

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στον επίλογο θα συνοψίσω τη θεματολογία των προηγούμενων κεφαλαίων, θα εισαγάγω ορισμένα επιπλέον εθνογραφικά στοιχεία και θα αναπτύξω ολοκληρωμένα το επιχείρημα ότι το τραγούδι του Καζαντζίδη μπορεί γόνιμα να κατανοηθεί ως ένα τελετουργικό τραγούδι συμβολικής θεραπείας. Στο πρώτο μέρος θα δείξω τις δομικές ομοιότητες των επιτελέσεων των τραγουδιών του Καζαντζίδη με τις τελετουργίες συμβολικής θεραπείας και θα συνοψίσω τον τρόπο με τον οποίο το τραγούδι αυτό αντιλαμβάνεται, κατασκευάζει και παρεμβάλλει στα μεγάλα ζητήματα της εποχής. Στο δεύτερο μέρος θα εξετάσω την εμπειρία των επιτελέσεων από τη σκοπιά των ακροατών. Μέσα από την ανάλυση αφηγήσεων, θα προσπαθήσω να φωτίσω τους τρόπους με τους οποίους οι ακροατές χρησιμοποιήσαν, ερμήνευσαν και βίωσαν τα τραγούδια και την παρουσία του τραγουδιστή στη ζωή τους, και να σκιαγραφήσω τις λειτουργίες και την επίδρασή τους μέσα στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες.

Ο πόνος ως διαμαρτυρία, μνήμη και θεραπεία

Το λαϊκό τραγούδι αποτέλεσε ένα από τα κύρια πεδία στα οποία εκφράστηκε η βαριά και αποσιωπημένη οδύνη της Κατοχής και του εμφυλίου. Η πολιτική της λήθης, οι ηρωικές

αφηγήσεις των γεγονότων (που επικρατούσαν και στις δύο παρατάξεις) και το γεγονός ότι μεγάλες κοινωνικές ομάδες παρέμεναν αόρατες ή περιθωριοποιούνταν από τους κυρίαρχους λόγους εμπόδιζαν ή απέκλειαν την εξωτερίκευση του τραύματος της δεκαετίας του 1940 και τη διεργασία του πένθους (Βερβενιώτη 2008, Σιδέρης 2013: 105, Δεμερτζής 2013: 45). Αυτό γινόταν ακόμα πιο δύσκολο για τον κόσμο της αριστεράς και τις ποιήλες άλλες κατηγορίες στιγματισμένων, που υποχρεώθηκαν να ζήσουν σε ένα ασφυκτικό περιβάλλον τρομοκρατίας και κοινωνικού αποκλεισμού, το οποίο όχι μόνο απέκλειε την έκφραση των οδυνήρων εμπειριών, αλλά υποδαυλίζε τις τραυματικές αναμνήσεις και τον τρόπο.

Το λαϊκό τραγούδι, χάρη στην αμφισβημία της ποιητικής και μουσικής του γλώσσας, την πολιτική του αποστασιοποίησης και την εκφραστική του αμεσότητα, κατάφερε να λειτουργήσει ως ένα πεδίο έκφρασης της οδύνης, εν μέρει απαλλαγμένο από τη μισαλλοδοξία και τις αντιπαλότητες του εμφυλίου. Το τραγούδι του Στέλιου Καζαντζίδη επικεντρώθηκε κατεξοχήν και με μεγάλη προσήλωση στην κοινωνική οδύνη. Ο τραγουδιστής, όπως έχουμε πει, βρήκε στο λαϊκό τραγούδι μια γλώσσα για να αφηγηθεί και να εκφράσει τις τραυματικές του εμπειρίες, και δημιούργησε ένα θεραπευτικό τραγούδι που παρηγόρησε και στήριξε χιλιάδες ανθρώπους.

Ο σαμανισμός, η πνευματοληψία και άλλες μορφές θρησκευτικής θεραπείας θεωρείται από τους περισσότερους ανθρωπολόγους ότι λειτουργούν μέσα από τη χρήση της γλώσσας, των συμβόλων και της τελετουργίας και χαρακτηρίζονται συχνά στη σύγχρονη βιβλιογραφία με τον όρο συμβολική θεραπεία (Moerman 1979, Dow 1986). Ο Lévi-Strauss (1963), σε μία από τις σπάνιες εργασίες του για την τελετουργία, έθεσε τις βάσεις της συμβολικής προσέγγισης υπο-

στηρίζοντας ότι ο θεραπευτής επιδρά στον ασθενή μέσα από τον χειρισμό συμβόλων και μεταφορών που εκφράζουν, αναλύουν και μεταμορφώνουν τα προβλήματα και τις συγχρούσεις των ασθενών με όρους της εντόπιας μυθολογίας. Η προσέγγιση του Lévi-Strauss εστιάζεται αποκλειστικά στο κείμενο της αφήγησης του θεραπευτή, αγνοώντας τις υπόλοιπες παραμέτρους της τελετής και τη σωματικότητα της τελετουργικής εμπειρίας. Οι σύγχρονες προσεγγίσεις, από την άλλη μεριά, αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στη δυναμική της επιτέλεσης και στους τρόπους, στα μέσα και στις κατηγορίες με τις οποίες η κοσμολογία κατασκευάζεται ως εμπειρική πραγματικότητα και βιώνεται ως ενσώματο γεγονός (Atkinson 1992, Cole 2007: 246, Sidky 2009, Csordas 1988, Dein 2002).

