

**ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΑΝΟΣ Δ. ΤΣΕΡΙΚΗΣ**

**ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ  
ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ: ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΙ  
ΟΙ ΣΗΜΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ  
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ  
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ  
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ**



*Στο Δημοσθένη  
που ήταν τόσο επιεικής μαζί μου*



## Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	
Η ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΤΑΣΕΙΣ, ΕΝΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ .....	21
Ουσία και φαινόμενο .....	21
Άνθρωπος και κοινωνία.....	24
Auguste Comte.....	25
Herbert Spencer .....	27
Marx - Engels.....	27
Georg Simmel.....	34
Max Weber .....	37
Alphons Silbermann .....	41
Kurt Blaukopf .....	45
Paul Honigsheim.....	47
Theodor Adorno .....	49
Πολιτισμικές σπουδές .....	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΙΔΗ.....	61
Οι θεωρίες για τα μουσικά είδη .....	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΩΝ ΣΗΜΑΣΙΩΝ .....	85
Τα σημεία και η παραγωγή νοήματος .....	87
Οι υβριδικές αναλύσεις.....	90
Η καταγωγή των σημασιών .....	92
Ο συμβολισμός .....	93
Μουσική και σημασίες.....	96
<i>Παραπεμπτικοί και απολυτιστές.....</i>	99
<i>George Mead, Leonard Meyer: η αντικειμενικότητα του νοήματος .....</i>	100
<i>Wilson Coker: τα στοιχεία του μουσικού νοήματος .....</i>	101
<i>Susan Langer: Η μουσική ως λογική συμβολική έκφραση της εσωτερικής, συναισθηματικής ζωής.....</i>	103

<i>Nelson Goodman: Η μουσική ως συνείδηση που δημιουργεί τον κόσμο</i> .....	105
<i>Theodor Adorno: το σύμπλεγμα νοημάτων</i> .....	108
Προς μια θεωρία των μουσικών σημασιών .....	111
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ</b>	
<b>Η ΕΝΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΛΑΪΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ: ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣΗΣ</b> .....	121
Απ' τον Ηράκλειτο ως τον Καλβίνο .....	123
Η 'αρχή του διαχωρισμού' .....	124
Πολιτισμός και κουλτούρα .....	126
Λαϊκή κουλτούρα .....	129
Ortega y Gasset .....	131
Alexis de Tocqueville .....	132
Leo Lowenthal .....	133
Theodor Adorno .....	136
Ernest van den Haag .....	141
Clement Greenberg .....	148
Dwight Macdonald .....	149
Gilbert Seldes .....	152
Herbert Gans .....	155
Gans και Adorno .....	165
David Riesman .....	166
Η διάκριση λαϊκής – μαζικής κουλτούρας .....	169
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ</b>	
<b>Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΟΙΤΗ ΚΑΙ ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ</b> .....	173
Ο σχηματισμός της κοίτης .....	175
Η ανομοιομορφη επίδραση της νεωτερικότητας .....	183
Ο Νεοελληνικός διαφωτισμός .....	187
Η διάσπαση της ελληνικής νεωτερικότητας .....	190
Η αναζήτηση ταυτότητας, η λαογραφία και οι ζωντανές παραδόσεις .....	192
Οι κοινωνικές και καλλιτεχνικές διεργασίες .....	196
Το κοινωνικό ζήτημα και η είσοδος του μαρξισμού .....	202
Η γενιά του τριάντα .....	206
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ</b>	
<b>ΤΟ ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ</b> .....	213
Το πλαίσιο .....	215

Ενέργειες και διαδικασίες πριν την εμφάνιση .....	219
Το ελαφρό τραγούδι .....	228
Ο εκμοντερνισμός στην Ελληνική μουσική .....	230
Οι διαρροές των ειδών .....	235
Η προεργασία .....	238
Το πείραμα.....	241
Το λαϊκό τραγούδι.....	247
<i>Το εθνικό φαντασιακό, ο μαρξισμός και ο λαός</i> .....	247
<i>Οι έννοιες του λαϊκού</i> .....	253
<i>Από το παραδοσιακό στο λαϊκό</i> .....	257
<i>Η μετεμφυλιακή διαδρομή</i> .....	264
Η επιτυχία .....	275
Η καθιέρωση .....	281
Η ολοκλήρωση .....	286
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ</b>	
<b>ΤΟ ΜΑΓΜΑ ΣΗΜΑΣΙΩΝ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ</b> .....	291
Οι συμβάσεις .....	291
Φορμαλιστικοί και τεχνικοί κανόνες.....	294
Σημειολογικοί κανόνες.....	298
Ιδεολογικοί κανόνες.....	300
Η πολιτιστική άνοιξη της δεκαετίας του 1960.....	306
Τέχνη και πολιτική.....	308
Ο ρόλος.....	323
Το έντεχνο λαϊκό ως μαζική κουλτούρα.....	335
Το έντεχνο λαϊκό ως υλοποίηση της ελληνικής νεωτερικότητας .....	338
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	346





## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη αυτή αναλύει τον τρόπο που συνυφάνθηκε η μεταπολεμική ελληνική κοινωνική πραγματικότητα με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι το οποίο εμφανίστηκε στην ελληνική ιστορία ως κάτι διαφορετικό και ανώτερο. Έχοντας κυρίαρχο στόχο τη δημοφιλία, ως εκ των ων ουκ άνευ όρο για την επίτευξη υψηλών σκοπών, την διεκδίκησε ισχυριζόμενο ποιοτικά χαρακτηριστικά τόσο στο μουσικό όσο και στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο. Αντιλαμβανόμενο τον εαυτό του ως κανάλι μεταφοράς μηνυμάτων από τους παραγωγούς του προς τους ακροατές του, άρθρωσε συγκεκριμένες προτάσεις και στα δύο πεδία. Αν στο πρώτο διεκδικήθηκε μια ανωτερότητα που πήγαζε από τη σύνθεση δύο μεγάλων παραδόσεων, στο δεύτερο πεδίο οι προτάσεις του εμφανίστηκαν ως λύσεις χρόνιων προβλημάτων της ελληνικής κοινωνίας και ως απαντήσεις στις προκλήσεις που αντιμετώπισε η μεταπολεμική Ελλάδα.

Όμως αυτές δεν είναι οι μοναδικές πλευρές του, όπως κάθε μουσική που ενσωματώνεται στην κοινωνία, διέπεται από τις κοινωνικές συνθήκες. Ως κατασκευή έχει εσωτερικευμένες δομές σκέψης και παραστάσεων, βασικά ασυνείδητα περιεχόμενα που καταφάσκουν σε συγκεκριμένες παραδοχές της κοινωνικο-ιστορικής πραγματικότητας ως εμπορικό προϊόν εμπλέκεται με τις δυνάμεις της αγοράς και εξαναγκάζεται σε ελιγμούς και διαπραγμάτευση. Ο τρόπος δόμησης αυτού του πολύπλοκου συμπλέγματος, οι εσωτερικοί του συσχετισμοί και ισορροπίες, η παρουσίαση του κοινωνικο-ιστορικού του χαρακτήρα και των πολύπλευρων συνεπειών του αποτελούν την ουσιαστική κοινωνική σχέση του έντεχνου λαϊκού και ως εκ τούτου η διερεύνησή τους αποτελούν το βασικό ενδιαφέρον της μελέτης.

Για να επιτευχθεί αυτή η σύνθετη αναζήτηση, κοινωνιολογία, πολιτισμικές σπουδές, μουσικολογία, αισθητική, κριτική και κοινωνική θεωρία, ερμηνευτική και σημειολογική ανάλυση, αναζητούν ένα φιλοσοφικό πλαίσιο για να σταθούν. Η ενσωμάτωση όλων αυτών των προοπτικών επιδιώκει μια ολοκληρωμένη εξέταση του έντεχνου λαϊκού που συνάδει με τον εισαγωγικό χαρακτήρα της μελέτης αλλά αναγκαστικά θα πρέπει να γίνουν κάποιες επιλογές και ιεραρχήσεις ενώ αναπόφευκτα η ανάλυση δεν μπορεί να εισχωρήσει στο βάθος που φτάνουν πιο εξειδικευμένες προσεγγίσεις. Η αποσπασματική θεώρηση των φαινομένων και της πραγματικότητας γενικά σαν αποτέλεσμα της ποικιλομορφίας των μεθοδολογικών θέσεων αντιμετωπίζεται με προσπάθεια σύνθεσης της αναλυτικής και διαλεκτικής μεθόδου, τη χρήση της σημειολογίας και της ερμηνείας.

Η έκθεση της 'παράδοξης' σχέσης της επιστήμης με την τέχνη και ειδικότερα της κοινωνιολογίας με τη μουσική αποτελούν το πρώτο βήμα σ' αυτή την προσπάθεια. Ανθολογούνται οι προσπάθειες δόμησης της κοινωνιολογίας της μουσικής από τους πρώτους θετικιστές κοινωνιολόγους ως τη δεσπίζουσα προσπάθεια του Adorno -που κατέληξε στη ρητή θέσμιση μιας κριτικής κοινωνιολογίας της μουσικής- και ως συγγενικούς κλάδους όπως οι πολιτισμικές σπουδές. Από την έκθεση των διαφόρων θεωριών θα γίνει εμφανής η ανάγκη μιας διευρυμένης προσέγγισης και θα αντληθούν εννοιολογικά και μεθοδολογικά εργαλεία τα οποία θα χρησιμοποιηθούν στη συγκεκριμένη ανάλυση του έντεχνου λαϊκού. Ταυτόχρονα η 'άντληση' αυτή όπως και η χρήση θα λειτουργήσουν ως η πρόσοψη της κριτικής των θεωριών. Μέσα από επιλεκτική εφαρμογή των διαφόρων κοινωνιολογιών και των φιλοσοφιών πάνω στις οποίες στηρίζονται προτείνεται μια

κοινωνιολογία του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού και υποδεικνύεται ο χώρος συγκρότησής της.

Στο βαθμό που η πολιτισμική εικόνα της σύγχρονης Ελλάδας αποτέλεσε το κυρίαρχο μέλημα ακόμα και πριν από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και στο βαθμό που η υπανάπτυξη της ελληνικής κοινωνιολογίας δεν επέτρεψε την ίδρυση μιας ισχυρής και συγκροτημένης κοινωνιολογικής παράδοσης, με αποτέλεσμα τις σοβαρές ελλείψεις μελετών στο συγκεκριμένο τομέα, γίνεται φανερό η αναγκαιότητα συγκρότησης μιας 'κατευθυντήριας' κοινωνιολογίας της ελληνικής μουσικής που θα ταυτοποιήσει 'τα προβλήματα της Ελληνικής περίπτωσης' και θα οργανώσει ένα σχέδιο για την αντιμετώπισή τους. Ως εκ τούτου αυτή η κοινωνιολογία δεν έχει τίποτε να κάνει με στατιστικές πληροφορίες κατανάλωσης, προσπαθεί να αντισταθεί σε κάθε γνωσιολογική ψευδαίσθηση, ερωτοτροπεί με την φιλοσοφική γραφή και προσπαθεί να διασώσει την παραμελημένη αισθητική την οποία αντιλαμβάνεται ως απαραίτητο σύμμαχο στα προτάγματά της.

Προκειμένου να σκεφτούμε για το έντεχνο λαϊκό (*ordo regum*- τάξη των πραγμάτων) πρέπει να το ταυτοποιήσουμε ως αντικείμενο μελέτης, γεγονός που απαιτεί την αντιμετώπισή του ως μουσικό είδος έτσι ώστε να συγκροτηθεί μια εννοιολογική τάξη (*ordo idearum*- τάξη των ιδεών). Αν η κοινωνιολογία της μουσικής πρόκειται να πάει πιο πέρα από την παράθεση και το συσχετισμό των μουσικών συμβάντων με τα κοινωνικά συμβάντα, αναγκαστικά θα περάσει μέσα από την έννοια του είδους. Η έννοια αυτή είναι που ορθώνει το μουσικό γεγονός ως κοινωνικό γεγονός. Τη θεωρητική υποδομή για αυτή την κατεύθυνση δίνει το δεύτερο κεφάλαιο όπου μέσα από μια συνοπτική ανασκόπηση των διαφόρων θεωριών για τα είδη και την εφαρμογή τους στη μουσική αναδεικνύονται τα μεθοδολογικά εργαλεία και οι θεωρητικές έννοιες που θα βοηθήσουν στη διερεύνηση των διαφόρων κριτηρίων που χρησιμοποιούνται για την ταυτοποίηση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.

Το είδος σχετίζεται επίσης άμεσα με τη μέθοδο. Η επιλογή του είδους είναι επιλογή μεθόδου αφού ο ερευνητής έρχεται αντιμέτωπος με την επιλογή της παραγωγικής (*deductio*) ή της επαγωγικής (*inductio*) μεθόδου, ένα δίλλημα κεντρικό στην ειδολογία. Υπ' αυτή την έννοια το μουσικό είδος είναι μια όψη της σχέσης της μουσικής με την ανθρώπινη διάνοια και επειδή η τελευταία είναι κοινωνικο-ιστορική υπόθεση, με την κοινωνία και την ιστορία. Αποτελεί μ' άλλα λόγια το είδος στοιχείο μιας κοινωνιολογίας της μουσικής.

Η παρούσα κοινωνιολογία δεν θα αρκεστεί στη διαπίστωση και περιγραφή της ανερχόμενης κοινωνικής διαφοροποίησης και της συνεπαγόμενης ανάγκης για νέα είδη αλλά θα επιδιώξει μια πολύπλευρη θεωρία του είδους που παίρνει υπ' όψιν της πως οι λόγοι και οι πρακτικές, η τοπική εμπειρία και οι νέες σημασίες, η βιομηχανία και οι κοινωνικές ομάδες σχηματίζουν τα είδη της μουσικής. Τα αίτια αυτής της διαδικασίας θα αναζητηθούν σ' ένα τεράστιο πεδίο που εκτείνεται από το αδιαχώρητο του εαυτού στις υπάρχουσες μορφές ως τα 'ασυνείδητα' αποτελέσματα ιστορικών σημασιών και ως τα διαφημιστικά σκαριφήματα για τη δημιουργία κέρδους.

Στην ταξινόμηση γίνεται πολύ εμφανής η σχέση της μουσικής με την κοινωνία και την κουλτούρα οι οποίες σε τελευταία ανάλυση υποδεικνύουν -αν δεν επιβάλουν- τις σημαντικές πλευρές των προς ταξινόμηση πολιτισμικών αντικειμένων. Τα μουσικά είδη θέτουν το πρόβλημα της επικοινωνίας όχι απλά επειδή για να μιλήσουμε για μια μουσική πρέπει να την ονομάσουμε, ούτε επειδή δημιουργούν κουλτούρες αλλά γιατί αποτελούν πρόκληση για το σύστημα σχέσεων τους τόσο με τους δημιουργούς, ακροατές και αναλυτές όσο και με τα ίδια τα κείμενα από τα οποία αποτελούνται και χωρίς τα οποία δεν μπορούν

να υπάρξουν παρόλο που τα είδη είναι κάτι ευρύτερο από το άθροισμα των κειμένων τους. Θέτουν όμως και οντολογικά ζητήματα. Αμφισβητούν κάθε προσπάθεια αυτονομίας θεωρώντας τους τίτλους και τους δημιουργούς απλά ονόματα και αναγορεύοντας σημαντική την ιστορική κατάσταση του υλικού ή/και τις αποδιδόμενες σημασίες. Υπ' αυτή την έννοια συμπλέκονται με τη σημειολογία και τη φιλοσοφία ενώ ο ισομορφισμός τους με την κοινωνία στο ζήτημα της σχέσης μέρους-όλου, αποτελεί πρόκληση για το στοχασμό.

Αν και η φιλοσοφία είναι αυτή που φωτίζει τις διαδικασίες ταξινόμησης της μουσικής και των σχέσεών τους με το πολύπλοκο ζήτημα του νοήματός της, η πιο κοντινή διερεύνηση των ειδών περνάει μέσα από τη διερεύνηση της σημείωσης. Ενώ η μουσικολογία έχει επικεντρωθεί κυρίως στη συντακτική διάσταση, η σημασιολογική και πραγματολογική διάσταση έχουν ως επί το πλείστον παραβλεφθεί. Η πολυπλοκότητα της ειδολογίας δεν οφείλεται μόνο στην απαιτούμενη πολυεπίπεδη προσέγγιση του τρόπου που το νόημα παράγεται ή αναπαρίσταται ή ερμηνεύεται στα μουσικά είδη αλλά και στην αναγκαστική σύνθεση της δυναμικής με την στατική όψη, με άλλα λόγια της διαλεκτικής και αναλυτικής θεώρησης που ενώ στην αντικειμενική πραγματικότητα δεν υπάρχουν σε 'καθαρή' μορφή αντιστοιχούν στη δημιουργία και τη θέση των ειδών μέσα στο κάθε φορά μουσικό σύστημα. Όμως αυτό το τελευταίο δεν υπάρχει σε κενό αλλά σε κάποιο ιστορικά συγκεκριμένο πολιτισμικό δίκτυο παραγωγής, διάχυσης και σημασιοδότησης, γεγονός που τοποθετεί το μουσικό είδος σε κάποιο κεντρικό χώρο ανάμεσα στη μουσική και την ευρύτερη κουλτούρα. Έτσι η μελέτη των πολιτισμικών συνθηκών μέσα στις οποίες τα είδη αποκτούν τα νοήματά τους και δημιουργούν τις συμβάσεις τους είναι απαραίτητη για την ανάλυση και κατανόησή τους.

Παρά ταύτα η παρούσα προσπάθεια δεν κορυφώνει εδώ, αφού ταυτόχρονα ένα μουσικό είδος μπορεί να ειπωθεί το ίδιο σαν μια κουλτούρα, γεγονός που ισχυροποιεί τη θέση της τελευταίας στην προτεινόμενη κοινωνιολογία. Επιπλέον, στη δυσκολία εγκαθίδρυσης θεωριών του είδους για τη μουσική προστίθεται η δυσκολία σύλληψης του μουσικού νοήματος το οποίο επειδή δεν είναι ξεκάθαρο επαληθεύεται μέσω κοινωνικών και πολιτισμικών δυναμικών που επίσης πρέπει να εξερευνηθούν.

Τα κοινωνικά γεγονότα αποτελούν παράγοντες πρωταρχικής σημασίας για τη δημιουργική δραστηριότητα, όμως όλα αυτά περιβάλλονται από σημασίες που είναι όχι απλώς αλληλένδετες μ' αυτά αλλά εγγαράσσονται πάνω τους. Τα περιγραφόμενα γεγονότα δίνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι ανθρώπινες πράξεις, όμως συχνά δεν αρκούν για να τις εξηγήσουν. Η ερμηνεία τους απαιτεί τη στροφή της ανάλυσης προς τις συμβολικές διαστάσεις των πραγμάτων. Από τις γενικές επισημάνσεις των πρώτων κοινωνιολόγων ως τις λεπτομερείς φαινομενολογικές προσεγγίσεις και από τις πολύπλοκες σημειολογικές τεχνολογίες ως τα σύμπλοκα νοημάτων και τις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες, θέματα που εκτίθενται στο τρίτο κεφάλαιο, αντλούνται οι ιδέες, το υλικό και οι μέθοδοι που θα χρησιμεύσουν στην ταυτοποίηση και κριτική αποτίμηση του συμπλέγματος σημασιών του έντεχνου λαϊκού, ενός συμπλέγματος που θεωρείται γενετικά (ως κειμενικό αντικείμενο διερευνησιμο ανεξάρτητα από τις επιπτώσεις που προκαλεί) και ερμηνευτικά στα επίπεδα των δημιουργών, των ακροατών και των αναλυτών.

Ένα μουσικό είδος ευθυγραμμίζει τους ακροατές του με γραμμές σκέψης και με τροχιές συμπεριφορών. Κάποιοι αναγνωρισμένοι σαν αυθεντίες και ειδικοί ξεχωρίζουν τον εαυτό τους από το γενικό κοινό και τοποθετούνται σαν εσωτερικοί του είδους συγκροτώντας την 'κεντρική συλλογικότητα' που, έχοντας σκοπό να πετύχει δράση σύμφωνα με

συγκεκριμένους τρόπους, μεσολαβεί και σχηματίζει τους χρήστες του είδους, ένα κοινωνικό δίκτυο από το οποίο αναπτύσσεται η κουλτούρα του είδους. Το επιτυγχάνει αυτό βασιζόμενη στην κοινή κατανόηση που πηγάζει από τη γενική κουλτούρα και στους συσχετισμούς δυνάμεων που είναι προϊόν οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών θέσεων και εξελίξεων. Η εξέταση των σημασιών εξυπηρετεί αυτό το διπλό σκοπό: αφ' ενός περιγράφονται και κατανοούνται τα πολιτισμικά συστήματα μέσα στα οποία (ή από τα οποία) δημιουργούνται και 'φυσικοποιούνται' κατηγορίες σκέψης και παρέχονται οι κυρίαρχες προτροπές για το σημαντικό και αφ' ετέρου ερμηνεύεται η δράση και οι δυναμικές που συντελούν στην επικράτηση συγκεκριμένων πολιτισμικών τεχνολογιών ελέγχου.

Όπως θεωρείται γενικώς δεδομένο στην κοινωνιολογία της μουσικής, όταν μιλάμε για τη σημασία ενός μουσικού είδους αναφερόμαστε στην σημειωτική ή/και στην κοινωνική σημασία του αλλά όχι στην ενδοκαλλιτεχνική. Ωστόσο, στο βαθμό που ένα είδος ορίζεται και διακρίνεται πολιτισμικά ως ανώτερο καλλιτεχνικά και στο βαθμό που κάτι τέτοιο γίνεται ευρέως αποδεκτό, η ενδοκαλλιτεχνική σημασία εισβάλλει από το παράθυρο –μαζί με την αισθητική– και καμιά κοινωνιολογία δεν μπορεί να την αγνοήσει αφού η διαφορά μεταξύ καλλιτεχνικών και κοινωνικών αξιολογήσεων είναι διαφωτιστική μιας κοινωνικής πραγματικότητας, του επιπέδου της συνείδησης, των αντιλήψεων και εντέλει των βαθύτερων σημασιών της εν λόγω κοινωνίας.

Ανάμεσα στις επιμέρους σημασίες που ενσωματώθηκαν στο έντεχνο λαϊκό αφού πρώτα κατεύθυναν τη δημιουργία του, κυρίαρχη θέση κατέχει η διάκριση της οποίας το διαλεκτικό ξεπέραςμα υπονοεί ο ίδιος ο τίτλος του συγκεκριμένου είδους. Πρόκειται για το διαχωρισμό της υψηλής από τη χαμηλή σφαίρα, ένα διαχωρισμό που έχει ιστορική καταγωγή, εμφανίζεται σε όλα τα πεδία και στην περίπτωση της μουσικής παίρνει τη μορφή της διαφοράς της σοβαρής από τη δημοφιλή ή όπως επικράτησε στην Ελλάδα της έντεχνης από τη λαϊκή. Αποτελεί γεγονός ο θολός χαρακτήρας του συγκεκριμένου τοπίου και προκειμένου να ξεκαθαριστεί –χωρίς να θεωρείται εκ των προτέρων, όπως γενικά συμβαίνει, ότι το έντεχνο και το λαϊκό είναι αντιθετικές έννοιες– επιχειρείται στο τέταρτο κεφάλαιο αφ' ενός μια ιστορική αναδρομή της εμφάνισης του φαινομένου στο Δυτικό κόσμο και αφετέρου μια κατανόηση του περιεχομένου των δύο σφαιρών, μια επιθεώρηση που κορυφώνει σ' αυτό που τελικά ονομάστηκε διαμάχη για τη μαζική κουλτούρα.

Η διαμάχη αυτή σχετίζεται με το έντεχνο λαϊκό όχι μόνο γιατί το τελευταίο εμφανίστηκε μαζί με την ανάδυση της μαζικής καταναλωτικής κοινωνίας στην Ελλάδα αλλά και γιατί απέκτησε και μια διαφορετική διάσταση όταν η διάκριση εφαρμόστηκε όχι μεταξύ της έντεχνης και της λαϊκής κουλτούρας αλλά πάνω σ' αυτή την ίδια τη λαϊκή μουσική η οποία ως εξέχον σημείο της λαϊκής κουλτούρας θεωρήθηκε τώρα ως ανώτερη σε σχέση με την εμπορικά παρεχόμενη μουσική προς λαϊκή κατανάλωση. Παρόλο που οι εξελίξεις αυτές είναι εμφανώς εισαγόμενες απέκτησαν έναν ιδιοπρόσωπο χαρακτήρα εξ αιτίας του τρόπου που φιλτράρονταν οι ροές από τα πολιτιστικά κέντρα προς ένα περιφερειακό κράτος-έθνος που όχι μόνο συγκροτήθηκε ως αποτέλεσμα πολύπλευρων οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών συγκρούσεων αλλά συνεχίζει να δονείται από τις συγκρούσεις αυτές.

Ακριβώς αυτή είναι η θεματική του πέμπτου κεφαλαίου. Όπως οι καλλιτεχνικές μορφές συνδέονται και κατά κάποιο τρόπο καθορίζονται αφενός από τις εκάστοτε ιστορικές κοινωνικές περιόδους μέσα στις οποίες λαμβάνουν χώρα και αφετέρου από τις προϋπάρχουσες μορφές, έτσι και οι κοινωνίες χαρακτηρίζονται από τις υλικές συνθήκες

παραγωγής και από τις αξίες και σημασίες του πολιτισμού. Είτε οι τελευταίες θεωρηθούν αντανάκλαση των συνθηκών, είτε τους αποδοθεί μια σχετική ή όχι αυτονομία, αποτελούν μαζί με τις συνθήκες τους αντικειμενικούς κοινωνικούς παράγοντες που καθορίζουν τη δύναμη και τον τρόπο με τον οποίο επανα-αρθρώνονται οι προϋπάρχουσες μορφές ή συστατικά τους, διαμορφώνοντας την περισσότερο ή λιγότερο οργανική συνέχειά τους. Έτσι εδώ δεν θα περιγραφούν απλώς οι ανταγωνισμοί που ευθύνονται για το χαρακτήρα του νεοελληνικού κράτους και τη φύση των κοινωνικών συνθηκών μέσα στις οποίες εκπέμπονταν και προσλαμβάνονταν τα πολιτιστικά μηνύματα, αλλά θα σκιτσαριστεί η διάταξη και η μαγνητική έλξη των πέντε σημείων του νεοελληνικού ορίζοντα με στόχο να επιτευχθεί μια δυναμική ανασύσταση των σημασιών που τον διατρέχουν, να συσχετιστούν οι σημασίες αυτές με τις πολιτισμικές αλλαγές και να ψηλαφιστεί η αποτύπωσή τους στη μουσική και τελικά στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Από την εποχή των Οθωμανικών κοινοτήτων και του Νεοελληνικού Διαφωτισμού έως την εποχή μεσουράνησης της 'γενιάς του τριάντα' και δημιουργίας του έντεχνου λαϊκού, η Αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, η Ανατολή, η Δύση και ο Μαρξισμός αποτέλεσαν τις βασικές πηγές σημασιών που σε μια μεγάλη ποικιλία συνδυασμών και ερμηνειών συγκρούονταν για την επιβολή και τη χάραξη της πορείας του κράτους και της κοινωνίας. Είναι προφανές ότι κάθε καλλιτεχνική παραγωγή και κάθε υφολογική επιλογή μπορεί να κατανοηθεί μόνο σε σχέση με τις σημασίες αυτές οι οποίες εκφράζουν τις αντιλήψεις για τον κόσμο και τα τεκταινόμενα.

Όμως ανάμεσά τους ξεχώριζε η Δύση για την πανίσχυρη εκπομπή της νεωτερικότητας και των καινοφανών θεσμών της που εκφράζανε ένα σύνολο διακηρύξεων και σημασιών και που αποτέλεσαν τη βάση της παγκόσμιας ισχύος της. Έτσι, η πολύπλευρη σύνδεση του έντεχνου λαϊκού με την μεταπολεμική νεοελληνική κοινωνική πραγματικότητα σημαίνει τον ταυτόχρονο συσχετισμό του με το κυρίαρχο γεγονός που καθόρισε αυτή την πραγματικότητα, γεγονός που δεν είχε μόνο χρονικά αλλά και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Η καθυστερημένη στην περίπτωση της Ελλάδος συνάντηση με τη νεωτερικότητα είχε το χαρακτήρα μιας σύγκρουσης και εντέλει ενός συμβιβασμού με προνεωτερικά στοιχεία και με την ιδιόμορφη Ελληνική πραγματικότητα, εξέλιξη που δεν ενυπάρχει απλώς στο όνομα του έντεχνου λαϊκού αλλά το διαπερνά ολόκληρο.

Αυτό που μπορεί να παρατηρήσει εξαρχής κανείς είναι μια κοινωνική δομή η οποία δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της ανερχόμενης νεωτερικότητας. Απαιτήσεις που εκ των πραγμάτων δεν μπορούσαν να παρακαμφθούν και ως εκ τούτου εξανάγκαζαν σε μια διαπραγμάτευση όχι για την αποδοχή ή όχι της ικανοποίησής τους αλλά για τους όρους που θα γινόταν αυτή. Με άλλα λόγια μια διαπραγμάτευση για τον εκμοντερνισμό της Ελλάδος. Υπ' αυτή την έννοια η «κοινωνιολογία του έντεχνου λαϊκού» σχετίζεται αναπόφευκτα με μια κοινωνιολογία του εκμοντερνισμού της Ελλάδας και έτσι με τις μεθόδους της γενικής κοινωνιολογίας στην προσπάθεια ανάλυσης της σχέσης των διαφόρων στρωμάτων (και του ήθους που ουσιαδώς τα χαρακτηρίζει) με τη νεωτερικότητα.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο θα περιγραφεί το μουσικό γενεαλογικό δέντρο της σύγχρονης Ελλάδος και οι δυνάμεις που το μορφοποίησαν. Στόχος να φανερωθούν οι σημασιακές ρίζες και τα κοινά κλαδιά που ενώνουν συνθέτες, μουσικούς, παράγοντες, κοινό, επιρροές και αναπτύξεις του μουσικού υλικού. Η καταγραφή του συστήματος της Ελληνικής μουσικής στην ιστορική του προοπτική καθώς και των κανόνων που κάθε φορά το διέπουν παρέχει ταυτόχρονα τη νεοελληνική εκδοχή της πολιτισμικής ιεράρχησης. Η έλλειψη έντεχνης παράδοσης σε συνδυασμό με την επίμονη αναζήτηση εθνικής ταυτότητας

οδήγησαν σε μια ιδιάζουσα διαμάχη για το λαϊκό. Οι λόγοι για το λαϊκό περιέχουν ταξινομήσεις οι οποίες υπονοούν μια σκάλα αξιών που, μέσω τη ερμηνείας και με δεδομένη τη γνώση των διαφόρων ρευμάτων, φανερώνει με τη σειρά της την πηγή του λόγου και την ιδεολογία της. Υπάρχουν τρεις μεγάλες πηγές λόγων οι οποίες δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς τόσο οι ίδιες όσο και οι μεταξύ τους σχέσεις: οι λόγιοι, τα μέσα και η καθημερινή ζωή. Οι ανταγωνισμοί για την επιβολή κανόνων αποκαλύπτουν στην πραγματικότητα τις σχέσεις και τις απόψεις των πηγών τους με τους ίδιους τους καλλιτέχνες, με την καλλιτεχνική διαδικασία και με το αποτέλεσμα της, το ρόλο που αποδίδεται στη μουσική, τη διαφορά εκτίμησης σε σχέση με τις πνευματικές εργασίες, την ταύτιση της μουσικής με το τραγούδι και κυρίως αποκαλύπτουν πως όλες αυτές οι αντιλήψεις και αξιολογήσεις εκφράζονται στο κοινωνικό πεδίο, εμποδώνονται στα κοινωνικά στρώματα και διαφοροποιούν κοινωνικά τη μουσική.

Οι αξιολογικές κρίσεις για τη μουσική αποτελούν μέρος συζητήσεων οι οποίες είναι πάντα κοινωνικά γεγονότα και, προκειμένου να τις αντιληφθούμε, πρέπει να έχουμε κατανοήσει τις καταστάσεις μέσα στις οποίες λαμβάνουν χώρα. Αποφεύγοντας τον περιορισμό του αντιληπτικού πεδίου με τη χρήση δυαδικών ζευγών επιχειρείται η ιστοριογραφική επισκόπηση των δράσεων και εκφράσεων των κύριων ελληνικών δυνάμεων, των ιδεολογιών και των πνευματικών ρευμάτων που στερεοποιήθηκαν ως οι αλήθειες του έντεχνου λαϊκού. Η ανίχνευση της καταγωγής των σημασιών, του μετασχηματισμού τους υπό την πίεση του μοντερνισμού και του περιεχομένου τους τη στιγμή δημιουργίας του έντεχνου λαϊκού δεν μας παρέχει απλώς μια ακτινογραφία της ελληνικής κοινωνίας αλλά και μια δυναμική απεικόνιση των τάσεων και εντάσεων που ενυπάρχουν και αναζητούν διέξοδο και εκτόνωση. Σε συνδυασμό με τα τεκταινόμενα στην οικονομική και πολιτική σφαίρα παρέχεται μια συνοπτική ολική ιστορία (συνάφεια της οποίας θα γίνει η συστηματική επιστημονική προσέγγιση του έντεχνου λαϊκού) που θα επιδιώξει να αναδείξει το χώρο αλληλοσυγκρουόμενων τάσεων από τον οποίο προέρχεται και πάνω στο οποίο έδρασε και επιχείρησε να παρέμβει το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Θα φανερώσει τις απαρχές των σημασιών του είδους και θα εξηγήσει τη φυσικότητα και τη δυναμική με την οποία κυριάρχησε όχι μόνο στο σύστημα της ελληνικής μουσικής αλλά στην πλειοψηφία της ελληνικής κοινωνίας αποκτώντας το κύρος του Εθνικού και διαμορφώνοντας τη σημερινή ελληνική μουσική συνείδηση και την ευρύτερη κουλτούρα. Η έννοια της κουλτούρας –που έχει ήδη εισαχθεί στο δεύτερο κεφάλαιο ως ‘κουλτούρα του είδους’- παρά την εγγενή αδυναμία ενός στέρεου ορισμού της βρίσκει εδώ την πιο πολεμική της διάσταση. Η κουλτούρα, όχι σαν μια απλοποιημένη σύλληψη της κλασσικής κοινωνιολογίας αλλά σαν κεντρικός και ισχυρός διαμορφωτής της κοινωνικής ύπαρξης, σαν ένας τόπος πάνω στον οποία συναντώνται και εγγράφονται τα προβλήματα της πραγματικότητας και οι λύσεις των ιδεών, διεκδικεί εδώ ένα σοβαρό ρόλο και εξαναγκάζει σε μια ‘πολιτισμική στροφή’ που φέρνει την κοινωνιολογία πολύ κοντά στις πολιτισμικές σπουδές με τις οποίες ούτως ή άλλως έχει δυσδιάκριτα σύνορα.

Στο έκτο κεφάλαιο η μελέτη εστιάζει στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο της εμφάνισης του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού και εκθέτει τα προηγηθέντα γεγονότα που επέτρεψαν τη γέννηση του είδους καθώς και τις λεπτομέρειες της δημιουργίας του και της προσπάθειάς του να διαχειριστεί τα μεταπολεμικά κοινωνικά ζητήματα. Οι ιστορικές και καλλιτεχνικές συνθήκες συμπλέκονται με τις προσωπικές και ομαδικές πολιτικές, οι ταξικές συγκρούσεις με το εθνικό φαντασιακό, τα δημιουργήματα με τις ιδεολογικές διαμάχες για το παρελθόν

και το μέλλον, οι πολιτικοί ανταγωνισμοί με τις έριδες για την αληθινή φύση του λαϊκού πολιτισμού, οι δομικοί περιορισμοί με την καθημερινότητα, οι δημογραφικές αλλαγές με τις τοπικές και ταξικές υποκοουλτούρες.

Μέσα σ' αυτό το εκρηκτικό ανακάτεμα λαμβάνει χώρα και η περίφημη διαμάχη για το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι γενικότερα, μια πολύπλευρη και καυτή διαμάχη που στις φλόγες της πυρώθηκε η ιδεολογία του έντεχνου λαϊκού και καλυπτόμενο στους καπνούς της αυτό το ίδιο έκανε τους ελιγμούς που το έφεραν στο κέντρο του συστήματος του ελληνικού τραγουδιού. Αναπόφευκτα η διαμάχη αυτή συσχετίζεται με ευρύτερες σημασίες, κυρίως το ηθικό και το εθνικό του πράγματος, ενώ η όλη κατάσταση παίρνει ένα προβληματικό χαρακτήρα: εξαιτίας των δυσανάλογων, για κάθε κοινωνική ομάδα, ρωών από τις πέντε πηγές σημασιών και εξαιτίας της αστόχαστης ανάμιξής τους δημιουργείται μια ποικιλία αντιφατικών –εσωτερικά και εξωτερικά- αντιλήψεων, ένας αχταρμάς ιδεών που λόγω της έλλειψης στοιχειώδους ανάλυσης και αυτοαξιολόγησης αγνοεί ή παρανοεί την καταγωγή του. Σαν αποτέλεσμα, κρίσιμοι όροι όπως παραδοσιακό, ρεμπέτικο, λαϊκό ή ελληνικό τραγούδι αποκτούν μια πολυσημία πίσω από την οποία κρύβονται βαθύτερες σημασίες που υποβάλουν τη δική τους 'λογική' αξιολόγησης και αισθητικής αποτίμησης αφενός και επιβολής των συνολικότερων κατευθύνσεων της ελληνικής κοινωνίας αφετέρου.

Πέρα από την έκθεση των χρησιμοποιούμενων κριτηρίων, την ανασύσταση των βαθύτερων σημασιών (που συχνά αποτελούν τους κοινούς τόπους των διαμαχόμενων), του συσχετισμού τους με τη μουσική και την αποτύπωση της κυκλοφορίας των ιδεών και των αισθητικών αξιών, η μελέτη γειώνεται στην οικονομική και ιστορική πραγματικότητα η οποία υφίσταται και υποβάλλει κίνητρα όχι μόνο για τους συγγραφείς και τους αναλυτές αλλά και για τους ίδιους τους οργανοπαίκτες. Στις αντιμαχόμενες φωνασκίες για το λαϊκό υπάρχει σιωπή για τις πρακτικές των λαϊκών μουσικών οι οποίοι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 άρχισαν να διαχωρίζονται από τους ρεμπέτες και ενώ κάποιοι εξ αυτών μετονομάζονται σε συνθέτες και περιβάλλονται με μια ηρωική αύρα, όλοι εισέρχονται σε ένα καθεστώς λόγου (regime discursive) που κατά κανόνα τους ευθυγράμμιζε με την αστική αντίληψη. Αυτός ο εγκλεισμός σε συνδυασμό με την επιτακτικότητα των αναγκών τόσο για το εισόδημα όσο και για την καριέρα και τη φήμη, εξανάγκαζαν σε ελιγμούς και ωθούσαν στην υπέρβαση των ειδών. Η επιχειρούμενη εδώ ανασύνθεση των οικονομικών, πολιτικών και σημασιακών επιδράσεων στις πρακτικές των λαϊκών μουσικών εξηγεί την αρχική σαφή διαφοροποίηση του παραδοσιακού τραγουδιού από άλλα είδη δημοφιλούς μουσικής και αναδεικνύει το βαθμό χρήσης και επίδρασης της τεχνολογίας και της μαζικής καταναλωτικής κοινωνίας στους παλιούς τρόπους ζωής και δημιουργίας. Με άλλα λόγια παρουσιάζεται η διείσδυση της νεωτερικότητας σε μια σημαίνουσα κοινωνική πρακτική, σε ένα πολυδιάστατο πεδίο που όταν αργότερα ενσωματώθηκε στο νεωτερικό κόσμο ονομάστηκε λαϊκή μουσική δημιουργία και άρχισε να ζει αποκλειστικά με τους νόμους της αγοράς.

Είναι η εποχή ωρίμανσης της μουσικής βιομηχανίας και της εν Ελλάδι πραγματοποίησης της τεχνολογικής επανάστασης και καθιέρωσης κάποιων βασικών καπιταλιστικών συνθηκών και προϋποθέσεων. Οι νέες μορφές που κατασκευάζονται από τα μέσα και την πολιτιστική βιομηχανία αντικαθιστούν εκείνες που βασιζόνταν στην τάξη, την κοινότητα και την παράδοση. Η μαζική παραγωγή βρίσκει το αντίστοιχό της στην αναδυόμενη μαζική κοινωνία. Ταυτόχρονα είναι μια εποχή έντονης πολιτικοποίησης του πολιτισμού και αγώνα για την κυριαρχία πάνω στα ταξινομικά σχήματα και την καθιέρωση σημασιών τις οποίες

ενσωματώνουν τα πολλαπλασιαζόμενα είδη και οι καλλιτέχνες. Η μετατροπή τους σε σύμβολα χρησιμοποιείται και ενθαρρύνεται από οργανωμένα συμφέροντα (κυβερνήσεις, κόμματα, εκπαιδευτικοί θεσμοί, εταιρίες δίσκων, πολιτιστικοί μεσάζοντες, καλλιτέχνες, ατζέντηδες, κοινότητες) και η δημοφιλής μουσική αναδεικνύεται σε μια πανίσχυρη πολιτισμική και οικονομική δύναμη. Μέσα σ' αυτό το πλήρες ανταγωνισμών πεδίο και την επείγουσα ανάγκη για νέα προϊόντα παράγονται υβρίδια γύρω από τα οποία οργανώνονται οι νέες κοινότητες που δημιουργούν η δημογραφία και οι πολλαπλασιαζόμενες ιδεολογίες. Ένα απ' αυτά είναι και το έντεχνο λαϊκό το οποίο κατακτά γρήγορα μια κεντρική θέση με την υπόσχεση μιας συμφιλιωτικής επανάστασης. Ενώ χρησιμοποιεί τις πιο κοινότυπες συμβάσεις του λαϊκού τραγουδιού, ισχυρίζεται τη «γεφύρωση του έντεχνου με το λαϊκό», τη «μέθεξη του ελληνικού με το ευρωπαϊκό, του μονοφωνικού με το συμφωνικό», με άλλα λόγια το επίτευγμα της ιδεατής εναρμόνισης μιας εξαιρετικά ταραχώδους και αντιφατικής πραγματικότητας. Ενώ οι επιμέρους πραγματοποιήσεις του αποτελούν κλασσική περίπτωση των διαδικασιών με τις οποίες η μουσική δημιουργείται στις νεωτερικές δυτικές κοινωνίες (γράφεται στο χαρτί από ένα συνθέτη που είναι συνήθως άνδρας, κλείνεται η συμφωνία με την εταιρεία, παραδίδεται προς εκτέλεση σε ειδικευμένους μουσικούς που ανήκουν σ' αυτήν, διανέμεται και προωθείται από το κύκλωμα της βιομηχανίας), ως είδος διεκδικεί το κύρος του αυθόρμητου και αυθεντικού λαϊκού που διαφοροποιείται από τις μαζικές βιομηχανικές κατασκευές.

Όμως οι παραγωγικές διαδικασίες και οι αντιφάσεις που ενσωματώνονται σ' αυτές δεν έχουν καμία σημασία για το κοινό και τους θεσμούς που στήριξαν το έντεχνο λαϊκό κίνημα. Το κύρος αντλήθηκε από άλλους παράγοντες που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο συνυπάρξαν στον 'Επιτάφιο' –μια πειραματική, όσον αφορά στην απήχησή του, κατασκευή και σημείο εκκίνησης των επιμέρους πραγματοποιήσεων του είδους- και συνεισφέρανε στην επιτυχία του. Δεν θα ήταν έκπληξη να υποθέσει κανείς πως η κρίσιμη κίνηση ήταν ακριβώς η μεσολάβηση σημασιών που διατρέχανε από πολλές δεκαετίες την ελληνική κοινωνία. Βέβαια δεν ήταν η μοναδική. Προηγήθηκε το προσεκτικό χτίσιμο των σχέσεων με τη βιομηχανία δίσκων η οποία βρισκόταν σε συγκεκριμένο σημείο της ιστορικής πορείας ανάπτυξής της και είχε τους δικούς της συσχετισμούς και τις δικές της βλέψεις, γεγονότα που αποδείχτηκαν εξαιρετικά ευνοϊκά για το νέο είδος.

Αντίθετα από τις τοποθετήσεις των θεωριών για τη μαζική κουλτούρα, όπου η πολιτιστική βιομηχανία τροφοδοτεί με προϊόντα που ζητάει ένα από τα πριν προετοιμασμένο από την ίδια κοινό, η περίπτωση του έντεχνου λαϊκού δείχνει ότι το κοινό του διαμορφωνόταν από άλλες, αν και σε μεγάλο βαθμό ισόμορφες, συνθήκες και ψυχολογικές προϋποθέσεις. Η ίδια η ελληνική κοινωνική-ιστορική πραγματικότητα βρισκόταν στη φάση δημιουργίας εκείνου που είχε ήδη γίνει καθεστώς στις 'προηγμένες' κοινωνίες της Δυτικής Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών όπου υπήρχε σχεδόν απόλυτος έλεγχος της καλλιτεχνικής παραγωγής και πανταχού παρουσία μιας μαζικής κουλτούρας που έχοντας αφομοιώσει στοιχεία της παραδοσιακής και της σοβαρής τέχνης λειτουργούσε ως ένα ολοκληρωτικό σύστημα έξω από το οποίο καμία καλλιτεχνική προσπάθεια δεν είχε τύχη.

Όμως ο τρόπος δημιουργίας του έντεχνου λαϊκού μέσω της υπολογισμένης και πρόχειρης ανάμειξης της λόγιας κουλτούρας με επιλεγμένα υπολείμματα λαϊκών παραδόσεων υπήρξε μια πρακτική που τα επόμενα χρόνια έγινε συρμός στην ελληνική πολιτιστική βιομηχανία όπως ήδη είχε συμβεί στις μητροπόλεις του παγκόσμιου χωριού.



Από τη φύση του αυτός ο συρμός παρέκλινε από τις αρχικές ατραπούς για τις οποίες προορίζε ο Μίκης Θεοδωράκης –ο ιδεολογικός ινστρουχτορας του είδους- το έντεχνο λαϊκό. Η διαφορά μεταξύ εμφάνισης και πραγματικότητας υπήρξε εδώ μοιραία: αν σε ένα τετριμμένο αντικείμενο μπορεί να αποδοθεί αξία, τότε καθετί τετριμμένο μπορεί επίσης να την διεκδικήσει και αναπόφευκτα η προσοχή στρέφεται στις διαδικασίες απόδοσης αυτής της αξίας μιας και η δημιουργία του πραγματικά πολύτιμου απαιτεί από τη μια μόχθο και θυσίες και από την άλλη περιβάλλον που να μπορεί να το εκτιμήσει και να το υποστηρίξει. Στις διαδικασίες αυτές κεντρικό ρόλο παίζουν η βιομηχανία, η κριτική και η σχέση τους όχι απλώς με την επικρατούσα δομή των γούστων και προτιμήσεων αλλά με την ανάδειξη αυτών των διαδικασιών σε κριτήρια της τέχνης.

Έχοντας ήδη παρακολουθήσει τις διαδικασίες δημιουργίας του έντεχνου λαϊκού είδους και αποτιμήσει τους λόγους που οι δημιουργοί του απευθύνθηκαν και το καθιέρωσαν σε ένα ιστορικά συγκεκριμένο κοινό, στο έβδομο κεφάλαιο η μελέτη κινείται προς μια ερμηνευτική και σημειολογική ανάλυση που επιδιώκει να φανερώσει τι είναι ακριβώς το έντεχνο λαϊκό, με ποιους τρόπους καθιερώθηκε και ποιες ιδεολογικές δομές αναπαράγει. Για τον καθορισμό της οντολογίας του είδους δεν αρκεί η διερεύνηση των μουσικολογικών συμβάσεων και των τεχνικών κανόνων αλλά απαιτείται η έκθεση όλων των συμβάσεων και των σημασιών του όπως αυτές μπορούν να αναγνωριστούν από την ανάλυση, χωρίς φυσικά να αγνοείται το αρχικό ‘κυριολεκτικό νόημα’ που θεωρείται από όλους προφανές. Στην κατεύθυνση αυτή οι σημασίες –όπως εννοιολογούνται στο προηγηθέν θεωρητικό πλαίσιο- αναζητούνται όχι τόσο στην πραγματολογική (pragmatics) όσο στη σημασιολογική (semantics) διάσταση, εκεί που επεξεργάστηκαν οι ιδέες του Διαφωτισμού και συμπλεκόμενες με τη νεοελληνική πραγματικότητα εκφράστηκαν στα προτάγματα του έντεχνου λαϊκού κινήματος και υπαγορεύτηκαν στην (προετοιμασμένη) νεοελληνική συνείδηση διαμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό τις μεταπολεμικές αντιλήψεις και νοοτροπίες του κοινωνικού σώματος.

Η κριτική προσέγγιση αυτών των προταγμάτων αποκαλύπτει τον κοινωνικο-ιστορικό χαρακτήρα τους και προκαλεί την επίπλαστη και επιπόλαιη συμβατότητά τους με κάθε πλευρά των νοημάτων του είδους. Η έντονη δημόσια δραστηριότητα των παραγόντων της κεντρικής συλλογικότητας του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού συνεπικουρούμενη από τις συνθήκες και το πνεύμα των καιρών, μέσα στον οίστρο μιας αναμενόμενης προοδευτικής ανάτασης, εμφάνισε κάποια μουσικά είδη ως ξεπερασμένα ή επιβλαβή, κατάφερε να φέρει στο κέντρο του δημόσιου λόγου την αναγγελία ενός εθνικού, αισθητικού και πολιτικού προγράμματος και να ενημερώσει το κοινό για την κωδικοποίηση επιλεγμένων κανόνων του είδους τους οποίους παρουσίασε όχι σαν συμβάσεις αλλά σαν φυσικά γεγονότα. Στη νεοελληνική συνείδηση καθιερώθηκαν ισχυροί συσχετισμοί του έντεχνου λαϊκού με το εθνικό φαντασιακό, την ‘άνωτερη’ τέχνη και το ‘προοδευτικό’ κίνημα. Η ένταξη στη συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού σήμαινε την προσκόλληση στο ‘προοδευτικό’ μέτωπο και την αποδοχή ενός συγκεκριμένου τρόπου ερμηνείας και πρόσληψης των ιδεών του Διαφωτισμού.

Ακριβώς επειδή οι μάζες δε γνώριζαν τι είναι η αυτόνομη μουσική –και ούτε ενδιαφέρθηκε κανένας να τους μάθει- εύκολα το έντεχνο λαϊκό τραγούδι υποδύθηκε αυτό το ρόλο και ακριβώς επειδή δημιουργήθηκε σε μια εποχή που η ελληνική πολιτιστική βιομηχανία άρχιζε να παράγει ένα κατακλυσμό καλλιτεχνικών προϊόντων, η ελληνική οικονομία μια ραγδαία αύξηση του αστικού πληθυσμού, του εισοδήματος και του

ελεύθερου χρόνου και η ελληνική πολιτική κατάσταση στρατιές δυσαρεστημένων ανθρώπων, εξίσου εύκολα έγινε σύμβολο ενός μάγματος σημασιών που αντλήθηκαν από το ταραχώδες πεδίο το οποίο προέκυψε από τη συνάντηση του παρελθόντος με την (ήδη θνήσκουσα) νεωτερικότητα. Μετά την περιγραφή του τρόπου συγκρότησης και των συγγενειών αυτού του μάγματος το κεφαλαίο ολοκληρώνεται με μια κριτική θεώρηση του ρόλου του έντεχνου λαϊκού και των συνεπειών του στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία για την οποία αποτελεί ακόμη ένα εθνικό σύμβολο και μια πηγή άντλησης υπερηφάνειας που τόσο δύσκολα μπορεί να βρει σε άλλους τομείς όπου η υλικότητα και η πρακτικότητα κάνουν προφανή σε όλους τα αποτελέσματα.

Βασικός ρόλος του υπήρξε η προώθηση της ιδεολογίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και βασική ιδιαιτερότητα η προώθηση σε ένα –έστω και λειψό- καπιταλιστικό καθεστώς, με άλλα λόγια σε ένα περιβάλλον που ελέγχεται από την πολιτιστική βιομηχανία με κύριο σκοπό το οικονομικό κέρδος. Εξέχον χαρακτηριστικό αυτού του περιβάλλοντος –που εκμεταλλεύτηκε το έντεχνο λαϊκό- αποτελεί η πάση θυσία δημοφιλία. Ακριβώς επειδή αυτό το φαινόμενο επιδίωξε και έγινε μαζικό, οι συνέπειές του εκδηλώνονται επίσης σε μαζικό επίπεδο. Εκεί, στις ήδη συγκεχυμένες αντιλήψεις για το τι είναι έντεχνο, επέφερε ακόμα μεγαλύτερη σύγχυση πείθοντας πως η πρόσθεση λόγιας ποιήσης σε λαϊκά μοτίβα που μεταγράφονται σε παρτιτούρα δημιουργεί μια ανώτερη μορφή τέχνης ισάξια με τη δυτική κλασική μουσική η οποία ούτως ή άλλως παρέμεινε κατ' ουσίαν άγνωστη. Η αυτόνομη μουσική υποβιβάστηκε και ταυτίστηκε με το τραγούδι ενώ η μοναδική σ' αυτή αγωνιώδη σχέση μορφής και περιεχομένου μετατρέπεται σε μια απλουστευμένη ηχητική μορφή που γεμίζει με το λογοτεχνικό περιεχόμενο. Σαν αποτέλεσμα τα ορνηθοσκαλίσματα και τα καλλιτεχνήματα δεν κρίνονται καθ' εαυτά αλλά βασικά ως οικονομικές και ιδεολογικές αξίες πάνω στις οποίες τοποθετείται εν είδει ντεκόρ μια αισθητική αποτίμηση που αδιαφορεί για τις ιδιότητες του αντικειμένου και που προκύπτει από εξωκαλλιτεχνικές διαπραγματεύσεις. Αυτός ακριβώς ο αποχωρισμός της αισθητικής από το πραγματικό της περιεχόμενο την κάνει ευάλωτη απέναντι σε κάθε είδους ιδιοτέλεια και επιτρέπει να συμπλέουν οι προσωπικές και πολιτικές σκοπιμότητες με κείνες της πολιτιστικής βιομηχανίας, μια εξέλιξη που έχει ως μόνιμο αποτέλεσμα την εξαφάνιση του αληθινού νοήματος της μεγάλης τέχνης και την ανάδειξη της αυταπάτης πως η συνεργασία με την πολιτιστική βιομηχανία –το απάνθισμα του ορθολογισμού των μέσων- όταν γίνεται για σκοπούς που αναγορεύονται ως ανώτεροι μπορεί να αποσοβήσει τις αρνητικές συνέπειες της μαζικής κουλτούρας και να ιεραρχήσει την άνευ προηγουμένου καλλιτεχνική παραγωγή που κατακλύζει τον 21<sup>ο</sup> αιώνα.

Μέσα στην από δεκαετίες διαπιστωμένη σε όλα τα πεδία κοινωνική κρίση, οι διακηρύξεις του έντεχνου λαϊκού, που φανερώνουν την υιοθέτηση πολλών αξιών της αστικής νεωτερικότητας, μοιάζουν με διαφημιστικά σλόγκαν που όσο περισσότερο αρνούνται το σύστημα τόσο περισσότερο καταφάσκουν σ' αυτό, παίζοντας εντέλει όχι το ρόλο του γραφικού που συμπληρώνει την αρμονία του συστήματος αλλά του ενεργού δράστη που παροχετεύει την όποια προσπάθεια αληθούς δημιουργικότητας στην ελληνική κοινωνία. Η παρούσα προσέγγιση του συγκεκριμένου είδους δείχνει πως αυτό έπεσε θύμα όχι τόσο της αντίφασής του ως εμπορικό προϊόν που διατείνεται επανάσταση αλλά της λειτουργίας του ως κανόνα και πρότυπο δημιουργίας την ίδια ώρα που πρωτοστατούσε στον αφανισμό της αισθητικής αντιμετώπισης: όσο εμφατικά τόνιζε τη σπουδαιότητά του τόσο ανίσχυρα την υποστήριζε (πιο πολύ την υπονόμευε) με τα δημιουργήματά του. Όσο κι

αν προσπαθεί να αρνηθεί αυτή του τη λειτουργία πίσω από την υποτιθέμενη αισθητική σχετικότητα, μια κοινωνιολογία που αντιπαρέρχεται την Βεμπεριανή αξιολογική ουδετερότητα (η οποία άλλωστε είχε συγκεκριμένο πεδίο και όρους εφαρμογής) και εισάγει στη διερεύνηση πορίσματα και μεθοδολογίες άλλων επιστημών μπορεί να αποκαλύψει πως η καλλιέργεια μιας αντίληψης που διαχωρίζει την αξία από την ουσία του αντικειμένου, που αντλώντας κύρος από εξωτερικά γνωρίσματα της τέχνης στρέφει την προσοχή σε εξωκαλλιτεχνικούς στόχους –κυρίαρχη λειτουργία του έντεχνου λαϊκού που παρέβλεψε τους ουσιαστικούς δεσμούς της τέχνης με την κοινωνία- παραμόρφωσε συστηματικά την συνείδηση των μαζών που παθητικά –και ένοχα- δέχτηκαν την αποσιώπηση των αισθητικών δυνατοτήτων του ανθρώπου χωρίς να αντιληφθούν τις μοιραίες συνέπειες.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### Η ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΤΑΣΕΙΣ, ΕΝΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

*«...ένα μονάχα κυνηγούσαμε εμείς ολοζωής, ένα όραμα σκληρό, σαρκοφάγο, ακατάλυτο, την ουσία.»*

N. Καζαντζάκης (Αναφορά στον Γκρέκο)

#### Ουσία και φαινόμενο

Στην κοινωνιολογία –και γενικότερα στις επιστήμες του ανθρώπου- όταν κυνηγάς την ουσία δεν αρκεί να μπορείς να την διακρίνεις από τα φαινόμενα και να υποθέτεις ότι θα την βρεις κάτω απ' αυτά. Ούτε αρκεί να αντιλαμβάνεσαι πότε ουσία και φαινόμενο ταυτίζονται ή - πράγμα συνηθέστερο- πότε υπάρχει απλώς το φαινόμενο χωρίς αυτό που υπαινίσσεται, την ουσία. Τα πράγματα μπορούν να δείχνουν διαφορετικά απ' ότι είναι, γεγονός που σε κάνει να θεωρείς πως τα συλλαμβάνεις ενώ στην πραγματικότητα σου διαφεύγουν. Δε φτάνει να αναγνωρίζεις αυτό το είδος φαινομένου όπου ένα πράγμα λαμβάνεται ως κάτι άλλο. Πρέπει να έχεις επίγνωση της θέσης και της στάσης σου, να συνειδητοποιείς και να ελέγχεις τις επιδράσεις της ιδεολογίας σου. Πρέπει ακόμα να έχεις ιδέες που να κατευθύνουν τη μέθοδό σου. Ωστόσο όλα τούτα δεν είναι μόνο υπόθεση προσωπικής ευαισθησίας ή διεισδυτικότητας αφού βρισκόμαστε ήδη μέσα στο αντικείμενο που μελετάμε πριν ακόμα αρθρώσουμε μια λέξη γι αυτό. Αλλά και όταν την αρθρώσουμε δεν είμαστε σίγουροι αν μιλάμε εμείς ή το αντικείμενό μας εξαιτίας της πολυπλοκότητας των πολλαπλών μεσολαβήσεων.

«Ουσία και φαινόμενο δεν είναι παραμύθι του παλιού καιρού, παρά προσδιορίζονται από τη βασική διάρθρωση μιας κοινωνίας που αναγκαστικά ολοκληρώνει το ίδιο το δικό της περικάλυμμα» (Adorno 1972, 77).

Αυτό που θέλει να πει ο Adorno είναι πως ουσία και φαινόμενο υπάρχουν τόσο αντικειμενικά όσο και η ίδια η κοινωνική διάρθρωση η οποία περιβάλλεται και κατευθύνεται από την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης. Αλλά το βασικό δεν είναι η αντικειμενική τους ύπαρξη· είναι το μεταξύ τους χάσμα και οι τρόποι που το φαινόμενο θολώνει και συχνά υποκαθιστά την ουσία, συμβάντα που εξαρτώνται από την κοινωνική διάρθρωση. Ο συλλογισμός αυτός δείχνει την σημασία της διαφοράς μεταξύ ουσίας και φαινομένου και υπαινίσσεται βασικά κοινωνιολογικά προβλήματα: τη σχέση του ατόμου με την κοινωνία, τις συγκαλυπτικές και παραμορφωτικές ιδιότητες της κυρίαρχης ιδεολογίας και τη σχέση θεωρίας και εμπειρίας ή όπως την αποκάλεσε ο Adorno «η περί θετικισμού έριδα». Τα προβλήματα αυτά δεν είναι τόσο πολύπλοκα όσο φαίνονται, είναι ακόμη περισσότερο για το λόγο ότι στην κοινωνιολογία δεν υπάρχει εκείνη η πολυτέλεια του

ερευνητή των θετικών επιστημών που κατέχοντας αδιαμφισβήτητα το θρόνο του παρατηρητή εξετάζει, αξιολογεί και συμπεριλαμβάνει σε ένα σύστημα κανόνων αυτό που είναι ουσιώδες αλλά αντίθετα υπάρχει η αγωνιώδης εγρήγορση ενός υποκειμένου που συνεχώς αναρωτιέται αν αυτό που επέλεξε είναι όντως το ουσιώδες και αν όντως τούτο ήταν ο γνώμονας της επιλογής και όχι οι ιστορικές, κοινωνικές και ιδεολογικές προδιαγραφές του τις οποίες – όπως παραδειγματίσε ο Max Weber- πρέπει να αποβάλει από πάνω του ώστε να επιτύχει μια επιστημονική θεώρηση. Κατάσταση που ο Γιώργος Βέλτσος, διαπραγματευόμενος μεθοδολογικά ζητήματα στην κοινωνιολογία των θεσμών, περιέγραψε ως εξής:

«Είναι βέβαιο ότι ολοκληρωμένη εικόνα των κοινωνικών φαινομένων δεν μπορούμε να έχουμε όπως θα είχαμε αν μελετούσαμε ένα φυσικό φαινόμενο π.χ. τον κεραυνό ή την βροχή. Και τούτο συμβαίνει γιατί εμείς, που είμαστε το 'υποκείμενο' της έρευνας, δεν βλέπουμε το 'αντικείμενό' της, αλλά το ίδιο το 'αντικείμενο' εμφανίζεται μέσα στο πεδίο ή τον «ορίζοντα» των επιστημών, στον οποίο βρισκόμαστε και εμείς ως υποκείμενα, ταξικά (ιδεολογικά) προσδιορισμένα.» (Βέλτσος 1977, 34).

Αν λοιπόν το ίδιο το αντικείμενο είναι που αναδύεται μπροστά μας και δεδομένου ότι οι εμφανίσεις πολλαπλασιάζονται όχι μόνο μέσα από το λόγο αλλά και από την συνεχώς επεκτεινόμενη τεχνολογία, δεν είναι καθόλου περίεργο που διάφορες αυτοαποκαλούμενες αυθεντίες εμφανίζονται ως κοινωνιολόγοι επειδή λένε ή γράφουν κάτι για την κοινωνία προκαλώντας εκνευρισμό σε κάποιους 'πιστοποιημένους' κοινωνιολόγους ή σε όσους θεωρούν απαραίτητη τη συστηματοποίηση και την οριοθέτηση, την ώρα που άλλοι υποστηρίζουν τον ισοδύναμο ρόλο των αισθημάτων ή περιφρονούν τους σκοπούς, τα σύνορα και την ίδια την κοινωνιολογία τροφοδοτώντας απόψεις που τη θέλουν μια ασυνάρτητη υπόθεση μέσα στην οποία χωράνε όλα. Είναι φυσικό επακόλουθο της ευκολίας με την οποία η λογική παγιδεύεται τη στιγμή που προσπαθεί να παγιδεύσει και να αντικειμενοποιήσει τις απείθαρχες δυνάμεις του κοινωνικού πεδίου, η ανάπτυξη μέσα στην ίδια την κοινωνιολογία μιας τόσο μεγάλης ποικιλίας απόψεων που εκτείνονται –ή μάλλον απλώνονται σ' έναν πολυδιάστατο χώρο- από το θετικισμό των πρώτων κοινωνιολόγων, τη Μαρξιστική διαλεκτική και το Βεμπεριανό ιστορικό επιστημονισμό ως και την πλήρη άρνηση της επιστημονικότητας από τη μετα-νεωτερική ματιά. Παραμένει γεγονός η «κεντρικότητα των κλασικών» της κοινωνιολογίας την ώρα που υποτίθεται πως ένας κλάδος που προσανατολίζεται προς τον εμπειρικό κόσμο θα έπρεπε ή να έχει επαληθεύσει την ορθότητα των κλασικών κειμένων και συνεπώς να τα εντάξει στη σύγχρονη θεωρία ή να τα απορρίψει ως λανθασμένα στον σκουπιδοτενεκέ της ιστορίας (Alexander 1987). Τίποτε απ' τα δύο δε συμβαίνει και ο χώρος της κοινωνιολογίας παραμένει ένας τόπος όπου επανεμφανίζεται εσωτερικά το βασικό πρόβλημα που προσπαθεί να επιλύσει: η ακριβής σχέση του ατόμου με την κοινωνία, του φορέα με τη δομή, του μερικού με το γενικό. Και ως τέτοιος τόπος αναπαράγει τα προβλήματά του σ' όλα τα σημεία του, σ' όλες τις περιοχές που τροφοδοτεί, όπως εκείνη την απόμακρη, ως πρόσφατα σχετικά παραμελημένη και αφώτιστη αλλά πλέον ραγδαίως αναπτυσσόμενη περιοχή της κοινωνιολογίας της μουσικής. Τα προβλήματα αυτά ενδυναμώνονται από το γεγονός ότι η κοινωνιολογία της μουσικής δεν έχει ακόμα πλήρως καθιερώσει τις δικές της μεθόδους

έρευνας εμφανιζόμενη έτσι εξαρτημένη από τη γενική κοινωνιολογία. Επιπλέον, σ' όλα τούτα προστίθενται οι δυσχέρειες που αφορούν στην φύση της μουσικής και του νοήματός της, στην επιλογή των κατάλληλων εξωμουσικών στοιχείων που την περιβάλλουν και στην περίπλοκη όσο και πολλαπλή εμφάνισή της σαν κοινωνικό φαινόμενο.

Ωστόσο, η σχέση αυτή μπορεί να ειπωθεί και ανάστροφα: η ιδιαίτερη φύση της μουσικής μπορεί να κινητοποιήσει όχι μόνο έναν αισθητικό αλλά και έναν εξωαισθητικό στοχασμό που είναι σε θέση να εξάψει την «κοινωνιολογική φαντασία», «την πλέον απαιτούμενη ποιότητα του μυαλού», κατά τον Wright Mills, όχι απλώς για τη διάκριση του ατομικού από το κοινωνικό αλλά για τη σύλληψη της ουσιαστικής αλληλοσυνδεσιμότητας των δύο σφαιρών (Mills 1959). Η κοινωνιολογία της μουσικής είναι σε θέση «...με τον καιρό... να αναπτύξει τις δικές της μεθόδους, να ασχοληθεί με όλο και πιο ειδικά προβλήματα δίνοντας πρωτότυπες λύσεις» (Supričić 1987, 6). Μπορεί να ειπωθεί σαν μια ευκαιρία να ειπωθούν κάποια χρήσιμα πράγματα για τη διστακτικότητα της κοινωνιολογίας να μιλήσει για την πανταχού παρούσα μουσική, να γίνουν κάποιες παρατηρήσεις για τα αδιέξοδα της κοινωνιολογικής θεωρίας, να αναδειχθούν τρόποι με τους οποίους ο ιδέες μπορούν να κατευθύνουν τις έρευνες, να καθοριστούν οι δίοδοι επικοινωνίας με τους γειτονικούς επιστημονικούς κλάδους, να διευθετηθούν εντέλει κάποιες σοβαρές παρεξηγήσεις που καθηλώνουν την κοινωνιολογία στο ιδεολογικό της παρελθόν. Για να το επιτύχει αυτό πρέπει –πέρα από την υποστήριξη της μουσικολογίας και της κοινωνικής ιστορίας- να χειριστεί το βασικό πρόβλημα που εκτέθηκε προηγουμένως, πράγμα το οποίο απαιτεί να πάρει θέση ανάμεσα στις διάφορες απόψεις που αναπτύχθηκαν στο επίπεδο της θεωρίας. Φυσικά όλα αυτά συνιστούν έναν εξαιρετικά μεγαλεπήβολο στόχο για μια κοινωνιολογία της Ελληνικής μουσικής, δεδομένης της αποσπασματικότητας ενός τέτοιου εγχειρήματος και του επιπέδου στο οποίο βρίσκεται η κοινωνιολογία και η γενικότερη έρευνα διαφόρων κοινωνικών παραμέτρων στην Ελλάδα. Είναι αυτονόητο πως η περιορισμένη διαθεσιμότητα στοιχείων και πληροφοριών κάνει δύσκολη την εφαρμογή των κοινωνιολογικών εννοιών στη μουσική. Άλλωστε η κοινωνιολογία ως μια επιστήμη «δεύτερου βαθμού» -όπως τη χαρακτήρισε ο Georg Simmel- κάνει εκτεταμένη χρήση των προϊόντων άλλων επιστημών και ως εκ τούτου οριοθετείται κατά κάποιο τρόπο από το συνολικότερο επίπεδο.<sup>1</sup> Συνεπώς αφού διαπραγματευτώ σύντομα τις σημαντικότερες κοινωνιολογικές θεωρήσεις (από τη σκοπιά της πιθανής εφαρμογής τους και των συνεπειών τους στη μελέτη της μουσικής) και τις ποικίλες προσεγγίσεις που έγιναν στην κοινωνιολογική σπουδή της μουσικής, θα προσπαθήσω να δώσω της κύριες κατευθύνσεις και να υποδείξω τις απαραίτητες θεωρητικές επιλογές που θα συγκροτήσουν μια κοινωνιολογία της Ελληνικής μουσικής έχοντας πάντα ως γνώμονα αυτό που εξαρχής αναφέρθηκε: την ουσία των πραγμάτων, δηλαδή μια αναζήτηση όχι για τον εαυτό της αλλά για να 'διαυγαστούν' τα φαινόμενα και να αναπτυχθούν προτάσεις θεραπείας βαρύτατων κοινωνικών ασθενειών και αισθητικών παραμορφώσεων που βιώνουμε σε συγκεκριμένο

<sup>1</sup> Ωστόσο πολλές φορές τέτοιοι περιορισμοί μπορούν να αποβούν τόσο χρήσιμοι όσο τα αναχώματα στη ροή του ποταμού, όπου συχνά το μόνο που καταφέρνουν είναι να συγκρατήσουν τα νερά ως τη στιγμή που το βάρος τους τα γκρεμίζει και κείνα συνεχίζουν την πορεία τους με νέα ορμή. Ένα τέτοιο παράδειγμα έχουμε στην «κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» του Στάθη Δαμιανάκου όπου το εξαιρετικά χαμηλό επίπεδο της Ελληνικής λαογραφίας όχι μόνο υπέστη ανελέητη κριτική αλλά στάθηκε αφορμή για μια πιο θριαμβευτική είσοδο της 'πολιτισμικής' προσέγγισης του συγγραφέα.

τόπο και χρόνο, πράγμα που ασφαλώς διαχωρίζει αυτή την προσπάθεια από οποιαδήποτε ουσιαστική (substantive) θεωρία.<sup>2</sup>

## Άνθρωπος και κοινωνία

Παρά τη μεγάλη ποικιλία απόψεων για τους σκοπούς και τις μεθόδους, όλοι κατευθύνονται από την κοινή αντίληψη πως οι ιδέες, οι σκέψεις και οι ενέργειες των ανθρώπων, επηρεάζονται βαθιά από της κοινωνικές συνθήκες στις οποίες συμβαίνουν και άρα για να κατανοήσεις της πρώτες, πρέπει να ερευνήσεις της δεύτερες. Οι διαφορές εντοπίζονται στο βαθμό στον οποίο συμβαίνει αυτή η διαδικασία, στο βαθμό που το υποκείμενο ελέγχει τη μοίρα του ή ελέγχεται από της πολύπλοκες κοινωνικές δυνάμεις. Κεντρική είναι εδώ η έννοια της κοινωνικοποίησης. Στον Durkheim η μέσω των θεσμών συντελούμενη κοινωνικοποίηση έχει ως αποτέλεσμα την αφομοίωση των υφιστάμενων κοινωνικών αξιών και τη δημιουργία μιας ολότητας που είναι περισσότερο από το άθροισμα των μερών της, της κοινωνικής ολότητας σαν κάτι περισσότερο από το άθροισμα των ατόμων που την αποτελούν. Με την ίδια διαδικασία ο άνθρωπος αφομοιώνει και τη μουσική. Σαν αποτέλεσμα του φαίνεται όμορφη, σωστή και φυσική ακόμα κι όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν στηρίζεται σε αιώνιους και αναλλοίωτους φυσικούς ή ανθρώπινους νόμους αλλά σε συμβάσεις που μάλλον είναι αυθαίρετες. Είναι εξαιτίας της δύναμης της κοινωνικοποίησης που ισχύει αυτό που έγραψε ο Schoenberg και που διατρέχει όλη τη θεωρητική αρμονία του: «ό,τι είναι συνηθισμένο ηχεί ήσυχα, γιατί είναι συνηθισμένο και

<sup>2</sup> Η ουσιαστική θεωρία παράγεται στο πλαίσιο μιας διαδικασίας προσδιορισμού των ομοιοτήτων και διαφορών εντός και μεταξύ συναφών παραδειγμάτων. Ο ερευνητής συλλέγει πολλές περιπτώσεις σε ένα κοινό θέμα, τις μελετά και επισημαίνει τις περιπτώσεις και τα πρότυπα της ομοιότητας και της διαφοράς, καθώς και τις περιπτώσεις που φαίνεται να αφορούν αποκλειστικά και ειδικά σε μια συγκεκριμένη περίπτωση. Το περιεχόμενο των ουσιαστικών θεωριών είναι κυρίως περιγραφικό και επικεντρώνονται σε κάτι που θεωρείται ως ουσία. Συνεπώς η κύρια στρατηγική που χρησιμοποιείται είναι μια γενική μέθοδος συγκριτικής ανάλυσης. Εφόσον η αναδυόμενη θεωρία είναι μια δέσμη αλληλοσχετιζόμενων ουσιαστικών προτάσεων που παράγονται από εμπειρικά δεδομένα και κατ' επέκταση υπόκεινται σε επαλήθευση ή διάψευση στη βάση της εμπειρικής έρευνας, η κατάληξη είναι προφανής: «Η δημιουργία υποθέσεων από τα δεδομένα απαιτεί μόνο περισσότερα δεδομένα για να προταθεί η υπόθεση, όχι να αποδειχθεί» (Glaser, Barney G & Strauss, Anselm L. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing Company 1967, 40). Ο Νίκος Μουζέλης αναφέρεται στην ουσιαστική θεωρία χρησιμοποιώντας τον όρο του Louis Althusser για τη θεωρία ως προσωρινό τελικό προϊόν: 'Γενικότητες III'. Την περιγράφει ως μια φιλόδοξη θεωρητική κατασκευή που «αποβλέπει στη διατύπωση ουσιαστικών προτάσεων καθολικής ισχύος είτε με τη μορφή 'νόμων' είτε με τη μορφή φιλοσοφικής ανάλυσης της οντολογικής φύσης του κοινωνικού στοιχείου, της δυνατότητας κοινωνικής γνώσης, της συγκρότησης του υποκειμένου, και ούτω καθεξής» (Μουζέλης 2000, 29-30) και εντοπίζει την προβληματικότητα και τις αδυναμίες της: επειδή διατυπώνεται εκτός τόπου και χρόνου και χαρακτηρίζεται από διαχρονική ιστορικότητα, τείνει να είναι είτε τετριμμένη είτε ατελής: «η έλλειψη πλαισίου της θεωρίας οδηγεί αναπόφευκτα σε ουσιοκρατικά συμπεράσματα τα οποία είτε είναι ασήμαντα/τετριμμένα είτε ακόμα και εσφαλμένα (υπό την έννοια ότι η σύνδεση μεταξύ των μεταβλητών είναι έγκυρη μόνο κάτω από ορισμένους όρους που, λόγω του καθολικού χαρακτήρα της θεωρίας, δεν είναι και δεν μπορούν να συγκεκριμενοποιηθούν)» (ό. π. 18).



ό,τι είναι ασυνήθιστο είναι σκληρό, γιατί είναι ασυνήθιστο.» (Schoenberg 1992, 235). Η έννοια της κοινωνικοποίησης και η έννοια της «συλλογικής συνείδησης», η ύπαρξη ενός πυρήνα αξιών και αναμφίβολων πίστευων στο κέντρο κάθε πολιτισμικού συστήματος ο οποίος τροφοδοτεί τα άτομα, είναι η αιτία που τόσο πολύ χρησιμοποιήθηκε ο Durkheim σε μελέτες που σχετίζονται με τις τέχνες ενώ ο ίδιος δεν έγραψε τίποτα συστηματικό γι αυτές. Ακόμα και η τοποθέτηση της αισθητικής κοινωνιολογίας στο σώμα της κοινωνιολογίας του ήταν εντελώς περιφερειακή σε σχέση με άλλα θέματα.<sup>3</sup> Η εκτεταμένη αυτή χρήση του στην κοινωνιολογία της τέχνης όμως δεν είναι άσχετη και με το γεγονός ότι η γενική κοινωνιολογία, σαν θεωρητική επιστήμη, προτίμησε να ακολουθήσει την πρόταση του Durkheim για αιτιώδη και λειτουργική ανάλυση των φαινομένων παρά την 'θετική φιλοσοφία' του Auguste Comte όπου αναζητούνται οι αμετάβλητοι φυσικοί νόμοι που κυριαρχούν σε όλα τα φαινόμενα και στην ουσία γίνεται αποδοχή της άποψης του David Hume για την αδυναμία καθορισμού των αιτιών των φαινομένων.

## Auguste Comte

Στον Auguste Comte ακόμα και τα μεγάλα ονόματα της ιστορίας δεν εμφανίζονται παρά σαν όργανα που απλώς διεκπεραιώνουν τη βασική υπόθεση της κοινωνικής ολότητας: τη γραμμική πορεία της από το θεολογικό στο μεταφυσικό και τελικά στο θετικό στάδιο το οποίο αποτελεί και την ολοκλήρωσή της, άποψη που ο Durkheim θεωρεί εντελώς αυθαίρετη. Μέσα σ' αυτό το παράδειγμα προσπαθεί να χωρέσει και τη μουσική σχετίζοντάς την με τη γλώσσα, τις χειρνομίες και την ποίηση. Κατά τον ίδιο τρόπο με τις επιστήμες αλλά αφιερώνοντάς της ελάχιστο χώρο ιεραρχεί τη μουσική πίσω από την ποίηση αφήνοντας τις άλλες τέχνες να ακολουθούν. Η έννοια μιας γραμμικής προοδευτικότητας είναι παρούσα: η υψηλότερη ανάπτυξη των τεχνών εντοπίζεται στο θετικό στάδιο, άποψη που θα επαναδιατυπωθεί έκτοτε με διάφορες μορφές και θα αποτελέσει το κέντρο μιας πολεμικής με επιστημολογικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Ενώ οι θέσεις αυτές δεν φαίνονται να εμφανίζουν κάτι χρήσιμο σήμερα, ο Kurt Blaukopf μας παρουσιάζει που εντοπίζεται το ενδιαφέρον μιας πλευράς της μεθόδου του Comte:

«... πρότεινε οι ιστορικοί και διαπολιτισμικοί συσχετισμοί στις επιστήμες που ασχολούνται με τον πολιτισμό να θεωρούνται ως μέθοδοι συγκρίσιμες με τον πειραματισμό στις φυσικές επιστήμες. Όπως ακριβώς υπάρχει η πιθανότητα στον πειραματισμό να μελετηθούν ορισμένα φαινόμενα υπό συγκεκριμένες συνθήκες, 'κατά τον ίδιο τρόπο και για παρόμοιο λόγο, οι διάφορες εποχές κατά τις οποίες οι πολιτικές μεταβολές λιγότερο ή περισσότερο έτειναν να διακόπτουν την πολιτιστική ανάπτυξη, μπορούν να θεωρηθούν ως ένα μέσο προσφοράς κοινωνικής φυσικής με γνήσια πειράματα που είναι, εν μέρει, πιο εύστοχα από την απλή

<sup>3</sup> Η Vera Zolberg πιθανολογεί πως ο Durkheim ταύτιζε τις τέχνες με τη διασκέδαση και έτσι δεν τις θεωρούσε άξιες σοβαρής προσοχής ή προσπαθούσε να κρατήσει κάποια απόσταση μεταξύ της νέας επιστήμης της κοινωνιολογίας και των ανθρωπιστικών σπουδών, ώστε να νομιμοποιήσει την αυτονομία της σαν ακαδημαϊκό κλάδο (για την καθιέρωσή της σαν τέτοιο ο Durkheim ήταν η σημαντικότερη φιγούρα).

παρατήρηση. (Comte, παράθεμα από τον Massing). Χρησιμοποιώντας αυτή τη δήλωση, ο Massing υποστηρίζει ότι η κοινωνιολογία του Comte είναι εξίσου προσανατολισμένη προς την ιστορία και την εθνολογία. Βέβαια, αυτό δεν είναι εμφανές σε μεμονωμένα παραδείγματα, όπως όταν ο Comte ασχολείται με τη μουσική. Παρολαυτά, πρέπει να παραδεχτούμε ότι ο Comte ανέπτυξε την ιδέα συσχέτισης της ιστορικής και εθνολογικής έρευνας σε ένα τουλάχιστον στοιχειώδες επίπεδο. Αυτό είναι ίσως το πιο σημαντικό μάθημα (όπως και για την κοινωνιολογία της μουσικής) που μπορεί να πάρει κανείς από τον θεμελιωτή της κοινωνιολογίας, το στοχαστικό σύστημα του οποίου ήταν κατά τα άλλα αυθαίρετο και υποκειμενικό.» (Blaukopf 1987, 21-22).

Δεν έχουν όμως όλοι την ίδια γνώμη για τον ιδρυτή της κοινωνιολογίας, ο οποίος την ήθελε μια 'θετικιστική επιστήμη'. Ο Jonathan Turner ξεκαθαρίζοντας πως «θετικισμός σημαίνει τη χρήση της θεωρίας για την ερμηνεία εμπειρικών γεγονότων και, αντιστρόφως, τη στήριξη στην παρατήρηση για την αποτίμηση της αληθοφάνειας της θεωρίας.» (Turner 1987, 156), υποστηρίζει πως το πρόγραμμα του Comte έχει πολλαπλώς παρερμηνευθεί και προτείνει την επιστροφή στο αυθεντικό όραμά του για την κοινωνιολογία ως επιστήμη. Σ' αυτή την προσπάθεια

«... Μπορούμε να αναπτύξουμε θεωρητικούς νόμους για τις σταθερές του σύμπαντος, αλλά αυτοί οι νόμοι θα πρέπει να συμπληρώνονται από εκδοχές (μοντέλα, περιγραφές, αναλογίες) των υποκείμενων διαδικασιών αυτών των σταθερών. Επιπλέον, η ερμηνεία τις περισσότερες φορές δε πρόκειται να εμπεριέχει ακριβείς προβλέψεις και συμπεράσματα, κυρίως επειδή ο πειραματικός έλεγχος δεν είναι δυνατός στον έλεγχο των περισσότερων θεωριών. Η ερμηνεία θα αποτελείται αντ' αυτού από μια πιο συλλογιστική χρήση θεωρητικών προτάσεων και μοντέλων για την κατανόηση συγκεκριμένων γεγονότων. Τα συμπεράσματα θα είναι χαλαρά, ακόμη και μεταφορικά. Και θα υπόκεινται εκ φύσεως σε διαφωνία και συζήτηση. Όμως η κοινωνιολογία δεν είναι μοναδική σε αυτό το θέμα. Οι περισσότερες επιστήμες λειτουργούν με αυτόν τον τρόπο. Αν και η ανάλυση του Thomas Kuhn υστερεί σημαντικά, έχει τονίσει τον κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα των θεωριών. Όμως από την άλλη, δε χρειάζεται να εγκαταλείψουμε την αναζήτηση σταθερών περισσότερο από όσο το έχει κάνει η φυσική αναγνωρίζοντας ότι πολλές διατυπώσεις γίνονται, τουλάχιστον αρχικά, αρκετά χαλαρά και υπόκεινται σε πολιτική διαπραγμάτευση μέσα στην επιστημονική κοινότητα.» (Turner 1987, 159).

Φυσικά λίγοι κοινωνικοί θεωρητικοί θα συμφωνούσαν για την ύπαρξη γενικών, αιώνιων και παγκόσμιων ιδιοτήτων της κοινωνικής οργάνωσης και ακόμα λιγότεροι θα θεωρούσαν σκοπό της κοινωνιολογικής θεωρίας την απομόνωση αυτών των ιδιοτήτων και την ανάπτυξη αφηρημένων νόμων και μοντέλων για την λειτουργία της. Η ίδια διστακτικότητα παρατηρείται και στη μελέτη της μουσικής – είτε σαν τέχνη είτε σαν κοινωνικό γεγονός – όπου η ανάδυση του ατομικού περιθωριοποίησε τις προσπάθειες για την ανακάλυψη και αποτίμηση γενικών νόμων και έστρεψε την προσοχή στη μελέτη θεμάτων και ατόμων.

## Herbert Spencer

Έτσι, δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι το Εγελιανό «όλον», στα πλαίσια του οποίου γινόταν διαπραγματεύση καθολικών αρχών της μουσικής, θεωρήθηκε κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα πως δεν ανταποκρινόταν στην αλήθεια (Hegel 2002, 13 και 124). Ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο Hermann von Helmholtz αμφισβήτησε την ύπαρξη φυσικών και αιώνιων νόμων στο 'σύστημα των κλιμάκων, τονικοτήτων και αρμονιών' και έκανε αυστηρή διάκριση μεταξύ φυσικών νόμων και αισθητικών αρχών. Η ύπαρξη διαφορετικών τονικών συστημάτων που επικυρώθηκε εμπειρικά και συνειδητοποιήθηκε με τη δημοσίευση του πολύκροτου βιβλίου 'On the Musical Scales of Various Nations' του Alexander John Ellis έθεσε τέρμα στην αυταπάτη για τη φυσικότητα του Δυτικού τονικού συστήματος και έδωσε αφορμή να κατηγορηθεί η Ευρωκεντρική αντίληψη της ιστορίας και της αισθητικής. Το γεγονός αυτό έστρεψε την προσοχή των μελετητών στα τονικά συστήματα ως τα υλικά με τα οποία χτίζεται η μουσική, δημιούργησε προβληματισμό για τη γραμμική αντίληψη του χρόνου (η οποία είναι εμφανής στο νόμο των τριών σταδίων του Comte) και οδήγησε στην αμφισβήτηση της εφαρμογής της έννοιας της προόδου στην ιστορία της μουσικής. «Η μουσική απλά αλλάζει και κάποιος μπορεί να μιλά για πρόοδο μόνο στα υλικά της στοιχεία.» (F. J. Fetis, αναφέρεται στο Blaukopf 1987, 38). Αυτή η ιδέα της προόδου στη μουσική δεν ήταν παρά η αναπόφευκτη επέκταση και εφαρμογή του γενικού «νόμου της εξέλιξης» του Herbert Spencer στην τέχνη. Ο Spencer επενδύοντας την έννοια της σταδιακής ανάπτυξης του Comte με πορίσματα του Charles Darwin και των φυσικών επιστημών είδε την έννοια της προόδου σαν τη μετάβαση από το ομοιογενές στο ετερογενές. Η ιδέα αυτή της μετάβασης, με τον αμετάκλητα τελεολογικό της χαρακτήρα, βρήκε υποστήριξη στο διαχωρισμό της ποίησης, της μουσικής και του χορού, στην αυτόνομη ανάπτυξη των τεχνών, στην σταδιακή διαφοροποίηση μέσα στην κάθε τέχνη καθώς και στη δομή του κάθε έργου τέχνης, στην ανάπτυξη της κατασκευής οργάνων, στην πολυφωνία και στην αρμονική μουσική. (Blaukopf 1987, 22-25). Οι απόψεις των Comte και Spencer για την γραμμική πρόοδο δεν είναι απλώς αποτέλεσμα της θέασης της ιστορίας από την δική τους ιστορική και πολιτισμική θέση αλλά και του υπερτονισμού της έννοιας της «εξωτερικότητας», της αντίληψης ότι η κοινωνία δρα από μόνη της χωρίς τον άνθρωπο.

## Marx - Engels

Στον αντίποδα αυτής της αντίληψης στέκεται ο Karl Marx με σπλιισμό τον ιστορικό και τον διαλεκτικό υλισμό και με τη φιλοδοξία όχι την ερμηνεία αλλά την αλλαγή του κόσμου. Εδώ, η κοινωνία και η ιστορία γίνονται αντιληπτές ως αποτέλεσμα συγκρούσεων και ανταγωνισμών και στο βαθμό που η τέχνη εμπλέκεται σ' αυτές τις συγκρούσεις και τους ανταγωνισμούς, η εφαρμογή της έννοιας της προόδου σ' αυτήν δεν είναι τόσο αυτονόητη. Ανέστρεψε την Εγελιανή διαλεκτική ώστε ως απόλυτη πραγματικότητα εξέλαβε τον υλικό κόσμο των ανθρώπων και των αντικειμένων, όχι εκείνο των ιδεών. Όπως χαρακτηριστικά το διατύπωσε ο Herbert Marcuse «οι αλήθειες του Μαρξισμού δεν είναι αλήθειες της γνώσης αλλά του γεγονότος». (Marcuse στο Βέλτσος 1977, 183). Τα εννοιολογικά εργαλεία και οι

πλήρως ανεπτυγμένες θεωρίες του Marx βρήκαν εκτενή εφαρμογή στην μελέτη της τέχνης. Ο Max Paddison επιθεωρεί:

«Παρόλο που ο ίδιος ο Marx δεν παρήγαγε μια αισθητική θεωρία, οι αποσπασματικές αναφορές στην τέχνη και τη λογοτεχνία που βρίσκονται παντού στο έργο του, ... συνδυαζόμενες με τις κοινωνικο-οικονομικές θεωρίες του, έχουν εξασφαλίσει μια πλούσια πηγή ιδεών για κάποια από τα πιο διεισδυτικά γραπτά στην αισθητική και στην κοινωνιολογία της τέχνης του εικοστού αιώνα.» (Paddison 1993, 121).

Ο ίδιος ο Marx διατυπώνει ως εξής το καθοδηγητικό νήμα των μελετών του:

«στην κοινωνική παραγωγή τής ζωής τους, οι άνθρωποι έρχονται σε σχέσεις καθορισμένες, αναγκαίες, ανεξάρτητες από τη θέληση τους, σε σχέσεις παραγωγικές, που αντιστοιχούν σε μια ορισμένη βαθμίδα ανάπτυξης των υλικών παραγωγικών τους δυνάμεων. Το σύνολο των παραγωγικών αυτών σχέσεων αποτελεί την οικονομική δομή τής κοινωνίας, την πραγματική βάση, που πάνω σ' αυτήν υψώνεται ένα νομικό και πολιτικό οικοδόμημα, που σ' αυτό αντιστοιχούν ορισμένες μορφές τής κοινωνικής συνείδησης. Ο τρόπος παραγωγής της υλικής ζωής καθορίζει γενικά την κοινωνική, πολιτική και πνευματική διαδικασία τής ζωής. Δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων αυτό που καθορίζει το ΕΙΝΑΙ τους, μα αντίστροφα, το κοινωνικό τους ΕΙΝΑΙ, είναι αυτό που καθορίζει τη συνείδηση τους.» (Marx 1978, 23).

Εφόσον ο τρόπος παραγωγής ο οποίος χαρακτηρίζει κάθε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο δεν παράγει μόνο τα απαραίτητα προς το ζην αλλά έχει και ένα καθοριστικό αποτέλεσμα στην ανθρώπινη συνείδηση, τότε το ίδιο θα συμβαίνει και στο είδος της κουλτούρας που η κοινωνία παράγει, γεγονός που χαρακτηρίζει τη Μαρξιστική προσέγγιση στην κουλτούρα η οποία

«... πάνω απ' όλα αφορά στην ανάλυση των κειμένων και των πρακτικών της κουλτούρας μέσα στις ιστορικές τους συνθήκες παραγωγής (και σε μερικές εκδοχές, τις μεταβαλλόμενες συνθήκες κατανάλωσης και πρόσληψής τους).» (Storey 1993, 97).

Ο Carlo Salinari δεν επισημαίνει απλώς το -πολλές φορές παραμελημένο- καθοριστικό σημείο της ανάλυσης της τέχνης στο φως των γενικών αρχών της Μαρξιστικής θεωρίας αλλά τονίζει και τις σημαντικές συνέπειές του :

«το ότι ο Marx και ο Engels — σύμφωνα άλλωστε με την όλη τοποθέτηση της σκέψης τους— αποδίδουν στην τέχνη μια ιστορική γένεση, δηλαδή αρνούνται να τη συλλάβουν σαν ακατάπαυστη λειτουργία κάποιας 'αιώνιας φύσης του ανθρώπου' ή, ακόμα λιγότερο, μιας 'γενικής κατηγορίας του πνεύματος'. Γι' αυτούς ή τέχνη γεννιέται από τη δραστηριότητα και τις ανάγκες των συγκεκριμένων πραγματικών ανθρώπων κι όχι από τον Άνθρωπο με Α κεφαλαίο. Απορρίπτουν έτσι -λιγότερο ή περισσότερο κατηγορηματικά- τη δυνατότητα άλλα και τη χρησιμότητα ενός ορισμού

της τέχνης που να ισχύει για κάθε τόπο και χρόνο, και επομένως και της *αισθητικής*, με την έννοια της γενικής θεωρίας του καλλιτεχνικού φαινομένου.» (Salinari 1975, 7).

Στον Marx λοιπόν η αισθητική υποτάσσεται στον τρόπο παραγωγής ο οποίος χαρακτηρίζεται από τις δυνάμεις παραγωγής -που δεν είναι τίποτα άλλο από τις υλικές παραγωγικές δυνάμεις όπως οι πρώτες ύλες, τα εργαλεία, η τεχνολογία, οι εργάτες, η τεχνογνωσία - και τις σχέσεις παραγωγής- που είναι οι ταξικές σχέσεις όσων εμπλέκονται στην παραγωγή. Η ίδια η παραγωγή «δε δημιουργεί μονάχα ένα αγαθό για την ανάγκη αλλά και μια ανάγκη για το αγαθό». Εκτός όμως απ' αυτό η παραγωγή δημιουργεί και το σπουδαιότερο: «ένα υποκείμενο για το αντικείμενο». Τα προϊόντα της παραγωγής διαμορφώνουν τον άνθρωπο. Στην περίπτωση της τέχνης, το καλλιτεχνικό αντικείμενο δημιουργεί «ένα κοινό ευαίσθητο στην τέχνη και ικανό να νιώσει αισθητική απόλαυση». (Marx - Engels 1975β, 54). Συνεπώς ο άνθρωπος κινητοποιεί την ιστορία και αναπτύσσει την αισθητική θεωρούμενος ως «σύνολο κοινωνικών σχέσεων», ως φορέας ταξικών σχέσεων και υποκείμενος στις καταστάσεις που συνεπάγονται αυτές οι σχέσεις έτσι ώστε

«Οι άνθρωποι κάνουν την ίδια τους την ιστορία, δεν την κάνουν όμως κάτω από ελεύθερες συνθήκες, που διάλεξαν μόνοι τους, μα κάτω από συνθήκες που βρέθηκαν άμεσα, που δόθηκαν και κληρονομήθηκαν από το παρελθόν.» (Marx 1986, 15).

Οι συνθήκες μέσα στις οποίες βρέθηκαν οι άνθρωποι είναι στην πραγματικότητα η οικονομική βάση, η υποδομή -ο συνδυασμός των δυνάμεων της παραγωγής με τις σχέσεις της παραγωγής- και όσα υψώνονται πάνω σ' αυτήν, το εποικοδόμημα. Η κατανόηση της Μαρξιστικής αντίληψης περνά μέσα από την κατανόηση των σχέσεων βάσης-εποικοδομήματος. Από τη μια η βάση καθορίζει το περιεχόμενο και τη μορφή του εποικοδομήματος και από την άλλη το εποικοδόμημα εκφράζει και νομιμοποιεί τη βάση. Η ερμηνεία αυτής της σχέσης πήρε διάφορες μορφές με εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα. Όπως καυτηριάζει ο Βλαουκorf «πολυάριθμοι Μαρξιστές συγγραφείς έψαχναν να λύσουν τα προβλήματα της ιστορικής ερμηνείας απλά εφαρμόζοντας αυτή την έννοια σα να ήταν ένα προκαθορισμένο πρότυπο μέσα στο οποίο απλά κάποιος έπρεπε να ταιριάξει λεπτομέρειες και γεγονότα.» (Βλαουκorf 1992, 47). Πρόκειται για τη λεγόμενη οικονομιστική ανάλυση, τον οικονομικό ντετερμινισμό, η εφαρμογή του οποίου είχε σαν αποτέλεσμα μια χοντροκομμένη Μαρξιστική θεωρία αντανάκλασης της κουλτούρας. Αυτή η σχέση ειδώθηκε επίσης όχι με τη σημασία νόμων μιας εγγενούς και προβλέψιμης διαδικασίας αλλά σαν μια θέσπιση ορίων μέσα στα οποία συγκεκριμένες αναπτύξεις είναι πιθανές και άλλες όχι.<sup>4</sup> Στο σημείο αυτό ο Γιώργος Βέλτσος αναφερόμενος στην οικονομιστική ανάλυση αναφέρει :

«Δεν είναι όμως κατ' ανάγκη σωστή παρά το γεγονός ότι πολλά κείμενα του Marx και του Engels 'προσφέρονται' για αναλύσεις αυτού του τύπου στο βαθμό που τονίζουν με υπερβολικό τρόπο το ρόλο της οικονομικής δομής. Ο Marx όμως και ο Engels που ήταν τελικά αντίθετοι σε κάθε μηχανιστική ανάγνωση της Ιστορίας, προχώρησαν περισσότερο. Υποστήριξαν συγκεκριμένα ότι παρά τον καθοριστικό σε 'τελευταία

<sup>4</sup> Ο R. Williams καταλήγει πως δεν είναι οι έννοιες βάση και εποικοδόμημα που πρέπει να μελετηθούν αλλά οι διαδικασίες μέσω των οποίων εκφράζεται η σχέση καθορισμού, την οποία βλέπει ως θέσπιση ορίων. (Williams 1994, 250-260).

ανάλυση' ρόλο του οικονομικού στοιχείου, και τα άλλα πεδία του κοινωνικού σχηματισμού έχουν μια 'σχετική αυτονομία'. 'Υπάρχει' γράφει ο Engels σ' ένα γράμμα του προς τον B. Borgins, στα 1894, 'μια αλληλεπίδραση πάνω στη βάση της οικονομικής αναγκαιότητας που σε τελευταία ανάλυση υπερισχύει'. Και παλαιότερα, το 1890 γράφει στον J. Bloch πώς: 'σε τελευταία ανάλυση, ο καθοριστικός παράγοντας στην Ιστορία είναι η παραγωγή και η αναπαραγωγή της υλικής ζωής... Αν κάποιος διαστρέψει αυτή την πρόταση με την έννοια ότι ο οικονομικός παράγοντας είναι ο μόνος καθοριστικός, τη μετατρέπει μ' αυτό τον τρόπο σε άδεια φράση, αφηρημένη και παράλογη'.» (Βέλτσος 1977, 127).

Η αλληλογραφία του Engels –ο οποίος και ανέλαβε να διευκρινίσει τις Μαρξιστικές θέσεις μετά το θάνατο του Marx- χρησιμοποιήθηκε πολλάκις για να υποδείξει το αυτόνομο: τη σχετική αυτονομία των πεδίων του εποικοδομήματος. Στην περίπτωση της τέχνης,<sup>5</sup> η οποία και μας ενδιαφέρει εδώ, είναι προφανές ότι η δημιουργία της στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στις δημιουργίες των προηγούμενων καλλιτεχνών, σε όλα όσα οι προηγούμενες εποχές έχουν συσσωρεύσει και ότι πολλές φορές σε συνθήκες οικονομικής ένδειας βρίσκουμε την τέχνη σε ανάταση (γεγονός πάντως πιθανότερο στις λαϊκές τέχνες). Αυτή η σχετική αυτονομία –η οποία και θεωρείται δεδομένη πλέον στην πλειοψηφία των Μαρξιστικών αναλύσεων- έχει τρεις πολύ σημαντικές συνέπειες: την απόδοση στην τέχνη της δικής της φυσιογνωμίας, της δικής της λογικής κίνησης και ανάπτυξης, την αποδοχή της επιρροής της και από τα άλλα στοιχεία του εποικοδομήματος και κυρίως τη δυνατότητα παρέμβασης του ατόμου στην πορεία της. Τελικά, η επίκληση της αλληλογραφίας του Engels για την υποστήριξη της άποψης για την σχετική αυτονομία εκτός από αδύναμη –αφού μερικά σκόρπια γράμματα χρησιμοποιούνται για να ερμηνεύσουν ένα τεράστιο όγκο θεωρητικών κειμένων- είναι και περιττή. Ανατρέχοντας κανείς στα ίδια τα κείμενα του Marx μπορεί εύκολα να αντιληφθεί πως η εκ των υστέρων πολυσυζητημένη σχετική αυτονομία θεωρούνταν εξ αρχής δεδομένη. Συζητώντας για παράδειγμα ο Marx το ζήτημα του ιδιαίτερου περιεχομένου της τέχνης σε σχέση με τη γενική ανάπτυξη της κοινωνίας –ένα κυρίαρχο ζήτημα στην κοινωνιολογία της μουσικής- είχε προβλέψει τους περιορισμούς και τις δυσκολίες μιας μονοδιάστατης αντιμετώπισης παρά το γεγονός ότι τα έργα τέχνης αναμφισβήτητα φέρνουν σημάδια των καιρών τους :

«Ωστόσο η δυσκολία δε βρίσκεται, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, στο να εννοήσουμε ότι η τέχνη και το ελληνικό έπος είναι συνδεδεμένα με κάποιες μορφές της κοινωνικής εξέλιξης. Η δυσκολία είναι πώς όλα ταύτα εξακολουθούν να μας προκαλούν αισθητική απόλαυση και, από μια ορισμένη άποψη, αποτελούν κανόνα και πρότυπο ανυπέβλητο» (Marx – Engels 1975β, 47).

Για την λύση αυτού του προβλήματος ο Marx δεν μας δίνει καμιά γενική θεωρία. Αντιμετωπίζει το θέμα περιπτωσιολογικά. Είναι φανερό πως αναγνωρίζει τη δυνατότητα της

<sup>5</sup> Πάμπολλες Μαρξιστικές αναλύσεις εντάσσουν στο εποικοδόμημα τις νομικές, πολιτικές και ιδεολογικές δομές χωρίς να αναφέρονται καθόλου στην κουλτούρα. Η παραμέληση αυτή είναι ενδεικτική της αντιμετώπισης του πολιτισμού από την κοινωνιολογία, η οποία σε πλήρη αρμονία με την τρέχουσα αντίληψη τον τοποθετούσαν -μέχρι πρότινος αλλά ακόμη και σήμερα- σε υποδεέστερη και εντελώς περιφερειακή θέση. Αλλά αυτό είναι ένα άλλο μεγάλο θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε.

τέχνης να αναπτύσσεται ανεξάρτητα από την κοινωνική εξέλιξη και ότι η υλική πρόοδος δεν σημαίνει απαραίτητα και πνευματική πρόοδο «αφού κάθε μορφή συνείδησης έχει διαφορετικούς νόμους ανάπτυξης». Εκτός απ' το να επισημαίνει κάτι που σήμερα τουλάχιστον φαίνεται προφανές, συμπεραίνει «ότι ο ιστορικός, κοινωνικός δεσμός του καλλιτεχνικού έργου δεν μπορεί να το επηρεάζει μηχανικά ή απέξω, άλλα πρέπει κατά κάποιο τρόπο ν' αποτελεί μέρος της *sui generis* απόλαυσης που αυτό — κι όχι άλλο πράγμα — μας προξενεί» και δίνει μια μάλλον ελλιπή εξήγηση: η ελληνική τέχνη μας γοητεύει όχι γιατί μας μεταφέρει κάποια δήθεν αιώνια στοιχεία αλλά επειδή «ανταποκρίνεται στο ελάχιστο ή διόλου ανεπτυγμένο κοινωνικό στάδιο που ωρίμασε. Είναι ίσως το αποτέλεσμα τούτης της κοινωνικής κατάστασης που συνδέεται αξεδιάλυτα με το ότι οι ανώριμες κοινωνικές συνθήκες-που μέσα τους γεννήθηκε και που μόνο μέσα τους μπορούσε να γεννηθεί- δεν μπορούν ποτέ πια να ξαναγυρίσουν». (Marx – Engels 1975β, 49). Με άλλα λόγια, επειδή ο άνθρωπος δεν μπορεί να ξαναγίνει παιδί αντλεί ικανοποίηση από μια τέχνη που γεννήθηκε στην παιδική ηλικία του ανθρώπινου είδους.

Σε κάθε περίπτωση όμως, ανεξάρτητα από το σημείο τοποθέτησης των πολιτισμικών προϊόντων στη σχέση βάση-εποικοδόμημα, αυτά τα ίδια, ενταγμένα σ' αυτό που λέμε πνευματική παραγωγή, υποστηρίζουν τα ενδιαφέροντα της κυρίαρχης τάξης η οποία και επωφελείται σ' όλα τα επίπεδα από την οικονομική οργάνωση της κοινωνίας. Πρόκειται για ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο που άνοιξε ο Marx, τον ιδεολογικό ρόλο της τέχνης.

«Οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης είναι σε κάθε εποχή οι κυρίαρχες ιδέες. Με άλλα λόγια, η τάξη που είναι η κυρίαρχη υλική δύναμη της κοινωνίας, είναι ταυτόχρονα η κυρίαρχη πνευματική της δύναμη. Η τάξη που έχει στη διάθεση της τα μέσα της υλικής παραγωγής, διαθέτει ταυτόχρονα τα μέσα της πνευματικής παραγωγής, έτσι ώστε, μιλώντας γενικά, οι ιδέες αυτών που δεν έχουν τα μέσα της πνευματικής παραγωγής υποτάσσονται σ' αυτά. Οι κυρίαρχες ιδέες δεν είναι τίποτε άλλο από την ιδεατή έκφραση των κυρίαρχων υλικών σχέσεων, είναι οι κυρίαρχες υλικές σχέσεις που συλλαμβάνονται σαν ιδέες, άρα είναι ή έκφραση των σχέσεων που κάνουν μια τάξη κυρίαρχη, επομένως οι ιδέες της κυριαρχίας της. Τα άτομα που αποτελούν την κυρίαρχη τάξη, διαθέτουν ανάμεσα στ' άλλα συνείδηση, και άρα σκέφτονται. Στο βαθμό επομένως που κυριαρχούν σαν τάξη και καθορίζουν όλη την έκταση μιας εποχής, είναι αυτονόητο ότι το κάνουν αυτό παντού, επομένως ανάμεσα στα άλλα κυριαρχούν επίσης σα στοχαστές, σαν παραγωγοί ιδεών, και ρυθμίζουν την παραγωγή και διανομή των ιδεών της εποχής τους. Έτσι οι ιδέες τους είναι οι κυρίαρχες ιδέες της εποχής τους. Λόγου χάρη, σε μιαν εποχή και σε μια χώρα όπου η βασιλική εξουσία, η αριστοκρατία και η αστική τάξη αγωνίζονται για την κυριαρχία και όπου επομένως η κυριαρχία είναι μοιρασμένη, η θεωρία της διάκρισης των εξουσιών αποδειχνεται σαν η κυρίαρχη ιδέα και εκφράζεται σαν ένας 'αιώνιος νόμος'». (Marx - Engels 1988, 94).

Κατά τον ίδιο τρόπο οι κυρίαρχες μουσικές ιδέες εκφράζουν τις αξίες της κυρίαρχης τάξης και πιστοποιούν αφ' ενός την ανωτερότητα όποιου τις αγκαλιάζει και αφ' ετέρου την κατωτερότητα όσων δεν έχουν τη δυνατότητα να 'κατανοήσουν' ή να συμμαρτυρήσουν την ανώτερη αυτή μορφή έκφρασης. Περιγράφοντας ο Marx στα 'Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα' την ιστορική εξέλιξη του καλλιτεχνικού αισθήματος, συνδέει την ανάπτυξη της

τέχνης με την προοδευτική παιδεία των αισθήσεων, το αντικείμενο μπορεί να υπάρχει μόνο επιβεβαιώνοντας την ουσιαστική δύναμη του υποκειμένου: «ακόμα κι η ωραιότερη μουσική δεν έχει κανένα νόημα για ένα μη μουσικό αυτί». Όμως αυτή η σχέση είναι διαλεκτική: «Μόνο χάρη στον αντικειμενοποιημένο πλούτο της ανθρώπινης ουσίας δημιουργείται και σχηματίζεται ο πλούτος της υποκειμενικής αισθαντικότητας του ανθρώπου». Αυτό που χρειάζεται λοιπόν είναι άτομα απελευθερωμένα από την ανάγκη έτσι ώστε μέσω της τέχνης να μπορούν να αναπτύξουν τις αισθήσεις και τα αισθήματά τους (Marx - Engels 1975β, 50-51). Η ύπαρξη όμως της ταξικής κοινωνίας στέκεται εμπόδιο στην απελευθέρωση των ατόμων και συνακόλουθα στην ουσιαστική βίωση της τέχνης. Αλλά όχι μόνο αυτό. Στην ταξική κοινωνία η τέχνη χρησιμοποιείται για την ενδυνάμωση της κυριαρχίας. Η κυριαρχία αυτή κατ' αρχάς δε βασίζεται στη συναίνεση ή αλληλεξάρτηση όπως θεωρεί ο Durkheim αλλά στην ικανότητα κάποιων να επιβάλουν τη θέλησή τους. Κατά τον ίδιο τρόπο η κυριαρχία και φυσικότητα του δυτικού τονικού συστήματος δεν οφείλεται σε μια έκφραση της 'συλλογικής συνείδησης' όπως θα ήθελε ο Durkheim αλλά στην ισχύ της κυρίαρχης τάξης να επιβάλει τις αξίες της με τέτοιο τρόπο ώστε αυτές να φαίνονται φυσικές και αιώνιες, να παρουσιάζει τα ενδιαφέροντά της να είναι εκείνα ολόκληρης της κοινωνίας. Έτσι η κλασική μουσική αξιολογείται ως σοβαρή και υψηλή τέχνη σε αντίθεση με τα άλλα είδη. Προστατεύεται και χρηματοδοτείται ώστε να διατηρεί αυτή την υπεροχή της. Κυριαρχεί στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα και σαν αποτέλεσμα όλων αυτών ακόμα κι αν οι άνθρωποι δεν την αγαπούν ιδιαίτερα εμποτίζονται με την ιδέα της ανωτερότητάς της και υπεροχής της πάνω στις άλλες φόρμες (Martin 1995, 10). Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο οι ίδιοι οι καλλιτέχνες είναι αναγκασμένοι να αποδεχτούν τις καθιερωμένες μορφές και φόρμες. Αν θέλουν η μουσική τους να έχει σημασία για το κοινό είναι αναγκασμένοι να αναφερθούν στον τρόπο σκέψης που μοιράζεται η κοινωνία ακόμα και στην περίπτωση που δε συμφωνούν μαζί του, ακόμα κι όταν θέλουν να υπερβούν τις συμβάσεις. Μια τέτοια αντίληψη βέβαια, μια αντίληψη που θεωρεί την ατομική συνείδηση εξαρτώμενη από το κοινωνικό πλαίσιο – και την οποία μοιράζονται όλοι οι κλασικοί κοινωνιολόγοι- έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με κείνη των αισθητικιστών που βλέπουν το μουσικό έργο σαν έκφραση της μοναδικής συνείδησης του συνθέτη. Όσο μοναδικός όμως κι αν είναι ο καλλιτέχνης, οι Marx και Engels είναι κάθετοι :

«Ο Raphael, όπως κάθε άλλος καλλιτέχνης, επηρεαζόταν από τις τεχνικές προόδους της τέχνης, που επιτεύχθηκαν πριν απ' αυτόν, από την οργάνωση της κοινωνίας και τον καταμερισμό της εργασίας στην πόλη του και τέλος από τον καταμερισμό της εργασίας σε όλες τις χώρες με τις οποίες σχετιζόταν η πόλη του. Το εάν ένα άτομο όπως ο Raphael μπορεί να αναπτύξει το ταλέντο του εξαρτάται από τον καταμερισμό της εργασίας κι από τις πολιτιστικές συνθήκες των ανθρώπων που προκύπτουν απ' αυτόν(τον καταμερισμό).» (Marx και Engels 1975β, 189).

Εδώ αναδεικνύεται με σαφήνεια η χρήση του καταμερισμού της εργασίας ως βασικό εννοιολογικό εργαλείο για την ερμηνεία της πραγματικότητας στις συνθήκες του καπιταλισμού, όπου η ύπαρξη της τέχνης εξαρτάται ολοκληρωτικά από τη διάκριση των ανθρώπων σε κείνους που παρέχουν τη χειρωνακτική εργασία και στους λίγους προνομιούχους που ασχολούνται με πνευματικές εργασίες. Συνεπώς η συγκέντρωση του ταλέντου σε λίγα άτομα έχει να κάνει όχι με το ταλέντο ή το άτομο αλλά με έναν



επιβαλλόμενο καταμερισμό εργασίας ο οποίος είναι υπεύθυνος επίσης και για τις συνολικές πολιτιστικές συνθήκες που επικρατούν στην κοινωνία. Αυτές οι τελευταίες είναι που δημιουργούν τη ζήτηση για τα δημιουργήματα του καλλιτέχνη και άρα ο καταμερισμός της εργασίας δεν είναι απλώς υπεύθυνος για την ύπαρξη της τέχνης και του καλλιτέχνη αλλά και για την ανάπτυξή τους.

Φέρνοντας ο Marx στο προσκήνιο με τόσο δυναμικό τρόπο τους κοινωνικο-οικονομικούς παράγοντες της δημιουργίας της τέχνης άνοιξε πολλαπλούς δρόμους διερεύνησής της, δρόμους που διάβηκαν άλλοι αφού αυτός ο ίδιος δεν ενδιαφέρθηκε να δείξει πως ακριβώς το έργο τέχνης αναπαριστά ή ενσωματώνει τις κοινωνικές συνθήκες. Γι αυτόν είχε μεγαλύτερη σημασία η αποξένωση του ανθρώπου από το προϊόν της εργασίας του -όποια κι αν είναι αυτή- και η παρουσίαση των διάφορων διαστροφικών ιδιοτήτων, που η αστική κοινωνία απαιτεί να αναπτύξουν τα άτομα προκειμένου να επιβιώσουν, σαν «ανθρώπινη φύση».

«Παντού όπου η αστική τάξη ήρθε στην εξουσία, κατέστρεψε όλες τις φεουδαρχικές, πατριαρχικές και ειδυλλιακές σχέσεις. Έσπασε χωρίς οίκτο όλους τους πολυποίκιλους φεουδαρχικούς δεσμούς που συνδέανε τον άνθρωπο με τους φυσικούς ανώτερους του και δεν άφησε κανέναν άλλο δεσμό ανάμεσα σε άνθρωπο και σε άνθρωπο, εκτός από το γυμνό συμφέρον, από την αναισθητή 'πληρωμή τοις μετρητοίς'. Έπνιξε στα παγωμένα νερά του εγωιστικού υπολογισμού τα ιερά ρίγη τού ευλαβικού ρεμβασμού, του ιπποτικού ενθουσιασμού, της μικροαστικής μελαγχολίας. Μετέτρεψε την προσωπική αξιοπρέπεια σε ανταλλακτική αξία και στη θέση των απειράριθμων γραφτών και των έντιμα αποκτημένων ελευθεριών έβαλε τη μοναδική ασυνείδητη\_ελευθερία τού εμπορίου. Με μια λέξη, στη θέση της σκεπασμένης με θρησκευτικές και πολιτικές αυταπάτες εκμετάλλευσης, έβαλε την ανοιχτή, ξεδιάντροπη, άμεση, σκληρή εκμετάλλευση.»( Marx – Engels 1975, 41).

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες που αποκλείουν τον άνθρωπο από τις ουσιαστικές του δυνάμεις η ίδια η τέχνη δημιουργεί την ψευδή εντύπωση μιας αμετακίνητης πραγματικότητας στην οποία ο άνθρωπος οφείλει να προσαρμοστεί.

«Ακριβώς όπως η διατονική σκάλα ηχεί φυσική στα δυτικά αυτιά, έτσι υπάρχει η πίστη στις δυτικές κοινωνίες ότι οι ανθρώπινες υπάρξεις είναι από τη φύση τους ανταγωνιστικές και άπληστες. Αυτή θεωρείται πως είναι η 'ανθρώπινη φύση' ... Αυτό με το οποίο γεννιόμαστε φυσικά είναι η ικανότητα να γίνουμε όλα τα είδη των διαφορετικών ανθρώπων μέσα από τις επιδεξιότητες που μαθαίνουμε.» (Martin 1995, 41).

Μέσα σ' αυτές τις ίδιες συνθήκες «που δόθηκαν και κληρονομήθηκαν από το παρελθόν» ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος όχι να ξεχαστεί και να τις αποδεχθεί μέσω της τέχνης αλλά να αντισταθεί και να δημιουργήσει την ιστορία του, θέση για την οποία ο Ivo Supričić επισημαίνει τις δυνατότητες και τους επιστημολογικούς περιορισμούς :

«Αυτός ο ισχυρισμός εφαρμόζεται εξ' ίσου στην ιστορία της μουσικής. Ωστόσο, στην κοινωνιολογία της μουσικής η ιδέα των συνθηκών πρέπει επαρκώς να καθοριστεί και οι προτεινόμενες επιπτώσεις τους να επαληθευτούν από γεγονότα. Είναι ήδη

αλήθεια ότι μια προκαταρκτική ανάλυση των γεγονότων συνομολογεί την πιθανή εγκυρότητα αυτής της ιδέας, αλλά τα ευρήματα πρέπει επαρκώς να δοκιμαστούν στην ιστορία της μουσικής (σαν μια ζωντανή διαδικασία), ώστε η κοινωνιολογία της μουσικής να μπορεί να τα ερμηνεύσει επιστημονικά.» (Supričić 1987, 49).

## Georg Simmel

Ενώ ο Marx οραματίστηκε μια κοινωνία στην οποία ο άνθρωπος δεν θα κυριαρχείται από τα δημιουργήματά του τα οποία στην καπιταλιστική κοινωνία αντικειμενοποιούνται, αποτιμώνται οικονομικά και γίνονται αιτία της εκμετάλλευσης και υποδούλωσής του, ένας άλλος Γερμανός κοινωνιολόγος είδε σαν αναπόφευκτη αυτή τη διαδικασία την οποία και ονόμασε «τραγωδία της κουλτούρας». Ο Georg Simmel, ένας αντισυμβατικός και πολύπλευρος διανοητής που ενδιαφερόταν για τον άνθρωπο, τη ζωή του και τις δημιουργίες του, αντιμετώπισε τη μουσική σαν μια πλευρά των κοινωνικών σχέσεων με την οποία τα άτομα επικοινωνούν μεταξύ τους και η οποία διαδοχικά δομεί και επαναδομεί αυτές τις σχέσεις. Θεωρώντας πως ο ρόλος της μουσικής είναι να παρέχει ειδική έμφαση στα υπάρχοντα πρότυπα γλωσσικής επικοινωνίας, συμπεραίνει πως η χρήση της μουσικής έμφασης συμβαίνει όταν στις αντίστοιχες κοινωνικές ομάδες ο λόγος δεν επαρκεί για την έκφραση συναισθημάτων. Ο Jurgen Habermas σε μια κριτική προσέγγιση που ανάδειξε τη συμβολή του έργου του παραμελημένου Γερμανού κοινωνιολόγου στη σύγχρονη φιλοσοφική και κοινωνιολογική σκέψη σημειώνει πως στον Simmel

«Η ζωή στο σύνολο της ερμηνεύεται σύμφωνα με το πρότυπο της δημιουργικής παραγωγικής διαδικασίας, κατά την οποία ο ιδιοφυής καλλιτέχνης δημιουργεί το οργανικό μόρφωμα του έργου του και παράλληλα εκδιπλώνει την ολότητα των δικών του ουσιωδών δυνάμεων. Ο σκοπός αυτής της διαμορφωτικής διαδικασίας είναι η εξύψωση της ατομικής ζωής. Στην εκδοχή του Simmel, το υποκειμενικό πνεύμα κυριαρχεί αποφασιστικά πάνω στο αντικειμενικό, η καλλιέργεια του υποκειμένου διατηρεί προτεραιότητα απέναντι στον αντικειμενικό πολιτισμό.» (Habermas 2004, 320).

Ωστόσο μια υπερτροφία του αντικειμενικού πνεύματος, το οποίο υπακούει σε άλλους νόμους απ' ό,τι το υποκειμενικό, είναι αναπόφευκτη. Ο αντικειμενικός πολιτισμός αυτονομείται από τα άτομα που τον δημιουργούν και στο ίδιο μέτρο το πνεύμα μεταστρέφεται σε αντίπαλο της ψυχής.

«Η μορφή της προσωπικής ενότητας στην οποία συνενώνει η συνείδηση το αντικειμενικό πνευματικό νόημα των πραγμάτων είναι για μας ανυπολόγιστης αξίας ... Εδώ είναι που αναπτύσσονται οι σκοτεινές εκείνες θερμές ακτίνες του ψυχισμού για τις οποίες δεν έχει θέση και καρδιά η διαυγής τελειότητα των καθάρων αντικειμενικά προσδιορισμένων ιδεών. Έτσι όμως συμβαίνει και με το πνεύμα, που μέσω της αντικειμενοποίησης της νοημοσύνης μας αντιπαρατίθεται στην ψυχή ως αντικείμενο. Και μάλιστα η απόσταση ανάμεσα σε αυτά τα δύο μεγαλώνει στο ίδιο μέτρο που το αντικείμενο προκύπτει μέσω της αλληλεπίδρασης ενός αυξανόμενου

αριθμού προσωπικοτήτων στο πλαίσιο ενός καταμερισμού εργασίας. Διότι ακριβώς στο ίδιο μέτρο καθίσταται δυνατή η εμπάθυνση, η βίωση της ενότητας της προσωπικότητας μέσα στο έργο, ενότητα με την οποία ακριβώς συνάπτεται για μας η αξία, η θέρμη, η ιδιοτυπία της ψυχής.» (Simmel στο Habermas 2004, 321).

Αυτή η αυτόνομη λογική ανάπτυξης των ανθρώπινων πολιτισμικών έργων και η απόκλισή τους από την «προσωπική ανάπτυξη των ανθρώπινων ψυχών», ένα γεγονός στο οποίο όλοι αναγνωρίζουν την υπογραφή της νεωτερικότητας, είναι για τον Simmel η «τραγωδία της κουλτούρας»: οι παθολογίες της μοντέρνας ζωής ανάγονται σ' αυτή ακριβώς την τάση αποξένωσης της ψυχής από τις μορφές της. Ενώ άλλοι βλέπουν εδώ το τίμημα του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού ή το παρεπόμενο της κοινωνικής διαδικασίας εξορθολογισμού, ο Simmel φιλοδοξεί για έναν «συγκεκριμένο πολιτισμό» που θα μπορούσε να δημιουργηθεί μέσω της συνύφανσης της υποκειμενικότητας με τα αντικειμενικά στοιχεία, μέσω της συμφιλίωσης της ψυχής με τις μορφές της.

Στην κοινωνιολογία του η ερμηνεία της ζωής «σύμφωνα με το πρότυπο της δημιουργικής παραγωγικής διαδικασίας», η κατανόηση του πολιτισμού ως διαδικασία ανόρθωσης του ανθρώπου, η αντικειμενοποίηση και η αποξένωση αποτελούν τις φιλοσοφικές προκείμενες για την διερεύνηση των σχέσεων μουσικής και κοινωνίας. Ίσως επειδή θεωρούσε την κοινωνιολογία της μουσικής ενταγμένη μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της κοινωνιολογικής διερεύνησης των κοινωνικών σχέσεων, δεν έδωσε ένα συστηματικό πρόγραμμα σχετικά με το τι πρέπει να ασχολείται η κοινωνιολογία της μουσικής. Έτσι προκειμένου να διερευνήσει τη βασική δομή της ανθρώπινης επικοινωνίας χρησιμοποιεί την άποψή του ότι η μεν φωνητική μουσική εκφράζει συναισθήματα που δεν μπορούν να εκφραστούν με το λόγο η δε οργανική «μια εικόνα τους (των συναισθημάτων) η οποία ανακλάται μέσω του καθρέπτη της ομορφιάς»<sup>6</sup> (Etzkorn 1964, 104). Επέμενε για τη σχέση μεταξύ της μουσικής και της ψυχολογίας της ομάδας που την εκτελούσε και ότι η κατάλληλη κοινωνιολογική αποτίμηση του κοινωνικού πλαισίου της τέχνης απαιτεί μια κατανόηση των τεχνικών πλευρών της και μια ενημερότητα για τις κοινωνικές διαδικασίες που την περιβάλλουν. Ο Peter Etzkorn που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις 'τεχνικές' πλευρές και την επιστημονικότητα της κοινωνιολογίας και που έκανε σαφή διάκριση μεταξύ του πρώιμου και του ύστερου Simmel και της συνεισφοράς του στην κοινωνιολογία της μουσικής, βρίσκει πως

«Το παράδειγμά του δείχνει ότι είναι σημαντική η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι μουσικές δεξιότητες αποκτώνται από κοινωνικούς δράστες, πώς προσδιορίζονται κοινωνικά ως κάτι ιδιαίτερο και πώς αυτή η ιδιαίτερη υπόσταση σχετίζεται με μια ποικιλία ειδικών κοινωνικών ρυθμίσεων που επηρεάζουν το κοινωνικό σύστημα και μπορεί με τη σειρά τους να έχουν αντίκτυπο στο μουσικό τρόπο έκφρασης» (Etzkorn 1964: 104)

<sup>6</sup> Αυτή είναι και η λογική μέσω της οποίας ο Simmel αξιολογεί την οργανική μουσική ως ανώτερη από την φωνητική η οποία εκφράζει παραπεμπτικά συναισθήματα στη φυσική τους κατάσταση. Αντίθετα η οργανική μουσική, ενώ σχετίζεται με τη βασική επικοινωνιακή λειτουργία της φωνητικής είναι πολύ λιγότερο κατευθυνόμενη στην έκφραση ανθρώπινων συναισθημάτων, μπορεί πιο εύκολα να προσεγγίσει την αντικειμενικότητα, το ιδεατό της τέχνης. Είναι λιγότερο ακριβής και γι αυτό περισσότερο περιεκτική.

ενώ παραθέτει τον Simmel από τη μετάφραση του Kurt H. Wolff

«Πλήρως αναγνωρισμένη, η τέχνη είναι εντελώς διαχωρισμένη από τη ζωή. Παίρνει από αυτή μόνο ό,τι μπορεί να χρησιμοποιήσει, δημιουργώντας έτσι, κατά κάποιο τρόπο εκ νέου... Από τις αλήθειες της ζωής (η τέχνη και το παιχνίδι), παίρνουν μόνον ό,τι μπορούν να προσαρμόσουν στη φύση τους, ό,τι μπορούν να απορροφήσουν μέσα στην αυτόνομη ύπαρξή τους.» (Simmel στο Etzkorn 1964, 104).

για να συμπεράνει πως η (έστω και συμβολικά) ανθρωπομορφική αυτή δράση της τέχνης που μπορεί να παράξει κοινωνικές συνέπειες ανεξάρτητες από την ανθρώπινη δράση, χρησιμοποιείται για να εισαχθούν «φιλοσοφικά και αισθητικά ιδανικά» που αφορούν σ' αυτό που θα έπρεπε να είναι ο ιδεατός ρόλος της τέχνης, προσέγγιση που παραβλέπει τη «δυναμική της κοινωνικής ζωής η οποία δίνει σε κάθε όψη κοινωνικό νόημα εκ νέου». Ο Etzkorn φέρνει εδώ ως παράδειγμα τη μουσική του Bach η οποία αναπαριστά βέβαια την αισθητική τελειότητα της τέχνης της εποχής του και χρησιμεύει ως μοντέλο αξιολόγησης άλλων συνθετών αλλά επιπλέον –από μια κοινωνιολογική άποψη- δε ρωτάμε απλώς πως η μουσική αυτή επηρεάζει κοινωνικές ομάδες κάτω από διάφορες περιστάσεις σε διάφορες εποχές αλλά ρωτάμε και πως συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες συμβαίνει να εκτιμούν τον Bach και επίσης ρωτάμε τι ακριβώς εκτιμούν στον Bach και πως αυτές οι αποκτημένες κοινωνικές γνώσεις επηρεάζουν άλλες σημαντικές πλευρές των, ας πούμε, μαθητών του Bach. Πρόκειται για ερωτήσεις που αναφέρονται σε έννοιες, δράσεις και συναισθήματα του εξωμουσικού κόσμου στον οποίο ζουν οι συνθέτες, οι μουσικοί και το κοινό. Αυτές είναι και οι ερωτήσεις του πρώιμου Simmel, ενώ αντιθέτως ο ύστερος ασχολήθηκε με τα απόλυτα νοήματα που μπορεί να επικοινωνεί ένα μουσικό έργο και που σχετίζονται με αυτή καθαυτή τη μουσική σύνθεση και τις σχέσεις μεταξύ των μουσικών της στοιχείων. Η ενασχόληση αυτή οδήγησε σε νέες προοπτικές:

« Με την καθιέρωση των κανόνων της πολυφωνικής μελοποίησης... η αυθόρμητη διαδικασία δημιουργίας της τέχνης αναχαιτίσθηκε. Η μουσική τώρα εξαρτιόταν από πολύπλοκους κανόνες. Στη βάση της διαφοροποιημένης εφαρμογής των πολύπλοκων κανόνων στη μελοποίηση και δημιουργία της μουσικής, ο Simmel φτάνει να διακρίνει μεταξύ τύπων της μουσικής και ενδεικτικών κοινωνικών περιβαλλόντων.» (Etzkorn 1973, 13).

Ενώ το μεγαλείο στη μουσική είναι ζήτημα όχι δημοφιλίας αλλά εφαρμογής των πολύπλοκων κανόνων, άρα γεγονός που διαπιστώνεται μόνο μέσω εσω-μουσικής ανάλυσης, η απόκριση στο μουσικό ερέθισμα είναι ζήτημα εκμάθησης και συνεπώς σχετίζεται με την κοινωνικοποίηση τόσο των καλλιτεχνών όσο και των ακροατών. Έτσι η διαφοροποίηση στην εκτίμηση ενός μουσικού στυλ σχετίζεται με διαφορές μεταξύ των κοινωνικών ή εθνικών ομάδων. Προκειμένου ο καλλιτέχνης να βρει αποδοχή στο περιβάλλον του είναι αναγκασμένος να εργαστεί στα πρότυπα γούστου της καλλιτεχνικής του κληρονομιάς. Στο σημείο αυτό ο Simmel ανοίγει σοβαρά ζητήματα που σχετίζονται με τις διαφορές πρόσβασης των ατόμων στις πηγές της καλλιτεχνικής κληρονομιάς, τις διαφορές στη διαδικασία απόκτησης των απαραίτητων τεχνικών ικανοτήτων και τις διαφορές στη δυνατότητα προβολής των δημιουργιών. Με άλλα λόγια η όποια ανάπτυξη της τέχνης, όπως και ο σχηματισμός του γούστου είναι ζήτημα κοινωνικών συνθηκών. Η

συζήτηση αυτή εμφανίζει βέβαια τις ομοιότητες της κοινωνιολογίας του Simmel με κείνη του –γεννημένου την ίδια χρονιά– Durkheim ή όπως ισχυρίζεται ο Peter Martin εντάσσει τον Simmel στην παράδοση εκείνη που δεν ψάχνει την εξήγηση των μορφών στη φύση του ανθρώπου αλλά στην κοινωνία:

«Συγκεκριμένες πολιτισμικές δομές – στην προκειμένη περίπτωση οι κανόνες σύμφωνα με τους οποίους συνήθως οργανώνεται η μουσική – ταυτόχρονα ακολουθούν και τελικά εκπορεύονται από θεμελιώδη χαρακτηριστικά της κοινωνίας στο σύνολό της. Για τον Georg Simmel ‘κατά τα φαινόμενα (το ύφος της μουσικής) είναι χαρακτηριστικό του χαρακτήρα ενός λαού’ (όπως παρατίθεται στον Etzkorn 1964: 105-106). Η ιδέα αυτή έχει κινητοποιήσει μια ολόκληρη παράδοση κοινωνιολογικού στοχασμού που μπορεί να ανιχνευθεί – ιδιαίτερα μέσα από το έργο του Durkheim – ως το μνημειώδες έργο του Montesquieu *L’ Esprit de Lois* (Το Πνεύμα των Νόμων), που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1748» (Martin 1995: 76).

Όπως στο Montesquieu κάτω από τους νόμους που επιβάλλει ο νομοθέτης κρύβονται αξίες καιπίστεις που έχουν εσωτερικεύσει τα άτομα, έτσι και στον Durkheim η «συλλογική συνείδηση» παράγει συνακόλουθες κοινωνικές συνήθειες και πρακτικές. Συνάγεται λοιπόν –με βάση αυτή τη θεώρηση – ότι η μουσική αντλεί τις οργανωτικές της αρχές από τα πολιτισμικά πρότυπα της κάθε κοινωνίας.

## Max Weber

Ο Max Weber προχώρησε ένα βήμα περισσότερο αυτή την ιδέα και –μέσα στην ατμόσφαιρα που δημιούργησαν οι Helmholtz και Ellis– προσπάθησε να καθορίσει την επιρροή των κοινωνικών παραγόντων στην τεχνική βάση και το δημιουργικό πυρήνα της μουσικής. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποίησε μεθοδολογικά, θεωρητικά και ιστορικά εργαλεία έρευνας που παραμένουν σημαντικά στην κοινωνιολογία της μουσικής.

Ο Weber στηλιτεύει το γεγονός ότι ο Simmel «όχι μόνο αποτυγχάνει να διακρίνει μεταξύ υποκειμενικά προτεινόμενων και αντικειμενικά έγκυρων ‘νοημάτων’ αλλά συχνά σκόπιμα τα αντιμετωπίζει σα να βρίσκονται μαζί» (Weber 1978, 4). Ο Donald Levine ισχυρίζεται πως αυτό έχει να κάνει με το τι θεωρεί ο καθένας από τους δύο βασικό στο σκοπό της κοινωνιολογικής ερμηνείας.

«Για τον Simmel η κοινωνική δράση γίνεται κατανοητή αναλύοντας τις ιδιότητες των διάφορων μορφών κοινωνικής διαντίδρασης που οι άνθρωποι μετέρχονται κατά την πορεία επιδίωξης των διάφορων ενδιαφερόντων τους, μορφές όπως η ανταλλαγή, η διαμάχη, η κυριαρχία και η κοινωνικότητα. Αυτές οι μορφές έχουν ένα ‘αντικειμενικό νόημα’ κατά τη έκφραση του Weber. Δηλαδή έχουν συγκεκριμένες ιδιότητες που παραμένουν ανεξάρτητα από τα κίνητρα και τους λόγους που τα άτομα έχουν για να μπουν σ’ αυτές τις σχέσεις. Οι τελευταίες μεταβλητές – ‘ότι θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ψυχοπολιτισμικές πλευρές της κοινωνικής διαντίδρασης– ο Simmel τοποθετεί σε μια υπολειμματική κατηγορία. Δεν είναι κατάλληλες για την κοινωνιολογική κατανόηση της ανθρώπινης διαντίδρασης όπως την κατανοεί ο Simmel. Από την άλλη για τον Weber είναι ακριβώς αυτή η ψυχοπολιτισμική

διάσταση που είναι κεντρική στην κατανόηση της κοινωνικής δράσης. Όχι τι κάνουν οι άνθρωποι αλλά γιατί – σε σχέση με το υποκειμενικό νόημα που προσδίδουν στις πράξεις τους- είναι το κεντρικό ενδιαφέρον στην *verstehende Soziologie* του Weber. Επειδή η ίδια συναλλαγή μπορεί να εκτελεστεί για θεμελιωδώς διαφορετικούς λόγους, κάποιος πρέπει να προσέξει τους λόγους. Υποθέτοντας την ίδια πρόταση ο Simmel εξάγει το αντίθετο συμπέρασμα.» (Levine 2002, 77).

Αν εφαρμόσουμε τη διαπίστωση του Levine στο χώρο μιας τυπικής μουσικής δραστηριότητας όπως μια συναυλία λόγου χάρη, τότε βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Simmel θα ενδιαφερόταν για τη συγκεκριμένη μορφή κοινωνικής δράσης, τις ιδιότητές της και τα αποτελέσματα που θα είχε στα δύο μέρη και στις μεταξύ τους σχέσεις. Γι αυτόν η ετερογένεια των σκοπών και των ατομικών επιλογών οδηγούν σε ταυτόσημες μορφές κοινωνικής συναλλαγής ενώ ομοιογενείς σκοποί και ατομικές επιλογές μπορεί να οδηγήσουν σε σύγκρουση. Αντίθετα ο Weber θα κατεύθυνε την προσοχή του στο νόημα που αποδίδουν στη δράση τους αυτοί που αγοράζουν το εισιτήριο και αυτοί που πραγματοποιούν τη συναυλία. Άλλωστε ο Weber μιλά για δράση «στο βαθμό που το δρών υποκείμενο αποδίδει ένα υποκειμενικό νόημα στη συμπεριφορά του» και αυτή η δράση είναι κοινωνική «στο βαθμό που το υποκειμενικό της νόημα λαμβάνει υπ' όψιν του τη συμπεριφορά των άλλων και έτσι κατευθύνεται στην πορεία του.» (Weber 1978, 4). Αμφισβητεί έτσι τη θέση του Durkheim ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να εξηγηθεί επαρκώς μέσω των συλλογικών δυνάμεων.

Σχετικές με αυτή τη σημασία που αποδίδει ο Weber στο υποκειμενικό νόημα είναι οι έννοιες της κατανόησης και της ερμηνείας, τις οποίες συνδέει όταν μιλάει για «ερμηνευτική κατανόηση και αιτιακή εξήγηση των κοινωνικών φαινομένων». Η ερμηνευτική κοινωνιολογία του λοιπόν προσπαθεί να συλλάβει το νόημα των κοινωνικών γεγονότων και αυτό ακριβώς έκανε όταν ανέπτυξε τη θεωρία του εξορθολογισμού για να εξηγήσει την άνοδο του καπιταλισμού στη Δύση. Στη μεθοδολογική του προσπάθεια να ανιχνεύσει αυτή τη διαδικασία σε πολλές διαστάσεις –τις οποίες εν συνεχεία ενσωμάτωσε στην ερμηνεία- οφείλουμε την ιχνηλάτηση της παγκόσμιας ιστορικής διαδικασίας εξορθολογισμού στον κατά βάση ανορθολογικό τομέα της κουλτούρας και κατ' επέκταση την εξέταση της μουσικής σαν ένα παράδειγμα οργάνωσης και ορθολογικοποίησης. Όπως στην γενική κοινωνιολογία έτσι και στην κοινωνιολογία της μουσικής ο Weber δεν εφαρμόζει την έννοια της ορθολογικοποίησης στους σκοπούς ή τις αξίες της δράσης αλλά μόνο στην επιλογή των καταλληλότερων μέσων για την επίτευξη του σκοπού. Πίστευε ότι οι άνθρωποι δρουν ορθολογικά και επιλέγουν ανάμεσα σε εναλλακτικές βασισμένοι στο υλικό συμφέρον αλλά ταυτόχρονα και σε ένα προσωπικό συμφέρον το νόημα του οποίου στηρίζεται στην κουλτούρα ή στις ιδέες, όπως στην περίπτωση του προτεσταντισμού όπου η πίστη τέθηκε πάνω από τα έργα. Γι αυτό η μελέτη του νοήματος βοηθάει στην κατανόηση των σκοπών και ως εκ τούτου στην εξήγηση της συμπεριφοράς. Μέσω της επιστήμης συνειδητοποιούμε τους σκοπούς μας αλλά ούτε μπορούμε, ούτε πρέπει να καθορίσουμε το περιεχόμενο των σκοπών. Συνακόλουθα για τον Weber ο σκοπός της κοινωνιολογίας της τέχνης δεν είναι η παραγωγή αισθητικών κρίσεων ή όπως λέει ο ίδιος

«είναι άλλο πράγμα να εκθέσεις γεγονότα, να καθορίσεις λογικές ή μαθηματικές σχέσεις ή την εσωτερική δομή των πολιτισμικών αξιών και άλλο να απαντήσεις σε

ερωτήσεις για την αξία της κουλτούρας και των ιδιαίτερων περιεχομένων της, και την ερώτηση του πως κάποιος θα έπρεπε να δρα στην πολιτισμική κοινότητα και στις πολιτικές σχέσεις» (Weber στο Martin 1995,13).

Η άποψη αυτή έχει ιδιαίτερα σημαντικές συνέπειες αφού η κοινωνιολογία της μουσικής δεν αναγνωρίζει τις αισθητικές διαφορές μεταξύ έντεχνης, παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής και –αντιμετωπίζοντας αυτές τις κατηγορίες από την πλευρά της κοινωνικής ιστορίας- στην ουσία διαχωρίζει τη θέση της από την παραδοσιακή μουσικολογία.

Εντάσσοντας και τη μουσική στη διαδικασία που ονόμασε απομαγικοποίηση του κόσμου, ο Weber την προσέγγισε με έναν ιστορικό τρόπο εξετάζοντάς την από τη φυλετική ως την σύγχρονή του περίοδο και αντιπαρέβαλλε το Ευρωπαϊκό σύστημα κλιμάκων με άλλα συστήματα απανταχού της γης για να καταλήξει πως η μέγιστη ορθολογικότητα επιτεύχθηκε στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Ωστόσο όπως σημειώνουν οι μεταφραστές του δοκιμίου *The Rational and Social Foundations of Music*, Don Martindale και Johannes Riedel

«Το ζήτημα δεν αφέθηκε απλά με την ρητορική ερώτηση, σε ποιο βαθμό η Δυτική μουσική εμφανίζει μια ορθολογικότητα παράλληλη με κείνη που βρίσκουμε σε άλλες περιοχές της δυτικοευρωπαϊκής κοινωνικής, θεσμικής και τεχνολογικής ζωής; Μάλλον μια συγκεκριμένη έρευνα διεξήχθη στο ένα μετά το άλλο χαρακτηριστικό της Δυτικής μουσικής.» (Weber 1958, xxiii).

Διεξήγαγε αυτή την έρευνα χρησιμοποιώντας τις αριθμητικές σχέσεις των μουσικών διαστημάτων ως μέτρο καθορισμού του βαθμού ορθολογικοποίησης της μουσικής. Είδε τα μελωδικά μουσικά διαστήματα να αντικαθίστανται από την οργανωμένη, τυποποιημένη αρχή της συγχορδιακής αρμονίας και εντόπισε τα εμπόδια και τα όρια που οι εκφραστικές δυνατότητες, τα μουσικά όργανα και οι κοινωνικές συμβάσεις έθεταν σ' αυτή τη διαδικασία. Έτσι, για παράδειγμα, η διαπάλη για εκφραστικότητα είχε τελείως διαφορετικά αποτελέσματα σε διαφορετικές εποχές και περιβάλλοντα:

«Φαίνεται ότι στην Ελληνική λόγια μουσική την περίοδο της μεγαλύτερης δημιουργικότητάς της ο έντονος αγώνας για εκφραστικότητα οδήγησε σε μια εξαιρετικά μελωδική ανάπτυξη η οποία κατέστρεψε τα αρμονικά στοιχεία του συστήματος. Μέχρι το τέλος του Μεσαίωνα στη Δύση, ο ίδιος αγώνας οδήγησε σ' ένα εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα, την ανάπτυξη της συγχορδιακής αρμονίας.» (Weber 1958, 65).

Τα διαφορετικά αυτά αποτελέσματα αποδίδονται στην ύπαρξη ή όχι πολυφωνικής μουσικής και με την ίδια λογική συνέδεσε μεταξύ τους αρκετές επιφανειακά διάσπαρτες κοινωνικές αναπτύξεις: ο μοναστισμός, οι φεουδαρχικές δομές, το χορωδιακό τραγούδι, η μουσική σημειογραφία, η κατασκευή των μοντέρνων οργάνων και η επιρροή του προφορικού λόγου στην κατασκευή της μελωδίας. Βασικές και κρίσιμες στιγμές της διαδικασίας εξορθολογισμού ήταν η ανάπτυξη των οργάνων και της σημειογραφίας, γεγονός συνακόλουθο με τις αναπτύξεις και σε άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής των οργανωμένων δυτικών κοινωνιών. Ιχνηλατεί την πρόοδο στην κατασκευή οργάνων στις συντεχνίες των μαστόρων που τυποποίησαν και βελτίωσαν την κατασκευή και ανέπτυξαν

συμβιωτική σχέση με τους οργανοπαίκτες, οι οποίοι παρείχαν μια σταθερή αγορά για τα όργανα. Ο συνδυασμός οικονομικών και ιστορικών μεθοδολογιών από τον Weber δείχνει πως η ιστορική διαδικασία της κατασκευής οργάνων έγινε σταδιακά εξορθολογισμένη εξαιτίας της εμπορικής της βιωσιμότητας. Εφαρμόζοντας τις ίδιες μεθοδολογίες συνδέει οικονομικούς, πολιτισμικούς, κοινωνικούς, τεχνικούς και κλιματικούς παράγοντες στην ανάλυση της 'ορθολογικής' ιστορίας του πιάνου το οποίο ενώ εφευρέθηκε στην νότια Ευρώπη, δεν εξαπλώθηκε τόσο γρήγορα όπως στον βορρά εξαιτίας του κλίματος. Ωστόσο όπως στην περίπτωση των σχέσεων των συντεχνιών των οργανοποιών και στην ζήτηση για μουσικά όργανα που ενισχύθηκε από την ανάπτυξη της σημειογραφίας έτσι και « το χτίσιμο του πιάνου καθορίζεται από την μαζική αγορά.»( Weber 1958, 124). Κατά τον Alan Turley αυτή η κοινωνιο-οικονομική προσέγγιση διατρέχει ολόκληρο το έργο του Weber και ειδικά το *Economy and Society*. Ενώ εξετάζονται οι σχέσεις μεταξύ κοινωνίας, νόμου, θρησκείας, κουλτούρας, οικονομίας, τάξης, μουσικής και κυριαρχίας, η μελέτη του τελικά στηρίχθηκε στην ανάλυση των κοινωνιο-οικονομικών μεταβλητών μέσα στη συνολική οικονομική δομή:

«Στην πραγματικότητα, ενώ η διερεύνηση της διαδικασίας εξορθολογισμού από τον Weber (ως ένα μακροκοινωνικό ψυχολογικό φαινόμενο) εξετάζει μια ποικιλία μεταβλητών, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, τα 'τεκμήρια' αυτής της διαδικασίας παραμένουν ένα σύνολο οικονομικών κυρίως μεταβλητών. Η εμμονή σε αυτόν τον τύπο συλλογισμού τοποθετεί τα πολιτισμικά φαινόμενα μέσα σε οικονομικές κατηγορίες, στις οποίες συχνά δεν ανήκουν. Για παράδειγμα, οι μουσικοί συνθέτουν μουσική και την εκτελούν κυρίως με σκοπό τη προσωπική έκφραση και την υποδήλωση των σύνθετων αξιών που έχουν εσωτερικεύσει. Οι μουσικοί σαφώς επηρεάζονται από το κοινωνικό, χωρικό, οικονομικό και πολιτισμικό τους περιβάλλον, αλλά αυτά δεν αποτελούν πρωταρχικά θέματα για την παραγωγή μουσικής από έναν μουσικό (ακόμη και ιστορικά δεδομένα δείχνουν ότι μουσικοί έχουν αποτελέσει αντικείμενα εκμετάλλευσης και εξοστρακισμού για τη τέχνη τους, ανεξαρτήτως περιόδου. Επομένως, το οικονομικό κέρδος δε μπορεί να θεωρηθεί ως κυρίαρχο κίνητρο για τη μουσική έκφραση)» (Turley 2001: 641).

Ωστόσο ο Weber αρνούμενος μια υλιστική θέαση της ιστορίας, δεν αρνήθηκε την υλιστική μέθοδο έρευνας αλλά την σύγχυσή της με μια ιδεολογική αρχή. Άλλωστε είχε επισημάνει ο ίδιος τους περιορισμούς της μεθόδου του: «Η αναγωγή μόνο σε οικονομικές αιτίες δεν είναι με κανένα τρόπο εξαντλητική για καμία περιοχή των πολιτισμικών φαινομένων.» (Αναφέρεται στο Blaukopf 1987,114). Όπως και στην περίπτωση του πολύκροτου βιβλίου *Η Προτεσταντική Ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού*, αμυνόμενος στην κατηγορία ότι αντικατέστησε μια μονοσήμαντη υλιστική άποψη με μια εξίσου μονοσήμαντη πνευματιστική εξήγηση ισχυρίστηκε πως παρόλο που και οι δυο είναι πιθανές, θα εξυπηρετούσαν την ιστορική αλήθεια όχι σαν συμπεράσματα της μελέτης αλλά σαν προκαταρκτική εργασία. Δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει το γεγονός ότι παρόλη την διεισδυτικότητα και πυκνότητά τους, τα γραπτά του για τη μουσική έχουν ξεκάθαρα το χαρακτήρα μιας προκαταρκτικής εργασίας. Ο Blaukopf παραθέτει ένα απόσπασμα του Γερμανού κοινωνιολόγου το οποίο θεωρεί ως σχεδιάγραμμα μιας πιο περιεκτικής μελέτης που δεν πρόλαβε να τελειώσει και όπου –σύμφωνα με τη σύζυγό του –



προτίθετο «να γράψει για τις συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες» που ήταν υπεύθυνες για την ειδική φύση της ανάπτυξης της δυτικής μουσικής:

«Υπήρχε η αίσθηση ότι τα μουσικά ακούσματα άλλων λαών αναπτύχθηκαν καλύτερα από τα σημερινά δικά μας. Σε κάθε περίπτωση δεν ήταν λιγότερο σοβαρά. Διάφορα είδη πολυφωνίας, η ταυτόχρονη χρήση πολλών οργάνων και η πρακτική της αντίστιξης έχουν βρεθεί σε διάσπαρτες περιοχές του κόσμου. Επιπλέον, όλες οι λογικές τονικές διαφορές έχουν υπολογιστεί και εμφανιστεί και αλλού. Όμως πολλές μουσικές πρακτικές ανήκουν αποκλειστικά στη Δύση: συντιθέμενη αρμονική μουσική (αρμονία και με αντίστιξη και με συγχορδίες), τονικό υλικό σχεδιασμένο στη βάση τριών τριάδων με το αρμονικό τρίτο, η χρωματική μας κλίμακα με τους εναρμόνιους της, που έχουν ερμηνευθεί αρμονικά (και όχι με τονικές διαφορές) από την Αναγέννηση, η ορχήστρα μας με το κουαρτέτο εγχόρδων στον πυρήνα της και την ιδιαίτερη οργάνωση του συνόλου των πνευστών, η χρήση ενάρθμου μπάσου, το σύστημα σημειογραφίας (χωρίς το οποίο η σύνθεση και η εκτέλεση σύγχρονων μουσικών έργων θα ήταν αδύνατη), τα πρότυπα μουσικά είδη μας – σονάτες, συμφωνίες, όπερες (αν και η περιγραφική μουσική, η τονική ζωγραφική,<sup>7</sup> η εναλλαγή του τόνου και ο χρωματισμός απαντώνται σε μια ποικιλία μουσικών), και όλα τα βασικά όργανά μας – εκκλησιαστικό όργανο, πιάνο και βιολί» (Weber, αναφέρεται στο Blaukopf 1987,123).

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι δεν ανέπτυξε καμία θεωρία για τη σχέση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, και ότι ενώ η «συνεισφορά του στην κοινωνιολογία της μουσικής ήταν αποφασιστική για την μετέπειτα ανάπτυξη αυτού του τομέα»(Blaukopf 1987,111), «η μέθοδος του Weber θα μπορούσε να είχε επεκταθεί στην πραγματική σπουδή της μουσικής, αντί να χρησιμοποιήσει τη μουσική απλά σαν ένα παράδειγμα της διαδικασίας εξορθολογισμού» (Turley 2001, 639). Βλέπει τη μουσική σαν αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών διαδικασιών και όχι σαν μια δύναμη που μπορεί να κινητοποιήσει κοινωνικές διαδικασίες.

## **Alphons Silbermann**

Τις ερωτήσεις για την επικοινωνιακή δράση και την κοινωνική λειτουργία της μουσικής που παρέβλεψε ο Weber, τις έκανε ο Alphons Silbermann ο οποίος αντιμετώπισε τη μουσική σαν κοινωνικό θεσμό. Η κοινωνιολογία του της μουσικής ασχολείται με το πώς οι σχέσεις μουσικής και κοινωνίας μπορούν να αναχθούν σε μια σειρά προτάσεων οι οποίες μπορούν να συσχετιστούν με τα διαθέσιμα στοιχεία της μουσικής έκφρασης. Αφήνεται στην άκρη οποιαδήποτε συζήτηση για τις μεθόδους, οποιοσδήποτε φιλοσοφικός συλλογισμός και επιδιώκεται μια «πρακτική και εφαρμόσιμη κοινωνιολογία», η χρήση συγκεκριμένων αποτελεσμάτων της έρευνας. Ο κόσμος του Silbermann είναι εξαιρετικά απτός, ο κοινωνιολόγος δεν έχει παρά

<sup>7</sup> Tone painting: η μουσική περιγραφή των λέξεων ενός κειμένου ή των στοιχείων μιας ιστορίας στην προγραμματική μουσική.

«να αναλάβει μια επιστημονικά αντικειμενική στάση προς τα κοινωνιο-μουσικά γεγονότα, να τα παρατηρήσει ανεξάρτητα από τις επιθυμίες και τα ενδιαφέροντά του και να παραμείνει ξεκάθαρα μακριά από κάθε είδους θρησκευτική, φυλετική, εθνική ή ταξική προκατάληψη.»(Silbermann 1963, 46).

Ο Silbermann δεν ενδιαφέρεται τόσο να καθορίσει την κοινωνιολογία της μουσικής όσο να περιγράψει τους σκοπούς της, οι οποίοι συμπυκνώνονται στην εξής φράση: «να αναγνωρίσει, να σχεδιάσει και να βελτιώσει τις συνθήκες της κοινωνιο-μουσικής ζωής». Προκειμένου να το επιτύχει αυτό ο κοινωνιολόγος της μουσικής

«Χρειάζεται να προσπαθήσει να γνωρίσει κάθε πλευρά της μουσικής κοινωνίας. Πρέπει να ενδιαφέρεται εξίσου για τις δημογραφικές και οικολογικές βάσεις της κοινωνιομουσικής ζωής όπως στην κοινωνική οργάνωση που εκφράζεται μέσα από τη δομή κοινωνιομουσικών ομάδων. Χρειάζεται να ασχοληθεί με τις κοινωνικές διαδικασίες, να αναλύσει τα φαινόμενα της κοινωνικής αλληλεπίδρασης και αλληλοσυσχετισμού, χωρίς να παραλείπει να μελετά ιδιαίτερες στάσεις και προσωπικότητες σε σχέση με την κοινωνία και τον πολιτισμό ή, ακόμα, τη συλλογική συμπεριφορά. Είναι ουσιώδες να υπολογίσει την κοινωνική αποδιοργάνωση, τις κοινωνικές αλλαγές και μεταβολές, στο βαθμό που επηρεάζουν ανθρώπινες προβληματικές καταστάσεις. Καθόλου αφύσικα, επομένως, ο κοινωνιολόγος πρέπει να έχει άποψη για όλα. Έτσι πρέπει να είναι αν πρόκειται να αποκτήσει μια ολοκληρωμένη εικόνα. ... Ακόμα και στην ανάλυση, το διαχωρισμό και τη σύνθεση ξεχωριστών κοινωνικών γεγονότων, κάθε ξεχωριστό τμήμα, πρέπει πάντα να θεωρείται ως μέρος του συνόλου. Και έτσι η κοινωνική πραγματικότητα θα αναπαρίσταται με συνέπεια, χωρίς την αναγκαιότητα που προκύπτει για διαχωρισμό της θεωρίας από τα αποτελέσματα της έρευνας. Μόνον έτσι μπορούμε να επιτύχουμε την αναγνώριση κοινωνιομουσικών φαινομένων και τη τοποθέτησή τους σε μια τέτοια ιεράρχηση που ανταποκρίνεται στη γνώση μας» (Silberman 1963: 47).

Αναζητώντας τις «θεμελιακές προϋποθέσεις» της κοινωνιολογίας της μουσικής τις βρίσκει στην γενική κοινωνιολογία: «παρατήρηση των γεγονότων, γενικεύσεις στηριγμένες στην εξέταση αυτών των γεγονότων και κατασκευή ερμηνευτικών θεωριών πάνω σ' αυτή τη βάση.» (Silbermann 1963, 48).<sup>8</sup> Από όλα δε τα παρακλάδια της κοινωνιολογίας κοντινότερο θεωρεί την κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου η οποία «από στατιστική άποψη» είναι εξαιρετικά πολύτιμη αλλά

«...θα μας αφορά όμως μόνον όταν έχουμε την ευκαιρία να αναλογιστούμε το παλιό και βασανιστικό ερώτημα αν η μουσική είναι μια μορφή ψυχαγωγίας ή διασκέδασης (diversion or amusement) ή κάτι αρκετά διαφορετικό, ένα ερώτημα, που όπως έχω επισημάνει αλλού απαιτεί μια λύση από έναν κοινωνιολόγο της μουσικής όταν βυθίζεται σε φιλοσοφικές αναζητήσεις. Ακόμα και τότε, με μια πρώτη ματιά, σε τόσο διαφορετικές έννοιες της φύσης της μουσικής, όπως αφενός, η άποψη του Stravinsky

<sup>8</sup> Όπως σχολιάζει ο Peter Martin πρόκειται ακριβώς για κείνο το είδος της ανάλυσης το οποίο ο Adorno «ήταν αποφασισμένος να προσβάλει σαν ψευδο-επιστήμη, σαν ιδεολογία μεταμφιεσμένη σε αντικειμενικότητα.» (Martin 1995, vii).

ότι η μουσική είναι ένας συνδυασμός τονικών στοιχείων, δομών και μορφών και αφετέρου, η άποψη του W. Pyper ότι 'η μουσική ακούγεται ή εκτελείται ώστε να παρέχει τόσο στο μουσικό όσο και στον ακροατή μια συναισθηματική εμπειρία', υπάρχει μια συγκαλυμμένη φιλοσοφική επιθυμία να ανακαλυφθεί η αλήθεια ή το ψεύδος της περίφημης φράσης του Congreve 'η μουσική έχει τα θέλγητρα που θα ανακουφίσουν την πρωτόγονη ψυχή'. Ο Paul Hindemith έχει επίσης θέσει εκ νέου το ερώτημα. Απορρίπτει την άποψη του Ρωμαίου φιλοσόφου Boethius, ότι η μουσική έχει την δύναμη να καλυτερεύει ή να χειροτερεύει το χαρακτήρα, προτιμώντας να συμφωνήσει με τον Άγιο Αυγουστίνο, που πίστευε ότι η μουσική μπορεί να εξευγενίσει μόνον εκείνους που είναι πρόθυμοι να υποστούν τον ηθικό μόχθο που οδηγεί σε αυτόν τον εξευγενισμό. Η καλλιέργεια της καλλιτεχνικής καλαισθησίας, σύμφωνα με τον Hindemith, δεν είναι αρκετή – οι βάρβαροι υποβιβάζουν τη μουσική στο επίπεδό τους. Από αυτά ακόμα τα σύντομα παραδείγματα, βλέπουμε πόσο εύκολα το ερώτημα της μουσικής ως ψυχαγωγίας ή διασκέδασης μπορεί να υπεισέλθει στη φιλοσοφία και τη μεταφυσική. Και διαπιστώνουμε την αλήθεια της δήλωσης του Malraux, ότι 'στον κόσμο του φανταστικού, που αντιστοιχούσε μόνο σε όνειρα και ευχές, η λογική σύντομα υποχρεώθηκε να αναζητήσει απόλαυση και ευχαρίστηση'.» (Silbermann 1963, 63).

Τέτοιου είδους ερωτήματα απασχολούν τον Silbermann μόνο στην περίπτωση των στατιστικών μετρήσεων της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Έχοντας σα σημείο εκκίνησης τη μουσική εμπειρία, τον καθοριστικό παράγοντα που καθιστά δυνατή τη σύνδεση της μουσικής με το άτομο και την ομάδα, ενδιαφέρεται μόνο για το κοινωνικό πλαίσιο αυτής της εμπειρίας και θεωρεί αδιάφορο το αν η επαφή του ανθρώπου με τη μουσική (σαν δημιουργός, ερμηνευτής ή ακροατής) περιέχει στοιχεία ψυχαγωγίας ή διασκέδασης. Τα μουσικά γεγονότα και οι αντιδράσεις του κοινού κατατάσσονται και μελετώνται σύμφωνα με τον προσωρινό και ευλύγιστο ορισμό της κοινωνιολογίας της μουσικής η οποία αποτελείται από:

- «(1) Γενικός χαρακτηρισμός της δομής και λειτουργίας της κοινωνιολογικής οργάνωσης ως φαινόμενο το οποίο, για την ικανοποίηση των αναγκών του, απορρέει από την αλληλεπίδραση του ατόμου με την ομάδα.
- (2) Ο προσδιορισμός της σχέσης μεταξύ της κοινωνιολογικής οργάνωσης με τις κοινωνικο-πολιτισμικές αλλαγές.
- (3) Δομική ανάλυση των κοινωνιολογικών ομάδων από τις απόψεις: της λειτουργικής αλληλεξάρτησης των μελών τους, της συμπεριφοράς των ομάδων, της σύστασης και των συνεπειών των ρόλων και των προτύπων που καθιερώνονται μέσα στις ομάδες και της άσκησης ελέγχων.
- (4) Τυπολογία των ομάδων, βασισμένη στη λειτουργία τους.
- (5) Πρακτική προνοητικότητα και σχεδιασμός των απαραίτητων μεταβολών στο μουσικό βίο» (Silbermann 1963: 62).

Η λειτουργία της κοινωνικής ζωής (άρα και της μουσικής σαν μέρος της κοινωνικής ζωής) είναι που έχει τη βαρύνουσα σημασία, ένα εργαλείο που συνεισφέρει στους σκοπούς της κοινωνιολογία της μουσικής όπως καθορίζονται από τον Silbermann

«Πρώτος επομένως στόχος της κοινωνιολογίας της μουσικής είναι να καταδείξει το δυναμικό χαρακτήρα της κοινωνικής πρακτικής της μουσικής. Για να επιτευχθεί αυτό απαιτείται η ανάλυση των μορφών του μουσικού βίου, όπως φαίνονται από τη μεταξύ τους σχέση, μια ανάλυση που επιτελείται όχι σύμφωνα με τις συγκεκριμένες αξιολογικές κρίσεις που τα μέλη κάθε κοινωνίας αποδίδουν στον ιδιαίτερο τρόπο ζωής τους, αλλά σύμφωνα με την έννοια την λειτουργικής εκτίμησης. Και έτσι ερχόμαστε στον επόμενο στόχο της κοινωνιολογίας της μουσικής: έναν πειστικό και έγκυρο τρόπο προσέγγισης της μουσικής, έναν τρόπο που θα είναι προσιτός σε όλους. Καθότι η ανάλυση θα δείξει τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα έχουν γίνει ως έχουν και θα αναγνωρίσει τις αλλαγές που συντελούνται και έχουν συντελεστεί. Με αυτόν τον τρόπο η κοινωνιολογία της μουσικής θα προσεγγίσει εν τέλει το στόχο που προσεγγίζουν όλες οι επιστήμες: την ανάπτυξη προγνωστικών κανόνων, που θα μας επιτρέψουν να πούμε ότι όταν συμβαίνει αυτό ή εκείνο το γεγονός, φυσιολογικά θα επακολουθήσει εκείνο ή το άλλο.» (Silbermann 1963: 65).

Τα ανθρώπινα υποκείμενα απλά καθορίζονται από την κοινωνική ζωή και η κοινωνιολογία της μουσικής πρέπει να ρυθμίσει ηθικά τη ζωή της μουσικής σε συγκεκριμένα και καθορισμένα όρια, καθήκον που δεν μπορεί να αναλάβει από μόνη της αλλά από κοινού με «την ψυχολογία, την μουσική ιστορία, ακόμα και τη θεωρία της μουσικής». Ο Peter Etzkorn αποτιμώντας την συνεισφορά του Silbermann στην κοινωνιολογία της μουσικής, βρίσκει πως αυτή δεν συνίσταται τόσο στην παροχή ενός συστήματος διακηρύξεων που αφορούν τις σχέσεις μουσικής και κοινωνίας, όσο

«Στο κυνήγι του για ερωτήματα για τις κοινωνικές πρακτικές του μουσικού βίου και στην επιμονή του ότι αυτά τα ερωτήματα θα τεθούν μέσω της απασχόλησης και τελειοποίησης μεθόδων δανεισμένων από άλλες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στη μελέτη πολιτισμικών εκδηλώσεων. Κάποιες από αυτές τις τεχνικές μπορεί να οδηγήσουν σε μάλλον πεζά συμπεράσματα, αλλά αυτό αληθεύει για πολλές ασχολίες.»(Etzkorn 1973: 28).

Ανεξάρτητα από το σε ποιο βαθμό μπορεί να είναι σημαντικό να μάθουμε τις απαντήσεις στα ερωτήματα που θέτει η εμπειρική έρευνα, όπως επί παραδείγματι «ποιοι Αυστραλοί αγρότες πόσο συχνά και κάτω από ποιες συνθήκες ψάχνουν ευκαιρίες για να ακούσουν Haydn», η απομάκρυνση απ' αυτό καθαυτό το μουσικό αντικείμενο 'αδυνατίζει' την κοινωνιολογία του Silbermann και παρόλο που φιλοδοξεί να συλλάβει τη μουσική με έναν επιστημονικό τρόπο μέσω του παράγοντα που τη συνδέει με το άτομο και την κοινωνία, τη μουσική εμπειρία, η προσέγγισή του παραμένει συμπληρωματική σε σχέση με άλλες που συνδυάζουν τη μουσική ανάλυση, την αισθητική, την εθνομουσικολογία και κυρίως την κλασική κοινωνιολογική θεωρία.

## Kurt Blaukopf

Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Kurt Blaukopf ο οποίος συνδύασε κατά κάποιο τρόπο τη Βεμπεριανή και τη Μαρξιστική παράδοση. Έτσι από τη μια άνοιξε την προοπτική της σύνδεσης μουσικής κοινωνιολογίας και ακουστικής και από την άλλη αποδέχτηκε την επίδραση των κοινωνικών δυνάμεων στην εξέλιξη της μουσικής, την σχετική εξάρτηση των μουσικών φαινομένων από οικονομικούς καθορισμούς. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, ο Max Weber μας δίδαξε να μην κατευθύνουμε την προσοχή μας «αποκλειστικά στα μουσικά έργα τέχνης στην έντυπη μορφή τους (με σκοπό να αποκωδικοποιήσουμε τη σχέση τους με την κοινωνία), αλλά να εκπαιδεύσουμε την αντίληψή μας στη μουσική δραστηριότητα - δραστηριότητα η οποία μπορεί να μας κατευθύνει ή όχι προς το σημειωμένο μουσικό έργο» (Blaukopf 1987, xii), ενώ την ανάγκη για ένα πρότυπο στην ιστορία της φιλοσοφίας που θα ταίριαζε για την έρευνα στην κοινωνιολογία της τέχνης την ικανοποίησε «εν μέρει δανειζόμενος από τις θεωρίες του Karl Marx και εν μέρει αναλύοντας αυτές τις θεωρίες.» (ό. π., 46). Αντιτιθέμενος σε μια κοινωνιολογία με στομφώδη φιλοσοφικά χαρακτηριστικά, έδειξε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το μουσικό αντικείμενο, για τη σχέση του με τα αντιληπτικά συστήματα, για την διαδικασία παραγωγής του και για την ιδεολογική του διαμόρφωση. Πιστεύοντας πως κάθε σχέση με τη μουσική περιλαμβάνει κοινωνιολογικές πλευρές, θεωρούσε απλώς την κοινωνιολογία της μουσικής ως «μεταβατική επιστήμη» που θα μπορούσε και να ενσωματωθεί στην μουσικολογία στο βαθμό που η τελευταία θα υιοθετούσε μια κοινωνιολογική άποψη. Ωστόσο η μεγάλη ανάπτυξη της θεωρίας και της μεθοδολογίας τον έκαναν να αλλάξει γνώμη και να προσπαθήσει να ταυτοποιήσει τους ιδιαίτερους σκοπούς της κοινωνιολογίας της μουσικής.

«Αποστολή της κοινωνιολογίας της μουσικής – εμμένοντας σε μια βασική ιδέα του Max Weber – είναι η κατανόηση της μουσικής δραστηριότητας ως κοινωνικής δραστηριότητας, εξηγώντας έτσι την προέλευσή της. Ορισμένη σε ευρύτερη έννοια, η μουσική δραστηριότητα είναι οποιαδήποτε δραστηριότητα που στοχεύει στην παραγωγή ηχητικών γεγονότων που προορίζονται για άλλους. Αν και αυτός ο ορισμός είναι αρκετά ευρύς ώστε να συμπεριλάβει τα πάντα – τόσο τις ακουστικές φραστικές διατυπώσεις των ανθρώπων των σπηλαίων, όσο και τη συγγραφή σύγχρονων παρτιτούρων, την επανάληψη παραδοσιακών μουσικών προτύπων, καθώς επίσης την εκτέλεση *res facta* – είναι υπερβολικά ευρύς, γιατί περιλαμβάνει κάθε προφορική επικοινωνία, που θα αντέκρουε την τρέχουσα γνώση μας, καθώς επίσης και την συμβατική ορολογία που προκύπτει από αυτή τη γνώση. Είμαστε συνηθισμένοι στη διάκριση μεταξύ της αισθητικής πληροφορίας που μεταδίδεται μέσα από τη μουσική και της σημασιακής πληροφορίας που φυλάσσεται για τον προφορικό λόγο. Στο μυαλό μας η μουσική και ο λόγος αποτελούν ξεχωριστές οντότητες. Επιπλέον ένας τέτοιος ορισμός της μουσικής δραστηριότητας θα οδηγούσε σε προβλήματα στον προσδιορισμό αυτού που εμείς – και όλοι οι πολιτισμοί – αποκαλούμε γενικά μουσική συμπεριφορά» (Blaukopf 1987: 3).

Στην πραγματικότητα ο Blaukopf υπαινίσσεται την ανάγκη να απαλλαγούμε από την δυτικοευρωπαϊκή ματιά που μας περιορίζει στο σχετικά πρόσφατο φαινόμενο της αυτόνομης και έντεχνης μουσικής, επισημαίνει τη σύνδεση μεταξύ γλωσσικών,

κινησιολογικών- χορευτικών και μουσικών στοιχείων και προτείνει την διανοητική αντιμετώπιση των απομονωμένων μουσικών μορφών συμπεριφοράς σε σύνδεση με τους κυρίαρχους τύπους πολιτισμικής συμπεριφοράς. Ως εκ τούτου, εισάγοντας τον όρο μουσική πρακτική στον οποίο περιλαμβάνει όχι μόνο ότι πραγματικά ακούγεται αλλά όλες τις μουσικές πράξεις και παραλείψεις, ταξινομώντας κάτω από αυτό τον όρο τις έννοιες που αναφέρονται στους τύπους, τα πρότυπα-κανόνες και τις προσδοκίες της μουσικής συμπεριφοράς, και αντιλαμβανόμενος τη μουσική όχι σαν έργο τέχνης αλλά σαν κοινωνική δραστηριότητα ορίζει την κοινωνιολογία της μουσικής ως

«η συλλογή όλων των κοινωνικών δεδομένων σχετικών με τη μουσική πρακτική, η ταξινόμηση αυτών των δεδομένων σύμφωνα με τη σημασία τους για τη μουσική πρακτική και η καταγραφή των δεδομένων καθοριστικής σημασίας στις μεταβαλλόμενες πρακτικές» (Blaukopf 1987: 5).

Ο ορισμός αυτός δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη μουσική πρακτική και κυρίως στις αλλαγές της μουσικής πρακτικής. Φυσικά επειδή η κοινωνιολογία της μουσικής δεν μπορεί να εξηγήσει όλες τις πλευρές μιας μουσικής πρακτικής, περιορίζεται στα κοινωνικά δεδομένα που την κάνουν δυνατή ή προκαλούν τις αλλαγές της. Στην πράξη «η κοινωνιολογία της μουσικής εξηγεί όχι γιατί η μουσική πρακτική είναι όπως είναι αλλά πως αλλάζει». Αυτό με κανένα τρόπο δε σημαίνει πως επιδιώκεται να εξηγηθεί η συγκεκριμένη μορφή των έργων τέχνης από τη δομή της κοινωνίας στην οποία δημιουργήθηκαν. Παραδειγματίζοντας τον Max Weber, θεωρεί παρεξήγηση την άποψη ορισμένων ότι προσπάθησε να καθιερώσει μια αντιστοιχία μεταξύ της μουσικής και του κοινωνικού συστήματος. Αντιθέτως εστιάζοντας πάνω στην ανάπτυξη των τονικών συστημάτων, στα δομικά προβλήματα εξορθολογισμού τους και στην σημαντικότητα των μουσικών οργάνων και της σημειογραφίας, προσπάθησε να ανακαλύψει «τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η μουσική δραστηριότητα αλλάζει». Προσπαθώντας να εμπλουτίσει την κατεύθυνση αυτή του Weber με την Μαρξιστική ερμηνεία της ιστορίας, αντιλαμβάνεται τη μουσική δημιουργία σαν τη διαλεκτική σύνθεση των τάσεων του τονικού υλικού και των κοινωνικών δυνάμεων. Έτσι

«οι αντιφάσεις μεταξύ των τάσεων του τονικού υλικού από τη μια να σταθεροποιηθεί και να καθιερωθεί και από την άλλη να διαφοροποιηθεί έχει δράσει όλες τις εποχές σαν την κινητήρια δύναμη της μουσικής δημιουργίας και ανανέωσης» (Blaukopf - Musiksoziologie, αναφέρεται στο Silbermann 1963, 84).

Όπως σημειώνει ο Peter Etzkorn, η μορφή ακολουθεί έμφυτους κανόνες ενώ το περιεχόμενο είναι προσδιορισμένο στη μορφή από κοινωνικές διαδικασίες. Όσο ακατανόητες είναι οι αλλαγές στα μουσικά στυλ αν η ιστορία τους αναπτύσσεται ανεξάρτητα από την κοινωνική ιστορία, άλλο τόσο είναι και οι αισθητικές στάσεις που πρέπει να ειπωθούν σαν ενσωματωμένες σε κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές διαστάσεις.

«Το ξεμπέρδεμα αυτών των σχέσεων είναι πράγματι η συνεισφορά της κοινωνιολογίας στην μουσική... Η κοινωνιολογία της μουσικής ξεκινάει από την συνειδητοποίηση ότι αυτές οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες δεν

επηρεάζουν και χρωματίζουν τη μουσική πράξη μόνο εξωτερικά, αλλά καθορίζουν τη βαθύτερη ουσία της» (Blaukopf - Musiksoziologie, αναφέρεται στο Etzkorn, 1973, 16).

Κριτικάροντας την κοινωνιολογία του Blaukopf ο Etzkorn, την βλέπει περισσότερο σαν φιλοσοφία της μουσικής ιστορίας παρά σαν επιστήμη. Θεωρεί πως ο Blaukopf αποστρέφεται εκείνες τις εμπειρικές υποθέσεις που δεν συμφωνούν με το δόγμα του και πως ενώ κατάλαβε την προσπάθεια του Weber να επεκτείνει την ανάλυση της ορθολογικοποίησης στην αρένα της μουσικής, δεν συνέχισε την εμπειρική δουλειά του, ούτε τήρησε την προτροπή του να ξεχωρίζει η πολιτική από την κοινωνιολογία.

## Paul Honigsheim

Αντίθετα πιστό στο πνεύμα του Max Weber βρίσκει τον Paul Honigsheim, του οποίου η προσέγγιση στην κοινωνιολογία της μουσικής φανερώνει την εκτίμησή του ότι η εσωμουσική προσοχή σε λεπτομέρειες της μουσικής έκφρασης μπορεί να παράξει βαθιά γνώση χωρίς ταυτόχρονα να φτάνει σε συμπεράσματα πριν εξετάσει πολλές ιδέες. (Etzkorn 1973). Ο Honigsheim δε μας έδωσε ένα συστηματικό έργο στην κοινωνιολογία της μουσικής, οι γνώσεις μας προέρχονται από άρθρα, σημειώσεις και διαλέξεις του. Μελετούσε όμως όλη του τη ζωή τις κοινωνικές πλευρές της μουσικής, συνέλεγε στοιχεία και τα ταξινομούσε. Όπως σημείωσε ο ίδιος ήταν προσανατολισμένος στο να δώσει

«μια γνώση για τη σχέση μεταξύ των τεχνών και της κοινωνικής δομής, το κοινωνιολογικό υπόβαθρο των διαφόρων στάσεων προς τις τέχνες γενικά και τα ξεχωριστά είδη των τεχνών ειδικά, καθώς επίσης και τους κοινωνικούς παράγοντες που επηρεάζουν τις μορφές και τα στυλ των τεχνών» (Honigsheim αναφέρεται στο Etzkorn 1973, 31).

Ο προσανατολισμός αυτός εντάσσει τον Honigsheim σε κείνη την παράδοση που προβιβάζει το μουσικό γεγονός από την τάξη του ντοκουμέντου σε κείνη του κοινωνικού γεγονότος το οποίο προσδιορίζεται από τις ειδικές κοινωνικές συνθήκες της εποχής του. Ασχολήθηκε με μια ποικιλία θεμάτων τα οποία προσέγγιζε διαχρονικά, συγκριτικά και σφαιρικά με ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια. Εξετάζοντας για παράδειγμα τις χρήσεις της μουσικής στην κοινωνία, παρακολουθεί τη μουσική από την μαγική χρήση της στις φυλετικές κοινωνίες ως την αυτονόμησή της στη σύγχρονη Δύση, περιγράφει τις διαφορές στην αντίληψη της μελωδίας και του ρυθμού, τις διαφορές στα όργανα και τα διαστήματα, τις ειδικές περιστάσεις όπου προσέφερε κύρος, το συσχετισμό της με την παιδεία και την πολιτική κατήχηση, τη διαχρονική χρήση της για την απεικόνιση των εχθρών ή τη γελοιοποίηση των πολιτικών αντιπάλων, τη σχέση της με την τεχνολογία, την ανάδυση της αισθητικής της αξίας. Θεωρούσε πως για να πετύχει κάποιος κάτι περισσότερο από μια «περιγραφική κατανόηση των παραλλαγών της μουσικής πρακτικής» πρέπει να εξετάσει τις διάφορες αντιλήψεις για το σκοπό της μουσικής.

«Χωρίς πληροφορίες για τη μουσική πρακτική σε διαφορετικές περιοχές και εποχές, λίγη κοινωνιολογική γνώση μπορεί να αποκτηθεί από μια συζήτηση για την αλλαγή των αισθητικών απόψεων» (Honigsheim 1973, 45).

Έχοντας συλλέξει περιγραφικά και ιστορικά δεδομένα, στρέφει την προσοχή του στην συστηματική εξέταση των σχέσεων μεταξύ των κοινωνικών απόψεων για τη μουσική πρακτική και των διαφόρων μορφών της μουσικής έκφρασης. Ο Etzkorn πιστεύει πως ο Honigsheim είδε δύο σημαντικούς στόχους στην κοινωνιολογία της μουσικής:

«Ο πρώτος είναι η συστηματική ανάλυση των διαδικασιών που σχετίζονται με τον καταλογισμό του νοήματος στα μουσικά φαινόμενα. Αυτός ο στόχος επεκτείνεται στην ανάλυση των σχέσεων μεταξύ του προτιθέμενου και του καταλογισμένου νοήματος και περαιτέρω στην ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών που σχετίζονται χαρακτηριστικά με τις διαφορές και με τις συμφωνίες μεταξύ αυτών των νοημάτων. Ο δεύτερος στόχος αφορά στην ανάλυση των κοινωνικών διαδικασιών που συνκαθορίζουν τις τυπικές όψεις της μουσικής: δοσμένης της κοινωνικής θέσης του φαινομένου μουσική, ποιες είναι οι διαδικασίες (αν υπάρχουν) που καθορίζουν τις συγκεκριμένες εκδηλώσεις των μουσικών φαινομένων; Στην προγραμματική προσέγγιση του Honigsheim ο ρόλος της μουσικής μεταβάλλεται με διαφορετικές κοινωνικές δομές, οι οποίες χαρακτηρίζονται από διαφορετικούς βαθμούς πολυπλοκότητας. Αυτές, με τη σειρά τους, πρέπει να εξεταστούν για τη σχέση τους προς μια εξήγηση των διαφορών στον κοινωνικό ρόλο, τον τύπο και το νόημα της μουσικής παράστασης και την κοινωνική θέση των μουσικών. Η έμφαση του Honigsheim στις διαδραστικές και δομικές κατηγορίες φέρνει το πρόγραμμά του εγγύτερα στα παραδοσιακά ενδιαφέροντα της κοινωνιολογίας παρά σ' εκείνα της μουσικής ιστορίας.» (Etzkorn 1973, 33).

Προσπαθεί να δει σε ποιο βαθμό τα διάφορα είδη μουσικής «συνδέονται με ή ακόμα προκαλούνται από συγκεκριμένες κοινωνικές δομές» και υπό την πίεση του περιορισμένου διαθέσιμου υλικού για τις σχέσεις κοινωνίας και ειδικών μουσικών ποιότητων επιτρέπει «αβέβαιες γενικεύσεις μόνο όσον αφορά το τονικό ύψος και το ρυθμό». Είναι προφανές ότι δεν περιορίστηκε μόνο στη δυτική έντεχνη μουσική και -όπως ο Weber και η κοινωνιολογία της μουσικής γενικά- δεν ασχολείται με τις αισθητικές διαφορές έντεχνου-λαϊκού-παραδοσιακού αλλά βλέπει τις κατηγορίες αυτές από τη σκοπιά της κοινωνικής ιστορίας. Διακινδυνεύει «αβέβαιες γενικεύσεις» όχι μόνο στις μουσικές ποιότητες αλλά στη συνολικότερη διασύνδεση κοινωνίας και μουσικής. Καταλήγει για παράδειγμα στη διαπίστωση ότι «όσο πιο σύνθετη η κουλτούρα, τόσο μεγαλύτερη η τάση για τη δημιουργία οργανικής μουσικής η οποία αποτελείται από διαδοχικά μέρη ή κινήσεις που σχεδιάζονται να σχηματίσουν μια ενότητα» (Honigsheim 1973, 206). Πιθανώς εξαιτίας του ημιτελούς χαρακτήρα των γραπτών του να συγχωρείται κατά κάποιο τρόπο η διατύπωση τέτοιων γενικοτήτων που φαίνονται έτοιμες να πάρουν τη θέση γενικών και αιώνιων νόμων όπως ονειρεύεται η θετικιστική κοινωνιολογία. Πιθανώς για τον ίδιο λόγο η επιρροή του Honigsheim ήταν ως τώρα πολύ μικρή έως ανύπαρκτη παρά την εντυπωσιακή προσπάθεια ταξινόμησης ενός τεράστιου σε βάθος και έκταση υλικού, προσπάθεια που έγινε στην γιγαντιαία σκιά του Weber και για την οποία ο Etzkorn επισημαίνει:



«Ενώ μπορεί αρχικά κάποιος να έχει τη γνώμη ότι η καταλογογράφηση τύπων και υποτύπων κάτω από κάθε επικεφαλίδα ήταν μια άσκηση ονοματοποίησης πιθανών λογικών διακρίσεων και μετά ταιριάσματός τους με μια αριστοτεχνική επεξήγηση. ... ο Honigsheim, χωρίς αμφιβολία, ραφινάρισε το σχήμα του μέσω της απαίτησης για εξήγηση των ποικίλων εμπειρικών-ιστορικών δεδομένων, τα οποία χρειαζόταν να στεγαστούν θεωρητικά.» (Etzkorn 1973, 32).

## Theodor Adorno

Είναι ακριβώς αυτή η τελευταία παρατήρηση που μας επαναφέρει σ' αυτό που ο Adorno ονόμασε «η περί θετικισμού έριδα». Η έμφαση που έδιναν οι 'θετικιστές' στην εμπειρική έρευνα συνοδευόταν και από την ιδέα ότι η άλλη πλευρά, οι εκπρόσωποι της 'κριτικής κοινωνικής θεωρίας', οι οποίοι ανήκαν κυρίως στη σχολή της Φρανκφούρτης, είναι ξένοι προς την εμπειρική κοινωνική έρευνα, αν δεν την απορρίπτουν κιάλας. Θεωρήθηκε πως επέλεγαν τη δουλειά των σοφών του παλαιού στυλ, οι οποίοι κλεισμένοι στο γραφείο τους και αποκλεισμένοι από τον κόσμο έγραφαν για τον κόσμο, σε αντίθεση με τους δραστήριους και εξωστρεφείς μοντέρνους κοινωνιολόγους οι οποίοι προσανατολίζονται εμπειρικά και διεξάγουν κοινωνικές έρευνες γνώμης, κινήτρων και συμπεριφοράς μεγάλων και αντιπροσωπευτικών κοινωνικών ομάδων. Ωστόσο κατά τον Adorno η φιλονικία αυτή, στην πραγματικότητα, «δεν αφορά την εμπειρική έρευνα ή τα παραλειπούμενά της, παρά την ερμηνεία για τη θέση που θα πρέπει να πάρει μέσα στην κοινωνιολογία.» (Adorno 1972, 72). Κόντρα στη θετικιστική άποψη ότι η κοινωνική φιλοσοφία και γενικά η κοινωνική θεωρία πρέπει να αποχωριστεί από την κοινωνιολογία, επεσήμανε πως αν συμβεί αυτό, τότε η εμπειρική κατεύθυνση αποκτά το μονοπώλιο στην κοινωνιολογία. Θεωρούσε αστεία την άποψη πως αν στην έρευνα φορτωθούν ιδέες, αυτές γίνονται πρόληψη που εμποδίζουν την αντικειμενικότητα. Υπενθυμίζοντας πως όλοι οι σημαίνοντες θεωρητικοί της κοινωνίας ποτέ δεν περιφρόνησαν τις εμπειρικές έρευνες, τονίζει πως

«...από έρευνες που δεν κατευθύνονται από ιδέες, δε βγαίνει απολύτως τίποτε. Πρέπει να κατανοηθεί σωστά πως καμιά έρευνα δε δίνει άλλα αποτελέσματα παρά ό,τι θα έχει σαν ιδέα επενδυθεί σ' αυτήν, μόνο που αυτό δε σημαίνει πώς οι ιδέες που έχουν επενδυθεί σ' αυτήν πρέπει να βγουν και σαν αποτέλεσμα. Αυτό θα ήταν δογματισμός. Μπορεί λόγω χάρη το όργανο της έρευνας ν' αποτύχει, μπορεί τα θεωρήματα, με τις γενικά συνηθισμένες μέθοδες να μείνουν ανεπικύρωτα και ακόμη ν' αποδειχτούν λαθεμένα. Αλλά, όπου δεν υπάρχουν θεωρήματα, όπου απουσιάζουν δε συμβαίνει γενικά τίποτε. Όπως και να έχει όμως, προσκομίζονται τεχνικά χρησιμοποιήσιμες για οποιαδήποτε θέση πληροφορίες». (ό. π. 74).

Σύμφωνα με την αντίληψή του λοιπόν, η θεωρία και η εμπειρία οφείλουν να εισχωρούν η μία στην άλλη και άρα δεν αρκεί η απλή υποκειμενική γνώμη των ερωτώμενων. Απαιτείται ανάλυση των «αντικειμενικών κοινωνικών θεσμών με τους οποίους έχουν να κάνουν οι γνώμες και οι τρόποι συμπεριφοράς που με την έρευνα γνωρίσαμε». (ό. π. 78). Η αντιπαραβολή αυτή μπορεί να αποδώσει κάτι ουσιαστικότερο από τη μέθοδο όπου «βασιλιάς είναι η γνώμη, όπως δήθεν και ο αγοραστής στην αγορά». Υπερασπιζόμενος

λοιπόν την εμπειρία ενάντια στον εμπειρισμό-μια φιλοσοφία που έχει αναγνωρίσει την υπεροχή της εμπειρίας στη γνώση- προσπαθεί να δώσει μια «αντικειμενοποιημένη έννοια της εμπειρίας» και υπεραμύνεται της διαλεκτικής και της φιλοσοφίας :

«Σκοπός της αντίθεσης δεν είναι ένα ναι η ένα όχι στην εμπειρία, παρά η ερμηνεία της ίδιας της εμπειρίας και περισσότερο των καλουμένων εμπειρικών μεθόδων. Μια τέτοια ερμηνεία δεν είναι λιγότερο φιλοσοφική σ' εμάς από όσο είναι στους εμπειριστές. Ο εμπειρισμός, όπως και η διαλεκτική, υπήρξε κάποτε φιλοσοφία. Αν ωστόσο το παραδεχτούμε αυτό, τότε η λέξη φιλοσοφία, που μας την αντιπροβάλλουν σα να ήταν ντροπή, χάνει την τρομερότητά της και αποκαλύπτεται σαν όρος, όπως και σα σκοπός μιας επιστήμης που θέλει να είναι κάτι παραπάνω από μια απλή τεχνική και να μην υποκλίνεται μπρος στην τεχνοκρατική κυριαρχία.» (ό. π. 79).

Παρά το γεγονός ότι τελικά μικρό μόνο μέρος από τους θεωρητικούς στοχασμούς της σχολής της Φρανκφούρτης προωθήθηκαν στο επίπεδο της έρευνας, η τοποθέτηση είναι σαφής : κυρίαρχος στόχος των εμπειρικών διερευνήσεων είναι η 'φιλοσοφική ερμηνεία' της κοινωνικής πραγματικότητας ενώ αυτές οι ίδιες συμπληρώνοντας μια κοινωνική φιλοσοφία αποτελούν από κοινού την κριτική θεωρία. Επειδή όμως η φιλοσοφία είναι αυτή που ασχολείται με το ουσιαστικό θα έχει και τον καθοδηγητικό ρόλο στην κριτική θεωρία. Η πρωτοκαθεδρία της φιλοσοφίας και μάλιστα μιας κοινωνικής φιλοσοφίας η οποία αντίθετα από την παραδοσιακή θεωρία μελετάει την κοινωνική πραγματικότητα σαν σύνολο -λόγος για τον οποίο υιοθετεί μια πολυεπιστημονική προσέγγιση- έχει σαν αποτέλεσμα η σχέση με το αντικείμενο της έρευνας να είναι κριτική και όχι ουδέτερη. Υιοθετώντας βασικές μαρξιστικές έννοιες και κατευθύνσεις η κριτική θεωρία ενδιαφέρεται όχι μόνο να κριτικάρει την κοινωνία αλλά και να την αλλάξει. Προς την κατεύθυνση αυτή αναπτύχθηκαν θεματικές και μεθοδολογικές καινοτομίες, ενσωματώθηκαν νέες μέθοδοι όπως η ψυχανάλυση και εξετάστηκαν άγνωστα στο μαρξισμό θέματα όπως η ψυχολογία και η μαζική κουλτούρα.

Όλα τούτα αποτέλεσαν τον καμβά πάνω στον οποίο ο Adorno ύφανε τα κοινωνιολογικά προσανατολισμένα γραπτά του για τη μουσική. Όπως το θέτει ο ίδιος ευθύς εξαρχής :

«Μια κοινωνιολογία της μουσικής όπου η μουσική σημαίνει κάτι περισσότερο από τα τσιγάρα ή το σαπούνι σε έρευνες αγοράς χρειάζεται κάτι παραπάνω από τη συνειδητοποίηση της κοινωνίας και των δομών της, και περισσότερα από μία αμιγώς ενημερωτική γνώση των μουσικών φαινομένων. Απαιτεί πλήρη κατανόηση της ίδιας της μουσικής, με όλες τις επιπλοκές της. Μια μεθοδολογία που στερείται αυτή την κατανόηση και, και ως εκ τούτου, την υποτιμά ως υπερβολικά υποκειμενίστικη θα καταλήγει πιο βαθιά μέσα στον υποκειμενισμό, τη μέση τιμή των ερευνώμενων απόψεων.» (Adorno 1976, xii).

Η κριτική που ασκείται απέναντι στην κυρίως εμπειρική κοινωνιολογία είναι τριπλή: «την έλλειψη θεωρητικής σκέψης στην οποία βασίζεται, το γεγονός ότι τείνει να εξομοιώσει την τέχνη με οποιοδήποτε καταναλωτικό αγαθό· κυρίως –γιατί από το σημείο αυτό απορρέουν οι άλλες κριτικές- την αδιαφορία της απέναντι στο καθαρά μουσικό περιεχόμενο» (Σολωμός 1997, 72). Εκφράζοντας στην κοινωνιολογία του της μουσικής το πνεύμα ολόκληρης της σχολής της Φρανκφούρτης η οποία έδωσε έμφαση στο χάσμα μεταξύ 'εμφάνισης' και 'πραγματικότητας' και στους τρόπους που η πρώτη θολώνει την

δεύτερη, ο Adorno θεωρεί πως «η κοινωνιολογία που εστιάζεται στην αποδοχή (Rezeption) της μουσικής ή στη μουσική αγορά, δεν προσεγγίζει την ουσία: 'Η διανομή και η κοινωνική αποδοχή της μουσικής είναι επιφανόμενα' ουσία είναι η αντικειμενική κοινωνική σύσταση της καθαυτό μουσικής'» (ό. π. 73). Η αντίληψη της μουσικής ως ένα απλό αισθησιακό ερέθισμα αποτελεί δημαγωγική απάτη, το ουσιώδες είναι το κοινωνικό της περιεχόμενο.

Η μουσική ενσωματώνει ένα κοινωνικό νόημα που είναι διαφορετικό από την κοινωνική της λειτουργία. Ένα διδακτικό μοντέλο είναι ο Σοπέν η μουσική του οποίου σηματοδοτεί τον κοινωνικό ορίζοντά της, είναι αριστοκρατική και ωστόσο μέσα σε έναν αιώνα έγινε «εξαιρετικά δημοφιλής και, τελικά, μέσα από μία δύο Χολιγουντιανές επιτυχίες ένα μαζικό αντικείμενο». Το γεγονός ότι τόσοι πολλοί απορρίπτουν αυτό το κοινωνικό στοιχείο σαν ένα απλό πρόσθετο της κοινωνιολογικής ερμηνείας και βλέπουν μόνο τις νότες, οφείλεται όχι στη μουσική καθ' αυτή αλλά σε μια εξουδετερωμένη συνείδηση. Αντίθετα όμως από τη συνθετική ανάλυση που εντοπίζει τις πιο λεπτές προεκτάσεις της σκευής και τη μουσικολογία που εκθέτει σε μάκρος τις βιογραφικές συνθήκες του συνθέτη και το έργο, η μέθοδος της αποκρυπτογράφησης των συγκεκριμένων κοινωνικών χαρακτηριστικών της μουσικής έχει καθυστερήσει απελπιστικά και πρέπει να είναι σε μεγάλο βαθμό ικανοποιημένη με αυτοσχεδιασμούς (Adorno 1976, 61- 62). Αυτοί οι εκτεταμένοι αυτοσχεδιασμοί όμως στους οποίους επιδόθηκε ο Adorno δεν έπεισαν αρκετούς επικριτές του οι οποίοι τον κατηγορήσαν ότι δεν δίνει επαρκείς αποδείξεις αυτής της σύνδεσης της μουσικής με την κοινωνία, μια σύνδεση που δεν είναι απλή αντανάκλαση της βάσης όπως στον μαρξισμό αλλά συμβαίνει μέσα στη συνολική δομή του ξεχωριστού έργου, μέσα σ' αυτό που αναγνωρίζεται ως ουσία των έργων, το μουσικό περιεχόμενο όπου οι κοινωνικές σχέσεις κατακάθονται, σε μουσικούς όρους, σαν 'κοινωνικό περιεχόμενο' (Gehalt).

Απέναντι στις απαιτήσεις του πνεύματος της τεχνικής και της υπερεργαλειοποιημένης ορθολογικότητας, ο Adorno αντιπαραθέτει την άποψη πως η ερμηνεία του κοινωνικού περιεχομένου οδηγεί στη γνώση του νοήματος του έργου. Αυτό είναι το 'περιεχόμενο αλήθειας'<sup>9</sup> του έργου, «η αλληλεπίδραση του κοινωνικά μεσολαβημένου εκφραστικού Υποκειμένου με την αντικειμενικότητα του ιστορικά μεσολαβημένου μουσικού υλικού όπως συνειδητοποιείται στην συγκεκριμένη δομή των επιμέρους μουσικών έργων.» (Paddison 1993, 111). Κεντρική εδώ αναδεικνύεται η έννοια της μεσολάβησης. Ο Adorno δεν χρησιμοποιεί τον όρο με την έννοια της σύνδεσης μεταξύ πραγμάτων, όπως ο Marx, αλλά με την έννοια της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης του υποκειμένου και του αντικειμένου, αλληλεπίδραση που, κατά το Εγγελιανό πρότυπο, βρίσκει να συμβαίνει μέσα στη δομή των έργων τέχνης: «το υποκείμενο και το αντικείμενο αποτελούν στοιχεία του και η σχέση τους είναι διαλεκτική καθόσον όλα τα συνθετικά του –υλικό, έκφραση, μορφή- είναι πάντοτε και τα δύο, υποκειμενικά και αντικειμενικά» (Adorno 2000, 284). Αυτή η «ενύπαρκτη διαμεσολάβησή τους» είναι και το πνεύμα των έργων τέχνης (ό. π. 154). Εξυπακούεται πως κάθε θεώρηση που δέχεται τη μεσολάβηση αποτελεί –στην καλύτερη περίπτωση- κριτική

<sup>9</sup> Ο Φώτης Τερζάκης μας δίνει την ιστορική διάσταση του όρου: «από τον καιρό του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, κάθε ποιητική που σεβόταν τον εαυτό της ενδιαφερόταν κυρίως για το περιεχόμενο αλήθειας του καλλιτεχνικού έργου πράγμα που στην παραδοσιακή γλώσσα σημαίνει, 'αντικειμενικές' μορφικές αντιστοιχίες προς τον πραγματικό (είτε αυτός εννοείται ως υλικός είτε ως ιδεατός) κόσμος» (Τερζάκης 2007, 323).

της φαινομενολογίας χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει αποδοχή μόνο της εννοιολογικής σύλληψης της τέχνης.

Στην προσπάθειά του για μια κοινωνιολογική αποκρυπτογράφηση των μουσικών πρακτικών χρησιμοποιεί επίσης μια διευρυμένη έννοια του μουσικού υλικού και πηγαίνει πέρα από την τρέχουσα παραδοσιακή ανάλυση των κοινωνικών δομών και θεσμών. Το θεωρεί κοινωνικό στην καταγωγή, σαν μια κληρονομιά γεμάτη αντινομίες στις οποίες καλείται να ανταπεξέλθει ο συνθέτης όχι μόνο αποκρινόμενος στο επίπεδο της μορφής στις ενυπάρχουσες τάσεις του προσχηματισμένου υλικού αλλά και εισερχόμενος σε μια ιστορικά απαραίτητη κριτική του. Έτσι το μουσικό έργο γίνεται αντιληπτό σαν αντικειμενοποίηση ενός υποκειμένου που θεσπίζεται κοινωνικά και ιστορικά και συνεπώς μπορεί και πρέπει να προσεγγιστεί μέσω μιας ερμηνείας που θα ακολουθήσει την εσωτερική λογική του έργου σαν μια αυθόρμητη εμπειρία και θα στοχαστεί πάνω της σαν κατανόηση. Αν αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω ενός τύπου ακρόασης <sup>10</sup> που ονόμασε 'δομικό άκουσμα', στις σύγχρονες συνθήκες διαπιστώνει την 'φетиχοποίηση της μουσικής' και την 'οπισθοχώρηση της ακρόασης', δύο διαπιστώσεις που μαζί με τη θεώρηση της σχέσης του συνθέτη με το μουσικό υλικό και του ερμηνευτή με το έργο και με το κοινό αποτελούν βασικά θέματα στα κοινωνιολογικά γραπτά του. Εκεί αποκαλύπτεται η διπλή σχέση της κοινωνιολογίας της μουσικής με το αντικείμενό της: «μια εσωτερική και μια εξωτερική διάσταση. Κάθε κοινωνικό νόημα εσωτερικό στη μουσική δεν ταυτίζεται με τον τόπο και τη λειτουργία της μουσικής στην κοινωνία. Τα δύο δεν χρειάζεται καν να βρίσκονται σε αρμονία και πράγματι σήμερα συγκρούονται. ... Η μουσική στην παρούσα κατάστασή της καθορίζεται από τέτοιες αντιφάσεις όπως εκείνη μεταξύ του κοινωνικού περιεχομένου ενός έργου και του πλαισίου μέσα στο οποίο εκλαμβάνεται από το κοινό» (Adorno 1999, 2).

Συνεπώς η ανακάλυψη του κοινωνικού περιεχομένου δεν αποτελεί το μοναδικό στόχο της κοινωνιολογίας της μουσικής. Τα έργα τέχνης έχουν διπλό χαρακτήρα : είναι αυτόνομα μορφώματα αλλά και κοινωνικά φαινόμενα. Έτσι η στροφή στην εξωτερική διάσταση είναι απαραίτητη και –κάνοντας έτσι- διαπιστώνει τη χρήση της μουσικής «από τους πολιτικούς και άλλες εξουσίες», την αλλαγή στην λειτουργία της και εντέλει το θρίαμβο της ανταλλακτικής αξίας πάνω στην αξία χρήσης. Με άλλα λόγια το μουσικό έργο και το κοινωνικό του περιεχόμενο πρέπει να κατανοηθεί στο πλαίσιο των κοινωνικών δυνάμεων και των σχέσεων παραγωγής. Διαμορφώνει έτσι σταδιακά μια θεωρία της σχέσης των αισθητικών δυνάμεων παραγωγής και των κοινωνικών δυνάμεων παραγωγής. Η κοινωνιολογία του περιλαμβάνει όλες τις πλευρές της σχέσης μεταξύ μουσικής και κοινωνίας και αρνείται να περιοριστεί σε μία μόνο πλευρά. Έτσι για παράδειγμα η πολύ συνηθισμένη στις θετικιστικές κοινωνιολογίες μελέτη της επιρροής της μουσικής είναι για τον Adorno απλώς μια στιγμή στο σύνολο αυτής της σχέσης και η κοινωνιολογία του στρέφεται στην εξήγηση της συχνά ολοκληρωτικής απόκλισης των έργων και του κοινωνικού τους περιεχομένου από την επιρροή τους. Διατηρώντας τη μαρξιστική αντίληψη δίνει βαρύτητα στην παραγωγή όμως δεν ταυτίζει τη μουσική παραγωγή με την οικονομική σφαίρα της παραγωγής αφού η σύνθεση και η εκτέλεση μπορεί να εξαρτώνται από την

<sup>10</sup> Ο Adorno δόμησε τη θεωρία των ακροατών προκειμένου να καθοδηγηθεί η απαιτούμενη εμπειρική έρευνα πάνω στη φύση της σχέσης της μουσικής και των κοινωνικά οργανωμένων ατόμων που την ακούνε.

κοινωνική παραγωγή αλλά ταυτόχρονα είναι διαχωρισμένες απ' αυτήν. Παραγωγικές δυνάμεις είναι όχι μόνο η δραστηριότητα της σύνθεσης αλλά και η δουλειά των ζωντανών αναπαραγωγικών καλλιτεχνών καθώς και όλη η ανομοιογενής και σύνθετη τεχνολογία: η εσωμουσική- συνθετική, η ικανότητα παιξίματος των μηχανών αναπαραγωγής και οι τρόποι της μηχανικής αναπαραγωγής. Αντιτιθέμενες σ' αυτές, οι συνθήκες της παραγωγής είναι οι οικονομικές και ιδεολογικές συνθήκες στις οποίες κάθε μουσική και η αντίδραση σ' αυτήν είναι συνδεδεμένες. Η μουσική νοημοσύνη και το γούστο του κοινού είναι επίσης μια πλευρά των συνθηκών παραγωγής, των οποίων η εξερεύνηση, σ' ένα βαθμό, θα έπρεπε να είναι ένας κεντρικός σκοπός της κοινωνιολογίας της μουσικής. (Adorno 1976, 219).

Οι παραγωγικές δυνάμεις και οι συνθήκες της παραγωγής αλληλεπιδρούν με πολλούς αντίθετους τρόπους. Οι συνθήκες της παραγωγής μπορούν να αλλαχτούν, σε κάποιο βαθμό ακόμα και να δημιουργηθούν από τις παραγωγικές δυνάμεις. Τα μοντέλα είναι οι μεταμορφώσεις του γούστου του κοινού από τις μεγάλες παραγωγές. Ένα ερώτημα που οι πιο οξυδερκείς αναλύσεις πρέπει να λύσουν είναι το εάν οι αλλαγές του δημόσιου γούστου καθορίζονται πράγματι από την παραγωγή, ή αν και τα δύο καθορίζονται εξίσου από αυτό που στερεοτυπικά ονομάζεται 'μεταβαλλόμενο πνεύμα των καιρών'. Κάποιες φορές οι μουσικές παραγωγικές δυνάμεις βγάζουν από τη μόδα και υποβιβάζουν στο πεδίο της νοσταλγίας τις συνθήκες παραγωγής που έχουν κατακαθίσει στο γούστο. Αλλά και αντιστρόφως, οι συνθήκες παραγωγής μπορούν να εμποδίσουν τις παραγωγικές δυνάμεις, πράγμα που σήμερα είναι ο κανόνας. Η μουσική αγορά αρνείται την προοδευτική μουσική και πιέζει τους συνθέτες να προσαρμοστούν με αποτέλεσμα την αποξένωση της προχωρημένης παραγωγής. Αυτό όμως δεν είναι χωρίς συνέπειες για την ίδια την παραγωγή αφού μειώνεται η αυτόνομη ουσία της. Εφόσον τα έργα είναι η αντικειμενοποίηση αφ' ενός της παραγωγικής δύναμης του υποκειμένου και αφετέρου των τάσεων του υλικού, οι κοινωνικές πιέσεις δεν εμποδίζουν απλώς αυτή την παραγωγική δύναμη των ανεξάρτητων καλλιτεχνών αλλά και κείνη που «δυναμικά περιέχεται στο υλικό». Συνεπώς «μια μουσική κοινωνιολογία που εστιάζει στη διαμάχη μεταξύ παραγωγικών δυνάμεων και συνθηκών παραγωγής θα απασχολούνταν όχι μόνο με το τι υπάρχει και καταναλώνεται αλλά επίσης και με το τι δεν υπάρχει και καταστρέφεται.» (ό. π. 220).

Στο πλαίσιο των πολλαπλών μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων συμβαίνει επίσης οι συνθήκες παραγωγής να ενισχύουν τις παραγωγικές δυνάμεις. Για τον Adorno οι μουσικές φόρμες, ακόμα και οι τρόποι μουσικής αντίδρασης είναι εσωτερικεύσεις των κοινωνικών μορφών. Ακόμα και πλευρές της μουσικής που δεν ενσωματώνονται κοινωνικά είναι κοινωνικές στην ουσία τους. Ιδέες όπως η ελευθερία της μουσικής βασίζονται στην ιδέα μιας ελεύθερης κοινωνίας και κατά κάποιο τρόπο προεξοφλούν τη συνειδητοποίησή της. «Γι αυτό το λόγο η σφαίρα της παραγωγής δεν είναι απλά η βάση για την κοινωνιολογία της μουσικής όπως η σφαίρα της παραγωγής είναι η βάση για τη διαδικασία της υλικής ζωής» (ό. π. 221). Ενώ η κοινωνία ενυπάρχει στα μουσικά έργα και το μουσικό υλικό, η οικονομική βάση της μουσικής είναι το στοιχείο στο οποίο η σχέση της με την κοινωνία πραγματώνεται και συνεπώς η εξερεύνηση και η ανάλυσή του αποκαλύπτει μια περαιτέρω πλευρά της αλήθειας της μουσικής. Σ' αυτό το επίπεδο η προσοχή στρέφεται στη λειτουργία της ως εμπόρευμα και εξετάζεται πως η μουσική αφομοιώνεται ή αντιτίθεται στις σχέσεις παραγωγής της υπάρχουσας κοινωνίας. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται εδώ στη μουσική ερμηνεία και την αναπαραγωγή οι οποίες φέρνουν τη μουσική στην κοινωνία και ως εκ

τούτου έχουν ιδιαίτερη σημασία για την κοινωνιολογία της μουσικής. Η αναπαραγωγή των έργων μεταβάλλει τη λειτουργία τους και αυτό που πρέπει να εξετάζεται έντονα είναι πώς η οικονομική βάση, η κοινωνική οργάνωση, και η παραγωγή και αναπαραγωγή της μουσικής συνδέονται ειδικά. Η κοινωνιολογία της μουσικής δεν πρέπει να αρκестεί στη δήλωση κάποιων δομικών ομοιοτήτων αλλά να δείξει συγκεκριμένα πως οι κοινωνικές συνθήκες εκφράζονται σε τύπους μουσικής και πως καθορίζουν τη μουσική, άρα να προχωρήσει σε μια αποκρυπτογράφηση της μουσικής. (ό. π. 223). Με άλλα λόγια ο σκοπός της κοινωνιολογίας 'δεν είναι να ρωτήσει πως λειτουργεί η μουσική, αλλά μάλλον πως στέκεται σε σχέση με τις βασικές αντινομίες της κοινωνίας, εάν τις αντιμετωπίζει, τις κυριεύει ή τις αφήνει να υπάρχουν ή ακόμα και τις συγκαλύπτει' – όλα αυτά κατανοημένα έμφυτα, με όρους δομής των μουσικών έργων (Adorno στο Paddison 1993, 96). Από αυτήν ακριβώς τη στάση της μουσικής κρίνεται και ο ιδεολογικός της χαρακτήρας. «Η μουσική είναι ιδεολογική όταν οι συνθήκες της παραγωγής σε αυτήν αποκτήσουν υπεροχή έναντι των παραγωγικών δυνάμεων. Αυτό που θα πρέπει να αποδειχθεί είναι τι μπορεί να την κάνει ιδεολογική: επιφέρει μια ψευδή συνείδηση, μεταμορφώνεται έτσι ώστε να εκτρέπει από την κοινοτοπία της ύπαρξης, αντιγράφει και έτσι μόνο ενισχύει αυτό που υπάρχει και, πάνω απ' όλα, αφηρημένη επιβεβαίωση. ... Η ίδια προσοχή πρέπει να δοθεί στους τρόπους με τους οποίους οι ιδεολογίες κυριαρχούν στην πρακτική μουσική ζωή, δηλαδή, στις ιδεολογίες για τη μουσική» (Adorno 1976, 223-224). Μ' αυτό τον τρόπο βέβαια η κοινωνιολογία της μουσικής μεταβάλλεται σε μια θεωρητική κριτική της κοινωνίας και επιβάλλει ως υποχρέωση την επιδίωξη της αλήθειας της μουσικής, πράγμα που ισοδυναμεί με το ερώτημα αν η μουσική είναι μια σωστή ή λάθος συνείδηση. «Η κοινωνιολογία της μουσικής θα πρέπει να φωτίσει τι σημαίνει να επιδιώκεις τις εκδηλώσεις και τα κριτήρια μιας τέτοιας συνείδησης στη μουσική» (ό. π. 224). Μαζί μ' αυτό πρέπει να ερευνηθούν οι ιστορικές, κοινωνικές και εσωμουσικές συνθήκες της μουσικής συνείδησης. Εδώ αναπόφευκτα ξεπροβάλλει το πρόβλημα εάν στη μουσική μπορεί να υπάρξει ένας σαφής διαχωρισμός της κοινωνικά σωστής συνείδησης από την ιδεολογία ή εάν τα δύο διαπερνούν το ένα το άλλο και γιατί.

