

ΠΜΣ

2008

Στοιχεία για το πολιτικό τραγούδι της μεταπολίτευσης

Πτυχιακή εργασία

Προβλήματα ορισμού. Οι ιδιαίτερες συνθήκες που γέννησαν το πολιτικό τραγούδι. Οι πρωταγωνιστές και τα παρασκήνια. Μαρτυρίες.

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ματούλα Τομαρά Σιδέρη

A.M. 1105 M013 Ναταλί Κάππα
πολιτική επιστήμη και ιστορία ΠΑΝΤΕΙΟ Πανεπιστήμιο
κατεύθ: Νεώτερη και σύγχρονη ιστορία



Μεταπτυχιακή εργασία

Στοιχεία για το πολιτικό τραγούδι της Μεταπολίτευσης

Περιεχόμενα

Σελ.2: Εισαγωγή

Σελ.2: Κεφάλαιο 1^ο. Η επιστήμη της μουσικής

Κεφάλαιο 1.α. Σχετικά με τις νεότερες ανθρωπολογικές μελέτες της μουσικής

Σελ.3: Κεφάλαιο 1.β. Σχετικά ιστορικά στοιχεία

Σελ.4: Κεφάλαιο 2^ο. Μεθοδολογία της έρευνας

Σελ.9: Κεφάλαιο 3^ο. Το πολιτικό τραγούδι

Κεφάλαιο 3.α. Πολιτικό τραγούδι προβλήματα ορισμού

Σελ. 15: Κεφάλαιο 3.β. Το πολιτικό τραγούδι της Χούντας

Σελ.21: Κεφάλαιο 3.γ. Μια συνοπτική παρουσίαση του ελληνικού τραγουδιού της
αμφισβήτησης τις δεκαετίες 1960-1970

Σελ.26: Κεφάλαιο 3.δ.i. Η σχολή Θεοδωράκη και η πολιτικοποιημένη τέχνη της δεκαετίας του
1960

Σελ.28 :Κεφάλαιο 3.δ.ii. Η μεταπολίτευση και το πολιτικό τραγούδι

Σελ.30: Κεφάλαιο 3.ε.i. Στην συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, πρωταγωνιστές και παρασκήνια

Σελ.40: Κεφάλαιο 3.ε.ii. Η δεκαετία του 1980. Ο μεταγενέστερος Κώστας Τριπολίτης

Σελ.42: 3.ζ. Συλλογή και ταξινόμηση πολιτικών τραγουδιών

Σελ.52: Κεφάλαιο 3.η.i. Μαρτυρίες των δημιουργών

Σελ.54: Κεφάλαιο 3.η.ii. Άλλες μαρτυρίες: Διονύσης Σαββόπουλος, Μάνος Λοΐζος, Μανώλης
Ρασούλης, Λευτέρης Παπαδόπουλος

Σελ.59: Κεφάλαιο 3.στ. Η ελληνική δισκογραφία από τη Μεταπολίτευση και εντεύθεν

Σελ.62: Επίλογος

Σελ.: 63. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να δώσει στον αναγνώστη μια συνοπτική εικόνα του πολιτικού τραγουδιού τα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Αρχικά, για λόγους ενημερωτικούς θα δοθεί η επιστημονική διάσταση που έχει λάβει η μουσικολογία στις επιμέρους αναλύσεις της, ήτοι εθνομουσικολογία, κοινωνιολογία της μουσικής και ψυχολογική μουσικολογία. Η ύπαρξη των ποικίλων επιστημονικών κλάδων, που αντιλαμβάνονται τη μουσική ως στοιχείο τέτοιο που εξηγεί και διαμορφώνει κοινωνικές συμπεριφορές, μαρτυρεί την σπουδαιότητά της καθώς και την ικανότητά της να αξιώσει επιστημονικότητα ως προς τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της εκάστοτε σχετικής έρευνας. Στην εν λόγω εργασία θα προσπαθήσω να καθρεπτίσω μια εποχή μέσα από την μουσική παραγωγή σε συνδυασμό πάντα με τα σημαντικότερα ιστορικά γεγονότα της περιόδου. Στο 2^ο κεφάλαιο θα παρουσιάσω τις πηγές και τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποίησα καταθέτοντας και τις ιδιαίτερες δυσκολίες που εμφανίστηκαν στην διάρκεια της συλλογής και ταξινόμησής τους. Στο 3^ο και βασικό κεφάλαιο, θα παρουσιαστεί όλο το υλικό, ταξινομημένο σε υποκεφάλαια για καλύτερη κατανόησή του. Αρχικά θα προσπαθήσω να ορίσω την έννοια που αντιστοιχεί στον όρο «πολιτικό τραγούδι» καθότι εμφανίζει μια ποικιλία προσεγγίσεων που έχει να κάνει τόσο με το πώς αντιλαμβάνονται «το πολιτικό» οι στιχουργοί, όσο και με το τραγούδι ως τέχνη που λειτουργεί βιωματικά και πολλές φορές συμβολικά. Εν συνεχεία, θα παρουσιάσω το τραγούδι της Χούντας, δηλαδή το τραγούδι που γράφτηκε υποστηρικτικά άλλοτε και προπαγανδιστικά τον καιρό της επταετίας υπέρ του καθεστώτος. Ακολουθεί το πολιτικό τραγούδι της αμφισβήτησης τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 με επακόλουθη ειδική αναφορά στη σχολή του Μίκη Θεοδωράκη που πρωταγωνίστησε στο χώρο της στρατευμένης τέχνης. Θα παρουσιάσω τους πρωταγωνιστές αυτής της κίνησης στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή πριν αναφερθώ στη δεκαετία του 1980 με τη μαρτυρία του στιχουργού/ποιητή Κώστα Τριπολίτη. Σημαντικότερη στιγμή της παρούσας έρευνας αποτελεί η συλλογή και ταξινόμηση των πολιτικών τραγουδιών τριών μεγάλων στιχουργών με επιμέρους αναλύσεις επί του περιεχομένου πριν την κατάθεση των απόψεων τους. Εν συνεχεία θα παρουσιαστούν και άλλοι σημαντικοί δημιουργοί που γράψανε στη λαϊκή μνήμη, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ελληνική δισκογραφία της εποχής, από το 1974 και έπειτα.

Κεφάλαιο 1^ο. Η επιστήμη της μουσικής

Κεφάλαιο 1.α. Σχετικά με τις νεότερες ανθρωπολογικές μελέτες της μουσικής.

Οι νεότερες εθνογραφικές-ανθρωπολογικές προσεγγίσεις θέτουν την μουσική στο κέντρο της εικόνας (έως τότε την συναντάμε στο τέλος), θεωρώντας την εξίσου σημαντική με τα υπόλοιπα πολιτισμικά στοιχεία και ικανή να οδηγήσει στην περιγραφή και ερμηνεία του πολιτισμικού συστήματος καθώς επίσης και ως το κατεξοχήν πεδίο άρθρωσης των κοινωνικά προσδιορισμένων συναισθημάτων.

Ο προάγγελος της εθνομουσικολογίας, η συγκριτική μουσικολογία, εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} μέσα από τις εργασίες των Béla Bartók, Zoltán Kodály, Constantin Brailoiu, Vinko Zganec, Franjo Ksaver, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Curt Sachs και Alexander J. Ellis.

Ειδικότερα, η εθνομουσικολογία αναπτύχθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στον γερμανικό χώρο ως επιστήμη με τη μορφή ακόμα της συγκριτικής μουσικολογίας. Υπήρξαν διάφορες μουσικολογικές σχολές στην Ευρώπη αλλά η θεωρητική και μεθοδολογική αντιδιαστολή σημειώθηκε το 1950 με την αμερικάνικη συγκριτική μουσικολογία που καθρεπτίζεται στο έργο του Alan Merriam “The anthropology of music” με βάση την ανθρωπολογία. Η δεκαετία του 1950 αποτελεί τη γέφυρα για τη σύγχρονη εθνομουσικολογία δίνοντας ένα σχετικό προβάδισμα

στην αμερικάνικη προσέγγιση που δίνει έμφαση στην εθνογραφία και την έρευνα πεδίου. Αρχικά η εθνομουσικολογία ασχολείτο με πρωτογόνους πολιτισμούς αλλά πλέον μπορεί κανείς να συναντήσει όλες τις κοινωνικές μορφές απλές και σύνθετες. Ονόματα μουσικολόγων (εκτός των προαναφερθέντων) που ασχολήθηκαν με την εθνομουσικολογία όπως των Guido Adler, Franz Boas, George Herzog, Bruno Nettl, Jaap Kunst, Mantle Hood και Alan Merriam πρωταγωνιστούν στις ακαδημαϊκές αίθουσες. Θεσμικά, η SEM (Society for Ethnomusicology) ιδρύθηκε ήδη από το 1955 –ούσα η πρώτη ακαδημαϊκή οργάνωση- αποτελεί με τις ICTM (International Council for Traditional Music) και BFE (British Forum for Ethnomusicology) τις τρεις κυρίαρχες οργανώσεις εθνομουσικολογίας διεθνώς.

Αν και παραδοσιακά η μουσικολογία ασχολείτο με την ιστορία και την ανάλυση της δυτικής μουσικής σχολής, η εθνομουσικολογία μελετά το σύνολο της μουσικής ως ένα κοινωνικό και πολιτιστικό φαινόμενο χρησιμοποιώντας θεωρίες και μεθόδους από τις πολιτιστικές, κοινωνικές και κλασικές σπουδές. Αν και αρκετοί εθνομουσικολόγοι διεξάγουν ιστορικές έρευνες, η πλειοψηφία ασχολείται με χρόνιες επιτόπιες έρευνες παρατήρησης πληθυσμών. Επιπλέον, εθνομουσικολογικές εργασίες έγιναν όχι κατ' ανάγκη από εθνομουσικολόγους αλλά και από ανθρωπολόγους (παραδείγμα ο Colin Turnbull και η εργασία του για τους πηγμαίους Mbuti), γλωσσολόγους (παραδείγμα ο Jaime de Angulo και η εργασία του για τη μουσική των ιθαγενών της βόρειας Καλιφόρνιας) και άλλους ακαδημαϊκούς.

Η κοινωνική μουσικολογία ασχολείται τόσο με την κοινωνιολογία –όπως αυτή σχετίζεται με τις τέχνες- όπως και με την μουσικολογία που επικεντρώνεται στις κοινωνικές προεκτάσεις της μουσικής όπως και τον ρόλο της μουσικής στην κοινωνία. Αν και μοιράζεται αρκετά κοινά με την εθνομουσικολογία πάρα ταύτα διαφοροποιείται και στη θεματολογία αλλά κυρίως στη μεθοδολογία. Από τους πρώτους και πιο επιφανείς κοινωνιολόγους που εξετάσανε τις κοινωνικές προεκτάσεις της μουσικής ήταν οι Georg Simmel, Alfred Schutz, Max Weber και Theodor Adorno.

3

Η ψυχολογία της μουσικής θα μπορούσε να αποτελεί κομμάτι τόσο της ψυχολογίας όσο και της μουσικολογίας που σκοπό έχει να εξηγήσει την μουσική συμπεριφορά και εμπειρία. Η μοντέρνα μουσική ψυχολογία είναι βασικά εμπειρική που στηρίζεται στην συστηματική παρατήρηση, καταγραφή και αξιολόγηση των συμπεριφορών καθώς και την αλληλεπίδραση μεταξύ των (μουσικών) υποκειμένων. Βασικό παράγωγο της αποτελεί η μουσικοθεραπεία. Η μουσικοθεραπεία συγκεκριμένα όπως αναφέρει και ο καθηγητής μουσικολογίας Απόστολος Κώστιος σε σχετικό άρθρο του είναι τόσο παλιά όσο και η μουσική, με το ιστορικό της πορτρέτο να αποδίδει θαυμάσια τις πολιτισμικές εξελίξεις της ανθρωπότητας σε κάθε λογής κοινωνία και ιστορική στιγμή.¹

¹ Σε άλλο σχετικό άρθρο της μουσικοθεραπεύτριας- ψυχολόγου Λιάννας Πολυχρονιάδου διαβάζουμε ότι η επαφή μας με το ρυθμό είναι εμπειρία προγενετική καθώς ο ρυθμός φαίνεται πως είναι η πρώτη εμπειρία των αισθήσεων του εμβρύου μέσα στον μικρόκοσμο της μήτρας. Εν συνεχεία υποστηρίζει ότι η μουσική αγγίζει τον άνθρωπο σε ένα προλεκτικό αρχαίο επίπεδο της προσωπικότητας, ξεπερνώντας τις αντιστάσεις της διάνοησης και της λογικής σκέψης. Στις μέρες μας, η μουσικοθεραπεία χαίρει αναγνώρισης κυρίως στο εξωτερικό αλλά και στην Ελλάδα όπου εκπροσωπείται από την Ελληνική Εταιρία Μουσικοθεραπείας & Δημιουργικής Έκφρασης (www.mtherapy.cjb.net).

Σημειώνουμε ότι ο πρώτος επίσημος φορέας κλινικής εφαρμογής και έρευνας δημιουργήθηκε στις ΗΠΑ, τις αρχές της δεκαετίας του '50. Πρόκειται για μια σύνθετη επιστημονική ομάδα που οδήγησε στη δημιουργία της Αμερικανικής Εταιρείας Μουσικοθεραπείας. Πρέπει εδώ να αναφέρει κανείς ότι η δημιουργία της εταιρείας αυτής βασίσθηκε σε μία απλή κλινική παρατήρηση που έδειχνε ότι, σε νοσοκομεία των ΗΠΑ στα οποία νοσηλεύονταν τραυματίες βετεράνοι του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η ανάρρωση ασθενών ήταν ταχύτερη σε θαλάμους που υπήρχε «ζωντανή μουσική» σε σχέση με θαλάμους χωρίς μουσική. (Από το άρθρο της εφημερίδας «Καθημερινής» την 01.02.2004, «Η μουσική ως φάρμακο» του καρδιολόγου-συνθέτη Θανάση Δρίτσα.)

Κεφάλαιο 1.β. Σχετικά ιστορικά στοιχεία

Ένας τρόπος λοιπόν για να προσεγγίσει κάποιος μια εποχή είναι η πολιτιστική του έκφραση και δημιουργία. Στην ελληνική περίπτωση το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε από τον 18^ο αιώνα πηγή έμπνευσης ειδικότερα στις εμπόλεμες συρράξεις αλλά και σημείο αναφοράς για την μετέπειτα μουσική δημιουργία. Ο αγωνιστής, ο στρατιώτης και ο «πατριώτης» γενικότερα, το χρησιμοποιεί συγκινησιακά και προτρεπτικά για την επίτευξη του στόχου που δεν είναι άλλος από τη νίκη. Στην εν λόγω εργασία θα επιχειρηθεί μια συστηματική συλλογή και ταξινόμηση υλικού για την ιστορία του πολιτικού τραγουδιού με παρουσίαση και με επιτόπιες συνεντεύξεις δημιουργών, καταγραφή και ομαδοποίηση των στίχων τους και εν συνεχεία περιγραφή του ιδιαίτερου ιστορικού πλαισίου που γέννησε το πολιτικό τραγούδι. Οι καλλιτέχνες, ειδικότερα στις δεκαετίες αμφισβήτησης του 20^{ου} αιώνα, την εποχή του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης όπου το τραγούδι αποκτάει ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις, ασκούσαν παραδοσιακά μεγάλη επιρροή στο κοινό, και αυτό αποτελεί μια σχετικά παγκόσμια αλήθεια. Η γλώσσα είναι κοινή για όλες τις τάξεις και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μιχαήλ Μπαχτίν «Η κοινωνική τάξη δεν συμπίπτει με τη σημειωτική κοινότητα. Έτσι οι διαφορετικές κοινωνικές τάξεις χρησιμοποιούν μια ίδια γλώσσα. Συνέπεια αυτού, σε κάθε ιδεολογικό σημείο διασταυρώνονται οι τόνοι διαφορετικών προσανατολισμών. Το σημείο καταλήγει να γίνει η αρένα της ταξικής πάλης... Η κοινωνική πολυτονικότητα του ιδεολογικού σημείου είναι αυτό που το κάνει να διατηρεί τη ζωτικότητα του και την ικανότητα εξέλιξης. Όταν αυτό αποσύρεται από την ταξική πάλη παρακμάζει και γίνεται αντικείμενο φιλολογικής ερμηνείας.»². Σε αυτό το σημείο γίνεται κατανοητό πως αντίστοιχα και το τραγούδι, ως άθροισμα ιδεολογικών σημείων, μπορεί να καταλήξει με τη σειρά του να γίνει η αρένα της ταξικής πάλης, αλλά και του αγώνα για κάθε λογής κοινωνικές διεκδικήσεις. Ο μεταφρασμένος και τραγουδισμένος στην Ελλάδα, Karl Wolf Biermann³, κατάφερε μέσα από το έργο του –μέσα δηλαδή από την ποίηση και το τραγούδι, να κάνει την όποια αντιπολίτευση επετεύχθη σε μια ανατολική Γερμανία που δεν διέθετε χώρο για τέτοιες τοποθετήσεις και τακτικές. Η μουσική πανκ και ροκ στη Μεγάλη Βρετανία αποτελεί μια ακόμα πολιτική έκφραση της νεολαίας όπου καθρεπτίζεται στο τραγούδι «God save the Queen» των Sex Pistols, που θεωρήθηκε τότε μια επίθεση τόσο στη βρετανική μοναρχία όσο και στον βρετανικό εθνικισμό. Στην Αμερική επιπλέον, οι μειονότητες εκφράζονταν μέσα από τη μουσική, όπως αντίστοιχα εκφραζόταν και το ελληνικό περιθώριο του μεσοπολέμου μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι. Ο σύγχρονος ευτελισμός του τραγουδιού, σε παγκόσμια κλίμακα, αποτελεί από μόνος του ένα επιχείρημα σε όλους όσους σημειώνουν την πολιτιστική ισοπέδωση που έχει επιφέρει η παγκοσμιοποίηση και η δικτατορία των οικονομιών. Η ύπαρξη στις παρελθούσες δεκαετίες των Biermann, Bob Dylan, Pink Floyd, Rolling Stones, Clash,

² Βλέπε Μαρξισμός και Φιλοσοφία της γλώσσας, Βαλεντίν Ν. Βολοσίνοφ. Εκδ. Παπαζήση, 1998. Ο Mikhail Mikhailovich Bakhtine (Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπαχτίν), υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους Ρώσους στοχαστές του προηγούμενου αιώνα και ο σημαντικότερος μελετητής του έργου του Ντοστογιέφσκι. Παρόλο που ο Bakhtine έμεινε για χρόνια στην αφάνεια κατέχει μια σημαντική θέση ανάμεσα στους μεγάλους θεωρητικούς του περασμένου αιώνα. Το έργο του χαρακτηρίζεται από ένα στέρεο φιλοσοφικό υπόβαθρο που καλύπτει γνωστικές περιοχές όπως η γλωσσολογία, η κοινωνιολογία του πολιτισμού και η θεολογία.

³ Γερμανός στιχουργός/τραγουδιστής, εγκαταστάθηκε από το Αμβούργο στην ανατολική Γερμανία λόγω των αριστερών πολιτικών του πεποιθήσεων. Αργότερα όμως, ως αντικονφομιστής, βίωσε την απαγόρευση και εκεί. Στην Ελλάδα μελοποιήθηκε από τον Θάνο Μικρούτσικο σε μετάφραση του Δημοσθένη Κούρτοβικ. Έργα του (Μπαλάντα για τους ασφαλίτες, Κομαντάντε Τσε Γκεβάρα, Αυτούς τους έχω βαρεθεί κ.α.) κυκλοφόρησαν στο δίσκο «Πολιτικά τραγούδια» του Θάνου Μικρούτσικου με ερμηνεύτρια την Μαρία Δημητριάδη, τον Οκτώβριο του 1975. Τα 8 από τα 15 τραγούδια απαγορεύτηκαν από την τότε ΕΙΠΤ.

Σαββόπουλου κλπ αποτελούσε μια υγιή εικόνα μιας κοινωνίας σε μετάβαση. Σήμερα, την εποχή των ταχυφαγίων και της υπερκατανάλωσης, δύσκολα μπορεί να καταφέρει ένας τραγουδοποιός να μείνει στη μνήμη και να κερδίσει τη σημαντικότητα που ενδεχομένως θα είχε σε μια άλλη ιστορική συγκυρία.

Κεφάλαιο 2^ο . Μεθοδολογία της έρευνας

Πρακτικά, η παρούσα εργασία βρέθηκε πολλές φορές αντιμέτωπη με διάφορες δυσκολίες και άλλαξε ποικίλες μορφές μέχρι να καταλήξει στη σημερινή. Η έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας αποτελεί από μόνη της ένα αδιέξοδο και συνάμα μια πρόκληση για τον κάθε ενδιαφερόμενο ερευνητή. Η συνομιλία με κάποιους πρωταγωνιστές υπήρξε ιδιαίτερα διαφωτιστική ενώ παράλληλα και η επαρκής βιβλιογραφία σχετικά με την περίοδο, από μια καθαρά ιστοριοπολιτική σκοπιά, βοήθησε στην κατανόησή του. Πέρα από τις πηγές σχετικά με την περίοδο, εντοπίστηκαν διάφορα βιβλία βιογραφικού και αυτοβιογραφικού χαρακτήρα πολλών και σημαντικών δημιουργών, τα περισσότερα από τα οποία είτε έγραψαν, είτε επιμελήθηκαν οι ίδιοι. Ονόματα όπως των Μίκη Θεοδωράκη, Λευτέρη Παπαδόπουλο, Μάνο Λοΐζο, Μανόλη Ρασούλη, Διονύση Σαββόπουλο είναι γνωστά ήδη από τη δεκαετία του 1960 και κυρίως τη δεκαετία του 1970 και του 1980, ενώ οι σχετικές μαρτυρίες καθρεπτίζουν το μουσικό, και όχι μόνο, κλίμα της εποχής. Τονίζεται ότι η παρούσα μελέτη αποτελεί μια ιστορική καταγραφή της ζωής και του έργου βασικών πρωταγωνιστών του πολιτικού τραγουδιού της περιόδου καθώς και την βιωματική τους μαρτυρία και υποκειμενική τοποθέτηση στα γεγονότα με μια παράλληλη παρουσίαση των σημαντικότερων ιστοριοπολιτικών γεγονότων της εποχής, επιχειρώντας μια αναγωγή από το μερικό στο γενικό.

Πέρα όμως από την ειδική βιβλιογραφία των παραπάνω δημιουργών και έχοντας τη δυνατότητα εντοπισμού και συνεργασίας με κάποιους από αυτούς, άδραξα την ευκαιρία για κάποιες επιτόπιες συνεντεύξεις. Τα θέματα τα οποία συζητήθηκαν ήταν η προσπάθεια αποσαφήνισης του όρου, η ιστορική συγκυρία που το γέννησε και το έργο που εν τέλει παράχθηκε. Οι δημιουργοί που επιλέχθηκαν είναι ο Μάνος Ελευθερίου, ο Φώντας Λάδης (ο Κώστας Τριπολιτης ως νεότερος, αναφέρεται ξεχωριστά και τοποθετείται στη δεκαετία του 1980). Η επιλογή έγινε με γνώμονα τη διαφορετικότητα των δυο στιχουργών ως προς τη προσέγγισή τους. Ειδικότερα, ο Μέν Μάνος Ελευθερίου επιλέγει μια ποιητική γραφή με συμβολικές τοποθετήσεις και αντικατοπτρισμούς, ο δε Φώντας Λάδης είναι συγκεκριμένος, πολεμικός με σαφή αγωνιστική διάθεση και εικόνα.

Πριν επιχειρήσουμε να αποσαφηνίσουμε τον όρο πολιτικό τραγούδι θα ακολουθήσει μια βιογραφική εικόνα των ομιλούντων προκειμένου ο κάθε αναγνώστης να αντιληφτεί πόσο και πως δραστηριοποιήθηκαν οι συνεντευξιζόμενοι στον εν λόγω χώρο καθώς και την επιπλέον διευρυμένη σχετική τους δραστηριότητα.



Ο Μάνος Ελευθερίου γεννήθηκε στις 12 Μαρτίου του 1938 στην Ερμούπολη της Σύρου. Στα 24 εκδίδει την πρώτη ποιητική συλλογή “Συνοικισμός” (1962) και δύο χρόνια αργότερα κυκλοφορεί τα διηγήματα “Το διευθυντήριο” και έπειτα “Η σφαγή”. Ακολούθησαν άλλες οκτώ ποιητικές συλλογές μεταξύ τους το “Μυστικό πηγάδι” και το 1994 τη νουβέλα “Το άγγιγμα του χρόνου”, ενώ επιμελήθηκε και λευκώματα. Μέχρι σήμερα, έχει εκδώσει πολλές ποιητικές συλλογές, βιβλία με διηγήματα, νουβέλες και μυθιστορήματα. Για τον Καιρό των Χρυσανθέμων έχει τιμηθεί με το Κρατικό Βιβλίο Λογοτεχνίας. Ως στιχουργός εμφανίζεται το 1964 (Ρημαγμένοι Κήποι, σύνθεση Χρ. Λεοντής, τραγούδι Έφη Παναγιώτου). Έκτοτε μετράει πάνω από τετρακόσια τραγούδια μελοποιημένα από τους

σπουδαιότερους συνθέτες. Συνεργάστηκε με το Μίκη Θεοδωράκη (Λαϊκά: Το παλληκάρι έχει καημό, Σ' αυτή τη γειτονιά, Πολιτεία Γ & Δ), το Δήμο Μούτση (Ο Άγιος Φεβρουάριος: Η σουστά πήγαινε μπροστά, Άλλος για Χίο τράβηξε, Ο χάρος βγήκε παγανιά) και το Γιάννη Μαρκόπουλο (Θητεία: Μαλαματένια λόγια, Τα λόγια και τα χρόνια, Παραπονεμένα λόγια). Αργότερα σίχοι του θα γίνουν τραγούδια από το Γιάννη Σπανό (Η μαρκίζα), το Σταύρο Κουγιουμτζή, το Θάνο Μικρούτσικο, τον Ηλία Ανδριόπουλο (Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες) και το Χρήστο Νικολόπουλο (Οι ελεύθεροι κι ωραίοι, Στων αγγέλων τα μπουζούκια). Στις παράλληλες δραστηριότητές του τον συναντάμε να εργάζεται ως επιμελητής βιβλίων, αρθρογράφος αλλά και ραδιοφωνικός παραγωγός.



Ο Φώντας Λάδης γεννήθηκε το 1943 στη Σπάρτη. Εργάστηκε ως δημοσιογράφος σε ελληνικές εφημερίδες και περιοδικά και συνεργάστηκε με έντυπα του εξωτερικού, ειδικότερα την περίοδο 1967 - 1973 όπου και έζησε στη Ρώμη. Υπήρξε συνεκδότης με τον Δημήτρη Γκιώνη του περιοδικού «Τετράδιο» από το 1974 ως το 1976. Έχει γράψει ποίηση⁴, πεζογραφία⁵, ταξιδιωτικό, πολιτικό και ιστορικό δοκίμιο⁶, καθώς και βιβλία για παιδιά. Ποιήματα του μελοποιήθηκαν από το Μίκη Θεοδωράκη, το Μάνο Λοΐζο, το Χρήστο Νικολόπουλο, το Θάνο Μικρούτσικο, το Μάριο Τόκα, το Λίνο Κόκοτο, το Δημήτρη Λάγιο και άλλους Έλληνες συνθέτες⁷. Είναι μέλος της Ένωσης Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών (ΕΣΗΕΑ), της Ένωσης Μουσικοσυνθετών - Στιχουργών Ελλάδας (ΕΜΣΕ) και ιδρυτικό μέλος και πρόεδρος της Εταιρείας Αρχείου και Μελετών «Μνήμες».



Επιπλέον, για το έργο του και την εποχή του μίλησε και ο στιχουργός-ποιητής Κώστας Τριπολίτης, ο οποίος ως μεταγενέστερος αναφέρεται αργότερα στην παρούσα εργασία και εξηγεί τη δική του στιχουργική, η οποία πλησιάζει σε αυτή

⁴ Ποίηση «Γράμματα από τη Γερμανία», 1966, β' έκδοση, Gutenberg, 1976, «Μικρές σημαίες», 1974, «Είκοσι τραγούδια», Καστανιώτης 1978, «Άρες, μάρες, κουκουναρές», Καστανιώτης 1978, «Διαδρομές», Μνήμες 2001.

⁵ Πεζογραφία «Άλκης ο ψεύτης: Ο γάιδαρος που νίκησε το σκυλόψαρο και άλλες ιστορίες», Καστανιώτης 1981, «Άνθρωποι και κούκλες», Εξάντας 1987, «Το μυστικό του μπρατ», Δίαυλος 1996, «Μπίρα με γρεναδίνη», Άγκυρα 2001.

⁶ Δοκίμιο/άλλα «Η Πορτογαλία κι εμείς, Προβλήματα του σοσιαλισμού» (Μαζί με τον Κ. Χατζηαργύρη), Gutenberg 1976, «Τι είναι και που πηγαίνει ο ευρωκομμουνισμός», Πύλη 1980, «Το καλαντάρι της Γνώσης», Γνώση 1982, 1983, 1984, 1990, «Νικαράγουα, Ταξιδιωτικό μιας επανάστασης», Κάκτος 1983, «Ιουλιανά 1965, 100 μέρες που συγκλόνισαν την Ελλάδα», Καστανιώτης 1985, «Οι αλλαγές στην ΕΣΣΔ και η ελληνική αριστερά», Καστανιώτης 1987, «Παράδοση και Προοπτική», Πύλη 1988, «Χαίρε μέσα από τη μάχη, Μακεδονία, Θράκη, Μικρασία 1918 – 1922», Τροχαλία 1993, «Προσωπικά ημερολόγια μελών των πληρωμάτων των Θωρηκτών Αβέρωφ» και «Υδρα», Λιβάνης 1993, «Όπου γη, Ελλάδα. Το έπος της μετανάστευσης σε εικόνες», Μνήμες 1998, «Από τις φрукτωρίες στις δορυφορικές επικοινωνίες», Μνήμες 1999, «Μίκης Θεοδωράκης, το χρονικό μιας επανάστασης», Εξάντας 2001, «Η Σπάρτη ανάμεσα σε τρεις αιώνες 1834 – 2002», Δήμος Σπαρτιατών και Μνήμες, Αθήνα 2002.

⁷ Τραγούδια (σε δίσκο): «Γράμματα από τη Γερμανία», Μίνος 1966 και Lyra 1976. Πρόκειται για πολιτικά τραγούδια με πρωτότυπο σατιρικό περιεχόμενο. Γράφτηκαν το 1966 και μέχρι και το 1976 ήταν απαγορευμένα από τη Λογοκρισία. Η σύνθεση είναι του Μίκη Θεοδωράκη. «Τα τραγούδια μας», Μίνος 1976, έντεκα πολιτικά τραγούδια που περιγράφουν το έντονο κοινωνικό κλίμα στην Ελλάδα μετά την μεταπολίτευση σε σύνθεση Μάνου Λοΐζου. «Τραγούδια της λευτεριάς», Lyra 1978, Μουσική Θάνου Μικρούτσικου. Πέντε από τα τραγούδια του δίσκου κυκλοφόρησαν πρώτη φορά το 1978. «Εδώ που γεννηθήκαμε», Polygram 1982. Πρόκειται για τραγούδια της πόλης αλλά και ερωτικά σε σύνθεση Δημήτρη Λάγιου. «Το ποτάμι», Lyra 1986, σε σύνθεση Λίνου Κόκοτου. «Άρες, μάρες, κουκουναρές», EMI 1979, μια συλλογή από δώδεκα παιδικά τραγούδια σε σύνθεση Μάριου Τόκα. «Διαδρομές», WEA 2002, τραγούδια για τους δρόμους και τις γειτονιές της Αθήνας, σε μουσική Χρήστου Νικολόπουλου και κάποια σκόρπια τραγούδια (μεμονωμένα, σε διάφορους δίσκους από 1965 μέχρι σήμερα).

του Φώντα Λάδη και αποτελεί ένα κατηγορώ στην ελληνική πολιτική σκηνή της δεκαετίας του '80. Αναλυτικά για το έργο του θα δούμε παρακάτω από τον ίδιο. Αν και ψυχίατρος στο επάγγελμα, ο Κώστας Τριπολίτης προτίμησε τη στιχουργική και την συγγραφή κειμένων, δοκιμίων και λογοτεχνημάτων ενώ εργάζεται και ως παραγωγός στο ραδιόφωνο του Δεύτερου Προγράμματος.

Επιπροσθέτως, συνάντησα και τον Νίκο Οικονόμου, ιδιοκτήτη της ανεξάρτητης δισκογραφικής εταιρείας Protasis Music, η οποία χαρακτηρίζεται από συλλογές πολιτικού τραγουδιού, ελληνικού και ξένου⁸, για να μας δώσει μια εικόνα της ελληνικής δισκογραφίας των δεκαετιών του 1970 και 1980. Ο Νίκος Οικονόμου εξιστορώντας τα χρόνια εκείνα, πέρα από μουσικός, υπήρξε και φοιτητής της Νομικής, αφηγούμενος με τη σειρά του τη δική του εμπειρία από τα γεγονότα. Μετά την Μεταπολίτευση εργάζεται ως μουσικός στην Πλάκα με τον συνθέτη Πάνο Τζαβέλλα και εν συνεχεία και με άλλους, όπως ο Αντώνης Καλογιάννης, η Αφροδίτη Μάνου, η Άλκηστις Πρωτοψάλτη. Από το 1978-79 συνεχίζει τις μουσικές του σπουδές που είχε προσωρινά εγκαταλείψει. Το 1981 βρίσκεται στην Κέρκυρα με τον Μάνο Χατζιδάκι. Το 1982 κάνει ένα δίσκο, στη δισκογραφική εταιρία LYRA του Αλέκου Πατσιφά⁹. Ο εν λόγω δίσκος, με πολιτικό προσανατολισμό, λεγόταν «Η αφύλακτη διάβαση»¹⁰, οπότε κλείνει η μουσική του σταδιοδρομία, αλλάζοντας και γραμμή πλεύσης. Μετά το 1986 τον βρίσκουμε παραγωγό στη δισκογραφική εταιρεία Warner, αργότερα στην BMG ως διευθυντή ελληνικού ρεπερτορίου και εν συνεχεία ιδιοκτήτη της δικής του δισκογραφικής εταιρείας.

Πέρα από τις ζωντανές αφηγήσεις, θα περιληφθούν και κάποιες επιπλέον άλλων πρωταγωνιστών της περιόδου όπως και κάποια σχόλια της δεκαετίας του 1960 που αποτέλεσε τη γενεσιουργό εποχή αυτής της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε που η συντριπτική πλειοψηφία αυτής της πνευματικής εργασίας παράχθηκε ακριβώς πριν την επταετία και κυκλοφόρησε μεταπολιτευτικά λόγω των τότε απαγορεύσεων.

Επιπροσθέτως, θα υπάρχει ένα υποκεφάλαιο με τα πολιτικά τραγούδια των δημιουργών όπως αυτά επιλέχθηκαν από τους ίδιους, συνοδευόμενα με κάποια σχόλια επί του περιεχομένου και εν συνεχεία θα ομαδοποιηθούν ανά κατηγορία περιεχομένου.

Τέλος να σημειωθεί μια μεθοδολογική διευκρίνιση ως προς τον τρόπο και τη λογική που δημιουργήθηκαν οι πίνακες 1 έως 8 και 12. Οι ποσοτικές διαφοροποιήσεις έγιναν με βάση το σύνολο των αναγνωσμάτων (σχετικά αφιερώματα, έρευνες, συνεντεύξεις), την βαρύτητα που δίνεται σε κάποιες κατηγορίες έναντι κάποιων άλλων, στην ποσοτική παρουσία τους καθώς και στο τρόπο που παρουσιάστηκαν μέσα από τις επιτόπιες συνεντεύξεις των δημιουργών. Οι

⁸ Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις εξής: «Τα τραγούδια της Ευρωπαϊκής Αντίστασης», «Γυναικείες φυλακές Αβέρωφ», «Τα τραγούδια της Επανάστασης των Γαρυφάλλων», «Ένα τραγούδι για τον Τσε», «Avanti Popolo», «Της αγάπης και του αγώνα» κλ.

⁹ Ήταν ο μόνος που έκανε δίσκο τότε από τους τριάντα της Κέρκυρας (Αναφέρεται στη διοργάνωση –από τον Μάνο Χατζιδάκι- των Μουσικών Αγώνων στην Κέρκυρα, την περίοδο 1981-2. Πρόκειται για ένα μουσικό διαγωνισμό για νέους Έλληνες συνθέτες).

¹⁰ Τον εν λόγω δίσκο έκανε όταν υπηρετούσε στη στρατιωτική του θητεία. Συγκεκριμένα, υπηρετούσε στο Ναύπλιο όταν κάνανε τον δίσκο, και θυμάται όταν ερχόταν στην Αθήνα που συναντούσε συνέχεια αφύλακτες διαβάσεις τρένων. Ακριβώς αυτή η εικόνα είναι και το εξώφυλλο του δίσκου, μια αφύλακτη διάβαση από αυτές που συνήθιζε να περνάει.

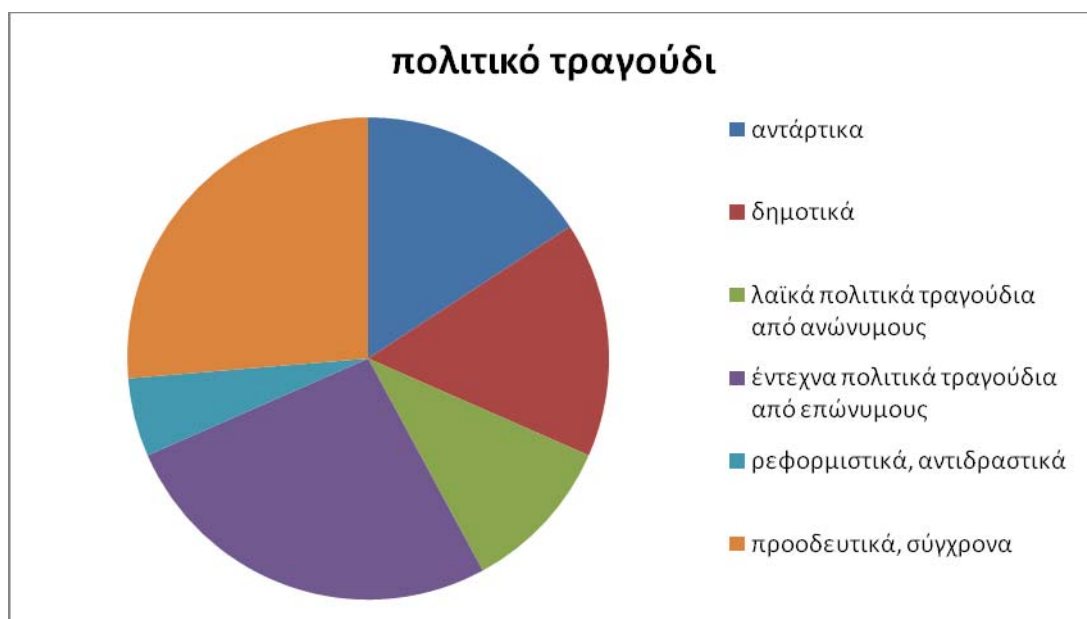
πίνακες 9 έως 11 που αναφέρονται στο έργο του κάθε δημιουργού ξεχωριστά έγιναν με βάση τον συνολικό αριθμό των τραγουδιών ανά ομάδα τραγουδιών όπως εμφανίζεται παρακάτω.

Σημειώνεται ότι τόσο οι συνεντεύξεις (σε ηχητική και γραπτή μορφή) όσο και τα τραγούδια αναλυτικά με τους στίχους είναι διαθέσιμα εφόσον ζητηθούν.

Κεφάλαιο 3^ο . Το πολιτικό τραγούδι

Κεφάλαιο 3.α. Πολιτικό τραγούδι προβλήματα ορισμού.

Πίνακας 1 : κατηγορίες πολιτικού τραγουδιού



Οι πολιτικές εξελίξεις γεννάνε το πολιτικό τραγούδι και χωρίς αυτές δεν νοείται τέτοιο. Έχοντας ως αφετηρία τόσο τη λογική όσο και το συγκινησιακό του κάθε δημιουργού και ακροατή είναι προφανές ότι υπάρχει τοποθέτηση καταδικασμένη να υποκύψει σε υποκειμενισμούς στην προσπάθεια να υπάρξει ένας *ad hoc* ορισμός, καθολικά αποδεκτός και εφαρμόσιμος. Όμως, εν τέλει δύναται να προσδιοριστούν χαρακτηριστικά, που εντοπίζονται σε όλες τις απόπειρες εύρεσης ορισμού και αυτά είναι κυρίως η αλληλεπίδραση με το κοινό και η θεματολογία του που οφείλει να εκφράζει πολιτικές και κοινωνικές ανησυχίες. Ο δημιουργός ως ευαίσθητος δέκτης των εξελίξεων και εκφραστής της εποχής του, γράφει και το κοινό ανταποκρίνεται στο βαθμό που το έργο είναι αληθινό και μετουσιώνει τη λαϊκή θέση/τοποθέτηση ως αυθεντική σύγχρονη παραγωγή που τροφοδοτείται από κάτω. Το πολιτικό τραγούδι ανήκει στους πολλούς και είναι δημόσιο αγαθό, ένα εργαλείο έκφρασης και συνήθως αντίθεσης ως προς τα γενόμενα και τα κακώς κείμενα. Για αυτό προτιμάται ο όρος δημιουργός και όχι καλλιτέχνης (καθότι τα τελευταία χρόνια έχει χάσει το ειδικό του βάρος) που αναφέρεται σε κοινωνικούς αγώνες/κοινωνία και όχι σε καταναλωτές. Χαρακτηριστικά διαβάζουμε σε παλαιότερο κείμενο του Ανατόλι

Λουνάτσarski¹¹, με τίτλο «Επανάσταση και Τέχνη» (1917) «Η Επανάσταση φέρνει ιδέες μεγάλου πλάτους και βάθους. Διεγείρει παντού αισθήματα - έντονα, ηρωικά και περίπλοκα. Φυσικά οι παλιοί καλλιτέχνες δεν κατανοούν αυτό το περιεχόμενο και στέκονται μπροστά του αμήχανοι. Περιμένω πολλά από την επιρροή της Επανάστασης στην τέχνη. Αν η Επανάσταση μπορεί να δώσει στην Τέχνη την ψυχή της, τότε η Τέχνη μπορεί να γίνει η φωνή της Επανάστασης».

