

ΣΥΓΓΕΝΕΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Από τον Καζαντζίδη στον Βοσκόπουλο

Σ' αυτό το μικρό δοκίμιο θα προσπαθήσω να εξετάσω την εξέλιξη της ανδρικής ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία μέσα από τη σύγκριση του έργου και της παρουσίας δύο τραγουδιστών που υπήρξαν και εξακολουθούν να είναι μεγάλα λαϊκά είδωλα. Η απόπειρα στηρίζεται στην υπόθεση ότι τα μεγάλα λαϊκά είδωλα συμπυκνώνουν με ιδιαίτερη ενάργεια τα πολιτιστικά πρότυπα του κοινού τους, και συνεπώς η κριτική ανάλυση του έργου τους, όπως διαπλέκεται με την πραγματική και τη μυθική βιογραφία τους, μπορεί να αποτελέσει χρήσιμο οδηγό στην ιδεολογία του κοινού αυτού.

Λευτέρης Οικονόμου

Ανθρωπολόγος

Σκοπός του κειμένου δεν είναι ούτε να κάνει κουτσομπολιό ούτε να μεταχειριστεί τις ζωές των δύο τραγουδιστών κατά τρόπο απρόσωπο και κυνικό. Αν δίνονται μια τέτοια εντύπωση, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στόχος του είναι να εξετάσει μια ορισμένη υπόθεση σε πολύ περιορισμένο χώρο. Κάθε λόγος που αφορά συγκεκριμένους ανθρώπους, όταν μάλιστα υποστηρίζεται από την επιστημονική «αντικειμενικότητα», ενέχει πολλούς κινδύνους. Όμως μέσα απ' τα τραγούδια του Καζαντζίδη και του Βοσκόπουλου ξετυλίγονται ζωές και δράματα ανθρώπων που ξέρω και αγαπώ —και αυτό ελπίζω να δικαιολογεί την αδιακρισία μου.

Όπως γράφει ο Geertz, «τα τραγούδια έχουν νόημα γιατί συνδέονται με μια ευαισθησία την οποία συνδημιουργούν... Η μελέτη μιας μορφής τέχνης είναι η διερεύνηση μιας ευαισθησίας. Μια τέτοια ευαισθησία είναι ουσιαστικά μια ομαδική δημιουργία, τα θεμέλια της οποίας είναι τόσο πλατιά και τόσο βαθιά όσο η ίδια η κοινωνική ύπαρξη»¹. Τόσο ο Καζαντζίδης όσο και ο Βοσκόπουλος αποκτούν ένα συμβολικό ανάστημα, στο βαθμό που τα τραγούδια και η ζωή τους μοιάζουν να συνιστούν μια αδιάσπαστη ενότητα για το κοινό.

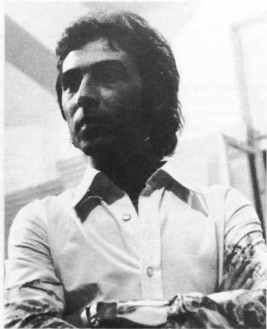
Εν τούτοις, τίθεται το μεθοδολογικό ερώτημα της σχέσης ανάμεσα στους στίχους των τραγουδιών και την προσωπικότητα του καλλιτέχνη². Συχνά οι

τραγουδιστές μιλούν για τραγούδια που «τους πάνε», που ταιριάζουν στην ιδιοσυγκρασία τους. Όμως δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι διαλέγουν μόνο τέτοια τραγούδια ή ότι η διαδικασία της επιλογής διέπεται από ορθολογισμό. Άλλωστε η καριέρα τους διέρχεται διάφορες φάσεις. Έπειτα, υπάρχει το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην «πραγματική» και τη δημόσια εικόνα ενός καλλιτέχνη, του οποίου η προσωπική ζωή αποτελεί συχνό θέμα των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Οι πληροφορίες πάνω στις οποίες στηρίζεται η παρούσα εργασία προέρχονται από ένα μίγμα πραγματικών και μυθικών στοιχείων, η εκτίμηση των οποίων δεν είναι πάντοτε εύκολη.

Εδώ κυρίως θα περιοριστούμε στην εξέταση του διαφορετικού τρόπου με τον οποίο οι δύο καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται την ερωτική σχέση. Είναι πλέον κοινά παραδεκτό στην εθνογραφική έρευνα ότι «το "φύλο" δεν μπορεί να είναι ένα αυτόνομο αντικείμενο έρευνας, καθώς το άρρεν και το θήλυ ορίζονται σε όρους συγγένειας»³. Έτσι, τόσο στην παραδοσιακή, αγροτική οικογένεια όσο και στη σύγχρονη, αστική, η διάκριση των φύλων ή η έλλειψή της, θρίσκεται σε αρμονία με τον συγγενικό τύπο. Το επιχείρημα είναι ότι ενώ ο Καζαντζίδης βιώνει (στα περισσότερα τραγούδια τουλάχιστον) την ερωτική σχέση στα πλαίσια ενός ιδιώματος που διέπεται ακόμα ισχυρά από τη συγγένεια, ο Βο-

σκόπουλος την καταλαβαίνει μέσω ενός ιδιώματος ερωτευμένων.