Η σχέση –ή μάλλον η αντίθεση– μεταξύ παραγωγικών δυνάμεων και συνθηκών παραγωγής δεν έχει να κάνει μόνο με την αληθή και ψευδή συνείδηση αλλά και με τη σχέση μεταξύ των δύο σφαιρών: της υψηλής, σοβαρής και της χαμηλής, δημοφιλούς μουσικής. Η διάκριση αυτή –που πιθανολογεί πως προέρχεται από τον κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας και τις παλιότερες ταξικές σχέσεις– σταδιακά παγώνει, πραγματοποιείται και τελικά γίνεται διαχειρίσιμη, εμπεδώνεται στις συνειδήσεις και κυριαρχεί στις συνθήκες παραγωγής με σοβαρότατες συνέπειες. Όπως χαρακτηριστικά το εκφράζει ο Adorno, η διάκριση βρίσκει «την ηχώ της μεταξύ των ακροατών που φαίνεται να επιμένουν στη μία ή την άλλη. ... Η αντίθεση παραγωγικών δυνάμεων και συνθηκών παραγωγής γίνεται κατάφωρη στη διχοτομία: οι παραγωγικές δυνάμεις πιέζονται στην υψηλότερη, οιονεί προνομιακή σφαίρα, απομονώνονται και ως εκ τούτου γίνονται ένα κομμάτι της ψευδούς συνείδησης ακόμη και όταν αναπαριστούν τη σωστή. Η χαμηλότερη σφαίρα υπακούει τις κυρίαρχες συνθήκες της παραγωγής. Μια κριτική κοινωνιολογία της μουσικής θα πρέπει να μάθει λεπτομερώς γιατί σήμερα-σε αντίθεση με πριν από εκατό χρόνια-η λαϊκή μουσική είναι κακή, αναγκασμένη να είναι κακή, χωρίς εξαίρεση» (ό. π. 225).

Σε αντιστοιχία με τις μετέωρες αυτές αντιθέσεις έχουμε στη σφαίρα των ακροατών τη διαφοροποίηση της πρόσληψης από την κατανάλωση. Παρόλο που η εστίαση είναι στο έργο και το κοινωνικό του περιεχόμενο –αφού η διανομή και η κατανάλωση εξαρτώνται από την παραγωγή- η σφαίρα αυτή δεν αφήνεται αδιερεύνητη. Ότι διαφοροποιεί την πρόσληψη από την κατανάλωση όπως και τα προβλήματα που σχετίζονται με καθένα απ' αυτά είναι ένα άλλο κομμάτι που παραπέμπεται στην εμπειρική έρευνα με την ίδια πάντα κατεύθυνση: τα θεωρήματα που παράγονται από την κριτική φιλοσοφική προσέγγιση να απορριφθούν ή να επιβεβαιωθούν και πιθανώς να διευρυνθούν από την έρευνα. Σε κάθε όμως περίπτωση τα θεωρήματα δεν πρέπει να εστιάζουν αποκλειστικά στις συνθήκες της μουσικής πρόσληψης/κατανάλωσης αλλά να παίρνουν πάντα υπόψη την κοινωνική μεσολάβησή τους. Η κοινωνιολογία του Adorno έχει ως πρόταγμα την κοινωνική και ατομική απελευθέρωση αναγνωρίζοντάς τα ως προϋποθέσεις ικανοποίησης του ανθρώπινου αιτήματος για ευτυχία. «Η κοινωνιολογία της μουσικής είναι κοινωνική κριτική συμπληρωμένη μέσω της κριτικής της τέχνης» (ό. π. 63) δηλώνει ο ίδιος. Ωστόσο η πολυδιάστατη και πολυεπίπεδη σκέψη του σε συνδυασμό με την στρατευμένη τοποθέτησή του και το ιδιότροπο στυλ γραφής του- για το οποίο ειπώθηκε πως προσομοιάζει με μουσική σύνθεση- μετέτρεψαν σε επίπονη και χρονοβόρα διαδικασία την σφαιρική κατανόησή του και σαν αποτέλεσμα απέκτησε ένθερμους υποστηρικτές αλλά κυρίως φανατικούς αντιπάλους εξαιτίας των οποίων έγινε τελικά του συρμού μια ιδιαίζουσα προσπάθεια αποκαθήλωσης του. Μια μεγάλη γκάμα ανθρώπων, από μεταπτυχιακούς φοιτητές έως και μεγάλους θεωρητικούς όλων των ειδών, επέλεξαν να αποσπάσουν ένα κομμάτι από τα γραπτά του και ακτινογραφώντας το πολλαπλά να επιτεθούν στα τρωτά σημεία του υπονοώντας πως τα όποια συμπεράσματα εφαρμόζονται στο σύνολο του έργου του. Γεγονός ωστόσο παραμένει πως δύσκολα θα έκανε κανείς ένα βήμα στη μελέτη των σχέσεων μουσικής και κοινωνίας χωρίς να αναφερθεί στον Adorno. Θεωρείται έτσι από πολλούς πως αυτός ήταν που καθιέρωσε την κοινωνιολογία της μουσικής.

Η δουλειά του Adorno παραμένει σημαντική γιατί η κοινωνιολογία του της μουσικής - αντίθετα από τις άλλες- έχει στο κέντρο της την ίδια τη μουσική, για την ακρίβεια αυτό καθαυτό το συγκεκριμένο κάθε φορά μουσικό αντικείμενο. Ακόμα περισσότερο δεν καθοδηγείται από αστόχαστες και συχνά ψευδείς κοινωνικές ανάγκες όπως εκείνα τα στοιχεία για τα οποία ενδιαφέρεται η βιομηχανία της κουλτούρας αλλά από μια φιλοσοφία που επιδιώκει -και μπορεί να προσφέρει- την κατανόηση της ουσίας, τη συμφιλίωση των αντιθέσεων και τελικά την αλήθεια. Εύκολα θα συμπέραινε κανείς πως η φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής θα είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας αισθητικής θεωρίας που θα λειτουργούσε σαν βασικός πόλος της κοινωνιολογίας της μουσικής. Ο Φώτης Τερζάκης μιλώντας για την σημασία της αισθητικής στον Adorno όπως και σε ολόκληρη τη Σχολή της Φραγκφούρτης δίνει την πλήρη διάστασή της: «δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι υπάρχει εδώ μία συστηματική φιλοσοφία η οποία περιέχει, εκτός των άλλων τομέων, και μια αισθητική: στην πραγματικότητα, η φιλοσοφία αυτή είναι ριζωμένη εξ ολοκλήρου μέσα στην αισθητική, πηγάζει απ' άκρου εις άκρον από την αισθητική σφαίρα. (Τερζάκης 2007, 240). Ακριβώς αυτή η 'αισθητικοποίηση' της θεωρίας αποτελεί το κυριότερο χαρακτηριστικό της κοινωνιολογίας του Adorno. Μέσω αυτής η τέχνη αποκτά σημασία όχι μόνο σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο αλλά και πέραν αυτών. Ο συνδυασμός της εξωτερικής υλιστικής προσέγγισης των κοινωνικών επιστημόνων με την αισθητική υπόσχεται να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών

προσεγγίσεων. Η αντιμετώπιση της τέχνης ως απλό αποτέλεσμα κοινωνικών διαδικασιών τη μετατρέπει σ' έναν αδιαφοροποίητο σωρό τετριμμένων πραγμάτων. Η αισθητική είναι χάρτης για να κινηθείς μέσα στα σκοτεινά ερέβη της 'καλλιτεχνικής' παραγωγής. Γι αυτό κάθε κοινωνική επιστήμη που την αγνοεί πηγαίνει στα τυφλά αν και με την εργαλειακή ταχύτητα που της δίνει η εφαρμογή των θετικιστικών μεθόδων. Αποτέλεσμα η σφοδρή πρόσκρουσή της ή η τυφλή υποταγή της σε εξωκαλλιτεχνικές οδηγίες.

## Πολιτισμικές σπουδές

Τα μεταφρασμένα στις αρχές της δεκαετίας του 1970 κύρια έργα της σχολής της Φρανκφούρτης αποτέλεσαν τα 'πρωτο-κείμενα' χάρις στα οποία οι πολιτισμικές σπουδές κατάφεραν να επιβιώσουν, να αναπτυχθούν και να γίνουν ένα πεδίο εργασίας από μόνες τους (Hall 1990, 17). Το γεγονός ότι η σχολή της Φρανκφούρτης απέβλεπε στη ριζική αναθεώρηση και εκσυγχρονισμό του μαρξισμού αφού πίστευαν ότι «ο Μαρξ δεν είχε δώσει αρκετή προσοχή στην επίδραση του πολιτισμού στην σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία» (Giddens 2002, 502), αποτέλεσε ταυτόχρονα σημείο σύγκλισης αλλά και αντιπαράθεσης. Επειδή η σχολή της Φρανκφούρτης δεν συνδέεται με πολιτικούς αγώνες, δεν ασχολήθηκε με ερωτήματα πολιτικής στρατηγικής, θεωρεί πως η κατάσταση της εργατικής τάξης δεν παρέχει καμιά εγγύηση για μια ορθή γνώση, πως η λαϊκή κουλτούρα είναι ένα όργανο χειρισμού της μάζας και πως η αλήθεια μπορεί να διασωθεί σε μικρές αριθμητικά ομάδες, «οι εκπρόσωποι των αγγλικών cultural studies κατηγόρησαν τη Σχολή της Φρανκφούρτης για ελιτισμό και περιφρόνηση των κοινών ανθρώπων· πως περιγράφει και κρίνει τη ζωή τους με ελλιπή στοιχεία. Υποστηρίζουν ακόμη ότι είναι πολιτικά παραπλανητικό να αναφέρεται κανείς συνεχώς στην πολιτισμική και πολιτική παρακμή και να περιορίζει τις προοπτικές ανόδου μόνον σε ένα μικρό, απομονωμένο τμήμα των διανοουμένων» (Αποστολίδου 1994, 44). Αμφισβητώντας ότι η εκβιομηχάνιση και ο καπιταλισμός έχουν πλήρως διαφθείρει την αυθεντική λαϊκή κουλτούρα του παρελθόντος, διαχωρίζουν τη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα (popular culture) από τη μαζική κουλτούρα (mass culture) και θεωρούν ότι εκείνο που έχει σημασία είναι «να διερευνήσει κανείς πώς ακριβώς τίθεται το πρόβλημα της λαϊκότητας σε κάθε εποχή και σε κάθε κοινωνία. Ποια είναι τα κανάλια επικοινωνίας ανάμεσα στις πολιτισμικές μορφές και σε τι είδους κοινωνική διαστρωμάτωση αντιστοιχούν. Τούτο πάλι προϋποθέτει τη μελέτη των ίδιων των λαϊκών πολιτισμικών μορφών και όχι την εκ των προτέρων απόρριψή τους στο όνομα κάποιας θεωρητικής καθαρότητας» (ό. π. 43).

Σ' αυτή την προοπτική επιχειρείται ένας αναπροσδιορισμός των στόχων της κοινωνιολογίας της μουσικής. Ο Raymond Williams επιδιώκοντας να υπερβεί τις αδυναμίες των μελετών του πολιτισμού οι οποίες «συρρικνώνουν την 'κοινωνιολογία της συνείδησης σε κοινωνιολογία της γνώσης' και στη συνέχεια, μέσα στην παράδοση του εμπειρισμού, σε κοινωνιολογία των θεσμών της οργανωμένης γνώσης» (ό. π. 61), επιμένει στην «ενότητα της κοινωνικής, υλικής διαδικασίας». Τούτο σημαίνει τη δομική σύνδεση της κοινωνιολογίας με την αισθητική, της κοινωνιολογικής μελέτης των θεσμών, των μορφωμάτων και των επικοινωνιακών σχέσεων με την αισθητική ανάλυση των μορφών. Μια τέτοια σύνδεση των δρώντων και καθοριστικών σχέσεων της διαδικασίας με τα ενεργά 'προϊόντα' της, τις αισθητικές μορφές, σημαίνει την ανάδυση μιας καινούργιας μεθόδου



στην οποία η σημειωτική δεν είναι χωρίς ρόλο: «αν έχουμε μάθει να βλέπουμε κάθε έργο της κουλτούρας ως ‘σύστημα σημείων’ (και αυτό υπήρξε η σημαντική συμβολή της σημειωτικής αναφορικά με την κουλτούρα), μπορούμε στη συνέχεια να δούμε πως ένα σύστημα σημείων είναι καθεαυτό μια ορισμένη δομή κοινωνικών σχέσεων: ‘εσωτερικά’, κατά το ότι το σύστημα εξαρτάται από τις σχέσεις και μορφοποιείται μέσα στις σχέσεις· ‘εξωτερικά’ κατά το ότι το σύστημα εξαρτάται από τους θεσμούς και μορφοποιείται μέσα στους θεσμούς που το ενεργοποιούν (και που είναι ταυτόχρονα πολιτισμικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί θεσμοί). Καθ’ ολοκληρίαν κατά το ότι ένα ‘σύστημα σημείων’, όταν κατανοείται σωστά, αποτελεί συγκεκριμένη πολιτισμική τεχνική, και ταυτόχρονα ειδική μορφή πρακτικής συνείδησης» (Williams 1994, 343).

Οι ερευνητές των πολιτισμικών σπουδών φέρνουν στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους την κουλτούρα, μια έννοια που είχε βέβαια απασχολήσει τους πρώιμους θεωρητικούς της κοινωνίας αλλά γινόταν αντιληπτή με στενούς τρόπους: «υποκειμενική, ιδιωτική, θαμμένη στα μυαλά των ατόμων και γι αυτό απρόσιτη στην εμπειρική έρευνα. Υπάρχουν ακόμα απλοποιητικές συλλήψεις της κουλτούρας σαν μερικές (Παρσόνιες) αξίες ή απλά ‘στάσεις’ ή προτιθέμενες ιδεολογίες ή συσκευές για τη νομιμοποίηση ‘ενδιαφερόντων’ (στην ισχύ, πλούτο, κύρος, ευχαρίστηση) ή απλά ως μια ‘υπερδομή’ που εξυπηρετεί μια πιο στέρεα βάση. Επιπλέον η κουλτούρα περιπλέκεται με μη-παραγωγικές διχοτομίες όπως υλικό-ιδεατό, δομή-δράση, βολονταρισμός-ντετερμινισμός, εξωτερικοί περιορισμοί-εσωτερικός εαυτός. Σ’ αυτά τα πορτραίτα καταλήγουμε είτε με υπερβολικό βολονταρισμό ή με απόλυτο ντετερμινισμό, είτε η κουλτούρα εμφανίζεται εύπλαστη, μερικώς συμβολική χωρίς συγκεκριμένη σημασία και με λίγη αιτιολογική ισχύ.» (Hays 2000, 597). Η είσοδος των πολιτισμικών σπουδών διέυρνε την αντίληψη για την κουλτούρα και δημιούργησε εντάσεις με τους παραδοσιακούς ακαδημαϊκούς κλάδους σχετικά με το πώς πρέπει να γίνει η μελέτη της. Αν η αρνητική πλευρά αυτών των εντάσεων ήταν οι επιθέσεις των πολιτισμικών σπουδών ώστε να αποστασιοποιηθούν από ορισμένες από τις υφιστάμενες παραδόσεις στις ανθρωπιστικές επιστήμες, η θετική ήταν οι πολιτικές ερωτήσεις, η αναζήτηση των πολύπλοκων σχέσεων κουλτούρας και πολιτικής, η στρατηγική για την ανάπτυξη πρακτικών εργασιών που θα καθιστούσαν δυνατή την έρευνα που θα έπρεπε να γίνει για το σχηματισμό της σύγχρονης κουλτούρας, τα θεωρητικά μοντέλα που θα βοηθούσαν να διευκρινιστεί τι συμβαίνει. Όλα αυτά σχεδιάστηκαν σαν «μια σειρά από επιδρομές στα εδάφη άλλων επιστημονικών κλάδων» (Hall 1990, 16), κάτι που σημαίνει πως οι πολιτισμικές σπουδές εμπνεύστηκαν από μια ποικιλία θεωρητικών πηγών και συνεπώς δώσανε έμφαση στην άρθρωση μιας διεπιστημονικής μεθόδου.

Οι εξελίξεις αυτές αναζωπύρωσαν το ενδιαφέρον της κοινωνιολογίας για την κουλτούρα, η οποία έτσι κι αλλιώς δεν αποτελεί αποκλειστικότητα κανενός κλάδου, και, μέσα σε μια λογική που αντιπαρέρχεται τις διαφωνίες για τα όρια των κλάδων και αναγνωρίζει τη συνάφεια των επιστημών, συντελείται η ‘πολιτισμική στροφή’ (cultural turn). Οι κοινωνιολόγοι που συμμετέχουν σ’ αυτή βλέπουν την κουλτούρα σαν

«ένα κεντρικό, ισχυρό διαμορφωτή της κοινωνικής ύπαρξης. Παρά τις επιμέρους διαφορές αναγνωρίζεται σαν ένα δομημένο συμβολικό σύστημα, ούτε στατικό, ούτε ομογενοποιημένο αλλά τόσο περιοριστικό όσο και ενδυναμωτικό, τόσο ισχυρό και σταθερό όσο και μεταμορφώσιμο. Περιλαμβάνει τη γλώσσα, τα σύμβολα, τις τελετές, τις καθημερινές πρακτικές, αξίες, κανόνες, ιδέες, κατηγορίες σκέψης και γνώσης, και

τα υλικά προϊόντα, τις θεσμικές πρακτικές και τους τρόπους ζωής που καθιερώνονται απ' αυτά. Δεν μειώνεται σε σχέσεις εξουσίας ούτε λειτουργεί απλά εξυπηρετώντας ορθολογικούς υπολογισμούς. Λειτουργεί σύμφωνα με κοινωνικά κατασκευασμένες λογικές που δεν είναι λιγότερο 'αληθινές' από το σχηματισμένο περιβάλλον που διεισδύουν. Και οι πολιτισμικές δομές δεν είναι περισσότερο εύπλαστες ή απρόσιτες από τις κοινωνικές μορφές που αναφέρονται ως κοινωνική δομή συμπεριλαμβανομένου του καπιταλισμού, της γραφειοκρατίας, του κράτους, των κοινωνικών δικτύων, των κοινωνικών τάξεων, των ομάδων κύρους, των δυναμικών του πληθυσμού, και τη διανομής των υλικών πηγών. Το θεωρητικό λάθος να διαχωρίζεται η δομή από την κουλτούρα είναι από τα βασικά προβλήματα που εμποδίζουν τους κοινωνιολόγους να αναγνωρίσουν την ισχύ και κεντρικότητα της κουλτούρας» (Hays, 2000, 597).

Ενώ οι θεωρητικές διαφωνίες δεν περιορίζονται μόνο στον ορισμό της κουλτούρας αλλά επεκτείνονται –με μεγαλύτερη ακόμα ένταση– στις εσωτερικές της διαφοροποιήσεις, οι σχέσεις της με το κοινωνικό περιπλέκονται σε τέτοιο βαθμό ώστε συχνά καθίσταται δύσκολο να διαχωριστούν μεταξύ τους. Ωστόσο δύσκολα θα μπορούσε να υποστηριχθεί η ιδέα μιας ισοδύναμης αναλογίας ή μιας μηχανικής ροής που καθορίζει την ανθρώπινη δράση. Έτσι προκύπτει η ανάγκη αναλυτικής διάκρισης της κουλτούρας από την κοινωνία, μια διάκριση που καθίσταται απαραίτητη σε πολλές νεώτερες αναπτύξεις που μέσα στη μεταμοντέρνα τάση προς το υποκειμένο όπως αυτό συγκροτείται στην εποχή της καθιέρωσης της μαζικής κοινωνίας, της ωρίμανσης της βιομηχανίας της κουλτούρας και του πολλαπλασιασμού των υποκουλτούρων, στράφηκαν στην καθημερινή ζωή και στον τρόπο που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν την κουλτούρα (ή τα αντικείμενά της). Όσο προφανές είναι πως οι προσεγγίσεις αυτές προκειμένου να διερευνήσουν τη χρήση της κουλτούρας θα πρέπει να ενδιαφερθούν για τα νοήματά της, άλλο τόσο είναι προφανές ένα σχίσμα με την 'επιστημονική' κοινωνιολογία που αγνοεί τον κεντρικό ρόλο των νοημάτων και των συστημάτων τους στην κοινωνική διαρρύθμιση (social order). Κάτι τέτοιο βέβαια μπορεί να φέρνει την κοινωνιολογία της κουλτούρας πιο κοντά στις πολιτισμικές σπουδές αλλά με κανένα τρόπο δεν τις ταυτίζει. Η σχετικά μεγάλη βαρύτητα που δίνουν οι πολιτισμικές σπουδές στο ρόλο μιας ηγεμονικής ισχύος που επιβάλει πολιτισμικά νοήματα και η συνεπαγόμενη αποδοχή μιας πολλαπλότητας υποκουλτούρων σαν πράξεις αντίστασης σ' αυτή την ηγεμονία, τις απομακρύνουν από την επιδιωκόμενη αποστασιοποίηση και αντικειμενικότητα των κοινωνικών επιστημών.

Σε κάθε περίπτωση τα σύνορά τους παραμένουν θολά όμως αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορούν να επιτευχθούν αμοιβαία οφέλη από ανταλλαγές μεθόδων και πρακτικών. Κάτι τέτοιο γίνεται ιδιαίτερα επιτακτικό για την κοινωνιολογία της μουσικής αν λάβουμε υπόψη ότι επειδή καμία μουσική δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την κοινωνία και επηρεάζεται από το κοινωνικό υπόβαθρο των δημιουργών της και των ακροατών της, η μελέτη της επιβάλλεται να γίνει μέσα στην κουλτούρα αλλά και σαν κουλτούρα. Μια τέτοια μελέτη, ανεξάρτητα από το αν καταμεριστεί σε μια κοινωνιολογία του πολιτισμού και σε μια πολιτισμική κοινωνιολογία, θα πρέπει να αντιμετωπίσει εξ αρχής το ζήτημα των ταξινομήσεων οι οποίες δεν μπορούν να είναι αναμφίβολες εξαιτίας της παρέμβασης των διάφορων πολιτισμικών 'λογικών'. Εδώ περιλαμβάνεται όχι μόνο η ισχυρή ταξινομητική διάκριση της υψηλής από την χαμηλή κουλτούρα αλλά και η αγωνιώδης ανεύρεση γενικών

προτύπων που θα χρησιμεύσουν στην ταυτοποίηση των πολιτισμικών αντικειμένων, των μουσικών κομματιών εν προκειμένω, ένα ζήτημα που σχετίζεται βέβαια και με τις ευρύτερες σημασίες που μπορεί να αποδίδονται ή να κατέχονται από τα αντικείμενα αυτά.

Συμπερασματικά, πέρα από τις αντιλήψεις και μεθόδους των κλασικών κοινωνικών στοχαστών και πέρα από την πλειάδα των νεώτερων αναπτύξεων, η σύνδεση της κουλτούρας και των ροών της με την καθημερινή ζωή και η αναγνώρισή της σαν ένα ιστορικό-κοινωνικό φαινόμενο, ο συσχετισμός των πολιτισμικών αντικειμένων με το νόημα και την ηγεμονία, οι επιδράσεις της λεγόμενης 'μεγάλης διάκρισης' της υψηλής από τη χαμηλή κουλτούρα και η ανάδειξη των σημαντικών πλευρών των φαινομένων μέσω των ταξινομήσεων, αποτελούν τις κύριες περιοχές και τα συχνά ασύμβατα πεδία όπου μπορεί να λάβει χώρα η διερεύνηση των σχέσεων της κοινωνίας με τη μουσική. Ακριβώς εκεί, ελυσόμενη ανάμεσα σ' αυτές τις θεωρητικές αναζητήσεις και προσεγγίζοντας διαθεματικά, θα προσπαθήσει να συγκροτηθεί μια κοινωνιολογία του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΙΔΗ

*Το διακύβευμα των αγώνων με αφορμή  
το νόημα του κοινωνικού κόσμου  
είναι η εξουσία πάνω στα ταξινομικά σχήματα  
και στα συστήματα ταξινόμησης*

Pierre Bourdieu

*Βλέπει τώρα κανείς τα είδη να αλληλομπλέκονται  
σε αδιέξοδο σύμπλεγμα – σημάδια αναζήτησης  
ενός στόχου που δεν δίνεται πια καθαρά και ρητά.*

Georg Lukács "Theory of the Novel"

Σύμφωνα με το νόημα του όρου, το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» είναι ένα μουσικό είδος (genre).<sup>11</sup> Η δυσκολία καθορισμού του δεν προκύπτει απλώς από τις περιεχόμενες στον όρο αντιφατικές έννοιες αλλά και από την δυσκολία καθορισμού της έννοιας του είδους για την οποία δεν υπάρχει μια ετυμολογικά κοινή γνώση παρά μόνο μεγάλες περιοχές έντονων διαφωνιών. Από την αρχαία φιλοσοφία ως και τη σύγχρονη σημειολογία η έννοια της κατηγορίας έλαβε διάφορα και συχνά αντικρουόμενα νοήματα.<sup>12</sup> Ξεκάθαρο ωστόσο παραμένει το γεγονός πως κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα έχει μια μορφή, ακόμα και η απλούστερη συνειδησιακή λειτουργία συναρτάται με κατηγορίες και τυπολογίες προκειμένου να μη χανόμαστε στις λεπτομέρειες μιας ατέλειωτης πολλαπλότητας και πως χρειαζόμαστε την έννοια του είδους προκειμένου να μιλήσουμε για τη μουσική. Η σημασία του θα βαίνει συνεχώς αυξανόμενη όσο επεκτείνεται η πολυπλοκότητα του εμπειρικού κόσμου και η ειδολογική κατηγοριοποίηση της μουσικής θα γίνεται συνεχώς πιο αναγκαία προκειμένου να καθίσταται διαχειρίσιμη η τεράστια και καθημερινώς αυξανόμενη ποσότητα μουσικής παραγωγής. Εξάλλου η ίδια η έννοια της μουσικής είναι συνδεδεμένη με την κατηγορηματική διαφορά και «δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα όπως 'γενική μουσική', μόνο ειδικές μουσικές» (Holt 2007, 2).

Η εξέταση των σχέσεων κοινωνίας – μουσικής μέσω της χρήσης της έννοιας του είδους μπορεί να μας δώσει μια εναλλακτική θέαση γεγονότων χιλιοειπωμένων αν και ελάχιστα αναλυμένων. Η γέννηση, η ανάπτυξη και ο θάνατος των μουσικών ειδών δεν μας πληροφορούν απλώς για τον τρόπο που η κατανόηση των αφηγημάτων παίρνουν μορφή

<sup>11</sup> Αν και θα ήταν σωστότερο –τουλάχιστον γλωσσολογικά- να μιλάμε για (μουσικό) γένος, λέξη από την οποία εξάλλου προέρχεται κι ο όρος genre, θα χρησιμοποιηθεί εδώ ο όρος 'είδος' που τελικά επικράτησε στην πλειοψηφία των κειμένων και στην ορολογία των δισκογραφικών εταιρειών.

<sup>12</sup> Για μια περίληψη της ιστορικής εξέλιξης της έννοιας βλέπε στο Fabbri 1999.

στη μουσική αλλά και για το πώς διευθετούνται λειτουργικά και ιδεολογικά οι αντιφάσεις μεταξύ αυτών των αφηγημάτων. Το πώς γίνεται, για παράδειγμα, να συμβιβάζεται και να διευθετείται το αφήγημα της Ελληνικής συνέχειας και μοναδικότητας με κείνο του μοντερνισμού, ή γιατί η συγκρότηση της σύγχρονης Ελληνικής ταυτότητας στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> βασίστηκε στο λαϊκό και όχι στο δημοτικό, με λίγα λόγια ότι έγινε και δεν έγινε στον τομέα της μουσικής τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο μπορούν να παρασταθούν μέσω της ιστορίας των ειδών. Αυτό βέβαια απαιτεί τη συγκρότηση μιας έννοιας του είδους πολύ πιο διευρυμένη από κείνη που χρησιμοποιήθηκε στην παραδοσιακή μουσικολογία που ασχολούμενη με το έντεχνο δεν έδινε τόσο σημασία στο γεγονός ότι τα είδη είναι ριζωμένα σε διαφορετικές κοινωνικές σφαίρες, γεγονός πιο αξιοπρόσεκτο στη λαϊκή μουσική (που εντωμεταξύ έχει εξελιχθεί σε μια πανίσχυρη πολιτισμική και οικονομική δύναμη). Αφού λοιπόν κάνω μια σύντομη παρουσίαση των αντιλήψεων, θεωριών και χρήσεων του είδους στη μουσική θα προχωρήσω σε μια εφαρμογή του στο σύστημα της Ελληνικής λαϊκής μουσικής μέσα από μια συνθετική άποψη που ενώ θα ενδυναμώνει το κοινό έδαφος μεταξύ μουσικολογίας, κοινωνιολογίας, πολιτισμικών και λαϊκών σπουδών, δεν θα λειτουργεί ασφυκτικά, ούτε θα εκβιάζει συμπεράσματα αλλά θα αφήνει χώρο στην ποικιλία των προσεγγίσεων.

## Οι θεωρίες για τα μουσικά είδη<sup>13</sup>

Ο Carl Dahlhaus ιχνηλατώντας τις αντιλήψεις για τη μουσική από την Αριστοτελική παράδοση ως τον μοντερνισμό διαπιστώνει μια υποχώρηση του κοινωνικού ρόλου της μουσικής η οποία σχετίζεται με την αυτονομία του μουσικού έργου τέχνης, τη χειραφέτησή του από εξωτερικούς σκοπούς, τον εξοβελισμό των ηθικών αιτημάτων. Έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα

«...το έργο αποτελούσε πρωταρχικά παράδειγμα ενός είδους, στην παράδοση του οποίου εντασσόταν όπως το άτομο σε μια διαδοχή γενεών, μια παράδοση, η οποία το ξεπερνά και επιβιώνει πέρα απ' αυτό. Αποτελούσε λιγότερο ένα απομονωμένο κλειστό όλο, μια βασιζόμενη στον εαυτό της ατομικότητα και περισσότερο διαμόρφωνε έναν τύπο, από την ιστορική, επί δεκαετίες ή και αιώνες αναπτυσσόμενη υπόσταση του οποίου τρεφόταν και με τον οποίο έπρεπε ο ακροατής να το συσχετίσει προκειμένου να το καταλάβει.» (Dahlhaus 2000, 42).

Έκτοτε, το έργο τέχνης υπάρχει όχι εξαιτίας των λειτουργιών του αλλά εξαιτίας της δικής του «ιδιαιτέρας εσωτερικής πληρότητας» η οποία το εμποδίζει να είναι μέρος ενός περιεκτικότερου όλου στο οποίο να υποτάσσεται. Η αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη», γέννημα της ανόδου μιας νέας τάξης που ύμνησε την αξία και την ελευθερία του ατόμου, γέννησε τα μεγάλα, αυθεντικά και μεμονωμένα έργα που αμφισβήτησαν και εν τέλει αποτίναξαν τα καταπιεστικά δεσμά του είδους.

<sup>13</sup> Πολλές από τις απόψεις που παρουσιάζονται εδώ δεν είναι καν θεωρίες, με την έννοια ενός συστηματικά οργανωμένου συνόλου κανόνων, αλλά απλά ανεξάρτητες γνώμες για την έννοια του είδους. Επίσης πολλοί από τους λόγους αναφέρονται στα λογοτεχνικά είδη αλλά μεταφέρω εδώ μόνο ότι μπορεί να βρει εφαρμογή και στα μουσικά.

«...το ιδιαίτερο, το ανεπανάληπτο είναι ουσιαστικότερο από το γενικό, το οποίο μοιράζεται με άλλα κομμάτια που έχουν το ίδιο όνομα. Η έννοια του είδους δεν προτάσσεται πλέον των μεμονωμένων έργων, αλλά ξεθωριάζει και μεταβάλλεται σε αφηρημένη γενική έννοια, η οποία έχει εκ των υστέρων εξαχθεί από ατομικά δημιουργήματα, τα οποία κατά τον 20ό αιώνα σε τελική ανάλυση μόνο δια της βίας μπορούν να συμπεριληφθούν σε ένα είδος.» (Dahlhaus 2000, 43).

Αυτή την αντικατάσταση και ανατροπή της θεωρίας των ειδών από θεωρίες για την ατομική δημιουργικότητα, την καινοτόμο ευφυΐα και την κίνηση της ατομικής φαντασίας πέρα από τους περιορισμούς των μορφών του παρελθόντος, ο Raymond Williams την συγκρίνει με τα τεκταινόμενα στην κοινωνική θεωρία της ιδιοκτησίας όπου σταθεροί κανόνες και λειτουργίες αντικαταστήθηκαν με μια κοινωνική θεωρία της ατομικής ανάπτυξης. Αλλά όπως η αστική κοινωνική θεωρία δεν τελειώνει στον ατομικό φιλελευθερισμό και προχωράει σε νέους πρακτικούς ορισμούς τάξεων ατόμων, έτσι και η αστική λογοτεχνική θεωρία δεν τελειώνει σε θεωρίες ατομικής δημιουργικότητας και ιδιοφυΐας. Το είδος μπορεί να έχασε τη νέο-κλασική γενικότητα και την αίσθηση της συγκεκριμένης ρύθμισης αλλά όπως και στον ατομικό φιλελευθερισμό δεν εγκαταλείφθηκε αλλά συμπληρώθηκε. Υπήρχαν ακόμα πράγματα που ένα είδος μπορούσε ή δεν μπορούσε να κάνει και ταυτόχρονα μέσα στις γενικές κατηγοριοποιήσεις η ποικιλία της πρακτικής αναγνωρίστηκε, με τον πολλαπλασιασμό των ειδών και των υπο-ειδών. Αν και σ' αυτό ο Williams αναγνωρίζει «τα ερείπια ενός είδους εμπειρικού που αναπαριστά τουλάχιστον τρεις τύπους ταξινόμησης: με βάση τη μορφή, το θέμα και το προτιθέμενο κοινό, για να μην πούμε για τους συνδυασμούς τους» (Williams 1978, 182), βρίσκει μια τέτοια αντίδραση πιο σημαντική από την συνεχιζόμενη επιβολή αφηρημένων κατηγοριών, όπως στον αναβιωμένο νέο-κλασικισμό που βλέπει όλη την πρακτική σαν παραλλαγές από ήδη καθιερωμένες ιδεατές φόρμες. Αλλά αυτό το πρόβλημα της πολύπλοκης σχέσης μεταξύ εμπειρικού και ιδεαλισμού εμφανίζεται και στη Μαρξιστική αποτίμηση του είδους τόσο όταν στην (αποδεχόμενη) ακαδημαϊκή κατηγοριοποίηση προστίθενται κοινωνικές και ιστορικές σημειώσεις και εξηγήσεις, όσο και σε πιο Εγγελιανές θεωρήσεις, όπως του Lukács, όπου τα είδη καθορίζονται σε σχέση με την εσωτερική τους συνάφεια με την 'ολότητα'.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Η έννοια της ολότητας στον Lukács είναι θεμελιώδης για την υποστήριξη του ρεαλισμού. Αντλώντας από την άποψη του Marx ότι οι σχέσεις παραγωγής σε κάθε κοινωνία συγκροτούν ένα όλο, ισχυρίζεται πως η οικονομική και ιδεολογική θεωρία του καπιταλισμού, μαζί με την βαθειά επιρροή του στις κοινωνικές σχέσεις συνιστούν μια αντικειμενική ολότητα που λειτουργεί ανεξάρτητα από την ανθρώπινη συνείδηση. «Γι' αυτόν ένα μεγάλο έργο πρέπει να είναι ολότητα, που σημαίνει, ενότητα μορφής και περιεχομένου, υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας, με την προτεραιότητα να δίνεται πάντα στο περιεχόμενο όπως ο αντικειμενικός κόσμος προηγείται του υποκειμενικού» (Wellek 2004, 51). Η αντικειμενική ολότητα στην τέχνη είναι η αντανάκλαση των αντιφάσεων ή των διαλεκτικών εντάσεων μεταξύ των κοινωνικών αντικειμένων, των κοινωνικών τάξεων, του ατόμου και της κοινωνίας κλπ. Για να εκπληρώσει την πολιτική της λειτουργία η τέχνη πρέπει να ανακλά την ολότητα της κοινωνικής πραγματικότητας όχι με το να γίνεται όπως αυτή αλλά με το να παίρνει την κατάλληλη μορφή για αυτή την ανάκλαση. Συνδέοντας την ολότητα με τα είδη ο Lukács πετυχαίνει κατανόηση αλλά –σύμφωνα με τον Williams - δεν ξεπερνά «το πρόβλημα της κινητικότητας της κατηγορίας της ολότητας μεταξύ μιας ιδεατής (όχι αλλοτριωμένης) κατάστασης και ενός εμπειρικού (αλλά τότε επίσης διαφοροποιημένου) κοινωνικού όλου». (Williams 1978, 182).

Για τον Williams προκειμένου μια κοινωνική θεωρία να καταστεί επαρκής πρέπει να αναγνωρίσει δύο γεγονότα:

«πρώτον, ότι υπάρχουν καθαρές κοινωνικές και ιστορικές σχέσεις μεταξύ συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών και των κοινωνιών και των περιόδων στις οποίες δημιουργούνται ή ασκούνται· δεύτερον, υπάρχουν αναμφίβολες συνέχειες των λογοτεχνικών μορφών μέσα και πέρα από τις κοινωνίες και περιόδους με τις οποίες έχουν τέτοιες σχέσεις. Στη θεωρία του είδους, τα πάντα εξαρτώνται από το χαρακτήρα και τη διαδικασία αυτών των συνεχειών.» (Williams 1978, 183).

Κάνοντας κατόπιν τον απαραίτητο διαχωρισμό μεταξύ ονομαστικής και ουσιαστικής συνέχειας προχωράει στην ανάλυση των στοιχείων με βάση τα οποία γίνονται οι συγκριτικές παραθέσεις στη θεωρία του είδους: πρόκειται για τον τρόπο αφήγησης, τον τρόπο που συντίθεται η γραφή και το περιεχόμενο. Τόσο τα ίδια όσο και οι συνδυασμοί τους είναι υποκείμενα σε κοινωνική, πολιτισμική και ιστορική μεταβολή. Αν και θεωρεί αδύνατο να συνδυαστούν αυτά τα διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης σε οριστικές φόρμες, πρέπει να αναγνωρίζονται εμπειρικά και κάθε θεωρία είδους πρέπει απ' την αρχή να τα ξεχωρίζει. Η προσπάθειά του είναι να κατανοηθεί η καλλιτεχνική πράξη σαν «ιστορική πρακτική μέσα στην κοινωνική υλική διαδικασία» (ό. π. 184) και γι αυτό στρέφεται προς τους καθοριστικούς παράγοντες (determinants). Μέσω αυτών η κοινωνική υλική διαδικασία επιδρά στη διαμόρφωση της μορφής των βασικών στοιχείων, εκφράζεται δηλαδή αφαιρετικά σε διαφορετικά επίπεδα και απαιτείται για κάθε τέχνη η αναγνώριση και διερεύνηση των σύνθετων σχέσεων μεταξύ αυτών των διαφορετικών μορφών κοινωνικής υλικής διαδικασίας, συμπεριλαμβανομένων των σχέσεων μεταξύ των διαδικασιών σε κάθε ένα απ' αυτά τα επίπεδα. Είναι ακριβώς σ' αυτό το σημείο που το είδος μπορεί να γίνει «μια νέα μορφή ουσιώδους μαρτυρίας».

Ενώ όμως απ' τη σκοπιά του Williams «το είδος δεν είναι ούτε ένας ιδεατός τύπος ούτε μια παραδοσιακή τάξη, ούτε μια ομάδα τεχνικών κανόνων» (ό. π. 185), οι ορισμοί ήταν κλειδί προς την αυτονομία της λαογραφίας και έτσι το είδος έγινε ένας όρος ακαδημαϊκής ύπαρξης της (Trudier 1995). Η κατεύθυνση προς την έννοια του είδους φάνηκε αναπόφευκτη στο αρχικό στάδιο έρευνας, τη συλλογή. Εκεί εξ αρχής ορθώθηκε το πρόβλημα της επιλογής των κειμένων, το λεγόμενο «δίλημμα του εμπειριστή»: καθορίζουμε το είδος στη βάση μιας ανάλυσης κειμένου το οποίο μόνο μετά την ανάλυση μπορεί να καταταχθεί σε είδος. Ο Andrew Tudor (2003, 5) αναφέρει τις δύο λύσεις : 1) ταξινομούμε σύμφωνα με a priori κριτήρια που εξαρτώνται από τον κριτικό σκοπό και 2) οδηγούμαστε σ' ένα κοινό πολιτισμικό consensus για το τι συνιστά ένα συγκεκριμένο είδος και μετά το αναλύουμε λεπτομερώς. Αυτή η δεύτερη λύση ακολουθήθηκε στις περισσότερες χρήσεις του είδους. Έτσι η αναπόφευκτη κατάληξη ήταν η μελέτη των συμβάσεων. Τα κρίσιμα στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα είδος δεν είναι μόνο εσωτερικά χαρακτηριστικά του κειμένου αλλά εξαρτώνται και από την κουλτούρα στην οποία λειτουργούμε.

Αλλά και οι ανθρωπολογικές και ψυχολογικές έρευνες της λαογραφίας στράφηκαν προς το είδος έτσι που αυτό χρησιμοποιήθηκε σαν μεθοδολογικό παράδειγμα που κατέστησε δυνατή τη διατύπωση προβλημάτων και την πρόταση λύσεων. Προωθήθηκε για διπλό σκοπό: παρείχε ένα σύστημα ταξινόμησης και εννοιολογικό πλαίσιο για άρθρωση



χαρακτηριστικών των ανεξάρτητων στοιχείων μέσα στην ταξινόμηση. Οι αρχικές προσπάθειες τον 19<sup>ο</sup> και αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα να σταθεροποιηθεί η έννοια έδωσαν τα μέσα του 20<sup>ου</sup> τη θέση τους στην αναγνώριση ότι κάθε σύστημα ταξινόμησης είναι πάντα εξελισσόμενο, πάντα υποκείμενο σε νέες υποομάδες και νέες κατηγορίες. Ο Dan Ben-Amos συγκεντρώνει τα τέσσερα διαφορετικά νοήματα κάτω από τα οποία εντάχθηκαν ο όρος είδος και οι συσχετισμοί του κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων:

1)σαν ταξινομικές κατηγορίες· όπου εισάγονται αρχές τάξης στον αχανή όγκο των πληροφοριών με την καθιέρωση χαρακτηριστικών, φορμών και θεμάτων ως κριτήρια για την οργάνωση και αποκαλύπτονται πρότυπα στην πολλαπλότητα των λεπτομερειών και των ατομικών περιπτώσεων. Το είδος δεν καθορίζεται σαν εννοιολογική κατηγορία και είτε θεωρείται δεδομένο είτε γίνεται κριτήριο υποδιαιρέσεων.

2)σαν μόνιμες μορφές· όπου τα είδη θεωρούνται σαν πραγματικές πολιτισμικές οντότητες οι οποίες μένουν σταθερές παρόλο που η κοινωνία εξελίσσεται και συνεπώς ακολουθούν μια καθοδική ιεράρχηση ή περιθωριοποιούνται (εξελικτική προσέγγιση), είτε παίζουν έναν ενεργό ρόλο στα κοινωνικά συμβάντα, είναι μέσα προς ένα σκοπό που εξυπηρετεί κοινωνικές και πνευματικές ανάγκες (λειτουργική προσέγγιση), είτε, τέλος, επιδιώκεται η ανακάλυψη των χαρακτηριστικών του κάθε είδους και η σχέση τους με τις αντίστοιχες φόρμες, χωρίς να έχει ξεκαθαριστεί αν τα χαρακτηριστικά είναι παγκόσμια και κοινά σε όλες τις κουλτούρες (δομική-μορφολογική προσέγγιση).

3)σαν εξελίξιμες μορφές· όπου η βασική ιδέα είναι ότι στις ρίζες κάθε είδους υπάρχει ένα διακριτό πεδίο νοήματος το οποίο μέσα στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού εξελίσσεται από απλές σε πιο σύνθετες μορφές. Η ιστορία των ειδών παραλληλίζεται με την ιστορία των ανθρωπίνων υπάρξεων.

4)σαν μορφές λόγου· όπου τα είδη θεωρούνται σαν διακριτές μορφές λόγου. Κάθε είδος έχει τα δικά του ρητορικά χαρακτηριστικά, λεξιλόγιο, διάθεση προς την πραγματικότητα, συμβολικά νοήματα. Σαν μορφή λόγου κάθε είδος συνιστά μια οντολογική ουσία με μια καθορισμένη ομάδα σχέσεων μεταξύ γλώσσας, συμβόλων και πραγματικότητας. Κάθε μοτίβο ή θέμα που ενσωματώνεται σε μια τέτοια ομάδα υπόκειται στους κανόνες που κυριαρχούν σ' αυτήν (Ben-Amos 1976).

Στην πραγματικότητα, οι λαογράφοι στην προσπάθειά τους να συστηματοποιήσουν το υλικό τους συνέχισαν μια παλιά συζήτηση για τη σχέση μερικού – γενικού. Ο Adorno παρενέβη σ' αυτήν χρησιμοποιώντας την διαλεκτική: βρίσκει το ουσιαστικό στοιχείο των ειδών και των μορφών «στις ιστορικές ανάγκες των υλικών τους»<sup>15</sup>(Adorno 2000, 340) και ερμηνεύει το σχηματισμό των ειδών σαν μια διαλεκτική γενικού-ειδικού της οποίας πάγια θέση είναι ότι το ειδικό-μερικό είναι το γενικό :

«Τα είδη διέπονται από τη διαλεκτική όσο και το ειδικό-μερικό. Προϊόν της ιστορίας και εφήμερα, έχουν παραταύτα κάτι κοινό με τις πλατωνικές ιδέες. Όσο πιο

15 Πρόκειται για κριτήριο με βάση το οποίο ο Adorno δεν περιλαμβάνει στη θεώρησή του τη λαϊκή μουσική την οποία –αντίθετα από την έντεχνη και την παραδοσιακή δημοτική- αντιμετωπίζει ως ένα τυποποιημένο καταναλωτικό προϊόν ανάξιο ενδελεχούς μελέτης.

αυθεντικά τα έργα, τόσο περισσότερο ακολουθούν μια αντικειμενική απαίτηση, την εσωτερική συμφωνία και συνοχή του πράγματος, η οποία είναι πάντοτε γενική.» (Adorno 2000, 342).

Μέσα απ' αυτή την οπτική η τέχνη γίνεται μοντέλο της διαλεκτικής, το έργο τέχνης είναι προϊόν μιας διαλεκτικής σχέσης, δεν είναι αυθαίρετη εφεύρεση ούτε και σύμβολο το οποίο θολώνει τη διαφορά ανάμεσα στο γενικό και το ειδικό· όπως στη διαλεκτική έτσι και στην τέχνη η διαφορά αυτή δεν εξαλείφεται. Ταυτόχρονα ο Adorno αναγνωρίζει την πρακτική χρησιμότητα της αναζήτησης κοινών στοιχείων μεταξύ των έργων :

«οι γενικές έννοιες των αισθητικών ειδών, που καθιερώνονταν ως κανόνες, έφεραν ασφαλώς πάντοτε την κηλίδα του διδακτικού στοχασμού, ο οποίος ήλπιζε ότι συνάγοντας γενικά χαρακτηριστικά μέσα από σημαντικά έργα θα διέθετε κριτήρια για τον προσδιορισμό της διαμεσολαβούμενης από την ατομοποίηση ποιότητας και για την εκτίμηση των έργων. Αλλά αυτές οι ενότητες γνωρισμάτων ποιότητας δεν είναι κατ' ανάγκη το ουσιώδες των έργων. Το είδος περιλαμβάνει την αυθεντικότητα των μεμονωμένων έργων.» (Adorno 2000, 341).

Η έννοια του είδους δίνει αφορμή στον Adorno για μια ακόμη επίθεση κατά του νομιναλισμού<sup>16</sup> σύμφωνα με τον οποίο τα διάφορα αντικείμενα που συνωστίζονται κάτω από μια ταμπέλα δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους, είναι απλώς αποτελέσματα μιας λογικής λειτουργίας. Πρόκειται για μια ιστορική τάση που μεταφέρθηκε στη θεωρητική αισθητική από τον Benedetto Croce που υποστηρίζοντας ότι κάθε έργο πρέπει να κρίνεται σύμφωνα με τη δική του αξία ακύρωσε τα είδη και το στοιχείο της γενικότητας. Αυτά όμως δεν υπάρχουν μόνο στο μυαλό των ερευνητών, δεν είναι απλές ονομασίες χωρίς περιεχόμενο (*flatus vocis*). Η ύπαρξή τους ωστόσο έχει κάτι ασταθές και φευγαλέο: μεταβάλλονται μαζί με την κοινωνική δομή. Κάθε φορά που εμφανίζεται μια καινούργια κοινωνική ομάδα με απαιτήσεις αναγνώρισης και οριοθέτησης, αναδύεται μαζί της και η αξίωση για τη δική της νέα μουσική που τώρα πια (από τον 18<sup>ο</sup> και εντεύθεν) δεν μένει ικανοποιημένη μέσα στα όρια των υπαρχόντων μουσικών ειδών. Μια τέτοια διαδικασία αναζήτησης του νέου, πολλαπλασιασμένη κάτω από τις μοντέρνες συνθήκες κοινωνικού κατακερματισμού και εμπορικής εκμετάλλευσης της ανάγκης των διάφορων κοινωνικών ομάδων να σηματοδοτούν την ύπαρξή τους, είχε τελικά σαν συνέπεια την υπονόμευση του έργου τέχνης:

«Το Νέο, η καινοτομία, μετατοπίζεται τώρα όλο και πιο πολύ στην παραγωγή ειδών, διότι υπάρχει έλλειψη. Σημαντικοί καλλιτέχνες απαντούν στη σημερινή νομιναλιστική κατάσταση όχι τόσο με νέα έργα όσο με μοντέλα δυνατοτήτων παραγωγής έργων, με τύπους· είναι και αυτός ένας από τους παράγοντες που υπονομεύουν την παραδοσιακή κατηγορία του έργου τέχνης.» (Adorno 2000, 521).

Τελικά αυτή η ρευστότητα της έννοιας σε συνδυασμό με την επιρροή μεταμοντέρνων θεωρητικών που αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές διακρίσεις των λογοτεχνικών ειδών και

<sup>16</sup> Για την εφαρμογή του νομιναλισμού στη μουσική δες στο 'Η ανάδυση των σημασιών'.

του αφηγήματος γενικά,<sup>17</sup> είχαν σαν αποτέλεσμα η ίδια η πρακτική της ειδολογικής οριοθέτησης να επικριθεί αφού προέκυψαν διαφωνίες «όχι σχετικά με τις αρχές για την περιγραφή των μορφών αλλά σχετικά με τις γενικές ιδέες του τι λογής κατηγορία είναι το είδος» (Ben-Amos 1976, χίν). Ωστόσο αντί για (την μάλλον αδύνατη) αποποίηση από μέρους των λαογράφων, ο Frederic Jameson διακρίνει μια πορεία προς μια «νέα επίγνωση του είδους»: η ανακάλυψη πως δεν υπάρχει καθαρό παράδειγμα ενός είδους, ότι τα κείμενα βρίσκονται σε διασταυρώσεις ειδών, δεν σημαίνει την κατάρρευση της κριτικής του είδους αλλά την ανανέωσή της :

«... σήμερα ο προσδιορισμός των διαφόρων 'ειδών' χρειάζεται όσο ποτέ άλλοτε, όχι για να ρίξουμε μερικά δείγματα στο κουτί που φέρει αυτές τις ταμπέλες, αλλά για να προσδιορίσουμε τις συντεταγμένες μας με βάση αυτούς τους σταθερούς αστερισμούς και να τριγωνομετρήσουμε (triangulate)<sup>18</sup> αυτή τη συγκεκριμένη κειμενική (textual) κίνηση» (Jameson 1982, 322).

Ακολουθώντας ενθουσιωδώς αυτό το σάλπισμα ο Fabian Holt συνοψίζει σημαντικές ερωτήσεις που στην απάντησή τους βοηθάει η έννοια του είδους:

« Το είδος αποτελεί μια θεμελιώδη δομική δύναμη στη μουσική. Έχει συνέπειες για το πως, που και με ποιον οι άνθρωποι δημιουργούν και βιώνουν τη μουσική. Αν δε δίνουμε σημασία στο είδος δε θα ήμασταν έτοιμοι να συζητήσουμε έναν αριθμό σημαντικών ερωτημάτων: Πώς ρυθμίζεται η ρυθμική και μελωδική παραλλαγή; Τί είναι αυτό που ακούμε στη μουσική; Πώς επικοινωνούν οι μουσικοί; Ποια είναι η λειτουργία των τελετουργιών σε μια μουσική παράδοση; Πώς αντιλαμβάνονται διάφοροι άνθρωποι τη μουσική και πώς τη χρησιμοποιούν; Πώς μπορούμε να σκεφτούμε συγκριτικά στη μουσική;» (Holt 2007, 2).

Απ' την πλευρά των λαογράφων ο Harris Trudier καταλήγει πως δεν πρέπει να αποποιηθούμε την έννοια του είδους γιατί παρά τη δυσκολία χειρισμού του το είδος

«παρέχει το πεδίο της οικειότητας, τη βάση μιας πυραμίδας της οποίας τα προστιθέμενα επίπεδα μπορεί να μη σχηματίζονται σύμφωνα με το αρχικό πλάνο, αλλά παρόλα αυτά στηρίζονται σε αναγνωρίσιμο έδαφος» ( Trudier 1995, 524).

Η στήριξη σε αναγνωρίσιμο έδαφος είναι ιδιαίτερα σημαντική διαδικασία και στη λαϊκή μουσική. Είναι εξάλλου και μια αναπόφευκτη διαδικασία γιατί –στις μοντέρνες συνθήκες εμπορευματοποίησης της μουσικής- αφενός πρέπει να καλυφθεί η μεγάλη ζήτηση και αφετέρου πρέπει συνεχώς η μουσική να δείχνει νέα και ταυτόχρονα οικεία. Αυτά

<sup>17</sup> Στη βάση μιας τέτοιας αμφισβήτησης βρίσκεται η -διαφοροποιημένη από την κλασική- αντίληψη για τη σχέση γενικού και ειδικού: αντίθετα από την Πλατωνική άποψη που βλέπει κάθε συγκεκριμένη περίπτωση σαν υλοποίηση μιας αφηρημένης έννοιας, στο στρουκτουραλισμό η αφηρημένη σκέψη βρίσκεται 'κάπου αλλού' και δεν ενσωματώνεται σε συγκεκριμένα παραδείγματα.

<sup>18</sup> Όπως προτείνει ο Keith Negus ο όρος «triangulation» σημαίνει να ενημερώνεσαι για διαφορετικές όψεις της ίδιας κατάστασης και να ψάχνεις άλλες πηγές γνώσης για το ερευνώμενο θέμα.

σημαίνουν πως στο επίπεδο της παραγωγής η πρακτική των μουσικών<sup>19</sup> διευκολύνεται και καθίσταται δυνατή η παραγωγή τεράστιων ποσοτήτων από προϊόντα που έχοντας αναγνωρίσιμο νόημα και σημασία μπορούν εύκολα να επικοινωνιωθούν, όρος απαραίτητος για την εμπορική τους επιτυχία. Είναι φανερό πως τόσο στη διαδικασία καλλιτεχνικής συναρμολόγησης όσο και στη σημειωτική η έννοια του είδους παίζει κεντρικό ρόλο. Ακόμα περισσότερο όμως αποτελεί ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο για την ερευνητική ανάλυση ακριβώς όταν εφαρμόζεται κατά μήκος «των συνόρων και των διασταυρώσεων της ομιχλώδους περιοχής που υπάρχει μεταξύ ενός είδους και ενός άλλου» (Fabbrì 1982, 137). Ασφαλώς διασταυρώσεις και παραβιάσεις των συνόρων των ειδών και των σχετιζόμενων μ' αυτά πολιτισμικών προτύπων και κοινωνικών ομάδων ήταν πάντα ένα κοινό χαρακτηριστικό της πολιτισμικής ανάπτυξης, όμως πλέον είναι κοινός τόπος ακόμα και μεταξύ της ισχυρότερης ταξινομικής διάκρισης: εκείνη της δημοφιλούς και της σοβαρής μουσικής. Μερικά τέτοια παραδείγματα μας προσφέρει η Vera Zolberg:

«Αυτό συμβαίνει επαναλαμβανόμενα στην παραδοσιακή μουσική, η οποία έχει αποτελέσει πηγή ιδεών για πολλούς μεταξύ των οποίων τα έργα των Schubert, Beethoven, Dvorak, Mahler, Bartok, ενώ στοιχεία από τη τζαζ συναντώνται στις «βλοσυρές» συνθέσεις των Ravel, Stravinski, Weill. Η κατεύθυνση επίσης συχνά αντιστρέφεται, καθώς «κλασικά» έργα έχουν ενσωματωθεί σε «λαϊκά» ρεπερτόρια (από τέτοιους οργανισμούς όπως η Λαϊκή Ορχήστρα της Βοστώνης), έχουν χρησιμοποιηθεί ως σημεία έναρξης δημοφιλών εμπορικών τραγουδιών (μεταξύ άλλων το δεύτερο κονσέρτο για πιάνο του Rachmaninoff), ή επεξεργάστηκαν σε γνήσια έργα συνθετών-μουσικών της τζαζ, όπως του McCoy Tyner. (...) Η ποσότητα, η ποικιλία και ο εκτροχιασμός της εισαγωγής, του δανεισμού ή της τυποκλοπίας τουλάχιστον από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι. είναι άνευ ορίων. Οι ακαδημαϊκοί και θεσμικοί θεματοφύλακες μπορεί να επιπλήτουν, αλλά δε μπορούν να ελέγξουν πλήρως την εξάπλωση καλλιτεχνικών ιδεών ακόμα και με τη χρήση βίας.(...) Προς απογοήτευση των καθαρολόγων, η ταχύτατη διαδοχή των καλλιτεχνικών τάσεων και η συγκέντρωση προηγούμενων καινοτομιών σπάνε τα σύνορα του χρόνου και αντιπαραθέτουν είδη, στοιχειοθετώντας έτσι τον σύγχρονο μεταμοντερνισμό» (Zolberg 1990, 190-191) .

Υπό το φως τέτοιων γεγονότων η τοποθέτηση του Adorno για τη δημοφιλή μουσική

«Αυτή η τεχνική του να βάζεις ταμπέλες, όσον αφορά τους τύπους της μουσικής και την ορχήστρα, αποτελεί ψευδο-εξατομίκευση, αλλά κοινωνιολογικού είδους έξω από την περιοχή της αυστηρής μουσικής τεχνολογίας. Προμηθεύει αναγνωριστικές φίρμες για την διαφοροποίηση του πραγματικά αδιαφοροποίητου.» (Adorno 1991, 79).

<sup>19</sup> Όπως σημειώνει ο Adorno «η παραγωγή της δημοφιλούς μουσικής μπορεί να θεωρηθεί ως 'βιομηχανική' μόνον όσον αφορά την προώθηση και τη διανομή της, τη στιγμή που η πράξη της παραγωγής ενός 'χιτ' παραμένει ακόμα σε χειροτεχνικό στάδιο. Η παραγωγή της δημοφιλούς μουσικής είναι σε μεγάλο βαθμό κεντροποιημένη όσον αφορά την οικονομική της οργάνωση, αλλά ακόμη αρκετά 'ατομικιστική' όσον αφορά τον κοινωνικό τρόπο παραγωγής της. » (Adorno 1991, 73).

είναι απλώς η μισή αλήθεια. Η άλλη μισή είναι πως χαρακτηριστικά της μουσικής όπως η μελωδία, ο ρυθμός κ.λ.π. χρησιμοποιούνται και ενσωματώνονται στις μουσικές συνθέσεις άλλων συνθετών για σκοπούς διαφορετικούς από τους αρχικούς. Κατόπιν οι συναρμολογήσεις αυτές με φανερό ή κρυφό τρόπο επανα-κωδικοποιούνται (ή επανα-αρθρώνονται κατά τον Middleton) σε διαφορετικά πλαίσια. Τα συστατικά δένουν όχι μόνο από τη δύναμη του ταιριάσματος αλλά και από τη δύναμη των αρχών της άρθρωσης-κωδικοποίησης οι οποίες συνδέονται με αντικειμενικούς κοινωνικούς παράγοντες. (Middleton1990). Έτσι, για παράδειγμα, ο δανεισμός και η επανατοποθέτηση δημοτικών στοιχείων στη 'σοβαρή' μουσική ήταν μια εξέχουσα πρακτική κατά τη διάρκεια της συγκρότησης των κρατών - εθνών η οποία και συνετέλεσε στη συγκρότηση των Εθνικών σχολών στη μουσική παράλληλα με των νέων Δυτικού τύπου ταυτοτήτων στην κοινωνία.

Το ξεπέρασμα κλασικών κοινωνιολογικών αντιλήψεων για τα είδη – σαν αυτή του Adorno- που τα βλέπουν σαν κοινωνικά πεδία και γι αυτό αποφεύγεται η μουσική ή σημειολογική φύση τους αλλά και η κριτική της Αριστοτελικής και θετικιστικής παράδοσης<sup>20</sup> που βλέπει τα είδη να υπάρχουν έξω από το χρόνο και την κουλτούρα είναι οι σκοποί της μελέτης των μουσικών ειδών για τον Franco Fabbri. Τα είδη επιτρέπουν να κατανοήσουμε τα μουσικά γεγονότα και κυρίως να μιλάμε γι αυτά. Ξεκαθαρίζει πως παρόλο που

«στο μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνίας της μουσικολογίας που πραγματεύεται το πρόβλημα του είδους... οι φορμαλιστικοί και τεχνικοί κανόνες είναι οι μόνοι που λαμβάνονται σοβαρά υπόψη, ως το σημείο που το είδος, το στυλ και η μορφή γίνονται συνώνυμες έννοιες»( Fabbri 1982, 55).

υπάρχει μια σημαντική διαφορά :

«το ύφος υποδηλώνει την έμφαση στον μουσικό κώδικα, ενώ το είδος σχετίζεται με όλους τους κώδικες που αναφέρονται σε ένα μουσικό γεγονός, και επομένως οι δύο όροι ξεκάθαρα καλύπτουν διαφορετικά σημασιολογικά πεδία» (Fabbri 1999, 9).

Αν και αναγνωρίζει την ευκαμψία και χρησιμότητα της έννοιας του στυλ, βρίσκει πως αυτό

«... δε μπορεί να εξηγήσει απλά φαινόμενα όπως: όταν αναγνωρίζεις τι είδος μουσικής θα ερμηνευθεί από τον τρόπο που οι θέσεις (εφόσον υπάρχουν) τοποθετούνται στο πάτωμα, ή: γιατί ένας μαέστρος στο τέλος της πρεμιέρας ενός κομματιού σύγχρονης (κλασικής) μουσικής πάντα ψάχνει τον συνθέτη ανάμεσα στο ακροατήριο, ενώ ξέρει πολύ καλά που βρίσκεται» (Fabbri 1999, 10).

Στη θεωρία του Fabbri οι φορμαλιστικοί και τεχνικοί κανόνες δεν είναι επαρκείς για να καθορίσουν το είδος. Θεωρώντας έγκυρο για τον ορισμό του μουσικού γεγονότος τον ορισμό της μουσικής από τον σημειολόγο Gino Stefani: «κάθε τύπος δραστηριότητας που εκτελείται γύρω από κάθε τύπο γεγονότος που περιλαμβάνει ήχο», δίνει τον ορισμό του είδους ως «μια ομάδα μουσικών γεγονότων (πραγματικών ή πιθανών) των οποίων η πορεία κυριαρχείται από ένα καθορισμένο σύνολο από κοινωνικά αποδεκτούς κανόνες» (Fabbri

<sup>20</sup> Μια συνοπτική παρουσίαση αυτής της παράδοσης έχουμε στο Fabbri 1999.

1982, 52) και προτείνει οι σημειολογικές, συμπεριφορικές, κοινωνικές, ιδεολογικές, οικονομικές, και νομικές διαστάσεις να αναλυθούν επίσης ώστε να φανεί πως τα είδη της λαϊκής μουσικής καθορίζουν την παραγωγή και κατανάλωσή τους. Πρόκειται για μια αντίληψη που συνδυάζει τις μουσικολογικές με τις κοινωνιολογικές και σημειολογικές προσεγγίσεις. Όπως προκύπτει από τον ορισμό, οι ειδολογικοί κανόνες έχουν έναν κωδικοποιημένο χαρακτήρα που σχετίζεται με την πορεία των μουσικών γεγονότων, τη σχέση μεταξύ των επιπέδων έκφρασης και του περιεχομένου. Τόσο η έννοια της πορείας - που εμπεριέχει τη δραστηριότητα- όσο και η εμπλοκή της κοινωνίας -που είτε ως παραγωγοί είτε ως κοινό<sup>21</sup> αποδέχεται και αποκωδικοποιεί τους κανόνες του είδους- έρχονται από τη μια να αμφισβητήσουν το σταθερό χαρακτήρα του είδους στην θετικιστική παράδοση και από την άλλη να τοποθετήσουν τη μελέτη του μουσικού φαινομένου στο ευρύτερο πλαίσιο της κουλτούρας. Τα είδη - τα οποία εντάσσονται σε συστήματα και αλλάζουν τη λειτουργία τους σύμφωνα με τους καιρούς - αναπτύσσονται διαχρονικά και στην καρδιά αυτής της ανάπτυξης βρίσκονται οι αρχές της κωδικοποίησης οι οποίες σχετίζονται άμεσα με την κοινωνική αποδοχή. Μια τέτοια οπτική εκτός απ' την εξέταση των διαφόρων κανόνων ενός είδους επιβάλλει και τη μελέτη της μουσικής κοινότητας, των συνθηκών και του τρόπου κωδικοποίησης καθώς και των βαθμών επίγνωσης και κατανόησης εκ μέρους των διαφόρων παραγόντων της κοινότητας της διαδικασίας και της ουσίας της κωδικοποίησης.

Η μελέτη των μουσικών ειδών περιλαμβάνει αλλά δεν συμπίπτει με την κοινωνιολογία της μουσικής κατανάλωσης. Σύμφωνα με τον ορισμό του είδους και του μουσικού γεγονότος, η κοινότητα που εμπλέκεται - της οποίας η συμφωνία παρέχει τη βάση για τον καθορισμό του είδους- δεν συμπίπτει μ' αυτή που είναι φυσικά παρούσα τη στιγμή που οι ήχοι μπορεί να ακουστούν. Μπορούμε να δεχτούμε μια μουσική κοινότητα ως αντιπροσωπευτική ενός είδους ως το σημείο που αυτή μπορεί να γίνει μέρος της έκτασης των κανόνων λαμβάνοντας πάντα υπ' όψιν την ιστορικότητα των κατηγοριών μέσω των οποίων αναλύουμε τη δομή της. Οι επικρατούσες κοινές αντιλήψεις για τον μουσικό, τον κριτικό κ.λ.π. είναι συνδεδεμένες με μια συγκεκριμένη περίοδο και κουλτούρα. Η χρήση τους έξω απ' αυτή την περιοχή απαιτούν λεπτομερή καθορισμό των συνθηκών που επιτρέπουν ή επιβάλλουν αυτή τη χρήση, ακριβή περιγραφή του ρόλου που παίζει κάθε συμμετέχων σε ένα μουσικό γεγονός δεδομένης της αδυναμίας των κατηγοριών αυτών να έχουν γενική ισχύ. Μέσα στη μουσική κοινότητα ενός είδους υπάρχουν διάφορα καθήκοντα πάνω στα οποία, ανάλογα με την εποχή και την κουλτούρα, προσαρτώνται διάφορες λειτουργίες. Αλλά και μέσα στο μουσικό σύστημα το κάθε είδος έχει ορισμένες λειτουργίες. Η κοινωνιολογία της μουσικής οφείλει να διερευνήσει αυτές τις λειτουργίες όπως και το σκοπό σχηματισμού των μουσικών κοινοτήτων, τη σχέση μεταξύ τους, τις διαφορές στις κοινωνικές λειτουργίες και στη συμμετοχή των διάφορων κοινωνικών ομάδων και τάξεων.<sup>22</sup> Προκειμένου να το επιτύχει αυτό πρέπει αφενός να λάβει υπ' όψιν της όλα τα στοιχεία που σχηματίζουν τον ορισμό του είδους και αφετέρου να συγκρίνει μεταξύ των εργαλείων

<sup>21</sup> Ένα είδος προκειμένου να υπάρχει δεν είναι απαραίτητα να έχει αυτό που κανονικά εννοούμε με τη λέξη κοινό.

<sup>22</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Fabbri «Οι διαφορές αυτές μπορούν να βρεθούν ακόμα και ανάμεσα σε είδη που οι πρώτες κοινωνιολογικές μελέτες είχαν σωριάσει μαζί κάτω από μια απλή ταμπέλα». (Fabbri 1982, 60).

ανάλυσης που βασίζονται στην έρευνα με κείνα ερμηνευτικής φύσης. Η απόδοση του ίδιου βαθμού ενημερότητας στο αντικείμενο της έρευνας και στον αναλυτή, η αντίληψη ότι οι τάξεις, οι ομάδες και οι γενιές έχουν επίγνωση του ακριβούς ρόλου τους στη μουσική πραγματικότητα είναι για τον Fabbrì απλά ένας κοινωνιολογισμός που έχει προκαλέσει μεγάλη ζημιά στις κοινωνιολογικές σπουδές. Απέναντι σε μια τέτοια λογική χρειάζεται η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο τα είδη κωδικοποιούνται, της ενημερότητας της μουσικής κοινότητας για αυτή την κωδικοποίηση καθώς και του βαθμού αυτής της ενημερότητας για όλα τα μέλη της κοινότητας.

Επειδή ένα νέο είδος γεννιέται σ' ένα μουσικό σύστημα ήδη δομημένο, ένα υπολογίσιμο μέρος των κανόνων του είναι κοινό με των υπολοίπων ειδών ενώ οι υπόλοιποι κανόνες -οι οποίοι και το ξεχωρίζουν - δημιουργούνται από υπερβάσεις κάποιων κανόνων των άλλων ειδών. Η φύση αυτών των υπερβάσεων μπορεί να ποικίλει εξαιρετικά σύμφωνα με τους αμφισβητούμενους κανόνες και συνεπώς σύμφωνα με τη σκοπιμότητά τους: από την εφαρμογή νέων τεχνικών (λόγω τεχνολογίας) ως την αναγγελία ενός αισθητικού προγράμματος (μια υπέρβαση που περιέχει την κωδικοποίησή της). Οι υπερβάσεις αυτές λειτουργούν ως μοντέλο αν οδηγήσουν στην επιτυχία και στην περίπτωση αυτή η καινοτομία γίνεται κανόνας και κωδικοποιείται. Όταν για κάποιους λόγους κάποιοι κανόνες ενός είδους θεωρούνται ξεπερασμένοι από κάποια μέλη της μουσικής κοινότητας δημιουργούνται προσμονές οι οποίες είτε συμπίπτουν με κανόνες ήδη κωδικοποιημένους είτε απαιτούν νέες κωδικοποιήσεις οι οποίες αναπαριστούν –με αόριστο τρόπο- τους νέους κανόνες. Τα μουσικά γεγονότα που απαντούν σ' αυτές τις προσμονές ικανοποιώντας τους κανόνες του είδους είναι αυτά που κάνουν την επιτυχία, γεγονός ανεξάρτητο από την αισθητική τους αξία. Παρόλα αυτά υπάρχει πάντα και η ενδιαφέρουσα περίπτωση ενός μουσικού γεγονότος που αποτυγχάνει ακόμα κι όταν εξασφαλίζει τις παραπάνω προϋποθέσεις, περίπτωση που σχετίζεται με τον εκφυλισμό των κανόνων του είδους και μπορεί να ερμηνευτεί να συνδέεται με την αναλυτική κατανόηση των φτωχών κωδικών.

Υπάρχουν μουσικοί κώδικες που προσφέρουν τεράστια ποικιλία συνδυασμών και άλλοι τόσο περιορισμένες δυνατότητες που όχι μόνο η αναλυτική κατανόηση αλλά και η γνώση όλων των πιθανών μηνυμάτων είναι εύκολο να αποκτηθούν σε μικρό σχετικά διάστημα. Αντίθετα από τα είδη που θεμελιώνονται σε σύνθετους κανόνες και άρα περιέχουν πλούσιους κώδικες, σ' εκείνα με τους φτωχούς κώδικες δεν απαιτείται αναλυτική κατανόηση για την πρόβλεψη της πορείας του μουσικού γεγονότος, το ενδιαφέρον χάνεται γρήγορα και η συχνή αλλαγή των κανόνων καθίσταται απαραίτητη. Πρόκειται για μια διαδικασία που τη συναντάμε συχνά στις καπιταλιστικές συνθήκες όπου η μουσική αντιμετωπίζεται ως εμπόρευμα και τονίζεται η επικοινωνιακή της πλευρά σε βάρος της τελετουργικής.

Η αλλαγή της μουσικής μόδας είναι μια επίδειξη του γεγονότος ότι μερικοί κανόνες του είδους διέπουν όχι μόνο τη χρήση των άλλων κανόνων αλλά και τη διαδικασία κωδικοποίησής τους και την επιρροή της αναλυτικής κατανόησης σ' αυτή. Το επίπεδο της αλληλεξάρτησης μεταξύ αυτών των παραγόντων αυξάνεται από το γεγονός ότι το επίπεδο κατανόησης των κανόνων του είδους δεν είναι πάντα το ίδιο την ίδια στιγμή για όλα τα μέλη της μουσικής κοινότητας. Διαφορετικά κατανοούν τους κώδικες του είδους οι συνθέτες, οι ερμηνευτές, οι κριτικοί, οι οργανωτές κ.λ.π. Η ιδεολογία του είδους είναι το χαρακτηριστικό που ποικίλει περισσότερο από το ένα στοιχείο στο άλλο. Γι αυτό θα υπάρχουν κανόνες που θα θεωρούνται πιο σημαντικοί από ένα στοιχείο και λιγότερο από

ένα άλλο. Αλλά η αναφορά στην ιδεολογία δεν μπορεί να διαχωριστεί από την αντίθεση μεταξύ 'κατανόηση χρήσης' και 'αναλυτική κατανόηση'. Με άλλα λόγια η κατανόηση χρήσης μπορεί να προσλαμβάνει έναν ιδεολογικό χαρακτήρα όταν ο κώδικας στον οποίο αναφέρεται αρνείται ως τέτοιος (ως σύμβαση) και παρουσιάζεται σαν φυσικό γεγονός. Από την άλλη φαίνεται εύλογο ότι η αντίθεση μεταξύ κατανόησης χρήσης και αναλυτικής κατανόησης ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία μιας μουσικής κοινότητας μπορεί να ιχνηλατηθεί στην ξεχωριστή λειτουργία αυτών των στοιχείων από μια μη ιδεολογική σκοπιά. Η κύρια συνέπεια αυτής της διαφοράς είναι η πιθανότητα μιας παρεκκλίνουσας αποκωδικοποίησης, δηλ. η χρήση διαφορετικών κωδίκων από κείνους του πομπού, γεγονός που φαίνεται να είναι ανάμεσα στις βασικές αιτίες της ιστορικής κίνησης και του εμπλουτισμού της μουσικής ζωής. Επεκτείνοντας την ποικιλία των πιθανών σχέσεων που μπορεί να υπάρχουν μέσα σε μια μουσική κοινότητα βλέπουμε πως «η ζωή ενός είδους έχει λίγο ή καθόλου να κάνει με ένα τευτονικό σεβασμό για κανόνες και ρυθμίσεις, αλλά μάλλον είναι γεμάτη με σχέσεις μεταξύ διαφόρων νόμων, με υπερβάσεις εναντίον τους και πάνω απ' όλα με αμφιβολίες.» (Fabbrì 1982, 63).

Παρόλη τη μεγάλη επιρροή που άσκησε η θεωρία του Fabbrì δεν ακολουθήθηκε στην πράξη αφού στις αρχές του '90 αναζητήθηκαν οι σχέσεις της αφηρημένης έννοιας του είδους με τις πρακτικές που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο τόπο και έτσι η έννοια της σκηνής έκλεψε την παράσταση. Οι νέες μορφές κατηγορικής πολυπλοκότητας που δημιουργήθηκαν εξαιτίας της διάβρωσης των πολιτισμικών ιεραρχιών και της μαζικής κυκλοφορίας των πολιτισμικών προϊόντων απέσπασαν την προσοχή από τις κατηγορίες και έστρεψαν το ενδιαφέρον στην υβριδικότητα. Μέσα από την κριτική των μεγάλων φιλοσοφικών συστημάτων του Δυτικού μοντερνισμού καθιερώθηκε η άποψη ότι οι μουσικές έννοιες είναι εξαρτημένες από την κοινωνία και την ιστορία :

«Ο Robert Walser υποστηρίζει ότι 'οι μουσικές έννοιες είναι πάντα κοινωνικά και ιστορικά αιτιολογημένες, και λειτουργούν σε ένα ιδεολογικό πεδίο συγκρουόμενων ενδιαφερόντων, θεσμών και αναμνήσεων.(...)Αυτή είναι μια μεταστρουκτουραλιστική θεώρηση της μουσικής στο ότι βλέπει όλη τη σημασία σαν πρόσκαιρη και αναζητάει μη θεμελιακές αλήθειες που εμπεριέχονται σε δομές, αντιμετωπίζοντας όλα τα νοήματα σα να δημιουργήθηκαν μέσα από την αλληλεπίδραση των κειμένων και των αναγνωστών.(...)Τελικά, η μουσική ανάλυση μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστη μόνο όταν διευκολύνει στο να ερμηνευτεί η σημασία των μουσικών δραστηριοτήτων σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια'».(Hamm 1995, 373).

Ταυτόχρονα ενώ αποδόθηκε μεγάλη αξία στην ιδιαιτερότητα και η αναζήτηση του νέου στην τέχνη απέκτησε έναν ψυχαναγκαστικό χαρακτήρα, δόθηκε βαρύτητα στα 'εξωτερικά' παρά στα 'εσωτερικά' χαρακτηριστικά της δημοφιλούς μουσικής και αναγνωρίστηκε ότι παρά τη χρησιμότητα του είδους 'καθαρά' παραδείγματα ενός είδους δεν υπάρχουν. Ο Charles Hamm προσπαθώντας να κατασκευάσει μια ταξινόμηση των πρώιμων τραγουδιών του Irving Berlin με σκοπό να φτάσει στο νόημά τους, βρίσκει πως

«...ένα δοσμένο τραγούδι μπορεί να εκληφθεί σα να ανήκει σε δύο ή περισσότερα είδη, ή σα να βρίσκεται μεταξύ αρκετών απ' αυτά. Έγινε επίσης ξεκάθαρο ότι το είδος καθορίστηκε πιο σημαντικά από το προτιθέμενο και εκλαμβανόμενο νόημα του τραγουδιού παρά από το συνθετικό στυλ και τη δομή, και ότι δύο παράγοντες οι



οποίοι προηγουμένως αγνοήθηκαν από τη βιβλιογραφία θα μπορούσαν να είναι κρίσιμοι στον καθορισμό του νοήματος και γι αυτό του είδους- η ταυτότητα του πρωταγωνιστή των τραγουδιών και το στυλ της παρουσίασης.» (Hamm 1995,374).

Ο Johan Fornäs προσπαθώντας να παρουσιάσει το σχηματισμό του είδους στη ροκ αντιμετωπίζει παρόμοια προβλήματα :

«Το είδος αποτελεί ένα σύνολο κανόνων που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή μουσικών έργων. Η χρήση τέτοιων συμβατικών συνόλων κανόνων στην παραγωγή ή την ερμηνεία μουσικών κομματιών μπορεί να δημιουργήσει ταξινομητικά συστήματα, αν και οι πραγματικές μουσικές δεν εντάσσονται οι ίδιες ξεκάθαρα σε κάποιες απλές κατηγορίες» (Fornäs 1995, 113).

Ο Simon Frith συνδέει τα είδη με ευρύτερες κοινωνικές διεργασίες: ισχυρίζεται πως η ειδολογική ταξινόμηση βρίσκεται, στην πράξη, στην καρδιά των κρίσεων για την αξία της λαϊκής μουσικής. Οι ειδολογικές κατηγορίες χρησιμοποιούνται κατ' αρχάς για να οργανωθεί η διαδικασία πωλήσεων και να επιλυθεί το πρόβλημα της μετατροπής της μουσικής σε εμπόρευμα, γεγονός που απαιτεί μια 'ανάγνωση' της αγοράς. «Το είδος είναι ένας τρόπος να καθορίσεις τη μουσική στην αγορά της ή, εναλλακτικά, την αγορά στη μουσική της» (Frith 1998, 76). Έτσι, οι ειδολογικοί χάρτες αλλάζουν ανάλογα με το σε ποιον απευθύνονται και το ζήτημα για τον Frith είναι η διερεύνηση του κατά πόσο οι δισκογραφικές εταιρείες, οι ραδιοφωνικοί σταθμοί, τα μουσικά περιοδικά και οι διαφημιστές αντιλαμβάνονται με συναφή τρόπο τη διαίρεση της αγοράς, πράγμα που σημαίνει πως βασιζόμενοι σε υποθέσεις για το ποιοι είναι οι καταναλωτές (με όρους ηλικίας, φύλου, εισοδήματος, ελεύθερου χρόνου κλπ.) θεωρούν πως υπάρχει μια διαχειρίσιμη σχέση μεταξύ μουσικής ταμπέλας και γούστου του καταναλωτή. Με δυο λόγια η μουσική ταμπέλα λειτουργεί σαν ένα συμπυκνωμένο «κοινωνιολογικό και ιδεολογικό επιχείρημα». Συνεπώς ενώ έχουμε να κάνουμε με μουσικές ποιότητες μπορεί να είναι δύσκολο να καθορίσουμε μουσικά ποια είναι τα κοινά στοιχεία δυο διαφορετικών δίσκων ή παραστάσεων του ίδιου είδους. Κινείται λοιπόν προς μια πιο κειμενική ενδοσκόπηση όχι μόνο για τη διερεύνηση των αισθητικών διαφωνιών αλλά και γιατί στην αποτίμηση της λαϊκής μουσικής η ταμπέλα λειτουργεί σαν ένας τρόπος οργάνωσης τόσο της ίδιας της μουσικής διαδικασίας όσο και της ακρόασης, σαν μια μορφή κοινής μουσικής γνώσης και εμπειρίας που βοηθάει αφενός τους μουσικούς να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, με τους ηχολήπτες και τους παραγωγούς και αφετέρου όσους περιγράφουν κάποια μουσική (όπως οι κριτικοί) να χρησιμοποιούν όχι κάποια επίσημη γλώσσα αλλά μια αναφορά σε ένα ήδη γνωστό ήχο. Αναλύοντας τον τρόπο που οι κοινότητες οργανώνονται γύρω από τα διάφορα είδη υιοθετεί τον όρο 'κόσμος του είδους' για να δείξει ότι τα είδη της λαϊκής μουσικής συνιστούν μια διακριτή σφαίρα «αρχικά δομημένη και μετά εκπεφρασμένη μέσα από μια σύνθετη αλληλεπίδραση μουσικών, ακροατών και ενδιάμεσων ιδεολόγων, και αυτή η διαδικασία είναι πολύ πιο συγκεχυμένη από την εμπορική διαδικασία που ακολουθεί, καθώς η ευρύτερη βιομηχανία αρχίζει να κατανοεί τους νέους ήχους και τις νέες αγορές και να εκμεταλλεύεται και τους κόσμους και τα κείμενα του είδους στις μεθοδικές διαδικασίες της μαζικής εκμετάλλευσης της αγοράς» (Frith 1998, 88). Σε καμιά περίπτωση όμως οι κόσμοι του είδους και ο ευρύτερος τομέας της λαϊκής δεν γίνονται αποδεκτοί ως κλειστές

οντότητες αλλά αντίθετα τονίζεται διαρκώς η ρευστότητα και η αλληλεπίδραση μεταξύ των ειδών.

Πιο πρόσφατα οι Stuart Borthwick και Ron Moy (2004) παρουσιάζοντας 11 λαϊκές κατηγορίες, άλλες είδη και άλλες υποείδη, τοποθετούνται στις σύγχρονες διαμάχες για τα είδη, χρησιμοποιούν θεωρητικές θέσεις και μεθοδολογικά εργαλεία από διάφορους κλάδους έχοντας ως βάση την άποψη του John Hartley ότι τα συστήματα νοήματος όπως η μουσική «είναι πάντα υποκείμενα σε ιστορικές αναπτύξεις και διαμάχες των κοινωνικών σχέσεων γενικά» και ότι «τα ενδεχομένως απεριόριστα νοήματα που κάθε γλωσσικό σύστημα μπορεί να παράξει, περιορίζονται και παγιώνονται από τη δομή των κοινωνικών σχέσεων που επικρατούν σε δοσμένο τόπο και χρόνο και τα οποία είναι από μόνα τους αναπαραστατικά μέσω διαφόρων λόγων» (Hartley 1994, αναφέρεται στο Borthwick & Moy 2004, 2). Αντίθετα από προσεγγίσεις που τα αγνοούν εντελώς, ενδιαφέρονται και εστιάζουν στα μουσικά κείμενα (λαμβάνοντας υπ' όψιν την προειδοποίηση του Frith για τον κίνδυνο η ανάλυση του πλαισίου να ολοκληρώνεται εις βάρος της ανάλυσης του κειμένου) αλλά πλαισιώνουν το ενδιαφέρον τους με την εξέταση των σχέσεων μεταξύ κειμένων και κοινωνικών, πολιτισμικών, πολιτικών και οικονομικών πλαισίων. Θεωρώντας πως το νόημα της μουσικής βρίσκεται ακριβώς σ' αυτή τη διαλεκτική σχέση μεταξύ κειμένων και πλαισίου, θέτουν ζητήματα σχετικά με την αναπαραγωγή των κοινωνικών σχέσεων και χρησιμοποιούν την έννοια του είδους για να μετακινηθούν πέρα από την απλή περιγραφή, προς μια εξέταση του γιατί και πως η μουσική σημαίνει ότι σημαίνει. Προκειμένου να το επιτύχουν αυτό αναλύουν τις ιστορικές ρίζες και τα προηγούμενα είδη, τα κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια, την οπτική αισθητική και τις ειδολογικές εξελίξεις. Για την επίτευξη της κατάλληλης ισορροπίας μεταξύ των κειμένων και του πλαισίου, παρέχεται μια ανάλυση της παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης των κειμένων σε συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτισμικά, πολιτικά και οικονομικά πλαίσια. Κλειδί σ' αυτά τα πλαίσια και στη σχέση τους με τα κείμενα είναι η έννοια του είδους. Παρατηρούν μερικά είδη να ξεπερνούν την εποχή τους και άλλα όχι. Τέτοια είδη είναι δεμένα «σε μια εποχή, έναν τρόπο παραγωγής, ένα zeitgeist και μια ομάδα κοινωνικών συνθηκών» και παρόλο που τα είδη έχουν μια ελαστικότητα, έρχεται η στιγμή που κάτω από την πίεση τεχνολογικών, κοινωνικών, μουσικών ή εμπορικών δυνάμεων διαχωρίζονται. Ενσωματώνοντας όλες αυτές τις προοπτικές στη μεθοδολογία τους οι Borthwick & Moy επιτυγχάνουν μια ολοκληρωμένη εξέταση συγκεκριμένων μουσικών ειδών αν και αναπόφευκτα η ανάλυσή τους δεν μπορεί να εισχωρήσει στο βάθος που φτάνουν άλλες προσεγγίσεις των ειδολογικών κατηγοριών της λαϊκής μουσικής.

Το πώς αυτές οι ειδολογικές κατηγορίες πληροφορούν την οργάνωση των μουσικών εταιρειών, τις δημιουργικές πρακτικές των μουσικών και τις προσλήψεις των ακροατών είναι το ενδιαφέρον του Keith Negus. Παράλληλα –αντλώντας από τον Frith– αναπτύσσει περαιτέρω την έννοια «κουλτούρα του είδους» εστιάζοντας όχι μόνο στις αισθητικές διαμάχες αλλά και στην αλληλεπίδραση μεταξύ οικονομικών και κουλτούρας. Σε μια προσέγγιση που θυμίζει σε πολλά σημεία εκείνη της κοινωνιολογικής σχολής που έγινε γνωστή με το όνομα «παραγωγή της κουλτούρας» και κριτικάροντας τη θέση της σχολής της Φρανκφούρτης που βλέπει τη βιομηχανία της κουλτούρας σαν ένα κόσμο με καθορισμένα όρια όπου οι ιδιοκτήτες ασκούν έλεγχο πάνω στους εργάτες και παράγουν μαζική κουλτούρα, ο Negus αντιμετωπίζει τη λαϊκή μουσική σαν εμπόρευμα αλλά ταυτόχρονα και σαν αποτέλεσμα της οργανωτικής δομής των εταιριών και των επιχειρηματικών

στρατηγικών τους και παρακολουθεί πως οι κατά βάση οικονομικοί αυτοί παράγοντες συσκοτίζονται και συγχωνεύονται με τις πρακτικές, τις ερμηνείες και τους τρόπους ζωής των μουσικών, των φαν και των εργαζομένων στις εταιρείες. Στη διαδικασία αυτή η έννοια του είδους κατέχει μια κεντρική και ιδιαίτερη θέση: ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικές κατηγορίες και τα συστήματα ταξινόμησης σχηματίζουν τη μουσική που μπορεί να παίξουμε και να ακούμε μεσολαβώντας τόσο την εμπειρία της μουσικής όσο και την επίσημη οργάνωσή της από τη μουσική βιομηχανία η οποία αποδέχεται συγκεκριμένες ειδολογικές πρακτικές, ήχους, συνδυασμούς, κουλτούρες και όχι άλλες. Με μια κοινωνιολογική ματιά –αποδίδοντας τις αντιδράσεις των ατόμων όχι σε ψυχολογικά κίνητρα αλλά σε ταυτοποιήσιμα πρότυπα των βιομηχανικών πρακτικών και αναγνωρίσιμα κίνητρα των μουσικών και του προσωπικού των εταιρειών- ο Negus εισχωρεί στον μικρόκοσμο και παρατηρεί τους δεσμούς των ειδών με τις προσδοκίες του κοινού και πως αυτές επηρεάζουν τις αντιδράσεις και την πρακτική των μουσικών στην προσπάθειά τους για την επιτυχία, γεγονότα που οδηγούν σε ειδολογικές διασταυρώσεις, πολλαπλότητα επιρροών και σε μια ρευστότητα που οι εταιρείες σε συνεργασία με ευρύτερα κοινωνικά δίκτυα προσπαθούν να ελέγξουν, να διαμοιράσουν και να περιορίσουν. Έτσι οι εταιρείες παρακολουθώντας και καταχωρίζοντας τις αλλαγές της αγοράς μέσω διοικητικών χαρτοφυλακίων ρυθμίζουν ανάλογα την παραγωγή, συχνά αλλάζουν τη διαδρομή των ειδών και σε κάποιες περιπτώσεις εμποδίζουν τη συνέχεια ενός είδους σταματώντας την παραγωγή όταν οι πωλήσεις πέφτουν.

Παρόλο που ο Negus συμπεριέλαβε τη μελέτη του κοινού, τη χρησιμοποίησε απλώς για να δείξει πως οι αντιδράσεις του κοινού επηρεάζουν στο επίπεδο της παραγωγής. Οι κριτικές της θεωρίας της μαζικής κουλτούρας -που έδινε προσοχή στις σχέσεις μεταξύ προτύπων πολιτισμικής κατανάλωσης και δομής των κοινωνικών σχέσεων- άνοιξαν το δρόμο για την μελέτη της καλλιτεχνικής παραγωγής και κατανάλωσης, μελέτη που αναπτύχθηκε ξεχωριστά και δεν κατάφερε να ενσωματώσει τις έρευνες στην κατανάλωση- που έβλεπαν τα είδη σαν δοσμένες φυσικές διακρίσεις- με κείνες στην παραγωγή –που έβλεπαν τα άτομα επαναπαυμένα στην επιλογή μεταξύ των προσφερόμενων ειδών. Ο διαχωρισμός μεταξύ των δύο ερευνών δεν δυσκόλεψε απλώς την διερεύνηση κλασικών προβλημάτων (όπως για παράδειγμα ο βαθμός που η τέχνη αντανάκλα το κοινωνικό περιβάλλον) αλλά οδήγησε και στην αποξένωση μεταξύ κοινωνιολογίας της τέχνης και κοινωνιολογίας της κοινωνικής οργάνωσης. Ο Paul DiMaggio με το βλέμμα στραμμένο στους κλασικούς της κοινωνιολογίας προσπάθησε να συνενώσει τις δύο έρευνες και να αναπτύξει μια συστηματική θεωρία της ανάπτυξης και διαφοροποίησης των ειδών. Αναλαμβάνοντας το ρίσκο που έχουν πάντα οι μακροθεωρίες προσεγγίζει τα πολιτισμικά συστήματα σαν ολότητες σύμφωνα με τη εστίαση του Durkheim στις σχέσεις κοινωνικής οργάνωσης και συστημάτων ταξινόμησης. Κεντρική θέση σ' αυτή την προσέγγιση καταλαμβάνει η έννοια του είδους. Θεωρώντας – όπως και ο Raymond Williams – αιτία για την κρίση στα είδη τις προσπάθειες των ανθρωπιστών να τα καθορίσουν στη βάση της μορφής ή του περιεχομένου, να «επιβάλλουν κανονιστική τάξη σε συστήματα ταξινόμησης που κατασκευάζονται κοινωνικά», εξοβελίζει το περιεχόμενο από τη συζήτηση και χρησιμοποιεί το είδος για να αναφερθεί σε ομάδες έργων τέχνης που ταξινομούνται μαζί στη βάση αντιληπτών ομοιοτήτων:

«Η πρόκληση για την κοινωνιολογία της τέχνης είναι η κατανόηση των διαδικασιών μέσα από τις οποίες γίνονται αντιληπτές οι ομοιότητες και θεσπίζονται τα είδη. Θεωρώ ότι τα είδη αντιπροσωπεύουν κοινωνικά δομημένες οργανωτικές αρχές που διαποτίζουν τα έργα τέχνης με σημασία πέραν του θεματικού περιεχομένου τους και ανταποκρίνονται, με τη σειρά τους, στη δομικά παραγόμενη απαίτηση για πολιτιστική πληροφόρηση και ένταξη.» (DiMaggio 1987,441).

Οι διαδικασίες με τις οποίες οι διακρίσεις των ειδών δημιουργούνται, τυπικοποιούνται και διαβρώνονται και οι διαδικασίες με τις οποίες τα γούστα παράγονται σαν μέρος της κατασκευής του νοήματος και του καθορισμού των συνόρων των δραστηριοτήτων των κοινωνικών ομάδων συναντιούνται σ' αυτό που ο DiMaggio ονομάζει *συστήματα καλλιτεχνικής ταξινόμησης (ACS)* :

«ο τρόπος με τον οποίο το έργο των καλλιτεχνών διακρίνεται και στο μυαλό και στις συνήθειες των καταναλωτών και από τους θεσμούς που περιβάλλουν την παραγωγή και διανομή των διαφορετικών ειδών. Το ACS αναφέρεται στο σύστημα σχέσεων μεταξύ των ειδών και μεταξύ των παραγωγών τους σε μια δεδομένη συλλογικότητα. Έτσι το ACS αντανακλά και τη δομή των προτιμήσεων ενός πληθυσμού και τη δομή της παραγωγής και διανομής των πολιτισμικών αγαθών» (DiMaggio 1987,441).

Τα συστήματα καλλιτεχνικής ταξινόμησης έχουν τέσσερις χαρακτηριστικές διαστάσεις από τις οποίες η κάθε μία περιέχει μια γνωστική και μια οργανωτική συνισταμένη:

1. διαφοροποίηση: οι κοινωνίες ποικίλουν στο βαθμό που η τέχνη διαφοροποιείται σε θεσμικά περιορισμένα είδη.
2. ιεραρχία: οι κοινωνίες ποικίλουν στο βαθμό που τα είδη κατατάσσονται ιεραρχικά
3. καθολικότητα: τα συστήματα διαφέρουν στο βαθμό στον οποίο οι ταξινομήσεις είναι καθολικές ή διαφέρουν ανάμεσα στις υπο-ομάδες μελών.
4. δύναμη συνόρων : τα συστήματα καλλιτεχνικής ταξινόμησης ποικίλουν στο βαθμό που τα σύνορα μεταξύ των ειδών τυπικοποιούνται.

Εστιάζοντας στους κοινωνιοδομικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη ζήτηση για πολιτισμική πληροφορία, τον τρόπο που αυτή η ζήτηση οργανώνεται και τον τρόπο που τα καλλιτεχνικά έργα ταξινομούνται σε τελετουργικά σημαντικά είδη προχωράει στην παρουσίαση υποθέσεων για αυτούς τους τέσσερις παράγοντες του συστήματος καλλιτεχνικής ταξινόμησης. Εξετάζοντας λοιπόν το βαθμό κοινωνικής ετερογένειας, το εύρος των κοινωνικών δικτύων, τη δομή του κοινωνικού συστήματος των ρόλων, το ποσοστό πρόσβασης στην ανώτερη εκπαίδευση, τις παραμέτρους του κύρους, το βαθμό της κοινωνικής ανισότητας, το βαθμό διαντίδρασης των κοινωνικών ομάδων, το σύστημα της εκπαίδευσης, το βαθμό διαφοροποίησης του συστήματος ταξινόμησης των ειδών και την τελετουργική δύναμη της ταξινόμησης καταλήγει σε συμπεράσματα για τον τρόπο που οι παράγοντες αυτοί επηρεάζουν τη διαφοροποίηση, την ιεραρχία, την καθολικότητα και τη δύναμη συνόρων του συστήματος καλλιτεχνικής ταξινόμησης.<sup>23</sup> Τη βαρύτητα που δίνει ο

<sup>23</sup> Παρόλο που τα συμπεράσματα αυτά διεκδικούν καθολική ισχύ επιβάλλεται ο έλεγχός τους για την περίπτωση της Ελλάδας και αντιστρόφως ο έλεγχος της ισχύος των συμπερασμάτων και στην

DiMaggio στη δομή παρά στο περιεχόμενο των καλλιτεχνικών συστημάτων την δικαιολογεί με το γεγονός ότι όχι μόνο μέσα στο ίδιο είδος μπορεί να ποικίλει ουσιαστικά το θεματικό περιεχόμενο αλλά επίσης ότι τα έργα τέχνης έχουν πολλαπλές ερμηνείες και άρα το προτιθέμενο νόημά τους είναι κοινωνιολογικά λιγότερο σημαντικό από τους τρόπους που τα άτομα τα χρησιμοποιούν για να διασυνδεθούν μεταξύ τους.<sup>24</sup> Επιπλέον η εμφάνιση και ανάπτυξη ενός είδους επηρεάζεται από τις ευκαιρίες που παρέχει η δομή του συστήματος καλλιτεχνικής ταξινόμησης. Κάνει λοιπόν έναν απολογισμό των κοινωνικών χρήσεων του γούστου, του τρόπου με τον οποίο τα καλλιτεχνικά γούστα χρησιμοποιούνται ως γέφυρες και εντείνουν τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ όσων κατανοούν τους κοινούς κώδικες όχι μόνο μέσω αυτής της κατανόησης αλλά και με τον αποκλεισμό όσων δεν τους κατανοούν ή δεν τους συμμερίζονται. Έχοντας ως πλαίσιο την επέκταση του κοινωνικού κόσμου και τον πολλαπλασιασμό των ανθρώπινων επαφών και αξιοποιώντας τις μελέτες του Bourdieu για τη χρήση του πολιτισμικού κεφαλαίου στην στρατηγική κοινωνικής κινητικότητας της ανώτερης μεσαίας τάξης, διατυπώνει μια σειρά προτάσεων για τη σχέση της κατανάλωσης των ειδών με το κοινωνικο-οικονομικό κύρος. Κάποιες απ' αυτές τις προτάσεις έρχονται σε άμεση αντίθεση με κυρίαρχες και ευρέως αποδεκτές γνώμες ή απόψεις. Παράδειγμα, ενώ ο Gans ή ο Bourdieu είχαν καταλήξει και θεωρούσαν δεδομένο έναν ισομορφισμό μεταξύ γούστου και τάξης, ο DiMaggio υποστηρίζει ότι ο αριθμός των ειδών που ένα άτομο καταναλώνει είναι μια λειτουργία του κοινωνικο-οικονομικού του κύρους. Με άλλα λόγια στα άτομα με υψηλή εκπαίδευση και επάγγελμα αρέσει σχεδόν οτιδήποτε και τούτο γιατί τα ευρεία κοινωνικά δίκτυα απαιτούν ευρεία ρεπερτόρια γούστου. Η προσέγγιση του DiMaggio δεν αρκείται στο γκρέμισμα κοινωνιολογικών προκαταλήψεων αλλά προχωράει στην κριτική των ερευνών για την κατανάλωση της τέχνης υποστηρίζοντας πως οι ερωτήσεις στις έρευνες κάνουν λιγότερες διακρίσεις μεταξύ των πολιτισμικών μορφών απ' ότι κάνουν οι χρήστες της κουλτούρας. Επιπλέον με εργαλεία τις έννοιες του κοινωνικού ρόλου και του συμβόλου αναμορφώνει την οργάνωση και ταξινόμηση του κοινωνικού χώρου τον οποίο βλέπει να αποτελείται μάλλον από διάχυτα δίκτυα παρά από ξεκάθαρα ορισμένες κοινωνικές ομάδες. Το να ανήκεις κάπου δεν είναι αποτέλεσμα συγγένειας ή κατοικίας αλλά της ικανότητας να χειρίζεσαι τα πολιτισμικά σύμβολα. Ένα επιτυχημένο μέλος της μεσαίας τάξης πρέπει να μάθει να αλλάζει κουλτούρα καθώς αλλάζει περιβάλλον. Έτσι οι κοινωνικοί ρόλοι υποκαθιστούν τα άτομα σαν φορείς κουλτούρας κύρους και εντέλει όταν τα συστήματα ρόλων είναι εξαιρετικά πολύπλοκα, οι παραλλαγές στα γούστα μπορεί να συμβούν περισσότερο μέσα στα άτομα παρά μεταξύ αυτών.

Στηριγμένος στη δουλειά του Howard Becker (1982) για τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες που δουλεύουν σε συγγενικές περιοχές (και το κοινό τους και το εμπόριο που τους εξυπηρετεί) σχηματίζουν θεσμοποιημένους «καλλιτεχνικούς κόσμους» με συμβάσεις που κάνουν την παραγωγή δυνατή, προχωράει σε μια διερεύνηση της σχέσης μεταξύ των κοινωνικών χρήσεων του γούστου και της εμφάνισης του είδους σαν μια μορφή τελετουργικής ταξινόμησης (ritual classification). Τα έργα τέχνης μπορούν να συμμετέχουν σε είδη, στη βάση των ατόμων που τα επιλέγουν. Η ταξινόμηση επιτρέπει στα άτομα να

---

Ελληνική περίπτωση αποτελεί ταυτόχρονα και ένα έλεγχο ή μια επαλήθευση της διεκδικούμενης καθολικότητας των συμπερασμάτων του DiMaggio.

<sup>24</sup> Για τη σχέση αυτής της θέσης με την αντιπαράθεση G. Simmel – M. Weber δες στο 'Η κοινωνιολογία της μουσικής'.

επενδύουν σε ειδικευμένη γνώση και στους καλλιτέχνες να κάνουν τη δουλειά τους. Έτσι ενώ τα είδη είναι απαραίτητα, το κόστος της ανάπτυξης των συμβάσεων των ειδών είναι μεγάλο για να το αναλάβει κάποιος μουσικός από μόνος του. Η δημιουργία ειδών απαιτεί ουσιαστικές επενδύσεις. Ακόμα και συλλογικά, σπάνια οι μουσικοί βάζουν τα αναγκαία για να οργανώσουν τη δυναμική ομάδα υποστηρικτών του είδους (καλλιτέχνες και κοινό) σε ένα αυτοσυνειδητοποιημένο, θεσμοποιημένο «καλλιτεχνικό κόσμο». Στην εμπειρική του μελέτη για την Βοστώνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα περιγράφει πως σχηματίζεται μια ισχυρή τελετουργική ταξινόμηση όπως η διάκριση μεταξύ έντεχνης και λαϊκής κουλτούρας σαν αποτέλεσμα της εκούσιας δράσης μιας ισχυρής και ενοποιημένης τοπικής ελίτ. Η υψηλή διαφοροποίηση των ειδών σχετίζεται με τον τεμαχισμό και τον κοινωνικό ανταγωνισμό των ελίτ – περίπτωση όπως αυτή της Νέας Υόρκης- και το συνακόλουθο υψηλό οικονομικό ανταγωνισμό των ορχηστρών για την προτίμηση του κοινού ο οποίος λειτουργεί ως μαμή των τελετουργικών ταξινομήσεων.

Παρόλο που η κηδεμονία κάτω από την οποία τα είδη οργανώνονται έχει σημαντικές συνέπειες, η θεμελιώδης δυναμική στη δημιουργία των τελετουργικών ταξινομήσεων είναι η σχέση μεταξύ των ομάδων των έργων και των κοινωνικών ομάδων που τα βάζουν σε χρήση. Ωστόσο, ο DiMaggio ενήμερος για την πολυπλοκότητα των κοινωνικών διαδικασιών -ιδιαίτερα στις καπιταλιστικές συνθήκες- εισάγει και τρία άλλα χαρακτηριστικά των συστημάτων παραγωγής μέσα στα οποία η τέχνη παράγεται και διανέμεται, τρεις μεσιτικές αρχές ταξινόμησης που λειτουργούν στο επίπεδο του συστήματος της πολιτιστικής βιομηχανίας και μεσολαβούν την επιρροή των τελετουργικών ταξινομήσεων στην οργάνωση του έργου τέχνης:

Η *εμπορική ταξινόμηση* που καθοδηγείται από τις προσπάθειες των παραγωγών της κουλτούρας στα συστήματα της αγοράς να πουλήσουν την τέχνη για ένα κέρδος και τείνει να αποδίδει πιο ευρεία και αδύνατα πλαισιωμένα είδη απ' ότι η τελετουργική ταξινόμηση. Κάτω από κάποιες συνθήκες οι εμπορικές ταξινομήσεις ενδυναμώνουν τις τελετουργικές, όπως όταν οι επιχειρηματίες ταιριάζουν είδη σε διακριτές ομάδες κύρους ή όταν ομάδες κύρους οικειοποιούνται μια φόρμα εμπορικής κουλτούρας σα δικιά τους. Ωστόσο πιο συχνά διαβρώνουν τις τελετουργικές ταξινομήσεις. Οι εμπορικοί παραγωγοί ψάχνουν μεγάλες αγορές και οικονομίες κλίμακας. Οι ομάδες κύρους από την άλλη προσπαθούν να μονοπωλήσουν τα συμβολικά αγαθά. Οι εμπορικοί παραγωγοί προσπαθούν να επεκτείνουν την αγορά ακόμα και με το ρίσκο να μειώσουν την τελετουργική αξία των προϊόντων που πουλούν.

Η *επαγγελματική ταξινόμηση* προκύπτει από τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να αποκτήσουν φήμη και κάτω από συνθήκες κοινές στις Δυτικές δημοκρατίες, παράγει στενότερες, λιγότερο καθολικές διακρίσεις μεταξύ των ειδών. Η αποδοχή του καλλιτέχνη είναι συνδεδεμένη με την επιτυχία του είδους στο οποίο δουλεύει. Ο ανταγωνισμός οδηγεί στην ανάπτυξη νέων ειδών προκειμένου να διαφοροποιήσουν τον εαυτό τους και συνεπώς η επαγγελματική ταξινόμηση γενικεύει υψηλά διαφοροποιημένα αλλά φτωχά θεσμοποιημένα συστήματα καλλιτεχνικής ταξινόμησης μέτριας οριακής δύναμης. Όπου το να γίνεις μουσικός απαιτεί μακρόχρονη εξάσκηση και μαθητεία που λίγοι μπορούν να καταφέρουν, οι μουσικοί είναι καλά κοινωνικοποιημένοι, ο ανταγωνισμός μεταξύ τους μικρός και οι επαγγελματικές ταξινομήσεις υστερούν των τελετουργικών. Όπου το κύρος του μουσικού το ισχυρίζονται περισσότερα άτομα που μπορούν να το καταλάβουν επιτυχώς, η επαγγελματική ταξινόμηση είναι πολλαπλή. Οι επαγγελματικές καλλιτεχνικές

συμβάσεις θέτουν περιορισμούς στην καινοτομία και τη διαφοροποίηση τόσο στην έντεχνη όσο και στην λαϊκή. Και όταν οι αγορές είναι ταραγμένες οι εμπορικοί παραγωγοί επιτρέπουν διακριτικότητα στους καλλιτέχνες που εμβολιάζουν τις επαγγελματικές ταξινομήσεις πάνω στις εμπορικές.

Η *διοικητική ταξινόμηση* προέρχεται από τις κυβερνητικές ρυθμιστικές δραστηριότητες και είναι ασταθής στις συνέπειές της. Περιλαμβάνει διακρίσεις μεταξύ τέχνης και μη τέχνης, ρυθμιστικές πολιτικές που επηρεάζουν την καλλιτεχνική ταξινόμηση έμμεσα και ρητή ταξινόμηση στη διαχείριση της πολιτιστικής πολιτικής. Δημόσιες αντιπροσωπείες που δίνουν επιχορηγήσεις σε καλλιτέχνες και καλλιτεχνικούς οργανισμούς παρουσιάζουν συστηματικά ρητές ταξινομήσεις του καλλιτεχνικού έργου. Όταν οι ελίτ μονοπωλούν την κρατική εξουσία, οι διοικητικές ταξινομήσεις αντανakλούν τις τελετουργικές. Όπου η ισχύς είναι μοιρασμένη, διοικητική και τελετουργική αποκλίνουν. Διοικητική ταξινόμηση συμβαίνει επίσης στην διδακτέα ύλη των δημόσιων σχολείων. Δυο πλευρές της δημόσιας γραφειοκρατίας είναι αξιοπρόσεκτες: η προτίμηση των διοικητικών για αναμφίβολα στάνταρ που επιτρέπουν τεκμηριωμένη προσκόλληση σε κανόνες διαδικαστικής ισότητας και η θεωρούμενη αντίσταση των γραφειοκρατικών ρυθμίσεων στην αλλαγή. Αργή αλλαγή ταξινομήσεων που βασίζονται σε φωτεινά στάνταρ θα πρέπει να κινητοποιούν ισχυρά στα όριά τους είδη που ανταποκρίνονται αργά στην αλλαγή της κοινωνικής δομής.

Αυτές οι τρεις διαδικασίες διαφέρουν από τις τελετουργικές: πρώτον, η τελετουργική ταξινόμηση ανταποκρίνεται σε κοινωνικά-δομικά προκαλούμενη καταναλωτική ζήτηση και δεύτερον, η τελετουργική ταξινόμηση λειτουργεί στο κοινωνικό επίπεδο ενώ οι άλλες διαδικασίες ποικίλουν σε σημασία από τους 'καλλιτεχνικούς κόσμους' ως τις βιομηχανίες παραγωγής κουλτούρας. Γι αυτό εμπορικές, επαγγελματικές και διοικητικές ταξινομήσεις είναι δευτερεύουσες προς την τελετουργική και διαμεσολαβούν την τελευταία στο επίπεδο της βιομηχανίας της κουλτούρας.

Μια ανάλυση σαν αυτή του DiMaggio μπορεί να φανεί χρήσιμη στην ανάλυση της κουλτούρας αλλά και στην πρόβλεψη του μέλλοντός της. Εστιάζοντας στο τρόπο που ο κόσμος χρησιμοποιεί την τέχνη, στα οργανωτικά συστήματα στα οποία η τέχνη παράγεται και στα συστήματα καλλιτεχνικής ταξινόμησης που αναδύονται από τη διαντίδραση γούστου και παραγωγής, επαναφέρει την κεντρικότητα της κοινωνιολογίας στη μελέτη της τέχνης και αναδεικνύει τη μελέτη της κουλτούρας σε κεντρικό πρόβλημα της κοινωνιολογίας. Ωστόσο πολλοί είναι καχύποπτοι για τις θεωρίες που δεν εφαρμόζονται σε εμπειρικές έρευνες όπως και για τη στροφή της προσοχής στη δομή και το αντικείμενο αντί για την πρακτική και την εμπειρία. Εκτός από τον Negus που εστίασε στον εταιρικό μικρόκοσμο η πιο πρόσφατη προσέγγιση του Fabian Holt θεωρεί δεδομένη τη διάκριση της λαϊκής από την έντεχνη και την παραδοσιακή και προκειμένου να εξερευνήσει τα είδη και τα σύνορα της λαϊκής εστιάζει στους ατομικούς και τοπικούς μικρόκοσμους. Ορίζει το είδος σαν «ένα τύπο κατηγορίας που αναφέρεται σε συγκεκριμένη μουσική (particular kind of music) μέσα σε ένα διακριτό πολιτισμικό ιστό παραγωγής, κυκλοφορίας και σημασίας. Με άλλα λόγια το είδος δεν είναι μόνο 'μέσα στη μουσική' αλλά και στα μυαλά και τα σώματα συγκεκριμένων ομάδων που μοιράζονται ορισμένες συμβάσεις. Οι συμβάσεις αυτές δημιουργούνται σε σχέση με συγκεκριμένα μουσικά κείμενα και καλλιτέχνες και τα πλαίσια στα οποία παρουσιάζονται και βιώνονται» (Holt 2007, 2). Φέρνοντας το είδος πιο κοντά στη μουσική πρακτική και εμπειρία, εξετάζει σφαίρες παραγωγής όπως ανεξάρτητες εταιρίες και προσβάσεις για ζωντανές εμφανίσεις στην πόλη και την επαρχία. Εκτός από το

συλλογικό και γενικό δίνει σημασία στο ατομικό και επιμέρους. Αναπτύσσει πολλαπλά κριτικά μοντέλα, περιηγείται σε πολλά αφηγήματα, και –αντίθετα απ’ τον DiMaggio - αναπτύσσει μικρές θεωρίες σε σχέση με επιμέρους μουσικές και κοινωνικές πραγματικότητες. Συνδυάζοντας ιστορικές και εθνογραφικές προσεγγίσεις δείχνει τους τρόπους με τους οποίους οι ιδέες για τα είδη διαμορφώνουν τις εμπειρίες της μουσικής δίνοντας προσοχή στις διασταυρώσεις των ειδών. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, επηρεάστηκε από εθνομουσικολόγους όπως ο Philip Bohlman που ανέπτυξε πλούσιες προσεγγίσεις για την κατανόηση της μουσικής σαν σύνθετο φαινόμενο με αισθητικές, ηθικές, ιστορικές, εκτελεστικές, κοινωνικές κλπ διαστάσεις, προσεγγίσεις που βρίσκει σημαντικές στη μελέτη του είδους επίσης. Ο Holt προσπαθεί να κατανοήσει παρά να καθορίσει τα είδη. Είναι καχύποπτος απέναντι σε ορισμούς και σε κατηγορίες γιατί ενώ βοηθάνε σε πρακτικούς σκοπούς και μας λένε κάτι για το πώς ο κόσμος καταλαβαίνει τη μουσική, δημιουργούν σύνορα, έχουν στατικό χαρακτήρα, και επειδή έχουν πολιτικές διακλαδώσεις τραβούν την προσοχή από πιο σημαντικά ζητήματα. Επιπλέον πολλοί ορισμοί είναι ήδη διαθέσιμοι με συστηματικές λίστες των στυλ και υπο-στυλ. Αυτό που ενδιαφέρει τον Holt είναι αυτό που η δημοσιογραφία δεν παρέχει: λεπτομέρειες για το πώς οι μουσικές κατηγορίες λειτουργούν στις πολιτισμικές διαδικασίες και πως ο κόσμος τις αντιλαμβάνεται.

Απορρίπτει τις προσπάθειες της πρώιμης μουσικολογίας (Adler) για την κατασκευή μεγάλων ειδολογικών συστημάτων θεωρώντας πως οι μουσικές κατηγορίες έχουν συγκεκριμένο πλαίσιο και διαφορετικά είδη αγοράς. Τα σύνορα των ειδών εξαρτώνται από τους κοινωνικούς χώρους στους οποίους αναδύονται και από την πολιτισμική πρακτική, όχι απλώς τη μουσική πρακτική. Οι κατηγορίες της λαϊκής μουσικής είναι ιδιαίτερα μπερδεμένες γιατί έχουν ρίζες σε τοπικές συζητήσεις, σε διάφορες κοινωνικές ομάδες, γιατί εξαρτώνται πολύ από την προφορική μετάδοση και γιατί αποσταθεροποιούνται από αλλαγές στις μόδες και τη λογική του μοντέρνου καπιταλισμού. Η μουσική βιομηχανία καθημερινά ανακαλύπτει και επανασχεδιάζει ταμπέλες για την αγορά μουσικών προϊόντων σαν νέα και/ή αυθεντικά. Αντίθετα οι τυπολογίες της έντεχνης μουσικής έχουν μεγαλύτερο βαθμό σταθερότητας και μονοπώλιο εξαιτίας της θέσης της μουσικής στην εκπαίδευση και της σταθερής υποστήριξης από τις κοινωνικές ελίτ. Οι αντιλήψεις αυτές για τη σταθερότητα έχουν καθιερωθεί και στα λαϊκά αφηγήματα για την κλασική μουσική σαν ένα σώμα αιώνιων αριστουργημάτων.

Το είδος είναι που αποδίδει νόημα και αξία στη μουσική, ο σχηματισμός του είδους είναι επίσης σχηματισμός κανόνος. Χρησιμοποιούνται διάφορα κριτήρια για την κατασκευή των κατηγοριών: τα είδη συχνά ομαδοποιούνται σύμφωνα με εθνικά ή φυλετικά όρια. Έχουμε επίσης θεωρητικά ή αφηρημένα είδη (μικρές ορχήστρες όπως μουσική πιάνου και ακουστική μουσική) ή κοινωνικά είδη (μουσική γάμου, θρησκευτική, φόντου). Μπορούν ακόμα να μελετηθούν στο πλαίσιο των κατηγοριών της αγοράς (Brackett 2002) και σε σχέση με άλλους τύπους μουσικών κατηγοριών (κύριο ρεύμα, εθνική μουσική κ.λ.π.). Ο Holt προτιμάει την χρονολογία σαν οργανωτική αρχή και εφαρμόζοντάς την με ελαστικότητα κατασκευάζει ιστορικές κατηγορίες που όμως καθορίζονται σε σχέση με ειδολογικά όρια των μουσικών κειμένων και πρακτικών μέσα στις μουσικές παραδόσεις. Στόχος του η μελέτη κοινών προσλήψεων του είδους και του πως χρησιμοποιούνται σε σύγκριση με άλλους τύπους κατηγοριών. Κάθε κατηγορία έχει μια κοινωνική βάση στις μουσικές σκηνές και περιοδικά αφιερωμένα στο συγκεκριμένο είδος. Η κοινωνική βάση βρίσκεται στη δύναμη που οι κατηγορίες έχουν στην πολιτισμική πρακτική και στην ενσωμάτωσή τους σε



αντικείμενα, τόπους και ανθρώπους και ιδρύεται μέσω της επικοινωνίας σ' αυτό που ονομάζει δίκτυα. Τα δίκτυα ενός είδους μπορούν να κατανοηθούν από την άποψη ότι το είδος είναι ένας αστερισμός στυλ που συνδέονται από μια αίσθηση παράδοσης. Αυτές οι πλευρές διαχωρίζουν τα είδη από κατηγορίες της αγοράς και ταμπέλες επειδή έχει μια πιο σταθερή ύπαρξη στις κουλτούρες των μουσικών ειδικεύσεων μεταξύ μουσικών, ακροατών, κριτικών, παιδαγωγών και άλλων. Κατηγορίες όπως τοπ 40 χρησιμοποιούνται για να εκθέσουν για πούλημα ηχογραφημένη μουσική σε ανειδίκευτους καταναλωτές και δεν ταυτίζονται με κάποιες κατηγορίες που προτιμούν οι μουσικοί και οι φαν. Το εκ νέου πακετάρισμα μουσικής διαφόρων ειδών για κατανάλωση σε διάφορες καταστάσεις ή δραστηριότητες της καθημερινής ζωής αντανακλά το πώς οι καταναλωτικές κουλτούρες και οι βιομηχανίες της κουλτούρας βρίσκουν νέους τρόπους να χρησιμοποιήσουν ηχογραφημένη μουσική σαν ένα προϊόν που απευθύνεται στον καταναλωτή στη καθημερινή κατανάλωση.

Ένα σημείο που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Holt είναι η σχέση μεταξύ κύριου ρεύματος (mainstream) και είδους, μια σχέση πολύπλοκη που προσπαθεί να κατανοήσει σε συγκεκριμένα πλαίσια. Ο όρος mainstream σχετίζεται με επιτυχίες, αστέρια και παραγωγή των εταιριών. Πολλοί καλλιτέχνες έλκονται από την επιτυχία του αλλά και από μικρότερες μουσικές σφαίρες και κατηγορίες που παρουσιάζουν διαφορετικό είδος αυθεντικότητας και κύρους. Οι κινήσεις τους δημιουργούν συγχωνεύσεις και τα σύνορα με τη mainstream είναι ρευστά σε πολλά είδη. Για τον Holt η ιδέα του περάσματος στη mainstream είναι λιγότερο μουσικό και περισσότερο κοινωνικό θέμα.

Ακολουθώντας τους Frith και Negus υιοθετεί τον όρο κουλτούρα είδους σαν «μια έννοια για τη συνολική ταυτότητα των πολιτισμικών σχηματισμών στους οποίους ένα είδος ιδρύεται» (Holt 2007, 19). Βλέπει τα είδη της λαϊκής μουσικής σαν μικρές κουλτούρες γιατί καθορίζονται σε σχέση με πολλές απ' τις σκοπιές της γενικής κουλτούρας. Καθορίζονται όχι μόνο με τη μουσική αλλά με συγκεκριμένες πολιτισμικές αξίες, τελετές, πρακτικές, περιοχές, παραδόσεις και ομάδες ανθρώπων. Η μουσική ενσωματώνεται σε όλα αυτά τα πράγματα και η έννοια της κουλτούρας μπορεί να μας βοηθήσει να ελέγξουμε αυτό το σύνθετο σύνολο εξαιτίας της ικανότητάς της να αναπαριστά μια μεγάλη οντότητα από διασυνδέσεις και κοινά μεταξύ πολλών ανθρώπων. Η κουλτούρα επίσης τονίζει τις κοινωνικές και ιστορικές διαστάσεις που αγνοούνται όταν οι κατηγορίες καθορίζονται μόνο σε σχέση με τη μουσική. Παρόλο που οι κουλτούρες του είδους είναι ενσωματωμένες στη γενική κουλτούρα, συγκεντρώνονται σε μικρότερη περιοχή του κοινωνικού χώρου και δεν έχουν σταθερή θέση στην κοινωνική διάταξη. Μπορούμε να αποκτήσουμε περισσότερη σαφήνεια μελετώντας τοπικούς σχηματισμούς των κουλτουρών των ειδών γνωστές σαν σκηνές. Οι κουλτούρες των ειδών έχουν ένα υπερεθνικό δίκτυο αλλά όπως η κουλτούρα δομούνται σε διάφορα τοπικά επίπεδα. Μεταξύ των πιο βασικών δομικών αρχών είναι αυτό που ο Holt ονομάζει δομές πυρήνα-ορίων (core-boundary structures) καθώς και οι διασυνδεδεμένες διαδικασίες της μουσικής και κοινωνικής εξειδίκευσης. Η προοπτική αυτή βλέπει τα είδη να διαθέτουν ένα πυρήνα που περιβάλλεται από τις διαρροές του είδους οι οποίες ανακατεύονται με τις διαρροές των άλλων ειδών. Με βάση μια τέτοια θεώρηση μπορούμε να πούμε ότι η ρευστότητα του είδους αναφέρεται στον πυρήνα ενώ η υβριδικότητα στις διαρροές που συχνά δημιουργούν νέους πυρήνες. Οι διαδικασίες αυτές είναι συνδεδεμένες με την κουλτούρα και προκειμένου να τις διερευνήσει ο Holt κοιτάζει από κάτω προς τα πάνω, δεν χρησιμοποιεί την έννοια της κουλτούρας του είδους σαν κυρίαρχο

πλαίσιο αλλά σαν εργαλείο για την ανάλυση και πλαίσιωση διαφόρων ιδεών για το είδος μεταξύ διαφόρων ομάδων του πληθυσμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «Το είδος είναι κατά κάποιο τρόπο πάντα πολιτισμικό αλλά η σχέση μεταξύ των δύο ποικίλει πολύ.» (Holt 2007, 20).

Βασικές στην ίδρυση και εξέλιξη του είδους είναι οι 'κεντρικές συλλογικότητες' (center collectivities). Πρόκειται για διάφορους τύπους κοινωνικών δεσμών στους οποίους έχουν αποκρυσταλλωθεί οι διασυνδεδεμένες διαδικασίες της μουσικής και κοινωνικής ειδίκευσης. Ο όρος συμβιβάζει καθετί από τις στενές σχέσεις μεταξύ δυο φαν ή ενός συγκροτήματος έως κοινότητες και σκηνές. Κάποιες συλλογικότητες τοποθετούν τον εαυτό τους σαν πυρήνες και εσωτερικούς του είδους. Αυτές οι κεντρικές συλλογικότητες είναι ομοειδείς ομάδες ειδικευμένων υποκειμένων που έχουν δοσμένη κατεύθυνση προς το ευρύτερο δίκτυο. Αναγνωρισμένες σαν αυθεντίες και ειδικοί έχουν ξεχωρίσει τους εαυτούς τους από τους απ' έξω και το γενικό κοινό. Περιλαμβάνουν κοινότητες φαν με επιρροή, κριτικούς, παραγωγούς και κυρίως καλλιτέχνες των οποίων το εικονικό κύρος τους διακρίνει σαν ηγετικές φιγούρες. Μαζί με τις περιφερειακές συλλογικότητες συγκροτούν τα κοινωνικά δίκτυα από τα οποία αναπτύσσεται η κουλτούρα του είδους. Ωστόσο ο Holt δεν δέχεται άκριτα τους ηγεμονικούς τους λόγους, δεν τις αντιλαμβάνεται σαν ανεξάρτητες οντότητες και έχει επίγνωση πως ένα μεγάλο μέρος του δικτύου σχηματίζεται από τις εταιρίες.

Επειδή ένα είδος δεν καθορίζεται μόνο από τα όριά του –από ότι δεν είναι- αλλά και από το εσωτερικό του και δεδομένης της πολυπλοκότητας της μουσικής -πολυπλοκότητα που αυξάνεται από τις περιβάλλουσες οπτικές και ακουστικές αναπαραστάσεις- για την κατανόηση των συμβάσεων του είδους ο Holt θεωρεί τετριμμένη και περιορισμένη επεξηγηματικής ισχύος την δημιουργία καταλογών των συμβάσεων και δίνει έμφαση σε τρεις κεντρικές έννοιες: κώδικες, αξίες και πρακτικές.

Για την ανάλυση των κωδίκων αντλεί από την στρουκτουραλιστική γλωσσολογία στην οποία η έννοια του κώδικα υπονοεί μια σχετικά ισχυρή και στέρεη σύμβαση που μπορεί να ταυτοποιηθεί σε ειδικούς συσχετισμούς μεταξύ ξεχωριστών οντοτήτων στην επικοινωνιακή διαδικασία. Κάνοντας τις απαραίτητες διαφοροποιήσεις εξαιτίας του μη συγκεκριμένου και μη αναφορικού χαρακτήρα της μουσικής χρησιμοποιεί τις στρουκτουραλιστικές και σημειολογικές προσεγγίσεις στην εξερεύνηση των συμβάσεων στο επίπεδο των ξεχωριστών μουσικών στοιχείων. Ξεκινώντας λοιπόν καταγράφει τα στοιχεία που ακόμα κι αν δεν είναι κανονικά εξαρτήματα σε όλη τη μουσική του είδους με το οποίο σχετίζονται έχουν το κύρος του σημαίνοντος του είδους. Κατόπιν συμπληρώνει με ερμηνευτικές και φαινομενολογικές προσεγγίσεις με σκοπό να κατανοήσει τις ειδολογικές κατηγορίες στην ολότητα της μουσικής εμπειρίας. Σε ένα υψηλότερο επίπεδο γενικότητας -αντιμετωπίζοντας το είδος σαν κουλτούρα με τα χαρακτηριστικά ενός συστήματος - χρησιμοποιεί επίσης τον στρουκτουραλισμό προκειμένου τα ανεξάρτητα στοιχεία να αποκτήσουν νόημα όχι σαν απομονωμένα γεγονότα αλλά μέσω της σύνδεσης και οργάνωσής τους σε συμβολικά πλαίσια με συγκεκριμένες κανονιστικές διαδικασίες και κυριαρχούντες μηχανισμούς.

Προσεγγίζει επίσης τις συμβάσεις μέσω της ταυτοποίησης των κοινών αξιών. Τα είδη που αναπτύσσονται γύρω από το σχηματισμό ή μετασχηματισμό μιας κοινωνικής ομάδας και την άρθρωση των αξιών της, συνδέονται με ένα πεδίο αξιών και κοινωνικών τύπων και οι συμβάσεις τους περιλαμβάνουν ιδεολογικές αξίες που επενδύονται σε ή αρθρώνονται από υποκείμενα-πυρήνες.

Τέλος, μέσω της έννοιας της πρακτικής ανοίγει μια διαφορετική κατανόηση των συμβάσεων του είδους αλλάζοντας την εστίαση από αντικειμενοποιημένες οντολογίες (σημείο, κατηγορία, ηχογράφιση κ.λ.π.) προς ενέργειες και διαδικασίες. Η μουσική και το είδος δεν αντιμετωπίζεται μόνο με όρους περιεχομένου, τι παίζεται, αλλά επίσης πως δημιουργείται, εκδραματίζεται και προσλαμβάνεται. Εδώ ο Holt κάνει χρήση της θεωρίας της πρακτικής του Bourdieu<sup>25</sup> προκειμένου αφενός να εξηγήσει την ετερογένεια και αταξία στο επίπεδο του μουσικού υλικού και αφετέρου να δει «πως στοιχεία του είδους είναι εντός παιχνιδιού και πως η διαλεκτική μεταξύ επανάληψης και αλλαγής διαπραγματεύεται σε συγκεκριμένες στιγμές.»

Σαν οργανωτική αρχή για τις ειδολογικές του κατηγορίες χρησιμοποιεί –με κάποια ελαστικότητα – την χρονολογία και παρόλο που περιορίζει τις κατηγορίες του σε αυτές που γενικά (από τους πολλούς) εκλαμβάνονται με κάποια βεβαιότητα να είναι είδη και υποείδη, διστάζει να συμπεριλάβει το κύριο μουσικό ρεύμα (mainstream) και σαφώς υπαινίσσεται μια βασική κατηγορική διάκριση μεταξύ του αυθεντικού κόσμου της κουλτούρας των ειδών και του ψευδούς κόσμου της pop και της εταιρικής παραγωγής. Μέσα από πλήθος εθνογραφικών λεπτομερειών που τοποθετούνται ιστορικά – αποφεύγοντας έτσι τη συνήθη κριτική για την περιορισμένη εστίαση της εθνογραφίας στον παρόντα χρόνο- ο Holt συνθέτει τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας με την ατομική εμπειρία και ερμηνεία, εν τέλει αυτό που τον ενδιαφέρει δεν είναι τα είδη καθ' αυτά αλλά οι ερμηνείες τους και το πως χρησιμοποιούνται και ενσωματώνονται στις επικοινωνιακές σχέσεις ώστε να γίνουν δομικές δυνάμεις στην μουσική ζωή. Έτσι δεν συγκροτεί μια ενοποιημένη θεωρία για τα μουσικά είδη παρά μονάχα πολλές μικρές θεωρίες που αποβαίνουν χρήσιμες στην προσπάθεια για την επίτευξη του βασικού στόχου: «Για να καταλάβουμε τους συνεχώς μεταβαλλόμενους ορίζοντες της λαϊκής μουσικής χρειαζόμαστε να εμπλακούμε κριτικά στη μουσική ζωή και να διευθύνουμε μελέτες περιπτώσεων από τις οποίες νέες θεωρίες μπορούν να αναδυθούν.»( Holt 2007, 29). Μια τέτοια μελέτη της περίπτωσης του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού είναι ακριβώς αυτό που θα διεξαχθεί στο δεύτερο μέρος της μελέτης. Πριν όμως θα δούμε τι είναι αυτό που δημιουργεί τα μουσικά είδη, κινητοποιεί την όποια χρήση τους και τα συσχετίζει με ευρύτερα κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα.

<sup>25</sup> Αναπτύσσοντας την θεωρία (ή τις θεωρίες) της πρακτικής ο Bourdieu χρησιμοποιεί τις τρεις κύριες «θεωρητικές τεχνολογίες» του (κεφάλαιο, πεδίο και έξη) προκειμένου να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ ακαδημαϊκών θεωριών και καθημερινών πρακτικών. Έτσι η πολιτισμική πρακτική δεν μπορεί να εξηγηθεί χωρίς αναφορά στις τρεις αυτές έννοιες.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΩΝ ΣΗΜΑΣΙΩΝ

*Τα κοινωνικά πράγματα είναι αυτό που είναι  
μέσω των σημασιών που εικονίζουν,  
άμεσα ή έμμεσα, κατ' ευθείαν ή πλάγια*

Καστοριάδης

Η κατανόηση του κοινωνικο-ιστορικού κόσμου δεν μπορεί να ολοκληρωθεί με την σύλληψη των συνειδητών διαστάσεων της ανθρώπινης δράσης. Παρόλο που η ορθολογική επέκταση έκανε κάποιους πρώιμους θετικιστές να πιστέψουν πως στο εξής η ανθρώπινη συμπεριφορά θα καθορίζεται από τη λογική, έγινε γρήγορα αντιληπτό πως η δράση κινητοποιείται από τις σημασίες -οι οποίες επικοινωνούνται μέσω συμβόλων και οι οποίες δεν είναι απαραίτητα λογικές- και πως τίποτα δεν μπορεί να υπάρξει έξω από κάποιο συμβολικό δίκτυο. Εντέλει ο νεωτερικός προβιβασμός του ανθρώπου σε ορθολογικό ον δεν σήμανε την εγκατάλειψη του συμβολικού αλλά την προσπάθεια να φωτιστεί αυτό με τη δύναμη του νου. Ο ρόλος του συμβολικού τόσο στο ατομικό όσο και στο κοινωνικό επίπεδο, το γεγονός πως οτιδήποτε παρουσιάζεται ως πραγματικό είναι συνυφασμένο με το συμβολικό έγινε εξ' αρχής αντιληπτό στις κοινωνικές επιστήμες.

Η ώριμη δουλειά του Emile Durkheim ήταν προς την κατεύθυνση της εξερεύνησης των συμβολικών διαστάσεων της φυλετικής κοινωνίας, διαστάσεις που θεωρούσε πως συνέχισαν την ύπαρξή τους και στη μοντέρνα κοινωνία, πράγμα που αν και προτίθετο δεν πρόλαβε να δείξει. Ο Max Weber έβρισκε πως οι οικονομικοί παράγοντες είναι σημαντικοί, όμως οι πολιτισμικές ιδέες και αξίες συμβάλουν επίσης στην διαμόρφωση της κοινωνίας και διαμορφώνουν τις ατομικές μας πράξεις (Giddens 2002, 61). Αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της ωριμότητάς του στη σχέση μεταξύ θρησκείας και ορθολογισμού, παράδοσης και μοντερνισμού. Αν και ποτέ δεν εξήγησε πως αυτά τα δύο συμβιβάζονται μεταξύ τους, η γνώμη του ήταν πως η πίστη σχετιζόταν μόνο με τη δημιουργία του μοντερνισμού και όχι με το σχεδιασμό της θεσμοποίησής του (Alexander 2003, 7). Αλλά και ο Karl Marx κατέφυγε «στη νεφελώδη περιοχή του θρησκευτικού κόσμου» όπου «τα προϊόντα του ανθρώπινου κεφαλιού φαίνονται σαν να' ναι προικισμένα με δική τους ζωή, σαν αυτοτελείς μορφές που βρίσκονται σε σχέσεις μεταξύ τους και με τους ανθρώπους». Την ίδια διαδικασία την είδε να επαναλαμβάνεται και στον κόσμο των εμπορευμάτων όπου «το μυστηριώδες της εμπορευματικής μορφής συνίσταται (...) στο ότι αντανακλάει στους ανθρώπους τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της δουλειάς τους σαν υλικά χαρακτηριστικά των προϊόντων της εργασίας, σαν φυσικές κοινωνικές ιδιότητες αυτών των πραγμάτων, και γι αυτό η κοινωνική σχέση των παραγωγών με την συνολική εργασία φαίνεται σ' αυτούς σαν μια κοινωνική σχέση αντικειμένων που υπάρχει έξω απ' αυτούς». Αυτό ήταν που ονόμασε φетиχισμό για τον οποίο παρατήρησε ότι «κολλάει στα προϊόντα της εργασίας μόλις αρχίσουν να παράγονται σαν εμπορεύματα, και που γι αυτό είναι αχώριστος από την

εμπορευματική παραγωγή.» (Μαρξ 2002, 85-86). Αν και ο Marx περιόρισε την άποψή του στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής όπου έβλεπε τα αντικείμενα να αποκτούν συμβολική διάσταση μόνο στην εμπορευματική τους μορφή, ο κύβος είχε ριφθεί. Η ανακάλυψη της σημασίας της χρήσης των συμβόλων και της ανάγνωσής των ήταν η ιδέα που η Susanne Langer είδε να εισχωρεί στον 20ο αιώνα και να προκαλεί σημαντικές μεταβολές στη φιλοσοφία, την ψυχολογία και τη λογική (Langer 1954, 17). Η ανθρώπινη δράση έγινε αντιληπτή σαν ένα κατασκευαστικό, όχι παθητικό θέμα. Αν και υπάρχει έντονη διαφωνία ως προς το τι είναι σύμβολο και πως λειτουργεί, επιστημολόγοι και ψυχολόγοι συμφωνούν ότι ο συμβολισμός είναι το κλειδί στην κατασκευαστική διαδικασία (ό.π. 19). Ο Sahllins επιβεβαιώνει το ουσιαστικό σημείο: «η αντιπαράθεση μεταξύ του πρακτικού και του σημαίνοντος είναι το κρίσιμο ζήτημα της σύγχρονης κοινωνικής σκέψης» (Sahllins 2003, 43). Μια τέτοια θέση, που με την επιμονή της στο σημαίνον επιφέρει συχνά την κατηγορία του ιδεαλισμού, αμφισβητεί ευθέως τόσο την εμπειρικιστική όσο και την ρασιοναλιστική άποψη για τη φύση του νοήματος. Οι εμπειρικιστές στηριγμένοι σ' αυτό που ο Descartes αποκάλυψε «ταλαντευόμενη σιγουριά των αισθήσεων» θεωρούσαν πως είμαστε ικανοί να συλλάβουμε το νόημα των πραγμάτων μέσω των αισθήσεων ενώ οι ρασιοναλιστές έβρισκαν «το νόημα των πραγμάτων όχι στην ικανότητά τους να εξάπτουν τις αισθήσεις μας αλλά στη φύση των μέσων που έχουμε για να τα προσλάβουμε. Αν υπάρχουν βασικές δομές του μυαλού τότε δεν επιβάλουν τα πράγματα τις ποιότητές τους σε μας αλλά εμείς νοήματα σ' αυτά. 'Η διανόησή μας δεν παράγει τους νόμους από τη φύση αλλά επιβάλλει τους νόμους της πάνω στη φύση' (Kant)» (Martin 1995, 27). Για τον Sahllins μια τέτοια διαίρεση είναι αποτέλεσμα «της ενδημικής δυτικής αντινομίας ενός υποκειμένου ξεκομμένου από τον κόσμο που αντιμετωπίζει ένα αντικείμενο ξεκομμένο από τη σκέψη». Σ' αυτό το δυισμό προστίθεται ένα *tertium quid*, ο πολιτισμός, που δεν αναπαριστά ούτε την 'πραγματική' εμπειρία του υποκειμένου, ούτε τις ιδεατές εννοιολογήσεις του: «είναι η κοινωνική συνθήκη της δυνατότητας τόσο της μεν όσο και των δε», «δεν διαμεσολαβεί απλώς την ανθρώπινη σχέση προς τον κόσμο μέσω μιας κοινωνικής λογικής της σημασίας, αλλά συγκροτεί μέσα απ' αυτό το σχήμα τους αντίστοιχους, υποκειμενικό και αντικειμενικό, όρους της σχέσης» (Sahllins 2003, 44). Στη σχέση λοιπόν του άνθρωπου με τους άλλους ανθρώπους και τα πράγματα επικοινωνούνται σημασίες, αντιλήψεις, βαθύτερα νοήματα που περιέχονται ή φέρονται από τα σύμβολα (ή τα σημεία για τους στρουκτουραλιστές) ενός πολιτισμού. Ο Clifford Geertz το εκφράζει παραστατικά και, όπως ο Max Weber, δείχνει τη λογική συνέπεια μιας τέτοιας αντίληψης:

«ο άνθρωπος είναι ένα ζώο αιωρούμενο σε ένα ιστό σημασιών που το ίδιο έχει υφάνει, θεωρώ πολιτισμό αυτό τον ιστό, και κατά συνέπεια την ανάλυσή του όχι μια εμπειρική επιστήμη σε αναζήτηση νόμου, αλλά μια ερμηνευτική επιστήμη σε αναζήτηση νοήματος» (Geertz 2003, 17).

Χρησιμοποιώντας ως διανοητικό εργαλείο αυτό που η Langer ονόμασε «κυρίαρχη φιλοσοφική έννοια των καιρών μας» -την έννοια της σημασίας- η ερμηνευτική ανθρωπολογία έδωσε ένα περιεκτικό ορισμό στην ασαφή έννοια του πολιτισμού και τον αναγνώρισε ως το προηγούμενο και απαραίτητο πλαίσιο για κάθε πρακτική δραστηριότητα: «ένα ιστορικά μεταβιβαζόμενο πρότυπο σημασιών το οποίο ενσαρκώνεται σε σύμβολα, ένα σύστημα κληροδοτημένων αντιλήψεων εκπεφρασμένων σε συμβολική μορφή μέσω του οποίου οι άνθρωποι επικοινωνούν, δικαιωνίζουν και αναπτύσσουν τη γνώση και τις στάσεις

τους για τη ζωή»(ό. π., 97). Αποδεικνύεται λοιπόν κρίσιμη η ανάλυση των συμβόλων εφόσον ως φορείς σημασιών δεν εκφράζουν απλώς αλλά διαμορφώνουν και ελέγχουν την ανθρώπινη συμπεριφορά.

## Τα σημεία και η παραγωγή νοήματος

Για να κατανοήσει κανείς το σύμβολο πρέπει να μάθει μια γλώσσα, να εισαχθεί σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και επικοινωνιακό πλαίσιο μέσα στο οποίο το σύμβολο αποκτά τη σημασία του. Ο Ferdinand de Saussure ήταν αυτός που μαζί με τη διάκριση σημαίνοντος και σημαινόμενου<sup>26</sup> εισήγαγε την διάκριση μεταξύ δομών που παρέχουν την εξήγηση και εκείνων που χρειάζεται να εξηγηθούν και μίλησε για την επιστήμη των σημείων όπου το νόημα είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας συνδυασμού και επιλογής. Κατά συνέπεια «η γλώσσα δεν αντανακλά μια ήδη υπάρχουσα πραγματικότητα, ..., οργανώνει και δομεί την πρόσβασή μας στην πραγματικότητα, ..., διαφορετικές γλώσσες κατ' ουσίαν παράγουν μια διαφορετική χαρτογράφηση του πραγματικού»(Storey 1993, 70). Η σημειολογία<sup>27</sup> και ο στρουκτουραλισμός<sup>28</sup> στηρίχθηκαν στον Saussure αλλά ενώ οι στρουκτουραλιστές -όπως και ο Geertz - έδωσαν σημασία στο αντικείμενο της κουλτούρας οδηγήθηκαν σε «μορφές θεωρητικής ανάπτυξης που τους έκαναν αντίθετους από τον Geertz γιατί αυτός παρότρυνε να γράψουν για τον εμπειρικό κόσμο ενώ εκείνοι αρνήθηκαν την πιθανότητα ενός κόσμου ξέχωρα από τους μηχανισμούς που τον αναλύουν και τον περιγράφουν»( Mukerji & Schudson 1986, 61). Υπ' αυτή την έννοια, ο στρουκτουραλισμός προσπαθώντας να αποκαλύψει τις οικουμενικές συνειδησιακές ιδιότητες του ανθρώπινου μυαλού εντάσσεται

<sup>26</sup> Δεν θα αναφερθώ εδώ αναλυτικά στο σημαίνον και σημαινόμενο, ούτε στην υποσήμανση και παρασήμανση (πρωτογενής και δευτερογενής σημασία ή καταδήλωση και συμπαραδήλωση-denotation, connotation) θεωρώντας πως οι έννοιες αυτές είναι πλέον ευρέως χρησιμοποιούμενες και εμπεδωμένες. Για την απόσπαση του σημειολογικού από το γλωσσολογικό και τη θεωρητική κατασκευή της σημειολογίας δες συγκεντρωτικά στο Barthes 1981, 54-135.

<sup>27</sup> Ο Saussure ορίζει τη σημειολογία σαν την «επιστήμη που μελετά τη ζωή των σημείων μέσα στο πλαίσιο της κοινωνικής ζωής». Ο Charles Peirce εισήγαγε τον όρο semeiotic από τον οποίο παράχθηκε ο χρησιμοποιούμενος κυρίως στις αγγλοσαξονικές χώρες όρος σημειωτική (semiotics): η μελέτη της σημείωσης, δηλαδή της «δραστηριότητας ή διαδικασίας που περιλαμβάνει τα σημεία και την παραγωγή του νοήματος» (Tagg 2012, 515). Αν και γενικά οι όροι αναφέρονται στην ίδια επιστήμη υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στην Ευρωπαϊκή και Αμερικάνικη εκδοχή. Ο Philip Tagg επισημαίνει πως ενώ στον Saussure η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου είναι μια «κλινική συνθήκη», στον Peirce η σημείωση (semiosis) είναι μια διαδικασία μέσω της οποίας το νόημα παράγεται και κατανοείται (ό. π. 145-146). Ο Umberto Eco παραθέτει την απόφαση του Charles Morris ότι «κάτι αποτελεί σημείο απλώς και μόνον επειδή ερμηνεύεται ως σημείο κάποιου άλλου πράγματος από έναν ερμηνευτή... Επομένως η σημειωτική δεν ασχολείται με τη μελέτη ενός συγκεκριμένου είδους αντικειμένων, αλλά με τα συνηθισμένα αντικείμενα στο βαθμό (και μόνον) που συμμετέχουν στη σημείωση» (Eco 1993, 320).

<sup>28</sup> Ενώ οι δύο όροι συχνά χρησιμοποιούνται εναλλακτικά, το νόημά τους δεν ταυτίζεται. Όπως επισημαίνει ο Dominic Strinati «Ο στρουκτουραλισμός ορίστηκε σαν το θεωρητικό και φιλοσοφικό πλαίσιο που σχετίζεται συλλήβδην με τις κοινωνικές επιστήμες, το οποίο τονίζει τον γενικό και αιτιολογικό χαρακτήρα των δομών. Η σημειολογία ορίστηκε ως η επιστημονική μελέτη των συστημάτων σημείων όπως οι κουλτούρες» (Strinati 2004, 77).

στη Καντιανή παράδοση και συμφιλιώνεται δύσκολα με κοινωνικές και εμπειρικές θεωρίες του νοήματος.<sup>29</sup> Πάνω σ' αυτή τη βάση και μέσα από μια ανθρωπολογική οπτική ο Claude Lévi-Strauss προσπάθησε να ανακαλύψει την δομή των μύθων, δομή που είναι ομοιογενής παρά την επιφανειακή πολυμορφία τους αφού οφείλεται σ' αυτά τα οικουμενικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου μυαλού. Η κατανόηση του νοήματος ενός μύθου είναι η κατανόηση αυτής της δομής μέσω της κατασκευής ενός σχεσιακού μοντέλου. Όπως στη γλωσσολογία του Saussure η γλώσσα είναι κάτι παραπάνω από το άθροισμα των μερών της και το νόημα παράγεται από τη θέση και τους συσχετισμούς των μερών και των μονάδων (μορφήματα και φωνήματα<sup>30</sup>) μεταξύ τους, έτσι και στη μυθολογία του Lévi-Strauss τα 'μυθέματα', οι ξεχωριστές μονάδες του μύθου, προσλαμβάνουν νόημα στη διαπλοκή τους, καθώς συνδυάζονται μεταξύ τους, συνδυασμός που μπορεί να γίνει βασικά με δύο διαφορετικούς τρόπους: παραδειγματικά και συνταγματικά.<sup>31</sup>

Αυτές τις ιδέες επεξέτεινε ο Roland Barthes προς την κατεύθυνση όχι μιας υποκείμενης οικουμενικής δομής -όπως ο στρουκτουραλισμός- αλλά μιας ιστορικά και πολιτισμικά συγκεκριμένης κουλτούρας: της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας<sup>32</sup> της οποίας οι κώδικες και τα σημεία δίνουν νόημα και κάνουν τον κόσμο καταληπτό για τους ανθρώπους. Μη αποδεχόμενος «την παραδοσιακή δοξασία που πρεσβεύει τον φυσικό χωρισμό ανάμεσα στην αντικειμενικότητα του επιστήμονα και στην υποκειμενικότητα του συγγραφέα», εκφράζει ρητά τις δύο τάσεις του:

«μια ιδεολογική κριτική αναφερόμενη στη γλώσσα της κουλτούρας εκείνης που ονομάζουμε μαζική' από την άλλη μια πρώτη προσπάθεια σημειολογικής αποσυναρμολόγησης αυτής της γλώσσας» (Barthes 1979, 49).

<sup>29</sup> Η λογική αυτή έφτασε στα άκρα της με τους μεταστρουκτουραλιστές όπου το νόημα κάθε σημαίνοντος ή κειμένου θεωρήθηκε εγγενώς ασταθές, «εφόσον κάθε αγκυροβόλιο σε μια εμπειρική πραγματικότητα hors texte γίνεται αδύνατη» (Μουζέλης 2000, 98).

<sup>30</sup> Τα φωνήματα (phonemes) είναι οι μικρότερες συστατικές μονάδες του ήχου που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή νοήματος στην ομιλία. Τα μορφήματα (morphemes) είναι οι ελάχιστες μονάδες του λόγου που είναι επαναλαμβανόμενες και σημαντικές, γλωσσικές μορφές που δεν είναι περαιτέρω διαιρετές χωρίς καταστροφή του νοήματος. Τα μορφήματα αποτελούνται από τουλάχιστον ένα και συνήθως αρκετά φωνήματα.

<sup>31</sup> Ο Loring Danforth παραθέτει τον John Peradotto για την σαφήνεια της περιγραφής των παραδειγματικών και συνταγματικών σχέσεων: «Μια γλωσσολογική μονάδα διατηρεί μια παραδειγματική σχέση με άλλες μονάδες που θεωρητικά θα μπορούσαν να την αντικαταστήσουν μέσα στο ίδιο πλαίσιο. Διατηρεί μια συνταγματική σχέση με όλες τις άλλες μονάδες με τις οποίες συνυπάρχει και που αποτελούν το πλαίσιο της, δηλαδή με μονάδες που μπορούν να προηγούνται ή να έπονται, να την περικλείουν ή να περικλείονται μέσα σ' αυτήν». Κατά τον Terence Turner ο Lévi-Strauss διαπράττει το σφάλμα να απορρίπτει τη συνταγματική διάσταση του μύθου σα να είναι άσχετη με τη δομή του και έτσι «μένει μ' ένα καθαρά παραδειγματικό μοντέλο». (Danforth 1993, 152). Σε αντιστάθμιση αυτού του ελλείμματος πολλοί ανθρωπολόγοι προκειμένου να αναλύσουν τις αφηγηματικές μορφές στράφηκαν στο Ρώσο φορμαλιστή Vladimir Propp ο οποίος ανέπτυξε πλήρως την τεχνική της συνταγματικής δομικής ανάλυσης.

<sup>32</sup> Ο Barthes ξεχωρίζει «όπως το νερό από τη φωτιά» την μαζική κουλτούρα από την κουλτούρα των μαζών (Barthes 1973, 64).



Χωρίς να αρνείται (ή μάλλον τονίζοντας) τον στρατευμένο χαρακτήρα του διαβήματός του θεωρεί αναγκαία τη σύζευξη αυτών των τάσεων ώστε η λεπτή σημειολογική ανάλυση να γίνει εργαλείο για κάτι περισσότερο από την απλή καταγγελία:

«χρησιμοποιώντας τις ‘ομαδικές παραστάσεις’ ως συστήματα σημείων, θα μπορούσαμε να ξεφύγουμε από την ευσεβή καταγγελία και να περιγράψουμε λεπτομερειακά τη μυθοποίηση που μεταβάλλει τη μικροαστική κουλτούρα σε οικουμενική φυσική κατάσταση» (ό. π. 49).

Εδώ τα νοήματα συνδέονται με μια κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα –τη μικροαστική κουλτούρα- η οποία εξηγείται και επιβάλλεται με συγκεκριμένες διαδικασίες τις οποίες ο μυθολόγος μπορεί να αποκαλύψει. Όπως σημειώνει ο Strinati, η σημειολογία δεν παίρνει την υλική πραγματικότητα σαν δεδομένη.

«Αυτή πάντα κατασκευάζεται και γίνεται καταληπτή στην ανθρώπινη αντίληψη από πολιτισμικά συγκεκριμένα συστήματα νοήματος. Αυτό το νόημα δεν είναι ποτέ ‘αθώο’, αλλά έχει κάποιο ειδικό σκοπό ή ενδιαφέρον πίσω του, τον οποίο η σημειολογία πρέπει να αποκαλύψει. Η εμπειρία μας του κόσμου δεν είναι ποτέ ‘αθώα’ γιατί τα συστήματα νοήματος βεβαιώνουν ότι είναι καταληπτός. Δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα όπως μια καθαρή, μη κωδικοποιημένη, αντικειμενική εμπειρία ενός πραγματικού και αντικειμενικού κόσμου. Ο τελευταίος υπάρχει αλλά η κατανόησή του εξαρτάται από κώδικες νοήματος, ή συστήματα σημείων όπως η γλώσσα» (Strinati 2004, 97).

Συνεπώς υπάρχει μια διαδικασία<sup>33</sup> μέσω της οποίας αποδίδεται σημασία στα πράγματα, υπάρχουν συστήματα σημείων που παράγουν το νόημα το οποίο μπορεί να εμφανίζεται οικουμενικό αλλά είναι ιστορικά συγκεκριμένο. Η σημειοδότηση γίνεται ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, «σε κάθε ύλη μπορεί αυθαίρετα να αποδοθεί κάποια σημασία» (Barthes 1979, 202) και συνεπώς τα σημεία μπορεί να σημαίνουν πολλαπλά νοήματα. Βέβαια τα νοήματα αυτά «ενεργοποιούνται από ένα ήδη υπάρχον πολιτισμικό ρεπερτόριο» (Storey 1993, 80) από το οποίο οι δημιουργοί των μύθων επιλέγουν και στο οποίο εντέλει προσθέτουν νέους συσχετισμούς σημαίνοντος- σημαιόμενου, νέες σημασίες. Υπ’ αυτή την έννοια ο Barthes δεν βλέπει απλώς τον μύθο να παράγεται και να καταναλώνεται σε μια διαδικασία δευτερογενούς σημασιοδότησης (connotation) μέσω της κινητοποίησης κοινών πολιτισμικών κωδίκων αλλά τον αντιλαμβάνεται σαν ιδεολογία, δηλαδή «σαν ένα σώμα ιδεών και πρακτικών που υπερασπίζονται το status quo και ενεργά προωθούν τις αξίες και τα ενδιαφέροντα των κυρίαρχων ομάδων της κοινωνίας» (Storey 1993, 78). Γι αυτό και σκοπός του είναι να κινηθεί από τα δεδομένα νοήματα που ο μύθος αποκαλύπτει και κάνει τα πράγματα να φαίνονται φυσικά και αναπόφευκτα, προς εκείνα τα ιστορικά συγκεκριμένα νοήματα που συγκαλύπτονται από το μύθο και εκφράζουν τα ταξικά συμφέροντα και βασικά την αστική ιδεολογία.

<sup>33</sup> «Η σημασία μπορεί να εκληφθεί ως μια διαδικασία: είναι η πράξη που ενώνει το σημαίνον με το σημαίνόμενο, πράξη που προϊόν της είναι το σημείο» (Barthes 1981, 89).

## Οι υβριδικές αναλύσεις

Τόσο ο στρατευμένος χαρακτήρας όσο και η έλλειψη εμπειρικής επιβεβαίωσης έκαναν πολλούς να θεωρήσουν την σημειολογία όχι μια αντικειμενική κοινωνική επιστήμη αλλά κάτι σαν κριτική. Ωστόσο αυτό δεν την εμπόδισε να βρει ευρύτατες εφαρμογές στη μελέτη της κουλτούρας και ιδιαίτερα της λαϊκής-μαζικής κουλτούρας. Οι προσπάθειες αυτές επικρίθηκαν κυρίως γιατί το αποδιδόμενο από τη σημειολογία νόημα ήταν αυθαίρετο και παρέβλεπε το πλαίσιο παραγωγής, κατανάλωσης και επικοινωνίας των σημείων (Strinati 2004, 109-112). Έτσι δημιουργήθηκαν υβριδικές αναλύσεις που ενσωμάτωσαν τη σημειολογία αλλά και τις κριτικές της. Υπήρξε μια στροφή από τη μελέτη των σημείων σαν φορείς νοήματος μέσα σε μια κουλτούρα, προς τη μελέτη του λόγου (discourse) μέσα σ' αυτήν. Ο Stuart Hall μας πληροφορεί πως ο όρος 'ενοσιολογικός' (discursive) έχει γίνει ο γενικός όρος που αναφέρεται «σε κάθε προσέγγιση στην οποία το νόημα, η αναπαράσταση και η κουλτούρα θεωρούνται ουσιώδη» (Hall 2002, 6). Όπως οι σημειωτικές έτσι και οι ενοσιολογικές προσεγγίσεις έχουν ως κυρίαρχο παράδειγμα τη γλώσσα και εστιάζουν σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Όμως αντί για την ποιητική του νοήματος, το πώς, ενδιαφέρονται για την πολιτική του, τα αποτελέσματα και τις συνέπειες. Η έννοια κλειδί είναι η αναπαράσταση<sup>34</sup> (representation) η οποία συνδέει το νόημα και τη γλώσσα με την κουλτούρα. (ό. π. 15). Η γλώσσα εδώ γίνεται αντιληπτή με την ευρεία έννοια,<sup>35</sup> σαν ένα αναπαραστατικό σύστημα όπου χρησιμοποιούμε σημεία και σύμβολα - λέξεις, ήχους, εικόνες, νότες, αντικείμενα- για να αναπαραστήσουμε σκέψεις, ιδέες και συναισθήματα σε μια κουλτούρα, σε ένα χώρο κοινών νοημάτων. Τα νοήματα αυτά μπορούν να είναι κοινά μόνο μέσω «της κοινής μας πρόσβασης στη γλώσσα». Συνεπώς η αναπαράσταση μέσω μιας γλώσσας –ομιλούσα, γραπτή, μουσική, των εικόνων, του σώματος, των εκφράσεων κλπ.- είναι κεντρική στις διαδικασίες μέσω των οποίων παράγεται το νόημα. Οι διαδικασίες αυτές λαμβάνουν χώρα σε διάφορες θέσεις και το νόημα παράγεται με διάφορους τρόπους: σε κάθε προσωπική και κοινωνική διαντίδραση, στα μέσα και ιδιαίτερα εκείνα της μαζικής ενημέρωσης, κάθε φορά που εκφράζουμε τον εαυτό μας σε κάποια πολιτισμικά 'αντικείμενα', τα χρησιμοποιούμε, τα καταναλώνουμε ή τα οικειοποιούμε. Δίνουμε αξία ή σημασία στα 'αντικείμενα' αυτά όταν τα ενσωματώνουμε στις καθημερινές μας πρακτικές ή όταν «υφαίνουμε αφηγήματα, ιστορίες –και φαντασίες- γύρω τους». Όλες αυτές οι πρακτικές παραγωγής και κυκλοφορίας των νοημάτων λειτουργούν όπως η γλώσσα: σαν

<sup>34</sup> Η Susan Langer -διερευνώντας από επιστημολογική και ψυχοβιολογική σκοπιά - είχε αναδείξει επίσης αυτή την έννοια: διέκρινε μεταξύ των σημείων που είναι δείκτες πραγμάτων και εκείνων που τα αναπαριστούν. Τα πρώτα είναι απλά συμπτώματα των πραγμάτων και η χρήση τους είναι η «εντελώς αρχική εκδήλωση του μυαλού», τα δεύτερα είναι σύμβολα όπου δεν έχουμε απλώς τη μεταφορά ενός μηνύματος αλλά ένα ολόκληρο σύστημα επικοινωνίας. Τα σύμβολα είναι «παραστατικά σημεία» και εξελίχθηκαν από την «επωφελή χρήση των σημείων». Το δε πέρασμα από την αρχική σημειοτική λειτουργία στη συμβολική «είναι σταδιακό και αποτέλεσμα της κοινωνικής οργάνωσης» (Langer 1954, 20-42).

<sup>35</sup> Η Langer θεωρεί ως ανακριβή ορολογία την αναφορά ως γλωσσών των διαφόρων μέσων μη λεκτικών αναπαραστάσεων αφού η γλώσσα έχει εξέχοντα χαρακτηριστικά που την διαφοροποιούν από «τον χωρίς λέξεις συμβολισμό». Έτσι κάνει αυστηρή διάκριση του παραστατικού (presentational) από τον ενοσιολογικό (discursive) συμβολισμό, διάκριση που αποτελεί πυλώνα στη θεωρία της για το μουσικό νόημα (Langer 1954, 78-79).

συστήματα αναπαράστασης, χρησιμοποιούν κάποια στοιχεία για να αναπαραστήσουν αυτό που θέλουμε να πούμε. Τα στοιχεία αυτά δεν έχουν βέβαια κάποιο ξεκάθαρο νόημα από μόνα τους. Αποτελούν απλώς μέσα για να μεταφερθούν τα νοήματα, λειτουργούν ως σύμβολα, ως σημεία που αναπαριστούν αυτά που θέλουμε να επικοινωνήσουμε με τέτοιο τρόπο ώστε οι άλλοι «να 'διαβάζουν' , αποκωδικοποιούν ή ερμηνεύουν το νόημά τους περίπου με τον ίδιο με μας τρόπο» (ό. π. 3-5).

Μια τέτοια θεώρηση είναι συμβατή μ' αυτό που ο Barthes χαρακτήρισε «πλουσιότατη υπόθεση του Levi-Strauss», την υπόθεση ότι η δουλειά του συμβόλου είναι ν' αντιπροσωπεύει «μιαν απροσδιόριστη αξία, που η ίδια είναι κενή από νόημα, και επομένως ικανή να δεχτεί οποιοδήποτε νόημα, του οποίου μοναδικός ρόλος είναι να καλύψει την απόσταση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο» (Barthes 1979, 191). Εφόσον οποιοδήποτε νόημα μπορεί να εισαχθεί σε κάποιο σύμβολο είναι δυνατόν συστηματικά να προωθούνται συγκεκριμένα νοήματα σε βάρος άλλων.<sup>36</sup> Στην κλασική Μαρξιστική σκέψη όπου «οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης είναι, σε κάθε εποχή, οι κυρίαρχες ιδέες» δεν χωράει αμφιβολία πως αυτή η προώθηση γίνεται για να εξυπηρετήσει τα ενδιαφέροντα αυτής ακριβώς της τάξης.<sup>37</sup> Έτσι η ιδεολογία εμπλέκεται σοβαρά σ' αυτή τη διαδικασία και μάλιστα με το νόημα που της έδινε ο Marx: «ένα σύνολο ιδεών που αναφέρεται σε μια πραγματικότητα, όχι για να τη φωτίσει και να την αλλάξει, αλλά και για να τη συγκαλύψει και να τη δικαιώσει μέσα στο φαντασιακό, και το οποίο επιτρέπει στους ανθρώπους να λένε κάτι και να κάνουν κάτι άλλο, να εμφανίζονται άλλο από αυτό που είναι» (Καστοριάδης 1981, 22). Η προώθηση λοιπόν νοημάτων σε κάποιο σύμβολο –αυτό που ο Barthes ονόμαζε μυθολογία- είναι κατά βάθος η προώθηση μιας ιδεολογίας, προώθηση η οποία δεν γίνεται φανερά αλλά μέσω λανθανόντων μηνυμάτων τα οποία «διαπνέονται από την κυρίαρχη αστική ιδεολογία στο βαθμό που αποκαθαίρουν τις υφιστάμενες κοινωνικές σχέσεις και αξίες από την ιστορικότητα και αντιφατικότητά τους, παρουσιάζοντάς τες ως αυτονόητες και φυσικές» (Πασχαλίδης 1999, 60). Αυτά ακριβώς τα αυτονόητα είναι που προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει η σημειολογία έτσι ώστε να αποκαλύψει αυτό που θέλει να συγκαλυφθεί, να αποσυνθέσει τις μορφές που επιβάλλονται ως οικείες και μόνιμες, να διαρρήξει την κοινωνική συγκατάθεση. Βέβαια αυτή η τελευταία δεν είναι δεδομένη. Ο Antonio Gramsci τόνισε το γεγονός ότι η ηγεμονία– μια συνθήκη όπου «οι κυρίαρχες τάξεις δεν διοικούν απλά αλλά ηγούνται της κοινωνίας μέσω της άσκησης ηθικής και πνευματικής αρχηγίας» (Storey 1993, 119)- δεν είναι αυτονόητη ούτε διασφαλισμένη για την κυρίαρχη ή τις κυρίαρχες τάξεις. Αυτό που συμβαίνει είναι μια κατάσταση διαπραγματεύσεως και ανταλλαγής μεταξύ των κυρίαρχων και των υποτελών δυνάμεων στην κοινωνία ώστε να επιτευχθεί μια ισορροπία την οποία ο Gramsci περιέγραψε ως «μεταβαλλόμενη ισορροπία». Συνδυάζοντας αυτή την ιδέα με την «πλουσιότατη υπόθεση του Levi-Strauss»

<sup>36</sup> Όπως θα δούμε, με τη γενίκευση αυτής της πρακτικής υπάρχει και μια πιο τρομερή συνέπεια: όταν η μουσική μετατρέπεται αυθαίρετα σε σύμβολο χάνει αυτό που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως ίδια ουσία της (το μουσικό νόημα που ο Κωστής Δεμερτζής προσπαθεί να εδραιώσει «στην πιο αυστηρή τεχνική θεώρηση του πράγματος») προς χάριν του οποιουδήποτε 'ανεξάρτητου' νοήματος της έχει εισαχθεί. Κάνοντας έτσι χάνουμε αυτό που ο Adorno αποκάλεσε «κλειδί» για τη γνώση της τέχνης, την τεχνική, η οποία «δεν αποδίδει το όλον της τέχνης, αλλά μόνο μέσα από τη συγκεκριμένη εφαρμογή της μπορούμε να εικάσουμε το πνευματικό περιεχόμενο» (Adorno 2000, 362).

<sup>37</sup> Περισσότερα γι αυτό δες στο «Η κοινωνιολογία της μουσικής».

πολλές νεώτερες θεωρήσεις<sup>38</sup> είδαν την ταξική πάλη να μεταφέρεται «μέσα στο πεδίο της σήμανσης: μια πάλη για την κατοχή ενός σήματος που περιλαμβάνει ακόμα και τις πιο ασήμαντες περιοχές της καθημερινότητας» (Hebdige 1988, 33). Σ' αυτή τη διαδικασία οι νεανικές κυρίως υποκοουλτούρες οικειοποιούνται και δίνουν το δικό τους νόημα στα πράγματα «ανοίγοντας τον κόσμο των αντικειμένων σε καινούργιες, κρυφά αντίθετες ερμηνείες» (ό.π. 139). Έτσι τα αντικείμενα μεταφέρουν πλέον έννοιες διαφορετικές από τις αρχικές, μετατρέπονται σε σύμβολα που εκφράζουν μια μορφή αντίστασης που θεωρήθηκε ιδιαίτερα σημαντική και χαρακτήρισε τη μεταμοντέρνα συνθήκη. Κυρίαρχη θέση ανάμεσα σ' αυτά τα αντικείμενα καταλαμβάνει η μουσική και μάλιστα όχι με τη μορφή ενός ανεξάρτητου, ιδιαίτερου και μοναδικού έργου αλλά –παρόλη τη συνεχιζόμενη εξάπλωση του νομιναλισμού– με κείνη την προβληματική, δύστροπη και ρευστή του μουσικού είδους.

## Η καταγωγή των σημασιών

Στο σημείο αυτό ορθώνεται ένα θεμελιώδες ερώτημα που οι στρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις επιμελώς απέφευγαν: είτε έχουμε έγχυση νοημάτων μέσα σε κάποιο σύμβολο είτε τροποποίηση ή και ολική αντικατάσταση του ήδη υπάρχοντος νοήματος, από που προκύπτουν αυτά τα νοήματα; Ο Κορνήλιος Καστοριάδης αντιμετωπίζει αυτό το ερώτημα με κύριο εργαλείο το φαντασιακό (*imaginaire*) το οποίο είτε στην ατομική<sup>39</sup> είτε στην κοινωνική<sup>40</sup> μορφή δεν έχει την τρέχουσα έννοια και διακρίνεται από άλλες μορφές του φαντασιακού όπως η τέχνη. Επισείει την προσοχή στο ότι το φαντασιακό «δεν έχει καμιά σχέση με ό,τι παριστάνεται συχνά μ' αυτή την ονομασία» αφού μιλά για μια *ex nihilo* δημιουργία «ακατάπαυστη και ουσιαστικά ακαθόριστη (δημιουργία κοινωνικο-ιστορική και ψυχική) μορφών/εικόνων, βάση των οποίων και μόνο μπορεί να τεθεί θέμα τινός. Ό,τι αποκαλούμε 'πραγματικότητα' και 'ορθολογικότητα' αποτελούν έργο του» (Καστοριάδης 1981, 14). Πρόκειται για τη «στοιχειώδη και απερίσταλτη ικανότητα να ανακαλούμε στον νου μας μια εικόνα», «την πρωταρχική δύναμη να θέτει κανείς ή να δίνει στον εαυτό του,

<sup>38</sup> Οι λεγόμενες θεωρίες της υποκοουλτούρας έχουν την καταγωγή τους στη σκέψη του Benjamin ο οποίος πανηγυρίζοντας την μηχανική αναπαραγωγή και το σπάσιμο της αυθεντίας των πολιτισμικών αγαθών, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα πως το νόημα δημιουργείται στη διαδικασία της κατανάλωσης και πως η οικειοποίηση συγκεκριμένων έργων από συγκεκριμένο κοινό ήταν ένα πολιτικό γεγονός (Frith 1981, 57).

<sup>39</sup> Το ονομάζει έσχατο ή ριζικό φαντασιακό, θεωρούμενο ως η κοινή ρίζα του φαντασιακού και του συμβολικού. Πρόκειται για «μια τεράστια και τερατώδη νεοπλασία, ένα καρκίνωμα της ψυχής ... διότι η ανάπτυξή του είναι ανεξέλεγκτη και διότι δεν αντιστοιχεί σε καμιά βιολογική λειτουργία» (Καστοριάδης στο Γουργουρή 2000, 46).

<sup>40</sup> Το σημείο συμβολής του ατομικού με το κοινωνικό φαντασιακό βρίσκεται στο γεγονός ότι «οι 'απαιτήσεις' της κοινωνίας δεν ανάγονται ούτε στις απαιτήσεις της 'πραγματικότητας' ούτε στις απαιτήσεις της 'ζωής μέσα στην κοινωνία' εν γένει, ούτε καν τελικά στις απαιτήσεις μιας 'κοινωνίας διηρημένης σε τάξεις', αλλά βαίνουν πέραν αυτού που αυτές οι τελευταίες απαιτήσεις θα μπορούσαν να συνεπάγονται ορθολογικά» (Καστοριάδης 1981, 153). Το κοινωνικό φαντασιακό είναι ένα κοίτασμα που θα μπορούσε κανείς να το συγκρίνει με το ασυνείδητο στην ατομική ψυχολογία. Με έναν τρόπο κάπως ανάλογο της ψυχανάλυσης ο Καστοριάδης ανατρέχει στο κοινωνικό φαντασιακό για να εξηγήσει και για να υποσχεθεί πως η συνειδητοποίησή του θα απελευθερώσει την κοινωνία και θα οδηγήσει στην αυτονομία.

υπό τον τρόπο της παράστασης, ένα πράγμα και μια σχέση που δεν υπάρχουν (που δεν δίδονται ή που δεν δόθηκαν ποτέ στην αντίληψη)» (ό. π. 190). Αντίθετα από την «αφοπλιστική αφέλεια» του στρουκτουραλισμού όπου τα στοιχεία που χειρίζεται αντιμετωπίζονται ως «λιθάκια νοήματος απλωμένα πάνω στη γη από καταβολής κόσμου, σ' ένα ούτως-είναι ταυτόχρονα πλήρως φυσικό και γεμάτο σημασία» (ό. π. 253), στον Καστοριάδη «το φαντασιακό θεσμίζει τις σημασίες που είναι αδύνατο να εξηγηθούν με τα μέσα της παραδοσιακής λογικής. Οι σημασίες αυτές δεν είναι ορθολογικές, αντιστέκονται στις αρχές της ταυτότητας, της μη αντιφάσεως, της διακριτότητας, της καθοριστικότητας. Νοηματοδοτούν την πραγματικότητα, όχι μόνο τις εμφανείς πτυχές της αλλά και τις κρυφές» (Οικονόμου 2007, 59). Τις ονομάζει κοινωνικές φαντασιακές σημασίες<sup>41</sup> και τις διαχωρίζει αυστηρά τόσο από τους «διάφορους τύπους σημασίας ή νοήματος<sup>42</sup> (Sinn) βάσει των οποίων ο Max Weber προσπαθούσε να σκεφτεί την κοινωνία» (Καστοριάδης 1981, 509) όσο και από τα σημειώματα των συμβόλων: οι «παραστάσεις, προσταγές, επιταγές ή προτροπές επί του πρακτέου ή μη, συνέπειες» είναι σημασίες «με τη χαλαρή έννοια του όρου» που συνδέονται με τα σημαίνοντα-σύμβολα μέσω επικυρωμένων συμβολικών συστημάτων. Ο ρόλος των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών είναι τριπλός: «δομούν τις γενικές παραστάσεις του κόσμου χωρίς τις οποίες δεν μπορεί να υπάρξει ανθρώπινο ... υποδεικνύουν τους σκοπούς του πράττειν, επιβάλλουν τι πρέπει και τι δεν πρέπει να γίνει, τι είναι καλό και τι δεν είναι καλό να γίνει ... και τρίτον, που είναι και το πιο δύσκολο να εντοπιστεί, θέτουν τους χαρακτηριστικούς τύπους αισθημάτων μιας κοινωνίας» (Καστοριάδης 2000, 172). Οι τρεις αυτές διαστάσεις συγκεκριμενοποιούνται μέσα από θεσμούς όπως η οικογένεια ή η κοινότητα, μορφές που με την μεσολάβησή τους θεσμίζεται ο εκάστοτε τύπος ατόμου που συγκροτείται από το περιεχόμενο αυτών των διαστάσεων.

## Ο συμβολισμός

Οτιδήποτε μέσα στον «κοινωνικό- ιστορικό κόσμο, είναι άρρηκτα συνυφασμένο με το συμβολικό» χωρίς όμως να εξαντλείται σ' αυτό, η δε «συγκρότηση του συμβολισμού στην πραγματική ιστορική και κοινωνική ζωή δεν έχει καμιά σχέση με τους 'κλειστούς' και 'διαφανείς' ορισμούς των συμβόλων μέσα σ' ένα μαθηματικό έργο» (Καστοριάδης 1981, 181). Το άτομο ή η κοινωνία δεν εισάγουν τη συμβολική τάξη αλλά τη συναντούν, δεν έχουν απεριόριστη ελευθερία στο να προσδώσουν ένα ιδιαίτερο νόημα σε κάποιο σύμβολο αλλά είναι υποχρεωμένοι –αν και με διαφορετικό τρόπο η κοινωνία από το άτομο- να

<sup>41</sup> Ο Καστοριάδης με άξονα την έννοια της κοινωνικής φαντασιακής σημασίας όπου φαντασιακό «σημαίνει τοποθέτηση καινούργιων μορφών», τοποθέτηση που «δεν είναι καθορισμένη αλλά καθοριστική» (Καστοριάδης 2000, 191) ξεκινάει από την αναθεώρηση του Μαρξισμού - αμφισβητώντας θεωρίες και εννοιολογικά εργαλεία από τη γέννηση των τάξεων ως τη πραγματοποίηση- και καταλήγει στην απόρριψη όχι μόνο του λειτουργισμού και του στρουκτουραλισμού αλλά όλου του «κληρονομημένου στοχασμού». Κόβοντας το κεφάλι της διαλεκτικής και απορρίπτοντας τον ιδεαλισμό και το 'δόλο του λογικού' ο Καστοριάδης καταφεύγει στις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες προκειμένου να ερμηνεύσει το κοινωνικο-ιστορικό.

<sup>42</sup> Στην πραγματικότητα το υποκειμενικά σκοπευόμενο νόημα καθίσταται δυνατό μέσω των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών.

χρησιμοποιήσουν «σαν πρώτη ύλη κάτι από ‘αυτό που ήδη υπάρχει’». Πιάνεται λοιπόν ο συμβολισμός κατ’ αρχάς από τη φύση αλλά και από την ιστορία: «Κάθε συμβολισμός οικοδομείται στα ερείπια των προηγούμενων συμβολικών οικοδομημάτων και χρησιμοποιεί τα υλικά τους». Για τον Καστοριάδη το γεγονός ότι ο συμβολισμός «δεν μπορεί να πάρει τα σημεία του από οπουδήποτε, ούτε να χρησιμοποιήσει οποιαδήποτε σημεία» σημαίνει ότι δεν μπορεί να είναι ούτε ‘ουδέτερος’, ούτε απολύτως ‘πρόσφορος’ για τη λειτουργία των πραγματικών διαδικασιών. Έτσι, μέσα από τις «δυνάμει απεριόριστες φυσικές και ιστορικές διασυνδέσεις του, το σημαίνον ξεπερνά πάντοτε την άκαμπτη σύνδεση με ένα συγκεκριμένο σημαινόμενο, και μπορεί να οδηγήσει σε τόπους τελείως απρόσμενους» (Καστοριάδης 1981, 181).

Μέσω της εσωτερίκευσης των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών συντελείται ο απαραίτητος εκκοινωνισμός της ψυχής, το άτομο εισέρχεται σ’ έναν πολιτισμό και παιδεύεται σύμφωνα με τις αξίες του πολιτισμού αυτού. Γίνεται δηλαδή κάποιος, γίνεται συνεχώς κάποιος και μάλιστα όχι κάποιος ανεξάρτητος από το σημείο. Στην τριαδική σημειωτική σχέση που εισήγαγε ο Charles Peirce «ένα σημείο ή representamen<sup>43</sup> είναι κάτι που αντικαθιστά κάτι άλλο για κάποιον άνθρωπο μέσω κάποιας σχέσης ή ικανότητας. Απευθύνεται σε κάποιον, δηλαδή δημιουργεί στο νου αυτού του προσώπου ένα ισοδύναμο σημείο, ή ίσως ένα πιο αναπτυγμένο σημείο.»<sup>44</sup> (Peirce 1981, 174). Αυτό το πρόσωπο που ερμηνεύει είναι ενταγμένο σε υποσύνολα (με βάση κάποια χαρακτηριστικά που καθορίζονται εντέλει κοινωνικά) και μοιράζεται τα νοήματα αυτών των υποσυνόλων. Έτσι, τα «πολιτισμικά αντικείμενα σημαίνουν διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες» (Gottdiener 1985, 979) αφού κάθε ομάδα (τα άτομα μέσα σ’ αυτήν, ή μάλλον το συλλογικό υποκείμενο) ερμηνεύει με βάση κάποιο μάγμα κοινωνικών φαντασιακών σημασιών. Αν κάποια φαντασιακή ή και δευτερεύουσα σημασία θέλει τα πολιτισμικά αντικείμενα να μην περιέχουν εσώτερη ουσία που να επιβάλλεται (ή όταν υπάρχει να μην είναι προσιτή) στα άτομα, τότε τα πολιτισμικά αντικείμενα ερμηνεύονται ελεύθερα σύμφωνα με άλλα ενδιαφέροντα ανεξάρτητα από την ‘υλική’ ποιότητά τους. Αυτή η τελευταία περίπτωση αποτελεί μία πιθανή κατάσταση στην τριαδική σχέση του Peirce: όταν «η σχέση του σημείου με το αντικείμενό του συνίσταται στο να έχει ένα χαρακτήρα από μόνη της, ή σε κάποια υπαρκτική σχέση με το αντικείμενο ή στη σχέση του με έναν ερμηνευτή» τότε «ως Σημείο μπορεί να οριστεί ένα ομοίωμα (Icon), ένας Δείκτης (Index) ή ένα Σύμβολο (Symbol). ... Το Σύμβολο είναι ένα σημείο που αναφέρεται στο Αντικείμενο το οποίο υποσημαίνει δυνάμει ενός νόμου που συνήθως είναι ένας συνειρμός γενικών ιδεών, κι αυτός ο νόμος λειτουργεί έτσι ώστε να κάνει το Σύμβολο να ερμηνεύεται σε αναφορά προς αυτό το Αντικείμενο. Το ίδιο λοιπόν το Σύμβολο είναι ένας γενικός τύπος ή νόμος, δηλαδή ένα Νομώσημο. Ως τέτοιο δρα μέσω ενός αντιγράφου. Όχι μόνο είναι γενικό το ίδιο, αλλά και το αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται έχει γενική φύση» (Peirce 1981, 177-179). Με λίγα λόγια στα σύμβολα η σχέση του σημείου με το αντικείμενο είναι αυθαίρετη,<sup>45</sup> καθίσταται δυνατή μέσω συμβάσεων, πράγμα που εξηγεί γιατί τα σύμβολα έχουν νόημα

<sup>43</sup> Το representamen στον Peirce είναι το σημείο (sign), όρος με τον οποίο τελικά το αντικατέστησε.

<sup>44</sup> Μέσω των τριών αυτών στοιχείων (sign, object, interpretant) καθώς και των σχέσεών τους παράγεται και κατανοείται το νόημα, διαδικασία που αποδίδεται με τον όρο σημείωσις (semiosis).

<sup>45</sup> Με βάση αυτή την ‘ιδιότητα’, το Σύμβολο του Peirce ταυτίζεται με το σημείο του Ferdinand de Saussure. Για να αποφύγει τη σύγχυση ο Philip Tagg (2012) προτείνει τον όρο ‘αυθαίρετο σημείο’ (Arbitrary sign).

μόνο μέσα στον πολιτισμό που τα παράγει (ή ακριβέστερα για όσους μοιράζονται αυτό τον πολιτισμό). Το γεγονός όμως ότι κάποιος πρέπει να γνωρίζει τις συμβάσεις για να κατανοήσει ένα σύμβολο έχει και μια σοβαρή συνέπεια: «ένα Σύμβολο είναι ένα representamen που ο Αναπαραστατικός του χαρακτήρας συνίσταται ακριβώς στο ότι είναι ένας κανόνας που καθορίζει τον Ερμηνευτή του» (ό.π. 193). Ένας τέτοιος καθορισμός είναι σημαντικός κοινωνιολογικά τόσο στη γλώσσα όσο και στη μουσική. Όπως έδειξε ο Bourdieu (1985) οι κοινωνικές ομάδες ή τάξεις υιοθετούν μουσικά είδη προκειμένου να διακρίνουν και να διαφοροποιήσουν τον εαυτό τους από τις υπόλοιπες και ιδιαίτερα από τις εγγύτερες. Συνάγεται τελικά ότι η μουσική που υιοθετείται - όπως και όλα τα σύμβολα- έχει ιδιαίτερη σημασία για τις ίδιες τις κοινωνικές ομάδες αφού επενεργεί πάνω τους σε βαθμό που η κατανόηση των ομάδων αυτών δεν μπορεί να θεωρηθεί ολοκληρωμένη χωρίς γνώση των μουσικών τους προτιμήσεων. Ενώ οι απόψεις για το βάθος και την έκταση αυτής της επίδρασης ποικίλλουν, τίθεται ως προϋπόθεση η ύπαρξη ατόμων που με κάποιο τρόπο να είναι προετοιμασμένα να δεχθούν αυτή την επίδραση. Η κατασκευή τέτοιων ατόμων –όπως και των αντικειμένων κάθε κοινωνίας- γίνεται πάντα σε αναφορά προς τις αντίστοιχες κοινωνικές φαντασιακές σημασίες.<sup>46</sup> Έτσι όχι μόνο ένα μουσικό είδος –ή η μουσική εν γένει- μιας ιστορικής περιόδου συγκροτείται εξωτερικά (στις κοινωνικές διαδικασίες παραγωγής του) και εσωτερικά (στην καλλιτεχνική του κατασκευή) σε σχέση με κάποιες σημασίες αλλά και η πρόσληψή του σχετίζεται μ' αυτές.

Εισάγοντας ο Καστοριάδης τις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες και καθιστώντας τις κεντρικές σε κάθε κοινωνία δεν αμφισβητεί απλώς τον στρουκτουραλισμό αλλά ολόκληρη την σημειολογία. Απόψεις όπως του Marshall Sahlins ότι «κανένα αντικείμενο, κανένα πράγμα δεν έχει ύπαρξη ή κίνηση μέσα στην ανθρώπινη κοινωνία, παρά μόνο μέσα από τη σημασία που οι άνθρωποι μπορούν να του δίνουν» (2003, 245) δεν θεωρούνται ανεπαρκείς αλλά κατ' ουσίαν απατηλές. Η ιδέα ότι μια σημασία συνάπτεται σε κάτι «που υπάρχει ξεχωριστά, ανεξάρτητα, πριν από τη σημασία ... δεν είναι φαινομενικά ευλογοφανής παρά ως προς αυτό που μπορούμε να καλέσουμε δεύτερες ή παράγωγες σημασίες. Δεν έχει απολύτως κανένα νόημα, όταν πρόκειται για τις κεντρικές ή πρωταρχικές φαντασιακές σημασίες μιας κοινωνίας· διότι αυτές είναι δημιουργοί αντικειμένων εκ του μηδενός και οργανώτριες του κόσμου» (Καστοριάδης 1981,502). Οι σημασίες του Καστοριάδη προηγούνται: το εν γένει πολιτιστικό πλαίσιο, τα υποκείμενα ως συγκεκριμένα υποκείμενα, η όποια ελευθερία τους να νοιώθουν συναισθήματα και να αποδίδουν νοήματα, τα ίδια τα νοήματα που αποδίδουν (ακόμα και τα συναισθήματα που νιώθουν και που εξαρτώνται από έννοιες) και η σχέση αναφοράς τους με τα αντικείμενα καθώς και τα ίδια τα αντικείμενα, δημιουργούνται και υπάρχουν μέσω των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών. Τα θεμελιώδη και άρρητα ερωτήματα που τίθενται σε κάθε κοινωνία μπορούν να απαντηθούν όχι από την 'πραγματικότητα' ή την 'ορθολογικότητα' αλλά από τις φαντασιακές σημασίες. Αυτές οι απαντήσεις, αυτοί οι 'ορισμοί' είναι που συγκροτούν την κάθε κοινωνία και εμφανίζονται ως ενσαρκωμένα νοήματα μέσα στο πράττειν της. Κατά συνέπεια ο εντοπισμός και η συνειδητοποίηση αυτών των σημασιών μπορεί να οδηγήσει σ'

<sup>46</sup> Συνεπώς μια κοινωνιολογία των ακροατών θα πρέπει να δομηθεί κατ' αρχάς σ' αυτό το βασικό επίπεδο πριν αρχίσει να χτίζεται στα διάφορα πιο εξειδικευμένα επίπεδα της κοινωνικής επιρροής (προπαγάνδα, ιδεολογία, αλληλεπίδραση, μίμηση κλπ.)

αυτό που ονειρευόταν ο νεαρός Marx: όχι μόνο την ερμηνεία αλλά και την αλλαγή του κόσμου.

Θα ήταν ριψοκίνδυνο εγχείρημα (και πάντως μια πρόκληση που θα απαιτούσε ειδική μελέτη) να προσπαθήσει κανείς να εφαρμόσει τη σκέψη του Καστοριάδη τόσο στο πεδίο της μουσικής δημιουργίας και αισθητικής όσο και σε κείνα της μουσικής σημειολογίας και της κοινωνιολογίας της μουσικής. Κάτι τέτοιο, εκτός των άλλων,<sup>47</sup> συνεπάγεται πρόσθετες δυσκολίες στην έτσι κι αλλιώς σοβαρή δυσκολία περιγραφής της μουσικής με σημειολογικούς όρους: αν το Είναι δεν έχει μόνο ένα νόημα, αν η 'αυθαιρεσία του σημείου' δεν υφίσταται, αν υπάρχει ένα μάγμα βαθύτερων σημασιών πίσω από κάθε σύστημα σημείων, αν το νόημα δεν είναι απλώς αυτό που προκύπτει από τον συνδυασμό των σημείων - «μπορούμε εξίσου να πούμε ότι ο συνδυασμός των σημείων προκύπτει από το νόημα» (Καστοριάδης 1981, 205) - και αν υφίσταται «ένας πυρήνας ανεξάρτητος από κάθε λόγο και συμβολισμό» (ό. π. 208), τότε αυτές οι σημασίες οι «σχετικά ανεξάρτητες από τα σημαίνοντα που τις φέρουν» πρέπει να εντοπιστούν, να ταυτοποιηθούν και να καθοριστεί ο ρόλος που παίζουν τόσο στην επιλογή και οργάνωση των μουσικών σημασιών όσο και στο σύστημα οργάνωσης και διαχείρισης σημασιών στο επίπεδο των σημασιών καθώς και στις διαδικασίες παραγωγής, αναπαραγωγής, διανομής και κατανάλωσης των μουσικών προϊόντων. Η ίδια η έννοια της τέχνης, οι μορφές της, η παραγωγή και πρόσληψή της σχετίζονται βέβαια με τις 'φυσικές' ιδιότητες του υλικού της και του ανθρώπινου μυαλού, για να γίνουν όμως τέτοιες που είναι χρειάζεται μια ορισμένη κοινωνικο-ιστορική ανάπτυξη.

## Μουσική και σημασίες

Εμβαπτισμένα όπως είναι μέσα στο κοινωνικό-ιστορικό τα είδη είναι πάντα υποκείμενα στις θεωρητικές και κοινωνικές διαμάχες. Αλλά και το ίδιο το νόημα της μουσικής έχει έναν κοινωνικό-ιστορικό χαρακτήρα και συνεπώς μεγάλη μεταβλητότητα. Παρόλη όμως τη ρευστότητα, το σημείο που η θεωρία των μουσικών ειδών συναντάει τη σημασιολογία<sup>48</sup> αν και φαντάζει ιδιαίτερα βαλτώδες μπορεί εντέλει να αποδειχτεί αρκετά στέρεο ώστε πατώντας κανείς πάνω του να μπορέσει να διερευνήσει τις γύρω περιοχές. Η σημασία ενός μουσικού είδους δεν είναι παρά τα νοήματα που μπορούμε ακόμα να δράξουμε –σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο- από μια επιμέρους ολότητα, νοήματα που δεν είναι το άθροισμα των νοημάτων των μερών της – εξάλλου τα μέρη, τα συγκεκριμένα έργα, έχουν σημασίες που δεν εντάσσονται στο όλο- και που είναι συναρτώμενα με την ευρύτερη ολότητα. Στην σημειολογική προσέγγιση του Fabbri τα είδη είναι η διαχρονική κωδικοποίηση τεχνικών, σημειολογικών, συμπεριφορικών, κοινωνικών, ιδεολογικών,

<sup>47</sup> Να αναφέρω ενδεικτικά και εν τάχει την προϋπόθεση αποδοχής της ex nihilo δημιουργίας και τη διάκρισή της από κάθε παραγωγή ή αναπαραγωγή, τη συγκρότηση του μουσικού αντικειμένου, το ρόλο της τεχνικής και της σχέσης της με το υποκείμενο, την κατάργηση της διάκρισης αίσθηση – νόηση και την απελευθέρωση της φαντασίας από τα δεσμά της αίσθησης, τον τρόπο ύπαρξης της κοινωνίας ως δημιουργήμα του συλλογικού φαντασιακού μέσα στη μουσική.

<sup>48</sup> Εδώ όχι ως περιοχή της σημειωτικής αλλά ως 'κυλινδρική' αναζήτηση των σημασιών και προσπάθεια συγκρότησής τους.



οικονομικών και νομικών κανόνων. Όλα τούτα δεν είναι παρά πλευρές των σημασιών των μουσικών ειδών χωρίς ωστόσο –όπως θα δούμε- να είναι και οι μοναδικές.

Γενικά η μουσική, μέσα από περισσότερο ή λιγότερο πολύπλοκες τεχνικές αναλύσεις αντιμετωπίστηκε ως ένα παράδειγμα συμβόλου ή σημείωσης. Ωστόσο, η σημειολογία θα μπορέσει ίσως να δει τα όριά της<sup>49</sup> (και να επανεξετάσει την τάση της για συνεχή επέκταση της επικράτειάς της) στο μουσικό στρουκτουραλισμό, σ' αυτή τη δύστροπη εφαρμογή των εργαλείων και εννοιών της στη μουσική: αγωνιωδώς διατυπώνεται συνεχώς η αμφιβολία αν η επιστήμη των σημείων κατευθύνεται προς κάτι που ίσως δεν υπάρχει, την εξωμουσική σημασία της μουσικής. Η Patricia Tunstall εξηγεί τους λόγους της περιορισμένης χρήσης της σημειολογικής προσέγγισης στο μουσικό πεδίο:

«Ο γενικός σκοπός του στρουκτουραλιστικού εγχειρήματος είναι να εξετάσει τα δομικά χαρακτηριστικά των αντικειμένων με σκοπό να σχηματίσει υποθέσεις για τις δομικές κατηγορίες της κουλτούρας και τις δομικές διαδικασίες του ανθρώπινου μυαλού. Ο μουσικός στρουκτουραλισμός υπονοεί ότι τέτοιες εξετάσεις δεν είναι απαραίτητο να περιλαμβάνουν σημασιολογικά στοιχεία, η αξία της μουσικής για το στρουκτουραλισμό μπορεί να βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι δεν είναι σημασιολογική (semantic). Το εξαιρετικό της χαρακτηριστικό είναι ότι της λείπουν εκείνα τα είδη του νοήματος που οι σημειολογικές τεχνικές σχεδιάστηκαν να ερευνούν. Αλλά δεν της λείπουν τα είδη της σημασίας για τα οποία ο στρουκτουραλισμός τελικά ενδιαφέρεται. Τα στοιχεία της δεν είναι σημεία, αλλά οι σχέσεις μεταξύ τους έχουν λογική συνέπεια και σκοπό. Είναι αυτές καθαυτές οι σχέσεις, οι τυπικοί χειρισμοί που εκτελούνται πάνω στα ηχητικά στοιχεία, που είναι η ουσία της μουσικής δομής. Ίσως, τότε, αυτή η δομή είναι μια μοναδική διαυγής και αδιαμεσολάβητη ανάκλαση των τυπικών λειτουργιών της συνείδησης» (Tunstall 2002, 44).

Βέβαια, αν και είναι λίγοι οι σημειολόγοι που ασχολήθηκαν ειδικά με τη μουσική, έγιναν προσπάθειες να παρουσιαστούν τα στοιχεία του μουσικού νοήματος –ίσως το πιο ενδιαφέρον ζήτημα σε σχέση με τη μουσική και φλέγον θέμα τόσο στην αισθητική όσο και την κοινωνιολογία της μουσικής- και έχουν παραχθεί αξιοσημείωτες αναλύσεις που παρότι είναι συχνά αντικρουόμενες έχουν κοινό παρονομαστή «μια από τις πιο πρόσφορες αναλογίες (που) είναι αυτή της γλώσσας» (Δεμερτζής 1998, 129). Κυρίαρχο παράδειγμα ο Levi-Strauss ο οποίος εισήγαγε το περίφημο μοντέλο του της μουσικής και του μύθου, όπου και τα δύο απορρέουν από τη γλώσσα.<sup>50</sup> Αντιμετώπισε τη μουσική σαν μια γλώσσα χωρίς νόημα και -εφαρμόζοντας την ιδέα ότι ο μύθος υπάρχει ανεξάρτητα από τα φωνήματα της

<sup>49</sup> «Η σημειολογία θα έχει πολλά να κάνει μόνο και μόνο για να δει ποια είναι τα όριά της» γράφει ο Ferdinand de Saussure σε μια χειρόγραφο σημείωσή του.

<sup>50</sup> Η Langer υποδεικνύει τον Schopenhauer σαν τον πρωτοπόρο της υπόθεσης ότι η μουσική είναι ένα είδος γλώσσας. Την αποδέχτηκε σαν ένα σύμβολο της παράλογης πλευράς της διανοητικής ζωής, της θέλησης, αν και το συμπέρασμά του ήταν μεταφυσικό. Η συνεισφορά του ήταν η αντιμετώπιση της μουσικής σαν κάτι απρόσωπο, μεταβιβάσιμο, πραγματικό σημασιολογικό, ένα συμβολισμό με ένα περιεχόμενο από ιδέες αντί για ένα φανερό σημείο της συναισθηματικής κατάστασης κάποιου. Αυτή η αρχή υιοθετήθηκε από άλλους στοχαστές αν και υπήρξε διαμάχη για το ιδεατό περιεχόμενο της γλώσσας των τόνων: πολλές ερμηνείες συμπεριλαμβανομένων της 'έκφραση της ελευθερίας και της θέλησης' και 'έκφραση της συνείδησης' (Langer 1954, 177-178).

γλώσσας με τα οποία λέγεται- θεώρησε πως όταν ακούμε μουσική νιώθουμε μια ακαταμάχητη ανάγκη να την εμποτίσουμε με νόημα. Όμως ο Theo van Leeuwen υποστηρίζει πως η τοποθέτηση του κοντράστ μεταξύ γλώσσας και μουσικής οφείλεται σε μια περιορισμένη κατανόηση της γλώσσας στην οποία «οι μεθοδολογικοί περιορισμοί του de Saussure (η συγχρονική προσέγγιση, η langue σαν το αντικείμενο μελέτης της γλωσσολογίας) έχουν μετατατραπεί σε επιστημολογικούς περιορισμούς, σαν η γλώσσα να μην έχει ιστορία και parole, σα να μην είναι σταθερά εμβαπτισμένη και αξεχώριστη από κοινωνικο-ιστορικές διαδικασίες». Ωστόσο, για τον van Leeuwen, οι ίδιοι περιορισμοί δεν εφαρμόστηκαν στη μουσική και γι αυτό υπάρχει η αίσθηση ότι το νόημα στη γλώσσα είναι 'ανεξάρτητο' ενώ στη μουσική 'εξαρτημένο'. Βλέπει και τις δύο το ίδιο συστηματικές και μερικώς α-συστηματικές, και τις δύο εξαρτώμενες και σχηματιζόμενες (αλλά και σχηματίζουσες) από κοινωνικά πλαίσια, και τις δύο συγχρονικές και διαχρονικές και τις δύο με πρωτογενές και δευτερογενές νόημα. Η σημειωτική του προσέγγιση της μουσικής έχοντας στόχο να είναι κοινωνιολογικά και σημειωτικά επαρκής, βασίζεται στην κοινωνική σημειωτική θεωρία η οποία θεωρητικοποίησε τη σχέση μεταξύ κοινωνικού πλαισίου αφ' ενός και των σημειωτικών συστημάτων που εξυπηρετούν την αντίληψη συγκεκριμένων πεδίων νοήματος αφ' ετέρου (van Leeuwen 1998).

Αν και οι προσπάθειες αναγνώρισης της μουσικής ως 'γλώσσα', να βρεθεί δηλαδή η σχέση μουσικών στοιχείων με εξωμουσικά αντικείμενα, «εξοστρακίζονται στις επιφάνειες των τεραστίων οροσειρών της απόλυτης μουσικής» (Δεμερτζής 1998, 129)-αποτέλεσμα της αντίληψης της μουσικής σαν ένα αφηρημένο σύστημα που αποτελείται από τονικά ύψη και προσωρινές σχέσεις- νεώτεροι σημειολόγοι θεώρησαν ότι όχι απλώς «είναι έγκυρο να θεωρήσουμε ότι ο μύθος και η μουσική σχετίζονται στενά όταν παρατηρούμε τη συγκεκριμένη δομή των σημείων τους» αλλά έδωσαν προσοχή και στην -παραβλεπόμενη από τον Levi-Strauss - περίπτωση όπου η μουσική αποκτάει νόημα ή περιεχόμενο από τη μυθολογία. Ο Eero Tarasti (2002) που ταίριαξε στη μουσική τις γενικές σημειωτικές έννοιες τόσο από την Αμερικάνικη- βασισμένη στον Charles Sanders Peirce- σχολή όσο και από την Ευρωπαϊκή που προέρχεται από τον Ferdinand de Saussure, επεξέτεινε τις παρατηρήσεις ανθρωπολόγων όπως ο Charles Boiles- ο οποίος εμπνεόμενος επίσης από τον Peirce περιέγραψε τις διαδικασίες των διαφόρων τυπολογιών του σημείου που εμπλέκονται στις ποικιλίες του μουσικού νοήματος- και έδωσε έμφαση στη σχέση «μεταξύ της μυθικής σφαίρας και αυτού που στο Δυτικό πολιτισμό ονομάζεται 'αισθητική' φαντασία» (Tarasti 2000, 47).

Πέρα όμως από τις (για κάποιους αμφιλεγόμενες) υποθέσεις του αν η μουσική είναι ή όχι γλώσσα, ή πόσο χρήσιμη μπορεί να είναι αυτή η αναλογία γλώσσας και μουσικής, ή αν μπορεί να κατασκευαστεί μια μουσική σημασία στο πρότυπο της γλωσσικής,<sup>51</sup> παραμένει

<sup>51</sup> Ο Μιχάλης Γρηγορίου παραθέτει τους R. Jourdain και Ch. Boiles -οι οποίοι δώσανε ανθρωπολογικά παραδείγματα (αυτόχθονες Αυστραλίας και Ινδιάνοι Μεξικού) όπου η μουσική μπορεί να μεταδίδει ακόμα και συγκεκριμένα αναφορικά νοήματα- για να καταλήξει στο (μάλλον προφανές) ότι για τη μετάδοση της πληροφορίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί σχεδόν οποιοδήποτε συμβολικό σύστημα απεικόνισης αρκεί να έχει εγκαθιδρυθεί η κατάλληλη σύμβαση ανάμεσα στους συμμετέχοντες που θα μετατρέπουν τα σημαίνοντα στα κατάλληλα σημαίνόμενα (Γρηγορίου 2006, 165). Φυσικά κάτι τέτοιο δεν εξομοιώνει όλες τις γλώσσες από την άποψη των δυνατοτήτων τους. Από την άλλη η πιο κοινή αντίληψη- αυτή που αντιλαμβάνεται τη μουσική σαν μια 'γλώσσα των συναισθημάτων'- βλέπει

το γεγονός ότι «η μουσική σαν σημείο παρέχει την ιδεατή περίπτωση από κάτι σημαντικό και επικοινωνιακό και γι αυτό από κάτι κατ' εξοχήν σημειολογικό» (Tarasti 2002, 4).

### *Παραπεμπτικοί και απολυτιστές*

Το ζήτημα που κατ' αρχάς ανακύπτει είναι αν το σύμβολο μεταφέρει το μήνυμα και το αποκαλύπτει στο δέκτη ή αν το νόημα αναγνωρίζεται να βρίσκεται μέσα στη μουσική διαδικασία καθ' αυτή οπότε αποκαλύπτοντας αυτό το νόημα, ένα κομμάτι εκθέτει την ουσία που είναι υπεύθυνη για το νόημα πρώτα απ' όλα. Η διαφορά αυτή παραπέμπει στην παλιά αισθητική διαμάχη μεταξύ παραπεμπτικών (referentialists) και απολυτιστών (absolutists). Οι πρώτοι θεωρούν πως «το νόημα και η αξία του έργου βρίσκονται έξω από το έργο. Για να τα βρεις πρέπει να πας στις ιδέες, συναισθήματα, στάσεις, γεγονότα στα οποία το έργο σε παραπέμπει, με δυο λόγια σε ένα κόσμο έξω από το έργο τέχνης. Η λειτουργία του έργου τέχνης είναι να σου υπενθυμίζει, ή να σου λέει, ή να σε βοηθάει να καταλάβεις, ή να σε κάνει να βιώσεις κάτι που είναι εξωκαλλιτεχνικό. Στο βαθμό που η μουσική είναι πετυχημένη στο να σε παραπέμπει σε μια μη μουσική εμπειρία είναι ένα επιτυχημένο κομμάτι μουσικής. Στο βαθμό που η εμπειρία είναι σημαντική ή πολύτιμη η μουσική είναι σημαντική ή πολύτιμη» (Reimer 1970, 15). Οι απολυτιστές ισχυρίζονται ότι «για να βρεις το νόημα του έργου τέχνης πρέπει να ψάξεις το έργο και να προσέξεις τις ποιότητες που το έκαναν ένα δημιουργημένο αντικείμενο. Στη μουσική να πας στους ήχους καθαυτούς και να προσέξεις τι κάνουν αυτοί οι ήχοι» (ό. π. 14). Οι απολυτιστές είναι επίσης φορμαλιστές. «Για τον απόλυτο φορμαλιστή το νόημα της τέχνης δεν μοιάζει με κανένα άλλο στην εμπειρία του ανθρώπου. Τα αισθητικά γεγονότα σημαίνουν μόνο τον εαυτό τους. Για να εκτιμήσουμε ένα έργο τέχνης δεν χρειάζεται να φέρουμε μαζί μας τίποτα από τη ζωή, όπως έλεγε ο Clive Bell 'ανυψωνόμαστε πάνω από το ρεύμα της ζωής'» (ό. π. 20). Επειδή ο Reimer συμφωνεί ότι το νόημα βρίσκεται στις αισθητικές ποιότητες του έργου αλλά διαφωνεί με την αντίληψη της αισθητικής εμπειρίας σαν πλήρως αποχωρισμένη από τη ζωή, προτείνει ως εναλλακτική άποψη τον Απόλυτο Εξπρεσιονισμό (Absolute Expressionism) ο οποίος αν και περιέχει στοιχεία δεν είναι ο συνδυασμός των δύο: «τα αισθητικά στοιχεία του έργου είναι όμοια σε ποιότητα με την ποιότητα που είναι εσωτερική σε κάθε ανθρώπινη εμπειρία. Όταν κάποιος μοιράζεται τις ποιότητες που περιέχονται στο έργο, μοιράζεται επίσης τις ποιότητες από τις οποίες είναι φτιαγμένη η ανθρώπινη εμπειρία. Η σχέση μεταξύ των ποιοτήτων εκλαμβάνεται από τον δέκτη σαν 'σημασία'» (ό. π. 25). Μια τέτοια άποψη αμφισβητεί τη σύνδεση της μουσικής με την επικοινωνία τουλάχιστον όπως αυτή είναι ευρέως αποδεκτή. Αν η επικοινωνία είναι «1)η αποτελεσματική μεταφορά μιας πληροφορίας και 2)η διαπραγμάτευση και ανταλλαγή ενός νοήματος» (Shuker 1998, 56), τότε το 'μοίρασμα' μέσω του έργου τέχνης δεν είναι το αποτέλεσμα μιας επικοινωνίας:

«Οι ενοράσεις του δέκτη δεν μπορούν να είναι ακριβώς ίδιες με κείνες του δημιουργού. Πρώτον ο καλλιτέχνης δεν έκανε μια απλή δήλωση αλλά μια πολύπλοκη ομάδα αισθητικών ποιοτήτων ικανές να διεγείρουν πολλές και διαφορετικές

---

πως η μοναδική αξία της μουσικής ή κάθε τέχνης είναι ακριβώς σ' αυτή τη 'μη μεταφραστικότητα' – τη διαφορά της από τη γλώσσα.

ενοράσεις. Δεύτερον, ο καλλιτέχνης και ο δέκτης είναι διαφορετικά πρόσωπα και ανταποκρίνονται διαφορετικά στις αισθητικές ποιότητες που δημιουργούνται ή εκλαμβάνονται στο έργο εξαιτίας των διαφορετικών ζώων τους. Ταυτόχρονα ο καθένας μοιράζεται μια αίσθηση σημαντικής ενόρασης μέσα στο ανθρώπινο αίσθημα, σαν αποτέλεσμα μοιράσματος της κοινής ανθρώπινης συνθήκης.» (Reimer 1970, 50).

Δεν υπάρχει λοιπόν μια σχέση άμεσης επικοινωνίας μεταξύ του καλλιτέχνη και του ακροατή αλλά δύο αμφίδρομες σχέσεις: μεταξύ του καλλιτέχνη και του έργου αφ' ενός αλλά και ανάμεσα στο έργο και τον δέκτη<sup>52</sup> αφ' ετέρου. Για τον Reimer η χρήση της λέξης 'επικοινωνία' για την περιγραφή αυτής της διαδικασίας συσκοτίζει την σημαντική διάκριση μεταξύ πραγματικής επικοινωνίας και αισθητικής δημιουργίας. Ωστόσο αν και πολλοί είναι ενήμεροι αυτής της διάκρισης επιλέγουν τη λέξη 'επικοινωνία' εξαιτίας της ύπαρξης του μοιράσματος παρόλο που υπάρχει έντονη διαφωνία για το τι ακριβώς είναι αυτό που μοιράζεται.

### *George Mead, Leonard Meyer: η αντικειμενικότητα του νοήματος*

Φαίνεται εδώ η σημασία να σχετίζεται με την επικοινωνία. Στον George Mead τα σύμβολα είναι ενδείκτες, δηλώνουν κάτι, αλλά για να μετατραπούν σε σημαντικά σύμβολα πρέπει τα άτομα να επικοινωνούν συνειδητά, να παίρνουν το ρόλο του άλλου, αυτός που συμβολίζει και όχι μόνο αυτοί που ανταποκρίνονται πρέπει να είναι σε θέση να ερμηνεύσει το νόημα της ίδιας του της χειρονομίας (του συμβόλου που χρησιμοποιεί). «Νόημα είναι αυτό που μπορεί να δείχνεται σε άλλους ενώ ταυτόχρονα με την ίδια διαδικασία δείχνεται και στο άτομο που δείχνει» (Mead 1962, 89). Το πεδίο στο οποίο γεννιέται και υπάρχει το νόημα συνίσταται από τη σχέση ενός ερεθίσματος ως μια πρώιμη ή αρχική φάση και των ύστερων -επακόλουθων ή καταληκτικών- φάσεων μιας κοινωνικής δράσης. Γι αυτό όταν μιλάμε για νόημα, μιλάμε για κάτι που «αντικειμενικά υπάρχει σε μια σχέση μεταξύ συγκεκριμένων φάσεων της κοινωνικής δράσης, δεν είναι μια φυσική πρόσθεση σ' αυτή τη δράση και δεν είναι μια 'ιδέα' όπως παραδοσιακά θεωρείται» (ό. π. 76). Ο Leonard B. Meyer βασιζόμενος στη θεωρία του Mead για την κοινωνική δράση και συμπεριφορά και την 'τριαδική σχέση' μεταξύ ενός ερεθίσματος, του πράγματος στο οποίο αναφέρεται και του ατόμου για το οποίο το ερέθισμα έχει νόημα, έκανε σοβαρές προσπάθειες να ξεδιαλύνει τη συζήτηση για το νόημα της μουσικής, συζήτηση που περιπλέκεται εξαιτίας της διαφωνίας για το τι επικοινωνείται στη μουσική και της έλλειψης σαφήνειας για τη φύση και τον ορισμό του νοήματος καθ' αυτού.

«Η σύγχυση γύρω από τον μη αναφορικό χαρακτήρα του μουσικού νοήματος οφείλεται σε δύο σφάλματα: από τη μια υπάρχει η τάση να εντοπίζουμε το νόημα αποκλειστικά στη μια πλευρά της επικοινωνιακής διαδικασίας και από την άλλη υπάρχει μια κλίση να θεωρούμε όλα τα νοήματα να αναδύονται στην ανθρώπινη

<sup>52</sup> Η άποψη αυτή συνεπάγεται και τον δέοντα ρόλο της μουσικής εκπαίδευσης: να δείξει στον κόσμο τις ενοράσεις που είναι διαθέσιμες μέσα στο έργο, «να βοηθήσει τους ανθρώπους να μοιραστούν όσο γίνεται περισσότερο τις δημιουργημένες αισθητικές ποιότητες των έργων» (Reimer 1970, 53).

επικοινωνία σαν επισημαντικά (designative),σα να περιλαμβάνουν συμβολισμό κάποιου είδους» (Meyer 1956, 33).