Ο Μανώλης Ρασούλης αναφέρει σχετικά με τη στιχουργική «...ο στιχουργός και η στιχουργική παίρνουν σοβαρότητα υπόψη τα δρώμενα στην καθημερινότητα και με τη ζώσα γλώσσα περιγράφουν κι αναπλάθουν ή υπαινίσσονται τα συμβάντα, τα θέματα, τις καταστάσεις. Εύληπτα, βατά, όσο γίνεται πιο λαϊκά, γιατί το τραγούδι, σαν ΤΕΧΝΗ κατάγεται από τον απλό άνθρωπο, ζει την περιπέτειά του και ξαναγυρίζει, κυκλώνει, όπως και το ίδιο το άσμα.»¹²

Αν και ο όρος «πολιτικό τραγούδι» χρησιμοποιείται ευρέως, ο ακριβής ορισμός του βρίσκει διάφορα προβλήματα και αντιγνωμίες. Οι ίδιοι οι δημιουργοί του αντιμετωπίζουν μια σχετική δυσκολία και απαντούν στο ερώτημα περισσότερο βιωματικά.

Πάρα ταύτα θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε συνοπτικά τις διάφορες μορφές που έχει πάρει και εμφανίζεται το πολιτικό τραγούδι, ειδικά από τους δυο τελευταίους αιώνες και εντεύθεν. Θα μπορούσαμε σε μια πρώτη προσέγγιση να ξεχωρίσουμε τα **λαϊκά πολιτικά τραγούδια**, από ανώνυμους δημιουργούς που χαρακτηρίζονται όπως όλα τα δημοτικά από μακροβιότητα και λειτουργούν κυρίως με στόχο την συναισθηματική φόρτιση του ακροατή. Επίσης υπάρχουν και τα **έντεχνα πολιτικά τραγούδια**. Πρόκειται για έργα από επώνυμους ποιητές/στιχουργούς και συνθέτες. Ο λόγος είναι πιο σύνθετος και απευθύνεται κυρίως στη λογική του ακροατή, χωρίς να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν πολλά και σπουδαία έργα που κινήθηκαν πάνω σε ένα δρόμο καθαρά συγκινησιακό.

9

Θα πρέπει επίσης να παραδεχτούμε ότι τα πολιτικά τραγούδια δεν είναι κατά ανάγκη προοδευτικά. Μπορεί να είναι και αντιδραστικά, ρεφορμιστικά καθότι τόσο οι εθνικοί ύμνοι όσο και τα εμβατήρια αποτελούν παραδείγματα πολιτικού τραγουδιού. Επιπλέον υπάρχουν αυτά που ενώ ξεκίνησαν ως προοδευτικά, όταν εν τέλει οι τάξεις που έκαναν την επανάσταση μετατράπηκαν σε κυρίαρχες τάξεις χρησιμοποιήθηκαν στη συνέχεια ως μέσο προπαγανδισμού.

¹¹ Σημαντικότατο ρόλο στην ανάπτυξη μιας πρωτοφανούς συνεργασίας τέχνης - πολιτικής διαδραμάτισε ο Λαϊκός Κομισάριος Διαφώτισης (Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού) του Συμβουλίου Λαϊκών Κομισαρίων (της κυβέρνησης Λένιν), ο Ανατόλι Λουνάτσarski. Ο Λένιν τον θεωρούσε αυθεντία στα θέματα της τέχνης και -παρά το γεγονός ότι είχε διαφωνήσει μαζί του αρκετές φορές- τον εμπιστευόταν. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λουνάτσarski διατήρησε το αξίωμά του και μετά τον θάνατο του Λένιν, ως το 1929, όταν εδραιώθηκε η εξουσία του Στάλιν και οδηγήθηκε σε παραίτηση. Ο Λουνάτσarski γνώριζε καλά τους ρωσικούς καλλιτεχνικούς κύκλους τόσο στη Ρωσία όσο και στη διασπορά, λ.χ. στο Παρίσι. Μετά το 1917, υποστήριξε πολύ την αποκαλούμενη σήμερα «Ρωσική Πρωτοπορία» και ενθάρρυνε κάθε είδους πρωτοβουλία και πειραματισμό στην τέχνη. Περισσότερα στο άρθρο «Τέχνη στο όνομα της Επανάστασης», στην εφημερίδα Καθημερινή της 09/01/05. Μαρία Τσαντσάνογλου, Επιμελήτρια στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη. Επίσης βλέπε σχετικά Fitzpatrick Sheila, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002. Επίσης βλέπε Merryman John Henry. *Law, Ethics and the Visual Arts*, 5th Edition, Albert Edward Elsen editions, 2002 σελ.525-6.

¹² Βλέπε Μανώλης Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη». Εκδ. Ιανός ο μελωδός, Θεσσαλονίκη 2007, σελ.111.

Ακόμα, υπάρχει σε κάποια άλλα η δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν κατά το δοκούν του κάθε χρήστη όπως είναι για παράδειγμα ο δικός μας εθνικός ύμνος.¹³

Άλλο ένα χαρακτηριστικό των πολιτικών τραγουδιών είναι ότι είναι λιγότερο ή περισσότερο μαχητικά τραγούδια. Επιπλέον μπορεί να χρησιμοποιούν συμβολικό ή μη λόγο. Ο στόχος τους πρέπει να είναι πολιτικός και να αναφέρονται σε ένα πολιτικό αντίπαλο ενώ παράλληλα να καταγγέλλουν ή έστω να παρουσιάζουν κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις. Υπάρχουν βέβαια και αυτά που μπορεί να τις εκθειάζουν. Όσο πιο άμεσα λειτουργεί κατά αυτόν τον τρόπο ο στίχος, τόσο πιο πολύ πολιτικός γίνεται. Ένα τέτοιο τραγούδι μπορεί να υμνεί μια κοινωνική ομάδα ή ακόμα και ένα ήρωα ή μια μάχη. Ένα πολιτικό τραγούδι επιπλέον μπορεί να έχει και ερωτικό στοιχείο ή ακόμα και θρησκευτικό όπως συναντάται σε μερικά spirituals¹⁴.

Αναφορικά με το λαϊκό πολιτικό τραγούδι υπάρχουν κάποιοι αναγνωρίσιμοι τρόποι δημιουργίας και λειτουργίας του. Υπάρχει ο δανεισμός ενός έτοιμου τραγουδιού που διαφοροποιούνται εν μέρει ή και ολικώς οι στίχοι, προκειμένου να εκφραστεί η συγκεκριμένη πολιτική και κοινωνική συγκυρία. Επίσης υπάρχει και η επιτόπια δημιουργία ενός πολιτικού τραγουδιού για να εκφράσει ένα τρέχον γεγονός. Αυτή η αυθόρμητη γραφή εκφράζει κατά βάση τη λαϊκή αυτή μουσική παρέμβαση και ένα κλασικό είδος είναι τα αντάρτικα¹⁵. Στη

¹³ Βλέπε Φώντας Λάδης, «Παράδοση και Προοπτική», Εκδ. Πύλη, Αθήνα 1987, σελ.24.

¹⁴ Αποτελεί ένα είδος λαϊκού, αφρο-αμερικάνικου τραγουδιού με έντονο το θρησκευτικό στοιχείο. Τα σπιρίτσουαλς συνδέονται παραδοσιακά τόσο με τα μπλουζ, την τζαζ, τη χαμπανέρα και τη σόουλ μουσική και συνιστούν κυρίως έκφραση της θρησκευτικής πίστης. Αρχικά υμνούσαν την δύσκολη ζωή των σκλάβων της Αμερικής με αναφορά στις αφρικανικές ρίζες. Βλέπε James Weldon Johnson, J. Rosamond Johnson «The Books of the American Negro Spirituals», εκδόσεις Da Capo Press.

¹⁵ Με την γερμανική κατοχή, πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν τα αντάρτικα τραγούδια. Ο λόγος «Πολεμάμε και τραγουδάμε» συνοψίζει την εικόνα των αντάρτικων που χαρακτηρίζονται από το έντονο συναισθηματικό και ψυχικό βάρος και μετουσιώνει το πολεμικό πνεύμα της εποχής : αδελφοσύνη, ανδρεία, περιφρόνηση του θανάτου. Μέσα από τα τραγούδια, αντιλαμβανόμαστε την μυθική πλέον μορφή των ανταρτών. Ένας λόγος που λειτούργησε και ως το κατοχικό σύνθημα της ΕΠΟΝ και που μεταλλάχθηκε στα χρόνια του Εμφυλίου σε «Χτίζουμε και τραγουδάμε», όταν πια η ανοικοδόμηση και η δημοκρατία έχουν γίνει οι νέες κοινωνικές λαϊκές –αν όχι επονικές- επιταγές (η ΕΠΟΝ ως αριστερίζουσα βρίσκεται όλο και περισσότερο υπό διωγμών για να περάσει στην παρανομία τον Μάρτιο του 1946 μετά την επίσημη διάλυσή της από το κράτος). Τα αντάρτικα, αρχικά ακολουθώντας μοτίβα της ελληνικής μουσικής της υπαίθρου και του προγενέστερου κλέφτικου, εν συνεχεία, εμπλουτίζονται από δυτικά και μοντέρνα στοιχεία και διαδίδονται μέσω των οργανωμένων πλέον οργανώσεων. Σήμερα, έχουν γίνει αρκετές και μεγάλες προσπάθειες συλλογής του υλικού και έχουν καταγραφεί μερικές εκατοντάδες αυτών. Πηγή των αντάρτικων τραγουδιών, πέρα από τα παλιά δημοτικά και κλέφτικα, αποτελούν μεταφορές ξένων επαναστατικών, λαϊκών και δημοτικών τραγουδιών κυρίως ρωσικών όπου μεταπλάστηκαν την περίοδο του μεσοπολέμου και τραγουδήθηκαν την περίοδο της Κατοχής. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το: «Η κόκκινη σημαία», «Η Βαρσαβίανκα», «Το πένθιμο εμβατήριο της επανάστασης του 1905», «Ο ύμνος στον Γκέοργκι Δημητρώφ» και το «Το τραγούδι της δουλειάς». Επίσης συναντάμε σχολική τραγούδια, παλιά στρατιωτικά εμβατήρια, τραγούδια της επιθεώρησης, κομμάτια της έντεχνης ποίησης, παλιά κλέφτικα. Η μελωδία που χρησιμοποιείται είναι αυτή των παλιών δημοτικών και τόσο γνωστοί αλλά και άγνωστοι στιχουργοί τα μεταπλάθουν σε αντάρτικα όπως συνέβη ακόμα και στη «Σαμιώτισσα» που έγινε αντάρτικο. Την παραπάνω χρήση της μελωδίας των δημοτικών την συναντάμε σε όλη την Ελλάδα, από την Ήπειρο έως την Κρήτη και από τα Δωδεκάνησα έως την Στερεά. Πέραν αυτών έχουμε και αυθεντικά επαναστατικά και αντάρτικα τραγούδια, όπως οι ύμνοι των επαναστατικών οργανώσεων, τα αφιερωμένα τραγούδια στον Άρη Βελουχιώτη, σε αγωνιστές που σκοτωθήκανε σε μάχες. Αναφέρουμε τα : «Ο Ύμνος του Ε.Λ.Α.Σ.» της Σοφίας Μαυροειδή- Παπαδάκη σε μουσική Τσάκωνα, «Ο Ύμνος της ΕΠΟΝ» της ίδιας δις μελωποιημένο από τον Αλέκο Ξένο και τον Φοίβο Ανωγειανάκη, «Ο Ύμνος του ΕΑΜ» σε στίχους-μουσική Β. Ρώτα, το «Βροντάει ο Όλυμπος» και το «Στ' άρματα, στ' άρματα» του Νίκου Καρβούνη σε μουσική του Αστροπάγιαννου (ψευδώνυμο του μουσικοσυνθέτη Άκη Σμυρναίου), «Του Άρη» και πολλά άλλα. Τις περισσότερες φορές μάλιστα, τόσο οι αντάρτες όσο και ο απλός λαός αγνοούσαν τους δημιουργούς τους και κάνοντάς τα δικά τους προσθαφαιρούσαν στίχους ή ακόμα άλλαζαν την μουσική. Η δημιουργία τους συνηθίζεται να είναι αποτέλεσμα μιας ατομικής έμπνευσης που ολοκληρώνεται με την συνδρομή της ομάδας, όπως στην περίπτωση του τραγουδιού «Η φωνή του ΕΑΜ». Το, εν λόγω, κομμάτι πρωτοδημιουργήθηκε στην «8^η Απελευθερωτική Ομάδα του Παρνασσού» στα τέλη του 1942 και ταξίδεψε σε όλη την Ελλάδα. Η χρήση από τις οργανώσεις είχε σαφή πολιτικό χαρακτήρα και λειτούργησε εν πολλοίς προπαγανδιστικά, στην προσπάθειά τους να εισάγουν τον παραδοσιακό κόσμο στα οράματα της πολιτικής αλλαγής και των κοινωνικών μετασχηματισμών. Ο Νίκος Κοταρίδης στο κείμενο του «Ούτε

διάρκεια επαναστάσεων, εξεγέρσεων και απελευθερωτικών αγώνων ενάντια σε εξωτερικούς και εσωτερικούς εχθρούς είδαμε τον πρωταγωνιστή λαό¹⁶ να χρησιμοποιεί το τραγούδι ως μέσο αφύπνισης και έκφρασης του αγώνα του (κάτι που χαρακτηρίζει τους αγώνες σε όλες τις χώρες και τις ιστορικές στιγμές).

Σε αυτό το λαϊκό κατασκευάσμα συνηθίζεται η μουσική να είναι δανεική –από ξένα τραγούδια– και αυτό φαίνεται σε πολλά σατυρικά τραγούδια της Κατοχής αλλά και σε αντάρτικα. Αυτό είναι φυσικό καθώς ο ανώνυμος δημιουργός δύναται να βρει λόγια να εκφραστεί αλλά δύσκολα γνωρίζει να γράψει μουσική. Επίσης από δημοτικά τραγούδια που ο ρυθμός είναι γνωστός, μπορεί εξίσου εύκολα να μεταδοθεί το μήνυμα καθώς η δημοτική μουσική διαθέτει μια αντοχή και δυναμική στο χρόνο που μαρτυρεί μια καθολικότητα.

άτιμος ούτε ντροπιασμένος» προσεγγίζει τα τραγούδια με βάση το συγγενικό ιδίωμα και αναφέρει χαρακτηριστικά : «σε πολλά αντάρτικα τραγούδια η διαμάχη και οι αντιπαλότητες αποδίδονται στο ιδίωμα της συγγένειας και νοηματοδοτούνται στο πλαίσιο ενός παραδοσιακού πολιτικού πολιτισμού που, στη συγκυρία αυτή, γνωρίζει ρήγματα και μετασχηματίζεται σημαντικά. Καθώς μάλιστα η Αντίσταση και ο Εμφύλιος συνιστούν καταστάσεις που δεν απογράφονται στην εμπειρία των ανθρώπων, η απόδοσή τους στο συγγενικό ιδίωμα μας δείχνει, επιπλέον την αξία προσαρμογής ενός παραδοσιακού πολιτικού πολιτισμού σε ποικίλες αλλαγές και προκλήσεις της συγκυρίας... ..Από τους πλέον διαδεδομένους προσδιορισμούς του εαυτού και του άλλου στα τραγούδια, όπως άλλωστε συμβαίνει και στα δημοτικά, είναι αυτοί που εκφέρονται στο συγγενικό ιδίωμα και παραπέμπουν στις αξίες της ανδροπρέπειας,... Βλέπουμε λοιπόν τον ήρωα να φέρεται ως «παλικάρι», «ανδρειωμένο», «νέο», «γενναίο», «λεβέντη», «τιμημένο», ενώ τον αντίμαχο να προσδιορίζεται με αντίθετα χαρακτηριστικά.... ..εμπρός στην κατάσταση της κατοχής, οι αντρεωμένοι θα περιφρουρήσουν την τιμή της πατρίδας και θα αποκρούσουν τον ξένο, θα υποκαταστήσουν τους «ανάξιους πατέρες», θα τιμωρήσουν στην αρχή και θα εκτοπίσουν στη συνέχεια τα «ανάξια αδέρφια». Τα λαϊκά τραγούδια της Αντίστασης αποτελούν την συνέχεια του παλιότερου αγωνιστικού τραγουδιού και του κλέφτικου. Βασική του θεματολογία είναι τόσο ο αγώνας για την απελευθέρωση από τον ξένο κατακτητή όσο και η παράλληλη δημοκρατική αναγέννηση. Η Εθνική Αντίσταση ήταν ένας αγώνας παλλαϊκός, με πρωτοπόρους την εργατική τάξη και το κόμμα της. Σημαντικό ρόλο, στη διάδοση των αντάρτικων τραγουδιών, είχαν ο ΕΛΑΣ, οι οργανώσεις της ΕΠΟΝ και οι μεταξύ τους σχηματισμοί. Στις περιοδείες τους, στα ελληνικά χωριά, φρόντιζαν να οργανώνουν και πολιτιστικές εκδηλώσεις, όπου ακούγονταν λαϊκά και επαναστατικά τραγούδια και παίζονταν θεατρικές παραστάσεις. Αντίστοιχο έργο επιτέλεσαν και οι συσκέψεις και συνδιασκέψεις των εθνικοαπελευθερωτικών οργανώσεων που διάδωσαν τα λαϊκά τραγούδια του αγώνα. Στο παραπάνω, ουσιαστική συμβολή έπαιξε η αντίσταση των ίδιων των μουσικών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την μαρτυρία του συνθέτη Αλέκου Ξένου : «... Δημιουργήσαμε πυρήνες στους διαφόρους μουσικούς χώρους και μαζί με την πρακτική εργασία προχωρούσαμε σε πλατιά στρατολογία μελών του ΕΑΜ. Σ' έναν πολύγραφο του «Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου» τυπώναμε την εφημερίδα μας «Ο Μουσικός» , που μαζί με τα άλλα παράνομα έντυπα "Ελεύθερη Ελλάδα", "Ριζοσπάστη" κλπ. διοχετεύαμε μέσα σε διπλές θήκες οργάνων στους μουσικούς, μέχρι τη μικρότερη ορχήστρα.... Κινητοποιήσαμε τη μουσική διανόηση, όχι μόνο για τα άμεσα οικονομικά και πολιτικά ζητήματα, αλλά και για τη μελέτη και τη λύση στο παρόν και το μέλλον των γενικότερων προβλημάτων που απασχολούσαν το μουσικό κόσμο, επαγγελματικών, δημιουργικών, πολιτιστικών σε σχέση με το πνευματικό, αισθητικό επίπεδο και τις ανάγκες του λαού μας...» Η μαρτυρία συνεχίζει παραθέτοντας το πρόγραμμα που κατατέθηκε και εγκρίθηκε από το ΕΑΜ, το οποίο περιλαμβάνει δημιουργία αρχείου-βιβλιοθήκης, έκδοση δίσκων, μουσικούς διαγωνισμούς, αναδιάρθρωση της μουσικής παιδείας από τα νηπιαγωγεία και εντεύθεν, την ίδρυση Ανώτερης Μουσικής Ακαδημίας και μουσικών μεγάρων σε μεγάλες πόλεις της χώρας, την δημιουργία κεντρικού μουσικού οργάνου από εξέχουσες μουσικές προσωπικότητες και την ενίσχυση των Δήμων, των συνδικάτων και των πολιτιστικών σωματείων για την δημιουργία υποδομής ενός μουσικού πολιτισμού. Εν συνέχεια αναφέρει τα επιτεύγματα των μουσικών στη διάρκεια της Κατοχής : «...Να κρατικοποιήσουμε την "Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών". Να δημιουργηθεί "Οργανισμός Λυρικού Θεάτρου", ανεξάρτητος από το "Εθνικό Θέατρο", που μαζί του μέχρι τότε στεγαζόταν (έχοντας ιδιαίτερο προϋπολογισμό και αίθουσα). Να γίνει μόνιμη η "Ορχήστρα Ραδιοφωνίας" και να δημιουργηθεί μόνιμη ορχήστρα ελαφράς μουσικής στο ΕΙΡ. Επίσης μόνιμο συγκρότημα Μουσικής Σαλονιού και Μουσικής Δωματίου. Η κρατικοποίηση της "Συμφωνικής Ορχήστρας" έγινε γιατί αντιμετώπιζαν συνεχώς στάσεις εργασίας των μουσικών, που απαιτούσαν, για να παίξουν, ικανοποίηση των αιτημάτων τους...» Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση αφορά τον μικρό αριθμό αντίστοιχων τραγουδιών με αναφορά στον ΕΔΕΣ. Συνολικά αναφέρονται δώδεκα, (12) με πιο γνωστό την παράφραση του ηπειρωτικού λαϊκού τραγουδιού του «Ρόβα» όπου ο Ρόβας γίνεται ο Ναπολέον Ζέρβας και η «Βλαχιά» γίνεται Ήπειρος, όπου πηγαίνει ο Ζέρβας για το αντάρτικο του. Ως στιχουργός αναφέρεται ο, αντάρτης του ΕΔΕΣ, Δημήτρης Κωστοβασίλης. Το περιεχόμενο τους έχει κυρίως εθνικιστική κατεύθυνση με πλήρη απουσία του ΕΛΑΣ. Απεναντίας, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο πρόσωπο του Ζέρβα, αναφέρεται σε ένα μόνο η Δημοκρατία, σε τρία η Μεγάλη Ελλάδα και ένα στο Γοργοπόταμο.

¹⁶ Με τη μη πρεχτική έννοια του όρου. Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, η λέξη «λαός» υπονοεί μια κάποια ενότητα και κοινά συμφέροντα εν αντιθέσει με τη λέξη «πληθυσμός» μιας χώρας με τα ποικίλα και αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα.

Βλέπε Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια», εκδόσεις Στοχαστής, σελ.26.

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από τις μέχρι τώρα επισημάνσεις, ο χαρακτηρισμός ενός τραγουδιού ως πολιτικό δεν είναι μια απλή διαδικασία αλλά περισσότερο ένας τρόπος για να μπορείς κάθε φορά να το πλησιάζεις και να το κατανοείς. Οι συγκυρίες, οι τρόποι και οι διεργασίες που γεννούν το πολιτικό τραγούδι, πιθανά κοινά χαρακτηριστικά ως προς το στίχο και τη μορφή σε μια παγκόσμια κλίμακα, είναι στοιχεία που θα ικανοποιήσουν τον ερευνητή έστω και αν δεν καταφέρει εν τέλει να αξιώσει έναν καθόλα σωστό και πλήρη ορισμό. **Επί της παρούσης θα ασχοληθούμε με το πολιτικό τραγούδι της μεταπολίτευσης και ειδικότερα όπως αυτό γεννήθηκε μέσα από την πένα των προαναφερθέντων δημιουργών και κάποιων ακόμη επιπλέον πρωταγωνιστών.**

Πίνακας 2: κατηγορίες πολιτικού τραγουδιού (1960-1970)



Ερώτηση: Ποια θεωρείται ότι είναι τα στοιχεία που πρέπει να έχει ένα πολιτικό τραγούδι για να χαρακτηριστεί τελικά ως τέτοιο.

Στην ερώτησή τι είναι εν τέλει πολιτικό τραγούδι, οι απόψεις που ακούστηκαν συγκλείνανε κυρίως στην ανάγκη επαγρύπνησης και στην εξύμνηση των αγώνων ενάντια στον οποιοδήποτε καταπατητή των ανθρωπινων πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων.

Στη περίπτωση του Μάνου Ελευθερίου βλέπουμε ότι τονίζεται η στιχουργική ικανότητα του δημιουργού που θα πρέπει να δώσει στον πολιτικό στίχο το ειδικό βάρος εκφρασμένο με συμβολισμούς χωρίς να προσπαθεί με εύκολο και γλυκανάλατο στίχο να προσεταιριστεί ακροατές. Κατά αυτόν τον τρόπο θα αποκτήσει το τραγούδι διάρκεια και θα μπορέσει να εκφράσει τις καταστάσεις, πολλώ δε μάλλον τους αγώνες, ως αξία διαχρονική. Θεωρεί ότι είναι ιδιαίτερα δύσκολο να γραφτεί ένα πολιτικό τραγούδι με όλα τα υπονοούμενα που πρέπει να φέρει, εκτός αν πρόκειται για ένα θούριο. Δεν θα πρέπει να κλείνεται στην περιγραφή συγκεκριμένων ανθρώπων γιατί οι άνθρωποι δεν αντέχουν στον χρόνο σε αντίθεση με τις καταστάσεις που μπορούν να αναφέρονται σε αιώνιες αλήθειες.

Ο Φώντας Λάδης είναι πιο αναλυτικός και περιγραφικός καθότι απαντάει τόσο με την ιδιότητα του στιχουργού όσο και με την ιδιότητα του ερευνητή που στο παρελθόν έχει εκτενώς ασχοληθεί με τη στρατευμένη τέχνη και το ελληνικό τραγούδι. Για αυτόν το πολιτικό τραγούδι πρέπει να απευθύνεται στη λογική και να μπορεί εργαλειακά στους αγώνες να γίνεται η σημαία των καταπιεζόμενων. Επιπλέον σε ένα πολιτικό τραγούδι θα πρέπει κατά κύριο λόγο να δίνεται έμφαση στο στίχο και όχι στη μουσική, να προβάλλει δηλαδή πρώτα ο στίχος και να ακολουθεί

η μελωδία που βασικό στόχο θα έχει να τον αναδείξει. Οι στίχοι θα πρέπει να είναι έντονοι, έξυπνοι και ευρηματικοί. Επιπλέον υποστηρίζει ότι οι προθέσεις μας κινδυνεύουν από τον τρόπο που γράφουμε κάτι, αλλά κι από τον τρόπο που το παρουσιάζουμε, από τον χώρο κι από το κοινό που διαλέγουμε. Σύμφωνα με τον δημιουργό, όπως πολύ σωστά τονίζει ο Μπρεχτ, ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει το θάρρος να πει την αλήθεια τη στιγμή που παντού την καταπνίγουν, την εξυπνάδα να αναγνωρίζει την αλήθεια και μάλιστα αυτή που αξίζει να ειπωθεί, να κάνει την τέχνη του ευκολομεταχειρίστη σαν όπλο, να επιλέξει το κοινό που στα χέρια του η αλήθεια γίνεται αποδοτική αλλά και να έχει την ευελιξία να τη διαδώσει πλατειά. Οι δρόμοι που μπορεί να ακολουθήσει ο συνθέτης είναι πολλοί. Πρόσφορες μορφές στο παρελθόν υπήρξαν οι θούριοι, τα εμβατήρια, οι λεβέντικοι λαϊκοί, οι παλιοί πολεμικοί χοροί. Επιπλέον, οι δημιουργοί πρέπει να ανοίξουν δρόμους, να δημιουργήσουν νέες μορφές. Το ηρωικό τραγούδι, το επικό είναι σίγουρα μια χρήσιμη μορφή. Αλλά και η μπαλάντα, η σάτιρα και άλλα είδη διεκδικούν μια σημαντική θέση. Στην Ελλάδα, εκτός από μπαλάντα, μπορεί να είναι ένας ριζίτικος, ένας χασάπικος, ένας καλαματιανός ή ένας τσάμικος. Όχι ότι είναι βέβαια κανόνες. Αλλά δεν μπορούμε να μιλάμε για πολιτικό τραγούδι χωρίς να μας ενδιαφέρει και η λαϊκότητα του, η απήχησή του στο κοινό, επομένως κι η ελληνικότητά του. Ασφαλώς όχι με μια κραυγαλέα μορφή, με τη στείρα απομίμηση του φολκλόρ, αλλά με κάποια δημιουργική, άμεση ή έμμεση αναφορά. Επιπροσθέτως, είναι απαραίτητο ορισμένα τραγούδια να αντικαθρεπτίζουν τις δυσκολίες και τους κινδύνους που διατρέχουν οι λαϊκοί αγώνες. Τραγούδια που να απευθύνονται κυρίως στη λογική και που τείνουν στο ανέβασμα της ταξικής συνείδησης και επαγρύπνησης. Για τον Φ. Λάδη, άλλο είναι το κοινωνικό τραγούδι, άλλο το έντεχνο, άλλο η υψηλή ποίηση και άλλο το καθαρά πολιτικό τραγούδι.

Ο Κώστας Τριπολίτης πιστεύει ότι δεν υπάρχει εύκολη διάκριση μεταξύ πολιτικού και κοινωνικού τραγουδιού. Αυτό που δύναται να γίνει είναι η εκ των υστέρων διατύπωση σχετικά με το πολιτικό τραγούδι που έχει ευρύτατη βάση, ευρύτατη αναφορά καθώς και εξυπηρέτηση πολιτικών σκοπιμοτήτων. Το παραπάνω γεγονός θεωρεί ότι είναι θεμιτό γιατί όπως και στην ανθρωπολογία, την κοινωνική ανθρωπολογία και τις παρεμφερείς επιστήμες που είναι εμπειρικές επιστήμες, έτσι και στην υπόθεση πολιτικό τραγούδι δικαιούσαι να μιλήσεις επ' ονόματι του χρονικού διαστήματος που μεσολάβησε. Κατά αυτόν τον τρόπο παραπέμποντας στην εμπειρία αποδεικνύεται ότι δεν εξυπηρετεί μικροπολιτικούς στόχους αλλά μια πραγματικότητα μέσα πάντα από την υποκειμενικότητα του δημιουργού που εκφράζεται με άμεσο ή έμμεσο στίχο. Ο στόχος του είναι να επιδράσει στην εποχή του και να αφυπνίσει τις μάζες ή ακόμα καλύτερα να τις εξεγείρει.

Ο Νίκος Οικονόμου κινείται μεταξύ των παραπάνω απόψεων με κάποια παραπάνω σύγκλιση ως προς την τοποθέτηση των Λάδη και Τριπολίτη. Θεωρεί ότι θα πρέπει να προτρέπει σε κάτι, να καταγράφει, να επισημαίνει τα κακώς κείμενα, είτε με άμεσο είτε με έμμεσο τρόπο. Συγκεκριμένα θυμάται το τραγούδι «Έλσα σε φοβάμαι»¹⁷ το οποίο μιλάει για την ελληνική αστυνομία μέσα από το όνομα μιας γυναίκας.

Ο μουσουργός-ηθοποιός Γιάννης Ζουγανέλης σε μια ενδιαφέρουσα συνέντευξή¹⁸ του, μας δίνει τη δική του θέση απέναντι στην στρατευμένη τέχνη, υποστηρίζει ότι όλη η ζωή είναι πολιτική και πρέπει να έχει αναφορά στην πολιτική από τη στιγμή που είμαστε πολίτες και ως τέτοιοι

¹⁷ Αναφέρεται στο τραγούδι του Διονύση Σαββόπουλο «Έλσα σε φοβάμαι», από το δίσκο «Βρώμικο ψωμί», 1972.

¹⁸ Συνέντευξη στην Φιλουμένα Ζλατάνου, στο ηλεκτρονικό περιοδικό <http://www.in2life.gr/> την 18.03.2008.

πρέπει να έχουμε συνείδηση της πολιτείας και να εξελισσόμαστε. Όλα είναι πολιτικά ακόμα και το ότι προβάλλεται η χυδαιότητα, κυρίως από ανθρώπους που υπολείπονται σε νου και τους χρησιμοποιούν τα μέσα πληροφόρησης. Επιπλέον, υπάρχει και στρατευμένη τέχνη, δηλαδή τραγούδια που παροτρύνουν τους αποδέκτες να μπουν στη διαδικασία της σκέψης και να αποφασίσουν με ποιους θα πάνε, δίνοντας την εικόνα ενός ακήρυχτου πολέμου. Συνεχίζει αναφερόμενος στην Ελλάδα μιας μεγάλης παράδοσης όπου υπάρχουν ικανοί μουσικοί, στιχουργοί και ποιητές που έχουν γράψει με πολύ πόνο- και ο πόνος είναι στοιχείο ζωής- για την χώρα αυτή, ο οποίος συνεχώς προδίδεται και συνδέει την παρούσα ιστορία με τα Σκόπια και τη μεγάλη Αλβανία. Θεωρεί είτε ότι είμαστε μέρος ενός στημένου παιχνιδιού είτε ότι είμαστε βουβοί αποδέκτες. Τέλος, πιστεύει ότι όλα αυτά είναι πολιτικά και μπορούν να περιγραφούν σε τραγούδια, γιατί η τέχνη δεν έχει να κάνει μόνο με τη διασκέδαση αλλά και με τη σκέψη, την έρευνα. Ο ίδιος έχει κάνει πολιτικά τραγούδια στο παρελθόν. Με τη μουσική έχει ασχοληθεί από νεαρή ηλικία, ενώ ήδη από το 1972 είναι στη δισκογραφία. Έχει γνωρίσει μεγάλους ποιητές όπως ο Ρίτσος, ο Ελύτης, ο Βάρναλης, ενώ με τον τελευταίο φτιάξανε τη λαϊκή ανθολογία Βάρναλη. Θυμάται ότι τα πολιτικά τραγούδια παρότρυναν τον κόσμο να σκεφτεί την αλληλεγγύη, το παρελθόν, την παράδοση και την αγωνιστικότητα, ενώ ο ίδιος δε θα μπορούσε να στρατευτεί σε κόμμα γιατί θεωρεί ότι ό,τι είναι ενταγμένο σε κόμμα, είναι ύποπτο. Τέλος, πιστεύει πως τα κόμματα εκμεταλλεύονται την έννοια της μαζικοποίησης που ο ίδιος θεωρεί χυδαία για τον άνθρωπο.

Κεφάλαιο 3.β. Το πολιτικό τραγούδι της Χούντας.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το πολιτικό τραγούδι δεν χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένο πολιτικό χρώμα, κόμμα ή τοποθέτηση. Προκειμένου να υπάρχει μια συνολική εικόνα της περιόδου, χρήσιμο είναι να γίνει μια αναφορά στα τραγούδια που γράφτηκαν υπέρ του καθεστώτος είτε ως προϊόν παραγγελίας είτε ως προσπάθεια από κάποιους για ευνοϊκή μεταχείριση και προσωπικά οφέλη. Επιπλέον, η παρουσία πολλών καλλιτεχνών σε πολιτιστικές δραστηριότητες της χούντας προκαλεί έκπληξη δεδομένης της γενικότερης αποστροφής των μεταγενέστερων αλλά και όλων των συγχρόνων που επιλέξαν να μην συνεργαστούν με το καθεστώς κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες. Η «Επανάσταση» των συνταγματαρχών γνώρισε ότι η ύπαρξη μιας τέτοιας καλλιτεχνικής παραγωγής θα αποτελούσε αφενός εργαλείο προπαγάνδας αλλά πολύ περισσότερο απόδειξη ότι χαίρει λαϊκής αποδοχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκδοση ενός πονήματος του Θ. Στραγαλινού, με διαταγή του υπουργείου Προεδρίας τον Απρίλιο του 1969, με τίτλο «Αχτίδες από τον ήλιο της 21ης Απριλίου», το οποίο «αφιερώνεται εις τους πρωτεργάτας της μεγαλουργού Εθνικής Επανάστασεως της 21ης Απριλίου 1967 εξοχωτάτους κ.κ. Πρόεδρον της Κυβερνήσεως και Υπουργόν Παιδείας Γεώργιον Παπαδόπουλον και Α' Αντιπρόεδρον και Υπουργόν Εσωτερικών Στυλιανόν Παττακόν». Ενδεικτικά αναφέρουμε τους παρακάτω στίχους: «Στα μέσα της ανοίξεως, στην τόση ωραιότητα, ανέτειλε περήφανη, τ' Απρίλην εικοστή πρώτη. Και γελαστός ο ήλιος, με ξέχωρη λαμπράδα, απ' άκρη σ' άκρη φώτισε, τη δόλια την Ελλάδα. Τα στρατευμένα της παιδιά, τα τίμια βλαστάρια, με αρχηγούς περήφανους, αληθινά καμάρια, βάλαν το στήθος τους μπροστά, αγνοί συνταγματάρχες και εφωνάξαν μ' αντρεία στην πάντα οι κομματάρχες και τα ρουσφέτια κι οι ψευτιές, η κατηφόρα φθάνει, καθίσετε στην άκρη σας, όλοι οι λαοπλάνοι»¹⁹.

15

Αντίστοιχες πληροφορίες καταγράφονται και σε αφιέρωμα της εφημερίδας «Ελευθεροτυπίας» της 20.04.1997, για τα τραγούδια της 21^{ης} Απριλίου, όπου επιπλέον μαθαίνουμε ότι υπεύθυνος για τα πολιτιστικά είχε τεθεί ο συνταγματάρχης Λαδάς. Σε σχετική ομιλία που έδωσε στην Καλαμάτα την 1η Φεβρουαρίου 1970 κατά τη θεμελίωση της "Μουσικής Στέγης" της πόλης ανέφερε, μεταξύ άλλων, τα εξής: "Η διαφορά μεταξύ ζώου και ανθρώπου ευρίσκεται εις τούτο: ότι ο άνθρωπος αναπτύσσει πνευματικήν δραστηριότητα, ενώ τα ζώα περιορίζονται εις υλικάς ενεργείας υπαγορευομένας εκ των ενστίκτων." ... "Οι πρόγονοί μας, με επικεφαλής τον Αριστοτέλην επίστευον, ότι η μουσική συμβάλλει εις τον εξευγενισμόν της ψυχής. Προς τούτοις ο Αριστόξενος τον 3ον π.Χ. αιώνα, εκυκλοφόρησεν σύγγραμμα, εν τω οποίω εξηγεί και αναλύει την ηθικήν επίδρασιν της μουσικής επί του χαρακτήρος του ανθρώπου. Συνεστήθη τότε μάλιστα και η μουσική ως μέσον ψυχοθεραπευτικής αγωγής, ο δε Θεόφραστος υπεστήριζεν ότι δι' αυτής λησμονεί κανείς τους πόνους των αρθρίτιδων και την ισχιαλγίαν. Ολοι αυτοί αι θεωρίαι των Ελλήνων επιβεβαιούνται και δι' αυτό εις τας ιατρικώς προηγμένας χώρας γίνεται χρήσις εις τα νοσοκομεία της λεγομένης Μουσικοθεραπείας." ... "Αφού λοιπόν ημείς οι Έλληνες εθέσαμεν τας βάσεις της μουσικής, την οποίαν δυστυχώς δεν γνωρίζομεν εις ποία ύψη ανυψώσαμεν, διότι οπωσδήποτε θα την είχομεν ανυψώσει, όπως την αρχιτεκτονικήν, την ποίησιν και τας άλλας τέχνας. Αφού λοιπόν εκάναμε όλα αυτά, ήλθομεν κατόπιν διά της Βυζαντινής μας μουσικής να της δώσωμεν ασύγκριτον θείον και μεταφυσικόν μεγαλείον. Κατόπιν, κατά την διάρκειαν της Τουρκοκρατίας, η μουσική μας επένδυσε το πατριωτικό δημοτικό τραγούδι." ... Για να καταλήξει στο: "Και φθάνομεν εις την νεωτέραν Ελλάδα, εις την οποίαν δυστυχώς επεκάθησεν η σκωρία της ξενομανίας. Είναι απαράδεκτον να μη γνωρίζωμεν τα έργα των Καλομοίρη, Σκαλκώτα, Σκλάβου, Παλλαντίου, Βάρβογλη, Ευαγγελάτου, Ξένου, Καρυωτάκη και να γνωρίζωμεν τους

¹⁹ Οι παραπάνω πληροφορίες αναφέρονται στο άρθρο «Το "Ποντίκι" θυμάται τα χουντικά τραγούδια και παρατραγούδα.» της εφημερίδας «το Ποντίκι» της 19.4.2007.

ξένους. Αλλά είναι και ανεπίτρεπτον να δεχώμεθα την εισβολήν ξένων αντιλήψεων. Ομιλώ περί της ψυχεδελικής μουσικής και άλλων παρεμφερών τάσεων, που αντί να εξευγενίζουν τα ήθη και να απαλύνουν τους χαρακτήρας, όπως εδίδαξαν οι πρόγονοί μας, αντί να πράττουν τούτο, ερεθίζουν ένστικτα και υποβιάζουν τον άνθρωπον εις εξαθλιωμένην ύπαρξιν. Το αποτέλεσμα της ξενομανίας εις την μουσικήν ήτο να παραγκωνισθή η δημοτική μας μουσική, η μουσική αυτή, η οποία δεν συνετελέσθη από ναρκομανείς χίππυς, αλλά επήγαγεν από γνήσια αισθήματα."..."Ευρίσκομαι εις την δυσάρεστον θέσιν να κατηγορήσω ορισμένους καλλιτεχνικούς κύκλους, ότι με τα έργα των βλάπτουν την τέχνη και μολύνουν την κοινωνίαν. Και ερωτώ: εξυπηρετεί την κοινωνίαν η τέχνη, όταν δι' αυτής παράγονται ανήθικοι ιδέαι; Αντιδραστικά καταστάσεις; Εξυπηρετεί την κοινωνίαν η τέχνη, όταν δι' αυτής υμνείται ο πεσιμισμός, η αισχρολογία; Και υποβάλλονται χυδαία πράγματα εις τον νουν ή εξυμνούνται οι αρνηταί των αξιών όπως οι κομμουνισταί;"..."Όλα αυτά βλάπτουν την τέχνην και πλην της αντιδράσεως των καλλιτεχνών που πονούν την τέχνην, σήμερον επεμβαίνει και το κράτος. **Διότι αν δεν θέλουν ορισμένοι να θεωρούν ως σκοπόν της τέχνης την διαπαιδαγώγησιν της κοινωνίας, τότε το κράτος δεν μπορεί να τους αφήση να βάλλουν ως σκοπόν της την διαφθοράν της κοινωνίας. Θα τους εμποδίση και θα τους πατάξη**, προστατεύον ούτω και την κοινωνίαν και την τέχνην, διότι η τέχνη έγινε διά να ωφελή και όχι διά να βλάπτη."».

