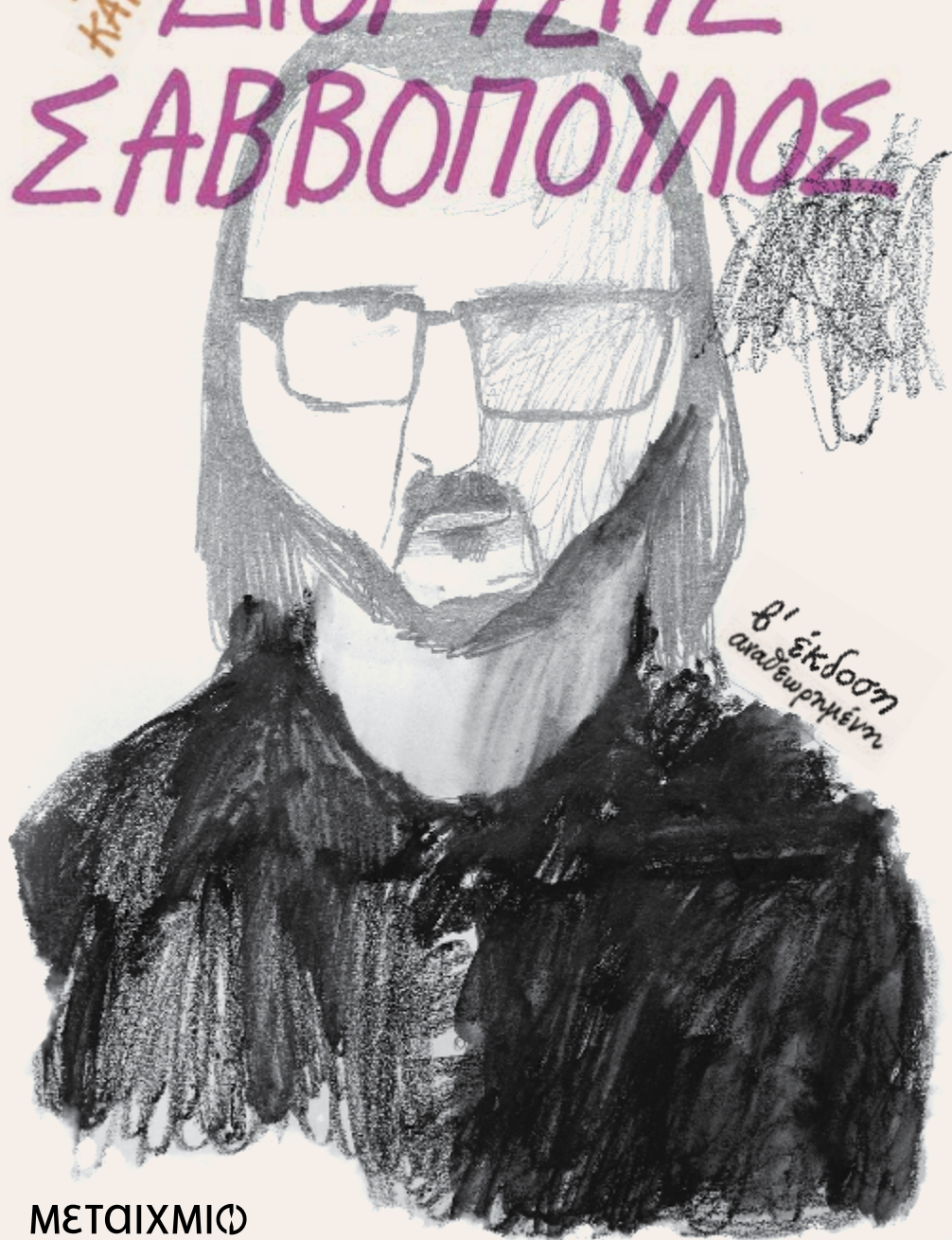


ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ



8^η έκδοση
αναθεωρημένη

ΜΕΤΟΙΧΜΙΟ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Πρώτη έκδοση Νοέμβριος 2003

Δεύτερη έκδοση (αναθεωρημένη) Δεκέμβριος 2024

Επιμέλεια – Διόρθωση κειμένων Βασίλης Τζούβαλης

Έργο εξωφύλλου Μάρια Μπαχά

Σχεδιασμός εξωφύλλου Σαβίνα Χριστοπούλου

©2003, 2024, Εκδόσεις **ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ**

και Δημήτρης Καράμπελας

ISBN 978-618-03-4317-5

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 84317

Κ.Ε.Π. 6324, Κ.Π. 21267

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις του Ελληνικού Νόμου (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως η άνευ γραπτής άδειας του εκδότη κατά οποιοδήποτε μέσο ή τρόπο αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή (ηλεκτρονική, μηχανική ή άλλη) και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Ιπποκράτους 118, 114 72 Αθήνα

τηλ.: 211 3003500, fax: 211 3003562

metaixmio.gr · metaixmio@metaixmio.gr

Κεντρική διάθεση

Ασκληπιού 18, 106 80 Αθήνα

τηλ.: 210 3647433, fax: 211 3003562

Βιβλιοπωλεία ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

● Ασκληπιού 18, 106 80 Αθήνα

τηλ.: 210 3647433, fax: 211 3003562

● Πολυχώρος, Ιπποκράτους 118, 114 72 Αθήνα

τηλ.: 211 3003580, fax: 211 3003581

Δημήτρης Καραμπελας

Διονύσης Σαββόπουλος

Β' ΕΚΔΟΣΗ

ΜΕΤΟΙΧΜΙΟ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ [2024]

9

ΠΡΟΛΟΓΟΣ [2003]

13

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ

17

Ο ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΕΦΙΚΤΟ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

357

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

395

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

[2024]

Το ανά χείρας δοκίμιο επανεκδίδεται αναθεωρημένο μετά από δύο περίπου δεκαετίες, παραμένοντας, ελπίζω, πιστό στην εφηβική αδημονία που το είχε γεννήσει. Δεν πρόκειται για μία μελέτη μουσικολογική (για την οποία δεν είχα την επάρκεια) ούτε φιλολογική (για την οποία δεν είχα τη διάθεση) ούτε με ενδιέφερε μία ιστορική ή κοινωνιολογική πλαισίωση η οποία, κατά τη γνώμη μου, θα εγκλώβιζε τα τραγούδια του Σαββόπουλου στην εποχή τους και θα επιβάρυνε τις νέες ακροάσεις τους. Το 2003 είχα ήδη προλάβει να απογοητευτώ από την ψυχρή χειραγωγή στην οποία επιδίδονται συνήθως η θεωρία και οι πολιτισμικές σπουδές, οι οποίες, αν και ομνύουν στην πολλαπλότητα και την ετερότητα, επιβεβαιώνουν τελικά, μέσω της επίκλησης λογοτεχνικών έργων, μόνον τον εαυτό τους και τις προειλημμένες διαισθήσεις τους. Από την πλευρά μου, προσπάθησα να απευθύνω στο έργο του Σαββόπουλου τα ερωτήματα που με απασχολούσαν, και συνεχίζουν να με απασχολούν – κυρίως τι σημαίνει πνευματικότητα όχι μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στη μορφή ενός τραγουδιού· αν και με ποιον τρόπο μπορεί να επιβιώσει η ποίηση όταν οι δεσμοί της με τον κόσμο έχουν διαρραγεί· πώς μπορεί η σύγχρονη εσωτερικότητα να ανοιχθεί σε έναν κοινό μύθο, σε μια ριζική ετερότητα, χωρίς να χάσει τη χειραφέτησή της από κάθε συλλογικό προκαθορισμό – και αφουγκράστηκα προσεκτικά τις απαντήσεις τους, όσο μπόρεσα να τις κατανοήσω, και στο τέλος κατέφυγα στον υπομνηματισμό τους και την πρόσδεσή τους σε μια σημασία που ο Σαββόπουλος ονομάζει «γιορτή» και εγώ «Πνεύμα» – σημασία που, αφού όλοι οι διχασμοί κι οι αντιθέσεις έχουν συμφιλιωθεί και αλληλοπεριχωρηθεί, γίνεται μια λευκή σελίδα που μπορεί πια να συμπληρώσει ελεύθερος ο αναγνώστης.

Από την πρώτη εκδοχή του βιβλίου αφαιρέθηκαν ορισμένοι πλεονασμοί και επαναλήψεις, μειώθηκε αρκετά η θερμοκρασία της έξαψης με την οποία είχε γραφτεί και διορθώθηκαν ορισμένες παρανοήσεις ή αβλεψίες. Στην έκδοση αυτή, προστέθηκε ένα δεύτερο αυτοτελές μέρος, ένα τελευταίο δοκίμιο για τον Σαββόπουλο που γράφτηκε για το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στον τραγουδοποιό (τεύχος 1880, Μάρτιος 2019) το οποίο μπορεί να διαβαστεί και ανεξάρτητα. Σκέφτομαι συνεχώς ότι η πρώτη εκδοχή του βιβλίου γράφτηκε σε έναν κόσμο που δεν υπάρχει πια. Σήμερα, η μουσική πλέει μόνη της σε ψηφιακές πλατφόρμες και ωκεανούς κοινοποιήσεων, χωρίς να ξέρουμε αν πρόκειται για μια επιστροφή στο παρελθόν, πριν την δεκαετία του 1950 και τον δίσκο τριάντα τριών στροφών, ή για μια πτήση σε ένα ολοένα και πιο απούλοποιημένο και κατακερματισμένο μέλλον. Η ακρόαση ενός δίσκου ως οργανικής ενότητας ανήκει σε ένα ολοένα και πιο μακρινό παρελθόν ενώ το έργο του Σαββόπουλου δημιουργήθηκε και λειτούργησε μέσα σε αυτές ακριβώς τις προϋποθέσεις – φαντάζομαι ότι το ίδιο ισχύει και για τον κριτικό του. Τέλος, σήμερα που το χάσμα ανάμεσα στο βιωμένο παρόν και το πνευματικό νόημά του έχει μεγαλώσει τόσο ώστε σε λίγο δεν θα αναγνωρίζονται καν, προσπάθησα, όπως και το 2003, να γράψω όχι έξω αλλά μέσα σε αυτήν την επώδυνη απόσταση ανάμεσα στο προσωπικό και το καθολικό, τον Σαββόπουλο άνθρωπο και τον Σαββόπουλο δημιουργό, τον απομονωμένο εαυτό και το απρόσιτο νόημα που τον συγκροτεί. Σε έναν χώρο που, όπως ο μεταβατικός χώρος του Ντόναλντ Γουίνικοτ, δημιουργείται από δύο, από τον τραγουδοποιό και τον ακροατή του αλλά τελικά δεν ανήκει σε κανέναν ή μάλλον ανήκει σε όλους όσοι θελήσουν να τον κάνουν δικό τους.