Για να ξεπεράσει αυτή τη δυσκολία ο Meyer χρησιμοποιεί τον ορισμό του νοήματος από τον Morris R. Cohen: «...κάτι αποκτάει νόημα αν συνδέεται με, ή δείχνει, ή αναφέρεται σε κάτι άλλο πέρα από τον εαυτό του, έτσι ώστε η πλήρης φύση του να συμπεραίνεται και να αποκαλύπτεται σ' αυτή τη σύνδεση» (ό. π. 34). Το νόημα δεν βρίσκεται μόνο στο ερέθισμα αλλά κατοικεί στην 'τριαδική σχέση': « Ενώ το νόημα είναι διανοητικό γεγονός, δεν είναι αυθαίρετα υποκειμενικό. Η σχέση μεταξύ του ερεθίσματος και του πράγματος στο οποίο αναφέρεται, είναι μια πραγματική σχέση που υπάρχει στον αντικειμενικό κόσμο, φυσικό ή κοινωνικό» (Meyer 1957, 412). Σύμφωνα μ' αυτό τον ορισμό διακρίνει δύο τύπους νοήματος: Α) ένα ερέθισμα είναι σημαντικό επειδή δείχνει ή αναφέρεται σε κάτι που είναι διαφορετικό από τον εαυτό του σε είδος, όπως μια λέξη από το αντικείμενο ή την ιδέα στην οποία αναφέρεται. Αυτό τον τύπο τον ονομάζει επισημαντικό ή συμβολικό (designative ) νόημα. Β) ένα ερέθισμα ή διαδικασία μπορεί να αποκτάει νόημα επειδή δείχνει ή αναφέρεται σε κάτι το οποίο είναι ίδιο μ' αυτό σε είδος. Είναι για παράδειγμα η περίπτωση όπου προηγηθέντα φυσικά γεγονότα όπως ο κεραυνός δείχνουν τον ερχομό συνεπακόλουθων φυσικών γεγονότων όπως η βροχή. Αυτά είναι τα νοήματα τα οποία χαρακτηρίζει ως "ενσωματωμένα νοήματα" ("embodied meanings") (ό. π. 413). Ενώ τα περισσότερα νοήματα στην ανθρώπινη επικοινωνία είναι συμβολικά, ένα μουσικό γεγονός έχει ενσωματωμένο (αυτοαναφορικό) νόημα γιατί μας κάνει να περιμένουμε ένα άλλο μουσικό γεγονός. Αυτό είναι και το νόημα της μουσικής από τη σκοπιά ενός απολυτιστή. Πρόκειται τελικά για ένα νόημα που είναι προϊόν προσμονής, γι αυτό και ένα άγνωστο μουσικό στυλ δεν έχει νόημα για μας. Ωστόσο η μουσική μπορεί να έχει και συμβολικά νοήματα, να προκαλεί συσχετισμούς με τον κόσμο των ιδεών, των αισθημάτων ή των φυσικών αντικειμένων. Τέτοια επισημαντικά νοήματα είναι λιγότερο ακριβή και συγκεκριμένα από τα γλωσσικά αλλά όχι λιγότερο αποτελεσματικά ή σημαντικά.

### *Wilson Coker: τα στοιχεία του μουσικού νοήματος*

Πιο πρόσφατα ο Wilson Coker (1972) κατά το πρότυπο του Charles Sanders Peirce εκθέτει εξαντλητικά όλες τις εκδοχές των σημείων και τα στοιχεία του μουσικού νοήματος με την ποικιλία των διακλαδώσεών του. Ακολουθεί το γενικό πλάνο του Charles Morris ο οποίος βασιζόμενος κι αυτός στη δουλειά του Mead όρισε τη σημείωση –τη διαδικασία κατά την οποία κάτι δρα ως σημείο για κάποιον- ως την πενταπλή σχέση μεταξύ «1)κάθε ερεθίσματος που προκαλεί 2)σε κάποιο άτομο ή οργανισμό 3)μια διάθεση να ανταποκριθεί με κάποιο τρόπο 4)σε ένα άλλο αντικείμενο ή γεγονός 5)κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες»(Coker 1972,1). Κάθε σημείωση έχει τρεις διαστάσεις οι οποίες αποτελούν και τις κύριες οδούς προσέγγισης του νοήματος: σημασιολογική- semantics (που αφορά στη σχέση των σημείων με το περιβάλλον τους και μ' αυτό που σημαίνουν, η αναφορά μιας μουσικής φράσης σε μια άλλη φράση ή σε ένα εξωμουσικό αντικείμενο), συντακτική- syntactics (που αφορά στο είδος τους, στην διάταξή τους και στη σχέση του ενός με το άλλο, το είδος της μορφικής ενότητας που αποτελεί μια φράση, η διάταξή της και ο τρόπος που χωρίζεται ή συνδέεται με άλλες τέτοιες ενότητες) και πραγματολογική- pragmatics (που πραγματεύεται τη σχέση των σημείων με τους ερμηνευτές τους, τα αποτελέσματα της φράσης στον

συνθέτη, τον ερμηνευτή ή τον ακροατή). Η σύνθεση των τριών προσεγγίσεων δίνει την πλήρη εξήγηση του νοήματος ενός αντικειμένου.<sup>53</sup> Παράλληλα διαχωρίζει τον υποκειμενικό από τον αντικειμενικό ορισμό του σημείου: υποκειμενικά κάτι (A) είναι σημείο από κάτι άλλο (B) αν ένας οργανισμός (O) συμπεριφέρεται με την παρουσία του (A) με ένα τρόπο κατάλληλο για το (B). Αντικειμενικά κάτι (A) είναι σημείο από κάτι άλλο (B) αν και μόνο αν στην πραγματικότητα το (A) συνοδεύει, ακολουθεί ή αναφέρεται στο (B). Έτσι ακόμα και μια απλή ποιότητα ήχου –τόνος, ηχώχρωμα, διάρκεια ή ένταση- μπορεί να δράσει ως σημείο και η όλη έννοια του νοήματος σαν μια ιδιότητα του ήχου κατανοείται στο πιο βασικό –το βιολογικό- επίπεδο των πραγμάτων.

Αντλώντας από τα φιλοσοφικά γραπτά του Peirce, αναγνωρίζει πως η όποια αντίδραση ενός οργανισμού σε ένα ερέθισμα συναντά τη βασική συνθήκη της απόδοσης νοήματος και γι αυτό κάθε κατάσταση της συνείδησης είναι σημαντική στο βαθμό που με κάποιο τρόπο αποκρίνεται σε ένα ερέθισμα. Αφού η ουσία της λειτουργίας του σημείου και του νοήματος βρίσκεται στη σχέση ερεθίσματος –απόκρισης, όλη η σημασία περιλαμβάνει ένα ‘συναισθηματικό’ (emotional) στοιχείο. Αν και τα νοήματα των σημείων μπορούν να είναι μόνο συναισθηματικά, ένα νόημα μπορεί να είναι ορθολογικό και διανοητικό μόνο με το να είναι ταυτόχρονα σε κάποιο βαθμό συναισθηματικό.<sup>54</sup> Έτσι στις τρεις διαστάσεις προστίθεται μια τέταρτη, αυτή του συναισθηματικού στοιχείου, διάσταση που ωστόσο αδυνατίζει όταν τονίζουμε τη σημαντική και ειδικά την συνταγματική.

Ο Coker διακρίνει τα σημεία με πολλαπλούς τρόπους. Κατ’ αρχάς ξεχωρίζει τα σύμβολα από τα σινιάλα: όταν ένα σημείο- αντικείμενο χρησιμοποιείται τακτικά από κάποια ομάδα ώστε να αποκτάει μια ορισμένη ομάδα συμβατικών σημασιών είναι ένα σύμβολο και σαν τέτοιο μπορεί να υποκαθιστά ή να αντικαθίσταται από ένα άλλο συνώνυμο σύμβολο. Αντίθετα τα σινιάλα είναι γεγονότα ή αντικείμενα που προσωρινά εκλαμβάνονται ως σημεία αλλά δεν έχουν κανονική χρήση ή συμβατική ομάδα σημασιών (Coker 1972,6). Συμφωνώντας ουσιαστικά με τον Meyer διακρίνει το μουσικό νόημα που είναι ενσωματωμένο στη δομή της σύνθεσης (congeneric) από κείνο που είναι δηλωτικό άλλων μη μουσικών καταστάσεων (extrageneric). Τα δύο αυτά είδη νοήματος τέμνονται εγκάρσια με δύο άλλα χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν την εμπλοκή του υποκειμένου και μάλιστα στη συγκεκριμένη ιστορική του διάσταση. Το ένα είναι ότι η σημασία των σημείων μπορεί να ποικίλει ανάλογα με τις ερμηνείες: για κάποιον η σημασία μιας μουσικής φράσης μπορεί να είναι μια προηγούμενη ή επόμενη φράση ενώ για κάποιον άλλο (ή τον ίδιο σε διαφορετική στιγμή) μια διάθεση ή μια κίνηση. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι η σημασία αναγνωρίζεται σαν μια τάξη ή ομάδα αντικειμένων και συνεπώς το σημαινόμενο μιας μουσικής φράσης μπορεί να είναι ένα υπαρκτό ή ένα ανύπαρκτο αντικείμενο, ιδιαίτερα «το υποθετικό αντικείμενο της σκέψης» (ό.π. 4).

<sup>53</sup> Ο Eco αναλύοντας αυτή τη διάκριση του Morris σημειώνει πως «η σχέση της σημειωτικής με τις τρεις περιοχές της ... μοιάζει περισσότερο με τη σχέση ανάμεσα στη φιλοσοφία της επιστήμης, ή της γενικής επιστημολογίας, και τα τρία επιστημολογικά προβλήματα, δηλαδή πώς να κάνουμε μια υπόθεση, πώς να συγκεντρώσουμε τα σημαντικά δεδομένα και πώς να διαψεύσουμε μια επιστημονική θεωρία» (1993, 321).

<sup>54</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται σαφής διαχωρισμός. Βασισμένος στους James και Russell διακρίνει τα οικεία (acquaintance) νοήματα (ενστικτώδη-συναισθηματικά, τα συλλαμβάνουμε χωρίς τη μεσολάβηση της σκέψης) από τα εννοιολογικά (discursive) (ορθολογικά- διανοητικά). (Coker 1972,8).

Στρέφεται επίσης στις χρονικές και χωρικές διαστάσεις των σημείων. Ένα αντικείμενο που θεωρείται ως σημείο επηρεάζεται στη σημασία του από το χρόνο και το χώρο και πιο συγκεκριμένα από το περιβάλλον του, την θέση του σε σχέση με άλλα αντικείμενα καθώς και την ένταση του αντικειμένου σαν ερέθισμα μέσα σ' αυτό το περιβάλλον. Έτσι το ίδιο αντικείμενο σε συγκεκριμένο τόπο ή/και χρόνο μπορεί να είναι σημαντικό και σε άλλο όχι. Επιπλέον αυτή η ποικιλία αφορά όχι μόνο στα σημεία αλλά και στους ερμηνευτές (αν κάποιος κοιμάται μια μουσική μπορεί να του είναι ενοχλητική).

Τα σημεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν με τουλάχιστον 4 τρόπους: πληροφοριακό (ο συνθέτης τραβά την προσοχή μας σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής φράσης), αξιολογικό (μας δελεάζει να υιοθετήσουμε μια αποτιμητική στάση προς τη φράση), παρακινητικό (καλεί για συγκεκριμένη απόκριση, να βρούμε την ομοιότητα με άλλη φράση ή τη σχέση με εξωμουσικό αντικείμενο) και συστημικό (ξεκινά, επεκτείνει ή κλείνει κάποιο ευρύτερο μορφικό σχήμα, προσπαθεί να κάνει τον ακροατή να περιμένει ένα επόμενο μουσικό γεγονός ή να συλλάβει κάποιο προηγούμενο). Συνολικά, η χρήση της φράσης είναι μια προσπάθεια να οδηγήσει τον ακροατή προς μια κατάλληλη οργάνωση των απόκρισεων που συνιστούν το νόημα –τη σημασία– της φράσης.

### *Susan Langer: Η μουσική ως λογική συμβολική έκφραση της εσωτερικής, συναισθηματικής ζωής*

Βέβαια, δεν υπάρχει γενική αποδοχή για το τι προσδιορίζουν οι όροι σημείο ή σύμβολο, ούτε για το ποια είναι η δομή τους και η λειτουργία τους. Ο Wayne Bowman εξερευνώντας τις διάφορες απόψεις για τη φύση και την αξία της μουσικής, διαχωρίζει τις θεωρίες των συμβόλων, που προσπαθούν να εξηγήσουν τις διαδικασίες κατασκευής του νοήματος, από τη σημειωτική, που προσπαθεί να φωτίσει τα συστήματα και τις διαδικασίες που βρίσκονται κάτω από την ανθρώπινη χρήση των σημείων και των συμβόλων και των τρόπων που μεσολαβούν στη γνωστική δραστηριότητα (Bowman 1998, 198). Η αντιμετώπιση της μουσικής ως σύμβολο παραπέμπει στη διερεύνηση της λογικής των συμβόλων και στις πιθανότητες του νοήματος που οι συμβολικές δομές περιέχουν. Η Susan Langer παρατήρησε πως η στροφή προς τα σύμβολα δεν πηγάζει από κάποιο επιστημονικό κανόνα και διατρέχει δύο διακριτές και ασύμβατες μεταξύ τους πορείες: η μία σύλληψη του συμβολισμού οδηγεί στη λογική και συναντά τα προβλήματα της θεωρίας της γνώσης, υποκινώντας μια αξιολόγηση της επιστήμης και ζητώντας τη βεβαιότητα· η άλλη μας πάει προς την αντίθετη κατεύθυνση, τη μελέτη του καθετί που δεν είναι γνώση: συναισθήματα, θρησκεία, φαντασία. (Langer 1954, 19). Για την ίδια η μουσική είναι ένα ιδιαίτερο είδος συμβόλου και ο επαρκής καθορισμός του μουσικού νοήματος, αλλά όχι για ένα καλλιτεχνικό, ούτε για ένα θετικιστικό πλαίσιο και σκοπό, αποτελεί θεμέλιο λίθο για μια πραγματικά ισχυρή φιλοσοφία του συμβολισμού (ό. π. 177). Αυτούς τους δύο τρόπους συμβολισμού ονομάζει 'ενοσιολογικό' (discursive) και 'παραστατικό' (presentational). Και οι δύο λειτουργούν με την ίδια υποκείμενη αρχή: πρόσληψη της κοινής λογικής μορφής μεταξύ του συμβόλου και του συμβολιζόμενου. Έτσι τα πρότυπα που βρίσκονται στη γλωσσική έκφραση ταιριάζουν σε ορισμένα είδη σκέψεων και εννοήσεων ενώ εκείνα της μουσικής σε άλλα. Η μουσική είναι η λογική συμβολική έκφραση της εσωτερικής, συναισθηματικής ζωής και σημαντικό μέσο για την κατανόηση και την 'εκπαίδευση' της ζωής των συναισθημάτων. Αυτό γιατί η Langer τη βρίσκει δομικά ανάλογη με το πεδίο της

ανθρώπινης ευαισθησίας, ότι είναι η γλώσσα για τη σκέψη είναι και η μουσική για τα συναισθήματα.

Αυτό που ξεχωρίζει τις καλλιτεχνικές μορφές δεν είναι η ομορφιά ούτε η άμεση ευχαρίστηση των αισθήσεων αλλά η σημαντικότητα. Προσπαθεί λοιπόν να αρθρώσει μια νέα φιλοσοφία της τέχνης βασισμένη στην έννοια της 'σημαίνουσας μορφής' (significant form) και αναζητά το είδος της σημασίας που ανήκει στις καλλιτεχνικές μορφές, σημασία διαφορετική από κείνη των λογοτεχνικών συμβόλων αφού η καλλιτεχνική ιδέα είναι πάντα μια 'βαθύτερη' σύλληψη. Απορρίπτει την ψυχαναλυτική θεωρία της αισθητικής, η Φροϋδική ερμηνεία ποτέ δεν πρόσφερε ούτε και τα πιο ακατέργαστα κριτήρια της καλλιτεχνικής υπεροχής, δεν κάνει διάκριση μεταξύ καλής και κακής τέχνης:

«Μια ανάλυση στην οποία η καλλιτεχνική ουσία του έργου είναι άσχετη, δύσκολα μπορεί να συστηθεί σαν μια υποσχόμενη τεχνική της καλλιτεχνικής κριτικής, γιατί μπορεί να κοιτάζει μόνο το κρυφό *περιεχόμενο* του έργου και όχι αυτό που κάθε καλλιτέχνης γνωρίζει σαν το πραγματικό πρόβλημα- την τελειοποίηση της μορφής, η οποία κάνει αυτή τη μορφή σημαντική με την καλλιτεχνική έννοια. Δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε αυτή την τελειότητα βρίσκοντας όλο και περισσότερο σκοτεινά αντικείμενα που αναπαριστούνται ή προτείνονται από τη μορφή» (Langer 1954, 168).

Η μουσική δεν αναπαριστά, αυτό που εκθέτει δεν είναι εμβόλιμο αλλά η ουσία της. Στα υψηλότερα επιτεύγματά της δεν υπάρχουν παρά μόνο τονικές σχέσεις, ούτε ένα προφανές λογοτεχνικό περιεχόμενο, ούτε σκηνή, αντικείμενα ή γεγονότα. Το καλλιτεχνικό νόημα ανήκει καθαρά στην αισθησιακή (sensuous) κατασκευή. Επιπλέον, η ευρέως διαδεδομένη άποψη ότι η ουσία της μουσικής είναι η αυτοέκφραση φιλοσοφικά δεν μπορεί να σταθεί αφού οι νόμοι της συναισθηματικής κάθαρσης είναι φυσικοί και όχι καλλιτεχνικοί: «οι αντιστικτικές και αρμονικές μας εμπλοκές δεν έχουν τίποτα όπως ο εκφραστικός αυθορμητισμός των ινδιάνικων και αφρικάνικων κοινωνιών». Η ιδέα ότι ένα μουσικό κομμάτι εκφράζει συναισθήματα και ότι τα ίδια συναισθήματα ήθελε να μεταφέρει και ο συνθέτης στη παρτιτούρα γίνεται αφελής αν σκεφτούμε τη μεγάλη ποικιλία των ερμηνειών του ίδιου κομματιού. Το γεγονός είναι ότι χρησιμοποιούμε τη μουσική για να βρούμε διέξοδο στις υποκειμενικές μας εμπειρίες και να ανανεώσουμε την προσωπική μας ισορροπία αλλά αυτή δεν είναι η πρωταρχική της λειτουργία. Είναι αδύνατο να εκφραστούμε επιτυχημένα όπως οι διαθέσεις μιας απλής σονάτας υποδεικνύουν.

«Αν η μουσική έχει κάποια σημασία είναι σημαντική, όχι συμπτωματική. Το νόημά της προφανώς δεν είναι αυτό ενός ερεθίσματος που προκαλεί συναισθήματα, ούτε αυτό ενός σινιάλου που τα ανακοινώνει· αν έχει ένα συναισθηματικό περιεχόμενο, το 'έχει' με την ίδια λογική που η γλώσσα 'έχει' το εννοιολογικό της περιεχόμενο-*συμβολικά*. Συνήθως δεν προέρχεται από τα συναισθήματα ούτε σχεδιάζεται υπέρ αυτών αλλά μπορούμε να πούμε, με κάποιες επιφυλάξεις ότι είναι για αυτά. Η μουσική δεν είναι η αιτία ή η θεραπεία των συναισθημάτων, αλλά η *λογική τους έκφραση*: αν και σ' αυτή την ικανότητα έχει τους δικούς της ειδικούς τρόπους λειτουργίας που την κάνουν ασύγκριτη ποιοτικά με τη γλώσσα αλλά και με τα αναπαραστατικά σύμβολα όπως οι εικόνες, οι χειρονομίες και οι τελετές» (ό. π. 176).



Αν και έγιναν πολλές προσπάθειες να αντιμετωπιστεί η μουσική σαν γλώσσα των συναισθημάτων, καμιά δεν ήταν αποτελεσματική αφού υπάρχει δυσκολία στην κατανόηση των τρόπων με τους οποίους οι λογικές δομές μπορούν να εισέλθουν σε διάφορους τύπους 'σημασίας'. Γι αυτό η Langer εγκαταλείπει την αντιμετώπιση της μουσικής σαν ερέθισμα ή σαν συναισθηματικό σύμπτωμα, αφού καμιά απ' αυτές τις λειτουργίες αν και υπάρχουν δεν επαρκούν για τη σπουδαιότητα που αποδίδουμε στη μουσική, και στρέφεται στον καθορισμό του με ποια ακριβώς έννοια η σημασία της μουσικής είναι αυτή του συμβόλου. Επιθεωρεί όλες τις μέχρι τότε υποθέσεις για τη συμβολική διάσταση της μουσικής και αφού επισημαίνει τη σύγχυση που επικρατεί και την αδυναμία ξεχωρίσματος των κυριολεκτικών από τα συναισθηματικά νοήματα, καταλήγει πως η μουσική απλά εκθέτει τη λογική μορφή την οποία το συμβολιζόμενο αντικείμενο θα μπορούσε να πάρει. Στηριγμένη σε μια πλειάδα συλλογισμών και ερευνών συμπεραίνει πως συγκεκριμένες πλευρές της αποκαλούμενης εσωτερικής ζωής –φυσικής ή διανοητικής– έχουν τυπικές ιδιότητες όμοιες με κείνες της μουσικής –πρότυπα κίνησης και ξεκούρασης, έντασης και χαλάρωσης, συμφωνίας και διαφωνίας, προετοιμασίας, εκπλήρωσης, διέγερσης, ξαφνικής αλλαγής κλπ. Έτσι η πρώτη απαίτηση για επαγωγική (connotative) σχέση μεταξύ μουσικής και υποκειμενικής εμπειρίας, μια σίγουρη ομοιότητα της λογικής μορφής, ικανοποιείται. Αλλά και οι καθαρά δομικές απαιτήσεις του συμβολισμού απαιτούνται από τις μουσικές μορφές αφού αυτές έχουν τις κατάλληλες ιδιότητες: συντίθεται από πολλά διαχωρίσιμα αντικείμενα (items), εύκολα παραγόμενα και εύκολα συνδυαζόμενα σε μια μεγάλη ποικιλία τρόπων, από μόνα τους δεν παίζουν σπουδαίο πρακτικό ρόλο που θα επισκίαζε την σημαντική τους λειτουργία, είναι αμέσως διακριτά, ενθουμούμενα και επαναλαμβανόμενα και τέλος έχουν μια αξιοπρόσεκτη τάση να τροποποιούν το ένα το χαρακτήρα του άλλου σε συνδυασμό (ό. π. 185).

Η άποψη της Langer ότι η μουσική μιμείται τις δυναμικές του συναισθήματος καθ' αυτό είναι σύμφωνη με τη θεωρία του Carroll Pratt ο οποίος από τη σκοπιά της ψυχολογικής αισθητικής ισχυρίζεται πως επειδή τα ειδικά, καθαρά ακουστικά χαρακτηριστικά της μουσικής έχουν στενή ομοιότητα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της υποκειμενικής σφαίρας, συχνά μπερδεύονται με τα προσιδιάζοντα συναισθήματα. Αλλά 'αυτά τα ακουστικά χαρακτηριστικά δεν είναι καθόλου συναισθήματα. Απλά ηχούν με τον τρόπο που οι διαθέσεις γίνονται αισθητές' (Pratt στο Langer 1954, 198). Όπως σημειώνει ο Bowman, οι θεωρίες της Langer είναι χτισμένες πάνω στη δουλειά του Ernst Cassirer, ο οποίος ακολουθώντας την Καντιανή παράδοση βρίσκει όλη τη γνώση και την εμπειρία του κόσμου να σχηματίζεται από κατηγορίες που επιβάλλουμε πάνω του, τα σχήματα με τα οποία τον συλλαμβάνουμε. Δεν μπορούμε να ξέρουμε την πραγματικότητα ανεξάρτητα από τα μέσα πρόσληψής της (Bowman 1998, 203). Όπως τα σύμβολα γενικά μας προμηθεύουν με γνώση σε άλλως μη προσβάσιμα πεδία της εμπειρίας, έτσι και στη Langer τα καλλιτεχνικά σύμβολα είναι οχήματα που μεσολαβούν μια γνωστική πρόσληψη του 'συναισθηματικού κόσμου'.

### *Nelson Goodman: Η μουσική ως συνείδηση που δημιουργεί τον κόσμο*

Απέναντι σ' αυτή την ιδεαλιστική σύλληψη, ο Bowman (1998, 224-238) αντιπαραβάλλει τη νομιναλιστική του Nelson Goodman ο οποίος συμφωνεί γενικά ότι οι άνθρωποι συμβολικά δομούν τους κόσμους τους. Ωστόσο για αυτόν τα σύμβολα δεν είναι μέσα για την

κατανόηση των κόσμων αλλά εργαλεία για τη δόμησή τους. Δεν πρέπει να θεωρούνται σαν πληρεξούσια της πραγματικότητας στην οποία αναφέρονται αφού δεν υπάρχει ένας τρόπος με τον οποίο είναι ο κόσμος, μόνο διάφοροι τρόποι με τους οποίους μπορεί να είναι. Συνεπώς δεν υπάρχει ζήτημα καθρεφτίσματος ή σύλληψης μιας εξωτερικής πραγματικότητας. Όλα τα σύμβολα, εξ ορισμού αναφέρονται – στην ουσία δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ καλλιτεχνικών και μη συμβόλων- όλη η αναπαράσταση είναι αναπαράσταση σαν, ερμηνεία και γι αυτό κατασκευή μιας πραγματικότητας. Τα μουσικά σύμβολα δεν ξεχωρίζουν επειδή αναφέρονται ή ομοιάζουν αλλά επειδή δειγματίζουν, αυτό στο οποίο ένα μουσικό σύμβολο αναφέρεται είναι χαρακτηριστικά και ποιότητες που κατέχει. Έτσι ο Goodman μετατρέπει την αισθητική σε ζήτημα συμβολικής γνωστικής δραστηριότητας, η αξία της αισθητικής εμπειρίας μπορεί να κριθεί με γνωστικά στάνταρντ.

Για τον Goodman δεν υπάρχει μια αδιαφοροποίητη και γενική συμβολική διαδικασία αλλά ένα πολύπλοκο σύστημα συμβολικών τρόπων που ο καθένας είναι διακριτός σε λογική δομή και έχει ιδιαίτερη και μοναδική προσφορά στη βασική συμβολική αποστολή, τη δημιουργία της πραγματικότητας. Αντίθετα από τη θεωρία της Langer όπου ο συμβολισμός είναι μια λειτουργία της δομικής ομοιότητας και τα σύμβολα συλλαμβάνουν πλευρές της πραγματικότητας που είναι περισσότερο δομικά σύμφωνες με αυτά, εδώ τα σύμβολα δημιουργούν διάφορους κόσμους λειτουργώντας σαν φακοί που τονίζουν ορισμένα χαρακτηριστικά και θολώνουν άλλα. Τα παραστατικά και τα εννοιολογικά σύμβολα, αυτά που αναπαριστούν και αυτά που περιγράφουν, οι εικόνες και οι λέξεις δεν αποκαλύπτουν μέσω της ομοιότητας ή του καθρεφτίσματος τις αισθητές και λογικές πλευρές της πραγματικότητας αντίστοιχα. Η αναπαράσταση και η περιγραφή είναι παραδείγματα της ίδιας λογικής λειτουργίας, είναι τρόποι της υποσήμανσης (denoting), η οποία σημαίνει συμβολίζω αλλά με συγκεκριμένο τρόπο. Όταν κάποιος περιγράφει ή απεικονίζει κάτι, εφαρμόζει μια ταμπέλα σ' αυτό χαρακτηρίζοντάς το με ένα τρόπο παρά με κάποιον άλλο. Η ομοιότητα δεν είναι ούτε αναγκαία ούτε επαρκής συνθήκη: οι άνθρωποι ποτέ δεν μπερδεύουν τα πράγματα με τις αναπαραστάσεις τους και καθετί μπορεί να βρεθεί να μοιάζει με κάτι άλλο με κάποιο τρόπο. Ο ρεαλισμός δεν είναι η εξάλειψη της ερμηνείας, καμιά περιγραφή δεν μπορεί να ολοκληρώσει μια ουδέτερη μετάδοση, όλες οι περιγραφές ερμηνεύουν, χαρακτηρίζουν και αναπαριστούν με συγκεκριμένο τρόπο.

Τα σύμβολα που λειτουργούν δειγματικά εκθέτουν και αναφέρονται σε ορισμένα από τα χαρακτηριστικά τους. Ενώ στον αναπαραστατικό τρόπο συμβολισμού ενδιαφερόμαστε για το τι το σύμβολο σημαίνει, στον δειγματικό ψάχνουμε τι ταμπέλες μπορούν να του εφαρμοστούν και ποιες απ' αυτές που μπορούν εφαρμόζονται πραγματικά. Όταν κάτι δειγματίζει εξυπηρετεί σαν δείγμα γιατί έχει –ανάμεσα σε άλλες - την ποιότητα που σημαίνεται και η οποία επιλέγεται γιατί ταιριάζει στο σύστημα μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται. Στον δειγματισμό (exemplification) το σύμβολο αναφέρεται και δείχνει ταυτόχρονα. Ένα τέτοιο είδος είναι και η έκφραση η οποία δεν ερμηνεύεται σαν ένα είδος συναισθηματικής έγερσης που αντιπαράθεται στην ψυχρή και υπολογιστική αναφορά αλλά απλά σαν ένας συγκεκριμένος τρόπος αναφοράς που έχει διπλό περιορισμό: αναφορά και κατοχή. Ωστόσο η μουσική έκφραση πέρα απ' αυτό το διπλό περιορισμό έχει και λίγους ακόμα γιατί είναι μεταφορικός δειγματισμός: αυτό που η μουσική εκφράζει είναι χαρακτηριστικά που κατέχει όχι κυριολεκτικά αλλά μεταφορικά. Ότι εκφράζει το έχει αλλά έχει αποκτηθεί αλλού. Ο Goodman δίνει πολύ σημασία στις μεταφορές, τις περιπτώσεις που έχουμε μεταβίβαση μιας ταμπέλας από ένα πεδίο σε άλλο. Αποτιμώντας τες όμως τις

βρίσκει να βασίζονται όχι στη δομική ομοιότητα αλλά στις συνήθειες ή συμβάσεις και τις διαρρήξεις τους. Συμβαίνουν όταν «ένας όρος με μια επέκταση καθιερωμένη από συνήθεια εφαρμόζεται αλλού κάτω από την επιρροή αυτής της συνήθειας, υπάρχει και αναχώρηση από και υπακοή στο προηγούμενο» (Goodman στο Bowman 1998, 229). Οι μεταφορές εξαναγκάζουν σε επανοργάνωση, επανασυμόρφωση και ανακατασκευή μέσα στις νέες τους εννοιολογικές σφαίρες επιρροής. Ένα βασικό και χρήσιμο σημείο είναι η διαπίστωσή του πως με τον καιρό η εξαναγκαστική μεταφορά μειώνει τις απαιτήσεις της, κρυνώνει μέχρι που τελικά παγώνει σαν ένα εναλλακτικό κυριολεκτικό νόημα. Βέβαια δεν είναι αυτός ο λόγος που η μεταφορική κατοχή είναι τόσο πραγματική όσο και η κυριολεκτική. Αφού τόσο τα μεταφορικά όσο και τα κυριολεκτικά νοήματα είναι κατά βάση ζήτημα ταμπέλας, ταξινόμησης και εννοιολογικής συμμόρφωσης, η βασική τους διαφορά είναι ο βαθμός της συνειδησιακής ρύθμισης που το καθένα απαιτεί. Ένα μουσικό πέρασμα που εκφράζει χαρά δεν είναι κυριολεκτικά χαρούμενο αφού μόνο ενήμερα άτομα μπορούν κατά γράμμα να βιώσουν χαρά. Είναι ωστόσο χαρούμενο στο βαθμό που οι ιδιότητες του χαρούμενου έχουν μεταφερθεί σ' αυτό από κάπου αλλού. Αν όμως το πέρασμα αυτό κυριολεκτικά κατέχει τη χαρά, δεν θα μπορούσε να την εκφράσει αλλά θα μπορούσε να την δειγματίσει, να προσφέρει ένα δείγμα χαράς. Εν ολίγοις η μουσική μπορεί να 'εκφράσει' ποιότητες που έχει μεταφορικά και μπορεί να δείξει ποιότητες ή ιδιότητες που κατέχει κυριολεκτικά. Φυσικά αυτές οι δύο κατοχές μπορούν να συμβαίνουν ταυτόχρονα. Από τις αμέτρητες ιδιότητες που μπορεί να κατέχει ένα μουσικό πέρασμα, μερικές είναι κυριολεκτικές κατοχές (που δεν μπορούν να εκφραστούν, μόνο να δειγματιστούν) και μερικές μεταφορικές (από τις οποίες μπορούν να εκφραστούν μόνο εκείνες που δείχνονται ή αναφέρονται). Τα μεταξύ τους σύνορα είναι εφήμερα, ποτέ στέρεα, μόνιμα ή απόλυτα και το να ξεχωρίσεις ανάμεσά τους είναι κατά βάση «ζήτημα συνήθειας- ζήτημα γεγονότος παρά διατάγματος». Ο δειγματισμός και η έκφραση είναι συμπτωματικά πλοήγησης και ανακάλυψης και η μουσική έκφραση δεν είναι παρά μια πιο σύνθετη αναφορική λειτουργία που όπως και οι άλλοι συμβολικοί τρόποι δημιουργεί τον κόσμο. Τα έργα τέχνης «είναι οντότητες που συντίθενται από σύμβολα τα οποία έχουν διαφορετικές λειτουργίες και υποστηρίζουν διαφορετικές σχέσεις μέσα στους κόσμους στους οποίους αναφέρονται. Γι αυτό, τα έργα τέχνης απαιτούν ερμηνεία και το να ερμηνευθούν ισοδυναμεί με το να κατανοηθεί σε τι αναφέρονται, με ποιο τρόπο και μέσα σε ποια συστήματα κανόνων» (Giovannelli 2010). Εξυπακούεται ότι αυτή η ερμηνεία εξαρτάται από τη γνώση του συμβολικού συστήματος στο οποίο εντάσσεται το σύμβολο, ένταξη που δίνει στο σύμβολο την ταυτότητά του (γλωσσική, μουσική, εικονογραφική, διαγραμματική). Η σχολή της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας – με την οποία η αισθητική του Goodman μοιράζεται μια ορισμένη οπική– και η οποία είναι επικεντρωμένη στο μικροεπίπεδο της συμβολικής αλληλεπίδρασης<sup>55</sup> εξετάζοντας τις σημασίες από τη σκοπιά των μικρο-φορέων ορίζει ως σύμβολο κάθε σημασιοδοτικό θέμα που συνδέει σφαίρες πραγματικότητας ενσωματώνοντας την μία στην τάξη της άλλης έτσι ώστε η πρώτη να αποκτήσει νόημα με

<sup>55</sup> Εκθέτοντας τα αδιέξοδα της μικρο-κοινωνιολογικής προσέγγισης ο Νίκος Μουζέλης (2000, 37-58) της καταλογίζει πως παραγνωρίζει όχι μόνο τους μακρο-φορείς δράσης και τις σχέσεις εξουσίας αλλά κι αυτούς που ο ίδιος ονομάζει «μέγα»-φορείς δράσης: «ατομικοί φορείς δράσης που ελέγχουν σημαντικούς πόρους και που οι αποφάσεις τους εκτείνονται σημαντικά στο χρόνο και στο χώρο» (Μουζέλης 2000, 38).

τους όρους της δεύτερης (Berger και Luckmann 2003, 84). Τα σημασιολογικά πεδία είναι αυτά με βάση τα οποία επιλέγονται οι αντικειμενοποιήσεις<sup>56</sup> που θα συσσωρευθούν η μία πάνω στην άλλη συγκροτώντας ένα κοινωνικό απόθεμα το οποίο μέσω της κοινής μας συμμετοχής επηρεάζει διαρκώς την αλληλόδρασή μας με τους άλλους και διαφοροποιεί την πραγματικότητα ανάλογα με το βαθμό εξοικείωσης. Αυτό το κοινωνικό απόθεμα γνώσης «παρουσιάζει τον καθημερινό κόσμο με έναν ολοκληρωμένο τρόπο, διαφοροποιημένο σε ζώνες οικειότητας και απόστασης, ωστόσο αφήνει την ολότητα αυτού του κόσμου θολή» (Berger και Luckmann 2003, 91).

### *Theodor Adorno: το σύμπλεγμα νοημάτων*

Αναλύοντας διεξοδικά το σύμβολο ο Goodman παραμένει συνεπής στη νομιναλιστική του θεώρηση αφού η ίδια η έννοια του συμβόλου, που χρησιμοποιεί για τη δημιουργία της πραγματικότητας, εξαλείφει τη διαφορά μεταξύ γενικού και μερικού. Από την άλλη, ο Adorno αναγνωρίζει την ανάγκη στροφής προς το νομιναλισμό σαν μία τάση των έργων, σαν ένα γενικό χαρακτηριστικό της τέχνης αλλά επισημαίνει πως πρόκειται απλώς για μια οδηγία -«όχι μια διαπιστώσιμη κατάσταση πραγμάτων»- και πως «η διαλεκτική του γενικού και του μερικού δεν εξαλείφει τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσά τους» (Adorno 2000, 341). Χαρακτηρίζοντας την έννοια του συμβόλου 'θολή', αφήνει να εννοηθεί πως τη θεωρεί ανεπαρκή για την περιγραφή της καθόλου απλής σχέσης γενικού-μερικού, σχέση που θεωρεί βασική για τη γνώση του έργου τέχνης αφού αυτό δεν είναι παρά μια «διαδικασία που ουσιαστικά αφορά τη σχέση μεταξύ του όλου και των μερών» (ό. π. 304). Όπως και ο Horkheimer, με τον οποίο ο Adorno μοιράζεται μια κοινή φιλοσοφία, αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης «σαν μια εμφάνιση του 'επιμέρους' η οποία διαφωτίζει τη σχέση του με την 'ολότητα' και γι αυτό κάνει μια καθολική παρουσίαση» (Baragwanath 2005, 54). Κατά τον Max Paddison η αντίληψη αυτή είναι αποτέλεσμα του διαλόγου του Adorno με τη σκέψη του Lukács όπου κεντρική έννοια είναι η ολότητα: η κατάρρευση της ομογενοποιημένης άποψης του κόσμου ανάγκασε την τέχνη να δημιουργήσει μια ολότητα ανεξάρτητη μέσα στις δικές της μορφές. Όμως τα αυτόνομα έργα τέχνης δεν μπορούν μέσα στις μορφές τους να καθρεφτίσουν κάτι που δεν υπάρχει: μια δοσμένη εξωτερική ολότητα. Παύουν να έχουν μια άμεση κοινωνική λειτουργία και το νόημά τους γίνεται πλέον συμβολικό. Αυτό το νόημα δεν μπορεί παρά να περιγραφεί σε σχέση με μια μεγαλύτερη ολότητα της οποίας είναι μέρος –μια ολότητα που είναι από μόνη της αποσπασματική, σπασμένη και αντιφατική, φτιαγμένη από ανταγωνισμούς. Ο Adorno θεωρούσε λανθασμένο τον ισχυρισμό πως το 'όλον' αναπαριστά την 'αλήθεια', γι αυτόν μια τέτοια διεκδίκηση είναι ιδεολογία. Η νοηματική συνοχή κάνει τα έργα τέχνης αυτό που φαίνονται, κριτικάροντας την αμεσότητα των φαινομένων δείχνει πως το νόημά τους παράγεται από το πλαίσιό τους, από τη σχέση τους με το 'όλον' –μια σχέση που είναι εσωτερική στα φαινόμενα.

Η κατανόηση ενός έργου – η σύλληψη του νοήματός του- είναι αδύνατη χωρίς την αντίληψη των στοιχείων του, της 'υπόθεσής του'. Ωστόσο μια τέτοια αντίληψη δεν σημαίνει την κατανόηση του έργου: «Υπάρχουν ακριβείς επιστημονικές περιγραφές, ακόμη και

<sup>56</sup> Προϊόντα της ανθρώπινης δραστηριότητας μέσα από τα οποία εκδηλώνεται ο ανθρώπινος τρόπος έκφρασης και τα οποία είναι διαθέσιμα τόσο στους παραγωγούς τους όσο και σε άλλους ανθρώπους ως στοιχεία ενός κοινού κόσμου (Berger και Luckmann 2003, 75).

αναλύσεις των ειδικών στις διάφορες τέχνες –λόγου χάρη θεματικές αναλύσεις στη μουσική-, οι οποίες αφήνουν έξω καθετί ουσιώδες» (Adorno 2000, 582). Αλλά και η ιδέα του έργου, αυτό που θέλει να πει, η πρόθεσή του, δεν ταυτίζεται με την ουσία του «αφού δεν περιλαμβάνει και την εκτίμηση αν η πρόθεση έχει υλοποιηθεί στη δομή του έργου». (ό.π. 583) Το πιο ουσιώδες χαρακτηριστικό των έργων είναι το πνευματικό τους περιεχόμενο ενώ «η ιδέα της κατανόησης είναι να συνειδητοποιήσει κανείς μέσω της πλήρους εμπειρίας του έργου τέχνης την ουσία του, τον πνευματικό χαρακτήρα του περιεχομένου του» (ό. π. 583). Το περιεχόμενο αυτό δεν είναι άμεσα παρατηρήσιμο ούτε είναι συμβατό με «το εμπειριστικό μέτρο όλων των πραγμάτων» (ό. π. 565), ο δε στοχασμός πάνω σ' αυτό δημιουργεί την ανάγκη για την αισθητική. Την αισθητική, που «ψάχνει ψηλαφώντας στο σκοτάδι» (ό. π. 578), δείχνει ο Adorno σε όποιον ενδιαφέρεται να συλλάβει το ουσιαστικό νόημα του έργου τέχνης. Ωστόσο, προκειμένου η κατανόηση να μη μείνει «απλώς μια υποκειμενική υπόθεση καταδικασμένη στη σχετικότητα» (ό. π. 584) προϋποτίθεται κάτι αντικειμενικά κατανοητό μέσα σ' αυτό. Η συγκεκριμένη αντικειμενικότητα των έργων καθορίζει αυστηρά τη γνώση που θα αντλήσουμε απ' αυτά, γεγονός που αποκλείει την αυθαιρεσία και δυσκολεύει το εγχείρημα. Αφού «σε όλα τα είδη της η τέχνη είναι ανάμεικτη με νοητικά στοιχεία» (ό. π. 159), η επιθυμία του Adorno ήταν «να φωτίσει τον σύνθετο ιστό του νοήματος που σχετίζει τα αυτόνομα μουσικά έργα με την κοινωνιο-πολιτική ολότητα» και ήταν αυτή που αποτέλεσε την «κινητήρια δύναμη της αισθητικής του και της κοινωνιολογίας της μουσικής» (Paddison 1993, 14).

Ωστόσο, η ύπαρξη του πνευματικού περιεχομένου –όταν υφίσταται- δεν συνεπάγεται πως τα έργα έχουν ένα βασικό νόημα με μια απόλυτη σημασία. Ο Adorno επιμένει ότι το έργο πρέπει να κατανοηθεί ως ένα 'σύμπλεγμα νοημάτων' αφού σχηματίζεται από πολλαπλές μεσολαβήσεις και δεν υπάρχει πρόσβαση σ' αυτό, είναι αδύνατο να βιωθεί πέρα από το ιστορικό και κοινωνικό του πλαίσιο και αυτές τις μεσολαβήσεις που αποτελούν το 'νόημά' του. Εφόσον λοιπόν το έργο είναι μεσολαβημένο, η ανεύρεση των νοημάτων περνάει από τη διερεύνηση της μεσολάβησης (vermittlung - mediation).<sup>57</sup> Τόπος της μεσολάβησης είναι το μουσικό υλικό.<sup>58</sup> Μέσα σ' αυτό αναζητά τη σημασία και το νόημα. Βρίσκονται εκεί γιατί το υλικό είναι ιστορικά και κοινωνικά μεσολαβημένο όχι μόνο επειδή σχηματίζεται μέσα στη μορφή του έργου, αλλά και επειδή όταν φτάνει στον συνθέτη είναι ήδη ιστορικά και πολιτισμικά προ-σχηματισμένο, είναι μια αντικειμενοποίηση μιας προηγούμενης υποκειμενικότητας που ωστόσο έχει ξεχάσει την καταγωγή της και εμφανίζεται ως φυσική. Ως προσχηματισμένο το υλικό έχει ενυπάρχουσες τάσεις και το

<sup>57</sup> Για την έννοια της μεσολάβησης στον Adorno δες στο 'Η κοινωνιολογία της μουσικής'.

<sup>58</sup> Στον Adorno η έννοια του μουσικού υλικού είναι πολύ ευρύτερη από την κοινή χρήση της την οποία βρίσκει προβληματική αφού αντιτίθεται με τις έννοιες που έχουν να κάνουν με τη διάπλαση του υλικού: τεχνική, δομή, φόρμα, περιεχόμενο. Για τον Adorno «το υλικό αναφέρεται σε όλα όσα σχηματίζονται» και ο ίδιος διαφοροποιεί μεταξύ υλικού και περιεχομένου, δηλαδή της ατομικής δομής κάθε συγκεκριμένου έργου. Όπως συμπεραίνει ο Paddison υλικό είναι αυτό που ο συνθέτης ελέγχει και σχηματίζει, επεκτεινόμενο από τους ήχους (ύψος, ηχώχρωμα, διάρκεια, δυναμικές) μέσω συνδέσεων κάθε είδους μεταξύ τους (μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, ρυθμός, υφή) ως τα πιο προχωρημένα διαθέσιμα μέσα για ενσωμάτωσή τους στο επίπεδο της φόρμας (φόρμες, είδη, στυλ, συνθετικές διαδικασίες, τεχνικές και τεχνολογία). Υλικό «είναι όλα όσα αντιμετωπίζει ο συνθέτης, όλα για τα οποία πρέπει να πάρει μιαν απόφαση, και αυτό περιλαμβάνει τις φόρμες επίσης, γιατί οι φόρμες μπορούν να γίνουν υλικό» (Paddison 1993, 151).

έργο είναι αφ' ενός η απόκριση σ' αυτές τις τάσεις και εφ' ετέρου η κριτική του. Η προκύπτουσα μορφή είναι η αποδόμηση και επανα-πλαisiώση του νοήματος του προσχηματισμένου υλικού ώστε να του δοθεί ένα νέο νόημα στο επίπεδο της ατομικής σύνθεσης.<sup>59</sup> Φυσικά κάτι τέτοιο κατορθώνεται μόνο από τα αυθεντικά αυτόνομα έργα τα οποία αν και χρησιμοποιούν την ορθολογικότητα του εξωτερικού κόσμου προκειμένου να ενοποιήσουν και να ελέγξουν όλες τις πλευρές του μουσικού υλικού, λειτουργούν εντέλει σαν κριτική του εργαλειακού ορθολογισμού.

Όσο αυτόνομα όμως κι αν είναι τα έργα, όσο αυτάρκη κι αν φαίνονται μέσα στις δικές τους μορφές, δεν παύουν να αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης εξωτερικής ολότητας με την οποία αναπτύσσονται ανταγωνιστικές σχέσεις στο πλαίσιο των διαδικασιών παραγωγής, αναπαραγωγής, διανομής και κατανάλωσης. Εδώ τα νοήματα της μουσικής παράγονται σε σχέση με την κοινωνική της λειτουργία και κυρίως μέσω της αντίθεσης μουσικής και κοινωνίας όπου οι δύο σφαίρες αν και διεισδύουν η μία στην άλλη παραμένουν διακριτές και αντιτιθέμενες. Αναγνωρίζοντας ο Adorno ως ανταγωνιστικές όχι μόνο τη σχέση του συνθέτη με το μουσικό υλικό αλλά και του έργου-σαν παρτιτούρα- με τον ερμηνευτή, του έργου-σαν εκτέλεση- με την βιομηχανία και του έργου-σαν εμπόρευμα- με τον ακροατή, τοποθετεί τη μουσική σε ένα ευρύτερο πλαίσιο νοήματος. Σε καθένα απ' αυτά τα στάδια διαδραματίζεται μια μεσολάβηση και επειδή οι σφαίρες της παραγωγής, αναπαραγωγής, διανομής και κατανάλωσης σταθερά αλληλεπιδρούν, το αποτέλεσμα είναι ένα δυναμικό 'σύμπλεγμα νοημάτων' που προκύπτει από το διπλό χαρακτήρα του έργου σαν αυτόνομο τεχνούργημα και σαν ετερόνομο κοινωνικό γεγονός, από την ένταση μεταξύ των δύο αυτών ασυμφιλίωτων άκρων.

Όμως ένα τέτοιο σύμπλεγμα δεν αποτελεί μια σύνθεση των διαφόρων επιμέρους με την έννοια μιας αρμονικής ολότητας. Αντιθέτως, από κει ξεκινάει το ειδικό πρόβλημα των μουσικών έργων στο μοντερνισμό: η κατασκευή μιας ενότητας που δεν θα καθρεπτίζει απλά την αποσπασματικότητα του μεταβιβασμένου μουσικού υλικού αλλά θα την αρνείται, ενσωματώνει και υπερβαίνει. Πρόκειται για την διαλεκτική των δύο αντιτιθέμενων τάσεων του υλικού: από τη μία ιστορική ασυνέχεια και τάση για κατάρρευση του υλικού και από την άλλη ιστορική αναγκαιότητα για προοδευτική ενοποίησή του. Αυτή η ανταγωνιστική και ασυμφιλίωτη ύπαρξη και των δύο τάσεων μέσα στο έργο, εμφανίζονται στη μορφή του η οποία περιέχει θραύσματα που της αρνούνται ολοκλήρωση. Η παραγωγή μιας συνεκτικής μορφής απαιτεί κυριαρχία του υλικού εκ μέρους του υποκειμένου, μια κυριαρχία που επιτυγχάνεται με την προοδευτική ορθολογικοποίηση, ενοποίηση και έλεγχο όλων των πλευρών του υλικού και αναπαρίσταται στη μορφή του έργου. Αυτή ακριβώς η κυριαρχία του υλικού μέσω της τεχνικής, η 'εκπνευματίσή'<sup>60</sup> του, συνιστά την αλήθεια της τέχνης, η ανταπόκριση του καλλιτέχνη στις κοινωνικές και ιστορικές απαιτήσεις του ήδη προσχηματισμένου υλικού και όχι το οποιοδήποτε νόημα, μήνυμα ή κοινωνική αποστολή

<sup>59</sup> «Οι διαδικασίες αυτές κάνουν τα έργα τέχνης πραγματικά ανεξάντλητα μέσα τους. Εκείνο που τα διακρίνει από τη δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα δεν είναι ότι δεν περιέχουν σημασίες, αλλά ότι αυτές, μεταβαλλόμενες με την απορρόφησή τους από τα έργα, υποβιβάζονται στο επίπεδο του τυχαίου. Οι κινήσεις που οδηγούν σ' αυτό είναι συγκεκριμένες και προδιαγράφονται από κάθε ξεχωριστό αισθητικό μόρφωμα» (Adorno 2000, 215).

<sup>60</sup> Όπως παρατηρεί ο Paddison οι έννοιες 'αντικειμενοποίηση του Υποκειμένου' και 'εκπνευματίση της ύλης (matter)' ανάγονται στον Eduard Hanslick: σύνθεση είναι η εργασία του πνεύματος στην ύλη ικανή να την εκπνευματίσει (Paddison 1993, 66).

που επενδύεται στα έργα από τους δημιουργούς τους. Κάτι τέτοιο είναι επουσιώδες και εντελώς άσχετο με το 'περιεχόμενο αλήθειας'<sup>61</sup> του έργου. Ανήκει στην τάξη του συμβόλου για την οποία ο Adorno δεν ενδιαφέρεται. Δεν αντιμετωπίζει τη μουσική σαν οθόνη για την 'εξωτερική', φαινομενική προβολή της υποκειμενικότητας, αντιθέτως στόχος του είναι η ερμηνεία του 'κοινωνικού περιεχομένου' –το κατακάθι των κοινωνικών σχέσεων σε μουσικούς όρους-, ερμηνεία που οδηγεί στη γνώση του νοήματος του έργου. Προβιβάζει λοιπόν την τέχνη από μια απλή έκφραση σε ένα τρόπο συνείδησης χωρίς έννοιες<sup>62</sup> μέσω του οποίου κατανοούμε τον κόσμο.

Αυτή η αντιμετώπιση μαζί με την 'κοινωνική λειτουργία' των μουσικών έργων, δηλ. τη σχέση τους με τον κόσμο μέσω της διαδικασίας αναπαραγωγής, διανομής και πρόσληψης-την άλλη πλευρά του νοήματός τους-, διαφοροποιεί την 'υψηλή' αυτόνομη τέχνη από την 'χαμηλή' εμπορευματική, μια διαφοροποίηση που δεν είναι καθόλου άσχετη με το πνεύμα των έργων και το 'σύμπλεγμα νοημάτων' τους. Αυτό το σύμπλεγμα, μια ιδιαίτερα επεξεργασμένη κατασκευή, είναι αποτέλεσμα της σύνδεσης της αισθητικής με την κοινωνιολογία. Για τον Adorno «η ενύπαρξη της κοινωνίας στο έργο τέχνης, όχι η ενύπαρξη της τέχνης στην κοινωνία, είναι η ουσιαστική κοινωνική σχέση της τέχνης» (Adorno 2000, 394-5). Σε μια χρησιμοθηρική κοινωνία το έργο τέχνης νοθεύεται, χάνει την αξίωσή του προς την αλήθεια, παύει να είναι κρυπτογράφημα αυτού που δεν υπάρχει ακόμη, του εν δυνάμει. Το πνεύμα εμπορευματοποιείται και προσαρμόζεται στη χρησιμότητα, υποβιβάζεται με άλλα λόγια σε επικοινωνία και στη νοθεία αυτή συμμετέχει «αυτό που σήμερα αποκαλείται νόημα» (ό. π. 133).

## Προς μια θεωρία των μουσικών σημασιών

Αν μια τέτοια όψη του έργου τέχνης ανακαλεί μια θετική έννοια του Διαφωτισμού μέσα στον οποίο γεννήθηκε η ιδέα της αυτόνομης μουσικής και ταυτόχρονα τον υποβάλει σε μια κριτική που σκοπεύει «να τον απαλλάξει από το μπλέξιμό του με την τυφλή κυριαρχία» (Horkheimer & Adorno 1986, 16), η άλλη όψη του είναι ακριβώς η χρήση του έργου τέχνης μέσα στη μεταμοντέρνα παρέκκλιση όπου μια υποτιθέμενη τεράστια ποικιλία χρήσεων του επιβάλλει όχι μόνο τον επαναπροσδιορισμό της ίδιας της τέχνης αλλά και των σημασιών της. Αυτή η γκάμα χρήσεων της τέχνης υπονοεί βέβαια την ανάδυση του μεταμοντέρνου υποκειμένου που έχοντας οπισθοχωρήσει στην ιδεολογία και εμβαπτιστεί στην φαντασμαγορία έχει πειστεί πως η ζωή του υφίσταται σ' έναν χώρο πέρα απ' αυτό που κάποτε ονομαζόταν αντικειμενικές συνθήκες ύπαρξης, συνθήκες που στις κοινωνίες της ευημερίας παρέμειναν σταθερές αν και καλυμμένες από τη ριζική αλλαγή των συνθηκών ζωής (Ράντης 2003, 162). Η στροφή προς την υποκειμενική σφαίρα<sup>63</sup> μέσα στις συνθήκες

<sup>61</sup> Το περιεχόμενο αλήθειας «η φωνή της ωριμότητας του υποκειμένου, η χειραφέτηση από το μύθο και η συμφιλίωση μ' αυτόν» (Adorno 2000, 361) αποτελεί το ισχυρότερο κριτήριο της τέχνης.

<sup>62</sup> Αυτή η αντίληψη προέρχεται από την Εγελιανή εννοιολόγηση της τέχνης.

<sup>63</sup> Η στροφή αυτή έγινε κατορθωτή χάρη στον ορθολογισμό των μέσων, τη σύμπτωση ενδιαφερόντων της καπιταλιστικής οικονομικής σκέψης και της δημοκρατικής πολιτικής ιδεολογίας. Η γνώμη του πελάτη έγινε ο βασιλιάς, μόνο που ήταν ένας βασιλιάς υπηρέτης ξένων συμφερόντων. Στον κόσμο των εμπορευμάτων η πραγματολογική διάσταση και η συλλογή των δεδομένων απόκρισης είναι η άλλη όψη της κατασκευής των καταναλωτών.

πλουραλισμού του τρόπου ζωής έκανε την αισθητική και την αναζήτηση της αντικειμενικής σημασίας του έργου τέχνης όπως και το χάσμα μεταξύ υψηλής και χαμηλής κουλτούρας να φαντάζουν με παραμύθι του παλιού καιρού. Οι ακροατές θεωρήθηκαν οι κριτές του μουσικού νοήματος σε σημείο ώστε η μουσική να ορίζεται «μόνο σαν την απόκριση που λαμβάνει και/ή σαν τις συμβολικές αξίες που της αποδίδονται στο ένα ή το άλλο πλαίσιο, όχι σαν και ακόμα περισσότερο σε σχέση με το ακουστικό κείμενο απ' το οποίο συμπεραίνεται αυτή η απόκριση ή στο οποίο αποδίδονται αυτά τα νοήματα σ' αυτό το πλαίσιο» (Tagg 2012, 98). Αυτή η εμμονή –που παρέβλεψε τις αντικειμενικές σχέσεις εξουσίας και την κατασκευή των καταναλωτών- σύντομα συνοδεύτηκε από τη σημειολογική προσέγγιση του μουσικού ήχου όπου δόθηκε βαρύτητα στην πρόσληψη και την επιρροή που ασκούν στην κατασκευή των νοημάτων οι παραμουσικές συμπαραδηλώσεις<sup>64</sup> και οι διάφοροι παράμετροι της μουσικής έκφρασης, δηλαδή οι ποιητικοί παράγοντες που καθορίζουν το πως η μουσική ακούγεται και τι δυναμικά επικοινωνεί (ό. π. 20).

Εύκολα θα υπέθετε κανείς ότι η στροφή αυτή είναι αποτέλεσμα της επίδρασης των ιδεών για εξέγερση που κυριάρχησαν τη δεκαετία του '60, τότε που το κοινό προτρέπονταν σε 'άμεση δράση', αναδείχθηκε ως βασικό πρόβλημα της τέχνης η επανένταξή της στην κοινωνική ζωή και η μουσική πρωτοπορία στράφηκε προς τη συμμετοχή του κοινού στη μουσική διαδικασία (Μπαλτζής 1992, 22-23). Ωστόσο πρόκειται για κάτι βαθύτερο. Κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα εγκαταλείφθηκε μια μακρά παράδοση αιώνων που αναγνώριζε τη μουσική και τις τέχνες γενικότερα ως ισχυρούς διαμορφωτές της κοινωνικής ζωής. Όπως σημειώνει η Tia DeNora (2003), ενώ κανείς θα περίμενε ότι με την ανεπτυγμένη τεχνολογία μηχανικής αναπαραγωγής, των μέσων μαζικής μετάδοσης και τη βιομηχανία διασκέδασης, ο στοχασμός για τις κοινωνικές λειτουργίες της μουσικής να ενταθεί, στην κοινωνική φιλοσοφία μετά τον Saint-Simon η σημασία της μουσικής μειώθηκε. Οι θεωρητικοί δεν ασχολήθηκαν με την κοινωνική ισχύ της αλλά την αντιμετώπισαν σαν ένα μέσο που 'αντανακλά' ή είναι παράλληλο με τις κοινωνικές δομές. Αυτό το ουσιαστικά φορμαλιστικό παράδειγμα (Weber, Dilthey, Simmel, Sorokin) ουδετεροποίησε πιο ανοιχτά ενδιαφέροντα για τη σύνδεση της μουσικής με την ηθική συμπεριφορά. Μ' αυτή την ουδετεροποίηση ήρθε μια διαφορετική ερωτηματική ώθηση: οι κοινωνιο-μουσικές σπουδές κινήθηκαν από ένα ενδιαφέρον για το τι προκαλεί η μουσική στο τι προκαλεί τη μουσική. Ακόμα και οι πιο καρποφόρες και προσγειωμένες προσεγγίσεις άφησαν αναπάντητο το ερώτημα των επιδράσεών της. Σαν αποτέλεσμα το κύρος της μουσικής υποβιβάστηκε από ενεργό συστατικό ή ζωντανή δύναμη σε άψυχο προϊόν, σε ένα αντικείμενο προς εξήγηση και, στην εμπορική εκδοχή, σαν ένα αντικείμενο προς εκμετάλλευση. Η υποτιθέμενη απάντηση σ' αυτή την 'άστικού' τύπου αντίληψη ήρθε από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό όπου η τέχνη συνέχισε να είναι αντιληπτή ως ένα 'εξωτερικό' αντικείμενο που όμως είχε τη δύναμη να συνεισφέρει στη δημιουργία του νέου ανθρώπου· εξ ου και ο χαρακτηρισμός των συγγραφέων από τον Στάλιν ως 'μηχανικοί ψυχών'. Είναι αυτονόητο πως σ' αυτή τη λογική η τέχνη και ιδιαίτερα η μουσική πρέπει να αποποιηθεί τον αφηρημένο χαρακτήρα της ώστε να καταστεί χρήσιμη στον έλεγχο της συνείδησης. Εντελώς σχετική μ' αυτές τις εξελίξεις

<sup>64</sup> Δεσμοί που υπάρχουν παράλληλα ή σε σχέση με τη μουσική, σαν ένα εσωτερικό μέρος της μουσικής σημείωσης και που ως τέτοιοι «σχετίζονται με ένα μουσικό λόγο χωρίς να είναι δομικά εσωτερικοί σ' αυτό το λόγο» (Tagg 2012, 511). Παραμουσικές παράμετροι μπορεί να είναι το κοινό, ο χώρος, οι στίχοι, οι εικόνες κλπ.



είναι και η παράκαμψη των θέσεων του Adorno ο οποίος αρνήθηκε το δεισμό μουσικής - κοινωνίας και ενδιαφέρθηκε να δείξει πως κάθε μουσικό έργο σχηματίζει τους χρήστες του καθορίζοντας τις γενικές γραμμές απόκρισης σ' αυτό. Εστιάζοντας στην επίδραση της μουσικής στη συνείδηση διέκρινε την αναδυόμενη χρήση της σαν μια τεχνολογία ελέγχου και προειδοποίησε για τις αρνητικές επιδράσεις όχι μόνο της εμπορευματοποιημένης αλλά και της στρατευμένης τέχνης που –υποκείμενη σε πολιτικές σκοπιμότητες- υποστήριζε ότι επικοινωνούσε θετικά νοήματα. Η παράκαμψη αυτή σήμαινε –εκτός των άλλων- την μέχρι σήμερα κυριαρχία δύο συγκεκριμένων παραδειγμάτων πρόσληψης των μουσικών έργων που κατά βάθος διαπερνούνται από την ίδια λογική και προκαλούν την ψυχολογική και πολιτισμική κατάρρευση της συνείδησης «σ' αυτό που απλά υπάρχει»: είτε ως διασκέδαση και μουσική ευχαρίστηση είτε ως ένα συμβολικό μήνυμα αμφισβήτησης και επανάστασης. Αλλά ακόμα και ο συνδυασμός τους, μια πρακτική που έγινε του συρμού από την 'επαναστατική' δεκαετία του 1960, δεν υποσχέθηκε παρά μια ψευδή επανάσταση αφού παρέμεινε εντός του παραδείγματος και, όπως ήταν καθ' εαυτός δομημένος, δεν μπορούσε να αναπτύξει «σχέσεις δυνάμεις διαφορετικές από τα σχεσιακά υποδείγματα που ορίζονται μέσα στην εργαλειακή ορθολογικότητα του νεωτερικού κόσμου» (Ziarek 2006, 97).<sup>65</sup>

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο η ενόραση και το ενσωματωμένο νόημα των απολυτιστών ταρακουνήθηκε από το δηλωτικό νόημα και την μεταδιδόμενη πληροφορία του επικοινωνιακού μοντέλου, ώσπου στα συντρίμια του ορθώθηκε το μοντέλο παραγωγή - ανταλλαγή - κατανάλωση το οποίο δεν απαιτεί βαθιά σκέψη: «όταν αντιμετωπίζουμε ένα εμπόρευμα χρειάζεται μόνο να ξέρουμε αν μας 'αρέσει' ή αν 'λειτουργεί' καλά» (Tarasti 2002, 3). Μια τέτοια αντιμετώπιση δε στηρίζεται σε μια απλή αισθητηριακή λειτουργία αλλά μάλλον στην ταυτόχρονη πρόσληψη πολλών ερεθισμάτων διαφορετικού τύπου. Η μουσική αποτελεί εξέχον παράδειγμα συνδυασμού εισροών από διάφορους τομείς αναπαράστασης (ηχητικούς, γλωσσικούς, οπτικούς, κινητικούς, συναισθηματικούς, κοινωνικούς)<sup>66</sup> και σχηματισμού ενοποιημένων κατηγοριών νόησης που «από μια λογοκεντρική άποψη, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως αντιφατικές, συγκεχυμένες ή πολυσημικές, ακόμα κι αν αυτές οι κατηγορίες φαίνεται να αντιστοιχούν με μεγαλύτερη ακρίβεια με αυτό που πραγματικά αισθανόμαστε ή φανταζόμαστε σε καθημερινή βάση» (Tagg 2012, 66).

Όλα αυτά, ενδυναμωμένα από την τεχνολογία, συνέστησαν ένα πολύπλευρο μενού από το οποίο τα αναδυόμενα στο μοντερνισμό αποθεωμένα άτομα επέλεξαν σχεδόν κατά βούληση, μια πρακτική που ενθαρρύνθηκε από τις δημοκρατικές ιδεολογίες και τα καπιταλιστικά ενδιαφέροντα και που βέβαια δεν ήταν αποκλειστικότητα της μουσικής. Όμως η μουσική χρησιμοποιήθηκε περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο για την εκδήλωση της προσωπικότητας και την έκφραση κάθε ιδιοτροπίας, μια χρήση που πολλαπλασίασε σε τέτοιο βαθμό τα υποκειμενικά νοήματα ώστε σχεδόν τίποτε δεν έμεινε έξω από την

<sup>65</sup> Η φράση αυτή του Ziarek αναφέρεται στην υπόδειξη του Heidegger για το κατάλληλο επίπεδο στο οποίο πρέπει να εξετάζεται η ιδέα της ριζοσπαστικής τέχνης, αντίληψη με την οποία ο Adorno ήταν απολύτως σύμφωνος.

<sup>66</sup> Για μια συνοπτική περιγραφή της δουλειάς του Ian Cross (1999) που παρουσιάζει τα διασταυρούμενα πεδία αναπαράστασης ως τους λόγους «για την κατανόηση της μουσικής ως ένα ουσιαστικό μέρος του kit επιβίωσης για κάθε ανθρώπινη κοινωνία, όχι μόνο ως πολιτιστικό κερασάκι στο κοινωνικο-οικονομικό κέικ», δες Tagg 2012, 60-66.

επικράτειά της. Ακόμα κι όταν το νόημά της έχει έναν ξεκάθαρο εννοιολογικό χαρακτήρα, οι περιπτώσεις λανθασμένης αποκωδικοποίησης όχι μόνο δεν αποκλείονται αλλά συνιστούν μια αποδεκτή παρέκκλιση που αν προωθηθεί κατάλληλα εύκολα βρίσκει ακόλουθους και εισέρχεται στο χρηματιστήριο της επιτυχίας. Επιπλέον το οποιοδήποτε νόημα μπορεί να λείπει εντελώς, υπάρχουν περιπτώσεις όπου η μουσική παίζεται «με έναν εντελώς εσωστρεφή τρόπο, για την αυτο-ικανοποίηση ή για θεραπευτικούς λόγους, ως θέμα μιας ιδιωτικής εμμονής. Η μουσική δεν είναι επικοινωνιακή. Δεν αναγνωρίζει ούτε αντιμετωπίζει ένα ακροατήριο» (Frith 1998, 58). Ταυτόχρονα έχουμε περιπτώσεις όπου απέναντι στην καθιερωμένη ιδέα πως το νόημα αποκτάται μέσω της μορφής, διεκδικείται κάποιου είδους (επαναστατικό) νόημα ακριβώς επειδή καταργείται η μορφή. Ενώ το νόημα είναι κάτι που συνεχώς αναζητείται,<sup>67</sup> σε περιπτώσεις όπως κυρίως εκείνη της δημοφιλούς μουσικής μπορεί να επιλέγεται κάτι ακριβώς επειδή δεν έχει νόημα, επειδή απλώς είναι μια ανοησία για την οποία μπορεί κανείς να μιλά με τους άλλους.

Η ποικιλία αυτή –που συναντιέται στην κατανάλωση και στην πραγματολογική πλευρά της σημείωσης- δεν είναι η μοναδική.<sup>68</sup> Στην καλλιτεχνική παραγωγή και την σημασιολογική πλευρά παράγεται επίσης μια ποικιλία συμβόλων. Η μετατροπή της μουσικής σε σύμβολο σημαίνει την έγχυση ενός νοήματος «του οποίου μοναδικός ρόλος είναι να καλύψει την απόσταση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαίνόμενο» (Barthes 1979, 191). Εδώ το ζήτημα είναι με ποιο τρόπο επιτυγχάνεται αυτή η σύνδεση, ένα ερώτημα που συνδέεται με τα μέσα και τους σκοπούς εκείνων που έχουν τη δύναμη να ορίσουν και να οικειοποιηθούν το σύμβολο. Το πιο εξέχον χαρακτηριστικό του συμβολικού νοήματος, αυτό που επιτρέπει την πολύτροπη χρήση του καλλιτεχνικού αντικειμένου, είναι ακριβώς ότι είναι άσχετο με την δι' εαυτό ύπαρξη του αντικειμένου. Όπως είδαμε ονοματίστηκε και διερευνήθηκε πολλαπλώς αποκτώντας μια κάπως υπερτιμημένη βαρύτητα. Όλες αυτές οι αναλύσεις επεδίωξαν τη λεπτομερειακή μελέτη όλων των παραγόντων που υπεισέρχονται στην παραγωγή του νοήματος και απ' αυτή την άποψη η συνεισφορά τους έχει αξία και χρησιμότητα. Διακρίνονται όμως μεταξύ τους, συχνά αγεφύρωτες διαφορές προκύπτουν ως αποτέλεσμα κυρίως του φιλοσοφικού τους υπόβαθρου και κάθε ανεπτυγμένη θεωρία μουσικών σημασιών θα πρέπει μέσω μιας εντατικής επεξεργασίας να προχωρήσει σε μια αξιολόγηση και σύνθεση με βάση τις δικές της παραδοχές. Ο διαχωρισμός του Bowman μεταξύ θεωριών των συμβόλων και σημειωτικής είναι μια καλή αρχή όμως η διερεύνηση του συμβολικού και υποκειμενικού δεν είναι αρκετή. Ενώ κάποιες προσεγγίσεις παρέμειναν σε μια τεχνική ανάλυση θεωρώντας πως αρκεί για την πλήρη εξήγηση του νοήματος του καλλιτεχνικού έργου, κάποιες άλλες έκαναν βήματα προς την κατεύθυνση της αναζήτησης ενός αντικειμενικού νοήματος.

<sup>67</sup> Αυτό σχετίζεται οπωσδήποτε με τον αιγισματικό χαρακτήρα της τέχνης: «Η πιο ακραία μορφή υπό την οποία μπορεί να νοηθεί ο αιγισματικός χαρακτήρας είναι το ερώτημα αν το ίδιο το νόημα υπάρχει ή δεν υπάρχει» (Adorno 2000, 221).

<sup>68</sup> Φυσικά η ποικιλία αυτή δεν είναι τόσο απεριόριστη όπως φαίνεται, ούτε τα άτομα τόσο μοναδικά όπως τα ίδια πιστεύουν. Οι υποτιθέμενες ανεξάρτητες υποκειμενικές γνώμες εμπίπτουν σε κύκλους που μπορούν να μελετηθούν στο επίπεδο των ομάδων που συνιστούν ένα συλλογικό εμείς το οποίο ο Eero Tarasti ορίζει ως εξής: «εκείνοι που μοιράζονται παρόμοιο πολιτισμικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο και γι αυτό μοιράζονται παρόμοια μουσική επάρκεια. Η μουσική ως σημείο δεν μπορεί να υπάρχει χωρίς τις επάρκειες που είναι απαραίτητες για να κατανοηθεί ως τέτοια» (Tarasti 2002, 6).

Άλλοτε η αντικειμενικότητα αναζητήθηκε –όπως στον Mead (1962)- στην κοινωνική αλληλεπίδραση και στη σχέση μεταξύ συγκεκριμένων φάσεων της κοινωνικής δράσης. Κυρίως όμως πραγματοποιήθηκε μια στροφή προς το ίδιο το αντικείμενο. Εδώ η πιο εύκολη σύνδεση του νοήματος ενός μουσικού κομματιού έγινε με το (βασικά στιχουργικό) περιεχόμενο αντιμετωπίζοντας το έργο σαν μια απ' ευθείας αντανάκλαση της συλλογικής συνείδησης. Κάτι τόσο προφανές δύσκολα πείθει όσους αποδίδουν ένα σπουδαιότερο ρόλο στη μουσική και υποθέτουν κάτι βαθύτερο θεωρώντας ότι η αναπαραγωγή της άμεσης όψης της κοινωνικής πραγματικότητας σχετίζεται με τα μέτρια έργα και τη μικρή δημιουργική δύναμη του καλλιτέχνη. Στην προσπάθεια αντιμετώπισης των δυσκολιών που πηγάζουν από το αντικείμενο, δύο ξεκάθαρες τάσεις εμφανίστηκαν αφού κάποιιοι –όπως ο Geertz- ενδιαφέρθηκαν για την ερμηνεία του εμπειρικού κόσμου ενώ οι στρουκτουραλιστές αρνήθηκαν την πιθανότητα να γνωρίσουμε την πραγματικότητα ανεξάρτητα από τα μέσα πρόσληψής της, μια θεώρηση συνεπής με την Καντιανή παράδοση. Ωστόσο εργαζόμενη συστηματικά εντός της καντιανής αισθητικής η Langer έστρεψε την προσοχή στην καλλιτεχνική ουσία του έργου, στην ανακάλυψη και αξιολόγηση των πραγματικών προβλημάτων που αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης προσπαθώντας να τελειοποιήσει τη μορφή. Αυτή η προσπάθεια είναι που κάνει σημαντική τη μορφή και έτσι το αντικειμενικό νόημα θεωρήθηκε ενσωματωμένο στη δομή της σύνθεσης όμως ο αποκαλούμενος γενετικός δομισμός<sup>69</sup> δεν περιορίστηκε σ' αυτό και προχώρησε σε μια συσχέτιση ανάμεσα στη μορφή και τη θεώρηση του κόσμου.

Για να την επιτύχει αυτή, ο Lucien Goldmann αντλώντας από τον Lukács χρησιμοποιεί την έννοια της ολότητας: «Η ολότητα είναι η ιδέα ότι ένα φαινόμενο μπορεί να κατανοηθεί μόνο εάν ενταχθεί στην ευρύτερη δομή της οποίας αποτελεί μέρος και μέσα στην οποία έχει μια λειτουργία, που είναι και το αντικειμενικό του νόημα ανεξαρτήτως του κατά πόσον οι άνθρωποι οι οποίοι δρουν και το παράγουν έχουν επίγνωση του γεγονότος. Είναι η κατηγορία της σημαίνουσας δομής, η οποία μπορεί να κατανοηθεί μόνο αν την εισαγάγουμε σε μια ευρύτερη σημαίνουσα δομή και στο σύνολο της Ιστορίας» (Jay 2004, 103). Στον Goldmann η σημασία είναι αυτό που αποκαλύπτεται όταν εντάσσουμε οποιαδήποτε συμπεριφορά σ' ένα ευρύτερο σύνολο. Μόνο τοποθετώντας το λογοτεχνικό, αλλά και κάθε καλλιτεχνικό, έργο στο κοινωνικό πεδίο μπορεί να φανερωθεί η αντικειμενική σημασία της πολιτιστικής δημιουργίας που ο Goldmann ονομάζει 'ειδική σημασία' και προτρέπει να αποφύγουμε το συσχετισμό της με το ατομικό υποκείμενο αφού μια τέτοια «διαδικασία συνδυασμού τείνει -και από λόγους μεθοδολογίας- σε μια επικίνδυνη μείωση και συχνά σε πλήρη απώλεια της αντικειμενικής σημασίας» (Goldmann 1979, 127).

Όμως αυτή η σημασία δεν πρέπει να αναζητείται «σε ατομικά γνωρίσματα της μορφής (αυτά ακολουθούν οπωσδήποτε την 'εσωτερική' λογοτεχνική λογική και τις ιδιάζουσες

<sup>69</sup> Η γενετικός στρουκτουραλισμός (structuralisme génétique): «ξεκινά από την υπόθεση ότι κάθε ανθρώπινη συμπεριφορά είναι προσπάθεια να δοθεί μια απάντηση *σημαιοδοτική* σε μια ιδιαίτερη κατάσταση, και τείνει, απ' αυτό το γεγονός, να δημιουργήσει μια ισορροπία ανάμεσα στο υποκείμενο της δράσης και στο αντικείμενο, ... καταλήγει σε μια κατάσταση, μέσα στην οποία η συμπεριφορά των ανθρώπων μετασχηματίζει τον κόσμο. Αυτός ο μετασχηματισμός κάνει την παλιά ισορροπία ανεπαρκή και γεννά μια τάση για καινούργια εξισορρόπηση» (Goldmann 1979, 73- 74). Με άλλα λόγια στη βάση της συγκεκριμένης πεποιθήσης ενδιαφέρεται «όχι μόνο για την ανάλυση των δομών αλλά για τον ιστορικό τους σχηματισμό και εξέλιξη» (Williams 1979, 28).

κατασκευαστικές συμβάσεις) αλλά στην ίδια την υποκείμενη δομή του έργου, την οποία πρέπει βεβαίως να φέρει στο φως το έργο της κριτικής. Αυτή η υποκείμενη δομή που αποκρυσταλλώνεται ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο (με τον ίδιο τρόπο άλλωστε και στο φιλοσοφικό) και το κοινωνικό πεδίο εντός του οποίου το πρώτο παράγεται, είναι ό,τι ο Goldmann ονομάζει «κοσμοαντίληψη».(Τερζάκης 2007, 303). Απέναντι λοιπόν στον ανεκδοτικό χαρακτήρα της κατάλληλης μόνο για μέτρια έργα προσέγγισης που βασίζεται στο περιεχόμενο, εδώ το νόημα του καλλιτεχνικού έργου βρίσκεται στις κατηγορίες που το συγκροτούν, στις ουσιαστικές δομές του κόσμου του έργου που είναι ομολογες με τις νοητικές δομές των δημιουργών του και της συλλογικότητας στην οποία ανήκουν.<sup>70</sup>

Όπως στον Goldmann μόνο στα σημαντικά πολιτισμικά έργα δημιουργείται ένας συναφής φανταστικός κόσμος «του οποίου η δομή ανταποκρίνεται προς εκείνη στην οποία τείνει το σύνολο της ομάδας» (Goldmann 1979, 80), έτσι και στον Adorno μόνο τα μεγάλα έργα, αυτά που περιπλέκονται με το ιστορικό πλάσιμο του υλικού, έχουν περιεχόμενο αλήθειας. Εδώ έχουμε πάλι ένα αντικειμενικό νόημα που έχει να κάνει με το πώς τα μουσικά έργα προσπαθούν να αντεπεξέλθουν στις δυσκολίες και αντινομίες του υλικού το οποίο θεωρείται μια κοινωνική κληρονομιά. Η αλήθεια της τέχνης, η κυριαρχία της του υλικού για να παραχθεί μια συνεκτική μορφή, είναι να ανακτήσει αυτό που απορρίφτηκε ή καταπιέστηκε και να το αποκαλύψει αναγορεύοντάς το ως το κεντρικό πρόβλημα γύρω από το οποίο το έργο σχηματίστηκε. Για να το καταφέρει αυτό ένα μουσικό έργο χρησιμοποιεί τον ορθολογισμό του εξωτερικού κόσμου αλλά ταυτόχρονα ξεχωρίζει απ' αυτόν, αμφισβητεί τον ορθολογισμό μέσω σκοπού της εμπειρικής πραγματικότητας, τηρεί μια κριτική στάση και αντιμετωπίζει τις αντινομίες της κοινωνίας διεκδικώντας μια θέση αυτονομίας απέναντί της. Ωστόσο στον καπιταλισμό όλη η πραγματικότητα μεταμορφώνεται σε υλικό για λειτουργική χρήση, στην κοινωνία μαζικής παραγωγής, marketing και κατανάλωσης το μουσικό έργο, όπως όλες οι αξίες, γίνεται εμπόρευμα με αποτέλεσμα μια σύγκρουση μεταξύ αυτόνομου και εμπορευματικού χαρακτήρα που οδηγεί σε μια κατάσταση αποξένωσης και μεταβάλλει το νόημά του.

Αν η μελέτη των αντιδράσεων της συνείδησης στο μουσικό ερέθισμα έχει ένα υψηλό βαθμό πολυπλοκότητας, τα πράγματα δεν είναι πιο απλά στην περίπτωση της μελέτης των κοινωνικών λειτουργιών της μουσικής, των σημασιών που προκύπτουν από τις διαδικασίες της κοινωνικής παραγωγής, αναπαραγωγής, διανομής και κατανάλωσης. Η μόνη διαφορά είναι πως στη δεύτερη μελέτη δόθηκε πολύ περισσότερη ενέργεια απ' ότι στην πρώτη και ως εκ τούτου εισερχόμενος κανείς μπορεί να βρει «μια κεντρική θεώρηση, μια αναφορά σε οποιαδήποτε ανεπτυγμένη φιλοσοφία ή κοινωνιολογία» (Williams 1979, 27). Το προσαρμοσμένο από τον Marx μοντέλο παραγωγή-αναπαραγωγή- διανομή- κατανάλωση του Adorno προσέφερε μια ουσιαστική κατανόηση του μουσικού φαινομένου τοποθετώντας το μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και αναδεικνύοντας μια ουσιαστική πλευρά του νοήματός του.

Στην ταραχώδη συνύπαρξη των τεσσάρων αυτών επάλληλων πεδίων μπορεί κανείς να εντοπίσει το σύνολο των σημασιών της μουσικής: η κοινωνική παραγωγή, η καλλιτεχνική

<sup>70</sup> Παρόλο που οι λογοτεχνικές μορφές είναι πολύ περισσότερο εννοιολογικές σε σχέση με τη μουσική το ίδιο ισχυρίζονται και σύγχρονες στρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις της μουσικής που αντιλαμβάνονται τη σχέση μεταξύ των σημείων της σαν μια διαυγή και αδιαμεσολάβητη ανάκλαση των τυπικών λειτουργιών της συνείδησης (Tunstall 2002).

κατασκευή, ο συμβολικός συσχετισμός και οι υποκειμενικές αντιδράσεις δημιουργούν ένα σύμπλεγμα συχνά αλληλοαποκλειόμενων και αμφίσημων σημασιών. Η σύλληψη των διαστάσεων αυτού του πολύπλοκου συμπλέγματος προκρίνει τη σύλληψη και χρήση μιας διευρυμένης έννοιας της 'σημασίας' που μπορεί να συμπεριλάβει όχι μόνο την έννοια του 'νοήματος', που παραπέμπει βασικά σε εννοιολογικά στοιχεία, ούτε απλά όλα εκείνα τα ποικίλα 'βιωματικά και φαντασιακά' στοιχεία που οι ρίζες τους βρίσκονται στο υποκείμενο αλλά επίσης τα κατασκευασμένα από τους ανθρώπους συμβολικά νοήματα καθώς και τις κάθε λογής αντικειμενικές σημασίες της πολιτιστικής δημιουργίας.

Ωστόσο τόσο η δόμηση όσο και η ερμηνεία του μουσικού περιβάλλοντος γίνεται πάντα σύμφωνα με κάποιες κατευθύνσεις και ενδιαφέροντα, τα αντικείμενα, οι αισθητικές, ιδεολογικές ή οποιοσδήποτε αξίες, οι τρόποι να δίνεις νόημα στα πράγματα συντίθενται κοινωνικο-ιστορικά, 'δημιουργούνται' βάσει κάποιων βαθύτερων 'ιδεών' της κάθε ομάδας και της κοινωνίας εν γένει. Έτσι μια διευρυμένη έννοια της μουσικής σημασίας θα πρέπει να συμπεριλάβει όχι μόνο τις παράγωγες σημασίες αλλά και τις πρωταρχικές, αυτές που ο Καστοριάδης ονομάζει φαντασιακές και θεωρεί ως δημιουργούς του κόσμου.<sup>71</sup> Το μάγμα<sup>72</sup> αυτών των σημασιών δεν παρέχει μόνο τα νοήματα και τους τρόπους πρόσληψής τους, πράγματα που αναδύονται μέσω των πολιτισμικών συστημάτων, αλλά είναι υπεύθυνο για τις σχέσεις μεταξύ των πολιτισμικών στοιχείων και γι αυτό που ο Τερζάκης ονομάζει «ειδικές σχέσεις με τον κόσμο». Είναι ακριβώς αυτές οι τελευταίες που αποκρυσταλλώνονται στις υφολογικές επιλογές οι οποίες κατανοούνται «μόνο σε σχέση με ειδικές σημασίες που κάθε περίοδος ή κάθε πολιτισμός παράγει προκειμένου ν' αποτυπώσει το 'πνεύμα' του και να σημασιοδοτήσει τις ειδικές σχέσεις του με τον κόσμο» (Τερζάκης 2007, 23).

Οι συχνά αμφίσημες σημασίες πίσω από τα στοχευμένα εμπορικά προϊόντα, τα αυτόνομα τεχνουργήματα και τα ετερόνομα κοινωνικά γεγονότα, δεν είναι αυτονόητες παρόλο που συχνά εμφανίζονται ως τέτοιες. Το ανομοιογενές πεδίο όλων αυτών των σημασιών που εκτείνεται από την πιο συγκεκριμένη αντικειμενικότητα ως την πιο αφηρημένη υποκειμενικότητα, ενσαρκώνεται στην ιστορία και αποτελεί τη βαθύτερη πραγματικότητα μιας κοινωνίας. Είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο βιώνονται τα μουσικά έργα και η μοναδική οδός που δίνει την πρόσβαση σ' αυτά. Θραύσματά του θα συναντήσουμε τόσο στην σημασιολογική όσο και στην πραγματολογική διάσταση. Η ανάλυση έχει το δύσκολο έργο της διάκρισης των δύο διαστάσεων, της εξερεύνησης και ερμηνείας των μεταξύ τους σχέσεων. Η πραγματολογική διάσταση δεν είναι αμελητέα, όμως κανείς πρέπει να ξεκινήσει από την σημασιολογική, να εστιάσει πρώτα όχι στις σημασίες που κινητοποιεί η μουσική αλλά σ' εκείνες που τη δημιουργούν, την τοποθετούν και την κάνουν να λειτουργεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σε κάθε κοινωνικο-ιστορικό χώρο. Εκεί συσσωρεύονται όλα τα στοιχεία που παρέχουν την ενέργεια και συσχετίζουν τη μουσική με τη συνείδηση, τη γνώση, την υποκειμενικότητα, τα συναισθήματα, την κοινωνική τάξη και τον κοινωνικό έλεγχο.

<sup>71</sup> Συνεπώς μια κοινωνιολογία των σημασιών θα πρέπει να σκάβει σ' αυτό το βασικό επίπεδο την ώρα που χτίζει στα διάφορα πιο εξειδικευμένα επίπεδα των μουσικών σημασιών.

<sup>72</sup> Το μάγμα ορίζεται με βάση τη βαρύτητα της κάθε σημασίας μέσα σ' αυτό, ο τρόπος που προτάσσονται (η διάταξη) σημασίες έναντι άλλων μέσα σ' αυτό.

Όμως μια πλήρως ανεπτυγμένη θεωρία των μουσικών σημασιών<sup>73</sup> –με την ευρεία έννοια που προτείνεται εδώ- θα πρέπει να έχει εποπτεία όλων των διαδικασιών που λαμβάνουν χώρα και στην πραγματολογική διάσταση. Συνεπώς απαραίτητη συνέχεια αποτελεί η προσπάθεια εξέτασης με μεθοδολογικά αυστηρό τρόπο της επίδρασης της μουσικής, η εμπειρική διερεύνηση των αποτελεσμάτων κυρίως προς την κατεύθυνση όχι τόσο της ερμηνείας όσο της χρήσης.<sup>74</sup> Έτσι καθίσταται δυνατή η στροφή των ερωτημάτων από το ‘τι’ στο ‘πως’ η μουσική καθοδηγεί τους ακροατές της σε συγκεκριμένες αντιλήψεις και εξετάζεται ο ρόλος της σαν μέσο κοινωνικής οργάνωσης και ελέγχου. Η DeNora προκειμένου να το επιτύχει αυτό εστιάζει στα πραγματικά μουσικά συμβάντα, «περιπτώσεις στις οποίες η μουσική συνδέεται με τρόπους σωματικής, συναισθηματικής και αισθητικής δράσης που δεν είναι απλώς σύμφωνοι αλλά επιδιώκονται από πρόσωπα, θεσμούς ή οργανισμούς οι οποίοι αναπτύσσουν συγκεκριμένους τύπους μουσικής έτσι ώστε να ελκύσουν άτομα ή ομάδες πιο κοντά σ’ αυτούς τους τρόπους δράσης» (2003, 140). Φυσικά για να ολοκληρωθεί η προσπάθεια θα πρέπει τελικά η ανάλυση να αποτιμήσει και να ερμηνεύσει τη διάσταση, το κενό και τις παραμορφώσεις μεταξύ των επενδυμένων-κωδικοποιημένων και των χρησιμοποιούμενων- αποκωδικοποιημένων σημασιών ώστε να καταστήσει δυνατή μια ουσιαστική ανατροφοδότηση των όποιων θεωρητικών συμπερασμάτων.

Η πολιτισμική εμπειρία συνδέει τη μουσική (μάλλον όμως όχι σε γενική μορφή αλλά σε μορφή είδους) με ευρύτερα και συχνά όχι ευδιάκριτα φαινόμενα. Οι διάφορες κοινωνικές τάξεις και ιδέες αναζητούν μουσικά είδη για να ενσωματωθούν και να επικοινωνιωθούν. Ενώ είναι προφανής μια τέτοια λειτουργία της μουσικής, όσο προφανές είναι και πως η μελέτη μιας τέτοιας λειτουργίας μπορεί να γίνει μέσω της σημειολογικής ανάλυσης, η στροφή προς τις βαθύτερες σημασίες μπορεί να μας δείξει ότι μια τέτοια ανάλυση δεν είναι επαρκής αν δεν συμπληρωθεί από την αναζήτηση και εντοπισμό των συγκεκριμένων σε κάθε κοινωνία παραστάσεων, πράξεων και αισθημάτων που, ανεξάρτητα από το αν αναφύονται *ex nihilo* ή αποτελούν παραλλαγές του υπαρκτού, αποκρυσταλλώνονται στη μουσική, τις ερμηνείες και τις χρήσεις της όπως κι αν εκληφθεί αυτή: ως μεμονωμένο έργο

<sup>73</sup> Φυσικά για μια τέτοια ολοκλήρωση θα πρέπει να επιτευχθεί η κατάλληλη σύνθεση, πράγμα που κατ’ αρχάς σημαίνει την επίλυση επιμέρους προβλημάτων και άρση των αντιφάσεων. Προς το σκοπό αυτό άλλωστε πρέπει να ταχθούν οι μελέτες περιπτώσεων οι οποίες θα επιβεβαιώσουν ή θα απορρίψουν θεωρητικές προκείμενες και θα σταθούν οδηγοί για τη δημιουργία νέων. Δεν θα αναπτυχθούν εδώ τα βασικά προβλήματα αλλά συνοπτικά θα επισημανθούν τα πιο προφανή απ’ αυτά: ο καθορισμός της ‘μορφής’ τόσο του υποκειμένου όσο και κείνο της μουσικής, η μεταξύ τους αλληλεπίδραση στις πολλαπλές συνθήκες παραγωγής-αναπαραγωγής και πρόσληψης, η βαρυτική έλξη των επάλληλων δομών μέσα από τις οποίες αναδύονται τα υποκείμενα και οι μουσικές, η σχέση μέρους- όλου σε καθένα απ’ αυτά, οι χρονικοί περιορισμοί, η διερεύνηση της δυνατότητας της μουσικής να έχει νόημα έξω από την ολότητα, η τριγωνομέτρηση της όποιας διάστασης μεταξύ σημασιολογικής και πραγματολογικής πλευράς, ο καθορισμός των ορίων των τεχνικο-επιστημονικών αναλύσεων και του εργαλειακού λόγου, η ανάπτυξη εννοιών για την περιγραφή του μουσικού φαινομένου ως μάγμα σημασιών.

<sup>74</sup> Πρόκειται για το φιλόδοξο σχέδιο της DeNora όπου επιχειρείται η σύνδεση του Adorno με μια κατευθυνόμενη στη δράση ‘γειωμένη’ μουσική κοινωνιολογία (DeNora 2003). Η προσπάθειά της να φέρει μαζί τα ενδιαφέροντα της νέας μουσικολογίας και της κοινωνιολογίας και να τα τοποθετήσει σε ένα εμπειρικό πεδίο διερευνώντας τις χρήσεις της μουσικής στην καθημερινή ζωή, έχει στόχο τον έλεγχο των συμπερασμάτων του Adorno για τη σχέση της μουσικής με τη συνείδηση.

ή είδος, ως συλλογική ή ατομική δημιουργία, ως κοινωνική ή προσωπική παραγωγή, ως βιωματική ή νοηματική κατανάλωση και ερμηνεία.<sup>75</sup> Κάτι τέτοιο δεν θα βοηθούσε πιθανώς πολύ στο να ξεδιαλύνουμε τις πολύπλοκες σχέσεις ανάμεσα στους εγκεφαλικούς αντιληπτικούς μηχανισμούς (που εμφανίζονται ως φύση), τις πολιτισμικά μεσολαβημένες αντιλήψεις (αισθητηριακές ή νοηματικές) και την αναπαράσταση αυτών των αντιλήψεων στη μουσική· θα βοηθούσε όμως να αντιληφθούμε την εκάστοτε σφαίρα μέσα στην οποία λαμβάνει χώρα η σημείωση και συνεπώς να δούμε τι υπάρχει πίσω από τις συνήθως ριζικά διαφορετικές απόψεις που εκφράζονται για το ίδιο μουσικό αντικείμενο. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί και αυτό που ο Andreas Huyssen ονόμασε ‘Μεγάλη Διαίρεση’ (great divide), ο λόγος που επιμένει στην κατηγορική διάκριση υψηλής τέχνης και μαζικής κουλτούρας, λόγος που περιέχεται στο ίδιο το όνομα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού και που με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο είχε τεράστιες αισθητικές, ηθικές και πολιτικές επιπτώσεις.

---

<sup>75</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μια συγκριτική μελέτη του πως αυτές οι συγκεκριμενοποιήσεις των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών (παραστάσεις του κόσμου, σκοποί του πράττειν και τύποι αισθημάτων) αποκρυσταλλώνονται σε κάθε μια από τις ‘μορφές’ με τις οποίες ερχόμαστε αντιμέτωποι κάθε φορά που προσπαθούμε να διαπραγματευθούμε τη μουσική.





## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

### Η ΕΝΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΛΑΪΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ: ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣΗΣ

*«Γιατί ποιος είναι ο νους τους ή η φρόνησή τους; Πείθονται απ' τους λαϊκούς τραγουδιστές και δάσκαλός τους είναι ο όχλος· δεν ξέρουν ότι 'οι πολλοί είναι κακοί και οι καλοί λίγοι'»*

Ηράκλειτος (απόσπασμα 104)

Η διαμάχη του έντεχνου με το λαϊκό είναι πριν απ' όλα μια διαμάχη για το έντεχνο και για το λαϊκό, με άλλα λόγια ένας αγώνας για το νόημα, το περιεχόμενο και την αξία των εννοιών καθαυτών. Η αποδοχή ή απόρριψη του ενός ή του άλλου νοήματος, της μιας ή της άλλης προσδιόμενης αξίας είναι ενδεικτικά της αντίληψής μας για την πραγματικότητα, της σχέσης μεταξύ αντικειμενικής και φαντασιακής θέσης μας μέσα σ' αυτήν, δηλαδή της σχέσης μεταξύ των συνθηκών ύπαρξής μας και της ιδεολογίας μας με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται. Το 'έντεχνο λαϊκό τραγούδι' είναι ένας όρος-κλειδί για την κατανόηση των διπολικών αντιθέσεων και των ιεραρχήσεων που χαρακτήρισαν την Ελληνική κοινωνία, για τον τρόπο που έγιναν κατανοητές και εξηγήσιμες αυτές οι αντιθέσεις, για τον τρόπο που έγινε η διαχείρισή τους και για τον αντίκτυπο όλων αυτών στην Ελληνική συνείδηση. Τα δίπολα, ισχυρίζεται ο στρουκτουραλισμός, έχουν έναν παγκόσμιο και υπερϊστορικό χαρακτήρα, το ανθρώπινο μυαλό τακτοποιεί την εμπειρία σε κατηγορίες δυαδικών αντιθέσεων και όσα πράγματα πιστεύεται πως γεφυρώνουν αυτές τις αντιθέσεις είναι «ανώμαλα» και προσλαμβάνουν ειδικές δυνάμεις. Υπ' αυτή την έννοια το έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι μια πολιτισμική κατασκευή που επεξεργάστηκε και εξουσίασε συγκεκριμένες συνειδησιακές κατηγορίες της Ελληνικής κοινωνίας, συγκεκριμένες σημασίες, εμφανιζόμενο ότι γεφύρωσε δυο κόσμους. Είναι ένα αφήγημα για το έντεχνο, το υψηλό, το λόγιο, το σοβαρό, το σημαντικό από τη μία και τη σχέση του με το λαϊκό, το δημοφιλές, το τετριμμένο, το διασκεδαστικό, το ασήμαντο από την άλλη. Περισσότερο όμως απ' αυτό είναι η δαιδαλώδης διαδρομή των αντιλήψεων για κάθε ένα από τα δυο. Είναι από μόνο του μια άποψη η οποία πρέπει να θεωρηθεί μέσα στο συνολικότερο πλαίσιο της Ελληνικής κοινωνίας και της χλιοειπωμένης ιδιότυπης θέσης της μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Ακόμα περισσότερο όμως πρέπει να θεωρηθεί μέσω της σχέσης της με αυτό που αποκαλούμε Δυτικό πολιτισμό μια και αυτός ήταν που γέννησε την ίδια την έννοια του έντεχνου όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, την αντιπαράθεσή του με το λαϊκό και κυρίως τη διαμάχη για τη μαζική κουλτούρα. Παρόλο που δίπολα και ιεραρχήσεις υπήρχαν και στην Αρχαία Ελλάδα και στο Βυζάντιο, η συγκεκριμένη αντιπαράθεση –όπως και πολλά άλλα –είναι εισαγόμενη από τη Δύση και πήρε στην Ελλάδα τις ιδιαίτερες ιδεολογικές αποχρώσεις που αποτέλεσαν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο 'χτίστηκε' το φαινόμενο του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Η διαχείριση που έγινε στην Ελλάδα της 'πολιτισμικής κρίσης', που η διαμάχη για τη μαζική κουλτούρα υπονοεί, είναι ενδεικτική του τρόπου με

τον οποίο η Ελληνική κοινωνία δομεί την ταυτότητά της. Στην Ελλάδα τα ζητήματα που τέθηκαν μέσω της διαμάχης θεωρήθηκαν πως απαντήθηκαν μέσω του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, η ύπαρξη και ενδυνάμωση του οποίου εκλήφθηκαν ως υπέρβαση του δυϊσμού, μια πραγματικά Ελληνική καινοτομία που ενδυνάμωσε τον εθνικό μύθο. Παρακολουθώντας κανείς την διαδικασία αυτή, μπορεί να δει τον τρόπο με τον οποίο σχηματίστηκε η σύγχρονη Ελληνική κουλτούρα, τις διακυμάνσεις και την αποκρυστάλλωση εκείνων των χαρακτηριστικών συμπεριφορών που ενέτειναν την παθογένεια η οποία έγινε εμφανής τα επόμενα χρόνια στο κοινωνικό και πολιτισμικό πεδίο και η οποία βάλτωσε την Ελλάδα σε μια μάλλον στείρα και αδιέξοδη προσκόλληση στο παρελθόν, σε μια ασταθή αντιμετώπιση του μοντερνισμού.

Η μελέτη ενός γεγονότος όπως το λαϊκό τραγούδι δε μπορεί να γίνει άσχετα από το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο είναι τοποθετημένο. Τα πολιτισμικά<sup>76</sup> φαινόμενα διαπερνούν τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές δραστηριότητες και προκειμένου να πραγματοποιήσει κανείς μια εις βάθος ανάλυσή τους είναι απαραίτητο να αποσαφηνίσει τις έννοιες πολιτισμός και κουλτούρα, να παρακολουθήσει τις κατά βάθος ιδεολογικές αξιολογήσεις τους, την ιστορική τους εξέλιξη και τις εφαρμογές τους τόσο στη Δύση όσο και στην Ελλάδα, δεδομένου ότι οι εννοιολογικές τους χρήσεις βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση με τις κοινωνικές ιεραρχίες και τις αποδιδόμενες αξίες και ως εκ τούτου μεταφέρουν

<sup>76</sup> Ο Στάθης Δαμιανάκος σημειώνει πως η χρήση του επιθέτου πολιτισμικός αντί του καθιερωμένου πολιτιστικός υπαγορεύεται από την απουσία στη γλώσσα μας αντίστοιχων όρων που να εκφράζουν τη «διαστολή ανάμεσα σε ανώτερο πολιτισμό (civilisation) και λαϊκή κουλτούρα (culture)». Έτσι ενώ το επίθετο πολιτισμικός αποδίδει την αξιολογική ουδετερότητα της κουλτούρας, το πολιτιστικός «...-τόσο εξ αιτίας της χρήσης του όσο και λόγω της λεκτικής του συνάφειας με το 'εκπολιτιστικός'-υποβάλλει έντονα την ιδέα της ιεράρχησης και προσιδιάζει περισσότερο στο 'civilisation'.» (Δαμιανάκος 1976, 30). Η απουσία των αντίστοιχων όρων είναι μια επιπλέον ένδειξη πως η Ελλάδα πήρε τη διάκριση των δύο αυτών σφαιρών σαν δεδομένη. Έπρεπε όμως να τη διαχειριστεί και να την προσαρμόσει στην Ελληνική πραγματικότητα στην οποία κυριαρχούσε μια πολιτισμική παράδοση με ρίζες στις «ιστορικές εμπειρίες του Βυζαντίου, της ορθοδοξίας, της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (ως συστήματος διακυβέρνησης) και της Τουρκοκρατίας.» (Διαμαντούρος 2000, 12). Έγινε έτσι εκτεταμένη χρήση της διάκρισης κυρίως για ιδεολογικούς και εθνικούς σκοπούς τόσο στο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο όσο και στο επιστημονικό – εθνολογικό, όπως επαρκώς κατέδειξε ο Δαμιανάκος στη μελέτη του (σκοποί που έχουν να κάνουν κυρίως με την καθιέρωση και ενδυνάμωση του Νεοελληνικού κράτους αλλά και με την εμπέδωση της κυριαρχίας της άρχουσας τάξης πάνω στις υπόλοιπες). Είναι αξιοσημείωτο πως ο Δαμιανάκος χρησιμοποιεί τη λέξη culture για να υποδηλώσει τη λαϊκή κουλτούρα (και μάλιστα τη γνήσια λαϊκή κουλτούρα) ενώ γενικά όταν το culture χρησιμοποιείται χωρίς τον προσδιορισμό popular ή mass υπονοεί την high culture, την οποία στα Ελληνικά μεταφράζουμε σαν υψηλή, λόγια, σοβαρή, έντεχνη, ανώτερη κουλτούρα. Ενώ πολύ σωστά ο Δαμιανάκος (προφανώς στο πλαίσιο ενός αγώνα πάνω στις λέξεις και τα νοήματά τους) προσπαθεί να επιβάλει την αξιολογική ουδετερότητα του “culture!” στη σύγχρονη ανθρωπολογική αποδοχή του όρου, η φιλολαϊκή και ρομαντική στάση του, η εξιδανίκευση της έννοιας του λαού τον εμποδίζουν να «εισχωρήσει» στην ιστορία της λέξης, να ιχνηλατήσει και να ερμηνεύσει τη στάση των διαφόρων τάξεων ή κοινωνικών ομάδων απέναντί της. Το γεγονός ότι στην Ελλάδα η ιδιότητα του φορέα της κουλτούρας, του «κουλτουριάρη», έχει αποκτήσει – αν όχι για το σύνολο του 'λαού', τουλάχιστον για τα στρώματα που συγκαταλέγονται σ' αυτό που ο Διαμαντούρος ονομάζει «παρωχημένη (underdog) κουλτούρα»-αρνητική χροιά, σημαίνει ότι γίνεται αποδεκτή κοινωνικά η χρήση της λέξης κουλτούρα σαν να σημαίνει μόνο την λόγια κουλτούρα, η οποία φαίνεται να ταυτίζεται με τη δυτική κουλτούρα.

όψεις της ίδιας της κοινωνίας. Οι έννοιες του πολιτισμού και της κουλτούρας ως νομάδες περιπλανήθηκαν στο χώρο και το χρόνο, άσκησαν πιέσεις, διαπραγματεύτηκαν και διαπλέχτηκαν με άλλες έννοιες για να εγκατασταθούν τελικά στο κέντρο, να διαχωριστούν μεταξύ τους και να πάρουν τη θέση των ερμηνευτικών εργαλείων μιας πολύπλοκης πραγματικότητας, να γίνουν οι φακοί μέσα από τους οποίους η όψιμη νεωτερικότητα ατενίζει το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

## Απ' τον Ηράκλειτο ως τον Καλβίνο

Σχολιάζοντας το νόημα του ηρακλειτικού αποσπάσματος που χρησιμοποιήθηκε ως προμετωπίδα, ο Κώστας Αξελός μιλάει για την άγρια καταγγελία της αυταπάτης που δημιουργεί η μυθοποιημένη γνώση (Αξελός 1974, 76), για την περιφρόνηση με την οποία περιλούζει ο Ηράκλειτος εκείνους που παρασύρονται από παραμύθια και δεν είναι ξύπνιοι (ό. π. 71), για τις κατηγορίες που εξαπολύει ο Εφέσιος στοχαστής – ο οποίος θεωρεί την ομορφιά αναπόσπαστη από την αλήθεια - εναντίον της ποίησης των «λεωφόρων και των πλατειών» η οποία πάρα πολύ συχνά «δεν έχει παρά μονάχα το όνομα της ποίησης κι ο λαός αντί να μορφώνεται, στην πραγματικότητα εμπαιζεται απ' αυτές τις τιποτένιες μορφές της τέχνης που προδίδει την αποστολή της.» (ό. π. 271). Αν και στον αρχαίο τρόπο σκέψης η έννοια της ποίησης, της μουσικής και της τέχνης εν γένει είχαν πολύ διαφορετικό περιεχόμενο απ' ότι σήμερα, εκτός από το ζήτημα της επίδρασης της καλλιτεχνικής ψευδαισθήσης πάνω στην πραγματικότητα ανιχνεύουμε τη διάκριση σε αποδεκτό και όχι, σε αξιосέβαστο και μη, σε σημαντικό και ασήμαντο, σε χρήσιμο και άχρηστο, σε ωφέλιμο και βλαβερό, σε ανώτερο και κατώτερο. Αλλά αυτή η αντίληψη δεν ανήκει αποκλειστικά στον σκοτεινό Ηράκλειτο: «Όλη η ηρακλειτική κριτική της τέχνης που δημιουργεί ψευδαισθήσεις, κάνει ήδη το νου μας να πηγαίνει στην πλατωνική στάση απέναντι στην τέχνη και την ποίηση.» (ό. π. 271). Ο Gregory Jusdanis διερευνώντας την ανάδυση μιας αυτόνομης αισθητικής στη Δυτική Ευρώπη αναφέρει:

«Ο Αριστοτέλης πραγματεύεται την έννοια της τέχνης στα Φυσικά, ορίζοντάς τη ως μια σκόπιμη διαδικασία που προσδίδει τελική μορφή στην προϋπάρχουσα ύλη. Στα 'προϊόντα της τέχνης', παρατηρεί ο Αριστοτέλης, 'πλάθουμε το υλικό με απώτερο στόχο τη λειτουργία' (194β, 7). Οι τέχνες καθιστούν το υλικό εύχρηστο, όπως ισχυρίζεται. Οι κλασικοί φιλόσοφοι όπως ο Αριστοτέλης δε διέκριναν το κάλος από το ηθικό καλό και δε το αντιλαμβάνονταν πάντα σε συνάρτηση με την τέχνη.» (Jusdanis 1991, 90).

Ούτε βέβαια σταματάει στον αρχαίο κόσμο. Ο Αλέξης Σολομός συμπυκνώνει την αντίληψη του Χρυσόστομου όπως ξεπροβάλλει μέσα από τις ομιλίες του: « Από τον εκκλησιαστικό του άμβωνα ο Ιωάννης ορμήνευε τους πιστούς να μη συχνάζουν στα θεάματα... Ζητούσε από τους Χριστιανούς να ξεγράψουν οριστικά κάθε λαϊκό τους τραγούδι' οι αγωγιάτες να μην τραγουδάνε πάνω στο κάρο τους ούτε οι κοπέλες στον αργαλειό τους ούτε οι μανάδες νανουρίζοντας τα μωρά τους. Τα λείψανα αυτά της αρχαίας Ελληνικής ζωής έπρεπε να τ' αντικαταστήσουν με ψαλμούς του Δαβίδ.» (Σολομός 1987, 59). Εδώ, συγκεκριμένες μορφές τέχνης δεν είναι απλώς τιποτένιες αλλά διαβολικές: «Ξέρουμε

πως οι αιρετικοί, ίσαμε τα χρόνια του Χρυσόστομου, 'εις κιθάρας εξέκλιναν' και πως ο λαός 'δια των οργάνων εκείνων θελγόμενος, διεσύρετο βία υπό του διαβόλου καταδυναστευόμενος' (Χρύσανθου, Θεωρητικών Μέγα της Εκκλησιαστικής Μουσικής).» (ό.π.,114). Η Lydia Goehr αναφέρει τον Καλβίνο σαν έναν ανάμεσα στους πολλούς που εφάρμοσαν τη διάκριση μεταξύ ελίτ και λαϊκών αξιών στην μουσική:

«Στο Ψαλτήριο της Γενεύης του 1543 όριζε ότι τα τραγούδια πρέπει να έχουν 'βάρος και μεγαλοπρέπεια' και να μην είναι 'ελαφρά και ανόητα', διότι υπάρχει 'μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη μουσική που κάνει κάποιος για να ψυχαγωγήσει τους ανθρώπους στο τραπέζι και στο σπίτι τους, και τους ψαλμούς που τραγουδιούνται στην Εκκλησία με την παρουσία του Θεού'.» (Goehr 2005, 222).

## Η 'αρχή του διαχωρισμού'

Ωστόσο, από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ιδρύθηκε αυτό που η Goehr ονόμασε «φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων»,<sup>77</sup> η διάκριση αυτή απέκτησε άλλη σπουδαιότητα. Όχι απλώς επειδή πήρε τη σημερινή της μορφή η ίδια η έννοια της τέχνης, αλλά επειδή αναπτύχθηκε η τεχνολογία και κυριάρχησε η νεωτερικότητα. Κατέρρευσε η 'κλειστή' παραδοσιακή κοινότητα με οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνέπειες. Συνέβη μια μαζική τριπλή μετακίνηση: γεωγραφικά από την περιφέρεια προς το κέντρο όχι μόνο των ανθρώπων αλλά και των παραγωγικών δυνάμεων και των μέσων κυριαρχίας και πολιτισμικής παραγωγής, κοινωνικά με την ανοδική και την καθοδική κινητικότητα και ιδεολογικά-φαντασιακά με την ένταξη στο κράτος-έθνος. Ο Shiner Larry – αντλώντας από το έργο της Goehr - υποστηρίζει πως «το μοντέρνο σύστημα της τέχνης» είναι μια Ευρωπαϊκή εφεύρεση του 18<sup>ου</sup> αιώνα η οποία «όπως πολλά πράγματα που αναδύθηκαν από τον Διαφωτισμό, η Ευρωπαϊκή ιδέα των καλών τεχνών θεωρήθηκε παγκόσμια» και συμφωνεί πως τότε ήταν που

«... η ιδέα της τέχνης διαχωρίστηκε, γεννώντας τη νέα κατηγορία των καλών τεχνών εν αντιθέσει προς τις χειροτεχνίες και τις λαϊκές τέχνες. Οι καλές τέχνες θεωρούνται ένα αντικείμενο έμπνευσης και ευφυΐας και προορίζονται για ίδια απόλαυση σε στιγμές εκλεπτυσμένης ευχαρίστησης, ενώ αντίθετα οι άλλες τέχνες και η λαϊκές τέχνες απαιτούν μόνον επιδεξιότητα και κανόνες και προορίζονται για απλή χρήση ή για διασκέδαση.» (Shiner 2001, 3).

Αποτέλεσμα αυτού του «μοιραίου διαχωρισμού που συνέβη στην παραδοσιακή έννοια της τέχνης... ήταν όχι μόνο το σπάσιμο της παλαιότερης ιδέας της τέχνης /χειροτεχνίας σε τέχνη εναντίον της χειροτεχνίας, αλλά ένας παράλληλος διαχωρισμός που ξεχώρισε τον καλλιτέχνη από τον χειροτέχνη και το αισθητικό ενδιαφέρον από τη χρησιμότητα και τις συνηθισμένες απολαύσεις.» (ό. π., 5). Αλλά όχι μόνο αυτό:

<sup>77</sup> Ο Andre Malraux ήταν αυτός που εισήγαγε την έννοια του 'φανταστικού μουσείου' όπου εκτίθεται το σύνολο των έργων τέχνης όλων των λαών και όλων των εποχών.

«Ένας τρίτος και επίσης μοιραίος διαχωρισμός συνέβη τον 18<sup>ο</sup> αιώνα: η απόλαυση στις τέχνες μοιράστηκε σε μια ειδική, εξευγενισμένη απόλαυση κατάλληλη για τις καλές τέχνες και στις συνηθισμένες απολαύσεις που παίρνουμε στο χρήσιμο ή το διασκεδαστικό. Η εξευγενισμένη ή προσηλωμένη στα θεία απόλαυση ονομάστηκε 'αισθητική.'...Έως τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα η ιδέα της λειτουργίας στις τέχνες επίσης διαιρέθηκε, δίνοντας στις καλές τέχνες έναν υπερβατικό πνευματικό ρόλο αποκάλυψης μιας ανώτερης αλήθειας ή θεραπείας της ψυχής.»(ό. π., 6).

Η Goehr εισάγει και χρησιμοποιεί ως βασικό ερμηνευτικό εργαλείο την έννοια «αρχή του διαχωρισμού», τις ρίζες της οποίας αποδίδει στο θρησκευτικό δόγμα:

«Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα συνηθιζόταν να αναφέρεται κανείς στις τέχνες ως τελείως διαχωρισμένες από τον κόσμο του συνηθισμένου, του εγκόσμιου, του καθημερινού. Η ουσία των καλών τεχνών συμπεριλάμβανε τη βασική ιδέα του διαχωρισμού από οτιδήποτε σχετιζόταν με τον εφήμερο, ενδεχομενικό κόσμο των κοινών θνητών.» (Goehr 2005, 288).

Η «αρχή του διαχωρισμού» έτυχε πολλαπλών εφαρμογών:

« Η αρχή του διαχωρισμού εφαρμόστηκε κατά κόρον από τους φιλοσόφους γύρω στο 1800. Χρησιμοποιήθηκε για να επαναπροσδιοριστούν διάφορες σημαντικές διακρίσεις, αυτές μεταξύ τέχνης και φύσης, τέχνης και χειροτεχνίας, καθώς και πολιτισμένου και δημοφιλούς.» (Goehr 2005, 290)

Παραθέτει - μεταξύ άλλων - απόσπασμα από την αισθητική του Hegel ενδεικτικό της αποφασιστικότητας με την οποία ο φιλόσοφος εφάρμοσε αυτή την αρχή:

«Ένα έργο καλής τέχνης αποκόπτεται από κάθε υποτέλεια, προκειμένου να ανυψωθεί προς την αλήθεια, την οποία εκπληρώνει ανεξάρτητα και σύμφωνα με τους δικούς του και μόνο σκοπούς. Αυτή η ελευθερία κάνει την τέχνη πραγματικά τέχνη.» (Aesthetics, σελ.7)

Οι εφαρμογές αυτές είχαν ως αποτέλεσμα εξαιρετικά σημαντικές συνέπειες:

«Καθώς η μουσική κατακτούσε την αυτονομία της, η αρχή του διαχωρισμού χρησιμοποιήθηκε στη διατύπωση μιας διάκρισης μεταξύ μουσικού και εξω-μουσικού. Χρησιμοποιήθηκε επίσης για να επαναπροσδιορίσει τη διάκριση μεταξύ τέχνης και φύσης. Και οι δύο χρήσεις επηρέασαν άμεσα τη διάκριση μεταξύ πολιτισμένης και λαϊκής μουσικής. Από τη στιγμή που καθοριζόταν από εξω-μουσικά κριτήρια, η τελευταία διάκριση άρχισε να εκφράζεται ολοένα και περισσότερο με βάση τον βαθμό διαχωρισμού της μουσικής από τον φυσικό κόσμο των 'τετριμμένων' φαινομένων, με βάση τον βαθμό τεχνητότητας της μορφής και της ουσίας της.» (Goehr 2005, 302).

Η ανάδυση της 'πολιτισμένης μουσικής' δεν είναι παρά η υλοποίηση, στο πεδίο της μουσικής, της συνείδησης του πολιτισμού, μιας έννοιας που γεννήθηκε στη Γαλλία από την 'ευγένεια' και την 'κοινωνική κοσμιότητα' οι οποίες είχαν χρησιμεύσει στο αυλικό-αριστοκρατικό ανώτερο στρώμα να δικαιώσει την κυριαρχία του. Όπως περιγράφει ο

Norbert Elias, οι ανερχόμενοι αστικοί κύκλοι εμποτίστηκαν με αυτές τις αριστοκρατικές αξίες και στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα ο Mirabeau ο πρεσβύτερος δημιουργεί από τον 'πολιτισμένο άνθρωπο' ένα γενικό χαρακτηριστικό της κοινωνίας: τον πολιτισμό, ο οποίος εξαπλώθηκε τελικά στα έθνη της Δύσης δίνοντας μια αίσθηση υπεροχής αρχικά κοινωνικής και μετέπειτα –όταν με την άνοδό της η αστική τάξη γίνεται σύνοψη του έθνους- εθνικής. Όμως ο 'πολιτισμός' δεν σήμαινε το ίδιο πράγμα για τα διάφορα έθνη της Δύσης. Αποκτούσε διαφορετική σημασία ανάλογα με τις ιδιομορφίες της κάθε χώρας. Εξέχον παράδειγμα αποτέλεσε η Γερμανία όπου η αντίθεση ανάμεσα στην κατεξοχήν γαλλόφωνη και κατά τα γαλλικά πρότυπα 'πολιτισμένη' αριστοκρατία της Αυλής και του παραγκωνισμένου γερμανόφωνου μεσαίου στρώματος διανοουμένων εκφράστηκε ως αντίθεση μεταξύ απατηλής, εξωτερικής 'ευγένειας' και αληθινής 'αρετής'. Αυτή η αντίθεση, έχοντας εκλεπτυνθεί και εμβαθυνθεί στον Kant, εκβάλλει στην αντιπαράθεση 'πολιτισμού' και 'κουλτούρας'. Έτσι, η έννοια του 'πολιτισμού' που στη Γαλλία και την Αγγλία «συνοψίζει και εκφράζει σε μια μόνο λέξη την υπερηφάνεια για τη συμβολή του οικείου έθνους στην πρόοδο της Δύσης και της ανθρωπότητας», στη Γερμανία αντιπροσωπεύει «μια αξία δευτερεύουσα, στο μέτρο που περικλείει την εξωτερική πλευρά του ανθρώπου, την επιφάνεια μόνον της ανθρώπινης ύπαρξης. Ενώ η λέξη, μέσω της οποίας αυτοπροσδιορίζεται κανείς στα Γερμανικά, μέσω της οποίας εκφράζει την υπερηφάνεια για τις επιτεύξεις του και για το βαθύτερο Είναι του, είναι η λέξη 'κουλτούρα'» (Elias 1997, passim).

## Πολιτισμός και κουλτούρα

Αυτές οι διαδικασίες αποτέλεσαν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο 'χτίστηκαν' οι ιδεολογίες που διέκριναν ανώτερα και κατώτερα πολιτισμικά σύνολα με ότι αυτό συνεπάγεται. Ο Raymond Williams περιγράφει το νέο νόημα που απέκτησε τον ύστερο 18<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος πολιτισμός:

«...ένα συγκεκριμένο συνδυασμό των ιδεών μιας προόδου και ενός επιτεύγματος. Έχει πίσω του το γενικό πνεύμα του Διαφωτισμού, με την έμφαση στην επίγεια και προοδευτική ανθρώπινη αυτοδύναμη πνευματική ανάπτυξη. Ο πολιτισμός εξέφραζε αυτή την αίσθηση της ιστορικής εξέλιξης, αλλά επίσης εξυμνούσε τη σχετιζόμενη έννοια του μοντερνισμού: μια επιτευχθείσα συνθήκη ραφιναρίσματος και τάξης. Στη Ρομαντική αντίδραση ενάντια σ' αυτούς τους ισχυρισμούς για τον πολιτισμό, εναλλακτικές λέξεις αναπτύχθηκαν για να εκφράσουν άλλα είδη ανθρώπινης ανάπτυξης και άλλα κριτήρια για το ανθρώπινο ευ ζειν, κυρίως η κουλτούρα.» (Williams 1976, 49).

Αυτή η 'Ρομαντική αντίδραση' στην οποία αναφέρεται ο Williams δεν είναι παρά η κριτική της βιομηχανικής κοινωνίας από συγγραφείς όπως ο S. T. Coleridge (1772- 1834), ο οποίος διακρίνει τον 'πολιτισμό'(civilization)- « ένα μικτό καλό, αν όχι πολύ περισσότερο μια διαφθείρουσα επιρροή»- από την 'κουλτούρα', την 'καλλιέργεια' (cultivation)- «την αρμονική ανάπτυξη εκείνων των ποιότητων και των ικανοτήτων που χαρακτηρίζουν την ανθρωπότητα» (Storey 1993, 25). Ο Matthew Arnold (1822–1888 ) χτίζοντας πάνω στις ιδέες

του Coleridge και τις αξίες και τα κίνητρα του Montesquieu («να καταστήσουμε μια έξυπνη ύπαρξη ακόμα περισσότερο έξυπνη») ορίζει την κουλτούρα ως «μια σπουδή της τελειότητας» ή περισσότερο δυναμικά σαν «μια επιδίωξη της συνολικής μας τελειότητας». Είναι η κουλτούρα, γράφει στο *Κουλτούρα και Αναρχία*, η οποία

«μας οδηγεί ...να κατανοήσουμε την αληθινή ανθρώπινη τελειότητα σαν μια αρμονική τελειότητα, αναπτύσσοντας όλες τις πλευρές της ανθρώπινης φύσης μας, και σαν μια γενική τελειότητα, αναπτύσσοντας όλα τα μέρη της κοινωνίας.» (Arnold, 2003, 8).

Αυτή η ολόπλευρη ανάπτυξη της ανθρώπινης φύσης μπορεί να συμβεί μόνο στα πλαίσια της κοινωνίας και απαιτεί μια συνειδητή προσπάθεια, μια εστιασμένη και θετική κοινωνική δράση για τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας «ομορφιάς και ευφυΐας, ή, με άλλα λόγια, γλυκύτητας και φωτός» που περιλουζει όλους ανεξάρτητα από τάξεις και σχέτες:

«Η τελειότητα, όπως η κουλτούρα την συλλαμβάνει, δεν είναι δυνατή ενώ το άτομο παραμένει απομονωμένο: το άτομο είναι υποχρεωμένο, επί ποινή να παραμείνει μικρό και εξασθενημένο στην προσωπική του ανάπτυξη εάν δεν υπακούσει, να πάρει κι άλλους μαζί του σ' αυτό το βηματισμό προς την τελειότητα, και να κάνει συνεχώς όλα όσα μπορεί για να μεγαλώσει και να ενδυναμώσει την ένταση αυτού του ανθρώπινου ρεύματος » (Arnold 2003, 28).

Η κουλτούρα περιλαμβάνει τη θρησκεία σαν το πιο πολύτιμο συστατικό της, αλλά ο Arnold πηγαίνει πέρα απ' αυτήν και την συσχετίζει με την αληθινή κριτική την οποία περιγράφει με τη διάσημη φράση «προσπάθεια να μάθεις και να προπαγανδίσεις ό,τι καλύτερο έχει ποτέ συλληφθεί και ειπωθεί στον κόσμο» (Arnold 2003, 5). Συνεπώς ο «άνθρωπος της κουλτούρας» πρέπει να είναι ικανός να αναγνωρίζει «το κάλλιστο» σε διαφορετικούς τομείς, να το εφαρμόζει διανοητικά και πνευματικά και να επιδιώκει την προαγωγή του καλλιεργημένου σε ακόμα υψηλότερη κουλτούρα. Ο άνθρωπος αυτός διακρίνεται από το «γενικό κοινό».

Όμως αυτή η Ρομαντική αντίδραση πήρε και μια άλλη κατεύθυνση: ο Johann Gottfried Herder κάνοντας πράξη την καχυποψία του Rousseau για τον ορθολογισμό και την επιστημονική πρόοδο, στρέφει το ενδιαφέρον του προς τη γλώσσα και τις πολιτισμικές παραδόσεις της κάθε ξεχωριστής φυλής. Αποτέλεσμα μια ιδιαίτερη αντίληψη της έννοιας της κουλτούρας την οποία ο Πασχαλίδης συνοψίζει ως εξής:

«Ο Herder θεωρεί την κουλτούρα ως την ξεχωριστή πολιτισμική ιδιοσυγκρασία ή ταυτότητα ενός λαού (Kultucharakter), θεωρώντας ότι πρόκειται για μια έννοια που υπάρχει μόνο στον πληθυντικό· η ιστορία του ανθρώπου περιλαμβάνει όλες τις ποικιλόμορφες κουλτούρες, κάθε ιδιαίτερη γνώση και τεχνική που έχει αναπτύξει κάθε διαφορετικός λαός για να αξιοποιηθεί μετά από άλλους.» (Πασχαλίδης 1999, 35).

Όπως είναι φυσικό, οι ιδέες αυτές οδήγησαν στην επανεκτίμηση της λαϊκής παράδοσης, διαδικασία με πολλαπλές συνέπειες που –όπως θα δούμε- έφτασαν ως τη σύγχρονη Ελλάδα και το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Ενώ όμως ο Herder συνέδεσε την κουλτούρα με τον λαό –εν μέρει σαν αντίδραση στη Γαλλική πολιτιστική κυριαρχία- στην Αγγλία ο F. R. Leavis

συνεχίζοντας το έργο του Arnold έγραψε πως «η κουλτούρα ήταν πάντα στη φροντίδα της μειοψηφίας» και ερωτηθείς τι εννοούσε λέγοντας ‘κουλτούρα’ παρέπεμψε στο *‘Κουλτούρα και Αναρχία’*. Γνώριζε όμως πως κάτι περισσότερο απαιτείται και χρησιμοποιώντας τη μεταφορά της ‘γλώσσας’ έδωσε μια περιγραφή ενδεικτική της φιλοσοφίας του:

«...Η μειοψηφία όχι μόνο είναι ικανή να εκτιμήσει τους Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Conrad (για να πάρω τα μεγαλύτερα παραδείγματα) αλλά να αναγνωρίσει τους πιο νέους διαδόχους που σχηματίζουν τη συνείδηση της φυλής (ή ενός κλαδιού αυτής) μια δεδομένη στιγμή. Γιατί μια τέτοια ικανότητα δεν ανήκει απλώς σε ένα απομονωμένο αισθητικό πεδίο: υπονοεί απόκριση στη θεωρία καθώς επίσης και στην τέχνη, την επιστήμη και τη φιλοσοφία μέχρι το βαθμό που αυτά μπορούν να επηρεάσουν την αίσθηση της ανθρώπινης κατάστασης και της φύσης της ζωής. Πάνω σ’ αυτή τη μειοψηφία βασίζεται η ικανότητά μας να επωφελούμαστε από την άριστη ανθρώπινη εμπειρία του παρελθόντος, αυτή κρατάει ζωντανά τα πιο περίπλοκα και πιο φθαρτά κομμάτια της παράδοσης. Πάνω σ’ αυτή βασίζονται τα αναμφίβολα κριτήρια που κανονίζουν τον πιο ωραίο τρόπο ζωής μιας εποχής, την αίσθηση ότι αυτό αξίζει περισσότερο από κείνο, αυτή παρά εκείνη είναι η κατεύθυνση στην οποία να πάμε, ότι το κέντρο είναι εδώ παρά εκεί. Στη φροντίδα της, για να χρησιμοποιήσω μια μεταφορά που είναι μετωνυμία επίσης και θα παράξει μια μεγάλη ποσότητα σοβαρής μελέτης, είναι η γλώσσα, το μεταβαλλόμενο ιδίωμα πάνω στο οποίο βασίζεται ο ωραίος τρόπος ζωής, και χωρίς το οποίο η διάκριση του πνεύματος είναι αποθαρρυσμένη και ασυνάρτητη. Με το ‘κουλτούρα’ εννοώ τη χρήση μιας τέτοιας γλώσσας.» (Leavis, F. R. 1979, 144-145).

Ο Raymond Williams ανατρέχοντας στην ιστορία και στην «εννοιολογική στρωματογραφία» της λέξης κουλτούρα βρίσκει πως «απέκτησε στα νεότερα χρόνια το σημασιολογικό της βάρος μέσα από τη συσχέτισή της με δύο άλλες έννοιες: την κοινωνία και την οικονομία.» (Williams 1994, 24). Αναγνωρίζοντας πως πρόκειται για «μια από τις δύο ή τρεις πιο πολύπλοκες λέξεις» προτείνει τρεις γενικές ενεργές κατηγορίες χρήσης:

« (ι) το ανεξάρτητο και αφηρημένο ουσιαστικό το οποίο περιγράφει μια γενική διαδικασία διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης, από τον 18<sup>ο</sup> (ιι) το ανεξάρτητο ουσιαστικό, είτε χρησιμοποιείται γενικά είτε ειδικά, το οποίο δείχνει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, του λαού ή μιας περιόδου ή μιας ομάδας, από τον Herder και τον 19<sup>ο</sup> (ιιι) το ανεξάρτητο και αφηρημένο ουσιαστικό το οποίο περιγράφει τα έργα και τις πρακτικές της διανοητικής και ειδικότερα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Αυτή φαίνεται συχνά τώρα η πιο διαδεδομένη χρήση: η κουλτούρα είναι μουσική, λογοτεχνία, ζωγραφική και γλυπτική, θέατρο και κινηματογράφος. Ένα υπουργείο κουλτούρας αναφέρεται σ’ αυτές τις συγκεκριμένες δραστηριότητες, μερικές φορές με την πρόσθεση της φιλοσοφίας, της γνώσης και της ιστορίας. Αυτή η χρήση είναι στην πραγματικότητα σχετικά πρόσφατη» (Williams 1976, 80).



## Λαϊκή κουλτούρα

Ο Στάθης Δαμιανάκος περιγράφοντας την επιτυχή στη Δύση και ανύπαρκτη στην Ελλάδα προσπάθεια της ανθρωπολογίας να απαλλαγεί από ιδεολογικά πλέγματα, παραθέτει και σχολιάζει τον ορισμό της κουλτούρας που έδωσε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο E. B. Tylor:

«Ένα πολύπλοκο σύνολο που περιλαμβάνει τις έννοιες, τις γνώσεις, τιςπίστεις, τις τέχνες, τους νόμους, την ηθική, τα έθιμα και όποιες άλλες ικανότητες και συνήθειες αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας».

Αν ο ορισμός αυτός πάσχει από μερικές ελλείψεις, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στις υλικές όψεις της κουλτούρας, και επιδέχεται τελειοποιήσεις που θα προκύψουν από μεταγενέστερες εθνολογικές εργασίες, παραμένει γεγονός πώς αντίθετα από τις κλασικές αντιλήψεις που θεωρούσαν την κουλτούρα μέτρο εκτίμησης των πιο έξοχων από τις πνευματικές επιδόσεις, στο ατομικό ή στο συλλογικό επίπεδο, ενός κοινωνικού συνόλου, η έμφαση δίνεται εδώ στους κοινωνικούς καταναγκασμούς και αναγνωρίζεται, για να μεταχειριστούμε τα ίδια τα λόγια του συγγραφέα, πώς 'ανήκει στο πεδίο της κουλτούρας ό,τι εκδήλωση λαβαίνει χώρα στη ζωή ενός λαού, όποιο κι αν είναι το επίπεδό του'» (Δαμιανάκος 1976, 30).

Ο ορισμός αυτός προσιδιάζει στη δεύτερη κατηγορία του Williams και οι ελλείψεις στις οποίες αναφέρεται ο Δαμιανάκος και οι οποίες καλύφθηκαν από μετέπειτα εθνολογικές εργασίες δεν είναι απλώς όσα σημαίνει ο τρίτος ορισμός του Williams από μόνος του, δηλαδή έργα και πρακτικές που μάλλον θα κατατάσσαμε στη σφαίρα του λόγιου αλλά αυτό που κυρίως προκύπτει από το συνδυασμό του δεύτερου και του τρίτου ορισμού: η λαϊκή, δημοφιλής κουλτούρα, η οποία διακρίνεται και αντιπαρατίθεται με την κουλτούρα των 'εκλεκτών'. Περιλαμβάνει -χωρίς όλοι να συμφωνούν σ' αυτό- τις δημοτικές και λαϊκές ιδέες, πρακτικές και αντικείμενα που είναι ριζωμένα στις τοπικές παραδόσεις καθώς και κείνα που παράγονται από πολιτικά και εμπορικά κέντρα. Έγινε κατορθωτή και τελικά απαραίτητη μέσω της μαζικής παραγωγής και την αύξηση του ελεύθερου χρόνου κυρίως για τους φτωχούς. Επωφελήθηκε από την απώλεια του κύρους των υποστηρικτών της υψηλής κουλτούρας. Υπ' αυτή την έννοια πρόκειται για ένα φαινόμενο χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας. Της ασκήθηκε κριτική τόσο από την πλευρά συντηρητικών διανοούμενων όσο και μαρξιστών κυρίως της σχολής της Φρανκφούρτης. Ονομάστηκε επίσης- όχι χωρίς υποτιμητική διάθεση - μαζική κουλτούρα και ως έννοια αναπτύχθηκε ραγδαία μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ο Herbert J. Gans την ορίζει ως εξής:

«Ο όρος μαζική κουλτούρα είναι συνδυασμός δύο Γερμανικών ιδεών: Masse και Kultur. Η μάζα είναι το μη αριστοκρατικό, ανεκπαιδευτο τμήμα της Ευρωπαϊκής κοινωνίας, ειδικά οι άνθρωποι που σήμερα θα μπορούσαν να περιγραφούν σαν χαμηλή-μεσαία τάξη, εργατική τάξη και φτωχοί. Το Kultur μεταφράζεται σαν υψηλή κουλτούρα· αναφέρεται όχι μόνο στην τέχνη, τη μουσική, τη λογοτεχνία και άλλα συμβολικά αγαθά που ήταν (και είναι) προτιμητέα από τη μορφωμένη ελίτ αυτής της Ευρωπαϊκής κοινωνίας αλλά επίσης στους τρόπους σκέψης και τα συναισθήματα εκείνων που επιλέγουν αυτά τα προϊόντα - εκείνων που είναι 'πνευματικά καλλιεργημένοι'. Η μαζική κουλτούρα από την άλλη αναφέρεται στα συμβολικά

προϊόντα που χρησιμοποιούνται από την 'ακαλλιέργητη' πλειοψηφία.» (Gans 1974, 9-10).

Ο Leo Lowenthal ανιχνεύει τη συζήτηση για τη λαϊκή κουλτούρα στη μοντέρνα ιστορία και μας περιγράφει μια πάλη μεταξύ μιας ψυχολογικής και μιας ηθικής προσέγγισης της λαϊκής κουλτούρας την εποχή που οι δύο κουλτούρες άρχισαν να γίνονται αντιφατικές έννοιες:

«Ο Montaigne τον 16<sup>ο</sup> αιώνα έκανε μια αποτίμηση της κατάστασης του ατόμου μετά την κατάρρευση της μεσαιωνικής κουλτούρας. Εντυπωσιάστηκε από το φαινόμενο της μοναξιάς σ' ένα κόσμο χωρίς πίστη, στον οποίο τεράστιες πιέσεις ασκούσαν πάνω σε όλους στις συνθήκες της μεταφεουδαρχικής κοινωνίας. Για να γλιτώσουν την καταστροφή απ' αυτές τις πιέσεις, για να αποφύγουν να χαθούν μέσα στη φρίκη της απομόνωσης, ο Montaigne πρότεινε την απόσπαση σαν διέξοδο... Είναι σημαντικό ότι αρκετές από τις έννοιες που έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ως πολύ μοντέρνες αναδύθηκαν ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα: απόδραση, απόσπαση προσοχής, διασκέδαση και υποκατάστατη ζωή.

Η απάντηση στον Montaigne ήρθε έναν αιώνα αργότερα. Εντωμεταξύ είχε αναπτυχθεί η εμπορική κουλτούρα και η φθίνουσα επιρροή της θρησκείας, πριν ή μετά τη μεταρρύθμιση, την είχε κάνει πολύ πιο ισχυρή στο μέσο τρόπο ζωής. Η ανησυχία, το ψάξιμο για ανακούφιση παντού και οπουδήποτε, είχε γίνει ένα σημαντικό κοινωνικό φαινόμενο. Τότε ήταν που ο Pascal μίλησε εναντίον της πλήρους παράδοσης του ανθρώπου στην αυτοκαταστροφική ανησυχία. Ξανά και ξανά προειδοποιούσε εναντίον αυτού που ονόμαζε 'παραπλάνηση' σαν ένας τρόπος ζωής που μπορούσε να οδηγήσει μόνο στη μόνιμη δυστυχία: 'όλη η δυστυχία των ανθρώπων προκύπτει από το απλό γεγονός ότι δεν μπορούν να κάτσουν ήσυχα στο δωμάτιό τους... Έχουν ένα μυστικό ένστικτο που τους σπρώχνει να ψάξουν διασκέδαση και απασχόληση έξω και που προέρχεται από ένα σταθερό συναίσθημα δυστυχίας'. Έτσι η στάση προς τον ελεύθερο χρόνο που στον Montaigne εγγυάται την επιβίωση, στον Pascal σημαίνει αυτοκαταστροφή.»( Lowenthal 1957, 47-48).

Ο Arnold επιφυλάσσει στην κουλτούρα το ρόλο του μεγάλου βοηθού στις δυσκολίες που ανακύπτουν από την άνοδο των μαζών και σκοπός του είναι η κινητοποίησή της για την αστυνόμευση των αχαλίνωτων δυνάμεων της μαζικής κοινωνίας. Αν και αναγνωρίζει πως υπάρχουν «άτομα που στέκονται απ' έξω και σχηματίζουν εξαιρέσεις», διακρίνει μια γενικότερη «εξαχρείωση και πνευματική ακινητοποίηση» οι οποίες όμως δεν είναι «φρούτα της ισότητας» αλλά οφείλονται στην ανεπαρκή στήριξη πάνω στις «δυνάμεις της ομορφιάς και της γνώσης» (Arnold 2004,162).

Ό,τι διέκρινε ως τάση ο Arnold τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, το βρήκε ενδυναμωμένο και κυρίαρχο πρόβλημα ο F. R. Leavis τον 20<sup>ο</sup>. Μαζί με τη σύζυγό του Q. D. Leavis, αξιοποιώντας τις παρατηρήσεις του Arnold και χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της λογοτεχνικής κριτικής καταφέρνουν μια εξέχουσα κριτική ανάλυση της μαζικής κουλτούρας. Η παραδοσιακή αυθεντία καταρρέει ταυτόχρονα με την άνοδο της μαζικής δημοκρατίας. Υπάρχει μια σοβαρή απώλεια: «Αυτό που έχουμε χάσει είναι η οργανική κοινωνία, με την ενσωματωμένη σ' αυτήν ζωντανή κουλτούρα.» (Leavis, F. R. - Thompson 1933, 1). Ταυτόχρονα ένα πρόβλημα που διογκώνεται: «Αντί για την κοινότητα, αστική ή αγροτική,

έχουμε, σχεδόν παγκόσμια, μια προαστικοποίηση.» (ό. π. 2). Το κύρος της εκλεπτυσμένης μειοψηφίας, στα χέρια της οποίας ήταν η διαφύλαξη της κουλτούρας, ελαττώνεται ραγδαία. Το νέο περιβάλλον γίνεται εχθρικό γι αυτήν. Η βιομηχανική επανάσταση έσπασε την κουλτούρα στα δύο: σ' αυτήν της εκπαιδευμένης μειοψηφίας, εμποτισμένη με «ό,τι καλύτερο έχει ποτέ συλληφθεί και ειπωθεί στον κόσμο» και σ' αυτήν του μαζικού πολιτισμού, η μαζική κουλτούρα που καταναλώνεται από την ανεκπαιδευτη μάζα. Απέναντι σ' αυτήν «...πρέπει να εκπαιδευτούμε να διακρίνουμε και να αντιστεκόμαστε ... μια κριτική συνήθεια πρέπει συστηματικά να εμφυσηθεί.» (ό. π. 5). Ωστόσο οι Leavis δεν μένουν στη σύγκριση του γούστου της εκπαιδευμένης μειοψηφίας με κείνο της ανεκπαιδευτης μάζας αλλά εστιάζουν στις διαδικασίες παραγωγής και κατανάλωσης των πολιτισμικών προϊόντων. «Το πλεονέκτημα που (η μηχανή) μας φέρνει στην μαζική παραγωγή κατέληξε να περιλαμβάνει την τυποποίηση και την πτώση του επιπέδου έξω απ' τον τομέα των απλών υλικών αγαθών» (ό. π. 3). Η μαζική πολιτισμική παραγωγή γίνεται σύμφωνα με τύπους που περιορίζουν την προσωπική δημιουργικότητα, το δε κοινό αποτελείται από καταναλωτές που κάνουν επιλογές αγοράς οι οποίες περιορίζουν την καλλιτεχνική ανταπόκριση. «Πρέπει να συζητηθεί η πιθανή σχέση μεταξύ τυποποίησης των εμπορευμάτων και τυποποίησης των ανθρώπων ... Βεβαίως υπάρχει μια σχέση μεταξύ τυποποίησης και γενικού επιπέδου του λαϊκού γούστου» (ό. π. 32).

Η αναπόφευκτη πτώση του επιπέδου της ζωής, η τυποποίηση, η παθητική κατανάλωση, η τετριμμένη άποψη του κόσμου, τα ψεύτικα συναισθήματα, η κολακεία της μετριότητας, η αποδοχή της μη προσπάθειας είναι όσα βρίσκουν οι Leavis στη μαζική κουλτούρα και οι λόγοι για τους οποίους την περιφρονούν:

«Αλλά είναι ανώφελο να αντιστέκεσαι στο θρίαμβο της μηχανής. Είναι εξίσου ανώφελο να μας παρηγορείτε με την υπόσχεση μιας 'μαζικής κουλτούρας' που θα είναι εντελώς νέα. Θα ήταν, χωρίς αμφιβολία, δυνατόν να υποστηριχθεί ότι μια τέτοια 'μαζική κουλτούρα' θα μπορούσε να είναι καλύτερη από την κουλτούρα που χάνουμε, αλλά αυτό θα ήταν ανώφελο: η 'εντελώς νέα' εγκαταλείπει καθετί που θα μπορούσε να μας ενδιαφέρει.» (Leavis, F. R. 1979, 169).

## Ortega y Gasset

Οι Leavis δεν ήταν οι μόνοι οι οποίοι ανησύχησαν από τις επαναστατικές αλλαγές που είχαν σαν συνέπεια την απόκτηση ισχύος από τις μάζες. Ο Jose Ortega y Gasset σε ένα προπολεμικό άρθρο του -χωρίς να δίνει στις έννοιες 'μάζα', 'επανάσταση' και 'κοινωνική ισχύς' ένα νόημα αποκλειστικά πολιτικό και θεωρώντας τη δημόσια ζωή εκτός από πολιτική εξίσου, αν όχι κυρίως, διανοητική, ηθική, οικονομική, θρησκευτική και κανονιστική των συλλογικών μας συνηθειών, συμπεριλαμβανομένης και της διασκέδασης - διαπιστώνει με ανησυχία μια κρίση η οποία οφείλεται στο γεγονός της απόκτησης από τις μάζες κοινωνικής ισχύος, δεδομένου ότι «οι μάζες εξ ορισμού ούτε πρέπει ούτε μπορούν να κατευθύνουν την προσωπική τους ύπαρξη και ακόμα λιγότερο να κατευθύνουν τη κοινωνία» (Ortega y Gasset 1957, 41). Στην ανάλυσή του η κοινωνία είναι πάντοτε μια δυναμική ενότητα δύο συστατικών παραγόντων: μειοψηφίες και μάζες. Ο διαχωρισμός αυτός δεν είναι σε κοινωνικές τάξεις αλλά σε τάξεις ανθρώπων και δεν συμβιβάζεται με τον ιεραρχικό

διαχωρισμό σε ανώτερες και κατώτερες τάξεις. Οι επίλεκτοι έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο επίλεκτος δεν είναι αυτός που νομίζει πως είναι ανώτερος από τους άλλους, αλλά αυτός που έχει απαιτήσεις απ' τον εαυτό του περισσότερο απ' τους άλλους ακόμα κι αν δεν τις εκπληρώνει. Αυτοί είναι που συγκροτούν τις γνήσιες μειοψηφίες. Από την άλλη είναι η μάζα. Όχι όπως την ορίζει ο Gans. Μπορεί να βρεθεί σ' όλες τις τάξεις και είναι το άθροισμα των ανθρώπων που δεν απαιτούν από τον εαυτό τους, που παίρνουν τον εύκολο και τετριμμένο δρόμο, είναι μ' άλλα λόγια ο μέσος άνθρωπος. Βρίσκει πως στην κατάσταση που διαμορφώθηκε «δεν υπάρχουν πια πρωταγωνιστές, μόνο η χορωδία». Με την επικράτηση της μάζας προσέχει κανείς το σταδιακό θρίαμβο του ψευτοδιανοούμενου, του χωρίς προσόντα, του ανίκανου, του ακατάλληλου. Η μάζα, χωρίς να ανησυχεί που είναι μάζα, χωρίς να ανησυχεί που δεν βάζει αξίες στον εαυτό της, εκτοπίζει τις μειοψηφίες και υποκρίνεται τις δραστηριότητές της. «Ο κοινός νους, ξέροντας ότι είναι κοινός, έχει την ασφάλεια να διακηρύσσει τα δικαιώματα του κοινού νου και να τα επιβάλλει όπου θέλει... Η μάζα συνθλίβει από κάτω της καθετί που είναι διαφορετικό, καθετί που είναι υπέροχο, ανεξάρτητο, ικανό και ποιοτικό.»(ό. π., 45).

## Alexis de Tocqueville

Αυτή την απροκάλυπτη επιβολή των δικαιωμάτων του κοινού νου και τις συνέπειές της, την πλήρη υποταγή των πολιτικών στη δύναμη των αριθμών και στην κοινή γνώμη, μ' άλλα λόγια τον τρόπο με τον οποίο η δημοκρατία λειτουργεί μέσα σ' ένα σύστημα που έχει καταργήσει τις διακρίσεις στο κύρος ή στην κοινωνική θέση σ' ένα βαθμό άγνωστο στην τότε υπάρχουσα Ευρώπη, προσπάθησε να κατανοήσει ο Alexis de Tocqueville όταν επισκέφθηκε τις Ηνωμένες Πολιτείες έναν αιώνα νωρίτερα, το 1831. Άνοιξε το θέμα του εάν δημοκρατία και υψηλή ποιότητα μπορούν να συνυπάρξουν. Δεν αρκέστηκε στο να δείξει πως «η προτίμηση για το χρήσιμο κυριαρχεί πάνω στην αγάπη για το ωραίο», ένα μοτίβο που έκτοτε συναντάμε συχνά στις κοινωνιολογικές παρατηρήσεις για το γούστο και που ο Bourdieu αποδίδει στις συνήθειες της μικροαστικής τάξης, αλλά πηγαίνει πολύ μακρύτερα. Αν και δεν συγκεντρώνεται αποκλειστικά στην τέχνη, με τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του αναλύει έξοχα τον τρόπο που οι συνθήκες στην δημοκρατία επιδρούν στην ποιότητα των παραγόμενων προϊόντων.

Στην αριστοκρατική εποχή κάθε επάγγελμα ήταν ένας ξεχωριστός τομέας όπου δεν μπορούσε ο καθένας να εισέλθει. Οι εισερχόμενοι σε συντεχνίες τεχνίτες δεν έχουν μόνο να κάνουν την τύχη τους αλλά και να διασώσουν τη φήμη τους. Δεν λειτουργούν μόνο με βάση τα δικά τους ενδιαφέροντα ή αυτά των πελατών τους, αλλά και μ' εκείνα του σώματος στο οποίο ανήκουν. Και το σώμα αυτό ενδιαφέρεται ο κάθε τεχνίτης να κάνει την καλύτερη δυνατή δουλειά. Αντιθέτως όταν το επάγγελμα είναι ανοικτό στον καθένα, ένας μεγάλος αριθμός ατόμων σταθερά το αγκαλιάζουν και το εγκαταλείπουν, τα πολλά μέλη είναι ξένα μεταξύ τους, αδιάφορα, δύσκολα συναντά ο ένας τον άλλον και ως εκ τούτου ο κοινωνικός δεσμός καταστρέφεται και ο κάθε επαγγελματίας στέκεται μόνος προσπαθώντας απλώς να κερδίσει τα περισσότερα χρήματα με το μικρότερο κόστος. Η θέληση του πελάτη είναι τότε το μόνο του όριο. Μια αντίστοιχη αλλαγή συμβαίνει και στον πελάτη. Εξαιτίας της ανοδικής και καθοδικής κινητικότητας δημιουργείται μια πολλαπλότητα ανθρώπων που οι επιθυμίες

τους είναι πάνω από τα μέσα τους και είναι έτοιμοι όχι μόνο να πάρουν ατελή ικανοποίηση παρά να εγκαταλείψουν εντελώς το αντικείμενο της επιθυμίας τους, αλλά να χρησιμοποιήσουν επίσης κάθε μέσο προκειμένου να ικανοποιήσουν αυτές «τις νέες επιθυμίες της ανθρώπινης ματαιοδοξίας». Ο τεχνίτης καταλαβαίνει γιατί συμμετέχει κι ο ίδιος σ' αυτά τα πάθη. Κερδίζει περισσότερα πουλώντας φτηνά σε όλους παρά ακριβά σε λίγους. Για να έχει όμως φτηνό προϊόν πρέπει ή να ανακαλύψει κάποια άλλη μέθοδο παραγωγής ή να κατασκευάσει μεγαλύτερη ποσότητα αγαθών χαμηλότερης ποιότητας χωρίς ωστόσο να τα καθιστά ακατάλληλα για αυτούς που προορίζονται. Γι αυτό η δημοκρατική αρχή όχι μόνο τείνει να κατευθύνει το ανθρώπινο μυαλό στις χρήσιμες τέχνες, αλλά παρακινεί τον τεχνίτη να κατασκευάσει με ταχύτητα πολλά ατελή εμπορεύματα και τον καταναλωτή να περιορίσει τις επιθυμίες του σ' αυτά. Όχι ότι στις δημοκρατίες είναι αδύνατον, στην περίπτωση που χρειάζεται, να γίνουν θαύματα. Αλλά δύσκολα υπάρχει η ευκαιρία να δείξει ο τεχνίτης τι μπορεί να κάνει, παραμένει σε μια κατάσταση ολοκληρωμένης μετριότητας.

«Οι χειροτέχνες των δημοκρατικών εποχών προσπαθούν όχι μόνο να κάνουν τα χρήσιμα προϊόντα τους προσιτά σ' όλη την κοινότητα, αλλά επιδιώκουν να δώσουν σ' όλα τα εμπορεύματα ελκυστικές ποιότητες που στην πραγματικότητα δεν έχουν. Στο μπέρδεμα όλων των τάξεων, ο καθένας ελπίζει να εμφανιστεί κάτι που δεν είναι και κάνει μεγάλη προσπάθεια να πετύχει σ' αυτό το σκοπό. Αυτό το συναίσθημα, πράγματι, το οποίο βρίσκεται πολύ φυσικά στην καρδιά του ανθρώπου, δεν κατάγεται απ' την δημοκρατική αρχή αλλά αυτή η αρχή το εφαρμόζει στα υλικά αντικείμενα. Η υποκρισία της αξιολύπησης είναι για κάθε εποχή, αλλά η υποκρισία της χλιδής ανήκει πιο ειδικά στις εποχές της δημοκρατίας». (Tocqueville 1957, 29).

Στον Tocqueville ως αποτέλεσμα της κοινωνικής κινητικότητας και της επέκτασης της μαζικής παραγωγής – δύο βασικά χαρακτηριστικά του βιομηχανικού καπιταλισμού – έχουμε μια κατάπτωση της αισθητικής και της ποιότητας. Το θέμα αυτό επανερχόταν στη δουλειά και των άλλων διανοούμενων αριστοκρατών που ασκήσανε δριμυία κριτική στη μαζική κουλτούρα. Ωστόσο από τη δεκαετία του 1930 είχαμε μια μετατόπιση στο κέντρο βάρους της κριτικής. Οι ανησυχίες για το πολιτισμικό επίπεδο άρχισαν να αρθρώνονται και σε αριστερούς κύκλους. Αντί όμως για το φόβο εξαιτίας της ανόδου των μαζών έχουμε τώρα ανησυχία για την παθητικότητα και υποταγή των καταναλωτών σε ένα αταξικό κοινωνικό κομφορμισμό. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο μαζί με την αύξηση του εισοδήματος, την επιμήκυνση του ελεύθερου χρόνου και την επέκταση των μέσων μαζικής επικοινωνίας είχαμε μια γιγάντωση της λαϊκής κουλτούρας και συνακόλουθα της διαμάχης για αυτήν.

## Leo Lowenthal

Κατά τον Leo Lowenthal η αντίθετη έννοια στη λαϊκή κουλτούρα . (popular culture) είναι η τέχνη. Τα σημερινά πολιτιστικά προϊόντα χάνουν τον αυθόρμητο χαρακτήρα τους όλο και περισσότερο και αντικαθιστώνται από τα φαινόμενα της λαϊκής κουλτούρας, τα οποία δεν είναι τίποτε άλλο από χειριζόμενη αναπαραγωγή της πραγματικότητας όπως είναι, και,

κάνοντας έτσι η λαϊκή κουλτούρα επιδοκιμάζει και δοξάζει οτιδήποτε βρίσκει άξιο απήχησης.

«Ο Schopenhauer τόνισε ότι η μουσική είναι 'ο κόσμος άλλη μια'. Ο φιλοσοφικός ορισμός ρίχνει φως στην αγεφύρωτη διαφορά μεταξύ τέχνης και λαϊκής κουλτούρας: είναι η διαφορά ανάμεσα σε μια αυξανόμενη διόραση μέσω ενός μέσου που κατέχει αυτοσυντηρούμενα μέσα και της απλής επανάληψης δεδομένων γεγονότων με τη χρήση δανεισμένων εργαλείων» (Lowenthal 1957, 49).

Ο Lowenthal θεωρεί πως η αληθινή τέχνη προσφέρει στον άνθρωπο αυτό που ο Αριστοτέλης ονόμαζε κάθαρση: μια γνήσια εμπειρία σαν ένα βήμα για μεγαλύτερη προσωπική πλήρωση. Αντίθετα η λαϊκή κουλτούρα είναι απλώς μια κίβδηλη ευχαρίστηση.

«Η τέχνη ζει στο κατώφλι της δράσης. Οι άνθρωποι απελευθερώνουν τον εαυτό τους από την μυθική σχέση με τα πράγματα υποχωρώντας, κατά κάποιο τρόπο, από αυτό που κάποτε λάτρευαν το οποίο αναγνωρίζουν τώρα ως ωραίο. Το να βιώσεις την ομορφιά σημαίνει να απελευθερωθείς από την εξουθενωτική κυριαρχία της φύσης πάνω στον άνθρωπο. Στη λαϊκή κουλτούρα, οι άνθρωποι ελευθερώνουν τον εαυτό τους από τις μυθικές δυνάμεις πετώντας τα πάντα, ακόμα και το σεβασμό για την ομορφιά. Αρνούνται καθετί που υπερβαίνει τη δοσμένη πραγματικότητα. Από το πεδίο της ομορφιάς ο άνθρωπος πηγαίνει στο πεδίο της διασκέδασης το οποίο με τη σειρά του είναι ενσωματωμένο στις αναγκαιότητες της ζωής και αρνείται το δικαίωμα στην προσωπική πλήρωση» (Lowenthal 1957, 51).

Προσπαθεί να συγκροτήσει τις κριτικές της λαϊκής κουλτούρας σ' ένα συστηματικό σώμα θεωριών. Συναντά όμως μια χαοτική κατάσταση. Δεν υπάρχουν καθαρά εκφρασμένα και γενικά αναγνωρισμένα στάνταρτ αξίας. Κάποιοι κατευθύνουν την κριτική ενάντια στο προϊόν, αλλά πολλοί στρέφονται εναντίον του συστήματος απ' το οποίο το προϊόν εξαρτιέται. Μόνο σε καθαρά φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές αναλύσεις οι περισσότεροι συγγραφείς συμφωνούν στο χαρακτηρισμό των προϊόντων της λαϊκής κουλτούρας:

«Η εξασθένηση του ατόμου στη μηχανική εργασιακή διαδικασία του μοντέρνου πολιτισμού προκαλεί την εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας, η οποία αντικαθιστά τη φολκλορική ή την υψηλή τέχνη. Ένα προϊόν της λαϊκής κουλτούρας δεν έχει κανένα από τα χαρακτηριστικά της γνήσιας τέχνης, αλλά σε όλους τους φορείς η λαϊκή κουλτούρα αποδεικνύει πως έχει τα δικά της γνήσια χαρακτηριστικά: τυποποίηση, στερεοτυπία, συντηρητισμό, ψευτιά, πλάνα καταναλωτικά αγαθά» (Lowenthal 1957, 55).

Μέσω της διαφήμισης αποκρύπτεται ο πραγματικός χαρακτήρας των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας, δημιουργείται μια ψευδής ανάγκη και στην ουσία το κοινό καταναλώνει ό,τι του επιβάλλεται από την εξουσία που μ' αυτό τον τρόπο διατηρεί την κυριαρχία της. Ο Lowenthal βλέπει πως ενώ υπάρχει συμφωνία ότι τα μέσα είναι απομακρυσμένα από τις αξίες και δεν προσφέρουν τίποτα εκτός από διασκέδαση και απόσπαση, δεν υπάρχει συμφωνία για το λαϊκό γούστο. Κάποιοι εμπιστεύονται το ένστικτο του λαού για το καλό, όμως φαίνεται να κυριαρχεί η άποψη πως μόνο το κακό και το πρόστυχο είναι το μέτρο της αισθητικής ευχαρίστησης. Οι συνταγές για βελτίωση ποικίλουν

από προτάσεις για καλύτερο αισθητικά εμπόρευμα μέχρι τη θεωρία ότι η παρούσα κατάσταση της κοινωνικής ισχύος δεν αφήνει ελπίδα για βελτίωση και καλύτερα η λαϊκή κουλτούρα να προϋποθέσει μια καλύτερη κοινωνία. Τελικά διαπιστώνει προβληματισμό για τη σχέση του προϊόντος της μαζικής κουλτούρας και της πραγματικής ζωής. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι ταυτόχρονα μοντέλα για τον τρόπο ζωής των μαζών και έκφραση του πραγματικού τρόπου ζωής των ίδιων.

Οι απόψεις του Leo Lowenthal απηχούν τις ιδέες των διανοητών της σχολής της Φρανκφούρτης και του Max Horkheimer, των οποίων η σκέψη έχει τις ρίζες της στην έννοια της ερμηνευτικής κατανόησης (Verstehen) όπως καθιερώθηκε φιλοσοφικά και ιστορικά από τον Wilhelm Dilthey και κοινωνιολογικά από τους Max Weber και Georg Simmel.<sup>78</sup> Θεωρεί ότι το ερέθισμα στη λαϊκή κουλτούρα είναι από μόνο του ένα ιστορικό φαινόμενο και ότι η σχέση μεταξύ ερεθίσματος και απόκρισης είναι προσχηματισμένη και προ-δομημένη από την ιστορική και κοινωνική μοίρα των ερεθισμάτων όπως και των ανταποκρινόμενων.

Για την περαιτέρω ανάλυση η επιλογή του καταναλωτή δεν είναι το αποφασιστικό κοινωνικό φαινόμενο και έτσι η εμπειρική έρευνα εργάζεται κάτω από λάθος υπόθεση. Πρέπει πρώτα να ερευνηθούν οι λειτουργίες της πολιτιστικής επικοινωνίας στη συνολική κοινωνική διαδικασία. Δεν δέχεται το γούστο των μαζών σαν αντικειμενική κατηγορία, αλλά ψάχνει να βρει πως το γούστο ταΐζεται στους καταναλωτές σαν συγκεκριμένο συνεπακόλουθο των τεχνολογικών, πολιτικών και οικονομικών συνθηκών και ενδιαφερόντων των κυρίαρχων στη σφαίρα της παραγωγής. Δεν είναι απαραίτητο ούτε επαρκές να συμπληρώσεις μια σπουδή της αντίδρασης των ανταποκρινόμενων με μια σπουδή των προθέσεων των παραγωγών με σκοπό να διαπιστώσεις τη φύση και την ποιότητα των καλλιτεχνικών προϊόντων, ή αντίθετα. Πρέπει πρώτα να πραγματοποιηθεί μια αισθητική ανάλυση των ποιτήτων και μετά να ερευνηθεί εάν οι αισθητικές ποιότητες δεν είναι υποκείμενες σε αλλαγή κάτω από τις συνθήκες της μαζικής αναπαραγωγής. Ο Lowenthal αμφισβητεί την υπόθεση ότι μια αύξηση των σοβαρών προϊόντων αυτόματα θα σήμαινε πρόοδο σε εκπαιδευτική και κοινωνική υπευθυνότητα, στην κατανόηση της τέχνης κλπ. Ως ένα καλό παράδειγμα καθιέρωσης αισθητικών κριτηρίων αναφέρει τον Benedetto Croce, ο οποίος προσπάθησε να δείξει συγκεκριμένα ότι τα έργα τέχνης έχουν εσωτερικούς κανόνες που επιτρέπουν αποφάσεις για την εγκυρότητά τους.<sup>79</sup> Μια βασική έννοια είναι η

<sup>78</sup> Ο Dilthey χρησιμοποίησε την έννοια για να περιγράψει την συμμετοχική κατανόηση, την εκ των 'έσω' παρακολούθηση της κοινωνίας, της κουλτούρας και της ατομικής εμπειρίας. Οι Weber και Simmel την εισήγαγαν στην κοινωνιολογία υποστηρίζοντας ότι η κατανόηση μιας κοινωνίας και κουλτούρας πρέπει να γίνεται ερμηνεύοντας με τους δικούς της όρους και όχι με κείνους του παρατηρητή. Ο Adorno απέρριψε τόσο την 'κατανοητική' κοινωνιολογία όσο και την εναισθηση που «εκθέτει άσχημα» τη φιλοσοφία του Dilthey. Μεταφέροντας στην αισθητική και αναγνωρίζοντας τις πολλές δυσκολίες που ανακύπτουν αν «απαιτήσουμε την κατανόηση των έργων τέχνης υπό την έννοια μιας γνώσης αυστηρά καθορισμένης από την αντικειμενικότητα των έργων», την αντιλαμβάνεται σαν μια στρωματοποιημένη διαδικασία και «κατά κανένα τρόπο εκείνο το μυστηριώδες 'βίωμα' που ως διά μαγείας συλλαμβάνει τα πάντα και ανοίγει το δρόμο προς το αντικείμενο. Η ιδέα της κατανόησης είναι να συνειδητοποιήσει κανείς μέσω της πλήρους εμπειρίας του έργου τέχνης την ουσία του, τον πνευματικό χαρακτήρα του περιεχομένου του» (Adorno 2000, 581- 583).

<sup>79</sup> Ο Croce ανέπτυξε τη θεωρία του της αισθητικής σαν «Λογική της διαίσθησης ή της παράστασης πλάι-πλάι με τη Λογική της διάνοιας» γενικεύοντας την ιδέα του Giambattista Vico για την «Λογική

τυποποίηση, την οποία εντοπίζει και ερευνά στη βιομηχανία, στους τρόπους συμπεριφοράς και στη λαϊκή κουλτούρα. Στην ερμηνεία της λειτουργίας της τυποποίησης στο μοντέρνο άνθρωπο, κλειδί είναι ο χαρακτήρας της λαϊκής κουλτούρας της οποίας η κατανάλωση σχετίζεται με τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του μοντέρνου ανθρώπου, την άρνηση της πνευματικής και αισθητικής έντασης και τις πιέσεις της επαγγελματικής ζωής.

## Theodor Adorno

Η διαφαινόμενη σύνδεση της ψυχανάλυσης με το Μαρξισμό – ένα επίτευγμα της σχολής της Φρανκφούρτης – ονομάστηκε κριτική θεωρία και αναδείχτηκε σε βασικό εργαλείο ανάλυσης της μαζικής κουλτούρας της οποίας τα προϊόντα και τις διαδικασίες οι Horkheimer και Adorno προσδιόρισαν με τον όρο ‘βιομηχανία της κουλτούρας’. Στην ανελέητη κριτική που ασκούν σ’ αυτή τη βιομηχανία υποστηρίζουν ότι η μοντέρνα τεχνολογία έχει παράξει μια υποβαθμισμένη λαϊκή κουλτούρα η οποία αποσιωπά την κριτική. Πρόκειται για μια πιο ραφιναρισμένη εκδοχή της Μαρξιστικής αντίληψης –την οποία μέμφονται γιατί δεν έδωσε την πρέπουσα βαρύτητα στον πολιτισμικό παράγοντα- που βλέπει τον εμπορικό χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας σαν μια άλλη πλευρά της γενικής διαδικασίας μέσω της οποίας το κεφάλαιο μεταμορφώνει τις κοινωνικές σχέσεις. Ιδιαίτερα η ανάλυση του Adorno

«...είναι η πιο συστηματική και η πιο καυτή ανάλυση της μαζικής κουλτούρας και η πιο ενδιαφέρουσα για οποιονδήποτε ισχυρίζεται έστω και ένα κομματάκι αξίας για τα προϊόντα που παράγονται μηχανικά από τη μουσική βιομηχανία. Ο ισχυρισμός του (όπως εκείνος των μετέπειτα Αμερικανών Μαρξιστών οικονομολόγων) είναι ότι το μοντέρνο κεφάλαιο φορτώνεται με το πρόβλημα της υπερπαραγωγής. Οι αγορές μπορούν μόνο να αναζωογονηθούν δημιουργώντας ανάγκες... οι οποίες είναι το αποτέλεσμα της καπιταλιστικής παρά της ανθρώπινης λογικής και γι αυτό, αναπόφευκτα, ψευδείς. Η βιομηχανία της κουλτούρας είναι το κεντρικό πρακτορείο του καπιταλισμού για την παραγωγή και ικανοποίηση των ψευδών αναγκών.» (Frith 1981, 44-45).

Ο Adorno αποκρυστάλλωσε θεωρητικές έννοιες μέσω των οποίων μελέτησε τη δυναμική επιρροή της μαζικής κουλτούρας. Δεν παίρνει ως δεδομένη τη διχοτομία μεταξύ αυτόνομης τέχνης και ΜΜΕ. Παρακολουθώντας την ιστορική ανάπτυξη της τέχνης τη βλέπει να κερδίζει την αυτονομία της και αντιλαμβάνεται το διαχωρισμό μεταξύ ‘μακράς’ και ‘σύντομης’ τέχνης σαν προϊόν αυτής της ανάπτυξης. Θεωρεί ως ρομαντική την άποψη που αντιλαμβάνεται την παλιά τέχνη αγνή και αποχωρισμένη από την αντίδραση του κοινού. Για τον Adorno ο διαχωρισμός της τέχνης σε αυτόνομες και εμπορικές πλευρές είναι σε μεγάλο βαθμό μια λειτουργία της εμπορευματοποίησης. Ακόμα και τα πιο τετριμμένα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας μπορούν να ισχυρίζονται πως είναι αυτόνομα:

---

της ποίησης». Αντιμετώπισε την αισθητική σαν την «επιστήμη της έκφρασης», πράγμα που στο σύστημα του Croce δεν ήταν αντιφατικό αφού οι τέσσερις μορφές του ανθρώπινου πνεύματος, αισθητική (το όμορφο), λογική (το αληθινό), οικονομική (το χρήσιμο) και ηθική (το καλό), αλληλεπιδρούν διαλεκτικά. (Benedetto Croce. Guide to aesthetics, Hackett 1995).



«...το σλόγκαν ‘τέχνη για την τέχνη’ επινοήθηκε πολεμικά στο Παρίσι όταν η λογοτεχνία έγινε επιχείρηση μεγάλης κλίμακας για πρώτη φορά. Πολλά πολιτισμικά προϊόντα με το αντιεμπορικό σήμα ‘τέχνη για την τέχνη’ δείχνουν ίχνη εμπορευματικότητας με την προσφυγή τους στον εντυπωσιακό ή την κακόγουστη έκθεση υλικής ευημερίας και ηδονικού ερεθισμού σε βάρος της σημαντικότητας (meaningfulness) του έργου. Αυτή η τάση αποφασίστηκε στο νεορομαντικό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Adorno 1957, 475).

Στηριγμένος στις μελέτες του Άγγλου κοινωνιολόγου Ian Watt καθορίζει τις ομοιότητες και τις διαφορές των προϊόντων της βιομηχανίας της κουλτούρας με την παλιότερη ‘χαμηλή’ ή λαϊκή κουλτούρα καθώς επίσης και με την αυτόνομη τέχνη. Τα αρχέτυπα της παρούσας λαϊκής κουλτούρας τοποθετήθηκαν συγκριτικά νωρίς στην ανάπτυξη της κοινωνίας της μεσαίας τάξης – τέλος 17<sup>ου</sup> και αρχές 18<sup>ου</sup> στην Αγγλία. Η έναρξη έγινε με τη λογοτεχνική παραγωγή που συνειδητά δημιούργησε, βοήθησε και τελικά ήλεγξε μια αγορά. Η παραγωγή αυτή εκσυγχρονίστηκε, δημιούργησε όχι μόνο ποσότητα αλλά και νέες ποιότητες και η επίδραση πάνω στο άτομο αυξήθηκε.

«Ενώ η πρόσφατη λαϊκή κουλτούρα υιοθέτησε όλα τα στοιχεία και ιδιαίτερα τα ‘μή’ των προκατόχων της, διαφέρει αποφασιστικά δοθέντος ότι έχει αναπτυχθεί μέσα σε σύστημα. Γι αυτό δεν περικλείεται σε συγκεκριμένες μορφές όπως π.χ. η χορευτική μουσική, αλλά έχει καταλάβει όλα τα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Η δομή και το περιεχόμενο αυτών των μορφών εμφανίζουν μια καταπληκτική ομοιότητα ακόμα κι όταν εξωτερικά έχουν λίγα κοινά. Το εξερχόμενο προϊόν έχει αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό που είναι αδύνατο να το παραμερίσεις. Ακόμα κι εκείνοι που ήταν πριν ακατάδεκτοι για τη λαϊκή κουλτούρα – ο αστικός πληθυσμός από τη μία και οι υψηλά μορφωμένοι από την άλλη – με κάποιο τρόπο επηρεάστηκαν. Όσο περισσότερο το σύστημα εμπορευματοποίησης της κουλτούρας επεκτείνεται, τόσο έχει την τάση να αφομοιώνει τη ‘σοβαρή’ τέχνη του παρελθόντος προσαρμόζοντάς την στις απαιτήσεις του συστήματος. Ο έλεγχος είναι τόσο εκτεταμένος που κάθε παραβίαση των κανόνων στιγματίζεται a priori σαν ‘διανοουμενίστικη’ και έχει μικρή ευκαιρία να φτάσει στο πλατύ κοινό. Η συνολική προσπάθεια του συστήματος έχει σαν αποτέλεσμα αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί η κυρίαρχη ιδεολογία των καιρών μας.» (Adorno 1957, 475).

Η επαναληπτικότητα, το απaráλλαχτο και η πανταχού παρουσία της μαζικής κουλτούρας τείνουν να συμβάλουν σε αυτοματοποιημένες αντιδράσεις και να αδυνατίζουν τις δυνάμεις της ατομικής αντίστασης. Τα διάφορα προϊόντα της είναι ταυτόσημα, ομογενοποιημένα και προβλέψιμα, τα πρότυπά της έχουν παγώσει και τυποποιηθεί. Αυτές οι αλλαγές συμπίπτουν με την δυναμική αλλαγή από μια ελεύθερα ανταγωνιστική σε μια κατ’ ουσία κλειστή κοινωνία μέσα στην οποία κάποιος θέλει να είναι αποδεκτός ή από την οποία κάποιος φοβάται να απορριφθεί. Η κοινωνιολογική δομή του κοινού ενισχύει επιπλέον την αυξανόμενη δύναμη της μαζικής κουλτούρας. Η παλιά ελίτ έπαψε να υπάρχει και τεράστια στρώματα του πληθυσμού -πριν εντελώς άσχετα με την τέχνη -έγιναν οι πολιτισμικοί καταναλωτές. Το μοντέρνο κοινό έγινε πιο απαιτητικό για τεχνική τελειότητα, αξιοπιστία πληροφοριών, επιθυμία για εξυπηρέτηση και πιο πεπεισμένο για τη δυναμική ισχύ του καταναλωτή πάνω στον παραγωγό, άσχετα αν η ισχύς αυτή πράγματι ασκείται.

Ο Adorno διευκρινίζει ακόμα πως οι αλλαγές μέσα στο κοινό έχουν επηρεάσει το νόημα της λαϊκής κουλτούρας. Όταν το πολιτισμικό πρότυπο αντιτίθεται σε κάποιο στοιχείο, τότε αυτό υποχωρεί και στη λαϊκή κουλτούρα. Για παράδειγμα, με τη φθίνουσα επιρροή των βασικών αρχών του Προτεσταντισμού το πολιτισμικό πρότυπο αντιτίθεται όλο και περισσότερο στην 'εσωτερικότητα' και η λαϊκή κουλτούρα αντανακλά αυτό το γεγονός παίρνοντας έναν επιφανειακό, απροβλημάτιστο, κλισέ χαρακτήρα. Έτσι

«Η 'οντολογία' της μεσαιας τάξης διατηρείται μ' έναν απολιθωμένο τρόπο, αλλά είναι αποχωρισμένη από την νοοτροπία της μεσαιας τάξης. Υπερτιθέμενη σε κόσμο με του οποίου τις συνθήκες ζωής και το πνευματικό make-up δεν είναι σε συμφωνία, η 'οντολογία' της μεσαιας τάξης προσλαμβάνει ένα αυξανόμενο κύρος και ταυτόχρονα ένα κούφιο χαρακτήρα.» (Adorno 1957, 477).

Στις νέες συνθήκες η μαζική κουλτούρα καλείται να καλύψει τις προσμονές ενός υποτιθέμενου μη-αποπλανημένου, άγρυπνου και ρεαλιστικού κοινού. Έτσι, αν όχι σοφιστική, πρέπει τουλάχιστον να εμφανίζεται ενημερωμένη. Οι αξιώσεις της μεσαιας τάξης δεμένες με την εσωτερικότητα - όπως η συγκέντρωση, η διανοητική προσπάθεια και η ευρυμάθεια- πρέπει συνεχώς να χαμηλώνονται. Η προηγούμενη λαϊκή κουλτούρα κρατούσε μια ισορροπία μεταξύ της κοινωνικής της ιδεολογίας και των πραγματικών κοινωνικών συνθηκών που οι καταναλωτές της ζούσαν. Αυτό βοήθησε να κρατηθούν τα σύνορα μεταξύ λαϊκής και σοβαρής τέχνης κατά τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα πιο ρευστά από ότι είναι σήμερα. Ως παράδειγμα φέρνει το *Zauberfloete* του Mozart το οποίο πέτυχε «μια ισορροπία μεταξύ υψηλού και λαϊκού στυλ η οποία είναι αδιανόητη σήμερα». Αντίθετα το πρόβλημα της μοντέρνας μαζικής κουλτούρας φαίνεται να είναι η προσκόλλησή της σε μια σχεδόν αμετάβλητη ιδεολογία της πρώιμης κοινωνίας της μεσαιας τάξης, ενώ οι ζωές των καταναλωτών της είναι εντελώς εκτός φάσης μ' αυτή την ιδεολογία. Αυτή είναι κατά τον Adorno η αιτία για το χάσμα μεταξύ του φανερού και του κρυμμένου μηνύματος της μοντέρνας λαϊκής τέχνης. Αν και σ' ένα φανερό επίπεδο οι παραδοσιακές αξίες της κοινωνίας της μεσαιας τάξης δηλώνονται, το κρυμμένο μήνυμα αποσκοπεί σ' ένα πλαίσιο μυαλού που δεν δεσμεύεται πλέον απ' αυτές τις αξίες. Μάλλον το σημερινό πλαίσιο του μυαλού μεταμορφώνει τις παραδοσιακές αξίες σε κανόνες μιας αυξανόμενης ιεραρχικά και απολυταρχικής κοινωνικής δομής. Ενώ απολυταρχικά στοιχεία υπήρχαν και στην παλαιότερη ιδεολογία το μήνυμα της τακτοποίησης και της απερίσκεπτης υπακοής φαίνεται να είναι κυρίαρχο και υπερ-διαποτιστικό σήμερα. Ο Adorno εξετάζει προσεκτικά πως διατηρημένες αξίες που προέρχονται από θρησκευτικές ή άλλες ιδέες λαμβάνουν ένα διαφορετικό νόημα όταν αποκόβονται από τις ρίζες τους. Ενώ παλαιότερα τέτοιες αξίες προέκυπταν σαν προσπάθειες για την επίλυση εσωτερικών ή εξωτερικών συγκρούσεων, σήμερα τίθενται δογματικά σαν αξίες καθαυτές. Γι αυτό μια από τις σημαντικές διαφορές της μοντέρνας μαζικής κουλτούρας με τη λαϊκή κουλτούρα του 18<sup>ου</sup> φαίνεται να είναι ότι η τελευταία κινούμενη προς την χειραφέτηση από την απολυταρχική και ημιφεουδαρχική παράδοση είχε ένα προοδευτικό νόημα, τονίζοντας την αυτονομία του ατόμου, θεωρώντας το ικανό να πάρει τις δικές του αποφάσεις. Αυτό - μεταξύ άλλων - σημαίνει ότι άφηνε χώρο για καλλιτέχνες που διαφωνούσαν με τα κυρίαρχα πρότυπα, να αποκτήσουν δημοτικότητα από μόνοι τους. Αντίθετα στη μοντέρνα κουλτούρα η κοινωνία είναι πάντα ο νικητής και το άτομο είναι μόνο μια μαριονέτα που ελέγχεται μέσω κοινωνικών κανόνων. Υπάρχουν σαφείς εντολές του τι να κάνεις και τι όχι. Το αποτέλεσμα των περιπετειών είναι

προκαθορισμένο και όλες οι απόπειρες διαφυγής είναι απλώς κόλπα. Αποφασίζονται υπό την έγκριση αυτών των ίδιων συνθηκών από τις οποίες θέλει κανείς να δραπετεύσει. Η αέναη σύγκρουση της μεσαίας τάξης μεταξύ ατόμου και κοινωνίας μειώνεται σε μια αδρή ανάμνηση και το μήνυμα είναι απaráλλακτο αυτό της ταύτισης με το status quo: κάποιος πρέπει να είναι 'ρεαλιστής', πρέπει να παρατήρει τις ρομαντικές ιδέες, πρέπει να προσαρμόσει τον εαυτό του με κάθε τίμημα και τίποτα δεν μπορεί να αναμένεται από κανένα άτομο.

«Η διαρκής τοποθέτηση των συμβατικών αξιών φαίνεται να σημαίνει ότι αυτές οι αξίες έχουν χάσει την ουσία τους και ότι υπάρχει φόβος ότι ο κόσμος θα ακολουθούσε τις ενστικτώδεις ορμές και συνειδητές ενοράσεις του εκτός κι αν συνεχώς αναθαρρύνεται απ' έξω ότι δεν πρέπει να κάνει έτσι. Όσο λιγότερο είναι πιστευτό το μήνυμα και όσο λιγότερο σε αρμονία με την πραγματική ύπαρξη των θεατών τόσο πιο κατηγορηματικά συντηρείται στην μοντέρνα κουλτούρα.» (Adorno 1957, 478).

Προκειμένου να κάνει μια εις βάθος ψυχολογική προσέγγιση των μέσων ο Adorno εστιάζει στην πολυεπίπεδη δομή τους. Το μήνυμα αποτελείται από διάφορα επίπεδα νοημάτων που τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο, συνεισφέρουν στο αποτέλεσμα. Αυτά τα ορθολογικά προϊόντα είναι πιο σαφή στα νοήματά τους από τα αυθεντικά έργα τέχνης, τα οποία δεν μπορούν ποτέ να συνοψιστούν σε κάποιο αλάνθαστο μήνυμα. Η άκαμπτη εναπόθεση των διαφόρων επιπέδων είναι ένα από τα χαρακτηριστικά με τα οποία τα MME ξεχωρίζουν από τα ενοποιημένα προϊόντα της αυτόνομης τέχνης, όπου τα διάφορα επίπεδα είναι πολύ πιο εκτενώς συγχωνευμένα.

Η πλήρης επιρροή του υλικού δεν μπορεί να μελετηθεί χωρίς θεώρηση του κρυφού νοήματος σε συνύπαρξη με το φανερό. Συμφωνώντας με την υπόθεση πολλών κοινωνικών επιστημόνων ότι συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές τάσεις θρέφονται σε μεγάλο βαθμό από άλογα και συχνά ασυνείδητα κίνητρα ο Adorno θεωρεί πως το φανερό μήνυμα μπορεί να ερμηνευθεί επαρκέστερα υπό το φως των ψυχοδυναμικών -π.χ. η σχέση του με τις ενστικτώδεις τάσεις και τον έλεγχο- παρά κοιτώντας το μ' έναν ελαφρύ τρόπο και αγνοώντας τις σημασίες και τις προϋποθέσεις του. Το κρυφό μήνυμα συχνά αποσκοπεί στην ενίσχυση των συμβατικά στέρεων και 'ψευτο-ρεαλιστικών' στάσεων όμοιες με τις αποδεκτές ιδέες που προπαγανδίζονται πιο ρεαλιστικά με το επιφανειακό μήνυμα. Αντιστρόφως, οι καταπιεσμένες ικανοποιήσεις που παίζουν μεγάλο ρόλο στο κρυφό επίπεδο με κάποιο τρόπο τους επιτρέπεται να φανερωθούν στην επιφάνεια με αστειολογήματα, άχρωμα σχόλια, υπαινικτικές καταστάσεις και παρόμοια τεχνάσματα. Εκτελείται μια σαφής διάκριση σε επιτρεπτές και απαγορευμένες ικανοποιήσεις και επανεμφάνιση των απαγορευμένων με μια τροποποιημένη και παρεκκλίνουσα μορφή. Όλη αυτή η διάδραση των διαφόρων επιπέδων κατευθύνεται σε συγκεκριμένη κατεύθυνση: η τάση να διοχετευτεί η αντίδραση του κοινού.

Το να αναρωτηθεί κανείς αν η επιρροή αυτή είναι γνωστή σε κείνους που ελέγχουν, σχεδιάζουν, γράφουν και διευθύνουν αυτά τα προϊόντα, ή -σύμφωνα με τη διαδεδομένη αντίληψη- ότι τα έργα τέχνης μπορούν σωστά να κατανοηθούν υπό τους όρους των ψυχολογικών προβολών των δημιουργών τους- αν εκείνα τα χαρακτηριστικά είναι πιθανές προβολές του ασυνείδητου του μυαλού των 'δημιουργών αποφάσεων', είναι λάθος

ερώτηση. Θα έφτανε στην πρόταση μιας ειδικής κοινωνιοψυχολογικής σπουδής των δημιουργών και αυτό δεν θα οδηγούσε πολύ μακριά:

«Ακόμα και στη σφαίρα της αυτόνομης τέχνης, η ιδέα της προβολής έχει υπερτιμηθεί. Παρόλο που τα κίνητρα του δημιουργού μπαίνουν στο δημιούργημα, δεν είναι με κανένα τρόπο τόσο ολικά καθοριστικά όσο συχνά υποτίθεται. Μόλις ένας καλλιτέχνης θέσει στον εαυτό του το πρόβλημα, πετυχαίνει ένα είδος επιρροής από μόνο του και στις περισσότερες περιπτώσεις πρέπει να ακολουθήσει τις αντικειμενικές απαιτήσεις του προϊόντος του παρά τις δικές του τάσεις για έκφραση όταν μεταφράζει την αρχική του ιδέα σε καλλιτεχνική πραγματικότητα.» (Adorno 1957, 481).

Εντέλει στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας οι αντικειμενικές απαιτήσεις του υλικού δεν παίζουν κανένα αποφασιστικό ρόλο αφού αυτό που προέχει είναι η επιρροή του καταναλωτή. Εξάλλου τα προϊόντα αυτά είναι αποτέλεσμα συλλογικής συνεργασίας, υπάρχουν αμέτρητες απαιτήσεις, κανόνες, πρότυπα και μηχανισμοί ελέγχου οι οποίοι από αναγκαιότητα μειώνουν στο ελάχιστο την έκταση κάθε είδους καλλιτεχνικής αυτοέκφρασης.

Συνεπής με την εις βάθος ψυχολογική προσέγγιση ο Adorno αναλύει πως το περιεχόμενο μοιράζεται σε διάφορους τύπους που έχουν αναπτυχθεί σε φόρμουλες οι οποίες, σ' ένα συγκεκριμένο βαθμό, προ-εγκαθιστούν το υποκειμενικό καλούπι του δέκτη πριν αυτός βρεθεί αντιμέτωπος με κάθε συγκεκριμένο περιεχόμενο και το οποίο καλούπι καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο κάθε συγκεκριμένο περιεχόμενο λαμβάνεται. Γι αυτό δεν αρκεί να παρουσιάσεις τις επιπλοκές-σημασίες των διαφόρων τύπων, αλλά να εξετάσεις τις προϋποθέσεις μέσα στις οποίες οι σημασίες λειτουργούν πριν μια απλή λέξη ειπωθεί. Το πιο σημαντικό είναι ότι προσεγγίζεται ο καθένας απ' αυτούς τους τύπους με ένα σύνολο προτύπων προσμονής.

«Αυτά τα φωτοστεφανωμένα αποτελέσματα από προηγούμενες εμπειρίες μπορεί ψυχολογικά να είναι τόσο σημαντικά όσο οι επιπτώσεις των φαινομένων αυτών καθ'αυτών και ως εκ τούτου αυτές οι προϋποθέσεις πρέπει να μελετηθούν με την ίδια προσοχή» (Adorno 1957, 482).

Στη λαϊκή κουλτούρα κάθε έργο αποκαλύπτεται εξ αρχής ολόκληρο και το άτομο παρακινείται να βλέπει τη ζωή του και τις εμπλοκές της όπως του παρουσιάζονται από την κουλτούρα αυτή. Ανεξάρτητα από το βαθμό στον οποίο τα μέσα έχουν την τάση να θολώνουν τη διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και αισθητικής, τα άτομα είναι ενήμερα ότι όλα είναι 'για πλάκα'. Το σημαντικό είναι η ερμηνεία της πραγματικότητας με τους όρους ψυχολογικών μεταφορών, η προετοιμασία να βλέπεις κανονικά αντικείμενα σαν κάτι να είναι κρυμμένο πίσω τους. Μια τέτοια στάση φαίνεται να είναι κοινωνικά προσαρμοσμένη με μαζικές πλάνες όπως η υποψία μιας πανταχού παρούσας κατάχρησης, διαφθοράς και συνομωσίας. Το αποφασιστικό σημείο είναι ότι καθιερώνεται η ατμόσφαιρα της κανονικότητας σ' όλες τις δυσάρεστες καταστάσεις της ζωής. Στα νοήματα υπάρχει μια επίστρωση ρεαλισμού και φυσικότητας που επιτρέπουν την άμεση και εξαιρετικά πρωτόγονη ψυχική ταύτιση που κατορθώνεται από τη λαϊκή κουλτούρα. Από την άλλη ο λίγος διαθέσιμος χρόνος και το τεράστιο υλικό που πρέπει συνεχώς να παράγεται καλεί σε συγκεκριμένες φόρμουλες. Η αναπόφευκτη –τόσο εξαιτίας της διαδικασίας της μαζικής

παραγωγής όσο και εξαιτίας δομικών όρων- τυποποίηση αυτόματα παράγει έναν αριθμό στερεοτύπων, στη χρήση των οποίων εστιάζει ο Adorno.

«Εφόσον τα στερεότυπα είναι αναγκαίο στοιχείο για την οργάνωση και πρόβλεψη της εμπειρίας, που μας εμποδίζει να πέσουμε σε διανοητική αποδιοργάνωση και χάος, καμιά τέχνη δεν μπορεί να κάνει χωρίς αυτά. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η λειτουργική αλλαγή. Όσο περισσότερο τα στερεότυπα αναπαριστώνται υλικά και άκαμπτα στο παρόν στήσιμο της πολιτισμικής βιομηχανίας, τόσο λιγότερο οι άνθρωποι είναι πιθανό να αλλάξουν τις προκαταλήψεις τους με την πρόοδο της εμπειρίας τους. Όσο περισσότερο θολή και μπερδεμένη γίνεται η μοντέρνα ζωή, τόσο περισσότερο οι περισσότεροι άνθρωποι αποπειρώνται να προσκολληθούν απελπισμένα σε κλισέ τα οποία φαίνονται να φέρνουν κάποια τάξη στο άλλως ακατανόητο. Γι αυτό οι άνθρωποι μπορούν όχι μόνο να χάσουν το αληθινό βλέμμα στην πραγματικότητα, αλλά κυρίως η ικανότητά τους για εμπειρία ζωής μπορεί να αδρανοποιηθεί από τη διαρκή τριβή με τα μπλε και ροζ θεάματα» (Adorno 1957, 483).

Παρόλο που μερικά από τα στερεοτυπικά μηνύματα, που κατευθύνονται προς συγκεκριμένες «αδύναμες θέσεις της διανόησης μεγάλων τμημάτων του πληθυσμού», μπορεί να αποδειχθούν αρκετά δικαιολογημένα, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος της παρακίνησης των ανθρώπων σε μηχανικές απλοποιήσεις μέσω τρόπων παραμόρφωσης του κόσμου με τέτοιο τρόπο ώστε φαίνεται να ταιριάζει σε προκαθορισμένες ταξινομήσεις. Η στάνταρ επινόηση είναι εκείνη της κάλπικης εξατομίκευσης αντικειμενικών προβλημάτων. Τα στερεότυπα μπορούν να γίνουν τόσο δυνατά που ούτε η απόδειξη της ψευτιάς τους δεν μπορεί να τα καταστρέψει. Μερικές φορές τέτοια στερεότυπα μεταμφιέζονται σαν εθνικά χαρακτηριστικά. «Η συζήτησή τους είναι μια βρισιά στο πνεύμα του έθνους» μας λέει ο Adorno και μας προτρέπει να επεκτείνουμε περισσότερο συστηματικά τις γνώσεις μας, μια προσπάθεια ηθικής φύσεως: να μάθουμε να αντιμετωπίζουμε τους ψυχολογικούς μηχανισμούς που λειτουργούν σε διάφορα επίπεδα με σκοπό να μην γινόμαστε τυφλά και παθητικά θύματα μιας μαζικής κουλτούρας που αποπέμπει γνώσεις σαν άσχετες επειδή είναι πραγματικά ενοχλητικές και μας κάνουν τη ζωή περισσότερο δύσκολη απ' ό,τι ήδη είναι ταρακουνώντας τη συνείδηση, όταν υποτίθεται πως πρέπει να χαρούμε τις 'απλές χαρές της ζωής'.

## **Ernest van den Haag**

Πιο ήπιος στην τοποθέτησή του ο Ernest van den Haag θεωρεί πως η κατανόηση της λαϊκής κουλτούρας περνάει μέσα από την κατανόηση των απαιτήσεων και των αποτελεσμάτων της εκβιομηχάνισης. Μας δίνει λοιπόν μια λεπτομερή περιγραφή του βιομηχανικού σκηνικού το οποίο θεωρεί πως ευνόησε περισσότερο τους φτωχούς:

Η μαζική παραγωγή μεγέθυνε και τον ελεύθερο χρόνο τους όπως και το εισόδημά τους. Ταυτόχρονα τα χαμηλότερα εισοδηματικά τμήματα αποκτούν και πολιτική ισχύ η οποία πιστοποιείται από την καθιέρωση ενός προοδευτικού φορολογικού συστήματος. Είχαμε όμως και επίταση του μόχθου, μονοτονία και αποξένωση από το προϊόν εξαιτίας της τυποποίησης των τεχνικών παραγωγής οι οποίες απαιτούν αυτό-καταστολή και όχι αυτό-

έκφραση από τον εργάτη. Η ζωή μοιράστηκε σε δύο τμήματα: εργασία ως ένα μέσο και διασκέδαση ως ένας σκοπός. Το βάρος για τη διασκέδαση πέφτει στον ελεύθερο χρόνο ο οποίος όμως είναι μικρότερος από τον εργασίμο. Υποχρεωμένοι να ευχαριστηθούν, οι άνθρωποι επιθυμούν διακαώς την απόσπαση. Η μονοτονία εξαντλεί τον άνθρωπο ψυχολογικά και τον κάνει νευρικό και βαριεστημένο. Η αυθόρμητη φαντασία που χρειάζεται για την αναψυχή διαρρέει εξαιτίας της μη χρήσης της κατά τη διάρκεια της δουλειάς. Γι αυτό η αναψυχή γίνεται ένα ψάξιμο για έξαψη προκειμένου να αντισταθμιστεί η μονοτονία της δουλειάς και να δοθεί ένα αίσθημα 'ζωής'. «Αλλά έξαψη για τον εαυτό της εξαντλεί το ζήλο και παρακινεί χωρίς να δημιουργεί τίποτε». Η δημιουργία μιας προσωπικής εμπειρίας εκφυλίζεται στην απληστία για αισθήσεις.

Ταυτόχρονα έχουμε επιπλέον μια επιτάχυνση της κινητικότητας. Οι γρήγορες και φτηνές μεταφορές οδήγησαν σε πολύ πιο συχνές και ποικίλες επαφές έξω από το σπίτι. Αυτή η πολλαπλότητα αυξήθηκε από τη διάδοση των ΜΜΕ τα οποία ομοιογενοποίησαν τον λαό και καθιέρωσαν άμεση επαφή. Έφεραν ενότητα στάσεων και συνταίριασμα συνηθειών και αντιλήψεων. Ωστόσο οι περισσότερες επαφές είναι τυχαίες και παροδικές, ή στην περίπτωση των ΜΜΕ γενικές, υποκατάστατες και αφηρημένες. Δεν αντικαθιστούν την προσωπική σχέση με τα πράγματα ή με τους ανθρώπους, αλλά την κάνουν πιο δύσκολα για αυτούς να ευδοκιμήσει. Η μαζική παραγωγή όχι μόνο κάνει την κινητικότητα δυνατή, την κάνει επίσης απαραίτητη. Οι τεχνικές που αλλάζουν, οι αγορές και τα προϊόντα, το άπλωμα και η συστολή των επιχειρήσεων - με άλλα λόγια, η καινοτομία - δεν μπορούν να αναπτυχθούν αν ο κόσμος δεν παρακινηθεί να πάει από τη μία κατοικία και απασχόληση στην άλλη, και με αυτό να αλλάξει τη μια ομάδα φίλων με άλλη, και μερικές φορές το κύρος του, το ρόλο και την κοινωνική τάξη. Όπως οι επαφές πολλαπλασιάστηκαν και οι γεωγραφικές αποστάσεις συρρικνώθηκαν, έτσι συνέβη και με τις κοινωνικές αποστάσεις. Τα παραγόμενα πράγματα μικραίνουν την απόσταση πλούσιων και φτωχών. Το μονοπώλιο που διέκρινε τους πλούσιους έσπασε. Το να είσαι εύπορος σημαίνει να έχεις περισσότερα, όχι διαφορετικά – και συχνά απλώς να έχεις μεγαλύτερη εξουσία πάνω στα πράγματα.

Η εκβιομηχάνιση επίσης εξουδετερώνει την αυτονομία και ένταση, το αριθμητικό μέγεθος, τη διάρκεια και τις λειτουργίες των πρωτογενών ομάδων όπως η οικογένεια, και επεκτείνει το ρόλο των ρευστών δευτερογενών ομάδων και η επιρροή των μέσων αυξάνεται αντιστοίχως. Η εκβιομηχάνιση διευκόλυνε την εισβολή της λαϊκής κουλτούρας γιατί ένα βιομηχανικό προϊόν που στοχεύει το μέσο όρο του γούστου έλκει καλύτερα από τα πιο άριστα της παραδοσιακής ή έντεχνης κουλτούρας σε οποιοδήποτε κοινωνικό περιβάλλον. Εκτός όμως απ' αυτό ο Van den Haag βλέπει και δυο άλλες συνθήκες να παίζουν ρόλο:

1) η έλλειψη μιας ισχυρής, τοπικά αναπτυσσόμενης, προβιομηχανικής παράδοσης. Στην Αμερική οι παραδόσεις που υπήρχαν βούλιαξαν από την αθρόα εισβολή των μαζών με ετερογενείς παραδόσεις οι οποίες ομογενοποιήθηκαν μέσω της λαϊκής κουλτούρας. Οι τοπικές παραδόσεις δεν οχυρώθηκαν μέσα σ' αυτές τις μάζες. (Και οι φολκλορικές παραδόσεις δεν ήταν προσαρμόσιμες στον αστικοποιημένο βιομηχανικό πολιτισμό).

2) Ο αιφνιδιασμός της εκβιομηχάνισης, η αποσπασματικότητα και ιδιαίτερα η είσοδος των ΜΜΕ πριν την εκβιομηχάνιση της παραγωγής γενικά. Αυτές οι δύο υποθέσεις – αναγκαστικά αρκετά υποθετικές- βοηθούν στην εξήγηση του γιατί η λαϊκή κουλτούρα είναι τόσο διεισδυτική στις Η.Π.Α. και στις υπανάπτυκτες χώρες ενώ στην Αγγλία, την παλαιότερη βιομηχανική χώρα, υπολογίσιμες νησίδες παραδοσιακής και έντεχνης κουλτούρας έχουν επιβιώσει.

Ανεξάρτητα όμως από τις επιμέρους συνθήκες η εκβιομηχάνιση, μέσω των προαναφερόμενων αποτελεσμάτων της, δημιούργησε τις «στάσεις και τις φιλοδοξίες, τις ευαισθησίες και αναισθησίες» που προετοίμασαν κατάλληλα την αγορά για την εισβολή της λαϊκής κουλτούρας. Σ' αυτήν ο van den Haag δεν συμπεριλαμβάνει την παραδοσιακή-φολκλορική κουλτούρα. Η τελευταία μαζί με την λόγια διαβρώνονται, χάνουν την επιρροή τους και αποκόπτονται από την κοινωνία:

«Η φολκλορική και η υψηλή κουλτούρα άνθισαν ταυτόχρονα σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις πολλών περασμένων κοινωνιών. Αλλά η λαϊκή κουλτούρα όταν αναπτύχθηκε πλήρως διείσδυσε σε όλες τις τάξεις σχεδόν εξίσου και χωρίς σημαντικές παραλλαγές των βασικών ποιοτήτων της. Καθώς η κοινωνία εκβιομηχανιζόταν, η λαϊκή κουλτούρα έγινε ο πιο καθολικά μοιρασμένος τύπος κουλτούρας και χρωμάτιζε τις περισσότερες πλευρές της προσωπικής και κοινωνικής ζωής. Η έντεχνη και φολκλορική κουλτούρα διατήρησαν μόνο οριακή επιρροή στην ιδιωτική και κοινωνική ζωή. Έγιναν τα νησιά που βρέχονταν και συχνά πλημμύριζαν από τη λαϊκή κουλτούρα. Είναι απομονωμένες και εξαφανισμένες μέσα σε θεσμούς ή περιοχές αποκομμένες από την κοινωνική ανάπτυξη. Αν δεν είναι απομονωμένες, τείνουν να γίνουν μετουσιωμένες.» (Van den Haag 1957, 508)

Ο van den Haag περιγράφει τις αιτίες, τα αποτελέσματα και τα γενικά χαρακτηριστικά της λαϊκής κουλτούρας και τα βρίσκει αναπόφευκτα στην οικονομία της μαζικής παραγωγής, η οποία επηρεάζει την ποιότητα, το ίδιο το άτομο και κατ' επέκταση το γούστο. Τα αγαθά που στο παρελθόν ήταν προνόμιο των λίγων, τώρα είναι διαθέσιμα στους πολλούς όχι μόνο επειδή έχουν περισσότερο χρόνο και χρήμα αλλά και επειδή τα αγαθά παράγονται μαζικά και είναι φτηνά. Η ποιότητα άλλαξε αλλά όχι απαραίτητα προς το χειρότερο. Η μαζική παραγωγή δε σημαίνει απαραίτητα κατώτερη ποιότητα. Ωστόσο, για να είναι φτηνό ένα πράγμα πρέπει να ανταποκρίνεται στο γούστο των πολλών ώστε να είναι η μαζική παραγωγή κατορθωτή. Κατά συνέπεια, το άτομο που επιμένει σ' ένα ιδιοσυγκρασιακό γούστο πρέπει να ξοδέψει περισσότερα. Αυτό δεν σημαίνει ότι το ατομικό γούστο είναι αναγκαστικά πιο ευαίσθητο σε αισθητικές αξίες ή ότι το μαζικό γούστο είναι απαραίτητα κακό. «Η ιδέα ότι το κατά παραγγελία αντικείμενο είναι καλύτερο βασίζεται στο σνομπ θαυμασμό του σπάνιου και ακριβού.» Συχνά η ποιότητα και το γούστο είναι χειρότερα.

Το περιβάλλον γίνεται πιεστικό για όποιον έχει ιδιαίτερη γνώμη. «Ο ατομικιστής πρέπει να διαλέξει μεταξύ απομόνωσης και καταπίεσης- δε μπορεί, όπως σε άλλες εποχές, να ζει σ' ένα προσωπικό σύμπαν.». Για τον έμπορο είναι πιο κερδοφόρο να προμηθεύει τα πιο ευρέως αποδεκτά γούστα κι έτσι το άτομο με προσωπική άποψη δεν μπορεί να ελπίζει πως θα βρει ένα χώρο που θα προμηθεύει τα γούστα του. «Η επιλογή είναι μεταξύ απομόνωσης και κοινοτοπίας, αγέλης και ερημιάς χωρίς χώρο για απλή κοινωνικότητα.»

Φυσικά το μαζικό γούστο μπορεί να υποδιαιρεθεί. Υπάρχει μια πολλαπλότητα διαθέσιμων τύπων και μοντέλων «σε απόκριση της αλλαγής του γούστου, ή της τεχνολογίας, ή για να διεγείρουν την αλλαγή και, με αυτό, τη ζήτηση.». Γι αυτό η διαθέσιμη επιλογή για τον καταναλωτή κάτω από τη μεσαία εισοδηματική τάξη, έχει μεγαλώσει.

«Τα οικονομικά αυτής της κατάστασης είναι σχεδόν ενοχλητικά προφανή. Ωστόσο, τα πολιτισμικά αποτελέσματα έχουν παραμεληθεί ή τουλάχιστον δεν έχουν συνδεθεί επαρκώς με τα οικονομικά της μαζικής παραγωγής.» (Van den Haag 1957, 509).

Ό,τι ξεφεύγει από το μαζικό γούστο είναι αναγκαστικά ακριβό, όμως αυτό είναι που θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα νέο γούστο. «Αλλά η διαδικασία είναι μακρά και η ζωή σύντομη». Ωστόσο παράγονται ακριβά προϊόντα για λίγους και απ' αυτή την άποψη η άμεση επιρροή των οικονομικών της μαζικής παραγωγής δεν φαίνεται τόσο εντυπωσιακή. Το ξεχωριστό γούστο είναι δαπανηρό για τον αγοραστή και για τον πωλητή, και αυτό παρεμποδίζει αποτελεσματικά την ανάπτυξή του. Οι άνθρωποι προετοιμάζονται ανάλογα μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας όπου «γόννοι ετερογενών ομάδων υποβάλλονται σε μια ομογενοποιούσα διδακτέα ύλη». Αποφεύγεται η επεξεργασία προσωπικής επιλεκτικότητας και ενσταλάσσεται φόβος ξεχωρίσματος από την ομάδα. Το κύριο αποτέλεσμα είναι να αδυνατίζει κάθε «διαφοροποιούσα κληρονομιά» και να ετοιμάζει κάθε γενιά για «κινητικότητα στην επιδίωξη τέτοιων φιλοδοξιών όπως η επιτυχία, με μέσα τις νεώτερες τεχνικές».

Από την άλλη η διαφήμιση -της οποίας η πραγματική κοινωνική λειτουργία δεν είναι να υποβιβάσει το γούστο, ούτε να το καλουπώσει με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο- βοηθάει να ενοποιηθεί το γούστο, να το από-προσωποποιήσει και έτσι να κάνει δυνατή τη μαζική παραγωγή. Οι καταναλωτές αντιμετωπίζονται σαν πλήθος μόνο με τη λογική ότι τα προσωπικά γούστα δεν προμηθεύονται. Το αντικείμενο της μαζικής παραγωγής δεν σκοπεύει στο χαμηλό αλλά στο μέσο όρο των γούστων. Ικανοποιώντας όλα τα προσωπικά γούστα από μια άποψη, τα καταπατεί από μια άλλη. Γιατί δεν υπάρχει ο μέσος άνθρωπος με το μέσο γούστο. Οι μέσοι όροι είναι στατιστικοί συμβιβασμοί. Ένα αντικείμενο μαζικής παραγωγής, ενώ αντανακλά σχεδόν καθενός το γούστο σε κάποιο βαθμό, είναι απίθανο να τα ικανοποιεί όλα εντελώς. Αυτή είναι μια πηγή της αίσθησης της καταπάτησης η οποία ορθολογικοποιείται αμυδρά σε θεωρίες για την προμελετημένη υποβάθμιση του γούστου.

«Το κόστος του φτηνού και εύκολα διαθέσιμου είναι ευρέως ελκυστικό και το κόστος του ευρέως ελκυστικού είναι η αποπροσωποποίηση της σχέσης μεταξύ εκείνων που προμηθεύονται και εκείνων που προμηθεύουν' και της σχέσης των δύο με το αντικείμενο της συναλλαγής... Η αποπροσωποποίηση της μαζικής παραγωγής μερικών πραγμάτων μπορεί να είναι άνευ σημασίας για τους καταναλωτές σε σχέση με τα πλεονεκτήματα της φτηνίας. Το ίδιο δεν μπορεί να ειπωθεί για τη μαζική διασκέδαση ή για την εκπαίδευση.» ( Van den Haag 1957, 512).

Η βιομηχανία των «ανθρωπίνων σχέσεων» προσπαθεί να επανεισαγάγει τις προσωπικότητες των παραγωγών και των καταναλωτών οι οποίοι εξέρχονται ομογενοποιημένοι και αποχαρακτηρισμένοι μέσω του αλέσματος της μαζικής παραγωγής.

«Αλλά φαίνεται απίθανο ότι κάποια γραμμή συναρμολόγησης μπορεί να δώσει κάτι περισσότερο από την ψευδαίσθηση της προσωπικότητας. Για να παράγουν περισσότερο, οι άνθρωποι δουλεύουν κάτω από αποπροσωποποιημένες συνθήκες και αμείβονται με υψηλό εισόδημα και διασκέδαση. Έτσι μπορούν να καταναλώσουν περισσότερο. Αλλά σαν καταναλωτές, πρέπει να απαλλάξουν τον εαυτό τους από προσωπικά γούστα. Τα οφέλη της μαζικής παραγωγής θερίζονται μόνο



συνταιριάζοντας αποπροσωποποιημένη δουλειά με ίση αποπροσωποποιημένη κατανάλωση. Όσο πιο ασυνεχή γίνονται το εισόδημα και το ξόδεμα υλικά, τόσο πιο συνεχή φαίνονται να γίνονται ψυχολογικά. Αποτυχία να απωθήσεις την ανεξάρτητη προσωπικότητα μέσα ή μετά τη δουλειά κοστίζει, τελικά η παραγωγή τυποποιημένων προϊόντων από άτομα απαιτεί επίσης την παραγωγή τυποποιημένων ατόμων.» (Van den Haag 1957, 513).

Από μια υλική πλευρά, αυτή η γραμμή συναρμολόγησης σχηματίζει, πακετάρει και διανέμει τα άτομα, τη ζωή. Άπαντες ακολουθούν την πεπατημένη. Πετυχαίνεται έτσι αποδοτικότητα και οικονομία αλλά η προσωπικότητα και η συνέχεια απογυμνώνονται. Απέναντι σ' αυτή την ανωνυμία και στην υποταγή του προσωπικού αυθορμητισμού στην κοινωνική αποδοτικότητα ο Van den Haag σημειώνει τρεις αντιδράσεις: την τάση των ανθρώπων να υποδύονται κάποιον που δεν υπάρχει, αφού ο εαυτός είναι άδειος, την προσπάθεια να γίνουμε ενδιαφέροντες αγοράζοντας έτοιμη προσωπικότητα μέσω της κατανάλωσης και την απατεωνίστικη προσωποποίηση αφηρημένων πραγμάτων και ωφελιμιστικών σχέσεων για να αντισταθμιστεί η αποπροσωποποίηση της προσωπικής ζωής.

«Η από-ατομίκευση δεν πρέπει να θεωρείται σαν μακάβρια, προμελετημένη ή καταναγκαστική διαδικασία. Προκαλείται σταδιακά μέσω οικονομικών αμοιβών και δεν βιώνεται σαν τέτοια καθόλου, αν και τα συμπτώματα είναι προφανή. Οι περισσότεροι άνθρωποι που ταΐζονται με τον ομογενοποιημένο χυλό δεν είχαν ποτέ στερεά τροφή. Αισθάνονται αβέβαιοι και ανικανοποίητοι, αλλά δεν ξέρουν γιατί μαραζώνουν και δεν θα μπορούσαν να το μασήσουν αν το είχαν. Οι μάγειροι κρατούν όλες τις συνταγές που γνώριζε η ανθρωπότητα για να ετοιμάζει νέα πιάτα. Αλλά η βασική δομή είναι πάντα η ίδια, πάντα γλυκανάλατη, γιατί τα υλικά είναι πάντα σουρωμένα, ανακατεμένα, πολυχρησιμοποιημένα, ζεσταμένα και κρυωμένα.» (Van den Haag 1957, 514)

Εκτός από την ανάλυση του γούστου ο Van den Haag εξετάζει πως τα μέσα μαζικής επικοινωνίας εξοβελίζουν την τέχνη. Θεωρεί πως δεν προτίθενται να δώσουν οδηγίες πώς να δράσεις ή να σκεφτείς όμως το κοινό αντιδρά σαν τέτοιες οδηγίες να έχουν δοθεί. Διαφημιστικές συστάσεις εσκεμμένα αναμινγούνται με πραγματικές εκφράσεις γνώμης.

«Σ' ένα τέτοιο πλαίσιο το κοινό δεν μπορεί να συλλάβει την τέχνη σαν προσωπική εμπειρία και σαν άποψη πάνω στην εμπειρία. Η τέχνη γίνεται άσχετη. Δεν λαμβάνεται με τους δικούς της όρους, αλλά πρώτα ανάγεται σε, μετά αποδέχεται ή απορρίπτεται σαν, μια σειρά κανόνων και γνωμών για το τι να περιμένεις ή να κάνεις.» (Van den Haag 1957, 515).

