

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Από το πολιτικό τραγούδι στα `σκυλάδικα'. Η διαμόρφωση της λαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας στην Ελλάδα της ύστερης μεταπολίτευσης

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Γιώργος Κανέλλος

Αθήνα, 2023

Τριμελής Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Ελένη Ανδριάκαινα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Μέλη: Αικατερίνη (Λίνα) Βεντούρα, Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Παναγής Παναγιωτόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.



Copyright © Γιώργος Κανέλλος, 2023.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κ. Ελένη Ανδριάκαινα, καθώς και τα υπόλοιπα μέλη της συμβουλευτικής μου επιτροπής, τον κ. Παναγή Παναγιωτόπουλο και την κ. Λίνα Βεντούρα, για την καθοριστική τους συμβολή στην περάτωση της παρούσας έρευνας. Ιδίως, οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στην κ. Ανδριάκαινα για την πολύτιμη αρωγή της, καθώς και για τους προβληματισμούς που έθεσε και οι οποίοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του θεωρητικού πλαισίου της έρευνάς μου. Επιπροσθέτως, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Κώστα Κατσάπη για τη γενικότερη συνεισφορά του σε ό,τι αφορά την ακαδημαϊκή και ερευνητική μου σκέψη γύρω από τα ζητήματα πολιτιστικής ιστορίας, καθώς και στη διεύρυνση των πνευματικών και θεωρητικών μου οριζόντων, η οποία εν πολλοίς οφείλεται στην προαναφερθείσα κατανόηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ πολιτικής και πολιτιστικής ιστοριογραφίας. Παράλληλα, ευχαριστώ, μεταξύ άλλων, τους καθηγητές του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, καθώς και τους αντίστοιχους καθηγητές του Τομέα Λαογραφίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών για τις πολύτιμες επισημάνσεις και παρατηρήσεις τους, στο πλαίσιο εισηγήσεων μου, εντός του 2022, κάνοντας ιδιαίτερη μνεία στον Επίκουρο Καθηγητή Λαογραφίας, κ. Γιώργο Κούζα, ο οποίος έθεσε στη διάθεση μου τα πολύ χρήσιμα σχόλια και συμβουλές του, ενώ συγχρόνως, έμελλε να αποτελέσει ένα από τα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής μου. Επιπροσθέτως, ευχαριστώ το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών για την πολύτιμη αρωγή του στην ολοκλήρωση της διατριβής μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της οικογένειάς μου για την αμέριστη και πολυεπίπεδη στήριξη που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και εκπόνησης της διατριβής μου, αλλά και συνολικότερα για όλα όσα έχουν κάνει για εμένα.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract.....	7
Εισαγωγή.....	8
Ορισμένες προσεγγίσεις των εννοιών «λαϊκό» και «μαζικό». Εννοιολογήσεις της λαϊκής κουλτούρας.	28
 Πρώτο Μέρος: Οι μεταβολές στο χώρο της λαϊκής μουσικής	
A1: Η περίοδος κυριαρχίας του πολιτικού τραγουδιού, 1974-1977	44
A2: Η «επαναγνώριση» του ρεμπέτικου τραγουδιού	55
A3: Η αναγνώριση του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού	65
A4: Η άνθηση της σκηνής του σκυλάδικου	74
A.4.1: Εννοιολογήσεις του όρου «σκυλάδικο».....	76
A5: Η διασκέδαση πριν και μετά τη δικτατορία. Αντιλήψεις και προσλήψεις.....	88
A.5.1: Η καλλιτεχνική αποχή του Στέλιου Καζαντζίδη και οι μεταβολές στα κέντρα διασκέδασης. Προσλήψεις του τραγουδιστή στη δεκαετία του 1980.....	97
A.5.2: Λαϊκή διασκέδαση και αλκοόλ. Η σταδιακή εισαγωγή του ούισκι στα νυχτερινά κέντρα	105
A6: Η καψούρα, το ερωτικό στοιχείο στην κουλτούρα του σκυλάδικου και η θέση της γυναίκας στα νυχτερινά κέντρα και τη λαϊκή διασκέδαση	112
A7: Η μετάβαση από τα συλλογικά προτάγματα στον ατομικισμό. Επιρροή στη διασκέδαση.....	121

Δεύτερο Μέρος: Οι προσλήψεις των μεταβολών της λαϊκής μουσικής από τα
πολιτικά κόμματα στη Μεταπολίτευση

B1: Το πολιτικό πλαίσιο. Κόμματα και εκλογικές αναμετρήσεις της περιόδου 1974-1990	132
Η συγκρότηση του κομματικού συστήματος στην πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο (1974-1977).....	132
Νέα Δημοκρατία.....	132
Ένωση Κέντρου – Νέες Δυνάμεις	135
Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ).....	136
Το ΚΚΕ και το ΚΚΕ Εσωτερικού	140
Εκλογές και πολιτικές εξελίξεις.....	144
B2: ΠΑΣΟΚ.....	161
B3: Νέα Δημοκρατία	185
B4: Τα κόμματα της Αριστεράς.....	204
Το ΚΚΕ.....	207
Το ΚΚΕ Εσωτερικού	214
B5: Οι μεταβολές της λαϊκής μουσικής μέσα από τη θέαση των «ειδικών». Οι προσλήψεις του περιοδικού «Ντέφι»	223
Συμπεράσματα.....	239
Βιβλιογραφία	253

Περίληψη

Η παρούσα διδακτορική διατριβή πραγματεύεται τις διαδικασίες συγκρότησης της «λαϊκής» κοινωνικής και πολιτιστικής ταυτότητας στην Ελλάδα κατά την περίοδο της πρώιμης και ύστερης μεταπολιτευτικής περιόδου, εστιάζοντας συγκεκριμένα στην περίοδο από το 1974 έως το 1989. Ειδικότερα, στοχεύει στη διερεύνηση των μεταβολών που συντελούνται στο χώρο της λαϊκής κουλτούρας κατά την περίοδο αυτή, με πιο σημαντική τη μετάβαση από την περίοδο κυριαρχίας του πολιτικού τραγουδιού στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1974 και 1977, έως τη σταδιακή ανάδυση της σκηνής του «σκυλάδικου» και της «μεγάλης πίστας» κατά τη δεκαετία του 1980. Παράλληλα, η έρευνα θα στραφεί στις κεντρικότερες πτυχές αυτών των μεταβολών, όπως η απενοχοποίηση του στοιχείου του «γλεντιού», μια τάση που βρίσκεται σε αντίθεση με τα ειωθότα της προδικτατορικής περιόδου.

Επιπροσθέτως, η διατριβή εστιάζει στην πρόσληψη των μεταβολών αυτών από ολόκληρο το πολιτικό και κομματικό φάσμα. Πιο συγκεκριμένα, θα εξεταστούν οι διαφορετικές στρατηγικές προσλήψης της λαϊκής μουσικής από τα δύο μεγάλα κόμματα, το ΠΑΣΟΚ και τη Νέα Δημοκρατία, από τα δύο Κομμουνιστικά Κόμματα, καθώς και από ερευνητές της λαϊκής μουσικής, όπως οι αρθρογράφοι του μουσικού περιοδικού *Ντέφι*. Αναφορικά με το ΠΑΣΟΚ, η πρόσληψή του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς, ως κυβερνών κόμμα κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του 1980, συνέβαλε ποικιλοτρόπως στην αναγνώριση του λαϊκού τραγουδιού, διακρίνοντας εγκαίρως τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης της λαϊκής μουσικής. Σε αυτή την κατεύθυνση, θα αξιοποιηθούν παραθέματα από τον Τύπο και από κομματικά αρχεία.

Λέξεις κλειδιά: Λαϊκή μουσική, πρόσληψη, σκυλάδικο, πολιτικά κόμματα, μεταπολίτευση.

Abstract

This doctoral thesis deals with the processes of the constitution of the “popular” social and cultural identity in Greece during the period right after the Restoration of Democracy (Metapolitefsi), especially between 1974 and 1989. In particular, it aims to research the changes that happened in the field of popular culture, most importantly the transition from the dominance of the “political song” in the period between 1974 and 1977, to the gradual emergence of the “skyladiko” scene from then on. At the same time, this thesis emphasizes the most crucial aspects of these changes, such as the legitimization of the element of ‘revelry’ (“glenti”), a trend that stands in opposition with the ethos of the pre-dictatorial period.

Furthermore, this thesis focuses on the reception of these changes by the Greek political parties. More specifically, it examines the reception strategies of popular music by the two major parties, PASOK and New Democracy, by the two Communist Parties, as well as by several researchers of popular music, such as the writers of the music magazine *Defi* (trans.: “Tamburine”). Especially PASOK’s reception is crucial, since it was Greece’s ruling party for the most part of the 1980s, thus it contributed in various ways to the recognition of popular music, foreseeing from early on its potential for political capitalization. In this direction, this thesis will utilize citations from the press, party archives and interviews.

Keywords: Popular music, reception, skyladiko, political parties, Restoration of Democracy (Metapolitefsi).

Εισαγωγή

Η παρούσα διδακτορική διατριβή φέρει τον τίτλο «Από το πολιτικό τραγούδι στα 'σκυλάδικα'. Η συγκρότηση της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας στην Ελλάδα της ύστερης Μεταπολίτευσης, 1974-1989» και τυπικά ξεκίνησε στις 5 Δεκεμβρίου του 2018, ημερομηνία αποδοχής της πρότασης έρευνας από τη συνέλευση του τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Μία από τις βασικότερες πτυχές της παρούσας έρευνας είναι η σύνδεση μεταξύ πολιτικής και πολιτισμού. Η πρώτη αφορμή για την ενασχόληση του γράφοντα με το εν λόγω γνωστικό αντικείμενο ήταν η εκπόνηση της μεταπτυχιακής του έρευνας με τίτλο «Νεολαία και 'αμερικάνικος τρόπος ζωής'. Η πρόσληψη της ΕΔΑ, 1955-1959», η οποία πραγματεύτηκε την επιρροή της μουσικής αλλά και συνολικότερα της πολιτιστικής κίνησης, στην πολιτική σκηνή της εποχής. Οι προσλήψεις της μουσικής από τα πολιτικά κόμματα, -εν προκειμένω από την αριστερή παράταξη- αποτέλεσε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον θέμα προς εξέταση και κυρίως, έδωσε στο γράφοντα την δυνατότητα να αντιληφθεί πως οι πολιτιστικές και κοινωνικές διεργασίες αποτελούν ένα μέσο που μας βοηθά να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε σε βάθος τις αλλαγές, πολιτικές και κοινωνικές, που έλαβαν χώρα κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, σε ολόκληρο τον κόσμο.

Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί πως η συμβολή του επιβλέποντα των μεταπτυχιακών μου σπουδών, Κώστα Κατσάπη, στην βαθιά κατανόηση της αδιαμφισβήτητης αλληλεπίδρασης και ώσμωσης μεταξύ της πολιτικής και της πολιτιστικής ιστορίας, υπήρξε καθοριστική. Η μεταπτυχιακή μου έρευνα και οι αποδελτιώσεις του Τύπου της δεκαετίας του 1950 κατέδειξαν αυτήν ακριβώς την ώσμωση, καθώς η στάση (εν προκειμένω της ΕΔΑ) απέναντι στις μορφές ψυχαγωγίας που ήταν συνυφασμένες με τον «αμερικανικό τρόπο ζωής», όπως η ροκ εν ρολ μουσική, τα κόμικς και ο αμερικανικός κινηματογράφος, αποτύπωναν πλήρως την συνολικότερη πολιτική στρατηγική και θεώρηση της Αριστεράς. Ο αντιαμερικανισμός, λόγου χάρη, αποτέλεσε μία από τις κυρίαρχες ιδεολογίες της ελληνικής πολιτικής καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου. Οι στάσεις απέναντι στα πολιτιστικά τεκταινόμενα της εκάστοτε εποχής επηρεάζονται σε πολύ

μεγάλο βαθμό από αυτή την προσλαμβάνουσα, αλλά και από άλλες πτυχές, όπως ο εθνικός και πατριωτικός λόγος, ο οποίος επέτασσε την προστασία του εγχώριου πολιτισμού και των παραδόσεων. Η άρθρωση ενός πατριωτικού λόγου από το ΠΑΣΟΚ και την κομμουνιστική Αριστερά κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο, και η επιρροή του λόγου αυτού στο μουσικό προσκήνιο, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και χρήζει πολλαπλών αναγνώσεων. Αυτού του είδους η αλληλεπίδραση, καθώς και η γενικότερη επιθυμία μου να ασχοληθώ με την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ήταν δύο από τους βασικότερους λόγους για τους οποίους αποφάσισα να ασχοληθώ εκτενέστερα με το εν λόγω ζήτημα.

Αναφορικά με τη θεματική της διατριβής καθ' αυτή, δηλαδή τη λαϊκή μουσική και τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της δεκαετίας του 1980, μία πρώτη αφορμή ήταν οι στερεοτυπικές προσλήψεις της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, αναφορικά με τη διασκέδαση και την πολιτιστική κίνηση της εποχής. Αναλυτικότερα, σήμερα διατυπώνεται πολύ συχνά η θεώρηση που προσλαμβάνει τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 ως μία περίοδο επικράτησης του λαϊκισμού, γεγονός που είχε επίδραση και στον τομέα του πολιτισμού. Σε πολλές περιπτώσεις, ο λόγος που αρθρώνεται γύρω από εκείνη την εποχή αντιλαμβάνεται τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της εποχής ως ένα εκτεταμένο ξεφάντωμα, απότοκο του γενικότερου κλίματος οικονομικής ευμάρειας που είχε καλλιεργηθεί. Μάλιστα, εκφράζεται συχνά η πεποίθηση πως η πολιτική ελίτ και ειδικότερα η πολιτική των κυβερνήσεων του ΠΑΣΟΚ της περιόδου 1981-1989, οδήγησαν στην κοινωνική και οικονομική κρίση που ταλάνισε το ελληνικό κράτος μετά το 2010. Η εν λόγω αντίληψη, χωρίς να είναι πλήρως αναληθής, δεν αποτυπώνει ολοκληρωτικά το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1980, καθώς στρογγυλεύει τις ιδιαίτερες εκφάνσεις της εποχής αυτής, ενώ συγχρόνως αποτελεί πτυχή μίας προσέγγισης με σαφή λαϊκιστικά χαρακτηριστικά.

Ο στόχος της παρούσας διδακτορικής έρευνας είναι διττός. Από τη μία πλευρά, σκοπεύει να εξετάσει τις μεταβολές που συντελούνται στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης κατά την περίοδο 1974-1989. Ειδικότερα, η μετάβαση από την κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού στο χώρο της λαϊκής κουλτούρας κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση, στην ανάδυση νέων μορφών λαϊκού τραγουδιού, όπως το «σκυλάδικο», αλλά και επιμέρους μουσικών πτυχών του,

όπως ο λεγόμενος «Ήχος της Ομόνοιας», συντελείται σε δύο φάσεις. Η πρώτη αφορά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, περίοδο κατά την οποία το ελληνικό κράτος βρίσκεται σε μία φάση ανασυγκρότησης και κρίσιμων πολιτικών και κοινωνικών μετασχηματισμών μετά την επταετή δικτατορία των Συνταγματαρχών. Στο πολιτιστικό πεδίο, η περίοδος αυτή διέπεται από την πλήρη κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού και των μορφών στρατευμένης τέχνης.

Οι απαρχές αυτών των διαδικασιών βρίσκονται στα τέλη της δεκαετίας του 1970, και ειδικότερα στην διετία 1978-79, χρονιές στις οποίες κυκλοφορούν δύο δίσκοι που, όπως θα αναλυθεί, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία αυτών των μεταβολών και την ευρύτερη στροφή προς το στοιχείο της διασκέδασης και του γλεντιού: αφενός η «Εκδίκηση της γυφτιάς», των Νίκου Παπάζογλου, Νίκου Ξυδάκη και Μανώλη Ρασούλη και αφετέρου «Τα τραγούδια της Χαρούλας», των Χάρης Αλεξίου και Μάνου Λοΐζου, το 1978 και το 1979 αντίστοιχα. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, η εκ νέου αναγνώριση και προώθηση του ρεμπέτικου τραγουδιού αποτέλεσε μία από τις σημαντικότερες πολιτιστικές κατευθυντήριες. Στο ίδιο μήκος κύματος, η διαδικασία «επαναγνώρισης»¹ αφορά και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και του 1960.

Από την άλλη πλευρά, βασικός στόχος της παρούσας έρευνας είναι να εξετάσει τις προσλήψεις των μεταβολών αυτών, τόσο από τα πολιτικά κόμματα και τους ευρύτερους ιδεολογικούς τους χώρους αλλά και από μελετητές της λαϊκής μουσικής. Την εν λόγω περίοδο, τα κόμματα αποπειράθηκαν να συγκροτήσουν μία συνεκτική θεώρηση γύρω από τα πολιτιστικά ζητήματα, δίνοντας τους ιδιαίτερη σημασία, γεγονός που αποτυπώνεται από κομματικά έγγραφα και αρχεία, από τον Τύπο, αλλά και από τον θεσμό των φεστιβάλ των κομμάτων και των οργανώσεων νεολαίας τους. Ο θεσμός των φεστιβάλ αποτέλεσε μία από τις πιο χαρακτηριστικές όψεις της λειτουργίας των κομμάτων κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970 και ιδίως κατά τη δεκαετία του 1980. Επιπροσθέτως, είναι απαραίτητο να σημειωθεί πως οι πολιτιστικές μεταβολές αποτέλεσαν σε αρκετές περιπτώσεις πεδίο άμεσης ή έμμεσης αντιπαράθεσης μεταξύ των κομμάτων, στοιχείο που βρίσκεται σε άρρηκτη σύνδεση με επιμέρους πολιτικές και κοινωνικές

¹ Συνοπτικά, με τον όρο «επαναγνώριση» εννοιολογείται η διαδικασία της νομιμοποίησης και επανοικειοποίησης του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά τη δεκαετία του 1980.

προσλαμβάνουσες, όπως το δίπολο Ανατολής – Δύσης και η τοποθέτηση της Ελλάδας σε αυτό.

Η διάρθρωση της διατριβής θα γίνει σε δύο μέρη. Πριν από αυτά όμως, στο πλαίσιο των εισαγωγικών κειμένων, υπάρχει ένα κεφάλαιο το οποίο θα πραγματευτεί τις έννοιες του λαϊκού, της λαϊκής και μαζικής κουλτούρας, παραθέτοντας και εξετάζοντας διαφορετικές προσεγγίσεις από κοινωνιολόγους, ιστορικούς, ανθρωπολόγους και άλλους κοινωνικούς επιστήμονες. Η διαδικασία αυτή είναι απαραίτητη για τη συγκρότηση του θεωρητικού πλαισίου της διατριβής, καθώς είναι αναγκαίο να γίνει αντιληπτή η εξέλιξη της εννοιολόγησης αυτών των όρων. Ενδεικτικά, ο Peter Burke ήταν ένας από τους ιστορικούς που, μέσω του βιβλίου του *Τι είναι πολιτιστική ιστορία;*, συγκρότησε ένα πλαίσιο συνεκτικού ορισμού των εννοιών «λαϊκό» και «λαϊκή κουλτούρα». Παράλληλα, το βιβλίο, *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα* του John Storey, είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα αυτού του επιστημονικού πεδίου, καθώς προέβη στην παράθεση και διερεύνηση ενός μεγάλου φάσματος ορισμών και εννοιολογήσεων αναφορικά με τη λαϊκή και την υψηλή κουλτούρα, από θεωρητικούς, όπως ο Pierre Bourdieu, ο Antonio Gramsci, ο Raymond Williams και ο Stuart Hall ². Η εκτεταμένη χρήση των εν λόγω ορισμών στο πεδίο της πολιτιστικής ιστορίας καθιστά αναγκαία τη θεωρητική τους ανάλυση, η οποία θα επιχειρηθεί στο συγκεκριμένο σημείο της παρούσας έρευνας.

Όπως προαναφέρθηκε, το πρώτο μέρος θα διερευνήσει τις μεταβολές στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης. Πιο αναλυτικά, ορισμένοι από τους βασικούς άξονες του πρώτου μέρους θα είναι η κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, καθώς και οι διαδικασίες «επαναναγνώρισης» των προγενέστερων μορφών λαϊκής μουσικής, όπως το ρεμπέτικο και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι, διαδικασίες που κορυφώθηκαν κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980, και σε μεγάλο βαθμό τροφοδοτήθηκαν από την κυβερνητική αλλαγή του 1981 και την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Παράλληλα, το πρώτο μέρος θα εξετάσει επιμέρους κοινωνικές προσλαμβάνουσες των μεταβολών αυτών, όπως είναι η ανάδυση του ατομισμού και η επιρροή του στα

² Storey, John, *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα*, μετάφραση Βασίλη Ντζούνη, επιμέλεια Λουκά Ρινόπουλου, Πλέθρον, Αθήνα, 2015.

πολιτιστικά δρώμενα, η αλλαγή της θέσης της γυναίκας στη νυχτερινή διασκέδαση και οι διαφορετικές αντιλήψεις γύρω από τη διασκέδαση που επικρατούσαν πριν και μετά τη δικτατορία.

Πιο αναλυτικά, η διάρθρωση του πρώτου μέρους εκκινεί από την διαμόρφωση των τεκταινομένων στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού, αμέσως μετά την πτώση της Χούντας και την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Το πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους θα ερευνήσει την κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας, ερμηνεύοντάς την σε άμεση συνάρτηση με τις πολιτικές εξελίξεις της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου. Οι κρίσιμες πολιτικές διεργασίες για τη θεσμική αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος και κυρίως ο διάχυτος φόβος σημαντικού τμήματος της κοινωνίας, αλλά και του ευρύτερου φάσματος των πολιτικών δυνάμεων, ήταν παράγοντες που ευνόησαν αυτήν την κυρίαρχη και «υπερτροφική παρουσία» του πολιτικού τραγουδιού, όπως την χαρακτηρίζει ο Γιώργος Τσάμπρας, στο προαναφερθέν κείμενό του, στον 10ο τόμο της σειράς *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*³. Οι συναυλίες των Μίκη Θεοδωράκη, Γιάννη Μαρκόπουλου και άλλων συνθετών που συνδέθηκαν με το εν λόγω μουσικό ρεύμα έλαβαν χαρακτήρα πολιτικών και αγωνιστικών εκδηλώσεων, λόγω της μαζικής προσέλευσης και των κινηματικών χαρακτηριστικών, όπως η αναφώνηση συνθημάτων εναντίον της δικτατορίας ανάμεσα στα τραγούδια. Παράλληλα, το πολιτικό τραγούδι αποτέλεσε πρωταρχική έκφανση της πολιτιστικής ταυτότητας της ελληνικής Αριστεράς, γεγονός που με τη σειρά του εξηγεί την κυριαρχία του στο χώρο της μουσικής παραγωγής, ιδιαίτερα, κατά την περίοδο 1974-1978. Επιπροσθέτως, στο παρόν κεφάλαιο θα παρατεθούν ορισμένα στοιχεία των πωλήσεων δίσκων, τα οποία αποτυπώνουν αυτή την πολιτιστική τάση.

Εν συνεχεία, η παρούσα διατριβή θα καταπιαστεί με τη σταδιακή μετάβαση από την καθολική κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1970, στην προώθηση του ευρύτερου φάσματος της λαϊκής μουσικής κατά τη δεκαετία του 1980, μια τάση η οποία εν πολλοίς τροφοδοτήθηκε από την πολιτιστική δυναμική που προέκυψε από την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το

³ Παναγιωτόπουλος Β. (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 10, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

1981. Πιο συγκεκριμένα, το κεφάλαιο A2 της παρούσας έρευνας θα εξετάσει τους πρώτους, χρονικά, άξονες της μετάβασης αυτής, όπως την τάση εκ νέου αναγνώρισης και «νομιμοποίησης» του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, η μουσική βιομηχανία κατευθύνθηκε στην επαναπροώθηση του μουσικού είδους, ενώ παράλληλα, ιδιαίτερη σημασία στην ανάδυσή του έπαιξαν οι τηλεοπτικές και κινηματογραφικές του αναπαραστάσεις, όπως η τηλεοπτική σειρά της ΕΡΤ «Το Μινόρε της Αυγής», το 1983, αλλά και η πολυβραβευμένη ταινία «Ρεμπέτικο», η οποία κυκλοφόρησε στους κινηματογράφους την ίδια χρονιά. Αξίζει να επισημανθεί πως η διαδικασία αναγνώρισης αφορούσε ακόμα και τις πιο περιθωριακές πτυχές του ρεμπέτικου, όπως τα λεγόμενα «χασικλίδικα» τραγούδια, τα οποία συνδέθηκαν με την κουλτούρα της χρήσης ναρκωτικών και αντιμετώπισαν σφοδρή απορριπτική κριτική στην περίοδο που προηγήθηκε της Μεταπολίτευσης, ακόμα και από ερευνητές της λαϊκής μουσικής που ήταν θετικά διακείμενοι προς το υπόλοιπο φάσμα του ρεμπέτικου.

Το κεφάλαιο A3 θα διερευνήσει την αντίστοιχη διαδικασία αναγνώρισης του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού, η οποία ξεκινά επίσης στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η παρουσίαση αφιερωμάτων και συνεντεύξεων τραγουδιστών του εν λόγω μουσικού ρεύματος βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη. Στο πλαίσιο αυτής της τάσης δεσπόζει η προβολή του Στέλιου Καζαντζίδη που αναγνωρίστηκε ως μεγάλος εθνικός και λαϊκός καλλιτέχνης, όπως επίσης και το παλλαϊκό αίτημα και οι προσπάθειες επιστροφής του στα νυχτερινά κέντρα και τη δισκογραφία. Επιπροσθέτως, η προβολή αφιερωμάτων από την ΕΡΤ και σε άλλους λαϊκούς καλλιτέχνες, όπως την Καίτη Γκρέυ, τον Στράτο Διονυσίου και τον Πάνο Γαβαλά, αποτέλεσε συχνή πολιτιστική πρακτική, ιδιαίτερα κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας. Συγχρόνως, η συμμετοχή πολλών από αυτούς τους τραγουδιστές, τόσο στα φεστιβάλ νεολαίας των κομμάτων, όσο και σε συναυλίες, όπως αυτές που διοργάνωσε το περιοδικό *Ντέφι* το καλοκαίρι του 1983 στο Λυκαβηττό, αποτέλεσαν παράγοντες που συνεισέφεραν σε αυτή την κατεύθυνση.

Ακολούθως, οι επόμενοι άξονες της διατριβής θα αφορούν την ανάδυση της σκηνής του «σκυλάδικου» και της, συνδεδεμένης με αυτό, διασκέδασης, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Αναλυτικότερα, το κεφάλαιο A4 θα στραφεί στη

σταδιακή ανάδυση του ρεύματος του σκυλάδικου και την κυριαρχία του στο χώρο της λαϊκής διασκέδασης και μουσικής, η οποία κορυφώνεται κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας. Καθοριστικές προσλαμβάνουσες αυτής της διαδικασίας ήταν η νομιμοποίηση του στοιχείου του «γλεντιού» και κατ' επέκταση η στροφή ολοένα και μεγαλύτερου πλήθους ανθρώπων προς αυτές τις μορφές διασκέδασης. Η τάση αυτή τροφοδοτήθηκε εν πολλοίς από την αλλαγή του κοινωνικού κλίματος, η οποία αναφέρθηκε και παραπάνω, ενώ ένας ακόμη παράγοντας της στροφής προς το γλεντζέδικο στοιχείο ήταν ο κορεσμός που ακολούθησε την κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού και της στρατευμένης τέχνης.

Το κεφάλαιο Α4 θα αποτελέσει έναν από τους βασικότερους άξονες του συνολικότερου θεωρητικού πλαισίου της διατριβής, καθώς θα ερευνήσει τις εννοιολογήσεις του όρου «σκυλάδικο», μια διαδικασία της οποίας οι απαρχές τοποθετούνται περίπου στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, καθώς ο όρος υφίσταται ήδη από τη δεκαετία του 1950. Πιο συγκεκριμένα, θα παρατεθούν οι δύο βασικότερες εκδοχές γύρω από τα σκυλάδικα της εποχής εκείνης. Σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή, η οποία αντλείται από αρκετές μαρτυρίες, όπως αυτή του ιδιοκτήτη ταβερνών της Θεσσαλονίκης, Γιώργου Δαλαμάγκα, σε έρευνα του Λευτέρη Παπαδόπουλου⁴, αλλά και τη δουλειά του ερευνητή του λαϊκού πολιτισμού, Ηλία Πετρόπουλου⁵, την περίοδο αυτή εμφανίζονται τα πρώτα μαγαζιά που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο», σε περιοχές γύρω από την πόλη της Θεσσαλονίκης. Κατά τις δύο αυτές μελέτες, η ονομασία προήλθε από την έννοια του «σκύλου», η οποία δήλωνε τον «σκληρό, ασυμβίβαστο μάγκα», ο οποίος χόρευε μόνο ζεϊμπέκικο. Τα μαγαζιά αυτά ήταν αυστηρά καθορισμένοι τύποι ταβέρνας, με αρκετά «κλειστό» χαρακτήρα. Η δεύτερη εκδοχή βασίστηκε σε ένα άρθρο - έρευνα του δημοσιογράφου Αντώνη Καρκαγιάννη στην εφημερίδα *Καθημερινή* και τοποθετεί τα σκυλάδικα της ίδιας περιόδου στην περιοχή της Τρούμπας, στον Πειραιά. Για την έρευνα αυτή, ο Καρκαγιάννης επικαλέστηκε τη μαρτυρία ενός ταξιτζή που δούλευε στην περιοχή. Σε αυτή την περίπτωση, τα μαγαζιά που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο» προσιδίαζαν σε καμπαρέ, ως απομιμήσεις των αντίστοιχων

⁴ Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Ζω από περιέργεια. Από την Λαμπέτη στον Δαλαμάγκα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.

⁵ Πετρόπουλος Ηλίας, «Τα σκυλαδικα», *Το άγιο χασισάκι. Δεκαοκτώ κείμενα για τον υπόκοσμο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990.

πολυτελέστερων κέντρων της περιοχής. Κατά την εκδοχή αυτή, η λέξη «σκυλάδικο» προήλθε από τον χαρακτηρισμό «σκύλα», ο οποίος αποδιδόταν στις γυναίκες που δούλευαν σε αυτά τα μαγαζιά.

Κατόπιν, στο ίδιο κεφάλαιο θα παρατεθούν και θα αναλυθούν οι πιο σύγχρονες προσεγγίσεις του όρου, οι οποίες έχουν καθορίσει σε πολύ μεγάλο βαθμό τις προσλήψεις του σκυλάδικου και την αξιολογική χροιά που τις χαρακτηρίζει. Κατά την επικρατέστερη προσέγγιση, ο όρος «σκυλάδικο» προήλθε από την άποψη πως οι φωνές των τραγουδιστών ακούγονταν σαν γαυγίσματα, λόγω της έλλειψης ταλέντου και φωνητικών ικανοτήτων, αλλά και της πολύ υψηλής έντασης των ηχείων και των μικροφώνων, προκειμένου να καλυφθούν οι φωνητικές τους ατέλειες. Η εν λόγω ετυμολογική προσέγγιση αποτελεί την πλέον σημαίνουσα θεωρητική προσλαμβάνουσα των σύγχρονων απορριπτικών προσλήψεων του σκυλάδικου ως ένα μουσικό είδος χαμηλής ποιότητας και καλλιτεχνικής αξίας. Στη συνέχεια του εν λόγω κεφαλαίου, θα παρατεθούν και άλλες επιμέρους ετυμολογικές θεωρίες της προέλευσης του όρου σκυλάδικο.

Στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, το Α5, θα πραγματοποιηθεί μία αντιπαραβολή ανάμεσα στις μορφές νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης πριν και μετά την δικτατορία των συνταγματαρχών. Πιο συγκεκριμένα, οι μορφές διασκέδασης της προδικτατορικής περιόδου, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1950, χαρακτηρίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από μία αντίληψη περί «ηθικής και εποικοδομητικής αξιοποίησης» του ελεύθερου χρόνου. Οι πρώτες μεταβολές παρατηρούνται από τα μέσα της επόμενης δεκαετίας, όπου σταδιακά η αντίληψη αυτή υποχωρεί για να ακολουθήσει μία τάση απενοχοποίησης του στοιχείου του «γλεντιού». Οι μεταβολές αυτές επηρέασαν καθοριστικά τη λαϊκή νυχτερινή διασκέδαση. Το τσιφτετέλι αντικαθιστά το ζεϊμπέκικο ως κυρίαρχος χορός, ενώ συγχρόνως ορισμένες από τις πλέον χαρακτηριστικές μεταβολές ήταν η εισαγωγή πρακτικών, όπως το σπάσιμο των πιάτων, η χρήση φωτισμών και οι φανταχτερές ενδυμασίες των τραγουδιστριών. Ορισμένοι καλλιτέχνες ήταν αντίθετοι στις μεταβολές αυτές, με πιο χαρακτηριστική την περίπτωση του Στέλιου Καζαντζίδη, ο οποίος αντιστάθηκε σε αυτές τις καινοτομίες. Η στάση του Καζαντζίδη απέναντι στις αλλαγές αυτές, καθώς και η πολυετής του αποχή από το μουσικό προσκήνιο, θα εξεταστούν ενδελεχώς, σε ένα ξεχωριστό κείμενο – υποκεφάλαιο, ώστε να

αναλυθούν διεξοδικότερα οι μεταβολές στο χώρο της διασκέδασης, αλλά και στη θεματολογία του λαϊκού τραγουδιού, την οποία μετέβαλαν ριζικά οι νέες κοινωνικές συνθήκες. Οι συνεχείς επικλήσεις του καζαντζιδικού τραγουδιού (αλλά και συνολικότερα της μετεμφυλιακής λαϊκής μουσικής), στις αντιξοότητες και στο ήθος των φτωχών, εργατικών ανθρώπων βρίσκονται σε πλήρη αντιδιαστολή με τα στιχουργικά μοτίβα της δεκαετίας του 1980, όπου πλέον δεσπάζουν εκ διαμέτρου αντίθετες θεματικές, όπως το κυνήγι του χρήματος και η ρήξη με την επικρατούσα ηθική.

Παράλληλα, η σταδιακή εισαγωγή του ούισκι στα νυχτερινά κέντρα αρχίζει από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, για να αποτελέσει, μετά τη Μεταπολίτευση, κομβική πτυχή των νυχτερινών κέντρων και πολιτιστικό σύμβολο της νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης. Η θέση του ποτού, εν προκειμένω του ούισκι, αποτελεί μία ακόμα έκφραση των αλλαγών στη λαϊκή διασκέδαση και θα εξεταστεί λεπτομερέστερα σε ένα μικρότερο υποκεφάλαιο του παρόντος κεφαλαίου, μέσω της αξιοποίησης ορισμένων μελετών και συνεντεύξεων, όπως αυτή του Βαγγέλη Περπινιάδη⁶. Η εισαγωγή του ούισκι στη λαϊκή διασκέδαση, αλλά και στη στιχουργική θεματολογία της σκηνής του σκυλάδικου, υπήρξε καθοριστική για τη φυσιογνωμία του εν λόγω ρεύματος, συντελώντας στην ανάδυση ορισμένων μορφών επιδεικτικής κατανάλωσης, αλλά και επιμέρους πρακτικών, όπως το κέρασμα και η κατεδάφιση φιαλών ούισκι, στοιχεία τα οποία θεωρούνται, ακόμα και στη σύγχρονη εποχή, αναπόσπαστα τμήματα της κουλτούρας του σκυλάδικου και της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας της δεκαετίας του 1980.

Στο ίδιο μήκος κύματος, μια ακόμη σημαντική μεταβολή στο πεδίο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης αφορούσε τη στιχουργική θεματολογία των λαϊκών τραγουδιών των δύο περιόδων. Το λαϊκό τραγούδι της προδικτατορικής περιόδου συχνά εμπεριείχε αναφορές στα προβλήματα και τις δυσκολίες της καθημερινότητας των ανθρώπων, στη φτώχεια και στην αδικία. Παρά το γεγονός ότι οι άμεσες πολιτικές αναφορές απουσιάζουν από το εν λόγω μουσικό είδος, η κριτική απέναντι στις κοινωνικές ανισότητες και η εξύμνηση των «λαϊκών» ανθρώπων αποτέλεσαν κυρίαρχη πτυχή, τόσο του τραγουδιού όσο και

⁶ Περπινιάδης Βαγγέλης, *Πριν το τέλος*, Προσκήνιο, Αθήνα, 2000.

συνολικότερα του λαϊκού πολιτισμού της εποχής. Στον αντίποδα, η λαϊκή μουσική της δεκαετίας του 1980 και η σκηνή του σκυλάδικου, χαρακτηρίζεται από την πλήρη απουσία αυτών των θεματικών και την επικράτηση αντίστοιχων νέων, όπως το ερωτικό πάθος, το αλκοόλ και η νύχτα. Η τελευταία, αποτέλεσε το σύμβολο ενός τρόπου ζωής επικίνδυνου αλλά και εντυπωσιακού, μακριά από τις συμβάσεις της συμβατικής ζωής. Τα στοιχεία αυτά θα παρατεθούν λεπτομερέστερα στο εν λόγω κεφάλαιο, καθώς καταδεικνύουν τις αντιθέσεις ανάμεσα στις νοοτροπίες και τις αντιλήψεις των δύο αυτών χρονικών περιόδων, γύρω από το ζήτημα της διασκέδασης.

Το κεφάλαιο Α6, θα επιχειρήσει μία πολύ σύντομη αναδρομή, τόσο στο σεξουαλικό – ερωτικό υπόβαθρο της λαϊκής διασκέδασης και, ιδίως, της κουλτούρας του σκυλάδικου, όσο και στη θέση της γυναίκας στα νυχτερινά κέντρα και τη λαϊκή διασκέδαση στις δύο προαναφερθείσες περιόδους. Ειδικότερα, θα επιχειρηθεί μία αντιπαραβολή ανάμεσα στις πρώιμες μορφές του σκυλάδικου στη δεκαετία του 1950, και στα νυχτερινά κέντρα της αντίστοιχης του 1980. Στην πρώτη περίπτωση, η παρουσία γυναικών απαγορευόταν, με τους χώρους αυτούς να προσδιορίζονται ως αμιγώς «ανδρικοί». Απεναντίας, η γυναίκα συμμετέχει στη λαϊκή διασκέδαση του 1980, ως δρον κοινωνικό υποκείμενο. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο θα εξετάσει συνοπτικά τους όρους με τους οποίους συντελείται η συμμετοχή της γυναίκας στη νυχτερινή διασκέδαση της εποχής. Αξίζει πάντως να επισημανθεί πως η θέση της στο σκυλάδικο και τις πίστες κατά την μεταπολιτευτική περίοδο συνιστά ένα σύνθετο ζήτημα, ιδίως αν ληφθούν υπόψη πρακτικές όπως το κονσομασιόν, μία μορφή γυναικείας, επί πληρωμή, συντροφιάς. Η εν λόγω πρακτική συντελέστηκε σε αρκετά νυχτερινά μαγαζιά, με σκοπό την αύξηση της κατανάλωσης ποτού από τους θαμώνες και αποτέλεσε σημαίνουσα έκφανση της κουλτούρας του σκυλάδικου, ιδίως κατά τη δεκαετία του 1980. Σε αυτή την κατεύθυνση, θα αξιοποιηθούν έρευνες, όπως αυτή της ανθρωπολόγου Λιόπης Αμπατζή, η οποία ασχολήθηκε εμβριθώς με την πρακτική του κονσομασιόν, καθώς και από μαρτυρίες ορισμένων σημαντικών εκπροσώπων της σκηνής, όπως ο Θάνος Αλεξανδρής, ο οποίος έχει δώσει μέσω συνεντεύξεών του μια γλαφυρή εικόνα της θέσης που είχε το κονσομασιόν στα νυχτερινά κέντρα και ειδικότερα στα σκυλάδικα. Τα στοιχεία αυτά δύνανται να δώσουν επίσης μια εικόνα, όσον αφορά

τη σεξουαλική διάσταση της νυχτερινής διασκέδασης. Επιπροσθέτως, σε αυτή την κατεύθυνση θα παρατεθούν και θα εξεταστούν και ορισμένες λογοτεχνικές αναπαραστάσεις και περιγραφές του χώρου του σκυλάδικου, αλλά και της ερωτικής διάστασης που πλέον δέσποζε στη νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση της εποχής.

Το πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής θα κλείσει με το κεφάλαιο Α7, το οποίο θα εξετάσει συνοπτικά τη σταδιακή μετάβαση από την, κυρίαρχη, κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, συλλογική και συμμετοχική διάσταση της πολιτικοποίησης και της τέχνης, στην ανάδυση ενός ατομισμού, ο οποίος πλέον διέπει το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1980. Πιο αναλυτικά, το εν λόγω κεφάλαιο θα επιχειρήσει μία αναδρομή από την πρώιμη φάση της μεταπολιτευτικής περιόδου, όπου το πολιτικό τραγούδι θα αποτελούσε κυρίαρχο μουσικό είδος στην εγχώρια πολιτιστική σκηνή, ενώ οι συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη, καθώς και άλλων δημιουργών όπως ο Γιάννης Μαρκόπουλος και ο Σταύρος Ξαρχάκος, ισχυροποίησαν τη ζύμωση των λαϊκών στρωμάτων με την πολιτική τέχνη, στοιχείο που εν πολλοίς τροφοδοτήθηκε από τη μαζική προσέλευση στις συναυλίες αυτές. Η εκφώνηση συνθημάτων ανάμεσα στις εκτελέσεις των τραγουδιών και η σύνδεση των συναυλιών με τη διεκδίκηση κοινωνικών και πολιτικών αιτημάτων, όπως η συμπαράσταση στον δοκιμαζόμενο τότε Κυπριακό λαό, ήταν πτυχές οι οποίες ισχυροποίησαν τον συμμετοχικό και διεκδικητικό χαρακτήρα αυτών των εκδηλώσεων.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, το ελληνικό τραγούδι περνά σε μία φάση σταδιακής αποδέσμευσης από τα συλλογικά κοινωνικοπολιτικά προτάγματα και χαρακτηρίζεται από τη στροφή σε νέες τάσεις, συνδεδεμένες περισσότερο με τα προβλήματα και την καθημερινότητα του ατόμου ως ένα ξεχωριστό κοινωνικό υποκείμενο. Στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, καθοριστικό σημείο αποτέλεσε η κυκλοφορία του προαναφερθέντα δίσκου «Η εκδίκηση της γυφτιάς», το 1978, ο οποίος, πέρα από την εισαγωγή του στοιχείου του γλεντιού, χαρακτηρίστηκε από την απουσία άμεσων πολιτικών αναφορών και την ανάδειξη μίας στιχουργικής θεματολογίας που έβριθε προσωπικών αναφορών. Στη δεκαετία του 1980, οι ευρείες κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές συνεισέφεραν στην περαιτέρω ανάδυση του ατομισμού, ο οποίος, όπως θα εξεταστεί στο κεφάλαιο Α7, συνέβαλε στη στροφή των ανθρώπων προς νέες μορφές λαϊκής διασκέδασης, μεταξύ αυτών, προς

το σκυλάδικο και τις «μεγάλες πίστεις». Τα τραγούδια της σκηνής του σκυλάδικου ήταν πλήρως αποσυνδεδεμένα από πολιτικές και κοινωνικές αναφορές και ουσιαστικά ανέδειξαν νεοπαγείς στιχουργικές θεματικές, όπως ο εαυτός του εκάστοτε ατόμου και οι διαπροσωπικές του σχέσεις, το ακραίο ερωτικό πάθος και η τάση απόρριψης των κοινωνικών συμβάσεων. Οι παραπάνω θεματικές θα διερευνηθούν αναλυτικά, προκειμένου να προβληθεί περαιτέρω η άνθηση της κουλτούρας του σκυλάδικου σε άμεση συνάρτηση με την ευρύτερη μετάβαση στον ατομισμό.

Το δεύτερο μέρος της διατριβής θα μελετήσει τις προσλήψεις των μεταβολών αυτών, τόσο από τους ιδεολογικοπολιτικούς χώρους όσο και από ερευνητές της λαϊκής μουσικής, σε άμεση συνάρτηση με τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της περιόδου 1974-1989. Αναλυτικότερα, το κεφάλαιο Β1, το πρώτο του δεύτερου μέρους, το οποίο φέρει τον τίτλο «Το πολιτικό πλαίσιο, 1974-1989» θα αναφερθεί συνοπτικά στις ευρύτερες πολιτικές αλλαγές της εν λόγω χρονικής περιόδου. Ο πρώτος άξονας του κεφαλαίου θα καταγράψει τις διαδικασίες θεσμικής και πολιτικής αποκατάστασης μετά το τέλος της Χούντας, από τις κυβερνήσεις της Νέας Δημοκρατίας υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή. Η νομιμοποίηση του ΚΚΕ, αλλά και γενικότερα των κομμάτων της Αριστεράς, η διενέργεια ελεύθερων βουλευτικών εκλογών στις 17 Νοεμβρίου του 1974, για πρώτη φορά μετά το 1964, η διεξαγωγή δημοψηφίσματος στις 8 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους για τη μορφή του πολιτεύματος, μεταξύ βασιλευόμενης και αβασίλευτης δημοκρατίας, καθώς και η παραπομπή σε δίκη των πρωταιτίων του στρατιωτικού πραξικοπήματος, αποτέλεσαν τις πρώτες χρονικά ενέργειες της κυβέρνησης Καραμανλή, προς τη θεσμική αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος και παράλληλα, σήμαναν επί της ουσίας το τέλος των συνεπειών του Εμφυλίου Πολέμου. Συν τοις άλλοις, το εν λόγω κεφάλαιο θα διερευνήσει τη συγκρότηση του κομματικού συστήματος στο νέο πολιτικό περιβάλλον, με πιο χαρακτηριστική πτυχή αυτής της διαδικασίας την ίδρυση του ΠΑΣΟΚ, στις 3 Σεπτεμβρίου του 1974. Ακόμη, θα στραφεί στις πολιτικές εξελίξεις του τέλους της δεκαετίας του 1970 με την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ), η οποία εν τέλει αποφασίστηκε με την υπογραφή σύμβασης στο Ζάππειο Μέγαρο στις 28 Μαΐου του 1979.

Στη συνέχεια, το κεφάλαιο Β1 θα ερευνήσει τη δεύτερη χρονικά φάση της περιόδου, η οποία σηματοδεύτηκε από την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και την οκταετή διακυβέρνησή του. Τα μέτρα κοινωνικού εκσυγχρονισμού, όπως, μεταξύ άλλων, η αναγνώριση της συμβολής του ΕΑΜ στην Εθνική Αντίσταση, η θέσπιση του Οικογενειακού Δικαίου, η συνταγματική καθιέρωση της ισότητας των φύλων και οι μισθολογικές αυξήσεις, ήταν παράγοντες που συνετέλεσαν στη δημιουργία ενός κλίματος κοινωνικής ασφάλειας και στην, οριστική πλέον, εξάλειψη του νομοθετικού πλαισίου της μετεμφυλιακής περιόδου. Στο πεδίο της εξωτερικής πολιτικής, το ΠΑΣΟΚ δεν διατάραξε τις σχέσεις με την ΕΟΚ και το ΝΑΤΟ, παρά τις προεκλογικές, διακηρύξεις του περί του αντιθέτου και παρά την οξεία αντιδυτική ρητορική του. Παράλληλα, η δεκαετία του 1980 διέπεται από τη σκλήρυνση της στάσης της Ελλάδας απέναντι στην Τουρκία και την όξυνση των ελληνοτουρκικών σχέσεων με αφορμή το Κυπριακό ζήτημα.

Επιπροσθέτως, το παρόν κεφάλαιο θα παραθέσει συνοπτικά τα τεκταινόμενα της δεύτερης κυβερνητικής θητείας του ΠΑΣΟΚ, όπως το ακραία πολωτικό και διχαστικό κλίμα που επικράτησε στο δημόσιο πολιτικό λόγο, κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1980, την κορύφωση των εντάσεων στα ελληνοτουρκικά και τις απαρχές της μεγάλης πολιτικής κρίσης που ξέσπασε με αφορμή το σκάνδαλο της Τράπεζας Κρήτης, γνωστό και ως «Σκάνδαλο Κοσκωτά». Η πρωτοφανής οξύτητα της πολιτικής αντιπαράθεσης έπαιξε ρόλο και στην πολιτιστική πόλωση μεταξύ των δύο μεγάλων κομμάτων και των ευρύτερων ιδεολογικών τους χώρων, γεγονός που θα αναλυθεί λεπτομερέστερα στα επόμενα κεφάλαια του δεύτερου μέρους της παρούσας διατριβής.

Εν συνεχεία, το κεφάλαιο Β2 θα καταγράψει τις προσλήψεις των αλλαγών στο χώρο της λαϊκής μουσικής από το ΠΑΣΟΚ. Σε αυτό το πλαίσιο, πρέπει να διερευνηθεί, με ιδιαίτερη προσοχή, η στάση του ΠΑΣΟΚ, τόσο ως πολιτικό κόμμα όσο και ως κυβερνώσα παράταξη. Η πολιτιστική κυβερνητική πολιτική που ακολούθησε το κόμμα, διαμόρφωσε και σε ένα μεγάλο βαθμό καθόρισε τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της δεκαετίας του 1980. Το «Κίνημα» ήταν ο πολιτικός χώρος που διέκρινε, συντομότερα από όλους τους υπόλοιπους, τις δυνατότητες αξιοποίησης του λαϊκού τραγουδιού, καθώς και της δυναμικής που το συνόδευε. Οι πολιτικές εισοδηματικών αυξήσεων και η διεύρυνση των κοινωνικών δικαιωμάτων

δημιούργησαν ένα αίσθημα κοινωνικής ασφάλειας μετά το πέρας της ταραχώδους μετεμφυλιακής και δικτατορικής περιόδου, γεγονός που ώθησε μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας προς τη διασκέδαση και το στοιχείο του «γλεντιού». Σε αυτό το πλαίσιο, είναι αναγκαίο να διερευνηθεί η δημόσια εικόνα, τόσο του ιδρυτή και ηγέτη του ΠΑΣΟΚ, Ανδρέα Παπανδρέου, όσο και αρκετών άλλων πρωτοκλασάτων στελεχών του κόμματος, υπουργών και βουλευτών του, ως πολιτικοί που βρίσκονται σε άμεση επαφή με τα λαϊκά στρώματα και την κουλτούρα τους. Η συνήθεια του Παπανδρέου να διασκεδάζει σε νυχτερινά κέντρα και να χορεύει ζεϊμπέκικο αποτέλεσε μία από τις πλέον σημαίνουσες πτυχές της δημόσιας εικόνας του, ενώ συγχρόνως ενίσχυσε τους δεσμούς του κόμματος με τη λαϊκή κουλτούρα, στοιχείο που μνημονεύεται έως και σήμερα και θεωρείται ταυτοτική πλευρά, τόσο του ΠΑΣΟΚ και του Ανδρέα Παπανδρέου, όσο και της δεκαετίας του 1980 συνολικότερα. Παράλληλα, η παρουσία στα νυχτερινά κέντρα αποτέλεσε αναπόσπαστη πτυχή της δημόσιας εικόνας και άλλων σημαντικών στελεχών του «Κινήματος», όπως ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος. Η συλλογική πρόσληψη της κουλτούρας του σκυλάδικου, ως παρακλάδι του ευρύτερου πολιτιστικού λαϊκισμού της εποχής εκείνης, ήταν μία ακόμη έκφανση της πολιτιστικής σύγκρουσης ανάμεσα στον πολιτικό και ιδεολογικό χώρο του ΠΑΣΟΚ και της ΝΔ.

Πιο αναλυτικά, το φαινόμενο αυτό κορυφώθηκε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, διέποντας τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της περιόδου. Στην κατεύθυνση αυτή, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η εφημερίδα *Αυριανή*, η οποία σε πολλές περιπτώσεις εναντιώθηκε στη θεωρούμενη ως υψηλή κουλτούρα. Χαρακτηριστικές ήταν οι επιθέσεις της εφημερίδας απέναντι σε προσωπικότητες της τέχνης, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Γιάννης Τσαρούχης, με την κατηγορία του «ελιτισμού».

Επιπροσθέτως, στο κεφάλαιο Β2, θα εξεταστούν οι προσλήψεις και οι στάσεις του κεντροαριστερού Τύπου απέναντι στην ανάδυση των νέων μορφών λαϊκής μουσικής και διασκέδασης. Πιο συγκεκριμένα, εφημερίδες όπως το *Έθνος*, τα *Νέα*, το *Βήμα*, η *Ελευθεροτυπία*, αλλά και η *Αυριανή* ασχολήθηκαν εκτεταμένα, μέσω αφιερωμάτων, συνεντεύξεων και άρθρων γνώμης, τόσο με τα προγενέστερα μουσικά ρεύματα όσο και με την άνθηση της κουλτούρας του σκυλάδικου. Αρχικά, πρέπει να τονιστεί πως οι εφημερίδες αυτές, αν και ανήκαν στο ευρύτερο φάσμα

του λεγόμενου «φιλοπασοκικού» Τύπου, δεν είχαν ενιαία πολιτική ταυτότητα, ύφος και στάση απέναντι στις κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ. Αφού, λοιπόν, ληφθούν υπόψη η συνθετότητα και οι ιδιαιτερότητες του εν λόγω φάσματος του Τύπου, πρέπει να αναφερθεί ότι η στάση των εφημερίδων αυτών απέναντι στις νέες πολιτιστικές τάσεις συνεπάγονται ένα πολύπλοκο ζήτημα. Συνοπτικά, η αρθρογραφία αντιμετώπισε σε πολλές περιπτώσεις με σκωπτική διάθεση τη στροφή προς τη σύγχρονη λαϊκή μουσική. Η σκηνή του σκυλάδικου συχνά παρουσιάζεται ως παράγοντας ηθικής και πολιτιστικής κατάπτωσης, ενώ τα νυχτερινά κέντρα που προσιδίαζαν στα «σκυλάδικα» συνδέθηκαν με φαινόμενα εγκληματικότητας. Εντούτοις, παρά τη γενικότερη απορριπτική προσέγγιση των μεταβολών στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης από την πλειονότητα των αρθρογράφων τους, ορισμένες από τις εφημερίδες αυτές ευνόησαν την προώθηση των σκυλάδικων και της «μεγάλης πίστας», μέσω της διαδεδομένης, εκείνη την εποχή, πρακτικής να αποτελούν διαφήμιση των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης της παραλιακής, της Εθνικής Οδού και άλλων περιοχών, τόσο του Λεκανοπεδίου όσο και της Θεσσαλονίκης. Η *Αυριανή*, άλλα και άλλες εφημερίδες, όπως το *Έθνος* και η *Ελευθεροτυπία*, υιοθέτησαν αυτήν την πρακτική, προωθώντας, μέσω ορισμένων στηλών τους, καλλιτέχνες και νυχτερινά κέντρα που συνδέθηκαν στενά με την κουλτούρα του σκυλάδικου.

Το επόμενο κεφάλαιο, το Β3, θα καταγράψει τις αντίστοιχες διαδικασίες προσλήψεων των πολιτιστικών πρακτικών από τη Νέα Δημοκρατία και τον ευρύτερο ιδεολογικό χώρο της κεντροδεξιάς παράταξης. Αναλυτικότερα, σε πρώτο χρόνο θα διερευνηθεί η στάση της ΝΔ ως κυβερνών κόμμα απέναντι στο πολιτικό τραγούδι κατά την πρώιμη περίοδο μετά την Μεταπολίτευση. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι κυβερνήσεις υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή προέβησαν σε απαγορεύσεις συναυλιών και εκδηλώσεων που σχετίζονταν με το πολιτικό τραγούδι, ενώ προχώρησαν και σε λογοκρισία των καλλιτεχνικών δρωμένων, γεγονός που οδήγησε σε πολιτική αντιπαράθεση με τα κόμματα της Αριστεράς. Παράλληλα, η στάση της παράταξης απέναντι στο ρεμπέτικο χαρακτηρίστηκε από περιστατικά λογοκρισίας, ιδιαίτερα απέναντι σε συγκεκριμένες πτυχές του, όπως τα «χασικλίδικα» τραγούδια.

Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τις αρχές της αντίστοιχης του 1980, ο χώρος της ΝΔ συνδέθηκε πολιτιστικά με την ποπ μουσική και τις δυτικότερες

μουσικές επιρροές. Καλλιτέχνες όπως ο Ρόμπερτ Ουίλιαμς, η Μπέσσυ Αργυράκη, ο Κώστας Τournάς και άλλοι, αποτέλεσαν σε μεγάλο βαθμό τους καλλιτεχνικούς εκπροσώπους που συνδέθηκαν καλλιτεχνικά με την παράταξη. Η δημοτικότητα του συγκεκριμένου μουσικού ρεύματος περιορίστηκε σημαντικά, κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, λόγω της ραγδαίας και ταχύτατης ανάδυσης των νέων ρευμάτων του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και της τάσης «επαναγνώρισης» των προγενέστερων μορφών της λαϊκής μουσικής. Όπως θα εξεταστεί λεπτομερέστερα παρακάτω, ορισμένοι κομβικοί παράγοντες που ευνόησαν τις αλλαγές αυτές ήταν η συγκρότηση του πολιτιστικού διπόλου μεταξύ «Δύσης» και «Ανατολής», η εναντίωση στις δυτικότροπες πολιτιστικές επιρροές, -οι οποίες γίνονταν συχνά αντιληπτές ως μορφή πολιτιστικού ιμπεριαλισμού από την Αριστερά και το ΠΑΣΟΚ-, καθώς και το γεγονός ότι η ΝΔ θεωρούταν από τα υπόλοιπα κόμματα και από μία μερίδα του Τύπου ως ένας πολιτικός χώρος που ήταν εχθρικά διακείμενος απέναντι στη λαϊκή μουσική. Σε ό,τι αφορά τη συνολικότερη αντίληψη της κεντροδεξιάς παράταξης γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, αξιοσημείωτη ήταν η σύμπλευσή της με τον Μάνο Χατζιδάκι κατά τη δεκαετία του 1980 και, ιδιαίτερα, κατά το δεύτερο ήμισυ της. Το εν λόγω στοιχείο θα εξεταστεί και θα διερευνηθεί προσεκτικά στο συγκεκριμένο κεφάλαιο της διατριβής, καθώς αποτελεί μία από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες της πολιτιστικής σύγκρουσης μεταξύ των ευρύτερων ιδεολογικών χώρων της ΝΔ και του ΠΑΣΟΚ. Ειδικότερα, η προαναφερθείσα σύμπλευση συντελείται στην κοινή βάση της απέχθειας προς το ΠΑΣΟΚ και τον πολιτιστικό λαϊκισμό που αυτό πρέσβευε, σύμφωνα τόσο με τον μουσικοσυνθέτη όσο και με την επίσημη γραμμή της ΝΔ. Ήδη από την περίοδο της πρώτης κυβερνητικής θητείας του «Κινήματος», ο Χατζιδάκις στάθηκε κριτικά απέναντι στην «Αλλαγή», ενώ στηλίτευσε έντονα πτυχές του λεγόμενου «πολιτιστικού λαϊκισμού», όπως η κουλτούρα του σκυλάδικου, η οποία συνδέθηκε και θεωρήθηκε κεντρική πτυχή της πολιτιστικής αντίληψης του ΠΑΣΟΚ. Μία από τις χαρακτηριστικότερες αιτίες αυτής της εναντίωσης αποτέλεσε η σφοδρή σύγκρουση ανάμεσα στον μουσικοσυνθέτη και στη γνωστή φιλοπασοκική εφημερίδα *Αυριανή*, η οποία κορυφώθηκε το 1987.

Παρά τη σύμπλευσή αυτή, ο Χατζιδάκις άσκησε, σε ορισμένες περιπτώσεις, εντονότατη κριτική στη ΝΔ σε πολιτιστικό επίπεδο. Η χαρακτηριστικότερη

περίπτωση ήταν η αποχώρηση του μουσικοσυνθέτη από το φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ, της οργάνωσης νεολαίας του κόμματος, το 1983, και η οξεία κριτική του απέναντι στους ΟΝΝΕΔίτες και στη γενικότερη συμπεριφορά τους στο χώρο των εκδηλώσεων. Το γεγονός αυτό, όπως θα αναλυθεί στο κεφάλαιο, έχει ιδιαίτερη σημασία σε ό,τι αφορά την πολιτιστική ταυτότητα των μελών της παράταξης, καθώς ενδέχεται να αποτυπώνει περισσότερο την προτίμηση ενός τμήματος των νεολαίων της ΝΔ για τις νέες μορφές του λαϊκού τραγουδιού, παρά την αρνητική στάση της επίσημης γραμμής του κόμματος απέναντι στο εν λόγω μουσικό ρεύμα. Παράλληλα, η διοργάνωση ορισμένων εκδηλώσεων και χοροεσπερίδων της ΝΔ σε λαϊκά νυχτερινά κέντρα, αλλά και η συμμετοχή ορισμένων τραγουδιστών που είχαν συνδέσει το όνομά τους με τη σκηνή του «σκυλάδικου», όπως ο Γιώργος Σαλαμπάσης και η Μαίρη Μαράντη, σε φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ, αποτελούν επίσης ενδείξεις της διάστασης μεταξύ της επίσημης πολιτιστικής στρατηγικής της παράταξης και της πολιτιστικής ταυτότητας των μελών της, στοιχείο που θα αναλυθεί περαιτέρω στο κεφάλαιο Β3.

Συν τοις άλλοις, είναι γεγονός ότι και στην περίπτωση ορισμένων προσκεείμενων στην ΝΔ εφημερίδων, υιοθετήθηκε η προαναφερθείσα πρακτική της διαφήμισης και προώθησης της νυχτερινής διασκέδασης. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση του *Ελεύθερου Τύπου*, ο οποίος κατέγραψε και διαφήμισε, μέσω της στήλης του με τίτλο «Ο νυχτερινός παρουσιάζει», νυχτερινά κέντρα και τα καλλιτεχνικά τους προγράμματα. Και η *Απογευματινή* όμως, ήταν μία από τις εφημερίδες που υιοθέτησαν την εν λόγω πρακτική.

Το κεφάλαιο Β4 θα καταπιαστεί με τις προσλήψεις από τον χώρο της παραδοσιακής Αριστεράς, και ειδικότερα, από τα δύο Κομμουνιστικά Κόμματα, αλλά και από επιμέρους πτυχές της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς. Πιο αναλυτικά, θα εξεταστεί ο ρόλος της Αριστεράς στην κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού, κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση, κυριαρχία η οποία εξηγείται εν πολλοίς από τη νομιμοποίηση των δύο ΚΚ και τη γενικότερη άρση του πλαισίου διωγμών και εκτεταμένης καταπίεσης που χαρακτήρισε την προγενέστερη χρονική περίοδο. Κατά συνέπεια, η καθολική παρουσία και κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού τροφοδοτήθηκε από την ευρύτερη πολιτικοποίηση της κοινωνικής ζωής. Οι πολυπληθείς συναυλίες συνθετών, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο

Γιάννης Μαρκόπουλος, αποτέλεσαν ένα σαφές δείγμα ώσμωσης μεταξύ της πολιτικής συμμετοχής και της τέχνης.

Εν συνεχεία, η τάση της εκ νέου αναγνώρισης και άνθησης των ρευμάτων της λαϊκής μουσικής, όπως το ρεμπέτικο και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι, σαφώς και επηρέασε τις προσλήψεις των δύο ΚΚ, ωστόσο, οι αλλαγές αυτές συντελέστηκαν κυρίως μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί ότι οι προσπάθειες θεωρητικής πρόσληψης του ρεμπέτικου τραγουδιού έλαβαν χώρα ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και, κατά κύριο λόγο, ήταν απορριπτικές. Ειδικότερα, το εν λόγω μουσικό είδος και κυρίως, ορισμένες πτυχές του, όπως το λεγόμενο «χασικλίδικο» τραγούδι, γινόταν αντιληπτό από την αριστερή αρθρογραφία της εποχής ως στοιχείο ηθικής παρακμής, απομακρυσμένο από την κοινωνία και την καθημερινότητα των λαϊκών στρωμάτων. Όπως θα αναπτυχθεί στο παρόν κεφάλαιο, η αντίληψη αυτή αλλάζει σταδιακά κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση, όπου, τόσο το ΚΚΕ, όσο και το ΚΚΕ Εσωτερικού, δείχνουν να υιοθετούν την τάση «επαναναγνώρισης» του ρεμπέτικου τραγουδιού, η οποία κορυφώνεται κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Παράλληλα, όπως θα εξεταστεί αναλυτικότερα στο σημείο αυτό, τα δύο ΚΚ, αλλά και ο Αριστερός Τύπος, προσπαθούν να εξετάσουν την τάση εκ νέου αναγνώρισης του ευρύτερου φάσματος του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού, δίχως την αρνητικά διακείμενη διάθεση της προγενέστερης περιόδου, χωρίς ωστόσο να το πράττουν τόσο γρήγορα όσο, ο ευρύτερος ιδεολογικός και κοινωνικός χώρος του ΠΑΣΟΚ. Στο επίπεδο του Τύπου, υπάρχουν δύο σημαίνοντα δημοσιεύματα για τη λαϊκή μουσική: αφενός, το άρθρο - αφιέρωμα του στελέχους του ΚΚΕ, Παναγιώτη Λαφαζάνη, στον *Ριζοσπάστη*, το 1984, με αφορμή την κυκλοφορία του δίσκου των Μίκη Θεοδωράκη, Λευτέρη Παπαδόπουλου και Δημήτρη Μητροπάνου, με τίτλο «Τα πικροσάββατα», και αφετέρου, το άρθρο της *Αυγής* για τη στροφή στο λαϊκό τραγούδι, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1983 και, για πρώτη φορά, έθεσε το ζήτημα περί διττής πολιτιστικής ταυτότητας των στελεχών της Αριστεράς, καθώς και την ανάγκη τους να γλεντήσουν και να ξεφαντώσουν στον ελεύθερο χρόνο τους, παράλληλα με τον «αγωνιστικό» τους χαρακτήρα. Η επισήμανση αυτή έχει ιδιαίτερη αξία, δεδομένου ότι διαμόρφωσε τις μετέπειτα αντιλήψεις, τόσο των δύο ΚΚ όσο και της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς, περί «απενοχοποίησης του

γλεντιού». Παράλληλα, στο ίδιο δημοσίευμα, εξέχουσα σημασία έχει η αναφορά περί «κόπωσης από το πολιτικό τραγούδι», η οποία γίνεται για πρώτη φορά από την πλευρά του, προσκείμενου στην Αριστερά, Τύπου. Στο ίδιο μήκος κύματος, ιδιαίτερη σημασία έχει η συναυλία – φόρος τιμής στο λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και 1960, που διοργανώθηκε από την ΚΝΕ και την επίσημη εφημερίδα της, τον *Οδηγητή*, στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας τον Ιανουάριο του 1986, με τη συμμετοχή πολλών και σημαντικών εκπροσώπων του λαϊκού τραγουδιού.

Μία ακόμη σημαίνουσα πτυχή των αριστερών προσλήψεων αποτέλεσε η διαλεκτική περί ταύτισης ή μη, μεταξύ του εθνικού και του λαϊκού πολιτισμού, αντικείμενο που αποτέλεσε πεδίο συζήτησης και διαφορετικών προσεγγίσεων, κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970, μέσα από την έρευνα περιοδικών, όπως το *Αντί* και ο *Πολίτης*. Οι έρευνες αυτές ανέδειξαν δύο αντίθετες θεωρητικές προσεγγίσεις. Πολύ συνοπτικά, σύμφωνα με την πρώτη, η οποία εκπροσωπήθηκε από ορισμένους αριστερούς διανοούμενους, όπως ο Σπύρος Ασδραχάς και ο Αλέξης Πολίτης, ο λαϊκός και ο εθνικός πολιτισμός δεν ταυτίζονται, ενώ παράλληλα, ο πρώτος πρέπει να απαγκιστρωθεί από στοιχεία της κυρίαρχης εθνικής ιδεολογίας, καθώς και από την οικονομική αξιοποίηση των εκφάνσεων της λαϊκής τέχνης. Η δεύτερη προσέγγιση, η οποία διατυπώθηκε από μετέπειτα θεωρητικούς του ρεύματος της νεορθοδοξίας, όπως ο Κωστής Μοσκόφ και ο Χρήστος Γιανναράς, υιοθέτησε τη σύνδεση μεταξύ λαϊκού και εθνικού πολιτισμού, αντίληψη που διαπνεόταν από τα αντιδυτικά και αντι-ιμπεριαλιστικά προτάγματα της εποχής εκείνης. Στο παρόν κεφάλαιο της διατριβής, θα διερευνηθούν εμβριθέστερα οι προσλαμβάνουσες αυτές, καθώς και η μεταξύ τους αντίθεση.

Το κεφάλαιο Β5 της διατριβής αφορά τις προσλήψεις από το μουσικό περιοδικό *Ντέφι*, το οποίο αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα θεωρητικών αναζητήσεων γύρω από το ευρύτερο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού και την πολιτιστική δυναμική που αναπτύχθηκε γύρω από αυτό στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Ειδικότερα, το περιοδικό εκδόθηκε το 1982 και στις σελίδες του αρθρογράφησαν δημοσιογράφοι και μελετητές του ευρύτερου φάσματος της ελληνικής μουσικής, όπως ο Στέλιος Ελληνιάδης, ο Γιώργος Κοντογιάννης, αλλά και ο Πάνος Γεραμάνης, στελέχη δισκογραφικών εταιρειών, όπως ο Τάσος Φαληρέας,

αλλά και ορισμένοι από τους σημαντικότερους συνθέτες και στιχουργούς, όπως ο Άκης Πάνου και ο Μανώλης Ρασούλης. Παράλληλα, στο εν λόγω κείμενο θα αναλυθεί η συνεισφορά του περιοδικού στην ανάδυση του λαϊκού τραγουδιού κατά την περίοδο αυτή. Πιο συγκεκριμένα, το περιοδικό διοργάνωσε συναυλίες με τη συμμετοχή καλλιτεχνών από ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, με χαρακτηριστικότερες τις συναυλίες στον Λυκαβηττό το καλοκαίρι του 1983, όπου συμμετείχαν ορισμένοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Χάρης Αλεξίου, ο Δημήτρης Μητροπάνος και πολλοί άλλοι. Επιπροσθέτως, θα εξεταστούν ορισμένες σημαίνουσες θεωρητικές προσλαμβάνουσες της αρθρογραφίας του περιοδικού *Ντέφι*, όπως η άρθρωση ενός «εθνικού» λόγου αναφορικά με την πολιτιστική κίνηση της εποχής, η υιοθέτηση του πολιτιστικού διπόλου Δύσης – Ανατολής, αλλά και η εναντίωση στις δυτικότροπες πολιτιστικές επιρροές. Οι πτυχές αυτές προσιδιάζουν σε μεγάλο βαθμό με την αντίστοιχη θεώρηση και πρόσληψη των πολιτιστικών τεκταινομένων, τόσο από το ΠΑΣΟΚ όσο και από το χώρο της παραδοσιακής Αριστεράς, όπου αποτυπώνεται η τότε επικρατούσα αντίληψη περί ταύτισης μεταξύ του εθνικού και του λαϊκού πολιτισμού. Όλα τα παραπάνω αποτελούν συνιστώσες της ευρύτερης πρόσληψης των δυτικών πολιτιστικών επιρροών ως μορφή «πολιτιστικού ιμπεριαλισμού» της Δύσης, γεγονός που αναδεικνύει την αναγκαιότητα διαφύλαξης των εθνικών παραδόσεων.

Εν κατακλείδι, θα ακολουθήσει η παράθεση των συμπερασμάτων που προκύπτουν από την παρούσα έρευνα, τόσο σε σχέση με τις μεταβολές στο πεδίο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης όσο και αναφορικά με τις θέσεις των κομμάτων και του Τύπου για το εν λόγω ζήτημα.

Ορισμένες προσεγγίσεις των εννοιών «λαϊκό» και «μαζικό». Εννοιολογήσεις της λαϊκής κουλτούρας.

Στο παρόν κεφάλαιο θα καταγραφούν και θα εξεταστούν συνοπτικά ορισμένες από τις γνωστότερες θεωρητικές απόπειρες ορισμού της έννοιας της «λαϊκής κουλτούρας» από ιστορικούς, ανθρωπολόγους και κοινωνιολόγους. Το συγκεκριμένο στοιχείο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας έρευνας, δεδομένης της εκτεταμένης χρήσης των όρων «λαϊκό», «λαϊκή» και «μαζική κουλτούρα» εντός των παρακάτω κεφαλαίων. Αξίζει να επισημανθεί πως η λαϊκή κουλτούρα αποτέλεσε προνομιακό πεδίο έρευνας και διαλόγου μεταξύ θεωρητικών, ιστορικών και κοινωνικών επιστημόνων, αλλά και διαφορετικών ιστοριογραφικών σχολών και αντιλήψεων.

Ένα από τα συνηθέστερα χαρακτηριστικά των ορισμών και των εννοιολογήσεων της λαϊκής κουλτούρας ήταν η άμεση συνάρτηση με άλλες θεωρητικές κατασκευές από το πεδίο των πολιτιστικών σπουδών. Έννοιες όπως ο εθνικός πολιτισμός, η υψηλή και η λαϊκή κουλτούρα, η μαζική και η κυρίαρχη κουλτούρα εντάσσονται πολύ συχνά στις απόπειρες ορισμού της αντίστοιχης λαϊκής, στοιχείο που καταδεικνύει, αφενός την άρρηκτη σύνδεσή τους και, αφετέρου, τη θέση της λαϊκής κουλτούρας εντός ενός ευρύτερου συνόλου πολιτιστικών θεωρητικών κατηγοριών. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, η λαϊκή κουλτούρα ορίζεται ως οτιδήποτε δεν ανήκει σε άλλες πολιτιστικές κατηγορίες, όπως, λόγου χάρη, η λεγόμενη υψηλή κουλτούρα. Κατά συνέπεια, στο εν λόγω κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια πολύ συνοπτική προσέγγιση κάποιων εκ των υπολοίπων κατηγοριών, προκειμένου να οριστεί καλύτερα το λαϊκό στοιχείο και η λαϊκή κουλτούρα.

Πρώτα απ' όλα, είναι αναγκαίο να τονιστεί πως ορισμένοι από τους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με το πεδίο της λαϊκής κουλτούρας ξεκίνησαν από τον ορισμό της έννοιας «κουλτούρα». Μία από τις σημαίνουσες αναφορές αποτέλεσε το κείμενο «Η ανάλυση της κουλτούρας», του Raymond Williams, όπου ο τελευταίος επιχείρησε να ορίσει την εν λόγω έννοια με τρεις διαφορετικούς

τρόπους. Ο πρώτος του ορισμός αναφέρεται στην κουλτούρα ως μία «γενική διαδικασία διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης»⁷. Ο εν λόγω ορισμός αφορά αμιγώς τις τέχνες, τη διανόηση και την αισθητική. Στον αντίποδα, ο δεύτερος ορισμός παραπέμπει στον ευρύτερο τρόπο ζωής μεμονωμένων ανθρώπων, είτε μίας πληθυσμιακής ομάδας είτε μίας χρονικής περιόδου⁸. Σε αντίθεση με την πρώτη περίπτωση, ο δεύτερος ορισμός δύναται, κατά τον Williams, να δηλώνει πτυχές που αφορούν όχι μόνο τη διανοητική και αισθητική ανάπτυξη, αλλά και εκφάνσεις της καθημερινότητας των ανθρώπων, όπως οι γιορτές, οι διακοπές, η ενασχόληση τους με τον αθλητισμό και συνολικότερα ησχόλη. Τέλος, σύμφωνα με τον τρίτο ορισμό του Williams, η κουλτούρα αποτελεί το σύνολο των έργων της καλλιτεχνικής και της διανοητικής δραστηριότητας γενικότερα⁹. Σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό και θεωρητικό των πολιτισμικών σπουδών, John Storey¹⁰, η έννοια της λαϊκής κουλτούρας βρίσκεται εγγύτερα στον δεύτερο και τον τρίτο ορισμό του Williams για την κουλτούρα.

Οι περισσότερες προσπάθειες εννοιολόγησης και ορισμού της λαϊκής κουλτούρας εκκινούν από την πεποίθηση ότι αυτή ουσιαστικά είναι η κουλτούρα που είναι ευρέως αποδεκτή από μεγάλο τμήμα του κόσμου¹¹. Το εν λόγω στοιχείο, το οποίο είναι εν πολλοίς ποσοτικό, διέπει σε μεγάλο βαθμό τους ορισμούς και τις προσλήψεις της. Δεν είναι λίγες οι φορές που το «λαϊκό» στο χώρο της μουσικής γίνεται αντιληπτό ως ένα καλλιτεχνικό έργο με πλατιά απήχηση κοινό, ανεξαρτήτως μουσικού ύφους και μουσικών στοιχείων. Η συγκεκριμένη θεώρηση, λόγω της ποσοτικής της διάστασης, υπερβαίνει τις όποιες αξιολογικές κρίσεις αναφορικά με το κομμάτι της ποιότητας του έργου. Εντούτοις, πρέπει να σημειωθεί ότι αυτό το ποσοτικό στοιχείο, αν και αποτελεί μία προφανή πτυχή των προσπαθειών εννοιολόγησης της λαϊκής κουλτούρας, δεν αρκεί για τη συγκρότηση και τη διατύπωση ενός ολοκληρωμένου ορισμού της, καθώς σε αυτή την περίπτωση απουσιάζουν τα ποιοτικά και κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά.

⁷ Raymond Williams, *Keywords, A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, London, 1983, σελ. 237.

⁸ Στο ίδιο, σελ. 237.

⁹ Στο ίδιο, σελ. 237.

¹⁰ John Storey, *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα*, μετάφραση Βασίλη Ντζούνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2015.

¹¹ Στο ίδιο, σελ. 21.

Μία δεύτερη απόπειρα ορισμού της λαϊκής κουλτούρας σχετίζεται άρρηκτα με την αντίστοιχη υψηλή. Αναλυτικότερα, ως λαϊκή ορίζεται η κουλτούρα η οποία αδυνατεί να χαρακτηριστεί ως υψηλή. Σε πλήρη αντιδιαστολή με τον πρώτο ορισμό και την ποσοτική του διάσταση, η εν λόγω απόπειρα διέπεται από αμιγώς αξιολογικές κρίσεις, ορισμένες από τις οποίες προσλαμβάνουν την λαϊκή ως κατώτερη κουλτούρα. Η προσέγγιση αυτή ορίζει την λαϊκή κουλτούρα ως μια μορφή μαζικά παραγόμενης εμπορικής κουλτούρας, ενώ, στον αντίποδα, η αντίστοιχη υψηλή προσδιορίζεται ως το απότοκο μίας ατομικής δημιουργικής πράξης, με αποτέλεσμα η πρώτη να χρήζει απλώς μιας σύντομης κοινωνιολογικής έρευνας, ενώ η δεύτερη να είναι άξια ηθικής και αισθητικής ανταπόκρισης¹².

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να γίνει αναφορά στον Γάλλο κοινωνιολόγο Pierre Bourdieu, ο οποίος ασχολήθηκε εμβριθώς με αυτή την πολιτιστική διάκριση, καθώς και με τα επιμέρους κοινωνιολογικά της χαρακτηριστικά. Ο Bourdieu ορίζει το «γούστο» ως μία ιδεολογική κατηγορία με σαφή ταξικά χαρακτηριστικά, προσδιορίζοντας την τάξη όχι μόνο με κοινωνικοοικονομικούς, αλλά και με αισθητικούς - ποιοτικούς όρους¹³. Παράλληλα, ο Bourdieu ορίζει το «λαϊκό» θέαμα, ως το θέαμα που «παρέχει, αδιαχώριστα, την ατομική συμμετοχή του θεατή στο θέαμα και τη συλλογική συμμετοχή στη γιορτή, όπου το θέαμα είναι η αφορμή»¹⁴. «Η αίσθηση της γιορτής, της ειλικρινούς ελευθεροστομίας και της ελεύθερης πλάκας, που απελευθερώνουν, φέρνοντας στον κοινωνικό κόσμο τα πάνω κάτω, ανατρέποντας τις συμβάσεις και την συμβατικότητα»¹⁵, στοιχείο που διακρίνει τα λαϊκά θεάματα από τα υπόλοιπα πολιτιστικά έργα.

Σύμφωνα με τον Storey, και σε αυτή την περίπτωση ενδέχεται τα όρια μεταξύ λαϊκής και υψηλής κουλτούρας να είναι δυσδιάκριτα, καθώς πολλά πολιτιστικά έργα που ορίζονταν ως υψηλή κουλτούρα κατέληξαν σταδιακά να γίνονται αντιληπτά ως πτυχές της αντίστοιχης λαϊκής, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις ακολουθήθηκε η αντίστροφη πορεία, όπως δείχνουν πολλά παραδείγματα του συγγραφέα από το χώρο της μουσικής, του κινηματογράφου,

¹² Στο ίδιο, σελ. 22.

¹³ Στο ίδιο, σελ. 22.

¹⁴ Σε αυτό το σημείο, είναι αναγκαίο να επισημανθεί ότι οι μεταφράσεις ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας είναι του γράφοντος. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris, 1979, σελ. 22.

¹⁵ John Storey, *ο.π.*, σελ. 22.

αλλά και της λογοτεχνίας¹⁶. Η ποσοτική διάσταση θέτει υπό αμφισβήτηση τα στενά όρια μεταξύ των δύο πολιτιστικών κατηγοριών, καθιστώντας τον μεταξύ τους διαχωρισμό λιγότερο εμφανή.

Ο τρίτος ορισμός της λαϊκής κουλτούρας εννοιολογεί την τελευταία σε άμεση συνάρτηση με την αντίστοιχη «μαζική». Αναλυτικότερα, η εν λόγω αντίληψη προσλαμβάνει την λαϊκή κουλτούρα ως μία μορφή εμπορικής, τυποποιημένης κουλτούρας, η οποία παράγεται με σκοπό τη μαζική κατανάλωση¹⁷. Το κοινό στο οποίο απευθύνεται η μαζική – λαϊκή κουλτούρα είναι χειραγωγήσιμο και καταναλώνει άκριτα και παθητικά. Ωστόσο, ορισμένοι θεωρητικοί, όπως ο John Fiske και ο Simon Frith αντιτίθενται στη συγκεκριμένη θεώρηση¹⁸, αμφισβητώντας πλήρως τη θεωρία περί αδυναμίας διάκρισης και παθητικής πολιτιστικής κατανάλωσης από την πλευρά του κοινού¹⁹. Παρακάτω, θα επιχειρηθεί μία αναλυτικότερη εξέταση της έννοιας της μαζικής κουλτούρας.

Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί ότι άλλοι θεωρητικοί προσλαμβάνουν τη μαζική κουλτούρα ως μία μορφή κουλτούρας που είναι εισαγόμενη από την Ηνωμένες Πολιτείες και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον αμερικανικό πολιτισμό. Ο Richard Maltby υποστήριξε πως οι σύγχρονες, νεωτερικές μορφές της λαϊκής κουλτούρας έχουν γεννηθεί σε αμερικανικές μεγαλουπόλεις, όπως η Νέα Υόρκη, ενώ παράλληλα, χρησιμοποιεί τον όρο «αμερικανοποίηση», προκειμένου να ορίσει την αρνητική επιρροή της αμερικανικής κουλτούρας στην αντίστοιχη βρετανική²⁰. Επιπροσθέτως, ο Andrew Ross εξέφρασε την άποψη ότι «στην Αμερική η λαϊκή κουλτούρα κατέχει, κοινωνικά και θεσμικά, κεντρική θέση για περισσότερο χρόνο

¹⁶ Ενδεικτικά, ο Storey αναφέρει παραδείγματα όπως το έργο του διάσημου Ιταλού τενόρου Luciano Pavarotti. Πιο συγκεκριμένα, η πολύ μεγάλη προσέλευση του κοινού στη συναυλία του στο Hyde Park του Λονδίνου το 1991, καθώς και το γεγονός ότι την ίδια περίοδο ορισμένοι δίσκοι του έφτασαν στην κορυφή των βρετανικών πωλήσεων δίσκων αποτύπωναν την πολύ μεγάλη δημοφιλία του Pavarotti, ενός καλλιτέχνη ο οποίος φαινομενικά άνηκε στη λεγόμενη «υψηλή κουλτούρα». Συνεπώς, τα στοιχεία αυτά, καθιστούσαν δύσκολη την αυστηρή διάκριση μεταξύ λαϊκής και υψηλής κουλτούρας. Στο ίδιο, σελ. 23.

¹⁷ Στο ίδιο, σελ. 25.

¹⁸ John Fiske, *Understanding Popular Culture*, London, 1989, σελ. 31.

¹⁹ Ειδικότερα, τόσο ο Fiske, όσο και ο Frith εκτιμούν πως η κατανάλωση δεν είναι μία παθητική δραστηριότητα, καθώς το κοινό έχει τη δυνατότητα διάκρισης και επιλογής. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός πως πολλά καινούρια πολιτιστικά έργα, αλλά και προϊόντα, αποτυγχάνουν, παρά την εκτεταμένη διαφημιστική τους προώθηση. Στο ίδιο, σελ. 25.

²⁰ Richard Maltby, *Dreams for sale: Popular culture in the 20th century*, Harrap, London, 1989, σελ. 11.

και με πιο σημαίνοντα τρόπο, από ό,τι στην Ευρώπη»²¹. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο, η μαζική κουλτούρα είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με τις Ηνωμένες Πολιτείες, σε βαθμό που θεωρεί την έννοια του «μαζικού» ως «έναν από τους βασικούς όρους που διέπει την επίσημη διάκριση μεταξύ αμερικανικού και μη αμερικανικού»²². Επιπροσθέτως, ο Ross εντοπίζει την τάση διείσδυσης της αμερικανικής κουλτούρας στις υπόλοιπες σύγχρονες κοινωνίες, παραθέτοντας τη ρήση του επικεφαλής της αμερικανικής υπηρεσίας πληροφοριών Charles Wick, σύμφωνα με την οποία η κουλτούρα αποτελούσε ένα από τα βασικότερα οχήματα στην προσπάθεια διείσδυσης του αμερικανικού παράγοντα στον υπόλοιπο κόσμο:

«Ελπίζω πως η αμερικανική λαϊκή κουλτούρα θα διεισδύσει σε άλλες κοινωνίες, λειτουργώντας ως μια μορφή πιλοτικού αλεξίπτωτου για τις υπόλοιπες αμερικανικές αξίες»²³.

Οι προαναφερθείσες θέσεις των δύο θεωρητικών αντηχούν μία αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η λαϊκή κουλτούρα αντλεί από αμερικανικά πρότυπα, αντίληψη που έχει εξέχουσα σημασία στη θεωρητική διερεύνηση και εννοιολόγηση τόσο της λαϊκής όσο και της μαζικής κουλτούρας²⁴.

Ένας τέταρτος ορισμός της λαϊκής κουλτούρας, την προσδιορίζει ως μορφή κουλτούρας που έχει τις ρίζες της στον λαό, χωρίς να έχει επιβληθεί άνωθεν. Η εν λόγω προσέγγιση παρουσιάζει μία εξιδανικευμένη εικόνα της λαϊκής κουλτούρας ως μίας αυθεντικής μορφής κουλτούρας που δημιουργείται από το λαό και απευθύνεται στον ίδιο το λαό, μία προσέγγιση η οποία διέπεται από σαφή ταξικά στοιχεία²⁵. Ωστόσο, ο Storey θεωρεί προβληματική τη συγκεκριμένη μαρξιστική εννοιολόγηση, καθώς τίθεται το ερώτημα ποιοι άνθρωποι πληρούν τις προϋποθέσεις για να ενταχθούν στην έννοια του «λαού». Παράλληλα, η

²¹ Andrew Ross, *No respect: Intellectuals and popular culture*, Routledge, London & New York, 1989, σελ. 7.

²² Στο ίδιο, σελ. 42.

²³ Στο ίδιο, σελ. 8.

²⁴ John Storey, *ο.π.*, σελ. 26.

²⁵ Μία από τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις αυτού του ορισμού αποτελεί το γεγονός πως για ορισμένους θεωρητικούς, η αυθεντική λαϊκή κουλτούρα αποτελεί μία πράξη «συμβολικής αντίστασης» της εργατικής τάξης εντός του σύγχρονου καπιταλιστικού πλαισίου. Ενδεικτικά: Tony Bennett, "Popular Culture: a 'teaching object'", *Screen Education*, 34, 1980, σελ. 22.

συγκεκριμένη θεωρία δεν καταπιάνεται με το ζήτημα της «εμπορικότητας» που διέπει τη δημιουργία ορισμένων πτυχών της λαϊκής κουλτούρας, καθώς, σύμφωνα με τον Storey, πολλές από τις πηγές της τελευταίας έχουν έναν εμπορικό χαρακτήρα²⁶.

Ένας πέμπτος ορισμός της λαϊκής κουλτούρας, ο οποίος επίσης απορρέει από την μαρξιστική θεωρητική παράδοση και διέπεται από σαφή ταξικά στοιχεία, προέρχεται από τη θεωρία του Antonio Gramsci και, πιο συγκεκριμένα, από το σχετικό με την έννοια της ηγεμονίας, έργο του. Αναλυτικότερα, ο Gramsci ανέδειξε την πολιτική υφή του χώρου της κουλτούρας, στοιχείο που επηρέασε σημαντικά τη διερεύνηση και εννοιολόγηση του όρου της λαϊκής κουλτούρας. Πολλοί από τους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με το πεδίο της κουλτούρας αξιοποίησαν τη θεωρία του Gramsci, προκειμένου να ερμηνεύσουν την πολιτική φύση της λαϊκής κουλτούρας. Εκείνοι προσλαμβάνουν την τελευταία ως ένα πεδίο διένεξης ανάμεσα στην «αντίσταση» των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων και την «τάση ενσωμάτωσης» η οποία υποκινείται από την πλευρά των κυρίαρχων ομάδων²⁷. Συνεπώς, σύμφωνα με τη θεωρία του Gramsci, η λαϊκή κουλτούρα δεν ορίζεται ούτε ως ένα είδος κουλτούρας που επιβάλλεται από την άρχουσα τάξη και τους θεωρητικούς της μαζικής κουλτούρας, ούτε όμως ως κουλτούρα αντίστασης του λαού, αλλά ως πεδίο συναλλαγής και διαπραγματεύσης μεταξύ τους²⁸. Παράλληλα, οι πρακτικές της λαϊκής κουλτούρας αποτελούν, κατά τον Gramsci, μία μεταξύ τους «ισορροπία συμβιβασμού»²⁹, η οποία κλίνει, κατά βάση, προς την πλευρά των ισχυρών, διαδικασία η οποία είναι ιστορική και συγχρονική ταυτόχρονα³⁰. Αξίζει να επισημανθεί ότι η συγχρονική διάσταση της διαδικασίας αυτής προκύπτει από τις μεταβολές και μετεξελίξεις ορισμένων πολιτιστικών πτυχών³¹. Υπό αυτή τη σκοπιά,

²⁶ Ειδικότερα, ο Storey αμφισβητεί την αντίληψη περί αυθόρμητης παραγωγής κουλτούρας από τους ίδιους τους ανθρώπους, εκφράζοντας την άποψη πως η κουλτούρα παράγεται από «πρώτες ύλες» τις οποίες προσφέρει η αγορά. John Storey, *ο.π.*, σελ. 27.

²⁷ Στο ίδιο, σελ. 28.

²⁸ Στο ίδιο, σελ. 28.

²⁹ Antonio Gramsci, *L' egemonia culturale*, Historica Edizioni, Cesena, 2022, σελ.161.

³⁰ John Storey, *ο.π.*, σελ. 28.

³¹ Κάποιες από τις πτυχές αυτές ήταν οι διακοπές στη θάλασσα, οι οποίες αρχικά θεωρούνταν πρακτική των αριστοκρατών, στη συνέχεια όμως εξελίχθηκαν σε μία χαρακτηριστική έκφανση της λαϊκής κουλτούρας. Στον αντίποδα, ένα παράδειγμα αντίστροφης μετεξέλιξης ήταν το κινηματογραφικό είδος του φιλμ νουάρ, το οποίο παρότι ξεκίνησε ως μία χαμηλής ποιότητας μορφή λαϊκού κινηματογράφου, αργότερα αποτέλεσε στοιχείο της λεγόμενης υψηλής κουλτούρας. Ο Storey

η λαϊκή κουλτούρα δεν πρόσκειται ούτε στη μεσαία μα ούτε και στην εργατική τάξη, αλλά αντίθετα, διέπεται από μια ισορροπία μεταξύ των δύο³².

Η θεωρία του Gramsci περί της επίδρασης της ηγεμονίας στο πεδίο της κουλτούρας αποτελεί μία από τις βασικότερες θεωρητικές προσλαμβάνουσες της σύνδεσης μεταξύ πολιτικής και πολιτισμού. Πιο αναλυτικά, ο Gramsci υποστήριξε πως η ηγεμονία δεν ήταν μία απλή επιβολή εξουσίας από τα πάνω, αλλά αντιθέτως ήταν το απότοκο μίας διαδικασίας «διαπραγμάτευσης» μεταξύ κυρίαρχων και κατώτερων ομάδων. Κατά συνέπεια, ένα προνομιακό πεδίο επιβολής της εξουσίας από την πλευρά των κυρίαρχων ομάδων ήταν ο πολιτισμός και η ιδεολογία³³. Για το λόγο αυτό, ο Gramsci επισημαίνει την σπουδαιότητα του ρόλου των διανοούμενων στη διατήρηση και οργάνωση της ηγεμονίας. Αυτοί οι διανοούμενοι, τους οποίους ο Ιταλός θεωρητικός ονόμασε «οργανικούς», είναι επιφορτισμένοι με το να παρέχουν «ηγεσία πολιτιστικής και ιδεολογικής φύσεως»³⁴. Ο ίδιος ο Gramsci μιλούσε για τους οργανικούς διανοούμενους ως ατομικές οντότητες, ωστόσο οι πολιτισμικές σπουδές έδωσαν σε αυτή την ορολογία έναν συλλογικό χαρακτήρα, εντάσσοντας σε αυτήν όχι μόνο πρόσωπα, αλλά και θεσμούς και «ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους³⁵», όπως αυτοί της οικογένειας, της οργανωμένης θρησκείας, της εκπαίδευσης, των ΜΜΕ και φυσικά, της πολιτιστικής βιομηχανίας³⁶.

Σύμφωνα με τη θεωρία της ηγεμονίας, ένας από τους βασικότερους λόγους για τους οποίους η ισορροπία κλίνει προς την πλευρά της άρχουσας τάξης αποτελεί η τάση ιδιοποίησης και αξιοποίησης της λαϊκής και «αντιστασιακής» κουλτούρας για εμπορικούς λόγους, με αποτέλεσμα η τελευταία να μετατοπίζεται από την αυθεντικότητα και τον αντιστασιακό χαρακτήρα στην επικράτηση της εμπορικής ενσωμάτωσης, καθώς με τον τρόπο αυτό «οι πολιτισμικές βιομηχανίες πετυχαίνουν να εμπορευματοποιήσουν την αντίσταση της υποκουλτούρας με βασικό στόχο το

χρησιμοποιεί τα παραδείγματα αυτά για να αναδείξει την αέναη κινητικότητα της κουλτούρας, μεταξύ αντίστασης και ενσωμάτωσης. Στο ίδιο, σελ. 28-29.

³² Στο ίδιο, σελ. 132.

³³ Ενδεικτικά, αναφέρεται η συνήθης πρακτική των αποικιοκρατικών δυνάμεων να επιβάλουν την ισχύ τους για να ελέγξουν τους αυτόχθονες πληθυσμούς, μέσω της επιβολής της δικιάς τους γλώσσας και κουλτούρας. Στο ίδιο, σελ. 129-130.

³⁴ Antonio Gramsci, "Hegemony intellectuals and the state", John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture, An Introduction* (5th edition), 2009, σελ. 79.

³⁵ Louis Althusser, *Θέσεις (1964-1975)*, μετάφραση Ξενοφώντα Γιαταγάνα, Θεμέλιο, Αθήνα, 1983.

³⁶ John Storey, *ο.π.*, σελ. 131.

κέρδος»³⁷. Ο Dick Hebdige ήταν ένας ακόμη θεωρητικός ο οποίος ασχολήθηκε με τις νεανικές υποκουλτούρες και την εμπορική τους αξιοποίηση, εκφράζοντας την άποψη πως αυτές μπορούν αρχικά να εκφράζουν συλλογικές αμφισβητήσεις, εντούτοις όμως, «πρέπει να καταλήξουν εγκαθιστώντας νέα σύνολα συμβάσεων, δημιουργώντας νέα εμπορεύματα, νέες βιομηχανίες, ή αναζωογονώντας παλαιές»³⁸.

Τέλος, η έκτη απόπειρα ορισμού της λαϊκής κουλτούρας που παρατίθεται από τον Storey ουσιαστικά αναιρεί τη διάκριση μεταξύ λαϊκής και υψηλής κουλτούρας, υπό το πλαίσιο της επικράτησης της μεταμοντέρνας κουλτούρας, η οποία δεν αναγνωρίζει πλέον την προαναφερθείσα διάκριση. Πιο συγκεκριμένα, η αλληλοδιείσδυση οικονομίας και κουλτούρας συντελείται σε βαθμό τέτοιο, ώστε τα όρια μεταξύ των διαφορετικών ειδών κουλτούρας καθίστανται θολά³⁹. Παράλληλα, η ώσμωση αυτή δεν προσλαμβάνεται αμιγώς θετικά ή αρνητικά από τους κοινωνικούς επιστήμονες. Για κάποιους εξ αυτών, η ανάδυση της μεταμοντέρνας κουλτούρας είναι μια θετική εξέλιξη, καθώς τερματίζει τον πολιτισμικό ελιτισμό, ο οποίος συγκροτήθηκε μέσα από αυθαίρετες διακρίσεις της κουλτούρας⁴⁰. Απεναντίας, οι πολέμοι του μεταμοντερνισμού αντιλαμβάνονται τον μετασχηματισμό αυτό ως μία επιβολή ισχύος του εμπορίου απέναντι στην κουλτούρα που επιφέρει την εξάλειψη της λαϊκής κουλτούρας⁴¹. Χαρακτηριστική είναι η πρόσληψη της μεταμοντέρνας κουλτούρας από τον Stuart Hall, κοινωνιολόγο και μελετητή του μεταμοντερνισμού και της νεωτερικότητας. Σύμφωνα με τον Hall, η νέα μεταμοντέρνα κουλτούρα είναι ένα είδος λαϊκής κουλτούρας που βρίσκεται πιο κοντά στην καθημερινή ζωή, την κατανάλωση και την κουλτούρα των ΜΜΕ, «μία κουλτούρα που απορρίπτει την καθαρότητα, την κυριαρχία της δομής και του ελιτισμού και είναι πιο παιγνιώδης, ειρωνική και εκλεκτική σε ύφος»⁴².

³⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι υποκουλτούρες των νέων, οι οποίες εντάσσονται στην πολιτιστική βιομηχανία. John Storey, *ο.π.*, σελ. 131.

³⁸ Dick Hebdige, *Sottocultura: Il significato dello stile*, Traduzione di Pierluigi Tazzi, Meltemi, Milano, 2017, σελ. 96.

³⁹ John Storey, *ο.π.*, σελ. 31.

⁴⁰ Στο ίδιο, σελ. 31.

⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 31.

⁴² Stuart Hall, David Held & Anthony McGrew, *Η νεωτερικότητα σήμερα: Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, μετάφραση Θανάση και Βίκτωρα Τσακίρη, Σαββάλας, Αθήνα, 2003, σελ. 333.

