

Στην υπηρεσία του Έθνους

(Για την ιδεολογική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού)

των Γιάννη Μηλιού και Θάνου Μικρούτσικου

1. Η κρίση του τραγουδιού:

Μια «αριστερή» μυθολογία για ένα «εθνικό» πρόβλημα

Τους τελευταίους μήνες η «κρίση» στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού βρίσκεται στο επίκεντρο της επικαιρότητας. Προηγήθηκε η διαμάχη στο εσωτερικό της ένωσης μουσικοσυνθετών - στιχουργών Ελλάδας (ΕΜΣΕ), που κορυφώθηκε με την αποχώρηση από την ένωση ενός όχι ευκαταφρόνητου αριθμού συνθετών, μεταξύ των οποίων βρίσκονται πολλοί από τους καταξιωμένους, με πρώτους τους Χατζηδάκι 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 Χατζηδάκης 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» κλπ. Ακόμα περισσότερο, απασχόλησαν τους κρατικούς υπευθύνους και τα κόμματα, έδωσαν την ευκαιρία για διαμεσολαβήσεις και «συμβιβαστικές προτάσεις» από πολιτικούς και συνδικαλιστικούς φορείς. Η κρίση στο 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 ένα τρόπο που περισσότερο συγκάλυπτε παρά φώτιζε τις αιτίες της διένεξης.¹

Προβλήθηκε έτσι μια ερμηνεία για τη σημερινή κρίση στο χώρο του τραγουδιού, αλλά και μια αντίληψη για το 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 εταιριών. Για να επιβάλουν στο τραγούδι τις κατευθύνσεις που θέλουν, ισχυρίζονται οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, οι εταιρίες δημιούργησαν και χρησιμοποιούν σήμερα σαν όργανα 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 το χαρακτηριστικό τίτλο «Σταρ - Σύστημα», όπου διαβάζουμε: «Στην ελληνική αγορά, τελικά

επικράτησε εκείνος που συνέλαβε πρώτος και εφάρμοσε δραστήρια το Σταρ - Σύστημα... Η εταιρία δεν θέλησε να βγάλει από το έργο μου τα κέρδη που μπορούσε! Αυτή η διαπίστωση με γέμισε με δέος αλλά και με 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 τσιφτετέλι². Ούτε ακόμα γιατί, αντίθετα με τους ισχυρισμούς του, οι εταιρίες ήταν πάντα παραπάνω από πρόθυμες να προωθήσουν το έργο του³. Πολύ περισσότερο η επιχειρηματολογία του Θεοδωράκη είναι σαθρή, γιατί αυτό που περιγράφει σαν «σταρ - σύστημα» και το θεωρεί σαν πρόσφατο δημιούργημα των εταιριών, 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 ποιοί συνέθεσαν τα τραγούδια «της» Βέμπο, «του» Γούναρη, 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 το 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 εταιρίες, 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 εταιρίες προωθούν τους τραγουδιστές - σταρ του ελληνικού τραγουδιού, μέχρι πριν λίγο προσπαθούσαν να μας πείσουν ότι οι εταιρίες 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 εταιριών» περισσότερο συγκαλύπτει παρά φωτίζει: 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 πλαίσια 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· θα αποτελέσει αντικείμενο ενός άλλου άρθρου.

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 ολοκλήρωση του μέσα σε τρία περίπου λεπτά, το γεγονός ότι δεν χρειάζεται, κατά κανόνα, κάποια ιδιαίτερη προπαίδεια για την παρακολούθηση και απόλαυση 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 αφομοιώσει άμεσα, παράλληλα με την «απόλαυση» 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 παραστάσεων και ιδεών με ρητά ιδεολογικά αποτελέσματα⁵.

β) Το γεγονός ότι το τραγούδι βασίζεται στον ήχο, έχει σαν αποτέλεσμα 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 τύπου⁶.