Όμως η τέχνη μπορεί να βιωθεί μόνο σαν μια προσωπική, συνεχής, αθροιστική σχέση. Αλλιώς γίνεται –μια συχνά πληκτική- διασκέδαση. Η τέχνη βέβαια πρέπει να είναι και διασκεδαστική αλλά όχι να αποσκοπεί εσκεμμένα προς τη διασκέδαση. Πρέπει να αισθάνεται, δε μπορεί να κατασκευαστεί από κάποιον για να ταιριάξει στο γούστου του άλλου. Οι καταναλωτές της πρέπει να είναι αφιερωμένοι στο προϊόν εργασίας καθαυτό και όχι στο ξέσκασμα, την απόσπαση. Στα μέσα πρέπει να αναμένουμε ηχηρά, φανερά και εύκολα θέλγητρα και όχι συνθήκες που να επιτρέπουν την εμπειρία της τέχνης. Αντίθετα

τόσο οι συνθήκες όσο και η θέση του κοινού απαιτούν μια μίξη του σημαντικού με το τετριμμένο. Όλα κατανοούνται μέσω στερεοτύπων και παγιώνονται σε ένα πράγμα: απόσπαση, διασκέδαση.

«...(τα μέσα) πρέπει να παραλείψουν όλη την ανθρώπινη εμπειρία που είναι πιθανό να παρεξηγηθεί, όλη την ανθρώπινη εμπειρία το νόημα της οποίας δεν είναι προφανές και εγκεκριμένο. Δηλαδή την εμπειρία με την οποία η τέχνη, η φιλοσοφία και η λογοτεχνία ασχολούνται: σχετική και σημαντική ανθρώπινη εμπειρία που παρουσιάζεται σε σχετική και σημαντική μορφή. Γιατί αν είναι τέτοια, είναι νέα, αμφίβολη, δύσκολη, πιθανώς απεχθής, σε κάθε βαθμό εύκολα παρεξηγήσιμη. Η τέχνη δεν ασχολείται με το να κάνει το προφανές και εγκεκριμένο περισσότερο προφανές και εγκεκριμένο. Είναι ακριβώς μετά απ' αυτό το σημείο που η τέχνη αρχίζει και τα mass media σταματούν.» (Van den Haag 1957, 516).

Όταν προσπαθούν να είναι σοβαρά, τα μέσα πρέπει να κατασκευάσουν ψευδοπροβλήματα και να τα λύσουν με κλισέ. Δεν μπορούν να ακουμπήσουν αληθινά προβλήματα ή αληθινές λύσεις. Η πλοκή πακετάρεται με δράσεις οι οποίες συσκοτίζουν την ασάφεια και την άσχετη κατάσταση των νοημάτων και των λύσεων.

Από την άλλη οι διάφορες ομάδες πίεσης ασχολούνται μόνο με το τι θέλει ο κόσμος και με την πρόληψη προσβολών και έτσι τα πράγματα δεν θα ήταν πολύ διαφορετικά χωρίς αυτές.

«Γιατί η τέχνη διαφέρει από το αποδεκτό, την συνηθισμένη ηθική και αισθητική ματιά, τουλάχιστον όπως παίρνει σχήμα στο μυαλό του κοινού. Η τέχνη είναι πάντοτε ένα φρέσκο όραμα του κόσμου, μια νέα εμπειρία ή δημιουργία ζωής. Αν δεν διαρρηγγύνει ή αναπτύσσει ή ανανεώνει σε σημαντικές πλευρές το παραδοσιακό, το σύνηθες, τα αποδεκτά αισθητικά και ηθικά στάνταρ, αν απλά επαναλαμβάνει χωρίς να δημιουργεί, δεν είναι τέχνη. Αν είναι, είναι ασύμβατη με τα σωστά στάνταρ ζωής τα οποία πρέπει να ελέγχουν τα μαζικά μέσα.» (Van den Haag 1957, 517).

Όμως η μαζική κουλτούρα δεν στέκεται ουδέτερα και αδιάφορα απέναντι στην τέχνη. Προκαλεί ζημιά στην υψηλή και την παραδοσιακή κουλτούρα μέσω της έλξης που ασκούν τα μέσα στους καλλιτέχνες. Σήμερα όσο πιο πολύ εμφανίζεται κάτι, τόσο πιο φτηνό γίνεται και τόσο πιο μεγάλη η αμοιβή για τον παραγωγό. Ο πειρασμός να συναντήσεις τον μέσο όρο των γούστων, παρά να αναπτύξεις το δικό σου μεγαλώνει. Η μαζική αγορά δελεάζει τον καλλιτέχνη να απλοποιήσει «το αισθητικό όχημα των ιδεών του» ώστε ο μέσος άνθρωπος να επιβιβαστεί χωρίς προσπάθεια ή κατανόηση. «Η κοινωνία μας δεν αντιμετωπίζει τον δημιουργό των μεγάλων έργων τέχνης πολύ χειρότερα απ' ότι παλιά. Αντιμετωπίζει όμως τον δημιουργό λαϊκής τέχνης τόσο καλύτερα ώστε το κίνητρο γίνεται ακαταμάχητο.». Το γούστο των μαζών έγινε αρκετά σημαντικό για να απομονώσει ή για να σύρει στη μαζική αγορά τους δυναμικούς παραγωγούς της έντεχνης κουλτούρας. Αυτός που αρνείται να δουλέψει για αυτήν γίνεται οριακός, η ικανότητά του και η θέληση να επικοινωνήσει αδυνατίζουν αν δεν υπάρχει κοινό, αμυνόμενος εναντίον των πειρασμών της λαϊκής κουλτούρας χρησιμοποιεί πολύ από την ενέργεια που χρειάζεται για τη δημιουργία, αναπτύσσει το ψυχολογικό βάρος της απομόνωσης και εντέλει δεν μπορεί να δημιουργήσει αυτό που μάλλον θα δημιουργούσε αν δεν υπήρχε η μαζική αγορά.

Παρόλο που ιδρύματα και πανεπιστήμια προσφέρουν καταφύγιο στην έντεχνη κουλτούρα, η διαφθορά της από την λαϊκή παίρνει διάφορες μορφές, ξεκινώντας από την άμεση νόθευση. Τα έργα κόβονται, συνοψίζονται, απλοποιούνται και ξαναγράφονται έως ότου όλες οι πιθανότητες του ασυνήθιστου ή της αισθητικής εμπειρίας να μείνουν απ' έξω και η πλοκή και η δράση να μετατραπούν σε χωρίς νόημα συγκινήσεις «με ένα εξαναγκασμό από κλαψιάρικο νάζι και πομπώδη πρόκληση». Η μουσική μειώνεται σε θόρυβο και κουδούνισμα ή παραχορτασμένους συναισθηματισμούς. Δεν είναι αλήθεια ότι οι νοθευμένες εκδοχές διεγείρουν την όρεξη για το έργο της τέχνης. Ακόμα κι αν μια προσυνοψισμένη εκδοχή οδηγούσε στο πραγματικό έργο, το κοινό θα αντιμετώπιζε ιδέες και τρόπους που στην νοθευμένη τους μορφή θα αποτελούσαν κοινό τόπο. Αποφράσσεται έτσι μια μετέπειτα εμπειρία του πραγματικού έργου από ένα ακαλλιέργητο ακροατή.

«Όλα τα μέσα τελικά αποξενώνουν τους ανθρώπους από την προσωπική εμπειρία και, παρόλο που εμφανίζονται να το αντισταθμίζουν, επιτείνουν την ηθική τους απομόνωση του ενός από τον άλλο, από την πραγματικότητα και από τους εαυτούς τους.» (Van den Haag 1957,529).

Τα μέσα δεν αντικαθιστούν τις προσωπικές δραστηριότητες και επαφές, εισβάλλουν όμως σ' αυτές και είναι αδύνατον να τα εκτοπίσεις. Αδυνατίζουν την κοινότητα και κάνουν τους ανθρώπους μόνους όταν είναι στο πλήθος και συνωστισμένους όταν είναι μόνοι. Ανεξάρτητα απ' την ποιότητα αυτών που προσφέρονται, η συνεχής, αδιάκριτη και τυχαία αφομοίωσή τους τα κάνει τετριμμένα.

«Ακόμα και η πιο έντονη από τις εμπειρίες, αρθρωμένη πολύ συχνά στο ίδιο επίπεδο, μειώνεται σε κλισέ. Γι αυτό η επίδραση της κάθε μιας από τις προτάσεις των μέσων, αδυνατίζει από την επόμενη. Αλλά η επίδραση του ρεύματος των προτάσεων από όλα τα μέσα είναι αθροιστική και δυνατή. Μειώνει την ικανότητα των ανθρώπων να βιώσουν τη ζωή καθαυτή.» (Van den Haag 1957,529).

Οι άνθρωποι προτιμούν να ζουν τη φαντασία παρά τη δική τους ζωή. Το σημαντικό αποτέλεσμα δεν είναι η επένδυση της φαντασίας με πραγματικότητα, αλλά η αποπραγματοποίηση της ζωής που βιώνεται με ευρέως φαντασιακούς όρους. Ενώ η τέχνη εμβαθύνει την αντίληψη της ζωής, η λαϊκή κουλτούρα την συγκαλύπτει. Δεν πρόκειται τόσο πολύ για απόδραση από τη ζωή. Αυτή προϋποθέτει δυο ξεχωριστούς κόσμους, μια ζωή απ' την οποία πρόκειται να δραπετεύσεις και τα όνειρα στα οποία θα κρυφτείς. Αλλά η λαϊκή κουλτούρα χαρακτηριστικά συσκοτίζει και τα δύο έτσι που το ένα εκλαμβάνεται με τους όρους του άλλου.

Συμπερασματικά λοιπόν ενώ αυξάνει πολύ την άνεση και την ευκολία, και δυσανάλογα το εισόδημα των φτωχών, η βιομηχανία αποδυναμώνει τη ζωή. Μαζική παραγωγή και κατανάλωση, κινητικότητα, ομοιογενοποίηση του γούστου και τελικά της κοινωνίας ήταν ανάμεσα στα τιμήματα της υψηλότερης παραγωγικότητας. Αποπροσωποποίηση, στράγγισμα των σκοπών από το νόημά τους, απεριόριστες επιδιώξεις, αυξανόμενος ελεύθερος χρόνος που τον σκοτώνουμε με τα μέσα, εξόντωση της τέχνης και του σημαντικού, αναγωγή όλων στη μαζική διασκέδαση, έλξη των ταλέντων και των πιθανών έργων τους που παράγουν νέες οπτικές στη μαζική αγορά. Τα συμπεράσματα του παρόντος

τείουν να δείξουν μια ζοφερή εικόνα. «Ευτυχώς κανένα συμπέρασμα ποτέ δεν πρόβλεψε το μέλλον σωστά» μας λέει ο van den Haag, για να καταλήξει:

«... εάν 'η μάζα των ανθρώπων' θα ένιωθε καλύτερα ή χειρότερα χωρίς τις τεχνικές της μαζικής παραγωγής της οποίας η λαϊκή κουλτούρα είναι αναπόφευκτο μέρος, δεν θα ξέρουμε ποτέ. Στην ευτυχία και στην απελπισία, δεν έχουμε μέτρο» (Van den Haag 1957, 536).

## Clement Greenberg

Ο Clement Greenberg προτιμάει τον Γερμανικό όρο για τη μαζική κουλτούρα: kitsch, ένα όμορφο όνομα όπως λέει, προϊόν της βιομηχανικής επανάστασης που στέκεται απέναντι στο avant-garde. Προκειμένου να απαντήσει στα ερωτήματα που προκύπτουν από την συνύπαρξη των δύο αυτών διαφορετικών φαινομένων στον ίδιο πολιτισμό, ο Greenberg θεωρεί απαραίτητο να εξετάσει από κοντά «τη σχέση μεταξύ αισθητικής εμπειρίας όπως προσλαμβάνεται από το συγκεκριμένο -όχι γενικευμένο- πρόσωπο και των κοινωνικών και ιστορικών πλαισίων μέσα στα οποία αυτή η εμπειρία λαμβάνει μέρος». Στις σταθερές κοινωνίες όπου οι ταξικές αντιθέσεις είναι διευθετημένες, η πολιτισμική διχοτομία είναι θολή. Τα αξιώματα των λίγων μοιράζονται από τους πολλούς και σε τέτοιες στιγμές οι μάζες είναι ικανές να νιώσουν δέος και θαυμασμό για την ανώτερη κουλτούρα, ανεξάρτητα πόσο ψηλά βρίσκεται. Αντίθετα στη Δύση μετά την Αναγέννηση, όταν «μοναχικοί καλλιτέχνες άρχισαν να εμφανίζονται, μόνοι μέσα στην τέχνη τους», υπάρχει ένα χάσμα τόσο μεγάλο που δεν μπορεί να κλείσει παρά τις ατέλειωτες διαβαθμίσεις του εκλαϊκευμένου 'μοντερνισμού' ή του 'μοντέρνου' kitsch. Αν το avant-garde μιμείται τις διαδικασίες της τέχνης, το kitsch μιμείται τα αποτελέσματά της και αυτό έχει μια κοινωνική ανταπόκριση: απ' τη μια πλευρά η ισχυρή μειοψηφία –και γι αυτό καλλιεργημένη- και από την άλλη η μεγάλη μάζα των εκμεταλλευόμενων και των φτωχών - και γι αυτό ακαλλιέργητων.

Οι χωρικοί που μετακινήθηκαν στις πόλεις και μεταβλήθηκαν σε προλετάριους και μικροαστούς έμαθαν να διαβάζουν και να γράφουν προς χάρη της αποδοτικότητας, όμως ποτέ δεν είχαν την ευκαιρία και την απαραίτητη άνεση για την απόλαυση της παραδοσιακής αστικής κουλτούρας. Έχοντας χάσει την προτίμησή τους για την φολκλορική κουλτούρα, οι νέες αστικές μάζες ασκούσαν πιέσεις στην κοινωνία για ένα νέο είδος κουλτούρας. Για να καλύψει την απαίτηση της νέας αγοράς ένα νέο προϊόν επινοήθηκε: η υποκατάστατη κουλτούρα, προορισμένη για τους πενησμένους για απόσπαση.

«Το kitsch, χρησιμοποιώντας ως ακατέργαστο υλικό το υποβαθμισμένο και ακαδημαϊκοποιημένο είδωλο της γνήσιας τέχνης, καλωσορίζει και καλλιεργεί την μη αντίληψη. Είναι η πηγή των κερδών του. Είναι μηχανικό και λειτουργεί με φόρμουλες. Το kitsch είναι αναπληρωματική εμπειρία και κάλπικα αισθήματα. Το kitsch αλλάζει σύμφωνα με το στυλ, αλλά παραμένει πάντοτε το ίδιο. Το kitsch είναι η επιτομή όλων αυτών που είναι κάλπικα στη ζωή των καιρών μας. Το kitsch προσποιείται ότι δεν απαιτεί τίποτε από τους πελάτες του εκτός από τα χρήματά τους- ούτε καν το χρόνο τους. Το προαπαιτούμενο του Kitsch, μια συνθήκη χωρίς την οποία το Kitsch θα ήταν αδύνατο, είναι η άμεση διαθεσιμότητα μιας πλήρως ώριμης

πολιτισμικής παράδοσης, της οποίας τις ανακαλύψεις, τα αποκτήματα και την τελειοποιημένη αυτοσυνείδηση εκμεταλλεύεται το Kitsch για τους δικούς του σκοπούς» (Greenberg 1957, 102).

Επειδή μπορεί να αναπαραχθεί μηχανικά, το kitsch έχει γίνει αναπόσπαστο μέρος του παραγωγικού συστήματος. Τεράστιες επενδύσεις έχουν γίνει πάνω σ' αυτό και πρέπει να επιστρέψει κέρδη. Είναι έτσι εξαναγκασμένο συνεχώς να επεκτείνεται. Πράγματι έχει γίνει η πρώτη στην ιστορία παγκόσμια κουλτούρα. Γίνεται επιζήμιο τόσο για τις τοπικές κουλτούρες όσο και για το ίδιο το avant-garde αφού τα μέλη του δεν αντιστέκονται πάντα στον πειρασμό των τεράστιων κερδών. Οι φιλόδοξοι καλλιτέχνες θα τροποποιήσουν τη δουλειά τους κάτω από τις πιέσεις του kitsch, αν δεν υποκύψουν ολότελα σ' αυτό.

## Dwight Macdonald

Οι απόψεις του Greenberg είναι ομόλογες με κείνες του Dwight Macdonald, ο οποίος επιτέθηκε με σφοδρότητα στη μαζική κουλτούρα, «έναν πιο ακριβή όρο» όπως ισχυρίζεται «εφόσον το γνώρισμά του είναι μόνο και μόνο ένα αντικείμενο για μαζική κατανάλωση». Ένα έργο της έντεχνης κουλτούρας μπορεί να είναι και δημοφιλές όμως στη μια περίπτωση έχουμε έναν καλλιτέχνη που επικοινωνεί την προσωπική του άποψη σε άλλα πρόσωπα και στην άλλη περίπτωση έχουμε έναν απρόσωπο κατασκευαστή ενός απρόσωπου προϊόντος για τις μάζες.

Ο Macdonald παρήγαγε μια σημαντική θεωρία για τη μαζική κουλτούρα ξεκινώντας από τους ιστορικούς λόγους της ανάπτυξής της από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα : η πολιτική δημοκρατία και η εκπαίδευση έσπασαν το μονοπώλιο της παλαιάς άρχουσας τάξης στην κουλτούρα. Επιχειρήσεις βρήκαν μια επικερδή αγορά στις πολιτισμικές απαιτήσεις των αφυπνιζόμενων μαζών και το πλεονέκτημα της τεχνολογίας έκανε δυνατή τη φτηνή παραγωγή των πολιτισμικών προϊόντων. Η τεχνολογία επίσης δημιούργησε τα νέα ΜΜΕ τα οποία προσαρμόστηκαν στη μαζική παραγωγή και διανομή.

Η μαζική κουλτούρα ξεκίνησε σαν ένα παράσιτο που μεγάλωνε πάνω στην έντεχνη κουλτούρα. Είναι επίσης αλήθεια ότι η μαζική κουλτούρα σε μεγάλο βαθμό είναι μια συνέχεια της φολκλορικής τέχνης με την οποία όμως έχει περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες:

«Η φολκλορική τέχνη μεγάλωσε από κάτω. Ήταν μια αυθόρμητη, αυτόχθονη έκφραση του λαού, που είχε σχηματιστεί από τους ίδιους, σε μεγάλο βαθμό χωρίς τη βοήθεια της έντεχνης κουλτούρας, προκειμένου να ικανοποιήσει τις δικές τους ανάγκες. Η μαζική κουλτούρα επιβάλλεται από πάνω. Κατασκευάζεται από έμμισθους τεχνικούς επιχειρηματιών, το κοινό της είναι παθητικοί καταναλωτές, η συμμετοχή τους εξαντλείται στην επιλογή μεταξύ του να αγοράσουν ή όχι. Οι άρχοντες του kitsch, με λίγα λόγια, εκμεταλλεύονται τις πολιτισμικές ανάγκες των μαζών με σκοπό να επιτύχουν κέρδος και/ή να υποστηρίξουν τους κανόνες της τάξης τους – στις κομμουνιστικές χώρες μόνο ο δεύτερος σκοπός επιτυγχάνεται.(...) Η φολκλορική τέχνη ήταν η παράδοση του λαού, ο ιδιωτικός τους μικρός κήπος χωρισμένος με τοίχο από το μεγάλο επίσημο πάρκο της υψηλής κουλτούρας των αφεντικών τους. Αλλά η μαζική κουλτούρα σπάει τον τοίχο, ενοποιώντας τις μάζες σε

μια υποβαθμισμένη μορφή της υψηλής κουλτούρας και γι αυτό μετατρέπεται σε ένα όργανο πολιτικής κυριαρχίας. Εάν κάποιος δεν είχε άλλες πληροφορίες να συνεχίσει, η μαζική κουλτούρα θα αποκάλυπτε έναν καπιταλισμό που είναι μια εκμεταλλευτική ταξική κοινωνία και όχι μια αρμονική κοινοπολιτεία όπως μερικές φορές εμφανίζεται να είναι» (Macdonald 1957, 60).

Το ξεχώρισμα της φολκλορικής τέχνης από την λόγια κουλτούρα ανταποκρίνεται στο διαχωρισμό μεταξύ του λαού και της αριστοκρατίας. Η είσοδος όμως των μαζών στο πολιτικό επίπεδο γκρέμισε την τμηματοποίηση με καταστροφικά αποτελέσματα στο πολιτισμικό επίπεδο. Αντίθετα από την φολκλορική τέχνη που είχε τη δική της ποιότητα, η μαζική κουλτούρα είναι μια εκχυδαϊσμένη αντανάκλαση της λόγιας κουλτούρας. Και αυτή η τελευταία είναι αναγκασμένη να τη συναγωνιστεί ή να συγχωνευτεί μαζί της. Ο συναγωνισμός όμως δεν είναι καθόλου εύκολος αφού η μαζική κουλτούρα είναι πολύ περισσότερο κατανοητή και διασκεδαστική. Αυτή ακριβώς η ευκολία πρόσβασης είναι που την κάνει να επιτυγχάνει υψηλές πωλήσεις και ταυτόχρονα την αποτρέπει από το να πετύχει την ποιότητα. Επιπλέον παθητικοποιεί τον θεατή, δεν έχει καμιά απαίτηση απ' αυτόν αφού περιλαμβάνει τις αντιδράσεις του αντί να τον εξαναγκάζει να δημιουργήσει τις δικές του ανταποκρίσεις. Όταν σ' αυτή την ευκολία κατανάλωσης προστεθεί και η ευκολία παραγωγής λόγω της τυποποιημένης φύσης της, γίνεται κατανοητή η υπερβολική ποσότητα της μαζικής κουλτούρας που σε συνδυασμό με την «λαμπερή διαβρωτικότητα» και την ωμότητα της απειλούν την έντεχνη κουλτούρα των ανωτέρων τάξεων οι οποίες κατά ειρωνικό τρόπο βλέπουν τώρα την κουλτούρα τους να κινδυνεύει απ' αυτό που αρχικά είχαν χρησιμοποιήσει για κέρδη και πολιτική κυριαρχία. Οι πολιτισμικές διακρίσεις λειώνουν από τη μαζική κουλτούρα που αρνείται να διακρίνει οτιδήποτε και ανακατεύει τα πάντα προκαλώντας μια ομοιογενοποίηση μέσω της οποίας καταστρέφει όλες τις αξίες αφού οι κρίσεις για την αξία απαιτούν διάκριση.

Αυτό που μεταπολεμικά φάνηκε σαν άνοδος του επιπέδου της μαζικής κουλτούρας είναι στην πραγματικότητα αποσύνθεση της έντεχνης. Αυτή η τελευταία μέχρι το 1930 προσπάθησε να υπερασπιστεί τον εαυτό της από την αντιποίηση της μαζικής κουλτούρας με δυο αντίθετους τρόπους: ακαδημαϊκά, ή μια προσπάθεια να συναγωνιστεί με απομιμήσεις και *avant-garde*, ή με αποχώρηση από τον συναγωνισμό.

Ο ακαδημαϊσμός είναι kitsch για την ελίτ: κίβδηλη έντεχνη κουλτούρα η οποία είναι εξωτερικά το αληθινό πράγμα αλλά στην πραγματικότητα είναι ένα κατευθυνόμενο προϊόν. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η μουσική του Sir Edward Elgar. Στο μέλλον η αληθινή του φύση θα είναι κατανοητή από όλους. Προς το παρόν αναγνωρίζεται για το τι πραγματικά είναι μόνο από τους ανθρώπους της *avant-garde*.

Από την άλλη το *avant-garde* κίνημα αρνείται να ανταγωνιστεί. Δημιούργησε νέο διαχωρισμό της κουλτούρας, στη βάση μιας διανοητικής παρά κοινωνικής ελίτ. «Στην πραγματικότητα, η υψηλή κουλτούρα της εποχής μας είναι σε μεγάλο βαθμό ταυτόσημη με το *avant-garde*» μας λέει ο Macdonald, θεωρεί πως η προσπάθεια ήταν επιτυχής και φέρνει ως παράδειγμα τον Stravinsky. Το κίνημα αυτό (1890-1930) έγινε κατορθωτό όταν οι αστικές αξίες αμφισβητήθηκαν πολιτισμικά και πολιτικά. Την δεκαετία του '30 τα δύο ρεύματα ανακατεύτηκαν σύντομα για να βυθιστούν μαζί στο τέλος της.

Η μαζική κουλτούρα λοιπόν παίρνει το χρώμα και των δύο παραλλαγών της παλιάς έντεχνης. Υπάρχει μια «αργή ανάδυση μιας χλιαρής κουλτούρας της μεσαιάς τάξης που

απειλεί να ενσωματώσει τα πάντα» και παράγει το πιο αντιαισθητικό απ' όλα: το εξεζητημένο κιτς. Η τόσο κακή ποιότητα και ταυτόχρονα η τόσο εντυπωσιακή ποσότητα προσεγγίζονται και από την πλευρά του καταμερισμού της εργασίας ο οποίος μεγαλώνει όσο προχωράει η τεχνολογία με αποτέλεσμα να αποξενώνονται οι εργάτες της τέχνης από το έργο τους όσο και οι βιομηχανικοί εργάτες.

Ο Macdonald διαφωνεί και με τη συντηρητική και με τη μαρξιστική θεώρηση. Οι πρώτοι βλέπουν τη μαζική κουλτούρα σαν να είναι μια έκφραση του λαού και οι δεύτεροι σαν να μπορούσε να είναι μια έκφραση του λαού, όπως η φολκλορική κουλτούρα, ενώ στην πραγματικότητα είναι μια έκφραση των μαζών, ένα πολύ διαφορετικό πράγμα:

«Υπάρχουν θεωρητικοί λόγοι γιατί η Μαζική Κουλτούρα δεν έχει και δεν πρόκειται ποτέ να έχει κάποια αξία. Θεωρώ αξίωμα ότι ο πολιτισμός μπορεί να παραχθεί μόνον από και μόνον για ανθρώπινα όντα. Όσο όμως οι άνθρωποι οργανώνονται (μάλλον, αποδιοργανώνονται) σε μάζες, χάνουν την ανθρώπινη ταυτότητα και ποιότητά τους. Διότι οι μάζες είναι στον ιστορικό χρόνο, ότι είναι ένα πλήθος στο χώρο: ένα μεγάλο σύνολο ανθρώπων ανίκανων να εκφραστούν ως ανθρώπινες υπάρξεις γιατί σχετίζονται μεταξύ τους όχι σαν άτομα, ούτε σαν μέλη μιας κοινότητας – στην πραγματικότητα, δεν σχετίζονται μεταξύ τους καθόλου- παρά μόνον με κάτι απόμακρο, αφηρημένο, απάνθρωπο: έναν ποδοσφαιρικό αγώνα ή ένα ξεπούλημα καταστήματος στην περίπτωση του πλήθους, ένα σύστημα βιομηχανικής παραγωγής, ένα κόμμα ή μια πολιτεία στην περίπτωση της μάζας. Ο μαζικός άνθρωπος είναι ένα άτομο μοναχικό, ομοιόμορφο με και αδιαφοροποίητο από χιλιάδες και εκατομμύρια άλλα άτομα που διαμορφώνουν 'το μοναχικό πλήθος', όπως ορθά αποκαλεί ο David Riesman την Αμερικανική κοινωνία. Ένας λαός όμως αποτελεί μια κοινότητα, δηλαδή μια ομάδα ατόμων που συνδέονται μεταξύ τους με κοινά συμφέροντα, έργο, παραδόσεις, αξίες και συναισθήματα. Κάτι σαν οικογένεια, το κάθε μέλος της οποίας έχει μια ξεχωριστή θέση και λειτουργία ως άτομο ενώ ταυτόχρονα μοιράζεται τα συμφέροντα της ομάδας (τον οικογενειακό προϋπολογισμό), τα συναισθήματα (τους οικογενειακούς καυγάδες) και τον πολιτισμό (τα ενδο-οικογενειακά αστεία). Η κλίμακα είναι αρκετά μικρή ώστε να 'κάνει διαφορά' το τι κάνει το άτομο, η πρώτη προϋπόθεση για την ανθρώπινη ενάντια στη μαζική ύπαρξη. Είναι αμέσως πιο σημαντικό ως προσωπικότητα από ότι στη μαζική κοινωνία και ταυτόχρονα πιο γερά ενσωματωμένο μέσα στην κοινότητα, με τη δημιουργικότητά του να τρέφεται από ένα πλούσιο συνδυασμό ατομικότητας και κοινωνικότητας/ κοινοκτημοσύνης (communalism). (Οι διάσημες ελίτ του παρελθόντος που υπήρξαν φορείς πολιτισμού αποτελούσαν τέτοιου είδους κοινότητες). Αντίθετα, μια μαζική κοινωνία, όπως ένα πλήθος, είναι τόσο αδιαφοροποίητη και τόσο χαλαρά διαρθρωμένη, που τα άτομά της όσον αφορά τις ανθρώπινες αξίες, τείνουν να εναρμονίζονται σύμφωνα με έναν κοινό παρονομαστή. Η ηθική της ξεπέφτει σε αυτή των πιο κτηνωδών και πιο πρωτόγονων μελών της, το γούστο της σε αυτό των λιγότερο ευαίσθητων και των πιο αδαών. Και επιπλέον, η κλίμακα είναι απλά πάρα πολύ μεγάλη, αφού υπάρχουν απλά πάρα πολλοί άνθρωποι» (Macdonald 1957, 69-70).

Ο Macdonald δεν συμφωνεί ούτε με τη συντηρητική πρόταση για ένα αριστοκρατικό έλεγχο των μαζών ούτε με τη Μαρξιστική για μια δημοκρατική αταξική κουλτούρα, αφού όλες οι μεγάλες κουλτούρες του παρελθόντος ήταν ελίτ κουλτούρες «με την πιθανή (και

σημαντική) εξαίρεση της Αθήνας του Περικλή». Το μόνο πρακτικό πράγμα για εκείνον θα ήταν η αναβίωση της πολιτιστικής ελίτ που δημιούργησε η *avant-garde*. Όμως οι διανοούμενοι είναι σκορπισμένοι και απομονωμένοι, η *avant-garde* πεθαίνει και από εσωτερικές αιτίες και από τον ανταγωνισμό της μαζικής κουλτούρας, η δε ομοιογενοποίηση της έντεχνης με την λαϊκή είναι τόσο προχωρημένη ώστε φαίνεται απίθανο να υπάρξει «ένα πετυχημένο αντικίνημα». Από την άλλη δεν υπάρχει μια λογική πιθανότητα για άνοδο του επιπέδου της μαζικής κουλτούρας. «Θα είμαστε τυχεροί αν δεν γίνει χειρότερη» μας προειδοποιεί, αφού «οι άρχοντες του κιτς» υποτιμούν την πνευματική ηλικία του κοινού, οι διανοούμενοι φέρονται υπεροπτικά και σνομπάρουν να εργαστούν για τα μαζικά μέσα, το κοινό είναι παθητικό και δεν απαιτεί καλύτερα προϊόντα. Η μόνη φορά που η μαζική κουλτούρα ήταν καλή ήταν στην αρχή της πριν «σκληρύνει η φόρμουλα, πριν εισέλθουν τα παιδιά με τα λεφτά, οι ειδικοί της αποδοτικότητας και οι αναλυτές των αντιδράσεων του κοινού». Τώρα οι άνθρωποι είναι παγιδευμένοι σ' έναν αμείλικτο μηχανισμό, το μέλλον της λόγιας κουλτούρας είναι σκοτεινό και κείνο της μαζικής ακόμη σκοτεινότερο.

## Gilbert Seldes

Απέναντι στον πεσιμισμό του Macdonald ο Gilbert Seldes ορθώνει την αισιοδοξία των φιλελεύθερων που καταφάσκουν στο σύστημα, θεωρούν υπερβολική την κριτική εκ μέρους των αριστοκρατών και των μαρξιστών και πιστεύουν πως παρόλο που υπάρχουν αρνητικά σημεία, αυτά μπορούν να διορθωθούν. Ο Seldes ενδιαφέρεται για τα πρακτικά αποτελέσματα των λαϊκών τεχνών παρά για τις θεωρίες για την καταγωγή τους. Υποστηρίζει πως οι περισσότερες θεωρίες πάνω στο θέμα είναι προεκτάσεις πολιτικών επιχειρημάτων και πως υπάρχει η τάση να προσεγγίζεται «το χαμηλότερο άκρο της σκάλας των αξιών» των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας και να αποκλείεται το εξαιρετικό το οποίο «είναι προφητικό ενός μεγαλείου». Το αποτέλεσμα είναι οι λαϊκές τέχνες όχι μόνο να μεταφέρουν μια επίπεδη και περιορισμένη εικόνα της ζωής αλλά να ενθαρρύνουν τον κόσμο να περιορίσει την κλίμακα των συναισθημάτων και των ενδιαφερόντων του. Οι λαϊκές τέχνες στις καπιταλιστικές κοινωνίες αντανακλούν την ηθική, τις πρακτικές και τη μυθολογία του καπιταλισμού. Στην Αμερική όμως δεν αντανακλούν την ηθική και τα ιδανικά της δημοκρατίας. Η αποτυχία τους αυτή δεν οφείλεται στις ίδιες αλλά στη χαμηλή αξία που τους αποδίδουν οι εκμεταλλευτές της οι οποίοι είναι πρόθυμοι να παρέχουν διασκέδαση σε μια «μαζική μειοψηφία», αναμασώντας το ίδιο χαμηλό επίπεδο συνεχώς. Έτσι, βλέπει χώρο για τη διασκέδαση που αποσπά και περιορίζει, «υπό τον όρο ότι δεν μονοπωλεί τον τομέα, υπό τον όρο ότι ακόμα κι εκείνοι που ενδιαφέρονται για το φτηνότερο είδος απόσπασης εκτίθενται κατά διαστήματα σε άλλους τύπους διασκέδασης».

Ισχυρίζεται πως πρέπει να αποφευχθεί «το βαλτώδες έδαφος της αισθητικής διαμάχης» και να προσηλώσουμε τη σκέψη μας στο τι πραγματικά κάνουν στον κόσμο οι λαϊκές τέχνες –οι οποίες είναι για να διασκεδάζουν και όχι για να παραπλανούν- όχι με τις εξαιρετικές προσπάθειες αλλά με το σύνολο της δουλειάς. Απαιτεί συγκεκριμένες αποδείξεις για συγκεκριμένους κινδύνους και θεωρεί ότι αν αυτοί αποδειχτούν και συνδεθούν με συγκεκριμένες πρακτικές, τότε μπορούμε να εστιάσουμε την προσοχή μας στην ανεπάρκεια του παρόντος κοινωνικού μηχανισμού να τους χειριστεί.



«Εάν αναπαριστούν μια τόσο λανθασμένη άποψη της ζωής που είναι επικίνδυνο για μας, εάν εμποδίζουν την κοινότητα από το να εκθρέψει ώριμους και υπεύθυνους πολίτες, η λειτουργία τους σαν διασκέδαση δεν εκπληρώνεται και το καλό που πράγματι κάνουν πρέπει να ισορροπήσει τις αποτυχίες τους καθώς προσπαθούμε να ανακαλύψουμε εάν μπορούν να αλλάξουν κατεύθυνση χωρίς να χάσουν τη ζωτικότητα και την ελκυστικότητά τους.

Εφόσον οι λαϊκές τέχνες δεν σβήνουν τις μεγάλες τέχνες, η σύγκριση μεταξύ τους είναι άχρηστη. Όταν γίνεται, αξίζει καθώς εξετάζεις τις ποιότητες που αποδίδονται στις μεγάλες τέχνες να δεις εάν κάποιες απ' αυτές εφαρμόζονται στις άλλες. Γενικά θεωρείται ότι οι μεγάλες τέχνες έχουν τις εξής λειτουργίες:

- Δίνουν μορφή και νόημα στη ζωή, η οποία διαφορετικά μπορεί να μοιάζει άμορφη και χωρίς λογική.

- Μας δίνουν μια βαθύτερη κατανόηση των ζώων μας και των ζώων των άλλων.

- Εκφράζουν το πνεύμα μιας εποχής ή του κόσμου.

- Μέσω όλων αυτών των πραγμάτων δημιουργούν μια συγκεκριμένη ενότητα των συναισθημάτων.

- Παρέχουν εκτροπή από τις καθημερινές φροντίδες και ικανοποιούν επιθυμίες ανικανοποίητες στην κοινή μας ζωή.» (Seldes 1957, 75).

Οι μεγάλες τέχνες και οι φολκλορικές ολοκληρώνουν με διαφορετικούς τρόπους μερικούς ή όλους αυτούς τους σκοπούς για πάρα πολλούς ανθρώπους, αντίθετα από τις λαϊκές τέχνες που εκπληρώνουν μόνο την τελευταία. Ωστόσο ο Seldes περιγράφοντας τα διάφορα στοιχεία της Αμερικάνικης κοινωνικής πραγματικότητας και τις ιδέες που κυριαρχούν σ' αυτήν, μας παρουσιάζει τους λόγους για τους οποίους δεν συμφωνεί πως μόνο οι καλές τέχνες αναπαριστούν ό,τι αξίζει να μένει στη ζωή ενός έθνους και για τους οποίους θεωρεί πως οι λαϊκές τέχνες έχουν και άλλες χρήσιμες λειτουργίες εκτός απ' την κοινώς αποδεκτή. Παρά τις προφανείς τους διαφορές, φολκλορικές και λαϊκές τέχνες έχουν πολλά κοινά. Είναι ευκολοκατανόητες, ρομαντικές, πατριωτικές, συμβατικής ηθικής και αγαπιούνται πολύ από κείνους που είναι καχύποπτοι με τις μεγάλες τέχνες. Οι λαϊκοί καλλιτέχνες μπορούν να είναι σοβαροί, τετριμμένοι, ιδιοφυείς, ταλαντούχοι, παγκόσμιοι ή παρωχημένοι αλλά έχουν ως κοινό προτέρημα την ικανότητα να επικοινωνούν άμεσα με τον καθένα.

Διαφωνεί με τον MacDonald γιατί δεν αφήνει χώρο για μια διευθέτηση στη βιομηχανία της διασκέδασης θεωρώντας την τυπικά καπιταλιστική και αμετάβλητη. Στην ανάλυση του Seldes εξέχον πρόβλημα είναι η απομάκρυνση των διανοούμενων και των καλλιτεχνών από τον λαό, όχι με ευθύνη του τελευταίου. Οι λαϊκές τέχνες ανησυχούσαν πάντοτε τους ηθικολόγους και τους ωραιολάτρες. Οι πουριτανοί περιφρονούν τις απολαύσεις γιατί δεν συνεισφέρουν στη δόξα του Θεού, οι ωραιολάτρες περιφρονούν τις λαϊκές τέχνες γιατί είναι εκχυδαϊσμένη παρωδία του σπουδαίου. Ο διανοούμενος έχει εκφράσει και τις δυο αυτές τάσεις με αποτέλεσμα ένα χάσμα να τον χωρίζει από τον λαό. Η επιρροή των ταξιδεμένων στην Ευρώπη λογοτεχνών ήταν μικρή στην εθνική κουλτούρα. Παρόλο που συνεισέφεραν σε ραφινάρισμα των τρόπων, δεν έσωσαν τη χώρα από τον υλισμό και προφανώς βοήθησαν να δημιουργηθεί ο «αντιδιανοούμενος υπερπατριώτης που κυριάρχησε στα τέλη της δεκαετίας του '40». Απεδείχθησαν ανίκανοι να βοηθήσουν ή να οδηγήσουν ή να παρηγορήσουν. Το ίδιο ισχύει και για τους καλλιτέχνες που περιφρονούν

την κοινή ζωή και κατηγορούν το λαό για μια «ασυνείδητη καχυποψία απέναντι στις δημιουργικές τέχνες». Επιπλέον μια άλλη παράδοση καθιερώθηκε στην Αμερική: η διανοητική ζωή της κοινότητας έγινε υπόθεση των γυναικών. Οι άνδρες άφησαν τις τέχνες στις γυναίκες και οι καλλιτέχνες απευθύνθηκαν κυρίως σ' αυτές. Ο Seldes δεν δέχεται ούτε τη γνώμη του Bertrand Russell για την κυριαρχία της επιστήμης και το χαμηλό επίπεδο της φιλοσοφίας και της τέχνης τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ούτε εκείνη του Ernest Hemingway για την σημαντικότητα όσων ασκούν τις τέχνες. Η ψυχή του ανθρώπου εκδηλώνεται κατ' αυτόν επίσης «στη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας και σε ένα δασμολογικό λογαριασμό, στο τραγούδι του χαμάλη και στο γέλιο του κλόουν στο τσίρκο».

Διαφωνεί επίσης με τον MacDonald για «τη σκοτεινή διάγνωση των προβληματικών καταστάσεων των καλύτερων καλλιτεχνών που είναι εξαναγκασμένοι να συμβιβαστούν με τους κατώτερους τους». Για τον Seldes η θεωρία ότι ο καλλιτέχνης έγινε σεβαστός από τους Αμερικανούς γιατί αποκάλυψε την κενότητα της ζωής τους, είναι η μισή αλήθεια. Η άλλη μισή είναι ότι είχε πολύ λίγα να δώσει, λίγα σχετικά με την εποχή τους και την κατάσταση στον κόσμο. Η προοπτική ενός μακρύ διαχωρισμού μεταξύ του καλλιτέχνη και των ανθρώπων είναι χρήσιμη για να καταλάβουμε την παρούσα σχέση μεταξύ τους. Ο «δυσνόητος» καλλιτέχνης του παρελθόντος έδωσε τη θέση του στον καλλιτέχνη που δεν ενδιαφέρεται πια αν είναι κατανοητός ή όχι, αφού δεν προσπαθεί να επικοινωνήσει με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Παραθέτει τη ρήση του Ortega y Gasset : «Όλη η μοντέρνα τέχνη είναι μη δημοφιλής και είναι έτσι όχι τυχαία και ευκαιριακά, αλλά ουσιαστικά και μοιραία». Το λαϊκό γούστο απαιτούσε πάντα αναγνωρίσιμα αντικείμενα στους πίνακες, μελωδίες που μπορούν να σιγοτραγουδηθούν, σειρά των λέξεων που είναι εύκολο να ακολουθηθεί και οι μεγάλοι αριστοτέχνες των καιρών μας «όπως ο Stendhal, κλείνουν ραντεβού με τους επιγόνους», δεν είναι πρόθυμοι να ικανοποιήσουν αυτές τις απαιτήσεις ούτε να είναι ρομαντικοί ή συναισθηματικοί ή ιδιαίτερα ηθικοί.

Μοιράζεται ωστόσο κάποιες από τις επικριτικές θέσεις του MacDonald, όμως η θέασή του είναι πρακτική, από τη μέσα πλευρά του συστήματος, δεν εκπλήσσεται από τα αρνητικά, τα θεωρεί φυσικό επακόλουθο και μπορεί να τα εξηγήσει: η αποξένωση των καλλιτεχνών από το κοινό είχε σαν αποτέλεσμα μια επιτυχημένη επίθεση εναντίον του έξυπνου ανθρώπου. Οι κατασκευαστές της εμπορικής διασκέδασης κάνανε καλά τη δουλειά τους και το κοινό περιφρονεί τον σκεπτόμενο άνθρωπο και γενικά όποιον έχει ξεφύγει από τη μόλυνση της μαζικής σκέψης. Η τάση αυτή εμφανίζεται σαν επίθεση στην εκπαίδευση και τους δασκάλους, όμως η επίθεση αυτή είναι ένα μέσο αναχρονισμού που ενώ κολακεύει τα θύματα του εκπαιδευτικού συστήματος, όσους δεν κατάφεραν να επωφεληθούν απ' αυτό, αμφισβητεί τη βασική υπόθεση του πολιτικού συστήματος. Η ανάγκη να περάσει το εμπορικό μήνυμα για τον επιτυχημένο τρόπο ζωής -χωρίς ποτέ να ζητηθεί μια απόδειξη- είναι που ευθύνεται για την υποτίμηση της νοημοσύνης. Επιπλέον η πίεση των διαφημιστών έχει συγκεκριμένη κατεύθυνση. Συμφωνεί με τον Harry Overstreet ότι: «Από την πλευρά των διαφημιστών δεν είναι καλή επιλογή να ενεργείς σε προγράμματα που εγείρουν βασικά ζητήματα γύρω από την οικονομική δομή μέσα στην οποία η διαφήμιση λειτουργεί». Το ραδιόφωνο που παίζει στους ρυθμούς της ζωής έχει σκοπό να κάνει τον κόσμο πιο ευκολοληπτό. Το πετυχαίνει όχι μόνο με την ποιότητα της διασκέδασης αλλά και με τη μαζικότητα. Ότι δεν μπορεί να θέλξει ο ένας σταθμός, μπορεί ο άλλος. Η μονιμότητα των ραδιοφωνικών τύπων, τα δημοφιλή προγράμματα δεν αλλάζουν σε υλικό και τεχνικές. Δοξάζοντας το παρελθόν υπονοούν ότι το μέλλον βασιίζεται

όχι στο παρόν αλλά στο παρελθόν. «Το ίδιο πράγμα αλλά περισσότερο απ' αυτό». Χωρίς να απαιτείται προσπάθεια, σκέψη ή δράση ο στόχος επιτυγχάνεται. Η «μηχανική της συναίνεσης» αναπτύχθηκε εξαιρετικά γιατί όχι μόνο παρακινεί σε μια διάθεση φιλικότητας αλλά σκεπάζει και πνίγει όλες εκείνες τις δυνάμεις που συγκρούονται με τη δημιουργία του άδειου μυαλού. Ερχόμαστε έτσι αντιμέτωποι με το πρόβλημα του εάν μπορούμε να παρέχουμε μια εντελώς ελεύθερη αγορά στη διασκέδαση, ιδιαίτερα σε κείνες τις διασκεδάσεις που είναι επίσης μέσα επικοινωνίας. Στον αισιόδοξο κόσμο του Gilbert Seldes υπάρχει λύση. Η εναλλακτική στην ελεύθερη αγορά είναι κάποιο είδος επίσημου ελέγχου. Παρόλο που στην αγορά η ισχύς συγκεντρώνεται σε λίγα χέρια, η ευκαιρία για ατομική δράση παραμένει. Το BBC είναι ένα παράδειγμα ραδιοφώνου στον καπιταλισμό, όπου δίνει πολύ απ' ότι θέλει ο ακροατής αλλά του δίνει και την ευκαιρία να θέλει άλλα πράγματα.

## Herbert Gans

Αν ο Seldes είναι ο τυπικός υπερασπιστής της λαϊκής κουλτούρας, ο Herbert Gans άσκησε την πιο συγκροτημένη και ολοκληρωμένη υπεράσπισή της από τα συνεχή χτυπήματα που δεχόταν απ' όλες τις πλευρές. Συνδέει άμεσα τη λαϊκή κουλτούρα με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας σε μια φιλελεύθερη και πλουραλιστική άποψη που βλέπει τον καταναλωτισμό σαν αποτέλεσμα προσωπικών επιλογών. Υποστήριξε ότι η άποψη των κριτικών θεωρητικών ήταν εμπειρικά λανθασμένη, η κατανόηση του κόσμου από τους πολίτες σχηματίζεται μέσω της δικιάς τους τοπικής κουλτούρας και κοινωνικής εμπειρίας παρά από την μαζική κουλτούρα, ότι η έντεχνη κουλτούρα δεν κινδυνεύει από τη λαϊκή και διαφέρουν μεταξύ τους όχι κατά φύση αλλά κατά βαθμό. Είναι καλύτερα να αναγνωρίσουμε μια πολλαπλότητα από «κουλτούρες γούστου» παρά μια ιεραρχία από υψηλές και χαμηλές κουλτούρες. Για την ανάλυσή του αντλεί από την θετικιστική κοινωνιολογία και ως εκ τούτου δίνει σημασία στην εμπειρική έρευνα και στους υλικούς περιορισμούς στην έκφραση των καταναλωτικών γούστων αν και ενδιαφέρεται λιγότερο για τις συνέπειες της συμβολικής τους χρήσης σαν σημάδια κοινωνικού κύρους. Θεωρεί δεδομένη την μικρή επιρροή της κουλτούρας και ζητάει να καθοριστεί σε ποιο βαθμό η λαϊκή κουλτούρα προκαλεί ή ενθαρρύνει τη δημόσια υποστήριξη των κακών της κοινωνίας και εάν οι άνθρωποι θα ήταν περισσότερο πρόθυμοι να τα πολεμήσουν αν η λαϊκή κουλτούρα καταργούνταν ή μεταβαλλόταν.

Εστιάζει την κριτική του στις κοινωνικές ρυθμίσεις με των οποίων τις επιρροές πολλές ομάδες αποκλείονται από πρόσβαση στην κουλτούρα που αξιολογείται σαν υψηλή. Θεωρεί τις προτιμήσεις κάθε κοινωνικής ομάδας ίσης αξίας με τις άλλες και αντιμετωπίζει τη διαμάχη για τη μαζική κουλτούρα με γνώμονα τις αξίες της ισότητας.

«Η αποκαλούμενη κριτική της μαζικής κουλτούρας είναι σημαντική γιατί αφορά πολλά περισσότερα από τα κέρδη των μέσων και τα αγαθά των καταναλωτών. Έχει να κάνει με τη φύση της καλής ζωής και γι αυτό με το σκοπό της ζωής γενικά, ειδικά έξω από το ρόλο μας ως εργαζόμενοι. Έχει επίσης να κάνει με την κουλτούρα και τίνος η κουλτούρα πρέπει να κυριαρχήσει στην κοινωνία και να την αντιπροσωπεύσει ως κοινωνική ή εθνική κουλτούρα στον ανταγωνισμό μεταξύ σύγχρονων κοινωνιών και των ιστορικών εγγραφών των πολιτισμών. Σαν τέτοια η κριτική της μαζικής κουλτούρας είναι μια επίθεση του ενός στοιχείου της κοινωνίας εναντίον του άλλου:

οι πολιτισμένοι εναντίον των απολίτιστων, οι μορφωμένοι εναντίον των αμόρφωτων, οι μυημένοι εναντίον των αμύητων κ.ο.κ. Σε κάθε περίπτωση οι πρώτοι κριτικάρουν τους δεύτερους ότι δεν ζουν το δικό τους επίπεδο της καλής ζωής.» (Gans 1974, 3-4).

Ο Gans συνδυάζει την εμφάνιση ή την κάθε φορά ενδυνάμωση της κριτικής με τη θέση των διανοουμένων στην κοινωνία. Παρατηρεί ότι κάθε φορά που οι διανοούμενοι χάνουν δύναμη και κύρος εμφανίζεται η κριτική της μαζικής κουλτούρας, ενώ η εστίαση της κριτικής σε διάφορα θέματα, η αλλαγή έμφασης δεν σήμαινε αλλαγή στην κριτική αυτή καθ' αυτή, αλλά μάλλον ότι οι κριτικοί επέλεγαν να επιτεθούν σ' ότι κάθε φορά φαινόταν πιο επικίνδυνο χωρίς να στηρίζουν την κριτική τους σε αποδεικτικά στοιχεία. Επιθεωρεί και ταξινομεί τις κριτικές της μαζικής κουλτούρας δίνοντας έμφαση σε 4 κυρίαρχα θέματα τα οποία θεωρεί ότι δεν στηρίζονται επαρκώς σε εμπειρική έρευνα και απόδειξη:

Πρώτον, ο αρνητικός χαρακτήρας της δημιουργίας της δημοφιλούς κουλτούρας. Υποστηρίζεται πως είναι ένα μαζικά παραγόμενο προϊόν από επιχειρηματίες που έχουν μοναδικό σκοπό το κέρδος από ένα κοινό που πληρώνει για την ευχαρίστησή του. Η κριτική εστιάζει σε 3 σχετικές κατηγορίες: η μαζική κουλτούρα είναι βιομηχανικά οργανωμένη για κέρδος, για να το πετύχει αυτό δημιουργεί ένα ομογενοποιημένο και τυποποιημένο προϊόν που έλκει τις μάζες και τέλος απαιτεί μια διαδικασία κατά την οποία η βιομηχανία μεταμορφώνει τον δημιουργό σ' έναν εργάτη μαζικής γραμμής παραγωγής απαιτώντας απ' αυτόν να εγκαταλείψει την προσωπική έκφραση των ικανοτήτων και αξιών του (Löwenthal, Dwight MacDonald). Υπονοούμενη σ' αυτές τις κατηγορίες είναι μια σύγκριση με την ανώτερη κουλτούρα. Ο Gans θεωρεί ότι όπως στη λαϊκή έτσι και στην έντεχνη κουλτούρα, ιδιαίτερα όταν δεν υπάρχει υποστήριξη από την κυβέρνηση ή από πλούσιους πάτρωνες, γίνεται προσπάθεια για αύξηση του κοινού. Πράγματι πιέσεις για να παραπλανηθεί το κοινό και για γρήγορη και αποτελεσματική δράση σε σχέση με τους ανταγωνιστές είναι περισσότερο έντονες σε φίρμες της έντεχνης κουλτούρας δεδομένου ότι το κοινό είναι σαφώς μικρότερο και άρα πιο σκληρός ο αγώνας για την άντληση πόρων.

Μια σημαντική διαφορά μεταξύ λαϊκής και έντεχνης είναι το μέγεθος και η ετερογένεια του κοινού. Παρόλο που το κοινό της ανώτερης κουλτούρας υπερηφανεύεται για την ιδιαιτερότητα του γούστου του, είναι στην πραγματικότητα πιο ομογενοποιημένο από το κοινό της λαϊκής το οποίο λόγω του μεγέθους του είναι και ετερογενές. Εξαιτίας αυτού του μεγέθους η λαϊκή κουλτούρα παράγεται μαζικά, αλλά το ίδιο ισχύει και για πολλά από τα προϊόντα της ανώτερης κουλτούρας.

Προκειμένου να παραχθούν αρκετά φθηνά προϊόντα οι δημιουργοί εστιάζουν σε περιεχόμενο που μπορεί να έχει σημασία σε όσο γίνεται περισσότερους ανθρώπους. Η λαϊκή κουλτούρα είναι περισσότερο τυποποιημένη, κάνοντας περισσότερη χρήση συνταγών, στερεοτυπικών χαρακτήρων και σχεδίων αν και η έντεχνη δεν είναι απελευθερωμένη από την τυποποίηση. Οι διαφορές μέσα σ' ένα δοσμένο είδος δεν είναι λιγότερες στη λαϊκή απ' ότι στην έντεχνη κουλτούρα. Επιπροσθέτως τυπικές και ουσιαστικές διαφορές αφθονούν στη λαϊκή τέχνη, αν και είναι λιγότερο ορατές απ' ότι στην έντεχνη, όπου συζητούνται από κριτικούς και ταξινομούνται σε σχολές από ακαδημαϊκούς. Οι διαφορετικές σχολές στην έντεχνη είναι ισοδύναμες στις διαφορετικές φόρμουλες της λαϊκής, αφού και οι δύο αντιπροσωπεύουν ευρέως αποδεκτές λύσεις σε δοσμένο δημιουργικό πρόβλημα. Μια προσεκτική συγκριτική σπουδή θα ήταν απαραίτητη για να φανεί εάν πράγματι στην έντεχνη υπάρχει περισσότερη ποικιλία, αυθεντικότητα,

καινοτομία και συνειδητός πειραματισμός. Και οι δύο κουλτούρες ενθαρρύνουν την καινοτομία και τον πειραματισμό, αλλά είναι πιθανό να απορριφθεί ο καινοτόμος αν η καινοτομία του δεν είναι αποδεκτή από το κοινό. Οι πειραματισμοί της έντεχνης που απορρίπτονται από το κοινό κατά τη διάρκεια ζωής του δημιουργού, μπορούν να γίνουν κλασσικοί σε μια άλλη εποχή, ενώ στην περίπτωση της λαϊκής ξεχνιούνται αν δεν είναι αμέσως επιτυχείς. Ακόμα κι έτσι, και στις δύο κουλτούρες η καινοτομία είναι σπάνια, αν και στην έντεχνη γιορτάζεται ενώ στη λαϊκή θεωρείται δεδομένη. Η έντεχνη είναι περισσότερο ανεπηρέαστη από το χρόνο, τα κλασσικά της δημιουργήματα σταθερά αναβιώνουν για ένα σύγχρονο κοινό, αλλά από τα τέλη της δεκαετίας του '60, όταν η νοσταλγία άρχισε να γίνεται επικερδής, τα κλασσικά της λαϊκής αναβιώνουν επίσης, συνήθως σε εκσυγχρονισμένες μορφές.

Μια σειρά από μελέτες έχουν δείξει ότι οι δημιουργοί επικοινωνούν με ένα κοινό, πραγματικό ή φανταστικό, ακόμα και στην έντεχνη, και ότι τα στερεότυπα του μοναχικού δημιουργού της έντεχνης ο οποίος δημιουργεί μόνο για τον εαυτό του, καθώς και των δημιουργών του λαϊκού που καταπιέζουν τις αξίες τους και παρέχουν υπηρεσίες μόνο για το κοινό, είναι λανθασμένα. Πολλοί λαϊκοί δημιουργοί θέλουν να εκφράσουν τις προσωπικές τους αξίες και γούστα, με τον ίδιο τρόπο όπως οι έντεχνοι και θέλουν να είναι ελεύθεροι από τον έλεγχο του κοινού και των εταιρειών. Αντιστρόφως πολλοί έντεχνοι κάνουν συμβιβασμούς μεταξύ των αξιών τους και των αξιών του προτιθέμενου κοινού προκειμένου να αποκομίσουν θετικές αντιδράσεις από τους συναδέλφους και το κοινό. Μερικοί έντεχνοι βάζουν τις δικές τους αξίες πάνω από κείνες του κοινού και δέχονται ως αντάλλαγμα ένα μικρότερο κοινό, ενώ πολλοί λαϊκοί, ιδιαίτερα όσοι είναι υπάλληλοι, πρέπει να παράξουν για ένα μεγάλο κοινό και δεν μπορούν να κάνουν αυτή την ανταλλαγή. (Για τον Gans το αν αυτές οι αντιδράσεις είναι λειτουργίες της κουλτούρας ή της επαγγελματικής θέσης στα πρακτορεία παραγωγής κουλτούρας μένει να ερευνηθεί). Ακόμα κι έτσι, οι λαϊκοί δημιουργοί προσπαθούν να επιβάλλουν το δικό τους γούστο και αξίες στο κοινό και πολλοί βλέπουν τον εαυτό τους σαν λαϊκό εκπαιδευτή που προσπαθεί να βελτιώσει το γούστο του κοινού. Από την άλλη έντεχνοι δημιουργοί που δεν μπορούν να παράξουν για ένα κοινό, αγνοούνται και το έργο τους χάνεται μέσα σε μουσεία, βιβλιοθήκες και ακαδημαϊκές σπουδές.

Ένας κύριος λόγος για τη διαμάχη μεταξύ δημιουργών και παραγωγών έχει να κάνει με την τάξη και τις εκπαιδευτικές διαφορές μεταξύ δημιουργών και κοινού, γεγονός που δεν υφίσταται συχνά στην έντεχνη κουλτούρα. Πολλοί δημιουργοί λαϊκής κουλτούρας έχουν καλύτερη μόρφωση από το κοινό τους και προσπαθούν να επιβάλουν τα γούστα τους αλλά επειδή το προϊόν τους πρέπει να φτάσει σε όσο το δυνατόν πλατύτερο κοινό, οι παραγωγοί τους αποτρέπουν. Επειδή το κοινό είναι ετερογενές η σύγκρουση δημιουργού – παραγωγού έχει να κάνει με το ποιο μέρος του κοινού πρέπει να προσεγγίσουν. Αντίθετα στην έντεχνη όπου το κοινό είναι ομοιογενές, το χάσμα μεταξύ δημιουργού και παραγωγού όπως και κείνο μεταξύ κοινού και παραγωγού είναι μικρότερο, υπάρχει συνήθως το ίδιο κοινωνικοοικονομικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο και ως εκ τούτου μοιράζονται το ίδιο γούστο. Παρ' όλα αυτά κάποια απόσταση μεταξύ δημιουργών και κοινού πρέπει πάντα να υπάρχει, δεδομένου ότι οι πρώτοι βλέπουν την κουλτούρα διαφορετικά από τους δεύτερους. Οι δημιουργοί βλέπουν την κουλτούρα σαν οργανωτική αρχή στη ζωής τους ενώ οι χρήστες την βλέπουν σαν ένα εργαλείο πληροφορίας ή διασκέδασης. Αυτή η διαφορά οδηγεί σε διαφορετική θεώρηση της κουλτούρας η οποία υπάρχει και στη λαϊκή και στην

έντεχνη και είναι ένας πολύ σημαντικότερος παράγοντας αποξένωσης του καλλιτέχνη από το κοινό απ' ό,τι οι διαφορές αξιών και γούστου.

Οι κριτικοί της μαζικής κουλτούρας είναι προσανατολισμένοι προς τον δημιουργό, υποστηρίζουν ότι οι διαφορές θεώρησης δεν πρέπει να υπάρχουν γιατί οι χρήστες πρέπει να δεχθούν τη θέληση των δημιουργών. Η ελευθερία του λαϊκού δημιουργού να αγνοήσει τη θεώρηση των χρηστών δεν είναι τόσο περιορισμένη, και εκείνη των έντεχνων όχι τόσο απεριόριστη όσο πιστεύεται. Οι δημιουργικοί άνθρωποι που είναι επιτυχημένοι είναι γενικά ελεύθεροι να κάνουν αυτό που νομίζουν ως σωστό υπό τον όρο ότι δεν ξεπερνούν τα αποδεκτά όρια και δεν ανταγωνίζονται σημαντικά στοιχεία του κοινού, αλλά αυτή είναι και η περίπτωση του έντεχνου. Φυσικά οι επιτυχημένοι δημιουργοί είναι ελεύθεροι γιατί συνειδητά ή ασυνείδητα έχουν αποδεχτεί τους βασικούς στόχους και πολιτικές της εταιρείας ή θεσμού όπου εργάζονται, και τόσο οι λαϊκοί όσο και οι έντεχνοι νέοι καινοτόμοι αντιμετωπίζουν πολλά εμπόδια μέχρις ότου αποδείξουν πως η καινοτομία τους είναι αποδεκτή. Η ελευθερία των δημιουργών εξαρτάται λιγότερο από το αν είναι έντεχνοι ή λαϊκοί και περισσότερο από το εάν εργάζονται σε ένα ατομικό ή ομαδικό μέσο. Οι μουσικοί αναπόφευκτα εργάζονται και με άλλα μέλη τα οποία συμμετάσχουν στη δημιουργία του τελικού προϊόντος. Στην λαϊκή εξαιτίας της ανομοιογένειας του κοινού υπάρχουν περισσότερες διαμάχες σχετικά με το ποιος τομέας του κοινού πρέπει να προσεγγιστεί, αλλά αυτό είναι λειτουργία του μεγέθους και της ετερογένειας του κοινού. Σε κάθε περίπτωση, η αντίληψη του λαϊκού δημιουργού σαν κάποιο καιροσκόπο που δίνει στο κοινό αυτό που ζητάει «...είναι μια άδικη και εσφαλμένη παράδοση σε ένα εύκολο στερεότυπο».

Δεύτερον, τα αρνητικά αποτελέσματα στην υψηλή κουλτούρα. Εδώ υπάρχουν δύο κατηγορίες: 1) η λαϊκή κουλτούρα δανείζεται περιεχόμενο από την έντεχνη και σαν συνέπεια την νοθεύει και την ταπεινώνει 2) προσφέροντας οικονομικά κίνητρα δελεάζει τους δυναμικούς δημιουργούς της έντεχνης κουλτούρας και έτσι αδυνατίζει την ποιότητά της και μειώνει τα αποθέματα των καλλιτεχνών της. (Van den Haag). Όμως οι αμοιβαίοι δανεισμοί δεν είναι απαραίτητα κακοί. Όταν ένα προϊόν, στυλ ή μέθοδος της έντεχνης χρησιμοποιείται από τη λαϊκή διαφοροποιείται αλλά το ίδιο συμβαίνει και αντιστρόφως. Όταν ένα κομμάτι της έντεχνης δανείζεται, το κοινό της το θεωρεί πλέον διεφθαρμένο γιατί η χρήση του από την λαϊκή μειώνει το κύρος του. Αντίθετα το κοινό της λαϊκής πιθανώς ευχαριστείται όταν η έντεχνη κουλτούρα δανείζεται απ' το λαϊκό. Ο Gans θεωρεί πως για να κατανοηθεί σωστά η κατηγορία της υποτίμησης, κάποιος πρέπει να διακρίνει μεταξύ αποτελεσμάτων πάνω στον δημιουργό και αποτελεσμάτων πάνω στην κουλτούρα σαν σύνολο. Όσον αφορά στο δεύτερο, δεν υπάρχει απόδειξη ότι ο δανεισμός οδηγεί σε υποβάθμιση της έντεχνης κουλτούρας ή της ζωτικότητάς της. Η κατηγορία ότι οι δημιουργοί του έντεχνου δελεάζονται είναι ακριβής αν και μερικοί δημιουργοί της λαϊκής δελεάζονται από το κύρος της έντεχνης. Εξάλλου δεν είναι απαραίτητο οι δημιουργοί που ζούνε από τη λαϊκή να είναι λιγότερο δημιουργικοί στην έντεχνη. Αυτό θα μπορούσε να ευσταθήσει μόνο στην περίπτωση που θα αξιοποιούσαν όλο το χρόνο τους στην έντεχνη. Επιπλέον δεν μπορούν όλοι οι έντεχνοι δημιουργοί να πετύχουν στη λαϊκή. Ακόμα κι έτσι δεδομένου ότι το κοινό του έντεχνου είναι περιορισμένο, οι έντεχνοι δημιουργοί θα αντιμετώπιζαν ακόμα μεγαλύτερο ανταγωνισμό και θα ήταν αναγκασμένοι να κάνουν και άλλες δουλειές για να επιβιώσουν γεγονός που μάλλον θα είχε επιβαρυντικές συνέπειες για την ποιότητα του έντεχνου.

Τελικά, συμπεραίνει ο Gans, η έντεχνη κουλτούρα είναι μια βιομηχανία χαμηλών αμοιβών που χάνει τους εργάτες της από τους λαϊκούς ανταγωνιστές της και ελπίζει ότι οι υπόλοιποι θα αρκεστούν στους χαμηλούς μισθούς και στο υψηλό κύρος. Ωστόσο δεδομένης της επιρροής της υπόλοιπης κοινωνίας τα πνευματικά οφέλη πλέον δεν επαρκούν. Απαιτείται αύξηση των εσόδων της έντεχνης και όχι μείωση της λαϊκής κουλτούρας.

Τρίτον, τα αρνητικά αποτελέσματα στο κοινό της λαϊκής κουλτούρας της οποίας η κατανάλωση είναι συναισθηματικά επιζήμια γιατί παρέχει ψεύτικη ευχαρίστηση και αποκτηνώνει με την έμφαση που δίνει στη βία και στο σεξ, είναι διανοητικά επιζήμια γιατί διδάσκει την επίδειξη και τη φυγή αναχαιτίζοντας την ικανότητα των ανθρώπων να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα και είναι πολιτιστικά επιζήμια εμποδίζοντας τους ανθρώπους να συμμετάσχουν στην έντεχνη κουλτούρα (MacDonald, Van den Haag). Η κατηγορία της επιζήμιας επίδρασης βασίζεται σε 3 υποθέσεις οι οποίες δε στηρίζονται σε υπάρχοντα στοιχεία: ότι η συμπεριφορά για την οποία η λαϊκή κουλτούρα είναι υπεύθυνη είναι υπαρκτή και ευρέως διαδεδομένη, ότι το περιεχόμενο της λαϊκής κουλτούρας περιέχει μοντέλα τέτοιας συμπεριφοράς και ότι για αυτό το λόγο έχει αρνητικά αποτελέσματα.

Δεν υπάρχουν στοιχεία ότι ο ατομισμός, τα ναρκωτικά, η αποκτήνωση, οι τάσεις φυγής οφείλονται στην λαϊκή κουλτούρα. Υπήρχαν πριν την εφεύρεσή της μεγάλοι βαθμοί παθολογίας ανάμεσα στους φτωχούς. Παρόλο που οι φτωχοί χρησιμοποιούν τα ΜΜΕ περισσότερο από τους άλλους ο μεγάλος αριθμός όσων εκτίθενται στην λαϊκή κουλτούρα δεν εμφανίζει τέτοια συμπτώματα. Βέβαια, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το περιεχόμενο της λαϊκής κουλτούρας έχει μερικά από τα χαρακτηριστικά που της αποδίδονται από τους κριτικούς. Όμως πρέπει να καθοριστούν τα αποτελέσματα αυτού του περιεχομένου.

«...τα μέσα δεν έχουν την απλή Παβλόφια επιρροή που τους αποδίδεται και η πρακτική των κριτικών να συμπεραίνουν τα αποτελέσματα από το περιεχόμενο δεν είναι έγκυρη. Μάλλον το περιεχόμενο είναι ένα από τα πολλά ερεθίσματα που επιλέγει το κοινό και στο οποίο ανταποκρίνονται με διάφορους τρόπους – και το οποίο, στην πράξη, βοηθούν να δημιουργηθεί μέσω της ανάδρασης που ασκούν στα μέσα πρώτα απ' όλα.» (Gans 1974, 32).

Για τον Gans η αντίληψη του κοινού ως μάζα είναι λανθασμένη. Δεν πρόκειται για απομονωμένα άτομα που αποδέχονται δουλικά ότι τους προσφέρουν τα μέσα αλλά για ζευγάρια, φίλους, οικογένειες που χρησιμοποιούν τα μέσα αν το περιεχόμενό τους είναι σχετικό με τα ενδιαφέροντά τους. Επιπλέον το κοινό δίνει πολύ λιγότερη προσοχή και επηρεάζεται πολύ λιγότερο απ' ότι θεωρούν οι κριτικοί. Οι πράξεις και στάσεις των γονέων και των φίλων επηρεάζουν πολύ περισσότερο. Τελικά το περιεχόμενο επιλέγεται και για αυτό η κυρίαρχη επιρροή των μέσων είναι να ενδυναμώνουν ήδη υπάρχουσες συμπεριφορές και στάσεις παρά να δημιουργούν καινούργιες. Τα μέσα ενδυναμώνουν την επιθετική συμπεριφορά μόνο για μερικούς ανθρώπους μερικές φορές και η βία οφείλεται κυρίως στην ύπαρξη μειονοτήτων και γενικά στην ετερογένεια της κοινωνίας. Σε μια αντικειμενική μέτρηση του περιεχομένου θα βρούμε πολλά ηθικά μηνύματα, αξίες και αριστοτεχνικές λύσεις σε αδιάλυτα προβλήματα. Ωστόσο η αντικειμενική μέτρηση δεν μετράει τα νοήματα που το κοινό αποδίδει σ' αυτά που ακούει ή διαβάσει και τα οποία νοήματα είναι συχνά διαφορετικά από κείνα των κριτικών. Οι άνθρωποι «χρησιμοποιούν

απλώς τα μέσα για προσωρινή διακοπή από την καθημερινή ζωή και η φαντασία επιτελεί καλύτερα αυτό το έργο απ' ό,τι ο ρεαλισμός.» Ακόμη είναι άγνωστος ο αριθμός των ατόμων που δεν μπορούν να κάνουν τη βασική διάκριση μεταξύ της κατασκευασμένης πίστης της λαϊκής κουλτούρας και της πραγματικότητας της ζωής τους. Επίσης στις διαφημίσεις οι άνθρωποι κρατούν λίγο απ' το περιεχόμενο που βλέπουν και συχνά παρερμηνεύουν πολλά σημεία του νοήματος.

Αναγνωρίζει ότι τα παιδιά και οι αμόρφωτοι, που κάνουν την πιο εκτεταμένη χρήση και που δεν έχουν τις ικανότητες να επιλέγουν, ικανότητες που έρχονται με την ενηλικίωση και τη μόρφωση, πιθανώς επηρεάζονται περισσότερο από τον υπόλοιπο πληθυσμό. Δεν υπάρχουν όμως μόνιμα αποτελέσματα συγκεκριμένων στοιχείων ή τύπων του μηντιακού περιεχομένου. Εξ άλλου οι μελέτες για τα αποτελέσματα των μέσων μετρούν τα συνειδητά και όχι τα ασυνείδητα αποτελέσματα. Επιπλέον ασχολούνται με την άμεση επιρροή συγκεκριμένων τύπων περιεχομένου και όχι με τον τρόπο που τα περιεχόμενα τίθενται ή για τα μέσα καθαυτά.

«Ο Marshal McLuhan υποστηρίζει πως το περιεχόμενο των μέσων είναι λιγότερο σημαντικό από τα ίδια – τα μέσα είναι το μήνυμα –και έχουν μετατρέψει τον κόσμο σε πλανητικό χωριό. Ωστόσο ο McLuhan είναι μόνο εν μέρει ακριβής, η έμφαση της τηλεόρασης στην εικόνα και η υποτίμηση του λόγου και της διανοητικής ανάλυσης μπορεί να αποδοθεί κατά ένα μέρος στην τηλεόραση σαν μέσο, –μια έλλειψη ανάλυσης υπάρχει επίσης και στα έντυπα – και συμβαίνει προφανώς εξ αιτίας της έλλειψης ενδιαφέροντος για ανάλυση εκ μέρους του κοινού παρά εξ αιτίας της φύσης των μέσων.» (Gans 1974 ,41).

Στην προσπάθεια υποστήριξης της ουδετερότητας των μέσων γενικά αναγνωρίζει τη δυσκολία των μελετών που τα κριτικάρουν, αφού η εμφάνιση των μέσων δεν μπορεί να απομονωθεί από πολλές άλλες ταυτόχρονες κοινωνικές αλλαγές, αλλά υπονοεί μεροληπτικότητα επειδή τα μέσα έχουν επισπεύσει το θάνατο της παραδοσιακής κουλτούρας. Από την άλλη επιδίδεται σε μια προσπάθεια ανάδειξης των θετικών αποτελεσμάτων τους. Τονίζει πως έχουν δώσει πολύ περισσότερες πληροφορίες στους ανθρώπους για την κοινωνία τους, περιγράφοντας τόσο μέσω πραγματικότητας όσο και μέσω φαντασίας, τους διαφορετικούς τρόπους ζωής, τα ιδανικά και τις στάσεις που συνυπάρχουν στην κοινωνία. Όχι μόνο ενημέρωσαν τις κοινωνίες για τον πλουραλισμό τους αλλά επειδή σχεδόν πάντα τόνιζαν την κουλτούρα και τις στάσεις της μεσαίας τάξης βοήθησαν στη διάχυση αυτής της κουλτούρας και αύξησαν την πολιτισμική και πολιτική της ισχύ. Παρόλο που η εξασθένηση της κουλτούρας της εργατικής και χαμηλής τάξης μπορεί να εξηγηθεί και από άλλους παράγοντες, τα μέσα έχουν παίξει το ρόλο τους. Το αν τα αποτελέσματα των μέσων είναι περισσότερο ωφέλιμα ή επιζήμια, αξίζει να ερευνηθεί, αλλά ακόμα κι έτσι η ερώτηση είναι άσχετη σήμερα δεδομένου ότι είναι αδύνατο να τα εξαφανίσουμε από τη σημερινή κοινωνία. Η σωστή ερώτηση είναι αν χρειάζεται να βελτιωθούν και πως.

Ο Gans βρίσκει επίσης πως υπάρχει μια σημαντική διαφορά μεταξύ των υποτιθέμενων από τους κριτικούς αποτελεσμάτων και κείνων που ανακαλύπτονται από την εμπειρική έρευνα. Επειδή οι κριτικοί θεωρούν πως το κοινό οφείλει να μοιράζεται τα υψηλά αισθητικά στάνταρ τους προβάλλουν τις αντιδράσεις τους στο κοινό. Η ίδια διαδικασία συμβαίνει και όταν άνθρωποι που προτιμούν τη λαϊκή κουλτούρα έρχονται σε επαφή με



την έντεχνη. Υπάρχει και μια διαφορά στις μεθόδους των επιθέσεων, ενώ η έντεχνη κουλτούρα χρησιμοποιεί κυρίως τα βιβλία και τα λογοτεχνικά περιοδικά, η λαϊκή χρησιμοποιεί την αστυνομία, το κήρυγμα και την πολιτική αρένα, όπλα που είναι πολύ πιο ισχυρά.

Τέλος, το τέταρτο σημείο κριτικής είναι πως υπάρχουν αρνητικά αποτελέσματα στην κοινωνία, η διάχυση της λαϊκής κουλτούρας όχι μόνο κατεβάζει το επίπεδο της πολιτισμικής ποιότητας –ή πολιτισμού- της κοινωνίας, αλλά επίσης ενθαρρύνει τον ολοκληρωτισμό δημιουργώντας ένα παθητικό κοινό ιδιαίτερα ανταποκρινόμενο στις τεχνικές της μαζικής πειθούς που χρησιμοποιούνται από δημαγωγούς και επίδοξους δικτάτορες. Η κριτική περιέχει δύο κατηγορίες : η λαϊκή κουλτούρα χαμηλώνει το επίπεδο του γούστου της κοινωνίας συνολικά, και έτσι βλάπτει την ποιότητα του πολιτισμού. Επίσης επειδή τα μέσα ναρκώνουν και 'ατομοποιούν' τον κόσμο, τον καθιστούν δεκτικό στη μαζική πειθώ που χρησιμοποιούν οι δημαγωγοί για να βλάψουν τη δημοκρατία (Bernard Rosenberg). Μια ευρύτερη παρουσίαση της δεύτερης κατηγορίας γίνεται τόσο από τη νέα αριστερά όσο και από την δεξιά. Όσον αφορά στην πτώση του γούστου, ο Gans κάνει λόγο για μια ποιότητα που τέμνει εγκάρσια.

«Η άποψη ότι η λαϊκή κουλτούρα οδηγεί σε κοινωνική αποδυνάμωση των επιπέδων γούστου βασίζεται σε μια διαστρεβλωμένη σύγκριση, τα καλύτερα στοιχεία του παρελθόντος συγκρίνονται με τα χειρότερα του παρόντος (σ.σ. αναφέρεται στους Lazarsfeld και Merton). Συγγραφείς όπως οι Oswald Spengler και Jose Ortega y Gasset θυμούνται μόνο τους Shakspears και Beethovens της ιστορίας και ξεχνάνε λιγότερο ταλαντούχους που το έργο τους έχει χαθεί ή αγνοηθεί. Ομοίως, ανακαλούν επιλεγμένα είδη παραδοσιακής τέχνης και ξεχνούν πως υπήρχαν άλλα πολύ περισσότερο ωμά ή ακαλαίσθητα απ' οτιδήποτε υπάρχει σήμερα στην λαϊκή κουλτούρα.» (Gans 1974 ,45).

Η άλλη κατηγορία ότι η λαϊκή κουλτούρα οδηγεί στον ολοκληρωτισμό βασίζεται στην υπόθεση ότι μαζί με την αύξουσα συγκέντρωση της κοινωνίας και αυτό που ο Karl Manheim ονομάζει «λειτουργικό ρασιοναλισμό», η οικογένεια και άλλες πρωτογενείς ομάδες που βρίσκονται μεταξύ του ατόμου και του κράτους χάνουν δύναμη, οδηγώντας το άτομο σαν ένα αδύναμο ιδιώτη απέναντι στο κράτος. Οι δημαγωγοί που ελέγχουν τα μέσα μπορούν αξιοποιώντας τις διαφημιστικές τεχνικές να πείσουν τους ανθρώπους να αποδεχθούν τη δικτατορία, όπως συνέβη με τους Hitler και Stalin.

Αυτή την ανάλυση ο Gans τη διασπά στα επιμέρους στοιχεία της: παρόλο που το κράτος μπορεί να ελέγχει τα μέσα για τους σκοπούς του κατά τη γνώμη του είναι αμφίβολο αν η λαϊκή κουλτούρα μπορεί να καταστρέψει μικρούς θεσμούς και άλλες πηγές αντίστασης. Πολλοί οργανισμοί έχουν μεγαλώσει σε αριθμό και δύναμη όχι εξαιτίας των μέσων αλλά εξαιτίας της διεύρυνσης της μεσαίας τάξης η οποία είναι ενεργή σε τέτοιες ομάδες.

Ακόμα κι έτσι η ισχύς του κράτους είναι αυξανόμενη και κάτω από συνθήκες κρίσης είναι πιθανό οι άνθρωποι να δώσουν δύναμη σε κάποιον ισχυρό ηγέτη που υπόσχεται λύση των προβλημάτων και χρησιμοποιεί τη λαϊκή κουλτούρα ως εργαλείο. Όμως κι εδώ ο ρόλος των μέσων δεν είναι διαφορετικός απ' τον παρόντα, δηλαδή ενδυναμώνει υπάρχουσες κοινωνικές τάσεις. Αντίθετα απ' ότι υποστηρίζουν οι κριτικοί, τα μέσα θα μπορούσαν να παίξουν ένα ρόλο οχυρού απέναντι στον ολοκληρωτισμό εφόσον παραμείνουν ελεύθερα από κυριαρχία ή υπερβολική πίεση από πολιτικές ή άλλες ομάδες. Πως μπορεί να γίνει

αυτό; Τα πράγματα είναι σχετικά απλά για τον Gans: επειδή τα μέσα βοηθούν να σχηματιστεί το πολιτιστικό και πολιτικό κλίμα στην κοινωνία είναι περιστοιχισμένα από τέτοιες πιέσεις και προσπάθειες να ελεγχθούν. Αν ελέγχονται από την κυβέρνηση τότε αυτή ενδιαφέρεται περισσότερο να παραμείνει στην εξουσία παρά να προωθήσει την δημοκρατία. Αντίστοιχα οι εμπορικές εταιρίες ενδιαφέρονται για το κέρδος και όχι για τον πολιτικό έλεγχο παρά μόνο στην περίπτωση που το περιεχόμενο γίνεται πολύ κριτικό της ελεύθερης οικονομίας. Σε κάθε περίπτωση υποστηρίζουν τον δημοκρατικό ρόλο μόνο αν αυτός υποστηρίζει τα κέρδη τους. Σε μια δημοκρατική κοινωνία η ιδεατή λύση θα ήταν τα μέσα να οργανωθούν ως μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί που θα παρέμειναν απομονωμένοι από κυβερνητικές, εμπορικές ή άλλες πιέσεις.

Συμπερασματικά λοιπόν για τον Gans η κριτική της μαζικής κουλτούρας δεν στέκει. Όχι μόνο υπάρχουν ομοιότητες στην δημιουργία έντεχνης και λαϊκής κουλτούρας, αλλά η δεύτερη δεν αποτελεί κίνδυνο για την πρώτη ή για τους δημιουργούς της. Η κριτική δεν είναι παρά μια δήλωση αισθητικής μη ικανοποίησης με το περιεχόμενο της λαϊκής κουλτούρας, δικαιολογούμενη από μια λανθασμένη εκτίμηση των αρνητικών αποτελεσμάτων και λάθος κατανόηση των χρήσεων και λειτουργιών της. Είναι μια έκκληση για έναν ιδεατό τρόπο ζωής καθοδηγούμενο από τις ανθρωπιστικές οδηγίες της έντεχνης κουλτούρας που αναδύθηκαν κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού και από τα στάνταρ των διανοουμένων οι οποίοι δίνουν υψηλή αξία στην προσωπική αυτονομία, την ατομική δημιουργικότητα και αρνούνται τους ομαδικούς κανόνες. Αυτά τα στάνταρ συμβάλουν στη δημιουργία της έντεχνης κουλτούρας αλλά αν πρέπει να καθοδηγούν όλους και αν πρέπει να εφαρμόζονται στην κοινωνία είναι ένα ερώτημα. Σε ένα άλλο επίπεδο είναι μια έκκληση για την αποκατάσταση μιας ελιτίστικης τάξης για τους δημιουργούς της έντεχνης, τους λογοτεχνικούς κριτικούς και αρθρογράφους που τους υποστηρίζουν και ένα αριθμό κοινωνικών κριτικών.

Προκειμένου να αναλύσει τις πολιτικές λειτουργίες της κριτικής ο Gans εξερευνά την ιστορία της λαϊκής κουλτούρας και της κριτικής της: Στην προβιομηχανική εποχή οι Ευρωπαϊκές κοινωνίες ήταν μοιρασμένες πολιτισμικά σε έντεχνη και παραδοσιακή κουλτούρα. Η δεύτερη ήταν απομονωμένη και μη ορατή, η πρώτη υποστηριζόμενη από την ελίτ και μονοπωλιακή. Οι οικονομικές και τεχνολογικές αλλαγές έφεραν την αστικοποίηση και τον ελεύθερο χρόνο στους πρώην χωρικούς ώστε να γίνουν καταναλωτές μιας εμπορικής λαϊκής κουλτούρας η οποία τελικά κατέστρεψε τη μονοπωλιακή θέση της έντεχνης. Η αποδυνάμωση των αριστοκρατών ανάγκασε τους δημιουργούς της έντεχνης να ανταγωνισθούν την λαϊκή κουλτούρα στην 'πολιτισμική αγορά'. Η εξέλιξη αυτή δεν άρεσε στους έντεχνους δημιουργούς οι οποίοι δεν εκτίμησαν την ελευθερία που τους δόθηκε, αρνήθηκαν το κοινό και προτίμησαν να δημιουργούν για τον εαυτό τους και τον κύκλο τους. Η λατρεία του καλλιτέχνη σαν ιδιοφυΐα, που αργότερα μετασχηματίστηκε στη ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη, έδωσε στην κουλτούρα την αίγλη που έχασε όταν έπαψε να συνδέεται με την αριστοκρατία.

Οι δημιουργοί αντιμετώπισαν ραγδαία αλλαγή του κύρους και της ισχύος τους και κάποιοι δραστική καθοδική κοινωνική κινητικότητα. Οι μεν πάτρωνές τους ανέπτυξαν αντιδραστικά πολιτικά και κοινωνικά κινήματα, οι δε καλλιτέχνες και διανοούμενοι παρήγαγαν μια ιδεολογία της «έμμεσης προσβολής» που εκφράστηκε όχι μόνο σε νουβέλες και άλλα περιεχόμενα που θρηνούσαν το πέρασμα της παλαιάς τάξης αλλά και στο σχηματισμό της κριτικής της λαϊκής κουλτούρας.

Από τη στιγμή που αυτά συνέβησαν στην Ευρώπη και οι κριτικοί ήταν επίσης ευρωπαίοι ή Αμερικανοί απόγονοι Ευρωπαίων. Η τοπική Αμερικάνικη παραλλαγή δεν αναπτύχθηκε ποτέ διανοητικά και μετασχηματίστηκε σε ένα πολιτικό αντί-μεταναστευτικό κήρυγμα. Οι κριτικοί ήταν από δύο στρατόπεδα : οι συντηρητικοί Jacques Ellul, T.S. Eliot, F.R. Leavis, Jose Ortega y Gasset από τη Ευρώπη και οι Ernest van den Haag, Russel Kirk από την Αμερική. Οι σοσιαλιστές (οι οποίοι αντιπροσωπεύουν μια συγκεκριμένη άποψη μέσα στη Μαρξιστική ιδεολογία ) Adorno, Horkheimer, Lowenthal, Marcuse και Clement Greenberg, Irving Howe, Dwight MacDonald, Bernard Rosenberg, Harold Rosenberg. Η σοσιαλιστική κριτική ήταν με πολλούς τρόπους όμοια με την συντηρητική. Οι σοσιαλιστές διαφοροποιούνταν από τους συντηρητικούς στην ανάλυση των αιτιών του προβλήματος της κουλτούρας. Οι συντηρητικοί εξηγούσαν την λαϊκή κουλτούρα με την ανεπάρκεια του κοινού της, οι σοσιαλιστές θεωρούσαν τη μαζική κοινωνία και τη χρήση του μηχανισμού της αγοράς ένα λάθος που οδήγησε στην καταστροφή της παραδοσιακής κουλτούρας και την αντικατάστασή της από την εμπορική λαϊκή κουλτούρα την οποία ο κόσμος δεν ήθελε αλλά δεν μπορούσε ούτε καν να αντισταθεί. Οι συντηρητικοί επιτέθηκαν στη λαϊκή κουλτούρα επειδή αντιπροσώπευε την πολιτική, οικονομική και πολιτισμική ισχύ των μαζών, οι σοσιαλιστές επειδή απογοητεύτηκαν απ' το γεγονός ότι οι απελευθερωμένες από την προλεταριοποίηση μάζες δεν δέχτηκαν την έντεχνη κουλτούρα. Παρά τις διαφορετικές εξηγήσεις οι δυο ομάδες φοβήθηκαν τη δύναμη της λαϊκής κουλτούρας, αρνήθηκαν το επιθυμητό της πολιτιστικής δημοκρατίας και υπερασπίστηκαν την έντεχνη κουλτούρα ενάντια σ' ότι θεωρούσαν σοβαρό κίνδυνο απ' τη λαϊκή κουλτούρα, τις βιομηχανίες που την παρέχουν και το κοινό της.

Οι ίδιες συνθήκες που οδήγησαν στην ανάπτυξη της κριτικής παρήγαγαν επίσης και τις κύριες προκαταλήψεις της. Η πρώτη είναι η ιστορική πλάνη: μια οπισθοδρομική και απαισιόδοξη άποψη της ιστορικής διαδικασίας η οποία υποθέτει μια πτώση της ποιότητας της ζωής. Κατά τον Gans τέτοιος πεσιμισμός δεν είναι ασυνήθιστος μεταξύ όσων βιώνουν μια καθοδική κοινωνική κινητικότητα. Καθώς η ποιότητα ζωής των αγροτών που αστικοποιήθηκαν χειροτέρευσε στις αρχές της βιομηχανικής κοινωνίας, μια αντίδραση ήταν παραδοσιακή κουλτούρα με περισσότερη βία και κτηνωδία. Η παλαιότερη ήταν λιγότερο κτηνώδης αλλά πολύ απείχε απ' τη νοσταλγική εικόνα που οι κριτικοί υπονοούν. Οι σπουδές ανθρώπων σε μετάβαση απ' την παραδοσιακή στην μοντέρνα κοινωνία δείχνουν ότι πολλές απ' τις κατηγορίες εναντίον της σύγχρονης στην πραγματικότητα εφαρμόζονται στις προβιομηχανικές και πρώιμες βιομηχανικές κοινωνίες. Μόνο στη μοντέρνα βιομηχανική κοινωνία άρχισαν οι κοινοί άνθρωποι να απελευθερώνονται από την καταπίεση, να γίνονται μέλη μιας συμμετέχουσας κοινωνίας, να έχουν γνώμη και αν η κοινωνία είναι δημοκρατική να επηρεάζουν τη μοίρα τους (η ειρωνεία είναι ότι τώρα που οι άνθρωποι μπορούν να συμμετέχουν, η αυξανόμενη πολυπλοκότητα της κοινωνίας ενθαρρύνει την συγκέντρωση των λειτουργιών και της ισχύος, γεγονός που μειώνει την ικανότητα των ατόμων να επηρεάζουν την κοινωνία μέσω της συμμετοχής τους.) Επιπλέον χάρη στη διαθεσιμότητα της εκπαίδευσης, οι κανονικοί άνθρωποι μπορούν να σκέφτονται τους εαυτούς τους ως πρόσωπα, να τους αναπτύσσουν και να επιθυμούν τις αξίες της αυτονομίας και προσωπικής δημιουργικότητας. Η λαϊκή κουλτούρα έχει παίξει ένα χρήσιμο ρόλο σ' αυτή τη διαδικασία καθιστώντας ικανούς τους ανθρώπους να γίνουν πρόσωπα, να αναπτύξουν την ταυτότητά τους και να βρουν τρόπους να πετύχουν δημιουργικότητα και αυτοέκφραση. Δεν έχει προκαλέσει αυτές τις αλλαγές, απλώς βοήθησε προκατειλημμένους

ανθρώπους να τις πετύχουν παρέχοντας παραδείγματα και προτείνοντας ιδέες. Οι κριτικοί χλευάζουν τα μέσα επειδή προσφέρουν νόθα ευχαρίστηση και παραπληροφόρηση, αλλά δεν βλέπουν την κουλτούρα από την ίδια πλευρά με το κοινό. Έχουν μικρή κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ζει τη ζωή του ο μέσος άνθρωπος. Για μια νοικοκυρά που θέλει να διακοσμήσει το σπίτι της διαφορετικά από τους γονείς της ή τους γείτονες, τα περιοδικά για το σπίτι περιέχουν όχι μόνο μια νομιμοποίηση της τάσης της αλλά και μια σειρά λύσεων από διάφορα γούστα μέσω των οποίων μπορεί να αναπτύξει το δικό της.

Με την απελευθέρωση από τη φεουδαρχία η πολιτική και κοινωνική ελίτ αντιτάχθηκε στο να παραχωρηθούν στο λαό τα οικονομικά και άλλα προαπαιτούμενα για να συμμετάσχει στην έντεχνη κουλτούρα από το φόβο της απώλειας των δικών της προνομίων. Σήμερα η αντίθεση αυτή είναι μικρή, αλλά οι χρήστες της λαϊκής κουλτούρας περιγράφονται ως προετοιμασμένοι να μη δεχθούν τίποτα άλλο εξαιτίας δεκαετιών μαζικής κουλτούρας. Αυτό όμως είναι μια εμπειρική ερώτηση που δεν έχει αποδειχθεί. Είναι ωστόσο ιστορικό γεγονός πως το περιεχόμενο των μέσων δανείζεται σε κάποιο βαθμό από τις προηγούμενες λαϊκές και παραδοσιακές κουλτούρες. Η σημερινή λαϊκή κουλτούρα είναι τόσο παλιά όσο και η έντεχνη και γι αυτό δεν είναι απλώς το αποτέλεσμα μιας προετοιμασμένης διαδικασίας. Ακόμα κι έτσι, στοιχεία για το κοινωνικοοικονομικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο του κοινού της έντεχνης δείχνουν ότι δεν είναι η λαϊκή κουλτούρα που εμποδίζει τον κόσμο να συμμετέχει στην έντεχνη, αλλά η απουσία του προαπαιτούμενου υπόβαθρου και η έλλειψη ευκαιριών για να αποκτηθεί. Αν περισσότερος κόσμος είχε πρόσβαση σε υψηλότερα εισοδήματα και ποιοτική εκπαίδευση στις θεωρητικές επιστήμες θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην έντεχνη κουλτούρα και τουλάχιστον κάποιοι θα ήταν πρόθυμοι να το κάνουν.

Η ιστορική πλάνη στηρίζει δυο άλλες προκαταλήψεις. Η πρώτη είναι μια περιφρόνηση για τον κανονικό κόσμο και τις αισθητικές του ικανότητες. Θεωρείται ότι τα μέσα ασκούν μια Παβλόφεια επίδραση στο κοινό τους και μπορούν να το πείσουν να δεχτεί οποιαδήποτε ιδέα ή συναίσθημα θέλουν. Η δεύτερη είναι η υπόθεση ότι ολόκληρη η απόδοση της σημερινής έντεχνης κουλτούρας πρέπει να συγκριθεί επιδοκιμαστικά με ότι επιβίωσε από την παλαιά έντεχνη και πρέπει να φτάσει στα σάνταρ αυτού που σήμερα ερμηνεύεται σαν η χρυσή εποχή της έντεχνης κουλτούρας. Τέτοια σύγκριση λησμονεί φυσικά ότι οι περισσότεροι από τους κοινούς ανθρώπους σ' εκείνες τις κοινωνίες ζούσαν στη φτώχεια ή τη σκλαβιά και ότι άμεσα ή έμμεσα συνεισέφεραν στην υποστήριξη μιας ελίτ που μπορούσε με τη σειρά της να υποστηρίξει την ανώτερη κουλτούρα. Εφόσον μια τέτοια σύγκριση κρίνει την ποιότητα της κοινωνίας από την ποιότητα της έντεχνης κουλτούρας της, οι κριτικοί υπονοούν ότι ο κύριος στόχος της κοινωνίας είναι να σιγουρέψει την δημιουργία της καλύτερης δυνατής κουλτούρας, και ότι όλοι οι άλλοι στόχοι, όπως η γενικότερη ευημερία, είναι δευτερεύοντες. Στην ουσία τότε, η κριτική της μαζικής κουλτούρας εξυπηρετεί τον εαυτό της, προσανατολίζεται από τα ενδιαφέροντα μόνο της έντεχνης κουλτούρας και προς την μεγιστοποίηση της ισχύος της και των πηγών της.

Η τελική προκατάληψη έχει να κάνει με το γεγονός ότι κάθε στοιχείο της κουλτούρας αξιολογείται από δύο προοπτικές, εκείνη του δημιουργού και κείνη του χρήστη. Ο πρώτος βλέπει την κουλτούρα σα να υπάρχει για κείνους που τη δημιουργούν, αρνούμενος κάθε προσπάθεια να ικανοποιήσει ένα κοινό. Ο δεύτερος τη βλέπει από τη μεριά του και ρωτάει σε ποιο βαθμό η κουλτούρα συναντά τις επιθυμίες και τις ανάγκες του.

«Η έντεχνη κουλτούρα είναι προσανατολισμένη προς τον δημιουργό (creator-oriented) και η αισθητική της και οι αρχές της κριτικής βασίζονται σ' αυτό τον προσανατολισμό. Η πίστη ότι οι προθέσεις του δημιουργού είναι κρίσιμες και οι αξίες του κοινού άσχετες, λειτουργεί για να προστατέψει τους δημιουργούς από το κοινό, κάνοντας πιο εύκολη τη δημιουργία, αγνοώντας την πραγματικότητα ότι κάθε δημιουργός πρέπει να ανταποκρίνεται σε κάποιο βαθμό σε ένα κοινό.

Οι λαϊκές τέχνες είναι ολοκληρωτικά προσανατολισμένες προς το κοινό (user-oriented) και υπάρχουν για να ικανοποιούν τις αξίες και επιθυμίες του. Αυτός είναι ίσως ο σοβαρότερος λόγος για τον ανταγωνισμό της έντεχνης κουλτούρας προς τη λαϊκή και τον τόνο της κριτικής. Η έντεχνη κουλτούρα χρειάζεται ένα κοινό όσο και η λαϊκή, αλλά φοβάται ότι το κοινό θα απομακρυνθεί προς μια κουλτούρα προσανατολισμένη προς τον χρήστη ή ότι το κοινό θα απαιτήσει να ληφθεί υπ' όψιν στην δημιουργική διαδικασία της έντεχνης κουλτούρας.» (Gans 1974, 62-63).

Σαν αποτέλεσμα, η έντεχνη χρειάζεται να επιτεθεί στην λαϊκή και ειδικότερα στους δανεισμούς της από την έντεχνη γιατί ο δανεισμός μεταμορφώνει το περιεχόμενο σε μια μορφή προσανατολισμένη προς το χρήστη. Επιπλέον η έντεχνη χρειάζεται να σκέφτεται την λαϊκή σαν χαμηλής ποιότητας. Αν η έντεχνη επιμένει στον προσανατολισμό προς το δημιουργό, πρέπει να δείξει ότι μόνο αυτή καθοδηγείται από αισθητικά στάνταρ. Η ειρωνεία είναι ότι προκειμένου να υπερασπιστεί τον προσανατολισμό της απαιτείται κύρος και για να το ισχυριστεί πρέπει να συγκρίνει τον εαυτό της με κάτι χαμηλότερο. Αυτός είναι ένας λόγος που η κριτική της μαζικής κουλτούρας συνεχίζει να υπάρχει.

Με λίγα λόγια αυτή η κριτική είναι μερικώς μια ιδεολογία της υπεράσπισης, κατασκευασμένη να προστατέψει τα πολιτιστικά και πολιτικά προνόμια της έντεχνης κουλτούρας. Όπως κάθε τέτοια ιδεολογία διογκώνει την ισχύ του αντιπάλου της και τις επιζήμιες συνέπειες από την ύπαρξή του. Παρόλα αυτά, το γεγονός ότι η έντεχνη κουλτούρα διατηρεί τη ζωτικότητά της ενόσω η λαϊκή ανθίζει δείχνει ότι οι αμυντικές της διεκδικήσεις δεν είναι τόσο ζωτικές όσο οι κριτικοί πιστεύουν. Επιπλέον είναι ανεπιθύμητες γιατί προσπαθούν να προστατέψουν την έντεχνη κουλτούρα εις βάρος της υπόλοιπης κουλτούρας της κοινωνίας. Σ' αυτή τη διαδικασία υποτίθενται φανταστικοί κίνδυνοι και νόθα κοινωνικά προβλήματα, καθιστώντας αδύνατη την κατανόηση και κατάλληλη αξιολόγηση της λαϊκής κουλτούρας. Ωστόσο οι κίνδυνοι αποδείχθηκαν τόσο πραγματικοί όσο και τα κοινωνικά προβλήματα.

## **Gans και Adorno**

Ο Gans θεωρεί την κουλτούρα σαν ένα δικαίωμα παράλληλο με τα άλλα, το οποίο οι δημόσιοι αντιπρόσωποι έχουν υποχρέωση να παρέχουν μέσω πολιτισμικών θεσμών και ζωντανών ή ηλεκτρονικών μέσων. Κατ' αυτόν τα χαμηλά στρώματα χρειάζονται περισσότερες εκπαιδευτικές ευκαιρίες ώστε να επιθυμούν και να ψάχνουν κάτι πλουσιότερο από τις εμπορικές λαϊκές μορφές τέχνης. Αντίθετα στον Adorno ο συσχετισμός με την μαζική κουλτούρα αποδεικνύει την θυματοποίηση των χαμηλών στρωμάτων από τις πολιτικές και οικονομικές δυνάμεις. Έτσι δύσκολα θα δεχόταν τη θέση του Gans ότι το γούστο είναι ζήτημα επιλογής και ότι ο κόσμος έχει το δικαίωμα στις

μορφές τέχνης που θέλει. Εξάλλου εδώ βρίσκεται και ένα βασικό σημείο διαφοράς των προσεγγίσεων: κατά πόσο η επιλογή είναι πράγματι επιλογή. Αν τα πολιτισμικά προϊόντα είναι πράγματι αδιαφοροποίητα τότε κατά βάθος δεν υφίσταται επιλογή. Τίποτα όμως δεν είναι απόλυτο. Η διαφοροποίηση είναι ζήτημα οπτικής γωνίας, βαθμού ή επιπέδου, εξαρτάται σε ποιο απ' αυτά την αναζητάς. Τότε η μεθοδική ανάλυση είναι απαραίτητη για την εμπέδωση των κατάλληλων διευκρινήσεων: που έγκειται η ομοιότητα και που η διαφορά. Φυσικά αυτό δεν αρκεί. Πρέπει να καθοριστούν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες ισχύει η όποια ομοιότητα ή διαφορά καθώς και οι όροι κυριαρχίας ή ακύρωσης του οποιουδήποτε χαρακτηριστικού. Για τον Adorno δεν έχει καμία σημασία αν μιλάμε για ένα οποιοδήποτε τραγουδάκι ή για ένα μεγαλεπήβολο έργο υψηλής τέχνης από τη στιγμή που αυτό εισέρχεται στο κύκλωμα μαζικής εμπορικής κατανάλωσης. Η ίδια η μουσική υποβιβάζεται σε 'φetiχ' και πλέον η ιδιότητά της ως καταναλωτικό προϊόν είναι αυτή που κυριαρχεί έναντι όλων των υπολοίπων, ιδιότητα που την τοποθετεί σε ράφια δίπλα σε άπειρα όμοια προϊόντα. Σ' αυτή την περίπτωση απόψεις σαν αυτή του Gans και των άλλων πλουραλιστών για περισσότερες εκπαιδευτικές ευκαιρίες στα χαμηλά στρώματα ώστε να αναζητήσουν υψηλότερη τέχνη –άποψη που έμμεσα αποδέχεται τη διάκριση έντεχνο-λαϊκό – μοιάζει περισσότερο με ευχή ή κήρυγμα.

Ωστόσο, είχε φτάσει πλέον μια εποχή που κανείς δεν ήθελε να ακούσει για την αποχαυνωτική επίδραση της μαζικής μουσικής στην κοινωνική συνείδηση, εξέλιξη που «εμποδίζει τους ακροατές να κριτικάρουν τις κοινωνικές πραγματικότητες» (Adorno στο Lewis 1977, 41). Θεωρήθηκε απλώς ότι ο παλιός φόβος των συντηρητικών για την άνοδο των μαζών αντικαταστάθηκε από το θρήνο για την εξημέρωσή τους. Αντίθετα η ιδέα για την προσωπική ελευθερία, πρωτοβουλία και επιλογή –ένα από τα κυρίαρχα ιδεολογήματα του θριαμβεύοντος καπιταλισμού- ήταν αυτό που έγινε ευρέως αποδεκτό όχι μόνο στον οικονομικό τομέα αλλά και στον πολιτισμικό. Πέρα όμως από τη μετατόπιση του κέντρου βάρους, οι συζητήσεις άλλαζαν τροπή ανάλογα με το γενικότερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφωνόταν σε κάθε χώρα.

## David Riesman

Στις Η.Π.Α. παράλληλα με την κριτική της μαζικής κουλτούρας από αριστερούς διανοούμενους προερχόμενους κυρίως από την Ευρώπη, δόθηκε έμφαση στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο το κοινό χρησιμοποιεί τα προϊόντα. Θεωρήθηκε πως η κριτική της μαζικής κουλτούρας ανταποκρίνεται μόνο στην πρώιμη βιομηχανική εποχή και ότι στις μεταπολεμικές συνθήκες γιγάντωσης της μεσαίας τάξης και διάδοσης της κουλτούρας μέσω των ΜΜΕ ήταν απαραίτητη μια αναθεώρηση των απόψεων (Πασχαλίδης 1999, 63-64). Ο David Riesman, δάσκαλος του Gans και πρωτεργάτης αυτής της αναθεωρημένης άποψης, αναγνώρισε ότι «χαρισματικοί Ευρωπαίοι, αριστεροί κριτικοί και διανοούμενοι» συνεισέφεραν με προσεγγίσεις και μερικές φορές με μεθόδους στην μελέτη της δημοφιλούς κουλτούρας. Αυτή η μελέτη όμως στην Αμερική έγινε για των συμφέρον της βιομηχανίας των ΜΜΕ για «να αποδείξει στους διαφημιστές ότι μπορούν να επηρεαστούν οι αγοραστικές συνήθειες και για να κάνει ένα προκαταρκτικό τεστ στα πιο ακριβά προϊόντα της» (Riesman 1957, 408). Κατά συνέπεια από τη γνωστή φόρμουλα του Harold Lasswell- 'ποιος λέει τι σε ποιον και με τι αποτέλεσμα' αυτό που ενδιέφερε ήταν κυρίως το

αποτέλεσμα. Εστιάζοντας στην ευρέως πλέον διαδεδομένη λαϊκή μουσική συμπεραίνει ότι αφού το ίδιο υλικό μπορεί να χρησιμοποιείται από τα ακροατήρια για διαφορετικούς σκοπούς, είναι το κοινό που χειρίζεται το προϊόν (και γι αυτό τον παραγωγό) όχι λιγότερο από το ανάποδο. Η ανάδυση της υποκειμενικότητας είναι εδώ το κυρίαρχο χαρακτηριστικό: αυτό που για κάποιον είναι σκουπίδι, για τον άλλο μπορεί να ανοίγει νέες προοπτικές. Για τον Riesman η θέση ότι η μουσική βιομηχανία είναι ικανή να πλάσει το λαϊκό γούστο και να εξαλείψει την ελεύθερη επιλογή από τους καταναλωτές είναι προβληματική. Κάτι τέτοιο δεν εξηγεί «τη μεγάλη ταλάντευση του μουσικού γούστου» το οποίο η βιομηχανία αγνοεί αναλαμβάνοντας το σχετικό ρίσκο. Βασισμένος σε τέτοιες παρατηρήσεις οδηγείται στην υπόθεση μιας μειοψηφίας και μια πλειοψηφίας κοινού της λαϊκής μουσικής ανάμεσα στις ομάδες των νέων, υπόθεση που αποδείχτηκε παραγωγικότερη. Ενώ δεν κατόρθωσε να απαντήσει στα πιο βασικά προβλήματα της χρήσης της μουσικής για σκοπούς «κοινωνικής ρύθμισης και κοινωνικής διαμαρτυρίας, ή για το ρόλο της μουσικής στην κοινωνικοποίηση των νέων, στο τάραγμα των εφήβων και στο ημέρωμα των μεγάλων» (ό.π. 410), ανέπτυξε μεθόδους για το ξεπέρασμα των μεγάλων εμποδίων που προέκυπταν κατά την έρευνα: η απομόνωση της μουσικής από την επιρροή των άλλων μέσων, η κατανόηση των σχέσεων μεταξύ μουσικών συμβάσεων και των συμβάσεων των ηλικιακών ομάδων, το ξεχώρισμα του ετερογενούς μίγματος στίχων και μουσικής, ερμηνευτή και κομματιού, τραγουδιού και σκηνικού. Προχώρησε σε ποιοτικές και ποσοτικές μετρήσεις, συνέταξε πίνακες δημοφιλίας, μελέτησε τις προτιμήσεις με βάση την τάξη και το έθνος, το φύλο και τις ηλικιακές διαφορές. Ανέλυσε τις αρμονικές προόδους και τις διασκευές προκειμένου να πάρει πειστήρια για το τι μουσικά πρότυπα και συμβάσεις μπορεί να είναι κοινά σε μια ομάδα επιτυχιών. Η εικόνα της νεότητας στη λαϊκή μουσική, μια εικόνα ανεμελιάς, «ατημέλητου ντυσίματος και συμπεριφοράς, ακροβατικής ομιλίας, γλέντια στα μπαρ και 'blues' χωρίς πραγματική θλίψη», δεν είναι αποτέλεσμα μιας συνομωσίας των ενηλίκων που την σχεδίασαν αλλά μιας σύνθετης αλληλεπίδρασης δυνάμεων μεταξύ των ενηλίκων, που είναι οι παραγωγοί, και των νέων, που είναι οι καταναλωτές. Παραβλέποντας πολλές ενδιάμεσες διαβαθμίσεις ο Riesman διαπιστώνει «δύο διαμετρικά αντίθετες στάσεις προς τη δημοφιλή μουσική, μια πλειοψηφική που αποδέχεται την ενήλικη εικόνα της νεότητας κάπως άκριτα και μια μειοψηφική στην οποία ενσωματώνονται συγκεκριμένα κοινωνικά επαναστατικά θέματα». Για την πλειοψηφία οι λειτουργίες της μουσικής είναι κοινωνικές: «δίνει ένα θέμα συζήτησης μεταξύ φίλων, ευκαιρία για ανταγωνισμό στην κρίση του ποια τραγούδια θα γίνουν επιτυχίες, ταυτόχρονα με μια έλλειψη ενδιαφέροντος για το πώς πράγματι γίνονται οι επιτυχίες, μια ευκαιρία για ταυτοποίηση με τους σταρ, με μικρό ενδιαφέρον ή κατανόηση των τεχνολογιών της παρουσίασης ή του ραδιοφωνικού μέσου καθ' αυτού» (ό.π. 411). Παρατηρεί πως η πλειοψηφία «εμπλέκεται συνεχώς σε μια διαδικασία προσαρμογής στοιχείων της μουσικής άποψης της μειοψηφίας ενώ φανερά αγνοεί ή δυσφημεί τα πρότυπα της μειοψηφίας» (ό.π. 412). Αντίθετα η μειοψηφούσα ομάδα είναι μικρή και περιλαμβάνει τους πιο ενεργούς ακροατές, που ενδιαφέρονται λιγότερο για τη μελωδία ή το κομμάτι από τη διασκευή ή την τεχνική δεξιότητα. Έχει αναπτύξει επεξεργασμένα στάνταρ ακρόασης τα οποία συνδυάζει με ζωηρή συζήτηση τεχνικών σημείων και αναφορές σε εξειδικευμένα περιοδικά. Προτιμά την μη εμπορική μουσική, αδιαφήμιστες μικρές μπάντες παρά μεγάλα ονόματα, αναπτύσσει ιδιαίτερη γλώσσα και στυλ τα οποία εγκαταλείπει όταν αυτά γίνονται αποδεκτά από την πλειοψηφία. Η ίδια ομάδα δείχνει την επαναστατικότητά της μέσω της ταύτισης με μειονεκτικές ομάδες και

αντιδρώντας ενάντια στη στυλιζαρισμένη εικόνα του σώματος και τους περιορισμούς της φυσικής αυτοέκφρασης, τα οποία η 'γλυκιά' μουσική και οι στίχοι της θεωρούνται ότι μεταφέρουν.

Ο Riesman δεν αρκείται σε μια περιγραφή του πλειοψηφικού και μειοψηφικού ρεύματος αλλά προχωράει και σε ανάλυση της κοινωνικής δομής μέσα στην οποία λαμβάνει χώρα η κατανάλωση της μουσικής. Εστιάζοντας σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «συλλογικό υποκείμενο της ακρόασης»<sup>80</sup> βλέπει τις ομάδες των συνομηλίκων να επιλέγουν με περίπλοκους τρόπους για τα μέλη τους τι πρέπει να 'ακουστεί' σε κάθε κομμάτι. Παρακολουθώντας το ανήσυχο συνταίριασμα των ατόμων με τις ομάδες βλέπει την απόρριψη του κομφορμισμού της πλειοψηφίας και την υιοθέτηση «ενός νέου κομφορμισμού κάτω από τη σημαία του αντικομφορμισμού» και αναρωτιέται κατά πόσο η δημοφιλής μουσική προσφέρει στο άτομο αρκετή ποικιλία για να του επιτρέψει να τη χρησιμοποιήσει εναλλακτικά ώστε να καθιερώσει μια περίβλεπτη κοινωνική απόσταση από τους άλλους. Δεδομένης της ανεπαρκούς ανάπτυξης της μελέτης της ακουστικής πρόσληψης επιμένει στην κοινωνιολογική λογική για την κατανόηση των χρήσεων της μουσικής αφού έτσι κι αλλιώς ο ατομικός χειρισμός δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από την «ομάδα στην οποία το άτομο ανήκει, ή θέλει να ανήκει ή θέλει να είναι εκτός» και προτείνει η μελέτη του ρόλου της μουσικής να μην απομονώνεται από άλλα μέσα και από δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου. Ωστόσο, δεν υποτιμάει το ρόλο της «συνολικής δομής του χαρακτήρα του ατόμου» στην ανακάλυψη της επιρροής οποιουδήποτε μέσου και θεωρεί πως

«μια κατανόηση των μουσικών του γούστων και της χρήσης τους για σκοπούς κοινωνικού κομφορμισμού, προαγωγής ή επανάστασης παρέχει αποκαλυπτικές πληροφορίες για το χαρακτήρα του που επιβεβαιώνονται και τροποποιούνται από μια γνώση της συμπεριφοράς του και άποψης σε πολλές άλλες σφαίρες της ζωής... Σαφώς, δεν μπορούμε απλώς να ρωτήσουμε 'ποιος ακούει τι' πριν βρούμε ποιος 'ποιος' είναι και τι 'τι' είναι με μέσα ψυχολογικής ανάλυσης και ανάλυσης περιεχομένου οι οποίες θα μας δώσουν μια καλύτερη εκτίμηση των πολύπλευρων χρήσεων, την πλαστικότητα της μουσικής για τα διαφοροποιημένα κοινά της» (ό.π. 416).

Ενώ λοιπόν υποτιμάται –χωρίς επί της ουσίας να αμφισβητείται- η διάκριση έντεχνο-λαϊκό, εισάγεται μια αντίστοιχη διάκριση με βάση τους ακροατές τους οποίους βλέπει να χρησιμοποιούν το ίδιο υλικό με διαφορετικούς τρόπους και για διαφορετικούς σκοπούς. Ο Riesman, όπως και η 'πλουραλιστική' προσέγγιση γενικά, υποτιμά το ζήτημα της ταξικής διάρθρωσης και εστιάζει κυρίως στις μεσαίες τάξεις -οι οποίες ήταν και ο κύριος στόχος των εταιρειών- αρνούμενος την παραπλάνησή τους από τα μέσα και την παθητικότητά τους. Ωστόσο, αντίθετα από την Παρσόνηα κοινωνιολογία, το Μαρξισμό ή το λειτουργισμό, έδωσε σημασία στα εκφραστικά σύμβολα –«όχι επειδή προϋποτέθηκαν σημαντικά αλλά επειδή έκαναν δυνατή μια έξυπνη στρατηγική έρευνας»- και παρόλο που το δημοφιλές έργο του 'Το μοναχικό πλήθος' δυσφημίστηκε ως 'pop κοινωνιολογία' (Peterson 1979, 138)

<sup>80</sup> Ως αντίθετος πόλος αυτού που ο Lucien Goldmann κατονόμασε ως «συλλογικό υποκείμενο της δημιουργίας» μπορεί να καταδείξει όχι μόνο την στροφή προς τους ακροατές αλλά και τις ομοιότητες και διαφορές της πλουραλιστικής προσέγγισης και της δομικής-γενετικής μεθόδου.



έδωσε νέα ώθηση στη διαμάχη για τη μαζική κουλτούρα τη δεκαετία του '50 και αποτέλεσε εποικοδομητική επιρροή για την πολιτισμική κοινωνιολογία και την 'παραγωγή της κουλτούρας' προσέγγιση.

## Η διάκριση λαϊκής – μαζικής κουλτούρας

Κοινωνιολογικές εργασίες όπως του Riesman βοήθησαν πράγματι την πολιτιστική βιομηχανία να εκλεπτύνει τις μεθόδους της και να επεκτείνει την διείσδυσή της στις μάζες προκειμένου να προωθήσει τη μαζική κουλτούρα. Άλλωστε αυτός ήταν ο λόγος που ο Adorno κατηγόρησε τους θετικιστικά προσανατολισμένους κοινωνιολόγους ως υπαλλήλους της πολιτιστικής βιομηχανίας<sup>81</sup> τα προϊόντα της οποίας άρχισαν να παράγονται σε απίστευτες ποσότητες και παραλλαγές –με βάση τη λογική της καπιταλιστικής ανάπτυξης και χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας ηχογράφησης που βοήθησε στη δημιουργία στυλ για όλα τα γούστα- και να εξάγονται στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Εντωμεταξύ στην Αγγλία οι συντηρητικοί διανοούμενοι αριστοκράτες συνέχισαν με ανανεωμένη ένταση μετά τον πόλεμο αντιδρώντας τώρα στην Αμερικανοποίηση η οποία είχε πλέον μετατραπεί στην ουσία της υπόθεσης αφού «η Αμερικάνικη κοινωνία είχε την πιο ανεπτυγμένη μαζική κουλτούρα και γι αυτό αντιπροσώπευε το μέλλον προς το οποίο άλλες συγκρίσιμες κοινωνίες, όπως η Αγγλική, κατευθυνόταν»( Strinati 2004, 22). Φυσικά παρόμοιοι φόβοι αναπτύχθηκαν και στους αριστερούς κύκλους. Ενώ οι Hobsbawm και Ranger στο *'The Invention of tradition'*(1983) ανιχνεύουν μια νέο-ρομαντική αντίδραση στη βιομηχανοποίηση η οποία οδήγησε στην εκ νέου ανακάλυψη, την 'εφεύρεση' της παραδοσιακής μουσικής, ο Eugene Lunn αποδίδει στον ανταγωνισμό προς την συντηρητική κυριαρχία στην πολιτισμική συζήτηση τη στροφή της κριτικής προς μια ριζοσπαστική δημοκρατική κατεύθυνση και τον τονισμό της ιστορικής δράσης της κουλτούρας της εργατικής τάξης (Lunn 1990, 64, 71). Τονίζοντας τις πολιτισμικές πλευρές της εργατικής τάξης και εφαρμόζοντας πολλές από τις θέσεις της Αγγλικής λογοτεχνικής κριτικής, της ακαδημαϊκής παράδοσης των Leavis, οι Hoggart, Williams και Thompson μετακινήθηκαν πέρα από τον οικονομίστικο Μαρξισμό ιδρύοντας αυτό που έμεινε γνωστό με το όνομα 'κουλτουραλισμός' (culturalism), άποψη που θεσμοποιήθηκε στο Κέντρο για τις Σύγχρονες Πολιτισμικές Σπουδές. Η κουλτούρα αναδείχθηκε σε πεδίο αγώνα και το περιεχόμενό της αντικείμενο ταξικής διαμάχης. Αν ο Gans ισχυριζόταν πως η λαϊκή κουλτούρα δεν συνιστά κίνδυνο για την υψηλή, ο Raymond Williams και κυρίως ο Richard Hoggart έβρισκαν τώρα την (αυθεντική) λαϊκή να κινδυνεύει από την επέλαση της μαζικής κουλτούρας, την οποία σαφώς διέκριναν ως κατώτερη απέναντί της. Η ιεράρχηση συνέχισε να υπάρχει, όμως η θέση και τα κριτήρια άλλαξαν. Ο Dick Hebdige περιγράφει:

«Ο Hoggart κατέκρινε έντονα τον τρόπο που η παραδοσιακή εργατική τάξη –μια κοινότητα με παλιές και δοκιμασμένες αξίες, παρ' όλο το σκυθρωπό περιβάλλον, όπου την είχαν εγκαταστήσει- είχε σιγά-σιγά διαβρωθεί κι αντικατασταθεί από ένα 'γυαλιστερό, ζαχαρωμένο κόσμο' γεμάτο συγκινήσεις και φτηνή φιλολογία, γλυκερό και τιποτένιο. Ο Williams επιδοκίμασε με δισταγμό τους νέους μαζικούς τρόπους

<sup>81</sup> Περισσότερα γι αυτό δες στο «Η κοινωνιολογία της μουσικής».

επικοινωνίας, όμως προσπάθησε να εισαγάγει αισθητικά και ηθικά κριτήρια για να ξεχωρίσει ότι είχε κάποια αξία απ' το 'σκουπιδαριό'» (Hebdige 1988, 19-20).

Κεντρικό σημείο στο *Uses of Literacy* του Hoggart είναι η αποτίμηση της ισχύος των εμπειριών που η εμπορική τέχνη φαίνεται να προσφέρει (Frith 1998, 19). Από την άλλη περιγράφει την εργατική- λαϊκή αισθητική σαν «ένα παραμερισμένο ενδιαφέρον για την ακριβή λεπτομέρεια», ένα βαθύ ενδιαφέρον για το ήδη γνωστό, ένα γούστο για την κουλτούρα που «δείχνει» παρά για κείνη που «εξερευνεί» και γι αυτό μια αναζήτηση όχι «για διαφυγή από την κανονική ζωή» αλλά από την έντασή της (Storey 1993, 45). Η κριτική που δέχτηκε για την ρομαντική θέαση της λαϊκής κοινότητας, για την ωραιοποιημένη παρουσίαση της αυθεντικής λαϊκής διασκέδασης, δεν αρκεί για να θολώσει τη σημαντική διαφορά που τόνισε ο Hoggart μεταξύ της κουλτούρας του λαού -της δημιουργημένης από τον ίδιο- και της κουλτούρας της δημιουργημένης για το λαό. Η διάκριση αυτή είναι τόσο σημαντική όσο εκείνη του προκαπιταλιστικού από τον καπιταλιστικό κόσμο και του ήθους του καθενός. Ενώ η έκβαση της σύγκρουσης των δύο αυτών κόσμων είναι φανερή, ο Hoggart δεν είναι παντελώς απελπισμένος για την κυριαρχία της «γυαλιστερής βαρβαρότητας». Εμπιστεύεται «τους αξιοσημείωτους ηθικούς πόρους» της εργατικής τάξης οι οποίοι της επιτρέπουν και την ενθαρρύνουν να συνεχίζει να προσαρμόζει για τους σκοπούς της τα προϊόντα και τις πρακτικές των βιομηχανιών της κουλτούρας (Storey 1993, 50). Ο Strinati σημειώνει πως ο Hoggart θεωρούσε ότι εν μέρει παρείχε μια κοινωνιολογία των χρήσεων της λαϊκής κουλτούρας και του ρόλου των μέσων στις ζωές των ανθρώπων και παραθέτει τον Passeron για τον οποίο το βιβλίο του Hoggart τράβηξε την προσοχή «στο γεγονός ότι η πρόσληψη ενός πολιτιστικού μηνύματος δεν θα πρέπει να διαχωρίζεται από τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες λαμβάνει χώρα και γι αυτό από το ήθος (ethos) που ουσιαστικά χαρακτηρίζει μια κοινωνική ομάδα» (Strinati 2004, 25). Βέβαια ο Hoggart δεν εξερεύνησε σε βάθος τις διαδικασίες οικειοποίησης των πολιτισμικών προϊόντων και μηνυμάτων ούτε διακινδύνευσε μια πρόβλεψη για το κατά πόσο αυτό το ήθος θα αντέξει την πίεση της μαζικής κουλτούρας, παρά το γεγονός ότι θεωρούσε δεδομένη την σοβαρή ικανότητα επιβίωσης της εργατικής τάξης και την αποσπασματική ανταπόκρισή της στη μαζική κουλτούρα: «με ένα μεγάλο μέρος του εαυτού τους απλώς 'δεν είναι εκεί', ζούνε αλλού, ζούνε διαισθητικά, τακτικά, προφορικά, αντλώντας από το μύθο, τον αφορισμό και την τελετουργία. Αυτό τους σώζει από κάποιες από τις χειρότερες επιδράσεις» (Hoggart, αναφέρεται στο Storey 1993, 45).

Δεν πρόκειται εδώ απλά για έναν εκπεσμό αλλά για έναν πολιτισμικό εκπεσμό. Στο βαθμό που η εργατική τάξη –και μαζί μ' αυτή όλες οι λαϊκές τάξεις- οικειοποιηθούν ή συμμετάσχουν σ' αυτή τη μαζική κουλτούρα θα απολέσουν τη δική τους αυθεντική πολιτισμική έκφραση πράγμα που ισοδυναμεί με την απώλεια της ταυτότητάς τους και συνακόλουθα της δυνατότητας συνειδητοποίησής της και ταξικής πάλης. Με δυο λόγια έχουμε εδώ την επανάληψη της διάκρισης με φόντο τη θεωρία ηγεμονίας του Gramsci. Η κουλτούρα εντάσσεται στην υπηρεσία άλλων σκοπών, γίνεται αντικείμενο μιας αέναης διαδικασίας ανταγωνισμού. Περισσότερη σημασία έχει πλέον όχι το τι είναι αλλά το τίνος είναι, ποιος το εκφέρει και για ποιο σκοπό. Η αντίληψη της κουλτούρας σαν κριτήριο τελειότητας υποχώρησε εντέλει απέναντι στην αντίληψη ως τρόπος ζωής στον οποίο απλώς επιλέγεις να ενταχθείς. Δεν είναι ότι η σημασιοδοτική διαδικασία αποκτά βαρύτητα έναντι

της «υλικής παραγωγής της κουλτούρας»,<sup>82</sup> είναι ότι αποκτά ανεξαρτησία απέναντί της, μπορεί να παίρνει οποιαδήποτε μορφή χωρίς να ενδιαφέρεται για την υλική παραγωγή την ίδια στιγμή που αυτή η τελευταία εμφανίζεται ως το στερεό τμήμα της κουλτούρας και η υποτιθέμενη ουσία πίσω από κάθε σηματοδότηση. Αυτό που αμφισβητήθηκε δεν ήταν η ίδια η φιλοσοφία της διάκρισης αλλά ένας συγκεκριμένος τρόπος εφαρμογής της. Μια τέτοια στροφή υπονοούσε εκτός των άλλων πως η αξία παράγεται όχι από τις ιδιότητες ή τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του ίδιου του αντικειμένου αλλά είτε από το δημιουργό και τις προθέσεις του, είτε από τις ερμηνείες των καταναλωτών της κουλτούρας- άποψη που έφτασε στα άκρα με τον πολιτισμικό λαϊκισμό (cultural populism) όπου η πρόσληψη θεωρήθηκε ως αυτοτελής κόσμος, «μια οικονομία νοημάτων, χρήσεων και απολαύσεων ανεξάρτητη από τις λειτουργίες των βιομηχανιών της κουλτούρας» (Πασχαλίδης 1999, 73) για τις οποίες παραβλέφθηκαν οι ευρύτερες διαστάσεις πολιτικής και οικονομικής ισχύος. Η αισθητική άποψη αντικαταστάθηκε από μίαν ανθρωπολογική όπου «η διαφορά επιπέδου των διαφόρων προϊόντων δεν αποτελεί μια α priori διαφορά αξίας, αλλά μια διαφορά στη σχέση πρόσληψης που εδραιώνεται κάθε φορά με τον καθένα μας» (Eco 1987, 87). Η αντίληψη αυτή έγινε μέρος του μεταμοντέρνου κόσμου και οι επιπτώσεις της -αν και φοβερές- δεν έγιναν άμεσα αντιληπτές αφού από τη μία αμφισβητήθηκε η παραπλάνηση από τα μέσα και η παθητικότητα των καταναλωτών και υπερεκτιμήθηκαν οι δυνατότητες των λαϊκών τάξεων να συντηρήσουν, δημιουργήσουν και διαδώσουν την αυθεντική λαϊκή κουλτούρα και από την άλλη δεν πάρθηκε καθόλου υπόψη η καπιταλιστική οικονομική αδηφαγία. Η επικράτηση των δημοκρατικών ιδεολογιών και ο συγχρωτισμός τους με τον εθνικισμό, του καπιταλισμού ως οικονομικό σύστημα που θρέφεται από την ποσότητα αλλά και η εντατικοποίηση της ακαδημαϊκής αναζήτησης είχαν σαν αποτέλεσμα το σχηματισμό ενός δικτύου κανόνων που δεν αρκέστηκε στη νομιμοποίηση του όρου 'λαϊκός' αλλά επιδόθηκε σε μια άνευ προηγουμένου ανασκαφή για την ανεύρεση, προβολή και αξιοποίηση (οικονομική, συμβολική και ακαδημαϊκή) οποιουδήποτε στοιχείου του λεγόμενου λαϊκού πολιτισμού το οποίο και αυτονόητα δοξάζεται ως τέτοιο. Η ίδια η πολιτιστική βιομηχανία όχι μόνο δεν είχε κανένα ιδεολογικό πρόβλημα να εμπορευματοποιήσει και να προωθήσει την 'αυθεντική' λαϊκή κουλτούρα –όπως και κάθε 'παράδοσή'- αλλά δημιούργησε και νέα προϊόντα που περιβλήθηκαν με νοήματα αυθεντικότητας, ενσωμάτωσαν αξίες και έφτασαν βαθιά στις ζωές των οπαδών τους – κυρίαρχα των νέων- οι οποίοι τα χρησιμοποίησαν ως «σύμβολα για να κάνουν δημόσιες τις εμπειρίες τους» (Wicke 1995, ix). Παρόλη «την πληθώρα των στρατηγικών κινήσεων που έτειναν να αποσταθεροποιήσουν τη διάκριση υψηλό/χαμηλό» η παλιά διχοτομία συνέχιζε με νέα δύναμη και ζωτικότητα –σε βαθμό που και ο μεταμοντερνισμός να θεωρείται ένα νέο ξεκίνημά της- όχι μόνο εξαιτίας της διαφοράς των εσωτερικών ποιότητων που είναι αδιαμφισβήτητη σε συγκεκριμένα έργα αλλά και για μια σειρά ιστορικών και θεωρητικών λόγων (Huysen 1986).

<sup>82</sup> Ο όρος αυτός αν και μπορεί να παραπέμπει στο κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής της κουλτούρας, πηγαίνει πολύ πέρα απ' αυτό και –αντιμετωπίζοντας τα διάφορα στοιχεία με τα οποία διαρθρώνεται ως ύλη (παρόλο που δεν έχουν υλική υπόσταση με την τρέχουσα σημασία του όρου)- υπονοεί την ανθρώπινη προσπάθεια να δαμάσει αυτή την ύλη, διαδικασία που έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία νέου αντικειμένου και νέου υποκειμένου που το καθένα περιέχει το άλλο, αποτελούν διαλεκτικές συνθέσεις.

Στο βαθμό που όχι μόνο τα προϊόντα της κουλτούρας αλλά και οι θεωρητικές θέσεις υποκειμενικοποιήθηκαν, σχετικοποιήθηκαν και τροποποιήθηκαν από τοπικούς και ιστορικούς παράγοντες, τίθεται εν αμφιβόλω η γενική ισχύς των επιχειρημάτων για την μαζική κουλτούρα (όπως εξάλλου και της Δυτικής σκέψης εν γένει). Αυτό που είναι περισσότερο σημαντικό δεν είναι η πανταχού παρουσία της ιεράρχησης τους τελευταίους 26 αιώνες στον Δυτικό κόσμο, ούτε η υποτιθέμενη εξασθένησή της στο μεταμοντερνισμό, ούτε η συμπαρατάξή της με τα συμφέροντα και τις ιδεολογίες αλλά ότι η ιεράρχηση είναι μια παράγωγη σημασία που προκύπτει είτε από τους περισσότερο ή λιγότερο 'αυθαίρετους' συσχετισμούς του έργου τέχνης με τον εξωτερικό κόσμο, είτε –μετά την ανάδυση της αυτόνομης τέχνης- από κάποιου είδους αξιολόγηση των εσωτερικών χαρακτηριστικών του, στάσεις που απορρέουν από το εκάστοτε μάγμα των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών οι οποίες μπορούν να φανερωθούν αν ψάξουμε πίσω απ' αυτήν. Μετά λοιπόν την ιχνηλάτηση της ανάδυσης της πολιτισμικής ιεραρχίας, της αυτονόμησης της τέχνης και την ανθολόγηση απόψεων για τη μαζική κουλτούρα –σημαίνοντα γεγονότα του Διαφωτισμού, που συνέβησαν όχι ανεξάρτητα από επαναστατικές αλλαγές στην κοινωνία, την τεχνολογία και την οικονομία- εισερχόμενοι στον πυρήνα των γεγονότων θα δούμε με ποιο τρόπο συνέβησαν και τι σκοπούς εξυπηρέτησαν ανάλογες διαδικασίες στην Ελλάδα, πως διαμορφώθηκε το ελληνικό μουσικό σύστημα από τη γέννηση του ελληνικού έθνους κράτους, το ρόλο που έπαιξε η διάκριση καθώς και τα εκάστοτε κριτήριά της, θα ελέγξουμε σε ποιο βαθμό το έντεχνο λαϊκό συνδιαμόρφωσε την μεταπολεμική ελληνική ταυτότητα και θα τριγωνομετρήσουμε την αντίσταση που ενέπνευσε το περιεχόμενο αυτής της ταυτότητας των ελλήνων στην ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης Δυτικής κουλτούρας που με τη σειρά της είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη για συγκεκριμένες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συμπεριφορές.

Ο έλεγχος της ισχύος των επιχειρημάτων για την έντεχνη, τη λαϊκή και τη μαζική κουλτούρα στην ιδιόζουσα Ελληνική περίπτωση και στο σύστημα του Ελληνικού τραγουδιού είναι ταυτόχρονα και μια αξιολόγηση «των αθροιστικών στρατηγικών της Δυτικής σκέψης, η οποία, προβάλλοντας τις αξίες της σαν παγκόσμιες, ψάχνει την αναπαραγωγή τους σε άλλες κοινωνίες.» (Jusdanis 1991, xvii). Τέλος, μέσα από την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο έγιναν κατανοητά τα επιχειρήματα και εφαρμόστηκαν οι πολιτισμικοί συσχετισμοί και τα μουσικά κινήματα που αναδείχτηκαν στην Ευρώπη, θα γίνουν εμφανείς οι σχέσεις κέντρου - περιφέρειας από μian άλλη οπτική γωνία: εκείνη των σημασιών και της κυκλοφορίας τους, μια αποκάλυψη που μπορεί να συμβάλει στην αυτοσυνειδησία, και να παράσχει τις δυνατότητες και προϋποθέσεις για μετατροπή της μειονεκτικής περιφερειακής θέσης σε πλεονέκτημα, ζήτημα καυτό και επίκαιρο που ενδιαφέρει άμεσα όλες τις δυνάμεις της Ελληνικής κοινωνίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

### Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΟΙΤΗ ΚΑΙ ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ

Δύσκολα θα διαφωνούσε κανείς για το μέγεθος των επιδράσεων του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού -ένα ριζικά διαφορετικό κοινωνικό φαντασιακό- τόσο στις χώρες που τον γέννησαν όσο και στις υπόλοιπες. Αντίθετα οι διαφωνίες είναι πολλές για το είδος αυτών των επιδράσεων. Αν το πρώτο αποτελεί μια ιστορική πραγματικότητα, το δεύτερο είναι οι ερμηνείες της. Οι περισσότερες απ' αυτές υποθέτουν μια μονοσήμαντη επιρροή από το κέντρο προς την περιφέρεια και αποδίδουν (μεταξύ άλλων) την Ελληνική επανάσταση<sup>83</sup> του 1821 στην επίδραση αυτή. Προϋπόθεση μιας τέτοιας επίδρασης είναι η διακριτικότητα και η ανισότητα ισχύος. Αν για την πρώτη θα πρέπει να μελετηθούν τα κοινωνιο-δομικά χαρακτηριστικά μιας κοινωνικής οργάνωσης που την καθιστούν αυτόνομη και διακριτή από μια άλλη, για τη δεύτερη πρέπει να εντοπιστούν οι όροι και τα πεδία εδραίωσης της ισχύος. Ότι ενώνει αυτά τα δύο είναι οι σημασίες: διαφοροποιούν τις κοινωνίες, τις κάνουν αυτό που είναι<sup>84</sup> και η ισχύς πρωταρχικά εκφράζεται με την ικανότητα να εγγραφούν οι οικείες σημασίες (είτε ως φαντασιακές είτε ως δευτερεύουσες) πάνω στις σημασίες του άλλου.

Αυτό που θέσμιζε και διαφοροποίησε τον Δυτικό πολιτισμό ήταν η φιλοσοφική και επιστημολογική εμμονή στον 'ορθό λόγο'. Η χρήση του αποδείχτηκε μια αυτοεπιβεβαιούμενη προφητεία. Η αστική τάξη θεώρησε τον εαυτό της και την άνοδό της δημιούργημά του και ανέλαβε να τον επεκτείνει όχι μόνο σε κάθε πλευρά της κοινωνικής και προσωπικής ζωής αλλά και σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Η πίστη μιας απεριόριστης επέκτασης του ορθολογισμού που θα έφερνε από τη μια την ατομική και κοινωνική ελευθερία και από την άλλη την κυριαρχία πάνω στα πάντα, έγινε η νέα δεσπόζουσα σημασία. Η κοινωνία οργανώθηκε στη βάση του κράτους-έθνους που ανέλαβε να εγγυηθεί την ατομική ελευθερία και την κοινωνική κινητικότητα. Μέσω των διαδικασιών αυτών εδραιώθηκε μια οικονομική, πολιτική, στρατιωτική και πολιτισμική ισχύς που εκφράστηκε με την αποικιοποίηση και υποστηρίχθηκε από τα αντικείμενα-προϊόντα του ορθολογισμού. Στην περίπτωση της Ελλάδος η αποικιοποίηση αυτή ήταν μεταφορική: ο Στάθης

<sup>83</sup> Ακόμα και η ορολογία είναι αποτέλεσμα αυτής της επιρροής. Όπως πολύ εύστοχα σχολιάζει ο Γουργουρής «Η ιδιόμορφη μετατροπή της εξέγερσης του 1821 από ένα εσωτερικό γεγονός της οθωμανικής κοινωνίας σε ένα εσωτερικό γεγονός της ίδιας της Ευρώπης εξηγεί τη (μετ)ονομασία της σε επανάσταση, που ήταν το μόνο όνομα που θα μπορούσε να έχει σε μια περίοδο η οποία, στη συνείδηση των Ευρωπαίων, είχε ταυτιστεί με τις κοινωνικοπολιτικές ρήξεις και ανατροπές» (Γουργουρής 2007, 107). Αυτή την ευρύτερη κατάσταση επιβεβαιώνει κοφτά και ο Νίκος Σβωρώνος: «Η Ελληνική Επανάσταση δεν ήταν ένα απομονωμένο φαινόμενο. Στα 1820 είχαν ξεσπάσει στην Ευρώπη και στη Νότιο Αμερική και άλλα επαναστατικά κινήματα εθνικοαπελευθερωτικού χαρακτήρα» (Σβωρώνος 1976).

<sup>84</sup> Ο Καστοριάδης κάνει σαφή διάκριση μεταξύ δευτερευουσών και φαντασιακών σημασιών. Οι τελευταίες είναι που δημιουργούν την πραγματικότητα. Κάτι τέτοιο συμβαίνει πάντα σε ένα μάγμα χρόνου, σε μια γραμμική χρονική θεώρηση η αλληλοκατασκευή κοινωνίας και κοινωνικών φαντασιακών σημασιών είναι απλά παράλογη.

Γουργουρής βλέπει την Ελλάδα του 18ου αιώνα ως ένα «έθνος τοποθετημένο για πάντα στην τομή Ανατολής και Δύσης και ιδεολογικά κατασκευασμένο από την αποικιοκρατική Ευρώπη χωρίς να έχει, αυστηρά μιλώντας, ποτέ αποικιοποιηθεί» (Γουργουρής 2007, 23). Η σχέση με την Ευρώπη υπήρξε προβληματική και η χώρα ποτέ δεν απέκτησε τα κυριότερα πλεονεκτήματα της νεωτερικότητας<sup>85</sup>. Η προβληματικότητα αποτυπώθηκε στην ταυτότητα του νεοελληνικού κράτους και κοινωνίας και έγινε αντικείμενο εκτενών ερευνών. Η 'καθυστέρηση' της Ελλάδος σε σχέση με την Ευρώπη και η μονόδρομη ροή από το κέντρο προς την περιφέρεια έγιναν ευρέως αποδεκτά. Ένα αίσθημα κατωτερότητας εμπεδώθηκε.

Πλην όμως, στην πολιτισμική σφαίρα υπήρξαν πολλές αντιρρήσεις όχι για την ιεράρχηση και την ίδια την έννοια της 'ανωτερότητας' αλλά για την 'ανωτερότητα' του Δυτικού πολιτισμού. Δεδομένης της ολοφάνερης καθυστέρησης στο επίπεδο της υποδομής, υπονοούμενη σ' αυτές τις αντιλήψεις είναι η ανεξαρτησία της πολιτισμικής σφαίρας από τις υπόλοιπες.<sup>86</sup> Μια ανεξαρτησία που μπορεί να φτάσει μέχρι την πλήρη αναστροφή: μια αργοπορημένη στην οικονομία και την οργάνωση κοινωνία είναι δυνατόν να διαπερνάται από έναν μεγάλο πολιτισμό. Ένας τέτοιος πολιτισμός είναι προϊόν μιας προηγούμενης ανώτερης ιστορικής κατάστασης της κοινωνίας, διαφυλάχτηκε μάλλον σε μια κατάσταση ύπνωσης από συγκεκριμένους θεσμούς και κάποια στιγμή έρχεται η ώρα της αφύπνισής του. Άρα ο πολιτισμός όχι μόνο δεν σχετίζεται με το γενικότερο κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο αλλά αποτελεί μια κατασκευή –ή έστω μια ανακάλυψη- συγκεκριμένων πνευματικών ελίτ που αναλαμβάνουν το μεγαλεπήβολο αυτό εγχείρημα.<sup>87</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση της έντεχνης λαϊκής κουλτούρας που αποτελεί σημείο συνάντησης και έκφραση συγκεκριμένων πνευματικών ρευμάτων τα οποία πηγάζουν τουλάχιστον από τις απαρχές του νεοελληνικού κράτους<sup>88</sup> και εμπλουτιζόμενα από νεώτερες ιδεολογίες που εισέρευσαν στην κοινωνικο-ιστορική κοίτη εκβάλλουν δυναμικά σ' ένα φαινόμενο χαρακτηριστικό της Ελληνικής ιδιοπροσωπείας. Κατά συνέπεια η παρακολούθηση αυτής της διαδρομής αποτελεί κρίσιμο σημείο για τις σημασίες και το ρόλο του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού ενώ το ταυτόχρονο ξεδίπλωμα των προσπαθειών της ορθολογικής οργάνωσης του κράτους, της πολιτικής και της οικονομίας θα αναδείξει αφ' ενός τις επιδράσεις (ή αλληλεπιδράσεις) της σκέψης του Διαφωτισμού στα κοινωνικά και πολιτισμικά τεκταινόμενα στον Ελλαδικό χώρο και αφετέρου –πράγμα απολύτως σχετικό- τις όποιες παρεκκλίσεις της πολιτιστικής σε σχέση με τις υπόλοιπες σφαίρες.

<sup>85</sup> Για τις καταστάσεις αυτές ο Michael Herzfeld εισήγαγε τον όρο 'κρυπτο-αποικιοποίηση' (The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism. The South Atlantic Quarterly, 2002).

<sup>86</sup> Περισσότερα γι αυτό δες στο «Η κοινωνιολογία της μουσικής».

<sup>87</sup> Ο Σ. Γουργουρής προσάπτει στον Jusdanis παραχωρητικότητα σε μια τέτοια «μάλλον χαμπερμασιανής έμπνευσης άποψη ότι ο πολιτισμός είναι ένας βολονταριστικός μηχανισμός» (Γουργουρής 2007, 128).

<sup>88</sup> Στην πραγματικότητα «προτού ακόμα υπάρξει ως έθνος, η Ελλάδα θεωρήθηκε ως η έκφραση του πολιτισμού σε μια προκαθορισμένη σύγκρουση με την (οθωμανική) βαρβαρότητα» (Γουργουρής 2007,105).

## Ο σχηματισμός της κοίτης

Ο Νίκος Μουζέλης (1978) κάνοντας μια συνολική θεώρηση της ανάπτυξης του ελληνικού καπιταλισμού εντοπίζει τα σημεία που τον διαφοροποίησαν από το δυτικό πρότυπο. Στο Οθωμανικό κράτος αντίθετα απ' ότι συνέβαινε στη Δύση όπου είχε διαμορφωθεί μια ισορροπία μεταξύ μοναρχίας και αριστοκρατίας, τα μη αριστοκρατικά στοιχεία που κατείχαν διοικητικές θέσεις ήταν υποχείρια του σουλτάνου. Η έλλειψη οργανικής διασύνδεσης ανάμεσα στο κράτος και τις οικονομικά κυρίαρχες τάξεις είχε σαν αποτέλεσμα ανασφάλεια και αυθαιρεσίες είτε από την κορυφή, όταν το κράτος ήταν ισχυρό, είτε από τους τοπικούς άρχοντες, όταν το κράτος εξασθενούσε. Εξελίξεις όπως η αύξηση της ζήτησης αγροτικών προϊόντων από τη Δύση επέφεραν μια σταδιακή διατάραξη της ισορροπίας μεταξύ κράτους- αγροτών- φεουδαρχών προς όφελος των τελευταίων. Τον 17ο αιώνα υπήρξε εντονότερη εκμετάλλευση των αγροτών και αποκοπή τους από την κρατική προστασία που οδήγησε σε μια *de facto* δουλοπαροικία. Σαν συνέπεια είχαμε ανάπτυξη της ληστείας, εγκατάλειψη των χωριών και κινήματα αγροτών που εντάθηκαν περισσότερο τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Το σύστημα των τσιφλικιών δεν οδήγησε στην ανάπτυξη καπιταλιστικής γεωργίας και τη δημιουργία αγροτικού προλεταριάτου. Η μισθωτή εργασία έπαιξε περιθωριακό ρόλο στην ελληνική ύπαιθρο και το κεφάλαιο παρέμεινε περιορισμένο στη σφαίρα της διανομής. Από την άλλη ένα σημαντικό μέρος του εμπορίου σιτηρών βρισκόταν σε ελληνικά χέρια. Επιπλέον η πειρατεία αποτέλεσε πηγή για το σχηματισμό εμπορικού κεφαλαίου. Εντωμεταξύ οι Φαναριώτες είχαν μια ισχυρή θέση στην οθωμανική διοίκηση και η Ελληνορθόδοξη εκκλησία απολάμβανε αυτονομία σε θρησκευτικά και πολιτισμικά ζητήματα και πολλές πολιτικές λειτουργίες. Οι εκκλησιαστικές θέσεις έβγαιναν σε πλειστηριασμό από τον σουλτάνο και συνακόλουθα υπήρχε ανεκτική στάση της εκκλησίας στην τοκογλυφία και την συσσώρευση πλούτου με οποιοδήποτε μέσο. Η Εκκλησία είχε ενταχθεί στα «φορολογητέα υποκείμενα της αυτοκρατορίας» και η προνομιακή της θέση είχε γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης αμέσως μετά την άλωση. Αλλά το γεγονός ότι «η έννοια της εθνικής απελευθέρωσης ήταν απλώς έξω από κάθε δυνατότητα σκέψης στα εκκλησιαστικά περιβάλλοντα» δεν ήταν μόνο ζήτημα συμφέροντος. Μια τέτοια σκέψη ήταν αδιανόητη γιατί κυριαρχούσαν άλλες σημασίες: «η αποκαλυπτική πίστη ήταν τόσο διαδεδομένη ώστε τα αποκαλυπτικά κείμενα, οι προφητείες, οι χρησμοί αποτελούσαν μέρος της καθημερινής λαϊκής κουλτούρας» (Λιάκος 2007). Στις προνεωτερικές αυτές συνθήκες η κοινωνία φανταζόταν τον εαυτό της με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο και η θέσμιση της κοινότητας, αυτή η υποτιθέμενη «ομογενοποιημένη πληθυντικότητα» (Γουργουρής 2007,55), το εμείς, βασιζόταν στον τόπο (που δεδομένης της μικρής κινητικότητας<sup>89</sup> συνεπάγεται συγγένειες, κοινές ανάγκες, και κοινά συμφέροντα), τη θρησκεία και τη γλώσσα.

Η ερμηνεία της φιλοσοφίας, της δομής και του ρόλου αυτών των κοινοτήτων στάθηκε ένα εξέχον και κρίσιμο σημείο γύρω από το οποίο αρθρώθηκαν αντικρουόμενες ιδεολογίες για το ελληνικό κράτος –έθνος και την εθνική κουλτούρα. Αν για κάποιους μέσα σ' αυτές τις

<sup>89</sup> Ουδέποτε η κινητικότητα ήταν μηδενική αφού πάντα υπήρχαν επαγγέλματα –μπουλούκια, κτηνοτρόφοι, έμποροι, γυρολόγοι- που διέυρυναν περισσότερο ή λιγότερο τους ορίζοντες των τοπικών πληθυσμών.

κοινότητες διαφυλάχτηκε και μεταδόθηκε μέσω της προφορικής παράδοσης μαζί με τα «πάτρια ελληνικά ήθη και την ελληνική γλώσσα» (Σβορώνος 1986, 21) μια εθνική ελληνική συνείδηση, για κάποιους άλλους κάθε αναφορά στο έθνος δεν είναι παρά η ατυχής μεταφορά μιας νεωτερικής κατασκευής σε ένα πολιτισμό που ουδεμία σχέση είχε μ' αυτό. Η αποδοχή μιας κατάστασης όπου διαπιστώνεται μια «ευρύτατη γνώση, -ορθότερα: βίωση,-από τα μέλη της κοινότητας, του λαϊκού παραμυθιού, ακριβώς όπως όλα τα μέλη γνώριζαν, καταρχήν, να τραγουδούν τα (δημοτικά) τραγούδια, να χορεύουν τους (τοπικούς τους) χορούς, να τελούν τα έθιμά τους» (Μερακλής 2007, 71), θεωρείται ως ένδειξη «κάποιας γεφύρωσης του πολιτισμικού χάσματος ανάμεσα στον επίσημο και το λαϊκό πολιτισμό» και έτσι «έχει κανείς την εντύπωση ότι η ελληνική διανόηση αναζητάει τις ελληνικές της ρίζες οπουδήποτε υπάρχουν: στην κλασική κληρονομιά και στο λαϊκό πολιτισμό, όπου η λαϊκή ιδέα ζούσε έστω και σα μακρινή ανάμνηση» (Σβορώνος 1986, 21). Απ' αυτό το δρόμο εύκολα φτάνει κανείς να μιλήσει για «έθνος του ελληνισμού» που αντιπαραβάλλεται με το έθνος της νεωτερικότητας και για την καταστροφή ενός ιδιοπρόσωπου κοινοτιστικού πνεύματος από ένα «κυρίαρχο κράτος/δεσπότη» που «αποστρέφεται κάθε οργανική, δηλαδή θεσμική συμμετοχή και, ιδίως, ενσωμάτωση της κοινωνίας στην πολιτεία» (Κοντογιώργης 2007, 8-9). Σε μια τέτοια περίπτωση η έννοια του έθνους είναι κάτι ήδη ελληνικό και το πέρασμα του ελληνισμού από το δικό του ιδιότυπο έθνος (έθνος κοσμοσύστημα το ονομάζει ο Κοντογιώργης) στο έθνος κράτος (με όλα τα αρνητικά παρεπόμενά του) εξηγείται όχι από τα εσωτερικά χαρακτηριστικά ή τις τάσεις αυτού του κοσμοσυστήματος αλλά αφενός με τις επεκτατικές τάσεις του Διαφωτισμού και τις αποικιοκρατικές πρακτικές του καπιταλισμού και αφετέρου με τον αμφισβητούμενο ρόλο των ηγετικών τάξεων που λειτούργησαν ως πράκτορες της Δύσης.

Για το Νίκο Σβορώνο το γεγονός ότι ο ισλαμικός νόμος διέκρινε τους λαούς μόνο σύμφωνα με τη θρησκεία, είχε σαν συνέπεια όχι απλώς την προνομακλή θέση της εκκλησίας αλλά την αναγνώριση του πατριάρχη της Κωνσταντινούπολης σαν θρησκευτικό και πολιτικό αρχηγό όλων των ορθόδοξων λαών, «συνεχίζοντας έτσι την ιδέα της καταλυμένης Βυζαντινής Αυτοκρατορίας» (Σβορώνος 1986, 44). Τα απομεινάρια της παλιάς βυζαντινής αριστοκρατίας συνασπισμένα γύρω από το πατριαρχείο αναζήτησαν πόρους από τις εκκλησιαστικές θέσεις και από το συνεχώς εντεινόμενο εμπόριο που εξασκούσαν με τη Δυτική Ευρώπη. Η δραστηριότητα αυτή σταδιακά δημιούργησε μια εύπορη τάξη «που διατηρώντας σχέσεις με τη Δυτική Ευρώπη μπορούσε να σπουδάζει, να μαθαίνει ξένες γλώσσες και γι αυτό να γίνεται απαραίτητη στη διοίκηση των Τούρκων». Αυτοί οι «νεοσύλλεκτοι» αυξανόμενοι σε αριθμό και δύναμη διαμορφώθηκαν «σε μια ξεχωριστή κοινωνική ομάδα καλούμενη Φαναριώτες» (ό. π. 45) και με τον καιρό «καταλήγουν να σχηματίσουν μια διοικητική αριστοκρατία που γίνεται σε λίγο κληρονομική και συγκροτεί κλειστή κάστα» (ό. π. 53).

Δίπλα σ' αυτή την αμφιλεγόμενη κάστα που κατά τον Σβορώνο από τον ιη' αιώνα παρουσιάστηκε σαν το «πρωταρχικό πολιτικό στοιχείο του Έθνους», υπήρξε μια τάξη εμπόρων που δημιουργήθηκε χάρη στην οικονομική δραστηριότητα των δυτικών εθνών και η οποία «δεν μπορούσε ν' απελευθερωθεί απ' τ' εμπόδια που της έβαζαν οι Τούρκοι, παρά αν δεχόταν την προστασία της μιας ή της άλλης απ' αυτές τις δυνάμεις», γεγονός που εξηγεί την ύπαρξη των διαφόρων φιλοδυτικών τάσεων που εκδηλώθηκαν με την επανάσταση. Ωστόσο ο Σβορώνος εμβαθύνει την ανάλυσή του διαπιστώνοντας μια «ποικιλομορφία της πολιτικής και κοινωνικής ιδεολογίας» των αστικών στρωμάτων ως αποτέλεσμα της



τεράστιας κατάτμησης και των μεγάλων οικονομικών αποστάσεων «ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία αυτής της εμπορικής τάξης». Αν στην οικονομική βάση υπάρχουν διαφορετικές συνθήκες ζωής, τότε στο εποικοδόμημα «ένας μεγάλος αριθμός απ' τους πιο μετριοπαθείς σημαντικούς εμπόρους, επιτρέπουν ένα συμβιβασμό, μια συμφωνία ανάμεσα σ' εκείνους και στις συντηρητικές ομάδες των προυχόντων» (Σβορώνος 1976).

Οι ομάδες αυτές αποτελούσαν την -παράλληλη με την Τουρκική διοίκηση- διοικητική ιεραρχία των ελληνικών κοινοτήτων οι οποίες ξεκίνησαν από «το γενικό σύστημα της περιφερειακής διοίκησης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ..., επωφελούμενες απ' όλες τις δυνατότητες τις παρεχόμενες απ' το διοικητικό και φορολογικό σύστημα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, εξελίχθηκαν με τον καιρό και πήραν μορφές όλο και πιο ανεπτυγμένης αυτοδιοίκησης» (Σβορώνος 1986, 46). Οι πρόκριτοι –που συναντάμε από τα χρόνια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας -«(προεστοί, πρωτόγεροι, γέροντες, άρχοντες, κλπ.) αυτών των κοινοτήτων, εκλεγμένοι ή διορισμένοι σύμφωνα με ένα σύστημα δημοκρατικό, περισσότερο ή λιγότερο τιμοκρατικό, η αριστοκρατικό, ανάλογα με τις περιοχές, ασκούσαν όλα τα καθήκοντα μιας κοινοτικής διοίκησης, διενεργούσαν την κατανομή των φόρων και, σε συνεργασία με τις εκκλησιαστικές αρχές, ασκούσαν επίσης λειτουργίες αιρετοκριτών, παρεμβαλλόμενοι έτσι ανάμεσα στους Έλληνες υπηκόους και στις τουρκικές αρχές» (ό. π. 47). «Έτσι, δίπλα στη φαναριώτικη αριστοκρατία και στον ανώτερο κλήρο, σχηματιζόταν στις ελληνικές επαρχίες η ανάμικτη κοινωνική ομάδα των προκρίτων ... που με τη συμμετοχή τους στο εμπόριο πλησιάζουν την αστική τάξη» και που μαζί με τον ανώτερο κλήρο, τους Φαναριώτες και τους αρχηγούς των αρματολών «θα σχηματίσουν στη διάρκεια του ιθ' και του ιθ' αι. την ιθύνουσα τάξη του Έθνους, τάξη σύνθετη, είδος ελληνικής 'gentry', ετερογενής κι ακόμα άμορφη, συνδεμένη απ' τη γέννησή της με τις ξένες Δυνάμεις, που είχαν συμβάλλει στο σχηματισμό της. Παρά τις διαφορές ανάμεσα στα στοιχεία της, η τάξη αυτή παρουσιάζει κοινά συμφέροντα, τα συμφέροντα των κατεχόντων» (ό. π. 54-55).

Αν η ανάλυση αυτή που απορρέει από τη μαρξιστική σκέψη προσπαθεί να απαντήσει στο βασικό ερώτημα των αιτιών των ελληνικών εθνικών, πολιτικών και πολιτισμικών προβλημάτων, ο Gregory Jusdanis διερευνώντας τον ρόλο της λογοτεχνίας στο χτίσιμο των εθνών παρακολουθεί την εισαγωγή της τέχνης ως ένας ξεχωριστός θεσμός σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζει «απροετοίμαστη». Περιγράφει τις τρεις ομάδες που απάρτιζαν τη νέα κοινωνική ευταξία (social order) που αναδύθηκε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, εποχή που οι ιδιοκτήτες γης απέκτησαν δύναμη εξαιτίας της ζήτησης αγροτικών προϊόντων από τη Δύση και συνακόλουθα υπήρξε μετάβαση από το τιμαριωτικό σύστημα σε κείνο των τσιφλικιών όπου οι αγρότες χάνανε τη γη: Α) μια ανώτερη τάξη κυβερνητικών αξιωματούχων, Φαναριώτες (Ελληνική αριστοκρατία), δραγουμάνοι (μεταφραστές, γραμματείς υπουργείων), πλούσιοι έμποροι, ιδιοκτήτες γης και αρχηγοί των θρησκευτικών κοινοτήτων (millet).<sup>90</sup> Β) μια μεσαία τάξη εμπόρων, τεχνιτών και κατασκευαστών. Γ) οι χωρικοί. Από τη σκοπιά της δημιουργίας ενός νέου πεδίου κοινών αξιών ώστε να επιτευχθεί και να διατηρηθεί εθνική ενότητα, η πιο σημαντική ανάπτυξη ήταν η άνοδος της εμπορικής τάξης της οποίας τα μέλη, ιδιαίτερα οι Έλληνες στο ορθόδοξο μιλέτ, απέκτησαν πλούτο και διορισμούς στην οθωμανική γραφειοκρατία και επιρροή στο πατριαρχείο. Με την απόκτηση πλούτου έστειλαν τα παιδιά τους σε Ευρωπαϊκά πανεπιστήμια αλλά έχτισαν και σχολεία και τα στήριξαν με βιβλία και

<sup>90</sup> Το σύστημα των μιλέτ θεωρήθηκε πρώιμο παράδειγμα του προ-μοντέρνου θρησκευτικού πλουραλισμού.

υποτροφίες. Η οικονομική επέκταση δημιούργησε μια τάξη διανοουμένων που παρείχε στις αντίστοιχες εθνικές της κοινότητες ένα ιστορικό παρελθόν και ερμήνευε το μέλλον τους σύμφωνα με τα διδάγματα του Διαφωτισμού. Ήταν επίσης τα όργανα που κληροδότησαν την εθνοθηρησκευτική ταυτότητα του ορθόδοξου μιλέτ με μια πολιτική συνείδηση. Αυτοί οι έμποροι και οι διανοούμενοι μοιράζονταν μια στάση προς τη δύση που ήταν ουσιωδώς διαφορετική από την ξενοφοβική και αντιδυτική θέση του πατριαρχείου, των οθωμανικών αρχών και των μαζών. Η Δύση δεν ήταν μια καθολική απειλή ούτε ένας οικονομικός και πολιτικός κίνδυνος αλλά ένα μοντέλο προς μίμηση. Ο σκοπός των διανοουμένων ήταν πρώτα να υπονομεύσουν την εκκλησιαστική δικαιοδοσία πάνω στην πολιτισμική παραγωγή και μετά να επινοήσουν μια κοσμική κουλτούρα που θα δρούσε σαν συνδετική ύλη στο κράτος. Τελικά εισήγαγαν τη λογοτεχνία σαν ένα πεδίο όπου ο κόσμος θα μπορούσε να βιώσει την φανταστική αλληλεγγύη του (Jusdanis 1991, 19-20).

Στο οικονομικό πεδίο, όπως περιγράφει ο Νίκος Μουζέλης (1978), προς το τέλος του 18ου αιώνα οι έλληνες έμποροι είχαν το μονοπώλιο του παράνομου εμπορίου σιταριού και μεσίτευαν στις εξαγωγές γεωργικών προϊόντων. Το ελληνικό κεφαλαίο εισήλθε στη σφαίρα της παραγωγής (ναυπηγία, υφαντουργία) και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> υπήρξε μια πρώιμη περίοδος απογείωσης της ελληνικής οικονομίας με εκτιμήσεις που ανεβάζουν την βιοτεχνία στο 30% του ΑΕΠ. Από την άλλη η στροφή του εμπορικού κεφαλαίου στην παραγωγή μείωσε την αυτονομία του άμεσου παραγωγού και συνέβαλε στην προλεταριοποίησή του. Ωστόσο αυτή η προλεταριοποίηση δεν ήταν φανερή λόγω ύπαρξης κοινοτικών θεσμών στην προεπαναστατική Ελλάδα και λόγω του ότι δεν πρόλαβε να αναπτυχθεί καπιταλιστικό σύστημα εργοστασιακής παραγωγής εξαιτίας της αγγλικής βιομηχανικής επανάστασης που εξαφάνισε τις βιομηχανίες που βασίζονταν σε προεργοστασιακούς τρόπους τεχνολογίας και οργάνωσης της εργασίας. Σαν συνέπεια τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα επήλθε κρίση σε ναυπηγία, υφαντουργία. Οι κατεστραμμένοι μικροβιοτέχνες και θαλασσινοί ενώθηκαν με τους δυσαρεστημένους και υπερεκμεταλλευμένους αγρότες και συνέβαλαν στον επαναστατικό αναβρασμό.

Όταν ήρθε η στιγμή του Αγώνα της Ανεξαρτησίας<sup>91</sup> τη μεγάλη μάζα των αγροτών την ενδιέφερε λιγότερο η εθνική ανεξαρτησία και περισσότερο η επιστροφή του 'παλιού καλού καιρού'. Η αστική τάξη και η δυτικοσπουδαγμένη διανοήση συνέβαλαν στην ανάπτυξη μιας νεωτερικής εθνικής συνείδησης. Ένα τμήμα των αστών της διασποράς διέσπειρε τις ιδέες της Γαλλικής επανάστασης και τη δυτική κουλτούρα αντίθετα στο αντι-δυτικό και αντι-διαφωτιστικό προσανατολισμό της ελληνορθόδοξης εκκλησίας, η οποία μαζί με τους Φαναριώτες και τους γαιοκτήμονες δεν είχαν ξεκαθαρισμένη στάση. Η επανάσταση έφερε στην επιφάνεια έναν ταξικό πόλεμο που είχε ξεσπάσει πολύ πριν απ' αυτήν: όταν, στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα «οι τουρκικές αρχές, σε στενή συνεργασία με τους Έλληνες κοτζαμπάσηδες, βάλθηκαν να εξοντώσουν τους Κλέφτες, που εκείνη την εποχή αποτελούσαν τη μόνη δύναμη εθνικής αντίστασης κατά του οθωμανικού ζυγού» (Μουζέλης 1978, 67). Τα συγκρουόμενα συμφέροντα των συμμετεχόντων στην επανάσταση βγήκαν στην επιφάνεια όταν αυτή άρχισε να αποδίδει καρπούς, ξέσπασε εμφύλιος και εφόσον οι διεκδικήσεις των

<sup>91</sup> Σύμφωνα με τον Γουργουρή ήταν αναμενόμενο το γεγονός της μετονομασίας της επανάστασης σε Αγώνα της Ανεξαρτησίας: «Η εποχή των Επαναστάσεων εισήγαγε ένα νέο τύπο συμβόλων όσον αφορά στην ταξική πάλη: το κυρίαρχο έθνος» (Γουργουρή 2007, 107).

αγροτών και βιοτεχνών παραμερίστηκαν πολύ νωρίς με την ήττα τους στον πρώτο γύρο, οι επόμενες εσωτερικές διαμάχες αφορούσαν σε δύο βασικά τμήματα των ανώτερων τάξεων:

«ανάμεσα σε κείνους που ήθελαν να ανατρέψουν τους Τούρκους άπλα και μόνο για να πάρουν τη θέση τους χωρίς ν' αλλάξει τίποτα στην παραδοσιακή διάρθρωση του πολιτικού έλεγχου, και σε κείνους που ήθελαν να «δυτικοποιήσουν» την Ελλάδα, ιδρύοντας ένα ισχυρό συγκεντρωτικό, κράτος που θα καταργούσε τον τοπικό κατατεμαχισμό και την πολιτικοστρατιωτική αυτονομία των ντόπιων, προεστών. Για πολύ φανερούς λόγους ή «παραδοσιακή» πολιτική υιοθετήθηκε από τη ντόπια τάξη των τσιφλικάδων και των έμπορων, ενώ η πολιτική τού «εκσυγχρονισμού» συγκινούσε τη διανόηση και την αστική τάξη της διασποράς — και μάλιστα την τελευταία επειδή, έχοντας τον πλούτο της στο εξωτερικό, δε διακινδύνευε και πάρα πολλά ακολουθώντας μια τόσο «προοδευτική» στρατηγική» (Μουζέλης 1978, 32).

Τόσο η υποστήριξη των μεγάλων δυνάμεων όσο και οι νομικές και διοικητικές γνώσεις των δυτικόφιλων -απαραίτητες για τη λειτουργία του νεοσύστατου κράτους- οδήγησαν στην επικράτησή τους και στην αστικο-φιλελεύθερη οργάνωση της εθνικής ζωής «παρόλη την ασθενική καπιταλιστική ανάπτυξη και την ανυπαρξία μιας αυτόχθονης αστικής τάξης δυτικού τύπου» (ό. π. 33).

Ενώ όμως η φιλοδοξία να ιδρυθεί ένα μοντέρνο Ευρωπαϊκό κράτος κατά τα πρότυπα των ιδεών του γαλλικού διαφωτισμού χαρακτήριζε περισσότερο μια «ολιγομελή και ανομοιογενή ηγετική ομάδα παρά την πλειοψηφία του επαναστατικού υποκειμένου» - φιλοδοξία η οποία συνέχισε και μεταγενέστερα να αποτελεί καθοδηγητική αρχή της νεοελληνικής εκσυγχρονιστικής πολιτικής- συνυπήρχαν παράγοντες που συντελούσαν ώστε να κρατιούνται σταθερά στις θέσεις τους, στη λαϊκή ψυχολογία και στους κύκλους της ελληνικής πολιτικής ζωής, στάσεις και απόψεις πλησιέστερα προς την ανατολική παράδοση: η εγγύτητα της βυζαντινής παράδοσης, τα αντανακλαστικά του καθημερινού ελληνικού βίου στην περίοδο της τουρκοκρατίας, η εκκλησιαστική αμεσότητα και η συναισθηματικά πάντοτε ευπρόσδεκτη ρωσική διπλωματική παρεμβολή (Γεννηματάς 1998, 21-22). Ωστόσο οι παράγοντες αυτοί δεν ήταν οι μοναδικοί. Ο Γουργουρής προκειμένου να εστιάσει στην ιστορική μορφή που πήραν οι κοινωνικές-φαντασιακές λειτουργίες του έθνους στην αλληλεπίδραση του Διαφωτισμού και των κοινωνικοπολιτισμικών πρακτικών στα Βαλκάνια και στην Ανατολική Μεσόγειο, κάνει χρήση μιας συγκεκριμένης ανάλυσης της Οθωμανικής κοινωνίας που θεωρεί ότι αυτή δεν οργανώθηκε ποτέ στα πρότυπα της ευρωπαϊκής φεουδαρχίας και ότι καθ' όλη τη διάρκεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας διατηρήθηκε ένα ίχνος κοινωνικής δομής το οποίο συγκροτείται, στην ουσία, από μια τάξη μικροκτηματιών οργανωμένη σε πρότυπα οικογενειακά/κοινοτιστικά και μια συγκεντρωτική αστική τάξη προσκολλημένη στους μηχανισμούς της αυτοκρατορικής-στρατιωτικής εξουσίας(Γουργουρής 2007, 87).

Αυτή η συγκεκριμένη κοινωνική δομή και ο τρόπος οργάνωσης της αγροτικής παραγωγής ενίσχυαν τις κοινοτιστικές κοινωνικές πρακτικές και συνεπάγονταν την επικράτηση του εθιμικού δικαίου έναντι του θετού στην καθημερινή διευθέτηση των κοινωνικών σχέσεων(ό. π. 88). Η κεντρική Οθωμανική εξουσία αναμικνυόταν ελάχιστα στις κοινοτικές υποθέσεις. Η κοινότητα αυτοθεσμιζόταν ως μια ενική οντότητα και βαθμιαία διαπλάστηκε μια συλλογική περί δικαίου συνείδηση και κωδικοποιήθηκε ένα εθιμικό δίκαιο που αντιτιθόταν τόσο προς το δίκαιο των κυρίαρχων όσο και προς εκείνο της

εκκλησίας η οποία εφάρμοζε το επίσημο βυζαντινό δίκαιο (Πανταζόπουλος 1975 στο Γουργουρή 2007, 88). Κατά τον Πανταζόπουλο οι ανταγωνισμοί μεταξύ των παρατάξεων έχουν το χαρακτήρα ενός ιδιάζοντος πολιτισμικού παιχνιδιού που αποσκοπεί στην εξυπηρέτηση του συμφέροντος της κάθε πλευράς. Οι κοινωνικές πρακτικές βιώνονταν «άλλοτε ως μύθος, ο οποίος ουδέποτε υπήρξε πραγματικότητα, άλλοτε δε ως πραγματικότητα, η οποία προσελάμβανε την μορφήν του μύθου» (ό. π. 93). Ο Γουργουρή αποδεχόμενος την οπτική του Πανταζόπουλου -τη σημαντικότητα των σημασιών- ακολουθεί μια ανάλυση που -σε αντίθεση με τις κλασσικές κοινωνικοοικονομικές- ξεκινά από τις κοινωνικοπολιτισμικές σχέσεις προκειμένου να διαυγάσει τις κοινωνικές-φαντασιακές συνθήκες που επικρατούσαν στην προεπαναστατική Ελλάδα και από το μάγμα των οποίων γεννήθηκε και οριοθετήθηκε ο Ελληνικός Διαφωτισμός. Στη βάση αυτής της οπτικής το σημαντικό για το πέρασμα από την αγροτική παραγωγή στη μισθωτή εργασία δεν είναι «αυτή καθαυτή η στέρηση της περιουσίας από τους αγρότες αλλά η διάρρηξη του κοινοτιστικού ιστού της κοινωνίας από τη στέρηση της γης: ένα είδος κοινωνικής και πολιτισμικής εξάρθρωσης» (Γουργουρή 2007, 96). Πρόκειται για μια εφαρμογή της σκέψης του Κορνήλιου Καστοριάδη όπου χαρακτηριστικά και διαδικασίες που για κλασσικούς Έλληνες θεωρητικούς αποτέλεσαν απαραίτητες συνθήκες για την εξήγηση του Ελληνικού Διαφωτισμού, της εθνεγερσίας και της σύγχρονης Ελλάδος, δεν είναι παρά αποτελέσματα – δευτερογενείς σημασίες- των υποκείμενων κοινωνικών φαντασιακών σημασιών.

Ο τρόπος που συγκροτούνται στις διάφορες αναλύσεις οι φορείς αυτών των σημασιών αλλάζει ανάλογα με τα χρησιμοποιούμενα εργαλεία: στο Μουζέλη είναι οι κοινωνικές τάξεις που γίνονται αντιληπτές με έναν Μαρξιστικό τρόπο, καθορίζονται από τη θέση τους στην παραγωγή και ακολουθούν τακτικές επιβίωσης σ' ένα περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από το βαθμό ανάπτυξης –μιας σημασίας εξωτερικής ως προς τη μελετώμενη κοινωνία και γι αυτό αναγκαστικά ελλιπής όπως κι αν χρησιμοποιηθεί. Ακολουθώντας την ίδια μέθοδο «που απορρέει από τη μαρξιστική σκέψη» ο Σβορώνος διακρίνει μια ετερογενή κυρίαρχη τάξη, τα τζάκια, και το λαό που διατηρώντας πάντα την επαφή με την ελληνική του παράδοση και συνειδητοποιώντας «για να τις κυριαρχήσει, τις ανατολικές επιδράσεις» θεωρείται πως βρίσκει τελικά τον εαυτό του «στην οικουμενικότητα της δυτικής παιδείας» (Σβορώνος 1986, 155-156). Ο Jusdanis ερευνώντας τη δημιουργία και ανάδυση μιας εθνικής κουλτούρας χρησιμοποιεί τις τρεις προαναφερόμενες ομάδες. Εδώ, μέσα σε ένα φαντασιακό πεδίο σφυρηλατείται η εθνική ενότητα συλλογιστικά (discursively) πριν επιτευχθεί πολιτικά. Ο Γουργουρή προχωρεί ακόμη περισσότερο και διακρίνει δύο βασικά τάξεις που αν και συμπληρωματικές και «συμβολικά ισοδύναμες» βρίσκονται σε ένα αδιάκοπο κοινωνικό ανταγωνισμό μέσα στον οποίο τα πραγματικά χαρακτηριστικά της κάθε τάξης εμποδίζονται να διαμορφωθούν πλήρως.

Ο Νικηφόρος Διαμαντούρος κατοπτρεύοντας στο μακροεπίπεδο διακρίνει στο Νεοελληνικό κράτος την συγκρότηση και διαχρονική παρουσία δύο ολοκληρωμένων συστημάτων θεώρησης, κατανόησης και νοηματοδότησης του κόσμου.<sup>92</sup> Κοινό τους

<sup>92</sup> Ο Διαμαντούρος κάνει λόγο για «πολιτισμικό δυισμό». Παρότι ο όρος -που προέρχεται από τον Γάλλο εθνολόγο Marcel Mauss- παραπέμπει στη διαστολή λόγια κουλτούρα- λαϊκή κουλτούρα, δεν πρόκειται εδώ γι αυτή την περίπτωση. Όπως η παρωχημένη και η μεταρρυθμιστική κουλτούρα τέμνουν εγκάρσια την ελληνική κοινωνία και τους θεσμούς της έτσι και η αποδοχή της ιεράρχησης που υπονοεί το δίπολο έντεχνο-λαϊκό τέμνει εγκάρσια τις δύο κουλτούρες: η λογική που

χαρακτηριστικό η 'διαπεραστική φύση τους και –εξαιτίας αυτού- η αναπαραγωγή τους στο σύνολο σχεδόν «των ελληνικών θεσμών, δομών και κοινωνικών ρυθμίσεων» (Διαμαντούρος 2000, 40). Το πρώτο έχει τις βάσεις του «στις ιστορικές εμπειρίες του Βυζαντίου, της Ορθοδοξίας, της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (ως συστήματος διακυβέρνησης) και της Τουρκοκρατίας», το δεύτερο στην «Αναγέννηση, τη Μεταρρύθμιση και την Αντιμεταρρύθμιση, την Επιστημονική Επανάσταση και τον Διαφωτισμό» (ό. π. 12). Κάνοντας χρήση μιας διευρυμένης εννοιολόγησης της κουλτούρας<sup>93</sup> και των βεμπεριανών ιδεοτύπων κατασκευάζει ως κύριο αναλυτικό εργαλείο το δίπολο παρωχημένη - μεταρρυθμιστική κουλτούρα ή παράδοση (underdog culture -reformist culture) που αντιστοιχεί σε δύο συγκεκριμένες διαφορετικές αναγνώσεις των ίδιων γεγονότων και καταστάσεων. Ενώ η ύπαρξη ανταγωνιστικών και αντιμαχόμενων πολιτισμικών παραδόσεων είναι χαρακτηριστικό όλων των χωρών ύστερης εκβιομηχάνισης, οι Ελληνικές ιδιαιτερότητες οδήγησαν στο συγκεκριμένο «πολιτισμικό δυισμό» που –όπως και στις άλλες περιπτώσεις- στέκεται διαχρονικά εμπόδιο στις «διαδικασίες ολοκλήρωσης», δηλαδή την αποτελεσματική και σε μεγάλο βαθμό συνάρθρωση κοινωνίας και κρατικών θεσμών με αποτέλεσμα την ανεπαρκή νομιμοποίηση της νέας τάξης πραγμάτων που προέκυψε ως αποτέλεσμα της νεωτερικότητας.

Η παρωχημένη παράδοση που διατηρούσε έντονη και μαχητική αντιδυτική στάση σαν αποτέλεσμα της βαθιάς επιρροής της από το Βυζάντιο και την Ορθοδοξία, χαρακτηρίζεται από

«έκδηλη εσωστρέφεια. Έντονα κρατικιστικό προσανατολισμό σε συνδυασμό με βαθιά διχοστασία απέναντι στον καπιταλισμό και το μηχανισμό της αγοράς, συνειδητή προτίμηση προς τον πατερναλισμό και τον προστατευτισμό μαζί με μια παρατεταμένη προσκόλληση σε προκαπιταλιστικές πρακτικές. Ακόμη, η ίδια παράδοση χαρακτηρίζεται από ένα σύμπαν ηθικών αισθημάτων, μεταξύ των οποίων κυριαρχούν συχνά αρχέγονες ταυτίσεις με στενές αντιλήψεις και αδιαλλαξίες απέναντι σε κάθε τι ξένο, έναν λανθάνοντα αυταρχισμό, που ενδυναμώνεται από τις δομές της οθωμανικής εξουσίας και από τη βαριά πολιτισμική κληρονομιά του καθεστώτος το οποίο τόσο εύστοχα ο Μαξ Βέμπερ είχε ονομάσει 'σουλτανιστικό', και, τέλος, από μια αμφίθυμη αντίληψη για κάθε ανανέωση» (Διαμαντούρος 2000, 41).

Τα πολυπληθή, παραδοσιακά και εσωστρεφή στρώματα που ιστορικά ταυτίστηκαν με την παρωχημένη κουλτούρα έχουν ως διακριτικό γνώρισμα την «εμπλοκή τους σε δραστηριότητες (όπως η οικονομία αυτοκατανάλωσης, η μικρή εμπορευματική παραγωγή

---

αντιπαραθέτει κάτι ανώτερο και επιθυμητό με κάτι κατώτερο και απευκαταίο υφίσταται και στις δύο παραδόσεις με διαφορετικούς βέβαια στόχους, μεθόδους και επιχειρήματα.

<sup>93</sup> Αυτή η νέα εννοιολόγηση της κουλτούρας, που αποδίδει κεντρικό ρόλο στην ανθρώπινη δράση σε ό,τι αφορά στην πρόκληση της αλλαγής, θεωρείται από τον Διαμαντούρο πως ανταποκρίνεται «σε ορισμένες από τις πλευρές της συνεχούς αναζήτησης για την ανεύρεση διαύλων ικανών να συνδέσουν κατά τρόπο αποτελεσματικό το μικροεπίπεδο με το μακροεπίπεδο στην προβληματική της πολιτικής επιστήμης». Φυσικά η σύνδεση των δύο επιπέδων πιο εύκολα λέγεται παρά επιτυγχάνεται. Για μια κριτική των προσπαθειών και έκθεση των περιορισμών δες στο Μουζέλης (2000).

που δεν είναι προσανατολισμένη στις εξαγωγές, οι πιστωτικές επιχειρήσεις, οι βιομηχανίες υποκατάστασης εισαγωγών, ο υπεραναπτυγμένος και αντιπαραγωγικός κρατικός μηχανισμός και ο ευρύτερος τομέας) που χαρακτηρίζονταν πρωτίστως από χαμηλή παραγωγικότητα, έλλειψη ή έστω ισχνότητα οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών δεσμών με το εξωτερικό, αποστροφή προς τις μεταρρυθμίσεις και έντονη ταύτιση και προσήλωση προς διάφορες εκδοχές εγχώριων δομών που αποτελούν κληρονομιά της μακράς οθωμανικής παράδοσης» (ό. π. 54).

Από την άλλη τα τεκταινόμενα στη Δυτική Ευρώπη κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα δεν άφησαν ανεπηρέαστους «Ελληνοφώνους ορθόδοξους υπηκόους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας» οι οποίοι επεδίωξαν τον 18<sup>ο</sup> «την κοινότητά τους με την Δύση» (Jusdanis 1991, Xii). Αυτά τα κοινωνικά στρώματα μαζί με τις κοινότητες της ελληνικής διασποράς και τους πνευματικούς κύκλους που εξέφραζαν τα προαναφερθέντα κοινωνικά υποκείμενα, μέσα κι έξω από την ελληνική επικράτεια, διέθεταν πόρους και δεξιότητες και σύμφωνα με τον Διαμαντούρο πολιτική, οικονομική και πολιτισμική επάρκεια για την αντιμετώπιση του ανταγωνισμού που δημιουργεί το μεταβαλλόμενο εσωτερικό και διεθνές περιβάλλον (Διαμαντούρος 2000, 13). Είχαμε έτσι την ανάπτυξη της νεώτερης εκσυγχρονιστικής κουλτούρας που αντλώντας «τις πνευματικές της ρίζες από το Διαφωτισμό και την παράδοση του πολιτικού φιλελευθερισμού που συνδέεται με αυτόν» εμφανίζεται «κοσμική και εξωστρεφής», έτοιμη για μεταρρυθμίσεις και «εξορθολογισμό στο πλαίσιο μιας φιλελεύθερης δημοκρατικής και καπιταλιστικής προοπτικής ... δεκτική στις καινοτομίες και λιγότερο διστακτική για το κόστος που ενέχει η ρήξη με την παράδοση του παρελθόντος», με τάση να ευνοεί «τη δημιουργία και την εξάπλωση των διεθνών δεσμών της Ελλάδας και να προωθεί την αφομοίωσή της στο διεθνές σύστημα», αφοσιωμένη στη δημοκρατία την οποία αντιλαμβάνεται μέσα από μια έμφαση στη σημασία των θεσμών και του πολίτη (ό. π. 58-59).

Αντίθετα από την παρωχημένη κουλτούρα που αντιμετωπίζει τη μεταβολή ως απειλή, η μεταρρυθμιστική κουλτούρα την βλέπει ως πρόκληση. Το 'κρίσιμο σταυροδρόμι'-έννοια των Lipset και Rokkan για την ανάλυση της σύνθετης φύσης της μετάβασης στην νεωτερικότητα- στη νεώτερη ελληνική ιστορία ήταν «η πλήρης ανταγωνισμών και συγκρούσεων διαδικασία συγκρότησης του ελληνικού κράτους, ..., συμβάν που οδήγησε τη χώρα σε μια νέα και ξεχωριστή αναπτυξιακή τροχιά και προσδιόρισε τις κύριες παραμέτρους της συνάντησης της Ελλάδας με τη νεωτερικότητα» (ό. π. 39). Απ' αυτό το σταυροδρόμι ξεπήδησαν οι δύο αντιμαχόμενες πολιτισμικές παραδόσεις των οποίων τα βασικά χαρακτηριστικά «έχουν παραμείνει αξιοσημείωτα αναγνωρίσιμα για πολύ χρόνο και έχουν διαμορφώσει τη δυναμική της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και πολιτικής από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα». Αυτή η σταθερότητα των χαρακτηριστικών συμβαδίζει με τη σταθερότητα των ανταγωνισμών και τη βαθιά διαίρεση της κοινωνίας. Καθ' όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα είχαμε εναλλαγή στην κυριαρχία και- στις περιπτώσεις που κανείς δεν κυριαρχούσε- στασιμότητα, ένταση και εμφύλιες συγκρούσεις. Η αποτυχία ολοκλήρωσης ενδυναμώνει τη λογική της κάθε κουλτούρας και ταυτόχρονα διαχέει «αισθήματα ντροπής, ταπείνωσης, αλλοτρίωσης και απάθειας»(ό. π. 34). Η οποιαδήποτε επιτυχία δεν νομιμοποιείται και παραμένει ετοιμόρροπη. Η ρήξη με το παρελθόν –όρος της νεωτερικότητας- δεν καθίσταται δυνατή. Οι δυτικοί, φιλελεύθεροι θεσμοί εισάγονται και εμφυτεύονται πάνω «σε παραδοσιακές, προκαπιταλιστικές δομές που ήταν προϊόν της μακράς βυζαντινής (Εκκλησία και δίκαιο) και οθωμανικής (κράτος) κληρονομιάς»(ό. π. 38).

Η αντιπαράθεση αυτών των δύο ιδεότυπων αποτελεί παραλλαγή του γνωστού δίπολου 'Ελληνας – Ρωμιός'. Ο Patrick Leigh Ferrnοr είχε χρησιμοποιήσει αυτά τα δύο αντιθετικά αρχέτυπα στη θεωρία του, το «Ελληνο-Ρωμείο δίλημμα». Σύμφωνα μ' αυτήν

«όλοι οι Έλληνες είναι ένα αμάλγαμα σε διαφορετικούς βαθμούς αυτών των δύο στοιχείων, που συνυπάρχουν αντιφάσκοντας ή συμπληρώνοντας το ένα το άλλο. ... Ο πρώτος θαυμάζει το δυτικό πολιτισμό θεωρώντας τον ριζωμένο στο αρχαίο ελληνικό παρελθόν, βλέπει την Ελλάδα ως τμήμα της Ευρώπης, υποστηρίζει την καθαρεύουσα, σέβεται το νόμο, αγαπά την αφηρημένη σκέψη, το ιδεατό και τη ρητορεία. Αντίθετα ο δεύτερος, όντας το πονηρό παιδί της φτώχειας και της καταπίεσης, έχει ανατολίτικες καταβολές, βλέπει τους Ευρωπαίους ως φράγκους, μιλάει ρωμικά, συμπαθεί το πρόσφατο παρελθόν, δυσπιστεί προς το νόμο και του αρέσει το πρακτικό, το συγκεκριμένο και το αυθόρμητο. Η ελληνική εξωστρέφεια είναι η καλή φορεσιά των Ελλήνων, ώστε να επιδεικνύονται στους Ευρωπαίους και η ρωμική εσωστρέφεια είναι η άπλυτη, προορισμένη μόνο για εσωτερική χρήση και αυτοκριτική» (Τζιόβας 1989, 48-49).

Απέναντι στην ακαμψία της απαρίθμησης αυτών των ιδιοτήτων, πολλές άλλες εκδοχές αυτού του δίπολου αναπτύχθηκαν. Μέσα από μια πολύπλευρη θεώρηση και μια ποικιλία χρησιμοποιούμενων εργαλείων διεκπεραιώθηκε μια εξονυχιστική και πολύπλευρη διερεύνηση ενός δίπολου που προσπάθησε να ερμηνεύσει τη νεοελληνική ταυτότητα. Παρόλο που σκαλίζοντας κανείς θα μπορέσει να διαπιστώσει την ύπαρξη μιας πολλαπλότητας και ποικίλων συγχωνεύσεων που δύσκολα χωράνε στα δυαδικά σχήματα,<sup>94</sup> η εφαρμογή δυαδικών αντιθέσεων δεν οφείλεται σε κάποια ιδιοτροπία των ερευνητών αλλά είναι αποτέλεσμα της συνάντησης των τοπικών σημασιών με κείνες των δυτικών κοινωνιών, συνάντηση που δεν είχε το χαρακτήρα μιας φιλικής και ισότιμης συνδιαλλαγής αλλά μάλλον εκείνο μιας εισβολής. Όποια οπτική και να αποδεχθεί κανείς, σε όποιο πεδίο κι αν επιχειρήσει, δεσπίζουσα παραμένει η καταλυτική επίδραση του Διαφωτισμού (ο οποίος σε τελευταία ανάλυση δημιούργησε έναν νέο μάγμα με την εισαγωγή νέων και την τροποποίηση ή και κατάργηση παλαιών κοινωνικών φαντασιακών σημασιών) και ζητούμενο παραμένει τόσο ο τρόπος πρόσληψής του όσο και η ακριβής σχέση του με την κάθε ομάδα.

## Η ανομοιομορφη επίδραση της νεωτερικότητας

Η επίδραση αυτή δεν ήταν ομοιομορφη ούτε ισοδύναμη. Επιχειρώντας από τη σκοπιά της κοινωνιολογίας της μουσικής έχουμε όχι απλώς συγκεκριμένες τάξεις, πνευματικά ρεύματα και φορείς σημασιών αλλά –παρακολουθώντας την επίδραση της κοινωνίας στη μουσική- και μετρήσιμα αποτελέσματα της επίδρασης των Διαφωτιστικών ιδεών, της Δύσης και των επιτευγμάτων της. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι Φαναριώτες πρίγκιπες στη

<sup>94</sup> Ίσως το πιο πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο της Έφης Γαζή, «Πατρική θρησκεία, οικογένεια». *Ιστορία ενός συνθήματος (1880-1930)*, Πόλις, Αθήνα 2011, όπου καθώς αναδεικνύεται η πολλαπλότητα των φορέων ενός πολύ γνωστού τρίπτυχου ταυτόχρονα φανερώνεται η ασάθεια των συστημάτων ταξινόμησης των δρώντων δυνάμεων του κοινωνικο-ιστορικού πεδίου.

Ρουμανία οι οποίοι ως χριστιανοί ορθόδοξοι κυβερνήτες, ως διορισμένοι από την Πύλη αξιωματούχοι και ως διαφωτισμένοι μονάρχες της ανατολικής Ευρώπης είχαν δημιουργήσει ένα μωσαϊκό μουσικών συνόλων και δραστηριοτήτων που αντιστοιχούσε στον τριπλό τους ρόλο. Υποστήριξαν τη διατήρηση και καλλιέργεια των Βυζαντινών ύμνων ενώ ταυτόχρονα Τούρκικες στρατιωτικές μπάντες έπαιζαν κάθε απόγευμα στην αυλή τους μια μουσική που εύκολα μια Αγγλίδα ταξιδιώτισσα χαρακτήρισε «διαβολικό θόρυβο», διασκέδαζαν με τσιγγάνικες ορχήστρες που φούντωναν την επιθυμία για χορό και, τέλος, πιστοποιούσαν την πολιτιστική τους ανωτερότητα καλώντας Ευρωπαϊκές ορχήστρες που παίζανε δυτική κλασική μουσική για τους ίδιους, τις Γαλλομαθείς κόρες και συζύγους καθώς και τους καλεσμένους τους (Plemmenos 2003, 179- 191). Αυτό που έχουμε εδώ δεν είναι απλώς μια επιβεβαίωση της θέσης του DiMaggio για τα ρεπερτόρια των μελών της ανώτερης τάξης<sup>95</sup> και της ανταπόκρισης των Φαναριωτών στις απαιτήσεις της υψηλής τους κοινωνικής θέσης αλλά επίσης μια υπενθύμιση της πολλαπλότητας των ρόλων των φορέων των σημασιών καθώς και ένα πρότυπο του τρόπου συμβίωσης και συνύπαρξης των διαφόρων κουλτουρών. Αυτές οι κουλτούρες δεν ήταν τρεις όπως τις ταξινομεί ο Πλεμμένος με βάση την εθνικότητα<sup>96</sup> αλλά τέσσερις. Μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι το «ακαθόριστο ρεπερτόριο» των τσιγγάνικων ορχηστρών αποτελούνταν όχι μόνο από Τούρκικα δημοφιλή κομμάτια που βρέθηκαν σε μεταγραφές Φαναριώτικων μουσικών συλλογών αλλά από κάθε δημοφιλές γενικά. Μόνος όρος ήταν ο ίδιος όρος που υφίσταται σε κάθε προφορική μουσική παράδοση: να πρόκειται για κομμάτια όχι συγκεκριμένης 'εθνικότητας' αλλά ενός οικείου και προσιτού στυλ (ή 'φόρμουλας' όπως τις ονομάζει ο Αμαργιανάκης) ώστε να είναι δυνατόν να συλληφθούν με το αυτί των πιο ταλαντούχων από τους μουσικούς οι οποίοι με μεγαλύτερη ή μικρότερη ακρίβεια τα ενέτασσαν στο ρεπερτόριό τους και τα μετέδιδαν στους άλλους. Οι ορχήστρες αυτές σε όλο το βαλκανικό χώρο ήταν φορείς αυτού που αργότερα ονομάστηκε παραδοσιακή ή δημοτική μουσική<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Δες στο «Θεωρίες των μουσικών ειδών».

<sup>96</sup> Η μέθοδος της αναδρομικής εφαρμογής εργαλείων-εννοιών μπορεί να έχει μόνο περιορισμένη χρησιμότητα και πάντως δεν μπορεί να βοηθήσει καθόλου-αν δεν στέκεται εμπόδιο- στην ανίχνευση της βιωματικής πλευράς των γεγονότων και των σημασιών. Ο χαρακτηρισμός της Βυζαντινής μουσικής ως Ελληνική μουσική –προφανώς λόγω της γλώσσας που εδώ όμως είναι *lingua franca*– έχει ιδεολογική βάση και δείχνει την αποδοχή της άποψης της επικρατούσας ελληνοχριστιανικής ιστοριογραφίας. Την ίδια άποψη αποδέχεται και διαφοροποιεί κάνοντας μια μαρξιστική ανάγνωση ο Σβορώνος ο οποίος αναζητεί τους κατά βάση οικονομικούς όρους διαχρονικής επιβίωσης του ελληνισμού τον οποίο θεωρεί δεδομένο. Η ίδια ακριβώς ιδεολογία βρίσκεται στο κέντρο της κουλτούρας του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Το πρόβλημα δεν είναι μόνο θεωρητικό αφού η περιβόητη οικουμενικότητα της Βυζαντινής παράδοσης αν δεν έχει πάει μόνη της περίπατο είναι δεμένη απ' το λουράκι του ελληνισμού αλλά και χρονολογικό αφού εμφανίζει παρούσα την έννοια της Ελληνικότητας τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (στην Αυλή του Πρίγκιπα Μαυρογένη το 1786-90) όταν η εκ νέου εμφάνισή της «μαζί με τον ελληνισμό» τοποθετείται από τον Παπαρρηγόπουλο αλλά και άλλους τον 19<sup>ο</sup> (Τζιόβας 1989, 32). Σε κάθε περίπτωση δεν είναι ξεκαθαρισμένο αν, τότε και από ποιους ο όρος 'Ελληνας' χρησιμοποιήθηκε «ως μια κατηγορία αυτό-προσδιορισμού και όχι ως η ονομασία μιας μυθικής φυλής, εξαφανισμένης εδώ και πολύ καιρό» (Herzfeld 2002, 46-47).

<sup>97</sup> Δεδομένου ότι η Ελλάδα δεν έχει λόγια παράδοση και ότι η Βυζαντινή μουσική εντάχθηκε εξ αρχής σε μια απολύτως διαχωρισμένη και καθγιασμένη ουράνια σφαίρα όπου μάλλον περιέπεσε σε μια 'καλοποιοτική' ακινησία, το παραδοσιακό ταυτίζεται με το δημοτικό. Κατά κανόνα με την ένταξη του



και δεν ήταν παρά η κατά τόπους λαϊκή μουσική μιας προκαπιταλιστικής και κατά βάση αγροτικής κοινωνίας. Ενώ η ύπαρξη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, του Σουλτάνου και της Δύσης και οι σχέσεις και εξαρτήσεις των Φαναριωτών ηγεμόνων μαζί τους μπορούν να εξηγήσουν την πολιτισμική τους πολιτική, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τη δημοφιλή μουσική των τσιγγάνικων ορχηστρών. Ωστόσο η παρουσία της στις αυλές των ηγεμόνων δεν εξηγείται με όρους ισχύος και πολιτικής αλλά μάλλον με όρους Βυζαντινού και Οθωμανικού πλουραλισμού (παρά το στίγμα που η Ορθόδοξη Εκκλησία είχε από αιώνων προσκολλήσει στην οργανική μουσική) και στην επικράτηση κοινοτιστικών κοινωνικών πρακτικών αφενός αλλά και με όρους γλεντιού και πανηγυριού αφετέρου αφού ήταν το μόνο είδος που χάρη στην προφορικότητά του διατηρούσε μέσα του το αμαρτωλό βακχικό στοιχείο.

Δεν είναι επίσης ξεκάθαρο αν περισσότερο η πολιτισμική πολιτική ή ο φορμαλισμός που η ίδια η εκκλησία ανέχτηκε αν δεν εξέθρεψε,<sup>98</sup> ισοπέδωσαν την υψηλή θέση που κατείχαν από αιώνων τα Βυζαντινά άσματα και παρόλο που θεραπεύονταν σε σχολές και προστατεύονταν η καθαρότητά τους με τη σημειογραφία τους, κατέληξαν σε μια –πάντως ανήσυχη- συνύπαρξη όχι απλά δίπλα στις εκκωφαντικές μουσικές των mehter, όπως ονομάζονταν οι Τούρκικες στρατιωτικές μπάντες, και τις ρυθμικές λαϊκές μελωδίες των τσιγγάνικων ορχηστρών αλλά και δίπλα σε Δυτική μουσική που προτιμούνταν λόγω της υψηλότερης πολιτιστικής καταγωγής και της εκλεπτυσμένης της ευχαρίστησης. Ωστόσο αυτή η γειτνίαση –που ενοποιεί τα διαφορετικά είδη<sup>99</sup> σε μουσική θυμίζοντας την αυτοθέσμιση της κοινότητας σε ενικό πρόσωπο- δεν βοήθησε ούτε στη συγχώνευση των διαφορών ούτε στην πλήρη διαμόρφωσή τους. Παρόλο που πολλοί εκκλησιαστικοί συνθέτες δεν περιορίστηκαν στην ψαλτική, αλλά ευδοκίμησαν αποδοτικά και στην «εξωτερική μουσική»<sup>100</sup> (Μπαλαγεώργος 2008), η Βυζαντινή διατήρησε την καθαρότητά της και την ακεραιότητά της σαν ένα αιώνιο και θεϊκό σύμβολο.

Μόνο η λαϊκή κουλτούρα πριν την καπιταλιστική επέμβαση (οπότε κανονικοποιήθηκε, ταξινομήθηκε και οργανώθηκε 'ορθολογικά' με κυρίαρχο σκοπό το κέρδος) δεν μεμψιμοιρούσε με τις επιρροές και απορροφούσε οτιδήποτε πλησίαζε δίπλα της και της ηχούσε καλά. Αντίθετα από τις άλλες κουλτούρες δεν είχε σημασιακούς αλλά υλικούς και πραγματολογικούς<sup>101</sup> περιορισμούς. Η πολυθρόνητη σχέση της Βυζαντινής με το δημοτικό τραγούδι (Αμαργιανάκης 2003) εδράζει σ' έναν κοινωνικό χώρο που περιβάλλεται απ' αυτούς τους περιορισμούς και όχι σε έναν ιδεολογικό όπου η άλλοτε προφανής και αυτονόητη σύνδεση του ανθρώπινου με το θεϊκό υποστασιοποιείται αναδρομικά στη

---

δημοτικού στην εθνική μουσική δεν συμπεριλαμβάνεται σ' αυτή το επίσης παραδοσιακό των ανεπιθύμητων κοινοτήτων.

<sup>98</sup> Για τον πλειστηριασμό των εκκλησιαστικών θέσεων από τον σουλτάνο, τη συνακόλουθη ανεκτική στάση της εκκλησίας στην τοκογλυφία και την συσσώρευση πλούτου με οποιοδήποτε μέσο και το συνεπαγόμενο φορμαλισμό της εκκλησίας δες Μουζέλης 1978, 26 και 63.

<sup>99</sup> Για τις διαφορές μεταξύ ύφους, στυλ, ειδους και μουσικού συστήματος -καθώς και των όρων χρήσης τους- δες στο «Θεωρίες των μουσικών ειδών».

<sup>100</sup> Η Βυζαντινή εξουσία, όπως κάθε εξουσία, καταλαμβάνει το κέντρο, θέτει τα όρια και επιβάλλει την εξωτερικότητα. Στο μουσικοσυμβολικό επίπεδο κάθε μη Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική είναι «εξωτερική» παρά τις συγγένειες που προκύπτουν ως αποτέλεσμα της ρευστότητας των μουσικών ειδών και του διπλού ρόλου των φορέων της.

<sup>101</sup> Η χρήση των σημείων σε συγκεκριμένες καταστάσεις. Περισσότερα δες στο «Η ανάδυση των σημασιών».

«διπλή όψη» της μουσικής κληρονομιάς του Έλληνα Ορθόδοξου Χριστιανού. Αυτοί υπήρξαν και οι όροι της σχέσης της κατά τόπους λαϊκής με τη Δυτική κλασική μουσική, μια σχέση που επεκτάθηκε σε πολλές πλευρές του μουσικού υλικού και που είχε κυρίως μια μονοσήμαντη κατεύθυνση. Άρχισαν λοιπόν να χρησιμοποιούνται όργανα Ευρωπαϊκά και να εισάγεται σταδιακά όχι το Ευρωπαϊκό πολυφωνικό –που λόγω πολυπλοκότητας προϋπέθετε τη γραφή- αλλά το ομοφωνικό.

Σ' αυτή την 'ορθολογική' και συμβολική 'πίεση' της Δύσης η Βυζαντινή κουλτούρα αντιστάθηκε σθεναρά με αποτέλεσμα το 'μουσικό ζήτημα'. Η Καίτη Ρωμανού περιγράφει πως μερικές δεκαετίες αργότερα, το 1876,<sup>102</sup> η Ορθόδοξη Εκκλησία μέσω του Ευσταθίου Θερειανού παρενέβη στο ζήτημα της εισαγωγής της Ευρωπαϊκής πολυφωνίας στα μονοφωνικά βυζαντινά μέλη. Αν και με διπλωματικό τρόπο αποφεύγεται η ιεράρχηση, η διάκριση είναι σαφής: «έκαστον έθνος έχει ίδιον ύφος και ιδιορρυθμούς ιδιότητας εν τη ψαλμωδία» και γι αυτό ψαλλόμενα τα άσματα από ευρωπαίους και μάλιστα μετά του οργάνου θα είναι «άνευ πάθους, άνευ ζωής, άνευ χαρακτήρος εκκλησιαστικού» (αναφέρεται στο Δεμερτζής 1998, 147). Παρά λοιπόν τους κόπους και τις επανειλημμένες απόπειρες δεν εφαρμόστηκε η Ευρωπαϊκή πολυφωνία στα Βυζαντινά άσματα. Ο Κώστας Δεμερτζής εξηγεί πως αυτό συνέβη «όχι από ενδιαφέρον αισθητικό, αλλά ως πολιτικός φορέας, δηλαδή ως φορέας που ασκεί εξουσία ... η οποία, λόγω της σε πρώτο πλάνο 'πνευματικής' της διάστασης, έχει αυξημένη ευαισθησία στα ζητήματα της μουσικής σημασιολογίας. Δεν χειρίζεται, λοιπόν, ζητήματα 'ωραίου' ή 'ευχάριστου, αλλά απ' ευθείας 'σημαντικού', το οποίο προϋποθέτει το 'σημασιακό'» (ό. π. 148). Οι ίδιες εξάλλου σημασίες –χωρίς πάντως να γίνεται αναφορά σε 'έθνος'- κυριαρχούσαν τουλάχιστον από τα χρόνια τα Χρυσοστόμου όταν όχι απλώς απαγορευόταν η χρήση μουσικών οργάνων στους ναούς αλλά και οι αιρετικοί που θέλγονταν απ' αυτά θεωρούνταν παρασυρμένοι από το διάβολο (Σολομός 1987, 114).

Τέτοιου είδους απαγορεύσεις διαχώριζαν το χριστιανικό από το αρχαιοελληνικό ήθος και χρειάστηκε η παρέμβαση του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου ο οποίος, χωρίς να λύσει το ζήτημα διάστασης χριστιανισμού-βυζαντινών,<sup>103</sup> «τας περί ενότητος απόψεις της Ελληνικής Ιστορίας κατέστησε κτήμα ες αεί του Έθνους» (Ζακυθηνός 1974). Η κτήση αυτή προκάλεσε ένα καταρράκτη εξελίξεων που μουσικό παράδειγμά του αποτελεί όχι μόνο το 'μουσικό ζήτημα', η διαμάχη για τον εξευρωπαϊσμό της βυζαντινής μουσικής, αλλά η ταύτιση της εκκλησιαστικής με την εθνική μουσική «επειδή είναι η αρχαία ελληνική μουσική, την οποία χρησιμοποίησαν και οι απόστολοι, όπως συνέβη και με την ελληνική γλώσσα» (Πετρίδης Αθανάσιος στο Ρωμανού 1996β, 436), η αντιδιαστολή της με την 'εξωτερική' μουσική, η συνακόλουθη προσπάθεια αποκαθαρμού της από τους ξενισμούς

<sup>102</sup> Από το 1871 χρονολογείται η πρώτη χρήση του όρου 'ανάπτυξη' σε σχέση με την οικονομία, «έννοια συνυφασμένη αναπόδραστα με την ευρωπαϊκή υπεροχή» που «ενδεχομένως σηματοδοτεί τον κολοφώνα της βρετανικής αποικιοκρατίας» (Γουργουρής 2007, 100).

<sup>103</sup> «Αλλά και εις τον ουρανόν ακόμη έφερον οι Βυζαντινοί τας μικροπρεπείς ιδέας των, και επομένως αντί των μεγάλων κατά τους πρώτους του Χριστιανισμού αιώνας συζητήσεων, αίτινες τόσοσιν συνετέλεσαν εις την ανάπτυξιν των θείων αυτού δογμάτων, ουτιδανάι θεολογικάί φιλονεικίαί διαιρούσαν τα πνεύματα προς μεγίστην της αληθούς θρησκείας βλάβην» (Ρενιέρης 1842, 919).

καθώς και το μέγεθος και η ζωηρότητα του ενδιαφέροντος για τα καλυπτόμενα από την πληθώρα των μουσικών περιοδικών των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα θέματα.<sup>104</sup>

Αποδελτιώνοντας η Καίτη Ρωμανού από ένα τεράστιο όγκο, ταξινομεί μια αρθρογραφία που περιστρέφεται γύρω από το γεγονός της εισόδου της νεωτερικότητας με τη μορφή τετράφωνης χορωδίας στην εκκλησιαστική μουσική. Τρία βασικά ρεύματα φαίνονται εδώ να αναδύονται: όσοι επιδιώκουν την καθαρή, παραδοσιακή εκτέλεση (που πρέπει να αναζητηθεί) και θεωρούν ότι η παράδοση καταπατείται και ότι μέσω της τετραφώνου επιδιώκεται η αφομοίωση των ελλήνων από τους καθολικούς, οι άλλοι που χαλάνε το ύφος ανακατεύοντας με αυτό των δημοτικών τραγουδιών και των αμανέδων και παρασύρονται από φίλους τους που τους αρέσουν τα 'μερακλίδικα' και, τέλος, όσοι βλέπουν την τετράφωνη εναρμόνιση ως (αναπόφευκτη) πρόοδο. Υπάρχουν βέβαια και παραδείγματα όπως του Ευταξία που επιδιώκει τη μέση οδό, δηλαδή υπέρ της Βυζαντινής αλλά όχι και κατηγορηματικά κατά της τετραφώνου. Μέσα σ' ένα πλαίσιο που «στοιχειώνεται κυριολεκτικά από το φάντασμα της συνέχειας» (Γουργουρή 2207, 85) η κουβέντα και η έρευνα στρέφονται γύρω από τη σχέση της Βυζαντινής με την αρχαία ελληνική μουσική (ομοιότητες στο ρυθμό των Ελληνοχριστιανικών ωδών και των επιβωμίων ύμνων) και τους τρίσημους ρυθμούς της που θεωρήθηκαν άσεμνοι και αποκλείστηκαν από την ιερά υμνολογία, αναζητείται η θέση της μουσικής στις πρώτες χριστιανικές λειτουργίες και γενικά θεωρείται ότι η βυζαντινή κατάγεται από την αρχαία ελληνική και όχι την ασιατική. Αμφισβητείται εντέλει ακόμα και η επινόηση της οκτώηχου από τον Ιωάννη Δαμασκηνό και αποδίδεται στις αρχαίες ελληνικές αρμονίες.

## Ο Νεοελληνικός διαφωτισμός

Ο λαός και η επίσημη εκκλησία λοιπόν δεν είχαν μόνο διαφορετική γλώσσα και μουσική αλλά και διαφορετική στάση απέναντι στη νεωτερικότητα. Στο κοινωνικοπολιτισμικό πεδίο που οριζόταν απ' αυτά τα δύο ανταγωνιστικά άκρα εισχώρησε ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Για τον Στάθη Γουργουρή οι στοχαστές του Ελληνικού Διαφωτισμού υιοθέτησαν, σε γενικές γραμμές, τον ανταγωνισμό αυτό «διεξάγοντας έναν συγγραφικό πόλεμο εναντίον των μηχανισμών του επίσημου πολιτισμού (το αποκλειστικό πεδίο της ορθόδοξης εκκλησία) από τη μια, και υπονομεύοντας τις κοινωνικές συνθήκες της τοπικής κουλτούρας για μια πιο αποτελεσματική παραγωγή και διάδοση των έργων τους από την άλλη»(2007, 109).

Ενώ οι σημασίες της Εκκλησίας ωθούσαν προς τη διατήρηση των πραγμάτων ως έχουν, δεν συνέβαινε το ίδιο με νέες δυνάμεις οι οποίες κατανοούσαν τη νεωτερικότητα με διαφορετικό τρόπο, τουτέστιν όχι σαν ένα νεωτερισμό στον οποίο έπρεπε να αντισταθούν

<sup>104</sup> Είναι προφανές πως το πολυπληθές κοινό αυτών των περιοδικών δεν αποτελείται από τις 254.000 αγροτικές οικογένειες από τις οποίες οι περισσότερες μετά το 1871 είχαν αποκτήσει κάποια έγγεια ιδιοκτησία, αλλά από δημοσίους υπαλλήλους που δημιούργησαν μια μάζα επταπλάσια από κείνη της Αγγλίας εξαιτίας της τερατώδους διοικητικής επέκτασης σαν αποτέλεσμα των προσωπικών δικτύων της πολιτικής πελατείας και της ανυπαρξίας βιομηχανίας που θα απορροφούσε όσους έφευγαν από την ύπαιθρο (Μουζέλης 1978, 34-38). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, τα μικροαστικά αυτά στρώματα έδειχναν θετική στάση απέναντι στις διαφόρων ειδών 'καθάρσεις' που ακολούθησαν.

αλλά σαν μια εξέλιξη για την οποία έπρεπε να αγωνιστούν. Βασική προϋπόθεση για την αποδοχή μιας τέτοιας σημασίας ήταν ένα γεγονός απόρροια της διαδικασίας του Διαφωτισμού, μια «λεξικογραφική επανάσταση» που ο Benedict Anderson χαρακτηρίζει ως «ορυμαγδό που ανεβαίνει από ένα φλεγόμενο οπλοστάσιο» και περιγράφει ως εξής:

«Ως τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, ο τεράστιος μόχθος των Γερμανών, Γάλλων και Άγγλων λογίων κατέστησε διαθέσιμο σε εύχρηστη μορφή ουσιαστικά το πλήρες σώμα των διασωζόμενων έργων των Ελλήνων κλασικών, μαζί με τις απαραίτητες φιλολογικές και λεξικογραφικές προσθήκες αλλά αναπαρήγαγε σε δεκάδες βιβλία έναν ακτινοβόλο και έντονα παγανιστικό, αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, ένας μικρός αριθμός νέων ελληνόφωνων χριστιανών, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν σπουδάσει ή ταξιδέψει έξω από τα όρια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, απέκτησε πρόσβαση σ' αυτό το 'παρελθόν'. Με υψηλό φρόνημα, χάρη στο φιλελληνισμό του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, ανέλαβαν τον 'από-βαρβαρισμό' των νεότερων Ελλήνων, δηλαδή το μετασχηματισμό τους σε όντα αντάξια του Περικλή και του Σωκράτη» (Anderson 1997, 116).

