



Το δημοφιλές τραγούδι ως έκφραση της λαϊκής κουλτούρας



γράφει η ΜΑΡΙΑ ΚΑΣΙΤΑ*

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, ένας αυξανόμενος αριθμός δημοσιεύσεων σε ό,τι αφορά τις πολιτισμικές μελέτες έχει καταπιαστεί με τις διάφορες προκλήσεις που θέτονται στην παρατήρηση της έννοιας κουλτούρα. Το άρθρο εξετάζει το φαινόμενο της δημοφιλούς μουσικής ως ένα κοινωνικό φαινόμενο. Το παραπάνω ερμηνεύεται μέσα από τη διαλεκτική σχέση πολιτισμού και κοινωνίας, που διαμορφώνει σε κάθε εποχή ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ανάπτυξης μουσικών ειδών ή στιλιστικών κατευθύνσεων. Τέλος, μέσα από το παράδειγμα του ελληνικού δημοφιλούς τραγουδιού αναδεικνύεται η σύνδεση του όρου «λαϊκός» με τον όρο «δημοφιλής», καθώς, όπως αναλύεται στο άρθρο, δημοφιλής μουσική είναι η μουσική που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και μετασχηματισμό.

Το τραγούδι είναι το πολιτισμικό αγαθό το οποίο θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως καθολικά προσιτό και πραγματικά κοινό καθώς δεν υπάρχει σχεδόν κανείς που να μην είναι εκτεθειμένος σε αυτό, τη μία ή την άλλη στιγμή. Το πεδίο μελέτης του ελληνικού δημοφιλούς τρα-

γουδιού σε συνάρτηση με τη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα όσο κι αν είναι ενδιαφέρον και πολλά υποσχόμενο κρύβει σημαντικές δυσκολίες. Για την κατανόηση των παραπάνω πολύ σημαντική είναι η διαλεκτική σχέση (με τη μαρξιστική έννοια) πολιτισμού και κοινωνίας, που διαμορφώνει σε κάθε εποχή ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ανάπτυξης μουσικών ειδών ή στιλιστικών κατευθύνσεων. Για παράδειγμα, όπως αναφέρει και ο εθνομουσικολόγος Αναστάσιος Χαψούλας (2010: 35, 36), η

*** Υπ. διδάκτορας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τομέας Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας**

ροκ μουσική δεν θα μπορούσε να νοηθεί κατά τη διάρκεια του 19ου αι., καθώς ο πολιτισμός, ως πλαίσιο, εκείνη την εποχή, είχε διαμορφώσει γενικότερους κανόνες και νόρμες μουσικής έκφρασης και ακρόασης, οι οποίες δεν θα ευνοούσαν τις εκδηλώσεις αυθορμητισμού ή μη ελεγχόμενων αντιδράσεων που χαρακτηρίζουν τους μουσικούς και τους ακροατές του συγκεκριμένου είδους.

Επιχειρώντας να συνθέσουμε τη διαδικασία κατά την οποία διαμορφώθηκαν οι ποικίλες σημασίες και χρήσεις των εννοιών του πολιτισμού και της κουλτούρας, συναντούμε ιδιαίτερες δυσκολίες, εξαιτίας της ιδιάζουσας πολυπλοκότητας της πορείας αυτής. Η λέξη *κουλτούρα* εμφανίστηκε απροσδόκτα αργά στην ιστορία. Οι σχετικές έρευνες εντοπίζουν την πρώτη χρήση της τον 19ο αι.. Η στενή της σχέση με τα κύρια κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα και τις χαρακτηριστικές αντιλήψεις αυτής της εποχής αποδεικνύεται από το γεγονός ότι αυτή η λέξη, μέσα στη σύντομη σχετικά ζωή της, απέκτησε πολλές και διαφορετικές σημασίες καθώς επίσης και εννοιολογήσεις. Τους τελευταίους δύο αιώνες η λέξη *κουλτούρα* αναδείχθηκε σε βασικό όρο όλων των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, από τη φιλοσοφία και την αρχαιολογία ως την κοινωνιολογία την εθνολογία και την ανθρωπολογία.¹ Συνέπεια των παραπάνω είναι ο ολοένα αυξανόμενος αριθμός δημοσιεύσεων που αφορούν στην παρατήρηση της έννοιας κουλτούρα. Ακόμα όμως και στο πλαίσιο της επιστημονικής χρήσης τους, δεν φαίνεται να υπάρχει συναίνεση σχετικά με το νόημά τους. Κάθε επιστήμη, κι ακόμα, κάθε διαφορετική σχολή και ερευνητική παράδοση προτείνει ή προϋποθέτει έναν διαφορετικό ορισμό τους. Το παραπάνω γίνεται εμφανές στην έρευνα με τίτλο: «Τι εννοούν οι ανθρωπολόγοι με τον όρο Κουλτούρα» των Kroeber και Kluckholm (1952).² Στην

ανασκόπηση αυτή, οι δύο Αμερικάνοι ανθρωπολόγοι ανακάλυψαν και κατέγραψαν 164 διαφορετικούς ορισμούς.

Από τους πρώτους ανθρωπολόγους που ασχολήθηκαν με την έννοια της κουλτούρας ήταν ο Τάιλορ (Taylor) ο οποίος στα τέλη του 19ου αι. αντιλαμβάνονταν την κουλτούρα ως μια πολύπλοκη ολότητα, η οποία περιγράφεται από επιμέρους χαρακτηριστικά όπως η γνώση, τα πιστεύω, ο νόμος, τα ήθη και τα έθιμα και οποιαδήποτε άλλη δεξιότητα και συνήθεια αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας.³ Επίσης, ίδια περίπου εποχή ο Μάθιου Άρνολντ (Matthew Arnold) όριζε την κουλτούρα ως «ό,τι καλύτερο στο χώρο της σκέψης και της γνώσης»⁴. Ο Ρέιμοντ Γουίλιαμς (Raymond Williams) υποστηρίζει πως η λέξη κουλτούρα είναι μία από τις πιο πολύπλοκες λέξεις στην αγγλική γλώσσα,⁵ ενώ, σύμφωνα πάντα με τον Γουίλιαμς, η σύγχρονη χρήση της συγκεκριμένης λέξης εμπίπτει σε τέσσερα ενδεχόμενα: ως ατομικός τρόπος σκέψης, ως μια γενική διαδικασία πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης, ως τέχνη, ως συγκεκριμένος τρόπος ζωής είτε ενός λαού είτε μιας περιόδου.⁶ Στις αρχές του 21ου αι., ο Ήγκλετον (Eagleton) ορίζει την κουλτούρα ως «το σύνολο των αξιών, εθίμων, πίστewν και πρακτικών, οι οποίες συνθέτουν τον τρόπο ζωής μιας συγκεκριμένης ομάδας» (Ηγκλετον 2003: 81).

Σύμφωνα με τον Εσκομπάρ (Escobar), οι ανθρωπολόγοι μέχρι και τη δεκαετία του 1980 αντιμετώπιζαν την κουλτούρα

3. Σχετικά με τον Taylor βλ. Wright στον επιμελημένο τόμο των Δεμερτζόπουλος & Σπυριδάκης 2004: 77. Επίσης, βλ. Erickson & Murphy 2002: 73.

4. Αναφορά στον Arnold από τον Τζόβα στην εισαγωγή του βιβλίου *Η έννοια της Κουλτούρας* (Ηγκλετον 2003: 13- 15).

5. Αναφορά στον Williams από τους Iida & Rosaldo (επιμ.) 2002: 10. Αντίστοιχη αναφορά συναντάμε στο Shuker 2001:5.