Στην παραπάνω ομιλία φαίνεται ξεκάθαρα η θέση της Χούντας απέναντι στην μουσική παραγωγή της εποχής και η πρόθεσή της να επιβάλλει με κάθε μέσο τη δική της άποψη. Η αναφορά στην αρχαία Ελλάδα των φιλοσόφων, η βυζαντινή μουσική με τις χριστιανικές αναφορές αλλά και το δημοτικό τραγούδι των αγωνιστών της Επανάστασης του 1821 συνδέονται άμεσα με το ιδεολογικό της υπόβαθρο και την αναζήτηση μιας συνέχειας στο δρόμο που χάραξαν οι μεγάλοι ποιητές του 20^{ου} αιώνα. Επιπλέον δεν σταματάει εκεί, στον εκθειασμό των προγόνων και προγενέστερων δημιουργών, αλλά τοποθετείται απέναντι στους καλλιτεχνικούς εκείνους κύκλους που συνδέονται με τον κομμουνισμό «των αρνητικών και χυδαίων αξιών», των ναρκομανών χίππυς που σκοπό έχουν την μόλυνση της κοινωνίας. Ως προς αυτούς θα φροντίσει το καθεστώς να τους πατάξει.

Στο συνέχεια παρουσιάζονται τα παρακάτω ενδιαφέροντα ιστορικά γεγονότα:

- Ο εορτασμός της "Εθνικής Επανάστασεως" που διοργανώθηκε στο Στάδιο στις 10.6.1968. Η πρωτοβουλία ήταν του δημάρχου Αθηναίων Δημ. Ρίτσου και το μήνυμα απευθυνόταν στη σπουδάζουσα νεολαία, η οποία "συνέρρευσε" υποχρεωτικά. «Σαλπικταί των Ενόπλων δυνάμεων εσάλπισαν "προσοχή". Επεκράτησεν απόλυτως σιγή και ηκούσθη, από τις επάλξεις του εντός του Σταδίου τοποθετημένου μεσαιωνικού κάστρου, η φωνή του Αντιπροέδρου κ. Στυλ. Παττακού». Μετά ακολούθησε πλούσιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα σε σκηνοθεσία Κ. Μηχαϊλίδη, χορογραφίες Μ. Καστρινού και κείμενα Ν. Σφυρόερα. Παρουσιαστής ήταν ο Γ. Οικονομίδης. «Και η χορωδία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής εξετέλεσε το θούριον "Απρίλης"... Επ' ευκαιρία της επετείου της 21ης Απριλίου, το Εθνικό Θέατρο, δίνει αύριο πανηγυρική παράσταση. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει απαγγελίαν ποιημάτων με τους πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου, Στέλιον Βόκοβιτς, Κάκια Παναγιώτου, Βασίλην Κανάκη, Όλγαν Τουρνάκη, Γρηγόρι Βαφιάν, Ελένη Νενεδάκη και Νίκου Παπακωνσταντίνου». (Έθνος την 19.4. 1969).
- «Έχοντες υπ' όψει τας διατάξεις α) του Α.Ν. 91/1967, β) του Β.Δ. 617/1967, γ) του Ν.Δ. 1/1968 ως και εισήγησιν της Διευθύνσεως Μορφωτικών Σχέσεων και Μελετών της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αποφασίζομεν. Συγκροτούμεν Επιτροπήν, αποτελουμένην εκ των κάτωθι: 1. Σωκράτους Δημάρατου, Γεν. Διευθυντού Υπηρεσίας Διοικήσεως, ως Προέδρου. 2. Θεοδώρου Βαβαγιάννη, Αρχιμουσικού της ΚΟΑ. 3. Πέτρου Χάρη, Προέδρου Εθνικής Εταιρείας Λογοτεχνών. 4. Αρχιμουσικού του Στρατού υποδειχθησομένου υπό της ΑΣΔΕΝ. 5. Γεωργίου Μαραγκίδη, Διευθυντού Μορφωτικών Σχέσεων του Υπουργείου Προεδρίας. 6. Αγγέλου Καρτάλου, Διευθυντού Ραδιοφωνίας, Τηλεοράσεως, Οπτικών και Ακουστικών Μέσων του

Υπουργείου Προεδρίας. 7. Σταματίου Μαράντου, Λογοτέχνου, επί συμβάσει υπαλλήλου Γενικής Διευθύνσεως Τύπου, του Υπ. Προεδρίας. 8. Γεωργίου Ναυπλιώτη, Δικηγόρου. Γραμματέα της Επιτροπής ορίζομεν τον Αναστάσιον Μέξιαν (...). Έργον της Επιτροπής έσεται η κατόπιν επιλογής πρόσκλησις δεδοκιμασμένων στιχουργών και μουσικοσυνθετών προς τον σκοπόν όπως υπό μορφήν περιωρισμένου διαγωνισμού και επ' αμοιβή υποβάλλουν ολοκληρωμένα θούρια δια την Επανάστασιν της 21ης Απριλίου, ως επίσης και η πρόκρισις του καλύτερου εξ αυτών όπερ θα τιμηθή δι' ιδιαιτέρου χρηματικού βραβείου. Εντολή Υπουργού Ο Γ.Γ. Κων. Παπαδόπουλος, Αθήναι 24 Δεκεμβρίου 1968.»

- Στη 2η επέτειο του πραξικοπήματος, η γιορτή στο Καλλιμάρμαρο δεν περιλάμβανε μόνο τις στρατιωτικές επιδείξεις και τους εθνικούς χορούς αλλά και το "ελαφρολαϊκό" εθνικά αναγκαίο πρόγραμμα του Γ. Οικονομίδη. «Ο κομφερασιέ παρουσίασε τους καλλιτέχνες Βασ. Φακίτσαν, της Λυρικής Κλειώ Δενάρδου, Σώτον Παναγόπουλο και Τ. Μαρούδαν, οι οποίοι, συνοδεία των ορχηστρών της ΕΛΣ και του ΕΙΡ υπό τη διέυθυνση των Τ. Αθηναίου και Ζακ Ιακωβίδη ετραγούδησαν. Ιδιαιτέρως χειροκροτήθη η κ. Σοφία Βέμπο, η οποία ετραγούδησε τα "Παιδιά της Ελλάδος παιδιά".» (Δελτίο Τύπου, 21.4.1969).
- **1^η Ολυμπιάδα.** Ένας διεθνής διαγωνισμός τραγουδιού, υπό την καθοδήγηση πάντα του Γιώργου Οικονομίδη, υπήρξε μια από τις πρώτες καλλιτεχνικές εμπνεύσεις της 21ης Απριλίου. Ήδη στις 22.10.1967 ο Γ. Οικονομίδης εξηγούσε ότι οι στόχοι της "Ολυμπιάδας", όπως τους σχεδίασε με τους συνταγματάρχες ήταν η τουριστική προβολή του καθεστώτος και η διάσωση του μαραζωμένου ελαφρού τραγουδιού. Όπως, είτε στους δημοσιογράφους, «ζωηρό ενδιαφέρον έδειξε, μεταξύ πολλών διεθνών τραγουδιστών, και η Νάνα Μούσχουρη». Ο διαγωνισμός διεξήχθη, στις 26.7.1968, στο Παναθηναϊκό Στάδιο παρουσία και του Στ. Παττακού. Μετά τους ύμνους προς τον Γ. Παπαδόπουλο, διαγωνίστηκαν οι Έλληνες καλλιτέχνες Τζένη Βάννου, Ζωή Κουρούκλη, Μαίρη Αλεξοπούλου, Ζωζώ Κυριαζοπούλου, Μαρινέλλα, Φώτης Δήμας, Αλέκος Πάντας και Γιάννης Πουλόπουλος. Το χρυσό αγαλματάκι του Απόλλωνα κέρδισε ένα βέλγικο τραγούδι. Την ορχήστρα της ΕΙΡ διέυθυναν κατά σειρά οι Γ.Κατσαρός, Κ.Κλάβας, Τ.Αθηναίος, Τ.Μωράκης και Αν.Χατζηαποστόλου. Τραγούδησαν και έπαιξαν σε σκετς οι Ρ.Βλαχοπούλου, Φ.Δήμας, Μαρινέλλα, Γ.Βογιατζής, Κ.Βουτσάς, Γ.Πουλόπουλος, Νινή Τζάνετ, Ν.Σταυρίδης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Σώτος Παναγόπουλος, Τρίο Γκρέκο, Νάντια Κωνσταντοπούλου, Ρένα Ντορ, Τζένη Βάνου, Στ. Κόκοτας, Β.Μοσχολιού, Τ.Μαρούδας, Γ.Ζαμπέτας και Γρ. Μπηθικώτσης.
- **2^η Ολυμπιάδα:** Στις 26.6.1969 πραγματοποιήθηκε ο δεύτερος διαγωνισμός όπου επιπλέον οι θεατές συμμετείχαν σε κλήρωση, με βάση τον αριθμό εισιτηρίου τους. Οι τυχεροί θα κέρδιζαν μια Αλφα Ρομέο, μια Σιτροέν και ένα λυόμενο σπίτι. Εκτός συναγωνισμού ακούστηκε ο Αζναβούρ, η Αμάλια Ροντρίγκεζ και η Βίκυ Λέανδρος. Τις εξήντα χιλιάδες δραχμές και το χρυσό αγαλματάκι κέρδισε η Κλειώ Δενάρδου, με το τραγούδι του Ζακ Ιακωβίδη «Που να 'ναι ο ίσκιος σου Θεέ».²⁰

Δίπλα στη γνωστή βιομηχανία "συγχαρητηρίων τηλεγραφημάτων" που είχε οργανώσει η χούντα για να επιδεικνύει στο εσωτερικό και το εξωτερικό την απόλυτη επικράτησή της, υπάρχει και

²⁰ Και το αφιέρωμα συνεχίζει επικριτικό ως προς την μεγάλη παραγωγή φιλοχουντικών ασμάτων, των οποίων η γνησιότητα και οι συνθήκες παραγωγής τους, κατά τη γράφουσα, εγείρουν κάποιες αμφιβολίες : «Εμμετρες δηλώσεις νομιμοφροσύνης. Ποιος έχει εμπνεύσει περισσότερο από κάθε άλλον τους νεοέλληνες; Ποιος έχει κατορθώσει να διεγείρει την ευαίσθητη ποιητική χορδή ενός απλού δημοδιδάσκου, ενός απομονωμένου αγρότη, μιας αγράμματης νοικοκυράς, αλλά και ενός γνωστού λογοτέχνη, ενός πετυχημένου μουσικού, μιας καθιερωμένης τραγουδίστριας; Η απάντηση ξαφνιάζει τους νεώτερους και ενοχλεί τους μεγαλύτερους. Δεν υπάρχει στη μεταπολεμική ιστορία της χώρας περίοδος που να προκάλεσε τόσο μεγάλη ποιητική παραγωγή "από τα κάτω", όσο η δικτατορία της 21ης Απριλίου.»

μια πληθώρα "ποιητικών εμπνεύσεων" που υμνούν το καθεστώς και τους πρωτεργάτες του. Οι περισσότεροι συγγραφείς αυτών των στιχουργημάτων αρκέστηκαν να τα στείλουν σε κάποια δημόσια αρχή - συνήθως αυτή από την οποία περίμεναν κάποια ανταπόδοση. Ορισμένοι φρόντισαν να το εκδώσουν, με τη μορφή ποιητικής συλλογής. Τον Απρίλιο του 1969, για παράδειγμα, κυκλοφόρησαν οι «Αχτίδες από τον ήλιο της 21ης Απριλίου» του Θεοδοσίου Σπ. Στραγαλινού, δημοδιδασκάλου. Από τη συμπληρωματική ιδιότητα "μετεκπαιδευθέντος εν τω Πανεπιστημίω Αθηνών", πληροφορούμαστε ότι η έκδοση έγινε μετά από εγκριτική διαταγή του Υπουργείου Προεδρίας (24664/Φ208/1969). Το πόνημα «αφιερούται εις τους πρωτεργάτες της μεγαλουργού Εθνικής Επανάστασεως της 21ης Απριλίου 1967 εξοχωτάτους κ.κ. Πρόεδρον της Κυβερνήσεως και Υπουργόν Παιδείας Γ. Παπαδόπουλον και Α' Αντιπρόεδρον και Υπουργόν Εσωτερικών Στυλιανόν Παττακόν.».²¹

Για όσους δεν είχαν την οικονομική διάθεση ή την τόλμη να εκδώσουν τις ποιητικές τους συλλογές, φρόντιζε το ίδιο το καθεστώς των συνταγματαρχών. Συγκεκριμένα το 1969, εκδόθηκε με τίτλο «Λαϊκή Μούσα» ανθολόγιο όλων αυτών των ποιητικών προσπαθειών. Για να μη φανεί ο κατευθυνόμενος χαρακτήρας της συλλογής δεν αναγράφεται πουθενά ο επίσημος φορέας που ανέλαβε την αξιοποίηση και κυκλοφορία του υλικού παρά μαρτυρείται από την ανυπόγραφη εισαγωγή του «Οι δημοσιεύμενοι στίχοι και οι επιστολές αντιπροσωπεύουν ένα ποσοστόν μόνον από τις εκατοντάδες και χιλιάδες που έφθασαν - και εξακολουθούν να φθάνουν - στις διάφορες κρατικές και δημόσιες υπηρεσίες... Η Επανάστασις της 21ης Απριλίου 1967 έγινε πηγή εμπνεύσεως και καινούργιων αισθημάτων σε πάρα πολλούς Έλληνες. Η απότομη κατάργησις του παρελθόντος που επέφερε και η αναδημιουργική πνοή που ενεφύσησε εδημιούργησαν αναμφίβολα ικανοποίηση και ένα πλήθος ελπίδων σε χιλιάδες απλούς ανθρώπους. Η Επανάστασις υπήρξε γι' αυτούς η αφορμή να εκφράσουν σε ποιητικό λόγο αλλά και σε αυθόρμητες επιστολές ό,τι από καιρό συνειδητά ή ασυνείδητα τους κατεπίεζε, ήταν σαν ένα ηφαίστειο που εξερράγη εκτοξεύοντας ψηλά ό,τι καταπιεζόνταν από καιρό στις καρδιές.».

Τα περισσότερα από αυτά τα ποιήματα δεν ονοματίζουν τους πρωταγωνιστές αλλά αναφέρονται γενικά στην 21η Απριλίου.²² Υπάρχουν βέβαια κάποια με αναφορά στον Γ. Παπαδόπουλο²³, στον Στ. Παττακό²⁴, στην τριανδρία²⁵ ενώ λόγω της ιστορικής συγκυρίας δεν

²¹ Μικρό δείγμα του παραπάνω έργου: «Στα μέσα της ανοίξεως / στη τόση ωραιότη / ανέτειλε περήφανη / τ' απρίλη εικοστή πρώτη. / Και γελαστός ο ήλιος / με ξέχωρη λαμπράδα / απ' άκρη σ' άκρη φώτισε / τη δόλια την Ελλάδα. / Τα στρατευμένα της παιδιά / τα τίμια βλαστάρια / με αρχηγούς παρήφανους / αληθινά καμάρια, / βάλαν το στήθος τους μπροστά / αγνοί συνταγματάρχες / και εφανάξαν μ' αντρεία / στην πάντα οι κομματάρχες / και τα ρουσφέτια κι οι ψευτιές / η κατηφόρα φθάνει / καθίσετε στην άκρη σας / όλοι οι λαοπλάνοι". Αντίστοιχη έκδοση του αυτοονομαζόμενου "εθνικού ποιητού-λογοτέχνου" Ηρακλή Ζαχαριάδη με τίτλο "Τα ιδανικά μας" και υπότιτλο "Μια σύντομη ιστορία όλων των εποχών μέχρι και της Επανάστασεως της 21ης Απριλίου 1967" κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1968: «Δεν πέρασε πολύς καιρός. / Μας φαίνεται σαν τώρα, / που εκινήθη ο Στρατός / και έσωσε τη χώρα. / Τώρα ο Παπαδόπουλος / και ο Στρατός επίσης, / θα επιτύχουν θαύματα / ώστε η Ελλάς να ζήση.».

²² «Τέτοια μέρα, σαν και τούτη / τ' Απριλιού εικοσιμία, / δεν είδ' άλλη η Ελλάδα / απ' τα χρόνια τα παλιά.» (Διον. Λιοσάτος, Αθήνα). Χαρακτηριστική η μαντινάδα του Εμμανουήλ Βαμβασάκη απ' το Βραχάσι Μεραμβέλλου: «Χειρουργική επέμβασις επιτυχώς εδόθη / Και εκ βεβαίως θάνατου ο ασθενής εσώθη / Συγχαίρουμε τους χειρουργούς και αισιοδοξούμε / Πως τελική ανάρρωση στον ασθενή θα δούμε.».

²³ «Κύριε Παπαδόπουλε να ζήσης χίλια χρόνια / γιατί προσφέρεις στο λαό αγάπη και συμπόνια." (Κατίνα Παναγιώτου Μάρκου, Νάξος). "Ελάτε να ενισχύσουμε / τον νέο Κυβερνήτη / τον Γιώργο Παπαδόπουλο / που πήρε το τιμόνι / ν' αναστηθούν παλιοί καιροί / και δοξασμένοι χρόνοι.» (Δημ. Νικολάου, Πειραιεύς).

²⁴ «Δυο τρανοί συνταγματάρχες / κι ο γενναίος Παττακός / ώρμησαν σαν καταρράχτες / όπως ένας κεραυνός.» (Θεοφάνης Λαζάρης, Κάτω Τιθορέα). «Τρανός αητός ο Παττακός / ψηλά κρατά τη δόξα / τον αγκαλιάζει ο λαός / απ' όλη την Ελλάδα.» (Όθων Πάγκαλος, Άρτα). «Μέσα εις την κυβέρνηση έχομε ένα κλωνάρι / το λένε Στέλιο Παττακό, της Κρήτης το καμάρι.» (Ιωάννα Μπουτζάλη, Ηράκλειο).

²⁵ «Ο Γιώργος Παπαδόπουλος κι ο Νίκος Μακαρέζος / κι ο Στυλιανός ο Παττακός γλυτώσανε το γένος», (Ιωάννης Λεπενός, Βόνιτσα). «Ω τρεις λεβέντες του Μοριά / της Ρούμελης, της Κρήτης, / χρυσές σελίδες γράψατε / μιας νέας μεγάλης νίκης.»

αναφέρεται κάπου ο βασιλιάς.

Σημειώνεται ότι στην εισαγωγή της συλλογής, οι ανώνυμοι υπεύθυνοι της έκδοσης προαναγγέλλουν δεύτερο τόμο λέγοντας τα ακόλουθα «ίσως κάποια άλλη έκδοσις ν' αυξήση τον αριθμό των ήδη δημοσιευομένων δημιουργημάτων και δώση μία αφορμή ικανοποίησης σ' εκείνους που ταχυδρόμησαν τον ενθουσιασμό τους.» κάτι που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το βιβλίο του Κώστα Πλεύρη «Πολιτική Προπαγάνδα» γραμμένο το 1968. Το εν λόγω πόνημα χρησίμευε τότε ως εγχειρίδιο στις Σχολές Χωροφυλακής και την Σχολή Γενικής Μορφώσεως του ΓΕΣ, όπου δίδασκε ο Πλεύρης, ως βοηθός του Γεωργαλά και γραμματέας του συνταγματάρχη Λαδά. Μας πληροφορεί, λοιπόν, ο συγγραφέας σχετικά με τους καλλιτέχνες, τους οποίους δεν φαίνεται να έχει σε μεγάλη υπόληψη, ότι: «...η οργανωμένη προπαγάνδα εντοπίζει τους ασήμους, αλλά με αξία που δεν έχει ακόμη αναγνωρισθή, καλλιτέχνες και τους διαφημίζει συστηματικώς. Κατ' αυτόν τον τρόπον κερδίζει την ευγνωμοσύνην τους, την οποίαν μεταφράζει εις προβολήν της ιδέας που επιθυμεί να διαδώση. Ο καλλιτέχνης είναι ευάλωτος εις την κολακείαν. Εξαγοράζεται με ολίγα χειροκροτήματα ή μερικούς επαίνους. Βεβαίως υπάρχουν και οι κοινοί συμφεροντολόγοι. Αυτούς είναι προτιμώτερον να αποφεύγη κανείς να τους χρησιμοποιή, διότι όταν αργότερον μεταπηδήσουν εις την αντίπαλον παράταξιν, και οι καλλιτέχναι συνηθίζουν παομοίους ασυνεπείας, θα μας προξενήσουν περισσότερον κακόν από όσον καλόν μας συνεισέφεραν με την εργασίαν των.» και συνεχίζει τονίζοντας την ανάγκη της κάθε εξουσίας να προσεταιριστεί μια μερίδα καλλιτεχνών «Η προπαγάνδα προσεταιριζομένη τους καλλιτέχνες συγκροτεί ένα μέτωπο με φιλική της ποίηση, ζωγραφική, μουσική, λογοτεχνία. Το μέτωπο αυτό συνιστά κατά κανόνα το παραπλανητικό επισκεπτήριο με το οποίον εμφανίζεται εις τον ξένον κόσμον. Εις ονομαστός καλλιτέχνης ακούεται με συμπάθεια από οποιοδήποτε είδος ανθρώπων, διότι τους καλλιτέχνες χαρακτηρίζει ένα προσόν, που είναι αδύνατον να διαθέτουν οι πολιτικοί. Δεν έχουν εχθρούς.». Από το πόνημα αυτό του Πλεύρη ενδιαφέρον παρουσιάζει τέλος και η εξής διαπίστωση «Το ομαδικό τραγούδι έχει την ικανότητα να διαλύη την ατομικότητα εντός του συνόλου, με αποτέλεσμα να δημιουργή την μαζοψυχή. Το ομαδικό τραγούδι, ενόσον μάλιστα συνοδεύεται και από μουσική υπόκρουσι, παρουσιάζει εξηρμένα όλα τα συμπτώματα της υποβολής. Οι ύμνοι εις το τέλος των εκδηλώσεων από προπαγανδιστικής απόψεως σημαίνουν την οριστική επισφράγισιν του ψυχολογικού ενιαίου των ατόμων.».».

Σχετικά με τον ύμνο της Χούντας μαθαίνουμε ότι από το φθινόπωρο του 1968 είχαν προκηρύξει διαγωνισμό για τη συγγραφή και τη σύνθεσή του. Οι στίχοι που αναφέρονται στο κλασικό τρίπτυχο "πατρίς, θρησκεία, οικογένεια" με σαφή αναφορά στη λαϊκή βάση και το ρόλο του στρατιώτη τελικά έχουν ως εξής: «Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή, το μέλλον χτίζει η νιότη αγκαλιασμένη, δυνατή, μ' εργάτη, αγρότη, φοιτητή και πρώτο το στρατιώτη (δics). Τραγούδι αγάπης αντηχεί, γελούν όλα τα χείλη και σμίγουν μέσα στη ψυχή, του Εικοσιένα η εποχή κι η Εικοσιμία τ' Απρίλη (δics). Μέσ' τις καρδιές μπαίνει ζεστή του Απριλίου η λιακάδα κι έχουν στα στήθια μας κλεισθεί θρησκεία, οικογένεια και πάνω απ' όλα Ελλάδα (δics).». Ειδικό εμβατήριο ηχογραφήθηκε και για τις ανάγκες της προπαγάνδας υπέρ του χουντικού συντάγματος «Ναι στο Σύνταγμα για μια Ελλάδα αιώνια / Ναι στο Σύνταγμα γι' αγάπη και ομόνοια. / Θα γεμίσεις μ' ένα Ναι / Γαλανέ μας ουρανέ.». ²⁶

(Εύη Μωρίκη, Λαμία). «Λεβέντη Παπαδόπουλε, αετέ μου Μακαρέζο / και παλληκάρι Παττακέ με δάφνες φορτωμένο.». (Δημήτρης Κουζούνης). «Μεσ' τον Απρίλη έφθασαν / τρεις μάγοι με τα δώρα. / Ο Γιώργος Παπαδόπουλος / κι ο Παττακός στην ώρα. / Ακόλουθα στέκει πιστός / ο Νίκος Μακαρέζος / που στάθηκε στο ραντεβού / και τώρα σαν Εγγλέζος.» (Ιερέυς Σακελλάριος Πρόδρομος Μιχαηλίδης)

²⁶ Για ακρόαση κάποιων ύμνων, απευθυνθείτε στο: <http://fasistes.googlepages.com/emvatiria>

Επιπλέον, πέρα από τους ύμνους και τα διάφορα ποιήματα και τραγούδια, χρησιμοποιήθηκαν γνωστοί δημοτικοί σκοποί με παραλλαγή στο στίχο σε ρυθμούς τσάμικου²⁷ και καλαματιανού²⁸ προκειμένου να μπορούν να συνοδεύουν τις γιορτές και τα διάφορα γλέντια τους.

Κλείνοντας τη συνοπτική παρουσίαση του τραγουδιού της επταετίας, έχει ενδιαφέρον μια επιστολή που ήρθε στο φως στη διάρκεια της πρώτης μεγάλης δίκης του ΠΑΜ, της ισχυρότερης αντιστασιακής οργάνωσης της εποχής. Πρόκειται για ένα σημείωμα που έγραψε τον Ιούλιο του 1967 ο Μίκης Θεοδωράκης στον Γρηγόρη Μπιθικώτση: «Γρηγόρη. Διάβασα με κατάπληξη ότι πρόκειται να τραγουδήσεις στα "Δειλινά" τον "Ύμνο της Επανάστασεως". Νομίζω ότι είσαι αρκετά μεγάλος για να καταλαβαίνεις τί πρόκειται να κάνεις. Πόσες ευθύνες επωμίζεσαι και σε τι σοβαρούς κινδύνους μπαίνεις. Κάθισε σπίτι σου με αξιοπρέπεια. Μη γκρεμίζεις με μια κλωτσιά αυτό που χτίσαμε μαζί τόσα χρόνια. Μην ακούς τους κερδοσκόπους και τους προσκυνημένους. Μη ρίχνεις στο βούρκο το όνομά σου και το όνομα των παιδιών σου, που σε λίγο θα ντρέπονται για σένα. Κάνε τον άρρωστο. Φύγε για το εξωτερικό. Εκεί μπορείς ν' αρχίσεις μια καινούργια καριέρα. Η Μελίνα σε περιμένει. Γιατί αν εσύ ο Μπιθικώτσης, το πρωτοπαλικάρο του Θεοδωράκη, γίνεις επίσημος τραγουδιστής της Δικτατορίας τραγουδώντας αυτό το άθλιο κατασκευάσμα θα πρέπει να ξέρεις ότι θα γίνεις ο πιο αχάριστος και τιποτένιος προδότης που γέννησε ο Λαός μας. Στο όνομα της φιλίας μας και για χάρη της γυναίκας σου, των παιδιών σου και όλων των αμέτρητων φίλων μας, σε ικετεύω να μ' ακούσεις για τελευταία φορά. Μετά την Πέμπτη θα είναι αργά. Πάρα πολύ αργά. (Υπογραφή Μίκης Θεοδωράκης) Αθήναι, Ιούλιος 1967.» (από τον «Ελεύθερο Κόσμο» της 16.11.1967). Τελικά, ο Μίκης Θεοδωράκης συλλήφθηκε την 21 Αυγούστου 1967. Ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ή αλλιώς «Σερ Μπιθί» τραγούδησε στα μεγαλύτερα κέντρα διασκέδασης της εποχής "Καν-Καν", "Δειλινά" και βεβαίως από τις γιορτές του καθεστώτος στην Ολυμπιάδα του Καλλιμάρμαρου και στα στούντιο της YENED²⁹...

²⁷ «Ωρέ η Εθνική Κυβέρνηση/η Εθνική Κυβέρνηση του Εθνους μας σωτήρας
Ωρέ με Γιώργο Παπαδόπουλο/ με Γιώργο Παπαδόπουλο και Παττακό λεβέντη
Ωρέ Εικοσιμιά του Απριλίου εικοσιμιά του Απριλίου εστήσανε το γλέντι.»

²⁸ «Στις Εικοσιμιά τ' Απρίλη σηκωθήκανε έξι φίλοι/του στρατού μας οι φωστήρες και του έθνους οι σωτήρες.
Να μας ζήσει ο στρατός, Σπαντιδάκης, Παττακός,/Παπαδόπουλος ο Γιώργος, Κόλλιας ο πρωθυπουργός.
Μακαρέζος, Αγγελής κι όλοι οι επιτελείς./Να μας ζήσει ο στρατός, Σπαντιδάκης, Παττακός./Οι εργάτες και αγρότες που με
αίμα και ιδρώτες στη σκληρή δουλειά μοχθούνε, τώρα τη στοργή θα βρούνε./Να μας ζήσει ο στρατός, κλπ./Μας ζηλεύουν κι
οι εχθροί μας για τη δόξα τη δική μας/και το μέλλον το λαμπρό μας θα χρωστάμε στο στρατό μας./Να μας ζήσει ο στρατός,
κλπ.»

²⁹ Αφιέρωμα της εφημερίδας Ελευθεροτυπίας της 20.04.1997, για τα τραγούδια της 21^{ης} Απριλίου.

Κεφάλαιο 3.γ. Μια συνοπτική παρουσίαση του ελληνικού τραγουδιού της αμφισβήτησης τις δεκαετίες 1960 και 1970.

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση του ψυχροπολεμικού φόβου και την παράλληλη αμφισβήτηση των συντηρητικών κυβερνήσεων που συνδέονταν με το σκοτεινό παρελθόν των προηγούμενων δεκαετιών. Αντίθετα, υπάρχει μια διεθνής ευνοϊκή πολιτική συγκυρία για τα κόμματα της κεντροαριστεράς. Ο Χάρολντ Γουίλσον στη Βρετανία, το SPD στη Δυτική Γερμανία, το «άνοιγμα στην Αριστερά» στην Ιταλία και ο Γεώργιος Παπανδρέου στην Ελλάδα. Η σύγχρονη κοινωνία βλέπει στα σοσιαλδημοκρατικά και εργατικά κόμματα τους ικανούς διαχειριστές της. Οι κυβερνήσεις αυτές ήταν πιο πρόθυμες να χρησιμοποιήσουν το κράτος για να βελτιώσουν τις παρεχόμενες υπηρεσίες και το σημαντικότερο να νομοθετήσουν μεταρρυθμίσεις σε τομείς που αφορούσαν πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα. Σε αυτό το κλίμα, γεννήθηκαν τα κινήματα και οι ομάδες πίεσης που αναζητούσαν μια ρήξη με τις παραδοσιακές κοινωνικές αξίες και ένα άνοιγμα στον εκσυγχρονισμό και τη νεωτερικότητα.³⁰

Η δεκαετία του 1960 ανέδειξε πολλά νέα κινήματα όπως της νεολαίας, το φιλειρηνικό, το φεμινιστικό, το αντιπυρηνικό, το κίνημα αλληλεγγύης με τους λαούς του Τρίτου Κόσμου, το κίνημα για τα δικαιώματα των μειονοτήτων και ασφαλώς το οικολογικό κίνημα (το 1972 ιδρύεται το πρώτο οικολογικό κόμμα στη Νέα Ζηλανδία). Ο Μάης του '68, ήταν ένα κίνημα αντιεξουσιαστικό και αντικαταναλωτικό. Τα παιδιά των λουλουδιών στις Ηνωμένες Πολιτείες επιθυμούσαν την επανασύνδεσή τους με τη φύση³¹. Το status quo του ιμπεριαλισμού αμφισβητούνταν από τον Τρίτο Κόσμο, την Κούβα, την Αλγερία, το Βιετνάμ, την Κίνα ενώ ο ψυχρός πόλεμος και η Γιάλτα³² μπαίνουν στο περιθώριο από μια κοινωνία σε μετάβαση. Η δεκαετία του '60, ήταν η δεκαετία της παγκοσμίας αναταραχής, της παγκοσμίας αφύπνισης ατόμων, τάξεων και εθνών. Ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ³³, ένας στρατευμένος καλλιτέχνης, με το λογοτεχνικό του έργο, τις πολιτικές του τοποθετήσεις αλλά και τη στάση ζωής του, είναι το πνευματικό σύμβολο αυτής της εποχής. Θεωρεί άλλωστε ότι οι διανοούμενοι οφείλουν να παίζουν ενεργό ρόλο στην κοινωνία.

Στην Ελλάδα, πρωταγωνιστεί η «γενιά του 114³⁴», η πρώτη μεταπολεμική γενιά, που εξέφραζε μια νέα αντιπαλότητα προσαρμοσμένη στις νέες συνθήκες, αναζητώντας την θέση της πέρα από τον μετεμφυλιακό χάρτη του αντικομμουνισμού, της αμερικανοκρατίας αλλά και της παλιάς αριστεράς. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η πρώτη γενιά της «αμφισβήτησης» στον ελληνικό χώρο.

³⁰ Περισσότερα στο Mark Mazower, «Σκοτεινή ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας», εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2004, σελ. 299.

³¹ Δες «Η αριστερά συζητά, ενώνεται, αντιπαράκειται, αλλάζει», εκδόσεις Α/συνέχεια, 2005. Παρέμβαση «Οι ρίζες του οικολογικού κινήματος και η δεκαετία του 1960», σελ.46.

³² Η Συνθήκη της Γιάλτας (πόλη στην περιοχή της Κριμαίας, σημερινή Ουκρανία) που υπεγράφη στις 12 Φεβρουαρίου 1945 σήμανε και τυπικά το τέλος του πολέμου. Σε αυτή τη συνάντηση καθορίστηκε η μελλοντική μορφή του ευρωπαϊκού χάρτη, η οποία και διατηρήθηκε για τις επόμενες δεκαετίες.

³³ Ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ αποστρεφόταν τις επίσημες τιμές και τα αξιώματα και για αυτό το λόγο, το 1964 αρνήθηκε να παραλάβει το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας.

³⁴ Άρθρο 114 του Συντάγματος του 1952 «Η τήρησης του παρόντος Συντάγματος αφιερούται εις τον πατριωτισμόν των Ελλήνων».

Η ελληνική εικόνα προβάλλει μια γενιά, όπου από τη μία ζούσε στην Ελλάδα της ψωροκώσταινας, της ανεργίας, του ραγιαδισμού και της «ήττας» και από την άλλη αναζητούσε έναν διαφορετικό κόσμο δυτικού τύπου, μια κοινωνία της κατανάλωσης. Μια γενιά που αναφερόταν στο αίτημα της δημοκρατίας, της «εθνικής ολοκλήρωσης» με το Κυπριακό, του τέλους του μετεμφυλιακού κράτους και οραματιζόταν την ανάπτυξη πέρα από την καθυστέρηση. Την περίοδο αυτή, η κοινωνική δυναμική και το αίτημα πολιτικοκοινωνικού εκσυγχρονισμού επιβάλλει τη συγκρότηση ενός κομματικού συστήματος ενός δικομματισμού (περισσότερο μορφής), ο οποίος εγκλωβισμένος στις πολιτικές δομές του παρελθόντος έμελε να προκαλέσει φόβο στο μέχρι τότε status quo και την ανατροπή του πολιτεύματος με τους ενδοστρατιωτικούς παράγοντες βεβαίως να βρίσκονται στις επάλξεις³⁵. Η περίοδος πριν το 1967, μέσα από τους αγώνες των οικοδόμων για το 7ωρο, μέσα από την φοιτητική «αμφισβήτηση» που πρωτοεμφανιζόταν σε συνέργια με την Κίνα, το Βιετνάμ, τους «πρόβος»³⁶ στην Ολλανδία, το Μπέρκλεϊ στην Καλιφόρνια³⁷ αλλά και τις πρώτες θεωρίες του Καστοριάδη που περνούσαν στην Ελλάδα μέσα από το περιοδικό «Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα», άνοιγε το δρόμο σε μια πορεία που θα αναφερόταν στο «σύγχρονο», το καινούργιο.

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960, όταν αμφισβητείται η παλιά κυριαρχία της Δεξιάς, πραγματοποιούνται απεργιακές κινητοποιήσεις (το 1963, ο αριθμός των απεργών πλησιάζει το ένα εκατομμύριο) και για πρώτη φορά το 1965 αρχίζει ο αγώνας ενάντια στη βασιλεία, διαμορφώνοντας μια ολόκληρη γενιά με στίγμα της τα Ιουλιανά και με εβδομήντα μέρες διαδηλώσεων που φωτογραφίζουν το κλίμα της εποχής. Από αφηγήσεις³⁸ μαθαίνουμε ότι «Η νεολαία τότε διαδηλώνει το απόγευμα και το βράδυ παρακολουθεί σε καλοκαιρινό σινεμά Αντονιόνι, Βάιντα. Επιπλέον ο Γκοντάρ και τα έργα της ελληνικής «αμφισβήτησης», που πρωτοεμφανίζονται με το Μανθούλη, τον Δαμιανό, κ.ά. και βέβαια οι πρώτοι «αριστεριστές», ή «Κίνηση Σωτήρης Πέτρουλας», ή «Αναγέννηση», στη συνέχεια ο Ψυρούκης και οι «Φίλοι Νέων Χωρών», ή επανεμφάνιση των Τροτσκιστών.».

Ο Ρασούλης χαρακτηριστικά θυμάται το 1964: «... Υπήρχαν ακόμη εξόριστοι. Για να πάρεις την «Αυγή» έπρεπε να στην τυλίξουν στην «Ακρόπολη». Εντούτοις η κοινωνία ήταν ακόμη παρούσα, παλμός, ζέση, θεσπέσιες αυταπάτες, πυρακτωμένες προοπτικές, πορείες ειρήνης των 500.000 ανθρώπων, με επικεφαλής τον Μίκη Θεοδωράκη, τον τότε γκουρού μου, για τον οποίο τραγούδησα ένα βράδυ –τότε μια βραδιά αφιερωμένη σ' αυτόν- τραγούδια του, συνοδευόμενος από την Ελένη Καραϊνδρου. Του μοίραζα τα δελτία τύπου –δούλευα στη «Δημοκρατική αλλαγή» μη δεχόμενος να πληρωθώ και κάθε μήνα με κυνηγούσε ο λογιστής για να μου δώσει το μισθό μου. Συγκεχυμένη εποχή κι όμως το τραγούδι ήταν παρών. ΟΛΟ. Πλήρες,

³⁵ Βλέπε σχετικά Θανάσης Διαμαντόπουλος, «Η ελληνική πολιτική ζωή: εικοστός αιώνας», εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1997, σελ.270.

³⁶ Οι αμφισβητίες εν ονόματι πρόβος (pronos) στην Ολλανδία διαδήλωναν πάνω στις σέλες λευκών ποδηλάτων ενάντια στην εκβιομηχάνιση. Η κίνηση αυτή ιδρύθηκε τον Μάιο του 1965 από τον ακτιβιστή καλλιτέχνη Robert Jasper και τους αναρχικούς Grootvelt Roel van Duyn και Rob Stolk.

³⁷ Το 1964, στο Πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϊ, όπου είχε απαγορευτεί κάθε πολιτική δραστηριότητα, ο φοιτητής Μάριο Σάβιο σκαρφάλωσε στην οροφή ενός αυτοκινήτου για να ζητήσει ελευθερία λόγου. Επενέβη η αστυνομία και σύντομα οι συνομήλικοί του τον ανέδειξαν ήρωά τους.

³⁸ Βλέπε άρθρο στο <http://www.ardn.gr>, του Γ. Καραμπελιά «Διονύσης Σαββόπουλος: Η άνοδος και η πτώση μιας γενιάς», από περιοδικό Μανιφέστο. Επίσης βλέπε, Καραμπελιάς Δημήτρης. «Διονύσης Σαββόπουλος», εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003.

αυτάρκες. Μια πανδαισία του 'δινε χυμούς, η δραματικότητα το νοσηματοδοτούσε.»... «...Εκεί μια μέρα ο Μίκης έφερε ένα θαυμάσιο μαγνητόφωνο, πάτησε το κουμπί κι ακούσαμε για πρώτη φορά το νεοηχογραφηθέν ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ, που ο εταιριάρχης Λαμπρόπουλος το χαρακτήρισε "τερατούργημα" και ηχογραφήθηκε κατόπιν δικαστηρίων.»³⁹

Ο Μάνος Ελευθερίου θυμάται εικόνες και γράφει «...Ο Σύλλογος Φίλων Ελληνικής Μουσικής. Ο Μίκης Θεοδωράκης. Ο Λεοντής. Ο Λοΐζος. Η Φαραντούρη. Απαγγελίες ποιημάτων στο θέατρο «Ακροπόλ» και στην Κοκκινιά. Πίσω από το νοτισμένο τζάμι της ταβέρνας μόλις και διακρίνεις τους συνδαιτυμόνες. Ο δημοσιογράφος Τέρπος Πηλείδης. Αλληλογραφία με παλιούς συναδέλφους. Η λαοθάλασσα στις κηδείες του Γρηγόρη Λαμπράκη και του Σωτήρη Πέτρουλα. Οι οικοδόμοι με τα ρούχα της δουλειάς, πιτσιλισμένοι απ' τον ασβέστη, πιασμένοι χέρι χέρι να τραγουδούν...»⁴⁰.