Η αναθεώρηση του αρχικού κειμένου δεν θα ήταν εφικτή χωρίς τη βοήθεια που μου προσφέρθηκε χωρίς δεύτερη σκέψη, αν και την ζήτησα κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή. Ο Αχιλλέας Ραζής συνέδραμε με την επείγουσα προμήθεια αρχειακού υλικού και ο Ανδρέας Χέλμης με το πάντοτε άγρυπνο γλωσσικό του αισθητήριο. Η Στέλα Ζουμπουλάκη άντεξε με χαρακτηριστικό φλέγμα την πίεση του χρόνου και την αμφιθυμία μου για τη διάταξη του υλικού. Ο Γιάννης Αστερής έμεινε σε εγρήγορση για την αποφυγή σοβαρών ή μη εκφραστικών λαθών. Με τον Φοίβο

Δεληβοριά ξεκινήσαμε να συζητάμε αδιάκοπα τα ερωτήματα που θέτει αυτή η μελέτη πριν από τριάντα τρία χρόνια αλλά νομίζω ότι για να φτάσουμε σε μια οριστική απάντηση χρειαζόμαστε τουλάχιστον ακόμα σαράντα. Ο Άγης Καραμπέλας έφερε σε πέρας τη διόρθωση όλων των σαββοπουλικών στίχων ώστε να εναρμονιστούν με τη *Σούμα*. Τέλος, η περίπλοκη εργασία που απαιτούσε μία δεύτερη έκδοση έγινε δυνατή μόνο χάρη στη συμπαράσταση, την υπομονή αλλά και τα τελεσίγραφα της Μαρίας Μπαχά. Για όλους αυτούς τους λόγους και τους ευχαριστώ.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

[2003]

«Για κάθε αρετή υπάρχει και η φρικαλέα της φιλολογία».

(Σελίν, Ταξίδι στην άκρη της νύχτας)

Πάρωρα εκπληρωμένο όνειρο μιας παρατεταμένης εφηβείας, το βιβλίο που ακολουθεί παρακολούθησε, χρονικά και θεματικά, την εξέλιξη των τραγουδιών του Διονύση Σαββόπουλου αφοσιωμένο, κατά βάθος, στη νοσταλγία της εποχής που ήταν ταυτισμένο μαζί τους σαν να μας συνδέουν με μια αλήθεια απόλυτη – σαν να τα ακούω και πάλι για πρώτη φορά και συγχρόνως προσηλωμένο στο ερώτημα εκείνο το οποίο αποτέλεσε, ήδη απ' το τέλος της δεκαετίας του 1960, το χρυσόμαλλο δέρας τους: στο ερώτημα της πνευματικότητας – που, όσο παρωχημένο ή ανοίκειο κι αν ακούγεται σήμερα, δεν έχει εκπέσει σε θρησκευτική, φιλοσοφική ή ποιητική μεταφορά, αλλά παραμένει διακινδύνευση και ρήξη: μια κλήση που όποιος την αποδεχθεί βάζει τη μέχρι τότε ζωή του σε κίνδυνο.

Το δοκίμιο είναι λογοτεχνικό είδος αντινομικό. Κουβαλά μέσα του, στο κυκλοφορικό και το νευρικό του σύστημα, την προσωπική σύλληψη του κόσμου και των έργων που θαυμάζει – αλλά και τα όρια, τις προβολές και τις ψευδαισθήσεις της. Μοιρασμένοι απ' τη φύση τους ανάμεσα σε δύο αντίθετους πόλους, ο κριτικός κι ο δοκιμιογράφος βρίσκονται συγχρόνως και στην ανατολή και στη δύση του έργου για το οποίο γράφουν: στην ανατολή, γιατί αναζητούν μέσα του τις δυνάμεις της ζωής που υπάρχουν πριν κι έξω απ' την τέχνη – και στη δύση, γιατί μιλούν πάντοτε εκ των υστέρων, αφού η δημιουργία έχει συντελεσθεί κι η μορφή απαρτιωθεί. Το φως της ημέρας θ' ανήκει πάντοτε στο ίδιο το έργο,

κάθε φορά που θα συναντά έναν καινούργιο αναγνώστη ή ακροατή του. Στον δοκιμιογράφο απομένουν τα μεταίχμια, το φως της αυγής, η αμφιλύκη του δειλινού – και, φυσικά, η δική του ημέρα, το φως της δικής του τέχνης.

Συχνά, τα βράδυα που δεν με παίρνει ο ύπνος, πιάνω τον εαυτό μου να ονειρεύεται πως γράφει κάποτε εκείνο το βιβλίο για τον Διονύση Σαββόπουλο... Κι όμως το βιβλίο έχει ήδη γραφτεί, το βιβλίο υπάρχει κι ο λόγος ανήκει αποκλειστικά σ' εκείνο· ο ρόλος του συγγραφέα του έχει τελειώσει. Θ' αποσυρθεί στο λευκό περιθώριο της τελευταίας σελίδας, σχεδιάζοντας αφηρημένος πάνω της παραλλαγές της υπογραφής του, προσπαθώντας να θυμηθεί ξανά τον γραφικό του χαρακτήρα.

Δ.Κ.



ΤΗ ΝΥΧΤΑ ΕΚΕΙΝΗ ΠΟΥ Ο ΔΕΚΑΕΝΝΙΑΧΡΟΝΟΣ Διονύσης Σαββόπουλος εγκατέλειψε τη Θεσσαλονίκη, την πατρική εστία και τη φοιτητική του ιδιότητα –ποιος ξέρει μετά από ποιες οδυνηρές αμφιταλαντεύσεις και οικογενειακές συγκρούσεις– ο θρύλος λέει ότι διέσχισε μ' ένα περαστικό φορτηγό τον θεσσαλικό κάμπο, προσπαθώντας απ' το διπλανό κάθισμα να κρατήσει ξύπνιο τον οδηγό με μισοπραγματικές-μισοφантаστικές ιστορίες για τους κομματικούς καθοδηγητές του και το φοιτητικό κίνημα, το τρίγωνο Μίκη Θεοδωράκη-Αριστεράς-ελληνικού τραγουδιού, τα βρετανικά ροκ συγκροτήματα, την αποτυχημένη του προσπάθεια να μάθει μουσική σ' ένα συνοικιακό ωδείο και τις παρέες των συμμαθητών του που τον κορόιδευαν όταν επέστρεφε απ' το μάθημα, διοπτροφόρος και με τη θήκη του βιολιού του υπό μάλης. Μέσα σ' ένα πηχτό κι αδιαπέραστο σκοτάδι που το διέκοπταν μονάχα οι προβολείς των αυτοκινήτων απ' το αντίθετο ρεύμα κι οι πινακίδες της εθνικής, μέσα στο σκοτάδι της φυγής και της απόδρασης, υπέφωσκε αχνά η ανάγκη ενός εφήβου ν' αφηγηθεί στους άλλους τις βαθύτερες αδυναμίες και επιθυμίες του, που γύρευαν μιαν αφορμή για να βγουν στο φως. Εντέλει, διηγείται ο ίδιος θρύλος, το φορτηγό έφτασε σώο κι αβλαβές στον προορισμό του κι ο νεαρός Σαββόπουλος βρέθηκε άστεγος και πένης, χωρίς να γνωρίζει κανέναν, στην Ομόνοια, που έμοιαζε «όπως ακριβώς την είχε αγαπήσει πριν είκοσι χρόνια ο Νίκος Κούνδουρος, σαν μια τεράστια τρύπα δηλαδή, που όμως δεν θέλει να είναι τρύπα, και γι' αυτό φέγγει» (*Ταχυδρόμος*, Αύγουστος 1975). Αμέσως μετά, κατέφυγε στο κέντρο όπου τραγουδούσε ο Βασίλης Τσιτσάνης και ξόδεψε όλα του τα χρήματα –εκατό δραχμές της εποχής– για ν' ακούσει την κομπανία να τού παίζει την «Αρχόντισσα»:

*Κουράστηκα για να σε αποκτήσω
Αρχόντισσά μου μάγισσα τρελή
σαν θαλασσοδαρμένος μες στο κύμα
παρηγοριά ζητούσα στη ζωή.*

Η «Αρχόντισσα» του προπολεμικού αυτού ρεμπέτικου τραγουδιού δεν ήταν άλλη απ' τη Μούσα του λαϊκού συνθέτη – η μυθική κόρη του Ουρανού και της Γαίας, η υπερβατική γυναικεία μορφή απ' την οποία πηγάζει η έμπνευση, το δημιουργικό χάρισμα, σύμφωνα με μια οικουμενική ποιητική παράδοση. Έτσι, το λεπτό παιδί με τα μυωπικά γυαλιά και το μουστάκι που ποζάρει αμήχανο στις σχολικές και τις πρώτες καλλιτεχνικές του φωτογραφίες, κάθισε σ' ένα τραπέζι δίπλα στο πάλκο και παρακολούθησε άφωνο τον Τσιτσάνη να εξομολογείται στη Μούσα του τον απελπισμένο αγώνα του να την κατακτήσει, για να του χαρίσει μία στιγμή πληρότητας κι εκείνος να την μετουσιώσει στο θαύμα με το οποίο μοιάζει κάθε φορά ένα ζωντανό τραγούδι.