6. Σχετικά με τον Raymond Williams ο.δ.: Middleton 1990: 167, Shuker 2001: 5, Van Meijl 2008: 172, 173 και Ηγκλετον 2003 :82-85. Ο Shuker με τη σειρά του χρησιμοποιεί τον δεύτερο και τον τρίτο από τους παραπάνω ορισμούς στο βιβλίο του *Understanding Popular Music* (2001).

1. Για μια ιστορική αναδρομή της εννοιολόγησης του όρου κουλτούρα ο.δ. Meijl 2008: 167- 170.

2. Αναφορά στους Kroeber και Kluckholm από τον Meijl 2008: 167.

ως μια παγιωμένη έννοια, έναν συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης του κόσμου που αντιστοιχούσε σε έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής.⁷ Παρατηρούμε δηλαδή μέχρι τότε μια στατική αντίληψη της έννοιας της κουλτούρας. Ωστόσο, επισημαίνει ο Εσκομπάρ, η θεωρία της πρακτικής, που αναπτύσσεται από ορισμένους ανθρωπολόγους (Ortner, Certeau), προτείνει νέα πεδία έρευνας που ανανεώνουν τα κλασικά αντικείμενα ανθρωπολογικής μελέτης. Αυτά τα νέα πεδία βρίσκονται, σύμφωνα με τους εισηγητές αλλά και τους υποστηρικτές της θεωρίας της πρακτικής, μέσα στην καθημερινή ζωή. Η ίδια η καθημερινότητα των ανθρώπων θα πρέπει να είναι βασικό μέλημα μιας επιστήμης όπως η ανθρωπολογία, που το κύριο αντικείμενό της είναι η κουλτούρα.⁸ Οι απόψεις, που θα εξετάσουμε εκτενέστερα παρακάτω, επιχειρούν η καθεμιά από διαφορετική οπτική γωνία να συλλάβουν και να ερμηνεύσουν το χαρακτήρα και την κουλτούρα της σύγχρονης κοινωνίας αναλύοντας τι ορίζουμε «δημοφιλή κουλτούρα». Ο όρος *δημοφιλής κουλτούρα* περιλαμβάνει ένα πλήθος από διαφορετικές ή και αντιφατικές μεταξύ τους σημασίες οι οποίες συνήθως επικαλύπτονται.

Κάνοντας αναδρομή στο παρελθόν, μπορούμε σε πολλές περιπτώσεις να παρατηρήσουμε ότι η κριτική γύρω από τη δημοφιλή κουλτούρα δεν είναι εντελώς ξεκάθαρη. Για παράδειγμα, ο Leavis απορρίπτει το σινεμά σαν μη σοβαρή πολιτιστική φόρμα στο σύνολό του. Ο Μακ Ντόναλντ (Mac Donald) όμως, από την άλλη πλευρά, θεωρεί κάποιες ταινίες του Eisenstein ως τέχνη. Επίσης, μερικά jazz κομμάτια εκτιμώνται ως τέχνη τώρα πια, ενώ στο πρώτο μισό του 20ού αι. καταδικάστηκαν από τη θεωρία της Μαζικής Κουλτούρας και τη σχολή της Φρανκφούρτης ως μαζική κουλτούρα. Αντιστοιχίες μπορούμε να βρούμε στην rock 'n roll μουσική κ.λπ. (Strinati 2004:

7. Αναφορά στον Escobar στο Παπαπούλου 2015: 32.

8. ό.π.



41). Η δημοφιλής κουλτούρα είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο και καθετί δημοφιλές δεν είναι αναγκαία και πολιτισμός (cultural). Επίσης, τείνει να έχει μια βαθιά επίδραση στο ευρύτερο κοινό.

Στον Χέρντερ (Herder) ο όρος *popular* χρησιμοποιείται με την έννοια της λαϊκής κουλτούρας (popular culture), η οποία εμπεριέχει αδιαμφισβήτητα νοήματα και αποτελεί μία γνήσια πνευματική έκφραση με τη μορφή του λαϊκού ως παραδοσιακού (popular as traditional) και του λαϊκού ως δημόδου (popular as folk).⁹ Τον 20ό αι., ο Αντόρνο (Adorno) θέτει τη δημοφιλή τέχνη έναντι της υψηλής τέχνης και με αυτό γνώμονα κάνει μια εξαιρετική ανάλυση, σύμφωνα με την οποία από εκεί που η μουσική απευθυνόταν σε ένα περιορισμένο σύνολο καλλιτεργημένων και πνευματικά ανεξάρτητων αστών, η διεύρυνση του δημόσιου βίου και ο εκδημοκρατισμός της κοινωνικής πραγματικότητας γκρέμισε το τείχος ανάμεσα στη μάζα και στη μουσική (Adorno 1997: 34). Τα παραπάνω, κατά τον Αντόρνο, είχαν ως αποτέλεσμα να περιορίσουν την ελευθερία

9. Αναφορά στον Herder από τον Νίκο Πουλάκη στο Κάβουρας 2010: 217.

της μουσικής και της τέχνης γενικότερα και είναι αυτό που οδήγησε στον εκφυλισμό τους. Ο Μίντλετον (Middleton) στο βιβλίο του *Studying Popular Music* (1990) ασχολείται αναλυτικά με την προβληματική του Αντόρνο: «[...] Η μεγάλη συνεισφορά του Αντόρνο χρονολογείται από μια περίοδο συναίνεσης, όπου η μηχανή της μαζικής κουλτούρας έχει σημαντική επίδραση. Τα μουσικά παραδείγματα είναι μέσα από αυτή τη χρονική περίοδο. Σε μια ευρύτερη πολιτιστική οπτική, πρόκειται για την περίοδο του φασισμού και του σταλινισμού της φαινομενικής κατάρρευσης των σοσιαλιστικών επαναστατικών δυνατοτήτων στις ανεπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες και την εμφάνιση ποικίλων προσπαθειών προσαρμογής της μαρξιστικής θεωρίας (Gramsci, Lukacs, Adorno και η σχολή της Φρανκφούρτης). Ο Αντόρνο θα έπρεπε να μελετάται σε σχέση με αυτό το υπόβαθρο» (Middleton 1990: 35). Αυτή η περιοντολόγηση περιγράφεται από τον Μίντλετον σαν η στιγμή που η μαζική κουλτούρα οδήγησε στην ποπ κουλτούρα. Στη μουσική δημιουργία αυτή η μετάβαση έχει ως αποτέλεσμα τη βιομηχανική ομογενοποίηση. Όσον αφορά το κοινωνικό νόημα, η μετάβαση μπορεί να συσχετισθεί από την περίοδο της κριτικής του μοντερνισμού της μαζικής κουλτούρας στην περίοδο του μεταμοντερνισμού. Ο Μπένγιαμιν (Benjamin) (μαθητής του Αντόρνο στη σχολή της Φρανκφούρτης) διατύπωσε μία πιο θετική άποψη των δυνατοτήτων των παραγωγικών δυνάμεων, διαμέσου του προηγμένου καπιταλισμού.¹⁰

Εκτός από τον Adorno, συναντάμε κι άλλους ερευνητές (Fedorak, Strinati κ.ά.) που σπεύδουν να συνδέσουν τη δημοφιλή κουλτούρα με τη μαζική¹¹ –λόγω

της βιομηχανοποίησης και της αστικοποίησης–, την οποία διαχωρίζουν από την υψηλή κουλτούρα.¹² Κάτι όμως που δεν είναι ασφαλές να το υποστηρίξουμε, καθώς πρόκειται για προσέγγιση που στις μέρες μας αμφισβητείται, παρ' όλο που η διεθνοποίηση των μέσων και ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός εντέλει συνέβαλαν στη γιγάντωση αυτού του φαινομένου. Η σύνδεση της δημοφιλούς κουλτούρας με τη μαζική δημιουργεί ένα μπερδεμα, καθώς κάποια είδη τέχνης μπορεί να είναι δημοφιλή, αλλά χωρίς να χάνουν την αισθητική τους ποιότητα. Ακόμη, πολλοί ερευνητές (Burnett 1996, Shuker 2001 κ.ά.) υποστηρίζουν ότι η δημοφιλής κουλτούρα έχει άμεση σχέση με την εμπορευματοποίηση. Αν δεχτούμε όμως έναν τέτοιο συσχετισμό, καταλαβαίνουμε ότι κάποια είδη χαρακτηρίζονται ως δημοφιλή, ενώ άλλα αποκλείονται. Επιπρόσθετα, η έννοια δημοφιλής διαφέρει από χώρα σε χώρα καθώς υπάρχουν και οι εθνικές ταμπέλες.