Φυσικά πολλοί δεν θα συμφωνούσαν πως πρόκειται για μια ανακάλυψη. Ο Κ. Θ. Δημαράς υποστηρίζει πως παρά την ανασταλτική δύναμη της Εκκλησίας ο μεταγενέστερος ελληνισμός «δεν απέβαλε ποτέ τη συνείδηση των δεσμών του με τον αρχαίο», συνείδηση που εκδηλώνεται «στον μεν λαό με μύθους, στους δε λογίους με κατηγορηματικές διαβεβαιώσεις» (Δημαράς 1993, 2-3). Αν λοιπόν για κάποιους ο πολιτισμός έρχεται και επιστρέφει στην Αγιά Σοφιά (Παύλος Καλλιγιάς), για κάποιους άλλους πολιτισμός είναι οι καινούργιες ιδέες –τα καινούργια πράγματα– που δεν είναι παρά η συνάντηση με τη «γηνραία πατρίδα» (Κουμανούδης 1845, 7). Στόχος τους να συνδέσουν «τα δύο άκρα, τους κλασσικούς χρόνους και την αναγεννωμένην δια της Επανάστασεως Ελλάδα», μια ιδιάζουσα Μεγάλη Ιδέα, «η οποία οραματίζεται, δια το νεοπαγές βασίλειον Παγκόσμιον πνευματικήν ακτινοβολίαν» (Ζακυθηνός 1974). Αν και για αιώνες οι Έλληνες ζούσαν περιστοιχισμένοι από τα μνημεία του αρχαίου ελληνισμού, τα εσωτερικά δυστυχήματα, οι επιδρομές των βαρβάρων, το «από την αυλήν (των απογόνων του Κωνσταντίνου) εξερχόμενον δουλικόν πνεύμα, τ' ανατολικά έθιμα εις τας σχέσεις των υπηκόων προς τον ηγεμόνα ... έπνιξαν βαθμηθόν του αρχαίου ελληνισμού την φύσιν» (Ρενιέρης 1842, 197). Η λατρεία της Αρχαίας Ελλάδος συνοδευόταν από την αντιπάθεια του Βυζαντίου, μια στάση συνεπής προς τη διαμορφωθείσα στον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό καταδίκη κάθε θρησκευτικής παράδοσης γενικά αλλά και του Βυζαντίου ειδικά από κορυφαίους εκπροσώπους όπως ο Μοντεσκιέ, ο Βολταίρος ή ο Έγκελος (Α. Α. Vasiliev στο Μεταλληνός 2011). Ανάλογη ήταν και η στάση του λεγόμενου Νεοελληνικού Διαφωτισμού<sup>105</sup> ο οποίος παρόλο που εμφανίζεται εσωτερικά διαφοροποιημένος και με αποκλίνοντα ρεύματα δανείστηκε τις ιδέες του από τη Ευρώπη (Κονδύλης 1988).

Ωστόσο ενώ αντιτίθεται στη θρησκευτική φιλοσοφία της Ορθοδοξίας, δεν αφήνεται άκριτα στην αγκαλιά της αρχαιοελληνικής παράδοσης.<sup>106</sup> Ο Κονδύλης υποστηρίζει πως

<sup>105</sup> Ακόμα και η περιοδολόγηση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού από τον Κ.Θ. Δημαρά βασίζεται στην αντίστοιχη του Γαλλικού Διαφωτισμού (Δημαράς 1993, 10-14).

<sup>106</sup> Κύριος εκφραστής της τάσης αυτής ήταν ο Ιώσηπος Μοισιόδαξ ο οποίος στιγμάτισε τόσο την 'υπόληψιν' όσο και την 'αμέλειαν' της αρχαιότητας.

δεδομένης της αποδοχής της αριστοτελικής σκέψης από την ορθόδοξη φιλοσοφία, ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός εξέφρασε την αγωνία μήπως η άκριτη αποδοχή της αρχαιοελληνικής σκέψης οδηγήσει στην εκ νέου υποταγή στη θεολογική ηγεμονία του αριστοτελικού σχολαστικισμού (ό. π. 223). Ενδεικτική αυτών των λεπτών ισορροπιών είναι η «Πραγματεία περί Μουσικής» του Ευγένιου Βούλγαρι όπου γίνεται χρήση της αριστοτελικής λογικής-νοηματικής αντίληψης της τέχνης και εντέλει «παραδέχεται την τέχνη σα λόγο, κρίση, σκέψη και ταυτόχρονα σαν αίσθηση, συναίσθημα, φαντασία, ψυχαγωγία» (Διζικιρίκης 1984, 86).

Φορείς του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι άνθρωποι που ζούνε «έξω από τη ζώνη της οθωμανικής δύναμης, ανεξάρτητοι από την ανησυχία της εκκλησίας ή από τη νοοτροπία και τα συμφέροντα των Φαναριωτών» και εξέχον παράδειγμα ο Κοραής ο οποίος «πιστεύει κι αυτός ότι το αρχαίο πνεύμα μεταφέρθηκε στη Δύση, ότι η Γαλλία είναι διάδοχος της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας, ότι ο πόθος της ελευθερίας εμφυτεύεται στην ψυχή του ανθρώπου με την παιδεία και ότι καρπός της παιδείας είναι η αρετή» (Δημαράς 1989, 19). Απαραίτητη προϋπόθεση γι αυτό ήταν η παρέμβαση στη γλώσσα την οποία θεωρεί μια «αναπαλλοτρίωτη ιδιότητα του έθνους», «μια ιερή ιδιότητα» βάσει της οποίας «ολοκλήρου τινός έθνους ο χαρακτήρ από την γλώσσαν του γνωρίζεται» (Κοραής στο Γουργουρή 2007, 141). Μια τέτοια παρέμβαση σήμαινε μια αναδιοργάνωση της γραμματικής ώστε να εξαιρεθούν οι κατά τόπους διαφορές και να αποδοθεί μια 'καθαρή' γλώσσα η οποία -με όλες τις κανονιστικές και ιδεολογικές συνισταμένες της- θα γινόταν η επίσημη γλώσσα του νέου κράτους και βασικός πυλώνας μιας τόσο απαραίτητης εθνικής κουλτούρας. Παρ' ότι επέλεξε τη 'μέση οδό', την προσαρμογή του ομιλούμενου γλωσσικού ιδιώματος έτσι ώστε να συμπεριλάβει κάποιες πτυχές των Αρχαίων Ελληνικών, οι γλωσσικές του αντιλήψεις έγιναν αντικείμενο σφοδρών αντιμαχιών με επικριτές όχι μόνο παράγοντες της εκκλησίας αλλά και διανοούμενους. Η καθαρεύουσα του Κοραή στέκεται απέναντι τόσο στην αρχαιοπρεπή γλώσσα των αρχαϊστών λογίων αφού αυτή «έπαυσε πλέον να λαλήται», όσο και στην κοινή ελληνική των χυδαϊστών αφού «δεν πρέπει να αφήσωμεν την μόρφωσιν της γλώσσης εις την οχλοκρατικήν φαντασίαν των χυδαίων». Τόσο οι αρχαϊστές όσο και οι χυδαϊστές «πίστευαν λίγο ως πολύ ο καθένας με τον τρόπο του και για λογαριασμό του ότι η γλώσσα είναι το κυρίαρχο όργανο που θα λύσει όλα τα προβλήματα της νεοελληνικής κοινωνίας» (Διζικιρίκης 1984, 63- 64). Την αντίληψη αυτή την είχε και ο Κοραής. Όπως σχολιάζει ο Γουργουρή,

«η γραμματική για τον Κοραή (όπως το λεξιλόγιο για τον Ντιντερό) διακρίνεται από μια ιστορική ενδεχομενικότητα. Έχει μια αφηγηματική ιστορία και ταυτοχρόνως, στις διάφορες συγχρονικά διακριβωμένες στιγμές της, η γραμματική συνιστά την αφήγηση της ιστορίας. Για τον Κοραή, μια γραμματική στιγμή είναι πράγματι μια ιστορική στιγμή. Είναι η εγγραφή της συνθήκης ενός εθνικού πολιτισμού, πράγμα που εξηγεί γιατί ο Κοραής υπερασπίζεται την αλλαγή της σύγχρονης ελληνικής γραμματικής, θεωρώντας τη τόσο ενδεή, ανάπηρη και ανεπαρκή όσο και τον ίδιο τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.» (2007, 142).

Η φιλοσοφία του της γλώσσας και η εξ' αυτής πηγάζουσα εθνική παιδαγωγική στρατηγική κατέστησαν τον Κοραή εξέχουσα φυσιογνωμία του Νεοελληνικού Διαφωτισμού αλλά και στόχο μανιδών επιθέσεων τόσο από τους δημοτικιστές όσο και από την Εκκλησία με συνέπεια την παραμέλησή του και τελικά την εγκατάλειψη του σχεδίου του. Δεδομένης της

ανάλογης πορείας του Διαφωτιστικού προτάγματος στον Ελλαδικό χώρο, θα μπορούσε κανείς να πει πως στο πρόσωπό του συμπυκνώνεται η μοίρα του προτάγματος αυτού. Ο Παναγιώτης Κονδύλης κρίνοντας υπό το φως τόσο του φιλοσοφικού προβληματισμού γενικά όσο και του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού ειδικότερα, βρίσκει πως η φιλοσοφική παραγωγή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού αποτελείται από «συμπλήματα και πολυστρώματες αντιγραφές αναξιόλογες από φιλοσοφική άποψη, με εξάρσεις λίγες και ορατές μόνο και μόνον επειδή ολόγυρα το επίπεδο είναι ακόμη χαμηλότερο», διαπίστωση που επιβεβαιώνεται από τη γενική φυσιογνωμία της θεωρητικής σκέψης στην Ελλάδα των τελευταίων εκατόν πενήντα χρόνων όπου «η θεωρητική παραγωγή πήρε άλλοτε τις πιο κωμικές και άλλοτε τις πιο σουλουπωμένες όψεις του επαρχιωτισμού» (Κονδύλης 1988, 10). Ενώ όμως η θεωρητική του συνεισφορά είναι άνευ σημασίας, δε συμβαίνει το ίδιο και με τον ιστορικό του ρόλο που ήταν καταλυτικός. Σύμφωνα με τον Γουργουρή ο Ελληνικός Διαφωτισμός «δημιουργεί ένα νέο είδος συμφραζομένων στο μέτρο που διανοίγει το χώρο για ένα φαινομενικά ξένο σώμα γνώσης, το οποίο παρουσιάζεται ως οικείο. ... Θεσμίζει μια νέα εικόνα του νεοελληνικού πολιτισμού, ή, καλύτερα, μια εικόνα του ελληνικού πολιτισμού ως νεο-ελληνικού, πράγμα που δεν σημαίνει καθόλου ότι συνιστά μια προέκταση του αρχαίου ή του βυζαντινού Ελληνισμού ή ακόμα και μια σύγχρονη (νεωτερική) εκδοχή του πνεύματός τους, αλλά ότι, αντίθετα, είναι έτερος προς το πνεύμα τους» (Γουργουρή 2007, 117-118). Αυτή η ετερότητα αφ' ενός αλλά και η ετερογένεια των κοινοτήτων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που εντάθηκε με τη διάλυσή της και που εξανάγκασε στην κατασκευή μιας άλλης εικόνας της Νέας Ελλάδας, είχαν συγκεκριμένα αποτελέσματα:

«το τολμηρό όραμα του Ρήγα κατέληξε μια μελαγχολική ανάμνηση, και τα λοιπά έργα του Ελληνικού Διαφωτισμού αντικαταστάθηκαν τάχιστα από το εθνοπολιτισμικό πρόγραμμα σπουδών, το οποίο επέστρεψε στην ορθόδοξη παιδαγωγία, που αποσκοπούσε στην αναβίωση του Βυζαντίου, τη θέσμιση της λαογραφίας και μια πιο κατάλληλη παραγωγή κειμένων, τα οποία αργότερα προσχώρησαν στην αισθητική του δημοτικισμού» (ό.π.124).

## Η διάσπαση της ελληνικής νεωτερικότητας

Έχοντας παραλάβει από τον φιλελληνισμό τη σκυτάλη με το ζήτημα της συνέχειας από την αρχαία Ελλάδα, η ελληνική νεωτερικότητα διασπάστηκε σε δύο ξεκάθαρες τάσεις:<sup>107</sup> η μία προσπάθησε να απεκδυθεί τα Ανατολίτικα ενδύματα και η άλλη να καθιερώσει το Βυζάντιο ως κρίκο που συνδέει την αρχαία με τη σύγχρονη Ελλάδα. Για την πρώτη τάση η αρχαία Ελληνική ιστορία δεν είναι παρά συμβολικές εικόνες της «μεγάλης νοητικής πάλης μεταξύ Ανατολής και Δύσης» (Ρενιέρης 1842, 192) που διεξάγεται γύρω από «το αίσθημα της αξίας του ατομικού ανθρώπου» το οποίο διωχθέν από την Ελλάδα από τον καιρό των

<sup>107</sup> Δεν θα μπορούσαμε να τις ταυτίσουμε απόλυτα με το «παραδοσιακό» και το «εκσυγχρονιστικό» τμήμα των ανωτέρων τάξεων που περιγράφει ο Μουζέλης. Εδώ εμφανίζεται το γνωστό πρόβλημα κατάταξης με βάση οικονομικά ή πολιτισμικά κριτήρια, το οποίο πολλές κοινωνιολογίες προσπάθησαν να συνθέσουν. Σε κάθε περίπτωση καταλληλότερη φαίνεται η διάκριση του Νίκου Πουλαντζά μεταξύ ταξικής θέσης και ταξικής τοποθέτησης.

εικονομαχιών κατέφυγε στη Δύση (ό. π. 205). Εντέλει η Ελλάς «διά του καλάμου του Κοραή» θα επανέλθει «εις την χορείαν των Δυτικών εθνών» (ό. π. 207) αφού αυτά για τα οποία η Ευρώπη έδωσε πολύχρονη μάχη για να ριζωθούν, δεν ήταν παρά η ένδοξη κληρονομιά των προγόνων μας που σε μας «ενεφανίσθη τόσο φυσική και αναγκαία όσον η ανατολή και η δύσις του ηλίου» (ό. π. 212). Η απόδοση των συγκεκριμένων νοημάτων στην ιστορία από τον Ρενιέρη δεν συνιστά παρά μια «ολοκληρωμένη ιδεολογική θεμελίωση στον επιθυμητό προσανατολισμό του έθνους προς τη Δύση και στην αναγκαιότητα του δυτικότροπου εθνικού εκσυγχρονισμού» (Γεννηματάς 1998, 31). Ο Ρενιέρης στοχάζεται για την Ελλάδα και επιθεωρεί το ταξίδι «του ελληνικού πολιτισμού μέσα στο χρόνο υπό το πρίσμα του διλήμματος Ανατολή/Δύση» (Γουργουρή 2007, 346). Η αποστροφή του Ρενιέρη προς το Βυζάντιο το οποίο θεωρεί σαν την υποταγή της χριστιανικής ελληνικής φάσης στον Ανατολικό δεσποτισμό, έχει το αντίστοιχό της στη μουσική στην πρόταση του Ισίδωρου Σκυλίτση για την εγκατάλειψη της πατροπαράδοτης εκκλησιαστικής μουσικής και την αντικατάστασή της με πολυφωνικό ευρωπαϊκό μέλος. Για τον Χατζηπανταζή ο Σκυλίτσης ήταν «ο τελευταίος ζωντανός εκπρόσωπος του μεγάλου κινήματος του Διαφωτισμού, γαλουχημένος με τα ιδανικά της αρχαιοελληνικής και ευρωπαϊκής παιδείας, πεπεισμένος για την ανάγκη 'αποκαθαρώμεν' του εγχώριου πολιτισμού από τις βαρβαρικές επιδράσεις και εντελώς ανέτοιμος να αποδεχτεί τη συμφιλίωση με τον ανατολίτικο πολιτισμό του Βυζαντίου». Ταυτόχρονα ήταν «ο πιο συγκροτημένος από τους ηγέτες του ευρωπαϊκού μουσικού στρατοπέδου, Σμυρνιός και επομένως καλύτερος γνώστης των στενών δεσμών παραδοσιακής, εκκλησιαστικής, λαϊκού με τον αμανέ και τις υπόλοιπες ανατολικομεσογειακές μουσικές προσφορές του καφέ αμάν» (Χατζηπανταζής 1986, 37 - 38). Το επιχείρημα του Σκυλίτση στηρίζεται στον ίδιο ισχυρισμό: η πολυφωνία αποτελεί γνήσια «θυγατέρα» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ενώ η βυζαντινή μουσική δεν είναι παρά ένα βάρβαρο συνονθύλευμα ιουδαϊκών, αραβικών και τουρκικών δανείων. Είδαμε ήδη την απάντηση της εκκλησίας σ' αυτό το κέλευσμα. Όμως δε συνέβη μόνο αυτό. Η επικράτηση του δημοτικισμού τη δεκαετία του 1880 συνοδεύτηκε από «μια ριζική ανατροπή των ελληνικών αντιλήψεων στο ζήτημα του λαϊκού πολιτισμού και της παράδοσης» (ό. π. 41). Τα τεκταινόμενα ο Χατζηπανταζής τα αποδίδει «σε μια από τις τόσες χαρακτηριστικές εκείνες αναδιπλώσεις της Ιστορίας» αλλά μάλλον πρόκειται για μια από τις χαρακτηριστικές αντιφάσεις της διαδικασίας του Διαφωτισμού: εκείνη μεταξύ του οικουμενικού προτάγματος και της ταυτόχρονης ανάδυσης του έθνους - κράτους. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τα πρώην συντηρητικά τμήματα της κοινής γνώμης μεταβλήθηκαν σε πρωτοποριακούς κύκλους ενταγμένους επίσης σε μια νεωτερική κατεύθυνση αφού τέτοια ήταν η θέσμιση των εθνικών πολιτισμών στην Ευρώπη στις αρχές του 19ου: «Η λογοτεχνική γενιά του '80 και ο ευρύτερος καλλιτεχνικός κύκλος του Νικόλαου Πολίτη, στην προγραμματισμένη τους στροφή προς το λαϊκό πολιτισμό, θα αντιμετώπιζαν με θετική διάθεση την ανατολίτικη μουσική παράδοση της χώρας και θα προετοίμαζαν την ακμή του καφέ αμάν, μετά το 1886» (ό. π. 42). Η κυριαρχία της ιδεολογίας του δημοτικισμού και του φολκλωρισμού μετέτρεψαν το λαϊκό πολιτισμό σε περιεχόμενο του νεοελληνικού πολιτισμού. Το πρόβλημα βέβαια ήταν να οριστεί το λαϊκό, γεγονός που δυσκόλευε αφού παρέμενε επιτακτική ανάγκη η συμπερίληψή του στο εθνικό. Αν είχαν δίκιο όσοι υποστήριζαν μαζί με τον Ρενιέρη ότι «η βυζαντινή αυτοκρατορική περίοδος υπήρξε σάβανο για τον κλασικό ελληνισμό, το πνεύμα του οποίου εφώτισε την πολιτισμική ωρίμανση της Δύσης» (Γεννηματάς 1998, 28) τότε θα μπορούσαν να θεωρηθούν ελληνικά ακόμα και τα

τραγουδία των Κανέλλου και Κοκκινάκη πάνω σε μελωδίες βαυαρικών θούριων που ακούγονταν ήδη από το 1825 (Μυλωνάς 1984).

Όστόσο είχε ήδη ολοκληρωθεί από το 1874 η *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* του Παπαρρηγόπουλου, μέσα στην οποία βρίσκει κανείς παντού αποστάγματα της Μεγάλης Ιδέας.<sup>108</sup> Επρόκειτο για μια «εθνική φιλοσοφία της ιστορίας», για μια νέα στάση στον πυρήνα της οποίας βρισκόταν το πρόσωπο του Παπαρρηγόπουλου «αφενός γιατί είναι ο άνθρωπος που προσέφερε στο έθνος το πρώτο ολοκληρωμένο corpus του και αφετέρου γιατί ήταν ο πρώτος που άρθρωσε τις οικουμενικές αξιώσεις του Νεοελληνισμού, εισάγοντας την αφήγηση του έθνους στη μεγάλη αφήγηση του πολιτισμού» (Γουργουρής 2007, 339). Αυτή αποτέλεσε το ευαγγέλιο για τη δεύτερη τάση της Ελληνικής νεωτερικότητας που αναβίωσε το Βυζάντιο σαν αδιαμφισβήτητη συνέχεια της αρχαίας Ελλάδας και ταυτόχρονα σαν απάντηση στους ισχυρισμούς του Fallmerayer που είχαν ταρακουνήσει τις προσπάθειες για την εμπέδωση του αφηγήματος της σύγχρονης Ελλάδας. Κατά τον Διονύσιο Ζακυθινό αυτό το τελευταίο «έξωτερικό γεγονός» –η θεωρία του Γερμανού ιστορικού περί εκσλαβισμού της Ελληνικής φυλής– απλώς επιδείνωσε μια προϋπάρχουσα «κρίση της ιστορικής συνειδήσεως» η οποία δεν ήταν παρά μια όψη μιας ευρύτερης ηθικής κρίσης που επήλθε σαν αποτέλεσμα «των ερειπίων του πολέμου, εκ της επί το αυτό συναντήσεως ανδρών διαφορωτάτης προελεύσεως, ψυχικής ιδιοσυστασίας και πνευματικής στάθμης, εκ των μορφών του πολιτεύματος και της πιέσεως των επειγόντων προβλημάτων του παρόντος, εκ των εξελίξεων της περί το Ελληνικόν πρόβλημα διεθνούς πολιτικής, των δοκιμασιών και των απογοητεύσεων» (Ζακυθινός 1974, 2). Αν οι «υπέρμαχοι της Αρχαιότητας» ήταν αυτοί που συνέχισαν την διακοπείσα από την Ελληνική Επανάσταση ιστοριογραφική δραστηριότητα, ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος ήταν αυτός που επανόρθωσε «τον Βυζαντινόν μέσον αιώνα» (ό. π. 7) και ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος «τας περί ενότητος απόψεις της Ελληνικής Ιστορίας κατέστησε κτήμα ες αεί του Έθνους. ... δια της κρυσταλλίνης πρώτης ύλης της ιστορικής παραδόσεως» (ό. π. 7-8).

## Η αναζήτηση ταυτότητας, η λαογραφία και οι ζωντανές παραδόσεις

Μετά τη σύντομη κυριαρχία μιας ανομοιογενούς<sup>109</sup> καθαρεύουσας και την άνοδο του δημοτικισμού τη δεκαετία του 1880 η «μέση οδός» του Κοραή εγκαταλείφθηκε οριστικά. Η

<sup>108</sup> Ο Γουργουρής σημειώνει την πολύ πειστική επιχειρηματολογία του Γεράσιμου Κακλαμάνη για την «ξένη προς τον πολυκεντρικό πολιτικό και πολιτισμικό αστερισμό της Ανατολικής Μεσογείου φύση της Μεγάλης ιδέας» (Γουργουρής 2007, 201).

<sup>109</sup> Την πεντηκονταετία που ακολουθεί την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έγινε σαφές στις ελληνικές ελίτ ότι ο στόχος της επέκτασης και προσάρτησης νέων εδαφών και πληθυσμών δεν μπορούσε, τουλάχιστον μεσοπρόθεσμα, να επιτευχθεί μέσα από στρατιωτικές επιχειρήσεις ή υποκινούμενες εξεγέρσεις στην οθωμανική αυτοκρατορία. Ως εναλλακτική λύση προωθήθηκε η ελληνική πολιτιστική κυριαρχία στα Βαλκάνια και η αφομοίωση των ορθόδοξων βαλκανικών ελίτ μέσω της διάχυσης της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και γραμματείας ως φορέων πολιτισμού και προόδου. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο περιθωριοποιείται η ομιλούμενη γλώσσα ως βάση της νέας Ελληνικής και η γλωσσική μεταρρύθμιση στρέφεται προς τους αρχαίους τύπους. Ο Πέτρος Διατσέντος εξηγεί την έντονη ανομοιογένεια της καθαρεύουσας αυτή την περίοδο: «Η σύλληψη της μεταρρύθμισης ως μιας αυτορρυθμιζόμενης και μακροπρόθεσμης διαδικασίας, η σχετική ελευθερία



διαφύλαξη της παράδοσης, που ήταν μια ασυνείδητη διαδικασία των εκτεταμένων αγροτικών πληθυσμών, μετατράπηκε σε σπουδή για την ανάδειξη και διατήρηση του υπάρχοντος. Όμως αυτή η απόσπαση πρακτικών από τη ζωή των αγροτικών πληθυσμών, η ταξινόμηση και κατάταξή τους ως πολιτισμικά σημεία δεν έγινε κόντρα σε κάποιο ανερχόμενο πολιτισμό της εμπορικής αστικής τάξης, ούτε αντίθετα στη θέληση της Εκκλησίας της οποίας η επιρροή συνέχιζε αμείωτη αν δεν αυξήθηκε με την ενσωμάτωσή της στις δομές του νεοελληνικού κράτους. Κύριο μέλημα υπήρξε η εμπέδωση της εθνικότητας και η ομοιογενοποίηση των πληθυσμών. Σ' αυτό το πλαίσιο έλαβε χώρα αυτό που ο Hobsbawm ονόμασε 'επινόηση της παράδοσης', μια διαδικασία που δεν πρέπει να συγχέεται με την προσαρμοστικότητα των γνήσιων παραδόσεων: «όπου οι παλιοί τρόποι είναι ζωντανοί, οι παραδόσεις δεν χρειάζεται ούτε να αναβιώσουν ούτε να επινοηθούν» (Hobsbawm 1988, 8). Το γεγονός βέβαια ότι ένα στοιχείο συλλαμβάνεται, τυποποιείται και τελετουργοποιείται «έστω και μόνο με την επιβολή μιας επανάληψης» (ό. π. 4), ότι γίνεται «μέρος του κεφαλαίου της γνώσης ή της ιδεολογίας του έθνους, του κράτους ή του κινήματος» (ό. π. 13) δεν σημαίνει ότι είναι αυτό που πραγματικά έχει διατηρηθεί στη λαϊκή μνήμη ούτε ότι είναι ήδη νεκρό. Κρίσιμο ρόλο σ' αυτό παίζουν οι μεσάζοντες, οι φορείς του γραπτού πολιτισμού και οι εκάστοτε ιδεολογίες τους.

Στην Ελλάδα η έναρξη αυτού του –πράγματι εντατικού και εξαντλητικού– προγράμματος σήμανε ταυτόχρονα την έναρξη μιας σημαντικής διάκρισης μεταξύ αυτών που «επιλέγονται, γράφονται, φωτογραφίζονται, εκλαϊκεύονται και θεσμοποιούνται» από εκείνους που επιτελούν αυτή τη λειτουργία και αυτών που πραγματικά συνέβαιναν στο πλαίσιο μιας ζωντανής παράδοσης που συνέχιζε να υπάρχει και να εξελίσσεται χάρη στην εξαιρετική προσαρμοστικότητά της. Τούτο γιατί οι αγροτικοί πληθυσμοί των Οθωμανικών κοινοτήτων δεν συμμετείχαν στη θέσμιση του έθνους και του κράτους, συνέχισαν να ακολουθούν τις παραδόσεις τους οι οποίες παρά τη ραγδαία εξάπλωση της (ομογενοποιητικής και εθνικής) εκπαίδευσης δεν υπέστησαν σοβαρό πλήγμα παρά μόνο όταν συνάντησαν τον καπιταλισμό (ή ορθότερα όταν ο καπιταλισμός συνάντησε αυτές). Οι ίδιες αυτές ζωντανές παραδόσεις και κουλτούρες ήταν που προσαρμοζόμενες στις νέες συνθήκες και δυνατότητες των πόλεων πήραν νέες μορφές και απέκτησαν τεράστια ποικιλία χάρη στη διατήρηση του βασικού τους στοιχείου: της προφορικότητας. Ωστόσο αυτή η προφορικότητα ήταν αναγκασμένη πλέον να λειτουργεί και να επιβιώνει σε ένα νέο περιβάλλον οργανωμένο σύμφωνα με τις αρχές ενός γραπτού λόγου που συντέθηκε από τα αποκαϊδία του Ελληνικού Διαφωτισμού και την Ορθόδοξη φιλοσοφία.

Στο ιστορικό πλαίσιο της μόνιμης αναζήτησης εθνικής ταυτότητας και τεκμηρίων πολιτισμικής συνέχειας, η μουσική δεν μπορούσε παρά να αποτελέσει αντικείμενο έντονου δημόσιου ενδιαφέροντος και διαμάχης. Κυνηγημένοι από το φάντασμα της συνέχειας οι έλληνες διανοούμενοι στράφηκαν προς τους αγράμματους αγρότες που αποτελούσαν «μια εν δυνάμει ενοχλητική αντίθεση στην εξωραϊσμένη εικόνα της Ελλάδας». Η στρατηγική τους ήταν απλή: «Αν μπορούσε να αποδειχτεί ότι οι αγρότες, το μεγαλύτερο δημογραφικό στοιχείο, διατηρούσαν σαφή ίχνη της αρχαίας κληρονομιάς τους, η θεμελιώδης απαίτηση της φιλελληνικής ιδεολογίας θα ικανοποιούνταν και η ευρωπαϊκή υποστήριξη στο αναδυόμενο εθνικό κράτος θα μπορούσε να τεκμηριωθεί επάνω σε ένα ασφαλές ιστορικό

υπόβαθρο» (Herzfeld 2002, 25). Πιστεύοντας πως διασώζουν από σοβαρούς κινδύνους την υπόσταση της εθνικής συνείδησης επιδόθηκαν με θέρμη στο παράδοξο μιας συχνά διαστρεβλωμένης καταγραφής των προφορικών 'μνημείων του λόγου'. Αποτέλεσμα η ίδρυση και γιγάντωση μιας ελληνικής λαογραφίας με προβλήματα θεωρητικών καταβολών, στόχων και όρων ανάπτυξης. Ο Στάθης Δαμιανάκος της αποδίδει ηθελημένη σύγχυση ανάμεσα σε επιστημονική δεοντολογία και σκοπιμότητα αλλά και ευθύνη για την απώλεια του θησαυρού των ιδιαίτερων πολιτισμικών παραδόσεων στον ελληνικό χώρο (Δαμιανάκος 2001, 33). Βέβαια η καταστροφή των τοπικών πολιτισμικών παραδόσεων δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο αλλά μια λειτουργία του εθνικού πολιτισμού. Ο Hobsbawm το περιέγραψε ως κίνηση από το εθιμικό προς το εθνικό και ο Γουργουρής το εξηγεί: «Ο εθνικός πολιτισμός καταστρέφει το πλαίσιο μέσα στο οποίο ανθίζει ο εθιμικός πολιτισμός, με την επανεισαγωγή εθιμικών πρακτικών ως λαογραφικών στοιχείων, με την τοποθέτηση του ομοιώματος πάνω στο έθιμο» (Γουργουρής 2007, 119). Δηλαδή συγκεκριμένες πρακτικές από την καθημερινή ζωή των διάφορων κοινοτήτων αποσπώνται και μεταβάλλονται σε σημεία της πολιτισμικής κληρονομιάς. Επηρεασμένη από τα ιδεολογικά ρεύματα που διακρίνουν τη γερμανική εθνολογία κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τα οποία διαδίδουν και επιβάλλουν ως και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> μια σειρά από δόγματα, η ελληνική λαογραφία «συμπορεύτηκε με την κυρίαρχη ιδεολογία και οδηγήθηκε σε μια υπερβατική σύλληψη της έννοιας του λαού, σε μια ρομαντική αντίληψη περί του 'πνεύματος του λαού' και τελικά σε μια 'συσκότιση'» (Δαμιανάκος στο Νιτσιάκος 2007,35). Αυτή η «βασανιστική επιβίωση της εθνολογικής οπτικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα στη νεοελληνική έρευνα» (Δαμιανάκος 2001, 36) καθόρισε τη σκοπιμότητα της λαογραφίας η οποία προσπάθησε να ικανοποιήσει την προσανατολισμένη προς την Ευρώπη ιδεολογία αν και μάλλον στην εκδοχή του ρομαντισμού παρά του διαφωτισμού. Ωστόσο η σκοπιμότητα αυτή ταίριαζε και με την εθνικοθηρησκευτική ιδεολογία η οποία δεν ανησύχησε για την αντικατάσταση της κοινότητας από το λαό παρόλο που η ορθοδοξία άνθισε για αιώνες στα πλαίσια της κοινότητας. Όπως σημειώνει ο Γουργουρής «παρότι ο εθνικισμός μετέχει πάντοτε του λόγου του 'εκλεκτού λαού', το εβραϊκό αυτό σημαίνον πέρασε σε αυτή τη συγκυρία στον Νεοελληνισμό μέσω της κυριαρχίας μιας ιουδαιοχριστιανικής αντίληψης της εθνικής ιστορίας, εγγενούς στην αναζωπύρωση του Βυζαντινισμού και της Ελληνικής Ορθοδοξίας κατά τη διάρκεια της εθνικής συζήτησης που έγινε τη δεκαετία του 1860» (Γουργουρής 2007, 215).

Με λίγα λόγια η λαογραφία εξέφρασε ιστορικά την ουσία του Νεοελληνισμού, ουσία που ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος το 1852 προσδιόρισε με τον όρο ελληνοχριστιανισμός (Γουργουρής 2007, 251) και που συνίσταται στη συνύπαρξη των δύο μεγάλων ιδεολογικών ρευμάτων που όπως είδαμε έδειξαν εξαιρετική προσαρμοστικότητα στις μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες. Ωστόσο η θέσμιση του λαού δεν έγινε απρόσκοπτα και χωρίς σοβαρά προβλήματα. Ενώ είναι δύσκολο να πούμε «τι σκεφτόταν ο αγροτικός πληθυσμός για τις εξελίξεις αυτές» (Herzfeld 2002, 40) ξέρουμε ότι το υποτιθέμενο αντικείμενο των ερευνών της λαογραφίας εκμηδενίζεται ευθύς εξαρχής, ότι «στην ίδια τη διερεύνηση του φολκλόρ ένας λαός (volk) κατασκευάζεται έτσι ώστε να μην έχει καμιά σχέση με την κοινωνική-ιστορική διαδικασία της κοινότητας» (Γουργουρής 2007, 215). Μέσα σ' αυτή την κατάσταση που ο Γουργουρής περιγράφει ως «ιδρυτικό παράδοξο της λαογραφίας», μέσα σ' αυτό το λαό, ήταν κάποιοι που δεν χωρούσαν ή που έπρεπε ν' αλλάξουν για να χωρέσουν. Κατά το πέρασμα από την παραδοσιακή κοινωνία στο έθνος-κράτος υπήρξαν κοινωνικά στρώματα

που δεν ευθυγραμμίστηκαν εξαρχής με τα ελληνοχριστιανικά ιδεώδη ή περιθωριακές ομάδες που αντιστάθηκαν στην ενσωμάτωσή τους στην κυρίαρχη κρατική εξουσία και νομιμότητα.

Σ' αυτό το νέο Έθνος-κράτος που χαρακτηριζόταν καίρια απ' ότι θα μπορούσαμε να ονομάσουμε 'επιλεκτικό Διαφωτισμό', η θέση της ραγδαία μεταβαλλόμενης ζωντανής παράδοσης δεν μπορούσε παρά να είναι περιθωριακή. Η ακριβής σύλληψή της αποτελεί δυσκολότατο εγχείρημα<sup>110</sup> δεδομένης της ρευστότητας του προφορικού αφ' ενός και της μεροληψίας του γραπτού απέναντί της αφ' ετέρου. Αντίθετα από τον προεπαναστατικό κοσμοπολίτικο αέρα των παραδουνάβιων ηγεμονιών που περιγράφει ο Πλεμμένος (2003) και παρά την εξοικείωση με τα ανατολίτικα ακούσματα και τη στροφή της λογοτεχνικής γενιάς του 1880 και του ευρύτερου καλλιτεχνικού κύκλου του Νικόλαου Πολίτη προς το λαϊκό πολιτισμό, διαπιστώνεται μια «σφοδρή ιδεολογική αντίθεση της δυτικοθρεμμένης αστικής παιδείας των χρόνων αυτών προς την εγχώρια ανατολίτικη παράδοση των λαϊκών στρωμάτων». Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής στην προσπάθειά του να ανασύρει αξιόπιστες μαρτυρίες προκειμένου να ανασυνθέσει την όλη δραστηριότητα των καφέ αμάν στα τέλη του 19<sup>ου</sup>, συναντά 'παγίδες και θανάσιμους κινδύνους' που προέρχονται από την παραποίηση, την παρερμηνεία και κυρίως την αποσιώπηση που υπήρξαν οι κυρίαρχες πρακτικές εκ μέρους των 'εξευρωπαϊσμένων ελλήνων αστών' για «τις εξελίξεις στην αντίπερα όχθη της πολιτιστικής τάφρου». Ότι μπορούμε να μάθουμε για τον προφορικό πολιτισμό είναι από τις γραπτές μαρτυρίες εκπροσώπων του γραπτού πολιτισμού-μέτοχους της αστικής παιδείας τους ονομάζει ο Χατζηπανταζής- οι οποίοι «δύσκολα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ικανοποιητικοί διαμεσολαβητές στην προσπάθεια του ιστορικού να χαρτογραφήσει τις εξελίξεις στην αντίπερα όχθη της πολιτιστικής τάφρου που τους χωρίζει από τον κόσμο του προφορικού λόγου. Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα,..., η φυσική ιδεολογική απόσταση ανάμεσα στις δύο κοινότητες είχε πάρει, παρά την άμεση γειννίαση τους, παρά τη συνοίκηση του ίδιου γεωγραφικού χώρου, τις διαστάσεις δυσγεφύρωτου χάσματος» (Χατζηπανταζής 1986, 22).

Βάσιμα λοιπόν υποψιάζεται ότι η μαζική εξάπλωση των ωδικών καφεενείων «δεν μπορεί να παρουσιάστηκε ξαφνικά, αλλά ξαφνικό θα πρέπει να είναι μάλλον το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων» (ό. π. 56). Έτσι μια ποικιλία δημοσιευμάτων δείχνουν τα ιδεολογικά κίνητρα και τα αντιφατικά αισθήματα των αστών οι οποίοι τότε εγκωμιάζουν τους

<sup>110</sup> Ορθώς ο Χατζηπανταζής σχολιάζει πως «το γνωστό επιστημονικό πρόβλημα της αυτόματης παραμόρφωσης της αλήθειας από τα ατελή όργανα παρατήρησης, που διαθέτει η έρευνα, παίρνει στην ιστοριογραφία ορισμένων τομέων της λαϊκής τέχνης απελπιστικές σχεδόν διαστάσεις. Φοβούμαι ότι, σε τελευταία ανάλυση, δεν μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα αποκτήσουμε ποτέ μιαν επιστημονικά αδιάβλητη ιστορία της λαϊκής μας μουσικής. Μπορούμε μόνο να αποκτήσουμε μια ιστορία των αστικών προβληματισμών γύρω από αυτήν. Οι πηγές μας μας επιτρέπουν μόνο να χαρτογραφήσουμε τις ιδεολογικές διακυμάνσεις της ελληνικής λογιόσύνης γύρω από το ζήτημα της λαϊκής μουσικής. Καθώς επίσης και την ιστορία διάδοσης της τελευταίας, από τη στιγμή που πέρασε σαν εμπορεύσιμο αγαθό στην αστική αγορά και άρχισε να διαφημίζεται στον τύπο η διάθεσή της σε αστικής ιδιοκτησίας καταστήματα» (1986, 22-23). Προσωπικά δεν θα συμεριζόμουν αυτή την απαισιοδοξία. Εκτός από το ζήτημα της επιστημονικότητας (που μάλλον δεν είναι σταθερό αλλά μεταβαλλόμενο), ειδικό το θέμα από τη σκοπιά των μουσικών (παραγωγή), της διάδοσης της προφορικότητας έξω από τα 'επίσημα' δίκτυα της 'επινοημένης παράδοσης' αλλά και της σύνθεσης και συμπεριφορών του κοινού, μπορεί να ανασυντεθεί ικανοποιητικά η ιστορία αυτή.

μουσικούς και κυρίως τις τραγουδίστριες, τότε ειρωνεύονται τους πελάτες και τότε εξαπολύουν λίβελους. Όσο πλησιάζουμε προς τον 'ακήρυχτο' πόλεμο του 1897 τόσο εντείνονται οι αντιδράσεις «στην ηθογραφική και λαογραφική ορθοδοξία της γενιάς του 1880. Οι χθεσινοί ενθουσιασμοί του Δροσίνη και του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου αρχίζουν να φαίνονται κάπως απλοϊκοί και επαρχιώτικοι. Για ορισμένους κύκλους πολύ νέων ανθρώπων, ο λαός δεν είναι τώρα οπωσδήποτε το θεμέλιο της εθνικής ταυτότητας. Μερικές φορές αναγνωρίζεται ως χυδαίος όχλος, ως αγέλη πρωτόγονη και τυφλή. Τα ήθη του δεν είναι κατ' ανάγκην αγνά. Ο 'εκφυλισμός' μπορεί να τα έχει φθείρει ανεπανόρθωτα. Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός, στις πιο πρωτοποριακές εκτοξεύσεις του, γίνεται και πάλι ιδανικό της διανοούμενης νεολαίας» (ό. π. 84). Αν ο θεσμός των καφέ αμάν ήταν μια απάντηση των παραδοσιακότερων κύκλων στην πρόκληση του καφέ σαντάν, τώρα οι προκλήσεις της Οθωμανικής αυτοκρατορίας δίνουν την ευκαιρία στους φιλοευρωπαϊκούς κύκλους για αντεπίθεση. Στα πλαίσια αυτά εμφανίζονται δημοσιεύματα για τους 'κουτσαβάκηδες' σε μια προσπάθεια υποτιμητικού προσδιορισμού του κοινού των λαϊκών κέντρων. Όπως σημειώνει ο Χατζηπανταζής «δεν είναι εύκολο να αποφασίσουμε, αν η γενικότερη έντονη ενασχόληση κάποιων εφημερίδων, στα μέσα της δεκαετίας του 1890, με τον κουτσαβακισμό οφείλεται σε ξαφνική έξαρση του φαινομένου, στα χρόνια αυτά της ραγδαίας αστικοποίησης αλλά και ταυτόχρονης σφοδρής οικονομικής ανέχειας. Ή αν καθρεφτίζει απλώς την αλλαγή διαθέσεων μιας μερίδας λογίων απέναντι στο λαό» (ό π. 85). Η αντιφατική στάση των αστικών εντύπων τις δεκαετίες 1880 και 1890 εξηγείται με την ορμητικότητα της προέλασης των ωδικών καφετειών και τη διεύρυνση του κοινού τους: νοικοκυραίοι, εργάτες, περαστικοί από την πρωτεύουσα επαρχιώτες κουτσαβάκηδες, ιεροψάλτες, φοιτητές και διανοούμενοι. «Είναι πολύ φυσικό, λοιπόν, κατά τη διάρκεια μιας τόσο πλατιάς διάδοσης, να δημιουργήθηκαν καφέ αμάν με διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης κοινό και με εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα» (ό π. 91).

## Οι κοινωνικές και καλλιτεχνικές διεργασίες

Πίσω από όσα αποκαλύπτει η διεισδυτική ιστορική ματιά του Χατζηπανταζή βρίσκονται κοινωνικές και καλλιτεχνικές διεργασίες. Οι ραγδαίες αλλαγές που συντελούνται δεν μπορούν να αφήσουν ανεπηρέαστη τη μουσική. Γνωρίζουμε πως με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους επιχειρήθηκε αμέσως να προβληθεί ως κράτος σύγχρονο και ευρωπαϊκό. «Το αποτέλεσμα ήταν να συμβεί και με τη μουσική ό,τι και με άλλους τομείς (πολιτική, δικαιοσύνη, τέχνη κ.τ.λ.), όπου ζητήθηκε ή επιβλήθηκε η συνδρομή των 'πολιτισμένων' Ευρωπαίων. Και στη μουσική οι άνθρωποι που θα τη δίδασκαν και θα 'εξευρωπαϊζαν' το μουσικό αίσθημα των Νεοελλήνων ήταν 'ξενόφερτοι', όπως ξενόφερτοι ήταν και οι πρώτοι καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών» (Μπαρούτας 1992, 9). Έχουμε λοιπόν την εμφάνιση νέων ειδών τα οποία δεν είναι αποτέλεσμα εσωκαλλιτεχνικών εξελίξεων αλλά πολιτικών αποφάσεων. Ένα ασταθές κράτος με εισαγόμενους πολιτικούς θεσμούς, ευρισκόμενο σε προφανή δυσαρμονία με την υπάρχουσα προκαπιταλιστική υποδομή και την κοινωνία δημιούργησε περιχαρακωμένους χώρους όπου προστάτευε την ευρωπαϊκή μουσική. «Επιχορηγούμενες ταχτικές ετήσιες παραστάσεις ιταλικού μελοδράματος για την Αυλή και επίλεκτα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας και δημόσιες εμφανίσεις της στρατιωτικής μπάντας για το ευρύτερο κοινό» (Χατζηπανταζής 1986, 31)

αποτελέσαν την εμπροσθοφυλακή της μουσικής διείσδυσης της Ευρώπης σε εύπεπτη μορφή στο νεοσύστατο Βασίλειο.<sup>111</sup>

Ωστόσο η θεσμική προστασία δεν αρκεί για την επιβίωση ενός είδους. Ο Τριαντάφυλλος Παπάζογλου (1977) αποδίδει την 'ακαταμάχητη έλξη' των νεοελλήνων προς τη Δύση, που ερχόταν σε αντίθεση με την 'απροσμέτρητη απέχθεια' των προπατόρων μας, στο ότι «οι λαοί της δύσης μας βοήθησαν έμπρακτα στον αγώνα της Ανεξαρτησίας μας, ήταν και οι πιο πολιτισμένοι του κόσμου, τόσο που όταν θελήσαμε να συγχρονιστούμε, μείναμε κατάπληκτοι μπροστά στα πολύπλευρα και θαυμαστά επιτεύγματά τους» (Παπάζογλου 1977, 100). Αναμφίβολα αυτοί είναι δύο από τους πολλούς λόγους για τους οποίους η Νεωτερικότητα άσκησε γοητεία. Όμως δεν είναι μόνο αυτό: εκτός από την γενικευμένη εσωτερική μετανάστευση «πολλοί πάροικοι ή ομογενείς από τις Τουρκοκρατούμενες περιοχές επέλεξαν να εγκατασταθούν στη μικρή επικράτεια της ανεξάρτητης Ελλάδας, επενδύοντας σε αυτήν τις οικονομίες τους, τα όνειρά τους και τις ελπίδες τους» (Μορτάκη 2010, 22). Υπήρχε λοιπόν έλευση ενός νέου κοινού που αν δεν είχε το βλέμμα του στραμμένο αποκλειστικά προς τη Δύση, ήταν ανοιχτό σε κάθε νεωτερισμό.

Έτσι το 1871 που ιδρύθηκε ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος «Ωδείο Αθηνών» για τη διδασκαλία του δυτικού μουσικού ιδιώματος, έχουμε και το πρώτο καφέ σαντάν με Γερμανίδες τραγουδίστριες (Χατζηπανταζής 1986, 26). Η δημογραφική αύξηση και το νόημα του ρεπερτορίου τους που ταίριαζε στις επιδιώξεις των δυτικόφιλων κύκλων, έδωσε στους (καταρχάς ξένους) καλλιτέχνες τις επαγγελματικές ευκαιρίες που πάντα αναζητούνε. Η αντίδραση των συντηρητικών απέναντι στα «νέα μουσικά ήθη που συνδέονταν με την ανεπιθύμητη ευρωπαϊκή ελευθεριότητα και τη φθορά της πατροπαράδοτης εγχώριας αρετής» και ο φόβος για την εξαφάνιση του Καλαματιανού και του Τσάμικου έδωσε την ίδια ευκαιρία στους ντόπιους αλλά και στους (όχι και τόσο) ξένους υπηρέτες της 'ασιάτιδος μούσης':

«Ήλθεν εις Αθήνας θίασος ωδικός συγκείμενος εξ ανδρών και γυναικών χριστιανών της Κων/πόλεως και άδων τα περιπαθέστερα της ανατολικής μουσικής μέλη προς όργανα ασιατικής κατασκευής εμμελή. Το πρωτοφανές του τοιούτου μουσικού είδους παρ' ημίν θα ελκύση βεβαίως πολλούς εραστάς της ασιάτιδος μούσης εν τη Ωδική Λέσχη της οδού Αθηνάς, εγγύς του Μοναστηρίου. Το κατάστημα τούτο διευθύνει δραστήριος λίαν ανατολίτης ανήρ, όστις ιδρύει το νέον τούτο είδος της τέρψεως. Από της προχθές Κυριακής ήρξαντο τα άσματα εν τη λέχη ταύτη και πολύν κόσμον συνεκάλεσαν» (Εφημερίς 5-10-1876 στο Μπαρούτας 1992,76).

Ανεξάρτητα από τον βαθμό επαγγελματοποίησης των μουσικών, οι εξελίξεις αυτές έδιναν διέξοδο στις συντεχνιακές και επαγγελματικές πιέσεις και βοηθούσαν τους μουσικούς να διευρύνουν την δραστηριότητά τους. Έτσι ενώ υπάρχει έλλειψη στοιχείων για μεταπηδήσεις καλλιτεχνών από το ένα είδος στο άλλο, δεδομένου ότι οι μελωδίες και τα ανατολίτικα όργανα του καφέ αμάν εισχωρούν σε κάθε γωνιά όπου ακούγεται μουσική,

<sup>111</sup> Φυσικά πολύ νωρίτερα ακούστηκε δυτική μουσική στα Επτάνησα ή σε άλλα κέντρα της Οθωμανίας. Η Αθήνα όμως που αποτέλεσε το κέντρο του νέου κράτους δεν φαίνεται να είχε αυτό τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα. Παρόλο που δεν υπάρχουν γνωστές αναφορές μπορούμε βάσιμα να πιθανολογήσουμε πως μόνο περιστασιακά θα μπορούσε πιθανώς να ακουστεί μια μουσική που θα χαρακτηριζόταν Δυτική.

ορισμένα καφέ σαντάν συμπληρώνουν το δυναμικό με ανατολίτες καλλιτέχνες (Χατζηπανταζής 1986, 90). Τα γεγονότα αυτά δείχνουν την μεγάλη διεισδυτικότητα της προφορικής μουσικής η οποία τέμνει εγκάρσια όλα τα κοινωνικά στρώματα για τα οποία ο Χατζηπανταζής προειδοποιεί: «Οπαδοί και νοσταλγοί των μη εξευρωπαϊσμένων λαϊκών ηθών, γενικά, και της ανατολικομεσογειακής μουσικής παράδοσης, περισσότερο συγκεκριμένα, υπήρχαν ακόμη, κατά την εποχή αυτή, σε όλες σχεδόν τις κοινωνικές ομάδες, γεγονός που κάνει εξαιρετικά περίπλοκη και παρακινδυνευμένη την ανίχνευση της ταξικής διαστρωμάτωσης του ελληνικού πληθυσμού του 19ου αιώνα, στις μελέτες που θα έκαναν το λάθος να χρησιμοποιήσουν τις σύγχρονες μόνο αντιλήψεις και τη σύγχρονη ορολογία στον τομέα αυτό» (ό. π. 92).

Στη δυσκολία συγκρότησης της ταξικής διαστρωμάτωσης της εποχής προστίθενται ακόμα δυσκολότερα ερωτήματα για τη μελλοντική έρευνα: πόσο η στροφή των αστών προς τα καφέ αμάν ήταν εκδήλωση βαθύτερων ψυχολογικών κινήτρων που έχουν να κάνουν με την εξοικείωση (αλλά και με τη φύση στρωμάτων που ενώ τα ονομάζουμε αστικά ελάχιστη σχέση έχουν με ότι ονομάζεται έτσι στο Δυτικό κόσμο) και που αποσταθεροποίησαν το σχέδιο (της αστικής μερίδας) των κυρίαρχων ομάδων; Άγνωστη επίσης παραμένει η σχέση με την εν γένει οικονομική ανάπτυξη και το βαθμό άρθρωσης συμφερόντων γύρω από τη μουσική. Κατά συνέπεια είναι δύσκολο να πει κανείς πόσο αυθόρμητα ήταν τα εγκώμια των καλλιτεχνών από τον τύπο και πόσο υποκρύπτουν την ανάπτυξη μιας στοιχειώδους οργάνωσης της προώθησης. Έλλειψη στοιχείων χαρακτηρίζει επίσης το πέρασμα στο θέατρο σκιών και της επιδράσεις του στη μουσική. Προπάντων όμως μεγάλη άγνωστη παραμένει η ίδια η μουσική. Δυστυχώς η ενασχόληση των λογίων με άλλες σημασίες και τις ενδεχόμενες συνέπειες των μουσικών δραστηριοτήτων δεν μας επέτρεψε να έχουμε γνώση του αισθητικού αποτελέσματος αυτής της διαντίδρασης μεταξύ κοινωνικο-οικονομικών δυνάμεων και μουσικών ειδών (όσο αυτό ήταν δυνατόν εξαιτίας του προφορικού χαρακτήρα και της ταυτόχρονης έλλειψης μέσων ηχογράφησης). Η ίδια η αισθητική φαίνεται να είναι μια περιττή πολυτέλεια αν δεν είναι κάτι παντελώς άγνωστο για τους υποτιθέμενους μουσικοκριτικούς και σχολιαστές των εκδηλώσεων της δημοφιλούς μουσικής.

Ούτε η μετέπειτα έρευνα προχώρησε (ακόμα) τόσο ώστε να αποκτήσουμε γνώση των 'μουσικών κόσμων', του τρόπου συγκρότησης των μουσικών συλλογικοτήτων και των μεταξύ τους σχέσεων. Παρά τη σημαντικότητα των πρώτων δεκαετιών του νέου κράτους, το ενδιαφέρον των ερευνητών τράβηξαν οι μετέπειτα εξελίξεις και μία «παράδοση τραγουδιού που ασαφώς απεκλήθη ρεμπέτικο» (Gauntlett, 2001, 21). Σαν συνέπεια έχουμε ένα τεράστιο όγκο γραπτών για ένα προφορικό φαινόμενο, όγκος που μαζί με κείνον της λαογραφίας για το δημοτικό τραγούδι μας δίνουν δύο εξέχοντα παραδείγματα της πολιτισμικής ιεράρχησης της μουσικής στην Ελλάδα. Αν ωστόσο το δημοτικό τραγούδι απολάμβανε εξ αρχής μια διαχρονική δόξα ως τεκμήριο συνέχειας στον εθνικό χαρακτήρα, το ρεμπέτικο ανασύρθηκε αργά και βασανιστικά από τα καταγώγια και μαστιγωμένο από τη μικροαστική ηθική (που συμπυκνώνει θολά τους κανονιστικούς λόγους των δύο άσπονδων συμμάχων που μοιράζονται την εξουσία) έφτασε να κερδίσει το μεγάλο κοινό, την αναγνώριση και θεσμοποίησή του ως γνήσιο ελληνικό λαϊκό πολιτισμικό φαινόμενο. Αν η συζήτηση και η επιχειρηματολογική στρατηγική για το δημοτικό περιοριζόταν στην ανάδειξη του 'εθνικού' και 'ελληνοπρεπούς', που σήμαιναν ταυτόχρονα την ενσωμάτωση των αγροτικών στρωμάτων που σχετιζόνταν μ' αυτό και τον αποκλεισμό των ανεπιθύμητων,

στο ρεμπέτικο τονίστηκε η άλλη όψη, η απόρριψη του ανατολίτικου και του αναξιοπρεπούς και η απόρριψη των προλεταριακών και λούμπεν στρωμάτων που αποτελούσαν την κουλτούρα του. Αν οι λόγοι για το δημοτικό χαρακτηριζόταν από το άγχος της διαταξικής ενότητας του έθνους-κράτους, αυτοί για το ρεμπέτικο καθοδηγήθηκαν από τη σπουδή για την ανάδειξη του ταξικού του χαρακτήρα και των δυσμενών επιδράσεων του εκδυτικισμού. Ανάμεσα στον τεράστιο όγκο αυτών των λόγων θα πρέπει κανείς να είναι πολύ υπομονετικός για να ανακαλύψει αυτούς που αντιπαρέρχονται τις σχετικές προκαταλήψεις και ελέγχουν τα «ιδεολογικά, πολιτικά και αισθητικά κριτήρια αξιολόγησης, ιεράρχησης και ανασύνταξης του παρελθόντος καθώς και στους μηχανισμούς και τους όρους ανασύνταξης της γνώσης» (Ζαϊμάκης 1999, 265).

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η εργασία του Γιάννη Ζαϊμάκη που αναδεικνύει μια παραμελημένη διάσταση στη μελέτη του ρεμπέτικου, την τοπικότητα (ως μέρος της ιστορίας των λαϊκών τάξεων), την οποία και εντάσσει στο γίνεσθαι πολύ σημαντικών διεργασιών οι οποίες ελάμβαναν χώρα όχι μόνο στην πρωτεύουσα μετά την μικρασιατική καταστροφή αλλά και στην περιφέρεια τουλάχιστον από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως και τη δεκαετία του 1960. Πρόκειται για μια μικρογραφία ενδεικτική όλων των κουλτουρών που υπήρχαν και εισέρευσαν στον Ελλαδικό χώρο αυτή τη περίοδο, των μεταξύ τους σχέσεων όπως και των σχέσεων με τους κρατικούς μηχανισμούς και τις περιρρέουσες ιδεολογίες. Τα περιγραφόμενα συμβαίνουν πριν ή παράλληλα με την είσοδο του φωνογράφου<sup>112</sup> και των τεχνολογιών για την εμπορική εκμετάλλευση από τη βιομηχανία.

Ξεκινώντας από την περίοδο της Κρητικής Πολιτείας (1896-1913) ανασυνθέτει τα τεκταινόμενα στον Λάκκο Ηρακλείου κατά τη διάρκεια του ραγδαίου πολιτισμικού εξευρωπαϊσμού των εγχώριων αστικών στρωμάτων (Ζαϊμάκης 1999, 79):

«Ανάμεσα στις ποικίλες κοσμικές εκδηλώσεις ξεχώριζαν οι εσπερίδες του Συλλόγου Κυριών και Δεσποινίδων, που απασχολούσαν σε τακτική βάση τις στήλες των εφημερίδων. Στις εκδηλώσεις αυτές τα ευρωπαϊκά τραγούδια και χοροί όπως πόλκα, βαλς, μαζούρκα; παν-νε-επάν κλπ. είχαν το προβάδισμα, ενώ οι αρθρογράφοι των εφημερίδων ανήγγειλαν την ελεύθερη προσαρμογή «εις τα αριστοκρατικά ήθη», προτρέποντας τη νεολαία να ακολουθήσει το σύγχρονο πολιτισμό κατά πόδας.

Τα βράδια, στη πλατεία Πρίγκιπος, η αγγλική στρατιωτική μπάντα παιάνιζε ευρωπαϊκά άσματα και τον αγγλικό ύμνο, ενώ στα καφέ σαντάν, «παραλήδες» αστοί και αλλοδαποί άκουγαν ανάλαφρα ευρωπαϊκά τραγούδια και παρακολουθούσαν τις φιγούρες των χορευτριών. Αισθητή ήταν η δυτική επίδραση στο ντύσιμο. Ο γαντοφορεμένος δανδής με τα φράγκικα ρούχα, το σμόκιν, το λουστρίνι και τη ρεπούμπλικα αποτελούσε ένα πρότυπο προσώπου για την αστική τάξη και τα ενδυματολογικά του χαρακτηριστικά συνιστούσαν τεκμήρια διάκρισης από τον «απλό» πολίτη. Οι διαδρομές σε κεντρικούς δρόμους με ποδήλατα αποτελούσαν συνηθισμένο θέαμα και οι φιλολογικές συζητήσεις για τα δρώμενα στο δυτικό πολιτισμό ήταν ζωηρές» (ό. π. 80).

Ο Δαμιανάκος δίνει την άλλη όψη και τις διαχρονικές συνέπειες αυτής της διαδικασίας:

<sup>112</sup> Ο φωνογράφος ανακαλύφθηκε το 1877 ενώ το 1896 είχαμε το πρώτο φωνογραφημένο ελληνικό τραγούδι.

«Ο βάνουσος εκδυτικισμός που επιβάλλει η δημιουργία του ελληνικού έθνους κράτους θέτει εκτός νόμου τη συντριπτική πλειονότητα των αγροτικών και αστικών πληθυσμών στη χώρα μας. Τόσο στο επίπεδο των παραγωγικών σχέσεων όσο και σε κείνο του τρόπου ζωής, των κανόνων συμβιωτικότητας, των αντιλήψεων και των πολιτισμικών σύμβολων, οι αρχέγονοι κώδικες κοινωνικής ρύθμισης εξακολουθούν να λειτουργούν και να αναπαράγονται ερήμην των θεσμών ή ενάντια σ' αυτούς. Παρά τις απηνείς προγραφές που υφίσταται οτιδήποτε μοιάζει 'ανατολίτικο' ή προϊόν προφορικής παιδείας, οι πιο πάνω μορφές κοινωνικότητας θα επιβιώσουν οδηγώντας το σύνολο των κοινωνικών δομών και μηχανισμών, τις συλλογικές πρακτικές και νοοτροπίες σε νέα, πρωτότυπα, υβριδικά σχήματα. Η βίαιη σύγκρουση της θεσμικής νομιμότητας με τη λαϊκή αντίληψη δικαίου θα υποχωρήσει με την προοδευτική εσωτερική εκμέρους των εν λόγω στρωμάτων του αισθήματος κοινωνικής μειονεξίας που τους επιβάλλει ο κυρίαρχος αξιολογικός κώδικας. Όμως αυτό δεν συντελείται πριν την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία. Μέχρι τότε γίνεται αντικείμενο περιφρόνησης κάθε συμπεριφορά που φέρει έκδηλα τα σημάδια προέλευσης από την 'καλή κοινωνία'» (Δαμιανάκος 1999, 13).

Εδώ δεν φαίνεται να υπάρχουν και να λειτουργούν σημασίες που θα προωθούσαν μια νέα εθνική ταυτότητα κατά το πρότυπο της νεωτερικότητας, η «συντριπτική πλειονότητα των αγροτικών και αστικών πληθυσμών» αντιτίθεται σε έναν επιβαλλόμενο εκδυτικισμό που με βάνουσο τρόπο αποδομεί μια προϋπάρχουσα πολιτισμική ταυτότητα. Με άλλα λόγια η συνάντηση της νεωτερικότητας και των κοινωνικοπολιτισμικών πρακτικών στις κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έχει σαν αποτέλεσμα την αντιπαράθεση της προφορικής παιδείας με τον γραπτό πολιτισμό, του εθιμικού δικαίου με τους κρατικούς θεσμούς και του λαού με την 'καλή κοινωνία'. Ωστόσο στην πραγματικότητα η 'βίαιη σύγκρουση' δεν έγινε με τη νεωτερικότητα αλλά με μια καρικατούρα της: η ιδέα της αυτόνομης μουσικής παραμένει εντελώς άγνωστη, η μουσική όψη της Δύσης είναι απλά ότι ονομάστηκε αργότερα μαζική κουλτούρα: το κράτος δεν είναι ένας οργανικός θεσμός που με βάση διακηρυγμένες αξίες και μεθόδους διατηρεί την κοινωνική ισορροπία και δίνει τη δυνατότητα της συλλογικής δράσης, αλλά ένας επιβαλλόμενος μηχανισμός που με οποιοδήποτε μέσο εξυπηρετεί άλλα συμφέροντα και κατακερματίζει το κοινωνικό σώμα: η δε 'καλή κοινωνία' ουδεμία σχέση έχει 'με ό,τι καλύτερο έχει ποτέ διανοηθεί και ειπωθεί' αλλά επιμένει σε μία επιφανειακή επίδειξη της υλικής της ανωτερότητας. Με δύο λόγια στις προκαπιταλιστικές δομές του χώρου φαίνεται να λείπουν παντελώς οι πνευματικές διεργασίες που στην Δύση οδήγησαν στη νεωτερικότητα. Υπάρχουν όμως υλικές διαδικασίες που φανερώνουν το πέρασμα σε μια άλλη εποχή: έχουμε την εισβολή των λαϊκών τάξεων στα καφωδία όπου πλέον η μουσική χάνει τον τελετουργικό της χαρακτήρα και οργανώνεται στη νεωτερική εκδοχή που είναι γνωστή ως 'παράσταση', αποκαλύπτοντας τη διαπλοκή της μουσικής με τις εμπορικές σχέσεις (Ζαϊμάκης 1999, 85), από την πρώτη εικοσαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζονται και τα πρώτα δείγματα αστικής ανάπτυξης και σε περιφερειακές πόλεις όπως το Ηράκλειο (ό. π. 90).

Η έλευση της νέας εποχής και η αναπόφευκτη αλληλεπίδραση αυτή δεν οδήγησαν σε μια σύνθεση αλλά –τουλάχιστον μέχρι την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία και την υποταγή των προκαπιταλιστικών δομών- σε μια μετέωρη πολυμορφία: «ελαφρές μελωδίες, ευρωπαϊκά, καντάδες, δημοτικά, κρητικά, νησιώτικα, μωραϊτικά, ρουμελιώτικα, κλέφτικα,



μικρασιάτικα, ρεμπέτικα της σμυρναϊκής σχολής και πειραιώτικα, μάγκικα και χασικλίδικα τραγούδια» (Ζαϊμάκης 1999,232). Αυτό το πολυσύνθετο σύνολο μοιράζονταν οι τρεις διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις που συνυπήρχαν στο χώρο:

«Σε πολιτισμικό επίπεδο συνυπήρχαν τρεις διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις που σχημάτιζαν παράλληλα και συνδεδεμένα πολιτισμικά δίκτυα. Η λόγια ή υψηλή» κουλτούρα αντιπροσωπευόταν από λογίους και αστούς που είχαν στραμμένο το ενδιαφέρον τους στο δυτικό πολιτισμό. Σύχναζαν σε κοσμικά κέντρα και ζαχαροπλαστεία ..., στις θεατρικές αίθουσες, στις εκδηλώσεις των κυριών και δεσποινίδων και σε άλλες κοσμικές εκδηλώσεις. Η «λαϊκή» κουλτούρα, με ερείσματα στα κατά βάση αμόρφωτα λαϊκά στρώματα, που εκφραζόταν από πρακτικές συλλογικής λαϊκής και προφορικής δημιουργίας (θέατρο σκιών, φασουλής, παραδοσιακά τραγούδια της πόλης κλπ.) σε ταβέρνες, καφενεία και καφέ αμάν. Τέλος, η αγροτική κουλτούρα, η οποία αναπτύχθηκε, σε περιορισμένο βαθμό, στο αστικό περιβάλλον χάρις στα δίκτυα επικοινωνίας και οικονομικών ανταλλαγών της πόλης με την ενδοχώρα. Οι κουλτούρες αυτές ήταν συγκροτημένες με όρους ανοικτής παράδοσης και επηρέαζαν η μία την άλλη, ενώ, παράλληλα, διαμόρφωναν επικοινωνιακά δίκτυα με ένα υπερτοπικό πολιτισμικό περιβάλλον με το οποίο η πόλη διατηρούσε οικονομικούς και πολιτισμικούς δεσμούς».( Ζαϊμάκης 1999,79).

Η μακραίωνη παράδοση πολυπολιτισμικής ανεκτικότητας δεν επέτρεπε την πόλωση των διακρίσεων. Ο Ζαϊμάκης εκτιμά πως «η γεωγραφική γειτνίαση αστικών και λαϊκών στρωμάτων στο περιβάλλον της πόλης, οι συμβολικοί δεσμοί ετερόκλητων κοινωνικών ομάδων στο χώρο της νυκτερινής διασκέδασης και ο μικρός πληθυσμός της πόλης ήταν παράγοντες που δεν ευνοούσαν τη λειτουργία αυστηρά εξειδικευμένων μορφών ψυχαγωγίας» (ό. π. 86). Όπως και να έχει, το σύνολο αυτών των παραγόντων κάνουν να φαίνεται φυσικός ο -ως ένα βαθμό- «συγκερασμός ποιητικών και μουσικών στοιχείων ετερογενών παραδόσεων». Αυτή η κουλτούρα της συνύπαρξης και η ανεκτικότητα γίνονται ιδιαίτερα εμφανείς στο θέατρο σκιών το οποίο ήταν εξαιρετικά δημοφιλές θέαμα στα λαϊκά στρώματα.

Συχνά όμως τα ανατολίτικα πολιτισμικά πρότυπα των λαϊκών συναθροίσεων φαίνεται πως ήταν πρόκληση για τους αστούς: «Οι εφημερίδες σχολιάζουν τα 'εξωφρενικά' τραγούδια των 'ανυπόφορων' και 'απεχθέστατων' λατερνών, που θεωρούνται υπαίτιες για το 'ξεχαρβάλωμα των ακουστικών τυμπάνων', ενώ οι επικρίσεις επεκτείνονται στους συνοδούς ντεφιτζήδες με τα 'αισχρά κουνήματα'. Ζητείται μάλιστα από τον Μοίραρχο Ηρακλείου να προφυλάξει τους πολίτες από τους 'καταστροφείς των μουσικών αρμονιών'» (ό. π. 89). Η επίκληση της αστυνομίας δεν φανερώνει μόνο την εγγύτητα των αστών με την εξουσία αλλά και επίδραση των σημασιών πάνω στις μουσικές κουλτούρες, μια επίδραση που κορυφώθηκε μερικές δεκαετίες αργότερα και που φανερώνει το μέγεθος επιρροής του 'μουσικού ζητήματος'.

## Το κοινωνικό ζήτημα και η είσοδος του μαρξισμού

Ωστόσο οι διαμάχες εντός του μουσικού ζητήματος δεν ήταν οι μοναδικές γιατί υπήρχε και «το κοινωνικόν μας ζήτημα».<sup>113</sup> Ο Γεώργιος Σκληρός θεωρούσε τις πρώτες μια φανταστική πραγματικότητα που ερχόταν σε σύγκρουση με την πραγματικότητα της πράξης, μια σύγκρουση «που έχει τις ρίζες της στο ότι η ελληνική επανάσταση, μολονότι ήταν κατά βάθος αστική, διεξήχθη στο όνομα αρκετά αριστοκρατικών ιδεωδών και παραδόσεων με αποτέλεσμα το εξυμνούμενο παρελθόν να υποκαταστήσει την έλλειψη εγχώριας αριστοκρατίας» (Τζιόβας 1989, 55). Ενώ το ερώτημα για το αν την εποχή εκείνη είχε ήδη σχηματιστεί το ελληνικό καπιταλιστικό σύστημα έχει λάβει κατά καιρούς διάφορες αντικρουόμενες απαντήσεις, ο 'εισηγητής του μαρξισμού στην Ελλάδα' υποστήριζε πως «οι ρίζες της καχεξίας ή κακοδαιμονίας της ελληνικής κοινωνίας του καιρού του έπρεπε να αναζητηθούν στη δομή του ελληνικού αστισμού και, ως εκ τούτου, στη γενεαλογία του, σημαντικός κόμβος της οποίας ήταν το 1821· στον καθορισμό της ιδιοσυστασίας του, των εσωτερικών διαφοροποιήσεών του· στην εύρεση οικονομικών, πολιτικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών πλευρών της κοινωνικής ταυτότητας κάθε μερίδας του, αλλά και όλων των άλλων στρωμάτων ή τάξεων της κοινωνίας» (Μπουμπούς 1996, ζ). Η αποτίμηση των πρώτων φάσεων της διακυβέρνησης της χώρας ήταν εξαιρετικά αρνητικές. Τόσο η περίοδος του Καποδίστρια και του Όθωνα ειδώθηκαν σαν «δύο διαφορετικές απόπειρες διάρρηξης της δημοκρατικής πολιτικής παράδοσης της Επανάστασης» (ό. π. 1996, 274). Μετά το 1844, οπότε και επιβλήθηκε ένας αστικός συνταγματικός χάρτης, διαπιστώνει την ύπαρξη και κυριαρχία μιας ανεξέλεγκτης αστικής τάξης. Πρόκειται για ένα παράδοξο και πρωτοφανές γνώρισμα που οφείλεται στην ανυπαρξία 'άνωθεν' και 'κάτωθεν' ταξικής αντιπολίτευσης, της έλλειψης αριστοκρατίας και συνειδητοποιημένης εργατικής τάξης. Την αντίληψη του Σκληρού για τη σύγχρονή του ελληνική κοινωνία, όπως αυτή συνάγεται από τις σελίδες του 'κοινωνικού ζητήματος'- ο Γεώργιος Μπουμπούς συνοψίζει ως εξής:

«Το πολίτευμα δε λειτουργεί ικανοποιητικά. ενώ προβλήματα στην πολιτική και κοινωνική ζωή δημιουργεί και ο θρόνος· οι πολιτικοί άνδρες της χώρας είναι κηφήνες, ενώ δεν υπάρχει ένα κομματικό σύστημα με οργανωμένα πολιτικά σχήματα αρχών· οι πολίτες, πάλι. στερούνται κατασταλαγμένων πεποιθήσεων, με αποτέλεσμα να επικρατεί 'αναρχία', δηλαδή κοινωνική ρευστότητα, αρρυθμία· επιπλέον. παντού βασιλεύει η 'συναλλαγή' και η συνδιαλλαγή· τέλος, ο τύπος και η εκπαίδευση βρίσκονται σε άσχημη κατάσταση. Με άλλα λόγια, ο ελληνικός κοινωνικός οργανισμός 'πάσχει από χρονίαν και ανίατον σχεδόν ασθένειαν' -κοινή διαπίστωση, κατά το Σκληρό, όλων των Ελλήνων-, βαυκαλιζόμενος μέσα σε έναν 'ωκεανόν' ψευδών, απατηλών και μη πρακτικών αντιλήψεων και συμπεριφορών· καταστάσεων και δεδομένων, όλων απότοκων, αφενός του 'βυζαντινισμού' και του 'ασιατισμού' που κληρονόμησε η ελληνική κοινωνία από το προεπαναστατικό παρελθόν της, και

<sup>113</sup> Ο Γιάννης Μηλιός εξετάζοντας την ανάπτυξη των σοσιαλιστικών ιδεών στην Ελλάδα από τη σκοπιά της αντιστοιχίας τους με τη μαρξιστική θεωρία, θεωρεί πως το 1907, χρονιά που εκδίδεται «Το κοινωνικόν μας ζήτημα» τελειώνει η πρώτη φάση όπου «οι μαρξιστικές απόψεις παραμένουν περιθωριακές σε σχέση με τις μη μαρξιστικές σοσιαλιστικές ή μεταρρυθμιστικές ιδεολογίες» και αρχίζει η φάση της «συστηματικής αναπαραγωγής και διάδοσης των μαρξιστικών ιδεών στη χώρα» (Μηλιός 1996, 17-18).

αφετέρου της κακόγουστης μίμησης ‘των αρνητικών μόνον μερών της ευρωπαϊκής μπουρζουαζίας’. Κοντολογίς, κατά την άποψη του Σκληρού, η ελληνική κοινωνία μοιάζει να ζει μια σχεδόν δική της ζωή αποκομμένη ή, ακριβέστερα σε σύγκρουση με την πραγματικότητα που την περιβάλλει και την καθορίζει» (Μπουμπούς 1996, 215).

Χρησιμοποιώντας το κριτήριο της ιδιοκτησίας ως προς τα μέσα παραγωγής διαπιστώνει τρεις ταξικές συνομαδώσεις: την πλουτοκρατία, τη ‘μικρά’ αστική τάξη και την εργατική τάξη ή προλεταριάτο. Η πλουτοκρατία αποτελείται από τη μεγάλη αστική τάξη, τους κάθε λογής μεγαλοεπιχειρηματίες, και τη μικρή αστική τάξη με τους εύπορους βιομήχανους, εμπόρους και κτηματίες. Ενώ το ολιγάριθμο προλεταριάτο μόλις ξεκινάει την ανάπτυξή του, η πολυάριθμη μικροαστική τάξη η οποία συγκροτείται από τα χαμηλότερα στρώματα των ιδιοκτητών στο εμπόριο, τη βιοτεχνία και την αγροτική παραγωγή, ελάχιστα συμμετέχει στη διακυβέρνηση της χώρας. Μεταξύ της κορυφής και της βάσης της κοινωνικής πυραμίδας ‘κυμαίνονται ... αναλόγως της οικονομικής των καταστάσεως’ υπάλληλοι, ελεύθεροι επαγγελματίες, καλλιτέχνες και άλλοι που αν και στερούνται ιδιοκτησίας δεν περιλαμβάνονται στο προλεταριάτο καθόσον δεν είναι χειρώνακτες. (ό. π. 217). Μοναδική λύση για την έξοδο απ’ αυτό το βάλτο είναι η έναρξη του ταξικού πολέμου, καθήκον κατά την πρωτομαρξιστική σκέψη του Σκληρού, της εργατικής τάξης που πρέπει να συνειδητοποιήσει την ταξική της θέση, συνειδητοποίηση στην οποία οι διανοούμενοι έχουν έναν ενεργό ρόλο να παίξουν.

Η είσοδος των μαρξισμού περιέπλεξε το κουβάρι των πνευματικών και πολιτικών κινήσεων στον ελλαδικό χώρο και επέβαλε τη θεώρηση των πραγμάτων πάνω στον άξονα αριστερά – δεξιά, άξονας με αξιολογική προσρμοστικότητα και χρησιμότητα που χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλη έκταση, βάθος, ποικιλία και βαθμό για την ερμηνεία και ταξινόμηση των πάντων. Έτσι, καινούργιοι συνδυασμοί επινοήθηκαν – αριστερός αστικός ιδεαλισμός ή οπορτουνιστικός μαρξισμός- και με βάση παρόμοιες ταξινομήσεις νέοι εχθροί γεννήθηκαν και σταδιακά νέες συμμαχίες χτίστηκαν. Όποιο μαρξισμό όμως κι αν επιλέξει κανείς θα διαπιστώσει πως η θέληση για την αλλαγή του κόσμου είναι συνυφασμένη με τη μελέτη και ανάλυση του παρελθόντος, ανάλυση που γίνεται πρωτίστως με ταξικούς και όχι εθνικούς όρους. Για τον Σκληρό αυτό το παρελθόν υπήρξε ‘συγκεχυμένο’ εξαιτίας του γεγονότος ότι μια κατά βάθος αστική επανάσταση –όπως χαρακτήρισε την επανάσταση του 1821- που ήταν αποτέλεσμα αφ’ ενός της οικονομικής ανάπτυξης που δημιούργησε το αίτημα της οικονομικής προόδου και αφ’ ετέρου μιας επιθυμίας για εθνική αποκατάσταση σαν αποτέλεσμα της επίδρασης του Διαφωτισμού, απέκτησε αντιφατικά χαρακτηριστικά γιατί περιβλήθηκε από την ιδεολογία της βυζαντινο-χριστιανικής παράδοσης. Ενώ το Βυζάντιο γίνεται αντιληπτό σαν ένα φεουδαρχικό καθεστώς, δεν δίνεται καμιά αιτιολόγηση για την επιλογή αυτής της παράδοσης πέραν της χρονικής εγγύτητας. Ωστόσο οι αναλύσεις του Σκληρού μορφοποίησαν τις διάσπαρτες πνευματικές δυνάμεις του ελληνικού μαρξισμού και δημιούργησαν το κλίμα όπου εκκολάφθηκε ο Γιάννης Κορδάτος ο οποίος κατά κάποιο τρόπο επεξεργάστηκε την προηγηθείσα ανάλυση: ιχνηλατεί τις ταξικές σχέσεις των ελλήνων κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας προσπαθώντας να προσδιορίσει την υλική βάση που εξηγεί τα τεκταινόμενα. Οι Φαναριώτες και οι κοτζαμπάσηδες αναφέρονται ως τα δύο έτερα συστατικά που μαζί με την Εκκλησία αποτελούν την ελληνική φεουδαρχία (της οποίας την στρατιωτικοκοινωνική λειτουργία επιτελούσε ο αρματολισμός), μια φεουδαρχία που με κύριο εκφραστή το Πατριαρχείο στράφηκε ενάντια στην πνευματική αναγέννηση που

ακολούθησε την υλική ακμή της ελληνικής αστικής τάξης. Τονίζεται ο «αντιδραστικός ρόλος του κλήρου (της εκκλησίας ως οργανωμένου φεουδαρχικού μηχανισμού) στον καιρό του '21» αλλά εισάγεται και η διάκριση μεταξύ ανώτερων και κατώτερων κληρικών, έτσι ώστε όταν γίνεται λόγος γενικά για τον 'κλήρο' να εννοείται η 'Ιεραρχία'(ό. π. 1996, 76). Η διάκριση αυτή, που υποδηλώνει τη στενή σχέση της εκκλησίας με τα λαϊκά στρώματα, σε συνδυασμό με τη σημαίνουσα θέση της θρησκείας στο οθωμανικό σύστημα και την ανάλυση του Marx για τη δύναμη της παράδοσης, εξηγούν γιατί «'οι αστοί του '21' έπρεπε να επιδιώξουν συνεργασία με τα φεουδαρχικά στοιχεία, να προβούν δηλαδή σε 'υποχωρήσεις ή μάλλον ορισμένους πολιτικούς ελιγμούς' ώστε να στεφθεί με επιτυχία ο επαναστατικός αγώνας» (ό. π. 86). Στην «Κοινωνική σημασία της Ελληνικής Επανάστασης του 1821» γράφει πως ο ελληνικός λαός πρέπει να γνωρίζει ότι δεν είναι ο προνομιούχος ή ο περιούσιος λαός του κόσμου. Μια τέτοια παρότρυνση έχει διττό χαρακτήρα: αφ' ενός αποποίηση του εθνικισμού και αφ' ετέρου ταξική συνειδητοποίηση.

Από την άλλη ήταν πολλοί αυτοί οι οποίοι δεν θέλανε να ακούσουν για το κοινωνικό ζήτημα και την πάλη των τάξεων και προτιμούσαν την υπερταξικότητα της Μεγάλης Ιδέας απ' την οποία προσδοκούσανε συνολικές λύσεις. «Τα κοινωνικά ζητήματα παύουν να υπάρχουν όταν φτάσει κανείς στα όρια της εθνικής οντότητας» έγραφε ο εθνικιστής δημοτικιστής Αριστοτέλης Πουλημένος στο Νουμά το 1908 θεωρώντας πως ο ελληνικός εθνικισμός υπάρχει από «καταβολής κόσμου» και «είναι ανεξάρτητος από κάθε ξένη επίδραση» (ό. π. 15-16). Αυτό που προέχει κατά τους εθνικιστές δημοτικιστές είναι το έθνος του οποίου οι τάξεις πρέπει να είναι έτοιμες να θυσιαστούν όταν τα συμφέροντα του έθνους το απαιτούν. Πρόκειται για έναν επιθετικό εθνικισμό που στοχεύει στη διεύρυνση των συνόρων του ελληνικού κράτους, βλέπει με δυσπιστία καθετί ξένο –ακόμα και την ανάπτυξη της βιομηχανίας- και αντιμετωπίζει τις σοσιαλιστικές ιδέες ως μίasma. Όχι μόνο αμφισβητείται η προβαλλόμενη ταύτιση εξέλιξης και προόδου αλλά υπάρχουν σαφείς ενδοιασμοί έναντι της επιστήμης και του ορθολογισμού. Ενώ στις σελίδες του Νουμά βλέπουμε να ξεδιπλώνονται αυτές οι απόψεις των εθνικιστών δημοτικιστών όπως ο Στέφανος Ραμάς και ο Ίων Δραγούμης, στα μουσικά περιοδικά αλλά και στον καθημερινό τύπο ξεσπαθώνουν εναντίων «της γνωστής εκείνης τάξεως των λεγομένων ανεπτυγμένων και προοδευτικών», των 'μαλλιαρών' που «απαναίνουν την γλώσσαν την ιεράν του Ευαγγελίου, ασπαζόμενοι την των στραγαλοποιών, των υποδηματοποιών, αμαξηλατών και των ομοίων» (Αθανάσιος Πετρίδης στο Ρωμανού 1996, 64) και των οποίων «η πονηρώς και κακοβούλως προβαλλομένη εναρμόνισις...διακωμωδεί και διαπομπεύει την Βυζαντινήν μουσικήν (Ψάχος στο Ρωμανού 1996, 86). Για τον Σκληρό αυτά –όπως και η Μεγάλη Ιδέα - δεν ήταν παρά τρανταχτά παραδείγματα του βαλτώματος των τεχνών οι οποίες εμφανιζότανε ανίκανες να οικοδομήσουνε ένα έργο διαρκείας, ζωντανό και κριτικό, στηριγμένο στα πραγματικά δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας (Μπουμπούς 1996, 296). Αιτία αυτής της ψευδούς και απελπιστικής κατάστασης ήταν ο εγκλωβισμός του έθνους στο παρελθόν του –αρχαιοελληνικό ή βυζαντινό. Το αντίδοτο απέναντι σ' αυτό το λήθαργο βρίσκεται στο δημοτικισμό, όχι στην εθνικιστική του διάσταση («γλώσσα και πατρίδα είναι το ίδιο» έγραφε το 1888 ο Ψυχάρης στο 'Το ταξίδι μου' θέλοντας να αναδείξει την δημοτική σε όχημα της εθνικής αυτοσυνειδησίας και ολοκλήρωσης) αλλά στη σύνδεσή του με την υπόθεση του σοσιαλισμού. Εδώ η γλώσσα γίνεται το μέσο που θα φωτίσει τα λαϊκά στρώματα στο δρόμο τους προς την ταξική αφύπνιση και το σοσιαλιστικό μετασχηματισμό. Φορείς αυτού του διαφωτισμού είναι τα πιο προωθημένα τμήματα της

αστικής τάξης που ασπάζονται το δημοτικισμό σε αντίθεση με τα υπολείμματα του φεουδαρχισμού και του πατριαρχισμού που προτιμούν την επίσημη γλώσσα, δηλαδή τα αρχαϊότροπα γλωσσικά μορφώματα. Παρόλο που «η γενική τάση έπειτα από την Επανάσταση, πέρα και από τον αστικό χαρακτήρα του ελληνικού έθνους, επέβαλε την καθαρολογία εξαιτίας του πολιτικού βάρους που είχαν οι ιστορικές παραδόσεις στη νεοελληνική ζωή», λόγω της συνεχούς αστικοποίησης του ελληνικού λαού παρέμεινε ένα ιστορικό χάσμα μεταξύ επίσημης και λαϊκής γλώσσας το οποίο εξηγεί την εμφάνιση του γλωσσικού ζητήματος (ό π. 308).

Αλλά και στον Κορδάτο οι αντιπαραθέσεις για το ζήτημα της γλώσσας δεν είναι παρά ένα κοινωνικό φαινόμενο μέσω του οποίου εκδηλώνεται η πάλη των τάξεων. Οι λογιώτατοι και η Εκκλησία αντιτάχθηκαν σε μια διεργασία η οποία απειλούσε το 'σχολαστικισμό', την 'αμάθεια' και τη 'θρησκοληψία' (Μπουμπούς 1996, 82). Η εμμονή στις αρχαϊκές γλωσσικές μορφές εκλαμβάνεται ως αντίθεση στις νεωτερικές ιδέες και στη διάχυσή τους στα λαϊκά στρώματα. Στο ελεύθερο ελληνικό κράτος κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα κυριάρχησε ο λογιοτατισμός και η καθαρολογία εξαιτίας της υποχώρησης του ελληνικού αστισμού έναντι του φεουδαρχισμού, υποχώρηση που οφείλεται στον εμπορομεσιτικό<sup>114</sup> χαρακτήρα τόσο της ελληνικής αστικής τάξης όσο και κείνης της διασποράς. Ωστόσο αυτό είναι μόνο η αρχική αιτία αφού συνέτρεξαν και άλλοι αποφασιστικοί παράγοντες: «η ευρωπαϊκή ρομαντική αρχαιολατρεία εκείνων των χρόνων' τα κενά της λαϊκής γλώσσας στην επιστημονική ορολογία, καθώς και η φτωχή προϊστορία στη γραπτή γλώσσα' επίσης, και ίσως πάν' απ' όλα, οι ίδιες οι επιταγές του εθνικού αισθήματος, το οποίο πάσχιζε να επιβεβαιώσει τη συγγένεια των Νεοελλήνων με τους Αρχαίους, ύστερα μάλιστα από σχετικές αμφισβητήσεις που αναφύονταν στη Δύση» (ό π. 386).

Στο στρατόπεδο όμως της καθαρολογίας εκφράζονταν και ένα τμήμα της αστικής διανόησης. Στηριγμένος σε προγενέστερες μαρξιστικές αναλύσεις που μιλούσαν για επικράτηση των φεουδαρχικών στοιχείων μέχρι και το 1842-44 οπότε οι αστοί καταλαμβάνουν την εξουσία καθώς και την ανάδυση από το 1880 μιας νέας αστικής τάξης που σχετιζόταν με τη βιομηχανία και διακρινόταν από την υπάρχουσα αστική τάξη που είχε εμπορομεσιτική ιδιοσυστασία, θα ερμηνεύσει το ξεπέταγμα του δημοτικισμού. Ταυτόχρονα η γλωσσική πάλη δεν εκφράζει όπως παλιότερα με διαύγεια την αντίθεση φεουδαρχισμού και αστισμού αλλά έναν καυγά εντός του ελληνικού αστισμού όπου ο δημοτικισμός συνεχεται από μια αντίληψη για την κοινωνική ενότητα του εθνικού σώματος πιο προωθημένη από τον καθαρολογισμό που «διέγραφε ουσιαστικά από το ιδεώδες γι αυτόν εθνικό σύνολο τα χυδαία –εξαιτίας της γλώσσας τους- λαϊκά στρώματα, τα οποία και περιφρονούσε». Μετά τον καταποντισμό της Μεγάλης Ιδέας, εξαιτίας των πολιτικο-κοινωνικών συμφραζόμενων του δημοτικιστικού κινήματος η γλωσσοεκπαιδευτική μεταρρύθμιση θα αντιμετωπιστεί από την πλειοψηφία της αστικής τάξης ως εν δυνάμει ανατρεπτική του κοινωνικού καθεστώτος της χώρας, λόγος που την κάνει να συγκεντρώνει γύρω της 'φεουδαρχικομοναρχικά στοιχεία' και να αναζητά δικτατορίες (ό. π. 387).

Ο Γιάννης Μηλιός (1996) ιχνηλατώντας την ύπαρξη αντιφάσεων μεταξύ των πρώιμων και των ύστερων αναλύσεων του Κορδάτου, βρίσκει πως στο έργο του «Δημοτικισμός και

<sup>114</sup> Ο Κορδάτος τονίζει πως «από τη φύση του το εμπορικό κεφάλαιο, σε αντίθεση με το βιομηχανικό, είναι συμβιβαστικό και συμφιλιωτικό με την παλαιά τάξη πραγμάτων που κάθε φορά συναντά, τόσο στην οικονομική όσο και στην πολιτική ζωή» (Μπουμπούς 1996, 376).

Λογιοτατισμός» που εκδόθηκε το 1927 «συνυπάρχουν αντιφατικά και οι δύο προσεγγίσεις. Έτσι από τη μια υποστηρίζεται ότι: ‘από τις αρχές του 18ου αιώνα αρχίζει και στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα ο φεουδαρχισμός να κλονίζεται και να παίρνει τη θέση του ο αστισμός’ ..., ενώ από την άλλη εισάγεται η θέση ότι ‘ο συμβιβασμός [της αστικής τάξης] με το φεουδαρχισμό (...) βάσταξε με μικρές διακοπές ως τις αρχές του 20ου αιώνα’. Βέβαια, ως βασική αιτία γι αυτό το συμβιβασμό θεωρεί τώρα ο Κορδάτος (1926-27) την επεκτατική στρατηγική του ελληνικού αστισμού» (Μηλιός 1996, 27). Αναλύοντας δε διεξοδικότερα τη θεωρητική συνάφεια των αναλύσεων του Κορδάτου με αυτές της επίσημης κομμουνιστικής Αριστεράς, βρίσκει πως «οι αντιλήψεις που παγιώνονται από το 1934 και μετά ως η κυρίαρχη μαρξιστική αντίληψη για τη νεοελληνική κοινωνία είναι ταυτόσημες («εξάρτηση») ή συγκλίνουσες (καπιταλιστική καθυστέρηση) με τις απόψεις που διατύπωνε ο Κορδάτος από τα τέλη της δεκαετίας του 1920». (ό π. 29).

## Η γενιά του τριάντα

Πάντως ανεξάρτητα από τις όποιες διακυμάνσεις του, ο μαρξισμός βρήκε πολύ μεγάλη απήχηση στην ελληνική κοινωνία. Η επικρατέστερη ερμηνεία γι αυτό είναι πάλι μαρξιστική: οι δύσκολες κοινωνικές συνθήκες έστρεψαν τους ανθρώπους προς το μεγάλο αυτό ρεύμα που υποσχόταν στους ανθρώπους την αλλαγή των υλικών συνθηκών ύπαρξής τους. Ωστόσο μετά την Μικρασιατική καταστροφή εμφανίστηκε μια σειρά πνευματικών ανθρώπων που έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στις ιδέες και παρ’ όλες τις εσωτερικές τους διαφοροποιήσεις τους δόθηκε το χαρακτηριστικό της γενιάς.<sup>115</sup> Ο Θεοτοκάς ως μια εξέχουσα φυσιογνωμία αυτής της επονομαζόμενης γενιάς του τριάντα<sup>116</sup> ερμήνευσε αυτή την ισχυρή τάση στην ελληνική κοινωνία με διαφορετικούς όρους: οι νέοι της μεσοπολεμικής περιόδου μέσα στην ασυναρτησία και τη σύγχυση που ακολούθησε την ήττα και τη κατάρρευση των μεγάλων ιδανικών, ψάχνουν λύτρωση και παρηγοριά στις μαρξιστικές ιδέες που αντικαθιστούν «τους γκρεμισμένους βωμούς των Βυζαντινών γενεών» (Θεοτοκάς στο Τζιόβας 1989, 108).

Η αντίσταση απέναντι στην επέκταση της υλιστικής αντίληψης της ιστορίας δεν ήταν απλώς απαραίτητη αλλά έπρεπε να αρθρωθεί και σε ένα επίπεδο διαφορετικό από κείνο των πολιτικών κατηγοριών και συκοφαντιών. Αλλά τα ερείπια δεν μπορούσαν να βοηθήσουν σ’ αυτό. Κάτι νέο έπρεπε να χτιστεί. Υπ’ αυτή την έννοια ο μαρξισμός συνέβαλε στην «εκκόλαψη του ιδεολογήματος της ελληνικότητας», συμβολή που «υπήρξε άμεση και καίρια, με το να ωθήσει τους εθνικόφρονες διανοούμενους στο να απεκδυθούν το πατριδολατρικό τους προσωπείο φορώντας το ιδεαλιστικό τους και αναγκάζοντάς τους να εγκαταλείψουν ή να τροποποιήσουν τον παρωχημένο τους εθνικό απομονωτισμό

<sup>115</sup> Ο Mario Vitti δίνει τον ορισμό της: «μια ομάδα λογοτεχνών που παρουσιάζονται νέοι, με πρωτοποριακές φιλοδοξίες, με διάθεση να έρθουν σε ρήξη με το παρελθόν ή τουλάχιστον να διαφοροποιηθούν από αυτό και από την κατεστημένη τάξη που αποβλέπουν σε θέματα και μορφές νέες και ομοιογενείς, στηριγμένες σε εμπειρίες κοινές, βιωμένες με κάποια συγγένεια» (Vitti 1995, 52).

<sup>116</sup> Ο Τζιόβας απέναντι σε μια τρικυμία θεωρήσεων που αμφισβητούν την ομοιογένεια αυτής της γενιάς λογοτεχνών, χρησιμοποιεί τις ιδέες και τα δοκίμιά της προκειμένου να δοκιμάσει τη συνοχή της και μέσω αυτών εντοπίζει «τον σκληρό πυρήνα της: Σεφέρης, Ελύτης, Θεοτοκάς, Τερζάκης». (Τζιόβας 2011, 542).

αντιμετωπίζοντας τη δύση περισσότερο καλοπροαίρετα και συνάμα ανταγωνιστικά» (Τζιόβας 1989, 70). Ο Τζιόβας αναφέρεται εδώ στις δύο αντικρουόμενες προσεγγίσεις της ελληνικής πραγματικότητας: αυτή που βλέπει το έθνος ως ιστορικό κατασκεύασμα και αυτή που το αντιλαμβάνεται ως μια πολιτισμική και ψυχική οντότητα.<sup>117</sup> Ενώ η πρώτη εφαρμόζει την οικονομικοκοινωνική ανάλυση, η άλλη αναζητά μια μέση λύση που θα τους «απομακρύνει από το χρεωκοπημένο σωβινισμό διατηρώντας ταυτόχρονα την έννοια του έθνους ως το κύριο ιδεολογικό τους έρεισμα» (ό. π. 59). Σ' αυτή τη μετατόπιση ο όρος εθνισμός αντιδιαστέλλεται στον εθνικισμό και ο «μεγαλοϊδεατικός εθνικισμός» μεταμορφώνεται σε «πνευματικό εθνισμό και ουμανισμό». Όπως εκφράστηκε από τον Θεοτοκά, ο πνευματικός εθνισμός-η ιδέα πως έθνος είναι όλος ο αόρατος πλούτος από ιδέες και συναισθήματα που κληρονομήθηκαν από το παρελθόν- είναι ένας τρόπος επικοινωνίας με την ανθρωπότητα η οποία πρέπει να ξεπεράσει την τυφλή πίστη στην αξία της μηχανικής προόδου, να στηριχθεί στην οικονομική αλληλεγγύη των τάξεων και των εθνών και πιστεύοντας στην αξία του ανθρώπου και τα ιδανικά του ουμανισμού, θα ανακαλύψει ξανά την Ελλάδα. Φυσικά πρόκειται για έναν ουμανισμό που οι μαρξιστές θεωρούν ασύλληπτο και τυφλό μπροστά στο ουμανιστικό περιεχόμενο του σοσιαλισμού. Για τους ιδεαλιστές όμως ο στυγνός υλισμός είναι απευκαίσιος και η έννοια του έθνους εγείρεται «ως ασπίδα στην απειλή του διεθνιστικού απανθρωπισμού και της απομυθοποίησης του παρελθόντος» και μετατρέπεται σε «ένα από τα κύρια σημεία της διαμάχης μεταξύ μαρξιστών και ιδεαλιστών» (ό. π. 69).

Στα πλαίσια αυτά λαμβάνει χώρα μια επανεκτίμηση τόσο των σχέσεων με τη Δύση και το μοντερνισμό όσο και της παράδοσης. Όπως το θέτει ο Mario Vitti «είναι αναμφισβήτητο ότι εκεί γύρω στα 1930 γίνεται αισθητή μια αλλαγή, μια ρήξη με το παρελθόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται προβληματισμοί που τεκμηριώνουν τη γέννηση μιας νέας συνείδησης, στηριγμένης σε μορφωτικά εφόδια και σε ψυχική διάθεση διαφορετικά από τα πριν γνωστά» (Vitti 1993, 22). Αυτή η ρήξη με το παρελθόν δεν σημαίνει βέβαια ρήξη με τα θέματα του παρελθόντος αλλά με τις προτεινόμενες λύσεις. Σημαίνει υπέρβαση των περιορισμών του παρελθόντος. Στόχος τους λοιπόν να αποφύγουν τόσο το μαρξισμό «σαν κλειστό κύκλωμα στοχασμών, ανεπίδεκτο άλλων λύσεων» όσο και τον αστισμό «με τη στασιμότητα και τον δασκαλισμό του» (ό. π. 65). Αυτό που μπορεί να βρεθεί πέρα και από τους δύο περιορισμούς και να συμβαδίσει με τη ζωή, είναι η νιότη. Μέσω της νιότης καθιερώνεται η έννοια της γενιάς και η αντίθεση παλιού- νέου, παραδοσιακού- μοντέρνου, αντίθεση που «αναπόφευκτα αναζωπυρώνει και την αντιπαράθεση ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού ενώ το όλο ζήτημα παίρνει τελικά τη μορφή ελληνικότητα ή νεωτερικότητα» (Τζιόβας 1989, 24). Ως δυτικοτραφείς νέοι -ακόμα και οι εξ Ανατολών ήρθαν μέσω Δύσης (Vitti 1993, 31)- ήταν σε θέση να αντιληφθούν πως η Ελλάδα δεν είχε τίποτα να αντιπαραθέσει στον Δυτικό πολιτισμικό ηγεμονισμό. Ενστερνίστηκαν έτσι «το ρομαντικό ουτοπικό όραμα της αντίστασης στη δυτική κουλτούρα, που εκφράζεται μέσα από το ιδεολόγημα της ελληνικότητας» (Τζιόβας 1989, 40). Μέσω της ελληνικότητας είναι που ξεχωρίζουμε από τα άλλα έθνη (ό. π. 51) και οδηγούμαστε σ' αυτήν αποκτώντας επίγνωση

<sup>117</sup> Ο Benedict Anderson αναλαμβάνοντας το δύσκολο εγχείρημα της ανάλυσης του εθνικισμού εντοπίζει το ίδιο ζήτημα ως το πρώτο από τα τρία παράδοξα που ο θεωρητικός του εθνικισμού συναντούν: «αντικειμενική νεωτερικότητα των εθνών στην αντίληψη των ιστορικών σε αντίθεση με την υποκειμενική παλαιότητά τους στην αντίληψη των εθνικιστών» (Anderson 1997, 25).

της σχετικότητας της παράδοσης (ό. π. 8). Το παρελθόν θεωρείται πλέον με έναν τρόπο που αποτελεί συνδυασμό προηγούμενων αντιλήψεων. Αν κάποτε γινόταν προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος με συμβολικό (αναβίωση του κλασικού παρελθόντος ως ιδεατού προτύπου), αναπαλαιωτικό (μέσω μιας διαδικασίας αποκάθαρσης με την οποία τα αρχαία μνημεία, τα τοπωνύμια και η γλώσσα αποβάλλουν τις ιστορικές επιστρωματώσεις και αλλοιώσεις) ή μηχανικό τρόπο (μέσω της δημιουργίας μιας τεχνητής γλώσσας, όπως η καθαρεύουσα) και αν εν συνεχεία ο λαός έγινε ο φορέας της οργανικής συνέχειας με το παρελθόν, τώρα προϋποτίθεται η παρουσία του παρελθόντος στο παρόν «όχι τόσο με την έννοια της ιστορικής όσο μιας αισθητικής ή υφολογικής συνέχειας ή μιας μεταφορικής αντιστοιχίας. Η σχέση δηλαδή παρελθόντος και παρόντος αισθητικοποιείται ενώ η έννοια της συνέχειας δεν εκλαμβάνεται κατεξοχήν υλικά, ιστορικά ή γλωσσικά αλλά αισθητικά και μεταφορικά. Η αισθητικοποίηση του παρελθόντος σημαίνει ότι και το ίδιο χάνει την άκαμπτη στερεότητά του και νοείται ως κάτι που μπορεί να αναθεωρηθεί, να ανακαταταχθεί ή ακόμη και να απορριφθεί. Εφόσον το παρελθόν ενοικεί στο παρόν υφολογικά και αισθητικά, τότε η συνέχεια είναι υποδόρια και συνεπώς δεν διατρέχει κάποιον κίνδυνο από την αμφισβήτηση του παρελθόντος και της παράδοσης» (Τζιόβας 2007,6). Στο σχήμα αυτό –που ο Τζιόβας ονομάζει αισθητικό ή μοντερνιστικό- το παρελθόν συνεχίζει να ενδιαφέρει, όμως τώρα η βαρύτητα πέφτει στη δυνατότητα μετασχηματισμού και αναδημιουργίας του. «Η σχετικότητα της παράδοσης αντισταθμίζεται από την ελληνικότητα η οποία διευκολύνει τη συνομιλία ιστορικού- αισθητικού, παρόντος- παρελθόντος, Ελλάδας –Ευρώπης». Στόχος της γενιάς του '30 η υπέρβαση του δυισμού (Ελληνας-Ρωμικός, Δύση –Ανατολή), το γεφύρωμα του χάσματος. «Από τη μια πλευρά πρόβαλε την αστικο-κοσμοπολίτικη εικόνα της: αρκετά εξωστρεφή, εκσυγχρονιστική και συνάμα ανταγωνιστική προς την Ευρώπη και από την άλλη παρουσίασε ένα λαϊκιστικό πρόσωπο ανακαλύπτοντας το Μακρυγιάννη και το Θεόφιλο» (Τζιόβας 1989, 52). Ο Γουργουρής διαπιστώνει πως η γενιά αυτή αναλύοντας την ίδια τη σημειολογία της εισήγαγε μια λογική «η οποία δυστυχώς δεν έχει πάψει να κυριαρχεί στη σημερινή ελληνική κριτική σκέψη». Βάση αυτής της ανάλυσης είναι μια «καταστατική ρητορική αντίφαση ανάμεσα στον υποδειγματικό διεθνισμό αυτής της γενιάς (στο πλαίσιο του οποίου η ελληνική λογοτεχνία αναγορεύεται σε σύγχρονη οικουμενική τέχνη) και τον δογματικό ελληνοκεντρισμό της (στο πλαίσιο του οποίου η ελληνική λογοτεχνία κωδικοποιείται βάσει των εσωστρεφών σημείων του δημοτικιστικού λαϊκισμού)» (Γουργουρής 2007, 285). Ηγέτης αυτής της διπλής αυτοαναπαράστασης είναι ο Σεφέρης. Οι νεωτερικές θεωρίες του

«ακολουθούν κατά το μάλλον ή ήττον την οδό της δημοτικιστικής προβληματικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη δεκαετία του 1880 με το χρονικό του Γιάννη Ψυχάρη για το ταξίδι της επιστροφής του στην Ελλάδα. Πολύ απλά ο Σεφέρης θέλει να μεταδώσει στη δημοτικιστική παράδοση τις νεωτερικές τεχνικές και ευαισθησία. Μια και το δημοτικιστικό κίνημα ήταν, από ιστορική άποψη, ένα εθνικιστικό κίνημα, κρύβοντας μια συντηρητική ιδεολογία στο πλαίσιο ενός πολύ πετυχημένου λαϊκιστικού οράματος η παρέμβαση του Σεφέρη συνίσταται στο να μετατρέψει τη χυδαία αυτή πολεμική σε εκλεπτυσμένη αισθητική. Εξ ου και η εκ μέρους του αναγνώριση του γεγονότος ότι η δημοτική γλώσσα είναι τόσο τεχνητή όσο και οιαδήποτε άλλη, γιατί, με αυτή την έννοια, το γράψιμο είναι ένα τέχνημα. Με μια



ευφάνταστη ρητορική, ο Σεφέρης μετατρέπει το τέχνημα αυτό σε τέχνη. Αλλά για να μετατραπεί σε Τέχνη (νεωτερική τέχνη) πρέπει πρώτα να γίνει Φύση» (ό. π. 286).

«Η τέχνη μας στηρίζεται πάνω σε μια φύση» γράφει ο Σεφέρης στις Δοκιμές και για να προχωρήσει η τέχνη χρειάζεται «μια πρωτότυπη κάθε τόσο άποψη της φύσης». Η λατρεία της φύσης (και του Αιγαίου) δεν είναι μια απλή εξαγνιστική πράξη για την προώθηση της τέχνης αλλά εντάσσεται στην αναζήτηση της ελληνικότητας, με άλλα λόγια στην «προσπάθεια διαφοροποίησης απέναντι στα ξένα πρότυπα, τους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους αποκόμιζαν ιδέες» (Vitti 1995, 190). Η ακολουθούμενη μέθοδος υπήρξε «η εκμετάλλευση των ελληνικών υλικών με τρόπο ανάλογο με τα ξένα πρότυπα» (ό. π. 191) και φυσικά η ελληνική φύση δεν μπορούσε να μείνει ανεκμετάλλευτη.

Δεν επρόκειτο όμως για εθνικούς συμβολισμούς και τόπους που ψάχνανε κάποιοι ξενιτεμένοι αλλά για τις διάφορες μορφές που έπαιρνε η μία από τις δύο αντιθετικές ροπές που χαρακτήρισαν τη γενιά του '30: η «άχρονη αρχετυπική ροπή» η οποία ακολούθησε ποικίλες διαδρομές και η οποία ερχόταν σε αντίφαση με τη ριζοσπαστική βούληση της «νεωτερικής ροπής, που συνδέεται με τη γενεαλογική διαφορά, την ιστορική τομή ή τη λογοτεχνική καινοτομία» (Τζιόβας 2011, 321). Η «ιδέα της ισότιμης πολιτισμικής ανταλλαγής με την Ευρώπη και της σχέσης αρχετυπικότητας και νεωτερικότητας» υπήρξαν τα δύο βασικά γνωρίσματα αυτής της γενιάς (ό. π. 550) και πιθανότατα αυτά που όχι μόνο την εδραίωσαν αλλά τη βοήθησαν επίσης να διατηρήσει την ηγεμονία της.

Βέβαια πάνω σ' αυτή την προσπάθεια συνέβαιναν και «τραγικές συμπτώσεις» όπως εκείνη με τα νιάτα, τη χαρά και την ελληνικότητα του Μεταξά, συμπτώσεις που έδωσαν στην αριστερά ευκαιρίες για επίθεση εναντίον μιας παρηκμασμένης αστικής πρωτοπορίας. Κατά βάθος όμως δεν επρόκειτο για συμπτώσεις: το μεταξικό σχήμα των τριών 'ελληνικών πολιτισμών' (αρχαιότητα-Βυζάντιο-νεοελληνισμός) δεν ήταν το παροδικό πνεύμα της εποχής αλλά μια ιδεολογία διευθέτησης του παρελθόντος και μέσω αυτού δικαίωσης ενός πραγματικά πολύ φτωχού παρόντος, μια ιδεολογική και πολιτική κατάχρηση ενός κυρίαρχου όσο και παλιού πνευματικού ρεύματος της νεοελληνικής διανόησης. Στα πλαίσια της συντελούμενης μετάβασης, γύρω στα 1930, «από τη γεωπολιτική στον πολιτισμό, από τη Μεγάλη Ιδέα στον Ελληνισμό ως ιδέα, και από τη συνοριακή επέκταση της Ελλάδας στην πολιτισμική της αναγέννηση» (Τζιόβας 2011, 150), η μοντέρνα γενιά του '30 επαναδιαπραγματεύθηκε επίσης το παρελθόν και στην προσπάθειά της να συνθέσει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία<sup>118</sup> αναδιέταξε τα ίδια υλικά και προεξέτεινε το μεταξικό σχήμα με το οποίο τη συνέδεε ένα πρόταγμα εθνικής καθαρότητας και αποκλεισμού των άλλων. Δεν χρειαζόταν να είναι κανείς καταδικωμένος αριστερός για να προσέξει πως «την ίδια περίοδο που οι ποιητές υμνούσαν τη 'μεταφυσική δύναμη του ήλιου' και το γαλανό

<sup>118</sup> Η γενιά του '30 παίρνοντας τη σκυτάλη από τον Παλαμά προσβλέπει όπως και κείνος σε μια ολιστική σύνθεση του παρελθόντος (αρχαιότητα, Βυζάντιο, λόγια και δημοτική παράδοση), «αλλά παράλληλα επιδεικνύει τον εκλεκτικισμό και τις προτιμήσεις της, οπότε η σύνθεση προδίδει και τα σημάδια της επιλεκτικής της κατασκευής» (Τζιόβας 2011, 297). Φυσικά κάτι τέτοιο αποτελεί απλώς μια περίπτωση αυτονόητη διαπίστωση. Η μεταξική δικτατορία προώθησε επίσης τη σύνθεση του παρελθόντος κατασκευάζοντας και αυτή επιλεκτικά. Το παρελθόν δεν είναι ίσως το πρώτο πράγμα που θα έπιανε κανείς αν ήθελε να κατασκευάσει μια εθνική φαντασίωση, είναι όμως το πιο εύκαιρο και εύπλαστο υλικό. Από την άλλη η κατασκευή του –όπως κάθε κατασκευή– είναι ένας συμβιβασμός ανάμεσα σε προθέσεις και δυνατότητες, οπότε συχνά η αδυναμία μεταμφιέζεται σε επιλογή.

του Αιγαίου, οι εκπρόσωποι μιας άλλης 'γενιάς του '30', όχι στο λογοτεχνικό αλλά στο διοικητικό-αστυνομικό πεδίο, επίσης επένδυσαν στα νησιά του Αιγαίου ένα όραμα διατήρησης και καθαρότητας του ελληνισμού» (Γαβριηλίδης 2007, 28). Η ανηλεής καταδίωξη είναι η προφανής εξήγηση για την ισχνή καλλιτεχνική παραγωγή της αριστεράς τις δεκαετίες του '30, '40 και '50. Ωστόσο δεν είναι επαρκής, όχι επειδή υπάρχουν ιστορικά παραδείγματα καλλιτεχνικής παραγωγής υπό καθεστώς διώξεων αλλά μάλλον επειδή συγκαλύπτει τις μακρόχρονες θεωρητικές επεξεργασίες για το ρόλο της τέχνης και εντέλει την ανεπάρκεια της κυρίαρχης τριτοδιεθνιστικής μαρξιστικής αισθητικής θεώρησης που υποτιμώντας τη δύναμη του φαντασιακού ανέδειξε την ταξική συνείδηση ως κίνητρο και στόχο της τέχνης.

Οι έλληνες κομμουνιστές διανοούμενοι ήταν εμποτισμένοι με τη βεβαιότητα έλευσης του σοσιαλισμού και τη δεκαετία του '40 αναλώνονταν για το ζήτημα της στράτευσης στην τέχνη (Καστρινάκη 2005, 246-249) δείχνοντας πως ήταν απλώς μεταπράτες των σταλινικών ιδεών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.<sup>119</sup> Έτσι απέναντι στην ιδέα της αστικής πρωτοπορίας για μια ισότιμη πολιτισμική ανταλλαγή με την Ευρώπη αντιπαρέβαλλαν την «προτεραιότητα των ιδεολογικών κριτηρίων στην αξιολόγηση των έργων τέχνης και μια γενικότερη ωφελμιστική-διδασκτική αντίληψη της τέχνης» (Βογιάζος 1979, 14). Φυσικά τα προβλήματα που έπρεπε να λύσουν ήταν πολλά (όπως η αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού ή οι σχέσεις της υψηλής με την λαϊκή τέχνη) αλλά ενόσω στεκόταν σαστισμένοι, εκπρόσωποι του αστικού πολιτισμού δίνανε ρηξικέλευθες διαλέξεις με πολλαπλές επιδράσεις: ο Σεφέρης έδινε στο Κάιρο την περίφημη διάλεξή του για τον Μακρυγιάννη και ο Χατζιδάκις επαναλάμβανε με τη δική του διάλεξη για το ρεμπέτικο. Άφηναν λοιπόν άπλετο χώρο τόσο για τη γενιά του '30 όσο και για την επιστροφή στη λυρική πεζογραφία μιας δευτερεύουσας λογοτεχνικής ομάδας –της γενιάς του πολέμου- που μπορεί να 'φωνασκούσε' ενάντια στους αστούς πεζογράφους της γενιάς του 1930 αλλά σε καμιά περίπτωση δεν έρχονται σε ρήξη με τους «αφηγηματικούς τρόπους και θεματικούς τόπους με μακρά παράδοση στην προηγούμενη ελληνική πεζογραφία» και «συνεχίζουν τη γραμμή μιας χριστιανικού τύπου ηθογραφίας και ενός ποιητικίζοντος ρεαλισμού που έχει κάνει αισθητή την παρουσία του στη δεκαετία του 1920 με τον κύκλο των Ελληνικών γραμμμάτων» (Δασκαλά, 2009). Παράλληλα οι έλληνες κομμουνιστές εγκλείστηκαν από την ίδια την ηγεσία τους σε ένα καθεστώς λόγου που απαγόρευε τη χρήση τόσο των ρεμπέτικων τραγουδιών (όχι γιατί ήταν κανονικοποιημένα από το Μεταξά) όσο και του ελαφρού τραγουδιού που τη δεκαετία του '40 αύξησε την παραγωγή του «και ένας μεγάλος αριθμός συνθετών θα κάνει την εμφάνιση του ακολουθώντας τα μουσικά πρότυπα που κληρονόμησε από τον Αττίκ, το Χαϊρόπουλο και το Γιαννίδη» (Μυλωνάς 1984, 211).

Αν όμως το ελαφρό τραγούδι μπορούσε εύκολα να αποκλειστεί ως δημιούργημα της αναδυόμενης (και αγγλο-αμερικάνικης) μουσικής βιομηχανίας δεν ήταν εύκολο να αμφισβητηθεί η λαϊκότητα του ρεμπέτικου. Η ανικανότητα άσκησης μιας ικανοποιητικής πολιτισμικής πολιτικής από την κομμουνιστική καθοδήγηση αντικατοπτρίζει την ανεπάρκεια της αισθητικής θεωρίας της αριστεράς και παραδειγματίζεται από την περίπτωση του Μίκη Θεοδωράκη και τις «συνεχόμενες επανατοποθετήσεις του γύρω από

<sup>119</sup> Ενώ οι 'αισθητικές περιπέτειες' της ελληνικής αριστεράς αποτελούν ένα τεράστιο ζητούμενο, η ανεπιφύλακτη αποδοχή της σταλινικής απόφασης του 1932 'Σχετικά με την αναδιοργάνωση των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών οργανώσεων', αποτελεί αναντίρρητο γεγονός.

την αξία του ρεμπέτικου και τη σχέση του με το 'λαϊκό τραγούδι» (Παναγιωτόπουλος 2003, 262). Ακόμα περισσότερο αν αυτές οι απαγορεύσεις μπορούσαν να ακολουθηθούν και οι αγωνιστές να εμπνέονται από το 'θεμιτό' αντιστασιακό τραγούδι<sup>120</sup> ενόσω στη Σοβιετική Ένωση φαινόταν να καταρρέουν τα εθνικά σύνορα και να διαχέεται η βεβαιότητα της κομμουνιστικής κοινωνίας, τα πράγματα άλλαξαν με τη συνειδητοποίηση της τραυματικής ήττας του 1949 οπότε οι κομμουνιστές «έμειναν με την ανυπόφορη αίσθηση ότι για κάποιο διάστημα βρέθηκαν τόσο κοντά στο αντικείμενο του πόθου τους, σχεδόν το άγγιξαν, αλλά μετά το έχασαν μέσα από τα χέρια τους» (Γαβριηλίδης 2007, 40). Αν παρόλ' αυτά η ηγεσία της αριστεράς επέμενε και για τους έγκλειστους πλέον κομμουνιστές στις ίδιες απαγορεύσεις, η απάντηση αφενός ήταν η χρήση και η αποσιώπηση της χρήσης (Παναγιωτόπουλος 2003) και αφετέρου ένας κοινωνικός παλμός και μια ανάγκη που προσέμενε τον εθνικό καλλιτέχνη που θα τους αφουγκραστεί και θα τους καλύψει. Τα αποστερημένα αισθήματα των ηττημένων αριστερών και η απογοήτευση από την εξέλιξη των πραγμάτων τους έκανε εύκολους αποδέκτες κάθε ιδέας που υποσχόταν επούλωση του τραύματος και «μια δυνατότητα αποκατάστασης και ανεύρεσης ενός ρόλου μέσα στη νεοελληνική κοινωνική πραγματικότητα –αλλά ενδεχομένως και μιας ιδεολογικής

<sup>120</sup> 'Η 'αντάρτικο': τραγούδια όπως ο 'ύμνος του ΕΛΑΣ', 'το τραγούδι του ΕΑΜ', 'ύμνος της ΕΠΟΝ', 'Στ' άρματα στ' άρματα', 'Bella ciao' κλπ. Πρόκειται βασικά για γνωστές μελωδίες κυρίως του διεθνούς ρεπερτορίου, εμβληματικού στυλ, πάνω στις οποίες προσαρμόζονταν εμψυχωτικοί και προπαγανδιστικοί στίχοι. Ο Τάκης Αδάμου το ονομάζει 'λαϊκό τραγούδι της αντίστασης' και το ταυτίζει με το παραδοσιακό θεωρώντας πως η προφορικότητα, η ανωνυμία και η αυθεντικότητα είναι τα βασικά χαρακτηριστικά τους τα οποία αντιπαρατίθενται στην εμπορικότητα των σύγχρονων κατασκευασμάτων. Συνεπώς στην κλασική κομμουνιστική προσέγγιση, όπου με τον ένα ή τον άλλο τρόπο όλα καταλήγουν στη σημασία της οικονομικής βάσης, θεωρεί πως το λαϊκό τραγούδι «ξεπήδησε από τις ανάγκες της εργασίας» και απορρίπτει τη θρησκευτική του καταγωγή (Αδάμου 1977, 22). Ενώ στις σοσιαλιστικές χώρες «το λαϊκό τραγούδι ανθίζει» προκειμένου να τραγουδήσει ο λαός τους «δημιουργικούς του άθλους», στην Ελλάδα το αντιστασιακό τραγούδι δεν «έφτασε σε τελειότερες μορφές και δεν καρποφόρησε εξαιτίας της ένοπλης ξενικής επέμβασης»(29). Στην ανάλυσή του ο ήχος αφαιρείται, γίνεται η γνωστή αναγωγή στο στίχο του οποίου το περιεχόμενο αναλύεται προκειμένου να γίνει φανερό πως δεν αναφέρεται απλώς στην «εθνική λευτεριά» αλλά και στην «κοινωνική αναγέννηση», μια διεύρυνση ιδιαίτερης σημασίας που την ξανασυναντούμε στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Ενώ ακόμα και «τραγούδια καμωμένα από δόκιμους ποιητές και τονισμένα από επαγγελματίες μουσικοσυνθέτες... κυκλοφορούσαν ανώνυμα και τραγουδιόντουσαν από το λαό σαν τραγούδια λαϊκά» (44) και ενώ ο λαός «τα χρησιμοποιούσε ανάλογα με την περίσταση και τις ανάγκες του αγώνα», στη διάδοσή τους σπουδαίο ρόλο έπαιξαν «τα τμήματα της ΕΛΑΣ και ειδικότερα οι οργανώσεις της ΕΠΟΝ και οι ανταρτοεπονίτικοι σχηματισμοί. Γυρνούσαν από περιοχή σε περιοχή και οργάνωναν στα χωριά εκπολιτιστικές εκδηλώσεις με λαϊκά τραγούδια του αγώνα, με θεατρικές παραστάσεις κλπ. ... Ανάλογο ρόλο έπαιζαν και οι διάφορες συσκέψεις και συνδιασκέψεις των εθνικοαπελευθερωτικών οργανώσεων, που δημιουργούσαν εξαιρετικά ευνοϊκές ευκαιρίες για την εκλαΐκευση και τη διάδοση των λαϊκών τραγουδιών του αγώνα» (45). Οι συνθήκες παραγωγής, διακίνησης και κατανάλωσης έδωσαν εγγενώς το αντιστασιακό τραγούδι σε μια εποχή, σε μια ομάδα κοινωνικών συνθηκών, σε ένα Zeitgeist που έδειχναν και τα όριά του. Με την πάροδο αυτής της εποχής έσβησε και το αντιστασιακό τραγούδι, όχι όμως και οι κυριότερες συμβάσεις του (εμβληματικό και πομπώδες στυλ, ευκολοτραγουδιστή μελωδία, αγωνιστική αισιοδοξία, εμψυχωτικός χαρακτήρας, διδακτική διάθεση) οι οποίες –όπως και η φιλοσοφία του τρόπου διάδοσης- προσαρμοσμένες στις καινούργιες συνθήκες χρησιμοποιήθηκαν από το έντεχνο λαϊκό κίνημα.

αντεπίθεσης» (Γαβριηλίδης 2007, 46). Όπως θα δούμε, η διαμάχη για το ρεμπέτικο και όλους τους πολύσημους όρους με τους οποίους συνδέθηκε οδήγησαν σε μια συγκεκριμένη ιδεολογία που όχι απλώς εντάχθηκε στο «εννοιολογικό οπλοστάσιο του ελληνικού κομμουνιστικού κόμματος» (ό. π. 17) –με ελαφρύτερη επίπτωση την εκ μέρους του ‘θεοποίηση’ του ρεμπέτικου- αλλά εμφανίστηκε ως εκβολή της κοινωνιο-ιστορικής κοίτης στην οποία έρεε από πάντα η «αμόλυπτη λαϊκή ψυχή, η οποία παραμένει ίδια και απaráλλακτη στο πέρασμα των αιώνων ως έμπρακτη απόδειξη της αντίστασης σε κάθε λογής ξένα στοιχεία» (Ανδριάκαινα 2003, 232) και ως αναπόφευκτη διαλεκτική σύνθεση των διαφόρων πνευματικών ρευμάτων που εισέρευσαν σ’ αυτή την κοίτη κατά τη μακραίωνη διαδρομή της.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

### ΤΟ ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

*Ο σκοπός του είδους είναι να οργανώσει την αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας*

Robert Walser

Όταν σε μια χώρα με πλούσια προφορική παράδοση δημιουργημένη στο διάβα των αιώνων από μια μεγάλη ποικιλία διασταυρούμενων πηγών προσπαθεί ο ερευνητής να αποκομίσει μια γνώση για τη «σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά οργανωμένα άτομα που την ακούνε»,<sup>121</sup> θα εξαναγκαζόταν αυτή τη θάλασσα των πληροφοριών -που παράγει μια εντελώς διαφορετική αλήθεια απ' την «αντικειμενική» που η γραφή απαιτεί- να τη διαχειριστεί μ' ένα τρόπο ορθολογικό και απόμακρο. Θα κατευθυνόταν τότε προς τη συλλογή και στη φυσική της προέκταση θα συναντούσε το είδος με όλα τα νοήματα στα οποία έχει υπαχθεί και τις συνακόλουθες εμπλοκές που έχουν προκληθεί στην εθνολογική έρευνα.

Τίποτα τέτοιο δεν συμβαίνει εδώ. Αν και ο όρος «έντεχνο» χρησιμοποιείται ως επιθετικός προσδιορισμός σε μια μεγάλη ποικιλία δραστηριοτήτων, στην περίπτωση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού παραπέμπει στις μουσικές πρακτικές, τονικό υλικό, όργανα, φόρμες και είδη που χρησιμοποιήθηκαν και αναπτύχθηκαν στη Δύση,<sup>122</sup> σημαίνει τη λόγια, τη γραπτή, τη σοβαρή, την κλασική μουσική αλλά και τη λόγια ποίηση.<sup>123</sup> Από την άλλη το «λαϊκό» αναφέρεται στο τραγούδι που βρίσκεται στα χείλη των απλών ανθρώπων, στις «λαϊκές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης» οι οποίες μπορεί να έχουν αξία σαν «εθνικολαϊκός πολιτισμός» αλλά τους λείπει «η πνευματικότητα που προσφέρει το έλλογο στοιχείο, οι στοχασμοί και η έντεχνη επεξεργασία που οδηγούν στην κατάκτηση αυτού που λέμε φόρμα (μορφή)» (Θεοδωράκης 2005). Ενώ από την ελληνική κοινωνία έλειπε εκείνη η παράδοση που οδήγησε στην αυτόνομη μουσική,<sup>124</sup> μία κεντρική συλλογικότητα<sup>125</sup> ισχυρίστηκε τη (διαλεκτική) σύνθεση της έντεχνης και της λαϊκής σφαίρας σε μια ανώτερη

<sup>121</sup> Πρόκειται για έναν πρόχειρο ορισμό της κοινωνιολογίας της μουσικής από τον Adorno.

<sup>122</sup> Είναι τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Max Weber για να ορίσει αυτή τη μουσική. Για ολόκληρο τον ορισμό δες στο 'Η κοινωνιολογία της μουσικής: τάσεις, εντάσεις και κατευθύνσεις'.

<sup>123</sup> Κανείς όρος δεν είναι ικανοποιητικός. Η χρήση του όρου 'έντεχνο' επισύρει τη συνήθη κατηγορία της αντιπαραβολής με το άτεχνο άλλο. Σε κάθε περίπτωση οι διαφωνίες για τον όρο αντικατοπτρίζουν εκτός από την πολιτισμική ιεράρχηση την αντίσταση των μουσικών έργων στην υπαγωγή τους σε κατηγορίες και κατ' επέκταση δικαιολογούν τη νομιναλιστική εξάπλωση.

<sup>124</sup> Ενδεικτική αυτής της έλλειψης είναι η συνηθέστατη στην Ελλάδα ταύτιση των όρων τραγούδι και μουσική.

<sup>125</sup> Για τον ορισμό της δες στο 'Τα μουσικά είδη'.

μορφή, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, ένα είδος που κατέληξε να αποκαλείται απλά 'έντεχνο'.<sup>126</sup>

Η ιστορία του είδους είναι πολύ πιο ξεκάθαρη από κείνη των προφορικών παραδόσεων. Η χρονολογική περιγραφή των κρίσιμων κειμένων και στιγμών στην ανάπτυξή του δεν εμφανίζει ιδιαίτερα προβλήματα. Τούτο γιατί το συγκεκριμένο είδος δημιουργήθηκε μετά την οργάνωση της μουσικής βιομηχανίας και εξελίχθηκε μαζί της. Τα ίδια τα μουσικά κείμενα δημιουργήθηκαν κάτω από τον αστερισμό του όρου. Αντίθετα στο ρεμπέτικο ο όρος εμφανίστηκε πολύ αργότερα από τα σχετικά τραγούδια στα οποία αναδρομικά αναφερόταν (Gauntlett 2001, 30). Ένα μεγάλο μέρος των προβλημάτων ανάλυσής του οφείλεται ακριβώς στο γεγονός της χρήσης του ίδιου ειδολογικού όρου για τα δημιουργήματα πριν και μετά την εμφάνιση της μουσικής βιομηχανίας σα να θεωρήθηκε ότι η τελευταία απλώς καταγράφει τα τεκταινόμενα στην κοινωνία. Η διαφορά αυτή ισοδυναμεί με κείνη μεταξύ μιας παραδοσιακής και μιας νεωτερικής κοινωνίας. Ωστόσο δε φαίνεται να γίνεται αισθητή:

«Υπάρχει ένα νήμα που ενώνει όλα τα φαινόμενα της ελληνικής έκφρασης, όμως αυτό το νήμα δεν οριοθετείται εύκολα, για να μην πούμε καθόλου, και δεν είναι εύκολο να οργανωθεί κατά τον τρόπο που γίνεται στην υπόλοιπη δύση, έτσι που να αποτελέσει ξεκάθαρα βάση παιδείας» (Νοταράς 2008,25).

Το φάντασμα της συνέχειας είναι πάντα εδώ δείχνοντας την κυρίαρχη σημασία. Όμως ακόμα κι αν δεχτούμε ότι τα προϊόντα της μουσικής βιομηχανίας είναι μια συνέχεια των πολιτισμικών προϊόντων του προκαπιταλιστικού κόσμου, ότι το καθοριστικό χαρακτηριστικό μιας εμπορικά προσανατολισμένης κατασκευής είναι η ύπαρξη ενός παραδοσιακού μοτίβου που άνετα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ελληνικό, θα ήταν ολέθριο για την ανάλυση να μην ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν η είσοδος του μοντερνισμού ή να αντιμετωπιστεί το πολιτισμικό οικοδόμημα αποκομμένο από το συνολικό πλαίσιο. Αναζητώντας τα ίχνη της γέννησης και ανάπτυξης του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού βρίσκουμε την ιστορία της χώρας, οι συμβάσεις του είδους αναπτύχθηκαν σε στενή διαπλοκή με τη πολιτική διαπάλη και ποτίστηκαν από την κρισιμότητα των στιγμών, αποτελεί την μετωνυμία της εμπέδωσης μιας νόθας νεωτερικότητας στην Ελλάδα, περιγράφει το πώς έγινε κατανοητό το συμβάν όπου «μια στηριγμένη στην προφορικότητα παραδοσιακή κοινωνία παραδίδεται απρόθυμα στην εγχάραξη των βιομηχανικών και τεχνολογικών επαναστάσεων του εικοστού αιώνα» (Michael 1996, 56), το ίδιο το όνομά του αποτελεί μια αλληγορία ιδεών που καθόρισαν τη σύγχρονη Ελλάδα.

Ενώ συχνά τα ιδεολογικά πέπλα καλύπτουν τη λογική, αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η δύναμη με την οποία η «επικοινωνιακή ιδέα» του έντεχνου λαϊκού φαινομένου επιβλήθηκε και το ίδιο κατέκτησε τη θέση ενός τοτέμ που ανέσυρε την ελληνική μουσική από τα τάρταρα στα οποία την είχαν σπρώξει σκοτεινές δυνάμεις δίνοντάς της τη θέση που δικαιωματικά της ανήκει στο παγκόσμιο στερέωμα. Η «ανασυγκρότηση των πλαισίων, των παραδόσεων και των αντιλήψεων» (Kallberg 1998, 243) που έλαβε χώρα στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια διαμόρφωσε μια ευρεία κοινωνική συναίνεση σε ένα σύστημα αξιών που σχηματίστηκε από «εθνικές ιδεολογίες, πρακτικές της βιομηχανίας της κουλτούρας και ανατρεπτικούς λόγους» (Paranikolaou 2007, 2). Η στρατηγική αυτή επέτυχε «μια εξουσία

<sup>126</sup> Εδώ θα ονομάζεται πάντα έντεχνο λαϊκό τραγούδι ή έντεχνο λαϊκό.

πάνω στα ταξινομικά σχήματα και στα συστήματα ταξινόμησης» (Bourdieu), εγκαθίδρυσε μια γενεαλογία του λαϊκού τραγουδιού μέσω αποκλεισμών και αναμορφώσεων και τοποθέτησε το έντεχνο λαϊκό τραγούδι στο κέντρο του συστήματος της ελληνικής μουσικής ως φυσική συνέπεια μιας μακραίωνης και αυθεντικής παράδοσης.

Ωστόσο όσο ευρέως γνωστή και αποδεκτή είναι η ανωτερότητα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, άλλο τόσο άγνωστος και ανεξερεύνητος είναι ο τρόπος που μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο καθιερώθηκαν οι συμβάσεις του είδους όπως το τι πρέπει να αναμένεται από ένα έντεχνο λαϊκό καθώς συγκρίνεται με κάποια άλλη κατηγορία.<sup>127</sup> Από τη στιγμή που αυτές οι συμβάσεις αναπτύχθούν, επηρεάζουν τη σκέψη του δημιουργού για το τι ακριβώς κάνει. Το ξεκαθάρισμα των βασικών στοιχείων της ιδέας που έχει ο δημιουργός για το έντεχνο αποτελεί βασική προϋπόθεση για την μεθοδική ανάλυση του τρόπου που χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο είδος. Αλλά όχι μόνο αυτό. Η ιδέα ότι κάποιος χρησιμοποιεί ένα είδος σημαίνει κάτι και για την αντίδραση του κοινού. Ένα δοσμένο κείμενο δουλεύει με συγκεκριμένο τρόπο γιατί το κοινό έχει συγκεκριμένες προσδοκίες από αυτό το είδος. Πρόκειται για μια διαλεκτική σχέση όπου το σπάσιμο των κανόνων δεν είναι χωρίς συνέπειες για καμία από τις δύο πλευρές.

Η σύνδεση με τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα είναι ιδιαίτερα σημαντική για όλα τα μουσικά είδη αφού οι κοινωνικές συνθήκες παρέχουν το πλαίσιο και τα όρια μέσα στο οποίο γεννιούνται και κινούνται. Αποκτά όμως ιδιαίτερη κρισιμότητα για το έντεχνο λαϊκό τραγούδι δεδομένου ότι τούτο όχι μόνο παρενέβη και προσπάθησε να διαχειριστεί όλα τα ζητήματα που έθεταν οι προβληματικές μεταπολεμικές οικονομικές, πολιτισμικές και πολιτικές συνθήκες αλλά η ίδια η συγκρότηση και ανάπτυξή του εμφανίστηκαν ως πρόταση διαχείρισης όχι μόνο μουσικών αλλά και εξωμουσικών καταστάσεων που κρίθηκαν εξόχως προβληματικές.

## Το πλαίσιο

Ως είδος και όχι απλώς ως μουσικό κείμενο το έντεχνο λαϊκό τραγούδι κυοφορήθηκε τη δεκαετία του 1950 μέσα σ' ένα κλίμα αγωνιώδους αναζήτησης σε όλους τους τομείς. Αυτή την περίοδο διατυπώθηκαν προτάσεις και συγκροτήθηκε ένα σώμα λόγων που αποτέλεσαν το υπόβαθρο για την καθιέρωση ενός κανόνος αξιών και των συμβάσεων του συγκεκριμένου είδους. Το αστικό κράτος παρόλο που δεν διέτρεχε κανένα κίνδυνο αφού είχε βγει νικητής από τον εμφύλιο πόλεμο και παρόλο που κανείς πλέον δεν αμφισβητούσε την πορεία του ελληνικού καπιταλισμού, αναζητούσε τον τρόπο ελέγχου των μαζών και τη μορφή του πολιτικού συστήματος που θα διασφάλιζε αποτελεσματικότερα την αστική τάξη πραγμάτων. Στα πλαίσια αυτά είχαμε την ανάπτυξη του κράτους των εθνοκροφόνων, την

<sup>127</sup> Η καθιέρωση των συμβάσεων βέβαια δεν σημαίνει ότι το έντεχνο λαϊκό γίνεται αντιληπτό με τον ίδιο τρόπο απ' όλους τους ακροατές του. Το νόημα ενός είδους μπορεί να διαφοροποιηθεί ανάλογα με την ιδεολογία και την ταξική συνείδηση του υποκειμένου. Ωστόσο δεν πρέπει να αποδίδουμε στα μέλη των διαφόρων στρωμάτων εξαρτημένα αντανακλαστικά. Δύο άτομα της ίδιας τάξης μπορούν να έχουν διαφορετικές πολιτισμικές κατευθύνσεις εξαιτίας άλλων μεταβλητών. Σε κάθε περίπτωση όμως αυτή η διαφοροποίηση δεν επεκτείνεται απεριόριστα αλλά περικλείεται εντός του κανόνος που κάθε είδος επιβάλλει.

πολιτικοποίηση των κρατικών λειτουργιών και την πλήρη διαστροφή της αστικής ιδεολογίας όπως τουλάχιστον αυτή είχε διαμορφωθεί στη δύση υπό την επήρεια του διαφωτισμού. Ταυτόχρονα η αριστερά αναζητούσε τρόπους αντιμετώπισης του ανελέητου κυνηγητού –τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων ήταν η ελαφρύτερη εκδοχή του- και ανασυγκρότησης του κινήματος. Ήδη, όταν η Γερμανική κατοχή είχε καταστρέψει τους διάφορους μηχανισμούς ελέγχου με τους οποίους ενσωματώνονταν οι αγρότες στην αστική πολιτική (πατρωνία, κρατικό πιστωτικό σύστημα κλπ.), το κομμουνιστικό κόμμα οργάνωσε και κινητοποίησε τους αγρότες κατά των Γερμανών και κατά ενός τμήματος της ελληνικής αστικής τάξης το οποίο, κάτω από την απειλή της επικείμενης κοινωνικής επανάστασης, προτίμησε ουσιαστικά να μείνει αδρανές ή να συνεργαστεί με τις γερμανικές δυνάμεις κατοχής (Μουζέλης 1978, 52-53). Όμως τώρα το κομμουνιστικό κόμμα κηρύχτηκε εκτός νόμου, η αριστερά χαρακτηρίστηκε αντεθνική και ξενοκίνητη, ο αντικομμουνισμός μετατράπηκε σε εθνικό πιστεύω και το έργο της ανασυγκρότησης του αριστερού πολιτικο-ιδεολογικού χώρου το ανέλαβε η ΕΔΑ στο εσωτερικό της οποίας συνωθούνταν μια ποικιλία τάσεων και πολιτικών κέντρων. Είναι προφανές πως στις τάξεις της βρισκόταν και μια μερίδα του αστικού κόσμου ωθούμενοι όχι τόσο από τα αριστερά πιστεύω τους – που έτσι κι αλλιώς ερχόταν σε αντίθεση με την ταξική τους θέση<sup>128</sup> - αλλά από μια τοποθέτηση που πήγαινε από τον αποτροπιασμό τους για τη βάνουση συμπεριφορά των νικητών εναντίον των ηττημένων, από την πολιτική και ιδεολογική τρομοκρατία που ασκούσαν κρατικοί και παρακρατικοί μηχανισμοί. Κατάφερε να αναδειχθεί σε αξιωματική αντιπολίτευση και να παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη των μαζικών αγώνων για εκδημοκρατισμό της ελληνικής κοινωνίας. Η αδιαμφισβήτητη επικράτηση του καπιταλισμού είχε σαν συνέπεια η πολιτική σύγκρουση να πάρει πολύ πιο άμεσο ταξικό χαρακτήρα, ωστόσο η αριστερά δεν κατάφερε να ξεφύγει από το αντιθετικό ιδεολογικό ζεύγος εθνικές - αντεθνικές δυνάμεις πάνω στο οποίο η μεταπολεμική αστική ιδεολογία είχε επενδύσει. Περιορίστηκε να δείξει πως το κράτος των εθνικοφρόνων είναι το κράτος της ολιγαρχίας και αντιπρότεινε ένα κράτος εθνικό και δημοκρατικό που θα εκπροσωπεί όλες τις τάξεις εκτός από αυτή που βεβαιωμένα είναι υπηρέτης των ξένων συμφερόντων (Τρίκκας, 2009).

Αυτή η διαμάχη γύρω από την ελληνικότητα έχει απασχολήσει από την εποχή της ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους ως ένα πρακτικό και επείγον πρόβλημα που συνδεόταν με το ζήτημα της συνέχειας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι μεταπολεμικές ιδεολογικές διεργασίες στην αριστερά νομιμοποίησαν «το αίτημα της ‘ελληνικότητας’ κυρίως στη λαϊκότητα διάστασή του» (Μαθιόπουλος 2002, 380). Ενώ τα επιχειρήματα αντλούνταν κυρίως από την ανάπτυξη της γλώσσας, την ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και μετέπειτα από τις εικαστικές τέχνες, ήδη πριν το τέλος του εμφυλίου πολέμου η συζήτηση μεταφέρθηκε στο νεοελληνικό τραγούδι.

«Η έννοια του ‘νεοελληνικού’ τραγουδιού έγινε μια αλληγορία των τρόπων που η ‘νέα’ –μεταπολεμική- ελληνικότητα συναντάει το μοντερνισμό γενικά ειδωμένο σαν το όχημα μουσικού νεωτερισμού και πολιτισμικών τάσεων. Σαν τέτοιο, το ‘νέο’ ελληνικό λαϊκό τραγούδι θεωρούνταν πως ενσωματώνει τρόπους με τους οποίους η ταυτότητα της μουσικής ‘μας’ επανακαθορίζεται μέσα στην τρέχουσα μοντέρνα

<sup>128</sup> Ο Νίκος Πουλαντζάς στη θεωρία των κοινωνικών τάξεων κάνει διάκριση μεταξύ της αντικειμενικής θέσης που είναι ανεξάρτητη από τη θέληση και της ταξικής τοποθέτησης που συμπυκνώνει «τη μοναδική ιστορική ατομικότητα του κοινωνικού σχηματισμού».



συνθήκη, είναι ο ήχος του διαλόγου της ελληνικότητας με τον μοντερνισμό» (Tragaki 2005 ,59).

Ενώ όμως ο διάλογος αυτός διεξήχθη με τον αέρα του πλούσιου κληρονόμου στον πολιτισμικό τομέα, έτσι που να μην μας ενοχλεί ιδιαίτερα ακόμα κι αν θεωρηθούμε καθυστερημένοι αφού «οι αιώνες είναι μαζί μας»,<sup>129</sup> δεν συνέβαινε το ίδιο και στην οικονομική βάση η οποία χαρακτηρίστηκε μεν από υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης, αύξηση της παραγωγής στα προπολεμικά επίπεδα στα μέσα της δεκαετίας του '50, συγκέντρωση χρηματιστικού κεφαλαίου, κρατικό έλεγχο σ' ολόκληρο τον κοινωνικό σχηματισμό αλλά που δεν κατάφερε να εξαλείψει ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα της υπανάπτυξής της: τον ασθενικό βιομηχανικό τομέα (Μουζέλης 1978, 274). Το ελληνικό κεφάλαιο έμεινε προσηλωμένο στο εμπόριο απέφευγε τον βιομηχανικό και τον αγροτικό τομέα με συνέπεια αναποτελεσματικά μονοπώλια ή ολιγοπώλια στη βιομηχανία και -λειτουργώντας αποκλειστικά στη σφαίρα της κυκλοφορίας των γεωργικών προϊόντων απομυζώντας τους αγρότες- την σχετική περιθωριοποίησή τους και τη μεταφορά πόρων από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα. Από την άλλη μεριά ενώ η ναυτιλία μείωνε την ανεργία και τροφοδοτούσε ξένο συνάλλαγμα, ευρισκόμενο έξω από τον έλεγχο του Ελληνικού κράτους το ναυτιλιακό κεφάλαιο γινόταν δρόμος διαφυγής των κερδών του εμπορικού κεφαλαίου στερώντας τη χώρα από πολύτιμους οικονομικούς πόρους την ώρα που η αναπόφευκτη σε τέτοιες συνθήκες μετανάστευση τη στερούσε από πολύτιμο ανθρώπινο δυναμικό. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 περισσότεροι από το μισό ενεργό πληθυσμό της χώρας απασχολούνταν ακόμα στη γεωργία, η βιομηχανία συνέβαλε κατά 25% στο ΑΕΠ ενώ ο τριτογενής τομέας είχε διογκωθεί σε υπερβολικό βαθμό. Η λύση δεν ήταν παρά η προσφυγή στη βοήθεια του ξένου κεφαλαίου το οποίο απ' τις αρχές της δεκαετίας του '60 εισέρευσε στη χώρα σε μεγάλη κλίμακα προκαλώντας αλλαγή στους οικονομικούς δείκτες και συνακόλουθες κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις που σχετίζονται όχι τόσο μ' αυτή καθαυτή την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων αλλά με τον τρόπο που αυτή συμπλέχθηκε με τις σχέσεις παραγωγής. Συγκεκριμένα αντίθετα απ' ότι συνέβη στη Δύση ο καπιταλισμός μεγάλωσε σε βάρος της απλής εμπορευματικής παραγωγής (γεωργία, μικρή βιομηχανία) χωρίς ούτε να την καταστρέφει εντελώς ούτε να τη βοηθάει να αναπτυχθεί. Ενισχύθηκαν οι μονοπωλιακές τάσεις της ελληνικής οικονομίας ωστόσο δίπλα στις μεγάλες εταιρίες συνέχισαν να υπάρχουν μικρές μονάδες ανίκανες να αυξήσουν το μέγεθός τους. Είναι χαρακτηριστικό πως το 1958 το 94,7% των επιχειρήσεων απασχολούσε μέχρι 9 άτομα. (Καζάκος 2001, 193). Η αύξηση της ζήτησης βιομηχανικών προϊόντων δημιούργησε επιπλέον μονάδες αντί να ενισχύσει τις ήδη υπάρχουσες ενώ η εντυπωσιακή και συνεχής μείωση του αγροτικού πληθυσμού δε συνοδεύτηκε από εμφάνιση καπιταλιστικών επιχειρήσεων στη γεωργία, γεγονός που σήμαινε την εξαθλίωση των αγροτικών στρωμάτων και εξηγεί την τεράστια μετανάστευση. Ανεξάρτητα από τις ερμηνείες για την όξυνση αυτών των βασικών πλευρών της ελληνικής υπανάπτυξης, γεγονός παραμένει ότι ενώ το ακαθάριστο κατά κεφαλήν εισόδημα στις αρχές της δεκαετίας το 1960 ήταν περίπου 500 δολάρια (πράγμα που αντιστοιχούσε στο 33% του μέσου κοινοτικού) και διπλασιάστηκε ως τα τέλη της δεκαετίας, τα κέρδη του κεφαλαίου σημείωσαν πολλαπλάσια αύξηση χωρίς όμως να μεταφερθεί ο δυναμισμός αυτός στους καθυστερημένους τομείς της οικονομίας. Ως αποτέλεσμα οι διαφορές εισοδήματος έγιναν τεράστιες και συνεχώς αυξανόμενες όχι

<sup>129</sup> Από την ομιλία του Παναγιώτη Κανελλόπουλου στο 4<sup>ο</sup> συνέδριο αισθητικής στην Αθήνα το 1960.

μόνο μεταξύ των τάξεων αλλά και μέσα σ' αυτές αφού οι υπάλληλοι των ταχύτατα αναπτυσσόμενων τομέων ξεπέρασαν το εισόδημα της παλιάς μικροαστικής τάξης. Αυτό το τελευταίο γεγονός αποκτά ιδιαίτερη σημασία:

«Αυτές οι ανισότητες μέσα στην εργατική και τη μεσαία τάξη, που αναγκάζουν τον καθένα να προβαίνει σε συγκρίσεις μέσα στο ίδιο, κοινωνικό περιβάλλον του, δημιουργούν έντονη δυσαρέσκεια και απογοήτευση σ' όλες τις κοινωνικές ομάδες — από τούς οδοκαθαριστές ως τους συνταγματάρχες.» (Μουζέλης 1978,280).

Η κοινωνική αποδιοργάνωση και αναταραχή είναι σ' αυτή την περίπτωση φυσικό επακόλουθο. Το μεγαλύτερο ποσοστό από το ενάμιση εκατομμύριο ατόμων που εγκατέλειψαν την ύπαιθρο αυτή την περίοδο αναγκάστηκε ή να μεταναστεύσει στα βιομηχανικά κέντρα της δύσης ή να φυτοζωεί με παρασιτικές δουλειές στις πόλεις (κυρίως στην πρωτεύουσα της οποίας ο πληθυσμός από 18% του συνόλου το 1951 αυξήθηκε στο 22% το 1961). Ο ξεριζωμός έγινε ένα τεράστιο κοινωνικό φαινόμενο που εκτός από την οργή που προκάλεσε σ' όσους έφυγαν (αλλά και σ' όσους έμειναν)

«...εξασθένησε τους παραδοσιακούς δεσμούς, αξίες και πεποιθήσεις, πλάτυνε τον κοινωνικό ορίζοντα των χωρικών κι έκανε τις αυξανόμενες κοινωνικές ανισότητες και πιο φανερές και λιγότερο αποδεκτές.» (ό.π. 283).

Επιπλέον, η δυσφορία του πληθυσμού επιδεινώνεται όχι μόνο από την ύπαρξη και δράση του παρακράτους αλλά και «από τα αλληλένδετα φαινόμενα της επέκτασης του κράτους και της διαμόρφωσης νέων οργανώσεων συμφερόντων εντός αυτού και στον περίγυρό του. Τα τελευταία ισχυροποιούνται με την πάροδο του χρόνου» (Καζάκος 2001, 43). Γενικά αυτό που χαρακτηρίζει την «εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967» -απ' τη σκοπιά που εξετάζεται εδώ - είναι πως μαζί με τον μεγάλο ρυθμό μεγέθυνσης του κατά κεφαλήν ΑΕΠ (που ανέρχεται ανάμεσα σε 1950 και 1961 σε 5,5% ετησίως και είναι από τους υψηλότερους στον κόσμο, μεγέθυνση που θα επιταχυνθεί στην επόμενη δεκαετία) και μαζί με μια ανάλογη εξέλιξη των επενδύσεων (Καζάκος 2001, 185), η μετανάστευση και ως εκ τούτου η έλευση νέου κοινού, η εξάπλωση του ηλεκτρισμού και των μέσων, η επέκταση του κοινωνικού κόσμου αλλά και η γενικευμένη δυσαρέσκεια αποτελούσαν τις ιδανικές συνθήκες για την ανάπτυξη της πολιτιστικής βιομηχανίας αλλά και νέων μουσικών ειδών που θα μπορούσαν εύκολα να επιφορτιστούν με συμβολικές σημασίες και να αποκτήσουν δημοφιλία και εμπορικότητα. Αν σκεφτεί κανείς τις ελάχιστες —ιδιαίτερα στην επαρχία— ευκαιρίες που υπήρχαν για τη διάθεση του ελεύθερου χρόνου, την αφόρητα μονότονη εναλλακτική της παρακολούθησης των βασικά προπαγανδιστικών τηλεοπτικών προγραμμάτων<sup>130</sup> και την ψυχολογική πίεση που δημιουργεί ένα κλίμα «ανοικτών ή έμμεσων ιδεολογικών, πολιτικών και ηθικών καταναγκασμών» (Μαθιόπουλος 2002, 365), τότε με φυσικότητα προβάλλει ο πολιτισμικός τομέας ως ένα προνομιακό πεδίο για την εκτόνωση των αποστερημένων συναισθημάτων. Το τραγούδι μετατρέπεται στην κόκκινη γραμμή, στο σημείο όπου θα πρέπει να διασωθεί η χαμένη τιμή, στον φαντασιακό χώρο

<sup>130</sup> Όπως προκύπτει από την παρακολούθηση του αρχείου της ΕΡΤ, την δεκαετία του '50 το περιεχόμενο του τηλεοπτικού προγράμματος ήταν βασικά στρατιωτικό και για να αλλάξει η θεματολογία χρειαζόταν γεγονότα σαν αυτό των σεισμών του 1953 στα Ιόνια νησιά ή οι πανστρατιωτικοί αθλητικοί αγώνες όπου με την ευκαιρία παρουσιαζόταν υπό τους ήχους του Wagner η μεγαλειώδης νίκη του στρατού στο Γράμμο.

όπου όλοι οι έλληνες θα πάρουν τη θέση που τους αξίζει. Μια μουσική που θα εκφράσει αυτήν ακριβώς τη διάθεση είναι σε θέση να κινητοποιήσει κοινωνικές διεργασίες.

## Ενέργειες και διαδικασίες πριν την εμφάνιση

Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι εμφανίστηκε στην αρχή της δεκαετίας του '60 σ' ένα σύστημα που κυριαρχούσαν δύο πόλοι: το λαϊκό και το ελαφρό τραγούδι. Το λαϊκό εδώ νοείται όχι ως αναλυτική κατηγορία<sup>131</sup> αλλά ως ιθαγενής έννοια που αναφέρεται στο είδος μουσικής που προέκυψε στη μεταπολεμική εποχή σαν μετεξέλιξη (και μετονομασία) του ρεμπέτικου,<sup>132</sup> διαδικασία που ο Ντίνος Χριστιανόπουλος περιέγραψε ως «λαμπικάρισμα... κάθαρση από κάθε τι πρόστυχο και χαμηλό» (Χριστιανόπουλος 1977, 161) αποδίδοντας έτσι τη βασική συνθήκη μετακίνησης προς το κύριο ρεύμα (mainstream). Η διαδικασία αυτή αποδίδεται ξεκάθαρα όχι με τις διάφορες γνωστές 'περιοδολογήσεις' του ρεμπέτικου αλλά με τη διάκριση δύο φάσεων «που αναφέρονται στις μεταβολές τόσο της μουσικής του βάσης, όσο και της κοινωνικής του ταυτότητας» (Ξανθουδάκης 1975, 47). Ενώ λοιπόν στην πρώτη φάση είχαμε «τη συγχώνευση των ετερόκλητων μουσικών στοιχείων που αντιστοιχεί στη διαδικασία παγίωσης της κοινωνικής ομάδας που εκφράζει»(ό.π. 47), η δεύτερη φάση χαρακτηρίζεται

«από τη σταδιακή απώλεια κάθε γνήσιου εξωευρωπαϊκού στοιχείου ή, σωστότερα, από τον προσανατολισμό του ενιαίου πια ρεμπέτικου μουσικού ύφους προς της ευρωπαϊκής αντίληψης μορφές μελωδικής και συνήχησης. Είναι η εποχή που ο κοινωνικός φορέας του ρεμπέτικου ενσωματώνεται στην εργατική τάξη και στα μικροαστικά στρώματα των πόλεων στο μεγαλύτερο μέρος του, ενώ ένα μικρό ποσοστό εξακτινώνεται στον περιθωριακό υπόκοσμο. Ο επαρχιώτης μέτοικος και ο πρόσφυγας ριζώνουν στην πόλη και δέχονται την επιβολή του μικροαστικού γούστου» (ο.π. 48).

Ο Λάμπρος Λιάβας προσσωποποιεί αυτή τη βαθμιαία δυτικοποίηση του είδους: «Αν ο Βαμβακάρης έφερε μια πρώτη επανάσταση, περνώντας από το σμυρνέικο ύφος και τα 'σαντουρόβιολα' του Παπάζογλου στο ύφος και το ήθος της πειραιώτικης κομπανίας, ο Τσιτσάνης οδήγησε αυτή την επανάσταση προς μια νέα κατεύθυνση» (Λιάβας 96, 4). Προσεγγίζοντας μουσικολογικά, εντοπίζει αυτή την 'κάθαρση' «στις κλίμακες, στους ρυθμούς, στις μουσικές φόρμες και την άμεση διασύνδεσή τους με τις ποιητικές και

<sup>131</sup> Περισσότερα γι αυτή τη σημασία δεξ στο «Η έντεχνη και η λαϊκή κουλτούρα: όψεις της πολιτισμικής ιεράρχησης».

<sup>132</sup> Υπάρχει βέβαια και η άποψη που υποστηρίζει πως το λαϊκό προηγείται χρονικά του ρεμπέτικου από το οποίο και μολύνθηκε με ανατολικά και εξωελληνικά στοιχεία. Ο λαός πριν το 1922 «Διασκέδαζε ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα, με τα παλιά δημοτικά μας τραγούδια, με τα λαϊκά τραγουδάκια της εποχής και με τις πλακιώτικες και επτανησιακές καντάδες»(Παπαδημητρίου 1949). Ωστόσο ο Παπαδημητρίου δεν εξηγεί ποια εννοεί ως «τα λαϊκά τραγουδάκια της εποχής» και εξάλλου τέτοιο θέμα δεν υπήρχε για την πλειοψηφία των αρθρογράφων. Η Μιχαήλ επιθεωρώντας την αρθρογραφία της εποχής καταλήγει: «Δεν υπήρχε αναφορά για το προϋπάρχον αστικό (όχι ρεμπέτικο) λαϊκό τραγούδι το οποίο ο Παπαδημητρίου είχε υπαινιχθεί το 1949» . (Michael 1996, 74).

χορευτικές δομές, στις τεχνικές του μουσικού αυτοσχεδιασμού, στην αρμονική γλώσσα, στις τεχνικές της φωνητικής εκτέλεσης και της κοινής εκφοράς του λόγου-μέλους-κίνησης και, τέλος, στα μουσικά όργανα με τις τεχνικές παιξίματος, τους συνδυασμούς τους και τον ρόλο του καθένα στην ενορχήστρωση.»(ό.π. 1). Στην εγκατάλειψη των 'μακαμιών' και των παραδοσιακών ανατολίτικων κουρδισμάτων (ντουζένια), την συνακόλουθη ανάπτυξη ενός νέου ύφους παιξίματος πάνω στα ευρωπαϊκά κουρδίσματα, την εισαγωγή της αρμονίας και της κανταδόρικης διάθεσης, τον εμπλουτισμό της ορχήστρας με συγκεκριμένα όργανα, την συνθετότερη μουσική και ποιητική δομή των τραγουδιών, ήρθε να προστεθεί η επιβολή του τετράχορδου μπουζουκιού «ως συμβολικός επίλογος της ιστορικής πορείας του ρεμπέτικου».

Μια ερμηνεία αυτών των αλλαγών μπορεί να δοθεί με την εφαρμογή της έννοιας της ορθολογικοποίησης έτσι όπως την χρησιμοποίησε ο Max Weber για τη μελέτη της δυτικής μουσικής. Αντιλαμβανόμενος τη μουσική όχι σαν μια δύναμη που μπορεί να κινητοποιήσει κοινωνικές διαδικασίες αλλά σαν αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών διαδικασιών, βλέπει την ορθολογικοποίησή της μέσα στο συνολικότερο εξορθολογισμό της δυτικής κουλτούρας. Αν και θεωρεί πως «η αναγωγή μόνο σε οικονομικές αιτίες δεν είναι με κανένα τρόπο εξαντλητική για καμία περιοχή των πολιτισμικών φαινομένων» δείχνει πως δύο σημαντικές στιγμές της διαδικασίας εξορθολογισμού της μουσικής – η κατασκευή οργάνων και η σημειογραφία- έγιναν κατορθωτές εξαιτίας της εμπορικής τους βιωσιμότητας. Πίστευε ότι οι άνθρωποι δρουν ορθολογικά και επιλέγουν ανάμεσα σε εναλλακτικές βασισμένοι στο υλικό συμφέρον αλλά ταυτόχρονα και σε ένα προσωπικό συμφέρον το νόημα του οποίου στηρίζεται στην κουλτούρα ή στις ιδέες, όπως στην περίπτωση του προτεσταντισμού όπου η πίστη τέθηκε πάνω από τα έργα. Γι αυτό η μελέτη του νοήματος βοηθάει στην κατανόηση των σκοπών και ως εκ τούτου στην εξήγηση της συμπεριφοράς. Δεν εφαρμόζει την έννοια του ορθολογισμού στους σκοπούς ή τις αξίες της δράσης αλλά μόνο στην επιλογή των καταλληλότερων μέσων για την επίτευξη του σκοπού. Στην Ελληνική περίπτωση ο σκοπός ήταν κοινός για τους μουσικούς, τις εταιρείες και τους αρθρογράφους. Η αποποίηση των Ανατολίτικων στοιχείων –τα οποία θεωρούνταν ως κατάλοιπα της τουρκοκρατίας- αναβάθμιζε τους ρεμπέτες σε λαϊκούς συνθέτες, έφερνε το ρεμπέτικο πιο κοντά στο μεγάλο κοινό και το μετέτρεπε σε αποδεκτό αντικείμενο της εθνικής-λαϊκής ρητορικής. Παράλληλα επικράτησαν ιδέες για τη γενίκευση της χρήσης του 'εξορθολογισμένου' τετράχορδου μπουζουκιού. Όπως ανέφερε ο Μιχάλης Γενίτσαρης η πίεση από εταιρείες ή μαγαζιά σχετικά με το τετράχορδο ήταν τέτοια που οδηγούσαν εκτός χώρου όσους δεν συνεργαζόταν(Λιάβας 1996, 6). Ωστόσο οι προθέσεις δεν αρκούν. Η διαδικασία εξορθολογισμού, ένα μέτρο της νεωτερικότητας, υπόκειται στους περιορισμούς που θέτει η διαλεκτική σύνθεση των παραδοσιακών με τα μοντέρνα στοιχεία. Αντίθετα από μονολιθικές απόψεις που διαχωρίζουν τις παραδοσιακές από τις σύγχρονες κοινωνίες, το παράδειγμα της ελληνικής λαϊκής μουσικής συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι

«οι παραδοσιακές δομές δεν ενδίδουν απλά στον μοντερνισμό αλλά συνυπάρχουν με τους νέους θεσμούς. Ωστόσο, οι 'καθυστερημένες' κοινωνίες εμφανίζουν ένα ανήσυχο ταίριασμα μεταξύ παραδοσιακών και μοντέρνων δομών» ( Jusdanis 1991, xvi).

Για τον Θόδωρο Δερβενιώτη αν και αρκετά τραγούδια έχουν δυτικού τύπου ρυθμό, μελωδία ή αρμονία, ο τρόπος εκτέλεσης παραμένει ανατολίτικος:

«Όλα τα ακούσματα που έχει ένας άνθρωπος, ένας μουσικός, όλα επηρεάζουν, όλα κάνουν καλό. Δεν άφησα τραγούδι μου, είτε κανταδόρικο χρώμα είχε είτε οτιδήποτε άλλο, που να μην είναι ειπωμένο με το σύστημα, με τον τρόπο της παραδοσιακής μουσικής. Άλλωστε μεταχειριστήκαμε τη ματζόρε και τη μινόρε ευρωπαϊκή μουσική. Αλλά με σύστημα, με τρόπο, με ύφος βυζαντινό. Παίρνεις την κλίμακα και τη δίνεις να την πει ένας που έχει απαραίτητα το χρώμα αυτής της μουσικής, της ανατολίτικης. Στο λαϊκό τραγούδι υπάρχουν λαϊκές καντάδες, αλλά δεν είναι τραγουδισμένες με χρώμα και ύφος ευρωπαϊκό.» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 61).

Ότι δεν μπορεί να καταγραφεί στο πεντάγραμμο, οι λεπτές αποχρώσεις ανάμεσα στους τόνους οι οποίες ξεγλιστράνε από τη λογική και μόνο το 'αυτί' μπορεί να τις συλλάβει, το τελευταίο οχυρό της προφορικότητας, παραμένει, υπενθυμίζει και εξαναγκάζει τις μοντέρνες δομές σε ένα ανήσυχο ταίριασμα. Αποσπασμένο ωστόσο από το περιβάλλον του γίνεται η επίφαση της αυθεντικότητας, από ψυχή της απολεσθείσας παράδοσης μετατρέπεται σε διαφημιστικό τρुक εμπορικών (αλλά και ιδεολογικών) προϊόντων προορισμένα για ένα ολότελο νέο κοινό -που το παρείχε η προϊούσα αστικοποίηση- και το οποίο σε αναζήτηση της νέας αστικής και αναβαθμισμένης ταυτότητάς του ήταν έτοιμο να αγκαλιάσει το νέο είδος και να το αναγορεύσει σε αυθεντικό εκφραστή του.

«γύρω στις αρχές της δεκαετίας του '50, κλείνει πλέον η πρωτογενής δημιουργία, κι ολοκληρώνεται η ιστορία της ιδεολογίας του χώρου. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ίδια η ιδεολογία παύει να συνεχίζει να μας αφορά και να μας εμπνέει, σε διαφορετική όμως βάση και σε σχέση με άλλες κοινωνικές ομάδες που δεν είναι πλέον φορείς αλλ' απλά χρήστες αυτού του ρεπερτορίου»( Λιάβας 96, 7).

Όργανο αυτής της μετάλλαξης ήταν η ανερχόμενη πολιτιστική βιομηχανία η οποία είχε κάθε συμφέρον από μια τέτοια εξέλιξη. Η διάπλαση αυτή σχηματίστηκε από τις ηχογραφήσεις συγκεκριμένων δισκογραφικών εταιρειών, η μουσική παραγωγή του είδους συνέβη σε στενή σχέση με την επαγγελματική παραγωγή δίσκων. Η βιομηχανία δεν δίνει απλώς στον κόσμο ότι ζητάει. Δεδομένων των ολιγοπωλιακών συνθηκών -οι εταιρείες ήταν μόνο τρεις και το εργοστάσιο εκτύπωσης μόνο ένα- ο χώρος για μουσική διαφορετικότητα ήταν περιορισμένος. Επιπλέον, εφόσον ο νόμος περί 'πνευματικής ιδιοκτησίας' το επέτρεπε,<sup>133</sup> ήταν διαδεδομένος κανόνας η πρακτική μόλις μια εταιρεία κάνει κάποια επιτυχία, άμεσα ή αλλιώς να κυκλοφορεί το ίδιο τραγούδι με άλλους συντελεστές.

Ωστόσο αυτή δεν ήταν η μοναδική κοινωνική παράμετρος του ζητήματος, είναι επίσης σημαντικό να αναγνωρίσουμε την ιδεολογική διάσταση της πολιτισμικής παραγωγής. Στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της μεταπολεμικής Ελλάδας «η συζήτηση για τα μουσικά είδη σχετιζόταν έντονα με το πως ο μοντέρνος Έλληνας αντιλαμβανόταν τον εαυτό του και μπορούσε, γι αυτό, να μετατραπεί σε έντονα πολιτική» (Michael 1996, 55). Απαραίτητος όρος για την ανάπτυξη του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού ήταν η εφαρμογή μιας πολιτισμικής στρατηγικής που θα απέβλεπε αφ' ενός στην δημιουργία ενός νέου χώρου

<sup>133</sup> Ο Νόμος 2387/1920 κατοχύρωνε το δικαίωμα πολλαπλασιασμού των έργων και της διαθέσεως στο κοινό των υλικών φορέων του έργου στους δημιουργούς, στους οποίους δεν συμπεριλαμβανόταν οι ερμηνευτές.

μέσω της διαχείρισης των συμβάσεων και νοημάτων των υπαρχόντων ειδών και αφ' ετέρου στην επικράτηση συγκεκριμένων αντιλήψεων για τα φλέγοντα ζητήματα της εποχής.

Ενώ από πολύ νωρίς οι όροι ρεμπέτικο και λαϊκό χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά «χωρίς να προκαλείται σύγχυση ή διαμάχη, εφόσον παρέμενε ασαφές ποιες ήταν οι διαφορές, εάν υπήρχαν» (Michael 1996, 66) και ενώ στους καταλόγους των δίσκων κατά τη δεκαετία του 1930 η χρήση του όρου ρεμπέτικο έβαινε αυξανόμενη, η επιβολή της λογοκρισίας από το καθεστώς Μεταξά το 1936<sup>134</sup> και ο πόλεμος το 1940 άλλαξαν την κατάσταση.

«Η σύντομη, επιτυχημένη κυριαρχία των ρεμπέτικων που έγινε κατορθωτή κυρίως μέσω της νέας βιομηχανίας δίσκων στην Ελλάδα ήταν παρελθόν. Για να επιβιώσει το είδος στη μεταπολεμική εποχή, έπρεπε να βρεθεί ένας νέος όρος που να περιγράφει αυτά τα τραγούδια που ήταν ακόμη εμπορικά βιώσιμα: την ίδια στιγμή, η μορφή τους και το περιεχόμενο έπρεπε να τροποποιηθεί κάπως για τους ίδιους εμπορικούς λόγους. Ο όρος λαϊκό τραγούδι ήταν αρκετά εφαρμόσιμος και γενικός για να δημιουργήσει αυτό το ασφαλές δίκτυο αν και δεν ήταν αποδεκτός από όλους (ειδικά τους αριστερούς).» (Michael 1996, 67).

Η μορφή του Τσιτσάνη ως καθαρτήρια δύναμη και ως κύριος δημιουργός του νέου λαϊκού τραγουδιού δεσπόζει στις περισσότερες αναλύσεις. Όμως μια τόσο σημαντική διαδικασία αποκατάστασης και 'εξαγνισμού' δεν είναι απλά ζήτημα ατομικό ή μουσικολογικό:

«Ο εξαγνισμός» του ρεμπέτικου παράγεται κατ' αρχήν από έναν ιδεολογικό μηχανισμό που τον έχει ανάγκη, από έναν ιδεολογικό μηχανισμό που προκύπτει από μια διαφορετική κοινωνική οργάνωση και που δεν το θέλει πια ρεμπέτικο αλλά «λαϊκό ελληνικό τραγούδι», απαλλαγμένο από τις τούρκικες επιρροές και την κουλτούρα του τεκέ που δεν συνάδουν με το «ελληνικό ήθος»(Σαμουήλ 2001).

Ο μηχανισμός αυτός επέτρεψε τελικά στο ρεμπέτικο να επιστρέψει από την εξορία στην οποία ήταν καταδικασμένο όλα τα προηγούμενα χρόνια από την κομμουνιστική αριστερά, τους διανοούμενους και την επιφανειακά δυτικότερη αστική τάξη, την ώρα ακριβώς που μια άλλη εξορία άρχιζε για τους ηττημένους αριστερούς. Εμφανέστατη είναι η ιδεολογική και όχι επιστημονική προσέγγιση του θέματος ακόμα και στις περιπτώσεις που ρητά βεβαιωνόταν κάτι τέτοιο. Η καλλιτεχνική του αξία κρινόταν μάλλον ηθικά, η βαρύτητα δινόταν στο περιεχόμενο των στίχων ενώ η μουσικολογική ανάλυση στις ελάχιστες περιπτώσεις που χρησιμοποιούνταν, ελλείψει θεωρίας για την μελέτη του λαϊκού τραγουδιού στηριζόταν στα εργαλεία και τις μεθόδους ανάλυσης της δυτικής λόγιας μουσικής για να δείξει την συγγένεια του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι. Ωστόσο η έλλειψη ενός θεωρητικού μοντέλου για την κοινωνιομουσικολογική ανάλυση του λαϊκού τραγουδιού να μην είναι ο μόνος λόγος για αυτή την κατάσταση. Ο Χάρης Ξανθουδάκης επεσήμανε την ευκαιρία για την αριστερή διάνοηση: «το ρεμπέτικο προσέφερε στοιχεία ανανέωσης σε μια δημιουργούμενη λαϊκή μουσική και ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία στη σημερινή αριστερή διάνοηση να συζητήσει και να προβληματιστεί γύρω από βασικά

<sup>134</sup> Όπως σημειώνει η Μιχαήλ, σε συνέντευξή του στο Ριζοσπάστη το 1983 ο Τσιτσάνης θεωρεί πως η λογοκρισία Μεταξά έδωσε χώρο στη γέννηση του «'νέου' λαϊκού τραγουδιού» (Michael 1996, 66). Εξάλλου τα δημιουργήματα της περιόδου της Μεταξικής λογοκρισίας ήταν αυτά που ο Μίκης Θεοδωράκης αναγόρευε σε αξιοθαύμαστα 'λαϊκά'. (Gauntlett 2001, 79).

θέματα του πολιτιστικού εποικοδομήματος» (Ξανθουδάκης 1975, 48). Όμως η Δάφνη Τραγάκη παρουσιάζει τους συγγραφείς των αναρίθμητων «φανατικά και ενθουσιαστικά γραμμένων άρθρων» ως αδιάφορους συνήθως για την τεκμηρίωση των ισχυρισμών τους και ταυτόχρονα προκατειλημμένους με ιδιαίτερα ζητήματα: «η καταγωγή και η ιστορία του ρεμπέτικου, η σύγκριση του είδους με το δημοτικό τραγούδι, οι ηθικές ποιότητες του αστικού λαϊκού τραγουδιού, η φύση της ελληνικής του ταυτότητας και ο προσδιορισμός του ιδεατού μέλλοντος για το νεοελληνικό τραγούδι» (Tragaki 2005, 52). Σε ένα άλλο επίπεδο ανάγνωσης αυτής της συζήτησης, η Τραγάκη κάνει διαπιστώσεις για την αυτοαντίληψη που έχουν οι ενεργοί φορείς αυτού του σώματος λόγων, οι διανοούμενοι, καθώς επίσης και για την αντίληψη του ρόλου τους και τα πρότυπά τους :

«συνειδητά παριστάνουν τους εαυτούς τους σα να βρίσκονται μπροστά από την εποχή τους. Η οικειοποίηση μιας τέτοιας στάσης εποπτείας από την αριστερή και προοδευτική διάνοηση ευρέως ανταποκρίνεται στους τρόπους με τους οποίους η ιδέα για την πολιτισμική ελίτ προωθήθηκε από τη Γαλλική επανάσταση και τη Μαρξιστική-Λενινιστική θεωρία του Κομμουνιστικού κόμματος σα να είναι η επαναστατική πρωτοπορία του προλεταριάτου. Στην ελληνική περίπτωση αυτή η αγωνιστική αντίληψη της πρωτοπορίας επενδύθηκε σε ένα 'κίνημα για τη νέα μορφή του νεοελληνικού τραγουδιού' (Λειβαδίτης) όπου οι πρωταγωνιστές είναι βασικά Δυτικοσπουδαγμένοι συνθέτες που θεωρούνται περισσότερο ή λιγότερο 'αναμορφωτές', 'εξευγενιστές' και γι αυτό 'εκπολιτιστές' του λαϊκού(folk) τραγουδιού.»(ό.π. 55).

Το ρεμπέτικο απολάμβανε μια συνεχώς διογκούμενη δημοφιλία και κατά συνέπεια έγινε το κέντρο ενδιαφέροντος όχι μόνο όσων το αντιμετώπιζαν με αισθητικούς ή ιδεολογικούς όρους αλλά και όλων όσων επιζητούσαν τη δημαγωγία ή έβλεπαν είτε την κοινωνική ηθική είτε τα συμφέροντά τους (είτε και τα δύο) να κινδυνεύουν από μια τέτοια εξέλιξη. Είχε πλέον –ταυτόχρονα με την συνεχώς αναζητούμενη εθνική ταυτότητα- αρχίσει να γίνεται αντιληπτή η τεράστια κοινωνική, οικονομική και πολιτική ισχύς της λαϊκής μουσικής. Η περίπτωση του ρεμπέτικου ήρθε να διαιρέσει εγκάρσια το κυρίαρχο πολιτικό σχήμα αριστερά –δεξιά αναδεικνύοντας την ανεπάρκειά του να συμπεριλάβει και να επεξεργαστεί όλες τις εκφάνσεις των πολιτισμικών φαινομένων, εκφάνσεις που είναι βασικές για την αποδοχή, τον τρόπο εφαρμογής και το αποτέλεσμα των πολιτικών αποφάσεων. Και στις δυο πλευρές του φάσματος<sup>135</sup> είχαμε ταυτόχρονη αποδοχή και άρνηση ενός φαινομένου που σήμερα αναγνωρίζεται ως γνήσιο λαϊκό και ελληνικό. Αντί για μια προσπάθεια κατανόησης, είχαμε μια στρατευμένη κριτική η οποία ασχολήθηκε ελάχιστα με τον ήχο, μια μεγάλη επιχείρηση χειραγώγησης και 'τακτοποίησης' του ρεμπέτικου ώστε να χωρέσει στα από τα πριν έτοιμα κομματικά και ιδεολογικά κοστούμια. Ανεξάρτητα από την πολιτική ιδεολογία των συγγραφέων, η Μιχαήλ διαπιστώνει μια τάση «προς το συνδυασμό των ειδών (αν πράγματι ήταν διαφορετικά) ή την υπαγωγή του ενός μέσα στο άλλο, συνήθως τα ρεμπέτικα μέσα στα λαϊκά.» (Michael 1996, 59). Εξάλλου χαρακτηριστική είναι η

<sup>135</sup> Ωστόσο, η εξέταση της πληθώρας των γραπτών για το ρεμπέτικο δείχνει πως στη συντριπτική τους πλειοψηφία προέρχονταν από την αριστερά και ελάμβανε χώρα κυρίως σε αριστερά έντυπα, γεγονός που δεν είναι άσχετο με το θεωρητικό υπόβαθρο που παρείχε η μαρξιστική αντίληψη για τον πολιτισμό, τη σχέση του με τον λαό και τη χρήση του στην πολιτική.

ανάρμοστη κατάσταση όπου «οι συμμετέχοντες επιχειρηματολογούν χρησιμοποιώντας ορολογία για την οποία δεν έχουν συμφωνήσει με σαφήνεια, ή, εναλλακτικά προϋποθέτοντας ότι όλοι μοιράζονται μια παρόμοια κατανόηση του ίδιου όρου και δεν υπάρχει λόγος να προβληματιστούν περαιτέρω» (ό. π. 58). Επίσης είναι χαρακτηριστικό πως ουδείς φαίνεται να παίρνει υπ' όψιν του την εμφάνιση της μουσικής βιομηχανίας και την επιρροή της στο υπό συζήτηση φαινόμενο, την ώρα ακριβώς που στον δυτικό κόσμο μαίνονταν ο πόλεμος για τα μέσα. Επιπλέον ενώ «κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 άρχισε να λαμβάνει χώρα μια αργή διαδικασία διαχωρισμού του λαϊκού μουσικού από το ρεμπέτικο» (ό. π. 60) και οι δημιουργοί του ονομάστηκαν «λαϊκοί συνθέτες» και περιβλήθηκαν με σεβασμό και αξιοπιστία, λείπει η αντιμετώπιση του μουσικού όχι σαν βιογραφούμενος ήρωας (ή αντι-ήρωας) αλλά σαν σημαντική μονάδα που έχοντας ένα συγκεκριμένο επίπεδο πρόσβασης στο διαθέσιμο μουσικό υλικό και την τεχνολογία τα αξιοποιεί περισσότερο ή λιγότερο δημιουργικά και επεμβαίνει στο ηχητικό του περιβάλλον, σαν συνείδηση που υποκείμενη σε ένα συγκεκριμένο καθεστώς λόγου (regime discursive) αντιδρά και μετασχηματίζει τον κόσμο των ήχων, με σκοπό όχι μόνο να αντλήσει ευχαρίστηση απ' αυτή τη διαδικασία αλλά και να μεταβάλει τη θέση του στον εξωτερικό υλικό κόσμο που κυριαρχείται από συγκεκριμένες ανάγκες.

Παρόλο που η προπολεμική δεξιά πολεμική εναντίον του ρεμπέτικου<sup>136</sup> μετριάστηκε κάπως αφού οξύτατοι επικριτές του όπως η Σοφία Σπανούδη μετά την επαφή τους με το αποκαθαρμένο ρεμπέτικο αναίρεσαν τα προηγούμενα αρνητικά τους σχόλια, η Ακαδημία Αθηνών, η Λαογραφική Εταιρεία αλλά και η Φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών εξέδωσαν καταδικαστικά ψηφίσματα (Gauntlett 2001, 81) ενώ «ο μάεστρος Ανδρέας Παρίδης απέκλεισε τη δυνατότητα οιασδήποτε σχέσης μεταξύ ρεμπέτικου και ελληνικού πολιτισμού... ένας εκπρόσωπος της Ένωσης Μουσικών Βορείου Ελλάδος περιέγραψε το ρεμπέτικο ως καρκίνωμα που απειλεί την ελληνική κοινωνία, την οικογένεια και την ελληνική γλώσσα... ο δε πρόεδρος του πρώτου Πανελλήνιου Ψυχιατρικού Συνεδρίου εφέρετο να αποδίδει στα μελαγχολικά μπουζουκοτραγούδα την ευθύνη για την αύξηση της ψυχικής διαταραχής στην Ελλάδα.» (ο. π., 68). Το 1947 ο Φοίβος Ανωγειανάκης με βάση τις μουσικές κλίμακες, το ύψος, τις καταλήξεις κλπ. το αναγνωρίζει ως συγγενές με το δημοτικό και ως «μια γνήσια μορφή της σημερινής λαϊκής μουσικής». Το ονομάζει λαϊκό αστικό τραγούδι δίνοντας το στίγμα της προοδευτικής-αριστερής αντιμετώπισης ενός φαινομένου που θα απασχολούσε έκτοτε σε πολλά επίπεδα και θα γινόταν αντικείμενο διαμάχης και διαπραγματεύσεως της μορφής και των σκοπών οικειοποίησής του. Μόλο που συμφωνεί πως μερικά τραγούδια ασκούν «κακή επίδραση» η επέμβαση πρέπει να γίνει πρώτα «στη μουσική ορισμένων ταγκό και σουίνγκ που αληθινά διαφθείρουν τον κόσμο» (Ανωγειανάκης 1947). Ο Α. Ξένος εκφράζοντας την συντηρητική-παρωχημένη αριστερή αντιμετώπιση υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν να ξεχωρίσουν «μερικές ωραίες μελωδίες του είδους αυτού» από το «αρρωστιάτικο» περιεχόμενό τους. Σε αντίθεση με το δημοτικό τραγούδι το οποίο «έχει μια μακρόχρονη παράδοση, δημιουργείται στην πάλη του Νεοέλληνα για να κρατήσει τις παραδόσεις του, να διαμορφώσει την εθνότητά του, ν' αποτινάξει το ζυγό», στιγματίζει το ρεμπέτικο ως «φορέα των πιο αντιλαϊκών παραδόσεων» και προτείνει οι όποιες καλές πλευρές του να μελετηθούν και να αξιοποιηθούν «δίνοντάς

<sup>136</sup> Για την προπολεμική αναπαράσταση του είδους δες "Το ρεμπέτικο στη δεκαετία του 1930 και ο Μεταξάς, μέσα από γραπτές συγχρονικές πηγές" στο Βλησίδης 2004 καθώς και Μπαγιόκας 2008.



τους ένα κοινωνικό περιεχόμενο χρήσιμο για το λαό μας» (Holst 1977, 142-143). Χαρακτηριστικό της σοβαρότητας που απέκτησε το θέμα –τουλάχιστον για την επηρεασμένη από το δόγμα Ζντάνωφ πολιτιστική πολιτική του κομμουνιστικού κόμματος τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια- το απόσπασμα του Μενέλαου Λουντέμη:

«Μέσα σ' αυτό το ασφυκτικό κλίμα –όπως ήταν επόμενο- ξέσπασε κι ο καβγάς για το λαϊκό τραγούδι. Το καημένο το λαϊκό μας τραγούδι... Πόσα και πόσα δεν άκουσε και κείνο μαζί με τους υπερασπιστές του. Σα λύκοι πέσανε απάνω του οι κομματικοί κομμισσάριοι σα να ήταν ο υπ' αριθμόν Ένα 'εχθρός του λαού.' Σ' όσους τολμούσαν να το υπερασπίσουν, κολλούσαν με τη γνωστή ευκολία τη ρετσίνα του αλήτη και του χαλασμένου θαμώνα των πορνείων κτλ, κτλ. Με σκαιοτήτα, άγνωστη σήμερα για τις μέρες μας, μας καλούσαν να πειθαρχήσουμε στις εντολές τους. Άλλως...». (Λουντέμης 1981, 63).

Ενώ το ΚΚΕ βρισκόταν ακόμα κάτω από τον αστερισμό του «λαϊκού τραγουδιού της αντίστασης» το οποίο αφελώς προσπαθούσε να ταυτίσει με το παραδοσιακό (Αδάμου 1977, 22), ο Μάνος Χατζιδάκις παρεμβαίνει επισημαίνοντας την «επιτόλαιη κατάσταση μόδας» που δημιουργήθηκε σαν αποτέλεσμα της «μεγάλης διάδοσης που πήρε τα δύο τελευταία χρόνια το ρεμπέτικο» και που δημιουργεί αμφιβολίες για τη «μελλοντική και ποιοτική εξέλιξη του είδους. Πρόκειται για μια σημαντική παρέμβαση -εκ μέρους ενός ήδη καταξιωμένου δημιουργού- στο μέχρι τότε σύστημα της ελληνικής μουσικής. Αναγνωρίζοντας πως σε νεαρότερη ηλικία το θεωρούσε «αγοραίο, φτηνό και χυδαίο είδος» καταγγέλλει όσους «ανέχονται το δημοτικό όχι όμως και το ρεμπέτικο... επειδή δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες» ενώ ταυτόχρονα θεωρεί πως «τα εκατό χρόνια μόνον ελεύθερης ζωής δεν ήσαν ικανά ούτε να την ωριμάσουν ούτε και ν' αφήσουν περιθώριο για να ριζωθούν τα τελευταία ευρωπαϊκά ρεύματα». Αφού αντιπαραβάλλει το λαϊκό που «τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια» με τις «εξυγιάνσεις και τα πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας» των «ανθρώπων της φούγκας και του κοντραπούντο» αναγορεύει το ρεμπέτικο «όχι ένα τραγούδι μιας ορισμένης κατηγορίας ανθρώπων που εκφράζει την προσωπική της κατάσταση;» αλλά τη «σημερινή μας λαϊκή έκφραση... που σαν τέτοια βέβαια πρέπει να συνδέεται με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους». Προκειμένου να καταλήξει εκεί θεωρεί απαραίτητο να εξετάσει «το ελληνικόν του είδους... πρώτα από τη μορφική του πλευρά κι ύστερα απ' το ύφος του.». Έτσι λοιπόν αφού «το ρεμπέτικο κατορθώνει με μια θαυμαστή ενότητα, να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση» και εφόσον « παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή, διακρίνομε καθαρά απάνω την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Όχι μόνο εξετάζοντας τις κλίμακες που από το ένστιχτο των λαϊκών μουσικών διατηρούνται αναλλοίωτες, μ' ακόμη, παρατηρώντας τις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης» βρίσκει πως «τα εκφραστικά στοιχεία του ετοιμόρροπου Βυζαντίου με την άμεση παθητικότητά τους βρίσκουν οικεία ατμόσφαιρα μες στο ρεμπέτικο -το σύγχρονο λαϊκό μέλος- για ν' αναπτυχθούν και να συνθέσουν τη σημερινή εκφραστική μορφή μιας το ίδιο έντονης παθητικότητας». Από την άλλη «όλα δίνονται λιτά, απέριττα με μια εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει», γεγονός που θεωρεί «το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή» αφού «ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή και προπαντός στο απέραντο αυτό *sostenuto* που,

προϋποθέτει δύναμη, συνείδηση και πραγματικό περιεχόμενο;». Δεδομένου ότι μόνο το ρεμπέτικο «μπορεί να περηφανευτεί ότι κράτησε τη βασική αυτή ελληνικότητα -τη μοναδική αξία κληρονομιά που έχουμε πραγματικά στα χέρια μας» αναγορεύεται εντέλει από τον Χατζιδάκι «γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό»(Χατζιδάκις 1949).

Με την παρέμβαση αυτή ο Χατζιδάκις εκφράζει όχι «μια υπερώριμη κοινωνική ανάγκη» όπως ισχυρίζεται ο Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης (1989, 206) αλλά μια πεφωτισμένη-ελιτίστικη αστική (δεξιά) σκέψη που διακρίνει την κουλτούρα των νεοφερμένων αστών και μικροαστών από κείνη των παλιών αστών τους οποίους και θέλει να ταρακουνήσει. Χρόνια αργότερα, το 1978, ξεκαθαρίζει τις προθέσεις του:

«Κάποτε είχα πει πώς το ρεμπέτικο τότε, ήταν προκλητικό για τούς αστούς. Αλλά για ποιους αστούς; Όχι γι' αυτούς που κατοικούνε σήμερα στην Αθήνα και που έχουν μεταναστεύσει από την ενδοχώρα, με διαβατήρια «βιαίως αποκτηθέντα» για την πρωτεύουσα. Γιατί γι' αυτούς τούς σύγχρονους αστούς, που συντηρούνε με πάθος και δημοσιότητα πολιτιστικά κέντρα μουζουκικών και σπασμένων πιάτων, δεν είναι πρόκληση τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα. Είναι καταγωγή. Σαν παραμύθι της γιαγιάς πληκτικό και ασυγχρόνιστο με τούς καιρούς τους τωρινούς, τους 'απολευθερωμένους', γεμάτους από αδυναμίες, αμαρτίες και εύκολα πλούτη. Για τούς αστούς που εγώ μιλούσα, είχανε μια παράδοση τουλάχιστον τριών-τεσσάρων γενεών και συντηρούσαν, έστω και τυπικά, τελετουργίες ευγενικών κληρονομιών. Και αποζητώ με νοσταλγία την πρόκληση που θα μπορούσα να δημιουργήσω, παίζοντας σ' ένα φωνογράφο τραγούδια σαν τη «Συννεφιασμένη Κυριακή» ή σαν το... «Άνοιξε, άνοιξε γιατί δεν αντέχω». (Χατζιδάκις 2007, 23).

Ο Χατζιδάκις εδώ κάνει μια διάκριση που βασίζεται σ' αυτό που ο Bourdieu ονόμασε πολιτισμικό κεφάλαιο.<sup>137</sup> Οι πραγματικοί αστοί είναι αυτοί που κουβαλούνε για κάποιες γενιές «τελετουργίες ευγενικών κληρονομιών» και διακρίνονται σαφώς από τους νεοφερμένους αστούς οι οποίοι έχουν λαϊκή καταγωγή. Ταυτιζόμενος με τους πρώτους ο Χατζιδάκις αποδέχεται αφ' ενός ότι «θά 'ναι μεγάλο ψέμα αν ισχυρισθούμε ότι είναι δυνατόν να εκδηλωθούμε μ' αυτούς τους τόσο γυμνούς κι απέριττους ρυθμούς» -πράγμα που ταιριάζει μόνο στις λαϊκές τάξεις που μπορούν εύκολα «με κρασί ή με άλλα μέσα» να παραβλέπουν τους κοινωνικούς φραγμούς και τις συμβάσεις- και αφ' ετέρου στιγματίζει την ανεπάρκεια, την τυπικότητα, την προχειρότητα και την επιφανειακή προσέγγιση των πολιτισμικών φαινομένων εκ μέρους αυτής της αστικής τάξης. Προκαλεί προκειμένου να κάνει την αυθεντική αστική τάξη να σταθεί στο ύψος της, με άλλα λόγια να συνειδητοποιήσει τον ηγεμονικό ρόλο της, να μην περιχαρακωθεί στη δική της ανώτερη λόγια τέχνη της δύσης και να μην αποκλείσει αλλά να «ανεχτεί» το ρεμπέτικο όπως και το δημοτικό. Εξάλλου μια αληθινά ηγεμονική τάξη είναι σε θέση να κατανοήσει και να αποδεχθεί το λαϊκό όχι γιατί είναι κρεμασμένο με «χρυσές κορνίζες» (όπως το δημοτικό) αλλά γιατί «καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μια τάξη ή μια κατηγορία ανθρώπων μα τις επιδράσεις μιας ολόκληρης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος μαζί με τις

<sup>137</sup> Οι Webb, Danaher και Schirato στο Understanding Bourdieu (2002) ορίζουν το πολιτισμικό κεφάλαιο ως «Μια μορφή αξίας που σχετίζεται με πολιτισμικά εγκεκριμένα γούστα, πρότυπα κατανάλωσης και συμπεριφοράς, χαρακτηριστικά, ανεπτυγμένες κλίσεις και καταξιώσεις».

διαμορφωμένες τοπικές συνθήκες». Όπως και στην περίπτωση των υπόλοιπων θεωρήσεων, η λέξη που συνοψίζει τα επιχειρήματα είναι η ελληνικότητα: είναι καλό και ωφέλιμο επειδή είναι ελληνικό και είναι κακό και επιβλαβές επειδή δεν είναι ελληνικό.

Ειδομένη υπό το πρίσμα της θεωρίας της ηγεμονίας του Gramsci, σύμφωνα με την οποία η ηγεμονία μπορεί να επιτευχθεί στο βαθμό που η αστική τάξη μπορεί να στεγάσει τις αξίες των κυριαρχούμενων τάξεων, η διάκριση που κάνει ο Χατζιδάκις αποκαλύπτει με έναν διαφορετικό τρόπο σημαντικά προβλήματα πολιτικής διάρθρωσης και συνοχής της άρχουσας τάξης: οι ιδέες της δεν είναι οι ιδέες της κοινωνίας, τα ενδιαφέροντα της τελευταίας –γνήσια ελληνικά– δεν συμπίπτουν με κείνα της ηγετικής τάξης της. Οι παραδοσιακοί αστοί έχουν απομακρυνθεί από την κοινωνία και το κενό αυτό καλύπτεται από τους νεοφερμένους αστούς ενώ η παραδοσιακή ολιγαρχία είχε εξαρχής καταλάβει το κράτος. Όπως εξηγεί ο Μουζέλης

«Στα τέλη τού παρατεταμένου εμφύλιου πολέμου (σ.σ. κατά τη διάρκεια της επανάστασης) οι «δυτικόφιλοι», παρόλο που δεν ασκούσαν σημαντικό έλεγχο στους εσωτερικούς πόρους, κατάφεραν να επιβάλουν τις απόψεις τους, τουλάχιστον όσο άφορα τη μορφή που θα έπαιρναν οι μελλοντικοί πολιτικοί θεσμοί της Ελλάδος. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι μόνο αυτοί είχαν τις νομικές και διοικητικές ικανότητες που χρειάζονταν για να λειτουργήσει το νεοσύστατο κράτος και, ακόμα σπουδαιότερο, στο ότι απολάμβαναν μεγαλύτερη υποστήριξη από τις δυτικές δυνάμεις... Από την άλλη μεριά η νίκη των 'δυτικόφιλων' ήταν στην πραγματικότητα πολύ σχετική. Αν και κατάφεραν να επιβάλουν μια δυτική μορφή διακυβέρνησης, δεν μπόρεσαν στον ίδιο βαθμό να την κάνουν να λειτουργήσει όμοια με τα δυτικά της πρότυπα. Γιατί μόλο που οι «παραδοσιακοί» δέχονταν πώς το συγκεντρωτικό κράτος, η στρατιωτική οργάνωση και η σχετική απώλεια της τοπικής τους αυτονομίας ήταν αναπόφευκτα, δε χρειάστηκαν πολύ καιρό για να διεισδύσουν στον κρατικό μηχανισμό και να κινήσουν ολόκληρο το πολιτικό σύστημα για την εξασφάλιση και την προώθηση των δικών τους συμφερόντων» (Μουζέλης 1978,33).

Η διάσπαση αυτή όχι μόνο δεν επιτρέπει την άσκηση ηγετικού ρόλου όπως προβλέπει η φιλελεύθερη θεωρία αλλά μπορεί να εξηγήσει και τον υποτελή χαρακτήρα της ελληνικής άρχουσας τάξης. Το κράτος μετατρέπεται στη βασική κοινωνική κινητήρια δύναμη και αντιπαράκειται με την κατακερματισμένη κοινωνία, γεγονός με αρνητικές συνέπειες στο μέλλον του νεοελληνικού κράτους και στην ίδια τη διάρθρωση του ελληνικού καπιταλισμού. Στις συνθήκες ανικανότητας της κυρίαρχης τάξης να πετύχει την ιδεολογική και πολιτισμική ηγεμονία, η λαϊκή συναίνεση δεν είναι κατορθωτή και ότι απομένει είναι η καταφυγή στους κατασταλτικούς μηχανισμούς του κράτους η οποία φυσικά δεν μπορεί ν' ασκείται επ' αόριστον. Μακροχρόνια, η βιωσιμότητα του καθεστώτος εξαρτιόταν από την ικανότητά του να υπερισχύσει στο ιδεολογικό επίπεδο. Η στιγμή που έγινε η παρέμβαση Χατζιδάκι –το 1949, στο απόγειο άσκησης της κρατικής βίας– αποκτά ιδιαίτερη σημασία σαν το σημείο έναρξης μιας διαπραγματεύσεως μεταξύ των κυρίαρχων και των κυριαρχούμενων. Η επίκληση της ελληνικότητας υποδεικνύει τη γενίκευση της κοινωνικής αποδοχής της και την τοποθέτησή της σαν αποσβεστήρα των όποιων κραδασμών ενώ η ήδη εμπορικά παρεχόμενη λαϊκή κουλτούρα γίνεται το πεδίο της ανταλλαγής. Στρατηγικός στόχος της πολιτισμικής διαπάλης (όπως και στη γενικότερη ιδεολογική και πολιτική) ήταν τα

ετερογενή και διασκορπισμένα οικονομικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά μικροαστικά στρώματα. Ανίκανα να «κρυσταλλώσουν μακροπρόθεσμα αυτόνομες ταξικές τοποθετήσεις» έτσι ώστε ο ταξικός χαρακτηρισμός τους να αποτελέσει «το κομβικό σημείο της μαρξιστικής θεωρίας των τάξεων» (Πουλαντζάς στο Τσουκαλάς 1986, 202) και ταυτόχρονα γιγαντωμένα (σε μέγεθος και τρόπο αναντίστοιχο προς τη Δύση) μπορούσαν να γείρουν την πλάστιγγα προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση. Αν και η αριστερά δεν είχε μια ενιαία πολιτισμική πολιτική προσφέρθηκε στα μικροαστικά στρώματα το νέο λαϊκό τραγούδι που θεωρήθηκε πως αντιπροσώπευε την εργατική τάξη και μέσω αυτής ολόκληρο το λαό.

## Το ελαφρό τραγούδι

Από την άλλη μεριά ήταν το ελαφρό τραγούδι, ένα εξαιρετικά θολό είδος<sup>138</sup> που ωστόσο είχε ένα συμπαγές και ξεκάθαρο κέντρο: τα μελωδικά, αρμονικά και ενορχηστρωτικά του στοιχεία αντλούνταν φανερά (και -τουλάχιστον στην αρχή- επιδεικτικά) από τη μεγάλη δεξαμενή της δυτικής μουσικής παράδοσης, αν δεν ήταν μεταγραφές (transcriptions) ευρωπαϊκών και αργότερα αμερικάνικων επιτυχιών. Πρόκειται για μια εκλαϊκευμένη πρόσληψη της δυτικής μουσικής, όχι για τον τρόπο που γινόταν αντιληπτή η έντεχνη δυτική μουσική αλλά για την μεταφύτευση, εξοικείωση και την αποδοχή των χορευτικών μορφών της δύσης: Πόλκα, Βαλς, Μπολερό, Μπαγιαντέρα, Ταγκό, Τσάρλεστον, Φοξ τροτ, Σουίνγκ και κάθε φόρμας που αποτελούσε μόδα της εποχής. Στην πραγματικότητα

«το ελαφρό τραγούδι κατείχε για δεκαετίες τη θέση του 'άλλου' όχι μόνο της κλασικής μουσικής, αλλά επίσης των ρεμπέτικων και των δημοτικών τραγουδιών. Άμεσα επηρεασμένο από τις Ευρωπαϊκές λαϊκές παραδόσεις και από συγκεκριμένες μορφές της κλασικής μουσικής, όπως η οπερέτα, το ελαφρό τραγούδι δεν συνιστούσε ένα αναγνωρίσιμο είδος. Μάλλον, ήταν ο απροσδιόριστος γενικός χώρος για τη μη-κλασική αστική μουσική που χρησιμοποιούσε δυτικά όργανα και ήταν περισσότερο επηρεασμένη από δυτικές παραδόσεις» (Ραρανίκολαου 2007, 90).

Ενώ ο Κώστας Μυλωνάς ανιχνεύει τη γενεαλογία του

«το ελαφρό τραγούδι έχει μακρινό συγγενή του το ιταλικό μελόδραμα και πιο κοντινό, τον μουσικοθεατρικό χώρο της επιθεώρησης και της οπερέτας. Και ο όρος 'ελαφρό' έχει, εκτός των άλλων, τη ρίζα του στην αντιπαράθεσή του με τη 'σοβαρή', τη λόγια μουσική, και με το τραγούδι εκείνο που δημιούργησαν οι μεγάλοι κλασικοί του είδους (λήντερ). Στην αθηναϊκή επιθεώρηση καλλιεργήθηκε το πνεύμα και η ουσία του ελαφρού τραγουδιού, ακούστηκαν οι κοντινότεροι συγγενείς του.» (Μυλωνάς 2005).

<sup>138</sup> Το ελαφρό τραγούδι εύκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σύστημα αφού έτσι κι αλλιώς αποτελείται από πολλά είδη. Επειδή όμως εδώ δεν αποτελεί το κέντρο της μελέτης και εξετάζεται σε σχέση με άλλες αντίθετες ομάδες μουσικών γεγονότων θα το ονομάζω είδος. Περισσότερα για αυτή τη θέση δες στο «Τα μουσικά είδη».

ο Αλκιβιάδης Μαύρος μας περιγράφει τα γεγονότα που συνετέλεσαν στην αυτονομία του και στην περαιτέρω εξέλιξή του:

«Όταν στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930 η Ελλάδα απέκτησε τη δυνατότητα παραγωγής δίσκων, κάτι που μέχρι τότε γινόταν στο εξωτερικό, αλλά και με τα εγκαίνια του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών το 1938, το σκηνικό άρχισε να αλλάζει. Τα τεχνικά μέσα πλέον, επέτρεψαν μια σχετικά γρήγορη διάδοση της μουσικής, έτσι ώστε το ελληνικό τραγούδι να αρχίσει σιγά – σιγά τις πρώτες προσπάθειες ανεξαρτητοποίησης από το θέατρο. Η έλευση της τεχνολογίας όμως εκτός από την εύκολη διάδοση, εξασφάλισε και την μεγαλύτερη πρόσληψη μουσικών πληροφοριών και μηνυμάτων από Ευρώπη και Αμερική.» (Μαύρος 2010).

Οι πρόσφατες αυτές διερευνήσεις έρχονται σε ηχηρή αντίθεση με την ακμάζουσα κριτική των μεταπολεμικών δεκαετιών όπου το ελαφρό τραγούδι ειδώθηκε χονδροειδώς ως ένα ομιχλώδες σύμφυρμα που περιλάμβανε οτιδήποτε δυτικό: «...τις ψευδοϊταλιάνικες μελωδίες του Μάντζαρου, την κιτρινιασμένη ατμόσφαιρα της καντάδας, τα βαυαρικά θούρια της εποχής του Όθωνος και άλλους παρόμοιους μουσικούς ‘προοδευτικούς’ θησαυρούς του ελληνικού λαού!» (Θεοδωράκης 1986, 46). Παρά την τεράστια δημοφιλία που απολάμβανε ανάμεσα στο κοινό της πόλης, αντιμετωπίστηκε εχθρικά από τους κριτικούς όχι τόσο επειδή ήταν προϊόν μαζικής κουλτούρας αλλά γιατί δεν ήταν ελληνικό (μια κουραστική επανάληψη της συζήτησης για τα ωδικά καφενεία τις πρώτες δεκαετίες του νεοελληνικού κράτους). Για τους αριστερούς κριτικούς αυτό το τελευταίο μειονέκτημα σήμαινε ταυτόχρονα και τον αντιδραστικό του χαρακτήρα. Η περιρρέουσα αυτή ατμόσφαιρα μέσα στο πολωτικό κλίμα της μεταπολεμικής εποχής δεν άφησε χώρο για μια νηφάλια αντιμετώπιση του ελαφρού τραγουδιού. «Το ελαφρό τραγούδι είναι συνώνυμο στον τόπο μας με τη μίμηση του ευρωπαϊκού ή του αμερικάνικου τραγουδιού. Ίδια μελωδική γραμμή, ίδιοι ρυθμοί, ίδιος τόνος. Μόνο τα λόγια είναι ελληνικά, όμως, λόγια σχεδόν χωρίς περιεχόμενο και ειπωμένα με τέτοια άρθρωση που νομίζεις ότι ακούς ξένη γλώσσα. Έτσι ολοκληρώνεται η εντύπωση ότι πρόκειται για ξένο τραγούδι.» (ό. π. 240-241). Αλλά και μετέπειτα συνεχίστηκε αυτή η τακτική. Αντίθετα από ότι συνέβη με το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι, δεν αναπτύχθηκε κανενός είδους λόγος για το ελαφρό, αγνοήθηκε, υποτιμήθηκε και με έναν ιδιόμορφο τρόπο στιγματίστηκε και καταδικάστηκε στην αφάνεια όπως όλα τα στίγματα στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικό αυτής της σιωπής και της δύναμης με την οποία επιβλήθηκε είναι το γεγονός πως ακόμα και η βιομηχανία δίσκων -της οποίας προσφιλής τακτική είναι η επανέκδοση και η επανάρθρωση σε καινούργια πλαίσια παλαιότερων μουσικών μορφών- μόλις πρόσφατα άρχισε δειλά να το συμπεριλαμβάνει στη στρατηγική της. Ότι ξέρουμε γι αυτό δεν προέρχεται από μια κριτική ανάλυσή του, ούτε από τις σπάνιες βιογραφίες των παραγόντων του αλλά κυρίως από την πληθώρα εκδόσεων των απλοποιημένων για οικιακή χρήση παρτιτούρων των τραγουδιών, πράγμα που εκτός από τη μεγάλη εμπορική του απήχηση μας αποκαλύπτει και τη διάδοση της ευρωπαϊκής αστικής συνήθειας να συγκεντρώνονται οι παρέες γύρω από το πιάνο και να τραγουδάνε τα σουξέ της εποχής.

Ο Βολιώτης-Καπετανάκης αποδίδει τη διάδοση αυτών των «ξενόφερτων μιμήσεων» στα πρότυπα της εποχής που η κυρίαρχη τάξη προβάλλει σε αντιπαράθεση με «τον... απροσάρμοστο αριστερό» με σκοπό τον εγκλωβισμό των μαζών: «Αν για τους πολιτικοποιημένους η επίσημη εξουσία έχει το αστυνομικό κράτος, για τα αμύητα ή τα

αποφορτισμένα πολιτικά στρώματα διαθέτει μια βολική αυταπάτη ευημερίας, με την οποία προσπαθεί να εκμαιεύσει την παραίτησή τους από διεκδικήσεις» (Βολιώτης-Καπετανάκης 1991, 200). Η πολιτική αυτή διευκολύνεται τόσο από την ανάγκη του κόσμου για μια «νοσταλγική αναπόληση εξωτικών χωρών και καταστάσεων» ώστε «να ξεφύγει από τις πολιτισμικές συνέπειες του εμφυλίου, να ξεχάσει το αστυνομικό κράτος», όσο και από την ανικανότητα της αριστεράς και συνολικά του λαϊκού κινήματος να προβάλουν «ένα διαφορετικό τρόπο ζωής», κάτι περισσότερο από το πρότυπο του λαϊκού αγωνιστή το οποίο «δεν γεφυρώνει επαρκώς το χάσμα ανάμεσα στην οργανωμένη πρωτοπορία και στις πλατιές μάζες του λαού, τις οποίες πρέπει να φέρνει δίπλα της στο ίδιο χάρακωμα» (ο.π. 201-203). Η θεώρηση αυτή αναλύει τη λειτουργία της μουσικής στο πλαίσιο της πάλης των τάξεων. Η μεν άρχουσα τάξη κατηγορείται ότι χρησιμοποιεί το ελαφρό τραγούδι ως εναλλακτικό των μηχανισμών καταστολής, η δε αριστερή οργανωμένη πρωτοπορία, ως εκπρόσωπος του λαού, ότι δεν αποδέχτηκε το λαϊκό αστικό τραγούδι ώστε μέσω αυτού να φέρει δίπλα της τις πλατιές μάζες.<sup>139</sup> Χαρακτηριστικό αυτής της Ζντανοφικής αντίληψης που βλέπει την καλλιτεχνική έκφραση στην υπηρεσία πολιτικών σκοπών είναι η εκ του μακρόθεν προσέγγιση η οποία αρνείται την ανάλυση του ελαφρού σαν συγκεκριμένη οντότητα, την εκ του σύννεγγυς μελέτη των διαδικασιών απόδοσης νοήματος και στα τρία επίπεδα της σημείωσης.<sup>140</sup> Ενώ λοιπόν παραμένει αδιευκρίνιστος ο βαθμός που οι διάφορες φόρμες της ελαφριάς μουσικής συνδέθηκαν εσωτερικά με το στυλ της κοινωνικής ζωής μέσα στην οποία υπήρχαν καθώς και ο βαθμός που δημιούργησαν μαζί της έναν τρόπο ζωής, προβάλλει αξιοπρόσεκτο το γεγονός πως το είδος αυτό περιγελάστηκε ως μη αυθεντικό, διαπομπεύτηκε ως μη ελληνικό. Σε αντίθεση με το λαϊκό που θεωρήθηκε ως η αυθόρμητη έκφραση της αυθεντικής λαϊκής και ελληνικής ψυχής των δημιουργών του, το ελαφρό τραγούδι κατηγορήθηκε ως προϊόν μαζικής κουλτούρας μέσω του οποίου επιδιώκεται η αποχαύνωση και ο έλεγχος των μαζών. Όχι μόνο αποφεύχθηκε η κοντινή ανάγνωση των μουσικών κειμένων αλλά και η οποιαδήποτε ανθρώπινη εμπειρία είχε πιθανώς αποσταχθεί εκεί μέσα αποσιωπήθηκε εντελώς. Αποκτά συνεπώς έντονο κοινωνιολογικό ενδιαφέρον τόσο η ερμηνεία αυτής της αντιμετώπισης όσο και η διερεύνηση του τρόπου απόδοσης του στίγματος και των συνεπειών του όχι μόνο για το ελαφρό τραγούδι και τους συντελεστές του αλλά για το σύνολο της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα. Βέβαια, ενώ η ολοκληρωμένη απάντηση σ' αυτά τα ζητήματα απαιτεί εξειδικευμένη έρευνα, θα επιχειρήσω εδώ μέσω της ιχνηλάτησης της καταγωγής και εμπέδωσης συγκεκριμένων αντιλήψεων και ιδεολογιών, το συσχετισμό τους με την περιφρόνηση του ελαφρού και την καθιέρωση των συμβάσεων του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.

## Ο εκμοντερνισμός στην Ελληνική μουσική

Από ιδρύσεως του Ελληνικού κράτους η ακρόαση του ελαφρού τραγουδιού σήμαινε τη διάθεση συγκρότησης μιας ταυτότητας εμποτισμένη με δυτικά στοιχεία σαφώς διακριτά

<sup>139</sup> Τελικά το ΚΚΕ άλλαξε την άποψή του για το ρεμπέτικο μετά την καθαίρεση Ζαχαριάδη το 1956.

<sup>140</sup> Για το συντακτικό, σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο δεξ στο 'Η ανάδυση των σημασιών'.