Όσο για τον τύπο, ως μορφή προώθησης ιδεών και πολιτισμού, την περίοδο της επταετίας λειτούργησε ως φερέφωνο του καθεστώτος με σαφείς εντολές ως προς τις δημοσιεύσεις. Το φωτεινό παράδειγμα της Ελένης Βλάχου που ανέστειλε τη λειτουργία των εφημερίδων της, Καθημερινή και Μεσημβρινή και του εβδομαδιαίου περιοδικού Εικόνες, απόφαση που της στοίχισε στον κατ' οίκον περιορισμό και εν συνεχεία απόδρασή της στο Λονδίνο, αποτελεί εξαίρεση. Βέβαια, για το κλείσιμο των δυο εφημερίδων ίσως επέδειξε μια οριακή ανοχή το στρατιωτικό καθεστώς που σε περίπτωση μιας γενικευμένης τέτοιας κίνησης από τις εκδόσεις απλά θα υποχρέωνε δια της βίαιης επιβολής την κυκλοφορία τους (με διαταγή της δικτατορίας διακόπηκε η κυκλοφορία μόνο της «Αυγής» και της «Δημοκρατικής Αλλαγής»). Με τη λήξη της δικτατορίας βλέπουμε μια δυσπιστία των αναγνωστών απέναντι στα παλαιά εκδοτικά ονόματα που δεν φροντίσανε ποτέ να δείξουν κάποια μεταμέλεια για τον άχαρο ρόλο που παίζανε τα καθεστωτικά χρόνια. Απόδειξη αποτελεί η τεράστια κυκλοφοριακή επιτυχία της νεοϊδρυθείσας τότε «Ελευθεροτυπίας» που εκδόθηκε στις 21 Ιουλίου του 1975 και που σε λιγότερο από ένα χρόνο πλησίασε την πρώτη θέση στην κυκλοφορία.⁴¹

Η ελληνική τέχνη της εν λόγω εποχής κατάφερε να συσπειρώσει αφενός σε κοινό μέτωπο τους παλιούς αντιμαχόμενους εναντίων του καθεστώτος και αφετέρου να λειτουργήσει σε ένα μεγάλο βαθμό ως πολιτική δράση συγκαλυμμένη πίσω από εκθέσεις, εκδηλώσεις, καμβάδες και μουσικά έργα. Ιδεολογικά η δικτατορία διαμόρφωσε σημαντικά τις τέχνες και δη τις εικαστικές που διένυναν μια από τις κρισιμότερες εξελικτικές φάσεις της νεότερης ιστορίας της με τους Έλληνες καλλιτέχνες να δημιουργούν επηρεαζόμενοι από την πολιτική συγκυρία και την προσωπική πολιτική τους τοποθέτηση. Η ευρωπαϊκή και η αμερικάνικη επιρροή είναι εμφανής σε όλα τα επίπεδα δραστηριότητας που τείνουν να μεταλλάξουν εκ των έσω τον ελληνικό τρόπο ζωής και δη των νέων. Ειδικότερα οι σύγχρονες εικαστικές τάσεις που είχαν εισαχθεί πρόσφατα στον ελληνικό χώρο αντιμετωπίζονταν τώρα με λιγότερες επιφυλάξεις όπως υπήρξε η αφηρημένη τέχνη (μεγάλη καινοτομία της προηγούμενης δεκαετίας) που ήταν πλέον αποδεκτή και συνώνυμο του μοντέρνου. Για τους πιο κλασικούς, υπήρχαν πάντα οι λιγότερο

³⁹ Βλέπε Μανώλης Ρασούλης, «Εδώ είναι του Ρασούλη», Εκδ. Ιανός ο Μελωδός, 2007, σελ.199.

⁴⁰ Μάνος Ελευθερίου –Θανάσης Θ. Νιάρχος «Η δεκαετία του '60.», , εκδόσεις Καστανιώτη, 2005, σελ.20.

⁴¹ Βλέπε Κομίνης Λυκούργος, «Η κρίση του ελληνικού τύπου», Εκδόσεις Κάκτος, 1985, σελ.183.

ριζοσπαστικές τεχνотροπίες, όπως η παραστατική ζωγραφική. Πολλά εικαστικά έργα αντανακλούσαν την ιδεολογικά φορτισμένη ατμόσφαιρα της εποχής, μέσω της θεματολογίας ή της τεχνотροπίας τους, με εξπρεσιονιστικές, συμβολικές ή ρεαλιστικές αναφορές στην κοινωνική πραγματικότητα.⁴²

⁴² Είναι αναμενόμενο αλλά συνάμα και εντυπωσιακές οι ομοιότητες στο χώρο των τεχνών, συγκεκριμένα των εικαστικών και της μουσικής, που ακόμα και στη λεπτομέρειά τους συγκλίνουν. Ακολουθεί το πολύ ενδιαφέρον και καθόλα σχετικό με την έρευνά μας άρθρο που δημοσιεύτηκε στην Καθημερινή, την 09.01.05, με τίτλο «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», από τη Μάρθα Έλλη Χριστοφύλου, Ιστορικό Τέχνης, που αναφέρει σχετικά ότι «Ευτυχές γεγονός αποτελεί η επιστροφή καλλιτεχνών από ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, μερικοί από τους οποίους θα εισήγαγαν βαθμιαία με το έργο τους τα «καινά δαιμόνια» των πρωτοποριών του '60, με εικαστικές παρεμβάσεις ή δράσεις στο χώρο και κατασκευές με έξω-καλλιτεχνικά υλικά. Οι ριζοσπαστικές «πρωτοπορίες του '60» θα αξιοποιούσαν τη δυναμική τους λίγα χρόνια αργότερα, μέσα στη δικτατορία. Το ίδιο ισχύει για μια άλλη κατηγορία νέων προτάσεων, οι οποίες συνδέονταν με τις φωτορεαλιστικές μορφές και την ποπ αρτ. Προς αυτήν την κατεύθυνση στράφηκαν κυρίως νεαρής ηλικίας απόφοιτοι της ΑΣΚΤ, οι οποίοι αναζητούσαν μια σύγχρονη εικαστική γλώσσα που θα τους επέτρεπε να ασκήσουν κοινωνική κριτική χωρίς να παρασύρονται από τα στερεότυπα της παλιότερης στρατευμένης τέχνης ή από την παραδοσιακή καλαισθησία της κολορίστικής ζωγραφικής. Οι καλλιτέχνες της γενιάς του '60 και οι νεότεροι του '70 κινούνταν παράλληλα, αν και από διαφορετικούς δρόμους, προς μια αναθεώρηση της αισθητικής και κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης, ακολουθώντας, ως προς αυτό, τις ανησυχίες των δυτικών ομοτέχνων τους. Μερικές φορές οι ιδέες τους συγκρούονταν με τις απόψεις της παλιότερης γενιάς, η οποία υπεράσπιζε τις δικές της ώριμες και δοκιμασμένες ποιότητες. Στο σύνολό της η κατάσταση της ελληνικής τέχνης λίγο πριν από τον Απρίλιο του 1967 έδινε την εικόνα ενός γόνιμου αναβρασμού, με αισιόδοξες προοπτικές. Η επέμβαση των συνταγματάρχων ανέκοψε προσωρινά μόνο αυτήν την ελπιδοφόρα πορεία. Καθώς η λογοκρισία απέκλειε τις ευανθύνστες μορφές διαμαρτυρίας ή ανοιχτής πολιτικής στράτευσης, οι καλλιτέχνες επινοούσαν έμμεσους τρόπους αναφοράς στην κατάσταση. Το κοινό, από την πλευρά του, συνήθισε να αναζητά έμμεσες αναφορές πίσω από τις εικόνες, το ύφος ή τον τρόπο παρουσίασης των έργων. αυτή η ενδιαφέρουσα μορφή αντιδικτατορικής αλληλεγγύης διευκόλυνε, μεταξύ άλλων, την υποδοχή καλλιτεχνικών προτάσεων, οι οποίες πριν από λίγα χρόνια θεωρούνταν ακραίες. Τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι θεατές ήταν πιο έτοιμοι από ποτέ να υπερβούν τον παραδοσιακό συντηρητισμό του μέσου νεοέλληνα της εποχής. Οι ριζοσπαστικές μορφές, όπως και οι ριζοσπαστικές ιδεολογίες, είχαν αυξημένη απήχηση, ίσως επειδή η δικτατορία έκανε ό,τι μπορούσε για να καταπνίξει κάθε τι το ριζοσπαστικό. Σε ένα μέρος της αντιδικτατορικής τέχνης αξιοποιήθηκαν τα πιο προοδευτικά χαρακτηριστικά της δεκαετίας του '60: πολιτικοποιημένος λόγος, «επαναστατικές» μορφές, αμφισβήτηση του κατεστημένου... Παράλληλα όμως λειτουργήσαν και μερικά παλιότερα αντανάκλαστικά, που προέρχονταν από τη γενιά της κατοχής και του εμφυλίου. Η λέξη «αντίσταση», η οποία χρησιμοποιείται ευρύτατα για να χαρακτηρίσει τις αντιδικτατορικές δραστηριότητες, παραπέμπει ευθέως στα χρόνια του '40. Ιδιαίτερα για την ελληνική αριστερά που δοκιμαζόταν άγρια επί δικτατορίας, οι μνήμες της αντίστασης ζωντάνευαν, αποκτούσαν συμβολική σημασία και μια νέα επικαιρότητα. Έτσι, στο έργο αρκετών καλλιτεχνών ανιχνεύονται στοιχεία, θεματολογικά και εικαστικά, που είχαν πρωτοεμφανιστεί προ τριακονταετίας. αυτή η στάση θα μπορούσε να έχει αμφισβητούμενα καλλιτεχνικά αποτελέσματα (και είχε, εν μέρει), αλλά η χρήση οικείων μορφών ευνοεί την επικοινωνία, ενώ οι αναφορές στο παρελθόν ξυπνούν την ιστορική συνείδηση. Και τα δύο, επικοινωνία και ιστορική συνείδηση, ήταν πολύτιμα τον καιρό της δικτατορίας, εξίσου πολύτιμα με τις ριζοσπαστικές μορφές (οι οποίες ενδιαφέρουν περισσότερο την ιστορία της τέχνης, δικαίως ή αδικώς). Εικαστικά γεγονότα : Οι σημαντικότερες εκθέσεις αντιδικτατορικού περιεχομένου ήταν ατομικές και παρουσιάζονταν σε γκαλερί, σπανιότερα σε άλλους ιδιωτικούς χώρους ή στο ουδέτερο περιβάλλον των ξένων ινστιτούτων. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες δεν συμμετείχαν σε δημόσιες ή κρατικές εκδηλώσεις, Πανελλήνιες, Μπιενάλε κ.λπ. Ελάχιστοι χρησιμοποίησαν τέτοιες ευκαιρίες για να εκφράσουν την αντίθεσή τους στο καθεστώς. Μία από τις πρώτες εκθέσεις που άφησαν έντονες εντυπώσεις ήταν του Βλάση Κανιάρη, τον Μάιο του 1969, με ανθρωπόμορφες κατασκευές από σύρμα και γύψο σε συνδυασμό με πραγματικά αντικείμενα. Ο καίριος συμβολισμός του κόκκινου γαρύφαλλου που φυτρώνει πάνω στο γύψο, η εκφραστική ένταση, το καθαρό μήνυμα, αλλά και ο ασυνήθιστος χαρακτήρας των έργων συνέβαλαν στην πολύπλευρη επιτυχία, αν μπορεί να ονομαστεί έτσι, αυτής της εκδήλωσης. Εξίσου έντονες εντυπώσεις δημιούργησαν, το 1970 και 1971, οι δυο εκθέσεις της νεαρής ζωγράφου Μαρίας Καραβέλλα, η οποία παρουσίασε, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, έργα σε μορφή «περιβάλλοντος» (σήμερα τα λέμε εγκαταστάσεις) που αναπαριστούσαν με υπερεκφραστικό τρόπο τη ζοφερή πραγματικότητα των φυλακών και των ανακρίσεων. Τέτοιες εκθέσεις σημάδεψαν το άνοιγμα της ελληνικής τέχνης προς τις σύγχρονες πρωτοποριακές μορφές. κατασκευές, περιβάλλοντα, χρήση πραγματικών αντικειμένων, δράσεις, ηχητικά εφέ, παρακίνηση της συμμετοχής του θεατή, ήταν στοιχεία μιας νέας γλώσσας, την οποία το αμύητο ελληνικό κοινό προσέγγισε εν πολλοίς χάρη στο επίκαιρο περιεχόμενο των έργων. Η τολμηρή φόρμα ήταν ευπρόσδεκτη ως η πλέον κατάλληλη για τη διατύπωση τολμηρών μηνυμάτων. ακόμα και εκεί όπου οι πολιτικοί υπαινιγμοί δεν γίνονταν άμεσα αντιληπτοί, η αντισυμβατική φόρμα παρέπεμπε από μόνη της στο σχεδόν αυτονόητο μήνυμα. Όχι οπωσδήποτε σε ένα μονοδιάστατο «Κάτω η Χούντα», αλλά σε μια κριτική της κοινωνικής καταπίεσης, της αλλοτρίωσης, της κατανάλωσης... Σε αυτό το πνεύμα έγιναν δεκτές, μεταξύ άλλων, οι εκθέσεις του Δημήτρη αληθινού, του Κωνσταντίνου Ξανάκη, του γλύπτη Θόδωρου, του Γιώργου Τούγια... Με αυτές τις ειδικές συνθήκες η Ελλάδα έζησε, στις αρχές του εβδόμου, την πρωτοποριακή έκρηξη της ευρωπαϊκής τέχνης του '60. Για τους δυτικούς καλλιτέχνες, οι αρχές του '70 ήταν μια μεταβατική περίοδος, η τελευταία ίσως φάση των πειραματικών πρωτοποριών. Η 5η Ντοκουμέντα του Κάσελ, το 1972, καθιέρωσε όλους τους πρόσφατους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς, αλλά

Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο είναι ο τρόπος με τον οποίο γραφόντουσαν τότε τα κομμάτια και αποτελεί απαραίτητο στοιχείο κατανόησης του τελικού αποτελέσματος. Πολλές φορές, ο συνθέτης με τον στιχουργό ουσιαστικά βρίσκονται νυχθημερόν προκειμένου να βγάλουν τον δίσκο, προσθέτοντας άλλοτε αφαιρώντας από το στίχο ή τη μελωδία, έως ότου βγει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος θυμάται τη συνεργασία με τον Μάνο Λοΐζο: «...Μαζί τρώγαμε, μαζί βγαίναμε, μαζί ξαγρυπνούσαμε. Και μέσα απ αυτή τη σχέση, που όλο και πυρακτωνόταν, ώστε να πάρουν να δέσουν τα δυο κομμάτια σίδερο, άρχισαν να γράφονται, σαν από μόνα τους, τα τραγούδια μας... Άνοιξη θα 'ταν, όταν αποφασίσαμε να κάνουμε τον πρώτο μεγάλο δίσκο μας. Ο Μπούτσικος παραχώρησε στο Μάνο ένα σπίτι με αυλή, στο Βοτανικό, ο Μάτσας του νοίκιασε ένα πιάνο, ο Γλέζος του κατέβασε ένα μαγνητόφωνο. Κι η δουλειά, που, πια, δεν ήταν δουλειά, αλλά μεράκι, ξεκίνησε. ... Κάθε βράδυ βρίσκεται στο σπίτι μου, κάθε μεσημέρι βρίσκομαι στο δικό του, τραγουδάμε, παίζουμε τάβλι και γράφουμε τραγούδια, προσπαθώντας να περάσουμε μες απ αυτά κάποιο "μήνυμα"»⁴³. Ο Ρασούλης αντίστοιχα θυμάται ότι όταν ετοιμάζανε τον δίσκο «Τα τραγούδια της Χαρούλας» κοιμόταν για μήνες σπίτι του⁴⁴.

προπάντων έθεσε το πρόβλημα των σχέσεων μεταξύ της εικόνας και της πραγματικότητας στη σύγχρονη τέχνη και στην καθημερινή ζωή, φέρνοντας στο προσκήνιο θέματα σχετικά με τον ρόλο της «εικόνας» (με διευρυμένη έννοια) στην τέχνη και στην κοινωνική πραγματικότητα. Στην Ελλάδα, μια χώρα που απείχε έτη φωτός από τους σύνθετους θεωρητικούς προβληματισμούς του Κάσελ, το αντιδικτατορικό κλίμα ευνοούσε μια ανάλογη πρόσληψη και ερμηνεία των εικαστικών έργων (κάθε μορφής) ως προς τη σχέση τους με την εδώ πραγματικότητα. Ο «ρεαλισμός», είτε ως τεχνοτροπία, είτε ως στάση απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα, είχε επανέλθει στο λεξιλόγιο των καλλιτεχνών. «Να είστε ρεαλιστές. Να ζητάτε το αδύνατο», έλεγε ένα σλόγκαν του γαλλικού Μάη, το οποίο χρησιμοποιήθηκε το 1971 ως μότο σε μια ομαδική έκθεση νέων ζωγράφων (Γιάννης Βαλαβανίδης, Βαγγέλης Δημητράς, Μ. Καραβέλλα, Βάσω Κυριάκη, Γιώργος Μήλιος, Σωτήρης Σόρογκας) με διαφορετικές τεχνοτροπίες, αλλά με κοινή κριτική στάση απέναντι στην επικρατούσα κατάσταση. Ο πολύ γενικός όρος «κριτικός ρεαλισμός» έφθασε στο σημείο να χρησιμοποιείται για όλες σχεδόν τις μορφές αντιδικτατορικής τέχνης. Στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης (1977), μια έκθεση που οργάνωσε η Σχολή Μωραΐτη με τίτλο «αναφορά στον κριτικό ρεαλισμό» περιλάμβανε έργα του Κανιάρη και του Δημήτρη Περδικίδη με σαφείς παραπομπές στις «πρωτοπορίες του εξωτερικού», μαζί με τις σκληρές φωτορεαλιστικές εικόνες του Δεκουλάκου, την εξπρεσιονιστικά φορτισμένη χρωματική ζωγραφική του Δημοσθένη Κοκκινίδη και τις σχεδόν μονόχρωμες σκηνές από φωτογραφικά ντοκουμέντα του Δημήτρη Μυταρά. Κριτικός ρεαλισμός. Ο καθαυτό εικαστικός ρεαλισμός, με τη μορφή που εμφανίστηκε στη δυτική τέχνη μετά την ποπ αρτ, επηρέασε τους Έλληνες ζωγράφους, κυρίως μέσω των ισπανικών, γαλλικών ή γερμανικών εκδοχών του. Η πιο οργανωμένη εμφάνιση αυτής της τάσης οφείλεται στην ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης), μια σπάνια για την Ελλάδα περίπτωση ομάδας με αρκετή ομοιογένεια (ηλικιακή, αισθητική και ιδεολογική). Με τις δύο εκθέσεις τους (Αθήνα 1972 και Θεσσαλονίκη 1973), οι οποίες συνοδεύονταν από μανιφέστα και άλλα κείμενα, έδωσαν το στίγμα μιας κοινωνικής στράτευσης μέσω της εικαστικής γλώσσας του σύγχρονου ρεαλισμού που αξιοποιεί μαζικές εικόνες και φωτογραφικά ντοκουμέντα με στόχο τον κριτικό σχολιασμό κοινωνικών καταστάσεων. Δεν ήταν οι μόνοι που επέλεξαν αυτόν τον τρόπο έκφρασης, ο οποίος επρόκειτο να αποκτήσει με τον καιρό αξιόλογη θέση στην ελληνική ζωγραφική..... Σε μια επίσημη, όχι εξαντλητική αλλά ενδεικτική, επιλογή ονομάτων για την έκθεση-αφιέρωμα «Τέχνη και δικτατορία» που παρουσιάστηκε το 1982 στα «Ευρωπαϊκά», περιλαμβάνονταν είκοσι καλλιτέχνες. Σημειώνουμε ότι πολλά έργα που δημιουργήθηκαν επί δικτατορίας εκτέθηκαν τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Η δημοκρατική έξαρση που επικράτησε μετά το 1974 ευνόησε την προβολή της πρόσφατης αντιστασιακής τέχνης - όσο και την παραγωγή όψιμων έργων με ανάλογο περιεχόμενο. Ο πληθωρισμός της πολιτικοποιημένης τέχνης που παρατηρήθηκε κατά τη μεταπολίτευση, δημιούργησε κάποια σύγχυση σε καλλιτεχνικό και ιδεολογικό επίπεδο.»

⁴³ Βλέπε Λευτέρης Παπαδόπουλος «Μάνος Λοΐζος», εκδόσεις Κάκτος 2000, σελ.87,91.

⁴⁴ Βλέπε Μάνος Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη», εκδόσεις Ιανός 2007, σελ. 88.

Κεφάλαιο 3.δ.ι. Η σχολή Θεοδωράκη και η πολιτικοποιημένη τέχνη της δεκαετίας του 1960.

Ο Μίκης Θεοδωράκης αποτελεί αναμφισβήτητα την προσωπικότητα που σφράγισε την δεκαετία και χρωμάτισε την όποια οργανωμένη και συντονισμένη πολιτιστική και πολιτική κίνηση. Δεν θα μπορούσε μια τέτοια εργασία να «αντέξει» το βάρος αυτού του συνθέτη αλλά για λόγους συνέπειας θα πρέπει να αναφέρει κάποια γεγονότα που «ανδρώσανε» εν τέλει και τους δημιουργούς του πολιτικού τραγουδιού τα χρόνια που ακολούθησαν. Στην πρώτη συγκέντρωση της οργάνωσης των Λαμπράκηδων, στο θέατρο «Ακροπόλ», ο Μίκης Θεοδωράκης επισημαίνει για άλλη μια φορά το χαρακτήρα του νέου κινήματος: «Είμαστε πάνω από κόμματα. Είμαστε όμως ένα κίνημα πολιτικό, όχι εκπολιτιστικό, όσο πολιτικό είναι και το κίνημα για την ελευθερία. Σήμερα τα σημεία που μας ενώνουν είναι περισσότερα από αυτά που μας χωρίζουν. Άλλωστε η κίνησή μας είχε τεράστια απήχηση σε όλη την Ελλάδα. Σε πολύ σύντομο διάστημα, θα οργανώσουμε μεγαλειώδεις συγκεντρώσεις, που θ' αποδείξουμε στους ολιγόπιστους τη δύναμή μας.». Στις 23 Ιουλίου του 1963 εγκαινιάστηκε η Λέσχη των Λαμπράκηδων της Αθήνας όπου σημειώθηκαν και επεισόδια με τις αρχές. Το μήνυμα του αρχηγού της οργάνωσης ήταν: «Πάρτε το μήνυμα του Λαμπράκη, που είναι ο ασυμβίβαστος αγώνας για τη δημοκρατία, που φτάνει μέχρι τη θυσία...». ⁴⁵ Στις 14 Σεπτεμβρίου του επόμενου χρόνου, πραγματοποιήθηκε η συγχώνευση της Δημοκρατικής Κίνησης Νέων «Γρηγόρης Λαμπράκης» και της κομματικής νεολαίας της ΕΔΑ. Η νέα οργάνωση πήρε το όνομα Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη. Η παραπάνω κίνηση έγινε με σκοπό την αποτροπή της διάλυσης των Λαμπράκηδων από τις πολιτικές πιέσεις των αντιπάλων, την συσπείρωση των νέων με παρόμοια ιδεολογική βάση και την παράλληλη ανεξαρτητοποίηση της νεολαίας από το κόμμα.



Η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη είχε απαγορευτεί λίγους μήνες πριν τη δικτατορία, επί κυβέρνησης Παναγιώτη Κανελλόπουλου και αφορούσε τη μετάδοσή της από το ραδιόφωνο, γεγονός πολύ σημαντικό αν σκεφτεί κανείς ότι δεν υπήρχε ιδιωτική ραδιοφωνία και επιπλέον ήταν το σημαντικότερο μέσο γνωστοποίησης του έργου ενός μουσικού. Με τη διέλευση της δικτατορίας, η απαγόρευση διευρύνθηκε στην κυκλοφορία δίσκων, στις ζωντανές εκτελέσεις ακόμα και στις ακροάσεις. Τότε κυκλοφόρησε το παρακάτω ανέκδοτο: «ένας αστυνομικός πλησιάζει κάποιον ανύποπτο διαβάτη και, περπατώντας

δίπλα του, του τραγουδάει ένα γνωστό τραγούδι του Θεοδωράκη. Αμέσως μετά τον συλλαμβάνει με την κατηγορία ότι... άκουγε Θεοδωράκη!». Χαρακτηριστικό συμβάν παρουσιάζεται στην εφημερίδα "Ελεύθερος Κόσμος" της 12/7/1967, όπου διαβάζουμε: «Συνελήφθη και παρεπéμφθη εις τον Βασιλικόν Επίτροπον του Εκτάκτου Στατοδικείου Αθηνών, η Αθανασία Π. Παναγοπούλου, ετών 23. Εις την οικείαν της επί της οδού Ευελπίδων 37, είχαν τοποθετήσει εις το πικ απ της δίσκους του κομμουνιστού συνθέτου Μίκη Θεοδωράκη και μετέδιδε αυτούς εις μεγάλην έντασιν. Εις τας χείρας της κατεσχέθησαν 12 δίσκοι». Σχετικό με το παραπάνω αποτελεί η ιστορική διαταγή που υπέγραψε ο αρχηγός του Γενικού Επιτελείου Στρατού Οδυσσέας Αγγελής στις 2 Ιουνίου 1967: «Αποφασίσαμεν και διατάσσομεν: απαγορεύονται καθ' άπασαν την Επικράτειαν και καθ' οιονδήποτε τρόπον η μετάδοσις ή εκτέλεσις μουσικής και ασμάτων του κομμουνιστού Μίκη Θεοδωράκη, αρχηγού της κομμουνιστικής Νεολαίας Λαμπράκη, τα οποία, εκτός των άλλων, αποτελούν και μέσον συνδέσμου μεταξύ των κομμουνιστών. Επίσης απαγορεύονται οι ύμνοι των διαλυθεισών

⁴⁵ Περισσότερα Φώντας Λάδης «Μίκης Θεοδωράκης, το χρονικό μιας επανάστασης, 1960-1967.» εκδόσεις Εξάντας, 2001, σελ.142.

κομματικών νεολαίων. Οι παραβάται θα παραπέμπονται εις τα έκτακτα στρατοδικεία». Ενώ τρεις μέρες αργότερα, η διαταγή εξειδικεύεται: «Καθορίζεται ότι εις την απαγόρευσιν της παραγράφου 1α, της υπ' αριθμ. 15/1 Ιουνίου 1967 προκηρύξεως, περιλαμβάνονται και η καθ' άπασαν την Επικράτειαν αγοραπωλησία, το δάνειον και το χρησιδάνειον των δίσκων της μουσικής και των ασμάτων του κομμουνιστού Μίκη Θεοδωράκη». Σημειώνουμε ότι το εν λόγω κείμενο της παραπάνω διαταγής μελοποιήθηκε το 1968 από τον γερμανό μουσικοσυνθέτη Paul Dessau και αποτέλεσε ένα έργο του για αφηγητή, μεικτή χορωδία και ορχήστρα, προς τιμήν του Μίκη Θεοδωράκη.

Αξιοπρόσεκτο επίσης είναι το παρακάτω συμβάν: «Τα στελέχη της Χούντας, ήθελαν με κάθε τρόπο να πάρουν με το μέρος τους, τους γνωστούς καλλιτέχνες. Η μέθοδός τους ήταν "καρότο και μαστίγιο". Λίγο πριν στείλουν τον Θεοδωράκη στη Ζάτουννα, ο Λαδάς και ο βασιανιστής Λάμπρου, τον επισκέφθηκαν στο Βραχάτι. Σε μερικές βδομάδες θα εγκαινιάζαν την "Ολυμπιάδα τραγουδιού" τους και του έφεραν τους στίχους του "Ύμνου" της, προς μελοποίηση! Ο Μίκης έβαλε τα γέλια με την επιμονή του στιχουργού Γιώργου Οικονομίδη: "Αυτός ο άνθρωπος έχει βάλει σκοπό της ζωής του να μελοποιήσω τους στίχους του. Μεταχειρίστηκε πολλά μέσα. Αλλά ότι θα μου έστελνε ένα κοτζάμ συνταγματάρχη και μάλιστα τον Λαδά, ε, αυτό δεν το περίμενα", γράφει ο Θεοδωράκης στο "Χρέος".»⁴⁶.



Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει για τη μουσική του 1960 ότι η μεγάλη μουσική έκρηξη έγινε στη δεκαετία του '60, με βάση το ελληνικό τραγούδι. Θεωρεί ότι μια νέα μουσική διάσταση γεννήθηκε στη χώρα μας, που ξεπερνώντας τα όρια της μουσικής επεκτάθηκε σε όλους τους ευαίσθητους τομείς της ελληνικής ζωής, διαπλάθοντας τελικά ένα νέο εθνικό ήθος, που θωράκισε το λαό μας στην κορυφαία εθνική δοκιμασία της δικτατορίας. Πιστεύει ότι το πάντρεμα αυτής της νεοελληνικής μουσικής με τη μεγάλη ελληνική ποίηση δημιούργησε μια νέα διάσταση στην πορεία του νεοελληνικού πολιτισμού. Για πρώτη φορά μετά από πολλές δεκαετίες, χάρη στη μουσική και στην ποίηση, οι Έλληνες έβρισκαν ένα σημείο ισορροπίας- εξισορρόπησης ανάμεσα στη Δύση και στην Ανατολή, δημιουργώντας ελληνική τέχνη, ελληνική μουσική, ελληνική πολιτική στράτευση, που να αντέχει στη διεθνή σύγκριση και να διεκδικεί

περίοπτη θέση στο σύγχρονο κόσμο.⁴⁷

Στα χρόνια που ακολούθησαν, μέσα στην επταετία εμφανίστηκαν διάφορες οργανώσεις αντίστασης, με κυρίαρχες το ΠΑΜ (Πατριωτικό Αντιδικτατορικό Μέτωπο. Ο πρώτος πυρήνας αποτελείται από τους Μίκη Θεοδωράκη, Αντώνη Μπριλλάκη, Κώστα Φιλίνη κ.α.), τη Δ.Α. (Δημοκρατική Άμυνα. Αποτελείτο κυρίως από παλαιούς βουλευτές του Κέντρου, διανοούμενους και νέους. Εκπρόσωπός τους ήταν ο Γεώργιος Μυλωνάς –τέως υπουργός της κυβέρνησης Ε.Κ.- ενώ μέσα στα μέλη της βρίσκονται ο Σ. Καράγιωργας, ο Β. Φίλιας, ο Γ. Καψής κ.α.) και τον Ρήγα (φοιτητική- νεολαιίστικη οργάνωση που ιδρύθηκε το Δεκέμβριο του 1967. Εξέδιδε και την παράνομη εφημερίδα Θούριος). Υπήρχαν όμως και κάποιες άλλες οργανωμένες σε μυστική – στρατιωτική βάση με στόχο την ανατροπή της, όπως οι «Ελεύθεροι Έλληνες», η ομάδα Δροσογιάννη κ.α.⁴⁸

⁴⁶ Βλέπε Ελευθεροτυπία της 20.04.1997

⁴⁷ Βλέπε Μίκης Θεοδωράκης «Που να βρω την ψυχή μου...», εκδ.Λιβάνη, Αθήνα 2002, σελ.115.

⁴⁸ Βλέπε Τάσος Βουρνάς «Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Ελλάδας», τόμος στ', εκδ. Πατάκη, 2006, σελ.165.

Κεφάλαιο 3.δ.ii. η Μεταπολίτευση και το πολιτικό τραγούδι.

Η Μεταπολίτευση πραγματοποιήθηκε μέσα σε ένα πλαίσιο ριζικών κοινωνικών και ανθρωπολογικογεωγραφικών αλλαγών. Η κινητικότητα κυρίως με την αυξανόμενη εσωτερική μετανάστευση στα αστικά κέντρα γεννούσε προσδοκίες. Τα μεσαία και λαϊκά στρώματα αξίωναν ένα καλύτερο μέλλον και μια συνεχή βελτίωση των συνθηκών τόσο στο εργασιακό όσο και στο γενικότερο πλάνο της ζωής τους. Αυτό το συλλογικό βίωμα βρήκε έκφραση στις μεγάλες συνδικαλιστικές κινητοποιήσεις και στις ισχυρές κοινωνικές οργανώσεις. Την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή περίμεναν οι σύγχρονοι αγωνιστές της επταετίας αλλά ακόμα και οι ηττημένοι του Εμφυλίου, οι αποκλεισμένοι αριστεροί, οι μη ευνοούμενοι των πελατειακών σχέσεων μη-δεξιοί, το δικό τους κομμάτι στην πίτα των θέσεων και προνομίων. Το νέο πολιτικό σύστημα καλείται λοιπόν να ικανοποιήσει αυτή τη μερίδα του ελληνικού πληθυσμού αλλά και να ανταποκριθεί στο όραμα για τη δημιουργία ενός κράτους δικαίου και ευημερίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του εβδομήντα όμως, η παγκόσμια οικονομία έμπαινε σε κρίση και αυτό δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει και την Ελλάδα. Η χρυσή εποχή του καπιταλισμού είχε φτάσει στο τέλος της. Η μαζική ζήτηση, η μαζική φορντική παραγωγή, οι συλλογικές διαπραγματεύσεις και η πλήρης απασχόληση που σήμαναν τον μεταπολεμικό κύκλο ανάπτυξης είχαν τελειώσει και τη θέση τους είχαν πάρει η οικονομική στενότητα και αστάθεια με το ανάλογο κοινωνικό αντίκτυπο. Η αύξηση της ανεργίας και το φαινόμενο του στασιμοπληθωρισμού δημιουργούσαν μια νευρική κατάσταση στις κυβερνήσεις που με τη χρήση νομισματικών ή και δημοσιονομικών μέτρων επιχειρούσαν να συγκρατήσουν τον πληθωρισμό. Η πρώτη μεταπολιτευτική κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας προσπάθησε να συνδυάσει την κεϋνσιανή διαχείριση της κρίσης με μια βελτίωση της παραγωγικής διαδικασίας με στόχο την υποστήριξη των ανταγωνιστικών παραγωγικών δυνάμεων και των αντίστοιχων κοινωνικών ομάδων στο πρότυπο της Ευρώπης των συνδικάτων, το συνδυασμό της αύξησης της ανταγωνιστικότητας με τη συναίνεση. Παρά την προσπάθεια της Νέας Δημοκρατίας με την εισοδηματική λαϊκή της προσέγγιση να κερδίσει στο πολιτικό επίπεδο και με έντονο ακόμα στην οικονομία τον κρατικό παρεμβατισμό, που εκφράστηκε με μια μορφή κρατικού ακτιβισμού, τελικά κέρδισαν τα φαντάσματα του παρελθόντος και η διεθνής οικονομική συγκυρία που δεν επέτρεπε την ικανοποίηση των αυξανόμενων προσδοκιών που γέννησε η προηγούμενη θεαματική ανάπτυξη. Ο κομματικός ανταγωνισμός δημιούργησε μια πόλωση στα κόμματα της αντιπολίτευσης και το ΠΑΣΟΚ κατάφερε το 1981, ως αντιδεξιό κόμμα, εκφραστή της ευρύτερης προοδευτικής δημοκρατικής παράταξης, να συμπεριλάβει ακόμα και τους αγωνιστές της Αριστεράς χωρίς να το βαρύνουν, στην αντίληψη του κόσμου, τα λάθη της κομμουνιστικής παράταξης.⁴⁹ Αυτό υπήρξε συνοπτικά το ιδιαίτερο κοινωνικοπολιτικοοικονομικό πλαίσιο της περιόδου μετά το 1974.

Η δεκαετία του 1970, όπως ήταν φυσικό από την ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία, χαρακτηρίστηκε από την έξαρση του πολιτικού λόγου σε όλο το φάσμα της κοινωνικής δραστηριότητας και δη στις τέχνες. Το πολιτικό τραγούδι, πήρε μεγάλες διαστάσεις και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό το έργο και τη στάση πολλών δημιουργών προερχόμενων κυρίως από τον ευρύτερο χώρο της αριστεράς. Ειδικότερα τα χρόνια από το 1974 έως και το 1976 αποτελούν την περίοδο ακμής, αφήνοντας ελεύθερα και πολλά έργα που ήταν στην παρανομία λόγω της αυστηρής λογοκρισίας. Το πολιτικό τραγούδι της δεκαετίας του '70 όμως αποτελεί συνέχεια μιας

⁴⁹ Βλέπε Γιάννης Βούλγαρης «Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990», εκδ. Θεμέλιο 2005, σελ.138,155.

δημιουργικής διαδικασίας που είχε ανθήσει τη δεκαετία του '60 στους κόλπους και στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη, που για πολλούς αποτελεί και τον βασικό εισηγητή του⁵⁰. Οι βασικότερες αιτίες που οδήγησαν στη δημιουργία αυτού του ρεύματος είναι η ιστορική συγκυρία με την πολιτική φόρτιση που επέφερε, τα νέα πολιτικά δεδομένα με τον κομματικό ανταγωνισμό, οι αλλαγές και οι ζυμώσεις στον χώρο της Αριστεράς, οι κοινωνικές επιταγές σε μια παγκόσμια κλίμακα και η ανάγκη ελεύθερης και ανεξάρτητης καλλιτεχνικής έκφρασης. Όλη αυτή η άνθηση στο χώρο του πολιτικού τραγουδιού δεν θα μπορούσε να μείνει ανεκμετάλλευτη από κάποιους καιροσκόπους δημιουργούς που διεκδικώντας υλικές απολαβές, φήμη και ένα κομμάτι από την πίτα, συνέδραμαν στην υπερ-παραγωγή και εν μέρει σταδιακή ύφεση της αίγλης του. Οι δισκογραφικές εταιρείες βλέποντας την απήχηση που είχε στον κόσμο, φρόντισαν να το εκμεταλλευτούν εξίσου και όχι άδικα. Όλος ο εμπλεκόμενος κόσμος της μουσικής, από τις συναυλίες, τις ζωντανές εμφανίσεις στα κέντρα και τη δισκογραφία στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης κινήθηκε σε έργα με πολιτικό περιεχόμενο έχοντας τόσο τους πολιτικούς φορείς με το μέρος τους όσο και το κοινό που είχε ανάγκη να εκφραστεί μετά από τόσα χρόνια καταπίεσης. Η επερχόμενη μετατροπή του πολιτικού τραγουδιού σε καταναλωτικό αγαθό σήμαινε και την απαρχή του τέλους του. Χαρακτηριστικά ο συνθέτης-ερευνητής Κώστας Μυλωνάς στο δοκίμιο του «Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού» υποστηρίζει τα εξής: «Ο θόρυβος και η ακμή του πολιτικού τραγουδιού δεν κράτησε πολύ. Οι κάθε είδους συνθήκες και ανακατατάξεις δεν ευνόησαν τη συνέχεια του μέσα σ'έναν πολιτικό και κοινωνικό περίγυρο που άλλαζε γρήγορα και αποφασιστικά. Ίσως το πολιτικό τραγούδι να είχε περισσότερη χρησιμότητα και σημασία στα χρόνια της δικτατορίας και πολύ πριν. Απ' την άλλη πλευρά, η ίδια η άφθονη και άκριτη παραγωγή του το αποδυνάμωσαν, καθώς η μεγαλύτερη ποσότητά της δεν ήταν ικανή να πείσει για την καλλιτεχνική της αξία. Κραυγαλέα και αφελή τα περισσότερα τραγούδια και μουσικά έργα, γεννήματα μιας περιορισμένης φτωχής έμπνευσης και αβασάνιστης καλλιτεχνικής προσπάθειας, την οποία δεν θα μπορούσαν να δικαιώσουν και να σώσουν οι προθέσεις. ... Έτσι λοιπόν το πολιτικό τραγούδι άρχισε να φθίνει, να παρακμάζει, αφού πρώτα είχε δημιουργήσει γύρω του ένα επικίνδυνο λαϊκισμό, που τα αποτελέσματα και τις επιπτώσεις του εισέπρατταν οι δυνάμεις εκείνες που το είχαν ενθαρρύνει και στηρίζει.».

Κεφάλαιο 3.ε.ι. Στην συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, πρωταγωνιστές και παρασκήνια.

Στο σημείο αυτό οι δημιουργοί του πολιτικού τραγουδιού καλούνται να επαναφέρουν στη μνήμη την ατμόσφαιρα και το ειδικό βάρος που είχε η περίοδος εκείνη ειδικότερα για τους νέους ανθρώπους της τέχνης και δη της μουσικής. Αρχικά περιγράφονται οι ιδιαίτερες συνθήκες που συνέτειναν για την πλούσια παραγωγή που βγήκε ευρέως στην κυκλοφορία στα χρόνια της μεταπολίτευσης. Τόσο ο Μ.Ελευθερίου όσο και ο Φ.Λάδης μνημονεύουν πρώτα από όλα τη Λογοκρισία με τον Ελευθερίου να στέκεται εκεί περιγράφοντας την εκμετάλλευση από κάποιους στιχουργούς του κατοπινού μύθου των απαγορευμένων τραγουδιών. Ο Λάδης προχωράει πιο πέρα και θεωρεί το γεγονός –της νέας αστικής δημοκρατίας που εγκαθιδρύεται– αυτό καθαυτό γενεσιουργή δύναμη και εν τέλει έμπνευση για τους απανταχού έως τότε εγκλωβισμένους καλλιτέχνες. Είναι η εποχή που αποκαθίστανται δημοκρατικές αξίες που είχαν χαθεί από τον εμφύλιο με την παράλληλη είσοδο στη χώρα εξόριστων σπουδαίων προσωπικοτήτων της

⁵⁰ Βλέπε Κώστας Μυλωνάς «Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού» (1970-1980), Εκδ. Κέδρος, 1992, σελ.28, 173.