Αυτό ως ένα βαθμό εξηγεί και τη διαφορετική θέση των δύο στη συνείδηση του κοινού. Ο Καζαντζίδης είναι ο αγαπημένος του λαού, «είναι κάτι το ιερό», κάποιος που όλες οι γενιές χωρίς διαταγμό «βάζουν στο σπίτι τους». Άλλωστε μεσουράνησε την εποχή που η διάκριση λαού και αστών ήταν σαφής και κυρίαρχη και όπου οι κοινωνικές δομές του αγροτικού χώρου, παρά τον ενδημικό χαρακτήρα της εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης, κυριαρχούσαν τόσο στην πόλη όσο και στην ύπαιθρο. Αντίθετα ο Βοσκόπουλος, αν και εστερνίζεται ορισμένα από τα σύμβολα του Καζαντζίδη και για ένα διάστημα παντρεύεται τη Μαρινέλλα, γίνεται αστέρας πρώτου μεγέθους την εποχή της δικτατορίας, όταν πολλές από τις μεταβολές που συντελούνται στην ελληνική κοινωνία κατά τις προηγούμενες δεκαετίες έχουν πλέον παγιωθεί. Ο πόνος του αδικημένου, το κατεξοχην σύναίθημα που τραγούδησε ο Καζαντζίδης, χάνεται στη δικτατορική και τη μετέπειτα ευαχία της οικονομικής και κοινωνικής ανέοδου, στο φαντασμαγορικό θέαμα των νέων μέσων μαζικής επικοινωνίας και του πρωτοεμφανιζόμενου σκυλάδικου. Ο έρωτας και η μυθολογία του ανάμεσα σε δύο ανεξάρτητα άτομα κατά τα δυτικά πρότυπα γίνεται η μόνη συνιστώσα της



ευτυχίας και το αποκλειστικό σχεδόν θέμα των τραγουδιών. Όπως όμως υπάρχει διαφορά υπάρχει και συνέχεια ανάμεσά τους.

Το περιβάλλον και των δύο είναι αστικό. Και οι δύο ζουν στη διάρκεια μιας εποχής όπου οι προηγούμενες σταθερές οικογενειακές και κοινωνικές δομές διαταράσσονται και όπου συνακόλουθα οι ρόλοι των δύο φύλων μπαίνουν σε μια διαδικασία αμφισβήτησης και μετασηματισμού. Όπως γράφει η Χάρρι Κατάκη, «η βαθιά κρίση που περνάει σ' αυτή τη φάση η ελληνική κοινωνία έχει σχέση με το βασικό δίλημμα, ατομιστική πορεία ή συλλογικότητα. Οι γενικές τάσεις της εποχής μας ωθούν προς την πρώτη. Τα ζωντανά μας ακόμα θιώματα μας κρατούν δεμένους με τη δεύτερη»⁴.

Στην περίπτωση του Στέλιου Καζαντζίδη ζούμε την πρώτη φάση αυτού του δράματος. Στα τραγούδια του Καζαντζίδη, όπως λέει ο Βασιλικός, «ο αφηγηματικό υποκειμένο είναι ένα τραυματισμένο ανδρικό εγώ»⁵. Αν ο κώδικας της συγγένειας προβάλλεται αδιαμφισβήτητος στα τραγούδια, είναι ίσως γιατί δεν είναι πια στην κοινωνία. Ο Καζαντζίδης βέβαια έχει τραγουδήσει και δημοτικά. Αν οι ηρώες του καταπατούν τον κώδικα της συγγένειας, είναι γιατί τους αναγκάζει η φτώχεια, ο Εριζωμός και η εγκατάλειψη. («Όποια και να 'σαι ό,τι και να 'σαι κάνε μου απόψε συντροφιά.») Στα τραγούδια του Βο-

σκόπουλου συμβαίνει το αντίθετο. Ο έρωτας είναι ο μοναδικός σκοπός της ζωής και η συγγένεια είτε απουσιάζει εντελώς είτε βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο. Αν ο Καζαντζίδης πάει σε καφενείο, ο Βοσκόπουλος πάει σε καφετέρια⁶. Εκείνες τις καφετέριες με τοπία από λίμνες του Καναδά ή της Ελβετίας, που διασώζονται ακόμα σε λαϊκοτέρες συνοικίες των Αθηνών και σε πόλεις της επαρχίας.

