

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΟΣ
ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ

ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής
στην ελληνική μουσική



Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ
ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΑ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟΝ ΑΝΟΙΓΕΤΑΙ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

www.efsyn.gr

ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ
ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

Πρώτη έκδοση: Εταιρία Νέας Μουσικής, 1984

Στο εξώφυλλο το έργο είναι του Χρήστου Ευσταθίου

ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ «ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ» 2018

Διευθυντής:	Νικόλας Βουλέλης
Διευθυντής σύνταξης:	Γιάννης Σμυρλάκης
Υπεύθυνος φύλλου Σαββατοκύριακου:	Τάσος Παππάς
Διόρθωση:	Σταυρούλα Ματζώρου
Υπεύθυνη σελιδοποίησης:	Καίτη Βλάχου
Δημιουργία εξωφύλλου:	Λουίζα Καραγεωργίου
Σελιδοποίηση:	Αντιγόνη Σπανοπούλου

ISBN: 978-618-5334-15-4

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΟΣ
ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ

Στην υπηρεσία του έθνους

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Περιεχόμενα

Πρόλογος στη 2η έκδοση (2018)	9
Πρόλογος πρώτης έκδοσης	11
Θάνος Μικρούτσικος:	
Αισθητική και ιδεολογία στην ελληνική μουσική	13
Να τολμάμε το καινούργιο	15
Ενάντια στον λαϊκισμό.	23
Γιάννης Μηλιός:	
Οι «ρίζες» της εθνικής ενότητας.	31
Η «φάρμα» των ορθολογιστών και η κιβωτός της ρωμιοσύνης	33
Μακρύ ριζίτικο για τον Νιόνιο	51
Μακρύ ριζίτικο — συνέχεια	57
Θάνος Μικρούτσικος:	
Η ελληνική μουσική μετά τον Πόλεμο	61
Τάσεις της Ελληνικής Μουσικής μετά τον Πόλεμο, ή για τη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική	63
Γιάννης Μηλιός, Θάνος Μικρούτσικος:	
Κοινωνικές σχέσεις εξουσίας και τραγούδι	73
Στην υπηρεσία του Έθνους	75

Πρόλογος στη 2η έκδοση (2018)

Το 1984 εκδώσαμε το βιβλίο μας *Στην υπηρεσία του έθνους* που περιέχει κείμενα αισθητικής και ιδεολογίας. Ο αναγνώστης που θα το διαβάσει θα πρέπει να λάβει υπόψη του τη συγκυρία εκείνης της εποχής, καθώς και τις ιδεολογικο-αισθητικές συγκρούσεις αλλά και τις συμπεριφορές προσώπων εκείνης της περιόδου. Σήμερα τα πράγματα έχουν αλλάξει, τα πρόσωπα αλλά και τα κόμματα της Αριστεράς έχουν αλλάξει, άλλα προς το καλύτερο και άλλα προς το χειρότερο.

Αυτό όμως που δεν έχει αλλάξει είναι η μαρξιστική μέθοδος και ανάλυση για τον καπιταλισμό που γίνεται ολοένα και πιο βάρβαρος στις μέρες μας. Τα κείμενά μας στηρίζονται πάνω σ' αυτή ακριβώς τη μαρξιστική θεωρία που είναι σε ισχύ. Αυτός είναι ο λόγος που δεχθήκαμε την πρόταση της *Εφημερίδας των Συντακτών*, την οποία ευχαριστούμε, για την επανέκδοση του βιβλίου μας.

Γιάννης Μηλιός και Θάνος Μικρούτσικος
Ιούνιος 2018

Πρόλογος πρώτης έκδοσης

Τα κείμενα που περιέχονται σ' αυτό το βιβλίο επιχειρούν να προσεγγίσουν την ιδεολογική και αισθητική λειτουργία της σύγχρονης ελληνικής μουσικής και πιο ειδικά του τραγουδιού. Αναφέρονται στο ιδεολογικό-αισθητικό κλίμα στο οποίο εντάσσεται η σημερινή ελληνική μουσική, αλλά και στα ιδεολογικά αποτελέσματα που συντηρεί και αναπαράγει. Επιπλέον εντοπίζουν κάποια ιδεολογικά υποσύνολα που συχνά καθοδηγούν την καλλιτεχνική δημιουργία, διαμορφώνουν τη μουσική μόδα ή, ακόμα, υπαγορεύουν τους «αισθητικούς κανόνες».

Η ιστορία βέβαια του κάθε κειμένου είναι διαφορετική. Όχι μόνο γιατί το κάθε κείμενο γράφτηκε μέσα σε μια ειδική συγκυρία, προσέγγιζε μια συγκεκριμένη όψη του ζητήματος ή, ακόμα, απευθυνόταν σ' ένα συγκεκριμένο κοινό. Επιπλέον, γιατί η προσέγγιση στο ζήτημα του τραγουδιού γίνεται κατ' αρχήν μέσα από δυο διαφορετικές αφετηρίες:

Τα τρία κείμενα του Θάνου Μικρούτσικου, *Να τολμάμε το καινούργιο, Ενάντια στον λαϊκισμό, Τάσεις της ελληνικής μουσικής*, επιχειρούν κυρίως να καλύψουν ζητήματα που συνδέονται με την ενιαία ιδεολογική -αισθητική λειτουργία της σύγχρονης ελληνικής μουσικής.

Τα τρία κείμενα του Γιάννη Μηλιού, «Η φάρμα των ορθολογιστών και η κιβωτός της ρωμιοσύνης», «Μακρύ ριζίτικο για τον Νιόνιο» και «Μακρύ ριζίτικο - συνέχεια», αναλύουν κυρίως τις ιδεολογικές βάσεις πάνω στις οποίες στηρίζεται μια ιδιαίτερα ισχυρή σήμερα τάση στο ελληνικό τραγούδι και τα ιδεολογικά αποτελέσματα προς τα οποία αυτό το τραγούδι κατατείνει. Πρόκειται εδώ για κάποιες ιδεολογικές πρακτικές που ξεπερνούν τα όρια της μουσικής, που αγκαλιάζουν δηλαδή και αφορούν ολόκληρο τον κοινωνικό κορμό, που όμως στον χώρο του τραγουδιού βρίσκουν συχνά ένα προνομιακό πεδίο έκφρασης και κυριαρχίας. Με την έννοια αυτή, για να ακριβολογήσουμε, τα τρία κείμενα του Γιάννη Μηλιού (και ιδιαίτερα «Η φάρμα...») αναφέρονται στο τραγούδι χωρίς να το τοποθετούν ως το κύριο αντικείμενο της μελέτης τους.

Παρά όμως τη διαφορετική αφετηρία τους και το, ως έναν βαθμό, διαφορετικό αντικείμενό τους, οι δύο προσεγγίσεις διαμορφώνουν μια κοινή ιδεολογική στάση και αναδεικνύουν ένα κοινό ζητούμενο αναφορικά με τη συνολική (κοινωνική) λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού: Την κριτική της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας και των μουσικών - καλλιτεχνικών, αλλά και πολιτικών, πρακτικών μέσα από τις οποίες η ιδεολογία αυτή εμπεδώνεται και αναπαράγεται. Την κριτική ειδικότερα ενός είδους τραγουδιού που ενώ συμπυκνώνει με τον πιο έντονο και ακραίο τρόπο την αστική ιδεολογική - αισθητική κυριαρχία, θεωρείται εντούτοις σαν το κατ' εξοχήν προοδευτικό τραγούδι: είτε γιατί (ανα)παράγεται από αριστερούς καλλιτέχνες είτε -και κυρίως- γιατί ανταποκρίνεται στις απόψεις για το προοδευτικό και το αντιδραστικό (στο πολιτιστικό επίπεδο) της κυρίαρχης σήμερα Αριστεράς.

Το τελευταίο κείμενο που δημοσιεύεται εδώ, με τον τίτλο «Στην υπηρεσία του έθνους», γράφτηκε από κοινού από τον Γ. Μηλιό και τον Θ. Μικρούτσικο. Προέκυψε, δηλαδή, ακριβώς από τη σύγκλιση της θεωρητικής ανάλυσης και της κριτικής που ο καθένας από τους συγγραφείς είχε ήδη επιχειρήσει σε ζητήματα σχετικά με τη λειτουργία της σύγχρονης ελληνικής μουσικής. Το κείμενο αυτό επιχειρεί να αναλύσει τον ρόλο του τραγουδιού σαν σύνολο, στο εσωτερικό των πολιτικών και ιδεολογικών σχέσεων εξουσίας στη σύγχρονη ελληνική (καπιταλιστική) κοινωνία.

Αυτή ακριβώς η σύγκλιση, ανάμεσα στις δύο κριτικές προσεγγίσεις στα ζητήματα του ελληνικού τραγουδιού, υπαγόρευσε και την έκδοση τούτου του βιβλίου. Η χρησιμότητα μ' άλλα λόγια της επανέκδοσης των επτά άρθρων σε μια ενιαία συλλογή βρίσκεται στο ότι τα κείμενα αυτά συγκροτούν μια ενιαία κριτική απέναντι στην πιο «αποτελεσματική», ίσως, καλλιτεχνική πρακτική στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία: το ελληνικό τραγούδι.

Τα κείμενα έχουν ταξινομηθεί σε τέσσερις ενότητες, ανάλογα με το περιεχόμενό τους: *Αισθητική και ιδεολογία στην ελληνική μουσική, Οι «ρίζες» της εθνικής ενότητας, Για τη μεταπολεμική ελληνική μουσική, Κοινωνικές σχέσεις εξουσίας και τραγούδι.*

Επιχειρήθηκε να διορθωθούν τα τυπογραφικά λάθη των πρώτων εκδόσεων, σε κάποια επιμέρους ζητήματα κρίθηκαν αναγκαίες κάποιες αποσαφηνίσεις και αυτές προστέθηκαν με τη μορφή υποσημειώσεων, ενώ τέλος αφαιρέθηκαν κάποιες παράγραφοι που κρίθηκε ότι δεν εξυπηρετούν αυτή την έκδοση. Στο τέλος κάθε κειμένου σημειώνεται το περιοδικό και η ημερομηνία της πρώτης δημοσίευσής του.

Γ.Μ., Θ.Μ., Δεκέμβριος 1984

ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ

*Αισθητική και ιδεολογία
στην ελληνική μουσική*

Να τολμάμε το καινούργιο

συνέντευξη στον **ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΑΝΙΚΑ**

- Αρχίζοντας τη συζήτησή μας από το τελευταίο σου έργο «Μουσική πράξη στον Μπρεχτ» θα 'θελες να μιλήσεις για τη σχέση αυτής της δουλειάς σου με την προηγούμενη και ιδιαίτερα με την επόμενη; Μ' άλλα λόγια, αυτή η δημιουργική επαφή σου με το μπρεχτικό έργο σε βοήθησε να σχηματίσεις συγκεκριμένα κριτήρια και αισθητικές αντιλήψεις πάνω στη μουσική;

«Το έργο μου “Μουσική πράξη στον Μπρεχτ” έγινε στα χρόνια 1972-1977. Πήρε βέβαια τη συγκεκριμένη μορφή κυρίως τον τελευταίο χρόνο. Το θεωρώ σαν στατικό μικτό θέαμα μια και είναι γραμμένο για δύο φωνές, δύο κλαρινέτα, πιάνο, ομάδα πθοποιών και φωτεινές διαφάνειες. Βέβαια, η δισκογραφική κάλυψή του αφορά μόνο το μουσικό μέρος. Άμεσα προκύπτει ότι η επαφή μου με τον Μπρεχτ δεν γίνεται φέτος, αλλά από το 1972, και διαρκεί μέχρι σήμερα. Από δω και το γεγονός της αλληλεπίδρασης – έστω μόνο στο επίπεδο της ιδεολογίας– της Μουσικής πράξης με τα άλλα έργα μου (και όχι φυσικά μόνο τα εκδομένα). Νομίζω πως η μελέτη μου στον Μπρεχτ στάθηκε καθοριστικό στοιχείο και βάση της εν γένει ιδεολογικοαισθητικής συμπεριφοράς μου. Τονίζω, λοιπόν, τα βασικά στοιχεία της μπρεχτικής ιδεολογίας.

α) Διαλεκτική σύνθεση έμπνευσης-σκέψης, καρδιάς-μυαλού, που ένας κακά εννοούμενος σοσιαλιστικός ρεαλισμός τα ήθελε αντίθετα, οδηγώντας σε τελευταία ανάλυση σε μια “μαγική” θεώρηση της τέχνης.

β) Η ανθρώπινη δυστυχία έχει ιστορικό χαρακτήρα και όχι φυσικό.

γ) Αλλοτρίωση της σκέψης ένεκα των οικονομικών σχέσεων (και αυτών βέβαια ένεκα του ταξικού διαχωρισμού της κοινωνίας μας), με αποτέλεσμα την τύφλωση των καταπιεζόμενων αναφορικά με τα ίδια τα αίτια της δουλείας και καταπίεσής τους.

δ) Ο άνθρωπος μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο.

ε) Η σημερινή τέχνη σαν διαδικασία ενταγμένη στους κόλπους μιας ιστορι-

κής σύγκρουσης πρέπει να είναι ΚΡΙΤΙΚΗ, σ' αντίθεση με τον κακώς εννοούμενο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που βλέπει την τέχνη σαν φυσική έκφραση της πραγματικότητας.

Θα πρέπει να συμπληρώσω δυο πράγματα. Αυτές οι “αλήθειες” δεν δίνονται σαν σύνθημα, αλλά μόνο σαν αποτέλεσμα συγκεκριμένων καταστάσεων και μάλιστα πλούσιων σε αποχρώσεις. Ο Μπρεχτ παίρνει από τον μαρξισμό τη μέθοδο ερμηνείας των φαινομένων. Και δημιουργήσε τη μέθοδο της αποστασιοποίησης, που είναι διαδικασία για τη διαμόρφωση ενεργητικά κριτικής στάσης του θεατή - ακροατή στα δρώμενα (ο Μπρεχτ απαιτούσε από τους ηθοποιούς και τραγουδιστές του να κρατήσουν μian απόσταση από τον ρόλο που έπαιζαν. Να τον “δείξουν” και όχι να “ταυτιστούν” μαζί του).

Για όλους αυτούς τους λόγους πιστεύω πως το έργο του Μπρεχτ δεν είναι μόνο μεγάλο μα και έργο-υπόδειγμα και μ' έχει επηρεάσει ουσιαστικά στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής μου δημιουργίας και πορείας. Από δω βγαίνει και το συμπέρασμα για τη σχέση αυτής της δουλειάς μου με την προηγούμενη αλλά και την επόμενη. Αυτά είναι, λοιπόν, τα κριτήριά μου όσον αφορά την ουσία του έργου μου. Εντοπίζοντας το ερώτημά σου τώρα στον προβληματισμό μου για ζητήματα φόρμας (ας μου συγχωρεθεί η αναγκαία σχηματοποίηση που προκύπτει από τον διαχωρισμό περιεχομένου - φόρμας) έχω να πω τα εξής: Σίγουρα έχουν συγκεκριμενοποιηθεί μέσα μου ιδέες και πιστεύω μου για το ζήτημα της φόρμας. Αυτές οι απόψεις υπάρχουν φυσικά και στη “Μουσική πράξη στον Μπρεχτ”, όπως υπάρχουν σε μικρότερη έκταση στην “Καντάτα για τη Μακρόνησο”, σε μεγαλύτερη έκταση στο ανέκδοτο έργο μου “Αποχαιρετισμός και Αντιθέσεις” (έργο μουσικής δωματίου για μικρή ορχήστρα και τραγουδιστές σε κείμενα Καβάφη, Σεφέρη, Ρίτσου, Μπρεχτ και Μαρξ! Εκτελέστηκε από την ορχήστρα της Ραδιοφωνίας (1977) καθώς και από συγκρότημα σύγχρονης μουσικής με διεύθυνση Θ. Αντωνίου (1975), ίσως το πιο προχωρημένο έργο μου) και σε άλλα έργα μου ανέκδοτα ή εκδομένα.

Πιστεύω στην ταυτόχρονη συνύπαρξη “νέας” τεχνικής και “παραδοσιακής”. Στη χρήση στοιχείων καινούργιων (δεν αρνούμαι κανέναν ήχο, ούτε υπάρχει ήχος ιδεολογικά καθορισμένος από μόνος του)¹ αλλά και παραδοσιακών (στον βαθμό που στοιχειώδεις ανθρώπινες ευαισθησίες δηλώνονται από μια τέτοια παραδοσιακή γλώσσα).

Μουσικά αυτό μεταφράζεται σε ελεύθερη χρήση βυζαντινής μουσικής και δημοτικού τραγουδιού, αλλά και “κλασικών μνημών” και ατονικής μου-

1 Εδώ εννοείται ότι ένας ήχος ή ένα μουσικό όργανο που έχει ιστορικά λειτουργήσει στο εσωτερικό ενός συγκεκριμένου αισθητικού-ιδεολογικού πλαισίου, που σημαίνει δηλαδή και αναπαριστά συγκεκριμένα νοήματα, μπορεί να λάβει καινούργιες σημασίες εάν χρησιμοποιηθεί με διαφορετικό τρόπο.

σικής, αλλά και στοιχείων τζαζ και ινδικής μουσικής για παράδειγμα.

Ο βαθμός αφομοίωσης όλων αυτών, το ταλέντο, η εργατικότητα, οι γνώσεις, δηλαδή η συνολική αισθητική αντίληψη καθορίζει και θα κρίνει αν αυτά μπορεί να μετουσιωθούν σε καλλιτεχνικό έργο και καλλιτεχνικό κίνημα γενικότερα ή αν θα γίνουν ρώσικη σαλάτα.

Αυτές μου τις απόψεις –γυρνώντας προς τα πίσω– τις βλέπω να μου εμφανίζονται γύρω στα 1973 σποραδικά στα έργα της περιόδου εκείνης και να εμπεδώνονται στα πέντε χρόνια που πέρασαν. Κατά τύχη μού έπεσε, πριν από έναν μήνα, ένα σημαντικό άρθρο του έγκριτου μουσικοκριτικού Χάρολντ Σένμπεργκ. Δηλώνει, με παραδείγματα πολλών ξένων συνθετών, πως η κυρίαρχη τάση σήμερα στη σοβαρή μουσική είναι ακριβώς η μίξη πολλών στοιχείων. Ο νέος ρομαντισμός στη μουσική είναι η επιστροφή σε πολλά είδη που η αβάν-γκαρντ θεωρούσε ξεπερασμένα, που η ταυτόχρονη χρήση τους δημιουργεί το κυρίαρχο και ζωντανό κίνημα στη μουσική σήμερα».

- Έχει επικρατήσει η αντίληψη ότι το τραγούδι είναι η κυρίαρχη μουσική έκφραση και ότι η καταξίωση ενός συνθέτη σχετίζεται με την επιτυχία του σ' αυτό το είδος. Πάνω σ' αυτά έχω να σε ρωτήσω: α) Ποια είναι η δική σου άποψη για το τραγούδι; β) Ποιες μορφές βλέπεις να παίρνει μέσα στις καινούργιες κοινωνικές συνθήκες; γ) Ποια η σχέση του τραγουδιού με τα άλλα μουσικά είδη στον τόπο μας;

«Όντως το τραγούδι είναι η κυρίαρχη μουσική έκφραση στον τόπο μας. Δεν κρίνω, εδώ, αν αυτό είναι σωστό ή όχι (για μένα δεν θα 'πρεπε να είναι έτσι, αλλά αυτό ανοίγει τεράστια συζήτηση).

Δεν θεωρώ όμως ότι απαραίτητα πρέπει το τραγούδι να μπορεί να σφυρίζεται. Απεναντίας, θεωρώ ότι ένα τραγούδι ή ένας κύκλος τραγουδιών είναι απαραίτητο να έχουν αμεσότητα και να είναι δυνατόν να ενεργοποιήσουν τον ακροατή. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να γράφονται τραγούδια με αποκλειστικό στόχο να τραγουδιούνται – αν και εδώ θα πρέπει να προσέξει ο συνθέτης τον κίνδυνο της απλοϊκότητας και του λαϊκισμού. Υποστηρίζω ότι πρέπει να γράφεται τραγούδι για να το ακούς. Να σου οξύνει την κρίση σου.

Μ' άλλα λόγια, βλέπω και πιστεύω σε όλο το φάσμα του τραγουδιού. Άλλωστε και η ίδια η δουλειά μου το αποδεικνύει. Από τον μελωδικό Χικμέτ ("αν η μισή μου καρδιά...") στον πολυρυθμικό και πλούσιο σε χρώματα Μαγιακόφσκι («ξελασπώστε το μέλλον...»). Από τον "ρομαντικό" Μπρεχτ ("Αννα μην κλαις...") στο Free-Style, Ρόζα Λούξεμπουργκ ("Τροπάρια για φονιάδες") κ.λπ.

Στις καινούργιες κοινωνικές συνθήκες το τραγούδι αναμφισβήτητα αλλάζει μορφή. Δεν μπορεί να είναι εκείνο που ήταν πριν 20-30 χρόνια. Αν

υποστηρίζαμε κάτι τέτοιο, θα ήταν μια περίπτωση χονδροειδούς μεταφυσικής. Τα πράγματα αλλάζουν, άρα και το τραγούδι. Τι μορφή θα πάρει; Εγώ δεν μπορώ να προχωρήσω πέρα από τα όσα γενικά σου είπα στην προηγούμενη απάντησή μου. Άλλωστε, η προσωπική μου άποψη απορρέει από τα ίδια τα έργα μου. Ένα όμως που είναι βασικό, είναι ο σύγχρονος ήχος. Μπήκε από καιρό στην καθημερινή μας ζωή. Άρα και στο τραγούδι μας. Δεν σημαίνει, όπως σου είπα και πριν, ότι δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε παραδοσιακά στοιχεία. Πρέπει. Επαναλαμβάνω πως η πραγματική πρωτοπορία δεν μπορεί παρά να είναι η διαλεκτική σύνθεση παραδοσιακής και σύγχρονης γλώσσας. Αλλά γιά φαντάσου να εξακολουθούμε να γράφουμε στο στυλ του Βαμβακάρη σαράντα χρόνια μετά τον πραγματικά μεγάλο αυτό μουσικό. Θα ήταν τραγικό. Και είναι, βέβαια, για όσους εξακολουθούν να το κάνουν.

Όσο για το τρίτο σκέλος του ερωτήματός σου, έχω πει ότι το τραγούδι είναι πολύ σοβαρό είδος, εξίσου σοβαρό με άλλα είδη, και αυτό άλλωστε το αποδεικνύει το ότι έχουν ήδη γίνει σπουδαία καλλιτεχνικά έργα που βασίζονται στο τραγούδι, αλλά δημιουργούν άλλες φόρμες μεγαλύτερες. (Μια μίση σε τελευταία ανάλυση). Μην ξεχνάμε τους “Ορνίθες” του Μάνου Χατζιδάκι και το “Άξιον Εστί” του Μίκη Θεοδωράκη. Και μια και το έφερε η κουβέντα, ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης δημιούργησαν μεταπολεμικά (ιστορικά πρώτος ο Μάνος, αλλά σε μαζικό επίπεδο βασικά ο Μίκης) την ουσιαστική ελληνική μουσική στον τόπο μας. Ούτε η αβάν-γκαρντ (για τη χρεοκοπία της θα μιλήσουμε παρακάτω) ούτε οι μεταπολεμικοί συμφωνιστές (για άλλους λόγους αυτοί) δημιούργησαν γνήσια μουσική ζωντανή κουλτούρα».

- Στο παρελθόν έχεις πολλές φορές διατυπώσει τον χαρακτηρισμό «λαϊκισμός». Για τον περισσότερο κόσμο αυτός ο όρος θεωρείται ότι είναι κάτι το αρνητικό. Θα 'θελες να μας εξηγήσεις θεωρητικά τον όρο αυτόν και ποια η σχέση του με την ελληνική έντεχνη μουσική;

«Θα απαντήσω, μόνο που για να γίνω περισσότερο σαφής θα υποχρεωθώ να δώσω κάποιους ορισμούς (όσο πιο απλά γίνεται). Η τέχνη είναι γνωστό ότι είναι φορέας και “σκυνοθεσία” της ιδεολογίας.² Σε κάθε κοινωνία οι κυρίαρχες ιδέες είναι οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης (το ίδιο ισχύει και για το γούστο). Συνεπώς, η άρχουσα τάξη έχοντας στα χέρια της όλα τα μέσα αναπαραγωγής της ιδεολογίας της (σχολείο, μαζικά μέσα ενημέρωσης κ.λπ.) δημιουργεί το κυρίαρχο γούστο, προσπαθώντας να εξουδετερώσει την αισθαντικότητα του λαού. Κυριαρχώντας, αναπαράγει την ιδεολογία

2 Στην πρώτη δημοσίευση υπήρχε η μη ακριβής διατύπωση «Η Τέχνη είναι γνωστό ότι είναι κομμάτι της ιδεολογίας».

της και, αναπαράγοντας την ιδεολογία της, αυτό διευκολύνει την κυριαρχία της. (Γι' αυτό είναι βασική η επέμβαση της στους διάφορους τομείς της Τέχνης, αλλά και όλου του εποικοδομήματος). Με ποιο τρόπο τώρα επεμβαίνει στον τομέα της Τέχνης και ειδικότερα της Μουσικής; Με πολλούς τρόπους: α) παραγωγή υποπροϊόντων στο επίπεδο του απορρυπαντικού, β) αποκλεισμός ουσιαστικός του λαού σε όλες τις βαθμίδες, από τα γνήσια έργα Τέχνης (τίποτα στα σχολεία, πανεπιστήμια, γειτονιές, ραδιόφωνο, τηλεόραση), γ) αποκλεισμός σπουδαίων καλλιτεχνών, λόγω των πολιτικών πεποιθήσεών τους. Για παράδειγμα, η μη χρηματοδότηση σκηνοθετών, η λογοκρισία τραγουδιών κ.λπ.

Εδώ εντάσσω την έννοια του λαϊκισμού. Για μένα είναι *επέμβαση* με τη μέθοδο της υπονόμευσης γνήσιων καλλιτεχνικών έργων. Και η υπονόμηση αυτή γίνεται με την τυποποίηση και τη συνεχή επανάληψη μορφών, με τη “λαϊκότητα” στο ύφος και στη φόρμα· λαϊκότητα επιβεβλημένη από τα πάνω, αλλά και με άλλες μεθόδους. Αλλά ας μη δούμε τη μία όψη μόνο, που εκφράζεται με το “λαϊκίστικο” ύφος. Η άλλη όψη είναι ότι συνθέτες χωρίς φόντα μελοποιούν σπουδαίους ποιητές μας, “δημιουργούν” μεγάλες φόρμες (με πλήρη άγνοια της παραμικρής τεχνικής λεπτομέρειας, και παράδειγμα πρόσφατο κοντσέρτο, που γέλασε και το παρδαλό κατσίκι), με αποτέλεσμα να υπονομεύουν τη σοβαρή αυτή μορφή της έντεχνης νεοελληνικής μας μουσικής. Δηλαδή, από τη μια αυτοί που δίνουν χιλιομασημένα πράγματα με το πρόσχημα ότι ο λαός δεν καταλαβαίνει (απλούστατα, αυτοί δεν γνωρίζουν τίποτα και φέρνουν τον λαό στα μέτρα τους) και μένουν σε φόρμες που απορρέουν από κοινωνικές συνθήκες που σε μεγάλο βαθμό έχουν πάψει να υφίστανται και από την άλλη, οι δίκως την παραμικρή γνώση μουσικής, επιχειρούντες μεγάλες φόρμες, μελοποίηση σπουδαίων ποιητών και άλλα μεγαλεπήβολα σχέδια. Το “Ζήτω η Επανάσταση” δεν κάνει από μόνο του έργο Τέχνης, αλλά το ίδιο συμβαίνει και με τον τίτλο Σονάτα ή Κοντσέρτο, αν δεν έχεις ιδέα μουσικής. Αυτός είναι ο λαϊκισμός για μένα, κύριος εχθρός ακόμη της προοδευτικής μουσικής δημιουργίας. Και κάνει ζημιά μακροπρόθεσμα, αφού ουσιαστικά μεταφέρει την ιδεολογία της άρχουσας τάξης».

- Ποιες είναι κατά τη γνώμη σου οι αλλαγές που συντελέστηκαν στην ελληνική μουσική τα τελευταία χρόνια, πού οφείλονται αυτές και πώς εξηγείται το γεγονός, ένας λαός κατ' εξοχήν «ποιητικός και μουσικός» ν' ακούει ελάχιστα τόσο τη λεγόμενη σοβαρή μουσική όσο και τη σύγχρονη;

«Αυτή η ερώτησή σου θίγει πολλά θέματα που μερικά από αυτά κάπως αναλύθηκαν στα προηγούμενα. Θα προσπαθήσω να αναφερθώ σε μερικά άλλα, που για μένα είναι πολύ καυτά. Ανέφερες τη φράση “λεγόμενη σοβαρή μουσική”.

Ο όρος «σοβαρή» μουσική -έτσι όπως τον χρησιμοποιούν δηλαδή- είναι για μένα ιδεολογικά προσδιορισμένος και χρησιμοποιείται για να εκφράσει τις μουσικές φόρμες που «έφτιαξε» η δυτική μουσική κουλτούρα σε μια συγκεκριμένη περίοδο. Επειδή αυτές οι φόρμες ήταν προνόμιο μιας μικρής μερίδας, με ταυτόχρονο αποκλεισμό πλατιών λαϊκών μαζών, αυτή η μικρή μερίδα επέβαλε αυτόν τον όρο. Όλα τα άλλα ήταν ελαφριά. Εμείς την ανώτερη κουλτούρα, εσείς τη χαμηλότερη. Και δυστυχώς και προοδευτικοί (στις πολιτικές τους πεποιθήσεις) μουσικοί εξακολουθούν να χρησιμοποιούν τον όρο “σοβαρά” μουσική, βασιζόμενοι στην πολυπλοκότητα της συμφωνικής μουσικής και τον όρο “ελαφρά” τον χαρίζουν απλόχερα σ’ όλες τις πιο απλές φόρμες. Αυτό είναι ένα παράδειγμα του πώς επιβάλλει την άποψή της η κυρίαρχη τάξη, ακόμα και μέσα στους κόλπους των προοδευτικών διανοουμένων.

Εμείς λέμε: η σοβαρή μουσική δεν έχει να κάνει με την πολυπλοκότητα της τεχνικής (χιλιάδες ανόπτες, ανούσιες συμφωνίες Ελλήνων και ξένων συμφωνιστών).

Εμείς λέμε: αυτό που εσείς λέτε σοβαρά μουσική, είναι η μουσική έκφραση μιας συγκεκριμένης εποχής, η οποία περιέχει πολύ σοβαρά έργα -κι αυτά πρέπει να τ’ ακούει ο κόσμος σαν μνημεία Τέχνης και εμπειρία της ανθρωπότητας- αλλά και πολύ ελαφρά έργα ταυτόχρονα.

Εμείς λέμε: Όσοι συνθέτες εξακολουθείτε να γράφετε σ’ αυτό το ιδίωμα της “σοβαρής” μουσικής, είστε ελαφροί, ελαφρότατοι μάλιστα, και παρωχημένοι, και το έργο σας δεν αφορά κανένα και σωστά κανείς δεν σας ακούει. Ναι, λοιπόν, στη σοβαρή μουσική, όπου κι αν αυτή βρίσκεται (γιατί πολύ σοβαρό έργο είναι οι Όρνιθες και η Ενάτη Συμφωνία και το Άξιον Εστί και ο Φρ. Ζάππα). Και τη μουσική αυτή ο λαός δεν την ακούει, γιατί του την κρύβουν επιμελώς. Πότε και πού ακούσαμε Μπαχ εκτός από το Ηρώδειο και το Ρεξ; Είμαι σίγουρος πως ο κόσμος μπορεί ν’ ακούσει και Μπετόβεν και Μπαχ και Μπάρτοκ. Μόνο που θέλει προσπάθεια και πίστη και όχι στα εύκολα πράγματα.

Και ο “ποιητικός και μουσικός” λαός μας, τσακισμένος από τον εμφύλιο και το καθεστώς της αμερικανοκρατίας, δεν θα μπορούσε να πηγαίνει στα Ηρώδεια και όπου αλλού οι άρχοντες επαλήθευαν τη συνοχή τους.

Τώρα, για τους φίλους μας της αβάντ-γκαρντ (και εδώ απαντώ λίγο στο α’ σκέλος της ερώτησης). Σίγουρα το κίνημα της αβάντ-γκαρντ ξεκίνησε με το να τοποθετήσει διάφορα προβλήματα. Ξεκίνησε σαν φορέας ανανέωσης απέναντι σε μια συντηρητική αισθητική που έκφραζε σε τελευταία ανάλυση ταξικά συμφέροντα και σαν τέτοιο κίνημα ήταν προοδευτικό. Όμως αυτό το κίνημα, και έξω και εδώ, κατέληξε σήμερα να είναι μια νέα μορφή συντηρητισμού και ακαδημαϊσμού. Καμιά νέα γλώσσα δεν προέκυψε απ’ τους αβαντγκαρντίστικους πειραματισμούς. Η μόδα έγινε το συνεχές ζητούμενο

και η πρωτοπορία στρογγυλοκάθισε στον θρόνο και στα μαλακά κρεβάτια που της προσφέρθηκαν. Έμεινε βέβαια το γεγονός, ότι αποδεσμεύτηκαν δυνάμεις και η αντίληψη ότι οποιοδήποτε μέσο εκφραστικό (ηχητικό) είναι νόμιμο, αλλά γλώσσα καινούργια δεν δημιουργήθηκε. Η αβάντ-γκαρντ σήμερα δεν απευθύνεται ούτε στην ελίτ, αλλά μόνο σ' αυτούς που είχαν στο παρελθόν αγκαλιάσει την ακαδημαϊκή μουσική κουλτούρα».