Οι συμβολικοί θεραπευτές ενεργοποιούν πολιτισμικά συγκεκριμένεςπίστεις και προσδοκίες στους ασθενείς μέσα από δραματικές επιτελέσεις και συμβολικά δρώμενα, στα οποία περιλαμβάνονται αφηγήσεις, μουσική, ύμνοι, θεατρικές αναπαραστάσεις και διάλογοι με το κοινό. Μέσα από τις διαδικασίες αυτές περιέρχονται σε μια εξαιρετική διανοητική και συναισθηματική κατάσταση (που παλαιότερα περιγραφόταν ως έκσταση ή τρανς και σήμερα αναφέρεται συχνά με τους όρους εξαιρετική/σαμανιστική/θρησκευτική συνειδησιακή κατάσταση) την οποία μεταδίδουν στους παρισταμένους, και ταυτόχρονα έρχονται, και φέρνουν και τους τους παρισταμένους, σε επαφή με τον κόσμο του ιερού. Η επιτυχημένη συμβολική θεραπεία καταφέρνει να εγκαταστήσει μια συμβολική σύνδεση ανάμεσα στο μυαλό, το σώμα, το κοινωνικό πλαίσιο και τον υπερφυσικό κόσμο. Η αλλαγή της οπτικής του ασθενούς και του περίγυρού του και η εξαιρετική συναισθηματική εμπειρία της τελετουργίας θεωρείται ότι προκαλούν ισχυρές ψυχρωματικές αντιδράσεις

με θεραπευτικό δυναμικό, και μπορούν να επιφέρουν σημαντικά συναισθηματικά, γνωσιακά και κοινωνικά αποτελέσματα (Dow 1986, Atkinson 1992, Sidky 2009).

Οι μηχανισμοί με τους οποίους οι τελετουργίες συμβολικής θεραπείας επιδρούν πάνω στους ασθενείς έχουν αποτελέσει αντικείμενο ποικίλων θεωριών και συζητήσεων από το ξεκίνημα της ανθρωπολογίας μέχρι σήμερα. Ο Lévi-Strauss προτείνει τις έννοιες της ψυχικής κάθαρσης (abreaction) και της μεταβίβασης (transference), που είναι εμπνευσμένες από την ψυχανάλυση, για να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίο ο συμβολικός λόγος γίνεται αποτελεσματικός. Οι περισσότερες σύγχρονες προσεγγίσεις επικαλούνται τους μηχανισμούς (α) της κάθαρσης, (β) της υποβολής ή πειθούς (suggestion ή persuasion), και (γ) της κοινωνικής αναδιάρθρωσης (Dow 1986, Atkinson 1987 και 1992, Sidky 2009). Η έννοια της κάθαρσης – η ανακούφιση που επέρχεται μέσα από την επαναφορά στη συνείδηση και την επαναβίωση απωθημένων φόβων και άλλων συναισθημάτων – έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις και αμφισβητήσεις, αλλά παραμένει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και θεωρείται από πολλούς η βάση της συμβολικής θεραπείας. Η υποβολή, ή πειθώ, αναφέρεται στην επίδραση του θεραπευτή πάνω στη γνώση ή τη συμπεριφορά του ασθενούς. Η πειθώ έχει θεραπευτική επίδραση γιατί μπορεί να κατευνάσει το άγχος και να προσφέρει στον ασθενή νέους τρόπους για να οργανώσει τη ζωή του και να αντιμετωπίσει τα προβλήματα που τον ταλανίζουν. Η συμβολική θεραπεία επικεντρώνεται, τέλος, συχνά στη διόρθωση των διαταραχών των κοινωνικών σχέσεων, που θεωρούνται σε πολλούς πολιτισμούς η αιτία πολλών προβλημάτων και ασθενειών.

Το τραγούδι του Καζαντζίδα είναι ιδιαιτέρως συγγενές με μια συγκεκριμένη κατηγορία θεραπευτικών τελετουργιών.