Εν συνεχεία, ένας ακόμη θεωρητικός που ασχολήθηκε εκτεταμένα με ζητήματα ορισμών στο πεδίο της πολιτιστικής θεωρίας και ιστορίας ήταν ο Peter Burke, σημαίνων εκπρόσωπος της βρετανικής ιστοριογραφικής και κοινωνιολογικής παράδοσης. Ο Burke, όπως και ο Storey, επισημαίνει τις σημαντικές δυσκολίες εννοιολόγησης και ορισμού που υπάρχουν στο πεδίο του εν λόγω γνωστικού αντικειμένου. Εν πρώτοις, τονίζεται η αναγκαιότητα να οριστεί ο λαός, ως κοινωνικό υποκείμενο, με το πρώτο σχετικό ερώτημα να είναι αν λαός είναι όλοι οι άνθρωποι, ή αν είναι όσοι δεν ανήκουν στις ελίτ. Ο Burke τονίζει πως στη δεύτερη περίπτωση ελλοχεύει ο κίνδυνος να θεωρηθούν ως ένα ομοιογενές σύνολο όσοι δεν ανήκουν στην κατηγορία του λαού⁴³.

Επιπροσθέτως, μία ακόμη προβληματική που προκύπτει στο έργο του Burke αναφορικά με τη λαϊκή κουλτούρα είναι η διάκρισή της από την αντίστοιχη λόγια ή υψηλή. Η πρώιμη φάση της μοντέρνας εποχής στη Δυτική Ευρώπη χαρακτηρίστηκε από την τάση των εγχώριων ελίτ να συμμετάσχουν τόσο στη λόγια όσο και στη λαϊκή κουλτούρα. Αυτή η «διπολιτισμική» στάση των ελίτ ίσχυσε μέχρι τα μέσα περίπου του 17^{ου} αιώνα, όταν είχαν πάψει πλέον να μετέχουν στη λαϊκή κουλτούρα⁴⁴. Την αμέσως επόμενη περίοδο, περίπου μεταξύ 1650 και 1800, παρατηρούνται προσπάθειες ορισμένων εκπροσώπων των θρησκευτικών ελίτ, Καθολικών και Προτεσταντών, να μεταρρυθμίσουν την κουλτούρα των «απλών ανθρώπων»⁴⁵. Όλες αυτές οι ωσμώσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ υψηλής και λαϊκής κουλτούρας προσλαμβάνονταν από πολλούς μελετητές των πολιτιστικών σπουδών ως μια αιτία για να εγκαταλειφθεί η χρήση των δύο αυτών όρων. Εντούτοις, ο Burke εξέφρασε την πεποίθηση πως οι αλληλεπιδράσεις αυτές δεν μπορούν να μελετηθούν σε βάθος δίχως τη χρήση των δύο όρων και, συνεπώς, μια ορθότερη προσέγγιση θα ήταν η μη χρήση των εννοιών της λαϊκής και της υψηλής κουλτούρας σε ένα αντιθετικό μεταξύ τους σχήμα, αλλά υπό ένα ευρύτερο

⁴³ Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Burke, ο κίνδυνος αυτός είναι συνήθης στις λεγόμενες «παραμόνιμες» κατηγορίες, δηλαδή τις υπόλοιπες κατηγορίες που δεν προσδιορίζονται από το τι περιέχουν οι ίδιες, αλλά από το τι αποκλείουν κάποιες άλλες. Σε αυτήν την περίπτωση είναι πιθανό να οδηγηθεί κανείς στο συμπέρασμα πως όσοι δεν ανήκουν σε μία παραμόνιμη κατηγορία, είναι ένα ομοιογενές σύνολο. Peter Burke, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*, μετάφραση και εισαγωγή Σπύρου Σηφακάκη, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009, σελ. 77.

⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 78.

⁴⁵ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, 1978, σελ. 234.

πλαίσιο⁴⁶, αξιοποιώντας προς αυτή την κατεύθυνση ένα άρθρο του Γάλλου ιστορικού Georges Duby, στο περιοδικό *Past and Present*, όπου ο τελευταίος προβαίνει σε μία εξέταση και αποτίμηση πολιτισμικών πρακτικών δίχως να χωρίζει την κουλτούρα σε λόγια και λαϊκή⁴⁷.

Παράλληλα, τόσο ο Burke όσο και αρκετοί άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Buckhardt, επισημαίνουν πως ο όρος «κουλτούρα» είναι ακόμα προβληματικότερος και πιο ασαφής από τον όρο «λαϊκός». Αρχικά, ο όρος «κουλτούρα» χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει επιστήμες και τέχνες, ενώ στη συνέχεια η χρήση του επεκτάθηκε και σε ό,τι αφορούσε λαϊκότερες πτυχές τους, όπως η λαϊκή μουσική ή διάφορες εναλλακτικές, λαϊκότερες μορφές της ιατρικής, όπως η χρήση των γιατροσοφιών⁴⁸. Αυτή η «προς τα κάτω» επέκταση από την πλευρά της πολιτισμικής ιστορίας που πραγματώθηκε κατά τα τελευταία χρόνια είχε μεγάλη σημασία στη μελέτη και διερεύνηση τόσο της λαϊκής κουλτούρας, όσο και της κουλτούρας συνολικότερα. Η διαδικασία αυτή οφειλόταν, σε πολύ μεγάλο βαθμό, στο ενδιαφέρον της επιστήμης της ανθρωπολογίας για την καθημερινή ζωή, τις συνήθειες και τις πρακτικές της. Τα παραδείγματα που παραθέτει ο Burke είναι πολύ χαρακτηριστικά και παράλληλα επιβεβαιώνουν πως αυτός ο νέος τρόπος χρήσης του όρου «κουλτούρα» συντελείται ήδη από τα τέλη του 19^{ου}⁴⁹ και το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα στο χώρο της ανθρωπολογίας⁵⁰. Αυτές οι ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της κουλτούρας έμελλαν να συμβάλουν στη μεταστροφή της χρήσης του όρου από την πλευρά των ιστορικών, κατά την πιο πρόσφατη περίοδο και,

⁴⁶ Peter Burke, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*;;, ο.π., σελ. 79.

⁴⁷ Georges Duby, «The diffusion of cultural patterns in feudal society», *Past and Present*, Τεύχος 39, 1968, σελ. 1-10.

⁴⁸ Peter Burke, ο.π., σελ. 79.

⁴⁹ Σημαντικός είναι και ο ορισμός του ανθρωπολόγου Edward Tylor, στο βιβλίο του *Πρωτόγονη Κουλτούρα* το 1871, όπου ως κουλτούρα, «με την ευρεία εθνογραφική έννοια» ορίζεται «το σύνθετο σύνολο που συμπεριλαμβάνει τη γνώση, την πίστη, την τέχνη, τα ήθη, τον νόμο, τα έθιμα και οποιαδήποτε ικανότητα αποκτάται από τον άνθρωπο ως μέλος της κοινωνίας». Edward Tylor, *Primitive Culture*, New York, 1871, σελ. 1.

⁵⁰ Συν τοις άλλοις, ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιγραφή της Βρετανικής κουλτούρας από τον Αμερικανό συγγραφέα T. S. Eliot στο *Notes Towards the Definition of Culture* το 1948. Ο Eliot συμπεριλαμβάνει εντός της έννοιας της βρετανικής κουλτούρας καθημερινές πρακτικές των Άγγλων, όπως συνήθειές τους τις ημέρες των ποδοσφαιρικών ντέρμπι, τις γοτθικές εκκλησίες του 19^{ου} αιώνα και τα νταρτς. Η εν λόγω προσέγγιση απεικονίζει μία εικόνα της βρετανικής κουλτούρας εντελώς διαφορετική σε σύγκριση με το παρελθόν. T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, London, 1948, σελ. 31.

κυρίως, από το 1970 και ύστερα⁵¹. Πλέον, και η ιστοριογραφία άρχισε να συμπεριλαμβάνει εντός της έννοιας της κουλτούρας, καθημερινές πρακτικές, έθιμα και αξίες, στοιχεία τα οποία συγκροτούν, ευρύτερα, τον τρόπο ζωής.

Τέλος, ένα ακόμη ζήτημα προς διερεύνηση είναι η αποσαφήνιση του όρου «μαζική κουλτούρα», ο οποίος παρατέθηκε στην αρχή του κεφαλαίου. Πιο συγκεκριμένα, η μαζική κουλτούρα θεωρούταν πολύ συχνά το αντίθετο της υψηλής κουλτούρας, ωστόσο η διαφοροποίησή της από την αντίστοιχη λαϊκή έχει κατά βάση ποιοτικά και όχι ποσοτικά χαρακτηριστικά. Σε αυτό το σημείο, είναι αναγκαίο να επισημανθεί και να εξεταστεί, πολύ συνοπτικά, η συμβολή της θεωρητικής παράδοσης της Σχολής της Φρανκφούρτης στην ανάδυση του εν λόγω όρου, η οποία εκκινεί στο πλαίσιο της Κριτικής Θεωρίας, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Στοχαστές όπως ο Max Horkheimer, ο Theodor Adorno, ο Herbert Marcuse και ο Leo Löwenthal ασχολήθηκαν εκτεταμένα με το πεδίο της κουλτούρας και τη σύνδεσή της με την κοινωνία και την πολιτική. Η ιδιαιτερότητα και καινοτομία της πρόσληψης της Σχολής έγκειται στον ποιοτικό διαχωρισμό της κουλτούρας σε «υψηλή» και «χαμηλή». Ο Adorno ήταν ο βασικός εκφραστής της άρνησης της μαζικής κουλτούρας, προσλαμβάνοντάς την ως παράγοντα αλλοτρίωσης, μια τυποποιημένη μορφή κουλτούρας που χειραγωγείται μέσω της «πολιτιστικής βιομηχανίας», ενώ συγχρόνως, ανέδειξε την εμπλοκή της με τη διαφήμιση. Μάλιστα, η επιβίωση και η εμπορική επιτυχία της μαζικής κουλτούρας εξαρτάται άμεσα από τη διαφήμιση, καθώς η τελευταία θεωρείται βασική προϋπόθεση για την προώθηση και κατανάλωση αυτής της μορφής κουλτούρας από το κοινό, καθώς «σφίγγει τους δεσμούς που ενώνουν τους καταναλωτές με τα μεγάλα τραστ»⁵². Σύμφωνα με τους στοχαστές της Σχολής της Φρανκφούρτης και ιδίως τον Adorno, η «αυθεντική τέχνη» διέπεται από έναν αντιστασιακό χαρακτήρα ελευθερίας και αντιτίθεται στην αλλοτρίωση της μαζικής κουλτούρας, στοιχεία απαραίτητα για την απελευθέρωση του ανθρώπου από τα δεσμά του καπιταλιστικού συστήματος και της «βιομηχανίας της ψυχαγωγίας»⁵³. Οι θεωρητικοί της σχολής, παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους στην ερμηνεία

⁵¹ Peter Burke, *ο.π.*, σελ. 87.

⁵² Theodor Adorno, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μετάφραση και εισαγωγή Ζήση Σαρίκα, Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σελ. 115-116.

⁵³ Στο ίδιο, σελ. 15-16.

των χαρακτηριστικών της τέχνης, εξέφρασαν από κοινού την πεποίθηση πως η αυθεντική τέχνη είναι μια μορφή κουλτούρας που αντλεί το υλικό της από τον αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος έχει δημιουργηθεί από τον άνθρωπο, παρουσιάζοντάς τον ωστόσο με έναν τρόπο μη συμβατικό⁵⁴. Μάλιστα, οι εκπρόσωποι της θεωρητικής παράδοσης της Φρανκφούρτης προσπάθησαν συστηματικά να στρέψουν το ενδιαφέρον και την ευαισθησία του κοινού προς την αυθεντική τέχνη, μέσα από την άρνηση της μαζικής κουλτούρας, άρνηση η οποία πολλούς χαρακτηρίστηκε από στοιχεία ελιτισμού. Όλα τα παραπάνω συγκροτούν μία πρόσληψη της έννοιας της μαζικής κουλτούρας με άκρως αρνητική χροιά, η οποία εισήγαγε νέες μορφές διερεύνησής της που βασίζονταν κυρίως σε ποιοτικά χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα να επηρεάσει καθοριστικά τη μελέτη της μαζικής κουλτούρας.

Η τάση αυτή εκφράστηκε και από άλλους θεωρητικούς όπως ο Edward Shils, ο οποίος προέβη σε έναν τριμερή, επίσης ποιοτικό, διαχωρισμό της κουλτούρας σε «ανώτερη», «μέτρια» και «βάνανυση». Σύμφωνα με τον Shils, η πρώτη περιλαμβάνει σπουδαία έργα τέχνης και τις επιστήμες, η «μέτρια» περιέχει έργα υποδεέστερα συγκριτικά με την πρώτη, ενώ η «βάνανυση», αποτελείται από έργα και θεάματα που χαρακτηρίζονται από έλλειψη συμβολικών στοιχείων και λεπτότητας⁵⁵. Η διάδοση της κουλτούρας, ιδίως της μέτριας και της βάνανυσης, τροφοδοτείται εν πολλοίς από παράγοντες όπως η ευρύτερη πρόσβαση στον έντυπο λόγο, η βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, η διάδοση μίας στοιχειώδους παιδείας, η αύξηση του ελεύθερου χρόνου και η βελτίωση του μορφωτικού επιπέδου των χαμηλότερων τάξεων⁵⁶.

Συμπερασματικά, το πεδίο της λαϊκής κουλτούρας και των εννοιολογήσεών της απασχόλησε πληθώρα θεωρητικών, κοινωνιολόγων, ανθρωπολόγων, ιστορικών και φιλοσόφων, αλλά και ευρύτερων θεωρητικών σχολών, με τους περισσότερους εξ αυτών να επισημαίνουν τη δυσκολία ακριβούς ορισμού των εννοιών, «λαϊκό», «κουλτούρα», «λαϊκή κουλτούρα» και «μαζική κουλτούρα». Οι εν λόγω όροι είναι

⁵⁴ Στο ίδιο, σελ. 14.

⁵⁵ Edward Shils, «Η μαζική κοινωνία και η κουλτούρα της», μετάφραση Α. Λυκιαρδοπούλου, από: Κώστας Λιβιεράτος & Τάκης Φραγκούλης (επιμ.), *Η κουλτούρα των μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, Αθήνα, 1991, σελ. 143.

⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 144.

αρκετά διασταλτικοί και οι προσεγγίσεις τους συγκροτήθηκαν και αρθρώθηκαν άλλοτε με αμιγώς ποσοτικά και άλλοτε με ποιοτικά χαρακτηριστικά. Πολύ συνοπτικά, μπορεί να παρατεθεί η άποψη πως η κουλτούρα αποτελεί το σύνολο της γνώσης, των τεχνών και των επιστημών, ενώ τα τελευταία χρόνια ο όρος αυτός εμπεριέχει επίσης και καθημερινές συνήθειες και πρακτικές των ανθρώπων, τη διασκέδαση και την αναψυχή τους, στοιχεία που απαρτίζουν τον ευρύτερο τρόπο ζωής των ανθρώπων. Η αλλαγή αυτή οφείλεται εν πολλοίς στους ανθρωπολόγους και τη συνεισφορά τους σε αυτή τη μεταβολή των προσλήψεων της κουλτούρας. Σταδιακά, οι αλλαγές αυτές εισήχθησαν και στο πεδίο της ιστοριογραφικής έρευνας, μετασχηματίζοντας το πλαίσιο της πολιτιστικής ιστορίας.

Ως προς την έννοια «λαϊκό», οι προσλήψεις είναι πολυάριθμες και πολυποίκιλες. Αρχικά, είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως οι προσλήψεις αυτές λαμβάνουν υπόψη από κοινού ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία. Όπως είδαμε προηγουμένως, ένας από τους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν εκτεταμένα με αυτή την πτυχή, αλλά και τις πολιτιστικές σπουδές συνολικότερα, ο John Storey, παρέθεσε έξι ορισμούς της λαϊκής κουλτούρας, λαμβάνοντας υπόψη τόσο ποσοτικά, όσο και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Ορισμένοι εξ αυτών, προσέδωσαν αμιγώς ποσοτικά χαρακτηριστικά στη λαϊκή κουλτούρα, ορίζοντάς την ως την κουλτούρα που είναι αρεστή από μεγάλο τμήμα του κόσμου, πρόσληψη που, ακόμα και σήμερα, επηρεάζει τις απόπειρες εννοιολόγησης στο πεδίο των πολιτιστικών σπουδών, δεδομένου ότι πολύ συχνά το λαϊκό εξακολουθεί να ορίζεται από πολλούς ως το ευρέως αποδεκτό. Άλλοι ορισμοί την εννοιολογούν ως μία μορφή «αντιστασιακής» κουλτούρας που παράγεται από τον λαό για τον ίδιο το λαό, ή μία κουλτούρα που αποτελεί απότοκο των αντιθέσεων ανάμεσα στα λαϊκά στρώματα και τις κυρίαρχες τάξεις. Η τελευταία προσέγγιση είναι άμεσα επηρεασμένη από τη θεωρία της ηγεμονίας στο έργο του Ιταλού μαρξιστή θεωρητικού Antonio Gramsci, σύμφωνα με την οποία οι ελίτ προσπαθούν να επιβάλουν την ηγεμονία και την κυριαρχία τους και στο πεδίο του πολιτισμού. Ο μεγάλος αριθμός των ορισμών αυτών, καθώς και οι διαφορετικές τους προσλαμβάνουσες, καταδεικνύουν τη δυσκολία να οριστεί και να ερμηνευθεί η λαϊκή κουλτούρα, δυσκολία την οποία επισήμανε τόσο ο Storey όσο και η πλειονότητα των θεωρητικών που καταπιάστηκαν με το πεδίο αυτό.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Peter Burke ήταν ένας ακόμη θεωρητικός που ασχολήθηκε με τη λαϊκή κουλτούρα, υπό το πρίσμα της ιστοριογραφίας και κοινωνικής ιστορίας. Ο τελευταίος, αμφισβήτησε την αντιθετική χρήση των όρων «λαϊκή» και «υψηλή» κουλτούρα, καθώς η τάση των ελίτ να εμπλέκονται τόσο στη λόγια, όσο και στη λαϊκή κουλτούρα καθιστούσε δύσκολο τον μεταξύ τους διαχωρισμό. Ωστόσο, ο Burke επισημαίνει την αναγκαιότητα χρήσης των δύο όρων, προκειμένου να μπορεί να μελετηθεί εις βάθος η μεταξύ τους ώσμωση. Παράλληλα, ο τελευταίος τονίζει την ευρύτερη στροφή της ιστοριογραφίας προς τις «λαϊκότερες» εκφάνσεις της κουλτούρας, όπως τα έθιμα, οι αντιλήψεις και οι καθημερινές συνήθειες των ανθρώπων, στροφή που εν πολλοίς οφείλεται στην ανθρωπολογική επιστήμη. Αυτή η χρήση της έννοιας της κουλτούρας από τους ανθρωπολόγους συντελείται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, για να εισαχθεί και στον τομέα της ιστοριογραφίας, κατά τη δεκαετία του 1970 και να εδραιωθεί στην σύγχρονη εποχή.

Εν κατακλείδι, ένας ακόμη όρος που χρησιμοποιείται εκτεταμένα στο πλαίσιο της πολιτιστικής θεωρίας είναι η «μαζική κουλτούρα». Η έννοια αυτή εισήχθη στο πεδίο της πολιτιστικής ιστορίας από τους θεωρητικούς της σχολής της Φρανκφούρτης και, εν πολλοίς, είχε αξιολογική χροιά. Πιο συγκεκριμένα, ορισμένοι εξ αυτών, όπως ο Theodor Adorno, προσδιόρισαν την μαζική κουλτούρα με, ποιοτικά και όχι ποσοτικά, χαρακτηριστικά ως μία χαμηλής ποιότητας, τυποποιημένη κουλτούρα που αποτελούσε παράγοντα παρακμής και αλλοτρίωσης, σε αντιδιαστολή με την «αυθεντική» τέχνη, η οποία, κατά τον Adorno, μπορούσε να ελευθερώσει τον άνθρωπο από το καπιταλιστικό σύστημα. Αυτή η μαρξιστική προσέγγιση έμελλε να επηρεάσει συνολικότερα τις προσλήψεις της μαζικής κουλτούρας και τις αρνητικές της συνδηλώσεις. Παράλληλα, ο ποιοτικός διαχωρισμός της κουλτούρας έγινε και από άλλους θεωρητικούς όπως ο Edward Shils, ο οποίος προσπάθησε να ερμηνεύσει τη διάδοση των χαμηλότερων ποιοτικά μορφών κουλτούρας, λαμβάνοντας υπόψη πτυχές όπως η βελτίωση τόσο του βιοτικού όσο και του μορφωτικού επιπέδου των χαμηλότερων τάξεων.

Στο χώρο της ελληνικής μουσικής, η εννοιολόγηση και η χρήση όρων σχετικών με τα μουσικά είδη είναι αρκετά ασαφής και διασταλτική. Εντούτοις, μπορεί, σε γενικές γραμμές, να επισημανθεί πως ο όρος «λαϊκό» αφορούσε ως επί

το πλείστον το είδος μουσικής που συνοδευόταν από το μπουζούκι. Όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, οι απαρχές της εγχώριας λαϊκής μουσικής εντοπίζονται στην ανάδυση του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενώ η κορύφωση της δημοτικότητάς της συντελείται κατά το διάστημα μεταξύ 1950 και 1970. Λαμβάνοντας υπόψη τους παραπάνω ορισμούς της λαϊκής κουλτούρας, μπορεί να εκφραστεί μία άποψη σύμφωνα με την οποία τόσο το ρεμπέτικο όσο και το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι βρίσκονται κοντά στον δεύτερο από τους ορισμούς που παρατέθηκε από το έργο του ο Storey, όπου το λαϊκό τραγούδι είναι ένα είδος μουσικής που παράγεται «από τον λαό για τον λαό». Ιδίως ο Στέλιος Καζαντζίδης αποτέλεσε μία περίπτωση καλλιτέχνη, η μουσική του οποίου συνδέθηκε άρρηκτα με τις αντιξοότητες και τις καθημερινές βιοποριστικές δυσκολίες των εργατικών κοινωνικών στρωμάτων. Εντούτοις, η εμπλοκή των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960 αποτελεί προκαλεί προβληματισμούς αναφορικά με τη θεμελίωση αυτής της άποψης.

Πρώτο Μέρος

Οι μεταβολές στο χώρο της λαϊκής μουσικής.

A1: Η περίοδος κυριαρχίας του πολιτικού τραγουδιού, 1974-1977

Εξερευνώντας το πεδίο του πολιτισμού κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, η πρώτη φάση των πολιτιστικών τεκταινομένων χαρακτηρίζεται από την πλήρη κυριαρχία του λεγόμενου «πολιτικού τραγουδιού». Ειδικότερα, την περίοδο αυτή η διαμόρφωση των πολιτιστικών δρωμένων συντελείται σε άμεση συνάρτηση με τις ευρύτερες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, της πρώιμης φάσης της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. Στην παρούσα ενότητα θα επιχειρηθεί μια προσπάθεια ορισμού του πολιτικού τραγουδιού, καθώς και μια συνοπτική αποτύπωση της κυριαρχίας του στη δημόσια πολιτιστική σφαίρα. Η δισκογραφική κίνηση και οι μεγάλες συναυλίες των πρώτων χρόνων μετά τη Μεταπολίτευση είναι ορισμένες από τις πτυχές που καταδεικνύουν την καθολική παρουσία του. Επιπροσθέτως, θα καταγραφούν κάποιοι από τους παράγοντες που ενίσχυσαν την εν λόγω πολιτιστική τάση κατά την περίοδο αυτή.

Πρωτίστως, πρέπει να επισημανθεί ότι η ακριβής εννοιολόγηση του όρου «πολιτικό τραγούδι» είναι προβληματική και χαρακτηρίζεται από διαφορετικές προσεγγίσεις και διαφωνίες. Ένας από τους πρώτους προβληματισμούς σχετικά με τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού διατυπώθηκε από τον Μάνο Χατζιδάκι σε σχόλιό του στο Τρίτο Πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας, όπου σε ένα αλληγορικό και ειρωνικό κείμενό του κατέδειξε αυτήν ακριβώς την προβληματική γύρω από τη συγκρότηση ενός σαφούς ορισμού:

«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»⁵⁷.

Η αλληγορία αυτή καταδεικνύει την υποκειμενική διάσταση από την οποία διέπεται η εννοιολόγηση του πολιτικού τραγουδιού. Από την άλλη μεριά, ο μουσικοσυνθέτης Θάνος Μικρούτσικος εστιάζει στο ρόλο της σκέψης και της λογικής στη συγκρότηση και δημιουργία του πολιτικού τραγουδιού, ενστερνιζόμενος την μπρεχτική αρχή της ώσμωσης μεταξύ λογικής και συναισθήματος:

«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»⁵⁸.

Σε γενικές γραμμές πάντως, ως «πολιτικό τραγούδι» ορίστηκε η τάση της ελληνικής μουσικής που περιελάμβανε τραγούδια με χαρακτήρα κοινωνικοπολιτικής αμφισβήτησης και κριτικής, με αφορμή την άνοδο και την πτώση της δικτατορίας, αλλά και το προδικτατορικό πολιτικό πλαίσιο. Ο Μίκης Θεοδωράκης ήταν ο βασικότερος εκφραστής του ρεύματος, το οποίο υπηρετήθηκε επίσης από συνθέτες και στιχουργούς όπως ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Μάνος Λοΐζος, ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο Φώντας Λαδής, ο Μάνος

⁵⁷ Μάνος Χατζιδάκις, *Τα Σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, Αθήνα, 1980 σελ. 79.

⁵⁸ Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Εν αρχή ην ο Καζαντζίδης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σελ. 189-190.

Ελευθερίου, αλλά και ερμηνευτές όπως η Μαρία Φαραντούρη, ο Αντώνης Καλογιάννης, η Μαρία Δημητριάδη, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου και η Άλκηστις Πρωτοψάλτη. Επίσης, με το πολιτικό τραγούδι συνδέθηκαν σε ορισμένες περιπτώσεις και ερμηνευτές από το χώρο του λαϊκού και του δημοτικού τραγουδιού, όπως ο Λάκης Χαλκιάς, ο Μανώλης Μητσιάς, ο Γιώργος Νταλάρας, ο Νίκος Ξυλούρης και ο Χαράλαμπος Γαργανουράκης.

Ως προς τα χαρακτηριστικά της, η σημαντικότερη πτυχή της άνθησης του πολιτικού τραγουδιού ήταν οι μαζικότερες συναυλίες που έλαβαν χώρα αμέσως μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Ήδη από το καλοκαίρι του 1974 διεξάγονται οι πρώτες μεγάλες συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη στο Στάδιο Καραϊσκάκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου στο Παναθηναϊκό Στάδιο με τη συμμετοχή πολλών από τους προαναφερθέντες ερμηνευτές. Η πολιτιστική και πολιτική δυναμική της εποχής εκείνης αποτυπώθηκε, όπως θα γραφτεί και στη συνέχεια της διατριβής, μέσα από το πολιτικό ντοκιμαντέρ του Νίκου Κούνδουρου *Τραγούδια της φωτιάς* (1975), το οποίο κάλυψε τις δύο συναυλίες, μαζί με τη μαρτυρία του αγωνιστή Χρήστου Ρεκλείτη, καταδεικνύοντας αυτήν ακριβώς τη ζύμωση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική. Η αναφώνηση συνθημάτων ανάμεσα στις ζωντανές εκτελέσεις των τραγουδιών ήταν μία ακόμη από τις πρακτικές που φανερώνουν αυτή τη συμμετοχική διάσταση του κοινού⁵⁹. Επίσης, οι ζωντανές εμφανίσεις καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το ρεύμα του πολιτικού τραγουδιού σε χώρους όπως οι μπουάτ, καθώς και η διάθεση των εσόδων από τις εκδηλώσεις αυτές για σκοπούς όπως η οικονομική ενίσχυση Κύπριων προσφύγων, αποτελούν πτυχές αυτού ακριβώς του χαρακτήρα πολιτικής διεκδίκησης του συγκεκριμένου μουσικού ρεύματος και θα παρατεθούν λεπτομερέστερα στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

Μουσικά, το πολιτικό τραγούδι και, ιδίως, οι συνθέσεις του Μίκη Θεοδωράκη, χαρακτηριζόταν από τα συμφωνικά του στοιχεία. Ωστόσο, η παρουσία του μπουζουκιού, καθώς και άλλων λαϊκών οργάνων, ευνόησε την αλληλεπίδραση μεταξύ του πολιτικού και του λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο ήταν η ώσμωση του πολιτικού τραγουδιού με τα παραδοσιακά

⁵⁹ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και πολιτική. Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Τόμος 10^{ος}*, Αθήνα, 2003, σελ. 267-268.

μουσικά όργανα, όπως η κρητική λύρα, πρακτική η οποία, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, οφειλόταν σε πολύ μεγάλο βαθμό στον συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλο, ο οποίος εισήγαγε στις συνθέσεις του στοιχεία από τα παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης, τα λεγόμενα «ριζίτικα».

Η άνθηση του πολιτικού τραγουδιού ευνοήθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό από το πολιτικό πρίσμα της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου. Η αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος και η άρση του κατασταλτικού νομοθετικού πλαισίου της μετεμφυλιακής περιόδου καλλιέργησαν ένα αίσθημα ελευθερίας και ευφορίας σε χιλιάδες πολίτες, πολλοί από τους οποίους υπέστησαν διώξεις και φυλακίσεις στη διάρκεια της δικτατορίας. Η προληπτική κρατική λογοκρισία που λειτούργησε αδιάκοπα από τα χρόνια του καθεστώτος του Ιωάννη Μεταξά, καθόρισε τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της προδικτατορικής περιόδου. Παράλληλα, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η ριζοσπαστικοποίηση μεγάλου τμήματος της κοινωνίας, η οποία συντελείται ήδη από τα πολιτικά κινήματα της δεκαετίας του 1960, και σφυρηλατείται ακόμα παραπάνω μέσω του αντιδικτατορικού αγώνα.

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο που αντικατοπτρίζει την κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο ήταν η ραγδαία αύξηση της δισκογραφικής του παραγωγής, αμέσως μετά την άρση των προγενέστερων απαγορεύσεων. Πιο συγκεκριμένα, το πλέον χαρακτηριστικό και αξιοσημείωτο παράδειγμα αυτής της αύξησης ήταν ο αξιοσημείωτος αριθμός πωλήσεων των δίσκων του Μίκη Θεοδωράκη. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο αριθμός των αντιτύπων των δίσκων του είχε ξεπεράσει τα δύο εκατομμύρια⁶⁰, ενώ η αύξηση αυτή σταδιακά θα αφορούσε και τους υπόλοιπους εκπροσώπους του ρεύματος του πολιτικού τραγουδιού, στοιχείο που σαφώς ερμηνεύεται από το προαναφερθέν πολιτικό πλαίσιο και την ισχύ των πολιτικών νεολαιών, οι οποίες είχαν αναλάβει άτυπα το ρόλο του ιδεολογικού και πολιτιστικού καθοδηγητή της κοινωνίας⁶¹. Πάντως, ο Θεοδωράκης είχε περιγράψει με αρνητική χροιά αυτήν την εμπορική, δισκογραφική «έκρηξη», η οποία, κατά τον ίδιο, υποβάθμιζε το στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και έμπνευσης:

⁶⁰ Γιώργος Τσάμπρας, «Το Ελληνικό Τραγούδι, 1974-2000», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 10ος Τόμος*, σελ. 259-260.

⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 260.

«... Σε δύο μήνες πούλησαν δύο εκατομμύρια δίσκους. Άρχιζα να ζαλίζομαι ... Ενώ με είχανε στην ψύξη στην Ελλάδα, 20 υπό το μηδέν, ξαφνικά με βάλανε 100 πάνω από το μηδέν. Πέσανε όλοι πάνω μου γιατί σκέφτηκαν ότι αυτός ο άνθρωπος είναι χρυσοφόρος ... Καταλάβαινα ότι είμαι πάνω σε μία πλαγιά με μέλι και γλιστρούσα χωρίς να μπορώ να πιαστώ από πουθενά. Το προσάπτουν σε μένα αλλά δεν μπορούσα να κάνω τίποτα. Όπως ήμουν θύμα όταν με απαγορεύσανε και δεν μπορούσα να κάνω τίποτα, ήμουν θύμα και όταν με έπαιζαν πλέον όλοι –πάλι για επτά χρόνια. Πού να έχεις τη δυνατότητα μέσα σε όλα αυτά να βρεις τον εαυτό σου, να συνθέσεις, να ενορχηστρώσεις, να ηχογραφήσεις... Είχα χάσει τον οίστρο μου, δεν είχα και την ησυχία μου»⁶².

Η εν λόγω μαρτυρία του Θεοδωράκη πιστοποιεί αυτήν ακριβώς την εμπορική εκμετάλλευση του πολιτικού τραγουδιού. Η τεράστια δισκογραφική του επιτυχία, οι πολυάριθμες ζωντανές εκδηλώσεις και συναυλίες, σε μεγάλα στάδια, αλλά και σε χώρους όπως οι μπουάτ, αποτελούν πτυχές αυτής της «υπερτροφικής» παρουσίας του Θεοδωράκη στα καλλιτεχνικά δρώμενα. Όλα αυτά τα στοιχεία έμελλαν να προκαλέσουν έναν κορεσμό, γεγονός που οδήγησε σε υποχώρηση της δημοφιλίας του. Παρά τα αδιαμφισβήτητα κινηματικά του χαρακτηριστικά, αυτή η εμπορική «υπερεκμετάλλευση» απέβη εις βάρος της καλλιτεχνικής ελευθερίας των εμπλεκόμενων δημιουργών, όπως αποτυπώθηκε παραπάνω μέσα από τη μαρτυρία του Θεοδωράκη. Ο Θάνος Μικρούτσικος, ένας ακόμη σημαίνων εκπρόσωπος του ρεύματος, κατέδειξε, σε μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα συνέντευξή του στον ερευνητή του πολιτικού τραγουδιού Γιώργο Μυζάλη, τον κορεσμό που προκλήθηκε στο κοινό από αυτήν τη διάσταση της εμπορικής εκμετάλλευσης, δίνοντας επίσης ιδιαίτερη έμφαση στον περιορισμό του ταλέντου, ο οποίος, κατά τον ίδιο, έλαβε χώρα στο βωμό της εμπορικής επιτυχίας:

⁶² Στο ίδιο, σελ. 260.

«Μόνο του Θεοδωράκη, για δύο χρόνια, βγάλανε 74 δίσκους, μόνο αυτό σου λέω. Εγώ, μέσα σε σαράντα χρόνια, έχω φτάσει τους 69. Εκείνα τα δύο 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 διάστημα, πήγε πίσω ... 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»⁶³.

Αξίζει να σημειωθεί πως η αντίληψη περί κορεσμού, ο οποίος επήλθε από την υπερτροφική παρουσία και εμπορική διάσταση του πολιτικού τραγουδιού, εκφράστηκε και από άλλους καλλιτέχνες, ορισμένοι από τους οποίους αποτέλεσαν σημαίνοντες εκπροσώπους του. Ένας εξ αυτών, ο Μάνος Λοΐζος, εξέφρασε επίσης την άποψη αυτή, σε συνέντευξή του στην ΕΡΤ, το 1979, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως:

«Νομίζω ότι το έχουμε παρακάνει με αυτό που λέμε πολιτικό τραγούδι. Νομίζω ότι το πολιτικό τραγούδι που γράφεται τα τελευταία χρόνια, εκτός από μερικές σπάνιες εξαιρέσεις, δεν βρίσκει ανταπόκριση στο μεγάλο κοινό. Βρίσκει μόνο σε κάποιες ειδικές συγκεντρώσεις και, ουσιαστικά, δουλεύουμε ερήμην του μεγάλου κοινού, το οποίο αγνοεί αυτή την ιστορία και βρίσκει διέξοδο εκεί που νομίζει ότι εκφράζεται καλύτερα. Επομένως, είναι λάθος να μην ασχοληθούμε με το ερωτικό τραγούδι»⁶⁴.

Αυτή η άποψη του Λοΐζου αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία από το γεγονός ότι ο τελευταίος, λίγους μήνες πριν, είχε δημιουργήσει τον δίσκο «Τα

⁶³ Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου στον Γιώργο Μυζάλη, 2.7.2013. Γιώργος Μυζάλης, *Το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα, 1974-2002*, Fagottobooks, Αθήνα, 2018, σελ. 31.

⁶⁴ Συνέντευξη Μάνου Λοΐζου στην εκπομπή «Παρασκήνιο», ΕΡΤ, 10.10.1979.

τραγούδια της Χαρούλας», μαζί με την Χάρη Αλεξίου και τους στιχουργούς Πυθαγόρα και Μανώλη Ρασούλη. Ο δίσκος αυτός αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την ευρύτερη πολιτιστική στροφή από το πολιτικό τραγούδι προς νέες μορφές του λαϊκού τραγουδιού και της διασκέδασης, προσανατολισμένες στο στοιχείο του γλεντιού.

Τα στιχουργικά μοτίβα του πολιτικού τραγουδιού σχετίζονται εν πολλοίς με την εκτεταμένη καταπίεση που επιβλήθηκε σε μεγάλα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας καθ' όλη τη διάρκεια των μετεμφυλιακών χρόνων, με αποκορύφωμα την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας. Ο διαχρονικός χαρακτήρας αυτού του κατασταλτικού πλαισίου καταδεικνύεται από τη θεματολογία του πολιτικού τραγουδιού. Οι φυλακίσεις, οι εξορίες, τα βασανιστήρια και οι διώξεις αποτέλεσαν κυρίαρχες θεματικές και σε πολλές περιπτώσεις είχαν βιωματικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ήταν το τραγούδι «Το σφαγείο», που συνέθεσε ο Θεοδωράκης και ερμήνευσε ο Αντώνης Καλογιάννης⁶⁵. Άλλωστε, πολλά από τα έργα του Θεοδωράκη, τα οποία κυκλοφόρησαν ως δίσκοι μεταξύ 1974 και 1975, ήταν προγενέστερα και είχαν απαγορευτεί από το καθεστώς των Συνταγματαρχών.

Επιπροσθέτως, σε πολλές περιπτώσεις τα τραγούδια είχαν ένα χαρακτήρα διαμαρτυρίας απέναντι στη διαχρονική εξάρτηση της εγχώριας άρχουσας τάξης από τις μεγάλες δυνάμεις. Εκείνη την εποχή, ο εθνικός και πατριωτικός λόγος αποτελούσε μία από τις βασικότερες ιδεολογικές προσλαμβάνουσες της Αριστεράς, έχοντας συνδυαστεί με την αντιιμπεριαλιστική ιδεολογία. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα ήταν ο δίσκος «Ο Εχθρός Λαός» του Μίκη Θεοδωράκη, σε στίχους του θεατρικού συγγραφέα Ιάκωβου Καμπανέλλη, που κυκλοφόρησε το 1975. Μέσα από τους στίχους των τραγουδιών του, η ανεξαρτησία της χώρας θεωρείται αναγκαία προϋπόθεση για την ευημερία της⁶⁶, ενώ οι παρεμβάσεις των δυτικών δυνάμεων, όπως η Βρετανία και οι Ηνωμένες Πολιτείες, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, σε συνδυασμό με την πολιτική των κυρίαρχων εγχώριων δυνάμεων, προβάλλονται ως η γενεσιουργός αιτία του

⁶⁵ Μέσα από τους στίχους του εν λόγω έργου, ο Θεοδωράκης ανατρέχει στην περίοδο της δικτατορίας, όπου κρατείτο στο κτήριο της ΕΑΤ- ΕΣΑ και ξυλοκοπήθηκε από τους βασανιστές. Ο Θεοδωράκης, μέσω των στίχων αναφέρεται στα κοινά του βιώματα, τους ξυλοδαρμούς και τα βασανιστήρια στην ΕΑΤ – ΕΣΑ, με τον Ανδρέα Λεντάκη, στέλεχος της ΕΔΑ και βαρύνουσα φυσιογνωμία του αντιδικτατορικού αγώνα.

⁶⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Λαχτάρισα Μια Χώρα».

ευρύτερου μετεμφυλιακού αυταρχισμού, των διώξεων και της κοινωνικοοικονομικής ανισότητας:

«Απ' το 44 κι από το γλυκοχάραμα/ο αδερφός τον αδερφό με σύμβουλο ένα Βρετανό/ποτίζουν αίμα το στενό με σύμβουλο ένα Βρετανό.

46 εγύρισε, στο σθέρκο μας θρονιάστηκε/ κι ο αδερφός τον αδερφό με σύμβουλο παλατιανό/κανόνια σέρνουν στο βουνό με σύμβουλο παλατιανό.

47 κι ανάθεμα, όλα δικά τους τα 'θελαν/κι ο αδερφός τον αδερφό με σύμβουλο Αμερικανό/χορταίνει νιάτα το βουνό με σύμβουλο Αμερικανό.

Προδότες και δοσίλογοι, όλοι καλοδεχούμενοι/πατριώτες και αγωνιστές στον τοίχο και στις φυλακές»⁶⁷.

Η πτυχή του πατριωτικού λόγου αναδύεται μέσα από ένα πλήθος έργων του πολιτικού τραγουδιού. Η ώσμωση μεταξύ αντιιμπεριαλισμού και πατριωτικού λόγου, που υπήρξε βασική συνιστώσα του ιδεολογικού υποβάθρου της Αριστεράς ήδη από την προδικτατορική περίοδο⁶⁸, έμελλε να χαρακτηρίσει επίσης τα πολιτιστικά τεκταινόμενα και της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου. Η μελοποίηση της «Ρωμιοσύνης», ποιητικής συλλογής του Γιάννη Ρίτσου, από τον Θεοδωράκη, αποτυπώνει τις περιπέτειες που πέρασε η Ελλάδα, όπως η κατοχή και ο Εμφύλιος, μέσα από τις οποίες η χώρα βγαίνει δυνατότερη. Τα ποιήματα αυτά μελοποιήθηκαν το 1966, ωστόσο ένα εξ αυτών, το «Τη Ρωμιοσύνη μην την κλαις», επανακυκλοφόρησε το 1974 με τη φωνή της Μαρίας Δημητριάδη.

Οι προγενέστεροι πολιτικοί αγώνες και διεκδικήσεις αποτέλεσαν επίσης αξιοσημείωτη στιχουργική έκφραση του πολιτικού τραγουδιού. Τα πολιτικά κινήματα της δεκαετίας του 1960 δεσπόζουν στη θεματολογία του πολιτικού

⁶⁷ Οι συγκεκριμένοι στίχοι προέρχονται από το τραγούδι «Ο αδερφός τον αδερφό», με ερμηνευτές την Τζένη Καρέζη και τον Βασίλη Παπακωνσταντίνου.

⁶⁸ Ενδεικτικά, Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα, 1947-1989*, Ασίνη, Αθήνα, 2016, και Κώστας Κατσάπης, *Ήχοι και απόηχοι Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα, 2007.

τραγουδιού με τις αναφορές στους αγώνες για το Κυπριακό ζήτημα, ενώ τιμήθηκαν αγωνιστές της προγενέστερης περιόδου, όπως ο Σωτήρης Πέτρουλας, φοιτητής που δολοφονήθηκε κατά τη διάρκεια των μεγάλων διαδηλώσεων τον Ιούλιο του 1965⁶⁹, ο Νίκος Μπελογιάννης⁷⁰ και ο Γρηγόρης Λαμπράκης.

Μία ακόμη κεντρική συνιστώσα της θεματολογίας του πολιτικού τραγουδιού ήταν η καθημερινότητα και οι δυσκολίες της εργατικής τάξης⁷¹, καθώς και επιμέρους πτυχές της όπως η οικονομική μετανάστευση και η καταπάτηση των εργατικών δικαιωμάτων από την εργοδοσία⁷². Η εργοδοτική αυθαιρεσία, οι απεργιακές κινητοποιήσεις και η έντονη συνδικαλιστική δράση αποτέλεσαν αναπόσπαστο τμήμα του κλίματος πολιτικοποίησης που επικρατούσε κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως πολλά από αυτά τα τραγούδια ακούγονται ακόμη και σήμερα σε προσυγκεντρώσεις απεργιακών κινητοποιήσεων και διαδηλώσεων.

Παράλληλα με τα προαναφερθέντα στιχουργικά μοτίβα, παρατηρείται ένα ρεύμα δευτερογενούς πολιτικοποίησης. Τα παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης, τα περίφημα «ριζίτικα», ήταν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης. Ο συνθέτης Γιάννης Μαρκόπουλος ήταν ίσως η πλέον αναγνωρίσιμη περίπτωση συνθέτη που καταπιάστηκε με τα παραδοσιακά μουσικά στοιχεία, εντάσσοντας τα δημοτικά όργανα και συνδυάζοντάς τα με σύγχρονα μουσικά μέσα και ήχους. Στο στιχουργικό κομμάτι, πολλά ριζίτικα τραγούδια, όπως το «Πότε θα κάνει ξαστεριά», παρά το γεγονός πως δεν διέπονταν από άμεσες πολιτικές αναφορές, γίνονταν αντιληπτά από το κοινό ως βαθιά πολιτικά. Η πρόσληψή τους ως παρακλάδι του πολιτικού τραγουδιού αποτέλεσε διαδικασία που ευνοήθηκε και τροφοδοτήθηκε από τη στιχουργική αλληγορία⁷³. Ένας ακόμη παράγοντας προς την κατεύθυνση αυτή ήταν η «αξιοποίηση» αυτών των έργων κατά την περίοδο της δικτατορίας και

⁶⁹ Προς τιμήν του Πέτρουλα, ο Θεοδωράκης έγραψε το ομώνυμο τραγούδι, το οποίο επίσης συμπεριλήφθηκε στον δίσκο «Ο εχθρός λαός», το 1975.

⁷⁰ Ενδεικτικά: «Ο Μπελογιάννης ζει», σύνθεση του Θάνου Μικρούτσικου, με ερμηνεύτρια την Μαρία Δημητριάδη.

⁷¹ Ενδεικτικά: «Η φάμπρικα», σύνθεση του Γιάννη Μαρκόπουλου με ερμηνευτή τον Λάκη Χαλκιά.

⁷² Ένα από τα χαρακτηριστικότερα εργατικά τραγούδια ήταν «Η Γεωργία», δημιουργία του συνθέτη Δήμου Μούτση και του στιχουργού Γιώργου Σκούρτη, με ερμηνεύτρια την Άλκηστις Πρωτοψάλτη. Το τραγούδι αυτό προερχόταν από το δίσκο του Δήμου Μούτση «Εργατική Συμφωνία», που κυκλοφόρησε το 1976 και αποτέλεσε σημείο αναφοράς σε ό,τι αφορά την «εργατική» θεματολογία ενός τμήματος του πολιτικού τραγουδιού.

⁷³ Γιώργος Μυζάλης, *ο.π.*, σελ. 47.

της λογοκρισίας από το νεανικό κοινό, με σκοπό την έκφραση της εναντίωσής του απέναντι στο καθεστώς, ενώ συγχρόνως έγιναν συνθήματα σε διαδηλώσεις, τόσο εντός της επταετίας όσο και στην περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση⁷⁴. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα δευτερογενούς πολιτικοποίησης στο χώρο του τραγουδιού ήταν οι στίχοι των έργων του ποιητή Νίκου Καββαδία. Μέσα από τη μελοποίηση του Θάνου Μικρούτσικου, καλλιτεχνικές δουλειές όπως ο «Σταυρός του Νότου» (1978), αποτέλεσαν έργα που, αν και δεν εμπεριείχαν ευθείες πολιτικές αναφορές, κατέληξαν να θεωρούνται πολιτικά στη συλλογική συνείδηση.

Καταλήγοντας, η ανάδυση του πολιτικού τραγουδιού ήταν η πρώτη τάση στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού μετά την πτώση της δικτατορίας και την αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος. Οι νέες συνθήκες, η άρση των αποκλεισμών και του κατασταλτικού πλαισίου, το αίσθημα ελευθερίας που είχε πλέον καλλιεργηθεί σε μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας και το τέλος της εκτεταμένης, πολυετούς λογοκρισίας, ήταν παράγοντες που ευνόησαν την εν λόγω πολιτιστική τάση. Η κυκλοφορία δίσκων του πολιτικού τραγουδιού σημείωσε ραγδαία αύξηση, φτάνοντας σε δυσθεώρητα, για τα δεδομένα της εποχής, ύψη, ενώ οι θρυλικές πλέον, συναυλίες του 1974, σημείωσαν μαζικότερη προσέλευση, αποκτώντας χαρακτήρα πολιτικής και συμμετοχικής δράσης. Τα στιχουργικά μοτίβα του πολιτικού τραγουδιού αφορούσαν κατά κύριο λόγο τον αντιδικτατορικό αγώνα, αλλά και τις διώξεις, τις φυλακίσεις και την έλλειψη ελευθεριών που σημάδεψαν το σύνολο της μετεμφυλιακής εποχής. Παράλληλα, ξεχωριστή θέση κατέχει το πατριωτικό αίσθημα σε συνδυασμό με την ευρύτερη εναντίωση στη Δύση και τους εγχώριους συμμάχους της. Επιμέρους στιχουργικές θεματικές ήταν η Τουρκική εισβολή στην Κύπρο, η οικονομική μετανάστευση σημαντικού τμήματος των Ελλήνων πολιτών κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970, αλλά και η παραβίαση των εργατικών δικαιωμάτων. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προαναφερθείσα δευτερογενής πολιτικοποίηση τραγουδιών που δεν εμπεριείχαν άμεσες πολιτικές αναφορές.

Συμπερασματικά, η άνθηση του πολιτικού τραγουδιού απέκτησε έναν χαρακτήρα πολιτιστικής αναγκαιότητας, δίνοντας τη δυνατότητα σε μεγάλο τμήμα

⁷⁴ Στο ίδιο, σελ. 47.

του κοινού να εκφραστεί. Η παρουσία των τραγουδιών αυτών και ευρύτερα της «στρατευμένης τέχνης» στο καλλιτεχνικό επίκεντρο της εποχής αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι των αλλαγών που ακολούθησαν την πτώση της δικτατορίας. Δεν είναι υπερβολή να ειπωθεί πως η κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού συνέβαλε αποφασιστικά στην πολιτικοποίηση της κοινωνίας κατά την πρώιμη φάση της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. Εντούτοις, η εμπορική υπερεκμετάλλευσή του, σε συνδυασμό με τις ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές που συντελέστηκαν και κορυφώθηκαν από το 1981 και έπειτα, ήταν παράγοντες που δημιούργησαν έναν κορεσμό και οδήγησαν στη σταδιακή υποχώρηση της απήχυσής του. Στη δεκαετία του 1980 πλέον, το κοινό στράφηκε προς ακούσματα προσανατολισμένα στο γλεντζέδικο στοιχείο, τάση που μπορεί να ερμηνευθεί τόσο ως ανάγκη του να διασκεδάσει με όρους διαφορετικούς από αυτούς που επέβαλε η αντίληψη περί «εποικοδομητικής αξιοποίησης» του ελεύθερου χρόνου, όσο και ως απομάκρυνση από το τραυματικό πολιτικό παρελθόν, όπως θα φανεί σε επόμενα κεφάλαια.

A2: Η «επαναγνώριση» του ρεμπέτικου τραγουδιού

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστεί μία από τις πλέον αξιοσημείωτες πολιτισμικές τάσεις των αρχών της δεκαετίας του 1980, η επαναγνώριση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αναλυτικότερα, θα ερευνηθεί η κατεύθυνση της μουσικής βιομηχανίας προς την προώθηση του μουσικού είδους, καθώς και η συνεισφορά των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών του αναπαραστάσεων στην ανάδυσή του. Επιπροσθέτως, θα ληφθούν υπόψη στοιχεία και τάσεις που αντικατοπτρίζουν αυτήν την αύξηση της δημοτικότητας του ρεμπέτικου, όπως είναι η εμφάνιση των νυχτερινών κέντρων που συνδέθηκαν με αυτή τη μουσική, δηλαδή τα λεγόμενα «ρεμπετάδικα», οι αναπαραστάσεις της κουλτούρας του ρεμπέτικου, καθώς και η δισκογραφική κίνηση της εποχής.

Εν πρώτοις, είναι αναγκαίο να δοθεί ένας ορισμός του εν λόγω μουσικού είδους. Οι λέξεις «ρεμπέτικο» και «ρεμπέτης» είναι, σε μεγάλο βαθμό, δυσετυμολόγητες, όπως δείχνει το γεγονός ότι ο ερευνητής Πάνος Σαββόπουλος παραθέτει δεκαπέντε ορισμούς στο άρθρο του στο περιοδικό *Οδός Πανός*⁷⁵. Η πρώτη χρήση του όρου «ρεμπέτικο» γίνεται στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1910 και 1913, σε δύο δίσκους γραμμοφώνου που εκδόθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και έφεραν την ένδειξη «ρεμπέτικο» στις ετικέτες τους⁷⁶. Συνοπτικά, με τον όρο «ρεμπέτικο» ονομάζεται το αστικό λαϊκό τραγούδι που εμφανίστηκε κατά τα τέλη του 19ου αιώνα. Αρχικά εμφανίστηκε στα μεγάλα λιμάνια όπου ζούσαν τα εργατικά στρώματα, όπως η Σμύρνη, η Θεσσαλονίκη και ο Πειραιάς. Το μουσικό είδος αναπτύχθηκε περαιτέρω με την άφιξη των μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα μετά το 1922, ενώ στη σύγχρονη εποχή θεωρείται μία από τις βασικές πτυχές του εγχώριου λαϊκού πολιτισμού. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι οι ίδιοι οι ρεμπέτες αποκαλούσαν τα τραγούδια τους «λαϊκά», ενώ ο όρος «ρεμπέτικο» καθιερώθηκε στη μεταπολεμική περίοδο, τόσο μέσα από τις προσλήψεις του Τύπου, οι οποίες θα

⁷⁵ Πάνος Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2010.

⁷⁶ Οι δύο αυτοί δίσκοι εκδόθηκαν πιθανότατα το 1912 και 1913, από τις δισκογραφικές εταιρείες Orfeon Record και Favorite Record αντίστοιχα. Στο ίδιο.

εξεταστούν στο δεύτερο μέρος της διατριβής, όσο και από επιμέρους αναφορές και έρευνες, όπως η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο, το 1949⁷⁷, και σχετικές δουλειές ερευνητών, όπως αυτή του Ηλία Πετρόπουλου. Ορισμένοι από τους κορυφαίους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με το ρεμπέτικο ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης, η Σωτηρία Μπέλλου, ο Βασίλης Τσιτσάνης, η Μαρίκα Νίνου, η Ρόζα Εσκенάζυ, ο Μπαγιαντέρας, ο Λουκάς Νταράλας, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, η Ρίτα Αμπατζή και πολλοί άλλοι.

Μία ακόμη πτυχή του ρεμπέτικου που αξίζει να επισημανθεί, είναι οι διαφορετικές του υποκατηγορίες, όπως τα λεγόμενα «χασικλίδικα» τραγούδια, αλλά και τα αρχοντορεμπέτικα. Τα χασικλίδικα τραγούδια ήταν το παρακλάδι του ρεμπέτικου, το οποίο συνδέθηκε στιχουργικά και θεματολογικά με τη χρήση ναρκωτικών, καθώς και την κουλτούρα των τεκέδων, όρος που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τα καταγώγια στα οποία σύχναζαν οι χασισοπότες. Η χρήση του χασίς, αλλά και των ναρκωτικών συνολικότερα, αποτέλεσε κυρίαρχο στιχουργικό μοτίβο των χασικλίδικων τραγουδιών⁷⁸. Στον αντίποδα, το αρχοντορεμπέτικο ήταν το μουσικό είδος που ουσιαστικά αποτέλεσε την ευρύτερα αποδεκτή έκφανση του ρεμπέτικου και χαρακτηριζόταν από δυτικότροπες μουσικές επιρροές, όπως ήταν τα ορχηστρικά στοιχεία, ενώ η βασικότερη διαφορά ήταν η εισαγωγή του τετράχορδου μπουζουκιού, πρακτική που συνέβαλε στη δημιουργία ενός λιγότερο «σκληρού» ήχου. Οι μουσικοσυνθέτες Μιχάλης Σουγιούλ και Μανώλης Χιώτης θεωρούνται οι πρωτεργάτες του αρχοντορεμπέτικου, με τον δεύτερο να είναι αυτός που εισήγαγε το τετράχορδο μπουζούκι, ενώ ορισμένοι ερμηνευτές του είδους ήταν ο Φώτης Πολυμέρης, ο Τώνης Μαρούδας, η Μάγια Μελάγια και ο Νίκος Γούναρης, τραγουδιστές που κατά κύριο λόγο προέρχονταν από τη σκηνή του ελαφρού τραγουδιού. Τα αρχοντορεμπέτικα ήταν η πρώτη μορφή του ρεμπέτικου

⁷⁷ Η διάλεξη του Χατζιδάκι έλαβε χώρα τον Ιανουάριο του 1949 στο Θέατρο Τέχνης και αποτέλεσε μία από τις πρώτες -αν όχι την πρώτη- απόπειρες να οριστεί και να ερμηνευθεί το ρεμπέτικο, δίχως την αφοριστική χροιά των προσεγγίσεων εκείνης της περιόδου.

⁷⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένα από τα γνωστότερα χασικλίδικα, όπως «Το βαπόρι απ' την Περσία», «ο Πόνος του πρεζάκια», «Ηρωίνη και μαυράκι» και «Πρέζα όταν πιείς». Το καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά επέβαλε ένα κατασταλτικό πλαίσιο απέναντί τους, ενώ κατά τη μεταπολεμική περίοδο γίνονταν αντιληπτά ως παράγοντας ηθικής πολιτισμικής παρακμής και αποχαύνωσης. Οι προσλήψεις των χασικλίδικων, αλλά και του ρεμπέτικου συνολικότερα, θα αναλυθούν εκτενέστερα στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

τραγουδιού που εισήχθη στα μεγάλα νυχτερινά κέντρα της δεκαετίας του 1950 και κατέστη τμήμα του αστικού πολιτισμού.

Το κοινωνικό πλαίσιο γύρω από το ρεμπέτικο είναι ένα ακόμη στοιχείο που έχει προκαλέσει πληθώρα συζητήσεων και ερευνών, ενώ σε πολλές περιπτώσεις, εκφάνσεις όπως η σύνδεσή του με το περιθώριο και τον υπόκοσμο, μονοπωλούν τις διαφορετικές του προσλήψεις. Ο κοινωνιολόγος Στάθης Δαμιανάκος ασχολήθηκε εκτεταμένα με τις κοινωνικές και ανθρωπολογικές διαστάσεις του ρεμπέτικου. Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο, οι ρεμπέτες, ιδίως κατά την περίοδο 1922-1940, αποτελούν τμήμα του εγχώριου λούμπεν προλεταριάτου, το οποίο ωθείται στην ανέχεια, τον αποκλεισμό και την παραβατικότητα. Η φτώχεια και οι δυσκολίες επιβίωσης χαρακτηρίζουν την κοινωνική ύπαρξη του ρεμπέτη, αποτελώντας την κυριότερη πηγή της δυστυχίας του⁷⁹. Η στιχουργική θεματολογία του ρεμπέτικου του Μεσοπολέμου εστιάζει σε αυτά τα στοιχεία, τα οποία οδηγούν τον ρεμπέτη στην παραβατικότητα, στο προσωπικό αδιέξοδο και την παραίτηση⁸⁰. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, ο ρεμπέτης δεν θεωρεί την καταδίωξή του από το κράτος απότοκο της διαφυγής του προς την παρανομία, αλλά συνέπεια του κοινωνικού καταναγκασμού τον οποίο υφίσταται⁸¹.

Στο ίδιο μήκος κύματος, η «μαγκιά» και οι «μάγκες» συνιστούν κεντρική πτυχή της ευρύτερης κουλτούρας του ρεμπέτικου. Μάλιστα, ο κόσμος του μάγκα και του ρεμπέτη διέπεται από ένα είδος εσωτερικής οργάνωσης και ένα αρκετά ανεπτυγμένο αίσθημα κοινότητας⁸². Επιπροσθέτως, επιμέρους αρχές, όπως το στοιχείο της εσωτερικής ιεραρχίας και οι κανόνες κοινωνικοποίησης του μάγκα, ενισχύουν αυτήν ακριβώς την αίσθηση της κοινότητας και αποτυπώνονται μέσα από στίχους τραγουδιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν οι στίχοι ενός

⁷⁹ Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001, σελ. 218-219.

⁸⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένα προπολεμικό ρεμπέτικο του Χατζηχρήστου, οι στίχοι του οποίου αποτυπώνουν αυτήν ακριβώς τη διάσταση της παραίτησης, της απόγνωσης και του αδιεξόδου: «Απ' τα φτωχά μου όνειρα ένα σωστό δεν βγαίνει/Όλα τα σκόρπισες εσύ, φτώχεια κατηραμένη». Στο ίδιο, σελ. 219.

⁸¹ Σύμφωνα με την έρευνα του Δαμιανάκου, οι ρεμπέτες θεωρούν αυτή την μορφή δίωξής τους από τον κρατικό μηχανισμό ως μία αέναη, εγγενή κατάσταση αδικίας, η οποία αναζητά εξιλαστήρια θύματα. Αυτή η αντίληψη συναντάται ευρέως στην ιδεολογία και νοοτροπία του «λούμπεν προλεταριάτου», όπου η δικαιοσύνη λειτουργεί με ταξικά ανταντακλαστικά, «τιμωρώντας και φυλακίζοντας τους φτωχούς, αλλά αφήνοντας ατιμώρητους τους πραγματικούς εγκληματίες, οι οποίοι εξαγοράζουν την δικαιοσύνη και την αστυνομία». Στο ίδιο, σελ. 219-220.

⁸² Στο ίδιο, σελ. 220.

προπολεμικού δίσκου του Στέλιου Κερομύτη, όπου καταγράφεται η διδαχή και διάδοση της μαγκιάς από τους εμπειρότερους μάγκες, τους λεγόμενους και δασκάλους⁸³. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως παρά το γεγονός ότι οι ρεμπέτες θεωρούσαν τη φυλάκιση άδικη, η νοοτροπία και η κουλτούρα τους προέβλεπε τη «θητεία» στη φυλακή ως ένα χαρακτηριστικό που αποτυπώνει και τονίζει το στοιχείο της μαγκιάς⁸⁴.

Όπως προαναφέρθηκε, το ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ζωηρό ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές του 1960, αναδύονται οι πρώτες προσλήψεις του ρεμπέτικου ως μία μορφή αυθεντικής λαϊκής μουσικής και παράλληλα ως τμήμα του εθνικού πολιτισμού. Εντούτοις, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο υφίσταται ακόμη ο διαχωρισμός του από τις χασικλίδικες εκφάνσεις του, οι οποίες γίνονται ακόμη αντιληπτές ως πτυχή πολιτιστικής και ηθικής κατάπτωσης. Ωστόσο, η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος αυτού κορυφώνεται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Μία από τις βασικότερες αιτίες αυτού του φαινομένου ήταν η ραγδαία αύξηση του ενδιαφέροντος για ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, στοιχείο που δύναται να εξηγήσει την εκ νέου ανάδυση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Πιο αναλυτικά, με την έλευση της δεκαετίας του 1980, η πολιτιστική βιομηχανία στρέφεται προς το ρεμπέτικο μέσω αφιερωμάτων, αναπαραστάσεων, αλλά και με την ανάδυση της νεορεμπέτικης μουσικής. Παράλληλα, η εμφάνιση των λεγόμενων ρεμπετάδικων, καθώς και η σημαντική προσέλευση της νεολαίας σε αυτά τα μαγαζιά, αποτυπώνει τη στροφή ενός σημαντικού τμήματός της κοινωνίας προς αυτό το μουσικό είδος. Τα ρεμπετάδικα ήταν νυχτερινά λαϊκά κέντρα διασκέδασης, προσανατολισμένα προς τη ρεμπέτικη μουσική, που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση την εποχή εκείνη, ενώ πολλά από αυτά εξακολουθούν να λειτουργούν και στη σύγχρονη εποχή. Η δημιουργία τους και η παρουσία τους στη νυχτερινή διασκέδαση, σε συνδυασμό με το μαζικό ενδιαφέρον της νεολαίας για αυτού του είδους τη διασκέδαση, συνετέλεσαν στην ευρύτερη νομιμοποίηση και ανάδυση του ρεμπέτικου. Τα

⁸³ «Είχα ντερβίσια συντροφιά και δάσκαλο τζιμάνι/Που 'ταν σπουδαίος στη μαγκιά και δεν τον φτάναν άλλοι», αναφέρουν μεταξύ άλλων οι εν λόγω στίχοι. Στο ίδιο, σελ. 220.

⁸⁴ Διονύσης Τζάκης, «Ο 'κόσμος της μαγκιάς': παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών», Νίκος Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα, 1996, σελ. 63.

μαγαζιά αυτά κατείχαν εξέχουσα θέση στο πεδίο της λαϊκής διασκέδασης, ενώ εκτιμάται πως η αύξησή τους συνεχίζεται καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980⁸⁵.

Συν τοις άλλοις, ιδιαίτερη σημασία έχει η αναβίωση του ρεμπέτικου ως οπτικό θέαμα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Πιο αναλυτικά, με την έλευση της δεκαετίας του 1980 και κυρίως μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, σημειώνεται σημαντική αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντι στο εν λόγω μουσικό είδος, αλλαγή που θα εξεταστεί λεπτομερέστερα στο Β' μέρος της παρούσας έρευνας. Η προβολή πολυάριθμων ντοκιμαντέρ με θέμα το ρεμπέτικο στην ΕΡΤ από το 1982 και μετά, αποτέλεσε μία πρώτη εκδήλωση αυτής της διαδικασίας αναγνώρισης. Ωστόσο, τα δύο σημαντικότερα βήματα προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η προβολή της τηλεοπτικής σειράς *Το Μινόρε της Αυγής* από τον Ιανουάριο του 1983, καθώς και η κυκλοφορία της ταινίας *Ρεμπέτικο*, στις 3 Οκτωβρίου του ίδιου έτους. Εν πρώτοις, στο *Μινόρε της Αυγής*, ο πρωταγωνιστής λέγεται Αντώνης και είναι ένας νεαρός ρεμπέτης που φτάνει στον Πειραιά από τη Σάμο. Η σειρά, η οποία σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία, αφηγείται τη διαδρομή του Αντώνη μέχρι την καλλιτεχνική και κοινωνική του καταξίωση, προβάλλοντας μία αρκετά ωραιοποιημένη και «αποκαθαρμένη» εικόνα των ρεμπετών και εστιάζοντας κατά βάση στις συναισθηματικές τους περιπέτειες⁸⁶. Η οπτική αυτή, που ήταν αποκαθαρμένη από το στοιχείο της παραβατικότητας, συνέβαλε αποφασιστικά στη «νομιμοποίηση» και στην ακόμη μεγαλύτερη αύξηση της δημοτικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Όσον αφορά το *Ρεμπέτικο*, η υπόθεση της ταινίας αναφέρεται στη ζωή και την καλλιτεχνική διαδρομή μίας ρεμπέτισσας, της Μαρίκας, από τα παιδικά της χρόνια στη Σμύρνη μέχρι τη μετανάστευση στην Αθήνα και από εκεί στο Σικάγο. Ο επαναπατρισμός της συμπίπτει με τη σταδιακή παρακμή της σκηνής του ρεμπέτικου, με την ταινία να καταλήγει με το θάνατο της πρωταγωνίστριας. Παράλληλα με την πορεία της Μαρίκας, το έργο μεταφέρει το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο της ρεμπέτικης παράδοσης, παρουσιάζοντας επίσης, όπως και

⁸⁵ Ενδεικτικά, «Τα ρεμπετάδικα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 10 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1986), σελ. 81.

⁸⁶ Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 111.

το *Μινόρε της Αυγής*, μία σχετικά ωραιοποιημένη εικόνα της. Η βασική πηγή έμπνευσης του δημιουργού της ταινίας, Κώστα Φέρρη, ήταν η ζωή της Μαρίκας Νίνου, ενώ για τη δημιουργία του σεναρίου ο Φέρρης βασίστηκε σε μαρτυρίες και εξιστορήσεις, πρακτική που οδήγησε την ταινία στο να κινηθεί ανάμεσα στον ρεαλισμό και τη μυθοπλασία⁸⁷.

Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί πως τα δύο συγκεκριμένα έργα έδωσαν πολύ μεγάλη ώθηση στην ανάδυση του ρεμπέτικου και σε ό,τι αφορά τη δισκογραφική κίνηση της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική της ταινίας, που αποτέλεσε σύμπραξη μεταξύ του μουσικοσυνθέτη Σταύρου Ξαρχάκου και του ποιητή Νίκου Γκάτσου, γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία, καθώς ο ομώνυμος δίσκος (soundtrack) που κυκλοφόρησε το χειμώνα του 1983, ξεπέρασε τις 200.000 πωλήσεις, φτάνοντας σε σημείο να αυτονομηθεί από την ταινία ως ξεχωριστό καλλιτεχνικό έργο. Επιπροσθέτως, και ο δίσκος με το soundtrack του σίριαλ, ο οποίος περιελάμβανε τραγούδια των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Χατζηχρήστου και Παπαϊωάννου, έγινε πλατινένιος, ξεπερνώντας επίσης τις 100.000 πωλήσεις⁸⁸. Η μεγάλη δισκογραφική άνοδος του ρεμπέτικου τραγουδιού, αλλά και της νεορεμπέτικης μουσικής σκηνής, ήταν μία ακόμα πτυχή της ραγδαίας αύξησης της δημοτικότητάς του κατά τη δεκαετία του 1980.

Μία ακόμη από τις προσλαμβάνουσες της εκ νέου ανάδυσης και επαναδιαπραγμάτευσης του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο ήταν η εμφάνιση των πολυάριθμων κομπανιών που αρχίζει στην πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο και κορυφώνεται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Μία από τις πρώτες εμφανίσεις της τάσης αυτής αποτέλεσε η κυκλοφορία του δίσκου «Τα Μπλε Παράθυρα» από τη Ρεμπέτικη Κομπανία το 1975. Το γνωστότερο από τα σχήματα αυτά ήταν η «Οπισθοδρομική Κομπανία», η οποία συγκροτήθηκε το 1978 από τους φοιτητές Άγγελο Σφακιανάκη και Γιάννη Εμμανουηλίδη, με αρχική κατεύθυνση την περιοδεία σε ταβέρνες της Αθήνας ως

⁸⁷ Νίκος Πουλάκης, «Ρεμπέτικο», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2014, σελ. 507.

⁸⁸ Στο ίδιο, σελ. 508-509.

ένας πλανόδιος θίασος μουσικών που θα έπαιζε ρεμπέτικα τραγούδια⁸⁹. Τραγουδίστρια της κομπανίας ήταν η Ελευθερία Αρβανιτάκη. Η Οπισθοδρομική γνώρισε μεγάλη επιτυχία και συνεργάστηκε με ορισμένους κορυφαίους εκπροσώπους του ελληνικού τραγουδιού, όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος, ενώ ο Μάνος Χατζιδάκις προσκάλεσε το σχήμα στους Αγώνες Τραγουδιού, στην Κέρκυρα⁹⁰. Επίσης, το συγκρότημα λαϊκής μουσικής «Τα παιδιά από την Πάτρα» ήταν ένα ακόμη σχήμα που γνώρισε αξιοσημείωτη δημοφιλία και επηρεάστηκε σε σημαντικό βαθμό από τα στοιχεία της ρεμπέτικης μουσικής, συνδυάζοντάς τα με το στοιχείο του γλεντιού. Άλλα γνωστά σχήματα υπήρξαν η Αθηναϊκή Κομπανία και η Ρεμπέτικη Κομπανία Χαϊδαρίου.

Η σύσταση και πορεία των εν λόγω κομπανιών και συγκροτημάτων αποτυπώνει αυτήν ακριβώς την ολοένα και αυξανόμενη δυναμική του ρεμπέτικου. Παράλληλα, όμως, αποτελεί αναπόσπαστη πτυχή της εκτενούς συζήτησης που γινόταν εκείνη την περίοδο σχετικά με το αν το ρεμπέτικο τραγούδι ήταν ένα «νεκρό» ή «ζωντανό» μουσικό είδος. Μια μερίδα του Τύπου αντιλαμβανόταν το ρεμπέτικο ως ένα νεκρό, μουσειακό είδος⁹¹. Ωστόσο, η «Αλλαγή» και η νέα δυναμική γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα έμελλαν να μεταβάλουν αυτήν την πρόσληψη⁹². Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι αρκετοί από τους μελετητές του λαϊκού τραγουδιού εξέφρασαν την πεποίθηση πως το ρεμπέτικο εξακολουθούσε να αποτελεί ένα ζωντανό και εξελισσόμενο είδος, το οποίο ουδεμία σχέση είχε με μια «φολκλοριστική» αναβίωση⁹³. Η καλλιτεχνική πορεία των κομπανιών και η μαζική προσέλευση των νέων στα ρεμπετάδικα ερμηνεύονταν ως στοιχεία που πιστοποιούσαν την διαρκή εξέλιξη του ρεμπέτικου με νέες μουσικές επιρροές και κατέρριπταν την θεωρία περί «μουσειακής αναβίωσης»:

«Στη μουσική τώρα, φολκλορισμός, επί παραδείγματι, είναι να φτιάξουμε ένα ψευτοτεκέ, να φοράμε ψευτοδετά παπούτσια, ζουνάρια, τζογέ

⁸⁹ Άγγελος Σφακιανάκης, «Οπισθοδρομική Κομπανία», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Αθήνα, 2014, σελ. 398.

⁹⁰ Στο ίδιο, σελ.399.

⁹¹ Ενδεικτικά, «Τώρα που το ρεμπέτικο έχει πια πεθάνει», *Το Βήμα*, 9.3.1980, σελ. 14.

⁹² Ενδεικτικά, «Πάσχα με ρεμπέτικα απ' όλους για όλους» *Το Βήμα* (Ωρες), 3 - 9.4.1983, σελ. 9.

⁹³ «Η σημερινή αυθεντικότητα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 3, (Οκτώβριος - Νοέμβριος 1982) σελ. 3.

παντελόνια και διάφορα άλλα αξεσουάρ της μαγκιάς, ν' ανεβούμε σ' ένα πάλκο και να το παίξουμε παλαιοί μάγκες.

Δεν είναι φολκλόρ όμως να μας αρέσουν τα ρεμπέτικα τραγούδια και να τ' ακούμε στο στερεοφωνικό μας συγκρότημα σαν σημερινοί άνθρωποι. Αν μάλιστα έχουμε και εκουαλάιζερ είναι ακόμα καλύτερα, γιατί τ' ακούμε καθαρότερα» ... «Πέρα απ' το γεγονός αυτό, το ρεμπέτικο υπάρχει σήμερα, ακούγεται, τραγουδιέται και όχι μόνο από φοιτητές και τέτοια. Σ' όλα τα σκυλάδικα, ποτέ δεν έπαψε να τραγουδιέται και μ' αυτό να κλείνουν όλα τα προγράμματα στα μαγαζιά»⁹⁴.

Όπως αποτυπώθηκε παραπάνω, η συζήτηση γύρω από τη «μουσειακή» αναβίωση του ρεμπέτικου απασχόλησε τους ερευνητές και γενικότερα όσους εμπλέκονταν στο πεδίο της λαϊκής μουσικής. Η ένταξη του ρεμπέτικου και του παλαιότερου λαϊκού τραγουδιού στη σύγχρονη μουσική παραγωγή αποτέλεσε πρόκληση για πολλά από τα νέα σχήματα. Τα Παιδιά από την Πάτρα, λόγου χάρη, συνδύασαν τα παραδοσιακά στοιχεία της ρεμπέτικης μουσικής με καινοτομίες όπως η ένταξη ηλεκτρικών οργάνων και ντραμς⁹⁵. Αυτή η «δημιουργική» αναβίωση του ρεμπέτικου υπήρξε κινητήριο μοχλός της ένταξης του τελευταίου στη σύγχρονη πραγματικότητα, με το στοιχείο του γλεντιού να δεσπόζει, ενώ συγχρόνως βοήθησε στην ευρύτερη ανανέωση του λαϊκού τραγουδιού⁹⁶.

Εν κατακλείδι, η επαναδιαπραγμάτευση και εκ νέου ανάδυση του ρεμπέτικου ήταν μία από τις πρώτες πτυχές της ευρύτερης αναγνώρισης της προγενέστερης λαϊκής μουσικής, η οποία έλαβε χώρα κατά τη δεκαετία του 1980. Το μουσικό είδος αρχίζει πλέον να προσλαμβάνεται ως σημαντικό παρακλάδι του εθνικού και λαϊκού πολιτισμού. Οι αναπαραστάσεις της κουλτούρας του ρεμπέτικου, καθώς και τα πολυάριθμα αφιερώματα που προβλήθηκαν στην κρατική τηλεόραση, ιδίως από το 1982 και μετά, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην κατεύθυνση αυτή. Η ωραιοποιημένη εικόνα που δημιούργησαν αυτές οι

⁹⁴ Στο ίδιο, σελ. 3.

⁹⁵ Θανάσης Τσακίρης, «Παιδιά από την Πάτρα», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2014, σελ. 409.

⁹⁶ Στο ίδιο, σελ. 409.

αναπαραστάσεις συνετέλεσε στην αύξηση της δημοτικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς και στη θετική στάση απέναντί του από ολοένα και μεγαλύτερα τμήματα του κοινού. Συν τοις άλλοις, τόσο το *Ρεμπέτικο* όσο και το *Μινόρε της Αυγής* συνέβαλαν στην αξιοσημείωτη άνοδο των πωλήσεων δίσκων του μουσικού είδους, με τις πωλήσεις των soundtrack - δίσκων τους να ξεπερνούν τις 200.000 και 100.000 αντίστοιχα. Ιδίως στην πρώτη περίπτωση, η μουσική της ταινίας αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους δίσκους λαϊκής μουσικής κατά τη δεκαετία του 1980, ενώ συγχρόνως συνεισέφερε στην εξελισσόμενη διαμόρφωση του νεορεμπέτικου ήχου.

Η εμφάνιση των κομπανιών ήταν ένας ακόμη παράγοντας που ευνόησε την ανάδυση του είδους. Πολλά από τα σχήματα αυτά, όπως μεταξύ άλλων η Οπισθοδρομική, τα οποία απαρτίζονταν από νεαρούς μουσικούς και τραγουδιστές, -σε πολλές περιπτώσεις φοιτητές- σημείωσαν μεγάλη επιτυχία, προσελκύοντας το ζωνρό ενδιαφέρον της νεολαίας. Επιπροσθέτως, συνετέλεσαν στην ώσμωση της παραδοσιακής φόρμας του ρεμπέτικου με νέα μουσικά στοιχεία, πρακτική που συνέβαλε πολύπλευρα στην ευρύτερη ανανέωση του λαϊκού τραγουδιού που συνέβη στη δεκαετία του 1980. Παράλληλα, αυτή η ανανέωση συγκρότησε μία πρόσληψη του ρεμπέτικου ως ένα μουσικό είδος το οποίο εξακολουθεί να είναι ζωντανό και εξελισσόμενο στη σύγχρονη εποχή, καταρρίπτοντας σε μεγάλο βαθμό τις αντίστοιχες προσλήψεις της αναβίωσής του από μερίδα του Τύπου, ως μία «μουσειακή» και «φολκλορίστικη» πρακτική. Σύμφωνα μάλιστα με ορισμένους μελετητές της λαϊκής μουσικής, όπως οι αρθρογράφοι του περιοδικού *Ντέφι*, τα νέα τεχνολογικά μέσα θα μπορούσαν να συμβάλουν τόσο στη μουσική εξέλιξη του ρεμπέτικου όσο και στην καλύτερη ακρόασή του.

Τέλος, οι ζωντανές εμφανίσεις των κομπανιών αυτών συνδέθηκαν άρρηκτα με την εμφάνιση των ρεμπετάδικων, μαγαζιών προσανατολισμένων στο ρεμπέτικο τραγούδι, τα οποία προσέλκυαν επίσης μεγάλα τμήματα του νεανικού κοινού. Κυρίως, όμως, η κουλτούρα των ρεμπετάδικων, καθώς και η μουσική και στιχουργική ανανέωση που πραγματοποίησαν τα σχήματα και οι κομπανίες, έδωσαν νέα χαρακτηριστικά στο ρεμπέτικο τραγούδι, μεταβάλλοντας σημαντικά τη φυσιογνωμία του. Πλέον, το μουσικό είδος συνδεόταν με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα και το ερωτικό – διαπροσωπικό στοιχείο, γεγονός που ερχόταν σε

πλήρη αντιδιαστολή με την προγενέστερη θεματολογία του όπου δέσποζαν η ανέχεια, οι δυσχέρειες, τα βάσανα, η ροπή προς την παραβατικότητα και τα αδιέξοδα της ζωής των ρεμπετών.

A3: Η αναγνώριση του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού

Στο σημείο αυτό θα επιχειρηθεί μία αποτίμηση και εννοιολόγηση του λαϊκού τραγουδιού των δεκαετιών του 1950, του 1960 και των αρχών του 1970, καθώς και η εκ νέου ανάδυσή του ως πτυχή των ευρύτερων ανακατατάξεων στο χώρο της λαϊκής μουσικής που συμβαίνουν στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η ένταξη της προδικτατορικής λαϊκής μουσικής και των καλλιτεχνών της σε ό,τι αποκαλούνταν «εθνικός πολιτισμός» αποτέλεσε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες εκφάνσεις της επαναγνώρισης του ευρύτερου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, θα εξεταστούν χαρακτηριστικά του εν λόγω ρεύματος, όπως τα στιχουργικά μοτίβα και η θεματολογία, η δημόσια συζήτηση γύρω από αυτό, καθώς και κάποια από τα αφιερώματα, έντυπα και τηλεοπτικά.

Το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι αποτέλεσε μία μετεξέλιξη του ρεμπέτικου, με ορισμένες σημαντικές διαφορές όπως η εισαγωγή του τετράχορδου μπουζουκιού και οι γενικότερες στιχουργικές μεταβολές. Το χρονικό μεταίχμιο αυτών των αλλαγών τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του 1950, και ειδικότερα κατά την περίοδο μεταξύ 1952 και 1953, περίοδος που θεωρείται, από πολλούς μελετητές ως το καταληκτικό σημείο του ρεμπέτικου τραγουδιού⁹⁷. Την περίοδο αυτή, το ρεμπέτικο σταδιακά χάνει μέρος της δημοτικότητάς του, ενώ συγχρόνως αναδύεται ένα νέο ρεύμα του λαϊκού τραγουδιού, το οποίο αποκτά πολύ μεγάλη δημοφιλία, ιδίως στα φτωχά εργατικά στρώματα. Όπως θα αναλυθεί λεπτομερέστερα στη συνέχεια, κυρίαρχα στιχουργικά μοτίβα ήταν η φτώχεια, οι δυσκολίες της καθημερινής ζωής, αλλά και η ερωτική θεματολογία. Ορισμένοι από τους κορυφαίους εκπροσώπους του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού ήταν ερμηνευτές όπως ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Καίτη Γκρέυ, ο Πάνος Γαβαλάς, η Πόλυ Πάνου, ο Στράτος Διονυσίου, ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Μαρινέλλα και η Μαίρη Λίντα, καθώς επίσης και δημιουργοί, συνθέτες και στιχουργοί, όπως ο Άκης Πάνου, ο Γιώργος Ζαμπέτας, ο Μανώλης Χιώτης, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Χρήστος

⁹⁷ Ενδεικτικά: Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι. Δεκαοκτώ κείμενα για τον υπόκοσμο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990, σελ. 71.

Νικολόπουλος, ο Πυθαγόρας, ο Κώστας Βίρβος και ο Λευτέρης Παπαδόπουλος. Η σημαντικότερη καλλιτεχνική μορφή του λαϊκού τραγουδιού της περιόδου ήταν ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο οποίος έμελλε να χαρακτηριστεί από μεγάλα τμήματα των μελετητών του λαϊκού τραγουδιού αλλά και του κοινού, ως ο εθνικός τραγουδιστής της χώρας ιδίως μετά τη Μεταπολίτευση. Πάντως, αξίζει να σημειωθεί πως αυτό το ρεύμα της λαϊκής μουσικής υπηρετήθηκε και από κάποιους παλαιότερους ρεμπέτες⁹⁸.

Παρά τη συνολική αναφορά σε μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι, το εν λόγω μουσικό ρεύμα δεν γινόταν πάντα αντιληπτό ως ένα ενιαίο είδος μουσικής. Την εποχή εκείνη το λαϊκό τραγούδι της περιόδου 1950-1970 υφίσταται μία διάκριση ανάμεσα σε «ελαφριά λαϊκά» και σε «βαριά λαϊκά». Στην πρώτη περίπτωση, τα λεγόμενα ελαφρολαϊκά, τα έντεχνα λαϊκά και το αρχοντορεμπέτικο τραγούδι αποτελούσαν εκφάνσεις της ευρέως αποδεκτής λαϊκής μουσικής, ρεύμα το οποίο εκπροσωπήθηκε από καλλιτέχνες όπως ο Μανώλης Χιώτης, ο Γρηγόρης Μπιθικώσης, αλλά και ο Βασίλης Τσιτσάνης. Στον αντίποδα, τα «βαριά» λαϊκά τραγούδια, δεν γίνονταν αποδεκτά, καθώς σε πολλές περιπτώσεις θεωρούνταν ότι προκαλούν αρνητικά συναισθήματα και πάθη, όπως η θλίψη και ο θυμός, ενώ είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως ήδη από εκείνη την περίοδο αποκαλούνταν «καψουροτραγούδα»⁹⁹. Το στοιχείο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ο εν λόγω χαρακτηρισμός χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στα μεταγενέστερα χρόνια, ιδίως κατά τη δεκαετία του 1980, προκειμένου να περιγράψει και να προσδώσει αρνητική χροιά σε πολλά από τα τραγούδια που προήλθαν από την κουλτούρα και την παράδοση της σκηνής του «σκυλάδικου». Όπως και στην περίπτωση του ρεμπέτικου, ένα μέρος του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού γίνεται αποδεκτό και μάλιστα θεωρείται αξιόλογο, ενώ ένα άλλο, το οποίο απευθυνόταν σε φτωχότερα κοινωνικά στρώματα, αντιμετωπίζεται με απορριπτική διάθεση¹⁰⁰.

Ο Μανώλης Χιώτης ήταν ο καλλιτέχνης που αποτέλεσε επί της ουσίας τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι. Όπως

⁹⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη της Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14, σελ. 375.

⁹⁹ Ελένη Αμπατζή & Μανουήλ Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα, 1998, σελ. 17.

¹⁰⁰ Λεωνίδας Οικονόμου, *ο.π.*, σελ. 378.

προαναφέρθηκε, στη δεκαετία του 1950 ο Χιώτης εισήγαγε μία σειρά από αλλαγές και καινοτομίες, οι οποίες συνέβαλαν στην εξέλιξη του προγενέστερου ήχου του ρεμπέτικου. Ορισμένες από αυτές τις καινοτομίες ήταν η εισαγωγή του ενισχυτή και η χρήση του σε λαϊκό όργανο, αλλά και η εμφάνιση του τετράχορδου μπουζουκιού. Μέσω αυτών των νεωτερισμών, ο συνθέτης αποσκοπούσε αφενός να παίζει περισσότερες και πιο απαιτητικές συγχορδίες και αφετέρου να προσαρμόσει τον ήχο κοντά στον αντίστοιχο της κιθάρας, καθώς το τετράχορδο έδινε τη δυνατότητα για πολύ γρηγορότερες εκτελέσεις συγκριτικά με το τρίχορδο. Επιπροσθέτως, αυτές οι μουσικές αλλαγές έφεραν το μπουζούκι πιο κοντά στα υψηλά κοινωνικά στρώματα, στοιχείο που συνετέλεσε στη σταδιακή αναγνώριση του λαϊκού τραγουδιού. Η δημιουργία των πρώτων κοσμικών λαϊκών κέντρων διασκέδασης, πλήρως διαφοροποιημένων από τα προγενέστερα μικρά μαγαζιά που συνδέονταν με την κουλτούρα του ρεμπέτικου, ήταν ένα ακόμη νέο στοιχείο που ο Χιώτης εισήγαγε στο πεδίο του λαϊκού πολιτισμού και της διασκέδασης.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι στιχουργικές αναφορές περιστρέφονται γύρω από τις συνθήκες φτώχειας και ανέχειας που χαρακτήριζαν την καθημερινή ζωή των εργατικών στρωμάτων, δίνοντας συγχρόνως έμφαση στα συναισθήματα και τις ανησυχίες τους εντός του μετεμφυλιακού κοινωνικοπολιτικού πλαισίου¹⁰¹. Σε αντίθεση με το ρεμπέτικο και ιδίως ορισμένα παρακλάδια του, όπως τα χασικλίδικα τραγούδια, όπου σημαντικό ρόλο έπαιζαν η παραβατικότητα, η κουλτούρα των ναρκωτικών και η «μαγκιά», το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι διέπεται από μια εικόνα της καθημερινότητας των φτωχών ανθρώπων που ήταν σχετικά «αποκαθαρμένη» από τα προαναφερθέντα στοιχεία, με τους ηθικούς κώδικες και την τιμιότητα να έχουν εξέχουσα θέση στους στίχους του εν λόγω μουσικού ρεύματος. Ο άνδρας, ιδίως στα καζαντζιδικά τραγούδια, προβάλλεται ως τίμιος, ηθικός και δίκαιος, αποκτώντας, τρόπο τινά, μια διάσταση αγίου¹⁰². Αξίζει πάντως να επισημανθεί πως οι άμεσες πολιτικές αναφορές εκλείπουν ολοκληρωτικά από το λαϊκό τραγούδι, χαρακτηριστικό που μπορεί να ερμηνευθεί ως απότοκο του ευρύτερου κατασταλτικού πλαισίου που είχε επιβληθεί κατά τη διάρκεια της

¹⁰¹ Στο ίδιο, σελ. 375-376.

¹⁰² Λεωνίδας Οικονόμου, Στέλιος Καζαντζίδης. *Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 241.

μετεμφυλιακής περιόδου¹⁰³. Εντούτοις, παρά την απουσία άμεσων πολιτικών αναφορών, τα λαϊκά τραγούδια της περιόδου 1955-1965 έχουν σαφή κοινωνικό προσανατολισμό και ενίοτε ταξικά στοιχεία, εστιάζοντας στη φτώχεια, αλλά συγχρόνως και στα θετικά χαρακτηριστικά των φτωχών ανθρώπων, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό μία έμμεση συμπάθεια προς τους ηττημένους του εμφυλίου¹⁰⁴.

Μια ακόμη πτυχή του εν λόγω ρεύματος του λαϊκού τραγουδιού που προκάλεσε συζήτηση ήταν η στροφή του προς την ανατολίτικη παράδοση και κυρίως οι επιρροές του από την ινδική μουσική. Η τάση αυτή προέκυψε από την πλατιά απήχηση των ινδικών κινηματογραφικών έργων στο λαϊκό κοινό κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της επόμενης. Η κριτική και οι αντιδράσεις περιστράφηκαν σε μεγάλο βαθμό γύρω από το ερώτημα αν οι «ινδοπρεπείς» -όπως τις χαρακτήρισε ο Μίκης Θεοδωράκης- μουσικές επιρροές ήταν ξένες ή όχι απέναντι στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Πολλοί από τους εκπροσώπους του προγενέστερου ρεμπέτικου τραγουδιού αντέδρασαν έντονα, χαρακτηρίζοντας αυτού του είδους τις επιρροές ως νόθευση της ελληνικής λαϊκής μουσικής, ενώ αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πολλοί σχολιαστές των πολιτιστικών ζητημάτων αντιλαμβάνονταν συνολικά το λαϊκό τραγούδι της εποχής ως ινδικό και αποτέλεσμα μίμησης¹⁰⁵. Απεναντίας, ορισμένοι συνθέτες όπως ο Θόδωρος Δερβενιώτης και ο Απόστολος Καλδάρας υπεραμύνθηκαν της τάσης να εντάσσονται ινδικής προέλευσης μουσικά στοιχεία στο λαϊκό τραγούδι. Ο πρώτος εκφράστηκε θετικά για την ώσμωση και αλληλεπίδραση με άλλες μουσικές παραδόσεις, ενώ ο δεύτερος εξέφρασε την πεποίθηση πως τα «ινδοπρεπή» τραγούδια είναι ελληνικά με ρίζες στη βυζαντινή παράδοση¹⁰⁶.

Παράλληλα με τη συζήτηση περί ελληνικότητας ή μη ελληνικότητας, μία ακόμη πτυχή της συζήτησης γύρω από το ινδικό στοιχείο αποτέλεσε το ζήτημα της οικειοποίησης και αντιγραφής των ινδικών τραγουδιών. Πιο συγκεκριμένα, ορισμένοι από τους συνθέτες του ρεμπέτικου θεώρησαν πως αυτή η τάση μπορούσε να τους εξοβελίσει από το μουσικό προσκήνιο, με αποτέλεσμα να

¹⁰³ Νέαρχος Γεωργιάδης & Τάνια Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 99-103.

¹⁰⁴ Πάνος Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», *Καθημερινή*, 26.4.1998, σελ. 21

¹⁰⁵ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 377.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 377-378.

κατηγορήσουν τους λαϊκούς συνθέτες που διασκεύασαν ινδικά τραγούδια, για αθέμιτο ανταγωνισμό. Οι κατηγορίες για «κλοπή» και οικειοποίηση τραγουδιών εκφράστηκαν και από τον Βασίλη Τσιτσάνη, ο οποίος πάντως εξήρε την καλλιτεχνική αξία των Ινδών συνθετών¹⁰⁷.

Η μεταπολιτευτική αναγνώριση του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού αρχίζει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κορυφώνεται στη διάρκεια της επόμενης, με πληθώρα βιβλίων και τηλεοπτικών αφιερωμάτων στους προγενέστερους λαϊκούς καλλιτέχνες. Στην πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας, ο πρώτος καλλιτέχνης που αναγνωρίζεται είναι ο Στέλιος Καζαντζίδης. Το 1978, ο συγγραφέας Βασίλης Βασιλικός γράφει βιβλίο-αφιέρωμα στον Καζαντζίδη¹⁰⁸, όπου ο τελευταίος αναγνωρίζεται ως ένας μεγάλος λαϊκός τραγουδιστής ο οποίος αντιτάσσεται στο οικονομικό και πολιτικό κατεστημένο της εποχής του, εκφράζοντας τα λαϊκά στρώματα¹⁰⁹, στοιχείο στο οποίο δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το βιβλίο του γλωσσολόγου Εμμανουήλ Παπαζαχαρίου που εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα¹¹⁰ και αφιέρωσε ένα τμήμα του στον Καζαντζίδη και το έργο του, αποδίδοντάς του εξέχοντα ρόλο στην εξέλιξη της λαϊκής μουσικής και του ελληνικού πολιτισμού ευρύτερα. Ο συγγραφέας του βιβλίου εξαίρει την προαναφερθείσα ανατολίτικη στροφή του λαϊκού τραγουδιού ως αντίβαρο στον εκδυτικισμό του ελληνικού πολιτισμού και της κοινωνίας, ενώ εγκωμιάζει τον Καζαντζίδη ως μία από τις πλέον σημαντικές φωνές αντίστασης σε αυτή την τάση στο πεδίο του πολιτισμού¹¹¹. Οι αναφορές του βιβλίου του Παπαζαχαρίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ειδικά αν ληφθούν υπόψη σε συνάρτηση με τον ευρύτερο αντιδυτικισμό και αντιαμερικανισμό που είχε σημαντική ισχύ στην ελληνική κοινωνία, ιδίως κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο και εν πολλοίς διείπε το πεδίο των πολιτιστικών τεκταινομένων και τάσεων, αλλά και των προσλήψεών τους.

Η αναγνώριση του Καζαντζίδη γίνεται πιο έντονη μετά την «Αλλαγή» και την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, το 1981. Αυτή η πολιτική μεταβολή δημιούργησε

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σελ. 377.

¹⁰⁸ Βασίλης Βασιλικός, *Η ζωή μου όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*, Φιλιππότη, Αθήνα, 1978.

¹⁰⁹ Λεωνίδας Οικονόμου, *ο.π.*, σελ. 379.

¹¹⁰ Εμμανουήλ Παπαζαχαρίου, *Η Πιάτσα*, Κάκτος, Αθήνα, 1980.

¹¹¹ Στο ίδιο, σελ. 246-252.

μία δυναμική αναφορικά με τα πολιτιστικά ζητήματα, που θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος της διατριβής. Αρχικά, η ΕΡΤ και συγκεκριμένα η εκπομπή «Μουσική Βραδιά» του Γιώργου Παπαστεφάνου, φιλοξένησε συνέντευξη του τραγουδιστή στον δημοσιογράφο και στιχουργό Λευτέρη Παπαδόπουλο στις 28 Νοεμβρίου του 1981. Πάντως, το πιο χαρακτηριστικό τηλεοπτικό αφιέρωμα, το οποίο άνοιξε τη δημόσια συζήτηση γύρω από το ζήτημα της επιστροφής του Καζαντζίδη στη δισκογραφία και τις ζωντανές εμφανίσεις, ήταν το αφιέρωμα – συνέντευξη του τραγουδιστή στην εκπομπή «Ρεπόρτερς» με παρουσιαστές τους δημοσιογράφους Κώστα Χαρδαβέλλα, Γιώργο Λιάνη και Γιάννη Δημαρά, περίπου δύο χρόνια αργότερα. Η εν λόγω εκπομπή ανέδειξε το ζήτημα της πολυετούς αποχής του Καζαντζίδη από τα νυχτερινά κέντρα και τη δισκογραφία. Η εκπομπή αυτή, παρά το γεγονός ότι δεν έδωσε λύση στο ζήτημα, συνέβαλε αποφασιστικά στην αναγνώριση του Καζαντζίδη ως ενός μεγάλου, «εθνικού» τραγουδιστή. Επιπροσθέτως, την ίδια χρονιά το περιοδικό *Ντέφι* δημοσίευσε ένα ειδικό πολυσέλιδο αφιέρωμα στον τραγουδιστή, όπου ο τελευταίος παρουσιάζεται μέσα από κείμενα του Πάνου Γεραμάνη, μελετητή του λαϊκού τραγουδιού και φίλου του Καζαντζίδη, του στιχουργού Μανώλη Ρασούλη, του μουσικού παραγωγού Τάσου Φαληρέα και πολλών άλλων, ως ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες τραγουδιστές όλων των εποχών, ενώ και σε αυτή την περίπτωση δόθηκε έμφαση στην εικόνα του Καζαντζίδη ως καλλιτέχνη που αντιτάχθηκε «άοπλος σε ένα ολόκληρο σύστημα»¹¹².

Σταδιακά, η δυναμική που αναπτύχθηκε γύρω από το λαϊκό τραγούδι με σημείο αναφοράς τον Καζαντζίδη, θα συμπαρέσερνε και πολλούς άλλους από τους κορυφαίους εκπροσώπους του μετεμφυλιακού τραγουδιού στη διαδικασία αναγνώρισης. Η προαναφερθείσα πολιτιστική δυναμική που σφυρηλατήθηκε στο πλαίσιο της «Αλλαγής» συνεισέφερε στην επαναγνώριση σειράς καλλιτεχνών, όπως η Πόλυ Πάνου, ο Στράτος Διονυσίου και ο Μανώλης Αγγελόπουλος, με τη διεξαγωγή συναυλιών και αφιερωμάτων, αλλά και τη συγγραφή βιβλίων¹¹³. Ενδεικτικά, το 1983 δημοσιεύεται το βιβλίο – αφιέρωμα στον στιχουργό

¹¹² Αφιέρωμα στον Στέλιο Καζαντζίδη, *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5 (Φεβρουάριος – Μάρτιος 1983), σελ. 15-33.

¹¹³ Λεωνίδας Οικονόμου, *ο.π.*, σελ. 379.