Όλ' αυτά τα ασύνδετα μεταξύ τους επεισόδια ενός βίαιου εφηβικού απογαλακτισμού είναι συγχρόνως και μια συγκινητική σύνοψη των τραγουδιών που έμελλε να γράψει αργότερα ο Σαββόπουλος. Ένα παιδί δεν χωράει πια στο αποπνικτικό σκηνικό του σπιτιού του κι αποφασίζει να ξεκινήσει ένα ταξίδι για το πουθενά, μέσα σ' ένα εφιαλτικό νυχτερινό τοπίο. Δίχως να το πολυσκεφτεί, αρχίζει ν' αφηγείται σ' έναν άγνωστο αλλοπρόσαλλο, αινιγματικές ιστορίες που πρέπει να κρατήσουν όλη τη νύχτα, για να μείνει ξύπνιος ο οδηγός που τον μεταφέρει, απ' το μπροστινό κάθισμα του φορτηγού του, προς μια καινούργια ζωή. «Ένωθα σαν να μην είχα γεννηθεί και πήγαινα να γεννηθώ» (*Lifo*, 22/12/2016). Το μοναχικό αυτό παιδί θ' αρχίσει να εφευρίσκει, σαν μια ερμητική κι ανησυχητική Σεχραζάτ, για κάθε καινούργια νύχτα φυγής που έρχεται, καινούργιες τέτοιες ιστορίες – πάντοτε ένα μείγμα αλήθειας και ψέματος – ώσπου στο τέλος θ' ανατείλει, κάπου μακριά, το αμυδρό φως ενός ιδεατού καταφυγίου, όπου θα ξανασυναντήσει όλους εκείνους που είχε εγκαταλείψει – και μαζί μ' αυτούς κι εμάς: στο ξέφωτο μιας γιορτής όπου οι αποστάσεις καταργούνται κι οι αντιθέσεις συμφιλιώνονται – γύρω απ' το πάλκο ή μια φωτισμένη σκηνή, γύρω απ' τα ηχεία, τους

προβολείς, τους μουσικούς και τον τραγουδιστή, που αφηγείται τις βαθύτερες αδυναμίες και επιθυμίες του και μοιράζεται με τους άλλους το θαύμα με το οποίο μοιάζει κάθε φορά ένα ζωντανό τραγούδι.

Κι αν αναρωτηθούμε από πού πηγάζει αυτή η χάρη που ενοποιεί *τά πρίν διεστῶτα*, θα εμφανιστεί μπροστά μας αυτό το παιδί με τη μορφή ενός μεγαλόσωμου γενειοφόρου άνδρα, με μακριά ή κουρεμένα μαλλιά, με καπέλο και τιράντες, που προσπαθεί να κατακτήσει τη δική του Μούσα, ξοδεύοντας για χάρη της ό,τι έχει και δεν έχει –και τις «εκατό δραχμές» του– δίνοντάς της κάθε φορά και διαφορετικό όνομα: *Αριστερά, Παράδοση, Ελλάδα, Ελευθερία*.

Συμβολικά, μπορούμε ν' αναγάγουμε την αφετηρία του έργου του Σαββόπουλου σ' εκείνη την πυρετώδη νύχτα του 1963 – ή και πολύ νωρίτερα, σε κάποιο καλοκαιρινό απομεσήμερο της παιδικής του ηλικίας, πριν ακόμα κλείσει τα πέντε του χρόνια, όταν, μέσα στη σιωπή και τη σκόνη, εξαντλημένος απ' τα παιχνίδια, ένωσε για πρώτη φορά να διαπερνά τις αισθήσεις του η ιλιγγιώδης ομορφιά της μουσικής – και ταυτόχρονα να τον σημαδεύει ένα τραύμα: η αποτυχία, η ανεπάρκειά του ν' ανταποκριθεί, να μιμηθεί και να διασώσει το απόλυτο αυτής της εκστατικής στιγμής – ένα καταγωγικό τραύλισμα:

Το απόγευμα της 20ής Ιουνίου του 1949 έπαιζα με τα άλλα παιδάκια στην οδό Ζάννα, στη Θεσσαλονίκη, όπου ζούσα τότε. Ξαφνικά ακούμε μια υπέροχη μουσική να έρχεται από τη λεωφόρο. Περνούσε η Φιλαρμονική. Είχαμε μείνει μ' ανοικτό το στόμα οι πιτσιρικάδες. Βλέπαμε τους άνδρες της Φιλαρμονικής να παινίζουν, τα μαγικά τους όργανα λαμποκοπούσαν στον ήλιο κι ο πλούσιος ήχος των πνευστών, μεγαλειώδης, πολλαπλασιαζόταν απ' τον αντίλαλο, καθώς η μπάντα περνούσε ανάμεσα στα παλιά μέγαρα της Βασιλίσσης Όλγας. Μείναμε άφωνοι και συγκινημένοι. Όμως μόνον ένα παιδί βούρκωσε κι ήμουν εγώ. Μετά η μουσική έφυγε, τα παιδιά ξαναγύρισαν στο παιχνίδι τους αλλά εγώ αισθανόμουν μουγγός. Μπήκα σπίτι μου κι αμίλητος πήρα απ' την κουζίνα δυο καπάκια από τεντζερέδες, βγήκα στην αυλή κι άρχισα να τα κοπανάω μεταξύ τους. Ήλπιζα ότι επαναλαμβάνοντας συμβολικά την κίνηση της μπάντας θα αναπαραχθεί η ανάλογα ωραία μουσική. Δυστυχώς το μόνο που βγήκε ήταν ένας αποτυχημένος θόρυβος. Στη σκάλα υπηρεσίας του διπλανού σπιτιού, ανέβαινε ο μεγάλος γιος της γειτόνισσας.

Απορημένος με κοίταξε στην ιεροτελεστία μου και με ρώτησε: “Τι κάνεις εκεί, Διονυσάκι;” Κι εγώ για πρώτη φορά στη ζωή μου τραύλισα και του είπα: “Παίζω μου-μου-μου-θι-κή”. (*Status*, 17, 1989)

Συμβατικά, η έναρξη της καλλιτεχνικής διαδρομής του τοποθετείται πολλά χρόνια αργότερα, τον Νοέμβριο του 1966, με την κυκλοφορία του πρώτου του δίσκου τριάντα τριών στροφών με «δώδεκα τραγούδια για φωνή και κιθάρα». Είχαν προηγηθεί δισκάκια σαράντα πέντε στροφών, ενώ πέντε ακόμα κομμάτια, γραμμένα κι αυτά την περίοδο 1963-66, απαγορεύτηκαν απ’ τη λογοκρισία και κυκλοφόρησαν ξαναδουλεμένα πολύ αργότερα στα *Δέκα χρόνια κομμάτια* (1975). Το εξώφυλλο, με μόνο το επώνυμο του νέου τραγουδοποιού καρφίτσωμένο στο πράσινο και μαύρο φόντο και με τα γράμματα του τίτλου κομμένα άνισα, αδιάλλακτα, παραμορφωμένα, ανήκε σ’ έναν, επίσης νέο, ζωγράφο, τον Αλέξη Κυριτσόπουλο. Ο τίτλος του δίσκου ήταν *Φορτηγό* κι απ’ τις πρώτες του στροφές μάς εισάγει σε μια προσωπική μυθολογία:

*Σε μια στιγμή ανάβουν τα φώτα
κι η μουσική μας φέρνει τους μάγους στη σκηνή
αρχίσαν πάλι τ’ αστεία οι παλιάτσοι
κι ο σχοινοβάτης ιδρώνει στο σκοινί.*

(«Οι μάγοι»)

*Η ζωή αλλάζει δίχως να κοιτάζει
τη δική σου μελαγχολία
κι έρχεται η στιγμή για ν’ αποφασίσεις
με ποιους θα πας και ποιους θ’ αφήσεις.*

(«Οι παλιοί μας φίλοι»)

Τόσο ο ανυποψίαστος ακροατής του 1966 όσο κι ο σημερινός, ακούνε έναν έφηβο να κραυγάζει –κυριολεκτικά και μεταφορικά– διεκδικώντας μ’ αυτόν τον εκκωφαντικό τρόπο το βίωμα μίας ελευθερίας χωρίς όρια. Στο οπισθόφυλλο, ο συνθέτης προειδοποιεί πως τα τραγούδια του δεν είναι παρά «ασκήσεις φυσικής αναπνοής» για τη διεκδίκηση της ελευ-

θερίας του κι ο εχθρός που την παρακρατεί είναι ολόκληρος ο κόσμος που τον περιβάλλει: ένας κλοιός που ολοένα σφίγγει, απειλώντας να του στερήσει τη δυνατότητα να ζήσει όπως εκείνος θέλει.

Ο μύχιος πυρήνας των πρώτων τραγουδιών του Σαββόπουλου είναι η μύηση του ήρωά τους στην ενηλικίωση. Το *Φορτηγό* είναι μια διαβατήρια τελετή, ανάλογη μ' εκείνες που στους λαούς της αρχαιότητας περνούσαν οι έφηβοι γύρω στα δεκάξι τους χρόνια, για να γίνουν άνδρες και συγχρόνως πολίτες – τελετές με χαρακτήρα γιορτής και μαζί και δοκιμασίας. Θεσμοθετημένες απ' τις ίδιες τις κοινωνίες, οι τελετές αυτές εσωτερίκευαν στον έφηβο τις συλλογικές αξίες της κοινότητας, απονέμοντάς του τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις για τα οποία είχε αποδειχθεί πλέον άξιος. Στον νεωτερικό κόσμο τα μνητικά τελετουργικά εξασθένησαν κι οι έφηβοι είναι πια υποχρεωμένοι να τα εφευρίσκουν και να τα εκπληρώνουν μόνοι τους, με μια κίνηση αντίστροφη από εκείνη των προγόνων τους, επιλέγοντας τη σύγκρουση κι όχι την ενσωμάτωση στις αξίες που τους επιβάλλονται έξωθεν.

