

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

Σχολή καλλιτεχνικών σπουδών

Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής

Το πολιτικό τραγούδι την περίοδο 1960 -1989:

Η περίπτωση του Διονύση Σαββόπουλου



πτυχιακή εργασία

Παναγιώτης Ηλιόπουλος

ΑΜ 951

υπό την εποπτεία της  
κ. Μαρίας Ζουμπούλη

Άρτα, Μαΐος 2014

**Το Πολιτικό τραγούδι την περίοδο 1960-1989:  
Η περίπτωση του Διονύση Σαββόπουλου**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|                                                  | σελ.  |
|--------------------------------------------------|-------|
| Πρόλογος.....                                    | 4     |
| Εισαγωγή.....                                    | 5-6   |
| Κεφάλαιο I                                       |       |
| Η κληρονομιά των δεκαετιών πριν το '60 .....     | 7-13  |
| Ο καλλιτέχνης.....                               | 14-16 |
| Κεφάλαιο II. Πρώτη περίοδος: 1966-1974           |       |
| Το πλαίσιο.....                                  | 17-20 |
| <i>Η περίοδος της δικτατορίας</i> .....          | 17-18 |
| <i>Τα κινήματα της νεολαίας</i> .....            | 18-19 |
| <i>Το πολιτικό τραγούδι</i> .....                | 19-20 |
| <i>Η ροκ κουλτούρα</i> .....                     | 20    |
| Τα έργα.....                                     | 21-38 |
| <i>Το φορτηγό</i> .....                          | 21-26 |
| <i>Το περιβόλι του τρελού</i> .....              | 26-30 |
| <i>Ο μπάλλος</i> .....                           | 31-32 |
| <i>Το βρώμικο ψωμί</i> .....                     | 32-34 |
| <i>Δέκα χρόνια κομμάτια</i> .....                | 34-36 |
| <i>Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις</i> .....         | 37-38 |
| Κεφάλαιο III. Δεύτερη περίοδος: 1974-1981        |       |
| Το πλαίσιο.....                                  | 39-42 |
| <i>Η πρώτη περίοδος της μεταπολίτευσης</i> ..... | 39-40 |
| <i>Το πολιτικό τραγούδι</i> .....                | 41-42 |
| Τα έργα.....                                     | 43-49 |
| <i>Θέατρο και κινηματογράφος</i> .....           | 43-44 |
| <i>Ρεζέρβα</i> .....                             | 44-47 |
| <i>Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις</i> .....         | 47-49 |
| Κεφάλαιο IV. Τρίτη περίοδος: Μετά το 1981        |       |
| Το πλαίσιο.....                                  | 50-56 |
| <i>Τα χρόνια της Αλλαγής</i> .....               | 50-51 |
| <i>Υποχώρηση του πολιτικού τραγουδιού</i> .....  | 51-54 |
| <i>Το ροκ στη δεκαετία του '80</i> .....         | 54-56 |
| Τα έργα.....                                     | 57-62 |

|                                          |       |
|------------------------------------------|-------|
| <i>Τραπεζάκια έξω</i> .....              | 57-61 |
| <i>Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις</i> ..... | 61-62 |
| Επίλογος.....                            | 63-65 |
| Βιβλιογραφία.....                        | 66-68 |
| Παράρτημα.....                           | 69-73 |

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με αυτή την εργασία κλείνει ένας κύκλος αρκετά σημαντικός για μένα. Ευχαριστώ πολύ την κυρία Ζουμπούλη για την βοήθεια και την καθοδήγηση στην πτυχιακή μου εργασία, τον κύριο Κοκκώνη για τις παρατηρήσεις και τις συμβουλές, αλλά και όλους τους καθηγητές του Τμήματος για τη βοήθεια, τις γνώσεις και την καθοδήγηση τα χρόνια που φοίτησα στο ΤΛΠΜ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από τη δεκαετία του '60 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80 υπήρξε μια ακολουθία τεράστιων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αλλαγών. Από τους αγώνες της δεκαετίας του '60 έγινε η μετάβαση στη Χούντα και τη Μεταπολίτευση, όπου το μετεμφυλιακό δίπολο Αριστερά - Δεξιά συνέχισε να καίει, άλλοτε σιωπηλά και άλλοτε δυνατά, διαμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό τα γεγονότα, ενώ και οι παγκόσμιες εξελίξεις δημιούργησαν νέα δεδομένα στην Ελλάδα.

Στον πολιτισμό οι αλλαγές αυτές αποτυπώθηκαν έντονα. Γύρω από τον χώρο της μουσικής υπήρξε τεράστια κινητικότητα, με νέα ρεύματα, νέες κουλτούρες, νέες προσεγγίσεις παλαιότερων πολιτισμικών δεδομένων, όπως το «λαϊκό» ή το «παραδοσιακό». Ένα από τα χαρακτηριστικά των δεκαετιών αυτών στον χώρο του τραγουδιού ήταν και η έντονη πολιτικοποίησή του σε ένα μεγάλο φάσμα. Από τη δεκαετία του '60 εμφανίστηκαν διάφορες μορφές πολιτικού τραγουδιού, ενώ πολλές ήταν και οι πολιτικές προεκτάσεις που δόθηκαν σε μουσικά έργα, ακόμα κι από καλλιτέχνες που δεν είχαν κάποια άμεση πολιτική εμπλοκή. Η κορύφωση αυτού του φαινομένου έγινε κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης, ενώ σιγά-σιγά άρχισε να φθίνει από τις αρχές της δεκαετίας του '80.

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στην περίπτωση του Διονύση Σαββόπουλου, ως μια από τις πιο ξεχωριστές μορφές στον χώρο του τραγουδιού κατά την περίοδο αυτή. Στόχος είναι να εντοπίσουμε και να αναλύσουμε τη ταυτότητα και τη διαφορετικότητα της πολιτικής προέκτασης του έργου του σε σχέση με τις κυρίαρχες μορφές του πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα.

Κατά την περίοδο που μελετάμε, «πολιτικό» ονομάζεται συνήθως το τραγούδι που συνδέεται έμμεσα ή άμεσα με τους αγώνες της Αριστεράς ενάντια στην κυβέρνηση της Δεξιάς και τη δικτατορία, αλλά και με τις γενικότερες προεκτάσεις που είχαν οι αγώνες αυτοί στην ελληνική κοινωνία. Ως προς το χαρακτηριστικό αυτό, η περίπτωση του Σαββόπουλου υπήρξε αρκετά πρωτότυπη. Αν και το έργο του ήταν έντονα συνδεδεμένο με την Αριστερά, από πολύ νωρίς φάνηκε η διαφορετικότητά του σε σχέση με το κυρίαρχο μοντέλο είχε επιβάλει ο Μίκης Θεοδωράκης κατά τη δεκαετία του '60. Η αφομοίωση μιας έξωθεν κουλτούρας αλλά και η νέα προσέγγιση της «παράδοσης», τον οδήγησαν στη δημιουργία ενός ιδιαίτερου είδους τραγουδιού. Θα μπορούσαμε να πούμε πως στο έργο του Σαββόπουλου αποτυπώνεται μια νέα μορφή αριστερής ταυτότητας, που ήταν έντονα παρούσα κατά τα χρόνια της Μεταπολίτευσης,

έστω και όχι συνειδητά. Η ταυτότητα αυτή, απαλλαγμένη από το βάρος του Εμφυλίου, και δεκτική ενός γενικότερου αιτήματος για εκσυγχρονισμό, αποτέλεσε ένα από τα κύρια πολιτισμικά χαρακτηριστικά της εποχής.

Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας είναι να μελετήσει αυτή την πτυχή του έργου του Σαββόπουλου και να αναδείξει την πρόταση νέας κοινωνικο-πολιτικής ταυτότητας την οποία κομίζει. Η προσέγγιση αυτή γίνεται μέσα από τρεις βασικούς άξονες. Ο πρώτος αφορά τη σχέση του Σαββόπουλου με την Αριστερά και πώς αυτή εκφέρεται στο έργο του, έμμεσα ή άμεσα, στην πορεία του χρόνου. Ο δεύτερος αφορά την αφομοίωση ξένων πολιτισμικών χαρακτηριστικών και το πώς αυτά επηρεάζουν τη σχέση του συνθέτη με την Αριστερά. Τέλος ο τρίτος αφορά κυρίως τη δεκαετία του '80 και την προσπάθειά του να αναδείξει την «ελληνικότητα» μέσα από την τέχνη του, πράγμα που επηρέασε σημαντικά και τη σχέση του με την Αριστερά.

Βέβαια οι παραπάνω άξονες αυτοί δεν είναι πάντα εμφανείς στα τραγούδια του Σαββόπουλου, ειδικά σε περιόδους λογοκρισίας, και δεν μπορούν να οδηγήσουν σε κάποιου είδους *a priori* κατηγοριοποίηση των τραγουδιών. Για το λόγο αυτό επελέγη η χρονολογική παρουσίαση ανά δίσκο, που, ενταγμένος στο εκάστοτε πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκε και κυκλοφόρησε, φωτίζει τους παραπάνω άξονες. Η χρονολογική θεώρηση βοηθά να εννοήσουμε το έργο του Σαββόπουλου όταν απομακρυνθούμε εστιακά από αυτό για να το ερμηνεύσουμε στο σύνολό του και να κατανοήσουμε την εξέλιξή του. Βέβαια είναι γεγονός ότι κάποια από τα τραγούδια γράφτηκαν αρκετά χρόνια πριν κυκλοφορήσουν, πράγμα που είχε να κάνει κυρίως με ζητήματα λογοκρισίας. Σε αυτή την περίπτωση λαμβάνεται υπ' όψη και η περίοδος που γράφτηκαν αλλά και η περίοδος που κυκλοφόρησαν. Πρώτη περίοδος ορίζεται το διάστημα από την αρχή της δεκαετίας του '60 μέχρι και την πτώση της δικτατορίας το '74, δεύτερη η περίοδος από το '74 μέχρι το '81 που την κυβέρνηση αναλαμβάνει το ΠΑΣΟΚ και τρίτη από το '81 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας.

Η μελέτη στηρίζεται κυρίως στο στιχουργικό μέρος των τραγουδιών, αλλά λαμβάνει υπ' όψιν την γενικότερη καλλιτεχνική ταυτότητα, εφόσον αυτή ανακαλεί κάποιον από τους παραπάνω άξονες. Επίσης, ανθολογούνται και αξιοποιούνται συνεντεύξεις, δημόσιες τοποθετήσεις, δραστηριότητες και εμφανίσεις που σχετίζονται με το προαναφερθέν αντικείμενο.

## Κεφάλαιο I

### Η κληρονομιά των δεκαετιών πριν το '60

Η δεκαετία του '60 είναι δύσκολο να χαρακτηριστεί με κάποιον συγκεκριμένο όρο, αφού οι αλλαγές που άρχισαν να δημιουργούνται τότε κόπηκαν βίαια και η κοινωνικοπολιτική διαμόρφωση της Ελλάδας έμεινε ανολοκλήρωτη, καθώς οι ελπίδες για μια ελεύθερη δημοκρατία, αλλά και για κοινωνική ανάταξη των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων σκόνταψαν στην άνοδο της χούντας. Παρ' όλα αυτά, η δύναμη της ανάγκης για πολιτική αλλαγή, αλλά και για κοινωνική ομαλότητα, που ήταν αισθητή όσο ποτέ από τα μετεμφυλιακά χρόνια, δεν έσβησε την περίοδο της χούντας. Αντίθετα, καλλιεργήθηκε κάτω από τη σιωπή και τη λογοκρισία της δικτατορίας για να δικαιωθεί, σε μια πρώτη φάση το 1974, όπου θα μπορούσαμε να πούμε ότι κλείνει ένα πρώτο κεφάλαιο, που είχε αρχίσει να γίνεται αισθητό στα τέλη της δεκαετίας του '50<sup>1</sup>. Το αίτημα για εκδημοκρατισμό ήταν αδύνατο να παραμείνει βουβό, αφού μέσα σε αυτό, κρυβόντουσαν οι βαθύτερες ανάγκες μιας κοινωνίας να απαγκιστρωθεί από τη μετεμφυλιακή κατάσταση κάτω από την οποία έκαιγε ακόμα, άλλοτε σιωπηλά κι άλλοτε φωναχτά, ο εσωτερικός διαχωρισμός. Έτσι, από τον φόβο του αδιεξόδου που δημιούργησε ο εσωτερικός διαχωρισμός αλλά και η αγανάκτηση του λαού, για την έλλειψη κοινωνικής ελευθερίας αλλά και «πολιτειακής ομαλότητας»<sup>2</sup>, γεννήθηκαν δυνάμεις για τη δημιουργία μιας κοινωνίας σε νέες ιδεολογικές και πολιτικές βάσεις. Το παρακμασμένο πολιτικό σύστημα, δεν κατάφερε να αφουγκραστεί ούτε προσπάθησε να ερμηνεύσει και να εκτονώσει μακροπρόθεσμα τις επερχόμενες δυνάμεις αλλαγής. Ο Γεώργιος Παπανδρέου, αν και επηρέασε σημαντικά τις κοινωνικές εξελίξεις με τον «ανένδοτο» αγώνα, όταν ήρθε η ώρα να αναλάβει την πολιτική εξουσία με την Ένωση Κέντρου, δεν κατάφερε να ανταποκριθεί στις κοινωνικές επιταγές τις οποίες ο ίδιος είχε εν πολλοίς εισηγηθεί. Η συνύπαρξη κράτους, στρατού και παλατιού συνεχίστηκε, αυξάνοντας ολοένα και περισσότερο την ανάγκη της κοινωνίας για διέξοδο.

---

<sup>1</sup> Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Η ελληνική δεκαετία του '60: σύντομη ή μακρά;», στο Άλκης Ρήγος – Σεραφεύμ Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Η «Σύντομη» δεκαετία του '60 – Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Καστανιώτης, σελ. 41.

<sup>2</sup> Αυτόθι, σελ. 43.

Τα κοινωνικά αιτήματα είναι πλέον σε φανερή αντίθεση με τις πολιτικές επιλογές. Η νεολαία που γεννήθηκε στη δίνη του πολέμου οραματίζεται την ελευθερία της από τα δεσμά του συντηρητικού καθεστώτος, ζητά εκσυγχρονισμό της παιδείας και διεκδικεί τα δικαιώματά της μέσα από τα φοιτητικά κινήματα, τις διαδηλώσεις και την καλλιτεχνική έκφραση, ενώ οι μικρομεσαίες τάξεις ζητούν οικονομική και κοινωνική αναβάθμιση, οργανώνουν απεργίες και διαδηλώσεις όπου διεκδικούν δυναμικά τα δικαιώματά τους. Η παγκόσμια συγκυρία ευνοεί την ανάπτυξη των αντιπολεμικών και αντιεξουσιαστικών ιδεών, καθώς και τη δημιουργία κινημάτων χειραφέτησης, την οικολογία, τον φεμινισμό. Όλα αυτά βρήκαν εκφράσεις πρωτόγνωρες, και σε ένα βαθμό προκλητικές και επικίνδυνες για τον συντηρητικό κόσμο της εποχής.

Οι πιο χαρακτηριστικές τέτοιες εκφράσεις πραγματώνονται μέσα από ανατρεπτικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Το τραγούδι, που σε ένα μεγάλο βαθμό ήταν εγκλωβισμένο στην προηγούμενη πολιτική κατάσταση ξαναγεννιέται και θρέφεται μέσα από την αλληλεπίδρασή του με τα κοινωνικά αιτήματα και τα κινήματα αλλαγής<sup>3</sup>. Μπορεί η ανάπτυξη του εμπορικού κινηματογράφου ακολουθεί την πεπατημένη, δίχως να αφουγκράζεται τις κοινωνικές αλλαγές, αλλά η μαζική τέχνη κατακλύζεται από ένα νέο είδος δημιουργίας, που συνδυάζει τη λαϊκή με τη λόγια μουσική και την ποίηση<sup>4</sup>. Το «έντεχνο» τραγούδι δημιουργήθηκε στο πλαίσιο μιας νέας κατανόησης της λαϊκής μουσικής, άμεσα συνδεδεμένης με το ζήτημα της νεοελληνικής ταυτότητας. Ο όρος «λαϊκό», που για χρόνια κουβαλούσε το στίγμα της υποκουλτούρας του περιθωρίου, χρησιμοποιήθηκε ως πυρήνας για μια νέα καλλιτεχνική δημιουργία<sup>5</sup>. Σε αυτήν, καταλυτικό ρόλο παίζει η δυναμική παρουσία της λογοτεχνίας, που παρεμβαίνει στην κοινωνική και ιστορική συνείδηση, δημιουργώντας νέες εικόνες και ερμηνείες για τα κρίσιμα ζητήματα, και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική ψυχολογία<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Μυλωνάς Κώστας, *Η Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού – 1960-1970*, Αθήνα, Κέδρος, 2009, σελ. 20-21.

<sup>4</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Τραγούδι και πολιτική – Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας», στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1970-2000, η Ελλάδα της ομαλότητας*, τόμος 10<sup>ος</sup>, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σελ. 265-266.

<sup>5</sup> Papanikolaou Dimitris, *Singing poets. Literature and popular music in France and Greece*, Oxford, Legenda, 2007, σελ. 61-62.

<sup>6</sup> Λιάκος Αντώνης, «Δεκαετία του '60: Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της», στο Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθη Χατζηβασιλείου, *Η «σύντομη» δεκαετία του '60 – Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008, σελ. 95.

Η στροφή του ενδιαφέροντος στο λαϊκό τραγούδι έγινε αρκετά χρόνια νωρίτερα από τις διάσημες διαλέξεις, με τις οποίες ο Μάνος Χατζιδάκις διακήρυξε την ανάγκη για επιστροφή της μουσικής προς τον λαϊκό πλούτο και επηρέασε βαθιά τον πνευματικό κόσμο της Αθήνας. Αποκορύφωμά τους ήταν η διάλεξη για το ρεμπέτικο στο θέατρο Τέχνης τον Ιανουάριο του 1949<sup>7</sup>, η οποία αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την αλλαγή των αντιλήψεων απέναντι στην «αστική λαϊκή μουσική»<sup>8</sup>. Παράλληλα, ο συνθέτης πραγματοποιεί μια σειρά από παραστάσεις, από τα τέλη της δεκαετίας του '40 και ολόκληρη τη δεκαετία του '50, όπου δίνει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στο λαϊκό στοιχείο και προσφέρει νέες ματιές για την εκ νέου επίσκεψή του, ανοίγοντας το δρόμο για το νέο ελληνικό τραγούδι<sup>9</sup>.

Η κατάσταση του πολιτικού σκηνικού και ο κοινωνικός συντηρητισμός που υπήρχε τις δεκαετίες του '40 και του '50 δεν βοήθησαν στην άνθιση των ιδεών του Μάνου Χατζιδάκι. Μια δεκαετία περίπου αργότερα, έρχεται η ώρα που το ελληνικό τραγούδι θα βαδίζει σε νέα σταυροδρόμια, έχοντας πια ένα ισχυρό ιδεολογικό υπόβαθρο και μια κοινωνία που έτσι κι αλλιώς αναζητά ριζοσπαστικές αλλαγές και νέες ταυτότητες<sup>10</sup>. Ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς του ελληνικού τραγουδιού είναι το 1958, οπότε ο Μίκης Θεοδωράκης μελοποιεί την ποιητική συλλογή του Γιάννη Ρίτσου «Επιτάφιος», χρησιμοποιώντας έντονα στοιχεία από το λαϊκό τραγούδι<sup>11</sup>.

Ο «Επιτάφιος» αποτέλεσε αντικείμενο πολλών συζητήσεων. Ο χώρος της διανόησης και της Αριστεράς υποδέχθηκε με αμηχανία την χρησιμοποίηση του μπουζουκιού και του Γρηγόρη Μπιθικώτση για την ερμηνεία των ποιημάτων του Ρίτσου. Η στάση αυτή προερχόταν από μια γενικότερη αρνητική προκατάληψη της εποχής για οτιδήποτε παρέπεμπε έμμεσα ή άμεσα στην ρεμπέτικη κουλτούρα, αφού η λαογραφική έρευνα προήγαγε την αισθητική των τραγουδιών της υπαίθρου ως «αυθεντικά» ελληνικών, σε αντίθεση με την «πολιτισμικά μολυσμένη» αστική

---

<sup>7</sup> Χατζιδάκις Μάνος, *Η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο*, στην ηλεκτρονική σελίδα <http://www.manoshadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208> (τελευταία ενημέρωση 26/05/2014).

<sup>8</sup> Papanikolaou Dimitris, *ό.π.*, σελ. 61.

<sup>9</sup> Μυλωνάς Κώστας, *Η Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού – 1960-1970*, Αθήνα, Κέδρος, 2009, σελ. 22-28.

<sup>10</sup> Αυτόθι, σελ. 22-23.

<sup>11</sup> Papanikolaou Dimitris, *ό.π.*, σελ. 62.

μουσική<sup>12</sup>. Το μπουζούκι ιδιαίτερα, κουβαλούσε το στίγμα «του οργάνου των χασικλήδων». Ο Μίκης Θεοδωράκης αντικρούει το στερεότυπο με μια «λαϊκή» φράση, κατά την παρουσίαση του «Επιταφίου»: *Το 'παιζαν κάποτε οι χασικλήδες. Κι όμως το μαχαίρι το 'παιζαν φονιάδες κι εμείς κόβουμε ψωμί και το τρώμε*<sup>13</sup>. Η μετέπειτα ευρύτατη αποδοχή του έργου του σηματοδότησε παράλληλα και την αποδοχή του μπουζουκιού και του ρεμπέτικου, κυρίως στη συνείδηση της Αριστεράς, ως αναπόσπαστα κομμάτια του ελληνικού πολιτισμού και κατ' επέκταση της ελληνικής ταυτότητας<sup>14</sup>.

Στην εξέλιξη αυτή καταλυτικός υπήρξε ο ρόλος της ποίησης, την οποία πριμοδότησε η «έντεχνη» μουσική: το τραγούδι επενδύθηκε με ιδεολογικό προβληματισμό<sup>15</sup> και συνδέθηκε με τα κοινωνικοπολιτικά αιτήματα. Συνεισέφερε έτσι στη διαμόρφωση της πολιτικής ταυτότητας της Αριστεράς, αποφεύγοντας, ωστόσο, να την αντιπροσωπεύσει άμεσα μέσα από κάποιον ξεκάθαρο πολιτικό ή κομματικό λόγο<sup>16</sup>. Μέσα από τη σχέση της ποίησης με τη μουσική, επηρεάστηκε σημαντικά και ο χώρος της ποίησης. Μέσα από το τραγούδι, ένα μέρος της μεταπολεμικής ποίησης ενσωματώθηκε στην προφορική παράδοση και διαδόθηκε στο ευρύ κοινό. Ενώ, δημιουργήθηκε μια σημαντική γενιά ποιητών που αφιερώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στο τραγούδι όπως ο Νίκος Γκάτσος και ο Μάνος Ελευθερίου<sup>17</sup>.

Οι χαρακτηριστικότερες μορφές του νέου είδους ήταν ασφαλώς ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης<sup>18</sup>, το παράδειγμα των οποίων ακολουθεί μια σειρά από νέους καλλιτέχνες που μελοποιούν Έλληνες ποιητές, και θέτουν ιδεολογικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα χρησιμοποιώντας τα χαρακτηριστικά του λαϊκού τραγουδιού. Οι σημαντικότεροι από αυτούς εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία του '60:

---

<sup>12</sup> Τζάκης Δημήτρης, «Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: Εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, ελληνική μουσική πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Τόμος Γ', ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 301.

<sup>13</sup> Θεοδωράκης Μίκης, *Για την ελληνική μουσική*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σελ. 176.

<sup>14</sup> Papanikolaou Dimitris, *ό.π.*, σελ. 62.

<sup>15</sup> Μυλωνάς Κώστας, *ό.π.*, σελ. 47.

<sup>16</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 266.

<sup>17</sup> Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σελ. 285-287.

<sup>18</sup> Για το «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι βλ. και την ανάλυση του Δημήτρη Παπανικολάου στο Papanikolaou Dimitris, *ό.π.*, σελ. 61-63, όπου υπογραμμίζεται η προσπάθεια του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι για τη δημιουργία μιας λαϊκής μουσικής «υψηλής κουλτούρας».

Σταύρος Ξαρχάκος, Χρήστος Λεοντής, Γιάννης Μαρκόπουλος, Δήμος Μούτσης, Μάνος Λοΐζος και Σταύρος Κουγιουμτζής.

Τη δεκαετία του '60 αρχίζει όμως, παράλληλα, και μια έντονη κινητικότητα γύρω από την ξενόφερτη κουλτούρα της ροκ. Αν και τα πρώτα χρόνια είχε περισσότερο χαρακτήρα νεανικού είδους ελαφράς διασκέδασης, στα μέσα περίπου της δεκαετίας το ρεύμα αυτό αρχίζει να αποκτά κοινωνικοπολιτική χροιά, που έρχεται να συνδεθεί τόσο με τους εγχώριους κοινωνικούς αγώνες όσο και με τους διεθνείς ανάλογους. Τα επαναστατικά, αντιπολεμικά, φεμινιστικά αιτήματα που έκαναν το γύρο του κόσμου, συνάντησαν στην Ελλάδα τη νεολαία Λαμπράκη, τη γενιά του 114, και μέσα από αυτή την ζύμωση ανανεώθηκε η ταυτότητα της ελληνικής ροκ κουλτούρας.

Η κουλτούρα της ροκ αποτέλεσε από την πρώτη στιγμή ένα είδος αντίδρασης της νεολαίας στον συντηρητισμό της εποχής. Ακόμα και αν δεν υπήρχαν άμεσα κοινωνικά μηνύματα στα τραγούδια, υπήρχε ένας γενικότερος κώδικας συμπεριφοράς που συμβόλιζε μια απελευθέρωση από τα δεσμά των στερεοτύπων του καθωσπρεπισμού. Ο μύθος της Αμερικής αποτέλεσε για τους νέους της Ελλάδας πηγή έμπνευσης. Από το ντύσιμό και τη γενικότερη εμφάνιση, μέχρι τις χορευτικές κινήσεις και την ομιλία στην καθημερινή επικοινωνία, μιμήθηκαν τους Αμερικανούς συνομηλίκους τους, δημιουργώντας μια συνθήκη συμβολικής απελευθέρωσης<sup>19</sup>.