από κείνα του οθωμανικού παρελθόντος. Όπως χαρακτηριστικά αντιπαραβάλλει ο Παπάζογλου: «όση απροσμέτρητη απέχθεια είχαν οι προπάτορές μας προς τους δυτικούς την εποχή που η Βυζαντινή Αυτοκρατορία χαροπάλευε μέχρι που καταπατήθηκε από άκρη σε άκρη από τους τούρκους, τόση ακαταμάχητη έλξη νοιώσαμε προς αυτούς οι νεοέλληνες μετά την Εθνική μας Ανεξαρτησία» (Παπάζογλου 1977, 99). Η διάκριση αυτή ήταν επίσης συνδεδεμένη με μια αίσθηση συμμετοχής σε κάτι ανώτερο όπως φάνταζε τότε ο Δυτικός πολιτισμός και ως εκ τούτου αφορούσε κυρίως όσους αισθανόταν ή ήθελαν να αισθανθούν ανώτεροι μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας. Μια τέτοια εντύπωση ήταν αποτέλεσμα όχι μόνο του γεγονότος ότι «οι λαοί της δύσης μας βοήθησαν έμπρακτα στον αγώνα της Ανεξαρτησίας μας... (αλλά) ήταν και οι πιο πολιτισμένοι του κόσμου, τόσο που όταν θελήσαμε να συγχρονιστούμε, μείναμε κατάπληκτοι μπροστά στα πολύπλευρα και θαυμαστά επιτεύγματά τους». Όμως ο θαυμασμός δεν αρκεί: «Πέσαμε λοιπόν με τα μούτρα να ευθυγραμμιστούμε μαζί τους πάση θυσία και, πολλές φορές ήταν τόση η βιασύνη μας που τους κακοαντιγράφαμε μαϊμουδίζοντας. Ωστόσο, χωρίς εγωισμούς και περιαιτολογίες, καταφέραμε σε πολλά να τους πλησιάσουμε ή και να τους φτάσουμε (Γράμματα, Τέχνες, Επιστήμες), χάρη στην ακοίμητη θέληση και την άοκνη επιμονή μας.» (ό. π. 100). Ενώ τα αποσπάσματα αυτά –κοινά σε πολλές ιστορίες της Ελληνικής μουσικής- είναι ενδεικτικά των πλέον κοινότυπων λόγων αναπαραστάσεων των σχέσεων Ελλάδας-Δύσης, από πραγματολογική σκοπιά –αν αναδείξουμε την προσωπική δείξη που εκφράζεται (σχεδόν χωρίς εξαιρέσεις) μέσω της χρήσης του πρώτου πληθυντικού ή του κτητικού άρθρου (π.χ. ο λαός μας)- γίνεται εμφανής η εμπέδωση και αναπαραγωγή της διχοτόμησης ‘εμείς –αυτοί’, διχοτόμηση που υπήρξε μια από τις βασικές συνισταμένες στη δημιουργία του νοήματος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού όπου μέσω της φαντασιακής ανακατανομής των συσχετισμών ισχύος (με τη χρήση των πολιτισμικών στοιχείων κατά το πρότυπο της γενιάς του ’30 και με την αξιοποίηση της αξιολογικής σχετικότητας) η Ελλάδα αντιπαρατίθεται στη Δύση σαν ίσος προς ίσον.

Στην πραγματικότητα η ανάδυση των Βαλκανικών εθνικισμών περιθωριοποίησε αλλά ποτέ δεν σιώπησε τις φωνές που ακουγόταν από την πτώση του Βυζαντίου και που προειδοποιούσαν για τα δύο «μαύρα σύννεφα» ή αλλιώς τις δύο «φωλιές των δράκων», τη Δύση και την Ανατολή, που απειλούσαν να καταβροχθίσουν την προσωρινά ακέφαλη αλλά πάντα άμεμπτη και άγρυπνη Ορθοδοξία. Όμως οι Βαλκανικοί εθνικισμοί δεν εμπνεύστηκαν απλώς αλλά

«προϋπέθεταν εξ ορισμού μια συνεννόηση με τη Δυτική Ευρώπη. Από τις πρώτες τους ημέρες, τα Βαλκανικά έθνη επεδίωξαν, περισσότερο ή λιγότερο ρητά, μια Δυτική, δηλαδή μια Ευρωπαϊκή ταυτότητα και ενώ δεν κατέβαλαν ιδιαίτερους κόπους για να καθορίσουν τη μη-δυτικότητά τους, ήταν γενικά ενήμεροι της απόστασης που τους χώριζε από τη Δύση: μια απόσταση που ήλπιζαν να γεφυρώσουν στο μέλλον με λίγη βοήθεια από την ίδια τη Δύση» (Scopetea 2003, 171).

Ενώ λοιπόν η Ανατολή απορρίφτηκε από όλους ως αυτονόητα άσχετη με την Ελλάδα και τα πολλά υπολείμματά της όπως τα ανατολίτικα στοιχεία του ρεμπέτικου αποπέμφθηκαν ή

κρύφτηκαν κάτω από το χαλί (όσο και όπου ήταν δυνατόν αυτό),<sup>141</sup> η σχέση με τη Δύση δεν συνάντησε την ίδια γενική αποδοχή και ομοθυμία. Εξελίχθηκε σε μια σχέση αποδοχής-απόρριψης και προκάλεσε ένα σοβαρότατο ρήγμα μέσα στην ελληνική κοινωνία το οποίο εντοπίστηκε και ονομάστηκε με διάφορα ονόματα σε πολλές πλευρές της. Οι τριγμοί που προκάλεσε αυτό το ρήγμα ενισχύθηκαν σημαντικά από το γεγονός ότι καμιά πλευρά δεν είχε ομοιογένεια. Σε καθένα από τα δύο στρατόπεδα μπορείς να ξεχωρίσεις κοινωνικές ομάδες και στρώματα που είναι πιο συγγενικά με αντίστοιχες ομάδες της άλλης πλευράς, τέμνονται δηλαδή τα πάντα εγκάρσια. Ακόμα και μέσα στα ίδια τα άτομα συγκρούεται ο θαυμασμός για τη δύση με την αρχαιοελληνική και βυζαντινή κληρονομιά. Συνεπώς η ποικιλία των συνδυασμών είναι πλούσια και δημιουργεί αυτή την ιδιαίτερη θέση της Ελλάδας. Προβαλλόμενη στο τραγούδι δίνει αυτή τη διαπιστωμένη δυσκολία να αναγνωρίσεις είδη και γενεαλογίες. Ταυτόχρονα καμιά πλευρά δεν μπόρεσε να γίνει υπόδειγμα για την άλλη. Η συμπεριφορά της δεν μπορούσε να πείσει και έδινε λαβές και επιχειρήματα για τη διατύπωση κατηγοριών.

Το να γίνεις Ευρωπαίος σημαίνει να υιοθετήσεις και να βάλεις σε λειτουργία τις Ευρωπαϊκές αξίες. Ωστόσο αυτό είναι κάτι που απαιτεί επεξεργασία και άρα χρόνο και μόχθο. Πιο εύκολο είναι να μιμηθείς τον τρόπο ζωής. Η υποκρισία κατοχής πολιτισμικού κεφαλαίου έγινε συνήθεια για τους εισερχόμενους στον αστικό κόσμο. Με δεδομένη την κυριαρχία του formalismού<sup>142</sup> στην ελληνική κοινωνία, η προσήλωση στους εξωτερικούς τύπους της ευρωπαϊκής μουσικής ζωής αποτελεί κάθε άλλο παρά έκπληξη. Κάτι τέτοιο βολεύει τόσο στο επίπεδο της παραγωγής όσο και σε κείνο της κατανάλωσης. Είναι προφανές πως όταν υπάρχει ζήτηση για λόγους μόδας, αυτή θα καλυφθεί μέσω μαζικών εισαγωγών προϊόντων που να ικανοποιούν τη βασική συνθήκη: να είναι η μουσική της Ευρώπης, η οποία όχι μόνο είναι ανώτερη (ως πιο πλούσια και πιο πολιτισμένη) αλλά φίλη και προστάτιδα αφού η ενεργητική επέμβασή της έσωσε την επανάσταση μετά τον εμφύλιο πόλεμο. Στις συνθήκες υπανάπτυξης που βρισκόταν το Νεοελληνικό κράτος δεν μπορούσε να γίνει καν λόγος για τοπική παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων. Η εισαγωγή έτοιμων επιτυχιών από την πολιτισμένη Ευρώπη ήταν η προφανής συνταγή που εξασφάλιζε επιτυχία με μηδενικά ρίσκα και λίγα κεφάλαια, προσφιλής τακτική του ελληνικού κεφαλαίου. «Στη φοβερή ποσότητα των μουσικών εκδηλώσεων στην Αθήνα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, το ποιοτικό στοιχείο με δυσκολία ανευρίσκεται» γράφει ο Κώστας Μπαρούτας εξηγώντας πως αυτή η ποιότητα δε βρίσκεται γιατί «οι Βαυαροί και οι εκκολλημένοι Αθηναίοι αστοί αντί να αξιοποιήσουν δημιουργικά τόσο την ελληνική μουσική παράδοση, όσο και την ευρωπαϊκή μουσική ώστε να τεθούν οι βάσεις για μια καινούργια ελληνική

<sup>141</sup> Εντούτοις, ενώ η απόρριψη αυτή ήταν αποτέλεσμα μιας ιδεολογίας που ενσταλάζονταν στα πλαίσια του έθνους κράτους, στην πράξη το λαϊκό βασίστηκε κυρίως στην ανατολική μουσική αντίληψη. Εδώ προβάλλει απαραίτητη αφενός μια εξέταση των σχέσεων της βυζαντινής με την ανατολική μουσική (συμπεριλαμβανομένης της Εβραϊκής) και της βαρύτητάς τους στις ρίζες αυτού που τελικά ονομάστηκε ρεμπέτικο και που πάνω στο σώμα του καταγράφεται η ιστορική προέλαση της νεωτερικότητας και αφετέρου μια μελέτη που να ξεχωρίζει τα χειροπιαστά από τα άλογα στοιχεία της μουσικής τα οποία εντυπώνονται και δεν μπορούν να χειριστούν κατά το δοκούν, δίνοντας έτσι το αυθεντικό 'πνεύμα' ενός λαού το οποίο δεν τιθασεύεται από τις σκοπιμότητες των ιδεολογιών.

<sup>142</sup> Δεν εννοώ εδώ τον formalismό που έγινε αντικείμενο έντονης διαμάχης στην αισθητική αλλά τον formalismό ως χαρακτηριστικό της ελληνικής κοινωνίας. (Τσάκωνας 1969, Μουζέλης 1978).



μουσική έκφραση που θα οδηγούσε στην εθνική μουσική σχολή, προτίμησαν να μιμηθούν και να μεταφέρουν στην Αθήνα την Ευρώπη. Η βαθύτερη αιτία ήταν ότι ήθελαν να ξεχωρίζουν από το πολύ πλήθος και να βρίσκονται στο κοινωνικό προσκήνιο» (Μπαρούτας 1992, 9-10). Εδώ ο συγγραφέας δεν κάνει ανάλυση αλλά συλλέγει ντοκουμέντα και εκφράζει προσωπικές κρίσεις: ατενίζοντας το παρελθόν μέσα από το σύστημα αξιών του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού όχι μόνο δεν λαμβάνεται υπόψη ο βαθμός ανάπτυξης των μέσων παραγωγής αλλά ακόμα κι αυτή η στοιχειώδης διάκριση μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης παραβλέπεται τόσο ώστε να θεωρούνται οι ακροατές υπεύθυνοι για την τοποθέτηση των βάσεων για μια «καινούργια ελληνική μουσική έκφραση». Ενώ η διάκριση αποτελεί όντως μέρος της στρατηγικής κοινωνικής κινητικότητας, δεν μπορεί να χρησιμοποιείται ως ψυχολογική ερμηνεία μιας πραγματικότητας που έχει να κάνει με τη «μοίρα του μοντερνισμού σε μια απροετοίμαστη κοινωνία» (Jusdanis 1991). Όπως συνέβη με τους οικονομικούς και πολιτικούς θεσμούς που εισήχθησαν από την Δύση και εφαρμόστηκαν διαστρεβλωμένα με αποτέλεσμα «την οριστική καταστροφή της ισορροπίας του ελληνικού κόσμου» (Τσάκωνας 1969, 192), έτσι και στον πολιτισμικό τομέα ο εμποτισμός της ελληνικής κοινωνίας με «μαζικές δόσεις δυτικής κουλτούρας» (Μουζέλης 1978, 313) θεωρήθηκε πως προκάλεσε παρόμοια προβλήματα. «Ακριβώς όπως στο οικονομικό επίπεδο ο καπιταλισμός συναρθρώνεται αρνητικά με τις προϋπάρχουσες δυνάμεις και σχέσεις παραγωγής, έτσι και στο εποικοδόμημα οι πολιτικοί και πολιτιστικοί θεσμοί που εισάγονται συνδέονται 'αρνητικά' με τους ντόπιους θεσμούς» (ό. π. 310). Ωστόσο αυτή είναι μια υπόθεση που –τουλάχιστον όσον αφορά στην εισαγωγή της δυτικής μουσικής- δεν υποστηρίχθηκε από καμιά επιστημονική έρευνα. Για να υποστηρίξουμε κάτι τέτοιο θα έπρεπε πρώτα να περιγράψουμε με ακρίβεια πως η δυτική μουσική στη σοβαρή ή στην ελαφρά μορφή της διαρθρώθηκε με οικονομικά συμφέροντα, ιδεολογικές και αισθητικές απόψεις, στρατηγικές κοινωνικής κινητικότητας και πολιτικές επιδιώξεις και πως όλα αυτά υπέβαλαν ή επέβαλαν στους ενεργούς φορείς να επιμείνουν υπέρ της κατεστημένης κατάστασης (π.χ. στην εμπορική και όχι στη βιομηχανική ανάπτυξη της δημοφιλούς μουσικής).

Προκύπτουν συνεπώς ερωτήματα που έχουν να κάνουν με θεωρητικές τοποθετήσεις σε δύσκολα ζητήματα όπως η σχέση της πολιτισμικής υπερδομής με την οικονομική βάση, ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός, η ιεράρχηση στην τέχνη, η έννοια της προόδου και της εθνικότητας στη μουσική, οι αιτίες και τα αποτελέσματα του πολιτιστικού φορμαλισμού, η σχέση αισθητικών και κοινωνικών ιδανικών, η κρυσταλλοποίηση και διαχείριση ιδεολογικών-αισθητικών και καλλιτεχνικών αρχών και η επίδρασή τους στη σχέση της παράδοσης με τη νεωτερικότητα.

Ενώ οι τοποθετήσεις γύρω απ' αυτά τα ζητήματα μπορούν γενικά να ταξινομηθούν σε αριστερές και δεξιές προοπτικές, στον αριστερό εθνικιστικό λόγο (ή ριζοσπαστικό πατριωτισμό όπως τον ονομάζει ο Άκης Γαβριηλίδης) υπάρχει μια ενδογενής σύγκρουση που απαιτεί την αποσιώπηση βασικών υποθέσεων της άλλης πλευράς. Προκειμένου να ικανοποιηθεί η εθνικιστική υπερηφάνεια έχουμε αποδοχή της πλήρους αυτονομίας του πολιτισμικού εποικοδομήματος, πράγμα που αντίκειται στην κλασική Μαρξιστική αντίληψη. Παρά την οικονομική υπανάπτυξη «ο λαός μας μπόρεσε να διατηρήσει και ν' αναπτύξει θεμελιακές λειτουργίες όπως είναι το ήθος του, ο χαρακτήρας του, η γλώσσα του, η ποίησή του και η μουσική του» (Θεοδωράκης 1986, 240). Αντίθετα οι Ευρωπαίοι κατάφεραν απλώς να προωθήσουν «την τεχνική της μουσικής» και παρά την «τεχνική και

πνευματική υπεροχή τους» με την οποία «θαμπώνουν την τάξη των μορφωμένων, των καλλιεργημένων, των ταξιδεμένων, δηλαδή την ‘άρχουσα τάξη’ στον τόπο μας», «δεν έχουν για να εκφραστούν παρά αυτά τα μουσικοχορευτικά κατασκευάσματα που είναι άοσμα σαν το άζωτο και άγευστα σαν το άχυρο». Ως εκ τούτου κακώς «οι αναμορφωτές του (του λαού μας), η ηγετική τάξη στην πλειοψηφία της... νοιώθει ακόμα ξένη, αδιάφορη και συχνά ενοχλημένη από τη λαϊκή μας τέχνη» αφού «το γνήσιο και ολοκληρωμένο ελληνικό τραγούδι είναι ισάξιο σε σημασία και δυναμικό απόθεμα με τα ενδοξότερα γερμανικά λίντερ, τις σημαντικότερες ιταλικές άριες, τις βαθύτερες μελωδίες της ρωσικής σχολής» (ο.π. 240-242). Προκειμένου ο Θεοδωράκης (και μέσω αυτού η αριστερά) να επιλύσει ένα πρόβλημα που έχει να κάνει με τη σύγκρουση της εισαγόμενης νεωτερικότητας με την παράδοση, εισάγει μια κατεξοχήν νεωτερική διάκριση,<sup>143</sup> αποδέχεται την ανωτερότητα της κλασσικής μουσικής απέναντι στη λαϊκή μουσική της Δύσης που όμως δεν είναι πραγματική λαϊκή (αφού οι λαοί αυτοί έχουν εκπέσει, έχουν «χάσει την ψυχή τους», «ζούνε με τα φαντάσματα του εαυτού τους») και έχει μετατραπεί σε ένα μαζικό προϊόν για τον αποπροσανατολισμό των μαζών. Ακριβώς αυτό το προϊόν αντιπαρατίθεται στην Ελλάδα όχι με την κλασσική μουσική αλλά με το αυθεντικό λαϊκό τραγούδι που έχει τις ρίζες του στη Βυζαντινή μουσική και στο Δημοτικό τραγούδι. Έτσι «οι παρεξηγημένοι λαϊκοί ερμηνευτές... κατέχουν τέλεια όλα τα μυστικά της μουσικής τέχνης και της μουσικής, μπορούν να σταθούν μπροστά στη σκηνή όμοια και καλύτερα με τους πιο φτασμένους εκτελεστές και τραγουδιστές της κλασσικής μουσικής» (ο.π. 239). Πρόκειται για ακροβασία που δεν θα είχε καμία τύχη αν συναντούσε μια συμπαγή κριτική απάντηση. Αντί γι αυτό όμως υπήρξε μια μάλλον χλιαρή αντίδραση του Αλέκου Σακελλάριου στην –γνωστή για τη δεξιά τοποθέτησή της– εφημερίδα Απογευματινή όπου κατακρίνει τον Θεοδωράκη για τους απαξιωτικούς του χαρακτηρισμούς προς το ‘ξένο’ ελαφρό τραγούδι και υπεραμύνεται της ελληνικότητας του είδους στηριζόμενος απλά στην ελληνικότητα των συνθετών του (Σακελλάριος 1986, 244). Την αμέσως επόμενη μέρα, ο γνωστός συνθέτης του ελαφρού Χρήστος Χαιρόπουλος με τρεις συνεχόμενες επιστολές που έστειλε από τις 19 έως τις 21 Ιουλίου 1961 στην ίδια εφημερίδα προσπάθησε να υπερασπιστεί το ελαφρό τραγούδι αμφισβητώντας την ελληνικότητα του προβαλλόμενου ως «ακαταμάχητος τουριστικός μαγνήτης» μπουζουκιού αλλά και την αισθητική αξία της Βυζαντινής μουσικής θεωρώντας πως «δεν είμαστε υποχρεωμένοι να το αγκαλιάσουμε (το μπουζούκι ακόμα κι αν είναι ελληνικό), όπως δεν είμαστε υποχρεωμένοι απάνω στις μονότονες ψαλμωδίες των καλόγερων του Βυζαντίου να εδραιώσουμε την εθνική μουσική μας» (Χαιρόπουλος 1986, 250). Διαμαρτυρούμενος για την απόκρυψη των ελληνικών ελαφρών τραγουδιών από την «πρώτη κυρία των Ηνωμένων Πολιτειών (η οποία) ζήτησε να πάρει απάνθισμα όλων των συνθέσεων που τραγουδιούνται στην Ελλάδα», προτείνει την «συνύπαρξη» ως την πιο σοφή και έξυπνη λύση. Πέρα από τα κίνητρα του Χαιρόπουλου και την απουσία μιας συζήτησης για το τι συνιστά ελληνικότητα στην τέχνη ή έστω στο τραγούδι, αυτό που μένει είναι το γεγονός ότι το ελαφρό τραγούδι το οποίο είχε –με διάφορες μορφές– παρουσία στον Ελλαδικό χώρο από τη δημιουργία του Νεοελληνικού κράτους, στα τέλη της δεκαετίας του 1950 έπαψε να θεωρείται μέρος της ελληνικής δημοφιλούς μουσικής. Ταυτόχρονα, το ρεμπέτικο αναγεννημένο ως νέο λαϊκό χρίστηκε ως ο αυθεντικός εκπρόσωπος του λαϊκού

<sup>143</sup> Για μια διεξοδική παρουσίαση της διάκρισης έντεχνο-λαϊκό καθώς και της ιστορικής πορείας της, δες στο ‘όψεις πολιτισμικής ιεράρχησης’.

τραγουδιού και της Ελληνικότητας. Επρόκειτο για μια ήττα των δυτικόφιλων δυνάμεων και της δεξιάς ρητορικής στο πολιτισμικό επίπεδο, μια ήττα που φανέρωνε πως υπήρξε μια μαζική μετακίνηση προς τα 'χαρακώματα' των διαχειριστών των νέων συμβόλων και πως παρόλη τη στρατιωτική επικράτησή της μόλις μια δεκαετία πριν, η δεξιά θα ήταν και πάλι αναγκασμένη να χρησιμοποιήσει τη βία προκειμένου να διατηρηθεί την εξουσία.

## Οι διαρροές των ειδών

Με την επιτάχυνση της γεωγραφικής και κοινωνικής κινητικότητας και την παράλληλη ανάπτυξη της τεχνολογίας και της οικονομική οργάνωσης της μουσικής διευκολύνθηκε και εντάθηκε η ρευστότητα των ειδών, ένα βασικό χαρακτηριστικό που συνοδεύει την καπιταλιστική ανάπτυξη και τη συνακόλουθη διεύρυνση του κοινωνικού κόσμου. Κανένα από τα δύο κυρίαρχα είδη δεν ήταν δυνατόν να υπάρξει σε μια μορφή αρχετυπικής καθαρότητας. Αν και ο καθένας μπορούσε εύκολα να τα διακρίνει με το πρώτο άκουσμα, και οι δύο πόλοι είχαν ήδη μετακινηθεί προς το κέντρο. Επρόκειτο για μια διαδικασία η οποία είχε ήδη δρομολογηθεί από τα χρόνια του μεσοπολέμου ως αποτέλεσμα της ανάδυσης της δημοφιλούς μουσικής ως οικονομικής δύναμης και της συνακόλουθης 'ορθολογικής' δράσης των ενεργών φορέων του, από τους μουσικούς και τους συνθέτες ως τους θιασάρχες, τους καταστηματαρχες και τους διευθυντές των δισκογραφικών εταιρειών. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο ο Παναγιώτης Κουνάδης κατοπτρεύει μικροκοινωνιολογικά και εστιάζει στην κοινωνική διαντίδραση και στην επαγγελματική πίεση προκειμένου να ερμηνεύσει αυτή την προπολεμική προσέγγιση ελαφρού και ρεμπέτικου.

«η κοινή ζωή των δημιουργών των δύο μεγάλων ρευμάτων, οι κοινοί χώροι συναντήσεων, η συνύπαρξη στους επαγγελματικούς χώρους, όχι συχνή αλλά πάντως υπαρκτή, και, το σημαντικότερο, τα κοινά επαγγελματικά προβλήματα έφεραν κοντά τους εκπροσώπους τους. Εκεί πρέπει να αναζητηθούν στον Μεσοπόλεμο τα 'κοινά σημεία επαφής', για να εντοπιστούν οι αιτίες και οι αλληλεπιδράσεις.»(Κουνάδης 2005).

Ο Στάθης Gauntlett κοιτώντας προς την πλευρά της κατανάλωσης και των χώρων όπου αυτή λαμβάνει μέρος περιγράφει ένα νέο μεταπολεμικό<sup>144</sup> φαινόμενο :

«Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940, το θεωρούμενο 'λαϊκό τραγούδι' απευθυνόταν αποκάλυπτα ολοένα και περισσότερο στα ευπορότερα τμήματα του πληθυσμού: ένας νέος αξιοσημείωτος τύπος θαμώνα των μπουζουκοταβερνείων ανατέλλει, ο αποκαλούμενος αρχοντορεμπέτης. Τα δε κέντρα της μόδας γίνονται ολοένα πολυτελέστερα και 'κοσμικά'. Αρκετά τραγούδια αυτής της περιόδου προσφέρουν προς μίμηση πρότυπα ανεξέλεγκτου και πολυέξοδου ξεφαντώματος 'στα μπουζούκια'» (Gauntlett 2001, 76-77).

<sup>144</sup> Ενώ γενικά δεν αμφισβητείται η μεταπολεμική τοποθέτηση του αρχοντορεμπέτικου (ο Ηλίας Πετρόπουλος το τοποθετεί μετά το 1952), ο Μπαγιόκας ανιχνεύει πολύ νωρίτερα τη χρήση του όρου και παραθέτει άρθρο του περιοδικού Μπουκέτο (2/7/1936) όπου ο αρθρογράφος κάνει λόγο για «ένα ωραίο αρχοντορεμπέτικο σε χρόνο ταγκό» (Μπαγιόκας 2008, 302).

Αποφεύγοντας να προσέξουν την παραγωγή του αρχοντορεμπέτικου –που δεν διαφέρει από τις άλλες μορφές της δημοφιλούς μουσικής- οι ερευνητές δίνουν βαρύτητα στους ακροατές του και στα πρότυπά του τα οποία δεν διαφέρουν επί της ουσίας από κείνα του ελαφρού τραγουδιού: πρόκειται για την ανάλαφρη άποψη της ζωής, οποιαδήποτε αναφορά στη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα αποκλείεται, είναι απλά η ώρα της διασκέδασης και ο μόνος επιτρεπτός πόνος είναι ο ερωτικός όπως αυτός γίνεται αντιληπτός στις τετριμμένα, ομοιόμορφα και σταθερά φαλλοκρατικά στερεότυπα και στο σύνολο των αναπαραστάσεων της δημοφιλούς μουσικής. Μια τέτοια στάση είναι κατακριτέα απ’ όσους επιφυλάσσουν ένα σπουδαιότερο ρόλο στο λαϊκό τραγούδι. Ο Ηλίας Βολιώτης-Καπετανάκης διακρίνει δύο βασικές τάσεις στη μετεξέλιξη του ρεμπέτικου οι οποίες «όσο διαρκούν οι πολιτιστικές ζυμώσεις, δεν είναι σαφώς διαχωρισμένες». Από τη μία η μετεξέλιξη βρίσκεται στην «κοίτη της λαϊκής κληρονομιάς, με τη δημιουργική αφομοίωση των νέων ετερογενών στοιχείων» και από την άλλη ακολουθεί το σφαλερό δρόμο της παραφθοράς:

«Λανσάρεται πολύ η ...μεταγραφή ‘ρεμπέτικων’ τραγουδιών, η φολκλόρ αναπόληση του μάγκα και της... ρεμπέτικης ζωής, η απόπειρα να περνάνε παρεφθαρμένα λαϊκά στοιχεία σαν περαστικές μόδες στην καλή κοινωνία, ή σαν... πιστοποιητικά απελευθέρωσης για πουριτανικά μεσαία στρώματα. Όταν η αριστοκρατία... ανακαλύπτει το μπουζούκι, μηρυκάζει ορισμένα εξωτερικά γνωρίσματα από τον τρόπο ζωής των ‘ρεμπετών’. Αυτή είναι με δυο λόγια η βάση των αρχοντορεμπέτικων, η παραγωγή των οποίων ξεκινά προπολεμικά, αλλά αυτή την εποχή βρίσκονται στο απόγειο της φτήνειας. Κοντά σ’ αυτά βρίσκεται η απόπειρα συγκερασμού του μπουζουκιού με αμερικάνικους ρυθμούς για καθαρά και πάλι εμπορικούς λόγους, η οποία δίνει τις εκατοντάδες μπουζουκοειδή μάμπο, σουίγκ, κλπ.» (Βολιώτης-Καπετανάκης 1991, 217).

Ανεξάρτητα από τα αποδιδόμενα αίτια και την κριτική τοποθέτηση των ερευνητών, γεγονός παραμένει ότι το λαϊκό είχε υιοθετήσει πολλά ‘δυτικά’ στοιχεία τα οποία ήταν κεντρικά στο ελαφρό τραγούδι ενώ αυτό το τελευταίο είχε από καιρό στραφεί προς μια περισσότερο ελληνική εκδοχή, η οποία όσο αφηρημένη κι αν ήταν γινόταν αντιληπτή μέσω της μετωνυμίας της, του ‘μπουζουκιού’. Το συγκεκριμένο όργανο και ο χορός (ζειμπέκικο) υπηρέτησαν «...μεταπολεμικά, το ευρωπαϊζον ελαφρό τραγούδι και το επιθεωρησιακό τραγούδι, με αποτέλεσμα τραγούδια από αυτές τις παραδόσεις να πολιτογραφηθούν ρεμπέτικα, ενώ αγνοήθηκαν άλλοι παράγοντες. Και αντιστρόφως, στίχοι περιθωριακού περιεχομένου απαντούν συνταιριασμένοι με όργανα και μουσική εντελώς διαφορετικά από όσα συνήθως συνοδεύουν τα ρεμπέτικα» (Gauntlett, 2001, σ. 52-53). Μια τέτοια μετακίνηση δεν ήταν άσχετη με την πολιτική της ελληνικής βιομηχανίας δίσκων η οποία είχε εν τω μεταξύ –μέσα στη συνολικότερη οικονομική ανάπτυξη του ελληνικού καπιταλισμού και της τεχνολογίας- ωριμάσει τόσο ώστε να είναι σε θέση να οργανώνει και να επιβάλλει τα συμφέροντά της. Αυτό σημαίνει τη στροφή από την απλή καταγραφή στην άμεση παρέμβαση, στην διαδικασία δημιουργίας επιτυχιών και εν τέλει στη δημιουργία νέων υβριδίων και μουσικών ειδών. Όπως παραδειγματίζει ο DiMaggio η πορεία αυτή είναι ανάλογη με το βαθμό κοινωνικής ετερογένειας και διαφοροποίησης κύρους. Στηριγμένος στις έρευνες του Blau που καταδεικνύουν ότι ο αριθμός των ορχηστρών που διαφοροποιούνται μέσω ρεπερτορίου συνδέεται με στατιστικούς δείκτες της ποικιλίας του

πληθυσμού, ο DiMaggio βλέπει τα είδη να αναδύονται «από τη διαντίδραση των παραγωγών με τους κοινωνικούς υποστηρικτές που απαιτούν νέες μορφές συμβολικής πληροφορίας» (DiMaggio 1987, 447). Στην μεταπολεμική Ελλάδα ο βαθμός κοινωνικής ετερογένειας ήταν εξαιρετικά μικρός και ως εκ τούτου υπήρξε μικρή διαφοροποίηση του συστήματος καλλιτεχνικής ταξινόμησης. Η εμφάνιση των νέων αστών (για τους οποίους ο Χατζιδάκις υποστήριζε πως το λαϊκό είναι καταγωγή) και η συνακόλουθη «απαίτηση για πολιτιστική πληροφόρηση και ένταξη» προκάλεσε τη δημιουργία του νέου υβριδίου. Σ' αυτή τη λογική το θεματικό περιεχόμενο δεν παίζει ρόλο, θα είναι κάτι ανάμεσα στα δύο υπάρχοντα είδη: ένα 'ελαφροποιημένο ρεμπέτικο' ή ένα 'ρεμπετοποιημένο ελαφρό'. Περισσότερη σημασία εδώ έχει «η κατανόηση των διαδικασιών μέσω των οποίων πέρα από το θεματικό περιεχόμενο εγκαθιδρύθηκαν ομοιότητες και ορίστηκαν τα είδη» (ό. π. 441). Από την πλευρά της κατασκευής και της λειτουργίας του το αρχοντορεμπέτικο ομοιάζει με τα 'μπουζουκίζοντα' τραγούδια του Χατζιδάκη. Και τα δύο τελικά εξοικείωσαν τους ακροατές του ελαφρού με τα λαϊκά ακούσματα, πράγμα θετικό από κάποια τουλάχιστον σκοπιά: «Η αστική τάξη ως τη στιγμή που διά μέσου του Χατζιδάκι και των διαφόρων αρχοντορεμπέτικων συνθετών ήρθε σε επαφή με το λαϊκό μας τραγούδι και το μπουζούκι-αναμασούσε ανόρεκτα τα διάφορα ιταλο-ευρωπαϊκό-νοτιο-βορειοαμερικανικά μουσικά παρασκευάσματα που της σέρβιραν ξένοι και γηγενείς συνθέτες ελαφρών τραγουδιών» (Θεοδωράκης 1986, 175).

Ενώ η μεγάλη μάζα του πληθυσμού ζούσε ακόμα (κυριολεκτικά) στο σκοτάδι της προκαπιταλιστικής αγροτικής περιφέρειας με μοναδική μουσική συνοδεία το δημοτικό τραγούδι παιγμένο ακουστικά τις ημέρες θρησκευτικών ή τοπικών εορτών, στην συνεχώς διογκούμενη πρωτεύουσα οι αναζητήσεις στρέφονταν είτε γύρω από την 'κάθαρση' του ρεμπέτικου το οποίο είχε ήδη μετατραπεί σε λαϊκό, είτε γύρω από την καταγγελία του ξενόφερτου ελαφρού τραγουδιού και την ανάγκη δημιουργίας ενός «γνήσιου και ολοκληρωμένου ελληνικού τραγουδιού» (Θεοδωράκης 1986, 241). Το δημοτικό κατείχε μια ιδιαίτερη θέση: αντιμετωπιζόταν ως μουσειακό είδος, δοξάζονταν ως είχε ή χρησιμοποιούνταν κάποια στοιχεία του στο πλαίσιο της δημιουργίας εθνικής σχολής στην έντεχνη μουσική. Οι δε ηθικές αξίες του κρινόταν απ' όλους κατάλληλες για τις μάζες. Παρόλο που ταυτιζόταν με την ύπαιθρο ήταν ανεκτό από τους ανθρώπους της πόλης. Ο Χατζιδάκις είχε καταγγείλει την αστική «ανοχή» του δημοτικού που ερχόταν σε αντίθεση με την απόρριψη του ρεμπέτικου:

«Ανέχονται το δημοτικό όχι όμως και το ρεμπέτικο. Το τελευταίο είναι κάτι που κυκλοφορεί ανάμεσά τους και μπορούν να το πετάξουν -έτσι φαντάζονται- επειδή δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες. Ίσως ξεχνάν ότι τα χρόνια μας δεν έχουν τίποτε κοινό με τα χρόνια της κλεφτουριάς, άσχετα αν οι ηρωικές πράξεις του στρατού μας τοποθετούνται δίκαια από την ιστορία πλάι στους Καραϊσκάκηδες και τους Κολοκοτρωναίους» (Χατζιδάκις 1949).

Ταυτόχρονα με τη φανερή ταύτιση του δημοτικού με το ηρωικό παρελθόν και την ύπαιθρο, η σύγχρονη ταυτότητα δεν μπορεί παρά να αναζητηθεί στο λαϊκό τραγούδι της πόλης:

«τουλάχιστον εμείς, οι άνθρωποι των πόλεων, δεν είναι δυνατόν να συμμεθέξουμε στον ίδιο βαθμό, τραγουδώντας διαδοχικά ένα οποιοδήποτε δημοτικό τραγούδι, κι ένα άλλο σύγχρονο λαϊκό. Η συναισθηματική συμμετοχή μας στο πρώτο είναι φυσικό

να μην ταυτίζεται με τον συναισθηματικό πυρήνα του τραγουδιού που αντικαθρεφτίζει μιαν άλλη παρωχημένη εποχή. Αντίθετα, το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι βγαίνει εντελώς μέσα από τους καιρούς μας κ' είναι φυσικό να βρίσκουμε εκεί μέσα ένα κομμάτι από τον εαυτό μας» (Θεοδωράκης 1986, 181).

Το πρόβλημα όμως ήταν πως αυτό το αποκαθαρμένο λαϊκό τραγούδι δεν συναντούσε την ίδια αδιαμφισβήτητη αποδοχή όπως το δημοτικό. Πολλοί δεν ήταν σε θέση να το κατανοήσουν παρόλο που το λαϊκό θεωρούνταν πως ενσωμάτωνε και τη δημοτική παράδοση και το βυζαντινό ύμνο. Το μέλλον όμως ήταν με το μέρος του. Η θέση των αγροτών συνεχώς χειρότερη και ενόσω η μουσική και η ποίηση της υπαίθρου εγκολπωνόταν στο νεοελληνικό μουσικό κανόνα, οι αγρότες εξαναγκαζόταν να εγκαταλείψουν τον τόπο τους. Ερχόμενοι στην πόλη<sup>145</sup> και εντασσόμενοι στην εργατική τάξη θα αποτελούσαν το νέο διευρυμένο κοινό του.

## Η προεργασία

Στην πραγματικότητα, μέσα στο μεταπολεμικό ανακάτεμα από ανθρώπους, μουσικές και ιδεολογίες, οι λόγοι για το τραγούδι –απ' όπου κι αν προέρχονταν- προσπαθούσαν να παρέμβουν και να χαλιναγωγήσουν τη νεοελληνική μουσική πραγματικότητα και δια μέσου αυτής τις μάζες. Στην προσπάθεια αυτή γινόταν χρήση ιδεολογικών επιχειρημάτων και παραβλέφθηκαν –ακόμα και από τους Μαρξιστές- οι οικονομικές διαστάσεις της λαϊκής μουσικής. Οι σκληρές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής διευκόλυναν την αποδοχή λόγων με σωτηριολογικό περιεχόμενο. Μέσα σε μια διάχυτη αίσθηση παρακμής δημοσιεύθηκαν αρκετά γραπτά που «αναγγέλλανε ένα κρίσιμο πέρασμα στην τοπική μουσική ιστορία που βρισκόταν δίπλα-δίπλα με ρητορικές κατασκευές μουσικής εσχατολογίας που προκαλούσε η αυξανόμενη παρακμή της ελληνικής μουσικής, μια παρακμή που εμφανίζεται αναπόφευκτη εκτός αν οι αριστεροί διανοούμενοι καταφέρουν να ελέγξουν την κατάσταση –και το λαό- αλλάζοντας την ιστορία της ελληνικής λαϊκής μουσικής» (Tragaki 2005, 56). Το πολιτισμικό πεδίο μετατράπηκε στο σύμβολο της γενικότερης σύγκρουσης και η στρατηγική νίκης περιλάμβανε την απλοποίηση και τα συνήθη δραματουργικά συστατικά του μύθου:

Είναι γνωστό ότι «οι Έλληνες είμαστε κατ' εξοχήν λαός της μουσικής! Ότι είμαστε γεννημένοι για το τραγούδι, για το ρυθμό, για το μέτρο, μ' ένα λόγο για τη μουσική έκφραση» (Θεοδωράκης 1986, 89). Δεν είναι απλά ότι είμαστε καλοί. Είμαστε καλύτεροι από τους άλλους: «η μουσική γλώσσα που χρησιμοποίησε ο λαός μας ανάμεσα στους αιώνες, για να εκφραστεί, λάμπει σαν διαμάντι ανάμεσα στις μουσικές γλώσσες των άλλων λαών» (ό. π. 96). Δυστυχώς δεχτήκαμε επίθεση. Πρώτα η τουρκοκρατία και οι κληρονόμοι της κοτζαμπάσηδες και μετά η Δύση. Οι πρώτοι μας άφησαν «αναχρονιστικά σχήματα» και «Ανατολίτικους χρωματισμούς». Ο λαός μας στερήθηκε «από τα πιότερα αγαθά του μηχανικού πολιτισμού (προνόμιο των προνομιούχων λαών της Ευρώπης και της Βορείου Αμερικής)» (ό. π. 186). Η κλασική μουσική ήταν ένα απ' αυτά τα αγαθά του μηχανικού

<sup>145</sup> Κύριος χώρος υποδοχής ήταν η Αθήνα της οποίας ο πληθυσμός το 1951 ήταν 330.000 και αυξήθηκε τις δεκαετίες '50 και '60 κατά 460.000 ανά δεκαετία. (Μαλούτας 2000).

πολιτισμού. Όμως αντί γι αυτήν η Δύση μας παρείχε «ρομαντική ρηχότητα, μελωδική χυδαιότητα, νοσηρότητα» με τα οποία «διέφθειρε μουσικά πολλές γενιές νέων» (ό. π. 160). Όπως συνέβη και με τους λαούς της Δύσης «θα χορέψουν ρόκ-εντ-ρόλ, θα τραγουδήσουν ά λά Έσπανιόλα - Ίταλιάνα ή ά λά Γκρέκα γιατί έτσι θέλουν αυτοί που τούς ξεψιλίζουν: οι μεγάλες εταιρίες δίσκων, φιλμ κλπ.»(ό. π. 187). Βέβαια όλα αυτά δεν τα κάνουν μόνοι τους. Έχουν τους ντόπιους πράκτορες «μια ασφυκτικά περιορισμένη μειοψηφία που φυσικά είχε όλα τα χαρακτηριστικά της μεγαλοαστικής μειοψηφίας» (ό. π. 87) οι οποίοι χρησιμοποιούν «το Εθνικό μας ραδιόφωνο, θύμα ασφαλώς φρικτής παρεξήγησης σε ότι άφορα τις σχέσεις Ευρώπης - Ελλάδας, (το οποίο) βομβαρδίζει δίχως έλεος το λαό μας με όλα τα γνωστά μουσικά υποπροϊόντα του μηχανικού πολιτισμού. (...) Δεν έχεις παρά να ανοίξεις το ραδιόφωνο σου σε οποιαδήποτε ώρα της ημέρας για να βομβαρδιστείς με χιλιάδες 'μικρόβια' εγγυημένης και ασφαλούς αποτελεσματικότητας»(ό. π. 187, 185). Φυσικά ανταμείβονται για την εκδούλευση που προσφέρουν (το έργο τους) : «ας μην υποτιμούμε αυτό το τσα-τσα-τσα γιατί σήμερα δεν είναι μονάχα μια νοοτροπία αλλά μια κατάσταση-είναι θέσεις, είναι πόστα, είναι σχέσεις, είναι 'σκοτεινές δυνάμεις' και όλοι ξέρουμε ότι σε μέρες πονηρές αυτοί οι ολίγοι αλλά κρατούντες είναι συχνά πολύ πιο δυνατοί από τους πολλούς αλλά κρατούμενους»(ό. π. 242). Και τα καταφέρνουν θαυμάσια γιατί αυτά τα υποπροϊόντα «σερβίρονται με σάλτσες τόσο ελαφρές, γλυκές, 'χαρούμενες' και 'φωτεινές' που τα καταβροχθίζουμε, θα έλεγα, με χαρά»(ό. π. 185). Φυσικά η επίθεση αυτή έχει φοβερή σημασία: « το θέμα της ελαφράς μουσικής είναι για μένα θέμα εθνικής σπουδαιότητας δεδομένου ότι μ' αυτό γαλουχείται και κατευθύνεται μουσικώς— και κατά συνέπεια ψυχικώς και πνευματικώς— το σύνολο του λαού μας»( ό. π. 252). Εν τούτοις «ο λαός μας μπόρεσε να διατηρήσει και ν' αναπτύξει ορισμένες θεμελιακές λειτουργίες όπως είναι το ήθος του, ο χαρακτήρας του, η γλώσσα του, η ποίηση του και η μουσική του. Λειτουργίες που του ήταν εξ ίσου πολύτιμες με το οξυγόνο το ψωμί και το νερό, γι αυτό και τις διαφύλαξε αμόλυντες μέσα στο πέρασμα του χρόνου, των επιδρομών και των 'αναμορφωτών' του»( ό. π. 240). Αυτοί οι τελευταίοι δεν δρουν προς όφελος του λαού μας, ζουν μακριά του και δεν μπορούν να τον αντιπροσωπεύσουν: «οι αναμορφωτές του, η ηγετική τάξη στην πλειοψηφία της, όσο έμεινε θαμπωμένη, γοητευμένη από το ευρωπαϊκό φέγγος, άλλο τόσο ένοιωθε και νοιώθει ακόμη ξένη, αδιάφορη και συχνά ενοχλημένη από τη λαϊκή μας τέχνη»( ό. π. 240). Γι αυτό, στην χωρίς «αναγκαιότητα και ειλικρίνεια» δημιουργία τους ο λαός γύρισε την πλάτη. «Όσο για τούς συνθέτες (στην μεγάλη τους πλειοψηφία) που χρησιμοποίησαν το ελληνικό φολκλόρ, είναι φανερό πια, ύστερα από μισό σχεδόν αιώνα δημιουργίας, ότι δεν είναι αυτή η οργανική σύνδεση τους με το λαό και το τραγούδι του, που τούς ανάγκασε να διαλέξουν τη μουσική του γλώσσα για δική τους γλώσσα. Γιατί ακούγοντας, ακόμα και τα πιο χαρακτηριστικά, έντεχνα ελληνικά μουσικά έργα, έχει κανείς τη σαφή εντύπωση ότι συνυπάρχουν δύο στοιχεία, δύο χαρακτήρες, δύο κόσμοι ξεχωριστοί, αντιμαχόμενοι, εν πάσει περιπτώσει αδιάφοροι και ξένοι ο ένας απ' τον άλλον: υπάρχει δηλαδή στη βάση ή αναφομοίωτη δυτική κληρονομιά (κυρίως γερμανική) κι αυτή ακόμα, όπως είπαμε, σε εμβρυακό - ερασιτεχνικό στάδιο ως προς τον τρόπο της διατύπωσης (τεχνική), ενώ στην επιφάνεια ακούγονται, απλώς παρατεθημένες δημοτικές ή δημοτικοφανείς μελωδίες»( ό. π. 88). Με δυο λόγια «η μουσική ηγεσία της Ελλάδας δεν πέτυχε στον κύριο, στον ιστορικό της ρόλο να τραγουδήσει με την καρδιά και με τον παλμό του ελληνικού λαού». Όμως ο λαός δεν μπορεί να περιμένει. Το κενό που παρουσιάζεται τόσο επειδή τα «φτηνά, ψεύτικα και γραμμένα για το εμπόριο» μουσικά υποπροϊόντα δεν

μπορούν να γίνουν το μέσο έκφρασης των λαϊκών συναισθημάτων όσο και επειδή «οι σύγχρονοι συνθέτες δεν του προσφέρουν ότι προσέφεραν ο Σούμπερτ και ο Βέρντι στις χώρες τους», έρχεται να το συμπληρώσει το καινούργιο λαϊκό τραγούδι, το επονομαζόμενο 'ρεμπέτικο'» (ό. π. 159, 161). Παρόλο που «η λύρα, το κλαρίνο, το σαντούρι έχουν ήδη μπει 'σε μια γυάλα στο Μουσείο'» (ό. π. 183) υπάρχει το μπουζούκι. Αυτό μαζί με τον «αμανέ φερμένο με τούς πρόσφυγες, το δημοτικό τραγούδι, τα βυζαντινά τροπάρια, όπως τ' ακούμε στις εκκλησίες μας, ακόμα και την καντάδα» διαμόρφωσαν εξ αρχής το νέο είδος το οποίο «ξαπλώνεται και καταχτά τις λαϊκές μάζες (...) αποβάλλει σιγά-σιγά τα ξένα στοιχεία και βγάζει στην επιφάνεια τη δημιουργική σύνθεση όλων των στοιχείων αυτών, το 'χώνεμα' όλων των επιδράσεων που αναφέραμε πιο πριν, με καινούργια εντελώς μορφή» (ό. π. 162). Η απήχησή του στο λαό είναι τεράστια. Όχι όμως για το περιεχόμενό του το οποίο ήταν απρεπές μιας και το ρεμπέτικο «γεννήθηκε μες στους τεκέδες» -και «φυσικά τραγούδια με τέτοιο περιεχόμενο δε μπορούσαν ποτέ να βρούνε απήχηση σε πλατεία λαϊκά στρώματα»- αλλά «αναμφισβήτητη για τη μουσική του» (ό. π. 164) που συγχώνευε όλη την πλούσια ελληνική παράδοση. Η λύση στο πρόβλημα αυτό και η τελική λύτρωση δεν μπορεί παρά να έρθει από νέους Έλληνες συνθέτες<sup>146</sup> οι οποίοι θα πρέπει «να αντλήσουμε απ' την καταγωγή μας όλα τα στοιχεία που θα μας επιτρέψουν να εκφραστούμε πηγαία και δυνατά» και ταυτόχρονα να μην «παραβλέψουμε το γεγονός ότι τα τεχνικά και εκφραστικά δεδομένα της σύγχρονης σύνθεσης διαγράφουν ορισμένες στοιχειώδεις τεχνικές και εκφραστικές προϋποθέσεις για το σύγχρονο μουσικό έργο» (ό. π. 81).

Από το σημείο αυτό ως την ανάδυση και καθιέρωση ενός νέου είδους, που θα συνδυάζει την τεχνική ανωτερότητα της δύσης με την αυθεντική ελληνική λαϊκή έκφραση και την πλούσια ποιητική παράδοση, η απόσταση ήταν πολύ μικρή. Το νέο είδος ήταν

«ένα υβρίδιο 'λαϊκής' και 'έντεχνης μουσικής', που μπορούσε να χρηματίσει ως η υλοποίηση της εθνικής-λαϊκής ιδεολογίας μέσα σε μια συγκεκριμένη μουσική ιδέα. Του δόθηκε ένα όνομα που ήταν, σημαντικά, επίσης ένα υβρίδιο: έντεχνο λαϊκό, ένα είδος που συνελήφθη για να περιγράψει τα τραγούδια του Θεοδωράκη αλλά χρησιμοποιήθηκε αργότερα αναδρομικά για να συμπεριλάβει και τη μουσική του Χατζιδάκι» (Ραπανίκολαου 2007, 92).

Αν το έντεχνο λαϊκό τραγούδι ήταν απλά ένα μουσικό ζήτημα, μια υπόθεση καλλιτεχνικής συναρμολόγησης, τότε δεν θα είχε καν αναδυθεί ως ξεχωριστό μουσικό είδος απλούστατα γιατί η πρακτική της δημιουργίας υβριδίων προϋπήρχε και συνεχίζει να υπάρχει σαν η άμεση και πιο προσιτή διέξοδος στην πιεστική ανάγκη των μουσικών να ξεχωρίσει η δημιουργία τους, να αποκτήσουν αναγνωρισιμότητα και ταυτόχρονα – δεδομένου ότι μιλάμε για τις συνθήκες της εμπορικής εκμετάλλευσης της μουσικής και συνακόλουθα της καπιταλιστικής οργάνωσης του τομέα- να αυξήσουν τα κέρδη διευρύνοντας όσο γίνεται περισσότερο το κοινό τους. Υπ' αυτή την έννοια ο ορισμός του Μπαμπινιώτη σύμφωνα με τον οποίο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι το τραγούδι που γράφει σπουδαγμένος μουσικός ακολουθώντας τους κανόνες που έχουν εκ των προτέρων

<sup>146</sup> Φυσικά ο 'γνήσιος' λαϊκός μουσικός δεν ήταν σε θέση να παρέμβει, αντίθετα από τον λόγιο που εσωτερικεύει τη 'νεωτερική' συμπεριφορά του μεγαλοφυούς συνθέτη και παρεμβαίνει έτσι ώστε «σε τελευταία ανάλυση, το έργο του θα προσφέρει στη λύση του προβλήματος που βασανίζει την εποχή του» (ό.π.62).



διαμορφωθεί από λαϊκούς μουσικούς, συνήθως αλλάζοντας και 'εξευγενίζοντας' βασικά στοιχεία του ήχου και της αισθητικής του λαϊκού δημιουργού» εκτός του ότι δεν είναι μουσικολογικά<sup>147</sup> ακριβής, είναι τόσο γενικός που μπορεί να συμπεριλάβει οποιοδήποτε τραγούδι κατασκευάζει ένας σπουδαγμένος<sup>148</sup> μουσικός χρησιμοποιώντας και καταγράφοντας σε παρτιτούρα κάποια στοιχεία της λαϊκής. Δεν συμβαίνει όμως έτσι, διαφορετικά θα συγκαταλέγονταν στους έντεχνους και ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο Σπήλιος Μεντής, ο Κώστας Γιαννίδης και τόσοι άλλοι σπουδαγμένοι συνθέτες δυτικής μουσικής που κατά καιρούς –και πάντως πολύ πριν την εμφάνιση του έντεχνου λαϊκού φαινομένου αλλά και κατόπιν- γράψανε τραγούδια δημοτικοφανή, 'ζείμπέκικα' ή 'αμανετζίδικα'.

Αλλά κατά βάθος ούτε ζήτημα στίχων είναι. Ο Αλέκος Σακελλάριος απαντώντας στον Θεοδωράκη ο οποίος ισχυρίστηκε ότι τα λόγια των ελαφρών τραγουδιών είναι «χωρίς περιεχόμενο», γράφει θυμωμένα: «Θα μπορούσα να αραδιάσω τόμους ολόκληρους από τραγούδια ελληνικά με στίχους θαυμάσιους, γραμμένους από τον Γ. Δροσίνη, από τον Τίμο Μωραϊτίνη, από τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο, απ' τον Μιλτιάδη Μαλακάση, από τον Αττίκ κ' ένα σωρό άλλους παλιούς και σύγχρονους... το ελαφρό μας τραγούδι το έχουνε λαμπρύνει ακόμα και στίχοι του εθνικού μας ποιητή» (Σακελλάριος 1986, 243). Τελικά, αυτό στο οποίο και οι δύο συμφωνούν είναι το κρίσιμο σημείο: η ανωτερότητα της ποίησης. Η διαφορά είναι πως στην περίπτωση του έντεχνου λαϊκού η χρήση της ποίησης αξιοποιήθηκε επικοινωνιακά για να υποστηρίξει την ανώτερη θέση στην ιεραρχία του λαϊκού τραγουδιού. Σε συνδυασμό με την -επίσης αξιοποιηθείσα- ευρέως αποδεκτή ανωτερότητα του έντεχνου-λόγιου συνθέτη, λειτούργησαν ως οι δύο πολιορκητικοί κριοί που διέρρηξαν το υπάρχον απλό σύστημα της ελληνικής μουσικής ώστε να εγκατασταθεί στο κέντρο του ένα νέο είδος.

## Το πείραμα

Το κρίσιμο σημείο ήταν «ένα πείραμα», η κυκλοφορία του 'Επιτάφιου' το φθινόπωρο του 1960.<sup>149</sup> Επρόκειτο για τη μελοποίηση αποσπασμάτων του ομώνυμου ποιήματος του Γιάννη

<sup>147</sup> Αν και η μουσικολογική ανάλυση της λαϊκής μουσικής αποτελεί ξεχωριστό κεφάλαιο, στην περίπτωση που αναφέρεται ο Μπαμπινιώτης έχουμε μάλλον την χρήση κάποιων χαρακτηριστικών στοιχείων παρά την εφαρμογή κανόνων (οι οποίοι έτσι κι αλλιώς παραπέμπουν σε θεωρητικό σύστημα) με τους οποίους ελάχιστα έχει να κάνει το λαϊκό τραγούδι που χαρακτηρίζεται μάλλον από θεσμούς και πρακτικές.

<sup>148</sup> Εδώ ο Μπαμπινιώτης δεν ξεκαθαρίζει τι ακριβώς εννοεί με αυτό τον όρο. Αν όμως εντάξουμε τη συλλογιστική του στο μοντέρνο αφήγημα όπου προφανώς ανήκει, τότε ως σπουδαγμένο μουσικό υπονοεί αυτόν που (μάλλον επίσημα) έγινε γνώστης της ευρωπαϊκής μουσικής θεωρίας. Μια τέτοια άποψη βέβαια εκτός απ' το ότι συνδέει την σπουδή με την κειμενικότητα και τη γραφή δείχνει να μην λαμβάνει υπ' όψιν την (σημαντική) περίπτωση της σπουδής άλλων μουσικών συστημάτων (π.χ. Ινδικό) ή προφορικών μουσικών παραδόσεων.

<sup>149</sup> Η Αλέκα Παϊζη, αφηγήτρια στον 'Επιτάφιο' θυμάται πως «η πρώτη δημόσια παρουσίαση του 'Επιτάφιου' του Γιάννη Ρίτσου δεν ήταν το 1961. Ήταν πολλά χρόνια νωρίτερα. Ήταν μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς, όταν οι οργανώσεις του ΚΚΕ και του ΕΑΜ γιόρτασαν με μια

Ρίτσου ο οποίος το έγραψε το 1936 επηρεασμένος από τη δημοσιευθείσα στον Ριζοσπάστη φωτογραφία μιας μάνας να κλαίει πάνω απ' το πτώμα του -δολοφονηθέντος σε μια διαδήλωση- γιού της. Το έργο αποκτά επιπρόσθετη συμβολική αξία από το γεγονός που ο Ρίτσος δεν παραλείπει να σημειώσει πάνω στο αναδημοσιευμένο μεταπολεμικά αντίτυπο του "Επιτάφιου" που έστειλε στον Μίκη Θεοδωράκη: «το βιβλίο τούτο κήκε από τον Μεταξά στα 1938 κάτω από τους Στύλους του Ολυμπίου Διός».<sup>150</sup> Λίγο πριν την κυκλοφορία του δίσκου, ο Θεοδωράκης σε συνέντευξή του στον Ταχυδρόμο εξήγησε πως πάντοτε παράλληλα με την συμφωνική του εργασία έγραφε τραγούδια προορισμένα για «εσωτερική κατανάλωση» και όχι για δημόσια προβολή θεωρώντας πως «ο λαός μας προτιμούσε να τραγουδά τα διάφορα 'σουξέ' της ελαφράς μουσικής» (Θεοδωράκης 1986, 135). Αυτή τη φορά όμως κάποιοι φίλοι-και κυρίως ο Χατζιδάκις- αποφάσισαν να τα προβάλουν. «Σαν επιστέγασμα ήρθε και η φωνή της Νανάς Μούσχουρη μ' όλη τη συνταρακτική αλήθεια που κρύβει μέσα της, για να βρει ο 'Επιτάφιος', όπως και τα τραγούδια του Χατζηδάκη, τον ιδανικό του ερμηνευτή» (ό. π. 136).

Τα τραγούδια ενορχηστρώθηκαν και ηχογραφήθηκαν από τον Χατζιδάκι το όνομα του οποίου ήταν μια εγγύηση και μια ασφάλεια για την τύχη του νέου «πειράματος» (ό.π.,197) δεδομένου ότι τα τραγούδια του ήταν γνωστά και τραγουδιόντουσαν σ' όλη την Ελλάδα. Ενώ λοιπόν τον Ιούλιο τασσόταν αναφανδόν υπέρ της εκδοχής Χατζιδάκι και Μούσχουρη, ως το φθινόπωρο άλλαξε γνώμη και κυκλοφόρησε σχεδόν ταυτόχρονα μια δεύτερη εκδοχή όπου τον κυρίαρχο ρόλο είχε το μπουζούκι του Μανώλη Χιώτη και η φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Μεσολάβησε βέβαια η διατάραξη των σχέσεών του με την Fidelity, εταιρεία όπου έγινε η πρώτη ηχογράφηση και όπου ο συνθέτης μπόρεσε να παραβρεθεί και να ελέγξει μόνο στα πέντε πρώτα τραγούδια για τα οποία διαβεβαιώνει ότι «ο Χατζιδάκις σεβάστηκε κατά γράμμα το δικό μου το πνεύμα, τη δική μου αντίληψη για τον 'επιτάφιο'» η δε Μούσχουρη «ακολουθεί φράση με φράση και αναπνοή με αναπνοή, την ερμηνεία μου» (ό.π., 199). Η στροφή προς την Columbia λοιπόν δεν ήταν αποτέλεσμα καλλιτεχνικής διαφωνίας. Ωστόσο, εφόσον ουδέποτε δόθηκαν εξηγήσεις και εφόσον βασικό στοιχείο της εικόνας των καλλιτεχνών είναι να μην αναφέρονται στο οικονομικό μέρος της δραστηριότητάς τους,<sup>151</sup> μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν για τα κίνητρα αυτής της πράξης. Το γεγονός είναι πως μαζί με τον «λυρικό και επιθαλάμιο» επιτάφιο που τραγούδησε η Μούσχουρη, κυκλοφόρησε και ο δεύτερος «για τις αγορές και τα σοκάκια» με την «ξυλένια» φωνή του Μπιθικώτση «που έχει μιαν άλλη ομορφιά γιατί είναι ο καθένας μας που τραγουδάει με τη φωνή του» (ό.π., 179). Τις μέρες της κυκλοφορίας των δύο δίσκων ο Θεοδωράκης σε μια δημόσια εκδήλωση που οργάνωσε ο Σύλλογος Κρητών Σπουδαστών παρομοίασε την συνθετική του παρέμβαση «με τη χείρα του ανώνυμου καλόγηρου καθώς καταγράφει τη φωνή του αγίου Πνεύματος» (ό.π., 173) θέλοντας να πει πως αν και έντεχνος μουσικός δημιουργός έφτιαξε «μια γνήσια λαϊκή μουσική» αφού

---

μεγάλη γιορτή, σ' ένα κέντρο της οδού Αμερικής, που είχε το όνομα 'Μαξίμ'. Εκεί δόθηκε η παράσταση του 'Επιτάφιου', με τη μορφή μοιρολογιού-χορικού» (Παϊζη 2000, 24)

<sup>150</sup> 100 Δίσκοι και η ιστορία τους, Ειδική έκδοση Καθημερινή 29/06/2003. Το βιβλίο ήταν μια έκδοση του ριζοσπάστη σε 10.000 που εξαντλήθηκαν σε 2 μήνες. Απ' το λαϊκό βιβλιοπωλείο κατασχέθηκαν τα τελευταία 200 αντίτυπα που κήκαν στις στήλες.

<sup>151</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bourdieu, «οι διανοούμενοι και ο καλλιτέχνης τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο στον κοινωνικό χώρο, ώστε συμπλέουν με την ανιδιοτέλεια και με όλες τις καθολικές και καθολικά αναγνωρισμένες ως ανώτερες αξίες» (2002, 362).

απλώς κατέγραψε τις μελωδίες (τη φωνή) του λαού. Αφαίρεσε βέβαια τις «τούρκικες, αραβικές, σπανιόλικες και σλαβικές» επιρροές και φέρνοντας σε πρώτο πλάνο «πολλά μουσικά νεοελληνικά στοιχεία και πρώτα πρώτα τις μουσικές πτώσεις της εκκλησιαστικής μας μουσικής» δημιούργησε «ένα καινούργιο ύφος, μια νέα αντίληψη, μια νέα φόρμα». Αντίθετα από το Χατζιδάκι που έβλεπε το λαϊκό τραγούδι «απ' έξω», που απλώς έκανε «μπουζουκίζοντα» ή «λαϊκίζοντα» τραγούδια όπου το μπουζούκι έπαιζε ένα διακοσμητικό και όχι ουσιαστικό ρόλο, στην περίπτωση του «βάση σε όλο το οικοδόμημα στέκεται το μπουζούκι» και όταν συνειδητοποίησε (πολύ αργότερα) την εργασία που έκανε στον επιτάφιο κατάλαβε «ότι το λαϊκό τραγούδι δεν το είδα καθόλου απ' έξω, αλλ' ότι ήμουν ο ίδιος βουτηγμένος μέσα του ως το κούτελο, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση φιλοδοξούσα να γίνω ένας απ' τους λαϊκούς μας συνθέτες, καθαρά και ουσιαστικά» (ό. π., 175-177).

Χρόνια αργότερα υποστήριξε πως αποφάσισε την ηχογράφιση του «Επιτάφιου» εξ αιτίας της άρνησης του Χατζιδάκι –ο οποίος δήλωνε καραμανλικός -να υπογράψει για την απελευθέρωση κάποιων κρατουμένων. Η συνέχεια αποκαλύπτει ένα από τα βασικά στοιχεία για την καθιέρωση των συμβάσεων του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού: την εμφάνιση ανώτερων σκοπών ως κίνητρα αυτού του 'κινήματος'. Αν η υπογραφή του Χατζιδάκι έχει βάρος είναι γιατί «έχει γράψει τραγούδια που έχουν γίνει δίσκοι και επιτυχίες». Όμως και ο ίδιος ο Θεοδωράκης είχε «γράψει τα τραγούδια του "Επιτάφιου", πάνω στο ποίημα του Ρίτσου, μυστικά». Με βάση τις ανάγκες το συμπέρασμα προκύπτει αβίαστα: «Αν πρόκειται από την επιτυχία τους να μεγαλώσει η αξία του ονόματος μου, τότε να τα ηχογραφήσω και να υπογράψω εγώ την απελευθέρωση των κρατουμένων!» Αφού λοιπόν αποφασίστηκε η ηχογράφησή τους τα υπόλοιπα ήταν απλή διαδικασία:

«Πήγα στη Φιντέλιτυ να κάνω πρόβες, εκεί τα άκουσε τυχαία η Μούσχουρη. Ζήτησε να τα τραγουδήσει. Πήρε την άδεια του Χατζιδάκι, ο οποίος δέχθηκε να τη συνοδεύσει στο πιάνο. Τελικά, ο Μάνος διηύθυνε ο ίδιος την ορχήστρα, αλλά εμένα το αποτέλεσμα δεν μου άρεσε. Το είχα φανταστεί αλλιώς. Πήγα στην Κολούμπια. Ο τότε διευθυντής, Τ. Λαμπρόπουλος, μου προτείνει να χρησιμοποιήσω τη Μαίρη Λίντα, την Πόλυ Πάνου, τον Καζαντζίδη. Κι εκεί ξαφνικά θυμήθηκα τον Μπιθικώτση. Τον είχα γνωρίσει στη Μακρόνησο. Πριν έρθει στην Κολούμπια, τραγουδούσε σ' ένα κέντρο με 50 δρχ. μεροκάματο. Ήταν απογοητευμένος και ετοιμαζόταν να φύγει μετανάστης! Πήρα τον Μπιθικώτση, πήρα και τον Χιώτη στο μπουζούκι και αρχίσαμε τις πρόβες. Σε δύο μέρες γράψαμε και τα 8 τραγούδια. Βγήκε ο δίσκος της Μούσχουρη και ένα μήνα μετά βγαίνει και ο Μπιθικώτσης» (Νοταράς 1991, 113).

Δεδομένου ότι τα οικονομικά, καλλιτεχνικά αλλά και ιδεολογικά κίνητρα των καλλιτεχνών είναι αξεδιόλυτα πλεγμένα μεταξύ τους και φυσικά δεν ξεκαθαρίζονται μέσω των δηλώσεων των ιδίων, οι αλληλοσυγκρουόμενες εκδοχές δεν μας λένε κάτι για τα κίνητρα σύνθεσης και κυκλοφορίας των τραγουδιών. Μας δείχνουν όμως την προσπάθεια απόσπασης της εύνοιας και της υποστήριξης συγκεκριμένων κοινωνικών δομών: του κοινού προς το οποίο ο 'επιτάφιος' εμφανίζεται ως μια ειλικρινής δημιουργική προσπάθεια εμπνευσμένη από ένα τραγικό γεγονός και προωθημένη για ένα ανώτερο σκοπό, των κριτικών προς χάριν των οποίων γίνονται αποδεκτές και οι δύο εκδοχές ως δύο διαφορετικές από τις πολλές δυνατότητες του μεγάλου έργου, των εταιρειών με τις οποίες υπάρχει μια συνεχής διαπραγμάτευση η οποία εκτός από τις οικονομικές συμφωνίες αφορά στο τελικό αποτέλεσμα, τον ήχο μέσω του οποίου δηλώνεται και καθιερώνεται μια ταυτότητα. Ο

Χατζιδάκις (2008, 219) υποστηρίζει πως οι δύο εκδοχές απευθυνόταν σε δύο διαφορετικές ιδεολογίες και τάξεις: «οι αριστεροί και οι Λαμπράκηδες» και «οι άλλοι, οι αστοί». Ο δίσκος του ήταν η ελαφρά δυτικοποιημένη εκδοχή και ως εκ τούτου απευθυνόταν στους ακροατές του ελαφρού τραγουδιού, στο αστικό (και δεξιό) κοινό που το αντιμετώπιζε με συναισθηματικούς όρους. Για τους αριστερούς αυτή η εκδοχή δεν ήταν αρκετά «αρρενωπή» και προτιμούσαν την επική εκδοχή του Θεοδωράκη. Πράγματι οι δύο ενορχηστρώσεις παρέπεμπαν στα δύο κυρίαρχα είδη της εποχής: το ελαφρό και το νέο λαϊκό. Αν και η διπλή κυκλοφορία απεδείχθη μια επιτυχημένη τεχνική προώθησης σ' αυτή την περίπτωση δεν οφείλεται στις πολιτικές της μουσικής βιομηχανίας όπως αναφέρει ο Δημήτρης Παπανικολάου (Παπανικολάου 2007,81) αλλά μάλλον στην πολιτισμική πολιτική και την ιδεολογία του Μίκη Θεοδωράκη ο οποίος έχοντας εξασφαλίσει το όνομα του Χατζιδάκι (και μαζί μ' αυτό την εμπορική επιτυχία και την υποστήριξη της μουσικής βιομηχανίας για τον 'επιτάφιο') θέλησε να δώσει μια εκδοχή που θα υποστήριζε το όραμά του για το ελληνικό τραγούδι, που θα δικαίωνε την πολύχρονη ρητορική παρουσία και συνεχή παρέμβασή του στα πολιτισμικά πράγματα της Ελλάδας.

Ο Alan Turley κριτικάροντας την οικονομική προσέγγιση που διατρέχει το έργο του Max Weber τόσο γενικά όσο και ειδικά με τη μουσική, υποστηρίζει πως «οι μουσικοί συνθέτουν μουσική και την εκτελούν κυρίως με σκοπό τη προσωπική έκφραση και την υποδήλωση των σύνθετων αξιών που έχουν εσωτερικεύσει (...) το οικονομικό κέρδος δε μπορεί να θεωρηθεί ως κυρίαρχο κίνητρο για τη μουσική έκφραση».<sup>152</sup> Αν και ο Turley προκειμένου να υποστηρίξει την κριτική του υπερβάλει και γενικεύει ιστορικά δεδομένα που αποτελούν μάλλον εξαιρέσεις, η περίπτωση του Θεοδωράκη είναι μία απ' αυτές τις περιπτώσεις. Βασικό στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της άποψης που θέτει σε δεύτερη μοίρα τα οικονομικά κίνητρα, στοιχείο που εντέλει συνετέλεσε και στην εμπορική επιτυχία του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού ήταν το γεγονός πως είχε αναγγελθεί η μεσσιανικού τύπου εμφάνισή του καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950. Βασικός προφήτης του ήταν ο Μίκης Θεοδωράκης. Μέσα από ένα πλήθος συχνά αντιφατικών μεταξύ τους παρεμβάσεων – με αποδέκτες προς όλες τις κατευθύνσεις- και σε συνδυασμό με τις αναζητήσεις και τα αιτήματα της γενιάς του '30 καθώς και της προσπάθειας για την ανανέωση και τον επανακαθορισμό του συστήματος της ελληνικής μουσικής, ο Μίκης Θεοδωράκης την οδήγησε τελικά από το 'έτος (περίπου) μηδέν' στον 'Επιτάφιο' ισχυριζόμενος την «γεφύρωση του εντέχνου με το λαϊκό, την μέθεξη του ελληνικού με το ευρωπαϊκό, του μονοφωνικού με το συμφωνικό.».<sup>153</sup> Προτάσσοντας την *déformation professionnelle* του ειδικού, αυτή που κατά τον Adorno «είναι το ταίρι της βαναυσότητας του αδαούς» και ευθυγραμμιζόμενος με μια μαρξιστική γραμμή που θέλει τον αριστερό διανοούμενο να ενσαρκώνει την καθολική λαϊκή θέληση και να εκφράζει την αλήθεια της, προπαγάνδισε επιτυχημένα την ανάγκη ανανέωσης του έμψυχου δυναμικού, των θεσμών και της ίδιας της μουσικής. Αποδέχθηκε την τεχνική ανωτερότητα της κλασσικής μουσικής, απέρριψε τα «μουσικοχορευτικά κατασκευάσματα» της Δύσης, κατήγγειλε το δημοφιλές ελαφρό τραγούδι ως εγκάθετη νοοτροπία επιβαλλόμενη από «σκοτεινές δυνάμεις» που

<sup>152</sup> Δες σχετικά στο «Η κοινωνιολογία της μουσικής».

<sup>153</sup> Μίκης Θεοδωράκης κατά την τελετή αναγόρευσής του σε διδάκτορα στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

επιβουλεύονται τον λαό με το μοναδικό μουσικό χάρισμα, δόξασε το νέο λαϊκό τραγούδι και αποσιώπησε παντελώς το σύγχρονό του 'μετεμφυλιακό τραγούδι'.<sup>154</sup>

«Ο Θεοδωράκης εξέλαβε το έργο του ως ένα μέσο του οποίου βασικός σκοπός ήταν να καθοδηγήσει τον ελληνικό λαό. Το 'καλλιτεχνικό του πιστεύω' χαρακτηρίζεται από μια ρητορική της προόδου. Σαν καλό εκπαιδευτικό υλικό, η μουσική του Θεοδωράκη σχεδιάστηκε για να τους εξυψώσει και να τους κάνει να 'καταλάβουν' και να 'δεχτούν' την πιο σύνθετη δουλειά του, αφού θα είχαν αφομοιώσει τα πιο απλά του κομμάτια» (Ραπακόλαου 2007, 86).

Η ανάληψη αυτής της θέσης ευθύνης για την επιτέλεση ενός τόσο υψηλού καθήκοντος ήταν συνεπές με (τουλάχιστον μια ερμηνεία της) Μαρξιστικής θέσης για τον πολιτισμό και μια ανταπόκριση στο κάλεσμα του Gramsci (ο οποίος ανέλυσε το ρόλο του πολιτισμού ως παράγοντα κυριαρχίας της μιας τάξης πάνω στην άλλη) προς τους 'οργανικούς' διανοούμενους και τους καλλιτέχνες να αναλάβουν την ευθύνη της αναμόρφωσης της ηθικής και πνευματικής ζωής.

«Σύμφωνα με την Μαρξιστική σκέψη, η μορφή και το περιεχόμενο της τέχνης ήταν πολιτικά θέματα. Η λαϊκή τέχνη και μουσική αναμενόταν να χρησιμοποιηθεί σαν ένα παιδαγωγικό μέσο για την εγχάραξη της ταξικής συνείδησης στο νου της εργατικής τάξης. Η ιδεατή μορφή της σοσιαλιστικής μουσικής είναι εκείνη που περιέχει ένα πολιτικό μήνυμα και υποστηρίζει την απελευθέρωση της ανθρωπότητας. Γι αυτό, ήταν κύριο πολιτικό καθήκον για την προοδευτική avant-garde να καλλιεργήσει ένα είδος αγωνιστικού λαϊκού τραγουδιού που θα πρόσφερε στο προλεταριάτο την ευκαιρία να εξερευνήσει την τέχνη, να διεγείρει την ταξική συνείδηση και να ενισχύσει την κομμουνιστική ηθική. Τα μέλη της avant-garde φιλοδοξούσαν να

<sup>154</sup> Πρόκειται για «ένα ρεύμα μουσικής με αρκετές συγγένειες με το ρεμπέτικο, αλλά με διακριτά μουσικολογικά και στιχουργικά χαρακτηριστικά» όπου «διακρίνουμε μια νέα 'δομή της αίσθησης', που ήρθε να εκφράσει τα αισθήματα και τις ανησυχίες των λαϊκών στρωμάτων μέσα στο βαρύ κλίμα της μετεμφυλιακής κοινωνίας» και «αρχικά τουλάχιστον περιθωριοποιήθηκε και, συχνά, λοιδωρήθηκε ή καταδιώχθηκε» (Οικονόμου 2005, 375-376). Τον όρο χρησιμοποιούν οι Γεωργιάδης και Ραχματούλινα για να περιγράψουν το συγκεκριμένο είδος δημοφιλούς μουσικής της μετεμφυλιακής περιόδου. Στην προσπάθειά τους να περιοδολογήσουν αυτό που αποκαλούν 'Λαϊκό Τραγούδι', θεωρούν ως σημείο τομής το 1952, «χρονιά που σημαδεύτηκε από την είσοδο της Καίτης Γκρέυ, του Καζαντζίδα και πολλών άλλων νέων τραγουδιστών στη δισκογραφία». Με το τέλος της περιόδου 1941-1952, όπου κυριαρχούσε ο Τσιτσάνης, «αρχίζει για τα καλά η περίοδος του 'Μετεμφυλιακού Τραγουδιού'. Κυριαρχούν συνθέτες όπως ο Καλδάρας, ο Μπακάλης, ο Δερβενιώτης, με κύριο εκτελεστή τον Καζαντζίδα, αλλά και άλλους, όπως ο Τσαουσάκης, η Γκρέυ, ο Γιάννης Τζιβάνης κτλ. Οι στιχουργοί Χαράλαμπος Βασιλειάδης και κυρίως η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, Χρήστος Κολοκοτρώνης και Κώστας Βίρβος θα δώσουν αμέτρητους στίχους που μιλούν για άδικη και κακούργα κοινωνία, για διώξεις και φυλακίσεις, για φτώχεια και για θάνατο» (2003, 92). Όπως υποστηρίζει ο Θόδωρος Δερβενιώτης η χαρακτηριστική κλίμακα για το μετεμφυλιακό τραγούδι είναι «ένας δρόμος της παραδοσιακής μας μουσικής. Αυτό που λένε οι μπουζουξήδες ουσάκ, και είναι λάθος. Στην πραγματικότητα λέγεται κιουρδί. Αυτός είναι ο πρώτος ήχος της βυζαντινής μουσικής» (ό. π. 103). Όλα τα μετεμφυλιακά τραγούδια εκδόθηκαν από την Κολούμπια και τη Χις Μάστερς Βόις ενόσω διευθυντής ήταν ο Νίκανδρος Μηλιόπουλος. Όταν «δεν είχε πια τις δυνάμεις να διοικήσει, πήρε ο Τάκης Λαμπρόπουλος το απάνω χέρι και τότε, από το 1960-61, όλα στην Κολούμπια γίνανε χειρότερα» (ό. π. 106).

δημιουργήσουν χώρους αντίστασης που θα απάλυναν την γελοιοποίηση και την αποξένωση του προλεταριάτου που υποθάλλεται από τα ανήθικα, ακαλαίσθητα ή απολίτικα τραγούδια» (Zaimakis 2010).

Στη βάση αυτής της λογικής το ΚΚΕ καταπίεζε την αγάπη των μελών του για αυτό που ο Λουντέμης ονόμαζε «ξορκισμένο και καταδικασμένο λαϊκό τραγούδι» προκειμένου όχι απλώς «να ξεχωρίζουν οι πολιτικοί από τους άλλους κρατουμένους» (Παναγιωτόπουλος 2003, 265) και η ρωμαλέα εργατική τάξη από τα λούμπεν στοιχεία αλλά και να είναι συνεπές με την Σταλινική γραμμή. Ανάμεσα σ' αυτούς που καταπιεζόταν ήταν και ο Μίκης Θεοδωράκης ο οποίος αν και το αγαπούσε «δεν μπόρεσε να το υπηρετήσει ελεύθερα παρά μόνο μετά την πτώση του ζαχαριαδικού βραχνά, που πίεζε τα στήθη μας» (Λουντέμης 1981, 63).

«ο Θεοδωράκης, με τον νέον αέρα που έπνεε, έκανε την εξόρμηση της εκλαΐκευσης του λαϊκού τραγουδιού, κι έτσι βοήθησε το λαό να το πλησιάσει μ' εμπιστοσύνη και να το αγαπήσει... ανέβασε το καταδιωγμένο και περιφρονημένο λαϊκό τραγούδι σε καλλιτεχνικά βάθρα και το 'άπλωσε όχι μόνο στην Ελλάδα μα και σ' ολόκληρο τον κόσμο. Το πήρε απ' το Λαό και το ξανάδωσε στο Λαό με την πνοή του. Με το σπάνιο καλλιτεχνικό του αισθητήριο, το απολύτρωσε απ' τις επιδράσεις που 'σερνε μαζί του, αφημένο να λιμνάζει χρόνια μες στους τεκέδες και τα καταγώγια, το ανέβασε στο φως και το παρέδωσε στα λαϊκά χείλη. Το τραγούδι μπήκε στο λαϊκό σπίτι, τραγουδήθηκε στις φυλακές και στα δεσμοκτήρια» (Λουντέμης 1981, 64).

Σύμφωνα μ' αυτή την αντίληψη το λαϊκό τραγούδι δεν είναι απλώς κάτι ξέχωρο από το λαό που χρειάζεται κάποιον ενδιάμεσο προκειμένου να εκλαϊκευτεί, αλλά είναι και ένα απολωλός πρόβατο που χωρίς να το ξέρει έχει ανάγκη από τον ποιμένα που θα το απολυτρώσει από τις κακές παρέες και θα το επαναφέρει στον ίδιο δρόμο. Αναλαμβάνοντας το ρόλο αυτού του καλού ποιμένα ο Θεοδωράκης προσπαθεί να επιβάλει την ιδεολογία ως φύση. Το πραγματικό λαϊκό είναι διαφορετικό από το περιεχόμενό του. Αναμορφώνοντας το τελευταίο -μέσω της εισαγωγής της έντεχνης ποίησης- το επαναφέρουμε στη φυσική του πορεία:

«Έτσι μπορούμε να πούμε κατηγορηματικά ότι η δικαίωση της ρεμπέτικης μουσικής βρίσκεται μέσα στη δημιουργία της λαϊκής μουσικής. Που σημαίνει ότι χωρίς τη δεύτερη η πρώτη θα έμενε στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης σαν ένα θεμέλιο που αντί να στηρίζει ένα σπίτι έμεινε λακκούβα με νερά... Με την ίδια συλλογιστική η έ ν τ ε χ ν η λ α ι κ ή μ α ς μουσική έρχεται να δικαιώσει και να ολοκληρώσει τη λαϊκή πραγματοποιώντας παράλληλα δύο σημαντικά ποιοτικά άλματα γεφυρώνοντας απ' τη μια μεριά τη λόγια με τη λαϊκή τέχνη (την έντεχνη ποίηση με τη λαϊκή μουσική) και ενώνοντας, από την άλλη τη λαϊκή τέχνη, το λαϊκό τραγούδι με το λαϊκό πολιτικό-απελευθερωτικό και αναγεννησιακό μας κίνημα... Αυτή είναι η διαδρομή του ελληνικού τραγουδιού. Αυτή είναι η πυραμίδα του» (Θεοδωράκης 1984,72).

Σ' αυτήν όμως την δικαιωμένη και ολοκληρωμένη λαϊκή μουσική οι λαϊκοί δημιουργοί δεν μπορούσαν να ζήσουν, ούτε και ήταν καλεσμένοι. Στο εξής θα ήταν αναγκασμένοι να

εκπέμπουν το φώς τους σ' ένα κόσμο που άρχισε να τους «χαμηλώνει το φυτίλι της λάμπας».<sup>155</sup> Πριν δούμε τις αντιδράσεις στον 'Επιτάφιο' και την καθιέρωση των συμβάσεων του έντεχνου λαϊκού θα εξετάσουμε κατά πόσο το λαϊκό τραγούδι συμμορφώθηκε και ακολούθησε τη 'φυσική του διαδρομή' ή βάλτωσε στα απόνερα των κακών συναναστροφών.

## Το λαϊκό τραγούδι

### *Το εθνικό φαντασιακό, ο μαρξισμός και ο λαός*

Απέναντι στην «εγγενή δυσκολία εκπόνησης σαφών και αναμφισβήτητα διαφοριστικά διαφοροποιημένων [discreetly distinct] εννοιών και κατηγοριών στις κοινωνικές επιστήμες» (Τσουκαλάς 1986, 203), η μουσική και η συγκρότησή της σε κουλτούρα συνιστά μια προτεινόμενη λύση: ακόμα και τα «νεόφανα και 'ακατάτακτα' κοινωνικά στρώματα, που ξέφευγαν από τις δυτικοκεντρικές αναλυτικές κατηγορίες» (σαν αποτέλεσμα της διαφορετικής κοινωνικής δομής των χωρών της περιφέρειας), ήταν (περισσότερο ή λιγότερο) ενταγμένα σε μια ή περισσότερες κουλτούρες. Ενώ η κοινωνική ταξινόμηση με βάση το επάγγελμα είναι μια ευρέως χρησιμοποιούμενη πρακτική, στη ραγδαία μεταβαλλόμενη Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν μπορεί παρά να έχει περιορισμένη χρησιμότητα όχι μόνο λόγω της καθυστερημένης καπιταλιστικής διείσδυσης και του συνακόλουθου προσδιορισμού του επαγγέλματος ως σημαίνουσα κοινωνική ιδιότητα αλλά και λόγω της κυριαρχίας μιας πολιτισμικής και όχι ορθολογικής θέασης του κόσμου. Η ένταξη σε μια κουλτούρα σημαίνει ένταξη σε ένα χώρο που αποτελεί σύνθεση επιλεγμένων στοιχείων από ένα κοινωνικο-ιστορικό μενού, με άλλα λόγια σε ένα χώρο κυριαρχούμενο από σημασίες. Πολλές απ' αυτές είναι κοινές<sup>156</sup>-γεγονός που επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ των κουλτούρων- και άλλες διαφέρουν ή αντιτίθενται μεταξύ τους, γεγονός που κάνει απαραίτητη την επιδίωξη της διακριτότητας, τη συσκότιση του κοινού. Η διακριτότητα αυτή επιτυγχάνεται όχι με τη χρήση των απαραίτητων αλλά με τη χρήση των κατεχόμενων μέσων. Για κάποιες κουλτούρες το κυρίαρχο μέσο ήταν η προφορικότητα της οποίας η πιο συγκροτημένη –για να ηγηθεί- και ταυτόχρονα η πιο αφηρημένη –για να χωρέσει- μορφή είναι η μουσική. Αυτή η τελευταία ως είδος, με άλλα λόγια ως κουλτούρα, μπορεί να χρησιμεύσει ως κατατακτική μήτρα που εγκολπώνει τις παραγόμενες από την οικονομική και πολιτική πραγματικότητα κοινωνικές κατηγορίες<sup>157</sup> χωρίς ταυτόχρονα να εγκαταλείπεται σ' αυτές περιοριζόμενη «σε μια κατ' επίφαση ορθολογική, θετικιστική και μη κριτική ανακατανομή ή ανασύνθεση των καθημερινών ταξινομήσεων και των κοινότοπων παραστάσεων» (ό. π. 203).

Η προβληματική αυτή είναι α ξεχώριστη από τον καθορισμό της έννοιας του λαού. Από τις Οθωμανικές κοινότητες την κοινωνική ταυτότητα καθόριζε ένα κοινοτικό συλλογικό

<sup>155</sup> Έκφραση του Χαράλαμπου Βασιλειάδη για την πολιτική της Columbia. Αναφέρεται στο (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 184)

<sup>156</sup> Η κοινότητα αναφέρεται όχι μόνο στις διάφορες πλευρές του μάγματος σημασιών αλλά και μέσα σε κάθε μια απ' αυτές.

<sup>157</sup> Σ' αυτές θα πρέπει να προστεθεί η επίσης αμφισβητούμενη έννοια-κατηγορία της γενιάς η οποία σαφέστατα σχετίζεται με τα μουσικά είδη στις συνθήκες του ώριμου καπιταλισμού.

φανταστικό που απέδιδε μεγαλύτερη σημασία στον τόπο και σε ιδιότητες όπως η οικογένεια, η ηλικία, το φύλο και η πίστη παρά στον πλούτο ή την εργασία, τα οποία βασικά προσδιορίζονταν από τις πρώτες. Είναι γνωστό πως ο κλήρος και οι κοτζαμπάσηδες μοιράζονταν τον ίδιο πολιτισμό με τους φτωχούς αγρότες, συμμετείχαν στις καθημερινές πρακτικές που αργότερα έγιναν αντικείμενο της λαογραφίας και εντάχθηκαν στο εθνικό αφήγημα.<sup>158</sup> Αλλά και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, με τον υποτυπώδη καταμερισμό εργασίας, πολιτισμικά και ιδεολογικά κριτήρια είχαν βαρύνουσα σημασία. Ο Χατζηπανταζής είναι ενήμερος πως «ο πλούτος ή η υψηλή κοινωνική θέση δεν προεξοφλούσαν αναγκαστικά την ένταξη του κατόχου τους στην εξευρωπαϊσμένη αστική τάξη» και προειδοποιεί για τους κινδύνους που συνεπάγεται αυτό για την ανάλυση:

«Οπαδοί και νοσταλγοί των μη εξευρωπαϊσμένων λαϊκών ηθών, γενικά, και της ανατολικομεσογειακής μουσικής παράδοσης, περισσότερο συγκεκριμένα, υπήρχαν ακόμη, κατά την εποχή αυτή, σε όλες σχεδόν τις κοινωνικές ομάδες, γεγονός που κάνει εξαιρετικά περίπλοκη και παρακινδυνευμένη την ανίχνευση της ταξικής διαστρωμάτωσης του ελληνικού πληθυσμού του 19ου αιώνα, στις μελέτες που θα έκαναν το λάθος να χρησιμοποιήσουν τις σύγχρονες μόνο αντιλήψεις και τη σύγχρονη ορολογία στον τομέα αυτό» (Χατζηπανταζής 1986, 92).

Σταδιακά μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις αντιστάσεις και την πορεία της διείδυσης της νεωτερικότητας σε διάφορους τομείς της καθημερινής ζωής από το ντύσιμο ως την εκπαίδευση και την προφορικότητα: «Βράκα και φουστάνελα, συνδυασμένες συχνά με ρεντικότα, φορούσαν μερικοί επαρχιώτες βουλευτές, ακόμη και στη δεκαετία του 1890. Αλλά και άνθρωποι που έφταναν να απαρνηθούν τη λαϊκή φορεσιά για χάρη της ευρωπαϊκής, και άνθρωποι που αποκτούσαν την επίσημη αστική παιδεία, μπορούσαν να παραμείνουν, στον τομέα της μουσικής και της τέχνης γενικά, προσκολλημένοι στον παραδοσιακό πολιτισμό του προφορικού λόγου των λαϊκών στρωμάτων» (ό. π. 92). Πολλά θα μπορούσε να υποθέσει κανείς για τους λόγους αυτής της προσκόλλησης. Παρόλο που ο παραδοσιακός κόσμος διαχωρίζεται από το μοντέρνο, στην κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα οι δύο κόσμοι δεν υφίστανται ξέχωρα και το παλιό τραβάει πάντα από το πόδι το νέο: οι άνθρωποι μπορούν να δέχονται το καινούργιο χωρίς να απαρνιούνται τους δεσμούς με το παρελθόν, ακόμα κι όταν οι παραδοσιακές μορφές χάνουν το περιεχόμενό τους, διατηρούνται σε μια τεχνητή ζωή αιμοδοτούμενες από το νέο. Φυσικά δεν πρόκειται για μια ανώδυνη διαδικασία. Ενώ οπωσδήποτε υπάρχουν στρώματα που προσαρμόζονται πιο εύκολα στο νέο είτε λόγω μιας πιο συνειδητής κατανόησης είτε λόγω της γνωριμίας τους μ' αυτό σε μια άλλη κοινωνία, οι άλλοι, ο λαός «αξιολογεί τον καινούργιο κόσμο που τον περιβάλλει με τα μέτρα του παλιού που πάει να σβήσει· ή αν προτιμάτε δυσκολεύεται να βρει νέους τρόπους για να αναπαραστήσει και νέα κριτήρια για να ερμηνεύσει το καινούργιο» (Κιουρτσάκης 1985 στο Κουρής 2003, 199).

<sup>158</sup> Στην Ευρώπη ήδη από τον 17ο αιώνα η λόγια παράδοση δίπλα στη λαϊκή, σε διάφορο επίπεδο η κάθε μία, σχηματίζουν την εθνική κουλτούρα η οποία προβάλλεται ως έκφραση της απαραίτητης ομοιογένειας για το σχηματισμό του έθνους κράτους. Όμως για λαούς όπως ο ελληνικός που ήταν υποδουλωμένοι, «η λόγια παράδοση παρουσιάζεται ατροφική και τα θεμέλια της εθνικής κουλτούρας θα πρέπει να αναζητηθούν σχεδόν αποκλειστικά στις εκδηλώσεις του λαϊκού πολιτισμού» (Δαμιανάκος 2001, 120).



Στην Ελληνική περίπτωση συνυπήρχαν παράγοντες όπως η εγγύτητα ζωής μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων,<sup>159</sup> η έλλειψη μιας δυτικού τύπου αριστοκρατικής ή αστικής τάξης, η συντηρητικότητα και ο φορμαλισμός της ελληνορθόδοξης εκκλησίας που δεν επέτρεψαν τη σύγκρουση με την παλιά τάξη πραγμάτων. Ταυτόχρονα η ύπαρξη μιας μακραιώνης καθολικής μορφής συνείδησης καθώς και η αδυναμία πρόσβασης σε ελεύθερα πνευματικά μέσα απαγόρευαν στις μάζες οποιαδήποτε κινητικότητα. Ακόμα όμως και όσοι έχουν ανέλθει κοινωνικά –οι οποίοι στις περισσότερες θεωρήσεις διαχωρίζονται από το λαό- είναι αναγκασμένοι να διατηρούν ευρεία ρεπερτόρια γούστου ώστε να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις της κοινωνικής τους θέσης. Ενώ οι επαρχιώτες βουλευτές μπορεί να έδειχναν μια φιλολαϊκότητα για λόγους πολιτικής εκμετάλλευσης, η προσκόλληση στον παραδοσιακό πολιτισμό του προφορικού λόγου των λαϊκών στρωμάτων οφείλεται κυρίως στο εθνικό φαντασιακό. Στο βαθμό που ο λαός αποτελεί το πρότυπο σύνδεσης με το ένδοξο παρελθόν, τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού γίνονται ευχάριστα αποδεκτά ακόμα και από μια ατροφική αστική τάξη που ‘καιγόταν’ για τη δημιουργία ενός εθνικού πολιτισμού-λόγος που ενοποιήθηκαν τόσο διαφορετικές τοπικές ιδιαιτερότητες.

Εξυπακούεται πως στην περίπτωση αυτή ο λαός ταυτίζεται με την παλιά κοινότητα του χωριού η οποία (μέσω της κουλτούρας της) μεταφέρει τα επιβιώματα του παρελθόντος. Σταδιακά τα αντιτιθέμενα ιδεολογικο-πολιτικά συμφέροντα που αρθρώθηκαν γύρω από την έννοια του λαϊκού πολιτισμού προώθησαν και τις παραδοσιακές ομάδες των πόλεων με ανάλογα αποτελέσματα για την έννοια του λαού. Τελικά η συνεχής ενδυνάμωση και επέκταση του κράτους τόσο με τους ιδεολογικούς όσο και με τους κατασταλτικούς μηχανισμούς, επέβαλε νέα κριτήρια που μετέτρεψαν όσες από τις παραδοσιακές κουλτούρες δεν αποκλείστηκαν, σε φολκλόρ. Ο Δαμιανάκος προσπαθώντας να περιγράψει το λαό, χρωματίζει πολιτισμικά τις κατηγορίες που παράγει η στοιχειώδης μαρξιστική λογική:

«Ο λαός δεν αποτελεί μian αδιαφοροποίητη μάζα αλλά χωρίζεται σε τάξεις και σε κοινωνικές ομάδες, κάθε μια από τις οποίες έχει τα δικά της κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά που, κάτω από ορισμένες συνθήκες, είναι δυνατόν να προεκτείνονται από ιδιόμορφα χαρακτηριστικά, σε τρόπο ώστε να αποτελούν συγχρόνως και ιδιαίτερα υπο-πολιτισμικά σύνολα (sub-cultures). Αυτά τα σύνολα, που το καθένα συνθέτει και μια πολιτισμική ενότητα, διατηρούν μεταξύ τους, στο πλαίσιο της ευρύτερης κοινωνίας, σχέσεις άλλοτε συγγενικές και αλληλοτεμνόμενες, άλλοτε αποκλεισμού και αντίθεσης και άλλοτε ουδετερότητας και αμοιβαίας άγνοιας»(Δαμιανάκος 2001, 39).

Συσχετίζοντας με τις σχέσεις παραγωγής και τοποθετώντας την ουσία του λαού μέσα στην ιστορία, ο Δαμιανάκος αντιτίθεται στην υπερανπτυγμένη ελληνική λαογραφία η οποία οδηγήθηκε σε μια ρομαντική σύλληψη του λαού για λόγους που εξηγεί ο Herzfeld:

«Φαινομενικά, η λαογραφία αφορούσε τη μελέτη του έθνους, ωστόσο η λέξη εθνογραφία δεν υπήρξε ποτέ δημοφιλής στην Ελλάδα. Η λέξη λαός (Volk) διαφέρει

<sup>159</sup> Για τα κοινωνικά στρώματα στην προεπαναστατική Ελλάδα δεξ στο ‘Η κοινωνικο-ιστορική κοίτη και τα πνευματικά ρεύματα’.

από το 'έθνος', ως κληρονόμο του κλασσικού παρελθόντος.<sup>160</sup> Για να δικαιολογηθεί η ίδρυση του κράτους με τους όρους του ιδεολογικού φιλελληνισμού, έπρεπε να δειχτεί πως έθνος και λαός ταυτιζόταν, με τη μόνη διαφορά πως ο λαός δεν περιλάμβανε τη μορφωμένη ελίτ (Campbell 1976). Αυτό σήμαινε πως έπρεπε να υπάρχει μια αυτόνομη επιστήμη με αντικείμενό της το λαό-η λαογραφία-, με τη οποία θα μπορούσε να αποδειχτεί ότι ο κοινός λαός ανήκε όντως στο ελληνικό έθνος. Το έθνος δεν χρειαζόταν από μόνο του έναν επιστημονικό κλάδο: ήταν μια αιώνια αλήθεια, μια απόλυτη ηθική οντότητα, σε σχέση με την οποία ο λαός μπορούσε να αντιπαρατεθεί και να ζυγιστεί. Η λαογραφία ήταν έτσι στρατευμένη πολιτικά από τη γέννησή της· η μελέτη της δεν μπορεί παρά να είναι μια σπουδή στην ιδεολογία.»( Herzfeld 2002, 37).

Στη Γερμανική λαογραφία του μεσοπολέμου υπήρχε διαφωνία για το αν η έννοια Volk δηλώνει το έθνος (populus) ή τις κατώτερες τάξεις (vulgus). Τώρα πια θεωρείται ένα καθαρό ιδεολόγημα (Puchner 1989, 207). Ο Walter Puchner συμφωνεί επίσης πως το περιεχόμενο της έννοιας λαός είναι αντικείμενο ιδεολογικών ζυμώσεων και μεταβάλλεται στον 20<sup>ο</sup> αιώνα συνεχώς. Διερευνώντας το λαϊκό θέατρο στο χώρο των Βαλκανίων και προκειμένου να το διαχωρίσει από το αστικό ή και το αριστοκρατικό, καταλήγει σε έναν τοπικό και χρονικό ορισμό του λαού:

«Με τον όρο λαό εννοούμε λοιπόν πληθυσμιακά στρώματα χωρίς έντονη επαφή με τη βιομηχανική επανάσταση, προσκολλημένα σε μια τοπική ή και γενικότερη παράδοση, η οποία καθορίζει αυστηρά όλο το βίο τους ως και τις τελευταίες λεπτομέρειες και η οποία μεταδίδεται από γενιά σε γενιά με τρόπο κυρίως προφορικό· (...) τέτοιες κοινωνικές ομάδες συναντιούνται κυρίως στην ύπαιθρο, αλλά και στα αστικά κέντρα, και τείνουν, με τις γενικότερες κοινωνικές μεταβολές στον 20<sup>ο</sup> αιώνα σε πανευρωπαϊκή κλίμακα, να μετασχηματιστούν.» (Puchner 1989, 16-17).

Αν στο λαό του Puchner οι κοινωνικές ομάδες ή 'πληθυσμιακά στρώματα' ενοποιούνται με βάση το βαθμό επαφής τους με την βιομηχανική επανάσταση και την προφορικότητα και τους εφαρμόζεται μια ταμπέλα προκειμένου κάποια ιδιότητα ή δραστηριότητά τους να διαχωριστεί από ανάλογες ιδιότητες ή δραστηριότητες άλλων ομάδων με διαφορετικό βαθμό επαφής με τη βιομηχανική επανάσταση και με λιγότερη ή καθόλου προφορικότητα, η ίδια ακριβώς διαδικασία με διαφορετικά όμως υποκείμενα, αντικείμενα ή/και περιεχόμενα, συμβαίνει σε κάθε ορισμό του λαού. Με άλλα λόγια κάθε ορισμός του λαού εξαρτάται από το ποιος εφαρμόζει ποιες κατηγορίες σε ποιους, πως και με τι στόχους. Η σαφήνεια απαιτεί κάθε φορά το στοχασμό πάνω σ' αυτά τα στοιχεία. Ωστόσο οι ενεργούντες σπάνια στοχάζονται πάνω σ' αυτά όπως και πάνω στις σημασίες, δηλαδή πάνω στις βεβαιότητες και τα αυτονόητα των λόγων τους. Η Ελένη Ανδριάκαινα διερευνώντας τη συζήτηση που έγινε γνωστή ως 'η διαμάχη για το ρεμπέτικο τραγούδι', βρίσκει πως οι - κυρίως αριστεροί- συγγραφείς άλλοτε ταυτίζουν το λαό με την εργατική τάξη σε αντίθεση με την αστική και άλλοτε σε αντιδιαστολή προς τον εγγράμματο κόσμο και τη διανόηση.

<sup>160</sup> Στον επίσημο λόγο, οι Έλληνες αναφέρονται μερικές φορές ως 'το Γένος' ή 'η Φυλή'· πρβλ τη 'ράτσα' της δημοτικής, λέξη που δεν χρησιμοποιείται συχνά μόνη της με την έννοια αυτή, συνδυάζεται όμως συχνά με κάποιο προσδιορισμό (κτητική αντωνυμία ή επίθετο) για να καταδείξει μια συγκεκριμένη 'φυλή'.

(Ανδριάκαινα 2003, 226). Η χρήση της έννοιας διαπλέκεται με την ιδεολογικοποίηση και την πολιτική στράτευση και κάθε φορά κατασκευάζεται η επιθυμητή και κατάλληλη εικόνα του λαού. Ο Άκης Γαβριηλίδης εξετάζοντας από τη σκοπιά της πολιτικής επικοινωνίας βρίσκει πως η 'πατριωτική αριστερά' χρησιμοποιεί το 'λαό' ως «μια ενδιάμεση έννοια, μια έννοια-συμπύκνωση μεταξύ του *έθνους* αφενός και της *εργατικής τάξης* αφετέρου, πράγμα που επιτρέπει στον καθένα να χρησιμοποιεί φραστικά τον όρο αυτό με τη μια έννοια αλλά να εννοεί υπόρρητα την έτερη, ελπίζοντας/υποθέτοντας ότι και ο αποδέκτης του λόγου του εννοεί ή πρόκειται να οδηγηθεί να εννοήσει το ίδιο» (Γαβριηλίδης 2007, 49).

Η αταξική αντιμετώπιση του λαού δεν μπορεί να εκπλήξει κανέναν που καταλαβαίνει ότι η ανάγκη οντολογικής παρουσίας της φαντασιακής κοινότητας του έθνους οδηγεί στην καθυπόταξη της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερογένειας του πληθυσμού της. Με άλλα λόγια ο λαός είναι «το ενοποιητικό σημαίνον μέσω του οποίου ένα έθνος αποκτά ταυτότητα» (Γουργουρής 2007, 38). Η προσπάθεια του Δαμιανάκου –όπως και των θεωριών της υποκοουλτούρας- να προβληθεί η κοινωνική και η εξ αυτής παραγόμενη πολιτισμική ετερογένεια μπορεί να μένει συνεπής στη βασική μαρξιστική σκέψη που τόνισε την ταξική διάσταση και -υποτιμώντας το εθνικό φαντασιακό- να ενδιαφέρεται μόνο για την πρακτική πλευρά του ζητήματος, δηλαδή για το αν το επαναστατικό προλεταριακό κίνημα πρέπει ν' αντιμάχεται ή να εγκολπώνεται τους εθνικούς αγώνες (Καλόμαλος 1998, 35-36), προσκρούει όμως στην ισχυρή δύναμη αυτού του φαντασιακού όχι απλά να επινοήσει έναν λαό αλλά αυτός ο λαός «να 'γίνει', έτσι ώστε να θεσμίζει και να *αυτοθεσμίζεται διαρκώς* ως και μέσω μιας ήδη από πάντα αποκλειστικά ταυτοποιήσιμης εθνικής κοινότητας» (Γουργουρής 2007, 38-39). Η διαδικασία αυτή βέβαια κατευθύνεται από κάποια ελίτ η οποία στην περίπτωση της Ελλάδος όντας η ίδια ετερογενής είχε σοβαρές δυσκολίες να διαχειριστεί μια γενικότερη κοινωνική, πολιτισμική και οικονομική ετερογένεια που προέκυπτε τόσο από τις οθωμανικές κοινότητες –ετερογένεια που εντάθηκε με την κατάρρευση της πολιτικής υποδομής, η οποία της προσέδιδε μια έστω τυπική συνοχή- όσο και από την μετανάστευση. Έτσι οι κοινότητες 'σμιλεύτηκαν' για να χωρέσουν στο λαό και οι κουλτούρες τους έγιναν μέρος ενός μεγαλύτερου περιεκτικού όλου, της εθνικής κουλτούρας.

Στην εθνική κουλτούρα εκδηλώνεται ο 'εθνικός χαρακτήρας' τον οποίο ο Otto Bauer όρισε ως «το σύνολο των χαρακτηριστικών που διακρίνουν τους ανθρώπους μιας εθνικότητας από τους ανθρώπους μιας άλλης εθνικότητας - το συγκρότημα των φυσικών και πνευματικών χαρακτηριστικών που διακρίνουν ένα έθνος από ένα άλλο» (Bauer στο Stalin 1954, 309). Ο Μισέλ Λεβύ σημειώνει πως ενώ για την αριστερά, «για τον Πάνεκοκ 'το εθνικό φαινόμενο είναι ένα αστικό ιδεολογικό φαινόμενο', η πεποίθηση του Μπάουερ πως η ιδεολογία τούτη μπορεί να 'ναι μια ανεξάρτητη δύναμη, χαρακτήριζε την καντιανή και όχι την υλιστική μέθοδο» (Λεβύ 1998, 73). Ακόμα κι αν ο κοινός εθνικός χαρακτήρας βασίζεται σε μια «κοινή μοίρα» η οποία τελικά καθορίζεται «από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες οι άνθρωποι παράγουν τα μέσα διαβίωσής τους και διανέμουν τα προϊόντα της εργασίας τους», η ιδέα ότι οι «πολιτιστικές αξίες» είναι απολύτως ουδέτερες και άνευ ταξικού περιεχόμενου δεν μπορούσε με κανένα τρόπο να γίνει δεκτή από την αριστερά. Όπως παρατηρεί ο Λεβύ, ο Μπάουερ έκανε «το αντίστροφο λάθος από τους πιστούς της 'πρόλκεουλτ', οι οποίοι αγνοούσαν τη σχετική αυτονομία του πολιτιστικού κόσμου και θέλησαν να τον περιορίσουν άμεσα στην κοινωνική του βάση ('προλεταριακή κουλτούρα' εναντίον της 'αστικής κουλτούρας')» (ό. π. 78). Ο Stalin μπορεί να χλεύασε τη θέση του

Bauer «αλλά σε αυτή την περίπτωση τι παραμένει από το έθνος; Η κοινή εθνικότητα δεν μπορεί να υπάρξει μεταξύ ανθρώπων που είναι οικονομικά αποσυνδεδεμένοι, κατοικούν διαφορετικές περιοχές και από γενιά σε γενιά μιλούν διαφορετικές γλώσσες» (Stalin 1954, 309-310), αλλά ωστόσο ούτε αυτός δεν μπορούσε να αποφύγει να συμπεριλάβει την κουλτούρα στον ορισμό του έθνους: «το έθνος είναι μια σταθερή, ιστορικά συγκροτημένη ανθρώπινη κοινότητα, που δημιουργήθηκε πάνω στη βάση μιας κοινότητας γλώσσας, εδάφους, οικονομικής ζωής και ψυχολογικής διάπλασης που εκδηλώνεται σε μια κοινή κουλτούρα». Παρόλο που η κοινή «ψυχολογική διάπλαση, ή όπως αλλιώς ονομάζεται, ο 'εθνικός χαρακτήρας'», έπεται των οικονομικών, εδαφικών και γλωσσικών κριτηρίων, «είναι σαφές πως ένα απ' αυτά τα χαρακτηριστικά να λείπει, το έθνος παύει να είναι έθνος» (ό. π. 306-307).

Σ' αυτό τον «δογματικό, περιοριστικό και άκαμπτο χαρακτήρα» της Σταλινικής θεώρησης η Λενινιστική άποψη, που δεχόταν τη σχετική αυτονομία της πολιτικής σφαίρας, αντιτάχθηκε σθεναρά και υπερασπίστηκε την «ελευθερία της συνένωσης, συμπεριλαμβανομένης και της συνένωσης κάθε κοινότητας ανεξάρτητα από την εθνικότητά της, σε κάθε δοσμένο κράτος» (Λεβύ 1998, 82). Ο Λένιν σκοπεύοντας «στη δημοκρατία και στην διεθνιστική ενότητα του προλεταριάτου, που και τα δυο τους απαιτούσαν την αναγνώριση του δικαιώματος της αυτοδιάθεσης των εθνών» (ό. π. 85), υπέταξε τόσο την εθνική κουλτούρα όσο και τις υποκουλτούρες στην πολιτική σημασία και τη συνακόλουθη προλεταριακή επανάσταση. Αν «ο ορισμός του Στάλιν για το 'έθνος' μπορεί ωραιότατα να δοθεί απaráλλακτος κι ολόιδιος για το 'λαό» (Καλόμαλος 1998, 50), ο Λένιν προσπαθεί να τα διαχωρίσει, η σύνθεση των εθνών προσδιορίζεται «επιτρέποντας σε κάθε πολίτη να εγγραφεί ελεύθερα, ανεξάρτητα από τον τόπο κατοικίας του, ως ανήκων σε κάθε εθνική ένωση» (Lenin 1977, 503).

Ενώ όμως η ένταξη στο έθνος είναι ζήτημα ελεύθερης τρόπων τινά βούλησης, η ένταξη στο λαό είναι αντικειμενική και γίνεται με βάση τις συνθήκες της ζωής. Έτσι η αστική τάξη και οι σύμμαχοί της (οι τσιφλικάδες και ο κλήρος) εξοβελίζονται από το λαό. Η εθνική κουλτούρα είναι ένα «σλόγκαν της αστικής τάξης όλων των εθνών, ..., που στη πράξη επιδιώκει την πολιτική του διαχωρισμού των εργατών, αποδυναμώνοντας τη δημοκρατία και παζαρεύοντας με τους φεουδάρχες το ξεπούλημα των δικαιωμάτων του λαού και της ελευθερίας του λαού» (Lenin 1972, 22). Ο Lenin βασισμένος στην κλασική μαρξιστική αντίληψη αφήνει να εννοηθεί ότι αυτό το αστικό σλόγκαν είναι μια ιδέα της κυρίαρχης τάξης που επιβάλλεται στις μάζες. Τονίζοντας ότι «οι λαϊκές μάζες (όχι μόνο το προλεταριάτο, αλλά επίσης η αγροτιά και η μικροαστική τάξη) του καταπιεσμένου έθνους ήταν οι σύμμαχοι του συνειδητού προλεταριάτου: του προλεταριάτου, που καθήκον του θα 'ταν να οδηγήσει την πάλη αυτής της 'ανόμοιας, διχασμένης και ετερογενούς μάζας', που περιέχει στοιχεία της μικροαστικής τάξης και των καθυστερημένων εργατών 'με τις προλήψεις τους, τις αντιδραστικές τους φαντασιώσεις, τις αδυναμίες και τα λάθη τους' εναντίον του καπιταλισμού και του αστικού κράτους» (Λεβύ 1998, 83), δείχνει πως ο λαός μπορεί στην εθνική του καταγωγή να αντιτάξει την συνειδητοποιημένη ταξική του θέση και να οδηγηθεί στο διεθνισμό ο οποίος δεν είναι μια αστική ιδεολογία όπως ο εθνισμός που στοχεύει σε μια ψευδή εναρμόνιση των ταξικών αντιθέσεων, αλλά το κοινό και αναπόφευκτο μέλλον. Ωστόσο ζώντας σε διαφορετικό κοινωνικό-ιστορικό περιβάλλον απ' ότι ο Μαρξ και αντιμετωπίζοντας τα πράγματα από μια περισσότερο πολιτική σκοπιά, είχε αντιληφθεί τη δυναμική των εθνών και παρότι πίστευε ότι η μαρξιστική ιδέα είναι βασικά

σωστή θεωρούσε πως κάποιες συγκεκριμένες πολιτικές έπρεπε να ασκηθούν μέχρι να εξασθενήσουν οι εθνικές διαφορές. Έχοντας επίγνωση της αδυναμίας να συγκρατηθούν μαζί «μια τεράστια ποικιλία πολιτισμών και λαών χωρίς να κάνει κάποιες παραχωρήσεις» αναγνώρισε το «δικαίωμα των εθνών να αποσχιστούν και να υπερασπιστούν και να διατηρήσουν τους πολιτισμούς και τις παραδόσεις τους» (Nercessian 2004, 152), μια στάση που μπορεί να άλλαξε τη Σταλινική περίοδο αλλά ωστόσο παρέμεινε η ιδέα πως όλοι οι εθνικοί πολιτισμοί θα συγχωνευτούν τελικά σε έναν ενιαίο πολιτισμό που θα εξυπηρετεί τα σοσιαλιστικά ενδιαφέροντα.

Η υποταγή του 'εθνικού χαρακτήρα' στις ταξικές αντιθέσεις μπορεί να είναι κατορθωτή στο επιστημολογικό καθεστώς της βάσης και του εποικοδομήματος και υποδηλώνει τον έλεγχο του φαντασιακού από την πραγματικότητα. Όμως ό,τι αποκαλούμε πραγματικότητα αποτελούν έργο του φαντασιακού (Καστοριάδης 1981, 14) και αν το εθνικό είναι φαντασιακό καμία ταξική αντίθεση δεν μπορεί να το καθυποτάξει. Ακόμα κι αν η πάλη των τάξεων δεν έχει καμία αμφισημία, ακόμα κι αν μπορεί να αποκτήσει πλήρες και αληθινό νόημα χωρίς παραπομπή στα υπόλοιπα κοινωνικά φαινόμενα, ζητάει απεγνωσμένα τη συνδρομή της συνείδησης, χρειάζεται τη συνειδητοποίηση της ταξικής θέσης και αντίθεσης για να υπάρξει και να αναπτυχθεί. Ακόμα και χωρίς την παραπλανητική επίδραση της μαζικής κουλτούρας καμία συνείδηση φενακισμένη από το εθνικό φαντασιακό δεν θα μπορούσε να συνεισφέρει στην ταξική πάλη, τουλάχιστον όπως τη φαντάζονταν οι μαρξιστές. Η αποτυχημένη μαρξιστική πρόβλεψη για την υποχώρηση του εθνικισμού δείχνει πως η θεώρησή του είναι προτιμότερο να γίνει όχι με βάση το άκαμπτο σχήμα δομής- υπερδομής και των ταξικών αντιθέσεων αλλά ως φαντασιακή σημασία που επιζητά ανένα την οντολογική της επιβεβαίωση και παράγει μια ολόκληρη αλύσωση δευτερευουσών σημασιών πάνω στις οποίες δομούνται συμφέροντα και πορείες ζωής. Μια τέτοια θεώρηση μπορεί να τοποθετήσει σε έναν ιστό νοήματος και να ερμηνεύσει τη συγχώνευση εθνικού και κομμουνιστικού, οικονομικού και ιδεολογικού, θρησκευτικού και ορθολογικού, βυζαντινού και δυτικού, συντηρητικού και προοδευτικού, έντεχνου και λαϊκού· όλα περιπλεγμένα σ' ένα γαϊτανάκι γύρω από το λαό.

### *Οι έννοιες του λαϊκού*

Αν πίσω από κάθε λαό υπάρχει ένα εθνικό φαντασιακό τότε οι διάφορες ιδεολογικές σημασίες που κάθε φορά αποδίδονται στο έθνος έχουν άμεση επίπτωση στη συγκρότηση του λαού. Μιλάμε για μια οντότητα που κάθε φορά σχηματοποιείται ανάλογα με την ιδεολογική γωνία θέασης και κατά κανόνα χρησιμοποιείται για τη δικαιολόγηση άλλων σημασιών. Αν η ελληνοχριστιανική ιδεολογία χρησιμοποίησε τη «λαογραφία για να αποδείξει ότι ο κοινός λαός ανήκε όντως στο ελληνικό έθνος», για τους ελληνιστές ο ίδιος κοινός λαός δεν ήταν παρά χυδαίος όχλος, για τον Κοραή αυτός ο όχλος έπρεπε να ανέλθει στο επίπεδο της αστικής τάξης και για τους μαρξιστές ο λαός ήταν το προλεταριάτο και οι σύμμαχοί του. Οι δυσκολίες στη συγκρότηση μιας ευρέως αποδεκτής έννοιας του λαού, επανεμφανίζονται όταν κανείς θέλει να αντιμετωπίσει την έννοια του λαϊκού. Υπάρχει συνεπώς μια ιστορία των διαφόρων διακυμάνσεων της έννοιας η οποία προσπαθεί να συλλάβει αφ' ενός τις ασυνείδητες πρακτικές των ανθρώπων του προφορικού πολιτισμού και αφ' ετέρου τις εκάστοτε απόψεις των φορέων του γραπτού πολιτισμού καθώς επίσης και τη μεταξύ τους σχέση. Αν για τους πρώτους σημασία είχε η λειτουργικότητα αυτών των πρακτικών και όχι οι ίδιες καθ' αυτές, για τους δεύτερους αυτές οι πρακτικές έπρεπε να

‘ταχτοποιηθούν’ με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετήσουν άλλους σκοπούς, συνήθως σημασία είχε η πολιτική χρήση των μαζών, αυτές οι ίδιες ήταν τις περισσότερες φορές ασήμαντες. Αλλά οι ασχολίες των ασήμαντων είναι κι αυτές ασήμαντες: μέχρι την εμφάνιση του μοντερνισμού οι μάζες δεν παίζανε παρά το ρόλο του κομπάρσου και οι ασχολίες τους όπως το τραγούδι δεν δημιουργούσε πολιτική, οικονομία ή σημασίες που θα ήταν ικανές να κινήσουν την ιστορία. Οι φορείς του αντλούνταν από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και η ανυπόληπτη αυτή δραστηριότητά τους, που ελάμβανε χώρα στο περιθώριο της επίσημης κουλτούρας, αποτιμήθηκε διαφορετικά πολύ αργότερα είτε σαν αποτέλεσμα λαογραφικών και δημοκρατικών ιδεολογιών, είτε της εμπορικής του εκμετάλλευσης που πάντα συνοδευόταν και από κάποιες άλλες σημασίες. Οι εξελίξεις αυτές σήμαναν την έναρξη δημιουργίας και λειτουργίας οργανωμένων κυκλωμάτων που διαλέγουν- επιλέγουν- θέτουν- συλλέγουν- μετρούν και λένουν<sup>161</sup> το ‘λαϊκό τραγούδι’ σε μορφή δημοτικού, ρεμπέτικου, νέου λαϊκού κλπ. και στο οποίο κάθε φορά αποδίδονται ιδιότητες συμβατές με συγκεκριμένες σημασίες.

Με την άνοδο των δημοκρατικών ιδεολογιών και την είσοδο των μαζών στην ιστορία ήρθε στο προσκήνιο η για αιώνες καταφρονημένη λαϊκή δημιουργία συνοδευόμενη αργότερα από την εμπορική της εκμετάλλευση με αποτέλεσμα το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας ή μαζικής κοινωνίας το οποίο προκάλεσε την μήνιν τόσο των υπολειμμάτων της παλιάς τάξης πραγμάτων όσο και των υποστηρικτών μιας αλλιώςτικής -απ’ αυτή που διεκήρυττε η αστική αντίληψη- κοινωνίας. Αυτές οι εξελίξεις βέβαια προκάλεσαν μια αλλαγή στην έννοια του λαϊκού. Από την αρνητική ή και ταπεινωτική χρήση υπήρξε μια μετάβαση προς το ευρέως αγαπητό, το δημοφιλές. Ο Raymond Williams σημειώνει πως η μετάβαση στο μοντέρνο νόημα «περιέχει ένα δυνατό στοιχείο πρόθεσης να κερδηθεί εύνοια, με μια αίσθηση υπολογισμού που δεν έχει ακόμα εξαφανιστεί» (Williams 1976, 198). Αυτό ωστόσο δεν ήταν το μοναδικό νόημα:

«Το λαϊκό ειδώθηκε μάλλον από την άποψη του λαού παρά από κείνους που επεδίωκαν την εύνοια ή την ισχύ απ’ αυτόν. Ωστόσο η προηγούμενη έννοια δεν είχε πεθάνει. Η λαϊκή κουλτούρα δεν προσδιοριζόταν από το λαό αλλά από άλλους και ακόμα μετέφερε δύο παλιότερες έννοιες: κατώτερα είδη έργου και έργο σκόπιμα προτιθέμενο να κερδίσει εύνοια καθώς επίσης και την πιο μοντέρνα έννοια του δημοφιλούς, με την οποία φυσικά, σε πολλές περιπτώσεις, οι προηγούμενες έννοιες επικαλύπτονται. Η πρόσφατη έννοια της λαϊκής κουλτούρας σαν την κουλτούρα που πραγματικά έγινε από το λαό για το λαό είναι διαφορετική από όλες αυτές, συχνά εκτοπίστηκε στο παρελθόν σαν φολκλορική κουλτούρα αλλά είναι επίσης μια σημαντική μοντέρνα έννοια.» (Williams 1976, 199).

Ο Richard Middleton (2002, 3-7) ψάχνοντας τους διάφορους κοινωνικούς και ιστορικούς ορισμούς του λαϊκού (popular), το βρίσκει συσχετισμένο με τον λαό και με την έννοια του κοινού, του κατώτερου, του παραγόμενου από τις χαμηλότερες τάξεις και του σχεδιασμένου να ταιριάζει με χαμηλά γούστα. Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα τα διάφορα νοήματα

<sup>161</sup> Πρόκειται για τα στοιχεία του ‘λέγειν’, για τους απαραίτητους τρόπους ‘επεξεργασίας’ των αντικειμένων προκειμένου «να μπορέσουμε να μιλήσουμε για ένα σύνολο ή να σκεφθούμε ένα σύνολο» (Καστοριάδης 1981, 322).

συνυπάρχουν και συνυφαίνονται σε μια ποικιλία χρήσεων. Ο Frans Birrer κάνει μια χρήσιμη περίληψη των κύριων κατηγοριών που εντοπίζονται σε συνδυασμό ή σε καθαρή μορφή:

- 1) κανονιστικοί ορισμοί: η λαϊκή μουσική είναι ένας κατώτερος τύπος.
- 2) αρνητικοί ορισμοί: μουσική που δεν είναι κάτι άλλο (συνήθως φολκ ή έντεχνη μουσική)
- 3) κοινωνιολογικοί ορισμοί: σχετίζεται με (παράγεται για ή από) συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα
- 4) τεχνολογικο-οικονομικοί ορισμοί: διαδίδεται από τα μαζικά μέσα και/ή σε μια μαζική αγορά.

Για τον Middleton κάθε ορισμός έχει προβλήματα. Ο πρώτος γιατί στηρίζεται σε αυθαίρετα κριτήρια. Στο δεύτερο ορισμό η ανεπάρκεια προκύπτει από τη δυσκολία καθορισμού των συνόρων. Οι κοινωνιολογικοί ορισμοί αποτυγχάνουν γιατί οι μουσικοί τύποι και πρακτικές δεν μπορούν να περιλαμβάνονται ολοκληρωτικά σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια. Αυτό γίνεται φανερό σήμερα με την κοινωνική κινητικότητα και την ταξική ρευστότητα όπως και με τον αυξανόμενο αδιαφοροποίητο χαρακτήρα της διάχυσης των μέσων και των πολιτισμικών αγορών. Στο θεωρητικό πεδίο η κριτική του αυτή στηρίζεται στη δουλειά του Williams απ' όπου προκύπτει ότι το μουσικό πεδίο και η ταξική δομή κάθε δεδομένη στιγμή, αν και ξεκάθαρα όχι ασύνδετα μεταξύ τους, περιλαμβάνουν διαφορετικούς 'χάρτες' του κοινωνικού/πολιτισμικού χώρου και δεν μπορούν να αναχθούν το ένα στο άλλο. Ο τέταρτος ορισμός δεν είναι ικανοποιητικός για δύο λόγους: η ανάπτυξη των μεθόδων της μαζικής διάχυσης επηρέασε όλες τις μορφές της μουσικής και κατά συνέπεια οποιαδήποτε μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν εμπόρευμα. Ταυτόχρονα όλες οι φόρμες που συνήθως θεωρούνται λαϊκές μπορούν να διαδοθούν όπως στα κονσέρτα με διαπροσωπική επαφή.

Υπάρχουν επίσης συνθέσεις ορισμών που οδηγούν σε προσεγγίσεις όπως η θετικιστική η οποία κεντράρει στην ποσοτική έννοια του λαϊκού, προτείνοντας στην εστίαση στα πιο δημοφιλή κομμάτια. (αντλεί από 4, 2, 3) ή όπως αυτή που ο Middleton περιγράφει ως κοινωνιολογική ουσιοκρατία: εδώ η 'ουσία' του λαϊκού είναι σταθερή αν και ποικίλει το αν προσφέρεται από κάτω ή από πάνω ή το αν ο λαός θεωρείται ένα ενεργό, προοδευτικό ιστορικό υποκείμενο ή ένας παθητικός εξαπατημένος (αντλεί από 3<sup>ο</sup> και σε κάποιο βαθμό από τον 1<sup>ο</sup> και τον 4<sup>ο</sup> ορισμό). Ο Middleton κριτικάρει τη θετικιστική προσέγγιση γιατί ισχυρίζεται αντικειμενικότητα αλλά δεν είναι περισσότερο ελεύθερη από την ιδεολογία. Δεσμεύεται μεθοδολογικά στις απαιτήσεις των μετρήσεων και τους μηχανισμούς της αγοράς, αποκλείοντας ότι δεν ταιριάζει μ' αυτά. Στην καλύτερη περίπτωση μετράει όχι τη δημοφιλία αλλά τις πωλήσεις. Αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει τα τραγούδια σαν αντικείμενα απορρίπτοντας το ρόλο τους στην πολιτισμική πρακτική ή τον 'τρόπο ζωής'. Εγκλωβισμένη στην κυκλικότητα των μεθόδων της αυτό που μας λείπει είναι περιορισμένο, πρώτον, στα δεδομένα καθ' αυτά, όπως κατηγοριοποιούνται, και, δεύτερον, στις δικές της υποθέσεις. Δεν μπορεί να μας πει για το νόημα του όρου 'λαϊκή μουσική', αφού αυτό το νόημα, ιδεολογικά κορεσμένο, πιέζεται έξω από το πλαίσιο αναφοράς.

Αλλά και η ουσιοκρατική προσέγγιση έχει προβλήματα. Οι υποκείμενες υποθέσεις της είναι ποιοτικές παρά ποσοτικές. Δεν είναι περισσότερο απαλλαγμένη από την ιδεολογία αφού είτε βλέπει 'χειρισμό' και 'τυποποίηση', οπότε το λαϊκό εξισώνεται με το μαζικό και το εμπορικό, είτε βασικές της έννοιες είναι η 'αυθεντικότητα' και ο 'αυθορμητισμός', οπότε το λαϊκό αποκτά την εκδοχή 'από το λαό', η φύση της λαϊκής μουσικής καθιερώνεται μέσω της σύγκρισης με κάτι άλλο, ένα «απών Άλλο». «Και στις δυο περιπτώσεις το πρόβλημα

είναι ότι συγκεκριμένες πολιτισμικές διαδικασίες, σε συγκεκριμένους ιστορικούς τόπους, ανάγονται σε αφηρημένα σχήματα» (Middleton 2002,6). Για τον Middleton αυτή η προσέγγιση αγνοεί τις αντιφάσεις στην παραγωγική διαδικασία, το ρόλο των καταναλωτών και το γεγονός ότι καμιά μουσική δεν υπάρχει σε καθαρή και αμόλυντη μορφή.

Ο Middleton σχετικοποιεί γεωγραφικά και ιστορικά τις αντιλήψεις για τη λαϊκή μουσική. Θεωρεί πως ενώ είναι απαραίτητο να γίνονται διακρίσεις, ώστε να μη μας διαφεύγουν σημαντικές εντάσεις και διαμάχες, πρέπει να προσέχουμε τους άκαμπτους ορισμούς και το διαχωρισμό του μουσικού τομέα με ένα συγκεκριμένο τρόπο- αυτό και εκείνο, καλύτερο και χειρότερο, ελίτ και μαζικό κλπ. Υπενθυμίζει ότι σε άλλες κοινωνίες γίνονται διαφορετικές διακρίσεις και συστήνει τίποτε να μην εμφανίζεται ως απόλυτο. « Η 'λαϊκή μουσική' (όποια και αν είναι) μπορεί να ειδωθεί κατάλληλα μόνο μέσα στο πλαίσιο του *όλου μουσικού πεδίου*, μέσα στον οποίο είναι μια ενεργή τάση' και αυτό το πεδίο, μαζί με τις εσωτερικές του σχέσεις, δεν είναι ποτέ ακίνητο – είναι πάντα σε κίνηση» (ό. π. 7).

Αν ακολουθήσουμε τις υποδείξεις του Middleton και τοποθετήσουμε τις μουσικές κατηγορίες τοπογραφικά και ιστορικά θα διαπιστώσουμε πως κατ' αρχάς αυτό που ταιριάζει περισσότερο, το πλησιέστερο στην Ελληνική περίπτωση μοντέλο είναι το αξιωματικό τρίγωνο που καθιερώνει ο Philip Tagg (1982) το οποίο αναφέρεται στις τρεις βασικές κατηγορίες που είναι ευδιάκριτες πριν τη διασπορά και πολλαπλασιασμό των ειδών (διασπορά που στην Ελλάδα είναι περιορισμένη αρκετές δεκαετίες μετά την καθιέρωση του έντεχνου λαϊκού) που επήλθε σαν αποτέλεσμα της επέκτασης του μεταμοντερνισμού και της εξαργύρωσης της ιδεολογίας: η 'παραδοσιακή' (folk), η 'έντεχνη' (art) και η 'λαϊκή' (popular) μουσική. Προκειμένου να διακρίνει την κάθε κατηγορία από τις υπόλοιπες δύο ο Tagg χρησιμοποιεί ως κριτήρια (1) τον τρόπο παραγωγής και μετάδοσης, (2) την μαζική διανομή, (3) τον κύριο τρόπο της αποθήκευσης και διανομής (προφορικότητα, σημειογραφία, ηχογράφηση), (4) τον τύπο της κοινωνίας στην οποία λαμβάνει χώρα η κάθε κατηγορία της μουσικής, (5) τον κύριο τρόπο χρηματοδότησης, (6) την ύπαρξη γραπτής θεωρίας και αισθητικής καθώς και (7) την ύπαρξη συνθέτη/συγγραφέα. Έτσι λαϊκή μουσική κατά τον Tagg είναι η μουσική που παράγεται και μεταδίδεται κυρίως από επαγγελματίες με μαζική διανομή, αποθηκεύεται και διανέμεται μέσω της ηχογράφησης, συμβαίνει στη βιομηχανική κοινωνία χρηματοδοτούμενη από την 'ελεύθερη' επιχείρηση και ενώ δεν συνηθίζεται η γραπτή της θεωρία και αισθητική έχει επώνυμο συνθέτη και στιχουργό.

Ο Tagg θεωρεί ότι ενώ έχουμε αποκτήσει μια σημαντική γνώση των κοινωνικο-οικονομικών, πολιτισμικών και ψυχολογικών μηχανισμών που επηρεάζουν είτε τον πομπό είτε τον δέκτη, «έχουμε πολύ λίγο σαφείς πληροφορίες σχετικά με το 'κανάλι', για 'την ίδια τη μουσική'» (Tagg 1982, 40). Κατά συνέπεια οδηγείται σε έναν ορισμό του λαϊκού όχι μέσω των δημιουργών ή των ακροατών του, ούτε μέσω της αντιπαράθεσής του με κάποιο αντίθετο άλλο, ούτε μέσω της δημοφιλίας του αλλά μέσω χαρακτηριστικών που με τον ένα ή άλλο τρόπο επηρεάζουν το συγκεκριμένο περιεχόμενό του, περιεχόμενο που πρέπει να αναζητηθεί από μια μουσικολογία που θα ξεπεράσει τους κλασικούς τρόπους ανάλυσης.<sup>162</sup> Η προσέγγισή του είναι εξαιρετικά γειωμένη, δεν εμπλέκεται με έννοιες που

<sup>162</sup> Η παραίνεση αυτή είναι ταυτόχρονα και μια απάντηση προς τον Adorno (1991) ο οποίος επίσης στράφηκε -εκτός των άλλων- και προς το περιεχόμενο του λαϊκού αναλύοντάς το όμως με εργαλεία της παραδοσιακής μουσικολογίας, εργαλεία φτιαγμένα για την ανάλυση της λόγιας μουσικής.



δεν μπορούν εύκολα να αποχωριστούν από τις ιδεολογικές τους επιπλοκές, αλλά εστιάζει σε απτές κοινωνιολογικές παραμέτρους, στις συνθήκες οι οποίες εντέλει καθορίζουν το παραγόμενο αποτέλεσμα, την πολλαπλώς και εναγωνίως αναζητούμενη 'λαϊκή μουσική', όρος για τον οποίο καμία γενική συμφωνία δεν επικράτησε ως προς τα είδη της μουσικής που θα πρέπει να περιλαμβάνονται σ' αυτόν.

Μια τέτοια θεώρηση μπορεί να εξυπηρετεί τους σκοπούς του Tagg ή πράγματι να χρησιμεύει στη διάκριση του παραδοσιακού από το λαϊκό, είναι όμως πολύ χοντροκομμένη για να μας βοηθήσει να εξερευνήσουμε τις εξελίξεις μέσα στην ίδια την κατηγορία του λαϊκού, εξελίξεις που στην ελληνική περίπτωση οδήγησαν στον καταρχήν καθορισμό δύο σαφώς διαφορετικών σημασιών του όρου 'λαϊκό': από τη μία αναφέρεται σε μια αναλυτική κατηγορία «χρήσιμη για τη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής και των πρακτικών που συνδέονται μ' αυτήν στις σύγχρονες κοινωνίες» και από την άλλη σε μια ιθαγενή έννοια «με μια μακρά και φορτισμένη ιστορία και ιδιαίτερη σημασία για τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό» (Οικονόμου 2005, 362-363). Αν στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια σφαίρα που «χαρακτηρίζεται συνήθως από την αντίθεσή της προς τη σοβαρή μουσική» (Adorno 1991, 61) ή τοποθετείται στο πλαίσιο συγκεκριμένων «αντικειμενικών αναπτύξεων της μουσικής ιστορίας του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα οι οποίες απαιτούν ότι οι αλλαγές πρέπει να γίνουν» (Tagg 1982, 38), στη δεύτερη έχουμε μια τοπική και ιστορική εκδοχή, ένα οριοθετημένο μουσικό είδος που είναι όχι απλώς μετεξέλιξη του ρεμπέτικου αλλά αποτέλεσμα συγκεκριμένων πρακτικών και καταστάσεων, σχετίζεται σαφώς με μια συγκεκριμένη εκδοχή της έννοιας του λαού και φέρει τα δικά της ιδιαίτερα μουσικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά.

Πολλά απ' αυτά τα χαρακτηριστικά είναι τα κριτήρια του Tagg αλλά η κυριότερη διαφορά της ιθαγενούς έννοιας από την αναλυτική κατηγορία λαϊκό είναι η διάκριση του Williams: το ιθαγενές λαϊκό είναι ιδωμένο «από την άποψη του λαού παρά από κείνους που επεδίωκαν την εύνοια ή την ισχύ απ' αυτόν». Σ' αυτή την εννοιολόγηση του λαού δεν περιλαμβάνεται η ελίτ ούτε τα στρώματα που κατέχουν συμβολικό ή/και οικονομικό κεφάλαιο. Οι 'οργανικοί διανοούμενοι' –όπως τους ονόμαζε ο Gramsci- μπορεί να εκπροσωπούν ή να ηγούνται του λαού, δεν ανήκουν όμως σ' αυτόν. Δεδομένου ότι με την άνοδο του καπιταλισμού έχει παρέλθει η εποχή της συλλογικής δημιουργίας (Δαμιανάκος 2001), ο λαός εδώ εκπροσωπείται κυριολεκτικά από τους δικούς του ανθρώπους, ό,τι αποκαλείται 'γέννημα θρέμμα'. Αυτοί είναι όσοι μοιράζονται το ίδιο οικονομικό, πολιτικό και συμβολικό κεφάλαιο, την ίδια γλώσσα (μουσική, συμβολική και καθομιλουμένη), το ίδιο περιβάλλον και την ίδια κουλτούρα, συμβάντα που δίνουν το κύρος της 'αυθεντικότητας', έννοιας που τελικά βρήκε άνετη και αποδοτική χρήση από τη μουσική βιομηχανία. Οι βιογραφίες και οι δημιουργίες αυτών των ανθρώπων είναι η άλλη ιστορία, η οποία παρά τα εμπόδια συνέχιζε την πορεία της ενώ αθέατη κάτω από τη διαμάχη για το ρεμπέτικο, αγνοήθηκε από τους λόγιους και λειοδորήθηκε από τη μεσαία τάξη και τους μιμητές της.

### *Από το παραδοσιακό στο λαϊκό*

Στην καρδιά αυτών των εξελίξεων βρίσκονται οι ίδιες στάσεις που μπορούμε να παρατηρήσουμε και στην παραδοσιακή μουσική (τουλάχιστον της περιόδου μετά την ανάδυση των νέων σημασιών του καπιταλισμού) 'εμπλουτισμένες' από ότι έφερε μαζί του ο καπιταλισμός, στη μουσική και τις πρακτικές αυτού του είδους βρίσκονται τα ίδια βασικά

στοιχεία που απαντώνται και στην παραδοσιακή 'εμπλουτισμένα με ότι έφερε μαζί της η τεχνολογία. Βέβαια οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες είναι διαφορετικές, υπάρχει η βασική μετάβαση «από την αργή, ακύμαντη ιστορία της αγροτικής κοινωνίας στη διάρκεια των αιώνων, στη γοργή, στη διάρκεια μιας πεντηκονταετίας, ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας» (Δαμιανάκος 2001, 66). Ωστόσο στην καινούργια εποχή δεν βρίσκουμε απλώς απομεινάρια της παλιάς αλλά κάτι περισσότερο, αδρά χαρακτηριστικά στοιχεία που επιμένουν και αφήνουν το αποτύπωμά τους σε κάθε νέο, έτσι που αυτό να διατηρεί ένα ισχυρό δεσμό με το παλιό. Ακριβώς αυτό «το ζήτημα της ενσωμάτωσης των τοπικών αγροτικών κοινωνιών αλλά και των 'παραδοσιακών' πολιτισμικών συστημάτων στο ευρύτερο σύστημα, εθνικό και παγκόσμιο» καθώς και οι «συνέπειες αυτής της διαδικασίας» αποτελούν κεντρικό άξονα προβληματισμού του Δαμιανάκου (Δερμεντζόπουλος-Νιτσιάκος 2007, 13). Μέσα από ένα γόνιμο διάλογο με τον Hobsbawm διαπιστώνει μια δομική ομολογία, μια κοινή πολιτισμική συνέχεια που ενυπάρχει στο ήθος των 'επικίνδυνων τάξεων' του ελληνικού χώρου και η οποία ενσωματώνεται αναπαραστατικά στις καλλιτεχνικές εκφράσεις που κινούνται στο μεταίχμιο του παραδοσιακού με το σύγχρονο. Το πέρασμα από το παραδοσιακή κοινωνία στο έθνος-κράτος εξετάζεται μέσα από την κοινωνική, πολιτική, οικονομική και ιδεολογική συγκρότηση παρακοινωνιακών μορφωμάτων τα οποία αντιστέκονται στην ενσωμάτωσή τους στην κυρίαρχη εξουσία και νομιμότητα. (Δερμεντζόπουλος 2007, 25). Ο Δαμιανάκος εντοπίζει την «διπλή, ταξική και κοινοτική φύση αυτών των ομάδων, καθώς και (την) παράλληλη ιστορική πορεία φορέα και λαϊκού δημιουργήματος» (Δαμιανάκος 2001, 66). Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα στρώματα των πόλεων απ' όπου τείνουν να εκλείψουν εντελώς, «ιδιαίτερα ήθη και έθιμα ... εξακολουθούν να επιζούν σ' αυτό το τμήμα των αστικών πληθυσμών» (ό. π. 69-70).

Μια τέτοια 'αντίσταση' θα μπορούσε να αποδοθεί σε διάφορους παράγοντες : η συνήθεια, η συναισθηματική φόρτιση, το ανορθολογικό υπόβαθρο, ο φόβος της αλλαγής, η έλλειψη εκπαίδευσης, η θέληση για διάκριση, η δυσφορία απέναντι στη νέα κοινωνική πραγματικότητα. Αυτός ο τελευταίος παράγοντας υπερτονίστηκε συχνά με αποτέλεσμα η διατήρηση του παλιού από πολλές καταπιεσμένες κοινωνικές ομάδες να θεωρείται μια πράξη αντίστασης κατά του καθεστώτος γενικά. Πρόκειται όμως μάλλον για τη δυσκολία ή αδυναμία πρόσβασης στο νέο και όχι για μια συνειδητή αντίσταση σ' αυτό. Η έλλειψη μέσων καλλιτεχνικής παραγωγής και διανομής, έλλειψη που έχει κοινωνική βάση, είναι ο βασικότερος λόγος για αυτή την ανεπιτήδευτη διατήρηση του παλιού. Απόδειξη η ευκολία με την οποία έγιναν αποδεκτές οι νέες μουσικές τεχνολογίες και καινοτομίες όταν η συνεχής εξάπλωσή τους τις έφερε μέχρι τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Εξάλλου συχνά η παράδοση εμφανίζεται να έλκει περισσότερο κάποια συντηρητικά μορφωμένα αστικά παρά τα αμόρφωτα κοινωνικά στρώματα. Κάτι τέτοιο φυσικά συνέβη κάτω από το άστρο της λαογραφίας η οποία έτσι κι αλλιώς είναι δημιούργημα του εθνικού φαντασιακού που αναζητώντας μια υπεράνω της ιστορίας ουσία πιάστηκε από τον λαϊκό πολιτισμό. Ο Δαμιανάκος, σε μια κοινωνιολογία με βαρύ φορτίο από λαογραφία, υποστηρίζει πώς αντίθετα από τη λόγια κουλτούρα όπου η ομοιογένεια θεμελιώνεται 'εξ αντιδιαστολής', πάνω στη βάση προβολής ή πρόσκλησης ανταγωνισμών και αντιθέσεων, στη λαϊκή παράδοση έχουμε μια διαρκή πολιτισμική όσμωση και πρόσμιξη στα πλαίσια ευρύτερων πολιτισμικών περιοχών, μέσα στις όποιες οι διάφορες εκδηλώσεις της εθνικής κουλτούρας κυκλοφορούν και αναπλάθονται διαρκώς. Θεωρώντας πως έχει ορίσει τα κύρια

χαρακτηριστικά των δύο σφαιρών βρίσκει πως ο ρόλος της λόγιας παράδοσης «είναι να βοηθήσει ν' αναδυθούν στην επιφάνεια της συλλογικής συνείδησης οι πολιτισμικοί, οικονομικοί, δημογραφικοί κ.ο.κ. δεσμοί που συνδέουν μεταξύ τους τις κοινωνικές ομάδες μιας ευρύτερης περιοχής κοινωνικών ανταλλαγών, ν' ανευρεθεί η ιστορική δικαίωση αυτών των δεσμών με την προβολή μιας πραγματικής ή υποθετικής ιστορικής συνέχειας σε αναφορά πάντα μ' ένα παρελθόν όσο γίνεται μακρινό και να τονισθούν οι αντιθέσεις — ιστορικές και πολιτισμικές— με τα γειτονικά πολιτισμικά σύνολα και ομάδες». Με δυο λόγια ένας ρόλος ενωτικός των αντιθέσεων και εθνικός ενώ εκείνος της λαϊκής παράδοσης εντελώς διαφορετικός: η τοπικότητα και η χρονικότητα της λαϊκής πολιτισμικής εκδήλωσης «επενεργούν έτσι ώστε η συλλογική συνείδηση των κοινωνικών σχέσεων και δεσμών και οι παραστάσεις μιας πολιτισμικής ομοιογένειας να μην ξεπερνούν τα στενά τοπικά όρια της αγροτικής κοινότητας ή μιας ομάδας κοινοτήτων, η ιστορική επίσης μνήμη να μην διατηρεί τη συνέχειά της πέρα από τις περιοχές της εμπειρικής γνώσης, σε μια προοπτική βάθους πέντε ή έξη το πολύ γενεών»(ό. π. 120-121).

Δέσμιος αυτής της αντίθεσης μεταξύ κοινότητας και κοινωνίας και εμψυχωμένος από πολυάριθμες έρευνες που «απέδειξαν την αναμφισβήτητη λαογραφική-εθνολογική φύση, αυτόχθονη και ανεξάρτητη από κάθε αγροτική επιβίωση, ορισμένων τυπικών λαϊκών εκδηλώσεων, των οποίων τόσο ο χώρος δημιουργίας και διάδοσης όσο και η εκπληρούμενη κοινωνική λειτουργία ανάγονται στο αστικό περιβάλλον, πιο συγκεκριμένα σε μερικές ιδιαίτερες πληθυσμιακές ομάδες των σύγχρονων αστικών κέντρων» (ό. π. 55), επιχειρεί να καταγράψει τα θεμελιώδη στοιχεία που καταξιώνουν το ρεμπέτικο ως αυθεντική λαϊκή πολιτισμική δημιουργία. Στη θέση του αυστηρού ορισμού προτιμά να εξετάσει τις πολλαπλές διαστάσεις της λαϊκής πολιτισμικής λειτουργίας ως κριτηρίων που θα πρέπει να συντρέχουν ώστε να μπορεί να θεωρηθεί το ρεμπέτικο ως ιδιαίτερο είδος της αστικής λαογραφίας: με βασική παραδοχή τη χρονικότητα και την τοπικότητα κάθε κοινωνικού φαινομένου ανιχνεύει τέσσερις τέτοιες διαστάσεις οι οποίες είναι οργανικά αλληλένδετες και συνοδεύονται η κάθε μια από μια προσδιοριστική αρχή.

Ξεκινώντας από τα μορφολογικά κριτήρια, εντοπίζει μια «κοινή εθνολογική κληρονομιά των λαών που κατοικούν γύρω από το Αιγαίο» (ό. π. 57) απ' την οποία πηγάζουν μορφές που μεταδίδονται μέσω της προφορικής παράδοσης και που ενώ εξελίσσονται ιστορικά, διατηρούν ανέπαφα τα βασικά τους χαρακτηριστικά. Ο εντοπισμός αυτών των χαρακτηριστικών στον τομέα των στίχων, της μουσικής, της ενορχήστρωσης, του χορού και του αυτοσχεδιασμού δείχνουν «ομοιότητες ή διαφορές του ρεμπέτικου σε σχέση με ομόλογα λαϊκά είδη» (ό. π. 59) οπότε η λαϊκή-παραδοσιακή φύση των μορφολογικών συστατικών του ρεμπέτικου αποδεικνύεται μέσω της διάστασή τους από κείνα της λόγιας παράδοσης. Η διάσταση αυτή καταδεικνύεται τόσο στην καταγωγή όσο και στην εξελικτική μετάπλαση των μορφολογικών συστατικών, πλευρές που εμφανίζουν μια συνέχεια στην καταγωγή και μια μορφολογική ενότητα που αντιστοιχεί στην «ενότητα συνθηκών κοινωνικής ύπαρξης των υποπρολεταριακών ομάδων» (ό. π. 65).

Η δεύτερη ομάδα διαφοροποιών στοιχείων αναφέρεται στην κοινωνική ένταξη των φορέων του. Το ρεμπέτικο έλκει την καταγωγή του από τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα

των πόλεων. Πρόκειται για τους υποπρολετάριους,<sup>163</sup> μία τάξη που αποτελεί ταυτόχρονα και μια παραδοσιακή κοινότητα. Αυτός ο κοινοτικός χαρακτήρας «κάνει δυνατή την αναγέννηση των λαογραφικών ιδιοτήτων της αγροτικής κοινωνίας μέσα σε ορισμένα μόνο στρώματα της απρόσωπης και εξατομικευμένης στο σύνολό της αστικής κοινωνίας» (ό. π. 67).

Απ' αυτό τον χαρακτήρα πηγάζουν και «οι μηχανισμοί της συλλογικής δημιουργίας και της διάρκειας –γένεση, επεξεργασία και διάδοση μέσα από τα κανάλια της προφορικής παράδοσης και τη συλλογική μνήμη» (ό. π. 72). Μιλώντας για συλλογική δημιουργία δεν εννοεί ότι ο δημιουργός δεν είναι συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά ότι το λαϊκό τραγούδι γεννιέται στη διάρκεια μιας ευκαιριακής συνάθροισης και ότι –δεδομένης της έλλειψης μουσικής γραφής– εναπόκειται στη συλλογική μνήμη ν' αναλάβει τη διάδοση και διατήρηση του τραγουδιού. Στην προφορική διάδοση οφείλεται και η ανωνυμία στη γέννηση του λαϊκού τραγουδιού αφού η συμμετοχή ενός αναρίθμητου πλήθους φορέων στην επεξεργασία και μορφική του τελειοποίηση οδηγούν «σε μια σειρά πολυάριθμες διαδοχικές τροποποιήσεις» όπου χάνεται ο αρχικός (ή αρχικοί) δημιουργός.

Η διαδικασία αυτή αποκαλύπτει και την πιο σπουδαία, κατά την άποψη του Δαμιανάκου κατηγορία κριτηρίων, αυτή της κοινωνικής λειτουργικότητας και πολιτισμικής αυτοαναγνώρισης. Εδώ συμπυκνώνονται και προϋποτίθενται όλα τα προηγούμενα κριτήρια. Το τραγούδι εκφράζει τις διαπροσωπικές σχέσεις και ανταλλαγές στο πλαίσιο της ομάδας και συμβολίζει την πολιτισμική ταυτότητα και την ένταξη σ' αυτήν «για τον κύριο λόγο ότι κωδικοποιεί σ' ένα συνεκτικό σύστημα σημείων –μηνυμάτων ολόκληρο τον αξιολογικό και ηθικό κόσμο των υποπρολεταριακών ομάδων, την ιδεολογία, κοσμοθεωρία, κοινωνικές στάσεις και κανόνες συμπεριφοράς, το ψυχολογικό και συναισθηματικό τους κλίμα, ώστε ν' αποκτά όπως και κάθε έργο τέχνης 'διαπαιδαγωγικό' χαρακτήρα και ν' αναδεικνύεται σε σπουδαίο μέσο μεταφοράς, διάδοσης, και επιβολής μιας τυπολογίας τρόπων σκέψης και συμπεριφοράς που διαμορφώνουν και 'κοινωνικοποιούν' την προσωπικότητα του ρεμπέτη» (ό. π. 80).

Όπως γίνεται φανερό, ο Δαμιανάκος δεν εξετάζει από τη σκοπιά του περιεχομένου με βάση το οποίο αναγνωρίζει «λαϊκότητα, δεσμό με το λαό» και σε πολλά έργα της λόγιας παράδοσης αλλά από τη σκοπιά των λειτουργιών και των δημιουργών καταλήγοντας έτσι σε μια θεώρηση που αναγνωρίζει την ιστορική συνέχεια και την ισοτιμία του «λαϊκού πολιτισμικού φαινομένου των πόλεων» με το «λαογραφικό γεγονός της αγροτικής παραδοσιακής κοινωνίας» (Δαμιανάκος 1984).

Αν όμως ως προς τη λειτουργία και ως προς την κοινωνική ένταξη των φορέων υπάρχει μια 'ισοτιμία', αν μοιράζονται την ίδια φιλοσοφία (και στις δύο παραγωγές), δεν μοιράζονται τις ίδιες συνθήκες και δυνατότητες, η καπιταλιστική διείσδυση επέφερε τόσο καταλυτικές αλλαγές που μπορούμε άνετα να διακρίνουμε την παραδοσιακή από την λαϊκή τέχνη και κουλτούρα. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης (1961) θεωρεί «λάθος με ολέθρια επακόλουθα» τη χρήση των εννοιών δημοτικό τραγούδι-λαϊκό τραγούδι ως ταυτόσημες. Στηριγμένος στην κλασική μουσικολογική διάκριση folk song (δημοτικό τραγούδι) -popular song (λαϊκό τραγούδι) όπου το πρώτο αναφέρεται στα παλιά και το δεύτερο στα νεότερα

<sup>163</sup> Όπως σχολιάζει ο Παναγιωτόπουλος (2003, 273) ο όρος χρησιμοποιείται από τον Δαμιανάκο ως ένα μη-αξιολογικά φορτισμένο υποκατάστατο του απαξιωμένου όρου λούμπεν, εξευγενίζοντας κάπως την κοινωνιολογική ταυτότητα των ρεμπετών.

τραγούδια, θέτει ως χρονικό διαχωριστικό όριο το 1821, χρονολογία που «αντιπροσωπεύει μια ολόκληρη εποχή. Το τέλος μιας ιστορικής περιόδου και την αρχή μιας άλλης», αναγνωρίζοντας βέβαια τη σχετικότητα μιας τέτοιας διάκρισης καθώς «πολλά από τα χαρακτηριστικά της παλιάς (εποχής) επιζούν στη νέα, όπως και το αντίθετο· πολλές από τις ρίζες της ζωής στο ελεύθερο κράτος βρίσκονται πολύ πριν απ' την επανάσταση του '21» (Ανωγειανάκης 1961, 12). Έχοντας σκοπό να υπερασπίσει το ρεμπέτικο τραγούδι από κείνους που το υποτιμούν συγκρίνοντάς το με το δημοτικό, επιχειρηματολογεί υπέρ της διάκρισης και κατά μιας αυθαίρετης μεταξύ τους σύγκρισης ισχυριζόμενος ότι «το προτσές δημιουργίας ενός ρεμπέτικου τραγουδιού είναι εντελώς διαφορετικό από εκείνο του δημοτικού τραγουδιού» (ό. π. 13). Απέναντι στο συλλογικό χαρακτήρα μιας επεξεργασίας αιώνων στην οποία «οφείλει ένα δημοτικό τραγούδι την εντέλεια της μορφής του», αντιπαραβάλλει τον δημιουργό του ρεμπέτικου τραγουδιού τον οποίο ταυτίζει με το λαϊκό συνθέτη:

«α) είναι ένας ασπούδαχτος· ένα άτομο προικισμένο απ' τη φύση με μουσικά χαρίσματα, που δε μελέτησε μουσική (οι όποιες μουσικές του γνώσεις οφείλονται στη μεγάλη πείρα του επαγγέλματος, ιδιαίτερα στα τελευταία χρόνια έπειτα από την επαφή - συνεργασία του με τους μουσικούς της ελαφρός μουσικής. Τη μουσική του, προκείμενου να εκδοθεί ή να γυριστεί σε δίσκους, δεν τη «γράφει» φυσικά ο ίδιος, αλλά ο όποιος μουσικά μορφωμένος γνωστός, ή ο «μαέστρος» του κέντρου, στο οποίο παίζει ή τραγουδά).

β) «συνθέτει» κυρίως τραγούδια ή μικρά οργανικά κομμάτια (χορευτικού ή ελευθέρου ρυθμικού τύπου) συνήθως με τη βοήθεια ενός λαϊκού οργάνου.

γ) το έργο του το «στηρίζει» στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Παράλληλα όμως, δέχεται και ορισμένες επιδράσεις (ξένης λαϊκής μουσικής ή - τα τελευταία χρόνια - και της έντεχνης λαϊκοφανούς ελαφράς μουσικής, ντόπιας ή ξένης)» (ό. π. 15).

Ο Ανωγειανάκης στηρίζει την ανάλυσή του σε απτά κοινωνιολογικά και μουσικολογικά χαρακτηριστικά και γίνεται διεισδυτικός αλλά την ίδια στιγμή η ιδεολογία του τον εμποδίζει να επεκτείνει αυτή την ανάλυση και σε νεώτερες από της Μεταξικής περιόδου εκδοχές του λαϊκού τραγουδιού οι οποίες αντιστοιχούν σε ένα μεγαλύτερο βαθμό διείσδυσης της νεωτερικότητας. Οδηγείται έτσι να διακρίνει δυσμενώς «ορισμένες σημερινές εκδηλώσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού, αυτές που αντιστοιχούν στην commercial jazz (στυλιζαρισμένη υπερπαραγωγή, κραυγαλέα από μικρόφωνο και μεγάφωνα εκτέλεση, επίδειξη ανόητης δεξιοτεχνίας)» (ό. π. 20). Αυτό που υπαινίσσεται ο Ανωγειανάκης είναι το «νέο 'ρεμπετοειδές' που ευνοεί η βιομηχανοποίηση της λαϊκής κουλτούρας με συνεργούς, πολλές φορές, τους παλιούς λαϊκούς παραγωγούς, οι οποίοι μεταβάλλονται έτσι, για να μεταχειριστούμε μιαν έκφραση του R. Hoggart σε 'πράκτορες αποβλάκωσης της ίδιας τους της τάξης καταγωγής'» (Δαμιανάκος 2001, 243). Η ιδέα αυτή αντιπαραβάλλει το 'ρεμπετοειδές' με το 'γνήσιο ρεμπέτικο' το οποίο στη βάση μιας ταξικής βασικά ανάλυσης διακρίνεται σε τρεις φάσεις πριν πέσει στην πλάνα αγκαλιά της βιομηχανικής μαζικής κουλτούρας. Αν όμως απομακρυνθούμε από τον δυαδικό ιδεατό κόσμο του καλού και του κακού μπορούμε να το δούμε σαν μία φάση της εξέλιξης ενός είδους που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε και 'λαϊκό των λαϊκών μουσικών' ώστε να το διακρίνουμε αφενός από το 'παραδοσιακό λαϊκό' που περιλαμβάνει τα κατά τόπους δημοτικά τραγούδια και τα ρεμπέτικα μιας εποχής όπου οι εταιρείες απλά δεν υπήρχαν ή ήταν στο ξεκίνημά τους και

απλώς καταγράφανε ότι παραγόταν στην κοινωνία και αφετέρου από το λαϊκό –δημοτικό των ρεμπέτηδων που λογοκριμένο από το καθεστώς της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου και καθαρμένο από μια σειρά παρεμβάσεων από δεξιούς και αριστερούς καθοδηγητές αποτέλεσε την πρώτη ύλη για έναν κυρίαρχο νεοελληνικό μύθο.

Στο λαϊκό των λαϊκών μουσικών οι Δερβενιώτης, Καζαντζίδης, Διονυσίου, Αγγελόπουλος, Γαβαλάς και λοιποί πρακτικοί οργανοπαίκτες και τραγουδιστές, λαϊκοί ήρωες και πρώην εργάτες -συχνά και αγρότες- με μικροαστική νοοτροπία (και ιδεολογία) ξεκίνησαν παίζοντας το 'mainstream' της εποχής: καθαρμένο ρεμπέτικο, Τσιτσάνη, μάμπο, ινδοπρεπή, ελαφρά και 'ότι ζητούσε ο κόσμος', δημιούργησαν κατόπιν αυτό το ιδιαίτερο είδος που ονομάστηκε 'μετεμφυλιακό τραγούδι' και ακολουθώντας μια πορεία γεμάτη δόξα και απαξίωση, πιάτα και παραγγελίες, λουλούδια και εξευτελισμούς κατέληξαν στα σκυλάδικα και τις μεγάλες πίστες.

Το πέρασμα από την παραδοσιακή στη λαϊκή παραδειγματίζεται τόσο από την ιστορία του ρεμπέτικου, που είτε στη Σμυρνείκη ή Πειραιώτικη εκδοχή, είτε σε τοπικές εκδοχές όπως αυτή που περιγράφει ο Ζαϊμάκης (1999) στο Λάκκο Ηρακλείου δείχνει την ευκολία με την οποία η κλειστή παραδοσιακή κουλτούρα ανοίγεται σε μια κοσμοπολίτικη όταν οι συνθήκες το επιτρέπουν, όσο και από την διαδρομή των λαϊκών μουσικών της ηπειρωτικής ή νησιωτικής Ελλάδος από τα πανηγύρια του χωριού ως τα κέντρα διασκεδάσεων της πόλης, τους διαδρόμους των δισκογραφικών εταιριών και τα ΜΜΕ.<sup>164</sup> Αν όμως το ρεμπέτικο παρά τον αρχικό περιθωριακό χαρακτήρα του κατέκτησε τους όρους που το έκαναν αποδεκτό όχι μόνο από τους υποπρολετάριους και μεγάλα τμήματα της εργατικής τάξης αλλά και της αστικής τάξης καθώς και πλήθους διανοουμένων (εδώ πρέπει να αναφερθεί και η περιστασιακή εγγύτητα μελών της μεγαλοαστικής τάξης με τους λούμπεν), το λαϊκό με μόνα διαπιστευτήρια την κυρίως αγροτική καταγωγή (που καθοδηγούσε σε μια ανεπιτήδευτη αντιμετώπιση των νέων καταστάσεων) και τη συνακόλουθη αποδοχή των μικροαστικών στάσεων εκ μέρους των φορέων του που λειτουργώντας εξ αρχής ως διασκεδαστές ήταν πρόθυμοι να κάνουν κάθε υπόκλιση προκειμένου να βγάλουν το μεροκάματό τους, γεγονός που οδηγούσε στη δημιουργία εφήμερων μορφών (παρά ειδών), φάνηκε βολικό ως αποδιοπομπαίος τράγος που μπορούσε να φορτωθεί τη μομφή

<sup>164</sup> Απέναντι σε μια αντίληψη που χαράσσει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον παραδοσιακό και τον μοντέρνο πολιτισμό, η κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ματιά εντάσοντας τα μουσικά φαινόμενα στα κοινωνικά και οικονομικά πλαίσιά τους αναγνωρίζει τον διαδικαστικό τους χαρακτήρα. Έτσι καθιερώθηκε η έννοια του δικτύου ως εναλλακτική αναλυτική κατηγορία που αντικατέστησε τους στατικούς όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυϊστικών σχημάτων (Κάβουρας 1997β). Η εξέταση του συνόλου των σχέσεων που προσδιορίζουν τη συγκρότηση και την αναπαραγωγή των μουσικών φαινομένων σε σύνδεση με ποικίλες καθημερινές κοινωνικές και οικονομικές πρακτικές και όχι απλά ως αυτόνομες και ανεξάρτητες πολιτισμικές οντότητες, οδηγεί στην αντιμετώπιση των διαδικασιών συγκρότησης των μουσικών δρωμένων ως σύνθετα πολιτισμικά μορφώματα (morphemes). «Τα μουσικά μορφώματα συγκροτούν δίκτυα με τους καλλιτέχνες και τους μετέχοντες στα μουσικά δρώμενα, στα οποία άνθρωποι, καθώς και μουσικές μορφές και τεχνουργήματα που συνδέονται με τη διαδικασία της μουσικής παραγωγής (όπως μουσικά όργανα, σκοποί, είδη χορού, κ.ο.κ.), διαμορφώνουν ένα κοινό πεδίο μουσικής πρακτικής» (Χτούρης & Παπαγεωργίου 2007, 10). Η εναλλαγή ορθολογικών επιλογών και συμβολικών πρακτικών που διαπιστώνει η θεωρία των δικτύων στο επίπεδο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης δεν είναι ασύμβατη με τις κουλτούρες των ειδών, ούτε και με τις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες στο μακροεπίπεδο. Θα απαιτούνταν ωστόσο επίπονες επεξεργασίες προκειμένου να σταθούν σε μια ενιαία θεωρία.

της μαζικής κουλτούρας.<sup>165</sup> Το λαϊκό των αντιπροσώπων του λαού, των 'οργανικών διανοουμένων', μπορούσε να αποφύγει αυτή τη μομφή (και την απέφυγε) αναπτύσσοντας λόγους για τον εαυτό του, για τη φυσικότητα και την αναγκαιότητα της εξέλιξης από το παλιό λαϊκό διατηρώντας ταυτόχρονα την αυθεντικότητά του. Η ανάπτυξη αυτών των λόγων απαιτούσε υποδομές, τεχνικές και προσόντα που δεν μπορούσε να αναπτύξει το λαϊκό που συνεχίζοντας κάτω από τον αστερισμό του εφήμερου και επαναπαυόμενο στα κέρδη του δικαίωσε την πολιτική της άλλης πλευράς η οποία εφάρμοσε κατά γράμμα και συνειδητά τη μαρξιστική ρήση ότι «δεν μπορούν να εκπροσωπήσουν τον εαυτό τους, πρέπει να εκπροσωπηθούν».<sup>166</sup>

Η εκπροσώπηση όμως δεν είναι τόσο απλό πράγμα, ιδιαίτερα όταν αναφέρεσαι σε ένα σύνολο με ανύπαρκτη ομοιογένεια. Όπως μας αποκαλύπτει η κοινωνιολογία του Δαμιανάκου, στη λεγόμενη 'εργατική' περίοδο του ρεμπέτικου (1940-1953) έχουμε την είσοδο ενός τρίτου μεγάλου λαϊκού συνόλου το οποίο «καρπός των ταραγμένων χρόνων του πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου που ρίχνουν στη μιζέρια και τον 'πωπερισμό' πλατειά στρώματα της εργατικής τάξης», έρχεται να προστεθεί στα συνάφια των παρανόμων και στους λούμπεν προλετάρους των προπολεμικών χρόνων. Οι νέες αυτές λαϊκές μάζες αποτελούνται από «άνεργους, υποαπασχολούμενους, ανειδίκευτους, ασταθείς μεροκαματιάρηδες ή ακόμα αστύφιλους πληθυσμούς που κάνουν επιβλητικά την εμφάνισή τους στις λαϊκές συνοικίες και προάστεια» (Δαμιανάκος 2001, 241-242). Η διείσδυση στο εσωτερικό αυτού του κόσμου δείχνει πως παρόλη την έλλειψη ομοιογένειας και οργανωτικής δομής οι διαπροσωπικές σχέσεις εξακολουθούν να διατηρούν ξεχωριστή θέση και υφίσταται ένας τρόπος σκέψης και αρχές οργάνωσης της καθημερινότητας που αποκαλύπτουν μια κοινή αντίδραση στις νέες συνθήκες και στην ανάδυση των μετεμφυλιακών σημασιών. Στο βαθμό που ο κόσμος αυτός είναι πλέον παρελθόν η βιογραφία είναι ένας αποδοτικός τρόπος προσέγγισης. Παραθέτοντας τον Ferratori ο Ζαϊμάκης συμπυκνώνει τα προτερήματα της βιογραφικής μεθόδου: «Η βιογραφία είναι εργαλείο παρατήρησης και μέθοδος ανάλυσης. Συνιστά ένα δείκτη της υποκειμενικής και συλλογικής ιστορικής εμπειρίας που επιτρέπει να παρατηρήσουμε από μια 'διαφορετική

<sup>165</sup> Ο Δαμιανάκος περιγράφοντας την επίδραση των μέσων στις «πιο απομακρυσμένες κοινωνικά ομάδες» μιλά για την «αρχή του τέλους της πολιτισμικής απομόνωσης» και την έναρξη των πρώτων «αλλοτριωτικών διεργασιών του κυρίαρχου συστήματος», διεργασίες που «θα πολλαπλασιαστούν κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950, όταν η δημιουργία μιας ευημερούσας αγοράς λαϊκίζουσας κουλτούρας βάζει τα θεμέλια για την ανάπτυξη και στη χώρα μας του 'νέου αναλφαβητισμού' που γεννά για τις λαϊκές μάζες των βιομηχανικών χωρών η εμφάνιση της εύπεπτης, απλοϊκής, φτωχής σε περιεχόμενο και αλλοτριωτικής μαζικής κουλτούρας» (2001, 242-243). Εννοώντας ως περιεχόμενο τους στίχους υπαινίσσεται μια αντικατάσταση των ιδεολογικών και ψυχοσυναισθηματικών στοιχείων που φανερώνει υποχώρηση και τελικά ανυπαρξία ταξικής συνείδησης και αλλοτρίωση. Η ιδεολογική προσέγγιση είναι εμφανής αφού ακόμα κι αν η ανάλυση περιεχομένου μπορεί να επιβεβαιώσει αυτή τη μετάπλαση, καμία μουσικολογική ανάλυση που να δείχνει πως το εύπεπτο και απλοϊκό της μαζικής κουλτούρας διαφέρει από κείνα της 'αυθεντικής' λαϊκής μουσικής δεν παρουσιάζεται. Η διαφοροποίηση δεν υφίσταται στο επίπεδο της τέχνης αλλά σε κείνα του προωθούμενου μηνύματος και της ταξικής θέσης και κυρίως τοποθέτησης των δημιουργών.

<sup>166</sup> Πρόκειται για την περίφημη αναφορά του Μαρξ στους γάλλους αγρότες του 19ου αιώνα στην 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη. Για τη χρήση της στις οριενταλιστικές πρακτικές και στον τρόπο που βλέπει η Ευρώπη όλους τους Άλλους δες Γουργουρή 2007, 214.

οπτική γωνία τα κοινωνικά δρώμενα και τις δομές των συμπεριφορών' και να κατανοήσουμε την κοινωνική συμβίωση, τον 'κόσμο των υποκειμένων μέσα από βιωμένες πρακτικές, μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αυτά διαπραγματεύονται τις κοινωνικές συνθήκες ύπαρξής τους'» (Ζαϊμάκης 1999, 55-56).

### *Η μετεμφυλιακή διαδρομή*

Οι βιογραφίες των λαϊκών οργανοπαικτών καταδεικνύουν το ρόλο τους στη ζωή της κοινότητας, την ενασχόλησή τους με τη μουσική ως ένα δευτερεύον επάγγελμα που συμπληρώνει το εισόδημα από το κύριο και κατά κανόνα χειρωνακτικό επάγγελμα, την επέμβαση της μουσικής βιομηχανίας και την άσκηση πολιτισμικών πολιτικών. Σταδιακά παρατηρούμε την εκμάθηση μιας στοιχειώδους δυτικής μουσικής τεχνοτροπίας, είτε μέσω της στρατιωτικής θητείας σε κάποια στρατιωτική μπάντα ή χορωδία είτε με τον παραδοσιακό πρακτικό τρόπο της διδασκαλίας από κάποιον πρόθυμο γνωστό,<sup>167</sup> ως αποτέλεσμα της ανταπόκρισης στις μικτές απαιτήσεις του κοινού από το οποίο άλλοι θέλανε ευρωπαϊκούς και άλλοι λαϊκούς χορούς. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Θόδωρος Δερβενιώτης, «το Λαϊκό τραγούδι βασίζεται κυρίως στην ανατολική μουσική κι ότι ακόμα, αν και μερικά τραγούδια έχουν δυτικού τύπου ρυθμό, μελωδία, αρμονία, ο τρόπος φωνητικής και οργανικής εκτέλεσης τονίζει τον ανατολίτικο χαρακτήρα» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 34). Από την άλλη «στο λαϊκό τραγούδι υπάρχουν λαϊκές καντάδες αλλά δεν είναι τραγουδισμένες με χρώμα και ύφος ευρωπαϊκό» (ό. π. 61). Αυτή η συνύπαρξη ανατολικού-δυτικού παρατηρείται ακόμα και στους αντάρτες του εμφυλίου πολέμου: το λεγόμενο αντάρτικο τραγούδι είναι κατά βάση παραφράσεις λαϊκών σουξέ. Ο Δερβενιώτης μας λέει ότι οι αντάρτες από χωριά προτιμούσαν δημοτικά, ενώ εκείνοι από τις πόλεις τα λαϊκά τραγούδια, ενώ θεωρεί κακόβουλο μύθο ότι οι αγωνιστές και φυλακισμένοι της αριστεράς αντιπαθούσαν το λαϊκό επειδή τάχα εξέφραζαν τους λούμπεν (ό. π. 78). Σε κάθε περίπτωση η διάκριση πόλη – χωριό μόνο απόλυτη και στέρεη δεν μπορεί να είναι. Το μεταπολεμικό κύμα μετανάστευσης είναι απλά η κορύφωση μιας συνεχούς διαδικασίας πληθυσμιακών μετακινήσεων. Ενώ η ένταξη των αφιχθέντων σε νέα κοινωνικά δίκτυα εμπλουτίζει τα γούστα και τις συμπεριφορές τους, δεν πρέπει να ξεχνάμε την «ανάγκη των μεταναστών μιας κοινότητας να δημιουργήσουν σε ένα ξένο τόπο, ένα χώρο που θα τους ενώνει και θα συμβολίζει την έννοια του χωριού τους» (Πανόπουλος στο Σπυρόπουλος 2012, 66). Η δημιουργία συλλόγων που εξυπηρετούσαν αυτή ακριβώς την ανάγκη επέδρασε σημαντικά στην καριέρα και το ρεπερτόριο των μουσικών. Εστιάζοντας στη μουσική παράδοση της Νάξου ο Σπυρίδων Σπυρόπουλος περιγράφει πως «πέρα από τους χώρους των συλλόγων, τα σπίτια των Ναξιωτών στην Αθήνα, λειτουργούν ως ένας εναλλακτικός χώρος συγκέντρωσης των μεταναστών. ... Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τα νυχτερινά μαγαζιά της Αθήνας (καφενεία, ταβέρνες, κέντρα διασκέδασης) όπου ... είτε

<sup>167</sup> Κατά κανόνα τα μέλη των λαϊκών τάξεων είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν τη δυτική μουσική γλώσσα μόνο μέσω των κρατικών θεσμών και μηχανισμών οι οποίοι και εξέφραζαν τη βούληση του κράτους για γενικευμένο εκδυτικισμό (ο Θ. Δερβενιώτης περιγράφει την χορωδία Μακρονήσου, την οποία διηύθη ο ίδιος και η οποία ως τετράφωνη είχε αναγκαστικά ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, ως ένα είδος βιτρίνας για τα μάτια του κόσμου). Τα ωδεία απευθυνόταν στη μέση και ανώτερη αστική τάξη έως ότου η μεταπολιτευτική αύξηση των εισοδημάτων και του ελεύθερου χρόνου επέτρεψε και στα χαμηλότερα στρώματα να έχουν πρόσβαση σ' αυτά, με αποτέλεσμα τον εκρηκτικό πολλαπλασιασμό τους από την δεκαετία του 1980.



μέσω μιας συλλογικής δραστηριότητας (χοροεσπερίδας), είτε αυτόνομα, πολλές ναξιωτικές παρέες –συνήθως με κριτήριο συγκρότησης την εντοπιότητα- βρίσκουν την ευκαιρία να συναντηθούν και να διασκεδάσουν» (Σπυρόπουλος 2012, 70). Σταδιακά, η επαφή των Ναξιωτών μουσικών με τη μουσική σκηνή της Αθήνας βελτίωσε την τεχνική τους και διεύρυνε το ρεπερτόριό τους ενώ η σύνδεσή τους με «μια καινοτόμα πρακτική, τη δισκογραφία» εξελίσσει τη μουσικο-συνθετική δράση των περισσότερων σε «αποκλειστικό επάγγελμα που τους καταξιώνει σε Αθήνα και περιφέρεια (νησιωτική- ηπειρωτική χώρα και εξωτερικό), όχι μόνο ως οργανοπαίκτες/τραγουδιστές, αλλά και ως συνθέτες» (ό. π. 100).

Με το τέλος του εμφυλίου άρχισε η αύξηση των λαϊκών συγκροτημάτων τα οποία 'μοντάρωνταν' σε πολύ λίγες μέρες και παίζανε σε συνοικιακά καφενεία, πάνω σε αυτοσχέδια πάλκα φτιαγμένα από τελάρα, το κυρίαρχο ρεπερτόριο, «τα λαϊκά της εποχής: Τσιτσάνης, Μητσάκης, Παπαϊωάννου...» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 81). Πρόκειται για αυτό που ο Δαμιανάκος χαρακτήρισε ως «παραγωγική θεομηνία των ρεμπετεοειδών της δεκαετίας 1950-1960» (Δαμιανάκος 2001, 168). Ό,τι συνέβαινε εδώ είναι πολύ ενδεικτικό των αλλαγών που επέφερε η τεχνολογία και η βιομηχανική οργάνωση και εκμετάλλευση της μουσικής (με δυο λόγια ο εξορθολογισμός και η κειμενικότητα) στις πρακτικές και την κουλτούρα των λαϊκών και κατά βάση παραδοσιακών-προφορικών μουσικών: η γνώση και ικανότητα αναπαραγωγής και κυρίως δημιουργίας της παρτιτούρας αποδείχτηκε ιδιαίτερα κρίσιμο σημείο. Οι μουσικοί που διέθεταν τη γνώση και το 'αυτί', αυτοί που ονομάζονταν και γραφιάδες, επισκέπτονταν μαγαζιά που έπαιζαν δίσκους, καταγράφανε στο πεντάγραμμο τα καινούργια τραγούδια και τα προωθούσαν στο συγκρότημά τους το οποίο πλέον ήταν σε θέση να παίζει ότι ζητούσε το κοινό, τα σουξέ της εποχής. Η ικανότητα αυτή, μαζί με την απαιτούμενη δεξιότητα πάνω στο όργανο ή και την καλή φωνή, ξεχώριζαν τους μουσικούς της Α' κατηγορίας, τους αποκαλούμενους και φίρμες του τραγουδιού, από κείνους της Β' κατηγορίας οι οποίοι σύχναζαν σε παρακείμενο μπαράκι της οδού Ίωνος (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 84). Επιπλέον η εμμονή του ελληνικού κράτους να ελέγχει όχι μόνο τους στίχους των τραγουδιών για το περιεχόμενό τους αλλά και τη μουσική τους για ανάρμοστα ανατολίτικα διαστήματα, εξανάγκαζε τις εταιρίες δίσκων να στέλνουν παρτιτούρες στο Υπουργείο Προεδρίας που ήταν υπεύθυνο για τη λογοκρισία. Αυτό αποτελούσε μια ακόμα δουλειά για τους γραφιάδες μουσικούς καθώς και μια επιπλέον πηγή κύρους για όσους μπορούσαν να μετατρέψουν τα τραγούδια των διαφόρων συνθετών σε παρτιτούρες.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο του ασφυκτικού ελέγχου τόσο στην πολιτική, όσο και στην καλλιτεχνική έκφραση τα περιθώρια ελιγμού των μουσικών ήταν εξαιρετικά περιορισμένα έως ανύπαρκτα. Οι εταιρίες δίσκων ήταν παντοδύναμες αφού λειτουργούσαν σ' ένα ολιγοπωλιακό καθεστώς έχοντας απέναντί τους στρατιές κυρίως αγράμματων και απλών ανθρώπων που προσπαθούσαν να πιάσουν την καλή μέσω της μουσικής. Ακόμα και οι στιχουργοί που ήταν σαφώς ολιγάριθμοι και διέθεταν οπωσδήποτε μια μόρφωση κάποιου επιπέδου, πουλούσανε τους στίχους με το κομμάτι χωρίς να διεκδικούν το όνομά τους πάνω στο δίσκο. Με τον ίδιο υποτελή τρόπο μπορεί οι συνθέτες να αναφέρονταν επίσης ως στιχουργοί, χωρίς να είναι, αλλά δεν είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν τους τραγουδιστές των τραγουδιών τους. Κυρίαρχος ήταν η αγορά και η προτίμηση του κοινού που υποτίθεται πως επέλεγε από την εξαιρετικά περιορισμένη γκάμα τραγουδιών που του προσφέρονταν. Σ' αυτή την κατάσταση η θέση των πρωτοκλασάτων λαϊκών μουσικών και στιχουργών που επέλεγαν οι εταιρίες για συνεργάτες, μπορεί να θεωρούνταν πολύ πλεονεκτική σε σχέση με

κείνη όλων των άλλων καλλιτεχνών που συνωστίζονταν έξω από τις πόρτες των εταιριών ή των καφενείων που πρόσφεραν ζωντανή μουσική, αλλά τη χώριζε μια άβυσσος από την κατάσταση των λίγων αστών συνθετών<sup>168</sup> που είχαν τη δυνατότητα όχι μόνο να σπουδάσουν τα γράμματα και τη μουσική τέχνη αλλά να φέρουν από τις δυτικές μητροπόλεις περγαμηνές και κύρος.

Όμως η δυσχερής θέση τους έδινε το πλεονέκτημα της αυθεντικότητας, κριτήριο βασικό για την επιλογή του κοινού το οποίο ήθελε να ακούει τα βάσανά του από τους δικούς του ανθρώπους. Τέτοιοι δεν ήταν μόνο όσοι μοιράζονταν τα ίδια λαϊκά ακούσματα αλλά όσοι ταυτόχρονα βίωναν τις ίδιες άθλιες μετεμφυλιακές συνθήκες με το λαό. Η επίκληση του κοινού βιώματος, του καημού και του κατατρεγμού υπήρξε βασικός παράγοντας που ενοποιούσε το κοινό, μεταξύ του και με τους καλλιτέχνες, αλλά συχνά και τα είδη. Όπως το έθεσε η Σωτηρία Μπέλλου: «Λαϊκό τραγούδι είναι το ρεμπέτικο και ρεμπέτης ο λαϊκός τραγουδιστής. Αλλά, όταν μιλάμε για λαϊκό, εννοούμε το γνήσιο και το αυθεντικό. Είπαν διάφοροι ότι ρεμπέτης ήταν ο δυστυχημένος, ο αδικημένος, ο κυνηγημένος και άλλα τέτοια. Αν υποθέσουμε ότι έτσι ήταν: ποιος ήταν ο αδικημένος και ο κυνηγημένος; Ο απλός λαός δεν ήταν ο αδικημένος και ο κυνηγημένος, από τους πρόσφυγες μέχρι και μετά, στα δύσκολα εκείνα χρόνια; Άρα ρεμπέτικο είναι το λαϊκό. Οι ρίζες του είναι βγαλμένες από τον καημό του Έλληνα, ο οποίος έχει υποστεί και έχει τραβήξει τόσο πολλά.» (Αδαμίδου 1998, 127). Ωστόσο, αυτοί οι καημοί δεν εκφράζονται πάντα με τον ίδιο τρόπο. Ο Νέαρχος Γεωργιάδης γράφει πως «σύμφωνα με παραδοχή του Δερβενιώτη, του Βίρβου και αρκετών άλλων», το 1950, το τραγούδι *Καίγομαι, καίγομαι* του Γεράσιμου Κλουβάτου με ερμηνευτή τον Τσαουσάκη, άνοιξε το δρόμο σ' αυτό που ονομάστηκε μετεμφυλιακό τραγούδι (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 99), ένα ιδιαίτερο ύφος που κατέγραψε με ρεαλισμό τη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Τελειώνει η περίοδος 1941-1952, περίοδος του αποκαθαρμένου ρεμπέτικου που σημαδεύτηκε από την κυριαρχική παρουσία του Βασίλη Τσιτσάνη και εμφανίζονται

«συνθέτες όπως ο Καλδάρας,<sup>169</sup> ο Μπακάλης, ο Δερβενιώτης με κύριο εκτελεστή τον Στέλιο Καζαντζίδη, αλλά και άλλους, όπως ο Τσαουσάκης, η Γκρέυ, ο Γιάννης Τζιβάνης κτλ. Οι στιχουργοί Χαράλαμπος Βασιλειάδης και κυρίως η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, Χρήστος Κολοκοτρώνης και Κώστας Βίρβος θα δώσουν αμέτρητους στίχους που μιλούν για άδικη και κακούργα κοινωνία, για διώξεις και φυλακίσεις, για φτώχεια και για θάνατο. ... οι δεξιότατοι Χαράλαμπος Βασιλειάδης και Χρήστος Κολοκοτρώνης γράφουν εξίσου επαναστατικούς και ανατρεπτικούς στίχους με τον αριστερίζοντα Κώστα Βίρβο και τη δημοκρατική Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου. ... Η αλήθεια είναι ότι το

<sup>168</sup> Ουδέποτε η αστική τάξη δεν παρήγαγε επαγγελματίες μουσικούς παρά μόνο ως εξαιρέσεις, πράγμα που ισχύει και για μετά την καθιέρωση του μύθου του μεγάλου συνθέτη. Ο Μίμης Πλέσσας (που είχε μια μεσοαστική καταγωγή και μεγάλωσε σε σπίτι με πιάνο) αναφέρει πως η μητέρα του που πέθανε στα 39 δεν ήθελε να γίνει 'μουζικάντης' σαν αυτούς που παίζαν δίπλα στα τραμ και – καταφάσκοντας ουσιαστικά σε μια τέτοια αντίληψη- υπερηφανεύεται πως «έβαλε και το δικό του χέρι για να μεταμορφωθεί ο μουζικάντης σε μουσικό καλλιτέχνη» (Δελαπόρτας 2002, 26).

<sup>169</sup> Ο Καλδάρας είναι ο μόνος που αναφέρεται στην 'Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού' του Κώστα Μυλωνά και αυτό γιατί ανήκει σε «μια κατηγορία συνθετών, που τα χαρακτηριστικά, ενός μεγάλου ή μικρού μέρους, της δουλειάς τους έχουν πολλές μουσικές ομοιότητες με το 'έντεχνο λαϊκό τραγούδι'» (Μυλωνάς 2006, 197).

Μετεμφυλιακό Τραγούδι είναι το μόνο είδος τέχνης (πολύ περισσότερο κι από την 'Ποίηση της 'Ηττας') που απεικόνισε τόσο πιστά και τόσο συστηματικά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια<sup>170</sup>. ... Στο επίπεδο του ρυθμού ενισχύθηκε ο ζεϊμπέκικος, που είναι συνήθως ένας μοναχικός χορός, και στο επίπεδο της μελωδίας τα ανατολίτικα *μακάμια* (ή βυζαντινές κλίμακες, όπως τις προτιμά ο Θόδωρος Δερβενιώτης με τη μακροχρόνια θητεία του στην ψαλτική). Τα ανατολίτικα *μακάμια*, που τόσο τα απέφευγε ο Βασίλης Τσιτσάνης και η προ του 1952 δεκαπενταετία, τώρα επικρατούν δίνοντας το χρώμα της πίκρας, του πόνου και της απελπισίας στα τραγούδια. Οι ερμηνείες τύπου Στέλιου Καζαντζίδη, με πολλά τσακίσματα (τσαλκάντζες) και λυγμό στη φωνή, αντιστοιχούν στην οδύνη της μετεμφυλιακής εποχής» (ό. π. 92-93).

Αν στο επίπεδο της μελωδίας μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι οι υπεύθυνοι του υπουργείου Προεδρίας για τον έλεγχο και την έγκριση της παρτιτούρας (στην οποία με κανένα τρόπο δεν μπορεί να καταγραφούν αυτές οι τσαλκάντζες) δεν ήταν σε θέση να ξεχωρίσουν τίποτα πέρα από τη δευτέρα αυξημένη (άλλωστε πολλά από τα μακάμια που είχαν απαγορευτεί από τον Μεταξά δεν ξεχωρίζουν από τις βυζαντινές κλίμακες) και αν στο επίπεδο της ενορχήστρωσης και της αρμονίας ουδέποτε ασκήθηκε έλεγχος, σε κείνο των στίχων σπαταλήθηκε όλη η ενέργεια των λογοκριτών και η επινοητικότητα των καλλιτεχνών. Πάμπολλες ιστορίες ακουγόταν –από την εποχή ακόμα της Μεταξικής δικτατορίας- για τους δεξιοτεχνικούς τρόπους με τους οποίους ξέφευγαν από τα δίχτυα της λογοκρισίας. Πάντα εκ των υστέρων, πολλοί καλλιτέχνες διαβεβαιώνουν για την ύπαρξη ενός κώδικα μέσω του οποίου υποτίθεται ότι καμουφλάρονταν πολιτικά μηνύματα τα οποία μπορούσε να συλλάβει μόνο ο λαός και όχι οι λογοκριτές: «Η λογοκρισία εκείνη την εποχή έδινε και έπαιρνε. Φοβεροί, μέχρι τρέλας. Πίσω από κάθε λέξη έψαχναν μήπως κάτι εννοούσες. Μήπως κάποια λέξη ήταν κάποιο σύνθημα. Και υπήρχαν βέβαια τραγούδια συνθηματικά που άλλα τα έπιαναν οι λογοκριτές και άλλα όχι» (Σωτηρία Μπέλλου στο Αδαμίδου 1998, 104). Ο Δερβενιώτης υποστηρίζει πως το βασικότερο μέσο καμουφλάζ υπήρξε η γυναίκα: «Κάπου ανάμεσα στους στίχους ο στιχουργός έπρεπε να βάλει τη γυναίκα. Όταν λέμε, *με χειροπέδες με περνούν...*, δε λέμε ότι ο άνθρωπος αυτός είναι υπόδικος ή κατάδικος. Λέμε ότι δήθεν αιτία του κακού είναι μια γυναίκα... Κι έτσι καμουφλάρεται το πολιτικό μήνυμα, ο κόσμος, όμως, το καταλάβαινε» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 101). Αλλά και η έννοια της αρρώστιας χρησιμοποιήθηκε συχνότατα για να υπαινιχθεί την καταδίκη και τη φυλακή, σε αναλογία με την 'ξενιτειά' που είχε ταυτιστεί με την εξορία ήδη από το 1947 με το τραγούδι των Τσιτσάνη-Μπακάλη 'κάποια μάννα αναστενάζει' το οποίο ο Γεωργιάδης αναφέρει ως «ο ύμνος των εξόριστων της Μακρονήσου» (ό. π. 110), και σε αναλογία με την έκφραση 'μαύρη συμφορά' που δήλωνε την πολιτική δίωξη (ό. π. 123). Μια πλειάδα τέτοιων περιπτώσεων αναφέρονται σε πολλές βιογραφίες λαϊκών μουσικών, περίπτωση αντίθετη από κείνη των παραδοσιακών μουσικών όπου ο πολιτικός σχολιασμός είναι ένα είδος ταμπού, χαρακτηριστικό που διακρίνει την παραδοσιακή από τη λαϊκή αλλά και την δημοφιλή εν γένει μουσική που πολύ συχνά επικαλείται πολιτικά μηνύματα και διεκδικεί αντιστασιακή δράση. Φυσικά όλα αυτά

<sup>170</sup> Τραγούδια όπως 'Ο ανταρτόπληκτος' του Μπάμπη Μπακάλη (1949) είναι περισσότερο ένα εμφυλιακό προπαγανδιστικό μέσο το οποίο παρά το ρεμπέτικο ήχο του δύσκολα θα κατέτασσαν πολλοί στο αυθεντικό λαϊκό τραγούδι δεδομένου ότι το τελευταίο, όπως και ο λαός, θεωρείται συνήθως ότι ανήκει στις 'δημοκρατικές' ή αριστερές δυνάμεις.

φέρουν τη σχετικότητα και υποκειμενικότητα της πραγματολογικής διάστασης και με την ίδια ευκολία θα μπορούσε να υποτεθεί ότι δεν πρόκειται παρά για μία εκ του ασφαλούς διαφημιστική προώθηση για την επανάρθρωση και επαναπροώθηση κάποιων εμπορικών προϊόντων. Αυτή την υποκειμενικότητα επιβεβαιώνει και ο Δερβενιώτης καταλήγοντας χαρακτηριστικά: «ο καθένας μπορούσε να το πάρει όπως ήθελε» (ό. π. 129), φράση πίσω απ' την οποία κρύβεται ένα βασικό χαρακτηριστικό της δημοφιλούς μουσικής, το κυριότερο εμπορικό πλεονέκτημα και ιδεολογικό της επιχείρημα.

Ιδιαίτερα μετά την ελευθερία που αποκτήθηκε από τη μεταπολίτευση και την αθρόα δημοσίευση βιογραφιών, έγιναν του συρμού εκ μέρους πολλών λαϊκών καλλιτεχνών οι δηλώσεις για καμουφλαρισμένα πολιτικά μηνύματα και εξαργυρώθηκε ποικιλοτρόπως η αντιστασιακή δράση. Είναι γεγονός πως η ανορθολογική λαϊκή ηθική επιφυλάσσει δόξα για όποιον επιλέγει την καταδίκη λόγω ιδεολογίας αν και μπορεί να την αποφύγει. Η στάση αυτή περιλουρίζει με την αύρα της αυθεντικότητας και της δημοφιλίας όχι μόνο τα μέλη των λαϊκών τάξεων αλλά και τους διανοούμενους που ταγμένοι σε ένα 'πολιτικό-απελευθερωτικό' κίνημα 'θυσιάζονται' κατά κάποιο τρόπο για τις ιδέες τους και συνακόλουθα για το λαό. Η φωταγώγηση αυτής της πλευράς της ζωής του Μίκη Θεοδωράκη μπορεί να άφησε αθέατο το κεντρικό ζήτημα, που σε μια τέχνη που συστήνεται επαναστατική είναι η σχέση μεταξύ του κάνω μουσική και κάνω λεφτά, έδωσε όμως μεγάλη ώθηση στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι του οποίου δημιουργός εμφανίστηκε όχι ένας μουσικός σαν τους άλλους αλλά ένας πραγματικός επαναστάτης που προσωποποιούσε την απαίτηση των καιρών. Βέβαια αυτό δεν αποτελεί μια μεμονωμένη περίπτωση. Ο Gramsci συστήνοντας την αξιοποίηση από μέρους του ιστορικού υλισμού των παρατηρήσεων του Benedetto Croce ότι η ποίηση δεν γεννάει ποίηση και ότι προϋπόθεση μιας καινούργιας τέχνης είναι ένας καινούργιος άνθρωπος, υποστηρίζει ότι είναι ακριβώς αυτή η επαναστατική πρακτική που δημιουργεί αυτό τον «καινούργιο άνθρωπο» (Gramsci 1981, 24).

Ωστόσο οι καταδίκες και εξορίες του Δερβενιώτη, Καζαντζίδη ή Μπιθικώτση (όπως και πολλών άλλων –«και ποιος δεν ήταν αριστερός τότε!» λέει ο Δερβενιώτης-) δεν ήταν αποτέλεσμα μιας συνειδητής επαναστατικής επιλογής όπως στην περίπτωση των οργανικών διανοούμενων, αλλά μάλλον των συνθηκών της ζωής τους και της χαρακτηριστικής για τα λαϊκά στρώματα συναισθηματικής παρά υπολογιστικής αντιμετώπισης των πραγμάτων. Κατά τον ίδιο τρόπο ο λόγος που κάνουν λαϊκό τραγούδι δεν είναι για να διδάξουν κάτι. Είναι ενήμεροι πως γνωρίζουν ό,τι και οι ακροατές τους. Μοιράζονται μαζί τους την ίδια καταγωγή και κουλτούρα είτε αυτή είναι αγροτική είτε προσφυγική ή περιθωριακή. Ακόμα και στην ιδιαίτερη -αλλά και αρκετά συνηθισμένη- περίπτωση να κατάγονται από μουσικές οικογένειες,<sup>171</sup> το χάρισμά τους αυτό με κανένα

<sup>171</sup> Η περίπτωση των μουσικών οικογενειών θα μπορούσε να είναι πολύ παραγωγική στη μελέτη του μουσικού φαινομένου. Έχει ωστόσο παραβλεφθεί μάλλον για λόγους ιδεολογικούς [λαϊκίστικη φιλοφρονητικότητα' ονομάζει ο Bourdieu (2002, 436) την παραχώρηση στο λαό μιας έμφυτης γνώσης της πολιτικής, χειρονομία που τελικά συγκαλύπτει αντί να διατυπώνει (ή να καταγγέλλει) τη 'συγκέντρωση σε μερικά άτομα' της ικανότητας παραγωγής του λόγου για τον κοινωνικό κόσμο και επομένως της ικανότητας συνειδητής επενέργειας στον κόσμο αυτό] αφού συνηγορεί υπέρ μιας γενετικής αντίληψης της μουσικότητας η οποία δεν ταιριάζει με θεωρήσεις που θέλουν να δικαιώσουν μια 'δημοκρατική' ή οικονομική εκδοχή της πραγματικότητας και μια λογοκεντρική ανάγνωση της σημασίας της τέχνης. Το γεγονός ότι οι μουσικοακουστικές ικανότητες του ανθρώπου

τρόπο δεν τους τοποθετούσε σε κάποια ανώτερη θέση.<sup>172</sup> Η πορεία της ζωής αυτών των μουσικών δείχνει πως οι αναμφισβήτητες μουσικές τους κλίσεις και ικανότητες τέθηκαν στην υπηρεσία όχι καλλιτεχνικών και επαναστατικών αλλά κύρια προσωπικών και βιοποριστικών σκοπών. Τίποτα επιτηδευμένο δεν υπάρχει εδώ. Η ευχαρίστηση να παίζω μουσική και η άνεση να το κάνω, άνεση που με βοηθάει να ξεπερνάω τις κοινωνικές αντιξοότητες του τύπου έλλειψη κατάλληλων συνθηκών, μουσικού οργάνου, εκπαίδευσης και χρόνου εξάσκησης, έρχονται αβίαστα να συναντήσουν την πιεστική ανάγκη επιβίωσης κατ' αρχάς αλλά και να συντηρήσουν εν συνεχεία τον πόθο της κοινωνικής ανόδου και της ικανοποίησης αυτών που ο Maslow ονόμασε εξελικτικές ανάγκες.<sup>173</sup> Οι τόσο συχνές μεταξύ των μουσικών διαμάχες<sup>174</sup> δεν αφορούν σε καλλιτεχνικά ή θεωρητικά ζητήματα αλλά σε καθημερινές πρακτικές διευθετήσεις και επαγγελματικούς ανταγωνισμούς.

Παρόλο που οι παρατηρήσεις αυτές ισχύουν σε μεγάλο βαθμό και για τους έντεχνους καλλιτέχνες (οι οποίοι πάντως αν και δεν κατάγονταν από την ανώτερη τάξη, αντιμετώπιζαν λιγότερο πιεστικά βιοποριστικά προβλήματα και των οποίων η δυνατότητα να σπουδάσουν

---

είναι βασικά κληρονομικές και εκτείνονται σε μια μεγάλη έκταση από τον παντελώς 'κουφό' έως το 'απόλυτο αυτί' –κάτι που εύκολα κάθε δάσκαλος μουσικής μπορεί να διαπιστώσει- έχει παραβλεφθεί ή παραποιηθεί ως το σημείο να θεωρείται ένα 'αντιδραστικό' ιδεολόγημα που είναι απαράδεκτο γιατί απλά συνεισφέρει στην ανισότητα των ανθρώπων. Στην πραγματικότητα αποτελεί ένα ισχυρότατο επιχείρημα ενάντια στον ουτοπιστικό κόσμο του 'κομμουνιστικού μανιφέστου': ακόμα κι αν ο άνθρωπος μπορεί να αναπτύξει πολλές τεχνολογίες προκειμένου να καλύψει αυτή τη διαφορά ικανότητας στην πρόσληψη και επεξεργασία του μουσικού ήχου (όπως η χρήση της παρτιτούρας από την αστική τάξη), η (βασική) διαφορά στην ταχύτητα με την οποία μπορεί να επιτευχθεί αυτό, σε συνδυασμό με τη βραχύτητα του βίου αφήνει κάθε τέτοια προσπάθεια με ένα δυσαναπλήρωτο κενό: ο ατάλαντος γνώστης και χειριστής της παρτιτούρας μπορεί με το οπτικομηχανικό παίξιμο να γίνει μέτοχος του μουσικού κόσμου ακόμα και –πράγμα συνηθισμένο ιδιαίτερα στην Ελλάδα- δάσκαλος της μουσικής, αλλά η απόστασή του –ως προς τον χειρισμό του ήχου- από ένα νεαρό γόνο μιας αμόρφωτης μουσικής οικογένειας παραμένει –σε τεχνικούς και ακουστικής ποιότητας όρους- τεράστια, παρόλο που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή από όσους δεν έχουν ανεπτυγμένη αυτή την ικανότητα. Βέβαια, η φυσική αυτή ευαισθησία στον ήχο (απαίδευτη ή εξασκημένη) αποτελεί μόνο τη βάση πάνω στην οποία χτίζεται όλο το κοινωνικο-ιστορικό οικοδόμημα που παρέχει τις σημασίες και οδηγεί στο επίπεδο και τη μορφή που παίρνει κάθε φορά η δημιουργία και 'κατανόηση' της μουσικής, γεγονός που εξηγεί γιατί ένας ατάλαντος μουσικός με πνεύμα μπορεί να υπερισχύσει ενός ακατέργαστου ταλαντούχου.

<sup>172</sup> Για την ακρίβεια οι οργανοπαίκτες διατηρούσαν παραδοσιακά το κοινωνικό κύρος των 'γύφτων'. Φαίνεται πως από την εποχή των Οθωμανικών κοινοτήτων ακόμα ίσχυε η παρατήρηση του Adorno ότι «η κοινωνική απέχθεια που για χιλιάδες χρόνια βάραινε ειδικά πάνω στις τέχνες που περιλαμβάνουν την προσωπική εμφάνιση ενός καλλιτέχνη, τέχνες όπως το θέατρο, ο χορός και η μουσική, έχει περιορίσει σε μεγάλο βαθμό τον κύκλο των προσώπων από τον οποίο αντλούνταν οι καλλιτέχνες» (Adorno 1976, 57).

<sup>173</sup> Δεν υπάρχει χώρος εδώ για μια κριτική της πυραμίδας των αναγκών του Maslow. Θα αρκεστώ μόνο να σημειώσω τον κοινωνικο-ιστορικό χαρακτήρα τουλάχιστον των ανώτερων αναγκών [χωρίς αυτό να σημαίνει αποδοχή αυτού που ο Geertz ονομάζει «στρωματογραφική» αντίληψη των σχέσεων μεταξύ των βιολογικών, ψυχολογικών, κοινωνικών και πολιτισμικών παραγόντων της ανθρώπινης ζωής»(2003, 49)], χαρακτήρας που αναφέρεται όχι μόνο στον τρόπο και τους όρους ικανοποίησής τους αλλά και στην ίδια την ύπαρξή τους ως καθ' εαυτές και δι' εαυτές.

<sup>174</sup> «Η δουλειά αυτή δεν έχει πολλές φιλίες» εξομολογείται ο Κώστας Παπαδόπουλος (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 122).

και ιδιαίτερα στο εξωτερικό –έστω και ως υπότροφοι- τους καθιστά αυτόματα κάτι πολύ μακρινό και ξένο από την άποψη των λαϊκών μουσικών), μία σειρά σημασιών όπως η εσωτερικευση του ρομαντικού μύθου του μεγάλου καλλιτέχνη βοήθησαν να υποβιβαστεί αυτή η πλευρά της δραστηριότητάς τους και να τονιστούν άλλες που τους διαφοροποιούν από τους λαϊκούς καλλιτέχνες. Οι Frith και Horne αναφερόμενοι σ' αυτή τη συμβατική διάκριση έντεχνου - λαϊκού, παραθέτουν τον Roy McMullen, ο οποίος επιθεωρώντας τις τέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα εκφράζει την άποψη πως η 'λαϊκή τέχνη' (popular art) «δημιουργείται (σε πολλές περιπτώσεις 'υπολογίζεται' θα ήταν ένας πιο ακριβής όρος) από καλλιτέχνες που διαφέρουν από τους σοβαρούς, ή ελίτ, καλλιτέχνες στην τάση τους να εκφράζουν όχι τις δικές τους απόψεις για τη ζωή, αλλά μάλλον τις απόψεις που πιστεύουν ότι έχει ο καταναλωτής. Συνεπώς η λαϊκή τέχνη είναι συχνά πιθανώς καθόλου τέχνη, είναι συχνά κυριολεκτικά επιδεικτική. Χρησιμοποιεί καλλιτεχνικά μέσα για μη καλλιτεχνικούς σκοπούς» (Roy McMullen στο Frith και Horne 1987, 13).

Ο McMullen λέει αλήθεια, όμως τραβάει τα πράγματα στα άκρα και χαράσσει ξεκάθαρες διαχωριστικές γραμμές που στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν: οι προσωπικές, οικονομικές και καλλιτεχνικές φιλοδοξίες μπλέκονται αζεδιάλυτα και με κανένα τρόπο δεν μπορούμε να τις αντιστοιχίσουμε σε μουσικά είδη. Αυτά στα οποία αναφέρεται είναι απλώς τάσεις και μόνο ως ιδεατοί τύποι θα μπορούσαν να γίνουν δεκτοί. Πράγματι, η υψηλή τέχνη ως τέχνη της κυρίαρχης αστικής τάξης έχει την χρηματοδότηση (ή τουλάχιστον την είχε ως το πρόσφατο παρελθόν) και συνεπώς την πολυτέλεια να ασκείται με βάση προτεραιότητες διαφορετικές από κείνες της λαϊκής. Το υποκείμενό της είναι το αστικό υποκείμενο που ελεύθερο από τις πιεστικές βασικές ανάγκες στρέφεται στην αυτόνομη μουσική, αναβαθμίζει τη συνείδησή του και ξυπνάει από την 'πολιτισμική φαντασμαγορία'<sup>175</sup> στην οποία είναι παγιδευμένο. Αυτά βέβαια πριν τα οράματα του Γερμανικού ιδεαλισμού μετατραπούν σε εφιάλτες υπό το βάρος της παλινδρόμησης του Διαφωτισμού, τη μετατροπή του λόγου σε μύθο και την κυριαρχία του εργαλειακού ορθολογισμού. Έκτοτε κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει με πειστικότητα ότι η ελίτ τέχνη υπάρχει ανεξάρτητα από οικονομικούς υπολογισμούς. Αυτό που συμβαίνει είναι η δυνατότητα και ικανότητα κάποιων να εκφέρουν κανονιστικούς λόγους που περικλείουν και νομιμοποιούν. Η Σωτηρία Μπέλλου δεν αισθάνεται κολακευμένη απ' αυτό που κάνει – πολλοί τη χαρακτήρισαν γνήσια ρεμπέτισσα- αλλά από τα λόγια του Μάνου Χατζιδάκι στη διάλεξή του για το ρεμπέτικο: «Εγώ δε θα μπορούσα ποτέ να μιλήσω έτσι γι' αυτά που τόσο αγαπώ, για τα ρεμπέτικα, που είναι τα γνήσια λαϊκά τραγούδια. Ο Μάνος όμως τα είπε πολύ ωραία. Μπράβο του»(Αδαμίδου 1998,130). Ταυτόχρονα εκφράζει ασυνείδητα την ανησυχία της, θέλει το τραγούδι της να είναι γνήσιο λαϊκό τραγούδι, με άλλα λόγια επιζητά μια αποδοχή που θα τη λυτρώσει από τη δική της αβέβαιη ταυτότητα, αποδοχή που μπορεί βέβαια να δώσει μόνο η αστική τάξη. Οι βιογραφίες και εξιστορήσεις πολλών λαϊκών μουσικών επιβεβαιώνουν την εμπεδωμένη αντίληψη για την ανωτερότητα όλων όσων σχετίζονται –έστω και νόθα- με την εγγραματοσύνη. «Ήτανε πολύ καλύτεροι, διότι διαβάζανε μουσική, έβγαναν τα τραγούδια» (Ευάγγελος Ζαραλής στο Παπαδάκης 1983, 46).

Οι λαϊκοί παίζουν ότι νομίζουν ότι θέλουν οι πελάτες και τις περισσότερες φορές ξέρουν τι είναι αυτό, αφού μοιράζονται μαζί τους μια κοινή καταγωγή και κουλτούρα. που μπορεί να μην είναι κυρίαρχη, με τη μαρξιστική έννοια της κουλτούρας της κυρίαρχης τάξης,

<sup>175</sup> Όρος του Adorno στο Negative Dialectics σελ. 85.

αφορά όμως σε μεγάλα μεγέθη και δημιουργεί αποτελέσματα μεγάλης τάξης. Το μέγεθος δεν αποτελεί ενδιαφέρον μόνο της οικονομικής εκμετάλλευσης αλλά και της πολιτικο-ιδεολογικής. Δεν δημιουργεί μόνο οικονομίες κλίμακας αλλά παρέχει και πολιτική ισχύ. Έτσι αφού για τους λαϊκούς μουσικούς η (πάντα προφορική) παράδοση ήταν η κοντινή πηγή από την οποία τροφοδοτούσαν τη μουσική τους και η οποία τους εξασφάλιζε την απαραίτητη δημοφιλία και την ανάλογη οικονομική και ηθική επιβράβευση, μόνο καλά λόγια θα είχαν να πουν για αυτήν. Το ίδιο όμως ισχύει και για όσους έκαναν χρήση για άλλους σκοπούς. Αν η βιομηχανία της μουσικής διαφέρει για το μέγεθος της οικονομικής εκμετάλλευσης, τα άτομα ή μάλλον οι συλλογικότητες που υπεραμύνθηκαν του παραδοσιακού (σε μορφή λαϊκού ή όχι) διαφέρουν γιατί έκαναν χρήση για ιδεολογικούς και πολιτικούς σκοπούς. Με δυο λόγια ο καθένας αντλεί απ' αυτή την πηγή ότι μπορεί για να πετύχει τους στόχους που επιθυμεί.

Η ιδέα πως οι λαϊκοί μουσικοί παίζουν ότι θέλουν οι πελάτες είναι η αναστροφή της άποψης της σχολής της Φρανκφούρτης που θέλει τους ακροατές να αποτελούν παθητικούς καταναλωτές του προσφερόμενου μουσικού προϊόντος. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τις δύο όψεις του νομίσματος του μεσάζοντα, των δισκογραφικών εταιρειών που πάντα ελίσσονται και προσπαθούν να ισορροπήσουν ανάμεσα σ' αυτό που τους συμφέρει να προσφέρουν και σ' αυτό που ζητούν οι αγοραστές των δίσκων.

Η πολιτική αυτών των εταιρειών δεν είναι αποτέλεσμα ενός πρωτοκόλλου αλλά της δράσης ανθρώπων που ο Bourdieu ονομάζει πολιτιστικούς μεσάζοντες και οι οποίοι μοιράζονται συγκεκριμένα *habitus* και ταξική καταγωγή. Τα νέα αυτά επαγγέλματα, που ασχολούνται με την πώληση «συμβολικών αγαθών και υπηρεσιών», εμφανίζουν μια απροσδιοριστία με αποτέλεσμα «η ετερογένεια της τροχιάς των δρώντων να είναι ιδιαίτερα εμφανής και να διακρίνονται σχεδόν πάντα δύο ομάδες οι οποίες, διαχωρισμένες από τη σκοπιά της κοινωνικής καταγωγής και όλων των συνακόλουθων διαθέσεων, έρχονται αντιμέτωπες λίγο πολύ ανοικτά για τον προσδιορισμό του πόστου και των αναγκών για την κατοχή του ικανοτήτων ή ιδιοτήτων. Οι αντιθέσεις ... εκφράζονται ολοφάνερα στη σχέση ανάμεσα στις προτιμήσεις και στις αρνήσεις ηθικοπρακτικού τύπου ... σε καθένα από τα μέλη των νέων επαγγελμάτων ... η απροσδιοριστία της θέσης ... έχει επίσης τίμημα την αβεβαιότητα του κατόχου της όσον αφορά την κοινωνική του ταυτότητα» (Bourdieu 2002, 399-400).

Ο Keith Negus αποτιμώντας τις μουσικές επιχειρήσεις και την παραγωγή των διαφόρων ειδών προτείνει ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης για «εκείνες τις δραστηριότητες και σφαίρες της ζωής που συχνά χωρίζονται τεχνητά σύμφωνα με τις κατηγορίες των 'οικονομικών' και της 'κουλτούρας'» (Negus 1999, 13). Ανιχνεύει μια 'ανθρωπολογική' διαπλοκή της βιομηχανίας με την κουλτούρα και υιοθετεί τον όρο «η κουλτούρα παράγει μια βιομηχανία» για να τονίσει ότι «η παραγωγή δεν πραγματοποιείται απλά 'εντός' ενός εταιρικού περιβάλλοντος δομημένο σύμφωνα με τις απαιτήσεις της καπιταλιστικής παραγωγής ή οργανωτικής φόρμουλας, αλλά σε σχέση με ευρύτερους πολιτισμικούς σχηματισμούς και πρακτικές που δεν είναι μέσα ούτε στον έλεγχο ούτε στην κατανόηση της εταιρείας» (ό. π. 18). Έτσι το τελικό αποτέλεσμα, «οι μουσικοί ήχοι και τα νοήματα δεν εξαρτώνται μόνο από τον τρόπο που μια βιομηχανία παράγει την κουλτούρα αλλά επίσης σχηματίζονται από τον τρόπο με τον οποίο μια κουλτούρα παράγει μια βιομηχανία.» (ό. π. 12).