Τα τυχοδιωκτικά περιστατικά της πρώιμης βιογραφίας του Σαββόπουλου, όπως τα αφηγείται συχνά ο ίδιος, η φυγή απ' το σπίτι, η αλητεία, τα περιστασιακά επαγγέλματα, αλλά κι όλη η συσσωρευμένη επιθετικότητα του *Φορτηγού*, και τελικά η ίδια η δημιουργία των τραγουδιών του κι η κυκλοφορία του δίσκου, είναι οι τελετουργικές διαδικασίες που πραγματοποιούν συμβολικά αυτή τη μύηση: την αποκοπή του ομφάλιου λώρου, την απομάκρυνση απ' τους ψυχικούς καταναγκασμούς της οικογένειας, τη συμβατικότητα της επαρχιακής ζωής και τον τυποποιημένο ρόλο που προόριζε γι' αυτόν ο κοινωνικός του περίγυρος. Για να ολοκληρωθεί όμως η μνητική διαδικασία, έπρεπε να έρθουν στο φως όλοι οι ανεπίγνωστοι εφηβικοί τρόμοι – κι ακόμα και σήμερα, το *Φορτηγό* λειτουργεί σαν ηχείο, μέσ' απ' το οποίο ακούγονται καθαρά οι αγχώδεις χτύποι της καρδιάς ενός εφήβου που έρχεται αντιμέτωπος με όσα δεν καταλαβαίνει και γι' αυτό τόν παραλύουν. Η κοινωνία γύρω του αποσυντίθεται, η μετεμφυλιακή Ελλάδα παραπαίει εσπευμένη το ελληνοχριστιανικό της διάδημα κι οι άνθρωποι επιβιώνουν σαν υπνοβάτες σε μια ζωή μιζέριας κι ανέχειας και σ' ένα πολιτικό κλίμα αυταρχισμού κι εξευτελισμού («Η παράγκα»). Τα άγρια ήθη της επαρχίας, ο φόβος της

διαπόμπευσης, αλλά και η λύσσα να παραμείνεις ο εαυτός σου, με τον κίνδυνο να διαφθαρείς και να τρελαθείς («Ζωζώ»). Για τον κόσμο αυτό ο Σαββόπουλος δεν νιώθει καμιά κατανόηση. Θα τον αποκαθηλώσει, για να καταφέρει ν' αποσπάσει απ' τον άρρωστο αέρα γύρω του βαθιές σπασμωδικές ανάσες οξυγόνου.

Η αρχετυπική κίνηση της ρήξης του εφήβου με την κοινωνία ενσάρκωνε, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, ένα αίτημα συλλογικό που είχε ήδη αναφλεγεί στον αναπτυσσόμενο δυτικό κόσμο – το όνειρο της εκ βάθρων ανατροπής των αστικών συνεκτικών αξιών. Η μυθολογία της είχε να επιδείξει ήδη τους δικούς της ήρωες, απ' τον Χόλντεν Κόλφιλντ στον *Φύλακα στη Σίκαλη* του Τζ. Ντ. Σάλινγκερ (1951) ως τη γενιά των μπητ και την έκρηξη του ροκ εν ρολ, συνενώνοντας διαφορετικές κοινωνικές δυνάμεις γύρω απ' το ουτοπικό αίτημα μιας πολιτικής και υπαρξιακής επανάστασης. Την ίδια εποχή, η ελληνική κοινωνία κλυδωνιζόταν από επώδυνες πολιτικές ανακατατάξεις, στην καθυστερημένη της προσπάθεια ν' ανοίξει τον δρόμο της δικής της δημοκρατικής χειραφέτησης. Στο *Φορτηγό*, οι δύο αυτές πραγματικότητες συμπλέκονται μέσα στον υπερθερμασμένο συναισθηματικό κόσμο ενός εφήβου που συμμετείχε, σωματικά και ψυχικά, και στον έναν και στον άλλον αγώνα. Η οργισμένη και περιπαθής, η αδύναμη κι ασθματική φωνή του εκφράζει ακόμα και σήμερα – ακόμα κι αν ακούγεται υπερβολική ή μελοδραματική – την ανάγκη μιας βίαιης κίνησης που θα ξυπνούσε απ' τη νάρκη του τον αληθινό του εαυτό.

Στο *Φορτηγό*, ο Σαββόπουλος πενθεί για όσους δεν βρήκαν το κουράγιο ν' αντισταθούν, για την ομορφιά που σβήνει αδιαμαρτύρητα:

*την ασχήμια των γονιών τους θα πληρώσουν ακριβά
κάποια μέρα σα χαμένα θα σταθούν στην εκκλησιά
η μαμά τους θα δακρύζει, συγγενείς, πεθερικά
τα κορίτσια τα καημένα κι ούτε λέξη πια γι' αυτά*

(«Τα κορίτσια που πηγαίνουν δυο δυο»)

– και ταυτόχρονα διακωμωδεί την εξουσία και τους φορείς της κυρίαρχης ιδεολογίας («Σωματική ανάγκη»), καταφεύγει στο σκώμμα («Το θηρίο») και συμμετέχει στα σύμβολα της δυτικής διαμαρτυρίας («Βιετνάμ

γιε-γιε»). Για να προχωρήσει, πρέπει οπωσδήποτε ν' αποσυναρμολογήσει την παλιά του ζωή – τις φιλίες, τις συνήθειες, τα όνειρα – κι όσοι θέλουν να τον ακολουθήσουν για να παραμείνουν ζωντανοί, πρέπει να μιμηθούν το πήδημά του στο κενό («Οι παλιοί μας φίλοι»). Την ίδια χειραφέτηση διεκδικεί κι η γλώσσα του: ωμή κι αυθάδης, απωθεί την ποιητικότητα μ' έναν σχεδόν βάνουσο ρεαλισμό. Όμως όλη αυτή η ριζική άρνηση, αν δεν ήθελε να στραφεί στο τέλος εναντίον του εαυτού της και ν' αυτοκαταστραφεί, έπρεπε να βρει μιαν έξοδο απ' το σκοτάδι, ένα καταφύγιο για να ζήσει τη ζωή που με τόσο απόλυτο τρόπο διεκδικούσε. Για έναν έφηβο, ο πιο αυθεντικός τέτοιος χώρος είναι ο έρωτας – ή μάλλον η ονειροπόληση ενός έρωτα εξιδανικευμένου, που εκφράζεται μ' έναν άδολο, «καθαρό» λυρισμό («Μια θάλασσα μικρή», «Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη»). Κι ακόμα, η νοσταλγία ενός μυθικού κόσμου, όπου ξανακερδίζεται η χαμένη παιδική πίστη: ο Σαββόπουλος ανοίγει το *Φορτηγό* αναπολώντας το τσίρκο, το μπουλούκι, τους πλανόδιους λαϊκούς καλλιτέχνες, εξομολογούμενος, με φελινικές εικόνες, πως – «πλανόδιος» τώρα κι αυτός– κατά βάθος τέτοιου είδους καλλιτέχνες θα ήθελε να μιμηθεί, αυτή τη σπίθα του θαύματος θα ήθελε ν' ανάψει στις καρδιές των ακροατών του. Όταν η παράσταση τελειώνει και το μπουλούκι φεύγει, η ζωή σκοτεινιάζει: «Ο δικός σου πόνος/στο κατώφλι μόνος/σαν σκυλί» («Το μπουλούκι»).

Στο πολιτικό πεδίο, τέλος, στο χώρο της Ιστορίας, η αγωνία για χειραφέτηση συντασσόταν με τη στράτευση σε ό,τι αντιπροσώπευαν οι δυνάμεις της Αριστεράς κι οι κοινωνικές διεκδικήσεις των μέσων της δεκαετίας του 1960: ΕΔΑ, Νεολαία Λαμπράκη, 1-1-4, συλλαλητήρια για την παιδεία. Τα πρώτα πολιτικά τραγούδια του Σαββόπουλου (που ως φοιτητής είχε περάσει από περιοδικά, καθοδηγήσεις και κομματικές οργανώσεις) εκφράζουν την ολόψυχη αφιέρωσή του σ' αυτόν τον αγώνα. Στην «Αμνηστία '64», οι εξόριστοι επιστρέφουν απ' τα ξερονήσια με την πίκρα για τους εκτοπισμένους συντρόφους τους που βασανίστηκαν ή συνθηκολόγησαν, αλλά και για τη δική τους χαμένη ζωή – κι όμως πιστεύουν πως γρήγορα θα τούς ακολουθήσουν «αναστημένοι χίλιοι νεκροί». Στο «Δέντρο», η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη συμπυκνώνει τον πόνο αλλά και την ελπίδα της νίκης, ένα μέλλον που δεν θα είναι

μόνο «φωτιά» αλλά και «δέντρο» που θα γεμίσει καρπούς. Ο ενθουσιασμός του όμως απείχε ακόμα και τότε απ' τη μηχανιστική λογική που έθετε ως αυτοσκοπό την ανατροπή του οικονομικού ή του πολιτικού συστήματος. Στο «Εγερτήριο», μια τολμηρή ανάπτυξη στίχων του Ζακ Πρεβέρ ("Le temps perdu"), η λογική αυτή αναποδογυρίζει: ο εργάτης δεν είναι ο προλετάριος που πρέπει να κυριαρχήσει ο ίδιος στα μέσα παραγωγής, αλλά ένας ζωντανός άνθρωπος που διεκδικεί το δικαίωμα στη γιορτή, τον έρωτα και τη ζωή, κι αυτός είναι ο λόγος που αντιδρά στο «αφεντικό» του – ο ίδιος λόγος που ο Σαββόπουλος ζητά τη χειραφέτησή του απ' την πατρική εξουσία. Η ενστικτώδης επιθυμία για ελευθερία συγκρουόταν εξίσου με τους συντεταγμένους στόχους των κομματικών ηγεσιών και την προκρούστεια ιδεολογική κλίνη τους.