Τη δεκαετία του '60 διακρίνουμε τρεις βασικές τάσεις, που αναπτύχθηκαν γύρω από τη ροκ μουσική αλλά και τα παγκόσμια κινήματα γενικότερα:

Η πρώτη αφορούσε την εμπορική μουσική και ονομάστηκε «κουλτούρα της χρυσής νεολαίας». Η «χρυσή νεολαία», με τη φιγούρα του Νίκου Μαστοράκη να ξεχωρίζει, ακολουθούσε τη μόδα μέσα από τα περιοδικά, αντιγράφοντας πιστά τα μοντέλα της Αγγλίας, της Γαλλίας, της Ιταλίας και των ΗΠΑ και υποτιμώντας βαθιά ο,τιδήποτε παρέπεμπε σε ελληνικό στοιχείο. Αυτός ο ελιτισμός υπαγόρευε αγγλικές ή γαλλικές λέξεις στην καθομιλουμένη, και αγγλικό στίχο στα τραγούδια, όπως χαρακτηριστικά πράττουν μέχρι το 1966 οι Forminx, οι Idols, οι Charms και οι Juniors<sup>20</sup>. Στις 2 Οκτωβρίου 1966, ωστόσο, μια ψηφοφορία του κοινού στη διάρκεια μιας ροκ βραδιάς θα αναδείξει νικητή με ποσοστό 78% το ελληνόφωνο τραγούδι

<sup>19</sup> Μποζίνης Νίκος, *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σελ. 254-271.

<sup>20</sup> Νταλούκας Μανώλης, *Ελληνικό ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του χάους μέχρι τον θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου*, Αθήνα, Άγκυρα, 2006, σελ. 157-169.

«Τρόπος» των Ολύμπιανς και θα αλλάξει καθοριστικά την αντίληψη που απαξίωνε τον ελληνικό στίχο. Από τότε αρχίζει μια σχεδόν καθολική υπεροχή του ελληνικού στίχου, με πολύ χαρακτηριστικές τις διασκευές ξένων τραγουδιών στα ελληνικά<sup>21</sup>.

Η δεύτερη τάση, που σημάδεψε την δεκαετία του '60, ήταν εκείνη των Μπήτνικς, που αν και ξενόφερτη, γρήγορα απέκτησε την ελληνική της διάσταση και αφομοιώθηκε από μια μικρή μερίδα της νεολαίας, που είχε έντονα στραμμένο το βλέμμα της στα παγκόσμια γεγονότα. Στην Ελλάδα, οι Μπήτνικς προέρχονταν από τους «υπαρξιστές της παράγκας» της προηγούμενης δεκαετίας<sup>22</sup>. Στην πραγματικότητα δεν ήταν ένα μουσικό ρεύμα αλλά μια κουλτούρα, που περιλάμβανε κάποιους συγκεκριμένους κώδικες συμπεριφοράς και γενικότερα τρόπου ζωής: αγάπη προς την ποίηση, τη ζωγραφική, τις τέχνες γενικότερα, τις συλλογικές συζητήσεις, τη ζωή στο δρόμο και τα ταξίδια με οτοστόπ, που είχαν σημαντικότερο προσορισμό τις όχθες του Σηκουάνα και την κοινωνία με την «παγκόσμια νεολαία». Οι Μπήτνικς άκουγαν κυρίως Bob Dylan, Joan Baez, Rolling Stones, Beatles. Από το ρεύμα αυτό δεν υπήρξε κάποια ξεκάθαρη εκπροσώπηση στο χώρο του τραγουδιού, ωστόσο πολλοί καλλιτέχνες της εποχής επηρεάστηκαν και συνδέθηκαν με αυτό<sup>23</sup>.

Η τρίτη πολιτισμική τάση ήταν αυτή που αφορούσε τους κοινωνικούς αγώνες της νεολαίας. Αν και δεν είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη ροκ και τα παγκόσμια κινήματα, συνδεόταν με αυτά σε ένα βαθύτερο ιδεολογικό υπόβαθρο. Η ιστορία της ξεκινάει από τις αρχές της δεκαετίας του '60 και διαμορφώνεται σε ένα μεγάλο βαθμό μέσα στα πανεπιστήμια από τους φοιτητές που δραστηριοποιήθηκαν ενάντια στην αστυνομική βία και τον κρατικό συντηρητισμό, με αιτήματα υπέρ της ελεύθερης δημοκρατίας, της αναβάθμισης της παιδείας και της παγκόσμιας ειρήνης. Στην αρχή ονομάστηκαν «Γενιά του 114» και μετά «Γενιά του 15%», από το αίτημα να δοθεί το 15% του κρατικού προϋπολογισμού στην παιδεία. Χαρακτηριστικό ήταν το σύνθημα «Προίκα στην παιδεία και όχι στη Σοφία»<sup>24</sup>, που συνδύαζε το αίτημα για προαγωγή της παιδείας με τη δυσαρέσκεια του λαού για την υπέρογκη προίκα που έδωσε το κράτος για το γάμο της βασίλισσας Σοφίας και, κατ' επέκταση, για τις σχέσεις κράτους-

---

<sup>21</sup> Μποζίνης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 312-313.

<sup>22</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 81-98.

<sup>23</sup> Αυτόθι, σελ. 171-182.

<sup>24</sup> Λιάβας Λάμπρος – Γιώργος Τζαμτζής, *Διονύσης Σαββόπουλος, του '60 οι εκδρομείς*, Αθήνα, Sui Generis, 2009, σελ. 106.

παλατιού. Μετά τη δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη, η γενιά αυτή εκφράστηκε μέσα από τη Δημοκρατική Κίνηση Νέων «Γρηγόρης Λαμπράκης», με επικεφαλής τον Μίκη Θεοδωράκη. Αν και αρχικά επιδιώχθηκε η απεξάρτηση των αγώνων της από τις κομματικές γραμμές, γρήγορα η «νεολαία Λαμπράκη» πήρε έναν καθαρά κομματικό χαρακτήρα, χάνοντας την πρώτη της δυναμική.

## Ο καλλιτέχνης

Ο Διονύσης Σαββόπουλος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 22 Δεκεμβρίου του 1944. Ο Πατέρας του Γεώργιος, εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη ερχόμενος από την Κωνσταντινούπολη, ενώ η οικογένεια της μητέρας του Νίνας, ήταν πρόσφυγες από την Φιλιππούπολη. Από μικρός έδειξε ενδιαφέρον για τη μουσική και στα έντεκά του χρόνια ξεκίνησε μαθήματα βιολιού, αρχικά στο δημοτικό σχολείο της γειτονιάς και στη συνέχεια στο Ωδείο «Φλώρος», που βρισκόταν κοντά στην Οδό Ιατρού Ζάννα, όπου έμενε η οικογένεια Σαββοπούλου. Ως μαθητής, είχε ιδιαίτερη κλήση στα θεωρητικά μαθήματα, ενώ μεγάλη αγάπη είχε για την ποίηση και τη λογοτεχνία, που σημάδεψαν τα εφηβικά του χρόνια. Σημαντική ως προς αυτό ήταν η σχέση με τον φιλόλογο καθηγητή του της Ε΄ Γυμνασίου Δημήτρη Βαφειάδη, στον οποίο αφιέρωσε αρκετά χρόνια αργότερα τον δίσκο «Αχαρνής». Πολλές φορές έχει αναφερθεί στον «αγαπημένο του δάσκαλο», που «δεν μετέδιδε απλώς γνώσεις ή πληροφορίες. Άνοιγε την ψυχή του», αλλά και στην πνευματική σχέση που είχε αναπτυχθεί μεταξύ αυτού και των συμμαθητών του, μέσα από τις εφηβικές τους συζητήσεις για τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, και προπαντός για την λογοτεχνία<sup>25</sup>.

Τελειώνοντας το σχολείο, ο Διονύσης Σαββόπουλος εισήλθε στη Νομική σχολή της Θεσσαλονίκης και τον πρώτο χρόνο της φοίτησής του παρακολούθησε κανονικά τα μαθήματά του, ενώ παράλληλα άρχισε να δραστηριοποιείται μέσα από πολιτικές ομάδες της Αριστεράς. Οι αναταράξεις που υπήρχαν στα πανεπιστήμια, τα αιτήματα για την παιδεία, οι εκλογές του '61 και ο «ανένδοτος» αγώνας του Γεώργιου Παπανδρέου, δημιούργησαν ένα ιδιαίτερο ιδεολογικό περιβάλλον, η επιρροή του οποίου είναι εμφανής, ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του πορείας. Το 1962 ιδρύθηκε η Δημοκρατική Αντίσταση Σπουδαστών (ΔΑΣ 114), γύρω από την οποία δραστηριοποιήθηκε και εν μέρει κοινωνικοποιήθηκε πολιτικά, χωρίς ωστόσο να δεσμεύεται αποκλειστικά σε κάποια κομματική γραμμή. Η ανάμιξή του είχε περισσότερο έναν χαρακτήρα ιδεολογικής ένωσης και κοινωνικοποίησης μέσα στις ομάδες και τις παρέες της Αριστεράς<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Μπλιάτσας Κώστας, *Διονύσης Σαββόπουλος – Υπόγεια διαδρομή*, Ιανός, Αθήνα, β΄ έκδοση, σελ. 91-106.

<sup>26</sup> Αυτόθι, σ. 121-128.

Σύντομα αποφασίζει πως θέλει να αφιερωθεί ολοκληρωτικά στο χώρο του τραγουδιού. Έτσι, μετά τον πρώτο χρόνο της φοίτησής του, διακόπτει τις σπουδές του για να ασχοληθεί επαγγελματικά με το τραγούδι ως συνθέτης και ερμηνευτής. Η απόφασή του αυτή, σε συνδυασμό με τις ιδεολογικές του πεποιθήσεις, τον φέρνουν σε ρήξη με τον πατέρα του, σε σημείο που αναγκάζεται να εγκαταλείψει τον πατρικό του σπίτι και τη Θεσσαλονίκη και να μεταβεί στην Αθήνα. Σύμφωνα με αφηγήσεις του ίδιου, όταν αποφάσισε να εγκαταλείψει τη Θεσσαλονίκη οριστικά, έφτασε στην Αθήνα κάνοντας οτοστόπ σε ένα φορτηγό<sup>27</sup>. Δεν είναι σαφές αν η ιστορία αυτή είναι πραγματική ή αν τελικά η εγκατάσταση στην Αθήνα έγινε μετά το Πανσπουδαστικό συνέδριο στο οποίο είχε λάβει μέρος ως σύνεδρος, την άνοιξη του 1963, οπότε ιδρύθηκε η ΕΦΕΕ. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού γνώρισε τον Μάνο Λοΐζο, ο οποίος μάλιστα τον φιλοξένησε για κάποιες μέρες, ενώ άρχισε παράλληλα να κάνει και κάποιες προσπάθειες για να δικτυωθεί στον χώρο του τραγουδιού<sup>28</sup>. Το γεγονός πάντως είναι ότι το ταξίδι αυτό, είτε είναι μια κάπως παραλλαγμένη πραγματικότητα είτε μια εξ ολοκλήρου κατασκευασμένη ιστορία, αποτυπώνεται έμμεσα στον πρώτο του δίσκο που κυκλοφορεί με τίτλο «Το φορτηγό». Ο τίτλος αυτός ανακαλεί την συμβολική χειρονομία του νέου της εποχής που εγκαταλείπει τις σπουδές και την οικογένειά του, με άλλα λόγια την πεπατημένη, και ταξιδεύει με οτοστόπ για να κυνηγήσει το όνειρό του.

Τον πρώτο καιρό ο Σαββόπουλος αντιμετωπίζει δυσκολίες και για το βιοπορισμό του κάνει και διάφορες δουλειές, ακόμα και το γυμνό μοντέλο στη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι πρώτες του εμφανίσεις έγιναν το 1963 στην μπουάτ «Στοά», ύστερα από μεσολάβηση του Δημήτρη Μαμαγκάκη. Κάποια στιγμή τραγουδά στη Μύκονο, στο νυχτερινό κέντρο «Εννέα μούσες», ενώ το 1965-66 τον βρίσκει πίσω στην Αθήνα και πιο συγκεκριμένα στην Πλάκα, στη «Ρουλότα» αλλά και σε άλλες μπουάτ της περιοχής.

Από τις πρώτες κιόλας εμφανίσεις του τραβά το ενδιαφέρον του κοινού και προκαλεί ποικίλες αντιδράσεις. Η ερμηνεία του αλλά και το γενικότερο ύφος των τραγουδιών του είναι ανοίκεια, και απολύτως ξένα προς τον λυρισμό και τη

---

<sup>27</sup> Καράμπελας Δημήτρης, *Διονύσης Σαββόπουλος. Ποιητική, παράδοση, πνεύμα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σελ. 11.

<sup>28</sup> Μπλιάτσας Κώστας, *ό.π.*, σελ. 81-83.

μελωδικότητα που χαρακτηρίζει αυτή την εποχή. Ωστόσο η δύναμη και η πρωτοτυπία των έργων του δεν μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητο το κοινό.

Η σημαντικότερη γνωριμία του, όσον αφορά τη δισκογραφική του πορεία, είναι με τον Αλέκο Πατσιφά, ιδιοκτήτη του label «Λύρα» που δημιουργήθηκε το 1964. Όπως διηγείται ο ίδιος ο Πατσιφάς, η γνωριμία έγινε μετά από την πρωτοβουλία του ίδιου του Σαββόπουλου να αυτοπροταθεί στα γραφεία της εταιρείας με τη φράση «είμαι μουσικός και ψάχνω έναν εργοδότη να με εκμεταλλευτεί καταλλήλως». Η «Λύρα» κάνει μια σειρά από δισκογραφικές παραγωγές που εστιάζουν σε ένα νέο μουσικό ρεύμα, που ονομάστηκε «νέο κύμα». Το ρεύμα αυτό «συνταιριάζει τις μουσικές και ποιητικές ευαισθησίες μιας ομάδας νέων τραγουδοποιών και ερμηνευτών με επιρροές από τις φολκ-μπαλάντες και τα παρισινά μουσικά καφενεία. Εκπρόσωποι του είδους ο Γιάννης Σπανός, ο Νότης Μαυρουδής, ο Λίνος Κόκοτος, ο Κώστας Χατζής, η Αρλέτα, ο Γιώργος Ζωγράφος, ο Λάκης Παπαδόπουλος, ο Γιώργος Παπαστεφάνου»<sup>29</sup>. Κυριότερος χώρος δράσης του «νέου κύματος» ήταν η περιοχή της Πλάκας, που αποτελούσε το κέντρο των καλλιτεχνικών ζυμώσεων και κοινωνικής κινητικότητας. Η συνεργασία του Σαββόπουλου με την εταιρεία «Λύρα» σφραγίζει το μεγαλύτερο κομμάτι της δισκογραφίας του μέχρι σήμερα.

---

<sup>29</sup> Λιάβας Λάμπρος, «Το τραγούδι στην Ελλάδα του '60» από το συλλογικό τόμο: Λάμπρος Λιάβας – Γιώργος Τζαμτζής, *ό.π.*, σελ. 40.

## Κεφάλαιο II

### Πρώτη περίοδος: 1966-1974

#### Το πλαίσιο

##### *Η περίοδος της δικτατορίας*

Όσο κι αν το δημοκρατικό αίτημα ήταν πιο έντονο από ποτέ, το πολιτικό σύστημα δεν κατάφερε να αφουγκραστεί την κοινωνία, ούτε να απαγκιστρωθεί από την συνύπαρξή του στην εξουσία με το παλάτι και τον στρατό. Η ρήξη του Γεωργίου Παπανδρέου με το παλάτι, γνωστή και ως «Ιουλιανά», οδήγησε στην παραίτησή του από τη θέση του πρωθυπουργού το 1965 και συνεπακόλουθα σε μια διετία πολιτικής αβεβαιότητας. Στις 21 Απριλίου του 1967, μια ομάδα αξιωματικών του στρατού με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπαδόπουλο κατέλαβε πραξικοπηματικά την εξουσία<sup>30</sup>. Σκοπός του δικτατορικού καθεστώτος, σύμφωνα με τα λεγόμενα των πρωταγωνιστών, ήταν να προετοιμάσει την ελληνική κοινωνία για μια ελεύθερη κοινοβουλευτική δημοκρατία, όταν η ηγεσία του στρατού θα έκρινε πως η χώρα είναι έτοιμη. Σε ένα μεγάλο βαθμό αυτό συνέβη, αν και με τελείως διαφορετικό τρόπο από αυτόν που εννοούσε το δικτατορικό καθεστώς. Μέσα από τη βάρβαρη πολιτική τους, οι συνταγματάρχες κατάφεραν να συσπειρώσουν ακόμη περισσότερο τις προοδευτικές δυνάμεις που δημιουργήθηκαν τη δεκαετία του '60. Η Δεξιά στιγματίστηκε οριστικά στη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας και συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με τη χούντα, γεγονός που βοήθησε στην προώθηση νέων πολιτικών ρητορικών κατά τη Μεταπολίτευση αλλά και στην αποδοχή κοινωνικών προτύπων που πολεμήθηκαν τα προηγούμενα χρόνια.

Κατά τη διάρκεια της επταετίας, η χούντα προσπάθησε να έχει τον πλήρη έλεγχο των σημαντικότερων θεσμών, φορέων και ιδρυμάτων, αντικαθιστώντας ένα μεγάλο μέρος του ανθρώπινου δυναμικού<sup>31</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα Πανεπιστήμια, όπου υπήρξε μια συστηματική παρακολούθηση των μαθημάτων από ανθρώπους της ασφάλειας, ενώ συγχρόνως απολύονταν το μεγαλύτερο μέρος του

---

<sup>30</sup> Λαμπίρη-Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974 – Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου» στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1949-1974. Νικητές και ηττημένοι - Νέοι ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003 σελ. 194-196.

<sup>31</sup> Close David, *Ελλάδα 1945 – 2004: πολιτική, κοινωνία, οικονομία*, Θεσσαλονίκη, Θύραθεν, 2006 σελ. 183 -186.

προσωπικού και φιμώνονταν ολοκληρωτικά όσοι είχαν απομείνει<sup>32</sup>. Ακαριαία ήταν και η διάλυση των συνδικάτων, που είχαν μπει τα προηγούμενα χρόνια σε μια διαδικασία χειραφέτησης, ενώ ό,τι απέμεινε ήταν ανήμπορο να δρομολογήσει οποιαδήποτε μορφή απεργίας ή διαμαρτυρίας<sup>33</sup>.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, υπήρξαν διάφορες μορφές αντίστασης από οργανώσεις και κοινωνικές ομάδες που δεν κατάφεραν, ωστόσο, να απειλήσουν σημαντικά την κυβέρνηση. Η μεγαλύτερη μορφή αντίστασης δημιουργήθηκε μέσα στα Πανεπιστήμια και συνέβαλε σε ένα μεγάλο βαθμό στην αφύπνιση της κοινωνίας. Κορύφωση του φοιτητικού κινήματος ήταν η κατάληψη του Πολυτεχνείου το Νοέμβριο του 1973<sup>34</sup>.

### *Τα κινήματα της νεολαίας*

Την ώρα που στην κοινωνία της Ελλάδας επιβαλλόταν ο συντηρητισμός στην πιο ακραία μορφή του, στον υπόλοιπο κόσμο αναπτύσσονταν ραγδαία διάφορα κινήματα της νεολαίας, με αποκορύφωμα τον Μάη του '68 στη Γαλλία και το «καλοκαίρι της αγάπης»<sup>35</sup> στην Καλιφόρνια. Η χειραφέτηση από τον αυταρχισμό του κράτους και της οικογένειας, η απελευθέρωση από τα ταμπού της κοινωνίας και προπαντός από τη συντηρητική σεξουαλική ηθική, ήταν αιτήματα που διαμόρφωναν την ταυτότητα των νέων σε όλο τον κόσμο.

Αν και στην Ελλάδα η δικτατορία προσπάθησε να εξαλείψει οτιδήποτε ήταν αντίθετο με τις αρχές της, δεν κατάφερε να ανακόψει αυτές τις επιρροές, που έτσι κι αλλιώς είχαν δρομολογηθεί από τις αρχές της δεκαετίας. Απέναντι στο καθεστώς που εμπόδιζε την εξέλιξή της κοινωνίας, κυριότερα κέντρα αντίστασης έγιναν τα

---

<sup>32</sup> Κριμπάς Κώστας, «Η ανώτερη εκπαίδευση στην εποχή της χούντας», στο Γιάννα Αθανασίου, Άλκης Ρίγος και Σεραφείμ Σεφεριάδης (επιμ.), *Η Δικτατορία 1967-1974, πολιτικές πρακτικές – Ιδεολογικός λόγος – Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999 σελ. 139.

<sup>33</sup> Ζαμπάρλουκου Στέλλα, «Συνδικαλιστικό κίνημα και κρατική παρέμβαση στην Ελλάδα μετά το 1974: μια συγκριτική προσέγγιση» στο Χρίστος Λυριντζής, Ηλίας Νικολακόπουλος, Δημήτρης Σωτηρόπουλος (επιμ.), *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής δημοκρατίας, 1974 - 1991*, Θεμέλιο, Αθήνα 1996, σελ. 98.

<sup>34</sup> Woodhouse M. Chr., *The Rise and fall of the Greek Colonels*, London, Franklin Watts, Λονδίνο 1985, σελ. 126 -141.

<sup>35</sup> Το «καλοκαίρι της αγάπης» θεωρείται το αποκορύφωμα του κινήματος των Χίπις, αφού συγκέντρωσε πάνω από 200.000 νέους στο «Monterey Pop festival» που έγινε στη Καλιφόρνια το καλοκαίρι του 1967.

πανεπιστήμια και οι χώροι εκδηλώσεων. Παράλληλα, στο εξωτερικό οι εξόριστοι, πολιτικοί και μη, οργάνωναν την ρητορική της αντίστασης.

Η ανάγκη για μια ενιαία δράση απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς ένωσε πολλές πολιτισμικές και πολιτικές εκφράσεις σε ένα κοινό πλαίσιο. Τα αιτήματα της νεολαίας για χειραφέτηση αναδείχθηκαν συμμαχικά με τα αιτήματα για δημοκρατία, πράγμα που ευνόησε και στην ευρύτερη αποδοχή και αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Έτσι, οι ίδιες κοινωνικές ομάδες εκτρέφουν τη ροκ κουλτούρα παράλληλα με το, «έντεχνο» ή μη, λαϊκό τραγούδι, δημιουργώντας ένα ιδιότυπο πολιτισμικό περιβάλλον.

Η αντιδικτατορική νεολαία, που δημιουργείται και εξαπλώνεται κυρίως μέσα στα πανεπιστήμια, είναι μια συνέχεια της νεολαίας του «114» ή του «15%», που ξαναγεννιέται έπειτα από το πρώτο σοκ της δικτατορίας. Η νεολαία αυτή αγκαλιάζει τα αισθητικά, πολιτισμικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά της ελληνικής ροκ<sup>36</sup> και ακούει συγχρόνως Beatles, Rolling stones, Bob Dylan Joan Baez και Jimmy Hendrix<sup>37</sup>, αλλά και Θεοδωράκη, Μαρκόπουλο, Χατζιδάκι και Σαββόπουλο.

#### *Το πολιτικό τραγούδι*

Οι συνταγματάρχες εγκαθιστούν ένα αυστηρό καθεστώς λογοκρισίας, που απαγορεύει όλα τα έργα που θεωρούνται κομμουνιστικά. Τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη απαγορεύονται<sup>38</sup> και ο συνθέτης φυλακίζεται, ενώ αφαιρείται η ελληνική ιθαγένεια από τη Μελίνα Μερκούρη. Καθ' όλη τη διάρκεια της χούντας σημειώθηκαν πολλές απαγορεύσεις, εξορίσεις, συλλήψεις και ανακρίσεις καλλιτεχνών, που έμμεσα ή άμεσα εξέφρασαν τον αντιστασιακό αγώνα, με αποτέλεσμα πολλοί να εγκαταλείνουν την Ελλάδα, συνεχίζοντας ωστόσο να δημιουργούν και να κυκλοφορούν τα έργα τους<sup>39</sup>. Η λογοκρισία που είχε επιβληθεί στα ραδιόφωνα, τα περιοδικά και στις δισκογραφικές εταιρείες οδήγησε σε νέους διαύλους επικοινωνίας μεταξύ ακροατηρίου και δημιουργών, που κατέφυγαν σε συμβολισμούς, κωδικοποιήσεις και γενικότερα σε ένα πιο υπόγειο πλέγμα αναφορών. Ένα από τα συστατικά του είναι το ρεύμα «επιστροφής στις ρίζες», με κύριους εκφραστές τον Γιάννη Μαρκόπουλο και τον Νίκο Ξυλούρη. Το

---

<sup>36</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 291-302.

<sup>37</sup> Αυτόθι, σελ. 314.

<sup>38</sup> Ρούφος Ρόντης, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί» στο Clogg Richard - Γιαννόπουλος Γιώργος, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Αθήνα, Παπαζήση, 1976, σελ. 235-236.

<sup>39</sup> Λιάβας Λάμπρος – Τζαμτζής Γιώργος, *ό.π.*, σελ. 116.

ρεύμα αυτό, πέρα από τις όποιες διαφοροποιήσεις, συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με το «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι, πήρε ηρωικό χαρακτήρα και αναγνωρίστηκε από ένα μεγάλο μέρος της κοινωνίας ως σύμβολο δημοκρατικής αντίστασης<sup>40</sup>.

### *Η ροκ κουλτούρα*

Στις 17 Απριλίου του 1967, λίγες μέρες πριν το πραξικόπημα, η συναυλία των Rolling Stones στην Αθήνα διακόπτεται βίαια, προκαλώντας συγκρούσεις μεταξύ κοινού και αστυνομίας, με τρόπο προφητικό για όσα θα ακολουθούσαν<sup>41</sup>.

Η κουλτούρα της χρυσής νεολαίας, που ενέδιδε στην ανέμελη ερωτική ροκ-ποπ χάνει τη δυναμική της στο νέο πολιτικό σκηνικό, ενώ το κίνημα των Μπήτνικς βρίσκει όλο και μεγαλύτερη ανταπόκριση, δίνοντας το στίγμα του στην διαμόρφωση της ταυτότητας της ελληνικής ροκ σκηνής. Η στροφή αυτή, που άρχισε να γίνεται αισθητή στα μέσα της δεκαετίας του '60, έφερε στο προσκήνιο τα τραγούδια του Jimmy Hendrix, των Rolling Stones, των Kinks, του Bob Dylan, των Who, των Cream κ.ά.<sup>42</sup>. Σημαντική ήταν άλλωστε και η επιρροή από το κίνημα των Χίπις<sup>43</sup>.