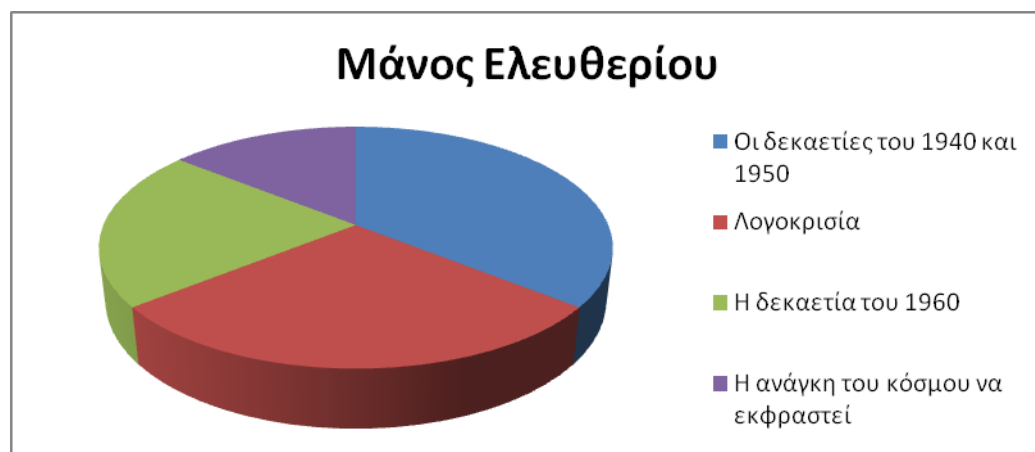
πολιτικής και του πολιτισμού. Είναι ακριβώς αυτή η εποχή που κυκλοφορούν σε δίσκους όλα εκείνα τα πολιτικά τραγούδια από την αντίσταση, τον εμφύλιο και φυσικά τη δικτατορία. Ο Νίκος Οικονόμου θεωρεί πάλι ότι η Μεταπολίτευση υπήρξε αρωγός και όχι αιτία αυτής της πολιτικής-πολιτιστικής έκφρασης.

Ερώτηση: Ποιες ήταν οι ιδιαίτερες συνθήκες που γέννησαν το πολιτικό τραγούδι της μεταπολίτευσης;

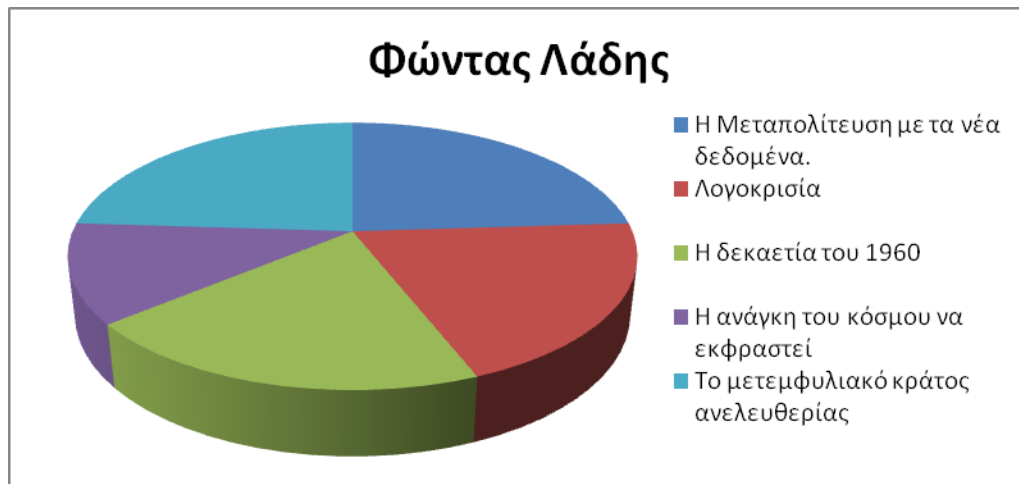
Πίνακας 3: ιδιαίτερες συνθήκες που γέννησαν το πολιτικό τραγούδι σύμφωνα με τους δημιουργούς



Πίνακας 4: η άποψη του Μάνου Ελευθερίου



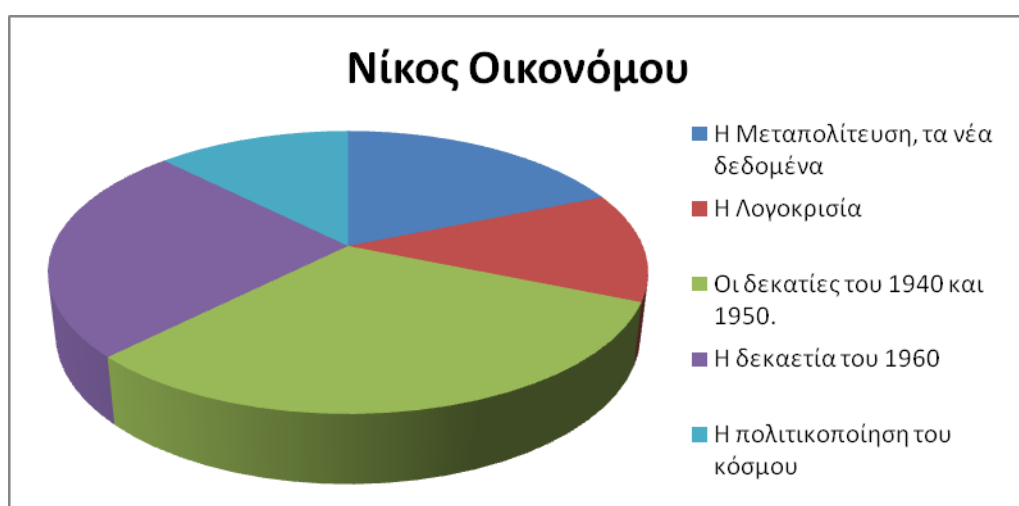
Πίνακας 5: η άποψη του Φώντα Λάδη



Πίνακας 6: η άποψη του Κώστα Τριπολίτη



Πίνακας 7: η άποψη του Νίκου Οικονόμου



Πιο συγκεκριμένα, ο Μάνος Ελευθερίου υποστηρίζει ότι οι νέοι δημιουργοί πίστευαν ότι μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο γράφοντας ένα τραγούδι, γεγονός που δεν συνέβαινε.

Επιπλέον, υπήρχε και ο κίνδυνος της σύλληψης ή ακόμα χειρότερα ο κίνδυνος της αδιαφορίας που εξομολογείται ότι αποτελεί μεγάλο πλήγμα για ένα καλλιτέχνη. Το γεγονός της απόρριψης από τη Λογοκρισία χρησιμοποιήθηκε από πολλούς ως επιχείρημα υπέρ των τραγουδιών τους που ήταν πολλές φορές αμφισβητήσιμης ποιότητας. Για αυτό άλλωστε θεωρεί ότι δεν είναι πολλά τα τραγούδια εκείνα που αντέξανε εν τέλει στο χρόνο. Τα εμβατήρια από την άλλη και κάποια άλλα που γράφονται ειδικά για συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές –όπως λόγου χάρι μιας επιστράτευσης- εξυπηρετούν προσωρινά την ανάγκη έκφρασης του κόσμου. Αργότερα ο Μάνος Ελευθερίου κάνει λόγο για την διατήρηση του φόβου και της ανασφάλειας που πέρασε από τις γενεές της δεκαετίας του 1940 στις μεταγενέστερες. Ο συμβολικός λόγος υπάρχει ήδη από τα τραγούδια αλλά και τις επιθεωρήσεις της μετεμφυλιακής Ελλάδας και ύστερα μέχρι και στο πολιτικό τραγούδι της μεταπολίτευσης ως μια στιγμή πλέον ορόσημο για την πολιτική ιστορία της χώρας τον αιώνα που πέρασε. Επιπλέον, είναι χαρακτηριστικές οι μεγάλες συγκεντρώσεις της δεκαετίας του 1960, οι διαδηλώσεις που ο κόσμος τραγουδούσε πολιτικά και δημοτικά τραγούδια ως αντίδραση στην χρόνια καταπίεση.

Ο Φώντας Λάδης υποστηρίζει ότι ήταν αρκετές και συγκλίνουσες οι αιτίες που δημιούργησαν τις συνθήκες. Η ίδια η Μεταπολίτευση ως ξαφνική αλλαγή του πολιτικού σκηνικού όπου σου προσφέρονται πολλές δυνατότητες όπως να τραγουδήσεις και να διαδηλώσεις ελεύθερα. Επιπλέον, επειδή πριν και από το 1967, η περίοδος ήταν συντηρητική, αντιδραστική, με την απουσία μιας στοιχειώδους αστικής δημοκρατίας όπου ήταν εκτός νόμου το κομμουνιστικό κόμμα και υπήρχε όλη αυτή η πάλη για την υπεράσπιση του αστικού συντάγματος κλπ. Από την δεκαετία αυτή υπήρχε πολύ έντονη η λογοκρισία στο τραγούδι, μην αφήνοντας ένα μεγάλο μέρος να κυκλοφορήσει σε δίσκο ή να παιχτεί στο ραδιόφωνο. Η μεταπολίτευση έδωσε μια ελευθερία στην χώρα για την οποία πάλευε τα τελευταία είκοσι- τριάντα χρόνια, δηλαδή πριν από τον εμφύλιο πόλεμο. Επιπλέον, αποκαθιστούσαν ορισμένα πράγματα με τη νομιμοποίηση του κομμουνιστικού κόμματος. Η επιστροφή των εξόριστων πολιτικών, των κομμουνιστών από τις ανατολικές χώρες και των μεγάλων προσωπικοτήτων του πολιτισμού φωτογραφίζουν τη νέα εποχή όπου ο κόσμος εκφράζεται μέσα από τα αντάρτικα τραγούδια, τα τραγούδια των φυλακών, των κομμουνιστών, των φυλακισμένων του 1936, της Δικτατορίας του Μεταξά στο πλαίσιο τεράστιων συναυλιών. Για τον Φώντα Λάδη, η μεταπολίτευση ήταν μια μεταβατική περίοδος, όπου είτε θα κερδίζαμε το στοίχημα, είτε θα γυρίζαμε σε μια χειρότερη δικτατορία «αυτά τα σταγονίδια που λέγανε του Αβέρωφ». Σε αυτή τη μεταβατική περίοδο, σταδιακά εδραιώθηκε η μεταπολίτευση, ένα καινούργιο σύνταγμα, μια αστική νομιμότητα και μια κοινοβουλευτική δημοκρατία που κράτησε μέχρι το ΠΑΣΟΚ.

Ο Κώστας Τριπολίτης κάνοντας μια μικρή αναδρομή στο πολιτικό τραγούδι στην νεώτερη ελληνική ιστορία θεωρεί ως αφετηρία το Θούριο του Ρήγα. Εν συνεχεία αναφέρει τον Κοραή, τον Σολωμό, τους αδελφούς Σούτσους που στέκονται άλλοτε αρνητικά, άλλοτε θετικά ανάλογα με την κατάσταση στον Καποδίστρια και τον σατιρικό ποιητή Γεώργιο Σουρή αντίστοιχα στον Όθωνα. Ακολουθεί αργότερα το τραγούδι της αντίστασης που ταυτίστηκε με τον αντιφασιστικό αγώνα και πήρε τη μορφή ενός λαϊκού κινήματος με πρωτοπόρο το κομμουνιστικό κόμμα. Στις επόμενες δεκαετίες θα πρωταγωνιστήσουν και πάλι οι ποιητές –είτε με ποιήματα, είτε με τραγούδια- αλλά και ο Μίκης Θεοδωράκης που μεσουράνησε κυρίως στη δεκαετία του 1960 και λιγότερο στην επόμενη αυτής. Επίσης το Νέο Κύμα μέσα στην αφέλειά του, σύμφωνα με τον ποιητή/στιχουργό, είχε ένα πρόσταγμα σύμφωνο με την εποχή της παγκόσμιας έκκλησης για ειρήνη. Τονίζει, επίσης, τον ρόλο της Δικτατορίας με την μορφή των απαγορεύσεων και της λογοκρισίας την ίδια περίοδο που στο εξωτερικό η νεολαία βιώνει τα μεγαλύτερα κοινωνικά κινήματα, την σεξουαλική απελευθέρωση, τον Μάη του '68. Η επιστροφή στην ποδιά, το κόψιμο

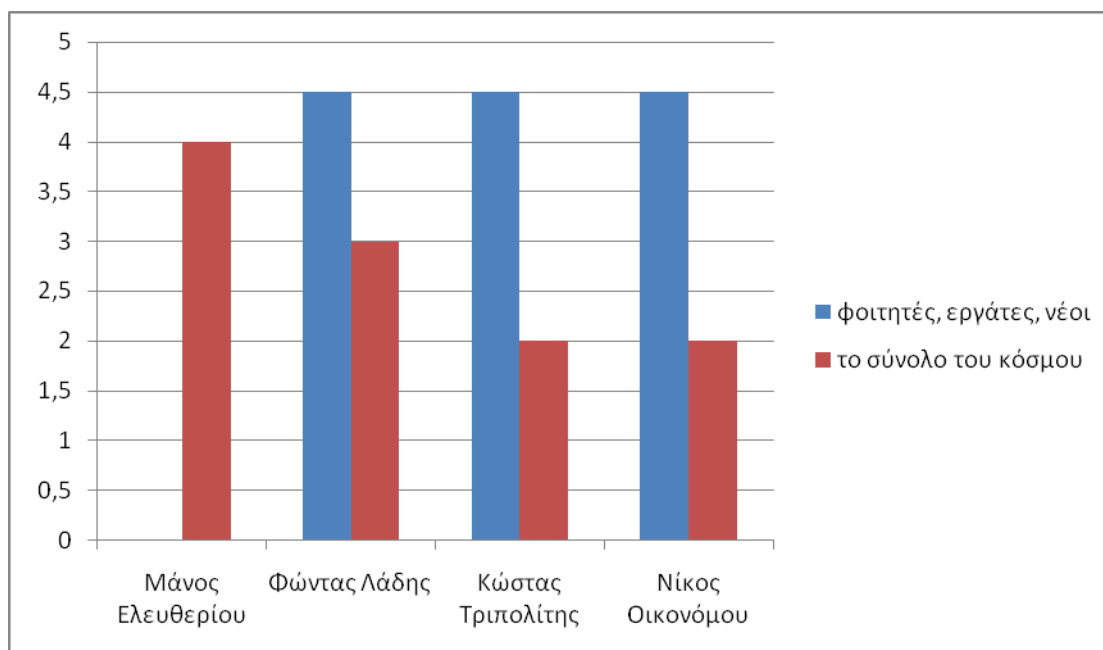
των μαλλιών και στα σχολεία αρρένων και θηλέων δημιούργησε μια αποπνικτική ατμόσφαιρα στη νέα γενιά την ίδια στιγμή που το υπόλοιπο του κόσμου δεν έδειχνε να ενοχλείται ιδιαίτερα, ειδικότερα μετά τις οικονομικές διευκολύνσεις που φρόντισε το καθεστώς να δώσει. Σε αυτό το κλίμα που η διεθνής συγκυρία φώναζε για δικαιώματα και ελευθερία, αναβίωσε το πολιτικό τραγούδι με βασικό πρόσταγμα την πτώση της Χούντας περισσότερο από την εγκαθίδρυση ενός σοσιαλισμού (άσχετα αν το έργο εκπροσωπείται βασικά από δημιουργούς της αριστεράς). Μεταπολιτευτικά συναντάμε την επαναστατημένη νεολαία που αναζητάει τρόπους μετάβασης σε ένα σοσιαλιστικό μοντέλο διακυβέρνησης και την πλειοψηφία του κόσμου να στέκεται ανήμπορη και ανίκανη, στην μοναδική ιστορική στιγμή, να αλλάξει την κατάσταση παρά να παραδοθεί σε ένα παραδοσιακό πολιτικό σχήμα που προηγουμένως είχε καταρρεύσει. Στα χρόνια αυτά ή όποια αναβίωση πολιτικού τραγουδιού επιτυγχάνεται και στηρίζεται στα τραγούδια που γράφτηκαν πριν και κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας.

Ο Νίκος Οικονόμου υποστηρίζει ότι οι συνθήκες που δημιουργούν το πολιτικό τραγούδι, δεν είναι συνθήκες ομαλότητας, ηρεμίας, ευδαιμονίας αλλά συνθήκες πίεσης, καταπίεσης, στέρησης πολιτικών δικαιωμάτων, επιβολής μιας τάξης στις άλλες κάτω από σκληρές συνθήκες. Ο σκοπός του πολιτικού τραγουδιού δε, είναι να εμψυχώνει και να παροτρύνει. Το πολιτικό τραγούδι δεν γεννήθηκε στη Μεταπολίτευση αλλά ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1940. Η μεταπολίτευση απλώς συνέτεινε στο να ακουστεί, στο να εξαπλωθεί και στο να γίνει πιο ευρέως γνωστό. Στη μετεμφυλιακή δεκαετία του 1950, θεωρεί ότι γράφτηκε το κατεχοχόν συμβολικό πολιτικό τραγούδι, από όλους, καθώς υπάρχει σκληρή λογοκρισία. Τη δεκαετία του 1960 επισημαίνει μια σχετική φιλελευθεροποίηση με το απόγειο του Μίκη Θεοδωράκη και την άνοδο της Ένωσης Κέντρου ενώ τη δεκαετία του 1970 θεωρεί ότι αρχίζει η αντίστροφη μέτρηση.

Εν συνεχεία οι δημιουργοί εξιστορούν την ανταπόκριση του κόσμου σε όλα αυτά που εκφράσανε μέσα από τα τραγούδια τους. Στο κατά πόσο εν τέλει κινητοποιούσε ή όχι το λαϊκό αίσθημα και σε ποιες κοινωνικές ομάδες ειδικότερα αναφερόντουσαν.

Ερώτηση: Τι αντίκτυπο είχαν αυτά τα τραγούδια στον κόσμο; Πόσο κινητοποιούσαν ή όχι το λαϊκό αίσθημα; Ποιες τάξεις αφορούσε τελικά αυτή η πνευματική δημιουργία; Ποιες ανταποκρινόντουσαν;

Πίνακας 8: Ποιοί ανταποκρινόντουσαν στο πολιτικό τραγούδι (απόψεις δημιουργών)



Ο Φώντας Λάδης συγκρίνοντας την αντιδικτατορική αντίσταση με άλλες της διεθνούς σκηνής, ομολογεί ότι στο συγκεκριμένο ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο υπήρξε μια σκληρή εποχή. Ενώ μπορεί να μην είχε τα θύματα που υπήρξαν λόγω χάρη στη Χιλή από την άλλη οι μαζικές εξορίες και φυλακίσεις, με την αριστερά να μην στέκεται στο ύψος των περιστάσεων, δώσανε το στίγμα ενός καθεστώτος που κατάφερε με τη βαρβαρότητά του να γεννήσει τη νέα γενιά αγωνιστών κυρίως μέσα από τους κόλπους του φοιτητικού κινήματος αλλά και των εργαζομένων. Υποστηρίζει ότι -αν και άργησε να συνταχθεί μαζικά λόγω της χρόνιας τρομοκρατίας και της αδυναμίας της αριστεράς- το αιτούμενο ήταν να υπάρχει μια πολιτική αντίσταση (απεργίες, διαδηλώσεις, αντιστασιακές οργανώσεις εντός και εκτός συνόρων) και μια νεολαία που αργά ή γρήγορα θα απαιτήσει τα δικαιώματά της. Επιπλέον, σε κάθε δικτατορία υπάρχουν άνθρωποι που είναι φίλα διακείμενοι ή και κάποιοι αδιάφοροι ως προς το καθεστώς στο βαθμό που δεν πλήττονται τα συμφέροντά τους.

Αναφορικά με τον τρόπο που κυκλοφορούσαν τα παράνομα πολιτικά τραγούδια οι απαντήσεις συγκλίνουν στις πειρατικές κασέτες και στο φαινόμενο των μπουάτ που τα τελευταία δυο χρόνια είχαν αλλάξει κυρίως ως προς το μέγεθος (παλαιότερα επρόκειτο για ένα χώρο τριάντα – σαράντα θέσεων, χωρίς μικρόφωνο.). Αναφέρει συγκεκριμένα το «Ρίλας», το «Ζουμ», το «Θεμέλιο», όπου τραγουδούσανε καλλιτέχνες -όπως ο Γ.Νταλάρας αλλά και άλλοι τραγουδιστές του Μ.Θεοδωράκη που είχαν μείνει στην Ελλάδα οι οποίοι λέγανε κάποια πολιτικά τραγούδια. Το 1973 που δόθηκε η αμνηστία, τραγουδήθηκαν κάποια πολιτικά τραγούδια αλλά ο μεγάλος όγκος της δουλειάς του Μ.Θεοδωράκη ήταν ακόμη απαγορευμένος. Εκτός από τον ραδιοφωνικό σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων, την YENEΔ, πανελλήνιας εμβέλειας και μεγάλο προπαγανδιστικό όπλο που απαγορευόταν ο Θεοδωράκης ακόμα και στην ΕΡΤ -κατά περιόδους- δεν παιζόντουσαν κάποια σκληρά τραγούδια. Κλείνει αναφέροντας τη Λογοκρισία στον δίσκο, που πολλές φορές ήταν και καταλυτική, με συνολική απαγόρευση του έργου όπως έγινε με «Τα γράμματα από τη Γερμανία». Αναφορικά με το ποιους αφορούσε, θεωρεί ότι στην συγκεκριμένη χρονική συγκυρία, αν και πιστεύει στις τάξεις και την ταξική πάλη, οι δημιουργοί γράφανε για τον λαό, γιατί επιθυμούσανε να φτάσει το τραγούδι τους -και ως πολιτικό όπλο-

παντού. Βέβαια συνήθως με τη λέξη λαός αναφερόντουσαν στους ανθρώπους με περισσότερο δημοκρατικές πεποιθήσεις, από το κέντρο και προς αριστερά, χωρίς να αποκλείεται όμως κανένας. Σχετικά με το δικό του έργο πιστεύει ότι λειτούργησε σε τρεις κατηγορίες ανθρώπων: τη νεολαία (η οποία πάντα είναι μπροστά, ευαίσθητη, αθώα, μαχητική και έτοιμη να δεχθεί και να πιστέψει σε οράματα που μπορούν να πραγματοποιηθούν), τους εργαζόμενους (στην περίπτωση αυτή τραγουδηθήκαν καθαρά ταξικά και άμεσα στις απεργιακές κινητοποιήσεις όπως στις μεγάλες απεργίες της Λάρκο) και τους παραδοσιακούς αριστερούς (ιδίως η νεολαία της αριστεράς με παράδειγμα το τραγούδι «το Δέντρο» που παιζόταν στα φεστιβάλ της ΚΝΕ). Γενικά υποστηρίζει ότι ήτανε μια σπάνια συγκυρία που το άμεσο πολιτικό τραγούδι βρήκε πάρα πολλούς ανθρώπους να εκφράσει.

Ο Μάνος Ελευθερίου θυμάται την μεγάλη απήχηση που είχε ο δίσκος «Θητεία» που έκανε με τον συνθέτη Γ. Μαρκόπουλο και η υποστήριξη του εν λόγω έργου από τον κόσμο τόσο δισκογραφικά, σημειώνοντας και μεγάλη εμπορική επιτυχία όσο και στις ζωντανές εμφανίσεις. Θεωρεί ότι τα εν λόγω λαϊκά τραγούδια δεν είχαν την μορφή και την χρήση συνθημάτων για αυτό και παίζονται ακόμα και στις μέρες μας στο ραδιόφωνο αλλά και σε συναυλίες καλλιτεχνών.

Ο Νίκος Οικονόμου αναφέρει την προσέλευση του κόσμου στις μπουάτ και την ανάγκη του να τραγουδήσει όλα αυτά που δεν μπορούσε έως τότε να πει. Επιπλέον, θεωρεί ότι η λαϊκή απήχηση που είχαν βοήθησε στην ενίσχυση του σοσιαλιστικού χώρου που έφτασε στον κυβερνητικό θώκο με άλματα από το 12% στο 25% και εν τέλει στο 45% το 1981⁵¹. Αναφορικά με το ακροατήριο, θεωρεί ότι αυτή η πνευματική δημιουργία αφορά κυρίως τους ανθρώπους των γραμμάτων, τους φοιτητές και την εργατική τάξη, η οποία έχει τη συνθηματολογία (ή τη συνθηματολογία μέσα από το πολιτικό τραγούδι), νέους ανθρώπους που επιζητούν την αλλαγή χωρίς να αποκλείονται όμως και οι υπόλοιποι άνθρωποι. Όσο για τον κόσμο θυμάται ότι η πλειοψηφία ήταν πολιτικοποιημένη ή έστω και αν δεν ήταν διέθετε μια κοινωνική ευαισθησία που την τροφοδοτούσε η ιδιαίτερη συγκυρία. Τέλος τονίζει και την επικείμενη διαστρέβλωση του πολιτικού τραγουδιού, με την υπερπαραγωγή του μεταπολιτευτικά.

Αντίστοιχα και ο Κώστας Τριπολίτης θεωρεί την επαναστατημένη νεολαία και την μειοψηφία κάποιων διανοούμενων βασικούς συμμετόχους της πολιτικής τέχνης όπως και την απαγόρευση που δημιουργούσε αισθήματα καταπίεσης και παράλληλης ανάγκης αλλαγής του καθεστώτος σε κάτι ελεύθερο και σύμφωνο με τη διεθνή συγκυρία των κοινωνικών διεκδικήσεων. Ο κόσμος μεταπολιτευτικά είχε ανάγκη να ακούσει ότι δεν μπορούσε κατά τη διάρκεια της επταετίας ακολουθώντας ίσως και μια μόδα «προοδευτικότητας» που κάποιες φορές δεν υποστηρίζονταν από το ανάλογο πολιτικό περιεχόμενο.

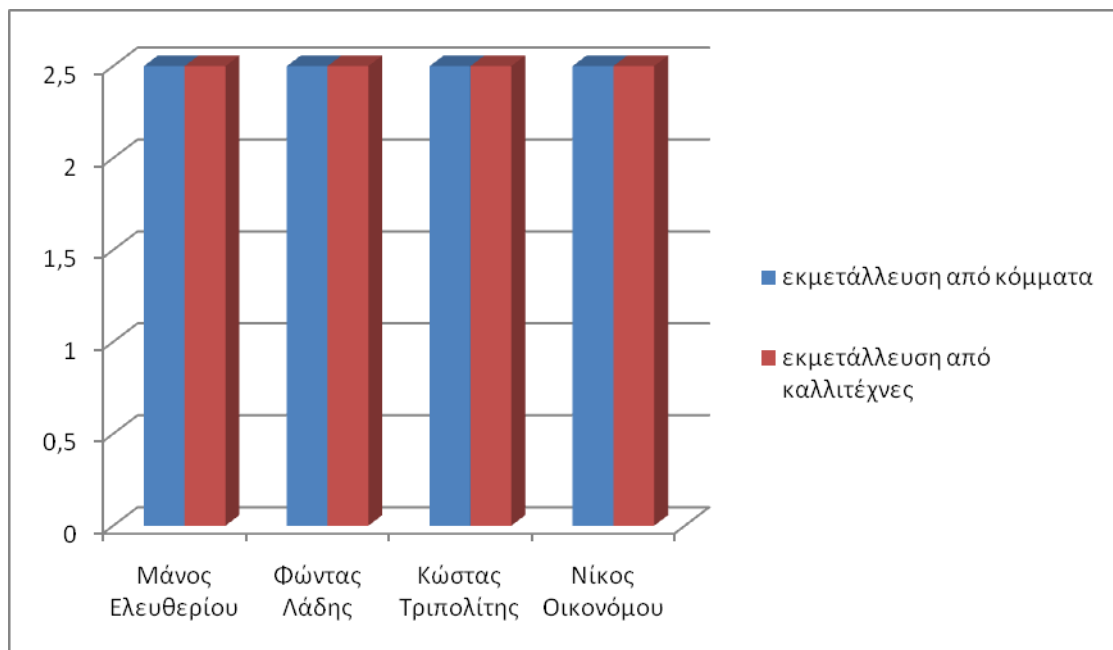
Εν συνεχεία, αναζητήθηκε ο τρόπος που αυτό χρησιμοποιήθηκε εργαλειακά από τον πολιτικό κόσμο και συγκεκριμένα από τα κόμματα. Με ποιους τρόπους και σε ποια έκταση χρησιμοποιούσαν τα κόμματα -και αντίστροφα- τους δημιουργούς/καλλιτέχνες και ποια ήταν η στάση των πολιτικών αυτών σχηματισμών απέναντι στη έξαρση του πολιτικού τραγουδιού. Στο σημείο αυτό υπάρχει μια πανομοιότυπη τοποθέτηση η οποία, με διαφορετική

⁵¹ σσ συγκεκριμένα 13,6% το 1974, 25,3% το 1977 και 48,1% το 1981 (Θανάσης Διαμαντόπουλος, «Η ελληνική πολιτική ζωή: εικοστός αιώνας», εκδόσεις Παπαζήση 1997, σελ.308)

ίσως ένταση και χρώμα, υποστηρίζει ότι υπήρξε μια οργανωμένη προσπάθεια προσεταιρισμού από την πλευρά των κομμάτων όλων αυτών των δημιουργών και μουσικών έργων που ταυτίστηκαν με τον αντιδικτατορικό αγώνα. Από την άλλη πλευρά σημειώθηκαν διάφορες προσπάθειες καλλιτεχνών, μικρότερης κυρίως εμβέλειας, αγκίστρωσης σε κάποιο κομματικό σχηματισμό προκειμένου να επωμιστούν δημοσιότητα, αγοραστικό κοινό για τη δισκογραφία τους και συμμετοχή στα πολιτικά φεστιβάλ.

**Ερώτηση: Πόσο και πως χρησιμοποιούσαν τους καλλιτέχνες/δημιουργούς τα κόμματα;
Δεδομένης της επιρροής που έχει η τέχνη στον άνθρωπο;**

Πίνακας 9: σχέση πολιτικής εξουσίας και δημιουργών (απόψεις δημιουργών)



Ο Μάνος Ελευθερίου υποστηρίζει ότι τα κόμματα χρησιμοποίησαν μετά τη δικτατορία τους καλλιτέχνες κομματικοποιώντας τους. Από τη μία συμμετείχαν δωρεάν για αυτά, από την άλλη τους γνώριζε ένα κοινό (υποψήφιοι πελάτες/αγοραστές). Θεωρεί ότι αυτό έγινε πολύ έντονα ειδικότερα στο χώρο του ΚΚΕ, που εξασφάλιζε για τους καλλιτέχνες μια σίγουρη πελατεία πέντε-έξι χιλιάδων δίσκων την πρώτη εβδομάδα που κυκλοφορούσε η δουλειά τους. Επιπλέον τότε, υπήρχε μεγάλη προώθηση στο ραδιόφωνο, αλλά και στους κυβερνητικούς κόλπους, του ελαφρού τραγουδιού έναντι του λαϊκού που πάρα ταύτα σημείωνε μεγαλύτερες πωλήσεις. Πλέον, υπογραμμίζει ότι τόσο τα κόμματα όσο και οι καλλιτέχνες έχουν γίνει πολυσυλλεκτικοί, οπότε και δεν χαρακτηρίζονται αυστηρά από κάποια κομματική ταυτότητα για να παραβρεθούν σε κομματικές εκδηλώσεις νεολαίων.

Ο Φώντας Λάδης υποστηρίζει ότι υπήρχε και μια αυθόρμητη σχέση-αντίδραση μεταξύ των κομμάτων και των καλλιτεχνών. Ειδικότερα δε στη περίπτωση του Μίκη Θεοδωράκη και της ΚΝΕ όπου ενώ υπήρχαν μεγάλα προβλήματα μεταξύ τους (ο Θεοδωράκης ήθελε να κάνει μια δική του κίνηση με την Ανεξάρτητη Αριστερά την ίδια στιγμή που το ΚΚΕ ήθελε να δηλώσει πως είναι δικός τους), δεν σταμάτησαν να λένε τα τραγούδια του. Συνεχίζει βέβαια λέγοντας ότι όταν είναι πολύ μεγάλο το καλλιτεχνικό μέγεθος έχει μια αυτονομία, όπου ακόμα και δογματικούς σχηματισμούς μπορεί να ξεπεράσει. Γιατί το τραγούδι γίνεται κτήμα του λαού και

δεν μένει στον καλλιτέχνη όπως ένα μυθιστόρημα που ανήκει στον συγγραφέα του. Το κοινό μπορεί να του αλλάξει το στίχο για να ταιριάζει περισσότερο σε ένα πολιτικό γεγονός ή ακόμα να πάρει ένα παλιό τραγούδι και να το κάνει καινούργιο, όπως το Γελαστό Παιδί. Αντίστοιχη περίπτωση είναι και του Μάνου Λοΐζου που ενώ δεν γράφτηκε ποτέ στο ΚΚΕ, θεωρείται από τους πολλούς ότι ανήκε στο συγκεκριμένο κόμμα (αν και το ΠΑΣΟΚ με το τραγούδι «Καλημέρα Ήλιε» προσπάθησε να τον προσεταιρίσει), επειδή τον υποστήριξε ιδιαίτερα στην τελευταία δύσκολη περίοδο της ζωής του. Αντίστοιχα και ο ίδιος ο Φ.Λάδης, προτίμησε να μείνει ανεξάρτητος και με την έκδοση του περιοδικού «Τετράδιο» και με τη συγγραφή του βιβλίου για τον Ευρωκομμουνισμό. Τα κόμματα και ειδικότερα το ΚΚΕ, το ΠΑΣΟΚ και το ΚΚΕ Εσωτερικού, υποστηρίζανε τους καλλιτέχνες που ήταν πιο κοντά σε αυτούς με το να τους προωθούνε (για παράδειγμα με συνεντεύξεις, ώστε να τους κάνουν πιο γνωστούς), οπότε αυτό είχε και ένα αντίκτυπο στα εισιτήρια των συναυλιών, στις πωλήσεις των δίσκων, κλπ. Επίσης σημειώθηκαν περιπτώσεις που κάποιοι ασχοληθήκαν ενεργά με την πολιτική, λόγω της αναγνωρισιμότητάς τους λόγω των τραγουδιών. Παράδειγμα, ότι είχε δηλωθεί κάποια στιγμή ότι ο Γ.Μαρκόπουλος θα κατέβαινε για Υπουργός Επικρατείας με τη Νέα Δημοκρατία, ο Θάνος Μικρούτσικος που κατέβηκε με το ΠΑΣΟΚ, ο Μίκης Θεοδωράκης σχεδόν παντού ως η ιδιαίτερη προσωπικότητα που είναι. Ο Φ.Λάδης θεωρεί ότι ο καθένας εξυπηρετείται από την πλευρά του. Το κόμμα πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης είναι δικός του ενώ δεν είναι έτσι, και ο καλλιτέχνης -καθότι οι περισσότεροι είναι λίγο οπορτουνιστές και δεν εντάσσονται εύκολα- φροντίζει να ωφεληθεί όπως μπορεί περισσότερο.

Στο ίδιο περίπου κλίμα κινείται ο Κώστας Τριπολίτης αλλά και ο Νίκος Οικονόμου που θεωρεί ότι τα κόμματα βασίστηκαν πάρα πολύ, ειδικά στην περίοδο της Μεταπολίτευσης στους καλλιτέχνες αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες βασίστηκαν στα κόμματα. Σημειώνει συγκεκριμένες περιπτώσεις όπως όταν διεκδικούσαν το ΚΚΕ, το ΚΚΕ Εσωτερικού και το ΠΑΣΟΚ τον Μίκη Θεοδωράκη και τη δημιουργία του Θεοδωράκη, θεωρώντας κάθε φορά ότι τα τραγούδια είναι γραμμένα για αυτούς. Παράλληλα, κάποιοι καλλιτέχνες είχαν ανάγκη τα κόμματα για να τους αναδείξουν για να καταλήξει ότι υπήρχε μια κατάσταση αμοιβαίας εκμετάλλευσης. Σημειώνει επίσης τη θέση της δεξιάς στις παρελθούσες δεκαετίες που υπήρξε ο αδιαμφισβήτητος ηγέτης, όπου φοβήθηκε και κυνήγησε –κυρίως μέσω των ακροδεξιών και παρακρατικών οργανώσεων που ήλεγχε- τον Μίκη Θεοδωράκη (τον συνθέτη αλλά και πολιτικό), τους Λαμπράκηδες και όλη την πολιτιστική κίνηση που αναδύθηκε καθότι είχαν μεγάλη απήχηση και επιρροή στον κόσμο.

Στην αυτοβιογραφία του ο Μανώλης Ρασούλης λέει σχετικά «... ήταν και τα κόμματα που σαν ύαινες ζητούσαν να καναλιζάρουν και να καταδυναστεύσουν το χώρο του τραγουδιού προς ίδιον όφελος κι όχι προς όφελος του τραγουδιού και της ελευθερίας του –και έτσι άρχισε μια αποξήρανση των αξιών του '65 και μια πληθώρα, βάσει της οποίας το ποσοστιαίο ήταν η μεζούρα εταιριών τε και κομμάτων.»... «με το Μάνο προσπάθησα να εξαντλήσω την αριστερίλα μου όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι. Το «Τίποτα δεν πάει χαμένο» ακόμη το τραγουδούν μες την αριστερά, παρ'ότι η αριστερά δεν με υποστήριξε όταν έδωσα τις ταξικές μάχες ενάντια στην ολιγαρχία της δισκογραφίας και του πολιτισμού. Και να σκεφτεί κανείς ότι η αριστερά ήταν κουλούρα και ηθικό κίνημα, ανθρωποκεντρικό, αλτρουιστικό. Συντάχτηκε με τους εχθρούς»⁵².

Αναφορικά με τους δημιουργούς που πρωτοστάτησαν στο χώρο του πολιτικού τραγουδιού, οι απόψεις είναι ποικίλες και σε μεγάλο βαθμό υποκειμενικές. Αυτό εν μέρει εξηγείται λόγω των προσωπικών σχέσεων, της προσπάθειας αποφυγής παραλήψεων και ίσως της νέας οπτικής που

⁵² Βλέπε Μανώλης Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη», Εκδ. Ιανός ο μελωδός, Θεσσαλονίκη 2007, σελ.112.

διαμόρφωσαν στα χρόνια που παρεμβάλλονται. Επιπλέον, καταγράφονται όπου σημειώνονται οι διαφορές και οι ομοιότητες, που έχουν τα πολιτικά τραγούδια που γράφουν οι δημιουργοί των διαφορετικών πολιτικών χώρων. Στο σημείο αυτό ο Μάνος Ελευθερίου διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους θεωρώντας ως μοναδική προϋπόθεση ενός καλού πολιτικού τραγουδιού, ανεξάρτητα από τον πολιτικό χώρο που εκφράζει, την ικανότητα του στιχουργού-ποιητή. Θεωρεί δηλαδή ότι είναι ζήτημα προσώπου και όχι πολιτικού χώρου. Αναφέρεται στην αξία των λαϊκών στιχουργών της προηγούμενης περιόδου που γράψανε κοινωνικό πολιτικό τραγούδι που κατάφερε να περάσει μέσω του συμβολικού τους λόγο από την λογοκρισία. Μεταπολιτευτικά ανακαλεί κυρίως κάποιους συνθέτες όπως τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Γιάννη Μαρκόπουλο ενώ σχολιάζει και την τακτική της αριστεράς να συμπεριλαμβάνει όσο το δυνατόν περισσότερους καλλιτέχνες -ανεξαρτήτου και αμφιβόλου ποιότητας- ακολουθώντας το ύφος του μαζικού χαρακτήρα της.

Ο Φώντας Λάδης και ο Νίκος Οικονόμου συμφωνούν στην ύπαρξη πολιτικού τραγουδιού σε όλο το φάσμα της πολιτικής με βασική ομοιότητα την πρόθεση να πείσουν και να μεταδώσουν το μήνυμά. Ο Φώντας Λάδης επαναφέρει στη μνήμη του αρκετούς συναδέλφους όπως ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Λοΐζος, ο Θωμάς Μπακαλάκος, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης κ.α.. Από στιχουργούς αναφέρει τον Γιάννη Νεγρεπόντη, την Κωστούλα Μητροπούλου, τον Μάνο Ελευθερίου, τον Διονύση Τζεφρώνη, τον Μανώλη Ρασούλη, τον Κώστα Τριπολίτη και άλλους. Για τον Λευτέρη Παπαδόπουλο παρατηρεί ότι έχει γράψει καταπληκτικό κοινωνικό τραγούδι («Η άπονη ζωή», «Η φτωχολογιά» κ.α.). Όσο για τα πολιτικά τραγούδια των διαφορετικών πολιτικών χώρων, υποστηρίζει ότι όλο το πολιτικό φάσμα παράγει πολιτικό τραγούδι καθώς τα πολιτικά τραγούδια μπορεί να είναι και αντιδραστικά/ ρεφορμιστικά όπως είναι για παράδειγμα τα εμβατήρια και οι εθνικοί ύμνοι.