Η εκρηκτική εσωτερική ζωή που απηχούν τα τραγούδια του *Φορτηγού* δεν θα μπορούσε να στεγαστεί σε καμία απ' τις ως τότε παραδομένες φόρμες του ελληνικού τραγουδιού. Τα τοιχώματα της μουσικής και των στίχων υφίστανται τέτοια πίεση, συγκλονίζονται από μίαν αγωνία τόσο ισχυρή που, αν και δεν οδηγεί στη διάλυση, απειλεί σχεδόν να διαρρήξει τα θεμέλια των τραγουδιών και να δραπετεύσει απ' τη μορφή τους. Είναι το καθρέφτισμα στη μορφή, της ανάγκης του Σαββόπουλου για απεριορίστη ελευθερία – άρα και ελευθερία απ' το υλικό του. Το αίτημα του *Φορτηγού* δεν θα μπορούσε να είχε στηριχθεί σε κανένα απ' τα μουσικά πρότυπα του ελληνικού τραγουδιού, εκείνα που μεσουρανούσαν κι εκείνα που είχαν ήδη ξεπεραστεί στη δεκαετία του 1960 χωρίς να έχουν εξαντλήσει ακόμα τις δυνατότητές τους.

Το νεότερο ελληνικό τραγούδι, με την αποσκίρτησή του απ' τη βυζαντινή –εκκλησιαστική και κοσμική– μουσική και τη δημοτική παράδοση, είχε, ήδη απ' τις απαρχές του, μετά την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους (1832), αποτυπώσει μίαν εκκολαπτόμενη ατομική συνείδηση. Αυτό ισχύει για όλα τα πρώιμα είδη τραγουδιού του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού (επτανησιακή καντάδα, αθηναϊκό τραγούδι, επιθεώρηση, ελληνική οπερέτα), αλλά και για την «εθνική μουσική σχολή», τα πρώτα δείγματα συμφωνικής μουσικής (Καλομοίρης) και δωδεκάφθογγου αρμονικού συστήματος (Σκαλκώτας). Η νεοελληνική μουσική είχε ευθυγραμμιστεί με τη δυτικοευρωπαϊκή, αντλώντας αισθη-

τικά πρότυπα απ' τη δημοτική παράδοση (φόρμες, μοτίβα, θέματα), προσαρμοσμένα στο ατομικό σύμπαν της πολυφωνίας και της τονικής αρμονίας.

Μία σύγχρονη για την εποχή της ατομική συνείδηση εξέφρασε, με τη σειρά του, κι ο πρώτος σημαντικός σταθμός του νεότερου τραγουδιού. Οι εκφραστικοί δρόμοι και τα ψυχικά κοιτάσματα της ελληνικής Ανατολής, που βρέθηκαν πρόσφυγες μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή απ' την άλλη πλευρά του Αιγαίου, έπλασαν ένα είδος που δεν ανέπνεε τον αέρα της κοινότητας και της υπαίθρου, αλλά εκείνον των αστικών κέντρων και των λιμανιών (Σμύρνη, Σύρος, Αθήνα, Πειραιάς) και εξέφραζε αρχικά έναν άνθρωπο που ζούσε συνδεδεμένος με τις συλλογικές αξίες των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων (οικογένεια, παρέα, φιλία, τιμή) ή τους κώδικες ενός ιδιόμορφου περιθωρίου. Μολονότι, όμως, η δημιουργία στο ρεμπέτικο τραγούδι είχε προσωπικό χαρακτήρα, εξακολουθούσε να στηρίζεται σε στερεότυπα εκφραστικά σχήματα και παραδοσιακούς μουσικούς δρόμους, περιορίζοντας τη συνείδηση στα συλλογικά αισθήματα και πάθη. Σταδιακά, το ρεμπέτικο γονιμοποιήθηκε από δυτικές μορφές, εξελίχθηκε ριζικά με τον Βασίλη Τσιτσάνη, αγκάλιασε ένα πανελλήνιο κοινό, αλλά στις αρχές της δεκαετίας του 1960 είχε δημιουργικά εκπνεύσει. Ήδη απ' τα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο δεύτερος αποφασιστικός σταθμός είχε συντελεστεί με τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε τα μουσικά σχήματα του ρεμπέτικου, απ' το εσωτερικό όμως της σύγχρονης ευαισθησίας, αρνούμενος τον κόσμο τους και προχωρώντας στη σύνθεση ενός νέου, ουσιαστικά, είδους, όπου αποκτούσε για πρώτη φορά φωνή ο εξατομικευμένος άνθρωπος. Η μουσική του Χατζιδάκι, μαζί με τους στίχους του Νίκου Γκάτσου, αγκάλιαζε μία μοναχική κι ορφανή, κοινωνικά και πνευματικά, ύπαρξη, που βιώνει το παρόν της με ποιητική ένταση αλλά και ανίατη μελαγχολία, που προσεγγίζει την παράδοση ως νοσταλγία της χαμένης πληρότητας και περιπλανιέται στη σύγχρονη πραγματικότητα πενθώντας τις ματαιότητες, τις αυταπάτες και το εφήμερο της αληθινής ζωής. Η πνευματική αυτή ατμόσφαιρα δεν απείχε βεβαίως πολύ απ' το –ήδη θνήσκον– κλίμα της γενιάς του 1930.

Το σπάνιο μουσικό χάρισμα του Χατζιδάκι καρποφόρησε, ως γνω-

στόν, στο θέατρο, μετέτρεψε τον αφελή συντηρητισμό του ελληνικού κινηματογράφου σε μελωδική ανθοφορία (με τους στίχους του Αλέκου Σακελλάριου), αλλά ήταν ανίκανο πια να γονιμοποιήσει το μέλλον, μολοντί στα μεταγενέστερα έργα του έμελλε να καταδυθεί στο απώτατο βάθος του. Είχαν προηγηθεί οι *Όρνιθες* (1959) κι η *Μυθολογία* (1965) και θ' ακολουθούσαν τα *Reflections* (1968) και, κυρίως, ο *Μεγάλος Ερωτικός* (1972). Εδώ, σ' «ένα απ' τα σημαντικότερα έργα του 20ού αιώνα» (απ'τη συνέντευξη του Σαββόπουλου στο *Έψιλον*, 24-2-1997) η μουσική του Χατζιδάκι πραγματώνει τον θάνατό της, θυσιάζει τον δροσερό κι αιθέριο νεανικό της εαυτό (που πενθεί μόνο του το πιάνο στο «Όνειρο» του Σολωμού), αναζητώντας στην αχώριστη ένωση της με την ελληνική ποίηση μια βαθύτερη πνευματική ταυτότητα. Στον *Μεγάλο Ερωτικό* ισορροπούν αρμονικά όλα τα προϋπάρχοντα ρεύματα του νεότερου τραγουδιού, ολοκληρώνοντας, θα'λεγε κανείς, τον προορισμό τους: γίνονται όλα μαζί ένα ερωτικό και ταυτόχρονα θνήσκον σώμα (ερωτικό, γιατί ερωτεύθηκαν τη ζωή απ' τις πιο χθόνιες ως τις πιο μεταρσιωμένες της στιγμές *θνήσκον*, γιατί ο Χατζιδάκις κατάλαβε ότι, αποκομμένες απ' το νόημα που τις είχε γεννήσει, οι μορφές ήταν καταδικασμένες στη γήρανση και τη φθορά) – σώμα που ο συνθέτης προσεύχεται στο έργο του για να το αναστήσει. Η προσπάθειά του θ' αποβεί μάταιη, γιατί η προσευχή του δεν απευθύνθηκε ποτέ σε κάτι έξω απ' τον ίδιο, έξω απ' το μοναδικό μουσικό του χάρισμα, που κι αυτό σιγά σιγά θ' αρχίσει να φθίνει. Κάθε απόπειρα να πραγματοποιηθεί ένα τέτοιο όραμα ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένη, όπως απέδειξαν τα μεταγενέστερα έργα του που, ανίκανα να στηριχθούν πλέον σ' ένα ονειρικό κενό, κατέληξαν, άλλοτε συνειδητά κι άλλοτε ανεπίγνωστα, να παρωδούν τον εαυτό τους – κι όλες οι μιμητικές προσπάθειες των επιγόνων του, που δεν μας έδωσαν παρά κακέκτυπα ενός ματαιωμένου ονείρου.

Τα τραγούδια του Θεοδωράκη, απ' την άλλη πλευρά, ερωτεύθηκαν κι αυτά την ποίηση, προσεταιριζόμενα άλλοτε με λυρισμό κι άλλοτε με στόμφο την κοινωνική λειτουργία της – και συντονίστηκαν στον παλμό ενός μαζικού πολιτιστικού κινήματος, δεν άφησαν όμως κανένα περιθώριο για την αναδίπλωση του ατόμου στον εαυτό του ή την αναμέτρηση με τους συλλογικούς προκαθορισμούς του. Την ίδια ώρα, το νεότευ-

κτο έντεχνο τραγούδι είχε αρχίσει να εκμεταλλεύεται με αισθηματικό και τουριστικό φρόνημα τους λαϊκούς δρόμους.

Ο Σαββόπουλος δεν ταλαντεύθηκε ανάμεσα στις μορφές αυτές ούτε στιγμή – μια τέτοια παραχώρηση θα ήταν παραίτηση απ’ την ανάγκη που έκανε τον εσωτερικό του κόσμο να σφύζει. Αφουγκράστηκε το ερώτημα που εκκρεμούσε στον αέρα και βρήκε τον εαυτό του αρχικά στους γάλλους *poètes-chansonniers*, στον Ζωρζ Μπρασένς (και τον Λεό Φερέ με τα «πουλιά της δυστυχίας» του – «oiseaux de malheur»– και τον βέλγο Ζακ Μπρελ), που είχαν εμφανιστεί στη δεκαετία του 1950 στα *café concerts* του Παρισιού. Και λίγο αργότερα διεύρυνε τις επιρροές του σε μιαν ακόμα πιο ριζοσπαστική κατεύθυνση:

«if you do not Know where the Insanity Factory is located, you should hereby take two steps to the right, paint your teeth & go to sleep [...] the songs in this specific record are not so much songs but rather exercises in tonal 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».

(Μπομπ Ντύλαν, απ’ το εσώφυλλο του *Highway 61 Revisited*)

«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 κι 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

(απ’ το οπισθόφυλλο του *Φορτηγού*).