Το πρώτο συγκρότημα αυτής της τάσης στην Ελλάδα ήταν οι MGC, με τη χαρακτηριστική μορφή του Δημήτρη Πουλικάκου, ενώ άλλα σημαντικά συγκροτήματα της πρώτης περιόδου ήταν οι Aphrodite's Child, Persons, Loubogg και Fratelli. Το κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν πως χρησιμοποιούσαν αμιγώς αγγλικό στίχο ενώ κάποιοι (όπως οι MGC) δεν δημιούργησαν καν δικά τους κομμάτια, παρά αρκέστηκαν σε επανεκτελέσεις<sup>44</sup>. Από το 1970 αρχίζει η εισβολή του ελληνικού στίχου, με πρώτο σημαντικό σταθμό το «Γαρύφαλλε» του Γιάννη Κιουρκτσόγλου και με τη σταδιακή δημιουργία συγκροτημάτων όπως οι Poll, Νοστράδαμος, Εξαδάκτυλος, Πελόμα Μποκιού και Μπουρμπούλια<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Τσάμπρας Γιώργος, «Η μουσική 1949-1974, Το ελληνικό τραγούδι» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ. 273-274.

<sup>41</sup> Μποζίνης Νίκος, *ό.π.*, σελ.333-334.

<sup>42</sup> Αυτόθι, σελ. 314.

<sup>43</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 227-235.

<sup>44</sup> Αυτόθι, σελ. 239, 286, 293 και Μποζίνης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 314.

<sup>45</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 239, 286, 283.

## Τα έργα

### *Το φορτηγό*

Στις 22 Νοεμβρίου του 1966 κυκλοφόρησε από την «Λύρα» ο πρώτος δίσκος του Σαββόπουλου με τίτλο «Φορτηγό». Το «Φορτηγό» αποτελεί την εισαγωγή για την πορεία του Σαββόπουλου στο ελληνικό τραγούδι, αφού γύρω του θα δημιουργηθεί μια νέα εκφραστική δυναμική που εξαπλώθηκε κυρίως μέσα στα πανεπιστήμια αλλά και τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Πλάκας.

Ο δίσκος περιλαμβάνει 12 τραγούδια, με τα τέσσερα πρώτα να αποτελούν μια ενότητα:

- 1-4 Οι πλανόδιοι.
  - α) Οι μάγοι
  - β) Η Ζωζώ
  - γ) Η μαϊμού
  - δ) Το μπουλούκι
- 5 Η Συννεφούλα
- 6 Το δέντρο
- 7 Βιετνάμ γιε-γιε
- 8 Ήλιε ήλιε αρχηγέ
- 9 Τα κορίτσια που πηγαίνουν δυο-δυο
- 10 Τα πουλιά της δυστυχίας
- 11 Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη
- 12 Οι παλιοί μας φίλοι

Το περιεχόμενο των στίχων δεν έχει κάποια συγκεκριμένη θεματολογία στο σύνολό του, ώστε να είναι εύκολη η κατάταξή του σε κάποιο από τα περιρρέοντα καλλιτεχνικά ή/και ιδεολογικά ρεύματα. Οι στρατηγικές προώθησης της εταιρείας, πρόβαλλαν αρχικά τον Σαββόπουλο ως εκπρόσωπο του νέου κύματος: ο δίσκος 45 στροφών που εκδίδεται πριν την κυκλοφορία του «Φορτηγού» με τα κομμάτια «Ήλιε Ήλιε αρχηγέ (εγερτήριο)», «Μια θάλασσα μικρή», «Τα πουλιά της δυστυχίας» και «Μη μιλάς άλλο για αγάπη», έχει τον εύγλωττο τίτλο «Το νέο κύμα στο ελληνικό τραγούδι – ο Διονύσης Σαββόπουλος με την κιθάρα του». Τα τραγούδια αυτά, που συμπεριλήφθηκαν στο «Φορτηγό», με εξαίρεση το «Μια θάλασσα μικρή», όπως και το «Συννεφούλα», μετέχουν όντως στην αισθητική του «νέου κύματος», ωστόσο ο δίσκος στο σύνολό του δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έτσι, αφού σε μεγάλο μέρος του

απεμπολεί τον λυρικό ερωτισμό που χαρακτηρίζει το νέο κύμα. Αντίθετα, πολύ γρήγορα ο δίσκος συνδέθηκε με την νεολαία των Μπήτνικς<sup>46</sup>, και προπαντός με τα φοιτητικά κινήματα της γενιάς του 114 και της Αριστεράς γενικότερα.

Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, προσεγγίσαμε πιο αναλυτικά τέσσερα τραγούδια: «Βιετνάμ γιε-γιε», «Ηλιε, ήλιε αρχηγέ», «Τα κορίτσια που πηγαίνουν δυο-δυο» και «Το δέντρο».

Όσον αφορά το τραγούδι «Βιετνάμ γιε-γιε», το περιεχόμενο, όπως είναι φανερό από τον τίτλο του, κινείται στο πλαίσιο του παγκόσμιου αντιπολεμικού κινήματος που είχε ξεσπάσει ως αντίδραση στη φρίκη του πολέμου στο Βιετνάμ. Αυτό που είναι σημαντικότερο να τονίσουμε εδώ –περισσότερο ίσως και από τη πιο λεπτομερή ανάλυση του τραγουδιού– είναι η διάθεση του Σαββόπουλου να αναφερθεί στο γεγονός και να συνδέσει έτσι την πολιτισμική του ταυτότητα με την γενικότερη παγκόσμια κουλτούρα των ειρηνιστικών ιδεών που άνθισαν τη δεκαετία του '60, και που στην Ελλάδα εκφράστηκε κυρίως μέσω του κινήματος των Μπήτνικς. Χαρακτηριστική είναι άλλωστε και η μουσική ταυτότητα του τραγουδιού, που είναι έντονα επηρεασμένη από την αμερικάνικη φολκ και ροκ, όπως εκφράστηκε από καλλιτέχνες όπως ο Bob Dylan και η Joan Baez. Μάλιστα, σε κάποια σημεία, η μελωδία του τραγουδιού θυμίζει το «It ain't me babe» του Bob Dylan.

Όπως είπαμε πιο πάνω, τα κινήματα της νεολαίας δεν εξαντλούσαν την αντιδραστική τους ορμή μονάχα στο αίτημα της ειρήνης, αλλά δρομολόγησαν και οικολογικά, αντιρατσιστικά και φεμινιστικά ρεύματα. Στα αστικά κέντρα της Ελλάδας του '60 ο συντηρητισμός εκφράζεται σε ένα μεγάλο βαθμό μέσα στον στενότερο πυρήνα της οικογένειας και των θεσμών που την περιβάλλουν. Η ανάγκη χειραφέτησης των νέων από τα δεσμά της οικογένειας, είναι λοιπόν η πρώτη αντίδραση απέναντι στον γενικότερο συντηρητισμό της κοινωνίας. Ο ίδιος ο Σαββόπουλος, άλλωστε, ξεκίνησε την καλλιτεχνική του διαδρομή μετά τη ρήξη με τον πατέρα του και την εγκατάλειψη των σπουδών του. Στο τραγούδι «Τα κορίτσια που πηγαίνουν δυο-δυο», με ευαισθησία περιγράφει την εφηβική αθωότητα, που θα συνθλίψει ο καθωσπρεπισμός μιας κοινωνίας που επιφυλάσσει πολύ λίγη ελευθερία στις γυναίκες.

*Πόσο όμορφα βλέπεις τα κορίτσια,*

---

<sup>46</sup> Είναι η άποψη του Μανώλη Νταλούκα, αν και ουδέποτε ο Σαββόπουλος θεωρήθηκε εκπρόσωπος αυτής της κουλτούρας. Βλ. αυτόθι, σελ. 176-177.

*πόσο άτυχα βλέπεις τα κορίτσια.  
Την ασχήμια των γονιών τους θα πληρώσουν ακριβά  
κάποια μέρα σαν χαμένα θα σταθούν στην εκκλησιά  
η μαμά τους θα δακρύζει, συγγενείς πεθερικά  
τα κορίτσια τα καημένα κι ούτε λέξη πια γι' αυτά.*

Στους στίχους αυτούς, η ομορφιά της κοριτσίστικης αθωότητας έρχεται αντιμέτωπη με την ασχήμια του συντηρητισμού των γονιών τους. Η γαμήλια τελετή αποτελεί το σύμβολο των συντηρητικών επιταγών και γίνεται η «κηδεία» της κοριτσίστικης ομορφιάς.

Τα αιτήματα χειραφέτησης της νεολαίας, όπως επιτάσσει το πολιτικό κλίμα της εποχής, συνδέονται άμεσα στο κοινωνικό πεδίο με τους αγώνες της εργατικής τάξης και των χαμηλότερων στρωμάτων γενικότερα για οικονομική και κοινωνική αναβάθμιση, όπως εκδηλώνονται μέσα από τις μαζικές απεργίες και διαδηλώσεις. Στο τραγούδι «Ήλιε, ήλιε αρχηγέ» ο Σαββόπουλος εξυμνεί την συντροφικότητα των τάξεων αυτών, την δίψα και την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή.

*Ήλιος κόκκινος ζεστός στάθηκε στην κάμαρά μου  
Ξύπνησε όλη η πολιτεία κάτω απ' τα παράθυρά μου  
Το παιδί πάει στο σχολειό του κι ο εργάτης στην δουλειά  
πρωινά δυο μάτια ανοίγει όμορφη μια κοπελιά*

*Ε ε... ήλιε, ήλιε αρχηγέ  
δώσ' το σύνθημα εσύ κι η χαρά θ' αναστηθεί  
Ε ε... το σκοτάδι θα πεθάνει και θ' ανάψει η χαρραγή  
[...]*

*Ε ε... σύντροφέ μου αχ τι κακό  
μέρα μ' ήλιο σαν κι αυτό να την τρώει τ' αφεντικό  
[...]*

*Ε ε... σύντροφε ήλιε σε ρωτώ  
το ποτήρι αν ξεχειλίζει τι θα γίνει τ' αφεντικό  
Ε ε... μέρα μ' ήλιο σαν κι αυτό αλίμονο στ' αφεντικό*

Εδώ, ο ήλιος γίνεται σύμβολο της λάμψης και της δύναμης της επερχόμενης αλλαγής, απέναντι στο «σκοτάδι» της υπάρχουσας πολιτικής κατάστασης. Αξίζει να σημειωθεί πως η αρχική ονομασία του τραγουδιού, που ελέγχθηκε από την λογοκρισία ως παραπέμπουσα ευθέως στον κομμουνισμό, ήταν «Ήλιε κόκκινε αρχηγέ». Αυτή ίσως να είναι και η πιο ξεκάθαρη παραπομπή του δίσκου για την σχέση του Σαββόπουλου με την Αριστερά. Άλλωστε, πέρα από το γενικό νόημα του τραγουδιού, οι έννοιες «εργάτης», «σύντροφος» και «αφεντικό» είναι χαρακτηριστικές της αριστερής ρητορικής, και προσδίδουν στο στίχο υπόσταση συνθήματος με σαφή πολιτικό προσανατολισμό. Για την ιστορία, ο στίχος «ήλιε κόκκινε αρχηγέ» καταγράφεται για

πρώτη φορά σε επίσημη έκδοση το 1983<sup>47</sup>, αν και ο ίδιος σε παραστάσεις του ή επανεκτελέσεις κράτησε το «ήλιε ήλιε αρχηγέ». Αρκετά χρόνια αργότερα δήλωσε:

*Περνώντας τα χρόνια δεν το ήθελα και εγώ ο ίδιος πια, ούτε να 'ναι κόκκινος ούτε πράσινος ούτε μπλε. Ήθελα να 'ναι ένας έφηβος που κάνει τον ήλιο αρχηγό του, ανεξαρτήτως χρώματος*<sup>48</sup>.

Αντίθετα, «Το δέντρο» πιο δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί.

*Το «Δέντρο» είναι γραμμένο μια νύχτα που πήγαμε -νέοι τότε και μέλη του ειρηνιστικού κινήματος- μια εκδρομή. Δηλαδή, στρώσαμε κάτι κουβερτούλες στην άκρη της θάλασσας, όταν βράδιασε ανάψαμε και μια φωτιά, κοιμηθήκαμε όπως-όπως εκεί, αγόρια και κορίτσια, υπήρχε πολύ έντονη σεξουαλική ατμόσφαιρα χωρίς να τρέχει τίποτε. Δεν μ' έπιανε ύπνος. Ταυτοχρόνως, στο μυαλό μου μέσα έμπαινε ο Γρηγόρης Λαμπράκης, ο οποίος είχε δολοφονηθεί προσφάτως. Αυτό ήταν το παράδοξο. Και εκεί γράφτηκε αυτό το τραγούδι, το «Δένδρο», όπου η φωτιά είναι δένδρο, το δένδρο είναι φωτιά, δεν είναι εύκολο να το εξηγήσω, κομπιάζω*<sup>49</sup>.

Από τα παραπάνω μπορούμε να υποθέσουμε πως στους παρακάτω στίχους ο Σαββόπουλος αναφέρεται στον Γρηγόρη Λαμπράκη<sup>50</sup>:

*Μιλούσε αυτός που οδηγούσε*

*Και εγώ τον αγαπούσα από τον ήλιο πιο πολύ  
Και από τους εχθρούς μας πιο πολύ  
Του πόνου μας ταξιδευτή  
Της νίκης μας οδηγητή*

<sup>47</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια από τα τραγούδια*, Αθήνα, Ίκαρος, 1983, σελ. 12.

<sup>48</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Οι δίσκοι*, στην ηλεκτρονική σελίδα <http://www.lifo.gr/mag/features/1887> (τελευταία επίσκεψη 21/05/2014).

<sup>49</sup> Αυτόθι.

<sup>50</sup> Ο Γρηγόρης Λαμπράκης ήταν ανεξάρτητος βουλευτής υποστηριζόμενος από την ΕΔΑ και σύμβολο του ειρηνιστικού κινήματος. Στις 21 Απριλίου 1963 συμμετείχε στην πρώτη πορεία ειρήνης στην Ελλάδα, που απαγορεύτηκε ως υποκινούμενη από τους κομμουνιστές. Η αστυνομία είχε αποκλείσει τους δρόμους και απώθησε με κάθε μέσο όσους προσπάθησαν να μεταβούν προς το σημείο συγκέντρωσης. Ο Λαμπράκης με την ιδιότητα του βουλευτή κατάφερε να περάσει από τα μπλόκα και πραγματοποίησε μόνος του την πορεία κρατώντας ένα πανό που έγραφε «ΕΛΛΑΣ» με το σύμβολο της ειρήνης ζωγραφισμένο στις άκρες. Η κίνηση αυτή, που θεωρήθηκε ως συμβολική νίκη του ειρηνιστικού κινήματος ενάντια στο συντηρητικό κράτος, έμελε να διαμορφώσει με τραγικό τρόπο τη μοίρα του Γρηγόρη Λαμπράκη, που μετά από ένα μήνα δολοφονήθηκε από παρακρατικούς στη Θεσσαλονίκη. Βλ. Βούλτεψης Γιάννης, *Υπόθεση Λαμπράκη*, τόμος Α', Αθήνα, Αλκυών, 1998, σελ. 55-74, 85-90.

*Τον είδα μες στο πλήθος, το αίμα του έτρεχε στο στήθος  
Τον είδα στ' ακρογιαλί μάτια βγαλμένα από το σκοτάδι  
Ο θάνατος νωρίς-νωρίς τον είχε σημαδέψει  
Και εγώ φωνάζω μη, ο θάνατος θε' να σε βρει...»*

Αν και δεν υπάρχει εδώ ρητό πολιτικό περιεχόμενο, το τραγούδι έχει αναμφίβολα πολιτικές διαστάσεις. Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται ο Σαββόπουλος εκφράζεται εδώ με την χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου, η οποία είναι σπάνια στο έργο του: «Του πόνου μας ταξιδευτή, της νίκης μας οδηγητή». Η συλλογικότητα την οποία επικαλείται ταυτίζεται εμφανώς με την Αριστερά, με την οποία συνδέεται το ειρηνιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Όπως και το «Βιετνάμ Γιε Γιε», έτσι και το «Δέντρο» επενδύονται με την αύρα των ειρηνιστικών ιδεών.

Στα τέσσερα παραπάνω παραδείγματα εντοπίζουμε δύο βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους κινείται ο Διονύσης Σαββόπουλος. Ο ένας αφορά την αριστερή πολιτική του ταυτότητα και ο άλλος αφορά τα παγκόσμια κινήματα της νεολαίας και ιδιαίτερα το κίνημα των Μπήτνικς. Και οι δυο επηρεάζουν βαθιά τον πυρήνα της σκέψης και της καλλιτεχνικής του ταυτότητας, διαποτίζοντας την καλλιτεχνική του έκφραση με τις υπαρξιακού τύπου αναζητήσεις, την χειραφέτησή της από πάσης φύσεως συντηρητισμούς, την αναμφισβήτητη επιρροή της ροκ μουσικής, αλλά και γενικότερα τη ζωή του Σαββόπουλου. Η επιρροή του Bob Dylan ειδικά είναι αισθητή στο έργο του και δεν περιορίζεται σε μελωδικά δάνεια ή σε διασκευές τραγουδιών. Στο οπισθόφυλλο του «Φορτηγού» τυπώνεται το εξής κείμενο:

*Θα κάνω όλες μου τις γκριμάτσες, θα ξεπεράσω κάθε όριο ανθρωπιάς σε σαλτιμπαγκισμούς, θα πω και τα τραγούδια που μου 'κοψε η λογοκρισία κι ύστερα ας χωριστούμε. Αυτός ο δρόμος είναι πολύ παλιός αλλά πού θα με βγάλει δεν ξέρω. Γι' αυτό μη μου πείτε αντίο, πείτε μου καλό ταξίδι [...]*

*ΥΓ.: Η πράσινη ζακέτα του Βιβάλντι δεν με χωράει πια και απ' την άλλη μεριά πρέπει να ζήσω πολύ ακόμα για ν' αποκτήσω το μπαϊλντισμα του τρελού Πιερρό. Σ' αυτό το μεταξύ έχω χαζέψει. Ο παλιός μου εαυτός πάει κι ο καινούργιος πού 'ν' τος; Αυτά που θα ακούσετε εδώ μέσα δεν είναι ακριβώς τραγούδια, είναι μάλλον μια σειρά ασκήσεις φυσικής αναπνοής<sup>51</sup>.*

Με μια απλή σύγκριση είναι εμφανής η συγγένεια με το κείμενο του Bob Dylan που φιλοξενείται στο εσώφυλλο του δίσκου «Highway 61 Revisited»:

<sup>51</sup> Τα δύο αποσπάσματα προέρχονται από το Καράμπελας Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 23.

*If you don't know where the Insanity Factory is located, you should hereby take two steps to the right, paint your teeth & go to sleep. [...] The songs is this specific record are not so much songs but rather exercises in total breath control. [...] The subject matter –though meaningless as it is– has something to do with the beautiful strangers [...] the beautiful strangers, Vivaldi's green jacket & the holy slow train.*

Βέβαια ο ίδιος ο Σαββόπουλος δεν έκρυψε ποτέ την επιρροή του Μπομπ Ντύλαν στην τέχνη του:

*Με επηρέασαν κατ' αρχήν ο πατέρας μου κι ύστερα οι φίλοι μου απ' τη Θεσσαλονίκη. Ύστερα ο τρελός Πιερρό και τελευταία ο Μπομπ Ντύλαν. Είμαι πολύ εύπλαστη προσωπικότητα. Ο επηρεασμός όλων αυτών των ανθρώπων επάνω μου, υπήρξε εξουθενωτικός. Τελευταία βρίσκομαι κάτω από τη σκιά του Ντύλαν<sup>52</sup>...*

#### *Το περιβόλι του τρελού*

Το 1967, ο Διονύσης Σαββόπουλος συλλαμβάνεται και ανακρίνεται από την αστυνομία. Αν και αφήνεται ελεύθερος, αντιμετωπίζει αρκετά προβλήματα με τη δουλειά του σε όλα τα επίπεδα και έτσι παίρνει την απόφαση να ταξιδέψει στο Παρίσι με τη σύντροφό του Άσπα. Είναι η δεύτερη φορά, μετά τη μετακόμισή του από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα, που ο Σαββόπουλος παίρνει την απόφαση να φύγει από έναν τόπο που νιώθει ότι δεν τον χωρά, ένα ακόμη ταξίδι προς την προσωπική του ελευθερία. Μετά κάποιους μήνες στο Παρίσι, μεταβαίνει με οτοστόπ μέχρι το Μιλάνο μαζί με την εγκυμονούσα σύζυγό του και από εκεί, μετά από ένα μικρό χρονικό διάστημα, επιστρέφει ξανά στην Ελλάδα<sup>53</sup>. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδρομής συνθέτει τα τραγούδια του δίσκου «Το περιβόλι του τρελού», που κυκλοφόρησε το 1969 από την «Λύρα». Η κυκλοφορία του είχε συνδυαστεί και με τις συναυλίες που έλαβαν χώρα στο κλαμπ Rodeo από τον Οκτώβριο του 1968 μέχρι τον Μάιο του 1969, και που αποτέλεσαν έναν από τους σημαντικότερους τόπους ζύμωσης της νεολαιίστικης κουλτούρας της εποχής.

---

<sup>52</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Το Φορτηγό - Δέκα χρόνια κομμάτια: στίχοι, παρτιτούρες, συνεντεύξεις*, Ιθάκη, 1983, σελ. 70. Συνέντευξη της 6ης Μαρτίου 1967 στον δημοσιογράφο Γκιώνη της εφημερίδας Δημοκρατική Αλλαγή.

<sup>53</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, «Είδα τα νερά να φουσκώνουν» στο Λάμπρος Λιάβας – Γιώργος Τζαμτζής, *ό.π.*, σελ. 7-8.

Το «περιβόλι του τρελού» περιλαμβάνει δέκα τραγούδια, εκ των οποίων το ένα παλιότερο («Η Συννεφούλα»). Τα τραγούδια ενορχηστρώθηκαν από τον Γιώργο Κοντογιώργο σε συνεργασία με τον Διονύση Σαββόπουλο και ηχογραφήθηκαν από τον Γ. Κωσταντόπουλο στο στούντιο Columbia. Είναι δε τα εξής:

1. Το περιβόλι
2. Η θεία Μάρω
3. Θαλασσογραφία
4. Οι πίσω μου σελίδες
5. Η Συννεφούλα
6. Σαν ρεμπέτικο παλιό
7. Είδα την Άννα κάποτε
8. Ντιρλαντά (διασκευή παραδοσιακού τραγουδιού)
9. Τα παιδιά που χάθηκαν (γραμμένο όταν επέστρεψε )
10. Ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη (Μιλάνο)

Οι πυκνές εμπειρίες του Σαββόπουλου κατά την περίοδο που έγραψε τα τραγούδια του δίσκου, ύφαναν ένα σύνθετο πλέγμα, μέσα στο οποίο προσπαθεί να εκφραστεί υπερπηδώντας το εμπόδιο της λογοκρισίας, που την εποχή εκείνη ήταν πιο έντονη από ποτέ. Αυτό τον οδηγεί στη χρησιμοποίηση μιας γλώσσας ακατανόητης πολλές φορές, με έντονους συμβολισμούς και φορτισμένο νόημα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το «Περιβόλι του τρελού» είναι μια συρραφή προσωπικών βιωμάτων και συλλογικών εμπειριών, με έντονες εναλλαγές και αναστοχασμούς, που συνδέονται άμεσα με την Αριστερά και το βάρος της δικτατορίας. Το «πάγωμα» των πρώτων χρόνων και η νοσταλγία για ανθρώπους και καταστάσεις, μέχρι τις πιο αισιόδοξες πλευρές, όλα θεωρούνται υπό το πρίσμα μιας υπαρξιακής αγωνίας που γίνεται όλο και πιο έντονα αισθητή.

Τέσσερα τραγούδια του δίσκου, «Η Θεία Μάρω», «Θαλασσογραφία», «Οι πίσω μου σελίδες», «Σαν Ρεμπέτικο Παλιό» και «Ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη», αναλύονται ενδεικτικά στις επόμενες παραγράφους.

Τα τραγούδια «Η θεία Μάρω» και «Θαλασσογραφία» γράφτηκαν κατά το χρόνο που ο Σαββόπουλος βρισκόταν στη φυλακή<sup>54</sup>. Μάλιστα, ο στίχος «στην υγρή μας της αυλή» από το τραγούδι «Η θεία Μάρω» αρχικά ήταν «στην υγρή μας φυλακή». Το

---

<sup>54</sup> Την ίδια περίοδο γράφεται και η «Δημοσθένους λέξις», που θα κυκλοφορήσει αρκετά χρόνια αργότερα, στον δίσκο «Το βρώμικο ψωμί».

τραγούδι υπέστη λογοκρισία, αφού ο αρχικός του τίτλος ήταν «Η θεία Μάνου», με αναφορά σε πραγματικό πρόσωπο, όπως εξηγεί ο ίδιος ο συνθέτης:

*Η «Θεία Μάνου» είναι υπαρκτό πρόσωπο, ήτανε κρατούμενη μεγαλύτερης ηλικίας από μας -που ήμασταν νέα παιδιά- και λόγω πείρας, επειδή είχε φυλακιστεί πολλάκις -ήταν μέλος του ΚΚΕ η θεία Μάνου- κυριολεκτικώς μας περιέθαλψε, μας ενθάρρυνε και μας έδινε συμβουλές για το πώς να τα βγάλουμε πέρα μέσα στη φυλακή. Τη σκέφτομαι πάντα με μεγάλη αγάπη<sup>55</sup>.*

Η αναφορά στο συγκεκριμένο πρόσωπο δεν έχει βέβαια τον χαρακτήρα της ιδεολογικής ταύτισης που είχε αυτή στον Γρηγόρη Λαμπράκη στο «Δέντρο». Ωστόσο, η συλλογική εμπειρία της φυλακής και των βασανιστηρίων την οποία ανακαλεί ξεπερνά την απλή έκφραση συμπάθειας και της προσδίδει μια πολιτική διάσταση.

Ομοίως, η «Θαλασσογραφία», που επίσης γράφτηκε στη φυλακή, δεν έχει αναφορά στην Αριστερά.