Πυθαγόρα¹¹⁴, ενώ τέσσερα χρόνια δημοσιεύεται η αυτοβιογραφία της Καίτης Γκρέυ¹¹⁵. Πλέον, στη δεκαετία του 1980 οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες, θεωρούνταν σημαντικοί εκπρόσωποι του λαϊκού πολιτισμού και του γνήσιου, αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού από μεγάλα τμήματα της κοινής γνώμης, αλλά και των μελετητών της λαϊκής μουσικής.

Ορισμένες άλλες από αυτές τις πρακτικές ήταν η διεξαγωγή συναυλιών από το περιοδικό *Ντέφι* στο Λυκαβηττό το καλοκαίρι του 1983 με τη παρουσία του Αγγελόπουλου, καθώς και η συμμετοχή καλλιτεχνών του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού στα κομματικά φεστιβάλ νεολαίας. Επίσης, η δημόσια εικόνα του τότε πρωθυπουργού Ανδρέα Παπανδρέου και άλλων στελεχών του ΠΑΣΟΚ, ως θαυμαστές της προγενέστερης λαϊκής μουσικής, αποτέλεσε αξιοσημείωτη έκφανση της εν λόγω πολιτιστικής τάσης. Όλα τα παραπάνω θα εξεταστούν αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος, ωστόσο είναι αναγκαίο να επισημανθεί η καθοριστική συμβολή όλων αυτών των πρακτικών στην κατεύθυνση της ένταξης του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού στη σφαίρα του εθνικού πολιτισμού.

Σε αυτό το σημείο επιβάλλεται να γίνει μία αναφορά στη θεωρητική συνεισφορά του Πάνου Γεραμάνη στην αναγνώριση και το ευρύτερο ενδιαφέρον για το λαϊκό τραγούδι της μετεμφυλιακής και προδικτατορικής περιόδου. Ο Γεραμάνης, δημοσιογράφος, μουσικοκριτικός και μελετητής της λαϊκής μουσικής, άσκησε καθοριστική επιρροή στη μετατόπιση των ορίων της αυθεντικότητας πέρα από το ρεμπέτικο τραγούδι, τοποθετώντας τη γέννηση και ανάδυση του «αυθεντικού» λαϊκού τραγουδιού στη δεκαετία μεταξύ 1945 και 1955. Σε αυτή την περίοδο, το ρεμπέτικο μετασχηματίζεται και ωριμάζει με αποτέλεσμα να εξελιχθεί σε «αυθεντικό λαϊκό τραγούδι» και να βρεθεί σε φάση πλήρους ακμής κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950¹¹⁶. Παράλληλα, ήταν ένας από τους πρώτους που εστίασαν στον κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα των τραγουδιών αυτών, τόσο μέσα από το προαναφερθέν αφιέρωμα του περιοδικού *Ντέφι* στον Καζαντζίδη όσο και μέσα από το άρθρο του στην *Καθημερινή*, τονίζοντας πως ο «βαρύς» χαρακτήρας του λαϊκού τραγουδιού του 1950 και 1960 οφειλόταν εν πολλοίς στις

¹¹⁴ Πυθαγόρας Παπασταματίου, *Πυθαγόρας: 30 χρόνια τραγούδια*, Λιβάνη, Αθήνα, 1983.

¹¹⁵ Καίτη Γκρέυ, *Καίτη Γκρέυ: Αυτή είναι η ζωή μου*, Γιώργος Χρονάς (επιμ.), Οδός Πανός, Αθήνα, 1987.

¹¹⁶ Πάνος Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», *ο.π.*, σελ. 21.

ταραχώδεις μετεμφυλιακές συνθήκες¹¹⁷. Όπως θα αποτυπωθεί στο δεύτερο μέρος, η πρόσληψη αυτή έμελλε να διατυπωθεί ακόμα περισσότερο στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 με την υιοθέτηση του όρου «κοινωνικό λαϊκό τραγούδι».

Συνοψίζοντας, η εκ νέου ανάδυση και αναγνώριση του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού ήταν μία από τις κομβικότερες εκφάνσεις της τάσης αναγνώρισης του ευρύτερου φάσματος της λαϊκής μουσικής που έλαβε χώρα στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κυρίως στη δεκαετία του 1980. Σημείο αναφοράς αυτής της διαδικασίας αποτέλεσε ο Στέλιος Καζαντζίδης και η αναγνώριση του από πληθώρα μελετητών της λαϊκής μουσικής, αλλά και του κοινού, ως ίσως του μεγαλύτερου λαϊκού τραγουδιστή στην ιστορία της ελληνικής μουσικής. Το εν λόγω ρεύμα του λαϊκού τραγουδιού θεωρούταν μία μετεξέλιξη του προγενέστερου ρεμπέτικου, με σαφείς, ωστόσο, διαφοροποιήσεις τόσο μουσικά, όσο και στιχουργικά. Η εισαγωγή του τετράχορδου μπουζουκιού και των ενισχυτών, νεωτερισμοί οι οποίοι οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στον Μανώλη Χιώτη, καθώς και η στροφή της στιχουργικής θεματολογίας προς μία διαφορετική οπτική της καθημερινότητας των φτωχών εργατικών στρωμάτων, ήταν οι βασικές πτυχές αυτής της διαδικασίας μετεξέλιξης. Παράλληλα, ορισμένες επιμέρους εκφάνσεις του λαϊκού μετεμφυλιακού τραγουδιού, όπως οι ινδικές επιρροές, αποτέλεσαν θέμα εκτεταμένης συζήτησης κατά την περίοδο εκείνη, συνήθως από μια αρνητική διάθεση.

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 αναδύονται οι πρώτες θετικές προσλήψεις του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού, με αρχικό σημείο αναφοράς τον Στέλιο Καζαντζίδη. Σταδιακά, με την έλευση της δεκαετίας του 1980 και ιδίως μετά την «Αλλαγή», αυτή η διαδικασία «αυθεντικοποίησης» περιλαμβάνει συλλήβδην το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών 1950 και 1960, μέσω βιβλίων, αφιερωμάτων και συναυλιών. Καλλιτέχνες από όλα τα είδη του, ακόμα και από τα μη αποδεκτά κατά την προγενέστερη περίοδο «βαριά λαϊκά», όπως ο Στράτος Διονυσίου, η Καίτη Γκρέυ, η Πόλυ Πάνου και ο Μανώλης Αγγελόπουλος θεωρούνταν πλέον εκπρόσωποι του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού και κατ' επέκταση αναπόσπαστο κομμάτι του εγχώριου πολιτισμού. Όπως θα αναλυθεί και

¹¹⁷ Στο ίδιο, σελ. 21.

παρακάτω, η πολιτιστική δυναμική που συνόδεψε την «Αλλαγή», έμελλε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην κατεύθυνση αυτή.

A4: Η άνθηση της σκηνής του σκυλάδικου

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστεί η ανάδυση και άνθηση της σκηνής του σκυλάδικου, διαδικασία η οποία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη συνολικότερη πορεία εκ νέου αναγνώρισης του λαϊκού τραγουδιού και των προγενέστερων μορφών του κατά τη δεκαετία του 1980. Η άνθηση της ευρύτερης κουλτούρας του σκυλάδικου ευνοήθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό από τη νομιμοποίηση του στοιχείου του γλεντιού και του ξεφαντώματος, στοιχείων ριζικά διαφορετικών σε σχέση με τη διασκέδαση της προδικτατορικής και πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου. Το παρόν κεφάλαιο θα καταγράψει αυτήν ακριβώς την άνθηση, λαμβάνοντας υπόψη τις ξεχωριστές κατηγορίες των σκυλάδικων, ενώ παράλληλα στο ακόλουθο υποκεφάλαιο θα παρατεθούν οι κυριότερες εκδοχές και ορισμοί του όρου «σκυλάδικο», από την πρώιμη μεταπολεμική περίοδο και τις αρχές της δεκαετίας του 1950 έως και σήμερα.

Η ανάδυση του σκυλάδικου ως τύπου νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης αλλά και ως αυτόνομου ρεύματος της λαϊκής μουσικής εκκινεί κατά τη δεκαετία του 1970, για να κορυφωθεί στη διάρκεια της επόμενης. Τα σκυλάδικα της μεταπολιτευτικής περιόδου υπήρξαν μία μορφή διασκέδασης που προώθησε το στοιχείο του ξεφαντώματος, αλλά και άλλες επιμέρους πτυχές που ήταν απύσυχες από την προγενέστερη λαϊκή διασκέδαση, όπως το φλερτ, η ερωτική διεκδίκηση, καθώς και μορφές επιδεικτικής κατανάλωσης και χρηματικής σπατάλης.

Επιγραμματικά, τα «σκυλάδικα» μπορούν να χωριστούν σε ορισμένες κατηγορίες: Η βασικότερη των οποίων είναι τα μαγαζιά που βρίσκονταν στα προάστια τόσο του Λεκανοπεδίου επί της Εθνικής Οδού, όσο και της Θεσσαλονίκης, ενώ μια δεύτερη κατηγορία είναι τα μεγάλα νυχτερινά κέντρα της παραλιακής, τα οποία έγιναν γνωστά ως οι λεγόμενες «μεγάλες πίστες» και που φιλοξένησαν πολλούς από τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την κουλτούρα του σκυλάδικου και του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Λευτέρης Πανταζής και η Άντζελα Δημητρίου. Η πρώτη κατηγορία συχνά γίνεται αντιληπτή ως μία περιθωριακή μορφή διασκέδασης, ενώ όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, συνδέθηκε με περιστατικά βίας και παραβατικότητας. Στον αντίποδα, οι μεγάλες πίστες της

παραλιακής συνδέθηκαν στενά με την ανοδική κοινωνική κινητικότητα της εποχής. Οι τελευταίες θεωρούνταν τμήμα της κοσμικής νυχτερινής διασκέδασης της Αθήνας, ενώ η σπατάλη χρημάτων και οι διάφορες πρακτικές επίδειξης πλούτου κατείχαν κυρίαρχη θέση στα μαγαζιά της παραλίας. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί πως σε πολλές περιπτώσεις τα μαγαζιά της παραλιακής δεν γίνονταν αντιληπτά ως τύπος σκυλάδικων, αλλά ως μία αυτόνομη μορφή διασκέδασης με χαρακτηριστικά διαφοροποιημένα από τα αντίστοιχα των σκυλάδικων της Εθνικής Οδού και της επαρχίας. Η διάκριση αυτή αποτυπώνεται και στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συνέντευξη του Δημήτρη Μητροπάνου, στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* το Σεπτέμβριο του 1983, η οποία θα αναλυθεί στη συνέχεια και ακόμη πιο αναλυτικά στο ακόλουθο υποκεφάλαιο, αλλά και στο δεύτερο μέρος της έρευνας. Εκεί, ο τραγουδιστής προβαίνει σε έναν σαφή διαχωρισμό μεταξύ των σκυλάδικων της Εθνικής Οδού και των μαγαζιών της παραλιακής, τόσο σε επίπεδο συμπεριφοράς των θαμώνων, αλλά και γενικότερης ατμόσφαιρας των εν λόγω κέντρων.

Στο παρακάτω υποκεφάλαιο θα γίνει μία αποτίμηση της άνθησης της κουλτούρας του σκυλάδικου στη δεκαετία του 1980, μία συνοπτική καταγραφή των σημαντικότερων εκπροσώπων του είδους, καθώς και επιμέρους εκφάνσεων, όπως η γέννηση του λεγόμενου «ήχου της Ομόνοιας». Κυρίως όμως, θα παρατεθούν οι βασικότερες εννοιολογικές προσεγγίσεις του όρου «σκυλάδικο», προσεγγίσεις οι οποίες είναι πολυάριθμες και διαφορετικές μεταξύ τους, στοιχείο που καθιστά δύσκολη τη σαφή εννοιολόγηση της λέξης. Συνεπώς, το εν λόγω πεδίο πρέπει να μελετηθεί με ιδιαίτερη προσοχή, προκειμένου να δοθεί μία ευκρινέστερη εικόνα του.

A.4.1: Εννοιολογήσεις του όρου «σκυλάδικο»

Στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζεται η εξέλιξη του όρου «σκυλάδικο» και της εννοιολόγησής του κατά την μεταπολιτευτική περίοδο. Πρέπει να επισημανθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις η χρήση του όρου είναι αρκετά ευρεία και ασαφής, καθότι περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα νυχτερινών κέντρων διασκέδασης των δεκαετιών του 1970 και του 1980. Συνεπώς, είναι αναγκαίο να εξεταστεί η ανάδυση του όρου, ο οποίος εμφανίζεται από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

Το σκυλάδικο ως μουσική σκηνή και ως νυχτερινό κέντρο διασκέδασης εμφανίζεται κατά τη δεκαετία του 1970. Ωστόσο, πριν την εξέταση αυτής της περιόδου είναι αναγκαίο να διερευνηθούν οι απαρχές του όρου κατά την προδικτατορική περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με έρευνες ορισμένων ερευνητών του λαϊκού πολιτισμού, όπως του Ηλία Πετρόπουλου, αλλά και αρκετές μαρτυρίες, τα πρώτα λαϊκά κέντρα που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο» εμφανίζονται στη δεκαετία του 1950. Η μία εκ των δύο επικρατέστερων εκδοχών προέρχεται από το έργο του Πετρόπουλου και τοποθετεί τα πρώτα «σκυλάδικα» στην περιοχή γύρω από την πόλη της Θεσσαλονίκης, ως αντίδραση στη μικροαστική μετεξέλιξη των λαϊκών κέντρων της πόλης¹¹⁸. Σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, «το σκυλάδικο υπήρξε ένας, αυστηρώς καθορισμένος, τύπος ταβέρνας με λίγο φαγάκι και κανένα μπουζούκι που λειτουργούσε σαν κρυφός τεκές και, εν ταυτώ, σαν κρυφό μπουρδέλο»¹¹⁹. Η πελατεία αυτών των μαγαζιών αποτελούνταν από «σκληρούς μάγκες» οι οποίοι είχαν την επωνυμία «σκύλοι». Κατά την εκδοχή αυτή, η λέξη σκυλάδικο προέρχεται από τη λέξη «σκύλος» που υποδηλώνει τον «ασυμβίβαστο και σκληρό μάγκα»¹²⁰. Η ερμηνεία αυτή επιβεβαιώνεται και από ορισμένες μαρτυρίες¹²¹. Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά τα μαγαζιά ήταν το

¹¹⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη της Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14, Άνοιξη 2005, σελ. 386.

¹¹⁹ Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι. Δεκαοχτώ κείμενα για τον υπόκοσμο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990, σελ. 267-274.

¹²⁰ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹²¹ Η εκδοχή της έρευνας του Πετρόπουλου επιβεβαιώνεται, μεταξύ άλλων, από τον Γιώργο Δαλαμάγκα, γνωστό ιδιοκτήτη ταβερνών της πόλης, σε συνέντευξή στον Λευτέρη Παπαδόπουλο για την εφημερίδα τα *Νέα*, το 1972. Όπως διηγείται ο Δαλαμάγκας, «μετά το πρόγραμμα έπαιρνα τον Τσιτσάνη και τον Μήτσο τον σκύλο και πηγαίναμε στα σκυλάδικα». Η λέξη σκύλος από την οποία

σκυλάδικο του «Τάκαρα», το οποίο βρισκόταν μακριά από το κέντρο της Θεσσαλονίκης, στο βόρειο τμήμα της πόλης μεταξύ των συνοικιών της Νεάπολης και του Ασβεστοχωρίου το οποίο, σύμφωνα με την περιγραφή, ήταν ουσιαστικά ένα μικρό σπίτι με ένα δωμάτιο και δίπλα ένα παράπηγμα όπου βρισκόταν ο κυρίως χώρος με τον πάγκο και λίγα τραπεζοκαθίσματα. Εντός του χώρου αυτού, οι πελάτες εξυπηρετούνταν μόνοι τους, ενώ ο ιδιοκτήτης έπαιζε μπουζούκι και τραγουδούσε¹²². Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Πετρόπουλος, ο άνθρωπος που τον μύησε στα σκυλάδικα της Θεσσαλονίκης ήταν ο Βασίλης Τσιτσάνης¹²³. Παράλληλα, ο χώρος αυτός απαγόρευε την παρουσία γυναικών εκτός από τις περιπτώσεις όπου βρισκόταν κάποια γυναίκα που «με λίγα τάλιρα, ο πελάτης μπορούσε να ξεχαρμανιάσει μαζί της, στην διπλανή καμαρούλα, όπου δεν υπήρχε παρά το απαραίτητο ντιβάνι»¹²⁴. Η παροχή σεξουαλικών υπηρεσιών αποτελούσε μία χαρακτηριστική πτυχή των σκυλάδικων της δεκαετίας του 1950.

Ένα ακόμα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι αυτού του τύπου τα μαγαζιά είχαν μία «κλειστή» φυσιογνωμία, καθώς δεν μπορούσε να πάει οποιοσδήποτε. Το στοιχείο αυτό δείχνει ότι τα εν λόγω μαγαζιά είχαν κάποιες ομοιότητες με τα στέκια του ρεμπέτικου τραγουδιού που είχε επισκεφθεί ο Μάνος Χατζιδάκις, πριν την περίφημη διάλεξή του για το ρεμπέτικο, το 1949. Σύμφωνα με την περιγραφή του Χατζιδάκι: «...ήταν αναγκαίο να προσέχεις, διότι αν δεν είχες κωδικοποιημένη συμπεριφορά, κινδύνευες. Έτσι γνώρισα τον Βαμβακάρη. Πήγα ένα βράδυ στην ταβέρνα που έπαιζε και, όπως κάθε φορά, παράγγειλα ένα πιάτο φαγητό και λίγη ρετσίνα. Ήταν προφανές ότι δεν είχα καμία σχέση με τον χώρο. Και αυτό δεν άρεσε σε δυο - τρεις μάγκες που 'μου μπήκαν'»¹²⁵. Αυτά ανέφερε μεταξύ

προηλθε ο όρος σκυλάδικο («Τα λέγαν έτσι γιατί εκεί συχνάζανε οι σκύλοι σαν τον Μήτσο») υποδήλωνε «αυτούς που χορεύουν μόνο ζεϊμπέκικο». Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Ζω Από Περιέργεια*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σελ. 236.

¹²² «Στο σκυλάδικο του Τάκαρα έπρεπε να σερβιριστείς μόνος σου. Άνοιγες την παγωνιέρα, έπαιρνες ένα βρασμένο κοτόπουλο και το λιάνιζες στην πιατέλα. Επίσης, μόνος σου έφτιαχνες μία ντοματοσαλάτα ή έκοβες ένα κομμάτι φέτα. Τέλος, αν ήθελες, τηγάνιζες πατάτες, και στο ίδιο τηγάνι, τσιγάριζες το λιανισμένο κοτόπουλο. Φυσικά, μόνος σου άνοιγες τα μπουκάλια της ρετσίνας και της μπύρας. Ο Τάκαρας, καθότανε πλάι στη σόμπα, παίζοντας το μπουζούκι και τραγουδώντας». Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ο.π., σελ. 267-274.

¹²³ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹²⁴ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹²⁵ «Μάνος Χατζιδάκις. Η επέτειος μιας τολμηρής ομιλίας», Γιώτα Συκκά, *Η Καθημερινή*, 26.1.2019.

άλλων ο Χατζιδάκις, αποτυπώνοντας τον κλειστό χαρακτήρα των μαγαζιών αυτών, καθώς και την παρουσία του «μάγκα» στο χώρο των συγκεκριμένων μαγαζιών.

Η δεύτερη εκδοχή παρουσιάζεται από τον αρθρογράφο της *Καθημερινής* Αντώνη Καρκαγιάννη, με τον τελευταίο να επικαλείται τη μαρτυρία ενός παλιού ταξιτζή της περιοχής της Τρούμπας στον Πειραιά. Κατά τη μαρτυρία αυτή, τα πρώτα μαγαζιά που ονομάζονταν «σκυλάδικα» εμφανίστηκαν στην Τρούμπα, επίσης κατά την δεκαετία του 1950. Ο χαρακτηρισμός δόθηκε στα μαγαζιά τύπου καμπαρέ της Τρούμπας, τα οποία αποτελούσαν απομιμήσεις των αντίστοιχων πολυτελέστερων, για να ανταποκριθούν στην ιδιαίτερα αυξημένη εκείνη την εποχή ζήτηση σεξουαλικών υπηρεσιών¹²⁶. Σύμφωνα με την εκδοχή του Καρκαγιάννη, η λέξη «σκυλάδικο» προέρχεται από τη λέξη «σκύλα», με την οποία χαρακτηρίζονταν κατά την προπολεμική περίοδο οι πόρνες που εργάζονταν υπαιθρίως στην περιοχή της Τρούμπας¹²⁷.

Όπως προαναφέρθηκε, στη δεκαετία του 1970 τα μαγαζιά που ονομάζονταν σκυλάδικα μετασχηματίστηκαν. Πλέον, ο όρος αναφέρεται σε έναν ιδιαίτερο τύπο κέντρων διασκέδασης με λαϊκή μουσική που πολλαπλασιάζονταν, τόσο σε μεγάλες πόλεις όσο και στην περιφέρεια. Στην Αθήνα, τα μαγαζιά αυτά αρχικά εμφανίστηκαν στις εξόδους της πόλης, όπως στην Εθνική Οδό, στο ύψος του Αγίου Στεφάνου, καθώς και στα δυτικά προάστια της πόλης, στη λεωφόρο Καβάλας (νυν Αθηνών), σταδιακά όμως επεκτάθηκαν και σε πιο κεντρικές περιοχές του Λεκανοπεδίου¹²⁸. Η μετεξέλιξη αυτή σχετίζεται με ευρύτερους κοινωνικούς μετασχηματισμούς και επηρέασε το πεδίο της διασκέδασης και της λαϊκής μουσικής. Η σκηνή του σκυλάδικου συγκέντρωσε και ανέδειξε πολλούς καλλιτέχνες, τραγουδιστές και μουσικούς διαφόρων γενιών. Στο αμιγώς μουσικό πεδίο, η βασικότερη επίδραση της κουλτούρας του σκυλάδικου ήταν η συγκρότηση μιας αυτόνομης μουσικής σκηνής που έγινε γνωστή με την ονομασία «ο ήχος της Ομόνοιας». Η ονομασία αυτή προήλθε από το γεγονός ότι πολλές μικρές εταιρείες

¹²⁶ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 387.

¹²⁷ «Το έτυμον της λέξης 'σκυλάδικο'», Αντώνης Καρκαγιάννης, *Η Καθημερινή*, 22.12.2002, σελ. 14.

¹²⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 387-388.

παραγωγής δίσκων οι οποίες συνδέθηκαν με το είδος του λαϊκού τραγουδιού έδρευαν στην περιοχή της Ομόνοιας¹²⁹.

Παράλληλα, αξίζει να ερευνηθούν οι μεταβολές των προσλήψεων της έννοιας του «σκυλάδικου» στη διάρκεια της πρώιμης και ύστερης μεταπολιτευτικής περιόδου. Στα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια, το σκυλάδικο γινόταν αντιληπτό ως μια μορφή διασκέδασης στενά συνδεδεμένη με τη δικτατορία, ως έκφραση της γενικότερης αισθητικής της, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα να στιγματιστεί¹³⁰. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις το νέο είδος διασκέδασης συνδέθηκε με τον ακραίο καταναλωτισμό και την αποχαύνωση των ανθρώπων, ενώ τα τραγούδια γνώρισαν την καταδίκη και τη χλεύη ως «χυδαία», «αισχρά» και εκφράσεις πολιτισμικής και κοινωνικής παραμόρφωσης¹³¹. Παράλληλα, αντικείμενο αρνητικού σχολιασμού αποτελούσε και η συνολικότερη αισθητική του σκυλάδικου, τόσο σε επίπεδο διακόσμησης των μαγαζιών όσο και στις ενδυματολογικές επιλογές των τραγουδιστών και τραγουδιστριών. Η συγκρότηση της αισθητικής αυτής κατά τη δεκαετία του 1980 προήλθε από τη συγκόλληση στοιχείων φαινομενικά αντίθετων μεταξύ τους, προερχόμενων τόσο από την εγχώρια λαϊκή παράδοση όσο και από τις εκφάνσεις μίας δυτικότροπης, φανταχτερής αισθητικής¹³².

Αξίζει να σημειωθεί πως οι απορριπτικές απόψεις και προσλήψεις του σκυλάδικου έδωσαν μία νέα διάσταση στην εννοιολόγηση του όρου. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η ετυμολογία του όρου ανάγεται στο γεγονός ότι λόγω της έλλειψης ταλέντου, αλλά και της έντασης των μεγαφώνων και των ηχείων, οι φωνές των τραγουδιστών ακούγονται σαν γαυγίσματα¹³³. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί η πρακτική κατά την οποία οι τραγουδιστές τραγουδούσαν πολύ γρήγορα τα τραγούδια μέχρι να βρουν κάποιο που θα άρεσε στο κοινό. Όταν το έβρισκαν, το κοινό άρχιζε να πετά λουλούδια και να σπάει πιάτα, ενώ ο τραγουδιστής

¹²⁹ Στο ίδιο, σελ. 388. Ενδεικτικά, ορισμένες από αυτές τις εταιρείες ήταν οι «Δίσκοι Κυκλάδες» στην οδό Βερανζέρου, η General Gramophone επί της οδού Σωκράτους, η Intersound επί της οδού Μενάνδρου και η «Sonora» στην οδό Καποδιστρίου.

¹³⁰ Στο ίδιο, σελ. 390.

¹³¹ Στο ίδιο, σελ. 390.

¹³² Στο ίδιο, σελ. 391 καθώς και: Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 554.

¹³³ Σύμφωνα με τις απορριπτικές απόψεις γύρω από το σκυλάδικο, η αύξηση της έντασης των ηχείων και των μεγαφώνων στα νυχτερινά κέντρα ήταν μία πρακτική που αποσκοπούσε στο να καλύψει τις φωνητικές ατέλειες των τραγουδιστών. Στο ίδιο, σελ. 391.

επιβράδυνε το ρυθμό τραγουδώντας κανονικά. Η πρακτική αυτή με τα απαντωτά ρεφρέν δημιουργούσε έντονο λαχάνιασμα στη φωνή των τραγουδιστών, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να αναπνεύσουν σωστά, και η φωνή τους να ακούγεται σαν ασθματικός λυγμός σκύλου¹³⁴. Αυτή θεωρείται η εξήγηση για τα «γαυγίσματα» και κατ' επέκταση για τη συγκεκριμένη εννοιολόγηση του σκυλάδικου, η οποία είναι ίσως και η πλέον διαδεδομένη στην σύγχρονη εποχή. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, για το λόγο αυτό τα σκυλάδικα αποκαλούνται και «γαβγάδικα».

Μία ακόμη, λιγότερο διαδεδομένη προσπάθεια ορισμού και εννοιολόγησης του όρου «σκυλάδικο», είναι μια παραλλαγή της εκδοχής του Ηλία Πετρόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, τα μαγαζιά αυτά βρίσκονταν μακριά από το κέντρο, σε ερημικές τοποθεσίες όπου υπήρχαν αγριόσκυλα. Τα εν λόγω «μπουζουξίδικα» σέρβιραν φαγητό κυρίως ως συνοδευτικό για το αλκοόλ. Το φαγητό αυτό συνήθως ήταν πολύ κακής ποιότητας, με αποτέλεσμα οι θαμώνες να το πετάνε στα αδέσποτα σκυλιά της περιοχής. Για το λόγο αυτό, τα μαγαζιά περιβάλλονταν από αγέλες σκύλων, καθώς το τάισμά τους με κρέας κακής ποιότητας ήταν καθημερινό φαινόμενο. Η συγκέντρωση μεγάλου αριθμού σκύλων έξω από τα μπουζουξίδικα ήταν, σύμφωνα με αυτή την εκδοχή, ο λόγος για τον οποίο έλαβαν την ονομασία «σκυλάδικο»¹³⁵.

Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, οι προσλήψεις της κουλτούρας του σκυλάδικου είναι απορριπτικές από την πλειονότητα του Τύπου. Η χρήση του όρου γίνεται με αρνητική χροιά ως συνώνυμο της πολιτιστικής κατάπτωσης, ενώ σε πολλές περιπτώσεις το σκυλάδικο ταυτίζεται με την παραβατικότητα και τις ενίοτε βίαιες συμπλοκές. Ενδεικτική είναι η έρευνα που διεξήγαγε η εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* και ο δημοσιογράφος της Κώστας Τσαρούχας τον Σεπτέμβριο του 1983, μέσα από την οποία τα σκυλάδικα προβάλλονται ως χώροι στους οποίους λαμβάνουν χώρα μαχαιρώματα, απειλές προς τους τραγουδιστές και βίαιες συμπλοκές μεταξύ των θαμώνων. Μάλιστα, μέσα από το πρώτο μέρος της έρευνας εκφράζεται η αντίληψη ότι η ευρύτερη κουλτούρα του σκυλάδικου, οι στιχουργικές αναφορές, καθώς και ο λεγόμενος «ήχος της Ομόνοιας», είναι παράγοντες που

¹³⁴ «Πώς βγήκε η λέξη 'σκυλάδικο';», ηλεκτρονικό άρθρο στην ιστοσελίδα newsbeast.gr, <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2027148/pos-vgike-i-lexi-skiladiko>.

¹³⁵ Στο ίδιο, <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2027148/pos-vgike-i-lexi-skiladiko>.

τροφοδοτούν τα φαινόμενα βίας, ως «ένας καλοπληρωμένος δημόσιος κίνδυνος»¹³⁶. Στο ίδιο μήκος κύματος, η στιχουργική θεματολογία θεωρείται στοιχείο κατάπτωσης του λαϊκού τραγουδιού, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το «Να πεθάνουν οι γυναίκες» του Λευτέρη Πανταζή¹³⁷. Η ανάδειξη των περιστατικών βίας και της παραβατικότητας αποτυπώνεται και από τις μαρτυρίες πολλών διάσημων τραγουδιστών με πιο χαρακτηριστική αυτή του Δημήτρη Μητροπάνου, ο οποίος αντιμετώπισε μια αντίστοιχη κατάσταση σε ένα από τα νυχτερινά κέντρα όπου εμφανιζόταν:

«Ένα βράδυ πριν χρόνια, δουλεύοντας σε ένα μαγαζί της Εθνικής Οδού, την ώρα που τραγουδούσα, σηκώθηκε ένας πελάτης. Με πλησίασε μια μου πρόσταξε: 'Πες τώρα το Σακαφλιά'. Επειδή τραγουδούσα, του έκανα νόημα με το χέρι ότι θα το πω αργότερα. Αυτός δεν έφευγε. Επέμενε. 'Τώρα'. Εγώ τίποτα. Η ορχήστρα έπαιζε. Τότε ο 'τύπος', όπως ήταν όρθιος έβγαλε ένα περίστροφο και μου το κόλλησε στα πλευρά. Πάγωσα μόλις το είδα. 'Τώρα ρε ή θα πεθάνεις', μου είπε. Τι να κάνω. Γύρισα πίσω στην ορχήστρα, τους είπα 'σταματήστε και παίξτε το Σακαφλιά'. Οι μουσικοί κατάλαβαν και άρχισαν το τραγούδι. Ο 'τύπος' ικανοποιήθηκε»¹³⁸.

Μάλιστα, στην ίδια συνέντευξη ο Μητροπάνος αντιπαραβάλλει την κατάσταση που επικρατούσε στα μαγαζιά της Εθνικής Οδού με το περιβάλλον των κέντρων της παραλιακής όπου εμφανιζόταν εκείνη την περίοδο. Σύμφωνα με τον τραγουδιστή, παρά το γεγονός πως οι θαμώνες των «σκυλάδικων», -όπως χαρακτήριζε τα μαγαζιά της Εθνικής Οδού- πήγαιναν και στα κέντρα της παραλίας, εκεί η κατάσταση ήταν διαφορετική, καθώς ο κόσμος που πάει στα σκυλάδικα «ξέρει ότι εκεί δεν τον σηκώνει το κλίμα για νταβαντούρι», με αποτέλεσμα να «αρκείται μόνο στο σπάσιμο και να εκτονώνεται με τον χορό, όχι, όμως σε συλ 'παραγγελιάς' ατομικής αλλά ομαδικής», αναφέρει μεταξύ άλλων, καταδεικνύοντας

¹³⁶ «...Της νύχτας οι 'παραγγελιές'. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα.», *Ελευθεροτυπία*, 12.9.1983, σελ. 7.

¹³⁷ Στο ίδιο, σελ. 7.

¹³⁸ «Το πιστόλι στα πλευρά για μια παραγγελιά. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα.», *Ελευθεροτυπία*, 14.9.1983, σελ. 9.

τις διαφορές μεταξύ των σκυλάδικων της Εθνικής Οδού και των μεγάλων μαγαζιών της παραλιακής¹³⁹. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο της έρευνας της εφημερίδας η κουλτούρα και η ατμόσφαιρα του σκυλάδικου συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την υπόθεση της επίθεσης του Νίκου Κοεμτζή στο νυχτερινό κέντρο «Νεράιδα» η οποία έλαβε χώρα στις αρχές του 1973. Το έθιμο της «παραγγελιάς» θεωρείται αναπόσπαστη πτυχή της κουλτούρας του σκυλάδικου κατά τη δεκαετία του 1970 και τις αρχές του 1980, όπως προκύπτει και από την παραπάνω συνέντευξη του Δημήτρη Μητροπάνου, ενώ συχνά αποτελεί την αιτία για εκδηλώσεις βίας, οξύνοντας τα πάθη και τροφοδοτώντας το εγώ των «νταήδων»¹⁴⁰.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η στιχουργική θεματολογία των τραγουδιών του σκυλάδικου θεωρήθηκαν γενεσιουργοί παράγοντες φαινομένων βίας που έλαβαν χώρα σε αυτά τα κέντρα. Φαίνεται πως πολλά από τα τραγούδια που ακούγονταν εκεί ανήκαν στο είδος του ρεμπέτικου και κυρίως στα λεγόμενα «χασικλίδικα» της προπολεμικής περιόδου. Σύμφωνα με τον Κώστα Τσαρούχα αλλά και τους συνεντευξαζόμενους καλλιτέχνες, τα εν λόγω τραγούδια και οι στιχουργικές τους αναφορές αποτελούν παράγοντες ηθικής κατάπτωσης, οι οποίοι προωθούν την κουλτούρα της χρήσης ναρκωτικών και του «νταηλικιού»¹⁴¹. Επιπροσθέτως, εκφράζεται η άποψη πως η σκηνή του σκυλάδικου και ο «ήχος της Ομόνοιας» που αναφέρθηκε παραπάνω, αποτυπώνουν την παρακμή του λαϊκού τραγουδιού, με τα πρώτα του ονόματα, όπως ο Γιώργος Μαργαρίτης, η Άντζελα Δημητρίου και ο Λευτέρης Πανταζής, να «εισπράττουν αστρονομικά 'μεροκάματα', τη στιγμή που ο κόσμος βομβαρδίζεται με ένα ανελέητο σλοουμόσιον με τα κατασκευάσματά τους»¹⁴². Η συγκεκριμένη προσέγγιση λαμβάνει υπόψη μία ευρύτερη προβληματική γύρω από το ελληνικό τραγούδι, όπου ο ρόλος και η συμβολή του δημιουργού υποβαθμίζεται με τον τραγουδιστή να βρίσκεται στο επίκεντρο¹⁴³.

¹³⁹ Στο ίδιο, σελ. 9.

¹⁴⁰ «Πως το τραγούδι φτιάχνει σφαγές. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα», *Ελευθεροτυπία*, 13.9.1983, σελ. 7.

¹⁴¹ Ενδεικτικά αναφέρονται τραγούδια όπως το «Τη ζούλα μου ανακάλυψα» «Μες στου Νικήτα το τεκέ», Στο ίδιο, σελ. 7.

¹⁴² Στο ίδιο, σελ. 7.

¹⁴³ Στο ίδιο, σελ. 7.

Κεντρική θέση στην ευρύτερη εννοιολόγηση του σκυλάδικου κατέχει η έννοια του «σκύλου», η οποία αναφέρθηκε και παραπάνω. Σύμφωνα με την προαναφερθείσα εκδοχή του Ηλία Πετρόπουλου, ο σκύλος «είναι ο σκληρός μάγκας, ο αμετανόητος, ο αδάμαστος, αυτός που την βγαίνει σπαρτιάτικα», ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος «σκύλος» είναι αρχαιότερος του αντίστοιχου «σκυλάδικο»¹⁴⁴. Σε άλλο σημείο της μελέτης του Πετρόπουλου περιγράφεται η πελατεία ενός από τα πιο γνωστά σκυλάδικα της Θεσσαλονίκης, το σκυλάδικο του «Τακάρα», στα βόρεια προάστια της πόλης. Εκεί σύχναζαν «λογής λογής πελάτες: μάγκες, ψευτόμαγκες, αρχιδόμαγκες, αρκουδόμαγκες, εργατικοί, νεαροί τσόγλανοι, τέως νταήδες, νταβατζήδες εν ενεργεία, μικροχασισέμποροι και, εν γένει, παιδιά της φάρας»¹⁴⁵. Σύμφωνα με τις περιγραφές αυτές, η πελατεία των σκυλάδικων της δεκαετίας του 1950 απαρτιζόταν από θαμώνες που άνηκαν στα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα. Κατά τον Πετρόπουλο, το ταξικό στοιχείο ήταν μια από τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ των σκυλάδικων και των κωλάδικων, καθώς οι «μάγκες» θεωρούσαν άχρωμα και πληκτικά τα λεγόμενα «κωλάδικα», τα «πανάκριβα μαγαζιά» που προσέλκυαν τους «μπουρζουάδες». Αυτή η ανάγκη των «σκύλων» να καταφύγουν σε διαφορετικές μορφές διασκέδασης, πλήρως αποσυνδεδεμένες από το «κωλάδικο», αποτέλεσε μία από τις αιτίες των πρόωρων μορφών του «σκυλάδικου» στα μέσα της δεκαετίας του 1950¹⁴⁶. Τα κωλάδικα, σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, ήταν πανάκριβοι χώροι που «απώθησαν τον κόσμο της μαγκιάς», καθώς εκεί, «ο μάγκας νιώθει σαν ξένος», ενώ στον αντίποδα, στο χώρο του σκυλάδικου, «νιώθει, κυριολεκτικώς, μες στο σπίτι του»¹⁴⁷. Οι χαμηλές τιμές στους χώρους των σκυλάδικων ήταν ένα ακόμη στοιχείο που αποτυπώνει το ταξικό χάσμα ανάμεσα σε αυτά και τα κωλάδικα¹⁴⁸.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η έρευνα του Ανδρέα Ιωάννου, η οποία πραγματεύεται τη συγκρότηση των πολιτισμικών ταυτοτήτων στις συνοικίες του Πειραιά, εξετάζοντας το σκυλάδικο ως ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύμβολο που υπερέβαινε τα αυστηρά μουσικά όρια. Η έρευνα αυτή βασίστηκε εν πολλοίς στην

¹⁴⁴ Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σελ. 267-274.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σελ. 267-274.

¹⁴⁸ Στο σκυλάδικο του Τάκαρα, λόγου χάρη, ο ημερήσιος λογαριασμός ποτέ δεν υπερέβαινε τις 50 δραχμές. Στο ίδιο, σελ. 267-274.

πρόσληψη της έννοιας του «σκύλου» μεταξύ των μελών μιας παρέας νεαρών Πειραιωτών, οι οποίοι συχνάζουν στα κλαμπ της περιοχής και αυτοπροσδιορίζονται αντιθετικά ως προς το σκυλάδικο. Οι νέοι αυτοί εκφράζουν μία αντίληψη για τον «σκύλο» ως ένα άτομο κακόγουστο, με έλλειψη γνώσεων επί των πολιτιστικών δρωμένων. Η πρόσληψη των νέων αυτών, εκτός από τα ταξικά γνωρίσματα, προσδίδει και ορισμένα χωροταξικά χαρακτηριστικά στην εννοιολόγηση του σκύλου, λαμβάνοντας υπόψη τη διάκριση ανάμεσα στους «κοσμοπολίτες, ανοιχτόμυαλους» κατοίκους του Κέντρου του Πειραιά (και επίσης των συνοικιών της Καστέλας και του Μικρολίμανου) και τους «τσάγκουρες», τους κατοίκους δηλαδή του υπόλοιπου Πειραιά, οι οποίοι είναι ανίκανοι να διασκεδάσουν και να καταναλώσουν σύμφωνα με τα πολιτισμικά πρότυπα των συνεντευξιζόμενων¹⁴⁹. Χαρακτηριστική είναι η εναλλαγή ανάμεσα στις έννοιες του «σκύλου» και του «τσάγκουρα», με ένα από τα βασικά κοινά τους στοιχεία να είναι το κακό γούστο, το οποίο βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τις αισθητικές προσλαμβάνουσες της «Κεντροπειραιώτικης» πολιτισμικής ταυτότητας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τάση ταύτισης του σκυλάδικου και της συμπεριφοράς του σκύλου με μία πρόσκαιρη απόδραση, χωρίς ιδιαίτερη σημασία για το μέλλον και την ατομική εξέλιξη του κοινωνικού υποκειμένου¹⁵⁰. Μάλιστα, παρά το γεγονός ότι τα μέλη της παρέας επισκέπτονταν ανά τακτά διαστήματα τα σκυλάδικα στο παρελθόν, την ίδια στιγμή αποποιούνται την ταυτότητα του «σκύλου». Παράλληλα, σύμφωνα με κάποιες προσεγγίσεις στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, ο «σκύλος» αδυνατεί να πετύχει την ένταξή του στα μαγαζιά της παραλιακής και να διασκεδάσει με αυτό τον συγκεκριμένο τρόπο, καθώς ακόμα και αν είναι ένα άτομο με οικονομική δυνατότητα ή αν υπάρχει μια γυναικεία παρουσία στην παρέα του, δεν παύει να είναι ένα άτομο χωρίς «καλό γούστο»¹⁵¹.

¹⁴⁹ Ανδρέας Ιωάννου, «Η σκυλότητα εκτός σκυλάδικου: κατανάλωση και ταυτότητες στην παραλιακή του Πειραιά», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 9-10 (Φθινόπωρο 2001) σελ. 244-245.

¹⁵⁰ Το σκυλάδικο γίνεται συχνά αντιληπτό ως μία κατάσταση η οποία ανήκει στο παρελθόν. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι αφηγήσεις των συνεντευξιζόμενων, όπου ανακαλούν συχνά στη μνήμη τους επισκέψεις σε «σκυλάδικα», προσδιορίζοντάς τις μάλιστα ως στιγμές της «ξένοιαστης, φοιτητικής τους ζωής». Στο ίδιο, σελ. 247.

¹⁵¹ Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις στις οποίες βασίστηκε η έρευνα του Ιωάννου, ορισμένες από τις βασικές παραμέτρους για την ένταξη μίας παρέας στη διασκέδαση της Παραλιακής είναι η επίδειξη οικονομικής δυνατότητας, η σημαντική αριθμητικά γυναικεία παρουσία και το «ωραίο γούστο» με το οποίο εννοείται η εξωτερική εμφάνιση, δηλαδή το «να είναι ωραίος». Ο τρίτος παράγοντας είναι ο

Σταδιακά, η αντιμετώπιση και οι προσλήψεις του σκυλάδικου άρχισαν να αποφορτίζονται από τα απορριπτικά στοιχεία. Από τη δεκαετία του 1980 αρχίζει η διαδικασία «απενοχοποίησης» του σκυλάδικου, η οποία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με μία νομιμοποίηση του γλεντιού που αφορά συνολικότερα το χώρο του λαϊκού τραγουδιού¹⁵². Η τάση αυτή αφορά αρχικά το ρεμπέτικο τραγούδι, ωστόσο σταδιακά τα όρια της νομιμοποίησης και της αυθεντικότητας περιλαμβάνουν και το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι. Η νομιμοποίηση του σκυλάδικου αρχίζει να συντελείται σταδιακά από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, με τη στάση του ΠΑΣΟΚ απέναντί του να έχει παίξει καθοριστικό ρόλο σε αυτή την κατεύθυνση. Από την επόμενη δεκαετία, η επαναξιολόγηση του φαινομένου συντελείται από ένα ολόένα και πιο διευρυμένο τμήμα καλλιτεχνών και θεωρητικών, ενώ οι θετικές προσλήψεις του αυξάνονται ραγδαία¹⁵³. Ενδεικτικά, αναφέρεται η συνέντευξη του συγγραφέα και δοκιμογράφου Κωστή Παπαγιώργη στο περιοδικό *Αντί* και τον δημοσιογράφο Νίκο Λάγιο, όπου ο πρώτος περιγράφει την προσωπική εμπειρία του στον χώρο του σκυλάδικου¹⁵⁴, ενώ ο Κώστας Ζουράρις ήταν ένας από τους πρώτους διανοούμενους που εξύμνησε τη μουσική της σκηνής του σκυλάδικου και ειδικότερα την Κατερίνα Στανίση και τις φωνητικές της δεξιότητες¹⁵⁵.

Παράλληλα, περί τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές του 1990, άρχισαν να λαμβάνουν χώρα πολυάριθμες συνεργασίες μεταξύ τραγουδιστών που συνδέθηκαν με την κουλτούρα του σκυλάδικου και καλλιτεχνών ή συνθετών του λεγόμενου «έντεχνου» τραγουδιού, στοιχείο που αναδεικνύει την «αναγνώριση» του σκυλάδικου στο πεδίο της λαϊκής μουσικής. Μία από τις πρώτες ήταν αυτή ανάμεσα στον Γιώργο Νταλάρα και την Κατερίνα Στανίση, με τις ζωντανές

βασικότερος λόγος για τον οποίο ο «σκύλος» εξοβελίζεται από τα μαγαζιά της παραλιακής ως «υπολειπόμενος του παιχνιδιού». Στο ίδιο, σελ. 257.

¹⁵² Ενδεικτικά αναφέρονται σχήματα όπως η Οπισθοδρομική Κομπανία και καλλιτέχνες όπως ο Νίκος Παπάζογλου, που συνεισέφεραν αποφασιστικά στη νομιμοποίηση του γλεντιού, αναδεικνύοντάς το ως μία μορφή «ψυχωφελούς διασκέδασης» για τους ανθρώπους.

¹⁵³ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 394.

¹⁵⁴ Στο πλαίσιο της συνέντευξης ο Παπαγιώργης προβάλλει το σκυλάδικο ως ένα χώρο όπου «είχε πολύ γουστόζικα πράγματα» και το σπάσιμο των πιάτων «το πιο δικό μας εκφραστικό μέσο στη διασκέδαση» «Η παρέα που ξενυχτούσε ήταν για μένα πανεπιστήμιο», Συνέντευξη του Κωστή Παπαγιώργη στον Ηλία Λάγιο, *Περιοδικό Αντί*, Τεύχος 548, σελ. 16.

¹⁵⁵ Μεταξύ άλλων, ο Ζουράρις ανέφερε πως είχε συγκλονιστεί από την ερμηνεία της Στανίση σε ζεϊμπέκικα, ενώ την χαρακτηρίζει «θεά» στην τηλεοπτική τους συνάντηση, σε εκπομπή της δημοσιογράφου Σεμίνας Διγενή, στην ΕΡΤ, το 1993.

εμφανίσεις στο κινηματοθέατρο Ορφέας στο κέντρο της Αθήνας το 1983. Η συνεργασία αυτή αποτελεί μία πρώιμη αποτύπωση της χαλάρωσης των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στα επιμέρους είδη της λαϊκής μουσικής. Την ίδια περίοδο, μία από τις πλέον χαρακτηριστικές καλλιτεχνικές συνεργασίες ήταν αυτή ανάμεσα στον Μάκη Χριστοδουλόπουλο και τον Διονύση Σαββόπουλο, στον δίσκο του πρώτου με τίτλο «Όλα αρχίζουν τώρα» που κυκλοφόρησε το 1984 με τον Σαββόπουλο παραγωγό. Επίσης, ξεχωρίζει η δισκογραφική σύμπραξη ανάμεσα στον συνθέτη Σταμάτη Σπανουδάκη και την Άντζελα Δημητρίου, τραγουδίστρια που συνδέθηκε με το σκυλάδικο και τις μεγάλες πίστες, με το τραγούδι «Σήμερα» που κυκλοφόρησε το 1992. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η συνεργασία του Σταμάτη Κραουνάκη με την Κατερίνα Στανίση, στο δίσκο του πρώτου με τίτλο «Σπεράντζα», όπου η τραγουδίστρια ερμήνευσε τρία από τα τραγούδια του δίσκου¹⁵⁶.

Καταλήγοντας, το σκυλάδικο και οι εννοιολογήσεις του αποτέλεσαν ένα αρκετά ρευστό πεδίο ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Μετά τη Μεταπολίτευση, οι σημασιοδοτήσεις του όρου «σκυλάδικο» επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τις ευρύτερες μεταβολές στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και στο πεδίο της νυχτερινής διασκέδασης. Οι πρώτες αποτιμήσεις της ανάδυσης της σκηνής του σκυλάδικου είχαν ξεκάθαρα απορριπτική διάθεση απέναντι στο φαινόμενο, το οποίο σε πολλές περιπτώσεις προσλαμβάνονταν με όρους ηθικής και πολιτιστικής παρακμής. Η κουλτούρα του σκυλάδικου θεωρήθηκε έκφανση και απότοκο της παρακμής του λαϊκού τραγουδιού, ενώ σε κοινωνικό επίπεδο συνδέθηκε με την παραβατικότητα στα κέντρα διασκέδασης, με τις βίαιες συμπλοκές σε νυχτερινά κέντρα, μα κυρίως με μία «χυδαία» μορφή επίδειξης πλούτου. Αυτού του είδους οι αρνητικές προσλήψεις καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τον όρο «σκυλάδικο». Για το λόγο αυτό, η θεωρία περί γαυγισμάτων είναι η πιο διαδεδομένη στη σύγχρονη εποχή. Ωστόσο, η τάση αναγνώρισης του ευρύτερου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, δημιούργησε μία δυναμική που συνέβαλε στην επανανοηματοδότηση και αυτού του μουσικού λαϊκού ρεύματος. Από τα τέλη της δεκαετίας συντελείται μία μεταβολή στους τρόπους πρόσληψης του σκυλάδικου από αρκετούς θεωρητικούς

¹⁵⁶ Ειδικότερα, πρόκειται για τα τραγούδια «Κυριακή», «Συγύριζα» και «Τα μαστόρια» που περιλήφθηκαν στον δίσκο, ο οποίος κυκλοφόρησε το 1998.

του λαϊκού πολιτισμού. Επιπροσθέτως, η ευρύτερη στροφή προς το στοιχείο του γλεντιού και τη διασκέδαση ώθησε εξίσου στην κατεύθυνση αυτή. Σε κάθε περίπτωση, οι επαναπροσεγγίσεις του όρου αποτυπώνουν τη συνολικότερη χαλάρωση των ορίων και των διαχωριστικών γραμμών εντός του ευρύτερου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού, με αρκετούς από τους καλλιτέχνες και τους τραγουδιστές που συνδέθηκαν με τη σκηνή του σκυλάδικου να εντάσσονται στο φάσμα της γνήσιας λαϊκής μουσικής.

A5: Η διασκέδαση πριν και μετά τη δικτατορία. Αντιλήψεις και προσλήψεις

Ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και ιδιαίτερα στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, η διασκέδαση και η αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου αποτέλεσαν προνομιακά πεδία διερεύνησης από την πλευρά του Τύπου, από διάφορους πολιτικούς χώρους, αλλά και από θεσμούς όπως η Ελληνική Εκκλησία.

Η αντίληψη περί «εποικοδομητικής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου» αποτελούσε μία από τις βασικότερες θεωρητικές προσλαμβάνουσες στο χώρο της Αριστεράς, κάτι που σχετιζόταν με το ροκ εν ρολ, τις αμερικανικές κινηματογραφικές ταινίες, χώρους όπως τα σφαιριστήρια, καθώς και άλλες πτυχές του λεγόμενου «αμερικάνικου τρόπου ζωής» που εισέβαλαν στην καθημερινότητα ενός τμήματος της ελληνικής νεολαίας. Στην περίπτωση της Αριστεράς, η εισβολή αυτή γινόταν συχνά αντιληπτή ως ένα οργανωμένο σχέδιο πνευματικής, κοινωνικής και πολιτιστικής υποδούλωσης της ελληνικού λαού και ιδίως της νεολαίας από τη Δύση και τον αμερικανικό παράγοντα¹⁵⁷. Μάλιστα, προκειμένου να συμβάλει στην αναχαίτιση του «πολιτισμικού ιμπεριαλισμού», η αριστερή παράταξη έδωσε μεγάλη βαρύτητα στην προστασία του «εθνικού πολιτισμού» και των παραδόσεων ως αντίβαρο στον ιμπεριαλισμό των Ηνωμένων Πολιτειών¹⁵⁸.

Και από τη μεριά όμως του ιδεολογικού πλαισίου της «εθνοφροσύνης» υπήρξαν θεσμοί όπως η Ελληνική Εκκλησία, οι οποίοι αντιτίθονταν στα πολιτιστικά νεολαιίστικα πολιτιστικά προτάγματα της εποχής, καθώς τα τελευταία «διοχετεύουν εις τας ψυχάς των νέων το δηλητήριο της αμαρτίας και της διαφθοράς»¹⁵⁹. Σε μία θέση η οποία προσιδιάζει στην αντίστοιχη κριτική της αριστερής αρθρογραφίας, η Ιερά Σύνοδος εκφράζει φόβους για τους «προερχόμενους από τη Δύση κινδύνους», επισημαίνοντας την ανάγκη

¹⁵⁷ Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα 1947-1989*, Ασίνη, Αθήνα 2016, σελ. 287.

¹⁵⁸ Κώστας Κατσάπης, *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα, 2007, σελ. 289.

¹⁵⁹ «Ανάγκη ουσιαστικότερου ελέγχου», *Περιοδικό Εκκλησία*, Αριθμός 15, 1.8.1956, σελ. 284.

πραγματοποίησης αυστηρότερων ελέγχων από τους Έλληνες αρμοδίους τόσο σε σχέση με την κυκλοφορία ταινιών όσο και περιοδικών με «άσεμνες φωτογραφίες, οι οποίες δεν συνάδουν με τις αυστηρές αρχές της ελληνικής μας οικογένειας»¹⁶⁰.

Οι παραπάνω αντιλήψεις και οι «ηθικές προσεγγίσεις» της διασκέδασης συνολικά καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό και τις αντίστοιχες προσλήψεις του λαϊκού τραγουδιού, καθώς και την ίδια την εξέλιξή του ιδίως κατά την πρώιμη μετεμφυλιακή περίοδο. Στη δεκαετία του 1950, το λαϊκό τραγούδι, παρότι δεν εξέφραζε άμεσα πολιτικούς προβληματισμούς, χαρακτηρίστηκε από μια κοινωνική διάσταση, εκφράζοντας εν πολλοίς τα προβλήματα, τις δυσχέρειες και τις ανησυχίες των λιγότερο ευνοημένων στρωμάτων της ελληνικής κοινωνίας¹⁶¹. Η τότε θεματολογία της λαϊκής μουσικής δεν ήταν ερωτική ή διασκεδαστική. Απεναντίας, είχε κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα, διεπόταν από μία διακριτή συμπάθεια προς την πλευρά των ηττημένων του Εμφυλίου, ενώ παράλληλα το στοιχείο του «πόνου» θεωρούταν απόρροια των μετεμφυλιακών κοινωνικών συνθηκών¹⁶². Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι πολλοί από τους καλλιτέχνες - εκπροσώπους της τότε λαϊκής μουσικής παρουσιάζονταν και οι ίδιοι ως άνθρωποι που βίωναν τις δυσκολίες των φτωχών κοινωνικών στρωμάτων¹⁶³.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στη δεκαετία του 1960 αρχίζουν να παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές στο πεδίο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης, όπως η σταδιακή κατάργηση των δίσκων γραμμοφώνων (78 στροφών) και η αντικατάστασή τους από τους δίσκους 45 στροφών. Παράλληλα, το παραδοσιακό τρίχορδο μπουζούκι, βασικό συστατικό του ήχου του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού της δεκαετίας του 1950, αντικαθίσταται από το αντίστοιχο τετράχορδο¹⁶⁴. Τα τραγούδια αποκτούν έναν πιο εύθυμο χαρακτήρα συγκριτικά με την προγενέστερη περίοδο, η θεματολογία τους μεταβάλλεται και το ερωτικό

¹⁶⁰ «Ανάγκη αυστηρότερου ελέγχου», *Περιοδικό Εκκλησία*, Αριθμός 8, 15.4.1958, σελ.178 – 179.

¹⁶¹ Η άποψη αυτή εκφράστηκε από μελετητές και ερευνητές του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Πάνος Γεραμάνης και ο Θόδωρος Δερβενιώτης. Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη της Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14, σελ. 381.

¹⁶² Στο ίδιο, σελ. 381.

¹⁶³ Πάνος Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», *Καθημερινή*, Ένθετο «Επτά Ημέρες: Ελληνική Δισκογραφία», 26.4.1998, σελ. 21.

¹⁶⁴ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 382.

στοιχείο κυριαρχεί¹⁶⁵. Η σημαντικότερη μεταβολή αφορά τη διασκέδαση και πιο συγκεκριμένα την απενοχοποίηση του χαρακτήρα του «γλεντιού».

Αυτή η σταδιακή αλλαγή στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού και της νυχτερινής διασκέδασης επέφερε αρκετές αλλαγές στα νυχτερινά κέντρα. Τα «μπουζούκια» της δεκαετίας του 1940 και των αρχών της δεκαετίας του 1950, μετατρέπονται σε κοσμικά κέντρα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960¹⁶⁶. Το αυστηρό ανδρικό γλέντι με τη συνοδεία του ζεϊμπέκικου δίνει τη θέση του σε ένα είδος ξέφρενης διασκέδασης με καινούριες πρακτικές, όπως η μετάβαση από την καθιστή στην όρθια εκτέλεση των τραγουδιστών στην πίστα, η εισαγωγή χορευτικών δρωμένων στο πρόγραμμα, η χρήση φωτισμού, το σπάσιμο των πιάτων και η σταδιακή εισαγωγή του ούισκι. Επίσης, το τσιφτετέλι καθίσταται το κυρίαρχο είδος χορού στα νυχτερινά κέντρα του 1960, αλλαγή που αποτύπωνε το πνεύμα του νέου ρεύματος διασκέδασης¹⁶⁷. Αυτός ο νέος χαρακτήρας της νυχτερινής διασκέδασης συνάντησε διαφορετικές αντιδράσεις από την πλευρά των καλλιτεχνών. Ορισμένοι, όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, ήταν αντίθετοι σε αυτού του είδους τις καινοτομίες. Μάλιστα, ο Καζαντζίδης αντιστάθηκε στους νεωτερισμούς προσπαθώντας να διατηρήσει έναν χαρακτήρα ακρόασης στο πρόγραμμά του, καθώς θεωρούσε ότι αυτός ανταποκρινόταν στα πρότυπα διασκέδασης των προερχόμενων από τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα πελατών¹⁶⁸. Στον αντίποδα, άλλοι καλλιτέχνες, όπως η Πόλυ Πάνου και ο Πάνος Γαβαλάς, συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη του νέου ρεύματος¹⁶⁹.

Σύμφωνα με τους θεωρητικούς που διερεύνησαν τη λαϊκή μουσική και διασκέδαση των μεταπολεμικών χρόνων, οι αλλαγές αυτές συνδέθηκαν σε σημαντικό βαθμό και με το γενικότερο κοινωνικό κλίμα της δεκαετίας του 1960. Πιο συγκεκριμένα, η χρονική απομάκρυνση από τον Εμφύλιο και τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια συνέβαλε στη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης και του γενικότερου κλίματος, βελτίωση η οποία αποτυπώθηκε στην καθημερινή ζωή και

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σελ. 383.

¹⁶⁶ Αυτή η καινοφανής μορφή νυχτερινής διασκέδασης ήταν συνδεδεμένη με χώρους όπως τα κοσμικά κέντρα της παραλιακής. Στο ίδιο, σελ. 383.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σελ. 383-384.

¹⁶⁸ Ενδεικτικά: Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα 2015, σελ. 102.

¹⁶⁹ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 384.

κατ' επέκταση στην ατμόσφαιρα της νυχτερινής διασκέδασης¹⁷⁰. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αυτός ο νέος τρόπος διασκέδασης διέπεται από αλλαγές στη θεματολογία του τραγουδιού, το οποίο χαρακτηρίζεται από πιο εύθυμους τόνους, δίχως το στοιχείο του «πόνου» που δέσποζε στην πρώιμη μετεμφυλιακή περίοδο.

Μία ακόμη σημαίνουσα πτυχή αυτών των αλλαγών ήταν η σεξουαλική διάσταση της διασκέδασης, διάσταση η οποία απουσίαζε παντελώς κατά την δεκαετία του 1950. Η εισαγωγή του τσιφτετελιού ως κυρίαρχο είδος χορού στα νυχτερινά κέντρα από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες που ενέτειναν τη σεξουαλική διάσταση και έκφραση. Παράλληλα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η πρακτική του κονσομασιόν καθίσταται βασική συνιστώσα της λαϊκής διασκέδασης¹⁷¹. Οι καινοτομίες αυτές ήταν απεχθείς, τόσο από καλλιτέχνες, όπως ο Καζαντζίδης¹⁷² όσο και από διάφορους μελετητές, ενώ η ατμόσφαιρα των κέντρων γινόταν συχνά αντιληπτή ως ένα κράμα επίδειξης, προκλητικότητας και «φантаχτερού, χυδαίου ερωτισμού»¹⁷³.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η εξέλιξη της «γλεντζέδικης διασκέδασης» δεν έδειξε να ανακόπτεται, παρά το γεγονός ότι οι Συνταγματάρχες απαγόρευσαν πρακτικές όπως το σπάσιμο των πιάτων το 1968. Απεναντίας, τα φαινόμενο αυτό εντείνεται, ενώ αξίζει να σημειωθεί και η μεταβολή στο κοινό των νυχτερινών κέντρων. Οι θιασώτες των μπουζουκιών είναι πλέον πολίτες που ανήκουν σε πλουσιότερα οικονομικά στρώματα, όπως επιχειρηματίες, εφοπλιστές, αστέρες του κινηματογράφου, ακόμα και εκπρόσωποι του πολιτικού κόσμου όπως ο Αμερικανός

¹⁷⁰ Μελετητές του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Γιώργος Νοταράς, διέκριναν αυτή την νέα τάση, με τον τελευταίο να την αποκαλεί «γλεντζέδικο τραγούδι». Ενδεικτικά: Στο ίδιο, σελ.383 και Γιώργος Νοταράς, *Το Ελληνικό Τραγούδι των τελευταίων τριάντα χρόνων. Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά*, Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 27-29.

¹⁷¹ Το κονσομασιόν ως όρος προέρχεται από τη γαλλική λέξη *consommation* (κατανάλωση) και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τη μικρής διάρκειας πληρωμένη γυναικεία συντροφιά που παρέχεται σε ορισμένα είδη νυχτερινών κέντρων. Η συγκεκριμένη πρακτική ξεκίνησε από τα καμπαρέ του Παρισιού και σύντομα υιοθετήθηκε και στην Ελλάδα, με ανάλογα καμπαρέ που δημιουργήθηκαν στη συνοικία της Τρούμπας, στον Πειραιά. Σταδιακά, η πρακτική αυτή εισήχθη και σε ένα τμήμα των νυχτερινών κέντρων. Στο ίδιο, σελ. 385.

¹⁷² Ο Καζαντζίδης θεωρούσε πως το τσιφτετέλι ήταν ένας ιδιαίτερα προκλητικός χορός, ενώ συγχρόνως οι «προκλητικές εμφανίσεις» και οι όρθιες εκτελέσεις των τραγουδιστριών αποτελούσαν ένα είδος «ανήθικης» πρόκλησης προς τους θεατές. Αξίζει, πάντως, να επισημανθεί πως ο Καζαντζίδης άλλαξε κάπως την εν λόγω άποψή του μέσω της επιρροής της Μαρινέλλας. Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης*, ο.π., σελ. 102.

¹⁷³ Γκαίηλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο : και άρθρα για το ρεμπέτικο από τον ελληνικό τύπο (1947-1976)*, Αγγλοελληνικά εκδόσεις, Αθήνα 1977, σελ. 69.

πρεσβευτής¹⁷⁴. Αυτές οι αλλαγές στην ατμόσφαιρα των κέντρων και στο κοινό εξηγούν εν πολλοίς το γεγονός ότι πλέον τα μουζούκια γίνονταν αντιληπτά ως μια μορφή κοσμικής διασκέδασης.

Αυτό το ρεύμα έδειξε να αναχαιτίζεται κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων μετά την Μεταπολίτευση. Σε μία εποχή έντονης πολιτικοποίησης, το συγκεκριμένο είδος διασκέδασης και το εμπορικό λαϊκό τραγούδι ταυτίστηκαν με τη δικτατορία, γεγονός που οδήγησε στην περιθωριοποίησή τους και τον πολιτιστικό τους στιγματισμό¹⁷⁵. Παράλληλα, πολλοί καλλιτέχνες στράφηκαν προς νέες μορφές εμφανίσεων, όπως οι μπουάτ ή οι μεγάλες συναυλίες της πρώιμης μεταδικτατορικής περιόδου, μορφές διασκέδασης που έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό από ένα πολυάριθμο κοινό¹⁷⁶. Οι συναυλίες των συνθετών που ταυτίστηκαν με την πολιτική χειραφέτηση, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Γιάννης Μαρκόπουλος, κυριάρχησαν στην κεντρική μουσική σκηνή ως πρακτικές ελεύθερης πολιτιστικής έκφρασης από την πλευρά ενός μεγάλου τμήματος της ελληνικής κοινωνίας που προερχόταν από πολυετή κοινωνικό και πολιτικό αποκλεισμό. Η τάση αυτή έδειξε να αποτελεί μία αναβίωση της προαναφερθείσας προδικτατορικής αντίληψης περί «εποικοδομητικού χαρακτήρα της διασκέδασης», εντός της κυρίαρχης πολιτικής κουλτούρας της Μεταπολίτευσης.

Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, αυτή η προαναφερθείσα αντίληψη περί «ηθικής διάστασης της διασκέδασης» και της εποικοδομητικής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου άρχισε να υποχωρεί ολοένα και περισσότερο στην ευρύτερη κοινή γνώμη και ειδικότερα σε μεγάλα τμήματα της νεολαίας. Αυτές οι αλλαγές σε επίπεδο αντιλήψεων διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το γενικότερο πλαίσιο της διασκέδασης στην ελληνική κοινωνία κατά την περίοδο της ύστερης Μεταπολίτευσης. Πιο συγκεκριμένα, το 1978 θεωρείται από πολλούς ερευνητές ένα χρονικό σημείο – σταθμός στην εξέλιξη των μουσικών και πολιτιστικών δρωμένων της χώρας¹⁷⁷. Η κυκλοφορία του δίσκου «Εκδίκηση της Γυφτιάς» των Μανώλη Ρασούλη και Νίκου Ξυδάκη με τη συμμετοχή του Νίκου Παπάζογλου τον

¹⁷⁴ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 385.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σελ. 385.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σελ. 385.

¹⁷⁷ Ενδεικτικά: Σοφία Κομποτιάτη, «Νίκος Παπάζογλου» και Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτι στη Βουλιαγμένη». Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 424 και 443.

Μάρτιο της ίδιας χρονιάς, αποτέλεσε την απαρχή ενός λαϊκότροπου νεολαιίστικου τραγουδιού. Παράλληλα, την ίδια περίοδο αρκετοί τραγουδοποιοί, όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Βαγγέλης Γερμανός και ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, συμβάλλουν στην ανάδυση ενός διαφοροποιημένου είδους τραγουδιού το οποίο έμελλε να διαμορφώσει νέες πρακτικές στο χώρο της διασκέδασης, ιδιαίτερα κατά την επόμενη δεκαετία¹⁷⁸.

Οι διαδικασίες αυτές επηρέασαν καθοριστικά και την εξέλιξη στο χώρο του λεγόμενου εμπορικού λαϊκού τραγουδιού. Καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν στη δισκογραφία και τις νυχτερινές εμφανίσεις γύρω στο 1970, όπως ο Στράτος Διονυσίου, ο Γιάννης Πάριος, η Λίτσα Διαμάντη και ο Τόλης Βοσκόπουλος, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και απήχηση¹⁷⁹. Η τάση αυτή συνδέθηκε με τη μεταβολή στο ύφος της λαϊκής διασκέδασης, η οποία άρχισε να παρατηρείται ήδη από τη δεκαετία του 1960 και ανακόπηκε προσωρινά κατά τα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, η κίνηση των μπουάτ και των συναυλιών απώλεσε ένα κομμάτι της δημοφιλίας που είχε κατά τα πρώτα χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, ενώ συγχρόνως τα νυχτερινά κέντρα και το «εμπορικό» λαϊκό τραγούδι γνώρισαν μεγάλη άνθηση και οι «πρωτοκλασάτοι» καλλιτέχνες επανέκτησαν την απήχηση τους, η οποία είχε προσωρινά υποχωρήσει¹⁸⁰. Το στοιχείο του «γλεντιού», το οποίο επικράτησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και ύστερα, αποκτώντας κυρίαρχο ρόλο στην ελληνική μουσική σκηνή συνολικότερα, είχε καθοριστική επίδραση σε αυτές τις πολιτιστικές μεταβολές, συμβολή η οποία συχνά αναδείχτηκε μέσα και από τους στίχους των λαϊκών τραγουδιών¹⁸¹.

Την ίδια περίοδο συντελείται η ακμή της κουλτούρας του «σκυλάδικου». Τα νυχτερινά κέντρα που χαρακτηρίστηκαν με τον όρο «σκυλάδικα» πολλαπλασιάστηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και συνδέθηκαν με ένα ακόμη εντονότερο και προσωπικό ύφος διασκέδασης ιδιαίτερα από το 1980 και

¹⁷⁸ Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτι στη Βουλιαγμένη», ο.π., σελ. 443.

¹⁷⁹ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980*, ο.π., σελ. 553.

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 553.

¹⁸¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι του Στράτου Διονυσίου «Ο λαός τραγούδι θέλει» που κυκλοφόρησε το 1987 και οι στίχοι του εξέφρασαν αυτήν ακριβώς την επικρατούσα αντίληψη για τη διασκέδαση («Ο λαός τραγούδι θέλει, φτάνουν τα προβλήματα/Χόρεψε το τσιφτετέλι και όλα πια βλαστήμα τα»). Στο ίδιο, σελ. 553.

έπειτα. Η ανάδυση του ερωτικού στοιχείου και η πρακτική του «κονσομασιόν» αποτέλεσαν σημαίνουσες πτυχές του φαινομένου του «σκυλάδικου». Η εισαγωγή του ερωτικού στοιχείου στη νυχτερινή διασκέδαση κορυφώθηκε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 και χαρακτηρίστηκε από ένα σύνολο αναφορών και συνηθειών, όπως το τσιφτετέλι και ο χορός πάνω στα τραπέζια¹⁸². Ένας από τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την εισαγωγή αυτών των νέων πρακτικών ήταν ο Λευτέρης Πανταζής¹⁸³.

Ένα ακόμη ενδιαφέρον πεδίο της επιρροής του «σκυλάδικου» στη νυχτερινή διασκέδαση ήταν οι αναφορές των τραγουδιών. Η θεματολογία τους συνδέεται σε πολλές περιπτώσεις με μοτίβα, όπως ο κόσμος της «νύχτας», το εκτός ορίων ερωτικό πάθος και ο γεμάτος ένταση τρόπος ζωής. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η «νύχτα» ήταν μία έννοια δίχως νομιμοποίηση, στην οποία αντιτάχθηκαν καλλιτέχνες όπως ο Καζαντζίδης. Ωστόσο, στη δεκαετία του 1980 σταδιακά νομιμοποιείται, μυθοποιείται και εξιδανικεύεται από τραγούδια συνδεδεμένα με αυτό το νέο είδος λαϊκής διασκέδασης. Η νύχτα παρουσιάζεται ως ένας τρόπος ζωής επικίνδυνος και σκληρός, αλλά συγχρόνως έντονος, συναρπαστικός και απελευθερωμένος από τις νόρμες της συμβατικής ζωής¹⁸⁴. Παράλληλα, αναδεικνύονται νέες αναφορές και στάσεις ως προς το χρήμα, την κοινωνική επιτυχία και το γόητρο¹⁸⁵.

Ένα ακόμη κεντρικό θέμα της κουλτούρας του σκυλάδικου είναι ο έρωτας, ο οποίος όμως νοηματοδοτείται πολύ διαφορετικά από το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι. Στο μουσικό προσκήνιο της δεκαετίας του 1980, εξέχουσα θέση κατέχουν τα τραγούδια που υμνούν το ακραίο, ανεξέλεγκτο ερωτικό πάθος, που είναι στενά συνδεδεμένο με την «αμαρτία» και την «τρέλα» ένα πάθος το οποίο προϋποθέτει την υπέρβαση των ηθικών φραγμών που επικρατούσαν στην προηγούμενη εποχή. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και η «παρανομία» προβάλλεται ως αναγκαία προϋπόθεση για την εκδήλωση της αγάπης¹⁸⁶. Οι τάσεις αυτές, καθώς και

¹⁸² Στο ίδιο, σελ. 554.

¹⁸³ Η περιφρήμη φράση «όλα τα μωρά στην πίστα», την οποία χρησιμοποιούσε κατά κόρον ο Πανταζής στις εμφανίσεις του, αποτέλεσε μία από τις βασικότερες συνιστώσες της γενικότερης κουλτούρας του «σκυλάδικου». Στο ίδιο, σελ. 554.

¹⁸⁴ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 389.

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σελ. 389.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σελ. 389.

η γενικότερη κουλτούρα του «σκυλάδικου», εκφράζουν μία ευρύτερη διάθεση διαφυγής από τη συμβατική κοινωνική πραγματικότητα, διάθεση η οποία υπερβαίνει την αμιγώς ερωτική σφαίρα¹⁸⁷. Η ερωτική «τρέλα» αποτελεί σημαίνουσα συνιστώσα του νέου είδους διασκέδασης, ωστόσο συναντάται και σε άλλες κατηγορίες της ελληνικής μουσικής, αποτελώντας ουσιαστικά μια αποτύπωση του γενικότερου κοινωνικού κλίματος της δεκαετίας¹⁸⁸.

Ανακεφαλαιώνοντας, οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στη Μεταπολεμική Ελλάδα επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό τις αντιλήψεις για τη διασκέδαση συνολικότερα. Η διαμόρφωση της πρόσληψης του «γλεντιού», ως σημαίνουσα πτυχή της λαϊκής διασκέδασης, ήταν μία διαδικασία που πέρασε από αρκετές διακυμάνσεις και επηρεάστηκε από το κοινωνικό κλίμα της εκάστοτε χρονικής περιόδου. Η νομιμοποίηση του «γλεντζέδικου» στοιχείου άρχισε να συντελείται σταδιακά κατά τη δεκαετία του 1960, περίοδο κατά την οποία η οικονομική κατάσταση και κατ' επέκταση το κοινωνικό κλίμα βελτιώνονται. Η νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση απέκτησε σταδιακά έναν κοσμικό χαρακτήρα, ενώ ο χορός και το θέαμα μετατρέπονται σε βασικές συνιστώσες της λειτουργίας των νυχτερινών κέντρων¹⁸⁹.

Αυτή η τάση, η οποία συνεχίζεται και κατά τη διάρκεια της Χούντας των Συνταγματαρχών, δείχνει να υποχωρεί προσωρινά κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση, γεγονός που εν πολλοίς οφειλόταν στο κλίμα διάχυτης πολιτικοποίησης της περιόδου αυτής, το οποίο επέφερε μία αναβίωση της «ηθικής προσέγγισης» της διασκέδασης που επικρατούσε στην προδικτατορική περίοδο και κυρίως στη δεκαετία του 1950. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κυρίως στη δεκαετία του 1980, το στοιχείο του γλεντιού επανέρχεται και μάλιστα διέπει αρκετές άλλες μορφές της ελληνικού τραγουδιού, υπερβαίνοντας τα όρια της εμπορικής λαϊκής μουσικής και διασκέδασης¹⁹⁰. Από τις αρχές της δεκαετίας αυτής και έπειτα, ο χορός κατείχε πλέον εξέχουσα θέση στο πεδίο της νυχτερινής

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σελ. 389.

¹⁸⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο», *ο.π.*, σελ. 554.

¹⁸⁹ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 384.

¹⁹⁰ Ενδεικτικά: Άγγελος Σφακιανάκης, «Οπισθοδρομική Κομπανία», Σοφία Κομποτιάτη, «Νίκος Παπάζογλου», και Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτι στη Βουλιαγμένη». Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. 398, 424 και 443.

διασκέδασης, ερχόμενος στο προσκήνιο ως εκτόνωση ενός μεγάλου τμήματος του κοινού, με τη φράση «χορέψτε, γιατί χανόμαστε» να αποδίδει με ακρίβεια το γενικότερο κλίμα ευημερίας της εποχής¹⁹¹.

¹⁹¹ Γιώργος Τσάμπρας, «Το Ελληνικό Τραγούδι, 1974-2000», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Τόμος 10ος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σελ. 262.

A.5.1: Η καλλιτεχνική αποχή του Στέλιου Καζαντζίδα και οι μεταβολές στα κέντρα διασκέδασης. Προσλήψεις του τραγουδιστή στη δεκαετία του 1980.

Η σταδιακή αποχώρηση του Στέλιου Καζαντζίδα από τα ζωντανά προγράμματα και το μουσικό προσκήνιο είναι ένα φαινόμενο το οποίο δίνει ορισμένες κατευθυντήριες, προκειμένου να διερευνηθούν οι γενικότερες αλλαγές στο πεδίο της λαϊκής διασκέδασης. Ένας από τους βασικότερους λόγους της πολυετούς απουσίας του τραγουδιστή από τις ζωντανές εμφανίσεις ήταν οι μεταβολές στη φυσιογνωμία των νυχτερινών κέντρων αλλά και στο χώρο της διασκέδασης συνολικότερα, μεταβολές οι οποίες συντελούνταν σταδιακά ήδη από τη δεκαετία του 1960, και κορυφώθηκαν στη μεταπολιτευτική περίοδο και ιδιαίτερα από το 1980 και έπειτα¹⁹².

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Καζαντζίδης εξέφρασε την απέχθειά του τις αλλαγές και τις καινοτομίες που εισήχθησαν τότε στα νυχτερινά κέντρα. Ορισμένες από αυτές ήταν η μετάβαση από την καθιστή στην όρθια εκτέλεση των τραγουδιστών στην πίστα, η εισαγωγή χορευτικών επιτελέσεων στο πρόγραμμα, η χρήση φωτισμού, το σπάσιμο των πιάτων και η σταδιακή εισαγωγή του ουίσκι¹⁹³ (πρακτική η οποία έμελλε να καταστεί ιδιαίτερα συνήθης στα νυχτερινά κέντρα μετά τη Μεταπολίτευση και αναπόσπαστο τμήμα της κουλτούρας του σκυλάδικου). Η διασκέδαση αποκτά έναν χαρακτήρα προσανατολισμένο στο στοιχείο του γλεντιού, στοιχείο το οποίο αντιπαθούσε ο Καζαντζίδης. Μάλιστα, ο τελευταίος προσπάθησε να αποτρέψει την είσοδο των «γλεντιστικών» πρακτικών, δίνοντας στο πρόγραμμά του έναν χαρακτήρα ακρόασης¹⁹⁴. Πιο συγκεκριμένα, καθιέρωσε ένα νέο ωράριο, αρχίζοντας και τελειώνοντας το πρόγραμμά του νωρίτερα από τα «γλεντζέδικα» νυχτερινά

¹⁹² Ενδεικτικά: Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικα», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. 553.

¹⁹³ Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015, σελ. 101.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σελ. 102.

κέντρα όπου η διασκέδαση συνεχιζόταν μέχρι το πρωί, ενώ συγχρόνως δεν επέτρεπε τις «γλεντιστικές» πρακτικές στις εμφανίσεις του¹⁹⁵. Μάλιστα, αυτή του η απέχθεια πήγαζε από το γεγονός ότι θεωρούσε τις πρακτικές αυτές προκλητικές για τους πελάτες οι οποίοι ανήκαν σε φτωχότερα κοινωνικά στρώματα¹⁹⁶. Η εν λόγω αντίληψη του τραγουδιστή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ιδίως αν ληφθούν υπόψη οι προσλήψεις του ως ταξικού καλλιτέχνη¹⁹⁷.

Μία από τις πλέον σημαίνουσες αποτυπώσεις των γενικότερων αντιλήψεων του Καζαντζίδη για τη λαϊκή διασκέδαση και τα νυχτερινά κέντρα ήταν η συνέντευξη που έδωσε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 στον στιχουργό και δημοσιογράφο Λευτέρη Παπαδόπουλο, για λογαριασμό της ΕΡΤ¹⁹⁸. Ο τραγουδιστής, ο οποίος απείχε ήδη δεκαέξι χρόνια από τα νυχτερινά κέντρα και πέντε χρόνια από τη δισκογραφία, εξήγησε στη συνέντευξη αυτή τους λόγους της πολυετούς αποχής του, πολλοί από τους οποίους συνδέονταν με τον χαρακτήρα που είχαν αποκτήσει πλέον τα νυχτερινά κέντρα. Απαντώντας σε σχετική ερώτηση του Λ. Παπαδόπουλου, μεταξύ άλλων αναφέρει:

«Τα χρόνια που δουλεύαμε εγώ και ορισμένοι από αυτούς που μέيناμε, παλιοί μου συνεργάτες, την δουλειά την βλέπαμε σαν λειτούργημα. Σήμερα, οι καιροί έχουν αλλάξει. Οι καλλιτέχνες δεν συμμετέχουν με τον κόσμο» [...]
«Τα χρόνια που δούλευα εγώ υπήρχε μία λαϊκότητα ατμόσφαιρα στα μαγαζιά, η οποία έχει λείψει παντελώς από τα νυχτερινά κέντρα.» [...] «Πολλές από τις συντροφίες που ερχόντουσαν τότε είχαν πιτσιρίκια, κοριτσάκια, αγοράκια που χόρευαν ζεϊμπέκικο, τσιφτετέλια. Γινόταν μία ατμόσφαιρα ευχάριστη. Δεν θυμάμαι ποτέ να βαρυγκώμησα την ώρα που πήγαινα στη δουλειά, πήγαινα να τραγουδήσω αλλά να διασκεδάσω κιόλας. Αυτό το πράγμα έχει λείψει παντελώς από τα μαγαζιά και νομίζω πως αν ξαναβρεθώ σε ένα τέτοιο

¹⁹⁵ Ο τραγουδιστής απαγόρευε τις πρακτικές αυτές κατά κύριο λόγο στις πολυπληθέστερες εμφανίσεις του. Στο ίδιο, σελ. 102.

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σελ. 102.

¹⁹⁷ Ενδεικτικά: Θωμάς Κοροβίνης, *Στέλιος Καζαντζίδης. Αφιέρωμα*, Αθήνα 2005, σελ. 79-80, και Πάνος Γεραμάνης, «Οι εκπομπές δεν έθιξαν σωστά το πρόβλημα Καζαντζίδη», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1983, σελ. 21-22.

¹⁹⁸ Πιο συγκεκριμένα, επρόκειτο για την εκπομπή «Μουσική βραδιά», την οποία παρουσίαζε ο Γιώργος Παπαστεφάνου. Το επεισόδιο με την συνέντευξη του Στέλιου Καζαντζίδη προβλήθηκε στις 28 Νοεμβρίου του 1981.

περιβάλλον όπως το σημερινό που έχουν τα κέντρα θα είμαι όπως η μύγα μες' στο γάλα»¹⁹⁹.

Στην προκειμένη περίπτωση, η απέχθεια του Καζαντζίδη για την ατμόσφαιρα και τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης διασκέδασης και των νυχτερινών κέντρων εκφράζεται σε μία χρονική συγκυρία (αρχές δεκαετίας 1980) σημαντικών μεταβολών στη λαϊκή διασκέδαση, αλλά και στην πρόσληψη του λεγόμενου λαϊκού τραγουδιού. Οι μεταβολές αυτές είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την αλλαγή των αντιλήψεων για τη διασκέδαση συνολικότερα. Ο χαρακτήρας του γλεντιού αποτέλεσε ταυτοτικό στοιχείο της λαϊκής διασκέδασης στη μεταπολιτευτική περίοδο και ερχόταν σε πλήρη αντιδιαστολή με την προγενέστερη χρονικά αντίληψη, η οποία προωθούσε την ηθική προσέγγιση της διασκέδασης και την εποικοδομητική αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου²⁰⁰.

Παράλληλα, η αντιπάθεια του Καζαντζίδη για τις γλεντίστικες καινοτομίες στο χώρο της διασκέδασης αποτυπώνει ένα σύνολο αντιθέσεων ανάμεσα σε πολιτιστικές αντιλήψεις της εποχής, αντιλήψεις με σαφές κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Καζαντζίδης αποτελούσε έναν από τους πρωτεργάτες της στροφής του λαϊκού τραγουδιού προς τις ανατολίτικες μουσικές φόρμες²⁰¹. Το εν λόγω μουσικό ρεύμα χαρακτηρίστηκε από τους επικριτές του απαξιωτικά ως «ινδοπρεπές», ενώ έγινε δεκτό με αποστροφή από την αστική τάξη, η οποία προτιμούσε τα δυτικότροπα στοιχεία²⁰². Η συγκεκριμένη αντίθεση γινόταν συχνά αντιληπτή με κοινωνικοπολιτικούς όρους, καθώς αυτή η προτίμηση δυτικότροπων στοιχείων ερμηνευόταν -κυρίως από την Αριστερά- ως υποταγή της

¹⁹⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Στέλιου Καζαντζίδη στην εκπομπή «Μουσική Βραδιά», ΕΡΤ, 28 Νοεμβρίου 1981. <https://www.youtube.com/watch?v=-ol1Tiq02EI>

²⁰⁰ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικα», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, σελ. 553.

²⁰¹ Η τάση αυτή χαρακτηρίστηκε από την ενσωμάτωση τουρκικών, ινδικών και αραβικών επιρροών στο λαϊκό τραγούδι. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσεται η «Μαντουβάλα», τραγούδι που κυκλοφόρησε το 1958 και αποτέλεσε μία από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες του Καζαντζίδη (πούλησε 96000 δίσκους μέσα σε έναν μόλις χρόνο). Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, ο.π.*, σελ. 85.

²⁰² Ενδεικτικά: Σοφία-Μαρία Παλόγλου, *Οι διαδρομές της μουσικής μέσα από τα κέντρα διασκέδασης που λειτούργησαν από το 1947 έως το 1967: Η περίπτωση της Νίκαιας (Κοκκινιάς)*, Διπλωματική Εργασία, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2016, σελ. 21.

εγχώριας αστικής τάξης στη Δύση²⁰³. Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι εκείνη την εποχή η Αριστερά εχθρευόταν τις δυτικότροπες μορφές διασκέδασης, θεωρώντας τις ένα μέσο υποδούλωσης, χειραγώγησης και «ηθικής διάβρωσης» της νεολαίας. Για το λόγο αυτό, έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην καλλιέργεια και την ανάπτυξη του «εθνικού πολιτισμού» ως αντίβαρο στον «πολιτιστικό παρεμβατισμό» των ΗΠΑ και συλλήβδην της Δύσης:

«Ακριβώς εδώ βρίσκεται ο μεγαλύτερος κίνδυνος για την νεολαία της χώρας μας. Γιατί έτσι επιδιώκουν να σβήσουν από τους νέους μας τις γνήσιες εθνικές μας παραδόσεις, την εθνική μας υπερηφάνεια και την αγάπη για την πατρίδα και να τους μεταβάλουν σε τυφλούς θαυμαστές του αμερικανικού τρόπου ζωής και οπαδούς της ξενοδοουλείας» [...] Στην καλλιέργεια της ξενομανίας και της περιφρόνησης προς τα ήθη και τον πολιτισμό του λαού μας, να απαντήσουμε με την εκστρατεία για την διαφύλαξη των εθνικών μας παραδόσεων, και για την καλλιέργεια και ολόπλευρη ανάπτυξη του εθνικού μας πολιτισμού»²⁰⁴.

Οι αντιλήψεις αυτές γύρω από το πολιτιστικό πεδίο αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, αν ληφθεί υπόψη η ανάδυση των προσλήψεων του Καζαντζίδη ως «εθνικού τραγουδιστή»²⁰⁵. Παράλληλα, τόσο η προαναφερθείσα συνέντευξή του στην ΕΡΤ, όσο και το εκτενές αφιέρωμα του περιοδικού *Το Ντέφι* στις αρχές του 1983, αντιλαμβάνονται την μακρόχρονη απουσία του τραγουδιστή από το μουσικό προσκήνιο ως ένα σοβαρό πρόβλημα στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού και του πολιτισμού συνολικότερα²⁰⁶. Την περίοδο αυτή το λαϊκό τραγούδι και οι επιμέρους πτυχές του αναγνωρίζονται για πρώτη φορά με επισημότητα από το ελληνικό

²⁰³ Ενδεικτικά: Στέλιος Ελληνιάδης, «Στόχος δεν είναι μόνο ο Καζαντζίδης», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5, σελ. 28-30.

²⁰⁴ ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Σχέδιο απόφασης του Κ.Σ της ΕΔΑ για το ζήτημα της ιδεολογικής – διαφωτιστικής δουλειάς – Η ιδεολογική και προπαγανδιστική επίθεση των δυνάμεων της υποτέλειας*, αρχές 1959.

²⁰⁵ «Στον Καζαντζίδη χρωστάω που ακούω ελληνικό τραγούδι», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5. Επίσης, Θωμάς Κοροβίνης, *ο.π.*, σελ.71 και 162.

²⁰⁶ Ενδεικτικά: Πάνος Γεραμάνης, «Οι εκπομπές δεν έθιξαν σωστά το πρόβλημα Καζαντζίδη», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5.

κράτος ως ένα σημαντικό τμήμα του εθνικού πολιτισμού²⁰⁷. Η νεοεκλεγείσα κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ συνεισέφερε με διάφορους τρόπους στην αναγνώριση του ευρύτερου φάσματος της λαϊκής μουσικής, ενώ συγχρόνως το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι (βασικός εκπρόσωπος του οποίου ήταν και ο Καζαντζίδης) σταδιακά αποκτά σημαντική απήχηση στην νεολαία, μέσα από αφιερώματα, αποδόσεις τιμών και επανεκτελέσεις από νέους δημοφιλείς καλλιτέχνες²⁰⁸.

Μία ακόμη ενδιαφέρουσα πτυχή του «καζαντζιδικού» φαινομένου, είναι οι προσλήψεις του Καζαντζίδη ως ταξικού καλλιτέχνη. Ο ίδιος γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Νέα Ιωνία, όντας παιδί μίας πολύ φτωχής εργατικής οικογένειας και περιέγραφε την παιδική του ηλικία ως μία περίοδο περιστρεφόμενη γύρω από τη φτώχεια, την ανέχεια, τις στερήσεις, ακόμα και την αστυνομική βία που υφίστατο συχνά ο πατέρας του²⁰⁹. Η φτώχεια, ο κατατρεγμός και η κοινωνική αδικία ήταν θέματα τα οποία χαρακτήριζαν πολλά από τα τραγούδια του. Το έργο του Καζαντζίδη δεν εμπεριέχει στοιχεία πολιτικής καταγγελίας, ούτε εκφράζει άμεσους πολιτικούς προβληματισμούς. Ωστόσο, ο ταξικός προσανατολισμός κατέχει εξέχουσα θέση στα τραγούδια του, διαθέτει έναν βιωματικό χαρακτήρα και εκφράζει περισσότερο την καθημερινότητα και τον βιοτικό αγώνα των φτωχών εργαζομένων²¹⁰. Παράλληλα, οι στίχοι των τραγουδιών του υμνούν την ηθική, την αξιοπρέπεια, την προσωπικότητα και συνολικότερα τον πολιτισμό των εργατικών στρωμάτων²¹¹. Μάλιστα, ο ίδιος ο Καζαντζίδης επεδίωκε να απευθυνθεί περισσότερο στα λαϊκά κοινωνικά στρώματα²¹², ενώ απέφευγε τους πλούσιους θαμώνες²¹³. Ο τραγουδιστής έδινε ιδιαίτερη σημασία στην παρουσία των λαϊκών στρωμάτων στα μαγαζιά που εμφανιζόταν, καθώς την θεωρούσε πρωταρχική

²⁰⁷ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, ο.π., σελ. 552.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 552-553.

²⁰⁹ Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης*, ο.π., σελ. 57-58.

²¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 159-160.

²¹¹ Ενδεικτικά αναφέρονται τραγούδια του Καζαντζίδη, όπως «Μουτζουρωμένα χέρια», «Του φτωχού ο πόνος», «Τα χέρια του εργάτη», Το τραγούδι της φτωχολογιάς», «Όσοι έχουνε πολλά λεφτά», «Σαββατόβραδο», «Ο βιοπαλαιστής», «Τα κουρασμένα χέρια μου». Στο ίδιο, σελ. 159-161.

²¹² Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του, ο Καζαντζίδης προσπαθούσε να διαπραγματευτεί τις τιμές, ούτως ώστε να τις καταστήσει προσιτές για το λαϊκό κοινό, ενώ συγχρόνως επιτηρούσε τη συμπεριφορά των σερβιτόρων απέναντι στους πελάτες. Στο ίδιο, σελ. 100.

²¹³ Με βάση τη μαρτυρία ενός φοιτητή θαυμαστή του, του Θεόφιλου Ταβλαρίδη, ο Καζαντζίδης ακύρωσε μία εμφάνισή του σε ένα μπουζουξίδικο στα Νέα Ρόδα Χαλκιδικής μόλις έμαθε ότι «πλάκωσαν κάτι πλούσιοι καρχαρίες να τον ακούσουν». Μάλιστα, σύμφωνα με τον συνεντευξιαζόμενο, ο Καζαντζίδης με αυτό τον τρόπο «πάλευε, έκανε τον αγώνα του τον ταξικό». Θωμάς Κοροβίνης, ο.π., σελ. 153.

προϋπόθεση για τη διαμόρφωση μίας νέας λαϊκής, εποικοδομητικής διασκέδασης όπως την είχε οραματιστεί. Στην προαναφερθείσα συνέντευξη στην ΕΡΤ, δήλωνε μεταξύ άλλων:

«Τα χρόνια που δούλευα εγώ υπήρχε μία λαϊκότερη ατμόσφαιρα στα μαγαζιά, η οποία έχει λείψει παντελώς από τα νυχτερινά κέντρα. Και τούτο γιατί ο κόσμος, ο κόσμος αυτός που ερχόταν και με άκουγε δεν έχει πια τη δυνατότητα να έρθει να με ακούσει, γιατί οι τιμές έχουν ανέβει πάρα πολύ»²¹⁴.

Οι δηλώσεις αυτές, σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες για τη δημόσια εικόνα του Καζαντζίδη, σχηματίζουν την εικόνα ενός καλλιτέχνη ο οποίος ήταν ιδιαίτερα ταπεινός, προσιτός και ευγενικός απέναντι στους θαυμαστές του, χωρίς να επιδεικνύει συμπεριφορές των «σταρ»²¹⁵. Η εικόνα αυτή διαμόρφωσε εν πολλοίς και τον τρόπο που ο Καζαντζίδης γινόταν αντιληπτός από τους θαυμαστές του, ιδίως από όσους προέρχονταν από τα φτωχά, εργατικά κοινωνικά στρώματα. Κυρίαρχο ρόλο παίζει το στοιχείο της οικειότητας. Ο τραγουδιστής θεωρούταν μία πολύ οικεία, αγαπητή και σεβάσμια φιγούρα, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η αντίληψη αυτή διέπεται από την αίσθηση της συγγένειας²¹⁶. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, η αγάπη των θαυμαστών του αποκτά στοιχεία θρησκευτικής λατρείας, ενώ και ο ίδιος περιβάλλεται από μία εικόνα αγιοσύνης²¹⁷. Παράλληλα, οι προσλήψεις του τραγουδιστή από τους οπαδούς του εμπεριείχαν μία σαφή ταξική διάσταση. Ο

²¹⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Στέλιου Καζαντζίδη στην εκπομπή «Μουσική Βραδιά», ΕΡΤ, 28 Νοεμβρίου 1981. <https://www.youtube.com/watch?v=-ol1Tiq02EI>

²¹⁵ Σύμφωνα τόσο με μαρτυρίες των θαυμαστών του όσο και με τα λεγόμενα του ίδιου, ο Καζαντζίδης προτιμούσε τη συντροφιά των απλών ανθρώπων, αποφεύγοντας τις πλούσιες παρέες. Παράλληλα, πολλοί θαυμαστές του τον περιγράφουν ως έναν καλό, ειλικρινή και «μπεσαλή» άνθρωπο. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά ανταποκρίνονταν στην εικόνα ενός συνεπούς, γνήσιου λαϊκού τραγουδιστή. Θωμάς Κοροβίνης, *ο.π.*, σελ. 105-106 και Λεωνίδας Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, ο.π.*, σελ. 93.

²¹⁶ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μαρτυρίες θαυμαστών του Καζαντζίδη, όπου ο τραγουδιστής γινόταν αντιληπτός ως ένας καρδιακός φίλος, ένα έμπιστο πρόσωπο που στηρίζει τους ακροατές του. Μάλιστα, ένας σημαντικός αριθμός θαυμαστών του τον αποκαλούσαν «δεύτερο τους πατέρα», λόγω της επίδρασης που είχε στη ζωή τους, μέσα από τα τραγούδια του. Λεωνίδας Οικονόμου, *ο.π.*, σελ. 369.

²¹⁷ Σύμφωνα με αφηγήσεις, ορισμένοι θαυμαστές του έκαναν το σταυρό τους μπροστά στις φωτογραφίες του, ενώ άλλοι τοποθετούσαν το πρώτο βιβλίο που γράφτηκε για αυτόν (και είχε τη φωτογραφία του στο εξώφυλλο) στο εικονοστάσι του σπιτιού τους. Στο ίδιο, σελ. 371.

ίδιος ο Καζαντζίδης αποκαλούνταν συχνά με το προσωνύμιο «ο τραγουδιστής του λαού» από τους θαυμαστές του, τάση η οποία καταδεικνύει το αίσθημα στήριξης που προσέφεραν τα τραγούδια του στα φτωχά κοινωνικά στρώματα. Επίσης, η στενή ιδεολογική σχέση του τραγουδιστή με το κοινό του αποτυπώνεται και από την αναγνώρισή του ως κοινωνικού καθοδηγητή, ενός «καθοδηγητή των φτωχών»²¹⁸. Παρά το γεγονός ότι τα τραγούδια του Καζαντζίδη δεν συνδέονταν συχνά με την άμεση πολιτική καταγγελία, η δημόσια εικόνα του και η περιφρόνησή του για τη δημοσιότητα και τον τρόπο λειτουργίας των δισκογραφικών εταιρειών και των νυχτερινών κέντρων υποδείκνυαν για πολλούς θαυμαστές του μια «αριστερή» στάση ζωής²¹⁹.

Τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά της δημόσιας εικόνας του Καζαντζίδη αλλά και η πρόσληψή του από τους θαυμαστές του, έρχονται σε πλήρη αντιδιαστολή με το σύνολο των αναφορών και των συμβόλων της λαϊκής διασκέδασης στη Μεταπολιτευτική περίοδο, βασικός πυλώνας της οποίας ήταν και η κουλτούρα του «σκυλάδικου». Στη δεκαετία του '80, θέματα που σχετίζονταν με τη φτώχεια, την ανέχεια και την κοινωνική αδικία απουσιάζουν από το πεδίο της τότε λαϊκής κουλτούρας. Στον αντίποδα, η θεματολογία των τραγουδιών που συνδέονται με τον πολιτισμό του «σκυλάδικου» εξιδανικεύει ορισμένα σύμβολα που αντιμετωπιζόνταν με απαξίωση κατά την προηγούμενη περίοδο, όπως, φερ' ειπείν, «ο κόσμος της νύχτας», η ρήξη με την κρατούσα ηθική, το αλκοόλ και η αμαρτία²²⁰. Παράλληλα, το ερωτικό πάθος προβάλλεται με μία μορφή υπερβολής, ενώ συνδέεται συχνά με το κυνήγι του χρήματος, ενώ εξέχουσα θέση στην κουλτούρα του σκυλάδικου κατέχει η «τρέλα»²²¹.