- Μέσα από ποιες διαδικασίες πιστεύεις ότι μπορεί σήμερα το λαϊκό μας πρωτοπόρο κίνημα να συγκροτήσει τη δική του μουσική πολιτιστική έκφραση;

«Αποφεύγοντας ό,τι το κακό και το κίβδηλο και αγκαλιάζοντας ό,τι το γνήσιο και σοβαρό. Όχι στον Λαϊκισμό, όσο και αν μας προσφέρει την ψευδαίσθηση για μικροπρόθεσμα πολιτικά οφέλη. Οι προοδευτικοί μας καλλιτέχνες δεν αρκεί να ταυτίζονται με όσους ψηφίζουν την Αριστερά. Είναι αντιδραστικός καλλιτέχνης ο... ή ο... και πολύ προοδευτικός ο Χατζιδάκις αλλά και ο Μπαλζάκ (για τον δεύτερο, όποιος δεν με πιστεύει ας διαβάσει σχετικά τον Μαρξ). Το εποικοδόμημα και επομένως και η μουσική έχει τους δικούς της νόμους. Έτσι συμφωνώ και βροντοφωνάζω: Κάτω ο αμερικάνικος τρόπος ζωής. Αλλά, σύντροφοι, την τζαζ μην την πειράζετε. Ακούτε την. Οι πολιτιστικοί σύλλογοι όχι μόνο συναυλίες Θεοδωράκη, Μαρκόπουλου, Λεοντή, Μικρούτσικου κ.λπ., αλλά και κλασική μουσική. Προλαβαίνω τους καγχάζοντες: Στον Υμηττό στις 26 Νοέμβρη του '78 δόθηκε συναυλία με έργα κλασικής και σύγχρονης μουσικής (Βιβάλντι, Μπάουμαν, Τσαϊκόφσκι, Μουσόργκσκι και δικό μου). Φίσκα η αίθουσα, θερμότητα αποδοχή και ήδη προγραμματίστηκαν τρεις ακόμη συναυλίες. Ξαναπρολαβαίνω τους καγχάζοντες. Κυρίως Υμηττιώτες ήσαν στην αίθουσα και μάλιστα με εισιτήριο, παρακαλώ.

Ξαναλέω: Αποφυγή του εύκολου από τις προοδευτικές πολιτικές νεολαίες και τους πολιτιστικούς συλλόγους, αποφυγή του λαϊκίστικου. Να τολμάμε το καινούργιο. Κι αν γίνει και κανένα λάθος, βρε αδερφέ, δεν χάθηκε ο κόσμος. Πέρα από αυτά, δήλωσα το καλοκαίρι και ξαναλέω: Είμαι στη διάθεση της Κομμουνιστικής Νεολαίας, για την εφαρμογή μιας τέτοιας πολιτικής, για ό,τι θελήσει».

- Ποια είναι η άποψή σου για το πολιτικό τραγούδι, για τον στρατευμένο καλλιτέχνη κ.λπ.;

«Η τέχνη, όπως σου είπα, σε μια κοινωνία ακόμη αλλοτριωμένη πρέπει να είναι κριτική και να διαλύει κάθε αυταπάτη. Έτσι μια σωστή τέχνη έχει, έστω σε ελάχιστο βαθμό, πολιτικά στοιχεία. Αν –σχηματικά βέβαια– θες να δώσω πιο συγκεκριμένο ορισμό, θα σου πω ότι εκείνο το τραγούδι που δεν μένει στο επίπεδο της διαμαρτυρίας, αλλά εντοπίζει τις κοινωνικές αντιθέ-

σεις και τις αιτίες που τις γεννούν (εδώ μπαίνει δηλαδή το πρόβλημα της συνείδησης του δημιουργού), αυτό το τραγούδι λέγεται πολιτικό τραγούδι.

Το έργο του Μπρεχτ είναι κατ' εξοχήν πολιτικό γιατί, πέρα από τα υπόλοιπα, αντιτίθεται στον μύθο της ασυνείδητης μεγαλοφυΐας.

Όσο για την έννοια του στρατευμένου καλλιτέχνη, θ' αναφέρω δύο φράσεις ενός παλιού μου φίλου: "Δεν έχουμε στρατευθεί πάνω σ' ένα ορισμένο πράγμα, καταγινόμαστε με το δικό μας πρόβλημα. Όποιος στρατεύεται, πλησιάζει ένα πρόβλημα που δεν είναι ακόμη δικό του".³

Ριζοσπάστης 10.12.1978

3 Το απόσπασμα σε εισαγωγικά είναι του Βολφ Μπίρμαν.

Ενάντια στον Λαϊκισμό

Η παρακάτω εισήγηση είναι μια προσπάθεια κάποιων θεωρητικών ανιχνεύσεων και μία πρόταση για ουσιαστικό διάλογο πάνω στα προβλήματα της λειτουργίας και ανάπτυξης της Τέχνης και του λαϊκισμού.

Α'. Το φαινόμενο του λαϊκισμού, όρος που έχει καθιερωθεί τελευταία στην πολιτική και θεωρητική σκέψη και γλώσσα, έχει κατά τη γνώμη μου χαρακτήρα ταξικό, γι' αυτό και θα αναλυθεί στις εξής τρεις στιγμές του: α) από την πλευρά της κυρίαρχης τάξης, β) από την πλευρά των καλλιτεχνικών παραγωγών και γ) όσον αφορά την πολιτική σχέση με τους καταναλωτές του καλλιτεχνικού προϊόντος που αντιπροσωπεύει.

Στην Ελλάδα ο λαϊκισμός αποτελεί την κύρια μορφή ιδεολογίας της αστικής τάξης και τη γλώσσα με την οποία αυτή «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΕΙ» με τις λαϊκές μάζες. Πρόκειται φυσικά για μια γλώσσα αλλοτριωτική παρ' όλο που υπάρχει «Έν ονόματι του λαού»· και είναι αλλοτριωτική γιατί η χρήση και η θέση που επιφυλάσσει γι' αυτόν τον λαό είναι στρεβλή και αντιδραστική.

Β'. Αλλά ας πιάσουμε τα πράγματα από την αρχή. Και πρώτα απ' όλα να ξεκαθαρίσουμε τη λειτουργία της κυρίαρχης τάξης και τον τρόπο της παρέμβασής της, μια και συχνά αυτή η παρέμβαση *κατανοείται σχηματικά* σαν να ήταν η αστική τάξη μια συμπαγή ομάδα που σχεδιάζει κάθε ενέργειά της και δρα ενιαία και συνολικά. Η αστική τάξη πρέπει να διακριθεί από τους λειτουργούς της και διαμεσολαυτές των συμφερόντων της. Η αστική τάξη έχει τους τεχνοκράτες της, τους ιδεολόγους της και τους εμπόρους της. Και η ιδεολογία της δεν «υπάρχει» από μόνη της, αλλά γεννιέται μέσα στη διαδικασία υπεράσπισης των συμφερόντων της, κυρίως των οικονομικών. Η παρέμβαση στην καλλιτεχνική παραγωγή που εμπεδώνει την αστική ιδεολογία έχει σαν δεύτερη όψη της την εμπορευματοποίηση της Τέχνης, δηλαδή την οικονομική χρήση των φορέων επικοινωνίας της Τέχνης με το κοινό της: κύκλωμα παραγωγής-διανομής στον κινηματογράφο, εταιρείες δίσκων, ραδιόφωνο, τηλεόραση κ.λπ. Όλο αυτό το σύστημα στηρίζεται στο δόγμα του νόμου προσφοράς και ζήτησης και αναπαράγει στην περίπτωση

της Τέχνης την ιδεολογία και τη στάση που ονομάζουμε ΛΑΪΚΙΣΜΟ:

Μια Τέχνη, δηλαδή, που απλώς αναπαράγει τις ανάγκες του κοινού της, χωρίς να του τις αναπτύσσει. Αυτή η πραγματικότητα θεωρητικοποιείται στη συνέχεια σαν αναγκαία. Αυτή η διατύπωση, ότι δηλαδή λαϊκισμός είναι η Τέχνη που απλώς αναπαράγει τις ανάγκες του κοινού, παίρνει διαφορετικά περιεχόμενα στα οποία θ' αναφερθούμε στη συνέχεια, στο μέρος το σχετικό με τους καλλιτέχνες. Προηγουμένως, για να ολοκληρωθεί η ανάλυση της αστικής ιδεολογίας πρέπει να σταθούμε σε δύο ακόμα σημεία.

Κατ' αρχήν το επίπεδο στο οποίο η αστική τάξη ασκεί την επικοινωνία της με τις λαϊκές μάζες είναι προσδιορισμένο ιστορικά. Είναι διαφορετικό από χώρα σε χώρα. Στη Γερμανία ή στην Αυστρία, για παράδειγμα, τα πράγματα στη μουσική είναι πολύ διαφορετικά απ' ό,τι στην Ελλάδα. Γιατί αυτό; Μία ερμηνεία είναι ότι η αστική τάξη στην Ελλάδα δεν πραγματοποίησε ποτέ μια πολιτιστική επανάσταση που στον έναν ή τον άλλο βαθμό θα επαναπροσδιόριζε τις πολιτιστικές σχέσεις και έτσι το επίπεδό τους θα ήταν ψηλότερο, συνέπεια δε αυτού θα ήταν ο λαϊκισμός να μην κατέχει κεντρική και ηγεμονεύουσα θέση στο σύστημα της νεοελληνικής ιδεολογίας. Σημειώνουμε ακόμη πως όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα έρχονταν στη χώρα μας καθυστερημένα και συνεπώς αναφομοίωτα, έτσι ώστε μέχρι πρότινος να έχουμε λίγες περιπτώσεις καλλιτεχνικών έργων σωστά επηρεασμένων από τη σύγχρονη τέχνη.

Σήμερα, με την εκ νέου ανάπτυξη του λαϊκού κινήματος, τα πολιτιστικά πεδία της κοινωνίας μας εγκαταλείπουν τη στασιμότητα και αρχίζουν να παράγουν, πάντα μέσα στα πλαίσια της σχετικής τους αυτονομίας, δηλαδή πάντα με τα δικά τους μέσα, καινούργιες μορφές επικοινωνίας. Και οι καινούργιες μορφές επικοινωνίας είναι συνέπεια των νέων περιεχομένων που εκφράζονται με νέες γλώσσες.

Στα ερεθίσματα αυτά οι πολιτιστικοί φορείς της άρχουσας τάξης είναι ευαίσθητοι. Αφού διαμορφώνεται κάποια νέα ζήτηση προσαρμόζουν την αντίστοιχη προσφορά. Έτσι, όταν παρέχουν κάτω από τη νέα αυτή πραγματικότητα σε μικρές δόσεις καινούργια πράγματα, έχουν προτίμηση στα προϊόντα της ελιτίστικής *avant-garde* που αποκλείουν από μόνα τους την επικοινωνία με το κοινό, όσο ενεργό και αν είναι αυτό. Συνεπώς, η πολιτιστική σχέση είναι πάλι αλλοτριωτική. Για παράδειγμα, «Πολύτοπο» Ξανάκη. Υποστηρίζω ότι ο λαϊκισμός και ο ελιτισμός παρά την τεράστια μορφική τους διαφορά έχουν μια κοινή βάση που θα θεμελιώσουμε στο τρίτο μέρος.

Γ'. Πώς θα μπορούσαμε να περιγράψουμε το περιεχόμενο του λαϊκισμού; Εδώ περνάμε στη δεύτερη στιγμή της ανάλυσης που αφορά τους καλλιτεχνικούς παραγωγούς. Σ' αυτούς δίνεται η ευκαιρία σε κάθε στιγμή της παραγωγής τους να χρησιμοποιήσουν μία γλώσσα κατασταλαγμένη, ευκολόχρηστη και κατανοητή –ΑΡΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΟΥΣΑ– με το κοινό της.

Πολλοί παίρνουν και τη χρησιμοποιούν έτσι όπως είναι. Άλλοι τη χρησιμοποιούν πάνω σ' ένα «περιεχόμενο» διαφορετικό, προοδευτικό ή επαναστατικό. Κατά τη γνώμη μου και οι δύο χρήσεις είναι ΛΑΪΚΙΣΜΟΣ. Γιατί; Διότι το πρόβλημα βρίσκεται σ' αυτή τη γλώσσα και όχι στο περιεχόμενο (υπονοείται το κείμενο) που έρχεται να εκφράσει. Διότι το περιεχόμενο, που είναι μία κατηγορία αφηρημένη, μπορεί να είναι σωστό και επαναστατικό στο καλλιτεχνικό προϊόν, όμως το περιεχόμενο εμφανίζεται συγκεκριμένα, προσδιορίζεται από τον τρόπο της ανάπτυξής του, δηλαδή από τη φόρμα του. Έτσι ο Πάριος, για παράδειγμα, λέει τραγούδια για τον έρωτα. Ουδέν πρόβλημα. Τώρα αν αυτός ο έρωτας από τον τρόπο που εκφέρεται γίνεται θάνατος και αντίδραση, εκεί είναι το πρόβλημα.

Έτσι και η Τέχνη που μιλάει υπέρ του λαού: πώς μιλάει υπέρ του λαού και υπέρ ποιου λαού μιλάει;

Υπέρ του παθητικού και αλλοτριωμένου λαού ή υπέρ ενός λάου ενεργού που αναπτύσσεται μέσα από τις αντιφάσεις του και προεκτείνει τις ανάγκες του μέχρι την απαίτηση και τη διεκδίκηση; Ο λαϊκισμός για μένα είναι η αλλοτρίωση κάθε προοδευτικού ή επαναστατικού περιεχομένου.

Ο λαϊκίστικος τρόπος έκφρασης και η γλώσσα του είναι ο πιο προσιτός για τους καλλιτέχνες στα πλαίσια του κοινωνικού συστήματος που ζούμε.

Η υιοθέτησή του αποτελεί πτώση στην επανάληψη και στην τυποποίηση που απονευρώνει και θανατώνει την Τέχνη.

Πού οφείλεται το φαινόμενο της υιοθέτησης του λαϊκισμού από ένα μεγάλο μέρος καλλιτεχνών στην Ελλάδα; Βέβαια αυτό δίνει τα πιστοποιητικά της επιτυχίας μέσα στο εμπορικό κύκλωμα.

Για να διατυπώσουμε λοιπόν πιο σωστά το ερώτημα: Ποιοι είναι οι λόγοι που η αντίσταση ενός μεγάλου μέρους καλλιτεχνών είναι μειωμένη ή και ανύπαρκτη; Οι λόγοι πιστεύω είναι κοινωνικοί και φτάνουν στο είδος του καταμερισμού εργασίας της κοινωνίας μας. Δεν είναι απλώς η απουσία καλλιτεχνικής παιδείας στην Ελλάδα που ερμηνεύει την παραπάνω πραγματικότητα, αλλά επίσης και η αιτία αυτής της απουσίας. Ας ξαναθυμηθούμε εδώ την μη πραγματοποίηση πολιτιστικής επανάστασης από την κυρίαρχη τάξη για να επισημάνουμε το χάσμα που ανοίγεται απ' αυτό το γεγονός ανάμεσα στον υλικό και πνευματικό πολιτισμό.

Η άθλια κατάσταση της καλλιτεχνικής παιδείας έρχεται να αναπαραγάγει το χαμηλό επίπεδο της πολιτιστικής ζωής του τόπου μας και να καταστήσει τον λαϊκισμό εύχρηστο και αποτελεσματικό εργαλείο καλλιτεχνικής παραγωγής. Μαζί μ' αυτά παράγει και τους λειτουργούς αυτής της πραγματικότητας, δηλαδή καλλιτέχνες αλλοτριωμένους σ' αυτή την ευκολία, χωρίς τις απαραίτητες τεχνικές και αισθητικές γνώσεις που απαιτεί μια επαναστατική ή και απλώς ποιοτικά υψηλή καλλιτεχνική παραγωγή.

Γιατί αν δεχτούμε ότι η Τέχνη είναι μια μορφή γνώσης της πραγματικό-

ητας, σαν τέτοια περιλαμβάνει μια υποδομή τεχνικών γνώσεων και μια διαρκή έρευνα για την ανάπτυξη των εκφραστικών μέσων.

Δ'. Θα περάσουμε στο τρίτο μέρος της ανάλυσης θυμίζοντας ένα απόσπασμα του Μαρξ: «Το καλλιτεχνικό αντικείμενο δημιουργεί ένα ευαίσθητο προς την Τέχνη κοινό, που είναι ικανό για την αισθητική απόλαυση. Γι' αυτό τον λόγο η παραγωγή παράγει όχι μόνο ένα αντικείμενο για το υποκείμενο αλλά και ένα υποκείμενο για το αντικείμενο».

Τι υποκείμενο παράγει ο λαϊκισμός; Μ' άλλα λόγια, τι ευαισθησία δημιουργεί στο κοινό του; Προς ποια κατεύθυνση το κινητοποιεί;

Ο λαϊκισμός κρατάει το κοινό της Τέχνης ΣΤΑΤΙΚΟ, γιατί στηρίζεται και υπάρχει μόνο στη βάση της χρήσης της αλλοτριωμένης γλώσσας που αναφέρθηκε προηγουμένως. Ο λαϊκισμός αναπαράγει τις ανάγκες του κοινού χωρίς να τις διευρύνει. Αυτό σημαίνει ότι απορρίπτει την ανάγκη και τη δυνατότητα της κίνησης, της ανάπτυξης του αισθητήριου και της αισθαντικότητας αυτού του κοινού. Αυτό σημαίνει ότι το υποτιμά.

Θα αναφερθούμε σε δύο παραδείγματα βάζοντας και ένα ερώτημα. Το πρώτο παράδειγμα αναφέρεται στον λαϊκισμό που τόσα χρόνια καλλιεργούσε η Ραδιοτηλεόραση. Το κύριο χαρακτηριστικό των μουσικών της προγραμμάτων ήταν η εμμονή πρώτα απ' όλα σε ένα είδος, «στο ΤΡΑΓΟΥΔΙ». Δεύτερον, τα τραγούδια που παρουσιάζονταν δεν αντιπροσώπευαν όλα τα είδη τραγουδιού (το πολιτικό τραγούδι για παράδειγμα ήταν κομμένο). Τρίτον και σπουδαιότερο, η μεγάλη πλειοψηφία των τραγουδιών που παρουσιάζονταν είχαν ως χαρακτηριστικό την τυποποίηση της φόρμας. Έτσι το κοινό της Ραδιοτηλεόρασης καλλιεργούσε την ευαισθησία του μόνο μ' ένα είδος τραγουδιού και μάλιστα τυποποιημένο.

Αν το παραπάνω παράδειγμα είναι εύκολο και απλό, τα πράγματα με τους «προοδευτικούς» λαϊκιστές δεν είναι τόσο φανερά. Όμως το ΚΛΕΙΔΙ της κατανόησης είναι το ίδιο: Είναι η ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ. Εδώ φτάνουμε στο ερώτημα, καίριο κατά τη γνώμη μου: Τι εξυπηρετεί την αισθητική και ιδεολογική διαπαιδαγώγηση του κοινού, η τυποποιημένη και συνθηματολογική επανάληψη κάποιας σταθερής φόρμας; Και σε τι εξυπηρετεί την προοδευτική ιδεολογία αυτή η μέθοδος;

ΔΕΝ υπάρχει ο κίνδυνος να υποκατασταθεί η κριτική και στέρεη αποδοχή και αφομοίωση της προοδευτικής ιδεολογίας με μία ατεκμηρίωτη συναισθηματική φόρτιση που αργά ή γρήγορα θα κινδυνεύει να καταρρεύσει; Τι είναι σωστό, η θυμική αποδοχή αυτής της ιδεολογίας ή αν θέλετε συνθηματολογίας, ή η μέσω του θυμικού αλλά και της κριτικής νόησης διερεύνηση και αφομοίωση αυτής της ιδεολογίας; Ο «προοδευτικός» λαϊκισμός κάνει το πρώτο, και από αυτή την άποψη κάνει μεγάλη ζημιά. Ίσως μεγαλύτερη από όση φαίνεται. Δηλαδή, το πρόβλημα δεν είναι αν θα χρησιμοποιηθεί ή όχι ένας πολιτικός λόγος και ένα αντίστοιχο λεξιλόγιο, αλλά πώς θα χρησι-

μποποιηθεί· απ' αυτό εξαρτάται και η προοδευτική ή όχι επίδρασή του.

Η ιδεολογία του λαϊκισμού συνοψίζεται στη φράση: «αυτά θέλει ο κόσμος»· ή σε μια παραλλαγή της: «Πρέπει ο κόσμος να καταλαβαίνει την Τέχνη».

Συμφωνώ ότι το κοινό πρέπει να καταλαβαίνει την Τέχνη, όμως πρέπει να την καταλαβαίνει αναπτύσσοντας τις ανάγκες του και τις γνώσεις του και όχι με το να περιορίζεται η Τέχνη από την κίνησή της, τον πλουτισμό της και μαζί με αυτήν να περιορίζεται και το κοινό.

Ας μην ξεχνάμε ότι η Τέχνη αποτελεί μία διαδικασία: από την πλευρά του καλλιτέχνη: παρατήρηση, έρευνα, δοκιμή και μέσω των γνώσεων και του ταλέντου του την έκφραση. Γιατί από την πλευρά του θεατή να μην ισχύει μια αντίστοιχη διαδικασία; Παρακολούθηση, διερεύνηση, προβληματισμός και μέσω των γνώσεών του κατανόηση. Μόνο έτσι θα έχουμε ενεργητικούς θεατές και επομένως πολίτες που όχι μόνο θα θέλουν αλλά θα μπορούν ν' αλλάξουν τον κόσμο.

Όμως ο λαϊκισμός θεωρεί το κοινό σαν στατικό αντικείμενο. Είτε γιατί έτσι το θέλει (λαϊκισμός άρχουσας τάξης) είτε γιατί δεν μπορεί να παρακολουθήσει την εξέλιξή του («προοδευτικός» λαϊκισμός). Εδώ ο λαϊκισμός συναντιέται με μια άλλη μορφή της αστικής ιδεολογίας: τον τεχνοκρατικό ελιτισμό. Ας θυμηθούμε το «Πολύτοπο Μυκηνών» του Γιάννη Ξανάκη. Το κοινό, ένα πλήθος που βρισκόταν στο επίκεντρο της παράστασης, αδύναμο να επικοινωνήσει, συρόταν και φερόταν ως αντικείμενο που αφήνει αδιάφορο τον καλλιτέχνη και τους λοιπούς συντελεστές. Το κοινό γνώρισμα λαϊκισμού και ελιτισμού είναι η εξειδίκευση στην τέχνη της αστικής ιδεολογίας. *Ο λαός αντικείμενο των κοινωνικών διαδικασιών μακριά από τη ΓΝΩΣΗ.*

Ε'. Στο τέλμα του λαϊκισμού η απάντηση μπορεί να είναι μόνο μία: Διαρκής διερεύνηση των ορίων της Τέχνης, διερεύνηση των εκφραστικών μέσων και των μορφών επικοινωνίας. Η διερεύνηση αυτή δεν μπορεί παρά να διαμεσοποιείται από τη διεύρυνση και την κίνηση της φόρμας. Η κίνηση αυτή της φόρμας έχει δύο πλευρές: πρέπει να εκφράζει τη σύγχρονη εποχή και το περιεχόμενό της και παράλληλα να παρακολουθεί την ανάπτυξη των εκφραστικών μέσων στον διεθνή χώρο. Οι λαϊκιστές συχνά επιτίθενται στην ξένη μουσική, στο ξένο καλλιτεχνικό προϊόν. Χωρίς να ξεχνάμε την ανάγκη διερεύνησης της παράδοσής μας, που μπορεί να είναι και ένας σημαντικός τροφοδότης του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου, πιστεύω ότι η μεταφυσική καταπολέμηση του ξένου έργου περιέχει κινδύνους θανατηφόρους για την ελληνική μουσική. Πρώτα απ' όλα η επίθεση στο ξένο έργο έχει μια πολιτική συνέπεια: Πάει να κρύψει την πραγματική τομή ανάμεσα στο προοδευτικό και το αντιδραστικό έργο τέχνης, ανεξαρτήτως εθνικότητας, ανάμεσα στον λαϊκισμό και την επανάσταση και να τη μεταθέσει ανάμεσα στο ελληνικό και στο ξένο. Ένα δεύτερο στοιχείο είναι ότι οι λα-

ϊκιστές επιτίθενται συχνά ενάντια σε ορισμένα είδη τέχνης, αποφεύγοντας πάλι να τοποθετηθούν στον χαρακτήρα κάθε συγκεκριμένου έργου τέχνης, ανεξάρτητα από το είδος. Επιτίθενται στον πολιτικό κινηματογράφο και γενικότερα στην πολιτική τέχνη. Όπως επίσης στο ροκ και στην αφηρημένη ζωγραφική. Το πρόβλημα δεν βρίσκεται στα είδη της τέχνης, αλλά στις προοδευτικές και αντιδραστικές εκφράσεις μέσα σε κάθε είδος. Και η ροκ, για παράδειγμα, έχει δημιουργήσει αριστουργήματα και πέτυχε τέτοια διεύρυνση των εκφραστικών μέσων που είναι απόλυτα γόνιμη η επαφή μαζί της. Όμως η επαφή με το ξένο έργο είναι μέσο για την ανανέωση της φόρμας. Αυτή η ανανέωση της φόρμας είναι μια ανάγκη ζωτική. Η φόρμα έχει μια σχέση διαλεκτική με τον ιστορικό χρόνο. Όντας μια αποκρυσταλλωμένη έκφραση, βρίσκεται σε μια συστοιχία με το περιεχόμενο που εκφράζει. Ο Brecht το είπε, κάθε νέο περιεχόμενο απαιτεί νέα φόρμα.

Η εξέλιξη αυτή καθυστέρησε, όπως και όλη η ανάπτυξη του κοινωνικού εποικοδομηματος. Και όταν μας ήρθε απ' έξω, ήρθε τελειωμένη και φυσικά κάθε νέο καλλιτεχνικό ρεύμα, το 'παμε, δεν αφομοιώθηκε (Εθνική Σχολή – avant-garde). Έπρεπε όμως να εμφανιστούν ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης για να επιτευχθεί ουσιαστική διεύρυνση των εκφραστικών μέσων, με την εξαίρεση του Σκαλκώτα –που όμως έμεινε για χρόνια άγνωστος– και του Χρήστου.

Η τότε παρέμβαση των Χατζιδάκι - Θεοδωράκη μπορεί να θεωρηθεί μεθοδολογικά μοντέλο του τι σημαίνει αυτή η διεύρυνση. Όμως η παρέμβαση αυτή έμεινε χωρίς συνέχεια από τους επιγόνους, που στο μεγαλύτερο μέρος τους την κατανόησαν αντιδιαλεκτικά, σαν αναπαραγωγή του ύφους των Χατζιδάκι-Θεοδωράκη και όχι σαν παραπέρα διεύρυνση του δρόμου που αυτοί άνοιξαν. Λάθος επίσης κατανοήθηκε ο ρόλος και η σχέση της παράδοσης με τις σημερινές ανάγκες. Έτσι παρήχθησαν έργα (και στη μουσική και στη ζωγραφική) που «ΜΟΙΑΖΟΥΝ» περισσότερο με παραδοσιακά παρά με σύγχρονα. Αυτό είναι και η αιτία που τους λείπει η αυθεντικότητα. Διότι τα έργα αυτά γέρνουν προς εποχές που οι συνθήκες τους έχουν εκλείψει και φυσικά εκφράζουν πολιτιστικές ανάγκες παρελθοντολογικές, ακίνητες και χωρίς καμιά ιστορική προοπτική. Η διεύρυνση των ορίων δεν έχει να κάνει τίποτα μ' αυτή την τάση. Αποτελεί μάλιστα το αντίθετό της. Η διεύρυνση της φόρμας σέβεται την παράδοση και δεν την αλλοτριώνει. Τη χρησιμοποιεί μαζί με άλλα στοιχεία σύγχρονα, δίνοντάς της έτσι κίνηση και φέρνοντάς τη μέχρι το παρόν.

Τέλος, η διεύρυνση αυτή δεν έχει τίποτα το κοινό με τη «διεύρυνση» της τεχνοκρατικής ελιτίστικης τέχνης. Η τέχνη αυτή ξεπέφτει στον φορμαλισμό αγνοώντας, εν ονόματι της καινοτομίας και του νεωτερισμού, το πραγματικό αντικείμενο της Τέχνης.

Μόνο αποφεύγοντας τον ελιτισμό μα κύρια τον λαϊκισμό μπορούμε να

μιλήσουμε για μια Τέχνη απελευθερωτική, μια Τέχνη που δημιουργεί ενεργητικούς ανθρώπους, ανθρώπους ικανούς να αλλάξουν την κοινωνία μας.

Πράξη, τχ. 3, Μάρτης - Μάης '81

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΟΣ

*Οι «ρίζες»
της εθνικής ενότητας*

Η «φάρμα» των ορθολογιστών και η κιβωτός της ρωμιοσύνης

1. Ο φιλόσοφος

«Δεν είναι δυνατό ο άνθρωπος να γνωρίσει την αλήθεια της ζωής, την αλήθεια του Θεού και την αλήθεια της ύπαρξής του μόνο με κατηγορίες νοητικές, μόνο με τη σχετικότητα των συμβατικών εννοιών της γλωσσικής έκφρασης... Η καθολική αλήθεια της αποκάλυψης του Θεού, η αλήθεια για την πληρότητα και ολοκλήρωση της ζωής, είναι μια καθολική γνώση προσωπικής εμπειρίας –με τη βιβλική σημασία της “γνώσης” που ταυτίζεται με την ερωτική σχέση και κοινωνία...

Ο ολοκληρωτισμός είναι μια άλλη λέξη για να εκφράσουμε απερίφραστα το νόημα και περιεχόμενο της αντικειμενικότητας... Δεν είναι ο ολοκληρωτισμός αποκλειστικό γνώρισμα μερικών μόνο πολιτικών καθεστώτων, κομμάτων και οργανώσεων..., δεν είναι αποσπασματικό φαινόμενο εξαίρεσης στο οικοδόμημα του δυτικού πολιτισμού· είναι οργανικό σύμπτωμα και συνεπές στατος καρπός αυτού του πολιτισμού. Η βάση πάνω στην οποία οικοδομήθηκε ο ιστορικός και πνευματικός βίος της Δύσης είναι η αντικειμενοποίηση της αλήθειας...

Και ο “πρώτος διδάξας” την “αντικειμενικότητα” της αλήθειας είναι η χριστιανική θεολογία της Δύσης, γι’ αυτό και δίχως αναφορά στον Θωμά Ακινάτη ή στον Καλβίνο είναι αδύνατο να ερμηνεύσουμε τον ολοκληρωτικό τρόπο με τον οποίο λειτουργεί σήμερα έστω και μόνο η διαφήμιση, αγνοούμε το θεμέλιο του πνευματικού και ιστορικού βίου της Δύσης που είναι η αντικειμενική απόδειξη και επιβολή της χρησιμότητας του Θεού ή του Κεφαλαίου ή του Προλεταριάτου ή της Επανάστασης.

Μόνο μια μυωπική όραση δεν μπορεί να διακρίνει ότι η ανάγκη ορθολογικών και “αποτελεσματικών” ρυθμίσεων (αυτονόητη προϋπόθεση της κοινωνικής Ηθικής του δυτικού ανθρώπου) μεταβιβάζει αναπότρεπτα τη διαχείριση

των κοινών, δηλαδή την πολιτική στα χέρια των “τεχνοκρατών”... Βέβαια, η τεχνοκρατική γραφειοκρατία, παράλληλα με τη συντήρηση των απρόσωπων “αποτελεσματικών” δομών, δεν παραλείπει να συντηρεί και την ψυχολογική ανάγκη των “μαζών” για ιδεαλισμό, με μερικά ρομαντικά συνθήματα της προ-τεχνολογικής εποχής, όπως δημοκρατία, κοινοβουλευτισμός, ελευθερία γνώμης, και έκφρασης –ή με ανάλογα πιο σύγχρονα ιδεαλιστικά εφευρήματα όπως αντιιμπεριαλισμός, νέα οικονομική τάξη, παγκόσμια ειρήνη, λαϊκή κυριαρχία. Και οι μάξες εκτονώνονται συγκινησιακά χειροκροτώντας και μυθοποιώντας τους εκφωνητές αυτών των συνθημάτων...

Η κοινωνική Ηθική της Εκκλησίας δεν σκοπεύει ούτε στη “βελτίωση” των αντικειμενικών συνθηκών και δομών του κοινού βίου, ούτε στη “βελτίωση” των ατομικών χαρακτήρων. Σκοπεύει στην ανάγκη να λειτουργήσει η ζωή στα απεριόριστα όρια της προσωπικής ελευθερίας, της ελευθερίας που πραγματώνεται υπαρκτικά μόνο ως γεγονός κοινωνίας... Με βάση αυτό το κριτήριο, μπορεί –στα πλαίσια της οργανωμένης συμβίωσης– η ανοχή της τυραννίας, της αδικίας και της καταπίεσης να είναι κατόρθωμα ελευθερίας και πραγμάτωση κοινωνίας.

Ο πολιτισμός του καπιταλισμού και της κατανάλωσης έχει ρίζες χριστιανικές, γεννήθηκε από την αλλοίωση της χριστιανικής αλήθειας στον χώρο της μεσαιωνικής Δύσης.

Οι δομές και οι συνακόλουθες ιστορικές διαμορφώσεις είναι κοινές –τόσο στον μαρξισμό όσο και στον δυτικοποιημένο χριστιανισμό.

Και πριν από κάθε άλλον, οφείλουμε οι θεολόγοι να επιχειρήσουμε την αποδέσμευσή μας από τις δυτικές φόρμουλες της σχηματικής αντίθεσης χριστιανισμού και μαρξισμού, και να δούμε την ουσιαστική αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στην Ορθόδοξη Ανατολή και στη ρωμαιοκαθολική και προτεσταντική Δύση.

Η λεγόμενη «πνευματική ζωή» στην Ελλάδα κοπιάρει πιστά και ανυποψίαστα τη δυτική διανόηση, ο πολιτικός βίος πολώνεται στα ευρωπαϊκά σχήματα της Δεξιάς - Κέντρου - Αριστεράς, τα “ελληνοχριστιανικά ιδεώδη” εξευτελίζονται από μian ωμή καπηλεία... η Εκκλησία αποδυναμώνεται συστηματικά, η λαϊκή ευσέβεια εκπροτεσταντίζεται...

Η Ορθοδοξία αντιπροσωπεύει σήμερα τη ριζική ποιοτική διαφοροποίηση της χριστιανικής αλήθειας από την αντίληψη της αλήθειας που ενσαρκώνει η Δύση και ο πολιτισμός μας.

Όσο εξακολουθεί να τελείται στην Ελλάδα με τρόπο ορθόδοξο και ανατολικό η εκκλησιαστική ευχαριστία, υπάρχει ο πυρήνας και το μέτρο για μια δυναμική μεταλλαγή των κοινωνικών μας στόχων και των πολιτικών μας επιδιώξεων...

Ο Ελληνισμός είναι μια κληρονομιά ζωής και μια στάση ζωής μέσα στην οικουμένη... Αυτή η στάση έχει τις ρίζες της στο Βυζάντιο, στην ορθόδοξη

εκκλησιαστική παράδοση. Είναι ο “άλλος πόλος” του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, του πολιτισμού της καταναλωτικής βαρβαρότητας και της ηθικιστικής λογοκρατίας».

Τα αποσπάσματα που παραθέσαμε πιο πάνω σταχυολογήθηκαν από τα βιβλία *Η Ελευθερία του Ήθους* και *Η Νεοελληνική Ταυτότητα*¹ του θεολόγου Χρ. Γιανναρά, μέχρι πρόσφατα καθηγητή θρησκευτικών σε ιδιωτικό Λύκειο της Αθήνας. Σκιαγραφούν νομίζω αρκετά λεπτομερειακά τις απόψεις και τη θεωρητική συγκρότηση του συγγραφέα τους. Πρόκειται για μια θεωρητική συγκρότηση και στάση που συνήθως περιγράφεται από τρεις όρους: αγνωστικισμός - ανορθολογισμός - σκοταδισμός.