Ωστόσο, ενώ παραμένει ζητούμενο ο βαθμός ανάπτυξης της ελληνικής μουσικής βιομηχανίας και η σχέση της με την ευρύτερη κουλτούρα,<sup>176</sup> είναι γεγονός ότι η θέληση του πελάτη κυριαρχούσε τουλάχιστον ως προς τα είδη.<sup>177</sup> «Παίζαμε και ελαφρά τραγούδια ... σχεδόν ό,τι καινούργιο έβγαινε τότε ελαφρό, τα περνάγαμε και τα παίζαμε. Γιατί ...έ, ...έπρεπε γιατί τα ζητούσε ο κόσμος, τα ζητούσε ο κόσμος» θυμάται ο Φώτης Σούκας από την Άρτα της δεκαετίας του 1950 (Παπαδάκης 1983, 109). Πράγματι μπορεί οι λαϊκοί καλλιτέχνες να μάθαιναν την τέχνη τους ως αποτέλεσμα μιας ιδιαίτερης παρόρμησης<sup>178</sup> και όχι μιας στρατηγικής διάκρισης και συνεπαγόμενης υποχρεωτικής επίσημης εκπαίδευσης, βρίσκονται όμως στο πάλκο προπαντός για το μεροκάματο: «να πηγαίνομε στους γάμους και τα πανηγύρια, να μπορέσω κι εγώ να ζήσω» (Ιάκωβος Ηλίας στο Παπαδάκης 1983, 76). Μέσα σ' αυτή την κατάσταση όλοι συνεργαζότανε με όλους: δημοτικοί, λαϊκοί και ελαφρολαϊκοί ταυτόχρονα στελεχώνανε τα μαγαζιά, τους γάμους και τα πανηγύρια, μια πρακτική που δικαιώνει όσους χρησιμοποιούν την έννοια λαϊκό (popular) ως ομπρέλα για κάθε τι δημοφιλές και εμπορικά προσανατολισμένο. Παίζαμε, λέει ο δημοτικός οργανοπαίκτης Ευάγγελος Ζαραλής «ό,τι υπήρχε στον κόσμο. 'Τόσκα', 'Τραβατόρε', 'Φάουστ' ... 'Κηλαϊδήστε ωραία μου...» (Παπαδάκης 1983, 49). Ακόμα και οι διάσημοι, για τον αυθεντικό Ηπειρώτικο ήχο, Χαλκιάδες στο δωδεκαμελές συγκρότημά τους «παίζανε σαξόφωνα, παίζανε ... ε ... στο πρόγραμμά μας ... τόχαμε κάπως πλουτισμένο για τον κόσμο» (ό. π. 155). Το πάλκο ταυτόχρονα ήταν χώρος μαθητείας, εκεί που μάθαινε ο νέος μουσικός όχι απλώς να παίζει αλλά και να επικοινωνεί με το κοινό, που θα πει να καταλαβαίνει ποιος θέλει τι. Η τακτική αυτή μπορεί να αποτελούσε μια μακρόχρονη παράδοση που παρέμενε αναλλοίωτη στον προκαπιταλιστικό κόσμο όπου η λαϊκή μουσική ήταν μια υπόθεση μεταξύ των μουσικών και της κοινότητας, η είσοδος όμως των πρώτων δίσκων και του ραδιοφώνου άρχισε να αλλάζει τα πράγματα. Ο Τάσος Χαλκιάς έχοντας βιώσει ως επαγγελματίας μουσικός αυτή την αλλαγή, περιγράφει: «αφού μάθαινες, να πούμε, δέκα είκοσι τραγούδια να πούμε, πάαινες κι έπαιζες. Ενώ, είναι αντιθέτως σήμερα' έχουν, θέλουν, ζητάν πολλά πράγματα, να πούμε, ναι ... Και βέβαια δε ζητάν τραγούδια, να πούμε, που να είναι δημοτικά, να είναι παραδοσιακά» (ό. π. 150).

<sup>176</sup> Καμία τέτοια μελέτη περίπτωσης δεν έχει λάβει ακόμα χώρα στην Ελλάδα, παρά την προφανή χρησιμότητά της.

<sup>177</sup> Το συμπέρασμα του Adorno ότι «οι περισσότεροι ακροατές της δημοφιλούς μουσικής δεν καταλαβαίνουν τη μουσική ως γλώσσα καθαυτή» αφού αλλιώς «θα ήταν πολύ δύσκολο να εξηγηθεί πως μπορούν και ανέχονται αυτή την ακατάπαυστη τροφοδοσία με τόσο χονδροειδώς αδιαφοροποίητο υλικό» (1991, 83), δεν ισχύει βέβαια για τα είδη αφού ακόμα και για κείνες τις δύσκολες περιπτώσεις κομματιών που βρίσκονται στα όρια δύο ειδών, οι ακροατές έχουν γνώμη και μπορούν εύκολα να προτάξουν κριτήρια κατάταξης τα οποία βέβαια σχετίζονται και με τον ήχο, παρόλο που δεν υπάρχει κατανόηση των εσωτερικών μουσικών σχέσεων και συμβάντων.

<sup>178</sup> Δεν θα εξετάσουμε εδώ την ψυχολογική πλευρά της θέλησης για εκμάθηση της μουσικής. Από κοινωνιολογική όμως σκοπιά η ατομική δράση παρόλο που εμφανίζεται ως προσωπική απόφαση και επιλογή, υπόκειται αυστηρά σε κοινωνικούς παράγοντες πέρα από τα πάντα παρόντα οικονομικά κίνητρα. Ο Φώτης Σούκας συνοψίζει τους λόγους που παρά το χαμηλό κοινωνικό κύρος του επαγγέλματος συντείνουν στη δημιουργία των λαϊκών μουσικών: «και οικογενειακή παράδοση ήτανε αλλά και μέσα μου αισθανόμαν ότι έπρεπε να γίνω μουσικός» (Παπαδάκης 1983, 108). Σύμφωνα με τον Καστοριάδη οι συλλογικές παραστάσεις, τα πρέπει όπως και οι τύποι αισθημάτων είναι κοινωνικο-ιστορικές κατασκευές. Περισσότερα δες στο 'Η ανάδυση των σημασιών'.



Αυτή η σταδιακή εισβολή του νέου είχε σοβαρές συνέπειες στην πρακτική και την εννοιολόγηση της λαϊκής μουσικής. Η παλιά 'δημοτική-λαϊκή' κουλτούρα άρχισε να παρακαμάζει, κάθε αίσθηση συλλογικότητας να χάνεται, η προϊούσα –έστω και νόθωνεωτερικότητα διαμόρφωνε μια νέα κατάσταση όπου η κυρίαρχη αστική ιδεολογία –έστω στην παρηκμασμένη μικροαστική εκδοχή- άρχισε να αποτελεί μέτρο των πραγμάτων. Εδώ τώρα η εργαλειική ορθολογικότητα έβγαλε τους πρώτους της καρπούς. Η επικράτηση της νεώτερης τεχνολογίας επέβαλε ταυτόχρονα στους ανθρώπους τι να ακούνε, οι δισκογραφικές εταιρίες όλο και περισσότερο διαμόρφωναν το γούστο και οι επιλογές τους καθόριζαν τη μοίρα του λαϊκού τραγουδιού. Βέβαια οι επιλογές αυτές δεν ήταν απεριορίστες. Όπως δείχνει η δουλειά του Negus (1999), η σχέση των εταιριών με την κουλτούρα είναι διαλεκτικές, οι εταιρίες είναι αναγκασμένες να λαμβάνουν υπ' όψιν τους το ευρύτερο περιβάλλον και τους διαμορφούμενους συσχετισμούς, τις πολιτισμικές πρακτικές και πολιτικές. Ταυτόχρονα, ενώ υιοθετούν παρόμοιες στρατηγικές πρέπει να προβάλλουν ιδέες για την κουλτούρα και να διαμορφώνουν μια εταιρική ταυτότητα που τις διαφοροποιεί μεταξύ τους. Αν και η ανάλυση του Negus αναφέρεται σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο ανάπτυξης της μουσικής βιομηχανίας όπου ο ανταγωνισμός είναι πλήρης, οι τάσεις αυτές μπορούν να βρεθούν εν σπέρματι –μάλλον με έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα- και στις ολιγοπωλιακές συνθήκες της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Ενώ βασικός στόχος των εταιριών παραμένει πάντα το οικονομικό κέρδος, οι εταιρικές επιλογές δεν καθορίζονταν μόνο από οικονομικά-ορθολογικά κριτήρια αλλά και από τις ευρύτερες σημασίες. Στο βαθμό που δεν προκαλούνταν αποδεδειγμένη οικονομική ζημιά υπήρχε πάντα χώρος για την έκφραση προσωπικών απόψεων, οι οποίες διαμορφωνόταν με βάση την κουλτούρα και το συνεπαγόμενο γούστο αλλά και –δεδομένης της έντονα πολιτικοποιημένης ατμόσφαιρας της εποχής- την πολιτική θέση των πολιτιστικών μεσαζόντων.

Ο Δερβενιώτης αποδίδει στην προσωπική στάση και την πολιτική θέση του Νίκανδρου Μηλιόπουλου, του διευθυντή της Κολούμπια, το γεγονός πως όλα τα μετεμφυλιακά τραγούδια εκδοθήκανε από την εταιρεία αυτή και κανένα από την Οντεόν-Παρλοφόν: «...τα ήθελε αυτά τα τραγούδια και γι αυτό επέτρεπε να βγαίνουν. ... ήταν σίγουρα, σιγουρότατα δημοκρατικός. Ήταν τουλάχιστο βενιζελικός» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 106). Το γεγονός πως τη δεκαετία του 1950 κυριαρχούσαν ακόμα ολιγοπωλιακές συνθήκες στη δισκογραφική παραγωγή με τις δύο κορυφαίες εταιρείες (Columbia - His Master's Voice και Odeon - Parlophone) να ελέγχουν την συνεχώς αυξανόμενη παραγωγή, άφηνε περισσότερα περιθώρια για την άσκηση κάποιων προσωπικών και συναισθηματικών επιλογών στη θέση μιας άκαμπτης και ορθολογικής γραφειοκρατικής αντίληψης. Η εγγύτητα της εποχής με τα σκληρά γεγονότα του πολέμου και του εμφυλίου υποβοηθάει την τάση αυτή. Ο Κώστας Παπαδόπουλος επιβεβαιώνει πως η μακροήμερευση του Σπύρου Περιστέρη ως μαέστρου στην Οντεόν-Παρλοφόν οφείλεται στη στενή του φιλία με τον διευθυντή της εταιρείας Μίνωα Μάτσα ο οποίος ως Εβραίος είχε δεχτεί μεγάλη βοήθεια από τον Περιστέρη κατά τη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 101). Αλλά κάτι ανάλογο μπορούμε να πούμε και για τη σχέση του κρυφοαριστερού Μηλιόπουλου με τον Παπαϊωάννου και τον Δερβενιώτη. Όμως τα χρόνια περνάνε γρήγορα και τα κέρδη δεν μπορούν να περιμένουν. Ο Δερβενιώτης περιγράφει το τέλος αυτής της εποχής : «Μόλις έγειρε ο Μηλιόπουλος και δεν είχε πια τις δυνάμεις να διοικήσει, πήρε ο Τάκης

Λαμπρόπουλος το απάνω χέρι και τότε, από το 1960-61, όλα στην Κολούμπια γίνανε χειρότερα» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2003, 106).

Πιθανώς κάποιος να ένοιωθε έκπληξη από το ότι αυτό που ονομάστηκε μετεμφυλιακό τραγούδι, κατά τους Γεωργιάδη και Ραχματούλινα «χρονικό Πολιτικής Ιστορίας, διατυπωμένο με καλλιτεχνικό τρόπο» (ό. π. 141), ένα υποείδος που εξέφρασε την οδύνη της εποχής, έσβησε μαζί με τον διευθυντή της Κολούμπια. Αν θεωρούσε το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι πολύ μεγάλη υπόθεση για να εξαρτάται από έναν άνθρωπο ή μια εταιρεία, αν πίστευε ότι υπάρχει επειδή είναι το μόνο που μπορεί να ανταποκριθεί σε μια πραγματική λαϊκή ανάγκη, θα απέδιδε την απώλεια στο γεγονός ότι εκείνη ακριβώς την εποχή «η διάθεση του κόσμου άρχισε να αλλάζει, και προς το τέλος της δεκαετίας του '50 τα μετεμφυλιακά τραγούδια γινόντουσαν αραιότερα. Οι άνθρωποι ήθελαν πια να ξεσκάσουν και λίγο και να ξεχάσουν τα βάσανά τους, μέσα από τραγούδια λιγότερο θλιβερά και περισσότερο διασκεδαστικά» (ό. π. 152). Βέβαια δύσκολα θα εξηγούσε γιατί η διάθεση του κόσμου αλλάζει εκείνη τη χρονική στιγμή που παρά το ραγδαίο ρυθμό μεγέθυνσης του κατά κεφαλήν ΑΕΠ της δεκαετίας (Καζάκος 2001, 185) τα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα, που συνήθως δεν επηρεάζονται από την ευημερία των αριθμών, παραμένουν τεράστια. Ίσως ακόμα θεωρούσε σύμπτωση το γεγονός ότι το 1959, με πρωτοβουλία του Γενικού Διευθυντή του ΕΙΡ Πύρρου Σπυρομήλιου (και όπου διευθυντής προγράμματος είναι ο Οδυσσεάς Ελύτης), αρχίζει το Φεστιβάλ Ελληνικού τραγουδιού και το μπουζούκι αποκαθάρεται πλήρως από κάθε ευτελή συσχετισμό. Όμως σ' αυτή την περίπτωση δύσκολα θα εξηγούσε την κυκλοφορία του 'Επιτάφιου' και τη γέννηση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Θα έπρεπε ή να το ξεχωρίσει από το αυθεντικό λαϊκό ή να δεχτεί ότι είναι μια κατασκευή του Τάκη Λαμπρόπουλου. Ο Νέαρχος Γεωργιάδης και η Τάνια Ραχματούλινα τραβούν την τελευταία αυτή υπόθεση στα άκρα της: ο Τάκης Λαμπρόπουλος διέγνωσε την εμπορική και οικονομική πραγματικότητα που διαμορφώθηκε γύρω στα 1960, «εισαγάγει στην Ελλάδα, κατά τρόπο συστηματικό, τους δίσκους μακράς διάρκειας (LP)», προκειμένου να τους στηρίξει «σκέφτηκε να καθιερώσει κύκλους τραγουδιών που θα αντλούσαν έτοιμους στίχους από τους λόγιους ποιητές» και «με κύριο όργανο τον Θεοδωράκη, έβαλε το σχέδιό του σε εφαρμογή και επέβαλε ένα νέο είδος» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 11). Μια τέτοια ανάλυση είναι βέβαια απογοητευτική για όσους μαζί με τον Θεοδωράκη θεωρούν το έντεχνο λαϊκό τραγούδι μια ανώτερη μορφή γνήσιου τραγουδιού, τη φυσική κορύφωση της έκφρασης του ελληνικού λαού. Μπορεί να παραβλέπει το ρόλο του Πατσιφά και της Fidelity (1958), θυγατρική της ολλανδικής Philips, ετικέτα με την οποία κυκλοφόρησε ο πρώτος Επιτάφιος με την ενορχήστρωση του Χατζιδάκι, αλλά ο Τάκης Λαμπρόπουλος τους επιβεβαιώνει: «...Ειδικότερα ο Επιτάφιος ήταν μια πολύ ευτυχής στιγμή συμπτώσεως απόψεων και συνεργασίας δικής μου και του Θεοδωράκη. Τολμώ μάλιστα να πω ερήμην –κατ' αρχήν- του Ρίτσου. Αλλά γενικότερα η μελοποίηση της ποιήσεως ήταν προϊόν πάρα πολύ ωρίμου σκέψεως. Δεν ξέρω αν θα πικράνω μερικούς που θεωρούν ότι προήγαγα πάνω απ' όλα την καλλιτεχνία, όμως η αλήθεια είναι πως σκέφτηκα κατ' αρχήν επιχειρηματικά» (Τάκης Λαμπρόπουλος στο Λυκουρόπουλος 1998, 4).

Βέβαια η επιχειρηματική σκέψη δεν αρκεί για την καθιέρωση ενός είδους απαιτείται η 'ωρίμανση' μιας σειράς κοινωνικών συνθηκών των οποίων ένα από τα βασικά στοιχεία υπήρξε όχι η μουσική δημιουργία αλλά η κοινωνική δράση και θεωρητική παρέμβαση του Μίκη Θεοδωράκη. Αυτή ήταν που κινητοποίησε την 'κεντρική συλλογικότητα' του νέου

είδους και κατεύθυνε τις ιδεολογικές σημασίες της εποχής σε συγκεκριμένο στόχο με αποτέλεσμα την καθιέρωση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.

## Η επιτυχία

Οι δημόσιες μεσολαβήσεις του Θεοδωράκη πέτυχαν τη σύνδεση του έντεχνου λαϊκού με τους εμμένοντες διαλόγους για την εθνική ταυτότητα και την έντεχνη κουλτούρα αφ' ενός και τη διεκδίκηση των λαϊκών δικαιωμάτων αφ' ετέρου. Το αναμφισβήτητο κύρος του σπουδαγμένου μουσικοσυνθέτη –όπως αντιπαραβάλλονταν στη λαϊκή συνείδηση με τον πρακτικό οργανοπαίκτη των διάφορων λαϊκών συνάξεων- σε συνδυασμό με την υψηλή θέση της ποίησης και της λόγιας παράδοσης υπήρξαν το αντίβαρο στην ιδεολογική πλευρά που χαρακτηριζόμενη μόνο ως αριστερή κινδύνευε να απολέσει τον ποθούμενο παλλαϊκό χαρακτήρα. Τον ίδιο στόχο του παλλαϊκού χαρακτήρα και της διευρυμένης δημοφιλίας, ενός «ταξικά νεφελώδους μαζικού κινήματος» (Βολιότης-Καπετανάκης 1991, 256), εξυπηρέτησε και η μεσολάβηση του ρεμπέτικου για την οποία ωστόσο δέχτηκε επιθέσεις τουλάχιστον από ένα τμήμα της αριστεράς παρόλο που ο ίδιος ήταν εξέχον μέλος της.

Η αποδοκιμασία του ρεμπέτικου εκ μέρους της αριστεράς ήταν συνεπής με τη μαρξιστική καταδίκη των λούμπεν στοιχείων και την κομμουνιστική ηθική, δείγματα της οποίας έδωσαν αρκετοί αρθρογράφοι κυρίως του Ριζοσπάστη. Ο Βολιότης-Καπετανάκης αναφέροντας τον Α. Ξένο, τον Β. Παπαδημητρίου και τον Τ. Βουρνά, παραδειγματίζει μερικές «κορυφαίες στιγμές δογματισμού και άδειων αφορισμών» τις οποίες αποδίδει στο ότι απουσιάζουν «από την αρχή του έργου, το βλέπουν από τη μέση και το κρίνουν από το τέλος του»: «αρρωστιάρικη ατμόσφαιρα του ρεμπέτικου, χασικλίδικου, πορνογραφικού τραγουδιού. ... μια από τις αντιθέσεις της αστικής παρακμής, φορέας των πιο αντιλαϊκών παραδόσεων. ...μολυσματική εστία που δηλητηριάζει το λαό και ιδιαίτερα τη νεολαία. ... όπλο υποταγής των μαζών» (ό π. 276). Όμως κάποιοι έλληνες αριστεροί απέρριπταν τους κυρίως ηθικούς αφορισμούς, ονόμαζαν το ρεμπέτικο «σύγχρονο λαϊκό αστικό τραγούδι» και θεωρούσαν πως συνεχίζει την «παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο της βυζαντινής μουσικής» (Ανωγειανάκης 1947). Η έκφραση διαφορετικών απόψεων μέσα από τις στήλες του Ριζοσπάστη ήταν δυνατή γιατί δεν υπήρχε καμιά επίσημη θέση του κόμματος. Ο Μάρκος Βαμβακάρης ωστόσο μιλάει στην αυτοβιογραφία του για αντάρτες του ΕΛΑΣ που κατέβαιναν στις ταβέρνες και «προειδοποιούσαν τους μουσικούς για την αποβλάκωση που προκαλούν στο προλεταριάτο τα χασισοτράγουδα» (Gauntlett 2001, 77). Σε ένα πολύ πιο μεθοδικό επίπεδο ο Παναγής Παναγιωτόπουλος αναλύοντας τον κομμουνιστικό λόγο για το ρεμπέτικο, όπως διαμορφώνεται στο ιδιόμορφο συμβολικό και υλικό πλαίσιο των φυλακών, περιγράφει την άρνηση ως «σημείο εκκίνησης του τρίπτυχου: απαγόρευση-χρήση- αποσιώπηση της χρήσης. Το ρεμπέτικο, κατ' αυτό τον τρόπο, πραγματοποιείται<sup>179</sup> είτε ως μια ελάχιστη χρήση που λειτουργεί εντελώς εργαλειακά, είτε ως ένα εξωτερικό προς τους κομμουνιστές αναφερόμενο, το οποίο πλαισιώνεται από απαγορευτικές διατυπώσεις και μετα-ιστορικές αποκρύψεις» (Παναγιωτόπουλος 2003,

<sup>179</sup> Ο Παναγιωτόπουλος διευκρινίζει πως με τον όρο πραγματοποίηση εννοεί «τον εξοβελισμό αυτού του μουσικο-κοινωνιολογικού είδους από κάθε αναφορά σε αυτό ως αυτόνομη πολιτισμική αξία η οποία θα ενείχε, δυνάμει, μία ταξική-ριζοσπαστική προοπτική».

264). Οι απαγορεύσεις αυτές στηρίζονται σε στερεοτυπικές ερμηνείες και στην αντίθεσή τους με την κομμουνιστική στάση: απαισιοδοξία, διαφυγή, ναρκωτικά, προσωπικός πόνος-κοινωνικοποίηση του πόνου(ό. π. 274-277).

Σ' αυτή τη μακρόχρονη διαμάχη για το ρεμπέτικο – που έλαβε χώρα όχι μόνο μέσα στην αριστερά αλλά και στη δεξιά- έδωσε ένα τέλος η κυκλοφορία του Επιτάφιου ο οποίος «όχι μόνο πυροδότησε αλλά κατά μία έννοια δημιούργησε τον επίλογο της διαμάχης του τι ήταν το Ελληνικό λαϊκό τραγούδι, και η θέση του ρεμπέτικου μέσα σ' αυτό. Επιπλέον, αυτός ήταν ένας επίλογος που συνάντησε την εθνική αποδοχή και εγκρίθηκε τόσο από την αριστερά όσο και από την δεξιά» (Ραπακόλαου 2007, 84). Η αποδοχή αυτή δεν στηρίχθηκε απλώς στην οικειότητα του μελωδικού μοτίβου και της λαϊκής εκφοράς, υλικά που χρησιμοποιήθηκαν ως λιπαντικά της πρόσληψης, αλλά επίσης στο δέος και το θαυμασμό που εμπνέουν όσα σύμβολα πείθουν πως ενσωματώνουν ισχυρές αξίες.

Παρά την ασυνήθιστη επιβίωση της προφορικότητας στην ελληνική κοινωνία και παρά το γεγονός ότι η διάκριση υψηλού (γραπτό) και κοινού (προφορικό) πήρε τη μορφή της διαμάχης «μεταξύ της εθνικής ζωής και των τοπικών συνηθειών από τη μια και ξένου πολιτισμού και διαφωτισμένης Ευρώπης από την άλλη» (Τζιόβας 1989β, 324), οι λαϊκές τάξεις δεν ακολούθησαν τις περιπλοκότερες των λογίων (που έδειξαν μια μεικτή αντίδραση για την αρχαία κειμενικότητα και –αναζητώντας την ελληνικότητα- συχνά αντιτάχθηκαν στην κειμενική πολυμάθεια και ανωτερότητα του δυτικού) αλλά υπέκυψαν απόλυτα στη σαγήνη της γραμματοσύνης και όσων σχετίζονται με αυτήν. Πρόκειται για μια εκδοχή –ίσως και κάτι περισσότερο- αυτού που ο Bourdieu ονομάζει «πολιτισμική καλή θέληση» (Bourdieu 2002, 363-414). Όχι μόνο η εργατική τάξη των πόλεων η οποία «καθορίζεται βασικά από τη σχέση του μη κατέχοντος προς τον κατέχοντα, η οποία, στην κουλτούρα όπως και σε άλλους τομείς, την ενώνει με την αστική τάξη» (ό. π. 434) αλλά και η αγροτική, όμοια με την μικροαστική τάξη, έδειξαν ένα τόσο υπερβάλλοντα σεβασμό για τη γραμματοσύνη που ήδη από το 1880 εμφανίστηκε το φαινόμενο της υπερεκπαίδευσης.<sup>180</sup> Παρόλο που οι τάξεις αυτές επέμεναν να ζουν με έναν τρόπο προφορικό και απλό αντιμετώπιζαν με δέος<sup>181</sup> το κειμενικό και πολύπλοκο, αν οι πραγματικές συνθήκες ύπαρξής τους τις κρατούσαν δεμένες στη χαμηλή τους κοινωνική θέση, οι διαθέσεις τους τις τραβούσαν σε μια τοποθέτηση ξένη προς τις ίδιες. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας στάσης, είτε θεωρηθεί ως δείγμα 'νεωτερικής' συνείδησης είτε ως 'ευθυγράμμιση' των κατώτερων τάξεων με την κυρίαρχη αστική ιδεολογία –που σε κάθε περίπτωση στην Ελλάδα ήταν κάθε άλλο παρά ξεκάθαρη-, είναι ότι συνεπάγεται μια ανώτερη θέση για τους φορείς της γραμματοσύνης και –ελλείψει ουσιαστικών κριτηρίων- για τα δημιουργήματά τους. Μια τέτοια αντίληψη αναπαράγει και η Σοφία Σπανούδη αναφερόμενη στο Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλού Μάνου όπου ο Μάνος Χατζιδάκις επεξεργάζεται στοιχεία από τη

<sup>180</sup> Για μια περιγραφή του φαινομένου δες Τσουκαλάς 1997, Εξάρτηση και αναπαραγωγή: ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922). Για μια σύντομη ανάλυσή του ως «παράδειγμα της παράδοξης κατάργησης του Διαφωτισμού μέσω των ίδιων του των θεσμών» δες Γουργουρή 2007, 121-124.

<sup>181</sup> Το δέος αυτό δεν προκύπτει απλώς από την «οπτική γωνία του Σκλάβου που υπήρξε για πρώτη φορά μάρτυς του θαύματος των Κειμένων και των Ερμηνειών τους» στη γνωστή παραβολή του John Wilkins που παραθέτει ο Umberto Eco στα *Όρια της ερμηνείας* (1993, 13-19), αλλά και από την καθαίγηση του γραπτού από το πνεύμα του χριστιανικού δόγματος: οι θεικές εντολές παραδόθηκαν γραμμένες, η Γραφή μπορεί να είναι ακόμα και Αγία.

λαϊκή μουσική με αποτέλεσμα «μια γνήσια ελληνική παράδοση, περασμένη από το διωλιστήριο μιας εκλεπτυσμένης αισθητικής, για την οποία εγγυάται η ανώτερη μόρφωση των ιδρυτών του» (Σπανούδη στο Παπανικολάου 2004, 103). Όταν το λαϊκό μεσολαβείται από τον μορφωμένο αποκτά το κύρος του έντεχνου.

Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Οι πολύχρονες προσπάθειες καθιέρωσης της εθνικής ταυτότητας, που ελλείπει νεωτερικών επιτευγμάτων στηρίχθηκαν στην προφορικότητα, χάραξαν ανεξίτηλα στη συνείδηση τη σημαντικότητα του προφορικού και της ποίησης. Από τις πρώτες εθνολογικές προσπάθειες που ύμνησαν τα προφορικά επιβιώματα ως και την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας εμπεδώθηκε η αντίληψη της πρωτοκαθεδρίας του προφορικού. Αν και εκ πρώτης όψεως η τάση αυτή φαίνεται να αντιφάσκει με την επιτίμηση της γραμματοσύνης και της σχετιζόμενης μ' αυτήν κειμενικότητας, η ιδιότητα αυτή των ανώτερων τάξεων όχι μόνο δεν αντιτίθεται αλλά χρησιμεύει στην επιτίμηση του προφορικού, μέσω αυτής το προφορικό αναγνωρίζει τον εαυτό του και ανακαλύπτει τη σημαντικότητά του. Ταυτόχρονα το γραπτό επιτιμάται εμβραπτίζόμενο στην αύρα του προφορικού. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Τζιόβας ακόμα και τα γραπτά κείμενα (όπως τα απομνημονεύματα Μακρυγιάννη) θυμίζουν προφορική αφήγηση. «Οι κριτικοί και διανοούμενοι εκτιμούν τέτοια έργα για την παρηρησία, την αυθεντικότητα και την ισχύ της έκφρασής τους» (Τζιόβας 1989β, 327). Η τάση αυτή δεν οδήγησε μόνο στην «επικράτηση της ποίησης έναντι του μυθιστορήματος» (ό. π. 329) αλλά προσθέτει επιπλέον κύρος σε κάθε τι που σχετίζεται με την ποίηση, ακόμα κι αν αυτή δεν είναι δημοτική- προφορική αλλά λόγια-γραπτή ποίηση όπως αυτή του Γιάννη Ρίτσου<sup>182</sup> με την αύρα της οποίας περιλούστηκε μια συγκεκριμένη εκδοχή του λαϊκού τραγουδιού και προέκυψε ένα νέο υβρίδιο με αξιώσεις ανωτερότητας.

Η φερόμενη ως αυθεντική λαϊκότητα που εκφράζεται όχι μόνο από το ρεμπέτικο που καθαυτό λογίζεται ως το λαϊκό τραγούδι αλλά και από «το μανιάτικο μοιρολόγι, τη ζακυθινή καντάδα, το κρητικό ριζίτικο, το αιγαιοπελαγίτικο και τις εκκλησιαστικές μας μελωδίες» (Θεοδωράκης 1986, 178), οι αριστερές και 'προοδευτικές' ιδέες που εξυπηρετούν ανώτερους και άδολους σκοπούς, η εγγραματοσύνη και η ποίηση, αποτέλεσαν τα πεδία άντλησης κύρους που συνυπάρξαν στον 'Επιτάφιο' και σε συνδυασμό με τους μακρόχρονους λόγους πάνω σ' αυτά και στη σχέση τους με το εθνικό φαντασιακό σε μορφή ελληνικότητας (που διαπερνούσε εγκάρσια όλα αυτά τα πεδία), δεν αποτελεί έκπληξη η μεγάλη επιτυχία<sup>183</sup> του 'πειράματος' τόσο ανάμεσα στο λαό όσο και

<sup>182</sup> Ο Βασίλης Λαμπρόπουλος προσπαθώντας να ανακαλύψει ποια είναι τα ενοποιητικά στοιχεία που κάνουν την ποικιλία των προσεγγίσεων γύρω από το έργο του Γιάννη Ρίτσου να καταλήγει σ' ένα «όχι απρόβλεπτο consensus», αναζητά «μια οικονομική θεωρία της αισθητικής, μια θεωρία της παραγωγής και της κυκλοφορίας των αισθητικών αξιών» (Λαμπρόπουλος 1988, 160) και βρίσκει πως «οι καθιερωμένες αισθητικές αξίες προκύπτουν από τη συναλλαγή μεταξύ των ατομικών αξιολογικών πράξεων που γίνονται σε διάφορους θέσμιους τόπους σύμφωνα με τους κανόνες ενός συγκεκριμένου οικονομικού συστήματος, το αισθητικό, το οποίο είναι μέρος ενός ευρύτερου δικτύου κοινωνικών οικονομικών πολιτικών σχέσεων που κυβερνούν την κοινωνία» (ό. π. 162).

<sup>183</sup> Ενώ αποτελεί πάγια τεχνική κάθε προώθησης ο τονισμός της (συχνά ψευδούς) επιτυχίας (που συνήθως ταυτίζεται με τη δημοφιλία), σε σχέση με το λανσάρισμα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού πρέπει να τονιστεί πως αυτή συντελέστηκε κυρίως στο χώρο της κριτικής και των διανοούμενων παρά στον κατεξοχήν τόπο του λαϊκού τραγουδιού, το πάλλο όπως αυτό είχε διαμορφωθεί ιστορικο-κοινωνικά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Ο Κώστας Παπαδόπουλος παραδέχεται πως τα

ανάμεσα στους διανοούμενους: όλοι οι Έλληνες μπορούσαν εκεί μέσα να βρουν κάτι από τις σημασίες τους. Επιπλέον όμως, για τους πιο συντηρητικούς ή τους δεξιούς, υπήρχε και η εκδοχή της Fidelity με την εννοχήστρωση του Μάνου Χατζιδάκι. Εκεί, αριστεροί όπως ο Αρκαδινός<sup>184</sup> βρισκάνε αυτό που θεωρούσανε γνησιότητα στο λαϊκό τραγούδι και που έχει την ισχύ 'φυσικού νόμου': «μια θαυμαστή ισορροπία ανάμεσα στον λόγο και τον ήχο, δηλαδή ανάμεσα στην ποίηση και τη μουσική»(Αρκαδινός στο Θεοδωράκης 1986, 188). Αντίθετα στην εκδοχή της Columbia η 'μουζουκοπενιά, το 'παρατεταμένο α... α... α...' καθώς και ο ζεϊμπέκικος (σ.σ. που δεν γίνεται αντιληπτός από τον κριτικό στην εκδοχή της Fidelity!) καταστρέφουν αυτή την ενότητα και «παραποιούν ουσιαστικά και το ποιητικό κείμενο και τη μουσική σύλληψη» (ό. π. 190). Ωστόσο αυτά ισχύουν μόνο για μερικά τραγούδια του δίσκου, για μερικά άλλα «μελετώντας κανείς την παρτισιόν ... μπορεί να πει ότι φέρουν τη σφραγίδα μιας γνήσιας λαϊκής τέχνης και προσκομίζουν κάτι καινούργιο στις σχέσεις νεοελληνικής μουσικής και ποίησης» (ό. π. 191).

Ελάχιστοι είναι όσοι διαμαρτύρονται για τις «καταπτωτικές καταστάσεις» στις οποίες υποβάλει το ρεμπέτικο το διανοητικό και ψυχικό κόσμο τους, θεωρώντας πως αυτή η πτυχή του 'Επιτάφιου' επικαλύπτει κάθε άλλη. Όπως ο συνθέτης Αλέκος Ξένος, ο οποίος σε δριμύ

---

πρώτα τουλάχιστον χρόνια στα μαγαζιά «η επιτυχία ήταν μέτρια. Δεν είχαν συνηθίσει τον Θεοδωράκη σε νυχτερινά κέντρα» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 141). Βέβαια δεν ήταν απλώς ζήτημα συνήθειας: «εκείνη την εποχή υπήρχε φόβος ακόμα. Τα έργα στο στυλ του Ρίτσου έδιναν εντυπώσεις αριστερές. Αυτός ήταν ο λόγος που δεν είχαμε πολύ κόσμο» (ό. π. 144). Όμως αυτό συνέβαινε και εκτός επικράτειας του φόβου. Στην Αμερική, στις αρχές του 1963, έπαιζαν «τον 'Ζορμπά', την 'Όμορφη πόλη' και κάποια άλλα γνωστά τραγούδια του Θεοδωράκη. Η αντίδραση του κόσμου ήταν απογοητευτική» (ό. π. 153). Βέβαια η επιδεξιότητα του Θεοδωράκη στην αντιμετώπιση των δυσκολιών δεν θα έμενε ούτε αυτή τη φορά αδρανής. Με την δηλωμένη του επιθυμία για την ανάπτυξη μιας «πνευματικής επικοινωνίας ... όμοιας με κείνη που υπήρχε στα Ελευσίνια Μυστήρια» (Θεοδωράκης 1984, 41) και τη συνακόλουθη στροφή του προς τη 'Λαϊκή Συναυλία' που ξεκίνησε από την Ελευσίνα στα 1960, βρήκε την εναλλακτική λύση στο πρόβλημα του κοινού όπου σε αντίθεση με την περίπτωση των κέντρων μπορούσε τώρα ο καθένας αφενός να ανταποκριθεί πιο εύκολα στα φτηνότερα εισιτήρια και αφετέρου να διαδηλώσει την αντιστασιακή του τοποθέτηση καλυπτόμενος μέσα στη μάζα, συνεισφέροντας έτσι στην επιτυχία του είδους. Ωστόσο η προβληματική της επιτυχίας δεν μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς επισκόπηση του τρίτου πόλου, της Columbia και του Τάκη Λαμπρόπουλου. Η επιλογή προώθησης του Θεοδωράκη σε βάρος των λαϊκών συνθετών ακόμα κι αν στηριζόταν στο προσωπικό γούστο και την πολιτική τοποθέτηση του Λαμπρόπουλου δεν μπορούσε να στηριχτεί επί μακρόν χωρίς την εμπορική επιτυχία ακόμα και στις τότε συνθήκες χαμηλού κόστους παραγωγής. Ενώ δεν υπάρχει αξιόπιστη πηγή για τον αριθμό των πωλήσεων (τους αριθμούς τους δίνανε οι ίδιες οι εταιρείες οι οποίες πέραν της τάσης να φουσκώνουν τους αριθμούς για λόγους διαφημιστικούς, συνυπολογίζανε διάφορους παράγοντες όπως οι αμοιβές των συνθετών, η ισορροπία ανάμεσα στους καλλιτέχνες της εταιρείας, τα δικαιώματα, η φορολογική νομοθεσία) είναι εμπεδωμένη η αντίληψη για υψηλές πωλήσεις του έντεχνου λαϊκού. «Ο Θεοδωράκης πούλαγε πάρα πολλούς δίσκους. Οι λαϊκοί συνθέτες ... είχανε και μια φυσιολογική φθορά, γι αυτό χρειαζότανε να γίνει και κάποια αλλαγή. Η φθορά αυτή ήταν εμπορική, δεν ήτανε ποιοτική, δεν ήτανε καλλιτεχνική. ... Ο Θεοδωράκης, μπαίνοντας μέσα, πήρε τη μερίδα του λέοντος και πουλούσε πάρα πολύ. Μετά όλοι αυτοί οι συνθέτες έχασαν ένα μεγάλο μέρος από το κοινό τους και για το λόγο ότι δεν ηχογραφήσαν κομμάτια, συχνά, δηλαδή είχε δοθεί όλη η Κολούμπια στον Θεοδωράκη» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 159-160).

<sup>184</sup> Σύμφωνα με τον Χριστιανόπουλο ήταν το ψευδώνυμο του Β. Παπαδημητρίου όταν έγραφε στην Αυγή.

ύφος επιμένει στη διάκριση των αυθεντικών λαϊκών, δηλαδή των δημοτικών τραγουδιών, αλλά και της βυζαντινής μουσικής από τα ρεμπέτικα και καταγγέλλει όσους «βλέποντας την εμπορική επιτυχία των μπουζουκτοσήδων μεταβλήθηκαν αιφνίδια σε 'λαϊκούς' συνθέτες». Για τον Ξένο ο 'Επιτάφιος' είναι ένα «μωσαϊκό λαϊκοφανών μελωδιών», η «παραδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι όχι μια λύση αλλά μια σημαντική υποχώρηση» που οδηγεί σε «έλλειψη ψυχικής κ' αισθητικής ενότητας» και «υποβάλλει καταστάσεις αντίθετες με κείνες του ποιήματος». Μαζί με τον ραδιοφωνικό σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων που έπαιξε «τον πιο αποφασιστικό ρόλο στη διάδοση του ρεμπέτικου» και την «τεράστια επιχείρηση του βιομηχανοποιημένου ρεμπέτικου που κατευθύνει τα γούστα του κοινού», «ο Θεοδωράκης ακολούθησε τα αχνάρια των αρχοντορεμπέτηδων και το λαϊκισμό της μόδας». Μια κριτική σαν αυτή, που εκφράζει την πιο σκληρή συντηρητική αριστερά, δεν μπορεί παρά να ολοκληρώνεται με την παραίνεση προς τους ποιητές και τους μουσικούς «να βρουν τρόπους και μέσα για τη διάδοση μιας τέχνης λαϊκής που θα εκφράζει τις ψυχικές ανάγκες, τους πατριωτικούς παλμούς και το πλατύτερο ουμανιστικό πνεύμα της εποχής» (Ξένος στο Θεοδωράκη 1986, 214-220).

Όμως για τους περισσότερους αυτό που ζητάει ο Ξένος έχει ήδη επιτευχθεί με τη «νέα πραγματικότητα της λαϊκής μουσικής» (Στάθης Δρομάζος στο Θεοδωράκη 1986, 228), την «καινούργια μορφή του νεοελληνικού λαϊκού τραγουδιού» (Τάσος Λειβαδίτης στο Θεοδωράκη 1986, 223), που αντιπροσωπεύει «την ψυχολογία του σύγχρονου Έλληνα» γιατί είναι «βγαλμένο κατ' ευθείαν από την ελληνική μουσική παράδοση και συγκεκριμένα απ' τη βυζαντινή» (ό. π. 221). Στην πραγματικότητα το να μιλάς για τον 'Επιτάφιο' σήμαινε πλέον ότι μιλάς για το λαϊκό τραγούδι. Οι πολύχρονες προσπάθειες και οι ατέλειωτοι λόγοι του Μίκη Θεοδωράκη καθώς και ο καλός συντονισμός με τον Λαμπρόπουλο έφεραν το νέο υβρίδιο στο κέντρο του συστήματος της δημοφιλούς μουσικής. Ούτως ή άλλως ο τόπος ήταν πλέον αδιαμφισβήτητα η πόλη, η ύπαιθρος και το δημοτικό τραγούδι μπορούσε να δοξάζεται<sup>185</sup> αλλά όχι να αντιπροσωπεύει τον «σύγχρονο Έλληνα».

Αυτός ο τελευταίος δεν ήταν βέβαια ούτε ο αγρότης της επαρχίας που αισθανόταν πλήρης μέσα στο δημοτικό, ούτε ο μικρασιάτης πρόσφυγας που αναθυμόταν το πολυπολιτισμικό παρελθόν του με το ρεμπέτικο, ούτε ο εσωτερικός μετανάστης που μπορούσε να βρει το νέο εαυτό του στις τσαλκάντζες του Καζαντζίδη. Παρόλο που αυτά τα κοινωνικά στρώματα αποτελούσαν ομάδες –στόχους για το έντεχνο λαϊκό, το αρχικό κοινό αποτελούνταν από «ανθρώπους των πόλεων» που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως προοδευτικοί και για τους οποίους η ακρόαση του έντεχνου λαϊκού σήμαινε αφενός την αποστροφή τους για την γενικότερη παρακμή και αφετέρου τη διαδήλωσή τους για 'εκδημοκρατισμό'. Ένα νέο 'προοδευτικό', ελληνικό και ανώτερο λαϊκό τραγούδι ήταν για αυτούς ένα κατάλληλο σύμβολο που περιέλουζε με τις ιδιότητές του και που δεν συσπείρωνε απλώς αλλά αποτελούσε μια απάντηση και μια απτή απόδειξη ανωτερότητας απέναντι στην παρακμιακή και καθοδηγούμενη παραγωγή των συμπλεγμένων με το

<sup>185</sup> Το γεγονός ότι «η λαϊκή πολιτισμική παρακαταθήκη και ομοιογένεια ερμηνεύονται από την άρχουσα τάξη σε αναφορά πάντα με το παρελθόν (ιδωμένο μέσα από την ταξική της ιδεολογία και μυθοποιημένο), ενώ για τις κυριαρχούμενες τάξεις αποτελούν βίωμα του παρόντος», έχει σαν συνέπεια «τη διατήρηση της οξύτητας στην αντίθεση λόγια/λαϊκή κουλτούρα», τον «ιδεολογικό σφετερισμό της εθνικής κουλτούρας από την άρχουσα τάξη, που καταλήγει να τη στρέφει κατά των ίδιων των φορέων της λαϊκής κουλτούρας και της πολιτισμικής ομοιογένειας, δηλαδή των λαϊκών τάξεων» (Δαμιανάκος 2001, 124).

καθεστώς. Έτσι δεν είναι περίεργο που ακόμα και σήμερα το έντεχνο λαϊκό θεωρείται, εκτός των άλλων, μια πραγματική 'πολιτιστική παρέμβαση':

«Με το που εμφανίστηκε ο 'Επιτάφιος', το 1960, και πήρε αστραπιαία τις διαστάσεις που πήρε, γρήγορα ο κόσμος κατάλαβε ότι δεν είχε να κάνει μόνο με ένα έργο πολιτικό, αφού προερχόταν από δύο αριστερούς δημιουργούς, τον Ρίτσο και τον Θεοδωράκη, αλλά με ένα έργο πολιτιστικής παρέμβασης, μέσω οχτώ τραγουδιών που η βάση τους ήταν το λαϊκό στοιχείο. Ο ήχος τους το ίδιο, μέσω του Μπιθικώτση και του Χιώτη, όμως το περιεχόμενο, μουσικό και ποιητικό, ήταν τόσο διευρυμένο που δημιούργησε αυτομάτως ένα δικό του είδος, πρωτάκουστο μέχρι τότε για τα ελληνικά δεδομένα. Η απήχηση ήταν πλατιά και άμεση, δεν άφησε τίποτε ανεπηρέαστο και συνεχίστηκε με ανάλογη ένταση και πέραν της εποχής εκείνης, ακριβώς όπως έγινε με τους Μπιτλς και τον Ντύλαν και όχι μόνο» (Νοταράς 2008, 33).

Παρόλο που η ανάγκη των ακροατών της δημοφιλούς μουσικής για έργα 'πολιτιστικής παρέμβασης' υπάρχει μάλλον μόνο στο μυαλό κάποιων συγγραφέων<sup>186</sup> που ανίκανοι για διάκριση αντιλαμβάνονται τα διαφημιστικά σλόγκαν ως απάντηση σε πραγματικές ανάγκες,<sup>187</sup> ο παραλληλισμός με κάποια μουσικά συγκροτήματα που συνδέθηκαν με το πνεύμα του '60 έχει κάποια βάση. Ωστόσο πέρα από την ορμή αυτού του πνεύματος που διαπότισε την εποχή και -δημιουργώντας μια διάθεση ανανέωσης και συγχώνευσης της αντικαθεστωτικής διαμαρτυρίας με τη διασκέδαση- στάθηκε επωφελής για το έντεχνο λαϊκό και πέρα από κάποιες αναλογίες που έχουν να κάνουν με τις εταιρικές στρατηγικές και τη χρήση των νέων αναγκών και ιδεών –κυρίως των νέων- για εμπορικούς σκοπούς,

<sup>186</sup> Στην καλύτερη περίπτωση η έννοια της 'πολιτιστικής παρέμβασης' αποτελεί μια νοηματική-ιδεολογική πλευρά της πολυσήμαντης διαδικασίας της μουσικής ακρόασης (δες και στο 'Η ανάδυση των σημασιών'). Κατά κανόνα οι ακροατές της δημοφιλούς μουσικής περιορίζονται σε μια επιλογή ανάμεσα στο 'ωραίο- διασκεδαστικό' ή 'μ' αρέσει -δεν μ' αρέσει' που ντύνεται συνήθως εκ των υστέρων με πολιτικά και 'έντεχνα' νοήματα. Φυσικά δεν αποκλείεται και η αρκετά συνήθης περίπτωση της ένταξης στην κουλτούρα ενός είδους κυρίως για τις όποιες σημασίες της και δευτερευόντως για τη μουσική καθ' αυτή. Η ίδια η έννοια της 'πολιτιστικής παρέμβασης' συνδέεται με την αισθητική και την αυτόνομη μουσική απ' όπου δανείστηκε και χρησιμοποιήθηκε κυρίως ως διαφημιστικό σλόγκαν κενό άλλου περιεχομένου από μια υποτιθέμενη 'έντεχνη' μερίδα της εμπορικής μουσικής.

<sup>187</sup> Φυσικά, δεν εννοώ εδώ την «βιολογική 'ανάγκη' ή το 'ένστικτο' συντηρήσεως» που είναι «η καθολική και αφηρημένη προϋπόθεση κάθε ανθρώπινης κοινωνίας και κάθε ζωντανού είδους γενικά, και δεν μπορεί να μας μάθει τίποτα για καμία απ' αυτές ειδικότερα» (Καστοριάδης 1981, 42), αλλά τις ανάγκες που διαμορφώνονται κοινωνικο-ιστορικά και νοηματοδοτούν την ανθρώπινη ζωή. Αυτές αντιστοιχούν όχι μόνο σε διαφορετικές κοινωνίες αλλά και σε διαφορετικούς τύπους υποκειμένων. Όσο πραγματική είναι η ανάγκη του καταπιεσμένου υποκειμένου του καπιταλισμού για διασκέδαση, άλλο τόσο είναι και κείνη του ιδεατού αστικού υποκειμένου για αισθητική ικανοποίηση. Η θέση του Νοταρά είναι μια ιδεολογία που προσπαθεί να πείσει για την επίτευξη μιας σύνθεσης, για την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης 'καλής διασκέδασης', πράγμα που για τον Adorno δεν είναι παρά μια φλυαρία όσων θέλουν «να δικαιολογήσουν απέναντι στην ενδοτική συνείδησή τους τον εμπορευματικό χαρακτήρα της τέχνης» (2000, 529). Είναι προφανές πως ακόμα κι αν συνυπάρχουν οι δύο ανάγκες δεν συνάγεται από πουθενά πως εξ αυτού και μόνο μπορεί να γίνει η διασκέδαση καλύτερη. Είναι επίσης προφανές πως μια επεξεργασμένη θεωρία των αναγκών αποτελεί προϋπόθεση για μια ολοκληρωμένη κοινωνιολογία της τέχνης.



ό,τι άλλο συνδέει την ελληνική περίπτωση δεν είναι παρά ο απόηχος των έτσι κι αλλιώς συγκεχυμένων συμβάντων και ιδεών που σε κάθε περίπτωση δημιουργήθηκαν και συντελέστηκαν στη Δύση. Όπως θα δούμε, το έντεχνο λαϊκό στάθηκε παντελώς αδιάφορο αν όχι εχθρικό απέναντι σε μια τέτοια επιρροή και προώθησε τη δική του πολιτιστική επανάσταση σαν απαραίτητο στοιχείο της κοινωνικής αλλαγής και της απελευθέρωσης του ελληνικού λαού.

## Η καθιέρωση

Η εθνικοποίηση αριστερών ιδεών και πολιτισμικού υλικού, ήταν ένας θρίαμβος για το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Οι συνθήκες ήταν πλέον ώριμες, είχε έρθει η εποχή όπου οι εθνικές, οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές ανησυχίες που για δεκαετίες πλανιόνταν στην επικράτεια και δεχόταν κανονιστικές και συχνά βίαιες παρεμβάσεις από ένα πανικόβλητο κράτος, ζητούσαν έκφραση και οντολογική επιβεβαίωση. Αν σκεφθεί κανείς το εμπειρωμένο πελατειακό σύστημα, την καθεστωτική βία και τους εκτεταμένους και άμεσα ελεγχόμενους αγροτικούς πληθυσμούς, το εντυπωσιακό 24,4% της ΕΔΑ, «ουσιαστικά μετωπική οργάνωση του παράνομου ΚΚΕ, διευρυμένη από προσδευτικούς πολίτες του ευρύτερου δημοκρατικού χώρου» (Ελληνιάδης 2010), στις εκλογές του 1958 ήταν η ισχυρή ένδειξη μιας κοινωνικο-ιστορικά παραγόμενης απαίτησης για μια αλλαγή που θα δικαίωνε τους αγώνες ή έστω θα έδινε βάσιμες ελπίδες για μια καλύτερη ζωή. Ακόμη και συγκεκριμένες πολιτισμικές αξίες, καθημερινές συνήθειες και τελετές, πρακτικές, κοινωνικές περιοχές, παραδόσεις και ομάδες ανθρώπων που εκ πρώτης όψεως θα φάνταζαν αντιδραστικές ή έστω 'καταπτωτικές' έτειναν, με ένα αόριστο βέβαια τρόπο, προς την αριστερά. Αυτή η τελευταία όλο και πιο πολύ συγκροτούνταν σε μια διπολική σχέση, σαν ένα σώμα αντίδρασης στην 'επάρατο δεξιά' που χωρίς ουσιαστική αστική καθοδήγηση, σφιχταγκαλιασμένη με το κράτος και αγκυλωμένη σε εμμονές και φοβίες κατέστρεφε ή κρατούσε δεμένες τις δημιουργικές δυνάμεις της ελληνικής κοινωνίας. Σαν μοναδική απάντηση και λύση στα χρόνια και ποικίλα προβλήματα εμφανίστηκε η αριστερά:

«Στις δεκαετίες του '50 και του '60, ο ρόλος της Αριστεράς είναι καθοριστικός, γιατί η Αριστερά είναι φορέας ιδεών ανατρεπτικών, έχει ιδανικά, βρίσκεται σε συνεχή τριβή και αναζήτηση και είναι δραστήρια και δημιουργική. Κινητοποιεί όχι μόνο την εργατική τάξη, αλλά και όλες τις κοινωνικές δυνάμεις και τα άτομα που αναζητούν πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθούν. Η Αριστερά προσφέρει πρώτη ύλη, αλλά και πρόθυμους αποδέκτες της καλλιτεχνικής και πνευματικής παραγωγής» (Ελληνιάδης 2010).

Μια τέτοια κατάσταση σήμαινε πως δεν υπήρχαν πολλές αμφιβολίες για τη δημιουργία ενός νέου κοινού με ισχυρή δυναμική. Το 'πείραμα' δεν είχε τόσο το χαρακτήρα της ανίχνευσής του και της διερεύνησης των αντιδράσεών του αλλά σχετιζόταν με το στοίχημα του κόστους της ανάπτυξης των συμβάσεων του νέου είδους. Η 'κατ' αρχήν επιχειρηματική σκέψη' του Λαμπρόπουλου ήταν πως διείδε ότι μια τέτοια ανάπτυξη δεν απαιτούσε ουσιαστικές επενδύσεις. Όχι μόνο οι αισθητικές και πολιτικές διαμάχες γύρω από τα διάφορα είδη της δημοφιλούς μουσικής καθώς και της συνεργασίας της με την ποίηση,

αλλά η γενικότερη διαμορφούμενη κουλτούρα, η εμφάνιση στο προσκήνιο νέων γενεών με απαιτήσεις όχι απλά κοινωνικής δικαιοσύνης αλλά και ισότητας φύλων, η αύξηση του ελεύθερου χρόνου και η οικονομική ανάπτυξη, εκμηδένιζαν το ρίσκο. Επιπλέον το νέο φορμάτ, οι δίσκοι 33 στροφών, έστελνε αισιόδοξα μηνύματα αφού τα τραγούδια μπορούσαν πλέον αντί δύο-δύο να πωλούνται δέκα –δέκα. Μια μουσική ταμπέλα που θα συμπύκνωνε τις αισθητικές και ιδεολογικές απαιτήσεις ενός ολόκληρου κόσμου που κατείχε το κέντρο και το μέλλον της ελληνικής κοινωνίας, θα μπορούσε εύκολα να διαρρήξει το υπάρχον σύστημα δημοφιλούς μουσικής και να εγκατασταθεί στην κορυφή του. Κατά κάποιο τρόπο το νέο είδος ήταν καταδικασμένο να πετύχει ακόμα και χωρίς την ακούσια βοήθεια της χούντας η οποία αφενός με την απαγόρευση του προσέθεσε δυναμική λόγω αντιστασιακών ευσήμων και αφετέρου με το πλήθος και το επίπεδο των κυκλοφοριών που επέτρεψε ή ενθάρρυνε έκανε το έντεχνο λαϊκό να φαίνεται πραγματικά υψηλής ποιότητας.

Ο 'κόσμος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού' αποτέλεσε μια διακριτή σφαίρα που ενισχύθηκε από τις επιθέσεις των συντηρητικών κύκλων και από τις δύο πλευρές του πολιτικού φάσματος και ανέπτυξε ένα συνδυασμό μουσικών και ιδεολογικών επιχειρημάτων που υπήρξαν ο καταλύτης της καθιέρωσης του νέου είδους. Απ' αυτή την άποψη η διαδικασία δεν διαφέρει από άλλες μορφές κοινωνικών εξελίξεων. Ο Elias μελετώντας τη διαδικασία 'εκπολιτισμού' στο φαγητό και την ομιλία παρατηρεί μικρούς κοινωνικούς κύκλους που μεταδίδουν την κίνηση σε ευρύτερα στρώματα. Προϋπόθεση είναι μια κοινωνική δομή που να επιτρέπει επαφές ενός συγκεκριμένου τύπου και μια κοινωνική κατάσταση που καθιστά εφικτή και αναγκαία μια αλλαγή των ανθρώπινων αισθημάτων και στάσεων: «Το ίδιο το γεγονός ότι ένα συγκεκριμένο κοινωνικό στρώμα διαμορφώνει, σε αυτήν ή σε εκείνη τη φάση της κοινωνικής εξέλιξης, το επίκεντρο μιας διαδικασίας και έτσι και τα πρότυπα για άλλα στρώματα, το ίδιο το γεγονός ότι τα πρότυπα αυτά εξαπλώνονται σε άλλα στρώματα και υιοθετούνται από αυτά, προϋποθέτει ήδη μιαν ιδιαίτερη κατάσταση και μιαν ιδιαίτερη συγκρότηση του συνόλου της κοινωνίας, χάρη στην οποία στον ένα κύκλο λαχαίνει η λειτουργία δημιουργίας των προτύπων, στον άλλο η διάδοση και η παραπέρα επεξεργασία τους» (Elias 1997, 209).

Μεταπολιτευτικά τα στάδια γέμιζαν με κοινότητες διαφορετικής σύνθεσης αφού τότε όλοι μπορούσαν να ακούσουν άφοβα το έως χθες απαγορευμένο, καθώς και να αγοράσουν το εισιτήριο· δε συνέβαινε όμως το ίδιο και στα αρχικά στάδια σχηματισμού του είδους όπου ο Θεοδωράκης πειραματιζόταν συνεχώς και δεν μπορούσε ν' αφήσει απ' έξω τους κατ' εξοχήν χώρους του λαϊκού, τα νυχτερινά κέντρα. Αναμφίβολα ένα τμήμα των λαϊκών τάξεων είχε εμπλακεί με το έντεχνο λαϊκό, δεν ήταν όμως σε θέση να έχει φυσική παρουσία στα μουσικά γεγονότα του είδους, είτε από φόβο είτε από ανέχεια είτε και από τα δύο. Ο Κώστας Παπαδόπουλος αναφερόμενος στην πελατεία του έντεχνου λαϊκού στα κέντρα, από το 1961, αναφέρει: «ήταν τελείως διαφορετικός κόσμος. Μόνο δύο στους δέκα ήταν από αυτούς που πηγαίνανε στα λαϊκά μαγαζιά. Οι άλλοι ήτανε από εκείνους που πηγαίνανε στα 'καλά' κέντρα: στην Πλάκα, στην 'Τριάνα του Χειλά'» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 140)». Μπορεί η επιτυχία να ήταν μέτρια, όμως στις «ζεστές μουσικές βραδιές μαζί με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση και τη Βούλα Γκίκα ... έρχονταν άνθρωποι των γραμμάτων, της ποίησης, του θεάτρου, του κινηματογράφου» (ό. π. 141).

Μέσα στις ιδεολογικές και πολιτικές πιέσεις της μετεμφυλιακής εποχής, που εντάθηκαν μετά τις γνωστές εκλογές 'βίας και νοθείας' του 1961, δύσκολα –και πάντως όχι φανερά- θα

μπορούσε κάποιος από τις στρατιές των δημοσίων υπαλλήλων αλλά και όσων αναζητούσαν την επίσημη εύνοια να παρευρεθεί σε μια συναυλία μουσικών που «κατηγορούσαν για αριστερίζοντες» (ό. π. 145) και να γίνει ακροατής ενός είδους που ασκούσε φανερή κοινωνική κριτική. Έτσι, από καλλιτέχνες και διανοούμενους που δεν είχαν εξάρτηση από το κράτος και τολμούσαν να αντισταθούν φανερά στον επίσημο ιδεολογικό λόγο, από μέλη της «εκτεταμένης νέας μεσαίας τάξης που λειτουργούσε έξω από το κρατικό σύστημα» και που είχε παγιώσει η ταχύρρυθμη οικονομική ανάπτυξη (Τσουκαλάς 1986, 50) και κυρίαρχα από τους νέους που όπως οι συνομήλικοί τους στη Δύση διαμαρτύρονταν για την κοινωνική και πολιτική κατάσταση, αντλήθηκε το αρχικό κοινό του νέου είδους. Οι κοινωνικές αυτές ομάδες που βρέθηκαν στο επίκεντρο της διαδικασίας ασκούσαν μια κοινωνική γοητεία και η στάση τους αποτέλεσε πρότυπο που δεδομένων των συγκεκριμένων συνθηκών της εποχής διαδόθηκε σε άλλα στρώματα και –όταν οι μεταπολιτευτικές συνθήκες το επέτρεψαν- επεκτάθηκε σε ένα πλειοψηφικό ρεύμα.

Όμως αυτή η διεύρυνση σήμαινε ταυτόχρονα και μια μετακίνηση προς το κέντρο. Την μετεμφυλιακή εποχή τα τραύματα ζητούσαν απεγνωσμένα την επούλωσή τους. Ιδιαίτερα οι ηττημένοι αριστεροί που βίωναν την πίκρα της ήττας, την απόγνωση και την αίσθηση ματαιότητας είχαν μια βαθύτερη ανάγκη αλλαγής των αισθημάτων τους. Από την άλλη πλευρά «η ελληνική αστική ιδεολογία, κατά το τέλος της δεκαετίας του '50, είχε αρχίσει να έχει ανάγκη μια νέα ηγεμονική πρόταση που να μπορεί να την απαλλάξει από το βάρος της δαπανηρής και αντιπαραγωγικής καταστολής. Μια πρόταση που να αντιμετωπίζει κατά το δυνατόν το πρόβλημα που έθεταν τα αρνητικά αισθήματα του πλήθους προς την κυρίαρχη εξουσία, η καχυποψία και η απροθυμία του να ακολουθήσει τον 'κανόνα ζωής' που απαιτείται για τη διατήρηση της πολιτείας» (Γαβριηλίδης 2007, 35). Σ' αυτή την κοινωνική κατάσταση η ποθούμενη αλλαγή καθίστατο εφικτή.

Η εμπορική διαδικασία που ακολουθεί είναι απλούστερη. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Frith «η ευρύτερη βιομηχανία αρχίζει να κατανοεί τους νέους ήχους και τις νέες αγορές και να εκμεταλλεύεται και τους κόσμους και τα κείμενα του είδους στις μεθοδικές διαδικασίες της μαζικής εκμετάλλευσης της αγοράς» (Frith 1998, 88). Στα πλαίσια αυτά επήλθε και η αναδρομική συμπερίληψη του Χατζιδάκι στο έντεχνο λαϊκό. Ήταν ο ίδιος που από το 1949 με τη διάλεξή του νομιμοποίησε το ρεμπέτικο και δημιούργησε ήδη από τη δεκαετία του 1950 μια «διανοομενίστικη εκδοχή του ρεμπέτικου παρέχοντας τη βάση για το μεταγενέστερο σχηματισμό του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» (Ραπανικόλαου 2007, 70). Υπ' αυτή την έννοια ο Χατζιδάκις ανήκει στον κύκλο δημιουργίας των προτύπων αλλά δεν είναι ο μόνος. Σ' αυτό τον κύκλο –που πρέπει να τον διαχωρίσουμε σαφώς από την κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού- ανήκουν και πολλοί άλλοι που δημιούργησαν υβρίδια. Αυτό που έκανε ήταν να αντλήσει «από τα μορφολογικά στοιχεία του λαϊκού αστικού τραγουδιού ... επιλεκτικά στοιχεία της μελωδίας, του ρυθμού και της ατμόσφαιράς του και (να τα αφομοιώσει) σαν νοσταλγική ηχητική αναπόληση». Ταυτόχρονα «χωνεύει και άλλα σύγχρονα ρεύματα της ευρωπαϊκής ελαφράς μουσικής, ... βαθειά επηρεασμένος από τη δυτική μουσική παράδοση ... σταχυολογεί απόηχους ή και μουσικές φράσεις από μελωδίες μεγάλων μουσουργών» (Βολιώτης –Καπετανάκης 1991, 208).

Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για μια πρωτότυπη διαδικασία. Μας το υπενθυμίζει ο Gramsci ο οποίος διακρίνοντας τη λογοτεχνική γλώσσα από τις γλώσσες των άλλων τεχνών διαπιστώνει για τις τελευταίες δύο κατηγορίες φαινομένων. «1) σ' αυτές είναι

πάντα ζωντανά, τουλάχιστον σε πολύ μεγαλύτερη ποσότητα απ' ό,τι στη λογοτεχνική γλώσσα, τα εκφραστικά στοιχεία του παρελθόντος, μπορούμε να πούμε όλου του παρελθόντος. 2) Σ' αυτές σχηματίζεται ραγδαία μια κοσμοπολίτικη γλώσσα, που απορροφά τα τεχνικο-εκφραστικά στοιχεία όλων των εθνών, που βαθμιαία παράγουν μεγάλοι ζωγράφοι, μουσικοί κλπ. Ο Βάγκνερ έδωσε στη μουσική τόσα γλωσσικά στοιχεία, όσα δεν έδωσε όλη η γερμανική λογοτεχνία σ' όλη της την ιστορία κλπ. Αυτό συμβαίνει, επειδή ο λαός παίρνει σπάνια μέρος στην παραγωγή αυτών των γλωσσών, που είναι οικείες σε μια διεθνή elite, κλπ. Ενώ, μπορεί αρκετά γρήγορα (συλλογικά και όχι ατομικά) να φτάσει να τα καταλάβει» (Gramsci 1981, 43-44). Πρόκειται για δύο φαινόμενα που δε συμβαίνουν μόνο στην έντεχνη μουσική αλλά και στη λαϊκή, ιδιαίτερα εκείνη που γίνεται όχι από λαϊκούς συνθέτες οι οποίοι μπορεί να είναι καλύτεροι χειριστές των εκφραστικών στοιχείων του παρελθόντος, αλλά συνήθως δεν έχουν πρόσβαση στα «τεχνικο-εκφραστικά στοιχεία όλων των εθνών». Στο βαθμό που ο λαός μπορεί πολύ γρήγορα να 'καταλάβει' -ότι κι αν σημαίνει αυτό- θα αρχίσουν οι επιδιώξεις εκμετάλλευσης της αγοράς και δεν θα αργήσει να καθιερωθεί ένα νέο είδος που αναπόφευκτα θα γίνει αντικείμενο πολύμορφων λόγων και ιδεολογικής διαμάχης ανάλογα με τις κοινωνικές εντάσεις, το πρίσμα αντιμετώπισης, τους συσχετισμούς δυνάμεων, τις συμβάσεις και τις σημασίες που του προσαρτώνται.

Η συμμετοχή του Χατζιδάκι στην πρώτη ηχογράφιση του 'Επιτάφιου' όπως και σε κείνη του 'Αρχιεπαγγέλου' που ακολούθησε αμέσως μετά (τον Οκτώβρη του 1960), καθώς και η συμμετοχή του στις συναυλίες στο 'Κεντρικόν' στις 20 και 22 Μαρτίου του 1961, λειτούργησαν ως νομιμοποίηση και συνδυαστικός κρίκος (γεγονός για το οποίο συχνά συγχέεται ως ιδρυτής του έντεχνου λαϊκού) ανάμεσα σ' αυτά τα φαινόμενα υβριδοποίησης (που συνήθως καλύπτονται με τον γενικό όρο ελαφρό ευρωπαϊζόν ελληνικό τραγούδι) που ήδη είχαν 'κατανοηθεί' και αποκτήσει δημοφιλία και το 'πείραμα', το οποίο έπρεπε να αντιμετωπίσει το ζήτημα της διαφοροποίησης και της καθιέρωσης ως κάτι νέο. Ο Adorno είχε εντοπίσει το πρόβλημα αυτό της δημοφιλούς μουσικής: η «διαφοροποίηση του πραγματικά αδιαφοροποίητου» επιτελείται με αυτό που ονόμασε «ψευδο-εξατομίκευση», μια τεχνική διάκρισης που εφαρμόζεται τόσο στην «περιοχή της αυστηρής μουσικής τεχνολογίας» όσο και σε κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής (1991 *passim*). Ο Θεοδωράκης χρησιμοποίησε και τις δύο. Η μουσική του διαφοροποίηση υπήρξε απλή, απλοϊκή θα έλεγε κανείς: εκεί που ο Χατζιδάκις ηχογράφησε λαϊκά τραγούδια διασκευασμένα<sup>188</sup> για πιάνο δίνοντάς τους την περιγραφή 'λαϊκές ζωγραφιές', ο Θεοδωράκης χρησιμοποίησε το μπουζούκι και τη λαϊκή ορχήστρα. Αν όμως αυτή η ενορχήστρωση διαφοροποιούσε τη μουσική του από το ευρωπαϊζόν ελαφρολαϊκό του Χατζιδάκι, χρειαζόταν αυθεντικές λαϊκές φωνές σαν των Μπιθικώτση και Καζαντζίδα, για να διαφοροποιηθεί από τα αρχοντορεμπέτικα. Προς αυτή την κατεύθυνση λειτούργησε και η (όχι χωρίς αντιδράσεις) σύμπραξη του μπουζουκιού με τη συμφωνική ορχήστρα στις συναυλίες στο 'Κεντρικόν'. Η στοιχειώδης αυτή ενορχηστρωτική τεχνική ήταν αρκετή ώστε ο μέσος ακροατής να διακρίνει το νέο είδος από το ελαφρολαϊκό, το αρχοντορεμπέτικο ή το μετεμφυλιακό τραγούδι.

Ωστόσο η κύρια διαφοροποίηση ήταν κοινωνιολογικού είδους. Πέρα από την «τεχνική του να βάζεις ταμπέλες, όσον αφορά τους τύπους της μουσικής και την ορχήστρα» (Adorno 1991, 79), ο συγχρωτισμός του έντεχνου συνθέτη με λαϊκούς μουσικούς (σε αντίθεση με τη

<sup>188</sup> Όπως συνήθως λέγεται. Στην πραγματικότητα δεν επρόκειτο για διασκευές αλλά για μεταγραφές.

στάση Χατζιδάκι που κυκλοφόρησε τις 'Λαϊκές ζωγραφιές' χωρίς καν να αναφέρει τους συνθέτες των τραγουδιών) δημιούργησε μιαν ισχυρή σημειολογία που ενδυνάμωσε την ταυτότητα του νέου είδους. Ο Θεοδωράκης δεν άφηνε ασχολίαστο αυτό το γεγονός, το κέντρο όμως της ρητορικής του για το λαϊκό τραγούδι αφορούσε στο περιεχόμενό του. Για τον Θεοδωράκη, όπως και για τους περισσότερους, το περιεχόμενο του τραγουδιού είναι τα λόγια του. Στόχος της μουσικής είναι να 'ντύσει' αυτό το περιεχόμενο. Ενώ αυτή η σχέση αποτελεί ζητούμενο, ο Θεοδωράκης άλλαξε το περιεχόμενο και εγκαθίδρυσε την ισχυρότερη σύμβαση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, στο οποίο δεν τραγουδιόταν πλέον οποιοσδήποτε στίχος αλλά η μεγάλη έντεχνη ποίηση. Δεν επρόκειτο βέβαια για κάποια παγκόσμια πρωτοτυπία, είχαν προηγηθεί τουλάχιστον στην Ευρώπη τέτοιες προσπάθειες. Ο Παπανικολάου αναφέρει το Γαλλικό παράδειγμα της *poesie populaire* και αναρωτιέται αν οι προσπάθειες του Ferré και του Brassens επηρέασαν τον Θεοδωράκη την εποχή που βρισκόταν στο Παρίσι (Παρανικολαου 2007, 83). Η μελοποίηση της ποίησης συναντά πολλές αντιδράσεις με ισχυρότερο επιχείρημα την αυτάρκειά της. Ο Οδυσσέας Ελύτης αποδίδει τις απόψεις αυτές «στη μακρά συνήθεια που μας έχει κληρονομήσει η Δύση και που την υποθάλαψαν οι εξατομικευμένες κοινωνίες, να νοούμε τις Τέχνες σαν μονάδες ξεχωριστές και να θεωρούμε βεβήλωση τη σύζευξή τους» (Ελύτης 1964, 338). Ενώ πράγματι θεωρεί και ο ίδιος το 'Άξιον εστί' «αυθύπαρκτο ποιητικό έργο, από την άποψη ότι οι βλέψεις του όλες εξαντλούνται μέσα στο λόγο», δηλώνει πίστη στο Μίκη Θεοδωράκη και στην ικανότητά του ν' αναπτύξει και να υπερτονίσει την πλευρά του «πρισματικού» 'Άξιον εστί' που ταιριάζει στις προσωπικές καλλιτεχνικές επιδιώξεις του επιτελώντας έτσι μια «λαϊκή λειτουργία» η οποία συνιστά «από πολλές πλευρές μια κατάκτηση της σύγχρονης μουσικής μας» (ό. π. 340). Ο Ελύτης θεωρεί ότι η ποίηση στην Ελλάδα «ξεκινά από ένα 'προκεχωρημένο σημείο'», γεγονός που σημαίνει γι αυτήν αυξημένες υποχρεώσεις. Αντίθετα όσον αφορά στη μουσική αποδέχεται την άποψη Θεοδωράκη ότι «ξεκινά-στην Ελλάδα πάλι- από 'το έτος περίπου μηδέν'», πράγμα που σημαίνει αυξημένες δυσκολίες (ό. π. 337). Προφανώς οι δυσκολίες αυτές αναφέρονται στο καλλιτεχνικό κομμάτι γιατί σε κείνο της δημοφιλίας συνάντησε μιαν 'υπερώριμη κοινωνική ανάγκη' και ανοικτούς δρόμους. Έτσι ο Γιάννης Ρίτσος παρά τους φημολογούμενους αρχικούς δισταγμούς του δηλώνει τελικά σε τηλεοπτική συνέντευξη στην ΕΡΤ ότι η μελοποίηση της ποίησης την βοηθάει να πλησιάσει 'εκείνους τους ανθρώπους που δεν θα τους πλησίαζε ίσως ποτέ χωρίς τη βοήθεια της μουσικής'.<sup>189</sup> Ο Θεοδωράκης από την άλλη γνώριζε πως αυτό δεν μπορούσε να γίνει με οποιαδήποτε μελοποίηση αλλά με όχημα την 'ευαισθησία του Λαού' που δεν ήταν άλλη από τη λαϊκή ορχήστρα με τα μπουζούκια. Αυτό που έχει όμως περισσότερη σημασία, από τη σκοπιά που εξετάζουμε εδώ, είναι το γεγονός ότι η μελοποίηση της ποίησης έγινε σύμβολο της σπουδαιότητας του Θεοδωράκη ο οποίος φέρνοντας την ποίηση στις μάζες έδωσε μια διαφυγή από το «αδιέξοδο που βίωσε η Ελλάδα τα τελευταία είκοσι χρόνια [1950-70]» (Θεοδωράκης στο Παρανικολαου 2007, 88).

<sup>189</sup> Μαγικές στιγμές. Το 1987 στην ΕΡΤ και στο κολλέγιο Αθηνών.

## Η ολοκλήρωση

Η παραγωγή σε ποσότητες ήταν μέρος της στρατηγικής. Για τον Θεοδωράκη υπάρχει ένας «βασικός διαλεκτικός νόμος» βάσει του οποίου «η ποσότητα μετατρέπεται κάποτε μοιραία σε ποιότητα» (Θεοδωράκης 1986, 38). Έτσι τον επιτάφιο ακολούθησε ένας καταιγισμός από κυκλοφορίες: Αρχιπέλαγος (Οκτώβρης 1960), Πολιτεία, Επιφάνια, Λιποτάκτες, Όμορφη Πόλη, Η νήσος των Αζώρων, Σκόρπια, Το τραγούδι του νεκρού αδελφού, Ένας όμηρος, Η γειτονιά των αγγέλων, Μαγική πόλη, Μικρές κυκλάδες, Πολιτεία β', Κύκλος Φαραντούρη, Άξιον Εστί. Με τις κυκλοφορίες αυτές η όχι 'αστική' ποίηση του αριστερού Ρίτσου, βρέθηκε δίπλα-δίπλα με την ποίηση των σημαντικότερων εκπροσώπων της αστικής κουλτούρας όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Νίκος Γκάτσος, ή ο Οδυσσεάς Ελύτης και οι οποίοι είχαν δεχτεί επιθέσεις από την αριστερή και από τη δεξιά συντήρηση. Μια τέτοια σύμπραξη δημιούργησε ένα νέο κοινωνικό και καλλιτεχνικό χώρο που λειτούργησε θεραπευτικά στο εμφυλιοπολεμικό τραύμα και εκτόπισε αυτό το «περίεργο κράμα εθνοκεντρικού συντηρητισμού, επαρχιακής ζηλοτυπίας και αριστερής ιδεοληψίας» (Τζιόβας 2011, 453).

Με τις κυκλοφορίες αυτές διαμορφώθηκε σταδιακά ο ήχος του έντεχνου λαϊκού και εφαρμόστηκε ολοκληρωμένα η θεωρία του Μίκη Θεοδωράκη γι αυτό. Η κορύφωση ήταν το «Άξιον Εστί», «ένα μνημείο της σύγχρονης ελληνικής τέχνης» (Θεοδωράκης 1972, 29). Οι πρωτογενείς μορφές του λαϊκού τραγουδιού και οι κύκλοι τραγουδιών ήταν απλά εξελικτικά στάδια προς «ένα τέλειο αισθητικό οικοδόμημα» (ό. π. 43) που του δόθηκε ένα εξίσου μεγαλειώδες όνομα: μετασυμφωνική μουσική. Επρόκειτο για την απάντηση του ελληνισμού στα δυτικά επιτεύγματα. Το έντεχνο στοιχείο δεν υπήρχε πλέον μόνο στο 'περιεχόμενο', την έτσι κι αλλιώς θαυμαστή ελληνική ποίηση, αλλά στη φόρμα, το πλήθος των οργάνων καθώς και τη χρονική διάρκεια έτσι ώστε το σύνολο περνάει «στην κατηγορία των μεγάλων παραδοσιακών έργων» (ό. π. 29). Η διαφορά από τα μεγάλα έργα της συμφωνικής μουσικής της Δύσης δεν είναι τόσο χρονική όσο ποιοτική (ό. π. 33) και βασίζεται στο γεγονός ότι δεν είναι η μεγαλοαστική τάξη αυτή που εκφράζεται αλλά ο λαός. Δεδομένου ότι το ελληνικό λαϊκό τραγούδι «συνδέεται υπόγεια με τους βυζαντινούς Ήχους κι από κει με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους» (Θεοδωράκης 2007, 45), έχει με άλλα λόγια ένδοξο παρελθόν, με τη χρήση του προχωράμε «ένα, ίσως και δυο βήματα παρά πέρα» όχι μόνο από τη «θαυμαστή αλλά ξένη» συμφωνική μουσική αλλά και από το εκπληκτικά επιτυχημένο αγγλόφωνο λαϊκό τραγούδι (Θεοδωράκης 1972, 33-35). Μ' αυτή τη συλλογιστική η ανωτερότητα του πράγματος γίνεται πασιφανής: στη μετασυμφωνική μουσική εισάγεται όχι μόνο ο λαϊκός τραγουδιστής αλλά ο Ψάλτης που συνδέει με την έντεχνη Βυζαντινή μουσική καθώς και ο Αφηγητής που απαγγέλει το κείμενο όπως γινόταν από την εποχή ακόμα του Ομήρου ζωντανεύοντας στη νεοελληνική πραγματικότητα και το ένδοξο αρχαίο παρελθόν που στη συγκεκριμένη περίπτωση κληρονομήθηκε σ' εμάς μέσω της εκκλησιαστικής λειτουργίας και του Διάκου που διάβαζε τα ιερά κείμενα. Κατά τον Θεοδωράκη η χρησιμοποίηση αυτών των φωνών μαζί με την μικτή χορωδία, τη συμφωνική ορχήστρα και τη Λαϊκή ορχήστρα γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετείται «ο νεοελληνικός μουσικός χαρακτήρας του έργου» (ό. π. 30). Την ίδια πρόθεση είχε και με το προηγούμενο συμφωνικό του έργο με τη διαφορά ότι τότε «κατά το πρότυπο των λεγομένων 'εθνικών σχολών'» επεδίωκε να εντάξει «τη μουσική μας παράδοση μέσα στον κορμό της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής» ενώ τώρα προσπάθησε να δώσει «ένα ηχητικό

‘φόρεμα’ που να βγαίνει μέσα από τον νεοελληνικό μουσικό ηχητικό κόσμο» (ό. π. 32). Αυτό σήμαινε πως έπρεπε να κινηθεί σε μια αρμονία, αντίστιξη και ενορχήστρωση που να βρίσκονται πέρα από την «περιοχή της δυτικής μουσικής» και να αποτελούν «εσωτερική προέκταση των μελωδικών (και σε δεύτερη μοίρα αρμονικών) δυνατοτήτων του λαϊκού μας τραγουδιού» (ό. π. 37).

Ωστόσο οι πραγματικές δυσκολίες δεν βρισκόταν στην κατασκευή αυτού του ιδιαίτερου ηχητικού κόσμου αλλά στην εξασφάλιση συμπαράστασης για τις συναυλίες και την ηχογράφιση ενός τόσο μεγάλου μουσικού συνόλου. Η δισκογραφική εταιρεία<sup>190</sup> δεν είχε κανένα λόγο να εγκαταλείψει την κερδοφόρο μικρή και ευέλικτη λαϊκή ορχήστρα προς χάριν των επιλογών του Μίκη Θεοδωράκη. Χρειάστηκε να απειλήσει με μηνύσεις<sup>191</sup> προκειμένου να ξεκινήσει μια κλιμακωτή ηχογράφιση θρίλερ με φωνοληπτικό αποτέλεσμα «50% κάτω από τις προσδοκίες».<sup>192</sup> Ό,τι για το πρόγραμμα Θεοδωράκη ήταν η μετάπλαση του δυτικού συμφωνικού μέσω του εμβολιασμού του με το ελληνικό λαϊκό και το χτίσιμο μιας λαϊκής κουλτούρας ανώτερης μορφής, για την διαχειριστική λογική της βιομηχανίας δεν ήταν παρά μια άχρηστη πολυτέλεια που δημιουργούσε ρίσκα για την ήδη εδραιωμένη σε άλλες βάσεις δημοφιλία.

Παρά τη φαντασμαγορική χρήση του συμφωνικού, η προσωπικότητα του Θεοδωράκη τράβηξε μεγαλύτερη προσοχή από τις δημιουργίες του και ενίσχυσε τη λάμψη των τραγουδιών του. Όμως αυτά δεν διαχωρίστηκαν από τον ίδιο, η τέχνη και η ζωή συγχωνεύτηκαν. Έχοντας το κύρος του κλασσικού συνθέτη με τα μεγάλα κοινωνικά οράματα και τους πύρινους λόγους που αμφισβητούσαν καθετί καθεστωτικό και υμνούσαν την έλευση του νέου, εξυπηρετήθηκε η συγχώνευση καλλιτέχνη και έργου. Πρόκειται όμως για μια φαινομενική συγχώνευση, το έργο δεν είναι ο τόπος της μεσολάβησης μεταξύ της ‘υποκειμενικότητας’ του συνθέτη και της ‘αντικειμενικότητας’ του υλικού, δεν υπάρχει κάποιο γίνεσθαι σαν αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δράσης αλλά μια μεταστροφή στο χαρακτήρα του νοήματος του μουσικού έργου σαν αποτέλεσμα μιας δράσης εξωτερικής σ’ αυτό. Μια τέτοια φαινομενικότητα δεν περιορίζεται στον παραγωγό αλλά διαχέεται και στον ακροατή παίρνοντας τη μορφή μιας «υποκειμενικής πώρωσης που στην εποχή της πολιτιστικής βιομηχανίας συμβάλλει στην ενσωμάτωση της τέχνης, ως συνθετικού ονείρου,

<sup>190</sup> EMI-Lambropoulos Bros. Ltd.(EMIAL S.A.). Το 1930 η Βρετανική Columbia Gramophone Co και η Gramophone Company έκαναν συμφωνία συνεργασίας και ένα χρόνο αργότερα σχηματίστηκε η EMI. Ο πρώτος τοπικά παραγόμενος δίσκος εμφανίστηκε στην Ελλάδα το 1931. Η EMI βρισκόταν στην πρώτη γραμμή της ελληνικής βιομηχανίας δίσκων και το 1936 έχτισε το πρώτο στούντιο ηχογράφησης. (Parageorgiou 1997, 73). Οι Έλληνες εταίροι ήταν οι αφοί Λαμπρόπουλοι και όταν πούλησαν τις μετοχές τους στους Άγγλους ιδιοκτήτες το 1969 οι τελευταίοι έβαλαν «όρο να μην ασχοληθεί ξανά ο Τάκης Β. (Λαμπρόπουλος) με την δισκογραφική. Έτσι χάθηκε για τους Έλληνες συνθέτες και τραγουδιστές το βασικό τους «στήριγμα», μιας και οι Άγγλοι διευθυντές δεν είχαν ιδέα από ελληνική μουσική» (Θεοδωράκης 2008).

<sup>191</sup> Δήλωση του συνθέτη στη σειρά ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ «Η ιστορία των χρόνων μου». Ο Ρασούλης ο οποίος από το 1965 μοίραζε τα δελτία τύπου του Θεοδωράκη στις εφημερίδες και σύχναζε στο γραφείο του Θεοδωράκη στην Ομόνοια το οποίο «ήταν το άντρο των ‘Λαμπράκηδων’», υποστηρίζει πως «μια μέρα εκεί τους μάγεψε όλους με το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, το οποίο ο Λαμπρόπουλος το έλεγε ‘το τερατούργημα’ και δεν ήθελε να το δισκογραφήσει. Έγινε δικαστήριο για να πάει στο στούντιο» (Ρασούλης 2007, 46).

<sup>192</sup> 100 Δίσκοι και η ιστορία τους, Ειδική έκδοση Καθημερινή 29/06/2003.

στην εμπειρική πραγματικότητα και εμποδίζει τον στοχασμό πάνω στην τέχνη όπως και μέσα σε αυτήν» (Adorno 2000, 528). Όταν ο Θεοδωράκης ισχυρίζεται ότι «η μουσική γλώσσα που χρησιμοποίησε ο λαός μας ανάμεσα στους αιώνες, για να εκφραστεί, λάμπει σαν διαμάντι ανάμεσα στις μουσικές γλώσσες των άλλων λαών» (1986, 96) δεν έχουμε μόνο μια περίπτωση μουσικού σωβινισμού αλλά μια αντίδραση στην αλλαγή που εκφράζεται τόσο σαν πίστη σε αιώνιους νόμους που κρατούν στο σωστό δρόμο το μουσικό υλικό, όσο και σαν πίστη σε μια αμετάβλητη, έξω από την ιστορία αλήθεια που εκφράζει αυτό το υλικό ενώ ταυτόχρονα το ίδιο φυσικά αμετάβλητη η δράση του συνθέτη παρομοιάζεται «με την χείρα του ανώνυμου καλογήρου καθώς καταγράφει τη φωνή του Αγίου Πνεύματος» (ό. π. 173). Καθόλου παράδοξα (μέσα στο συνολικό κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο) η αντιδραστική αυτή θέση κατάφερε να καθιερωθεί ως ένα προοδευτικό 'κίνημα'.

Όπως συνήθως συμβαίνει με όλες τις ονομασίες των νέων ειδών, δεν είναι εύκολο να εντοπιστεί πότε έγινε η πρώτη χρήση του νέου όρου. Είναι όμως γεγονός πως ο όρος 'έντεχνος' βρισκόταν στα χείλη και του λόγους του Θεοδωράκη πολλά χρόνια πριν το 'πείραμα', ενώ ο Χατζιδάκις (ουδέποτε τον χρησιμοποίησε και) προτιμούσε τους όρους 'σοβαρή', 'κλασσική' ή 'λόγια' μουσική. Τον Οκτώβρη του 1964 ο Φοίβος Ανωγειανάκης – που με βάση και προηγούμενες δημοσιεύσεις του μπορεί να χαρακτηριστεί σημαίνον πρόσωπο της κεντρικής συλλογικότητας του έντεχνου λαϊκού- δημοσιεύει ένα άρθρο στην Επιθεώρηση Τέχνης με τίτλο «Η έντεχνη ελληνική μουσική: ένα κίνημα». Εδώ ο αρθρογράφος μοιάζει να βρίσκεται μέσα στο μυαλό του Θεοδωράκη, αναπτύσσονται τα ίδια κεντρικά επιχειρήματα και υποβόσκουν τα ίδια προβλήματα. Ξεκαθαρίζει ότι ο όρος δεν είναι καθιερωμένος στη μουσική βιβλιογραφία και κάνοντας μίαν αναδρομή στα πρώιμα μουσικά ακούσματα του Θεοδωράκη, αυτά που σφράγισαν τις εμπειρίες του, τη βυζαντινή μελωδία, το δημοτικό τραγούδι, τα ριζίτικα, την τετράφωνη χορωδία σ' εκκλησία στην Κεφαλονιά, τις ξένες κλασσικές μελωδίες μεταγραμμένες για χορωδία και, τέλος, τις συστηματικές του σπουδές από το 1943 στο Ωδείο Αθηνών, τα αποκαλεί όλα αυτά «στην πλατύτερη, παιδευτική σημασία της έντεχνη λαϊκή μουσική» (Ανωγειανάκης 1964, 342). Ενώ «δεν είναι εύκολο να καθορίσουμε το περιεχόμενό της και να περιορίσουμε αυστηρά τα όρια και το χώρο μέσα στον οποίο μπορεί να κινηθεί» (343) προκύπτει σαφώς ότι προϋπάρχει του Θεοδωράκη, ότι μετά την περιπλάνησή του «στους μαιάνδρους της μεταπολεμικής δυτικής τεχνικής», η «ολοκληρωτική στροφή του προς τη λαϊκή μας μουσική, με τον 'Επιτάφιο' του Γιάννη Ρίτσου» δεν είναι παρά μια επιστροφή στη λεγόμενη 'φυσική' μουσική γλώσσα.<sup>193</sup> Η στροφή αυτή του Θεοδωράκη προς την έντεχνη λαϊκή

<sup>193</sup> Ο Adorno ορίζει αυτό που «ο μουσικά ανεκπαιδευτος ακροατής θ' αποκαλούσε 'φυσική' μουσική: ..., ολόκληρο εκείνο το σύνολο από συμβάσεις και φόρμουλες στη μουσική στο οποίο έχει εθιστεί και το οποίο θεωρεί ως τη φυσική, απλή γλώσσα της ίδιας της μουσικής, ανεξαρτήτως του πόσο όψιμη μπορεί να είναι η εξέλιξη που γεννάει αυτή τη φυσική γλώσσα». Αποδίδοντάς την στις «πρώιμες μουσικές εμπειρίες» την βλέπει να διαμορφώνει τη μουσική νοοτροπία του κοινού και να θέτει φραγμούς σε οτιδήποτε δεν συμμορφώνεται μαζί της ενώ η «επίσημη μουσική κουλτούρα είναι σε μεγάλο βαθμό μια απλή υπερδομή αυτής της υποκείμενης μουσικής γλώσσας». Οι πειραματισμοί γίνονται ανεκτοί μόνο εφόσον μπορούν να ενσωματωθούν σ' αυτήν και στην ουσία κάθε μουσική που σκοπεύει στη δημοφιλία πρέπει να αποκλίνει από τη φυσική γλώσσα ώστε να εμφανίζεται ως νέα και προκλητική, όμως σε τέτοιο βαθμό ώστε να μη διαταράσσεται η πρωτοκαθεδρία και ανωτερότητα αυτού που έχει καθιερωθεί ως φυσικό (Adorno 1991, 74-75). Η τυποποίηση της



μουσική γίνεται «με τη φιλοδοξία να προσφέρει, σε όσο γίνεται πλατύτερα στρώματα, μουσική εύληπτη, παράλληλα όμως και καλής ποιότητας». Για τον Ανωγειανάκη μια τέτοια ιδέα δεν περιέχει καμία αντινομία· η αντινομία βρίσκεται «στους δύο επιθετικούς χαρακτηρισμούς ... έντεχνη και λαϊκή είναι δύο έννοιες αντίθετες· η μία αποκλείει την άλλη». Ενώ η έντεχνη προϋποθέτει τη μόρφωση και τις γνώσεις που παρέχει η παιδεία, η λαϊκή στηρίζεται στη ζωντανή παράδοση και ο δημιουργός της δεν έχει σπουδάσει μουσική. Ωστόσο αυτοί οι περιορισμένοι ορισμοί δεν απασχολούν τον Ανωγειανάκη γιατί στην περίπτωση της έντεχνης λαϊκής μουσικής «οι δύο χαρακτηρισμοί αποκτούν ένα άλλο ειδικό βάρος: ο όρος εδώ λαϊκή μουσική σημαίνει τη μουσική που γράφεται από ένα συνθέτη, με στόχο, όχι το μορφωμένο περιορισμένο κοινό των συναυλιών, αλλά τα πλατύτερα λαϊκά στρώματα». Πρόκειται για την προαναφερόμενη περίπτωση του λαϊκού των αντιπροσώπων όπου όμως η βασική διαφορά δε βρίσκεται στην ταξική και πολιτισμική διαφοροποίηση από τους αυθεντικούς λαϊκούς αλλά στις προθέσεις: ξεπερνώντας ακόμα μία αντινομία ο συνθέτης θα επιδιώξει μουσική «εύληπτη» και συγχρόνως «υψηλής ποιότητας», στόχος που εξαρτάται από τη μετουσίωση του αρχικού αυθεντικού λαϊκού υλικού σε «έντεχνη δημιουργία». Η επίτευξη αυτού του στόχου προσδίδει μια επαναστατική λειτουργία στο δημιούργημα αφού αντίθετα από την αργή και χωρίς απότομες αλλαγές πορεία του λαϊκού συνθέτη έχουμε εδώ μια «τομή, μια απότομη αλλαγή στη μουσική δημιουργία μιας χώρας». Το «κίνημα» αυτό δεν είναι νέο, ο Ανωγειανάκης το παραλληλίζει με τις αναζητήσεις των Μπρέχτ και Κουρτ Βάιλ, αναζητήσεις που δεν αφορούσαν μόνο νέα εκφραστικά μέσα και ορχηστρικούς συνδυασμούς αλλά και μια «ανατοποθέτηση του προβλήματος της τέχνης στις σχέσεις της με την κοινωνία: σκοπός της τέχνης δεν είναι μόνο η απλή συγκίνηση. Ένα έργο μπορεί να γραφτεί για έναν ορισμένο σκοπό· να εξυπηρετεί μια ιδέα, χωρίς αυτό να είναι σε βάρος της ειδικής του ποιότητας, της αισθητικής συγκίνησης» (Ανωγειανάκης 1964, *passim*).<sup>194</sup>

Η παρουσίαση αυτή του Ανωγειανάκη συμπυκνώνει τα επιχειρήματα του έντεχνου λαϊκού και υπονοεί τις βασικές συμβάσεις του είδους. Παραθέτοντας τον Θεοδωράκη ο οποίος με το «Άξιον εστί» «αισθάνεται ότι έφτασε σ' ένα τέρμα που συγχρόνως είναι (πρέπει να είναι) και μια νέα αρχή» συμφωνεί ότι οι «αριστουργηματικές μελωδίες της έντεχνης λαϊκής μουσικής» έχουν πλέον καθιερωθεί και το «κίνημα» έχοντας τοποθετηθεί ξεκάθαρα στην καυτή διαμάχη για το χαρακτήρα και το ρόλο της τέχνης, είναι πια σε θέση να λάβει τα σκήπτρα και να εγκατασταθεί στο κέντρο του συστήματος της ελληνικής μουσικής εξυπηρετώντας ταυτόχρονα ανώτερους σκοπούς προς όφελος της ελληνικής κοινωνίας. Η

---

δημοφιλούς μουσικής αποτελεί έκφραση αυτού του διπλού αιτήματος και υπ' αυτή την έννοια το έντεχνο λαϊκό τραγούδι πληρούσε τις προϋποθέσεις για την απόκτηση της δημοφιλίας.

<sup>194</sup> Είναι προφανές πως ο Ανωγειανάκης έκανε αυτό τον παραλληλισμό στηριζόμενος στις κοινές προθέσεις πολιτικής χρήσης της τέχνης. Παρέβλεψε όμως το ουσιώδες: «Ο Μπρέχτ υποστηρίζει μια τέχνη 'για μνημένους και ειδικούς'. Προσδιορίζει όμως ότι είναι απαραίτητο 'η κάστα των ειδικών' να γίνει 'ένας μεγάλος κύκλος ανθρώπων που ξέρουν'» (Διζικιρίκης 1983, 104). Ενώ ο Μπρέχτ επεδίωκε την ανύψωση του λαού ώστε να βρεθεί σε θέση να κατανοήσει τη μεγάλη τέχνη, το «έντεχνο λαϊκό κίνημα» κατέβασε την τέχνη ώστε να την κατανοήσει ο λαός. Με άλλα λόγια αντί για ένα παράδειγμα του ως που μπορούμε να φτάσουμε, ένας εγκλεισμός σ' αυτό που απλά υπάρχει. Η γενίκευση αυτής της πρακτικής είχε ολέθρια αποτελέσματα που πλέον σήμερα μπορεί κανείς εύκολα να διαπιστώσει.

πρωτοφανής του επιτυχία δεν δημιούργησε αποτελέσματα μόνο στο οικονομικό επίπεδο αλλά και σε κείνα της πολιτικής και της συνείδησης. Εκτιμώντας σήμερα από μια χρονική, θεωρητική και συναισθηματική απόσταση ο Αντώνης Λιάκος αναγνωρίζει το έντεχνο λαϊκό κίνημα και την αιχμή του, το 'Άξιον Εστί', ως έναν από τους βασικούς τόπους οι οποίοι «ανεξάρτητα από την όποια αισθητική τους αποτίμηση, δημιούργησαν εικόνες και ερμηνευτικά πλαίσια για τα κρίσιμα παρελθόντα», διαμόρφωσαν με άλλα λόγια τη νεοελληνική ιστορική συνείδηση. «Και με τις δύο μορφές του, την ποιητική και τη μουσική, αποτελεί πολιτισμικό γεγονός. Συγκεφαλαιώνει την εθνική ιστορία από τις 'αμμουδιές του Ομήρου' ως 'τα παιδιά με τα πρησμένα πόδια που τα έλεγαν αλήτες', δηλαδή ως την Αντίσταση. Εδώ η ελληνική 'συνέχεια' αισθητικοποιείται και προπαντός παρακολουθείται ως παραλλαγή ενός ήθους το οποίο είναι διαρκές παρόν. Το ποίημα προσκτά συμβολισμούς και από τη δημοσίευσή του στην Επιθεώρηση Τέχνης, στο κατ' εξοχήν λογοτεχνικό περιοδικό της Αριστεράς, και βεβαίως από τη μελοποίησή του από τον Θεοδωράκη, με τη χρησιμοποίηση βυζαντινής μουσικής και μπουζουκιού, δηλαδή με τη σημειοδότησή του από την ορθοδοξία και τον λαϊκό πολιτισμό. Έτσι δημιουργεί ένα νέο αφήγημα. Η συνέχεια του ελληνισμού δεν ανήκει πλέον στον λόγο του κυρίαρχου κράτους και της Δεξιάς, αλλά εμποτίζεται με νάματα λαϊκής, αντιστασιακής και αριστερής ιδεολογίας. Συγκροτεί ένα αντιηγεμονικό εθνικό αφήγημα το οποίο έμελλε μετά τη δικτατορία να γίνει το κατ' εξοχήν εθνικό αφήγημα» (Λιάκος 2005β). Ο όρος 'εθνικό αφήγημα' ως αντίστιξη στον όρο 'εθνική ιστορία' υπονοεί την ιστορία όχι ως παρελθόν αλλά ως «συστατικό στοιχείο μιας συνείδησης που διαμορφώνει παρόν» (Λιάκος 2005, 104), μια διάσταση που αναδεικνύει και τις μακρόχρονες πολιτικές επιδράσεις του 'κινήματος'. Φυσικά τα αποτελέσματα δεν σταματούν εδώ αφού ταυτόχρονα ένα από τα μεγάλα θέματα του Διαφωτισμού, η αισθητική, εκλαϊκεύτηκε και σχηματοποιήθηκε έτσι ώστε να χωρέσει σε ένα βολικό και σκόπιμο πολιτισμικό κανόνα μέσα στον οποίο το έντεχνο λαϊκό κίνημα εμφάνισε μια ψευδή –και κατά βάθος βασανιστική– εικόνα ολοκλήρωσης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

### ΤΟ ΜΑΓΜΑ ΣΗΜΑΣΙΩΝ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

*«Ακόμα και τη συνηθισμένη σημασία των λέξεων  
σε σχέση με τα πράγματα την άλλαξαν  
για να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους»*

Θουκυδίδης

#### Οι συμβάσεις

Η μελέτη και έκθεση των συμβάσεων μπορεί να είναι η αναπόφευκτη κατάληξη της χρήσης ενός είδους<sup>195</sup> αλλά υπονοεί μια περιχάραξη και μια σταθερότητα που έρχονται σε αντίθεση με τη διαπιστωμένη ρευστότητα των μουσικών ειδών. Έτσι η περιγραφή τους αντιστοιχεί μόνο σε στιγμές της ζωής ενός είδους. Ωστόσο ακόμα και στην τυπική της avant-garde περίπτωση της δημιουργίας ιδίων κανόνων αυτοί οικοδομούνται πάνω σε ήδη υπάρχοντες, ενώ η διατήρηση κάποιων γνωστών κανόνων αποτελεί την ελάχιστη προϋπόθεση της επικοινωνίας.<sup>196</sup> Στη συνηθέστερη περίπτωση τα είδη χρησιμοποιούν τα υλικά προηγούμενων ειδών προβαίνοντας ταυτόχρονα σε συνδυασμούς ή υπερβάσεις ορισμένων κανόνων. Εναλλακτικά, θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε μια ιστορία των μουσικών ειδών μέσα από την ιστορία των συμβάσεών τους, με άλλα λόγια την ιστορία των συμφωνημένων κανόνων που καθορίζουν ένα είδος.

Για να ενταχθεί κάποιος στην κουλτούρα ενός είδους πρέπει να γνωρίζει τις συμβάσεις του οι οποίες απαιτούν ερμηνεία, ερμηνεία που καθίσταται δυνατή μέσω της χρησιμοποίησης ενός κώδικα, του τρίτου στοιχείου της σημειωσικής διαδικασίας.<sup>197</sup> Μια τέτοια θέση δεν υπονοεί απλώς ότι το είδος είναι κάτι περισσότερο από τον ήχο του, αλλά επίσης ότι η κουλτούρα του βρίσκεται σε συνταγματική σχέση με την ευρύτερη κουλτούρα:

<sup>195</sup> Περισσότερα γι αυτό δεξ στο 'Τα μουσικά είδη'.

<sup>196</sup> Αυτό δεν αναιρεί τον σημαντικό κοινωνικο-ιστορικό ρόλο των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών, αμφισβητεί όμως την εκ του μηδενός δημιουργία τους.

<sup>197</sup> Η έννοια του κώδικα εφαρμόζεται στο μοντέλο 'πομπός-μήνυμα-δέκτης', με άλλα λόγια σε μια επικοινωνιακή αντίληψη που περιλαμβάνει τη σημασία και το νόημα σε αντίθεση με το μοντέλο 'παραγωγή- ανταλλαγή- κατανάλωση' που δεν απαιτεί βαθειά σκέψη αλλά μάλλον μια βιωματική προσέγγιση του τύπου 'μου αρέσει' ή 'λειτουργεί'. Φυσικά η μία προσέγγιση δεν αναιρεί την άλλη. Το 'σύμπλεγμα νοημάτων' του Adorno μπορεί να ειπωθεί ως μια προσπάθεια σύνθεσής τους. Για τη μουσική και ιδιαίτερα τη δημοφιλή ως μήνυμα δεξ Middleton 2002, 172-246. Εδώ ο συγγραφέας στηριγμένος στους Stefani και Eco εξερευνεί την έννοια του κώδικα –τόσο ως τρόπο οργάνωσης που κυβερνά την εσωτερική δομή ενός συστήματος όσο και ως τρόπο σχέσης που ενώνει ένα συντακτικό με ένα σημαντικό σύστημα, ένα σημαινόμενο με ένα σημαίνον, το επίπεδο της έκφρασης με κείνο του περιεχομένου.

για να μπορέσει να υπάρξει ως είδος και να μην είναι ένα ασημειωσικό σύστημα, ένα ξερό, καθαρό σημαίνον, απαιτεί τη ματιά ενός πολιτισμού πάνω του.<sup>198</sup> Η διαδικασία ένταξης είναι σύνθετη και ανάλογη με κείνη της κοινωνικοποίησης: μέσα σε συγκεκριμένη κουλτούρα μαθαίνουμε να λειτουργούμε σε συμφωνία με τις επικρατούσες συμβάσεις και ως εκ τούτου θεωρούμε φυσικούς συγκεκριμένους τρόπους δράσης. Σαν αποτέλεσμα αν οι συνθέτες θέλουν η μουσική τους να έχει σημασία για το κοινό είναι αναγκασμένοι να αναφερθούν στον τρόπο σκέψης που μοιράζεται η κοινωνία ακόμα και στην περίπτωση που δε συμφωνούν μαζί του, ακόμα κι όταν θέλουν να υπερβούν τις συμβάσεις. Η σχετικά πρόσφατη ρομαντική αντίληψη της μουσικής ως μέσο έκφρασης των προσωπικών αισθημάτων δεν σημαίνει απεξάρτηση από τις συμβάσεις αφού ακόμα και η προσωπική έμπνευση ανατρέφεται σε συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον και για να βρει αποδοχή πρέπει να αντανakλά ή να αναγνωρίζει υπάρχουσες συμβάσεις. Ανεξάρτητα όμως από την πρόθεση συμμόρφωσης ή επανάστασης, ο καλλιτέχνης πρέπει να ξέρει ποιες είναι οι συμβάσεις, να τις παίρνει υπ' όψιν του και να μπορεί να προϋποθέσει τις πιθανές αντιδράσεις στη μία ή την άλλη δράση του. Αυτό σημαίνει έναν προσανατολισμό προς τις πολιτισμικές πρακτικές και τις ευρύτερες σημασίες που τις κινητοποιούν.

Έτσι τα είδη αποκτούν ένα 'κοινωνικό περιεχόμενο' που ανάλογα με το βαθμό πρόσδεσης στις κοινωνικές συμβάσεις γίνεται περισσότερο ή λιγότερο εξαρτημένο από τις προθέσεις των δημιουργών: μεταχειριζόμενος ο συνθέτης το μουσικό υλικό μεταχειρίζεται ένα ιστορικό και κοινωνικό προϊόν στο οποίο έχουν αποθηκευθεί συμβάσεις. Με άλλα λόγια τα κομμάτια του μεταφέρουν ένα κοινωνικό περιεχόμενο που είναι κατάλοιπο των ειδών και μορφών που χρησιμοποιεί. Όσο περισσότερο τα κομμάτια τίθενται στην υπηρεσία των κοινωνικών συμβάσεων, τόσο περισσότερο γίνονται δημοφιλή αφού η απαίτηση για οικειότητα είναι δεδομένη εκ μέρους των ακροατών. Ακόμα και σε μεταβατικές περιόδους, οπότε η απαίτηση για αλλαγή είναι έντονη, η υπέρβαση των συμβάσεων του προσχηματισμένου υλικού μπορεί να γίνει ως το βαθμό που δεν διαταράσσεται η καταληπτότητα σε σχέση με τους παραδοσιακούς ή τυποποιημένους μορφικούς τύπους. Αυτή η δεδομένη 'κοινωνική περιουσία' –που όπως έδειξε ο Adorno έχει μια εν μέρει υποκειμενική καταγωγή που όμως έχει ξεχαστεί- είναι ένα σύνολο μουσικών κανόνων που δεν είναι νόμοι με τη φυσική σημασία αλλά συμβάσεις πάνω στις οποίες οι μουσικοί απλώς συμφωνούν. Το ίδιο συμβαίνει και με τους άλλους ειδολογικούς κανόνες. Οι τρόποι με τους οποίους επενδύουμε τους ήχους με νόημα αντανakλούν τις πολιτισμικές μας συμβάσεις. Μέσω της καθημερινής κοινωνικής μας εμπειρίας και μέσω της επίσημης ή ανεπίσημης εκπαίδευσης μαθαίνουμε να συσχετίζουμε κάποιους ήχους με συγκεκριμένα γεγονότα, δραστηριότητες ή ιδέες. Αφού γίνει η σύνδεση εμφανίζεται σαν φυσική, κατάλληλη, αντικειμενική και αναπόφευκτη.

Η υιοθέτηση και διατήρηση συγκεκριμένων συμβάσεων οι οποίες έχουν ιδιαίτερη σημασία για συγκεκριμένες ομάδες ανθρώπων δίνουν στα είδη τον χαρακτήρα τους ο οποίος αλλάζει καθώς οι άνθρωποι τροποποιούν, μεταμορφώνουν ή εγκαταλείπουν τις συμβάσεις. Το γεγονός ότι οι συμβάσεις όσο αυθαίρετες κι αν είναι αποτελούν μια επιλογή από το υπάρχον πολιτισμικό ρεπερτόριο, σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να υποθέσει βάσιμα τις πιθανές αντιδράσεις στην επιλογή του. Κοινωνικές διεργασίες που μπορεί να

<sup>198</sup> «Χωρίς τη ματιά ενός πολιτισμού που στρέφεται στο έργο, το έργο είναι καθαρό ασημειωσικό υλικό» (Nanni στο Eco 1993, 176).

οφείλονται σε οικονομικές, πολιτικές ή πολιτισμικές συνθήκες καθορίζουν όχι μόνο τη δημιουργία ομάδων ανθρώπων αλλά και τις προϋποθέσεις κατεύθυνσής τους προς συγκεκριμένες αποδεκτές συμβάσεις. Σ' αυτή τη διαδικασία συχνά καλλιτέχνες και κεντρικές συλλογικότητες καταφέρνουν να επηρεάσουν τις αντιλήψεις για τη μουσική και είτε συμμορφούμενοι είτε προκαλώντας και υπονομεύοντας τις καθιερωμένες συμβάσεις ορίζουν ένα είδος σαν έκφραση κοινωνικών μηνυμάτων και σημασιών. Εντασσόμενο<sup>199</sup> ένα κομμάτι σ' αυτό το είδος εμποτίζεται με τις σημασίες του και, ανάλογα με την περίπτωση, παίρνει ή δίνει αίγλη σ' αυτό. Σε κάθε περίπτωση «το είδος δεν είναι μόνο 'μέσα στη μουσική' αλλά και στα μυαλά και τα σώματα συγκεκριμένων ομάδων που μοιράζονται ορισμένες συμβάσεις» (Holt 2007, 2), πράγμα που σημαίνει ότι ο μετασχηματισμός των κοινωνικών ομάδων εξαναγκάζει τα είδη να προσαρμοστούν, να αναπτύξουν νέες συμβάσεις ή να εξασθενήσουν και εντέλει να σβήσουν. Ωστόσο τα είδη δεν ακολουθούν μόνο τα κοινωνικά γεγονότα, είναι και κοινωνικά γεγονότα από μόνα τους: το είδος και οι συμβάσεις του δεν είναι μόνο αυτό που ο Holt ονόμασε 'αντικειμενοποιημένες οντολογίες' αλλά είναι επίσης ενέργειες και διαδικασίες. Τα μουσικά γεγονότα είναι ταυτόχρονα κοινωνικά γεγονότα που κινητοποιούν μικρότερες ή μεγαλύτερες κοινωνικές διεργασίες.<sup>200</sup> Έτσι η σχέση της μουσικής με την κοινωνία είναι μια σχέση αλληλεπίδρασης που δεν περιορίζεται μόνο στο επίπεδο της κουλτούρας αλλά συμβαίνει σε κάθε σημείο του κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου και ένας τρόπος να την παρατηρήσει κανείς είναι εστιάζοντας στις συμβάσεις και στις σημασίες που βρίσκονται πίσω από αυτές.

Από τη δεκαετία του '60 η γενική ιδέα για το έντεχνο λαϊκό σχετίστηκε με τον Μίκη Θεοδωράκη αρχικά, τον Μάνο Χατζιδάκι και κατόπιν πολλούς συγκεκριμένους δημιουργούς οι οποίοι τροποποιώντας ή τονίζοντας ορισμένες πλευρές ώστε να πετύχουν την αναγκαία από άποψη αναγνωρισιμότητας διαφοροποίηση, επανακαθόριζαν συνεχώς κάποιες από τις αρχικές συμβάσεις του είδους. Ο μη συγκεκριμένος και μη αναφορικός χαρακτήρας της μουσικής σημασίας είναι πάντα ένα πρόβλημα, ωστόσο το νέο είδος εξαρχής παρουσίασε απλοποιημένα στοιχεία με τα οποία το κοινό ήταν ήδη εξοικειωμένο. Οι αρχικές του

<sup>199</sup> Η ένταξη αυτή δεν αφορά μόνο σε κομμάτια που δημιουργήθηκαν εξ αρχής για κάποιο είδος, αλλά αφορά και σε 'μεταγραφές': πολύ συχνά θα βρούμε κομμάτι ενός είδους να εντάσσεται σε κάποιο μακρινό είδος. Η 'μεταγραφή' καθίσταται δυνατή μέσω μιας διαδικασίας 'μύησης' κατά την οποία εγχαράσσονται πάνω στο κομμάτι συμβάσεις του νέου είδους ενώ ταυτόχρονα του αφαιρούνται κάποιες από τις παλιές. Δεν είναι απαραίτητη κάποια τεχνική αρτιότητα και πειστικότητα για τη διαδικασία αυτή. Αρκεί η 'καλή διάθεση' που τις περισσότερες φορές υφίσταται μεταξύ του καλλιτέχνη και των ακροατών ενός είδους. Προς την κατεύθυνση αυτή συνηγορεί και η ιδέα του 'γενικού συμβολαίου' μεταξύ συνθέτη και ακροατή που έχει εισηγηθεί ο Jeffrey Kallberg: ο συνθέτης σηματοδοτεί την επιλογή του είδους με μέσα όπως ο τίτλος, το μέτρο, το tempo ή χαρακτηριστικές εναρκτήριες χειρονομίες και κινήσεις, ιδρύοντας ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο «συμφωνεί να χρησιμοποιήσει μερικές από τις συμβάσεις, πρότυπα και χειρονομίες του είδους, και ο ακροατής συναινεί να ερμηνεύσει κάποιες πλευρές του κομματιού μ' ένα τρόπο καθορισμένο απ' αυτό το είδος» (Kallberg 1998, 243). Τις μεταβιβάσεις μιας ταμπέλας από ένα πεδίο σε άλλο ο Goodman τις ονομάζει μεταφορές και αποτιμώντας τις τις βρίσκει να βασίζονται όχι στη δομική ομοιότητα αλλά στις συνήθειες ή συμβάσεις και τις διαρρήξεις τους. Περισσότερα δεξ στο «Η ανάδυση των σημασιών».

<sup>200</sup> Αυτός εξάλλου είναι ο λόγος που η κοινωνιολογία της μουσικής είναι κάτι περισσότερο από την κοινωνική ιστορία της μουσικής η οποία αρκείται σε ένα συσχετισμό μουσικών και εξωμουσικών κοινωνικών γεγονότων.

συμβάσεις ήταν μια επιλογή από χαρακτηριστικές και καλά εμπεδωμένες συμβάσεις του νέου λαϊκού τραγουδιού, του αντιστασιακού τραγουδιού<sup>201</sup> και της κλασικής μουσικής. Αναμιγνύοντας όσα μαζικά ήταν γνωστά πέτυχε την οικειότητα και κατάφερε να γίνουν κατανοητοί οι συμβολισμοί του. Οι συμβάσεις αυτές συγκρότησαν τον κοινωνικό χώρο του έντεχνου λαϊκού και εν τέλει λειτούργησαν ως μια αναμορφωτική δύναμη για το σύστημα του ελληνικού τραγουδιού. Φυσικά η ουσία τους επηρέασε και την ουσία του έντεχνου λαϊκού. Το πώς εξελίχθησαν σε σχέση με την πραγματικότητα είναι ταυτόχρονα και ένας δείκτης της λειτουργίας του έντεχνου λαϊκού μέσα στο σύστημα του τραγουδιού. Η είσοδος νέων γενεών, η συνεχής τροφοδότηση με νέα είδη που σταδιακά έπαυαν να έχουν κοινά σύνορα και η ματαιώση των προσδοκιών που πολλές συμβάσεις υπονοούσαν, σήμανε τη μεταμόρφωση και εν τέλει το 'κλείσιμο του μαγαζιού'.<sup>202</sup> Άφησε ωστόσο παρακαταθήκη, η λύτρωση δεν αναζητήθηκε έξω από το σύστημα σκέψης του έντεχνου λαϊκού και έτσι μια καινούργια στροφή στην παράδοση ήταν αναμενόμενη. Στροφή που ενισχύθηκε βέβαια και από τις 'αντίστροφες' συνέπειες της προϊούσας παγκοσμιοποίησης.<sup>203</sup>

## Φορμαλιστικοί και τεχνικοί κανόνες

Οι φορμαλιστικοί και τεχνικοί κανόνες, στο συνθετικό επίπεδο, παίζουν ένα κυρίαρχο ρόλο σε όλα τα μουσικά είδη. Ωστόσο για το έντεχνο λαϊκό τραγούδι οι κανόνες αυτοί δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικοί. Είτε θεωρήσουμε το στυλ σαν «μια οργάνωση όλων των δυνατοτήτων της μουσικής γραφής σε απαγορευμένες, επιτρεπτές και επιβαλλόμενες» (Δεμερτζής 1998,88), είτε ως «μια επαναλαμβανόμενη διευθέτηση χαρακτηριστικών στα

<sup>201</sup> Για το αντιστασιακό τραγούδι δεσ στο 'Η κοινωνικο-οικονομική κοίτη και τα πνευματικά ρεύματα'.

<sup>202</sup> Έκφραση του pop τραγουδιστή Χατζηγιάννη στις αρχές του νέου αιώνα η οποία προκάλεσε την οργισμένη αντίδραση διαφόρων παραγόντων του 'έντεχνου'.

<sup>203</sup> Έχει γίνει πλέον αποδεκτό ότι η παγκοσμιοποίηση χαρακτηρίζεται από ταυτόχρονες και πρωτοφανείς διαδικασίες κατακερματισμού και ομογενοποίησης οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε διάφορα επίπεδα ώστε όχι μόνο το τοπικό και το παγκόσμιο να καθίστανται εσωτερικά το ένα στο άλλο αλλά επίσης και άλλοι χωρικοί δείκτες όπως το έθνος και η περιοχή. (Arif Dirlik στο Chen 2004, 8). Προς αυτή τη θέση συντείνουν και διάφορες άλλες σύγχρονες θεωρητικές απόψεις: ο Michael Walzer υποστηρίζει πως «κατασκευασμένο ή όχι το εθνικό αίσθημα, η προσκόλληση στην ιδιαιτερότητα, στο οικείο, στην ταυτότητα, είναι πραγματικότητα, και μάλιστα μια αναγκαία συνθήκη της ανθρώπινης κοινωνικότητας» και έτσι η Νέα Αριστερά των Ηνωμένων Πολιτειών προτείνει ανοχή στις εθνικές ιδιαιτερότητες, παροτρύνει στο «να έχουν οι άνθρωποι πολλαπλές ταυτίσεις, να φοράνε πολλά καπέλα» έτσι ώστε να σχετικοποιηθεί η προσκόλλησή τους σε μια ταυτότητα. (Λιάκος 2005, 130 -133). Εξάλλου και πιο ριζοσπαστικές κριτικές του έθνους όπως των Antonio Negri και Michael Hardt αντιστρέφονται όταν πρόκειται για τον 'εθνικισμό των υποδεέστερων' όπου εκεί «ο εθνικισμός αλλάζει πρόσημο και γίνεται προοδευτικός, ως γραμμή άμυνας απέναντι στους κυρίαρχους, ως επιβεβαίωση της απειλούμενης ταυτότητας των αδυνάτων, ως στοιχείο αντίστασης στην Αυτοκρατορία» (ό. π. 127). Φαίνεται ότι η καθιέρωση του παγκόσμιου χωριού και οι μεταμοντέρνες διαδικασίες προκάλεσαν μια αναδίπλωση του εθνικού φαντασιακού που μη μπορώντας πλέον να βασιστεί στις αντικειμενικές συνθήκες αναζήτησε εκ νέου τροφή στην 'επινοημένη' παράδοση η οποία όσο αποτελεσματικά λειτούργησε κάποτε στη δημιουργία των εθνών άλλο τόσο φαίνεται να λειτουργεί στη φαντασιακή διάσωσή τους από την απειλή των εναλλακτικών μορφών ταύτισης που δημιουργούνται την εποχή της παγκοσμιοποίησης.

μουσικά γεγονότα η οποία είναι τυπική ενός ατόμου, μιας ομάδας μουσικών, ενός είδους, ενός τόπου, μιας χρονικής περιόδου» (Fabbri 1999, 8), το αρχικό στυλ του νέου είδους δεν διαφοροποιήθηκε παρά ελάχιστα από το λεγόμενο νέο λαϊκό τραγούδι. Αν από το αντιστασιακό τραγούδι χρησιμοποίησε τον εμβληματικό χαρακτήρα και την επαναστατική διάθεση, από την κλασική μουσική κράτησε μόνο τη φαινομενικότητα: έναν μαέστρο που –δεδομένου του υλικού– στην πραγματικότητα δεν χρειαζόταν και μια συμφωνική ορχήστρα που χρησιμοποιώντας τα πιο απλά στοιχεία λειτουργούσε κατ' ουσίαν διακοσμητικά και πάντως σε μια επιφάνεια πέρα από την επικράτεια της αυτόνομης μουσικής. Ο Μίκης Θεοδωράκης μετά τη φιλοδοξία του να γίνει συμφωνικός συνθέτης σε μια ανανεωμένη «Εθνική Μουσική Σχολή με παγκόσμια ακτινοβολία» (1986, 38), στράφηκε στο λαϊκό τραγούδι και στην προσπάθειά του να γίνει «ένας απ' τους λαϊκούς μας συνθέτες, καθαρά και ουσιαστικά» (ό. π. 177), «αψηφούσε τις χρονολογίες» και θεωρούσε ως «αξιοθαύμαστα 'λαϊκά' τις δημιουργίες της περιόδου της Μεταξικής λογοκρισίας» (Gauntlett 79), ενώ φαίνεται να αγνοούσε τόσο τη μικρασιατική παράδοση όσο και τοπικές εκδοχές του ρεμπέτικου όπως αυτή που περιγράφει –πάντως πολύ αργότερα– ο Ζαϊμάκης για το Λάκκο Ηρακλείου (1999). Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο η υποχώρηση του αυτοσχεδιασμού που ξεκίνησε στην κλασική περίοδο του ρεμπέτικου (1922-1940) έχει οδηγήσει στην τυποποίηση που παρατηρείται στην 'εργατική' περίοδο (1940-1953). Εδώ έχουμε «συγκεντροποίηση ρυθμικών τύπων, στο ζεϊμπέκικο και χασάπικο» καθώς και «ευρωπαϊκές επιδράσεις» (Δαμιανάκος 2001, 274-275). Αυτά ήταν τα πρότυπα πάνω στα οποία χτίστηκε το έντεχνο λαϊκό. Αν όμως στο νέο λαϊκό είχαν αφαιρεθεί τα ανατολίτικα στοιχεία, τώρα στην 'κορύφωση' αυτής της πορείας –που ξεκίνησε με το συγκερασμό του Ανατολικού και την επιβολή αυτού που ο Stefani αποκαλούσε «μουσική μητρική γλώσσα του Δυτικού κόσμου»– εξαλείφονταν κάθε ίχνος της προφορικότητας. Ο Κώστας Παπαδόπουλος –ο οποίος από τη σεζόν 1961-62 έγινε μαζί με το Λάκη Καρνέζη μόνιμος μπουζουξής του Θεοδωράκη– περιγράφει για τη διαδικασία: «ο Θεοδωράκης μας έδινε απόλυτα αυτό που θα παίξουμε, ήταν ο μόνος συνθέτης που δεν προσθέταμε νότες, προσθέταμε μόνο το δικό μας το παίξιμο και τη δική μας ευαισθησία» (Γεωργιάδης-Ραχματούλινα 2007, 165). Αυτό δεν ήταν κάτι καινούργιο. Κατά τη διάρκεια του ξεδιπλώματος της Σοβιετικής πολιτισμικής πολιτικής –που σίγουρα δεν ήταν άγνωστη στον αριστερό Θεοδωράκη και στην κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου– δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στην ανάδειξη της λαϊκής μουσικής –ως μουσικής των διαφόρων λαών που αποτελούσαν το σοβιετικό μωσαϊκό– και της καθιέρωσής της ως ισότιμης με την κλασική –αστική μουσική. Στο πλαίσιο αυτό, το σαφώς πιο προηγμένο πρότυπο της κλασικής μουσικής αποτέλεσε μοντέλο για τη θεσμοθέτηση και την τυποποίηση της λαϊκής ορχήστρας και παραδοσιακοί οργανοπαίκτες εκλήθησαν να συνεργαστούν με κλασσικούς μαέστρους και –αφού μάθουν τη δυτική μουσική γραφή– να εγκαταλείψουν τον αυτοσχεδιασμό, να κάνουν εξαντλητικές πρόβες και να παίξουν σύμφωνα με τις παρτιτούρες που τους δινόταν (Nercessian 2004, 153- 160). Όμως η κειμενοποίηση του προφορικού δεν μπορεί να γίνει χωρίς κόστος. Αυτό είναι κάτι που παρατηρήθηκε ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν στην Δυτική Ευρώπη ιδρύθηκαν χορωδίες που αποσκοπούσαν σε μια πιο εκλεπτυσμένη κατεύθυνση στο ενδιαφέρον για τις μουσικές τέχνες. Ο Herman Bausinger παραθέτει από τον Alfred Götze ένα παράδειγμα των κριτικών σχολίων που συχνά η λαογραφία είχε την τάση να εκφράζει για τις δραστηριότητες των χορωδιών:

«Όταν εκπαιδευτικοί σύλλογοι καταγράφουν τα λαϊκά τραγούδια, τα εκδίδουν περίτεχνα πλαισιωμένα με νότες και κείμενα και κατόπιν παραδίδουν το σύνολο νοικοκυρεμένο στον λαό, όταν ανδρικές χορωδίες και κουαρτέτα γυναικών τραγουδούν σε τετραφωνία 'λαϊκά άσματα', όλα αυτά δεν είναι πλέον λαϊκά τραγούδια. Το αντίθετο, μάλιστα, αληθεύει: καταφέρνουν να κάνουν το απλό παλιό λαϊκό τραγούδι να φαντάζει άτεχνο και αξιοκαταφρόνητο σε σύγκριση με τη νεαρή περήφανη αδελφή, καχεκτικό σαν την καμπανούλα του αγρού δίπλα στην περήφανη, σιδερένια, χυτή καμπάνα» (Götze στο Bausinger 2009, 131).

Για πολλούς άλλους επίσης, η κανονικοποίηση του λαϊκού τραγουδιού μεταβάλλει την 'βιολογία' του: «οι ελεύθεροι κορυδαλλοί μετατράπηκαν σε καρδερίνες που τραγουδούν υπακούοντας στον εκκλησιαστικό αυλό» (ό. π. 132). Όσο πιο αυστηρά και γενικευμένα οι δυνατότητες του αυτιού και ο αυθορμητισμός του τραγουδίσματος μετατρέπονται σε οπτική και ορθολογική γλώσσα τόσο πιο πολύ εξαλείφεται το πνεύμα που περιέχουν: τα λαϊκά του Θεοδωράκη έχουν κάτι από μια νεκρή γλώσσα, εκπλήσεται κανείς ακούγοντας τον Καζαντζίδη στο 'Σαββατόβραδο' από την 'Πολιτεία' όπου οι τσαλκάντζες και ο λυγμός της φωνής του ευθυγραμμίζονται με το πεντάγραμμα. Ακόμα περισσότερο όμως εκπλήσεται ακούγοντάς τον στο ίδιο τραγούδι στη συναυλία στο 'Κεντρικόν' με τη συνοδεία μιας συμφωνικής ορχήστρας που απλώς ντουμπλάρει τη φωνή του σε οκτάβες μετατρέποντας το σύνολο σε μια εύπεπτη 'λεμονάδα' κατάλληλη για όσους δεν έχουν ιδέα ούτε από συμφωνική μουσική ούτε από λαϊκό τραγούδι και αφαιρώντας ακόμα και τη δυνατότητα να ονομαστεί δωρική, χαρακτηρισμό που συχνά χρησιμοποιούν οι φίλα προσκείμενοι κριτικοί προκειμένου να υπερτιμήσουν το απλοϊκό. Σε σχέση με τις διακηρυγμένες προθέσεις για μια μεγάλη μουσική η τεχνική ανεπάρκεια είναι προφανής, κατά βάθος τα ετερογενή στοιχεία δεν συνδιαλέγονται σ' έναν αμοιβαίο εμπλουτισμό, υποκρίνονται μια συμφιλίωση αλλά στρογγυλοποιούνται για τις ανάγκες της επιφανειακής συναρμογής και παραμένουν παράλληλα και αδιάφορα μεταξύ τους. Ό,τι επέχει θέση λαϊκού είναι μια περιορισμένη εκδοχή αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε 'φυσικό λαϊκό',<sup>204</sup> μια μακρόχρονη παράδοση που μπορεί ιστορικά να έπαιρνε διάφορες μορφές αλλά χαρακτηριζόταν από την απλότητα του υλικού και την εξέχουσα θέση των ηχοχρωμάτων, μια εξέλιξη με παγκόσμιο χαρακτήρα: η λαϊκή αγνωσία των κανόνων της έντεχνης μουσικής καθώς και η έλλειψη σχολής καλύπτονταν από τη δημιουργία ηχοχρωμάτων που ανταποκρινόταν στην άμεση εμπειρία του συλλογικού υποκειμένου, μιμούνταν το άμεσο υπαρκτό περιβάλλον και ταυτόχρονα το ενέπλεκαν στα ανθρώπινα συμβάντα εμφυσώντας μέσα τους τις αγωνίες της συνείδησης, διατηρούσαν άμεση και ζωντανή σχέση με τα πράγματα, τις διαδικασίες της συνείδησης και τις ανθρώπινες δραστηριότητες και εν δυνάμει μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια νέα συνείδηση αν το ειλικρινές φορτίο τους –που επέχει θέση φύσης– μπορούσε να διαμορφωθεί και να διαφυλαχτεί ταυτόχρονα όπως ήθελε ο Ουμανισμός.<sup>205</sup> Όμως αυτή η δυνατότητα δεν του δόθηκε ούτε στην περίπτωση του έντεχνου λαϊκού. Αντίθετα εφαρμόστηκε πάνω του η ίδια βία που εφάρμοσε η κοινωνική εξουσία πάνω στις παραδοσιακές μορφές στρεφόμενη

<sup>204</sup> Για τις διάφορες μορφές του λαϊκού δες το αντίστοιχο υποκεφάλαιο στο 'Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι: η δημιουργία και η θέση του είδους'.

<sup>205</sup> Περισσότερα για την ουμανιστική παράδοση που ήθελε «να μορφοποιεί τη φυσική ύπαρξη φυλάσσοντάς την» δες Adorno 1990, 30.



τελικά κατά της παράδοσης ενώ η υποτιθέμενη έντεχνη επεξεργασία ήταν απλά η διακοσμητική πρόσθεση μιας ομοφωνικής αρμονίας που η απλοϊκότητά της συγκαλύπτεται για τους απειρόκαλους με τη φαντασμαγορική ενορχήστρωση. Όμως δεν είναι απλώς η κατάσταση του υλικού αλλά και η άρθρωσή του, η οργάνωση του όλου σύμφωνα με τα επιμέρους τα οποία κατακάθονται ακατέργαστα προσπαθώντας να πείσουν για τη δόξα που είχαν άλλοτε. Στην πραγματικότητα ο μουσικός 'κόσμος' του έντεχνου λαϊκού δεν είναι πιο μορφοποιημένος από κείνον οποιουδήποτε δείγματος δημοφιλούς μουσικής γι αυτό η αντίληψη που το διέπει δεν μπορεί να μιλήσει μέσω της μουσικής και καταφεύγει σε άλλα μέσα.

Δύσκολα λοιπόν οι τεχνικοί κανόνες του μπορούν να θεωρηθούν υπερβάσεις των κανόνων του νέου λαϊκού παρόλο που δίδεται η ίδια σημασία στα διάφορα μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία<sup>206</sup> πρόκειται μάλλον για αποτέλεσμα της ανάγκης να εγγραφεί το προφορικό στην παρτιτούρα ώστε να δικαιολογηθεί το 'έντεχνο' του πράγματος. Αν αρκούσαν στους τεχνικούς κανόνες, το νέο είδος δεν θα μπορούσε να υπάρξει ως εμπορικά επιτυχημένο αφού ως μουσική θα διεκδικούσε ένα μερίδιο του κοινού που κατανάλωνε ελαφρύτερο λαϊκό ή/και λαϊκότερο ελαφρό τραγούδι. Γι αυτά όμως υπήρχε ήδη ο φτασμένος Χατζιδάκις που αστικοποιώντας το λαϊκό μπορεί να δέχτηκε επιθέσεις από διάφορες πλευρές, κυριάρχησε όμως σ' έναν κεντρικό κοινωνικό και αισθητικό χώρο στον οποίο είχε δώσει υπόσταση η λεγόμενη γενιά του τριάντα. Ο χώρος αυτός έγινε στόχος του 'πειράματος', όμως δεν περιλάμβανε ούτε τα λαϊκά στρώματα ούτε μεγάλα μερίδια της αναδυόμενης μεσαίας τάξης ούτε την εκτεταμένη μικροαστική τάξη, στοιχεία που θα προσέδιδαν τον επιθυμητό μαζικό χαρακτήρα στο νέο είδος που φιλοδοξούσε να γίνει «τέχνη μαζών» (Θεοδωράκης 1972, 22). Απαραίτητο γι αυτό ήταν να κινηθεί πέρα από την παρακαταθήκη της γενιάς του '30, η οποία κατά τον Τζιόβα αντιπροσωπεύει την «αισθητικοποίηση του λαϊκού» (2011, 452) και της οποίας ο Χατζιδάκις ήταν άξιος «επίγονος», προς μια ιδεολογική κατεύθυνση που θα αναδείκνυε τα κοινωνικά προβλήματα και θα ικανοποιούσε τον κόσμο της αριστεράς που σαφώς δεν μπορούσε να αρκεστεί στην αστικοποίηση του λαϊκού.<sup>206</sup> Όπως το έθεσε ο Θεοδωράκης, «οι μάζες θέλουν ακόμη 'να κατανοούν'-όχι μόνο αισθητικά, αισθησιακά και αφηρημένα- αλλά λογικά και συγκεκριμένα. Δηλαδή θέλουν να υπάρχει συγκεκριμένο περιεχόμενο και ιδέες που να τις αφορούν και που να το κατανοούν απολύτως, ώστε να μπορούν να ταυτίζονται μαζί του απολύτως»(1972, 43). Αυτό το συγκεκριμένο περιεχόμενο και οι ιδέες όπως και όλες οι ιεραρχίες του είδους δημιουργήθηκαν από τη νόθα συνείδηση που είναι γνωστή ως

<sup>206</sup> Ο Τζιόβας βασιζόμενος σε μια μελέτη του Χριστιανόπουλου για το ρεμπέτικο συμφωνεί μαζί του πως «ο Χατζιδάκις επέβαλε το ρεμπέτικο στους αστούς» και αναρωτιέται «Μήπως, τελικά, η αστικοποίησή του περνά μέσα από την αισθητικοποίησή του;» (Τζιόβας 2011, 467). Πέρα όμως από το γεγονός ότι η 'αστικοποίηση' του ρεμπέτικου ήταν μια διαδικασία που άρχισε με τους λεγόμενους αρχοντορεμπέτες και συνεπώς ο Χατζιδάκις με την περίφημη διάλεξή του για το ρεμπέτικο μπορεί απλώς να θεωρηθεί ότι έβαλε τη σφραγίδα της νομιμοποίησής τους σε ένα μέρος του αστικού κόσμου που συμεριζόταν τη στάση της γενιάς του '30 όσο γενική και πολυπρισματική κι αν ήταν αυτή, και πέρα από το γεγονός του τι κάθε φορά ήταν η αισθητική στην ελληνική διάνοηση και αστική τάξη, η αισθητικοποίηση χρησιμοποιήθηκε ως μία από τις στρατηγικές καθιέρωσης από πολλά μουσικά είδη, εφόσον σκόπευαν σε ένα κοινό που για οποιοδήποτε λόγο θεωρούσε την αισθητική ως υψηλή αξία και ήταν έτοιμο να καταναλώσει οποιοδήποτε προϊόν έχει (ή διατείνεται πως έχει) αισθητική αξία.

ιδεολογία. Ο Franco Fabbri εξηγεί το ρόλο της μέσα στα είδη: «Η ιδεολογία όχι μόνο μπορεί να δίνει περισσότερη σημασία σε συγκεκριμένους κανόνες αλλά και να συγκαλύπτει μερικούς, όταν έρχονται σε αντίθεση μ' αυτούς που θεωρούνται πιο υψηλοί» (Fabbri 1982, 59). Μια συγκεκριμένη ιδεολογία που αποτέλεσε προσπάθεια σύγκλισης πολλών ρευμάτων έγινε το περιεχόμενο του έντεχνου λαϊκού στις απαρχές του, ιδεολογία που προέκυπτε όχι από το μουσικό γεγονός καθαυτό αλλά από τις δηλώσεις, τις διαδόσεις και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Πρόκειται για τη συνήθη στη μαζική κουλτούρα τακτική που ο Adorno προσμετρώντας τις ολέθριες κοινωνικές της επιπτώσεις περιγράφει ως «ανακάτεμα του αισθητικού στοιχείου με το επικοινωνιακό του απόβρασμα» (Adorno 1989,31). Δεν ήταν η αφήγηση του μουσικού κειμένου αλλά μια σειρά πασίγνωστων συμβάντων που αποτύπωναν πάνω στο σώμα του έντεχνου λαϊκού τη σημειολογία τους.

### Σημειολογικοί κανόνες

Η μελοποίηση ποίησης ήταν ένα κρίσιμο σημείο το οποίο έδωσε την ευκαιρία στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι να περιβληθεί με το υψηλό κύρος της λογοτεχνίας, να οικειοποιηθεί το σεβασμό που εμπνέει η εγγράμματη άποψη για τα πράγματα. Ο συσχετισμός με την ποίηση έπαιξε ιδιαίτερο ρόλο: όχι μόνο ο Θεοδωράκης άντλησε έμπνευση απ' αυτήν αλλά και οι ακροατές αποδίδουν άλλη σημασία και μόνο εκ του γεγονότος ότι πρόκειται για ποίηση μεγάλων Ελλήνων ποιητών. Μια τέτοια προοπτική ενισχύθηκε από το γεγονός ότι ο κόσμος του έντεχνου λαϊκού δεν ήταν εκείνος ο απομακρυσμένος και ακατανόητος μιας αστικής και παρηκμασμένης ποίησης αλλά ακριβώς αυτός που ζούμε και μάλιστα στην πιο τραγική μορφή του: όχι απλώς οι καθημερινές δυσκολίες αλλά ο πόνος και ο θάνατος. Στον 'επιτάφιο' ο σπαραγμός της μάνας μετουσιώνεται στο σπαραγμό ενός ολόκληρου λαού που χάνει τα παιδιά του. Όλοι έχουν την επίγνωση της πραγματικότητας του γεγονότος, μια επίγνωση που μέσω της αισθητικοποίησης ενισχύει τη συγκινησιακή φόρτιση που μπορεί πλέον εύκολα να κατευθυνθεί προς τον υπεύθυνο του τραγικού γεγονότος ο οποίος είναι γνωστός αν και δεν κατονομάζεται. Η γνώση της πρόσφατης ιστορίας και της σύγχρονης πραγματικότητας του αστυνομικού κράτους οδηγεί τους ακροατές να ακούνε και να αντιλαμβάνονται τη μουσική μ' ένα τρόπο εντελώς διαφορετικό απ' ότι αν δεν τα γνώριζαν. «Ένα μουσικό κομμάτι είναι σαν τράπουλα: τα χαρτιά είναι τα ίδια αλλά τα παιχνίδια διαφορετικά. Η μουσική δεν είναι απλά ένα σημείο ανάμεσα στα άλλα, είναι ακόμη και μια λογική συνέπεια των σημείων, δηλ. ένα αφήγημα» (Tarasti 2002, 9). Ένα τέτοιο αφήγημα ενδυναμώνει τις σχέσεις μεταξύ των ακροατών, του λαού όπως αυτός γίνεται αντιληπτός στην κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, και δημιουργεί την αίσθηση της κοινότητας απ' την οποία βέβαια αποκλείονται οι άλλοι, οι εχθροί του λαού, οι υπονομευτές της ελευθερίας του. Το έντεχνο λοιπόν στοιχείο, τόσο ως ποίηση όσο και ως οι τυπικότερες συμβάσεις της κλασικής μουσικής όπως η ύπαρξη μαέστρου και κλασικών οργάνων ή και συμφωνικής ορχήστρας, δεν στέκεται απόμακρα, με μια αστική αδιαφορία απέναντι στα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, αλλά σε μια υποτιθέμενη αρμονική συνεργασία με το λαϊκό παίρνει θέση και με το κύρος του υποβοηθά την απαραίτητη για τη λύση των προβλημάτων γενική κινητοποίηση. Παρατίθεται μ' αυτό τον τρόπο ο συγκεκριμένος, ευρύς κοινωνικός χώρος του είδους που όταν πια –κυρίως μεταπολιτευτικά- όλες αυτές οι προσπάθειες

συνεπικουρούμενες τελικά από τις αντιδραστικές κινήσεις μιας αστόχαστης δεξιάς απέδωσαν καρπούς, βρίσκει την αντιστοιχία του στους μεγάλους συναυλιακούς χώρους των γηπέδων. Όμως πριν συμβεί αυτό υπέστη ένα ανηλεές κυνηγητό. Ο Θεοδωράκης περιγράφει τις δυσκολίες που συναντούσε στις συναυλίες του κυρίως στην επαρχία: «στο πέρασμά μου οι μαθητές με πλησίαζαν κρυφά ... οι στρατιώτες έχαναν την άδεια εξόδου ... οι δημόσιες αρχές (νομάρχες, δικαστές αξιωματικοί) δεν πλησίαζαν τα θέατρα όπου έκανα μουσική σε απόσταση ασφαλείας ... ο τύπος, ο περίφημος ελεύθερος τύπος, του περίφημου ελεύθερου κόσμου μεταβλήθηκε σ' ένα τυμπανιαίο πτώμα δημοκρατικής στρουθοκαμήλου. Μας αγνόησε παντελώς και η δυσοσμία από την πτωμαΐνη των υπολοίπων της πρωτοτύπου αυτής δημοκρατίας μας περιέλουζε έως ασφυξίας» (Θεοδωράκης 1964, 341). Από τους εμπνευστές των ανόητων αυτών επιθέσεων έλειπε εκείνη η ευρύτητα του πνεύματος που θα μπορούσε να τους βοηθήσει να καταλάβουν το μέγεθος και την ορμητικότητα του ρεύματος που πολεμούσαν μέσα στην ιστορική του συνάφεια και κατά συνέπεια να αρθρώσουν ένα συνθετικό λόγο που θα λειτουργούσε επ' ωφελεία της χώρας. Αντί γι αυτό η βίαιη αντιμετώπιση κορυφώθηκε τη χουντική περίοδο με αποτέλεσμα τη μεταπολιτευτική, πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα, μαζική άνθηση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.

Στη σταδιακή συσπείρωση ευρύτερων κοινωνικών κύκλων που εκτιμούσαν και μιμούνταν τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων της αρχικής συλλογικότητας τους οποίους θεωρούσαν ως εμπροσθοφυλακή της 'προοδευτικής' παράταξης που αυτονόητα διεκδικούσε και μια προοδευτική τέχνη, μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια ενδιαφέρουσα σύνθεση: όχι μόνο εργατικά στρώματα που είχαν ασπαστεί σοσιαλιστικές ή κομμουνιστικές ιδέες και θεωρούσαν τους εαυτούς τους μέλη της μεγάλης 'δημοκρατικής παράταξης' αλλά και καλλιεργημένοι μικροαστοί που όπως συνέβη την δεκαετία του 1930 οπότε «συμπαρακολούθησαν και συνεξέφρασαν, στο ιδεολογικό και πολιτισμικό επίπεδο, την άνοδο της ελληνικής αστικής τάξης από το Βενιζέλο κατά τις δεκαετίες του 1910 και 1920» (Βελουδής στο Τζιόβας 2011) επαναλάμβαναν τώρα την ίδια τακτική και συνωθούνταν σ' ότι αργότερα ονομάστηκε 'πατριωτική αριστερά'. Ο Αντρέας Καραντώνης –που ενώ παρατηρεί με οξυδέρκεια φαίνεται ότι δεν είναι επαρκώς ενημερωμένος για τις διεθνείς θεωρητικές εξελίξεις στο μαρξιστικό χώρο- ήδη από το 1947 είχε συλλάβει τη μία πλευρά της πράξης:

«Η ελληνική κομμουνιστική παράταξη εφαρμόζει πιστά το νέο σύστημα 'τακτικής' που αποβλέπει στη θετική κατάκτηση της λαϊκής μάζας, και προ παντός των συντηρητικών μικροαστικών στοιχείων, όχι πια με την παλαιά, απόλυτη κι άγριαν άρνηση των θεμελιακών αξιών του «αστικού πολιτισμού» (έθνος, πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια, ηρωολατρεία, ιδεαλιστική φιλοσοφία, ατομική τέχνη) αλλά, αντίθετα, με την οδυσσειακή, τη διεισδυτική μέθοδο του βαθμιαίου κυκλικού κι επιδέξιου σφετερισμού των αξιών αυτών». (Καραντώνης στο Τζιόβας 2011, 138).

Η άλλη πλευρά αφορούσε στην οικειοποίηση της ίδιας της γενιάς του '30, τα ενδιαφέροντα της οποίας εντάχθηκαν στο σχήμα του έντεχνου λαϊκού σε μια επιφανειακή ενσωμάτωση ανάλογη με κείνη που πραγματοποιήθηκε στο καθαρά μουσικό επίπεδο όπου το μοντέρνο-έντεχνο δεν συνδέθηκε οργανικά με το λαϊκό στοιχείο αλλά χρησιμοποιήθηκαν τα απλούστερα τεχνικά του επιτεύγματα. Σ' αυτό το αφηρημένο τοπίο

όπου τίθενται μόνο τα ερωτήματα που μπορούν να απαντηθούν, μια προοδευτική εθνικιστική ιδεολογία έδινε τον εναρκτήριο τόνο για μια πορεία που έγινε καθεστώς και που θεωρούσε πως η λύση των προβλημάτων και η επούλωση των τραυμάτων μπορεί να επιτευχθεί με την κάλυψή τους από τη νόθα συνείδηση. Σ' αυτή τη θεώρηση η εθνική ομοψυχία μπορεί να συνυπάρξει με την πάλη των τάξεων κι αυτή η κατάσταση μπορεί να συνεχίσει έως ότου ξυπνήσουμε από το φαντασιακό μας λήθαργο και η πραγματικότητα ξαναδείξει το αληθινό πρόσωπό της.

## Ιδεολογικοί κανόνες

Στα τραγούδια δείχνονται οι στάσεις των ανθρώπων απέναντι στις κοινωνικές συνθήκες της περιόδου. Μέσω αυτών εκφράζονται ιδέες που δεν θα μπορούσαν να εκφραστούν με την κανονική γλώσσα σε κανονικές καταστάσεις. Οι υπάρχουσες αξίες ανακατασκευάζονται ή επανασυνδυάζονται και έτσι αποκαλύπτουν τις αξίες του κόσμου του έντεχνου λαϊκού, στέλνουν ιδεολογικά μηνύματα που φανερώνουν την κοινωνική πραγματικότητα και τις πολιτικές φιλοδοξίες της κοινότητας και των ατόμων. Ο κοινωνιο-πολιτικός ρόλος του έντεχνου λαϊκού εξυπηρέτησε τα συμφέροντα μιας συγκεκριμένης πολιτικής ιδεολογίας που ακόμα κι αν δεν είχε ακόμα θεωρητικά στερεωθεί, αναδυόταν μέσα από τον συνδυασμό και επανάρθρωση γνωστών σημασιών της ελληνικής κοινωνίας, λόγος που έπαιξε ρόλο στη δημοφιλία και μαζικότητα του είδους.

Η τοποθέτηση του έντεχνου λαϊκού μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του μας δείχνει και το δρόμο για τη διερεύνηση της ιδεολογίας του, δηλαδή της 'όψης του κόσμου' που προβάλλεται ή υπονοείται απ' αυτό. Μια τέτοια όψη είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος οργάνωσης των νοημάτων, των σημείων και των αξιών που απαντώνται στην κοινωνική ζωή. Δεν πρόκειται εδώ για την ιδεολογία που συνεπάγεται η οικονομία της μουσικής-η εμπορευματική πλευρά της- ή η τεχνολογία της παραγωγής της αλλά για κείνη που προσαρτάται στο είδος και δημιουργεί ένα 'καθεστώς λόγου' μέσα στο οποίο εγκλείονται οι ακροατές.

Η προσάρτηση αυτή γίνεται συμβολικά, οι πραγματικές 'συνάψεις' μεταξύ συγκεκριμένων δειγμάτων του είδους και της προσαρτώμενης ιδεολογίας είναι συνήθως ελάχιστες έως ανύπαρκτες: κάποιο μοτίβο που κάτι θυμίζει, ύφος φωνής που παραπέμπει σε κάτι γνωστό και οικείο, το μπουζούκι και οι λαϊκοί τραγουδιστές. Στην πραγματικότητα, μουσικολογικά, τίποτα δεν δικαιολογεί μια τέτοιου είδους σύνδεση. Όσο όμως αφηρημένα και αδύναμα είναι αυτά προκειμένου να συνδέσουν ένα τραγούδι με μια ιδεολογία, τόσο ισχυρά γίνονται όταν τεθούν στο πλαίσιο του είδους το οποίο ενώ προσαρτεί ιδεολογία από ένα σωρό εξωμουσικά σημεία (από το χώρο, το στυλ παρουσίασης, την οπτική εμφάνιση, τους στίχους, τα ονόματα μουσικών-στιχουργών-συνθετών, τη διαφήμιση, τους λόγους και τις φήμες που διατρέχουν τα κοινωνικά δίκτυα) έχει ανάγκη αυτών των λεπτών μουσικών χαρακτηριστικών ως άλλοθι που δικαιολογεί την ιδεολογία αυτή.

Πρόκειται για μια απλή τοποθέτηση των διάφορων μουσικών εμπειριών που αποκομίζει κανείς γυρίζοντας την Ελλάδα και αποκλείοντας κάθε μουσική που δεν κάνει χρήση του μείζονος και ελάσσονος τρόπου. Αλλά όχι μόνο αυτήν: φιλοδοξώντας ο Θεοδωράκης να δημιουργήσει μια πραγματικά εθνική μουσική συμπλέει με την επίσημη κρατική και εκκλησιαστική πολιτική και αποκλείει επίσης καθετί που θυμίζει τους 'ανεπιθύμητους

συμπατριώτες'. Τα Τσάμικα, Εβραϊκία, Σεφαραδίτικα, τα μακεδονίτικα χάλκινα και οι πολύπλοκοι Θρακιώτικοι ρυθμοί λείπουν απ' αυτή τη φιλόδοξη εθνική μουσική. Έτσι στον Επιτάφιο θα βρούμε «το μανιάτικο μοιρολόϊ, τη ζακυθινή καντάδα, το λαϊκό τραγούδι, το κρητικό ριζίτικο, το αιγαιοπελαγίτικο και τις εκκλησιαστικές μας μελωδίες» (Θεοδωράκης 1986, 178). Υποτίθεται πως όλα αυτά είναι μια συμβολική αντιπροσώπευση των διαφόρων «τάσεων» που γοητεύουν τον συνθέτη: «την πόλη, τους ανθρώπους της και τα προβλήματά τους; όσο κι απ' το φωτεινό Αιγαίο, την Κρήτη, ακόμα και τα Επτάνησα» (ό. π. 177).

Το υπονοούμενο είναι εδώ προφανές: οι σημασίες της αριστεράς συντίθενται με την 'άχρονη αρχετυπική ροπή' της γενιάς του '30. Αν η αισθητικοποίηση του φυσικού χώρου οδήγησε στα ύψη μια λογοτεχνική γενιά, η πολιτικοποίηση του αστικού μπορεί να δώσει την απαιτούμενη μαζικότητα σε ένα νέο μουσικό είδος. Μια ιδεολογία που φέρνει μαζί την αστική πρωτοπορία με τη λαϊκή επαναστατικότητα δεν χρειάζεται να λύσει κανενός είδους θεωρητικά ζητήματα παρά να συντρέχουν οι κατάλληλες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες και κυρίως να επικαλυφθούν τα πάντα με το εθνικό φαντασιακό το οποίο έτσι κι αλλιώς ήταν καλά εμπεδωμένο στις μάζες. Όσο απλό ήταν με την πενιά, τους 'αυστηρούς χορευτικούς ρυθμούς' και τη λαϊκή φωνή να ενοποιηθούν τεχνικά η ζακυθινή καντάδα και το κρητικό ριζίτικο σε ένα είδος που διεκδικούσε τη θέση της εθνικής μουσικής, την 'κορυφή της πυραμίδας του λαϊκού τραγουδιού', άλλο τόσο απλό ήταν με την ιδεολογία να ενταχθούν ανόμοια κοινωνικά στρώματα στο κοινό του νέου είδους. Όπως η πολιτική από την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως και τα μεταπολεμικά χρόνια δεν ήταν παρά μια «πολιτική εθνοποίησης των μαζών που διαδοχικά συμπεριελήφθησαν στα όρια του ελληνικού κράτους, φερμένες από τις τέσσερις γωνιές της Ανατολικής Μεσογείου, από τα Ιόνια ως τον Εύξεινο» και όπως στην «εξαιρετική επιτυχία της διαδικασίας δημιουργίας και εμπέδωσης εθνικής ιδεολογίας... οι αιτίες δείχνουν την κεντρική θέση ενός συγκεντρωτικού κράτους» (Λιάκος 2005α), το οποίο αξιοποίησε κάθε 'εξωτερική' ευκαιρία για να προωθήσει την ιδεολογία του, έτσι και για την ενοποίηση των μαζών μέσα στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι οι αιτίες δείχνουν την κεντρική συλλογικότητα που αξιοποίησε κάθε 'εξωτερική' ευκαιρία προκειμένου να δημιουργήσει την ιδεολογία που θα απλώσει ένα πέπλο ενοποίησης πάνω από τις αντικειμενικά διαφοροποιημένες περιφερειακές συλλογικότητες. Οι 'πραγματικές' συνθήκες ζωής από τη μια και οι σημασίες από την άλλη αποτέλεσαν και στις δύο περιπτώσεις τις πρώτες ύλες που χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία μιας νέας ιδεολογίας. Αυτές οι πρώτες ύλες αποτελούν «μια ολόκληρη σειρά από άλλους παράγοντες που συνιστούν την κοινωνικο-πολιτισμική βιόσφαιρα, χωρίς την οποία η μουσική και τα νοήματά της, ως μόνο ένα σημειωτικό υπο-σύστημα μεταξύ πολλών άλλων, δεν μπορεί λογικά να υπάρχουν» (Tagg 2011, 149).

Τα συμβάντα στην κοινωνικο-πολιτισμική βιόσφαιρα της εποχής δείχνουν μια στενή σχέση πολιτικής και μουσικής. Και οι δύο προβάλλουν έντονα τη σχέση τους με το κοινό καλό και με μεγάλες ιδέες που δεν έχουν τίποτα να κάνουν με στενά προσωπικά ή συντεχνιακά συμφέροντα. Η επιζητούμενη μαζικότητα του είδους συνέπλεε με την απαραίτητη μαζικότητα των πολιτικών αγώνων διασώζοντας ταυτόχρονα μια καλλιτεχνική ιδεολογία που ερχόταν σε ευθεία αντίθεση με την εμπορικότητα. Η «καλλιτεχνική επιβολή και ικανοποίηση, δόξα και πλούτη» δεν «ωφελεί την υπόθεσή μας», μπορεί να «πιστεύουμε και να επιζητούμε» «μια πλατειά και φωτεινή καριέρα» αλλά «η μεγαλοφυΐα ολοκληρώνεται και κατά κάποιο τρόπο δικαιώνεται όταν αποκτήσει πλατειά και ζωντανή ιδεολογική βάση». Ο Θεοδωράκης αποδέχεται και επιζητεί τον ρομαντικό μύθο του

μεγαλοφυή καλλιτέχνη. Όμως ο «οραματιστής και 'ιδεαλιστής' δημιουργός» δεν είναι αυτός που αγωνίζεται να πλάσει το υλικό του αλλά εκείνος «που ρίχνει όλο το βάρος της σκέψης του και της ψυχής του σ' έναν όποιον αγώνα».<sup>207</sup> Είναι ξεκάθαρο πως αυτός ο αγώνας πρέπει να στραφεί σε δύο περιοχές: «Εποχή- Ελλάδα» (Θεοδωράκης 1986, 43).

Η έννοια της 'Εποχής' είναι κεντρική στη στρατηγική του Θεοδωράκη. Ενοποιεί τους πολιτικούς με τους καλλιτεχνικούς στόχους, τα κοινά με τα προσωπικά συμφέροντα. Η τόσο εκτεταμένη στην αριστερά σημασία της προόδου σχετίζεται άμεσα. Ο μεταβατικός χαρακτήρας της μεταπολεμικής περιόδου εντείνει ακόμα περισσότερο την ανάγκη γι αυτήν, καθιστώντας την αντεπιχείρημα ενάντια στο θλιβερό παρόν και απαραίτητο όρο κάθε επιτυχημένου μέλλοντος. Παρόλο που μια τέτοια σημασία δεν χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη πολιτική πλευρά αλλά μάλλον μια ολόκληρη κουλτούρα που τέμνει εγκάρσια την ελληνική κοινωνία –εκσυγχρονιστική την ονομάζει ο Διαμαντούρος (2000)-γίνεται διαφορετική ιδεολογική χρήση της από κάθε πολιτική πλευρά.<sup>208</sup> Για την αριστερά η ουσία της προόδου είναι βασικά κοινωνικο-οικονομική και κατ' επέκταση πολιτική και πολιτιστική. Το καθεστώς αντιστέκεται σε μια τέτοια πρόοδο, επιζητά τη μονιμότητα του παλιού και φέρεται αντιδραστικά. Κατ' ανάλογο τρόπο στο μουσικό επίπεδο το καθεστώς αποφασίζει να σταματήσει «την πορεία της ιστορίας αναμασώντας συνεχώς τα ίδια και τα ίδια» (Θεοδωράκης 1986, 35). Αυτό που χρειάζεται είναι να έρθουν στα πράγματα νέοι άνθρωποι –μόνιμη επωδός του Θεοδωράκη στη νεότητά του- οι οποίοι όμως δεν θα προσπαθήσουν «να βουλευτούν κι αυτοί όπως - όπως μέσα στα ίδια κονφορμιστικά πλαίσια – αντιλήψεις και καταστάσεις που χαρακτηρίζουν τη φυσιολογία της σύγχρονης μουσικής ζωής» αλλά «θα διαλέξουν, με προσωπικό κίνδυνο, την αναγκαία πάλη για να εξασφαλίσουν με κάθε θυσία τις βαθύτατες αλλαγές, (αλλαγές τόσο ως προς τις κατευθύνσεις της μουσικής δημιουργίας, όσο και ως προς την οργάνωση της μουσικής ζωής), που μόνο αυτές είναι δυνατό να σώσουν την υπόθεση της εθνικής μας μουσικής» (ό. π. 92). Αν η αλλαγή ως προς την οργάνωση της μουσικής ζωής σημαίνει τοποθέτηση νέων ανθρώπων στις «θέσεις-κλειδιά», σπάσιμο του «ασφυκτικά κλειστού κύκλου που περιέχει τα διάφορα 'πόστα'» (ό. π. 90), ως προς τις κατευθύνσεις της μουσικής δημιουργίας πρέπει να ακουστεί «η φωνή και η συνείδηση της εποχής». Αφού δεν υπάρχει «καμιά αμφιβολία ότι ένας στενός οργανικός σύνδεσμος ενώνει ό,τι λέμε 'Δημιουργία' με ό,τι θεωρούμε 'Εποχή'» (ό. π. 31) και αφού ο ακροατής είναι η φωνή και η συνείδηση της εποχής, προς

<sup>207</sup> Στο σημείο αυτό βρίσκεται ένα ακόμη δείγμα ενδεικτικό μιας μακριάς σειράς παραδειγμάτων του τρόπου που κατανοήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν οι νεωτερικές έννοιες: ενώ η ανάδυση της 'μεγαλοφυΐας' του δημιουργού ήταν αποτέλεσμα της αποδέσμευσης της τέχνης από τις ηθικοδιδασκτικές λειτουργίες, της θεσμοθέτησής της ως αυτόνομης σφαίρας και της στροφής του ενδιαφέροντος στο πως της καλλιτεχνικής πραγμάτωσης αυτής καθαυτής (Τερζάκης 2007, 393), εδώ ο δημιουργός, όπως και το δημιούργημα, διεκδικούν αξία από τη σύνδεση με κάποια θέματα που αναγορεύονται σημαντικά.

<sup>208</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι το έντεχνο λαϊκό μπορεί να καταταχτεί ανεπιφύλακτα στην εκσυγχρονιστική κουλτούρα. Εμφανίζει ταυτόχρονα πολλά στοιχεία της παρωχημένης και μπορεί κανείς να το χαρακτηρίσει ως ενσάρκωση του 'πολιτισμικού δυισμού': όπως η περιοριστική αυτή συνθήκη λειτούργησε αρνητικά στη συγκρότηση του νεοελληνικού κράτους, μη επιτρέποντας στους νεωτερικούς θεσμούς να ευδοκιμήσουν πάνω στις παραδοσιακές δομές, έτσι και στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι το νεωτερικό έντεχνο δεν συντίθεται με το τοπικό λαϊκό αλλά παραμένουν μετέωρα προς ζημία και των δύο.

αυτόν πρέπει να στραφεί κάθε δημιουργία που θέλει να «παρακολουθήσει τις ανάγκες της Εποχής». Δεν πρόκειται όμως για οποιονδήποτε ακροατή. Η πολιτική και η καλλιτεχνική πλευρά συναντώνται πάλι εδώ, σ' ένα σύστημα εγκλεισμών, αποκλεισμών και καθοδηγήσεων: όπως η εργατική τάξη είναι από μόνη της η επαναστατική πρωτοπορία και ταυτόχρονα πρέπει να καθοδηγηθεί ώστε να αποκτήσει την ταξική συνειδητότητα, έτσι και ο ιδανικός ακροατής «θα πρέπει να περάσει παράλληλα με την πείρα που του έδωσε το σχολείο της ζωής, κι από το σπουδαστήριο της Τέχνης» (ό. π. 33). Όπως απ' την ταξική συνειδητότητα αποκλείονται η λούμπεν μερίδα του προλεταριάτου και οι αστοί με τους συμμάχους τους, έτσι και από τη φωνή της εποχής αποκλείονται όσοι αναμασούν τα άνοστα δυτικά κατασκευάσματα, όσοι θέλγονται από τους χυδαίους ρεμπέτικους στίχους και όσοι προσπαθούν για συνθέσεις «με ακαθόριστο, σκοτεινό περιεχόμενο, εγκεφαλική διάθεση, μηδενιστικό προσανατολισμό» (ό. π. 20).

Όστος παρά τους αποκλεισμούς η μουσική κοινότητα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού δεν είναι απλώς οι ηττημένοι αγωνιστές. Η ξεκάθαρη πολιτική θέση του Ρίτσου που από το 1934 ήταν μέλος του ΚΚΕ και συνεργάτης στον Ριζοσπάστη, δεν περιορίζει το κοινό στους εθνοπροδότες κομμουνιστές. Η αρχική επιτυχία του 'Επιτάφιου' δεν καθόρισε πλήρως το νέο είδος. Αν οι στίχοι του, που ήταν ένα λυρικό μοιρολόι, θύμιζαν σε όλους ένα τραγικό γεγονός και τόνιζαν την απόγνωση του παρόντος, οι συνεργασίες και κυκλοφορίες που ακολούθησαν με κορύφωση το 'Άξιον Εστί', οδήγησαν στην καθιέρωση ενός σχήματος που αποτέλεσε βασικό ιδεολογικό άξονα του έντεχνου λαϊκού: αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε παρακαταθήκη της γενιάς του '30 εντάχθηκε στο νέο είδος, πίσω από τους εφιαλτικούς τόπους της εξορίας άρχισε να ξεπροβάλλει η εικόνα της πανέμορφης Ελλάδος, η Γυάρος μεταμορφώθηκε σε λεμονιά 'ανάμεσα Σύρο και Τζια'. Η εθνικοποίηση του τοπίου υπό τους ήχους του μπουζουκιού, της μετωνυμίας της λαϊκότητας, φέρνουν στο προσκήνιο την ελληνικότητα. Ο Γαβριηλίδης υποστηρίζει πως η ανεπεξέργαστη, βιωματική απάντηση που επέτρεπε στους πληγωμένους κομμουνιστές να διατηρήσουν στοιχειωδώς την αυτοεκτίμησή τους ήταν πως για την ήττα τους φταίνε τα λάθη της ηγεσίας και η ξένη (αγγλοαμερικανική) επέμβαση. Ο Ελύτης μεταποιεί αυτό το συμπέρασμα για να εξηγήσει όχι την έκβαση αλλά την πραγματοποίηση του εμφυλίου και προτείνει:

«ας ξεχάσουμε αυτά που μας έφεραν σε αντιπαράθεση (και όσα συνειρμικά οδηγούν σε αυτά) και στο εξής ας σκεφτόμαστε το έθνος μέσα στην ενότητά του –και μάλιστα σε μια ενότητα θυματική. Στο *Άξιον Εστί* έτσι σκιαγραφείται ένα βουκολικού τύπου αυτοείδωλο του λαού ως ενιαίου, πάντοτε ταυτόσημου με τον εαυτό του» (Γαβριηλίδης 2007, 41).

Η ιδεολογία του έντεχνου λαϊκού αναπτύχθηκε μαζί με την ιδεολογία της πατριωτικής αριστεράς. Κοινό χαρακτηριστικό τους η προπαγανδιστική τους διάθεση και η αυστηρότητα των νοημάτων τους. Αντίθετα από τις ραγδαία αναπτυσσόμενες την ίδια εποχή στη Δύση νεανικές υποκουλτούρες που άφηναν χώρο στους καταναλωτές για την ανάπτυξη των δικών τους νοημάτων κατά την πράξη της κατανάλωσης, η κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού εξέπεμψε ένα πλήρες μήνυμα, μπετονάρισε τα νοήματά της και περιόρισε όσο γινόταν περισσότερο τα αόριστα και φυγόκεντρα νοήματα που η μουσική μπορεί να κινητοποιήσει παροχετεύοντας τις σημασίες των αισθήσεων προς την ιδεολογική πλευρά. Ο 'αυστηρός', κανονικοποιημένος χαρακτήρας της μουσικής, αποτέλεσμα της κειμενοποίησης του

προφορικού και του ευνουχισμού της αυτοσχεδιαστικής φύσης, συνεισέφεραν σ' αυτό τον εγκλεισμό· οι εξωμουσικές δραστηριότητες του Θεοδωράκη ως κριτικός τέχνης και πολιτικός αρθρογράφος, επίσης. Η ηθικά άψογη εικόνα της σχέσης των δύο φύλων, όπως προέκυπτε μέσα από τους στίχους αλλά και από τον τρόπο ζωής και 'κανονικής' ερωτικής συμπεριφοράς της κεντρικής συλλογικότητας του είδους, δεν άφηνε περιθώρια για καμιά παρερμηνεία και έκφραση ανομολόγητων παθών. Ο κόσμος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού δεν υπερέβη τα όρια της θρησκευτικής ηθικής με την οποία υπήρχε μια «υπόγεια σύνδεση» ανάλογη με κείνη του λαϊκού τραγουδιού και των Βυζαντινών ήχων. Όπως οι έγκλειστοι κομμουνιστές έπρεπε να δείχνουν ένα ήθος που τους διαχώριζε σαφώς από τους ποινικούς κρατούμενους, έτσι και εδώ έπρεπε να ξεχωρίσουν από τους υπόλοιπους επίδοξους ανατροπείς του καθεστώτος. Κρίσιμο σημείο εδώ ήταν η εθνικιστική ιδεολογία που έπρεπε να συνδυαστεί με τα αριστερά προτάγματα. Ως άξονας χρησιμοποιήθηκε η ελληνικότητα η οποία προβλήθηκε ως η κοινή και ανώτερη εθνική κληρονομιά που ταυτιζόταν με την ελευθερία στη σκέψη και τη ζωή (Θεοδωράκης 2007 β, 45-46), ελευθερία που περιφρονήθηκε «μέσα στο αριστερό μας κίνημα, που όσο είχε τη σφραγίδα του Ελληνισμού εκεί που πατούσε επάνω στον λαό και στις λαϊκές παραδόσεις άλλο τόσο είχε τη βούλα του δεσποτισμού στα υψηλά κλιμάκια του καθεστωτικού» με αποτέλεσμα «ένα έγκλημα κατά της Αριστεράς και του Λαού μας» (ό. π. 49-50).

Η εθνική ρητορική υπήρξε ανάγκη μιας συγκεκριμένης μερίδας της αριστεράς. Η ίδια ρητορική ήταν συμφέρουσα και βασικό στοιχείο του νέου είδους το οποίο διεκδικούσε μαζικότητα. Η πρόθεση αυτή εκφράστηκε στους λόγους για ενδυνάμωση της εθνικής μουσικής παραγωγής. Το ελληνικό του πράγματος αναδείχτηκε σε κυρίαρχο αίτημα. Το κοινό εγκλείστηκε σε συγκεκριμένη μορφή της πραγματικότητας. Δεν πρέπει να αναγνωρίζει τον εαυτό του ούτε στα ξένα κατασκευάσματα, ούτε στην παραγωγή της Εθνικής Μουσικής Σχολής ούτε στους ρεμπέτικους στίχους. Αλλά όχι μόνο αυτά. Μπορεί να στηριζόμαστε στη μουσική παράδοση του λαού μας αλλά το δημοτικό ανήκει σε «μιαν άλλη παρωχημένη εποχή» και έτσι η «συναισθηματική συμμετοχή μας είναι φυσικό να μην ταυτίζεται με τον συναισθηματικό πυρήνα του τραγουδιού». Αντίθετα, «οι άνθρωποι των πόλεων» που ζουν στην εποχή τους βρίσκουν στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι ένα κομμάτι από τον εαυτό τους (Θεοδωράκης 1986, 181). Αυτό δεν σημαίνει άρνηση της παράδοσης γιατί το σχέδιο είναι εξελικτικό. Η εξέλιξη αυτή δεν βρίσκεται στην μουσειακή παράθεση της μελωδίας του δημοτικού τραγουδιού όπως «κάνουν οι περισσότεροι συνθέτες μας» αλλά στη δημιουργική αφομοίωση όπως μας τη διδάσκει το λαϊκό τραγούδι (ό. π. 161). Ωστόσο «η άρνηση της κληρονομιάς και της παραπέρα εξέλιξης των μουσικών ιδεών, όπως μας τις κληρονομεί η σύγχρονη δυτική μουσική τέχνη, μας οδηγεί κατ' ανάγκη στην στασιμότητα της μουσικής επιστήμης (τεχνικής) μέσα στη μουσική σύνθεση» (ό. π. 78). Εξαιτίας της σκλαβιάς και των δεινών που μας κληρονόμησαν οι ξένοι εχθροί μας, υστερούμε στην τεχνική. Ήρθε όμως η ώρα να ξεπεράσουμε τη στασιμότητα και να προοδεύσουμε σμίγοντας αυτό που «ήταν το προνόμιο μιας ασφυκτικά περιορισμένης μειοψηφίας που φυσικά είχε όλα τα χαρακτηριστικά της μεγαλοαστικής μειοψηφίας» (ό. π. 87) με τους «δημιουργικούς χυμούς της μουσικής που βρίσκομε στις ρίζες του έλληνα», όχι όπως έγινε στα έργα της «Εθνικής Σχολής» που «ούτε τον εκφράζουν ούτε τον αντιπροσωπεύουν(τον έλληνα)» (ό. π. 89) αλλά όπως γίνεται στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι.

Η «μέθεξη» αυτή δεν είναι μόνο μουσική, είναι κοινωνική και εθνική. Μέσω της μουσικής εξυπηρετείται μια ουτοπική λειτουργία, ξανακερδίζουμε τη χαμένη μας ενότητα



με την περιβάλλουσα φύση που είναι η έκφραση της ελληνικότητας αλλά και τη μεταξύ μας ενότητα ξεπερνώντας τη διχόνοια που μας έσπειραν οι εχθροί μας. Οι συνεργασίες που επιτεύχθηκαν στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι αποτελούν πρότυπο για την ενότητα αυτή: αριστεροί και δεξιοί λογοτέχνες ανακατεύονται με έντεχνους και λαϊκούς μουσικούς σε ένα ιστορικό παράδειγμα αναγέννησης της ελληνικής μουσικής και μουσικής ανάπτυξης του λαού μας. Μπροστά σ' αυτό το χωρίς αντίπαλο μεγαλείο οι ακροατές οδηγούνται σε μια ταύτιση με την κεντρική συλλογικότητα (ή τον φανταστικό ακροατή) η οποία σαν αστική προοδευτική πρωτοπορία ασκεί μια επιπλέον γοητεία στα πολυπληθέστατα μικροαστικά στρώματα της μετεμφυλιακής Ελλάδας αλλά και στις προοδευτικές πρωτοπορίες της εργατικής τάξης. Η ένταξη στην κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού προσφέρει κοινωνικότητα και λύτρωση από τα καθημερινά αδιέξοδα με αντάλλαγμα την ιδεολογική και εθνική κατήχηση.

Όμως ο αρχικός πειραματικός χαρακτήρας του είδους καθώς και η πρόθεσή του να γίνει μαζικό, άφησαν ανεξίτηλα ίχνη πάνω του. Το πείραμα, μια έννοια «υποδειγματική για τις κατηγορίες της νεωτερικότητας» (Adorno 2000, 51), έχει υποστεί εδώ μια μεγάλη αλλαγή: δεν αφορά στην καλλιτεχνική συμπεριφορά αλλά στην εμπορική επιτυχία. Τίποτα πειραματικό δεν υπήρχε στη συγκρότηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου, καμία δυναμική νέα –σε σχέση με όλες τις προηγηθείσες προσπάθειες σύζευξης του έντεχνου με το λαϊκό- ποιότητα δεν εξερευνήθηκε. Η βιασύνη του να παραχθεί σε ποσότητες –που κάποτε «μοιραία θα μετατραπούν σε ποιότητα»- επέτρεψαν στην προχειρότητα να αφήσει τα ίχνη της ενώ ο κατακλυσμός της αγοράς απαγόρευσε σε άλλα είδη να αναπτυχθούν και να ευδοκιμήσουν. Αφού το πείραμα πέτυχε, κάθε νέος πειραματισμός θα ήταν παρακινδυνευμένος και εντέλει η μανιέρα άφησε την ποιότητα να περιμένει. Αν όμως η καλλιτεχνική αρτιότητα έμεινε στάσιμη, δε συνέβη το ίδιο με την εμπορική και την ιδεολογική απήχηση. Όπως χαρακτηριστικά το έθεσε ο Θεοδωράκης, το κίνημα αυτό δημιούργησε μια «νέα κοινωνική - οικονομική - ιδεολογική και ελληνική πραγματικότητα» (Θεοδωράκης 1982, 123). Αν ο αγώνας ενάντια στην ολιγαρχία και τα ξένα συμφέροντα που μέχρι τότε περιοριζόταν μόνο στη «συνδικαλιστική και πολιτική πάλη» ήταν ελλιπής αφού παρέβλεπε την ανάγκη αντίστασης ενάντια στην «κυρίαρχη σκέψη και την κυρίαρχη κουλτούρα» οι οποίες τοποθετούν «- όπως έλεγε ο Μαρκούζε - έναν χωροφύλακα μέσα στη συνείδηση τού κάθε πολίτη», τώρα συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται με την «πολιτιστική επανάσταση» του έντεχνου λαϊκού κινήματος. Ακόμα περισσότερο, αυτή η επανάσταση δεν περιορίζεται «στον ποσοτικό ρόλο του ελέγχου των κέντρων πολιτιστικής δραστηριότητας» όπως «πολλοί - ίσως οι περισσότεροι- μέσα στο προοδευτικό κίνημα» (ό. π. 11), ούτε προσφέρει έργα μπροστά στα οποία «ο λαός θα έμοιαζε πραγματικά ηλίθιος ... που δεν τα ένιωθε, δεν τα καταλάβαινε. επομένως έπαιρνε ένα μάθημα διανοητικού και αισθητικού επιπέδου και διαχωρισμού. Και γιατί όχι και ταξικού;» (ό. π. 13). Αντίθετα η στήριξη «επάνω στο ζωντανό λαϊκό τραγούδι και τη ζωντανή ποίηση ... σ' έναν καθημερινό δημιουργικό διάλογο με τον εργαζόμενο λαό» και η φροντίδα «ώστε το έργο αυτό να υπάρξει σαν συστατικό στοιχείο του λαϊκού αναγεννητικού κινήματος» οδήγησε «τη δημιουργία μιας νέας δυναμικής που τελικά έγινε καθοριστική μέσα στις συντεταγμένες της πνευματικής ζωής του τόπου. Για πρώτη φορά ο λαός πέρασε σε μετωπική επίθεση στο χώρο τον πνευματικό που όμως είδαμε η ολιγαρχία διαφυλάσσει σαν κόρη οφθαλμού. Η κυρίαρχη τάξη πέρασε σε άμυνα. Η τέχνη μας, τέχνη του λαού επηρέαζε διάβρωνε ακόμα και κείνα τα στρώματα που είχε συνηθίσει η Δεξιά να τα θεωρεί σαν δικά της» (ό. π. 16). Πράγματι ο

στόχος του έντεχνου λαϊκού κινήματος που «ήταν η χειραφέτηση του λαού και η ανάδειξή του σε κύριο - σε μοναδικό φορέα ζωής - σκέψης - πολιτισμού – εξουσίας» (ό. π. 11) επιτεύχθηκε και το ίδιο ως λαϊκός εκπρόσωπος και καθοδηγητής έγινε το μεταπολιτευτικό καθεστώς που συμβίωσε με τις καπιταλιστικές οικονομικές δυνάμεις. Το ερώτημα που παραμένει είναι γιατί αυτή η κυριαρχία δεν οδήγησε σε μια ελληνική αναγέννηση αλλά σε μια βαθιά και παρατεταμένη κρίση της ελληνικής κοινωνίας.

## Η πολιτιστική άνοιξη της δεκαετίας του 1960

Η επίδραση του ανατρεπτικών προθέσεων πνεύματος του '60 σε διάφορες χώρες και κουλτούρες είναι ένα μεγάλο ζήτημα που ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας μελέτης. Η ίδια η ύπαρξη αυτού του πνεύματος και της συγκρότησής του ως αναλυτικό εργαλείο είναι αντικείμενο ενός ατέλειωτου διαλόγου. Ο Δημήτρης Παπανικολάου ξεκινώντας από μια ανάγνωση του Frederic Jameson που βλέπει τη δεκαετία του '60 σαν μια διαδικασία ξετυλίγματος διαφορετικών σφαιρών της ανθρώπινης ζωής, επιχειρεί μια θεώρηση της δημοφιλούς μουσικής σαν ένα εξωτερικό –που αποδομεί τη δεκαετία του '60 σαν μια εποχή- αλλά και εσωτερικό –που δημιουργεί μια αίσθηση της περιόδου καθ' αυτής- πολιτισμικό σηματοδότη. Η εσωτερική περιοδολόγηση της δεκαετίας στη λαϊκή μουσική συμπίπτει με διανοητικές, πολιτικές και οικονομικές διαμάχες αλλά σαν ζωντανός ανταγωνισμός των στυλ γίνεται ο καμβάς για την εμπειρία των διανοητικών και πολιτικών συζητήσεων (Ραπανικόλαου 2007, 104-105). Όμως αυτή η πολλαπλότητα των *sixties* όπως και η εμπέδωση της αλλαγής στην εννοιολόγηση και την αξία του υποκειμένου που έγινε εμφανής αυτή την εποχή, εξελήφθησαν στην Ελλάδα ως μια ακίνητη ολότητα που εξέπεμπε ηλεκτρικές επαναστατικές ιαχές. Για τον Μίκη Θεοδωράκη όλα αυτά δεν ήταν παρά «καπρίτσια του 'πολιτισμού' (δηλαδή μεγάλα συμφέροντα)», κατασκευάσματα της βιομηχανίας της κουλτούρας που επιβάλλονται εκ των άνω, και από τα οποία γλύτωσε η Ελλάδα λόγω της οικονομικής της υπανάπτυξης: «χάρη στη φτώχεια μας!...- δεν φτάσαμε ακόμη σ' αυτό το σημείο» (Θεοδωράκης 1986, 187). Η απογοήτευσή του για τη μίμηση των ξένων προτύπων και η επιμονή του να χαρακτηρίζει τα υβρίδια ντόπιων στυλ και ξένων επιρροών ως άτεχνα, μη αυθεντικά και μελλοθάνατα δείχνει μια κρυμμένη εχθρότητα για τις πολιτισμικές πρακτικές της νεότερης γενιάς (Ραπανικόλαου 2007, 108-109). Κάτι τέτοιο δεν είναι περίεργο αν σκεφθεί κανείς την εχθρότητα του κομμουνιστικού κόμματος προς το πνεύμα του '60 και την αντίληψη του Θεοδωράκη για τη λαϊκή μουσική ως ένα μέσο για την προώθηση της εθνικής και ταξικής συνείδησης. Η αντίληψη αυτή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πρακτική της νέας γενιάς της δεκαετίας του 1960. Αν στην πρώτη φάση των *sixties* έχουμε τη μουσική ως διασκέδαση, πλάκα, ευχαρίστηση και υπερβολή, στην δεύτερη αρχίζει ο διάλογος με τα μέλη αυτής της γενιάς και μια επανεγγραφή των τραγουδιών σαν πολυδιάστατα κείμενα που αντί να μεταφέρουν ένα πλήρες μήνυμα, διασπώνται από τους φίλους και περιγράφουν τι συμβαίνει. (ό. π. 110). Για τον Παπανικολάου η πρακτική αυτή εκφράζεται στον τρόπο που κάνει μουσική ο Διονύσης Σαββόπουλος: εδώ η μίμηση του ξένου γίνεται ένας παραγωγικός τρόπος να κάνεις λαϊκή μουσική και τελικά καταλήγει ως μια επανάληψη που αποσταθεροποιεί το αυθεντικό. Από την άλλη η έντεχνη λαϊκή μουσική έγινε αντιληπτή σαν ένα κίνημα (Ανωγειανάκης 1964) που συνειδητά αντιτάχθηκε στις

συμβάσεις μιας τέτοιας μουσικής –που κατηγορήθηκε ως μαζικά παραγόμενη από τη βιομηχανία- και οι αξίες του αναπτύχθηκαν σε απομόνωση από τέτοιες πρακτικές. Η έντεχνη λαϊκή μουσική δεν κάνει πλάκα. Είναι σοβαρή γιατί σοβαρά είναι και τα θέματά της. Τα μουσικά πηγάζουν από την παράδοση με την οποία δεν μπορεί να αστείευεται κανείς και τα ποιητικά είναι έντεχνα, με περιεχόμενο που αφυπνίζει τη συνείδηση και ασχολείται με τα μεγάλα ζητήματα της ζωής.

Παρόλο που στα φιλόδοξα σχέδια του έντεχνου λαϊκού δεν χωρούσε το πνεύμα του '60, είναι ευρέως διαδεδομένη η άποψη πως αυτή τη δεκαετία υπήρξε στην Ελλάδα –όπως και στη Δύση- μια πολιτιστική άνοιξη, ιδιαίτερα στο μουσικό χώρο. Όταν κάποιος μιλά για πολιτιστική άνοιξη προφανώς δεν αναφέρεται ούτε στα περισσότερα ή λιγότερα πιστά αντίγραφα Ινδικών και Αραβικών επιτυχιών που υπήρξε η κυρίαρχη πρακτική στο λαϊκό τραγούδι, ούτε στη συνεχιζόμενη επιτυχία του ελαφρού τραγουδιού όπου μια σειρά από βεντέτες ερμήνευαν τους παλιότερους Γιάννη Σπάρτακο και Γιώργο Μουζάκη δίπλα σε νεώτερους συνθέτες όπως ο Μίμης Πλέσσας, ούτε στην κατασκευασμένη από το Νίκο Μαστοράκη ποπ σκηνή που παρήγαγε εμπορικές επιτυχίες τύπου 'Τζερόνιμο γιάνκα'. Το βασικό ρεύμα (mainstream) της εποχής ήταν το έντεχνο λαϊκό τραγούδι το οποίο μετά την αρχική επιτυχία αστραπιαία διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει όχι μόνο τα τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι αλλά και την πιο απλή (και φτηνή) εκδοχή του 'Νέου Κύματος' που δημιούργησε ο Αλέκος Πατσιφάς με την Lyra, κύμα μέσα από το οποίο ξεπήδησε και ο Διονύσης Σαββόπουλος. Ο Μίκης Θεοδωράκης περιγράφει την ομάδα των ανθρώπων, τη νέα γενιά συνθετών που «συμπληρώνει και επεκτείνει την προσπάθεια» τη δική του και του Χατζιδάκι και που «με το έργο τους και τη δράση τους δημιούργησαν τη σημερινή μουσική πραγματικότητα: Μαρκόπουλος - Λοΐζος - Λεοντής- Ξαρχάκος - Σαββόπουλος- Μαμαγκάκης - Σπανός - Γλέζος - Μούτσης -Μαυρουδής - Λάκης Παππάς - Κώστας Χατζής. Προσθέστε τούς ποιητές, τους κυριότερους τραγουδιστές και τους σημαντικότερους μουσικούς ερμηνευτές» (Θεοδωράκης 1982, 123). Δεν αποτελούν βέβαια όλη τη μουσική πραγματικότητα, καταλαμβάνουν όμως το κέντρο του συστήματος του ελληνικού τραγουδιού, ότι αποκαλείται 'έντεχνο', και, δεδομένου ότι το τραγούδι στην Ελλάδα θεωρείται ανώτερη μορφή τέχνης, καταλαμβάνουν το κέντρο και τη μεγαλύτερη επικράτεια αυτού που στην κοινή γνώμη γίνεται αντιληπτό ως σοβαρή ελληνική μουσική.

Ο συνδυασμός του έντεχνου αστικού με το λαϊκό στοιχείο δεν έγινε βέβαια μόνο στο χώρο της μουσικής, είχε προηγηθεί η λογοτεχνική γενιά του τριάντα, όμως ακόμα και σήμερα θεωρείται ότι στη μουσική το αποτέλεσμα υπήρξε καλύτερο απ' ότι στη λογοτεχνία:

«Αν η γενιά του '30 αντιπροσωπεύει την αισθητικοποίηση του λαϊκού, οι μεταπολεμικές γενιές εκφράζουν την ιδεολογικοποίησή του. Για τούτο στον χώρο της μουσικής βρίσκουμε τους καλύτερους επιγόνους της γενιάς του '30, οι οποίοι κατόρθωσαν να συνδυάσουν το έντεχνο αστικό και το λαϊκό στοιχείο καλύτερα από τους λογοτέχνες» (Τζιόβας 2011, 452).

Θα πρέπει πράγματι να θεωρούνται πολύ πενιχρά τα αποτελέσματα στη λογοτεχνία για να ειπωθεί κάτι τέτοιο. Στη μουσική πάντως ο 'συνδυασμός' αυτός απλώς δηλώθηκε και έγινε πιστευτός, δεν πραγματοποιήθηκε. Από τη μια πλευρά αυτό που χρησιμοποιήθηκε δεν ήταν το λαϊκό στοιχείο αλλά ένα ευνοχισμένο σύμβολό του, από την άλλη στη μεν μουσική κανένα 'έντεχνο αστικό' στοιχείο δεν χρησιμοποιήθηκε –πλην εξωτερικών χαρακτηριστικών

που δεν μπορούν να έχουν καμία βαρύτητα ως έντεχνη μουσική τέχνη-, στη δε ποίηση εκκρεμεί πάντα το ζήτημα της μελοποίησής της ιδιαίτερα στην προκατασκευασμένη φόρμα του τραγουδιού που διαρρηγνύει την ενότητα του ποιητικού έργου και εισάγει μέρη του κατά το δοκούν, πρακτική που προκαλεί τη σχέση φόρμας και περιεχομένου της μεγάλης τέχνης. Αυτό που αληθεύει είναι πως χάρη στην έλλειψη κριτικής και στη συνεπαγόμενη ανικανότητα διάκρισης η αισθητικοποίηση και κυρίως η ιδεολογικοποίηση του λαϊκού δεν επικάλυψε απλώς τις αντιστάσεις απέναντι στο ραγδαίο εκσυγχρονισμό –που εκφράστηκε κυρίως με τη νοσταλγία του παραδοσιακού- αλλά διεύρυνε τόσο ταξικά όσο και πολιτικά τον κοινωνικό χώρο που αποδέχτηκε το έντεχνο λαϊκό. Δεδομένης της ανυπαρξίας επιτευγμάτων σε όλους τους άλλους τομείς, δεν είναι περίεργη η καθολική αποδοχή ενός είδους που προπαγάνδισε επιτυχημένα την ανωτερότητα, αποδοχή που εκφράζει μάλλον τον πόθο για καλά νέα παρά την οποιαδήποτε καθ'αυτό 'κατανόηση' του αντικειμένου η οποία βέβαια δεν επιτυγχάνεται μέσω της παραπομπής του στα ιστορικοπολιτικά συμφραζόμενα αλλά μέσω της ανάλυσης του σύμπλοκου νοημάτων του.

## Τέχνη και πολιτική

Υπονοούμενη σ' αυτή την αποδοχή είναι μια άλλη εκδοχή της πολιτισμικής ιεράρχησης. Εδώ δεν αντιπαρατίθεται η έντεχνη με τη λαϊκή κουλτούρα. Παρόλο που οι λαοί της δύσης κατά τη διάρκεια της κλασικής και ρομαντικής περιόδου «οικοδόμησαν γενιά με γενιά αυτά τα εκπληκτικά ηχητικά αριστουργήματα ... προωθώντας την τεχνική της μουσικής σε επιτεύγματα αληθινά μεγαλοφυή» (Θεοδωράκης 1986, 240), ο εκπεσμός της δύσης ( μια θεώρηση συνεπής με τη μαρξιστική άποψη για τον εκπεσμό και τον εντέλει αντιδραστικό χαρακτήρα της αστικής τάξης) και η εμπορευματοποίηση της μουσικής (ό. π. 47) εμφανίζονται στο μουσικό πεδίο με την «ασθένεια του 'βεντετισμού' και την επιδημία του 'νομποτισμού'» (ό. π. 51) με ολέθρια αποτελέσματα την κατάργηση του μελωδικού μοτίβου η οποία μπορεί να φέρει την κατάργηση του ρυθμικού μοτίβου και τελικά την κατάργηση της λειτουργίας της έμπνευσης-ή της σύλληψης (ό. π. 57). Αν όμως ο δωδεκαφθογγισμός και «οι ουλτραμοντέρνοι της εποχής μας» οδηγούν στη μαθηματικοποίηση της μουσικής, στον απανθρωπισμό και στις μηχανές (ό. π. 58), «πέντε Ρώσοι συνθέτες αποκαλύπτουν τα λαϊκά τραγούδια κι όλη τους η γοητεία, η δύναμη, ο πρωτογονισμός, η μαγεία κι ο πόνος ο λαϊκός διαπερνούν, (καινούργιο καθάριο αίμα!) στις αρτηρίες της Μουσικής Τέχνης» (ό. π. 35).

Η έντεχνη κουλτούρα δεν απορρίπτεται συλλήβδην αλλά της εφαρμόζεται μια μοιραία επιλογή στην οποία έπαιξε βαρύνοντα ρόλο μια συγκεκριμένη σκοπιά. Πρόκειται για τη λενινιστική άποψη σύμφωνα με την οποία όπως ο μαρξισμός σαν ιδεολογία του επαναστατικού προλεταριάτου δεν απέβαλε αλλά απεναντίας αφομοίωσε και μετέπλασε τις κατακτήσεις της αστικής εποχής, έτσι δεν χρειάζεται μια νέα προλεταριακή κουλτούρα «αλλά ανάπτυξη των καλύτερων υποδειγμάτων, παραδόσεων, αποτελεσμάτων της υπάρχουσας κουλτούρας από τη σκοπιά της κοσμοθεωρίας του μαρξισμού και των συνθηκών ζωής και πάλης του προλεταριάτου» (Λένιν στο Βογιάζος 1979, 21). Ο Λένιν διαφωνούσε τόσο με την αντίληψη που αρνιόταν τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης υποθέτοντας ότι στην ταξική κοινωνία μπορεί να υπάρχει τέχνη χωρίς να έχει ταξικό χαρακτήρα όσο και με αυτή που θεωρούσε πως για να δημιουργήσει το προλεταριάτο την σοσιαλιστική τέχνη πρέπει να αρνηθεί όλη την αποκαλούμενη αστική καλλιτεχνική

κληρονομιά από το παρελθόν. Η αποδοχή του ταξικού χαρακτήρα της τέχνης δεν σημαίνει άρνηση των κοινών πλευρών ή των συγγενειών των αισθητικών και κοινωνικών ιδανικών των τάξεων και των διαφορετικών κοινωνικών συστημάτων. Αυτό που έχει μεγάλη σημασία στην τέχνη είναι να προσδιορίζεις από ποιας τάξης οπτική γωνία παρουσιάζεται η πραγματικότητα, πράγμα απαραίτητο για τον προσδιορισμό της στάσης απέναντι στην καλλιτεχνική κληρονομιά του παρελθόντος.

Είναι φανερό ότι η θέση αυτή, στο πλαίσιο της μαρξιστικής σχέσης βάση – εποικοδόμημα, περιέχει μέσα της μια θεμελιώδη αντίφαση: θεωρεί πως είναι δυνατόν έργα τέχνης που δημιουργήθηκαν σε διαφορετικές ιστορικές και ταξικές συνθήκες να λειτουργήσουν στη σοσιαλιστική κοινωνία. Ο Λουνατσάρσκι που από τη θέση του λαϊκού επιτρόπου παιδείας ανέλαβε να αναπτύξει θεωρητικά τις λενινιστικές ιδέες και να υλοποιήσει αυτή την πολιτική, έφτασε σε ένα θεωρητικό αδιέξοδο και κατέληξε να μιλά για «αξιοποίηση από το προλεταριάτο των τεχνικών επιτευξέων της φεουδαρχικής, αστικής, μικροαστικής τέχνης» (ό. π. 21-23). Αναπόφευκτη συνέπεια μιας τέτοιας τοποθέτησης και απαραίτητη προϋπόθεση κάθε ηθικοπλαστικής λειτουργίας της τέχνης είναι ο διαχωρισμός της τεχνικής, της μορφής, από το περιεχόμενο του έργου τέχνης, γνώμη που αποτέλεσε μόνιμη επωδό του Μίκη Θεοδωράκη στην προσπάθειά του να υποτιμήσει άλλα είδη και να υπερασπίσει θεωρητικά το έντεχνο λαϊκό τραγούδι.

Η ανεπαρκής θεωρητική θεμελίωση αυτού του δόγματος δεν αποτέλεσε πρόβλημα για το τραγούδι όπου μορφή και περιεχόμενο εντοπίστηκαν και διαχωρίστηκαν εύκολα και απλοϊκά: μορφή η μουσική και περιεχόμενο οι στίχοι. Το ένα μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο. Αλλά κι όταν βρίσκονται μαζί, τίποτα οργανικό δεν τα συνδέει: αν εξαιρέσουμε τις τυπικότερες συμβάσεις (μείζονα- ελάσσονα και γρήγορο-αργό για χαρούμενους και λυπημένους στίχους αντίστοιχα) σχεδόν κάθε μορφή μπορεί να συνυπάρξει με κάθε περιεχόμενο. Ο τεχνητός όμως αυτός διαχωρισμός δεν μπορούσε να αφηθεί στην τύχη, δεν είναι όλες οι μορφές και τα περιεχόμενα κατάλληλα αλλά μόνο όσα ανταποκρίνονται στο κάλεσμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για «έθνικό στη μορφή, σοσιαλιστικό στο περιεχόμενο». Η μουσική αισθητική που είχε εισαχθεί με το άρθρο του 1934 «Η ανάπτυξη των κουλτουρών εθνικών στη μορφή και σοσιαλιστικών στο περιεχόμενο» τόνιζαν την απαίτηση «οι εθνικές κουλτούρες να κάνουν χρήση της εξωτερικής μορφής και έκφρασης της εθνικής τέχνης ενώ το νόημα και τα θέματα να συμβαδίζουν με το πιο καθολικό θέμα του σοσιαλισμού» (Rouland 2004, 188). Το κάλεσμα αυτό ήταν συμβατό τόσο με τη Λενινιστική άποψη για την κουλτούρα ως μέσο εκπαίδευσης των μαζών και άρα ως βασικό θεμέλιο του σοσιαλισμού<sup>209</sup> όσο και με τη Σταλινική για το έθνος και την εθνική πολιτική στη Σοβιετική Ένωση.<sup>210</sup> Βέβαια η αναφορά στις εθνικές παραδόσεις υπήρξε η κύρια πρακτική κατά τη διαδικασία οικοδόμησης των εθνών - κρατών. Η παραδοσιακή λαϊκή (φολκ) μουσική χρησιμοποιήθηκε ευρέως για την ικανότητά της να αναπαριστά τις εθνικές

<sup>209</sup> Στο πλαίσιο της προβληματικής για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού ο Λένιν θεωρούσε πως «από τη μορφωτική-πολιτιστική ανάπτυξη των μαζών εξαρτώνταν η ίδια η δυνατότητα να παίξουν αυτές το ρόλο τους σαν ενεργά υποκείμενα της σοσιαλιστικής οικοδόμησης» (Βογιάζος 1979, 16).

<sup>210</sup> Για την Σταλινική άποψη για το έθνος δες στο «Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι: η δημιουργία και η θέση του είδους». Βασισμένη σ' αυτή την άποψη η πρώτη εθνική πολιτική της Σοβιετικής Ένωσης επικεντρώθηκε «στον προσδιορισμό των εθνικών ομάδων, την ανάπτυξη των εθνικών τους γλωσσών, την οριοθέτηση των περιοχών τους και στη συνέχεια τη θέσπιση της κουλτούρας και των πολιτιστικών θεσμών που υποστηρίζουν αυτές τις κατασκευές» (Rouland 2004, 183).

κουλτούρες. Από κορυφαίους συνθέτες της κλασικής μουσικής θεωρήθηκε ως η πιο σημαντική πηγή βασικού υλικού για τις προσπάθειές τους. Ο Andy Nercessian αναφερόμενος στην Αρμενία αλλά και σε άλλες χώρες που προέκυψαν μετά τη διάλυση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας διαπιστώνει πως μια τέτοια χρήση έγινε κατά κανόνα κυρίως σε χώρες όπου η εθνική κουλτούρα ήταν αμφισβητούμενη παρά εκεί που ήταν καλά εδραιωμένη στα μάτια των άλλων (Nercessian 2004, 148). Η συσχέτιση του πολιτισμού με το έθνος – μια ιδέα που αναδύθηκε με τον Ρομαντισμό του ύστερου 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>211</sup> – είχε και στην Ελλάδα τις ίδιες ισχυρές επιπτώσεις στη στάση απέναντι στη μουσική : ανάδυση της εθνικής σχολής μουσικής, εντατική μεταγραφή των παραδοσιακών τραγουδιών στη δυτική σημειογραφία, ενδιαφέρον για την εθνική μουσική και έκδοση σχετικών περιοδικών, ανάπτυξη λαογραφίας-εθνομουσικολογίας.<sup>212</sup> Ο Θεοδωράκης δεν αρνήθηκε αυτή την ιδεολογία αλλά θέλησε να την αναπτύξει σε μία μαρξιστική κατεύθυνση.

Η αμφισβήτηση της εθνικής μουσικής σχολής υπήρξε καίριο βήμα στη στρατηγική του. Η μάχη δεν δόθηκε στο –έτσι κι αλλιώς ασαφές για ορχηστρική μουσική- ‘σοσιαλιστικό περιεχόμενο’ αλλά στη γνησιότητα της ελληνικότητας. Ανέπτυξε μια αισθητική θεωρία η οποία εστιάζοντας στη μελωδία την βρίσκει να έχει «‘πρόσωπο’ και ‘χαρακτήρα’... Λέγοντας ‘πρόσωπο’ εννοώ την εξωτερική της μορφή δηλ. αυτό που φαίνεται – ή μάλλον αυτό που ακούγεται... Ο ‘χαρακτήρας’ της είναι ο τρόπος με τον οποίο είναι φτιαγμένη. Δηλαδή οι βασικές –χαρακτηριστικές εσωτερικές σχέσεις που διέπουν την ‘κατασκευή’ της» (Θεοδωράκης 1972, 90). Με βάση αυτή τη διάκριση κατηγορεί την εθνική σχολή πως παίρνοντας το πρόσωπο οδηγήθηκε στο «ελληνοφανές παρά (στο) γνήσιο ελληνικό μουσικό έργο» (ό. π. 106). Η κατηγορία αυτή είναι πιο βαριά απ’ ό,τι φαίνεται. Δεν πρόκειται απλά για τη λανθασμένη χρήση της νεκρής φόρμας της δημοτικής μουσικής αλλά για το γεγονός ότι τα «στελέχη» της έντεχνης ελληνικής μουσικής καταγόμενα από τη «μεγαλοαστική μειοψηφία» πάσχουν από «έλλειψη επαφής με το λαό που έφτανε κλιμακωτά έως την περιφρόνηση προς το λαό» (Θεοδωράκης 1986, 87). Σαν συνέπεια αυτής της περιφρόνησης στράφηκαν προς το δοξασμένο από τη λαογραφία αλλά ξεπερασμένο ιστορικο-κοινωνικά δημοτικό τραγούδι και αγνόησαν το λαϊκό χάνοντας έτσι την ευκαιρία όχι μόνο να έρθουν κοντά στο λαό αλλά και να διδαχθούν απ’ αυτό καθόσον «το λαϊκό τραγούδι μας διδάσκει πώς ν’ αφομοιώνουμε δημιουργικά την κληρονομιά του δημοτικού τραγουδιού κι όχι να την παραθέτουμε μουσειακά, νεκρό-γράμμα, όπως κάνουν οι περισσότεροι συνθέτες μας» (ό. π. 163). Επιβεβαιώνεται έτσι ότι η παρακμιακή τέχνη οφείλεται στην παρακμή της τάξης που την παράγει, μια κυρίαρχη κομμουνιστική (και όχι μόνο) άποψη η οποία ταυτόχρονα υποδεικνύει την αναγκαιότητα της στροφής προς τον πάντα αδιάφθορο λαό.

Η διάκριση προσώπου -συνείδησης βοήθησε τον Θεοδωράκη να διαφοροποιηθεί όχι μόνο από την εθνική μουσική σχολή αλλά και από όσους είχαν ήδη στραφεί προς το λαϊκό σε αναζήτηση έμπνευσης. Ξεδιπλώνει τη θεωρία του ως εξής:

«Το τραγούδι, γενικά, έχει μορφή, έχει και συνείδηση. Τα στοιχεία αυτά τα έχει και το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό τραγούδι. Αλλά στο δημοτικό τραγούδι δεν είναι και τα δύο αυτά στοιχεία ζωντανά. Ζωντανό στοιχείο του παραμένει μόνο η συνείδησή του. Γι αυτό σαν ατόφια δημιουργία παρμένη και με τα δυο της μαζί στοιχεία, το δημοτικό

<sup>211</sup> Περισσότερα γι αυτό δεξ στο «Η κοινωνιολογία της μουσικής».

<sup>212</sup> Για πανομοιότυπες αλλαγές στην περίπτωση της Αρμενίας δεξ Nercessian 2004, 149-151.

τραγούδι είναι σήμερα παραδοσιακό. Εδώ μπορούμε να σημειώσουμε πώς ολόκληρη σχεδόν ή λεγόμενη «ελληνική σχολή» της μουσικής πήρε από το δημοτικό μας τραγούδι το στοιχείο της μορφής του δηλαδή, το νεκρό στοιχείο όχι τη συνειδησή του. Η συνείδηση της μουσικής του Καλομοίρη, λογουχάρη, είναι ρομαντική (Βάγκνερ), το ντύσιμό της είναι δημοτικό τραγούδι. Με τον Χατζιδάκη συμβαίνει σήμερα κάτι ανάλογο και αντίστροφο συγχρόνως. Ο Χατζιδάκης παίρνει από το λαϊκό τραγούδι τη συνειδησή του, αλλά δεν παίρνει τη μορφή του. Όμως το λαϊκό τραγούδι είναι ζωντανό· απ' αυτό μπορείς να τα πάρεις όλα» (Θεοδωράκης 1982, 21-22).

Στη βάση αυτού του προγράμματος το ρεμπέτικο μπορούσε και έπρεπε να αλλάξει περιεχόμενο, να απαλλαχτεί από τους ευτελείς στίχους και τα ανατολίτικα μιάσματα ώστε να αναδειχθεί ο πραγματικός ελληνικός και λαϊκός χαρακτήρας του που βασίζεται στη «Βυζαντινή μουσική και το Δημοτικό τραγούδι». Καθαρίζοντας τις δυνατές αυτές «ρίζες» από το «αντικοινωνικό, καταγωγικό περιεχόμενο» και την «ανατολίτικη ή σπανιόλικη απομίμηση», ο «Ελληνικός Λαός» αποκτά επιτέλους το πραγματικά δικό του τραγούδι το οποίο αποτελείται από τα εξής βασικά στοιχεία: «τη μελωδική του γραμμή, το ρυθμό και την αρμονία. Υπάρχει ακόμα το ήθος και ο χαρακτήρας του ποιητικού κειμένου, ο τρόπος, ο γνήσιος νεοελληνικός της ερμηνείας του και η τέχνη της συνοδείας του που είναι συνδεδεμένη με το μπουζούκι». Παρακάμπτοντας την πραγματικότητα της Μεταξικής παρέμβασης, της στάσης της αριστεράς και της πολιτικής των δισκογραφικών εταιρειών, ο Θεοδωράκης αποδίδει το γεγονός ότι ο «Ελληνικός Λαός» κατάφερε να βρει το σωστό δρόμο και να ξαναπιάσει «το νήμα του δικού του τραγουδιού» «χάρη σε 5—6 λαϊκούς βάρδους». Όμως αυτό δεν αρκεί. Η πορεία του γνήσιου ελληνικού τραγουδιού ολοκληρώνεται με το έντεχνο λαϊκό το οποίο υλοποιώντας θα έλεγε κανείς την ιδεολογία του 'σοσιαλιστικού ρεαλισμού' σύμφωνα με την οποία η καλλιεργημένη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική είναι μια μορφή τέχνης ισάξια με την υψηλή κουλτούρα, δεν έχει τίποτε να ζηλέψει από «τα ενδοξώτερα γερμανικά λίντερ, τις σημαντικότερες Ιταλικές άριες, τις βαθύτερες μελωδίες της ρωσικής σχολής». Η ένδοξη αυτή πορεία δεν ολοκληρώνεται εδώ. Ενώ «ο λαός μας» έχει πλέον «αληθινά έργα τέχνης» ο Δυτικός εκπεσμός φανερώνεται είτε με την λανθασμένη πορεία της μοντέρνας έντεχνης μουσικής είτε με την εμπορευματοποίηση και τη μαζική κουλτούρα έτσι ώστε «οι περισσότεροι από τους πολιτισμένους λαούς δεν έχουν για να εκφραστούν παρά αυτά τα μουσικοχορευτικά κατασκευάσματα που είναι άοσμα σαν το άζωτο και άγευστα σαν το άχυρο» (Θεοδωράκης 1986, 241-242). Η πρόχειρη και κατά το δοκούν ανάμειξη του εθνικού φαντασιακού με μια ιδιόζουσα εκδοχή της μαρξιστικής ιδεολογίας και με μια επιφανειακή και επιλεκτική ανάγνωση της κριτικής της μαζικής κουλτούρας, θα προκαλούσε μειδιάματα αν δεν είχε μια τραγική όψη: την τεράστια απήχηση που κορυφώθηκε μεταπολιτευτικά και καθόρισε την σύγχρονη ελληνική συνείδηση και πραγματικότητα.

Αντίθετα από το σοβιετικό πρότυπο όπου, στην προσπάθεια ταύτισης της πολιτικής με την καλλιτεχνική πρωτοπορία και της ανάδειξης του λαϊκού πολιτισμού ως ισότιμου με την κλασική τέχνη, επιδιώχθηκε ένα νέο, τεχνικά πιο απαιτητικό φολκλόρ, στο παράδειγμα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού ο ισχυρισμός για ανωτερότητα εξαντλήθηκε στο ποιητικό και ιδεολογικό περιεχόμενό του. Ταυτόχρονα, η συκοφάντηση των ανταγωνιστικών ειδών ως προϊόντα της μαζικής κουλτούρας μπορούσε πάντα να χρησιμεύσει όχι μόνο στη δημοφιλία και την εμπορική απήχηση αλλά και στην υπόρρητη επιβεβαίωση του γενικού

ιδεολογικού ισχυρισμού πως η στρατευμένη τέχνη διακρίνεται από τη μαζική κουλτούρα και πως μόνο αυτή μπορεί να έχει ποιότητα. Η διάκριση του έντεχνου λαϊκού από το μαζικό τραγούδι στηρίχθηκε στο ιδεολογικό τους περιεχόμενο και στην συνεπαγόμενη λειτουργία τους: ενώ το ένα αφυπνίζει το άλλο κοιμίζει, ενώ το ένα αντιδρά το άλλο καταφάσκει σε μια απάνθρωπη πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα.

Η λογική με βάση την οποία γίνονται οι δύο αυτές διακρίσεις δεν είναι αισθητική. Η παλιά αντιπαράθεση της παραδοσιακής υψηλής αστικής κουλτούρας με την κοινή και λαϊκή κουλτούρα που (όπως είδαμε) σταδιακά μεταμορφώθηκε στη μοντέρνα εμπορική μαζική κουλτούρα, δύο πολιτισμικά φαινόμενα που καθόρισαν την ταυτότητα του μοντερνισμού, έχει πάρει εδώ μια ολότελα νέα μορφή. Τόσο το παρακμιακό έντεχνο όσο και το μαζικό κατηγορούνται για υποβάθμιση του λαού:

«Η μια υποβάθμιση με την προβολή σαν μοναδικών και γνήσιων έργων των έργων της παρακμής του στείρου φορμαλισμού έτσι ώστε ο λαός να νιώθει ξένος και κατώτερος μπροστά στην επίσημη τέχνη. Η άλλη υποβάθμιση με τη βιομηχανοποίηση καλλιτεχνικών υποπροϊόντων με την οποία πετυχαίνονται δύο σκοποί: ο πρώτος τεράστια κέρδη για την ολιγαρχία. ο δεύτερος τη μαζική πλύση εγκεφάλου, την πνευματική και ψυχική υποβάθμιση, τη γελοιοποίηση του λαού μπροστά στα ίδια του τα μάτια» (Θεοδωράκης 1982, 13).

Σ' αυτή τη λογική το έντεχνο λαϊκό τραγούδι αποτελεί αυτεπάγγελτο και αυτονόητο μέσο απελευθέρωσης του γελοιοποιημένου λαού:

«Φαντασθείτε λοιπόν πόσο υπερήφανοι θα πρέπει να είμαστε για το λαό μας που όταν μείνει ενώπιος ενωπίω και θελήσει να τραγουδήσει σωστά για να ξεσπάσει και να λυτρωθεί διαλέγει αληθινά έργα τέχνης» (Θεοδωράκης 1986, 241).