γίων, που λειτουργούν μέσα από το ξύπνημα και τη μεταμόρφωση του πόνου. Εθνογράφοι που έχουν εργαστεί σε πολύ διαφορετικά γεωγραφικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα έχουν περιγράψει και αναλύσει θεραπευτικές τελετουργίες στις οποίες ο πόνος μπορεί να θεωρηθεί φορέας καταληψίας και θεραπείας (Caraveli 1980 και 1986, Danforth 1982, Delvecchio Good και Good 1988, Lawrence 2001, Shelemay 2007, Tolbert 2007, Tambiah 2007, Cole 2007). Ο πόνος επιζητείται εθελοντικά και θεωρείται μέσο για να φτάσει κανείς σε εξαιρετική συναισθηματική κατάσταση, να επικοινωνήσει με τον πνευματικό κόσμο και να ανακουφιστεί από τον (αθέλητο) πόνο. Ο Καζαντζίδης και πολλοί άλλοι μουσικοί και ακροατές χρησιμοποιούν μεταφορές που παρομοιάζουν τον πόνο με μια εξαιρετική συναισθηματική κατάσταση, στην οποία εισέρχεται κανείς ηθελμένα ή αθέλητα, και η οποία εκδηλώνεται με συγκεκριμένες – κοινωνικά δομημένες – συμπεριφορές. Η αισθητική του πόνου, πάνω στην οποία βασίζεται το καζαντζιδικό τραγούδι, αντλείται από τον τελετουργικό θρήνο και άλλα τελετουργικά ιδιώματα της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου και στοχεύει ακριβώς στην παραγωγή και τη μετάδοση αυτής της εξαιρετικής κατάστασης (Caraveli 1986: 172). Ο Loring Danforth έχει αναλύσει τις τελετουργίες του θανάτου στην αγροτική Ελλάδα ως εμπειρίες κάθαρσης που βασίζονται σε μια ιθαγενή θεωρία σύμφωνα με την οποία «ο απώτερος στόχος των θρηγούντων γυναικών είναι να απαλλαγούν από τα οδυνηρά συναισθήματα μέσα από την επαναλαμβανόμενη έκφρασή τους» (1982: 144). Η συντήρηση και η καλλιέργεια του πόνου αποτελούν τη βάση μιας θεραπευτικής στρατηγικής, που δεν επιδιώκει να εξορίσει τον πόνο, αλλά να τον εξημερώσει και να τον μεταμορφώσει.

Οι επιτελέσεις του Καζαντζίδη, όπως συμβαίνει συνήθως στις τελετουργίες πόνου, μπορούν να περιγραφούν ως μια δραματική αναπαράσταση των προσωπικών και συλλογικών τραυματικών εμπειριών, που θέτει σε κίνηση μια καθαρή διαδικασία, μέσα από την οποία ο πόνος εκφράζεται, βιώνεται και αναγνωρίζεται κοινωνικά (Lawrence 2000, Tambiah 2007: 268, 270, Cole 2007: 247, 260, Caraveli 1986, Tolbert 2007). Οι επιτελέσεις ξεθάβουν τις τραυματικές αναμνήσεις και τα οδυνηρά συναισθήματα συναθρολώντάς τα με ένα πλέγμα νοημάτων και συγκροτώντας μια νέα αφήγηση. Όλες οι συνιστώσες των τραγουδιών και όλες οι όψεις των επιτελέσεων συγκλίνουν στη δημιουργία ενός τραγουδιού που έχει στόχο να μεταφέρει τους ακροατές σε εξαιρετική συγκινησιακή κατάσταση, βοηθώντας τους ταυτόχρονα να παρηγορηθούν και να αντιμετωπίσουν τη ζωή τους με νέους τρόπους.

Θα ξεκινήσω με μια σύνοψη του νοήματος των στίχων, που αποτέλεσε και το κύριο αντικείμενο της μελέτης, και στη συνέχεια θα εξετάσω εν συντομία και τις άλλες όψεις των επιτελέσεων. Το καζαντζίδικο τραγούδι, όπως τονίσαμε στην εισαγωγή και όπως θα αναπτύξουμε και παρακάτω, είναι εξαιρετικά κειμενοκεντρικό. Τόσο ο τραγουδιστής, όσο και οι ακροατές, απέδιδαν μεγάλη σημασία στους στίχους, που θεωρούνταν ότι συμπυκνώνουν το ηθικό νόημα του τραγούδι και την προσωπικότητα του τραγουδιστή. Τα κείμενα των κοινωνικών τραγουδιών μπορούν χωρίς αμφιβολία να θεωρηθούν ένα ιδίωμα πόνου για τη φτώχεια, την καταπίεση και την κοινωνική αδικία: ένας λόγος που μεταφράζει την εμπειρία με όρους μιας συγκεκριμένης κοσμολογίας και παρέχει κατευθύνσεις και συμβουλές για τα αδιέξοδα, τα διλήμματα και τις δυσκολίες της καθημερινότητας.

Πολλά κείμενα της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου

ανακαλούν τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα και επικεντρώνονται στον θάνατο, στην ασθένεια, στο τραύμα, στην ορφάνια, στον σκληρό αγώνα για την επιβίωση, στην ανέχεια, στην άδικη κατηγορία, στη φυλακή, στην κοινωνική διάσπαση. Ο Καζαντζίδης εστιάζει στους βασανισμένους, τους καταφρονεμένους, τους προδομένους και σκιαγραφεί ένα τούτο κατάστασης, ερειπίων, φόβου και συμφοράς. Οι ήρωες των περισσότερων κειμένων είναι θύματα δομικής και πολιτικής βίας, με τσακισμένα κορμιά και κατεστραμμένο ηθικό· έχουν ζήσει σκληρές ή και φρικτές εμπειρίες από την παιδική τους ηλικία, που τους έχουν σημάδεψει και γεράσει πρόωρα, και εξακολουθούν να βιώνουν την ανασφάλεια, τον φόβο και την κοινωνική απομόνωση. Τα τραγούδια φωτογραφίζουν κατ' αυτόν τον τρόπο τα ταπεινά θύματα της εμφύλιας διαμάχης και τονίζουν τα βαριά τους τραύματα και την αθωότητά τους.