Με τη συνάντηση αυτή, η ζωή ήταν πάλι σε καλά χέρια. Η σιβυλλική μορφή του εικοσιπεντάχρονου Αμερικανοεβραίου Ρόμπερτ Άλεν Ζίμερμαν, που έχτιζε τις ποιητικές ενοράσεις του με τα υλικά της αμερικάνικης λαϊκής μουσικής, περιπλανώμενος σαν προφήτης της Παλαιάς Διαθήκης

στις μεγαλουπόλεις της Ανατολικής Ακτής και ζητώντας απ' όλα τα πολιτικά, τα κοινωνικά και τα επαναστατικά στερεότυπα να μετανοήσουν, υπήρξε ακόμα ένα αποφασιστικό πρότυπο για τον νεαρό Σαββόπουλο. Η σχέση Ντύλαν-Σαββόπουλου λειτούργησε ως διάυλος μέσ' απ' τον οποίο το αμερικανικό ροκ –η εξέλιξη της φολκ και του ρυθμ εν μπλουζ– και στη συνέχεια και το βρετανικό (Μπητλς, Ρόλινγκ Στόουνς, Άνιμαλς, Κινκς), ενσωματώθηκε οργανικά στην ελληνική μουσική. Ο έλληνας τραγουδοποιός αφομοίωσε τη φόρμα –και κυρίως το πνεύμα της φόρμας– του Ντύλαν σαν να τήν δημιουργούσε ο ίδιος – ανακαλύπτοντας πως ορισμένες φορές ο αληθινός του εαυτός θα μπορούσε να είναι ένας *άλλος*. Πουθενά στο *Φορτηγό* δεν αμφιβάλλουμε πως η φωνή που ακούμε είναι η δική του. Ο Σαββόπουλος μαγνητίστηκε απ' τα τραγούδια ενός συνομηλικού του στην απέναντι όχθη του Ατλαντικού κι η απάντηση που έδωσε στη νοερή πρόσκλησή τους ήταν εντυπωσιακά άμεση, αν σκεφτούμε ότι το *Bringing it all back home* και το *Highway 61 Revisited* είχαν κυκλοφορήσει μόλις ένα χρόνο πριν (1965) – αφού δηλαδή είχαν γραφτεί τα περισσότερα τραγούδια του *Φορτηγού*. Οπουδήποτε αλλού κι αν αναζητήσουμε τη γενεαλογία της σχέσης τους, η ρίζα της βρίσκεται στη βιωματική τους συγγένεια, στην ενστικτώδη αγωνία τους να διασώσουν, στον διαρκώς μεταβαλλόμενο σύγχρονο κόσμο, κάτι από την ελευθερία του πνευματικού τους εαυτού (όποιοι κι αν είναι αυτοί: κι οι δύο θα δώσουν πολλές διαφορετικές απαντήσεις με το πέρασμα του χρόνου). Κι έπειτα, είναι οι παράλληλοι καλλιτεχνικοί βίοι τους – παράλληλοι ήδη απ' την αφετηρία τους: ο Ντύλαν προσπάθησε έφηβος να το σκάσει απ' την οικογένειά του και τελικά στα είκοσί του χρόνια ταξίδεψε απ' τη Μινεζότα στη Νέα Υόρκη (βλ. τη φανταστική αυτοβιογραφία του στο “My life in a stolen moment”, 1962). Κι οι δύο αντιμετωπίζουν εσωτερικές κρίσεις όταν περνούν από έναν δημιουργικό κύκλο σ' έναν άλλο –ο Ντύλαν, λ.χ., αρνούμενος το ρόλο του χαρισματικού ηγέτη τραγουδιών διαμαρτυρίας ή συνειδητοποιώντας την ερήμωση του κόσμου του: «It's all over now, baby blue», «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)»– επισπράττοντας την αμφιθυμία του κοινού τους, που τους επιφύλαξε στιγμές μυθοποίησης και στιγμές αποστροφής – ή ακολουθούν μια προκλητική στάση απέναντι στους θαυμαστές τους, όταν αυτοί, καλώς ή κακώς, δεν

τούς ακολουθούν στις απρόσμενες μετακινήσεις τους. Δεν πρόκειται για μια σχέση δασκάλου-μαθητή, αλλά για μια συνομιλία σημαντικών ποιητικών μεγεθών, τόσο συγγενών όσο κι ανεξάρτητων μεταξύ τους, αν και σ' αυτή συμμετέχει, απ' τη μία πλευρά, τόσο ο άνθρωπος όσο κι ο δημιουργός Σαββόπουλος, ενώ, απ' την άλλη, μονάχα ο δημιουργός Ντύλαν.

Ασφαλώς, ο Σαββόπουλος του *Φορτηγού* είχε διαμορφωθεί απ' τα ακούσματα της παιδικής κι εφηβικής του ηλικίας, το ελαφρό τραγούδι και τον Χατζιδάκι, κι είχε ήδη γνωρίσει το ρεμπέτικο και τους ποιητές της Θεσσαλονίκης. Αλλά στη σχέση Σαββόπουλου-Μπρασένς και κυρίως Σαββόπουλου-Ντύλαν είναι φανερό ότι επαναλαμβάνεται μια παλινδρομική κίνηση ανάλογη μ' εκείνες που γονιμοποίησαν τα σημαντικότερα έργα της νεοελληνικής δημιουργίας. Ένα ελληνικό έργο απαντά με τον δικό του τρόπο σε ερωτήματα που έχουν θέσει –και στα οποία έχουν ήδη δώσει απαντήσεις– οι δυτικές κοινωνίες: μιμείται, ως ένα σημείο, ένα ευρωπαϊκό πρότυπο, αλλά στην πορεία αυτονομείται, μεταμορφώνει τα αλλοδαπά στοιχεία σε ιθαγενή κι εκπέμπει, αυτόφωτο πια, ένα δικό του προσωπικό σήμα. Τα παραδείγματα παρόμοιων επιδράσεων απ' τον χώρο της ποίησης είναι πασίγνωστα: ο *Ερωτόκριτος*, η *Θυσία του Αβραάμ*, η *Γυναίκα της Ζάκυνθος* του Σολωμού, οι *Ωδές* του Κάλβου, ο Καβάφης και ο Μπράουνινγκ, ο Σεφέρης και η σχέση του με τον Βαλερύ και τους γάλλους συμβολιστές αρχικά κι αργότερα με τον Έλιοτ, η ένταξη και η αποστασιοποίηση του Ελύτη απ' τον υπερρεαλισμό, ο Γκάτσος κι ο Φ.Γκ. Λόρκα. Είναι η ίδια κίνηση που βλέπουμε και στο τραγούδι, σ' όλη την κλίμακα της επίδρασης των δυτικοευρωπαϊκών προτύπων – στη σχέση λ.χ. του Χατζιδάκι με τους συνθέτες της κλασικής, ρομαντικής και νεότερης μουσικής (Σκαρλάτι, Μότσαρτ, Μάλερ, Σοστακόβιτς, Σατί, Ρότα). Οι επιδράσεις αυτές βοήθησαν τον νεότερο ελληνισμό να εισέλθει με λιγότερες απώλειες απ' όσες του είχε επιφυλάξει η Ιστορία στον σύγχρονο κόσμο, ανεξάρτητα απ' τις εκ των υστέρων εθνοκεντρικές, ή ακόμα και μετααποικιακές κριτικές, ότι με τον τρόπο αυτό οδηγήθηκε αναπόφευκτα σε μιαν αλλότρια, σε σχέση με το παρελθόν του, αισθητική και πνευματικότητα: αυτό το ερώτημα απασχόλησε πιεστικά τις πιο ενδιαφέρουσες προσωπικότητες της νεοελληνικής τέχνης, και μαζί μ' αυτές και τον Σαββόπουλο.

Απ' το *Περιβόλι του Τρελού* (1969) ως τα μέσα της δεκαετίας του 1970,

ο τραγουδοποιός παρακολούθησε την εξέλιξη του ροκ διευρύνοντας, με τη βοήθεια των μουσικών του («Μπουρμπούλια» και Τζόνι Λαμπίτσι, «Λαιστρυγόνα») τις επιρροές του: ηλεκτρικός ήχος, ψυχεδέλεια, Φρανκ Ζάπα και «Mothers of Invasion». Πολύ αργότερα θα επιστρέψει ξανά στο ροκ με κάποιες εμπνευσμένες (και αρκετές άλλες απονευρωμένες) διασκευές του *Ξενοδοχείου* (1997) – Βαν Μόρισον, Τζέθρο Ταλ, Λου Ριντ, Νικ Κέιβ, Τόκιν Χεντς, Στιβ Γουίνγκουντ – σε μία εξ αντιδιαστολής επαναδιατύπωση του βαθύτερου φρονήματος που οδήγησε στις σταδιακές μεταλλαγές του τις δεκαετίες του ογδόντα και του ενενήντα και σ' έναν φραγμό στην σττροφή του έντεχνου τραγουδιού σε μία εξιδανικευμένη παράδοση και στην καλπάζουσα φετιχοποίηση της παραδοσιακής μουσικής. Και στο *Κούρεμα* (1989) πάντως, και στο *Μη πετάξεις τίποτα* (1994) συναντά κανείς απρόσμενες ποπ ή ροκ αναφορές: ενορχηστρωτικές ιδέες της Τανίτα Τίκαραμ στο «Καλοκαίρι», ή τα χορωδιακά μέρη του «Bohemian Rhapsody» των Κουίν στον «Μικρό μονομάχο». Αλλά συχνά συμβαίνει και το αντίστροφο – γεγονός που απαιτεί την αναπροσαρμογή του κριτηρίου για το θετικό ή το αρνητικό πρόσημο της φοράς των επιρροών του. Το ραπ του Σαββόπουλου («Μας βαράνε ντέφια», «Τσάμικο», «Μικρός μονομάχος», «Η μοναξιά της Αμερικής») κατάγεται απ' τη θεατρική εκφορά του λόγου στο «Θηρίο» ή τη «Σωματική ανάγκη» είκοσι χρόνια νωρίτερα – ενώ το «Hey, that's no way to say goodbye» του Κοέν (*Songs of Leonard Cohen*, 1968) μοιάζει με στιχουργική διασκευή ακόμα και συγκεκριμένων παρομοιώσεων του «Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη».