²¹⁸ Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός ανήκει σε έναν οικοδόμο ακροατή του: «Ο Στέλιος ήταν ο καθοδηγητής των φτωχών. Έπρεπε να τραγουδάει ο Στέλιος για να συνεχίσουν να στέκονται όρθιοι, ήταν ο άνθρωπος που τους στήριζε». Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και η μαρτυρία ενός εκπαιδευτικού, ο οποίος δεν αυτοπροσδιοριζόταν ως άνθρωπος προερχόμενος από τα εργατικά στρώματα, δίνοντας έτσι μία πιο καθολική και διδακτική διάσταση στα νοήματα των τραγουδιών του Καζαντζίδη: «Έθρεψε τη γενιά μας ο Στέλιος. Και μάθαμε εμείς που ήμασταν από κάποιες οικογένειες, π.χ από μπαμπά δικηγόρο, μάθαμε τι θα πει φτωχολογιά, μάθαμε τι θα πει ξενιτιά, μάθαμε τι θα πει να δουλεύεις στις φάμπρικες και ας μην ήμασταν εκεί. Επηρεαστήκαμε άμεσα δηλαδή. Ήταν ένας κοινωνικός δάσκαλος». Θωμάς Κοροβίνης, ο.π., σελ. 126 και 129.

²¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 153.

²²⁰ Λεωνίδας Οικονόμου «Σκυλάδικο», ο.π., σελ. 554.

²²¹ Στο ίδιο, σελ. 554.

Η ώσμωση ανάμεσα στον «εθνικό» λόγο και τα ταξικά, κοινωνικά και αντιιμπεριαλιστικά αιτήματα της Αριστεράς ανάγεται στο προδικτατορικό παρελθόν και συνεχίζεται στην περίοδο της πρώιμης Μεταπολίτευσης²²². Η σύνδεση αυτή όρισε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη συνολικότερη αριστερή αντίληψη γύρω από τα πολιτιστικά ζητήματα, καθώς οι δυτικότροπες επιρροές στο χώρο του πολιτισμού και ειδικά της μουσικής γίνονταν αντιληπτές ως μια προσπάθεια παρεμβατισμού, απομάκρυνσης από τα πατριωτικά ιδεώδη, «ηθικής διάβρωσης», ή ακόμα και «πνευματικής υποδούλωσης» από τον Δυτικό παράγοντα και τις ΗΠΑ²²³. Οι προσλήψεις του Καζαντζίδη στις αρχές τις δεκαετίας του 1980 διαπνέονται από αυτήν τη συνολικότερη σύνδεση. Όπως προαναφέρθηκε, η πολυετής αποχή του τραγουδιστή από το μουσικό προσκήνιο θεωρήθηκε ένα πολύ σοβαρό πολιτιστικό ζήτημα, υπαρξιακό για το λαϊκό τραγούδι, ένα ζήτημα που παράλληλα έδινε τη δυνατότητα «στους εχθρούς του λαϊκού τραγουδιού» να εμφυσήσουν «ξενόφερτα» στοιχεία στη διασκέδαση του εγχώριου κοινού²²⁴. Μάλιστα, η περιθωριοποίηση του λαϊκού τραγουδιού αποτελούσε –σύμφωνα με ερευνητές της ελληνικής μουσικής- επιδίωξη της εγχώριας αστικής τάξης που αποτύπωνε γενικές πολιτικές, πολιτιστικές και κοινωνικές επιλογές²²⁵.

²²² Τόσο στην προδικτατορική περίοδο (και κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1950) όσο και στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, η Αριστερά συνδέθηκε με τη μαχητική προώθηση εθνικών αιτημάτων όπως το Κυπριακό. Η πρακτική αυτή συνετέλεσε στη νομιμοποίηση της Αριστεράς κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια. Γιάννης Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία 1945-1963*, Παπαζήσης, Αθήνα 1992, σελ. 321.

²²³ Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 304.

²²⁴ «Και το πιο σπουδαίο από όλα: Ο χαμένος της υπόθεσης είναι το γνήσιο λαϊκό τραγούδι. Γιατί όπως και να το κάνουμε ο Καζαντζίδης είναι μια αρχή και μία συνέχεια για το λαϊκό τραγούδι. Αυτή τη στιγμή χαίρονται μόνο οι εχθροί του λαϊκού τραγουδιού, που προσπαθούν να το εξαφανίσουν και να ποτίσουν τον ελληνικό λαό με ένα ψωροευρωπαϊκό στυλ», ανέφερε χαρακτηριστικά ο δημοσιογράφος και ερευνητής της λαϊκής μουσικής Πάνος Γεραμάνης, αναλύοντας το ζήτημα της αποχής του Καζαντζίδη από το μουσικό στερέωμα. Πάνος Γεραμάνης, «Οι εκπομπές δεν έθιξαν σωστά το πρόβλημα Καζαντζίδη», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5, σελ. 22.

²²⁵ «Αλλά και γιατί η αστική τάξη να αγαπάει το λαϊκό τραγούδι ; Αυτή ήταν (και είναι) ξενόδουλη. Ήταν αυτή που δημιουργούσε τους μετανάστες και τη φτώχεια. Θα τους τραγούδαγε κιόλας ; Η υποταγή της στη Δύση δεν ήταν μόνο πολιτική, οικονομική και στρατιωτική, ήταν και πολιτιστική. Γι' αυτό λοιπόν πολλοί άνθρωποι ένιωθαν (και νοιώθουν) ενοχλημένοι από τις βαθιά παραπονεμένες και εκφραστικές λαϊκές φωνές που μιλούσαν απλά ελληνικά.» Στέλιος Ελληνιάδης, «Στόχος δεν είναι μόνο ο Καζαντζίδης», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5, σελ. 28.

Α.5.2: Λαϊκή διασκέδαση και αλκοόλ. Η σταδιακή εισαγωγή του ουίσκι στα νυχτερινά κέντρα

Το ουίσκι αποτέλεσε από τα κατεξοχήν πολιτιστικά σύμβολα της νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης της μεταπολιτευτικής περιόδου, αλλά και της κατανάλωσης ευρύτερα. Στενά συνδεδεμένο με την κουλτούρα του σκυλάδικου, το εν λόγω ποτό ήταν ένα από τα χαρακτηριστικότερα σύμβολα της δεκαετίας του 1980, παράλληλα με την εισαγωγή και άλλων επιμέρους διεθνών επιρροών, όπως η πίτσα²²⁶. Επιπροσθέτως, η ραγδαία αύξηση της κατανάλωσης του ουίσκι αποκτά ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν εξεταστεί σε συνάρτηση με την αντίστοιχη μείωση σε ό,τι αφορά τα ελληνικά ποτά, όπως το ούζο και η ρακή. Αυτή η «ξενομανία» που επικρατούσε κατά τη δεκαετία του 1980, φαντάζει φαινομενικά αντίθετη με την επικράτηση μίας εθνικής, πατριωτικής ρητορικής γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Για το λόγο αυτό, η ένταξη ενός δυτικότροπου καταναλωτικού και πολιτιστικού συμβόλου στην εγχώρια λαϊκή πολιτιστική ταυτότητα είναι μια πρακτική που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και πρέπει να μελετηθεί με προσοχή.

Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί πως η εισαγωγή του ουίσκι ξεκινά ήδη από τη δεκαετία του 1960, περίοδο σημαντικών αλλαγών στο χώρο της νυχτερινής διασκέδασης. Όπως προαναφέρθηκε, η παρουσία του ουίσκι σε συνδυασμό με άλλες νέες πρακτικές, όπως το σπάσιμο των πιάτων και τα χορευτικά μέρη στην πίτσα, έμελλαν να διαμορφώσουν ένα νέο είδος λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης, το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με τις αντίστοιχες μορφές της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου. Συγχρόνως όμως, η άνοδος του ποσοστού κατανάλωσης του ουίσκι δύναται να εξηγηθεί ως ένα βαθμό και από τη διεθνή κοινωνικοοικονομική συγκυρία²²⁷. Το ουίσκι είχε σημαντικό μερίδιο στην κατανάλωση αλκοόλ στην

²²⁶ Ενδεικτικά: Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Πίτσα», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. 459-460.

²²⁷ Την περίοδο της Χούντας, η κατανάλωση του ουίσκι αλλά και άλλων εισαγόμενων προϊόντων, όπως τα αμερικανικά τσιγάρα, αποτυπώνει την εδραίωση των αμερικανικών προϊόντων στην ευρωπαϊκή αγορά, κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Ενδεικτικά: Victoria de Grazia, *Irresistible Empire*:

Ελλάδα, εν αντιθέσει με τη βότκα η οποία, κατά την περίοδο της Επταετίας σημείωνε ελάχιστη κατανάλωση²²⁸.

Μετά τη Μεταπολίτευση, παρατηρείται μια διαρκώς αυξανόμενη εμφάνιση των εταιρειών εισαγωγής ποτών, ενώ συγχρόνως κάποιες από αυτές παράγουν πλέον και ελληνικό ουίσκι, προσπαθώντας να ανταποκριθούν στην ολοένα και μεγαλύτερη ζήτηση κατά την περίοδο αυτή²²⁹. Πάντως, αξίζει να σημειωθεί πως οι εταιρείες που παρήγαγαν εγχώριο ουίσκι, προέβαλαν το ποτό τους ως «σκωτσέζικο» προϊόν, γεγονός που εν πολλοίς οφείλεται στην αντίληψη κατά την οποία μόνο το σκωτσέζικο ουίσκι θεωρούταν αυθεντικό. Η μίμηση ορισμένων από τα σκωτσέζικα σύμβολα στο περίβλημα των φιαλών αποτελούσε απότοκο αυτής της εμπορικής πρακτικής²³⁰.

Η εισαγωγή και κατανάλωση του ουίσκι, η οποία εξελίσσεται ήδη από την εποχή της δικτατορίας, κορυφώθηκε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Πιο αναλυτικά, στο διάστημα μεταξύ 1969 και 1980 η εισαγωγή του ποτού στη χώρα ενδεκαπλασιάστηκε²³¹, ενώ συγχρόνως η κατανάλωση των εγχώριων αλκοολούχων είχε σημειώσει σημαντική μείωση. Το ουίσκι καθίσταται σύμβολο της νεωτερικότητας και του εκμοντερνισμού, σε αντιπαράβολή με τα παραδοσιακά ελληνικά ποτά, τα οποία θεωρήθηκαν «οπισθοδρομικά». Το χαρακτηριστικό αυτό αποτελεί μία εξήγηση για τη μείωση της κατανάλωσής τους κατά την περίοδο εκείνη. Μάλιστα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες μαρτυρίες και περιγραφές, σύμφωνα με τις οποίες πολλοί από τους πελάτες των μπαρ, ακόμα και στην επαρχία, αποφεύγουν να παραγγείλουν κάποιο ποτό, όπως το ούζο, προκειμένου να μην χαρακτηριστούν οπισθοδρομικοί και «Βλάχοι»:

America's advance through Twentieth Century Europe, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

²²⁸ Η πολύ χαμηλή κατανάλωση της βότκας οφειλόταν εν πολλοίς στην πολιτιστική και συμβολική της εγγύτητα με την ανατολική Ευρώπη και κατά συνέπεια τον κομμουνισμό. Τρύφων Μπαμπίλης, «Ουίσκι σε αφθονία. Μεταπολίτευση, διεθνής καπιταλισμός και εθνογραφικές πτυχές της νεωτερικότητας στην Ελλάδα». Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής, (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2015, σελ. 321.

²²⁹ Ορισμένες από αυτές τις εταιρείες ήταν η Μπόικος ΑΕ, Νέκταρ ΑΕ, καθώς και οι ποτοποιίες Κίσσαμος Κουτσουρέλης ΑΒΕ και Κατσαρού – Μερτζανάκης ΟΕ. Στο ίδιο, σελ. 321.

²³⁰ Στο ίδιο, σελ. 321.

²³¹ Trifon Bampilis, *Greek Whisky. The localization of a global community*, Berghahn Books, London & New York, 2013, σελ. 2.

«Ανέκαθεν, οι Έλληνες είχαν ξενομανία. Θέλουμε να πίνουμε ουίσκι, αντί να πίνουμε ελληνικά ποτά. Έτσι, το ουίσκι κατέληξε να γίνει ελληνικό ποτό και το ούζο ευρωπαϊκό. Δεν μπορείς να πας σε ένα μπαράκι και να ζητήσεις ούζο, θα σε σνομπάρουν. Έτσι τους λες, βάλε ένα ουίσκι»²³².

Αυτή η ραγδαία αύξηση της εισαγωγής του ουίσκι στην Ελλάδα συντελείται σε μία περίοδο συνολικότερης αύξησης της κυκλοφορίας των εισαγόμενων προϊόντων στην χώρα, καθώς σε όλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, τα δυτικότροπα προϊόντα θεωρούνται «ανώτερα» από τα αντίστοιχα εγχώρια. Ως αντίβαρο σε αυτή τη διαδικασία, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ο Οργανισμός Προώθησης Ελληνικών Προϊόντων σε συνεργασία με ορισμένα Υπουργεία, διοργάνωσε διαφημιστική καμπάνια με σκοπό την προώθηση και προστασία των ελληνικών προϊόντων. Η ανησυχία για τις αρνητικές επιπτώσεις αυτής της «ξενομανίας» στην ελληνική οικονομία, οδήγησε σε ορισμένες παρεμβατικές πρακτικές από την πλευρά του ελληνικού κράτους. Στο πεδίο της κατανάλωσης αλκοόλ, η πλέον σημαίνουσα εξ αυτών, ήταν η επιβολή αυστηρών περιορισμών από την κυβέρνηση στην εισαγωγή ουίσκι στη χώρα το καλοκαίρι του 1986, λόγω της πολύ μεγάλης του κατανάλωσης²³³.

Όπως προαναφέρθηκε, η παρουσία του ουίσκι αποτέλεσε αναπόσπαστο, σχεδόν ταυτοτικό, στοιχείο της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης από τη δεκαετία του 1960 και κυρίως στη διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου. Η εδραίωση αυτής της πρακτικής καταδεικνύεται από τη μαρτυρία του πολύ γνωστού λαϊκού τραγουδιστή και μουσικού Βαγγέλη Περπινιάδη, ο οποίος αντιπαρέβαλε τις προγενέστερες με τις μεταγενέστερες μορφές λαϊκής διασκέδασης, ιδίως σε ό,τι αφορά τη θέση του ποτού και του φαγητού σε αυτές:

«Η νύχτα και η διασκέδαση γενικότερα έχουν αρχίσει να αλλάζουν ...

Το σπάσιμο των πιάτων, που είχε ξεκινήσει ήδη από το 1964 περίπου,

²³² Οι εν λόγω περιγραφές αφορούν την τοπική κοινωνία της Σκύρου, όπου η επιτόπια έρευνα και οι συνεντεύξεις του ερευνητή Τρύφωνα Μπαμπίλη καταδεικνύουν αυτήν ακριβώς την τάση προτίμησης του ουίσκι, η οποία αποκτά χαρακτηριστικά μίας καταναλωτικής μόδας. Τρύφων Μπαμπίλης, *ο.π.*, σελ. 327.

²³³ Charles Stewart, «Hegemony or Rationality? : The Position of the Supernatural in Modern Greece», *Journal of Modern Greek Studies*, Τεύχος 7, Νούμερο 1, Μάιος 1989, σελ. 99.

κυριαρχεί παντού. Μια φορά μου κόπηκαν τα παπούτσια από τα πολλά πιάτα που υπήρχαν στην πίστα. Μια άλλη νύχτα μου χτύπησαν τα πόδια. Μου ζήτησαν συγγνώμη βέβαια, δεν το έκαναν επίτηδες ... Μαζί με τα πιάτα, την ίδια εποχή, γύρω στο 1964-1965, άρχισε να κόβεται και η κουζίνα, το φαγητό και να περνάμε στο ουίσκι με πάγο και τους ξηρούς καρπούς. Ποτέ δεν κατάλαβα πως μπορείς να γλεντήσεις μόνο με πιστό, χωρίς να φας»²³⁴.

Η χαρακτηριστική αυτή περιγραφή του Περπινιάδη καταδεικνύει τόσο την ισχυροποίηση της παρουσίας του ποτού κατά τη νυχτερινή διασκέδαση, όσο και τις ευρύτερες αλλαγές που συντελούνται σε αυτήν από τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Μετά τη Μεταπολίτευση, η αποδέσμευση της κατανάλωσης ποτού από το φαγητό στα λαϊκά νυχτερινά κέντρα και τα σκυλάδικα σταδιακά καθίσταται ολοκληρωτική, ενώ η αντικατάσταση του μεζέ από τα φρούτα και τους ξηρούς καρπούς αποτελεί μία άτυπη συμβολική συνέχεια²³⁵.

Στη μεταπολιτευτική πλέον περίοδο, το ουίσκι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι και κεντρικό σύμβολο της κουλτούρας του «σκυλάδικου». Η σύνδεση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ό,τι αφορά τη συγκρότηση της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας, όπου συνδυάζονται σύμβολα της ιδεολογικής κατασκευής της «ελληνικής αυθεντικότητας» με αντίστοιχα «νεωτερικά» όπως το ουίσκι²³⁶. Πιο αναλυτικά, οι πρακτικές που αποτέλεσαν εκφάνσεις μίας μορφής επιδεικτικής κατανάλωσης δεσπόζουν στους χώρους των σκυλάδικων της δεκαετίας του 1980 και έρχονται σε πλήρη αντιδιαστολή με την προγενέστερη αντίληψη περί «εποικοδομητικής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου. Η τεχνική της «κατεδάφισης»²³⁷ ήταν μια χαρακτηριστική περίπτωση που συνδέεται με αυτές τις πρακτικές. Συγχρόνως, η διάσταση της επίδειξης πλούτου, καθώς και το ίδιο το ποτό, συνδέθηκαν με σημαίνουσες εκφάνσεις της ευρύτερης κουλτούρας του

²³⁴ Βαγγέλης Περπινιάδης, *Πριν το τέλος*, Προσκήνιο, Αθήνα, 2000, σελ. 92.

²³⁵ Τρύφων Μπαμπίλης, *ο.π.*, σελ. 327-328.

²³⁶ Στο ίδιο, σελ. 328.

²³⁷ Επρόκειτο για μία συνήθη πρακτική που συνέβαινε στα σκυλάδικα αλλά και συνολικότερα στα νυχτερινά κέντρα. Ορισμένοι θαμώνες των κέντρων αυτών συνήθιζαν να κατεδαφίζουν μπουκάλια ουίσκι, πολλές φορές μαζί με ολόκληρο το τραπέζι. Αυτή η πρακτική συνδέθηκε άρρηκτα με την εκδήλωση της «καψούρας» και του ανεξέλεγκτου ερωτικού πάθους, ενώ συγχρόνως ήταν μία από τις χαρακτηριστικότερες μορφές επίδειξης πλούτου από την πλευρά των θαμώνων.

σκυλάδικου, όπως το δίχως όρια ερωτικό πάθος και η εννοιολογική κατασκευή της «καψούρας»:

«Πηγαίναμε συχνά στη Λίτσα Διαμάντη με ένα γνωστό μου στα “Δειλινά”. Αυτός την ήξερε. Παραγγέλναμε το μπουκάλι αλλά αυτός δεν έπινε πολύ γιατί είχε καρδιά. Όποτε έβγαινε η Διαμάντη στην πίστα αυτός κατεδάφιζε το μπουκάλι μαζί με το τραπέζι. Μέχρι που μας έφερναν άλλο και αυτός πάλι τα ίδια. Ήταν καψούρης μαζί της»²³⁸.

Η εν λόγω μαρτυρία καταδεικνύει αυτήν ακριβώς τη σύνδεση ανάμεσα στο ουίσκι, την επιδεικτικής μορφής κατανάλωση και το στοιχείο της «καψούρας». Το πρώτο κατέχει περίοπτη θέση στη στιχουργική θεματολογία της σκηνής του σκυλάδικου και ενίοτε συνδέεται στενά με το ερωτικό πάθος και τον ψυχικό πόνο του χωρισμού:

«Δεν κοιμάμαι τώρα πια τα βράδια
σβήνω στο ουίσκι τα δικά σου τα σημάδια
γέμισε η ζωή μου με καπνούς και με σκοτάδια
και σωρούς από πακέτα άδεια»²³⁹.

Η ευρεία απήχυσή του ουίσκι μπορεί να θεωρηθεί πτυχή της εδραίωσής του ως πολιτιστικό σύμβολο του ευρύτερου «εκδυτικισμού» της κοινωνίας. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονισθεί ότι η παρουσία του εν λόγω ποτού στη λαϊκή νυχτερινή διασκέδαση και η ταύτισή του με αυτήν, ήταν μία ακόμη πολιτισμική πτυχή της εποχής που ενισχύθηκε άμεσα ή έμμεσα από το ΠΑΣΟΚ. Το κόμμα που κυβέρνησε κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του 1980 και ο ηγέτης του Ανδρέας Παπανδρέου, αξιοποίησαν και οικειοποιήθηκαν τη λαϊκή κουλτούρα της εποχής, συνεισφέροντας ποικιλοτρόπως στη νομιμοποίησή της, ενώ η δημόσια εικόνα τόσο

²³⁸ Στο ίδιο, σελ. 328.

²³⁹ Πρόκειται για το τραγούδι του Μάκη Χριστοδουλόπουλου «Δεν κοιμάμαι τώρα πια τα βράδια». Ορισμένες ακόμη χαρακτηριστικές περιπτώσεις τραγουδιών, οι στίχοι των οποίων τοποθέτησαν το ποτό αυτό στο επίκεντρο από κοινού με το ερωτικό πάθος, ήταν το «Φέρτε μου και άλλο ένα» του Σταμάτη Γονίδη, αλλά και το «Πιες ένα ουίσκι ακόμη» του Σταύρου Φωτιάδη.

του ίδιου όσο και άλλων επιφανών στελεχών, υπουργών και βουλευτών του «Κινήματος» συνδέθηκε στενά με τη λαϊκή νυχτερινή διασκέδαση. Οι συχνές τους εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα, αλλά και η εικόνα του ίδιου του Παπανδρέου να πίνει μαύρο Johnnie Walker και να χορεύει ζεϊμπέκικο ενισχύουν το προαναφερθέν στοιχείο της ανδροπρέπειας ως πτυχή της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας, στοιχείο που και ο ίδιος ενσάρκωνε²⁴⁰.

Εν κατακλείδι, το ουίσκι ως σύμβολο αποτέλεσε ένα από τα σημεία αναφοράς της κουλτούρας του σκυλάδικου, αλλά και ευρύτερα της νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης. Παρά το γεγονός πως η παρουσία του ποτού θεωρείται χαρακτηριστικό κομμάτι της δεκαετίας του 1980, η σταδιακή του εισαγωγή στα κέντρα συντελείται ήδη από την προδικτατορική περίοδο και πιο συγκεκριμένα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, εποχή που χαρακτηρίστηκε από πολλαπλές μεταβολές στο πεδίο της νυχτερινής διασκέδασης. Κατά την επόμενη δεκαετία, η κατανάλωση του ουίσκι αυξάνεται ραγδαία, στοιχείο που σε συνδυασμό με την κάμψη της δημοφιλίας των εγχώριων αλκοολούχων ποτών μπορεί να ερμηνευθεί ως η καταναλωτική πτυχή του φαινομένου της «ξενομανίας» της εποχής εκείνης. Στη δεκαετία του 1970, πολλές από τις ποτοποιίες, πέρα από την αθρόα εισαγωγή σκωτσέζικου ουίσκι, παρήγαγαν και ελληνικό, προσπαθώντας να ανταποκριθούν στην τεράστια ζήτηση, ενώ στα μέσα της επόμενης δεκαετίας η κυβέρνηση, μέσω ορισμένων παρεμβάσεων όπως ο περιορισμός της εισαγωγής του εν λόγω ποτού, προσπάθησε να ελέγξει αυτήν την ταχύτατη αύξηση της κατανάλωσής του, αλλά και να στηρίξει την εγχώρια παραγωγή.

Τέλος, το ουίσκι αποτέλεσε κυρίαρχο χαρακτηριστικό της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας. Οι πρακτικές της επίδειξης πλούτου και της επιδεικτικής κατανάλωσης σημάδεψαν την ευρύτερη κουλτούρα του σκυλάδικου, καταδεικνύοντας μία ώσμωση ανάμεσα σε δυτικότροπα και ανατολίτικα πολιτιστικά στοιχεία, η οποία εν πολλοίς χαρακτήριζε τη σκηνή του σκυλάδικου. Η σύνδεση του ποτού με το ερωτικό πάθος και την «καψούρα» αποτέλεσε ένα από τα συχνότερα στιχουργικά μοτίβα των τραγουδιών του σκυλάδικου, προβαλλόμενο συχνά ως μέσο αντιμετώπισης του

²⁴⁰ Ενδεικτικά: Τρύφων Μπαμπίλης, *ο.π.*, σελ. 317 και Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Ανδρέας Παπανδρέου», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980*, *ό.π.*, σελ. 433.

ψυχικού «πόνου» που προκαλούσε τόσο ο χωρισμός όσο και άλλες μορφές
ερωτικής απογοήτευσης.

Α6: Η καψούρα, το ερωτικό στοιχείο στην κουλτούρα του σκυλάδικου και η θέση της γυναίκας στα νυχτερινά κέντρα και τη λαϊκή διασκέδαση

Η εν λόγω θεματική αφορά μία συνοπτική αποτίμηση επιμέρους ζητημάτων, όπως το ερωτικό και σεξουαλικό στοιχείο στην κουλτούρα του σκυλάδικου, καθώς και η «καψούρα» ως κεντρική πτυχή του. Παράλληλα, η αλλαγή της θέσης της γυναίκας στο χώρο της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης, η οποία συντελείται κατά την πρώιμη και ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο, συνιστά μία ακόμη έκφανση των ευρύτερων μεταβολών που συντελούνται στη διασκέδαση ιδίως κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο. Ειδικότερα, η εν λόγω θεματική θα εξεταστεί σε άμεση συνάρτηση με την ανάδυση και άνθηση της κουλτούρας του «σκυλάδικου», διαδικασία η οποία κορυφώνεται κατά τη δεκαετία του 1980. Σε αυτό το πλαίσιο, η γυναικεία παρουσία στα νυχτερινά κέντρα γίνεται με όρους πολύ διαφορετικούς από αυτούς της προγενέστερης περιόδου. Παράλληλα, είναι αναγκαίο να διερευνηθεί η εισαγωγή της πρακτικής του κονσομασιόν στα νυχτερινά κέντρα, στοιχείο που έχει ιδιαίτερη σημασία για τη γυναικεία παρουσία σε αυτά. Οι λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της σκηνης του σκυλάδικου αποτυπώνουν τη θέση της γυναίκας στις πρακτικές της νυχτερινής διασκέδασης, συνεπώς είναι αναγκαίο να αναφερθούν συνοπτικά στο παρόν κεφάλαιο.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η εμφάνιση των πρώτων μαγαζιών που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο» πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, περίοδο όπου η διασκέδαση είναι ως επί το πλείστον ανδροκρατούμενη. Η παρουσία γυναικών στα σκυλάδικα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων ήταν απαγορευμένη, εκτός από περιπτώσεις όπου, σύμφωνα με την έρευνα του Ηλία Πετρόπουλου, ορισμένες γυναίκες παρευρίσκονταν σε αυτά με σκοπό την παροχή σεξουαλικών υπηρεσιών. Το γλέντι είναι μία αυστηρά ανδρική υπόθεση, ενώ κεντρική θέση στο σύμπαν των σκυλάδικων του 1950, κατέχει το ζεϊμπέκικο, χορός συνδεδεμένος κατά την εποχή εκείνη με την ανδρική ταυτότητα.

Μετά τη Μεταπολίτευση και ειδικά στη δεκαετία του 1980, η κατάσταση σταδιακά μεταβάλλεται. Η γυναίκα πλέον παρίσταται στα σκυλάδικα και τα λαϊκά νυχτερινά κέντρα, συμμετέχοντας στη λαϊκή διασκέδαση, ως δρον κοινωνικό υποκείμενο, με όρους διαφοροποιημένους. Ο χορός του τσιφτετελιού έχει διαδεχθεί το ζεϊμπέκικο, ενώ ο χορός στα τραπέζια, το φλερτ και η ερωτική διεκδίκηση αποτέλεσαν σημαίνουσες εκφάνσεις της νυχτερινής διασκέδασης.

Μια πρακτική που συνδέεται με την παρουσία της γυναίκας στη λαϊκή διασκέδαση, ήταν η πρακτική του κονσομασιόν, η οποία υπήρξε σημαίνουσα πτυχή της ευρύτερης κουλτούρας του σκυλάδικου. Εν συντομία, το κονσομασιόν ήταν μία μορφή επί πληρωμή συντροφιάς, η οποία λάμβανε χώρα σε κάποια είδη νυχτερινών κέντρων. Η ονομασία προήλθε από την αντίστοιχη γαλλική λέξη *consommation*, η οποία υποδήλωνε την κατανάλωση, κυρίως λόγω του γεγονότος πως αυτή η μορφή επί πληρωμή γυναικείας συντροφιάς αποσκοπούσε στην «τόνωση» της κατανάλωσης ποτού. Το κονσομασιόν ξεκίνησε από τα καμπαρέ του Παρισιού και σταδιακά πέρασε στα αντίστοιχα μαγαζιά στη συνοικία Τρούμπα του Πειραιά, για να αποτελέσει στη συνέχεια ταυτοτική πτυχή των σκυλάδικων ιδίως στη δεκαετία του 1980, όπου σε πολλές περιπτώσεις, η πρακτική αυτή εφαρμοζόταν ακόμα και από τραγουδίστριες των κέντρων αυτών.

Η ανθρωπολόγος και συγγραφέας Λιόπη Αμπατζή ασχολήθηκε εκτεταμένα με την πρακτική του κονσομασιόν και το ευρύτερο θεωρητικό της πλαίσιο, το οποίο εν πολλοίς όρισε τις έμφυλες διαστάσεις της κουλτούρας του σκυλάδικου και της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, το κονσομασιόν ορίστηκε ως ένας αυστηρά καθορισμένος τύπος επαφής μεταξύ των φύλων, που «περιβάλλεται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και επιτελείται με ορισμένους τρόπους»²⁴¹. Η Αμπατζή περιέγραψε αναλυτικά τα στάδια της διαδικασίας του κονσομασιόν, καθώς και τα πρόσωπα που εμπλέκονται σε αυτήν, αντλώντας στοιχεία από την προσωπική της εργασιακή εμπειρία σε ορισμένα μπαρ. Πρωτίστως, αξίζει να σημειωθεί πως οι γυναίκες που δουλεύουν ως «κονσοματρίδες», απαρτίζουν μία ανομοιογενή κοινωνική κατηγορία, έχοντας διαφορετικό μορφωτικό επίπεδο, καταγωγή, κοινωνική προέλευση και ηλικία. Επιπροσθέτως, σύμφωνα με

²⁴¹ Λιόπη Αμπατζή, *Ποτό για παρέα, έμφυλες σχέσεις, σώμα και συναίσθημα στη σεξουαλική εργασία*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη, 2004, σελ. 238.

την έρευνα της Αμπατζή, οι γυναίκες αυτές επιτελούσαν διαφορετικούς ρόλους, ενώ βασικό στοιχείο της μεταξύ τους διάκρισης αποτελούσε η ηλικία, μα κυρίως τα χρόνια εργασιακής προϋπηρεσίας τους²⁴².

Ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Θάνος Αλεξανδρής έχει περιγράψει, μέσω συνεντεύξεων και λογοτεχνικών αναπαραστάσεων, όπως το διάσημο μυθιστόρημά του με τίτλο *Αυτή η νύχτα μένει*, το ευρύτερο σύμπαν της σκηνής του σκυλάδικου, αλλά και επιμέρους χαρακτηριστικά όπως η λειτουργία και οι κανόνες της πρακτικής του κονσομασιόν η οποία λάμβανε χώρα στα σκυλάδικα της δεκαετίας του 1980:

«Τους καταλαβαίνεις από την πρώτη μέρα. Στο μαθαίνουν οι παλιές οι τραγουδίστριες ή θα σου πει το αφεντικό ότι - επειδή πάντα το μεγάλο σουξέ το είχαν οι χορεύτριες ως πιο νέες και όμορφες - δε θα κάτσετε όπου θέλετε με τα μπαλέτα. Θα περιμένετε τον σερβιτόρο, γιατί εκείνος ξέρει ποιοι είναι οι πελάτες με τα χοντρά λεφτά και εκεί θα πάει η καλύτερη κοπέλα. Ή απαγορευόταν να πηγαίνεις σε νεαρούς γιατί οι νεαροί είχαν λεφτά για ένα ποτό. Απαγορευόταν να σηκωθείς να φύγεις. Ακόμα και να έπρεπε να βγεις στο πρόγραμμα, σου έλεγαν δεν πειράζει να μη βγεις για ένα βράδυ. Όταν ο άλλος έχει πάρει την επιδότηση και έχει φέρει τη σακούλα των σκουπιδιών που έχει ένα εκατομμύριο δραχμές μέσα - τότε με ένα εκατομμύριο έπαιρνες δυάρι και τριάρι - δε θα σηκωθείς μέχρι να του τα φάμε όλα. Κι η άλλη η κακομοίρα περίμενε μέχρι να κλείσει το μαγαζί. Ή έπρεπε να τελειώσει το μπουκάλι. Οι πιο πολλές έλεγαν ότι δεν ήθελαν ούισκι αλλά σαμπάνια. Κάποιοι δεν το έτρωγαν το παραμύθι γιατί η σαμπάνια ήταν πανάκριβη, οπότε ζητούσαν μπουκάλι και έλεγες ότι θα ήθελες, αν είναι δυνατόν, να είναι σπέσιαλ»²⁴³.

Το κονσομασιόν, καθώς και η ευρύτερη σεξουαλική διάσταση της σκηνής του σκυλάδικου έχει πολλάκις αποτυπωθεί μέσα από λογοτεχνικές και

²⁴² Στο ίδιο, σελ. 102.

²⁴³ Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή στην ιστοσελίδα news247.gr: <https://www.news247.gr/sunday-edition/thanos-alexandris-enas-ierarchis-ton-skyladikon-exomologeitai.9250930.html>

κινηματογραφικές αναπαραστάσεις. Ίσως η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση ήταν το μυθιστόρημα του ίδιου του Αλεξανδρή, το οποίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο μέσω της ομώνυμης ταινίας του σκηνοθέτη Νίκου Παναγιωτόπουλου, η οποία κυκλοφόρησε στις αίθουσες στις 7 Ιανουαρίου του 2000.

Η γυναικεία παρουσία στα νυχτερινά λαϊκά κέντρα και τα σκυλάδικα πρέπει να διερευνηθεί και πέρα από τα όρια του κονσομασιόν. Η συμμετοχή των γυναικών στο σύμπαν του εν λόγω τύπου νυχτερινής διασκέδασης, καθώς και το ερωτικό και σεξουαλικό στοιχείο που την χαρακτήριζε, είναι μία ακόμη πτυχή του σκυλάδικου της δεκαετίας του 1980 που πρέπει να παρατεθεί. Όλες οι γυναίκες οι οποίες παρίσταντο ως εργαζόμενες σε αυτά τα μαγαζιά, συμμετείχαν στην ερωτική διάσταση της νυχτερινής διασκέδασης, ανεξαρτήτως εξωτερικής εμφάνισης, καταγωγής ή οικονομικής κατάστασης, χαρακτηριστικό που ο Αλεξανδρής, σε μαρτυρίες και συνεντεύξεις του ονόμασε πολύ εύγλωττα ως «γυναικεία δημοκρατία»:

«Οι γυναίκες, όμορφες ή άσχημες, αδύνατες ή το αντίθετο, ψηλές ή όχι, γίνονταν ανάρπαστες. Όλες! Δεν χρειαζόταν καν να τραγουδάνε, αρκούσε να είναι γυναίκες! Βρίσκαμε κοπέλες σε σουπερ μάρκετ ή εργοστάσια, για τα μπαλέτα. Κι έπαιρναν νυχτοκάματο, στις αρχές του '80, κάπου 6.000 δραχμές, επί μέσου μισθού 3.000 δραχμών το μήνα! ... Επειδή όλοι έπρεπε να συμμετέχουν στη χαρά, στο πανηγύρι της εποχής, γυναίκες που είχαν ζήσει στα εκτός σχεδίου και τα παραπήγματα, ήρθαν στη νύχτα και έζησαν σαν βασιλίσσες. Μπορεί κάποιοι να το θεωρούν γραφικό ή κωμικό... Η χειρότερη γυναίκα στα σκυλάδικα φάνταζε σαν θεά. Η δυστυχισμένη ή απόβλητη, που δεν την άφηνε ούτε ο περιπτεράς να καλέσει από το αστικό τηλέφωνό του, έπαιρνε δώρα ή ταξίδια στο εξωτερικό». Είτε περιουσίες στα πόδια της. Όλες, μα όλες, γίνονταν αντικείμενα πόθου, μέσα στην «φωταγωγημένη ξεφτίλα. Αυτή η “γυναικεία δημοκρατία” που λέγαμε»²⁴⁴.

²⁴⁴ Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή στην ιστοσελίδα youfly.com: «Τα Σκυλάδικα του 80'-90': Όταν 'Αυτή η νύχτα έμενε' στα σκυλάδικα». <https://youfly.com/tileorasi/ta-skyladika-tou-80-90-otan-afti-i-nychta-emene-sta-skyladika/>

Εντούτοις, ο Αλεξανδρής μέσα από τη μαρτυρία του προσδίδει και ορισμένες αρνητικές προεκτάσεις, περιγράφοντας μία εικόνα εκμετάλλευσης σε πολλές από τις περιπτώσεις γυναικών που δούλευαν στους χώρους των σκυλάδικων, κάνοντας αναφορά σε σεξουαλικές επιθέσεις εις βάρος τους. Χαρακτηριστικά, ο Αλεξανδρής σε συνέντευξή του αναφέρει ουκ ολίγα περιστατικά βιασμών²⁴⁵, ενώ παραθέτει τη μαρτυρία μίας γυναίκας που εργάστηκε στο περιβάλλον των σκυλάδικων, δίνοντας μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα διάσταση, όσον αφορά την αντιμετώπιση των γυναικών στο χώρο των εν λόγω νυχτερινών κέντρων:

«Εννοείται, πως δεν ήταν όλα υπέροχα και ονειρικά. Υπάρχει ένας σπαραχτικός μονόλογος, που προστέθηκε τώρα στην επανέκδοση του βιβλίου Αυτή η νύχτα μένει, όπου μια τραγουδίστρια με απορία ρωτάει: "Σ' έχω δει στην τηλεόραση να λες για μαγεία του σκυλάδικου κι εγώ η κακομοίρα αναρωτιόμουν: Πού την είδε αυτός τη μαγεία κι εμείς δεν την προσέξαμε; Εμένα όλα αυτά τα χρόνια η ζωή μου τσακίστηκε. Πήγε άδικα η ζωή μου, ενώ είχα όνειρο να γίνω δασκάλα. Ξέρεις τι είναι μετά από το μαγαζί και από ουσίες να ξυπνάς σε δωμάτια με άγνωστους άντρες δίπλα σου και να ξανασυστήνεσαι;"»²⁴⁶.

Η προηγούμενη μαρτυρία και η αναφορά περί «γυναικείας δημοκρατίας» καταδεικνύουν, συν τοις άλλοις, τη διάσταση της επιδεικτικής κατανάλωσης, η οποία, όπως αποτυπώθηκε και από προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής, αποτελούσε σημαίνουσα έκφανση της «καψούρας» και του φλερτ. Το σκυλάδικο γίνεται πολύ συχνά αντιληπτό ως ένας χώρος όπου ο σεξουαλικός χαρακτήρας διαιωνίζεται.

Σε αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να γίνει μία συνοπτική αποτίμηση του όρου «καψούρα» και των κυρίαρχων εννοιολογήσεών του. Η καψούρα πολύ συχνά προσδιορίζεται ως η μεγάλη σεξουαλική διέγερση και επιθυμία που βιώνεται από

²⁴⁵ Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή, Περιοδικό Esquire, Καλοκαίρι 2022. <https://esquire.com.gr/culture/psychagogia/21600/thano-alexandri-poia-einai-auti-i-nuxta-pou-menei>

²⁴⁶ Στο ίδιο.

το υποκείμενο ως μία «φλόγα που το καίει»²⁴⁷. Πάντως, σε πολλές άλλες περιπτώσεις η καψούρα γίνεται αντιληπτή ως ένας ιδιαίτερος τύπος ερωτικού συναισθήματος με ορισμένα σαφή χαρακτηριστικά. Το πλέον σημαίνον εξ αυτών είναι η μονομέρεια, η μη αμοιβαιότητα. Η καψούρα αποτελεί ένα είδος ανεκπλήρωτου έρωτα, όπου το αντικείμενο του πόθου του υποκειμένου - πελάτη δεν ανταποκρίνεται, και άρα η ένταση των συναισθημάτων του υποκειμένου δεν συμβαδίζει με την ανταπόκριση της άλλης πλευράς. Το στοιχείο αυτό της μη αμοιβαιότητας είναι μία από τις πλέον χαρακτηριστικές εκφάνσεις της καψούρας, τροφοδοτώντας τα επιμέρους μοτίβα της κουλτούρας του σκυλάδικου, όπως το δίχως όρια ερωτικό πάθος, την τρέλα και τον ψυχικό πόνο που πηγάζει από την έλλειψη ανταπόκρισης²⁴⁸. Παράλληλα, η καψούρα οδηγεί πολύ συχνά στην απώλεια της αξιοπρέπειάς του υποκειμένου, καθώς οι πράξεις του δεν υπόκεινται στις νόρμες της λογικής, αλλά απεναντίας διέπονται από το ερωτικό του πάθος. Η καψούρα δεν συμβαδίζει με τη λογική με αποτέλεσμα το υποκείμενο να νιώθει «άρρωστο», «τρελαμένο» και να έχει θολωμένη σκέψη, μην μπορώντας να ελέγξει την ψυχική του κατάσταση²⁴⁹.

Αυτά τα στοιχεία που αφορούν την ψυχική κατάσταση και διάθεση του «καψούρη» ως κοινωνικού υποκειμένου μπορούν να ερμηνευθούν ως μία συνθήκη αδυναμίας του τελευταίου. Αναλυτικότερα, η απώλεια του ελέγχου καθιστά τον καψούρη ευάλωτο, γεγονός που, σύμφωνα με ορισμένες θεωρητικές προσεγγίσεις, αντιστρέφει τη σχέση ισχύος ανάμεσα στα δύο φύλα, με τον καψούρη να αποτελεί το αδύναμο μέρος αυτής της σχέσης και την «κονσοματρίς» να καθίσταται το ισχυρό²⁵⁰. Αυτή η μεταβολή συνιστά μία αντιστροφή της στερεοτυπικής αντίληψης για τα δύο φύλα και τον έρωτα ως σχέση εξουσίας, όπου ο άνδρας παρουσιάζεται ως η έλλογη οντότητα, ενώ η γυναίκα ως ένα κοινωνικό υποκείμενο ευάλωτο που παρασύρεται από τα συναισθήματά του και απομακρύνεται από παραδοσιακές αξίες όπως ο γάμος και η δημιουργία οικογένειας²⁵¹.

²⁴⁷ Λιόπη Αμπατζή, *ο.π.*, σελ. 233.

²⁴⁸ Jane Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, μετάφραση Κώστα Κουρεμένου, επιστημονική θεώρηση Ελένης Παπαγαρουφάλη, Αθήνα, 1998, σελ. 108-109.

²⁴⁹ Λιόπη Αμπατζή, *ο.π.*, σελ. 235.

²⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 235.

²⁵¹ Ενδεικτικά, Juliet Du Boulay, «Portrait of a Greek mountain village», *American Journal of Sociology*, vol. 81 iss. 4, Oxford, 1976.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η έννοια της σπατάλης και της επίδειξης πλούτου είναι μία ακόμη αναπόσπαστη πτυχή της καψούρας στο χώρο του σκυλάδικου. Πιο αναλυτικά, το κέρασμα, η αγορά λουλουδιών και άλλες μορφές συστηματικής σπατάλης χρημάτων αποτελούν παράγοντες μέσω των οποίων οι γυναίκες αναγνωρίζουν τον άνδρα που διακατέχεται από αυτό το συναίσθημα. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, αυτή η δαπάνη από την πλευρά του υποκειμένου στρέφεται στοχευμένα προς τη γυναίκα που επιθυμεί και για την οποία τρέφει το ερωτικό πάθος. Οι γυναίκες προς τις οποίες στρέφονται αυτές οι πρακτικές δεν ήταν πάντα κονσοματρίς, αλλά και τραγουδίστριες, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα ιδιαίτερα γνωστές στο ευρύ κοινό. Η περιγραφή ενός περιστατικού υπέρογκης χρηματικής δαπάνης μέσω της πρακτικής της «κατεδάφησης» για την έκφραση της καψούρας από έναν πελάτη νυχτερινού κέντρου προς την διάσημη λαϊκή τραγουδίστρια Λίτσα Διαμάντη, περιγραφή η οποία παρατέθηκε στο κεφάλαιο όπου ασχοληθήκαμε με τη θέση του ποτού στη νυχτερινή διασκέδαση, είναι ενδεικτική της άρρηκτης σύνδεσης μεταξύ καψούρας και επιδεικτικής σπατάλης.

Το μυθιστόρημα *Έρωτες στη Μεταπολίτευση* του Διονύση Χαριτόπουλου αποτελεί μία ακόμη ενδεικτική λογοτεχνική αναπαράσταση και περιγραφή του χώρου του σκυλάδικου, τονίζοντας ιδιαίτερα το σεξουαλικό χαρακτήρα των εν λόγω χώρων και μορφών διασκέδασης. Στις σελίδες του βιβλίου παρατίθεται, μεταξύ άλλων, μια περιγραφή της γυναικείας παρουσίας στα σκυλάδικα, καθώς και του ερωτικού, σεξουαλικού υποβάθρου αυτού του τύπου της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης:

«Το σκυλάδικο στάζει λαγνεία. Αν δεν είσαι ξώφαλτσος κι έχεις τον τρόπο σου, οι πόθοι που σου ανάβουν τα κορίτσια του μαγαζιού είναι δυνατόν να ικανοποιηθούν. Πίσω από κάποιο παραβάν, σε πλαϊνό καμαράκι, στην κουζίνα, έξω στο σκοτάδι του περιβάλου ... Είναι και μαγαζιά σκέτοι γαμηστρώνες ... Εκεί οι τραγουδίστριες κι οι σερβιτόρες προσφέρονται στον πελάτη σε ειδικούς χώρους. Ένα είχε πλάι στον κυρίως χώρο στενόμακρα δωματιάκια καμπίνες, πλάτος όσο ένα ντιβάνι, σαν πεσμένοι τηλεφωνικοί θάλαμοι. Ίσα να ξαπλώσει ο πελάτης με την κοπέλα. Το καλοκαίρι έβγαζε σειρά στρώματα στο οικόπεδο πάνω στο χώμα και πήδαγες πλάι σε άλλους με

μόνη κάλυψη το σκοτάδι ... Πάντως την πιο διάσημη τραγουδίστρια της δυτικής όχθης την κουτούπωνε τακτικά ένας εργολάβος οικοδομών. Δεν πήγαιναν μακριά. Στην καρότσα του φορτηγού του έξω απ' το μαγαζί, τότε γεμάτη άμμο, τότε χαλίκι»²⁵².

Εν κατακλείδι, η παρουσία των γυναικών στο χώρο των νυχτερινών λαϊκών κέντρων είναι ένα ευρύτατο πεδίο προς διερεύνηση και μπορεί να αποτελέσει μία αυτόνομη ερευνητική θεματική. Κατά συνέπεια, η παρούσα έρευνα πραγματοποίησε μία πολύ συνοπτική καταγραφή και αποτίμηση αυτών των αλλαγών, κυρίως σε ό,τι αφορά τη σκηνή του σκυλάδικου. Αρχικά, είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως το στοιχείο αυτό αποτελεί μία από τις πλέον αξιοσημείωτες μεταβολές στο πεδίο της λαϊκής διασκέδασης συγκριτικά με την προδικτατορική περίοδο. Όπως προαναφέρθηκε σε ορισμένα σημεία της διατριβής, στα πρώτα μαγαζιά που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο» και που λειτούργησαν κυρίως στη δεκαετία του 1950, η παρουσία γυναικών ήταν απαγορευμένη. Στον αντίποδα, η γυναίκα συμμετέχει στη λαϊκή διασκέδαση των δεκαετιών του 1970 και 1980 από κοινού με τον άνδρα. Η συμμετοχή αυτή, και οι όροι με τους οποίους επιτελείται, αποτελούν ένα χαρακτηριστικό της διασκέδασης, το οποίο πρέπει να μελετηθεί προσεκτικά. Η σταδιακή εισαγωγή του τσιφτετελιού και ο χορός στα τραπέζια είναι πρακτικές που παρατηρούνται ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 στα νυχτερινά κέντρα, ωστόσο, η παρουσία τους σε αυτά κορυφώνεται κατά την ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο. Παράλληλα, το φλερτ και η ερωτική διεκδίκηση ήταν βασικές εκφάνσεις της κουλτούρας του σκυλάδικου και συνετέλεσαν στη συγκρότηση της έννοιας της καψούρας, ενός ιδιαίτερου τύπου ερωτικής επιθυμίας και πάθους, που περιβάλλεται από σαφείς σεξουαλικές συνδηλώσεις. Η καψούρα συνδέθηκε στενά με την απώλεια του ελέγχου και των ορίων, με το άκρατο ερωτικό πάθος και την τρέλα, προσλαμβάνουσες που απάρτισαν την ευρύτερη κουλτούρα του σκυλάδικου και αποτέλεσαν σημαίνοντα στιχουργικά μοτίβα του εν λόγω ρεύματος της λαϊκής μουσικής.

²⁵² Διονύσης Χαριτόπουλος, *Έρωτες στη Μεταπολίτευση*, Τόπος, Αθήνα, 2019.

Η εκδήλωση της καψούρας στα σκυλάδικα επιτελούνταν μέσω πρακτικών χρηματικής σπατάλης και επίδειξης πλούτου όπως το κέρασμα. Οι λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της σκηνής του σκυλάδικου αποτυπώνουν αυτές τις πρακτικές, ενώ πάμπολλες είναι και οι μαρτυρίες ανθρώπων που υπήρξαν θαμώνες των μαγαζιών, και οι οποίες πιστοποιούν αυτήν ακριβώς τη σύνδεση μεταξύ ερωτικού πάθους και επιδεικτικής κατανάλωσης. Η ρίψη και κατεδάφιση μπουκαλιών και τραπεζιών στα νυχτερινά κέντρα αποτελούσε συχνά μία εκδήλωση του ερωτικού πάθους από το οποίο διακατεχόταν ο πελάτης – κοινωνικό υποκείμενο, απέναντι στις γυναίκες που εργάζονταν σε αυτά, είτε ως τραγουδίστριες είτε ως κονσομασιόν.

Παράλληλα, ιδιαίτερης μνείας χρήζει η πρακτική του κονσομασιόν, η οποία αποτέλεσε μία ακόμη πτυχή της ευρύτερης κουλτούρας του σκυλάδικου. Αυτή η μορφή πληρωμένης γυναικείας συντροφιάς αποσκοπούσε στην αύξηση της κατανάλωσης ποτού από τους θαμώνες και λάμβανε συστηματικά χώρα στα σκυλάδικα ιδίως κατά τη δεκαετία του 1980. Το στοιχείο της καψούρας ευνόησε ιδιαίτερα την άνθηση και εισαγωγή αυτής της πρακτικής στα σκυλάδικα της εποχής δεδομένης της περίοπτης θέσης που είχε στο σύμπαν της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης. Σε πολλές περιπτώσεις, η εν λόγω πρακτική ακολουθήθηκε και από λιγότερο γνωστές στο ευρύ κοινό τραγουδίστριες των νυχτερινών κέντρων στα οποία επιτελούνταν το κονσομασιόν.

Συμπερασματικά, η παρουσία της γυναίκας στα σκυλάδικα και ευρύτερα στη νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση της εποχής αποτελεί μία σημαντική αλλαγή συγκριτικά με την προγενέστερη περίοδο. Μάλιστα, σε ουκ ολίγες περιπτώσεις η θέση της στη λαϊκή διασκέδαση της δεκαετίας του 1980 φαντάζει να είναι κυρίαρχη, ειδικά ως προς την εκδήλωση του ερωτικού πάθους. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι συχνά οι γυναίκες γίνονταν αποδέκτες εκδηλώσεων θαυμασμού, ή ακόμα και αποθέωσης, η εκτίμηση πως η συμμετοχή τους γινόταν με όρους χειραφέτησης είναι μονομερής και επιδερμική. Η πρακτική του κονσομασιόν γίνεται συχνά αντιληπτή ως μια μορφή σεξεργασίας, ενώ οι προαναφερθείσες μαρτυρίες και περιγραφές των όσων λάμβαναν χώρα στα σκυλάδικα, παρέχουν μία ακόμη διάσταση περί εκμετάλλευσης και κακομεταχείρισης αυτών των γυναικών.

A7: Η μετάβαση από τα συλλογικά προτάγματα στον ατομικισμό. Επιρροή στη διασκέδαση

Όπως προαναφέρθηκε, οι μεταβολές στο χώρο της μουσικής αλλά και της διασκέδασης συνολικότερα, βρίσκονταν σε άμεση σύνδεση με τις γενικότερες πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις κατά την περίοδο της πρώιμης και ύστερης Μεταπολίτευσης. Το τέλος της δικτατορίας, η πολιτική ομαλότητα και ο εκδημοκρατισμός των θεσμών και της κοινωνίας ήταν παράγοντες που συνέβαλαν στην εκ νέου ανάδυση και ανάπτυξη μιας σειράς πρακτικών που συνδέονταν κυρίως με ατομικά προτάγματα. Η τάση μετατόπισης προς τον ατομικισμό βρισκόταν σε εξέλιξη ήδη από τη δεκαετία του 1960 σε μεγάλο τμήμα του Δυτικού κόσμου αλλά και στην Ελλάδα σε επίπεδο κοινωνικών σχέσεων²⁵³. Ωστόσο, η άνοδος της Χούντας των συνταγματαρχών στην εξουσία ανέκοψε βιαίως αυτή τη διαδικασία.

Η πτώση της δικτατορίας τον Ιούλιο του 1974 καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τη μουσική σκηνή κατά την πρώιμη μεταδικτατορική περίοδο. Η αποκατάσταση της δημοκρατικής νομιμότητας, καθώς και το κλίμα μαζικής ευφορίας που προκάλεσε η επαναφορά της δημοκρατίας, εκφράστηκαν μέσα από τις τέχνες και κατ' επέκταση τη μουσική. Το νομοθετικό πλαίσιο της Χούντας, που συγκροτήθηκε με γνώμονα τον ιδεολογικό συντηρητισμό, τον αντικομμουνισμό και την πολιτική περιστολή, είχε αποκλείσει όλες τις πολιτιστικές εκφάνσεις που συνδέονταν με την Αριστερά, απαγορεύοντας πολυάριθμα τραγούδια, καθώς και λογοτεχνικά και άλλα καλλιτεχνικά έργα.

Η επαναφορά του πολιτικού πλουραλισμού και των κοινωνικοπολιτικών ελευθεριών, η οποία σημάνθηκε από τη νομιμοποίηση του ΚΚΕ τον Σεπτέμβριο του 1974 έπαιξε καθοριστικό ρόλο στα καλλιτεχνικά δρώμενα²⁵⁴. Καλλιτέχνες οι οποίοι είχαν περιθωριοποιηθεί μέσω απαγορεύσεων από το καθεστώς βρίσκονταν ξανά στο προσκήνιο. Ήδη από τις πρώτες μέρες μετά τη Μεταπολίτευση, συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Γιάννης Μαρκόπουλος ξεκίνησαν ηχογραφήσεις και

²⁵³ Ενδεικτικά: Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980, Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Εισαγωγή, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. XLVIII.

²⁵⁴ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και πολιτική. Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Τόμος 10^{ος}*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σελ. 267.

προετοιμασίες νέων τραγουδιών, ενώ παράλληλα τα τραγούδια τους άρχισαν να ακούγονται ξανά από το κρατικό ραδιόφωνο τον Αύγουστο του 1974²⁵⁵. Η πολιτική τέχνη θα αποτελούσε πλέον το κυρίαρχο ρεύμα στο μουσικό στερέωμα κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Ενδεικτικά, σύμφωνα με μία αφήγηση του Μίκη Θεοδωράκη, οι πωλήσεις των δίσκων του είχαν φτάσει σε δυσθεώρητα ύψη, γεγονός που χαρακτήρισε το γενικότερο κλίμα της πρώιμης Μεταπολίτευσης²⁵⁶. Τα έργα των προαναφερθέντων συνθετών, καθώς και άλλων, όπως ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Χρήστος Λεοντής και ο Μάνος Λοΐζος, τροφοδότησαν μια πλατιά ώσμωση των λαϊκών στρωμάτων με την πολιτική τέχνη.

Η συμμετοχική και συλλογική διάσταση του ελληνικού τραγουδιού της περιόδου αποτυπώνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τις ζωντανές εκτελέσεις. Οι μαζικές συναυλίες ισχυροποίησαν το αίσθημα της πολιτικής συμμετοχής. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν οι συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη τις πρώτες ημέρες μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Αυτή η ταύτιση της πολιτικής συμμετοχής με τον πολιτισμό αποτυπώθηκε μέσα από το ντοκιμαντέρ *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου²⁵⁷. Οι συναυλίες γίνονται δεκτές με ενθουσιασμό από το κοινό, όχι μόνο της Αθήνας, αλλά και των υπολοίπων μεγάλων πόλεων ανά την επικράτεια κατά το φθινόπωρο του 1974²⁵⁸. Μάλιστα, κατά την ίδια περίοδο, ο Θεοδωράκης, ο Μαρκόπουλος και ο Ξαρχάκος συμμετέχουν σε

²⁵⁵ Ενδεικτικά: «Αρχίζει ηχογράφηση ο Μίκης», «Ο Θεοδωράκης ύστερα από 8 χρόνια πάλι στο ΕΙΡΤ !» και «Τραγούδια Μαρκόπουλου στο ραδιόφωνο», Εφημερίδα *Η Αυγή*, 8/8/1974, σελ. 2, 11/8/1974, σελ. 2 και 17/8/1974, σελ. 2 αντίστοιχα.

²⁵⁶ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Θεοδωράκη, μέσα σε διάστημα δύο μηνών, πωλήθηκαν 2 εκατομμύρια αντίτυπα, ενώ το εργοστάσιο παραγωγής δούλεψε τρεις βάρδιες για να τυπώνει τα τραγούδια του: «Δεν υπήρχε κέντρο, αλλά ούτε και καφενείο που να μην ακούγεται η μουσική μου» ... «Ακόμα και οι στριπτιζέζ τραγουδούσαν «Όταν σφίγγουν το χέρι»...», αναφέρει μεταξύ άλλων. Γιώργος Τσάμπρας, «Το Ελληνικό Τραγούδι, 1974-2000», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ο.π., σελ. 259-260. Επίσης, ενδεικτικά αναφέρεται η παράλληλη κυκλοφορία τεσσάρων δίσκων με παλιά και νέα τραγούδια του Θεοδωράκη από τη δισκογραφική εταιρεία «Φώνογκραμ», *Η Αυγή*, 4/9/1974, σελ.2.

²⁵⁷ Επρόκειτο για την κινηματογραφική καταγραφή των μεγάλων συναυλιών του Μίκη Θεοδωράκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου στο στάδιο Καραϊσκάκη και το γήπεδο της λεωφόρου Αλεξάνδρας αντίστοιχα, με τη συμμετοχή καλλιτεχνών όπως η Μαρία Φαραντούρη, ο Αντώνης Καλογιάννης, η Μελίνα Μερκούρη, ο Γιώργος Νταλάρας, η Μαρίζα Κωχ και άλλοι. Ο ενθουσιασμός των θεατών και η αναφώνηση πολιτικών συνθημάτων ανάμεσα στα τραγούδια, στοιχεία που καταγράφονται μέσα από τον φακό του Κούνδουρου, αποτελούν την αποτύπωση του αισθήματος ελευθερίας που επικρατούσε. Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική», ο.π., σελ. 267-268.

²⁵⁸ Ενδεικτικά: «Καλλιτεχνική επικαιρότητα. Συναυλίες Θεοδωράκη σε όλη την Ελλάδα» και «Μυριάδες λαός τραγουδά με το Μίκη», *Η Αυγή*, 5/9/1974, σελ. 2 και 10/10/1974, σελ. 1 και 7 αντίστοιχα.

πολυπληθείς συναυλίες στο εξωτερικό, στις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, αλλά και σε πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών και του Καναδά, εκδηλώσεις με πολυάριθμη παρουσία Ελλήνων του εξωτερικού²⁵⁹. Παράλληλα, η ανάπτυξη του κινήματος των μπουάτ αποτελεί μια ακόμη πτυχή του συμμετοχικού χαρακτήρα των μουσικών και πολιτιστικών δρωμένων της εποχής, με τη συμμετοχή πολλών καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το πολιτικό τραγούδι.

Ένα ακόμη στοιχείο που εξέφρασε τη συμμετοχική διάσταση αυτών των καλλιτεχνικών τάσεων ήταν η συχνή σύνδεσή τους με τη διεκδίκηση κοινωνικών και πολιτικών αιτημάτων. Το βασικότερο πρόταγμα ήταν η συμπαράσταση στον λαό της Κύπρου που δοκιμαζόταν από την διπλή τουρκική εισβολή. Πολλές από τις συναυλίες είχαν ως πρωταρχικό στόχο την ενίσχυση του κυπριακού λαού, ενώ σε πολλές περιπτώσεις αντιπρόσωποι διάφορων κυπριακών οργανώσεων απηύθυναν χαιρετισμό²⁶⁰. Επιπλέον, και οι μπουάτ συχνά διέθεταν τις εισπράξεις των ζωντανών προγραμμάτων τους για την οικονομική ενίσχυση Κυπρίων προσφύγων και φοιτητών²⁶¹. Παράλληλα, οι συναυλιακές εκδηλώσεις και το πολιτικό τραγούδι προτάσσουν μια σειρά κοινωνικοπολιτικών και αντιιμπεριαλιστικών διεκδικήσεων, όπως η προστασία του δημοκρατικού πολιτεύματος και η απομάκρυνση του αμερικανικού παράγοντα από τα κοινά της χώρας²⁶², ενώ συγχρόνως καταπιάνονται με ζητήματα σχετικά με την εργατική τάξη και τους οικονομικούς μετανάστες²⁶³. Όλες οι προαναφερθείσες πρακτικές ενίσχυσαν τη συλλογική και συμμετοχική διάσταση του πολιτικού λαϊκού τραγουδιού, ενώ παράλληλα κατέστησαν το τραγούδι ως τη βασικότερη πολιτιστική συνιστώσα μίας μαζικής πολιτικής ταυτότητας, συνδεδεμένης με την αριστερή ιδεολογία και συνυφασμένης με τις προαναφερθείσες πολιτικές διεκδικήσεις και κοινωνικά αιτήματα²⁶⁴.

Βαθμιαία, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και ιδιαίτερα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980, το ελληνικό τραγούδι απεμπλέκεται από τα πολιτικά προτάγματα και τον διεκδικητικό χαρακτήρα και εισέρχεται σε μία φάση πολιτικής

²⁵⁹ «Θεοδωράκης στη Γαλλία, Ξαρχάκος στην Αγγλία» και «Επευφημείται ο Μαρκόπουλος στην Αμερική και τον Καναδά», *Η Αυγή*, 29/8/1974, σελ. 2 και 22/10/1974, σελ. 2 αντίστοιχα.

²⁶⁰ Ενδεικτικά: «Εφτά συναυλίες του Θεοδωράκη για την Κύπρο», και «Μυριάδες λαός τραγουδάει με το Μίκη», *Η Αυγή*, 14/9/1974, σελ. 2 και 10/10/1974, σελ. 1 και 7 αντίστοιχα.

²⁶¹ «Εκδήλωση για τους Κύπριους στη μπουάτ "Δρόμος"», *Η Αυγή*, 25/8/1974, σελ. 2.

²⁶² Ενδεικτικά: «Μυριάδες λαός τραγουδά με το Μίκη» *Η Αυγή*, 10/10/1974, σελ. 1 και 7.

²⁶³ «Μετανάστες. Αφιέρωμα στους ξενιτεμένους εργάτες», *Η Αυγή*, 12/9/1974, σελ. 2.

²⁶⁴ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική», *ο.π.*, σελ. 266-267.

αποστράτευσης. Η απομάκρυνση από την παραδοσιακή θεματολογία των πολιτικών τραγουδιών και τις συλλογικές αναφορές θα σφυρηλατήσει μία νέα καλλιτεχνική τάση που θα εστίαζε στο άτομο ως ξεχωριστή οντότητα και θα τοποθετούσε στο επίκεντρο τις συνθήκες της καθημερινότητάς του²⁶⁵. Εντούτοις, αυτό το ρεύμα δεν θεωρείται πολιτικά αδιάφορο· απεναντίας, εκφράζει μία κοινωνικοπολιτική κριτική τοποθετημένη σε νέες ατραπούς, (όπως η νεανική ανασφάλεια) που απέχει από τις νόρμες της στρατευμένης μουσικής σκηνής²⁶⁶. Η ανάδυση αυτής της τάσης, -που μουσικά συνδέθηκε κυρίως με τη ροκ- αρχίζει στις αρχές της δεκαετίας του 1980 με την κυκλοφορία του δίσκου του Βαγγέλη Γερμανού «Τα μπαράκια» το 1981²⁶⁷ ²⁶⁸. Συγκροτήματα όπως οι Φατμέ και οι Τερμίτες, με κεντρικές φυσιογνωμίες τους Νίκο Πορτοκάλογλου και Λαυρέντη Μαχαιρίτσα αντίστοιχα, εκφράζουν αυτήν την αλλαγή οπτικής που χαρακτήριζε το τραγούδι της «αποστράτευσης». Η καθημερινότητα των αστικών κέντρων, η πολιτική ανασφάλεια και η ερωτική αναζήτηση είναι μερικά από τα θεματικά μοτίβα με τα οποία καταπιάνεται το νέο τραγούδι²⁶⁹.

Ίσως η σημαντικότερη στιγμή στην πορεία του ελληνικού τραγουδιού προς την κατεύθυνση της πολιτικής αποστράτευσης ήταν η διεξαγωγή μίας πρωτότυπης μουσικής εκδήλωσης, του λεγόμενου «Πάρτι στη Βουλιαγμένη», εκδήλωση την οποία εμπνεύστηκε και διοργάνωσε ο τραγουδοποιός Λουκιανός Κηλαηδόνης τον Ιούλιο του 1983. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 είχε αρχίσει να διαφαίνεται ένας γενικότερος κορεσμός του πολιτικού τραγουδιού και των καθιερωμένων μορφών μουσικής ακρόασης που κορυφώθηκαν στα πρώιμα μεταπολιτευτικά χρόνια. Η σταδιακή ανάδυση νέων μουσικών ειδών και μορφών τραγουδιού που διαφοροποιούνταν από τα προγενέστερα πολιτιστικά

²⁶⁵ Στο ίδιο, σελ. 273.

²⁶⁶ Στο ίδιο, σελ. 273.

²⁶⁷ Στο ίδιο, σελ. 273.

²⁶⁸ Ο εν λόγω δίσκος τοποθετεί τη σχόλη και τις διαπροσωπικές σχέσεις στο επίκεντρο της θεματολογίας του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι στίχοι του τραγουδιού «Μουρμουρίσματα» (Πως γουστάρω στα μπαράκια/Να πηγαίνω τα βραδάκια/Τους φίλους να βρω και κάτι να πω/Δεν μπορώ καφενεία, ταβέρνες...), καθώς και ο «Απόκληρος», που «δεν έχει να πληρώσει το νοίκι του»: («Ήρθε το τέλος του μηνός/και πουθενά δεν βλέπω φως/το νοίκι δεν μου φτάνει/παράπονο με πιάνει/σε ποιόν τον πόνο μου να πω/κανένας δεν μου κάνει/και αυτή θα με πεθάνει/απόκληρο στον κόσμο αυτό»). Η αποτύπωση πτυχών της καθημερινότητας, όπως η μοναξιά, οι διαπροσωπικές σχέσεις και τα καθημερινά αδιέξοδα, κατέστη μία από τις βασικότερες θεματικές τον νέου μουσικού ρεύματος.

²⁶⁹ Στο ίδιο, σελ. 274.

ειωθότα, χαρακτήρισε τα πολιτιστικά δρώμενα από το 1978 και έπειτα²⁷⁰. Ορισμένοι από τους τραγουδοποιούς που συνέβαλαν στην ανάδυση αυτών των νέων μορφών ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, ο Βαγγέλης Γερμανός και η Αφροδίτη Μάνου.

Η ιδέα του πάρτι ανήκε στον Κηλαηδόνη, ο οποίος την εμπνεύστηκε ως αναβίωση των πάρτι της δεκαετίας του 1950, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα μουσικά ακούσματα και ορισμένες καινοτομίες. Πιο συγκεκριμένα, οι καλεσμένοι καλλιτέχνες (μεταξύ άλλων ο Γιώργος Νταλάρας, ο Διονύσης Σαββόπουλος, η Μαργαρίτα Ζορμπαλά, ο Βαγγέλης Γερμανός, καθώς και ο ίδιος ο Κηλαηδόνης ως οικοδεσπότης) τραγούδησαν πάνω σε πλωτή σκηνή στη θάλασσα, ενώ η εκδήλωση κινηματογραφήθηκε με εναέριες λήψεις από ελικόπτερο. Παράλληλα, ο ραδιοφωνικός παραγωγός Γιάννης Πετρίδης έπαιζε ροκ εντ ρολ τραγούδια της δεκαετίας του 1950 στα διαστήματα μεταξύ των εμφανίσεων των καλλιτεχνών. Το Πάρτι αποτέλεσε ένα σύνολο καινοτομιών, μεταφέροντας τη συναυλιακή τεχνογνωσία των μεγάλων σταδίων (φωτισμός, ηχοληψία, ηλεκτροδότηση και γενικότερος συντονισμός) στον υπαίθριο χώρο²⁷¹.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κοινωνική και πολιτισμική διαστρωμάτωση της εκδήλωσης ιδίως σε ότι αφορά το κοινό της. Επρόκειτο για ένα κοινό ανομοιογενές, δίχως κοινά ηλικιακά, ταξικά και πολιτικά χαρακτηριστικά, το οποίο αποτελείτο από ετερόκλητες μεταξύ τους ηλικιακές ομάδες όπως οι νέοι της δεκαετίας του 1980 που απέρριπταν τις πολιτιστικές πρακτικές της προγενέστερης περιόδου, αλλά και η γενιά των εφήβων του 1960 που βίωσε την περίοδο της απόλυτης κυριαρχίας και του κορεσμού του πολιτικού τραγουδιού και των συλλογικών πρακτικών διασκέδασης των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων. Σε αντίθεση με τις μεταπολιτευτικές συναυλίες, το κοινό είχε πλήρη ελευθερία κινήσεων, έχοντας τη δυνατότητα να χορέψει, να κολυμπήσει –σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και με τα ρούχα- και να φέρει μαζί φαγητό και ποτό. Το στοιχείο του αυθορμητισμού, το ύφος και η ελευθερία κινήσεων έρχονταν σε πλήρη αντιδιαστολή με τις μεταπολιτευτικές συναυλίες και το αίσθημα της ιεροτελεστίας

²⁷⁰ Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτι στη Βουλιαγμένη», Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980, Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 443.

²⁷¹ Στο ίδιο, σελ. 444.

που τις χαρακτήριζε²⁷². Ωστόσο, η πιο σημαντική τομή με το πρόσφατο πολιτιστικό παρελθόν ήταν η πρακτική της «εξατομικευμένης προσφώνησης» την οποία εισήγαγε το Πάρτι και οι νέες μορφές διασκέδασης της δεκαετίας του 1980. Ο Κηληδόνης δεν απευθυνόταν σε κάποια ευρεία ιδεολογική ή πολιτική ταυτότητα, αλλά σε πολύ μικρότερες ομάδες ανθρώπων και στον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά, πρακτική που αποτέλεσε σημαίνουσα πτυχή της στροφής προς τον ατομικισμό και έμελλε να επηρεάσει σταδιακά το δημόσιο λόγο και τη διαμόρφωση των συλλογικών ταυτοτήτων τα επόμενα χρόνια²⁷³.

Οι καινοτομίες και οι αλλαγές αυτές έγιναν δεκτές με αμηχανία από τον Τύπο, αμηχανία που εν πολλοίς πήγαζε από τη γενικότερη αδυναμία να αποσυνδεθεί το στοιχείο της μαζικότητας από τις πολιτικές πρακτικές, με δεδομένη την άρρηκτη σύνδεσή τους με το πολιτικό τραγούδι κατά την περίοδο της πρώιμης Μεταπολίτευσης²⁷⁴. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι τα πρωτοσέλιδα του Τύπου δανείστηκαν όρους και εκφράσεις παρμένες από τον χώρο της πολιτικής δημοσιογραφίας (όπως «λαοθάλασσα», «συγκέντρωση που θα ζήλευε κάθε πολιτικός»), ή συνέκριναν το Πάρτι με πολιτιστικές πρακτικές, όπως το Φεστιβάλ του Γούντστοκ στις Ηνωμένες Πολιτείες τον Αύγουστο του 1969²⁷⁵. Αντίστοιχα, οι θεωρητικές ερμηνείες και προσλήψεις του Πάρτι χαρακτηρίστηκαν από το στοιχείο της υπερβολής, επηρεασμένες από την απουσία ενός γενικότερου θεωρητικού πλαισίου για την κατανόηση της «Αλλαγής»²⁷⁶.

Στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, ορόσημο αποτελεί η κυκλοφορία του δίσκου του ερμηνευτή Νίκου Παπάζογλου και των δημιουργών Μανώλη Ρασούλη και

²⁷² Στο ίδιο, σελ. 444.

²⁷³ Η πρακτική αυτή, η οποία αναδύθηκε σταδιακά από το Πάρτι, έμελλε να επηρεάσει συνολικότερα τα πολιτιστικά δρώμενα και να εξαπλωθεί ακόμα και στην πολιτική σκηνή, κατά τις επόμενες δεκαετίες. Στο ίδιο, σελ. 445.

²⁷⁴ Στο ίδιο, σελ. 444.

²⁷⁵ Ενδεικτικά: *Ελευθεροτυπία*, Ιούλιος 1983. Η σύγκριση δύο διαφορετικών πολιτιστικών πρακτικών, όπως το Πάρτι και το Γούντστοκ, καθώς και η απεικόνιση του Πάρτι ως «Ελληνικό Γούντστοκ» από τον εγχώριο Τύπο καταδεικνύει την αδυναμία του τελευταίου να περιγράψει την εκδήλωση, λόγω της απουσίας ανάλογων εγχώριων πρακτικών. Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτι στη Βουλιαγμένη», *ο.π.*, σελ. 444.

²⁷⁶ Στο ίδιο, σελ. 445. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται η τοποθέτηση του Βασίλη Φίλια στην *Ελευθεροτυπία* τον Αύγουστο του 1983, όπου το νέο μουσικό ρεύμα στηλιτεύεται ως «κουλτούρα παρακμής» και οι πρωταγωνιστές του ως «ασπόνδυλα πολιτισμικά μαλάκια». Στον αντίποδα, ο Γιώργος Βέλτσος, σε άρθρο του στην ίδια εφημερίδα ένα μήνα νωρίτερα, χαρακτήρισε το Πάρτι ως την «πρώτη μαζική μετά-πολιτική συγκέντρωση που παίρνει το αίμα της Βάρκιζας πίσω»: Βασίλης Φίλιας, *Ελευθεροτυπία*, Αύγουστος 1983 και Γιώργος Βέλτσος, *Ελευθεροτυπία*, Ιούλιος 1983.

Νίκου Ξυδάκη, με τίτλο «Η εκδίκηση της γυφτιάς» το 1978, γεγονός που σήμανε την απαρχή της ανάδυσης ενός νεανικού λαϊκότροπου τραγουδιού, διαφοροποιημένου από την κυρίαρχη πολιτική και κοινωνική κουλτούρα της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου. Πιο συγκεκριμένα, η δουλειά των τριών καλλιτεχνών προτείνει ένα είδος ψυχαγωγίας και λαϊκής διασκέδασης που είναι στενά συνδεδεμένο με τη λαϊκή γιορτή, απενοχοποιώντας το χαρακτήρα του γλεντιού, ένα είδος ψυχαγωγίας που έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από το νεανικό κοινό²⁷⁷. Οι μουσικές επιρροές από τα προδικτατορικά «γλεντζέδικα» τραγούδια συνδυάζονταν με νέους ήχους: το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς συνυπήρξαν με την ηλεκτρική κιθάρα και τα πλήκτρα δημιουργώντας ένα πολυεπίπεδο μουσικό υπόβαθρο, ενώ η χρήση της πρακτικής του αμανέ κατέχει εξέχουσα θέση στην πρώτη προσωπική δισκογραφική δουλειά του Παπάζογλου, το «Χαράτσι» που κυκλοφόρησε λίγα χρόνια αργότερα, το 1984²⁷⁸. Και στο επίπεδο των στιχουργικών αναφορών, όμως, αναδεικνύεται η δημιουργία ενός ψυχαγωγικού πλαισίου που δεν υπόκειται στα προτάγματα των πολιτικών αντιπαραθέσεων²⁷⁹. Παράλληλα, οι αγωνίες και η μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου, το βιωματικό και προσωπικό στοιχείο αποτελούν ορισμένες από τις βασικότερες πτυχές των τραγουδιών του Παπάζογλου²⁸⁰. Στο ίδιο μήκος κύματος, η Οπισθοδρομική Κομπανία ήταν ένα ακόμα σχήμα λαϊκής μουσικής το οποίο χαρακτήρισε την αποσύνδεση του τραγουδιού από τις άμεσες πολιτικές αναφορές, πρότεινε τόσο ατομικές όσο και ομαδικές μορφές χορού και προώθησε

²⁷⁷ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική», *ο.π.*, σελ. 273.

²⁷⁸ Σοφία Κομποτιάτη, «Νίκος Παπάζογλου». Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 425.

²⁷⁹ Ενδεικτικά αναφέρεται το διάσημο τραγούδι του Νίκου Παπάζογλου «Πότε Βούδας, πότε Κούδας» που κυκλοφόρησε το 1986. Οι στίχοι: «Πότε Βούδας, πότε Κούδας, πότε Ιησούς και Ιούδας/Εχω καταλάβει ήδη της ζωής μου το παιχνίδι» καταδεικνύουν αυτήν την τάση απεμπλοκής από τις ιδεολογικοπολιτικές αντιπαραθέσεις, ενώ παράλληλα καυτηριάζουν τα ζητήματα πολιτιστικών και κοινωνικών ταυτοτήτων, τα οποία ήταν ρευστά κατά τα δεκαετία του 1980, και θα αναλυθούν παρακάτω, σε ξεχωριστή ενότητα. Στο ίδιο, σελ. 425. Επίσης: Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική», *ο.π.*, σελ. 273. (Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία αναφορά του συνθέτη του τραγουδιού Πέτρου Βαγιόπουλου, για τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των στίχων του τραγουδιού, ο οποίος αποτυπώνει την προσωπική διαδρομή, τα ιδεολογικοπολιτικά και θρησκευτικά πιστεύω του στιχουργού του Μανώλη Ρασούλη. Μέσα από τις αναφορές αυτές, οι στίχοι του τραγουδιού πραγματεύονται τα ζητήματα των ταυτοτήτων. Διαδικτυακή συζήτηση για το τραγούδι «Πότε Βούδας, πότε Κούδας» στην ιστοσελίδα kithara. to, <https://kithara.to/stixoi/MTE2Nzk5NzQx/pote-boudas-pote-koudas-papazoglou-nikos-lyrics>.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 425. Επίσης, αναφέρονται ενδεικτικά τα τραγούδια: «Πότε Βούδας, πότε Κούδας», «Καρυάτιδα», «Κυρ Διευθυντά», «Ευχή».

συστηματικά το στοιχείο του «γλεντιού», συνεισφέροντας στην επανανομιμοποίησή του μετά το πέρας της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου²⁸¹. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι, παρά την προαναφερθείσα έλλειψη άμεσων πολιτικών αναφορών στα τραγούδια της, η Κομπανία προέβαινε συχνά σε ακτιβιστικές δράσεις, όπως η διοργάνωση συναυλιών συμπαράστασης για πολιτικά διωκόμενους, στο αναμορφωτήριο ανηλίκων καθώς και στην ψυχιατρική κλινική του Αιγινήτειου Νοσοκομείου²⁸².

Το σκυλάδικο και η ανάδυση της κουλτούρας γύρω από αυτό συνδέθηκαν με την επάνοδο του κοινωνικού ατομικισμού στη δεκαετία του 1980. Η στροφή των ανθρώπων προς τη διασκέδαση και το γλέντι, καθώς και η απομάκρυνσή τους από τα προγενέστερα πρότυπα ψυχαγωγίας που συνδέονταν με το συλλογικό στοιχείο, αποτέλεσαν παράγοντες που ευνόησαν αυτήν τη μεταβολή στο πεδίο της διασκέδασης. Η ανοδική κοινωνική κινητικότητα, η εδραίωση του δημοκρατικού πολιτεύματος, η διεύρυνση των κοινωνικών και ατομικών δικαιωμάτων και η άνοδος του ατομικισμού συνετέλεσαν στη στροφή των ανθρώπων προς μορφές διασκέδασης που συνδέονταν με το στοιχείο του γλεντιού, μεταξύ αυτών και η κουλτούρα του «σκυλάδικου»²⁸³. Οι στίχοι των τραγουδιών του σκυλάδικου εισήγαγαν νέες θεματικές, πλήρως αποσυνδεδεμένες από τις προγενέστερες μορφές διασκέδασης. Ορισμένες από τις θεματικές αυτές ήταν η εξιδανίκευση της «νύχτας», η «αμαρτία», το δίχως όρια ερωτικό πάθος και η ρήξη με την κρατούσα ηθική και τα κοινωνικά ειωθότα²⁸⁴.

Επίσης, το στοιχείο της «τρέλας» κατέχει εξέχουσα θέση στην κουλτούρα του σκυλάδικου, τόσο σε συνάρτηση με το ερωτικό στοιχείο και την έκφραση της

²⁸¹ Η Οπισθοδρομική Κομπανία προσπάθησε να συνθέσει ένα είδος λαϊκής διασκέδασης με σαφείς επιρροές από το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι, αλλά και το ρεμπέτικο. Η είσοδος του τριχόρδου μπουζουκιού, η αντίληψη ότι «τα τραγούδια πρέπει να χορεύονται», η συμμετοχή και αλληλεπίδραση του κοινού με τους μουσικούς είναι ορισμένες από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες της αντίληψης της Κομπανίας για τη διασκέδαση. Μάλιστα, κατά τον Άγγελο Σφακιανάκη, ιδρυτικό μέλος του σχήματος, το ελληνικό γλέντι είναι «πράξη ψυχωφελής και ιαματική», δήλωση που καταδεικνύει τη σημασία που έδινε το συγκρότημα στο στοιχείο του γλεντιού. Άγγελος Σφακιανάκης, «Οπισθοδρομική Κομπανία». Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 398.

²⁸² Στο ίδιο, σελ. 399.

²⁸³ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο». Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 552.

²⁸⁴ Στο ίδιο, σελ. 554.

«τρελής αγάπης», όσο και συνολικότερα με την έννοια της «τρέλας» να υπερβαίνει το πεδίο της ερωτικής στιχουργικής έκφρασης και να συνδέεται με μία ευρύτερη διάθεση διαφυγής από την κοινωνική πραγματικότητα^{285 286}. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα στιχουργικά μοτίβα ήταν η σύνδεση του έρωτα και της διασκέδασης με το χρήμα. Πιο συγκεκριμένα, η αφθονία του χρήματος παρουσιάζεται ως το μέσο για να βιώσει κανείς μία άνευ ορίων και περιορισμών διασκέδαση²⁸⁷. Παράλληλα, η ρήξη με τα προγενέστερα πολιτιστικά προτάγματα αποτυπώνεται από την παντελή έλλειψη κοινωνικών και πολιτικών αναφορών στα τραγούδια που συνδέονταν με την κουλτούρα του σκυλάδικου. Απεναντίας, το σκυλάδικο ως μουσικό είδος επηρεασμένο από την γενικότερη στροφή προς τον ατομικισμό ανέδειξε νέες αντιλήψεις σχετικά με τον εαυτό και τη σχέση του με τους άλλους²⁸⁸. Επιπροσθέτως, θεωρήθηκε ως μία εντονότερη και πιο προσωπική μορφή διασκέδασης συνδεδεμένη με την πρακτική του κονσομασιόν, η οποία ισχυροποιήθηκε και καθιερώθηκε στη δεκαετία του 1980.

Ανακεφαλαιώνοντας, η σταδιακή μετάβαση από τον συλλογικό χαρακτήρα της διασκέδασης σε νέες μορφές ψυχαγωγίας, που συνδέονταν με τον ισχυροποιημένο, κατά την ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο, ατομικισμό, διαμόρφωσε συνολικότερα τις θεματικές, τα είδη και τις αναφορές του ελληνικού τραγουδιού ιδιαίτερα κατά την δεκαετία του 1980. Οι νέες πρακτικές διασκέδασης βαθμιαία αποσυνδέθηκαν από το στοιχείο της πολιτικής καταγγελίας και των κοινωνικών αναφορών, υιοθετώντας μια γλώσσα που δεν σχετιζόταν με άμεσες πολιτικές αναφορές και μαζικές ιδεολογικοπολιτικές ταυτότητες, αλλά αφορούσε τον κάθε άνθρωπο ως ξεχωριστή οντότητα, καθώς και τα συναισθήματα, τα πάθη,

²⁸⁵ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη τη Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14, σελ. 390.

²⁸⁶ Πολυάριθμα είναι τα τραγούδια όπου η λέξη «τρέλα», καθώς και ομόρριζές της, εντοπίζονται στους στίχους, τους τίτλους και τα ρεφρέν. Ενδεικτικά: «Τρελαμένος», «Είναι ο έρωτας τρελός» Τόλης Τσιμογιάννης και: «Αποτρελάθηκα», «Την αγαπάω σαν τρελός», Λευτέρης Πανταζής.

²⁸⁷ Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι στίχοι του τραγουδιού «Έλα στην πίστα» της Μόνικας Δούκα που κυκλοφόρησε το 1988: «Έλα στην πίστα, έλα μωρό μου/έλα μαζί μου, έλα κοντά. Σπάσε τα πιάτα, πέτα λουλούδια/έλα και βάλε σ' όλα φωτιά. Τα λεφτά σου να σκορπάς,/παλαμάκια να χτυπάς/να χορεύω εγώ για σένα/για τον πρώτο, για τον ένα.».

²⁸⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα, ο.π., σελ. 389. Ενδεικτικά αναφέρονται τα τραγούδια: «Δικαίωμά μου», «Με το θεό μου μιλάω εγώ» Λευτέρης Πανταζής. «Μόνο εγώ», «Η καρδιά μου όλα τα φταίει» Άντζελα Δημητρίου.

τις ανησυχίες και την καθημερινότητά του²⁸⁹. Η ανάδυση της κουλτούρας του σκυλάδικου αποτελούσε την αποτύπωση αυτών των συνολικότερων αλλαγών, στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού. Οι κοινωνικές αναφορές στη βιοπάλη, τη φτώχεια και τις καθημερινές δυσκολίες, οι οποίες διέπουν το λαϊκό τραγούδι της προδικτατορικής περιόδου, σταδιακά εκλείπουν για να αντικατασταθούν από θεματικές κυρίως ερωτικές, αλλά και συνδεδεμένες με το χρήμα, την «τρέλα», το γλεντζέδικο στοιχείο και τη ρήξη με την κρατούσα ηθική.

²⁸⁹ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική», ο.π., σελ. 273.

Δεύτερο Μέρος:

Οι προσλήψεις των μεταβολών της λαϊκής μουσικής
από τα πολιτικά κόμματα στη Μεταπολίτευση

B1: Το πολιτικό πλαίσιο. Κόμματα και εκλογικές αναμετρήσεις της περιόδου 1974-1990

Το δεύτερο μέρος της μελέτης θα στραφεί στους μετασχηματισμούς στο πεδίο της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας και κουλτούρας, οι οποίοι αρχίζουν να συντελούνται λίγα μόλις χρόνια μετά την πτώση της Χούντας των συνταγματαρχών και την αλλαγή του πολιτεύματος της χώρας.

Η κατάρρευση της επτάχρονης «δικτατορίας των συνταγματαρχών» τον Ιούλιο του 1974 αποτέλεσε ουσιαστικά το οριστικό τέλος της ιδεολογικής, πολιτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής επίδρασης του Εμφυλίου πολέμου²⁹⁰. Η άφιξη του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην Ελλάδα, η ορκωμοσία του ως πρωθυπουργός και η συγκρότηση κυβέρνησης εθνικής ενότητας στις 24 Ιουλίου αποτέλεσαν την αφετηρία μίας «βελούδινης» μετάβασης στην κοινοβουλευτική δημοκρατία²⁹¹.

Η συγκρότηση του κομματικού συστήματος στην πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο (1974-1977)

Νέα Δημοκρατία

Στις 28 Σεπτεμβρίου του 1974 ιδρύεται το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας με διακήρυξη του ιδίου του Κωνσταντίνου Καραμανλή, ως συνέχεια της

²⁹⁰ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου πολέμου» από *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006, σελ. 561.

²⁹¹ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σελ. 25.

προδικτατορικής συντηρητικής ΕΡΕ. Ωστόσο, το γεγονός ότι το καθεστώς των Συνταγματαρχών είχε αναδυθεί μέσα από τους κόλπους του επονομαζόμενου «κράτους της Δεξιάς», υποχρέωνε επί της ουσίας το νέο κόμμα να αποκόψει πλήρως τους ιδεολογικούς και ιστορικούς του δεσμούς με την προδικτατορική δεξιά²⁹². Η αντίσταση ενός τμήματος της πολιτικής ηγεσίας της συντηρητικής παράταξης απέναντι στη Χούντα ευνόησε την ιδεολογική συγκρότηση του κόμματος στην κατεύθυνση της ριζικής τομής με το παρελθόν. Επιπροσθέτως, το πολιτικό προσωπικό που απάρτιζε τη νέα παράταξη είχε την απαραίτητη αντιδικτατορική νομιμοποίηση προκειμένου να ηγηθεί της ανασύστασης τόσο του κόμματος όσο και του πολιτικού συστήματος συνολικότερα²⁹³.

Στο ιδεολογικό πεδίο, αυτή η τάση της ρήξης με το παρελθόν εκφράστηκε κατά κύριο λόγο μέσα από τη διαδικασία αυτοπροσδιορισμού της ΝΔ ως μίας μεγάλης φιλελεύθερης παράταξης που θα διασφάλιζε τη σταθεροποίηση των δημοκρατικών θεσμών και την πορεία της χώρας προς την Ενωμένη Ευρώπη²⁹⁴. Για το λόγο αυτό ήταν αναγκαία -τουλάχιστον στο επίπεδο του δημόσιου και ιδεολογικού λόγου- η αποστασιοποίηση από τις αξίες τις οποίες ενστερνιζόταν ένα διόλου ευκαταφρόνητο τμήμα της εκλογικής και λαϊκής βάσης της παράταξης²⁹⁵. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, σύμφωνα με τα στοιχεία ορισμένων ερευνών που διενεργήθηκαν το 1985, καταδεικνύεται η προσκόλληση ενός τμήματος των ψηφοφόρων της ΝΔ στις πολιτικές και ιδεολογικές αξίες της παραδοσιακής, προδικτατορικής Δεξιάς, η οποία εκφράστηκε ακόμα και με μία μορφή συμπάθειας προς πρόσωπα και πεπραγμένα του Απριλιανού καθεστώτος²⁹⁶.

²⁹² Στο ίδιο, σελ. 57.

²⁹³ Στο ίδιο, σελ. 57-58.

²⁹⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι η ηγεσία και τα στελέχη της παράταξης απέφυγαν να αυτοπροσδιοριστούν με τη χρήση εννοιών όπως «συντηρητικός» ή «δεξιός». Απεναντίας, η χρήση του όρου *ριζοσπαστικός φιλελευθερισμός* δέσποζε στην προσπάθεια του Κ. Καραμανλή να συγκροτήσει την ιδεολογική φυσιογνωμία της παράταξης. Στο ίδιο, σελ. 59.

²⁹⁵ Στο ίδιο, σελ. 60.

²⁹⁶ Πρόκειται για έρευνα του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ) η οποία διενεργήθηκε τον Μάιο του 1985. Σύμφωνα με τα στοιχεία που προέκυψαν, ένα μεγάλο τμήμα των ερωτηθέντων ψηφοφόρων της ΝΔ (39,3%) εξέφρασε κρίσεις μη αρνητικές ή ακόμα και θετικές για τη δικτατορία, αλλά και πιο συγκεκριμένα για τον Γεώργιο Παπαδόπουλο. Παράλληλα, είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι το αντίστοιχο ποσοστό των κατηγορηματικά αρνητικών προς τη Χούντα ψηφοφόρων της ΝΔ ήταν σχετικά περιορισμένο (25,8%). Ηλίας Νικολακόπουλος, «Η εκλογική επιρροή των πολιτικών δυνάμεων», Χρήστος Λυριντζής - Ηλίας Νικολακόπουλος (επιμέλεια), *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80. Εξελίξεις και προοπτικές του πολιτικού συστήματος*, Αθήνα 1990, σελ. 209-210.

Η επιδίωξη του Κ. Καραμανλή για τη συγκρότηση μίας παράταξης που δεν θα σχετιζόταν με το ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο της προδικτατορικής ΕΡΕ και θα στόχευε πλέον και στον κεντρώο χώρο, αποτυπώθηκε σε σημαντικό βαθμό μέσα από τη σύνθεση της πρώτης μεταδικτατορικής κυβέρνησης, η οποία, εκτός από ηγετικά στελέχη της ΕΡΕ, απαρτιζόταν και από κεντρώους και σοσιαλδημοκράτες πολιτικούς²⁹⁷. Επιπροσθέτως, τα ιδρυτικά κείμενα της ΝΔ προέκριναν την υπέρβαση της διαιρετικής τομής Δεξιάς-Κέντρου-Αριστεράς και την υιοθέτηση της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ δημοκρατικών και μη δημοκρατικών κομμάτων²⁹⁸. Ωστόσο, οι προσδοκίες της ηγεσίας και του ίδιου του Καραμανλή μακροπρόθεσμα δεν ευδοκίμησαν στο μέγιστο βαθμό, εξαιτίας μίας σειράς παραγόντων. Κατ' αρχάς, η προσπάθεια της νεοσυσταθείσας παράταξης να απευθυνθεί σε ένα ευρύ κοινωνικό και ιδεολογικό φάσμα την οδήγησε σε ιδεολογική σύγχυση και σε αδυναμία πολιτικού αυτοπροσδιορισμού²⁹⁹. Επίσης, ο ανταγωνισμός και οι αντιπαραθέσεις μεταξύ των κομμάτων στην περίοδο της Μεταπολίτευσης χαρακτηρίστηκαν από εκτεταμένη πόλωση και καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από ιστορικοπολιτικά χαρακτηριστικά. Για το λόγο αυτό, η στρατηγική αποσιώπησης του παρελθόντος δημιούργησε προβλήματα στη ΝΔ, καθώς αυτή ερμηνεύθηκε από τα αντίπαλα κόμματα ως συγκάλυψη των ευθυνών της προδικτατορικής Δεξιάς για το ταραχώδες πολιτικό κλίμα των προηγούμενων δεκαετιών³⁰⁰.

Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί ότι το άνοιγμα της παράταξης προς τον κεντρώο χώρο, καθώς και οι προσπάθειες του Καραμανλή να συγκροτήσει μία φιλελεύθερη πολιτική φυσιογνωμία, αναχαιτίστηκαν και από τις αντιδράσεις στο εσωτερικό του κόμματος. Πολλές από τις πρωτοβουλίες της ηγετικής ομάδας αντιμετωπίστηκαν αρνητικά τόσο από τα στελέχη όσο και από την εκλογική βάση του κόμματος. Παράλληλα, η εσωκομματική αντιπολίτευση έμελλε να εκφραστεί και να ισχυροποιηθεί σημαντικά από τις εκλογές του 1977 και έπειτα³⁰¹. Μάλιστα, η

²⁹⁷ Ενδεικτικά αναφέρονται πολιτικοί όπως ο Γ. Μαύρος, ο Α. Κανελλόπουλος, ο Δ. Τσάτσος, ο Ι. Πεσμαζόγλου κ.α. Γιάννης Βούλγαρης, *ο.π.* σελ. 61.

²⁹⁸ Στο ίδιο, σελ. 61.

²⁹⁹ Στο ίδιο, σελ. 62.

³⁰⁰ Στο ίδιο, σελ. 61-62.

³⁰¹ Την εποχή εκείνη, παρά τη δεύτερη συνεχόμενη εκλογική νίκη, η συρρίκνωση του εκλογικού ποσοστού της ΝΔ, σε συνδυασμό με την επικείμενη μεταπήδηση του Κ. Καραμανλή στην Προεδρία της Δημοκρατίας, προετοίμασε το έδαφος για την ισχυροποίηση της εσωτερικής αντιπολίτευσης. Παράλληλα, η αυτόνομη κάθοδος της Άκρας Δεξιάς, μέσω της Εθνικής Παράταξης (η οποία έλαβε

εκλογική επιτυχία της Άκρας Δεξιάς το 1977, οδήγησε σε αντιπαραθέσεις στο εσωτερικό του κόμματος, καθώς και στην ισχυρότερη έκφραση της συντηρητικότερης του τάσης από τον Ευάγγελο Αβέρωφ³⁰².

Καταλήγοντας, η φυσιογνωμία της νεοσυσταθείσας παράταξης –τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της- διαμορφώθηκε κατά κύριο λόγο μέσα από τα πεπραγμένα των πρώτων μεταπολιτευτικών της κυβερνήσεων υπό τον Κ. Καραμανλή. Η ΝΔ της περιόδου 1974-1981 συνδέθηκε περισσότερο με τις προσπάθειες εδραίωσης της Δημοκρατίας και με τον ίδιο τον Καραμανλή ως πρόσωπο, παρά με τη συγκρότηση μίας ισχυρής ιδεολογικής ταυτότητας³⁰³. Στα επόμενα χρόνια και κυρίως στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, ο μετέπειτα ηγέτης της παράταξης, Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, θα εργαζόταν περισσότερο προς την κατεύθυνση της συγκρότησης ενός συνεκτικού ιδεολογικού προφίλ, προσανατολισμένου στον φιλελευθερισμό³⁰⁴.

Ένωση Κέντρου – Νέες Δυνάμεις

Η Ένωση Κέντρου υπήρξε η πολιτική συνέχεια της προδικτατορικής Ένωσης Κέντρου υπό τον Γεώργιο Παπανδρέου. Επανεμφανίστηκε στο πολιτικό προσκήνιο με ηγέτη τον Γεώργιο Μαύρο στις 20 Σεπτεμβρίου του 1974, ενώ στις 7 Οκτωβρίου του ίδιου έτους σχηματίζει τον συνδυασμό Ένωση Κέντρου – Νέες Δυνάμεις (Ε.Κ. – Ν.Δ.) σε συνεργασία με την Κίνηση Νέων Πολιτικών Δυνάμεων, η οποία απαρτιζόταν από πολιτικές προσωπικότητες με αντιστασιακή δράση κατά του καθεστώτος³⁰⁵. Στις πρώτες εκλογές μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, η Ε.Κ. – Ν.Δ. αναδείχθηκε αξιωματική αντιπολίτευση λαμβάνοντας το 20,48%. Στις αρχές του 1976 μετονομάζεται σε ΕΔΗΚ (Ένωση Δημοκρατικού Κέντρου) μετά και

στις εκλογές το 6.82% αμφισβητώντας ανοιχτά τις δημοκρατικές επιλογές της ηγεσίας, όπως η κατάργηση της Μοναρχίας και η νομιμοποίηση των δυο ΚΚΕ) αποτέλεσε αντίβαρο στο επιδιωκόμενο άνοιγμα προς το Κέντρο. Στο ίδιο, σελ. 63.

