

ΛΑΪΚΟ ή ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ ή ΛΑΪΚΟΦΑΝΕΣ

ή ΑΠΛΑ ΔΗΜΟΦΙΛΕΣ

Αρχικά τίθεται ένα πρόβλημα ορολογίας. Τι εννοούμε λέγοντας "λαϊκό" τραγούδι; Είναι απλά και μόνο το "δημοφιλές" ή αυτό που προέρχεται από τον λαό, ενταγμένο σε μια παράδοση που απορρέει από την πολιτισμική του ταυτότητα κι ανταποκρίνεται στις ανάγκες του για έκφραση κι επικοινωνία; Με τη δεύτερη έννοια αμιγώς λαϊκό τραγούδι μπορεί να θεωρηθεί το δημοτικό και το ρεμπέτικο (ιδιαίτερα στις δύο πρώτες περιόδους του, ως το 1940, που μεταφέρει στα αστικά κέντρα πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά και λειτουργίες του δημοτικού τραγουδιού: κλίμακες, ρυθμούς, ποιητικές φόρμες, μουσικά όργανα, προφορική διάδοση, κ.ά.).

Και τα δύο αυτά είδη λαϊκού τραγουδιού εκφράζουν κάθε φορά μοναδικά την κοινωνική ομάδα που τα δημιούργησε και τα χρησιμοποίησε, μαρτυρώντας τη δομή της, τα σύμβολά της και τις αξίες της, το πολιτισμικό της επίπεδο, τη δύναμή της ν' αφομοιώνει και ν' αναπλάθει τις ξένες επιδράσεις ή να εξελίσσει τα δικά της επιτεύγματα προσαρμόζοντάς τα στις καινούργιες της ανάγκες. Στο επίπεδο αυτό ο συνθέτης - συνήθως ανώνυμος, αλλ' ακόμα και στην περίπτωση που είναι γνωστός - δεν δρα αυτόνομα αλλά δημιουργεί στο όνομα της ομάδας, με τη συνείδηση ότι εκφράζει την κοινή παράδοση κι αισθητική, παραδίδοντας στη συνέχεια το έργο του σε μια πολύ σημαντική διεργασία: στην κρίση από το σύνολο της κοινότητας, που θα "υιοθετήσει" το τραγούδι αφαιρώντας, μέσα από μια συχνά μακρόχρονη επεξεργασία, οτιδήποτε ξένο ή περιτό σε σχέση με την παράδοση ή τις ανάγκες της.

Τελευταίοι εκπρόσωποι αυτής της διαδικασίας μπορούν να θεωρηθούν, από τον χώρο του ρεμπέτικου, ο Π.Τούντας, ο Β.Παπάζογλου και Μ.Βαμβακάρης. "Όποιος τραγουδάει τον καημό του κόσμου, αυτός είναι ρεμπέτης. Αυτός που λέει μόνο το δικό του καημό δεν είναι ρεμπέτης, είναι λαϊκός..." έλεγε ο Παπάζογλου, αναγγέλοντας το πέραςμα, μετά τον πόλεμο, στην εποχή των "επωνύμων" συνθετών που θα δώσουν προτεραιότητα στο προσωπικό στοιχείο, δημιουργώντας το είδος που θα οριστεί αργότερα, από τους ίδιους, ως "έντεχνο λαϊκό".

Η αντίφαση που περικλείει η σύζευξη αυτών των δύο αντιθέτων όρων μαρτυρά ανάγλυφα και τον διχασμό μεταπολεμικά του Ελληνα εσωτερικού μετανάστη ανάμεσα στην παράδοσή του και στη βίαιη αστικοποίηση - εκδυτικοποίηση - που του επιβάλλεται. Διχασμό που - μερικές φορές - αγγίζει τα όρια της σχιζοφρένειας. Οι ελληνικές ταινίες της εποχής, με δύναμη ακόμη μεγαλύτερη από τα δισκογραφικά κυκλώματα, αναλαμβάνουν να προβάλλουν το καινούργιο πρότυπο, συμφιλιώνοντας την αστική τάξη με το "μπουζούκι" που όμως έχει αποκηρύξει πια το αμαρτωλό παρελθόν του και προσαρμόζεται στη νέα τάξη πραγμάτων με την τέταρτη χορδή που του προσθέτει ο Μανώλης Χιώτης το 1953 (ημερομηνία που σηματοδοτεί το τέλος του ρεμπέτικου αλλά και μιας μακραίωνης παρουσίας του τρίχορδου στην ελληνική μουσική: από την αρχαιοελληνική πανδούρα στη βυζαντινή θαμπούρα και στον νεοελληνικό ταμπουρά).