Ο Storey προσπάθησε να εξηγήσει την έννοια της δημοφιλούς κουλτούρας και μας δίνει έξι βασικούς ορισμούς της. Ο πρώτος ορισμός είναι ποσοτικός: Η δημοφιλής κουλτούρα είναι απλά μία κουλτούρα που είναι ευρέως αγαπητή ή αρέσει σε πολύ κόσμο. Ο δεύτερος ορισμός του είναι ποιοτικός: Η κουλτούρα η οποία μένει αφού έχουμε αποφασίσει τι είναι η *υψηλή κουλτούρα*. Στον τρίτο ορισμό κάνει διάκριση της δημοφιλούς κουλτούρας με αισθητικούς όρους κάτι που την κάνει συνώνυμο με τη μαζική κουλτούρα, αυτή την εμπορευματοποιημένη βιομηχανία κουλτούρας όπως έχει περιγραφεί από τον Adorno και τον Horkheimer. Ο τέταρτος ορισμός έρχεται από την παραπάνω υπόθεση της

10. ο.δ. Middleton 1990: 34- 63.

11. Ο όρος *μαζική κουλτούρα* είθισται να έχει αρνητική χροιά και αναφέρεται στη λαϊκή και δημοφιλή κουλτούρα που παράγεται από βιομηχανικές τεχνικές, μαζικής παραγωγής και διατίθεται στο εμπόριο για κέρδος από ένα ευρύ καταναλωτικό κοινό. Πρόκειται δηλαδή για μια εμπορική κουλτούρα, μαζικά παραγόμενη, η οποία χειραγωγεί συναισθηματικά

και λογικά το κοινό και διαστρεβλώνει τις ανάγκες και τις επιθυμίες του για λόγους κατανάλωσης. Είναι δηλαδή αυτό που μπορούμε να αποκαλέσουμε ομογενοποιημένη κουλτούρα.

12. Fedorak 2009: 1- 48. Επίσης, ήδη από τα γραπτά του Γερμανού ποιητή Herder (18ος αι.) έχουμε αναφορές σε μια διάκριση μεταξύ δημοφιλούς και υψηλής ή εκπαιδευόμενης κουλτούρας. ο.δ. Strinati 2004: 2.

μαζικής κουλτούρας: η κουλτούρα που δημιουργείται από το λαό. Ο πέμπτος ορισμός του Storey λέει ότι η δημοφιλής κουλτούρα είναι ένας τόπος αγώνα ανάμεσα στην αντίσταση των υποδεέστερων ομάδων και τις δυνάμεις της ενσωμάτωσης που λειτουργούν προς το συμφέρον των κυρίαρχων ομάδων στην κοινωνία. Ο έκτος ορισμός είναι επίσης μία προσέγγιση, μία μέθοδος ανάλυσης, παρά μια οριοθέτηση των ορίων και έχει σχέση με την πρόσφατη συζήτηση γύρω από τη θεωρία του μεταμοντερνισμού: η μεταμοντέρνα κουλτούρα είναι μια κουλτούρα η οποία δεν αναγνωρίζει το διαχωρισμό μεταξύ υψηλής και δημοφιλούς κουλτούρας.¹³

Όπως καταλαβαίνουμε από τις παραπάνω εννοιολογήσεις, η δημοφιλής κουλτούρα παρουσιάζεται σε κάθε δραστηριότητά μας και είναι κάτι πολύ περισσότερο από απλή διασκέδαση, καθώς πρόκειται για εκφράσεις και συμβολισμούς που επιδρούν στον άνθρωπο, γεγονός που της προσδίδει δική της δύναμη. Οι θεματικές που απασχολούν τις σχετικές έρευνες κινούνται κυρίως γύρω από τρεις άξονες: 1) τι και ποιος καθορίζει ποια είναι η δημοφιλής κουλτούρα και από πού προέρχεται, 2) ποια είναι η επιρροή της εμπορευματοποίησης και της βιομηχανοποίησης πάνω στη δημοφιλή κουλτούρα, 3) ποιος είναι ο ιδεολογικός ρόλος της δημοφιλούς κουλτούρας.

Προκειμένου να επιστρέψουμε στο αρχικό ζήτημα, που στην ουσία επιθυμεί να συνδέσει το δημοφιλές τραγούδι με τη λαϊκή έκφραση, θα κάνω μία σύντομη ανασκόπηση σχετικά με την έννοια της δημοφιλούς μουσικής. Στις κοινωνικές επιστήμες κομμάτι των οποίων είναι η πολιτισμική ανθρωπολογία και η εθνομουσικολογία, ο κάθε ορισμός της μουσικής εξαρτάται και άπτεται του κοινωνικού πλαισίου, των κοινωνικών λειτουργιών και συμπεριφορών στο οποίο δημιουργείται (Nettl 1983). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η χρήση των όρων

εξηγείται με βάση το ευρύτερο ιστορικό/κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο στο οποίο γίνεται αυτή η χρήση. Συνεπώς, η κοινωνική οπτική απαιτεί την αξιολόγηση κάθε συνθέτη, έργου ή στιλ σύμφωνα με τα αισθητικά πρότυπα που αφορούν ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο (Hargreaves & North 1997). Η δημιουργία της τυπογραφίας βοήθησε τη μουσική να ταξιδοήσει όχι μόνο γεωγραφικά αλλά και κοινωνικά. Παρ' όλα αυτά, όπως αρκετοί ερευνητές υποστηρίζουν (Strinati, Hall, Middleton κ.ά.), η δημοφιλής κουλτούρα αποτελεί τη βάση για κάθε κοινωνία –σε διάφορες εποχές– και δεν αποτελεί αποκλειστικότητα της Δύσης. Συνεπώς, μπορεί να βρεθεί σε διαφορετικές κοινωνίες, μεταξύ διαφορετικών ομάδων αυτών των κοινωνιών και διαμέσου διαφορετικών ιστορικών περιόδων.¹⁴ Καθώς όμως από τον 19ο αιώνα παρατηρείται αύξηση της παραγωγής λόγω των νέων μέσων και, κατ' επέκταση, αύξηση της παραγωγής της τέχνης, κάτι που οδήγησε σταδιακά σε αύξηση εκείνων που μπορούσαν να έρθουν σε επαφή με την τέχνη, ουσιαστικά, αυτό που εννοούμε όλοι μας με τον όρο *δημοφιλής μουσική* είναι ένα φαινόμενο που δημιουργήθηκε μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση (Parker 2011: 148).

Η θεωρητική και ερευνητική ενασχόληση με τη δημοφιλή μουσική στην Ελλάδα θα έπρεπε να βασίζεται σε έναν επί της αρχής ορισμό του όρου «popular» και τις μεταφράσεις του, *δημοφιλής* και *λαϊκός*, στα ελληνικά.