³⁰² Στο ίδιο, σελ. 63.

³⁰³ Στο ίδιο, σελ. 64.

³⁰⁴ Στο ίδιο, σελ. 64.

³⁰⁵ Στο ίδιο, σελ. 65.

την προσχώρηση της Δημοκρατικής Ενώσεως Κέντρου υπό τον Ιωάννη Ζίγδη. Στις εκλογές του 1977 η Ε.Κ. – Ν.Δ. υπέστη σημαντική πτώση του εκλογικού της ποσοστού (11,95%), χάνοντας τη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευσης. Λίγο αργότερα, στα μέσα του 1978, το κόμμα διασπάστηκε και ουσιαστικά διαλύθηκε, με τα στελέχη του να προσχωρούν στη ΝΔ και κυρίως στο νεοσυσταθέν ΠΑΣΟΚ³⁰⁶.

Η σταδιακή υποχώρηση της επιρροής και της εκλογικής ισχύος της Ε.Κ. – Ν.Δ. οφείλεται κυρίως στην προσχώρηση πολλών και σημαντικών στελεχών του προδικτατορικού Κέντρου στη Νέα Δημοκρατία. Επίσης, το πολιτικό πρόγραμμα της παράταξης του Κ. Καραμανλή, σε συνδυασμό με τις προαναφερθείσες προσχωρήσεις των κεντρικών στελεχών, ενίσχυσε την επιρροή της προς το Κέντρο. Συγχρόνως, η σημαντική άνοδος του ΠΑΣΟΚ ιδιαίτερα από το 1977 και έπειτα, συμπίεσε την Ε.Κ – Ν.Δ και από τη μεριά του χώρου της Κεντροαριστεράς³⁰⁷.

Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ)

Το ΠΑΣΟΚ ιδρύθηκε στις 3 Σεπτεμβρίου του 1974 υπό την προεδρία του Ανδρέα Παπανδρέου. Η διακήρυξη παρουσιάστηκε σε κεντρικό ξενοδοχείο της Αθήνας με τους βασικούς στόχους του νεοπαγούς Κινήματος να συνοψίζονται στο τετράπτυχο: Εθνική Ανεξαρτησία, Λαϊκή Κυριαρχία, Κοινωνική Απελευθέρωση και Δημοκρατική Διαδικασία³⁰⁸. Ο αυτοπροσδιορισμός και η φυσιογνωμία του Κινήματος κατά τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του βασίστηκαν εν πολλοίς σε μία ώσμωση μεταξύ ριζοσπαστικοποιημένων μελών και στελεχών προερχόμενων από το Πανελλήνιο Απελευθερωτικό Κίνημα (ΠΑΚ)³⁰⁹ και των μεγάλων κεντρικών μαζών της προδικτατορικής Ένωσης Κέντρου, οι οποίες βρίσκονταν σε ιδεολογική και κοινωνική αντίθεση με το κράτος της Δεξιάς³¹⁰.

³⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 65.

³⁰⁷ Στο ίδιο, σελ. 66.

³⁰⁸ ΠΑΣΟΚ, *Ιδρυτική διακήρυξη της 3^{ης} Σεπτέμβρη 1974*.

³⁰⁹ Επρόκειτο για αντιστασιακή οργάνωση που ιδρύθηκε από τον Ανδρέα Παπανδρέου, τον Μάρτιο του 1968 στη Στοκχόλμη και έδρασε κατά κύριο λόγο στο εξωτερικό. Γιάννης Βούλγαρης «Η δημοκρατική Ελλάδα, 1974-2004», από *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000 (10^{ος} τόμος)*, Αθήνα 2003, σελ. 18.

³¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 18.

Η «αμοιβαία προσαρμογή» μεταξύ των δύο τάσεων κατά την περίοδο 1974-1977 χαρακτηρίστηκε από αρκετές δυσκολίες, εσωτερικές αντιθέσεις και λανθασμένες εκτιμήσεις για τη δυναμική των μαζών στην Ελλάδα. Η ιδρυτική διακήρυξη της 3^{ης} Σεπτεμβρίου του 1974 παρουσίασε το ΠΑΣΟΚ ως μία ριζοσπαστική σοσιαλιστική δύναμη η οποία είχε ως στόχο την οικοδόμηση μίας σοσιαλιστικής, αυτοδιαχειριζόμενης κοινωνίας, μέσω ενός προγράμματος εκτεταμένων εθνικοποιήσεων, αναδιανομής του εισοδήματος, άρσης των ανισοτήτων και ισχυροποίησης του κοινωνικού κράτους³¹¹. Κεντρικό ρόλο στην ανάλυση της διακήρυξης είχε η εξάρτηση από τις ΗΠΑ και τη Δύση, με αποτέλεσμα ο στόχος της εθνικής ανεξαρτησίας να αποτελεί το πιο προωθημένο αίτημα έναντι των άλλων τριών βασικών προταγμάτων της λαϊκής κυριαρχίας, της κοινωνικής απελευθέρωσης και της δημοκρατικής διαδικασίας³¹².

Στις πρώτες μεταπολιτευτικές εκλογές το ΠΑΣΟΚ έλαβε το 13.58 %, έναντι του 20,48 % της ΕΚΝΔ. Οι ερμηνείες του εκλογικού αποτελέσματος ήταν διφορούμενες. Ένα τμήμα το θεώρησε αρκετά ικανοποιητικό για ένα πρωτοεμφανιζόμενο σοσιαλιστικό κόμμα. Στον αντίποδα, ο Α. Παπανδρέου το θεώρησε αποτυχία λαμβάνοντας υπόψη και το ποσοστό της ΕΚΝΔ, το οποίο ερμηνεύτηκε από τον ίδιο σαν υπεροχή της στον πολιτικό χώρο του κέντρου. Η ερμηνεία αυτή, καθώς και οι προσδοκίες για την ταχεία άνοδο του νεοσυσταθέντος κινήματος, πηγάζει από την «κινηματική» αντίληψη του Α. Παπανδρέου για την πολιτική συνολικότερα³¹³. Για το λόγο αυτό, το πρώτο εκλογικό αποτέλεσμα σήμανε την έναρξη διαδικασιών για το μετασχηματισμό της φυσιογνωμίας του ΠΑΣΟΚ, διαδικασίες οι οποίες είχαν διττό χαρακτήρα.

Μία από τις πρώτες ενέργειες του Παπανδρέου ήταν η εκκαθάριση του κόμματος από τα στελέχη τα οποία θα μπορούσαν να αποτελέσουν εμπόδιο στην επιβολή της απόλυτης εξουσίας του στο εσωκομματικό πεδίο³¹⁴. Η διαδικασία των

³¹¹ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 79.

³¹² Στο ίδιο, σελ. 79.

³¹³ Η εν λόγω αντίληψη του Παπανδρέου διαφοροποιήθηκε από την αντίστοιχη κομμουνιστική ως προς τη συνειδητοποίηση των πολιτών. Πιο συγκεκριμένα, ενώ η κομμουνιστική πολιτική επεδίωκε την διαρκή σφυρηλάτηση της ιδεολογίας και νοοτροπίας τους, ο Παπανδρέου πίστευε ότι το αναγκαίο επίπεδο ιδεολογικής ωρίμανσης των λαϊκών μαζών έχει ήδη επιτευχθεί χάρη και στο πρόσφατο παρελθόν. Ο παράγοντας αυτός οδήγησε στην υπερτίμηση της ριζοσπαστικοποίησης των πολιτών από την ηγετική ομάδα του ΠΑΣΟΚ. Στο ίδιο, σελ. 82-83.

³¹⁴ Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 19.

εκκαθαρίσεων διήρκεσε περίπου δύο χρόνια, και έχει χαρακτηριστεί ως κατάπνιξη της εσωκομματικής διαδικασίας³¹⁵. Η πρώτη και σημαντικότερη εσωτερική κρίση ήταν η αποχώρηση της Δημοκρατικής Άμυνας (Δ.Α.) στις αρχές του 1975. Πιο συγκεκριμένα μέχρι και τον Ιούνιο του ίδιου έτους η Κεντρική Επιτροπή του κόμματος διέγραψε 75 μέλη, μεταξύ των οποίων και τα πιο προβεβλημένα στελέχη της Δ.Α., όπως οι Σάκης Καράγιωργας, Βασίλης Φίλιας, Αστέρης Στάγκος και Νίκος Κωνσταντόπουλος. Η συγκεκριμένη εξέλιξη αποτέλεσε απότοκο της αμοιβαίας καχυποψίας ανάμεσα στον Παπανδρέου και τα στελέχη της Δ.Α., ήδη από την προδικτατορική περίοδο^{316 317}. Η δεύτερη διαδικασία εκκαθάρισης ήταν η λεγόμενη κρίση της ΠΑΣΠ (της φοιτητικής παράταξης του ΠΑΣΟΚ), η οποία εκτυλίχθηκε στη διάρκεια του 1975 και ολοκληρώθηκε το Δεκέμβριο του 1976. Σε αυτή την περίπτωση, οι διαγραφμένοι ζητούσαν μία αυστηρότερη τεκμηρίωση του στόχου του σοσιαλισμού μέσω του μαρξιστικού θεωρητικού υποβάθρου, κατ' αντιστοιχία με το ΚΚΕ³¹⁸.

Παράλληλα με τις διαγραφές, τα πρώτα χρόνια ύπαρξης του κόμματος χαρακτηρίστηκαν και από τον βαθμιαίο μετασχηματισμό της φυσιογνωμίας και των πολιτικών του θέσεων, με τον Παπανδρέου να καθίσταται ο κυρίαρχος εκφραστής του πολιτικού και ιδεολογικού λόγου του ΠΑΣΟΚ³¹⁹. Οι προσπάθειες τροποποίησης της φυσιογνωμίας του πυροδοτήθηκαν εν πολλοίς και από το αποτέλεσμα των εκλογών του 1974. Την περίοδο εκείνη το ΠΑΣΟΚ προσδιοριζόταν ως τμήμα της Αριστεράς, με την πλειονότητα των στελεχών του όμως να προέρχονται από τον χώρο της προδικτατορικής κεντρώας παράταξης. Η εκτίμηση του Παπανδρέου για το εκλογικό αποτέλεσμα τον ώθησε να τοποθετήσει σε δεύτερο ρόλο τον αριστερό

³¹⁵ Ενδεικτικά: Μιχάλης Σπουρδαλάκης, *ΠΑΣΟΚ, Δομή, εσωκομματικές κρίσεις και συγκέντρωση εξουσίας*. Εξάντας, Αθήνα, 1988 και Michalis Spourdalakis, *The rise of the Greek Socialist Party*, Routledge, London & New York, 1988.

³¹⁶ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 84.

³¹⁷ Η Δ.Α. αποτελούσε έναν κύκλο κεντροαριστερών και αριστερών διανοούμενων που διαμορφώθηκε και δραστηριοποιήθηκε εκτός του χώρου της παραδοσιακής, κομμουνιστικής Αριστεράς. Η αποπομπή τους από το κόμμα σήμανε μια αμοιβαία καχυποψία ανάμεσα στο ΠΑΣΟΚ και στους διανοούμενους. Οι τελευταίοι ανέλυσαν συχνά το ΠΑΣΟΚ ως μία λαϊκιστική πολιτική δύναμη, ενώ, στον αντίποδα, το νεοπαγές κίνημα εχθρευόταν συνολικά τους διανοούμενους και τον «διανοουμενισμό» ως «σοσιαλδημοκράτες» και «ελιτιστές». Εκτιμάται ότι αυτή η στάση καθυστέρησε την πορεία του ΠΑΣΟΚ προς την Ευρώπη. Στο ίδιο, σελ. 85.

³¹⁸ Στο ίδιο, σελ. 85-86.

³¹⁹ Αξίζει να σημειωθεί ότι τα κείμενα που συστήνονταν από την ηγεσία προς τις τοπικές οργανώσεις, για την συγκρότηση και τον προσδιορισμό της ιδεολογίας του κόμματος γράφονταν από τον ίδιο τον Παπανδρέου. Μιχάλης Σπουρδαλάκης, ο.π., σελ. 192.

του πολιτικό λόγο, καταλήγοντας σταδιακά να αντιπροσωπεύει τη μεγάλη δεξαμενή του Κέντρου και της κεντροαριστεράς³²⁰. Αυτή η ταυτόχρονη εξέλιξη της διαδικασίας αυτοπροσδιορισμού του ΠΑΣΟΚ ως αριστερό ριζοσπαστικό κίνημα, καθώς και η αντίστοιχη διαδικασία προσέγγισης του κεντρώου χώρου, καθιέρωσαν μια αμφισημία τόσο στο επίπεδο του πολιτικού λόγου του Κινήματος όσο και στην ιδεολογική – πολιτική ταυτότητα των μελών του, αμφισημία η οποία έμελλε να επηρεάσει καθοριστικά την μετέπειτα πορεία του³²¹.

Οι προσπάθειες γεφύρωσης του χάσματος ανάμεσα στην αριστερή κομματική ιδεολογία και στην απόπειρα προσέγγισης του ευρύτερου κεντρώου και κεντροαριστερού χώρου αποτέλεσαν την απαρχή του «λαϊκισμού του ΠΑΣΟΚ και του Ανδρέα Παπανδρέου». Στοιχεία όπως ο αρχηγικός χαρακτήρας του Κινήματος, η υιοθέτηση των συμφερόντων σχεδόν όλων των κοινωνικών ομάδων, η συγκρότηση της ιδεολογικής κατασκευής του λαού, η μετωπική αντιπαράθεση με την Δεξιά παράταξη, αλλά και με ξένες δυνάμεις όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες, καθώς και ο μανιχαϊσμός, αποτέλεσαν τις βασικότερες πτυχές αυτού του φαινομένου³²². Παράλληλα, ο αριστερός ριζοσπαστικός λόγος που διατυπώθηκε ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια του Κινήματος διοχετεύτηκε σε μία πολωτική, «κάθετη» αντιπαράθεση με τον χώρο της Δεξιάς. Σταδιακά, ο αντιδεξιός πολιτικός λόγος κατέστη μία από τις κεντρικότερες συνιστώσες της ιδεολογίας και της φυσιογνωμίας του ΠΑΣΟΚ, και το «Κίνημα» αποτέλεσε τον κορμό ενός ευρύτερου πολιτικού ρεύματος που απαιτούσε την «αλλαγή» της υπάρχουσας πολιτικής κατάστασης, η οποία χαρακτηριζόταν από την κυριαρχία της Δεξιάς παράταξης. Από το 1977 και έπειτα, το ενισχυμένο εκλογικά ΠΑΣΟΚ αποτελούσε πλέον το κατ' εξοχήν κόμμα που ταυτιζόταν με την αλλαγή, ο κύριος εκφραστής της, εκπροσωπώντας ένα ευρύ και πολυσχιδές κοινωνικοπολιτικό ρεύμα, το οποίο χαρακτηριζόταν από αντιφάσεις και ετερόκλητα μεταξύ τους αιτήματα. Το βασικότερο κοινό τους υπόβαθρο και σημείο σύγκλισης ήταν η αντίθεση στην πολιτική κυριαρχία της Δεξιάς³²³. Για το λόγο αυτό,

³²⁰ Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 19.

³²¹ Στο ίδιο, σελ. 19.

³²² Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 90.

³²³ Παρά το γεγονός ότι η ηγεσία της ΝΔ είχε καταβάλει προσπάθειες να αποκοπεί από την προδικτατορική παράδοση της ΕΡΕ και να προωθήσει τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας, υπήρξαν κοινωνικές δυνάμεις οι οποίες θεωρούσαν πως είχαν καταπιεστεί επί δεκαετίες και ήταν αποκλεισμένες από διεκδικήσεις, πρόσβαση σε χαμηλές και υψηλές θέσεις σε μηχανισμούς.

ο ριζοσπαστισμός του ΠΑΣΟΚ και του ηγέτη του αποτέλεσε μέσο έκφρασης των - ετερόκλητων μεταξύ τους- αντιδεξιών κινήμάτων του εικοστού αιώνα, όπως ο προπολεμικός «Βενιζελισμός», το ΕΑΜ, ο Ανένδοτος Αγώνας που ακολούθησε τις εκλογές «βίας και νοθείας» του 1961 και το Πολυτεχνείο³²⁴.

Εν κατακλείδι, η διαδικασία ιδεολογικής και οργανωτικής συγκρότησης του νεοπαγούς ΠΑΣΟΚ κατά την πρώιμη μεταδικτατορική περίοδο, χαρακτηρίστηκε από αντιφάσεις, εσωτερικές συγκρούσεις και ιδεολογική ασάφεια. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η αμφισημία του πολιτικού λόγου του ΠΑΣΟΚ, συνέπεια των προσπαθειών συνύπαρξης του αριστερού ριζοσπαστικού πολιτικού λόγου με την πολιτική προσέκλυσης και εκπροσώπησης του κεντρώου και κεντροαριστερού χώρου, χαρακτήρισε τη μετέπειτα πορεία του κόμματος και την κυβερνητική του πολιτική κατά την επόμενη δεκαετία.

Το ΚΚΕ και το ΚΚΕ Εσωτερικού

Η Μεταπολίτευση βρήκε την εγχώρια Κομμουνιστική Αριστερά διασπασμένη, γεγονός που εν πολλοίς οφειλόταν στις γενικότερες αντιθέσεις και αντιπαραθέσεις στο διεθνές κομμουνιστικό κίνημα. Τον Φεβρουάριο του 1968, η 12^η Ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής του (παράνομου τότε) ΚΚΕ συγκλήθηκε στη Βουδαπέστη με κύριο αντικείμενο τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα και την άνοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών. Αρκετά στελέχη του Πολιτικού Γραφείου και της Κ.Ε., όπως ο Μήτσος Παρτσαλίδης, ο Ζήσης Ζωγράφος, ο Λεωνίδας Τζεφρώνης και άλλοι, διαφώνησαν με τις επιλογές της ηγεσίας σε ζητήματα που αφορούσαν την πολιτική των συμμαχιών και τις σχέσεις με τη Σοβιετική Ένωση και αποχώρησαν στις 18 Φεβρουαρίου. Το ΚΚΕ Εσωτερικού συγκροτήθηκε μετά από την συμπαράταξη των διαφωνούντων με στελέχη τα οποία δραστηριοποιήθηκαν στο εσωτερικό της χώρας σε συνθήκες παρανομίας. Μετά την έκτακτη Ολομέλεια της Κ.Ε του ΚΚΕ, τον

Επιπλέον, η ιστορική και πολιτική δικαίωση του ευρύτερου αντιδεξιού μπλοκ της μεταπολεμικής περιόδου αποτέλεσε μία από τις πιο σημαντικές πτυχές της «Αλλαγής». Στο ίδιο, σελ. 93.

³²⁴ Στο ίδιο, σελ. 94.

Απρίλη του 1969 με τη συμμετοχή των διαφωνούντων με την 12^η Ολομέλεια στελεχών, το ΚΚΕ Εσωτερικού έδρασε σαν αυτοτελές κόμμα. Το ΚΚΕ, με Γενικό Γραμματέα τον Χαρίλαο Φλωράκη από το 1972 εξέφρασε την φιλοσοβιετική παράδοση του κομμουνιστικού χώρου, ενώ το ΚΚΕ Εσωτερικού συνδέθηκε με το ανερχόμενο ρεύμα του Ευρωκομμουνισμού³²⁵.

Στις πρώτες εκλογές μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, τα δύο ΚΚ προέβησαν σε κοινή κάθοδο μέσω της συμμετοχής στο εκλογικό συμμαχικό σχήμα της Ενωμένης Αριστεράς, λαμβάνοντας το 9,47% των ψήφων και 8 έδρες στη Βουλή, με τις 5 να ανήκουν στο ΚΚΕ, τις 2 στο ΚΚΕ Εσωτερικού και 1 στη μεταδικτατορική ΕΔΑ. Η διανομή των εδρών αποτυπώνει τη διαμόρφωση των συσχετισμών υπέρ του ΚΚΕ. Παρά την εκλογική συνεργασία και την κοινή κάθοδο, οι σχέσεις των δύο ΚΚ κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση ήταν τεταμένες και σχεδόν εχθρικές, ιδίως από την πλευρά του ΚΚΕ το οποίο δεν αναγνώριζε καν την ύπαρξη του ΚΚΕ Εσωτερικού³²⁶. Στις εκλογές του 1977, με τα δύο κόμματα να κατεβαίνουν ξεχωριστά στις εκλογές, οι συσχετισμοί παγιώθηκαν, με το ΚΚΕ να επικρατεί έναντι του αντίπαλου κόμματος. Ωστόσο, το ΚΚΕ Εσωτερικού δεν θα εξοβελιστεί από το πολιτικό σκηνικό, διατηρώντας μια επιρροή της τάξης του 15% εντός της Κομμουνιστικής Αριστεράς, επιβιώνοντας ως πολιτικό κόμμα και ως ένας ευδιάκριτος πολιτικός, ιδεολογικός και πολιτισμικός χώρος, ακόμα και σε περιόδους κατά τις οποίες βρέθηκε εκτός του Κοινοβουλίου³²⁷.

Σταδιακά, οι διαφορές μεταξύ των δύο κομμάτων σε επίπεδο πολιτικής λειτουργίας και ιδεολογικού υποβάθρου θα γίνονταν ολοένα και πιο ξεκάθαρες. Το ΚΚΕ θα εκπροσωπούσε τον κόσμο που ήταν προσκείμενος στα ιδεώδη, τις νοοτροπίες και την κοσμοθεωρία της κομμουνιστικής Αριστεράς. Βασικό στοιχείο αυτής της ιδεολογικοπολιτικής ταυτότητας ήταν οι άρρηκτοι δεσμοί με την Σοβιετική Ένωση και το ΚΚΣΕ, οι οποίοι ενισχύθηκαν και από μια γενικότερη φιλορωσική παράδοση και στάση, η οποία χαρακτήριζε διαχρονικά τη νεότερη ιστορία του κόμματος³²⁸. Μάλιστα, οι δεσμοί του ΚΚΕ με την Σοβιετική Ένωση αποτέλεσαν παράγοντα κοινωνικής και πολιτικής νομιμοποίησης του κόμματος με

³²⁵ Γιάννης Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 20.

³²⁶ Στο ίδιο, σελ. 20.

³²⁷ Στο ίδιο, σελ. 20.

³²⁸ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 109.

δεδομένη την ενίσχυση του «αντιδυτικισμού» στην ελληνική κοινωνία, τάση η οποία είχε φτάσει στο απόγειό της κατά τη δεκαετία του 1970, λόγω της δικτατορίας αλλά και των γεγονότων στην Κύπρο³²⁹. Επιπροσθέτως, οι δεσμοί με το ΚΚΣΕ και την Σοβιετική Ένωση συνέβαλαν στην συντριπτική υπεροχή του ΚΚΕ σε επίπεδο υλικών και οικονομικών μέσων, έναντι του ΚΚΕ Εσωτερικού, και κατ' επέκταση στην επικράτησή του στον χώρο της Κομμουνιστικής Αριστεράς³³⁰.

Στον αντίποδα, η διείσδυση του ΚΚΕ Εσωτερικού στον κόσμο της κομμουνιστικής Αριστεράς ήταν πολύ περιορισμένη. Η πολιτική του βάση συγκροτήθηκε μέσω της προσέλκυσης νέων δυνάμεων από το χώρο της νεολαίας, της διανόησης και των μεσαίων στρωμάτων με μέσο και ανώτερο επίπεδο εκπαίδευσης. Η αντοχή που έδειξε το ΚΚΕ Εσωτερικού σε εκλογικό, αλλά και σε γενικότερο ιδεολογικοπολιτικό επίπεδο, οφειλόταν εν πολλοίς στη στελέχωσή του από ιστορικά στελέχη της Αριστεράς, προερχόμενα από το ΚΚΕ και την προδικτατορική ΕΔΑ. Η συνύπαρξη παλαιών και νέων δυνάμεων έδωσε στο κόμμα τη δυνατότητα να ασκήσει μια ιδιαίτερα σημαντική πολιτική και ιδεολογική επιρροή, πολύ μεγαλύτερη από αυτή που αντικατόπτριζαν τα εκλογικά του ποσοστά³³¹.

Η ιδεολογική ταυτότητα του κόμματος ήταν συνδεδεμένη με τις προσπάθειες κατεύθυνσης του κινήματος προς το ρεύμα του ευρωκομμουνισμού. Η στρατηγική του ΚΚΕ Εσωτερικού επηρεάστηκε σημαντικά από το θεωρητικό υπόβαθρο και τις επιλογές των κομμουνιστικών κομμάτων της Δυτικής και Νότιας Ευρώπης. Πιο συγκεκριμένα, η πολιτική της Εθνικής Αντιδικτατορικής Δημοκρατικής Ενότητας (ΕΑΔΕ) προωθούσε ένα συναινετικό πολιτικό μοντέλο για τη διαμόρφωση και τη σταθεροποίηση του μεταπολιτευτικού πολιτικού σκηνικού³³². Το μοντέλο αυτό περιελάμβανε ακόμα και τη δεξιά παράταξη, η οποία, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του ΚΚΕ Εσωτερικού, είχε επιδείξει μία πολιτική μεταστροφή σε σχέση με το προδικτατορικό της παρελθόν, γεγονός που έδινε τη δυνατότητα συνεννόησης και συνεργασίας μαζί της, για τη διασφάλιση του δημοκρατικού πολιτεύματος και

³²⁹ Στο ίδιο, σελ. 110.

³³⁰ Στο ίδιο, σελ. 110.

³³¹ Στο ίδιο, σελ. 110.

³³² Στο ίδιο, σελ. 119.

των θεσμών³³³. Το παράδειγμα του ιστορικού συμβιβασμού στην Ιταλία, της συνεργασίας δηλαδή μεταξύ του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος υπό τον Ενρίκο Μπερλινγκουέρ και της κεντρώας παράταξης των Χριστιανοδημοκρατών υπό τον Άλντο Μόρο από το 1976 έως το 1980 καθόρισε την στρατηγική του ΚΚΕ Εσωτερικού. Ωστόσο, η νεαρή δημοκρατία θα αποδεικνυόταν σταθερότερη από όσο εκτιμούσε το ίδιο το κόμμα, ενώ παράλληλα η προαναφερθείσα επιρροή του, αν και ισχυρή, δεν ήταν τόσο καθοριστική ώστε να του δώσει τη δυνατότητα να επιβάλει τη συνολικότερη αντίληψή του για τη λειτουργία του πολιτικού συστήματος και του κομματικού ανταγωνισμού³³⁴.

Μια ακόμη σημαντική πτυχή ήταν οι σχέσεις μεταξύ της κομμουνιστικής Αριστεράς και του ΠΑΣΟΚ, σχέσεις οι οποίες απέκτησαν ανταγωνιστικό χαρακτήρα, ήδη από τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Το ΠΑΣΟΚ ακολούθησε μία τακτική συμπίεσης με την Αριστερά μόνο στο πεδίο των κοινωνικών χώρων και όχι στο πολιτικό και κυβερνητικό πλαίσιο, αποφεύγοντας να ασκήσει οξεία κριτική στα δύο ΚΚ³³⁵. Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ζυμώσεις στο επίπεδο των οργανώσεων νεολαίας των τριών κομμάτων, με τις μεταξύ τους σχέσεις να μην μπορούν να περιγραφούν ως σχέσεις αμιγούς συνεργασίας ή αντιπαλότητας, καθώς διέπονταν από το στοιχείο της ιδεολογικής διαπάλης. Παρά τις μεταξύ τους αντιθέσεις και αντιπαραθέσεις, οι τρεις οργανώσεις (Νεολαία ΠΑΣΟΚ, ΚΝΕ, ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος) διέβλεπαν την ύπαρξη δυνατοτήτων για συνεργασία³³⁶. Ενδεικτικά, αξίζει να σημειωθεί η σύμπραξη της ΠΑΣΠ με την Πανσπουδαστική (της φοιτητικής οργάνωσης της ΚΝΕ) τον Μάιο του 1975 με στόχο τον έλεγχο του Ε.Σ της ΕΦΕΕ³³⁷. Η στενότερη εσωτερική διαλεκτική και στάση του ΠΑΣΟΚ απέναντι στο ΚΚΕ, σε σύγκριση με τις ελάχιστες σχέσεις που είχε με το ΚΚΕ Εσωτερικού, οφειλόταν αφενός στην επιβολή του ΚΚΕ στον κομμουνιστικό χώρο και αφετέρου στην προαναφερθείσα στρατηγική συνεννόησης με τη Δεξιά παράταξη που ακολουθούσε

³³³ Στο ίδιο, σελ. 119.

³³⁴ Στο ίδιο, σελ. 120.

³³⁵ Στο ίδιο, σελ. 120-121.

³³⁶ Ενδεικτικά: Α' Πανελλαδική Συνδιάσκεψη της ΕΚΟΝ. *Θούριος*, 33ο τεύχος, σ. 14-15, Α' Σύνοδος της επιτροπής νεολαίας ΠΑΣΟΚ. *Αγωνιστής*, 40ο τεύχος, σ. 15-17 και Έκθεση δράσης του Κ.Σ της ΚΝΕ από τον Δημήτρη Γόντικα. 1ο Συνέδριο της ΚΝΕ, 19 – 22 Φεβρουαρίου 1976.

³³⁷ Μιχάλης Σπουρδαλάκης, *ΠΑΣΟΚ, ο.π.*, σελ. 152.

το ΚΚΕ Εσωτερικού, στρατηγική η οποία ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την πολωτική αντιδεξιά αντίληψη του ΠΑΣΟΚ³³⁸.

Καταλήγοντας, παρά το γεγονός ότι τα δύο κομμουνιστικά κόμματα συγκέντρωσαν τμήματα της νεολαίας κατά τη διάρκεια του αντιδικτατορικού αγώνα, η εκλογική δυναμική τους καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τη ραγδαία εκλογική άνοδο του ΠΑΣΟΚ, με αποτέλεσμα να περιοριστεί στο 12 – 13% του εκλογικού σώματος. Η εξέλιξη αυτή οφείλεται εν πολλοίς στο γεγονός ότι το ΠΑΣΟΚ προσέλκυσε το μεγαλύτερο μέρος των πολιτών που συνδέθηκαν με την ριζοσπαστικοποίηση και τον κοινωνικό εκσυγχρονισμό, τάσεις που αναδύθηκαν κατά τη δεκαετία του 1960 και κορυφώθηκαν στα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια³³⁹. Το φαινόμενο αυτό συντελέστηκε και στις υπόλοιπες χώρες της νότιας Ευρώπης, στην Ιταλία, στην Ισπανία και στην Πορτογαλία, όπου τα σοσιαλιστικά κόμματα κυριάρχησαν στον χώρο που βρισκόταν αριστερά του κέντρου, ενώ τα αντίστοιχα κομμουνιστικά έμειναν σε κατάσταση στασιμότητας ή και εκλογικής συρρίκνωσης³⁴⁰. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι τα δύο Κ.Κ. επιβλήθηκαν στον αμιγώς αριστερό χώρο, με τη σοσιαλιστική συνιστώσα να μην αποκτά ιδιαίτερη δύναμη. Η συγκρότηση μίας συνεκτικής και ισχυρής ιδεολογικής ταυτότητας έδωσε τη δυνατότητα στην Κομμουνιστική Αριστερά να επιβληθεί στον αριστερό και κομμουνιστικό χώρο, ασκώντας παράλληλα σημαντική πίεση στο ΠΑΣΟΚ, παρά τα περιορισμένα εκλογικά της ποσοστά³⁴¹.

Εκλογές και πολιτικές εξελίξεις

Το καλοκαίρι του 1974, οι πολιτικές εξελίξεις οδήγησαν σε μία ομαλή μετάβαση από την επταετή Δικτατορία των Συνταγματαρχών στη Δημοκρατία, μετάβαση ταχύτατη σε σύγκριση με τις ανάλογες διαδικασίες αποκατάστασης του

³³⁸ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 119-120.

³³⁹ Γιάννης Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 21.

³⁴⁰ Στο ίδιο, σελ. 21.

³⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 22.

δημοκρατικού πολιτεύματος σε χώρες της Νότιας Ευρώπης και της Λατινικής Αμερικής. Η κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή ανέλαβε το έργο του μετασχηματισμού του κρατικού μηχανισμού από τις δικτατορικές δομές στις δημοκρατικές. Τα πρώτα μέτρα αφορούσαν την αμνήστευση των πολιτικών κρατουμένων, τη βαθμιαία αντικατάσταση των διορισμένων από τη Χούντα στελεχών της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και των δημοσίων επιχειρήσεων, καθώς και την επαναφορά του ελέγχου του στρατού στο Υπουργείο Εθνικής Άμυνας. Τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, η νομιμοποίηση της σύστασης και λειτουργίας των πολιτικών κομμάτων, μεταξύ άλλων και του παράνομου από το 1947 ΚΚΕ, η προκήρυξη των πρώτων ελεύθερων εθνικών εκλογών στις 17 Νοεμβρίου, καθώς και η προκήρυξη δημοψηφίσματος για την επιλογή του πολιτεύματος της χώρας στις 8 Δεκεμβρίου, αποτέλεσαν τα μέτρα που συνεισέφεραν στη θέσπιση της δημοκρατικής ομαλότητας. Στις πρώτες ελεύθερες εκλογές της 17^{ης} Νοεμβρίου, η Νέα Δημοκρατία πέτυχε μία ευρύτατη νίκη συγκεντρώνοντας το 54,37%, γεγονός που αποτέλεσε δημοψηφισματικού χαρακτήρα συγκατάθεση στον Καραμανλή να ολοκληρώσει τη μετάβαση³⁴². Αξιωματική αντιπολίτευση αναδείχθηκε η Ε.Κ - Ν.Δ, υπό τον Γεώργιο Μαύρο λαμβάνοντας το 20.48%, ενώ τρίτο κόμμα εξελέγη το νεοσυσταθέν ΠΑΣΟΚ υπό τον Ανδρέα Παπανδρέου, με ποσοστό 13,58%. Η Ενωμένη Αριστερά, μέσω της κοινής εκλογικής καθόδου των ΚΚΕ και ΚΚΕ Εσωτερικού υπό τον Ηλία Ηλιού, συγκέντρωσε το 9,47% των ψήφων και αποτέλεσε το τέταρτο από τα κόμματα που απάρτιζαν τη νέα Βουλή.

Λίγες ημέρες αργότερα, στο δημοψήφισμα της 8^{ης} Δεκεμβρίου λύθηκε οριστικά το πολιτειακό ζήτημα το οποίο δίχασε την κοινωνία και το πολιτικό σύστημα της χώρας, με την πρόταση για θέσπιση της αβασίλευτης δημοκρατίας και την οριστική κατάργηση της μοναρχίας να επικρατεί με το 69,18% των ψήφων. Ο Καραμανλής και η νεοεκλεγείσα κυβέρνησή του τήρησαν στάση ουδετερότητας, προκειμένου να μην δημιουργήσουν εσωκομματικές συγκρούσεις, οι οποίες ενδεχομένως να διασπούσαν τη Νέα Δημοκρατία ή να υποχρέωναν σε παραίτηση την κυβέρνηση, αν το αποτέλεσμα ήταν αντίθετο από τη θέση την οποία θα

³⁴² Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, ο.π., σελ. 25-26.

εξέφραζε με δεδομένο τον διχασμό που προκαλούσε το εν λόγω θέμα στο εσωτερικό της παράταξης³⁴³.

Οι πρώτες ενέργειες της νέας κυβέρνησης αφορούσαν την αποχουντοποίηση και την οριστική ρήξη με την περίοδο της δικτατορίας. Η «κάθαρση» του στρατού αποτέλεσε μία από τις προτεραιότητες της πολιτικής ελίτ, τόσο λόγω της βούλησης της ΝΔ να επικυρώσει την απόστασή της από τη Χούντα όσο και λόγω της πίεσης που ασκούσε το δημόσιο αίσθημα και οι δυνάμεις της αντιπολίτευσης³⁴⁴. Η «κάθαρση» συντελέστηκε αφενός με την αποστράτευση των αξιωματικών της επταετίας και αφετέρου με τις δίκες των πρωταιτίων του πραξικοπήματος της 21^{ης} Απριλίου και με τη δίκη των βασανιστών και των υπευθύνων της αιματηρής επίθεσης στο χώρο του Πολυτεχνείου το Νοέμβριο του 1973. Στη σημαντικότερη από τις δίκες των πρωταιτίων, στις 23 Αυγούστου του 1975 το δικαστήριο επέβαλε τη θανατική ποινή στους τρεις ηγέτες του πραξικοπήματος, τον Γεώργιο Παπαδόπουλο, τον Νικόλαο Μακαρέζο και στον Στυλιανό Παττακό. Ωστόσο, την ίδια μέρα η κυβέρνηση μετρίασε τις ποινές σε ισόβια κάθειρξη, προκαλώντας τις αντιδράσεις της αντιπολίτευσης³⁴⁵. Με το μετριασμό των ποινών και με την ουδετερότητα στο πολιτειακό δημοψήφισμα, η ΝΔ διέρρηξε τους δεσμούς με την προδικτατορική Δεξιά, αποφεύγοντας όμως τον οξύ εσωτερικό διχασμό³⁴⁶. Η μόνη ουσιαστική επίπτωση ήταν η εμφάνιση του κόμματος της Εθνικής Παράταξης και η λήψη ενός σημαντικού ποσοστού (6.82%), προερχόμενου κυρίως από τα δεξιά της ΝΔ στις επόμενες εκλογές τον Νοέμβριο του 1977.

Παράλληλα με τη διαδικασία της αποχουντοποίησης, η κυβέρνηση προχώρησε στη δημιουργία και ψήφησης του νέου Συντάγματος του 1975. Στις 7 Ιανουαρίου 1975 η κυβέρνηση κατέθεσε στη Βουλή τις προτάσεις της για το νέο Σύνταγμα και την επόμενη μέρα η Ε΄ Αναθεωρητική Βουλή άρχισε και επίσημα τις προπαρασκευαστικές διαδικασίες, εκλέγοντας κοινοβουλευτική επιτροπή συντάξεως του Συντάγματος με πρόεδρο τον νομικό, πανεπιστημιακό και συνεργάτη του Καραμανλή, Κωνσταντίνο Τσάτσο. Οι εργασίες της επιτροπής διήρκεσαν μέχρι τον Μάιο με αρχές Ιουνίου του ίδιου έτους. Η Βουλή ψήφισε το νέο Σύνταγμα στις 7

³⁴³ Γιάννης Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα», *ο.π.*, σελ. 13.

³⁴⁴ Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, *ο.π.*, σελ. 35.

³⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 36.

³⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 37.

Ιουνίου, ενώ δύο μέρες αργότερα, αυτό δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβέρνησης.

Κατά την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης αξίζει να εξεταστεί η επικράτηση ενός φαινομένου το οποίο ονομάστηκε «δυαδισμός της εξουσίας» από τον Γιάννη Βούλγαρη³⁴⁷. Πιο συγκεκριμένα, η κυβερνώσα παράταξη της ΝΔ καθόριζε την οργάνωση της πολιτειακής δομής, των θεσμικών διαδικασιών και του διεθνούς προσανατολισμού της χώρας. Από την άλλη μεριά, το ΠΑΣΟΚ και η Αριστερά επιβλήθηκαν στο πεδίο της οργάνωσης των μαζικών κοινωνικών φορέων και του ιδεολογικού λόγου³⁴⁸. Σύμφωνα με τον Βούλγαρη, ο δυαδισμός αυτός είχε διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια της επταετίας μέσω του αντιδικτατορικού αγώνα. Στη μία πλευρά ήταν η πολιτική ηγεσία της προδικτατορικής Ελλάδας, οι εκπρόσωποι της οποίας συνέδραμαν στην αντίσταση κατά της Χούντας μέσω κινήσεων και πιέσεων προς διεθνείς παράγοντες, ενώ από την άλλη πλευρά βρισκόταν η «ενεργός αντίσταση», όπου αρχικά συμμετείχαν διανοούμενοι και στελέχη των δύο κομμουνιστικών κομμάτων, ενώ στη συνέχεια μαζικοποιήθηκε με τη συμμετοχή του φοιτητικού κινήματος κατά τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας³⁴⁹.

Στις εκλογές του 1977, η Νέα Δημοκρατία επικράτησε και απέκτησε εκ νέου κοινοβουλευτική αυτοδυναμία, σημειώνοντας πάντως αισθητή πτώση του εκλογικού της ποσοστού συγκριτικά με τις εκλογές του 1974, καθώς συγκέντρωσε το 41,8 %. Η πτώση αυτή οδήγησε το κόμμα στην απώλεια της απόλυτης κοινοβουλευτικής πλειοψηφίας των 180 εδρών ενόψει και της επικείμενης εκλογής προέδρου το 1980. Η συρρίκνωση της εκλογικής επιρροής της ΝΔ εξηγείται από το κλίμα της διαρκώς αυξανόμενης πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης αλλά και από τις κοινωνικές προσδοκίες της περιόδου³⁵⁰. Επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, μία από τις σημαντικότερες αιτίες αυτής της εκλογικής φθοράς, ήταν η ίδρυση και η συγκέντρωση ενός διόλου ευκαταφρόνητου εκλογικού ποσοστού (6,82%) από το κόμμα της Εθνικής Παράταξης, το οποίο βρισκόταν στα δεξιά της Νέας

³⁴⁷ Στο ίδιο, σελ. 37.

³⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 37.

³⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 38.

³⁵⁰ Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, ο.π., σελ. 97.

Δημοκρατίας. Πάντως, το αποτέλεσμα αυτό αποτελούσε άλλη μία απόδειξη ότι το κόμμα θα κυριαρχούσε στο χώρο της μεταδικτατορικής συντηρητικής παράταξης³⁵¹.

Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο των εκλογών του 1977 ήταν η ραγδαία αλλαγή συσχετισμών στο χώρο του κέντρου, με το ΠΑΣΟΚ να επικρατεί και να ανακηρύσσεται αξιωματική αντιπολίτευση συγκεντρώνοντας το 25,34 %, έναντι μόλις 11,95 % της ΕΔΗΚ. Αυτή η εκλογική άνοδος κατέστησε το ΠΑΣΟΚ εν δυνάμει διεκδικητή της εξουσίας, ενώ παράλληλα αποτέλεσε την απαρχή της ουσιαστικής διάλυσης της ΕΔΗΚ, με την εκλογική της δύναμη και τα στελέχη να διαμοιράζονται ανάμεσα κυρίως στο ΠΑΣΟΚ, αλλά και τη Νέα Δημοκρατία.

Σε ό,τι αφορά το χώρο της Αριστεράς, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, τα δύο κομμουνιστικά κόμματα οδηγήθηκαν σε ξεχωριστή κάθοδο στις εκλογές του 1977. Οι συσχετισμοί μεταξύ τους διαμορφώθηκαν υπέρ του ΚΚΕ, με το τελευταίο να συγκεντρώνει ποσοστό της τάξης του 9,36 % και να καθίσταται πρώτη δύναμη στον χώρο της παραδοσιακής Αριστεράς, δίχως όμως να πετύχει το στόχο της εξαφάνισης του ΚΚΕ εσωτερικού.

Η δεύτερη κυβερνητική θητεία της Νέας Δημοκρατίας σηματοδεύτηκε εν πολλοίς από την επιλογή του Κωνσταντίνου Καραμανλή για ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ), η οποία έλαβε τα χαρακτηριστικά εθνικού στόχου, καθώς, σύμφωνα με τον Καραμανλή, θα αποτελούσε εγγύηση για τη διασφάλιση της δημοκρατικής ομαλότητας, της εθνικής ανεξαρτησίας, της οικονομικής ανάπτυξης, ενώ θα γινόταν και παράγοντας εξισορρόπησης της επιρροής των ΗΠΑ στο πλαίσιο της ένταξης της χώρας στη Δύση³⁵². Η ένταξη διασφαλίστηκε με την υπογραφή της Σύμβασης Προσχώρησης στις 28 Μαΐου 1979 στο Ζάππειο Μέγαρο και τέθηκε σε ισχύ την 1^η Ιανουαρίου του 1981 επί πρωθυπουργίας Γεωργίου Ράλλη. Το ΠΑΣΟΚ, ως η παράταξη της αξιωματικής αντιπολίτευσης, σε πρώτο χρόνο διαφώνησε με την ένταξη, με χαρακτηριστική την αποχή και του ίδιου του Ανδρέα Παπανδρέου από τις εκδηλώσεις του Ζαππείου. Παράλληλα με τις διαδικασίες ένταξης, η πολιτική της κυβέρνησης Καραμανλή επικεντρώθηκε σε μεγάλο βαθμό στα ζητήματα των ιδιαίτερα τεταμένων εκείνη την περίοδο ελληνοτουρκικών σχέσεων και στο Κυπριακό, με τον ίδιο τον Καραμανλή να

³⁵¹ Γιάννης Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 15.

³⁵² Στο ίδιο, σελ. 23.

αφιερώνει το μεγαλύτερο τμήμα της δραστηριότητάς του στην εξωτερική πολιτική³⁵³. Τόσο η πρώτη, όσο και η δεύτερη κυβέρνηση της ΝΔ χρησιμοποίησαν μέσα και πρακτικές προκειμένου να ασκήσουν πίεση στο ΝΑΤΟ.

Στο πεδίο της οικονομικής πολιτικής, η κυβέρνηση της ΝΔ εξακολουθούσε να ενστερνίζεται το μεταπολεμικό «κευνσιανό» μοντέλο, υιοθετώντας συγχρόνως πρακτικές κρατικού παρεμβατισμού, χωρίς να εντάσσεται στην ευρύτερη στροφή τμημάτων της Δύσης, όπως η Βρετανία και οι ΗΠΑ, προς τα νεοφιλελεύθερα οικονομικά δόγματα με την επικράτηση της λεγόμενης «Νέας Δεξιάς» των Μάργκαρετ Θάτσερ και Ρόναλντ Ρέιγκαν αντίστοιχα³⁵⁴. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο δημόσιος τομέας επεκτάθηκε με την πραγματοποίηση κρατικοποιήσεων, καθώς και με την ίδρυση νέων επιχειρηματικών φορέων, επιφορτισμένων με την ανάπτυξη βιομηχανικών κλάδων, γεγονός που προξένησε την αντίδραση του Συνδέσμου Ελλήνων Βιομηχάνων³⁵⁵.

Στις εκλογές της 18^{ης} Οκτωβρίου του 1981, το ΠΑΣΟΚ πετυχαίνει συντριπτική νίκη, συγκεντρώνοντας το 48.07 % και καταλαμβάνοντας κοινοβουλευτική πλειοψηφία 172 εδρών. Η ΝΔ συγκέντρωσε το 35,88 % των ψήφων και 115 έδρες, ενώ το ΚΚΕ το 10,93% και 13 έδρες. Τα υπόλοιπα κόμματα, συμπεριλαμβανομένου του ΚΚΕ Εσωτερικού που κατέλαβε το 1,35 %, δεν κατόρθωσαν να λάβουν κοινοβουλευτική εκπροσώπηση. Τα αποτελέσματα των εκλογών διαμόρφωσαν έναν σχεδόν απόλυτο τρικομματισμό, ο οποίος θα συγκέντρωνε αθροιστικά περίπου το 95% των ψήφων, τόσο στις εκλογές του 1981 όσο και στις επόμενες εκλογικές αναμετρήσεις της δεκαετίας του 1980³⁵⁶. Η εναλλαγή ανάμεσα στα δύο μεγάλα κόμματα έγινε ομαλά, ενώ οι αμφιβολίες για το κατά πόσο το «βαθύ κράτος» θα επέτρεπε σε ένα αντιδεξιό κόμμα να ασκήσει απρόσκοπτα την εξουσία, κάμφθηκαν αρκετά σύντομα, καθώς έγινε γρήγορα σαφές ότι οι κυβερνητικές επιδόσεις του ΠΑΣΟΚ θα εξαρτώνταν αποκλειστικά από το ίδιο και όχι από κάποιο εξωκοινοβουλευτικό κέντρο εξουσίας, γεγονός που αποτύπωνε την ωριμότητα και την εύρυθμη λειτουργία του πολιτεύματος κατά την πρώτη περίοδο της Γ΄

³⁵³ Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα, ο.π.*, σελ. 97-98.

³⁵⁴ Στο ίδιο, σελ. 100.

³⁵⁵ Την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ο ΣΕΒ, παραδοσιακός κοινωνικός σύμμαχος της Δεξιάς παράταξης, κατηγόρησε την κυβέρνηση για «σοσιαλμανία». Στο ίδιο, σελ. 101.

³⁵⁶ Ηλίας Νικολακόπουλος «Η πολιτική επιρροή των πολιτικών δυνάμεων», *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80, ο.π.*, σελ. 203.

Ελληνικής Δημοκρατίας³⁵⁷. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία πυροδοτήθηκε από την μεγάλη κοινωνική δυναμική που συνόδευε το αίτημα για «αλλαγή», καθώς το «Κίνημα» εξέφραζε ένα κοινωνικοπολιτικό ρεύμα που ήταν πλειοψηφικό κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, γεγονός που εν πολλοίς εξηγεί την κυριαρχία του κατά την δεκαετία του 1980 και έπειτα³⁵⁸.

Η πρώτη κυβερνητική θητεία του ΠΑΣΟΚ χαρακτηρίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις προσπάθειες να προσγειωθούν οι προσδοκίες που είχαν δημιουργηθεί από τη ριζοσπαστική προεκλογική συνθηματολογία του, φαινόμενο που εισήγαγε έναν «διπλό πολιτικό λόγο», ο οποίος έφερνε σε αντίθεση την κυβερνητική πολιτική από τη φρασεολογία³⁵⁹. Η έναρξη της κυβερνητικής πολιτικής του ΠΑΣΟΚ σηματοδεύτηκε από την αναγνώριση της συμβολής του ΕΑΜ στην Εθνική Αντίσταση, από την καθιέρωση της 25^{ης} Νοεμβρίου ως επετείου εορτασμού της Ενωμένης Εθνικής Αντίστασης και από την κατάργηση των υπολειμμάτων της νομοθεσίας της εμφυλιοπολεμικής περιόδου³⁶⁰. Παράλληλα, η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ προώθησε τον κοινωνικό εκσυγχρονισμό της χώρας με τον πολύ σημαντικό εκσυγχρονισμό του οικογενειακού δικαίου στις αρχές του 1983. Μεταξύ άλλων, καθιερώθηκαν η κατάργηση της προίκας, η αποποινικοποίηση της μοιχείας και η θέσπιση του δικαιώματος ψήφου στα 18 έτη. Τα προαναφερθέντα κυβερνητικά μέτρα πιστοποιούσαν την ιδεολογική και πολιτική στροφή που είχε τελεσθεί στις νοοτροπίες των μεταπολιτευτικών χρόνων, και παράλληλα αποτελούσαν την κορύφωση της κοινωνικής αλλαγής και την οριστική εξάλειψη της καταπίεσης της μετεμφυλιακής περιόδου³⁶¹.

Στο πεδίο της οικονομίας, η νέα κυβέρνηση έπρεπε να διαχειριστεί τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε η χώρα, τα οποία ήταν απόρροια των συνεπειών της δεύτερης πετρελαϊκής κρίσης του 1979. Η ύφεση της παγκόσμιας οικονομίας, ο πληθωρισμός και οι ευρύτερες αλλαγές του διεθνούς οικονομικού περιβάλλοντος, οι οποίες επέβαλαν το ζήτημα της ανταγωνιστικότητας σε κάθε

³⁵⁷ Γιάννης Βούλγαρης, *ο.π.*, σελ. 102.

³⁵⁸ Στο ίδιο, σελ. 102-103.

³⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 103.

³⁶⁰ Η 25^η Νοεμβρίου είχε ιδιαίτερη ιστορική σημασία ως ημέρα μνήμης της ανατίναξης της γέφυρας του Γοργοποτάμου από το ΕΛΑΣ και τον ΕΔΕΣ το 1943. Η καθιέρωση της επετείου ήταν μία από τις κυβερνητικές ενέργειες για την επίτευξη του οριστικής επίτευξης της Εθνικής Συμφιλίωσης. Στο ίδιο, σελ. 104.

³⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 104.

χώρα, ήταν ορισμένα από τα προβλήματα. Η νοοτροπία της οικονομικής κυβερνητικής πολιτικής συνδύαζε στοιχεία κρατικού παρεμβατισμού και κεϋνσιανής διαχείρισης, αποσκοπώντας στην επιχειρηματική δραστηριότητα του δημοσίου και την αύξηση της ζήτησης και της λαϊκής κατανάλωσης, προκειμένου να ενισχυθεί η παραγωγή. Συνοπτικά, οι κυριότεροι άξονες των δαπανών ήταν οι μισθολογικές αυξήσεις, η χρηματοδότηση του δημόσιου τομέα, ο οποίος αναλάμβανε ολοένα και περισσότερο το βάρος των λεγόμενων «προβληματικών» επιχειρήσεων, και η αύξηση των πόρων της κοινωνικής πολιτικής, όπως οι συντάξεις³⁶². Ωστόσο, η αύξηση των δαπανών δεν συνοδεύτηκε από κάποια φορολογική επιβάρυνση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, καθώς η σοβαρότερη προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, δηλαδή ο Φόρος Ακίνητης Περιουσίας, ανακλήθηκε ταχύτατα³⁶³. Παράλληλα, οι αυξανόμενες κρατικές δαπάνες χρηματοδοτήθηκαν σε μεγάλο βαθμό με δάνεια από το εξωτερικό και από το εσωτερικό, αλλά και από τις παροχές που προέρχονταν από την ένταξη στις Ευρωπαϊκές κοινότητες³⁶⁴. Επιπροσθέτως, η αύξηση της ζήτησης δεν ευνόησε την προσφορά και την ανάπτυξη, ενώ συγχρόνως η αρχική δυναμική που έδωσαν οι μισθολογικές αυξήσεις ενσωματώθηκε στο κόστος εργασίας, γεγονός που έπληξε την παραγωγικότητα. Τα προβλήματα αυτά προκάλεσαν ακόμη μεγαλύτερα αύξηση του πληθωρισμού, δημοσιονομικά ελλείμματα, καθώς και αύξηση του δημόσιου χρέους, επιδεινώνοντας την κρίση³⁶⁵.

Αναφορικά με την εξωτερική πολιτική, το ΠΑΣΟΚ, παρά την προεκλογική αντι-ιμπεριαλιστική και αντιδυτική ρητορική του, δεν διατάραξε τους δεσμούς της Ελλάδας με την ΕΟΚ και το ΝΑΤΟ, ανανεώνοντας την παραμονή των αμερικανικών βάσεων στην χώρα. Προκειμένου να αμβλύνει τις εντυπώσεις που προέκυψαν από αυτές τις «υποχωρήσεις», οι οποίες δυσaráστησαν το αριστερό τμήμα του ακροατηρίου του, το κυβερνών κόμμα προέβη σε μία σειρά διαφοροποιήσεων σε ζητήματα συμμαχικής πολιτικής, ιδίως σε σχέση με τον ανατολικό συνασπισμό, θέλοντας να δημιουργήσει μια εικόνα της Ελλάδας ως «ατίθασου συμμάχου» που

³⁶² Στο ίδιο, σελ. 105.

³⁶³ Πάνος Καζάκος, «Οικονομική πολιτική και εκλογές. Ο πολιτικός έλεγχος της οικονομίας στην Ελλάδα: 1979-1989», *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80*, ο.π., σελ. 146.

³⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. 146.

³⁶⁵ Γιάννης Βούλγαρης, ο.π., σελ. 106-107.

λαμβάνει υπόψη τα επιχειρήματα του αντίπαλου συνασπισμού³⁶⁶. Επίσης, ανέλαβε πρωτοβουλίες προς τους Αδέσμευτους³⁶⁷, τις αραβόφωνες χώρες και συνολικότερα την Ανατολή³⁶⁸. Κατά την πρώτη του κυβερνητική θητεία, το ΠΑΣΟΚ αντιλαμβανόταν την ΕΟΚ ως ένα θεσμό δευτερεύουσας σημασίας, ως έναν οικονομικό θεσμό από τον οποίο η χώρα μπορούσε να αντλεί πόρους, αλλά προτεραιότητα είχαν οι εθνικές «ιδιαιτερότητες», παρά η συμμετοχή της χώρας στα ευρωπαϊκά ζητήματα. Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα σημεία της εξωτερικής πολιτικής ήταν η σκλήρυνση των ελληνικών θέσεων αναφορικά με τις σχέσεις της χώρας με την Τουρκία και το Κυπριακό ζήτημα. Από το 1983, οι ελληνοτουρκικές σχέσεις πέρασαν σε μία φάση ιδιαίτερης όξυνσης με χαρακτηριστικότερη αφορμή την μονομερή αναγνώριση της «Τουρκικής Δημοκρατίας της Βόρειας Κύπρου» τον Νοέμβριο του 1983.

Στις διάρκειες της πρώτης κυβερνητικής του θητείας, το ΠΑΣΟΚ κέρδισε και τις Ευρωεκλογές του 1984 με 41,58 % των ψήφων έναντι 38,05 % της Νέας Δημοκρατίας, 11,64 % του ΚΚΕ και 3,42 % του ΚΚΕ Εσωτερικού. Η ήττα της ΝΔ, παρά την ενίσχυση των ποσοστών της συγκριτικά με τις εκλογές του 1981, οδήγησε στην παραίτηση του τότε αρχηγού της, Ευάγγελου Αβέρωφ. Τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης εκλέγεται νέος αρχηγός του κόμματος της αξιωματικής αντιπολίτευσης. Η εχθρότητα μεταξύ Παπανδρέου και Μητσοτάκη, ήταν μία από τις αφορμές για την επικράτηση ενός ακραία πολωτικού πολιτικού κλίματος.

Οι εκλογές της 2ας Ιουνίου του 1985 διεξήχθησαν σε ένα πλαίσιο οξυμένης αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο μεγάλων κομμάτων. Ορισμένοι από τους παράγοντες που ενέτειναν την όξυνση αυτή ήταν η προαναφερθείσα προσωπική έχθρα μεταξύ των δύο ηγετών, ο πολωτικός προεκλογικός λόγος του Παπανδρέου, με την εγκαθίδρυση του δίπολου Δεξιάς – Αντιδεξιάς, αλλά και η άρνηση του τελευταίου να υποστηρίξει μία νέα θητεία του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην

³⁶⁶ Στο ίδιο, σελ. 108.

³⁶⁷ Το κίνημα των Αδεσμεύτων είναι μία διεθνής οργάνωση, αναγνωρισμένη από τον ΟΗΕ, μεταξύ των χωρών των οποίων η πολιτική δεν ευθυγραμμίζεται με τις Μεγάλες Δυνάμεις. Οι σημαντικότεροι ηγέτες που συνέβαλαν στην ίδρυση του ήταν ο ηγέτης της Γιουγκοσλαβίας Τίτο, ο Αιγύπτιος πρόεδρος Νάσερ, ο Ινδός πρωθυπουργός Νέχρου και ο αρχιεπίσκοπος Κύπρου Μακάριος Γ'.

³⁶⁸ Η πλέον σημαίνουσα από αυτές τις πρωτοβουλίες ήταν η παροχή καταφυγίου στον Παλαιστίνιο ηγέτη Γιασέρ Αραφάτ από τον Ανδρέα Παπανδρέου, μετά την εισβολή του Ισραήλ στην Παλαιστίνη, το καλοκαίρι του 1982. Η στάση της ελληνικής κυβέρνησης στο παλαιστινιακό ζήτημα αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό από τη Δύση.

Προεδρία της Νέας Δημοκρατίας, αντιπροτείνοντας τον πρώην δικαστικό Χρήστο Σαρτζετάκη, ο οποίος είχε συνδεθεί με τη δίκη των υπεύθυνων της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη το 1963. Πέρα όμως από τους προαναφερθέντες παράγοντες, οι συγκεκριμένες εκλογές ήταν ίσως οι πλέον ιδεολογικά φορτισμένες στη σύγχρονη ιστορία του ελληνικού κράτους³⁶⁹. Το ΠΑΣΟΚ διατήρησε τον «σοσιαλιστικό» λόγο της πρώτης κυβερνητικής του τετραετίας, υιοθετώντας πάντως μία μετριοπαθέστερη ρητορική, περισσότερο προσανατολισμένη στα ευρωπαϊκά πρότυπα, ενώ η Νέα Δημοκρατία ενστερνίστηκε το ιδεολογικό υπόβαθρο του φιλελευθερισμού ειδικά στο πεδίο της οικονομίας³⁷⁰. Το «Κίνημα» κέρδισε άνετα και τις εκλογές του 1985, συγκεντρώνοντας το 45,82 %, έναντι του 40,85 % της ΝΔ και του 9,89 % του ΚΚΕ, καταλαμβάνοντας εκ νέου την αυτοδυναμία με 161 έδρες έναντι 126 και 11 αντίστοιχα. Το ΚΚΕ Εσωτερικού συγκέντρωσε το 1,84 % των ψήφων και εισήλθε στο κοινοβούλιο καταλαμβάνοντας μία έδρα.

Η κυβερνητική πολιτική κατά τη διάρκεια της δεύτερης θητείας του ΠΑΣΟΚ είχε ορισμένες σαφείς διαφοροποιήσεις συγκριτικά με την αντίστοιχη της περιόδου 1981-1985, ιδίως στο πεδίο της οικονομίας και της εξωτερικής πολιτικής. Πιο συγκεκριμένα, η ευρωπαϊκή προοπτική έπαιζε πλέον σημαντικό ρόλο στη στρατηγική του κυβερνώντος κόμματος, ενώ παράλληλα οι σχέσεις με τις ΗΠΑ και το ΝΑΤΟ εξομαλύνθηκαν, γεγονός που εν πολλοίς οφειλόταν στην προσέγγιση και τη γενικότερη εξομάλυνση των σχέσεων μεταξύ των ΗΠΑ και της Σοβιετικής Ένωσης, η οποία συντελείται μετά την άνοδο του Μιχαήλ Γκορμπατσώφ στην ηγεσία του ΚΚΣΕ στις 11 Μαρτίου του 1985, και τη συνεπακόλουθη προσπάθεια μεταρρύθμισης του σοβιετικού πολιτικού συστήματος³⁷¹. Η αίτηση ένταξης στη Σοσιαλιστική Διεθνή αποτύπωνε την στροφή του ΠΑΣΟΚ από τον «τριτοκοσμικό» ριζοσπαστισμό στο μοντέλο της «ευρωπαϊκού τύπου» σοσιαλδημοκρατίας³⁷². Ένα από τα πιο

³⁶⁹ Δημήτρης Κατσούδας, «Ψήφος και ιδεολογία», *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80*, ο.π., σελ. 243.

³⁷⁰ Στο ίδιο, σελ. 243.

³⁷¹ Παράγοντες οι οποίοι ακολούθησαν την άνοδο του Γκορμπατσώφ στην εξουσία, όπως ο διάλογος Ανατολής και Δύσης, ο περιορισμός των εξοπλισμών, και η γενικότερη ύφεση του ψυχροπολεμικού κλίματος, άλλαξαν το κλίμα των διεθνών σχέσεων και κατ' επέκταση καθιστούσαν περιττές τις διαφοροποιήσεις της Ελλάδας εντός των συμμαχικών θεσμών, πρακτική η οποία εφαρμόστηκε κατά κόρον από το ΠΑΣΟΚ κατά την τετραετία 1981-1985: Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα*, ο.π., σελ. 113-115.

³⁷² Στο ίδιο, σελ. 117.

σημαντικά γεγονότα της περιόδου στο κομμάτι της εξωτερικής πολιτικής ήταν η ελληνοτουρκική κρίση που έλαβε χώρα τον Μάρτιο του 1987³⁷³. Το αμέσως επόμενο διάστημα, η κυβέρνηση προετοιμάζει τη διπλωματική στροφή, η οποία κορυφώθηκε με τη συνάντηση του Παπανδρέου με τον Τούρκο ομόλογό του Τουργκούτ Οζάλ, που έλαβε χώρα στο Νταβός της Ελβετίας μεταξύ 30^{ης} Ιανουαρίου και 1^{ης} Φεβρουαρίου του 1988. Η έκβαση της κρίσης αυτής είναι ένα ακόμη γεγονός που καταδεικνύει τη σταδιακή απομάκρυνση του ΠΑΣΟΚ από την εξωτερική πολιτική του μη διαλόγου.

Στο πεδίο της οικονομίας, ο Παπανδρέου οδηγείται σε μία αναθεώρηση της πολιτικής που ακολουθήθηκε την πρώτη τετραετία, προσπαθώντας να διαχειριστεί τα προβλήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως ο πληθωρισμός και τα δημοσιονομικά ελλείμματα. Απέπεμψε τον Γεράσιμο Αρσένη από τη θέση του Υπουργού Οικονομικών και στη θέση του όρισε τον Κώστα Σημίτη, προκειμένου να σταθεροποιήσει την πορεία της οικονομίας. Ο νέος υπουργός και η κυβέρνηση εφήρμοσαν ένα «σταθεροποιητικό πρόγραμμα» που περιελάμβανε περιοριστικά μέτρα εισοδηματικής και δημοσιονομικής πολιτικής, το οποίο τέθηκε σε ισχύ τον Νοέμβριο του 1985³⁷⁴. Οι πολιτικές αυτές οδήγησαν στη σύγκρουση της κυβέρνησης με τις συνδικαλιστικές οργανώσεις, ακόμα και με την συνδικαλιστική παράταξη του ίδιου του ΠΑΣΟΚ. Το πρόγραμμα διεκόπη πρόωρα με αιφνιδιαστική πρωτοβουλία του ίδιου του Παπανδρέου στα τέλη του 1987, γεγονός που προκάλεσε την παραίτηση του Κώστα Σημίτη, και τη διαδοχή του στη θέση του υπουργού Οικονομικών από τον Δημήτρη Τσοβόλα.

Η περίοδος 1988-1989 σηματοδεύτηκε από τα κυβερνητικά σκάνδαλα διαφθοράς και την κυριαρχία της σκανδαλογολίας στον δημόσιο πολιτικό λόγο που κορυφώθηκε με το «σκάνδαλο Κοσκωτά», το οποίο προξένησε σοβαρότατη πολιτική κρίση και μετέβαλε τους όρους της πολιτικής αντιπαράθεσης σε σχέση με τα προγενέστερα χρόνια. Πιο συγκεκριμένα, ο Γιώργος Κοσκωτάς, νεαρός

³⁷³ Επρόκειτο για μία από τις οξύτερες κρίσεις που έλαβε χώρα μεταξύ των δύο χωρών. Η Ελλάδα ξεκίνησε γεωτρήσεις σε αμφισβητούμενα ύδατα του Αιγαίου, κοντά στο νησί της Θάσου. Σε απάντηση, το τουρκικό πλοίο Σισμίκ, με τη συνοδεία άλλων τουρκικών πολεμικών πλοίων, εστάλη στην περιοχή για τη διεξαγωγή ερευνών. Το συμβάν λίγο έλειψε να προκαλέσει σύρραξη μεταξύ των δύο χωρών, με τις ένοπλες δυνάμεις τους να βρίσκονται σε κατάσταση συναγερμού. Η κρίση αυτή τερματίστηκε με τη συνάντηση στο Νταβός.

³⁷⁴ Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 32.

επιχειρηματίας που εγκαταστάθηκε εκ νέου στην Ελλάδα από τις ΗΠΑ το 1979, ήταν υπάλληλος στην Τράπεζα Κρήτης, γρήγορα όμως κατόρθωσε να γίνει ιδιοκτήτης της το 1984, μέσω υπεξαίρεσης καταθέσεων και λογιστικών τεχνασμάτων. Την αμέσως επόμενη περίοδο αρχίζει μία ανεξέλεγκτη επέκταση του ομίλου Κοσκωτά, που τον καθιστά ιδιοκτήτη ενός πανίσχυρου επιχειρηματικού συμπλέγματος ιδιαίτερα στο κομμάτι των μέσων μαζικής ενημέρωσης³⁷⁵. Ταυτόχρονα, μία από τις σημαντικότερες πτυχές αυτής της ανόδου ήταν η δημιουργία προνομιακών σχέσεων με κορυφαία στελέχη του ΠΑΣΟΚ, όπως ο Αγαμέμνων (Μένιος) Κουτσόγιωργας. Η αποκάλυψη της απάτης και η φυλάκιση του Κοσκωτά τον Νοέμβριο του 1989, αποτέλεσαν ισχυρότατο πλήγμα για το κυβερνών κόμμα, αφενός διότι το τελευταίο χρεώθηκε το σκάνδαλο και αφετέρου λόγω των σοβαρών προβλημάτων υγείας του Παπανδρέου και της απουσίας του μεταξύ Αυγούστου και Οκτωβρίου του 1988. Το διάστημα αυτό, ο Κουτσόγιωργας αντικατέστησε προσωρινά τον Παπανδρέου, αναλαμβάνοντας την πολιτική διαχείριση της υπόθεσης Κοσκωτά³⁷⁶. Γενικότερα, η συσσωμάτωση κράτους και κόμματος τροφοδότησε τα φαινόμενα διαφθοράς ήδη από την πρώτη θητεία του ΠΑΣΟΚ, ενώ κατά τη δεύτερη τετραετία τα φαινόμενα αυτά αυξήθηκαν ραγδαία, επιτείνοντας την κυβερνητική φθορά³⁷⁷.

Κατά το διάστημα αυτό, η πρώτη ουσιαστική αποτύπωση της εκλογικής φθοράς του κυβερνώντος κόμματος ήταν η ήττα του στις αυτοδιοικητικές εκλογές του Οκτωβρίου του 1986, και η συνακόλουθη εκλογή δημάρχων προερχόμενων από τη ΝΔ, και στους τρεις μεγαλύτερους δήμους της χώρας (Αθηναίων, Θεσσαλονίκης, Πειραιώς). Καθοριστικός παράγοντας για την ήττα ήταν η ουδέτερη στάση που κράτησε το ΚΚΕ στον δεύτερο γύρο των εκλογών στις 19 Οκτωβρίου. Σε αντίθεση με τις αντίστοιχες εκλογές του 1982, όπου το ΠΑΣΟΚ σε συνεργασία με το ΚΚΕ και το ΚΚΕ Εσωτερικού κέρδισε στους μεγάλους δήμους, η περίοδος 1985-1989,

³⁷⁵ Η επέκταση αυτή καταδεικνύεται από το γεγονός ότι μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα, ο αριθμός των υποκαταστημάτων της Τράπεζας είχε σχεδόν τριπλασιαστεί, η ΠΑΕ Ολυμπιακός περιήλθε στην ιδιοκτησία του Κοσκωτά, ενώ η εκδοτική επιχείρηση Γραμμή Α.Ε, την οποία ίδρυσε ο επιχειρηματίας, είχε την ιδιοκτησία ενός ισχυρότατου συμπλέγματος έντυπων μέσων, αγοράζοντας μεταξύ άλλων τις εφημερίδες *Καθημερινή* και *Βραδυνή*. Μάλιστα, αυτή η ραγδαία αύξηση της ισχύος του ομίλου Κοσκωτά στο κομμάτι των έντυπων μέσων προκάλεσε την ανησυχία του εκδοτικού – επιχειρηματικού κατεστημένου, το οποίο ανέλαβε να αποκαλύψει το σκάνδαλο.

³⁷⁶ Η επιλογή αυτή ήταν παντελώς ακατάλληλη, αν ληφθεί υπόψη η εμπλοκή του πολιτικού στην υπόθεση και ο χρηματισμός του από τον Κοσκωτά για λόγους συγκάλυψης. Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα», *ο.π.*, σελ. 34.

³⁷⁷ Στο ίδιο, σελ. 33.

χαρακτηρίστηκε, εκτός των άλλων, από μια σταδιακή αλλά σαφή αποστασιοποίηση της Αριστεράς από το δίπολο Δεξιάς – Αντιδεξιάς, το οποίο διείπε την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση, αλλά και την περίοδο της πρώτης κυβερνητικής θητείας του ΠΑΣΟΚ. Αυτή η ιδεολογική μεταβολή στο χώρο της Αριστεράς, η οποία έμελλε να παίξει καθοριστικό ρόλο στα πολιτικά τεκταινόμενα της περιόδου 1989-1990, τροφοδοτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την προαναφερθείσα φθορά του ΠΑΣΟΚ, καθώς και την σκανδαλολογία της εποχής. Πάντως, αξίζει να σημειωθεί ότι παρά την μεταβολή αυτή, η κοινοβουλευτική Αριστερά δεν εξομοίωσε ακόμα τα δύο κόμματα εξουσίας, διαβλέποντας τη δυνατότητα συνεργασίας με το ΠΑΣΟΚ, υπό την προϋπόθεση ότι το τελευταίο θα έμπαινε σε μία διαδικασία «κάθαρσης»³⁷⁸.

Οι ιδεολογικές μετατοπίσεις της ελληνικής Αριστεράς οφείλονταν εν πολλοίς στις ραγδαίες αλλαγές που προώθησε η ηγεσία του Μιχαήλ Γκορμπατσώφ στο εσωτερικό της Σοβιετικής Ένωσης και κατ' επέκταση στο διεθνές κομμουνιστικό κίνημα. Θεωρητικές προσλαμβάνουσες όπως η άρση του σχίσματος μεταξύ κομμουνιστών και σοσιαλδημοκρατών, η αποδοχή του δημοκρατικού σοσιαλισμού και η υιοθέτηση μιας εξωτερικής πολιτικής που βασιζόταν στην έννοια της «αλληλεξάρτησης» και όχι της αντιπαράθεσης, ήταν ορισμένες από τις αλλαγές που εισήγαγε η νέα ηγεσία του ΚΚΣΕ. Οι μεταβολές αυτές έδωσαν μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης των ανανεωτικών ομάδων εντός του ΚΚΕ, γεγονός που ευνόησε τη σύγκλιση μεταξύ του ΚΚΕ και της Ε.ΑΡ. και τη δημιουργία του ενιαίου Συνασπισμού, της εκλογικής συμμαχίας των δύο κομμάτων, τον Δεκέμβριο του 1988³⁷⁹. Η σύμπραξη μεταξύ των δύο κομμάτων κατέδειξε ακόμη περισσότερο τη φθορά του ΠΑΣΟΚ και το ενδεχόμενο της ήττας του στις επερχόμενες εκλογές του 1989.

Λόγω των προαναφερθέντων παραγόντων, το προεκλογικό κλίμα ήταν ιδιαίτερα δυσμενές για το ΠΑΣΟΚ. Ο Κουτσόγιωργας εξαναγκάστηκε σε παραίτηση, ενώ πολλοί από τους διοικητές των ΔΕΚΟ, οι οποίοι ήταν και στελέχη του ΠΑΣΟΚ, προφυλακίστηκαν με την κατηγορία ότι ενίσχυαν οικονομικά την Τράπεζα Κρήτης μέσω των αποθεματικών τους επιχειρήσεων. Η απώλεια της εξουσίας ήταν

³⁷⁸ Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα*, ο.π., σελ. 322.

³⁷⁹ Στο ίδιο, σελ. 323.

αναμενόμενη και επικυρώθηκε από την ήττα στις εκλογές της 18^{ης} Ιουνίου του 1989, οι οποίες δεν έδωσαν σε κανένα κόμμα την αυτοδυναμία. Η ΝΔ κέρδισε λαμβάνοντας το 44,28% των ψήφων και 145 έδρες. Το ΠΑΣΟΚ έλαβε αντίστοιχα το 39,13% και 125 έδρες, ενώ ο ενιαίος Συνασπισμός το 13,12% και 28 έδρες. Κατά συνέπεια, η Ελλάδα εισήλθε σε μία μακρά περίοδο πολιτικής αστάθειας και ακυβερνησίας, με το πολιτικό κλίμα να είναι ήδη τεταμένο λόγω των σκανδάλων. Στις 2 Ιουλίου, σχηματίστηκε κυβέρνηση «ειδικού σκοπού» υπό τον βουλευτή της ΝΔ Τζαννή Τζανετάκη, πρόσωπο αποδεκτό από όλες τις πλευρές. Η κυβέρνηση Τζανετάκη έλαβε τη στήριξη της ΝΔ και του Συνασπισμού, αφενός για να μην παραγραφούν τα σκάνδαλα και αφετέρου προκειμένου ο Παπανδρέου και τα υπόλοιπα εμπλεκόμενα πολιτικά πρόσωπα να παραπεμφθούν στο Ειδικό Δικαστήριο. Στις 27 Σεπτεμβρίου, η Βουλή παρέπεμψε τον Παπανδρέου με την κατηγορία της ηθικής αυτουργίας στο σκάνδαλο Κοσκωτά, μαζί με τους πρώην υπουργούς του, Μένιο Κουτσόγιωργα, Δημήτρη Τσοβόλα, Γιώργο Πέτσο και Παναγιώτη Ρουμελιώτη. Μετά την παραπομπή, η κυβέρνηση Τζανετάκη παραιτήθηκε και στις 12 Οκτωβρίου ορίστηκε υπηρεσιακή κυβέρνηση, εν όψει της εκλογικής αναμέτρησης της 5^{ης} Νοεμβρίου.

Στις εκλογές της 5^{ης} Νοεμβρίου του ίδιου έτους η ΝΔ κατέλαβε εκ νέου την πρώτη θέση συγκεντρώνοντας το 46,19%, αλλά δεν κατόρθωσε ούτε σε αυτή την αναμέτρηση να πάρει την κοινοβουλευτική αυτοδυναμία, καθώς έλαβε 148 έδρες. Το ΠΑΣΟΚ κατάφερε να αυξήσει τα ποσοστά του, καταλαμβάνοντας ποσοστό της τάξης του 40,69% και 128 έδρες. Στον αντίποδα, ο Συνασπισμός σημείωσε απώλειες, με το ποσοστό του να περιορίζεται στο 10,97% και την κοινοβουλευτική του δύναμη σε 21 έδρες. Παρά τις εκλογικές ήττες και τη γενικότερη αρνητική συγκυρία, το ΠΑΣΟΚ επέδειξε σημαντική ανθεκτικότητα, όπως καταδεικνύει και η άνοδος των ποσοστών του στις εκλογές του Νοεμβρίου συγκριτικά με τις αντίστοιχες του Ιουνίου, γεγονός που εν μέρει οφειλόταν στην εκλογική πτώση του Συνασπισμού και σε μία σχετική συσπείρωση της «Δημοκρατικής Συμπαρατάξης»³⁸⁰. Αξίζει, βέβαια, να τονιστεί πως παράλληλα με αυτή την τάση συσπείρωσης, το ΠΑΣΟΚ οδηγήθηκε σε μία απομόνωση από τις υπόλοιπες πολιτικές

³⁸⁰ Ηλίας Νικολακόπουλος, «Η πολιτική επιρροή των πολιτικών δυνάμεων», *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80*, ο.π., σελ. 224.

δυνάμεις, απομόνωση η οποία ήταν απόλυτη κατά την περίοδο της συγκυβέρνησης ΝΔ και Συνασπισμού υπό τον Τζανετάκη μεταξύ των δύο εκλογικών αναμετρήσεων του 1989³⁸¹. Απεναντίας, ο Συνασπισμός αποδυναμώθηκε χάνοντας ένα σημαντικό τμήμα της εκλογικής του ισχύος. Η πολιτική επιλογή της συμμετοχής στη συγκυβέρνηση μετά τις εκλογές του Ιουνίου, καθώς και οι εξελίξεις στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1980, κλόνισαν τη συνοχή της Κομμουνιστικής Αριστεράς, με τη σύμπραξη μεταξύ των δύο ΚΚ να μην είναι ικανή να ανακόψει αυτή την τάση³⁸².

Μετά τις εκλογές του Νοεμβρίου, προέκυψε εκ νέου αδυναμία σχηματισμού αυτοδύναμης κυβέρνησης με αποτέλεσμα να σχηματιστεί οικουμενική κυβέρνηση με τη συμμετοχή και των τριών κομμάτων (ΝΔ, ΠΑΣΟΚ, Συνασπισμός), υπό τον οικονομολόγο Ξενοφώντα Ζολώτα στις 23 Νοεμβρίου. Δεδομένων των οικονομικών προβλημάτων που ταλάνιζαν τη χώρα, ο κύριος στόχος ήταν η δημοσιονομική διαχείριση, ενώ η αρχική συμφωνία μεταξύ των πολιτικών αρχηγών προέβλεπε η κυβέρνηση να διαρκέσει μέχρι την προγραμματισμένη εκλογή Προέδρου της Δημοκρατίας τον Απρίλιο του επόμενου έτους. Ωστόσο, στις 13 Φεβρουαρίου η παραίτηση σχεδόν ολόκληρου του βουλευτικού σώματος κατέστησε την κυβέρνηση υπηρεσιακή, με τη θητεία της να λήγει εν τέλει στις αρχές Απριλίου.

Η περίοδος ακυβερνησίας και πολιτικής αστάθειας διήρκεσε σχεδόν δέκα μήνες και έληξε με την επόμενη εκλογική αναμέτρηση της 8^{ης} Απριλίου 1990. Η ΝΔ αύξησε τα εκλογικά της ποσοστά, επιτυγχάνοντας το πολύ υψηλό 46,89% και λαμβάνοντας 150 έδρες. Με την προσχώρηση του Θεόδωρου Κατσίκη, του μοναδικού βουλευτή που εξέλεξε η Δημοκρατική Αναγέννηση του Κωστή Στεφανόπουλου, η ΝΔ κατόρθωσε να πετύχει οριακή κοινοβουλευτική πλειοψηφία και να σχηματίσει αυτοδύναμη κυβέρνηση τρεις μέρες αργότερα. Το ΠΑΣΟΚ και ο Συνασπισμός διατήρησαν την εκλογική τους ισχύ, καθώς κατέγραψαν πολύ μικρές απώλειες συγκριτικά με τις εκλογές του Νοεμβρίου του 1989, λαμβάνοντας 38,61% και 10,28% αντίστοιχα.

Συμπερασματικά, η πρώτη δεκαπενταετία της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, σηματοδεύτηκε από μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, οι οποίες

³⁸¹ Στο ίδιο, σελ. 228-229.

³⁸² Στο ίδιο, σελ. 215.

πιστοποιούσαν τη σταθεροποίηση της δημοκρατικής ομαλότητας μετά την πολυτάραχη προγενέστερη περίοδο που είχε ως αποκορύφωμα το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου του 1967 και την κήρυξη της στρατιωτικής δικτατορίας. Η κυβερνητική αλλαγή του 1981, η ανάληψη της εξουσίας από ένα μη δεξιό κόμμα και, κυρίως, η ομαλότητα με την οποία αυτή συντελέστηκε, αποτύπωνε την ισχυροποίηση του δημοκρατικού πολιτεύματος μετά την ηγεμονία του «μετεμφυλιακού κράτους της Δεξιάς» της περιόδου 1945-1974. Μάλιστα, η ειρηνική και ομαλή εναλλαγή των δύο μεγάλων κομμάτων στην εξουσία (ΠΑΣΟΚ και ΝΔ), η οποία θα λάμβανε χώρα κατά την επόμενη περίοδο, αποτέλεσε σημαίνουσα πτυχή του πολιτικού και πολιτειακού συστήματος καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου, ενώ παράλληλα επιμέρους αλλαγές, όπως η συνταγματική αναθεώρηση του 1986, δεν διατάραξαν την εύρυθμη λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος³⁸³. Η κατοχύρωση πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων και ελευθεριών, σε συνδυασμό με τον κοινωνικό εκσυγχρονισμό του κράτους, δημιούργησαν ένα αίσθημα ελευθερίας στην κοινωνία της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, ενώ παράλληλα συνέβαλαν στην επούλωση των «πληγών» της ταραχώδους μεταπολεμικής περιόδου.

Οι πολιτικές εξελίξεις της εποχής αυτής υπήρξαν καθοριστικός παράγοντας, τόσο για την κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού κατά την περίοδο 1974-1977, όσο και για τη στροφή προς τη διασκέδαση και τη νομιμοποίηση του στοιχείου του «γλεντιού», η οποία κορυφώθηκε κατά τη δεκαετία του 1980. Το στοιχείο αυτό αποτελεί απόδειξη της άρρηκτης σύνδεσης μεταξύ πολιτικής και πολιτισμού. Επιπροσθέτως, όπως θα εξεταστεί και παρακάτω, το νεοσυσταθέν κομματικό σύστημα της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας αποπειράθηκε να συγκροτήσει, παράλληλα με τη συγκρότηση ιδεολογικής ταυτότητας των κομμάτων, μια συνεκτική θεώρηση για τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της περιόδου 1974-1989, με τον πολιτισμό να αποτελεί προνομιακό πεδίο άσκησης της πολιτικής. Τα κόμματα αποπειράθηκαν να ερμηνεύσουν τις μεταβολές στο ευρύτερο φάσμα της λαϊκής μουσικής, διαβλέποντας σε ορισμένες περιπτώσεις τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης. Όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, οι προσπάθειες αυτές διέπουν ολόκληρο τον χρονικό ορίζοντα της δεκαετίας του 1980, τόσο μέσα από τον Τύπο όσο και, κυρίως,

³⁸³ Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα», ο.π., σελ. 14.

μέσα από τη διοργάνωση συναυλιών και μουσικών εκδηλώσεων που θα περιλάμβαναν ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής.

B2: ΠΑΣΟΚ

Αναφορικά με το πεδίο των μεταβολών στον ευρύτερο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, καθώς και των προσλήψεων των μεταβολών αυτών, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρόσληψη του ΠΑΣΟΚ κατά την ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο, και συγκεκριμένα κατά το μεγαλύτερο τμήμα της δεκαετίας του 1980. Το τελευταίο, διακρίνοντας εγκαίρως τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης της λαϊκής μουσικής, συνέβαλε ποικιλοτρόπως στην αναγνώριση και διάδοση όλων των μορφών του λαϊκού τραγουδιού, συμπεριλαμβανομένου και του ρεμπέτικου³⁸⁴. Κατά συνέπεια, η στάση αυτή έμελλε να επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό την ιδεολογική πρόσληψη και των νέων μορφών λαϊκής διασκέδασης, δηλαδή του σκυλάδικου και της «λαϊκής πίστας».

Ήδη από τα πρώτα στάδια της ύπαρξης του, το ΠΑΣΟΚ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στο διακύβευμα της «πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής απελευθέρωσης του ελληνικού λαού»³⁸⁵. Στο πλαίσιο αυτό, η ιδρυτική διακήρυξη του «Κινήματος» τοποθετεί την προστασία και αξιοποίηση των «εθνικών και λαϊκών» παραδόσεων, καθώς και τη «συμμετοχή ολόκληρου του λαού» στην πολιτισμική εξέλιξη ως αναγκαία προϋπόθεση για τη βελτίωση της ποιότητας ζωής³⁸⁶. Η θέση αυτή, η οποία προσιδιάζει με την αντίστοιχη αριστερή, αποτελεί απότοκο της ευρύτερης αντίληψης για τον «πολιτιστικό ιμπεριαλισμό» της Δύσης, η οποία ανάγεται στη προδικτατορική Αριστερά και αντηχεί τον σφοδρό αντιδυτικισμό και αντιαμερικανισμό που χαρακτηρίζει τον πολιτικό λόγο του νεοϊδρυθέντος Κινήματος ως προϋπόθεση για την «Αλλαγή» και την εθνική ανεξαρτησία³⁸⁷.

Κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, περίοδο κυριαρχίας του πολιτικού τραγουδιού, ο ευρύτερος χώρος του ΠΑΣΟΚ ακολούθησε το εν λόγω

³⁸⁴ Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικο», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Βασίλης Βαμβακάς & Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2014, σελ. 552.

³⁸⁵ *Ιδρυτική διακήρυξη του Πανελλήνιου Σοσιαλιστικού Κινήματος*, 3 Σεπτεμβρίου 1974.

³⁸⁶ Στο ίδιο.

³⁸⁷ Ενδεικτικά, Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο Αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα, 1947-1989*, Αθήνα, 2016, σελ. 348-349.

καλλιτεχνικό ρεύμα. Η ιδεολογική τοποθέτηση του κόμματος στο χώρο της ριζοσπαστικής Αριστεράς κατά τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του, εξηγεί εν πολλοίς την ώσμωσή του με το πολιτικό τραγούδι. Αξίζει να σημειωθεί πως ένας από τους βασικότερους εκφραστές του πολιτικού τραγουδιού διαμαρτυρίας, ο Θωμάς Μπακαλάκος ήταν ένα από τα ιδρυτικά στελέχη της ΠΑΣΠ, της φοιτητικής συνδικαλιστικής παράταξης της νεολαίας ΠΑΣΟΚ, αλλά και αναπληρωτής γραμματέας του τομέα πολιτισμού του κόμματος. Παράλληλα, οι εμφανίσεις συνθετών και τραγουδιστών που είχαν συνδεθεί με το πολιτικό τραγούδι, όπως ο Θάνος Μικρούτσικος και η Μαρία Δημητριάδη, είχαν σημαντικό μερίδιο στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα των φεστιβάλ της νεολαίας ΠΑΣΟΚ ακόμα και μετά το 1980³⁸⁸.

Παράλληλα, το ΠΑΣΟΚ από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ανάδειξη και προώθηση του δημοτικού τραγουδιού, γεγονός που εν πολλοίς εξηγείται από τις προαναφερθείσες αναφορές για τον πολιτισμό, τόσο στην ιδρυτική διακήρυξη του ΠΑΣΟΚ όσο και κυρίως στη διακήρυξη της κυβερνητικής του πολιτικής το καλοκαίρι του 1981. Στο πλαίσιο της ιδρυτικής διακήρυξης του 1974, η «εθνική» παράδοση γίνεται αντιληπτή ως αναγκαία προϋπόθεση για την πολιτισμική εξέλιξη. Και σε αυτή την περίπτωση, το ενδιαφέρον αυτό καταδεικνύεται από την παρουσία του δημοτικού τραγουδιού στις γιορτές και τις πολιτιστικές εκδηλώσεις του «Κινήματος», με τη συμμετοχή της Δόμνας Σαμίου, σημαντικής καλλιτεχνικής εκπροσώπου της δημοτικής μουσικής, και άλλων καλλιτεχνών, όπως ο Χρόνης Αηδονίδης και ο φημισμένος σαντουρίστας Αριστείδης Μόσχος³⁸⁹.

Οι γιορτές της νεολαίας του ΠΑΣΟΚ αποτέλεσαν μία σαφή αποτύπωση της βούλησης του κόμματος να αξιοποιήσει τη δυναμική που συνόδευε τη σύγχρονη λαϊκή μουσική. Ένα από τα πιο ενδεικτικά παραδείγματα ήταν το πρόγραμμα της γιορτής του 1984 που διοργανώθηκε μεταξύ 20 και 23 Σεπτεμβρίου στην Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου, το οποίο περιελάμβανε πληθώρα καλλιτεχνών από όλα τα ρεύματα του λαϊκού τραγουδιού. Μεταξύ άλλων, ξεχώριζε η παρουσία του συνθέτη Απόστολου Καλδάρα λόγω της εικοσαετούς απουσίας του από τις ζωντανές

³⁸⁸ Ενδεικτικά: *Πρόγραμμα γιορτής νεολαίας ΠΑΣΟΚ '82*.

³⁸⁹ Στο ίδιο.

εμφανίσεις³⁹⁰. Επίσης, εμφανίστηκαν λαϊκοί συνθέτες όπως ο Χρήστος Νικολόπουλος, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ο Θανάσης Πολυκανδριώτης και ο Στέλιος Βαμβακάρης³⁹¹, καθώς και ερμηνευτές από το ρεύμα του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού, όπως η Καίτη Γκρέυ, μέχρι και εκπρόσωποι του σύγχρονου ρεύματος της λαϊκής μουσικής, όπως ο Άγγελος Διονυσίου, η Κατερίνα Στανίση, ο Πασχάλης Τερζής, ο Λεωνίδας Βελής, ο Γιώργος Σαρρής, ο Δημήτρης Κοντογιάννης και πολλοί άλλοι³⁹². Η σύνθεση του προγράμματος της γιορτής του 1984 αποτύπωνε την πολιτιστική στρατηγική του «Κινήματος» να αξιοποιηθούν και να προβληθούν όλες οι πτυχές της παλαιότερης και σύγχρονης λαϊκής μουσικής, από το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τις σύγχρονες φόρμες. Είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως ορισμένοι από τους νεότερους κυρίως καλλιτέχνες που συμμετείχαν στη γιορτή του 1984, είτε ξεκίνησαν την καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία από τη σκηνή του σκυλάδικου είτε συνδέθηκαν με αυτή στην συνέχεια.

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά την ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο, ιδίως από το 1980 και μετά, επανανοηματοδοτούνται οι σχέσεις μεταξύ του ρεμπέτικου και του «λαϊκού» τραγουδιού. Μετά την «Αλλαγή», τα όρια της αυθεντικότητας μετατοπίζονται εκ νέου και πλέον, πέρα από το ρεμπέτικο, περιλαμβάνουν επίσης και το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι. Μια από τις πρώτες πτυχές αυτής της διαδικασίας αυθεντικοποίησης ήταν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των διανοούμενων, των ερευνητών της λαϊκής μουσικής και των ΜΜΕ για τον Στέλιο Καζαντζίδη. Σταδιακά, τα όρια της αυθεντικότητας θα συμπεριλάβουν συνολικά το λαϊκό τραγούδι του πρώτου μισού της δεκαετίας του 1960, καθώς και καλλιτέχνες όπως ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Καίτη Γκρέυ και η Πόλυ Πάνου. Είναι αναγκαίο να τονιστεί ότι η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ αντιμετωπίζει με ιδιαίτερη συμπάθεια συνολικότερα το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι και συνεισφέρει στην ένταξη του τελευταίου στη «γνήσια λαϊκή παράδοση» της χώρας³⁹³.

³⁹⁰ «Έλευθερία στη σκέψη», σύνθημα της γιορτής της νεολαίας ΠΑΣΟΚ», *Τα Νέα*, 15.9.1984, σελ. 22.

³⁹¹ Στο ίδιο, σελ. 22.

³⁹² «Από αντάρτικα μέχρι ροκ στη Γιορτή Νεολαίας», *Τα Νέα*, 12.9.1984, σελ. 22.

³⁹³ Λεωνίδας Οικονόμου, «Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα», Χ. Δεμερτζόπουλος και Γ. Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Προσεγγίσεις στη Λαϊκή Κουλτούρα και την Εμπειρία της Καθημερινότητας*, Πάτρα: Εκδόσεις Opportuna, 2020, σελ. 294.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προτάσεις για την πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας που συμπεριλήφθηκαν στην επίσημη διακήρυξη κυβερνητικής πολιτικής του ΠΑΣΟΚ, γνωστή και ως «Συμβόλαιο με τον Λαό», η οποία δημοσιεύτηκε στις 4 Ιουλίου του 1981 λίγους πριν την εκλογική νίκη και την άνοδο στην εξουσία. Εκεί επισημαίνεται η αναγκαιότητα να αναγνωριστούν και να «απελευθερωθούν οι πηγαίες λαϊκές δημιουργίες»³⁹⁴. Η συγκεκριμένη διατύπωση μπορεί να γίνει αντιληπτή ως ένα σημείο αναφοράς στο πεδίο της αλλαγής των στάσεων και των αντιλήψεων γύρω από τη λαϊκή μουσική, καθώς για πρώτη φορά ένα κυβερνητικό πρόγραμμα θέτει με σαφήνεια το ζήτημα της προστασίας του «λαϊκού» πολιτισμού, θεωρώντας τον μάλιστα πτυχή της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας. Παράλληλα, οι εν λόγω αναφορές παρουσιάζουν ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν συνδεθούν με τη συνολικότερη αντίληψη του ΠΑΣΟΚ περί «εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς»:

«Η σημερινή πολιτιστική πραγματικότητα, την οποία κληροδοτεί η κυβέρνηση της Ν.Δ. στην πατρίδας μας, συνοδεύεται από βαθιά κρίση της εθνικής πολιτιστικής μας ταυτότητας, αποτέλεσμα της πολιτικής που για πολλές δεκαετίες ακολούθησε η Δεξιά» ... «Η αλλοτρίωση της πολιτιστικής μας φυσιογνωμίας, με την εισβολή ξένων καταναλωτικών και πολιτιστικών προτύπων, οδηγεί σε τρόπους ζωής ξένους προς την ελληνική πραγματικότητα»³⁹⁵.

Τα συγκεκριμένα αποσπάσματα των προγραμματικών του ΠΑΣΟΚ για την πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας αποτυπώνουν μία συνολικότερη αντίληψη διαφύλαξης του εθνικού πολιτισμού, χωρίς πάντως να απορρίπτονται τα «δημιουργικά στοιχεία των σύγχρονων πολιτιστικών ρευμάτων»³⁹⁶. Μέσα από

³⁹⁴ Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα, *Διακήρυξη Κυβερνητικής Πολιτικής, 1981*, Κέντρο Μελετών Διαφώτισης του ΠΑΣΟΚ, Αθήνα, 1981, σελ. 96.

³⁹⁵ Στο ίδιο, σελ. 95.

³⁹⁶ «Η πολιτιστική αυτοδυναμία σε εθνικά πλαίσια δεν σημαίνει και πολιτιστική αυτάρκεια. Ο αγώνας για τον εμπλουτισμό της πολιτιστικής μας παράδοσης και την προσαρμογή της στις νέες κοινωνικές πραγματικότητες, συμβαδίζει με την παγκόσμια πολιτιστική δημιουργία. Στηριγμένοι στις δικές μας ρίζες, αφομοιώνουμε ό,τι δημιουργικό έχουν να μας προσφέρουν τα σύγχρονα πολιτιστικά ρεύματα». Στο ίδιο, σελ. 96.

αυτές τις αναφορές και τις πρακτικές, η λαϊκή μουσική και όλες της οι εκφάνσεις προσδιορίζονται ως μορφές του εθνικού πολιτισμού.

Όπως έχει προαναφερθεί, οι ιδεολογικές ανακατατάξεις στους τρόπους πρόσληψης του λαϊκού τραγουδιού συμβαίνουν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ενώ κορυφώνονται κατά τη επόμενη δεκαετία. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981, πυροδότησε αυτή την τάση με την ευρύτερη αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντι στο ρεμπέτικο αλλά και στο ευρύτερο μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι. Για να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι διαδικασίες αναγνώρισης του λαϊκού τραγουδιού, είναι αναγκαίο να εξεταστεί η στάση του κόμματος απέναντι στη λαϊκή μουσική, εξετάζοντάς το από τη σκοπιά ενός πολιτικού και ιδεολογικού χώρου που κυβέρνησε τη χώρα για πολλά χρόνια. Η άνοδός του στην εξουσία και η κυβερνητική του πολιτική γύρω από τον πολιτισμό έμελλαν να καθορίσουν συνολικά τις διαδικασίες αυτές, καθώς και την επίσημη κρατική στάση απέναντι στο ρεμπέτικο, το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι αλλά και το ρεύμα του «σκυλάδικου».