Ο Νίκος Οικονόμου διαφοροποιείται και προχωράει ιστορικά και μέσα στη δεκαετία του '80. Ξεκινώντας, θεωρεί ότι από τη δεκαετία του 1960 πρωταγωνιστεί ο Μίκης Θεοδωράκης και ο κύκλος του. Μεταπολιτευτικά, αναφέρει τον Θάνο Μικρούτσικο, τον Χρήστο Λεοντή, τον Μάνο Λοΐζο, τον Γιάννη Γλέζο και το Σπύρο Σαμοΐλη θυμίζοντας και την μόδα της εποχής να μελοποιούν –όχι πάντα επιτυχώς- μεγάλους ποιητές. Από στιχουργούς αναφέρει τον Τάσο Λειβαδίτη, τον Δημήτρη Χριστοδούλου, τον Γιάννη Θεοδωράκη, τον Φώντα Λάδη, τον Γιάννη Νεγρεπόντη, τον Μάνο Ελευθερίου, τον Κώστα Βίρβο και τον λιγότερο πολιτικό και περισσότερο κοινωνικό Λευτέρη Παπαδόπουλο. Από τα μεγάλα πολιτικά έργα, ξεχωρίζει το «Άξιον Εστί» και τους «Λιποτάκτες» του Μίκη Θεοδωράκη και το «Χρονικό» που έγραψε ο Γεωργουσόπουλος με το ψευδώνυμο Κ.Χ. Μύρης σε μουσική Γιάννη Μαρκόπουλου. Επιπλέον, συνεχίζει χρονολογικά και από τη νεότερη γενεά, πέρα από τον πολιτικό Κώστα Τριπολίτη, πιστεύει ότι πολιτικό στοιχείο χωρίς απαραίτητα να το χαρακτηρίζεις πολιτικό τραγούδι έχει η Λίνα Νικολακοπούλου, οι αδελφοί Κατσιμίχα και ο Διονύσης Τσακνής. Σχετικά με τις διαφορές στους δημιουργούς των διαφορετικών πολιτικών χώρων θεωρεί ότι είναι προφανείς, με βασική τους ομοιότητα ότι και οι δύο από τη σκοπιά τους θέλουν να πείσουν, να παρασύρουν και να απευθυνθούν στην ομάδα που τους αφορά. Υποστηρίζει ότι οι δεξιοί δημιουργοί δεν γράψανε ακριβώς πολιτικό τραγούδι στη διάρκεια της επταετίας, ίσως κάποιοι με κριτήρια εμπορικότητας να βγάλανε κάποια τραγούδια μάλλον ελαφριά και λιγότερο σοβαρά.

Στη συνέχεια, το ερώτημα αφορά την ροή και αλληλεπίδραση των γεγονότων της δεκαετίας του 1940, της ύστερης μετεμφυλιακής εικόνας και της διευρυμένης αντίδρασης σε όλα τα επίπεδα που εκφράστηκε τη δεκαετία του '60 με διαδηλώσεις, κοινωνικούς αγώνες και

μια πρωτόγνωρη πολιτιστική αναγέννηση, και αν εν τέλει εντοπίζεται μεταπολιτευτικά μια αντίστοιχη εικόνα στο χώρο του πολιτισμού και της διανόησης, πολλώ δε μάλλον τώρα που έχει επέλθει η νομιμοποίηση του ΚΚΕ παράλληλα και με την μαζική πλέον πολιτικοποίηση του πληθυσμού. Οι απαντήσεις, αν και στην ανάπτυξή τους παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις στο δια ταύτα συγκλίνουν με την κοινή παραδοχή ότι δεν πραγματοποιήθηκε κάποια αντίστοιχη πολιτιστική αναγέννηση.

Συγκεκριμένα, ο Μάνος Ελευθερίου αναπολεί τη μαχητική δεκαετία του '60 των μεγάλων συγκεντρώσεων με τη σκιά της Κατοχής να συντηρεί το φόβο της επιβίωσης και των διωγμών. Θυμάται την επιθεώρηση με τα ιδιαίτερα κείμενα που επιτυγχάνανε να μεταφέρουν πολιτικές νύξεις για να μπορέσει να ικανοποιηθεί ο καταπιεσμένος κόσμος. Αντίστοιχη εικόνα δεν υπάρχει όμως μεταπολιτευτικά.

Ο Φώντας Λάδης συμφωνεί αλλά είναι σαφώς πιο περιγραφικός. Αναφέρεται στην ιδιαίτερα γόνιμη περίοδο 1960-1967 που ακολούθησε την δεκαετία του 1950 που βγήκε ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Ιάκωβος Καμπανέλης, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Κάρολος Κουν, για να δημιουργήσουν ένα κλίμα όπου πάνω σε αυτό ήρθαν οι μεγάλες προσωπικότητες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης. Υποστηρίζει ότι υπάρχει μια σύνδεση με τα προηγούμενα, οπότε πρέπει να κρίνονται τα γεγονότα σε ένα πιο ευρύ πλαίσιο πριν καταδικαστούν. Στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια υποστηρίζει ότι έγιναν κάποια πράγματα ενώ στη συνέχεια φάνηκε να μην αντέξανε την πίεση της εποχής. Διακρίνει τον Θάνο Μικρούτσικο και τον Μανώλη Ρασούλη ως καλά παραδείγματα. Θεωρεί ότι τότε βρισκόντουσαν σε μια περίοδο πολιτιστικής συσπείρωσης, άμυνας και συντήρησης για μια καλλίτερη εποχή-συνέχεια της πριν το 1976 περιόδου που ποτέ εν τέλει δεν υπήρξε. Μέσα στο γενικότερο κλίμα της αλλαγής (πιστεύει ότι άλλαξε μέχρι και η νοοτροπία αλλά και τα κόμματα) δεν θα μπορούσαν τα πολιτιστικά να παραμείνουν τα ίδια, με αποτέλεσμα να μην υπάρξει ένα πολιτιστικό κίνημα αλλά ούτε και μια σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σημειώνει, την κίνηση «καπέλωμα» καταρχήν από το ΚΚΕ στον πολιτιστικό χώρο με τη δημιουργία της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης όπου τα κόμματα προσπαθούσαν να κομματικοποιήσουν τη διαδικασία τελματώνοντας εν τέλει την δημιουργία. Εν συνεχεία το ΠΑΣΟΚ, με ένα πληθωρισμό εκδηλώσεων χωρίς ουσιαστικό πρόγραμμα και στόχο οδήγησε στη δημιουργία μιας νοοτροπίας όπου απαιτείται η επιχορήγηση προκειμένου να παραχθεί/υποστηριχθεί ένα έργο ανεξαρτήτου ποιότητας. Υποστηρίζει ότι το θέμα αφορά κυρίως τους καλλιτέχνες ενώ το κράτος θα πρέπει να παρέχει ελεύθερες συνθήκες δημιουργίας, βοηθώντας ισόποσα και δίκαια.

Ο Νίκος Οικονόμου εξίσου δεν διέκρινε κάποια αντίστοιχη πολιτιστική αναγέννηση. Αναπολεί τα μεγάλα πολιτικά έργα στο τραγούδι που γραφτήκανε τις δεκαετίες του 1940, 1950 και 1960 με την συμμετοχή καλλιτεχνών όλων των παρατάξεων (αναφέρεται συγκεκριμένα στον Γιώργο Μητσάκη, ο οποίος αν και ήταν δεξιός, γράφει «Κάτω από το σβηστό φανάρι κοιμάται κάποιο παλικάρι...», που στην ουσία φωτογραφίζει το γεγονός ότι δεν υπάρχουν σπίτια, δουλειές και είναι όλοι υπό διωγμό). Από τη δεκαετία του 1970 θεωρεί ότι συντελέσθηκε υπερ-παραγωγή πολιτικού τραγουδιού όπου καιροσκοπικά πολλοί καλλιτέχνες αλλά και εταιρείες και κόμματα προώθησαν. Ειδικότερα, στη δισκογραφία από το 1985, με την εδραίωση των πολυεθνικών, προωθείται το ξένο έναντι του εγχώριου τραγουδιού βάσει εταιρικής πολιτικής και αυστηρών οικονομικών μεγεθών.

Κεφάλαιο 3.ε.ii. Η δεκαετία του 1980. Ο μεταγενέστερος Κώστας Τριπολίτης.

Η δεκαετία του 1980, χαρακτηρίζεται από την εγκαθίδρυση και την ηγεμονία του ΠΑΣΟΚ. Κεντρικό σύνθημα η «αλλαγή» και ο κοινωνικός εκσυγχρονισμός. Ήδη, από το πρώτο έτος στην εξουσία, το κυβερνών κόμμα προχώρησε σε μια νέα ανάγνωση της ιστορίας κάνοντας κινήσεις συμβολικού αλλά και υλικού/πρακτικού χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, καταργεί όλες τις επετειακές εκδηλώσεις του εμφυλίου και καθιερώνει την 25^η Νοεμβρίου, επέτειο της ανατίναξης της γέφυρας του Γοργοποτάμου από τον ΕΛΑΣ και τον ΕΔΕΣ, ως ημέρα εορτασμού της Εθνικής Αντίστασης. Η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης τον Αύγουστο του 1982 (Ν. 1285/1982) που σήμανε την αναγνώριση της μέχρι τότε αποσιωπημένης αριστερής αντίστασης αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους συμβολισμούς στην πολιτική του των πρώτων χρόνων. Επιπλέον, η συνταξιοδότηση των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης έδωσε πρόσθετο υλικό περιεχόμενο που δικαίωνε το σύνολο των αγωνιστών της εαμικής αντίστασης με την επερχόμενη ροή μέτρων για την επιστροφή των πολιτικών προσφύγων και τη δυνατότητα επανάκτησης των περιουσιών τους. Άλλα σημαντικά μέτρα υπήρξαν η ψήφος στα 18 χρόνια (Ν. 1224.1981), ο πολιτικός γάμος (Ν. 1250/1982), η αποποινικοποίηση της μοιχείας (Ν. 1272/1982) και η απλοποίηση στη διαδικασία του διαζυγίου. Πέρα από τον εκσυγχρονισμό του οικογενειακού δικαίου προέβει σε μια σειρά νομοθετημάτων για την προστασία και την βελτίωση των κοινωνικών παροχών της εργαζόμενης γυναίκας και μη. Ως εκσυγχρονιστής νομοθέτης το ΠΑΣΟΚ έκανε θεσμικά βήματα προς τα εμπρός χωρίς να έχει όμως προηγουμένως ελέγξει την ικανότητα της ελληνικής κοινωνίας και νοοτροπίας να τα εφαρμόσει παρά αφήνοντας τα στον αργό ρυθμό εξέλιξης των συμπεριφορών της κοινωνίας των πολιτών. Αυτό που κατάφερε βέβαια είναι να ικανοποιήσει την πολυσυλλεκτική βάση του χωρίς να καταφέρει να δημιουργήσει ουσιαστική επικοινωνία με τα νέα κοινωνικά κινήματα που αναπτύχθηκαν σε αυτά τα πεδία. Η σκληρότερη κριτική στην πολιτική του ΠΑΣΟΚ έγινε στις οικονομικές πρακτικές της που οδήγησαν στους χαρακτηρισμούς όπως «λαϊκίστικη δεκαετία» κ.α. Επρόκειτο για μια επιμονή στη διευθυντική αρμοδιότητα του δημοσίου τομέα σε συνδυασμό με κάποιες «κεϋνσιανές» τεχνικές διαχείρισης της οικονομίας, με στοιχεία αντιευρωπαϊσμού και ροπής απομάκρυνσης από τους δυτικούς συμμάχους. Την πρώτη τετραετία, με στόχο την ενίσχυση της ζήτησης, παρουσιάστηκαν γενναίες αυξήσεις στους μισθούς και τα ημερομίσθια, στις συντάξεις και στους δικαιούχους αυτών, καθώς και στα κατώτατα όρια αποδοχών που σε πραγματικούς όρους σημείωσαν αύξηση 22,5%. Αυτό βέβαια διεκόπη το 1985, όταν και άρχισε να εφαρμόζεται σταθεροποιητικό πρόγραμμα στην προσπάθειά του να ανταπεξέλθει στο χρέος που δημιούργησαν οι εισοδηματικές αυξήσεις που κρίθηκαν *a posteriori* ανεδαφικές και αρνητικές για την οικονομία. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι υπουργοί και κυβερνητικοί παράγοντες της περιόδου, κάποια χρόνια αργότερα δήλωναν ότι αγνοούσαν τον οικονομικό σχεδιασμό καθώς πλέον θεωρούν ότι ήταν μια λαθεμένη οικονομική επιλογή. Το ΠΑΣΟΚ υπήρξε το πρώτο μαζικό κόμμα που έφτασε στην εξουσία μετά τη μεταπολίτευση εν αντιθέσει με τη Νέα Δημοκρατία του 1974-1981 που ενώ προσπάθησε δεν τα κατάφερε και συνέχισε να κυβερνά με τους ομοϊδεάτες της. Όσο για το συνδικαλιστικό κίνημα, ενώ αρχικά ισχυροποιείται με κορύφωση τα μέσα της δεκαετίας του '80 αρχίζει μια νέα περίοδος από τη μία ωριμότητας αλλά και αποδυνάμωσης ανάλογης με εκείνης των κομμάτων.

Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η πολιτική και κοινωνικοοικονομική εικόνα της χώρας στη δεκαετία του 1980. Μέσα σε αυτό το κλίμα της «αλλαγής» και της επακόλουθης λιτότητας που εφαρμόστηκε, με τη διεθνή συγκυρία να μιλάει για κρίση του κοινωνικού συμβολαίου αλλά και την σταδιακή εξαφάνιση της εργατικής τάξης –με την παράλληλη ανάπτυξη του ατομικισμού-,

παρατηρείται μια παραγωγή πολιτικού τραγουδιού, σαφώς μικρότερη των προηγούμενων χρόνων, αλλά επιθετική και εν τέλει επαναστατική σε κάποια σημεία της. «Έβγαλε βρώμα η ιστορία ότι ξοφλήσαμε» γράφει ο Κώστας Τριπολίτης, καταγγέλλοντας το στοίχημα που χάθηκε με την μεταπολίτευση των κοινωνικών διεκδικήσεων και των νοοτροπιών του ρουσφετιού και της προνομιακής πελατειακής μεταχείρισης που συντηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής ιστορίας. Ο Μανώλης Ρασούλης αναφέρει «Οι μηχανιστικές αντιλήψεις των κυβερνώντων και της κεντροαριστεράς κατάστρεφαν ό,τι είχε απομείνει στη χώρα: το αυθεντικό τραγούδι της. Αυτό το ονόμασαν "πραγματισμό". Ήταν ένας λαϊκισμός του κερατά. Δηماغγία ήταν λοιπόν το κλίμα, το πάθος της καταξίωσης, το 'φαγε κι ο γάιδαρος της λαλιώτικης αλαζονείας...'»⁵³.

Για το έργο και την εποχή του, ο Κώστας Τριπολίτης μας αφηγείται ότι ήδη από το 1981 έχει περάσει η μόδα του πολιτικού τραγουδιού και η πολιτική κατάσταση της χώρας βρίσκεται στο στάδιο όπου τη σκυτάλη της εξουσίας την παίρνει το ΠΑΣΟΚ που επικαλείται, κατά τον ίδιο, έναν ομιχλώδη και ασαφή σοσιαλισμό. Ο Μίκης Θεοδωράκης βρίσκεται στο περιθώριο των πολιτικών εξελίξεων βρισκόμενος εντός και εκτός της αριστεράς. Καλλιτεχνικά γράφουνε μαζί τον δίσκο «Επιβάτη». Πρόκειται για έναν πολιτικό δίσκο σε μια εποχή όπου ο μέσος ακροατής έχει κουραστεί και κορεστεί από την πολιτικολογία και τη συνθηματολογία. Οι στίχοι στον εν λόγω δίσκο αποτελούν το καταστάλαγμα μιας μακράς περιόδου, που ξεκινάει προδικτατορικά, συνεχίζει την επταετία και καταλήγει στη μεταπολίτευση ή όπως χαρακτηριστικά την αναφέρει ο δημιουργός «γιαλαντζί μεταπολίτευση». Πρόκειται για ένα συγκρουσιακό δίσκο που καταφέρεται εναντίων ενός κράτους δολοφονικού στο οποίο φαίνεται να συντηρείται ένα κλίμα μετεμφυλιακό προσαγωγών, ξυλοδαρμών, βίαιης καταστολής και επιχειρήσεων σκούπα. Τα τραγούδια του δίσκου αρχικά απαγορεύτηκαν επί Αθανάσιου Τσαλδάρη Υπουργού Προεδρίας και κυκλοφόρησαν με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ χωρίς όμως να παίζονται πουθενά. Ούτε στο ραδιόφωνο αλλά ούτε και στα φεστιβάλ νεολαίας καθότι θεωρήθηκαν και από το ΚΚΕ αρκετά αναρχικά γεγονός που δεν εμπόδισε, περιέργως, την εμπορική επιτυχία που έφτασε στις τριάντα χιλιάδες αντίτυπα. Ακολουθεί ο δίσκος «Ραντάρ» πάλι σε σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος μοιάζει να είναι ο μόνος που μπορεί να γράψει μουσική στη δύσκολη φρασεολογία του στιχουργού. Πρόκειται για ένα δίσκο που κινείται νοηματικά όχι τόσο στη σύγκρουση αλλά στην αλλοτρίωση και στην αποξένωση των ανθρώπων σε ένα περιβάλλον post modern καπιταλισμού. Εν συνεχεία κυκλοφορεί το «Φράγμα». Από την αλλοτρίωση στην απομόνωση και με αυτό το δίσκο στην περιθωριοποίηση, με κεντρικό θέμα την παύση της συλλογικότητάς και την άνοδο της εποχής της ατομικότητας. Στον επόμενο δίσκο τα «Σκουριασμένα χείλια», υπάρχουν τραγούδια ερωτικού σπαραγμού τα οποία είναι και πολιτικά γιατί για τον δημιουργό δεν υπάρχει ατομικός έρωτας καθότι ο έρωτας είναι μια συλλογική υπόθεση που υπάρχει σε συγκεκριμένες συνθήκες και εκφράζεται με μαθημένους τρόπους.

Εν συνεχεία, υπάρχουν κάποια τραγούδια που μπήκαν σε διάφορους δίσκους. Συγκεκριμένα, ένα τραγούδι που είναι καθαρά πολιτικό, το «Συγκάτοικοι είμαστε όλοι στην τρέλα» αποτελεί για τον στιχουργό την απόλυτη κριτική. Επίσης, το «Τρίτο Μάτι» αποτελεί ένα τραγούδι που σατυρίζει τους ασφαλίτες. «Συνέχεια αναμμένο και πάνω μου είναι το τρίτο σου μάτι» κλπ.

Ο δίσκος «Όλα από χέρι καμένα», με τον Θάνο Μικρούτσικο και τον Βασίλη Παπακωνσταντίνου, αποτελεί το πλέον ακροαριστερό στίγμα του στιχουργού. Τον κατατάσσει ως τον κατεξοχήν συγκρουσιακό του δίσκο όπου λέγονται για πρώτη φορά τα πράγματα απερίφραστα.

⁵³ Βλέπε Μανώλης Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη», εκδ. Ιανός, Θεσσαλονίκη 2007, σελ.102.

Ο επόμενος δίσκος στα 1992, «Συγγνώμη για την άμυνα» αποτελεί μια προσπάθεια του δημιουργού να περιγράψει την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού, να αποδώσει ούτε υπέρμετρα δραματικά αλλά ούτε και ανέμελα το γεγονός ότι οράματα δεκαετιών κατέρρευσαν. Πρέπει να αποδώσει την καθίζηση των ιδεολογιών και το κάνει γράφοντας την Οδύσσεια της αριστεράς. Δεν είναι τυχαίο που τα μέτρα που έγραψε το «Ανεμολόγιο» είναι τα ίδια με τα ομηρικά μέτρα.

Εν συνεχεία, ο δίσκος «Δύο Γέφυρες» με τον Διονύση Τσακνή αποτελεί έναν ακόμα κύκλο με πολιτικά τραγούδια. Χωρίς να υπάρχει το συγκρουσιακό, κριτικάρει την πλασματική πραγματικότητα και για πρώτη φορά στρέφεται εναντίων του κοινού ως καταναλωτή «...το κοινό είναι κενό και εν κενό κλονίζεται».

Κεφάλαιο 3.ζ. Συλλογή και ταξινόμηση πολιτικών τραγουδιών. παρατηρήσεις επί των θεμάτων που τίθενται

Το παρακάτω κεφάλαιο αφορά αποκλειστικά τα πολιτικά τραγούδια των συνεντευξιαζόμενων δημιουργών. Σημειώνεται ότι η επιλογή των τραγουδιών έγινε από τους ίδιους τους δημιουργούς. Εν συνεχεία και έχοντας το υλικό ακολούθησα μια ταξινόμηση με βάση τη θεματολογία που σκοπό είχε την ευκολότερη κατανόηση και φωτογράφιση των όποιων ζητημάτων καταγγέλλονταν. Υπήρξαν περιπτώσεις όπου οι στίχοι μιλούσαν για διάφορα μείζονα θέματα αλλά στην περίπτωση αυτή το κυρίως θέμα έθετε τη σωστή κατηγοριοποίηση του εκάστοτε τέτοιου τραγουδιού. Σημειώνεται ότι οι στίχοι των παρακάτω τραγουδιών είναι διαθέσιμοι –και ταξινομημένοι- εφόσον ζητηθούν.

ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

Ο Μάνος Ελευθερίου χρησιμοποιεί κυρίως ποιητικό και συμβολικό λόγο. Μέσα από εικόνες και σύμβολα κατά βάση ελληνικά, αποτυπώνει τον ελληνικό αγώνα άλλοτε για ελευθερία, άλλοτε για δημοκρατία και άλλοτε για επιβίωση. Η αναγωγή στην παρελθούσα ιστορία, του 19^{ου} αιώνα και της ελληνικής επανάστασης προχωρώντας πιο βαθιά ακόμα και στα αρχαία χρόνια, υποδηλώνει την διάθεση του ποιητή να δώσει μια χρονική συνέχεια στην ελληνική ιστορία των αγώνων και των ιδανικών. Επιπλέον παρατηρείται σε κάποια τραγούδια και μια αναφορά στη θρησκεία, μια επίκληση στο θείο ως στοιχείο πάλι ελληνικότητας καθώς και δάνεια από τη δημοτική ποίηση σε κάποια άλλα. Η περίοδος που κυρίως αποτυπώνεται στα παρακάτω τραγούδια είναι τα πέτρινα χρόνια, τα μετεμφυλιακά που φτάσανε στο ζενίθ με την κατάλυση του πολιτεύματος το 1967 ως φυσικό επακόλουθο εκτόνωσης από το '45-'46 και έπειτα. Το ύφος και η "ατμόσφαιρα" των τραγουδιών είναι κατά βάση πεσιμιστική, στενάχωρη και μελαγχολική, αποτυπώνοντας βαθιά τη θλίψη του ποιητή για τα όσα συμβαίνουν το πολυτάραχο δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα. Ο εμφύλιος αποτυπώνεται σε πολλούς στίχους :«Είδαμε τον αδελφό στην άλλη όχθη του καιρού», «και να σαι το πουλί κι ο κυνηγός», «σε τούτη τη πατρίδα τι γυρεύω με μισθοφόρους και πραιτοριανούς», «και βλέπω μπρος μου δυο Ελλάδες», «τη δόξα των ανθρώπων δε γυρίζω, στις πέτρες τη παλιά τη συλλογή, κι άλλο απ' το μαύρο χόρτο δε γνωρίζω παρά μονάχα σκέφτομαι και ελπίζω», «πως έγινε με τούτο τον αιώνα και γύρισε καπάκι η ζωή πως το 'φεραν η μοίρα και τα χρόνια» κ.α. Επίσης η εξορία πρωταγωνιστεί σε πολλά από αυτά «αύριο φεύγουν οι μισοί κι εμείς πηγαίνουμε γι αλλού, μπορεί στεριά, μπορεί νησί, ας γίνει θέλημα θεού», «τον έναν τότε πήρε ο νόμος κι έγινε σύννεφο και καπνός, τον άλλο τότε πήρε ο δρόμος κι έγινε η πίκρα καθενός», «μα εγώ που είδα στο ντουινιά στους πέτρες να ραγίζουν, κι είδα την τρέλα να γυρνά σε καλντερίμια και στενά

πήγα για εκεί που δεν γυρίζουν» κ.α. Έχοντας ως βασικό άξονα την μετεμφυλιακή Ελλάδα, μέσα στα τραγούδια του παρουσιάζει επιπλέον με παραστατικό τρόπο την φτώχεια «στης ανάγκης τα θρανία και στης φτώχειας το σχολειό, μάθαμε την κοινωνία και τον πόνο τον παλιό», την μετανάστευση- ξενιτιά «με τα χαμένα λόγια και τα χρόνια, εκεί που πρώτα ήσουν παντού, και τώρα μες στο κρύο και στα χιόνια», τη φυλακή-εξορία «κλειστό και χαμηλό το καμαράκι πριν από χρόνια θα 'ταν πλυσταριό». Επιπροσθέτως παρατηρείται μια ποικιλία στον τρόπο που παρουσιάζει τον εχθρό-διώκτη : άλλοτε ως βασανιστή, άπονο, μισθοφόρο, λύκο, φονιά, όπλο, σάπιο, «ήρθαν οι άνθρωποι με τα μαύρα, που έχουν σκοτάδι στα μαλλιά στους, κι αυτοί που έχουν βροχή στα χέρια και κεραυνό στο κοίταγμά στους», «ποιος τη ζωή μου, ποιος την κυνηγά;», «αυτός που σπέρνει δάκρυα και πόνο, θερίζει την αυγή ωκεανό, μαύρα πουλιά του δείχνουνε το δρόμο», ως καταστροφή. Επιπλέον, δίνει μια εικόνα της εγκαταλελειμμένης ελληνικής υπαίθρου «στη βρύση και στον ποταμό δε θα ξανάρθει πέρδικα», του νέου ελληνικού κράτους/δημοκρατίας «είμαι διακόσων πια χρονώ και χόρτασα τον ουρανό να βλέπω δίπλα σ' ένα λύκο», της χούντας «ουρλιάζουν και σφυρίζουν φορτηγά, σαν ψάρι μ' έχουν πιάσει μες στα δίχτυα», της προδοσίας «και στα υπόγεια ζάρια στους αιώνες παιχνίδι παίζουν οι αργυραμοιβοί» κ.α. Σημειώνουμε και την αναφορά στα ιστορικά πρόσωπα της αριστεράς όπως τη Ρόζα Λούξεμπουργκ –με τη συμμετοχή τους στην πρώτη αριστερή επανάσταση του 20^{ου} αιώνα «πάνω στο κάρο σ' είδα στα εννιακόσια εφτά» και στον Νίκο Πλουμπίδη και την σκευωρία «λύκοι αγκαλιά με τα σκυλιά» και εν τέλει θανάτωσή του «και να χτυπή την πόρτα σου στους ουρανούς».

Πίνακας 10: Θεματική μουσικών έργων Μάνου Ελευθερίου



Τραγούδια με θέμα την μετανάστευση (την κινητικότητα, την προσφυγιά, την ερήμωση της υπαίθρου)

- Μου 'πες φεύγω μετανάστης
- Στη βρύση και στον ποταμό

- Στη Σμύρνη και στο Αϊβαλί
- Άλλος για Χίο τράβηξε

Τραγούδια με θέμα τον εμφύλιο (την φτώχεια, την αντίσταση)

- Είδαμε...είδαμε...
- Η δίκοπη ζωή
- Ο Λόγος ο στερνός
- Πήρα τους δρόμους του ληστή

Τραγούδια με θέμα την φυλακή και την εξορία (βασανιστήρια, διωγμοί, καταδότες)

- Η αυλή
- Η επιστολή
- Κι είδα γυναίκες
- Τη δόξα των ανθρώπων
- Ποιος τη ζωή μου
- Η επικήρυξη
- Ήρθαν οι άνθρωποι με τα μαύρα
- Κλάψε στα γόνατά μου την ντροπή σου

Τραγούδια με θέμα τα Πέτρινα Χρόνια

- Μαλαματένια λόγια
- Νίκος Πλουμπίδης
- Τα λόγια και τα χρόνια τα χαμένα

Τραγούδια με θέμα την ελληνικότητα και τον αγώνα

- Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες⁵⁴
- Ο Ποιητής
- Για τον Αθανάσιο Διάκο
- Οι ελεύθεροι κι ωραίοι
- Τη δόξα των ανθρώπων
- Το καριοφίλι μάνα μου

⁵⁴Σχολίασε ότι αναφέρεται στον Μακρυγιάννη και στο σύνταγμα του 1843 επί Όθωνος. Δεν έχει σχέση με τις 3^η του Σεπτεμβρίου του ΠΑΣΟΚ, το οποίο το ιδιοποιήθηκε.

Τραγούδια με θέμα την εθνική απογοήτευση

- Μήπως ζούμε σ' άλλη χώρα
- Παραπονεμένα λόγια
- Σε βρήκα στη Μονεμβασιά
- Σε ποια πατρίδα θες να πας
- Στοιχεία ταυτότητος

Τραγούδια με θέμα την επανάσταση (χρήση συμβόλων)

- Ρόζα Λούξεμπουργκ

ΦΩΝΤΑΣ ΛΑΔΗΣ

Ο Φώντας Λάδης εν αντιθέσει με τον Μάνο Ελευθερίου, χρησιμοποιεί μια σκληρή, περιγραφική ενίοτε και συνθηματολογική γλώσσα. Είναι σαφή και ευδιάκριτη η διαφορά του λόγου των δυο δημιουργών, με τον δεύτερο να είναι πιο πολιτικός, πιο μαχητικός δημιουργώντας έργα που θα μπορούσαν να ντύσουν μουσικά τους αγώνες της ευρύτερης αριστεράς σε ένα διευρυμένο ιστορικό πλαίσιο. Ο απαγορευμένος για πολλά χρόνια δίσκος «Γράμματα από τη Γερμανία» διαχειρίζεται σε πρώτο πλάνο το θέμα της μετανάστευσης «Εμείς οι Έλληνες εργάτες που είμαστε στη Γερμανία, ζητάμε με χαρτόσημο να πάψει η κοροϊδία». Παράλληλα προβάλλει την εκμετάλλευση της εργατικής τάξης «βγήκε η ζωή μας στο σφυρί, σ' Αμερική κι Ευρώπη, άνθρωποι μας γεννήσανε και μας πουλάν άνθρωποι», όπως και την αλληλεγγύη των ξένων εργατών που έχουν κοινή βάση, αυτή του μετανάστη «Έλληνες, Τούρκοι κι Ιταλοί κατεβήκαν σ' απεργία, γιατί δύο Ισπανοί θάφτηκαν στα μεταλλεία». Στο δίσκο αυτό επίσης τονίζεται ο εθνικός διχασμός και οι διαφορές που δεν φαίνονται να λύνονται με χρήση καθημερινών εικόνων στο τραγούδι «Στο καφενείο Ελληνικόν». Το «Ένα δάσος κλάρες» χαρακτηρίζεται από το αντιπολεμικό και αντιεξουσιαστικό του ύφος, ενώ το «Βγήκε η ζωή μας στο σφυρί» φωτογραφίζει την φτώχεια και την εκμετάλλευση στην ξενιτιά. Ενδιαφέρον έχουν τα τραγούδια «Χτες στην Βιλλεμνστράσσε» όπου στο τέλος γίνεται αναφορά στο Μανώλη και στον Σάντα και πρόκειται για τους αγωνιστές της αριστεράς Μανώλη Γλέζο και Απόστολο Σάντα καθώς και το τραγούδι «ο Μήτσος» που αναφέρεται στους συνεργάτες του καθεστώτος. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι και το σκωπτικό τραγούδι για το NATO «Ήρθαν κάτι στρατηγοί».

Ο επόμενος δίσκος «Τα τραγούδια μας» κινείται στους ίδιους ιδεολογικούς δρόμους. Επανάσταση, μετανάστευση, εργατικοί αγώνες, ερήμωση της ελληνικής επαρχίας: «στον αγώνα αδελφωμένοι για ψωμί και λευτεριά», «προχώρησε η μέρα με δαγκωμένα χείλη σηκώνουν τα πανό και ξεκινάνε», «ρημάξαν τα χωριά μας μανούλα μου καλή», «για το μεροδούλι για τη φαμελιά, μες στο ξεροβόρι μέσα στη φωτιά». Στο τραγούδι «Αχ πατρίδα μου καημένη» γίνεται λόγος και για την κακή εικόνα της αγροτικής οικονομίας «τα πορτοκάλια απούλητα, τα μήλα πεταμένα» με την παράλληλη επίθεση των ξένων συμφερόντων «κι απέξω από την πόρτα μας οι ξένοι σούρτα φέρτα, το αίμα τον ιδρώτα μας να πίνουνε αβέρτα». Ένα από τα πιο γνωστά

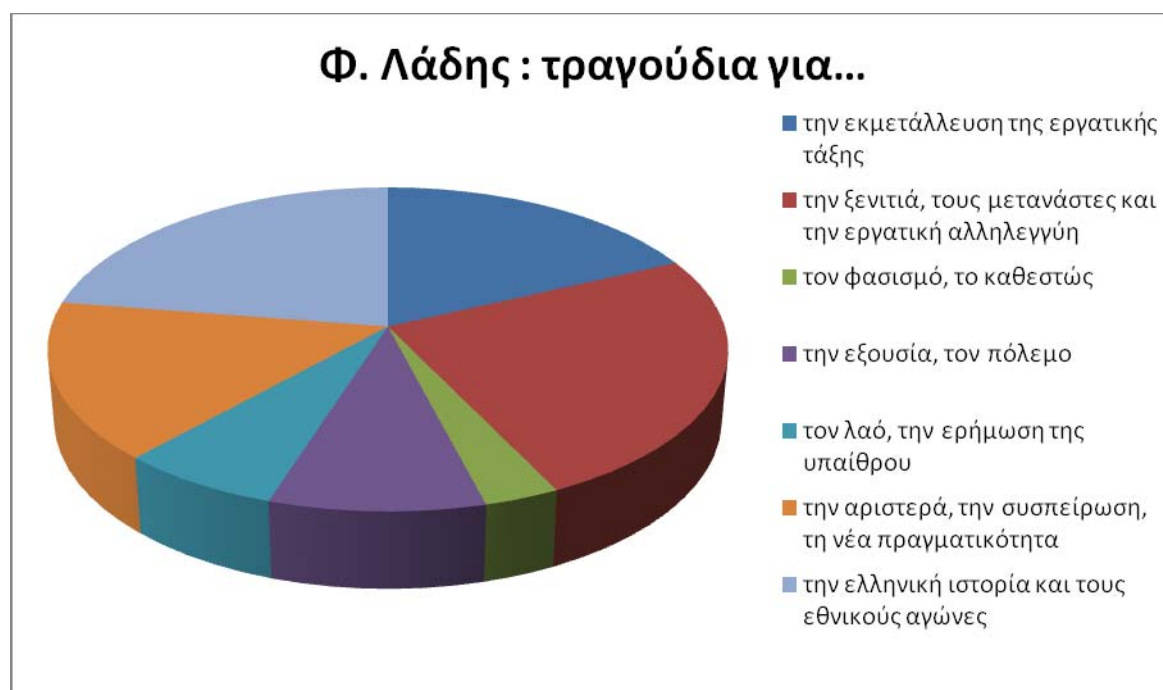
τραγούδια του δίσκου το «Λιώνουν τα νιάτα μας⁵⁵» αποτελεί ένα κατηγορώ της εργατικής τάξης απέναντι στους εργοδότες/εκμεταλλευτές. Από τα πιο σπουδαία τραγούδια αποτελεί «Το δέντρο» που ξεφεύγοντας από την ρεαλιστική απεικόνιση της ταλαιπωρης εργατικής τάξης, χρησιμοποιεί ένα συμβολικό λόγο για την ενισχυμένη ελληνική αριστερά του 10%. Ο επόμενος δίσκος, «Τα τραγούδια της λευτεριάς», αναφέρεται στους αγώνες των λαών ενάντια στον οποιασδήποτε μορφής δυνάστη. Τον αγώνα ενάντια στο φασισμό «το φασισμό βαθιά κατάλαβε τον, δεν θα πεθάνει μόνος, τσάκισέ τον», στον καταπατητή «στρατιώτες πάνω στ' άρματα, απ' αντίκρου φερμένοι, φτάσανε πριν χαράξει η αυγή στην Κύπρο την καημένη» αλλά και «στης Χιλής τα μεταλλεία που στενάζουν, οι εργάτες το χαλκό στον ήλιο βγάζουν». Στο τραγούδι «Αφρική» υμνεί τους αγώνες για την σταδιακή και σταθερή απελευθέρωση της ηπείρου από τους ευρωπαϊούς αποίκους «φονικό το δόρυ ρίξε στα κορμιά των σταυροφόρων» και τέλος αναζητά τον άνθρωπο σύμβολο της επανάστασης Τσε Γκεβάρα στο ομώνυμο τραγούδι.

Στον επόμενο δίσκο «Εδώ που γεννηθήκαμε», ο οποίος κυκλοφόρησε το 1983, παρατηρείται μια αλλαγή στο ύφος με βάση πάντα την εργατική τάξη. Σε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών βλέπουμε να προβάλλεται η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον «κι όταν μέρες φωτεινότερες σημάνουν, στο αγέρι δωσ' το γράμμα μου αυτό. Τις πικρές τις μνήμες άστες να πεθάνουν και χαιρέτισε τον ήλιο τον καυτό», «μέρα μπαίνει, μέρα βγαίνει, στο τιμόνι, στο γιαπί. Βάσανα, χαρές ντυμένη, όμορφη που' ναι η ζωή.» και καλεί σε συσπείρωση «κράτα μου σφιχτά το χέρι, για να πάμε πιο μπροστά», «εδώ θε να γεράσουμε, καλέ μου, πολεμώντας, για την αλήθεια της ζωής και για τη λευτεριά».

Ο δίσκος «Το ποτάμι» αποτελείται από μια σειρά τραγουδιών που αναφέρονται στους ελληνικούς αγώνες και στην ελληνική ιστορία της οποίας ο στιχουργός αναζητάει μια νέα ανάγνωση που θα φανερώσει τους υπευθύνους των εθνικών δεινών και ένα τρόπο για να μπορέσουν οι Έλληνες να επαναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους, γιατί μοιάζουν στα χρόνια να βρίσκονται σε σύγχυση. Στα σκόρπια τραγούδια ξεχωρίζει «Η μπαλάντα του Ντικ», μια ιστορία ενός αμερικανού μισθοφόρου και επίδοξου τρομοκράτη.

⁵⁵ Ο γνωστός στίχος «λιώνουν τα νιάτα μας στη βιοπάλη, με τα κομμάτια μας δένει τ' ατσάλι» ενδέχεται να είναι εμπνευσμένος από το βιβλίο, του σοβιετικού συγγραφέα Νικολάϊ Οστρόφσκι (1904-1936) «Πως δενόταν το ατσάλι» (1935) που ήταν μια λογοτεχνική απεικόνιση του αγώνα της γενιάς της μπολσεβίκικης επανάστασης.