Από τότε, δεν μπορούμε πια να μιλάμε για "λαϊκό" τραγούδι με την αυστηρή έννοια του όρου. Στις περισσότερες ταινίες - ως τη δεκαετία του '70 - οι "μπουζουξήδες" καθιερώνονται από τη στιγμή που θα εγκαταλείψουν το κουτούκι της "λαϊκής" γειτονιάς τους για να μεταφερθούν στα σαλόνια ή σ' ένα μεγάλο θέατρο (προάγγελο των συναυλιών) από την πλούσια μοναχοκόρη που θα εκτιμήσει τη "λεβεντιά" και το ταλέντο του τραγουδιστή και θα τον επιβάλει - κουστουμαρισμένο - στον πατέρα και στην τάξη της. Στο "πιο λαμπρό αστέρι" μάλιστα η δικαίωση έρχεται με την πρόσκληση που δέχονται οι πρωταγωνιστές (Βουγιουκλάκη-τραγουδίστρια και Παπαμιχαήλ-συνθέτης) για να πάνε στην Αμερική.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι και μέσα σ' αυτή τη διαδικασία "κάθαρσης" κι αστικοποίησης δεν εμφανίζονται πολύ σημαντικοί μουσικοί:

Μετά τον πόλεμο ο Τσιτσάνης λειτουργεί ως γέφυρα κι επιβάλλει νέα θεματολογία και συναισθηματικό περιεχόμενο, προσαρμόζοντας ανάλογα την τεχνική του στη μουσική και στον στίχο. Έτσι -ασυνειδήτα(-) συμφιλιώνει τη θολή εργατική τάξη με τις αστικές της φαντασιώσεις, ενώ ο Μανώλης Χιώτης αναλαμβάνει να ξεναγήσει τους νεόκοπους αστούς στις μόδες του "έξω κόσμου" κι ο Γ. Ζαμπέτας να τους δώσει τον απαραίτητο λυρισμό και την κανταδόρικη διάθεση. Οι τρεις αυτοί ταλαντούχοι συνθέτες, αλλά και ικανότατοι τραγουδιστές και μουσικοί ταυτόχρονα, προετοιμάζουν το έδαφος για τον Χατζηδάκι και τον Θεοδωράκη, που θα περιοριστούν - με λίγες εξαιρέσεις - κυρίως στον ρόλο του συνθέτη, επιβάλλοντας όμως, με την ιδιοφυΐα τους και προς τη δική του κατεύθυνση ο καθένας, το είδος που ορίστηκε ως "έντεχνο λαϊκό".

Με δυτική μουσική παιδεία, ξαναθέτοντας όμως το αίτημα της ελληνικότητας, μέσα σε μια νέα κοινωνική πραγματικότητα ιδιόρρυθμη και μεταβατική, δεσπόζουν στη δεκαετία του '60, συνταιριάζοντας το "ελαφρό" δυτικότροπο τραγούδι με στοιχεία από το ρεμπέτικο. Έτσι, αν και χρησιμοποιούν παραδοσιακούς ρυθμούς (αξιοποιώντας με μεγάλη τέχνη όχι μόνο εννεάσημους αλλά και πεντάσημους ρυθμούς) προωθούν την μετατροπή της τροπικής μελωδίας σε τονική, εγκαταλείποντας τους παραδοσιακούς "δρόμους" (κλίμακες) και συμβάλλοντας στον εθισμό του μουσικού αισθητήριου των νεοελλήνων στο δυτικό μινόρε και ματζόρε, σε συνδυασμό με μιαν ανάλογη αρμονική γλώσσα κι ενορχηστρωτική αντίληψη. Παράλληλα, αλλάζουν και την παραδοσιακή σχέση λόγου-μουσικής, εισάγοντας όμως, "μελοποίηση" που φέρνει τους μεγάλους ποιητές - και συχνά δύσκολη ποίηση - στο πλατύ κοινό.