Εκείνο που δίνει όμως στην περίπτωση του Χρ. Γιανναρά ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεν είναι τόσο οι συγκεκριμένες απόψεις και η θεωρητική του συγκρότηση, όσο το γεγονός ότι με βάση αυτές τις απόψεις και αυτή τη θεωρητική συγκρότηση ο κ. Γιανναράς εκλέχθηκε, λίγους μήνες πριν, έκτακτος καθηγητής της Παντείου Σχολής για την έδρα της Εισαγωγής στη Φιλοσοφία. Η πλειοψηφία δηλαδή του σώματος των τακτικών καθηγητών της Παντείου Σχολής έκρινε ότι οι απόψεις που πιο πάνω παραθέσαμε μπορούν και πρέπει να αποτελέσουν τη βάση, το πλαίσιο ή έστω τη βαθύτερη λογική του μαθήματος «Εισαγωγή στη Φιλοσοφία» που θα διδαχθούν οι Έλληνες φοιτητές.

Ο Χρ. Γιανναράς, δηλαδή, κάθε άλλο παρά είναι μόνος. Αντίθετα, η παρουσία του σκοταδιστικού ανορθολογισμού, που αντιδιαστέλλει το Βυζάντιο, την ελληνορθόδοξη παράδοση, το ελληνικό αίμα και τη «ρωμιούσυνη» στον «δυτικό ολοκληρωτισμό», γίνεται σήμερα όλο και πιο αισθητή, κερδίζει έδαφος ακόμα και μέσα στην παραδοσιακή Αριστερά. Άλλωστε η ίδια η υποψηφιότητα του Γιανναρά βρήκε, πέρα από την Πάντειο, ευρεία υποστήριξη από μερίδα του Τύπου και των διανοουμένων. Όχι κύρια από τον Τύπο της Δεξιάς, αλλά, πρώτα απ' όλα, από τον προοδευτικό Τύπο. Όχι από τους διανοουμένους της Δεξιάς, αλλά από τους φιλελεύθερους διανοουμένους.

Αξίζει να δούμε, λοιπόν, στο σημείο αυτό την αρθρογραφία που ακολούθησε τη διαδικασία εκλογής του Χρ. Γιανναρά στην Πάντειο.

2. Το χρονικό

Η εκλογή καθηγητή για την έδρα «Εισαγωγή στη Φιλοσοφία» στην Πάντειο Σχολή επρόκειτο να γίνει από τη Γενική Συνέλευση των τακτικών

1 Χρήστου Γιανναρά, *Η Ελευθερία του Ήθους*, εκδ. Γρηγόρη, 1979, σελίδες 148-9, 261, 263, 264-5, 279-80, 286, 289, 281. Επίσης, του ίδιου, *Η Νεοελληνική Ταυτότητα*, εκδ. Γρηγόρη, 1978, σελίδες 20, 25, 30, 54, 72, 80.

καθηγητών της Σχολής στις 28.4.1982. Η εισηγητική επιτροπή (που την αποτελούσαν δύο νομικοί και ένας κοινωνιολόγος, καθόσον δεν υπήρχε άλλος καθηγητής φιλοσοφίας στην Πάντειο) πρότεινε την εκλογή του Χρ. Γιανναρά. Γ' αυτή την πρόταση διατυπώθηκαν όμως, από μερίδα των καθηγητών, σημαντικές αντιρρήσεις. Τελικά η Γενική Συνέλευση των καθηγητών αποφασίζει να αναβάλει την εκλογή και να ζητήσει γνωματεύσεις, για τους τέσσερις επικρατέστερους υποψηφίους, από όλους τους τακτικούς καθηγητές Φιλοσοφίας των φιλοσοφικών σχολών της χώρας.

Μόλις η εκλογή του Χρ. Γιανναρά αναβάλλεται και φαίνεται ότι κάπου σκαλώνει, αρχίζει η υπέρ του εκστρατεία από τον Τύπο. Όχι από τον Τύπο της Δεξιάς. Αυτός ακόμα σιωπά. Από τον προοδευτικό Τύπο.

Στις 8.5.1982 ο «Πορφύριος» των Νέων δημοσιεύει με τον τίτλο «Φάρμα» ένα σχόλιο προφανώς για την αναβολή της εκλογής του Γιανναρά και διερωτάται: «Είναι δυνατόν η Πανεπιστημιακή κοινότητα να λειτουργεί με στρουθοκαμήλους, χαμαιλέοντες και κοκοράκια;».

Στις 24 Ιουνίου, ο γνωστός ορθολογιστής «Κριτόβουλος» του Οικονομικού Ταχυδρόμου αναδημοσιεύει το σχόλιο του Γεωργουσόπουλου από τα Νέα με τη διευκρίνιση ότι ο τίτλος «Φάρμα» «προφανώς παραπέμπει στη Φάρμα των Ζώων του φίλου μου τού Όργουελ».

Στις 11 Ιουνίου το Αντί (ναι, το «Αντί, δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση») δημοσιεύει ένα άρθρο του Ν. Γιανναδάκη, στο οποίο υποστηρίζεται ότι: «Το προκλητικότερο και αποκαλυπτικότερο ίσως περιστατικό απερίφραστης αστυνόμευσης των προσωπικών ιδεών είναι η πρόσφατη ματαίωση της εκλογής του Χρήστου Γιανναρά στην έδρα Εισαγωγής στη Φιλοσοφία».

Ένα γράμμα του Ν. Γιανναδάκη στο Βήμα (4.7.1982) προκαλεί την απάντηση των πρυτανικών αρχών της Παντείου (με ημερομηνία 6.7.1982), η οποία επιβεβαιώνει μια έρευνα της Αυγής για το θέμα της εκλογής στην Πάντειο (6 και 7.7.1982). Στην έρευνα αυτή αναφέρεται ότι κανείς από τους τακτικούς καθηγητές Φιλοσοφίας που ζητήθηκε εν τω μεταξύ να γνωμοδοτήσουν για την εκλογή στην Πάντειο δεν πρότεινε τον Χρ. Γιανναρά.

Στις 8.7.1982 συνέρχεται και πάλι η Γ. Συνέλευση των καθηγητών της Παντείου για την εκλογή, αλλά η συνεδρίαση ματαιώνεται από την παρουσία της προέδρου του φοιτητικού συλλόγου μέσα στην αίθουσα. Για πρώτη φορά μετά απ' αυτό το γεγονός τάσσεται και ο Τύπος της Δεξιάς (επικαλούμενος το «προκλητικό» της διάλυσης της Γ.Σ. των καθηγητών) υπέρ της εκλογής του Χρ. Γιανναρά.

«Οι φοιτητές επιθυμούν να μην εκλεγεί μη μαρξιστής υποψήφιος» (Καθημερινή, 11.7.1982). «Είναι ανήκουστο να παρεμποδίζεται η εκλογή καθηγητού με το μοναδικό "επιβαρυντικό" ότι δεν μπορεί να διδάξει υλισμό!» (Ανακοίνωση του Κινήματος Χριστιανικής Δημοκρατίας, Βραδυνή,

12.7.1982). «Ο ελληνικός λαός γνωρίζει ότι στην Πάντειο, πολλούς καθηγητές και φοιτητές, ενώνει η μαρξιστική σύμπνοια! Τα προσκόμματα και οι σκόπελοι για να μη ανακηρυχθεί ένας εθνικόφρων επιστήμων καθηγητής στην Πάντειο, δίδουν τα μέτρα και τα σταθμά της νοοτροπίας των» (Ελεύθερη Ώρα, 12.7.1982). «Κατά τη γνώμη της “δυναμικής” κομμουνίστριας δεν μπορεί η Εισαγωγή στη Φιλοσοφία να διδάσκεται από ένα μη μαρξιστή» (Ακρόπολις, 13.7.1982). Και η Καθημερινή σε κύριο άρθρο της στις 14.7.1982 με τον τίτλο «Ανάξιοι» θα γράψει: «Αλλ’ εκείνοι που πταίνουν για την κατάσταση αυτή δεν είναι οι θρασείς και oligοφρενείς τραμπούκοι... Είναι, κατά πρώτον λόγο, οι καθηγητές... Οι άνθρωποι αυτοί –όσοι “κιοτεύουν” ή συναλλάσσονται είναι ανάξιοι του λειτουργήματος και της αποστολής τους και αποτελούν δημόσιο κίνδυνο. Η στάση τους ελάχιστα απέχει της εσχάτης προδοσίας».

Ο Τύπος της Δεξιάς, λοιπόν, «πολιτικοποίησε» το θέμα της εκλογής του Χρ. Γιανναρά μετά τη διακοπή της Γ.Σ. των καθηγητών από την εκπρόσωπο των φοιτητών. Αντίθετα, με τα άρθρα που δημοσίευσαν, το Αντί και τα τρία έντυπα του συγκροτήματος Λαμπράκη τάχθηκαν ευθύς εξ αρχής και με απροκάλυπτο τρόπο υπέρ της εκλογής Γιανναρά, αμέσως μόλις διατυπώθηκαν αντιρρήσεις για την εκλογή του.

Το θέμα της εκλογής καθηγητή για την έδρα Φιλοσοφίας της Παντείου απασχολεί τον Τύπο μέχρι τον περασμένο Οκτώβριο, οπότε η Γενική Συνέλευση των τακτικών καθηγητών της Σχολής εξέλεξε τελικά τον Χρ. Γιανναρά. Από την αρθρογραφία αυτή αξίζει εδώ να επισημάνουμε:

Τη δήλωση του ΚΟ.ΔΗ.ΣΟ. διά στόματος Γιάγκου Πεσμαζόγλου ότι η ματαίωση της εκλογής του Γιανναρά τον Ιούλιο από την πρόεδρο του φοιτητικού συλλόγου «είναι σύμπτωμα νοσηρότητας των θεσμών και πνευματικής ημιπληγίας» (Τύπος 15.7.1982).

Το άρθρο του Φ. Βεγλερή στο Βήμα 17.7.1982 που αποδοκιμάζει «την κατάλυση της ίδιας της υπόστασης μιας ανώτατης σχολής από μια μαινόμενη φοιτήτρια που μόνο γνήσιο “μαρξιστή” δέχεται ως καθηγητή».

Την επίμονη παρουσία του Ν. Γιανναδάκη στις στήλες του Τύπου: Έθνος 15.7, Βήμα 18.7, Καθημερινή 1.8.1982.

3. Η αρμονική συνύπαρξη

Η υπόθεση Γιανναρά φαίνεται να αποκαλύπτει μια καθ’ όλα αρμονική συνύπαρξη και συμμαχία ανάμεσα σε δύο εκ πρώτης όψεως αλληλοαποκλειόμενα θεωρητικά και ιδεολογικά ρεύματα: Τον ορθολογισμό και θετικισμό που παραδοσιακά επαγγέλλεται την πρόοδο της επιστήμης και οραματίζεται την «οικονομική ευημερία» και την «κοινωνική δημοκρατία»

του δυτικού πολιτισμού και τον «ελληνορθόδοξο» ανορθολογισμό που αντιπαράθετει την ορθόδοξη πίστη στην επιστημονική γνώση και τα χριστιανοβυζαντινά πεπρωμένα του γένους στην τεχνοκρατική αλλοτρίωση του δυτικού ανθρώπου.

Οι φορείς του ορθού λόγου, Τύπος και διανοούμενοι, οι θεράποντες της επιστήμης, οι εκπρόσωποι του φιλελεύθερου πνεύματος και οραματιστές της ενωμένης Ευρώπης, που έσπευσαν να υποστηρίξουν τον Χρ. Γιανναρά πριν ακόμα δημιουργηθεί το διαδικαστικό θέμα της διάλυσης της Γ.Σ. των καθηγητών· οι κοινωνιολόγοι, οι ιστορικοί, οι πολιτειολόγοι, οι εκπρόσωποι του «δημοκρατικού σοσιαλισμού» που σιώπησαν, ή μιλώντας αποσιώπησαν το μένος του θεολόγου γι' αυτό που, υποτίθεται, πρέπει να διδάσκονται οι φοιτητές στα Πανεπιστήμια, τις επιστήμες, όλοι αυτοί ήξεραν από τα πριν τις απόψεις και τη θεωρητική συγκρότηση του Χρ. Γιανναρά.

Φαίνεται όμως πως παρά τη φαινομενική αντιπαλότητα, οι απόψεις αυτές θεωρούνται απόλυτα έγκυρες και σε μια λιγότερο ακραία εκδοχή γίνονται αποδεκτές από τους φορείς του κυρίαρχου ορθολογισμού. Ο ορθολογισμός συνυπάρχει και αλληλοτροφοδοτείται, στα πλαίσια της κυρίαρχης ιδεολογίας, με τον βυζαντινολόγο παραδοξολογισμό και αναρθολογισμό. Σ' αυτό το παιχνίδι συμμετέχουν ακόμα και τα κόμματα της Αριστεράς.

Κατ' αρχήν η αντίληψη για την κάθετη αντιπαράθεση ανάμεσα στη «ρωμιοσύνη» και τη Δύση, ανάμεσα στις «ρίζες μας» και στα «ξένα πρότυπα» καλλιεργήθηκε στον χώρο της τέχνης –τουλάχιστον από τη μεταπολίτευση και μετά– από την Αριστερά και τις «προοδευτικές δυνάμεις».

Οι αντιλήψεις αυτές καταλήγουν τελικά στο μεταφυσικό αντιθετικό ζευγάρι ελληνικό = προοδευτικό ενάντια στο ξένο = κουλτούρα των μονοπωλίων. Θεοποιούν έτσι τα ανδροκρατικά πολιτιστικά πρότυπα των ελληνικών αγροτικών κοινοτήτων του περασμένου αιώνα ή των μεσοπολεμικών λούμπεν προλεταρίων των πόλεων. Αν και επιδεικνύουν κάποια διαλλακτικότητα απέναντι στις εικαστικές τέχνες που αναπτύχθηκαν στη Δύση και απέναντι στην κλασική μουσική, αφορίζουν χωρίς συζήτηση τη σύγχρονη δυτική μουσική. Εδώ τα πράγματα είναι προφανή: Οι Pink Floyd είναι αντιδραστικοί γιατί παίζουν ροκ και είναι ξένοι. Αντίθετα, τραγούδια σαν κι εκείνο του Νταλάρα που περίπου λέει «Αν κανένας κάνει φάλτσο θα του κάτω μπάτσο, εγώ γουστάρω στο σεβντά μου όμορφο χαβά» είναι προοδευτικά γιατί είναι ελληνικά και τα τραγουδάει προοδευτικός τραγουδιστής, συνοδευόμενος από γνήσια ελληνικά μουσικά όργανα.

Προβάλλει έτσι μια αντίληψη για κάποιον εθνικό πολιτισμό, για μια «ρωμιοσύνη» που αντιπαράθεται απόλυτα προς τη Δύση. Το έθνος, ο ελληνισμός, η ρωμιοσύνη είναι, σύμφωνα μ' αυτή την αντίληψη, ένας

ομοιογενής χώρος χωρίς εσωτερικές αντιφάσεις, ένα ομογενές «εμείς» με ιστορικές ρίζες, μια διιστορική κατάφαση που αντιδιαστέλλεται μόνο προς το «εξωτερικό», προς τους ξένους, τους δυτικούς που αλλοτριώνουν αυτό το «εμείς». Γι' αυτό και πρέπει να προστρέξουμε στις ρίζες για να βρούμε αυτό το «εμείς» πριν αλλοτριωθεί, για να βρούμε με άλλα λόγια την εθνική μας ταυτότητα στην εθνική κληρονομιά. Η ιστορία του πολιτισμού μας είναι η πάλη τού «εμείς» με το «εξωτερικό». Ποιος ήταν αυτός που μιλούσε για την πάλη των τάξεων, η εθνοκεντρική αντίληψη το αγνοεί. Ίσως γιατί θα ήταν κάποιος δυτικός.

Η «προοδευτική» αυτή προσέγγιση στα πολιτιστικά μας ζητήματα αναζητά λοιπόν τις «ρίζες» και μοιραία τις βρίσκει στο Βυζάντιο. Γιατί πώς μπορεί οι όποιες «μη δυτικές ρίζες» του νεοελληνικού πολιτισμού να βρίσκονται στην Τουρκοκρατία; Να έχουν δηλαδή να κάνουν με τον πολιτισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Πώς είναι δυνατόν οι ρεμπέτες που ήρθαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή να κουβαλούν μαζί τους, στο τραγούδι τους, τουρκικά καλλιτεχνικά και πολιτιστικά στοιχεία; Αφού εμείς είμαστε Άριοι. Ως κι ο καφές που πίνουμε ελληνικός είναι. Άρα οι ρίζες μας είναι η θρησκεία «μας» και το Βυζάντιο.

Χαρακτηριστικά ο κ. Γιάννης Μαρκόπουλος μιλώντας στα Νέα (29.5.1982) για τις «Σειρήνες», που ανέβασε στο Ηρώδειο, σε ποίηση Γεωργουσόπουλου, θα πει: «Πιστεύω πως χρέος μας είναι να γυρνάμε συνεχώς και να εμπνεόμαστε από τις πηγές. Τούτο το πέτρινο ακρωτήριο, που είναι η Ελλάδα, για να σωθεί και να επιβιώσει αντιστέκεται σε μεγάλες ξένες κουλτούρες που πάσχιζαν να (το) κυριεύσουν και να το υποδουλώσουν. Πιστεύω ότι ο σχεδιασμός του μέλλοντος πρέπει να γίνεται με άφθαρτα, προαιώνια στοιχεία». Κι επειδή στα προαιώνια στοιχεία ανήκει το Βυζάντιο (κι όχι φυσικά ο ορθολογισμός, οι φυσικές επιστήμες, οι κοινωνικές επιστήμες ή ο μαρξισμός, που ανήκουν στις «μεγάλες ξένες κουλτούρες») ο κ. Μαρκόπουλος θα ολοκληρώσει: «Χρησιμοποίησα δύο χορωδίες, οι οποίες συμβολικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η Ανατολή και η Δύση... Στον ρόλο του σολίστα έβαλα έναν επαγγελματία ψάλτη, ο οποίος δεν μπορούσε να ψάλει, παρά αφού μετέγραψε όλο το έργο στο βυζαντινό μέλος... Έτσι, μεθαύριο στο Ηρώδειο, οι πάρτες θα είναι δυο ειδών. Οι μισές με βυζαντινή γραφή και οι μισές με ευρωπαϊκή».

Την ίδια στάση θα υιοθετήσει άλλωστε και ο Μάνος Κατράκης στη «Λειτουργία κάτω από την Ακρόπολη», που ανέβασε με το θέατρό του και πάλι στο Ηρώδειο. Ο Κατράκης «είδε μέσα απ' το ποίημα ένα χορό με κορυφαίο εξάρχοντα. Είδε δηλαδή το ποίημα σαν ένα διθύραμβο που φόρεσε το βυζαντινό ράσο, για να ψάλει την ιθαγένεια αυτού του τόπου. Η φωνή του, ίδιον του Εξάρχοντος, εκ βαθέων άγγιξε το νεύρο της ρίζας μας και η συγκίνηση του λόγου του μεταδόθηκε σαν φωτιά σε ξερό

χορτάρι στο Ηρώδειο» (Τάσου Λιγνάδη, «Ο ρασοφόρος διθύραμβος της Ιθαγένειας», *Μεσημβρινή*, 14.9.1982).²

Ανάμεσα στη φιλοσοφία αυτή των καλλιτεχνών της παραδοσιακής Αριστεράς και στη φιλοσοφία του Χρ. Γιανναρά μοιάζει να υπάρχει μόνο μία διαφορά στον βαθμό της θεωρητικής συνέπειας. Ο τελευταίος καταλαβαίνει καλύτερα από τους πρώτους τι είναι Δύση και το λέει με τ' όνομά του: Δύση είναι ο καθολικισμός, ο προτεσταντισμός, ο ορθολογισμός, οι φυσικές επιστήμες, οι κοινωνικές επιστήμες, ο καπιταλισμός, ο κοινοβουλευτισμός, η τεχνοκρατία, ο μαρξισμός. Αλλά μήπως κι ο ανορθολογισμός, ο εθνικισμός, ο ρατσισμός κι ο φασισμός στη Δύση δεν αναπτύχθηκαν;

Οι εφημερίδες, προοδευτικές και δεξιές, πάντα ταγμένες στο όραμα της ολόπλευρης ορθολογικής ανάπτυξης της κοινωνίας, είναι εντούτοις και πάντα πρόθυμες να προβάλλουν από τις στήλες τους τους εθνικούς-αντιδυτικούς προβληματισμούς των καλλιτεχνών μας, τα οδοιπορικά τους στις βυζαντινοχριστιανικές ρίζες του γένους. Παράλληλα οι επιφυλλιδογράφοι τους δεν θα χάσουν ευκαιρία που να μην εξάρουν την αντιπαλότητα ή έστω την ιδιαιτερότητα της ελληνορθόδοξης βυζαντινής παράδοσής μας προς τη Δύση. «Η εκκλησία μας δέχθηκε από χρόνια τις θέσεις του δυτικού ευσεβισμού. Λογικοποίησε την ηθική, την έκανε κουπόνι... Ας γυρίσει στην ορθοδοξία», θα διακηρύξει ο γνωστός μας Πορφύριος από τα Νέα (3.6.1982).

- 2 Την ίδια ακριβώς στάση εκφράζουν, στον χώρο της λογοτεχνίας, και οι περισσότεροι Παπαδιαμαντιστές. Όπως παρατηρεί ο Γ.Δ. Παγανός στα *Γράμματα και Τέχνες* του Οκτωβρίου 1982, η τάση αυτή «εκπροσωπείται από λογιότατους ηλωτές της Ορθοδοξίας... Η élite αυτή των Παπαδιαμαντιστών συναρπάσθηκε κυρίως από το θρησκευτικό βίωμα που διαποτίζει το έργο του διηγηματογράφου μας και από την προσήλωσή του στον τύπο της ανόθευτης μεταβυζαντινής παράδοσης... Στην αναζήτηση της νεοελληνικής ταυτότητας ο Παπαδιαμάντης γίνεται ο οδηγητής... Οι ορθόδοξοι Παπαδιαμαντιστές εξορκίζουν κάθε επιμειξία με δυτικόφερτες επιδράσεις, παραβλέποντας την ιστορική πραγματικότητα, ότι ο νεοελληνισμός δεν περιχαράκώθηκε ποτέ στην ανατολική του απομόνωση, ούτε απέκλεισε ποτέ τις θάλασσές του από τα εσπερία ρεύματα». Από τους εκφραστές αυτού του ρεύματος «ο Στέλιος Ράμφος εκπλήσσει με την αντιδιαλεκτική δεινότητα των θέσεών του... Επιδιώκει να κλονίσει από το βάθος του εθνικού ποιητή τον Σολωμό για τις δυτικές του επιδράσεις και να υψώσει για τους αντίθετους λόγους τον ταπεινό Σκιαθίτη».

Εκπλήσσει λοιπόν ο Σ. Ράμφος τον Γ.Δ. Παγανό, όπως και εμάς το «Αντί» με τη σειρά του, που ανέθεσε στον Σ. Ράμφο, στα πλαίσια σχετικής έρευνας στο τεύχος 209, να πραγματευθεί το θέμα: «Για τη γενιά του "15%" και του "14"». Από κει και πέρα δεν μας εκπλήσσει η κριτική του Ράμφου για την *Πανσπουδαστική* της εποχής: «...ο κοσμοπολιτισμός της ιστορικής μαρξιστικής ιδεολογίας δεν άφηνε τους συντάκτες της *Πανσπουδαστικής* να νιώσουν την αγωνία της ρίζας... Η απουσία του ελληνικού πολιτισμού – αρχαίου, βυζαντινού, νεώτερου – από τις σελίδες της εφημερίδας εντυπωσιάζει τον προσεκτικό αναγνώστη, ενώ αντιθέτως είναι έντονη η παρουσία μεγάλων και μικρών ονομάτων της Δύσεως (Πικασσό, Λεκορμπυζέ, Μπέκετ, Κορμένιους, Ρουσώ, Αντονιόνι, Αλαίν Ρενέ)... Για ποιαν παιδεία και ποιαν αναγέννηση να μιλήσει κανείς εφόσον δεν έχει επίγνωση της ρίζας;»

Και ο Κ. Γρηγοριάδης θα διακηρύξει από την *Καθημερινή* (14.7.1982): «Ο κ. Κοτσανιδής πολύ σωστά πρόβαλε τις ζωντανές αλήθειες της Ορθοδοξίας, που διαποτίζουν πέρα για πέρα το λαό μας... Ο λαός δεν αισθάνεται καμιά αμφιβολία, ως προς το χαρακτήρα της ελληνορθόδοξης Παιδείας του... Η ελληνορθόδοξη παράδοση που είναι ζωή και ρίζα τρέφεται και αναπτύσσεται μέσα σ' όλες τις αντιξοότητες και εξακολουθεί να μεταγγίζει αίμα και αληθινή και ανόλεθη ανθρωπινή ζωή».

Στις αναζητήσεις των καλλιτεχνών μας και στη δυναμική παρουσία κάποιων διανοουμένων από τις στήλες του Τύπου έρχονται να προστεθούν και οι αυτοδύναμες προσπάθειες κάποιων πολιτών να διερευνήσουν και να ενισχύσουν τη φυσιογνωμία του νέου ελληνισμού, που μόνος αυτός στην οικουμένη αντιστέκεται στην «τυραννία της συνολοκρατίας». Έτσι στα *Νέα* στις 25.10.1982 διαβάζουμε: «Ο Ελληνισμός σε ίδρυμα: Με το Νέο Ελληνισμό, περιεχόμενο και σκοπό του (διερεύνηση, ενίσχυση και αποκάλυψή του), εγκαινιάζεται στις 10 Νοεμβρίου στο κτίριό του στους Αέρηδες της Πλάκας, το ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν. Γιατί ο ελληνισμός αντικείμενο ιδρύματος; Το σκεπτικό αναφέρει: Πεποίθηση του Ιδρύματος είναι ότι η ιδιοπροσωπία του Νέου Ελληνισμού είναι μοναδική και ικανή να προσφέρει καίριες απαντήσεις στα ερωτήματα του σύγχρονου ανθρώπου και του πολιτισμού. Είναι μοναδική, διότι αυτή μόνο ανεγνώρισε το συζητημένο και αναντικατάστατο πρόσωπο ως θεμέλιο του κοινοτικού βίου, απορρίπτοντας τόσο την τυραννία της συνολοκρατίας όσο και την κατίσχυση του αυθαίρετου ατόμου... Είναι μοναδική διότι αυτή μόνον αντελήφθη την Παιδεία ως παράγοντα μορφώσεως ψυχής, απορρίπτοντας τόσο την ειδωλολατρία της συγγής ειδικεύσεως, όσο και τον μηδενισμό της αμορφωσίας...». Εξάλλου στην *Καθημερινή* της 30.11.1982 διαβάζουμε: «Κέντρο Μελετών του Ελληνισμού στη Μ. Βρετανία: Το πρώτο 11μελές Συμβούλιο του Κέντρου Μελετών του Ελληνισμού της Μ. Βρετανίας, με πρόεδρο την κ. Σοφία Π. Λαιμού, εξελέγη το περασμένο Σάββατο, κατά το Β' συνέδριο του Κέντρου Μελετών που ίδρυσε ο Αρχιεπίσκοπος Θυατείρων κ. Μεθόδιος... Το συνέδριο ανακήρυξε μέγα ευεργέτη τον κ. Ιάκωβο Τσουνή... Μεταξύ των ευεργετών είναι και ο καθηγητής κ. Στρατής Ανδρεάδης».

Αλλά και τα πολιτικά κόμματα θα σπεύσουν να διαχειριστούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο την ιδεολογία του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού.

Ο Γ. Στεφανάκης, απηχώντας τις απόψεις της Ν. Δημοκρατίας, του κόμματος που θεμελίωσε την πολιτική στρατηγική του στο σύνθημα «Ελλάς - Ευρώπη - Καραμανλής» και στο δόγμα «ανήκουμε στη Δύση», θα γράψει στις 13.6.1982 στην *Καθημερινή*, επικρίνοντας την «κουλτούρα της Αλλαγής»: «Για τους φανατικούς και μανιασμένους της Αλλαγής, η βαρύτιμη κληρονομιά του βυζαντινοχριστιανικού πολιτισμού δεν πρέπει να έχει στον ήλιο μοίρα... Η ελληνική κουλτούρα δέχεται σήμερα τη χαριστική βολή. Το

ζωντάνεμα της παράδοσης, η ελληνοκεντρική αντίληψη και η γονιμοποίηση της πνευματικής μας κληρονομιάς είναι πολιτικό όραμα, που δυστυχώς η απουσία του καλύπτει σα νύχτα το μέλλον του τόπου... Τα καταγιστικά πυρά της πασοκοκυλούτσρας σφυροκοπούν καθημερινά τις ρίζες και τα θεμέλια της ελληνικότητας εν ονόματι ενός προφητικού οραματισμού... Τα πράγματα δεν είναι ρόδινα για τους Έλληνες... Είμεθα ολομόναχοι στον κόσμο και δεν συγγενεύουμε με κανένα λαό. Μεγαλουργήσαμε μόνο όταν η πίστη μας ήταν ακαταμάχητη και οι σύμμαχοι κοντά μας. Είμαστε ο μόνος λαός ορθόδοξης ομολογίας που ξέφυγε από την οικογένεια των κομμουνιστικών κρατών και τούτο δεν είναι τυχαίο. Η Εθνική ανεξαρτησία δεν κατοχυρώνεται με δημαγωγικές πομφόλυγες κι άλλα πχηρά παρόμοια, αλλά με πράξεις συγκεκριμένες, που διαφυλάττουν αμόλυντο το κύρος της ορθοδοξίας, της παιδείας και της παράδοσης του Έθνους» (οι υπογραμμίσεις δικές μου, Γ.Μ.).

Από τους διανοούμενους της Δεξιάς, η σκυτάλη της χριστιανικής ορθοδοξίας θα περάσει σε μια μερίδα των αριστερών διανοουμένων. Η πιο πχηρή παρουσία είναι εδώ ο Κ. Ζουράρις, μέλος της Κ.Ε. του ΚΚΕ εσωτ., ο οποίος αναζητώντας τη θρησκευτική πλευρά του μαρξισμού θα γράψει στις 15.10.1982 στο Αντί: «Αυτοί όλοι, που έχουν διαπιστώσει τη θρησκευτική φύση του μαρξισμού και την εκλεκτική συγγένεια μεταξύ σοσιαλισμού - κομμουνισμού και χριστιανισμού, είναι πια αμέτρητοι... Στην Ελλάδα, ο κομμουνιστής ιστορικός και διευθυντής του Κέντρου Μαρξιστικών Ερευνών στη Θεσσαλονίκη, Κωστής Μοσκόφ, δημοσίευσε στις εκδόσεις “Εξάντα” ένα δοκίμιο με τίτλο: *Η συνάντηση με το Καθόλου*. Εκεί, με εκπληκτική ευαισθησία υποστηρίζει ότι, στην εποχή μας, το Σώμα του ζώντος Χριστού, κεφαλαιώδης έννοια της ανατολικής ορθόδοξης Εκκλησίας, εκφράζεται μέσα από το αγωνιζόμενο προλεταριάτο, κι ότι ο νέος Παράκλητος που συμβάλλει στη θέωση του πληρώματος μέσα από την Ανάσταση - Επανάσταση, είναι το κόμμα της πρωτοπορίας. Όπερ έδει δείξα!».

Ποια είναι όμως η στάση της πολιτικής εξουσίας, του επίσημου κράτους, απέναντι στην ελληνοχριστιανική ιδεολογία; Ο Γ. Πεσμαζόγλου μιλώντας στο Ιντερλάγκεν της Ελβετίας με την ιδιότητά του ως ευρωβουλευτή, στο διεθνές συνέδριο για τον ρόλο των Εκκλησιών στην ενότητα της Ευρώπης (*Καθημερινή*, 11.10.1982) θα συμπυκνώνει αυτή τη θέση: Η ελληνορθόδοξη θρησκευτική - πολιτιστική ιδιαιτερότητα δεν αντιπαράθεται αλλά εντάσσεται αυτοδύναμα στη διαδικασία ενοποίησης της Ευρώπης. Η ελληνοχριστιανική ιδεολογία υποτάσσεται στον ορθολογισμό. «Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία εκφράζει λαούς και κοινωνικές δυνάμεις, που δεν είναι δυνατό να ταυτιστούν με αυτό που συχνά λέγεται καπιταλιστική Δύση. Είναι εξίσου αντιπροσωπευτική της Ευρωπαϊκής Ανατολής και του Ευρωπαϊκού Νότου. Μεταφέρει επομένως στοιχεία, που ενισχύουν και εμπλουτίζουν τις οικουμενικές πρωτοβου-

λίες των Ευρωπαϊκών Χριστιανικών Εκκλησιών» (οι υπογρ. δικές μου, Γ.Μ.).

Αυτή την ιδεολογική στάση, δηλαδή την υπόκλιση μπροστά στην ιδεολογία του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού, με την παράλληλη υπαγωγή αυτής της ιδεολογίας στον ορθολογισμό και τα ευρωπαϊκά - αναπτυξιακά οράματα, υιοθετεί σήμερα τόσο η κυβέρνηση, όσο και η επίσημη Εκκλησία.

Χαρακτηριστικά είναι τα πορίσματα του Ε' Πανελληνίου Θεολογικού Συνεδρίου, όπως παρουσιάζεται στις επιφυλλίδες της *Καθημερινής* 5.11.1982: «Η επιστροφή στην ελληνορθόδοξη παράδοση, που διαμόρφωσε την ταυτότητα του νεότερου Ελληνισμού, και η αναμόρφωση των διδακτικών βιβλίων σε όλες τις σχολικές τάξεις, ώστε να παρουσιάζεται στο μαθητή η διαλεκτική δύναμη της κληρονομιάς αυτής στο διάλογό της με τα σημερινά ιδεολογικά ρεύματα, ήταν τα βασικά πορίσματα του Συνεδρίου».

Στο συνέδριο αυτό ο υπουργός Παιδείας διαβεβαίωσε ότι η κυβέρνηση «δεν πρόκειται να διευκολύνει τη χαλάρωση των δεσμών της Ορθοδοξίας και του Γένους, που σφυρηλατήθηκαν σε κρίσιμες εθνικά στιγμές», ενώ ο εκπρόσωπος του Οικουμενικού Θρόνου κ. Μάξιμος «έδειξε την οικουμενικότητα της Ορθοδοξίας, που καταφάσκει αυθεντικά την πρόοδο σ' όλους τους τομείς» (*Καθημερινή*, 5.11.1982).