Ο όρος *popular music* μεταφράζεται στα ελληνικά άλλοτε ως λαϊκή μουσική και άλλοτε ως δημοφιλής μουσική. Στην πρώτη περίπτωση γίνεται προσπάθεια ανίχνευσης ενός σύγχρονου λαϊκού στοιχείου, εστιάζοντας κυρίως σε πολιτισμικές, κοινωνικές και ταξικές συνιστώσες, ενώ συνήθως η δεύτερη έννοια συνδέεται με την εμπορευματοποίηση και την ξένη μουσική. Στον Μποζίν (2007:78), ο όρος *δημοφιλής* αναφέρεται ως ένας από τους τρεις όρους που

13. Αναφορά στους Storey, Bennet και Strinati από τον Parker 2011: 150- 158.

14. Σχετικά με το θέμα ο.δ. Parker 2011: 149, Shuker 2001: 5, 6 και Middleton 1990: 11.

σηματοδοτούν τον όρο *λαϊκό*: έχοντας τη σημασία του παραδοσιακού (folk), του παραδοσιακού σε εξέλιξη και μετασχηματισμό (popular) και τέλος του αγαπητού αλλά και δημοφιλούς στο λαό και (πάλι popular). Ο ανθρωπολόγος και εθνομουσικολόγος Παύλος Κάβουρας (2010) εισάγει τον όρο «λαϊκό» σε σχέση με τον όρο «δημοφιλές», επισημαίνοντας ότι ένα «λαϊκό» φαινόμενο μπορεί να είναι ταυτόχρονα και «δημοφιλές», με την έννοια ότι μπορεί να «παρπέμπει σε μία μαζική, δηλαδή ευρύτερη, κοινωνική αντίληψη και πρακτική» (Κάβουρας 2010: 48). Το παρόν άρθρο βασίζεται σε αυτή την εννοιολόγηση του Κάβουρα, καθώς, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, η λαϊκότητα απαιτεί μία μαζική ενσωμάτωση δηλαδή συνδέεται με τον όρο δημοφιλές.

Όσοι μελετούν το ελληνικό τραγούδι γρήγορα συνειδητοποιούν πως αποτελεί από μόνο του ένα πεδίο διαπραγμάτευσης, καθώς η ιστορία του ελληνικού τραγουδιού είναι ιστορία συνεχών ρήξεων. Οι ερευνητές με μεγάλη ευκολία ξεχωρίζουν το νεότερο ελληνικό τραγούδι σε δύο τεράστια ρεύματα που άλλοτε κινούνται παράλληλα και άλλοτε συναντώνται. Το λαϊκό από τη μία και το έντεχνο από την άλλη. Οι δύο κύριοι πόλοι όμως δεν έμειναν αποστειρωμένοι και ανέπαφοι μεταξύ τους.

Η ελληνική μουσική ταυτότητα φαίνεται πως διαμορφώθηκε από τέσσερις συνιστώσες, την παραδοσιακή δημοτική μουσική, την αστική λαϊκή, την έντεχνη και εν μέρει την εκκλησιαστική βυζαντινή (Ρωμανού 2003: 320). Οι παραπάνω συνιστώσες έχουν εμφανείς επιρροές και από μουσικά είδη δυτικών προδιαγραφών, αλλά και από ανατολίτικα ρεύματα, πράγμα που οφείλεται στο γεγονός ότι η Ελλάδα αποτελεί ένα μεγάλο γεωγραφικό, πολιτισμικό και πολιτικό σταυροδρόμι μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Στην πραγματικότητα, η ελληνική μουσική ανέκαθεν ήταν πολυπολιτισμική καθώς την είχαν επηρεάσει μουσικά στιλ όπως το γαλλικό *chanson*, αλλά και πολλά ανατολίτικα είδη αντιμετωπίζοντας με ευαισθησία, προκλήσεις και

βαθιά ριζωμένες παραδόσεις σε μια πολιτισμική ταυτότητα η οποία δημιουργείται από μίξεις ανατολικών και δυτικών πολιτισμικών στοιχείων.¹⁵ Ερχόμενοι σταδιακά προς τη σύγχρονη εποχή, παρατηρούμε ότι ήδη από τη δεκαετία του 1960 και ειδικά όσο πλησιάζουμε στο 2000, τα παραπάνω γίνονται όλο και πιο εμφανή καθώς επέρχονται επιρροές από είδη της παγκόσμιας μουσικής σκηνής (ροκ, τζαζ, world music και φυσικά pop κ.λπ.), δημιουργώντας τελικά νέα είδη. Συνεπώς, τα χρόνια αυτά, παρουσιάστηκαν διαφόρων ειδών προμίξεις στοιχείων δημιουργώντας νέες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρατηρούμε δε το υπερτοπικό στοιχείο να λειτουργεί ως ζύμωση τοπικών και υπερτοπικών πολιτισμικών χαρακτηριστικών. Το ελληνικό τραγούδι αυτών των δεκαετιών περιγράφεται από έναν τροπικό ήχο με παραδοσιακά, ανατολίτικα αλλά και ηλεκτρικά όργανα.¹⁶ Όλα τα παραπάνω ως αποτέλεσμα έχουν να υπάρχουν πολλά υποείδη. Οι όροι που χρησιμοποιούνται σήμερα για να περιγράψουν αυτά τα υποείδη είναι ποικίλοι κι αλληλοσυγκρουόμενοι. Πρόκειται για περιγραφικούς όρους, δύσκολα ταξινομήσιμους που υποδηλώνουν μια ασαφή, ρευστή και διαπραγματεύσιμη μουσικολογική ταυτότητα. Από την παραπάνω ανάλυση γίνεται εμφανές ότι θα πρέπει οπωσδήποτε να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στο δημοφιλές ως λαϊκό, έτσι όπως περιγράφεται στη διεθνή βιβλιογραφία, και στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι, που έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ουσιαστικά ονοματίζει ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος. Το ροκ δηλαδή θεωρείται λαϊκή μουσική στην Αγγλία (με την έννοια της ταξικής προέλευσης), ενώ το ελληνικό ροκ δεν αποτελεί είδος λαϊκής μουσικής γιατί δεν έχει μουζουκί.

15. Για περισσότερες πληροφορίες επί του θέματος βλ. Dawe στον επιμελημένο τόμο του Plastino (2003: 225).

16. Ενδιαφέρον παρουσιάζει να δούμε πως η ελληνική μουσική περιγράφεται από τους ξένους ανθρωπολόγους, για παράδειγμα, βλ. Dawe στον επιμελημένο τόμο του Plastino, ό.π.