Το κυριότερο στοιχείο των τραγουδιών του Καζαντζίδη είναι ο πόνος: ο αναπόφευκτος πόνος που συνοδεύει την αναμέτρηση του αληθινού άντρα με την άδικη κοινωνία. Ο έρωτας είναι ένα μόνο από τα στοιχεία του πόνου και είναι σχεδόν πάντα συνδεδεμένος με την προδοσία και το διαλυμένο σπιτικό. Ο Βοσκόπουλος, από την άλλη, έχει κι αυτός ταπεινή καταγωγή και το φιλότιμο και η καλοσύνη αποτελούν σημαντικά στοιχεία του λόγου του. Ο ίδιος λέει: «Υπήρξα κύριος πάντα μου και αληθινός άντρας. Είμαι άντρας, Γιάννη Φλέσσα, και να το γράφεις αυτό.»⁷ Την ίδια στιγμή διαχωρίζεται από τους παλιούς λαϊκούς. «Ναι, μας μπερδεύουν με τους παλιούς λαϊκούς. Σου λέει, λαϊκό τραγουδάει, λαϊκά θα σκέφτεται, τίποτα δεν θα διαβάσει, καλό γούστο πού να θρει, μόνο λεφτά μαζεύει. Έτσι νομίζουν για μας. Και όμως εμείς σπουδάσαμε.»⁸ Αν και τραγουδά κι αυτός για τους πονεμένους της καρδιάς, ο πόνος χάνει την οικονομική σήμανση και την κοινωνική αμεσότητα. (Παρά το: «και

κλέβει του φτωχού τ' αρνί και είμαστε και Χριστιανοί.») Το περισσότερο χρήμα και οι νέες ευκαιρίες κοινωνικής ανόδου δημιουργούν μια σειρά από νέα εύπορα στρώματα με ποικίλη προέλευση. Οι προηγούμενες σαφείς ταξικές διακρίσεις αντικαθίστανται από ένα πιο ευστό σύστημα κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Ενώ ο Καζαντζίδης συνεχίζει να επικαλείται την εργασία της φτώχειας και της εκμετάλλευσης, ο Βοσκόπουλος ξέρει να είναι, ανάλογα με την περίπτωση, και λαϊκός και αριστοκράτης⁹, να είναι «και του λιμανιού και του σαλονιού»¹⁰. Ο έρωτας γίνεται κεντρικό στοιχείο με νομοαστατικό ονείριο και αντίθετα από τον Καζαντζίδη η προδοσία γίνεται μόνο δίλημμα και κατεχορηνή πηγή ερωτικής συγκίνησης.

Αποτελεί κοινό τόπο της εθνογραφικής έρευνας στην Ελλάδα ότι τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες ενηλικιότητας πλήρως και αντλούν κοινωνικό γόητρο μέσα από τη συμμετοχή τους στο νοικοκυριό. Η οικογένεια «αποτελεί το αποκλειστικό πεδίο όπου οι χωρικοί χωρίς συγκρούση προτεραιοτήτων εκφράζουν την αληθινή τους ταυτότητα»¹¹. Έχει εν τούτοις πρόφωνα επισημανθεί ότι είναι χρήσιμο να δούμε τους άνδρες στο φως δύο προτύπων που βρίσκονται συχνά σε αντίθεση και που είναι συνδεδεμένα με διαφορετικές ταξικές βάσεις και προανατολιολομίες κοινωνικού γόητρου¹². Σύμφωνα με την ανάλυση του Α. Παπαταξιάρχη,

στην κοινότητα της Λέσθου που μελέτησε, υπάρχουν δύο τύποι άνδρα¹³. Οι νοικοκυραίοι και οι άνδρες του καφενηίου. Και τα δύο στοιχεία είναι παρόντα σε διαφορετικές αναλογίες σε κάθε άνδρα. Στην πρώτη περίπτωση ο άνδρας ορίζεται σε σχέση με το νοικοκυριό και τη συγγενική ομάδα στα πλαίσια των οποίων έχει τον δικό του χώρο δραστηριότητας. Από την άλλη, η κοινωνία του καφενηίου διέπεται από την ανδρική ανεξαρτησία και το ανδρικό συναίσθημα. Οι αξίες της βρίσκονται συχνά σε αντίθεση με την κοινωνία του νοικοκυριού και της συγγένειας. Η στάση του Καζαντζήδη νοσηματοδοτείται και από τα δύο μοντέλα. Η ζωή του είναι ένας αγώνας για τη διατήρηση της ταυτότητάς του, για «να υπάρχει χωρίς να συμβιβάζεται»¹⁴, όντας οικογενειάρχης κι ένας καλός άνθρωπος στην κοινωνία. Η σύζυγος είναι σαν μάνα για τον άνδρα. «Έκανα πρώτο το Στάθης μπάνιο και μετά έκανα τον Στέλιο. Τον Στέλιο τον είχα σαν μωρό. Ίσως γι' αυτό και δεν μπόρεσα να ζήσω με καμιά γυναίκα στη ζωή του. Γιατί πάντα του τα 'δεναι όλα στο χέρι: εγώ τον έπινα, εγώ τον έντυνα, εγώ τον έγδυνα, εγώ του φόραγα τα παπούτσια του, εγώ του τα 'βγαζα, εγώ τον κοιτάζα μες στα μάτια.»¹⁵ Από την άλλη, ο άνδρας είναι αφέντης και ο λόγος του, όσον αφορά τα θέματα της δικοικονομίας του, είναι διαταγής¹⁶. Ο Βοσκόπουλος, από την άλλη, ενώ με μια έννοια θα μπορούσε να θεωρηθεί ως φυσική εξέλιξη του άνδρα του καφενηίου, βρίσκεται στον αντίποδό του. Ο ιδανικός ερωτευμένος είναι μόνος και η σχέση με την αγαπημένη αποτελεί τη μοναδική σχεδόν σχέση οικειότητας. «Με την Χαρούλα και την Τζούλια ξέρισε ότι λατρευόμαστε. Ο ένας κοιτάζει μόνιμα τους άλλους δύο στα μάτια. Η αφοσίωση του ενός προς τους άλλους δύο είναι κάτι φυσιολογικό για μας.»¹⁷ Ο Καζαντζήδης στα τραγούδια, όσο και στην όλη του παρουσία, ενσπάρκωνει τα ιδανικά του καλού νοικοκυριού. «Η ιστορία Στέλιου-Μαρινέλας χρησιμοποιείται σαν φόντο, σαν καμβάς για να περνώσει εκεί ο ακροατής το παραμύθι του.»¹⁸ «Ο Στέλιος δεν