Εντυπωσιακή παραφωνία σ' αυτό το κλίμα αλληλοκατανόησης ανάμεσα στην ορθοδοξία και τον ορθολογισμό αποτέλεσε η παρέμβαση του Κ. Ζουράρι, που παραβρέθηκε στο συνέδριο σαν εκπρόσωπος του *ευρωκομμουνιστικού* ΚΚΕ εσωτ. και ο οποίος αφού όρισε την ορθοδοξία σαν «κιβωτό της Ρωμιοσύνης» (*Απογευματινή*, 4.9.1982) συνέχισε: «Γ' αυτό πιστεύουμε, ότι είναι σύμπτωμα όχι κρίσης, αλλά ιδιόμορφης ακρισίας, αυτό το οποίο βυρσοδομούν ανελλήνιστοι εμπειρογνώμονες: Να υποβαθμίσουν τη διδασκαλία των Θρησκευτικών στην όλη παιδεία του Γένους. Εσείς, λοιπόν οι θεολόγοι -τόνισε- έχετε σήμερα μια ωραία ευθύνη: Πρέπει να υπενθυμίζετε συνεχώς στους τεχνοκράτες που κατακλύζουν τους προθαλάμους της ψυχής μας, ότι είναι μετά βίας, μετρίως αρμόδιοι για τις δραχμικές περιπέτειες της ντομάτας» (*Αυγή*, 4.9.1982).³

Ας μη μας παραξενεύει λοιπόν ούτε η εκλογή του θεολόγου κ. Γιανναρά στην Πάντειο ούτε η υποστήριξη που βρήκε από τον Τύπο και τους φιλελεύθερους διανοούμενους. Ο Χρ. Γιανναράς εκπροσωπεί μια φιλοσοφίζουσα θρησκευτικοεθνικιστική ιδεολογία, που διαχέεται σήμερα παντού μέσα στην ελληνική κοινωνία, που συμφύεται αρμονικά με τον κυρίαρχο ορθολογισμό και θετικισμό, ή έστω συνυπάρχει «αντιθετικά» πλάι σ' αυτόν. Η ιδεολογία αυτή αγκαλιάζει ολόκληρο το πολιτικό φάσμα, από τη Δεξιά και

3 Ο Κ. Ζουράρις θα διδάξει στο Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν από τις 17 έως τις 30 Μαΐου 1983, στον κύκλο μαθημάτων που διοργανώνει το ίδρυμα με τον γενικό τίτλο «Προβλήματα ιδιοπροσωπίας του νέου ελληνισμού», από τις 15.11.1982 μέχρι τις 30.5.1983.

τους κεντρικούς δημοκράτες - σοσιαλιστές, μέχρι την κυβέρνηση και την παραδοσιακή Αριστερά. Ο Χρ. Γιανναράς οδηγεί απλά αυτή την ιδεολογία στις θεωρητικές της συνέπειες.

4. Ορθολογισμός, εθνικισμός, ανορθολογισμός

Βρισκόμαστε λοιπόν σήμερα μπροστά σ' ένα αξιοπρόσεχτο ιδεολογικό φαινόμενο. Μια φιλοσοφίζουσα ανορθολογική ιδεολογία που διατείνεται ότι η «ελληνικότητα», δηλαδή ο νέος ελληνικός πολιτισμός, πηγάζει αλλά και περιορίζεται - συμπυκνώνεται στο ορθόδοξο χριστιανικό δόγμα (και ότι το Βυζάντιο αποτελεί τη ρίζα και τον φάρο της «ρωμιοσύνης» γιατί εκεί, στο Βυζάντιο, το ορθόδοξο χριστιανικό δόγμα κυριαρχούσε απόλυτα και εξασφάλιζε τη συνοχή του κράτους), κατακτά με γρήγορους ρυθμούς έδαφος στη χώρα μας.

Βέβαια η ιδεολογία αυτή δεν είναι νέα. Αντίθετα «ήταν πάντα εκεί» σ' όλη τη νεότερη ιστορία της χώρας. Το πρόβλημα βρίσκεται στο γιατί η ιδεολογία αυτή δεν περιορίζεται πλέον μέσα στον θεωρητικό λόγο κάποιων συντηρητικών ιδεολόγων και στον ιδεολογικό λόγο κάποιων αντιδραστικών πολιτικών δυνάμεων, αλλά διαχέεται παντού, ακόμα και μέσα στην κομμουνιστική Αριστερά. Στο σημείο αυτό χρειάζεται όμως να κάνουμε κάποιες γενικότερες θεωρητικές επισημάνσεις.

Πρώτα απ' όλα πρέπει να επισημάνουμε ότι είναι απόλυτα «φυσική» η ανάπτυξη του ανορθολογισμού κατά τα τελευταία χρόνια στη χώρα μας. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα φαινόμενο που παρατηρείται σήμερα σ' όλες τις χώρες του αναπτυγμένου καπιταλισμού και συνδέεται άμεσα με την οικονομική και κοινωνική κρίση. Όπως παρατηρεί ο Ε. Balibar, ο φιλοσοφικός και θεωρητικός ανορθολογισμός είναι μόνο η μία διάσταση του φαινομένου.⁴ Αναπτύσσεται παράλληλα με τον «λαϊκό ανορθολογισμό», «κράμα δεισιδαιμονιών, ψευδοεπιστημονικών και παραεπιστημονικών δοξασιών, φυσιοκρατισμού και θρησκείας», και τον αυθόρμητο ανορθολογισμό των επιστημόνων. Στη χώρα μας βρίσκεται σήμερα σε έξαρση τόσο ο ανορθολογισμός των επιστημόνων,⁵ όσο και κυρίως, ο λαϊκός ανορθολογισμός:

4 Etienne Balibar, «Εν ονόματι του ορθού λόγου; Μαρξισμός, ρασιοναλισμός, ιρασιοναλισμός», *Πολίτης*, τεύχος 8, Ιανουάριος 1977. Για τον φιλοσοφικό ανορθολογισμό ο Μπαλιμπάρ θα πει: «Έχουμε να κάνουμε με μορφές "κριτικής" φιλοσοφίας που στρέφονται κατά του "ιμπεριαλισμού του ορθού λόγου", της Έννοιας, του "Συστήματος" (το φοβερό χεγκελιανό σύστημα), της εκλογικευμένης θεολογίας, ή εναντίον αυτής της νέας θεολογίας που αποτελεί, κατ' αυτούς, η επιστήμη».

5 Την ανάπτυξη του «ανορθολογισμού των επιστημόνων» επισημαίνουν και οι Τ. Κυπριανίδης - Δ. Σαρδελής, στο άρθρο τους «Ο Διαλεκτικός υλισμός και η Φυσική» στο 2ο τεύχος των *Θέσεων*.

Πέρα από τα «θαύματα», τα «θαυματουργά υγρά», τα «πνεύματα», τους αγίους που γιατρεύουν κ.λπ., διευρύνεται διαρκώς το κοινό των διαφόρων μάγων, παραψυχολόγων, αστρολόγων, γκουρού κ.λπ., αλλά και το αναγνωστικό κοινό και ο αριθμός των ανάλογων μεταφυσικών και υπερφυσικών εντύπων.

Παράλληλα η εμφάνιση και η ανάπτυξη του ανορθολογισμού δίπλα στον ορθολογισμό, δηλαδή η ανάπτυξή του μέσα στους ίδιους κοινωνικούς και ιδεολογικούς χώρους και μέσα στους ίδιους θεσμούς όπου κυριαρχεί ο ορθολογισμός, είναι κάτι το προφανές. Η ανάλυση του Balibar δείχνει, νομίζω με απόλυτα πειστικό τρόπο, ότι ο θετικισμός –που μετά τη σταθεροποίηση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής αποτελεί την κυρίαρχη μορφή του ορθολογισμού– ενώ ποτέ δεν εκτοπίζεται από τη θέση του σαν η κυρίαρχη μορφή της κυρίαρχης ιδεολογίας στη φιλοσοφία (που συνδέεται άμεσα και εξασφαλίζει την κυριαρχία της αστικής νομικής ιδεολογίας), ενώ δηλαδή ο ορθολογισμός ποτέ δεν «υποσκελίζεται» από τον ανορθολογισμό, αποτελεί εντούτοις παράλληλα και τη βάση για την ανάπτυξη και του ανορθολογισμού. Οι ρίζες του ανορθολογισμού είναι ο ίδιος ο θετικισμός. Δηλαδή ο ανορθολογισμός για να απορρίψει τον ορθολογισμό – θετικισμό, αποδέχεται πρώτα την εικόνα της κοινωνίας που προσφέρει ο θετικισμός. Απορρίπτει έτσι ο ανορθολογισμός τον σημερινό πολιτισμό *επειδή είναι οικοδομημένος στον ορθό λόγο*, στην αντικειμενική γνώση, στις επιστήμες κ.λπ.⁶

Οι παραπάνω θεωρητικές παρατηρήσεις ερμηνεύουν κατ' αρχήν την παράλληλη παρουσία ορθολογισμού και ανορθολογισμού, τη στρατηγική τους σύγκλιση και ενότητα ενάντια στον διαλεκτικό υλισμό και την κριτική σκέψη. Επιβεβαιώνουν τη θέση ότι ο ορθολογισμός παραμένει πάντα,

6 «Από τη συγκρότησή του ο ρασιοναλισμός είναι αναπόσπαστα δεμένος με μια ορισμένη οργάνωση της διανοητικής εργασίας (της εργασίας δηλαδή) και κυρίως της επιστημονικής εργασίας, της εκπαίδευσης, του τρόπου εφαρμογής της επιστήμης στην παραγωγή, με την οποία σχηματίζει σώμα... Αυτονομία και παντοδυναμία του ορθού λόγου, διαίτησή του ορθού λόγου και της Ελευθερίας, κανονιστική αντιπαράθεση της λογικής και του παράλογου, της αλήθειας και της πλάνης. Η επιστήμη τοποθετείται δίπλα στην πολιτική εξουσία και καθιερώνεται ένα καθεστώς ανταλλαγής αμοιβαίων και ισότιμων υπηρεσιών υπεράνω του λαού, στο πλαίσιο μιας δημοκρατικής ιεραρχίας προσόντων και μόρφωσης. Ο θετικισμός αποτελεί την "οργανική" φιλοσοφία του αστικού καταμερισμού εργασίας... Όμως και στις σημαντικότερες μορφές του σύγχρονου ιρασιοναλισμού, ο θετικισμός είναι περισσότερο από ποτέ παρών. Στην πραγματικότητα ο ιρασιοναλισμός δεν αποτελεί παρά κατά πλασματικό τρόπο αγώνα εναντίον της επιστήμης και της τεχνολογίας... Αν καταγγέλλει την "καθαρή επιστήμη" αυτό γίνεται στο όνομα της "άνωτερης αποτελεσματικότητας" της "λαϊκής γνώσης". Αν τα βάζει με τη "Γνώση" ως θεσμό, ως καταπίεση, ως ιδεολογία κ.λπ., αυτό γίνεται στο όνομα της ίδιας θετικιστικής αντίληψης για την *εξουσία της επιστήμης* και την επιστήμη ως τεχνοδιοικητική διαδικασία», Ε. Balibar, ό.π.

στρατηγικά, ο κύριος ιδεολογικός αντίπαλος του μαρξισμού. Δεν ερμηνεύουν εντούτοις γιατί σήμερα στη χώρα μας ο κυρίαρχος ορθολογισμός συνυπάρχει τόσο αρμονικά, διαπλέκεται και υποκλίνεται μπροστά στον συγκεκριμένο, τον βυζαντινόπληκτο ανορθολογισμό. Δεν ερμηνεύουν γιατί ο λόγος αυτών ακριβώς που οραματίζονται την οικονομική ανάπτυξη, την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση και την κοινωνική αξιοκρατία, ο θετικιστικός δηλαδή λόγος των εκπροσώπων της κεφαλαιοκρατικής εξουσίας, επικαλείται σήμερα όλο και περισσότερο τη θρησκευτική ιδιαιτερότητα του «γένους» και τη βυζαντινή του κληρονομιά.

Πολύ περισσότερο που, ακριβώς επειδή η δικτατορία εξύμνησε τόσο πολύ τα ελληνορθόδοξα ιδεώδη, η ελληνοχριστιανική ιδεολογία γνώρισε μια υποχώρηση αμέσως μετά τη μεταπολίτευση. Η ιδεολογία της ελληνορθόδοξης ιδιαιτερότητας καλλιεργήθηκε μετά τον εμφύλιο από τους εκπροσώπους του αντικομμουνιστικού «κράτους των εθνικοφρόνων» για να θεμελιωθεί η αντεθνικότητα των «άθεων Εαμβούλγαρων». Και πάλι βέβαια η κυρίαρχη εκδοχή της κρατικής ιδεολογίας ήταν θετικιστική. Ο αντικομμουνισμός θεμελιώνεται κύρια στη θεωρία για τον «κομμουνιστικό ολοκληρωτισμό» και στη θεωρία της «κομμουνιστικής εθνικής μειοδοσίας» (μακεδονικό, δεκεμβριανά, εμφύλιος). Με την τομή της μεταπολίτευσης το 1974, όταν το «κράτος δικαίου» παίρνει τη θέση του «κράτους των εθνικοφρόνων»⁷ εξοβελίζεται από τον επίσημο κρατικό λόγο και περιθωριοποιείται, μαζί με τον ανοικτό αντικομμουνισμό, και η ιδεολογία της ελληνοχριστιανικής ιδιαιτερότητας. Η επαναφορά της σήμερα, με τροποποιημένες έστω μορφές, και η εμβέλειά της, δεν είναι λοιπόν προφανείς.

Η μετατόπιση γίνεται ακόμη περισσότερο φανερή αν αναλογιστούμε ότι, κατά τεκμήριο, μετά τη μεταπολίτευση, η μέθοδος για να εξαίρονται –από τους εκπροσώπους της εξουσίας– οι αρετές του έθνους, ήταν το να υπενθυμίζεται το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, για να υποστηριχθεί στη συνέχεια ότι οι Έλληνες (το αρχαίο ελληνικό πνεύμα), έδωσαν πρώτοι τα φώτα του ορθού λόγου στην Ευρώπη.

Η επιστροφή της ιδεολογίας του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» δεν ήταν λοιπόν κάτι το αυτονόητο.

Ο παράγοντας που έκανε δυνατή αυτή την επιστροφή ήταν νομίζω ο εθνικισμός. Η αστική εθνικιστική ιδεολογία που, μέσα στην κρίση, σταθεροποιείται συνεχώς κατά τα τελευταία χρόνια, απ' άκρου εις άκρον της χώρας, με τροποποιημένες βέβαια μορφές.

Ετσι, λοιπόν, αν το αρχαίο ελληνικό πνεύμα δεν είναι στις σημερινές συνθήκες παρά απλά το ευρωπαϊκό πνεύμα, αντίθετα η «βυζαντινή κλη-

7 Βλ. Θέσεις τχ. 1.

ρονομιά», δηλαδή η ελληνική θρησκευτική ιδιαιτερότητα απαλλαγμένη από την όποια σημερινή «αλλοτρίωση» από το ευρωπαϊκό πνεύμα, μπορεί, όπως είδαμε, να μας προσφέρει κάτι περισσότερο: Μια πολιτιστική και εθνική - φυλετική ιδιαιτερότητα, ένα περιούσιο λαό. Μια «ρωμιοσύνη» ομογενή και ολομόναχη στον κόσμο, μια ρωμιοσύνη που στα βάθη της ψυχής της παραμένει αμόλυπτη και γι' αυτό μπορεί να διεκδικήσει μια αποκλειστικά δική της στάση ζωής μέσα στην οικουμένη.

Η εθνική ενότητα και ομοψυχία, η υποστολή των διεκδικήσεων και των αγώνων για να προαχθεί το εθνικό συμφέρον, δηλαδή τελικά η υπαγωγή του εργατικού και λαϊκού κινήματος στις επιλογές της κεφαλαιοκρατικής εξουσίας και ο εθνικισμός είναι σήμερα, στη συγκυρία της οικονομικής κρίσης, περισσότερο απαραίτητη παρά ποτέ. Ο κυρίαρχος ορθολογισμός αυτήν ακριβώς την εθνική ενότητα και ομοψυχία προσπαθεί σήμερα να διασφαλίσει. Όμως κι ο βυζαντινόπληκτος ανορθολογισμός αυτήν ακριβώς την αρραγή εθνική φυσιογνωμία δεν έρχεται να αναπλάσει;

Εδώ βρίσκεται λοιπόν το σημείο, δηλαδή η πολιτική στάση μέσα στη συγκυρία της κρίσης, όπου συναντώνται και τα δύο, φαινομενικά αλληλοαποκλειόμενα ιδεολογικά ρεύματα. Και οι δύο παραλλαγές της κυρίαρχης ιδεολογίας συγκροτούνται με το ίδιο όραμα: την αρραγή εθνική ενότητα και τη συμπαγή εθνική φυσιογνωμία.

Αυτό βέβαια που για τον ορθολογισμό είναι το ζητούμενο, το προς απόδειξη, για τον ανορθολογισμό είναι το δεδομένο, η αφετηρία.

Ο ορθολογισμός χρειάζεται πρώτα να αποδείξει ότι μόνο αν ομονοήσουμε και δουλέψουμε όλοι σκληρά, ο καθένας στο πόστο του, θα ξεπεράσουμε τη σημερινή κρίση. Ότι μόνο όταν είμαστε ενωμένοι μπορούμε να βελτιώσουμε τη θέση μας στη διεθνή οικονομική κοινότητα. Ότι το μερίδιο του καθένα θα αυξηθεί μόνο όταν μεγαλώσει η «πίττα» του εθνικού μας προϊόντος. Ότι πρέπει να υποστείλουμε τους ανταγωνισμούς γιατί μας απειλούν κάθε λογής εξωτερικοί κίνδυνοι και εχθροί.

Ο ανορθολογισμός αγνοεί και χλευάζει την αγωνία του ορθολογισμού για τις δραχμικές περιπέτειες της τιμής της ντομάτας, δηλαδή για τα οικονομικά προβλήματα που -σύμφωνα με τον ορθολογισμό- κάνουν αναγκαία την εθνική ομοψυχία. Και δηλώνει πως σημασία έχει μόνο η ορθοδοξία, η κιβωτός της ρωμιοσύνης, γιατί μονάχα αυτή μπορεί να διαφυλάξει ακέραια και αρραγή την εθνική μας φυσιογνωμία.

Ο εθνικισμός είναι λοιπόν η εσωτερική λογική τόσο του θετικισμού όσο και του βυζαντινόπληκτου ανορθολογισμού. Ταυτόχρονα φαίνεται πως είναι και η υλική προϋπόθεση για τη σημερινή ευρεία διάδοση του τελευταίου. Η κρίση δηλαδή του θετικισμού, αποτέλεσμα της καπιταλιστικής κρίσης, και ταυτόχρονα η σταθερότητα της εθνικιστικής ιδεολογίας, σ' όλες τις παραλλαγές της, από τον χώρο της άκρας Δεξιάς μέχρι την

παραδοσιακή Αριστερά, επαναφέρει στο προσκήνιο, σε διάφορες και πάλι μορφές, την ιδεολογία του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού.

Οι φορείς του ορθολογισμού που «καταλαβαίνουν» (και οι εκπρόσωποι της πολιτικής εξουσίας όπως και οι οργανικοί διανοούμενοι του αστισμού συνήθως «καταλαβαίνουν») δεν έχουν κανένα λόγο να αντιταχθούν ή να απαντήσουν στις προκλήσεις του ανορθολογισμού. Αντίθετα, έχουν κάθε λόγο να «εκλογικεύσουν», να αμβλύνουν τις αιχμές και να ενσωματώσουν στον δικό τους λόγο τη θεωρία της κιβωτού.

Βέβαια το πάντρεμα ορθολογισμού και ανορθολογισμού, όσο κι αν ενώνει ο εθνικισμός, θα παρουσιάζει πάντα αντιφάσεις και προβλήματα. Κυρίως γιατί ο ανορθολογισμός δεν δέχεται εύκολα την υποταγή του στους τεκνοκράτες, τους επιστήμονες και τους Φράγκους. Ο ανορθολογισμός, στις έσχατες συνέπειές του, παραμένει πάντα «κάτι διαφορετικό» σε σχέση με τις κυρίαρχες αξίες της αστικής εξουσίας. Ο ορθολογισμός θα ενσωματώνει έτσι μόνο αποσπασματικά τις θέσεις εκείνες του ανορθολογισμού που επιβεβαιώνουν την εθνική ιδιομορφία και τις ρίζες της ελληνικότητας. Και θα ανέχεται, προφασιζόμενος πως αγνοεί, τις συνέπειες αυτών των θέσεων.

Στα προηγούμενα κεφάλαια είδαμε πόσο εύκολο είναι, στο πλαίσιο του ανορθολογισμού, το πέρασμα από την ελληνορθόδοξη ταυτότητα στην καταδίκη του κοινοβουλευτισμού και της δημοκρατίας. Από τον εθνικισμό στον ρατσισμό. Σε κάποια άλλη συγκυρία, δηλαδή σε μια συγκυρία συντριπτικής ήττας του λαϊκού κινήματος και πολιτικής κρίσης, ο βυζαντινοπρεπής ανορθολογισμός θα μπορούσε να αποτελέσει την ιδεολογική πρώτη ύλη ενός ελληνικού φασισμού. Η ευχέρεια που έχει ο ανορθολογισμός αυτός να διαχέεται σ' όλους τους πολιτικούς χώρους, να συμπαράσχει ακόμα και διανοούμενους της Αριστεράς, μας πείθουν για τη δυνατότητά του να λειτουργήσει και στη συγκυρία της πολιτικής κρίσης.⁸

Σε μια τέτοια συγκυρία, οι επίσημοι ιδεολόγοι του αστισμού θυμούνται και πάλι πως με κανένα τρόπο δεν «είμαστε ολομόναχοι μέσα στην οικουμένη» γιατί «ανήκουμε στη δημοκρατική Δύση». Συνήθως όμως είναι ήδη πολύ αργά.

Εμείς οι άλλοι πρέπει, όμως, από τώρα να καθορίσουμε τη στάση μας με βάση το βασικό μας συμπέρασμα: Ο αγώνας κατά του ανορθολογι-

8 «Ο Πόλιτσερ και ο Λούκατς έδειξαν ότι η επίσημη ιδεολογία του ναζισμού (η ιδεολογία του αίματος και της φυλής, του "ζωτικού χώρου"), δεν αποτελεί ούτε απομονωμένο φαινόμενο ούτε τεχνητή επινόηση. Έχει προετοιμαστεί από παλιά, από το ρεύμα του φιλοσοφικού ιρασιοναλισμού (στη Γαλλία ο Μπερξόν, αλλού ο Νίτσε και ο Χάιντεγκερ), το οποίο έδωσε στους πνευματικούς κύκλους τη σκυτάλη για την "αντιστροφή των αξιών" της επιστημονικής προόδου και της αστικής πολιτικής δημοκρατίας, έννοιες στενά συνδεδεμένες με τον κλασικό ρασιοναλισμό», E. Balibar, ό.π.

σμού μπορεί να είναι αποτελεσματικός μόνο όταν καθοδηγείται από τον αγώνα ενάντια στην εσωτερική «ρίζα» του: από τον αγώνα δηλαδή ενάντια στον θετικισμό και τον εθνικισμό.

Επίλογος

Το φαινόμενο που προσπαθήσαμε να περιγράψουμε και να ερμηνεύσουμε σ' αυτό το άρθρο, ξεκινώντας από την εκλογή του Χρ. Γιανναρά στην Πάντειο, δηλαδή η επιστροφή του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού», δεν αφορά άμεσα τη θρησκευτική ιδεολογία και τον χριστιανισμό. Εντούτοις κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι που ο εθνικιστικός και ρατσιστικός ανορθολογισμός συγκροτείται με βάση τη χριστιανική ιδεολογία.

Ο Breton, λοιπόν, φαίνεται ότι είχε δίκιο να υποστηρίζει με πάθος: «Τίποτε δεν πρόκειται ποτέ να με συμφιλιώσει με τον χριστιανικό πολιτισμό. Απορρίπτω ολόκληρο τον δογματικό μαζοχισμό του, που στηρίζεται στην καταγέλαστη ιδέα του προπατορικού αμαρτήματος και στην αντίληψη για τη σωτηρία στον άλλο κόσμο, με όλους τους ρυπαρούς συμβιβασμούς που συνεπάγεται».⁹

Όσο για το τελικό συμπέρασμα του άρθρου, αυτό δεν μπορεί παρά να είναι ένα: Ο μεγάλος απών είναι και πάλι η Αριστερά. Δηλαδή η αριστερή κριτική σκέψη. Γιατί οι αριστεροί είναι, δυστυχώς, παρόντες.

Θέσεις τχ. 3, Απρίλης - Ιούνης 1983

9 Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, Δωδώνη 1972, σελ. ιέ.

Μακρύ ριζίτικο για τον Νιόνιο

1. Η ιστορική αντιπαλότητα και η σύγκλιση

Η μεταπολίτευση, το 1974, βρήκε τους αριστερούς συνθέτες να υιοθετούν τρεις διακριτές μεταξύ τους πολιτικές στάσεις: την «επιστροφή στις ρίζες», το άμεσα πολιτικοποιημένο τραγούδι και το τραγούδι «κοινωνικής κριτικής».

Οι τρεις αυτές πολιτικές στάσεις παρέμειναν για πολλά χρόνια διακριτές μεταξύ τους παρότι συχνά τα όριά τους αλληλοεπικαλύπτονταν, παρότι παράλληλα οι φορείς της κάθε τάσης υιοθετούσαν συχνά και την εσωτερική ιδεολογία κάποιας άλλης τάσης. Είναι έτσι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η περίπτωση του Θεοδωράκη, που τα πρώτα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση ήταν ο κύριος εκπρόσωπος του άμεσα πολιτικοποιημένου τραγουδιού, που όμως δήλωνε παράλληλα, σε κάθε ευκαιρία, ότι το πρόβλημα του ελληνικού τραγουδιού πηγάζει από την επέλαση των ξένων πολιτιστικών προτύπων, ότι υπάρχει η αναγκαιότητα για μια επιστροφή στις ρίζες κ.λπ.

Μπορούμε να πούμε, χωρίς να απλουστεύουμε υπερβολικά τα πράγματα, ότι κατά την πρώτη μεταπολιτευτική φάση ο κύριος εκπρόσωπος της τάσης «επιστροφή στις ρίζες» ήταν ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο κύριος εκπρόσωπος του ρητά πολιτικοποιημένου τραγουδιού ήταν ο Μίκης Θεοδωράκης και ο βασικός εκπρόσωπος του τραγουδιού που κυρίως ασκούσε κοινωνική κριτική ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος.

Αυτό που δίνει ιδιαίτερη σημασία στις τρεις ιδεολογικοπολιτικές τάσεις της «αριστερής μουσικής σκηνής» είναι ακριβώς το γεγονός ότι αυτές δεν κατέγραφαν απλά τις απόψεις ή την ιδεολογία κάποιων καλλιτεχνών. Αντίθετα, αντανakλούσαν και έκφραζαν κάποιες μαζικές πρακτικές, απόψεις και ιδεολογίες, μέσα στην Αριστερά αλλά και πέρα απ' αυτήν. Είναι χαρακτηριστικό ότι το άμεσα πολιτικοποιημένο τραγούδι ατονεί και υποχωρεί

λίγα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση, καθώς ακριβώς ατονεί και υποχωρεί η υπερπολιτικοποίηση της πρώτης περιόδου. Εξάλλου, ο Σαββόπουλος θα βγάλει στον αέρα τον Κοεμτζή το 1979, δηλαδή έξι ολόκληρα χρόνια μετά τη μοιραία παραγγελιά, σε μια συγκυρία όπου μια μεγάλη μερίδα της «ανένταχτης», της «ανανεωτικής» και της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς αναδείκνυε με την πρακτική της τα ζητήματα που σχετίζονται με το κοινωνικό περιθώριο και τις κοινωνικές μειονότητες. (Την ίδια εποχή γυρίζεται και το έργο για τον Κοεμτζή, εκδίδεται το βιβλίο της Μπέττυ κ.λπ.)

Η πολιτικοϊδεολογική συγκυρία, λοιπόν, κυρίως μέσα στην Αριστερά, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό, τόσο τη δυναμική όσο και τις σχέσεις ανάμεσα στις τρεις τάσεις στην «αριστερή μουσική σκηνή».

Ποιο είναι λοιπόν το ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκαν οι διαφορετικές τάσεις της «αριστερής μουσικής σκηνής»;

Αν το άμεσα πολιτικοποιημένο τραγούδι έκφραζε την αριστερή υπερπολιτικοποίηση της πρώτης μεταπολιτευτικής φάσης, η «επιστροφή στις ρίζες» εκφράζει κάποιες πολύ πιο μόνιμες σταθερές ιδεολογικές σχέσεις. Πρόκειται για την «εθνική-ανεξαρτησιακή» ιδεολογία που είναι κυρίαρχη μέσα στην Αριστερά. Την ιδεολογία που θεωρεί ότι η ιστορική εξέλιξη προκύπτει από τη σύγκρουση του έθνους με τους ξένους, των εθνικών δυνάμεων με τις αντεθνικές δυνάμεις, των δυνάμεων της εθνικής ανεξαρτησίας με τις δυνάμεις της εξάρτησης.

Είχαμε στο παρελθόν την ευκαιρία¹ να δείξουμε πώς το ιδεολογικό αυτό σχήμα αποκρύβει την πάλη των τάξεων και επιτρέπει στην άρχουσα αστική ιδεολογία να διεισδύσει και να κυριαρχήσει μέσα στην Αριστερά.

Στον χώρο της τέχνης η ιδεολογία αυτή προβάλλει μια αντίληψη για κάποιον εθνικό πολιτισμό που αντιπαρατίθεται απόλυτα προς τη Δύση και προς κάθε τι το «ξενόφερτο». Το έθνος, ο ελληνισμός, η ρωμιοσύνη, είναι ένας κλειστός ομογενής χώρος, χωρίς εσωτερικές αντιφάσεις, που απεγνωσμένα επιδιώκει να ακολουθήσει τη «συνέχεια» και την «αγωνία» της «ρίζας» του. Τα «ξένα πρότυπα» αλλοτριώνουν όμως αυτό το ομογενές (και στο βάθος αμόλυντο) «εμείς» που είναι το έθνος. Γι' αυτό πρέπει να προστρέχουμε στις «ρίζες» για να βρούμε αυτό το «εμείς» πριν αλλοτριωθεί, για να βρούμε την εθνική μας ταυτότητα στην εθνική κληρονομιά.

Στο επίπεδο της καλλιτεχνικής παραγωγής ο Δ. Σαββόπουλος έχει να μας προσφέρει τα πιο ριζοσπαστικά στοιχεία κριτικής προς την ιδεολογική αυτή στάση της «ρίζας». Όπως παρατηρεί ο Κ. Β. Δημητρίου:

«Κάπως έτσι βλέπω τη σχέση του Σαββόπουλου με την πολιτική. Καθόλου μα καθόλου άμεση. Πρώτα ο Σαββόπουλος είναι μουσικός. Τραγουδάει

1 Τ. Μαστραντώνης, Γ. Μηλίου, «Η θεωρία της Αριστεράς για την εξάρτηση του ελληνικού καπιταλισμού. Όρια και συνέπειες», περ. *Θέσεις* τχ. 2, Γενάρης '83.

αυτό που νιώθει κι έτσι φτάνει να αποκτήσει μια βαθιά πολιτική λειτουργία, τελείως διαφορετική από την επιφανειακή αναφορά σε κόμματα και πολιτικές. Γίνεται ο εκφραστής μιας κατηγορίας αριστερών διανοουμένων που περιθωριοποιούνται... Μια τέτοια θετική στάση απέναντι στην τέχνη δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μια καταλυτική κριτική απέναντι σε κάθε υποβάθμισή της σε ιδεολογικό εργαλείο. Έτσι η σκηνή στο σκηνικό του Ευριπίδη μετατρέπεται αυθόρμητα σχεδόν σε ανελέητη κοροϊδία κάθε κατεστημένου ρομαντισμού... Πραγματικά, αυτό που στον καιρό του ήταν κραυγή αγωνίας και ξεχειλίσμα λυρισμού, με την ένταξή του σε μια ιδεολογική λειτουργία αναξιοπαθούσης ελληνολάτρινος Αριστεράς ξέφτισε τόσο που φέρνει γέλια. Να 'ναι καλά ο Σαββόπουλος που μας το έδειξε πέρα από κάθε αμφιβολία».²

Σήμερα, όμως, τα πράγματα μοιάζει να έχουν ξαφνικά αλλάξει. Η αντιπαλότητα που μόλις περιγράψαμε, ακόμη οι διακριτές πολιτικές στάσεις της πρώτης περιόδου, όλα αυτά, όσο κι αν εξακολουθούν να υπάρχουν, μοιάζει να διαχέονται «σε μια νέα ποιότητα». Και σαν κύριο χαρακτηριστικό της συγκυρίας προβάλλει μια ιδιότυπη ιδεολογική σύγκλιση.

Ο Μαρκόπουλος, λοιπόν, στις «Σειρήνες», που παρουσίασε πέρσι στο Ηρώδειο, εξιστορεί την αντίσταση της ρωμιοσύνης στις μεγάλες ξένες κουλτούρες αντιπαραθέτοντας το βυζαντινό μέλος στην ευρωπαϊκή μουσική.

Ο Θεοδωράκης μελοποιεί την Ορθόδοξη λειτουργία και καλεί τον κόσμο στην εκκλησία, επειδή «η Ορθοδοξία είναι το λίκνο του έθνους».

Κι ο Σαββόπουλος, σ' ένα τραγούδι που εκφράζει απόλυτα τη σημερινή του στάση προς τα πράγματα, δηλώνει πως «είτε με τις αρχαιότητες είτε με Ορθοδοξία, των Ελλήνων οι κοινότητες φτιάχνουν άλλον γαλαξία».

Πρόκειται και πάλι για τα αποτελέσματα που προκύπτουν από κάποιες πολύ ευρύτερες διεργασίες. Από κάποιες διεργασίες, δηλαδή, που επεκτείνονται πολύ πέρα από τους τρεις μουσικούς και αφορούν τη γενικότερη ιδεολογική συγκυρία. Τον χαρακτήρα αυτών των μετασχηματισμών στον χώρο της ιδεολογίας θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε στα επόμενα.

2. Μετασχηματισμός πρώτος: Οι ρίζες είναι ορθόδοξες

Η σημερινή ιδεολογική συγκυρία χαρακτηρίζεται από την επιστροφή μιας ιδιότυπης ανορθολογικής εκδοχής της ιδεολογίας του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Η εκδοχή αυτή εντάσσεται στο γενικό ιδεολογικό

2 Κ. Β. Δημητρίου, «Από τον πολιτευτάκια στον Νίκο Κοεμτζή. (Ο Σαββόπουλος και το περιθώριο)» περ. Αγώνας για την κομμουνιστική ανανέωση, τχ. 6, Μάιος 1979.