Πίνακας 11: Θεματική μουσικών έργων Φώντα Λάδη



Τραγούδια για την εκμετάλλευση της εργατικής τάξης (ευθύνη και στο κόμμα)

- Έστειλα στο κόμμα
- Κρουαζιέρες
- Βγήκε η ζωή μας στο σφυρί
- Απ' τη συνοικία
- Αχ πατρίδα μου καημένη
- Λιώνουν τα νιάτα μας
- Χιλή
- Ο άνεργος

Τραγούδια για την ξενιτιά, τους μετανάστες και την εργατική αλληλεγγύη

- Μια ξανθιά απ' το Βισμπάντεν
- Σου 'στειλα
- Προς το Υπουργείο Εργασίας
- Στο καφενείο «Ελληνικόν»
- Γεια σου μάνα, γεια σου Στράτο
- Έλληνες, Τούρκοι κι Ιταλοί
- Μετανάστες
- Ο Στράτος
- Πάγωσε η τσιμινιέρα
- Στη δουλειά και στον αγώνα
- Το γράμμα

Τραγούδια ενάντια στο φασισμό, το καθεστώς (δοσίλογους, μαυραγορίτες)

- Χτες στην Βιλλεμστράσσε
- Ο Μήτσος
- Κίνησ' ο Μάης για να 'ρθει
- Μέγαρα
- Ο Φασισμός
- Η μπαλάντα του Ντικ

Τραγούδια ενάντια στην εξουσία, πόλεμο

- Ένα δάσος κλάρες
- Έρθαν κάτι στρατηγοί
- Κύπρος
- Αφρική

Τραγούδια για την ερειπωμένη ύπαιθρο, το λαό

- Άλλο τίποτα δε μένει
- Ρημάξαν τα χωριά μας
- Μια ζωή για τον αγώνα

Τραγούδια για την αριστερά, συσπείρωση, ελπίδα, νέες συνθήκες

- Το δέντρο
- Τσε Γκεβάρα
- Μέρα μπαίνει, μέρα βγαίνει
- Εδώ που γεννηθήκαμε
- Αλλάζουν όλα κι όμως κάτι μένει
- Η έξοδος
- Ο γυρισμός

Τραγούδια για την ελληνική ιστορία και τους εθνικούς αγώνες

- Για πέστε μου, βρε Έλληνες
- Μάρμαρα θαμμένα
- Καημένο δωδεκάθεο
- Η Μπουμπουλίνα
- Μεσ στον καθρέφτη, Ελλάδα μου, κοιτώ
- Το καλογεράκι
- Το ποτάμι
- Το καρυοφίλλι
- Σε σιδερένια κράσπεδα
- Ολυμπιάδα

ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΠΟΛΙΤΗΣ

Ο Κώστας Τριπολίτης αν και νεότερος των υπολοίπων αποτελεί και αυτός έναν δημιουργό που φάνηκε στη μεταπολίτευση όπως αυτή πήρε μορφή τη δεκαετία του 1980. Παρατηρώντας τους τρεις δημιουργούς διαπιστώνει κανείς ότι υπάρχει μια ιστορική συνέχεια μεταξύ τους ως προς το ύφος και τη θεματολογία. Ο παλαιότερος Μάνος Ελευθερίου κινείται κυρίως στα μετεμφυλιακά χρόνια, την δύσκολη κοινωνική κατάσταση που αυτά επέφεραν και μια ελληνικότητα που θυμίζει άλλότε δημοτικά τραγούδια και άλλοτε έλληνες ποιητές που ύμνησαν τον ελληνισμό. Ο Φώντας Λάδης αναφέρεται στα χρόνια του αγώνα και των διεκδικήσεων της εργατικής τάξης, των μεταναστών και της δικαιωμένης -μετά από χρόνια- αριστεράς. Η συνέχεια αυτών είναι ο Κώστας Τριπολίτης που φωτογραφίζει την επόμενη αυτών εποχή. Συγκρούεται με το αστυνομικό κράτος και τον κομφορμισμό όπως αυτός αναδείχτηκε στην «γιαλαντζή» μεταπολίτευση και μιλάει για το αδιέξοδο και την ματαίωση της αριστεράς. Αναφέρεται σε μια νέα εποχή ατομικισμού, αποξένωσης, απομόνωσης και αλλοτρίωσης του ανθρώπου όπου πλέον ζει σε μια πλασματική και καταναλωτική πραγματικότητα στην οποία δεν ισχύουν τα παραδοσιακά ιδεολογικά σχήματα ενώ κάνει και αυστηρή κριτική στον έρωτα που δείχνει κενός σε μια εποχή συναισθηματικής απροσφορότητας και κοινωνικής ανηδονίας. Ο στίχος του σκληρός, ρεαλιστικός, επαναστατικός και συνήθως επιθετικός ως προς την εξουσία και ως προς όλους αυτούς που μετριάσανε τη στάση τους με την λήψη αξιωμάτων και λοιπών προνομίων αντιπολιτευτικά. Ο κάθε δίσκος, αποτελεί ένα κύκλο τραγουδιών και κινείται κυρίως γύρω από μια θεματική χωρίς να περιορίζεται. Σημειώνουμε ότι για πρώτη φορά γίνεται λόγος για τον τιμάρημο –στο τραγούδι «Σύνοψη» όπου συνδέει τις αριστερές γενεές από το 1949 έως το 1981, μιλώντας για την πρώτη και τη δεύτερη ήττα της αριστεράς, διαμαρτυρόμενος παράλληλα για την έλλειψη ταυτότητας που τη χαρακτηρίζει. «...ο τιμάρημος η μοναξιά και η βία, με της φτώχειας σου τη διαλεκτική, ανατρέπουν τη λεπτή σου ισορροπία, και γυρεύουνε μια λύση εκρηκτική...». Αξιοσημείωτο είναι ότι για πρώτη φορά γίνεται επίθεση και στο κοινό, ως κοινό-καταναλωτής «το κοινό είναι κενό, και εν κενώ κλονίζεται, και ως γνωστόν, κενό κοινό, ποτέ του δεν ανακαινίζεται...»

Πίνακας 12: Θεματική μουσικών έργων Κώστα Τριπολίτη



Τραγούδια που αναφέρονται στην αστυνομοκρατία και στην κριτική της εξουσίας

- Επιβάτης
- Τώρα
- Τα σύνορα εδώ
- Το τρίτο σου μάτι
- Όλα από χέρι καμένα
- Μπουμ
- Κάντιλακ
- Πρόεδρε
- Του Τσιτσάνη η συννεφιά
- Αν ήξερα

Τραγούδια που μιλάνε για το αδιέξοδο και τη ματαιώση της αριστεράς

- Σύνοψη
- Ανεμολόγιο
- Συγγνώμη για την άμυνα
- Προσπέκτους
- Βελζεβούλ
- Ένα και το αυτό
- Σαν να μην έζησα ποτέ
- Αφιέρωμα
- Στη νύχτα σου δοσμένος

Τραγούδια που αναφέρονται στον αγώνα και την αντίσταση

- Όλοι
- Το τραγούδι μου
- Απόστημα

Τραγούδια για την παραίτηση και το ξεπούλημα

- Κυριακές
- ΑΝ
- Πίσω από τη βιτρίνα
- Μία πατρίδα

Τραγούδια για την αποξένωση, την αλλοτρίωση και τον κενό έρωτα

- Αγάπη
- Εφαρμογή

- Ξημερώνει
- Λέγε
- Ως το τέρμα
- Δε θέλω πια
- Τη ζωή μου έχω χάσει
- Χειρολαβή
- Ξένος
- Ραντάρ
- Χωρίς φεγγάρια
- Delenda est
- Έτσι κι αλλιώς
- Σε γύρεψα
- Επεμβαίνεις
- Συχνότητα
- Ένα μπλουζ
- Άρλεκιν
- Μίσος
- Παλίρροια
- 1-0
- Τύραννος
- Μηχανικός baby

Τραγούδια που κριτικάρουν τον κονφορμισμό, την απομόνωση, τον ατομικισμό και την πλασματική πραγματικότητα

51

- Δε λες κουβέντα
- Κουβεντούλες με τον Φρόιντ
- Στον ίδιο παρονομαστή
- Νταλικά
- Διαδόσεις
- Φράγμα
- Γράμμα από τη λεγεώνα των ξένων
- Σχήμα λόγου
- Αλίκη
- Κοντρόλ
- Ηλεκτρικό πρόβατο
- Πρωταθλητής
- Γενέθλια '86
- Ονειρεύομαι
- Μοναξιά χιλιάδες φύλλα
- Και όχι μόνον
- Ράλι δακρύων
- Φετίχ
- Στον ήλιο του ανύπαρκτου

Τραγούδια για τον καταναλωτισμό, τους νεόπτωχους και το κοινό

- Ογδόντα
- Χαίρε φτώχεια
- Το κοινό
- Αυτά που λες

Κεφάλαιο 3.η.ι. Μαρτυρίες των δημιουργών

Στο σημείο αυτό οι δημιουργοί παραθέτουν την προσωπική τους, μοναδική εμπειρία από την περίοδο πριν τη Μεταπολίτευση, τις δυσκολίες και τα προβλήματα που αντιμετώπισαν ως φορείς μηνυμάτων και διεκδικήσεων και τοποθετούνται στην πολιτική παλέτα της εποχής. Το ερώτημα καταλήγει με την παρατήρηση αν η πολιτικοποίηση της εποχής εκείνης είχε μαζικό χαρακτήρα στο βαθμό που παρουσιάζεται στις μέρες μας. Ο Μάνος Ελευθερίου θυμάται στα χρόνια αυτά την ταλαιπωρία που υπέστη ως δημιουργός από την λογοκρισία και τα «φαιδρά πρόσωπα» όπως χαρακτηριστικά αποκαλεί τους λογοκριτές, καθώς έπρεπε κάθε φορά να εφευρίσκει νέους τρόπους για να εκφράσει κάτι που δεν τους άρεσε. Επιπλέον, θυμάται αυτούς που προτιμήσανε το συμβιβασμό ή ακόμα και τη συνεργασία με το καθεστώς, όπου κατά τον δημιουργό συνεργασία σημαίνει “μου αναθέτει κάποιος μια δουλειά και την κάνω”, γίνομαι δηλαδή εν μέρει υποχείριό του. Αναφορικά με τη δική του βιωματική εμπειρία της επταετίας, ανακαλεί στη μνήμη του το πολύ άγχος, τον πόνο αλλά και την οικονομική στενότητα που δεν του επέτρεψε να μείνει στο εξωτερικό. Θυμάται τα τρία ταξίδια που έκανε στο Παρίσι, την περίοδο 1971-3 για διερευνητικούς λόγους, σε μια εποχή που ήταν ιδιαίτερα δύσκολη. Όσο για την πολιτική τοποθέτηση, αν και δεν γράφτηκε ποτέ σε κάποιο κομματικό σχηματισμό, τον καιρό εκείνο άνηκε ιδεολογικά στο χώρο της αριστεράς.

Ο Φώντας Λάδης από την πλευρά του θυμάται την περίοδο της επταετίας που βρέθηκε στη Ρώμη όπου δημιουργικά κινήθηκε κυρίως στο χώρο των εκδόσεων παρά στη στιχουργική. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι πριν τη Δικτατορία είχε γράψει τα «Γράμματα από τη Γερμανία» ενώ ο μεγάλος όγκος της δουλειάς του στο τραγούδι γράφτηκε και κυκλοφόρησε μετά την πτώση του καθεστώτος, όπως τα τραγούδια που βγάλανε μαζί με τον Μάνο Λοϊζο. Την περίοδο εκείνη, έγραψε και άλλους κύκλους πολιτικών τραγουδιών όπως για παράδειγμα μια σειρά από 40-45 τραγούδια που λέγεται «Καθημερινός Φασισμός». Πρόκειται για πολιτικά τραγούδια με ιδιαίτερο σκληρό στίχο που τα φοβηθήκαν τότε οι δισκογραφικές εταιρείες και δεν τα κυκλοφορήσανε (πρόκειται στο μέλλον να κυκλοφορήσουν σε έκδοση από τον ίδιο). Πολιτικά κινείται στο ευρύτερο χώρο της αριστεράς. Συγκεκριμένα, προδικτατορικά άνηκε στην Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ) καθότι το ΚΚΕ ήταν εκτός νόμου και ο ίδιος δεν είχε κάποια πολιτική αναφορά από την οικογένειά του όπως είχαν άλλοι αριστεροί δημιουργοί. Δεν γράφτηκε ποτέ σε κάποια αριστερή οργάνωση νέων ενώ υπήρξε, πέρα από δημοσιογράφος καλλιτεχνικού ρεπορτάζ στην Αυγή και φοιτητής Πολιτικών Επιστημών στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Την περίοδο της Χούντας θα βρεθεί στην άκρα αριστερά, συγκεκριμένα αυτοχαρακτηρίζεται τότε «Λουξεμπουργκιστής»⁵⁶ χωρίς να αποκλείει από τη δημοσίευση

⁵⁶ Η Ρόζα Λουξεμπουργκ γεννημένη τον Μάρτη του 1871, υπήρξε μια πολιτική θεωρητικός του Μαρξισμού, σοσιαλιστική φιλόσοφος και επαναστάτρια. Έλαβε μέρος στη ρωσική επανάσταση του 1905, υπήρξε συνιδρύτρια του σοσιαλιστικού

διαφορετικές αριστερές τοποθετήσεις στις διάφορες εκδόσεις που κυκλοφόρησε. Στη συνέχεια, έδρασε ως ανεξάρτητος δημοσιογράφος της αριστεράς με κάποια συμπάθεια ως προς τη μαζικότητα που εμφάνισε το ΚΚΕ και η ΚΝΕ. Το 1981 και για δύο χρόνια οργανώθηκε με το κομμουνιστικό κόμμα όπου κατέβηκε και υποψήφιος βουλευτής στη Σπάρτη για να αποχωρήσει το 1983.

Ο Νίκος Οικονόμου μας καταθέτει τη δική του γνώση και εμπειρία την περίοδο αυτή με την ιδιότητα του φοιτητή, του μουσικού, του δημιουργού και από τα μέσα της δεκαετίας του 80 ως παράγοντα της ελληνικής δισκογραφίας. Ξεκινώντας, από το πολιτικό τραγούδι θυμάται αρχικά ως μουσικός όταν έπαιζε μαζί με τον Πάνο Τζαβέλλα στην Πλάκα, από το 1975 και ύστερα. Πρόκειται για μια εποχή όπου μπόρεσαν να ακουστούν ελεύθερα τα τραγούδια της Εθνικής Αντίστασης και να δισκογραφηθούν. Μπόρεσε μια γενιά καταπιεσμένη αλλά πλέον δικαιωμένη να τραγουδήσει ελεύθερα το τραγούδι και να μοιραστεί με τους νεότερους που έως τότε τα αγνοούσαν. Θυμάται τις παράνομες κασέτες, αλλά και τους τοπικούς συλλόγους που ουσιαστικά αντικατέστησαν τις πολιτικές ενώσεις. Συγκεκριμένα αναφέρει την Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων⁵⁷ με τον Γιώργο Βερνίκο και τον Παναγιώτη Κανελλάκη σαν πρωτοπόρους ηγέτες, και από κει και έπειτα τους τοπικούς συλλόγους. Αυτοί είχαν ως στόχο προς τα έξω να συσπειρώσουν τους φοιτητές μιας περιοχής, να τους βοηθήσουν, να τους καθοδηγήσουν και να τους δώσουν μια οικονομική βοήθεια αν χρειαζόντουσαν όπου στην ουσία όμως πραγματώνονταν παράλληλα μια πολιτική ζύμωση. Μέσα εκεί κυκλοφορούσαν και οι παράνομες κασέτες λόγω χάρη του Μίκη Θεοδωράκη. Εν συνεχεία αναφέρει το σπουδαστικό της ασφάλειας που διέλυσε στην ουσία τους συλλόγους και συγκεκριμένα τον Καραπαναγιώτη, ως έναν από τους πιο σκληρούς ασφαλίζτες. Η ιστορία των συλλόγων χρονολογείται το 1972-3, γιατί το 1973 με το Πολυτεχνείο κλείνει αυτός ο κύκλος. Ο ίδιος την εποχή της επταετίας υπήρξε φίλα προσκείμενος στην οργάνωση του ΚΚΕ Εσωτερικού «Ρήγα Φεραίο» ενώ στη Μεταπολίτευση έγινε κανονικό μέλος του.

Κεφάλαιο 3.η.ii. Άλλες μαρτυρίες: Διονύσης Σαββόπουλος, Μάνος Λοΐζος, Μανώλης Ρασούλης, Λευτέρης Παπαδόπουλος

Ο Μάνος Λοΐζος ως συνθέτης ασχολήθηκε κατά βάση με το πολιτικό τραγούδι. Αν και έγραψε μεγάλες λαϊκές επιτυχίες, έντυσε μουσικά πολλά θεατρικά και κινηματογραφικές ταινίες, τα τραγούδια που ταυτίστηκαν με την μορφή του στη λαϊκή μνήμη είναι τα πολιτικά τραγούδια. Παρατηρώντας την πορεία του, βλέπουμε ότι το πρώτο του κομμάτι είναι σε στίχους του Λόρκα, ελεύθερη απόδοση Ν. Γκάτσου. Επίσης, τα λίγα τραγούδια που έγραψε ο ίδιος, είναι κυρίως πολιτικά όπως ακόμα αυτά που επέλεξε να ερμηνεύσει. Θυμίζουμε ότι ο δίσκος «Τα τραγούδια μας» (1976), ένας δίσκος με θεματολογία γύρω από τους αγώνες της εργατικής τάξης και τα κοινωνικά προβλήματα, που έκανε με τον Φώντα Λάδη και ερμηνευτή τον Γιώργο Νταλάρα ξεπέρασε τα 100.000 αντίτυπα. Όπως ο ίδιος απαντάει σε ερώτηση του Δημήτρη Γκιώνη

κόμματος της Πολωνίας/Λιθουανίας και αργότερα και του ΚΚ Γερμανίας. Περισσότερα στο: Πάουλ Φρέλιχ, *Ρόζα Λούξεμπουργκ*, εκδ. Υψίλον, 1981 και στο <http://www.rosalux.de/>

⁵⁷ Το 1969 ο Π. Κανελλάκης ίδρυσε και έγινε πρόεδρος της Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων. Κύρια δραστηριότητα της ήταν η οργάνωση διαλέξεων. Σύντομα όμως έγινε χώρος συσπείρωσης της φοιτητικής νεολαίας.

(περιοδικό το Τετράδιο, Φεβρουάριος 1974) στο αν θεωρεί τον εαυτό του στρατευμένο: «Αν θεωρήσουμε στράτευση τη διαρκή εξυπηρέτηση της κοινωνικής συνείδησης, τότε, σαν ένα ενεργό μέρος κι εγώ αυτής της κοινωνικής συνείδησης, θεωρώ τον εαυτό μου στρατευμένο.» Ο ίδιος στην επταετία κυνηγήθηκε από το καθεστώς και όπως χαρακτηριστικά θυμάται ο Λευτέρης Παπαδόπουλος «(17 Νοεμβρίου 1973)... μια ομάδα πραιτοριανών του καθεστώτος, με κλοτσιές στην πόρτα και κραυγές, θα τον συλλάβει, προπηλακίζοντάς τον μπρος στα έντρομα μάτια της Μυρσίνης, θα τον σπρώξει σε μια κλούβα και θα τον οδηγήσει προς άγνωστη κατεύθυνση. Ύστερα από τέσσερις μέρες αγωνίας, θα μαθευτεί πως ο Μάνος είναι ριγμένος στα μπουντρούμια της Χωροφυλακής Νέας Ιωνίας. Θ ακολουθήσει μια σειρά ενεργειών, από πολλές πλευρές, για τη μεταφορά του στο τμήμα της Αγίας Παρασκευής, όπου οι συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων είναι καλύτερες, και τελικά, στις 25 Νοεμβρίου, ο Μάνος θα αφεθεί ελεύθερος....ο ίδιος μου έλεγε ότι η Ασφάλεια είχε επισημάνει τα όνομά του σ έναν κατάλογο «φίλα διακαίμενων» καλλιτεχνών στα γραφεία της ΕΔΑ και, με το που συνέβαινε κάτι, έσπευδε να τον συλλάβει προληπτικά...». Η εποχή τότε δεν ήταν εύκολη για τους καλλιτέχνες ακόμα και για τους γνωστούς. Από όσα βιογραφικά σημειώματα έχουν γραφτεί για τον Μάνο Λοΐζο βλέπουμε ότι ενώ τα πρώτα χρόνια που έχει δισκογραφική παρουσία, εμφανίζεται δίπλα στο Μίκη Θεοδωράκη, ζει πάρα ταύτα σε κατάσταση φτώχειας όπως και άλλοι -κατόπιν γνωστοί- δημιουργοί. Τα χρόνια εκείνα δεν θυμίζουν σε τίποτα τα τωρινά αλλά δεν είναι τυχαία και η μορφή της τότε μουσικής εν συγκρίσει με την σημερινή, δεδομένης της άμεσης σχέσης που έχει ή τέχνη με την εκάστοτε εποχή που υπηρετεί. Ειδικότερα την περίοδο που θα βρεθεί στο Λονδίνο θα βιώσει μεγάλη ταλαιπωρία για να γυρίσει εν τέλει στην Ελλάδα και να βγάλει τον πρώτο μεγάλο δίσκο. Επιπλέον πολλά τραγούδια που γράφτηκαν την δεκαετία του 1960 θα μπορέσουν πολύ αργότερα (μετά την κατάρρευση του καθεστώτος) να δισκογραφηθούν ενώ μέχρι τότε θα ακούγονται αποκλειστικά μέσα στις μπουάτ και σε ζωντανές εμφανίσεις. Πολιτικά ο Μάνος Λοΐζος θα κινηθεί στους χώρους της Αριστεράς και δεν είναι τυχαίο που το 1978 θα ηγηθεί του συνδικαλιστικού σωματίου ΕΜΣΕ για την είσπραξη των πνευματικών δικαιωμάτων των δημιουργών (έως σήμερα ο μεγαλύτερος μονοπωλιακός εισπρακτικός μηχανισμός των πνευματικών δικαιωμάτων είναι η ΑΕΠΙ με την οποία και συγκρούστηκε). Ο αγώνας δρόμου που έκανε με την ΕΜΣΕ θα στοιχίσει στην ήδη επιβαρυνόμενη υγεία του, η οποία του επιβάλλει ένα τρόπο ζωής που δεν θα ακολουθήσει.

Ο Διονύσης Σαββόπουλος χαρακτηρίζεται από τους περισσότερους ως ένας από τους πρωταγωνιστές αυτής της ελληνικής πρωτοπορίας. Η αφετηρία του, η δεκαετία του 1960, και το πλαίσιο που υπάρχει- κινείται- δημιουργεί σηματοδότησαν το τραγούδι για περίπου δυο δεκαετίες και φωτογραφίζει την πορεία της γενιάς του '60. Το έργο του κατά βάση πολιτικό διανύει μια σταθερή πορεία από τα τέλη του '60 μέχρι και σήμερα, αφήνοντας μια σωρεία τραγουδιών που αντέξανε πολλές γενεές και γράψανε τη δική τους ιστορία στο ελληνικό πεντάγραμμο. Το απόσπασμα που ακολουθεί του Δημήτρη Παπανικολάου, στο πλαίσιο του Γ' συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, με τίτλο «Τρέχουν ειδήσεις σαν παραισθήσεις/ Του Φερραίου οι τόποι, στην Ευρώπη στην Ευρώπη.': Ξαναδιαβάζοντας τον ελληνικό κόσμο του Διονύση Σαββόπουλου»⁵⁸, περιγράφει και αναλύει τον δημιουργό Σαββόπουλο και την ιδιαιτερότητα του με μια αναλυτική ματιά, ενίοτε και θετικά προσκείμενη με τον μουσουργό. Ο ερευνητής υποστηρίζει ότι σε πολλά από τα τραγούδια του Διονύση Σαββόπουλου μπλέκονται οι εναλλακτικές όψεις του ελληνικού κόσμου – ιστορική αφήγηση, εθνοϊστορική εκφορά, φαντασιακή/ εθνομυθολογική προβολή, σύγχρονη ελληνική κοινωνία –

⁵⁸ <http://www.eens-congress.eu>

σε μια ελληνική συγχρονία, την ίδια αυτή καθημερινότητα στην οποία ο τραγουδοποιός εξορισμού, ως παραγωγός ποπ κουλτούρας, συμμετέχει. Και συνεχίζει προτρέποντας τον ακροατή/αναγνώστη να παρατηρήσει ότι στο σύνολο των τραγουδιών του Σαββόπουλου υπερτερούν αυτά στα οποία ο ελληνικός κόσμος δεν είναι παρά ο καθημερινός κόσμος της σύγχρονης Ελλάδας όπως τον βιώνει ο τραγουδοποιός, η πολιτική ή κοινωνική του καθημερινότητα. Κάποτε αυτή μεταकुλύεται σε εθνικό αυτοπροσδιορισμό ('κείνο που με τρώει, κείνο που με σώζει είναι που ονειρεύομαι σαν τον Καραγκιόζη' ή 'όπου κοιτάζω να κοιτάξεις/ όλη η Ελλάδα μια ατέλειωτη παράγκα'). Τα τραγούδια όπου αυτός ο αυτοπροσδιορισμός συνδέεται με το υπερεθνικό (ή την ιστορία της εθνικής ομάδας) – συχνά προβάλλοντας τον ελληνισμό ως κατηγορία εθνοϊστορική ('των Ελλήνων οι κοινότητες φτιάχνουν άλλον γαλαξία' κλπ) – θεωρεί ότι είναι τα λιγότερα. Εξετάζοντας τον μουσουργό στην ιστορική του πορεία, ο ερευνητής μιλάει αρχικά για τον προδικτατορικό Σαββόπουλο που είναι τραγουδοποιός προσωπικός και πολιτικός και μάλλον όχι εθνικός. Η ελληνικότητα ορίζεται συγχρονικά και ο ελληνικός κόσμος γίνεται ζήτημα καθημερινότητας, αίτημα πολιτικό, διαφοράς γενεών, πολιτισμικής πράξης, και όχι τόσο ζήτημα καταγωγής και εθνικής αφήγησης. Αυτό θα ισχύσει και στη δικτατορία σε μεγάλο βαθμό. Στο 'Περιβόλι του Τρελλού' του '69, οι αναφορές είναι πάνω κάτω παρόμοιες – η 'Θαλασσογραφία' συνθέτει έναν ύμνο στη δύναμη της αντικουλτούρας και η 'Ωδή στον Καραϊσκάκη' είναι γραμμένη για τον Τσε. Στον περίφημο 'Μπάλλο' του 1971, μόνο το ομώνυμο τραγούδι συνθέτει μια μορφή εθνικής αφήγησης που κανείς μπορεί να πει ότι ξεφεύγει από το προσωπικό, το επικαιρικό, το πολιτικό, και ανάγεται στην εθνική μυθολογία.⁵⁹ Αντίστοιχα, και στους επόμενους δίσκους: 'Βρώμικο Ψωμί', '10 Χρόνια Κομμάτια' (εκεί βρίσκονται η 'Παράγκα' και το 'Σαν τον Καραγκιόζη'), 'Ρεζέρβα', μέχρι και τον κυκλοφορήσασα εν έτη 1983 τα 'Τραπεζάκια Εξω'. Στον τελευταίο υπάρχουν κάποιες



διάσπαρτες αναφορές περί πνευματικότητας και δύο τραγούδια όπου ο ατομικός μεταकुλύετε σε εθνικό προσδιορισμό, με αρκετές υπερεθνικές (και για κάποιους εθνικιστικές) προεκτάσεις, το 'Άς κρατήσουν οι Χοροί' και το 'Τσάμικο': «Τόσος κόσμος πλάι του πέρασε/ και τον προσπέρασε/ τί να ζητάει/ Επαρχιώτης στην Ομόνοια/.../ Ζήτω η Ελλάδα και κάθε τι μοναχικό στον κόσμο αυτό/ Ελασσόνα, Λειβαδιά, Μεμβούρνη, Μόναχο/ Αλαμάνια και Γραβιά/ Αμέρικα/ Βελεστίνο,/ Άγιοι Σαράντα,/ Εσκή Σεχίρ, Κώστας Κώστας Μανώλης Πέτρος». Ο ερευνητής θεωρεί ότι η πορεία του Σαββόπουλου από το 1983 και εντεύθεν χαρακτηρίζεται από τη σταθεροποίηση του ελληνικού κόσμου ως βεβαίας εθνικής αναφοράς, η δημιουργική απορία κάποτε ανταλλάσσεται με ομολογία πίστης – ο Σαββόπουλος παίρνει κι αυτή

την πατίνα εθνικού βάρδου, την οποία υπενθυμίζει συχνά σε συναυλίες (Ολυμπιακό Στάδιο '83) και συνεντεύξεις.

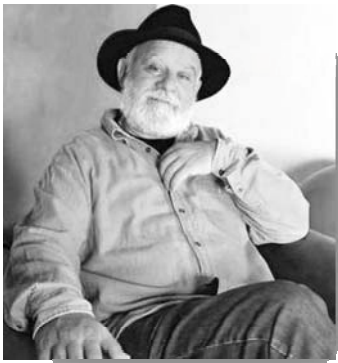
Ενδιαφέρον παρουσιάζει και εν μέρει σε αντιδιαστολή με το παραπάνω, το Κείμενο του Γ. Καραμπελιά (Εκδότη της εφημερίδας Ρήξη και του περιοδικού Άρδην, αρθρογράφος) για το Διονύση Σαββόπουλο, δημοσιευμένο και στο περιοδικό Μανιφέστο. Πρόκειται για μία άλλη ανάγνωση του μουσουργού και της εποχής του περισσότερο πολιτική και κριτική ως προς την

⁵⁹ Ο Δ. Παπανικολάου επίσης παρατηρεί ότι «Όμως αν ξαναδιαβαστεί προσεκτικά, ο 'Μπάλλος' δεν είναι παρά μια σχοινοτενής αλληγορία εναντίον της δικτατορίας, που απλώς προσπαθεί, και διά των γνωστών αναφορών στα Βαλκάνια ('Σε τούτα τα Βαλκάνια, σε τούτο τον αιώνα, συνάντησα τους φίλους μου μια νύχτα του χειμώνα [...] Εδώ είναι Βαλκάνια δεν είναι παίζε γέλασε') να αποσταθεροποιήσει τα δικτατορικά σύμβολα και κυρίως τις χουντικές φιέστες όπου η ελληνικότητα εορταζόταν ως άρρηκτη συνέχεια με χαρτονένιες περικεφαλαίες.»

εξέλιξη και την ευθύνη του δημιουργού και της γενιάς του. Ο Γ.Καραμπελιάς φωτογραφίζει την εποχή μέσα από στίχους τραγουδιών σημειώνοντας την αυστηρή σχέση μεταξύ δημιουργών και εποχής. Η δικτατορία μπορεί έως ένα σημείο να επιτάχυνε τον εκσυγχρονισμό των οικονομικών δομών από την άλλη όμως οδήγησε στην μεγαλύτερη πολιτική και πολιτιστική καθυστέρηση με τον πιο βίαιο τρόπο αποδεκατίζοντας στην ουσία την γενιά του 114 ως φορέα μιας νέας πολιτικής. Γιατί παρ' όλο που αυτή η γενιά σήκωσε το μεγαλύτερο βάρος της αντίστασης στη χούντα μέχρι τα 1971 -72, εν τέλει η δικτατορία την εξάντλησε: «Σαν βγω απ' αυτή τη φυλακή κανείς δεν θα με περιμένει, οι δρόμοι θα' ναι αδειανοί και η πολιτεία μου πιο ξένη». Στη συνέχεια η μεταπολίτευση ήρθε να ολοκληρώσει τη διαδικασία αφήνοντας τις αμέσως μεγαλύτερες ή νεώτερες ηλικίες από εκείνες της γενιάς του '60 να διαμορφώσουν το πολιτικό πρόσωπο της εποχής: *«Όποιος αγαπάει τρώει βρώμικο ψωμί, και οι πόθοι του ακολουθούνε υπόγεια διαδρομή»*. Ακολουθώντας έναν κραυγαλέο πολιτικό λόγο και με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία ξεκινάει παραδόξως η απομάκρυνση από το πολιτικό και η αποθέωση των κοινωνικών συνευρέσεων της «παρέας». Οι κομματικές κινητοποιήσεις εξασθενούν, η νεολαία γυρίζει την πλάτη της στην πολιτικοποίηση και τα κόμματα δείχνουν ανίκανα να πείσουν με τον αδύνατο αν όχι κενό πολιτικό τους λόγο. Είναι η περίοδος που στη χώρα θα εμφανιστούν αμέτρητοι χώροι συνευρέσεων –μπαράκια, ταβέρνες κλπ- με κύριο εκφραστή αυτής της γενεάς τον Δ. Σαββόπουλο που αφήνοντας πίσω την «Υπόγεια διαδρομή» θα βγάλει «Τα τραπεζάκια έξω». Δεν είναι τυχαίο άλλωστε η αλλαγή από το φορτηγό που πήρε για να κατέβει στην Αθήνα τη δεκαετία του 1960, στο αερόστατο (στην μεγάλη συναυλία στην Καλογρέζα) με την παράλληλη αποθέωση που βίωσε ο μουσουργός εκατό μέτρα πάνω από το έδαφος, δηλώνοντας το απόγειο της σταδιοδρομίας του. Συνεντεύξεις, εξώφυλλα, εκπομπές στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση. Η γενιά του, υποστηρίζει ο Γ. Καραμπελιάς, είδε τον εαυτό της μέσα από τα τραγούδια του. Στη δεκαετία του 1960 με «το φορτηγό», «τα πουλιά της δυστυχίας», το «Βιετνάμ», του 1970 το «Βρώμικο ψωμί», η «ωδή στην Γεώργιο Καραϊσκάκη» και ο «πολιτευτάκις» και το 1983 τα «Τραπεζάκια έξω». Στην «Μαύρη θάλασσα» ιδεολογικό μανιφέστο μιας «οργισμένης γενιάς», την «Δημοσθένους λέξη», το «Μωρό», τον «Άγγελο εξάγγελο», ο τόνος είναι ριζικά διαφορετικός από αυτά που θα ακολουθήσουν. Ο μουσουργός στα «Τραπεζάκια έξω», εκφράζει την αλλαγή από τον «ουρανό» που παύει να είναι «βρώμικο ψωμί» και «νόμος αδειανός», αλλά γίνεται η «αναζήτηση» του ανθρώπινου στο Άγιο Όρος, στην αναβίωση της παλιάς κοινότητας εκεί που ο άνθρωπος παύει να διαχωρίζει μέσο και σκοπό. Είναι η πορεία μιας γενιάς που έρχεται να συναντήσει την εσωτερικότητα και την πνευματικότητα, αηδιασμένη από μια κραυγαλέα πολιτική, στρεφόμενη σε αυτή τη φάση προς τις κάθε λογής «παρέες». Η κριτική στην εργασία, «σε ευχαριστώ ω εταιρεία», γίνεται πια εκθειασμός της. Στο σημείο αυτό ο αρθρογράφος παρατηρεί «Πρέπει να δουλεύουμε, άσχετα με το τι κάνουμε. Βέβαια ο Διονύσης στο Πήλιο, προσπαθώντας να φτιάξει τα τραγούδια του, εκθειάζει την εργασία, χωρίς όμως να αναμετριέται με την εργασία του εργοστασίου, με την δαχτυλογράφο, τον νέο υπάλληλο. Για ποια εργασία πρόκειται αγαπητέ; Της γενιάς σου, εκείνων που έχουν ήδη μια διευθυντική θέση στην κοινωνία μας ή την εργασία των άλλων, των «κολασμένων»;» και συνεχίζει λέγοντας ότι ενώ ο Δ. Σαββόπουλος είχε διαπράξει διάφορα λάθη κατάφερε με τον δίσκο «Κωλοέλληνες» του 1989 να συλλάβει όλο την κατάσταση που διαμορφώθηκε στη μεταπολίτευση *«Πίσω απ' τ' αυτάρεσκα τραγούδια μας η σήψη προχωρούσε. Τις μπερδεμένες μας ζωές φαουστικά σκηνοθετούσε/Ήμασταν πάντοτε μιας ήττας που νικάει την εξουσία/ και ξαφνικά μας παρεδόθη αληθινά, τι τραγωδία»*. Και καταλήγει ο συγγραφέας στο σημείο όπου η γενιά του 60 έχει καταλάβει ότι η εποχή της παγκοσμιοποίησης δεν χωράει αναφορές αποκλειστικά στην ταξική αντιπαράθεση, σημειώνει ότι το τέλος του Δ.

Σαββόπουλου και της γενιάς του σήμαινε και το τέλος της νέο-ορθοδοξίας ως ριζοσπαστικό ρεύμα στη δεκαετία του 1970 και 1980.⁶⁰

Η αυτοβιογραφία του τραγουδοποιού Μανώλη Ρασούλη θα μπορούσε να είναι τηλεοπτική εκπομπή καταγεγραμμένη σε χαρτί. Ο λόγος του ζωντανός, αυθόρμητος, παρορμητικός, καθρέφτισμα του ιδίου και του ιδιαίτερου χαρακτήρα του⁶¹. Στο εν λόγω προσωπικό πόνημα, αναφορικά με την εποχή, ξεχωρίσαμε την ιδιαίτερη μνεία στις μπουάτ ως ένα από τα βασικά συστατικά της εποχής που μελετάμε: «Στα γαλλικά: «κουτί». Στα ελληνικά: «κυψέλη παραγωγής πολιτιστικού βασιλικού πολτού». Από το '63 εντάχθηκα σ' αυτό το γοητευτικό φαινόμενο. «Κουτί»: ένας χώρος, ίσως ένα δωμάτιο και κάτι, όπου ένα πιάνο ή μια κιθάρα, ένας ή δύο τραγουδιστές, τ'ετ'ετ με τον θαμών να τραγουδούν απλά, ουσιαστικά, ανεπιτήδευτα. Άμεση επικοινωνία. Παρ' όλα τα τσιγάρα, υγιής έκφραση ζωντανών επιθυμιών και προθέσεων. ΤΟΤΕ που η κοινωνία ήταν σχεδόν παρούσα στα δρώμενα, πάλλουσα, τραυματισμένη από ακραία πεπραγμένα, π.χ. υπήρχαν ακόμη εξόριστοι κλπ. Όπως τα κουτούκια με τους ρεμπέτες χύμα, έτσι και τα κουτιά-μουάτ ήταν αξιοθαύμαστα στην απλότητά τους. Στην μπουάτ, αν ήθελες, έλεγες κι εσύ ένα τραγούδι ή ένα ποίημα. Κι ενώ υπήρχαν ένας-δυο τραγουδιστές στάνταρ, ξάφνου ερχόταν ο χι τραγουδιστής, έλεγε δυο τραγούδια, ή ο Λοΐζος π.χ. έλεγε «ξεκάρφωτα» ένα καινούργιου του και το πρόγραμμα ποίκιλλε, γινόταν ζωντανό, αυθόρμητο, χαλαρό, ανθρώπινο. Η ακμή αυτών των «κουτιών», που ξάφνου έβρισκαν την ικανότητα και ιδιότητα, ως δια μαγείας να εξαφανίζουν τους τοίχους των και να αποθέτουν τους θαμώνες στη μέση του ονείρου. Γιατί υπήρχε όνειρο. Για δικαιοσύνη, ελευθερία, ισότητα, παιδεία. Νομίζω ότι η



μουάτ πέθανε το βράδυ που ο Λαδάς μπήκε στην μπουάτ που τραγούδαγε ο Σαββόπουλος και διακόπτοντάς τον του ούρλιαξε «Ωστε ο χαφιάς που σας ακολουθεί, ε; Εγώ θα σου βγάλω το μουστάκι τρίχα- τρίχα.» Το 'πε και το 'κανε σε λίγο καιρό. Σε λίγες μέρες, την 21^η Απρίλη του 1967. Όχι μόνο το μουστάκι του ξεπάτωσε, αλλά τις πατούσες με το λοστό. Σοκ και δέος. Σύχναζα, πήγαινα συχνάκις με τον Λοΐζο, που πάντα έλεγε το Δρόμο ή τον Στρατιώτη, ή με τον Φώντα Λάδη. Ήταν οι δικοί μας χώροι. Πήγαινες μ' ό,τι ρούχα φορούσες. Καθόμασταν δίπλα-δίπλα κι όλοι μαζί μέσα σε μια κοινή μοίρα και πρεμούρα να επικοινωνήσουμε, να πλατσοურίσουμε σαν νήπια στο συλλογικό μας ασυνείδητο και σε μια νέα εθνική συνειδητότητα. Τα τραγούδια, συνήθως μπαλάντες, ενίοτε και κάποια λαϊκότροπα ή σύνθετα εργάκια....». Στη συνέχεια του

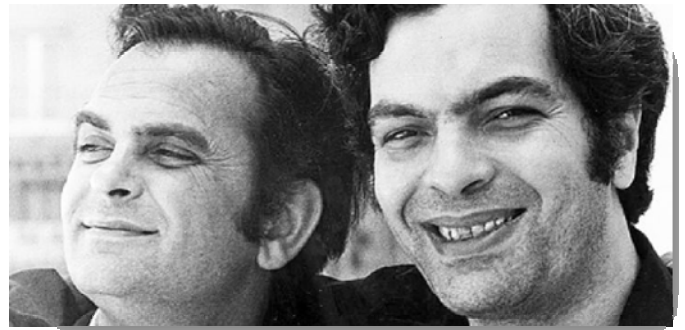
κειμένου περιγράφει και σκηνές από το Παρίσι του '68 «... όταν πήγα στο Παρίσι το '68, καθόλου δεν βρήκα τη Ζολί. Βρήκα ένα Παρίσι μπουρδέλο από τις μάχες και τις απεργίες, μολότοφ, καταλήψεις, Σιτέ Ουνιβερσιτέ, δακρυγόνα και δάκρυα, ρόπαλα και καρούμπαλα, και στο τέλος την είδα στο νοσοκομείο τέζα από τους SRS...», «...Τουλάχιστον στην Σιτέ Ουνιβερσιτέ συνάντησα πολλούς που τους συναντούσα στις μπουάτ της Πλάκας. Κι αυτό ήταν κάτι. Και πότε πότε τραγουδούσαμε. Κάναμε το πανεπιστήμιο ένα μεγάααααλο «κουτί». Γιατί θέλαμε πια τη φαντασία στην εξουσία. Λίγο ήταν αυτό;».⁶²

⁶⁰ Περισσότερα στο άρθρο «Διονύσης Σαββόπουλος: Η άνοδος και η πτώση μιας γενιάς» του Γιώργου Καραμπελιά, (περιοδικό Μανιφέστο 5^ο τεύχος).

⁶¹ (Η προσωπική γνωριμία της γράφουσας με τον εν λόγω δημιουργό υπογράφει την παραπάνω παρατήρηση.)