κρίνει από την εμφάνιση μια γυναίκα, αλλά από το πώς στρώνει το κρεβάτι, πώς ψήνει τον καφέ.»¹⁹ Ο έρωτας τελειώνει με το γάμο. Ακόμα και η έννοια του γάμου ως «τυχερό» επιβιώνει σε μερικά τραγούδια. Σε μια από τις πρώτες συναντήσεις με την οικογένεια Καζαντζήδη, η Καίτη Γκραιή διηγείται: «Φάγαμε. Επειδή εμένα μ' αρέσει μια ζωή να 'μαι νοικοκυρά πάντα, σηκώθηκα να τη βοηθήσω στην κουζίνα, να μαζέψουμε τα πιτάτα. Για να μη τα κάνει μόνη.»²⁰ Οι σχέσεις διέπονται από ένα κώδικα τιμής που βασίζεται στη συγγένεια. Στη ζωή της Γκραιή κάθε χωρισμός μπορεί να σημαίνει σφάξιμο²¹.

Η γυναίκα καταξιώνεται ως μάνα. Η ερωτική περίοδος είναι σύντομη και διαρκεί όσο ο αρραβώνας και ίσως τα πρώτα χρόνια του γάμου. Η λατρεία της μάνας έχει πολλές όψεις. Είναι καταρχήν αντανάκλαση του γεγονότος ότι τα παιδιά αποτελούν το κέντρο της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας και, ειδικά για τη μητέρα, σκοπό ζωής²². Από την άλλη, η μητρότητα αποτελεί εκπλήρωση της γυναικείας φύσης, κι έτσι η μητέρα του γαμπρού λειτουργεί ως πρότυπο και παράγων πίεσης για τη σύζυγο έως ότου η τελευταία γίνει μητέρα αλλά και πέραν αυτού. Τέλος δε, συνδέεται με το ρόλο της γυναίκας στην ελληνοχριστιανική θρησκεία και κοσμολογία, που είναι επιτρέπει «καθώς ζει όχι για τον εαυτό της αλλά για τους άλλους, να μετατρέψει την αμαρτία σε συγχώρηση»²³ και να λυτρώσει νεκρούς και ζωντανούς.

Η προηγούμενη όμως σταθερότητα δεν υπάρχει πλέον. Αν και το συμβολικό σύστημα δεν έχει αλλάξει, οι ζωές των ηρώων έχουν. Η σχέση με την Καίτη Γκραιή κινείται κι αυτή σ' ένα κόσμο συγγένειας, ο οποίος όμως δεν υπόκειται στους περιορισμούς και τις αυστηρές αρχές του αγροτικού χώρου. Όταν συναντιούνται, η Γκραιή έχει ήδη παντρευτεί και χωρίσει κι έχει ένα παιδί. (Ο Καζαντζήδης εκφράζει συχνά στα τραγούδια την ανησυχία του άνδρα για την προέλευση των γυναικών με τις οποίες συναναστρέφεται. Στο «όποια και να 'σαι, ό,τι και να