σχήμα: «ελληνικό ενάντια στο ξένο», αλλά ανακαλύπτει την ουσία της ελληνικότητας, της «ρωμιοσύνης», στην ελληνική θρησκευτική ιδιαιτερότητα, στην ορθόδοξη πίστη. Η Ορθοδοξία –λένε– εξασφαλίζει την αρραγή εθνική φυσιογνωμία απέναντι σε κάθε επιβουλή.

Οι ρίζες λοιπόν είναι ορθόδοξες. Άρα ξεκινούν από το Βυζάντιο. Γιατί στο Βυζάντιο, η Ορθοδοξία ήταν το κυρίαρχο κρατικό δόγμα που διασφάλιζε τη συνοχή της Αυτοκρατορίας απέναντι στους αλλόθρησκους, τους «αιρετικούς» και τους «αμαρτωλούς». Αυτή η ελληνοχριστιανική καθαρότητα –συνεχίζουν– διατηρήθηκε όσο δεν υπήρχαν δυτικές επιδράσεις, «σε μέρη αυτόνομα μέσα στην Τουρκοκρατία».

Από τους πρώτους αριστερούς που δίδαξαν το νέο χριστιανοεθνικιστικό δόγμα ήταν, στον χώρο της τέχνης, ο Γιάννης Μαρκόπουλος και ο Μάνος Κατράκης. Από τα πολιτικά στελέχη, «πρωτοπόροι» ήταν ο Κωστής Μοσκόφ του ΚΚΕ και ο Κώστας Ζουράρις του ΚΚΕ(εσ.). Ακολούθησε με τρόπο εντυπωσιακό ο Θεοδωράκης.

3. Μετασχηματισμός δεύτερος: Κρίση της αναπτυξιακής ιδεολογίας, ενδυνάμωση του εθνικισμού. (Ο εθνικισμός τρέφει τις ρίζες)

Η επιστροφή της ιδεολογίας του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» καθορίστηκε από δύο παράγοντες που συνδέονται άμεσα με την οικονομική και κοινωνική κρίση.

Πρόκειται κατ' αρχήν για την κρίση της κυρίαρχης εκδοχής της άρχουσας ιδεολογίας, του θετικισμού. Ο θετικισμός, που κυριαρχεί σήμερα ακόμα και μέσα στην Αριστερά, επαγγέλλεται την οικονομική ανάπτυξη και ευημερία και υπόσχεται μια κοινωνική αξιοκρατία, που θα στηρίζεται σε μια λογική ιεραρχία αρμοδιοτήτων και μόρφωσης. Πρότυπό του είναι ο «σκεπτόμενος - δημοκρατικός πολίτης». Παρότι εξακολουθεί να κυριαρχεί, ο θετικισμός δοκιμάζεται σήμερα και χάνει την πειθώ του, καθώς οι επαγγελίες του διαψεύδονται από τη στασιμότητα και την ανεργία.

Ο δεύτερος παράγοντας που υπαγόρευσε την επιστροφή του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» είναι η ενίσχυση της αστικής εθνικιστικής ιδεολογίας από τον χώρο της Δεξιάς μέχρι τον χώρο της κομμουνιστικής Αριστεράς.

Η ενίσχυση του εθνικισμού δεν αφορά φυσικά μόνο τη θετικιστική εκδοχή του, την κυρίαρχη εκδοχή της εθνικής ομοψυχίας και των εθνικών κινδύνων. Έτσι, καθώς τα αναπτυξιακά ιδεώδη και ο θετικισμός –που ιστορικά συνδέεται με τις «αρχαιότητες»– νοσεί, ο εθνικισμός ανακαλύπτει μια εφεδρική «κιβωτό», την Ορθοδοξία. Μπορεί λοιπόν να ενσωματώνει αποτελε-

σματικά ακόμα και κάποιες πολιτικές στάσεις που στο παρελθόν αντιστέκονταν στις αντιξενικές απλουστεύσεις και στην ιδεολογία του σκεπτόμενου εργατικού πολίτη που θα ξελασπώσει το έθνος. Ο Σαββόπουλος είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση. Με το γνωστό αισθητήριό του θα διευκρινίσει λοιπόν σε μια συνέντευξη: «Η ανατολική [εικόνα της Ελλάδας, Γ.Μ.] αποσιωπήθηκε, κι αυτό δεν μας συμφέρει εθνικά. Διαλύει τον ψυχισμό μας, την εθνική ομοψυχία» (Ελευθεροτυπία 11.4.1983).

4. Μετασχηματισμός τρίτος: Ο χριστιανοεθνικισμός συμφιλιώνει τους Έλληνες

Όταν στο παρελθόν οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες της παραδοσιακής Αριστεράς μάς καλούσαν να επιστρέψουμε στις ρίζες, να εξοβελίσουμε τα ξένα πρότυπα κ.λπ., ανέπλαθαν μια αντιπαλότητα προς μια –πραγματική ή φανταστική, λίγο ενδιαφέρει– ιμπεριαλιστική ή δεξιά κουλτούρα. Μπορούσαν έτσι να παραμένουν αριστεροί.

Αντίθετα όσοι θέλουν να αντιπαρεθούν στη Δύση και στους ξένους από τη σκοπιά του νέου ελληνοχριστιανικού πολιτισμού βρίσκονται, ηθελμένα ή αθέλητα, στα ίδια χαρακώματα με τους ιδεολόγους της Δεξιάς. Η εθνική ομοψυχία και συμφιλίωση ξεπερνάει τώρα κάθε όριο.

Ο Σαββόπουλος θα μας χρησιμεύσει και πάλι σαν παράδειγμα.

«Ζήτω η Ελλάδα και κάθε τι μοναχικό στον κόσμο αυτό», θα τραγουδήσει ο Σαββόπουλος. «Είμεθα ολομόναχοι στον κόσμο και δεν συγγενεύουμε με κανένα λαό», θα εξηγήσει ο κύριος Στεφανάκης από τη Νέα Δημοκρατία.³

«Ο Ελληνισμός είναι μια κληρονομιά ζωής και μια στάση ζωής μέσα στην οικουμένη», θα μας πει ο θεολόγος Χρ. Γιανναράς,⁴ ένας «εθνικόφρων επιστήμων», σύμφωνα με την *Ελεύθερη Ωρα* (12.7.82). «Των Ελλήνων οι κοινότητες φτιάχνουν άλλο γαλαξία», μας έχει ήδη τραγουδήσει ο Σαββόπουλος.

Αλλά ο Σαββόπουλος θα συνεχίσει: «Ζήτω η Ελλάδα και κάθε τι μοναχικό στον κόσμο αυτό, Ελασσόνα -Λιβαδειά - Μελβούρνη - Μόναχο - Αλαμάνια και Γραβιά, Αμέρικο, Βελεστίνιο, Άγιοι Σαράντα, Εσκή-Σεχίρ [!!! Γ.Μ.], Κώστας, Κώστας, Μανώλης... η Ελλάδα που αντιστέκεται, η Ελλάδα που επιμένει, κι όποιος δεν καταλαβαίνει, δεν ξέρει πού πατά και πού πηγαίνει».

Βέβαια, για τη μεγάλη αντίσταση, αυτήν της εργασίας απέναντι στο κεφάλαιο, δεν λέμε ούτε κουβέντα. Αλλά εδώ δεν πρόκειται ούτε για την αντίσταση της Ελλάδας ενάντια στην εξάρτηση, όπως την εννοεί η Αριστε-

³ Καθημερινή, 13.6.1982.

⁴ Χρ. Γιανναράς, *Η Νεοελληνική Ταυτότητα*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1978.

ρά. Πρόκειται για τον ελληνισμό που αντιστέκεται –λέει– καθόσον συγκροτεί μια μοναδική και μοναχική στάση μέσα στην οικουμένη. Η διακήρυξη του Ιδρύματος Γουλανδρή-Χορν, ιδρύματος που σκοπό έχει να διερευνήσει και να ενισχύει τον νέο ελληνισμό, μας εξηγεί: «Πεποίθηση του Ιδρύματος είναι ότι η ιδιοπροσωπία του Νέου Ελληνισμού είναι μοναδική και ικανή να προσφέρει καίριες απαντήσεις στα ερωτήματα του σύγχρονου ανθρώπου και του πολιτισμού. Είναι μοναδική, διότι αυτή μόνον ανεγνώρισε το συζητημένο και αναντικατάστατο πρόσωπο ως θεμέλιο του κοινοτικού βίου, απορρίπτοντας τόσο την τυραννία της συνολοκρατίας όσο και την κατίσχυση του αυθαίρετου ατόμου» (Τα Νέα, 25.10.1982, οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Όμως για το «αναντικατάστατο πρόσωπο ως θεμέλιο του κοινοτικού βίου» έχει να μας πει πολλά κι ο Σαββόπουλος. «Έχεις δίκιο –λέει στη Σ. Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 11.4.1983– στην Ελλάδα δεν λειτουργεί κοινωνικά μια γενική παιδεία, ένα σχολείο που να διατηρεί, να διδάσκει το αίτημα της διάσωσης του προσώπου... Ξέρεις για ποιο λόγο δεν προχωρεί ο συνδικαλισμός στην Ελλάδα, που είναι για μένα στοιχείο θετικό... Θα θέλαμε ένα συνδικαλισμό αλλιώς, που να μας επιτρέπει να βρούμε και να διατηρούμε το πρόσωπό μας... Κι όμως τις ζήσαμε τις κοινωνίες των προσώπων στην Ελλάδα. Τις ζήσαμε, αλλά χάθηκαν μετά τη ναυμαχία του Ναυαρίνου».

Όλα λοιπόν τα χαλάει η νικηφόρα έκβαση της Επανάστασης του '21. Τότε ο δυτικός πολιτισμός αλλοτρίωσε την ελληνοχριστιανική κοινωνία των προσώπων. Από τότε κινητήρια δύναμη της Ιστορίας έπαψαν να είναι τα πρόσωπα. Κρίμα. Του Σαββόπουλου η αγάπη, βλέπετε, «έχει όνομα, έχει σώμα και θρησκεία και παππού σε μέρη αυτόνομα μέσα στην Τουρκοκρατία». Την επανάσταση όμως του '21 δεν την έκαναν οι «αυτόνομοι» παππούδες, αλλά οι άλλοι, οι σκλάβοι, αυτοί δηλαδή που βίωναν τον εθνικό και κοινωνικό ζυγό και ζούσαν τις ιδέες του ευρωπαϊκού διαφωτισμού.

Την Κυριακή του Πάσχα, στις έντεκα το πρωί, ο Σαββόπουλος μας μίλησε από το ραδιόφωνο της ΕΡΤ: «Έχουμε και μεις δικαίωμα σ' αυτή τη γιορτή –μας είπε– που άλλωστε ποτέ δεν μας το αρνήθηκε η ίδια και η γοητεία της μάς άγγιζε όταν είμαστε ακόμα και στην πιο μαύρη ξενιτιά. Γι' αυτό, έστω αδέξια, έστω γεμάτος σκιές, μια σπιθαμή μόλις πριν χάσω τον ατομισμό μου, ένα δευτερόλεπτο μόλις προτού γίνω γελοίος μες στους προβολείς αυτής της άνοιξης, εκστομίζω επιτέλους και εν πλήρει συνειδήσει τούτες τις λέξεις: Χριστός ανέστη παλιοί μου φίλοι, Χριστός ανέστη συμπατριώτες, Χριστός ανέστη αδέρφια, αληθώς ανέστη πουλάκια μου».

Ο φίλος μου ο Χάρης συνηθίζει τον τελευταίο καιρό να τραγουδάει ένα στίχο του Σαββόπουλου, παραφράζοντάς τον. «Είμαι δεκαεξάρης, σας γαμώ την πίστη σας!»

Μακρύ ριζίτικο — συνέχεια

Στον Ταχυδρόμο (τ. 23, 9.6.1983), ο δημοσιογράφος Δαβαράκης δημοσίευσε το πιο κάτω σχόλιο, με αφορμή το άρθρο μου «Μακρύ ριζίτικο για τον Νιόνιο» στο τρίτο τεύχος του Σχολιαστή:

«Στο κάπως “ειδικό” περιοδικό “Σχολιαστής” που βάζει πολύ ωραία εξώφυλλα, κάποιος Γιάννης Μηλίδης (πρέπει να ’ναι αρθρογράφος στο επάγγελμα γιατί από τις 5 υποσημειώσεις του οι τρεις παραπέμπουν σε δικά του άρθρα) προσπαθεί ν’ αποδείξει πως ο Σαββόπουλος είναι Εθνικόφρων και Δεξιός –αν όχι χουντικός. Ένα από τα ατράνταχτα επιχειρήματά του: Ο Σαββόπουλος λέει “ζήτω η Ελλάδα και κάθε τι μοναχικό στον κόσμο αυτό”. Ο κ. Στεφανάκης της Νέας Δημοκρατίας λέει “είμεθα ολομόναχοι στον κόσμο και δε συγγενεύουμε με κανένα λαό”. Άρα ο Σαββόπουλος και ο κ. Στεφανάκης συμφωνούν. Άρα ο Σαββόπουλος είναι αντιδραστικός. Καλά, δεν ντρέπονται;»

Ο Μίκης Θεοδωράκης είναι αριστερός. Όχι μόνο γιατί το όνομά του συνδέθηκε στενά με τη μεταπολεμική ιστορία και τους αγώνες της Αριστεράς στον τόπο μας. Αλλά γιατί και σήμερα ο Θεοδωράκης σαν βουλευτής, σαν πολιτική προσωπικότητα, σαν μουσικός, δρα μέσα στην Αριστερά, για τη στρατηγική της συγκεκριμένης παραδοσιακής - φιλοσοβιετικής Αριστεράς που τον εκφράζει. Μπορεί να διαφωνούμε με τη στρατηγική και την πολιτική αυτής της Αριστεράς, όμως αυτό είναι άλλο θέμα.

Ο Μίκης Θεοδωράκης σαν μουσικός, αλλά και σαν πολιτική προσωπικότητα που μπορεί –μέσα από την καλλιτεχνική του δημιουργία, αλλά και ανεξάρτητα απ’ αυτή– να συμπυκνώνει και να αναμεταδίδει πολιτικά μηνύματα και ιδεολογία, μελοποίησε την Ορθόδοξη λειτουργία και κάλεσε, μέσω του Τύπου, τον λαό στις εκκλησίες γιατί –λέει– «η Ορθοδοξία είναι το λίκνο του έθνους». Σ’ αυτό του το εγχείρημα, που είχε κυρίως ιδεολογικά παρά καλλιτεχνικά αποτελέσματα (ο Θεοδωράκης παραμένει ένας

κορυφαίος μουσικός), όλος ο Τύπος, αριστερός, προοδευτικός, δεξιός, τον αγάλασε. Οι περισσότεροι δημοσιογράφοι ενθουσιάστηκαν.

Το «άνοιγμα» του Θεοδωράκη στο ορθόδοξο «λίκνο του έθνους» δεν σχετίζεται παρά μόνο έμμεσα με τη στρατηγική και την πολιτική του κόμματός του –δηλαδή μόνο σ' ό,τι αφορά κάποιες βασικές μεν, αλλά γενικές ιδεολογικές συντεταγμένες. Δεν πρόκειται όμως ούτε για μια προσωπική στάση. Πρόκειται για μια ιδεολογική συγκυρία με κάποια σημαντικότητα νέα στοιχεία. Λέμε ότι η συγκυρία είναι νέα γιατί έχει τούτο το εκπληκτικό χαρακτηριστικό: οδηγεί στρατιές ολόκληρες διανοουμένων, με ριζικά διαφορετικές πολιτικές και ιδεολογικές τοποθετήσεις, από την άκρα Δεξιά μέχρι την κομμουνιστική Αριστερά, να φαντασιώνονται με πάθος έναν μοναχικό και περιούσιο ελληνισμό μέσα στην οικουμένη. Ο ελληνισμός είναι περιούσιος, μας λένε, φτιάχνει στον κόσμο έναν «άλλο γαλαξία», κυρίως γιατί πιστεύει στην Ορθοδοξία.

Εμείς πιστεύουμε ότι η Αριστερά, όλοι οι αριστεροί, ιδιαίτερα οι αριστεροί που επιμένουν να θέλουν να είναι μαρξιστές, πρέπει να αντιταχθούν στο νέο ελληνοχριστιανικό ρεύμα. Όχι μόνο γιατί για τους αριστερούς και τους μαρξιστές η θρησκεία «δεν είναι παρά το φανταστικό αντικαθρέφτισμα μέσα στο κεφάλι των ανθρώπων, των εξωτερικών δυνάμεων που εξουσιάζουν την καθημερινή τους ζωή».¹ Ούτε ακόμα γιατί η ελληνική Αριστερά έχει πίσω της μια ολόκληρη ιστορία ιδεολογικών αγώνων –με πρωτοπόρο τον Γ. Κορδάτο– ενάντια στη θρησκευτική εκδοχή της κυρίαρχης ιδεολογίας. Ούτε, τέλος, γιατί οι μαρξιστές, επειδή ακριβώς θέλουν να πλησιάζουν τα κοινωνικά φαινόμενα με επιστημονικό τρόπο, ξέρουν πολύ καλά αυτό που ξέρουν κι όλοι οι άλλοι που ασχολούνται με τις «επιστήμες του ανθρώπου». Ότι δηλαδή «απ' όλες τις δυνάμεις που διεκδικούν τον χώρο της επιστήμης, η θρησκεία, μόνη, αποτελεί τον σημαντικότερο εχθρό... Δεν πρόκειται για μια επίθεση του επιστημονικού πνεύματος στον χώρο της θρησκείας, αλλά τουναντίον, για μια επίθεση της θρησκείας στη σφαίρα της επιστημονικής σκέψης».²

Κυρίως οι αριστεροί, όλοι οι αριστεροί, πρέπει να αντιταχθούν στο νέο ελληνοχριστιανικό ρεύμα, γιατί στο όνομα της μοναχικής και μοναδικής περιούσιας ελληνικής φυλής, στο όνομα της «νεοελληνικής ιδιοπροσωπίας» και του «αναντικατάστατου προσώπου», επιχειρεί να συσκοτίσει τους κοινωνικούς αγώνες και τις ταξικές αντιθέσεις, την πάλη των λαϊκών δυνάμεων ενάντια στην εξουσία του κεφαλαίου, για τον σοσιαλισμό.

Ο Σαββόπουλος δεν ξέρω αν είναι (πλέον) αριστερός. Άλλωστε ελάχιστα με ενδιαφέρει.

1 Φρ. Ένγκελς, *Αντι-Ντύριγκ*.

2 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*.

Ξέρω όμως ότι ιστορικά ο Σαββόπουλος συνδέεται με την Αριστερά, ή έστω μ' ένα κομμάτι της. Από την εποχή του «Βιετνάμ» και του «κόκκινου ήλιου», από τα «φασολάκια» το «λουρί και το σουγιά» του Ευριπίδη, μέχρι τον «πολιτευτάκια», τα «παιδιά που είναι στο κόμμα» και τον «Νίκο», ο Σαββόπουλος δεν ήταν απλώς ένας μουσικός, αλλά ένας μουσικός που παράλληλα λειτουργούσε μέσα και για την Αριστερά.

Αυτό που ήθελα να δείξω με το άρθρο μου είναι πως σήμερα, το κυρίαρχο χαρακτηριστικό στη στάση του Σαββόπουλου είναι ότι συμπορεύεται με το νέο χριστιανοεθνικιστικό ρεύμα, το τόσο προσφιλές στον Τύπο.

Η κινδυνολογία είναι μια πολιτική στάση που απορρίπτω. Δεν μπορώ όμως να μη σκεφτώ τι ακριβώς παράγει η ιδεολογία του περιούσιου λαού όταν συγκροτείται πολιτικά. Και πάντα οι φιλελεύθεροι, οι «προοδευτικοί» και οι δημοσιογράφοι τους είναι που της ανοίγουν τον δρόμο, γιατί αυτοί πάντα «δεν καταλαβαίνουν».

Όλη αυτή η ιστορία μ' έκανε να ξαναθυμηθώ τα Σχόλια του Τρίτου. Έλεγε λοιπόν ο Μάνος Χατζιδάκις: «Και ο δημοσιογράφος ο ανώτατος άρχων... καθορίζει τιμές, αξίες και εισόδους στον χώρο της αθανασίας, με αυθαίρετες προδιαγραφές που τις χαράζουν ιεροφάντες της μετριότητας και της ανυπαρξίας. Ο Δημοσιογράφος είναι και Ποιητής. Ο Ποιητής αμφισβητείται αν τύχει να μην είναι και δημοσιογράφος... Ο Δημοσιογράφος μπορεί να είναι και πολιτικός σχολιαστής. Πολιτικός σχολιαστής δεν γίνεται χωρίς ταυτότητα δημοσιογράφου... Ηθικόν, ό,τι έχει ελευθέρας και δημοσιογραφικών. Αληθές, ό,τι μας φανερώνουν των εφημερίδων οι γραφές, και Εθνικόν, ό,τι αληθές για τις εφημερίδες και ηθικόν».³ Ταιριάζει καλά για ορισμένους δημοσιογράφους.

ΥΓ: Ορισμένοι παλιοί φίλοι μου με κατηγόρησαν (σε κάποιους άλλους φίλους μου), ότι είμαι «ζντανοφικός» (!) γιατί, λέει, εξετάζω την τέχνη μόνο από ιδεολογική σκοπιά. Όμως, παλιοί μου φίλοι, όσο κι αν έχετε καθηλωθεί στον Σαββόπουλο (γιατί απ' όσο θυμάμαι δεν είσατε ούτε θρήσκοι ούτε οπαδοί της εθνικής ομοψυχίας ούτε «ριζίτες»), πώς είναι δυνατόν να υποστηρίζετε στα σοβαρά ότι ακόμα και οι συνεντεύξεις που δίνει ο Σαββόπουλος, οι μονόλογοί του από το ραδιόφωνο κ.λπ., είναι τέχνη; Κι αν ορισμένες φράσεις μέσα στη συνέντευξη είναι παρόμοιες με κάποιες άλλες μέσα στους στίχους, αυτό δεν υποδεικνύει άραγε ότι συχνά είναι όχι μόνο δυνατή και θεμιτή, αλλά και αναγκαία μια ιδεολογική κριτική της καλλιτεχνικής παραγωγής; Μη μου πείτε τώρα ότι επικρίνετε τη «Λειτουργία» του Μίκη μόνο και μόνο επειδή κρίνετε ότι «υστερεί καλλιτεχνικά»!

Σχολιαστής τχ. 4, Ιούλιος 1983

³ Μ. Χατζιδάκι, «Εκμαγείο μέλλοντος χρόνου», από τα Σχόλια του Τρίτου.

ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ

*Η ελληνική μουσική
μετά τον Πόλεμο*

Τάσεις της Ελληνικής Μουσικής μετά τον Πόλεμο, ή για τη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική

Θα ξεκινήσω καθορίζοντας τον χαρακτήρα της εισήγησής μου. Δεν είμαι ούτε μουσικολόγος ούτε ιστορικός της μουσικής. Απ' αυτήν την άποψη, οι αναφορές που θα κάνω δεν εξαντλούν το θέμα. Άλλωστε, κάτι τέτοιο θα ήταν δουλειά που θ' απαιτούσε πολύ χρόνο και πολλούς μελετητές. Και μόνο η αποτίμηση ενός άξιου συνθέτη απαιτεί βιβλίο ολόκληρο, πόσο μάλλον όταν αναφερόμαστε στις τάσεις της μεταπολεμικής ελληνικής μουσικής. Εκείνο όμως που θέλω να τονίσω ιδιαίτερα, είναι ότι θα σας μιλήσω μέσα από τη δική μου οπτική γωνία, πράγμα που δυναμώνει το υποκειμενικό στοιχείο σε βάρος της ψυχρής, επιστημονικής, μουσικολογικής έρευνας.

Έτσι, το αντικείμενό μου δεν είναι ολόκληρη η μουσική σήμερα. Είναι ό,τι περιλαμβάνεται στον δικό μου ζωτικό χώρο, στον χώρο με τον οποίο ανατράφηκα, στον χώρο που δουλεύω, σ' ό,τι αποτελεί τη μουσική κουλτούρα μου που λένε. Για ό,τι νοιάζομαι, αγωνιώ και αγαπώ, αισθάνομαι αρμόδιος να μιλήσω, και πάνω σ' αυτά θα ήθελα να συζητήσουμε μετά την εισήγησή μου. Ποιος είναι λοιπόν αυτός ο χώρος;

Είναι η έντεχνη μουσική στην Ελλάδα, και ειδικότερα αυτό που ονομάζεται κλασική μουσική (αν και, μεταξύ μας, ο όρος είναι παρωχημένος όσο και η κατάσταση που εκφράζει), είναι η λεγομένη σύγχρονη μουσική (ο όρος είναι βαθιά λαθεμένος μιας και σύγχρονο μουσικό έργο είναι και ένα έργο στο ιδίωμα π.χ. της Jazz. Έχει δυστυχώς επικρατήσει να θεωρείται σύγχρονη μουσική ό,τι αφορά μία ειδική τάση η οποία εκφράζεται με το σειραϊκό σύστημα, η συγκεκριμένη μουσική, η ηλεκτρονική και τα έργα της ελεύθερης ατονικότητας). Τέλος, είναι το τραγούδι.

Όλα αυτά και κυρίως ο χώρος του τραγουδιού έχουν μια σαφή κοινωνική λειτουργία στον ζωτικό χώρο μέσα στον οποίο κινούμαστε και υπάρχου-

με. Χρονικά το αντικείμενό μου οριοθετείται από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Τοπικά σημαίνει Ελλάδα.

Πού βρίσκονται λοιπόν τα μουσικά μας πράγματα; Πριν απ' τον πόλεμο έχει ήδη δώσει τα περισσότερα έργα της η Εθνική Σχολή. Κάνω μια παρέκβαση. Εθνικές σχολές εμφανίστηκαν σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Ήταν μια κατά κάποιον τρόπο αναβάπτιση της κλασικής μουσικής (στη γενική έννοια του όρου) στους λαϊκούς θησαυρούς, απ' όπου ωστόσο δεν είχε τελείως αποκοπεί, απλώς κάποια περίοδο το φαινόμενο του βαπτίσματος γίνεται σχεδόν καθολικό και δημιουργεί σχολές. Η έντεχνη μουσική μας δεν πατάει σε δική της παράδοση (όπως αίφνης η γερμανική), που λόγω των ιδιομορφιών της εθνικής μας ανάπτυξης δεν κατόρθωσε να δημιουργηθεί. Οι μουσικές τάσεις μεταφυτεύονται στον τόπο μας, πάντοτε καθυστερημένα, κάποτε και παρεξηγημένα. Έδωσε λοιπόν η Εθνική Σχολή (με κύριους εκπροσώπους της τον Καλομοίρη, τον Βάρβογλη και τον Ριάδη) κάποια δυναμικά έργα και σε κάποιο βαθμό πρωτότυπα. Όμως μετά τον πόλεμο και κυρίως οι επίγονοί τους δίνουν έργα-μιμήσεις των Ευρωπαίων και μάλιστα 50 χρόνια πριν. Δεν αγνοώ το γεγονός -κυρίως στην αρχή του αιώνα- ότι με τη μεταφύτευση της ευρωπαϊκής παράδοσης τέθηκαν κάποιες βάσεις στη μουσική παιδεία του τόπου για πρώτη φορά. Μπήκαν δηλαδή τα θεμέλια για το χτίσιμο κάποιας τεχνικής, που χωρίς αυτήν η μουσική δεν ξεπερνά το φολκλόρ. Τα περισσότερα όμως έργα ήταν και είναι ανάμιξη μιας ευρωπαϊκής τεχνικής (τις περισσότερες φορές κακομαθημένης) και δημοτικών ή δημοτικοφανών μελωδιών. Είναι όμως κωμωδία ν' ακούς τα «40 παλληκάρια» από τη Συμφωνική ορχήστρα, ή σουίτα σημερινού Ακαδημαϊκού συνθέτη καρμπόν του Χάυδν.

Μπορεί λοιπόν κάποια πρώτα έργα να είχαν δυναμισμό, κάποιοι αέρας έστω ασθενικός να φύσξε, αλλά η σχολή αυτή κουβαλάει το δικό της δράμα. Η γενιά αυτή μετά τον πόλεμο τράφηκε με τις δικές της σάρκες μέχρις ότου δεν της απόμεινε τίποτα. Γράφτηκε και γράφεται μουσική, εκτελείται λιγότερη. Δεν υπήρξε ωστόσο ποτέ ένα ζωντανό μουσικό κλίμα μέσα στο οποίο θα μπορούσε να αναπνέει και να ανανεώνεται. Δεν δημιουργήθηκε κοινό, το ενδιαφέρον ήταν πάντα ακαδημαϊκού τύπου, γι' αυτό γρήγορα και οι ίδιοι κατέληξαν αρτηριοσκληρωτικοί και ακαδημαϊκοί. Η υπόθεσή τους αφορούσε πια μόνο τους ίδιους και -ευτυχώς γι' αυτούς- το κράτος, που τους μοίρασε τις λιγοστές θέσεις-κλειδιά της μουσικής μας ζωής τα τελευταία 30 χρόνια. Δεν θέλω να πω ότι όλοι αυτοί ήταν ατάλαντοι. Συνήθως στέκομαι με σεβασμό μπροστά στις ώρες που κατανάλωσαν στο τραπέζι ή στο πιάνο. Τι να το κάνεις όμως; Το γενικότερο πρόβλημα της μουσικής δεν είναι υπαρξιακό. Είναι πρόβλημα πολιτιστικής ύπαρξης ενός λαού ολόκληρου. Αυτή η γενιά δεν κατόρθωσε να στραφεί σε πιο ζωογόνες πηγές. Έχουν ευθύνη και οι ίδιοι αλλά και ο χρόνος και ο χώρος μέσα στον οποίο έζησαν και δημιούργησαν.

Ο Δημήτρης Μπτρόπουλος και ο Νίκος Σκαλκώτας είναι δύο ιδιαίτερες περιπτώσεις που όσο και αν η συνθετική τους δράση είναι κυρίως προπολεμική, διαφορίζονται πλήρως από την Εθνική Σχολή και το έργο τους είναι ιδιαίτερα αξιόλογο.

Έχει ειπωθεί πολλές φορές για τον Μπτρόπουλο ότι η ορχήστρα κέρδισε έναν μεγάλο μαέστρο, αλλά ότι η σύνθεση έχασε έναν μεγάλο συνθέτη. Ο Μπτρόπουλος, κοσμοπολίτης και βαθιά μορφωμένος άνθρωπος, εκινείτο σ' έναν ευρωπαϊκό, καθαρά μουσικό χώρο όπως φαίνεται και από τα πρώτα του έργα (π.χ. από τα πιο πρώιμα έργα του κιόλας η όπερα του «Αδελφή Βεατρίκη» 1920, σε γαλλικό κείμενο του Μωρίς Μαίτερλινγκ και με την Κατίνα Παζινού στον ομώνυμο ρόλο, ξεχωρίζει πλήρως από το ύφος των έργων της Εθνικής Σχολής). Τα περισσότερα έργα του, π.χ. «10 inventions» για φωνή και πιάνο σε 10 ποιήματα του Καβάφη, *Ostinata* σε τρία μέρη για βιολί και πιάνο, το κοντσέρτο Γκρόσσο για ορχήστρα καθώς και οι σκηνικές του εργασίες στο Εθνικό Θέατρο, Ηλέκτρα του Σοφοκλή και Ιππόλυτος του Ευριπίδη κ.ά., είναι γραμμένα μ' ένα πρωτότυπο και δυναμικό ύφος και συμβαδίζουν με την πιο ζωντανή και προχωρημένη μουσική παραγωγή, στην Ευρώπη του καιρού του. Άλλωστε αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι σαν μαέστρος παρουσίαζε στην προπολεμική Αθήνα έργα όπως την «Ιστορία του στρατιώτη» του Ιγκόρ Στραβίνσκυ που ακόμη και σήμερα θεωρούνται και είναι πρωτοποριακά (Α' εκτέλεση, Πέμπτη 28 Γενάρη 1926).

Ο Νίκος Σκαλκώτας ήταν σημαντικότερος συνθέτης. Μαθητής του Σάι-νμπεργκ έμεινε στη Γερμανία περίπου 10 χρόνια και από το 1933 έως το 1949 έζησε στην Ελλάδα όπου και πέθανε. Έπαιζε βιολί στην Κρατική ορχήστρα και έγραψε έναν μεγάλο αριθμό από έργα. Από το ογκώδες έργο του τίποτα δεν εκτελέστηκε στην Αθήνα από το '33 έως το '49, εξόν από μερικούς από τους ελληνικούς χορούς του. Η μουσική του απομόνωση δεν είναι δυνατόν να μην επηρέασε τη δημιουργία του. Είναι όμως –για μένα– απόλυτα δικαιολογημένος ο όποιος ερμητισμός του και η όποια εγκεφαλικότητα του καταλογίζουν. Να θεωρείσαι σε ηλικία 25 ετών από τα μεγαλύτερα συνθετικά ταλέντα στην Ευρώπη και να καταδικάζεσαι με χιλιάδες σελίδες έργο να είσαι δεύτερο βιολί σε μια άθλια συμφωνική ορχήστρα, θεωρώ πως είναι τραγωδία και ντροπή συνάμα. Το έργο του Σκαλκώτα στο σύνολό του επέζησε.

Όχι ίσως στον βαθμό που διάφοροι όψιμοι φίλοι (αλήθεια, όταν ζούσε τι έκαναν;) θέλουν να τον τοποθετούν. Ήταν ταλαντούχος, ευαίσθητος, δυναμικός συνθέτης κι αν δεν έφτασε στο ύψος ενός Μπάρτοκ πιθανόν να μην φταίει ο ίδιος. Η απομόνωση, όσο ιδιοφυής κι αν είσαι, στοιχίζει. Είναι ντροπή σε όσους του την δημιούργησαν και σε όσους μουσικούς την ανέχτηκαν.

Λίγο μετά τον πόλεμο και αμέσως μετά τον θάνατο του Βέμπερν (1945) εμφανίζεται το φαινόμενο που ονομάστηκε «σύγχρονη μουσική». Μερικοί συνθέτες ακολούθησαν και γενίκευσαν σ' όλα τα επίπεδα το σύστημα του Σαίνμπεργκ. Και αυτό ξεκίνησε με κάποιες ιδέες και έργα του Άντον Βέμπερν, ενώ μερίδιο έχουν σε άλλα επίπεδα και οι Μεσσιάν και Βαρέζ. Έτσι και με κέντρο τα Φεστιβάλ του Ντάρμστατν ξεπήδησε μια ομάδα μουσικών σημαντικότεροι από τους οποίους και πιο γνωστοί ήσαν οι Μπουλέζ, Μπέριο, Νονο, Στοκκάουζεν κλπ. Έτσι αναπτύχθηκαν και εγκαταλείφθηκαν η μια φόρμα μετά την άλλη. Όταν μιλάνε για σύγχρονη μουσική, εννοούν το σειραϊκό σύστημα γενικευμένο, τη συγκεκριμένη μουσική, την ηλεκτρονική, τη μουσική του ελεύθερου ή ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού κ.λπ.