Ο θάνατος μοιάζει να είναι μια διαρκής παρουσία στη ζωή και τη σκέψη των ηρώων. Τα περισσότερα τραγούδια θρηνούν και καταγγέλλουν άδικους και τραγικούς θανάτους και σκιαγραφείται ένας κόσμος που έχει σημαδευτεί από την εμπειρία του μαζικού θανάτου, ένας διασπασμένος κόσμος στον οποίο πολλοί απειλούνται από το ενδεχόμενο ενός κακού, μοναχικού θανάτου. Ο θρήνος για τους νεκρούς παίρνει διάφορες μορφές και συχνά αναδύεται μια επιθυμία θανάτου και μία –γνώριμη από την Κατοχή– αντιστροφή των νοημάτων της ζωής και του θανάτου, που οφείλεται στα βάσανα, στη φτώχεια και στην απελπισία. Οι περισσότεροι ήρωες είναι τραυματισμένα υποκείμενα, και πολλά κείμενα και θέματα εκφράζουν μια διάθεση αποκάλυψης βαριών μυστικών τραυμάτων, περιγράφουν τη μετατραυματική εμπειρία και προσφέρουν έναν τρόπο για την εξωτερική και την κατανόηση του πόνου. Πολλά θέματα σκια-

γραφούν επίσης τη διάλυση της κοινότητας, την κατάρρευση των κοινωνικών αξιών και τη δηλητηριώδη γνώση της προδοσίας, της θηριωδίας και του τρόμου. Στα περισσότερα κείμενα αναδύεται ένα περιβάλλον καταπίεσης, φόβου και σιωπής και συχνά εκφράζεται η βεβαιότητα των ηρώων ότι δεν πρόκειται να βρουν ποτέ το δίκιο τους.

Επικρατεί ένας αντηρωικός λόγος που υποβαθμίζει τις πολιτικές διαιρέσεις. Το τραγούδι του Καζαντζίδη εστιάζεται στο ανθρώπινο δράμα, προτάσσει το υποκείμενο, το σώμα, τα συναισθήματα και βάζει σε δεύτερη μοίρα τις περιστάσεις και τις ιδεολογίες. Οι ήρωες δεν αφηγούνται τον αγώνα τους αλλά το μαρτύριό τους, δεν υπερσπίζονται μια παράταξη αλλά την αθωότητά τους. Οι ήρωες παρουσιάζονται ως αθώα θύματα που διώκονται εξαιτίας της ηθικής τους ποιότητας, είναι αποκομμένοι από ευρύτερες συλλογικές χότητες (που είτε έχουν κατακερματιστεί είτε έχουν στραφεί εναντίον τους) και δεν πιστεύουν σε μια μελλοντική διαίωση. Ο λόγος της αθωότητας εκφράζει κυρίως μια διάθεση απεμπλοκής από την πολιτική και συχνά συνδέεται με θέματα που φαίνεται να αποδίδουν την εμφύλια διαμάχη στην προδοσία των ηγεσιών ή στις μηχανορραφίες των ξένων.

Το καζαντζίδικο τραγούδι απομακρύνεται από την τρέχουσα πολιτική, αλλά συγκροτεί έναν τρόπο αντίδρασης που βασίζεται σε μια πολιτική του πόνου. Η έκθεση του πόνου, που αποτελεί τη βασική στρατηγική του, δεν αποτελεί εκδήλωση παθητικότητας ή μοιρολατρίας, αλλά ενεργητική κοινωνική έκφραση, μια μορφή αντίδρασης και διαμαρτυρίας που δημιουργεί νέες δυνατότητες για δράση και μεταβάλλει τις σχέσεις εξουσίας. Ο πόνος αποτελεί, όπως και στο δημοτικό τραγούδι, μια ένδειξη αδικίας και μια μορφή καταγγελίας. Τα τραγούδια εκθέτουν τις διαφορετικές μορφές της κοινωνικής οδύνης της φτώχειας και της πολιτικής βίας

και αρθρώνουν έναν ισχυρό λόγο διαμαρτυρίας για την οικονομική ανισότητα, την πολιτική καταπίεση και την ηθική αναλγησία των ισχυρών και της κοινωνίας.