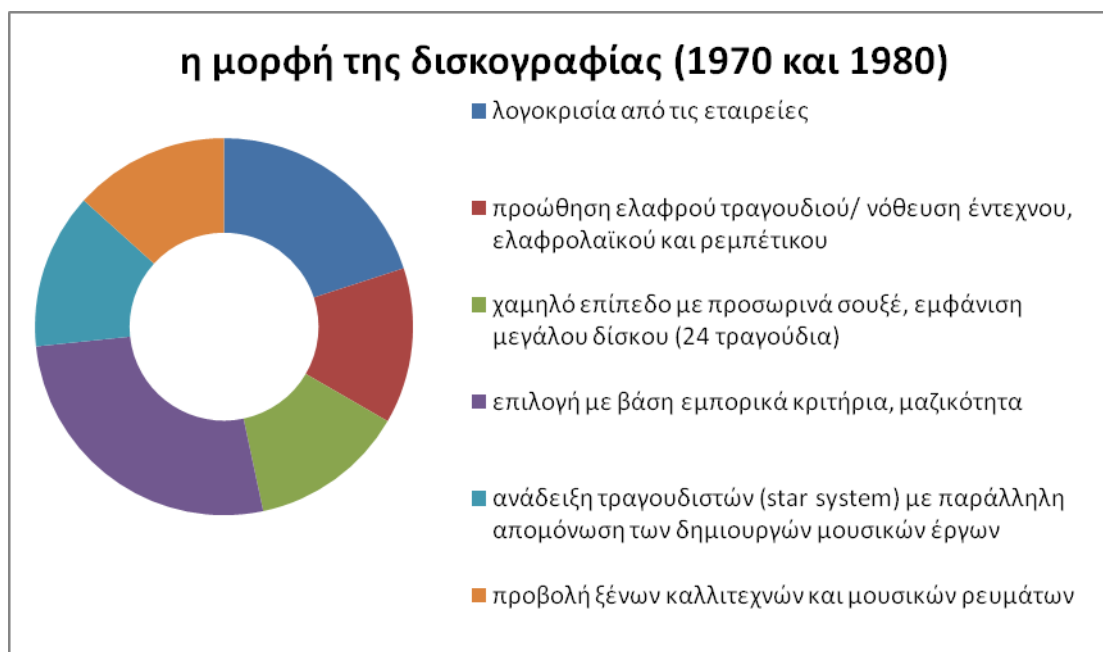
⁶² Βλέπε Μανώλης Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη» εκδόσεις Ιανός 2007, σελ.62, 65.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα αφήγηση βρίσκεται στο βιβλίο του Λευτέρη Παπαδόπουλου «Τα τραγούδια γράφουν την ιστορία τους». Ο εν λόγω δημιουργός κατέγραψε μέσα από τα τραγούδια του όλη αυτήν την εποχή των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων και αλλαγών. Από τους πλέον πολυγραφότατους στιχουργούς, το έργο του μετράει πάνω από χίλια τραγούδια και φωτογραφίζει την Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Έγραψε για τους εργάτες, για τα παλικάρια, για τους φτωχούς και τους σκλάβους, για τον απλό άνθρωπο μιας μίζερης καθημερινότητας όπως και για τον έρωτα και την αγάπη. Από αυτήν ξεχωρίσαμε κάποια αποσπάσματα που αναφέρονται στη Λογοκρισία που αποτελούσε και τον «φυσικό» εχθρό του πολιτικού τραγουδιού «...Τη δεκαετία του '60, είχαμε να κάνουμε με δυο επιτροπές λογοκρισίας. Η μία, μετά το '67, αποτελούμενη από αγράμματα γεράκια της χούντας, είχε την έδρα της στην οδό Ζαλοκώστα, στο Υπουργείο Τύπου και η άλλη, καλλιτεχνική, εξέταζε, με τα δικά της κριτήρια και ιδίως με τα κριτήρια της προέδρου της, την ποιότητα των τραγουδιών που θα μεταδίδονταν από το ραδιόφωνο. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι από την ΕΡΤ δε μεταδόθηκαν σχεδόν ποτέ τραγούδια του Καζαντζίδη, του Αγγελόπουλου, του Περπινιάδη, του Τσαουσάκη κ.λπ. Αντίθετα, στην ΥΠΕΝΕΔ, που την άκουγαν οι φαντάροι και ο «χοντρός» λαός, όλα τα λαϊκά τραγούδια. Ακόμη και τα «γύφτικα» όπως έλεγε ένας «έντεχνος» συνθέτης, παίζονταν νυχθημερόν. Τα νύχια της λογοκρισίας τα ένιωσα στο πρόσωπό μου από το πρώτο μου τραγούδι, την Άπονη ζωή: το τραγούδι εγκρίθηκε από τη Ζαλοκώστα, αλλά στην ΕΡΤ κόπηκε. Θεωρήθηκε «επαναστατικό». Και, φανταστείτε, το 1963, κυβερνούσε τη χώρα όχι η Δεξιά αλλά ο Γεώργιος Παπανδρέου. Έγιναν πολλά διαβήματα τότε, για να αρθεί η απαγόρευση... .. κατά τη γνώμη μου πάντως, το παιχνίδι κερδήθηκε, επειδή η εταιρία που είχε βγάλει το δίσκο, η Columbia ανήκε στη φίρμα Αδελφοί Λαμπρόπουλοι, που είχε μεγάλο μερίδιο στην αγορά, εκατοντάδες εργαζομένων και, συνεπώς, δύναμη.».



Κεφάλαιο 3.στ. Η ελληνική δισκογραφία από τη Μεταπολίτευση και εντεύθεν.

Πίνακας 13: χαρακτηριστικά της ελληνικής δισκογραφίας



(Σημείωση: η υπερπαραγωγή πολιτικών τραγουδιών χωρίς ποιοτικό κριτήριο αποτελεί χαρακτηριστικό της περιόδου 1974- 1980 για αυτό και δεν μίληκε στο παραπάνω γράφημα)

59

Η ελληνική δισκογραφία παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και δεν είναι τυχαία η αναφορά στους ανθρώπους της μέσα σε κάθε βιογραφία μουσικού δημιουργού όπως και σε κάθε σχετική συζήτηση. Αυτό είναι κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς τη δύναμη που ασκούσαν οι ιθύνοντες των εταιριών καθώς και την δυναμική που αποκτούσε ο καλλιτέχνης με την κυκλοφορία ενός δίσκου που συνεπάγεται σχέση εξάρτησης με τις εταιρίες που θέτανε τους δικούς τους όρους. Ειδικότερα στον ελλαδικό χώρο όπου η οικογενειακή ατμόσφαιρα συναντάται από τον πολιτικό στίβο έως την αγορά εργασίας, τα πράγματα γίνονται ακόμα πιο στενά και συγκεκριμένα. Το κυριότερο σημείο όμως που πρέπει να έχει ο κάθε αναγνώστης και ερευνητής στο μυαλό του είναι ότι η (ελληνική) δισκογραφική αγορά αποτελείται βασικά από ανθρώπους της αγοράς με την επιχειρηματική διάσταση του όρου και όχι από ανθρώπους των τεχνών ενώ παράλληλα ακολουθεί στην περίπτωση των πολυεθνικών τις εντολές της μητέρας εταιρείας αναφορικά με προωθητικές κινήσεις και τακτικές.

Η δισκογραφία οπότε ως μια αγορά με όρους εμπορικούς, ως μια δηλαδή εμπορική επιχείρηση κινήθηκε με στόχο αποκλειστικά το οικονομικό κέρδος. Αυτό είναι λογικό αν το εξετάσει κανείς στο πλαίσιο μιας επιχείρησης αλλά στην προκειμένη περίπτωση προβάλλουν οι εξής δυσκολίες. Πρώτον, το προϊόν που εμπορεύεται μια δισκογραφική εταιρεία δεν είναι –ή δεν θα έπρεπε να είναι- αποκλειστικά καταναλωτικό όπως είναι αντίστοιχα ένα ζευγάρι παπούτσια. Ένα μουσικό έργο, απέχει κατά κόρον από ένα ζευγάρι παπούτσια στο βαθμό που το ένα είναι προϊόν πολιτισμού και ως τέτοιο περιουσία όλων των ανθρώπων ενώ το δεύτερο μπορεί πάλι να είναι προϊόν πολιτισμού –περισσότερο ως στοιχείο πολιτισμού που δεν εντοπίζεται στο σύνολο των

κοινωνιών ή χρησιμοποιείται καθολικά και με τον ίδιο τρόπο από όλες τις κοινωνίες- αλλά παράγεται με στόχο την ενίσχυση της καταναλωτικής συνήθειας, χωρίς καμία πνευματική ευθύνη. Το ένα προϊόν θεωρητικά θα υπάρχει για πάντα ενώ το άλλο έχει ημερομηνία λήξης πολύ νωρίτερα ακόμα και από την στιγμή που δεν θα μπορέσει να προσφέρει άλλο τις υπηρεσίες του (ο σύγχρονος άνθρωπος δεν περιμένει να χαλάσουν τα παπούτσια του πριν τα εγκαταλείψει). Ο δεύτερος σημαντικότερος λόγος είναι ο άνθρωπος πίσω από κάθε προϊόν. Για να παραχθεί ένα μουσικό έργο απαιτείται μια ομάδα ανθρώπων που κατά κύριο λόγο αποτελείται από καλλιτέχνες. Ενδεικτικά, υπάρχει ο συνθέτης, ο στιχουργός, οι μουσικοί, ο ενορχηστρωτής, ο παραγωγός, ο ερμηνευτής, ο ηχολήπτης, ο σχεδιαστής ή φωτογράφος του εξωφύλλου κτλ. Ειδικότερα ο συνθέτης και ο στιχουργός, ως δημιουργοί του μουσικού έργου, έχουν έντονους συναισθηματικούς δεσμούς με το προϊόν τους που δεν συγκρίνεται με την σχέση που έχει ο εργάτης στο εργοστάσιο παπουτσιών, ειδικότερα την εποχή που εξετάζουμε που ουσιαστικά με την αυτοματοποίηση δεν υφίσταται καν σχέση. Αυτοί οι δυο λόγοι δημιούργησαν και το κλίμα στη δισκογραφική αγορά, η οποία εν τέλει πέρασε τη γραμμή της, αφήνοντας τους ανθρώπους της μουσικής θεατές στο δικό τους έργο. Αυτός ο ευτελισμός της μουσικής για τον οποίο γίνονται πολύ έντονες συζητήσεις στις μέρες μας, αν και ξεκινάει ήδη από τη δεκαετία του 1950 με την προώθηση του ελαφρού τραγουδιού έναντι του λαϊκού και έντεχνου, ουσιαστικά παίρνει τις τραγικές του διαστάσεις στα τέλη της δεκαετίας του '70. Η υπερπαραγωγή πολιτικού τραγουδιού αμφίβολης ποιότητας σε συνδυασμό με την εισροή ξένων ήχων και μουσικών ειδών, την ζήτηση χαρούμενων σκοπών ύστερα από μια μακροχρόνια προσήλωση στα τραγούδια του αγώνα, δημιούργησε τη βάση για μια στροφή. Η δημιουργία των μεγάλων κέντρων επίσης βοήθησε στη μαζικότητα που προσέβλεπαν οι δισκογραφικές εταιρείες που προωθούσαν πλέον τα σουξέ και τα εύκολα τραγούδια που θα δίνανε εξίσου εύκολα και γρήγορα τη θέση τους στα επόμενα δημιουργώντας και την αντίστοιχη κίνηση στην αγορά.

Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος σε μια αφήγησή του, παρουσιάζει τη δισκογραφική αγορά της δεκαετίας του 1960, με την Columbia, την Odeon, την Philips, τη ΛΥΡΑ και τις μικρές RCA και Music Box και συνεχίζει εξιστορώντας τις περιπέτειες των στίχων σε διάφορα κομμάτια από τη λογοκρισία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχόλιο που ακολουθεί αργότερα στο κείμενο «...Η λογοκρισία της χούντας, όμως, όπως και η λογοκρισία του ραδιοφώνου, είναι ένα τίποτα μπροστά στη λογοκρισία που ασκούν οι εταιρίες δίσκων. Και πρέπει να έχεις πολύ γερό στομάχι, για να αντέξεις αυτούς τους λογοκριτές, τους εταιριάρχες, που δεν ξέρουν τι είναι ο Λόρκα και σου λένε «ο Λόρκας» προσθέτοντας ότι «αυτός ο στίχος του δεν είναι καλός. Δεν τον φωνάζουμε να μας τον διορθώσει;»...⁶³

Για την δισκογραφία τις επόμενες δεκαετίες πληροφορούμαστε περισσότερα από την συνέντευξη του Νίκου Οικονόμου και ειδικότερα μετά το 1974. Θεωρεί ότι η δισκογραφία της επταετίας ήταν ότι χειρότερο υπήρχε με κάποιες εξαιρέσεις και θυμάται τραγούδια αμφίβολης ποιτικής αξίας να παίζονται συνέχεια στο ραδιόφωνο. Από το 1974 ξεχωρίζει κάποια έργα του Μάνου Λοϊζου, του Διονύση Σαββόπουλου και του Γιάννη Μαρκόπουλου τονίζοντας όλες τις επανεκτελέσεις του Μίκη Θεοδωράκη. Επιπλέον κάνει λόγο για μια εποχή όπου σε γενικές γραμμές το επίπεδο ήταν χαμηλό που σημαίνει ότι κάτι ποιοτικό ξεχώριζε εύκολα. Συνεχίζει μιλώντας για τη μόδα της εποχής που δεν είναι άλλη από τη επιτυχή και ανεπιτυχή άλλοτε μελοποίηση μεγάλων ελλήνων και ξένων ποιητών και την παράλληλη δισκογραφική άνοδο ενός χαμηλής αξίας ερωτικού τραγουδιού. Όσο για την παρουσία του πολιτικού τραγουδιού στη

⁶³ Βλέπε Λευτέρης Παπαδόπουλος «Τα τραγούδια γράφουν την ιστορία τους» εκδόσεις Ιανός 2006, σελ.47.

δισκογραφία θυμίζει ότι οι εταιρείες δίσκων ως εμπορικές εταιρίες δεν ξεχωρίζουν το τραγούδι σε πολιτικό, κοινωνικό και ερωτικό αλλά σε κερδοφόρο και μη. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε όπως χαρακτηριστικά μας αναφέρει «...Όταν ο Τζαβέλας ήταν στο απόγειο, του έκανε η ΜΙΝΟΣ δίσκο. Τον επόμενο δίσκο του, τον έκανε η General μια εταιρία της Ομόνοιας, της πλάκας. Από το 1974 μέχρι το 1977 ήταν θεός ο Τζαβέλας, μετά που τα πράγματα αλλάξαν προτιμούσε ο Μάτσας να έχει ένα δίσκο και να πουλάει παρά πέντε και να τους μοιράζει. «Αν είναι εμπορικό το βγάζω αν όχι δεν το βγάζω», αυτή ήταν η λογική τους...».

Επιπροσθέτως, ο Μ. Ρασούλης στη βιογραφία του, χαρακτηριστικά θυμάται από τη δεκαετία του '70 «Προσπάθησα να συνεργαστώ με όλες τις δισκογραφικές εταιρίες κι αυτές –πλην μίας– λόγω κομπλεξισμού μου κήρυξαν ανελέητο πόλεμο δίνοντας όλη τη δύναμη στους τραγουδιστές, κι αυτοί, δράττοντας την ευκαιρία, έπεσαν στο ταψί με τα κουλούρια, προδίδοντας τη συνεργασία, τη δημιουργία, τον εαυτό τους...» Παρακάτω αναφέρει ένα χαρακτηριστικό γεγονός που έλαβε χώρα στην εταιρία Odeon. «...Οριακή στιγμή αντεπίθεσης και αθλιότητας ήταν όταν με το Μάνο γράψαμε το «Τίποτα δεν πάει χαμένο» και πήγαμε στην... Ιερά Εξέταση της Odeon να το παίξουμε για να το «εγκρίνουν». Σαν ακούστηκε το άσμα, λέει η κ. Μάτσα: «Μάνο, αυτό το τραγούδι έχει μια ωραία μελωδία, δεν αλλάζουμε τα λόγια να το κάνουμε ένα ερωτικό τραγούδι;» και ο Μάνος με 25 πίεση: «Τυχαίνει να είμαστε και αριστεροί»⁶⁴.

Ο Φώντας Λάδης σε μια εκδήλωση της Κομμουνιστικής Νεολαίας Ελλάδας στη μπουάτ «Λήδρα» τον Απρίλιο του 1979, κατήγγειλε εκτός των άλλων τα εξής «...ο δίσκος σ' αυτή την περίοδο γίνεται πια καθαρά μαζικό, καταναλωτικό προϊόν. Ο χώρος του τραγουδιού από τη μία μικροαστικοποιείται, και από την άλλη τουριστικοποιείται, φοκκλοροποιείται στο έπακρο. Είναι η εποχή της αντεπίθεσης του ελαφρολαϊκού, της νεκρανάστασης του λαϊκού, της βασιλείας των πειρατικών σταθμών, της ψευτορεμπετοποίησης των διανοούμενων και της ψευτορεμπετοποίησης των τελευταίων ρεμπέτιδων, της δισκογραφικής απομύζησης και παραποίησης ακόμα και του δημοτικού μας τραγουδιού και, μέσα σε όλα αυτά, είναι η εποχή της νόθευσης και της πλαστογραφίας του έντεχνου λαϊκού στοιχείου στο χώρο της μουσικής, που θα συνεχιστεί μέχρι και τις μέρες μας. Είναι η εποχή του βιομηχανοποιημένου «ωχαδελφισμού» και του περιορισμού του τραγουδιού στο επίπεδο του σλόγκαν, του ρετρό και της μικροαστικής «εξυπνάδας». Η εποχή συνάμα, που καθιερώνονται και μια σειρά από αξιόλογες λαϊκές φωνές, ενταγμένες όμως κι αυτές στο πανίσχυρο «σταρ σύστημα» που προωθούν μεθοδικά και με αμετάκλητο τρόπο οι εταιρίες...». Στη συνέχεια της ομιλίας του, ο Λάδης κάνει λόγο για την επίθεση των μονοπωλίων που δρούσαν ανεξάρτητα από τις πολιτικές συγκυρίες γιατί κινούνται με όρους αποκλειστικά οικονομίας. Αναφέρεται σε ένα μεθοδευμένο αποκλεισμό της έντεχνης ελληνικής λαϊκής μουσικής με την σταδιακή κατάργηση του συστήματος του συμβολαίου με τους συνθέτες, την απόρριψη αξιόλογων έργων γνωστών συνθετών αλλά και νέων, σταδιακή κατάργηση επίσης του ονόματος του συνθέτη και του ποιητή από το εξώφυλλο του δίσκου και αύξηση της παραγωγής ξένων τραγουδιστών με παράλληλη τηλεοπτική προβολή τους. Σε αυτή τη λογική, της ποσότητας και της μαζικότητας, ο δίσκος των δυο αρχικά τραγουδιών κατέληξε να φτάσει στο διπλό μεγάλο δίσκο των 24 τραγουδιών, όπου υπάρχουν περίπου δυο τρία τραγούδια για να γίνουν επιτυχίες και τα υπόλοιπα είκοσι για να μην ακουστούν ποτέ καθώς είναι καθόλα χαμηλής ποιότητας.

⁶⁴ Περισσότερα Μανώλης Ρασούλης «Εδώ είναι του Ρασούλη», εκδ. Ιανός ο μελωδός, Θεσσαλονίκη 2007, σελ.122.

Επίλογος

Το πολιτικό τραγούδι, ως πνευματικό αγαθό και πολιτισμικό προϊόν δείχνει να έχει τελειώσει. Λαμβάνοντας υπόψη το πολιτιστικό πλαίσιο –ανθρώπων και θεσμών- που το στηρίζει και τις απαραίτητες κοινωνικές και πολιτικές συγκυρίες που το τροφοδοτούν φαίνεται να έχει ολοκληρώσει το σκοπό του που δεν είναι άλλος από την εγκαθίδρυση μιας ομαλής αστικής-πολιτικής δημοκρατίας. Πριν βιαστούμε όμως να το βάλουμε στο χρονοντούλαπο της ιστορίας, θα πρέπει να αναλογιστούμε τον κοινωνικό και ανθρώπινο χαρακτήρα του που δεν φαίνεται να εξαντλείται όσο θα υπάρχει μουσική δημιουργία και οργανωμένες ανθρώπινες κοινωνίες με ότι αυτό συνεπάγεται.

Στην παρούσα εργασία φάνηκε η δυναμική σχέση αλληλεπίδρασης της εποχής με την μουσική παραγωγή. Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις παρέχουν συστηματικά στην τέχνη υλικό, η οποία ως φορέας δείχνει να υπηρετεί τη βάση ως μέσο έκφρασης και καταγγελίας. Η καλλιτεχνική δημιουργία μιας περιόδου είναι ίσως η μοναδική πηγή που διαθέτουμε για να κατανοήσουμε την επιρροή και τις αντιδράσεις που δημιουργούνται από τις εξελίξεις στον μέσο άνθρωπο. Η τέχνη όταν εξυπηρετεί υψηλά ιδανικά –και όχι αποκλειστικά την διασκέδαση- γίνεται ο καθρέπτης της λαϊκής βούλησης και εν τέλει ο αντίλογος στην εκάστοτε πολιτική εξουσία. Η έντονη παρουσία του πολιτικού τραγουδιού σε περιόδους έντονων πολιτικών –αλλά και εθνικών- μεταβολών και εξελίξεων επισημαίνει ακριβώς αυτήν την ανάγκη έκφρασης και τοποθέτησης στα συμβάντα. Για τον ερευνητή αποτελεί μια ανεξάντλητη πηγή πληροφοριών καθώς έχει τη δυνατότητα περεταίρω να συγκρίνει εποχές στον ίδιο χώρο ή ακόμα να συγκρίνει μια εποχή –όπως παράδειγμα τη δεκαετία του 1960- σε διαφορετικές χώρες παρουσιάζοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές της καλλιτεχνικής έκφρασης με τα ανάλογα συμπεράσματα. Στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης φάνηκε ότι η μουσική δημιουργία αντηχούσε τα προβλήματα που γεννήθηκαν ήδη από τη δεκαετία του 1940 και τον εμφύλιο που ακολούθησε. Η όποια πολιτική σταθερότητα που τελικά επετεύχθη τη δεκαετία του 1980 αποτελούσε το ζητούμενο όλων των πολιτικών χώρων για περισσότερο από τριάντα χρόνια. Το πολιτικό τραγούδι όπως αυτό εμφανίζεται μετά το 1974 είναι προϊόν μια πολιτιστικής αναγέννησης της δεκαετίας του 1960 που φάνηκε να δίνει τα εργαλεία και το χώρο διεκδικήσεων που στερούνταν έως τότε. Η στρατευμένη τέχνη της εποχής, παγκόσμιο φαινόμενο τότε, αποτέλεσε συνεργάτη και εμπνευστή των κινημάτων και των αγώνων για πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα. Τα μουσικά έργα που παράχθηκαν γράψανε τη δική τους ιστορία, στο ελληνικό πεντάγραμμο και τη λαϊκή μνήμη, και δεν είναι τυχαίο που πολλά από αυτά ακούγονται τριάντα χρόνια αργότερα και θεωρούνται ακόμη επίκαιρα και επαναστατικά. Όσο αφορά το σύνολο της μουσικής παραγωγής είναι λογικό να περιέχει τόσο αξιόλογα όσο και μη μουσικά έργα αλλά ο χρόνος που παρεμβάλλεται ήδη ξεχώρισε τους δημιουργούς και τα έργα τους που διέθεταν την απαραίτητη δυναμική και ανταπόκριση. Ελπίζω αυτή η συλλογή και ταξινόμηση του υλικού που έχω κάνει να βοηθήσει σε έναν επόμενο μελετητή που θα επιθυμήσει να ασχοληθεί με το πολιτικό τραγούδι σε μια προσπάθεια δημιουργίας μια βάσης δεδομένων καθώς και συνακόλουθης δημιουργίας μιας μελλοντικής σχετικής βιβλιογραφίας. Η επιστημονική κοινότητα με τους επιμέρους κλάδους της μουσικολογίας, κυρίως την κοινωνική και εθνομουσικολογική, δίνουν μια άλλη διάσταση στην μουσική ως επιστημονικό εργαλείο κατανόησης της κοινωνίας και της ιστορίας. Αυτή η εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει μια αρχή καταγραφής και ανακάλυψης του ελληνικού πολιτικού τραγουδιού που φέρει την υπογραφή σπουδαίων δημιουργών μουσικών έργων για μια διαφορετική ανάγνωση και προσέγγιση της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αδάμου Τάκη, Το λαϊκό τραγούδι της Αντίστασης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000
- Ανώνυμο ανθολόγιο, Λαϊκή Μούσα, Αθήνα 1969.
- Από τη μουσική στον ήχο, (εθνογραφικές μελέτες), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2005
- Βερνίκος Νικόλαος, Η Ελλάδα μπροστά στη δεκαετία του '80, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 1975.
- Βιάλε Γκουίντο, Ντελ Καρία Ρέντσο, Γκοτσώ Ζαν Φρανσουά (μετάφραση Αθηνά Κασάπη), Το '68 : η παγκόσμια έκρηξη, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1984.
- Βολοσίνοφ Βαλεντίν, Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1998.
- Βούλγαρης Γιάννης, Η Ελλάδα από τη μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση, Εκδόσεις Πόλις 2008.
- Βούλγαρης Γιάννης, Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης (1974-1990), Εκδόσεις Θεμέλιο 2005.
- Βουρνάς Τάσος, Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας, τόμος ΣΤ' (1967-1974), Εκδόσεις Πατάκη 2006.
- «Γεια σου περήφανη και αθάνατη εργατιά.» Μια διαδρομή στο κοινωνικό εργατικό τραγούδι. ΓΣΕΕ. Αθήνα, 2000.
- Γεωργαράκης Νίκος, Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1994.
- Γεωργιάδης Νέαρχος, Ρεμπέτικο και πολιτική : σχολιασμένη ανθολόγηση του λαϊκού τραγουδιού, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1993.
- Γιαννίτσης Τάσος, Η Ελλάδα και το μέλλον, Εκδόσεις Πόλις 2005.
- Γιωργούδης Πανίκας, Εθνομουσικολογία: Μεθοδολογία και εφαρμογή, Εκδόσεις Μεσόγειος 2004.
- Δημητριάδου Μαρία, Πολεμάμε και τραγουδάμε,, έκδοση: Πανελλήνια Ένωση Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης.
- Διαμαντόπουλος Θανάσης , Η ελληνική πολιτική ζωή: Εικοστός Αιώνας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1997.
- Δεμερτζής Κώστας, Η μουσικολογία ως γλωσσολογία, Εκδόσεις Παπαζήση 1998.
- Ελευθερίου Μάνος-Νιάρχος Θανάσης, Η δεκαετία του '60, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.
- Η αριστερά συζητά, ενώνεται, αντιπαράτίθεται, αλλάζει,, Εκδόσεις Α/συνέχεια, 2005.
- Θεοδωράκης Μίκης, «Που να βρω την ψυχή μου...», Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 2002.
- Θεοδωράκης Μίκης, Μάνου Χατζιδάκι εγκώμιον, Εκδόσεις μικρός Ιανός, 2004.
- Θεοδωράκης Μίκης, Μελοποιημένη Ποίηση, τόμος Α τραγούδια, Εκδόσεις Ύψιλον, 2003.
- Θεοδωράκης Μίκης, Το χρέος, Τετράδια της Δημοκρατίας, Ρώμη 1972.

- Θεοδωράκης Μίκης, Για την ελληνική μουσική, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986.
- Καραμπελιάς Γιώργος, Κράτος και κοινωνία στη Μεταπολίτευση 1974-1988, Εκδόσεις Εξάντας, 1989.
- Καράμπελα Δημήτρης, «Διονύσης Σαββόπουλος», Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003.
- Κομίνης Λυκούργος, Η κρίση του ελληνικού τύπου, Εκδόσεις Κάκτος, 1985.
- Κοταρίδης Νίκος, Δοκιμές, τεύχος 6, «Το εμφύλιο Δράμα», "Ούτε «άτιμος» ούτε «ντροπιασμένος». Αντίσταση και Εμφύλιος στο ιδίωμα της συγγένειας και τις αξίες τις ανδροπρέπειας"
- Κώνστας Δημήτρης, Η "ελληνική υπόθεση" στο Συμβούλιο Ευρώπης, 1967-1969 : θεωρία και πρακτική πολιτικής πίεσεως από διεθνείς οργανισμούς, Εκδόσεις Παπαζήση 1976.
- Λαδάς Ιωάννης, Λόγοι, Αθήνα 1970.
- Λάδης Φώντας, Παράδοση και Προοπτική, Εκδόσεις Πύλη, Αθήνα 1987.
- Λάδης Φώντας, Μίκης Θεοδωράκης Το χρονικό μιας επανάστασης 1960-1967, Εκδόσεις Εξάντας, 2001.
- Λαϊκή Μούσα, ανώνυμο ποιητικό ανθολόγιο, Αθήνα 1969.
- Λεντάκης Ανδρέας, Παρακρατικές οργανώσεις και 21^η Απριλίου, Εκδόσεις Καστανιώτης 1975.
- Λιναρδάτος Σπύρος , Πολιτικοί και Πολιτική,. Εκδόσεις Προσκήνιο 2000.
- Λιναρδάτος Σπύρος, Από τον Εμφύλιο στη Χούντα, τόμοι Α έως Ε, Εκδόσεις Παπαζήση 1977-1987.
- Λογοθέτης Γιώργος, Μίκης Θεοδωράκης Θρησκεία μου είναι η Ελλάδα, Εκδόσεις Άγκυρα, 2004.
- Μαλούχος Γεώργιος, Άξιος Εστί ΙΙ, Δικτατορία, Παγκόσμια Πορεία, Μεταπολίτευση, Εκδόσεις Λιβάνης 2005.
- Μαχαίρας Ευάγγελος, Η τέχνη της Αντίστασης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999
- Μουζέλης Νίκος, Από την αλλαγή στον εκσυγχρονισμό, Εκδόσεις Θεμέλιο 2002.
- Μπέκετ Τζέιμς, Βαρβαρότητα στην Ελλάδα 1967-1969, Εκδόσεις Ποντίκι 1997.
- Μπίνης Τάκης, Βίος Ρεμπέτικος, Εκδόσεις Ντέφι, Αθήνα 2004.
- Μπλάκινγκ Τζων, Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας, Εκδόσεις Νεφέλη 1981.
- Μπλιάτκα Κ., Υπόγεια διαδρομή (τα δύο τελευταία από τον Ιανό),
- Μπρεχτ Μπέρτολτ, Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια, Εκδόσεις Στοχαστής, 2005.
- Μυλωνάς Κώστας, Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού , τόμος 2^{ος} (1960-1970), Εκδόσεις Κέδρος, 1985.
- Μυλωνάς Κώστας, Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού , τόμος 3^{ος} (1970-1980), Εκδόσεις Κέδρος,

1985.

Παπαδόπουλος Λευτέρης, Μάνος Λοΐζος, Εκδόσεις Κάκτος, 2000.

Παπαδόπουλος Λευτέρης, Τα τραγούδια γράφουν την ιστορία τους, Εκδόσεις Ιανός ο μελωδός, 2006.

Παπανδρέου Ανδρέας, Η Δημοκρατία στο απόσπασμα, Εκδόσεις Λιβάνη Αθήνα 2006.

Παπανικολάου Δημήτρης, ομιλία με τίτλο «Τρέχουν ειδήσεις σαν παραισθήσεις/ Του Φερραίου οι τόποι, στην Ευρώπη στην Ευρώπη», Γ' Συνέδριο Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών.

Παπαστεριόπουλου, Ο Μωρηάς στα όπλα, Εκδόσεις Έρευνα και κριτική της Νεοελληνικής Ιστορίας, 1965.

Παπαχελάς Αλέξης, Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας (1947-1967). Εκδόσεις Εστία, 2003.

Πάτσης Αναστάσιος Β., Κοινωνιολογία της μουσικής στη σύγχρονη Ελλάδα, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1982.

Πλεύρη Κωνσταντίνου, Η πολιτική προπαγάνδα, α' έκδοση 1968, 2η έκδοση "Νέα Θέσις" 1995.

Πολύδωρας Βύρων, Πολιτική Ανάπτυξη στην Ελλάδα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2005.

Πάουλ Φρέλιχ, Ρόζα Λούξεμπουργκ, εκδ. Υψιλον, 1981.

Πλεύρης Κωνσταντίνος, Η πολιτική προπαγάνδα α' έκδοση 1968, 2η έκδοση "Νέα Θέσις" 1995.

Ρασούλης Μανώλης, Εδώ είναι του Ρασούλη, Εκδόσεις Ιανός ο μελωδός, 2007.

Ρήγος Άλκης –Αθανασάτου Γιάννα –Σεφεριάδης Σεραφείμ, Η δικτατορία 1967-1974, Εκδόσεις Καστανιώτη 1999.

Σαββόπουλος Διονύσης, Η σούμα, Εκδόσεις Ιανός ο μελωδός, 2004.

Σαίν-Μαρτέν Κατερίνα (μετάφραση, επιμέλεια Χαρά Ντάλη), Λαμπράκηδες : ιστορία μας [sic] γενιάς, Εκδόσεις Πολύτυπο 1983.

Σακελλαρόπουλος Σπύρος, Η Ελλάδα στη μεταπολίτευση : πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις 1974-1988, Εκδόσεις Λιβάνη 2001.

Σαρτρ Ζαν-Πωλ, (μετάφραση Κώστα Σταματίου) Καταστάσεις : δοκίμια πολιτικού κι αισθητικού στοχασμού, Εκδόσεις Αρσενίδης, Αθήνα 1980.

Σβορώνος Νίκος, Ανάλεκτα Νεοελληνικής Ιστορίας και ιστοριογραφίας, Εκδόσεις Θεμέλιο 1983.

Σερέζης Κώστας, Μίκης Θεοδωράκης ο οικουμενικός, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001.

Σημίτης Κώστας, Η δημοκρατία σε κρίση;, Εκδόσεις Πόλις 2007.

Σιδέρης Νίκος, Δοκιμές, τεύχος 6, «Το εμφύλιο Δράμα», «Το εμφύλιο πνεύμα : Εκφάνσεις του Εμφυλίου στην πολιτική ψυχολογία και κουλτούρα».

Σμωλ Κρίστοφερ, Μουσική Κοινωνία – Εκπαίδευση, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983.

Στράτος Κωνσταντίνος, Αντίθεση και διαφωνία (Η στάση των εφημερίδων στη δικτατορία 1967-1974), Εκδόσεις Καστανιώτη 1995.

Συλιβός Θανάσης, Μάνος Λοΐζος... η δική του ιστορία, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2003.

Συλλογές, Μηνιαίο περιοδικό για συλλέκτες και φιλότεχνους, τεύχος 252, Φεβρουάριος 2006.

Τζάκης Διονύσης, Δοκιμές, τεύχος Α, Ιανουάριος 1994, «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών».

Το αντάρτικο και το επαναστατικό τραγούδι, 5^η έκδοση, Εκδόσεις Μνήμη, Αθήνα 1986.

Τραγούδια της εθνικής μας αντίστασης, Έκδοση Δημοκρατικής Κίνησης Νέων Παγκρατίου 1975.

Φίλιας Βασίλης, Αναφορές στην κοινωνική πραγματικότητα του τέλους του 20ου αιώνα, Εκδόσεις Σιδέρης, Αθήνα 1996.

Φίλιας Βασίλης, Τα αξέχαστα και τα λησμονημένα : πορεία προς τη δικτατορία (1963-1967) : δικτατορία - αντίσταση (1967-1974) : μεταπολίτευση (1974-1993), Εκδόσεις Παπαζήση 1997.

Φλαϊσερ Χάγκεν, Η Ελλάδα 1936-39, Εκδόσεις Καστανιώτη 2003.

Adorno, W. Theodor, Η Κοινωνιολογία της Μουσικής, εκδόσεις Νεφέλη, 1997.

Adorno, W. Theodor, μτφ. R. Livingstone, Sound Figures, Stanford University Press, 1999

Cook Nicholas, Μουσική, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 2007.

Eley Geoff. Forging Democracy, The History of the Left in Europe, 1850-2000. Oxford University Press, 2002.

Fitzpatrick Sheila, The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921, Cambridge University Press, 2002

Freedman Michael, Ιδεολογία, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 2007.

Imig Doug and Tarrow Sidney, Contentious europeans: protest and politics in an emerging polity, Lanham : Rowman & Littlefield 2001.

Johnson, James Weldon και J. Rosamond Johnson, The Books of the American Negro Spirituals, εκδόσεις Da Capo Press.

Kempton Richard, Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt, Powell's Books editions 2007.

Kerman, Joseph (1985). Contemplating Music: Challenges to musicology. Harvard University Press.

Lunacharsky Anatoly Vasilievich. El arte y la revolucion, 1917-1927. México, Editorial Grigalbo, 1975.

McConnell William S., The counterculture movement of the 1960s, Greenhaven Press, San Diego 2004.

Magnusson Warren, The search for political space : globalization, social movements, and the urban political experience, Toronto : University of Toronto Press , 1996.

- Mazower Mark, Σκοτεινή ήπειρος, ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2004.
- Mazower Mark, Στην Ελλάδα του Χίτλερ, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 1994
- McClary, Susan, and Robert Walser (1988). "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock" in *On Record* ed. by Frith and Goodwin (1990).
- Merriam, P. Alan. The anthropology of Music, Published by Northwestern University Press, 1997
- Merryman John Henry. Law, Ethics and the Visual Arts, 5th Edition, Albert Edward Elsen, 2002
- Middleton, Richard (1990/2002). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Nettl Bruno, Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς, Εκδόσεις Κάλβος 1969.
- Nettl, Bruno (1983) - *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, Chicago, and London: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno & Philip Bohlman, επιμ. (1991) *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Σικάγο : The University of Chicago.
- Pruett, James W., and Thomas P. Slavens (1985). *Research guide to musicology*. Chicago: American Library Association
- Randall, Annie Janeiro. Music, Power, and Politics. Εκδόσεις Routledge, 2005
- Small, Christopher. Μουσική Κοινωνία – Εκπαίδευση. Αθήνα: Νεφέλη. (Βασικό σύγγραμμα).
- Titon, Jeff Todd: *Worlds of Music*, 2nd ed. New York: Schirmer Books, 1992.

Από περιοδικά/ εφημερίδες:

- Αφιέρωμα στις 20.04.1997, εφημερίδα «Ελευθεροτυπία» για τα τραγούδια της 21^{ης} Απριλίου.
- Επιστολή Μίκη Θεοδωράκη στον Γρηγόρη Μπιθικώτση στην εφημερίδα «Ελεύθερος Κόσμος» την 16.11.1967.
- Εορτασμός της Εθνικής Επανάστασης, εφημερίδα «Έθνος» την 19.4. 1969.
- Ζουγανέλης Γιάννης, συνέντευξη στην Φιλουμένα Ζλατάνου την 18.03.2008 στο ηλεκτρονικό περιοδικό <http://www.in2life.gr/>.
- Θεοδωράκης Μίκης, άρθρο «Το χρέος» από τα Τετράδια της Δημοκρατίας, Ρώμη 1972.
- Καραμπελιάς Γιώργος, άρθρο στο περιοδικό «Μανιφέστο», τεύχος 5^ο, «Διονύσης Σαββόπουλος: Η άνοδος και η πτώση μιας γενιάς».
- Καραμπελιάς Γιώργος, άρθρο στο <http://www.ardin.gr>, «Διονύσης Σαββόπουλος: Η άνοδος και η πτώση μιας γενιάς» (το ίδιο άρθρο εμφανίζεται και στο περιοδικό Μανιφέστο), 2006.
- Κώστιος Απόστολος (καθηγητής Μουσικολογίας στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Αθηνών). Άρθρο στην εφημερίδα «Καθημερινή» την 01.02.2004, «Μουσικοθεραπεία ανά τους αιώνες».

Νέα Ευρώπη, Επιθεώρησης της Ευρωπαϊκής Ακαδημαϊκής Νεολαίας, τεύχος 4, 1943, εκδίδεται υπό της Οργανώσεως Πνευματικής Συνεργασίας

Οικονόμου Λεωνίδας, περιοδικό «Δοκιμές» τεύχος 13-14, Άνοιξη 2005, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα».

Οικονόμου Λεωνίδας, περιοδικό «Δοκιμές», τεύχος 8, Φθινόπωρο 1999, «Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού».

Πολυχρονιάδου – Πρίνου, Λιάννα (Ψυχολόγος- Μουσικοθεραπεύτρια). Άρθρο στην εφημερίδα «Καθημερινή» την 01.02.04, με τίτλο «Μουσική και Ψυχολογία».

«Το Ποντίκι θυμάται τα χουντικά τραγούδια και παρατράγουδα», εφημερίδα «το Ποντίκι» την 19.4.2007.

Χατζηδάκης Κώστας, Δοκιμές, τεύχος Α, Ιανουάριος 1994, «Διχοτομικές παραστάσεις στο ρεμπέτικο τραγούδι».

Χριστοφόγλου, Μάρθα Έλλη (Ιστορικό Τέχνης), άρθρο που δημοσιεύτηκε στην Καθημερινή, την 09.01.05, με τίτλο «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας».

ATHENE, the American magazine of Hellenic thought, December 1944, Spring 1948, Autumn 1948.

Ellis, Alexander: On the Musical Scales of Various Nations (HTML transcription of the 1885 article) in the Journal of the Society of Arts (Accessed September 2008)

Honing, Henkjan (2006). "On the growing role of observation, formalization and experimental method in musicology." *Empirical Musicology Review*

Pegg, Carole: 'Ethnomusicology', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed February 3, 2008), <http://www.grovemusic.com>.

Και από τις ιστοσελίδες:

<http://www.stixoi.info/> (εδώ βρίσκονται καταχωρημένοι οι στίχοι από το σύνολο του έργου των δημιουργών αναλυτικά, εκτός από το τραγούδι «Φράγμα» του Κώστα Τριπολίτη)

<http://www.antibaro.gr>

<http://www.ardin.gr>

<http://www.dividingline.com>

<http://www.eens-congress.eu>

<http://www.ethnologue.com>

<http://www.fsm-a.org/>
<http://www.fondazionelevi.org>
<http://www.fondasladis.com/>
<http://www.groovemusic.com>
<http://www.hadjidakis.gr/>
<http://www.ijea.org/v8r2/index.html>
[http://ilam.ru.ac.za.](http://ilam.ru.ac.za)
<http://www.iospress.gr>
<http://www.iwmc.ie>
<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/FSM.html>
<http://www.mikis-crete.gr/>
<http://www.mikis-theodorakis.net>
<http://www.mtherapy.cjb.net>
<http://www.negrospirituals.com/>
<http://www.topontiki.gr>
<http://www.philosophypages.com>
<http://www.pygmies.info>
<http://www.protasismusic.gr>
<http://www.rasoulis.gr/>
<http://www.rembetiko.gr>
<http://www.rempetika.com>
<http://www.rosalux.de/>
<http://www.savio.org/>
<http://www.savvopoulos.net>
<http://fasistes.googlepages.com/emvatiria> (ακρόαση εμβατηρίων)