'σαι, κάνε μου απόψε συντροφιά» φανταζόμαστε τον αφηγητή σαν ένα μοναχικό μετανάστη που αναγκάζεται να παραβεί τις αρχές του. Η «αφού μια χαρήρη στη πήγα να σώσω, έπαιε, έχασα και θα πληρώσω. Θα πληρώσω με αίμα την αγάπη μου. Θα πληρώσω με αίμα που σε πήρα». Αντίθετα ο Βοσκόπουλος διατρανώνει: «όποια και να 'σαι είσαι δική μου, ένα κομμάτι απ' τη ζωή μου», και «δεν με νοιάζει ποιον φιλούσες μέχρι χθες που ήμασταν ξένοι»). Ο Καζαντζήδης διχάζεται ανάμεσα σε έναν έρωτα που παραβαίνει τις αρχές της συγγένειας και τη φωνή της συγγένειας που αντιπροσωπεύει η μάνα. «Αγαπιόμασταν, εκείνη που τον παράσερνε και τον τραβούσε από μένανε ήτανε η μάνα του. Ο Στέλιος μ' αγαπούσε αλλά η μάνα του, φαίνεται πως η δική τη αγάπη ήτανε πιο δυνατή από τη δική μου.»²⁴ Εδώ βέβαια, σ' αυτόν το λόγο, η σύζυγος και η πεθερά γίνονται αντίζηλες²⁵. Το κεντρικό περιστατικό στη σχέση τους είναι όταν η Γκραιή χάνει το παιδί τους (ενώ είναι ακόμη ανύπαντρος). «Γιατί ο Στέλιος νόμιζε τότε ότι έριξε το παιδί εγώ για να μη χάσω την καριέρα μου, ενώ δεν ήτανε αλήθεια.»²⁶ Η σχέση Καζαντζήδη και Γκραιή γίνεται μια μοντέρνα σχέση, που μπορεί να περιγραφεί από τα τραγούδια του Βοσκόπουλου. Το αίσθημα που φτάνει στο τέλος να τους φέρνει κοντά, όταν η σχέση έχει φθαρεί από τους επανειλημμένους χωρισμούς, είναι: «Αυτό που πάθαινα εγώ με τον Στέλιο το πάθαινε και Γκραιή. Όταν κάποιος πρίγαυε και του 'λεγε ότι είναι έξω η Καίτη και σε θέλει, λες και του 'βαζες παρωπίδες και 'ρχότανε κατευθείαν κοντά μου.»²⁷ Αυτό έμελλε κατεξοχήν να τραγουδήσει ο Βοσκόπουλος.

Μόνο που από τα περισσότερα τραγούδια του Βοσκόπουλου απουσιάζει ο κοινωνικός και συγγενικός περίγυρος, οι κοινοί στόχοι και συμβολισμοί που συνοδεύουν τον παραδοσιακό γάμο. (Η Παναγία του είναι ξανθή και αγαπημένη.) Ο ερωτικός δεσμός, χωρίς στεφάνι, όχι μόνο μοιρομπεύεται και τραγουδιέται αλλά γίνεται σκοπός ζωής²⁸. Ανάμεσα στα δύο φύλα ανα-

πτώσσονται νέες δυνατότητες επαφών και κοινωνικοί τρόποι να αντιλαμβάνονται τις ερωτικές σχέσεις, το γάμο και την οικογένεια.

Μέσ' απ' τα τραγούδια και την παρουσία του Βοσκόπουλου προβάλλει ένα νέο πρότυπο άνδρα που αρχίζει να διαφαιίνεται με την οικονομική άνοδο και κοινωνική σύγχυση της δικτατορίας. Στο διασπασμένο που είναι ακόμα ανύπαντρο με την Τζούλια αποφασίζουν μαζί να κρατήσουν εκείνος το παιδί τους. Συχνά βέβαια κι αυτός επικαλείται τα ανδρικά σύμβολα. «Βάρα Τάσο του σαντούρι». «Το κορίτσι έχει άντρα κι είναι μάγκας και θάρους». Ο Φλέσσας εισάγοντας τον Βοσκόπουλο γράφει: «Γιατί ο Βοσκόπουλος, αν μη τι άλλο, υπήρξε και είναι αυτό που λέμε "ένας άντρας"». ²⁹ Αλλά τρεις παραγράφους πιο κάτω σημειώνει: «Αυτή την αίσθηση του παράχρονου νιώθω κάθε φορά που κουβεντιάζω με το άγριο αυτό αγόρι των σαράντα τώσων Μαΐων, τον Τόλη Βοσκόπουλο.» Η αλλαγή στην εννοιολογία του γάμου συνοδεύεται από αλλαγές στην αντίληψη του φύλου, στην κατασκευή του εαυτού και στη σχέση με το χρόνο. Οι άνδρες αρχίζουν με δική τους πρωτοβουλία να ενδιαφέρονται για τη μόδα, να φορούν αρώματα και να «εκθηλώνονται από την κατανάλωση» ³⁰.

Παρότι και ο Καζαντζίδης έχει τραγουδήσει πονεμένα ερωτικά τραγούδια (τραγούδια που, όπως παρατηρεί ο Βασιλικός, γράφθηκαν για γυναίκες και εκφράζουν «συναισθηματικά παρατηρήσιμα γυναικεία» ³¹), δεν θα τραγουδούσε ποτέ το Σε Ιεθεύω. Στον Βοσκόπουλο η ερωτική σχέση αυτονομείται και γίνεται η κύρια πηγή συναισθηματικής κάλυψης. «Δεν είχα γεννηθεί πριν μ' αγαπήσεις», «Σαν θρησκεία σε λατρεύω». Το ζευγάρι και η οικογένεια που αυτοί δημιούργησαν ορίζονται σε αντίθεση με την κοινωνία, που είναι πλέον απρόσωπη και ορίζεται από το χρήμα ³². «Μες στην ζωή την κόλαση βρήκα κι εγώ μια όαση». Και όταν δεν υπάρχει διαζύγιο «η πιο μακρόχρονη σχέση—στη ζωή του ατόμου— μεταπίπτει στη σχέση του ανδρόγυνου» ³³. Ο άνδρας

του Βοσκόπουλου έχει μια στάση ρομαντική απέναντι στις γυναίκες, αντίθετα από τον άνδρα που Καζαντζίδης, ο οποίος ιδανικά ορίζεται σε ένα κόσμο ανδρών και ανδρικών υποθέσεων όπου το πρόβλημα των ερωτικών σχέσεων επιλύεται σχεδόν αυτοματικά.