Ο πόνος στο καζαντζίδικο τραγούδι σχετίζεται, επιπλέον, με παραδοσιακές αντιλήψεις για την αδικία και τον θρήνο, και αποτελεί ένα μέσο για την καταγγελία των προσβολών που έχουν υποστεί οι ήρωες και για τη διατήρηση της προσωπικής και συλλογικής μνήμης. Στο πλαίσιο του τελευταίου γικού θρήνου, που αποτελεί τη δομική βάση της τέχνης του Καζαντζίδη, ο πόνος θεωρείται μέσο για τη διατήρηση της μνήμης των νεκρών, τη συνέχιση της επικοινωνίας μαζί τους και την καταγγελία των αιτίων του θανάτου τους και της αδικίας που υφίστανται αυτοί που μένουν πίσω. Η Veenä Das, διαλογιζόμενη πάνω στον λόγο, στη διάθεση και στις σχέσεις των τραυματισμένων γυναικών που μελέτησε, έγραψε ότι η επιστροφή τους στον κόσμο και στην κανονική ζωή περνάει μέσα από τον θρήνο για τον κόσμο και την κανονικότητα. Αυτή είναι προδήλως η κλίση και του Καζαντζίδη. Ο τραγουδιστής, που είχε σκληρά τραυματικά βιώματα, δημιούργησε έναν τρόπο ύπαρξης και μια μορφή τραγουδιού που αποσκοπούσε όχι στην απόκρυψη του πόνου και στη λήθη, αλλά στην εντατική έκθεση της οδύνης, στην ανάμνηση του παρελθόντος και στην καταδίκη της αδικίας. Τα τραγούδια του Καζαντζίδη μπορούν να θεωρηθούν μια μορφή «πα-ρατεταμένου θρήνου», μια άρνηση της λησμονιάς (που αντιστεκόταν στις ηρωικές αναπαραστάσεις των τραγικών γεγονότων της προηγούμενης δεκαετίας και την επικρατούσα διάθεση και πολιτική της λήθης) και μια συνέχιση του θρήνου ως μέσου μαρτυρίας και φανέρωσης του πόνου, της φρίκης, του θανάτου, της καταστροφής και της προδοσίας που είχαν συνταράξει τη χώρα στη δεκαετία του 1940 και εξακολουθούσαν να είναι παρούσες στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Ο τραγουδιστής συνέχισε να επιλέγει κείμενα αφιερωμένα στην παραπάνω θεματολογία και στην περίοδο 1957-1967. Το βαρύ πολιτικό και κοινωνικό κλίμα και η ζέουσα οδύνη της άμεσης μετεμφυλιακής περιόδου υποχωρούν, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εξαφανίζονται. Πολλά τραγούδια παραμένουν εξίσου βαριά και απαισιόδοξα, αλλά μπορεί κανείς να διακρίνει την ανάδυση μιας νέας στάσης, μεγαλύτερης αισιοδοξίας, κουράγιου και αυτοπεποίθησης. Τα κείμενα που ανακαλούν την εμπειρία του τραύματος δείχνουν τη χρονική απομάκρυνση από το αρχικά γεγονός, αλλά και τη συνεχιζόμενη παρουσία του τραύματος στις ζωές των ηρώων. Τα κείμενα του θανάτου μειώνονται αριθμητικά ως ποσοστό επί του συνόλου και θρηγούν κυρίως για θανάτους που δεν συνδέονται με κοινωνικά αίτια. Ο χαρακτήρας των περισσότερων κειμένων είναι θρηνητικός (υποχωρεί δηλαδή η ιδέα του θανάτου ως απολύτρωσης) και εμφανίζονται νέα θέματα που δείχνουν την ανύψωση της αξίας της ζωής και την αύξηση των νεωτερικών επιδράσεων.

Μια μεγάλη κατηγορία κειμένων είναι αφιερωμένα στην κοινωνική οδύνη, στις αρετές και στον χαρακτήρα των λαϊκών στρωμάτων και συμβάλλουν στην κατασκευή και τη διάδοση ενός συγκεκριμένου ταξικού πολιτισμού. Τα κείμενα αναδεικνύουν και καταγγέλλουν το καθημερινό άγχος για την επιβίωση, τις σκληρές ή απάνθρωπες εργασιακές συνθήκες, την υλική στέρηση και τις κοινωνικές προκαταλήψεις και αποκλεισμούς που υφίστανται τα φτωχά στρώματα. Η κοινωνία θεωρείται ότι είναι σαφώς διαφοροποιημένη ανάμεσα στον λαό, που περιλαμβάνει όλα τα μη προνομιούχα στρώματα, και μια μικρή μερίδα πλούσιων και ισχυρών. Τα κείμενα αιωρούνται ανάμεσα σε δύο διαφορετικές ερμηνείες των ταξικών διαφορών και της κοινωνικής ανισότητας. Ο λόγος των τραγουδιών καταγγέλλει ορισμένες φορές (και

συνήθως καλυμμένα) τη δομική ανισότητα του πολιτικού και οικονομικού συστήματος, και συχνά χρησιμοποιούνται συμβολισμοί και αρθρώνονται αιτήματα που συνάδουν με τον πολιτικό λόγο και τα δημοκρατικά και εργατικά κινήματα της εποχής. Τις περισσότερες φορές, όμως, η διάκριση πλούσιων και φτωχών γίνεται κατανοητή με ηθικούς όρους. Η κοινωνική αδικία καταγγέλλεται από τη σκοπιά ενός έθους το οποίο συνδέει την οικονομία, την ηθική και το συναίσθημα, αντιστέκεται στις σύγχρονες οικονομικές απαιτήσεις και λογικές και αντιμετωπίζει με δυσπιστία το κράτος και τους αντιπροσώπους του. Το χρέμα και το συμφέρον θεωρούνται η πηγή των περισσότερων μορφών του κοινωνικού κακού, ο πλούτος αντιμετωπίζεται με καχυποψία και θεωρείται ότι αποκτάται με δόλια μέσα, ενώ οι φτωχοί ανυψώνονται ηθικά και παρουσιάζονται σαν μια ευλογημένη τάξη.