Η χρήση του όρου *λαϊκή μουσική-λαϊκό τραγούδι* ξεκίνησε τη δεκαετία του 1950 και ουσιαστικά λαϊκό εκείνη την εποχή –διάκριση που συνεχίζει μέχρι και σήμερα– είναι το τραγούδι το οποίο χρησιμοποιεί το λαϊκό μουσικό όργανο μπουζούκι. Αυτό συμβαίνει γιατί ο κυρίαρχος ρόλος του μπουζουκιού ξεπερνάει το ρόλο ενός οργάνου, έστω και σολιστικού σε μια ορχήστρα. Είναι το όργανο που καθόρισε και το ύφος και το στυλ και το ήθος, ακόμα, του τραγουδιού. Είναι τα τραγούδια που γράφτηκαν για το μπουζούκι και με το μπουζούκι και διά του μπουζουκιού εξαπλωθήκανε. Το μπουζούκι εκείνη την εποχή είναι κάτι παραπάνω από ένα μουσικό όργανο. Στις μέρες μας, οι φράσεις *εγώ ακούω λαϊκά* ή *μου αρέσει να διασκεδάζω στα μπουζούκια* ή *λαϊκή μουσική είναι τα μπουζούκια* είναι συνήθειες. Υπό αυτή την οπτική, η έννοια του λαϊκού τραγουδιού απέκτησε διττή σημασία: από τη μια, είναι δηλωτική της προέλευσης ότι η παράδοση αυτή προέρχεται από τον λαό, ιδωμένο ως το σύνολο ανθρώπων με κοινή ιστορία, κοινή γλώσσα και κοινό πολιτισμό. Από την άλλη, είναι δηλωτική και της κατεύθυνσης/απήχησης, καθώς η παράδοση αυτή απευθύνεται στις –και καταναλώνεται από τις– ευρύτερες λαϊκές μάζες (αναφερόμενη σε συγκεκριμένη κοινωνική τάξη). Καθώς όμως πλέον συναντάμε πολλά διαφορετικά είδη που χρησιμοποιούν τους ήχους του μπουζουκιού, κατανοούμε ότι η ποικιλομορφία και η ρευστότητα της σύγχρονης εποχής καθιστούν ιδιαίτερα δυσχερή τον προσδιορισμό του τι μπορεί να είναι *λαϊκό* στις μέρες μας.

Το *λαϊκό τραγούδι* –έτσι όπως ονοματίστηκε το συγκεκριμένο μουσικό είδος–, φυσική εξέλιξη του ρεμπέτικου, καλλιιεργήθηκε μέσα σ' ένα ενιαίο πνευματικό κόσμο, τον κόσμο του λαού. Ιστορικά είχε παρατηρηθεί σε ένα μεγάλο σύνολο η αποστροφή της ελληνικής κοινωνίας προς τις συνθέσεις της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής (η οποία συνδέεται με την κυρίαρχη ελίτ), αφού η μεσαία τάξη αποτελούνταν από άτομα με λαϊκό προφίλ, είχαν διαφορετικές



προτιμήσεις και δεν διέθεταν την εμπειρία για την ακρόαση κλασικών κομματιών τα οποία σε καμία περίπτωση δεν έμοιαζαν προς το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι από όπου αντλούσαν τα ακούσματα τους. Σύμφωνα με τη μαρξιστική ρητορική, οι παραδόσεις των λαϊκών μαζών διακρίνονται από αυτές της αστικής τάξης, οι οποίες θεωρούνται απλώς ως μια αναμφισβήτητη μίμηση των δυτικών μουσικών μοτίβων (Zaimakis 2009: 18). Η άγνοιά του τοποθετείται σε μια ταραγμένη, πολύ δύσκολη και σκληρή περίοδο, που υπήρξε ασφαλώς καθοριστική για τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις και παράλληλα, για την πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία στα επόμενα χρόνια. Αρχικά, το λαϊκό τραγούδι θεωρείτο ξένο προς την εθνική μουσική παράδοση. Από τη μια πλευρά, η επίσημη κρατική ιδεολογία δεν το ενέτασσε στο εθνικό σύστημα μουσικής και, από την άλλη, η Αριστερά το αποκήρυτε, βλέποντας μόνο τη μια πλευρά του, τη μοιρολατρική, θεωρώντας τη ανασταλτική στη διαδικασία της πολιτικής και ταξικής συνειδητοποίησης των εργατικών και λαϊκών μαζών. Από τη δεκαετία του 1950 και μετά, αρχίζει να παίρνει έναν διαφορετικό τόνο και να προσεγγίζει τα

ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, γεγονός στο οποίο βοήθησε κι ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής (Λιάβας 2009). Νέοι συνθέτες και τραγουδιστές κάνουν την εμφάνισή τους, οι οποίοι δίπλα στα ερωτικά τραγούδια, κάνουν τραγούδια για την εργατιά, τη δουλειά, τη ρωμαίικη λεβεντιά, όπως τα νιώθει ο απλός εργαζόμενος του τόπου μας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν τραγούδια που αγγίζουν τα όρια του μεγαλείου και που παραμένουν ανεπανάληπτα. Ο λαός βρίσκει μέσα στο λαϊκό τραγούδι τη συγκίνηση που του έλειπε. Γενικό γνώρισμα της λαϊκής μουσικής είναι ότι συνοδεύεται με το τραγούδι και το χορό, ώστε περιγράφεται σε σύνδεση με αυτά. Ο *αυτοσχεδιασμός* αποτελεί γενικό φαινόμενο και συχνά ενθαρρύνεται.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Μίκης Θεοδωράκης εισάγει τον όρο *έντεχνο-λαϊκό τραγούδι*. Οι συνθέσεις του έντεχνου λαϊκού διέπονταν κατά ένα μεγάλο ποσοστό από τη συμβολική διάσταση των τραγουδιών που απευθύνονταν στη συλλογικότητα ενός κοινωνικού συνόλου. Λέγεται ότι πρώτη φορά τον όρο έντεχνο τον εισήγαγε ο Μάνος Χατζιδάκις στην προσπάθειά του να ξεχωρίσει τους δημιουργούς που είχαν ωδειακή παιδεία από τους λαϊκούς συνθέτες που ως επί το πλείστον ήταν εμπειρικοί μουσικοί. Αν και μουσικολόγοι όπως ο Μάρκος Τσέτσος (2011) έχουν ασκήσει κριτική στον συγκεκριμένο όρο, κατά τη γνώμη μας, ο Μίκης Θεοδωράκης με τον διπλό αυτό όρο κατάφερε να περιγράψει ένα τραγούδι το οποίο, από τη μία πλευρά, πληροί όλα τα αισθητικά κριτήρια μιας αυθεντικής έντεχνης μουσικής και ταυτόχρονα καταφέρνει να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες (εννοώντας μια ευρύτερη λαϊκή αντίληψη). Το παρακάτω απόσπασμα από το βιβλίο του Λάμπρου Λιάβα *Το ελληνικό τραγούδι· από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, εκφράζει ακριβώς αυτό: «Από τη δεκαετία του 1960, με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Μίκης Θεοδωράκης και οι συνεχιστές τους έθεσαν ένα νέο αίτημα ελληνικότητας, επανατοποθετώντας τη

νεοελληνική ευαισθησία απέναντι στα νέα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά δεδομένα των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αι.» (Λιάβας 2009: 26, 27). Το *έντεχνο λαϊκό τραγούδι* στις δεκαετίες 1950 και 1960 απηχούσε και δημιουργούσε μια εντελώς καινούργια πολιτισμική και κοινωνική δυναμική σε σχέση με το λαϊκό τραγούδι.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι μετά το *λαϊκό τραγούδι*, το *έντεχνο λαϊκό τραγούδι* αποτέλεσε την αυθεντική μουσική έκφραση της νεοελληνικής κουλτούρας, γεγονός που μας κάνει να ξεχνάμε ότι και τα δύο αυτά είδη αποτελούσαν είδη *δημοφιλούς μουσικής*. Επίσης, εισάγοντας τον επιθετικό προσδιορισμό *λαϊκός*, ουσιαστικά οι καλλιτέχνες ήθελαν να περιγράψουν ακριβώς αυτή τη μαζική ενσωμάτωση, δηλαδή την ευρύτερη, κοινωνική αντίληψη και πρακτική που δημιουργήθηκε.¹⁷