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 το ρεμπέτικο δεσπόζει, ενώ είναι γεγονός ότι η στροφή της νεολαίας προς το συγκεκριμένο είδος υπήρξε μαζική. Παράλληλα, η νεοεκλεγείσα κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο τραγούδι και συνετέλεσε ποικιλοτρόπως στην επίσημη αναγνώρισή του, εντάσσοντάς το στο φάσμα του «εθνικού» πολιτισμού ήδη από το πρώτο διάστημα της κυβερνητικής του θητείας. Ειδικότερα, το 1983 μπορεί να θεωρηθεί χρονιά - ορόσημο για την αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντι στο ρεμπέτικο, κυρίως χάρη στην υποχώρηση της λογοκρισίας, τόσο στο πεδίο της δισκογραφικής βιομηχανίας όσο και στο αντίστοιχο των κρατικών τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών μέσων, ακόμα και αναφορικά με τα «χασικλίδικα» τραγούδια³⁹⁷. Επιπροσθέτως, καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία αναγνώρισης είχε η ΕΡΤ, η οποία ενέταξε στο πρόγραμμά της πολυάριθμα ντοκιμαντέρ για το εν λόγω μουσικό είδος από το 1982 και έπειτα³⁹⁸. Την περίοδο αυτή, οι διορισμένοι από τη νέα κυβέρνηση υπεύθυνοι της κρατικής

³⁹⁷ Ενδεικτικά αναφέρεται η μετάδοση του «Βαποριού από την Περσία» από την ΕΡΤ, στο πλαίσιο ζωντανής κάλυψης συναυλίας στο Ηράκλειο το 1983. Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα, 2001, σελ. 110.

³⁹⁸ Μεταξύ άλλων παρατίθενται: *Ο κόσμος του ρεμπέτικου* (1982), *Το ελληνικό τραγούδι σήμερα – Ο Τσιτσάνης και άλλοι ρεμπέτες* (1983), *Στον ίσκιο του Γεντί Κουλέ – παλιοί ρεμπέτες της Θεσσαλονίκης* (1984).

τηλεόρασης εκκίνησαν τις διαδικασίες για την προβολή της τηλεοπτικής σειράς *Το Μινόρε της Αυγής*, η υπόθεση της οποίας αφορούσε τη ζωή και την καλλιτεχνική πορεία των πρώτων επαγγελματιών μπουζουξήδων κατά την εποχή του Μεσοπολέμου. Η πρεμιέρα της έγινε στις 14 Ιανουαρίου του 1983 και η προβολή της διήρκεσε έως την επόμενη χρονιά. Η σειρά σημείωσε μεγάλη επιτυχία και προέβαλε σε ευρεία κλίμακα μία ωραιοποιημένη και ρομαντική εικόνα του ρεμπέτη, ευνοώντας ακόμη περισσότερο την αύξηση της δημοτικότητας του είδους³⁹⁹.

Η πλέον σημαίνουσα πτυχή της αναγνώρισης του μουσικού είδους ήταν η κυκλοφορία της ταινίας *Ρεμπέτικο* στις 3 Οκτωβρίου του 1983. Η ΕΡΤ και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου επωμίστηκαν την παραγωγή της ταινίας, παραγωγή η οποία ήταν η ακριβότερη παραγωγή στην έως τότε ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου με τις δαπάνες να ανέρχονται σε 35 εκατομμύρια δραχμές⁴⁰⁰. Συνοπτικά, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο μέρος της παρούσας έρευνας, η υπόθεση του έργου αναφέρεται στη ζωή και την καλλιτεχνική διαδρομή μίας ρεμπέτισσας ονόματι Μαρίκας, με τη βασική πηγή έμπνευσης του δημιουργού της ταινίας, Κώστα Φέρρη, να είναι η ζωή της Μαρίκας Νίνου. Το *Ρεμπέτικο* ήταν μία από τις εμβληματικότερες κινηματογραφικές δημιουργίες της εποχής και παράλληλα είχε αποφασιστική συνεισφορά στην επικαιροποίηση του μουσικού είδους, καθώς και στην εξιδανίκευση και ωραιοποίησή του από ένα διόλου ευκαταφρόνητο τμήμα της «προοδευτικής» πολιτιστικής παραγωγής που εκφράστηκε από το ΠΑΣΟΚ, αλλά και από τα κόμματα της Αριστεράς.

Επιπροσθέτως, κομβικό ρόλο στην αναγνώριση της κουλτούρας του ρεμπέτικου διαδραμάτισε η απόδοση τιμών με αφορμή το θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη στις 18 Ιανουαρίου του 1984 στο Λονδίνο. Ο επαναπατρισμός της σωρού του, καθώς επίσης και η διενέργεια της κηδείας του που έγινε δημοσία δαπάνη, ενίσχυσαν την αντίληψη περί «θεσμοποίησης» του ρεμπέτικου τραγουδιού από το

³⁹⁹ Στάθης Gauntlett, ο.π., σελ. 111.

⁴⁰⁰ Νίκος Πουλάκης, «Ρεμπέτικο», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2014, σελ. 507.

ΠΑΣΟΚ⁴⁰¹. Μάλιστα, η παρουσία του Ανδρέα Παπανδρέου, αλλά και της Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη, στην κηδεία και στην ακόλουθη αναμνηστική έκθεση θεωρήθηκε μία κίνηση υψηλού συμβολισμού, που αποτύπωνε αυτήν ακριβώς την αντίληψη γύρω από τις πολιτιστικές πρακτικές του κυβερνώντος κόμματος⁴⁰².

Παράλληλα με τη διαδικασία αναγνώρισης και ένταξης του ρεμπέτικου στον εθνικό πολιτισμό, η νεοεκλεγείσα κυβέρνηση συνέβαλε στην επανααναγνώριση και αυθεντικοποίηση του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού των δεκαετιών του 1950 και 1960. Η διαδικασία αυτή εκκινεί ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, με πρώτο σημείο αναφοράς τον Στέλιο Καζαντζίδη για τον οποίο γράφονται πολυάριθμα βιβλία⁴⁰³ και γίνονται αφιερώματα με σκοπό αφενός να αναγνωριστεί ως ένας από τους μεγαλύτερους λαϊκούς τραγουδιστές και αφετέρου προκειμένου να ικανοποιηθεί το αίτημα για επιστροφή του στα ζωντανά μουσικά προγράμματα, από τα οποία απείχε από τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Στην τηλεοπτική του συνέντευξη στον Λευτέρη Παπαδόπουλο στην ΕΡΤ το 1981, έθεσε για πρώτη φορά από την τηλεόραση το ζήτημα της επιστροφής του στη δισκογραφία και στις ζωντανές εμφανίσεις.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν η συνέντευξη - αφιέρωμα της εκπομπής «Ρεπόρτερς» το 1983, όπου διατυπώθηκε ανοιχτά το αίτημα «κοινωνικοποίησης» της φωνής του, μέσω της αποδέσμευσής του από το συμβόλαιο που είχε υπογράψει με τη δισκογραφική του εταιρεία και το οποίο αποτελούσε την κύρια αιτία της πολυετούς αποχής του. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ είχε δημιουργήσει μία ευρύτερη δυναμική γύρω και από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, με αποτέλεσμα να υπάρξει αισιοδοξία σχετικά με την επανεξέταση του συμβολαίου και κατ' επέκταση την επιστροφή του Καζαντζίδη⁴⁰⁴. Παρά το γεγονός ότι αυτή η αισιοδοξία δεν ευοδώθηκε, η μεγάλη ακροαματικότητα του αφιερώματος συνέβαλε τα μέγιστα στην καθιέρωση του Καζαντζίδη στο πάνθεον των μεγαλύτερων λαϊκών

⁴⁰¹ Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 112.

⁴⁰² Στο ίδιο, σελ. 112.

⁴⁰³ Ενδεικτικά: Βασίλης Βασιλικός, *Η ζωή μου όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*, Φιλιππότη, Αθήνα, 1978 και Εμμανουήλ Παπαζαχαρίου, *Η Πιάτσα*, Κάκτος, Αθήνα, 1980.

⁴⁰⁴ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη της Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14, σελ. 380.

και «εθνικών» καλλιτεχνών, στην περαιτέρω ενίσχυση του αιτήματος για την επιστροφή του, αλλά και στο μεγάλο ενδιαφέρον που έδειξαν οι μελετητές της λαϊκής μουσικής⁴⁰⁵.

Σταδιακά, κατά την πρώτη κυβερνητική θητεία του ΠΑΣΟΚ η αποδοχή και αναγνώριση και των υπολοίπων καλλιτεχνών της μεταπολεμικής λαϊκής μουσικής διευρύνεται και πέρα από την περίπτωση του Καζαντζίδη. Η συγγραφή αφιερωμάτων και βιβλίων για τραγουδιστές όπως ο Στράτος Διονυσίου, αλλά και η συμμετοχή της Καίτης Γκρέυ και της Βίκυς Μοσχολιού, στην πρώτη γιορτή της νεολαίας ΠΑΣΟΚ μετά την «Αλλαγή» τον Σεπτέμβριο του 1982, αποτυπώνουν την προσπάθεια ένταξης όχι μόνο του ρεμπέτικου, αλλά και του υπόλοιπου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού στο πλαίσιο του εθνικού πολιτισμού από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ⁴⁰⁶.

Μία από τις σημαντικότερες συνιστώσες της αναγνώρισης του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού ήταν το στοιχείο του «γλεντιού». Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η ανάδυση του «γλεντζέδικου» στοιχείου συντελείται σταδιακά κατά τη δεκαετία του 1960 για να κορυφωθεί κατά το δεύτερο ήμισυ της⁴⁰⁷. Φτάνοντας στη δεκαετία του 1980, η νομιμοποίηση του «γλεντιού» και η στροφή προς τη διασκέδαση ευνοήθηκαν από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που δημιούργησε η άνοδος του «Κινήματος» στην εξουσία. Η διαδικασία αναγνώρισης ολόκληρου του φάσματος της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης, σε συνδυασμό με την απομάκρυνση από το τεταμένο πολιτικό παρελθόν, οδήγησαν ολοένα και ευρύτερα κοινωνικά στρώματα στα ρεμπετάδικα, στο προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι, αλλά και στην αναδυόμενη εκείνη την περίοδο σκηνή του σκυλάδικου.

Τα σκυλάδικα, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο σημείο της παρούσας διατριβής, ήταν ένας τύπος κέντρων λαϊκής μουσικής που υπήρχαν ήδη από τη δεκαετία του 1950. Ωστόσο, ο όρος επανανοηματοδοτήθηκε κατά τη δεκαετία του

⁴⁰⁵ Στο ίδιο, σελ. 380.

⁴⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 379-380 και *Πρόγραμμα γιορτής Νεολαίας ΠΑΣΟΚ '82*.

⁴⁰⁷ Συνοπτικά, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Στέλιος Καζαντζίδης αντιτάχθηκε σθεναρά σε μεταβολές στους χώρους διασκέδασης και τα νυχτερινά κέντρα του '60, όπως ήταν φερ' ειπείν τα τσιφτετέλια, η παρουσία πολυάριθμων χορευτών στην πίστα και το σπάσιμο των πιάτων, ενώ αντιθέτως, άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Πάνος Γαβαλάς και η Πόλυ Πάνου, συμφωνούσαν με τη διάδοση των νέων πρακτικών.

1970 για να περιγράψει τα περιφερειακά, «δευτεροκλασάτα» μαγαζιά τα οποία πολλαπλασιάζονταν εκείνη την περίοδο και έπαιζαν το είδος της λαϊκής μουσικής που επικράτησε κατά την περίοδο της Χούντας. Τα πρώτα σκυλάδικα εμφανίστηκαν σε περιφερειακές περιοχές της Αθήνας, στην Εθνική Οδό και στις εξόδους της πόλης, ενώ σταδιακά εμφανίστηκαν και σε πιο κεντρικές περιοχές. Αυτός ο τύπος νυχτερινών κέντρων αποτέλεσε την απαρχή ενός νέου, μετεξελισσόμενου είδους λαϊκής μουσικής που κυριάρχησε στη μουσική σκηνή και στα νυχτερινά κέντρα⁴⁰⁸. Από τη σημερινή σκοπιά, η σύνδεση του ΠΑΣΟΚ με την κουλτούρα του σκυλάδικου θεωρείται άρρηκτη, σε σημείο που η τελευταία, σύμφωνα με αρκετές προσλήψεις της δεκαετίας του 1980, γίνεται πολύ συχνά αντιληπτή ως ταυτοτική πτυχή των τότε κυβερνήσεων του ΠΑΣΟΚ.

Για τους παραπάνω λόγους, η πρόσληψη της αναδυόμενης σκηνής του σκυλάδικου από το ΠΑΣΟΚ πρέπει να εξεταστεί ενδελεχώς. Πιο συγκεκριμένα, η προαναφερθείσα νομιμοποίηση και αποδοχή του στοιχείου του γλεντιού η οποία συντελείται και κορυφώνεται κατά τη δεκαετία του 1980, έχει εξέχοντα ρόλο στη διαδικασία νομιμοποίησης της κουλτούρας του σκυλάδικου. Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο που αποτυπώνει τη συνολικότερη αντίληψη του ΠΑΣΟΚ γύρω από το λαϊκό τραγούδι, ήταν η συνήθεια πολλών στελεχών του, καθώς και του ίδιου του Ανδρέα Παπανδρέου να παρευρίσκονται και να διασκεδάζουν σε νυχτερινά κέντρα που προσidiaζαν στις λεγόμενες «μεγάλες πίστες» που εμφανίζονται σταδιακά ήδη από τη δεκαετία του 1970, για να βρεθούν στο επίκεντρο της νυχτερινής διασκέδασης κατά την επόμενη δεκαετία. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παπανδρέου ήταν μεγάλος θαυμαστής της Ρίτας Σακελλαρίου, αλλά και του Βασίλη Τσιτσάνη, γεγονός που σε μεγάλο βαθμό καθόρισε τη δημόσια εικόνα του τότε πρωθυπουργού ως πολιτικού που βρισκόταν σε άμεση επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα.

Σε αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερη σημασία στην παρουσία του Ανδρέα Παπανδρέου και άλλων στελεχών του ΠΑΣΟΚ στη νυχτερινή διασκέδαση, είχε ο χορός και ιδιαίτερα το ζεϊμπέκικο. Το τελευταίο αποτέλεσε βασική πτυχή της δημόσιας εικόνας του ηγέτη του «Κινήματος» από τα πρώτα κιόλας χρόνια μετά τη

⁴⁰⁸ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 388.

Μεταπολίτευση. Σύμφωνα με κάποιες μαρτυρίες, η πρώτη φορά που ο Παπανδρέου θεάθηκε να χορεύει ζεϊμπέκικο ήταν στις αρχές του 1976 σε ένα μικρό νυχτερινό κέντρο της Αθήνας μαζί με τα μετέπειτα κυβερνητικά στελέχη Μένιο Κουτσόγιωργα και Γιώργο Κατσιφάρα⁴⁰⁹. Η ροπή του Παπανδρέου στο χορό έγινε ευρύτερα γνωστή το 1983. Σε μία από τις δημόσιες εμφανίσεις του, μετά από ομιλία του στην πλατεία Συντάγματος για τη συμπλήρωση δύο ετών από την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, επισκέφτηκε το ίδιο νυχτερινό κέντρο της Αθήνας, χορεύοντας ζεϊμπέκικο υπό τους ήχους του Θανάση Πολυκανδριώτη⁴¹⁰. Παράλληλα, όντας θαυμαστής και του Βασίλη Τσιτσάνη, χόρευε κάθε φορά που άκουγε κάποιο τραγούδι του λαϊκού συνθέτη⁴¹¹. Ο Παπανδρέου θεωρούταν δεινός χορευτής, γεγονός που ενίσχυσε την εικόνα του ως πολιτικού που βρισκόταν σε επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα και κοντά στα λαϊκά στρώματα⁴¹². Η πρακτική του χορού, και ειδικότερα του ζεϊμπέκικου, στα νυχτερινά κέντρα σταδιακά υιοθετήθηκε και από άλλους υπουργούς και τα στελέχη του κόμματος⁴¹³.

Στο θεσμικό πλαίσιο της κυβερνητικής πολιτικής του ΠΑΣΟΚ, μία σημαντική πτυχή ήταν το ζήτημα της διεύρυνσης του ωραρίου λειτουργίας των νυχτερινών κέντρων. Πιο συγκεκριμένα, το Υπουργείο Εργασίας και ο τότε αρμόδιος υπουργός Κώστας Παπαναγιώτου προσανατολίστηκαν στη θεσμοθέτηση της παράτασης λειτουργίας κατά μία ώρα, τόσο για τη θερινή όσο και για τη χειμερινή σεζόν. Κατά συνέπεια, τα μαγαζιά που μέχρι τότε έκλειναν τη χειμερινή περίοδο στις 2 τα ξημερώματα τις καθημερινές και στις 3 αντίστοιχα τα Σαββατοκύριακα, με το νέο νόμο θα έκλειναν στις 3 και στις 4. Αντίστοιχα, στη θερινή περίοδο το ωράριο θα

⁴⁰⁹ Γιώργος Λακόπουλος, *Το μυθιστόρημα του ΠΑΣΟΚ*, Αθήνα, 1999, σελ. 288.

⁴¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 289.

⁴¹¹ Στο ίδιο, σελ. 289.

⁴¹² Ειδικότερα, σύμφωνα με μελετητές της ιστορίας του ΠΑΣΟΚ, όπως ο Γιώργος Λακόπουλος, ο Παπανδρέου χόρευε πολύ καλό ζεϊμπέκικο, το οποίο συνοδευόταν από αρκετές φιγούρες, ενώ ο χορός του είχε χαρακτήρα «ιεροτελεστίας». Σύμφωνα με τα λεγόμενα του, ο ηγέτης του ΠΑΣΟΚ έμαθε να χορεύει ζεϊμπέκικο στα εφηβικά του χρόνια, συγκεκριμένα το 1934 από έναν εργάτη, τον Λευτέρη Βουρζούκη. Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Λευτέρη Παπαδόπουλου, ο οποίος χαρακτήρισε τον Παπανδρέου ως «τον τελευταίο μάγκα επί της Γης», ιδίως αν ληφθεί υπόψη ο ρόλος του «μάγκα» στα πρώτα μαγαζιά που έφεραν την ονομασία «σκυλάδικο», όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Στο ίδιο, σελ. 289.

⁴¹³ Ενδεικτικά: Στήλη «Κάπου κοντά», *Τα Νέα*, 25.9.1984, σελ. 4, «Έξω ντέρτια και καημοί», *Τα Νέα*, 10.2.1987, σελ. 7 και «Τσάμικο ο Μένιος», *Τα Νέα*, 12.1.1987, σελ. 6.

παρατεινόταν μέχρι τις 4 και τις 5 το πρωί⁴¹⁴. Το μέτρο αυτό αξίζει να ληφθεί υπόψη σε συνδυασμό με τον μεταγενέστερο νόμο Παπαθεμελή τον Φεβρουάριο του 1994, ο οποίος προέβλεπε το κλείσιμο της μουσικής στα νυχτερινά κέντρα στις 2 το βράδυ. Παρά το γεγονός ότι ο εν λόγω νόμος βρίσκεται εκτός των ορίων της παρούσας έρευνας, οι αντιδράσεις που προκλήθηκαν εναντίον του αποτυπώνουν τη γενικότερη νοοτροπία της εποχής, η οποία χαρακτηρίστηκε από την ανάγκη για διασκέδαση.

Μια ακόμη χαρακτηριστική πτυχή της σχέσης του «Κινήματος» με τη λαϊκή μουσική και κουλτούρα ήταν η έκδοση και διανομή κουπονιών της «Εργατικής Εστίας» για τα νυχτερινά κέντρα, πρακτική που εφαρμόστηκε κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1990 με πρωτοβουλία του τότε υπουργού εργασίας Ευάγγελου Γιαννόπουλου, ο οποίος κατέχει εξέχουσα θέση στη σύνδεση της κουλτούρας του σκυλάδικου με τις κυβερνήσεις του «Κινήματος», όντας ο ίδιος τακτικός θαμώνας των νυχτερινών κέντρων αυτού του είδους. Η ανάλυση της συγκεκριμένης πρακτικής δεν συγκαταλλέγεται στους στόχους της παρούσας έρευνας, ωστόσο είναι αναγκαίο να εξεταστεί, καθώς έχει ιδιαίτερη σημασία για τη σκιαγράφηση της κυβερνητικής πολιτικής γύρω από το κομμάτι του σκυλάδικου και τη ένταξη του τελευταίου στο φάσμα του «εθνικού» και λαϊκού πολιτισμού. Μάλιστα, ο ίδιος ο Γιαννόπουλος χαρακτήριζε τα νυχτερινά μαγαζιά ως «πολιτιστικά κέντρα», απορρίπτοντας τον όρο «σκυλάδικα», υποστηρίζοντας πως «τα κέντρα αυτά έδιναν δουλειά σε περισσότερους από 350.000 ανθρώπους» ενώ παράλληλα εξέφραζε την άποψη πως δεν είναι δυνατόν η νεολαία να παραμένει σκυθρωπή και να μη διασκεδάζει, ενώ μεταξύ άλλων, τόνιζε ότι πήγε στα παραπάνω νυχτερινά κέντρα για να θαυμάσει «τη συμπεριφορά των αγοριών και των κοριτσιών και να δώσει απάντηση στην υποκρισία και στο φαρισαϊσμό ορισμένων»⁴¹⁵. Αυτές οι αναφορές του Γιαννοπουλου ενόσω αυτός διατελούσε υπουργός Εργασίας, συμπυκνώνουν σε μεγάλο βαθμό την αντίληψη του «Κινήματος» για το νέο ρεύμα της λαϊκής μουσικής.

⁴¹⁴ «'Μεγαλώνει η νύχτα. Η κυβέρνηση λέει 'ναι' στην παράταση του νυχτερινού ωραρίου», *Τα Νέα*, 10.1.1987, σελ. 9.

⁴¹⁵ «Γιαννόπουλος: Δεν είναι 'σκυλάδικα'. Προσφέρουν εργασία», *Τα Νέα*, 8.9.1998, σελ. 12.

Συν τοις άλλοις, ο Γιαννόπουλος αποτελούσε την ενσάρκωση της «λαϊκής εικόνας» του ΠΑΣΟΚ, όντας ένας αθυρόστομος πολιτικός που προώθησε συστηματικά την κουλτούρα του «σκυλάδικου» και των νυχτερινών κέντρων. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί πως ο Γιαννόπουλος ήταν αυτός που απέδωσε το προσωνύμιο «Λαίδη» στην Άντζελα Δημητρίου, μία από τις χαρακτηριστικότερες τραγουδίστριες του μουσικού είδους. Επιπροσθέτως, η δημόσια εικόνα και συμπεριφορά του πολιτικού αποτύπωνε τη συνολικότερη προσπάθεια του κόμματος να καλλιεργήσει την εικόνα μίας πολιτικής παράταξης η οποία βρίσκεται «κοντά στο λαό», διαπνεόμενη ταυτόχρονα από έναν ευρύτερο «αντιδιανοουμενισμό».

Ο προαναφερθείς «αντιδιανοουμενισμός» του «Κινήματος» αποτέλεσε μία από τις πλέον σημαίνουσες ιδεολογικές του προσλαμβάνουσες ιδίως κατά την περίοδο 1974-1989, γεγονός που έμελλε να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τις προσλήψεις του γύρω από τη λαϊκή μουσική, αλλά και συνολικότερα τον πολιτισμό. Ήδη από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του, το ΠΑΣΟΚ αντιμετώπισε με καχυποψία τα στελέχη της Δημοκρατικής Άμυνας⁴¹⁶, ως μία οργάνωση με ροπή προς την σοσιαλδημοκρατία και τον ελιτισμό, γεγονός που οδήγησε στην εσωκομματική κρίση και τις διαγραφές στελεχών τον Ιούνιο του 1975. Σε πολλές περιπτώσεις το κόμμα αποστρεφόταν ανοιχτά τους διανοούμενους, καθώς και τη λεγόμενη «υψηλή κουλτούρα», ως τμήματα του πολιτισμού που ήταν αποκομμένα από τον λαό. Και ο ίδιος ο Παπανδρέου φερόταν να απεχθάνεται τη λεγόμενη «κοσμική» κουλτούρα⁴¹⁷. Αυτή η νοοτροπία αποστροφής προς την «υψηλή» κουλτούρα, η οποία θα αναλυθεί και παρακάτω αναφορικά με την περίπτωση της εφημερίδας *Αυριανή*, διέπει τη συνολικότερη αντίληψη του ΠΑΣΟΚ για τα πολιτιστικά τεκταινόμενα.

Η στάση του προσκείμενου στο ΠΑΣΟΚ Τύπου απέναντι στις μεταβολές στο χώρο της λαϊκής μουσικής είναι ένα σύνθετο ζήτημα δεδομένης της μη ενιαίας πολιτικής ταυτότητας και του ύφους των εφημερίδων που άνηκαν στο ευρύτερο ιδεολογικό χώρο της κεντροαριστεράς. Ορισμένες από αυτές, όπως η *Αυριανή*,

⁴¹⁶ Η Δημοκρατική Άμυνα, ήταν μία αντιστασιακή οργάνωση κατά την περίοδο της Δικτατορίας, που απαρτιζόταν από ακαδημαϊκούς, όπως ο Σάκης Καράγιωργας, ο Βασίλης Φίλιας και ο Νίκος Κωνσταντόπουλος.

⁴¹⁷ Γιώργος Λακόπουλος, *ο.π.*, σελ. 290.

συνδέθηκαν άρρηκτα με το ΠΑΣΟΚ, ενώ άλλες, όπως η *Ελευθεροτυπία* και τα *Νέα*, υιοθέτησαν περισσότερο μία στάση κριτικής υποστήριξης. Συν τοις άλλοις, κάποιες από τις «φιλοκυβερνητικές» εφημερίδες της δεκαετίας του 1980 φιλοξένησαν στις στήλες τους αρθρογραφία προσώπων που συχνά άνηκαν σε άλλους ιδεολογικούς χώρους. Το γεγονός αυτό μπορεί να εξηγήσει εν πολλοίς τις διαφορές μεταξύ της εν λόγω μερίδας του Τύπου και του «Κινήματος» στο πεδίο των προσλήψεων των πολιτιστικών μεταβολών και τεκταινομένων που προαναφέρθηκαν.

Πολλές από τις φιλοκυβερνητικές εφημερίδες αντιμετώπισαν με σκωπτική και αρνητική διάθεση τη στροφή προς το φάσμα της λαϊκής μουσικής. Μία από τις πρώτες αφορμές ήταν οι συναυλίες που διοργάνωσε το περιοδικό *Ντέφι* στον Λυκαβηττό τον Ιούνιο του 1983. Με άρθρο του στα *Νέα*, ο δημοσιογράφος Γιώργος Λιάνης επέκρινε σφοδρά τη διοργάνωση των εκδηλώσεων, ερμηνεύοντάς τις νέες τάσεις στο λαϊκό τραγούδι ως φαινόμενα παρακμής της ελληνικής μουσικής, ενώ ξεχωρίζει η ρατσιστική φρασεολογία απέναντι στον τραγουδιστή Μανώλη Αγγελόπουλο:

«Τι φαινόμενα παράξενα είναι αυτά που ξετυλίγονται και τι 'μάχες' είναι αυτές που μαίνονται στο Λυκαβηττό, στην Ομόνοια, στην παραλία, στα μαγαζιά της Βάρης και στα 'σκυλάδικα' που βρίθουν πια στην επαρχία; Πως και από πού ξεφύτρωσαν οι νέοι πάτρωνες του λαϊκού μας τραγουδιού; Αυτοί ντε, που βαράνε τα ντέφια στους Λυκαβηττούς και χορεύει τσιφτετέλι σύμπασα όλη η Ελλάδα, αυτοί που μας στέψανε τον αρχηγύφτο Μανόλη Αγγελόπουλο σαν βασιλιά της τωρινής πρωτοπορίας στο τραγούδι»⁴¹⁸.

Στο ίδιο άρθρο ο Λιάνης επιχειρεί να εξετάσει το ρεύμα του σκυλάδικου και κυρίως τον λεγόμενο «ήχο της Ομόνοιας», με ιδιαίτερα απορριπτική χροιά, στηλιτεύοντας τόσο τις στιχουργικές αναφορές όσο και την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα νυχτερινά κέντρα, ενώ παράλληλα εκφράζεται προβληματισμός τόσο για τις πολύ υψηλές αμοιβές των καλλιτεχνών όσο και για την ευκολία με την οποία οι δίσκοι τους γίνονταν χρυσοί. Παράλληλα, θίγεται το ζήτημα της αλλαγής

⁴¹⁸ Γιώργος Λιάνης, «Ο ήχος της Ομόνοιας. Καλοπληρωμένος δημόσιος κίνδυνος», *Τα Νέα*, 15.7.1983, σελ. 9.

του κοινού που πλέον σύχναζε σε μαγαζιά που προσιδίαζαν στα «σκυλάδικα», όπως τα νυχτερινά κέντρα της Εθνικής Οδού, σε ό,τι αφορά την κοινωνική και οικονομική του τάξη:

«Και εγώ σήμερα θα σας κάνω μύστες του ήχου της Εθνικής. Της Εθνικής Οδού, όπου νέος αστέρας ανέτειλε τη νύχτα. Αστέρας που ακούει στο όνομα Λευτέρης Πανταζής. Με νέα μανιακή φιλοσοφία περί το τραγούδι. Η συνέχεια είναι πιο μελοδραματική για τον 'μισογύνη' Πανταζή, που αμείβεται 50000 δραχμές τη βραδιά, εισέπραξε προσφάτως 'χρυσό δίσκο' και άδει ανελλιπώς, και στα ραδιόφωνα και στα αναψυκτήρια» ... «Και αντί επιμνημοσύνου δεήσεως στο θάνατο του ωραίου φύλου, οι 'έτσι' της πρώτης γραμμής του μαγαζιού ανοίγουν σαμπάνιες των 5000 δραχμών η μία και σπάνε τα χιλιάδες πιάτα στη δόξα του τραγουδιστή. Ποιοι σπάνε; Όχι πια εφοπλιστές και ηθοποιοί, όπως ξέραμε από τα παλιά χρόνια, αλλά μικρομεσαίοι!.

Ο λεγόμενος 'ήχος της Ομόνοιας' δεν είναι τόσο αθώα υπόθεση όσο παρουσιάστηκε στην αρχή. Μιλάμε για συγκεκριμένη βιομηχανία δίσκων. Μιλάμε για περιφερειακές εταιρείες και για πενήντα καταστήματα στην Ομόνοια, στην Αιόλου και στην Αθηνάς. Για ένα συνολικό τζίρο της τάξεως των 500 εκατομμυρίων το χρόνο. Από τον ήχο της Ομόνοιας ξεπήδησαν και ξεπηδούν άγνωστα αστέρια στο τραγούδι μας: Κώστας Μοναχός, Άντζελα Δημητρίου, Μαργαρίτης, Σαλαμπάσης που οι περισσότεροί τους είναι και 'χρυσοί' ή 'πλατινένιοι' γιατί ξεπέρασαν τις πενήντα ή εκατό χιλιάδες πωλήσεις δίσκων!»⁴¹⁹.

Και σε άλλες περιπτώσεις όμως, η στάση της εφημερίδας απέναντι στην κουλτούρα του σκυλάδικου υπήρξε σε ορισμένες περιπτώσεις αρνητική και διακατεχόταν από μία σκωπτική διάθεση. Ενδεικτικά αναφέρεται το άρθρο του Κώστα Χαρδαβέλλα, όπου το σκυλάδικο γίνεται αντιληπτό ως μία ένδειξη της παρακμής στο χώρο του τραγουδιού, σε μία εποχή κατά την οποία η χώρα

⁴¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 9.

βρισκόταν σε ένα πολιτιστικό «τέλμα» που έπληττε ιδιαίτερα την επαρχία. Σύμφωνα με μία από τις μαρτυρίες πολιτών που περιλήφθηκαν στο εν λόγω άρθρο: «μας έχουν καταδικάσει στον ασφυκτικό κλοιό των 'σκυλάδικων', της τηλεόρασης και της χυδαίας υποκουλτούρας περαστικών κονφερασιέ και επιθεωρήσεων»⁴²⁰. Ο δημοσιογράφος, ο οποίος αξιοποιεί τις μαρτυρίες αυτές για να αποδώσει την εικόνα του σκυλάδικου ως παράγοντα πολιτιστικής κατάπτωσης και παρακμής, αναφέρει μεταξύ άλλων:

«Μετρήσαμε τρία 'σκυλάδικα' στο Διδυμότειχο, με 12 'αρτίστες' από Φιλιππίνες και Ταϊλάνδη, που ροκανίζουν το εισόδημα των αγροτών και κτηνοτρόφων, καθώς μόνο τα 'σκυλάδικα' τους προσφέρονται για ψυχαγωγία» ... «Και κάπως έτσι ο χορός καλά κρατεί στην πολιτιστική έρημο της εκτός τειχών Ελλάδας. Είπαμε, καλά είναι τα Ελγίνεια, αλλά όχι και να καταντάει εμβατήριο του 'πολιτιστικού' μας γίνεσθαι' στην επαρχία το βαρύγδουπο άσμα 'είναι γάτα, είναι γάτα ο κοντός με τη γραβάτα'»⁴²¹.

Η πρόσληψη της κουλτούρας του σκυλάδικου, αλλά και των γενικότερων μεταβολών στο πεδίο της λαϊκής μουσικής ήταν ως επί το πλείστον απορριπτική και από την εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*. Ειδικότερα, το προαναφερθέν τριμερές ρεπορτάζ – αφιέρωμα του δημοσιογράφου Κώστα Τσαρούχα για τα νυχτερινά κέντρα, το οποίο δημοσιεύτηκε μεταξύ 12 και 14 Σεπτεμβρίου του 1983, ερμηνεύει το σκυλάδικο ως φαινόμενο παρακμής του ελληνικού τραγουδιού που συνδέεται με φαινόμενα βίας και παραβατικότητας⁴²². Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί πως οι στιχουργικές αναφορές των τραγουδιών αυτών θεωρήθηκαν παράγοντες που ωθούσαν στην έξαρση των φαινομένων βίας σε αυτά τα μαγαζιά⁴²³. Ο Τσαρούχας περιγράφει το σκυλάδικο ως απόρροια σύγχυσης και κρίσης στο χώρο του τραγουδιού αλλά και της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης της εποχής:

⁴²⁰ Κώστας Χαρδαβέλλας, «Στα σκυλάδικα η Ελλάδα... διασκεδάζει», *Τα Νέα*, 28.1.1987, σελ. 28.

⁴²¹ Στο ίδιο, σελ. 28.

⁴²² Κώστας Τσαρούχας, «Το πιστόλι στα πλευρά για μια παραγγελιά. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα.», *Ελευθεροτυπία*, 14.9.1983, σελ. 9.

⁴²³ «Πως το τραγούδι φτιάχνει σφαγές. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα.», *Ελευθεροτυπία*, 13.9.1983, σελ. 7.

«Πέρα από αυτά τι υπάρχει; Πέρα από το κλασικό ρεμπέτικο τραγούδι που μοιάζει με αργοστάλιασμα της θλίψης στην ψυχή του Νεοέλληνα, τι υπάρχει; Ένα 'μπέρδεμα', πρωτοφανές θα 'λεγα, που επιτρέπει στην καρδιά της σύγχρονης Αθήνας να επιβιώνουν τα κάθε διαμετρήματος 'σκυλάδικα'. Αυτοί οι ναοί του 'Εγώ σκοτώνω και πληρώνω'. Που τρέφουν, όλοι, με μία επικίνδυνη 'πνευματική τροφή' τους κουτσαβάκηδες. Τους 'νταήδες', τους 'νονούς', τους 'μπράβους', τους 'μάγκες' - στοιχεία έτοιμα για 'ζημιά' σε βάση εικοσιτετράωρη»⁴²⁴.

Παράλληλα, οι νέες μορφές λαϊκής μουσικής και διασκέδασης παρουσιάζονται ως απότοκο μίας ευρύτερης κρίσης ηθών και αξιών. Πιο συγκεκριμένα, ο τραγουδιστής Λάκης Χαλκιάς, σε συζήτησή του με τον Τσαρούχα που περιλαμβάνεται στο εν λόγω άρθρο, αντιπαραβάλλει το πολιτιστικό κίνημα της περιόδου 1958-1967, η οποία ανέδειξε την «ευαισθησία» που «είχε ο λαός τότε», με τη σύγχρονη εποχή, όπου η «ευαισθησία» αυτή εξαλείφεται, καθώς μορφές «υποκουλτούρας» σαν το «χυδαίο λαϊκό τραγούδι», όπως το χαρακτηρίζει, δεσπόζουν πλέον στην καλλιτεχνική σκηνή και, σε συνδυασμό με την επιρροή των σύγχρονων μέσων, οδηγούν στην αποχαύνωση του Έλληνα και στην παρεμπόδιση της «πολιτιστικής ανάπτυξης του τόπου και του λαού»⁴²⁵.

Έπειτα, η στάση της εφημερίδας *Αυριανή* πρέπει να μελετηθεί προσεκτικά. Σε επίπεδο αρθρογραφίας, οι προσλήψεις της είναι ως επί το πλείστον αρνητικές ή απορριπτικές. Ο αρθρογράφος της κοινωνικοπολιτιστικής στήλης της εφημερίδας, Ζήσης Τσιριγκούλης, καταγράφει με σκωπτικό ύφος την ανάδυση της σκηνής του σκυλάδικου, αλλά και συνολικότερα τα νέα ρεύματα στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Ειδικότερα, η κουλτούρα του σκυλάδικου παρουσιάζεται ως παράγοντας διάβρωσης της εγχώριας πολιτιστικής ταυτότητας, ενώ η στάση της πολιτικής ηγεσίας στηλιτεύεται ως έμμεσα υποστηρικτική στο μουσικό είδος λόγω της αδιαφορίας της, κατά τον αρθρογράφο, να προστατεύσει την «ελληνική

⁴²⁴ «...Της νύχτας οι 'παραγγελιές'. Γιατί οι πίστες βάφονται με αίμα.», *Ελευθεροτυπία*, 12.9.1983, σελ. 7.

⁴²⁵ Στο ίδιο, σελ. 7.

παράδοση»⁴²⁶. Παράλληλα, ο αρθρογράφος της *Αυριανής* αντιλαμβάνεται το σκυλάδικο ως ένα μουσικό είδος με μηδαμινή καλλιτεχνική αξία, ενώ συγχρόνως παρουσιάζει μία εικόνα κατά την οποία αυτά τα νυχτερινά κέντρα προσελκύουν μεγάλο τμήμα της νεολαίας στην ελληνική επαρχία, λόγω της ευειδούς εξωτερικής εμφάνισης των τραγουδιστριών, οι οποίες στερούνται φωνητικών και ερμηνευτικών δυνατοτήτων⁴²⁷.

Επιπροσθέτως, απολύτως ενδεικτική είναι και η πρόσληψη των συναυλιών που διοργάνωσε το περιοδικό *Ντέφι*, όπου το χρονογράφημα του αρθρογράφου βρίθει απορριπτικών αλλά και ρατσιστικών χαρακτηρισμών, στο ίδιο μήκος κύματος με το παραπάνω άρθρο του Γιώργου Λιάνη στα *Νέα*:

«Βουρ λοιπόν! Αφού ο πολύς λαός δεν μπορεί να πάει στα... σκυλάδικα, θα πάνε τα σκυλάδικα στο λαό! Αυτό είναι σοσιαλισμός...

Οπότε χαλάει το σύμπαν στο Λυκαβηττό. Γαβ γαβ γαβ !

Και δώστου τσιφτετέλια και δώστου συγκίνηση με βαριά... καψούρα να πέφτει το δάκρυ κορόμηλο και ο αναστεναγμός να πηγαίνει σύννεφο, πιο συννεφιασμένο και απ' το σύννεφο του... Τρίτση!

Όλοι οι... γύφτοι και οι τσιγγάνοι και οι τσιγγάνες οι τουρκογύφτισσες προσφέρουν ακρόαμα και θέαμα... υψηλής ποιότητας από το Λυκαβηττό:

Όλα τα σφάζωω, όλα τα μαχαιρώνωω...»⁴²⁸.

Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι παρά την πλήρως απορριπτική πρόσληψη του σκυλάδικου και της ευρύτερης κουλτούρας του από τον Ζήση Τσιριγκούλη, η *Αυριανή* συνολικότερα τήρησε μία στάση προώθησης του μουσικού είδους και της σχετιζόμενης με αυτό νυχτερινής διασκέδασης. Σύμφωνα με τον Λεωνίδα Οικονόμου, υπάρχουν ενδείξεις ότι η εφημερίδα ευνόησε την προώθηση του

⁴²⁶ Αφορμή για τον εν λόγω προβληματισμό αποτέλεσε η διεξαγωγή μίας πανελλήνιας συναυλίας δημοτικής μουσικής στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας στις 19 Οκτωβρίου 1985 για φιλανθρωπικό σκοπό. Ο αρθρογράφος στηλιτεύει την απουσία των Ανδρέα Παπανδρέου, Χρήστου Σαρτζετάκη, αλλά και άλλων κυβερνητικών στελεχών, παρά το γεγονός πως ήταν προσκεκλημένοι στη συναυλία από τους διοργανωτές. Καταλήγοντας, απευθυνόμενος στον διοργανωτή της συναυλίας, ο αρθρογράφος αναφέρει πως «εσάς δεν σας τιμάει κανείς, διότι εσείς δεν είσατε... σκυλάδες». Ζήσης Τσιριγκούλης, «Οι σκυλάδες», *Αυριανή*, 3.1.1986, σελ. 2.

⁴²⁷ Ζήσης Τσιριγκούλης, «Σκυλάδικα...», *Αυριανή*, 11.1.1986, σελ. 2.

⁴²⁸ Ζήσης Τσιριγκούλης, *Αυριανή*, Ιούλιος 1983.

σκυλάδικου και της «μεγάλης πίστας». Μία από αυτές τις ενδείξεις είναι η συστηματική διαφήμιση νυχτερινών κέντρων στην παραλιακή, στην Εθνική Οδό, αλλά και σε άλλες περιοχές του Λεκανοπεδίου. Η πρακτική αυτή αποτυπώθηκε εν πολλοίς μέσα από τη στήλη της εφημερίδας με τίτλο «Σεργιάνι στη νύχτα», η οποία διαφήμιζε αυτού του είδους τη νυχτερινή διασκέδαση, καθώς και συγκεκριμένα νυχτερινά κέντρα όπως ήταν, μεταξύ άλλων, η «Νεράιδα», η «Φαντασία», το «Divina», και το «Play Boy», αλλά και καλλιτέχνες όπως ο Γιώργος Σαλαμπάσης, η Άντζελα Δημητρίου, ο Λευτέρης Πανταζής, η Κατερίνα Στανίση, ο Γιώργος Μαργαρίτης και άλλοι. Πέρα από τα μαγαζιά που συνδέονταν με την κουλτούρα του σκυλάδικου, η στήλη αυτή περιελάμβανε και άλλα κέντρα που παρουσίαζαν ζωντανό πρόγραμμα από όλο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, όπως το ρεμπέτικο ή άλλες μορφές της λαϊκής μουσικής⁴²⁹.

Παράλληλα, μία από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες της στάσης της *Αυριανής* απέναντι στα πολιτιστικά τεκταινόμενα ήταν η αποστροφή προς τους διανοούμενους και τη λεγόμενη υψηλή κουλτούρα. Ειδικότερα, οι επιθέσεις της εφημερίδας στον Μάνο Χατζιδάκι, τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Αλέξανδρο Ιόλα, αποτέλεσαν την απαρχή του «Αυριανισμού» ως ενός ευρύτερου πολιτιστικού ρεύματος που απαξίωνε της πολιτιστικές και καλλιτεχνικές ελίτ, θεωρώντας τις αποκομμένες από τα λαϊκά στρώματα. Η πλέον χαρακτηριστική από αυτές ήταν η επίθεση στον Μάνο Χατζιδάκι τον Σεπτέμβριο του 1987, η οποία ήταν απότοκο της γενικότερης σύγκρουσης μεταξύ της εφημερίδας και του μουσικοσυνθέτη. Ένα από τα εν λόγω δημοσιεύματα αναφέρει, μεταξύ άλλων, για τον Χατζιδάκι:

«Άνθρωπος αυτός του πολιτικού κατεστημένου, των εφοπλιστάδων, των κεφαλαιούχων, με μόνο ρόλο να παίζει την κιθάρα στα πλούσια τραπέζια. Γαρύφαλλο σ' αυτό. Αυτό το γαρύφαλλο που συμβολίζει τη λεβεντιά του λαού μας, ποτέ δεν το σεβάστηκε και ποτέ δεν το τίμησε. Απεναντίας, το αγιασμένο αυτό γαρύφαλλο, της εργατιάς, του μόχθου, του ημερομισθίου, ο Χατζηδάκης το εξευτέλισε και το έκανε γαρύφαλλο από εκείνα που δίνουν οι πόρνες στους πελάτες τους» ... «Κάποτε ο Χατζηδάκης ήταν ο βάρδος της Ελλάδας. Είχε την

⁴²⁹ Ενδεικτικά: Στήλη «Σεργιάνι στη νύχτα», *Αυριανή*.

τσέπη αδειανή και την καρδιά γεμάτη. Τώρα έχει την τσέπη γεμάτη και την καρδιά του άδεια...»⁴³⁰.

Οι συγκεκριμένες αναφορές, καθώς και το ακραία επιθετικό τους ύφος αποτύπωσαν το ρεύμα του *Αυριανισμού* και τις πολιτιστικές του εκφάνσεις. Η Αυριανή αντιμετώπιζε με εχθρότητα οτιδήποτε αντιλαμβανόταν ως «υψηλή κουλτούρα» καθότι βρισκόταν σε αντίθεση με τα λαϊκά στρώματα.

Μία ακόμη εφημερίδα που ήταν φιλικά προσκείμενη προς τον ευρύτερο χώρο του ΠΑΣΟΚ και η οποία κράτησε ανάλογη στάση, ήταν το *Έθνος*. Η στήλη της εφημερίδας «Στις πίστες της νύχτας», προώθησε συστηματικά τις νέες μορφές νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης, καθώς και πολλά από τα κέντρα και τους καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν στην περίπτωση της *Αυριανής*. Και εν προκειμένω όμως, υπήρξαν ορισμένες φορές, κατά τις οποίες το πολιτιστικό ρεπορτάζ της εφημερίδας αντιμετώπισε με κριτική διάθεση την ανάδυση των νέων μορφών λαϊκής μουσικής, όπως ήταν η κουλτούρα του σκυλάδικου. Ειδικότερα, το ρεύμα αυτό γίνεται αντιληπτό με όρους πολιτιστικού λαϊκισμού, και όχι ως μια αυθεντικά λαϊκή καλλιτεχνική έκφραση. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Ιατρόπουλο, τα σκυλάδικα στηλιτεύονται για: «τα χιλιάδες τουρκοτσιφτετέλια που βάζουν τους Νεορωμιούς να ακκίζονται θηλυπρεπώς, στις μοντέρνες μπουζουκτσίδικες πίστες» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει⁴³¹. Σε αυτή την περίπτωση, η κουλτούρα του σκυλάδικου παρουσιάζεται ως μία πτυχή της κουλτούρας ενός «λαϊκιστή», ο οποίος μεταξύ άλλων, είναι ένας «κακόγουστος», «μπουζουκόβιος», «κακοφωτισμένος από τα ψεύτικα στρας του δεκάρικου»⁴³². Αξίζει πάντως να σημειωθεί πως οι σελίδες της εν λόγω εφημερίδας έβριθαν από άρθρα και αφιερώματα για το ευρύτερο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού, είτε προγενέστερου⁴³³ ή και πιο πρόσφατου⁴³⁴.

Συμπερασματικά, οι διαδικασίες πρόσληψης και αξιοποίησης των μεταβολών και των νέων ρευμάτων στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού από το ΠΑΣΟΚ έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ευρύτερων πολιτιστικών

⁴³⁰ Ενδεικτικά, «Το κατάντημα του Χατζιδάκι» *Αυριανή*, 9.9.1987, σελ. 3.

⁴³¹ Δημήτρης Ιατρόπουλος, «Η ώρα του από - λαϊκισμού», *Έθνος*, 15.1.1986, σελ. 18.

⁴³² Στο ίδιο, σελ. 18.

⁴³³ Ενδεικτικά: «Καζαντζίδης: 33 χρόνια στο λαϊκό», *Έθνος*, 17.7.1983, σελ. 31, & «Σε 20' έγραψα τους 'γλάρους'», *Έθνος*, 12.1.1986, σελ. 38.

⁴³⁴ Ενδεικτικά: «Η Γλυκερία για ένα 'φαινόμενο'», *Έθνος*, 10.7.1983, σελ. 31.

τεκταινομένων κυρίως κατά τη δεκαετία του 1980. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το ΠΑΣΟΚ διέκρινε έγκαιρα τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης στο πεδίο της λαϊκής μουσικής και συνέβαλε ποικιλοτρόπως στην αναγνώριση και προώθηση ολόκληρου του φάσματος της λαϊκής μουσικής, από τις προγενέστερες έως τις πιο σύγχρονες φόρμες της. Ειδικότερα, οι διαδικασίες αναγνώρισης ξεκίνησαν από το ρεμπέτικο και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι. Η συμμετοχή καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με τα δύο μουσικά ρεύματα σε γιορτές και φεστιβάλ του κόμματος και της νεολαίας του, η δημιουργία τηλεοπτικών αφιερωμάτων και η συγγραφή βιβλίων και άρθρων για τους προγενέστερους λαϊκούς καλλιτέχνες στρέφονταν προς την κατεύθυνση αυτή.

Σημαίνουσα πτυχή των αλλαγών που εκκίνησαν στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κορυφώθηκαν κατά την επόμενη δεκαετία ήταν η «νομιμοποίηση» του στοιχείου του «γλεντιού». Οι μεταβολές που συνέβησαν στην Ελλάδα μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, συνετέλεσαν στην στροφή μεγάλου μέρους της ελληνικής κοινωνίας προς τη διασκέδαση. Το αίσθημα κοινωνικής ασφάλειας, η διεύρυνση των κοινωνικών δικαιωμάτων και οι εισοδηματικές αυξήσεις ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της πρώτης κυβερνητικής θητείας του «Κινήματος», όλα ώθησαν προς αυτή την κατεύθυνση. Ένας ακόμη σημαίνων παράγοντας ήταν η δημόσια εικόνα του ίδιου του Παπανδρέου καθώς και άλλων στελεχών, υπουργών και βουλευτών του κόμματος, ως πολιτικών που βρίσκονταν σε επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα και τα λαϊκά στρώματα. Η συνήθεια του Παπανδρέου να διασκεδάζει σε νυχτερινά κέντρα και να χορεύει ζεϊμπέκικο ήταν μία πρακτική η οποία εν πολλοίς καθόρισε αυτού του είδους την εικόνα. Παράλληλα, ο χορός, ιδίως το ζεϊμπέκικο, κατέστη βασικό στοιχείο της δημόσιας εικόνας και άλλων «πρωτοκλασάτων» στελεχών του κόμματος, όπως ο Μένιος Κουτσόγιωργας και ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος.

Αυτή η τάση νομιμοποίησης του «γλεντζέδικου» στοιχείου από την πλευρά του ΠΑΣΟΚ αποτέλεσε τη γενεσιουργό αιτία για μία από τις πλέον σημαίνουσες όψεις της πρόσληψης της λαϊκής μουσικής από το κόμμα, που αφορά ειδικά την πρόσληψη της κουλτούρας του σκυλάδικου. Το γεγονός πως ο Παπανδρέου υπήρξε θαυμαστής της Ρίτας Σακελλαρίου, καθώς και η συνήθεια ολοένα και περισσότερων στελεχών να συχνάζουν σε κέντρα που προσidiaζαν στα σκυλάδικα, υπήρξαν

ορισμένες από τις πλέον πιο πολυσυζητημένες πτυχές της στάσης του ΠΑΣΟΚ απέναντι στη σκηνή του σκυλάδικου⁴³⁵. Συν τοις άλλοις, η θεσμοθετημένη οικονομική ενίσχυση της πρόσβασης πολιτών σε νυχτερινά κέντρα όπως τα σκυλάδικα, μέσω των κουπονιών που δρομολόγησε ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος ως υπουργός Εργασίας, ήταν ένας παράγοντα που συνέβαλε στη νομιμοποίηση της σκηνής του «σκυλάδικου». Ήταν επίσης μια πρακτική που ερχόταν σε αντίθεση με τις απορριπτικές προσλήψεις του είδους κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η αρθρογραφία των προσκείμενων στο ΠΑΣΟΚ εφημερίδων, όπως η *Αυριανή*, το *Έθνος*, η *Ελευθεροτυπία* και *Τα Νέα*, αντιλαμβανόταν το σκυλάδικο ως μία ένδειξη πολιτιστικού εκφυλισμού και παρακμής του λαϊκού τραγουδιού. Ωστόσο, η *Αυριανή* προώθησε το εν λόγω μουσικό και ψυχαγωγικό ρεύμα μέσω της διαφήμισης μαγαζιών και καλλιτεχνών που συνδέθηκαν περισσότερο ή λιγότερο με αυτό. Επιπροσθέτως, το λεγόμενο ρεύμα του «Αυριανισμού» στράφηκε ενάντια σε κορυφαίες προσωπικότητες και εκπροσώπους των καλών τεχνών, όπως ήταν ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Γιάννης Τσαρούχης, θεωρώντας τους «ελιτιστές» και αποκομμένους από τα λαϊκά στρώματα. Το ρεύμα αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ευρύτερης αντίληψης του ΠΑΣΟΚ γύρω από τα ζητήματα πολιτισμού, όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από πρακτικές των στελεχών και της ηγετικής του ομάδας ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980. Σταδιακά, το σκυλάδικο έμελλε να θεωρηθεί μία πηγαία και αυθεντική έκφανση του λαϊκού πολιτισμού, όπως φανερώθηκε και από τις δηλώσεις του Ευάγγελου Γιαννόπουλου περί ένταξης του σκυλάδικου και της νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης στον «εθνικό» πολιτισμό.

Συμπερασματικά, το ΠΑΣΟΚ, καθώς και ο ευρύτερος ιδεολογικός και κοινωνικός χώρος που το περιέβαλλε, διέκρινε πολύ σύντομα τη δυναμική της λαϊκής μουσικής και τις δυνατότητες της πολιτικής της αξιοποίησης. Ήδη από το 1974 στο πλαίσιο της ιδρυτικής του διακήρυξης, το «Κίνημα» διέβλεπε την αναγκαιότητα της προστασίας και της ανάδειξης του λαϊκού πολιτισμού, καθώς θεωρούσε ότι θα αποτελέσει αντίβαρο στον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό της Δύσης και

⁴³⁵ Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», *ο.π.*, σελ. 392.

των ΗΠΑ, μία θέση που μοιάζει με τις αντίστοιχες που εξέφρασε η Αριστερά μέσω των δύο ΚΚ και ιδίως του ΚΚΕ. Η εν λόγω αναφορά απεικονίζει μία στροφή σημαντικού τμήματος της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στον αμερικανικό παράγοντα με αφορμή και την πολύ νωπή τότε συλλογική μνήμη από την περίοδο της δικτατορίας. Ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας των ιδρυτικών θέσεων του ΠΑΣΟΚ επέτασσε την αντίθεση προς τις δυτικότροπες πολιτιστικές επιρροές, ένα στοιχείο που προσιδιάζει με τις προσλήψεις των πολιτιστικών τεκταινομένων από την προδικτατορική Αριστερά και της ΕΔΑ, που ήταν τότε ο νόμιμος κομματικός φορέας της.

Όπως προαναφέρθηκε, η συμβολή του «Κινήματος» στην επίσημη αναγνώριση της λαϊκής μουσικής ήταν πολύ πιο άμεση σε σχέση με τις υπόλοιπες πολιτικές δυνάμεις. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, τα όρια της αυθεντικότητας μετατοπίζονται, για να συμπεριλάβουν τόσο το ρεμπέτικο όσο και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981, επαναπροσδιόρισε την κρατική στάση απέναντι στην λαϊκή μουσική μέσω της υιοθέτησης μιας σειράς πρακτικών, όπως η άρση της λογοκρισίας στο ρεμπέτικο, αλλά και η προβολή πολυάριθμων τηλεοπτικών αφιερωμάτων, συναυλιών, κινηματογραφικών έργων, όπως το *Ρεμπέτικο*, αλλά και τηλεοπτικών σειρών, όπως το *Μινόρε της Αυγής*. Συγχρόνως, το ενδιαφέρον του «Κινήματος» αποτυπώνεται μέσα και από το μουσικό πρόγραμμα πολλών από τα φεστιβάλ νεολαίας του, ήδη από το μεταίχμιο των δεκαετιών του 1970 και 1980, όπου ξεχωρίζει η παρουσία πολλών σημαντικών λαϊκών τραγουδιστών της προδικτατορικής περιόδου.

Έπειτα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προσλήψεις του σκυλάδικου και επιμέρους πτυχών της λαϊκής μουσικής, όπως ο «Ήχος της Ομόνοιας». Παρά το γεγονός ότι οι προσλήψεις είναι σε μεγάλο βαθμό απορριπτικές κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, αξιοσημείωτη ήταν η πρακτική πολλών στελεχών του ΠΑΣΟΚ, αλλά και του ίδιου του Παπανδρέου, να συχνάζουν και να διασκεδάζουν σε νυχτερινά κέντρα, καθώς και στις μεγάλες πίστες, ένα στοιχείο που μνημονεύεται ακόμα και σήμερα, με αποτέλεσμα η άνθηση της κουλτούρας του σκυλάδικου να θεωρείται πλήρως συνυφασμένη με το «Κίνημα» και την κυβερνητική του πολιτική.

Στο ίδιο μήκος κύματος, η αποστροφή μεγάλου μέρους της ηγετικής ομάδας του ΠΑΣΟΚ απέναντι στους διανοούμενους και τη λεγόμενη «υψηλή κουλτούρα»

ήταν μία ακόμη σημαντική θεωρητική προσλαμβάνουσα των πολιτιστικών τεκταινομένων της δεκαετίας του 1980. Ιδιαίτερα από το 1985 και ύστερα, η ανοιχτή πολιτιστική και κοινωνική αντίθεση προσωπικοτήτων του πολιτισμού με το ΠΑΣΟΚ και την πολιτιστική του πολιτική αποτέλεσε αντικείμενο εκτεταμένης δημόσιας συζήτησης. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση ήταν η οξεία κριτική του Μάνου Χατζιδάκι απέναντι στην πολιτική του ΠΑΣΟΚ, η οποία, σύμφωνα με τον τελευταίο, τροφοδότησε την έκρηξη ενός λαϊκισμού, που οδήγησε στην κοινωνική και πολιτιστική παρακμή της Ελλάδας. Η ενσάρκωση αυτής της τάσης ήταν ο λεγόμενος «Αυριανισμός», τον οποίο καταδίκασε ο Χατζιδάκις. Από την πλευρά της, η *Αυριανή* αποτέλεσε αυτήν ακριβώς την έντυπη έκφραση της προαναφερθείσας αποστροφής του «Κινήματος» απέναντι στην «υψηλή κουλτούρα». Οι επιθέσεις της απέναντι στον Μάνο Χατζιδάκι, αλλά και σε άλλες προσωπικότητες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, φανερώσουν αυτήν την πολιτιστική σύγκρουση και την οξύτητά της, στοιχεία που, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 παίζουν αποφασιστικό ρόλο στην πολιτική αντιπαράθεση ανάμεσα στα δύο μεγάλα κόμματα. Αυτός ο «αντιδιανοουμενισμός» αποτέλεσε μία από τις αναπόσπαστες ιδεολογικές προσλαμβάνουσες του χώρου του ΠΑΣΟΚ καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου 1974-1989.

Τέλος, παρά τις προαναφερθείσες στάσεις των στελεχών του, η στάση του τότε φιλοκυβερνητικού και φιλικά διακείμενου στο ΠΑΣΟΚ Τύπου είναι αρνητική απέναντι στο σκυλάδικο, τουλάχιστον σε επίπεδο πολιτιστικής αρθρογραφίας. Το τελευταίο συνδέθηκε συχνά με περιστατικά βίας σε κέντρα νυχτερινής διασκέδασης και θεωρήθηκε έκφανση μιας «πολιτιστικής παρακμής». Η αρθρογραφία εφημερίδων, όπως η *Ελευθεροτυπία*, τα *Νέα*, αλλά και η *Αυριανή*, στρέφεται σε πολλές περιπτώσεις εναντίον της κουλτούρας του σκυλάδικου. Εντούτοις, παρά το γεγονός αυτό, ορισμένες από αυτές τις εφημερίδες, κυρίως η *Αυριανή*, αλλά και άλλες, όπως το *Έθνος*, συνέβαλαν στην προώθηση του μέσω εβδομαδιαίων στηλών – αφιερωμάτων στην καλλιτεχνική κίνηση των νυχτερινών κέντρων, αλλά και μέσω συγκεκριμένων διαφημίσεων που έκαναν σε πολλά νυχτερινά κέντρα της Παραλιακής και της Εθνικής Οδού, καθώς και σε τραγουδιστές που σε διάφορες φάσεις της καριέρας τους συνδέθηκαν με τη σκηνή του σκυλάδικου, όπως η Άντζελα Δημητρίου, ο Γιώργος Σαλαμπάσης, ο Λευτέρης Πανταζής και πολλοί άλλοι. Αξίζει

να σημειωθεί πως η εν λόγω πρακτική ξεκίνησε στις εφημερίδες αυτές ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και συνεχίστηκε σε εβδομαδιαία κλίμακα.

B3: Νέα Δημοκρατία

Τα πολιτιστικά τεκταινόμενα και η γενικότερη στροφή προς το ευρύτερο φάσμα της λαϊκής μουσικής ήταν ζητήματα που απασχόλησαν και τον ιδεολογικό χώρο της Νέας Δημοκρατίας. Οι προσλήψεις των πολιτιστικών μεταβολών από τη Νέα Δημοκρατία αποκτούν ιδιαίτερη σημασία δεδομένου ότι το κόμμα αυτό ήταν η κυβερνώσα παράταξη κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο. Επιπροσθέτως, αξίζει να σημειωθεί πως τα πολιτιστικά ρεύματα και οι ευρύτερες στάσεις απέναντί τους, αποτέλεσαν πεδίο έμμεσης ή και άμεσης πολιτικής αντιπαράθεσης με το ΠΑΣΟΚ κατά την περίοδο που το δεύτερο ανήλθε στην εξουσία τη δεκαετία του 1980. Όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, η στάση της κεντροδεξιάς παράταξης απέναντι στη λαϊκή μουσική είναι ένα σύνθετο ζήτημα.

Κατά τα πρώτα χρόνια ύπαρξης της Νέας Δημοκρατίας, η πολιτιστική αντίληψη της παράταξης επηρεάστηκε από τις φιλικές σχέσεις του ηγέτη και ιδρυτή της Κωνσταντίνου Καραμανλή με ορισμένες εξέχουσες προσωπικότητες από τον χώρο των τεχνών και των γραμμάτων, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, η Νάνα Μούσχουρη, ο Δημήτρης Χορν, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Αλέξης Μινωτής, η Άννα Συνοδινού και αρκετοί άλλοι. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, πολλοί από τους προαναφερθέντες, όπως ο Χορν, η Συνοδινού και ο Μινωτής ανέλαβαν ορισμένες θέσεις επί κυβερνητικής θητείας του Κωνσταντίνου Καραμανλή, ενώ ο Χατζιδάκις συνδέθηκε με την παράταξη μέσω της συμμετοχής του σε εκδηλώσεις του κόμματος. Αυτή η σύμπλευση του μουσικοσυνθέτη με την παράταξη, στηρίχθηκε εν πολλοίς στην κοινή συνισταμένη της εχθρότητας προς τον «πολιτιστικό λαϊκισμό», τον οποίο, σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, πρέσβευε το ΠΑΣΟΚ κατά τη δεκαετία του 1980.

Τα πρώτα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση διέπονταν από την εμφατική κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού στο πεδίο της μουσικής παραγωγής. Η επιστροφή του Μίκη Θεοδωράκη στο καλλιτεχνικό προσκήνιο αποτέλεσε ορόσημο για αυτή την πολιτιστική τάση. Η τότε κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας τήρησε, σε επίπεδο ρητορικής και φρασεολογίας, μία στάση ουδετερότητας απέναντι στο

ρεύμα του πολιτικού τραγουδιού. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο υπήρξαν περιπτώσεις λογοκρισίας απέναντι σε καλλιτεχνικά δρώμενα⁴³⁶. Συγχρόνως, οι αστυνομικές δυνάμεις προέβησαν σε ορισμένες απαγορεύσεις συναυλιών, ακόμα και μετά την επανεκλογή της ΝΔ το 1977, γεγονός που προξένησε την οργισμένη αντίδραση της Αριστεράς και του προσκείμενου σε αυτήν Τύπου. Ενδεικτικά αναφέρεται η απαγόρευση συναυλίας της Μαρίας Φαραντούρη στο Κερατσίνι από την αστυνομία το καλοκαίρι του 1978⁴³⁷, αλλά και η παρέμβαση αστυνομικών δυνάμεων σε πολιτιστικές εκδηλώσεις της νεολαίας του Ρήγα Φεραίου, της νεολαίας ΠΑΣΟΚ και της Κίνησης Δημοκρατικών Γυναικών την ίδια περίοδο⁴³⁸. Μάλιστα, οι απαγορεύσεις αυτές γίνονταν συχνά αντιληπτές ως μία ευρύτερη εναντίωση της κυβέρνησης της ΝΔ απέναντι στο τραγούδι διαμαρτυρίας, κάτι που οδηγούσε σε φαινόμενα αυταρχισμού και καταστολής με προσωπική ευθύνη του τότε Υπουργού Δημοσίας Τάξεως Αναστάσιου Μπάλκου⁴³⁹.

Αξιοσημείωτο γεγονός σε ό,τι αφορά τη μετέπειτα στάση της ΝΔ απέναντι στο πολιτικό τραγούδι ήταν η συμμαχία και η κυβερνητική συνεργασία της παράταξης με τον ενιαίο Συνασπισμό της Αριστεράς και της Προόδου μετά τις εκλογές της 18^{ης} Ιουνίου 1989. Εξέχουσα συμβολική σημασία κατείχε η κάθοδος του μουσικοσυνθέτη και πολιτικού Μίκη Θεοδωράκη, που ήταν ίσως ο βασικότερος εκφραστής του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος, στις εκλογές του Νοεμβρίου του ίδιου έτους με το ψηφοδέλτιο επικρατείας της παράταξης. Ο Θεοδωράκης ήταν επιφανής πολιτικός εκπρόσωπος της αριστερής παράταξης, έχοντας θητεύσει ως βουλευτής του ΚΚΕ, τόσο κατά την περίοδο 1981-1985 όσο και μετά την επανεκλογή του, μέχρι τον Μάιο του 1986 όταν και παραιτήθηκε από το αξίωμα. Σημαντικό γεγονός κατά την προεκλογική περίοδο των εκλογών του Νοεμβρίου του 1989 ήταν η πρωτοβουλία του αρχηγού της ΝΔ, Κωνσταντίνου Μητσοτάκη, αντί για κεντρική προεκλογική συγκέντρωση να διοργανώσει μία συναυλία στο Ολυμπιακό Στάδιο στις 3 Νοεμβρίου, με τη συμμετοχή των Μάνου

⁴³⁶ Κωστής Κορνέτης, «Αφιέρωμα – Δημοκρατία ετών 48: Η καραμανλική και η λαϊκή Μεταπολίτευση», *Η Καθημερινή*, 24.7.2022.

⁴³⁷ «Η χυδαία απαγόρευση», *Η Αυγή*, 4.7.1978, σελ. 1 και 6.

⁴³⁸ «Φοβούνται το τραγούδι μας», *Η Αυγή*, 18.7.1978, σελ. 2.

⁴³⁹ Στο ίδιο, σελ. 2.

Χατζιδάκι, Μίκη Θεοδωράκη και Σταύρου Ξαρχάκου. Η εκλογική κάθοδος του Μίκη Θεοδωράκη με τη ΝΔ, αλλά και η συμμετοχή του σε αυτή τη συναυλία, είχαν ιδιαίτερο πολιτικό συμβολισμό δεδομένης της προγενέστερης σύμπραξης ΝΔ και ενιαίου Συνασπισμού. Ωστόσο, πέρα από το αμιγώς πολιτικό της νόημα, η συναυλία αυτή αναδείκνυε την πολιτιστική στρατηγική της ΝΔ, η οποία διέβλεπε τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης της λεγόμενης «υψηλής κουλτούρας». Συν τοις άλλοις, αυτή η πολιτιστική σύμπραξη των εν λόγω μουσικοσυνθετών με το κόμμα συντελέστηκε στη βάση της αμοιβαίας απέχθειας και κοινωνικής επιθετικότητας προς το ΠΑΣΟΚ, αλλά και τον ευρύτερο «πολιτιστικό λαϊκισμό» του.

Επιστρέφοντας στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980, ο ευρύτερος χώρος της Νέας Δημοκρατίας συνδέθηκε με καλλιτέχνες από τον χώρο της ποπ και γενικότερα της δυτικότροπης μουσικής. Ενδεικτικά αναφέρεται η σύνδεση με τους Ρόμπερτ Ουίλιαμς και Κώστα Τουρνά, οι οποίοι συμμετείχαν σε πολλά από τα φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ κατά τη δεκαετία του 1980. Ο πρώτος αποτελεί ίσως τον πιο γνωστό εκπρόσωπο της καλλιτεχνικής δημιουργίας που συνδέθηκε με την παράταξη, καθώς συνέθεσε κάποια από τα τραγούδια της «Γαλάζιας Γενιάς», με χαρακτηριστικότερο όλων τον άτυπο ύμνο της παράταξης, ενώ παράλληλα, εξέφρασε την προσωπική του πεποίθηση πως η ιδεολογική και πολιτική του ένταξη στη Νέα Δημοκρατία αποτέλεσε τον βασικό λόγο για την καλλιτεχνική του περιθωριοποίηση μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία⁴⁴⁰. Παράλληλα, το συγκρότημα οι «Γαλάζιοι Μαχητές» εμφανίστηκαν στο προσκήνιο με τα γνωστότερα τραγούδια τους να αποτελούν την καλλιτεχνική έκφραση του ιδεολογικού υποβάθρου της ΝΔ⁴⁴¹. Ένας ακόμη μουσικός που συνέδεσε το όνομά του με τη ΝΔ ήταν ο Χάρης Χατζηκοκόλης, ο οποίος ήταν συγχρόνως μέλος της ΟΝΝΕΔ και συνέθεσε κάποια από τα τραγούδια της «Γαλάζιας Γενιάς», ενώ διηύθυνε ορισμένες από τις συναυλίες της⁴⁴². Η μουσική και τα τραγούδια του Χατζηκοκόλη ήταν προσανατολισμένα στο είδος του έντεχνου

⁴⁴⁰ Αφιέρωμα με αποσπάσματα από συνεντεύξεις στον Ρόμπερτ Ουίλιαμς. Ιστοσελίδα thetoc.gr <https://www.thetoc.gr/politiki/article/o-rompert-ouiliams-eixe-sunthesei-kai-ton-umno-tis-nd---sullupitiria-apo-mitsotaki-kai-karamanli-binteo/>

⁴⁴¹ Ορισμένα από τα πιο διαδεδομένα τραγούδια του συγκροτήματος, ήταν τα «Εμπρός να νικηθεί ο κόκκινος εχθρός», «Εμπρός να διώξουμε τα κόκκινατσιμπούρια» και «Θα έρθει ο καιρός που πάλι το γαλάζιο». Οι στιχουργικές αναφορές τους ήταν έντονα αντιαριστερές και αντικυβερνητικές σε μία περίοδο πολιτικής κυριαρχίας του ΠΑΣΟΚ.

⁴⁴² «Ενθουσίασε τους νέους η συναυλία της 'Γαλάζιας Γενιάς'», *Βραδυνή*, 24.1.1984, σελ. 2.

τραγουδιού. Αξίζει πάντως να σημειωθεί πως οι καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την κεντροδεξιά παράταξη δεν βρίσκονταν στο φάσμα της λαϊκής μουσικής, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της πρώτης κυβερνητικής θητείας του ΠΑΣΟΚ κατά την περίοδο 1981-1985. Η στιχουργική θεματολογία των τραγουδιών της «Γαλάζιας Γενιάς» και του Χατζηκοκόλη έβριθε αντικομμουνιστικών αναφορών, ενώ συγχρόνως στρεφόταν ενάντια στην τότε πολιτική και πολιτιστική ηγεμονία του ΠΑΣΟΚ, προτάσσοντας έναν «αντικαθεστωτικό» χαρακτήρα. Η προβολή του ΠΑΣΟΚ ως καθεστώτος ήταν μία από τις βασικές ιδεολογικές και πολιτικές προσλαμβάνουσες της παράταξης ιδίως κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1980.

Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία αποτέλεσε παράγοντα ευρύτερης μεταβολής στα πολιτιστικά και μουσικά τεκταινόμενα. Πολλοί από τους καλλιτέχνες της λεγόμενης «ποπ» σκηνής, όπως οι Τουρνάς και Ουίλιαμς, αλλά και άλλοι, όπως ο Πασχάλης, η Μπέσσυ Αργυράκη, η Μαριάννα Τόλη, ο Λάκης Τζορντανέλλι, δέχτηκαν μία κάμψη στην καριέρα και τη δημοτικότητα τους, γεγονός που εν πολλοίς οφειλόταν στη γενικότερη υποχώρηση της δυτικότροπης ποπ μουσικής, υποχώρηση η οποία με τη σειρά της ήταν απότοκο της ραγδαίας ανόδου της δημοφιλίας του νεορεμπέτικου αλλά και των νέων ρευμάτων του λαϊκού τραγουδιού. Οι μεταβολές στο χώρο της λαϊκής κουλτούρας, με την αναγνώριση των προγενέστερων μορφών της λαϊκής μουσικής ως σημαντικού τμήματος του εθνικού πολιτισμού, εξοβέλισαν σε έναν μεγάλο βαθμό το ρεύμα της ποπ και ντίσκο μουσικής. Το πολιτιστικό δίπολο Ανατολής – Δύσης έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο σε αυτά τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, η Νέα Δημοκρατία γινόταν συχνά αντιληπτή από τα υπόλοιπα κόμματα, αλλά και από μελετητές της λαϊκής μουσικής, ως ένας πολιτικός χώρος που ήταν εχθρικά διακείμενος απέναντι σε ολόκληρο το φάσμα του λαϊκού τραγουδιού.

Η φιλική σχέση του Μάνου Χατζιδάκι με τον Καραμανλή ήταν ένας από τους παράγοντες που οδήγησαν στη σύμπλευση του μουσικοσυνθέτη με την παράταξη. Η ιδεολογική σχέση μεταξύ Νέας Δημοκρατίας και Χατζιδάκι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, είναι ένα πεδίο που χρήζει πολλαπλών και προσεκτικών αναγνώσεων. Αρχικά, πρέπει να επισημανθεί πως ο Χατζιδάκις ήδη από την πρώιμη περίοδο μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία στάθηκε κριτικά απέναντι στην «Αλλαγή». Ειδικότερα, ο μουσικοσυνθέτης κράτησε μία στάση οξείας κριτικής

απέναντι σε πτυχές της «Αλλαγής», όπως ήταν η ανοδική κοινωνική κινητικότητα, για την οποία ο Χατζιδάκης θεωρούσε πως είχε αρνητική επίδραση στα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Ένας από τους βασικούς άξονες αυτής της θεώρησης ήταν η αναζήτηση της ποιότητας στον χώρο των τεχνών ως αντίβαρο και ως μέσο αντίστασης απέναντι στον πολιτιστικό λαϊκισμό της εποχής⁴⁴³. Η ανοιχτή του αντιπάθεια απέναντι στο ΠΑΣΟΚ αποτέλεσε την αφορμή για την ώσμωση μεταξύ ανθρώπων προερχόμενων κυρίως από τον φιλελεύθερο πολιτικό χώρο και τον αντίστοιχο της ανανεωτικής Αριστεράς, γεγονός που εν πολλοίς εξηγεί τη συμμετοχή του Χατζιδάκι τόσο στο φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ όσο και σε αυτό της Αυγής – Θουρίου το 1983⁴⁴⁴. Ειδικότερα, η συμμετοχή του στο πρώτο αποτέλεσε την απαρχή μίας περιόδου γενικότερης σύμπλευσης μεταξύ του ίδιου και της Νέας Δημοκρατίας με κοινή συνισταμένη την αντιπαλότητα απέναντι στο ΠΑΣΟΚ και, στην προκειμένη περίπτωση, τις πολιτιστικές προεκτάσεις της. Εντούτοις, η συμμετοχή του Χατζιδάκι στο φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ το 1983 δεν είχε ευτυχή κατάληξη, καθώς αποχώρησε από τη σκηνή μόλις είκοσι λεπτά μετά την έναρξη της εμφάνισής του, όντας ιδιαίτερα ενοχλημένος εξαιτίας της συμπεριφοράς μίας μερίδας ΟΝΝΕΔιτών, τους οποίους χαρακτήρισε «νεολαία αναψυκτηρίου», μία νεολαία «βγαλμένη από το ψυγείο»⁴⁴⁵. Ο εν λόγω χαρακτηρισμός αποτύπωνε την απέχθεια του Χατζιδάκι για τη νεοπαγή λαϊκή κουλτούρα που αναδύθηκε και επικράτησε κατά τη δεκαετία του 1980⁴⁴⁶. Σύμφωνα μάλιστα με μία μαρτυρία ενός παλαιού μέλους της νεολαίας της παράταξης, αυτό που εξόργισε τον Χατζιδάκι ήταν η φράση «φέρτε μας το Σαλαμπάση» που ακούστηκε από ορισμένους παρευρισκόμενους.

Στην εναντίωση του Χατζιδάκι απέναντι στην κουλτούρα του σκυλάδικου, την οποία το ΠΑΣΟΚ στήριζε ή ακόμα και εκπροσωπούσε ιδιαίτερα μετά το 1985, ελλόχευε μία ευρύτερη, αμοιβαία πολιτιστική εμπάθεια. Η γνωστότερη πτυχή αυτής της εμπάθειας ήταν η οξεία σύγκρουση μεταξύ του Χατζιδάκι και της *Αυριανής*, η οποία, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν μία από τις πιο

⁴⁴³ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Χατζιδάκις, Μάνος», Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σελ. 650.

⁴⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 650-651.

⁴⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 651.

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 651.

γνωστές φιλοκυβερνητικές εφημερίδες στηρίζοντας ανοιχτά το ΠΑΣΟΚ. Η σύγκρουση αυτή κορυφώθηκε το 1987, αρχικά με την ομιλία του μουσικοσυνθέτη στο Καλλιμάρμαρο στη συναυλία της Νάνας Μούσχουρη στις 7 Σεπτεμβρίου. Η ομιλία αυτή είχε έναν έντονα καταγγελτικό τόνο και έθιξε το ζήτημα της φρασεολογίας και του, κατά τον Χατζιδάκι, λαϊκισμού της εφημερίδας που τροφοδοτούταν από την τότε κυβέρνηση. Εκεί, ο μουσικοσυνθέτης ανέφερε μεταξύ άλλων τα εξής:

«Να καταγγείλω δημόσια την επί χρόνια ανενδοίαστη ύπαρξη της πιο βρωμερής φασιστικής φυλλάδας που γνώρισε ο τόπος, της *Αυριανής*, της φυλλάδας που μολύνει τον ελλαδικό χώρο με αναίδεια, χυδαιότητα, τραμπουκισμό και κολακεία συμπολιτών μας χαμηλής νοημοσύνης» ... «Η φυλλάδα που ισχυρίζεται ότι προστατεύει τη δημοκρατία, όσο είναι δυνατόν να την προστατεύει ένα τρωκτικό της, που αποκομίζει κέρδη κολακεύοντας την αγραμματοσύνη και την ασημαντότητα σαν άλλη αγία Αθανασία του Αιγάλεω»⁴⁴⁷.

Σε απάντηση των παραπάνω, δύο μέρες μετά η *Αυριανή* επιτέθηκε με δύο χυδαία και υβριστικά δημοσιεύματα ενάντια στον Χατζιδάκι. Τα συγκεκριμένα άρθρα έβριθαν άκρως προσβλητικών και ομοφοβικών χαρακτηρισμών για τον μουσικοσυνθέτη, έχοντας στόχο να στηλιτεύσουν τις «αντιστατικές» του απόψεις⁴⁴⁸. Οι πρακτικές αυτές από την πλευρά της *Αυριανής* όξυναν σε πολύ μεγάλο βαθμό την σφοδρή πολιτιστική πόλωση της εποχής, η οποία αποτυπώθηκε και στο αμιγώς πολιτικό επίπεδο. Η σύμπλευση του Χατζιδάκι με τη Νέα Δημοκρατία συντελέστηκε λόγω της αμοιβαίας τους εχθρότητας προς το ΠΑΣΟΚ και τα όσα πρέσβευε σε κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο.

Η προαναφερθείσα εναντίωση του Χατζιδάκι στην πολιτιστική πολιτική των κυβερνήσεων του ΠΑΣΟΚ εκφράστηκε και μέσα από το περιοδικό *Το Τέταρτο* που εκδόθηκε τον Μάιο του 1985, με τον ίδιο να είναι ο εκδότης και διευθυντής του. Οι

⁴⁴⁷ Ομιλία Μάνου Χατζιδάκι στο Καλλιμάρμαρο, 7 Σεπτεμβρίου 1987 <https://www.youtube.com/watch?v=lxagJnTTUKo>.

⁴⁴⁸ Κυριάκος Διακογιάννης, «Ψυχικό AIDS ανώμαλου εκμαυλιστή», και Ντίνος Κουτσουμής, «Το κατόντημα του Χατζιδάκι», *Αυριανή*, 9.9.1987, σελ. 3.

στήλες και τα άρθρα γνώμης του εν λόγω περιοδικού στηλίτευσαν την «σοσιαλίζουσα κυβέρνηση» και τα πολιτικά – πολιτιστικά της πεπραγμένα, ενώ συγχρόνως εναντιώθηκαν στις απρέπειες μερίδας του Τύπου και κυρίως της *Αυριανής*. Αξίζει πάντως να επισημανθεί η κριτική του Χατζιδάκι απέναντι στη νεολαία της Νέας Δημοκρατίας, τη «γαλάζια γενιά των αναψυκτηρίων» όπως την χαρακτήρισε σε ένα από τα τεύχη του περιοδικού με αφορμή την προαναφερθείσα συμπεριφορά ΟΝΝΕΔιτών στο φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ το 1983⁴⁴⁹.

Παρά τη συμπόρευση Χατζιδάκι και Νέας Δημοκρατίας κατά τη δεκαετία του 1980 και ιδιαίτερα κατά το δεύτερο ήμισυ της, αξίζει να επισημανθεί εκ νέου η αποχώρηση του μουσικοσυνθέτη από το φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ το 1983 και η δυσaréσκειά του από τη συμπεριφορά των ΟΝΝΕΔιτών. Πιο αναλυτικά, ο Χατζιδάκις ενοχλήθηκε λόγω των φωνασκιών μίας μερίδας των ακροατών, καθώς ο ίδιος ήθελε οι εμφανίσεις του να διέπονται από την σιωπηρή αφοσίωση του κοινού, και για το λόγο αυτό σχολίασε αρνητικά τους ΟΝΝΕΔίτες⁴⁵⁰. Μάλιστα, το σύνθημα «φέρτε μας το Σαλαμπάση», το οποίο ακούστηκε από ορισμένους ΟΝΝΕΔίτες, παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την πολιτιστική ταυτότητα των μελών της νεολαίας της ΝΔ, σε συνάρτηση με την επίσημη γραμμή του κόμματος γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της εποχής. Συνοπτικά, ο Γιώργος Σαλαμπάσης ήταν ένας από τους πλέον αναγνωρίσιμους καλλιτέχνες του νέου ρεύματος του λαϊκού τραγουδιού που προσιδίαζε στο σκυλάδικο, κυρίως λόγω της επιτυχίας που είχε με το τραγούδι «Σ' αγαπάω, μ' ακούς;». Το σύνθημα αυτό, από την πλευρά των νεολαίων της ΝΔ είναι πολύ πιθανό να υποδήλωνε τη συμπάθειά τους για τις νέες μορφές της λαϊκής μουσικής, παρά το γεγονός πως η επίσημη κομματική γραμμή αντιτίθετο σε αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα, ή τουλάχιστον δεν αποπειράθηκε να προβεί στη θετική πρόσληψη και αξιοποίησή του κατά τη δεκαετία του 1980.

Επιπροσθέτως, μια ενδεικτική περίπτωση αποτύπωσης αυτών των εσωτερικών πολιτιστικών αντιθέσεων ήταν η γιορτή δημοκρατίας '87 της ΟΝΝΕΔ, καθώς και το φεστιβάλ της οργάνωσης τον Οκτώβριο του ίδιου έτους. Το μουσικό

⁴⁴⁹ Μάνος Χατζιδάκις, *Περιοδικό Τέταρτο*, Τεύχος 7, Σεπτέμβριος 1985.

⁴⁵⁰ Πέραν της προαναφερθείσας αναφοράς περί «νεολαίας αναψυκτηρίου», ο Χατζιδάκις ανέφερε χαρακτηριστικά, σε συνέντευξή του στον δημοσιογράφο Νίκο Σερβετά το 1985, πως «τέτοια ντροπή δεν είχε ξαναιώσει», καθώς είχε το αίσθημα πως «έπαιξε σε ένα αναψυκτήριο και όχι σε συναυλία». Συνέντευξη Μάνου Χατζιδάκι στο SR, καλοκαίρι 1985.

πρόγραμμα των εκδηλώσεων περιελάμβανε ζωντανές εμφανίσεις της «Γαλάζιας Γενιάς», του Ρόμπερτ Ουίλιαμς, αλλά και άλλων καλλιτεχνών που συνδέονταν, έμμεσα με την παράταξη, όπως η Μπέσσυ Αργυράκη⁴⁵¹. Ωστόσο, ενδιαφέρον έχει η παρουσία αρκετών καλλιτεχνών και από το ευρύτερο φάσμα της λαϊκής μουσικής στις συγκεκριμένες εκδηλώσεις. Η εμφάνιση ορισμένων από τους κορυφαίους εκπροσώπους του προγενέστερου λαϊκού τραγουδιού, όπως του Στράτου Διονυσίου και του Γιώργου Ζαμπέτα, αλλά και τραγουδιστών της νεότερης γενιάς που συνδέθηκαν με την κουλτούρα και τη σκηνή του σκυλάδικου, όπως η Μαίρη Μαράντη και ο Γιώργος Σαλαμπάσης⁴⁵², είναι μία σαφής ένδειξη του προσανατολισμού των εν λόγω εκδηλώσεων προς τη λαϊκή μουσική.

Μία ακόμη ένδειξη αυτής της αντίθεσης αποτέλεσε το γεγονός πως πολλές από τις χοροεσπερίδες και άλλες εκδηλώσεις της ΟΝΝΕΔ, αλλά και εκδηλώσεις συνδικαλιστικών οργανώσεων της παράταξης, έλαβαν χώρα σε νυχτερινά κέντρα που συνδέθηκαν με τις νέες μορφές λαϊκής διασκέδασης⁴⁵³. Μία ενδεικτική περίπτωση ήταν ο χορός της ΕΚΟ ιδιοκτητών ταξί της Νέας Δημοκρατίας στο γνωστό νυχτερινό κέντρο «Καν – Καν» τον Απρίλιο του 1986. Η εκδήλωση παρουσιάστηκε ως το «πιο μαχητικό νεοδημοκρατικό ξεφάντωμα της χρονιάς», και έλαβε χαρακτηριστικά διαμαρτυρίας κατά «του πράσινου κράτους του ΠΑΣΟΚ»⁴⁵⁴. Αξίζει να επισημανθεί πως την περίοδο εκείνη το πρόγραμμα του κέντρου απαρτιζόταν από τους Μανώλη Αγγελόπουλο, Γιώργο Σαλαμπάση, Αρετή Κυπραίου, Γιώργο Καμπουρίδη και Σόφη Κωνσταντάκη. Ορισμένοι από τους προαναφερθέντες τραγουδιστές συνδέθηκαν με την κουλτούρα του σκυλάδικου, ενώ αποτέλεσαν εκπροσώπους του ρεύματος του «ήχου της Ομόνοιας».

Η στάση της συντηρητικής παράταξης απέναντι στο ρεμπέτικο τραγούδι ιδιαίτερα κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια ήταν σε ένα βαθμό αρνητική. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, οι πρώτες κυβερνήσεις της ΝΔ προέβησαν σε λογοκρισία απέναντι στο εν λόγω μουσικό είδος και κυρίως απέναντι στις θεωρούμενες ως «περιθωριακές» εκφάνσεις του, όπως τα «χασικλίδικα»

⁴⁵¹ «Στις γαλάζιες γιορτές», *Ελεύθερος Τύπος*, 2.10.1987, σελ. 28-29.

⁴⁵² «Η δεύτερη μέρα του φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ. Μαθητικός παλμός στη γαλάζια γιορτή», *Ελεύθερος Τύπος*, 7.10.1987, σελ. 37.

⁴⁵³ Ενδεικτικά: «Γαλάζια χοροεσπερίδα», *Ελεύθερος Τύπος*, 8.4.1986, σελ.9 και: «Η χοροεσπερίδα της Τ.Ε. Ν.Δ. Υμηττού», στο ίδιο, 12 & 13.4.1986, σελ. 7.

⁴⁵⁴ Νίνα Βλάχου, «Ξεφάντωσαν οι ταξιτζήδες», *Ελεύθερος Τύπος*, 10.4.1986, σελ. 12.

τραγουδία⁴⁵⁵. Επιπλέον, αξίζει να επισημανθεί ότι μετά τη χαλάρωση της λογοκρισίας κατά την περίοδο διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, η επάνοδος της ΝΔ στην εξουσία συνοδεύτηκε από την εκ νέου αυστηροποίηση της λογοκρισίας, γεγονός που ενδέχεται να αποτυπώνει την αρνητική πρόσληψη του ρεμπέτικου από την κεντροδεξιά παράταξη. Εντούτοις, ο προσκεείμενος στη ΝΔ Τύπος θεωρούσε τον Βασίλη Τσιτσάνη, έναν από τους κορυφαίους εκπροσώπους του είδους, ως έναν από τους μεγαλύτερους λαϊκούς καλλιτέχνες. Εφημερίδες όπως η *Βραδυνή* και η *Καθημερινή* δημοσίευσαν εκτεταμένα αφιερώματα με αφορμή το θάνατο του μουσικοσυνθέτη στις 18 Ιανουαρίου 1984, ενώ και ο τότε πρόεδρος της ΝΔ, Ευάγγελος Αβέρωφ, έστειλε συλλυπητήριο τηλεγράφημα στην οικογένειά του. Παράλληλα, η ανακοίνωση της ΝΔ χαρακτήρισε τον Τσιτσάνη ως «έναν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς εκφραστές του λαϊκού μας τραγουδιού». «Ο Βασίλης Τσιτσάνης με τα τραγούδια του μίλησε στην ψυχή του απλού Έλληνα και παραστάθηκε στους πόθους, τους καημούς και τις αγωνίες του. Η απώλεια του μεγάλου λαϊκού μας βάρδου αφήνει ένα μεγάλο κενό στο χώρο της λαϊκής μουσικής», καταλήγει η ανακοίνωση⁴⁵⁶. Η ανακοίνωση της ΝΔ, με τις αναφορές περί συμπάραστασης της μουσικής του Τσιτσάνη στα «βάσανα των απλών ανθρώπων», έγινε σε μία περίοδο επαναγνώρισης και μεγάλων μεταβολών στο ευρύτερο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού, ιδίως μετά την «Αλλαγή» όταν και εκφραζόταν συχνά η αντίληψη περί ανικανότητας και γενικότερης απροθυμίας της ΝΔ να συμβάλει στη διαδικασία προώθησης της λαϊκής μουσικής, ούσα η ίδια τμήμα της «εγχώριας αστικής τάξης».

Ο προσκεείμενος στην κεντροδεξιά παράταξη Τύπος είχε σε γενικές γραμμές αρνητική στάση απέναντι στο νέο ρεύμα της λαϊκής μουσικής και κατ' επέκταση στην κουλτούρα του σκυλάδικου, αλλά και συνολικότερα στις μεταβολές στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού. Η *Καθημερινή*, μία από τις σημαντικότερες εφημερίδες που άνηκαν στο ευρύτερο ιδεολογικό χώρο της κεντροδεξιάς, εξέφρασε απορριπτικές ως επί το πλείστον αντιλήψεις γύρω από τα τεκταινόμενα στο λαϊκό τραγούδι. Μία από τις πρώτες προσλήψεις ήταν η κάλυψη της συναυλίας που διοργάνωσε το

⁴⁵⁵ Ενδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση του τραγουδιού «Το βαπόρι απ' την Περσία», Στάθης Γκοντλέτ, *Ρεμπέτικο τραγούδι*, ο.π., σελ. 110.

⁴⁵⁶ «'Συννεφιασμένη Κυριακή' σήμερα για τον Βασίλη Τσιτσάνη», *Βραδυνή*, 19.1.1984, σελ. 4.

περιοδικό *Ντέφι* στο Λυκαβηττό τον Ιούνιο του 1983. Ειδικότερα, ο αρθρογράφος Δημήτρης Καπράνος εξέφρασε την πεποίθηση ότι δρώμενα όπως οι συναυλίες στο Λυκαβηττό αποτελούσαν παράγοντες υποβάθμισης της εγχώριας «πολιτιστικής φυσιογνωμίας», ενώ συγχρόνως στηλίτευσε τη μετάδοσή τους από την κρατική τηλεόραση. Ιδίως η δεύτερη συναυλία με τη συμμετοχή του Μανώλη Αγγελόπουλου σχολιάστηκε με ιδιαίτερα αρνητικούς χαρακτηρισμούς από τον Καπράνο, ο οποίος αναφέρει μεταξύ άλλων:

«Οι συναυλίες της Χάρις Αλεξίου και του Μανώλη Αγγελόπουλου (κυρίως η δεύτερη) ανέβασαν στο θέατρο του λόφου την ατμόσφαιρα των νυχτερινών κέντρων της παραλίας και των εθνικών οδών και διέστρεψαν τη λαϊκότητα του ελληνικού τραγουδιού δίνοντάς του μια λαϊκιστική και επικίνδυνα ανατολίτικη μορφή» ... «Στην πρώτη εκδήλωση τα πράγματα συγκρατήθηκαν 'την τελευταία στιγμή' χάρη στην ψυχραιμία της Αλεξίου. Σ' εκείνην όμως του Αγγελόπουλου ξεπέρασαν κάθε όριο μουσικής χυδαιότητας. Και οι τηλεθεατές, βρεθήκαμε να παρακολουθούμε ένα μαγνητοσκοπημένο 'αλλαλούμ' που δεν είχε τίποτε το ελληνικό, τίποτε το λαϊκό. Ομάδες τσιφτετελιστών επιδείκνυαν τις ικανότητές τους στο χώρο της ορχήστρας. Και ο 'έκστασιασμένος' παρουσιαστής, έλεγε 'ό,τι του κατέβαινε', προσπαθώντας να μας πείσει ότι παρακολουθούσαμε 'λαϊκή συναυλία'». ⁴⁵⁷.

Επιπροσθέτως, στο εν λόγω άρθρο είναι ευδιάκριτη η απέχθεια προς το τσιφτετέλι, το οποίο παρουσιάζεται ως ένας χορός διαχωρισμένος από τη λαϊκή πολιτιστική παράδοση. Παράλληλα, η πρόσληψη του τσιφτετελιού ως ενός χορού που είναι ξένος προς την ελληνική παράδοση έχοντας σαφείς ανατολίτικες επιρροές, φανερώνει μια ευρύτερη πολιτιστική αντίληψη που διέπεται από το δίπολο Δύσης – Ανατολής. Οι αναφορές αυτές δύνανται να ερμηνευθούν ως μία πτυχή της συνολικότερης εναντίωσης του χώρου της κεντροδεξιάς απέναντι στην Ανατολή, τόσο σε πολιτικό όσο και σε πολιτιστικό επίπεδο, με τις επιρροές της τελευταίας στην ελληνική μουσική να γίνονται αντιληπτές ως παράγοντας

⁴⁵⁷ Δημήτρης Καπράνος, «Μουσικό και τηλεοπτικό 'αλλαλούμ' στο Λυκαβηττό», *Καθημερινή*, 3-4.7.1983, σελ. 13.

παρακμής. Εντούτοις, το εν λόγω άρθρο δεν αποτυπώνει μία συνολικότερη αντίθεση στη λαϊκή μουσική. Απεναντίας, το λαϊκό τραγούδι εκτιμάται ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι του εγχώριου πολιτισμού, θεωρώντας πάντως ότι η σύγχρονη λαϊκότεροπλη μουσική δεν έχει στοιχεία γνήσια λαϊκά και ελληνικά.

Το ζεϊμπέκικο, λόγου χάρη, γινόταν σε ορισμένες περιπτώσεις αντιληπτό ως γνήσιο στοιχείο του ελληνικού και λαϊκού πολιτισμού. Ενδεικτικά, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ώσμωση του χορού με το καλλιτεχνικό έργο του Γιάννη Τσαρούχη. Πιο συγκεκριμένα, τον Μάιο του 1982 ο ζωγράφος εγκαινίασε μία συλλογή έργων του με τίτλο «Ζεϊμπέκικα». Με αφορμή τα εγκαίνια της έκθεσής του, ο Τσαρούχης έδωσε συνέντευξη στην εφημερίδα *Καθημερινή*, όπου μεταξύ άλλων έθιξε το ζήτημα της εγχώριας πολιτιστικής ταυτότητας, η οποία διαβρώνεται από τις δυτικότροπες, ευρωπαϊκές επιρροές. Επιπροσθέτως, στην εν λόγω συνέντευξή εξέφρασε την πεποίθηση πως το ζεϊμπέκικο αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της ελληνικής πολιτιστικής ταυτότητας, ενώ εναντιώθηκε στην αντίληψη που εκφράστηκε μέσα από ερώτηση της δημοσιογράφου της εφημερίδας Μαρίας Καραβιά, σύμφωνα με την οποία το πρώτο αποτελεί ανατολίτικη πολιτιστική έκφανση. Πιο αναλυτικά, η συνέντευξη περιλαμβάνει τον εξής διάλογο:

«- Μ.Κ: «Και τώρα με τα ζεϊμπέκικα δεν ανησυχείτε; Εξυμνούν κατά κάποιον τρόπο την ανατολίτικη πλευρά της παράδοσής μας.

-Γ.Τ: Από τη μία μεριά γίνεται καυγάς για την υφαλοκρηπίδα και από την άλλη χαρίζουμε στους Τούρκους ό,τι ωραιότερο έχουμε ελληνικό. Ονομάζουμε τούρκικα τα σπίτια με τις εσωτερικές αυλές, που συνεχίζουν την ελληνιστική παράδοση. Και όλη τη βυζαντινή μουσική και τους ελληνικότατους αμανέδες που ξεκινούν από τα επί σκηνής άσματα του Ευριπίδη, δημιουργώντας μία φανταστική Ευρώπη, ανύπαρκτη. Ή διαλέγοντας για ιδανικά μας την όγδοης ποιότητας Ευρώπη. Ο εχθρός μου στη ζωή μου, που τον πολέμησα με όλες μου τις δυνάμεις, υπήρξε η ευρωπαϊζουσα αρχοντοχωριατιά»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Μαρία Καραβιά, «Τα ζεϊμπέκικα του Τσαρούχη, κάτι παραπάνω από χορός», *Η Καθημερινή*, 16 & 17.5.1982, σελ. 16.

Οι συγκεκριμένες αναφορές του Τσαρούχη παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτυπώνουν μία θεωρητική προσέγγιση του ζειμπέκικου όχι μόνο ως αναπόσπαστου στοιχείου της ελληνικής παράδοσης, αλλά και ως συνέχειας του αρχαιοελληνικού και βυζαντινού πολιτισμού. Μάλιστα, είναι αναγκαίο να επισημανθεί ότι ο ίδιος ο Τσαρούχης ήταν φημισμένος λάτρης του συγκεκριμένου χορού και συνδέθηκε φιλικά με ορισμένους από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ρεμπέτικου και του προγενέστερου λαϊκού τραγουδιού, όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Βασίλης Τσιτσάνης. Παράλληλα όμως, η ερώτηση της δημοσιογράφου και η αναφορά περί ανατολίτικης προέλευσης του ζειμπέκικου, μπορούν να ερμηνευθούν ως μία ένδειξη εναντίωσης του ευρύτερου χώρου της Νέας Δημοκρατίας απέναντι στις ανατολικές πολιτιστικές επιρροές, αλλά και να εξηγήσει την ώσμωση μεταξύ της παράταξης και καλλιτεχνών που άνηκαν στο φάσμα της δυτικότερης μουσικής.