Οι εργαζόμενοι παρουσιάζονται, την άμεση μετεμφυλιακή περίοδο, τραυματισμένοι και αδύναμοι, χωρίς καμία ελπίδα για τη βελτίωση της ζωής τους και συχνά επιζητούν τον θάνατο ως απολύτρωση από τα βάσανά τους. Οι αναπαραστάσεις των εργαζομένων και της φτώχειας μεταβάλλονται εν μέρει από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και σε αρκετά κείμενα σκιαγραφείται το πορτρέτο ενός σωματικά και ψυχικά δυνατού άνδρα εργαζόμενου, ο οποίος μάλιστα εμφανίζεται συχνά ικανός να εξασφαλίσει μια ικανοποιητική ζωή για τον ίδιο και την οικογένειά του. Στα κείμενα αυτά αρθρώνεται ένας έμφυλος ταξικός λόγος που εξυμνεί τόσο τη σωματική δύναμη, την εξυπνάδα και την επιδεξιότητα, όσο και το ανδρικό συναίσθημα, την τιμιότητα, την κοινωνική υπευθυνότητα και την προήλωση στην οικογένεια των ανδρών της εργατικής τάξης. Τα κείμενα εκθειάζουν τις ικανότητες, τον πολιτισμό και τα έργα των χειρωνακτών εργα-

ζοιμένων και αρθρώνουν ένα λόγο ταξικής υπερηφάνειας, που επιδιώκει να αποκαταστήσει την εικόνα και να ανασταλώσει την αυτοεκτίμησή τους. Το τραγούδι του Καζαντζίδη δεν αποκλείει μερικές φορές την επιθυμία ή το ενδεχόμενο του πλουτισμού των φτωχών (υπό τον όρο ότι έχει επιτευχθεί με τίμιο τρόπο), αλλά στο μεγαλύτερό του μέρος διακηρύσσει την αδυναμία υπέρβασης των ταξικών ορίων ή απορρίπτει τις θυσίες, τους συμβιβασμούς και τις αλλαγές που συνεπάγεται η κοινωνική άνοδος.

Το τραγούδι του Καζαντζίδη δεν καταγγέλλει, όμως, μόνο την κοινωνική ανισότητα και την πολιτική καταπίεση, αλλά και αυτό που θεωρεί ηθική έκπτωση και διάβρωση των ανθρώπων και της σύγχρονης κοινωνίας. Μια μεγάλη κατηγορία τραγουδιών εστιάζονται στη σκληρή τύχη των καλών και φιλότιμων ανδρών, που οδηγούνται στην καταστροφή και τη μοναξιά όχι μόνο εξαιτίας του συστήματος, αλλά και λόγω της κακίας, της αχαριστίας, της συκοφαντίας και της προδοσίας των συγγενών, των φίλων και της αγαπημένης. Τα θέματα των τραγουδιών καταγγέλλουν τη διάλυση των βασικών κοινωνικών δεσμών, την κατάπτωση των ηθικών και κοινωνικών αξιών και την επικράτηση επιθετικών και ανάλγητων οικονομικών και κοινωνικών συμπεριφορών. Η κοινωνία της εποχής αντιπαραβάλλεται με την αγνότερη, δικαιότερη και πιο συνεκτική κοινωνία του παρελθόντος και παρουσιάζεται σαν μια ζούγκλα, στην οποία επικρατεί ο νόμος του χρίματος και του συμφέροντος.

Τα κείμενα αυτά αρθρώνουν μια συντηρητική αντίδραση απέναντι στη ραγδαία κοινωνική αλλαγή και ιδίως απέναντι στην επέκταση της χρηματικής οικονομίας και της καπιταλιστικής λογικής, που ενισχύθηκε από τη βία της Κατοχής και τον κοινωνικό και οικονομικό εκσυγχρονισμό της μεταπολεμικής περιόδου. Οι νέες οικονομικές και κοινωνικές νοο-

τροπίες αποδοκιμάζονται από μια ηθική και οιοειή θρησκευτική σκοπιά. Η χριτική που ασκείται και οι μορφές του κακού που καταγγέλλονται παραπέμπουν στον θρησκευτικό λόγο, και αρκετά κείμενα περιλαμβάνουν θρησκευτικά θέματα και εσχατολογικές αποφάνσεις. Το θέμα της καταστροφής του καλού είναι ένα μαρτυρολογικό σενάριο, το οποίο, μέσα από την κατασκευή μιας τραγικής οπτικής της κοινωνικής ζωής και της μοίρας των δικαίων, στηλιτεύει την ηθική παρακμή και τον οικονομικό ατομικισμό της σύγχρονης κοινωνίας και συχνά καλεί τους ανθρώπους να μετανοήσουν. Το θέμα της καταστροφής του καλού μπορεί, επιπλέον, να θεωρηθεί σε ορισμένα κείμενα μια ευρύτερη ερμηνεία της πρόσφατης ιστορίας, που τονίζει την αθωότητα και την αρετή αυτών που διώχθηκαν ή διώκονται για την πατριωτική ή την πολιτική τους δράση.