γ) Τέλος, το τραγούδι συνδέεται, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική μορφή, με μαζικές πρακτικές. Στη συναυλία ή και το κέντρο διασκέδασης, η ζωντανή επικοινωνία ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τους ακροατές⁷, 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 στο 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 διάθεση 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 ψυχανγωγικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα η καλλιτεχνική κριτική απ' τη μια, αλλά και τα σπορ και ο αθλητισμός από την άλλη⁸.

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 κλπ.), 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' ένα ενιαίο εθνικό μηχανισμό οργάνωσης και διάδοσης των πολιτιστικών πρακτικών.

Καθοριστικό ρόλο για την ενοποίηση των επιμέρους Θεσμών σ' ένα 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 ένα 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 στο 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 το 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 δημιουργίας⁹.

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 στο 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 του¹⁰, 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 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 ένταξη του στο σύστημα του «εθνικού πολιτισμού» που εγκαθιδρύει ο πολιτιστικός ιδεολογικός μηχανισμός· δηλαδή μέσα από την ένταξη του τραγουδιού στην «εθνοποιητική» ιδεολογική λειτουργία του πολιτιστικού μηχανισμού.

3. Μια «εθνοποιητική» ιδεολογική λειτουργία.

Πριν αναφερθούμε διεξοδικότερα στη λειτουργία του τραγουδιού στα πλαίσια 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, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το τραγούδι δεν αποτελεί διατύπωση ή έκφραση μιας ιδεολογίας, αλλά μουσική και στιχουργική (συγχρόνως) σκηνοθεσία της.

Πολύ περισσότερο δεν θα πρέπει, σύμφωνα με τα πιο πάνω, να φανταστούμε το 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 μελοποίηση του.

Πρόκειται βέβαια για μια «ανάγνωση» σ' ένα νέο καλλιτεχνικό επίπεδο, το επίπεδο του τραγουδιού, η οποία (πρέπει να) καταργεί τις αναγνώσεις του ποιήματος πριν τη μελοποίηση του.

Τώς 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. Η σκηνοθετημένη στο τραγούδι ιδεολογία εγκαλεί τα άτομα ως υποκείμενα. Πρόκειται μάλιστα για μια έγκληση πολλαπλή.¹² Ο ακροατής μπορεί να εγκληθεί πολλαπλά μέσω του τραγουδιού, ως οτιδήποτε: Ως ερωτευμένος, ή απατημένος, ή ταυτόχρονα ερωτευμένος και απατημένος, άνδρας ή γυναίκα, ως ελεύθερος ή αγωνιστής, ως νησιώτης ή ηπειρώτης, ως συμπάσχων με τον μετανάστη, ή τον εγκαταλειμένο, ή τον εργάτη που γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης κλπ.

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 «εθνοποιητική» 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 εθνοποιητική ιδεολογική λειτουργία σχετίζεται με σχεδόν κάθε μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όπως υποδεικνυε ο Γκράμσι, έντονα εθνοποιητική είναι η λειτουργία της τέχνης που εκφέρεται από το γραπτό ή προφορικό λόγο. Η λογοτεχνία η ποίηση και το τραγούδι, μέσα από την εθνική γλώσσα που διατυπώνονται, λειτουργούν εθνοποιητικά για τα άτομα που αναγνωρίζουν στη συγκεκριμένη γλώσσα την εθνικότητα τους¹³. 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 εθνοποιητικά για τους Έλληνες, το έργο του αποτελεί δική τους εθνική κληρονομιά, όπως μας βεβαιώνει η ιδεολογία της εθνικής ιστορικής συνέχειας¹⁴.