*Να μας πάρεις μακριά, να μας πας στα πέρα μέρη  
Φύσα θάλασσα πλατιά, φύσα αγέρι, φύσα αγέρι*

Ο ίδιος ο συνθέτης το χαρακτηρίζει τραγούδι φυγής και πράγματι το περιεχόμενο των στίχων του φαίνεται να αφορά την αναζήτηση μιας απροσδιόριστης ελευθερίας, πέρα από τα συγκεκριμένα πολιτικά όρια της εποχής. Ελευθερία περισσότερο μιας ποιητικής ουτοπίας, που παραπέμπει έντονα στο κίνημα των Μπήτνικς και τον χιπισμό.

«Οι πίσω μου σελίδες» είναι μια ακόμα αναφορά στον Μπομπ Ντύλαν, καθώς ο τίτλος είναι δανεισμένος από το τραγούδι «My back pages». Ωστόσο δεν υπάρχει άλλη εμφανής ομοιότητα όσον αφορά τη μελωδία ή τον στίχο, αν εξαιρέσει κανείς το γενικότερο ύφος. Εδώ ο Σαββόπουλος εμφανίζεται να αφήνει πίσω ένα κομμάτι από το παρελθόν του, χωρίς να προσδιορίζει ακριβώς τι είναι αυτό ούτε τι καινούριο αναζητά.

*Ξεφύγαν απ' τα χέρια μου οι πίσω μου σελίδες  
κι ας μου κοστίσαν ακριβά σε κόπους και θυσίες.  
Με περιφρονούνε τώρα και τραβάνε σαν τρελές μέσα στη μπόρα.  
[...]  
Πηγαίνω βόλτα στο σταθμό κι αλλάζω θεωρίες  
καιρός να διώξω απ' το μυαλό τις πίσω μου σελίδες.  
Ας ταξιδέψουν μοναχές μες στις ξένες τις καρδιές.*

Στο τραγούδι είναι αρκετά αισθητή μια αναστοχαστική διάθεση που φαίνεται να έχει προσωπικό, υπαρξιακό χαρακτήρα. Η αναζήτηση της ελευθερίας, όπως αυτή εννοείται στη «Θαλασσογραφία» αποτελεί για τον Σαββόπουλο απόλυτη ανάγκη, και

---

<sup>55</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Οι δίσκοι*, ό.π.

στον βωμό αυτής είναι έτοιμος να θυσιάσει τα πάντα, ακόμα κι αν «του κοστίσαν ακριβά σε κόπους και θυσίες». Η ανάγκη του αυτή είναι που τον ωθεί να απομακρυνθεί από οτιδήποτε τείνει να γίνει στερεότυπο, για να βαδίσει ελεύθερος προς μια κατεύθυνση που δεν μπαίνει στη διαδικασία να προσδιορίσει. Έτσι αφήνει τις «πίσω του σελίδες», όχι με τη λογική της αποκήρυξης, αλλά από ανάγκη να αναζητήσει στην τέχνη του μια ελευθερία ιδεατή, πέρα από πολιτικά και κοινωνικά στερεότυπα. Την ίδια διάθεση συναντάμε και στο «Σαν ρεμπέτικο παλιό»:

*Τα ξεπούλησα φτηνά, το χαλί μου, τα ρούχα και το μπρίκι.  
Είμαι άρρωστος παιδιά, ο γιατρός μου συμβούλεψε ταξίδι.*

*[...]*

*Όποιος αδελφός δε συμφωνεί  
ας έρθει κι ας μου δώσει ένα φιλί.*

*Τα καλύτερα παιδιά κουράστηκαν και γύρισαν στο σπίτι.  
Το ξημέρωμα αργεί και δεν βρίσκεται παρέα για ξενύχτι.*

Ο αποχωρισμός και εδώ φαίνεται να έχει συμβολικό χαρακτήρα. Δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε ότι και τα δυο τραγούδια γράφτηκαν κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο εξωτερικό. Σε ένα βαθμό, το κλίμα αποχωρισμού ενέχει και ένα βιωματικό στοιχείο, ωστόσο το νόημα των τραγουδιών δεν περιορίζεται στον νόστο. Ο στίχος «όποιος αδελφός δεν συμφωνεί, ας έρθει κι ας μου δώσει ένα φιλί» προσδίδει ένα άλλο νόημα στο θέμα της αναχώρησης και του χωρισμού. Ο Σαββόπουλος είχε αρχίσει να παίρνει αποστάσεις από την οργανωμένη Αριστερά, χωρίς ωστόσο να της εναντιώνεται, γι' αυτό και χρησιμοποιεί τη λέξη «αδελφός». Σε όλη την πορεία του, ακόμα και όταν πήρε τις μέγιστες αποστάσεις, η Αριστερά υπήρχε πάντα σαν σημείο αναφοράς.

Η «Ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη», αρχικά είχε γραφτεί για τον Τσε Γκεβάρα, το διαχρονικό ίνδαλμα των απανταχού επαναστατών:

*Το τραγούδι ήταν γραμμένο στην αρχή για τον Τσε, αλλά μετά το ξαναδούλεψα για να μπορέσω να αντιμετωπίσω τη λογοκρισία και νομίζω ότι δεν θα δυσαρεστηθεί ο στρατηγός Καραϊσκάκης που τον δάνεισα στον Τσε, ούτε και το ανάποδο, ο ένας περιέχει τον άλλο κατά κάποιο τρόπο. Νομίζω γράφτηκε και τελευταίο στη σειρά, στο Μιλάνο πια<sup>56</sup>.*

Στο τραγούδι ο Σαββόπουλος μυθοποιεί τον ήρωα, μέσα σε μια εξιδανικευμένη αχλύ κοσμογονίας:

---

<sup>56</sup> Αυτόθι.

*Πού πας παλικάρι, ωραίο σαν μύθος  
Κι ολόισια στο θάνατο κολυμπάς;  
[...]  
Πού πας παλικάρι; Πομπές ξεκινούνε  
Κι οι σκλάβες σου ουρλιάζουν στο βωμό  
Ουρλιάζουν τα πλήθη, καμπάνες ηχούνε  
Κι ο ύμνος σου τραντάζει τον ναό...*

Μέσα σε αυτή, ο ίδιος, ως προσκυνητής, προβάλλει μια βαθιά υπαρξιακή αγωνία:

*Ποιος αλήθεια είμαι εγώ και που πάω  
Με χίλιες δυο εικόνες στο μυαλό  
Προβολείς με στραβώνουν και πάω  
Και γονατίζω και το αίμα σου φιλώ*

Εδώ, η ατμόσφαιρα είναι από πολλές απόψεις ανάλογη με αυτή που συναντήσαμε στο «Δέντρο». Γεώργιος Καραϊσκάκης, Τσε Γκεβάρα και Γρηγόρης Λαμπράκης γίνονται αντικείμενα λατρείας και θαυμασμού. Ωστόσο, στο «Δέντρο» η αναφορά στον Γ. Λαμπράκη πηγάζει από συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και τα ιδεολογικά και πολιτικά χαρακτηριστικά τους. Αντίθετα εδώ, η αναφορά στα πρόσωπα μοιάζει εκτός Ιστορίας και εκφράζει με μια πιο προσωπική αγωνία του τραγουδοποιού. Οι δύο φαινομενικά ετερόκλητοι ήρωες (Γ. Καραϊσκάκης, Τσε Γκεβάρα) ανακαλούνται ως σύμβολα μιας προσωπικής επανάστασης. Τα χαρακτηριστικά της επανάστασης αυτής ηθελημένα δεν προσδιορίζονται, προκειμένου να αναδειχτεί η αρετή της προσήλωσης σε μια Ιδέα και της αυτοθυσίας. Αν η φιγούρα του Τσε Γκεβάρα παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία, η «συγκατοίκηση» που προέκυψε με τον Γεώργιο Καραϊσκάκη αναδεικνύει την υπαρξιακή αγωνία που διακατέχει κάθε στρατευμένο επαναστάτη που πιστεύει στην ελευθερία<sup>57</sup>. Αξίζει να σημειωθεί πως το 1983, στο βιβλίο *Τα λόγια από τα τραγούδια*<sup>58</sup> έχει επιλεγεί ο τίτλος «Ωδή».

Ένα αναπάντεχο σημείο, όπου έμμεσα εντοπίζεται πολιτική χροιά στο «Περιβόλι του τρελού» είναι η επανεκτέλεση της «Συννεφούλας». Ο Σαββόπουλος την διασκευάζει συνοδεύοντας το τραγούδι με ένα ταμπούρο, που παραπέμπει σε εμβατήριο. Η ειρωνεία απέναντι στο στρατιωτικό καθεστώς είναι πρόδηλη:

*Ξαναέγραψα τη «Συννεφούλα». Έκανα μάλλον μια διασκευή, την έκανα  
σαρκαστικό στρατιωτικό εμβατήριο*<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Βλέπε και την ανάλυση του Δημήτρη Καραμπελα στο Καραμπελας Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 63-66.

<sup>58</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια από τα τραγούδια*, *ό.π.*, σελ. 50.

<sup>59</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Οι δίσκοι*, *ό.π.*

### *Ο Μπάλλος*

Το 1971, δυο χρόνια μετά «Το περιβόλι του τρελού», ο Σαββόπουλος κυκλοφορεί τον «Μπάλλο», πάντα από την «Λύρα». Την ενορχήστρωση έχει αναλάβει ο ίδιος μαζί με το συγκρότημα «Μπουρμπούλια». Τα κομμάτια είναι:

1. Μπάλλος
  - α) Έρμος και βαρύς στο μονοπάτι
  - β) Τον ξέρω αυτόνα το χορό
  - γ) Ωχ! Πηδώ, χοροπηδώ
  - δ) Σε τούτα τα Βαλκάνια
2. Κιλελέρ
3. Ο παλιάτσος και ο ληστής
4. Έρχεται βροχή έρχεται μπόρα
5. Σημαία νάυλον
6. Διάλειμμα (Ορχηστρικό)
7. Σ' ευχαριστώ, ω εταιρεία

Στον «Μπάλλο» ο Σαββόπουλος χρησιμοποιεί μια γλώσσα δυσνόητη, με πολλούς συμβολισμούς, δίχως εμφανή πολιτική διάσταση, και με περιγεγραμμένες αναφορές σε κοινωνικά ζητήματα. Η Αριστερά και η σχέση του Σαββόπουλου μαζί της, που ήταν σαφείς στο «Φορτηγό» και στο «Περιβόλι του τρελού», αποσύρονται από τους στίχους, που παίρνουν ακόμα πιο πολύ προσωπικό χαρακτήρα, εκφράζοντας τη διάθεση επαναπροσδιορισμού της σχέσης του τραγουδοποιού με το περιβάλλον του.

Εξαίρεση αποτελεί το «Κιλελέρ», που αναφέρεται στην εξέγερση των αγροτών ενάντια στους τσιφλικάδες την 6η Μαρτίου 1910<sup>60</sup>, η οποία αποτέλεσε ορόσημο στην ιστορία του αγροτικού ζητήματος και σημείο αναφοράς για την Αριστερά. Δεν είναι ωστόσο εύκολο να κατανοηθεί η επιλογή του Κιλελέρ από το Σαββόπουλο, και μπορούμε να την ερμηνεύσουμε ως έναν ακόμα φόρο τιμής στις αξίες της επανάστασης και στην ανάγκη συντήρησης της αγωνιστικότητας.

Στον δίσκο υπάρχει μια ακόμα διασκευή κομματιού του Bob Dylan και συγκεκριμένα του «Al along the watchtower» που αποδίδεται με τίτλο «Ο παλιάτσος κι ο ληστής». Μάλιστα είναι έντονη η ομοιότητα στον στίχο, πέρα από το δάνειο της μελωδίας. Το «εμπόροι πίνουν το κρασί μας και κλέβουνε τη Γη» θα μπορούσε να

---

<sup>60</sup> Βλ. Κορδάτος Γιάννης, *Η ιστορία του αγροτικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Μπουκουμάνη, 1975, σελ. 147- 163.

ερμηνευθεί ως παραπομπή στο ταξικό ζήτημα, που είναι ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά της αριστερής ρητορικής. Το ίδιο ισχύει και για τους στίχους «Πάνω απ' του κάστρου τη σκοπιά, οι πρίγκιπες κοιτούν / ενώ γυναίκες και παιδιά τρέχουν για να σωθούν», όπου προβάλλεται η σχέση ισχυρού – αδυνάτου, που κρύβει και ένα ιδεολογικό σχόλιο.

Στα υπόλοιπα τραγούδια, ο Σαββόπουλος επικεντρώνεται στις υπαρξιακού τύπου αγωνίες που συναντήσαμε στο «Φορτηγό» και στο «Περιβόλι του τρελού», χωρίς ωστόσο να εμπλέκει αυτή τη φορά την πολιτική του ταυτότητα.

### *Το βρώμικο ψωμί*

Το 1972 κυκλοφορεί από την εταιρεία «Λύρα» ο τέταρτος προσωπικός δίσκος του Διονύση Σαββόπουλου με τίτλο «Το βρώμικο ψωμί», με ενορχήστρωση από τον συνθέτη και το συγκρότημα «Λαιστρυγόνα». Τα κομμάτια είναι τα εξής:

1. Έλσα σε φοβάμαι
2. Άγγελος εξάγγελος
3. Τραγούδι
4. Ζεϊμπέκικο
5. Ολαρία – Ολαρά
6. Το μωρό
7. Η Δημοσθένους λέξις
8. Μαύρη θάλασσα

Στο «Βρώμικο ψωμί» δεν παρατηρούμε κάποια ιδιαίτερη αλλαγή όσον αφορά την στιχουργική. Άλλωστε τα τραγούδια γράφτηκαν την ίδια περίπου περίοδο με αυτά του «Μπάλου». Η «Δημοσθένους λέξις» προέρχεται από την εποχή που ο συνθέτης βρισκόταν στα κρατητήρια. Ο «Άγγελος εξάγγελος» είναι μια νέα διασκευή τραγουδιού του Bob Dylan, που φαίνεται όλο και περισσότερο να επηρεάζει βαθιά το έργο του Σαββόπουλου. Τα δυο αυτά κομμάτια, όπως και το «Ολαρία Ολαρά» θα χρησιμοποιήσουμε για την ενδεικτική μας προσέγγιση.

Ο «Άγγελος εξάγγελος» μετασκευάζει τον «Wicked Messenger» του Bob Dylan, με ελεύθερη απόδοση των πρωτότυπων στίχων, όπως και στο «Ο παλιάτσος κι ο ληστής». Ο βασικός ήρωας, ως εξωγενής παρουσία, έρχεται αντιμέτωπος με ένα συγκροτημένο κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο γίνεται εμμέσως αντικείμενο κριτικής:

*Άγγελος εξάγγελος μας ήρθε από μακριά  
γερμένος πάνω σ' ένα δεκανίκι*

*δεν ήξερε καθόλου μα καθόλου να μιλά  
και είχε γλώσσα μόνο για να γλείφει*

*Τα νέα που μας έφερε ήταν όλα μια ψευτιά  
μα ακούγονταν ευχάριστα στ' αυτί μας  
γιατί έμοιαζε μ' αλήθεια η κάθε του ψευτιά  
κι ακούγοντάς τον ησύχαζε η ψυχή μας*

*Έστησε το κρεβάτι του πίσω απ' την αγορά  
κι έλεγε καλαμπούρια στην ταβέρνα  
μπαινόβγαινε κεφάλτος στα κουρεία και στα λουτρά  
και χάζευε τα ψάρια μες στη στέρνα*

*Και πέρασε ο χειμώνας κι ήρθε η καλοκαιριά  
κι ύστερα πάλι ξανάρθανε τα κρύα  
ώσπου κάποιο βραδάκι βρε τι του 'ρθε ξαφνικά  
κι άρχισε να φωνάζει με μανία*

*Τα πόδια μου καήκανε σ' αυτή την ερημιά  
η νύχτα εναλλάσσεται με νύχτα  
τα νέα που σας έφερα σας χάιδεψαν τ' αυτιά  
μα απέχουνε πολύ απ' την αλήθεια*

*Αμέσως καταλάβαμε τι πήγαινε να πει  
και του 'παμε να φύγει μουνδιασμένα  
αφού δεν είχε νέα ευχάριστα να πει  
καλύτερα να μην μας πει κανένα.*

Εδώ η αλληγορία φαίνεται να αγγίζει το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ των πολιτικών και της κοινωνίας. Σε αντίθεση με την στερεότυπη κριτική, που καταγγέλλει την υποκρισία και το ψέμα της μίας πλευράς, εδώ επισημαίνεται η ανάγκη των ανθρώπων να συμβιβάζονται με αυτό, αν και γνωρίζουν το λάθος της επιλογής. Όσον αφορά την πολιτική του διάσταση, το τραγούδι αυτό αποτελεί κομβικό σημείο στο έργο του Σαββόπουλου, αν και δεν είναι δικό του δημιούργημα. Μέχρι το «Βρώμικο ψωμί» στους στίχους του κυριαρχεί η εσωτερική αγωνία του ανθρώπου να αποφύγει το λάθος της εύκολης επιλογής και του συμβιβασμού. Εδώ γίνεται σαφές ότι το «λάθος» δεν έχει να κάνει με την επιλογή ως ιδεολογική ή πολιτική θέση, αλλά ως πράξη υποταγής στο «εύκολο». Με την αποποίηση της ανάγκης να αναπροσδιορίζει κανείς ανά πάσα στιγμή την ύπαρξή του, κόντρα και στις ίδιες του τις επιλογές ακόμα.

Το «Ολαρία Ολαρά» έχει μια καθαρά ειρηνιστική διάθεση, με χαρακτηριστικά μάλιστα που παραπέμπουν έντονα στον χιπισμό. Ο Σαββόπουλος περιγράφει ένα φαντασιακό περιβάλλον, όπου οι άνθρωποι παραδίνονται ολοκληρωτικά στην αγάπη, την ειρήνη, τον έρωτα, συγκεράζοντας αρμονικά όλες τις αντιθέσεις:

*Αχ ο Όλιβερ Τούιστ χαμογελάει  
και ο Χίτλερ του χαϊδεύει τα μαλλιά*

*Διαμαντένιο δαχτυλίδι του φοράει  
και πετούν αγκαλιασμένοι μακριά*

*[...]*

*Ο μαρκήσιος Ντε Σαντ μ' ένα χίτη,  
ο φονιάς με το θύμα αγκαλιά  
ο γραμματέας μαζί με τον αλήτη  
κι η παρθένα με τον σατανά.*

Ο περιρρέων ερωτισμός παραπέμπει έντονα στο πνεύμα του χιπισμού, με μια αναμενόμενη για το Σαββόπουλο προσωπική αποστροφή:

*Τα ζευγάρια στροβιλίζονται πιο πέρα  
κι η κοπέλα μου αστράφτει από χαρά.*

Τέλος, το τραγούδι «Δημοσθένους λέξις» γραμμένο στη φυλακή αρκετά χρόνια νωρίτερα, έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Χωρίς να είναι ρητή η πολιτική του αναφορά, έγινε από τα πλέον χαρακτηριστικά τραγούδια της Αριστεράς και του αγώνα κατά της δικτατορίας. Η αρχική ονομασία του ήταν «Εμβατήριο για μετέωρο φυλακισμένο<sup>61</sup>» αλλά αργότερα το μετέτρεψε σε «Δημοσθένους λέξις», παρομοιάζοντας την προσωπική του κατάσταση μέσα από αυτή του βραδύγλωσσου ρήτορα Δημοσθένη<sup>62</sup>. Στην ουσία του, το τραγούδι διαπραγματεύεται τη μοναχικότητα της ύπαρξης και της προσωπικής αναζήτησης της ελευθερίας, είτε ο άνθρωπος βρίσκεται φυλακισμένος σε πραγματικό κελί είτε όχι:

*Κι αν βγω απ' αυτή τη φυλακή, κανείς δεν θα με περιμένει  
Οι δρόμοι θα 'ναι αδειανοί και η πολιτεία μου πιο ξένη  
Τα καφενεία όλα κλειστά και οι φίλοι μου ξενιτεμένοι  
Αέρας θα με παρασέρνει, σαν βγω απ' αυτή τη φυλακή.*

Ο Σαββόπουλος δίνει μεταφορική διάσταση στις έννοιες «φυλακή» και «ελευθερία», εκφράζοντας την εσωτερική πάλη για την ελευθερία του πνεύματος<sup>63</sup>. Η πάλη αυτή αποτελεί κινητήρια δύναμη στο έργο του από τα πρώτα χρόνια του «Φορτηγού».

#### *Δέκα χρόνια κομμάτια*

Η κυκλοφορία του δίσκου έγινε με την αφορμή της συμπλήρωσης των δέκα χρόνων του Σαββόπουλου στη δισκογραφία. Ο δίσκος κυκλοφόρησε από την εταιρεία

<sup>61</sup> Στο παράρτημα υπάρχουν οι στίχοι της πρώτης εκδοχής αλλά και η διατύπωση του ίδιου.

<sup>62</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια από τα τραγούδια* ό.π., σελ. 87-88. Πληροφορία από το Καράμπελας Δημήτρης, ό.π., σελ. 90.

<sup>63</sup> Βλ. και την ανάλυση του Δημήτρη Καράμπελα ό.π., σελ. 90-93.

Λύρα και περιελάμβανε δεκαέξι κομμάτια. Σε δυο από αυτά συμμετέχουν φιλικά η Σωτηρία Μπέλλου και η Δόμνα Σαμίου. Τα κομμάτια είναι τα εξής:

1. Οι Δεκαπέντε (Αμνηστία '64)
2. Η παράγκα
3. Η παράγκα με κιθάρα
4. Το θηρίο
5. Σωματική ανάγκη
6. Μια θάλασσα μικρή
7. Στη συγκέντρωση (της ΕΦΕΕ)
8. Τι να τα κάνω τα τραγούδια σας (φιλική συμμετοχή: Δόμνα Σαμίου)
9. Σημείωμα
10. Η θανάσιμη μοναξιά του Αλέξη Ασλάνη
11. Η θεία Μάνου
12. Σύρμα
13. Ολαρία, Ολαρά
14. Ζεϊμπέκικο (φιλική συμμετοχή: Σωτηρία Μπέλλου)
15. Σαν τον Καραγκιόζη
16. Επέτειος

Ο δίσκος αποτελείται κυρίως από ακυκλοφόρητα κομμάτια που είχαν γραφτεί την περίοδο του «Φορτηγού», αλλά και από επανεκτελέσεις. Οι ηχογραφήσεις στα περισσότερα είναι ερασιτεχνικές, όπως δηλώνει ο συνθέτης στο οπισθόφυλλο:

*Οι περισσότερες ηχογραφήσεις εδώ είναι ερασιτεχνικές και έγιναν ιδίως απ' το '64 ως το '67 με AKAI M9 και ταινίες SCOTCH. Όλο σχεδόν το υλικό είχε ήδη απορριφθεί, οπότε το κατέγραψα προχείρως να το έχω. Τα προφορικά σχόλια τα ηχογράφησα το '74 με AKAI πάλι και τα πρόσθεσα στην παλιά ταινία μαζί με τις επαγγελματικές ηχογραφήσεις των «Δεκαπέντε», «Στη συγκέντρωση», «Ζεϊμπέκικο», που είχαν γίνει στο μεταξύ στην Κολούμπια με ηχολήπτες τον Πρικόπουλο και τον Κωνσταντόπουλο. Στο μοντάζ και τράνσφερ Καννής και Βίτσος. Το ότι όλος σχεδόν ο δίσκος ηχογραφήθηκε εκτός των οργανωμένων στούντιο δεν πρέπει να θεωρηθεί σαν απόφαση πολιτικής οικονομίας. Απλώς ο δίσκος είναι εχέμυθος. Τόσο πιο πολύ θα επιτύχη όσο καλύτερα κρατήση το μυστικό του.*

Από τον δίσκο επιλέγουμε τα τραγούδια «Σωματική ανάγκη» και «Στη συγκέντρωση της ΕΦΕΕ».

Το πρώτο έχει ένα ξεκάθαρο ειρηνιστικό χαρακτήρα, που εκφράζεται μέσα από χιουμοριστική διάθεση. Περιγράφεται η διακοπή ενός πολέμου για λόγους σωματικής ανάγκης:

*Πολεμούσαμε απ' το βράδυ ως το πρωί (τατζούμ παπατζούμ)  
Από δω εμείς από κει και οι εχθροί  
Κι ούτε νερό (εν δυο), ούτε ψωμί (τρία τέσσερα)  
Κι ούτε νερό, ούτε ψωμί ούτε φαΐ  
Βασιλιάς, πατρίς, θρησκεία μας οδηγεί  
Πλημμύρισε από αίμα όλη η γη*

*Να όμως που το άλλο βράδυ φτάνει  
Αρκετοί είναι οι νεκροί  
Μας σφίγγει μια σωματική ανάγκη  
Δεν παίρνει αναβολή*

*Τα όπλα παρατάμε και πίσω από τα δέντρα πάμε  
Το ίδιο κι οι εχθροί κι ακολουθούν κι οι αξιωματικοί*

*Τώρα όλα πήγανε στο βρόντο  
Πατρίς, θρησκεία, βασιλιάς  
Κι έμεινε ο κυρ Πόλεμος στον τόπο  
Σαν απόπληκτος μπαμπάς*

*Έγινε ειρήνη για λόγους "ανωτέρας βίας"  
Ας κράταγε, αλήθεια, για όλη τη μικρή ζωή μας.*

Οι λέξεις «βασιλιάς», «πατρίς» και «θρησκεία» δεν είναι ουδέτερες. Παραπέμπουν άμεσα και με σαρκαστική διάθεση στην συντηρητική δεξιά που ελέγχεται για την πολιτική και ιδεολογική της ευθύνη στο αιματοκύλισμα των λαών.

Η «Συγκέντρωση της ΕΦΕΕ», από τα τραγούδια που γράφτηκαν την περίοδο του «Φορτηγού», είναι από τα πλέον χαρακτηριστικά «αριστερά» τραγούδια του Σαββόπουλου με έντονες αναφορές στους φοιτητικούς αγώνες. Η χρήση λέξεων όπως «σύντροφοι», «οικοδόμοι», «φοιτητές», «εργάτες», «αγώνας», ανακαλεί άμεσα τη ρητορική της Αριστεράς. Η ρητορική αυτή συμπλέκεται με έναν φορτισμένο ερωτικό λόγο εκφράζοντας την πεποίθηση ότι στον νέο κόσμο που ευαγγελίζονται οι φοιτητικοί αγώνες «το «δέντρο» της επανάστασης ποτίζεται από το προσωπικό αίσθημα του έρωτα<sup>64</sup>».