Ο πόνος αποκτά, κατ' αυτόν τον τρόπο, βαθιά ηθική σημασία και ανσνδίδει μια αύρα αγιότητας. Τα βάσανα και οι πόνοι των φτωχών και ταπεινών ανθρώπων παρουσιάζονται σαν μια μορφή μαρτυρίου που τους αποκαθαίρει και τους καθαγιάζει. Εκτός από σηνμάδι των θυσιών και της αξίας σηνμαντικών κοινωνικών ρόλων και ομάδων (όπως του πατέρα, της μητέρας και των χειρωνακτων εργατών), ο πόνος αποτελεί την ανσνδφευκτη σηνέπεια της καλοσύνης και του φιλότιμου και γίνετα ενδειξη αρετής και ευαισθησίας. Πολλά τραγούδια ανσνπαριστούν άνδρες που χαρσκητρίζονται από την ανσνμβίβαστη προσήλωσή τους στις ηθικές και κοινωνικές αξίες, τη βαθιά ανσναισθηματική τους αντίδραση όταν έρχονται αντμέτωποι με την αδικία και την ικανότητά τους να συμμετέχουν στον πόνο των άλλων. Ο πόνος ανσνδεικνύετα έτσι ως η πρέπουσα ανσναισθηματική στάση των καλών και ανσνειδητών προσώπων σ' έναν άδικο και ψεύτικο κόσμο αδιάλειπτης αδικίας και ανσνφοράς. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να

υπερτονίζουμε πάντοτε τη θρησκευτική διάσταση, καθώς ο πόνος του Καζαντζίδη δεν έχει την υπομονή ή την ελπίδα της θρησκευτικής οδύνης και μοιάζει συχνά με μια θυσία δίχως σημασία και μ' ένα τραύμα χωρίς ελπίδα δικαίωσης.

Το καζαντζιδικό τραγούδι επιβεβαιώνει τις παραδοσιακές οικογενειακές και κοινωνικές αξίες και έχει σε γενικές γραμμές μια μάλλον αμφιρρέπουσα θέση απέναντι στον εκμοντερνισμό των κοινωνικών ηθών. Ο φτωχός βιοπαλαιστής, που αποτελεί τον ήρωα των περισσότερων κειμένων, παρουσιάζεται ως αφοσιωμένος γιος ή συνετός πατέρας, που θυσιάζεται για την οικογένειά του. Η αγάπη για τους γονείς, ο σεβασμός των γονεϊκών συμβουλών και των κοινωνικών κανόνων και η αποφυγή των κοινωνικών πειρασμών θεωρούνται η βάση του καλού χαρακτήρα και το θεμέλιο μιας τίμιας και επιτυχημένης ζωής. Το καζαντζιδικό τραγούδι καταδικάζει σφοδρά τον κόσμο της παρανομίας και συμμετέχει, ως ένα βαθμό, στη δημόσια ανησυχία για συμπεριφορές που παρεξέκλιναν από τα κυρίαρχα πρότυπα και θεωρούνταν επικίνδυνες και ανεξέλεγκτες. Τα τραγούδια υμνούν ιδιαίτερα τη μάνα, που παρουςιάζεται σε πλήθος κειμένων ως ο κύριος αποδέκτης της κοινωνικής οδύνης και ως πρότυπο ανιδιοτελούς αγάπης, αφοσίωσης και αυτοθυσίας. Πολλά θέματα τονίζουν την ιδιαίτερη συναισθηματική σχέση των ανδρών με τη μητέρα τους, που συχνά θεωρείται το μοναδικό καταφύγιο των καλών ανδρών σε μια κοινωνία στην οποία όλοι οι άλλοι δεσμοί έχουν διαβρωθεί από το συμφέρον. Οι συγγενείς (και ιδίως οι στενοί), οι φίλοι και η κοινότητα θεωρούνται ο φυσικός περίγυρος του ατόμου και αντιμετωπίζονται συχνά με θετικό τρόπο. Σε πολλά κείμενα, ωστόσο, εκδηλώνεται έντονη αμφισβήτηση των δεσμών αυτών, που συνδέεται με τη γενικευμένη ηθική παρακμή της σύγχρονης κοινωνίας.