Η *Καθημερινή* επέκρινε τη συνολικότερη αντίληψη και κοσμοθεωρία του ΠΑΣΟΚ για την κουλτούρα και τον πολιτισμό, ήδη από τους πρώτους μήνες μετά την «Αλλαγή» και την άνοδό του στην εξουσία. Σε πολλές περιπτώσεις εκφράστηκε η αντίληψη πως το νέο κυβερνών κόμμα υποδαύλιζε τα «θεμέλια της ελληνικής κουλτούρας», όπως τη θρησκεία και τα ορθόδοξα ιδεώδη. Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα του Γιώργου Στεφανάκη όπου μεταξύ άλλων ξεχωρίζουν οι παρακάτω αναφορές:

«Στην Ελλάδα διαμορφώνεται τον τελευταίο καιρό μία νέα κουλτούρα που περιέχει τη λογοτεχνία της δεκάρας, τη φιλολογία των ρεπόρτερς, τα θεατρικά και κινηματογραφικά αηδιάσματα του Πρεβέζη και των ναρκωτικών, τις σεξουαλικές δίκες, τις χαζοστημένες τηλε - συζητήσεις της Αλλαγής, τη γαστρονομία, το θέμα Μπουμπλή και Κοεμτζή και γενικά το κάθε τι που δεν έχει σχέση με την ελληνική παιδεία»⁴⁵⁹.

Παράλληλα, στο ίδιο δημοσίευμα ο αρθρογράφος ασκεί σφοδρή κριτική στην πολιτιστική πολιτική του ΠΑΣΟΚ, εκτιμώντας πως η τελευταία, πέρα από την

⁴⁵⁹ «Η κουλτούρα της Αλλαγής. Το σφυροκόπημα των θεμελίων της ελληνικότητας», *Η Καθημερινή*, 13-14.6.1982, σελ. 4.

πολιτιστική, μουσική και θεατρική παρακμή, ήταν παράγοντας μιας συνολικότερης έκπτωσης των ανθρωπίνων αξιών:

«Το αγελαίο ιδανικό, η υπερήφανη απαιδευσιά, η αρετή του τραμπουκισμού, ο δρόμος της αγυρτείας και το γνωμικό 'εδώ και τώρα' συνθέτουν μία εικόνα πνευματικού θανάτου και ανθρώπινου εξευτελισμού. Σήμερα διαπιστούται ακόμα και στον ευαίσθητο χώρο της κουλτούρας ένας ρεφορμιστικός ζήλος και μια επιθετικότητα ενάντια στις θρησκευτικές και ηθικές παραδόσεις του λαού μας» ... «Ένας αντιπνευματικός λαϊκισμός εξαπλούται σ' όλο το χώρο της κουλτούρας, που δεν αφήνει πολλά περιθώρια για σωστή πληροφόρηση και ελεύθερο διάλογο. Τα καταγιγιστικά πυρά της πασοκοκουλτούρας σφυροκοπούν καθημερινά τις ρίζες και τα θεμέλια της ελληνικότητας, εν ονόματι, ενός προφητικού οραματισμού. Η εκκλησία, τα ανάστατα πνευματικά ιδρύματα, η εκπαίδευση, η γλώσσα δεν προσφέρονται για κομματική εκμετάλλευση. Ούτε ο τόπος αντέχει στην πολυτέλεια της κατεδάφισης των παραδοσιακών του αξιών»⁴⁶⁰.

Οι παραπάνω αναφορές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτυπώνουν σε μεγάλο βαθμό τις γενικότερες αντιλήψεις της συντηρητικής παράταξης για την κουλτούρα, την ελληνική πολιτιστική ταυτότητα και τις απειλές που αυτή δεχόταν. Η εκκλησία και το θρησκευτικό στοιχείο θεωρούντουσαν κεντρικές συνιστώσες της ελληνικής παράδοσης, στοιχεία τα οποία, σύμφωνα με τον εν λόγω αρθρογράφο, υπονομεύονταν και απειλούνταν από την πολιτική και τα θεωρητικά προτάγματα της «Αλλαγής». Σύμφωνα με αυτή την οπτική, η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία αποτελούσε παράγοντα συνολικότερης νόθευσης των προγενέστερων ανθρωπίνων αξιών και ανάδυση μίας νεοπαγούς συμπεριφοράς με αμοραλιστικά χαρακτηριστικά, έλλειψη παιδείας και ροπή προς τον βολонταρισμό. Το στοιχείο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ειδικά αν ληφθεί υπόψη σε συνδυασμό με την εναντίωση απέναντι στον γενικότερο κοινωνικό και πολιτιστικό λαϊκισμό του ΠΑΣΟΚ, όπως εκτιμούσε η συντηρητική παράταξη. Σε αυτή τη βάση συντελέστηκε η

⁴⁶⁰ Στο ίδιο, σελ. 4.

ώσμως ανάμεσα στον «αντιλαϊκισμό» προσωπικοτήτων όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, και την αντιπολιτευτική ρητορική της ΝΔ. Επιπροσθέτως, μπορεί να εκτιμηθεί πως η συγκεκριμένη αντίληψη ήταν μία από τις συνιστώσες του ιδιαίτερα επιθετικού λόγου του συντηρητικού Τύπου απέναντι στο ΠΑΣΟΚ και τον Ανδρέα Παπανδρέου σε προσωπικό επίπεδο, ιδιαίτερα κατά την ύστερη περίοδο της δεύτερης κυβερνητικής θητείας του «Κινήματος» στα τέλη της δεκαετίας του 1980⁴⁶¹.

Και ο υπόλοιπος Τύπος που ήταν φιλικά προσκείμενος στη συντηρητική παράταξη συχνά προέβαινε σε κριτική έναντι των πολιτιστικών πολιτικών των κυβερνήσεων του ΠΑΣΟΚ και ειδικότερα στο μοντέλο των συναυλιών λαϊκής μουσικής. Συγκεκριμένα, σε μία από αυτές τις περιπτώσεις η *Βραδυνή* προέβη σε μία συνολική απορριπτική αποτίμηση των πεπραγμένων του 1983 από την πλευρά της πρώτης κυβέρνησης υπό το ΠΑΣΟΚ και τον Ανδρέα Παπανδρέου. Σε αυτό το δημοσίευμα ασκείται κριτική απέναντι στη γενικότερη στροφή προς τις λαϊκές συναυλίες, με τις τελευταίες να επισκιάζουν την έλλειψη θεατρικών και μουσικών δρωμένων που σχετίζονταν με την αρχαία τραγωδία ή την κλασική μουσική⁴⁶². Στο ίδιο δημοσίευμα εκτιμάται πως η περίοδος του καλοκαιριού του 1983 «πέρασε αισθητικά υποτονική και πνευματικά υποβαθμισμένη», με καταληκτικό συμπέρασμα πως: «η γενικότερη πολιτιστική τακτική του ΠΑΣΟΚ δεν αφήνει περιθώρια αισιοδοξίας»⁴⁶³. Η εν λόγω προσέγγιση αποτυπώνει μία διάσταση ανάμεσα στις αντιλήψεις των δύο μεγάλων κομμάτων, αλλά και των ευρύτερων ιδεολογικών τους χώρων, γύρω από τον πολιτισμό και τις πολιτιστικές πρακτικές. Επιπροσθέτως, οι εν λόγω αναφορές δύνανται να ερμηνευθούν ως μία αντίθεση του χώρου της κεντροδεξιάς -έστω σε επίπεδο επίσημης πολιτιστικής στρατηγικής- απέναντι στα λαϊκά πολιτιστικά θεάματα, τα οποία αποτέλεσαν προμετωπίδα των πολιτιστικών πρακτικών του ΠΑΣΟΚ, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Πάντως, σε ό,τι αφορά τη *Βραδυνή*, αξίζει να επισημανθεί πως η εν λόγω εφημερίδα υιοθέτησε μία πρακτική παρόμοια με ορισμένες από τις εφημερίδες που ήταν υποστηρικτικές προς την κυβέρνηση, όπως η *Αυριανή* και το *Έθνος*, όπου

⁴⁶¹ Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος σημαδεύτηκε από τα πολιτικά σκάνδαλα που έπληξαν τη δεύτερη κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ. Ο αντιπολιτευόμενος Τύπος ανέπτυξε έναν οξύ, καταγγελτικό λόγο με προσωπικές, και πολλές φορές *ad hominem* επιθέσεις, απέναντι στον Παπανδρέου.

⁴⁶² «Ελάχιστο ικανοποιητικό το πολιτιστικό 1983, λόγω και της τακτικής ΠΑΣΟΚ», *Βραδυνή*, 3.1.1984, σελ. 4.

⁴⁶³ Στο ίδιο, σελ. 4.

προωθήθηκε η νυχτερινή διασκέδαση, καθώς και η κουλτούρα του σκυλάδικου και της μεγάλης πίστας. Πιο συγκεκριμένα, μία από τις στήλες της *Βραδυνής*, η στήλη «Νυχτώνει - Ξημερώνει» κατέγραψε την κίνηση στο πεδίο της νυχτερινής διασκέδασης, διαφημίζοντας και προβάλλοντας πολλούς από τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με τις νέες μορφές λαϊκής μουσικής και διασκέδασης, όπως ήταν ο Λευτέρης Πανταζής, η Άντζελα Δημητρίου, ο Άγγελος Διονυσίου, η Κατερίνα Στανίση, αλλά και νυχτερινά κέντρα όπως η «Νεράιδα», η «Φαντασία», το «Play Boy» και το «Stork»⁴⁶⁴. Η πρακτική αυτή από μερίδα του Τύπου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προώθηση της ευρύτερης κουλτούρας του σκυλάδικου και στη νομιμοποίησή της.

Η ανωτέρω πρακτική υιοθετήθηκε και από μία ακόμη από τις πλέον αναγνωρίσιμες και εμπορικές εφημερίδες που ήταν προσκείμενες στη ΝΔ, δηλαδή την *Απογευματινή*. Μέσω της στήλης «Μεσάνυχτα και κάτι», η εφημερίδα προώθησε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 νυχτερινά κέντρα τόσο της παραλιακής όσο και της εθνικής οδού⁴⁶⁵. Παράλληλα, το πολιτιστικό ρεπορτάζ της εφημερίδας διαφήμιζε την δισκογραφική κίνηση της εποχής, προβάλλοντας νέους λαϊκούς δίσκους δημιουργών και τραγουδιστών που συνδέθηκαν με τον «ήχο της Ομόνοιας». Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του δίσκου του δημιουργού Ηρακλή Παπασιδέρη και του ερμηνευτή Περικλή Λουμάκου με τίτλο «Τι πρέπει να κάνω», που κυκλοφόρησε την άνοιξη του 1983 από την Sonora, μία από τις εμβληματικότερες δισκογραφικές εταιρείες της περιοχής της Ομόνοιας, όπου το αφιέρωμα της εφημερίδας κάνει λόγο για ένα δείγμα «γνήσιου λαϊκού τραγουδιού», από έναν «λαϊκό ερμηνευτή που αποδίδει θαυμάσια τα τραγούδια»⁴⁶⁶. Η πρόσληψη αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον, δεδομένου ότι τόσο η ΝΔ όσο και ο προσκείμενος σε αυτήν Τύπος, έτειναν εκείνη την περίοδο να απορρίπτουν το νέο ρεύμα της λαϊκής μουσικής.

Η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση μεταξύ των δεξιών εφημερίδων που υιοθέτησαν αυτές τις πρακτικές ήταν ο *Ελεύθερος Τύπος*. Πιο αναλυτικά, στις σελίδες της εφημερίδας φιλοξενήθηκαν πολυάριθμες στήλες που προώθησαν τις

⁴⁶⁴ Ενδεικτικά: «Νυχτώνει - Ξημερώνει», *Βραδυνή*, 11.1.1984, σελ. 6, και 17.1.1984, σελ. 6.

⁴⁶⁵ Ενδεικτικά, «Μεσάνυχτα και κάτι», *Απογευματινή*, 24.5.1983, σελ. 2.

⁴⁶⁶ «Εκυκλοφόρησε», *Απογευματινή*, 3.5.1983, σελ. 2.

νέες μορφές λαϊκής διασκέδασης με πιο χαρακτηριστική περίπτωση την «Ο νυχτερινός παρουσιάζει», αλλά και άλλες, όπως η στήλη «Κάθε νύχτα παντού», η στήλη «Νυχτερινές ώρες», αλλά και οι στήλες «Όταν βραδιάζει στη Θεσσαλονίκη» και «η Θεσσαλονίκη με φόντο τη νύχτα», οι οποίες κάλυψαν την κίνηση στα νυχτερινά κέντρα της πόλης. Μάλιστα, η δημοσιογραφική κάλυψη της κίνησης στα κέντρα της Θεσσαλονίκης ανέδειξε αρκετούς νέους καλλιτέχνες, που ήταν ακόμη άγνωστοι στο κοινό της πρωτεύουσας, και οι οποίοι έμελλαν να καταστούν από τους πλέον αναγνωρίσιμους εκπροσώπους των νέων μορφών λαϊκής μουσικής και διασκέδασης που συνδέθηκαν με τη σκηνή του σκυλάδικου. Ο Βασίλης Καρράς και ο Ζαφείρης Μελάς αποτέλεσαν δύο από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις⁴⁶⁷. Πολλοί καλλιτέχνες, όπως ο Αντύπας, η Ρίτα Σακελλαρίου, η Κατερίνα Στανίση και η Άντζελα Δημητρίου τύγχαναν εγκωμιαστικού σχολιασμού από τους αρθρογράφους των στηλών αυτών, από όπου χαρακτηρίστηκαν ως «οι κορυφαίοι της ελληνικής δισκογραφίας»⁴⁶⁸.

Εν κατακλείδι, η στάση της Νέας Δημοκρατίας και του ευρύτερου χώρου της κεντροδεξιάς, τόσο ως κυβερνώσα παράταξη όσο και ως κύριος εκφραστής του κεντροδεξιού ιδεολογικού χώρου, απέναντι στη λαϊκή μουσική και την άνθησή της δεν ήταν, τουλάχιστον σε επίπεδο επίσημης φρασεολογίας, ιδιαίτερα θετικότερη συγκριτικά με την αντίστοιχη στάση του ΠΑΣΟΚ και αργότερα της Αριστεράς. Η κεντροδεξιά παράταξη δεν έδειξε τον ίδιο ζήλο να συνεισφέρει στην ανάδυση του ευρύτερου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού. Η συνολικότερη πολιτιστική πολιτική του κόμματος κατά την περίοδο της κυβερνητικής του θητείας από το 1974 έως το 1981 διεπόταν από έναν κατασταλτικό χαρακτήρα απέναντι σε πολιτιστικά τεκταινόμενα και στηλιτεύτηκε από τους πολιτικούς αντιπάλους με αφορμή περιστατικά λογοκρισίας και απαγόρευσης συναυλιών. Σε αρκετές περιπτώσεις αυτές οι μορφές λογοκρισίας αφορούσαν το ρεμπέτικο τραγούδι και κυρίως τις «χασικλίδικες» εκφάνσεις του. Απεναντίας, η ΝΔ συνδέθηκε με την ποπ μουσική σκηνή των τελών της δεκαετίας του 1970, η οποία ήταν σαφώς επηρεασμένη από δυτικότροπα μουσικά στοιχεία και είδη, όπως η ντίσκο. Ορισμένοι από αυτούς τους

⁴⁶⁷ Ενδεικτικά: Γιάννης Μαρίνος, «Η Θεσσαλονίκη με φόντο τη νύχτα», *Ελεύθερος Τύπος*, 26.10.1987, σελ. 37.

⁴⁶⁸ Ενδεικτικά: «Σήμερα... πρεμιέρα στα 'Δειλινά'», *Ελεύθερος Τύπος*, 22.10.1987, σελ. 37.

καλλιτέχνες, όπως ο Ρόμπερτ Ουίλιαμς και ο Κώστας Τουρνάς συνδέθηκαν με την ΝΔ. και ιδίως ο πρώτος που συνέθεσε τον ύμνο του κόμματος. Άλλοι πολιτιστικοί εκφραστές της παράταξης ήταν ο Χάρης Χατζηκοκόλης και η «Γαλάζια Γενιά», τα τραγούδια των οποίων χαρακτηρίστηκαν από μία έντονα αντικομμουνιστική και αντιπασοκική στιχουργική θεματολογία, προτάσσοντας μάλιστα έναν «αντικαθεστωτικό» χαρακτήρα απέναντι στις κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ.

Έπειτα, ιδιαίτερη σημασία για την πολιτιστική στρατηγική της ΝΔ. είχε η σύμπλευσή της με τον μεγάλο μουσικοσυνθέτη Μάνο Χατζιδάκι. Ο τελευταίος, όπως και πολλές άλλες προσωπικότητες των τεχνών, υπήρξε προσωπικός φίλος του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Παράλληλα, η σύμπλευση αυτή σφυρηλατήθηκε εν πολλοίς πάνω στην κοινή βάση της οξείας κριτικής απέναντι στο ΠΑΣΟΚ. Ο Χατζιδάκις άρθρωσε έναν επιθετικό λόγο πολιτικής, μα κυρίως κοινωνικής, πολιτιστικής και αισθητικής καταγγελίας απέναντι στο ΠΑΣΟΚ και τα πεπραγμένα του κατά την περίοδο 1981-1989 και εναντιώθηκε με σφοδρότητα στην πολιτιστική πολιτική του «Κινήματος», στηλιτεύοντας επίσης φαινόμενα όπως ο «Αυριανισμός» και τα λαϊκιστικά του χαρακτηριστικά. Η κριτική αυτή εντείνεται κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, για να κορυφωθεί με τη σύγκρουσή του με την *Αυριανή* το 1987, η οποία ενέτεινε ακόμη περισσότερο την ένταση της πολιτιστικής πόλωσης, ενώ συγχρόνως ενδυνάμωσε ακόμα περισσότερο την σύμπλευση μεταξύ του Χατζιδάκι και της ΝΔ στη βάση αντιμετώπισης του πολιτιστικού λαϊκισμού του ΠΑΣΟΚ, ως «κοινού εχθρού» που απειλούσε την κοινωνία. Η ΝΔ, διαβλέποντας τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης αυτής της συμπόρευσης, την ενέταξε στην ευρύτερη πολιτική στρατηγική της, με πλέον χαρακτηριστική περίπτωση την προεκλογική εκδήλωση – συναυλία που έλαβε χώρα στις 3 Νοεμβρίου του 1989 στο Ολυμπιακό Στάδιο με τη συμμετοχή τόσο του Χατζιδάκι όσο και του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος είχε αποχωρήσει από το ΚΚΕ και πλέον συνεργαζόταν με τη ΝΔ. μέσω της εκλογικής του καθόδου με το κόμμα ενόψει των εκλογών της 6^{ης} Νοεμβρίου του ίδιου έτους.

Ωστόσο, παρά τις προσλαμβάνουσες που αναφέρθηκαν παραπάνω, ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον γεγονός ήταν η αποχώρηση του Χατζιδάκι από το φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ το 1983. Ο μουσικοσυνθέτης εξοργίστηκε από τη στάση και τη συμπεριφορά μίας μερίδας ΟΝΝΕΔιτών, ενώ το σύνθημα «φέρτε μας το

Σαλαμπάση» το οποίο ακούστηκε, ενδέχεται να αποτυπώνει μία διάσταση ανάμεσα στην επίσημη γραμμή της παράταξης και την πιθανή συμπάθεια πολλών μελών της για το λαϊκό τραγούδι. Επιπροσθέτως, αξίζει να σημειωθεί πως σε αρκετές περιπτώσεις ιδιαίτερα, μετά το 1985, χοροεσπερίδες και κομματικές εκδηλώσεις έλαβαν χώρα σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, στοιχείο που αντικατοπτρίζει αυτή την διάσταση. Επιπλέον, πολλές από τις γιορτές και τα φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ και των κομματικών οργανώσεων της παράταξης περιείχαν εμφανίσεις πολλών και σημαντικών τραγουδιστών από το ευρύτερο φάσμα της λαϊκής μουσικής, ακόμα και καλλιτεχνών που αποτέλεσαν σημαίνοντες εκπροσώπους της σκηνής του σκυλάδικου.

Ο προσκείμενος στην κεντροδεξιά παράταξη Τύπος κράτησε σε γενικές γραμμές μία απορριπτική στάση απέναντι στη λαϊκή μουσική και απέναντι στο ρεύμα επαναγνώρισής της. Τα αφιερώματα των εφημερίδων αυτών στη λαϊκή μουσική ήταν περιορισμένα συγκριτικά με τα αντίστοιχα του φιλοπασοκικού Τύπου. Με εξαίρεση κάποιες περιπτώσεις, όπως η αναγνώριση του Βασίλη Τσιτσάνη από την *Καθημερινή* ως ενός από τους μεγαλύτερους δημιουργούς στην ιστορία της ελληνικής μουσικής με αφορμή το θάνατό του το 1984, ο κεντροδεξιός Τύπος ήταν αρνητικά διακείμενος απέναντι στο ρεύμα και τη δυναμική της λαϊκής μουσικής, αρθρώνοντας έναν κριτικό λόγο, σε ορισμένες περιπτώσεις ιδιαίτερα οξύ, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το ρεπορτάζ της *Καθημερινής* για τη συναυλία του περιοδικού *Ντέφι* στο Λυκαβηττό και ιδιαίτερα την εμφάνιση του Μανώλη Αγγελόπουλου, η οποία σχολιάστηκε αρνητικά. Τα εν λόγω τεκταινόμενα γίνονταν αντιληπτά ως απότοκο μίας κρίσης στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και συνολικότερα της ελληνικής μουσικής, ενώ παράλληλα μέσα από τις προσλήψεις αυτές διαφαίνεται μία απέχθεια για επιμέρους στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, όπως το τσιφτετέλι, το οποίο θεωρήθηκε μία ανατολίτικη πολιτιστική πτυχή που διαβρώνει τον αντίστοιχο εθνικό πολιτισμό. Αυτή η θεώρηση αντικατοπτρίζει τον εθνικό λόγο γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, καθώς και την αντίθεση μεταξύ των ευρύτερων ιδεολογικών χώρων των δύο μεγάλων κομμάτων, αλλά και συνολικότερα του κομματικού συστήματος, σχετικά με τα ζητήματα της εθνικής και λαϊκής ταυτότητας. Η εναντίωση, τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο, του χώρου της Νέας Δημοκρατίας απέναντι στις νέες μορφές λαϊκής μουσικής και

διασκέδασης, μπορεί να ερμηνευθεί ως μέρος μίας συνολικότερης απορριπτικής πρόσληψης των ανατολίτικων επιρροών στο λαϊκό τραγούδι. Στον αντίποδα, το ΠΑΣΟΚ προώθησε όλο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, αξιοποιώντας την πολιτιστική δυναμική του καλλιτεχνικού ρεύματος και επικρίνοντας τη στάση της ΝΔ ως στάση υποτέλειας απέναντι στη Δύση. Για τους λόγους αυτούς, η σύγκρουση ανάμεσα στα δύο μεγάλα κόμματα κατά τη δεκαετία του 1980 έλαβε χαρακτηριστικά ιδεολογικής και πολιτιστικής σύγκρουσης.

Και σε αυτή την περίπτωση πάντως, υπήρξαν ορισμένες εφημερίδες του κεντροδεξιού Τύπου, οι οποίες προώθησαν τη νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση και την κουλτούρα του σκυλάδικου μέσω της διαφήμισης νυχτερινών κέντρων και λαϊκών τραγουδιστών, πρακτική η οποία υιοθετήθηκε και από σημαντικό μέρος του αντίστοιχου φιλοπασοκικού. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση ήταν η εφημερίδα *Ελεύθερος Τύπος*, και πιο συγκεκριμένα, στήλες του όπως «Ο νυχτερινός παρουσιάζει», «Κάθε νύχτα παντού», και «Νυχτερινές ώρες», οι οποίες προώθησαν συστηματικά τη νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη, αλλά και πολλούς τραγουδιστές του νέου ρεύματος της λαϊκής μουσικής. Το φαινομενικά παράδοξο αυτό στοιχείο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν ληφθεί υπόψη ο απορριπτικός χαρακτήρας των δημοσιευμάτων και των άρθρων γνώμης στις ίδιες εφημερίδες. Αυτές οι αντιθέσεις, στο περιεχόμενο των εφημερίδων ήταν ένα χαρακτηριστικό το οποίο σε μεγάλο βαθμό διείπε και τον φιλοπασοκικό Τύπο.

B4: Τα κόμματα της Αριστεράς

Την ίδια χρονική περίοδο, η Αριστερά αποπειράται να συγκροτήσει μια συνεκτική θεώρηση γύρω από το λαϊκό τραγούδι και τις μεταβολές του, δεδομένης της επανανοηματοδότησης και της αναγνώρισής του, διαδικασίες οι οποίες κορυφώθηκαν κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί ότι οι ιδεολογικές ανακατατάξεις στους τρόπους πρόσληψης της λαϊκής μουσικής συνολικότερα, επηρέασαν την αντίστοιχη αριστερή πρόσληψη σε σύγκριση με την προδικτατορική περίοδο. Πολύ συνοπτικά, πρέπει να σημειωθεί πως ένα σημαντικό τμήμα των αριστερών προσλήψεων της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου αντιμετωπίζει το ρεμπέτικο, καθώς και την πλειονότητα των εκφάνσεων της λαϊκής μουσικής, ως πολιτιστικές πτυχές που είναι απομακρυσμένες από την κοινωνία και τις κοινωνικές διεκδικήσεις. Ιδιαίτερα η «χασικλίδικη» πλευρά του ρεμπέτικου γίνεται αντιληπτή ως στοιχείο αποχαύνωσης και ηθικής κατάπτωσης, η οποία απορρίπτεται ολοκληρωτικά⁴⁶⁹. Ωστόσο, την ίδια περίοδο, αρκετοί αριστεροί αρθρογράφοι προσλαμβάνουν το ρεμπέτικο ως μία «γνήσια μορφή σημερινής λαϊκής μουσικής», με «πρωτότυπη μελωδική γραμμή» και επηρεασμένο από την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού αλλά και της βυζαντινής μουσικής, διαχωρίζοντάς το πάντως από τα «χασικλίδικα», τα οποία θεωρούνται «προϊόντα άθλιων κοινωνικών όρων»⁴⁷⁰.

Έπειτα, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Αριστερά, μέσα από τις στήλες της *Αυγής* και του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*, εξετάζει ζητήματα γύρω από τον λαϊκό πολιτισμό. Μία από τις

⁴⁶⁹ Ορισμένα από τα χασικλίδικα τραγούδια της εποχής είναι: Ο λουλάς» (Μητσάκη), «Της μαστούρας ο σκοπός» (Τσιτσάνη), «Το πρωί με τη δροσούλα» (Τσιτσάνη), «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» (Τσιτσάνη-Καλδάρη). Ενδεικτικά, αναφέρεται το κείμενο του μουσουργού Αλέκου Ξένου στις 4 Φεβρουαρίου του 1947, όπου ο τελευταίος υπερτονίζει το κακό «που προκαλεί η αρρωστιάριχη ατμόσφαιρα του ρεμπέτικου χασικλίδικου πορνογραφικού τραγουδιού». Το τραγούδι αυτό, διαμορφωμένο από τα «μελωδικά υπολείμματα του Τούρκου κατακτητή», τραγουδιέται από τα πιο «λούμπεν στρώματα που δημιούργησε η εξαθλιωτική οικονομική τακτική της κεφαλαιοκρατίας». Η αναφορά στην τούρκικη επιρροή καταδεικνύει την ύπαρξη ενός «πατριωτικού λόγου», ο οποίος διείπε τις αντιλήψεις της Αριστεράς για τα πολιτισμικά τεκταινόμενα καθόλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής και προδικτατορικής περιόδου. Αλέκος Ξένος, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 4-2-1947, σελ. 2.

⁴⁷⁰ Ενδεικτικά, Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 28-1-1947, σελ. 2.

σημαντικότερες μελέτες είναι το άρθρο του Τάσου Βουρνά στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, όπου επιχειρείται μία αναγωγή στην ιστορία του δημοτικού τραγουδιού, στις ρίζες του ρεμπέτικου, αλλά και στα ευρύτερα κοινωνικά του χαρακτηριστικά, καθώς και στις κοινωνικές ομάδες που το ακολούθησαν⁴⁷¹. Σύμφωνα με τον Βουρνά, το ρεμπέτικο αποτελεί μία πηγαία έκφανση του εγχώριου λαϊκού πολιτισμού, προσαρμοσμένη στις νέες κοινωνικές συνθήκες του μετεμφυλιακού κράτους, με «τους λαϊκούς συνθέτες να φτιάχνουν τραγούδια για την εργασία, για την δουλειά, για τη ρωμαίικη λεβεντιά, όπως τη νιώθει ο απλός εργαζόμενος άνθρωπος του τόπου μας»⁴⁷². Επίσης, μέσα από το εν λόγω άρθρο, μία αναπόσπαστη πτυχή του λαϊκού τραγουδιού, το μπουζούκι, παρουσιάζεται ως η συνέχεια της εγχώριας πολιτιστικής παράδοσης⁴⁷³. Η μελέτη του Βουρνά συνδέει τον εθνικό με τον λαϊκό πολιτισμό σε μία εποχή κατά την οποία η ΕΔΑ, ο νόμιμος πολιτικός φορέας της Αριστεράς, δίνει εξέχουσα σημασία στα πολιτιστικά ζητήματα και προσλαμβάνει την επίδραση των ξένων, και ιδιαίτερα των αμερικανικών, πολιτιστικών επιρροών ως πτυχές ενός ευρύτερου αμερικανικού ιμπεριαλισμού. Ο «εθνικός» λόγος της Αριστεράς, που αρθρώθηκε κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 και που καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την ΕΔΑϊκή οπτική γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, θα αποτελούσε, όπως θα αναφερθεί και στη συνέχεια, μία από τις πλέον εξέχουσες πτυχές και των αντίστοιχων αριστερών προσλήψεων (ειδικά σε ό,τι αφορά το ΚΚΕ), ιδίως στην πρώιμη μεταδικτατορική χρονική περίοδο.

Παράλληλα, ένα σημείο αναφοράς στην αναγνώριση του λαϊκού τραγουδιού αποτέλεσε η κυκλοφορία του «Επιταφίου», όπου η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου αλληλεπιδρά με το μπουζούκι και τα λαϊκά μουσικά στοιχεία μέσα από τη σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη. Η κυκλοφορία του συγκεκριμένου δίσκου συνάντησε έντονη κριτική από ένα τμήμα της αριστερής διανόησης των αρχών του 1960, καθώς συχνά εκφραζόταν η αντίληψη ότι η ποίηση του Ρίτσου δεν συνάδει με τα μπουζούκια, ενώ και ο ίδιος ο ποιητής αρχικά είχε εκφράσει σοβαρές επιφυλάξεις για το

⁴⁷¹ Τάσος Βουρνάς, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τεύχος 76, (Απρίλιος 1961) σελ. 277-285.

⁴⁷² Στο ίδιο, σελ. 285.

⁴⁷³ Στο ίδιο, σελ. 285.

εγχείρημα του Θεοδωράκη και τη μελοποίηση του ποιήματός του⁴⁷⁴. Η παρουσία του μπουζουκιού στη μουσική αποτέλεσε αντικείμενο διερεύνησης για την αριστερή οπτική γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, ενώ και η πρόσληψη του από τον ίδιο τον Θεοδωράκη χαρακτηρίζεται από συνεχείς μετατοπίσεις και αντιφάσεις καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950⁴⁷⁵.

Μετά τη Μεταπολίτευση, το ρεύμα της αναγνώρισης του ευρύτερου φάσματος του λαϊκού τραγουδιού επηρεάζει και τις αριστερές προσλήψεις, κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και έπειτα. Θεωρητικές προσλαμβάνουσες, όπως η διασκέδαση και το στοιχείο του «γλεντιού», γίνονται αντιληπτές με όρους διαφορετικούς από τους αντίστοιχους της προδικτατορικής περιόδου, όπου δέσποζε η αντίληψη περί «εποικοδομητικής διασκέδασης και αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου». Η σταδιακή απενοχοποίηση του γλεντιού και της διασκέδασης, καθώς και η παραδοχή της ανάγκης των λαϊκών στρωμάτων να διασκεδάσουν με νέους όρους, διαφορετικούς από τους προγενέστερους, αποτέλεσαν τάσεις που έμελλε να διαμορφώσουν τις προσλήψεις των μεταβολών της λαϊκής μουσικής από τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς, ιδίως κατά την δεκαετία του 1980.

⁴⁷⁴ «Το ποίημα, μέσω της μουσικής πήγε και βρήκε τους ανθρώπους, στο τραπέζι τους, στο κρεβάτι τους, την ώρα που έκαναν έρωτα, την ώρα που τρώγανε, που πίνανε, που χορεύανε, που διασκεδάζαν, που γλεντούσαν. Και οι σίχοι έμειναν. Μαζί με το κρασί τους, μαζί με το ψωμί τους έγιναν ένα. Έγιναν τροφή αισθημάτων, τροφή ψυχής, τροφή πνεύματος. Ταυτόχρονα. Στην αρχή βέβαια είχα πολλές επιφυλάξεις. Έλεγα, μα αυτή η ιερή λειτουργία, αυτός ο θρήνος και ο ύμνος για την εργατική τάξη θα ακούγεται εκεί που βωμολοχούνε, που τρών, που τσιμπιούνται, που φιλιούνται; Είχα άδικο. Εκεί έπρεπε να πάει. Και εκεί τους βρήκε και εκεί τους δόθηκε, τους προσφέρθηκε και προσφέρθηκαν κι αυτοί στο ποίημα μαζί με την μουσική. Το ήπιαν το ποίημα, το έφαγαν», θα ανέφερε μεταξύ άλλων ο Γιάννης Ρίτσος, σχετικά με τη μελοποίηση του «Επιταφίου». <https://www.iefimerida.gr/news/413188/o-thrinos-tis-manas-pano-apo-nekro-gio-tis-poy-enepneyse-ton-ritso-gia-ton-epitafio#ixzz5EERyt4BD>.

⁴⁷⁵ Μέσα από το εν λόγω άρθρο ο Μίκης Θεοδωράκης αναφέρεται εκτενώς στις προαναφερθείσες αντιφάσεις και μετατοπίσεις, σε ό,τι αφορά τον τρόπο που προσλαμβάνει την επιρροή του μπουζουκιού, λέγοντας χαρακτηριστικά μεταξύ άλλων πως: «Υπήρξα εχθρός τους. Υπήρξα φίλος τους. Προσπάθησα να τα εξηγήσω, να τα δικαιολογήσω. Ενώ αργότερα απέρριψα την επιρροή τους. Αυτό σημαίνει αφενός μεν ότι τούτο το θέμα με καίει, με βασανίζει, αφετέρου δε ότι δεν έχω καταλήξει σε ένα οριστικό συμπέρασμα. Είναι πιθανόν αύριο, κάτω από νέα δεδομένα να τα αποκηρύξω με τον ίδιο φανατισμό, με τον οποίο σήμερα τα υποστηρίζω». Μίκης Θεοδωράκης, «Γύρω στον Έπιτάφιο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τεύχος 73-74 (Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1961), σελ. 76.

Το ΚΚΕ

Η προαναφερθείσα αντίληψη περί «εποικοδομητικής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου» ήταν μία από τις κεντρικές πτυχές της ιδεολογικής παράδοσης του ΚΚΕ, η οποία είχε πλέον διαμορφώσει την αντίληψη της ΕΔΑ για τον πολιτισμό⁴⁷⁶. Η αντίληψη αυτή εξακολουθούσε να διέπει τον λόγο του ΚΚΕ και μετά τη Μεταπολίτευση, όταν το ΚΚΕ είχε πια πλέον νομιμοποιηθεί μετά από ένα διάστημα δεκαετιών καταπίεσης, απαγορεύσεων και περιστολής πολιτικών δικαιωμάτων. Υπό αυτό το πλαίσιο, η καθολική παρουσία του πολιτικού, στρατευμένου τραγουδιού κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, αποτυπώνει την ευρύτερη πολιτικοποίηση της κοινωνικής ζωής⁴⁷⁷. Το πολιτικό τραγούδι είχε σαφείς επιρροές από τις λαϊκές μουσικές φόρμες αλλά και τη δημοτική παράδοση⁴⁷⁸. Οι μεγάλες συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου, με τη συμμετοχή ερμηνευτών όπως η Μαρία Φαραντούρη, ο Αντώνης Καλογιάννης και ο Γιώργος Νταλάρας, αποτελούσαν εκδηλώσεις με ξεκάθαρα συμμετοχικά χαρακτηριστικά, οι οποίες συνέδεσαν την πολιτική συμμετοχή με τον πολιτισμό⁴⁷⁹.

Κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, η ευρύτερη πολιτιστική θεωρία και στρατηγική του ΚΚΕ πρεσβεύει τη διαφύλαξη και προώθηση του εθνικού πολιτισμού και των παραδόσεων. Οι θέσεις και αποφάσεις που διαμορφώθηκαν στο 10^ο Συνέδριο του κόμματος στις 15-20 Μαΐου του 1978, στο πρώτο συνέδριο που διεξήχθη μετά τη Μεταπολίτευση, είναι ενδεικτικές καθώς προτάσσουν την καλλιέργεια του εθνικού και λαϊκού πολιτισμού⁴⁸⁰. Η εμφάνιση της Σωτηρίας Μπέλλου στο πρώτο Φεστιβάλ της ΚΝΕ – Οδηγητή τον Σεπτέμβριο του 1975, μπορεί

⁴⁷⁶ Μανώλης Νταλούκας, *Ελληνικό ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους ως το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου*, Αθήνα, 2006, σελ. 140.

⁴⁷⁷ Παναγής Παναγιωτόπουλος «Τραγούδι και Πολιτική. Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Τόμος 10ος*, Αθήνα 2004, σελ. 267.

⁴⁷⁸ Στο ίδιο, σελ. 267.

⁴⁷⁹ Η εν λόγω διάσταση αποτυπώνεται από πρακτικές όπως η αναφήνηση πολιτικών συνθημάτων ανάμεσα στα τραγούδια κατά τη διάρκεια των συναυλιών. Στο ίδιο, σελ. 267-268.

⁴⁸⁰ «Εγκρίθηκαν στο 10^ο Συνέδριο του ΚΚΕ: Τροποποιήσεις στο πρόγραμμα του ΚΚΕ», *Ριζοσπάστης*, 1.6.1978, σελ. 3.

να θεωρηθεί μία από τις πρώτες προσπάθειες αναγνώρισης του ρεμπέτικου τραγουδιού από το κόμμα στη μεταπολιτευτική περίοδο⁴⁸¹.

Κατά τη δεκαετία του 1980, μέσα από τις σελίδες του *Ριζοσπάστη*, το ΚΚΕ στηλιτεύει την εξάπλωση του «πολιτιστικού λαϊκισμού». Στο πεδίο της κουλτούρας, ο λαϊκισμός ορίζεται ως η υποβάθμιση και ο εκφυλισμός του αυθεντικού λαϊκού, μέσα από «φθηνές και επιδερμικές απομιμήσεις» και τη μετατροπή του σε κάτι «λαϊκοφανές»⁴⁸². Ειδικότερα, ο πολιτισμικός λαϊκισμός, σύμφωνα με την προσκείμενη στο ΚΚΕ αρθρογραφία, αφομοιώνει στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού προκειμένου να προβεί σε μία «τουριστική αναπαραγωγή τους», έχοντας σκοπό όχι «να προσφέρει στον λαό έργο αντίστοιχο των αξιών του και ανάλογο των παραδόσεών του», αλλά αντίθετα για «να εκφυλίσει το γούστο του, να αμβλύνει τα κριτήριά του και να τον υποτάξει στη λογική της «βιτρίνας» για τουριστική κατανάλωση»⁴⁸³.

Μία ακόμη πτυχή της πρόσληψης του ΚΚΕ αποτελεί η σύνδεση μεταξύ του «εθνικού» και του «λαϊκού» πολιτισμού. Μέσα από τις πολιτιστικές στήλες του *Ριζοσπάστη*, γίνεται σαφής η τάση μίας ώσμωσης ανάμεσα στο «εθνικό» και το «λαϊκό», η οποία, μάλιστα, συχνά συνδέεται με το δίπολο Δύσης και Ανατολής. Πιο συγκεκριμένα, η λεγόμενη «δεξιά» πολιτική γίνεται αντιληπτή ως μια συντηρητική πολιτική εξάρτησης και υποτέλειας⁴⁸⁴. Οι απαρχές της αντίληψης αυτής ανάγονται στην προδικτατορική περίοδο, όπου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο «εθνικός, πατριωτικός λόγος» είχε εξέχουσα σημασία στην ευρύτερη θεώρηση της ΕΔΑ για τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, με τις επιρροές από τη Δύση να προσλαμβάνονται ως παράγοντες υπονόμευσης των εθνικών παραδόσεων και της εθνικής ανεξαρτησίας⁴⁸⁵. Η προαναφερθείσα αντίληψη περί σύνδεσης του «αυθεντικού λαϊκού» με το «εθνικό» συνεχίζει να διέπει τον λόγο του ΚΚΕ γύρω από τα πολιτιστικά ζητήματα και κατά την ύστερη μεταπολιτευτική περίοδο. Σύμφωνα με το θεωρητικό υπόβαθρο του κόμματος, η πολιτιστική πολιτική της δεξιάς παράταξης

⁴⁸¹ Πρόγραμμα 1^{ου} Φεστιβάλ ΚΝΕ – Οδηγητή <https://festival.kne.gr/47o-festival/article/1o-Festibal-KNE-Odigiti/?instancedate=1564503304000>.

⁴⁸² Δημήτρης Μανιάτης, «Ο όρος λαϊκισμός», *Ριζοσπάστης*, 12.1.1984, σελ. 4.

⁴⁸³ Στο ίδιο, σελ. 4.

⁴⁸⁴ «Η δεξιά επίθεση στο πολιτιστικό κίνημα», *Ριζοσπάστης*, 19.2.1984, σελ. 14 (Ενθετο 7 μέρες).

⁴⁸⁵ Ενδεικτικά, ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: Απόφαση της ΕΔΑ για ζητήματα νεολαίας, 1956-1958.

ωθεί σε μια στροφή προς τα δυτικά με βασική επιδίωξη την υπονόμηση της λαϊκής κουλτούρας και κατ' επέκταση του ευρύτερου λαϊκού κινήματος⁴⁸⁶. Υπό αυτό το πρίσμα, τονίζεται η αναγκαιότητα να μελετηθούν εκ νέου «όλες οι λαϊκές πηγές του πολιτισμού μας», όπως το λαϊκό τραγούδι, τα δημοτικά τραγούδια, αλλά και το ρεμπέτικο⁴⁸⁷. Συγχρόνως, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος εκείνη την περίοδο ήταν βουλευτής του ΚΚΕ, επισημαίνει την αναγκαιότητα μίας πολιτιστικής στροφής προς την ανατολή, ως αντίβαρο στην εισβολή της ροκ και της αμερικανικής μουσικής γενικότερα⁴⁸⁸.

Εντούτοις, την ίδια περίοδο παρατηρείται μία σταδιακή μετατόπιση στις συνολικότερες αντιλήψεις του ΚΚΕ για το ευρύτερο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού και την αυθεντικότητά του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του στελέχους του ΚΚΕ, Παναγιώτη Λαφαζάνη στον κυριακάτικο *Ριζοσπάστη*, με αφορμή την κυκλοφορία του δίσκου των Μίκη Θεοδωράκη, Λευτέρη Παπαδόπουλου και Δημήτρη Μητροπάνου με τίτλο «Τα πικροσάββατα», που κυκλοφόρησε στις αρχές του 1984. Στο άρθρο αυτό, ο Λαφαζάνης, αφού επιχειρεί μία ιστορική αναδρομή της εξέλιξης του λαϊκού τραγουδιού κατά την μεταπολεμική περίοδο, δείχνει να υιοθετεί εν μέρει την τότε αντίληψη πολλών μελετητών και «ειδικών» περί κρίσης στο χώρο του τραγουδιού, τοποθετώντας όμως την κρίση αυτή κατά κύριο λόγο στο χώρο του λεγόμενου «έντεχνου» τραγουδιού, εκτιμώντας ότι το λαϊκό άκουσμα: «...δειλά και αδιόρατα, αβοήθητα και στα τυφλά, κοιτάζει να ανοίξει κάποιους καινούριους δρόμους»⁴⁸⁹. Σύμφωνα με τον αρθρογράφο, το λαϊκό και το έντεχνο τραγούδι βρίσκονταν σε μία άκρως παραγωγική σύμπλευση κατά τη δεκαετία του 1960, ωστόσο μετά τη μεταπολίτευση το χάσμα μεταξύ τους δείχνει να διευρύνεται. Παράλληλα, ο Λαφαζάνης εκφράζει την άποψη ότι το ρεμπέτικο, όπως και το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι με βασικό του εκπρόσωπο τον Στέλιο Καζαντζίδα εκλείπει «μαζί με τις κοινωνικές συνθήκες που το γέννησαν και το έθρεψαν»⁴⁹⁰. Ωστόσο, τονίζεται μια τάση ανασυγκρότησης της λαϊκής μουσικής μέσα από μια

⁴⁸⁶ «Η δεξιά επίθεση στο πολιτιστικό κίνημα», ο.π., σελ. 14.

⁴⁸⁷ Θανάσης Σκαμνάκης, «Η πολιτική ανάγκη μιας νέας πολιτισμικής 'έκρηξης'», *Ριζοσπάστης*, 12.1.1984, σελ. 3.

⁴⁸⁸ Συνέντευξη Μίκη Θεοδωράκη, «Στροφή σε νέους 'δρόμους' της μουσικής», *Ρίζος της Δευτέρας*, 13.2.1984, σελ. 16-17.

⁴⁸⁹ Παναγιώτης Λαφαζάνης, «Σκέψεις για το λαϊκό τραγούδι. Τα πικροσάββατα του Μίκη Θεοδωράκη» *Ριζοσπάστης*, 25.3.1984, σελ. 17.

⁴⁹⁰ Στο ίδιο, σελ. 17.

ώσμωση του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού με τις νέες κοινωνικές συνθήκες της μεταπολιτευτικής περιόδου. Ο Λαφαζάνης περιγράφει αυτές τις νέες μουσικές προσλαμβάνουσες ως εξής:

«...Σμιλεύεται έτσι και πλάθεται σιγά σιγά ένας νέος λαϊκός ήχος, αδιαμόρφωτος ακόμα, ακατέργαστος και πολύκλαδος, πιο κοντινός, όμως και προσιτός όπως φαίνεται στη μεταδικτατορική, λαϊκή μας πραγματικότητα. Μέσα από 'δω μοιάζουν να ξεπηδούν τα «σουξέ» και οι «μεγάλες επιτυχίες», το λαϊκό τραγούδι για το πλατύ κοινό. Αυτό το τραγούδι, ενώ το υποτιμούν οι «επίσημοι», ακούγεται και περνάει ανυπόληπτο προς τα κάτω, μέσα από τις ραδιοφωνικές κερδοσκοπικές διαφημίσεις των εταιρειών και μέσα από τους «ερασιτεχνικούς», ανακατεμένο με τα παραθαλάσσια οικόπεδα και τα τηλέφωνα των κλειδαράδων. Τι είναι αυτός ο νέος λαϊκός ήχος, σε όσο βαθμό και με όποια εμβρυακά στοιχεία μπορούμε να μιλάμε για αυτόν; Λίγο δημοτικό; Λίγο ρεμπέτικο; Λίγο από το λαϊκό; Λίγο «γύφτικο»; Κάποια νέα όργανα; Ανατολή ή Δύση; Ό,τι και αν είναι, προτού τον κατατάξουμε, αν μπορεί βέβαια να καταταχθεί, πιο σημαντικό μας φαίνεται να απορριφθεί ο πεπατημένος δρόμος της προκατάληψης, της από τα έξω και από τα πριν συκοφαντίας και γενικής άρνησης. Προτού αρχίσει η αιώνια συζήτηση για την ελληνικότητα και την «κουλτούρα» που πολλές φορές, αρκετά μαστόρικα, κρύβει ένα φόβο σε ό,τι συγκινεί το «χοντρό» λαό, καλύτερα θα ήταν να δούμε και πίσω από τη βιτρίνα»⁴⁹¹.

Οι αναφορές αυτές έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς είναι μία από τις πρώτες προσπάθειες του ΚΚΕ να επεξεργαστεί σε θεωρητικό επίπεδο τις μεταβολές στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, με διαφορετικό τρόπο από τις αντίστοιχες προσλήψεις της προδικτατορικής Αριστεράς. Μάλιστα, η εν λόγω κριτική στα «Πικροσάββατα» του Μίκη Θεοδωράκη τονίζει, την αναγκαιότητα να εξεταστούν αυτές οι μουσικές μεταβολές μακριά από τις αφοριστικές προσεγγίσεις της προγενέστερης περιόδου. Στο ίδιο μήκος κύματος, κάποιες άλλες αναφορές τείνουν

⁴⁹¹ Στο ίδιο, σελ. 17.

να νομιμοποιήσουν το στοιχείο του «γλεντιού» και τις επιμέρους πτυχές του όπως ο χορός, γεγονός που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις προγενέστερες αντιλήψεις του κόμματος αλλά και της Αριστεράς συνολικότερα⁴⁹².

Παράλληλα, ήδη από τα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια, το κόμμα έδειξε ενδιαφέρον και για το δημοτικό τραγούδι, στοιχείο που αποτυπώνεται μέσα από πολιτιστικά τεκταινόμενα όπως εκδηλώσεις, συναυλίες και συνεστιάσεις του κόμματος, αλλά και την παρουσία καλλιτεχνών όπως η Δόμνα Σαμίου στα πρώτα φεστιβάλ της ΚΝΕ^{493 494}. Οι πρακτικές αυτές, καθώς και το ενδιαφέρον του ΚΚΕ για τη δημοτική μουσική παράδοση, έχουν ιδιαίτερη σημασία, αν ληφθεί υπόψη ο στιγματισμός του δημοτικού τραγουδιού λόγω της εκμετάλλευσής του από το καθεστώς των συνταγματαρχών. Σύμφωνα με την οπτική του κόμματος, η τάση επανεξερεύνησης και επαναναγνώρισης των δημοτικών τραγουδιών μπορεί να ερμηνευθεί ως αναζήτηση αντίβαρου στον προαναφερθέντα πολιτιστικό ιμπεριαλισμό των Ηνωμένων Πολιτειών, υπό την έννοια ότι το δημοτικό τραγούδι συμβάλλει στη διάδοση των εθνικών παραδόσεων.

Επίσης, μέσα από το πρόγραμμα των φεστιβάλ της ΚΝΕ και την εξέλιξή τους κατά τη διάρκεια της περιόδου 1975-1990, προκύπτει ένα άνοιγμα στο ευρύτερο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, λαμβάνοντας υπόψη το μουσικό πρόγραμμα των φεστιβάλ της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου, διαφαίνεται μία κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού. Ενδεικτικά, το πρόγραμμα του πρώτου φεστιβάλ τον Σεπτέμβριο του 1975 περιελάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Νίκος Ξυλούρης, Χρήστος Λεοντής, Δήμητρα Γαλάνη και Βασίλης Παπακωνσταντίνου. Τα επόμενα χρόνια, ιδιαίτερα κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1980, το άνοιγμα του

⁴⁹² Πιο συγκεκριμένα, ιδιαίτερη σημασία έχει μια αναφορά του Π. Λαφαζάνη, σύμφωνα με την οποία το τραγούδι είναι «το ψωμί του λαού», ενώ παράλληλα, γίνεται μνεία σε ένα από τα «ασίκικα» του δίσκου των Θεοδωράκη, Λ. Παπαδόπουλου και Μητροπάνου, «Το βρακί», όπου οι στίχοι προωθούν το χορό, αλλά και συνολικότερα το «γλεντζέδικο» στοιχείο: «Το μπαλωμένο μου βρακί τρελαίνεται για μουσική / Πιάσ' τη φυσαρμόνικά σου να χαρείς τα γονικά σου / πιάσ' τη φυσαρμόνικά σου κι όλα τα φλουριά δικά σου / Και τα κουρέλια που φορώ τρελαίνονται για το χορό / Πάιξε κάτι σαν καντρίλια να μας δουν από τη γρίλια / να μας δουν από τη γρίλια και να σκάσουν απ' τη ζήλια.» Στο ίδιο, σελ. 17.

⁴⁹³ Ενδεικτικά: «Μεγάλη διεθνιστική εκδήλωση για το 11ο Παγκόσμιο Φεστιβάλ νεολαίας της Κούβας», *Ριζοσπάστης*, 2.2.1978, σελ. 2, «Εκδήλωση για το δημοτικό τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 8.4.1978, σελ. 4.

⁴⁹⁴ Ενδεικτικά: Προγράμματα 1ου και 4ου Φεστιβάλ ΚΝΕ – Οδηγητή <https://festival.kne.gr/47o-festival/article/1o-Festibal-KNE-Odigiti/?instancedate=1564503304000> και <https://festival.kne.gr/47o-festival/article/4o-Festibal-KNE-Odigiti/?instancedate=1564506667000>.

φεστιβάλ σε όλο το φάσμα της λαϊκής μουσικής αποτυπώνεται από την παρουσία του στοιχείου του «λαϊκού γλεντιού» με τη συμμετοχή καλλιτεχνών όπως ο Δημήτρης Μητροπάνος, ο Δημήτρης Κοντογιάννης, ο Λεωνίδας Βελής, ενώ ξεχωρίζει η παρουσία της Πόλυσ Πάνου στο φεστιβάλ του 1986, η οποία δύναται να γίνει αντιληπτή ως μία ακόμη αποτύπωση της αναγνώρισης και νομιμοποίησης του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού. Οι μεταβολές αυτές δείχνουν μία ευρύτερη σταδιακή αλλαγή στις προσλήψεις της λαϊκής μουσικής από το ΚΚΕ, καθώς το «γλεντζέδικο» στοιχείο νομιμοποιείται και εντάσσεται στις πολιτιστικές πρακτικές του κόμματος.

Πάντως, αξίζει να σημειωθεί πως η πιο σημαίνουσα εκδήλωση από την πλευρά του ΚΚΕ ήταν η μεγάλη συναυλία λαϊκής μουσικής που διεξήχθη στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας στις 15 Ιανουαρίου του 1986. Πιο αναλυτικά, η εν λόγω συναυλία οργανώθηκε από την ΚΝΕ ως φόρος τιμής στο «κοινωνικό λαϊκό τραγούδι», με τη συμμετοχή πολλών και σημαντικών εκπροσώπων του λαϊκού τραγουδιού της δεκαετίας του 1960, όπως ο Πάνος Γαβαλάς, η Ρία Κούρτη, ο Μπάμπης Τσετίνης, ο Βαγγέλης Περπινιάδης, η Ρία Νόρμα, ο Τάκης Μπίνης, στιχουργών και δημιουργών όπως ο Κώστας Βίρβος και ο Θόδωρος Δερβενιώτης, αλλά και μεταγενέστερων εκπροσώπων όπως ο Δημήτρης Μητροπάνος, ο Δημήτρης Κοντογιάννης και ο Λάκης Χαλκιάς. Μάλιστα, η χρήση του όρου «κοινωνικό λαϊκό τραγούδι» αποτέλεσε μία ένδειξη των προσπαθειών της ΚΝΕ και του ΚΚΕ να προσδώσουν έναν χαρακτήρα κοινωνικής κριτικής και σύνδεσης με τα εργατικά λαϊκά στρώματα. Χαρακτηριστική ήταν η ομιλία της εκπροσώπου της ΚΝΕ με την οποία άνοιξε το πρόγραμμα της εκδήλωσης:

«Για μας, για την Κομμουνιστική Νεολαία Ελλάδας, η συναυλία του κοινωνικού λαϊκού τραγουδιού αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Γιατί σε αυτά τα τραγούδια, με όλες τις αντιφάσεις τους, με την αγνότητα και τον ρομαντισμό τους, βρίσκει κανείς την εξέλιξη της κοινωνικής πορείας των εργαζομένων. Σμιλεύονται, αν και με αδυναμίες, τα χαρακτηριστικά του εργατόκοσμου. Επιζητούμε, λοιπόν, να βαθύνουμε τη σκέψη μας για το λαϊκό τραγούδι, μιας και αυτό συνδέεται με την γενικότερη επιδίωξή μας, να αναπτυχθούν τα

στοιχεία εκείνα που συγκροτούν τον λαϊκό προοδευτικό πολιτισμό, τον πολιτισμό της εργατικής τάξης»⁴⁹⁵.

Το παραπάνω απόσπασμα της ομιλίας αποτυπώνει τη γενικότερη πολιτιστική στρατηγική του ΚΚΕ να προσλάβει το λαϊκό τραγούδι της προδικτατορικής περιόδου ως ένα μουσικό είδος με σαφή κοινωνικά και ταξικά χαρακτηριστικά, συνυφασμένο με τη φτώχεια και την καθημερινότητα των εργαζομένων της δεκαετίας του 1960, αντίληψη που βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τις αντίστοιχες αριστερές προσλήψεις της προγενέστερης περιόδου, όπου θεωρούταν αποκομμένο από τα προβλήματα και τις δύσκολες συνθήκες ζωής του εργαζόμενου λαού. Πλέον, το λαϊκό τραγούδι της μεταπολεμικής περιόδου γίνεται αντιληπτό με πλήρως διαφορετικούς όρους, ως ένας «μουσικός καθρέπτης των βιωμάτων και των προβλημάτων της εργατικής τάξης», ως ένα μέσο «αντίστασης στην φτώχεια και την αδικία», που «εκφράζει βαθιά κοινωνικά νοήματα»⁴⁹⁶. Στην ίδια ομιλία τονίζεται πως οι κοινωνικές αναφορές του λαϊκού τραγουδιού το διατηρούν ζωντανό και επίκαιρο ακόμα και στη σύγχρονη εποχή:

«Με την εκδήλωσή μας αυτή, θέλουμε να δηλώσουμε την αντίθεσή μας στις προσπάθειες που γίνονται σήμερα απ' τους 'όψιμους' φίλους του λαϊκού τραγουδιού, πολυεθνικές, περιοδικά όπως το 'Ντέφι' και άλλους που το θέλουν χωρίς το κοινωνικό του περιεχόμενο, κατάλληλο μόνο για χορευτική εκτόνωση. Θέλουμε ακόμη να αποκαλύψουμε τις προσπάθειες που καταβάλλονται ώστε να παρουσιαστεί το λαϊκό τραγούδι εκείνης της περιόδου ξεκομμένο από το πριν και το μετά του ελληνικού τραγουδιού. Να αναδείξουμε τα ταξικά και κοινωνικά του στοιχεία αυτά που το καθιέρωσαν στην καρδιά του εργατόκοσμου, το κράτησαν ζωντανό μέχρι σήμερα και συνέβαλαν στην πορεία εξέλιξής του»⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ «Λαϊκή ζεστασιά. Η χτεσινή συναυλία της ΚΝΕ για το κοινωνικό λαϊκό τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 16.1.1986, σελ. 5.

⁴⁹⁶ «Φάκελος Κοινωνικό Λαϊκό Τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 12.1.1986, σελ. 10.

⁴⁹⁷ Στο ίδιο, σελ. 5.

Η εν λόγω κριτική απέναντι, μεταξύ άλλων, στο *Ντέφι*, με αφορμή τη συναυλία της 15^{ης} Ιανουαρίου, φανερώνει τη συνολικότερη συζήτηση σχετικά με τη συνέχεια και εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού. Τόσο μέσω της διεξαγωγής της εν λόγω εκδήλωσης όσο και μέσω του παραπάνω άρθρου του Π. Λαφαζάνη, ξεδιπλώνεται μία συνολικότερη πρόσληψη της λαϊκής μουσικής από το ΚΚΕ, ως μία ζωντανή και διαρκώς εξελισσόμενη πτυχή του εγχώριου πολιτισμού. Παράλληλα, η γραμμή του κόμματος γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα αντιλαμβάνεται τις προσπάθειες προώθησης της λαϊκής μουσικής από δισκογραφικές εταιρείες, από το *Ντέφι* και από άλλα περιοδικά, ως μία «φολκλορίστικη» του αναβίωση, η οποία αναδεικνύει μόνο τις χορευτικές του πτυχές, απογυμνώνοντάς το από τα κοινωνικά και ταξικά του μηνύματα. Η πρόσληψη αυτή αποτύπωνε την αλλαγή της οπτικής του κόμματος απέναντι στο λαϊκό τραγούδι, διαδικασία η οποία κορυφώθηκε κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Επιπροσθέτως, τα ζητήματα σχετικά με τη συνέχεια ή μη του λαϊκού τραγουδιού στη σύγχρονη εποχή έμελλαν να απασχολήσουν ερευνητές του λαϊκού πολιτισμού, αλλά και τα πολιτικά κόμματα, μεταξύ αυτών και το ΚΚΕ, καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου.

Το ΚΚΕ Εσωτερικού

Κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο, ο ευρύτερος ιδεολογικός χώρος του ΚΚΕ Εσωτερικού επιχείρησε κι αυτός με τη σειρά του να προσεγγίσει και να εξετάσει τις έννοιες της «λαϊκότητας» και του «λαϊκού». Αυτές οι αναζητήσεις της λαϊκότητας εκφράστηκαν μέσα από τα περιοδικά *Αντί* και *Πολίτης*, όπου τέθηκαν ζητήματα όπως η σχέση του «λαϊκού» με το «εθνικό», η σύνδεση πολιτικής και πολιτισμού, καθώς και όψεις της λεγόμενης «λαϊκής αισθητικής». Πολύ περιληπτικά, οι πρώτες απόπειρες προσέγγισης του «λαϊκού» πολιτισμού από την αριστερή διάνοηση συντελούνται ήδη από την προδικτατορική περίοδο μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*, και πιο συγκεκριμένα από τα αφιερώματα του πρώτου της τεύχους στο τέλος του 1954, αλλά και του τρίτου τεύχους που

κυκλοφόρησε λίγους μήνες αργότερα τον Μάρτιο του 1955⁴⁹⁸. Ωστόσο, καθοριστικό σημείο για τις αναζητήσεις της λαϊκότητας αποτελεί η περίοδος της δικτατορίας, όπου επιδιώκεται η εμπορική και τουριστική αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού και της παράδοσης από την κεντρική κρατική πολιτική. Η όξυνση του εθνικιστικού λαϊκισμού στο πεδίο της κουλτούρας έδωσε τη δυνατότητα στο καθεστώς των συνταγματαρχών να αναπαραγάγει τα κυρίαρχα εκείνη την εποχή εθνικιστικά ιδεολογήματα και να χειραγωγήσει τα λαϊκά στρώματα⁴⁹⁹.

Την περίοδο μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, οι προσπάθειες θεωρητικής προσέγγισης και κατανόησης της σύνδεσης «λαϊκού» και «εθνικού» εντείνονται. Το στοιχείο που είναι άξιο αναφοράς είναι οι διαιρετικές τάσεις γύρω από τις πολιτιστικές αναζητήσεις, καθώς μέσα από τις έρευνες των δύο περιοδικών προέκυψαν διαφορετικές προσεγγίσεις σε ό,τι αφορά την ταύτιση μεταξύ «λαϊκού» και «εθνικού» πολιτισμού. Ειδικότερα, σύμφωνα με την πρώτη οπτική της λαϊκότητας μέσα από την έρευνα του *Αντί*, η οποία εκπροσωπείται από διανοούμενους όπως ο Σπύρος Ασδραχάς και ο Αλέξης Πολίτης, ο λαϊκός πολιτισμός δεν ταυτίζεται με τον αντίστοιχο εθνικό, ενώ αντίθετα επισημαίνεται η αναγκαιότητα απόδοσης της ιστορικής διάστασης των λαϊκών πολιτισμών και η αποδέσμευσή τους από την κυρίαρχη εθνική ιδεολογία, καθώς και από ιδεολογικές προσλαμβάνουσες όπως ο εθνολαϊκισμός⁵⁰⁰. Συγχρόνως, τίγεται το ζήτημα της εμπορικής αξιοποίησης του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και άλλων πτυχών της λαϊκής τέχνης, όπως ο Καραγκιόζης, πρακτικής η οποία ενσωματώνει στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού στον αντίστοιχο επίσημο⁵⁰¹. Σύμφωνα με τον Πολίτη, «το φαινόμενο που ενσωματώνεται έχει περάσει σε μερική ή απόλυτη αχρηστία, δεν κυκλοφορεί πολύ, δεν βρίσκεται εύκολα, δεν είναι δηλαδή πια λαϊκό», ενώ παράλληλα, η «επιστροφή στις ρίζες» ως πολιτιστική διαδικασία είναι νοσταλγική, αναχρονιστική και όχι δημιουργική, καθώς «οι ρίζες αποκαλύπτονται πάντα αφού ξεραθούν», με

⁴⁹⁸ Στην εν λόγω έρευνα της Επιθεώρησης Τέχνης, συμμετείχαν οι Γιάννης Τσαρούχης, Άγις Θέρος, Σωκράτης Καραντινός και Κώστας Κλουβάτος. «Λαϊκή παράδοση, κοινό και τάσεις στην τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τεύχος 1 (Χριστούγεννα 1954- Ιανουάριος 1955), σελ. 55-56 και Τεύχος 3, (25 Μαρτίου 1955), σελ. 221-223.

⁴⁹⁹ Κώστας Καραβίδας, «Αναζητήσεις της λαϊκότητας. Ιδεολογικές διασταυρώσεις στο *Αντί* και τον Πολίτη», *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2015, σελ. 306.

⁵⁰⁰ Σπύρος Ασδραχάς, «Λαϊκός Πολιτισμός. Έρευνα», *Περιοδικό Αντί*, Τεύχος 40 (6.3.1976), σελ. 43.

⁵⁰¹ Αλέξης Πολίτης, «Λαϊκός πολιτισμός. Έρευνα», *Περιοδικό Αντί*, Τεύχος 43 (17.4.1976), σελ. 45.

αποτέλεσμα ο «καθρέφτης του 'γνήσιου' λαϊκού να μην είναι ό,τι χρησιμοποιεί αυτή τη στιγμή ο λαός, αλλά ό,τι έπαψε πια να χρησιμοποιεί»⁵⁰².

Στον αντίποδα, η δεύτερη τάση που προκύπτει από την έρευνα εκφράζεται κυρίως από τους Κωστή Μοσκόφ και Χρήστο Γιανναρά, μετέπειτα θεωρητικούς του ρεύματος της νεοορθοδοξίας, υιοθετεί την άρρηκτη σύνδεση μεταξύ λαϊκού και εθνικού πολιτισμού^{503 504}. Παράλληλα, σύμφωνα με άλλους θεωρητικούς που ασπάζονταν την τάση αυτή, ο λαϊκός πολιτισμός νοηματοδοτείται θετικά, έχοντας αντι-δυτικό και αντι-ιμπεριαλιστικό περιεχόμενο, ως αντίβαρο στην «ανικανότητα της αστικής τάξης να δημιουργήσει λαϊκό πολιτισμό», καθώς «ο ξενόδουλος χαρακτήρας της ποτέ δεν αγκάλιασε τα λαϊκά στοιχεία»⁵⁰⁵. Η ιδεολογική χρήση της παράδοσης αποτέλεσε μία από τις κοινές θεωρητικές προσλαμβάνουσες των προσεγγίσεων της δεύτερης τάσης⁵⁰⁶.

Και μέσα από τις στήλες της *Αυγής* όμως, αναδύονται προβληματικές γύρω από τη λαϊκή κουλτούρα, αλλά και ειδικότερα το λαϊκό τραγούδι και τη διαδικασία «επαναναγνώρισής» του. Αρθρογράφοι της θίγουν τη μαζική στροφή προς ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, προσπαθώντας να την εξετάσουν λαμβάνοντας υπόψη ευρύτερες πολιτιστικές και κοινωνικές προσλαμβάνουσες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίληψη περί στασιμότητας του «έντεχνου» τραγουδιού ως μία από τις βασικότερες αιτίες για την ευρεία στροφή προς τα λαϊκά ακούσματα, άποψη που φαίνεται να υιοθετείται και στο προαναφερθέν άρθρο του Π. Λαφαζάνη στον *Ριζοσπάστη*⁵⁰⁷. Σε αυτό το σημείο, διαφαίνεται και από τα δύο ΚΚ μία θεωρητική τάση διαχωρισμού του λαϊκού από το έντεχνο τραγούδι, σε αντίθεση με την προδικτατορική περίοδο όπου σε πολλές

⁵⁰² Στο ίδιο, σελ. 44-45.

⁵⁰³ Ο Κωστής Μοσκόφ υποστηρίζει ότι ο ενιαίος «λαϊκός-εθνικός» πολιτισμός εκφράζει την πάλη των τάξεων, αντιμάχεται την υποτέλεια, ενώ απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξή του αποτελεί η «διοργανωτική παρουσία του κόμματος της εργατικής τάξης». Κωστής Μοσκόφ, «Λαϊκός Πολιτισμός. Έρευνα», Περιοδικό *Αντί*, Τεύχος 40 (6.3.1976), σελ. 42.

⁵⁰⁴ Επίσης, ο Χρήστος Γιανναράς επικρίνει με σφοδρότητα την μετάβαση στην αστική κοινωνία και τη νεωτερικότητα ως καταστροφική για τον πολιτισμό και την παράδοση, επιδεικνύοντας σαφή αντιδυτικά αντανακλαστικά. Χρήστος Γιανναράς, «Λαϊκός Πολιτισμός. Έρευνα», Περιοδικό *Αντί*, Τεύχος 42 (3.4.1976), σελ. 37.

⁵⁰⁵ Παναγής Κουβελάκης, «Λαϊκός Πολιτισμός. Έρευνα» Περιοδικό *Αντί*, Τεύχος 45 (15.5.1976), σελ. 41.

⁵⁰⁶ Κώστας Καραβίδας, «Αναζητήσεις της λαϊκότητας», *ο.π.*, σελ. 306.

⁵⁰⁷ Ενδεικτικά: Γιώργος Σαββίδης, «Που οφείλεται η μαζική στροφή στα γνήσια και αυθεντικά λαϊκά; Πάσχα με μπουζούκι, ντέφι και κλαρίνο», *Η Αυγή*, 7.5.1983, σελ. 5.

περιπτώσεις υπήρξε μία ώσμωση μεταξύ των δύο ειδών⁵⁰⁸. Επιπροσθέτως, σε ένα από τα συναφή άρθρα της *Αυγής*, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στις ανάγκες του ακροατή στο επίπεδο των κοινωνικών αγώνων και στην ανάγκη του για διασκέδαση και «ξεφάντωμα»:

«... Όχι πως δεν τραγουδούσαμε τόσα χρόνια λαϊκά τραγούδια. Όχι πως έπαψαν ποτέ εκατοντάδες τραγουδιστές και συνθέτες να λένε και να γράφουν ρεμπέτικα»... «Πάντα όμως λέγαμε –και τις περισσότερες φορές κυριαρχούσαν- και άλλα τραγούδια: Τα υπέροχα τραγούδια των μεγάλων συνθετών μας (Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Ξαρχάκο, Λοΐζο) ήταν τέτοια που εκφράζανε τις ανάγκες μας στους αγώνες και ήταν συνέχεια στο στόμα μας. Ήταν και τα άλλα: τα γύφτικα, τα καψούρικα, τα τροβαδούρικα, τα σαρκαστικά. Ανάλογα με τις εποχές και τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις κάτι από αυτά γινόταν ανάγκη ή συρμός. Βέβαια, στα μεράκια ή στα ξεφαντώματα πάντα καταφεύγαμε στα ρεμπέτικα»⁵⁰⁹.

Αυτός ο διαχωρισμός έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς επιχειρείται η συγκρότηση μίας διττής ταυτότητας του αριστερού πολίτη ως ενός ανθρώπου ο οποίος, παράλληλα με τον αγωνιστικό του χαρακτήρα, έχει την ανάγκη να διασκεδάσει και να ξεφαντώσει, δύο πτυχές οι οποίες συνυπάρχουν μεταξύ τους. Η εν λόγω αντίληψη φαίνεται να αποτελεί μία από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες της αριστερής αντίληψης γύρω από τη διασκέδαση, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και έπειτα. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι μορφές διασκέδασης που υιοθετούσαν τα στελέχη και οι οπαδοί του ΚΚΕ Εσωτερικού διέπονται από το χαρακτήρα του «ελληνικού γλεντιού», του χορού με τη συνοδεία λαϊκής μουσικής. Ως προς αυτές τις πρακτικές, ο ετήσιος χορός της *Αυγής* το 1983 παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί μία αποτύπωση της απενοχοποίησης της ανάγκης για χορό και «ξεφάντωμα»⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Ενδεικτικά αναφέρεται ο Επιτάφιος του Μίκη Θεοδωράκη.

⁵⁰⁹ Στο ίδιο, σελ. 5.

⁵¹⁰ Ενδεικτικά: «Οι φίλοι της *Αυγής* γλέντησαν για την εφημερίδα τους», *Η Αυγή*, 6.4.1983, σελ. 4.

Στο εν λόγω άρθρο επιχειρείται μία καταγραφή των βασικότερων αιτιών της στροφής προς τα λαϊκά ακούσματα. Μεταξύ άλλων, παρατίθενται στοιχεία όπως «η αντίδραση του κόσμου προς το ξενόφερτο τραγούδι», η μαζική προβολή της λαϊκής μουσικής από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, αλλά και η στασιμότητα του εντέχνου. Εντούτοις, στο πλαίσιο αυτής της καταγραφής εξέχουσα σημασία κατέχει η αναφορά περί κόπωσης, «κούρασης του κόσμου από το πολιτικό τραγούδι»⁵¹¹. Η συγκεκριμένη αναφορά, αν και όχι ιδιαίτερα λεπτομερής, είναι μία από τις πρώτες φορές στο πεδίο της αριστερής αρθρογραφίας, όπου καταγράφεται ένα είδος κόπωσης από το πολιτικό τραγούδι, με αποτέλεσμα το κοινό να επιζητά δυνατότητες για να γλεντήσει μέσα από το λαϊκό τραγούδι. Η ευρύτερη απενοχοποίηση του στοιχείου του «γλεντιού» και η αναγνώριση της «δίκαιης ανάγκης των εργαζομένων» για διασκέδαση προκύπτουν και από άλλα άρθρα και στήλες της *Αυγής*⁵¹². Ωστόσο, οι αρθρογράφοι της εφημερίδας προσδίδουν ταξική χροιά στην κριτική τους, επισημαίνοντας την περιορισμένη –ή και ανύπαρκτη– οικονομική δυνατότητα των λαϊκών στρωμάτων να διασκεδάσουν στα νυχτερινά κέντρα. Τα τελευταία παρουσιάζονται ως τόποι διασκέδασης και επίδειξης πλούτου από επιχειρηματίες και εύρωστες οικονομικά παρέες που «κάνουν λογαριασμούς γύρω στις 100.000 δραχμές κάθε βράδυ» και για τις οποίες «είναι κλεισμένα τα καλύτερα μπροστινά τραπέζια»⁵¹³. Στον αντίποδα, οι τιμές καθιστούσαν τα κέντρα διασκέδασης απρόσιτα για τα εργατικά στρώματα.

Οι αντιλήψεις αυτές για τα νυχτερινά κέντρα καταδεικνύουν και την πρόσληψη της κουλτούρας του σκυλάδικου από το ΚΚΕ Εσωτερικού. Σε αντίθεση, με το ρεμπέτικο, το προδικτατορικό λαϊκό και το υπόλοιπο φάσμα της λαϊκής μουσικής, η πρόσληψη της σκηνής του σκυλάδικου και της μεγάλης πίστας είναι ως επί το πλείστον απορριπτική, τουλάχιστον κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1980. Συχνά, ο όρος «σκυλάδικο» χρησιμοποιείται για να περιγράψει χώρους

⁵¹¹ «Που οφείλεται η μαζική στροφή...», *ο.π.*, σελ. 5.

⁵¹² Ενδεικτικά «Παράταση γλεντιού», *Η Αυγή*, 7.7.1983, σελ. 2.

⁵¹³ Μάλιστα, ένας από τους αρθρογράφους της εφημερίδας σχολιάζει σκωπτικά την κοινωνική ανισότητα η οποία αποτυπώνεται μέσα από τη νυχτερινή διασκέδαση, αναφέροντας μεταξύ άλλων: «Αυτοί που πάνε να επιδείξουν τον πλούτο τους, να σκορπίσουν τα χιλιάρικά τους, να κάνουν το κέφι τους, να «ρίξουν τις βόλτες τους» στην πίστα, να μεθύσουν και να τα σπάσουν. Και το υπουργείο υποχρεώνει βιοπαλαιστές να τους εξυπηρετήσουν αυτούς τους κυρίους, όπως οι δούλοι της αυτοκρατορικής Ρώμης τους πατρικίους ως τα ξημερώματα.» Ασημάκης Γιαλαμάς «Νυχτερινά κέντρα», *Η Αυγή*, 20.1.1984, σελ. 2.

θορυβώδεις με σπασίματα πιάτων⁵¹⁴, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις τα νυχτερινά κέντρα συνδέονται με περιστατικά αισχροκέρδειας και παραβατικότητας⁵¹⁵. Μία από τις πρώτες προσπάθειες του Τύπου που ήταν φιλικός προς το ΚΚΕ Εσωτερικού να εξετάσει χωρίς αρνητική διάθεση το φαινόμενο της ανάδυσης του σκυλάδικου, ήταν το αφιέρωμα του *Σχολιαστή*, το οποίο παρέθεσε απόσπασμα από την μελέτη του Ηλία Πετρόπουλου για το σκυλάδικο ως έννοια και ως χώρο διασκέδασης⁵¹⁶. Μάλιστα, ορισμένες από τις αναφορές της μελέτης επισημαίνουν το γνήσιο λαϊκό στοιχείο που πρεσβεύουν αυτά τα κέντρα στο πέρασμα του χρόνου⁵¹⁷.

Μια πτυχή των παραπάνω προσλήψεων που έχει εξέχουσα σημασία είναι η δημιουργία μίας διττής ταυτότητας του μέλους της Αριστεράς, , όπου συνυπάρχει η «αγωνιστική» συνείδηση με την ανάγκη για διασκέδαση, αποσυνδεδεμένη από τα ιδεολογικά και πολιτικά προτάγματα της πρώιμης περιόδου της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. Η απόκλιση αυτή καθίσταται φανερή, ιδιαίτερα από το 1978 και έπειτα, πιθανόν λόγω της προαναφερθείσας κόπωσης από το πολιτικό τραγούδι. Πάντως, κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση το τελευταίο δεσπόζει στις προτιμήσεις, τόσο των μελών των δύο ΚΚ όσο και των μελών της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς⁵¹⁸. Πιο συγκεκριμένα, τα «αντάρτικα» και το έντεχνο τραγούδι με πολιτικό στίχο αποκόμιζαν τη μεγαλύτερη προτίμηση των αριστερών οργανώσεων και των μελών τους. Αξίζει πάντως να σημειωθεί, αναφορικά με την εξωκοινοβουλευτική Αριστερά, πως το ρεμπέτικο τραγούδι κερδίζει έδαφος στις προτιμήσεις των μελών της κατά τη δεκαετία του 1970, παρά το γεγονός ότι η επίσημη αναγνώριση του ρεμπέτικου τραγουδιού συντελείται προς τα τέλη αυτής της δεκαετίας και τις αρχές της επόμενης⁵¹⁹. Στην περίπτωση των εξωκοινοβουλευτικών αριστερών οργανώσεων, ένας παράγοντας που ευνόησε αυτή την τάση ήταν η αντίληψη ότι το ρεμπέτικο τιμούσε τους ανθρώπους του «περιθωρίου» που ήταν αποκλεισμένοι από την κοινωνία, αναδεικνύοντας την

⁵¹⁴ Ενδεικτικά: «Διαμαρτύρονται οι καλλιτέχνες της 'όμορφης νύχτας'», *Η Αυγή*, 24.2.1983, σελ. 4.

⁵¹⁵ «Τα ξενοχτάδικα, πληγή της κοινωνικής μας συμβίωσης», *Η Αυγή*, 21.1.1984, σελ. 5.

⁵¹⁶ «Τα Σκυλάδικα», *Σχολιαστής*, Τεύχος 50 (Μάιος 1987), σελ. 46-47.

⁵¹⁷ Στο ίδιο, σελ. 47.

⁵¹⁸ Δημήτρης Γλύστρας, *Η Άλλη Αριστερά. Μεταπολίτευση και αμφισβήτηση, 1974-1981*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2020, σελ. 185.

⁵¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 186.

ανατρεπτική τους στάση⁵²⁰. Επίσης, το γεγονός ότι το είδος αυτό, και ιδιαίτερα οι πιο «περιθωριακές» του εκφάνσεις όπως τα «χασικλίδικα», δεν ήταν αποδεκτό από το ΚΚΕ, δημιούργησε έναν πολιτιστικό αντι-ΚΚΕ χαρακτήρα, ο οποίος επιδρούσε θετικά στη συνείδηση και τις προτιμήσεις των μελών των εξωκοινοβουλευτικών οργανώσεων λόγω της αντιπαράθεσής τους με το ΚΚΕ⁵²¹. Επιπροσθέτως, ένα ακόμη σημείο ταύτισης της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς με τη θεματολογία του ρεμπέτικου είναι η ροπή του τελευταίου να αποτελεί ένα είδος τραγουδιού μειονότητας με λαϊκό χαρακτήρα, όντας μέσο έκφρασης του περιθωρίου και του παραβατικού υποκόσμου των πόλεων που όμως έχει ομοιότητες με τις παραδόσεις της υπόλοιπης κοινωνίας⁵²².

Στο ίδιο μήκος κύματος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρακτική πολλών μελών της Αριστεράς να τραγουδούν, όχι μόνο τα ρεμπέτικα αλλά και τα παλιότερα λαϊκά τραγούδια της προδικτατορικής περιόδου, όπως τα τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη. Και σε αυτή την περίπτωση, προτάσσεται ο διαχωρισμός της πολιτικής από την προσωπική διασκέδαση και η διάκριση της πολιτικής από τις υπόλοιπες πτυχές της ζωής⁵²³. Κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο, το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1960 δεν έχαιρε ιδιαίτερης αναγνώρισης από την Αριστερά συνολικότερα, είτε κοινοβουλευτική είτε όχι. Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις αυτό το μουσικό είδος και ειδικότερα τα τραγούδια του Καζαντζίδη, μεταφέρθηκαν στην ομαδική διασκέδαση των μελών. Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία φαίνεται να κατέχει το αλκοόλ, ως μέσο άμβλυνσης του αυστηρού, αμιγούς πολιτικού κριτηρίου⁵²⁴. Συνεπώς, για τους παραπάνω λόγους, παρά το γεγονός ότι, σύμφωνα με τα κόμματα και τις εξωκοινοβουλευτικές οργανώσεις, το

⁵²⁰ Στο ίδιο, σελ. 187-188.

⁵²¹ Στο ίδιο, σελ. 187-188.

⁵²² Ενδεικτικά, Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 45-46.

⁵²³ Σε μία σχετική συνέντευξη, ένα παλιό μέλος της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς υπερασπιζόταν τα μέλη που τραγουδούσαν τα λαϊκά τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη και κατ' επέκταση είχαν στιγμές προσωπικής αναψυχής, που δεν σχετίζονταν με την πολιτική. Μεταξύ άλλων αναφέρει «Μα δεν ήταν όλα πολιτική... Εκτός από την πολιτική υπήρχε και η ζωή. Κάπου λες, θα βγω, να πιω δύο κρασιά. Δεν μπορείς να πεις κρασιά με το 'βροντάει ο Όλυμπος' συνέχεια». Η μαρτυρία αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς αποτυπώνει τις διαφορές ανάμεσα στο πολιτικό πλαίσιο και την αμιγώς προσωπική επιθυμία. Δημήτρης Γλύστρας, *ο.π.*, σελ. 189.

⁵²⁴ Στο ίδιο, σελ. 189.

«μπουζούκι» δεν συντάχθηκε με τους κοινωνικούς αγώνες⁵²⁵, η προτίμηση του από αρκετά μέλη στο πλαίσιο της προσωπικής τους διασκέδασης αποτυπώνει μία περιστασιακή διάσταση ανάμεσα στις επίσημες θέσεις των δύο ΚΚ και της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς για το λαϊκό τραγούδι και στις πολιτιστικές προτιμήσεις αρκετών μελών τους.

Συμπερασματικά, η διαδικασία πρόσληψης των μεταβολών στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης από τα δύο ΚΚ και τις εξωκοινοβουλευτικές αριστερές οργανώσεις, η οποία εξελίσσεται κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1980, συντελείται με διαφορετικούς όρους από τις προσλήψεις της προδικτατορικής Αριστεράς. Ειδικότερα, πρακτικές όπως ο χορός, το στοιχείο του γλεντιού και η –αποσυνδεδεμένη από τα προγενέστερα κοινωνικά και πολιτιστικά πρότυπα- διασκέδαση, νομιμοποιούνται σε σημαντικό βαθμό, ενώ συγχρόνως, σε πολλές περιπτώσεις ο αριστερός Τύπος έδειξε να αντιλαμβάνεται την ανάγκη του κόσμου να διασκεδάσει με νέους όρους, αναγνωρίζοντας ακόμα και τον κορεσμό του από το πολιτικό τραγούδι, η κυριαρχία του οποίου ήταν καθολική κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση. Θεωρητικές προσλαμβάνουσες όπως η σύνδεση ή μη μεταξύ «εθνικού» και «λαϊκού» πολιτισμού, η ευρύτερη τάση επαναναγνώρισης ολόκληρου του φάσματος του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και η σταδιακή απενοχοποίηση του στοιχείου του γλεντιού, καθόρισαν τις διαδικασίες πρόσληψης των μεταβολών στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης από την Αριστερά. Επιπροσθέτως, στο πεδίο των προσλήψεων της λαϊκής μουσικής, και τα δύο ΚΚ συντάσσονται στην κατεύθυνση της πλήρους νομιμοποίησης και εκ νέου αναγνώρισης του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού, καθώς και του ρεμπέτικου. Η ενασχόληση της πολιτιστικής αρθρογραφίας του *Ριζοσπάστη* και της *Αυγής* με το λαϊκό τραγούδι και το ρεμπέτικο, η εμφάνιση σημαντικών εκπροσώπων της λαϊκής μουσικής στα φεστιβάλ των δύο ΚΚ, αλλά και η διεξαγωγή επιμέρους εκδηλώσεων, όπως η συναυλία της ΚΝΕ και του Οδηγητή στις 15 Ιανουαρίου του 1986, καταδεικνύουν αυτήν ακριβώς τάση από την πλευρά των κομμάτων της παραδοσιακής Αριστεράς. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά την κουλτούρα του σκυλάδικου και της «μεγάλης πίστας», η Αριστερά, τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο, δεν

⁵²⁵ Στο ίδιο, σελ. 190.

δείχνει να τις αποδέχεται ως μορφές «γνήσιου λαϊκού πολιτισμού», αλλά αντίθετα τις προσλαμβάνει ως μορφές «χυδαίας» επίδειξης πλούτου, πλήρως αποσυνδεδεμένες από την κοινωνία και τα προβλήματα της εργατικής τάξης, αλλά και οικονομικά δυσπρόσιτες για τα λαϊκά στρώματα και τους εργαζόμενους. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο όρος «σκυλάδικο» χρησιμοποιείται με αρνητική χροιά από τους αρθρογράφους του αριστερού Τύπου, τουλάχιστον κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980.

B5: Οι μεταβολές της λαϊκής μουσικής μέσα από τη θέαση των «ειδικών». Οι προσλήψεις του περιοδικού «Ντέφι»

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστούν οι προσλήψεις των ευρύτερων αλλαγών στο χώρο της λαϊκής μουσικής, τόσο από τους αρθρογράφους του περιοδικού *Ντέφι* όσο και από άλλους μελετητές του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Πάνος Γεραμάνης. Οι προσλήψεις αυτές έχουν ιδιαίτερη σημασία, ειδικά αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η εποχή της κυκλοφορίας του περιοδικού αποτελεί περίοδο επαναναγνώρισης του συνόλου του λαϊκού τραγουδιού, από το ρεμπέτικο και το προδικτατορικό λαϊκό, μέχρι και επιμέρους πτυχές που συνδέονταν με την κουλτούρα του σκυλάδικου, όπως ο «ήχος της Ομόνοιας». Υπό αυτό το πρίσμα, εξηγείται σε μεγάλο βαθμό η κυκλοφορία ενός περιοδικού που πραγματευόταν ζητήματα κριτικής και διερεύνησης γύρω από το λαϊκό τραγούδι, αλλά και γενικότερα την ελληνική και ξένη μουσική.

Συνοπτικά, το *Ντέφι* ήταν ίσως το πρώτο μουσικό περιοδικό που ασχολήθηκε συστηματικά με το λαϊκό τραγούδι και το σύνολο των εκφάνσεών του, με τη νυχτερινή διασκέδαση, με την κριτική αποτίμηση των διαδικασιών επαναναγνώρισης των προγενέστερων μορφών της λαϊκής μουσικής, όπως το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1960, αλλά και με θεωρητικά θέματα γύρω από τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή πολιτιστική ταυτότητα της δεκαετίας του 1980. Ειδικότερα, το πρώτο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε το 1982 και κατά την πρώτη διετία κυκλοφορίας του τα νέα τεύχη δημοσιεύονταν ανά δύο μήνες. Η κυκλοφορία του διεκόπη κατά την διετία 1984-1985, για να επανεκκινήσει από τις αρχές του 1986, ωστόσο με λιγότερο σταθερό ρυθμό. Το 19^ο και τελευταίο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε στο τελευταίο δίμηνο του 1995. Στις στήλες του αρθρογράφησαν δημοσιογράφοι και μελετητές του ευρύτερου φάσματος της ελληνικής μουσικής, όπως ο Στέλιος Ελληνιάδης, ο Γιώργος Κοντογιάννης, αλλά και ο Πάνος Γεραμάνης, στελέχη δισκογραφικών εταιρειών όπως ο Τάσος Φαληρέας, αλλά και ορισμένοι από τους σημαντικότερους συνθέτες και στιχουργούς, όπως ο Άκης Πάνου και ο Μανώλης Ρασούλης. Παράλληλα, το

περιοδικό διοργάνωσε συναυλίες με τη συμμετοχή καλλιτεχνών από ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, με χαρακτηριστικότερες τις συναυλίες στον Λυκαβηττό το καλοκαίρι του 1983, όπου συμμετείχαν ορισμένοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Χάρης Αλεξίου, ο Δημήτρης Μητροπάνος, ο Τάκης Μουσαφίρης, ο Τάκης Σούκας, η Πίτσα Παπαδοπούλου, η Ελένη Βιτάλη, η Οπισθοδρομική Κομπανία, η Γλυκερία και ο Δημήτρης Κοντογιάννης.

Ήδη από το πρώτο τεύχος του, το *Ντέφι* θίγει το ζήτημα της ελλιπούς και προώθησης του λαϊκού τραγουδιού από την κρατική τηλεόραση. Παλαιότεροι εκπρόσωποι της λαϊκής μουσικής, συνθέτες και τραγουδιστές, όπως ο Απόστολος Καλδάρας, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Στέλιος Καζαντζίδης, η Καίτη Γκρέυ, αλλά και νεότεροι, όπως ο Γιώργος Νταλάρας και η Χάρης Αλεξίου, «μένουν αναξιοποίητοι από τα κανάλια», ενώ στον αντίποδα η τηλεόραση προβάλλει «διάφορους σαχλοποπ καλλιτέχνες»⁵²⁶. Αξίζει να σημειωθεί πως η εν λόγω προβληματική αναδεικνύεται από τη στήλη του περιοδικού κατά τη διάρκεια των πρώτων μηνών της κυβερνητικής θητείας του ΠΑΣΟΚ το 1982, ενώ συγχρόνως τονίζεται η δυσκολία του κυβερνώντος κόμματος να προωθήσει την αλλαγή στα πολιτιστικά ζητήματα⁵²⁷. Η επικράτηση ξένων προγραμμάτων στηλιτεύεται, ενώ, όπως θα αποτυπωθεί και στη συνέχεια, οι αρθρογράφοι του περιοδικού αναδεικνύουν την αναγκαιότητα να προαχθεί ο εθνικός πολιτισμός, αρθρώνοντας συχνά έναν «εθνικό λόγο» γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα.

Οι διαδικασίες επαναγνώρισης του ρεμπέτικου απασχόλησαν τους αρθρογράφους του περιοδικού. Ήδη από το πρώτο του τεύχος, με αφορμή τη συμπλήρωση δέκα χρόνων από το θάνατο του Μάρκου Βαμβακάρη, το *Ντέφι* αποπειράθηκε να ανοίξει μία συζήτηση – αφιέρωμα γύρω από άγνωστες πτυχές της ζωής του καλλιτέχνη και, μέσω αυτών, ευρύτερα γύρω από το ρεμπέτικο⁵²⁸, ενώ παράλληλα ο Βασίλης Τσιτσάνης ήταν μία από τις πλέον προβεβλημένες από το περιοδικό καλλιτεχνικές προσωπικότητες. Παράλληλα, όπως θα αναλυθεί

⁵²⁶ «Τραγούδια στην τηλεόραση» Στήλη «σχόλια». *Περιοδικό Ντέφι*, τεύχος 1 (1982), σελ. 4.

⁵²⁷ Μάλιστα, ο αρθρογράφος επισημαίνει το γεγονός πως η πολιτιστική αλλαγή είναι ίσως το δυσκολότερο από τα προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει η νέα κυβέρνηση. Η εν λόγω παραδοχή ενδέχεται να αποτυπώνει τη συνολικότερη αντίληψη των αρθρογράφων του περιοδικού για τις προγενέστερες πολιτιστικές πρακτικές επί κυβερνήσεων Νέας Δημοκρατίας. Στο ίδιο, σελ. 4.

⁵²⁸ «Δέκα χρόνια από το θάνατο του Μάρκου Βαμβακάρη», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 1 (1982), σελ. 4.

περαιτέρω στη συνέχεια, τα ρεμπετάδικα, ο αριθμός των οποίων βρισκόταν σε συνεχή αύξηση κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980, περίοδο κορύφωσης της εκ νέου αναγνώρισης του ρεμπέτικου τραγουδιού, αποτέλεσαν μία από τις βασικότερες πτυχές της νυχτερινής διασκέδασης, προσελκύοντας νεανικό κοινό. Το περιοδικό υποστήριξε πως τα εν λόγω κέντρα δεν αποτελούσαν μία παροδική μόδα στο χώρο της διασκέδασης, ενώ η αύξησή τους συνεχιζόταν ακόμα και κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας⁵²⁹, γεγονός που εκτιμάται πως οφειλόταν στη δυναμική ανάπτυξη του μουσικού είδους.

Αξίζει πάντως να επισημανθεί πως από όλο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, το *Ντέφι* προώθησε περισσότερο το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1960 και 1970. Τα τεύχη του περιοδικού βρίθουν αφιερωμάτων, συνεντεύξεων και συζητήσεων γύρω από το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι και τους βασικότερους εκπροσώπους του. Ένα από τα πρώτα σημαντικά εγχειρήματα του περιοδικού ήταν το εκτεταμένο αφιέρωμα στον Στέλιο Καζαντζίδα και την αποχή του τελευταίου από το μουσικό στερέωμα. Το αφιέρωμα αυτό δημοσιεύτηκε το 1983, την ίδια περίπου χρονική περίοδο με την εκπομπή των «Ρεπόρτερς» και τη συνέντευξη του Καζαντζίδα στην εκπομπή και ουσιαστικά αναγνωρίζει τον Καζαντζίδα ως «έναν από τους μεγαλύτερους Έλληνες καλλιτέχνες όλων των εποχών», ενώ συγχρόνως προσδίδει ταξικό πρόσημο στην πρόσληψη του ως ενός καλλιτέχνη που εκπροσωπεί τα εργατικά λαϊκά στρώματα⁵³⁰. Στο ίδιο μήκος κύματος, το αφιέρωμα - συνέντευξη στον Χρήστο Κολοκοτρώνη, έναν από τους σημαίνοντες δημιουργούς στο χώρο της λαϊκής μουσικής του 1950 και 1960, αποτελεί μία ακόμη από τις πολυάριθμες προσπάθειες προώθησης του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού από το *Ντέφι*.

Η σημαντικότερη ίσως, πτυχή της συνεισφοράς του περιοδικού στη διαδικασία της εκ νέου αναγνώρισης της λαϊκής μουσικής της προγενέστερης περιόδου ήταν οι συναυλίες που διοργάνωσε στον Λυκαβηττό μεταξύ 18 και 20 Ιουνίου του 1983, οι οποίες μεταδόθηκαν τηλεοπτικά από την ΕΡΤ. Η προσέλευση ενός πολυπληθούς κοινού, σε συνδυασμό με την τηλεοπτική μετάδοση, συνέβαλε στη διάδοση της συναυλίας και στην επαφή ενός μεγάλου τμήματος του κοινού με

⁵²⁹ «Τα ρεμπετάδικα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 10 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1986), σελ. 81.

⁵³⁰ Πάνος Γεραμάνης, «Οι εκπομπές δεν έθιξαν σωστά το πρόβλημα Καζαντζίδα», Αφιέρωμα στον Στέλιο Καζαντζίδα, *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5 (Φεβρουάριος – Μάρτιος 1983), σελ. 21.

το λαϊκό τραγούδι και με πολλά, διαφορετικά μεταξύ τους, ρεύματά του. Αξίζει να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη ήταν η πρώτη τηλεοπτική εμφάνιση ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του προγενέστερου λαϊκού τραγουδιού, του Μανώλη Αγγελόπουλου, γεγονός με ιδιαίτερη σημασία για τη διαδικασία αναγνώρισής του.

Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προσλήψεις της ευρύτερης κουλτούρας του «σκυλάδικου» και της «μεγάλης πίστας» από το *Ντέφι*. Ήδη από το 1982, η συντακτική ομάδα του περιοδικού επεξεργάζεται ζητήματα γύρω από τα λαϊκά νυχτερινά κέντρα, ενώ ιδιαίτερα σημαντικό είναι το αφιέρωμα στον λεγόμενο «ήχο της Ομόνοιας», καθώς αποτελεί μία από τις πρώτες προσπάθειες θεωρητικής επεξεργασίας αυτού του μουσικού ρεύματος. Ο αρθρογράφος Γιώργος Κοντογιάννης εκτιμά πως τα τραγούδια της Ομόνοιας, παρά τις επιμέρους «διαφορές τους σε επίπεδο μουσικής φόρμας και χαρακτήρα», δεν δείχνουν να διαφέρουν σημαντικά σε σχέση με τα τραγούδια των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών, όπως επί παραδείγματι η Columbia⁵³¹. Επίσης, στο άρθρο αναφέρεται η μουσική εμπλοκή σημαντικών λαϊκών δημιουργών με το εν λόγω ρεύμα, όπως ο Τάκης Σούκας, ο Αντώνης Ρεπάνης, ο Τάκης Μουσαφίρης, αλλά και ερμηνευτών, όπως ο Σπύρος Ζαγοραίος, ο Μανώλης Αγγελόπουλος, ο Γιώργος Μαργαρίτης και ο Μάκης Χριστοδουλόπουλος⁵³². Ο ήχος της Ομόνοιας γίνεται αντιληπτός ως η συνέχεια του «γνήσιου λαϊκού τραγουδιού», το οποίο, κατά τον αρθρογράφο, εξοβελίστηκε από τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες λόγω της αύξησης της δημοτικότητας του εντέχνου, του «Νέου Κύματος» και του ελαφρολαϊκής μουσικής:

«Έδώ και τώρα' υπάρχει το λαϊκό. Κάτω εκεί στην Ομόνοια, με τις πιο αντίξοες συνθήκες που σημειώθηκαν ποτέ στην ιστορία του, ερήμην της επίσημης κουλτούρας, στο περιθώριο για μία ακόμα φορά και βομβαρδιζόμενο με χιλιάδες αποπροσανατολιστικές πολιτιστικές και άλλες πληροφορίες, κομμένο απ' το ραδιόφωνο και από τους μικροαστούς

⁵³¹ Γιώργος Κοντογιάννης, «Τα τραγούδια της Ομόνοιας», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 4 (Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983), σελ. 15.