Στα τραγούδια του Καζαντζίδη μένει κανείς με την εντύπωση ότι σε ένα επιτυχημένο και στέρεο γάμο τον πρωτεύονται ρόλο παίζει η γυναίκα. Αυτή που με το γάμο πρέπει να μεταμορφωθεί από τρελοκόριτσο και Εύα σε μάνα και Παναγία. Στα περισσότερα τραγούδια του Καζαντζίδη διαδραματίζονται οικογενειακές καταστάσεις. Η αγάπη του άνδρα είναι προδομένη, γιατί η γυναίκα καταπατά τον κώδικα της συγγένειας. (Υπάρχουν πολλά πρόσφατα αντίστοιχα γυναικεία τραγούδια, αλλά και παλιά, όπως *Η κατηφόρα* της Κ. Γκραϊή.) Γι' αυτό άλλωστε, η αγαπημένη, αργά ή γρήγορα, θα καταλάβει το λάθος της και θα γυρίσει, αφού εκείνος είναι καλό παιδί κι έτσι για ποιο λόγο να κοιτάξει άλλο; Ο έρωτας του υπονοεί έναν αυτοματισμό. Αυτό εκφράζεται πολύ ωραία στον Μελισσοκόμο του Αγγελόπουλου, όπου ο Μαστρογιάνι σχεδόν θιάζει τις γυναίκες με τις οποίες βρίσκεται μόνος στο ίδιο δωμάτιο. Ο έρωτας έχει κανόνες και σκοπό το γάμο. Μπορεί να κριθεί ηθικά με τρόπο αντικειμενικό. Η υπόσχεση δίδεται άπακ και η τήρησή της είναι θέμα τιμής.

Ο έρωτας στον Βοσκόπουλο συντηρεί εξ ορισμού μια προσδιοριστία στο μέτρο που έρωτας και συγγένεια αρχίζουν να γίνονται κατανοητά ως δύο ξεχωριστά τομείς της ατομικής δραστηριότητας. Αυτό επιτρέπει σ' ένα σύγχρονο ζευγάρι να αντιμετωπίζει τα ζητήματα της ανατροφής του παιδιού τους ανεξάρτητα από την προσωπική τους σχέση. Κι αυτό, σε μια κοινωνία με ισχυρή παράδοση συγγενικών σχέσεων, εξηγεί γιατί στο σκυλάδικο ο παράνομος δεσμός αποτελεί τον κατεξοχόν μορμό πάθους. (Στον Πανταζή μπαίνουν ήδη στη φάση του sex war. «Ο νικητής δεν σέκεφτεται ποτέ τον νικημένο».)

Ο παράνομος δεσμός, δείγμα

του ότι οι σχέσεις αρχίζουν να γίνονται δύσκολες, εισάγεται στο τραγούδι την εποχή του Βοσκόπουλου. («Ψύλλοι στ' αφιά μου μηκανε», «Αγωνία», «Βλεφαρίσματα».) Πολλά από τα τραγούδια του Βοσκόπουλου περιγράφουν τις ιστορίες και τα διλήμματα των ανθρώπων που στο περιβάλλον μιας μεγάλης πόλης έχουν την ανάγκη του έρωτα, ενώ ορίζονται ακόμα σε μεγάλο βαθμό από τη συγγένεια. («5 - 8»). Μερικά μάλιστα επικαλούνται αρχές παρόμοιες με του Καζαντζίδη. («Έχασες το τρένο», «Αυτάμα».)

Ο Βασιλικός αναλύει την αντίδραση του «άντρα που είναι πάτερμα με παιδιά», σε ένα τραγούδι του Καζαντζίδη όπου «εκκενη, κορίτσι αμίλητο, του ριχτηκε χωρίς ντροπή για να τον ξελογιάσει και φιλο να τον πιώσει» ³⁴. Τότε το διαζύγιο ήταν τόσο δύσκολο κοινωνικά, ώστε η μη οικονομημένη σύζυγος έπρεπε να εξαφανιστεί από τη γειτονιά για να χωρίσει. Το παινίζονται συχνά ο αφηγητής. Εκείνη που έφυγε, και που εulόγως καταλαβαίνουμε ότι ήταν γυναίκα του, χάρθηκε από το πρόσωπο της γης. «Ντροπή έτσι κρυφά να μου φύγεις και θλιψη ν' αφήσεις στο στίπι μου εσύ. Ντροπή να με γεμίσεις με πόνο, να πάρεις τους δρόμους χωρίς αφορμή.» Αντίθετα από τον Καζαντζίδη που χρησιμοποιεί ένα κώδικα τιμής («παραστρατημένη», «ντροπή», «πρόσωπο», «φιλότητιμο»), στα τραγούδια του Βοσκόπουλου μερικές φορές περιγράφονται σκηνές συμφιλώσεως. «Δεν ξερω τι θα κάνω και τι θ' αποφασίσω» «κι αν δυο χειλί παράνομα φίλησες δεν πειράζει περασμένα ξεχασμένο».