Με τον δίσκο «Δέκα χρόνια κομμάτια» κλείνει ο πρώτος και ο πιο παραγωγικός, ως προς τον αριθμό των τραγουδιών, κύκλος του έργου του Διονύση Σαββόπουλου.

<sup>64</sup> Το απόσπασμα βρίσκεται στο Σαββόπουλος Διονύσης, *Το φορτηγό ό.π.*, σελ 66. Είναι αναδημοσίευση της συνέντευξης του Σαββόπουλου την Άνοιξη του 1966 στον δημοσιογράφο Λάδη. Βλ. και Καράμπελας Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 36-37.

### *Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις*

Όπως προαναφέρθηκε, στο έργο του Σαββόπουλου διακρίνονται δύο βασικοί άξονες. Ο πρώτος αφορά την πολιτική του ταυτότητα και τη σχέση του με την Αριστερά και ο δεύτερος την επιρροή της κουλτούρας της ροκ όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από το κίνημα των Μπήνικς, των Χίπις και την προσωπικότητα του Μπομπ Ντύλαν.

Η σχέση του Σαββόπουλου με την Αριστερά ξεκίνησε από τα φοιτητικά του χρόνια και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Από τη στιχουργική του, τις συνεντεύξεις αλλά και τη συμμετοχή του σε πολιτικής χροιάς εκδηλώσεις είναι φανερό ότι υπάρχει πάντα σαν σημείο αναφοράς, ενώ και ο ίδιος δεν έπαψε να αυτο-προσδιορίζεται ως μέρος του ευρύτερου ιδεολογικού χώρου της. Αν και από νωρίς άρχισε να απομακρύνεται από τα κόμματα της Αριστεράς, διατυπώνοντας χωρίς ενδοιασμούς τις αντιθέσεις του, πάντα κρατούσε ένα αριστερό προφίλ, ανακαλώντας πρόσωπα, καταστάσεις και κοινές εμπειρίες. Αυτές οι «παραπομπές» είναι ιδιαιτέρως ισχυρές σε τραγούδια όπως τα «Ηλιε, ήλιε αρχηγέ», «Στη συγκέντρωση της ΕΦΕΕ», «Το δέντρο», «Η θεία Μάρω», «Ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη» που γράφτηκαν την πρώτη περίοδο του έργου του.

Ωστόσο, αν και η τέχνη του συνδέθηκε με την Αριστερά και το πολιτικό τραγούδι, δεν εμφανίζεται πουθενά κάποια διάθεση από τον ίδιο να εκφράσει συγκεκριμένη αριστερή πολιτική ή ιδεολογία, ούτε να αναλάβει ρόλο καθοδήγησης, με εξαίρεση, ίσως, το τραγούδι «Ηλιε κόκκινε αρχηγέ», που έτσι κι αλλιώς ποτέ δεν κυκλοφόρησε επίσημα με αυτή την ονομασία. Ακόμα και αναφορές σε σύμβολα όπως ο Τσε Γκεβάρα, ο Γρηγόρης Λαμπράκης, ή σε κοινές εμπειρίες όπως οι φυλακίσεις, οι συγκεντρώσεις της Αριστεράς και οι αγώνες στα πανεπιστήμια, στην πραγματικότητα, η βαθύτερη ψυχосύνθεση των τραγουδιών του υπαγορευόταν από μια πιο υπόγεια ανάγκη. Ο Σαββόπουλος πρότεινε μια υπαρξιακή προσέγγιση ζητημάτων όπως η επαναστατικότητα, η ελευθερία, η χειραφέτηση, προσπαθώντας να αναδείξει την σημασία τους ως πνευματικά ιδανικά και όχι ως μέσα για την επίτευξη πολιτικών στόχων. Στα τραγούδια του δεν υπάρχει συγκεκριμένη πρόταση που να αφορά τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, αλλά μια διαρκής τάση να επαναπροσδιορίζει τη σχέση με το περιβάλλον του, προσπαθώντας να μείνει πιστός στα ιδανικά του, που συνεχούν την καλλιτεχνική του ύπαρξη. Χαρακτηριστικά είναι τα αποσπάσματα συνεντεύξεων που παρατίθενται στο *Παράρτημα* της παρούσας εργασίας.

Η αντίληψη της Αριστεράς που προκρίνει ο Σαββόπουλος είναι ελεύθερη, με έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα, που διακρίνεται σαφώς από την κυρίαρχη πολιτική ταυτότητά της. Το έρεισμά της προέρχεται από μια παγκόσμια τάση που σημάδεψε τη δεκαετία και που είχε σαν αφετηρία τη νεολαία, οδηγώντας στην ανάπτυξη αντιεξουσιαστικών ιδεών και τη δημιουργία κοινωνικών κινημάτων, την οικολογία, τον φεμινισμό κ.α. Η κουλτούρα των Μπήτικς και των Χίπις αργότερα, με τις αναζητήσεις της ψυχεδέλειας, την εξιδανίκευση της ελευθερίας του πνεύματος, την αγάπη για τη φύση, την προαγωγή της ειρήνης, την ανάγκη για μια καθολική χειραφέτηση, ιδιαίτερα στο σεξουαλικό πεδίο, αποτέλεσαν βασικά συστατικά της κουλτούρας των νέων. Το έργο του Σαββόπουλου αντανακλά τις ιδέες αυτές, όχι τόσο στο επίπεδο των κοινών εμπειριών και αναφορών όπως έγινε με την Αριστερά, αλλά ως μια καταλυτική δύναμη στη γενικότερη ψυχοσύνθεσή του. Στα τραγούδια του κυριαρχεί μια διαρκής ανάγκη απομάκρυνσης απ' ό,τι ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως φορέα συντηρητισμού και συμβατικότητας, συμπεριλαμβανομένων και των αξιών που είχε εγκαταστήσει στην ελληνική κοινωνία η μακροχρόνια ηγεμονία της Δεξιάς. Άλλοτε πάλι, ο δρόμος της ελευθερίας εμφανίζεται σαν ένα μοναχικό μονοπάτι, που αφήνει πίσω την πραγματικότητα και τα προβλήματά της.

Στην τοποθέτησή του αυτή, βρίσκει σύμμαχο τον τραγουδοποιό Μπομπ Ντύλαν, από το έργο του οποίου εμπνέεται άμεσα και έμμεσα, εισάγοντάς τον ρητά και κυριολεκτικά στους δίσκους του, που παίρνουν έτσι ένα νόημα υπερτοπικό, πέρα από τη συνήθη εγχώρια ιδεολογία και ρητορική. Τον βοηθούν έτσι να αποστασιοποιηθεί από το τυπικό μοντέλο αριστερού καλλιτέχνη, το οποίο έχει επιβάλει ο Μίκης Θεοδωράκης και η στρατευμένη τέχνη του και να παραμείνει εκτός της σφαίρας των κομματικών σχηματισμών.

## Κεφάλαιο ΙΙΙ

### Δεύτερη περίοδος: 1974-1981

#### Το πλαίσιο

##### *Η πρώτη περίοδος της μεταπολίτευσης*

Το 1974, η ηγεσία της χούντας, βρίσκεται σε ένα αδιαπέραστο αδιέξοδο και υπό το βάρος των ευθυνών των γεγονότων της Κύπρου αποφασίζει να επαναφέρει την κοινοβουλευτική δημοκρατία. Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής καλείται να συγκροτήσει κυβέρνηση εθνικής ενότητας και στις 24 Ιουλίου του 1974 η Ελλάδα περνάει από τη δικτατορία στη νέα εποχή που ονομάστηκε Μεταπολίτευση. Κατά τα πρώτα χρόνια αυτής της νέας εποχής, η κοινωνία επανέρχεται δυναμικά στην αναζήτηση και επαναδιαπραγμάτευση όλων εκείνων των κοινωνικοπολιτικών αιτημάτων που είχαν δημιουργηθεί τη δεκαετία του '60.

Κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης παρατηρείται μια τεράστια προσμονή για βελτίωση του βιοτικού επιπέδου σε όλους τους τομείς της κοινωνίας. Η προσμονή αυτή δεν αφορούσε μονάχα την ανάγκη δικαίωσης του καταπιεσμένου λαού από το δικτατορικό καθεστώς. Στην πραγματικότητα, από την δεκαετία του '60 υπάρχει μια οικονομική ανάπτυξη που δημιουργούσε όλο και μεγαλύτερες απαιτήσεις στις μικρομεσαίες τάξεις για μια καλύτερη ζωή, ενώ παράλληλα έλαβε χώρα και μια ραγδαία αλλαγή στην κατανομή του πληθυσμού με την έξαρση της αστικοποίησης. Η ανάπτυξη των βιομηχανιών, η διεύρυνση του δημόσιου τομέα, η δημιουργία νέων φορέων απασχόλησης, η ανάπτυξη της μεσαίας τάξης και τα νέα καταναλωτικά πρότυπα που εμφανίζονται όλο και περισσότερο, δημιουργούν μια σταδιακή αλλαγή της κοινωνικοοικονομικής ταυτότητας της Ελλάδας και ένα διαρκές αίτημα για αναβάθμιση του επιπέδου ζωής. Στα χρόνια της δικτατορίας, τα αιτήματα αυτά από τη μία αυξάνονταν μαζί με την οικονομική ανάπτυξη που υπήρχε, από την άλλη καταπιέζονταν λόγω της απαγόρευσης οποιασδήποτε μορφής συλλογικής διαμαρτυρίας. Έτσι, «η ελληνική κοινωνία βγήκε από τη δικτατορία έχοντας ένα καταπιεσμένο δυναμικό διεκδίκησης και ταυτόχρονα μια εμπεδωμένη προσδοκία συνεχούς βελτίωσης<sup>65</sup>».

---

<sup>65</sup> Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990 – Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Αθήνα, Θεμέλιο, σελ. 121-127.

Στο καθαρά πολιτικό σκηνικό, η Νέα Δημοκρατία του Κωνσταντίνου Καραμανλή, αν και σε ένα μεγάλο βαθμό κουβαλούσε τις πληγές της Δεξιάς των προηγούμενων χρόνων, επικράτησε έχοντας απέναντί της μια αντιπολίτευση που δεν είχε ακόμα διαμορφώσει κάποια ξεκάθαρη πρόταση που να ανταποκρίνεται τόσο στα οικονομικά όσο και στα κοινωνικά αιτήματα της εποχής.

Η Αριστερά και δη η κομμουνιστική Αριστερά, μετά το τέλος της δικτατορίας, απέκτησε ένα τεράστιο κύρος στη συνείδηση της κοινωνίας, καθώς ήταν αυτή που κρυβόταν πίσω από τις περισσότερες δυνάμεις αντίστασης απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς. Έτσι εισέρχεται στη Μεταπολίτευση κουβαλώντας μια μεγάλη δύναμη που της έδινε το σύντομο παρελθόν του αγώνα και της αυτοθυσίας. Ωστόσο, οι μνήμες του εμφυλίου είχαν στιγματίσει την φύση των κομμουνιστικών κομμάτων στην κοινωνία που αναζητούσε πολιτικές ταυτότητες απαλλαγμένες από το βαρύ πολεμικό παρελθόν. Ακόμα, η σκληρή αντικομμουνιστική πολιτική, που υπήρχε σε όλα τα μεταπολεμικά χρόνια και ιδιαίτερα την περίοδο της δικτατορίας, όσο κι αν υπονομεύτηκε τα χρόνια της μεταπολίτευσης από την παρακμή των αυταρχικών ιδεών, επηρέασε σημαντικά τη συλλογική συνείδηση των Ελλήνων<sup>66</sup>. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο άρχισε να ανεβαίνει σημαντικά το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα του Ανδρέα Παπανδρέου που εξέφρασε σε ένα μεγάλο βαθμό την αριστερή σκέψη, δίχως ωστόσο να κουβαλάει τον στιγματισμό της εμπλοκής στον εμφύλιο πόλεμο και τον διχασμό του παρελθόντος<sup>67</sup>.

Η περίοδος της Μεταπολίτευσης σηματοδοτεί και την άνθηση του «κράτους των κομμάτων<sup>68</sup>» που θα κορυφωθεί από την επόμενη δεκαετία και θα μεταμορφώσει συντριπτικά τις κοινωνικές και εργασιακές σχέσεις, ενσωματώνοντας τις ταξικές διαφορές στο κομματικό περιβάλλον<sup>69</sup>.

Στο πλαίσιο αυτό διαμορφώνεται το πολιτικό σκηνικό έως το 1981, οπότε έρχεται η αλλαγή με την άνοδο στην εξουσία του ΠΑΣΟΚ, κλείνοντας την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης.

---

<sup>66</sup> Αυτόθι, σελ. 105.

<sup>67</sup> Αυτόθι, *ό.π.*, σελ. 103-106.

<sup>68</sup> Βλ. Καραμπελιάς Γιώργος, *Κράτος και κοινωνία στην μεταπολίτευση 1974-1988*, Αθήνα, Εξάντας, 1989, σελ. 168-169.

<sup>69</sup> Αυτόθι.

### *Το πολιτικό τραγούδι*

Η Μεταπολίτευση είναι εποχή τεράστιων αλλαγών και μεγάλης κινητικότητας όχι μόνο σε κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό επίπεδο, αλλά και σε πολιτιστικό. Στο λαό υπάρχει μια ευφορία που δημιουργείται από την ξαφνική ελευθερία έκφρασης αλλά και τις κοινωνικοοικονομικές προσδοκίες που είχαν δημιουργηθεί. Η πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης είναι μια περίοδος έντονης πολιτικοποίησης και ανάπτυξης αριστερών ή αντιδεξιών αντιλήψεων που, ωστόσο, δεν βρίσκουν ανταπόκριση στο πολιτικό σκηνικό, τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια της περιόδου. Ο χώρος στον οποίο η Αριστερά βρίσκει ανταπόκριση καθολική είναι αυτός του πολιτισμού, με κυριότερη μορφή έκφρασης το τραγούδι. Ξαφνικά, το πολιτικό τραγούδι βρέθηκε να είναι στο επίκεντρο του ελληνικού πολιτισμού, έχοντας μια τεράστια και μαζική αποδοχή. Οι πολιτικές νεολαίες απέκτησαν μεγάλη δύναμη και επιρροή στα πολιτιστικά δρώμενα, σε βαθμό που θα μπορούσαμε να πούμε ότι πήραν, τον ρόλο του ρυθμιστή στα πολιτιστικά πράγματα της εποχής. Το πολιτικό τραγούδι της εποχής αλλά και οι περισσότερες πολιτιστικές εκδηλώσεις, συνοδεύονταν από μεγάλες συγκινησιακές φορτίσεις που δημιουργούσε η αναπόληση των αγώνων για ελευθερία αλλά και η προσμονή για τα καλύτερα χρόνια που θα έρχονταν<sup>70</sup>.

Επίσης, η περίοδος της Μεταπολίτευσης είναι η πρώτη περίοδος των μεταπολεμικών χρόνων που το τραγούδι και όλες οι εκφάνσεις του πολιτισμού γενικότερα λειτουργούν χωρίς να έχουν να αντιμετωπίσουν πολιτική λογοκρισία. Παράλληλα, υπάρχει και μια ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας με τη δημιουργία δισκογραφικών εταιρειών, περιοδικών, ραδιοφωνικών σταθμών, ενώ και η τηλεόραση μπαίνει σιγά σιγά στην καθημερινότητα του Έλληνα για να δημιουργήσει νέους δρόμους στον τομέα της ψυχαγωγίας και της ενημέρωσης<sup>71</sup>.

Το πολιτικό τραγούδι στο μεγαλύτερο μέρος του ήταν μια συνέχεια του ελληνικού «έντεχνου-λαϊκού» τραγουδιού που αναπτύχθηκε στις αρχές τις δεκαετίας του '60. Ο όρος πολιτικό τραγούδι υιοθετήθηκε για να αποδώσει ένα είδος μουσικής δημιουργίας που συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με τους πολιτικούς αγώνες που προηγήθηκαν, από τα φοιτητικά και εργατικά κινήματα, στις αρχές της δεκαετίας του

---

<sup>70</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, ό.π., σελ. 167-170. Τσάμπρας Γιώργος, «Το ελληνικό τραγούδι 1974-2000» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ. 259-262.

<sup>71</sup> Αυτόθι, σελ. 259.

’60, και τους αντιστασιακούς αγώνες κατά της δικτατορίας αργότερα. Έτσι κι αλλιώς το περιεχόμενο των κομματιών, σε ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό του, αφορούσε τους κοινωνικούς αγώνες της εποχής είτε έμμεσα είτε άμεσα. Ακόμα και όταν η θεματολογία των τραγουδιών δεν ήταν ξεκάθαρα πολιτική, το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εκφέρονταν, ήταν τόσο έντονα φορτισμένο πολιτικά ώστε να τα αποτυπώσει στη συλλογική μνήμη ως πολιτικά.

Ακόμα, δημιουργούνται και πολλά έργα με καθαρά πολιτικό περιεχόμενο που εξέφραζαν ή και προέρχονταν από κόμματα της Αριστεράς, ενώ χαρακτηριστική είναι και η επανεμφάνιση του αντάρτικου τραγουδιού, που έλεγαν οι αντάρτες του ΕΑΜ στα βουνά, τα χρόνια της εθνικής αντίστασης αλλά και του εμφυλίου<sup>72</sup> και που για πολλά χρόνια ήταν απαγορευμένο. Γύρω από το αντάρτικο τραγούδι αναπτύσσεται μια έντονη πολιτική αλλά και εμπορική δραστηριότητα που εκτυλίχθηκε κυρίως σε χώρους έκφρασης των κομματικών νεολαιών και σε κάποιες μπουάτ της Πλάκας, οι οποίες δημιουργήθηκαν τότε με χαρακτηριστικά ονόματα όπως «Πράσινος Ήλιος», «Χαραυγή», «Λημέρι» κ.α.. Μέσα από το αντάρτικο τραγούδι, δημιουργείται και το «ανταρτορόκ» με κύριο εκφραστή και επινοητή του όρου τον Πάνο Τζαβέλα<sup>73</sup>.

Χαρακτηριστικές αυτής της περιόδου είναι και οι συναυλίες που οργανώθηκαν σε αθλητικά στάδια και αποτέλεσαν μία από τις κυριότερες μορφές πολιτικής έκφρασης. Σημαντικότερες ίσως είναι οι συναυλίες του Γιάννη Μαρκόπουλου και του Μίκη Θεοδωράκη στο Παναθηναϊκό στάδιο και το στάδιο Καραϊσκάκη αντίστοιχα, με την συμμετοχή πολλών τραγουδιστών όπως ο Νίκος Ξυλούρης, ο Γιώργος Νταλάρας, η Μαρία Φαραντούρη κ.α. Στις συναυλίες αυτές, ειδικά τους πρώτους μήνες από την πτώση της χούντας, επικρατούσε μια ατμόσφαιρα γεμάτη συγκινησιακές κορυφώσεις, που δημιουργούσε η αναπόληση του αντιστασιακού αγώνα κατά της δικτατορίας αλλά και η αίσθηση ευφορίας και ελπίδας για καλύτερες μέρες που υπήρχε έντονα στο ξεκίνημα της Μεταπολίτευσης. Το κλίμα στις συναυλίες θύμιζε πολιτική συγκέντρωση όπου ακούγονταν συνθήματα κατά της δικτατορίας και της δεξιάς γενικότερα, συνθήματα που αντιπροσώπευαν σε ένα μεγάλο ποσοστό την Αριστερά<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Μυλωνάς Κώστας, *ό.π.*, σελ. 19-20.

<sup>73</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 343-350.

<sup>74</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 267-268. Μυλωνάς Κώστας, *ό.π.*, σελ. 20-21.

## Τα έργα

Ως αντίδραση σε αυτή την έξαρση πολιτικοποίησης εμφανίζεται ένα τραγούδι αμφισβήτησης, το οποίο προέρχεται μεν από την Αριστερά, αλλά πολύ νωρίς άρχισε να παίρνει αποστάσεις από τα θεσμικά σχήματά της και κράτησε στάση κριτικής. Η κριτική αυτή δεν είχε να κάνει μονάχα με την Αριστερά, αλλά εξέφραζε μια γενικότερη απογοήτευση για το πολιτικό σύστημα, αλλά και την ακραία πολιτική στράτευση, η οποία διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές σχέσεις και τον πολιτισμό. Κύριος εκφραστής του τραγουδιού αυτού ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος<sup>75</sup>. Η διάθεσή του να αποστασιοποιηθεί φάνηκε από την πρώτη περίοδο του έργου του, όπου, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, εντοπίζονται πολλά σημάδια αναστοχασμού και προβληματισμού πάνω στο ζήτημα της σχέσης του με την Αριστερά. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, μέσα από τις συνεντεύξεις αλλά και τη δισκογραφία, η κριτική του γίνεται ακόμα πιο επιθετική απέναντι στο πολιτικό σύστημα και δη στην Αριστερά.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης της Μεταπολίτευσης κυκλοφόρησε τέσσερις προσωπικούς δίσκους. Ο πρώτος, με τίτλο «Δέκα χρόνια κομμάτια» κατηγοριοποιήθηκε πιο πάνω, στην πρώτη περίοδο, καθώς απαρτιζόταν από τραγούδια που είχαν γραφτεί τη δεκαετία του '60. Το 1976 κυκλοφορεί το «Happy Day» με τη μουσική της ομώνυμης ταινίας του Παντελή Βούλγαρη και την επόμενη χρονιά βγαίνει ο δίσκος «Αχαρνής. Ο Αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια». Ο τελευταίος δίσκος που κυκλοφόρησε ο Διονύσης Σαββόπουλος κατά την περίοδο αυτή είχε τον τίτλο «Η Ρεζέρβα».

### *Θέατρο και κινηματογράφος*

Δύο σημαντικές δισκογραφικές παραγωγές του Σαββόπουλου έγιναν κατά παραγγελία για τον κινηματογράφο και το θέατρο. Η πρώτη, με τίτλο «Happy Day», κυκλοφόρησε ως soundtrack της ομώνυμης ταινίας που σκηνοθέτησε ο Παντελής Βούλγαρης με θέμα το βίο των εξόριστων μελών της Αριστεράς στα στρατόπεδα της Μακρονήσου. Η ταινία είχε έντονο πολιτικό περιεχόμενο και η διαχείριση της μουσικής όφειλε να ξεπεράσει πλείστα όσα μουσικά στερεότυπα, με τα οποία ήταν συνδεδεμένη η πορεία της Αριστεράς στην Ελλάδα.

---

<sup>75</sup> Μυλωνάς Κώστας, *ό.π.*, σελ. 175-176.

Ο δεύτερος δημιουργήθηκε για να πλαισιώσει το θεατρικό έργο «Αχαρνής» του Αριστοφάνη που επρόκειτο να ανεβάσει ο Κάρολος Κουν. Όταν ναυάγησε η συνεργασία, ο Σαββόπουλος αποφάσισε να ανεβάσει μια δική του μουσική παράσταση, προσθέτοντας τον υπότιτλο «Ο Αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια». Στο πλαίσιο αυτό κυκλοφόρησε και ο δίσκος με τον ομώνυμο τίτλο.

Αν και τα δύο έργα έχουν έντονο πολιτικό περιεχόμενο, δεν θα σταθούμε σε αυτά αναλυτικότερα, καθώς το αρχικό λειτουργικό τους πλαίσιο επιβάλλει μια διαφορετικού τύπου προσέγγιση.

### *Η Ρεζέρβα*

Το 1979 κυκλοφορεί από την εταιρεία Λύρα «Η Ρεζέρβα», ο τελευταίος δίσκος του Σαββόπουλου για την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης. Η ενορχήστρωση έγινε από τον συνθέτη με τη βοήθεια του Νίκου Κεχαγιά και Θεολόγου Στρατηγού. Συμμετέχουν οι: Αφροδίτη Μάνου, Άλκηστις Πρωτοψάλτη, Ελένη Βιτάλη, Νίκος Παπάζογλου, Δημήτρης Κοντογιάννης, Μήτσα Ρούτη. Τα τραγούδια είναι:

1. Πρωινό
2. Για την Κύπρο
3. Πολιτευτής
4. Γεννήθηκα στ Σαλονίκη
5. Για τα παιδιά που 'ναι στο κόμμα
6. Για τον σοσιαλισμό
7. Μικρή Ελλάδα
8. Κανονάκι
9. Τι έπαιξα στο Λαύριο
10. Μακρύ Ζεϊμπέκικο για τον Νίκο
11. Πειρατής
12. Οι εκλογές μαντινάδα
13. Άσπα
14. Αουντουαντάρια

Η «Ρεζέρβα» αποτελεί έναν από τους πιο έντονα πολιτικοποιημένους δίσκους του Σαββόπουλου, με επίκαιρες αναφορές σε τρέχοντα πολιτικά ζητήματα και γεγονότα, όπως γίνεται αντιληπτό από την ανάγνωση και μόνο των τίτλων των τραγουδιών. Στο τραγούδι «Για τον Σοσιαλισμό», ο συνθέτης μοιάζει να προσπαθεί να

αρθρώσει εκ νέου ένα αριστερό πολιτικό πιστεύω, παρά τις όποιες διαγνεύσεις και απογοητεύσεις. Οι εκλογές του 1977 επηρέασαν σε ένα βαθμό την κυκλοφορία της «Ρεζέρβας». Μάλιστα ο δίσκος περιέχει το τραγούδι «Οι εκλογές μαντινάδα», ένα σκωπτικό κομμάτι για το οποίο ο ίδιος ο Σαββόπουλος αναφέρει σε συνέντευξή του τον Νοέμβριο του 1977:

*Κόντευα να συμπληρώσω τη «Ρεζέρβα», αυτά τα τραγούδια που έγραψα απ' το '76 και μετά και 'χω παίζει από δω κι από κει και είπα να τα βάλω σε δίσκο σιγά σιγά αφού γράψω ένα δυο ακόμα. Κόντευα λοιπόν να τελειώσω αλλά έπεσαν οι εκλογές και δεν ξέρω πως μπερδεύτηκα και σταμάτησα. Μου είναι φανερό ότι δεν θα μπορέσω να συμπληρώσω τη σειρά αν δεν συμπεριλάβω και την υπόθεση των εκλογών σε ένα τραγουδάκι<sup>76</sup>.*

Από τα παραπάνω είναι εμφανής η επιρροή στο έργο του Σαββόπουλου, όχι μόνο των απώτερων ιδεολογικών ζυμώσεων, αλλά και της άμεσης πολιτικής επικαιρότητας.