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 εθνοποιητικός 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 το 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 απλά καταγράφουμε, χωρίς να ασχοληθούμε εκτενέστερα, γιατί διαφορετικά θα παρεκκλίναμε σημαντικά από το θέμα μας¹⁵. Σημειώνουμε μόνο ότι η ιδιομορφία αυτή παγιώνεται κυρίως μετά το 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». Στο Μεσοπόλεμο η «ελληνικότητα» του τραγουδιού συναρτάται κυρίως με το στίχο, η μουσική φόρμα παρακολουθεί απλά την ευρωπαϊκή μουσική φόρμα, το ελληνικό τραγούδι δεν είναι συχνά παρά ο μεταγλωτισμός 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 της σύγχρονης καπιταλιστικής Ελλάδας, από τα γενικότερα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού πολιτιστικού εποικοδομήματος. Καθοριστικός είναι εντούτοις εδώ ο ρόλος του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού. Ο πολιτιστικός μηχανισμός καθώς «εγκολπώνεται» το ελληνικό τραγούδι σαν σύνολο, για να διαμεσολαβήσει τη διάθεση του στο κοινό, πρώτα απ' όλα το διαχωρίζει και ως ένα 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 στο χώρο του

τραγουδιού την εθνικότητα του, την ένταξη 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 Σοφatos 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 συμπύκνωση κάποιων «αυτοφύων» 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 το 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 τα γκέτο των λούμπεν προλεταρίων και των τεκέδων, γίνεται γνωστό και λειτουργεί μέσα σε πολύ ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Αυτός είναι ο βασικός όρος για την ένταξη του, μετά τον Πόλεμο, στο χώρο του «εθνικού τραγουδιού». Είναι η εποχή που αναδεικνύονται και προβάλλονται οι μεγάλοι λαϊκοί συνθέτες. Τις δυο 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 εγκαθίδρυση του στο «εθνικό σύστημα τραγουδιού», δεν ήταν λοιπόν «επιλογή» του πολιτιστικού μηχανισμού, ή κάποιου οικονομικού ή καλλιτεχνικού επιτελείου. Ήταν το 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 κλπ.). 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 εταιριών κλπ. 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 γενεσιουργές 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 εταιρίες 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 εταιρίες 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 εταιρίες ανάλαβαν 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 παρέμβασης του, συμμετέχει στη διαμόρφωση αυτής της ιεράρχησης.

Έτσι για παράδειγμα, το δημοτικό τραγούδι, σαν τοπικό και όχι «πανεθνικό», σαν παραδοσιακό και όχι σύγχρονο, κατέχει μια δευτερεύουσα θέση στα κέντρα διασκέδασης, στη δισκογραφία, στο ραδιόφωνο και την 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 πέραση», πράγμα που με τη σειρά του διαμορφώνει την εξέλιξη των προτιμήσεων του κοινού.

γ) Τέλος, μέσα στα πλαίσια του «εθνικού συστήματος τραγουδιού», το ελληνικό τραγούδι ταξινομείται σε είδη. Πρόκειται για μια ταξινόμηση που κατ' αρχήν 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 την καλλιτεχνική δημιουργία καθεαυτή.

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 μουσική 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 στο 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 σαν αντικείμενο την «ελληνικότητα» του (ελληνικού) τραγουδιού. Η διχοτομία δηλαδή λαϊκό - ελαφρό τραγούδι διαμεσολάβησε ιστορικά την απαίτηση για «ελληνικότητα» του τραγουδιού, καθώς σαν συνέπεια της εθνοποιητικής 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 σαν το «λιγότερο ελληνικό», λόγω κυρίως των επηρεασμών του από ανατολίτικα μουσικά στοιχεία. Αντίθετα, στη συγκυρία μετά τη μεταπολίτευση, το λαϊκό τραγούδι θεωρείται από την κυρίαρχη άποψη σαν το κατ' εξοχήν ελληνικό, ενώ το ελαφρό θεωρείται επηρεαζόμενο από ξένα, δυτικά, μουσικά στοιχεία¹⁶.

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 σαν τραγουδιού εθνικού, σαν συνιστώσας του ενιαίου - εθνικού πολιτισμού¹⁷.