Ο Βοσκόπουλος τραγουδεί τη μοντέρνα δυσκολία των σχέσεων. «Άδειος ο δρόμος άδεια η ζωή μου και περπατώ. Μες στις βιτρίνες το πρόσωπό μου όλο κοιτάω. Δεν με γνωρίζω κι αναρωτιέμαι ποιος είμ' εγώ.» Το άτομο ελεύθερο, με ορίζονται αναφορικά την καταναλωτική κοινωνία, είναι το ίδιο υπεύθυνο για την ταυτότητά του και έτσι υπεύθυνο για τη θέση του στο αξιακό σύστημα της πλειοψηφίας. Οι εραστές και σύζυγοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον.

Ο καινούργιος έρωτας έρχεται για να γιαντζέψει τον αποτυχημένο προηγούμενο. «Ας είμαστε ρεαλιστά, τί κι αν υπήρξαμε ερασταί, στο βάθος τίποτα δεν βιώσαμε οι δυο μας... Ξαν άνθρωποι της εποχής απλάς περάσαμε ωραία τον καιρό μας.»³⁵ Ή, όπως στο καθαρό σκαλάκι: «Άσε, μην το κουράζεις, άσε, μη λες πως με θυμάσαι. Τα ίδια λόγια πάλι μας τα 'πανε και άλλοι. Καλά περάσαμε τόσον καιρό μ' τώρα πια δε σε μπορώ.» Ο Καζαντζίδης δεν μιλά για τον έρωτα (υπάρχουν πολλά τοιφτετέλια της εποχής που ενώ ο αφηγητής είναι άνδρας τα τραγουδάει γυναίκα), ενώ ο Βοσκόπουλος σε αρκετά τραγούδια μνειν την ίδια την ερωτική πράξη και μάλιστα με έναν «έρωτα όλο τρέλα». Οι σχέσεις χαρακτηρίζονται από αυτό που οι Αμερικάνοι λένε commitment και πάνω κάτω σημαίνει: «κατά τη γάμω μου, ας είμαστε μαζί όσο είμαστε ευχαριστημένοι ο ένας από τον άλλο, από 'κει και πέρα δεν ξέρω τί μπορεί να γίνει»³⁵.

Στον Βοσκόπουλο μόνη δάση του γάμου είναι ο έρωτας. Η οικογένεια ιδανικά ορίζεται μόνον από την ελεύθερη βούληση των συμβαλλομένων. «Η σχέση μ' άλλα λόγια η συναλλαγή κι η επικοινωνία, από μέσον που είναι για την επίτευξη επιδιώξεων, μετατρέπεται σε αυτοσκοπό»³⁶ «Η σχέση του Τόλη και της Τζούλιας πέρασε πολλές διακρίσεις, μέχρι να σταθεροποιηθεί, μέχρι να φθάσουν στο γάμο. Η έντονη προσωπικότητα που έχουν και οι δύο τους έφερε συνεχώς σε σύγκρουση. Ήταν μια εποχή που ο ένας προσπαθούσε να καταλάβει καλύτερα τον άλλο. Να διερευνήσει την προσωπικότητά του. Να ισορροπήσουν... Αμέσως μετά το γάμο τους η ευτυχία ήρθε και στοργολοκάθισε στο σπίτι τους. Ο Τόλης, η Τζούλια και η Χαρούλα αποτελούν πια ένα πρόσωπο. Είναι μια τριάδα, αδιάσπαστη»³⁷.

Όταν δε ο έρωτας αποσιιάζει, ο γάμος διώνεται ως συμβιβασμός και ενέχει τη διαπραγμάτευση. «Τώρα που πέρασε το πρώτο πάθος μας και η αγάπη έγινε στοργή, δεν μετανιώσαμε γι' αυτό το λάθος μας μ' ας προχωρήσουμε μαζί μες στη ζωή και

ό,τι θγει. Να σταματήσουμε τώρα δεν γίνεται γιατί δεν έχουμε πια τον καιρό, μπροστά στα μάτια μας γκρεμός ανοίγεται και αν χωρίσουμε θα 'ναι το τέλος μας πολύ σκληρό. Δος μου το χέρι σου να περπατήσουμε σ' αυτό το δρόμο μας το σκοτεινό, είναι πολύ άργα για να γυρίσουμε και ας πιστέψουμε πως δεν πονάει κι εγώ πως δεν πονάω.»

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Άκη Παπαταξιάρχη για την γενναίοδωρη βοήθεια και καθοδήγηση στην προηγούμενη μου εργασία για τον Καζαντζίδη καθώς και την Αλέξάνδρα Μπακαλάκη και τον Άκη Κουμπάρη για την πολύτιμη συνεισφορά τους στο γράφημα αυτού του κεμένου.