Είναι γεγονός και πρέπει να τονισθεί ότι η εμφάνιση αυτής της τάσης σήμανε σωστή επανάσταση στη μέχρι τότε μουσική. Το γκρέμισμα όλων των περιορισμών στα εκφραστικά μέσα υποσχόταν μουσική αναγέννηση που παρόμοια δεν είχε γνωρίσει ο κόσμος. Απελευθερώθηκαν πρωτόγνωρες δυνάμεις. Η συνέχεια δεν δικαίωσε τις ελπίδες. Μουσική γλώσσα δεν δημιουργήθηκε τελικά.

Πολλοί από τους νεότερους συνθέτες μας, με λιγότερο ή περισσότερο ταλέντο και οπωσδήποτε με μουσικής γνώσεις, στρέφονται και αγκαλιάζουν την τάση αυτή. Το φαινόμενο στην ελληνική του έκδοση είναι πιο απογοητευτικό. Το κακό μεγεθυμένο απ' τον επαρχιωτισμό ή καλύτερα ο ελληνικός επαρχιωτισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος. Η ορμή με την οποία το καινούργιο ιδίωμα συγκρούστηκε με τον ακαδημαϊσμό αποδυναμώθηκε γρήγορα. Η σύγχρονη μουσική *αυτόνομα* χρησιμεύει σήμερα σαν πρόσχημα ψυχολογικής ή άλλης επιβίωσης ή και άμυνας ακόμη, ομάδας μουσικών και ελάχιστων διανοουμένων οι οποίοι σ' αυτά τα λιγοστά κοντσέρτα επιβεβαιώνουν τη συνοχή τους σαν κοινωνική ομάδα, όπως παλιά οι παλιοί άρχοντες.

Σήμερα, μοναδικό αίτημα σ' αυτό τον χώρο είναι ο κάθε φορά καινούργιος ήχος αδιαφορώντας για οτιδήποτε άλλο. Οτιδήποτε το πιο άμεσο θεωρείται από ορισμένους ευνοχισμένους μπαμπάδες της σύγχρονης μουσικής σαν φοκλόρ. Και έτσι σιγά-σιγά σχεδόν έπαψε να υπάρχει μουσική. Εγκαταλείφτηκε –και μιλάω για τις φόρμες της καθαρής μουσικής– ό,τι είχε σχέση με κωδικοποιημένα μουσικά στοιχεία, επειδή λείει ήταν πιο παραδοσιακά. Κόπηκε η επικοινωνία. Προτού προλάβει να χρησιμοποιηθεί ένα εύρημα παλιώνει. Είναι ζωντανή η αγωνία του χώρου να επιβεβαιώσει την ύπαρξή του προσφεύγοντας, όχι στο κοινό, αλλά στο κενό. Αλλά ακόμα μια φορά το πρόβλημα δεν είναι υπαρξιακό. Τι να κάνουμε;

Ένας συνθέτης που ξεχώρισε από τα πρώτα του έργα είναι ο Γιάννης Χρήστου. Με πλατιά μουσική και εξωμουσική καλλιέργεια, μετουσίωσε καλλιτεχνικά την αγωνία του δημιουργώντας δικό του ύφος. Ξέφυγε τελί-

κά από τις συνισταμένες του χώρου, χάρις στο ταλέντο του. Πιστεύω πως ο πρόωρος χαμός του μάς στέρησε ακόμη σπουδαιότερα έργα και, γιατί όχι, έξω από το θανατηφόρο style.

Οπωσδήποτε καλοί, ταλαντούχοι και γνώστες αλλά αντιφατικοί και με έντονα τα σημάδια του style, ο Γιάννης Παπαϊωάννου (δάσκαλος των περισσότερων Ελλήνων συνθετών και δικός μου), ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Ν. Μαμαγκάκης, ο Αργ. Κουνάδης και μερικοί νεότεροι, ειδικότερα ο Γ. Κουρουπός, ο οποίος προσπάθησε, κυρίως στο Παρίσι, να γεφυρώσει το χάσμα σύγχρονης μουσικής και επικοινωνίας με κάποιες όπερες-θεάματα. Τα αποτελέσματα δεν είναι γνωστά και ο Κουρουπός –αναμφισβήτητα ταλαντούχος– δεν έχει προσαρμοστεί ακόμα στον ελληνικό χώρο.

Περνώντας στον χώρο του τραγουδιού, νομίζω πως είναι η κατάλληλη στιγμή να ξεκαθαρίσω τους λογαριασμούς μου με τους όρους «σοβαρά» και «ελαφρά μουσική». Είναι καιρός να απαλλαγούμε από κάτι που μας κληροδότησε μια στείρα ακαδημαϊκή σκέψη και, γιατί όχι, αστική αντίληψη, που θέλει ένα ανούσιο συμφωνικό έργο ή μια ηλεκτρονική σουπα σοβαρό έργο, και τον «Μεγάλο Ερωτικό» του Μάνου Χατζιδάκι ή τον «Επιτάφιο» του Μίκη Θεοδωράκη ελαφρό έργο. Πρόκειται για μια «βαθμολογία» που δεν χτυπάει μονάχα τη γλώσσα μας αλλά και τις κατηγορίες του μυαλού μας. Για μένα η σοβαρή (χωρίς εισαγωγικά) μουσική χωράει και την ευρωπαϊκή κλασική μουσική και το ποιοτικό ελληνικό τραγούδι που ανεβάζει το επίπεδο ευαισθησίας του λαού και τον σύγχρονο αισθητικό προβληματισμό και τη δημοτική παράδοση του λαού μας. Αντίθετα, στον ευρύ χώρο της ευτελούς και ελαφράς μουσικής χωράει και ο ανέκφραστος και στείρος ακαδημαϊσμός και το ηλίθιο και αντιδραστικό τραγούδι, που αποβλακώνει και νεκρώνει τις αισθήσεις του κόσμου, και ο ελιτίστικος τσαρλατανισμός, που μασκαρεύεται σε πρωτοπορία, και ο λαϊκισμός που μέσω των «ριζών» μας καπνλεύεται πολλές φορές την παράδοση.

Πώς λοιπόν δημιουργήθηκε μια νέα μουσική γλώσσα με βάση το τραγούδι; Το 1948 στο Θέατρο Τέχνης, ο Μάνος Χατζιδάκις κάνει μια ιστορική πια διάλεξη, η οποία ταράζει τα λιμνάζοντα νερά, για το ρεμπέτικο τραγούδι. Είναι ο πρώτος ιστορικά συνθέτης μας που βλέπει την πηγή της λαϊκής δημιουργίας αλλά που την περνάει μέσα από το προσωπικό του όραμα, μέσα από τις γνώσεις του και βάζει τις βάσεις για τον ουσιαστικό έντεχνο μουσικό μας πολιτισμό. Δεν νομίζω πως είναι ανάγκη να μιλήσω για τον Μάνο Χατζιδάκι και για ό,τι έφερε. Μαζί με τον Μίκη –αν και αντίθετοι σαν άνθρωποι και σαν καλλιτέχνες– αποτέλεσαν μια σχολή μόνοι τους και εδώ που τα λέμε την ουσιαστικότερη μέχρι τώρα στον μουσικό πολιτισμό μας.

Αναφέρω ενδεικτικά τα κυριότερα έργα του, την «Αχιβάδα», «Κύκλο C.N.S.», «Καταραμένο φίδι», τα «Τραγούδια στον Λόρκα», τον «Μαρσούα», τους εκπληκτικούς «Όρνιας», τη «Ρυθμολογία», τον «Μεγάλο Ερωτικό»

και το ακυκλοφόρητο ακόμη «Παίδες επί Κολωνώ» κ.λπ. Θέλω ν' αναφέρω εδώ αποσπάσματα από κάποια εφημερίδα του 1952:

...Πρέπει να είμαστε εμείς οι Κρητικοί πολύ περήφανοι για τον εξαιρετικό συνθέτη που σχεδόν δέκα χρόνια τώρα βρίσκεται στην πρώτη σειρά της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην πρωτεύουσα. Εκείνο που ανυψώνει τον Μ. Χατζιδάκι είναι η καινούργια ποιότητα που φέρνει στο εμπνευσμένο και πρωτοποριακό του έργο. Είναι ο πρώτος που έκοψε οριστικά τους δεσμούς με την ακαδημαϊκή αντίληψη με την τοποθέτηση της Ελληνικής παραγωγής μέσα σε μουσειακά, άψυχα πλαίσια και διακήρυξε με το ίδιο του το έργο την ανάγκη δημιουργίας γνήσιας νεοελληνικής μουσικής. Η μουσική του υπόκρουση στο Ματωμένο Γάμο του Λόρκα (Θέατρο Τέχνης 1948) μα προπάντων η Αχιβάδα, είναι πραγματικό ορόσημο στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής. Το αποκορύφωμα ωστόσο της συνθετικής του εργασίας είναι ο «Μαρσύας», ο «Καραγκιόζης», οι «Έξι λαϊκές Ζωγραφιές», έργα πνοής, αληθινές κατακτήσεις του μουσικού μας πολιτισμού. Η επαφή του κοινού με το έργο του Χατζιδάκι θα το πλουτίσει αφάνταστα φέρνοντάς το σε επικοινωνία με ό,τι καλύτερο έχουμε να δώσουμε εμείς οι συνθέτες σήμερα. Δηλαδή, μια νέα ποιότητα στη μουσική μας.

Εφημερίδα Κήρυξ, 4.12.1952

ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

Δέκα χρόνια αργότερα, ο Μίκης Θεοδωράκης, που ώς εκείνη τη στιγμή έκανε λαμπρές σπουδές στο Παρίσι και συνθετικά κινείτο στο ιδίωμα μιας κάποιας προχωρημένης συμφωνικής γραφής, κάνει στροφή 180° και γράφει τον αριστουργηματικό «Επιτάφιο» πάνω σε ποίηση του Γ. Ρίτσου. Ακολουθούν βέβαια ένας μεγάλος αριθμός από έργα, όπως το «Άξιον Εστί», η «Κατάσταση Πολιορκίας», τα «Επιφάνια Αβέρωφ». Το τεράστιο και ογκώδες έργο του Θεοδωράκη περιλαμβάνει έργα απ' ολόκληρο το φάσμα της μουσικής και συγκεκριμένα, έργα για πιάνο, μουσική δωματίου, σουίτες και κοντσέρτα για μεγάλη ορχήστρα, τραγούδια, κύκλους τραγουδιών, ορατόρια, σκηνικές εργασίες, έργα για τον κινηματογράφο κ.λπ. Το μουσικό κίνημα που ιστορικά ξεκίνησε με τον Μάνο Χατζιδάκι εμπεδώθηκε και λειτουργήσε μαζικά με τον Μίκη Θεοδωράκη. Έφεραν στα μουσικά πράγματα μια νέα διάσταση και μια νέα ποιότητα. Ίσως η υπερπαραγωγή τους (γιατί και οι δυο έχουν να επιδείξουν τουλάχιστον από 200 εργασίες ο καθένας) να έριξε λίγο την ποιότητά τους κάποιες φορές, ή κάποιες άλλες τα πράγματα να ήταν κάπως πρόχειρα. Όμως αυτό είναι για μένα τριτεύον. Μένει ότι έβαζαν τα θεμέλια για έναν νέο ζωντανό και ουσιαστικό μουσικό πολιτισμό.

Άλλο ένα στοιχείο σημαντικό κατά τη γνώμη μου που έδωσε ο Μίκης Θεοδωράκης και αναφέρομαι κυρίως στα χρόνια 1958-67, είναι ότι έδωσε

σ' έναν κόσμο χτυπημένο ανελέητα από την αντίδραση, έναν κόσμο που έβγαине τσακισμένος από τον εμφύλιο, τους κατατρεγμούς και τις εξορίες και εννοώ τους αριστερούς, το δικό τους τραγούδι. Πρόκειται για ιστορικό γεγονός όσο κι αν γρήγορα το ίδιο αυτό γεγονός υπονομεύτηκε από ατάλαντους «προοδευτικούς» «συνθέτες». Ενώ λοιπόν ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης εξακολουθούν να γράφουν, μέσα στο γόνιμο έδαφος που αυτοί δημιούργησαν, ανδρώνεται μια καινούργια γενιά μουσικών στην οποία έλαχε ο άχαρος ρόλος να οδηγήσουν τη γλώσσα που οι δυο δημιούργησαν, φοβάμαι πολύ, σε εκφυλισμό.

Το πρόβλημα είναι ιστορικό και γενικότερο, δεν λύνεται με το να μοιράσει κανείς ευθύνες στην κακότυχη γενιά. Ούτε νομίζω πως πολλοί από τους συνθέτες δεν είχαν ταλέντο. Ίσως μάλιστα μερικοί απ' αυτούς να διέθεταν αρκετό. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε και έναν εξωμουσικό παράγοντα που οδήγησε για τα καλά στην οδό της απώλειας. Η μουσική –δίσκοι, μαγνητοταινίες, κασέτες– έγινε προσοδοφόρος κλάδος για τους καπιταλιστές αλλά και για τους συνθέτες, τους στιχουργούς και τους τραγουδιστές. Τα κίνητρα έγιναν οικονομικά, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τέχνη κι από οποιαδήποτε άλλη εποχή κι αυτό είχε σοβαρές επιπτώσεις στην τυποποίηση και στο ψεύτισμα της παραγωγής.

Η καινούργια γενιά των μουσικών ζει, λοιπόν, κάτω από τη βαριά σκιά του Μάνου και του Μίκη. Αυτοί, με το ορμητικό ταλέντο τους, μοιάζει να τα είπαν όλα. Οι νέοι τούς απονέμουν τιμές και τις περισσότερες φορές τούς αναμασούν. Η προσφυγή και μόνο αυτή στον λαϊκό πλούτο (κανείς δεν τον αρνείται) έχει γίνει πια κλισέ. Η θεματογραφία, περιορισμένη, ξεκόβει ολοένα από τον σύγχρονο μεταπολεμικό άνθρωπο, για να μιλήσει στον Θεόφιλο, να παίξει με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη· και αυτό, στην καλύτερη περίπτωση.

Θεωρώ σαν λαϊκισμό αυτή την τάση: Μίμηση του λαϊκού, που άνησε ιδιαίτερα δυστυχώς μέσα στον αριστερό χώρο. Για μένα το φαινόμενο είναι πολύ ανησυχητικό, και θα έπρεπε και πρέπει να χτυπηθεί ανελέητα, χωρίς να μας αναστέλλει το προοδευτικό του προκάλυμμα. Ποια είναι η εικόνα της ζωής μέσα στο λαϊκιστικό τραγούδι; Στην Κοκκινιά ή στην Καισαριανή, το αγόρι είναι λεβέντης, φτωχός πλην τίμιος δουλεύει στη φάμπρικα ή στην οικοδομή και ταυτόχρονα αγαπά το νοικοκυρεμένο κορίτσι μέσα σε γεράνια, γαρούφαλα, μαντζουράνες, ροδιές, μανταρίνια και κιτρολέμονα και μόλις υπο τους ήχους μπαλαμά και μπουζουκιού. Ο πλήρης βιταμινών χλωροφύλλης έρωας, θα φθάσει γρήγορα σε αίσιον τέλος μαζί με τα κοινωνικά αιτήματα που και αυτά θα δικαιωθούν –είναι βέβαιος ο στιχουργός. Βέβαια υπάρχει και πιο καλόγουστος λαϊκισμός, με περισσότερη κουλτούρα, όχι όμως λιγότερο ξεκομμένος απ' ό,τι σήμερα θα μπορούσε να μας εκφράζει. Και βέβαια μ' έναν τέτοιο τρόπο πάνε περίπατο όλα όσα η προοδευτική

σκέψη και, για ν' αναφερθώ ειδικότερα, η μαρξιστική αισθητική μάς έδωσε. Το βασικό στοιχείο της οποίας ήταν και είναι ότι η σημερινή τέχνη, σαν διαδικασία ενταγμένη στους κόλπους μιας ιστορικής σύγκρουσης, πρέπει να είναι ΚΡΙΤΙΚΗ, σ' αντίθεση μ' εκείνη την τέχνη που τη θέλουν φυσική έκφραση της πραγματικότητας, ή ότι ο άνθρωπος μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο και ότι μέσα στη διαδικασία της αλλαγής αυτής αλλάζει αναγκαστικά και ο ίδιος. Οι λαϊκιστές αδιαφορούν για κάτι που είναι βασικό, για να μην πω το κύριο, μέσα σε μια μαρξιστική θεώρηση των πραγμάτων: Και αυτοί μας παρουσιάζουν τον εργάτη αλώβητο, μονοεπίπεδο, καλό, αδιάφορο, στατικό και όχι εξελισσόμενο μέσα από τις ταξικές συγκρούσεις και από τις ίδιες του τις αντιφάσεις. Μα πείτε μου, σε τι διαφέρει μια τέτοια εικόνα από την εικόνα των ταινιών του Νίκου Ξανθόπουλου της δεκαετίας του '60; Εγώ τη θεωρώ αντιδραστική.

Ο παραστατικός και «κατανοητός» τρόπος στο τραγούδι και στον κινηματογράφο, στα πιο χαμηλά επίπεδα, δεν είναι άλλος από αυτόν που προτιμά η άρχουσα τάξη για να περνάει την ιδεολογία της. Συνεπώς, θα ήταν παραλογισμός να νομίζει κανείς ότι ο προοδευτικός καλλιτέχνης πρέπει να πάρει τη χυδαία αυτή φόρμα, επειδή δήθεν αυτήν κατανοεί ο κόσμος, και αλλάζοντας το θέμα να δημιουργήσει έργο προοδευτικό. Γεγονός αναμφισβήτητο για όσους δεν θέλουν να το καταλάβουν: Η Τέχνη είναι μια μορφή γνώσης και εργασίας και σαν τέτοια εμπεριέχει το στοιχείο της έρευνας, έτσι ώστε να γεννιέται κάθε φορά μια νέα μορφή ρεαλισμού, ικανή να εκφράζει τα σύνθετα προβλήματα μιας νέας εποχής. Και όχι η τεράστια κληρονομιά της μουσικής μας παράδοσης, η μεγάλη δυτική μουσική (Μπετόβεν, Μότσαρτ, Μπαχ, Μάλερ, Μπάρτοκ, Στραβίνσκι, Σοστακόβιτς), οι νέες ανακαλύψεις, η τζαζ κ.λπ. να συρρικνώνονται μέσα σε τρίλεπτα χασάπικα, ζεϊμπέκικα, σωρηδόν.

Κάποια άλλη τάση του λαϊκισμού εκφράζεται στην ευκολία με την οποία μελοποιήθηκε σε δεκάδες «μεγάλες» φόρμες, ορατόρια κ.λπ. μεγάλο μέρος της ποιητικής μας παραγωγής. Η αφέλεια συναγωνίζεται το θράσος: ερμηνευτές, ορχήστρες στην υπηρεσία μικρής έμπνευσης. Και τέλεια αφροντισιά στην τεχνική. Ελάχιστοι από τους μουσικούς της γενιάς αυτής θεώρησαν απαραίτητο να σπουδάσουν τη γλώσσα τους. Θριαμβεύουν οι προθέσεις, για πόσο όμως;

Μια άλλη τάση στον λαϊκισμό είναι και η επιστροφή στις ρίζες. Εδώ θα ήμουν α δίκος αν δεν εντόπιζα κατ' αρχήν το γεγονός ότι κάποια έργα και αρκετά τραγούδια έχουν μια ποιότητα. Πιστεύω πως το σύστημα αυτό, όμως, είναι τελικά αδιέξοδο και σε μεγάλο βαθμό φολκλορικού τύπου που αγνοεί την πρόοδο. Δεν έχω καταλάβει ακόμη γιατί προσπάθησαν σε κάποια περίοδο να μας επιβάλουν το ριζίτικο και το ηπειρώτικο σαν ακραιφνή μουσική έκφραση στην πόλη μας σήμερα. Οι ρίζες μας, το δημοτικό τρα-

γούδι, το ξαναλέω, είναι πολύτιμο και πρέπει να σκύψουμε πάνω τους με σεβασμό. Αλλά αλίμονο αν θεωρήσει κανείς ότι τα πράγματα πρέπει να μείνουν στάσιμα. Ο Σολωμός, ο Καβάφης, ο Σεφέρης, ο Ρίτσος είναι μεγάλοι ποιητές. Πόση διαφορά όμως υπάρχει στη φόρμα τους. Για το θέμα αυτό μπορούν να ειπωθούν πολλά. Κάθε φορά βέβαια το έργο είναι εκείνο που δικαιώνει ή όχι τη θεωρία. Εγώ, πάντως, κλείνοντας εδώ το θέμα της Ελληνικότητας, θα ξαναδώσω για δεύτερη φορά τον λόγο στον Μίκη Θεοδωράκη.

Γράφει κάπου ότι: «Την Ελληνικότητα στη μουσική θα την δώσει ο τρόπος που αντιμετωπίζει το θέμα του ο συνθέτης και φυσικά η ανάπτυξή του. Όμως δεν είναι αρκετή η οργανική συνάρτησή του με το περιβάλλον, το λαό και την εποχή του. Χρειάζεται ακόμη πάρα πολλή εργασία τεχνική, επιστημονική, για την κατάκτηση των σύγχρονων εκφραστικών τρόπων της μουσικής.

Και αν φυσικά δεν πρέπει να ξεχνάμε την καταγωγή μας, άλλο τόσο δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα τεχνικά και εκφραστικά δεδομένα της σύγχρονης σύνθεσης διαγράφουν τεχνικές και εκφραστικές προϋποθέσεις για το σύγχρονο έργο». Και καταλήγει ο Θεοδωράκης:

«Ωστόσο, το γνήσιο ελληνικό έργο θα πρέπει να είναι και γνήσιο σύγχρονο έργο. Να προωθεί σωστά τη δομή της σύνθεσης καθ' εαυτήν».

Πράξη, τχ. 3, Μάρτης - Μάης 1981

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΟΣ,
ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ**

*Κοινωνικές σχέσεις εξουσίας
και τραγούδι*

Στην υπηρεσία του Έθνους

(Για την ιδεολογική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού)

1. Η κρίση του τραγουδιού:

Μια «αριστερή» μυθολογία για ένα «εθνικό» πρόβλημα

Τους τελευταίους μήνες η «κρίση» στον χώρο του ελληνικού τραγουδιού βρίσκεται στο επίκεντρο της επικαιρότητας. Προηγήθηκε η διαμάχη στο εσωτερικό της ένωσης μουσικοσυνθετών-στιχουργών Ελλάδας (ΕΜ-ΣΕ), που κορυφώθηκε με την αποχώρηση από την ένωση ενός όχι ευκαταφρόνητου αριθμού συνθετών, μεταξύ των οποίων βρίσκονται πολλοί από τους καταξιωμένους, με πρώτους τους Χατζιδάκι και Θεοδωράκη. Ακολούθησε η διαμάχη ανάμεσα στην «ένωση δημιουργών ελληνικού τραγουδιού» (ΕΔΕΤ), που ίδρυσαν οι αποχωρήσαντες, και την ένωση τραγουδιστών Ελλάδας (ΕΤΕ). Αποκορύφωμα της διαμάχης η «απαγόρευση» να τραγουδούν δικές τους συνθέσεις, που απηύθυναν οι Χατζιδάκις και Θεοδωράκης προς τα στελέχη της ΕΤΕ Αλεξίου, Γαλάνη, Νταλάρα.

Τα γεγονότα αυτά απασχόλησαν επί μέρες τις πρώτες σελίδες των εφημερίδων, αποτέλεσαν αφορμή για να γραφτούν δημοσιογραφικά σήριαλ, προκάλεσαν συνεντεύξεις, τροφοδότησαν «έρευνες» κ.λπ. Ακόμα περισσότερο, απασχόλησαν τους κρατικούς υπευθύνους και τα κόμματα, έδωσαν την ευκαιρία για διαμεσολαβήσεις και «συμβιβαστικές προτάσεις» από πολιτικούς και συνδικαλιστικούς φορείς. Η κρίση στον χώρο του ελληνικού τραγουδιού αναδείχθηκε σε «εθνικό» πρόβλημα.

Αξιοσημείωτο είναι πάντως ότι σύσσωμος σχεδόν ο Τύπος κάλυψε και πρόβαλε τις θέσεις αποκλειστικά και μόνο της ΕΔΕΤ, και μάλιστα με έναν τρόπο που περισσότερο συγκάλυπτε παρά φώτιζε τις αιτίες της διένεξης.¹

1 Εξαίρεση αποτέλεσε η *Ελευθεροτυπία*. Για το περιεχόμενο των διενέξεων στον χώρο του τραγουδιού βλ. το άρθρο «Οι μάγκες δεν υπάρχουν πια.... τους πάτησε το τραίνο» στον *Σχολιαστή*, τχ. 13.

Προβλήθηκε έτσι μια ερμηνεία για τη σημερινή κρίση στον χώρο του τραγουδιού, αλλά και μια αντίληψη για τον ρόλο και τη λειτουργία του τραγουδιού στα πλαίσια του νεοελληνικού πολιτισμού, που ούτε λίγο ούτε πολύ βασίζεται στη θέση ότι πίσω από τις εξελίξεις βρίσκεται πάντα το συμφέρον αλλά και η προμελέτη των δισκογραφικών εταιρειών. Για να επιβάλουν στο τραγούδι τις κατευθύνσεις που θέλουν, ισχυρίζονται οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, οι εταιρείες δημιούργησαν και χρησιμοποιούν σήμερα σαν όργανά τους τους τραγουδιστές-φίρμες, ένα ολόκληρο «σταρ-σύστημα» τραγουδιστών.

Ο Μίκης Θεοδωράκης, από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές αυτών των απόψεων, εξέδωσε μάλιστα πρόσφατα ένα βιβλίο, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Σταρ-Σύστημα», όπου διαβάζουμε: «Στην ελληνική αγορά, τελικά επικράτησε εκείνος που συνέλαβε πρώτος και εφαρμόσε δραστήρια το Σταρ-Σύστημα... Η εταιρεία δεν θέλησε να βγάλει από το έργο μου τα κέρδη που μπορούσε! Αυτή η διαπίστωση με γέμισε δέος αλλά και θαυμασμό για τη συνέπεια και την επιμονή της προκειμένου να πετύχει (την)... πλήρη εκμετάλλευση της ελληνικής αγοράς... Τραγουδιστές συνδεδεμένοι με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι μπαίνουν επικεφαλής στην εκστρατεία που θα καταλήξει στις μέρες μας στην τελική και ολοσχερή αμφισβήτηση και απόρριψη του έντεχνου λαϊκού και μαζί όλου του ελληνικού τραγουδιού. Ο αληθινός λόγος που οδήγησε σ' αυτή την απόφαση ήταν να καταργήσουν τους δημιουργούς του τραγουδιού».

Όμως τα επιχειρήματα του Μ. Θεοδωράκη είναι περισσότερο από σαθρά. Όχι μόνο γιατί ο ίδιος που καταγγέλλει σήμερα την «επιστροφή στις ρίζες» (που προωθούν, υποτίθεται, οι τραγουδιστές), ήταν εκείνος, που λίγους μόλις μήνες πριν, υπερασπιζόταν τις «ρίζες» και τις αναζητούσε άλλοτε στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική και άλλοτε στο τσιφτετέλι.² Ούτε ακόμα γιατί, αντίθετα με τους ισχυρισμούς του, οι εταιρείες ήταν

2 Ο Θεοδωράκης δήλωνε στο παρελθόν: «Οι βαθύτερες ρίζες του Ελληνισμού είναι η εθνική μας κουλτούρα. Ανεβάζει τους πολυτιμότερους εθνικούς χυμούς προς τον κορμό του έθνους... Οι ρίζες είναι τόσο βαθιές και άτρωτες ώστε... μας εξασφαλίζουν μεγάλες προοπτικές για το μέλλον του λαού μας» (Περί τέχνης, εκδ. Παπαζήση, σελ. 58). Πριν λίγο καιρό, με τραγουδιστή τον Μητροπάνο, αναζήτησε τις «λαϊκές ρίζες» του έθνους και δήλωνε στον Τύπο ότι θα συνθέσει τσιφτετέλια που αρέσουν στους νέους. Λίγο παλιότερα, το Πάσχα του '83, είχε ασχοληθεί με τις «ορθόδοξες-εκκλησιαστικές ρίζες» του έθνους.

Σήμερα όμως, στο βιβλίο του «Σταρ-Σύστημα» δηλώνει: «Αυτή η πομπώδης διαφημισμένη επιστροφή στις ρίζες τη στιγμή που το δένδρο είναι γεμάτο καρπούς... [είναι] σύνθημα που θα ταίριαζε περισσότερο προς τους ριζοφάγους τυφλοπόντικες και όχι σε ανθρώπους με υγιή αντανάκλαστικά και αισθήσεις».

Τα σχόλια, νομίζουμε, περιττεύουν.

πάντα παραπάνω από πρόθυμες να προωθήσουν το έργο του.³ Πολύ περισσότερο η επιχειρηματολογία του Θεοδωράκη είναι σαθρή γιατί αυτό που περιγράφει σαν «σταρ-σύστημα» και το θεωρεί σαν πρόσφατο δημιούργημα των εταιρειών, δηλαδή η παρουσία των τραγουδιστών στο επίκεντρο της δημοσιότητας, η «προβολή» τους στο κοινό και η «επισκίαση» των συνθετών, κάθε άλλο παρά είναι συμπτώματα της σημερινής συγκυρίας ή έστω της συγκυρίας μετά τη μεταπολίτευση. Για παράδειγμα, πόσοι γνωρίζουν σήμερα ποιοι συνέθεσαν τα τραγούδια «της» Βέμπο, «του» Γούναρν ή ακόμα και «του» Καζαντζίδη;⁴

Όμως η πραγματικότητα (του τραγουδιού) έχει και την άλλη όψη της. Δεν είναι μόνο οι τραγουδιστές που αναδείχτηκαν μέσα από τη λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού. Το ίδιο συνέβη και με τους μουσικοσυνθέτες. Ελάχιστοι είναι οι δημιουργοί σε άλλες καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, δηλαδή γλύπτες, χαράκτες, ζωγράφοι, λογοτέχνες, ποιητές, σκηνοθέτες, ακόμα και συνθέτες έξω από τον χώρο του τραγουδιού, που να γνώρισαν την κοινωνική αναγνώριση και οπωσδήποτε τη δημοσιότητα και την προβολή που έτυχαν οι συνθέτες του ελληνικού τραγουδιού.

Όσο γι' αυτά τα φοβερά «Υποκείμενα της Ιστορίας», τις δισκογραφικές εταιρείες, δεν είναι καθόλου πειστικό γιατί να θέλουν να «παραγκωνίσουν» τους φθασμένους συνθέτες, αν από τα τραγούδια τους μπορούν να αποκομίζουν κέρδη. Άλλωστε οι ίδιοι άνθρωποι που τώρα υποστηρίζουν ότι οι εταιρείες προωθούν τους τραγουδιστές-σταρ του ελληνικού τραγουδιού, μέχρι πριν λίγο προσπαθούσαν να μας πείσουν ότι οι εταιρείες προωθούν μόνο το ξένο τραγούδι (και ιδίως αυτό που προάγει τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής»), για να υπονομεύσουν το ελληνικό τραγούδι σαν σύνολο (και ιδίως το τραγούδι που πηγάζει από τις «παραδόσεις μας»).

Φαίνεται λοιπόν πως πίσω από τη διαμάχη κάποιων συνθετών με κάποιους τραγουδιστές και τη δημοσιότητα που πήρε αυτή η διαμάχη, βρίσκεται μια πραγματικότητα που το χονδροειδές σχήμα σχετικά με τις «προθέσεις των εταιρειών» περισσότερο συγκαλύπτει παρά φωτίζει:

3 Το Πάσχα του 1984 κυκλοφόρησαν σχεδόν ταυτόχρονα επτά (7) δίσκοι του Θεοδωράκη, γεγονός που αναμφίβολα αποτελεί «νέο πανελλήνιο ρεκόρ». Εξάλλου ο δίσκος του «Επιβάτης» κυκλοφόρησε παλαιότερα από δύο εταιρείες ταυτόχρονα, με διαφορετικές βέβαια ερμηνεύτριες (Φαραντούρη - Ζορμπαλά).

4 Άλλωστε ο ίδιος ο Θεοδωράκης δυσαρεστείτο για τη «δημοτικότητα» των ερμηνευτών πολύ πριν διαμορφωθούν οι σημερινές «επιδιώξεις» των εταιρειών και το «σταρ-σύστημα» τους. Το 1956 έγραφε στο τεύχος 21 της Επιθεώρησης Τέχνης: «Αλ-λοτε υπήρχε κατ' αρχήν η Μουσική που ερμηνευότανε από τον εκτελεστή. Σήμερα υπάρχει κατ' αρχήν ο Ερμηνευτής που εκτελεί την Μουσική... Το κοινό των συναυλιών... προοδευτικά οδηγείται προς ένα διαρκές βίωμα θαυμασμού δίχως όρια... για έναν πραγματικό ερμηνευτικό ακροβατισμό που το γεμίζει με δέος κατά βάση παρόμοιο με το δέος που δοκιμάζει το πλήθος των μεγάλων ταίρκων».

Υπαιτισσόμαστε την ιδιαίτερα σημαντική θέση που καταλαμβάνει το τραγούδι στον πολιτισμό της σύγχρονης (καπιταλιστικής) Ελλάδας.

Δεν πρόκειται για ένα ζήτημα απλά και μόνο του καλλιτεχνικού χώρου. Πρόκειται για ένα ζήτημα που κατά κύριο λόγο αναφέρεται στις κοινωνικές σχέσεις που δομούν τη σύγχρονη (καπιταλιστική) κοινωνία, τις (πολιτιστικές-ιδεολογικές, αλλά και πολιτικές και οικονομικές) σχέσεις εξουσίας και τις μαζικές πρακτικές που αναπτύσσονται στα πλαίσιά τους. Αυτή την κοινωνική λειτουργία του τραγουδιού θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε σ' αυτό το άρθρο.