Είναι όμως καιρός να αναφερθούμε περισσότερο αναλυτικά στα κοινωνικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα της εθνοποιητικής λειτουργίας του ελληνικού τραγουδιού. Τονίζουμε και πάλι πως η διάκριση κοινωνικών -

ιδεολογικών απ' τη μια και καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων απ' 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»

Β.Ι. Λένιν, Κριτικά σημειώματα για το εθνικό ζήτημα

Ισχυριστήκαμε στα προηγούμενα ότι η εθνοποιητική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού, η συγκρότηση του «εθνικού συστήματος τραγουδιού» σαν 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 πεποίθησης ότι οι πολίτες κάθε εθνικού κράτους συνδέονται τόσο στενά 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. Αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για την «εθνική πολιτιστική παράδοση». 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 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 εκμεταλλευόμενους έγινε πια τετελεσμένο γεγονός». (Πώς ο επίσκοπος Νικών υπερασπίζει τους Ουκρανούς, 13/11/1913).

«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 σύνολο 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 προάσπιση του «εθνικού πολιτισμού» στηρίζεται και εμπεδώνει την κυρίαρχη αστική ιδεολογία, ότι ακόμα, στο όνομα της προάσπισης 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

αποτελέσματα της, στο εσωτερικό του κάθε πολιτισμού, και ανακαλύπτει παντού μόνο τους «ξένους» και την «ξένη εξάρτηση»¹⁹. Υπεραμύνεται έτσι της «ελληνικότητας», και όχι σπάνια διολισθαίνει σε θέσεις ελάχιστα προοδευτικές.

Είναι εύκολο να καταλάβει για παράδειγμα κανείς, το βαθιά αντιδραστικό περιεχόμενο της καταγγελίας που απευθύνει το ΚΚΕ προς τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής» που απειλεί, υποτίθεται, την «ελληνικότητα μας». Λες και στην Αμερική δεν υπάρχουν εκμεταλλεζόμενοι, δεν υπάρχουν εργάτες, δεν υπάρχει πάλη των τάξεων και προοδευτικές κοινωνικές πρακτικές, ενώ αντίθετα η «ελληνική» - εθνική αστική ταξική κυριαρχία, αναπαράγει μονοσήμαντα προοδευτικές πολιτιστικές πρακτικές και αποτελέσματα.

Τα φαινόμενα που περιγράφουμε εδώ δεν υποδηλώνουν παρά την ολοκληρωτική κυριαρχία της αστικής ιδεολογίας στο εσωτερικό της κυρίαρχης σήμερα Αριστεράς²⁰. Εν τούτοις, στο 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 έθνους²¹.

Χαρακτηριστική επίσης είναι και η (διαρκής) διαμάχη στο χώρο 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 συναντάται, 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 στο χώρο του τραγουδιού, έχει τέτοια αποτελεσματικότητα ώστε να «γεφυρώνει» τις πολιτικές και κομματικές

διαφορές, να ενοποιεί τους (εθνικιστές) διανοουμένους απ' όλους τους πολιτικούς χώρους.

Είναι χαρακτηριστική η παρέμβαση του Γ. Στεφανάκη, ιδεολόγου της Δεξιάς σε ζητήματα πολιτισμού, που επικρότησε και εξήρε τη στροφή προς τις «ορθόδοξες ρίζες» των τριών 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 ρωμιούσης και της Ορθοδοξίας», έγραφε ο Γ. Στεφανάκης στην Καθημερινή 19883, 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 μη 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 αποτέλεσμα το να εμφανίζεται στους δρώντες φορείς αυτού του χώρου σαν ζητούμενο αυτό που είναι δεδομένο: Η εθνοποιητική λειτουργία του «εθνικού συστήματος τραγουδιού». Οι δρώντες φορείς, που «καθορίζονται» από την εθνοποιητική λειτουργία του «εθνικού συστήματος τραγουδιού», θεωρούν λοιπόν ότι αυτοί καθορίζουν το 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 εθνοποιητική λειτουργία του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού: «Γυρίζοντας στο τραγούδι, έγραφε, θα λέγαμε ότι ανάμεσα σ' όλα τα εκατομμύρια πρόσωπα που αποτελούν μίαν ας πούμε 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 ανάμεσα μας. Η γλώσσα; Βεβαίως... Όμως... και «κάτι

άλλο» που είναι κοινό για όλους αλλά που πρέπει να το ανακαλύψουμε, θα το ληψω να πω ότι αυτό το «κάτι άλλο» είναι βασικά το τραγούδι» (Λαός και τραγουδιστό «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.