Στο τραγούδι «Πολιτευτής», ο Σαββόπουλος απευθύνεται σε ένα απροσδιόριστο πολιτικό πρόσωπο, αριστερών καταβολών, με μια εξ αρχής υποτιμητική διάθεση ως προς την πνευματικότητά του. Είναι ένα πρόσωπο καιροσκοπικό, κενό ιδεολογικά, που ενδιαφέρεται μονάχα για το πολιτικό όφελος, έχοντας χάσει την ουσία των ιδεών που πρεσβεύει. Η «φοιτητριούλα» προβάλλεται ως θύμα της πονηριάς του «πολιτευτή», ο οποίος εκμεταλλεύεται την νεανική αγνότητα και ιδεολογική καθαρότητά της. Ο Σαββόπουλος εμφανίζεται σαν τιμητής αυτής της κατάστασης, όπως του επιτρέπει η προσωπική εμπειρία και γνώση των σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα στο πολιτικό και κομματικό περιβάλλον της Αριστεράς. Απέναντι στην πνευματική κενότητα του πολιτευτή, αντιπροτείνει «της καρδούλας το φως που ξεχειλίζει», προτείνοντας να εγκαταλειφθεί ο ξύλινος πολιτικός λόγος προς όφελος μια πραγματικής επικοινωνίας, που δεν θα αυτο-περιορίζεται στο περιγεγραμμένο πλαίσιο της σκοπιμότητας των κομματικών συμφερόντων.

*Θυμάσαι που βαλάντωνες εκεί στην εξορία  
και διάβαζες και Ρίτσο και αρχαία τραγωδία;  
τόρα κοκορεύεσαι επάνω στον εξώστη  
και μιλάς στο πόπολο σαν τον ναυαγοσώστη.*

*Στη φοιτητριούλα που σ' έχει ερωτευτεί  
θα σε καταγγείλω πονηρέ πολιτευτή*

<sup>76</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Η Ρεζέρβα*, Αθήνα, Ιθάκη, 1981, σελ. 16. Συνέντευξη της 19ης Νοεμβρίου '77 στον δημοσιογράφο Κοντογιάννη.

*Τζάμπα χαραμίζει θα πάω να της πω  
το νεανικό της και αγνό ενθουσιασμό.*

*Εκείνο που υψώνεται και σε εκμηδενίζει  
είναι της καρδούλας μου το φως που ξεχειλίζει  
και ότι σε γλιτώνει και σου δίνει την αιτία  
είναι που χρειάζεται και η γραφειοκρατία.*

*Ο πρώτος προβοκάτορας απ' όλους στη ζωή μου  
είναι η αφεντιά σου που αντιγράφει την φωνή μου.  
άλλαξες το σώμα μου με έπιπλα και σκεύη  
σαν τον σοσιαλισμό που σε βολεύει.*

*Χαρά να σε γιαούρτωνα εκεί που ρητορεύεις  
εκεί που με χειροκροτάς χωρίς να το πιστεύεις  
παίρνεις την αλήθεια μου και μου την κάνεις λιώμα  
απ' το πόδι με τραβάς βαθιά μέσα στο χώμα.*

Ο «πολιτευτής» δεν είναι φυσικά κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά το κακέκτυπο των επαγγελματιών της πολιτικής, που αναπαράγουν ένα κούφιο ιδεολογικά και πνευματικά σύστημα. Απέναντί του, η εσωτερική αλήθεια του ιδεολόγου της Αριστεράς διατυπώνεται ως εσωτερικότητα «φωτός που ξεχειλίζει», και εννοείται κατά βάση με τους ελευθεριακούς όρους που συναντήσαμε στο καλλιτεχνικό έργο του συνθέτη την προηγούμενη περίοδο. Ο Σαββόπουλος ορίζει την επανάστασή του σκιαγραφώντας ένα δίπολο: από τη μια πλευρά η αγνή ιδεολογία, η πνευματικότητα, η ατομική ελευθερία, η δημιουργικότητα και από την άλλη η πονηριά, η ιδεολογική εκμετάλλευση, το ψέμα και η έλλειψη πνευματικότητας.

Το τραγούδι «Για τα παιδιά που είναι στο κόμμα» διέπεται από την ίδια περίπτωση διάθεση. Αυτή τη φορά ωστόσο, το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται είναι ένας συνηθισμένος νέος που έχει οργανωθεί και δραστηριοποιείται γύρω από τα κόμματα της Αριστεράς. Εδώ, παρά τον επικριτικό χαρακτήρα, οι στίχοι φωτίζουν την αγωνιστική πλευρά, την ανθρωπιστική ηθική, που κινδυνεύουν να συνθλιφτούν κάτω από τα πολιτικά στερεότυπα.

*Έβγαλες ουρά και προβοσκίδα  
κρύφτηκες πίσω από μια εφημερίδα  
κάνεις πως διαβάξεις και δε μας χαιρετάς,  
έβγαλες στο δέρμα σου ραβδώσεις  
τρέχεις με ομάδες κι οργανώσεις  
κι όλο το ρολογάκι σου κοιτάς.*

*[...]*

*Τώρα έχεις χρέη και πιστώσεις,  
τρελαίνεσαι και για πολιτικές εκδόσεις  
αύριο να δούμε ποια πόρτα θα χτυπάς  
αφού κι αυτό το αύριο το αλάνι,*

*όργανο του κόμματος το έχεις κάνει  
ποιον θα περιμένεις και ποιον θα τυραννάς.*

*Κι όμως μες στις κόλασης τις λαύρες,  
μες σε δακρυγόνα και περίπολα και αύρες  
λάμπεις σαν το πιο πολύτιμο ορυκτό,  
ναι, σαν ασημένιο υψώνεσαι φτερό  
τούτη τη στιγμή που σπάζεις τον κλοιό.  
Λευκέ, γαλάζιε ποντικέ μου  
που χρόνια τώρα σ' αγαπώ  
εκείνη τη φτερούγα σου άνοιξέ μου  
κι άσε με λίγο να την δω.  
Έλα, χωρίς πολιτικούς  
με το φτερό σου να πετάει  
όχι στων μανιφέστων τις κλεισούρες  
αλλά σε κείνο εκεί το μπαρ που ξενυχτάει.*

Από την προηγούμενη περίοδο είναι διακριτή η αγωνία του Σαββόπουλου να υπερασπιστεί μια αριστερή ταυτότητα που να μην είναι δέσμια της κομματικής ακαμψίας, απέναντι στην οποία εμφανίζεται όλο και πιο επιθετικός. Η αμεσότητα του λόγου του, που είναι πηγαίος, δίχως τις συνήθειες πολιτικές σοφιστείες, και άμεσος, σαν να προκύπτει από αυθόρμητη κουβέντα, θέτει από μόνη της νέες προϋποθέσεις για την διαχείριση της αριστερής συλλογικότητας.

Επιλογή από τοποθετήσεις του Σαββόπουλου για τη σχέση του με την Αριστερά και την κριτική του στο πολιτικό σύστημα παρατίθεται στο *Παράρτημα* της παρούσας εργασίας. Ακόμα και εκεί είναι φανερή η ακλόνητη πίστη του στην προσωπική ελευθερία ως ανάγκη υπαρξιακή και θεμελιώδης σε ένα σύστημα κοινωνικών σχέσεων. Όλο και πιο πολύ όμως φαίνεται να προσβλέπει στους νέους που «κι αν ακόμα είναι ενταγμένοι σε έναν πολιτικό σχηματισμό, εντούτοις διατηρούνε ένα χώρο ανεξάρτητο», παρά στα «παιδιά που είναι στο κόμμα».

#### *Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις*

Μια πιο συνολική ματιά στα παραπάνω παραδείγματα αποκαλύπτει την επιμονή του συνθέτη στα περισσότερα από τα βασικά χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε στην ταυτότητα του έργου του κατά την πρώτη περίοδο. Η Αριστερά εξακολουθεί να υπάρχει σαν ένα κύριο σημείο αναφοράς. Ο προσδιορισμός της σχέσης του με αυτή, αλλά και η κριτική του προς αυτή, εξαρτάται πάντα από τον ελευθεριακό χαρακτήρα που καλλιέργησε τη δεκαετία του '60. Αν και στην ανάγνωση των τραγουδιών δεν συναντάμε, σε πρώτο βαθμό, έντονες αναφορές στα κινήματα της προηγούμενης περιόδου, τον Μπομπ Ντύλαν, τους Μπήνικς κλπ, ωστόσο η επιρροή τους δεν παύει

να υφίσταται ως απόσταγμα της δεκαετίας του '60. Όλες σχεδόν οι αναφορές του Σαββόπουλου σε πολιτικά ζητήματα διέπονται από μια διαρκή αγωνία, να αναδείξει τη βαθύτερη σημασία της έννοιας της ελευθερίας στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου ή της κοινωνίας γενικότερα, καταγγέλλοντας διαρκώς την ανικανότητα των κομμάτων και των πολιτικών να κατανοήσουν και να αναδείξουν την ανάγκη αυτή ως κινητήρια δύναμη σε μια κοινωνία.

Κατά την πρώτη περίοδο, αν και δεν είναι απόλυτα διακριτό, ο Σαββόπουλος άρχισε να χτίζει ένα αίτημα εσωτερικής ελευθερίας, μέσα σε ένα κλίμα έντονων κοινωνικών, πολιτικών αλλά και πολιτισμικών αναταράξεων. Στα πρώτα έργα του το τοποθετεί επί βήθρου, ως ένα αξιακό χαρακτηριστικό έντονα ποτισμένο από τον χώρο της Αριστεράς και σίγουρα αντιτιθέμενο στον συντηρητισμό της Δεξιάς. Από πολύ νωρίς ωστόσο, προσπαθώντας να εμβαθύνει στην έννοια της ατομικής ελευθερίας, επιχειρεί να αποτινάξει από την καλλιτεχνική του ταυτότητα κάθε σχέση με επίσημες κομματικές κατευθύνσεις, κρατώντας ένα σχετικά ασαφές αριστερό προφίλ.

Κατά τη δεύτερη περίοδο, ξεχωρίζει μια πιο έντονα επιθετική διάθεση ως προς τα κόμματα της Αριστεράς που κορυφώνεται σε τραγούδια όπως τα δύο δισκογραφικά παραδείγματα που αναλύθηκαν παραπάνω ή σε φράσεις όπως «Παλιά νόμιζα ότι ήτανε η άθλια η Δεξιά που μας τα εμποδίζε. Μετά κατάλαβα ότι η άθλια Αριστερά το ίδιο έκανε», και «Μεγάλο πρόβλημα να ανήκω στην Αριστερά διαφωνώντας πλήρως μαζί της, αλλά τι να κάνω;». Η επιθετική αυτή διάθεση δεν μοιάζει να είναι αποτέλεσμα κάποιας αλλαγής πολιτικών φρονημάτων όσο μια διάθεση να σταθεί επιδεικτικά απέναντι στην υποτίμηση των πραγματικών πολιτικών αξιών, προς όφελος των πάσης φύσεως καιροσκόπων της πολιτικής.

Επίσης, τη δεύτερη περίοδο ξεχωρίζει μια πιο εύκολα κατανοητή πολιτική γλώσσα, με σαφείς πολιτικούς όρους και νοήματα στα τραγούδια του. Σίγουρα την πρώτη περίοδο η ύπαρξη της λογοκρισίας οδήγησε τον Σαββόπουλο στο να δημιουργήσει πιο αφηρημένα σχήματα, ωστόσο η διαφορά από την πρώτη περίοδο στη δεύτερη δεν μοιάζει να είναι αποτέλεσμα μονάχα αυτού του δεδομένου. Η πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται από μια πιο έντονη εσωτερικότητα, και μια διαρκή αγωνία να επαναπροσδιορίσει τον ίδιο του τον εαυτό πρώτα απ' όλα με βάση το ιδανικό της απόλυτης χειραφέτησης και ελευθερίας. Έτσι και ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης του με την Αριστερά φιλτράρεται μέσα από αυτή την υπαρξιακή του αγωνία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα και η γλώσσα που χρησιμοποιούσε να έχει περισσότερο την ανάγκη να

εκφράσει αυτή την υπαρξιακή αγωνία παρά να την τοποθετήσει με βεβαιότητα σε συγκεκριμένες κοινωνικές/πολιτικές καταστάσεις.

Τη δεύτερη περίοδο, ο Σαββόπουλος παρουσίασε μια πιο κατασταλαγμένη εσωτερικότητα, δίχως τον έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα που συναντήσαμε στην πρώτη, μέσα από τραγούδια όπως «Η ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη», «Δημοσθένους λέξις». Αυτήν την πιο κατασταλαγμένη εσωτερικότητα πλέον την εμφάνισε ως κριτή του πολιτικού κόσμου χρησιμοποιώντας αρκετά πιο συγκεκριμένες αναφορές σε πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, έχοντας σαν αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί πλέον και πιο συγκεκριμένη γλώσσα. Αυτή η διαφορά εντοπίζεται και ως η σημαντικότερη ανάμεσα στις δύο περιόδους που έχουν εξεταστεί μέχρι στιγμής.

## Κεφάλαιο IV

### Τρίτη περίοδος: Μετά το 1981

#### Το πλαίσιο

##### *Τα χρόνια της Αλλαγής*

Ο σημαντικότερος σταθμός στη Μεταπολίτευση ήταν το 1981 και η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Τα χρόνια αυτά έλαβε χώρα μια γενικότερη αναδιανομή του πλούτου. Δημιουργήθηκαν νέες βιομηχανίες και νέοι φορείς απασχόλησης, ενώ παράλληλα, οι πόρτες του δημοσίου άνοιξαν διάπλατα, δημιουργώντας μια τεράστια μεσαία τάξη με αναβαθμισμένα εργασιακά δικαιώματα, αυξημένες οικονομικές παροχές και μια σειρά προνομίων που δίνουν την αίσθηση ευμάρειας<sup>77</sup>. Χαρακτηριστική είναι και η ραγδαία αύξηση των μικρομεσαίων επιχειρήσεων, που αποτέλεσε βασική πολιτική γραμμή του ΠΑΣΟΚ από τα χρόνια που βρισκόταν στην αντιπολίτευση μέχρι και την πρώτη τετραετία διακυβέρνησής του<sup>78</sup>.

Οι αλλαγές αυτές γεννούν νέες δραστηριότητες, νέες δυνάμεις και νέες ιεραρχίες. Στην καινούρια αυτή πραγματικότητα δημιουργείται μια ευρύτερη κοινωνική συμπεριφορά που διέπεται από τη λογική της επίδειξης και της υπερβολής. Η οικονομική άνοδος των μικρομεσαίων τάξεων δημιούργησε το φαινόμενο του νεοπλουτισμού και του αχαλίνωτου καταναλωτισμού, που κατέκλυσε όλες τις μορφές της καθημερινότητας και χαρακτήρισε τις κοινωνικές ταυτότητες για δεκαετίες.

Ο δημόσιος χώρος εξελίσσεται με γοργούς ρυθμούς, ενώ παρατηρείται μια μετατόπιση των χώρων κοινωνικοποίησης σε μέρη που σχετίζονται με την κουλτούρα της μαζικής κατανάλωσης που αναπτύχθηκε στα νέα οικονομικά πλαίσια και που καλλιεργεί νέα κοινωνικά πρότυπα. Στους χώρους αυτούς δεν ευδοκιμεί το πνεύμα της πολιτικοποίησης που υπήρχε ως τότε, ενώ τα παλαιότερα κέντρα συλλογικής δράσης, όπως τα πανεπιστήμια χάνουν την αίγλη και τη δυναμική τους. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70 τα «μπαράκια» θα γίνουν σημείο αναφοράς για τη νεολαία ως χώροι γνωριμιών και θα συνδεθούν με την αυτονόμηση των νέων από το περιβάλλον της

---

<sup>77</sup> Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, «*Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 – κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*», Αθήνα, το Πέρασμα, 2010, σελ. XLVI – XLVIII.

<sup>78</sup> Καραγιάννης Ιωάννης, «Μικρομεσαίοι – κατασκευή ενός «ελληνικού» υποκειμένου και οι οικονομικές της συνέπειες» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 328-330.

οικογένειας<sup>79</sup>. Παράλληλα, υπάρχει μεγάλη ανάπτυξη στον τομέα της διαφήμισης, του περιοδικού τύπου, της μουσικής βιομηχανίας και της βιομηχανίας ταινιών που γνωρίζει νέα άνθηση μέσω των βίντεο κλαμπ<sup>80</sup>. Μέσω των βιντεοταινιών, επεκτείνεται η δυνατότητα ψυχαγωγίας μέσα στο σπίτι, δημιουργώντας ένα νέο πλαίσιο διασκέδασης και κοινωνικών συναθροίσεων με πυρήνα την οικογένεια ή την παρέα αλλά και περισσότερες προοπτικές απομόνωσης του ατόμου στον προσωπικό του χώρο<sup>81</sup>.

Στις δεκαετίες που προηγήθηκαν, τα αιτήματα και οι αγώνες των χαμηλότερων στρωμάτων, των φοιτητών και της εργατικής τάξης βοήθησαν στην ανάπτυξη μιας συλλογικής συνείδησης που ήταν αισθητή σε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της καθημερινότητας. Στις αρχές τις δεκαετίας του '80 αρχίζει μια στροφή προς τον ατομικισμό. Το ενδιαφέρον εστιάζεται, όλο και περισσότερο, στην καθημερινότητα της προσωπικής ζωής, αναζητώντας νέες μορφές ικανοποίησης και ατομικής ολοκλήρωσης. Ξεπηδούν μια σειρά από νέες μορφές δράσης και έκφρασης που σχετίζονται με την ανάγκη ανάδειξης της μοναδικότητας, πάνω στα νέα καταναλωτικά και αισθητικά πρότυπα<sup>82</sup>.

#### *Υποχώρηση του πολιτικού τραγουδιού*

Στο νέο αυτό πλαίσιο η μουσική βιομηχανία εξελίσσεται, δημιουργώντας μια τεράστια κινητικότητα γύρω από τις παραγωγές δίσκων και διοργανώσεις συναυλιών. Η οικονομική αναβάθμιση των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων έχει αντίκτυπο και στον πολιτισμό. Στο επίκεντρο του τραγουδιού μπαίνει η λογική του καταναλωτισμού, της ξεγνοιασιάς και της διασκέδασης, απαλλαγμένης από τις έντονες πολιτικές αναφορές του παρελθόντος. Σημειώνονται τεράστιες πωλήσεις δίσκων και μια μεγάλη ανάπτυξη των κέντρων διασκέδασης, που θα αποτελέσουν από τους χαρακτηριστικότερους χώρους εκτόνωσης και κατανάλωσης<sup>83</sup>. Ακόμα, σημειώνεται μεγάλη άνθηση του λαϊκού τραγουδιού αλλά και μια διαδικασία αναθεώρησης των

---

<sup>79</sup> Σουλιώτης Νίκος, «Μπαράκια. Διάχυση της διασκέδασης και αναδιοργάνωσης της νεανικής κοινωνικότητας» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ 66 -67.

<sup>80</sup> Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ XLVI – XLVIII.

<sup>81</sup> Κυμιωνής Στέλιος, «Βίντεο. Η ριζική στροφή στην οικιακή ψυχαγωγία» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 66 -67.

<sup>82</sup> Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. XLVIII- L.

<sup>83</sup> Οικονόμου Λεωνίδα, «Σκυλάδικα. Η επικράτηση της «λαϊκής πίστας» και της καψούρας» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.* σελ. 552-554.

αντιλήψεων που το αφορούσαν σε όλο το φάσμα του. Αναγνωρίζεται όσο ποτέ ως κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού, προβάλλεται η αυθεντικότητά του και συνδέεται με την αυθόρμητη έκφραση των λαϊκών στρωμάτων της κοινωνίας. Από τις πιο «ποιοτικές» μέχρι τις πιο «ελαφρές» εκδοχές του, το λαϊκό τραγούδι αναδεικνύεται ως κυρίαρχη σταθερά της νεοελληνικής κουλτούρας. Πρωταγωνιστικό ρόλο παίρνουν οι τραγουδιστές, σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες όπου οι συνθέτες ήταν οι βασικοί κρίκοι στην αλυσίδα της μουσικής παραγωγής. Ονόματα όπως ο Γιώργος Νταλάρας, η Γλυκερία, η Χαρούλα Αλεξίου μετρούν χιλιάδες πωλήσεις δίσκων και διοργανώνουν συναυλίες με μεγάλη επιτυχία<sup>84</sup>.

Αν και η δεκαετία του '80 είναι μια περίοδος έντονης πολιτικοποίησης και κομματικής αντιπαράθεσης, το πολιτικό τραγούδι χάνει τη δυναμική των προηγούμενων ετών, τουλάχιστον με τη μορφή των άμεσων πολιτικών προσταγμάτων και της αφήγησης των συλλογικών αγώνων<sup>85</sup>. Τη θέση του παίρνει μια νέα τάση δευτερογενούς πολιτικοποίησης<sup>86</sup>, που συνέχισε να εκφράζει κοινωνικές και πολιτικές ανησυχίες, στο πλαίσιο όμως μιας εσωτερικής υπαρξιακής αγωνίας που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις ραγδαίες αλλαγές της εποχής. Η θεματολογία, που είχε στο επίκεντρό της τη ζωή της πόλης και τις κοινωνικές σχέσεις, έκρυβε μια βαθύτερη ανάγκη για υπαρξιακή ολοκλήρωση και διάκριση της ατομικότητας μέσα στα νέα δεδομένα. Αν μπορούμε να πούμε πως η τάση αυτή είχε έναν προάγγελο την προηγούμενη δεκαετία, αυτός ήταν ασφαλώς ο Δ. Σαββόπουλος<sup>87</sup>, ο οποίος πολύ νωρίς θέλησε να αποδεσμεύσει την τέχνη του από τα πολιτικά προστάγματα, εξετάζοντας την κοινωνία και την πολιτική μέσα από μια περισσότερο ανθρωποκεντρική ματιά.

Από τους πρώτους χαρακτηριστικούς δίσκους που εξέφρασαν τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς την καθημερινότητα του ατόμου, τους νέους ζωτικούς τόπους και τις αναζητήσεις της νεολαίας, ήταν ο δίσκος «Μπαράκια» του Βαγγέλη Γερμανού που κυκλοφόρησε το 1981 σε παραγωγή του Δ. Σαββόπουλου<sup>88</sup>. Τα «Μπαράκια» εντάσσονται σε ένα μουσικό ρεύμα που τοποθετείται στην ευρύτερη κουλτούρα της

---

<sup>84</sup> Τσάμπρας Γιώργος, «Το ελληνικό τραγούδι 1974-2000» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ. 262-263.

<sup>85</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 273-274.

<sup>86</sup> Ο Παναγιωτόπουλος (αυτόθι) χρησιμοποιεί τη φράση «δευτερογενής αριστερή στράτευση».

<sup>87</sup> Αυτόθι.

<sup>88</sup> Νταλούκας Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 377-379.

ροκ, με σαφείς αναφορές στις μπαλάντες, αλλά και σημαντικές επιρροές από άλλα είδη και συνθέτες, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις.

Ο κορεσμός του πολιτικού τραγουδιού των προηγούμενων χρόνων αλλά και η ενσωμάτωσή του στην κρατική πολιτιστική πολιτική, οδήγησε στην αναζήτηση νέων ταυτοτήτων. Στο πλαίσιο αυτό λαμβάνει χώρα η αναβίωση του ρεμπέτικου, ως μουσική κουλτούρα αντιδραστική, αμόλυντη από το κατεστημένο της μουσικής βιομηχανίας<sup>89</sup>. Εμφανίζεται ως μια αυθεντική, αγνή λαϊκή έκφραση, αντιτιθέμενη στην μεγάλη ανάπτυξη του κυρίαρχου λαϊκού τραγουδιού και του εμπορικού ελαφρολαϊκού που έγινε σύμβολο της ευμάρειας και της διασκέδασης. Μια μερίδα της Αριστεράς οικειοποιείται το ρεμπέτικο ως μουσικό είδος ταξικό, και ως φορέας μιας πολιτικής αγνότητας άμεσα συνδεδεμένης με τη λαϊκή βάση<sup>90</sup>.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η πρώτη φάση της μεταπολίτευσης σημαδεύτηκε σε μεγάλο βαθμό από τις μεγάλες πολιτικές συναυλίες που έλαβαν χώρα σε όλη την Ελλάδα. Κατά τη δεκαετία του '80, η λογική της διοργάνωσης συναυλιών αλλάζει. Η πολιτική αντιπαράθεση που φουντώνει μεταξύ ΠΑΣΟΚ και Νέας Δημοκρατίας εγκλωβίζει την πολιτική έκφραση μέσα στα διλήμματα του δικομματισμού και τα πολιτιστικά δρώμενα χάνουν τη δυναμική τους. Όροι όπως «επαγγελματική παραγωγή», «ιδιωτική πρωτοβουλία», «αντικομματισμός» αντανακλούν ένα ολόκληρο lifestyle που αποκτά όλο και περισσότερους υποστηρικτές με το πέρασμα των χρόνων.

Ένας από τους ενδεικτικούς σταθμούς αυτής της αλλαγής ήταν η συναυλία του Διονύση Σαββόπουλου, που πραγματοποιήθηκε στο ΟΑΚΑ στις 19 Σεπτεμβρίου του 1983. Η συναυλία συνοδεύτηκε από μια τεράστια στρατηγική προώθησης υπό τις οδηγίες του μάνατζερ Σωτήρη Μπασιάκου, από την προπώληση των εισιτηρίων σε ειδικά κατασκευασμένα περίπτερα από τον σκιτσογράφο Αλέξη Κυριτσόπουλο, την συνεχή ενημέρωση -μέσω του τύπου- σχετικά με τα στάδια προετοιμασίας, μέχρι και την ζωντανή κάλυψή της από το δεύτερο πρόγραμμα της ΕΡΤ<sup>91</sup>. Αλλά και η συναυλία καθαυτή αποτέλεσε ένα πρωτόγνωρο γεγονός, αφού έλαβε διαστάσεις ενός τεράστιου

---

<sup>89</sup> Τσακίρης Θανάσης, «Τα παιδιά από την Πάτρα. Η αναμόρφωση της λαϊκής επιτυχίας» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 409-410.

<sup>90</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 273-274.