Σημειώσεις

- Geertz, C., 1983, σσ. 99 - 101.
- Βασιλικός, Β., 1978, σ. 71, σ. 75.
- Loizos, Papataxiarchis, 1991, σ. 4.
- Κατάκη, Χ., 1984, σ. 47.
- Βασιλικός, Β., op. cit., σ. 76.
- Loizos, Papataxiarchis, op. cit., σσ. 18 - 19.
- Φλέσσα, Γ., 1987, σ. 47.
- Φλέσσα, Γ., op. cit., σ. 46.
- Συνέντευξη στην Τηλεόραση, Χριστούγεννα 1990.
- Τραγούδι του Διονυσίου.
- Du Boulay, 1986, σ. 141.
- Loizos, Papataxiarchis, op. cit.
- Papataxiarchis, E., 1988.
- Οικογενειακός Θησαυρός, 14/ 5/ 1991.
- Γκραιή, Κ., 1983, σ. 85. Η Καίτη Γκραιή και ο Στέλιος Καζαντζίδης είχαν μια μακροχρόνια σχέση στην αρχή της καριέρας τους.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σσ. 85 - 86.
- Οικογενειακός Θησαυρός, 11/ 6/ 91, σ. 42.
- Βασιλικός, Β., op. cit., σ. 88.
- Βασιλικός, Β., op. cit., σ. 28.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σ. 78.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σ. 31, σ. 95, σ. 99.
- Η Χ. Κατάκη επισημαίνει ότι «η βασιλίστα του παιδιού» μπορεί να είναι σύμπτωμα της πρώτης φάσης προαρμογής της αγροτικής οικογένειας στην πόλη, op. cit., σσ. 62 - 70.
- Loizos, Papataxiarchis, op. cit., σ. 11. Το σημείο αυτό έχει βέβαια επισημανθεί και αναπτυχθεί από την Juliet du Boulay.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σ. 109.
- Δες σημείωση 22.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σ. 88.
- Γκραιή, Κ., op. cit., σ. 109.
- Συνέντευξη στην Τηλεόραση, Χριστούγεννα 1990.
- Φλέσσα, Γ., op. cit., σ. 45.
- Gehlen, A., 1980, σ. 51.
- Βασιλικός, Β., op. cit., σσ. 87 - 88.
- Schneider, D., 1980, σσ. 45 - 46.
- Κατάκη, Χ., op. cit., σ. 127, και Sealey, J. et al., 1956, σ. 162.
- Βασιλικός, Β., op. cit., σ. 85.
- Κατάκη, Χ., op. cit., σ. 75.
- Κατάκη, Χ., op. cit., σ. 71.
- Οικογενειακός Θησαυρός, 11/ 6/ 91, σ. 42.

Βιβλιογραφία

- α. Ελληνική Βασιλικός, Β., 1978, Η Ζωή που Όλη, Φιλισόπτης, Αθήνα.
Γκραιή, Κ., 1983, Αυτή Είναι η Ζωή μου, επιμέλεια Γιώργου Χρονά, Οδός Πανός, Αθήνα.
Κατάκη, Χ., 1984, Οι Τρεις Ταυτότητες της Ελληνικής Οικογένειας, Κέδρος, Αθήνα.
Φλέσσα, Γ., 1987, Λαϊκά Ειδώλα, Θεωρία, Αθήνα.
β. Ξένη
Du Boulay, J., 1986, Women, Images of their Nature and Destiny in Rural Greece, in Dubisch, J. (ed.), Gender and Power in Rural Greece, Princeton University Press, Princeton, σσ. 138 - 168.
Geertz, C., 1983, Art as a Cultural System, in Geertz, C., Local Knowledge, Basic Books, New York, σσ. 54 - 70.
Gehlen, A., 1980, Man in the Age of Technology, Columbia University Press, New York.
Loizos, Papataxiarchis, 1991, Introduction, in Loizos, Papataxiarchis (eds), Contested Identities, Princeton University Press, Princeton, σσ. 3 - 25.
Papataxiarchis, E., 1988, Kinship, Friendship and Gender Relations in Two East Aegean Village Communities, PhD thesis, University of London.
Schneider, D., 1980, American Kinship, University of Chicago Press, Chicago.
Sealey, Sim, Loosley, 1956, Crestwood Heights, A Study of the Culture of Suburban Life, University of Toronto Press, Toronto.

Affinity and Love in Folk Song L. Economou

This article deals with the evolution of male identity in Greek society through the comparison of the work and presence of two especially popular folk singers: Stelios Kazantzidis and Tolis Voskopoulos. The comparison is mainly based on the analysis of the different approach by which the two artists conceive love. Thus, while Kazantzidis thinks of love only in the framework of the traditional marriage, Voskopoulos understands it through an idiom of lovers, independent from any such social relationship. As a result, in spite of the common trend and continuity existing between these artists, two altogether different male prototypes clearly appear in their songs, connected to each other with divergent social orientations and modes or affinity systems.