Μέσα απ' αυτή την πορεία η αναγέννηση του τραγουδιού στη δεκαετία του '60 σηματοδοτεί και την εγκατάλειψη ενός παραδοσιακού υλικού αιώνων, με αποτέλεσμα ο νεοέλληνας - σε συνδυασμό με τον καθημερινό βομβαρδισμό του με συγκερασμένες κλίμακες - να μη μπορεί πλέον να τραγουδήσει, για πρώτη φορά στη μουσική ιστορία του, τις παραδοσιακές κλίμακες.

Δεν είναι λοιπόν τυχαία η παράλληλη άνθηση των ινδικότροπων, αραβότροπων και δημοτικοφανών τραγουδιών, με όλες τις υπερβολές ή την "κακογουστία" τους για τα αστικά μέτρα, που όμως "ανακούφισαν" τα πρόσφατα αστικοποιημένα στρώματα δίνοντάς τους ένα υλικό πιο οικείο στ' ακούσματά τους, που ανέδειξε τον Καζαντζίδη στον κατεξοχήν "λαϊκό" τραγουδιστή - σύμβολο αυτής της περιόδου. Από την δεκαετία του '70, με τους επιγόνους των Θεοδωράκη-Χατζηδάκι (αλλά και του Ξαρχάκου, που έρχεται να τους συναντήσει στα μέσα της δεκαετίας του '60), μπορούμε να μιλάμε κυρίως για δύο ρεύματα: του έντεχνου λαϊκού και του λαϊκοφανούς, με τις διάφορες παραλλαγές τους - ετικέτες (ελαφρολαϊκό, σύγχρονο λαϊκό, γύφτικο, κλπ.).

Το τραγούδι, έχοντας περάσει πια στη διαδικασία του μάρκετινγκ πολυεθνικών εταιριών, δεν διαμορφώνεται πλέον αλλ' αυτό διαμορφώνει το κοινό του μέσα από συγκεκριμένα κυκλώματα των μαζικών μέσων, των νυχτερινών κέντρων και του παραεμπορίου των κασετών (χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν οι φωτεινές - συνήθως μοναχικές - εξαιρέσεις). Ένας καταναλωτής-παθητικός δέκτης, όπως μεταβάλλεται ο σημερινός ακροατής δεν λειτουργεί πια με τις διαδικασίες της ενεργού συμμετοχής, του αυτοσχεδιασμού και της ανάπλασης ενός παραδοσιακού υλικού που χαρακτηρίζουν το πραγματικά "Λαϊκό" τραγούδι.

Η επιστροφή στο ρεμπέτικο τη δεκαετία του '80 ήταν μια προσπάθεια επανασύνδεσης με αυτό το διαφορετικό ήθος, που σκόνταψε όμως στην εκμετάλλευσή της από κυκλώματα που λειτούργησαν ως "ταύροι εν υαλοπωλείω" σ' ένα χώρο ευαίσθητο. Πάντως το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον, ιδιαίτερα των νέων, για τη δημοτική μουσική αποδεικνύει ότι η ανάγκη και το αίτημα για το πραγματικά "λαϊκό" δεν μπορεί ν' αντικατασταθεί ούτε από την έντεχνη επεξεργασία του ούτε από τα υποκατάστατά του. Επιβάλλεται ν' αποκατασταθεί και να συνυπάρξει, με γνώση όμως, έμπνευση και περίσκεψη ώστε να εντοπιστούν και ν' αναδειχτούν οι διαχρονικές του αξίες και να μην επαναληφθεί η τραγωδία της νεκρανάστασης και του δεύτερου θανάτου του ρεμπέτικου.