<sup>91</sup> Τραμπούλης Θεόφιλος, «Διονύσης Σαββόπουλος. Νεοορθοδοξία και πολιτισμικός εκσυγχρονισμός στο παράδειγμα της συναυλίας του Ολυμπιακού σταδίου» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 527-531.

σού, όπου μια πλειάδα καλλιτεχνικών εκφράσεων συνόδευσε (αν δεν επισκίασε) το μουσικό μέρος, δημιουργώντας μια νέα αντίληψη για τον θεσμό της συναυλίας<sup>92</sup>. Η έννοια της ψυχαγωγίας μπαίνει πλέον σε πρώτο πλάνο, ενώ το πολιτικό μήνυμα αποφεύγει να διατυπωθεί ρητά και άμεσα.

#### *Το ροκ στη δεκαετία του '80*

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 εμφανίζεται στην Ελλάδα η κουλτούρα του πανκ που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη αναδιαμόρφωση της πολιτισμικής και πολιτικής ταυτότητας της ροκ<sup>93</sup>. Το πανκ ξεκίνησε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '60 ωστόσο αναγεννιέται και γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του '70 ως μια αντίδραση στην εμπορευματοποίηση του ροκ και στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να αναγεννηθεί ο νεανικός και επαναστατικός χαρακτήρας του. Δεν λειτούργησε σαν μια απλή υποκατηγορία της ροκ, υπήρξε ένα ολοκληρωμένο πολιτισμικό ρεύμα με πολύ μεγάλο κοινωνικό αντίκτυπο. Διεπώταν από έντονη αντιδραστικότητα προς τα κοινωνικά στερεότυπα, τις αξίες, τα καταναλωτικά πρότυπα, τον ατομικισμό ακόμα και τις πολιτικές επιλογές της κοινωνίας. Η αντιδραστικότητα αυτή εκδηλωνόταν μέσω μιας επιδεικτικά ασύμβατης κοινωνικής συμπεριφοράς και εμφάνισης<sup>94</sup>. Η εμφάνιση, που ήταν από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά, περιελάμβανε δερμάτινα μπουφάν, στενά παντελόνια, έντονα χρώματα, σκισμένα ρούχα, στρατιωτικά παντελόνια, παραμάνες στα ρούχα, σκουλαρίκια, ξυρισμένα μαλλιά ή μοϊκάνια, βάψιμο μαλλιών, ενώ χαρακτηριστικά ήταν στα ρούχα και τα βαμμένα συνθήματα ή σύμβολα, πολλές φορές ακραία και προκλητικά, όπως σβάστικες συνδυασμένες με κόκκινα αστέρια ή σφυροδρέπανα. Στην Ελλάδα το πανκ αρχικά εμφανίζεται σε παρέες στη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα, που υιοθετούν χαρακτηριστικούς κώδικες συμπεριφοράς και ντυσίματος. Σιγά σιγά δημιουργούνται τα πρώτα συγκροτήματα με δημοφιλέστερα τα «Η γενιά του χάους», «Αδιέξοδο», «Stress», «Panx Romana» και «Ex-Humans»<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Αυτόθι, σελ. 529.

<sup>93</sup> Κυμιωνής Στέλιος, «Ροκ σκηνή. Η διαμόρφωση αντισυστημικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων», στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 520.

<sup>94</sup> Μποζίνης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 388-396.

<sup>95</sup> Αυτόθι, σελ. 396-401.

Αν και δεν αποτέλεσε ποτέ στη Ελλάδα κυρίαρχο μουσικό ρεύμα, το πανκ επέδρασε βαθιά στην νεανική κουλτούρα, και έπαιξε αδιαμφισβήτητο ρόλο στην δημιουργία μιας πολυσυλλεκτικής τάσης που ονομάστηκε «ανεξάρτητη ροκ σκηνή», και που αναζήτησε νέες συλλογικές εμπειρίες, απαλλαγμένες από τις κυρίαρχες πολιτισμικές σταθερές που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης της Μεταπολίτευσης και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '80. Βασικό της χαρακτηριστικό ήταν η αντισυστημική διάθεση, όχι μόνο στην καλλιτεχνική συγκρότησή της, αλλά και στις πρακτικές λειτουργίας και συμπεριφοράς μέσα στην κοινωνία. Τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα, προσπάθησαν να δραστηριοποιηθούν έξω από το σύστημα της κυρίαρχης μουσικής βιομηχανίας, δημιουργώντας νέες μορφές δημιουργίας, διακίνησης και διαφήμισης.

Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκε μια σειρά από μικρές ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής, που προέταξαν έννοιες όπως «αυτο-οργάνωση», «αυτοχρηματοδότηση» «ανεξάρτητη παραγωγή». Η κοινωνικοποίηση, έκφραση και διανομή στράφηκε και πάλι στον δημόσιο χώρο: Πανεπιστήμια, καταλήψεις, πλατείες, συναυλίες συμπαραστάσης ή διαμαρτυρίας, ενώ σημαντική ήταν και η διανομή δίσκων ή κασετών μέσω των κοινωνικών δικτύων που αναπτύσσονταν επί τούτου. Σιγά σιγά η σκηνή διείσδυσε στους χώρους κατανάλωσης, αλλά και στους κατεστημένους συναυλιακούς χώρους<sup>96</sup>.

Βαθμηδόν, τη δεκαετία του '80 το ροκ παύει να αντιμετωπίζεται σαν κουλτούρα περιθωρίου και ενσωματώνεται στα νεοελληνικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συνεργασίες όπως του Βασίλη Παπακωνσταντίνου με τον Θάνο Μικρούτσικο και τον Μάνο Λοΐζο, των Φατμέ με την Χαρούλα Αλεξίου και την Αφροδίτη Μάνου, των Τερμιτών με τον Γιώργο Νταλάρα κ.α., εικονογραφούν αυτή την ενσωμάτωση. Εξάλλου τα επόμενα χρόνια, στοιχεία ροκ μπαλάντας αφομοιώνονται κατά κόρον στο έντεχνο και στο λαϊκό τραγούδι. Το Υφυπουργείο Νέας Γενιάς και το Υπουργείου Πολιτισμού διοργανώνουν συναυλίες και φεστιβάλ, ενώ στον χώρο της Αριστεράς το ροκ έχει πλέον αναμφισβήτητο κύρος και δυναμική. Το φεστιβάλ «Rock in Athens», στις 26 και 27 Ιουλίου του 1985 στο Παναθηναϊκό στάδιο, που διοργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού σε συνεργασία με τη Γραμματεία Νέας Γενιάς και το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας ήταν η επιβεβαίωση μιας σειρά από διεργασίες που έγιναν τη

---

<sup>96</sup> Κυμιωνής Στέλιος, *ό.π.*, σελ. 520.

δεκαετία του '80 στο πλαίσιο της προσπάθειας δημιουργίας μιας ευρωπαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας, με αποδοχή και ανάδειξη της κουλτούρας της νεολαίας<sup>97</sup>.

Όσον αφορά το μουσικό σκέλος, δεν μπορεί κανείς να διαγνώσει κάποιο διακριτό μουσικό ρεύμα. Πολλά ωστόσο ήταν τα συγκροτήματα, οι δημιουργοί και οι τραγουδιστές που άφησαν το δικό τους στίγμα, διευρύνοντας τα όρια του ροκ. Το συγκρότημα Μουσικές Ταξιαρχίες, με τη δυναμική προσωπικότητα του Τζίμη Πανούση, εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 και γρήγορα τράβηξε την προσοχή με το σαρκαστικό στίχο που έθετε στο επίκεντρο της κριτικής τα κοινωνικά, πολιτικά και μουσικά στερεότυπα με χιούμορ και επιδεικτικά ασεβές λεξιλόγιο<sup>98</sup>. Οι Φατμέ δημιουργήθηκαν επίσης τη δεκαετία του '70 και τα τραγούδια τους εξέφρασαν την αναστοχαστική διάθεση της γενιάς που ανδρώθηκε μέσα στο έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα της πρώτης περιόδου της Μεταπολίτευσης, συνδυάζοντας τον ροκ ήχο με το λαϊκό στοιχείο<sup>99</sup>. Οι Τρύπες δημιουργήθηκαν το 1983 αντλώντας πολλά στοιχεία από το κίνημα του πανκ, δίνοντάς του όμως άλλη διάσταση μέσα από την ιδιαίτερη ποιητική διάθεση αλλά και ερμηνεία του Γιάννη Αγγελάκα. Οι θεματικές των στίχων είχαν ξεκάθαρο αντιεξουσιαστικό, ανατρεπτικό χαρακτήρα και είχαν στο επίκεντρο της κριτικής την κοινωνία του καταναλωτισμού και της επίπλαστης ευμάρειας<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Λαγός Ευάγγελος, «Rock in Athens, νεολαία και μαζικός πολιτισμός» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 517-519.

<sup>98</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Τζίμης Πανούσης. Εικονοκλαστική σάτιρα και αναδυόμενες ταυτότητες», στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 420-422.

<sup>99</sup> Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Ελληνική ροκ, πολιτική αποστράτευση, ατομικότητα», στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 619-623.

<sup>100</sup> Βασιλάκη Ρόζα, «Τρύπες. Αντι-εξουσιαστική ροκ και εναλλακτική ιδεολογία», στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 517-519.

## Τα έργα

Στο έργο του Σαββόπουλου κατά τη δεκαετία του '80 συναντάμε τρεις μεγάλους σταθμούς. Ο πρώτος είναι η κυκλοφορία του δίσκου «Τραπεζάκια έξω» το 1983, δεύτερος είναι η συναυλία που διοργάνωσε στο ΟΑΚΑ τον ίδιο χρόνο και τρίτος, ή εκπομπή «Ζήτω το Ελληνικό τραγούδι» που παρουσίασε μέσα από την ΕΡΤ τη διετία 1986-1987. Τη δεκαετία αυτή, ο Σαββόπουλος εγκαταλείπει την έντονη πολιτική κριτική που συναντήσαμε την προηγούμενη περίοδο και προτείνει έναν επαναπροσδιορισμό εννοιών όπως η θρησκεία, παράδοση, Αριστερά, σε συντονισμό με την ανάπτυξη την ίδια εποχή του ρεύματος των «Νεοορθόδοξων».

Οι Νεοορθόδοξοι, προερχόμενοι κυρίως από τον χώρο της τέχνης και της Αριστεράς, προσπαθούν να συνθέσουν την ιδεολογία τους με αυτή της ορθόδοξης παράδοσης. Η Νεοορθοδοξία δεν υπήρξε ποτέ ένα περιγεγραμμένο κίνημα με συγκεκριμένους κοινωνικούς, πολιτικούς ή θρησκευτικούς στόχους, ή με σαφή ιδεολογική ταυτότητα, αφού στην πραγματικότητα ήταν ένας όρος που αποδόθηκε από εξωτερικούς παρατηρητές, χωρίς να είναι μάλιστα αποδεκτός από τους ίδιους τους φορείς του. Κύριοι εκφραστές αυτής της ιδεολογικής τάσης θεωρήθηκαν ο ιστορικός Κωστής Μοσκόφ, ο πολιτειολόγος Κώστας Ζουράρης, ο φιλόσοφος Στέλιος Ράμφος, ο λογοτέχνης Νίκος-Γαβριήλ Πεντζίκης και ο Διονύσης Σαββόπουλος<sup>101</sup>.

### *Τραπεζάκια έξω*

Το 1983 ο Σαββόπουλος κυκλοφορεί από την εταιρεία «Λύρα» το δίσκο «Τραπεζάκια έξω», με τον οποίο προβάλλεται μια αρκετά διαφοροποιημένη εικόνα σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του, και στη θεματολογία αλλά και στη μουσική. Τα τραγούδια είναι τα εξής:

1. Νέο κύμα
2. Μας βαράνε ντέφια
3. Μυστικό τοπίο
4. Δεν είναι ρυθμός

---

<sup>101</sup> Μακρίδης Βασίλειος Νίκος, «Θεολόγοι και κομμουνιστές-μαρξιστές σε αναζήτηση της ελληνορθόδοξης μοναδικότητας» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 360-363.

5. Πρωτομαγιά
6. Φλόγες
7. Ας κρατήσουν οι χοροί
8. Canto
9. Τον χειμώνα ετούτο
10. Τσάμικο

Από το δίσκο απουσιάζουν οι ξεκάθαρες πολιτικές αναφορές που συναντήσαμε στη «Ρεζέρβα». Ο Σαββόπουλος, την περίοδο αυτή απομακρύνεται από την κριτική διάθεση της προηγούμενης δεκαετίας και δημιουργεί ένα «εορταστικό» περιβάλλον μέσα στο οποίο διαπραγματεύεται συγκεκριμένα πολιτισμικά-κοινωνικά χαρακτηριστικά μέσα από έννοιες όπως το έθνος και η ορθοδοξία. Η πρότασή του είναι σε ρήξη με την οικεία του ρητορική, πολύ περισσότερο μάλιστα που οι έννοιες αυτές είναι βαθιά στιγματισμένες από τα χρόνια της χούντας.

Από την άποψη αυτή, τα τραγούδια του δίσκου που είναι τα πλέον χαρακτηριστικά είναι τα «Ας κρατήσουν οι χοροί», «Τσάμικο», «Μας βαράνε ντέφια».

Το τραγούδι «Ας κρατήσουν οι χοροί», από τα πιο επιτυχημένα της εποχής και από τα πιο χαρακτηριστικά της Μεταπολίτευσης, έγινε γνωστό ως το «τραγούδι της παρέας» και συνδέθηκε με μια χαρμόσυνη ενατένιση μιας ελληνικότητας που τα βασικά της συστατικά συντίθενται διά της συμμετοχής στη συλλογικότητα. Το εορταστικό κλίμα του τραγουδιού δηλώνεται ελληνοπρεπώς, σε ρυθμό επτάσημο καλαματιανό:

*Ας κρατήσουν οι χοροί  
και θα βρούμε αλλιώτικα  
στέκια επαρχιώτικα  
ώσπου η σύναξις αυτή  
σαν χωριό αυτόνομο να ξεδιπλωθεί*

*Μέχρι τα ουράνια σώματα  
με πομπούς και με κεραίες  
φτιάχνουν οι Έλληνες κυκλώματα  
κι ιστορία οι παρέες.*

*(...)*

*Ο ουρανός είναι φωτιές  
ανεμομαζώματα  
σπίθες και κυκλώματα  
και παρέες λαμπερές  
το καθρέφτισμά τους στις ακρογιαλιές.*

*Κι είτε με τις αρχαιότητες  
είτε με ορθοδοξία  
των Ελλήνων οι κοινότητες  
φτιάχνουν άλλο γαλαξία  
(...)*

*Να μας έχει ο Θεός γερούς  
πάντα ν' ανταμώνουμε  
και να ξεφαντώνουμε βρε  
με χορούς κυκλωτικούς  
κι άλλο τόσο ελεύθερους σαν ποταμούς*

*Και στις νύχτας το λαμπάδιασμα  
να πυκνώνει ο δεσμός μας  
και να σμίγει παλιές κι αναμμένες τροχιές  
με το ροκ του μέλλοντός μας.*

Εδώ η «παρέα» γίνεται το μέσο, μέσα από το οποίο οι άνθρωποι βιώνουν την αγνότητα και την ελευθερία της εσωτερικότητάς τους. Είναι η φωτεινή και δημιουργική κατάσταση μέσα στην οποία φανερώνονται οι πιο ακριβές πτυχές της ελληνικότητας ως μια ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση που αναζωπυρώνεται μέσα από τη γιορτινή υπόσταση και από αυτή τροφοδοτείται μέσα στα χρόνια. Αυτό φαίνεται και στο στίχο «Είτε με τις αρχαιότητες, είτε με ορθοδοξία των Ελλήνων οι κοινότητες φτιάχνουν άλλο γαλαξία». Η γιορτή δεν εννοείται με όρους κραιπάλης ή σπατάλης, αλλά ως αποτέλεσμα της χαράς που δημιουργεί το βίωμα των ανθρώπινων σχέσεων. Η ευχή «να μας έχει ο Θεός γερούς» δεν επικαλείται τόσο τη θρησκεία, όσο ένα «παραδοσιακό» στοιχείο της ελληνικής ταυτότητας συνηθισμένο στην καθημερινή γλώσσα.

Η αναφορά στο όνομα του θεού συναντάται και σε άλλα τραγούδια του δίσκου. Στο τραγούδι *Το χειμώνα ετούτο* υπάρχει η φράση «του Θεού η χάρη μας φυλάει απ' τα σουξέ», στο *Μυστικό τοπίο* ο συνθέτης βλέπει το καθρέφτισμα «απ' την ηχώ του Θεού στο βυθό του Εωσφόρου» και αναζητά τη «θεϊκή αλήθεια». Ρωτά την αγαπημένη, στο *Μας βαράνε ντέφια*, «ποιού θεού μοιάζεις» και στο *Δεν είναι ρυθμός*, «ποιος Θεός δικός μας, σου 'δωσε το χάδι του». Οι στίχοι αυτοί δεν είναι απαραίτητα παραπομπές στην Ορθοδοξία, ωστόσο φανερώνουν εμφανώς μια μεταφυσική στροφή στον ποιητικό λόγο του Σαββόπουλου.

Άμεσο πολιτικό σχόλιο εντοπίζεται στο στίχο «Τι να φταίει η Βουλή, τι να φταιν οι εκπρόσωποι έρημοι και απρόσωποι». Τις δυο προηγούμενες περιόδους, ο Σαββόπουλος αναφερόταν σχεδόν πάντα στα κόμματα, τους πολιτικούς ή το πολιτικό σύστημα γενικότερα, αντιπροτείνοντας μια ελευθεριακού τύπου εσωτερικότητα. Την δεκαετία του '80 ο χαρακτήρας αυτός, παραμένει σταθερά στην ψυχοσύνθεση των τραγουδιών του, ωστόσο αυτή τη φορά, σε σχέση με το παρελθόν, έχει σαφή εθνικά χαρακτηριστικά: η προσωπική μας υπόσταση «έχει όνομα, έχει σώμα και θρησκεία, και παππού σε μέρη αυτόνομα μέσα στην Τουρκοκρατία».

Στο «Τσάμικο» δεν θα σταθούμε ιδιαίτερα. Κυριαρχεί η ίδια διάθεση ανάδειξης μιας θετικής εθνικής πτυχής που διέπεται από ένα εξίσου εορταστικό κλίμα.

*Ζήτω η Ελλάδα και καθετί μοναχικό στον κόσμο αυτό  
Ελασσόνα, Λιβαδιά, Μελβούρνη, Μόναχο,  
Αλαμάνια και Γραβιά, Αμέρικο,  
Βελεστίνιο, Άγιοι Σαράντα, Εσκή Σεχίρ,  
Κώστας, Κώστας, Μανώλης, Πέτρος, Γιάννης, Τάκης,  
Πλατεία Ναυαρίνου, Διοικητηρίου κι Εξαρχείων  
Αλέκος, Βασίλης, Άγγελος,  
Μπιζανίου κι Αναλήψεως, Αγίας Τριάδος κι 28ης Οκτωβρίου,  
η Ελλάδα που αντιστέκεται, η Ελλάδα που επιμένει,  
κι όποιος δεν καταλαβαίνει δεν ξέρει πού πατά και πού πηγαίνει.*

Στο τραγούδι «Μας βαράνε ντέφια», η επίκληση της ελληνικότητας δεν είναι άμεση όπως στα δυο προηγούμενα. Ωστόσο είναι σαφείς οι αναφορές σε ελληνικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, όπως στις φράσεις «μας βαρούν κλαρίνα», «μας βαράνε ντέφια», είτε περιγράφοντας την επιτέλεση ενός ιδεατού χορού («πώς χορεύεις με τα χέρια σου υψωμένα σαν να ψάχνεις μια αόρατη ανεμόσκαλα»). Από τις ελάχιστες άμεσες αναφορές σε πολιτικά ζητήματα είναι ο στίχος «δεν είμαι Πασόκα, δεν είμαι ούτε ΚΚΕ, είμαι ό,τι είμαι κι ό,τι τραγουδώ για σε». Ο στίχος αυτός από πολλούς ερμηνεύτηκε ως διακήρυξη απόρριψης των συγκεκριμένων κομμάτων και, σε συνδυασμό με την επίκληση θεμάτων όπως το έθνος και η ορθοδοξία, γενικότερης στροφής προς τη Δεξιά. Ωστόσο η αντίθεση στο κομματικό σύστημα γενικότερα είναι παλιό συστατικό της ιδεολογίας του Σαββόπουλου και η συγκεκριμένη αναφορά θα μπορούσε να φανερώνει ότι στην ουσία συνεχίζει να απευθύνεται στον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς.

Πέρα από τους μεμονωμένους στίχους, και η όλη μουσική ταυτότητα του δίσκου μοιάζει να είναι μέρος μιας συνολικότερης στροφής του Σαββόπουλου προς την ανάδειξη μιας κουλτούρας με εθνικά χαρακτηριστικά. Αυτή η διάθεση υπήρχε βέβαια και στα προηγούμενα έργα του, ωστόσο στα «Τραπεζάκια έξω» παίρνει κυρίαρχο ρόλο. Όργανα όπως το κλαρίνο, το μπουζούκι και το βιολί πρωταγωνιστούν μέσα σε χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα όπως ο καλαματιανός, το χασάπικο, το τσιφτετέλι και ο τσάμικος.

Το πόσο απασχολεί τον συνθέτη η προσέγγιση της ελληνικότητας και η ανάδειξή της είναι κάτι που ξεπερνά τον δίσκο «Τραπεζάκια έξω» και υπαγορεύει τη συνολικότερη παρουσία του σε συνεντεύξεις ή δημόσιες τοποθετήσεις γενικότερα. Ενδεικτική είναι η δήλωση που έκανε σε μια ημερίδα για τη γλώσσα που οργάνωσε το ΚΚΕ Εσωτερικού στις 19 Ιανουαρίου 1985 στον «Μίλωνα» Νέας Σμύρνης:

Υποστήριξε ότι η ένταση της φωνής του ανθρώπου διαφοροποιείται ανάλογα με τον συνδυασμό πνευμάτων και τονικών σημείων που υπάρχουν σε ένα φωνήεν, χρησιμοποιώντας ως αποδεικτικό στοιχείο το ίχνος του παλμογράφου κατά την ηχογράφηση ακουστικών παραδειγμάτων, πράγμα που αναδεικνύει το ενδιαφέρον του ελληνικού τονικού συστήματος<sup>102</sup>.

Η πιο αναπάντεχη ίσως έκφραση της ελληνοκεντρικής στροφής, για τον αντιδραστικό τραγουδοποιό που υπήρξε ο Σαββόπουλος, είναι η παρουσίαση μιας εβδομαδιαίας εκπομπής στη δημόσια τηλεόραση την περίοδο 1986-1987 σε σκηνοθεσία του Σταύρου Τζίτζη με τίτλο «Ζήτω το ελληνικό τραγούδι». Η εκπομπή είχε ως βασικούς άξονες τις έννοιες της «ελληνικότητας» και του «λαϊκού στοιχείου» στην τέχνη και έδινε βήμα σε παλιούς και νέους μουσικούς δημιουργούς. Αν και κράτησε μόλις μια χρονιά, άφησε έντονα το σημάδι της στα πολιτιστικά δρώμενα της εποχής ενώ αποτέλεσε ένα σημαντικό κέντρο των ζυμώσεων γύρω από το «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι. Στα πλαίσια αυτής της εκπομπής δημιουργήθηκε και ο ομώνυμος δίσκος<sup>103</sup>.

#### *Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις*

Κατά τη δεκαετία του '80, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, υπήρξε μια γενικότερη διάθεση απομάκρυνσης της πολιτικής από το τραγούδι. Η Αριστερά ωστόσο, συνέχισε να είναι παρούσα στο έργο του Σαββόπουλου. Στη συναυλία του πραγματοποίησε την 1η Απριλίου του 1983 στο Παλαί-ντε-σπορ το ντεκόρ ήταν ένα πανό όπου αναγράφονταν δύο από τα χαρακτηριστικότερα συνθήματα της γενιάς του '60, που συνδέθηκαν με τον αγώνα ενάντια στην κυβέρνηση της Δεξιάς: «114 για τη Δημοκρατία, 15% για την παιδεία». Την ίδια χρονιά ο Σαββόπουλος δηλώνει:

*Για μένα όλη αυτή η ιστορία με το 114 ήταν μια συνάθροιση προσώπων και παρεών, που ξαφνικά αποτέλεσαν ένα μεγάλο κίνημα. Οι λόγοι που το προκάλεσαν είναι και γνωστοί και ξεπερασμένοι, δεν υπάρχει λόγος, λοιπόν, να επαναλαμβάνονται. Αυτό που εμένα με συγκίνησε προσωπικά από όλη αυτή την υπόθεση ήταν ότι μια γενιά θέλησε να βγει από τη ιστορία με το αίτημα της συμμετοχής στα κοινά, αίτημα το οποίο δεν διατυπώνονταν τόσο με την ιδιότητα*

<sup>102</sup> Κακριδή Μάρω, «Η καθιέρωση και οι νέοι γλωσσικοί συντηρητισμοί», στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 336-339.

<sup>103</sup> Κομποτιάτη Σοφία, Πουλάκης Νίκος, «Ζήτω το ελληνικό τραγούδι-Μια διαφορετική τηλεοπτική μορφή, μια υβριδική ελληνική μουσική» στο Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *ό.π.*, σελ. 221-222.

*την κομματική ή την φοιτητική ή την εργατική, αλλά διατυπώνονταν από τα πρόσωπα<sup>104</sup>.*

Η Αριστερά πλέον, στο έργο του Σαββόπουλου, εμφανίζεται ως ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ των ανθρώπων που μοιράζονται τις εμπειρίες μιας γενιάς ή ως φορέας κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών που δεν περιορίζονται στην πολιτική ταυτότητα. Η νέα πρόταση που κομίζει ο τραγουδοποιός διατυπώνεται λιγότερο με όρους πολιτικής και περισσότερο με όρους κουλτούρας και ψυχοσύνθεσης, όπου η ελληνικότητα είναι θεμελιώδες συστατικό.