Ανάμεσα στα θέματα που συζητάμε είναι και τα ζητήματα της συμμετοχής ενός αριθμού επαϊόντων, όπως επίσης και η ανταπόκριση και συμμετοχή ενός ευρύτερου κοινού, μέσα από διαδικασίες αυστηρά τεκμηριωμένες και απαλλαγμένες από ιδεολογήματα. Η Μαρία Παπαπούλου (2015: 62) γράφει χαρακτηριστικά στο βιβλίο της *Η εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος: «Μουσική δεν υπάρχει χωρίς μουσικούς, όπως επίσης δεν υπάρχει χωρίς ακροατές...»*. Αυτό

17. Στις δεκαετίες του 1980, 1990 και 2000, παρατηρούμε ότι το δημοφιλές τραγούδι της εποχής ακολουθεί ως επί το πλείστον τη σχέση τέχνη-χρήμα, διαλύοντας κάθε ψευδαίσθηση ότι θα μπορούσε να είναι αυτόνομος ο καλλιτεχνικός λόγος για την πολιτισμική αισθητική αξία. Για το θέμα αυτό βλ. Ζιώγας στον επιμελημένο τόμο του Φιοροβάντε (2012: 269). Επίσης, βλ. Marcus & Myers (μτφ. Αλέξιος Τσίγκας) στον επιμελημένο τόμο της Ρίκου (2013: 172, 173). Τέλος, για το ίδιο θέμα βλ. Παπαμακάριος 2006: 18. Επειδή στόχος του παρόντος άρθρου είναι να ξεκινήσει μία συζήτηση σχετικά με τη λαϊκότητα και τις εκφράσεις της και όχι για άλλη μία φορά να συζητήσει τα θέματα της μαζικής κουλτούρας –τα οποία είναι χιλιοειπωμένα– έτσι όπως εκφράζονται ακόμη και τώρα στην Ελλάδα από λαϊκότροπο μουσικά στιλ (αυτά που συνθίζουμε να ονομάζουμε εμπορικά τραγούδια ή σκυλάδικα), αυτός είναι και ο λόγος που δεν γίνεται αναφορά σε αυτά τα μουσικά είδη.

που ουσιαστικά συστήνει το νέο μουσικό είδος που δημιουργείται είναι η ανταπόκριση που βρίσκει από το ακροατήριο. Ο Γιώργος Μανιάτης σε ομιλία του με θέμα «*Έννοια και κριτική της Ιδεολογίας*» συζητώντας για την έννοια κοινό, ασχολείται αναλυτικά με τη συλλογιστική του Άνταλ: «*Σύμφωνα με τον Άνταλ η έννοια κοινό είναι ένας πολτός, καθώς στην πραγματικότητα υπάρχουν ταξικά ακροατήρια. Ακροατήρια με την ευρεία έννοια και θεατές και αναγνώστες κ.λπ., ταξικά προσδιορισμένα*».¹⁸ Αν ακολουθήσουμε, λοιπόν, τη συλλογιστική του Γιώργου Μανιάτη πρυτανεύει η ταξική προέλευση των καλλιτεχνών αλλά και του κοινού στο οποίο απευθύνονται κάθε εποχή, γι' αυτό και άλλο είδος τραγουδιού αποτελεί το «λαϊκό τραγούδι» της κάθε εποχής.¹⁹

Προηγουμένως, έγινε μια προσπάθεια παρουσίασης της πραγματικότητας του λαϊκού τραγουδιού και της ορολογίας που το διέπει έτσι όπως νοείται και εννοείται όχι μόνο από τους μουσικολόγους-κριτικούς και παραγωγούς του αλλά και από το ίδιο το κοινό. Όπως φαίνεται ξεκάθαρα παραπάνω, εξαιτίας ακριβώς της μεγάλης δυναμικής που απέκτησε το λαϊκό τραγούδι στις μάζες τη δεκαετία του 1950, οπότε και ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ο συγκεκριμένος όρος, όλοι αναφερόμαστε στο λαϊκό τραγούδι σαν ένα ξεχωριστό μουσικό είδος. Όπως όμως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, η λαϊκότητα υφίσταται ανεξαρτήτως μουσικού είδους και παρ' όλη την πολυδιάσταση και τη ρευστότητα του σύγχρονου κόσμου.

Ο όρος *λαϊκό* προϋποθέτει την ύπαρξη του λαού. Στην προβληματική του Wagner, ο «λαός» εμφανίζεται ως εκείνος ο περιεκτικός όρος για ό,τι συγκροτεί το σύνολο μιας κοινότητας, ενώ

στην προβληματική που συναντάμε στη Σοβιετική Ένωση, ο «λαός» αξιοποιείται ως κριτήριο διάκρισης της προσανατολισμένης προς τις λαϊκές μάζες μουσικής και της μουσικής πρωτοπορίας.²⁰ Σύμφωνα με την ανάλυση του Μποζίνη (2007: 78), ο λαός «*θα πρέπει να νοείται ως ένα σύνολο διακρινόμενο από την άρχουσα τάξη κατά το ότι τα μέλη του έχουν ελάχιστη ή μικρή συμμετοχή στην εξουσία και ελάχιστη ή μικρή οικονομική δύναμη*». Τα παραπάνω μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο όρος λαϊκό τραγούδι είναι σχετικός με τις σχέσεις δύναμης και κυριαρχίας. Στον Μποζίνη (2007:78) ο όρος *λαϊκό*, στο πολιτισμικό αυτή τη φορά επίπεδο, προϋποθέτει «*την ύπαρξη μιας κουλτούρας του λαού αυτού, η οποία είναι συνεκτική και διάδοχος μιας ανάλογης παλαιότερης κουλτούρας, γνωστής σε όλα τα μέλη του, προσβάσιμη χωρίς ιδιαίτερες γνώσεις ή εκπαίδευση, δημιουργημένη και δυναμικός εκφραστής μιας κοινής λαϊκής ζωής, των συνθηκών της, των δυσκολιών της, της συνθετότητάς της και της ιδιαίτερης αξίας της*».

Οι καλλιτέχνες (και δη οι προερχόμενοι από το χώρο της Αριστεράς) πολλές φορές εκφράζουν και αναλύουν τι σημαίνει γι' αυτούς λαϊκός πολιτισμός. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht), κατά τη γνώμη μας, δίνει ένα πολύ καλό ορισμό περί λαϊκότητας σύμφωνα με τον οποίο «*λαϊκός σημαίνει να γίνεσαι κατανοητός στις πλατιές μάζες παίρνοντας το δικό τους τρόπο έκφρασης και εμπλουτίζοντάς τον. Να αποδέχεσαι τη σκοπιά τους, να τη στερεώνεις και να τη διορθώνεις. Να εκπροσωπείς έτσι το πιο προοδευτικό κομμάτι του λαού, ώστε να βοηθιέται στην ανάληψη της ηγεσίας με την κατανόηση και από τα άλλα κομμάτια του λαού*».²¹

Ο Αντρέι Ζντάνοφ (Andrei Zdanov) στην εισήγησή του στη συνδιάσκεψη των σοβιετικών μουσικών (Ιανουάριος

18. Γιώργος Μανιάτης ο.δ. <http://info-war.gr/έννοια-και-κριτική-της-ιδεολογίας/>. Προσπελάστηκε 4/5/2016.

19. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το λαϊκό τραγούδι κάθε εποχής στην Ελλάδα και τη σύνδεσή του με την εργατική τάξη ο.δ. Κασίτα 2013 (περιοδικό ΟΥΤΟΠΙΑ).

20. Βλ. Μανιάτης στον επιμελημένο τόμο του Κάβουρα (2010).

21. Βλ. Μανιάτης στον επιμελημένο τόμο του Κάβουρα (2010: 145).