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 εθνοποιητική 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 την θεωρούμενη ως «ελληνική» μουσική φόρμα, να μη ξεφεύγει απ' 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 τραγούδι²².

Η φόρμα συμπυκνώνει, συνδέεται και εκφράζει μ' άλλα λόγια, μια κοινωνική, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση ταξική στάση και τοποθέτηση και φυσικά η εξέλιξη 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 στο 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 ένα προβληματισμό και ως ένα βαθμό πειραματισμό. Αυτός είναι ο λόγος που ο δρόμος για την καλλιτεχνική ποιότητα σε μεγάλο βαθμό επικαλύπτεται με το δρόμο για την προοδευτική καλλιτεχνική παρέμβαση.

Γιατί πραγματικά, ποια ιδεολογικά αποτελέσματα μπορεί σε σταθερή βάση να αναπαράγει ένα τραγούδι που βασίζεται σε μια απόλυτα

τυποποιημένη («εθνική») φόρμα και ένα «προοδευτικό» στίχο; Παραίτηται από κάθε προσπάθεια για κριτική καλλιτεχνική παρέμβαση, (δηλαδή τελικά εκείνη την παρέμβαση που σχετίζεται με μια στερεή 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 απόδειξε, πως αυτή η συμπεριφορά των εθνικιστών δεν ήταν τυχαία κι ούτε οφειλόταν σε πνευματικούς λόγους.» (Οι διανοούμενοι, οπ. π. σελ. 112114)

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 στο χώρο του τραγουδιού: Πρόκειται για την ανάπτυξη του λαϊκισμού, τη λατρεία κάθε τι που είναι, ή που ανακηρύσσεται ως λαϊκό, την εμμονή στη μίμηση της λαϊκής μουσικής φόρμας, τη «λαϊκή» τυποποίηση²³. 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 στην 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 παρελθόντος²⁴.

Ο λαϊκισμός αποτελεί τη «βασιλική οδό» για τη διάδοση (σ' ότι 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 εξουσίας²⁵.

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

Επίλογος

Δύο πράγματα επιχειρήσαμε να αναδείξουμε σ' αυτό το άρθρο: Πρώτον, ότι το τραγούδι επιτελεί ένα 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, ένα «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».

1. Εξαίρεση αποτέλεσε η «Ελευθεροτυπία». Για το περιεχόμενο των διενέξεων στο χώρο του τραγουδιού βλ. τα άρθρα «Οι μάγκες δεν υπάρχουν πια», «... τους πάτησε το τραίνο» των Ν. Μαυρουδή και Δ. Οικονομάκη στον Σχολιαστή τεύχος 13.

2. Ο Θεοδωράκης δήλωσε 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.

3. Το Πάσχα του 1984 κυκλοφόρησαν σχεδόν ταυτόχρονα επτά (7) δίσκοι του Θεοδωράκη, γεγονός που αναμφίβολα αποτελεί «νέο πανελλήνιο ρεκόρ». Εξ άλλου ο δίσκος του «Επιβάτης» κυκλοφόρησε παλαιότερα από δύο εταιρίες 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 εταιριών και το «σταρ - σύστημα» τους. Το 1956 έγραφε στο τεύχος 21 της «Επιθεώρησης Τέχνης»: «Άλλοτε υπήρχε κατ' αρχήν η Μουσική που ερμηνευόταν 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 τσίρκων».

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

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 εταιρίας.

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

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 ύπαρξης» 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 ύπαρξη 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» Κριτική τ. 6, Μάρτης - Απρίλης 1984.