2. Ο πολιτιστικός ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους και το τραγούδι

Από πού αντλεί λοιπόν το τραγούδι την ξεχωριστή θέση του μέσα στις πολιτιστικές πρακτικές της κοινωνίας μας; Αν εδώ απαντήσουμε ότι το ζήτημα βρίσκεται στην ικανότητα του τραγουδιού να συγκινεί και να ψυχαγωγεί τις πιο πλατιές μάζες, θα έχουμε απλώς παρακάμψει το ερώτημα μέσα από μια ταυτολογία. Το ερώτημα είναι να διαπιστώσουμε με τι είδους κοινωνικές σχέσεις και λειτουργίες συνδέεται η διάδοση του τραγουδιού, στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Το ζήτημα της παραγωγής του τραγουδιού, από τη σύνθεση μέχρι τη ζωντανή εκτέλεση και τη δισκογραφία, ξεπερνάει τους στόχους μας.

Αρχικά μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι το τραγούδι, από τα ίδια τα δομικά χαρακτηριστικά του, μπορεί να αποκτήσει μια ξεχωριστή, σε σύγκριση με άλλες καλλιτεχνικές μορφές, αμεσότητα, μια λειτουργικότητα σε μαζικό επίπεδο:

α) Η ηχητική διάσταση του τραγουδιού, η «συνύπαρξη» μουσικής και στίχων, η ολοκλήρωσή του μέσα σε λίγα λεπτά, το γεγονός ότι δεν χρειάζεται, κατά κανόνα, κάποια ιδιαίτερη προπαίδεια για την παρακολούθηση και απόλαυσή του, όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού, το συνδέουν με τη διατύπωση ενός ρητού (ιδεολογικού) «μηνύματος». Το μήνυμα αυτό ο καταναλωτής του τραγουδιού, ο ακροατής του ραδιοφώνου ή του δίσκου, ή ο θαμώνας του κέντρου, μπορεί να το αφομοιώσει άμεσα, παράλληλα με την «απόλαυσή» του, καθώς τραγουδάει μαζί με τον εκτελεστή το ρεφρέν ή και ολόκληρο το τραγούδι ή το επαναλαμβάνει κατόπιν κατ' ιδίαν. Το τραγούδι επιτρέπει λοιπόν τη γρήγορη και άμεση έκφραση εικόνων, προτάσεων και ιδεών, με ρητά ιδεολογικά αποτελέσματα.⁵

β) Το γεγονός ότι το τραγούδι βασίζεται στον ήχο, έχει σαν αποτέλεσμα

5 Ακραία περίπτωση τραγουδιού είναι βέβαια το διαφημιστικό τραγούδι, που «σκηνοθετεί» ένα σαφές «μήνυμα» μέσα σε 10 με 30 δευτερόλεπτα.

το να ανατίθεται, «φυσικώ τω τρόπω», η διάδοση του στα μαζικά μέσα ενημέρωσης, κυρίως το ραδιόφωνο, αλλά και την τηλεόραση. Αντίθετα δεν είναι δυνατόν να συνδεθούν με τα μαζικά μέσα ενημέρωσης καλλιτεχνικές πρακτικές άλλου τύπου.⁶

γ) Τέλος, το τραγούδι συνδέεται, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική μορφή, με μαζικές πρακτικές. Στη συναυλία ή και στο κέντρο διασκέδασης, η ζωντανή επικοινωνία ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τους ακροατές,⁷ η *από κοινού* συγκίνηση και απόλαυση των τελευταίων, η *από κοινού* βίωση της εκφερόμενης μυθοπλασίας, τους διαμορφώνει σ' ένα συγκινησιακά και νοητικά ομογενοποιημένο κοινό. Από τη συνάθροιση των μεμονωμένων ατόμων, πριν την παράσταση, διαμορφώνεται μια ομήγυρη με κοινές ή έστω συγκλίνουσες σκέψεις και συναισθήματα. Αναπτύσσονται δηλαδή κάποιες διαδικασίες ταύτισης ανάμεσα στους αποδέκτες του καλλιτεχνικού προϊόντος που είναι πολύ εντονότερες (με εξαίρεση ίσως το θέατρο) και πολύ μαζικότερες από τις αντίστοιχες διαδικασίες που σχετίζονται π.χ. με τις εικαστικές τέχνες ή τη λογοτεχνία.

Όμως αυτή η «εκ φύσεως» αμεσότητα του τραγουδιού, που με τα πιο πάνω προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε, δεν αρκεί για να μας ερμηνεύσει τη σημερινή θέση του στα πολιτιστικά μας πράγματα. Γιατί στις σύγχρονες (καπιταλιστικές) κοινωνίες η καλλιτεχνική λειτουργία απέχει πολύ –όπως ήδη υπαινιχθήκαμε μιλώντας για τη θέση του τραγουδιού στα μέσα ενημέρωσης– από το να αποτελεί μια «ιδιωτική» υπόθεση ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό. Πολύ περισσότερο, έχουμε να κάνουμε μ' ένα «εθνικό σύστημα πολιτισμού» που «αγκαλιάζει», ταξινομεί, αλλά και ιεραρχεί τα κάθε λογής καλλιτεχνικά προϊόντα και τις καλλιτεχνικές λειτουργίες και διαμεσολαβεί κατόπιν τη διάθεσή τους στο πλατύ κοινό. Είναι προφανές ότι αναφερόμαστε σ' αυτό που ο Λ. Αλτουσέρ ονόμασε *πολιτιστικό ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους* και ο οποίος πέρα από την καλλιτεχνική παραγωγή «αγκαλιάζει», οργανώνει και διασφαλίζει τη διάδοση και όλων των άλλων κοινωνικών πρακτικών με «μορφωτικό» ή ψυχαγωγικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα η καλλιτεχνική κριτική από τη μία, αλλά και τα σπορ και ο αθλητισμός από την άλλη.⁸

6 Για λόγους που και πάλι σχετίζονται (και) με τα δομικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής παραγωγής, μια άλλη καλλιτεχνική πρακτική, η λογοτεχνία, συνδέεται προνομιακά με τη λειτουργία του σχολικού μηχανισμού. (Βλ. Π. Μασερέ, Ε. Μπαλιμπάρ, *Για μια υλιστική προσέγγιση της λογοτεχνίας και της γλώσσας*, εκδ. Αγώνας, 1981).

7 Βέβαια, είναι ο ερμηνευτής και όχι ο συνθέτης ή ο στιχουργός που κυρίως διαμεσολαβεί το τραγούδι στο κοινό· ο ερμηνευτής προσφέρει άμεσα στο κοινό την αισθητική απόλαυση και γι' αυτό είναι ο πρώτος, που, κατά κανόνα, απολαμβάνει την αναγνώριση του κοινού. Γι' αυτή την προφανή άμεση σχέση δεν χρειάζεται καμιά προμελέτη καμιάς δισκογραφικής ή άλλης εταιρείας.

8 Βλ. Λ. Αλτουσέρ, «Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους», στο *Θέσεις*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1977.

Ο πολιτιστικός ιδεολογικός μηχανισμός του (αστικού) κράτους συναπαρτίζεται βέβαια από μια σειρά διαφορετικούς θεσμούς, που εμφανίζονται τόσο κάτω από δημόσιες (π.χ. κρατικά θέατρα) όσο και κάτω από ιδιωτικές νομικές μορφές (κέντρα διασκέδασης, επιτελεία δισκογραφικών εταιρειών κ.λπ.), που όλοι μαζί κατατείνουν όμως σ' ένα ενιαίο πολιτιστικό αποτέλεσμα: Συμβάλλουν στη διαμόρφωση και την ανάπτυξη του σύγχρονου «εθνικού (ελληνικού) πολιτισμού». Έχουμε να κάνουμε λοιπόν μ' έναν εθνικό μηχανισμό οργάνωσης και διάδοσης των πολιτιστικών πρακτικών. Καθοριστικό ρόλο για την ενοποίηση των επιμέρους θεσμών σ' έναν εθνικό μηχανισμό παίζουν τα μέσα ενημέρωσης. Τα κρατικά μέσα ενημέρωσης, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, αλλά και ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος.

Ο πολιτιστικός μηχανισμός αποτελεί έναν ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους, πράγμα που σημαίνει ότι μέσα από τη λειτουργία του διαδίδει και εμπεδώνει την κυρίαρχη αστική ιδεολογία και με τον τρόπο αυτό συμβάλλει «στην αναπαραγωγή των σχέσεων παραγωγής, δηλαδή των σχέσεων καπιταλιστικής εκμετάλλευσης» (Αλτουσέρ). Ο πολιτιστικός μηχανισμός δεν «παράγει» βέβαια την ιδεολογία, όπως δεν παράγει και την καλλιτεχνική δημιουργία. Εντούτοις, μέσα από την ταξινόμηση - ιεράρχηση - διάδοση των πρακτικών με ψυχαγωγικό - καλλιτεχνικό - μορφωτικό περιεχόμενο, εγχαράσσει στους αποδέκτες των μηνυμάτων του, δηλαδή πρώτα απ' όλα στις λαϊκές τάξεις, την κυρίαρχη ιδεολογία. Παράλληλα δημιουργεί κάποιους (ιδεολογικούς και κοινωνικούς) όρους που πριμοδοτούν συγκεκριμένες κατευθύνσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή.

Μπορούμε τώρα να διατυπώσουμε μια πληρέστερη απάντηση στο ερώτημα που είχαμε θέσει στο προηγούμενο κεφάλαιο: Αν το τραγούδι κατέχει μια καίρια θέση στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό, αυτό προκύπτει από τη σημαίνουσα θέση που κατέχει στο εσωτερικό του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους. Προκύπτει δηλαδή τελικά και συνδέεται με τον σημαντικό ιδεολογικό ρόλο που επιτελεί το τραγούδι.

Εδώ όμως προκύπτει ένα επιπλέον πρόβλημα: Γιατί και πώς συνδέεται η διάδοση του τραγουδιού με την αναπαραγωγή και εμπέδωση της αστικής ιδεολογικής κυριαρχίας;

Κατ' αρχήν δεν θα πρέπει να αμφιβάλλουμε για τα ιδεολογικά αποτελέσματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το ίδιο το γεγονός, πρώτα απ' όλα, ότι μια πρακτική θεωρείται καλλιτεχνική και λειτουργεί σαν τέτοια, σχετίζεται με την κυριαρχία των (καπιταλιστικών) σχέσεων εξουσίας. Επιπλέον, και αυτό είναι το κυρίαρχο, η καλλιτεχνική παραγωγή, το έργο τέχνης, συνδέεται πάντα με την ιδεολογία, με την κυριαρχία, τη διάδοση και τη σταθεροποίηση, ή την κριτική κάποιων ιδεολογικών σχέσεων. Ολόκληρη η μαρξιστική παράδοση υποδεικνύει πάντα αυτά τα ιδεολογικά

αποτελέσματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁹

Αν όμως όσα είπαμε πάρα πάνω σημαίνουν ότι η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να συνδέεται είτε με προοδευτικά είτε με αντιδραστικά ιδεολογικά αποτελέσματα, τότε πώς ισχυριζόμαστε ότι το τραγούδι (σαν σύνολο) συμβάλλει στη διάδοση της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας; Αν, για παράδειγμα, τα ιδεολογικά αποτελέσματα που αναπαράγονται από την ψυχαγωγία που προσφέρει το ποδόσφαιρο συνδέονται μονοσήμαντα με τις αστικές ιδεολογίες του τοπικισμού-σωβινισμού-εθνικισμού ή έστω με την αστική ιδεολογία του δικαίου, ισχύει κάτι τέτοιο εξίσου με το τραγούδι, σε μια εποχή μάλιστα που η λογοκρισία έχει υποχωρήσει; Όταν η πλειοψηφία των δημιουργών εντάσσεται στον χώρο της ευρύτερης Αριστεράς, αυτό δεν θα πρέπει να μας κάνει να θεωρούμε δεδομένο ότι το έργο τους συνδέεται με κάποια προοδευτικά ιδεολογικά αποτελέσματα; Βέβαια, η προοδευτικότητα ενός καλλιτεχνικού έργου δεν διασφαλίζεται από την προοδευτική πολιτική τοποθέτηση του δημιουργού του,¹⁰ εν τούτοις το ερώτημα που μόλις θέσαμε εξακολουθεί να παραμένει.

Αν η διάδοση του τραγουδιού συνδέεται με τη διάδοση της κυρίαρχης ιδεολογίας, αυτό είναι αποτέλεσμα όχι του ότι δεν υπάρχουν προοδευτικά έργα ή ότι η προοδευτική δημιουργία αποσιωπάται από το κοινό. Ούτε ακόμα γιατί οι προοδευτικές δημιουργίες είναι εξαιρετικά λίγες (πράγμα που είναι αλήθεια) σε σχέση με τις δημιουργίες που κυρίως αναπαράγουν αντιδραστικά ιδεολογικά αποτελέσματα. Κατά κύριο λόγο, το τραγούδι διαμεσολαβεί την κυρίαρχη ιδεολογία, γιατί ακριβώς η πρόσβαση που έχει σ' αυτό το κοινό διαμεσολαβείται από τη λειτουργία του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο ο πολιτιστικός μηχανισμός εντάσσει στο εσωτερικό του το τραγούδι, σαν μια ιδιαίτερη

9 Ο Αλτουσέρ συνόψισε τις θέσεις του μαρξισμού ως εξής: «Κάθε έργο τέχνης προκύπτει από ένα ταυτόχρονα αισθητικό και ιδεολογικό εγχείρημα. Από τη στιγμή που υφίσταται σαν έργο τέχνης, παράγει σαν έργο τέχνης... ένα ιδεολογικό αποτέλεσμα... Με φανταστικό τρόπο αντικατοπτρίζεται εκεί η σχέση που διατηρούν οι "άνθρωποι" (δηλαδή οι ανήκοντες στις κοινωνικές τάξεις μέσα στην ταξική κοινωνία μας) με τις δομικές σχέσεις των "συνθηκών ύπαρξής" τους... Το έργο τέχνης δεν μπορεί να εξασκήσει μια άμεση ιδεολογική επιρροή, διατηρεί εν τούτοις, σε αντίθεση με κάθε άλλο αντικείμενο, στενότερες σχέσεις με την ιδεολογία και πάντως στην ειδική αισθητική ύπαρξή του δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς αυτή την προνομιακή σχέση με την ιδεολογία, δηλαδή χωρίς να λαμβάνουμε υπ' όψη το άμεσο και αναπόφευκτο ιδεολογικό του αποτέλεσμα». (Cremolini, *Maler des Abstrakten*, Αύγουστος 1966. Δημοσιεύθηκε στο τεύχος 137, Απρίλιος 1981, του γερμανικού περιοδικού *Alternative*. Το πρωτότυπο κείμενο δημοσιεύθηκε το 1966 στο περιοδικό *Démocratie Nouvelle*).

10 Τη θέση αυτή επανειλημμένα υποδείκνυε ο Λένιν, αναφερόμενος στον Τολστόι, αλλά και ο Μαρξ σε σχέση με τον Μπαλζάκ. Βλ. και Λ. Αλτουσέρ, «Επιστολή στον Α. Daspre για την τέχνη», περ. *Κριτική*, τχ. 6, Μάρτης-Απρίλης 1984.

λειτουργία του, ο τρόπος που «οργανώνει», ταξινομεί, ιεραρχεί και τελικά διαμεσολαβεί το τραγούδι στο κοινό είναι τέτοιος ώστε να διασφαλίζεται η ηγεμονία της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας ακόμα κι όταν έχουμε να κάνουμε με την παράλληλη παρουσία κάποιων προοδευτικών ιδεολογικών αποτελεσμάτων (που λειτουργούν «κριτικά» προς την κυρίαρχη ιδεολογία), ακόμα κι όταν δηλαδή πρόκειται για κάποια προοδευτικά τραγούδια.

Θα διατυπώσουμε προκαταβολικά τη θέση μας: Η υπαγωγή του τραγουδιού στην κυρίαρχη ιδεολογία διασφαλίζεται μέσα από την ένταξή του στο σύστημα του «εθνικού πολιτισμού» που εγκαθιδρύει ο πολιτιστικός ιδεολογικός μηχανισμός· δηλαδή, μέσα από την ένταξη του τραγουδιού στην «εθνοποιοτική» ιδεολογική λειτουργία του πολιτιστικού μηχανισμού.

3. Μια «εθνοποιοτική» ιδεολογική λειτουργία

Πριν αναφερθούμε διεξοδικότερα στη λειτουργία του τραγουδιού στο πλαίσιο του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού, είναι απαραίτητο να κάνουμε ορισμένες προκαταρκτικές παρατηρήσεις για την ιδεολογική λειτουργία του τραγουδιού.

Κατ' αρχήν, το τραγούδι, όπως και οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική δημιουργία, δεν αποτελεί ένα απλό μέσο, ένα «όχημα» το οποίο μεταφέρει την ιδεολογία. Δεν υπάρχει η τέχνη «πριν» την ιδεολογία, δεν υπάρχει μια καλλιτεχνική μορφή στην οποία ιππεύει η ιδεολογία.

Το τραγούδι, λοιπόν, είναι ταυτόχρονα αισθητικό και ιδεολογικό εγχείρημα, αποτελεί μια πρακτική που καθορίζεται ταυτόχρονα από το αισθητικό και το ιδεολογικό στοιχείο, τα οποία είναι μεταξύ τους αδιαχώριστα. Σε αντιστοιχία λοιπόν με μια διατύπωση των Π. Μασερέ και Ε. Μπαλιμπάρ για τη λογοτεχνία,¹¹ θα μπορούσαμε να πούμε ότι το τραγούδι δεν αποτελεί διατύπωση ή έκφραση μιας ιδεολογίας, αλλά μουσική και σικουρηγική (συγχρόνως) σκηνοθεσία της.

Πολύ περισσότερο δεν θα πρέπει, σύμφωνα με τα πιο πάνω, να φανταστούμε τον στίχο σαν έκφραση της ιδεολογίας και τη μουσική φόρμα σαν το όχημα της ιδεολογίας. Η *συναρμογή* στίχου και μουσικής στο τραγούδι είναι που παράγει το ενιαίο –ταυτόχρονα αισθητικό και ιδεολογικό– αποτέλεσμα. Μιλάμε έτσι, π.χ., για την «ανάγνωση» κάποιου ποιήματος, που εγκαθιδρύεται με τη μελοποίησή του.

Πρόκειται βέβαια για μια «ανάγνωση» σ' ένα νέο καλλιτεχνικό επίπεδο,

11 Π. Μασερέ, Ε. Μπαλιμπάρ, ό.π., σελ. 49. Βλ. και Ν. Χατζηνικολάου, «Ποιο είναι το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης» στο *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, εκδ. Το Όχημα, 1982.

το επίπεδο του τραγουδιού, η οποία (πρέπει να) καταργεί τις αναγνώσεις του ποιήματος πριν τη μελοποίησή του.

Πώς διαμεσολαβείται όμως το ιδεολογικό αποτέλεσμα του τραγουδιού στον ακροατή του; Όπως συμβαίνει με κάθε ιδεολογική μορφή, το τραγούδι διαμεσολαβεί μια έγκληση του ατόμου-ακροατή από την ιδεολογία. Πρόκειται μάλιστα για μια *έγκληση* πολλαπλή.¹² Ο ακροατής μπορεί να εγκληθεί πολλαπλά μέσω του τραγουδιού, ως οτιδήποτε: Ως ερωτευμένος ή απαιτημένος ή, ταυτόχρονα, ερωτευμένος και απαιτημένος, άνδρας ή γυναίκα, ως ελεύθερος ή αγωνιστής, ως νησιώτης ή ηπειρώτης, ως συμπάσχων με τον μετανάστη ή τον εγκαταλειμμένο ή τον εργάτη που γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης κ.λπ.

Ταυτόχρονα, όμως, ο διαχωρισμός του τραγουδιού σε ελληνικό και ξένο, διαχωρισμός που συναρτάται άμεσα με τη λειτουργία του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους, εγκαθιδρύει ένα επιπλέον ιδεολογικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τη λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού σαν σύνολο: Την *έγκληση* των ατόμων μέσα από το ελληνικό τραγούδι ως Ελλήνων, την «εθνοποιτική» λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού. Το ελληνικό τραγούδι σαν στοιχείο του εθνικού πολιτισμού των Ελλήνων υποδεικνύει την (εθνική) συνοχή τους και τη διαφοροποίησή τους από τους ξένους.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι η εθνοποιτική ιδεολογική λειτουργία σχετίζεται με σχεδόν κάθε μορφής καλλιτεχνική δημιουργία. Όπως υποδείκνυε ο Γκράμσι, έντονα εθνοποιτική είναι η λειτουργία της τέχνης που εκφέρεται από τον γραπτό ή προφορικό λόγο. Η λογοτεχνία, η ποίηση και το τραγούδι, μέσα από την εθνική γλώσσα που διατυπώνονται, λειτουργούν εθνοποιτικά για τα άτομα που αναγνωρίζουν στη συγκεκριμένη γλώσσα την εθνικότητά τους.¹³ Αλλά ακόμα και με τις άλλες μορφές τέχνης, π.χ. τις εικαστικές τέχνες, λαμβάνει χώρα μια *έγκληση* των ατόμων ως μελών ενός έθνους, έστω και μέσα από την εθνικότητα του δημιουργού. Αυτό ισχύει πρώτα απ' όλα για τους δημιουργούς με παγκόσμιο κύρος και αναγνώριση. Ο Πραξιτέλης λειτουργεί εθνοποιτικά για τους Έλληνες, το έργο του αποτελεί δική τους εθνική κληρονομιά, όπως μας βεβαιώνει η ιδεολογία της εθνικής ιστορικής συνέχειας.¹⁴

12 Βλ. Λ. Αλτουσέρ, «Ιδεολογία...», ό.π. Για το ζήτημα της πολλαπλής *έγκλησης* από την ιδεολογία βλ. επίσης, Γ. Μηλιός και Μ. Σπαθής, «Μαρξισμός και οικογένεια», *Θέσεις*, τχ. 6.

13 «Η «προφορική» έκφραση έχει έναν στενά εθνικό, λαϊκό και πολιτιστικό χαρακτήρα». Α. Γκράμσι, *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*, εκδ. Στοχαστής, σελ. 46.

14 «Κάθε Έθνος έχει τον ποιητή του ή τον συγγραφέα στον οποίο συμπυκνώνεται η πνευματική δόξα του Έθνους και της φυλής: Ο Όμηρος για την Ελλάδα, ο Δάντης για την Ιταλία, ο Θερβάντες για την Ισπανία...» Α. Γκράμσι, *Παρελθόν και παρόν*, εκδ. Στοχαστής, σελ. 91.

Αυτές οι παρατηρήσεις μας υποδεικνύουν ότι κάθε «εθνικό» τραγούδι μπορεί να συμβάλει στη «στερέωση της εθνικής συνείδησης». Χρειαζόμαστε όμως τώρα μια περισσότερο συγκεκριμένη προσέγγιση.

Στη χώρα μας ο έντονα εθνοποιοτικός χαρακτήρας του ελληνικού τραγουδιού σχετίζεται άμεσα με μια ιδιομορφία του πολιτιστικού εποικοδομήματος: τον έντονα κοσμοπολίτικο αλλά και τον έντονα εθνικό χαρακτήρα της ελληνικής «μουσικής σκηνής». Ενώ δεν υπάρχουν κανενός είδους σύνορα στα διεθνή μουσικά ρεύματα και στο ξένο τραγούδι, που είχαν πάντα ένα υπολογίσιμο κοινό στην Ελλάδα, υπήρξε παράλληλα και ένα ιδιαίτερα ισχυρό ελληνικό τραγούδι, που βασίζεται ως επί το πλείστον σε μουσικές φόρμες διαφορετικές από αυτές των διεθνών μουσικών ρευμάτων. Πρόκειται για μια ελληνική πολιτιστική ιδιομορφία, που εδώ απλώς την καταγράφουμε, χωρίς να ασχοληθούμε εκτενέστερα, γιατί διαφορετικά θα παρεκκλίναμε σημαντικά από το θέμα μας.¹⁵ Σημειώνουμε μόνο ότι η ιδιομορφία αυτή παγιώνεται κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και σχετίζεται άμεσα τόσο με την αύξηση της επιρροής (αλλά και με την αναγνώριση του «εθνικού χαρακτήρα») του λαϊκού τραγουδιού όσο και με την παρέμβαση του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους για τη διαμόρφωση του «εθνικού συστήματος τραγουδιού». Στον Μεσοπόλεμο η «ελληνικότητα» του τραγουδιού συναρτάται κυρίως με τον στίχο, η μουσική φόρμα παρακολουθεί απλά την ευρωπαϊκή μουσική φόρμα, το ελληνικό τραγούδι δεν είναι συχνά παρά ο μεταγλωττισμός κάποιου ξένου τραγουδιού. Αντίθετα σήμερα η απαίτηση για «ελληνικότητα» είναι περισσότερο έντονη, αφορά και τη μουσική φόρμα. Όμως με τα ζητήματα αυτά θα ασχοληθούμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

4. Η διαμόρφωση του «εθνικού συστήματος τραγουδιού»

Η ιδιομορφία που εντοπίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ταυτόχρονα κοσμοπολίτικος και εθνικός χαρακτήρας της «μουσικής σκηνής», σχετίζεται και καθορίζεται από τα γενικότερα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού πολιτιστικού εποικοδομήματος. Καθοριστικός είναι εντούτοις εδώ ο ρόλος του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού. Ο πολιτιστικός μηχανισμός κα-

15 Σε μια σειρά από ευρωπαϊκές χώρες, Ιταλία, Ισπανία, Πορτογαλία, μπορούμε να διαπιστώσουμε επίσης μια διχοτομία της «μουσικής σκηνής» ανάμεσα στο ξένο και το «εθνικό» τραγούδι. Σε αρκετές άλλες χώρες (π.χ. Γερμανία, Ολλανδία) το διεθνές (κυρίως αγγλόφωνο) τραγούδι κυριαρχεί συντριπτικά στις προτιμήσεις του κοινού αλλά και στα μέσα ενημέρωσης, που δεν διαχωρίζουν αλλά μεταδίδουν από κοινού «ξένα» και «εθνικά» τραγούδια. Αντίθετα στη Γαλλία κυριαρχεί σχεδόν αποκλειστικά το «εθνικό» τραγούδι.

θώς «εγκολπώνεται» το ελληνικό τραγούδι σαν σύνολο, για να διαμεσολαβήσει τη διάθεσή του στο κοινό, πρώτα απ' όλα το διαχωρίζει και ως έναν βαθμό το αντιδιαστέλλει με το ξένο τραγούδι. Το ονομάζει πρώτα απ' όλα ελληνικό –σε διάκριση με το ξένο– κι ύστερα λαϊκό –σε διάκριση π.χ. με το ελαφρό–, ροκ ή ρεμπέτικο. Επιβάλλει σαν πρώτη και θεμελιώδη διάκριση στον χώρο του τραγουδιού την εθνικότητά του, την ένταξή του ή μη, επομένως, στον «εθνικό πολιτισμό». Όλες οι εκπομπές στο ραδιόφωνο, για παράδειγμα, με ελάχιστες εξαιρέσεις που εμφανίστηκαν σποραδικά κατά την τελευταία πενταετία, αφορούν είτε το ελληνικό είτε το ξένο τραγούδι. Η εθνικότητα μοιάζει να υπερισχύει πάνω στα μουσικά ρεύματα ακόμα και στις περιπτώσεις που πρόκειται για τον ίδιο τύπο μουσικής φόρμας.

Όλες οι επιμέρους λειτουργίες του πολιτιστικού μηχανισμού υπάγονται τελικά σ' αυτή την κύρια λειτουργία του που είναι η διαμόρφωση και οριοθέτηση του Σώματος του ελληνικού τραγουδιού, η διαμόρφωση ενός «εθνικού συστήματος τραγουδιού», που κυρίως διαφορίζεται και αντιδιαστέλλεται προς το ξένο τραγούδι. Για τη διαμόρφωση του «εθνικού συστήματος τραγουδιού», ο πολιτιστικός μηχανισμός παρεμβαίνει για να εντάξει, να ιεραρχήσει και να ταξινομήσει το ελληνικό τραγούδι στο εσωτερικό του. Φυσικά, δεν πρόκειται για μια «συνειδητή» λειτουργία, αλλά για τη συμπίκνωση κάποιων «αυτοφυών» πολιτιστικών πρακτικών που εκκινούν και εκτείνονται πέρα από τα όρια λειτουργίας του πολιτιστικού μηχανισμού.

α) Κατ' αρχάς υπάρχει πρόβλημα ένταξης στο Σώμα του «εθνικού τραγουδιού», στο «εθνικό σύστημα τραγουδιού». Κάθε τύπος ελληνικού τραγουδιού και κάθε συγκεκριμένο τραγούδι δεν εντάσσεται αυτόματα στον «εθνικό πολιτισμό».

Για παράδειγμα, το ρεμπέτικο τραγούδι κατά τον Μεσοπόλεμο συνδέεται μόνο με ορισμένα περιθωριακά στρώματα των πόλεων και βρίσκεται έξω από το «εθνικό σύστημα τραγουδιού» και τον «εθνικό πολιτισμό» που διαμεσολαβεί ο πολιτιστικός μηχανισμός. Δεν ακούγεται από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης, δεν εντάσσεται στο «ελληνικό τραγούδι». Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, το τραγούδι αυτό ξεπερνάει το γκέτο των λούμπεν προλεταρίων και των τεκέδων, γίνεται γνωστό και λειτουργεί μέσα σε πολύ ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Αυτός είναι ο βασικός όρος για την ένταξή του, μετά τον Πόλεμο, στον χώρο του «εθνικού τραγουδιού». Είναι η εποχή που αναδεικνύονται και προβάλλονται οι μεγάλοι λαϊκοί συνθέτες. Τις δύο δεκαετίες που ακολούθησαν τον Πόλεμο, το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι που προκύπτει από την εξέλιξη της μουσικής φόρμας του ρεμπέτικου «επιβάλλει» τις «φίρμες» του στα μεγαλύτερα κέντρα διασκέδασης, κατακτά το ραδιόφωνο, δημιουργεί ρεκόρ στις πωλήσεις δίσκων. Η εγκαθίδρυσή του στο «εθνικό σύστημα τραγουδιού» δεν ήταν λοιπόν

«επιλογή» του πολιτιστικού μηχανισμού ή κάποιου οικονομικού ή καλλιτεχνικού επιτελείου. Ήταν αποτέλεσμα ενός πολύ ευρύτερου από τα πλαίσια λειτουργίας του πολιτιστικού μηχανισμού συσχετισμού στο πολιτιστικό επίπεδο· ενός συσχετισμού που καθορίστηκε όμως από μαζικές «αυθόρμητες» διαδικασίες όχι μόνο στο πολιτιστικό επίπεδο, αλλά στο συνολικό κοινωνικό επίπεδο. (Εκβιομηχάνιση και εγκατάλειψη της υπαίθρου, εξέλιξη των ταξικών αγώνων στα αστικά κέντρα κ.λπ.) Στη μορφοποίηση αυτών των συσχετισμών έπαιξαν φυσικά ρόλο οι επώνυμοι παράγοντες του ελληνικού τραγουδιού, οι παρεμβάσεις των κοινωνικών φορέων, ακόμα και των κομμάτων, που πάντα είχαν μια πολιτιστική πολιτική, τα οικονομικά συμφέροντα των εταιρειών κ.λπ. Δεν θα πρέπει όμως να δούμε αυτές τις παρεμβάσεις και επιρροές παρά σαν κάποια στοιχεία-αποτελέσματα των ευρύτερων κοινωνικών-πολιτιστικών συσχετισμών που καθόρισαν τις εξελίξεις. Όχι σαν γενεσιουργούς αιτίες των εξελίξεων. Μια ανάλογη διαδικασία ενσωμάτωσης στο «εθνικό σύστημα τραγουδιού» έλαβε χώρα λίγα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση με το λούμπεν λαϊκό τραγούδι, το λεγόμενο «τραγούδι της Ομόνοιας». Με την αύξηση της επιρροής του τραγουδιού αυτού αναδείχθηκαν ορισμένες μικρές δισκογραφικές εταιρείες που κατάφεραν μάλιστα να πάρουν διαφημιστικές εκπομπές στο ραδιόφωνο. Οι μεγάλες εταιρείες ξεκίνησαν μια εκστρατεία για την «απορρύπανση» του ελληνικού τραγουδιού από τον «ήχο της Ομόνοιας». Οι μικρές εταιρείες αποκλείστηκαν από το ραδιόφωνο, όχι όμως και «το τραγούδι της Ομόνοιας» από το «εθνικό σύστημα τραγουδιού». Οι φίρμες του «τραγουδιού της Ομόνοιας» μπήκαν στα μεγάλα κέντρα, οι πωλήσεις δίσκων δεν σταμάτησαν. Οι μεγάλες εταιρείες ανέλαβαν τώρα να αναπαράγουν με τους δικούς τους τραγουδιστές τον «ήχο της Ομόνοιας». Το «τραγούδι της Ομόνοιας» ονομάστηκε πλέον «γνήσιο λαϊκό τραγούδι».

β) Ο πολιτιστικός μηχανισμός συμπυκνώνει παράλληλα την ιεράρχηση ανάμεσα στα είδη του ελληνικού τραγουδιού, όπως αυτή διαμορφώνεται στο εσωτερικό του σύγχρονου πολιτιστικού εποικοδομήματος. Δευτερευόντως, δηλαδή όσο μπορεί να εξαρτηθεί από την εμβέλεια και τα όρια της παρέμβασής του, συμμετέχει στη διαμόρφωση αυτής της ιεράρχησης.

Έτσι, για παράδειγμα, το δημοτικό τραγούδι, σαν τοπικό και όχι «πα-νεθνικό», σαν παραδοσιακό και όχι σύγχρονο, κατέχει μια δευτερεύουσα θέση στα κέντρα διασκέδασης, στη δισκογραφία, στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, δηλαδή στο εσωτερικό του πολιτιστικού μηχανισμού.

Κατ' αναλογία, μια αύξηση της εμβέλειας ενός είδους τραγουδιού, π.χ. του λαϊκού ή του πολιτικού τραγουδιού, προκύπτει από μια ιδεολογική συγκυρία που χαρακτηρίζεται τόσο από μια «αυθόρμητη» στροφή των προτιμήσεων του κοινού όσο και από έναν αναπροσανατολισμό των ιεραρχήσεων του πολιτιστικού μηχανισμού προς το τραγούδι «που έχει περάσει»,

πράγμα που με τη σειρά του διαμορφώνει την εξέλιξη των προτιμήσεων του κοινού.