Το έργο του Σαββόπουλου είναι καρπός της εσωτερικής εκείνης έκρηξης απ' την οποία ξεπήδησε και το ροκ στις αρχές της δεκαετίας του 1960 για να γίνει η πιο προχωρημένη μορφή αντίστασης στην κυρίαρχη δυτική κουλτούρα – μια επιστροφή στη σωματικότητα και τον πρωτογονισμό του ρυθμού και του αισθήματος, μια νέα κοινωνικότητα που ευαγγελιζόταν την ανατροπή των αστικών συμβάσεων και του τεχνολογικού εξανδραποδισμού. Είναι παιδί του μεσοδιαστήματος εκείνου, λίγο αφού το ροκ εν ρολ είχε ξεφύγει απ' την ψυχαγωγική κι εκτονωτική λειτουργία του και λίγο προτού συναντήσει τα αδιέξοδά του: την αντίφαση να εξεγείρεται ενάντια σε μια κοινωνία που του προσφέρει τα τεχνολογικά μέσα της έκφρασής του και τη μετατροπή του σε μαζική

κουλτούρα, σε εκλαϊκευτή των νεωτερικών καλλιτεχνικών αξιών, σε βιομηχανία πολιτιστικών στερεοτύπων. Η μεσοβασιλεία όμως των Μπητλς, των Ρόλινγκ Στόουνς, του Ντύλαν, του Κοέν, της Τζόνι Μίτσελ ήταν αρκετή για ν' απελευθερώσει μια ποιητική δύναμη που ταυτίστηκε για πάντα με την πιο επαναστατική διεκδίκηση της εσωτερικής μας ζωής.

Ο Ντύλαν θ' αποτελέσει, πάντως, σταθερή αναφορά του πρώιμου Σαββόπουλου σε ξένο δημιουργό – αναφορά που με την πάροδο του χρόνου γίνεται περισσότερο έμμεση κι υπαινικτική και δεν έχει παρά τη σημασία ενός νεύματος προς ένα μακρινό παρελθόν. Κάποιες ντυλανικές μουσικές φράσεις ενσωματώθηκαν στο «Βιετνάμ γιε-γιε» (απ' το «It ain't me babe») και στο «Σαν ρεμπέτικο παλιό» (απ' το «It's all over now baby blue») ενώ ο Σαββόπουλος εμπνεύστηκε από τίτλους ή μεμονωμένους στίχους τραγουδιών («Οι πίσω μου σελίδες» παραπέμπουν στο «My back pages» και το «Άσπα» στο «Saga» στο «Μακρύ ζεϊμπέκικο για τον Νίκο» απευθύνεται στον Νίκο Κοεμτζή όπως ο Ντύλαν κι ο Ζακ Λεβί στον Τζόι Γκάλο στο «Joey» στο «Εκλογές Μαντινάδα» δανείζεται στίχους από το «Talkin' world war III blues» το ύφος κι ο ρυθμός του οπισθοφύλλου του *Bringing It All Back Home* υπαγορεύει το σημείωμα στο βινύλιο του *Δέκα χρόνια κομμάτια*). Αλλά αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι ο τρόπος που ο Σαββόπουλος μετέφερε στο δικό του ψυχικό κλίμα το «All along the watchtower» και το «Wicked messenger» – «Ο παλιάτσος κι ο ληστής» και «Άγγελος εξάγγελος» ένας τρόπος τόσο προσωπικός, που κανείς δεν μπορεί να τα ξεχωρίσει, ούτε μουσικά ούτε στιχουργικά, απ' τα πρωτότυπα τραγούδια του *Μπάλλου* και του *Βρώμικου Ψωμιού*. Κι επίσης, η πνευματική τους εξέλιξη υπήρξε, για πολλούς λόγους, διαφορετική. Αρκεί να συγκρίνει κανείς δύο φαινομενικά κοινές πλευρές τους: τη σχέση του Ντύλαν με τους παραδοσιακούς μπλουζ και φολκ τραγουδοποιούς (Γούντι Γκάθρι, Πητ Σίγκερ, Μπιγκ Τζο Ουίλιαμς) και τη σχέση του Σαββόπουλου με το δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι ή την προσχώρηση του Ντύλαν στο χριστιανισμό με το *Slow train coming* (1979) και την παράλληλη ανακάλυψη της χριστιανικής πίστης απ' τον Σαββόπουλο στα *Τραπεζάκια έξω* (1983), για να κατανοήσει την ουσιαστική διαφορά των πνευματικών πειραματισμών τους.

Αν ο Μπρασένς μοιάζει περισσότερο μ' έναν συνομήλικό φίλο που

βοήθησε τον Σαββόπουλο να καλλιεργήσει μιαν αυθάδη, αναρχική –αλλά συγχρόνως τρυφερή και νοσταλγική– ευαισθησία, ο Ντύλαν έπαιξε για τον Σαββόπουλο το ρόλο του μεγαλύτερου αδερφού που είχε αρχίσει πρώτος να καταπατά τις απαγορεύσεις και να εξερευνά τα μυστικά της ενήλικης πραγματικότητας, που ζει τον πυρετό κοσμογονικών αλλαγών στην πρωτεύουσα του σύγχρονου κόσμου και τον μυεί στον τρόπο με τον οποίο θα μπορέσει να εκφράσει τα βιώματά του για να τον αφήσει έπειτα ν' ακολουθήσει το δρόμο του. Συγκεράζοντας τις δύο αυτές κατευθύνσεις, ο Σαββόπουλος υιοθέτησε από πολύ νωρίς το πρότυπο του τραγουδοποιού που συνθέτει τους στίχους και τη μουσική των τραγουδιών του και τα ερμηνεύει ο ίδιος. Το πρότυπο αυτό ήταν, κατά κάποιον τρόπο, μια επιστροφή σε μιαν αρχέγονη και λησμονημένη ενότητα δημιουργίας, όπου η ποίηση, το μέλος και το τραγούδι (αλλά κι η μίμηση και ο χορός) πήγαζαν απ' το ίδιο πρόσωπο – μια αναγωγή στην κοινή μήτρα που γέννησε όλες τις τέχνες, όπως ακριβώς συνέβαινε κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες στις αρχαϊκές κοινωνίες, όπου κοινή καταγωγή των τεχνών υπήρξαν τα μαγικά και θρησκευτικά δρώμενα, στην αρχαία ελληνική λυρική ποίηση, όπου ο ποιητής ήταν ταυτόχρονα και μουσικός, στους βυζαντινούς υμνογράφους, στους προβηγκιανούς τροβαδούρους του Μεσαίωνα (11ος-12ος αιώνας), ή ακόμα στο δημοτικό τραγούδι, όπου ανώνυμος δημιουργός, οργανοπαίχτης και ερμηνευτής συναντιούνταν συχνά στο ίδιο πρόσωπο. Σ' αυτό το πρότυπο εντάχθηκαν αναδρομικά κι οι δημιουργοί του νεοελληνικού παρελθόντος: «Καθόλου ασυνήθιστη (σημ.: η περίπτωση συνθέτη/στιχουργού). Αττίκ, Χαιρόπουλος, Γούναρης, Πολυμέρης, Βαμβακάρης, Μπάτης, Τσιτσάνης, Μητσάκης, Μπαγιαντέρας» (*Ταχυδρόμος*, Αύγουστος 1975). Απ' το πρότυπο αυτό, και λιγότερο απ' τον κατακερματισμό των ιδιοτήτων του συνθέτη ή του στιχουργού, θα ξεκινούσαν στο εξής οι πιο ζωντανές αρτηρίες του ελληνικού τραγουδιού, κι οι τραγουδοποιοί που ακολούθησαν χρειάστηκε ν' ανατρέξουν στην ενσάρκωσή του απ' τον Σαββόπουλο για να βρουν την καταγωγή του, ή ακόμα και το μέτρο της πληρότητάς του.

Στο *Φορτηγό*, τέλος, η ελληνική μουσική δρα στην παρανομία. Ακόμα και τα πιο ανάλαφρα τραγούδια του δίσκου («Η συννεφούλα», «Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη») δεν έχουν καμία σχέση με τη χάρτινη αισθηματολογία

του Νέου Κύματος. Υπάρχει περισσότερος Χατζιδάκις απ' όσο φαίνεται με μια πρώτη ματιά, τουλάχιστον στον τρόπο με τον οποίο πρέπει κανείς να ακροάται αυτά τα τραγούδια. Όλα όμως τα ετερόκλητα και ανομοιογενή αυτά στοιχεία, ελληνικά και ξένα, έχουν ήδη χάσει τα πρωτογενή χαρακτηριστικά τους, υπηρετώντας, χωρίς να ξέρουν ακριβώς πώς, το δικό του προσωπικό ύφος.

Το *Φορτηγό* υπήρξε ο τρίτος σημαντικός σταθμός του νεότερου ελληνικού τραγουδιού: μαζί του μυήθηκε κι εκείνο στη δική του ενηλικίωση –όχι πως είχε γνωρίσει ποτέ παιδική ηλικία: μ' έναν παράδοξο τρόπο, που φωτίζεται, ως ένα σημείο, αν αναλογιστούμε τα τρεις χιλιάδες, σχεδόν, χρόνια πνευματικής και καλλιτεχνικής παράδοσης και ποικίλων επιρροών, κυρίως απ' τα Βαλκάνια και την Ανατολή, που εκβάλλουν στη σύγχρονη ελληνική δημιουργία, τα κομβικά σημεία του νεότερου τραγουδιού, ήδη το ρεμπέτικο, ο Χατζιδάκις κι ο Θεοδωράκης, είναι ολοκληρωμένες εστίες δημιουργικής ωριμότητας. Και θα ήταν διπλά παράδοξο, αν θεωρούσαμε «ενήλικο» έναν δίσκο προγραμματικά επαναστατημένο απέναντι στην εξουσία των κατεστημένων ενήλικων αξιών. Παρ' όλα αυτά, το ελληνικό τραγούδι ενηλικιώθηκε με το *Φορτηγό*, γιατί αντίκρισε κατάματα, χωρίς τη διαμεσολάβηση ή την προστασία των συλλογικών αξιών και των κωδίκων του παρελθόντος ή της ποιητικής εξιδανίκευσης του παρόντος, τον σύγχρονο κόσμο όπως είναι στ' αλήθεια. Αυτή ήταν η μόνη γραμμή πλεύσης που θα του επέτρεπε να παρακολουθήσει την εξέλιξη της κοινωνίας που το γέννησε – κι αυτή η εξέλιξη σήμαινε ακόμα το τελευταίο (αλλά, όπως το ίδιο το έργο του θεσσαλονικιού τραγουδοποιού κι η ιστορία του τραγουδιού από κει και πέρα απέδειξαν, όχι το οριστικό) στάδιο προσχώρησής του στη δυτική φόρμα.