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

12. Βλ. Λ. Αλτουσέρ «Ιδεολογία...» οπ. π. Για το ζήτημα της πολλαπλής έγκλησης από την ιδεολογία βλ. επίσης, Γ. Μηλιού και Μ. Σπαθή, «Μαρξισμός και οικογένεια» Θέσεις τεύχος 6.

13. «Η «προφορική» έκφραση έχει ένα 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.

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.

16. Αν, βέβαια, διαπιστώνουμε ότι μετά τον Πόλεμο οξύνονται οι συζητήσεις για την «ελληνικότητα» στο χώρο του τραγουδιού και ότι παράλληλα αυξάνει ο «εθνοποιητικός» 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 «εθνοποιητική» του λειτουργία εγγράφει σημαντικά αποτελέσματα πάνω στην ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα, στο Μεσοπόλεμο, όταν το ρεμπέτικο δεν ήταν «εθνικό» τραγούδι, αλλά τραγούδι του περιθωρίου, θεωρείτο «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.

18. Το γεγονός ότι η σοσιαλιστική επανάσταση έχει κατ' αρχή 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 εθνοποιητική αλλά διεθνική: Το παγκόσμιο κομμουνιστικό σύστημα.

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. Μαστραντώνη και Γ. Μηλιού «Η θεωρία της Αριστεράς για την εξάρτηση. Όρια και συνέπειες», Θέσεις τ. 2, Ιανουάριος - Μάρτιος 1983.

20. Δεν μπορούμε επομένως να περιμένουμε απ' αυτή την Αριστερά μια σε βάθος ανάλυση για τα πραγματικά ζητήματα που αφορούν τις επιδράσεις, την εξέλιξη και τις «ρίζες» του ελληνικού τραγουδιού.

Στοιχεία μιας τέτοιας ανάλυσης βρίσκονται για παράδειγμα στο: Μ.Φ. Δραγούμη, «Το περιεχόμενο και η έκφραση της «Ελληνικότητας» στη μουσική μας», στο Ελληνισμός και Ελληνικότητα, εκδ. Εστία 1983.

21. Για τα ζητήματα αυτά βλ. Γ. Μηλιού, «Η φάρμα των ορθολογιστών και η κιβωτός της ρωμιούσνης», Θέσεις τ. 3, Απρίλης - Ιούνης 1983, και «Μακρύ ριζίτικο για τον Νιόνιο» Σχολιαστής τ. 3, Ιούνης 1983.

22. «Το περιεχόμενο εμφανίζεται συγκεκριμένα, προσδιορίζεται από τον τρόπο της ανάπτυξης 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.» Θάνου Μικρούτσικου, «Ενάντια στο λαϊκισμό» Πράξη τ.3 (1981).

23. Ο όρος λαϊκισμός που χρησιμοποιούμε εδώ, αναφέρεται, όπως είναι προφανές, σε μια εντελώς διαφορετική έννοια απ' αυτήν που υπαινίσσονται όσοι χρησιμοποιούν τον ίδιο όρο για να περιγράψουν (νομίζουμε ανεπιτυχώς) το «φαινόμενο ΠΑΣΟΚ».

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

25. Βέβαια, οι ίδιοι οι εκφραστές του λαϊκισμού συνοψίζουν την (καλλιτεχνική) στάση τους με τον ισχυρισμό ότι «αυτά θέλει ο κόσμος», ή, σε μια παραλλαγή του, «πρέπει ο λαός να καταλαβαίνει την τέχνη». Σύμφωνα, ο λαός «να καταλαβαίνει την τέχνη». Μόνο που υπάρχουν πολλοί τρόποι, και πολλά (διαφορετικά) πράγματα για να «καταλάβει» κανείς, θα θυμίσουμε μια φράση του Μαρξ: «Το καλλιτεχνικό αντικείμενο δημιουργεί ένα ευαίσθητο προς την τέχνη κοινό, που είναι ικανό για την αισθητική απόλαυση. Γι αυτό το λόγο η παραγωγή παράγει όχι μόνο ένα αντικείμενο για το υποκείμενο, αλλά και ένα υποκείμενο για το αντικείμενο».