Η ιδέα της λύτρωσης μέσω της τέχνης είναι ένα παλιό μοτίβο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκαν πολλοί λόγοι που υποστήριζαν τη διαίρεση υψηλού – χαμηλού. Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι προωθήθηκε ως μια υπέρβαση της διαίρεσης αλλά ταυτόχρονα ήταν αναγκασμένο να την αναπαράγει εκ νέου σε διαφορετική μορφή. Ωστόσο το σημαντικό πρόβλημα του είδους δεν ήταν τόσο η επιβαλλόμενη από τους νόμους της αγοράς ανταγωνιστική στρατηγική, ούτε η υποκινούμενη από τους πολιτικούς στόχους στρατευμένη του μορφή, ούτε η ψευδής διαλεκτική σύνθεση ενός έντεχνου που δεν είναι παρακμιακό με ένα λαϊκό που δεν είναι παραφθαρμένο αλλά η έρριση της διακηρυγμένης του ανωτερότητας σε εξωαισθητικά στοιχεία. Αν η μεγάλη τέχνη είναι αυτή που πραγματοποιεί αντί να διακηρύσσει, το έντεχνο λαϊκό όχι μόνο έχασε την ευκαιρία να είναι τέτοια αλλά εξέθρεψε την πολύ επιβλαβή φενάκη πως η σπουδαιότητα συνάγεται από τη σύνδεση με αναγνωρισμένες αξίες, σύνδεση που αρκεί να τη δηλώνεις και να την καθιερώσεις όπως γίνεται σε όλα τα σύμβολα. Απ' αυτή την άποψη, η καθιέρωση του έντεχνου λαϊκού αποτελεί και μια έκφραση ηγεμονίας της κεντρικής της συλλογικότητας. Η ηγεμονία αυτή επιτεύχθηκε τόσο μέσω της κατοχής υψηλότερου κοινωνικού, πολιτισμικού



και συμβολικού κεφαλαίου,<sup>213</sup> όσο και μέσω οικειοποίησης και χειρισμού ισχυρών σημασιών της νεωτερικότητας που ερμηνεύτηκαν πάνω στον καμβά που υφάνανε η ελληνοχριστιανική παράδοση με τις διάφορες κατά καιρούς εκφράσεις της συλλογικότητας. Ταυτόχρονα η σιωπή για θέματα-ταμπού όπως η εκκλησία και ο ρόλος της, που με έντεχνο τρόπο αφήνονται στο απυρόβλητο, άφηνε τον καθένα 'να το πάρει όπως ήθελε'.

Στην προκειμένη περίπτωση η κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού εκφράζοντας μια κοινωνική, πολιτική και αισθητική διαμαρτυρία, διακήρυξε την αποποίηση των παρακμιακών στοιχείων, την αυθεντικότητα και την μελοποιημένη ποίηση. Χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα στυλιστικά και ενορχηστρωτικά χαρακτηριστικά ως μετωνυμίες, ισχυρίστηκε ελληνικότητα, γνήσια λαϊκότητα, ανωτερότητα, πνευματικότητα, ουσιαστικότητα. Η ένταξη στην κουλτούρα του σήμαινε συμμετοχή στο προοδευτικό γίνεσθαι, αγώνα για ένα καλύτερο μέλλον και ταυτόχρονα πραγματοποίηση της Ελληνικής μοναδικότητας. Η ελληνικότητα έγινε αντιληπτή ως μια απόλυτη αξία πέρα από την ιστορία και ο σοσιαλισμός ως μια αναπόφευκτη προοδευτική κίνηση της ιστορίας.

Από τον συλλογισμό αυτό δεν έλειψαν οι αντιφάσεις. Από τις πρώιμες μετεπαναστατικές προσπάθειες κωδικοποίησης της δημοτικής ποίησης και καθιέρωσης μιας εθνικής λογοτεχνικής παράδοσης φανερώθηκε η προβληματική έννοια της παράδοσης στην ελληνική κουλτούρα. Ο Gregory Jusdanis εξηγεί γιατί: «από τη μια πρόβαλαν την παράδοση σαν ένα ιδεατό συνεχές, από την άλλη την τοποθετούσαν σαν διαχωρισμένη. Ο μοντερνισμός απαιτούσε την άρνηση του παλιού, το μοντέρνο δικαιολογεί τον εαυτό του είτε με ρήξη με το παρελθόν είτε αποδεικνύοντας ότι αξίζει.» (Jusdanis 1991, 67). Ο Φοίβος Ανωγειανάκης είχε υποστηρίξει πως το ρεμπέτικο είναι «η συνέχεια της παράδοσης του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής» (Gauntlett 2001, 78), ιδέα που στάθηκε κεντρική στο εξελικτικό σχέδιο του Θεοδωράκη ο οποίος εξέφρασε τη βεβαιότητα πως από την έρευνα των Πυθαγορείων «προέκυψαν οι μουσικές κλίμακες των αρχαίων που ονομάστηκαν Τρόποι και που πάνω τους βασίστηκε η μουσική της αρχαιότητας. Από κει πέρασαν ατόφιοι στο Βυζάντιο και ονομάστηκαν Ήχοι, επάνω στους οποίους στηρίχτηκε η βυζαντινή μουσική και τα ακριτικά-δημοτικά τραγούδια ντυμένα κι αυτά με την ελληνική γλώσσα» (Θεοδωράκης 2007, 43-44). Πρόκειται για τη μουσική εκδοχή του γνωστού τριμερούς σχήματος τα προβλήματα του οποίου, σε σχέση με τη συνειδητοποιούμενη πραγματικότητα, εκθέτει ο Πάνος Βλαγκόπουλος: «Εάν επιμείνουμε στη συνέχεια της ελληνικής μουσικής, οπότε ανάγουμε το δημοτικό (ή, αργότερα, το λαϊκό και το ρεμπέτικο) τραγούδι σε εκπρόσωπο της τρίτης φάσης, το αντίστοιχο, ας πούμε, της αρχαίας στην πρώτη και της βυζαντινής μουσικής στη δεύτερη φάση, πως δικαιολογούμε την ποιοτική διαφορά ανάμεσα σε μια μορφή λαϊκού πολιτισμού και στην προηγμένη προσωπική δημιουργία της Δύσης; Εάν προκρίνουμε την προσωπική δημιουργία, πώς είναι δυνατόν να επιμένουμε ότι προχωράμε σε ένα δικό μας, ελληνικό δρόμο, από τη στιγμή που η έντεχνη προσωπική δημιουργία αποτελεί κάτι το αμιγώς δυτικοευρωπαϊκό, για το οποίο απουσιάζει οποιοδήποτε προηγούμενο στον ελληνικό χώρο;» (Βλαγκόπουλος 2009, 345). Η απόδοση των ευθυνών για την υστέρηση στην παρηκμασμένη ελληνική αστική τάξη, η αποποίηση της εθνικής μουσικής σχολής και η οικειοποίηση της ιδεολογίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού

<sup>213</sup> Ο Bourdieu λέγοντας κεφάλαιο εννοεί κάθε είδος πόρου, συμπεριλαμβανομένων και των άυλων όπως η τεχνογνωσία, τα κοινωνικά δίκτυα ή το κύρος. Απαριθμεί το οικονομικό, κοινωνικό, συμβολικό ή πολιτιστικό κεφάλαιο.

βοήθησαν στη συσκότιση αυτών των αντιφάσεων. Εξάλλου δεδομένης της καταγωγής της ευρωπαϊκής μουσικής (όπως και ολόκληρου του ευρωπαϊκού πολιτισμού) από την Ελλάδα, η οποία έμεινε πίσω εξαιτίας της υποδούλωσης, δεν ευσταθεί το επιχείρημα που αντιπαραθέτει την έντεχνη δυτική δημιουργία με την ελληνική λαϊκή μουσική (στρατήγημα του καινοτόμου ξένου ως ήδη ελληνικό, το ονομάζει ο Βλαγκόπουλος). Το έντεχνο λαϊκό ως κορύφωση αυτής της πορείας από τους αρχαίους τρόπους στη βυζαντινή, τη δημοτική, το ρεμπέτικο και το νέο λαϊκό συνδέεται αυτόματα με την ελληνικότητα και ταυτόχρονα δείχνει πως στα 1960 είχαμε πλέον φτάσει σε κείνο «το στάδιο ανάπτυξης της λαϊκής μας μουσικής» όπου «έμπαινε και το στοιχείο της έντεχνης επεξεργασίας». Ελλείψει περαιτέρω επιχειρημάτων «το στοιχείο αυτό μας το έδινε το πάντρεμα της λαϊκής μελωδίας με την έντεχνη ποίηση» (Θεοδωράκης 1982, 144).

Στην αντίληψη αυτή η εντεχνότητα δεν εισέρχεται προκειμένου να αρθεί η «αντίφαση μεταξύ της θετικής όψης του παρόντος (παράδοση, με την εγγύηση της συνέχειας) και στην αρνητική όψη του ιδίου παρόντος (υστέρηση)» (Βλαγκόπουλος 2009, 346), δεν πρόκειται για μια κίνηση ανταπόκρισης στο βλέμμα του άλλου (της Δύσης) αλλά για το φυσικό αποτέλεσμα της προοδευτικής κίνησης του λαϊκού τραγουδιού που διατήρησε στις μορφές του μια αιώνια αξία, την ελληνικότητα. Στον Μίκη Θεοδωράκη η ιστορία εμφανίζεται να έχει μια φυσική κατεύθυνση. Ούτε μπορούμε, ούτε έχουμε δικαίωμα «να σταματήσουμε την πορεία της ιστορίας αναμασώντας συνεχώς τα ίδια και τα ίδια» (Θεοδωράκης 1986, 35). Στο σχήμα αυτό «το καινούργιο βλέπει στο παλιό τη λογική του προέλευση και το παλιό στο νέο τη φυσική του προέκταση» (ό. π. 19).

Όπως σε όλους τους νετερμινισμούς, ο Θεοδωράκης είναι αναγκασμένος να διαιρεί την πραγματικότητα «σ' ένα κύριο στρώμα όπου συμβαίνει το ουσιώδες, όπου οι αιτιακές αλυσώσεις μπορούν και οφείλουν να διαπιστώνονται ένθεν και εκείθεν του γεγονότος που εξετάζουμε, και σ' ένα δευτερεύον στρώμα, όπου αυτές οι αλυσώσεις δεν υπάρχουν ή δεν έχουν σημασία» (Καστοριάδης 1981, 48). Ο Μίκης Θεοδωράκης ισχυρίζεται πως το ελληνικό τραγούδι ακολουθεί μια αδιαμεσολάβητη πορεία. Η κάθαρση του ρεμπέτικου, η συκοφαντία του ελαφρού, η δημιουργία του νέου λαϊκού και στη συνέχεια του έντεχνου λαϊκού δεν είναι φιλτραρισμένες πολιτισμικά και κοινωνικά διαδικασίες αλλά μια φυσική εξέλιξη και μια εξίσου φυσική δικαίωση. Σαν αποτέλεσμα το ελληνικό τραγούδι στην κορύφωσή του είναι το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Ωστόσο στο αποσιωπημένο δευτερεύον στρώμα της ελληνικής μεταπολεμικής και μετεμφυλιακής πραγματικότητας οι λαϊκοί (και όχι μόνο) τραγουδοποιοί, οργανοπαίκτες και τραγουδιστές ακολούθησαν μια πορεία που αν και αγνοήθηκε από το γραπτό δημόσιο λόγο είναι ενδεικτική των επιδράσεων της καπιταλιστικής προέλασης στους ανθρωπολογικούς τύπους και στις λαϊκές πρακτικές.<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Για μια γενική περιγραφή αυτών των επιδράσεων δεξ στο 'Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι: η δημιουργία και η θέση του είδους'. Αν και η ανάπτυξη του καπιταλισμού συνδέεται με την αστυφιλία, οι επιδράσεις των δύο συμβάντων πάνω στις λαϊκές εκδηλώσεις δεν ταυτίζονται. Η αντιπαραθέση αστικού-αγροτικού κόσμου δεν είναι τόσο καθοριστική για τα λαϊκά πολιτισμικά φαινόμενα όσο εκείνη μεταξύ προκαπιταλιστικής και καπιταλιστικής οικονομικής οργάνωσης της κοινωνίας και της συνεπαγόμενης τεχνολογικής επιτάχυνσης. Η παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης του ρεμπέτικου από τον Στάθη Δαμιανάκο στην Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου (2001), παρόλο που δεν τεκμηριώνει αναντίρρητα την οργανική συνέχεια, δείχνει την εγγύτητα της πρώτης φάσης του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι και τις καταλυτικές επιδράσεις της καπιταλιστικής διείσδυσης μέχρι την τρίτη φάση και το τέλος του.

Τα είδη που ξεπήδησαν απ' αυτή τη σύμμιξη απαξιώθηκαν ως ξένα και διεφθαρμένα είτε από τις ανατολίτικες και γύφτικες επιδράσεις είτε από τη βιομηχανία της κουλτούρας και διαχωρίστηκαν ως κατώτερα από το έντεχνο λαϊκό το οποίο απέδωσε στον εαυτό του την ανωτερότητα του πραγματικά ελληνικού, του γνήσιου κληρονόμου «μιας δυνατής παράδοσης σε ιστορία, έθιμα, χαρακτήρα, σε λαϊκή τέχνη, λαϊκή μουσική». Όμως αυτή η παράδοση δεν αρκεί, η πραγματικότητα της διαφοράς με τη Δύση οδηγεί και στην συμπληρωματική διαπίστωση ότι ως «σύγχρονο έθνος που τείνει να ευθυγραμμίσει τα ενδιαφέροντα και τα επιτεύγματα του με τις ακραίες τάσεις του σύγχρονου πολιτισμού ... θα ήταν απαράδεκτο να παραβλέψουμε το γεγονός ότι τα τεχνικά και εκφραστικά δεδομένα της σύγχρονης σύνθεσης διαγράφουν ορισμένες στοιχειώδεις τεχνικές και εκφραστικές προϋποθέσεις για το σύγχρονο μουσικό έργο»( Θεοδωράκης 1986, 81). Αντίθετα από τις άλλες περιπτώσεις εδώ δεν υπάρχει ο κίνδυνος παραφθοράς αφού η χρήση των κατακτήσεων του δυτικού πολιτισμού δεν είναι παρά χρήση «της τεχνικής, αυτού του φοβερού μονάρχη που είναι η δόξα της ευρωπαϊκής μουσικής και που μας τον στέρησαν οι εθνικές συμφορές» (ό. π. 89-90). «Άδικα γιατί αν η δουλεία και μετέπειτα οι κοντόφθαλμοι κυβερνώντες κράτησαν το λαό μας έξω από την τεχνική άνοδο της Ευρώπης, στη σκιά των ημιαναπτύκτων και των καθυστερημένων, ο λαός μας εν τούτοις μπόρεσε να διατηρήσει και ν' αναπτύξει ορισμένες θεμελιακές λειτουργίες όπως είναι το ήθος του, ο χαρακτήρας του, η γλώσσα του, η ποίηση του και η μουσική του. Λειτουργίες που του ήταν εξ ίσου πολύτιμες με το οξυγόνο το ψωμί και το νερό, γι' αυτό και τις διαφύλαξε αμόλυντες μέσα στο πέρασμα του χρόνου, των επιδρομών και των 'αναμορφωτών' του» (ό. π. 240). Η αθάνατη ελληνική ψυχή καλύπτει τα κενά και εξηγεί την αναλλοίωτη στο χρόνο διατήρηση του υψηλού: «η μουσική γλώσσα που χρησιμοποίησε ο λαός μας ανάμεσα στους αιώνες, για να εκφραστεί, λάμπει σαν διαμάντι ανάμεσα στις μουσικές γλώσσες των άλλων λαών» (96). Για τον Θεοδωράκη δεν υπάρχει καμιά ανάγκη να διευθετηθεί η αντίφαση μεταξύ του εξελιγμένου ευρωπαϊκού και του αιώνιου ελληνικού. Μέσα από μια μάλλον απλοποιημένη διαλεκτική διαδικασία μπορούν να συντεθούν και να πραγματοποιηθεί το ένα από τα δύο «ποιοτικά άλματα» του έντεχνου λαϊκού. Αφού η τεχνική χωρίς την 'ψυχή' οδηγεί στην παρακμή η οποία εκφράζεται στις «συνθέσεις με το ακαθόριστο, σκοτεινό τους περιεχόμενο, την εγκεφαλική τους διάθεση, το μηδενιστικό τους προσανατολισμό» (ό. π. 26), προκύπτει αβίαστα ότι αρκεί να θέσουμε την τεχνική στην υπηρεσία της «πλούσιας πρώτης ύλης» (ό. π. 86) που κληρονομήσαμε ώστε να έχουμε ένα προοδευτικό έργο, δηλαδή ένα έργο «που βοηθεί και εξυπηρετεί κατ' αρχήν την εξέλιξη της μουσικής αυτής καθ' εαυτής, σαν αυτοτελές οργανικό σύνολο», όχι όμως σαν «ανεξάρτητο φαινόμενο» αλλά σαν κάτι που «αντανακλά το κλίμα, τις τάσεις, τη στάθμη, τις ιδέες του τοπικού, γεωγραφικού και ιστορικού περιβάλλοντος» (ό. π. 77). Είναι φανερό πως εδώ υπάρχει μια περιορισμένη αντίληψη της έννοιας της τεχνικής αφού ως τέτοια εννοείται απλά ο τρόπος διατύπωσης της μουσικής ιδέας, η παραγωγή του 'κειμένου'. Στην ανάλυση του Θεοδωράκη παραβλέπεται η επίδραση του ορθολογισμού στο σύνολο του μουσικού πεδίου,<sup>215</sup> όχι απλώς όπως περιγράφεται στον Max Weber<sup>216</sup> αλλά και όπως επέδρασε

<sup>215</sup> Ο Pierre Sorlin σημειώνει πως «η ιδέα του πεδίου δίνει έμφαση στο χώρο του κοινωνικού (στην ταυτόχρονη παρουσία πολλών ομάδων) και αντισταθμίζει την προτεραιότητα που αποδίδει συνήθως η ιστορία στον χρονικό άξονα» επίσης, παραπέμπει στο νοητικό υπόδειγμα του μαγνητικού πεδίου, ως τόπου ασταθούς ισορροπίας ανάμεσα σε αλληλοσυγκρουόμενες δυνάμεις (Sorlin 2006, 97). Εδώ

αργότερα στη διαμόρφωση του μουσικού υλικού, στις τεχνολογίες των ηλεκτρικών οργάνων και κυρίως στην ανάπτυξη των τεχνικών παραγωγής, αναπαραγωγής, παρουσίασης και προώθησης της μουσικής.

Όμως δεν αρκεί να επιτευχθεί η σύνθεση του ελληνικού με το ευρωπαϊκό. Πρέπει να έχει και δημοφιλία, «απήχηση σε πλατιά λαϊκά στρώματα» (ό. π. 164), στόχος κοινός για τον καλλιτέχνη, τη μουσική βιομηχανία και την πολιτική προπαγάνδα. Το μπουζούκι βοηθάει σ' αυτό αφού «πλατιά στρώματα του λαού μας συγκινούνται κατά μεγάλο μέρος από το όργανο αυτό» (ό. π. 181). Αλλά για να παροχετευτεί η δημοφιλία του μπουζουκιού προς το νέο είδος απαιτείται μια στρατηγική. Αυτή βασίστηκε στην προσαρμογή και χρήση κλασικών επιχειρημάτων της πολιτισμικής ιεράρχησης: απέναντι στα «γνωστά μουσικά υποπροϊόντα του μηχανικού πολιτισμού» (ό. π. 187) με τα οποία βομβαρδίζεται «δίχως έλεος» ο λαός μας με σκοπό την παραπλάνηση, με σκοπό «πώς να ξεχάσουμε, πώς να το ρίξουμε έξω, να κάνουμε κέφι, για να περάσει ο καιρός, να φύγουν οι έγνοιες και οι σκέψεις μας» (ό. π. 175), ορθώνεται ένα λαϊκό με περιεχόμενο όχι τη χυδαία ρεμπέτικη στιχουργική αλλά την 'έντεχνη ποίηση'. Το αποτέλεσμα είναι αφενός τραγούδια με τα οποία «γαλουχείται και κατευθύνεται μουσικώς— και κατά συνέπειαν ψυχικώς και πνευματικώς- το σύνολο του λαού μας» (ό. π. 252) και αφετέρου να ξεπεραστεί το «απέραντο συναίσθημα κατωτερότητας μπροστά σε ό,τι ονομάσαμε «Ευρώπη», μια συγκλονιστικά ριζωμένη πίστη ότι αυτό το χάσμα που μας κληρονόμησε η τουρκοκρατία κλπ. είναι και θα μείνει αγεφύρωτο, και ως εκ τούτου η μοναδική αποστολή που μας απομένει είναι να θαυμάζουμε και να αποδεχόμαστε παθητικά τα προϊόντα των άλλων» (ό. π. 89).

Θα έλεγε κανείς ότι η 'ποιοτική' αναβάθμιση του λαϊκού σε έντεχνο αποτελεί την έκφραση του απωθημένου ενός σπουδαγμένου συνθέτη που διαπιστώνει πως η ενασχόληση με την έντεχνη μουσική δεν φέρνει κέρδη και δημοφιλία ανάλογα με κείνα της λαϊκής. Ταυτόχρονα αποτελεί και μια επικοινωνιακή πολιτική απέναντι στα ανταγωνιστικά είδη με τα οποία η ένταση του αγώνα είναι ανάλογη των οικονομικών κερδών. Όμως δεν είναι μόνο αυτό. Η πορεία του 'γνήσιου' λαϊκού τραγουδιού συνδέεται με τα ευρύτερα πολιτικά γεγονότα, όχι σε μια παράλληλη αφήγηση ή μια σχέση αντανάκλασης αλλά σε μια στενή σχέση όπου οι προσωπικές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες συμπλέκονται με τις πολιτικές και το λαϊκό τραγούδι με το λαϊκό κίνημα. Κατά την συνηθέστερη τρέχουσα αντίληψη «είναι λογικό σε κάθε εποχή ανάλογα με τις υφιστάμενες ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες να κυριαρχεί η μουσική που τις αντανάκλα.» ( Βαρουχάκη 2005, 61). Ωστόσο πέρα από το ζήτημα της εξακρίβωσης των συνθηκών και της σχέσης αντανάκλασής τους με τη μουσική (τι, πως και που ανακλάται) και πέρα από τις προϋποθέσεις κυριαρχίας ενός μουσικού είδους, εδώ έχουμε το θέμα της στράτευσης της μουσικής στην υπηρεσία πολιτικών σκοπιμοτήτων. Στην εξελικτική αντίληψη του Θεοδωράκη «η μεγάλη ανάπτυξη και ακτινοβολία του λαϊκού μας τραγουδιού πραγματοποιείται μέσα σε τρεις ιστορικές περιόδους Α) Την εποχή του εμφύλιου Β) Τη δεκαετία του θρίαμβου της αντεπανάστασης (50-60) Γ) Την εποχή της ανασύνταξης και αντεπίθεσης των δημοκρατικών-προοδευτικών δυνάμεων. Κάθε περίοδος έβαλε τη σφραγίδα της επάνω στην ανάπτυξη και εξέλιξη του

---

η έννοια του μουσικού πεδίου συμπεριλαμβάνει τόσο τις έσω και έξω μουσικές δυνάμεις, όσο και κείνες που δρουν στον άξονα παραγωγή- αναπαραγωγή- διακίνηση- κατανάλωση.

<sup>216</sup> Περισσότερα γι αυτό δεξ στο 'Η κοινωνιολογία της μουσικής'.

τραγουδιού. Ιδιαίτερα στην τρίτη περίοδο, της έντεχνης λαϊκής μουσικής, η άμεση σύνδεση του λαϊκού τραγουδιού με ποιητές - κείμενα συνθέτες που βρίσκονταν οργανικά δεμένοι με το προοδευτικό κίνημα του λαού μας, του έδωσε μια καθαρά πολιτική διάσταση και λειτουργία. Το κατέστησε όπλο στα χέρια του μαχόμενου λαού και ιδιαίτερα της πολιτικής του πρωτοπορίας» (Θεοδωράκης 1982, 39- 40).

Απέναντι στην καπιταλιστική συσσώρευση της ενδεούς πολιτισμικά άρχουσας τάξης αντιπαρατίθεται η «ποιοτική συσσώρευση που επιτελείται από τις προοδευτικές κοινωνικές δυνάμεις στο μέτωπο της ζωής με κέντρο το λαϊκό κίνημα» (ό. π. 32). Διαμορφώνεται έτσι η κεντρική θέση του έντεχνου λαϊκού το οποίο ως διαλεκτική σύνθεση της υψηλής «νεοελληνικής ποίησης» με το «νεοελληνικό τραγούδι» αποτελεί την «πρωτοπορία» που «συνδέθηκε αρμονικά δημιουργικά με το λαϊκό μας κίνημα σε μια εποχή που κανείς δεν αμφισβητούσε τις ιστορικές καταβολές και προσανατολισμούς τόσο τοπικά, όσο και σε σχέση με τα διεθνή ιστορικά γεγονότα και εξελίξεις. Αυτή η ευτυχής ιστορική συγκυρία επέτρεψε ώστε να δημιουργηθεί μια γνήσια λαϊκή τέχνη σε πλήρη σύνδεση και αλληλοεξάρτηση με το γνήσιο και μοναδικό λαϊκό μας κίνημα (ό. π. 32). Έτσι πραγματοποιείται και το δεύτερο «ποιοτικό άλμα» του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού:

«η έντεχνη λαϊκή μας μουσική έρχεται να δικαιώσει και να ολοκληρώσει τη λαϊκή πραγματοποιώντας παράλληλα δύο σημαντικά ποιοτικά άλματα γεφυρώνοντας απ' τη μια μεριά τη λόγια με τη λαϊκή τέχνη (την έντεχνη ποίηση με τη λαϊκή μουσική) και ενώνοντας, από την άλλη τη λαϊκή τέχνη, το λαϊκό τραγούδι με το λαϊκό πολιτικό-απελευθερωτικό και αναγεννησιακό μας κίνημα...» (Θεοδωράκης 1984, 72)

Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει με την εφαρμογή μιας αναλογικής συλλογιστικής που στηρίζεται σε ένα κατηγορηματικό αξίωμα: «η δικαίωση της ρεμπέτικης μουσικής βρίσκεται μέσα στη δημιουργία της λαϊκής μουσικής. Που σημαίνει ότι χωρίς τη δεύτερη η πρώτη θα έμενε στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης σαν ένα θεμέλιο που αντί να στηρίζει ένα σπίτι έμεινε λακκούβα με νερά...» (ό. π. 72). Το δίδαγμα είναι σαφές: η τέχνη δικαιώνεται με την εξυπηρέτηση σκοπών και όσο σπουδαιότεροι αυτοί οι σκοποί, τόσο σπουδαιότερη και η τέχνη που τους εξυπηρετεί. Είναι προφανές πως οι μεγάλοι σκοποί είναι πολιτιστικοί και πολιτικοί. Το μεγαλείο τους όμως δεν προκύπτει αυτονόητα αλλά μεταγγίζεται από δύο μεγάλες αξίες, την ελληνικότητα και την προοδευτικότητα του λαϊκού κινήματος. Οι αξίες αυτές δεν είναι ιστορικά προϊόντα, προηγούνται και βρίσκονται έξω από την επικράτεια της νεωτερικότητας και, όταν οι ξένες επεμβάσεις παραμερίζονται, συνδέονται μεταξύ τους διαλεκτικά σε μια ανώτερη μορφή· εξέλιξη που οδηγεί στην κορυφή αυτής της πυραμίδας, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Η υποστήριξη αυτής της ανωτερότητας δεν αναζητείται έξω από το σύστημα των συγκεκριμένων σημασιών και μέσα στα τραγούδια του είδους γιατί απλούστατα εκεί δεν μπορεί να υποστηριχθεί καμιά ανωτερότητα. Ενώ ο ίδιος ο Θεοδωράκης κάνει μια λεπτομερή έκθεση του τρόπου με τον οποίο μεταχειρίζεται τα παραδοσιακά μουσικά στοιχεία (Θεοδωράκης 1972) και ενώ αναγνωρίζει ότι «δεν έχει σημασία τι υλικό χρησιμοποιούμε αλλά πως το χρησιμοποιούμε» (Θεοδωράκης 1984, 73), δεν τεκμηριώνει πουθενά την καλλιτεχνική ανωτερότητα της μουσικής του, δεν προκύπτει ούτε καν υπόνοια ότι ο τρόπος που χρησιμοποίησε το μουσικό υλικό είναι κατά τι

καλύτερος από ανάλογες προσπάθειες στην έντεχνη ή τη λαϊκή μουσική.<sup>217</sup> Αντί γι αυτό προτιμάει να στραφεί εναντίον όσων έχουν μετατρέψει τον ήχο από μέσο σε σκοπό και καταγγέλλει τον παρακμιακό χαρακτήρα από την αισιόδοξη σκοπιά του έντεχνου λαϊκού: «η αναστροφή των οργανικών ρόλων –μεταβολή του ‘μέσου’ σε ‘σκοπό’ και αντίστροφα- ακολουθεί συχνά τις εποχές της παρακμής, εποχές όπου το ανθρώπινο πνεύμα κουρασμένο επιζητά τον ερεθισμό με το ‘παράξενο’ και η ανθρώπινη ψυχή συμβιβασμένη, αποξηραμένη από τα ιδανικά που συστηματικά ειρωνεύεται, ανακουφίζεται με την αναζήτηση του σκοτεινού, του άτονου και του απίθανου. Όστε η κρίση της σύγχρονης μουσικής είναι κρίση των ιδεών ή καλύτερα το αποτέλεσμα από την απουσία των ιδεών» (Θεοδωράκης 1986, 55-56). Ένα τέτοιο βλέμμα δεν διαφέρει παρά σε ένα πράγμα από κείνο των πολιτικών κομισάριων του σταλινισμού και του αρχιερέα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: όταν ο Ζντάνοφ δήλωνε το 1947 στην Κεντρική Επιτροπή του ΚΚ της ΕΣΣΔ ότι «οι ακμειστές,<sup>218</sup> όπως οι συμβολιστές, οι παρακμίες και οι λοιποί εκπρόσωποι της αποσυνθεμένης αστικοαριστοκρατικής ιδεολογίας, υπήρξαν κήρυκες της ηττοπάθειας, του πεσιμισμού και της πίστης στο επέκεινα» (Βιστωνίτης 2006), οι συνέπειες για τα εν λόγω υποκείμενα ήταν ο εκτοπισμός και ο θάνατος.

Φυσικά οι ομοιότητες δεν σταματούν εδώ. Ο ισχυρισμός για γνώση της πορείας της ιστορίας στην ολότητά της, η ‘πολιτιστική επανάσταση’, το ενδιαφέρον για τη «γενική μορφωτική-πολιτιστική άνοδο των πλατιών εργαζομένων μαζών της χώρας» (Βογιάζος 1979, 15), η ταυτόχρονη αδιαφορία «για τα βιώματα και το συναισθηματικό κόσμο του ατόμου» (ό. π. 24), η χρήση της τέχνης για επαναστατική «διέγερση και προπαγάνδα» καθώς και η επανάσταση σαν «ένα ‘μεγάλο κοινωνικό γεγονός’ που τροφοδοτεί την τέχνη με ένα τεράστιο υλικό και μια νέα καλλιτεχνική ψυχή» (Λουνατσάρσκι στο Buck-Morss 2002, 302), είναι οι σημασίες που ενέπνευσαν το έντεχνο λαϊκό κίνημα έτσι ώστε τελικά να αναγεννήσει το λαό δίνοντάς του «τροφή και αίμα» μέσα από τον διπλό του χαρακτήρα: «ο ένας είναι ο πολιτικός-ιδεολογικός. Αυτός που τον διαφωτίζει - τον εμπνέει - τον οργανώνει και τον κινητοποιεί. Ο άλλος είναι πολιτιστικός. Αυτός που τον θεμελιώνει, τον χτίζει, του δίνει πρόσωπο, συνείδηση και μέσα έκφρασης. Αυτός που τον ολοκληρώνει και τον καταξιώνει σαν προσωπικότητα άξια να κινεί τη ζωή προς τα εμπρός άξια να δημιουργεί ιστορία» (Θεοδωράκης 1982, 15). Είναι φανερό πως εδώ το ενδιαφέρον στρέφεται στις εξωμουσικές συνέπειες και κυριαρχεί μια αντίληψη για την τέχνη ως υπηρετή άλλων σημασιών.

Η θέση αυτή βρίσκεται στον αντίποδα της –οπωσδήποτε προβληματικής<sup>219</sup> – θέσης ‘τέχνη για την τέχνη’. Ο Θεοδωράκης –όπως και οι ιδεολογικές πηγές του- απέρριπτε μετά

<sup>217</sup> Απεναντίας, δείχνει μια οπτικομηχανική αντιμετώπιση ενός υλικού που διαμορφώθηκε ακουστικά, προφορικά και αυθόρμητα. Ταυτόχρονα ενώ σε συνεντεύξεις του μιλά με θαυμασμό για το ταλέντο λαϊκών μουσικών με τους οποίους συνεργάστηκε (παραδείγματα τη δεξιοτεχνία και την ικανότητα του Χιώτη να αναγνωρίζει συγχορδίες), δε φαίνεται να αναγνωρίζει ούτε τη σπουδαιότητα του ακουστικού και εν γένει μουσικού ταλέντου, ούτε τις συνέπειες της ‘κειμενοποίησης του προφορικού’.

<sup>218</sup> Έτσι ονομάζονταν οι ποιητές του ρωσικού μετασυμβολισμού.

<sup>219</sup> Η προβληματικότητα αυτή δεν βρισκόταν στις προθέσεις του αξιώματος που ήθελε την τέχνη «το έσχατο καταφύγιο της αυτονομίας του ατόμου και, υπό κάποιες συνθήκες, ανάχωμα απέναντι στις κοινωνικές πιέσεις» και που σαν συνέπεια είχε τη «μετάθεση της έμφασης από το βιογραφικό ενδιαφέρον για την προσωπικότητα του δημιουργού που χαρακτήριζε τον πρώιμο Ρομαντισμό στην

βδελυγμίας αυτό το 'αστικό' αξίωμα. Αν η τέχνη είναι ένα από τα μέτωπα του επαναστατικού αγώνα του προλεταριάτου, τότε «κι αυτή πρέπει να 'ναι οργανωμένη, γιατί κανένας αγώνας δεν γίνεται κουτουρού» (Αλεξάνδρα Αλαφούζου στο Vitti 1995, 74). Ο προσανατολισμός της σ' ένα τέτοιο σκοπό προϋποθέτει την ανάπτυξη ταξικής συνείδησης εκ μέρους του καλλιτέχνη, άσχετα αν αυτός ανήκει ή όχι στο προλεταριάτο. Στην ταξική κοινωνία αυτό που έχει σημασία είναι από ποιας τάξης την οπτική γωνία βλέπεις τα πράγματα. Σ' ένα κόσμο μοιρασμένο ανάμεσα σε προοδευτικούς και συντηρητικούς ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι αμερόληπτος απλούστατα γιατί το να ζεις σε μια κοινωνία και να είσαι ελεύθερος απ' αυτήν είναι αδύνατον. Ούτε και δύναται ο καλλιτέχνης να εκφράζει τις φιλοδοξίες και τα συμφέροντα όλης της κοινωνίας γιατί η ταξική πάλη κυριεύει την τέχνη.

Ως εκ τούτου η υποτιθέμενη ελευθερία του αστού καλλιτέχνη είναι μια «εξάρτηση από το πορτοφόλι, από την εξαγορά, από τη συντήρηση, μόνο που η εξάρτηση αυτή είναι συγκαλυμμένη (ή σκεπάζεται υποκριτικά)» (Λένιν 19--, 28). Όχι μόνο δεν μπορεί να μένει ουδέτερος μπροστά στην πάλη των τάξεων αλλά και κάθε προσπάθεια παρουσίασής του ως ένα ουδέτερο δικαστή είναι μία ψευδαισθήση γιατί ακόμα κι αν θέλει ο καλλιτέχνης να είναι αμερόληπτος οι τάξεις δεν τον αφήνουν και προσπαθούν να τον κάνουν εκπρόσωπο των ιδεών τους. Το θεματικό περιεχόμενο και τα αισθητικά προβλήματα που απασχολούν την τέχνη υποδηλώνουν έμμεσα την εξάρτησή τους από διάφορες κοινωνικές δυνάμεις και αποκαλύπτουν τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης. Άρα από τις επιλογές που θα κάνει ο καλλιτέχνης ανάμεσα στα θέματα και τα αισθητικά προβλήματα θα κριθεί και η 'ταξική του τάση'. Έτσι η κοινωνικο-οικονομική θέση του καλλιτέχνη δεν συμπίπτει πάντα με την ιδεολογία που εκφράζει. Όποιος φτάνει σε συμπεράσματα και ιδεολογικές λύσεις στα οποία φτάνει πρακτικά η τάξη από την πραγματική κοινωνικο-οικονομική της θέση, μπορεί να είναι ιδεολόγος αυτής της τάξης ανεξάρτητα από τη δική του. Αυτό σημαίνει ότι ένα 'προοδευτικό' έργο δεν δημιουργείται παρά μέσω της ιδεολογίας. Κατά συνέπεια αν θέλουμε να κατηγήσουμε το λαό προοδευτικά πρέπει να τον μάθουμε να στρέφεται στα ιδεολογικά και όχι στα ενδοκαλλιτεχνικά ζητήματα. Την άκριτη αποδοχή αυτού του δόγματος αποκαλύπτει και ο Θεοδωράκης όταν υποστηρίζει πως

«πρέπει να δώσουμε στον ακροατή το 'μύθο' του έργου, γιατί όσο και να τονίζουμε ότι η μουσική δεν εξηγείται και δεν αναλύεται σε σκέψεις λογικές, ο ακροατής θα

---

ίδια την καλλιτεχνική μορφή», αλλά στη διολίσθηση των αρχικών σημασιών, «μια διολίσθηση που το μεταστρέφει αργά στο αντίθετο ακριβώς εκείνου το οποίο ήταν η αρχική του πρόθεση». Η ιδέα της συμβολικής διασφάλισης του ατόμου απέναντι στις πιέσεις της κοινωνίας και την κοινωνική αλλοτρίωση είναι «ήδη ένα κοινωνικό, και όχι αφηρημένα 'καλλιτεχνικό' περιεχόμενο που αν κάποιος το παρακάμψει δεν μπορεί να εξηγήσει σε τι ακριβώς συνίσταται αυτή η μυστηριώδης αυτονομία». Όμως ένα έργο τέχνης απολύτως 'αυτόνομο' είναι ανυπεράσπιστο απέναντι στις δυνάμεις της αγοράς κι έτσι ακολουθώντας «τη μοιραία πορεία της τέχνης από τις φλογερές διακηρύξεις της αυτονομίας της ... μέχρι την ασφυκτική χειραγώγησή της από τα δίκτυα της αγοράς στην επικράτεια της λεγόμενης 'μαζικής κουλτούρας'» (Τερζάκης 2007, 293-294) αποκαλύπτεται η προβληματικότητα του αξιώματος. Για τον Adorno η κριτική της αρχής 'η τέχνη για την τέχνη' δεν είναι οι διάφορες ηθικολογίες αλλά το εγγεγραμμένο επιχείρημα κατά του Καντ ότι: «μόλις θέσει κανείς ένα όριο, με αυτή την οριοθέτηση ξεπερνά το όριο προσλαμβάνοντας μέσα του εκείνο που θέλησε να αποκλείσει με αυτό το φράγμα» (2000, 21).

προσπαθήσει να 'εξηγήσει' λογικά αυτό που ακούει για πρώτη φορά. ... Η 'εξήγηση' αυτή θα πρέπει να ξεπερνά τα όρια ενός έργου. Θα πρέπει να καθορίζει την 'φιλοσοφία' του καλλιτέχνη, δηλαδή τη στάση του σε σχέση με τα προβλήματα της ζωής και της τέχνης» (Θεοδωράκης 1986, 277).

Δεν πρόκειται για κάτι πρωτόκουστο. Εδώ η μουσική δεν είναι ένας τρόπος 'συνείδησης χωρίς έννοιες', η επιτομή του 'μη-εννοιολογικού' και του 'μη ταυτόσημου', όπως χαρακτήριζε ο Adorno τη μεγάλη μουσική. Όπως η κεντρική σημασία που δόθηκε από τον Μαρξ και τους μαρξιστές στο οικονομικό αποτελεί επαναδιατύπωση της κυρίαρχης αστικής ιδέας ότι «το νόημα της ζωής βρίσκεται στη συσσώρευση και στη διατήρηση του πλούτου» (Καστοριάδης 1978, 42), έτσι επαναδιατυπώνεται και η Καντιανή υποταγή του αισθητικού στον πόλεμο και την πολιτική. Η Susan Buck-Morss αποδίδει στο «παραμύθι της αποκλειστικά αρσενικής αναπαραγωγής, στη μαγική τέχνη της *ex nihilo* δημιουργίας» (Buck-Morss 2004, 167) το γεγονός ότι «και οι δύο, οι πολιτικός άντρας και ο στρατηγός τοποθετούνται από τον Καντ σε υψηλότερη 'αισθητική' εκτίμηση από ό,τι ο καλλιτέχνης, καθώς και οι δύο, διαμορφώνοντας μάλλον την πραγματικότητα παρά τις αναπαραστάσεις της, μιμούνται το αυτογενητικό πρότυπο, τη φύση, και τον αυτοαναπαράγόμενο ιουδαιοχριστιανικό Θεό» (ό. π. 164). Αν η αντίληψη αυτή βρήκε τη μία εφαρμογή της στην 'αισθητικοποίηση της πολιτικής' την οποία διαχειρίστηκε ο φασισμός, η άλλη εφαρμογή ήταν η κομμουνιστική εκδοχή της 'πολιτικοποίησης της τέχνης'.

Ο Walter Benjamin (1978) χρησιμοποίησε τον όρο 'αισθητικοποίηση της πολιτικής' για να περιγράψει την εισαγωγή της αισθητικής στην πολιτική ζωή, μια τάση που ανιχνεύει στους φουτουριστές των αρχών του αιώνα και που οδηγεί στη συγχώνευση τέχνης και τεχνολογίας. Η ίδια η πολιτική σκοπιμότητα περιβάλλεται μ' αυτό τον τρόπο από μια αύρα που αποκρύπτει τον κριτικό της έλεγχο. Για τον Lutz Peter Koernick με τον όρο αυτό υποδηλώνεται ταυτόχρονα μια απατηλή στρατηγική υπέρβασης και μια ψευδής και ιδεολογική εμμονή στην πολιτική αυτονομία και τη διαφοροποίηση υπό την συνθήκη του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού. Η «μετα-αυτόνομη» μαζική κουλτούρα χρησιμοποιείται προκειμένου να προπαγανδιστεί η απόλυτη αυτο-αναφορικότητα του πολιτικού και για να επανεμφανιστεί η ισχύς ως παρουσία μιας αύρας, ως ένα αυτόρκες θέαμα (Koernick 1999, 31). Όπως παρατηρεί ο Τερζάκης «ο όρος *αισθητικοποίηση* εδώ δεν σημαίνει απλώς απόδοση αισθητικών σημασιών (κάτι που όλες οι ανθρωπίνες δραστηριότητες εξ ορισμού ενέχουν) ή απλώς αναγωγή στην αισθητική διάσταση (η οποία υπό όρους μπορεί να έχει κριτικό ή λυτρωτικό χαρακτήρα) αλλά *εγκλεισμό στην αισθητική μορφή*, νοούμενη ως αυτοσκοπό· με άλλα λόγια, το φαινόμενο που σε ευρύτερα συμφραζόμενα έχει αποκληθεί *αισθητισμός*». (Τερζάκης 2006, 16).

Απέναντι σ' αυτή τη φασιστική καλλιέργεια, η κομμουνιστική απάντηση ήταν η «πολιτικοποίηση της τέχνης». Ενώ ο Τερζάκης αναγνωρίζει τον εννοιολογικό πρόγονο αυτής της έννοιας του Benjamin στην εγγελιανή «*υπέρβαση (Aufhebung) της τέχνης*», η Buck-Morss θεωρεί πως από τη στιγμή που η τέχνη εισχωρεί είτε στη φασιστική είτε στην κομμουνιστική πολιτική δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο παρά να τεθεί στην υπηρεσία τους και να παραδώσει τις καλλιτεχνικές της δυνάμεις, δηλαδή να «αισθητικοποιήσει την πολιτική». Γι αυτό καταλήγει πως ο Benjamin «πρέπει σίγουρα να εννοεί κάτι περισσότερο από το να γίνει απλά η κουλτούρα μέσο κομμουνιστικής προπαγάνδας. Απαιτεί από την τέχνη ένα στόχο πολύ πιο δύσκολο: την κατάργηση της αποξένωσης του σωματικού



αισθητηριακού συστήματος ώστε να αποκαταστήσει την ενστικτώδη δύναμη των ανθρώπινων σωματικών αισθήσεων χάριν της αυτοσυντήρησης της ανθρωπότητας, και τούτο θα πραγματοποιηθεί όχι με την αποφυγή των νέων τεχνολογιών, αλλά περνώντας μέσ' από αυτές» (Buck-Morss 2004, 157). Όπως ο Marx χρησιμοποίησε τον όρο φαντασμαγορία για να περιγράψει στον κόσμο των εμπορευμάτων την αποσιώπηση της διαδικασίας παραγωγής, έτσι ο Benjamin τον χρησιμοποίησε για να δείξει τον χειρισμό «του συναισθητικού συστήματος<sup>220</sup> μέσ' από έλεγχο των περιβαλλοντικών ερεθισμάτων. Έχει το αποτέλεσμα της αναισθητοποίησης του οργανισμού, όχι μέσ' από μια παράλυση των αισθήσεων αλλά από ένα 'ξεχείλισμά' τους» (ό. π. 183). Δεδομένης της αντίδρασης της συνείδησης να αποτρέπει του κλονισμούς και τις τραυματικές συνέπειες μιας υπερβολικά 'υψηλής ενέργειας' από τον εξωτερικό κόσμο, εμποδίζεται το άνοιγμα του συναισθητικού συστήματος και η ανταπόκριση στα ερεθίσματα γίνεται δίχως σκέψη με αποτέλεσμα το φτώχεμα της εμπειρίας. (ό. π. 173-174). Αυτή η κρίση της γνωστικής εμπειρίας που επέφερε η αποξένωση των αισθήσεων και η οποία κάνει την ανθρωπότητα ικανή να απολαμβάνει την ίδια της την καταστροφή μπορεί να ξεπεραστεί αν χρησιμοποιήσουμε την ίδια την τεχνολογία «σαν βοήθεια για την αισθητηριακή πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου αντί για μια φαντασμαγορική» (ό. π. 201). Ο Benjamin έβλεπε αυτή την πολιτικοποίηση της τέχνης αξεχώριστη από το σοσιαλιστικό μετασχηματισμό της κοινωνίας, αλλά ο υπαρκτός σοσιαλισμός υιοθέτησε το ζτανωφικό δόγμα και ακολούθησε μιαν άλλη πορεία,<sup>221</sup> που δεν ήταν παρά «μια βαρβαρική οπισθοδρόμηση η οποία ακύρωνε όλη εκείνη τη δύσκολη αυτονομία που η τέχνη, και η αισθητική σφαίρα συνακόλουθα, κέρδισαν με σταδιακά βήματα από την Αναγέννηση μέχρι το μεσουράνημα του Διαφωτισμού και της νέας μεταεπαναστατικής (αστικής) κοινωνίας, οπισθοδρόμηση η οποία επανυπέτασε την αισθητική δραστηριότητα και αξιολόγηση σε εξωαισθητικά κριτήρια και κανόνες-υπαγορεύσεις διδακτικές και ηθικές- σύμφωνα με μια μακραίωνη πρακτική που είχε εκκολαφθεί στην πλατωνική Ακαδημία και, αργότερα, θεσμοθετήθηκε από τις χριστιανικές εκκλησίες όλων των δογμάτων» (Τερζάκης 2006, 11-12).

Για τη συγκεκριμένη αριστερά ο εμπαιγμός υπήρχε μόνο στην φασιστική εκδοχή όπου η τέχνη χρησιμοποιείται για να καθλώσει τις μάζες και να διατηρηθούν οι υπάρχουσες σχέσεις ιδιοκτησίας. Στην Ελλάδα η αριστερά φάνηκε επίσης ανυποψίαστη για τις συνέπειες του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και απέναντι σε μια τέχνη που

<sup>220</sup> Απέναντι στην παραδοσιακή αντίληψη που εγκλείει το νευρικό σύστημα στα όρια του σώματος και απομονώνει την ανθρώπινη βιολογία από το περιβάλλον της ορθώνεται η άποψη που βλέπει τον εξωτερικό κόσμο ως μέρος του αισθητηριακού κυκλώματος. Η απομόνωση του εγκεφάλου από το περιβάλλον οδηγεί στον εκφυλισμό του και έτσι δεν μπορεί να ειπωθεί σαν ένα «απομονωμένο ανατομικό σώμα» αλλά σαν μέρος ενός συστήματος που περνά μέσα απ' το άτομο και το περιβάλλον του το οποίο μέσα από την ιστορικότητά του και την πολιτισμική του ιδιαιτερότητα αποτελεί την πηγή των ερεθισμάτων και το πεδίο της αντίδρασης. Από φιλοσοφική σκοπιά αυτό σημαίνει ότι αχρηστεύεται ο κλασικός διαχωρισμός υποκειμένου -αντικειμένου και η Susan Buck-Morss ονομάζει 'συναισθητικό σύστημα' αυτό ακριβώς «το αισθητικό σύστημα της αισθητηριακής συνείδησης, αποκεντρωμένο από το κλασικό υποκείμενο, όπου οι εξωτερικές αισθητηριακές αντιλήψεις συντίθενται με τις εσωτερικές εικόνες της μνήμης και της προσδοκίας» (Buck-Morss 2004, 169). Η αίσθηση, η αντίδραση και το νόημα αποτελούν τις τρεις όψεις αυτού του συστήματος.

<sup>221</sup> Όπως έγινε φανερό στο 'Όψεις της πολιτισμικής ιεράρχησης', η υποταγή της αισθητικής σε ηθικοπλαστικούς και διδακτικούς σκοπούς δεν ήταν προνόμιο του υπαρκτού σοσιαλισμού.

δημιουργεί ψευδαισθήσεις προέβαλλε αυτό που ο Τζιόβας περιγράφει ως 'ιδεολογικοποίηση του λαϊκού': «να αποδώσουν ρεαλιστικά την καταπίεση, τον πόνο και τη γλώσσα των απλών ανθρώπων» (Τζιόβας 2011, 452). Η αντίδραση αυτή δε στράφηκε κατά της φασιστικής τέχνης αλλά κατά της αστικής. Το μεταξικό καθεστώς<sup>222</sup> είχε ήδη πολιτικοποιήσει τον πολιτισμό και είχε προσπαθήσει «να χειραγωγήσει τη διαχείριση του παρελθόντος και να σφετεριστεί τη δημοτική» (ό. π. 230). Ωστόσο «δεν συνδέθηκε με κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα, ούτε υποστήριξε συγκεκριμένες τάσεις» (Αγγελής 2004, 37). Μόνο η 'λαϊκή τέχνη', ως συνδεδεμένη με τον λαό και τη λαϊκή ψυχή, από ένα «επιδραστικό ρεύμα σε καλλιτεχνικούς και κοινωνικούς χώρους πριν τη δικτατορία ... έγινε μια κρατική επιλογή» και υπήρξε συντονισμένη προσπάθεια προβολής της. Ο έντονος εθνικισμός του καθεστώτος «στηριζόταν στην ανακάλυψη του παρελθόντος, της ιστορίας και κυρίως στην 'λαϊκή ψυχή', στον απλό άνθρωπο, τον χωρικό κλπ.» (ό. π. 38-39). Απέναντι στον πολιτισμένο Ευρωπαϊκό αντιπαρατέθηκε ο πολιτισμός του αγρότη που «διατηρεί άθικτα τα λαϊκά του έθιμα και γνήσια τα λαϊκά του ήθη, ανατρέφοντας και νουθετώντας τα παιδιά του στην αρετή και στην παράδοση του λαού του» (από το μεταξικό περιοδικό Νεολαία 12/11/1938, στο Αγγελής 2004, 39). Η προβολή αυτή δεν θυμίζει βέβαια μόνο αυτό που ο Τζιόβας ονομάζει «χωριάτικο αντιελιτισμό» αριστερών συγγραφέων (Τζιόβας 2011, 449) αλλά και την εμμονή του Θεοδωράκη στο μεγαλείο των απλών λαϊκών ανθρώπων: «Οι λαϊκοί τραγουδιστές δεν είναι λοιπόν καθόλου 'πρωτόγονοι' αλλά θεματοφύλακες μιας πολύ μεγάλης παράδοσης. Το τραγούδι του έλληνα ψαρά και του βοσκού κρατά από τη 'Μεγάλη του Γένους Σχολή' που οι ρίζες της χάνονται στα βάθη των αιώνων» (Θεοδωράκης 1986, 264). Η στροφή προς το παρελθόν και η έμφαση στη λαϊκή παράδοση συνδέονται στενά με τον δημοτικισμό ο οποίος έτσι κι αλλιώς ήταν προϋπόθεση για όποιον ήθελε να επικοινωνήσει με το λαό και να εδραιώσει δημοφιλία.

Ο δημοτικισμός δεν ήταν κοινό ιδανικό μόνο για το μεταξικό καθεστώς και τον Θεοδωράκη αλλά και για τη γενιά του '30. Ο Μεταξάς ο οποίος πίστευε ότι «η τέχνη διά να αναπτυχθεί θέλει ελευθερίαν» (Μεταξάς στο Αγγελής 2004, 35) δεν επενέβη άμεσα στις αισθητικές αναζητήσεις,<sup>223</sup> «έμμεσα όμως έθεσε τους όρους στροφής προς το παρελθόν» (Τζιόβας 2011, 231), στροφή που παρατηρούμε –με άλλες βέβαια προθέσεις– και στη γενιά

<sup>222</sup> Ενώ από συγγραφείς της Αριστεράς συχνά διατυπώθηκε η θέση ότι η 4<sup>η</sup> Αυγούστου ήταν ένα καθεστώς φασιστικό, οι ύστερες συστηματικές μελέτες του φασιστικού φαινομένου (παρά το γεγονός της ανυπαρξίας ενός ευρέως κοινώς αποδεκτού ορισμού του φασισμού), δείχνουν ότι επρόκειτο απλώς για μια δικτατορία η οποία αντέγραψε το ναζιστικό πρότυπο αστυνόμευσης και –με έναν επιφανειακό τρόπο– τις φασιστικές μεθόδους προπαγάνδας. Η μεταξική δικτατορία δεν είχε μαζική κινητοποίηση 'από τα κάτω' για να ανέλθει στην εξουσία, όταν έγινε καθεστώς οι προσπάθειές της να κινητοποιήσει τις λαϊκές μάζες στάθηκαν ανεπιτυχείς και οι επιμέρους πολιτικές της ομοιάζουν με αυτές των προηγούμενων κυβερνήσεων. (Αγγελής 2004, 12-22).

<sup>223</sup> Φυσικά η ελευθερία αυτή ήταν εντός των επιτρεπτών ορίων. Ενώ «το εμπορικά επιτυχημένο «μικρασιάτικο» ρεμπέτικο και ο αμανές της περιόδου 1922-1935 υποχρεώθηκαν αρχικά σε υποχώρηση και στη συνέχεια σε εξαφάνιση» (Μπαγιόκας 2008, 12), «σε καμία περίπτωση δεν υπήρχε εκστρατεία κατά της μοντέρνας τέχνης, αυτής που οι ναζί ονόμαζαν 'παρακμιακή' και δίωκαν ανελέητα ... ο σουρεαλισμός στην Ελλάδα πέρασε τις πιο ένδοξες μέρες του 1928. Μπορούμε άλλωστε να δούμε άλλο ένα δείγμα 'παρακμιακής' τέχνης, τη τζαζ, να παίζεται από το ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών παρά τις αντιρρήσεις ορισμένων στελεχών» (Αγγελής 2004, 35). Είναι φανερό πως κύριο μέλημα του Μεταξά ήταν η 'κάθαρση' από τις Ανατολίτικες επιδράσεις.

του '30 η οποία όμως δεν είχε πολιτικές βλέψεις και προπαγανδιστικούς σκοπούς.<sup>224</sup> Όταν «μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η γενιά του '30 αντιμετωπίζεται ως αφελληνισμένη και ανεδαφική από τους εθνοκεντρικούς, και ως ταξικός αντίπαλος από τους αριστερούς, με σημείο σύγκλισης των δύο τη λαϊκιστική αντιμετώπιση του 'αστικού' της χαρακτήρα» (ό. π. 2011, 451), δόθηκε η ευκαιρία στο Θεοδωράκη να επιδιώξει την ιδιοποίηση των 'έντεχνων' επιτευγμάτων αυτής της γενιάς και σε συνδυασμό με το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη βάση μιας «λαϊκιστικής ελληνικότητας» (Τζιόβας 1989, 26) που αναζωπύρωνε την παλιά αντιπαράθεση ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού, να συγκεράσει τις καλλιτεχνικές με τις πολιτικές φιλοδοξίες στο 'έντεχνο λαϊκό κίνημα', το πρώτο εξέχον ελληνικό παράδειγμα προπαγανδιστικής χρήσης της τέχνης σε μαζικό επίπεδο.

## Ο ρόλος

Για την επίτευξη αυτών των στόχων στο καθαρά μουσικό επίπεδο, είναι αυτονόητη η επιστροφή στο παρελθόν. Προκειμένου να αποδείξει «τη συνέχεια της μουσικής μας παράδοσης» στρέφεται στη βυζαντινή μουσική (η οποία βέβαια «συνδέεται υπόγεια με τους αρχαίους ελληνικούς Τρόπους») και «γράφοντας στο χαρτί τις βυζαντινές μελωδίες» διαπιστώνει «με ακόμα μεγαλύτερη έκπληξη το πόσο κοντά βρίσκεται ο κόσμος της σύγχρονης λαϊκής και έντεχνης μουσικής μας με το βυζαντινό μουσικό σύμπαν» (Θεοδωράκης 1972, 123). Αυτό που καταγράφεται στο πεντάγραμμο είναι η μελωδία γιατί «η ελληνική μουσική κληρονομιά είναι βασικά μελωδική. Τα στοιχεία του ρυθμού και της αρμονίας παίζουν μέσα στην οικονομία της παραδοσιακής μας μουσικής δευτερεύοντα ρόλο. Όταν λέμε βυζαντινή μουσική, εννοούμε τη βυζαντινή μελωδία. Το ίδιο ισχύει για τα δημοτικά και για τα λαϊκά μας τραγούδια» (ό. π. 89). Η προσπάθεια για τη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής –κατά τα πρότυπα μιας εθνικής κουλτούρας- επιβάλλει την αποσιώπηση κάθε αντίστασης. Έτσι η τεράστια ρυθμική ποικιλία των κατά τόπους παραδοσιακών μουσικών, όχι μόνο δεν χρησιμοποιείται αλλά είτε δεν γίνεται καν αντιληπτή είτε αποκρύπτεται. Αυτό που αναζητά ο Θεοδωράκης στις δύο μικρότερες –σε σχέση με τη βυζαντινή –«ρίζες της μουσικής μας παράδοσης ... τη δημοτική και τη λαϊκή μας μουσική» (ό. π. 124), είναι τα κοινά μελωδικά μοτίβα. Δύσκολα θα συμεριζόταν κάποιος που γνωρίζει τον τρόπο δημιουργίας της προφορικής μουσικής τη μεγάλη έκπληξη του Θεοδωράκη όταν πράγματι τα εντοπίζει. Ακόμα δυσκολότερα θα δεχόταν πως ο εγκλωβισμός τους στο πεντάγραμμο αποτελεί τη 'φυσική' τους συνέχεια και η ενορχήστρωσή τους από τη 'Λαϊκή ορχήστρα' (δύο μπουζούκια-κιθάρα- πιάνο- κοντραμπάσο και κρουστά) πλάι στη μικτή χορωδία και την (συμφωνική) Ορχήστρα (ό. π. 30) την ολοκλήρωσή τους.

Μια τέτοια αντίληψη της παράδοσης δεν σημαίνει απλώς συγκεκριμένες ιστορικές παραδοχές αλλά και συγκεκριμένο τρόπο αξιοποίησής της απέναντι στα σύγχρονα

<sup>224</sup> Ο Κ. Θ. Δημαράς, ένας από τους επιφανείς εκπροσώπους της γενιάς, ομολογεί την υστέρηση της γενιάς σε πολιτική παρουσία και εξηγεί τους τρεις διαδοχικούς αλληπάληλους λόγους: η δικτατορία Μεταξά, ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και τα περιστατικά που ακολούθησαν στην Ελλάδα (Vitti 1995, 70-71).

κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά προβλήματα. Η αναπόφευκτη -κάθε φορά που εισάγεται στο παρόν- επανεκτίμηση της παράδοσης, στην περίπτωση του έντεχνου λαϊκού είχε ως πρωταρχικό στόχο της να αποδομήσει τον τρόπο που οικειοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε η παράδοση από την ελληνική αστική τάξη και τη Δεξιά. Αν στην περίπτωση της Εθνικής μουσικής σχολής το πρόβλημα ήταν η χρήση του δημοτικού τραγουδιού που δεν αντιστοιχούσε πλέον στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, στην περίπτωση του Χατζιδάκι, που αντιλήφθηκε ότι «τα στοιχεία της πολιτιστικής μας παράδοσης παραμένουν ζωντανά και ενεργά στο λαϊκό τραγούδι» (Θεοδωράκης 1982, 20), το πρόβλημα ήταν ότι «πήρε τη λαϊκή μελωδία και την ... έντυσε 'στα καλά της'» (ό. π. 21) ώστε να την προσφέρει στην «αριστοκρατία». Η απαραίτητη πολιτική και καλλιτεχνική διαφοροποίηση του νέου είδους επιτεύχθηκε μέσω της έννοιας του λαού ο οποίος σαν ιστορικό υποκείμενο και φυσικός φορέας αυτής της παράδοσης την κρατάει ζωντανή μέσα στο λαϊκό τραγούδι που περιέχει τους ίδιους βυζαντινούς και δημοτικούς τύπους. Η χρήση αυτών των παλιών τύπων δίνει μια εντύπωση ταύτισης με το ηρωικό ελληνικό παρελθόν και μπορούν να χρησιμοποιηθούν τόσο προς τους ξένους όσο και προς τους Έλληνες για την αναγνώριση και καταξίωση του νέου είδους. Εξάλλου ήταν αποδεδειγμένη η ελαστικότητά τους και είχαν ήδη προσαρμοστεί σε διάφορες κοινωνικές και πολιτικές σκοπιμότητες. Στη νέα εκδοχή του έντεχνου λαϊκού το επιχείρημα στηριζόταν στην αισθητική θεωρία του Θεοδωράκη.

Δύσκολα όμως μπορεί να υποστηριχθεί ότι το πάρσιμο του 'προσώπου' αποτελεί μια φτηνή πρακτική ενώ το πάρσιμο του 'χαρακτήρα' (ή και των δύο) μπορεί να δώσει μια ανώτερη μουσική. Σε κάθε περίπτωση η αξία της μουσικής μπορεί να κριθεί μόνο με την προσοχή στο συγκεκριμένο κάθε φορά κομμάτι. Το έντεχνο λαϊκό όμως δεν είναι ακριβώς αυτό που θα ονομάζαμε έργο τέχνης αλλά είναι ένα μουσικό είδος που προτρέπει τον ακροατή να ακούσει απλοϊκά εναρμονισμένη μια βασικά μονοφωνική μουσική. Η μελωδία απλοποιείται και η συνοδεία ανατίθεται στη λαϊκή ορχήστρα που με στερεοτυπικές δυτικές τεχνικές και όργανα διεκπεραιώνει πάνω στη συνηθισμένη για προφορική μουσική φόρμα κουπλέ-ρεφραίν. Η σχέση γραπτού- προφορικού παίζει πολύ σημαντικό ρόλο εδώ. Μπορεί η λόγια χρήση λαϊκών θεμάτων (το εντεχνοποιημένο λαϊκό) να έχει συνήθως (περίπου αναγκαστικά δεδομένου του επιπέδου της ανάπτυξης του μουσικού υλικού) ως πάγιο χαρακτηριστικό το μελωδικό συγκερασμό και τη συνεπαγόμενη απλοποίηση, διαφοροποιείται όμως ως προς την ενορχηστρωτική και αρμονική επεξεργασία στην οποία υποβάλλει τα δανεισμένα θέματα τα οποία τελικά μετατρέπονται σε πρώτη ύλη για τη δημιουργία νέων κόσμων έτσι ώστε τελικά «η ανώτερη κουλτούρα μπορεί να αποδεσμεύεται από τον λαϊκό πολιτισμό σε μεγάλο βαθμό». Ο λαϊκός πολιτισμός από την άλλη «δεν είναι ποτέ απομονωμένος, αλλά είναι μια λειτουργία της ανώτερης κουλτούρας της εποχής» (Bausinger 2009, 143)· όπως λέει χαρακτηριστικά ο Λεωνίδας Οικονόμου αναφερόμενος στο πιο πολυσυζητημένο παράδειγμα, «το ρεμπέτικο δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγές προϊόν της προφορικής παράδοσης, όχι μόνο γιατί επηρεάζεται από τους λόγιους τρόπους του καιρού του αλλά και γιατί οι μη νεωτερικές του ρίζες είναι προϊόντα αλληλεπίδρασης προφορικών και λόγιων στοιχείων άλλων μεγάλων πολιτισμών όπως ο Βυζαντινός, ο Οθωμανικός και ο Αραβικός» (Οικονόμου 2005, 381). Το βασικό εδώ υπήρξε ο σταδιακός εμπλουτισμός του σώματος του προφορικού πολιτισμού από προφορικές επεξεργασίες του γραπτού, εμπλουτισμός που καθίστατο δυνατός ακριβώς γιατί στο προφορικό δεν είναι δυνατόν να υπάρξει ορθόδοξη εκδοχή και κάθε νέα παραλλαγή που

καταφέρνει να γίνει αποδεκτή και που υλοποιείται ως αποτέλεσμα της συνεισφοράς της ατομικής δημιουργικότητας μπορεί να έχει την ίδια εγκυρότητα. Η διαδικασία αυτή ήταν που έδωσε στον προφορικό πολιτισμό (στη λεγόμενη αυθεντική λαϊκή τέχνη) την όψη της συλλογικότητας που τόσο υμνήθηκε από τους μαρξιστές θεωρητικούς. Όμως η καπιταλιστική οργάνωση της παραγωγής σήμανε τη σταδιακή μετατροπή του προφορικού λαϊκού σε προϊόν της μαζικής κουλτούρας και του αυθόρμητου χαρακτήρα του σε υπολογισμένο αποτέλεσμα της καθημερινής προσπάθειας των μεσαζόντων που απλώς υποκρίνεται αυθορμητισμό. Ο Δαμιανάκος μπορεί μαζί με πολλούς άλλους να οδύρεται για αυτό τον εκπεσμό και να ισχυρίζεται ότι «η βιομηχανία δε μπορεί να δώσει γνήσια πολιτισμικά δημιουργήματα αλλά υποκατάστατα της κουλτούρας» (Δαμιανάκος 2001, 266), η λαχτάρα του όμως για καλά νέα και η πολιτική ιδεολογική του τοποθέτηση τον οδηγούν στην ανεπιφύλακτη αποδοχή προσπαθειών όπως αυτή «της νέας σχολής του ελληνικού τραγουδιού που δημιουργεί ο Μ. Θεοδωράκης και συνεχίζουν οι νεώτεροι συνθέτες μας» (ό. π. 270). Ενώ όμως δηλώνει πως επιτυγχάνεται «μια καινούργια και πρωτότυπη καλλιτεχνική παραγωγή υψηλού αισθητικού επιπέδου» δε στοιχειοθετεί πουθενά αυτή την εκτίμηση. Για όσους παίρνουν τέτοια θέση δεν είναι περίεργο που παραλείπουν τα αισθητικά επιχειρήματα, όπως δεν είναι περίεργη η στροφή τους στο εξωκαλλιτεχνικό πεδίο. Αν η παράλειψη οφείλεται στην ανυπαρξία μουσικολογικών επιχειρημάτων που να τεκμηριώνουν πως και γιατί το έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι ανώτερο από άλλα δημοφιλή μουσικά είδη, η στροφή σε κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα έχει ως κύριο τεκμήριο ανωτερότητας τη λαϊκή παράδοση και το επαναστατικό περιεχόμενο: «οι νέοι συνθέτες αποκτώντας τη συνείδηση του ανεξάντλητου μουσικού πλούτου που αντιπροσωπεύει η παράδοση καθώς και της άμεσης ανταπόκρισης που συναντά στο κοινό η λαϊκή μουσική, επιδιώκουν να υποκαταστήσουν τον παλιό λαϊκό τραγουδιστή συνεχίζοντας, με διαφορετικούς τρόπους πια και με άλλα μέσα, το επαναστατικό έργο εκεί όπου τα λαϊκά τραγούδι είχε προλάβει να φτάσει σ' αυτό το στάδιο εξέλιξης, ή εμφυσώντας του ένα καινούργιο ταξικό-επαναστατικό περιεχόμενο εκεί που οι διεργασίες είχαν διακοπεί» (ό. π. 270). Αυτά τα χαρακτηριστικά κατατάσσουν το έντεχνο λαϊκό στην ίδια κατηγορία με κείνη του «νεώτερου νέγρικου επαναστατικού τραγουδιού των Ην. Πολιτειών, του τραγουδιού της νέας αντίστασης στην Ισπανία, του επαναστατικού τραγουδιού στην Λατινική Αμερική, του νέου-φολκλόρ των αυτονομιστών στις διάφορες περιοχές 'εθνικών μειοψηφιών' της Δυτ. Ευρώπης, του *cantacrouache* στην Ιταλία» (ό. π. 270). Τα είδη αυτά δεν προσδιορίζονται μουσικολογικά αλλά κοινωνιολογικά, γίνονται αντιληπτά σαν 'κινήματα' και αυτό το χαρακτηριστικό τους τοποθετείται πάνω απ' οποιοδήποτε μουσικό, με άλλα λόγια η μουσική τους είναι απλά η ηχητική υπόκρουση, η συναισθηματική επιβεβαίωση πολιτικών σκοπιμοτήτων.

Έχοντας καθορίσει με σαφήνεια ο Δαμιανάκος τα κριτήρια ένταξης στην αυθεντική λαϊκή δημιουργία, αντιλαμβάνεται πως τα παραδείγματα αυτά δεν μπορούν να καταταχθούν εκεί και δεδομένου ότι δε θέλει με κανένα τρόπο να τα εντάξει ούτε στα δημιουργήματα της πολιτιστικής βιομηχανίας, βρίσκει διέξοδο στο χαρακτηρισμό «αληθινά εθνική μουσική» όπου αντίθετα από τα βιομηχανικά «υποκατάστατα της κουλτούρας» βασικό κριτήριο ένταξης αποτελεί η πρόθεσή τους να σταθούν «φραγμός απέναντι στην εξωτερική πολιτισμική εισβολή η οποία, ως γνωστόν, συνοδεύει την οικονομική, πολιτική και στρατιωτική κυριαρχία του διεθνούς καπιταλισμού ή μιας ιμπεριαλιστικής δύναμης» (ό. π. 271). Πρόκειται για ένα επίπεδο ανάλυσης που στηρίζεται σε εξαιρετικά περιορισμένους

τύπους δεδομένων και αφήνει εκτεθειμένη την κοινωνιολογία του Δαμιανάκου στα πλέον στοιχειώδη προβλήματα. Όπως ακριβώς και η κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού, αφήνει έξω από την ανάλυση την ίδια τη μουσική τέχνη. Εστιάζοντας στο στιχουργικό περιεχόμενο το αναβαθμίζει στο βασικό κρίκο σύνδεσης με την κοινωνιοπολιτική ολότητα. Αλλά και από την κοινωνική πλευρά αντιλαμβάνεται ως σημαντικά μόνο όσα στοιχεία της κοινωνικής δομής και ζωής μπορούν να υπηρετήσουν την ιδεολογία.

Αν όμως στραφεί κανείς στο ίδιο το υλικό της μουσικής, τις καλλιτεχνικές-ιστορικές ιδιότητές του και την τάση του, τις τεχνικές ποιότητες, το στυλ και τα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά, το επίπεδο άρθρωσης και επεξεργασίας, την επιτευχθείσα εσωτερική δυναμική και ανάπτυξη, τότε δεν θα δυσκολευτεί να δει πως το δημοφιλές έντεχνο λαϊκό τραγούδι όχι μόνο δεν μπορεί να είναι ούτε (αυθεντικό) λαϊκό ούτε έντεχνο αλλά αποτελεί μια υπολογισμένη κατασκευή που το λανσάρισμά της ως κορύφωση του λαϊκού τραγουδιού στο υψηλό πεδίο της έντεχνης δημιουργίας δεν είναι παρά ένα πετυχημένο σλόγκαν της πατριωτικής αριστεράς παρόμοιο με άλλα 'επαναστατικά' σλόγκαν που αποδέχτηκε και χρησιμοποίησε κατά καιρούς η πολιτιστική βιομηχανία απανταχού της γης.

Στην πραγματικότητα το έντεχνο λαϊκό είναι το εξέχον παράδειγμα του τρόπου συγκρότησης της νεοελληνικής κουλτούρας και κοινωνίας: παράβλεψη των ουσιωδέστερων στοιχείων της ντόπιας παράδοσης, φορμαλιστική εκμετάλλευση και ακύρωση της δυναμικής και αυτής ακόμα της αποκαθαρμένης παράδοσης σε συνδυασμό με εισαγωγή και χρήση όχι των απαραίτητων αλλά των πιο βολικών στοιχείων της νεωτερικότητας, πράξη που ισοδυναμεί με την άκριτη αποδοχή και εντέλει με την συγκεκαλυμμένη και ασυνείδητη αποδοχή της ανωτερότητας του δυτικού πολιτισμού στην υπερεργαλειοποιημένη εκδοχή του. Η χρήση του πενταγράμμου και της συμφωνικής ορχήστρας αποτελούν απλώς επίφαση εντεχνότητας (καμία ανάγκη επεξεργασίας δεν τις δικαιολογεί) και η χρήση της λαϊκής ορχήστρας επίφαση λαϊκότητας. Και για τις δύο έπρεπε να κάνει επιλογές: αν για την εντεχνότητα μπορούσε να αρκестεί στις οδηγίες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, η λαϊκότητα επιβαλλόταν να δικαιολογεί το σχήμα της συνέχειας. Αν για την πρώτη αρκούσε να πλασαριστεί μια υποβαθμισμένη εκδοχή του σοβιετικού προτύπου, η δεύτερη έπρεπε να προωθηθεί και να επιβληθεί πάνω στην ατίθαση αυθεντική λαϊκότητα που ανίκανη να υπερασπιστεί τον εαυτό της μετατρέπόταν σε καύσιμο της βιομηχανίας. Μέσα στην επιλεγμένη στρατηγική συσκότισης, η άγνοια και η φήμωση όσων γνώριζαν ήταν απαραίτητες προϋποθέσεις και πολύτιμη βοήθεια. Μια ορχήστρα με μουσικά όργανα δυτικής προέλευσης αναγορευόταν γνήσια λαϊκή (άρα και ελληνική) με την πρόσθεση του μπουζουκιού. Αλλά και το μπουζούκι που «από τα τέλη του 19ου αιώνα συνδέθηκε συμβολικά με την παράδοση των αρματολών και των κλεφτών» ελάχιστη σχέση είχε με τον πρόγονό του: «το μπουζούκι του 19ου αιώνα θυμίζει περισσότερο τα ανατολίτικα μουσικά όργανα ταμπουρά και σάζι, και έτσι διαφέρει σημαντικά από το 'συγκερασμένο' μπουζούκι της δεκαετίας του 1930, το οποίο είναι περισσότερο δυτικότροπο από τη στιγμή που υιοθετεί στην ταστιέρα του την υποδιαίρεση των μουσικών διαστημάτων που επιβάλλουν οι νόμοι της δυτικής αρμονίας και πολυφωνίας» (Μπαγιόκας 2008, 137). Ακόμα όμως κι αυτό το (τρίχορδο) μπουζούκι<sup>225</sup> που

<sup>225</sup> Για μια συνοπτική ιστορία του μπουζουκιού δες Μπαγιόκας 2008, 137-148.

εμφανίστηκε πρώτη φορά στην ελληνική δισκογραφία το 1931<sup>226</sup> και που έγινε αντικείμενο ισχυρότατων διαξιφισμών διαφέρει πολύ από το μπουζούκι του έντεχνου λαϊκού. Αν στο πρώτο τα ισοκρατήματα και τα ιδιαίτερα ανατολίτικα κουρδίσματα (τα 'ντουζένια') ήταν τα εξέχοντα χαρακτηριστικά του το δεύτερο δεν είναι παρά μια κατασκευή του Μανώλη Χιώτη που ανταποκρίθηκε στις κιθαριστικές λατινοαμερικάνικες δεξιοτεχνικές του επιδείξεις. Μια τέτοια κατασκευή είχε ήδη χαραγμένα πάνω της τα σημάδια της δυτικής επιρροής παρόλο που διατηρούσε την παλιά μορφή. Η ταχύτατη εξάπλωση του τετράχορδου μπουζουκιού και η ηλεκτροποίησή του δείχνει πως μόνο τυχαία δεν ήταν η συνεισφορά του Χιώτη σ' αυτό το σημείο.<sup>227</sup> Η πραγματικότητα ανταγωνίζεται τις καλλιτεχνικές προθέσεις και η πρώτη αντίδραση είναι η προσφυγή στην τεχνικότητα και την φαντασμαγορία.

Έτσι, παρερμηνεύοντας θα έλεγε κανείς την έννοια του 'μεγέθους' της Καντιανής αισθητικής,<sup>228</sup> το έντεχνο λαϊκό δεν διστάζει να προσφύγει σε μεγάλες συμφωνικές ορχήστρες και χορωδίες συνθλίβοντας τον ακροατή, αποκλείοντάς τον από κάθε πιθανή συμμετοχή- πράγμα που αποτελεί ουσία για το λαϊκό- και καταλήγει κωμικοτραγικό. Αφού αυτό το ίδιο το 'ταπεινό' λαϊκό γιγαντώθηκε μέσα από την αντίθεσή του με την έντεχνολόγια δυτική μουσική, μεταμορφωμένο τώρα σε έντεχνο λαϊκό παίρνει τη θέση της αιμορραγούσας αντιπάλου και υποκρινόμενο μεγαλοθυμία, 'αναγνωρίζοντας' τρόπον τινά όσες από τις ιδιότητές της πιστεύει ότι μπορεί να διεκπεραιώσει τις μιμείται όπως ο νεόπλουτος τους τρόπους της καλής κοινωνίας. Επειδή όμως δεν τα καταφέρνει και τόσο καλά στην εντεχνότητα διεκδικεί –απέναντι στον έντεχνο Άλλο, το Δυτικό βλέμμα που έχει ένα τελείως διαφορετικό μουσικό υπόβαθρο και μπορεί να αναγνωρίσει το πραγματικά έντεχνο- κύρος από το μουσικό υλικό το οποίο –σε μια εξαιρετικά περιορισμένη εκδοχή-

<sup>226</sup> Αντίστοιχα η πρώτη γνωστή εκτός συνόρων ηχογράφιση έγινε στη Γερμανία το 1917. Η εντός συνόρων ηχογράφιση έγινε ένα μόλις χρόνο μετά τη λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στην Ελλάδα. Ο Λεωνίδας Οικονόμου σχολιάζει για όσους υπερασπίζονται την 'αυθεντικότητα' του ρεμπέτικου απέναντι σε άλλα 'παρακμιακά', εμπορικά και λαϊκοφανή είδη που παρήγαγε η συνέργεια της βιομηχανίας δίσκων και των λαϊκών πρακτικών: «Μοιάζει να ξεχνάμε ότι το ρεμπέτικο είναι η πρώτη ηχογραφημένη εμπορική μουσική, που οφείλει τη θέση της στον ελληνικό πολιτισμό σε αυτό ακριβώς το γεγονός» (Οικονόμου 2005, 372).

<sup>227</sup> Ο Κώστας Παπαδόπουλος μεταφέρει τα λεγόμενα στο σινάφι και σχολιάζει : «λένε ότι το τετράχορδο αρχικά το είχε εμπνευστεί ο Στεφανάκης ο Σπιτάμπελος. ... Έτσι μάλλον δανεική έμπνευση του Χιώτη πρέπει να 'ναι και έκανε το τετράχορδο και το πλάσαρε κιόλας. Αυτό ήτανε για να ξεχωρίζει» (Γεωργιάδης –Ραχματούλινα 2007, 94). Εξάλλου δεδομένης της εμπορευματοποίησης του τραγουδιού, της δημιουργίας ειδικών χώρων και της αύξησης του κοινού, ο 'Γκίμπσον' ενισχυτής που αγόρασε ο Χιώτης από κάποιο γαλλικό συγκρότημα που έπαιζε σε καμπαρέ, όχι μόνο αναπόφευκτα θα κατέληγε στα χέρια άλλου μπουζουξή αλλά και η χρήση του θα καθιερωνόταν. Η εμφάνιση ως νέο και η ευκολία υπήρξαν από τα βασικά επιχειρήματα της εισόδου των δυτικών νεωτερισμών και στον τομέα της δημοφιλούς μουσικής. Η αποδοχή τους ήταν γενική και αδιαμφισβήτητη. Χρειάστηκαν πολλές δεκαετίες και γεγονότα ώστε το τρίχορδο μπουζούκι –σε μια από τις ανέξοδες και συνηθισμένες στροφές της βιομηχανίας- να επανεμφανιστεί ως σύμβολο λαϊκής αυθεντικότητας, ωστόσο πάντα πλέον με τη χρήση ηλεκτρικής ενίσχυσης.

<sup>228</sup> Γενικά θεωρείται πως ήταν ο Edmund Burke αυτός που μίλησε για την αισθητική απόλαυση που μπορεί να προκαλέσουν τα αντικείμενα με υπερβολικό όγκο και συνακόλουθα εισήγαγε τη διάκριση που υιοθέτησε ο Kant μεταξύ ωραίου και υψηλού. Στην πραγματικότητα υπήρξαν και προγενέστερες διεργασίες που εμπέδωσαν την ιδέα της ύπαρξης αυτών των δύο αισθητικών ποιότητων. Για μια σύντομη και περιεκτική ανθολόγηση δες Τερζάκης 2007, 115-189.

δεν είναι παρά τα απλοποιημένα σε πεντάγραμμα Βυζαντινά και λαϊκά μοτίβα που ως απτές αποδείξεις του καθιερωμένου σχήματος της συνέχειας του ελληνικού λαού και της ελληνικότητας αποκτούν το κύρος του φυσικού αντικειμένου που αναπαρίσταται μέσα στο έντεχνο λαϊκό.

Όμως η ιδέα πως η σημασία ενός αντικείμενου που χρησιμοποιείται κοινωνικά παραμένει πάντα η ίδια ανεξάρτητα από τις χρήσεις του και το εν γένει κοινωνικο-ιστορικό περιβάλλον, είναι απλά μια επικίνδυνη φαντασίωση. Θεωρείται πως όλα έχουν ολοκληρωθεί στο εξιδανικευμένο παρελθόν, πως στο κληρονομημένο υλικό δεν υπάρχουν αντινομίες που τα έργα πρέπει να ξεπεράσουν. Η πραγματικότητα όμως εκδικείται και τα δημιουργήματα που στηρίζονται σ' ένα τέτοιο υλικό έρχονται αναπόφευκτα σε διαφορά φάσης με τις ζωές των ανθρώπων που ακολουθούν την κοινωνικο-ιστορική πορεία. Σαν αποτέλεσμα η λειτουργία του προσαρμόζεται στην υφιστάμενη κατάσταση των πραγμάτων, οι σημασίες του αντικαθίστανται από τις σημασίες που επιβάλλει η εργαλειοποιημένη ορθολογικότητα και οι αντιφάσεις διευθετούνται μέσω μιας ιδεολογίας που, είτε καταφάσκει είτε αντιστέκεται στην υπάρχουσα εξουσία, αναπαράγει τις σχέσεις ως σχέσεις εξουσίας ακυρώνοντας εκ των προτέρων την πραγματική απελευθερωτική δύναμη της τέχνης. Αν αυτή η τελευταία –όπως παραδειγματίζει ο Adorno αναφερόμενος στην αυτόνομη μουσική- ανακαλύπτεται στον τρόπο που το έργο αντιμετωπίζει εσωτερικά τις συγκρουόμενες απαιτήσεις της αυτονομίας και της κοινωνικής λειτουργίας και «κατανοείται σαν διαδικασία αυξανόμενου τεχνικού ελέγχου του υλικού, μια διαδικασία ορθολογικοποίησης και απομυθοποίησης του κληρονομημένου υλικού» (Paddison 1993, 62), στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι γίνεται ακριβώς το αντίθετο: αντλώντας ισχύ από «μια πολιτιστική παράδοση προνομιακή που σφράγισε κυριολεκτικά ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας» (Θεοδωράκης 1982, 51) οι παραδοσιακοί μουσικοί τύποι περιβάλλουν με την αίγλη τους τα κοινωνικο-ιστορικά δημιουργήματα και αντιστοιχίζονται μηχανικά, στην αγροτική κοινωνία η δημοτική παράδοση και στο προλεταριάτο της πόλης η λαϊκή (ό. π. 145) ώσπου το ίδιο απaráλλαχτοι ενώνονται με το 'προοδευτικό κίνημα' στη βάση του κοινού τους σκοπού, της απελευθέρωσης του λαού (ό. π. 68).

Ο Krzysztof Ziarek απαντά σ' όσους κατανοούν με παρόμοιο τρόπο τη σχέση της τέχνης με τα ιστορικοπολιτιστικά της συμφραζόμενα: «Κάτι τέτοιο εγκαθιστά πολύ σύντομα την πρωτοκαθεδρία του πολιτιστικού/θεωρητικού λόγου επί της αισθητικής 'γλώσσας' της τέχνης και, έτσι, αρνείται εκ των προτέρων κάθε εγγενή δύναμη της τέχνης» (Ziarek 2006, 80). Πρόκειται για μια σύνοψη της άποψης του Adorno ο οποίος επέμενε στη «διάκριση ανάμεσα στη ριζοσπαστική τέχνη και την αισθητική του καινοφανούς η οποία αντί να παράγει ένα μετασχηματισμό στην κοινωνία απλώς μεταμφιέζει σε καινούργιο την επανάληψη του αυτού» (ό. π. 72). Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι εντάσσεται στο μεταμοντέρνο συρμό του πολλαπλασιασμού των ειδών με βάση αυτήν ακριβώς τη διαδικασία η οποία εντέλει καταλήγει σε μία συγκεκαλυμμένη επιβεβαίωση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων. Αποδίδοντας ο Θεοδωράκης στο δημιούργημά του μια δύναμη που την αντλεί από έννοιες κατασκευασμένες μέσα στην κοινωνικο-ιστορική πορεία, κάνει την τέχνη να συνάγεται άμεσα απ' αυτήν στερώντας της τη δικιά της 'γλώσσα' και τη δυνατότητα να αντλήσει απ' αυτό που ο Τερζάκης ονομάζει «ανεξάντλητο και βαθύ προκοινωνικό κοίτασμα» (2006, 20). «Γράφοντας τον 'Επιτάφιο' δεν έκανα τίποτα άλλο παρά να καταγράψω νοερώς τις μελωδίες που όλοι σας ασφαλώς έχετε ακούσει με την φαντασία σας, δίχως όμως να τις έχετε συνειδητοποιήσει. Πρόκειται δηλαδή για μια γνήσια λαϊκή μουσική, όπου η



παρέμβαση του συνθέτη μπορεί να παρομοιασθεί με την χείρα του ανώνυμου καλογήρου καθώς καταγράφει τη φωνή του Αγίου Πνεύματος» διαβεβαιώνει ο Θεοδωράκης (1986, 172-173). Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα μύθο όπου μια αιώνια ουσία ενσαρκώνεται ιστορικά, αποβάλλει το προηγούμενο νόημά της ως δημοτικό και μετατρέπεται σε έντεχνο λαϊκό όχι σαν αποτέλεσμα της αυξανόμενης ορθολογικοποίησης που χαρακτηρίζει τον μοντέρνο κόσμο αλλά για να σώσει τον περιούσιο λαό από «τα μουσικά υποπροϊόντα του μηχανικού πολιτισμού» με τα οποία βομβαρδίζεται ο λαός αυτός από τους εχθρούς του (ό. π. 187). Επιτυγχάνεται βέβαια έτσι η απαραίτητη για κάθε νέο είδος συλλογικότητα (που στην περίπτωση μιας εθνικής μουσικής δομείται σε εθνικό επίπεδο) αλλά μένει αιωρούμενο ένα ασυνείδητο συμπέρασμα: καμία παρέμβαση της συνείδησης δεν είναι απαραίτητη, κανένας μόχθος δεν χρειάζεται να καταβληθεί, αρκεί να ανοίξεις τα αυτιά σου και να αποδεχθείς αυτή την ηχητική ουσία η οποία μετατρέπει ακόμα και τις παρωχημένες στερεοτυπικές φόρμες σε μεγάλη τέχνη αντάξια και ίσως ανώτερη της δυτικής έντεχνης μουσικής. Ταυτόχρονα μπουχτίζει τα κατασκευασμένα από τον καπιταλισμό ξεκομμένα άτομα με υποσχέσεις μιας κίβδηλης συλλογικότητας που όμως γίνεται φανερό πολύ αργά, όταν ο υπερεργαλειοποιημένος ορθολογισμός έχει πλέον κυριαρχήσει στη χώρα.

Στην κυριαρχία αυτή το έντεχνο λαϊκό ως συγκεκριμένη ιδεολογική κατασκευή και ως απτό αποτέλεσμα της συνεργασίας του Μίκη Θεοδωράκη με την πολιτιστική βιομηχανία έπαιξε βασικό ρόλο. Δεν λειδόρησε απλώς τις προσπάθειες για την άρθρωση μιας 'γλώσσας' της τέχνης ως ακαθόριστες, σκοτεινές, εγκεφαλικές και μηδενιστικές (ό. π. 26) αλλά υλοποίησε μια βασική πολιτική της πολιτιστικής βιομηχανίας συγκολλώντας το έντεχνο με το λαϊκό όπως ακριβώς το περιγράφει ο Adorno: «προς ζημία και των δύο. Από την υψηλή υφαρπάζεται η σοβαρότητά της, με την υπολογισμένη επιδίωξη εντυπώσεων από τη χαμηλή, με τον εκπολιτιστικό της δαμασμό, το αντίθετα αντιστασιακό που ενυπήρχε σ' αυτή, όσο ο κοινωνικός έλεγχος δεν ήταν ακόμη ολοκληρωτικός» (Adorno 1989,15). Από την άλλη μεριά, η συνέργεια με την πολιτιστική βιομηχανία ήταν προς όφελος και των δύο. Στη σχέση δημιουργίας και παράδοσης, αυτό που ο Θεοδωράκης ονόμασε 'μέθεξη' του λαϊκού με το έντεχνο, δεν εξερευνήθηκαν δρόμοι, όπως για παράδειγμα αυτός που είχε ήδη ανοίξει ο Σκαλκώτας με τους δημοτικούς χορούς, γιατί απλούστατα οι ενδεδειγμένες επεξεργασίες απαιτούν κόπο και χρόνο για τα οποία δεν ήταν εύκαιρες ούτε η μουσική βιομηχανία ούτε οι πολιτικές φιλοδοξίες του Θεοδωράκη οι οποίες επέβαλλαν συναλλαγές σε πολλά επίπεδα. Το αναγκαίο και για τις δύο πλευρές ήταν το φτηνό και το μαζικό, χαρακτηριστικά που αναπτύχθηκαν με την ανοχή (αν όχι με τη συνενοχή) της ελληνόφωνης διανόησης. Μέσα σ' αυτή τη συλλογιστική το έργο παύει να έχει αξία από μόνο του. Αξίζει γιατί είναι λαϊκό, δηλαδή αυθεντικό, ελληνικό και προοδευτικό. Αυτή η μετάθεση ήταν ταυτόχρονα αποτέλεσμα της πολιτικής και οικονομικής χρήσης της τέχνης στην οποία προτεραιότητα έχει ο λαός είτε ως εκφραστής ιδεών είτε ως μάζα: οι ιδεολόγοι καλλιτέχνες και οι ψυχροί καπιταλιστές συσχέτισαν εξωκαλλιτεχνικά νοήματα με την τέχνη, εν συνεχεία οι κατασκευές αυτές φωταγωγήθηκαν, πήραν κεντρική θέση και εντέλει αυτονομήθηκαν αφήνοντας τον καλλιτεχνικό λόγο στο περιθώριο, μετατρέποντας την μοντέρνα αισθητική σε μια αντιδραστική, ξεπερασμένη, περιφερειακή και γραφική υπόθεση ενώ αυτό το ίδιο το έργο τέχνης έγινε μια πρόφαση για ξένες ζωές. Τελικά το έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι το ελληνικό παράδειγμα όχι τόσο μιας πρόχειρης συγκόλλησης του έντεχνου με το λαϊκό όσο της συνέργειας της πλάνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με κείνη της μαζικής κουλτούρας,

συνέργεια που αν και συντελέστηκε μέσα στην επικράτεια της διαχρονικότερης φαντασιακής σημασίας, της ελληνικότητας, δεν δημιούργησε μιαν ανώτερη και ελληνική μορφή τέχνης, δεν συνεισέφερε σε καμιά υπέρβαση, δεν υπέδειξε καμιά διέξοδο ούτε κανένα τρόπο (κριτικής) σκέψης αλλά αντιθέτως μέσα από τον φαντασμαγορικό χαρακτήρα του και τον ποσοτικό βομβαρδισμό, αποξένωσε αισθητηριακά τους ακροατές, απέκλεισε κάθε εναλλακτική προσέγγιση της τέχνης, όπως αυτό που ο Adorno ονόμασε 'δομικό άκουσμα', φέρνοντας ως αποτέλεσμα χρέμα, δόξα και επιρροή στους εμπνευστές του (όπως και στις δεκάδες μετριοτήτες που τους ακολούθησαν) και εκτρέφοντας μια νηπιακή μουσική αντίληψη και έναν επικίνδυνο ναρκισσισμό στους καταναλωτές του. Η ιστορία του έντεχνου λαϊκού είναι η ιστορία της συνύπαρξης των μηνυμάτων και σκοπών της σοσιαλιστικής τέχνης με τον ορθολογισμό των μέσων, η ιστορία της συνεργασίας της εθνικής και προοδευτικής κορύφωσης του ελληνικού τραγουδιού με τη βιομηχανία της κουλτούρας.

Βέβαια το έντεχνο λαϊκό αντιστάθηκε στη μεταμοντέρνα διαρροή των νοημάτων και τον χωρίς νόημα ξέφρενο ρυθμό του καπιταλισμού που οδήγησαν στο κοινωνικό τέλμα. Καθόρισε σκοπούς για τους ανθρώπους αλλά η αποτυχία ήταν οικτρή όχι μόνο επειδή κατά βάθος υπήρξε μέρος του αστικού συστήματος σκέψης,<sup>229</sup> ούτε απλώς γιατί καθοδηγώντας το νου των ακροατών του καλλιεργούσε την ανωριμότητά τους και τους απομάκρυνε από το Λόγο,<sup>230</sup> αλλά και γιατί παρέβλεψε την υλική πραγματικότητα' η τετριμμένη και άγονη σχέση του με την παράδοση και η επιθυμία να προβάλει αιώνιες αξίες και αλήθειες που περιλούζουν χωρίς να απαιτείται καταβολή μόχθου και συνεχής προσπάθεια για το καλύτερο, επιβεβαίωνε το γελοίο συμπέρασμα πως ονοματίζοντας κάτι αυτό αποκτάει αυτομάτως τις ιδιότητες του ονόματος, ό,τι το όνομα υπαινίσσεται. Αυτή η πολιτική της ταμπέλας κυριάρχησε μαζί με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, μονοπώλησε τις μεταπολιτευτικές αντιλήψεις και συνέχισε την καταστροφική πορεία της ακόμα κι όταν το έντεχνο λαϊκό του Θεοδωράκη έπεσε θύμα των ίδιων των πρακτικών και αντιλήψεων του αφενός (συρμός με ταμπέλα έντεχνο) και της άσπονδης συνεργατίδας του, της βιομηχανίας δίσκων αφετέρου. Αυτή η τελευταία δεν δίστασε να θυσιάσει το 'ιερό' της δημιουργία για την επίτευξη όλο και μεγαλύτερων κερδών προκαλώντας την οργισμένη αντίδραση του Θεοδωράκη ο οποίος χάνοντας την προνομιακή αντιμετώπιση που είχε κερδίσει μετά από πολύχρονους αγώνες βρήκε την ευκαιρία να επιστρέψει στον προσφιλή ρόλο του θύματος και να επιτεθεί εναντίον του 'σταρ-σύστημα' το οποίο προσπαθεί να πλήξει τον ελληνικό λαό μέσω της καταστροφής του έντεχνου λαϊκού και του ιδίου. Στηριγμένος στο πραγματικό γεγονός της εξαπάτησης των μαζών από τη βιομηχανία της κουλτούρας, τη δημιουργία ενός ομοιόμορφου συστήματος όπου «ο λαϊκός πολιτισμός των περισσότερων χωρών της Ευρώπης καταστρέφεται κάτω από την μπουλντόζα της ενοποιημένης κουλτούρας που αφομοιώνει στο διάβα της κάθε ζωντανή καλλιτεχνική και πνευματική συνείδηση και προσωπικότητα» (Θεοδωράκης 1984, 17), ο ινστρουχτορας του έντεχνου λαϊκού επιδόθηκε μαζί με όσους «ασχολήθηκαν και ασχολούνται σοβαρά και υπεύθυνα με το ελληνικό

<sup>229</sup> Η κυρίαρχη θέση της οικονομίας, το έθνος, η 'πρόοδος', η 'μεγάλη διάκριση' της υψηλής από τη λαϊκή κουλτούρα αποτελούν καίριες σημασίες αυτού του συστήματος.

<sup>230</sup> Οι Horkheimer & Adorno παραθέτουν τον Kant ο οποίος βλέπει τον διαφωτισμό σαν την ανάδυση του ανθρώπου από την ανωριμότητα, δηλαδή την «ανικανότητα να χρησιμοποιήσεις το νου σου χωρίς τη βοήθεια κάποιου άλλου». «Ο νους, η διάνοια που δεν καθοδηγείται από κάποιον άλλο» είναι ο νους που καθοδηγείται από το Λόγο (Horkheimer & Adorno 1986, 100)

τραγούδι» και πάλι στην «ιερατική αποστολή» της σωτηρίας του λαού από το «δρόμο της απώλειας» (Γαβριηλίδης 2007, 169). Πλην όμως, με λανθασμένα μέσα και φανταστικές υποθέσεις. Το έντεχνο λαϊκό διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας αυτονόητα, επειδή απλώς έτσι δηλώνεται. Πουθενά δεν αναπτύσσεται πειστικός λόγος που να γεφυρώνει τα χάσμα μεταξύ δηλωμένου και πραγματοποιημένου, να τεκμηριώνει την ουσιαστική διαφοροποίηση και απεμπλοκή του είδους από τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες της μαζικής κουλτούρας. Αντίθετα αυτό που εντατικά και ποικιλοτρόπως προωθήθηκε ήταν η 'αναγνωριστική φίρμα' για την «διαφοροποίηση του πραγματικά αδιαφοροποίητου» (Adorno 1991, 79). Επιμένοντας στην εικονολατρική του αντίληψη ο Θεοδωράκης χρησιμοποίησε τα πιο κοινότυπα 'εξωτερικά' χαρακτηριστικά<sup>231</sup> για να διακρίνει το έντεχνο λαϊκό από τις «τρεις πληγές του Φαραώ ... τη ρεμπετομανία, το Τουρκο-δημοτικο-γύφτικο και το Σταρ-Σύστημα» (Θεοδωράκης 1984, 121). Ειδικά το τρίτο γίνεται στόχος ιδιαίτερων επιθέσεων όχι όμως απλά επειδή «και τα τρία κακά εξυπηρετούν το τρίτο». Ο εντεινόμενος εξορθολογισμός και η συνεπαγόμενη περαιτέρω οργάνωση και 'ωρίμανση' της βιομηχανίας της κουλτούρας σήμανε τη στροφή από το μοντέρνο μύθο του μεγάλου συνθέτη στον μεταμοντέρνο του τραγουδιστή-σταρ με τους «προσωπικούς οργανοπαίκτες» που τους φτιάχνουν τα τραγούδια «όπως στα φαστ-φουντ» (ό. π. 121). Η διαφορά βέβαια με την εποχή που η αδιαμόρφωτη ακόμα βιομηχανία δίσκων της Ελλάδας προωθούσε το έντεχνο λαϊκό δεν ήταν στη «φαστ-φουντ» δημιουργία<sup>232</sup> αλλά στο γεγονός πως, όταν ήρθαν 'τα παιδιά με τα λεφτά' και φέρανε την πλήρη οργάνωση, μετατοπίστηκε το κέντρο βάρους της προώθησης από την υποτιθέμενη 'συνθετική δεινότητα' στον ερμηνευτή και το 'tour de force'. Μπορεί ο Θεοδωράκης να πίστευε ότι αυτό που διέκρινε τους συνθέτες του έντεχνου λαϊκού από τους λοιπούς οργανοπαίκτες δεν ήταν η 'ιδεολογική σάλτσα' που έβαζαν οι συνθέτες στα τραγούδια τους αλλά η αυτονόητη ανωτερότητά τους από τους οργανοπαίκτες. Όμως και αυτή η περίπτωση απλώς δηλώνεται, κάθε σύγκριση που ξεφορτώνεται τα ιδεολογικά συμφραζόμενα και την συνεχώς εντεινόμενη αισθητική εξαθλίωση των προϊόντων της βιομηχανικής κουλτούρας δεν μπορεί να τεκμηριώσει καμία καλλιτεχνική ανωτερότητα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού από άλλα δημοφιλή τραγούδια.

Όμως αυτό δε μπορούσε να γίνει αντιληπτό. Τα καθιερωμένα απ' την παράδοση νοήματα είχαν πλέον καταρρεύσει και τα εισαγόμενα νοήματα του ελληνικού μοντερνισμού ήταν ξένα προς την εδώ πραγματικότητα και ανίκανα να συμπεριλάβουν τις αντιφάσεις της. Στην εξέλιξη αυτή η κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού έπαιξε βασικό ρόλο. Τα κληρονομημένα είδη θεωρήθηκαν πως δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν πλέον τις

<sup>231</sup> Για όσους δεν μπορούν να παρακολουθήσουν δομικά τη μουσική, δηλαδή δεν μπορούν να επαναλάβουν «την εσωτερική διαδικασία στοχασμού που αντικειμενικά διαδραματίζεται μέσα στο αισθητικό αντικείμενο» (Adorno 2000, 529), αυτή διαφοροποιείται με βάση τη συμβολική διάσταση και έννοιες όπως: μοτίβο, ρυθμός, ηχοχρώματα, στυλ παρουσίασης, όνομα. Στο καθαρά μουσικό επίπεδο η εξωτερική πλευρά είναι οι ήχοι (ύψος, ηχοχρώμα, διάρκεια, δυναμικές) και η εσωτερική είναι οι μεταξύ των ήχων συνδέσεις κάθε είδους καθώς και τα μέσα για ενσωμάτωση στο επίπεδο της φόρμας όπως επίσης η μεσολαβημένη σχέση φόρμας και περιεχομένου.

<sup>232</sup> Ο ίδιος ο Θεοδωράκης υπήρξε θερμός θιασώτης της παραγωγής σε ποσότητες, έγραψε τον Επιτάφιο μέσα στο αυτοκίνητο περιμένοντας τη γυναίκα του στο super market και ηχογράφησε σε χρόνο ρεκόρ (βέβαια βιαστικά και πρόχειρα αφού ακόμα η 'εμφανής παραγωγή, η κραυγαλέα επένδυση χρημάτων δεν ήταν καθολικό κριτήριο της αξίας (Horkheimer & Adorno 1986, 145)

σύγχρονες ανάγκες που δεν ήταν άλλες παρά το 'κατέβασμα' της έντεχνης ποίησης στο λαό και την ανάπτυξη του 'λαϊκού πολιτικού-απελευθερωτικού και αναγεννησιακού κινήματος' (ό. π. 72). Απέναντι σε τόσο μεγαλόπνοα σχέδια η ανεπάρκεια των οργανοπαικτών φάνταζε πραγματικά εμφανής. Αυτοί υπήρξαν απλώς οι χαμάληδες της μακραίωνης ελληνικής παράδοσης η οποία τώρα έπρεπε να περιέλθει στα χέρια των οργανικών διανοούμενων για να πλαστεί μια ανώτερη μουσική. Όμως η ρυθμική στιβαρότητα και η δύναμη του παραδομένου υλικού δεν αρκούν για να κρύψουν πως το έντεχνο λαϊκό είναι αυτό που ο Adorno περιέγραψε ως «κούφιο και ασθενικό» (2000, 45), γιατί δεν έλαβε υπ' όψιν του τις συνταρακτικές αλλαγές που είχαν ήδη συμβεί στο υλικό εκείνη την εποχή. Στηρίζοντας την επιλογή του υλικού σε εθνικά και πολιτικά κριτήρια αυτοπεριορίστηκε, στην πραγματικότητα απέκλεισε το έντεχνο και ταυτόχρονα δεν μπόρεσε να μιλήσει ούτε με την παραδοσιακή γλώσσα αλλά ούτε με μια νέα που θα αξιοποιούσε την παραδοσιακή. Δεν στάθηκε ικανό να κριτικάρει ούτε το παλιό ούτε το νέο. Αν το πρώτο απλώς το λογόκρινε, το δεύτερο το απέκρυψε επιτυχώς βασιζόμενο στην ευρύτατη άγνοια, δεν προσπάθησε καν να το δημιουργήσει αλλά παρουσίασε το λογοκριμένο παλιό ως νέο.

Από την άλλη πολλά από τα νεώτερα τραγούδια ενσωμάτωσαν πολύ περισσότερους τύπους δεδομένων οι οποίοι ως επί το πλείστον διευκόλυναν ακόμη περισσότερο την έτσι κι αλλιώς 'φαστ-φουντ' παραγωγή. Η κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού εμποδωμένη πλέον στα 'μimίδια'<sup>233</sup> και ενδυναμωμένη από την επεκτεινόμενη εργαλειοποίηση κυριάρχησε

<sup>233</sup> Ο Στάθης Δαμιανάκος μελετώντας στην κοινωνιολογία του ρεμπέτικου τις σχέσεις λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας και κοινωνικού συνόλου αναφοράς, παρατηρεί το ρεμπέτικο «ν' αποκτά όπως και κάθε έργο τέχνης 'διαπαιδαγωγικό' χαρακτήρα και ν' αναδεικνύεται σε σπουδαίο μέσο μεταφοράς, διάδοσης και επιβολής μιας τυπολογίας τρόπων σκέψης και συμπεριφοράς που διαμορφώνουν και κοινωνικοποιούν την προσωπικότητα του ρεμπέτη» (2001, 80). Ήδη από τη δεκαετία του 1930 οι πρωτοπόροι L. S. Vygotsky και A. Luria είχαν διαπιστώσει ότι «η κοινωνική ανάπτυξη της συνείδησης (μέσω της παρεμβολής της γλώσσας και των συμβολικών συστημάτων) μεταβάλλει την ψυχολογική συμπεριφορά και, κατ' επέκταση, τους τρόπους ψυχοσωματικής απόκρισης του ανθρώπου στα συγκινησιακά ερεθίσματα του περιβάλλοντος». Ο R. Dawkins προχωράει πιο πέρα και υποστηρίζει ότι η αντίληψη της πραγματικότητας, αλλά κι η ίδια η συνείδηση επιτυγχάνονται μέσω της συμβολοποίησης του φυσικού κόσμου που μας περιβάλλει. Καθώς η επικοινωνία μέσω της γλώσσας δημιουργεί σύμβολα τα οποία μεταβάλλονται ακολουθώντας τις αλλαγές του πολιτιστικού πλαισίου, μαζί τους μεταβάλλεται κι η ανθρώπινη συνείδηση και συμπεριφορά. Τούτο περιγράφει ένα νέο κύκλο εξέλιξης με φορείς πλέον όχι τα γονίδια αλλά τα 'μimίδια', δηλαδή τις ιδέες και τα σύμβολα που γεννιούνται μέσα στον πολιτισμό. Υπ' αυτή την έννοια ο πολιτισμός μπορεί να περιγραφεί ως μια 'δεύτερη φύση', η δε έννοια της 'εξέλιξης' μπορεί να περιλάβει και την 'πολιτιστική εξέλιξη'. Ο Μιχάλης Γρηγορίου στηριγμένος σ' αυτές τις θεωρίες συμπεραίνει πως «οι πολιτιστικές διαφορές που εξαρτώνται από τα διαφορετικά κοινωνικά και ιστορικά πλαίσια, τους τρόπους εκπαίδευσης και της ύπαρξης ειδικών συνθηκών και επικοινωνιακών αναγκών -που αντανακλώνται τελικά και στους τρόπους χρήσης της γλώσσας- συνεπάγονται και διαφοροποιήσεις της ίδιας της ανθρώπινης συνείδησης! Κι ακόμα: Καθώς οι γλώσσες μεταβάλλονται στη διάρκεια της ιστορίας, μέσω εισαγωγής νέων λέξεων που αντιστοιχούν σε νέες ιδέες και έννοιες καθώς και μέσω νέων τροπών τυπικής οργάνωσης που ανταποκρίνονται στις μεταβαλλόμενες απαιτήσεις του πλαισίου επικοινωνίας κι αλληλεπίδρασης, ίσως τούτο να συνεπάγεται πως μαζί τους μεταβάλλονται, ως ένα βαθμό, κι οι τρόποι αντίληψης της ίδιας της πραγματικότητας, άρα μεταβάλλονται, όχι μόνο τα αναφορικά περιεχόμενα, αλλά κι οι μηχανισμοί

ανεμπόδιστα στις νέες μορφές και νοοτροπίες της μεταπολιτευτικής Ελλάδας. Κάτω από τις επιφανειακές διαφοροποιήσεις των σλόγκαν και των ηχητικών εφέ, οι μορφές και οι νοοτροπίες, οι «τυπολογίες τρόπων σκέψης και συμπεριφοράς» παρέμειναν στο μεγαλύτερο βαθμό τους ίδιες ακόμα και σε πολλές από τις λεγόμενες 'ανεξάρτητες' σκηνές που ούτως ή άλλως δεν είναι σε θέση να επηρεάσουν σε κρίσιμο βαθμό την οργάνωση των 'δεδομένων της εμπειρίας', οργάνωση που τελικά περιήλθε αποκλειστικά στα χέρια της βιομηχανίας της κουλτούρας.

Για τους λαϊκούς οργανοπαίκτες η προέλαση της νεωτερικότητας σήμανε τελικά τον εγκλωβισμό τους σε ένα χώρο όπου οι κοινωνικές δομές υποστήριξης της δημιουργίας έξω από τη μουσική βιομηχανία δεν ήταν σε θέση να εκφέρουν αυτόνομο λόγο και εφάρμοσαν τον κυρίαρχο.<sup>234</sup> Τα μαγαζιά έπαιζαν πλέον στο ρυθμό των βιομηχανικών σουξέ και ο κόσμος συνέρεε στο πολιτισμικό super market όπου μπορούσε να ψωνίσει τη μουσική υπόκρουση του ελεύθερου χρόνου του. Η επιβίωση του λαϊκού των οργανοπαικτών –έστω και στην 'παρακμιακή' μορφή βιοτεχνικών παρά βιομηχανικών προϊόντων όπως το νεοδημοτικό τραγούδι- οφείλεται κυρίως στην ζωντανή και οργανική συνάρθρωσή τους με τα κοινωνικά γεγονότα που αποτελούν εκφράσεις των κρίσιμων σημείων της ανθρώπινης ζωής,<sup>235</sup> στη λόγω τεχνολογικών εξελίξεων μεταπολιτευτική αύξηση των εταιρειών δίσκων και κυρίως κασετών<sup>236</sup> και στην ικανότητα της πολιτιστικής βιομηχανίας<sup>237</sup> να

---

και τρόποι λειτουργίας της γλωσσικά διαμορφωμένης σκέψης και συνείδησης» (Γρηγορίου 2006, 163).

<sup>234</sup> Δες για παράδειγμα την περίπτωση του τετράχορδου μπουζουκιού στο 'Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι: η δημιουργία και η θέση του είδους'.

<sup>235</sup> Τα γεγονότα αυτά ελάμβαναν χώρα κατά κανόνα σε κλειστούς χώρους στα αστικά κέντρα και σε ανοικτά λαϊκά πανηγύρια στην επαρχία.

<sup>236</sup> Η διευκόλυνση της δισκογραφικής παραγωγής λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης και της πτώσης του κόστους των μηχανημάτων, έδωσε την ευκαιρία για την ίδρυση εταιρειών που στόχευαν στα 'κλαρίνα' και σε ένα πιο επαρχιώτικο κοινό σε σχέση με κείνο των μπουζουκιών. Ο Γιώργος Κοκκώνης παραθέτει τον Γιώργο Παπαδάκη που περιγράφει τις πρακτικές και εκτιμά τα κέρδη των εταιρειών που είχαν στο κέντρο των δραστηριοτήτων τους το δημοτικό τραγούδι: «Οι σχετικές παραγωγές υλοποιούνται από συγκεκριμένες εταιρίες παραγωγής δίσκων και κασετών (Panvox, General, Vasirap κ.ά.), με έδρα το κέντρο της Αθήνας («Εταιρείες της Ομόνοιας») και μεγάλες πωλήσεις στην επαρχία. Όπως τονίζει και ο Γ. Παπαδάκης. 'με πενιχρά μέσα και ελάχιστα χρήματα έκαναν μεγάλα κέρδη γεμίζοντας τα καρτσάκια των πλανόδιων κασετοπωλητών και κασετοπειρατών με κάθε λογής "παραγωγές", κάθε λογής ευκαιριακών ή όχι "καλλιτεχνών". Αυτές οι εταιρίες φαίνεται ότι πέτυχαν μια μοναδική στα επιχειρηματικά χρονικά σχέση κόστους παραγωγής- απόδοσης του προϊόντος. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις η σχέση αυτή ήταν εντελώς ανατρεπτική του ... κατεστημένου. μια και όχι μόνο απέφευγαν να ξοδέψουν χρήματα για την παραγωγή ή την αμοιβή των καλλιτεχνών. αλλά αντίθετα υποχρέωναν τον κάθε επίδοξο τραγουδιστή που ήθελε να βγάλει δίσκο να πληρώνει κι από πάνω την αξία της παραγωγής καθώς και ένα ποσό επί πλέον για κέρδος της εταιρίας!» (Κοκκώνης 2008, 103).

<sup>237</sup> Ενώ η ενδεδειγμένη μελέτη της Ελληνικής πολιτιστικής βιομηχανίας εκκρεμεί και ενώ αποτελεί αδήριτη πραγματικότητα ο αμείλικτος πόλεμος εντός της, η αντιμετώπισή της ως ενιαίο σύνολο, γεγονός που συχνά κριτικάρεται γιατί «προτείνει απλότητα όπου υπάρχει πολυπλοκότητα και ομοιογένεια όπου υπάρχει ποικιλομορφία» (Williamson & Cloonan 2007, 3), δικαιολογείται από μια σειρά κοινών χαρακτηριστικών μεταξύ των οποίων κυρίαρχη θέση κατέχει το 'καταρχήν επιχειρηματικά' του Τάκη Λαμπρόπουλου. Για τα όρια στη χρήση του ενικού και την «ανάγκη να μιλάμε για μουσικές βιομηχανίες» δες Williamson & Cloonan 2007.

εκμεταλλεύεται ιδέες, τάσεις, απωθημένα και αναμνήσεις. Βέβαια η επιβίωση αυτή δεν ήταν δωρεάν: κόστισε την απορρόφηση της όποιας επαναστατικής δυναμικής, την εξαφάνιση κάθε στοιχείου που πιθανώς κλόνιζε ή απονομιμοποιούσε την υπάρχουσα δομή εξουσίας. Αλλά το ίδιο συνέβη και με το έντεχνο λαϊκό: μπορεί ο Μίκης Θεοδωράκης να θεωρούσε τη 'συνεργασία' του με τις εταιρείες δίσκων σαν «ένα φυσικό και αναπόφευκτο μέσον για τη διάδοση των τραγουδιών (του) στο πλατύ κοινό» (1984, 28) όμως δεν έλαβε υπόψιν του το γεγονός ότι το δημοφιλές έντεχνο λαϊκό ωφέλησε εκτός από τον ίδιο και τη βιομηχανία η οποία νομιμοποιημένη από ένα εξέχον 'πολιτικό' και 'αντιστασιακό' είδος επιβλήθηκε (ασφαλώς όχι μόνο εξαιτίας αυτού) ως μοναδικός διαχειριστής και εκφραστής των μουσικών σχέσεων παραγωγής και ως εκ τούτου κυριάρχησε και έλεγξε ασφυκτικά τις μουσικές δυνάμεις σε τέτοιο βαθμό που έκτοτε οτιδήποτε παραγόταν εκτός κυκλώματος καταδικαζόταν άμεσα σε εξαφάνιση. Ήταν ακριβώς αυτή η υπαγωγή της μουσικής κάτω από τον έλεγχο και τη λογική της καπιταλιστικής παραγωγής που οδήγησαν σ' όλες τις μετέπειτα εξελίξεις (όπως η κατάργηση των αποκλειστικών συμβολαίων με τους συνθέτες και η καθιέρωση των τραγουδιστών σταρ) και όχι η Εβραϊκή καταγωγή των ιδιοκτητών της Εταιρείας ΜΙΝΩΣ ΜΑΤΣΑΣ & ΥΙΟΣ η οποία κατά τον Θεοδωράκη επεκράτησε στην ελληνική αγορά επειδή πρώτη «συνέλαβε ... και εφάρμοσε δραστήρια το σταρ-σύστημα» (ό. π. 27).

Όταν στη μεταπολίτευση ο πολλαπλασιασμός των ειδών πήρε κατακλυσμαία μορφή, ο Θεοδωράκης επιδιώκοντας να κατοχυρώσει τα εισπρακτικά δικαιώματα των συνθετών<sup>238</sup> έκανε πάλι χρήση των πετυχημένων σλόγκαν του έντεχνου λαϊκού και διέκρινε τη βιομηχανική παραγωγή: από τη μια το δικό του έντεχνο που ήταν μια απάντηση στις απαιτήσεις «ενός κοινού που ζητούσε μαζί με το άμεσο απλό τραγούδι και έργα συνθετότερα» (ό. π. 44), μια άποψη που εκφράστηκε από πολλούς θιασώτες ως 'μια υπερώριμη κοινωνική ανάγκη', και από την άλλη το έντεχνο και τα υπόλοιπα τουρκογύφτικα και ροκ είδη των τραγουδιστών και οργανοπαικτών που επιβάλλονται από τη «Δυναστεία»<sup>239</sup> με σκοπό να πλήξουν το ελληνικό τραγούδι και μέσω αυτού τον ελληνικό λαό. Εδώ ο Θεοδωράκης ξέχασε την προσφιλή του διαλεκτική (την οποία ούτως ή άλλως πάντα εφάρμοζε επιλεκτικά) αφού μια ιστορική και διαλεκτική σκέψη αποκαλύπτει την πορεία της βιομηχανίας από την αρχική παρέμβαση ως την τελική απόλυτη συγκέντρωση ισχύος και τις μεταβολές που προκαλεί στη μουσική, την παραγωγή, αναπαραγωγή και κατανάλωσή της: η βιομηχανία της κουλτούρας στην αρχή της προμήθευσε ότι άκουγε ο κόσμος, το 'αυθεντικό' λαϊκό που παράγονταν σε μεγάλο βαθμό με διαδικασίες που περιέγραψε ο Δαμιανάκος (2001). Ύστερα άρχισε να τροποποιεί και να δημιουργεί τα δικά της προϊόντα (μουσικές και αστέρες) που χαρακτηριζόταν από το νόημά τους σαν εμπορεύματα (σ' αυτό συμπεριλαμβάνονται και τα νοήματα που αποσπάστηκαν από τις κληρονομημένες μουσικές και επαναρθρώθηκαν) και από το νόημα μιας ιδεολογίας που λειτούργησε σαν διαφημιστικό σλόγκαν (και η οποία ιδεολογία είχε πάντα ένα λόγο να πει

<sup>238</sup> «Ο συνθέτης τραγουδιού έως τα 1961 πληρωνόταν με το κομμάτι. Νομίζω ότι υπήρξα ο πρώτος συνθέτης τραγουδιών που πέτυχα ποσοστό 2% από την Εταιρεία επί της λιανικής τιμής του δίσκου. Σήμερα όλοι οι συνθέτες και οι περισσότεροι στιχουργοί παίρνουν ποσοστό από την Εταιρεία από 5% έως 8%. Με το σταρ-σύστημα, όπως και με το ξένο τραγούδι ο έμπορος καρπώνεται αυτό το ποσοστό» (Θεοδωράκης 1984, 26-27)

<sup>239</sup> Σ' αυτήν συμπεριλαμβάνονται η Εταιρεία του Μάτσα, το εργοστάσιο κατασκευής δίσκων του επίσης Εβραίου πεθερού του, η εταιρεία εξωφύλλων, οι ξένες πολυεθνικές, οι παραγωγοί, οι τραγουδιστές, τα περιοδικά, η ΕΡΤ. (Θεοδωράκης 1984, 148-9)

για τα αποσπασμένα νοήματα των κληρονομημένων μουσικών, σημείο σύγκλισης του εμπορικού με το ιδεολογικό). Η προϊούσα αυτή διαδικασία, με τη βοήθεια του εντεινόμενου εξορθολογισμού μέσα και έξω από τη βιομηχανία της κουλτούρας (που δημιουργούσε τεχνολογίες που της χρησίμευσαν και την ενδυνάμωσαν), κατέστρεψε τις παραδοσιακές και αυθόρμητες δημιουργίες. Για τις γενιές που δεν έζησαν (και ουδέποτε διερεύνησαν) αυτές τις διαδικασίες (τον θάνατο της ζωντανής παράδοσης) η βιομηχανία της κουλτούρας δεν είναι παρά μια 'φυσική' πραγματικότητα που σαν τέτοια δεν δημιουργεί απλώς τη ζήτηση αλλά και τα 'μυαλά', τον τρόπο σκέψης και αντίληψης, τις συνήθειες, εντέλει αναπαράγει τον ίδιο τον εαυτό της ως πραγματικότητα σε κάθε πτυχή του προσωπικού και κοινωνικού βίου, σε τέτοιο βαθμό που ακόμα και η προσπάθεια απόδρασης από τις εναπομείνουσες ρωγμές αυτής της πραγματικότητας γίνεται με τους ίδιους όρους (που έχει ήδη αυτή επιβάλλει -π.χ. indie μουσική-), μια απογοητευτική έλλειψη φαντασίας που καταδικάζει εξ αρχής την προσπάθεια σε σλόγκαν μιας νέας εμφάνισης- έκδοσης του ίδιου βασικά προϊόντος.

## **Το έντεχνο λαϊκό ως μαζική κουλτούρα**

Η αναγκαστική συνεργασία του έντεχνου λαϊκού κινήματος με τη βιομηχανία της κουλτούρας στηρίχθηκε σε κοινές λογικές και πρακτικές: σκόπευση στον εντυπωσιασμό, μεταμφίεση της ίδιας φόρμουλας ώστε να εμφανίζεται ως νέο και πρόοδος, παραγωγή σε ποσότητες, εφαρμογή τεχνικών προώθησης, μαζική εξαπάτηση μέσω παρουσίας 'επαναστατικών' κυρίως χαρακτηριστικών που στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν. Το σύνολο των σχέσεων μεταξύ των διαφόρων στοιχείων του είδους αναδεικνύουν τον ισομορφισμό του με τα άλλα δημοφιλή είδη και -όπως σε κάθε προϊόν της μαζικής κουλτούρας- η αισθητική αξία δεν συνάγεται από το έργο 'καθαυτό' αλλά από ένα 'εξωτερικό' σύστημα αξιών το οποίο επικρατεί στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο και το οποίο τροφοδοτεί με σημασία και εγκυρότητα το αισθητικό αντικείμενο. Εξέχουσα αλλά όχι μοναδική αξία σ' αυτό το σύστημα είναι η οικονομική και ως τέτοια χειρίζεται τις άλλες αξίες μέσα από τη δική της οπτική δημιουργώντας έτσι ένα ευρύτερο δίκτυο σχέσεων που καθορίζουν την κοινωνία. Παρόλο που τελικά οι άλλες σημασίες τίθενται στην ουσιαστική υπηρεσία της οικονομίας, δε λείπουν τα ιστορικά παραδείγματα όπου η οικονομία υπηρετεί σημασίες όπως το έθνος, ο θεός ή το κόμμα. Γνωρίζοντας κανείς την ολική νεοελληνική ιστορία (δηλαδή την ιστορία που συμπεριλαμβάνει εκτός από την κοινωνική, πολιτική, οικονομική, καλλιτεχνική και την ιστορία των σημασιών) καθώς και την ιστορία της δημιουργίας του έντεχνου λαϊκού, δεν είναι δύσκολο να συμπεράνει τη σχέση του υποστηρικτικού συστήματος αξιών με το ιδιαίτερα επιτυχημένο 'πείραμα' καθώς και να κατανοήσει τη συνάρθρωση των διαφόρων παραγόντων της δημόσιας αξιολόγησης με το έντεχνο λαϊκό και τις διαδικασίες που το καθιέρωσαν στο κέντρο του συστήματος της ελληνικής μουσικής. Αν και το έντεχνο λαϊκό δεν σχεδιάστηκε στο επίπεδο της παραγωγής μόνο με τη λειτουργία του σαν εμπόρευμα στο μυαλό αλλά επίσης με στόχο την ιδεολογική κατήχηση και την καλλιτεχνική εξύψωση, η εμμονή του στην ευκολία -που παρουσιαζόταν ως 'απλότητα' και φυσικότητα- δεν το έκανε απλώς εύκολα επαναλήψιμο και εντέλει του συρμού αλλά το απέκοψε από κάθε δυνατότητα να κριτικάρει εσωτερικά τις αντιφάσεις και

την ετερονομία και να αποκαλύψει τα ψεύδη της αστικής κοινωνίας την οποία αποκήρυσσε. Παρά τις καλές προθέσεις του συνθέτη, μία άβυσσος τις χωρίζει από τις προθέσεις των έργων του τα οποία αρκέστηκαν στην κάλυψη των απαιτήσεων της νέας αγοράς που δημιούργησε η εκτεταμένη μετανάστευση, η μικροαστικοποίηση και η επέκταση του ελεύθερου χρόνου, παραμένοντας τελικά, όπως όλα τα προϊόντα της βιομηχανίας της κουλτούρας, ένα προϊόν προορισμένο για αυτούς που ο Greenberg περιέγραψε ως «πεινασμένους για απόσπαση». Μια τέτοια λειτουργία μπορεί να συνεπάγεται δημοφιλία, δεν συνεπάγεται όμως αισθητική αξία παρόλο που κάτι τέτοιο όχι απλά διεκδικείται αλλά προωθείται ως δεδομένο. Μοιάζει πραγματικά απίστευτο να θεωρούσε κάποιος από την κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού πως το είδος είχε κάτι περισσότερο απ' ότι τα καλύτερα δείγματα της δημοφιλούς μουσικής, πως μπορούσε να προσφέρει κάποιας μορφής αισθητική αφύπνιση, –ο Τάκης Λαμπρόπουλος αποκαλούσε το 'Άξιον Εστί' «τερατούργημα»- ωστόσο το αισθητικό επίπεδο, η ιδεολογική προσήλωση και ο φόβος της διαφοροποίησης από την κοινωνική δυναμική μπορεί πράγματι να οδήγησαν μερικούς σ' αυτή την παράλογη πεποίθηση της ανωτερότητας του έντεχνου λαϊκού. Σε κάθε όμως περίπτωση οι περιφερειακές συλλογικότητες και το ευρύ κοινό που είναι οι πιο απομακρυσμένοι από την τέχνη και τις διαδικασίες της, είναι ακόμα και σήμερα διαποτισμένες απ' αυτή την πίστη, δείγμα αφ' ενός της δύναμης με την οποία η ιδεολογία επενεργεί πάνω στις αισθήσεις, αφού βασικά η μουσική γίνεται αντιληπτή ως ένα απλό αισθησιακό ερέθισμα και αφετέρου του επιπέδου της αισθητικής εκτίμησης και της κριτικής, πεδία για τα οποία ούτε η πολιτεία, ούτε τα μέσα, ούτε η κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού έδειξαν το παραμικρό ενδιαφέρον. Στην πραγματικότητα ο Θεοδωράκης λειδόρησε τις τελευταίες προσπάθειες της θνήσκουσας αισθητικής. Τόσο η τέχνη που επεδίωκε να απελευθερώσει τον εαυτό της από κάθε άμεση κοινωνική λειτουργία όσο και το αποκαλούμενο ιστορικό *avantgarde* το οποίο είχε ως στόχο «μια εναλλακτική σχέση μεταξύ υψηλής τέχνης και μαζικής κουλτούρας» (Huysen 1986, viii), απορρίφθηκαν από το έντεχνο λαϊκό το οποίο έμεινε προσηλωμένο στη διάκριση υψηλού, μαζικού και λαϊκού. Σαν κορύφωση αυτού του τελευταίου είδε τον εαυτό του και στο άγχος της μόλυνσής του από τη μαζική κουλτούρα προσέθεσε το άγχος της απόδειξης μιας αξίας ισότιμης με κείνη της υψηλής τέχνης στην οποία βέβαια δεν συμπεριλαμβάνονται τα προϊόντα της δυτικής παρακμής όπως ο δωδεκαφθογγισμός ο οποίος «αυτοεξαντλείται μέσα στο φαύλο κύκλο που δημιουργεί η φτώχεια των εκφραστικών μέσων που διαθέτει» (Θεοδωράκης 1986, 63). Η κατηγορική αυτή διάκριση αποδείχτηκε εξαιρετικά σημαντική στη διαμόρφωση της σύγχρονης νεοελληνικής κουλτούρας. Ακόμα σημαντικότερος όμως αποδείχτηκε ο τρόπος που η διάκριση αυτή έγινε κατανοητή: ως μια ακλόνητη πίστη τελείως αποχωρισμένη από κάθε διανοητική επεξεργασία του αντικειμένου. Επρόκειτο για ένα επικίνδυνο μάθημα – πρότυπο για την εφιαλτική άμβλυνση της κριτικής ικανότητας. Οι επιπτώσεις είναι ακόμη αισθητές.

Η εξωτερική, φορμαλιστική προσέγγιση, η στροφή της προσοχής στα τρέχοντα στοιχεία της ιδεολογικοποιημένης συνείδησης και η αποστροφή από κάθε ουσιαστικό στοιχείο του καλλιτεχνικού έργου, από όλα όσα η μουσικολογική, αισθητική και κριτική ανάλυση μπορούν να προσφέρουν, έγινε ο κανόνας που καθορίζει ακόμα τη νεοελληνική πρακτική. «Εφόσον η έντεχνη μουσική στην Ελλάδα ποτέ δεν έπαιξε μείζονα ρόλο στα πολιτισμικά θέματα, το κοινό μπορούσε εύκολα να πειστεί ότι κάθε είδος, ή έργο, δημοφιλούς μουσικής μπορεί να έχει μια ίση αισθητική αξία με κείνη της έντεχνης μουσικής. Στην πράξη, η



αναγνώριση της αξίας όλων των ειδών μουσικής χωρίς συγκεκριμένα κριτήρια αισθητικής κρίσης, είχε αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη περιθωριοποίηση της έντεχνης μουσικής και την εγκατάλειψή της χωρίς υποστήριξη είτε από το κράτος ή από το κοινό, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του '90.» (Σιώψη 2010, 204). Με την ίδια ευκολία που όσα «οικοδόμησαν γενιά με γενιά ... οι ευρωπαϊκοί λαοί» ανακηρύσσονται «εκπληκτικά ηχητικά αριστουργήματα» που όμως απλώς προώθησαν «την τεχνική της μουσικής σε επιτεύγματα αληθινά μεγαλοφυή» (Θεοδωράκης 1986, 240), απορρίπτονται συλλήβδην τα «μουσικά υποπροϊόντα του μηχανικού πολιτισμού», οι κατασκευές των «μεγάλων εταιρειών δίσκων», ως πολιτισμικά σκουπίδια που σκοπό έχουν να παραπλανήσουν το λαό (ό. π. 187 και *passim*) και δοξάζεται η κορύφωση του πραγματικού λαϊκού. Η ευκολία αυτή προκύπτει από το απλό γεγονός της παράκαμψης της πραγματικότητας, τόσο της αισθητικής όσο και της εξωαισθητικής, η οποία αναγνωρίζεται ως δικαίωση πολύχρονων αγώνων την ίδια στιγμή που αυτή η πραγματικότητα παραμένει ερμητικά κλειστή. Έτσι οι μεταπολιτευτικές φαντασμαγορικές φιέστες του έντεχνου λαϊκού που εμφανίζονται ως πνευματική ανάταση του ελληνικού λαού και ανταπόκριση σε υψηλές αισθητικές αναζητήσεις, έχουν το ανάλογο τους σε παραδείγματα φαινομένων όπως η πανηγυρική ανακοίνωση της απομάκρυνσης των Αμερικάνικων βάσεων και η πρόσκληση του λαού να γιορτάσει το 'ξήλωμά τους' τη στιγμή που υπογραφόταν η συμφωνία παρατάσεως της παραμονής τους. Μπορεί αυτές οι πρακτικές να πρόσφεραν προσωπική υπερηφάνεια, επιτυχία και κοινωνική καταξίωση στους χειριστές τους όμως αποτέλεσαν τη ραχοκοκαλιά της νεοελληνικής κουλτούρας και εμπεδώθηκαν στην άμεση συνείδηση. Όπως περιγράφει ο Raymond Williams τη διάκριση που έκανε ο Lucien Goldmann μεταξύ άμεσης και δυνατής συνείδησης, ενώ η πρώτη «περιλαμβάνει πολλών ειδών παρανοήσεις και ψευδαισθήσεις», η ανώτερη δυνατή συνείδηση είναι «μια αντίληψη του κόσμου που έχει φτάσει στο ανώτερο και με περισσότερη συνοχή επίπεδο, και που τα όριά της οφείλονται στο γεγονός ότι ένα παραπέρα βήμα αυτής της κοινωνικής ομάδας θα σήμαινε ότι πρέπει να ξεπεράσει τον εαυτό της, να μεταβληθεί σε, ή να αντικατασταθεί από, μια άλλη κοινωνική ομάδα» (Williams 1979, 29). Υπ' αυτή την έννοια η κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού στηρίχθηκε στις ψευδαισθήσεις της άμεσης συνείδησης και –όπως κάθε δημοφιλής μουσική– παρέκαμψε κάθε έγνοια για τις κατηγορίες που τη συγκροτούν όπως και για τα κριτήρια της αισθητικής και καλλιτεχνικής αξίας ενώ υποβιβάζοντας τη μουσική σε υπηρετή του στιχουργικού περιεχομένου της αφαίρεσε κάθε πιθανότητα ως πρότυπο της δυνατής συνείδησης. Αυτό που για τους δημιουργούς της δημοφιλούς τέχνης αποτελεί βασική προϋπόθεση –η ευκολία στην πρόσληψή της από το λαό– είναι για τον Adorno κριτήριο χυδαιότητας: «χυδαία είναι η τέχνη που ταπεινώνει τους ανθρώπους καθώς μειώνει την απόσταση ανάμεσα στους ίδιους και την τέχνη και παραδίδεται στις ορέξεις των ήδη ταπεινωμένων ανθρώπων. Η χυδαία τέχνη επιβεβαιώνει τους ανθρώπους όπως τους κατάντησε ο κόσμος αντί να εξεγείρεται με το ύφος και το ήθος της εναντίον αυτού του εξευτελισμού» (Adorno 2000, 532).

Το έντεχνο λαϊκό δεν ενδιαφέρθηκε για την αναβάθμιση της συνείδησης αλλά για την επιβεβαίωση των ανθρώπων –όχι όλων, του ελληνικού λαού– σ' αυτό που πάντα ήταν: ο περιούσιος λαός. Η εξέγερσή του δε στράφηκε κατά των ψευδών της άμεσης συνείδησης αλλά εναντίον εκείνων που επιβουλεύονται την Ελληνική μοναδικότητα. Η επικρατούσα δομή των γούστων και προτιμήσεων ήταν κακή στο βαθμό που ήταν αφελληνισμένη και για να διεκπεραιωθεί η «ιερατική αποστολή» όσων «ασχολήθηκαν και ασχολούνται σοβαρά

και υπεύθυνα με το ελληνικό τραγούδι» επιδόθηκαν σε μια φαντασμαγορική επανεμφάνιση των πιο τετριμμένων μεθόδων χειρισμού του ευνουχισμένου υλικού. Οι μικροαλλαγές στην τόσο οικεία στερεοτυπική φόρμουλα δίνανε την αίσθηση της συμμετοχής στο παλλαϊκό κίνημα του έντεχνου λαϊκού και της αριστεράς και επιβεβαίωνανε τη συλλογική δεσμευτική δύναμη. Η πομπώδης παρουσίαση βομβάρδιζε και αναισθητοποιούσε τις αισθήσεις αποτρέποντας τη σκεπτόμενη ανταπόκριση. Με άλλα λόγια εγκαθιδρύοντας μια αισθητηριακή αποξένωση που συνοδεύτηκε από τη μακαριότητα μιας επηρμένης αντίληψης για τη μοναδικότητα και το μεγαλείο της κληρονομημένης φύσης.

Η μυθοποίηση του υλικού και της κοινότητας, η εμφάνισή τους σαν αιώνια ελληνικά και μοναδικά είχε ιδεολογικές συνέπειες διαφορετικές από τις διακηρυσσόμενες: συγκάλυψη των σχέσεων εξουσίας, διατήρηση της υπάρχουσας κατάστασης και επιβεβαίωση της απώλειας του νοήματος των παραδοσιακών ειδών. Οι κυρίαρχες σημασίες της εποχής παρουσιάστηκαν σαν το επαναφυπνιζόμενο πνευματικό στοιχείο που υπάρχει μέσα στην ελληνική παράδοση. Στη φυσιολογική του έντεχνου λαϊκού αποτυπώθηκε η σχέση της ελληνικότητας και του ιστορικού της νοήματος, μια ανανεωμένη εκδοχή της Μεγάλης Ιδέας, η αυταπάτη πως ξαναπουλώντας το ίδιο θέμα του ελληνικού παρελθόντος θα καταφέρουμε εν τέλει να ανακτήσουμε την ηγετική μας θέση. Όμως το παρελθόν και το παρόν μένουν ασυμφιλίωτα, όπως ασυμφιλίωτες μένουν και οι σχέσεις του ονόματος με το αντικείμενο και του έντεχνου με το λαϊκό. Η 'πρόσδος' αποκαλύπτεται το ίδιο μυθική όσο και η 'συνέχεια', η κορύφωση σε μια υψηλότερη κορυφή αποδεικνύεται ένα πυροτέχνημα. Στον δυαδικό και επίπεδο κόσμο του έντεχνου λαϊκού οι σημασίες δεν αντιμετωπίζουν ούτε τις εσωτερικές ούτε τις μεταξύ τους αντιφάσεις, η ουσία τους παραμένει ξένη και η αποσπασματικότητα αποκρύπτεται.

## **Το έντεχνο λαϊκό ως υλοποίηση της ελληνικής νεωτερικότητας**

Η πολυδιαφημιζόμενη σύζευξη, 'μέθεξη' του έντεχνου με το λαϊκό, δεν ήταν παρά ένα κολάζ στοιχείων από τα οποία αφαιρέθηκε η ταυτότητα όχι χάρη σε κάποια κατασκευαστική δεινότητα αλλά σαν αποτέλεσμα μιας εκτεταμένης προπαγάνδας που υποβοηθούμενη από τις ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές έπεισε πως η οπισθοχώρηση ενός υλικού δημιουργημένου συλλογικά στο διάβα των αιώνων από ένα πληθυντικό και μάλλον ανυπάκουο στοιχείο, σε μια απλοποιημένη και ευνουχισμένη μορφή προσαρμοσμένη σε ατομικές δυνατότητες, αποτελεί εξέλιξη και πρόοδο. Μια πρόσδος που έχει σκοπό να επιβεβαιώσει ένα από τα πριν αναγνωρισμένο μεγαλείο και να ανακτήσει την απολεσθείσα βεβαιότητα του άξιου φορέα της ελληνικότητας. Υπ' αυτή την έννοια η δημιουργία του έντεχνου λαϊκού είναι η υλοποίηση στο μουσικό πεδίο του πορίσματος του Νίκου Σβορώνου τον οποίο η «μαρξιστική ανάγνωση όλης της ελληνικής ιστορίας, επικεντρωμένη στο ζήτημα των προϋποθέσεων της ανάδυσης μιας ελληνικής εθνικής συνείδησης» δεν τον βοήθησε να διαφοροποιηθεί ουσιαστικά από το σχήμα «που είχε υιοθετήσει η επικρατούσα ελληνική ιστοριογραφία». Παρά την ενσωμάτωση της κοινωνικής και οικονομικής ιστορίας που τον οδηγεί σε διαφορετική 'ιεράρχηση' των πνευματικών κυρίως φαινομένων (Ασδραχάς 2004, 16), ο Σβορώνος δοξάζει τελικά «την 'θαυμαστή ιεραρχία' και τον 'άνωτερο πολιτισμό' του ελληνισμού που τον προφύλαξε από ξένες προσμείξεις». Για

τον Γαβριηλίδη «το εγχείρημα του Σβορώνου συνιστά υλοποίηση ενός προγράμματος που είχε διατυπώσει στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Περικλής Γιαννόπουλος. ... Αυτό που, στον Γιαννόπουλο, διατυπώνεται ως προφητεία, ή ως προεξόφληση των αποτελεσμάτων μιας ιστορικής έρευνας που δεν έχει ακόμα γίνει, στον Σβορώνο παρουσιάζεται ως αποδεδειγμένο επιστημονικό πόρισμα» (Γαβριηλίδης 2006, 147-148). Όπως στον Σβορώνο «το ανθρώπινο σύνολο που ονομάζουμε Ελληνισμό» φτάνει «στην καθαρότητα μιας εθνικής συνείδησης» (Σβορώνος 2004, 23) αντιπαραθέτοντας την αιώνια ουσία του και τον «ανώτερο πνευματικό πολιτισμό» στα «ημιβάρβαρα και πολιτικά ανοργάνωτα ξένα στοιχεία» (ό. π. 46), έτσι και το έντεχνο λαϊκό αποτελεί την έμπρακτη απόδειξη της κορύφωσης του λαϊκού τραγουδιού το οποίο ως βασικό στοιχείο του έθνους αντιπαρατίθεται με τα ξένα επίσης στοιχεία. Μάλιστα η αντιπαραθέση αυτή έχει έναν «αντιστασιακό χαρακτήρα»: όπως ο ελληνισμός παλεύει «εναντίον υπερεθνικών αυτοκρατοριών στην αρχή, εναντίον υπερεθνικών ιμπεριαλιστικών οικονομικοκοινωνικών συγκροτημάτων στα νεότερα χρόνια» (Σβορώνος 1986, 12), έτσι και το έντεχνο λαϊκό παλεύει εναντίον των ξένων κατασκευασμάτων από τη μια και των 'Τουρκο-γύφτικων'<sup>240</sup> από την άλλη παραδίδοντας στον περιούσιο λαό το γνήσιο ελληνικό του τραγούδι.

Όπως ο Σβορώνος έτσι και το έντεχνο λαϊκό θέλησε να τερματίσει την μακραίωνη συζήτηση για την ελληνικότητα<sup>241</sup> δίνοντας την τελική απάντηση σ' αυτό το αγωνιώδες ερώτημα. Τα σκόρπια στοιχεία των διαφορετικών υποειδών που ενοποιήθηκαν αποτέλεσαν το εγχείρημα για τον εθνικό χαρακτήρα του είδους, τα ανεπιθύμητα εκδιώχθηκαν και οι κοινές παραδόσεις αποσιωπήθηκαν. Αυτή την απώθηση της διαφοράς, τη δόμηση μιας κλειστής και ομοιογενούς συλλογικής ταυτότητας ονομάζει ο Σπύρος Σοφός 'λαϊκιστική ταυτότητα'. Τονίζοντας ότι, όπως κάθε ταυτότητα, δεν χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και μονιμότητα αλλά αποτελεί προϊόν κοινωνικο-ιστορικών διαδικασιών και αντικείμενο συνεχούς διαπραγμάτευσης και πάλης- γεγονός που κάνει επιτακτική τη μελέτη της πολιτιστικής πολιτικής (cultural politics) – (Σοφός 1994, 134), τη βλέπει να συγκροτείται σαν αποτέλεσμα του λαϊκιστικού λόγου ο οποίος «χαρακτηρίζεται από τη 'ρηματική' συγκρότηση της ανταγωνιστικής σχέσης του λαού με τον εχθρό, ο οποίος αναπαρίσταται να απειλεί τον λαό, την λαϊκή ταυτότητα. Μέσω του μηχανισμού της προβολικής ταύτισης<sup>242</sup>

<sup>240</sup> Ο Θεοδωράκης δε δίνει ακριβή ορισμό του είδους. Ορίζει όμως το 'γύφτικο': «με τον όρο αυτό περιγράφω ένα είδος τραγουδιού δοκιμασμένο, που κάνει να χορεύουν οι αρκούδες στα πανηγύρια» (1984, 30), οπότε το πρόθεμα 'Τούρκο' αναφέρεται μάλλον στην εθνική καταγωγή του είδους και έτσι ο όρος 'Τουρκογύφτικο' μπορεί να χρησιμοποιηθεί υποτιμητικά για να καταδείξει κάθε Ανατολίτικο, χορευτικό και ευτελές τραγούδι των λαϊκών πανηγυριών.

<sup>241</sup> «Την οποία (ο Σβορώνος) ονομάζει 'ελληνισμό', παρά την αμφισημία του όρου» (Ασδραχάς 2004, 11).

<sup>242</sup> Αναλαμβάνοντας το ρίσκο της υπεραπλούστευσης –λόγω του εύρους της έννοιας- ο Σοφός περιγράφει την προβολική ταύτιση (projective identification) ως τη διαδικασία που «αναφέρεται στους ατομικούς και συλλογικούς αμυντικούς μηχανισμούς, μέσω των οποίων το άτομο ή η συλλογικότητα προβάλλει 'στοιχεία' του εαυτού (self) σ' ένα εξωτερικό αντικείμενο, καθιστώντας το κατά συνέπεια αναγνωρίσιμο». Στην περίπτωση του λαϊκισμού ανεπιθύμητα αισθήματα έλλειψης, ανικανότητας, ανεπάρκειας κλπ. προβάλλονται σ' ένα εξωτερικό αντικείμενο που γίνεται αντιληπτό ως απολύτως 'κακό' και έτσι αντιμετωπίζονται μέσω της εξαντικειμένισής τους (objectification). Εξάλλου η προβολική ταύτιση, σε μικρές ομάδες, «παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και

ανεπιθύμητα αισθήματα προβάλλονται σε κοινωνικές ομάδες (όπως οι διανοούμενοι, οι Εβραίοι, οι ομοφυλόφιλοι) ή σε πιο ασαφείς κοινωνικές κατηγορίες (όπως το κατεστημένο, η Δύση, τα μονοπώλια –εννοούμενες ως ‘ανθρωπομορφικές οντότητες’ και όχι ως δίκτυα σχέσεων εκμετάλλευσης και κυριαρχίας)» (ό. π. 139).

Το έντεχνο λαϊκό ως γνήσιο λαϊκιστικό φαινόμενο εγκλώβισε σε απλουστευτικά διχοτομικά σχήματα και τελικά αποπλάνησε έναν ανώριμο κόσμο τόσο σε σχέση με την ελληνικότητα όσο και με την εντεχνότητα και την πρόοδο. Σε απόλυτη συμβατότητα με αυτό το λαϊκιστικό χαρακτήρα παρουσιάστηκε η μορφή του Μίκη Θεοδωράκη ως ηγετική φυσιογνωμία της οποίας η κοινωνική ζωή, η συνείδηση και η βούληση ταυτίστηκε με το περιεχόμενο του έντεχνου λαϊκού. Όμως αυτή η ταύτιση είναι ψευδής και παραπλανητική όσο εκείνη του διαφημιστή με το προϊόν. Βασίζεται στη μη κριτική και το μη στοχασμό και η διεκδίκηση αλήθειας είναι απλά μια ιδεολογία (ως ψευδής συνείδηση) τόσο σε σχέση με το περιεχόμενο όσο και σε σχέση με την έκφραση και την υλοποίηση αυτού του περιεχομένου. Το ίδιο άκριτη και αστόχαστη είναι και η ταύτιση του ακροατή με αυτά τα προϊόντα την ίδια ακριβώς στιγμή που εντείνεται η διάκριση δημιουργός/κοινό, κάτι που έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με ότι πραγματικά συνέβαινε στο λαϊκό πολιτισμό. Το αστικό, μορφωμένο και πολιτικοποιημένο κοινό που αποτέλεσε την κεντρική συλλογικότητα του είδους κατείχε θέση επαΐοντος στα μάτια των λαϊκών στρωμάτων για τα οποία έφτιαχνε τραγούδια ο Θεοδωράκης και τα οποία προσπαθούσε να σώσει από την κυριαρχία των εμπορικών ήχων του ραδιοφώνου, των κέντρων διασκεδάσεως και της «ιμπεριαλιστικής πολιτιστικής αποικιοποίησης».<sup>243</sup> Στην ουσία επρόκειτο για μια ανερχόμενη ελίτ που αμφισβητούσε τον ξεπερασμένο λόγο των κρατούντων κοινωνικών ομάδων. Η άρθρωση των λαϊκών εμπειριών σ’ αυτό το κοινό ήταν ο πρώτος στόχος που πέτυχε το έντεχνο λαϊκό και που άνοιξε το δρόμο στο μαζικό του χαρακτήρα. Όσοι από τους προλετάρους και τους μικροαστούς θέλανε να πλησιάσουν στην κεντρική συλλογικότητα, δεν είχαν παρά να συμμετάσχουν στην εμπειρία του έντεχνου λαϊκού την οποία σταδιακά μεγάλα λαϊκά στρώματα βίωσαν. Πλευρές της αλήθειας του μουσικού έργου όπως η συνοχή ως αποτέλεσμα της κυριαρχίας του υλικού από την τεχνική, όπως η αποκάλυψη και η ανάκτηση όσων αποκλείστηκαν και καταπιέστηκαν από τον κυρίαρχο τρόπο του ορθολογισμού, όπως ο στοχασμός πάνω στις σημασίες και το ξεπέραςμα των μύθων ή η αποτίναξη των ιδεολογιών και των πολλαπλών μεσολαβήσεων, δεν παίζανε κανένα ρόλο εδώ. Όλα ήταν μεσολαβημένα και προσανατολισμένα σε ελεγχόμενους σκοπούς. Η σύγκρουση συνέβαινε με τον απόλυτο εχθρό που κάθε λαϊκιστικός λόγος πάντα υποδεικνύει, μπορούσες να την εντοπίσεις εύκολα μέσα στο περιεχόμενο και απερίσπαστος να επιδοθείς σ’ αυτήν καθώς ο εαυτός και η μορφή του έντεχνου βρισκόταν σε μια ψευδή ομόνοια όπως εξάλλου το άτομο και η κοινωνική ολότητα. Η είσοδος στην κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού θεωρήθηκε ως πρόοδος και εκπλήρωση μιας εξελικτικής διαδικασίας που οδηγεί στην κοινωνική απελευθέρωση αλλά απλά σήμανε την αποδοχή μιας πίστης σε μια σταθερή και αναλλοίωτη ουσία που ωστόσο διαπερνά την ιστορία, όπως και μιας πίστης σε μια ιστορία που παραδίδει μια αδιαμεσολάβητη αλήθεια, μιας πίστης ότι το πρωτότυπο ‘νόημα’ αυτής της ουσίας μπορεί να συλληφθεί και να αποδοθεί από τον χαρισματικό ηγέτη- συνθέτη εκεί

---

ενίσχυση της συλλογικής ταυτότητας και αλληλεγγύης, καθώς μεταθέτει αισθήματα δυσαρέσκειας και ανεπάρκειας και ενοποιεί τη συλλογικότητα» (Σοφός 1994, 138-139).

<sup>243</sup> Άρθρο του Θεοδωράκη στον Ριζοσπάστη της 24-9-1981.

που ανήκει –στο λαό – καθώς και μιας πίστης ότι ο λαός αυτός αποδεχόμενος την προσφορά της κατά βάθος δικής του ουσίας θα ξαναβιώσει το ιστορικό του μεγαλείο παρά την ένδεια του παρόντος. Με δυο λόγια η πρόοδος δεν ήταν μια διαδικασία απομυθολογιοποίησης αλλά απεναντίας μια διαδικασία εμπύθισης σε μύθους απόλυτων αρχών και δυνάμεων πέρα από την ιστορία. Για να επιτευχθεί ο σκοπός αυτής της προόδου, ο εγκλωβισμός στο μύθο, απαραίτητη είναι η έλλειψη στοχασμού<sup>244</sup> πάνω στο αντικείμενο αφού έτσι μπορεί να αποκαλυφθεί η πλάνη. Για την πολιτιστική βιομηχανία κάτι τέτοιο είναι πραγματικά ζωτική ανάγκη: για να μπορεί να παρουσιάζει το ίδιο σα νέο, την πιο πλήρη υποταγή στις τετριμμένες συμβάσεις ως μια ασυμβίβαστη και επαναστατική διάλυσή τους πρέπει να αναπαράγεται συνεχώς ένας ακροατής καταναλωτής που να μη μπορεί να διακρίνει εις βάθος. Η φαντασμαγορία, η ποσότητα και η ταχύτητα εναλλαγής είναι κρίσιμα στοιχεία εδώ. Επίσης η εύκολη ευχαρίστηση και η εκσυγχρονισμένη διασκέδαση.<sup>245</sup> Αλλά κυρίως «το υποκατάστατο γενικό νόημα» που απαγορεύει την «κατευναστική εγκατάλειψη σ' όλα τα είδη συνειρμών και αθώων ασυναρτησιών» (Horkheimer και Adorno 1986, 166) που χαρακτήριζε την καθαρή διασκέδαση. Τόσο οι ανάγκες όσο και η στάση του ακροατή καθορίζονται από τους παραγωγούς του προϊόντος. Σημασία εδώ έχει να καταπνίγονται τα προϊόντα που έχουν άλλη αντίληψη. Προς την κατεύθυνση αυτή έδρασε αποδοτικά το έντεχνο λαϊκό. Πρωθώντας με πάθος και σε ποσότητες προϊόντα στα οποία αποδίδεται το κύρος του έντεχνου, επεδίωξε –και σε μεγάλο βαθμό πέτυχε- τον αποκλεισμό κάθε εναλλακτικής στη διασκέδαση όπως και τον αποκλεισμό κάθε μορφής που είναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο, μια άλλη όψη της αλήθειας, αυτή που υποτίθεται ότι προσφέρει η αληθινή τέχνη.

Κοντολογίς το έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι ένα μαζικό –στην παραγωγή και την κατανάλωση- μουσικό είδος που αυτοχαρακτηριζόμενο ως έντεχνο διεκδίκησε το κύρος των καλών τεχνών, της ποίησης και της σοβαρής λογοτεχνίας ενώ ταυτόχρονα κριτικάρε αυστηρά και στιγματίζε τον αστικό και συντηρητικό- αντιδραστικό χαρακτήρα τους μέσα από ένα αριστερό πολιτικό λόγο που εμφανιζόμενος ως αυτονόητα προοδευτικός διεκήρυξε αφ' ενός την απελευθέρωση του ελληνικού λαού μέσω της αναδιάρθρωσης του

<sup>244</sup> Είναι χαρακτηριστικό πως ουδέποτε ο Θεοδωράκης έδειξε το παραμικρό ίχνος αμφιβολίας για την τέχνη του και το μεγαλείο της. Σε αντίθεση με τον Χατζιδάκι που αμφισβήτησε όχι μόνο τη νεοελληνική σχέση με την παράδοση (2008, 19-24) αλλά και τις ίδιες του τις 'λαϊκές' δημιουργίες όπως και την «ατάλαντη τροφή που τους παρέχουν (στους νέους) οι κομματικές παρατάξεις» (αναφερόμενος στις συναυλίες στα γήπεδα που ο Θεοδωράκης ονόμαζε 'λαϊκές συναυλίες'). Εξάλλου όταν ο Θεοδωράκης έγινε υπουργός πολιτισμού δεν έκανε το παραμικρό για να αλλάξει τους όρους μουσικής εκπαίδευσης και ιδιαίτερα το άθλιο νομικό καθεστώς των ωδείων που μόνο στοχασμό πάνω στη μουσική δεν προσέφεραν.

<sup>245</sup> Η διασκέδαση υπήρχε πολύ πριν από τη βιομηχανία της κουλτούρας η οποία την ανέλαβε και την εκσυγχρόνισε. Οι Horkheimer και Adorno περιγράφουν αυτό τον εκσυγχρονισμό ως εξής: «Η βιομηχανία της κουλτούρας μπορεί να περηφανεύεται γιατί μετέφερε επιδέξια (κι όχι αδεία όπως γινόταν παλιά) την τέχνη στη σφαίρα της κατανάλωσης, γιατί έκανε αρχή αυτήν τη μεταφορά, γιατί απελευθέρωσε τη διασκέδαση από την ενοχλητική της απλοϊκότητα και γιατί βελτίωσε τον τύπο των εμπορευμάτων. Όσο πιο απόλυτη γινόταν, όσο πιο αδίστακτα έσπρωχνε όποιον δεν συμβιβαζόταν μ' αυτήν στη χρεωκοπία ή στην προσχώρησή του σ' ένα συνδικάτο, τόσο πιο πολύ εκλεπτυνόταν και ανέβαινε για να φτάσει, στο τέλος, σε μια σύνθεση του Μπετόβεν και του Καζινό ντέ Παρί. Η νίκη της είναι διπλή: την αλήθεια πού καταπνίγει έξω μπορεί να την αναπαράγει, ως ψέμα, μέσα» (1986, 158).

συστήματος της αισθητικά και κοινωνιολογικά προβληματικής λαϊκής μουσικής και αφ' ετέρου την επίτευξη και εγκαθίδρυση της ελληνικής 'καθαρότητας' μέσω της έννοιας της ελληνικότητας στη μουσική. Πρόκειται λοιπόν για ένα μουσικό είδος που επιχείρησε μια τριπλή εγκάρσια παρέμβαση στις διακρίσεις έντεχνο- λαϊκό, ελληνικό- ξένο (δυτικό αλλά κυρίως ανατολικό) και προοδευτικό-συντηρητικό (ή αντιδραστικό), διακρίσεις οι οποίες έχουν από μόνες τους πολιτισμικές, ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις και αναφέρονται σε βαθύτερες κοινωνικές σημασίες. Ο τρόπος που έγιναν κατανοητά και χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα διχοτομικά σχήματα είναι ενδεικτικός του τρόπου με τον οποίο έγινε κατανοητή και χρησιμοποιήθηκε η ίδια η νεωτερικότητα στην Ελλάδα. Ο χειρισμός τους από τους διαμορφωτές της κοινής γνώμης αποτέλεσαν κυρίαρχα παραδείγματα και οι προτεινόμενες λύσεις για την άρση (ή το ξεπέραςμα) των εσωτερικών εντάσεων των σχημάτων αυτών έγιναν ανάρπαστα συνθήματα τα οποία εντέλει ως εμπεδωμένες και αδιαμφισβήτητες πραγματικότητες και μεταγγιζόμενα σε όλα τα σημεία του κοινωνικού σώματος δεν έγιναν απλά το μεταπολιτευτικό καθεστώς αλλά μεγιστοποίησαν τα αρνητικά της νεωτερικότητας και απέκλεισαν τα όποια θετικά της για την ελληνική κοινωνία η οποία οδηγήθηκε και πάλι σε ένα νέο αδιέξοδο.

Θα ήταν ψευδές το ερώτημα για το εάν αποπλανήθηκαν περισσότερο οι αλλοτριωμένοι ακροατές του έντεχνου λαϊκού ή του 'αιχμαλωτισμένου' στα χέρια της βιομηχανίας λαϊκού. Αν οι δεύτεροι δεν αισθανόταν καμιά ανάγκη δικαιολόγησης του τρόπου διασκέδασής τους, οι πρώτοι αναζητούσαν πάντα τη διάκριση μιας ανώτερης τέχνης. Όμως και οι δύο διακατέχονταν από μια υποκειμενική πώρωση «που στην εποχή της πολιτιστικής βιομηχανίας συμβάλλει στην ενσωμάτωση της τέχνης, ως συνθετικού ονείρου, στην εμπειρική πραγματικότητα και εμποδίζει το στοχασμό πάνω στην τέχνη όπως και μέσα σ' αυτή» (Adorno 2000, 528). Εμποτισμένοι με βεβαιότητες ανωτερότητας οι ακροατές του έντεχνου λαϊκού συνέχισαν ανυποψίαστοι να το συνδέουν με τα κοινωνικο-πολιτικά τεκταινόμενα και να αναθεματίζουν τη μαζική κουλτούρα, τα κατώτερα και ευτελή τραγούδια, που δεν συμερίζονται τον αγώνα τους για την κοινωνική αλλαγή παρά μόνο παραπλανούν και ισοπεδώνουν πνευματικά το λαό. Όμως η κοινωνική αλλαγή δεν έρχεται μέσω δηλώσεων, ιδιαίτερα όταν αυτές περιέχουν τον τρόπο σκέψης της κυρίαρχης ιδεολογίας το πολύ- πολύ να αλλάξεις το χρώμα της εξουσίας. Σε μια μεταβατική εποχή που η λαχτάρα του κόσμου για απελευθέρωση ήταν τεράστια, το έντεχνο λαϊκό έχασε την ευκαιρία να δώσει αυτό το μάθημα και –παρεμποδίζοντας οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια- συνεισέφερε στο σάσισμα, στην ταυτόχρονη εξάπλωση μιας απογοήτευσης μαζί με μια σωτηριολογική πίστη στο μεγαλείο της ελληνικής φυλής.

Η εγκατάσταση του έντεχνου λαϊκού στο κέντρο του συστήματος της ελληνικής μουσικής χαρακτήρισε το νεοελληνικό πολιτισμό. Όμως μέσω του πολιτισμού συμμετέχουν οι άνθρωποι στην κοινωνική ζωή και εμπεδώνονται σημασίες. Εδώ το κρίσιμο σημείο δεν είναι η χρήση του για την προαγωγή του εθνικισμού –πολιτική κοινή τουλάχιστον στα έθνη-κράτη που προέκυψαν από τη διάλυση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας- αλλά η τυπολατρική αντίληψη που κυριάρχησε στο κράτος όσο και στο έντεχνο λαϊκό, αντίληψη που επέτρεψε τη διείσδυση των χειρότερων πλευρών της νεωτερικότητας με ταυτόχρονη αποτροπή των όποιων θετικών της επιδράσεων. Όπως το έθνος είναι μια –ωραιοποιημένη και ηρωοποιημένη- εικόνα της κοινωνίας, έτσι και το έντεχνο λαϊκό ως κορύφωση του λαϊκού πολιτισμού –της ψυχής του έθνους- είναι μια παρόμοια εικόνα του ελληνικού πολιτισμού. Όπως το ενδιαφέρον για την κοινωνία οπισθοχωρεί στον εθνικισμό, έτσι και το

ενδιαφέρον για τον πολιτισμό οπισθοχωρεί στο έντεχνο λαϊκό. Πρόκειται για δύο είδωλα που αντικατέστησαν αυτό που αντιπροσωπεύουν. Χτίζοντας την εξιδανικευμένη εικόνα της Ελλάδος, η κουλτούρα του έντεχνου λαϊκού ενδιαφέρθηκε για τη μαζική δημοφιλία αυτής της εικόνας. Απέτυχε όμως να την ενοποιήσει με μια ουσιαστική δράση των ανθρώπων προς την κοινωνία. Η σύνθεση δεν επιτεύχθηκε ούτε μουσικά ούτε κοινωνικά, τα διάσπαρτα μέρη θεωρήθηκε πως δικαιώνονται από μόνα τους χωρίς να ενταχθούν ουσιαστικά στην ολότητα. Συνεπώς στην ιδεολογική κατεύθυνση για στρατευμένη τέχνη προσαρμόστηκε στις συνθήκες και στο πνεύμα των καιρών και ως αποτέλεσμα προώθησε την ιδεολογικοποιημένη και αντικειμενοποιημένη συνείδηση. Επειδή απέτυχε να παραδειγματίσει κάποιο μοντέλο πέραν του υπαρκτού στην καπιταλιστική ή στη σοσιαλιστική εκδοχή δεν μπόρεσε να γίνει πρότυπο δράσης και να φανερώσει στους ανθρώπους ως που μπορούν να φτάσουν, ό,τι έμεινε ήταν ο κατακερματισμός της συλλογικότητας και η δημιουργία του μοναχικού ανθρώπου, του έτοιμου να κυνηγήσει την ατομική ολοκλήρωση ανεξάρτητα από την κοινωνική. Αν στο επίπεδο της μορφοποίησης των μουσικών κομματιών δεν παρουσιάστηκε η διαλεκτική γενικού- μερικού, στο επίπεδο του κοινωνικού τους νοήματος δεν ταυτίζεται το ατομικό με το γενικό συμφέρον παρά μόνο τα διάσπαρτα άτομα ενοποιούνται φαντασιακά στο έντεχνο λαϊκό κίνημα, μια ενοποίηση που όπως και στην περίπτωση της επίσης ψευδούς ενοποίησης στη σφαίρα της κατανάλωσης αποδείχτηκε πολύ εύθραυστη απέναντι στις ανθρώπινες σχέσεις που υποβάλλουν οι υλικές συνθήκες της ζωής.

Ενώ οι ρωγμές του συστήματος χρησιμοποιήθηκαν για την προώθηση μιας αντιστασιακής ιδεολογίας που θα είχε απελευθερωτικά και επαναστατικά αποτελέσματα, η ελλιπής άρθρωση, η ευκολία, η σύνοψη και η αναγωγή σε κοινά επίπεδα υπέβαλαν στους ανθρώπους να αντιδρούν στο επίπεδο του ενστίκτου παρά του συνειδητού στοχασμού όλων εκείνων των στοιχείων που εν δυνάμει θα μπορούσαν να οδηγήσουν από τη μια στην χειραφέτηση του ατόμου και την απελευθέρωση από την καταπιεστική διοίκηση και από την άλλη στην ταύτισή του με το γενικό συμφέρον της αναγκαίας οργάνωσης των συνθηκών ζωής. Παρά τις προθέσεις του έντεχνου λαϊκού κινήματος οι νεοέλληνες μετατράπηκαν σε άτομα ξένα προς την ουσία τους, την ίδια την κοινωνία.<sup>246</sup> Πρόκειται για το περιβάλλον όπου ευδοκμεί ο ορθολογισμός των μέσων, η κυρίαρχη θετικιστική λογική του καπιταλισμού που οι απάνθρωπες συνέπειές της αποκρύπτονται με το εθνικό φαντασιακό και τη μαζική φαντασμαγορία. Η εικονολατρική αντίληψη της πατρίδας –ίδιον κάθε εθνικισμού- δοξάζοντας τη λαμπρή εικόνα της Ελλάδος αφήνει την ελληνική κοινωνία να αποσυντίθεται. Έτσι δεν αποτελεί καθόλου έκπληξη ούτε ο εγκλωβισμός του ριζοσπαστικού πατριωτισμού στο εθνικιστικό του πράγματος, ούτε η ευρωστία της εθνικής συνείδησης σε μια άρρωστη και καχεκτική ελληνική κοινωνία. Απέναντι σ' αυτή την αρρώστια προτάθηκε και έγινε δεκτό ως φάρμακο –με τη βοήθεια του δόγματος της σχετικής αυτονομίας- ο πολιτισμός, ο υποτιθέμενος μεγάλος ελληνικός πολιτισμός που μπορεί να ανθεί παρά την κοινωνική κακουχία. Απέναντι στο εθνικό παρελθόν της δεξιάς και του ελληνοχριστιανισμού, η κεντρική συλλογικότητα του έντεχνου λαϊκού δεν αντιπαρέβαλλε κάποιο παγκόσμιο μέλλον αλλά ένα εν είδει φυσικής δικαίωσης εθνικό μέλλον του οποίου απτή αναπαράσταση ήταν το ίδιο το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Απαραίτητη προϋπόθεση για

<sup>246</sup> «Η κοινωνία είναι βασικά η ουσία του ατόμου» γράφει ο Adorno στην Αφιέρωση στα *Minima Moralia*.

να γίνουν αυτά πιστευτά είναι η έλλειψη διάκρισης και κριτικής. Δεν είναι άσχετο το γεγονός της ανυπαρξίας κριτικής τόσο ως οργανωμένου θεσμού όσο και ως ικανότητας του κοινού το οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένο στην τρέχουσα στερεοτυπική και εικονολατρική αντίληψη. Έτσι εντέλει ο πολιτισμός δεν παρεμβαίνει στις βαθύτερες σημασίες και στα (κυρίως ασυνείδητα) πρότυπα των ανθρώπων τα οποία συντηρούν τις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες αλλά απλά ενισχύει τις εθνικές σειρήνες που με το πλάνο τραγούδισμά τους ακινητοποιούν στο ιδεατό παρελθόν επιβεβαιώνοντας τις απολιθωμένες συνειδήσεις.

Η κυριαρχία του έντεχνου λαϊκού και των σημασιών του εγκλώβισαν σε μια 'φυσικότητα' ώστε κάθε διαφωνία να θεωρείται χωρίς νόημα, ένα εξωγενές τράνταγμα σε ένα κατά τα άλλα σταθερό και αιώνιο τονικό και μελωδικό σύστημα. Η πολιτιστική λογική του έντεχνου λαϊκού είναι πως υπάρχει μόνο μια κατάλληλη απάντηση στην καταστροφή της ελληνικής λαϊκής μουσικής: να την καθαρίσουμε από τα ξένα και ασυνάρτητα στοιχεία, να εμπλακούμε σε μια μεγαλειώδη περιπέτεια όπου το κυνήγι των επιζημιών και συνομωσιακά τοποθετημένων εξαρτημάτων ως πράγματα που μας στερούν την εμπειρία της αυθεντικότητας θα μετατραπεί σε ένα κοινωνικό λιπαντικό και εντέλει δικαιωμένοι και γενναίοι θα έχουμε μια ευκαιρία να δείξουμε το έλεός μας στους εισβολείς και στους αποξενωμένους συγγενείς. Ωστόσο η πολιτιστική βιομηχανία υποχρεωμένη συνεχώς να ανανεώνει αυτό που για πολλούς παραμένει συνεχώς το ίδιο, δεν αλλάζει το σενάριο αλλά το τοπίο και τους 'ηθοποιούς'. Αναπτύχθηκε έτσι μια τεράστια γκάμα υποτιθέμενων «αντικαταναλωτικών» και επαναστατικών μέχρι και ατομιστικής ηθικής κουλτουρών που προκαλούν υλιστικές φαντασιώσεις ως αντίδοτο στην αποστερημένη ψυχή. Η παρουσίαση των επαναστατικών προθέσεων και η πρόσκληση σε δράση δεν είναι παρά αυτό που ο Adorno ονόμασε «το γραμμάτιο της ευχαρίστησης» το οποίο παρατείνεται απεριόριστα. Αν στη μια άκρη του νοήματος αυτών των προϊόντων βρίσκεται η τετριμμένη σοφία και ο σφετερισμός της φοβερής λαχτάρας για πνευματική λύση, στην άλλη υπάρχει η κυνική ομολογία μιας αβάστακτης ακινησίας, ή και μιας 'αισθητικής' εκτίμησης της καταστροφής των πραγμάτων και η συνεπαγόμενη πρόταση της χορευτικής εκτόνωσης του παγιδευμένου κορμιού.

Ο μεταμοντέρνος συρμός της δημιουργίας νέων ειδών δεν είναι πλέον αποτέλεσμα του 'αδιαχώρητου' του ατόμου μέσα στα υπάρχοντα είδη, όπως την εποχή του Lukács, αλλά μάλλον η συνέπεια μιας γενικευμένης απροθυμίας για μόχθο μέσα στο ήδη υπάρχον, μιας επιφανειακής και βιαστικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας, μιας τάσης για γρήγορη ικανοποίηση που οδηγεί στην εύκολη λύση και διαφυγή στο fusion και τα νέα είδη, μιας λαχτάρας να πραγματοποιηθεί εκείνο το υπέροχο όνειρο, που τελικά σχηματοποιήθηκε ως Αμερικάνικο, με κάθε κόστος. Είναι εντέλει μια κατάφαση στη φαντασμαγορία.

Για όποιο λόγο κι αν καταναλώνονται, για το υποτιθέμενο 'αντι-καταναλωτικό' μήνυμα ή για την πρόσκαιρη αισθησιακή εκτόνωση, τα προϊόντα αυτά εκφράζουν ένα βαθύ αντιυλισμό και μια εξίσου βαθιά αντιπνευματικότητα. Παραγόμενα σε απίστευτες ποσότητες, με βασική φιλοδοξία να είναι πετυχημένα ως εμπορικά προϊόντα είναι ανίκανα να αποτελέσουν πρότυπα χειρισμού της ύλης στην πραγματική ζωή. Είναι ωστόσο εξαιρετικά ικανά στην παραγωγή απαξίωσης και –μέσω της παραμέλησης της ουσίας της αισθητικής– στην εξάλειψη των αξιών, γεγονός που τα ενσωματώνει ταυτόχρονα στα ιδεολογικά και οικονομικά ενδιαφέροντα του καπιταλισμού. Η ιδέα ότι οι άνθρωποι μπορούν να έχουν ένα τελείως διαφορετικό τρόπο σκέψης και δράσης, ιδέα που τρέμει το



κάθε καθεστώς, δεν είναι μέσα στο ρεπερτόριο των συμβάσεων της βιομηχανίας του πολιτισμού. Το νέο αποτελεί πλέον σλόγκαν προώθησης του ίδιου πράγματος, είναι πολιτιστικός κοινός τόπος ότι η τέχνη δεν μπορεί να μας βοηθήσει να αλλάξουμε αυτό τον άθλιο κόσμο, μπορεί όμως να τον καλλωπίσει. Για την ακρίβεια -και για όσο διαρκεί ο προπληρωμένος χρόνος κατανάλωσης του καλλιτεχνικού προϊόντος- μπορούμε να βιώσουμε ενωμένοι τις ισχυρές συγκινήσεις της μαζικής κουλτούρας και την κατακτημένη με αγώνες ελευθερία, να στείλουμε στον αγύριστο ολόκληρο τον ελληνικό συντεχνιακό καπιταλισμό ή οποιονδήποτε άλλο εχθρό.

Όμως η βαρβαρότητα εισβάλλει ακριβώς από κει που υποτίθεται πως οργανώνεται η άμυνα απέναντί της: έναν απονευρωμένο και διακοσμητικό πολιτισμό όπου τα ορνηθοσκαλίσματα και τα καλλιτεχνήματα αποτελούν απλώς 'εκφράσεις' (ίδιες εντέλει σημασίας) και που στην καλύτερη περίπτωση αξιολογούνται μέσω της δημοφιλίας ή των πολιτικών προθέσεων. Οι ελπίδες του μαρξισμού και των πνευματικών ταγών για πνευματική ανάταση του λαού βούλιαξαν μέσα στους βάλτους της μαζικής κουλτούρας. Η οικονομική ευμάρεια (και η παραγωγή εκπολιτιστικού υλικού σε ποσότητες που μπορεί να οδηγήσει σ' αυτήν) δεν συνεπάγονται με κανένα τρόπο και την αναβάθμιση της αισθητικής και πνευματικής συνείδησης. Η υπερδομή μόνο επιφανειακά (εξωτερικά, π.χ. πληθώρα πολιτιστικών κέντρων και συλλόγων με ταυτόχρονη απουσία ουσιαστικής πολιτισμικής ανάπτυξης) άλλαξε μαζί με την ευημερούσα οικονομική βάση (ανάπτυξη) της νεοελληνικής κοινωνίας. Ο παραγόμενος πλούτος (ανεξάρτητα από τον τρόπο παραγωγής του) ουδόλως βοήθησε προς την κατεύθυνση μιας ουσιαστικότερης αναζήτησης στον πνευματικό πολιτισμό, προς την καθιέρωση νέων σημασιών. Αντίθετα οι παγιωμένες και εμπεδωμένες αξίες υπογραμμίστηκαν και αναπαρήχθησαν σε νέα πεδία μέσα στην ανυποψίαστη και βαυκαλίζουσα μακαριότητα αυτοεκπληρούμενων προφητειών - το μεγαλείο του ελληνισμού, η πνευματική ανάταση και η αναπόφευκτη πρόοδος - που αποδείχτηκαν απλώς φενάκη, κάτι που μπορούσε να μυριστεί κανείς πολλά χρόνια πριν ακούγοντας την 'κορυφή της πυραμίδας' της ελληνικής μουσικής.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελής, Ευάγγελος. *Μεταξική προπαγάνδα και νεολαία 1936-1940*. Διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο 2004.
- Αδαμίδου, Σοφία. *Σωτηρία Μπέλλου- πότε ντόρτια, πότε εξάρεις*. Νέα Σύνορα 1998.
- Αδάμου, Τάκης. *Το λαϊκό τραγούδι της αντίστασης*. Καστανιώτης 1977 (1964).
- Ανδριάκαινα, Ελένη. 'Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου- Πάθους' στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. επιμέλ. Ν. Κοταρίδης. Πλέθρον 2003(1996).
- Αμαργιανάκης, Γεώργιος. 'Βυζαντινή μουσική-Δημοτικό τραγούδι: οι δύο όψεις της Ελληνικής μουσικής κληρονομιάς' στο *Οι δύο όψεις της Ελληνικής Μουσικής Κληρονομιάς – αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστερή, Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως (Μέγαρο Ακαδημίας Αθηνών, 10 και 11 / 11/ 2000, Επιμέλεια έκδοσης: Ευστάθιος Γ. Μακρής, Αθήνα 2003: 61-68.*
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. 'Το ρεμπέτικο τραγούδι'. Ριζοσπάστης 28-1-1947.
- 'Για το ρεμπέτικο τραγούδι'. *Επιθεώρηση τέχνης* 79 Ιούλιος 1961:11-20.
- 'Η έντεχνη λαϊκή μουσική: ένα κίνημα'. *Επιθεώρηση τέχνης* 118 Οκτώβριος 1964:342-345.
- Αξελός, Κώστας. *Ο Ηράκλειτος και η Φιλοσοφία*. Εξάντας, 1974.
- Αποστολίδου, Βενετία. 'Εισαγωγή' στο *Κουλτούρα και Ιστορία*. Γνώση 1994.
- Ασδραχάς, Σπύρος. 'Προλεγόμενα' στο *Το Ελληνικό Έθνος: γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού*. Πόλις 2004.
- Alexander, Jeffrey. 'The Centrality of the Classics' στο *Social Theory Today* ed. By Anthony Giddens and Jonathan Turner. Polity Press 1987.
- *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford University Press 2003.
- Adorno, Theodor W. 'Television and the Patterns of Mass Culture' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 474-489. (1954)
- 'Κοινωνική θεωρία και εμπειρική έρευνα' στο *Η Κοινωνιολογία μεταξύ Θεωρίας και Εμπειρίας*. Πέλλα, 1972: 71-79.
- *Introduction to the Sociology of Music*. The Seabury Press, 1976 (1962)
- *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 1989.

- *Θεωρία της ημιμόρφωσης*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1990.
- 'Για την δημοφιλή μουσική' στο *Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας* . Πρίσμα 1991.
- *Sound Figures*. Stanford University Press 1999.
- *Αισθητική θεωρία*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000.
- Anderson, Benedict. *Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Νεφέλη 1997.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. PGCC Collection, 2003. (1869)
- *Selections from the Prose Works*. . PGCC Collection, 2004. (1913)
- Βαρουχάκη, Σταματίνα. *Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι: 1974-2000*. Διδακτορική διατριβή στο τμήμα κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, 2005.
- Βέλτσος, Γιώργος Σ. *Κοινωνιολογία των Θεσμών. Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία*. Παπαζήση, 1977.
- Βιστωνίτης, Αναστάσης. 'Οι εποχές της καταστολής: συγγραφείς & εξουσία'. Το Βήμα 30/07/2006.
- Βλαγκόπουλος, Πάνος. 'Ρητά και σιωπηρά ιστοριογραφικά μοντέλα για την ιστορία του νέου Ελληνισμού. Σκέψεις για την περίπτωση της μουσικής' στο *Η Ελληνική επανάσταση του 1821: Ένα ευρωπαϊκό γεγονός*. Κέδρος 2009.
- Βλησίδης, Κώστας. *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Εκδόσεις του εικοστού πρώτου 2004.
- Βογιαζός, Αντώνης. *Σοσιαλισμός και κουλτούρα: προβληματισμοί και ρεύματα στη μετεπαναστατική Ρωσία (1917-1932)*. Αθήνα : Θεμέλιο 1979.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας . *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*. Λιβάνης 1991.
- Baragwanath, Nickolas. 'Musicology and critical theory: The case of Wagner, Adorno and Horkheimer' στο *Music & Letters*, Vol. 87 No. 1. Oxford University Press 2005.
- Barthes, Roland. *Η απόλαυση του κειμένου*. Εκδόσεις Ράππα 1973.
- *Μυθολογίες*. Εκδόσεις Ράππα 1979.
- 'Στοιχεία Σημειολογίας' στο *Κείμενα Σημειολογίας* . Νεφέλη 1981.
- Bausinger, Hermann. *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*. Εκδόσεις Πατάκη 2009.
- Ben-Amos, Dan. *Folklore Genres*. American Folklore Society, 1976.

- Benjamin, Walter. 'Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγιμότητάς του' στο *Δοκίμια για την τέχνη*. Κάλβος 1978.
- Berger, Peter L. και Luckmann, Thomas. *Η Κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας : μια πραγματεία στην κοινωνιολογία της γνώσης*. Νήσος 2003.
- Bowman, Wayne D. *Philosophical perspectives on music*. Oxford University Press 1998
- Blaukopf, Kurt. *Musical Life in a Changing Society*. Amadeus press, 1987 (1982).
- Borthwick, Stuart, and Ron Moy. *Popular Music Genres*. Routledge, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Η Διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Εκδόσεις Πατάκη 2002
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. First Mit Press 2002.
- 'Αισθητική- Αναισθητική' στο *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Futura 2004.
- Γαβριηλίδης, Άκης. *Η αθεράπευτη νεκροφιλία του ριζοσπαστικού πατριωτισμού*. Futura 2007.
- Γεννηματάς, Παναγιώτης. 'Ελλάδα: Δύση ή Ανατολή;' στο *Τι είναι η Ελλάς;* Μάρκος Ρενιέρης- Π. Ν. Γεννηματάς. Ροές 1998.
- Γουργουρής, Στάθης. *Έθνος - όνειρο : διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*. Κριτική Επιστημονική Βιβλιοθήκη 2007.
- Γρηγορίου Μιχάλης. *Μουσική αντίληψη και δημιουργία: καθολικές σταθερές και πολιτιστικές μεταβλητές*. Διδακτορική διατριβή. Ιόνιο Πανεπιστήμιο 2006.
- Γεωργιάδης, Νέαρχος – Ραχματούλινα, Τάνια. *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Σύγχρονη εποχή 2003.
- Κώστας Παπαδόπουλος: *ο Παγκανίνι του μπουζουκιού*. Σύγχρονη Εποχή 2007.
- Coker, Wilson. *Music and meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*. The Free Press, 1972.
- Chen, Tina Mai. 'Thinking Through Embeddedness: Globalization, Culture, and the Popular,' *Cultural Critique* 58 (Fall 2004): 1-29.
- Δαμιανάκος, Στάθης. 'Λαϊκός Πολιτισμός: Ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση του όρου', στο *Επιστημονική σκέψη*, No 19, (Μάιος-Ιούνιος 1984):52-61.
- 'Πρόλογος' στο «Καταγωγή ακμάζοντα»: *παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*. Ζαϊμάκης, Γιάννης. Πλέθρον 1999.

- *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Ερμείας, 2001 (1976).
- 'Επίμετρο' στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Επιμ. Ν. Κοταρίδης. Πλέθρον 2003(1996).
- Δασκαλά, Κέλη. 'Οι λυρικοί πεζογράφοι της Κατοχής'. Αυγή 28/10/2009.
- Δελαπόρτας, Μάκης. *Μίμης Πλέσσας: ένας δρόμος, χίλιες νότες*. Άγκυρα 2002.
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος. 'Η συγκρότηση της έννοιας λαϊκός πολιτισμός στο έργο του Στάθη Δαμιανάκου: Ιδεολογικά και μεθοδολογικά ζητήματα' στο *Όψεις του Λαϊκού πολιτισμού*. Επιμ. Δερμεντζόπουλος –Νιτσιάκος. Πλέθρον 2007.
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος- Νιτσιάκος, Βασίλης. 'Εισαγωγή' στο *Όψεις του Λαϊκού πολιτισμού*. Επιμ. Δερμεντζόπουλος –Νιτσιάκος. Πλέθρον 2007.
- Δεμερτζής, Κωστής. *Η Μουσικολογία ως Γλωσσολογία*. Παπαζήσης 1998.
- Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ. *Νεοελληνικός διαφωτισμός*. Ερμής 1993
- Διαμαντούρος, Νικηφόρος. Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης. Αλεξάνδρεια, 2000.
- Διατσέντος, Πέτρος. 'Το γλωσσικό ζήτημα' στο [http://www.greeklanguage.gr/greekLang/studies/history/thema\\_12/index.html](http://www.greeklanguage.gr/greekLang/studies/history/thema_12/index.html). 2007.
- Διζικιρίκης, Γιώργος. *Η Αισθητική της Ρωμοσύνης: το δημοτικό τραγούδι κάτω από το φως της πάλης των σύγχρονων ιδεών*. Φιλιππότης 1983.
- *Ο Νεοελληνικός διαφωτισμός και το ευρωπαϊκό πνεύμα 1750-1821: αισθητική και ιδεολογία των λογίων της τουρκοκρατίας*. Φιλιππότης 1984.
- Danforth, Loring. 'Παράδοση και μετασχηματισμός στο Ελληνικό θέατρο σκιών' στο *Θέατρο σκιών: παράδοση και νεωτερικότητα*. Επιμ. Σ. Δαμιανάκος. Πλέθρον 1993.
- Dahlhaus, Carl. *Αισθητική της μουσικής*. Στάχυ, 2000.
- DeNora, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge University Press 2003.
- DiMaggio, Paul. 'Cultural Entrepreneurship in 19<sup>th</sup> Century Boston' *Media, Culture and Society* 4: 33-50. 1982.
- "Classification in Art", *American Sociological Review*, Vol.52, No.4: 440-455 Aug., 1987
- Dubrow, Heather. *Genre*. Routledge, 1982.
- Ελύτης, Οδυσσέας. 'Μετά το «Άξιον Εστί»'. *Επιθεώρηση τέχνης* 118 Οκτώβριος 1964:337-340.
- Eagleton, Terry. *Ideology: an introduction*. Verso 1991.

- Eco, Umberto. *Κήνσορες και θεράποντες*. Γνώση 1987 (1964).
- *Τα όρια της ερμηνείας*. Γνώση 1993.
- Elias, Norbert. *Η εξέλιξη του Πολιτισμού*. Τόμος 1, Νεφέλη 1997 (1968).
- Etzkorn, K.Peter. *Georg Simmel and the Sociology of Music*. Social Forces, Vol. 43, No.1 (Oct., 1964), pp. 101-107
- 'Introduction' στο *Music and Society: The Later Writings of Paul Honigsheim*. John Wiley & sons, 1973.
- Fabbri, Franco. "A theory of musical genres: two applications" στο *Popular Music Perspectives* [1]. Gothenburg and Exeter, 1982.
- 'What kind of music?' *Popular Music*, 2, σελ. 131-43. 1982b
- "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind" στο <http://www.Tag.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf>, 1999
- Fornäs, Johan. 'The future of rock: discourses that struggle to define a genre', *Popular Music*, (14), 1, 111-125. 1995.
- Frith, Simon. *Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock' n' roll*. Pantheon Books, 1981.
- *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press 1998.
- Frith, Simon and Howard Horne. *Art into pop*. Methuen 1987.
- Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1974.
- Gauntlett, Στάθης. *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Εκδόσεις του εικοστού πρώτου. 2001.
- Geertz, Clifford. *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*. Αλεξάνδρεια 2003 (1973).
- Giddens, Anthony. *Κοινωνιολογία*. Gutenberg 2002 (1989).
- Giovannelli, Alessandro, "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2010 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/goodman-aesthetics/>>.
- Goehr, Lydia. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Εκκρεμές, 2005.
- Goldmann, Lucien. *Για μια κοινωνιολογία του Μυθιστορήματος*. Πλέθρον 1979 (1964).
- Gottdiener, Mark. 'Hegemony and Mass Culture: A Semiotic Approach'. *The American Journal of Sociology*, Vol. 90, No. 5 (Mar., 1985), pp. 979-1001
- Gramsci, Antonio. *Λογοτεχνία και Εθνική Ζωή*. Στοχαστής 1981.

- Greenberg, Clement. 'Avant-Garde and Kitsch' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 98-108. (1946)
- Habermas, Jurgen. 'Επίμετρο' στο *G. Simmel Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα: κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά κείμενα*. Αλεξάνδρεια 2004 (1983).
- Hall, Stuart. 'The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities'. *October* Vol. 53, The Humanities as Social Technology (Summer, 1990), pp. 11-23.
- 'Introduction' και 'The Work of Representation' στο *Representation: cultural representations and signifying practices*. Ed. Stuart Hall. The Open University 2002 (1997).
- Hamm, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge University Press, 1995.
- Hays, Sharon. 'Constructing the Centrality of Culture-and Deconstructing Sociology?' στο *Contemporary Sociology*, Vol. 29, No. 4 (Jul., 2000), pp. 594-602.
- Hebdige, Dick. *Υπο-κουλτούρα : το νόημα του στυλ*. Γνώση 1988 (1979).
- Hegel, Georg Friedrich. *Η Αισθητική της Μουσικής*. Εστία 2002.
- Herzfeld, Michael. *Πάλι δικά μας : λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αλεξάνδρεια 2002.
- Hobsbawm, Eric. 'Introduction: Inventing traditions' στο *The Invention of Tradition*. Ed. Hobsbawm and Ranger. Cambridge university press 1988 (1983).
- Holst, Geil. *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Ντενίζ Χάρβεϋ. 1977.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. The University of Chicago Press, 2007.
- Honigsheim, Paul. *Music and Society: The Later Writings of Paul Honigsheim*. John Wiley & sons, 1973.
- Horkheimer, Max και Adorno, Theodor. *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*. Ύψιλον 1986.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Macmillan 1986.
- Ζαϊμάκης, Γιάννης. «Καταγωγή ακμάζοντα»: παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940). Πλέθρον 1999.
- 'Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρώτη φάση ανάπτυξής του' στο *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού*. Επιμ. Δερμεντζόπουλος – Νιτσιάκος. Πλέθρον 2007.
- 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika'. *Music & Politics* 4, No. 1 (Winter 2010).



Ζακυθινός, Διονύσιος Α. 'Μεταβυζαντινή και Νεωτέρα Ελληνική Ιστοριογραφία'. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. 1974.

Jameson, Frederic. 'Towards a new awareness of genre' *Science Fiction Studies* 28 (1982).

Jay, Martin. 'Ολότητα και Μαρξιστική αισθητική: η περίπτωση Λυσιέν Γκολντμάν' στο *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Futura 2004.

Jusdanis, Gregory. *Belated modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. University of Minnesota Press. 1991.

Θεοδωράκης, Μίκης. 'Μπροστά στην άρνηση και την πρόκληση'. *Επιθεώρηση τέχνης* 118 Οκτώβριος 1964:340-341.

----- *Μουσική για τις μάζες*. Ολκός 1972.

----- *Μαχόμενη Κουλτούρα*. Σύγχρονη Εποχή 1982.

----- *Star system*. Κάκτος 1984.

----- *Για την Ελληνική μουσική*. Καστανιώτης 1986.

----- 'Το έργο της ζωής μου'. Ελευθεροτυπία 1/5/2005.

----- 'Ο ψεύτικος μανδύας της δήθεν προοδευτικότητας'. Καθημερινή 18/3/2007 α.

----- 'Το πρόβλημα της ελληνικότητας' στο *Ελληνικότητα και «διάνοηση»*. Ιανός 2007 β.

----- 'Για το ελληνικό τραγούδι...'. Συνέντευξη του Μίκη Θεοδωράκη στο περιοδικό "Πολίτης Κ" του Δήμου Καλαμαριάς. Απρίλης 2008.

Κάβουρας, Παύλος. "Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας". Στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου 'Νικόλαος Δημητρίου'. 39-69. 1997β.

Καζάκος, Πάνος. *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1944-2000*. Εκδόσεις Πατάκη 2001

Καλόμαλος, Θανάσης. 'Το εθνικό φαινόμενο' στο *Εθνικισμός: ο σύγχρονος Ιανός: πατριωτισμός, διεθνισμός και εθνικό ζήτημα*. Στοχαστής 1998.

Καστοριάδης, Κορνήλιος. *Η Φανταστική Θέσμιση της Κοινωνίας*. Κέδρος 1981 (1975).

----- 'Social Transformation and Cultural Creation' στο *Political and Social Writings, 1961-1979: Recommencing the Revolution: From Socialism to the Autonomous Society*, Τόμος 3. University of Minnesota Press, 1993.

----- *Η άνοδος της Ασημαντότητας*. Ύψιλον 2000.

- Καστρινάκη, Αγγέλα. *Η Λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*. Πόλις 2005.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 'Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας' στο *Ταυτότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*. Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.
- Κονδύλης, Παναγιώτης. *Ο Νεοελληνικός διαφωτισμός: οι φιλοσοφικές ιδέες*. Θεμέλιο 1988.
- Κοντογιώργης, Γεώργιος. 'Πρόλογος' στο *Ελληνικότητα και «διανόηση»*. Ιανός 2007.
- Κουμανούδης, Ιωάννης. *Που σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερα*. Τυπογραφία της Κυβερνήσεως, 1845.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 'Μουσικά ρεύματα και αλληλεπιδράσεις'. Καθημερινή 14/8/2005.
- Κουρής, Γιάννης. 'Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών' στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. επιμ. Ν. Κοταρίδης. Πλέθρον 2003(1996).
- Kallberg, Jeffrey. *The rhetoric of genre: Chopin's Nocturne in G Minor*. 19<sup>th</sup> Century Music 11/3(Spring 1988).
- Koepnick, Lutz Peter. *Walter Benjamin and the aesthetics of power*. University of Nebraska 1999.
- Λαμπρόπουλος, Βασίλης. *Literature as national institution: studies in the politics of modern Greek criticism*. Princeton University Press 1988.
- Λεβύ, Μισέλ. 'Οι Μαρξιστές και το εθνικό ζήτημα' στο *Εθνικισμός: ο σύγχρονος Ιανός: πατριωτισμός, διεθνισμός και το εθνικό ζήτημα*. Στοχαστής 1998.
- Λένιν, Β. Ι. *Για τη λογοτεχνία και την τέχνη*. Αναγνωστίδη 19--.
- Λιάβας, Λάμπρος. *Η 'κάθαρση των ρεμπέτικων'*. Εισήγηση στο '1<sup>ο</sup> Πανελλήνιο Συνέδριο για το Ρεμπέτικο'. 26-28/4/1996.
- Λιάκος, Αντώνης. *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*; Πόλις 2005.
- 'Καιρός να φτιάξουμε τους Έλληνες;'. Το Βήμα 03/04/2005α.
- 'Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της'. Το Βήμα 4/12/2005β.
- 'Είχε η Εκκλησία εθνική συνείδηση;'. Το Βήμα 25/03/2007.
- Λουντέμης, Μενέλαος. *Καραγκιόζης ο Έλληνας*. Δωρικός 1981.
- Λυκουρόπουλος, Σωτήρης. 'Από το φωνόγραφο στα 45άρια'. Καθημερινή 'επτά ημέρες' 26/4/1998: 4
- Levine, Donald. Introduction στο 'Georg Simmel as sociologist' του Max Weber στο *Georg Simmel : critical assessments* ed. David Frisby. Routledge 2002 (1984).

- Lewis, George. 'Taste Cultures and Culture Classes in Mass Society: Shifting Patterns in American popular music' στο *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 8, No. 1 (Jun., 1977): 39-48
- Leavis, F. R. 'Mass civilisation, minority culture' στο *Education and the University* Cambridge University Press 1979(1943).
- Leavis, F. R. - Thompson, Denys. *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness*. Chatto & Windus, 1933.
- Lenin, Vladimir Ilich. 'Critical Remarks on the National Question' στο *Lenin Collected Works*, Progress Publishers, Moscow, 1972.
- '«Cultural-National» Autonomy' στο *Lenin Collected Works*, Progress Publishers, Moscow, 1977.
- Lowenthal, Leo. 'Historical Perspectives of Popular Culture' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 46-57 (1950).
- Lunn, Eugene. 'Beyond "Mass Culture": The Lonely Crowd, the Uses of Literacy, and the Postwar Era', *Theory and Society*, 19, No. 1 (Feb., 1990): 63-86.
- Μαλούτας, Θωμάς. (επιμ.) *Κοινωνικός και Οικονομικός Άτλας της Ελλάδας*. ΕΚΚΕ και Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας 2000.
- Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ. 'Ίδεολογία και τεχνοκρατική τα χρόνια 1949-1967' στο *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967*. Σχολή Μωραΐτη, Εταιρία Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2002.
- Μαύρος, Αλκιβιάδης. *Το ελαφρό τραγούδι και οι καταβολές του*. <http://www.rembetiko.gr> 02-03-2010.
- Μερακλής, Μιχάλης Γ. *Λαϊκός πολιτισμός και νεοελληνικός διαφωτισμός*. Εκδόσεις Παπαζήση 2007.
- Μεταλληνός, Γεώργιος. *Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός και Ρωμηοσύνη (Έλεγχος θέσεων της Δυτικής ιστοριογραφίας)* [http://paterikakeimena.blogspot.com/2011/02/blog-post\\_7618.html](http://paterikakeimena.blogspot.com/2011/02/blog-post_7618.html). 2011.
- Μηλιός, Γιάννης. *Ο Μαρξισμός ως σύγκρουση τάσεων*. χ. ο. 1996.
- Μορτάκη, Σαπφώ. *Η καλλιτεχνική μετανάστευση στην Ελλάδα: από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (1870-1970). Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Ανδρέου*. Διδακτορική διατριβή. Φιλοσοφική σχολή Α.Π.Θ., 2010.
- Μουζέλης, Νίκος. *Νεοελληνική κοινωνία: όψεις υπανάπτυξης*. Εξάντας, 1978.
- *Η κρίση της κοινωνιολογικής θεωρίας: τι πήγε λάθος*; Θεμέλιο 2000.

Μπαλαγεώργος Δημήτριος, «Εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Κωνσταντινούπολη στο URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=11048>, 2008.

Μυλωνάς, Κώστας. *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, τ. 1, (1824-1960), Κέδρος, 1984.

----- » τ. 2, (1960-1970), Κέδρος, 1985.

----- » τ. 3, (1970-1980), Κέδρος, 1992.

----- 'Οι απαρχές του νεοελληνικού τραγουδιού'. *Καθημερινή* 14/8/2005.

Μπαγιόκας, Γρηγόρης. *Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40*. Διδακτορική διατριβή στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Αθήνα 2008.

Μπαλτζής, Αλέξανδρος. *Η κοινωνική και ιστορική φύση της μουσικής συνείδησης ως είδους καλλιτεχνικής συνείδησης*. Διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Σόφιας, 1992.

Μπαρούτας, Κώστας. *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα : συναυλίες, ρεσιτάλ, μελόδραμα, λαϊκό τραγούδι, μουσικοκριτική*. Φίλιππος Νάκας 1992.

Μπουμπούς, Γεώργιος. *Η Ελληνική Κοινωνία στην πρώιμη Μαρξιστική Σκέψη*. Διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο 1996.

Macdonald, Dwight. 'A theory of mass culture' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 59-73. (1953).

Martin, Peter. *Sounds and Society*. Manchester University Press, 1995.

Marx, Karl. *Η 18<sup>η</sup> Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Θεμέλιο 1986 (1869).

----- *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*. Θεμέλιο 1978. (γραμμένο το 1857).

----- *Το Κεφάλαιο*. Τόμος Πρώτος. Σύγχρονη Εποχή 2002 (1867).

Marx, Karl – Engels, Frederick. *Η Γερμανική Ιδεολογία*. Gutenberg 1988 (γραμμένο το 1845).

----- *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Ηριδανός 1975 α.

----- *Κείμενα για την Τέχνη*. Εξάντας 1975 β.

Mead, George Herbert. *Mind, self & society from the standpoint of a social behaviorist*. The University of Chicago press 1962.

Meyer, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press 1956.

----- 'Meaning in Music and Information Theory' στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 15, No. 4 (Jun., 1957), pp. 412-424.

- Michael, Despoina. "Tsitsanis and the Birth of the 'new' Laiko tragoudi", *Modern Greek Studies*, 4: 55-96. 1996.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press 2002 (1990).
- Mills, C. Wright. *The Sociological Imagination*. Oxford University Press, 1959.
- Mukerji, Chandra and Schudson, Michael. 'Popular Culture', *Annual Review of Sociology*, Vol. 12: 47-66. 1986.
- Νιτσιάκος, Βασίλης. 'Ο διάλογος του Στάθη Δαμιανάκου με τη λαογραφία και το αίτημα της διεπιστημονικότητας' στο *Ώψεις του Λαϊκού πολιτισμού*. Επιμ. Δερμεντζόπουλος – Νιτσιάκος. Πλέθρον 2007.
- Νοταράς, Γιώργος. *Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων*. Νέα Σύνορα 1991.
- Από τις 78 στροφές στο cd. 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας. Καστανιώτης 2008.
- Negus, Keith. *Music genres and corporate cultures*. Routledge 1999.
- Nercessian, Andy. 'National identity, cultural policy and the Soviet Folk Ensemble in Armenia' στο *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle Book* by Neil Edmunds; Routledge Curzon, 2004.
- Ξανθουδάκης, Χάρης. 'Το ρεμπέτικο τραγούδι και ο προβληματισμός της αριστεράς γύρω του'. Αντί 13: 47-48. 1975.
- Οικονόμου, Γιώργος. 'Η φανταστική καταγωγή των θεσμών'. Αντί 895: 58-61. 2007.
- Οικονόμου, Λεωνίδα. 'Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα' στο *δοκιμές*, τεύχος 13-14, Άνοιξη 2005: 361-398.
- Ortega y Gasset, Jose. 'The Coming of the Masses' στο *Mass Culture: The popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 41-45. (1932)
- Παναγιωτόπουλος, Παναγής. 'Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας' στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. επιμ. Ν. Κοταρίδης. Πλέθρον 2003(1996).
- Παϊζή, Αλέκα. «Ο πρώτος "Επιτάφιος"», *Η Καθημερινή* [ένθετο «Επτά Ημέρες»], 12.11.2000.
- Παπαδάκης, Γιώργος. *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες* Επικαιρότητα 1983.
- Παπαδημητρίου, Β. 'Το Ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του', *Ελεύθερα Γράμματα* 1-2: 48-52. Φεβρουάριος 1949. Αναδημοσιευμένο στο Holst 1977: 145-151.
- Παπάζογλου, Τριαντάφυλλος. *Ιστορία της ελληνικής μουσικής : από τον Ορφέα μέχρι σήμερα*. [χ.ό.] 1977.

- Παπανικολάου, Δημήτρης. 'Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά' στο *Νίκος Καζαντζάκης: το έργο και η πρόσληψή του*. Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου, Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004 :91-108.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης. 'Εισαγωγή στην έννοια του πολιτισμού' στο *Εισαγωγή στον Ελληνικό πολιτισμό*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο 1999.
- Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge University Press, 1993.
- Parageorgiou, Fouli. 'Popular Music and the Music Industry in Greece' στο *Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures*. Greenwood Press, 1997.
- Papanikolaou, Dimitris. *Singing Poets: literature and popular music in France and Greece*. Legenda, 2007.
- Peirce, Charles. 'Η Λογική ως σημειωτική: η θεωρία των σημείων' στο *Κείμενα σημειολογίας*. Νεφέλη 1981.
- Peterson, Richard. 'Revitalizing the Culture Concept' στο *Annual Review of Sociology*, Vol. 5 (1979): 137-166.
- Plemmenos, John. 'Musical Encounters at the Greek Courts of Jassy and Bucharest in the Eighteenth Century' στο *Greece and the Balkans: Identities, perceptions and cultural encounters since the Enlightenment*. Ed. Dimitris Tziovas Ashgate 2003.
- Puchner, Walter. *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια : συγκριτική μελέτη*. Πατάκης 1989.
- Ράντης, Κωνσταντίνος. 'Οι νέες τάσεις στην κοινωνική έρευνα : από την κοινωνική, ταξική στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτισμική ανάλυση'. Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, 111-112, 2003 :159-173.
- Ρασούλης, Μανώλης. *Εδώ είναι του Ρασούλη*. Ιανός 2007.
- Ρενιέρης, Μάρκος. 'Τι είναι η Ελλάς;'. Ερανιστής 1842: 189-215.
- Ρωμανού, Καίτη. *Εθνικής μουσικής περιήγησις*. Κουλτούρα 1996.
- » . Τεύχος 2<sup>ο</sup>. Κουλτούρα 1996β.
- Reimer, Bennett. *A Philosophy of Music Education*. Prentice-Hall 1970.
- Riesman, David. 'Listening to popular Music' στο *Mass Culture: The popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 408-417. (1950).
- Rouland, Michael. 'A nation on stage: music and the 1936 Festival of Kazak Arts' στο *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle Book* by Neil Edmunds; Routledge Curzon, 2004.

- Σακελλάριος, Αλέκος. Απάντηση στον Μίκη Θεοδωράκη. Απογευματινή 17,18 Ιουλίου 1961. Αναδημοσιευμένο στο Θεοδωράκης 1986:243-247.
- Σαμουήλ, Ζακ. 'Δεν είναι ο Μέγας Αλέξανδρος'. Τα Νέα 10-02-2001.
- Σβορώνος, Νίκος. 'Για την επανάσταση του 1821'. Αυγή 25-03-1976.
- Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας. Θεμέλιο 1986.
- Σιώψη, Αναστασία. 'On the various roles of tradition in 20<sup>th</sup> –century Greek art music (the case study of music written for ancient dramas)'. Πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο Spaces of Modernism (Ljubica Maric in Context). Belgrade: Institute of Musicology of SASA, 2010), 197-214.
- Σολωμός, Αλέξης. *Ο Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του Ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ.-1600 μ.Χ.* Εκδόσεις «Δωδώνη», 1987.
- Σολωμός, Γεράσιμος. 'Μουσική και κοινωνία'. Ουτοπία 25, Μάιος- Ιούνιος 1997: 71- 84.
- Σοφός, Σπύρος. 'Λαϊκή ταυτότητα και πολιτική κουλτούρα στη μεταδικτατορική Ελλάδα: προς μια πολιτισμική προσέγγιση του λαϊκιστικού φαινομένου' στο *Η Ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*. Οδυσσεάς 1994: 133-157.
- Σπυρόπουλος, Σπυρίδων. *Η παραδοσιακή μουσική της Νάξου: η περίπτωση των 'βιολών'*. Διδακτορική διατριβή στο τμήμα μουσικών σπουδών της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2012.
- Sahlins, Marshall. *Πολιτισμός και πρακτικός λόγος*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2003.
- Salinari, Carlo. 'Εισαγωγή' στο *Κείμενα για την Τέχνη*. Εξάντας 1975 β.
- Santoro, Marco. 'Culture As (And After) Production' στο *Cultural Sociology* 2008, 2: 7-31.
- Scopetea, Ellie. "The Balkans and the Notion of the 'Crossroads between East and West'" στο *Greece and the Balkans: Identities, perceptions and cultural encounters since the Enlightenment*. Ed. Dimitris Tziouvas. Ashgate 2003.
- Schoenberg, Arnold. *Θεωρητική Αρμονία*. Νάσος 1992 (1911).
- Schudson, Michael. *The New Validation of Popular Culture: Sense and Sentimentality in Academia*. Critical Studies in Mass Communication 4, 51-68. 1987.
- Seldes, Gilbert. 'The People and the Arts' στο *Mass Culture*. The Free Press, 1957: 74-98 (1950).
- Shiner, Larry. *The invention of art: a cultural history*. The University of Chicago Press, 2001.
- Shuker, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. Routledge 1998.
- Silbermann, Alphons. *The Sociology of Music*. Routledge and Kegan, 1963 (1957).

- Sorlin, Pierre. *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Μεταίχμιο 2006 (1977).
- Stalin, Joseph. 'Marxism and The National Question' στο *J. V. Stalin, Works*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1954.
- Storey, John. *Cultural theory and popular culture*. Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Routledge 2004.
- Supričić, Ivo. *Music in Society: A guide to the Sociology of Music*. Pendragon press 1987.
- Τερζάκης, Φώτης. 'Το αισθητικό και το πολιτικό. Θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο μιας συζήτησης' στο *Ferenc Feher/ Krzysztof Ziarek, Τέχνη και ριζοσπαστικότητα*. Ύψιλον 2006.
- *Τροχιές του αισθητικού*. Futura 2007.
- Τζιόβας, Δημήτρης. *Οι μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Οδυσσέας 1989.
- 'Ελληνικότητα και γενιά του '30'. στο *Cogito* τ. 6 Μάιος 2007.
- *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα*. Πόλις 2011.
- Τρίκκας, Τάσος. *ΕΔΑ 1951-1967. Το νέο πρόσωπο της Αριστεράς*. Θεμέλιο 2009.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος. *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Θεμέλιο 1986.
- Tagg, Philip. 'Analysing popular music: theory, method and practice' στο *Popular Music*, 2 (1982): 37-65.
- *Music's Meanings; provisional version (2012-02-16) at* [www.tagg.org/mmmisp/NonMusio.pdf](http://www.tagg.org/mmmisp/NonMusio.pdf)
- Tarasti, Eero. 'On Myth and Music' στο *Music, Culture and Society* edited by Derek B. Scott. Oxford University Press 2000: 46-49.
- *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Mouton de Gruyter 2002.
- Tocqueville, Alexis de. 'In What Spirit the America Cultivate the Arts' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 27-34. (1835).
- Tragaki, Dafni "Humanizing the masses': Enlightened intellectuals and the music of the people," στο *The Mediterranean in music: Critical perspectives, common concerns, cultural differences*, ed. David Cooper and Kevin Dawe. Lanham 2005: 49-76.
- Trudier, Harris. *Genre*. *Journal of American Folklore* 108(430) : 509-527. 1995.
- Tudor, Andrew. "Genre" στο *Film genre reader III* υπό Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press 2003.



- Tunstall, Patricia. 'On musical Structuralism' στο *Music, Culture and Society* edited by Derek B. Scott. Oxford University Press 2000: 43-46.
- Turley, Alan. 'Max Weber and the Sociology of Music' στο *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4, December 2001.
- Turner, Jonathan 'Analytical Theorizing' στο *Social Theory Today* ed. by Anthony Giddens and Jonathan Turner. Polity Press 1987.
- Tziouvas, Dimitris. "Residual orality and belated textuality in Greek literature and culture", *Journal of Modern Greek Studies* 7: 321-35, 1989β.
- Van den Haag, E. 'Of Happiness and of Despair We Have No Measure' στο *Mass Culture: The popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. The Free Press, 1957: 504-537.
- Van Leeuwen, Theo. 'Music and ideology: Notes toward a sociosemiotics of mass media music' στο *Popular Music and Society; Winter 1998; 22, 4: 25-54*.
- Vitti, Mario. *Η Γενιά του Τριάντα': Ιδεολογία και Μορφή*. Ερμής 1995 (1977).
- Walser, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press 1993.
- Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University, 1958 (1921).
- *Economy and Society*. University of California Press, 1978 (1921).
- Wellek, René. 'Γκέοργκ Λούκατς (1885-1971)' στο *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Futura 2004.
- Wicke, Peter. *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. University Press, 1995.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, 1976.
- *Marxism and literature*. Oxford University Press 1978.
- 'Λογοτεχνία και κοινωνιολογία' στο *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*. Πλέθρον 1979.
- *Κουλτούρα και Ιστορία*. Γνώση 1994.
- Williamson, John & Cloonan, Martin. 'Rethinking «the music industry»' στο *Popular Music*, (26), 2, 305-322. 2007.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας*. Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1990.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α' : συμβολή στη μελέτη της ιστορίας του ρεμπέτικου*. Στιγμή 1986.

Χατζιδάκις, Μάνος. 'Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού'. Διάλεξη στο Θέατρο Τέχνης. 31 Ιανουαρίου 1949.

----- *Τα Σχόλια του Τρίτου : μια νεοελληνική μυθολογία*. Εξάντας 2007 (1980).

----- *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. Ίκαρος 2008 (1988).

Χριστιανόπουλος, Ντίνος. 'Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού' Διαγώνιος 1, 1961 και στο Holst, G. *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. 1977: 158-64.

Χτούρης, Σωτήρης & Παπαγεωργίου, Δημήτρης. 'Εισαγωγή' στο *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο II: Λήμνος (19ος - 21ος αιώνας)*. Έλλην 2007.

Ziarek, Krzysztof. 'Ριζοσπαστική Τέχνη: Στοχασμοί μετά τον Αντόρνο και τον Χάιντεγκερ' στο *Ferenc Feher/ Krzysztof Ziarek, Τέχνη και ριζοσπαστικότητα*. Ύψιλον 2006.

Zolberg, Vera L. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990.