Με το *Φορτηγό*, ο έφηβος Σαββόπουλος εγκατέλειψε εν μία νυκτί τη Θεσσαλονίκη και κατέβηκε στην Αθήνα – άφησε πίσω του τον κόσμο της επαρχίας, τον συνδεδεμένο ακόμα με την αμυντική ενδοστρέφεια της παραδοσιακής, συλλογικής ζωής, αλλά και μια πόλη με βαθιές πνευματικές και πολιτιστικές ρίζες στην Ιστορία, μια πόλη «δυόμισι χιλιάδες χρόνια στη μόδα» (*Σύναξη*, 16, 1985, σελ. 67) που αναχωνεύει, κάποτε γιορταστικά και κάποτε μονότονα και καταθλιπτικά, τους κύκλους τους οποίους διέγραψαν οι πολιτισμοί που άνησαν διαδοχικά στους κόλπους

της –ο βυζαντινός, ο οθωμανικός, ο εβραϊκός– για να βρεθεί σε μιαν «επινοημένη πόλη», χωρίς ρίζες στην ιστορική συνέχεια, που ανακηρύχθηκε επίσημα πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους το 1834, για να συνδεθεί αυτό το τελευταίο τεχνητά με το εξιδανικευμένο αρχαιοελληνικό παρελθόν του, όπως προέτασε ο ευρωπαϊκός ρομαντικός νεοκλασικισμός – και που, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, εκσυγχρονίζεται αμαχητί. Έφυγε απ’ τον «τόπον εκείνον τῆς δοκιμασίας καὶ τὸν τόπον τῆς μικρᾶς ἀναψυχῆς», όπως έγραφε μισόν και πλέον αιώνα νωρίτερα ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, όταν μετέβαινε για σπουδές απ’ τη Σκιάθου στην Αθήνα («Νεκράνθεμα») – μόνον που ο δεκαεννιάχρονος απόγονός του δεν ένιωθε πως βρέθηκε ξαφνικά στον «τόπον τῆς καταδίκης» του, «εἰς τὴν πόλιν τῆς δουλοπαροικίας καὶ τῶν πλουτοκρατῶν», ούτε ένιωθε ν’ αποσπάται απ’ το στήθος κάποιας πολύτιμης μητέρας-παράδοσης, αλλά μετέβαινε στον κόσμο της ανεξαρτησίας, στην καρδιά των πυρετωδών ανακατατάξεων της σύγχρονης ζωής.

Το πέρασμα του Σαββόπουλου απ’ τον έναν κόσμο στον άλλο, η συμβολική αυτή διάβαση, είναι, κατ’ αρχάς, ο τύπος της μετάβασης απ’ την εξαρτημένη κι ελεγχόμενη εσωτερική ζωή του ανηλίκου στη χειραφέτηση του ενηλίκου. Σ’ ένα δεύτερο επίπεδο, γίνεται το χαρακτηριστικό σύμβολο της αλλαγής μιας ολόκληρης εποχής: η μετάβαση των γενιών που γεννήθηκαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο στην εξατομικευμένη ζωή και συνείδηση. Όσον αφορά το ελληνικό τραγούδι, το πέρασμα αυτό οδήγησε απ’ τις παραδοσιακές μορφές έκφρασης στη συνομιλία με τα πνευματικά θεμέλια της σύγχρονης πραγματικότητας: πρόκειται για την ολοκλήρωση μιας μετάβασης που είχε αρχίσει με τον Τσιτσάνη, συνεχίστηκε με τον Χατζιδάκι και τον Θεοδωράκη και ολοκληρώθηκε με τον Σαββόπουλο. Για πρώτη φορά, το τραγούδι έκανε συνείδησή του με μιαν ορμή γεμάτη ένταση την απευθείας ρήξη του ατόμου με τις δυνάμεις που προσβάλλουν την αυτονομία του:

Δεν περιαυτολογώ συνήθως και δεν έχω καλή ιδέα για τους δίσκους μου. Τους βρίσκω όλους άτεχνους και κακόχους, αλλά τώρα πια, μετά από τόσα χρόνια, σχηματίζω τη γνώμη ότι αν δεν έβγαίνα να τραγουδήσω, κάτι θα έλειπε από την ιστορία που αρχίζει με τον Τσιτσάνη. Είναι αλήθεια ότι δεν

το 'κανα αρκετά καλά, όμως εισήγαγα ένα στοιχείο επιτακτικότητας κι αδημονίας και κυρίως πλησίασα την ελληνική μουσική παράδοση από την οποία προέρχομαι πιο κοντά στα αδέρφια μου της Αμερικής και της Ευρώπης». (*Ελευθεροτυπία*, Μάιος 1980).

Ταυτόχρονα, είναι η στιγμή που όλοι οι δρόμοι που είχαν ανοίξει από καταβολής της νεότερης ελληνικής μουσικής συνέκλιναν κι αντιμετώπιζαν τα όριά τους. Το *Φορτηγό* είναι η στιγμή της αυτοσυνειδησίας του ελληνικού τραγουδιού, η στιγμή που με μια βίαιη κίνηση ξεσκεπάζεται κι αποκαλύπτεται ποια καινούργια πραγματικότητα όφειλε ν' αποδεχθεί για να ζήσει.

Από κει και πέρα, το ελληνικό τραγούδι δεν θα μπορούσε να συνεχίσει να λειτουργεί ανυποψίαστο, ερήμην των συνεπειών της συντριπτικής αυτής γνώσης, προσποιούμενο πως στηρίζεται δημιουργικά σε κάποιο ομοιογενές εθνικό καλλιτεχνικό παρελθόν. Το ελληνικό τραγούδι είναι ένοχο, στιγματισμένο με το προπατορικό αμάρτημα της αυτοσυνειδησίας του – αμάρτημα το οποίο διέπραξε το *Φορτηγό*, ξεκινώντας (απλώς) από ένα προσωπικό αίτημα απελευθέρωσης – και το οποίο θα κληροδοτείται από γενιά σε γενιά, εις το διηνεκές, και κανέναν δημιουργό, με κανέναν τρόπο, δεν θα μπορέσει να ξεφύγει απ' αυτό. Αυτό δεν σημαίνει, ασφαλώς, πως δεν υπάρχουν δημιουργοί με εντελώς διαφορετικές βιωματικές, κοινωνικές και πνευματικές εμπειρίες, όπως και σημαντικά έργα που απέχουν, στο περιεχόμενο και τη μορφή τους, απ' το παράδειγμα του Σαββόπουλου. Ολόκληρο όμως το ελληνικό τραγούδι θα κρίνεται πια *και* στο μέτρο που έχει ή δεν έχει συνείδηση του εαυτού του και του κόσμου στον οποίο ζει. Δίχως την επίγνωση αυτή, καμία καινούργια δημιουργική πράξη δεν θα μπορούσε να τεθεί σε λειτουργία – ούτε και το κυρίως έργο του Σαββόπουλου. Κι αυτή παραμένει σήμερα η ιστορική αξία των νεανικών τραγουδιών του.



Διατρέχοντας χρονικά και θεματικά όλες τις δημιουργικές περιόδους του Σαββόπουλου απ' το Φορτηγό ως τον Χρονοποιό, το ανά χείρας δοκίμιο κατέρχεται στους εσώτερους πυρήνες των τραγουδιών του –την αμφίθυμη σχέση με τη μητέρα-παράδοση, το πένθος, την ποιητική του κενού, το άνοιγμα του εαυτού σε ένα απρόσιτο Πνεύμα που θα ενοποιούσε τους κατακερματισμούς της ανθρώπινης εμπειρίας σε γιορτή– και συγχρόνως εξετάζει τη λειτουργία του τραγουδιού και της ποίησης στην ύστερη νεωτερικότητα.

Εξονυχίζοντας τις συγγένειες με αλλόθροα τραγούδια που κανοναρχούνε τη μεταπολεμική νεολαία, ρίχνοντας περιεκτικές ματιές στις πολιτικές εξελίξεις και δη στην Αριστερά, βάζοντας στο παιχνίδι και τη γενιά του '30 και όλον το θίασο που την περιστοίχισε, ο Καράμπελας διεκδίκησε με κάποιο έντιμο θράσος και την ιδιότητα χρονικογράφου των τελευταίων –δηλαδή μεταπολεμικών– εξελίξεων στους κόλπους του πνευματικού μας κόσμου. Οι σελίδες για τον Χατζιδάκι, για τον Γκάτσο, για το ρεμπέτικο και τον Θεοδωράκη είναι μεστές από ένα είδος ψυχικής φρεσκάδας που μόνο ένας νέος θα μπορούσε να διαθέτει για τόσο παλιά ζητήματα [...].

Από τόσο νέο άνθρωπο τότε διαβάσαμε ένα βιβλίο πεντακοσίων σελίδων που δεν πετσικάρει πουθενά, που νιώθει τόσο ντόπιος ώστε να αντιμετωπίζει όλη την ημετέρα κοινωνική ζωή σαν προσωπικό του πρόβλημα, το οποίο μπορεί να εκφράζεται πνευματικά; Στις σελίδες του χρονικού του, η πνευματική σαΐτα πάει κι έρχεται άπειρες φορές – χτίζοντας τον τραγουδιστή, έβαλε και τις βάσεις του εαυτού του. Επιπλέον, τίμησε και τη γενιά του 2000, καθότι την ανέδειξε έναρθη και ικανή για το μέλλον.

Κωστής Παπαγιώργης, Ο κόσμος του Επενδυτή

ISBN: 978-618-03-4317-5



9 786180 343175

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 84317

metaixmio.gr