1948) υποστηρίζει ότι η λαϊκή μουσική αποτελεί τη γνησιότερη μορφή μουσικής έκφρασης.²² Η λαϊκή παράδοση ως καθοριστικό στοιχείο πολιτισμικής αυτογνωσίας, αλλά και ως πηγή της λόγιας καλλιτεχνικής έκφρασης, αναδεικνύεται την περίοδο διαμόρφωσης του κινήματος του ρομαντισμού. Ο γερμανικός ρομαντισμός με πρωτεργάτη τον J. Herder ουσιαστικά αναβάθμισε τη «λαϊκή» τέχνη, ανυψώνοντας την περιφρονημένη κουλτούρα των κατώτερων στρωμάτων και προβάλλοντάς την ως καθρέφτη της αυθεντικής ψυχής του έθνους. Ο Herder όμως απέκλειε τόσο την αριστοκρατία από το λαό όσο και τα κατώτερα λαϊκά στρώματα.²³ Το παραπάνω συνδέεται και με άλλη μία χρήση της παράδοσης, αυτή της συγκρότησης των εθνικών κρατών. Όπως αναλύει η Λαλιώτη στο κείμενό της *Παράδοση, επιτέλεση και φολκλόρ: Το εθνογραφικό παράδειγμα του τραγουδιού ghana στη Μάλτα*, «τον 19ο αιώνα η εθνικότητα και η συντήρηση αυτού που θεωρούνταν εθνική κληρονομιά αποτέλεσε κυρίαρχη ιδεολογία. Ως αποτέλεσμα, το σημείο εστίασης έγινε ο λαός, ο οποίος αναγνωρίστηκε ως ο μόνος γνήσιος δημιουργός πολιτισμού και το αγροτικό κομμάτι του πληθυσμού που ενσωμάτωνε όλες τις αρετές του έθνους και δρούσε ως επίσημος φύλακας της παραδοσιακής τάξης».²⁴ Εδώ διακρίνουμε μία τελειώς διαφορετική εννοιολόγηση της λαϊκής μουσικής, ως εκείνης που συντηρεί την παράδοση και την αυθεντικότητα. Όπως επισημαίνει όμως ο Bohlman πολύ σωστά, «το φαινόμενο της αστικοποίησης ουσιαστικά ανατρέπει ένα από τα πιο ιερά δόγματα της θεωρίας για τη λαϊκή μουσική: τη διάκριση μεταξύ υπαίθρου και άστεως. Κι αυτό γιατί με την ανάπτυξη των αστικών περιοχών και την αλματώδη εξέλιξη

των συγκοινωνιακών και τεχνολογικών μέσων, η εικόνα της απομονωμένης υπαίθρου άρχισε να αποκτά χαρακτηριστικά φαντασικά, έως ανούσιο».²⁵

Μία αρκετά ασφαλής εννοιολόγηση του όρου *λαϊκή μουσική* είναι αυτή του Γκράμσι, κατά τον οποίο «*κριτήριο λαϊκότητας των τραγουδιών δεν είναι το αν φτιάχτηκαν απ' τον λαό και για το λαό ή για τον λαό, αλλά όχι απ' τον ίδιο. Λαϊκά είναι τα τραγούδια που ο λαός υιοθετεί, επειδή είναι ανάλογα με τον τρόπο που σκέφτεται και που αισθάνεται... Αυτό που διαχωρίζει το λαϊκό τραγούδι, μέσα στη γενική εικόνα ενός έθνους και της κουλτούρας του, δεν είναι το καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά ο τρόπος που έχει να αντιλαμβάνεται τον τρόπο και τη ζωή, σε αντίθεση με τις ισχύουσες αντιλήψεις της κοινωνίας*».²⁶ Αντίστοιχη είναι η κατάταξη του Ermolao Rubieri²⁷. Σύμφωνα με αυτή την ανάλυση ο όρος *δημοφιλής μουσική* θα μπορούσε να είναι συνώνυμο με τον όρο *λαϊκή μουσική*.

Όσον αφορά τα ελληνικά δεδομένα, οι υποστηρικτές του δημοφιλούς τραγουδιού βασίζονται στη ζήτηση αυτού του μουσικού είδους, ενώ οι αντίθετοί του προάγουν μια αντι-ιμπεριαλιστική ρητορική προκειμένου να το κατακρίνουν, παίρνοντας ως δεδομένο το απολίτικο περιεχόμενο του στίχου αυτών των τραγουδιών, τη μαζικότητα της παραγωγής του και τον εφήμερο χαρακτήρα του. Κάτι όμως που δεν ισχύει καθώς δημοφιλής μουσική δεν είναι μόνο αυτό το μουσικό είδος που είθισται να αποκαλούμε «σκυλάδικο», αλλά επίσης ένα δημοφιλές τραγούδι μπορεί να προ-

25. Αναφορά στον Bohlman από τον Γιώργο Κίτσιο στον επιμελημένο τόμο του Κάβουρα (2010: 160).

26. Αναφορά στον Γκράμσι από τον Αλεξάτο 2006: 152.

27. 1. Πρόκειται για τραγούδια που συνθέτονται από το λαό και προορίζονται για το λαό. 2. Τραγούδια που προορίζονται για το λαό, αλλά δεν συνθέτονται από το λαό. 3. Τραγούδια τα οποία ούτε συνθέτονται από το λαό, ούτε προορίζονται για το λαό, αλλά έχουν υιοθετηθεί από το λαό γιατί συμμορφώνονται ή προσαρμόζονται (conform) με τον τρόπο που σκέφτεται και αισθάνεται. Αναφορά στον Ermolao Rubieri από τον Parker 2011: 155.

22. Για μια κριτική ανάλυση βλ. Μανιάτς ό.π. σελ. 144.

23. Για ανάλυση της λαϊκής παράδοσης από τον Herder βλ. Δημητρίου 2009: 170. Επίσης, βλ. Μανιάτς στον επιμελημένο τόμο του Κάβουρα (2010: 142).

24. Βλ. Λαλιώτη στον επιμελημένο τόμο του Κάβουρα (2010: 131, 132).

έρχεται από τους κόλπους του έντεχνου τραγουδιού. Θυμίζω ότι οι συναυλίες του Γιάννη Χαρούλη, για παράδειγμα, είναι πάντα sold out.

Το παρόν άρθρο βασίστηκε στην επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε από τον Σεπτέμβριο του 2016 έως τον Φεβρουάριο του 2018. Κατά τη διάρκεια αυτής τη περιόδου η γράφουσα παρακολούθησε συναυλίες καλλιτεχνών σε μουσικές σκηνές και άλλους συναυλιακούς χώρους. Στην έρευνα αυτή παρατηρούμε ότι τα τελευταία χρόνια υπάρχουν καλλιτέχνες που ανήκουν στο χώρο της δημοφιλούς μουσικής που εργάζονται με συνέπεια στην κατεύθυνση αναγέννησης του *λαϊκού τραγουδιού*, παντρεύοντας ρυθμούς παραδοσιακούς με σύγχρονους, προσπαθώντας ν' ανταποκριθούν στις απαιτήσεις ενός νέου κοινού που τώρα οικοδομείται – το οποίο έχει τις ρίζες του στο παρελθόν και αυξάνεται συνεχώς τα τελευταία χρόνια. Η ύπαρξη αυτού του κοινού, αναζητώντας να εκφραστεί, τροφοδοτεί την ελπίδα για το ξεπέραςμα της κυρίαρχης μουσικής βαρβαρότητας. Κατά τη γνώμη μας, βέβαια, η ελπίδα αυτή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, χωρίς την επανάκτηση της εργατικής ηγεμονίας στο πλαίσιο της ιδεολογίας των λαϊκών τάξεων. Και τώρα όπως και παλαιότερα, η πολιτιστική αναγέννηση δεν θα μπορέσει να υπάρξει, χωρίς να συνδυαστεί με την ανασυγκρότηση του εργατικού και λαϊκού κινήματος. Στο πλαίσιο αυτό και δεδομένων των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που υπάρχουν αυτή τη στιγμή στη χώρα συναντάμε αρκετούς καλλιτέχνες που εκφέρουν πολιτική άποψη (Ιωαννίδης, Μποφίλιου κ.λπ.). Επίσης, σταδιακά δομείται μια νέα σχολή η οποία εσωκλείει διαφορετικές τάσεις σύνθεσης κι ερμηνείας της μουσικής και συνενώνει την παράδοση με το rock και τη λαϊκή μουσική με την ηλεκτρονική. Τα ονόματα που λαμβάνουν τις περισσότερες αναφορές και συνδέονται με αυτό το είδος είναι: Αλκίνοος Ιωαννίδης, Θανάσης Παπακωνσταντίνου, Δημήτρης Αποστολάκης-Χαϊνίδης και από τραγουδιστές Νατάσα Μποφίλιου, Πάννης