γ) Τέλος, μέσα στο πλαίσιο του «εθνικού τραγουδιού», το ελληνικό τραγούδι ταξινομείται σε είδη. Πρόκειται για μια ταξινόμηση που κατ' αρχάς καταγράφει τις διαφορετικές μουσικές φόρμες και δευτερευόντως την ιστορική περίοδο δημιουργίας του (κάθε) τραγουδιού. Η κύρια διάκριση σ' αυτά τα πλαίσια, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι η διάκριση ανάμεσα στο λαϊκό και το ελαφρό τραγούδι, διάκριση που φυσικά αφορούσε αρχικά αυτήν καθ' αυτήν την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η παρέμβαση του πολιτιστικού μηχανισμού γίνεται ορατή αργότερα, όταν καθίστανται δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στο λαϊκό και το ελαφρό τραγούδι: Καθώς παύει να εξελίσσεται, επαναλαμβάνεται στερεότυπα, τυποποιείται και τελικά υποχωρεί η λαϊκή φόρμα, γεγονός που συνδέεται με την εξαφάνιση των κοινωνικών συνθηκών που γέννησαν το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του '50· καθώς ακόμα το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» και το λεγόμενο ελαφρολαϊκό κυριαρχούν στην ελληνική μουσική σκηνή, γεφυρώνοντας τις διαφορές στη μουσική φόρμα ανάμεσα στο λαϊκό και το ελαφρό τραγούδι· σ' αυτή τη συγκυρία, λοιπόν, ο πολιτιστικός μηχανισμός παρεμβαίνει για να ταξινομήσει το ελληνικό τραγούδι με τέτοιο τρόπο ώστε να εξακολουθήσει να θεωρείται δεδομένη η ύπαρξη ενός «λαϊκού» υποσυνόλου του ελληνικού τραγουδιού, ενός τραγουδιού που «αναμφίβολα» είναι λαϊκό.

Η «εμμονή» του πολιτιστικού μηχανισμού, να ορίσει ένα «λαϊκό» τραγούδι στο εσωτερικό του «εθνικού συστήματος τραγουδιού», σχετίζεται άμεσα με τις συγκρούσεις που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό του πολιτιστικού μηχανισμού και οι οποίες έχουν αντικείμενο την «ελληνικότητα» του (ελληνικού) τραγουδιού. Η διχοτομία δηλαδή λαϊκό - ελαφρό τραγούδι διαμεσολάβησε ιστορικά την απαίτηση για «ελληνικότητα» του τραγουδιού, καθώς, σαν συνέπεια της εθνοποιοτικής λειτουργίας του ελληνικού τραγουδιού, οι δρώντες φορείς του χώρου του τραγουδιού δεν βιώνουν αυτή τη διχοτομία λαϊκό - ελαφρό σαν μια αντίφαση ανάμεσα σε διαφορετικές πολιτιστικές πρακτικές, αλλά τη βιώνουν σαν μια αντίφαση ανάμεσα σε ένα περισσότερο και ένα λιγότερο «ελληνικό» τραγούδι: Μετά τον Πόλεμο, η κυρίαρχη άποψη στο εσωτερικό του πολιτιστικού μηχανισμού θεωρεί το λαϊκό τραγούδι «λιγότερο ελληνικό», λόγω κυρίως του επηρεασμού του από ανατολίτικα μουσικά στοιχεία. Αντίθετα, στη συγκυρία μετά τη Μεταπολίτευση, το λαϊκό τραγούδι θεωρείται, από την κυρίαρχη άποψη, το κατ' εξοχήν ελληνικό, ενώ το ελαφρό θεωρείται επηρεαζόμενο από ξένα, δυτικά, μουσικά στοιχεία.¹⁶

16 Αν, βέβαια, διαπιστώνουμε ότι μετά τον Πόλεμο οξύνονται οι συζητήσεις για την «ελ-

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι τόσο η λειτουργία ταξινόμησης όσο και οι άλλες λειτουργίες του πολιτιστικού μηχανισμού –με βάση τις οποίες διαμορφώνεται το «εθνικό σύστημα τραγουδιού»– εντάσσονται στην κύρια λειτουργία του που είναι η συγκρότηση του ελληνικού τραγουδιού ως τραγουδιού εθνικού, ως συνιστώσας του ενιαίου-εθνικού πολιτισμού.¹⁷

Είναι όμως καιρός να αναφερθούμε περισσότερο αναλυτικά στα κοινωνικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα της εθνοποιοτικής λειτουργίας του ελληνικού τραγουδιού. Τονίζουμε και πάλι πως η διάκριση κοινωνικών-ιδεολογικών, από τη μια, και καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων, από την άλλη, έχει κυρίως μεθοδολογικό χαρακτήρα.

5. Τα ιδεολογικά αποτελέσματα

«Η θέση αυτών που υποστηρίζουν το σύνθημα του εθνικού πολιτισμού είναι ανάμεσα στους εθνικιστές μικροαστούς, όχι ανάμεσα στους Μαρξιστές»

B.I. Λένιν

«Κριτικά σημειώματα για το εθνικό ζήτημα»

Ισχυριστήκαμε στα προηγούμενα ότι η εθνοποιοτική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού, η συγκρότηση του «εθνικού συστήματος τραγουδιού» ως αναπόσπαστου τμήματος του εθνικού «μας» πολιτισμού, η «αναγνώριση» μέσα (και) από το τραγούδι της «κοινής μοίρας» και πορείας των Ελλήνων, συμβάλλει στην εμπέδωση της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας.

Πράγματι, η οικοδόμηση της «εθνικής συνείδησης», η εγχάραξη της πεποιθήσης ότι οι πολίτες κάθε εθνικού κράτους συνδέονται τόσο στενά

λνικότητα» στον χώρο του τραγουδιού και ότι παράλληλα αυξάνει ο «εθνοποιοτικός» του ρόλος, τις αιτίες δεν θα πρέπει να τις αναζητήσουμε αποκλειστικά στο εσωτερικό του χώρου του τραγουδιού, ή έστω στο εσωτερικό του πολιτιστικού μηχανισμού. Πρόκειται για ένα ζήτημα (ανάπτυξη του εθνικισμού) που αφορά την ελληνική κοινωνία σαν σύνολο, τους ταξικούς και ιδεολογικούς συσχετισμούς στο εσωτερικό της, όπου φυσικά εντάσσονται και οι παρεμβάσεις της Αριστεράς.

17 Η υπαγωγή των επιμέρους λειτουργιών του πολιτιστικού μηχανισμού στην «εθνοποιοτική» του λειτουργία εγγράφει σημαντικά αποτελέσματα πάνω στην ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα, στον Μεσοπόλεμο, όταν το ρεμπέτικο δεν ήταν «εθνικό» τραγούδι, αλλά τραγούδι του περιθωρίου, θεωρείται «φυσικό» να τραγουδιούνται ρεμπέτικα τραγούδια με τούρκικους στίχους. Σήμερα είναι αδιανόητο να δημιουργηθεί ή να μεταφερθεί ένα λαϊκό τραγούδι με ξένους στίχους. Αντίθετα, η «κατάταξη» της ροκ μουσικής φόρμας στο «ξένο τραγούδι» καθόρισε το γεγονός ότι πολλά ελληνικά ροκ συγκροτήματα συνθέτουν τραγούδια με αγγλικούς στίχους.

μεταξύ τους, μέσα από μια κοινή εθνική καταγωγή και στη βάση μιας κοινής εθνικής πορείας, ώστε οι ταξικές διαφορές να μην αποτελούν παρά κάποιες εκ των υστέρων αντιθέσεις, που εντάσσονται όμως, πάντα, στην κοινή μοίρα και πορεία του έθνους, και γι' αυτό μπορούν κάθε φορά να διευθετούνται με βάση το εθνικό συμφέρον, αυτή λοιπόν η ιδεολογία της εθνικής συνοχής και μοίρας αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας. Μέσα στα πλαίσια αυτής της ιδεολογίας εντάσσεται και η προβληματική για τον εθνικό πολιτισμό.

Όμως καθώς το εθνικό αστικό κράτος δεν είναι η συμπύκνωση του εθνικού συμφέροντος, αλλά η (πολιτική) συμπύκνωση της αστικής ταξικής κυριαρχίας, η ιδεολογία του εθνικού συμφέροντος και του εθνικού πολιτισμού δεν είναι παρά το άμεσο αποτέλεσμα της ιδεολογικής ηγεμονίας του αστισμού: Αποκρύβει την πάλη των τάξεων και απαγορεύει στις λαϊκές τάξεις να συγκροτηθούν στο πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο με βάση τα ταξικά τους συμφέροντα.¹⁸

Οι κλασικοί του μαρξισμού τόνιζαν πάντα ότι ο εθνικός πολιτισμός δεν είναι μια ιδιαιτερότητα της (κάθε) φυλής ή του (κάθε) λαού. Είναι ο τρόπος ζωής και τα «έργα» μιας κοινωνίας, η δομή της οποίας καθορίζεται από συγκεκριμένες (αστικές) ταξικές σχέσεις κυριαρχίας και υποταγής. Ο εθνικός πολιτισμός πρέπει, λοιπόν, να είναι κατά κύριο λόγο αντικείμενο κριτικής και όχι αποδοχής από τους μαρξιστές και τις επαναστατικές δυνάμεις, τις δυνάμεις δηλαδή που επιδιώκουν τον επαναστατικό μετασχηματισμό της κοινωνίας. Η παράδοση δεν αποτελεί την αμόλυπτη ψυχή του έθνους, πριν αυτή αλλοτριωθεί από τους ξένους και τους ξένους πολιτισμούς. Αντανακλά τον τρόπο ζωής και τα έργα της κοινωνίας σε παλιότερες εποχές, υπό την κυριαρχία παρωχημένων ή και προκαπιταλιστικών ταξικών σχέσεων παραγωγής. Δεν είναι έτσι εξ ορισμού προοδευτική. Όπως και ο σύγχρονος πολιτισμός περιέχει τόσο προοδευτικά όσο –και κυρίως– αντιδραστικά στοιχεία, που προκύπτουν από τις σχέσεις εξουσίας και την πάλη των τάξεων.

Στα έργα του Λένιν θα βρούμε την πληρέστερη ίσως κριτική στην αστική ιδεολογία του εθνικού συμφέροντος και του εθνικού πολιτισμού.

«Η σημασία που έχει το σύνθημα του εθνικού πολιτισμού καθορίζεται από την αντικειμενική ευθυγράμμιση όλων των τάξεων σε μια συγκεκριμένη χώρα και σ' όλες τις χώρες του κόσμου. Ο εθνικός πολιτισμός

18 Το γεγονός ότι η σοσιαλιστική επανάσταση έχει κατ' αρχήν εθνικά χαρακτηριστικά, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα του ότι είναι «εθνική» η κεφαλαιοκρατική ταξική εξουσία, ότι το πρώτο καθήκον της προλεταριακής εξουσίας είναι να ανατρέψει το αστικό (εθνικό) κράτος, να εγκαθιδρυθεί μέσα στα όρια που προηγούμενα εξουσίαζε αυτό το εθνικό κράτος. Στρατηγικά η προλεταριακή εξουσία δεν είναι εθνοποιοτική αλλά διεθνική: Το παγκόσμιο κομμουνιστικό σύστημα.

της μπουρζουαζίας είναι μια *πραγματικότητα*. Ο επιθετικός αστικός εθνικισμός, που αφιονίζει τα μυαλά των εργατών, εξουδετερώνει και διασπά τους εργάτες ώστε να μπορεί η μπουρζουαζία να τους χαλιναγωγεί –αυτή είναι η θεμελιακή πραγματικότητα των καιρών».

(«Κριτικά σημειώματα για το εθνικό ζήτημα»,
Οκτώβρης-Δεκέμβρης 1913).

«Οι συνειδητοί εργάτες έχουν καταλάβει ότι το σύνθημα του “εθνικού πολιτισμού” είναι μια κληρικαλική ή αστική απάτη. Πριν από 125 χρόνια, όταν ακόμα δεν υπήρχε η διάσπαση του έθνους σε αστική τάξη και προλεταριάτο, το σύνθημα του εθνικού πολιτισμού μπορούσε να είναι ενιαίο και ολοκληρωμένο σύνθημα πάλης ενάντια στη φεουδαρχία και τον κληρικαλισμό. Από τότε όμως... η διάσπαση του ενιαίου έθνους σε εκμεταλλευτές και υπό εκμετάλλευση έγινε πια τετελεσμένο γεγονός».

(«Πώς ο επίσκοπος Νίκων υπερασπίζει τους Ουκρανούς», 13.9.1913).

«Από την άποψη της σοσιαλδημοκρατίας είναι απαράδεκτο να ρίχνουμε άμεσα είτε έμμεσα το σύνθημα του εθνικού πολιτισμού. Το σύνθημα αυτό δεν είναι σωστό, γιατί όλη η οικονομική, πολιτική και πνευματική ζωή της ανθρωπότητας διεθνοποιείται ολοένα και περισσότερο μέσα κιόλας στον καπιταλισμό. Ο διεθνικός πολιτισμός, που δημιουργεί από τώρα κιόλας συστηματικά το προλεταριάτο όλων των χωρών, αφομοιώνει όχι τον “εθνικό πολιτισμό” (οποιασδήποτε εθνικής ομάδας) στο σύνολό του, αλλά παίρνει από κάθε εθνικό πολιτισμό αποκλειστικά τα συνεπή δημοκρατικά και σοσιαλιστικά του στοιχεία».

(«Θέσεις πάνω στο εθνικό ζήτημα», Ιούνιος 1913).

Αν όμως για τον μαρξισμό είναι προφανές ότι η αντίληψη για την αναγκαιότητα και την προώθηση του «εθνικού πολιτισμού» σπηρίζεται και εμπεδώνει την κυρίαρχη αστική ιδεολογία, ότι ακόμα, στο όνομα της προώθησης του «εθνικού πολιτισμού», συγκαλύπτονται οι ταξικές αντιθέσεις στο εσωτερικό του κάθε εθνικού πολιτισμού, αντίθετα για την κυρίαρχη σήμερα Αριστερά όλα εξαντλούνται στην αναζήτηση και τη «διάσωση» του εθνικού πολιτισμού. Σαν αντίπαλο δέος του εθνικού πολιτισμού παρουσιάζονται πάντα οι ξένοι πολιτισμοί και τα «ξένα πρότυπα» που υποτίθεται ότι επιζητούν να υποτάξουν τον εθνικό «μας» πολιτισμό. Η Αριστερά ξεχνάει τις σχέσεις εξουσίας, την πάλη των τάξεων και τα αποτελέσματά της, στο εσωτερικό του κάθε πολιτισμού, και ανακαλύπτει παντού μόνο τους «ξένους» και την «ξένη εξάρτηση».¹⁹ Υπεραμύνεται έτσι της «ελληνικότητας»,

19 Αυτή η «μετατόπιση» της προτεραιότητας της κριτικής της Αριστεράς από τις (καπιταλιστικές) σχέσεις εξουσίας στην ξένη εξάρτηση συνδέεται άμεσα με την πολιτική και ιδεολογική ήττα της Αριστεράς μετά τον Πόλεμο. Για τα ζητήματα αυτά βλ. Τ. Μαστραντώνης και Γ. Μηλιός, «Η θεωρία της Αριστεράς για την εξάρτηση. Όρια και συνέπειες», *Θέσεις* τχ. 2, Ιανουάριος-Μάρτιος 1983. Τα τελευταία χρόνια το στοιχείο της τα-

και όχι σπάνια διολισθαίνει σε θέσεις ελάχιστα προοδευτικές. Αυτό δείχνει την επιρροή της κυρίαρχης ιδεολογίας στο εσωτερικό της Αριστεράς.

Εντούτοις, στον χώρο του τραγουδιού έχουμε να κάνουμε με μια σημαντική ιδιαιτερότητα: Οι αριστεροί μουσικοί και συνθέτες, στη λειτουργία τους σαν διανοούμενοι της Αριστεράς, μέσα απ' αυτά που γράφουν ή δηλώνουν, ακόμα και μέσα από την καλλιτεχνική τους δημιουργία, γίνονται συχνά υπέρμαχοι ενός «μαχητικού» εθνικισμού, που ξεπερνά κατά πολύ τις «εθνικές» θέσεις των αριστερών κομματικών φορέων.

Χαρακτηριστική είναι η πρόσφατη στάση τριών αριστερών συνθετών, του Θεοδωράκη, του Μαρκόπουλου και του Σαββόπουλου, που ανακάλυψαν στο ελληνορθόδοξο χριστιανικό δόγμα τις «ρίζες» ή μάλλον την περιπόθητη «κιβωτό» του έθνους.²⁰

Χαρακτηριστική επίσης είναι και η (διαρκής) διαμάχη στον χώρο του τραγουδιού για το γνήσιον της «ελληνικότητας» του ενός ή του άλλου είδους τραγουδιού ή η εμμονή των (νέων κυρίως) συνθετών, που δεν βασίζονται σε κάποιους στιχουργούς, αλλά στρέφονται προς την ποίηση, να μελοποιούν τα έργα των «εθνικών μας» ποιητών, ενώ αδιαφορούν για τους μεγάλους ξένους ή τους νέους Έλληνες ποιητές.

Μπορούμε λοιπόν να πούμε, συμπερασματικά, ότι το ελληνικό τραγούδι όχι μόνο αποκτά, στα πλαίσια του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους, μια έντονα εθνοποιητική ιδεολογική λειτουργία, μέσα από την οποία διαμεσολαβεί την αστική ιδεολογική κυριαρχία, αλλά επιπλέον διευκολύνει την ανάπτυξη ενός «μαχητικού» εθνικισμού, φαινόμενο που δεν απαντά, τουλάχιστον σε τέτοια έκταση και με τόση ένταση, στους άλλους τομείς καλλιτεχνικής πρακτικής.

Αυτή η εθνικιστική ιδεολογία, που συνεπαίρνει μια μεγάλη μερίδα από τους δρώντες φορείς στον χώρο του τραγουδιού, έχει τέτοια αποτελεσματικότητα ώστε να «γεφυρώνει» τις πολιτικές και κομματικές διαφορές, να ενοποιεί τους (εθνικιστές) διανοούμενους απ' όλους τους πολιτικούς χώρους.

Είναι χαρακτηριστική η παρέμβαση του Γ. Στεφανάκη, ιδεολόγου της

ξικής σύγκρουσης είναι προτεραιότητα στις αναλύσεις του ΚΚΕ, γεγονός που αντανάκλαται και στις προσεγγίσεις του κόμματος σε ζητήματα τέχνης και αισθητικής. Όπως στα συνέδρια που διοργάνωσε η Κ.Ε. του ΚΚΕ για μεγάλες προσωπικότητες της τέχνης, Μπρεχτ, Ρίτσο κ.ά., καθώς και στην εξαιρετική ομιλία του Γ.Γ. της Κ.Ε. του ΚΚΕ στη συναυλία με τον Θάνο Μικρούτσικο για τα 100 χρόνια από την ίδρυση του ΚΚΕ στο Γαλάτσι. www.youtube.com/watch?v=v4ouYQcsayU (Σημείωση της β' έκδοσης).

20 Για τα ζητήματα αυτά βλ. Γ. Μπλιός, «Η φάρμα των ορθολογιστών και η κιβωτός της ρωμιοσύνης», *Θέσεις* τχ. 3, Απρίλης-Ιουνής 1983, και «Μακρύ ριζτικό για τον Νιόνιο», *Σχολιαστής* τχ. 3 Ιουνής 1983. (Και τα δύο άρθρα αναδημοσιεύονται σ' αυτήν την έκδοση).

Δεξιάς σε ζητήματα πολιτισμού, που επικρότησε και εξήρε τη στροφή προς τις «ορθόδοξες ρίζες» των αριστερών συνθετών: «Ο σπόρος της ελληνικότητας μπορεί να βλαστήσει εκεί που δεν τον περιμένεις... Μακριά από τις αναθυμιάσεις της εποχής και τις ψευδοσοσιαλιστικές μολύνσεις, η ελληνική μουσική αναζητά σήμερα και στο χώρο της Αριστεράς, με πρωτεργάτες τους Θεοδωράκη, Μαρκόπουλο και Σαββόπουλο, τη γνήσια εθνική της ταυτότητα... υπενθυμίζει στις νέες γενιές την ουσία της ελληνικότητας, δηλαδή της ρωμιοσύνης και της Ορθοδοξίας», έγραφε ο Γ. Στεφανάκης στην *Καθημερινή* (19.8.1983), και κατέληγε πως η νέα αυτή παρέμβαση στο τραγούδι «οδηγεί στην εδραίωση της εθνικής μας φυσιογνωμίας απέναντι σε κάθε ύποπτη επιβουλή».

Αν όμως οι εθνικιστικές εξάρσεις γύρω και σχετικά με τα ζητήματα του ελληνικού τραγουδιού εξακολουθούν να μην ξενίζουν τους πολλούς, αυτό δεν οφείλεται μόνο στην κυριαρχία της αστικής εθνικιστικής ιδεολογίας απ' άκρου εις άκρον της ελληνικής κοινωνίας. Σχετίζεται και με την ικανότητα του πολιτιστικού μηχανισμού να αποκρύβει την ιδεολογική του λειτουργία, να παρουσιάζει τον «εθνικό πολιτισμό» σαν κάτι που προϋπάρχει των κοινωνικών και ιδεολογικών ανταγωνισμών, σαν την προϋπόθεση, το φυσικό υπόβαθρο που μόνο πάνω του μπορεί να οικοδομηθεί η οποιαδήποτε καλλιτεχνική δημιουργία και ιδεολογική στάση.

Η με τέτοιο τρόπο απόκρυψη των ιδεολογικών αποτελεσμάτων που συναρτώνται με το «εθνικό σύστημα τραγουδιού», έχει σαν συνέπεια να εμφανίζεται στους δρώντες φορείς αυτού του χώρου σαν ζητούμενο αυτό που είναι δεδομένο: Η εθνοποιτική λειτουργία του «εθνικού συστήματος τραγουδιού». Οι δρώντες φορείς, που «καθορίζονται» από την εθνοποιτική λειτουργία του «εθνικού συστήματος τραγουδιού», θεωρούν λοιπόν ότι αυτοί καθορίζουν τον ρόλο του τραγουδιού. Αναγνωρίζουν δηλαδή τον «εθνικό» ρόλο του τραγουδιού σαν δικό τους έργο, σαν αποτέλεσμα της δικής τους «συνειδητοποίησης και θέλησης».

Ο Μίκης Θεοδωράκης διατύπωσε με τον καλύτερο ίσως τρόπο αυτό το «αίτημα» (της κυρίαρχης ιδεολογίας) για υποταγή των δρώντων φορέων του χώρου του τραγουδιού στην εθνοποιτική λειτουργία του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού: «Γυρίζοντας στο τραγούδι –έγραφε– θα λέγαμε ότι ανάμεσα σ' όλα τα εκατομμύρια πρόσωπα που αποτελούν μια αν- πού- με Εθνική Ενότητα (δηλαδή με κοινές φυλετικές ιστορικές και άλλες ρίζες) υπάρχουν ορισμένες μυστικές κοινές σχέσεις που πρέπει να βρεθούν και να εκφραστούν... Είμαστε άγνωστοι και αδιάφοροι ο ένας για τον άλλον. Κάτι όμως μας συνδέει ανάμεσά μας. Η γλώσσα; Βεβαίως... Όμως... και “κάτι άλλο” που είναι κοινό για όλους αλλά που πρέπει να το ανακαλύψουμε. Θα το ληψώ να πω ότι αυτό το “κάτι άλλο” είναι βασικά το τραγούδι». («Λαός

και τραγούδι», στο *Μαχόμενη κουλτούρα*, Σύγχρονη Εποχή 1982)

Απέναντι στην εθνική ευφορία του «συνθέτη της Αριστεράς» δεν έχουμε παρά να υπενθυμίσουμε το απόσπασμα του Λένιν που παραθέσαμε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου. Πάντως, ανεξάρτητα από τις πολιτικές και ιδεολογικές θέσεις του τις οποίες κρίνουμε εδώ, στο επίπεδο της καθαυτού καλλιτεχνικής δημιουργίας ο Θεοδωράκης παραμένει πάντα μία από τις κολώνες του σύγχρονου νεοελληνικού μουσικού πολιτισμού.

6. Τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα

«Γιατί τόσοι σύγχρονοι συγγραφείς στηρίζονται στην “εθνική ψυχή” την οποία λένε ότι αντιπροσωπεύουν; Είναι βολικό για όποιον δεν έχει προσωπικότητα να διακηρύσσει ότι το ουσιαστικό είναι η “εθνική ύπαρξη”».

Αντόνιο Γκράμσι, *Οι διανοούμενοι*, εκδ. Στοχαστής, σ. 123.

Η εθνοποιοτική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού, αλλά πολύ περισσότερο τα ιδεολογικά αποτελέσματα που επιβάλλονται στους δρώντες φορείς του τραγουδιού, το αίτημα για «ελληνικότητα» και ο εθνικισμός, συνδέονται με ιδιαίτερα σημαντικά αποτελέσματα στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πρόκειται κατ' αρχήν για το «αίτημα» να αναπαράγει μόνιμα το τραγούδι τη θεωρούμενη «ελληνική» μουσική φόρμα, να μην ξεφεύγει από τα μουσικά όρια της «ελληνικότητας».

Τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα αυτής της ιδεολογικής στάσης είναι ιδιαίτερα σημαντικά. Η φόρμα δεν αποτελεί παρά την υλική μορφή «σκηνοθεσίας της ιδεολογίας» που εκφέρεται με το τραγούδι· καθορίζει έτσι άμεσα τα ιδεολογικά αποτελέσματα που παράγει το τραγούδι.

Η φόρμα συμπυκνώνει, συνδέεται και εκφράζει, μ' άλλα λόγια, μια κοινωνική, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση ταξική στάση και τοποθέτηση και φυσικά η εξέλιξή της συναρτάται με την ιστορική πορεία των αντιφάσεων και των συσχετισμών στο κοινωνικό και το πολιτιστικό επίπεδο. Η φόρμα αποτελεί με την έννοια αυτή «μια κοινωνική εμπειρία αποκρυσταλλωμένη».

Σε μια προοδευτική μουσική φόρμα «ανατίθεται», λοιπόν, όχι απλά να «διαμεσολαβήσει» κάποιο ιδεολογικό μήνυμα το κοινό, αλλά να προσφέρει στο κοινό μια αισθητική απόλαυση που προάγει τον προβληματισμό του, να του αναπτύξει το καλλιτεχνικό αισθητήριο και την αισθαντικότητα, και να του «αποκαλύψει» κάποιες κοινωνικές σχέσεις και αντιφάσεις που ξεπερνούν την άμεσα εκφερόμενη από το τραγούδι μυθοπλασία.

Ένα προοδευτικό τραγούδι δεν μπορεί λοιπόν να εμμένει σε κάποια «εθνική» ή άλλη τυποποίηση, αλλά πρέπει να στηρίζεται σε μια εξελισσόμενη μουσική φόρμα, να συμπυκνώνει έναν προβληματισμό και ως ένα βαθμό

πειραματισμό. Αυτός είναι ο λόγος που ο δρόμος για την καλλιτεχνική ποιότητα σε μεγάλο βαθμό επικαλύπτεται με τον δρόμο για την προοδευτική καλλιτεχνική παρέμβαση.

Γιατί, πραγματικά, ποια ιδεολογικά αποτελέσματα μπορεί σε σταθερή βάση να αναπαράγει ένα τραγούδι που βασίζεται σε μια απόλυτη τυποποιημένη («εθνική») φόρμα και έναν «προοδευτικό» στίχο; Παραιτείται από κάθε προσπάθεια για κριτική καλλιτεχνική παρέμβαση (δηλαδή τελικά εκείνη την παρέμβαση που σχετίζεται με μια στέρεη αποδοχή της προοδευτικής ιδεολογίας) και επιλέγει μια μονοδιάστατη, σχεδόν συνθηματολογική συναισθηματική «στράτευση» που υμνεί το «Καλό» και το «Προοδευτικό».

Ας το διατυπώσουμε λοιπόν απερίφραστα: Η επιμονή στην «ελληνικότητα» της μουσικής φόρμας κατά κανόνα εκφράζει την παραίτηση όχι μόνο από την αναζήτηση της καλλιτεχνικής ποιότητας, αλλά και από αυτή την προοδευτική καλλιτεχνική παρέμβαση.

Τα καλλιτεχνικά και ιδεολογικά αποτελέσματα του «εθνικού» προσανατολισμού της τέχνης (δηλαδή του εθνικισμού στην τέχνη) είχε με σαφήνεια επισημάνει ο Γκράμσι: «Ο Ρενάν παραμένει Γάλλος, όπως ακριβώς ο άνθρωπος που όντας άνθρωπος παραμένει ένα θηλαστικό... Η εθνικότητα είναι μια αρχική ιδιαιτερότητα, αλλά ο μεγάλος συγγραφέας ιδιαιοποιείται ακόμα κι ανάμεσα στους ομοεθνείς του κι αυτή η δεύτερη “ιδιαιτερότητα” δεν είναι μια συνέχεια της πρώτης. Αυτό ακριβώς είναι που δεν δέχονται οι εθνικιστές, για τους οποίους η αξία των μεγάλων διανοουμένων συνίσταται στην ομοιότητα που έχουν με το πνεύμα της ομάδας τους... Ο πόλεμος απέδειξε πως αυτή η συμπεριφορά των εθνικιστών δεν είναι τυχαία κι ούτε οφειλόταν σε πνευματικούς λόγους». (Οι διανοούμενοι, ό.π., σ. 112-114).

Όμως και η διαμάχη για την «ελληνικότητα» που λαμβάνει χώρα γύρω από τη διάκριση λαϊκό-ελαφρό τραγούδι διευκολύνει, μετά την εγκαθίδρυση του λαϊκού σαν του κατ' εξοχήν «εθνικού» τραγουδιού, μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική στάση στον χώρο του τραγουδιού: Πρόκειται για την ανάπτυξη του λαϊκισμού, τη λατρεία σε κάθε τι που είναι ή που ανακηρύσσεται λαϊκό, την εμμονή στη μίμηση της λαϊκής μουσικής φόρμας, τη «λαϊκή» τυποποίηση. Φυσικά δεν αναφερόμαστε στο ρεμπέτικο τραγούδι ή το λαϊκό τραγούδι της πρώτης μετά τον Πόλεμο δεκαετίας (ή δεκαπενταετίας), των οποίων την τεράστια πολιτιστική συνεισφορά δεν αμφισβητούμε. Αναφερόμαστε στη σημερινή στάση μιας μερίδας συνθετών που στο όνομα (ή μάλλον με το άλλοθι) της «ελληνικότητας» και της «λαϊκότητας» αναπαράγουν μια μουσική τυποποίηση που στην ουσία δεν είναι παρά ο εκφυλισμός της λαϊκής μουσικής φόρμας του παρελθόντος.²¹

21 Άλλωστε, η «επιστροφή στο ρεμπέτικο» που πραγματοποιείται τον τελευταίο καιρό με τις διάφορες «κομπανίες» δεν εκφράζει παρά την κούραση και την αποστροφή μιας

Ο λαϊκισμός αποτελεί τη «βασιλική οδό» για τη διάδοση (σε ό,τι αφορά το τραγούδι) της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας στα λαϊκά στρώματα. Τόσο μέσα από την εκφυλιστική τυποποίηση της μουσικής φόρμας όσο και μέσα από τα «λαϊκά» πρότυπα που κατά κανόνα επιλέγει και προβάλλει, καθλώνει το αισθητήριο του κοινού και ταυτόχρονα το προσανατολίζει προς τις «γνωστές του» αξίες, δηλαδή τις «καθημερινές» συνθήκες, μέσα από τις οποίες εμπεδώνεται η υποταγή του λαού στις κοινωνικές (καπιταλιστικές) σχέσεις εξουσίας.

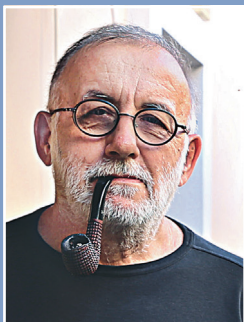
Τόσο λοιπόν η απαίτηση για «ελληνικότητα» όσο και ο λαϊκισμός δεν αποτελούν απλά καλλιτεχνικές στάσεις, αλλά ενέχουν και τον χαρακτήρα μιας ιδεολογικής τοποθέτησης. Επιχειρούν να κρύψουν την πραγματική τομή ανάμεσα στο προοδευτικό και το αντιδραστικό έργο (ανεξάρτητα με την εθνικότητα) και τη μεταθέτουν σε αντίθεση ανάμεσα στο ελληνικό και το ξένο.

Επίλογος

Δύο πράγματα επιχειρήσαμε να αναδείξουμε σ' αυτό το άρθρο: Πρώτον, ότι το τραγούδι επιτελεί έναν σημαντικό κοινωνικό-ιδεολογικό ρόλο: καθώς εντάσσεται μέσα στα πλαίσια λειτουργίας του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους, συμβάλλει στην εμπέδωση της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας, στην αναπαραγωγή των (καπιταλιστικών) σχέσεων παραγωγής. Δεύτερον, ότι ο χώρος του τραγουδιού αποτελεί συγχρόνως ένα σημαντικό πεδίο παρέμβασης για την προοδευτική ιδεολογία, έναν «τόπο» διεξαγωγής πολιτιστικών συγκρούσεων με σημαντικά πολιτικά και ιδεολογικά αποτελέσματα. Μόνο που σ' αυτές τις συγκρούσεις, η παραδοσιακή Αριστερά, εγκλωβισμένη στον εθνικισμό της, συμπαρατάσσεται με το στρατόπεδο της κυρίαρχης ιδεολογίας: Δεν επιδιώκει την κριτική των κοινωνικών σχέσεων, του «εθνικού πολιτισμού», αλλά τη «διάσωση» αυτού του πολιτισμού. Δεν διεκδικεί το προοδευτικό, αλλά το «ελληνικό».

Θέσεις, τχ. 8 Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1984

μεγάλης μερίδας του κοινού προς τη λαϊκίστικη τυποποίηση του «σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού». Συγχρόνως όμως, η στάση αυτή δείχνει με τον πιο έντονο τρόπο κάτι που υποδείξαμε στα προηγούμενα: ότι δηλαδή, καθώς εξαφανίσθηκαν οι κοινωνικοί όροι μέσα απ' τους οποίους δημιουργήθηκε το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, σταμάτησε και η δημιουργική εξέλιξη αυτού του είδους τραγουδιού.



ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΝΤΑΙ

σ' αυτό το βιβλίο επιχειρούν
να προσεγγίσουν την ιδεολογική
και αισθητική λειτουργία
της σύγχρονης ελληνικής μουσικής
και πιο ειδικά του τραγουδιού.

Αναφέρονται στο
ιδεολογικό-αισθητικό κλίμα
στο οποίο εντάσσεται η σημερινή
ελληνική μουσική, αλλά
και στα ιδεολογικά αποτελέσματα
που συντηρεί και αναπαράγει.

Επιπλέον εντοπίζουν κάποια
ιδεολογικά υποσύνολα που συχνά
καθοδηγούν την καλλιτεχνική
δημιουργία, διαμορφώνουν
τη μουσική μόδα ή, ακόμα,
υπαγορεύουν τους «αισθητικούς
κανόνες».

ISBN 978-618-5334-15-4



9 786185 334154



Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ

ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ΣΥΝΕΤΑΓΜΕΝΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ

www.efsyn.gr