⁵³² Στο ίδιο, σελ. 15.

κουλτουριάρηδες των μεγάλων εταιρειών, υπάρχει, αναπνέει, ζει αληθινά και εξελίσσεται, προσφέροντάς μας κάθε τόσο και μία έκπληξη»⁵³³.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το μουσικό ρεύμα της Ομόνοιας εξετάζεται με προσοχή από τον αρθρογράφο, ενώ το εν λόγω αφιέρωμα είναι ίσως μία από τις πρώτες απόπειρες ολοκληρωμένης και μη απορριπτικής αποτίμησης του. Ο Γιώργος Κοντογιάννης συνδέει τον ήχο της Ομόνοιας με τον όρο «σκυλάδικο» ως φυσική συνέχεια του «λαϊκού του Στέλιου Καζαντζίδη», με βασικούς εκπροσώπους τον Σπύρο Ζαγοραίο, τον Μανώλη Αγγελόπουλο και τον Δημήτρη Ξανθάκη⁵³⁴. Σε άλλες περιπτώσεις, το περιοδικό προβάλλει τον κόσμο που συχνάζει στα σκυλάδικα ως τη βασική διαχωριστική γραμμή μεταξύ του σκυλάδικου και των υπολοίπων λαϊκών κέντρων, ένας κόσμος ο οποίος είναι πιο «βαρύς», διαφορετικός από τους αντίστοιχους των υπολοίπων νυχτερινών μαγαζιών⁵³⁵.

Βάσει των παραπάνω, είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως το σκυλάδικο δεν γίνεται αντιληπτό με τον ίδιο τρόπο από ολόκληρη τη συντακτική ομάδα του *Ντεφιού*. Για παράδειγμα, ο Γιώργος Κοντογιάννης προσλαμβάνει το σκυλάδικο ως μια πτυχή του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού. Στον αντίποδα, υπήρξαν περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες οι οποίοι συνδέθηκαν με το σκυλάδικο, όπως ο Λευτέρης Πανταζής και η Άντζελα Δημητρίου, χαρακτηρίζονται με ελαφρώς αρνητική χροιά ως «ελαφροί»⁵³⁶. Οι διαφοροποιήσεις αυτές, πέραν του ότι αποτελούν μια ένδειξη του πολυσυλλεκτικού χαρακτήρα του περιοδικού, αποτυπώνουν τη ρευστότητα που χαρακτήριζε τις προσπάθειες εννοιολόγησης του σκυλάδικου ως ενός επιμέρους μουσικού παρακλαδιού του ευρύτερου φάσματος της λαϊκής μουσικής, κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Επιστρέφοντας στις ιδεολογικοκοινωνικές προσλαμβάνουσες του περιοδικού, η άρθρωση ενός λόγου που προτάσσει την προστασία του «εθνικού πολιτισμού» από τις ξένες, δυτικότροπες επιρροές, αποτελεί τη βασική ιδεολογική και θεωρητική συνιστώσα των προσλήψεων της μουσικής σκηνής των αρχών της

⁵³³ Στο ίδιο, σελ. 17.

⁵³⁴ Στο ίδιο, σελ. 16.

⁵³⁵ «Λαϊκά μαγαζιά και τιμές», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 10 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1986), σελ. 79.

⁵³⁶ «Λαϊκά κέντρα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 2 (1982), σελ. 32.

δεκαετίας του 1980 από το περιοδικό. Αυτή η αντίληψη μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με τις αντίστοιχες αριστερές προσλήψεις, τόσο κατά την προδικτατορική περίοδο όσο και κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η προστασία του εθνικού πολιτισμού και των παραδόσεων εκλαμβάνεται ως πράξη αντίστασης από τα λαϊκά στρώματα, απέναντι στη διάβρωση των δυτικών μουσικών αλλά και ευρύτερων πολιτιστικών επιρροών. Ενδεικτικό είναι το αφιέρωμα του πρώτου τεύχους του περιοδικού στο λεγόμενο ευρω-ελαφρό τραγούδι⁵³⁷, μουσικό είδος το οποίο αποτελούσε μια πρόσμιξη του λαϊκού τραγουδιού με ορισμένες δυτικότερες μουσικές φόρμες όπως η ντίσκο και η ευρωπαϊκή ποπ της δεκαετίας του 1970. Πιο συγκεκριμένα, το «ελαφρό τραγούδι» γίνεται αντιληπτό ως ένα μουσικό είδος που είναι αποκομμένο από την κοινωνία και τα προβλήματά της, το οποίο δημιουργεί μία κίβδηλη, πλαστή εικόνα που ταιριάζει στην «υπό διαμόρφωση νέα ψυχosύνθεση του σύγχρονου ακροατή – καταναλωτή»⁵³⁸, σε πλήρη αντιδιαστολή με το λαϊκό τραγούδι, το οποίο συνδέεται με τις καθημερινές δυσκολίες και τα συναισθήματα της καθημερινής ζωής. Στο ίδιο αφιέρωμα, ο αρθρογράφος του *Ντεφιού*, Στέλιος Ελληνιάδης, περιγράφει τις διαφορές μεταξύ λαϊκού και «ευρω-ελαφρού» τραγουδιού ως εξής:

«Το λαϊκό ... τα λέει έξω απ' τα δόντια και διαταράσσει τη σκηνοθετημένη εικόνα της ψευτοηθικής και του 'όλα πάνε καλά'. Μιλάει για αγάπη με πραγματικά δραματικό τρόπο, όπως συμβαίνει στα αλήθεια. Μιλάει για χασίσι, για φτώχειες, για αδικία, για ξενιτιά. Η ερμηνεία είναι πιο λαϊκόφωνη, πιο πεζοδρομιακή (χωρίς καθόλου να είναι χυδαία), σε αντίθεση με τους ελαφρούς που θυμίζουν καθωσπρέπει αρωματισμένους κοσμικούς κυρίους και κυρίες και 'μοντέρνες' κοπελίτσες που συμβολίζουν την ευρωπαϊκή πρόοδο. Τα θέματα του ευρω – ελαφρού είναι εντελώς διαφορετικά. Είναι κυρίως ερωτικές σούπες και αυτές σερβιρισμένες με καλαμάκι. Το λαϊκό είναι χορευτικό, πράγμα που αμέσως απαιτεί μεγαλύτερη ψυχική συμμετοχή στην ακρόαση» ... Είναι ερεθιστικό, αισθησιακό, συγκινησιακό και ταυτόχρονα ένα

⁵³⁷ Στέλιος Ελληνιάδης, «Ο ευρω – ελαφρός άνεμος στο ελληνικό τραγούδι». *Περιοδικό Ντέφι*, τεύχος 1 (1982), σελ. 28-32.

⁵³⁸ Στο ίδιο, σελ. 31.

εξαιρετικό βάλαμο για παλιές και νέες πληγές. Με λίγα λόγια, γνήσια ανθρώπινο⁵³⁹.

Μέσα από το εν λόγω αφιέρωμα του περιοδικού αναδεικνύεται η πολιτιστική πτυχή του δίπολου Ανατολής – Δύσης, ενός διπόλου που έπαιζε κεντρικό ρόλο στις θεωρητικές προσεγγίσεις της μουσικής και γενικότερα της κουλτούρας. Σύμφωνα με τον Ελληνιάδη αλλά και άλλους αρθρογράφους του περιοδικού, η ένταξη της Ελλάδας στον ανατολικό χώρο είναι σαφής και φυσική, καθώς υπάρχουν πολυάριθμες και εμφανείς ομοιότητες του ελληνικού πολιτισμού με τους αντίστοιχους ανατολικούς, ενώ οι δυτικότροπες επιρροές γίνονται αντιληπτές ως προσπάθεια πολιτιστικής υποτέλειας και υποταγής στη Δύση⁵⁴⁰. Επίσης, εκτιμάται πως η επιβολή του ελαφρού τραγουδιού στο πεδίο της κουλτούρας αποτελεί πρακτική του εγχώριου κατεστημένου, στην προσπάθειά του να ελέγξει πλήρως τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Όπως προαναφέρθηκε, οι απαρχές της θεωρίας περί «πολιτιστικού ιμπεριαλισμού» ανάγονται στην ευρύτερη θεωρητική παράδοση της προδικτατορικής Αριστεράς και της ΕΔΑ, με αφορμή την εισβολή του λεγόμενου «αμερικάνικου τρόπου ζωής», εμβληματικό παράδειγμα του οποίου στο πεδίο της μουσικής ήταν η ροκ εν ρολ. Ο εθνικός λόγος και η ώσμωσή του με τη θεωρία περί πολιτιστικής συγγένειας με την Ανατολή αποτελούσε μια από τις βασικότερες θεωρητικές προσλαμβάνουσες αρκετών μελετητών της λαϊκής μουσικής κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο. Η πολιτιστική στροφή προς την Ανατολή αποτελούσε σημαίνουσα πτυχή των αντιλήψεων της εποχής, σε πλήρη αντίθεση με τις απορριπτικές προσλήψεις των ινδικών και ανατολικών επιρροών στο λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία του 1960⁵⁴¹.

⁵³⁹ Στο ίδιο, σελ. 31.

⁵⁴⁰ Στο ίδιο, σελ. 28-30.

⁵⁴¹ Η μεταβολή των αντιλήψεων γύρω από το δίπολο Δύση – Ανατολή και τις μουσικές - πολιτιστικές του εκφάνσεις αποτυπώνονται ως ένα βαθμό από την μεταστροφή του Μίκη Θεοδωράκη από την υιοθέτηση των δυτικών μουσικών επιρροών κατά τη δεκαετία του 1960, στην αναγκαιότητα της στροφής προς το λαϊκό τραγούδι, αλλά και συνολικότερα τις ανατολίτικες πολιτιστικές καταβολές. Αξίζει να σημειωθεί πως, τόσο στην μία όσο και στην άλλη περίπτωση, οι δύο αντιφατικές μεταξύ τους αντιλήψεις του Θεοδωράκη ακολουθούν το ρεύμα σκέψης της εκάστοτε εποχής γύρω από τα πολιτισμικά τεκταινόμενα. Μίκης Θεοδωράκης, «Στροφή σε νέους 'δρόμους' της μουσικής», *Ρίζος της Δευτέρας*, 13.2.1984, σελ. 16-17.

Συγχρόνως, αξίζει να σημειωθεί πως η αντίληψη περί πολιτιστικής συγγένειας με την Ανατολή και περί αναγκαιότητας προστασίας του εθνικού πολιτισμού από την εισβολή των δυτικών επιρροών, αντίληψη την οποία ενστερνίστηκαν σε σημαντικό βαθμό οι αρθρογράφοι του *Ντεφιού*, αποκτά σε πολλές περιπτώσεις κοινωνικά και ταξικά χαρακτηριστικά. Πιο αναλυτικά, το δυτικότροπο ελαφρό τραγούδι αλλά και συνολικότερα οι μουσικές επιρροές από την Ευρώπη, ήταν στοιχεία που γίνονταν αντιληπτά ως σκόπιμη επιλογή της εγχώριας αστικής τάξης στην προσπάθειά της να εδραιώσει την παρουσία της χώρας στη Δύση σε πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο⁵⁴². Μάλιστα, στο πλαίσιο αυτό η αποστροφή της πολιτικής ηγεσίας απέναντι στο λαϊκό τραγούδι παρουσιάστηκε από τον Ελληνιάδη ως νομοτελειακή λόγω των βασικότερων πολιτικών επιλογών και πρακτικών της:

«Σήμερα ίσως αποτελεί κοινοτυπία να πει κανείς ότι η αστική τάξη ανέκαθεν μισούσε και αποστρεφόταν το λαϊκό τραγούδι. Αποστροφή που σαν κυρίαρχη άποψη έφτανε σ' όλους τους καλοπροαίρετους και κακοπροαίρετους δέκτες. Από πάνω μέχρι κάτω. Αλλά και γιατί η αστική τάξη να αγαπά το λαϊκό τραγούδι; Αυτή ήταν (και είναι) ξενόδουλη. Το λαϊκό, ελληνικό. Ήταν αυτή που δημιουργούσε τους μετανάστες και τη φτώχεια. Θα τους τραγούδαγε κιόλας; Η υποταγή της στη Δύση δεν ήταν μόνο οικονομική, πολιτική και στρατιωτική, ήταν και πολιτιστική ... Το αστικό μας πολίτευμα από τον τρόπο που στήθηκε ήταν ανέκαθεν καρικατούρα των ισχυρών 'συμμαχικών' μας πολιτευμάτων. Κομπλεξικό, αντεθνικό και μπαγάσικο. Χωρίς φαντασία, οι 'κλειδούχοι' του, μικροί και μεγάλοι, προσπάθησαν συστηματικά και μονόπλευρα να επιβάλλουν ό,τι ξενόφερτο, χωρίς ποτέ να κατορθώσουν τουλάχιστον να αφομοιώσουν το καλύτερο από το ξένο και να το αναπαράξουν δημιουργικά. Αντίθετα, παρά τον κόπο, το χρήμα και την επίμονη που σπατάλησαν, με τον τρόπο και το πνεύμα που τα σπατάλησαν, τ' αποτελέσματα της παντρείας τους με το ξένο ήταν και είναι μπάσταρδα, κακόγουστα και άθλια»⁵⁴³.

⁵⁴² Στέλιος Ελληνιάδης, «Στόχος δεν είναι μόνο ο Καζαντζίδης», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5 (Φεβρουάριος – Μάρτιος 1983), σελ. 28.

⁵⁴³ Στο ίδιο, σελ. 28-29.

Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκονται και οι αναφορές του Τάσου Φαληρέα σχετικά με την αποστροφή απέναντι στη λαϊκή μουσική και διασκέδαση. Ο Φαληρέας, συνιδρυτής και αρθρογράφος του *Ντεφιού*, αλλά και διευθυντικό στέλεχος δισκογραφικών εταιρειών, θίγει το ζήτημα της μη αναγνώρισης και αποστροφής του λαϊκού τραγουδιού, όχι μόνο από τις εγχώριες πολιτικές ελίτ, αλλά και από τμήματα της εγχώριας διανόησης και των μέσων επικοινωνίας, τα οποία εχθρεύονταν την άνθηση της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης:

«... εδώ έχουμε ένα ντόπιο φαινόμενο διασκέδασης, μοναδικό, το οποίο όσο βάλλεται και γιγαντώνει, όσο εξοστρακίζεται από τα μέσα επικοινωνίας τόσο και πλουτίζει. Υπάρχει μία περίεργη, μικροαστική τάση στην Ελλάδα, αυτό το μοναδικό φαινόμενο να σνομπάρεται. Κυρίως από ψευτοδιανοούμενους, αξιολύπητους που επειδή διάβασαν Φρόιντ, Μαρξ και Σαρτρ και σε λίγο Λανγκ και Μπάροους, αυτόματα γίνονται ανώτεροι κριτές εκ των άνω, του μόνου πολιτισμού που έχουμε, και μας προτείνουν καντάτες, ορατόρια και διάφορα άλλα ξενόφερτα σκουριασμένα όπλα της κεντροευρωπαϊκής παράδοσης. Φρέσκοι εκατομμυριούχοι, πάντα κάπου ξεπουλημένοι και φτηνοί, αποφασίζουν ότι ο τρόπος που διασκεδάζει σήμερα ο Έλληνας είναι κατώτερος από την ηλεκτρονική πόλκα που αυτοί έχουν προτείνει»⁵⁴⁴.

Οι παραπάνω αναφορές αποτυπώνουν την τότε επικρατούσα αντίληψη περί ταύτισης μεταξύ του εθνικού και τον λαϊκού πολιτισμού, αντίληψη την οποία υποστήριξε τόσο το ΠΑΣΟΚ όσο και το μεγαλύτερο τμήμα της κοινοβουλευτικής Αριστεράς, και η οποία είχε σημαντικό έρεισμα ιδιαίτερα κατά την πρώτη δεκαετία μετά τη Μεταπολίτευση. Για το λόγο αυτό, το ΠΑΣΟΚ και τα δύο ΚΚ -ιδίως το ΚΚΕ- τόνιζαν, καθ' όλη τη διάρκεια των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων, τη σημασία του εθνικού πολιτισμού ως γνήσιας πολιτιστικής έκφρασης του λαού, καθώς και την αναγκαιότητα διαφύλαξης των εθνικών παραδόσεων, όπως αυτή αποτυπώθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια. Αυτές οι ιδεολογικές προσλαμβάνουσες ήταν

⁵⁴⁴ «Χαριστική βολή. Κάτι σχόλια του Τάσου Φαληρέα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 5 (Φεβρουάριος – Μάρτιος 1983), σελ. 52.

εναρμονισμένες με την προαναφερθείσα πρόσληψη των επιρροών από τις μουσικές φόρμες της Δύσης, ως μορφή «πολιτιστικού ιμπεριαλισμού», αλλά και με την ευρύτερη αντίληψη περί κοινών πολιτιστικών καταβολών με την Ανατολή. Συγχρόνως, τα λεγόμενα του Τάσου Φαληρέα υποδεικνύουν την άρθρωση και διατύπωση ενός είδους αντιδιανοουμενισμού από την πλευρά του περιοδικού. Ο αντιδιανοουμενισμός αποτέλεσε ευρύτερη ιδεολογική συνιστώσα του ΠΑΣΟΚ, με τους διανοούμενους να θεωρούνται αποκομμένοι από το λαό και κατά συνέπεια να αδυνατούν να προσεγγίσουν τον λαϊκό πολιτισμό, όντας επηρεασμένοι από τα δυτικά πολιτιστικά πρότυπα.

Οι διαδικασίες εκ νέου αναγνώρισης τόσο του ρεμπέτικου όσο και του προδικτατορικού λαϊκού τραγουδιού, οι οποίες κορυφώθηκαν κατά τις αρχές τις δεκαετίας του 1980, ήταν ένα από τα βασικότερα στοιχεία που απασχόλησαν τους αρθρογράφους του περιοδικού. Για το λόγο αυτό, εκφράζεται η άποψη πως το λαϊκό τραγούδι βρίσκεται σε μία φάση ακμής κατά την εποχή αυτή, καθώς κατέχει σημαντικό μερίδιο στο πεδίο της διασκέδασης, τόσο στα νυχτερινά κέντρα όσο και στα γλέντια που λάμβαναν χώρα σε σπίτια⁵⁴⁵. Οι αρθρογράφοι του *Ντεφιού* συνέδεσαν αυτή την αντίληψη περί άνθησης του λαϊκού τραγουδιού με τη μεγάλη αύξηση του αριθμού των κέντρων διασκέδασης με λαϊκή μουσική. Σύμφωνα με ορισμένα από τα στοιχεία αυτών των αφιερωμάτων, μόνο στην Αθήνα υπήρχαν περισσότερα από 350 μουσικά στέκια από όλο το φάσμα της λαϊκής μουσικής⁵⁴⁶. Αξίζει να σημειωθεί πως, σύμφωνα με τον Φαληρέα, η ύπαρξη και λειτουργία αυτών των μαγαζιών έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ευρύτερη ανάπτυξη της ελληνικής μουσικής, καθώς αυτά αποτέλεσαν τα ζωντανά «εργαστήρια και δοκιμαστήρια» του ελληνικού τραγουδιού, μακριά από την αρνητική επίδραση των δισκογραφικών εταιρειών⁵⁴⁷. Παράλληλα, εκτιμάται πως η βελτίωση του μουσικού επιπέδου των κέντρων με την παρουσία πολύ καλών ορχηστρών και μουσικών στα ζωντανά

⁵⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 52.

⁵⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 52.

⁵⁴⁷ Ο αρθρογράφος τονίζει τη σημασία που είχε η λειτουργία των κέντρων στη μουσική ανάπτυξη, ως αναγκαία προϋπόθεση για την αυτόνομη πορεία των καλλιτεχνών: «Όταν τα μαγαζιά αυτά καταργηθούν, πάει και η αυτονομία του Έλληνα καλλιτέχνη, και αναδύεται η παντοδυναμία των τεχνικών της εταιρείας και του οικονομικού κατεστημένου, που αργά ή γρήγορα θα μπλεχτεί σ' αυτή την ιστορία». Η αντίληψη περί υπονομευτικού ρόλου των δισκογραφικών στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού, εκφράστηκε κατά κόρον από μελετητές της λαϊκής μουσικής. Στο ίδιο, σελ. 52.

προγράμματα, αποτυπώνει μία συνολικότερη βελτίωση του «γούστου», μετά από «μία περίοδο σύγχυσης μεταξύ ελαφρολαϊκού και λαϊκού»⁵⁴⁸.

Μία ακόμη πτυχή των μεταβολών στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης που αποπειράθηκε να εξετάσει το περιοδικό ήταν η στροφή προς το στοιχείο του «γλεντιού» και του χορού. Οι προσλήψεις του φαινομένου αυτού από το περιοδικό είναι θετικές, απαλλαγμένες από τα προγενέστερα απορριπτικά χαρακτηριστικά. Ο χορός, το «γλεντζέδικο» στοιχείο και το «ξεφάντωμα» είναι πλέον στοιχεία πλήρως νομιμοποιημένα, και ταυτόχρονα αποτελούν αναπόσπαστες πτυχές της εθνικής και λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας. Ιδίως το τσιφτετέλι θεωρείται «ελληνικότετος» χορός και, χωρίς αμφιβολία, στοιχείο της εγχώριας πολιτιστικής παράδοσης⁵⁴⁹. Χαρακτηριστικό είναι το ρεπορτάζ - αφιέρωμα του 7^{ου} τεύχους του περιοδικού, όπου περιγράφεται ο θεσμός του πανηγυριού. Πιο συγκεκριμένα, το εν λόγω αφιέρωμα περιγράφει ένα πανηγύρι το οποίο έλαβε χώρα στον Ασπρόπυργο Αττικής, την ίδια μέρα με το «πάρτι» στη Βουλιαγμένη στις 25 Ιουλίου του 1983. Αξίζει να σημειωθεί πως σε αυτή την εκδήλωση, πέρα από τους καθιερωμένους δημοτικούς χορούς, όπως το καλαματιανό και το τσάμικο, το τσιφτετέλι κατέχει πλέον σημαντικό μερίδιο, γεγονός που δύναται να δημιουργήσει μία εικόνα του τσιφτετελιού ως μία πολιτιστική πρακτική που είναι πλήρως ενταγμένη στην εγχώρια παράδοση⁵⁵⁰. Παράλληλα, εκείνη την εποχή ένα από τα νέα στοιχεία που πλέον χαρακτήριζαν αυτές τις εκδηλώσεις ήταν η συμμετοχή καλλιτεχνών, που δεν προέρχονταν μόνο από την παράδοση της δημοτικής μουσικής, αλλά και από το χώρο του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Μάκης Χριστοδουλόπουλος⁵⁵¹. Παράλληλα, η άνθηση αυτού του είδους διασκέδασης αποτυπώνεται από την αύξηση των νυχτερινών μαγαζιών με δημοτική μουσική στην Αθήνα, τα λεγόμενα «κλαριντζίδικα», ιδιαίτερα στο κέντρο της πόλης και την

⁵⁴⁸ «Λαϊκά κέντρα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 2 (1982), σελ. 33.

⁵⁴⁹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά ότι το τσιφτετέλι είναι συνέχεια του «κόρδακα», ενός αρχαιοελληνικού χιουμοριστικού χορού της αρχαίας κωμωδίας. Γιώργος Κοντογιάννης, «Τι έγινε στο Λυκαβηττό. Τουρκόγυφτοι, τσιφτετελιστές, αμανετζήδες, κομμουνιστές και άλλοι εχθροί της πατρίδος», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 7 (Ιούνιος – Ιούλιος – Αύγουστος 1983), σελ. 27.

⁵⁵⁰ Γιώργος Κοντογιάννης, «Πανηγύρια. Έτσι και αλλιώς, άλλοτε και τώρα. Βουλιαγμένη – Ασπρόπυργος: Ένα φρικτό δίλημμα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 7 (Ιούνιος – Ιούλιος – Αύγουστος 1983), σελ. 44.

⁵⁵¹ Στο ίδιο, σελ. 45.

περιοχή της Ομόνοιας⁵⁵². Η αύξηση αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν ληφθεί υπόψη σε συνδυασμό με την αντίστοιχη αύξηση των «ρεμπετάδικων», αλλά και των -συνδεδεμένων με την κουλτούρα του σκυλάδικου- νυχτερινών κέντρων κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Τα στοιχεία αυτά αποτυπώνουν σε μεγάλο βαθμό την καθολική, εκείνη την εποχή ανάγκη για διασκέδαση, γεγονός που βρισκόταν σε αντίθεση με τις πολιτιστικές αντιλήψεις και πρακτικές της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου.

Είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως οι προαναφερθείσες συναυλίες που διοργάνωσε το περιοδικό το καλοκαίρι του 1983 στο Λυκαβηττό είχαν καθοριστική συνεισφορά στην ευρύτερη νομιμοποίηση του «γλεντζέδικου» στοιχείου, ακόμα και αν το γεγονός αυτό δεν φαίνεται να προκύπτει από τις τότε προσλήψεις του Τύπου, οι οποίες ήταν, όπως προκύπτει και από τα παραπάνω στοιχεία, σε μεγάλο βαθμό απορριπτικές, αντιμετωπίζοντας με εμφανή ειρωνεία τις εκδηλώσεις αυτές⁵⁵³. Η μεγάλη προσέλευση του κοινού, σε συνδυασμό με τον χορευτικό χαρακτήρα της εκδήλωσης και ιδιαίτερα την παρουσία του τσιφτετελιού, αποτέλεσαν παράγοντες που ώθησαν σε αυτή την κατεύθυνση.

Σε πολλές περιπτώσεις, οι αντιλήψεις των αρθρογράφων του περιοδικού διαπνέονται από μια ώσμωση ανάμεσα στο στοιχείο του γλεντιού και τις εθνικές και τοπικές παραδόσεις. Η συγκεκριμένη διαδικασία έχει εξέχουσα σημασία για τη διαμόρφωση της λαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας, καθώς συνδυάζει την επικρατούσα τότε αντίληψη περί άρρηκτης σύνδεσης λαϊκού και εθνικού πολιτισμού, με την αντίστοιχη αντίληψη περί νομιμοποίησης του γλεντιού, του χορού και της διασκέδασης. Ο χορός και το ξεφάντωμα θεωρούνται αναπόσπαστα στοιχεία της λαϊκής ταυτότητας αλλά και του εθνικού πολιτισμού, ως αντίδοτο στην «εισβολή» των δυτικότροπων μουσικών επιρροών.

Συν τοις άλλοις, μία από τις βασικότερες θεωρητικές πτυχές των προσλήψεων από το *Ντέφι*, ήταν ο μη «μνημειακός» χαρακτήρας της λαϊκής μουσικής. Το ρεμπέτικο, αλλά και το λαϊκό τραγούδι της προγενέστερης περιόδου, γίνονται αντιληπτά ως μουσικές παραδόσεις που συνεχίζονται και εξελίσσονται, σε

⁵⁵² Τα «κλαρίνα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 8 (Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1983), σελ. 42.

⁵⁵³ Ενδεικτικά: Γιώργος Λιάνης, «Ο ήχος της Ομόνοιας – Καλοπληρωμένος δημόσιος κίνδυνος», *Τα Νέα*, 15.7.1983, σελ. 9. και Δημήτρης Καπράνος, «Μουσικό και τηλεοπτικό 'άλλαλούμ' στο Λυκαβηττό», *Καθημερινή*, 3-4.7.1983, σελ. 13 και 15.

αντίθεση με την επικρατούσα αντίληψη που ήθελε τα εν λόγω μουσικά είδη, και ιδιαίτερα το πρώτο, να διέπονται από μια «φοκλορίστικη» διάσταση. Μέσα από το περιοδικό, εκφράζεται η πεποίθηση ότι κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980 οι εκπρόσωποι του λαϊκού τραγουδιού είναι «ό,τι σημαντικότερο έχει σήμερα το ελληνικό τραγούδι»⁵⁵⁴. Παράλληλα, το ρεμπέτικο προσλαμβάνεται ως ένα είδος εξελισσόμενο, το οποίο «υπάρχει σήμερα, ακούγεται και τραγουδιέται από τους φοιτητές και τη νεολαία», ενώ «ποτέ δεν έπαψε να τραγουδιέται σε όλα τα 'σκυλάδικα', ως το τελευταίο μέρος των ζωντανών προγραμμάτων»⁵⁵⁵. Οι προσεγγίσεις αυτές έχουν ιδιαίτερη σημασία από τη στιγμή που συγκροτούν την συνολικότερη αντίληψη των αρθρογράφων του περιοδικού περί αυθεντικότητας του λαϊκού πολιτισμού.

Στο πεδίο της πολιτικής, η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία δημιούργησε μία δυναμική γύρω από τα ζητήματα εκ νέου ανακάλυψης και αναγνώρισης ολόκληρου του φάσματος του λαϊκού τραγουδιού. Όπως προαναφέρθηκε, ήδη από τους πρώτους μήνες μετά την «Αλλαγή», το 1982, έτος ίδρυσης του *Ντεφιού*, το περιοδικό επισημαίνει την αναγκαιότητα περαιτέρω προβολής των καλλιτεχνών της λαϊκής μουσικής από την τηλεόραση, αλλά και γενικότερα από τα μέσα επικοινωνίας, γεγονός που εν πολλοίς αποτύπωνε την αντίληψη των συντακτών και αρθρογράφων του για την πολιτιστική πολιτική που όφειλε να υιοθετήσει η νέα κυβέρνηση. Η τηλεοπτική προβολή των συναυλιών που οργάνωσε το περιοδικό στον Λυκαβηττό περίπου έναν χρόνο αργότερα έγινε δεκτή με ικανοποίηση από τη συντακτική ομάδα του περιοδικού, ως μια σαφής ένδειξη «εκδημοκρατικοποίησης των μουσικών προγραμμάτων της ΕΡΤ»⁵⁵⁶. Επιπροσθέτως, το περιοδικό κατήγγειλε τις αντιδράσεις μίας μερίδας τηλεκριτικών απέναντι στη συναυλία, βλέποντάς τες ως μια προσπάθεια αποθάρρυνσης των υπευθύνων των τηλεοπτικών καναλιών να προβάλουν τις λαϊκές συναυλίες⁵⁵⁷. Ο Βασίλης Βασιλικός, τότε αναπληρωτής γενικός διευθυντής της ΕΡΤ, επιβεβαίωσε σε συνέντευξή του στο περιοδικό την επιδίωξη για μία συνολικότερη αλλαγή στον τρόπο λειτουργίας της τηλεόρασης

⁵⁵⁴ «Η σημερινή αυθεντικότητα», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 3 (1982), σελ. 3.

⁵⁵⁵ Στο ίδιο, σελ. 3.

⁵⁵⁶ Συνέντευξη Βασίλη Βασιλικού, *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 7 (Ιούνιος – Ιούλιος – Αύγουστος 1983), σελ. 31.

⁵⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 31.

αναφορικά με τις λαϊκές συναυλίες και τη ζωντανή τηλεοπτική τους κάλυψη, αλλά και τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν απέναντι στην αλλαγή αυτή, αναφέροντας μεταξύ άλλων:

«Οι αντιδράσεις ξέρω υπήρξαν με τους λεγόμενους λαϊκούς τραγουδιστές ή όπως αλλιώς τους χαρακτηρίζουν απ' την ελίτ των τηλεκριτικών, οι οποίοι δεν είναι όλοι τους σχετικοί με το λαϊκό αίσθημα, δηλαδή με την βάση. Και πιο συγκεκριμένα, να πούμε για τον Αγγελόπουλο, που πρώτη φορά παρουσιάστηκε στην τηλεόραση και που όσοι τουλάχιστον είδαν το πρόγραμμα, ειδικά στην επαρχία, τους άρεσε πολύ ... Βέβαια, οι τηλεκριτικοί που υποτίθεται ότι εκφράζουν την άποψη του κοινού, κατά τη γνώμη μου δεν την εκφράζουν»⁵⁵⁸.

Εντούτοις, υπήρξαν περιπτώσεις όπου, η συντακτική ομάδα του περιοδικού άσκησε κριτική στο κυβερνών κόμμα και στον τρόπο λειτουργίας του Υπουργείου Πολιτισμού. Ειδικότερα, η πολιτική του ΥΠΠΟ θεωρείται σε ορισμένες περιπτώσεις αναποτελεσματική, γεγονός που, σύμφωνα με τους Ελληνιάδη και Φαληρέα σε μία συζήτησή τους με τον δημοσιογράφο Στέλιο Κούλογλου που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό το 1986, οφειλόταν σε μία έλλειψη γνώσης γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, σε συνδυασμό με λαϊκιστικές αντιλήψεις⁵⁵⁹.

Παρά τις κοινές θεωρητικές προσλαμβάνουσες, πολλοί από τους αρθρογράφους του περιοδικού άσκησαν κριτική στην Αριστερά για τους τρόπους που αυτή προσέλαβε τις ευρύτερες μεταβολές στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης. Χαρακτηριστικό είναι το ρεπορτάζ της συναυλίας – εκδήλωσης για το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και 1960 που διοργάνωσε η ΚΝΕ στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας στις 15 Ιανουαρίου του 1986, με τη συμμετοχή πολλών καλλιτεχνών. Παρά το γεγονός ότι ο αρθρογράφος του *Ντεφιού* εξαίρει το ποιοτικό

⁵⁵⁸ Στο ίδιο, σελ. 31-32.

⁵⁵⁹ Χαρακτηριστικά, στο πλαίσιο της μεταξύ τους συζήτησης, ο Φαληρέας αναφέρει: «...Προσπαθούσα να εξηγήσω στον Χατζηνούσκα –στέλεχος του ΠΑΣΟΚ- ότι ο Σαββόπουλος έχει λαϊκό έρεισμα και δεν μπορούσε να το αντιληφθεί γιατί μπορούσε ο Σαββόπουλος να χε ψηφίσει Δεξιά», ενώ εκφράζει την άποψη πως «για το ΠΑΣΟΚ ο Χατζιδάκις και ο Χριστόδουλος Χάλαρης είναι το ίδιο πράγμα». «Αναξιοκρατία στα πολιτιστικά», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 10 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1986), σελ. 71.

επίπεδο της εκδήλωσης, ασκεί κριτική περί «μνημειακού» προσανατολισμού από την πλευρά των διοργανωτών. Πιο αναλυτικά, εκφράζεται η άποψη πως η ΚΝΕ επιδίωξε μέσω της συναυλίας να παρουσιάσει το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι ως ένα μουσικό είδος που ανήκει πλέον στο παρελθόν και που τελείωσε με το πέρας της δεκαετίας του 1960⁵⁶⁰. Επιπροσθέτως, η διάκριση μεταξύ κοινωνικού και μη κοινωνικού λαϊκού τραγουδιού από την πλευρά των διοργανωτών θεωρήθηκε αυθαίρετη από την συντακτική ομάδα του περιοδικού⁵⁶¹. Επιπλέον, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι μέσα από το άρθρο οι διοργανωτές φέρονται να «έβλεπαν τουλάχιστον με αμηχανία τους νεολαίους να χορεύουν τσιφτετέλι»⁵⁶². Αυτή η αναφορά έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτυπώνει την αντίληψη περί διττής κοινωνικής και πολιτιστικής ταυτότητας του μέλους της Αριστεράς, το οποίο, πέρα από την πλευρά της αγωνιστικότητας, έχει την ανάγκη να γλεντήσει και να ξεφαντώσει, αντίληψη που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο και φέρεται να διέπει τη συνολικότερη αριστερή αντίληψη για την πολιτιστική ταυτότητα των μελών της.

Οι αντιλήψεις της Νέας Δημοκρατίας, αλλά και του ευρύτερου δεξιού - κεντροδεξιού πολιτικού χώρου, γύρω από τον πολιτισμό προσλαμβάνονται με αρνητική διάθεση από το *Ντέφι* ως εχθρικές απέναντι σε ολόκληρο το φάσμα του λαϊκού τραγουδιού. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η δεξιά παράταξη γινόταν αντιληπτή ως ο φορέας της πολιτιστικής υποτέλειας και εξάρτησης από τη Δύση. Σε πολλές περιπτώσεις, το προαναφερθέν ελαφρό τραγούδι, το οποίο είχε σαφείς επιρροές από τη ντίσκο και την ευρωπαϊκή ποπ της εποχής, θεωρήθηκε από τους συντάκτες του περιοδικού ως πολιτιστικό προϊόν συνδεδεμένο με τον πολιτικό χώρο της Νέας Δημοκρατίας. Μάλιστα, η επιβολή του ελαφρού τραγουδιού συνδέθηκε με ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές προσλαμβάνουσες, όπως η επιθυμία για κοινωνική άνοδο, το αίσθημα κατωτερότητας απέναντι στους Ευρωπαίους και η τάση άρνησης της αγροτικής καταγωγής, στοιχεία που καλλιεργήθηκαν από την εγχώρια αστική

⁵⁶⁰ «Τσιφτεκνέλια στο στάδιο», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 11 (Μάρτιος – Απρίλιος 1986), σελ. 5.

⁵⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 5.

⁵⁶² Στο ίδιο, σελ. 5.

τάξη μέσα από τα πρότυπα που προβάλλει η τηλεόραση, αλλά και μέσα από την επιβολή του ξένου και εγχώριου δυτικότερου τραγουδιού⁵⁶³.

Συμπερασματικά, το περιοδικό *Ντέφι* αποτέλεσε μία από τις πρώτες προσπάθειες μίας ολοκληρωμένης θεωρητικής επεξεργασίας ολόκληρου του φάσματος της λαϊκής μουσικής και κυρίως πτυχών της που ήταν κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980 σχετικά ανεξερεύνητες, όπως ο «ήχος της Ομόνοιας» και το «σκυλάδικο». Παράλληλα, οι συναυλίες που οργάνωσε το περιοδικό κατά την διετία 1983-1984 συνεισέφεραν στην αναγνώριση του λαϊκού τραγουδιού, μία διαδικασία που βρισκόταν σε εξέλιξη εκείνη την περίοδο. Επιπροσθέτως, το *Ντέφι* αποτέλεσε έναν φορέα διαλόγου γύρω από τη λαϊκή μουσική, ανάμεσα σε μελετητές, καλλιτέχνες, δημοσιογράφους και επίσημους πολιτισμικούς θεσμικούς φορείς. Πολυσυλλεκτικό, κριτικό απέναντι στις πολιτικές δυνάμεις και την πολιτισμική πολιτική, εξέφρασε άποψη για αμιγώς θεωρητικά πολιτιστικά ζητήματα, όπως οι πολιτισμικές ταυτότητες και η αυθεντικότητα στο χώρο της μουσικής. Εκτιμάται πως η κυκλοφορία του περιοδικού, καθώς και οι συναυλίες και εκδηλώσεις που διοργάνωσε η συντακτική του ομάδα, τροφοδοτήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από την ευρύτερη τάση εκ νέου αναγνώρισης, ανάδειξης και προώθησης της λαϊκής μουσικής, καθώς και από τη συνολικότερη δημόσια συζήτηση γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα, η οποία άνοιξε μετά την «Αλλαγή».

⁵⁶³ «Ο ευρω – ελαφρός άνεμος στο ελληνικό τραγούδι», *Περιοδικό Ντέφι*, Τεύχος 1 (1982), σελ. 31.

Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, η παρούσα διατριβή αναπτύχθηκε σε δύο άξονες, προκειμένου να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι μεταβολές που συντελούνται τόσο στο πεδίο της λαϊκής μουσικής όσο και σε αυτό της νυχτερινής διασκέδασης. Η σύνδεση μεταξύ πολιτισμού και πολιτικής σημάδεψε τη μεταπολιτευτική περίοδο και αποτέλεσε μία απολύτως εύγλωττη αποτύπωση των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών αλλαγών που συντελέστηκαν την περίοδο εκείνη.

Η πρώτη και ύστερη μεταπολιτευτική περίοδος, ειδικότερα το διάστημα μεταξύ 1974 και 1989, χαρακτηρίστηκε από εκτεταμένες μεταβολές, πολιτικές και κοινωνικές, γεγονός που αναπόφευκτα επηρέασε και εν πολλοίς καθόρισε τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της εποχής. Στα πρώτα χρόνια της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, οι θεσμικές και πολιτικές αλλαγές είχαν άμεσο αντίκτυπο στο πολιτιστικό πεδίο, με το τελευταίο να καθίσταται σε αρκετές περιπτώσεις ένα μέσο πολιτικής διεκδίκησης και έκφρασης. Η κυριαρχία του λεγόμενου πολιτικού τραγουδιού κατά το διάστημα μεταξύ 1974 και 1977 καταδεικνύει αυτήν ακριβώς τη διάσταση του συμμετοχικού στοιχείου και της πολιτικοποίησης που διέπει τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Η εν λόγω τάση ενισχύθηκε αναμφίβολα και από την άρση του μετεμφυλιακού νομοθετικού πλαισίου, που σήμανε το τέλος της εκτεταμένης καταπίεσης της προγενέστερης περιόδου. Η νομιμοποίηση του ΚΚΕ, αλλά και συνολικότερα της Αριστεράς, δημιούργησε συνθήκες πλουραλισμού που ήταν πρωτόγνωρες για ένα σημαντικό τμήμα της κοινωνίας, το οποίο είχε προηγουμένως ζήσει υπό ανελεύθερο πλαίσιο. Παράλληλα, η πολιτική συγκυρία της εποχής έπαιξε επίσης καθοριστικό ρόλο στην κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού. Η ανησυχία ενός σημαντικού τμήματος της κοινωνίας για την ασφάλεια του δημοκρατικού πολιτεύματος και ο φόβος για την επιβολή ενός νέου πραξικοπήματος, προσέδωσαν έναν κινηματικό χαρακτήρα στα καλλιτεχνικά δρώμενα που συνδέονταν με το πολιτικό τραγούδι. Η μαζικότερη προσέλευση στις συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου αποτυπώνει αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης για ένα μεγάλο μέρος του κοινού. Υπό

αυτή την έννοια, η κυριαρχική παρουσία του πολιτικού τραγουδιού, αποτέλεσε μία πολιτιστική τάση με στοιχεία αναγκαιότητας για ένα μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας.

Από τα τέλη της δεκαετίας, ωστόσο, παρατηρείται μία σταδιακή μεταβολή αναφορικά με τις αντιλήψεις γύρω από το χαρακτήρα που έπρεπε να διέπει τη διασκέδαση. Η αντίληψη περί «εποικοδομητικής» και «ηθικής» διασκέδασης και αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου, η οποία έχει τις ρίζες της στην ιδεολογική παράδοση των δεκαετιών του 1950 και 1960, και προέρχεται εν πολλοίς από την προδικτατορική Αριστερά, ευνόησε την ανάδυση του πολιτικού τραγουδιού. Εντούτοις, στα τέλη της δεκαετίας πια, η αντίληψη αυτή σταδιακά υποχωρεί, ενώ, στον αντίποδα, το στοιχείο του γλεντιού και του ξεφαντώματος νομιμοποιείται και καθορίζει τα τεκταινόμενα στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Ως προς τη δισκογραφική κίνηση της εποχής, δύο από τα πρώτα σημεία αναφοράς ήταν η κυκλοφορία των δίσκων «Η εκδίκηση της γυφτιάς» το 1978 και «Τα τραγούδια της Χαρούλας» το 1979. Οι δύο αυτοί δίσκοι εισήγαγαν έναν νέο αέρα στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, που διαφοροποιούνταν από τα κυρίαρχα προτάγματα της περιόδου. Η ψυχωφελής διάσταση του γλεντιού αναδείχτηκε και εν πολλοίς νομιμοποιήθηκε από αυτό το μουσικό ρεύμα.

Το στοιχείο του γλεντιού είναι μία από τις βασικότερες προσλαμβάνουσες των αλλαγών που λαμβάνουν χώρα στο πεδίο της διασκέδασης, αλλαγές οι οποίες είναι πολλαπλές και εκκινούν ήδη από την προγενέστερη περίοδο, και πιο συγκεκριμένα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, για να κορυφωθούν, μετά από μία παύση, στην περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση. Πιο αναλυτικά, η πρώτη πτυχή αυτών των αλλαγών είναι η μετατροπή των μαγαζιών που έφεραν την ονομασία «μπουζούκια» σε κοσμικά κέντρα. Το τσιφτετέλι κατέστη πλέον το πιο δημοφιλές είδος χορού στα νυχτερινά κέντρα, αντικαθιστώντας το ζεϊμπέκικο, ενώ αξιοσημείωτη είναι η εισαγωγή του ουίσκι στα νυχτερινά κέντρα, αλλά και καινοτομιών στις ζωντανές εμφανίσεις, όπως τα χορευτικά προγράμματα και η χρήση φωτιστικών στην πίστα. Η πλέον χαρακτηριστική από αυτές τις μεταβολές ήταν το σπάσιμο των πιάτων, πρακτική η οποία, από εκείνο το χρονικό σημείο και μετέπειτα, αποτέλεσε σημανίονσα έκφανση της νυχτερινής διασκέδασης και έμελλε να καταστεί μία από τις βασικότερες συνιστώσες της σκηνής του σκυλάδικου. Οι

καινοτομίες αυτές αποτύπωναν ευρύτερες αλλαγές στη νοοτροπία και το πνεύμα της διασκέδασης. Η σταδιακή απομάκρυνση από τον Εμφύλιο ώθησε τη στιχουργική θεματολογία του λαϊκού τραγουδιού στο να αποκτήσει πιο εύθυμα χαρακτηριστικά συγκριτικά με την δεκαετία του 1950 όπου δέσποζε το στοιχείο του «πόνου».

Παρά το γεγονός ότι το καθεστώς των Συνταγματαρχών επέβαλλε απαγορεύσεις σε πρακτικές, όπως το σπάσιμο των πιάτων, η ανάδυση του γλεντζέδικου στοιχείου συνεχίζεται και κατά την περίοδο της Επταετίας. Στον αντίποδα, τα πρώτα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση η τάση αυτή ανακόπτεται, καθώς επανέρχονται τα προτάγματα σχετικά με την εποικοδομητική και ηθική διάσταση της ψυχαγωγίας, τα οποία εν πολλοίς συνδέονταν με την αριστερή ιδεολογική παράδοση. Όπως προαναφέρθηκε, κατά την περίοδο αυτή το πολιτικό τραγούδι κυριαρχεί, ενώ τα λαϊκά νυχτερινά κέντρα γνωρίζουν μια πρόσκαιρη κάμψη στη δημοφιλία τους, λόγω και του γεγονότος ότι κατά την πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο στιγματιζόνταν ως πολιτιστικό κατάλοιπο της Χούντας. Ωστόσο, η διακοπή αυτή απεδείχθη προσωρινή, καθώς από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κυρίως στη δεκαετία του 1980, η ανάδυση του γλεντζέδικου στοιχείου επανεκκινεί, για να αποτελέσει την χαρακτηριστικότερη ίσως έκφανση της λαϊκής διασκέδασης της εποχής, αποτυπώνοντας το ευρύτερο κλίμα και τη διάθεση ενός μεγάλου τμήματος του κοινού να διασκεδάσει με όρους διαφοροποιημένους από τους προγενέστερους. Η φράση «χορέψτε, γιατί χανόμαστε» αποδίδει τη νοοτροπία και το πνεύμα της εποχής.

Παράλληλα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 αρχίζει η διαδικασία εκ νέου αναγνώρισης και «νομιμοποίησης» ολόκληρου του φάσματος του λαϊκής μουσικής. Η πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας αφορούσε το ρεμπέτικο τραγούδι. Η δημιουργία κομπανιών και νεανικών μουσικών σχημάτων που στράφηκαν προς το είδος, η δημιουργία αφιερωμάτων, οι καλλιτεχνικές του αναπαραστάσεις, καθώς και η σταδιακή ανάδυση των ρεμπετάδικων, ήταν πρακτικές που ενίσχυσαν τη δυναμική γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι. Πλέον, το μουσικό είδος θεωρήθηκε πολιτιστικά «αυθεντικό», ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 γινόταν αντιληπτό ως αναπόσπαστο κομμάτι της εγχώριας μουσικής λαϊκής παράδοσης. Οι μεταβολές αυτές αφορούσαν επίσης και τα χασικλίδικα τραγούδια, τα οποία κατά την προδικτατορική περίοδο λειοδورهθήκαν από τη συντριπτική πλειονότητα των

κριτικών και μελετητών που ασχολήθηκαν με τη λαϊκή μουσική, ως εκφάνσεις πολιτιστικής και ηθικής παρακμής που εξυμνούσαν το θάνατο, τη χρήση ναρκωτικών και την παραβατικότητα, χωρίς να έχουν καμία σχέση με την ελληνική κοινωνία, τις ανησυχίες της και τα καθημερινά της προβλήματα.

Την ίδια χρονική περίοδο, βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη η διαδικασία εκ νέου αναγνώρισης και νομιμοποίησης και του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο σταδιακά διαδέχθηκε το ρεμπέτικο από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και βρέθηκε στο απόγειο της απήχησης του στη διάρκεια της επόμενης. Το κυρίαρχο σημείο αναφοράς ήταν ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο οποίος βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος συγγραφέων, μελετητών της λαϊκής μουσικής και τηλεοπτικών εκπομπών. Το αίτημα για την επιστροφή του στη δισκογραφία και τα νυχτερινά κέντρα καθίστατο ολοένα και μαζικότερο, ενώ ο ίδιος άρχισε να λαμβάνει χαρακτηριστικά «εθνικού τραγουδιστή» και να γίνεται αντιληπτός ως ένας από τους μεγαλύτερους, αν όχι ο σπουδαιότερος λαϊκός ερμηνευτής όλων των εποχών. Παράλληλα, αυτή η διαδικασία αναγνώρισης συντελέστηκε σταδιακά και για τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού, όπως η Καίτη Γκρέυ, η Πόλυ Πάνου, ο Στράτος Διονυσίου και ο Μανώλης Αγγελόπουλος. Τα αφιερώματα, η συγγραφή βιβλίων και η συμμετοχή τους σε πολυπληθείς συναυλίες και άλλα πολιτιστικά τεκταινόμενα, ήταν πτυχές αυτής της τάσης και συνέβαλαν στην πρόσληψή τους ως καλλιτέχνες και εκπρόσωποι του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού και κατ' επέκταση του εθνικού πολιτισμού.

Η σημαντικότερη πτυχή αυτής της ευρύτερης στροφής προς το «γλεντζέδικο» στοιχείο και τη διασκέδαση ήταν η ανάδυση και άνθηση της σκηνής του «σκυλάδικου». Η εμφάνιση του σκυλάδικου, ως μουσική σκηνή και ως νυχτερινό κέντρο διασκέδασης, συντελείται κατά τη δεκαετία του 1970, εντούτοις οι απαρχές της χρήσης του όρου χρονολογούνται στη δεκαετία του 1950. Οι εκδοχές για την προέλευσή του είναι πολυάριθμες. Οι δύο επικρατέστερες προέρχονται αφενός από τη δουλειά του Ηλία Πετρόπουλου και αφετέρου από τη μαρτυρία του Γιώργου Δαλαμάγκα. Σήμερα, μία ακόμη εκδοχή θέλει την ονομασία «σκυλάδικο» να προέρχεται από τους υποτιμητικούς, για τις φωνητικές ικανότητες των τραγουδιστών, χαρακτηρισμούς ως γαυγίσματα και κραυγές σκύλων.

Μία ακόμη κοινωνική προσλαμβάνουσα των μεταβολών ήταν η ανάδυση ενός είδους ατομικισμού, η οποία συντελέστηκε σε άμεση συνάρτηση με την υποχώρηση των συλλογικών προταγμάτων στο χώρο της μουσικής και της διασκέδασης. Η Μεταπολίτευση και η εντονότατη πολιτικοποίηση των καλλιτεχνικών πρακτικών ευνόησαν μία ώσμωση ανάμεσα στην πολιτική και την τέχνη, σφυρηλατώντας μία συμμετοχική και συλλογική διάσταση στο ρεύμα του πολιτικού τραγουδιού. Οι μεγάλες συναυλίες της πρώιμης μεταπολιτευτικής περιόδου και οι πρακτικές που έλαβαν χώρα, όπως η εκφώνηση συνθημάτων ανάμεσα στις εκτελέσεις των τραγουδιών και η σύνδεση των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων με πολιτικές διεκδικήσεις, ήταν οι βασικές προσλαμβάνουσες του συλλογικού στοιχείου που διείπε τότε το ελληνικό τραγούδι, αλλά και ευρύτερα τις τέχνες.

Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 σταδιακά παρατηρείται μία τάση απομάκρυνσης του ελληνικού τραγουδιού από τα συλλογικά προτάγματα και την πολιτική θεματολογία. Πλέον, το τραγούδι θα εστίαζε περισσότερο στο άτομο ως μεμονωμένη οντότητα, αλλά και σε συνθήκες της καθημερινότητάς του. Όπως προαναφέρθηκε, ορισμένοι από τους νέους καλλιτέχνες της εποχής, κυρίως από το χώρο της ροκ μουσικής σκηνής, αποτέλεσαν τους εκφραστές αυτής της νέας τάσης αποστράτευσης, αλλά όχι αποπολιτικοποίησης. Επιπροσθέτως, το πάρτι στη Βουλιαγμένη τον Ιούλιο του 1983 ήταν ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εκδήλωσης που αποτύπωσε αυτή την αποστράτευση και την επικράτηση του ατομικισμού στα καλλιτεχνικά δρώμενα.

Στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, η κυκλοφορία των δίσκων «Η εκδίκηση της γυφτιάς» και «Τα τραγούδια της Χαρούλας» στα τέλη της δεκαετίας του 1970, πέρα από την εκ νέου νομιμοποίηση του στοιχείου του γλεντιού, συνετέλεσε στην ανάδυση νέων θεματικών, όπως η μοναξιά και οι ανησυχίες των σύγχρονων ανθρώπων, καθώς και στοιχεία περισσότερο προσωπικά. Στην επόμενη δεκαετία, όπου πλέον η σκηνή του σκυλάδικου δεσπόζει στο χώρο της λαϊκής μουσικής και διασκέδασης, οι μεταβολές είναι ριζικές. Τα στιχουργικά μοτίβα του προγενέστερου λαϊκού τραγουδιού που σχετίζονταν με τη φτώχεια και τις δυσχέρειες των εργατικών στρωμάτων εκλείπουν παντελώς από την κουλτούρα του σκυλάδικου, ενώ αντιθέτως αναδύονται νέες θεματικές, όπως το ανεξέλεγκτο ερωτικό πάθος, το

κυνήγι του χρήματος, η διαφυγή από τις ισχύουσες κοινωνικές και ηθικές νόρμες, αλλά και επιμέρους πτυχές, όπως η αμαρτία και η τρέλα.

Συν τοις άλλοις, ορισμένες ακόμη σημαίνουσες μεταβολές στο πεδίο της νυχτερινής λαϊκής διασκέδασης και των κέντρων ήταν η εισαγωγή του ουίσκι, αλλά και η αλλαγή της θέσης της γυναίκας, αλλαγή η οποία είναι αναγκαίο να ληφθεί υπόψη σε συνάρτηση με το σεξουαλικό υπόβαθρο των νέων μορφών λαϊκής διασκέδασης. Πιο συγκεκριμένα, η γυναίκα συμμετέχει πλέον σε αυτές τις νέες μορφές ως δρον κοινωνικό υποκείμενο, σε πλήρη αντιδιαστολή με την πρώιμη μετεμφυλιακή περίοδο όπου το γλέντι θεωρούταν υπόθεση αμιγώς ανδρική, με την παρουσία γυναικών στα σκυλάδικα της δεκαετίας του 1950 να απαγορεύεται. Στην μεταπολιτευτική εποχή, ιδίως μετά το 1980, η γυναικεία παρουσία κατέχει εξέχουσα θέση λόγω και της σύνδεσής της με το στοιχείο της «καψούρας», για το οποίο έγινε λόγος. Η πρακτική του κονσομασιόν αποτέλεσε αναπόσπαστη έκφανση της κουλτούρας του σκυλάδικου.

Ως προς το δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής, η πρόσληψη των μεταβολών αυτών από τους πολιτικούς χώρους και τα κόμματα αποτέλεσε πεδίο συχνής αντιπαράθεσης από το πρώιμο στάδιο της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. Οι στάσεις απέναντι στα πολιτιστικά τεκταινόμενα καταδείκνυαν ευρύτερες στρατηγικές επιλογές των κομμάτων, αλλά και νοοτροπίες αναφορικά με επιμέρους πολιτικά ζητήματα, όπως η εθνική ανεξαρτησία, οι παρεμβάσεις του διεθνούς παράγοντα στα καθ' ημάς, αλλά και η άρθρωση ενός εθνικού, αντιιμπεριαλιστικού λόγου, στοιχείο που καθόρισε το πολιτικό γίνεσθαι της εποχής εκείνης. Οι δυτικότροπες μουσικές επιρροές θεωρήθηκαν σε πολλές περιπτώσεις αντίθετες προς την ελληνική πολιτιστική παράδοση και συγχρόνως γίνονταν συχνά αντιληπτές ως πρακτική έμμεσου πολιτικού παρεμβατισμού από την πλευρά του λεγόμενου δυτικού κόσμου. Σε αυτό το πλαίσιο, η άνθηση και εκ νέου αναγνώριση ολόκληρου του φάσματος του λαϊκού τραγουδιού, από το ρεμπέτικο μέχρι και τη σκηνή του σκυλάδικου, αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία, καθώς οι υποστηρικτές αυτής της πολιτιστικής τάσης, μελετητές του λαϊκού τραγουδιού, δημοσιογράφοι, αλλά και κομματικά στελέχη, την αντιλαμβάνονταν ως αναπόσπαστη πτυχή της προστασίας του εγχώριου πολιτισμού. Προκειμένου να φτάσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις στάσεις αυτές, η παρούσα έρευνα έλαβε υπόψη τη δημόσια εικόνα

πολλών από τα μέλη του τότε πολιτικού προσωπικού, τις κομματικές πρακτικές, αλλά και τις καλύψεις του Τύπου.

Αναφορικά με τις προσλήψεις των κομμάτων, εξέχουσα σημασία κατέχει η στάση του ΠΑΣΟΚ απέναντι στις ποικίλες μορφές του λαϊκού τραγουδιού, η οποία μνημονεύεται ακόμη και σήμερα, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα και διασκέδαση της δεκαετίας του 1980 θεωρείται αναπόσπαστη πτυχή της πολιτικής και της δημόσιας εικόνας του κόμματος. Ο Ανδρέας Παπανδρέου ήταν λάτρης της λαϊκής μουσικής, καθώς και καλλιτεχνών όπως η Ρίτα Σακελλαρίου, ο Βασίλης Τσιτσάνης και η Καίτη Γκρέυ, ενώ η συνήθειά του να συχνάζει σε λαϊκά νυχτερινά κέντρα και να χορεύει ζεϊμπέκικο καθόρισε τη δημόσια εικόνα του ως πολιτικός που βρισκόταν σε άμεση επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα της εποχής. Οι πρακτικές αυτές υιοθετήθηκαν και από αρκετά υψηλόβαθμα στελέχη του ΠΑΣΟΚ, όπως ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος και ο Μένιος Κουτσόγιωργας, στοιχείο που καλλιέργησε την ώσμωση του κόμματος με τη λαϊκή μουσική και τη νυχτερινή διασκέδαση της δεκαετίας του 1980. Πιο συγκεκριμένα, το «Κίνημα» διέκρινε νωρίτερα από κάθε άλλο πολιτικό χώρο ή κόμμα τις δυνατότητες αξιοποίησης της λαϊκής μουσικής και για το λόγο αυτό συνέβαλε ποικιλοτρόπως στην αναγνώριση του ευρύτερου φάσματός της. Ιδίως από την άνοδό του στην εξουσία το 1981, συντελούνται σημαντικές μεταβολές σε ό,τι αφορά την κρατική στάση απέναντι στο ρεμπέτικο και το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι. Η διεξαγωγή συναυλιών, καθώς και η μετάδοση αφιερωμάτων και κινηματογραφικών ή τηλεοπτικών αναπαραστάσεων του ρεμπέτικου από την κρατική τηλεόραση πληθαίνουν ιδίως από το 1982 και ύστερα. Η διενέργεια της κηδείας του Βασίλη Τσιτσάνη δημοσία δαπάνη στις αρχές του 1984 με την παρουσία του Ανδρέα Παπανδρέου και της τότε υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη αποτελεί ίσως την πιο χαρακτηριστική έκφανση της αναγνώρισης και θεσμοποίησης του ρεμπέτικου από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, έχοντας έναν έντονο συμβολικό χαρακτήρα.

Και σε ό,τι αφορά το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και 1960, η πολιτιστική δυναμική που ακολούθησε την «Αλλαγή», συνέβαλε αποφασιστικά στην εκ νέου αναγνώρισή του ως αναπόσπαστο κομμάτι του εθνικού πολιτισμού. Ο Στέλιος Καζαντζίδης αποτέλεσε τον κορυφαίο εκπρόσωπο αυτού του ρεύματος, με τις προσπάθειες για την επιστροφή του στις ζωντανές εμφανίσεις και στη

δισκογραφία να κορυφώνονται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Συν τοις άλλοις, ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στην ένταξη του εν λόγω μουσικού ρεύματος στο πρόγραμμα των φεστιβάλ νεολαίας του ΠΑΣΟΚ, όπου συμμετείχαν αρκετοί από τους πλέον σημαίνοντες εκπροσώπους της προγενέστερης λαϊκής μουσικής, όπως η Καίτη Γκρέυ και η Βίκυ Μοσχολιού, με την πρώτη μάλιστα να τραγουδά ως καλεσμένη στο σπίτι του Ανδρέα Παπανδρέου στο Καστρί.

Η πιο πολυσυζητημένη και χαρακτηριστική έκφανση της διαδικασίας αναγνώρισης και προώθησης της λαϊκής μουσικής από το ΠΑΣΟΚ αφορά την κουλτούρα του σκυλάδικου. Πιο συγκεκριμένα, το γεγονός ότι πολλά από τα στελέχη της παράταξης, μεταξύ αυτών και ο ίδιος ο ιδρυτής της, ήταν λάτρεις της λαϊκής μουσικής και συνήθιζαν να διασκεδάζουν σε νυχτερινά κέντρα και σκυλάδικα, επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό την πρόσληψη του «Κινήματος» κατά την περίοδο της πολιτικής του κυριαρχίας στις δεκαετίες του 1980 και 1990. Οι πρακτικές αυτές αποτυπώνουν τον γνωστό «αντιδιανοουμενισμό» του ΠΑΣΟΚ, αλλά και τη φερόμενη απέχθειά του ηγέτη του για την λεγόμενη «υψηλή κουλτούρα», η οποία γινόταν συχνά αντιληπτή από τα στελέχη ως μία μορφή κουλτούρας αποκομμένης από τα λαϊκά στρώματα. Οι αντιλήψεις αυτές καθόρισαν την ευρύτερη στάση του ΠΑΣΟΚ γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα και εν πολλοίς εξηγούν αυτή τη θετική του στάση απέναντι τόσο στο σκυλάδικο όσο και σε ολόκληρο το φάσμα του λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, ο βολонταριστικός χαρακτήρας της πολιτικής και των εξαγγελιών του «Κινήματος», ιδίως κατά την πρώιμη περίοδο της διακυβέρνησής του, παρουσιάζει αρκετά κοινά με τη θεματολογία του σκυλάδικου. Το στοιχείο του «εδώ και τώρα» διέπει το εν λόγω μουσικό ρεύμα και τα στιχουργικά του μοτίβα, αποτελώντας συγχρόνως αναπόσπαστο κομμάτι της ρητορικής του ΠΑΣΟΚ όπου η ρήξη με τα κέντρα εξουσίας, όπως η ΕΟΚ και το ΝΑΤΟ, προβάλλεται ως αναγκαίο βήμα για την επίτευξη της λαϊκής κυριαρχίας. Απεναντίας, το πολιτικό τραγούδι, το οποίο αποτελούσε σημαίνον μέρος της ευρύτερης θεωρίας περί εποικοδομητικού χαρακτήρα της διασκέδασης, έδειχνε να μεταθέτει την ελπίδα στο μέλλον, στοιχείο το οποίο βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τη βολонταριστική ρητορική του «εδώ και τώρα».

Ο ρόλος του Ευάγγελου Γιαννόπουλου στην αναγνώριση και «νομομοποίηση» της σκηνής του σκυλάδικου από το ΠΑΣΟΚ, είναι αξιοσημείωτος και καθοριστικός, ιδίως αν ληφθούν υπόψη ορισμένες νομοθετικές του δράσεις, όπως η έκδοση και διανομή κουπονιών για τα νυχτερινά κέντρα μέσω της Εργατικής Εστίας στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Ο Γιαννόπουλος, ο οποίος σημειωτέον ήταν θαμώνας των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης που προσιδίαζαν στα σκυλάδικα, συνεισέφερε στην ένταξη της σκηνής του σκυλάδικου στον εγχώριο λαϊκό και εθνικό πολιτισμό, με πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα μία αποστροφή του λόγου του, όπου αποκάλεσε τα σκυλάδικα «πολιτιστικά κέντρα», απορρίπτοντας την κριτική και την αρνητική στάση απέναντί τους, κατηγορώντας μάλιστα τους επικριτές του σκυλάδικου για υποκρισία και «φαρισαϊσμό». Η λαϊκιστική φρασεολογία και στάση αυτού του είδους βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την τάση ένταξης του σκυλάδικου στον εθνικό πολιτισμό, ενώ συγχρόνως συνδέεται με τον αντιδιανοουμενισμό και την απέχθεια προς την υψηλή κουλτούρα από σημαντικό τμήμα του ΠΑΣΟΚ, καθώς και από τον ίδιο τον ιδρυτή του.

Στον αντίποδα, η στάση της Νέας Δημοκρατίας και της ευρύτερης κεντροδεξιάς παράταξης απέναντι στη λαϊκή μουσική δεν ήταν το ίδιο θετική όσο του ΠΑΣΟΚ. Απεναντίας, η Νέα Δημοκρατία συνδέθηκε με τις πιο δυτικότερες εκφάνσεις της εγχώριας μουσικής παραγωγής, όπως η ποπ μουσική. Εκπρόσωποί της, όπως ο Ρόμπερτ Ουίλιαμς, η Μπέσσυ Αργυράκη και ο Κώστας Τουρνάς, εμφανίζονταν συχνά σε εκδηλώσεις της ΟΝΝΕΔ, ενώ ο πρώτος συνέθεσε τον ύμνο της παράταξης. Αυτή η ώσμωση με τα δυτικότερα μουσικά ρεύματα γινόταν συχνά αντιληπτή από το ΠΑΣΟΚ, την Αριστερά, αλλά και από σημαντικό τμήμα των κριτικών και των ερευνητών της λαϊκής μουσικής, ως η πολιτιστική έκφανση της υποτέλειας και της εξάρτησης της συντηρητικής παράταξης από τη Δύση. Η πτυχή αυτή αποτελούσε ένα ακόμη από τα πεδία αντιπαράθεσης μεταξύ των ιδεολογικών χώρων, με τις απαρχές της να ανάγονται στην προδικτατορική περίοδο. Επιπροσθέτως, το στοιχείο αυτό δύναται να εξηγήσει την αποστροφή της κεντροδεξιάς παράταξης για τις ανατολίτικες μουσικές επιρροές, οι οποίες κατά καιρούς έκαναν την εμφάνισή τους στο λαϊκό τραγούδι.

Η απουσία μίας συνεκτικής και σαφούς κομματικής γραμμής και στρατηγικής γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της εποχής καταδεικνύει τις σημαντικές διαφορές της στάσης της ΝΔ συγκριτικά με τις αντίστοιχες διαδικασίες στο χώρο του ΠΑΣΟΚ και της Αριστεράς. Ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια της παράταξης, η πολιτιστική της στρατηγική διεπόταν κατά κύριο λόγο από τη φιλία του Κωνσταντίνου Καραμανλή με ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Δημήτρης Χορν, η Άννα Συνοδινού και ο Γιάννης Τσαρούχης. Η σύμπλευση μεταξύ του πρώτου και της ΝΔ σε μία σειρά ζητημάτων πολιτιστικής, κοινωνικής και αισθητικής υφής, αποτέλεσε μία από τις βασικότερες πτυχές της σύγκρουσης μεταξύ των δύο μεγάλων κομμάτων, ιδίως κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1980, τάση που αποτυπώθηκε εν πολλοίς στη σύγκρουση του μουσικοσυνθέτη με την εφημερίδα *Αυριανή*. Η ζωντανή εμφάνιση του Χατζιδάκι, από κοινού με τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Σταύρο Ξαρχάκο στην κεντρική προεκλογική συγκέντρωση του Κωνσταντίνου Μητσοτάκη τον Νοέμβριο του 1989, καταδεικνύει αυτήν ακριβώς την σύμπλευση και την τάση της Νέας Δημοκρατίας να ταυτιστεί, έστω σε επίπεδο πολιτικής στρατηγικής, με τη λεγόμενη υψηλή κουλτούρα και τους εκπροσώπους της.

Αξίζει πάντως να επισημανθεί πως σε πολλές περιπτώσεις παρατηρήθηκε μια διάσταση ανάμεσα στην επίσημη κομματική γραμμή και τις πρακτικές των στελεχών της ΝΔ. Πολλά από τα στελέχη της παράταξης σύχναζαν σε σκυλάδικα, ενώ χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως πολλές από τις τοπικές οργανώσεις της, καθώς και οργανώσεις της ΟΝΝΕΔ, διοργάνωναν συχνά εκδηλώσεις σε νυχτερινά λαϊκά κέντρα. Η διάσταση αυτή αποτυπώνεται και από τα όσα διαδραματίστηκαν στο φεστιβάλ της ΟΝΝΕΔ το 1983, με την οργισμένη αποχώρηση του Μάνου Χατζιδάκι και την αναφώνηση συνθημάτων από την πλευρά των στελεχών της οργάνωσης υπέρ του τραγουδιστή Γιώργου Σαλαμπάση. Όλα τα παραπάνω αποτυπώνουν αυτήν ακριβώς την προαναφερθείσα αντίθεση, καταδεικνύοντας την πιθανή προτίμηση πολλών στελεχών της παράταξης για το λαϊκό τραγούδι ανεξάρτητα από την επίσημη κομματική γραμμή.

Εν συνεχεία, οι διαδικασίες πρόσληψης της λαϊκής μουσικής και των μεταβολών που συντελούνται σε αυτήν από τα κόμματα της Αριστεράς στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, παρά το γεγονός ότι ξεκινούν αργότερα, από το

ΠΑΣΟΚ, υπήρξαν ιδιαίτερα ζωηρές και διέφεραν από τις προσλήψεις της προδικτατορικής Αριστεράς. Τα δύο ΚΚ συντάχθηκαν στην κατεύθυνση της αναγνώρισης και νομιμοποίησης του ρεμπέτικου, αλλά και του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού. Η τάση αυτή προέκυψε τόσο από την πολιτιστική αρθρογραφία των δύο σημαντικότερων κομματικών εντύπων, του *Ριζοσπάστη* και της *Αυγής*, αλλά και από τα φεστιβάλ των οργανώσεων νεολαίας, όπως της ΚΝΕ. Τόσο το ρεμπέτικο, όσο και το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και 1960, πλέον αναγνωρίζονταν ως γνήσια κομμάτια του εγχώριου πολιτισμού και παράλληλα ως μουσικά ρεύματα που βρίσκονταν σε επαφή με τις ανησυχίες και τις καθημερινές δυσχέρειες των εργατικών λαϊκών στρωμάτων.

Μία από τις βασικότερες θεωρητικές προσλαμβάνουσες των αριστερών προσλήψεων ήταν η νομιμοποίηση του στοιχείου του γλεντιού, το οποίο βρισκόταν σε αντιδιαστολή με την προδικτατορική αριστερή αντίληψη περί ηθικής διάστασης της διασκέδασης και της εποικοδομητικής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου. Συγχρόνως, αυτή η νομιμοποίηση του γλεντιού συνδυάζεται από μια παραδοχή της κόπωσης και του κορεσμού από το πολιτικό τραγούδι εκ μέρους της αριστερής παράταξης, όπως εκφράστηκε κυρίως από το ΚΚΕ Εσωτερικού. Πιο συγκεκριμένα, μία από τις πιο χαρακτηριστικές αποτυπώσεις αυτής της αντίληψης υπήρξε το άρθρο του Γιώργου Σαββίδη στην *Αυγή* το 1983, όπου η αριστερή αρθρογραφία επισημαίνει τον κορεσμό που έχει επέλθει από την καθολική κυριαρχία του πολιτικού τραγουδιού κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση. Παράλληλα, μέσα από το εν λόγω άρθρο προκύπτει η διττή πολιτιστική και κοινωνική ταυτότητα του μέλους της Αριστεράς, ως ένας άνθρωπος που, πέρα από το αγωνιστικό και διεκδικητικό του καθήκον, έχει την επιθυμία να γλεντήσει και να διασκεδάσει στον ελεύθερό του χρόνο, στοιχείο πλήρως διαφοροποιημένο από τα προδικτατορικά προτάγματα.

Σε ό,τι αφορά τις προσλήψεις του ΚΚΕ, το άρθρο του Παναγιώτη Λαφαζάνη στον *Ριζοσπάστη* το 1984, αποτέλεσε μία από τις πρώτες απόπειρες θεωρητικής επεξεργασίας των μεταβολών στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Ο Λαφαζάνης προέβη σε μία κριτική αποτίμηση της δημοφιλίας της, που ήταν πλήρως διαφοροποιημένη από τις αρνητικές και σχεδόν αφοριστικές, προσεγγίσεις της προγενέστερης περιόδου. Η σύγχρονη λαϊκή μουσική θεωρήθηκε «αυθεντική», με τον Λαφαζάνη να

την προσλαμβάνει ως απότοκο της εξέλιξης του προγενέστερου λαϊκού τραγουδιού, προσαρμοσμένου πλέον στις νέες κοινωνικές συνθήκες. Η πιο σημαντική όμως πρακτική προς την κατεύθυνση της αναγνώρισης του λαϊκού τραγουδιού ήταν η συναυλία που διοργανώθηκε από την ΚΝΕ την 15^η Ιανουαρίου του 1986 στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας, με τη συμμετοχή πολυάριθμων εκπροσώπων του μετεμφυλιακού τραγουδιού. Η δημοσιογραφική κάλυψη και τα αφιερώματα του κομματικού Τύπου για τη συναυλία έχουν επίσης ιδιαίτερη σημασία, καθώς εισάγουν για πρώτη φορά τον όρο «κοινωνικό λαϊκό τραγούδι», πρακτική που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην αναγνώριση και εκ νέου ανάδυση του εν λόγω ρεύματος της λαϊκής μουσικής. Η εισαγωγή του συγκεκριμένου όρου έρχεται σε αντιδιαστολή με τις προσεγγίσεις της Αριστεράς κατά την πρώιμη μεταδικτατορική περίοδο, όπου το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950 και 1960 θεωρείται μια μορφή πολιτιστικής «αποχαύνωσης», που δεν στρατεύθηκε υπέρ των διωκόμενων από τη Χούντα πολιτών. Πλέον, στη δεκαετία του 1980 το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι προσλαμβάνεται ως μουσικό ρεύμα που, παρά την πλήρη έλλειψη άμεσων πολιτικών αναφορών, αποτελεί μορφή τέχνης που έρχεται σε επαφή με τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο εργαζόμενος λαός και που διέπεται από σαφή ταξικά χαρακτηριστικά.

Παρά τη μεταστροφή της Αριστεράς και τη θετική πρόσληψη του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού των δεκαετιών του 1950 και 1960, αλλά και παρά την ύπαρξη ορισμένων διαφοροποιημένων προσεγγίσεων του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, το σκυλάδικο γίνεται ακόμα αντιληπτό ως μία μορφή ηθικής και πολιτιστικής παρακμής. Σε αντίθεση με το ΠΑΣΟΚ, το οποίο άρχισε να συμβάλει ταχύτερα από κάθε άλλο πολιτικό χώρο στη νομιμοποίηση και ένταξη του σκυλάδικου στον εγχώριο λαϊκό πολιτισμό, τα δύο ΚΚ και γενικότερα ο αριστερός ιδεολογικός χώρος το αντιμετώπισαν με αρνητικότητα χροιά καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, στοιχείο που προκύπτει μέσα από τον κομματικό Τύπο, αλλά και την επίσημη κομματική γραμμή των δύο κομμάτων αναφορικά με τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Η μεταστροφή των αριστερών προσλήψεων του σκυλάδικου αρχίζει μετά το 1990, μέσα από τις μαρτυρίες και τη θετική τοποθέτηση ορισμένων διανοούμενων, όπως ο Κωστής Παπαγιώργης και ο Χρήστος Βακαλόπουλος.

Σημαντική συνεισφορά στην εκ νέου ανάδυση, νομιμοποίηση και αναγνώριση του ευρύτερου φάσματος της λαϊκής μουσικής είχε το μουσικό περιοδικό *Ντέφι*. Πιο αναλυτικά, το περιοδικό και οι αρθρογράφοι του, ορισμένοι εκ των οποίων ήταν σημαίνοντες καλλιτέχνες και εκπρόσωποι της λαϊκής μουσικής, όπως ο Μανώλης Ρασούλης και ο Άκης Πάνου, ασχολήθηκαν εκτεταμένα με τις μεταβολές στο χώρο του λαϊκού τραγουδιού, διερευνώντας όλες τις εκφάνσεις του φάσματός του, ακόμα και τις πρώιμες μορφές του σκυλάδικου, όπως τον λεγόμενο «ήχο της Ομόνοιας». Επιπροσθέτως, οι συναυλίες που διοργανώθηκαν από το περιοδικό το καλοκαίρι του 1982 και του 1983 στο Λυκαβηττό, αποτέλεσαν ορισμένα από τα πιο σημαντικά πολιτιστικά δρώμενα της περιόδου και συνετέλεσαν με τη σειρά τους στην εκ νέου άνθηση του λαϊκού τραγουδιού. Η συμμετοχή καλλιτεχνών από ολόκληρη τη γκάμα του, προγενέστερων όπως ο Πάνος Γαβαλάς, η Ρία Κούρτη και ο Μανώλης Αγγελόπουλος, αλλά και νεότερων όπως η Χάρης Αλεξίου, ο Δημήτρης Μητροπάνος, η Γλυκερία και ο Νίκος Παπάζογλου, προκάλεσε το μαζικό ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού, στοιχείο που με τη σειρά του ευνόησε τη δυναμική που είχε αναπτυχθεί γύρω από τη λαϊκή μουσική. Παράλληλα, οι εκδηλώσεις αυτές ενίσχυσαν περαιτέρω το στοιχείο του γλεντιού και του ξεφαντώματος, συνεισφέροντας στη νομιμοποίησή του.

Οι ιδεολογικές προσλαμβάνουσες που αναδύονται μέσα από το περιοδικό έχουν αρκετά κοινά στοιχεία με τις αντίστοιχες αριστερές και πασοκικές, ιδίως σε ό,τι αφορά τις αντιλήψεις περί πολιτιστικού ιμπεριαλισμού της Δύσης. Η θεωρητική ματιά του περιοδικού αντιλαμβάνεται την ελληνική πολιτιστική παράδοση ως συγγενική και με αρκετές ομοιότητες με την αντίστοιχη ανατολική. Η ώσμωση μεταξύ του εθνικού λόγου και της θεωρίας περί πολιτιστικής εγγύτητας με την Ανατολή διαμόρφωσε εν πολλοίς το ευρύτερο θεωρητικό πρίσμα των προσλήψεων του *Ντεφίου*. Παράλληλα, το περιοδικό ανέδειξε τη συνέχεια και την εξέλιξη που είχε το λαϊκό τραγούδι στη σύγχρονη εποχή, μέσω της εισαγωγής νέων μουσικών στοιχείων και καινοτομιών, απορρίπτοντας ολοκληρωτικά το επιχείρημα περί «φολκλορίστικου και μνημειακού του χαρακτήρα». Πάντως, παρά τις κοινές θεωρητικές τους αναφορές, δεν ήταν λίγες οι φορές που το περιοδικό άσκησε κριτική στην Αριστερά και στο ΠΑΣΟΚ, αναφορικά με τη στρατηγική, τις πρακτικές και τις αντιλήψεις τους για με το πεδίο του πολιτισμού.

Τέλος, οι προσλήψεις του σκυλάδικου και της ευρύτερης κουλτούρας του από τον Τύπο είναι ένα ακόμη στοιχείο που παρουσίασε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Συνοπτικά, η αρθρογραφία της εποχής διακατεχόταν από αρνητική χροιά, θεωρώντας το σκυλάδικο ένα φαινόμενο ηθικής και πολιτιστικής παρακμής, το οποίο δεν είχε σχέση με τη λαϊκή μουσική παράδοση. Τόσο οι προσκείμενες στο ΠΑΣΟΚ όσο και στον κεντροδεξιό χώρο εφημερίδες σχολίασαν αρνητικά το εν λόγω μουσικό ρεύμα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε φαινόμενα παραβατικότητας που λάμβαναν χώρα στα νυχτερινά κέντρα, καθώς και σε επιμέρους αισθητικές πτυχές της σκηνής του σκυλάδικου, όπως η επίδειξη πλούτου και η στιχουργική θεματολογία. Εντούτοις, πολλές από τις εφημερίδες αυτές, παρά τις αρνητικές προσεγγίσεις των αρθρογράφων τους, προώθησαν έμμεσα τη λαϊκή νυχτερινή διασκέδαση και κατ' επέκταση τα σκυλάδικα. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν η *Αυριανή*, η οποία συνέβαλε αποφασιστικά στην προώθηση του σκυλάδικου μέσω της συστηματικής διαφήμισης δεκάδων κέντρων νυχτερινής διασκέδασης μέσα από τη στήλη της «Σεργιάνι στη Νύχτα», η οποία προώθησε και την προβολή καλλιτεχνών της σύγχρονης λαϊκής μουσικής, όπως του Λευτέρη Πανταζή, της Άντζελας Δημητρίου και του Γιώργου Σαλαμπάση. Η πρακτική αυτή συναντάται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 και σε αρκετές άλλες εφημερίδες, τόσο σε ορισμένες από τις λεγόμενες «φιλοπασοκικές», όπως το *Έθνος* και η *Ελευθεροτυπία*, όσο και σε ορισμένες που ήταν προσκείμενες στη Νέα Δημοκρατία, όπως η *Απογευματινή*, η *Βραδυνή* και, κυρίως, ο *Ελεύθερος Τύπος*, ο οποίος κατέγραψε την κίνηση στα λαϊκά νυχτερινά κέντρα τόσο της Αθήνας όσο και της Θεσσαλονίκης, στοιχείο που συνετέλεσε στην ανάδειξη πολλών νέων λαϊκών τραγουδιστών που ήταν ακόμη άγνωστοι στο αθηναϊκό κοινό, όπως ο Βασίλης Καρράς και ο Ζαφείρης Μελάς. Αυτή η αντίθεση στο πεδίο του ημερήσιου Τύπου, ανάμεσα στην πολιτιστική αρθρογραφία και στις πρακτικές προώθησης του σκυλάδικου, ήταν συνήθης κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και καταδεικνύει την ποικιλομορφία και τον πλουραλισμό των διαφορετικών προσλήψεων του εν λόγω ρεύματος της λαϊκής μουσικής και της ευρύτερης κουλτούρας του.

Βιβλιογραφία

Αρχειακό Υλικό

ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270.

Διακήρυξη Κυβερνητικής Πολιτικής, 1981 – Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα, Κέντρο Μελετών Διαφώτισης του ΠΑΣΟΚ, 1981.

ΠΑΣΟΚ, Ιδρυτική διακήρυξη της 3^{ης} Σεπτέμβρη 1974.

ΠΑΣΟΚ, Συμβόλαιο με τον λαό, 1981.

Πρόγραμμα γιορτής Νεολαίας ΠΑΣΟΚ '82.

Πρόγραμμα 1ου Φεστιβάλ ΚΝΕ – Οδηγητή.

Πρόγραμμα 4ου Φεστιβάλ ΚΝΕ – Οδηγητή.

Τύπος

Η Αυγή, 1974-1989.

Αυριανή, 1980-1989.

Απογευματινή, 1974-1989.

Βραδυνή, 1984-1985.

Έθνος, 1974-1989.

Ελευθεροτυπία, 1983-1989.

Καθημερινή, 1974-1989.

Ριζοσπάστης, 1974-1989.

Το Βήμα, 1981-1989.

Τα Νέα, 12.8.1972, 1983-1987, 8.9.1998.

Περιοδικά

Αντί, 1974-1989.

Επιθεώρηση Τέχνης, 1955-1961.

Ντέφι, 1982-1989.

Σχολιαστής, 1983-1989.

Τέταρτο, 1985-1988.

Διαδικτυακές πηγές

Αφιέρωμα με αποσπάσματα από συνεντεύξεις στον Ρόμπερτ Ουίλιαμς. Ιστοσελίδα thetoc.gr <https://www.thetoc.gr/politiki/article/o-rompert-ouiliams-eixe-sunthesei-kai-ton-umno-tis-nd---sullupitiria-apo-mitsotaki-kai-karamanli-binteo/>

«Πώς βγήκε η λέξη ‘σκυλάδικο’;», ηλεκτρονικό άρθρο στην ιστοσελίδα newsbeast.gr, <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2027148/pos-vgike-i-lexi-skiladiko>.

Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή στην ιστοσελίδα youfly.com: «Τα Σκυλάδικα του 80’-90’: Όταν ‘Αυτή η νύχτα έμενε’ στα σκυλάδικα». <https://youfly.com/tileorasi/ta-skyladika-tou-80-90-otan-afti-i-nychta-emene-sta-skyladika/>

Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή στην ιστοσελίδα news247.gr:
<https://www.news247.gr/sunday-edition/thanos-alexandris-enas-ierarchis-ton-skyldikon-exomologeitai.9250930.html>

Συνέντευξη Θάνου Αλεξανδρή, Περιοδικό Esquire, Καλοκαίρι 2022, διαδικτυακή έκδοση. <https://esquire.com.gr/culture/psychagogia/21600/thano-alexandri-poia-einai-auti-i-nuxta-pou-menei?fbclid=IwAR1LdwC1OiOkLwMHh-kDcxWlZ86R9SpbD7RiVEHka8IE1NMlgA3gvMnRck>

Οπτικοακουστικό υλικό

Συνέντευξη Μάνου Λοΐζου στην εκπομπή «Παρασκήνιο», ΕΡΤ, 10 Οκτωβρίου 1979.
<https://www.youtube.com/watch?v=gQdoZhZpNvA>

Συνέντευξη Στέλιου Καζαντζίδη στην εκπομπή «Μουσική Βραδιά», ΕΡΤ, 28 Νοεμβρίου 1981. <https://www.youtube.com/watch?v=-ol1Tiq02EI>

Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στην εκπομπή «Κατάθεση ψυχής» του Κώστα Μπαλαχούτη, Κανάλι της Βουλής. Μέρος Α': 31 Ιανουαρίου 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=0R3jO28lRsY>

Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στην εκπομπή «Κατάθεση ψυχής» του Κώστα Μπαλαχούτη, Κανάλι της Βουλής. Μέρος Α': 7 Φεβρουαρίου 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=yzsuaW0aNDQ>

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αμπατζή Ελένη & Τασούλας Μανουήλ, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα, 1998.

Αμπατζή Λιόπη, *Ποτό για παρέα: Σεξουαλική διασκέδαση στη σύγχρονη Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Μυτιλήνη, 2004.

Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής, (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2015.

Αυδίκος Ευάγγελος, *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού*, Κριτική, Αθήνα, 2009.

Βαμβακάς Βασίλης – Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2014.

Βασιλικός Βασίλης, *Η ζωή μου όλη (Στέλιος Καζαντζίδης)*, Φιλιππότη, Αθήνα, 1978.

Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990, Σταθερή δημοκρατία σηματοδεδιμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2002.

Βούλγαρης Γιάννης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Πόλις, Αθήνα, 2013.

Γεωργιάδης Νέαρχος, *Ρεμπέτικο και πολιτική: σχολιασμένη ανθολόγηση του λαϊκού τραγουδιού*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1993.

Γεωργιάδης Νέαρχος & Ραχματούλινα Τάνια, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2003.

Γιανουλόπουλος Γιάννης, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία 1945-1963*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1992.

Γκοντλέτ Στάθης, *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

Γκρέυ Καίτη, *Αυτή είναι η ζωή μου*, Γιώργος Χρονάς (επιμ.) Οδός Πανός, Αθήνα, 1983.

Γλύστρας Δημήτρης, *Η Άλλη Αριστερά. Μεταπολίτευση και Αμφισβήτηση, 1974-1981*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2020.

Δαμιανάκος Στάθης, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2005.

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

Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα, 2003.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Σπυριδάκης Μάνος (επιμ.), *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.

Διαμαντούρος Νικηφόρος, *Πολιτισμικός δυισμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000.

Δραγουμάνος Πέτρος, *Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας 1950-2000*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 2000.

Ελεφάντης Άγγελος, *Στον αστερισμό του λαϊκισμού*, (Δεύτερη Έκδοση) Γκόνη, Αθήνα, 2015.

Ζορμπά Μυρσίνη, *Πολιτική του πολιτισμού*, Πατάκης, Αθήνα, 2014.

Θεοδωράκης Μίκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1986.

Ιωάννου Ανδρέας, «Η σκυλότητα εκτός σκυλάδικου: κατανάλωση και ταυτότητες στην παραλιακή του Πειραιά», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 9-10 (Φθινόπωρο 2001).

Κάβουρας Παύλος (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση : ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα, 2010.

Καλλιμοπούλου Ελένη, Μπαλάντινα Αλεξάνδρα (επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*, Ασίνη, Αθήνα, 2014.

Κατσάπης Κώστας, *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα, 2007.

Κοροβίνης Θωμάς, *Στέλιος Καζαντζίδης. Αφιέρωμα*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2005.

Κοταρίδης Νίκος (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα, 1996.

Κοτζιάς Νίκος, *Ο «τρίτος δρόμος» του ΠΑΣΟΚ*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1985.

Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Σέλας, Αθήνα, 1994.

Κωστόπουλος Σωτήρης, *Η προδομένη αλλαγή. Η μεγάλη στροφή προς το ρεαλισμό. (Πρώτος Τόμος)*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998.

Λακόπουλος Γιώργος, *Το μυθιστόρημα του ΠΑΣΟΚ*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Λιαλιούτη Ζηνοβία, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα*, Ασίνη, Αθήνα, 2016.

Λιβιεράτος Κώστας & Φραγκούλης Τάκης (επιμ.), *Η κουλτούρα των μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991.

Λίτσης Μωυσής, *Στης μεταπολίτευσης τα χρόνια*, Τόπος, Αθήνα, 2019.

Λυριντζής Χρήστος - Νικολακόπουλος Ηλίας (επιμ.), *Εκλογές και κόμματα στη δεκαετία του '80. Εξελίξεις και προοπτικές του πολιτικού συστήματος*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1990.

Λυριντζής Χρήστος - Νικολακόπουλος Ηλίας – Σωτηρόπουλος Δημήτρης (επιμ.) *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, 1974-1994*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1996.

Μερακλής Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική Συγκρότηση – Ήθη και Έθιμα – Λαϊκή Τέχνη*, Οδυσσέας, Αθήνα, 2004.

Μηλιός Γιάννης & Μικρούτσικος Θάνος, *Στην υπηρεσία του έθνους. Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στην ελληνική μουσική*, (Δεύτερη έκδοση) Έκδοση της Εφημερίδας των Συντακτών, Αθήνα, 2018.

Μυζάλης Γιώργος, *Το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα, 1974-2002*, Fagottobooks, Αθήνα, 2018.

Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 3: 1970-1980*, Κέδρος, Αθήνα, 1992.

Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 4: 1981-1995*, Κέδρος, Αθήνα, 2009.

Νοταράς Γιώργος, *Το Ελληνικό Τραγούδι των τελευταίων τριάντα χρόνων. Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά*, Νέα Σύνορα - Α.Α Λιβάνη, Αθήνα, 1991.

Νταλούκας Μανώλης, *Ελληνικό ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου, 1945-1990*. Άγκυρα, Αθήνα, 2006.

Οικονόμου Λεωνίδας, «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη της Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα», *Περιοδικό Δοκιμές*, Τεύχος 13-14.

Οικονόμου Λεωνίδας, Στέλιος Καζαντζίδης, *Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκης, Αθήνα, 2015.

Οικονόμου Λεωνίδας, «Συγγένεια και έρωτας στο λαϊκό τραγούδι. Από τον Καζαντζίδη στον Βοσκόπουλο», *Αρχαιολογία*, τχ 41, Δεκ. 1991,

Οικονόμου Λεωνίδας, «Το 'ρεμπέτικο' και το 'λαϊκό' τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα» στο: Δεμερτζόπουλος Χρήστος και Παπαθεοδώρου Γιάννης (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και την δημοφιλή κουλτούρα*, Orportuna, Πάτρα, 2021.

Παναγιωτόπουλος Β. (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 10, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

Παναγιωτόπουλος Παναγής, *Περιπέτειες της μεσαίας τάξης: Κοινωνιολογικές καταγραφές στην Ελλάδα της ύστερης Μεταπολίτευσης*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2021.

Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Ζω από περιέργεια. Από την Λαμπέτη στον Δαλαμάγκα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.

Παπαζαχαρίου Εμμανουήλ, *Η Πιάτσα*, Κάκτος, Αθήνα, 1980.

Παπασταματίου Πυθαγόρας, *Πυθαγόρας: 30 χρόνια τραγούδια*, Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1983.

Παπαχριστόπουλος Νίκος, *Ρεμπέτικα τραγούδια: η τέχνη των σημείων*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2004.

Περπινιάδης Βαγγέλης, *Πριν το τέλος*, Προσκήνιο, Αθήνα, 2000.

Πετρόπουλος Ηλίας, «Τα σκυλαδικα», *Το άγιο χασισάκι. Δεκαοκτώ κείμενα για τον υπόκοσμο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990.

Σαββόπουλος, Πάνος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2010.

Σπουρδαλάκης Μιχάλης, *ΠΑΣΟΚ, Δομή, εσωκομματικές κρίσεις και συγκέντρωση εξουσίας*. Εξάντας, Αθήνα, 1988.

Σπουρδαλάκης Μιχάλης (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ. Κόμμα – Κράτος – Κοινωνία*. Πατάκης, Αθήνα, 1998.

Τζιόβας Δημήτρης, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, Gutenberg, Αθήνα, 2022.

Τσέτσος Μάρκος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη Νεοελληνική Μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 2011.

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου Πολέμου» στο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940 – 1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006, σελ. 561-594.

Φλωρινιώτης, Γιάννης, *Το τίμημα της δόξας*, Λίγκα, Αθήνα, 2004.

Χαριτόπουλος Διονύσης, *Έρωτες στη Μεταπολίτευση*, Τόπος, Αθήνα, 2019.

Χατζιδάκης Μάνος, *Τα σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, Αθήνα, 1980.

Χολστ Γκαίηλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο από τον ελληνικό τύπο (1947-1976)*, Αγγλοελληνικά εκδόσεις, Αθήνα, 1977.

Χρηστάκης Νικόλας, *Μουσικές ταυτότητες: αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1994.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor, Löwenthal, Leo, Marcuse, Herbert, Horkheimer, Max, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μετάφραση και εισαγωγή Ζήση Σαρίκα, Ύψιλον, Αθήνα, 1984,

Adorno, Theodor, *Philosophy of modern music*, Oxford University Press, New York, 1947.

Bampilis, Trifon, *Greek Whisky. The localization of a global community*, Berghahn Books, London & New York, 2013.

Bennett, Tony, "Popular Culture: a 'teaching object'", *Screen Education*, 34, 1980.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

Brantlinger, Patrick, *Bread & Circuses: Theories of Mass Culture as social decay*, Cornell University Press, Ithaca, 1983.

Burke, Peter, *Popular culture in early modern Europe*, Scolar press, Aldershot, 1994.

Burke, Peter, *Τι είναι πολιτιστική ιστορία;*, εισαγωγή και μετάφραση Σπύρου Σηφακάκη, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.

Cowan, Jane K., *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, μετάφραση Κώστα Κουρεμένου, επιστημονική θεώρηση Ελένης Παπαγαρουφάλη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

De Grazia, Victoria, *Irresistible Empire: America's advance through Twentieth Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

Duby Georges, «The diffusion of cultural patterns in feudal society», *Past and Present*, Τεύχος 39, 1968.

Du Boulay, Juliet, «Portrait of a Greek mountain village», *American Journal of Sociology*, vol. 81, iss. 4, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

Eliot, T.S., *Notes Towards The Definition Of Culture*, Faber & Faber Limited, London, 1948

Fiske, John, *Understanding popular culture*, Unwin Hyman, London, 1989.

Friedman, Jonathan, *Consumption and identity*, Harwood Academic Publishers, Chur, Switzerland, 1994.

Frith, Simon, *Sound Effects: Youth, leisure and the politics of rock*, Constable, London, 1983.

Gefou-Madianou Dimitra, *Alcohol, gender and culture*, Routledge, London & New York, 1992.

Gramsci, Antonio, *L'egemonia culturale*, Historica Edizioni, Cesena, 2022.

Hall, Stuart, Held, David & Mc Grew, Anthony (επιμ.), *Η νεωτερικότητα σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μετάφραση Θανάση και Βίκτωρα Τσακίρη, Σαββάλας, Αθήνα, 2003.

Hebdige, Dick, *Sottocultura: Il significato dello stile*, Traduzione di Pierluigi Tazzi, Meltemi, Milano, 2017.

Hobsbawm, Eric, *Θρυμματισμένοι καιροί. Κουλτούρα και κοινωνία στον 20^ο αιώνα*, μετάφραση Νίκου Κούρκουλου, επιμέλεια Άννας Μαλικιώση, Θεμέλιο, Αθήνα, 2013.

Maltby, Richard, *Dreams for sale: Popular culture in the 20th century*, Harrap, London, 1989.

Ross, Andrew, *No respect: Intellectuals and popular culture*, Routledge, London & New York, 1989.

Shore, Cris & Nugent, Stephen (επιμ.), *Elite cultures. Anthropological perspectives*, Routledge, London & New York, 2002.

Spourdalakis, Michalis, *The rise of the Greek Socialist Party*, Routledge, London & New York, 1988.

Stewart, Charles, «Hegemony or Rationality? : The Position of the Supernatural in Modern Greece», *Journal of Modern Greek Studies*, Τεύχος 7, Νούμερο 1, Μάιος 1989.

Storey, John, *Cultural consumption and everyday life*, Arnold, London, 1999.

John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture, An Introduction (5th edition)*, Pearson Longman, London, 2009.

Storey, John, *From popular culture to everyday life*, Routledge, London & New York, 2014.

Storey, John, *Πολιτιστική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα*, μετάφραση Βασίλη Ντζούνη, επιμέλεια Λουκά Ρινόπουλου, Πλέθρον, Αθήνα, 2015.

Storey, John, *Radical Utopianism and Cultural Studies: On refusing to be realistic*, Routledge, London & New York, 2019.

Strinati, Dominic, *An introduction to theories of popular culture*, Routledge, London, 1995.

Tylor, Edward, *Primitive Culture* (Dover Edition), Dover Publications, New York, 2016.

Wallerstein, Immanuel, "The national and the universal", King, Anthony (επιμ.), *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Williams, Raymond, *Culture and society*, Penguin, Harmondsworth, 1963.

Williams, Raymond, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, USA, 1983.