Χαρούλης, Μίλτος Πασχαλίδης, Φοίβος Δεληβοριάς κ.ά.

Ανατρέχοντας στην ανάλυση του παρόντος άρθρου σχετικά με τα χαρακτηριστικά του δημοφιλούς τραγουδιού, παρατηρούμε ότι στην περίπτωση της Ελλάδας είναι συνώνυμα με τα χαρακτηριστικά του λαϊκού τραγουδιού: εμπεριέχει μια αρκετά στενή σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη, των συνθηκών επιτέλεσης και το κοινό. Επίσης, παρ' όλη τη σταθερή δομή μπορεί να εμπεριέχει ροή αυτοσχεδιασμών, τόσο στο μουσικό κομμάτι (για παράδειγμα, ένα σόλο με κάποιο μουσικό όργανο) όσο και κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης (για παράδειγμα, ένα τραγούδι που δεν ήταν στο πρόγραμμα, αλλά το ζητά το κοινό). Εκφράζει τη συλλογικότητα των μελών του και απηχεί κοινές συνθήκες ζωής. Επίσης διατηρεί μια συνέχεια με προηγούμενες μορφές και στοιχεία του και ταυτόχρονα μετεξελίσσεται προσλαμβάνοντας και ενσωματώνοντας νέα στοιχεία, παραστάσεις και αντιλήψεις. Συγχρόνως, αποδέχεται το απλό και το καθημερινό, χρησιμοποιώντας προσβάσιμα σε όλους και πολλές φορές ήδη γνωστά συμβολικά πολιτισμικά στοιχεία ανανοηματοδοτώντας τα, εμπλουτίζοντας την λαϊκή παράδοση πνευματικά και καλλιτεχνικά.

Η δημοφιλής μουσική, έτσι όπως την οριοθετούμε σε αυτό το άρθρο, δεν καταστέλλει αναγκαστικά την παραδοσιακή κουλτούρα ούτε υπονομεύει την ακεραιότητα της τέχνης. Εν συντομία θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζει την κουλτούρα της καθημερινής ζωής,

γι' αυτό και αναλύεται σαν ένα σημαντικό κομμάτι της υλικής, οικονομικής και πολιτικής κουλτούρας. Τελικά, το δημοφιλές τραγούδι αποτελεί ένα μέσο έκφρασης της λαϊκής κουλτούρας, μιας κουλτούρας που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και μετασχηματισμό. **T**

b

ΒΙΒΛΙΑ

- Αλεξάτος, Γιώργος Ν.** (2006) *Το τραγούδι των Ηττημένων: Κοινωνικές Αντιθέσεις και Λαϊκό Τραγούδι στη Μεταπολεμική Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Γειτονίες του Κόσμου.
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος & Σπυριδάκης Μάνος** (επιμ.) (2004) *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Δημητρίου, Σωτήρης** (2009) *Η πολιτική Διάσταση στην Τέχνη - Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.
- Ήγκλετον, Τέρυ** (2003) *Η έννοια της Κουλτούρας*. μτφρ. Ηλίας Μαγκλίνης. Αθήνα: Πόλις.
- Κάβουρας, Παύλος** (επιμ.) (2010) *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Λιάβας, Λάμπρος** (2009) *Το ελληνικό τραγούδι - από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.
- Μποζίνης, Νίκος** (2007) *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Παπαμακάριος, Μιχάλης** (2006) *Φυσάει Αντίσταση στους καιρούς της παγκοσμιοποίησης και του πολέμου*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.
- Παπαπαύλου, Μαρία** (2015) *Η Εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος. Μουσική, Συναισθήματα και Νέα Κοινωνικά Κινήματα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων.
- Ρίκου, Ελπίδα** (επιμ.) (2013) *Ανθρωπολογία και σύγχρονη Τέχνη*. Σελ. 11- 232. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Τσέτσος, Μάρκος** (2011) *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη Νεοελληνική Μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.
- Φιοραβάντες, Βασίλης** (επιμ.) (2012) *Προς τη Νέα Ανθρωπολογία. Κριτική της Τέχνης. Κριτική της Παγκοσμιοποίησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.
- Χαψούλας, Αναστάσιος** (2010) *Εθνομουσικολογία - Ιστοριογραφικές και Εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Adorno, W. Theodor** (1997) *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Μετάφραση: Θεόδωρος Λουπασάκης Αθήνα: Νεφέλη.
- Benjamin, Walter** (1978) «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας» στο *Δοκίμια για την Τέχνη*. Αθήνα: Κάβλος.
- Burnet, Robert** (1996) *The international music industry*. London and New York: Routledge.
- Erickson, Paul & Murphy, Liam** (2002) *Ιστορία της Ανθρωπολογικής σκέψης*. Αθήνα: Κριτική.
- Fedorak, Shirley A.** (2009) *Pop Culture. The culture of Everyday Life*. Σελ. 1- 48. New York: University of Toronto Press.
- Hargreaves, David J. & North, Adrian C.** (eds) (1997) *The Social Psychology of Music*. UK: Oxford University Press.
- Inda, Javier – Jonathan & Rosaldo, Renato** (eds.) (2002) *The Anthropology of Globalization*. Σελ. 1-33 Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Middleton, Richard** (1990) *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Nettl, Bruno** (1983) *The study of Ethnomusicology. Thirty one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Parker, Holt N.** (2011) «Toward a Definition of Popular Culture» στο *History and Theory* (50): 147- 170.
- Plastino, Goffredo** (edit.) (2003) *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*. New York & London: Routledge.
- Shaker, Roy** (2001) *Understanding Popular Music*. London & New York: Routledge.
- Strinati, Dominic** (2004) *An Introduction to the Theories of Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ/ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ**
- Κασίτα, Μαρία** (2013) «Εργατική τάξη και λαϊκό τραγούδι» στο *Ουτοπία* (105): 137- 150.
- Meijl, Toon Van** (2008) «Culture and Identity in Anthropology: Reflections on “Unity” and “Uncertainty” in the biological self» στο *International Journal for Biological Science* (3(1)): 165- 190
- Parker, Holt N.** (2011) «Toward a Definition of Popular Culture» στο *History and Theory* (50): 147- 170.
- Zaimakis, Yiannis** (2009) «Bawdy Songs and Virtuous Politics: Ambivalence and Controversy in the Discourse of the Greek Left on rebetiko» στο *History and Anthropology* (20): 15- 36.
- ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ**
<http://www.omilosmarx.gr/κειμενα/item/38-politismos-anatropis>.