---

<sup>104</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Στίχοι – παρτιτούρες – συνεντεύξεις (1983-2000)*, Λύρα-Πολύτροπον, Αθήνα  
Συνέντευξη της 19<sup>ης</sup> Απριλίου του 1983 στον δημοσιογράφο Γιώργο Παπαστεφάνου για την ΕΡΤ.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όπως είδαμε και πιο πάνω, στο έργο του Σαββόπουλου υπήρξαν αρκετά στάδια. Από τα φοιτητικά του χρόνια μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80 επηρεάστηκε από διάφορα πολιτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία και αφομοίωσε δημιουργικά. Αποτιμώντας ένα μεγάλο μέρος της πορείας του διακρίνουμε τρία βασικά συστατικά, που είναι παρόντα από τα πρώτα του στάδια.

Αρχικά, υπάρχει η σχέση του Σαββόπουλου με την πολιτική και ειδικότερα με την Αριστερά. Η συμμετοχή του σε πολιτικές οργανώσεις, συναυλίες, διαδηλώσεις και η κοινωνικοποίησή του γύρω από την Αριστερά διαμόρφωσε το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε η καλλιτεχνική του δημιουργία. Το δεύτερο και ίσως σημαντικότερο, είναι η επιρροή των παγκόσμιων κινημάτων της δεκαετίας του '60, της κουλτούρας της ροκ και ιδιαίτερα του Μπομπ Ντύλαν. Από την μουσική ταυτότητα, το στιχουργικό του ύφος αλλά και τη γενικότερη του εικόνα ως τραγουδοποιού, το έργο του είναι γεμάτο από αναφορές στα ρεύματα αυτά<sup>105</sup>. Το τρίτο σημαντικό χαρακτηριστικό στο έργο του Σαββόπουλου είναι το ενδιαφέρον του για την «ελληνικότητα». Από το *Φορτηγό*, όπου έλκεται από τα «παραδοσιακά» ρυθμικά σχήματα, άρχισε να προσθέτει όλο και περισσότερα στοιχεία που προσέδιδαν στα τραγούδια του έναν ελληνικό χαρακτήρα. Η ανάγκη του αυτή κορυφώνεται τη δεκαετία του '80, όπου η «ελληνικότητα» γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο, τόσο στους στίχους όσο και στη μουσική του.

Τα τρία αυτά συστατικά διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το έργο του Διονύση Σαββόπουλου και ο συνδυασμός τους δημιούργησε μια πρωτότυπη καλλιτεχνική ταυτότητα που εξελίχθηκε μέσα στα χρόνια κατά στάδια, που τα σύνορά τους δεν είναι εύκολο να τα ορίσουμε ακριβώς.

Την πρώτη περίοδο, από τη δεκαετία του '60 μέχρι και το τέλος της χούντας, οι τεράστιες κοινωνικές και πολιτικές αναταράξεις έφεραν στο προσκήνιο το «έντεχνο-λαϊκό» είδος, που αξιοποιήθηκε ως εργαλείο πολιτικής έκφρασης για την Αριστερά και τους αγώνες της. Ο Σαββόπουλος διαχωρίζει τη θέση του, αρνούμενος να θέσει την τέχνη του στην υπηρεσία του επίσημου αριστερού λόγου. Εξακολουθεί όμως να γράφει στίχους που αφορούν την Αριστερά, εκφράζοντας συγχρόνως μια διαφορετικού τύπου αγωνία, που ξεπερνά την κοινωνική και πολιτική συμπτωματολογία για να αναχθεί σε υπαρξιακές σφαίρες. Ο υπαρξιακός αυτός χαρακτήρας δημιούργησε ένα δευτερογενές

<sup>105</sup> Βλ. και την ανάλυση του Δημήτρη Παπανικολάου στο Papanikolaou Dimitris, *ό.π.*, σελ. 102-107.

κοινωνικοπολιτικό ζητούμενο στο έργο του Σαββόπουλου. Σιγά-σιγά, ο αγώνας ενάντια στη Δεξιά, μετατράπηκε σε μια κριτική σε οποιονδήποτε κοινωνικοπολιτικό ή άλλο φορέα αντιλαμβανόταν ο συνθέτης ως εμπόδιο στην ατομική ελευθερία. Η ανάγκη για χειραφέτηση από τον συντηρητισμό της δεξιοκρατούμενης κοινωνίας, έγινε ανάγκη για χειραφέτηση γενικώς. Τα σύμβολα της Αριστεράς εκφράζουν λοιπόν μια επαναστατικότητα που με τον καιρό ο Σαββόπουλος στρέφει έμμεσα ή άμεσα εναντίον της ίδιας της Αριστεράς. Κατά την πρώτη περίοδο ανακυκλώνεται κυρίως στην εμβάθυνση της έννοιας της ελευθερίας, προσπαθώντας να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον με βάση την ανάγκη αυτή.

Στο έργο του Σαββόπουλου αποτυπώνεται ένα πολιτισμικό χαρακτηριστικό της εποχής. Οι κοινωνικές ομάδες που έδρασαν τη δεκαετία του '60 μέχρι και το τέλος της χούντας συνυπήρξαν σε μια αντιστασιακή λογική που αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στα τραγούδια του. Κατά τη δεύτερη όμως περίοδο και ενώ το έντεχνο λαϊκό του Μίκη Θεοδωράκη γνώριζε καθολική αναγνώριση, ο Σαββόπουλος υιοθετεί ένα αρκετά έντονο κριτικό πνεύμα προς την πολιτική σκηνή. Αυτό δεν ήταν ένα καινούριο στοιχείο, αλλά κορύφωση μιας υποβόσκουσας αντιδραστικής διάθεσης που υπήρχε από την πρώτη περίοδο. Δεν ήταν δηλαδή αποτέλεσμα κάποιας πολιτικής «στροφής», αλλά μια εξέλιξη του διαρκούς επαναπροσδιορισμού του μέσα στο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον.

Κατά τη δεκαετία του '80 και ενώ το πολιτικό τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη υποχωρεί, δημιουργείται ένα ρεύμα δευτερογενούς πολιτικοποιημένου τραγουδιού που εξέφρασε την ατομική ανησυχία ενάντια στην άκρατη κομματικοποίηση της εποχής. Την περίοδο αυτή, ο Σαββόπουλος, παρ' ότι υπήρξε ο προάγγελος του παραπάνω ρεύματος, δημιουργεί μια διαφορετική πρόταση. Μέσα από μια αισιόδοξη ρητορική, προσπαθεί να προβάλλει μια αριστερών καταβολών ελληνική ταυτότητα χρησιμοποιώντας ένα νέο λεξιλόγιο που ανακυκλώνει μια εξιδανικευμένη ελληνικότητα με αναφορές στη θρησκεία, την παράδοση, την επαρχία και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Η εξιδανίκευση αυτή δεν έχει σχέση με την απρόσωπη τελειότητα και την καθαρότητα που διέπουν τα εθνικιστικά πρότυπα, αλλά εξαρτάται έντονα από τις προσωπικές αναφορές στο παρελθόν της γενιάς του Σαββόπουλου, της Αριστεράς των δύο προηγούμενων δεκαετιών, και των παγκόσμιων ιδεολογικών κινημάτων που σημάδεψαν τις δεκαετίες του '60 και του '70.

Συνολικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως η πολιτική διάσταση του έργου του Σαββόπουλου αντανακλά τα χαρακτηριστικά μιας ευρέως διαδεδομένης κοινωνικοπολιτικής τάσης των χρόνων κυρίως που ακολούθησαν την περίοδο που μελετάμε και

ονομάστηκε κεντροαριστερά. Τα χαρακτηριστικά της συνοψίζονταν στους συναισθηματικούς δεσμούς με τους αγώνες της δεκαετίας του '60 αλλά και μια «χαλαρή» συμπάθεια στην κομμουνιστική Αριστερά ως αναγνώριση της ηγετικής παρουσίας της τα χρόνια αυτά. Συμπεριλάμβαναν ωστόσο την αναζήτηση μιας πολιτικής ταυτότητας απαλλαγμένης από την «βαριά» κομμουνιστική ιδεολογία και την αφομοίωση κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών της δεκαετίας του '60 που μέχρι τότε έρχονταν σε αντίθεση με την ταυτότητα της παραδοσιακής Αριστεράς. Η αφομοίωση αυτή επηρέασε βαθιά το πολιτισμικό πλαίσιο της ευρύτερης Αριστεράς τα χρόνια που ακολούθησαν.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Close David, *Ελλάδα 1945 – 2004: πολιτική, κοινωνία, οικονομία*, Θεσσαλονίκη, Θύραθεν 2006
2. Papanikolaou Dimitris, *Singing poets – Literature and popular music in France and Greece*, Oxford, Legenda, 2007
3. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996
4. Woodhouse M. Chr., *The Rise and fall of the Greek Colonels*, London, Franklin Watts, 1985
5. Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής, *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 – κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Αθήνα, το Πέρασμα, 2010
6. Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990 – Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2002
7. Βούλτεψης Γιάννης, *Υπόθεση Λαμπράκη*, τόμος Α', Αθήνα, Αλκυών, 1998
8. Ζαμπαρλούκου Στέλλα, «Συνδικαλιστικό κίνημα και κρατική παρέμβαση στην Ελλάδα μετά το 1974: μια συγκριτική προσέγγιση» στο Χρίστος Λυριντζής, Ηλίας Νικολακόπουλος, Δημήτρης Σωτηρόπουλος (επιμ.), *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής δημοκρατίας, 1974 - 1991*, Αθήνα, Θεμέλιο 1996
9. Θεοδωράκης Μίκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1986
10. Καραμπελας Δημήτρης, *Διονύσης Σαββόπουλος: ποιητική, παράδοση, πνεύμα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003
11. Καραμπελιάς Γιώργος, *Κράτος και κοινωνία στην μεταπολίτευση 1974-1988*, Αθήνα, Εξάντας, 1989
12. Κορδάτος Γιάννης, *Η ιστορία του αγροτικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Μπουκουμάνη, 1975
13. Κριμπάς Κώστας, «Η ανώτερη εκπαίδευση στην εποχή της χούντας», στο Γιάννα Αθανασίου, Αλκής Ρίγος και Σεραφείμ Σεφεριάδης (επιμ.), *Η Δικτατορία 1967-1974, πολιτικές πρακτικές – Ιδεολογικός λόγος – Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999
14. Λαμπίρη-Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974 – Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου» στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1949-1974. Νικητές και ηττημένοι. Νέοι ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2003.

15. Λιάβας Λάμπρος - Τζαμτζής Γιώργος, *Διονύσης Σαββόπουλος. Του '60 οι εκδρομείς*, Αθήνα, Sui Generis 2009
16. Λιάκος Αντώνης, «Δεκαετία του '60: Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της», στο: Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Η «Σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2008
17. Μπλιάτκας Κώστας, *Διονύσης Σαββόπουλος – Υπόγεια διαδρομή*, Αθήνα, Ιανός, 1999
18. Μποζίνης Νίκος, *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007
19. Μυλωνάς Κώστας, *Η Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού – 1960-1970*, Αθήνα, Κέδρος, 2009
20. Νταλούκας Μανώλης, *Ελληνικό Ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του χάους μέχρι τον θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου*, Αθήνα, Άγκυρα, 2006
21. Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Τραγούδι και πολιτική – Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας» στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1970-2000, η Ελλάδα της ομαλότητας*, τόμος 10<sup>ος</sup>, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003
22. Ρούφος Ρόντης, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Clogg Richard - Γιαννόπουλος Γιώργος, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Αθήνα, Παπαζήση, 1976
23. Σαββόπουλος Διονύσης, *Η Ρεζέρβα*, Αθήνα, Ιθάκη 1981
24. Σαββόπουλος Διονύσης, *Στίχοι-παρτιτούρες-συνεντεύξεις 1983-2000*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2006
25. Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια από τα τραγούδια*, Αθήνα, Ίκαρος, 1983
26. Σαββόπουλος Διονύσης, *Φορτηγό – 10 χρόνια κομμάτια*, Αθήνα, Ιθάκη, 1982
27. Τζάκης Δημήτρης, «Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: Εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, ελληνική μουσική πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Τόμος Γ', Πάτρα, ΕΑΠ, 2003
28. Τσάμπρας Γιώργος, «Η μουσική 1949-1974, Το ελληνικό τραγούδι» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ. 269-274

29. Τσάμπρας Γιώργος, «Το ελληνικό τραγούδι 1974-2000» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ. 259-264
30. Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Η ελληνική δεκαετία του '60: σύντομη ή μακρά;» στο: Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθη Χατζηβασιλείου, *Η «Σύντομη» δεκαετία του '60 – Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2008

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### 1. Μαρτυρία του Διονύση Σαββόπουλου για το *Δημοσθένους λέξις* το 1983<sup>106</sup>

*Του τραγουδιού «Η Δημοσθένους λέξις» του είχα κάποτε για τίτλο «Εμβατήριο για μετέωρο φυλακισμένο». Τα δυο πρώτα τετράστιχα είναι τα ίδια. Στη συνέχεια όμως έλεγα:*

*Θα ξεκινάει η πομπή  
θα πλημμυρίζει η αρένα  
από σπирτόξυλα στημένα  
μνημεία θρόνοι και βωμοί.  
Στην αγορά θα τριγυρνούν  
οι ρήτορες κι οι λωποδύτες  
ζητιάνοι πόρνες και προφήτες  
στην αγορά θα τριγυρνούν.  
Μπροστά στην πύλη θα σταθώ  
με τις κουβέρτες στη μασχάλη  
και πριν μ' αρπάξει το ποτάμι  
θα χαιρετήσω τον φρουρό.  
Χωρίς τσαντίρι, χωρίς γραμμή  
θα ξαναγράψω ιστορίες  
θα τραγουδήσω ιστορίες  
όταν θα βγω απ' τη φυλακή*

### 2. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Πηλιχό, τον Αύγουστο του 1975<sup>107</sup>

Τα τραγούδια σου, είτε το θέλεις είτε όχι, λειτουργούν πολιτικά πάνω στο κοινό. Έχω ακούσει μάλιστα πολλούς να λένε «ο Σαββόπουλος είναι ένας αριστερός συνθέτης». Έχουν καμία βάση όλα αυτά;

*Μέχρι τώρα τα κατάφερα να μην υπογράψω καμία δήλωση πολιτικών φρονημάτων, αλλά τώρα βρίσκω ότι θα ήταν αρκετά διασκεδαστικό να το κάνω εδώ, σ'*

<sup>106</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια από τα τραγούδια*, ό.π., σελ. 87-88.

<sup>107</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Το Φορτηγό* ό.π., σελ. 93-94. Αναδημοσίευση από «Αύγουστος '75 Ταχυδρόμος, Πηλιχός».

αυτή την κουβέντα μας. Πράγματι είμαι ένα περίεργο είδος αριστερού που γεννήθηκε με τον εμφύλιο και που δεν δέχεται να εκλέξει με τους όρους που του θέτει αυτός ο εμφύλιος. Στον καταναγκασμό μιας τέτοιας εκλογής κάνω την παλαβή, όχι επειδή είμαι ουδέτερος – ουδετερότητα δεν υπάρχει– αλλά επειδή δεν έχω ανάγκη αυτής της διαμάχης, δεν μου λείπει αυτή η διαμάχη, αλλ’ ούτε και αυτή έχει όφελος από μένα, έτσι που είμαι, γι αυτό θέλει να με καταστήσει «ωφέλιμο». Ωφέλιμο για την μία ή την άλλη παράταξη επομένως. Αλλά εγώ θέλω να τις εντάξω και τις δύο. Αυτό ακριβώς λέγεται «κάνω την παλαβή». Αν ο Καραγκιόζης κουραστεί να φορτώνεται την αθλιότητα στην καμπούρα του και παραιτηθεί τότε ποιος θα την αναλάβει; Μ’ αυτό το ερώτημα αρχίζει κανείς να γίνεται τραγουδιστής. Το 1962, σε ηλικία δεκαοκτώ ετών έγινα στέλεχος του κόμματος της Αριστεράς. Δεν ήταν για πολύ. Για καιρό έπειτα θεωρούσα, ότι η αδυναμία για μονιμότερη ένταξή μου εκεί, οφειλόταν σε δικά μου προσωπικά αίτια, στην τρέλα που είναι αποτέλεσμα μονισμού και αλληλεγγύης ταυτόχρονα, και στο πάθος για ό,τι κάνει τα πράγματα να είναι συνεχώς καινούρια, σπάνια και μοναδικά. Τώρα πια ξέρω, ότι αυτή η αδυναμία ήταν αποκλειστικά του κόμματος, που δεν μπόρεσε να δεχτεί τη μικρή μου παραγωγική φλόγα. Εξακολουθώ να πιστεύω στη σοσιαλιστική επανάσταση και στην κατάληψη της εξουσίας και με κλωτσιές και με μαγκούρες κι μ’ απ’ όλα. Αλλά δεν μπορώ να ακούω ότι οι αγωνιστές μια τέτοιας υπόθεσης είναι απλώς μέλη «μιας οικονομίας που πρέπει να αλλάξει». Δεν δέχομαι ότι ο άνθρωπος είναι ένα σκέτο κοινωνικοοικονομικό συμβάν. Κι αν ο άνθρωπος έχει υλική βάση, όμως ξεχειλίζει και περισσεύει συνεχώς απ’ αυτή, κι αν η επανάσταση εκτοξεύεται κατ’ ευθείαν απ’ το μηχανοστάσιο της ιστορίας, είναι ωστόσο δυνατή και βιώσιμη μόνο χάρη σ’ αυτό το περίσσειμα και αυτό το ξεχείλισμά της. Ζει κάτι παραπάνω από ένα κοινωνικό συμβάν: Ζει μια παραγωγικότερη σχέση με τον χρόνο και τον χώρο, ξανακερδίζοντας την παράδοση, μετατρέποντας το χώρο της σε όχημα υπερδιαστημικό, προς ένα μέλλον που έτσι ξαναγίνεται σπάνιο και μοναδικό. Αυτή είναι η δικαιοσύνη του αγωνιστή, κατορθωτή ακριβώς χάρη στο περίσσειμα της ύπαρξής του, και στο ξεχείλισμά του, χάρη σ’ αυτό ακριβώς που μονίμως παρασιωπάται και παρασιωπημένο επιτρέπει τη συνεχή προδοσία του εργατικού κινήματος. Αυτός είναι ο εφιάλτης του εμφυλίου και όχι τα συγκεκριμένα πολιτικά λάθη. Γιατί τα λάθη είναι ανθρώπινα, αλλά η μετατροπή μιας επανάστασης σε απόλυτο κοινωνικό συμβάν, δεν είναι του ανθρώπου. Είναι της εξουσίας και των πάσης φύσεως τρελών σχεδιαστών, που νομίζουν πως θα φορέσουν στη ζωή και τη δημιουργία το τεράστιο καπέλο που φτιάξαν στα εργαστήριά τους. Δεν ανήκω σε κανένα κόμμα η παράταξη. Νομίζω ότι όποιος προσχωρεί ολοκληρωτικά σε κόμμα, διαιώνίζει το

αδιέξοδο στο οποίο βρισκόμαστε και σαν άτομα και σαν λαός εδώ και δεκαετίες. Στις εκλογές δεν ψήφησα τίποτ' απολύτως. Φυλάω τον εαυτό μου για καλύτερα...

### **3. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Γκιώνη, στις 23 Μαρτίου του 1975<sup>108</sup>**

*Αρρώστησα, έπαθα ιδεολογική σύγχυση τι να σας πω; Τραβάω συνεχώς και πιο αριστερά και το αντίθετο. Κι αν αυτό είναι ασαφές, βασίζομαι στην οξυδέρκειά σας ότι αντιλαμβάνεσθε σ' αυτή μου την κουβέντα την αγωνία μου, που με φέρνει αλληλέγγυο σε εκείνες τις δυνάμεις της αριστεράς, οι οποίες σπάζουν τα μούτρα τους πάνω στην παράδοση που λέγεται Ελλάδα και που με την αιώνια ψυχή της μας παρηγορεί στο σκοτάδι και ψιθυριστά μας οπλίζει για το τερατώδες μέλλον.*

### **4. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Γκιώνη, στις 20 Μαρτίου του 1967<sup>109</sup>**

*Μου δίνεται η ευκαιρία να πω ότι ανήκω σε εκείνο το είδος των ανθρώπων που είναι ακάλυπτοι, που δεν μπορεί να τους εκφράσει καμία ερωτική σχέση, ούτε κανένα κόμμα, ούτε κανένα είδος κοινωνικό τερτίπι.*

### **5. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Γ. Κοντογιάννη, το φθινόπωρο του 1976<sup>110</sup>**

*Το έργο είναι κάτι στο οποίο δίνει κανείς το αίσθημά του. Δεν είναι συντονισμός κινήσεων πάνω σε ένα πλάνο. Άλλο το έργο, άλλο η παρέλαση. Η ελευθερία είναι αυτό που δεν αλλάζει. Ήδη εμείς εδώ καθόμαστε τώρα εδώ πέρα και αισθανόμαστε πλήξη γιατί*

---

<sup>108</sup> Αυτόθι, σελ. 81.

<sup>109</sup> Αυτόθι, σελ. 73.

<sup>110</sup> Σαββόπουλος Διονύσης, *Η Ρεζέρβα*, ό.π., σελ. 13. Το απόσπασμα αυτό μπορεί να αναγνωσθεί και σαν συνέχεια του πρώτου παραρτήματος.

δεν μπορούμε να επικοινωνήσουμε καλά. Αν το σύστημα ήταν οικονομικά σωστό δεν θα αισθανόμαστε δηλαδή αυτή την πλήξη; [...] Εάν δεν βρούμε τρόπο να κάνουμε γόνιμη αυτή την κουβέντα αποκλείεται να μας ωφελήσει σε τίποτα η γνώμη μιας οικονομικής θεωρίας. Η κοινωνική δράση χωρίς μια τέτοια γόνιμη κατάκτηση θα είναι μια στείρα πολιτικοποίηση και τίποτε άλλο. Πιστεύω ότι η δύναμη με την οποία αλλάζει η ζωή δεν είναι οικονομική. Είναι η δύναμη της ελευθερίας.

**6. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Γ. Κοντογιάννη, το φθινόπωρο του 1976<sup>111</sup>**

*Τι είναι αυτό που μπορεί να επιστρέψει στον άνθρωπο κάτι ουσιαστικό; [...] Το εντοπίζω σε κάτι παιδιά λίγο χαχόλικα που δημιουργούν ένα, κατά τη γνώμη μου, καινούριο είδος λαϊκού ανθρώπου. Μιλώ για πλάσματα που δεν είναι και πάρα πολύ καταναλωτικά, που μπορούν να περάσουν το βράδυ και χωρίς τηλεόραση, που θέλουν συντροφιά, όχι για να την έχουν αλλά για να την αγαπούν, παιδιά που κι αν ακόμα είναι ενταγμένα σε έναν πολιτικό σχηματισμό, εντούτοις διατηρούνε ένα χώρο ανεξάρτητο, χώρο μεγάλο τον οποίο ακόμη κι αν τον αποσιωπούν λόγω της αντιδραστικής καταστάσεως, σ' αυτόν βασίζονται και αυτόν κυρίως σκαλίζουν. Το εντοπίζω στο πανταχού παρόν. Η ελευθερία του μπορεί να τσακίσει κόκκαλα.*

**7. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Κοντογιάννη, στις 19 Νοεμβρίου του 1977<sup>112</sup>**

*Μεγάλο πρόβλημα να ανήκω στην Αριστερά διαφωνώντας πλήρως μαζί της, αλλά τι να κάνω;*

**8. Συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου στον δημοσιογράφο Πηλιχό, στις 2 Οκτωβρίου του 1979<sup>113</sup>**

---

<sup>111</sup> Αυτόθι, σελ. 14.

<sup>112</sup> Αυτόθι, σελ. 16.

*Ποτέ μου δεν ήξερα και ποτέ μου δεν ντράπηκα γι' αυτό. Άλλη ήτανε εμένα η δουλειά μου. Σαν καλλιτέχνης, το μόνο που ήθελα και θέλω είναι να έχουν όλα τα πράγματα το ίδιο δικαίωμα να εκφραστούν και ότι ήθελε προκύψει... Παλιά νόμιζα ότι ήτανε η άθλια η Δεξιά που μας τα εμπόδιζε. Μετά κατάλαβα ότι η άθλια Αριστερά το ίδιο έκανε. Τα αιτήματα για τη Δημοκρατία και Ελευθερία διατυπώθηκαν από τη γενιά μου στη δεκαετία του '60, εδώ και σ' όλο τον πλανήτη, με ιδιαίτερο πάθος ένταση, χιούμορ, απελπισία και ειρωνεία. Κ εγώ του ΔΑΣ 114 είμαι. Ο κόσμος φάνηκε τότε ιδιαίτερα εντυπωσιασμένος, κάτι άλλαξε. Φάνηκε επιτέλους η δυνατότητα, η λαϊκή πρωτοβουλία να δίνει τον τόνο και επίσης να μπορείς να είσαι αλλιώτικος και ταυτόχρονα χρήσιμος στην αλλαγή.*

*Δυστυχώς η μόδα άλλαξε. Τα πράγματα εξελίσσονται χομεινικά. Τώρα ο κόσμος δεν ακούει παρά όποιον υπόσχεται την νίκη. Τη νίκη του Ισλάμ, του ΠΑΣΟΚ, του κουμμουνισμού ή της ΕΡΕ. Κι όλα κατά βάθος σημαίνουν το ίδιο πράγμα: τη βαρβαρότητα του να είμαστε πολλοί κι όποιος δεν είναι μαζί μας είναι σκουλήκι.*

*Όμως κατά βάθος η ζωή του κόσμου είναι αφάνταστα πλουσιότερη απ' ότι εμφανίζεται στα κόμματά του. Έλεγα πριν ότι στεναχωριέμαι που δεν μπορώ να εκφράσω ούτε τα μισά απ' όσα ζω. Σκεφτείτε λοιπόν, τι γνώμη έχω για τους πολιτικούς που δεν εκφράζουν ούτε το ένα χιλιοστό από τη ζωή που τους εμπιστεύθηκαν οι οπαδοί τους και την προδίδουν και από πάνω. Τους πολιτικούς τους βλέπω σαν συναδέλφους μου, εντελώς αμαθείς, άσχετους, κακόγουστους και επηρμένους. Μπαναλαρία. Ούτε για στιλβωτές δεν θα τους έπαιρνα. Πρέπει να τους εγκαταλείψουμε. Ν' αδειάσουν οι μπουάτ τους, να φαλίσουν τα ταμεία τους. Και τότε, σπρωγμένοι από την ίδια μας την απόγνωση, ν' αναλάβουμε το σόου από την αρχή μόνοι μας!*

---

<sup>113</sup> Αυτόθι, σελ. 41.