Πολλά κείμενα, ιδιαίτερα στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο, επιβεβαιώνουν τον κώδικα «της τιμής και της ντροπής» και υιοθετούν μια συντηρητική στάση απέναντι στην αλλαγή. Τα θέματα που καταδικάζουν την κακιά και άπιστη γυναίκα, τα κείμενα που εκφράζουν συμπάθεια για τους δράστες των εγκλημάτων τιμής και τα θέματα της λατρείας της μάνας μπορούν να ερμηνευθούν ως μια ανδρική αντίδραση που προδίδει φόβο και άγχος για τη χειραφέτηση των γυναικών και τον εκμοντερνισμό των κοινωνικών ηθών που προκάλεσαν οι ανατροπές της δεκαετίας του 1940 και η επιτάχυνση των διαδικασιών της αστικοποίησης και του εκσυγχρονισμού που ακολούθησε. Την ίδια στιγμή, εντούτοις, σε μια σειρά από ερωτικά τραγούδια, οι ήρωες υποκύπτουν στη γοητεία της χειραφετημένης γυναίκας και αφήφουν τη φωνή της λογικής και τις επιταγές της κοινότητας.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 το καζαντζιδικό τραγούδι υμνεί μια σύγχρονη μορφή ρομαντικής αγάπης, που δίνει έμφαση στην ερωτική επιθυμία και ολοκλήρωση και θεωρεί την αγάπη βάση για τη δημιουργία σταθερών δεσμών. Τα κείμενα σκιαγραφούν μια νέα αντίληψη ρομαντικού γάμου, που παρουςιάζεται ως μία σχέση συναισθηματικής και σεξουαλικής οικειότητας και συνδέεται με την υλική ευημερία και την ικανότητα των ανδρών να την εξασφαλίσουν. Προς το τέλος της περιόδου εμφανίζονται κείμενα που διαπιστώνουν την αστάθεια των ρομαντικών σχέσεων, αποθιχοποιούν τον χωρισμό και αναγνωρίζουν μεγαλύτερη ελευθερία στις γυναίκες. Τα ερωτικά τραγούδια και η εικονα του ζευγαριού του Καζαντζίδη με τη Μαρινέλλα εξέφρασαν μια πιο αισιόδοξη στάση και προσωποποίησαν ένα ιδανικό κοινωνικής ενσωμάτωσης και ιδιωτικής ευτυχίας, που απέκλινε ως ένα βαθμό από τα πιο βαριά και απαισιόδοξα θέματα των κοινωνικών τραγουδιών.

Ο Καζαντζίδης υπήρξε επίσης ο τραγουδιστής των ξενιτεμένων. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο τραγουδιστής αφιέρωσε πολλά τραγούδια στην ξενιτιά, που είχαν τεράστια επιτυχία τόσο στην Ελλάδα όσο και στις μεταναστευτικές κοινότητες. Τα κείμενα της ξενιτιάς αρθρώνουν έναν κριτικό λόγο απέναντι στη μεταπολεμική μετανάστευση, αντιλαμβάνονται τη μετακίνηση μέσα από μια παραδοσιακή οπτική, βαθιά επηρεασμένη από το δημοτικό τραγούδι, και κατασκευάζουν μια εθνοκεντρική εκδοχή της μεταναστευτικής εμπειρίας. Πολλά κείμενα καταγγέλλουν τον αναγκαστικό χαρακτήρα της μετακίνησης και τις κοινωνικές αιτίες που την προκάλεσαν και εκφράζουν κριτική διάθεση απέναντι στην πατρίδα και την κοινωνία. Οι ήρωες εκφράζουν συνήθως την πρόθεση της σύντομης επιστροφής, αλλά πάντα αιωρείται ο φόβος για τους κινδύνους που αντιπροσωπεύει η ξενιτιά και για το ενδεχόμενο της οριστικής αποκοπής του μετανάστη από τους δικούς του και τον γενικό τόπο. Τα θέματα τονίζουν τα βάσανα και τους καημούς της ξενιτιάς, η οποία παρουσιάζεται ως ένας τόπος μοναξιάς και αποξένωσης, σκληρής και φθοροποιάς εργασίας, πολλαπλών στερήσεων και εξευτελισμών, αρρώστιας και θανάτου. Τα κείμενα είναι σε γενικές γραμμές επιφυλακτικά απέναντι στη μετανάστευση (που νοείται συνήθως ως αναγκαίο κακό) και συχνά αμφισβητούν ανοιχτά τα οφέλη της. Μερικά θέματα εκφράζουν μια βαθύτερη απόρριψη της μετανάστευσης, που συνδέεται με την καχυποψία απέναντι στο χρήμα και με τη συντηρητική προτίμηση του οικείου, της οικογένειας και της κοινότητας, ακόμα κι αν συνεπάγεται οικονομικές στερήσεις και λιγότερες ευκαιρίες.

Ο μετανάστης εμφανίζεται σε όλα σχεδόν τα τραγούδια τελείως αποκομμένος από την κοινωνία υποδοχής, η οποία είναι εξ ορισμού –και οφείλει να παραμεινεί– ξένη γι' αυ-

τόν. Τα κείμενα φωτογραφίζουν τον προσωρινό απομονωμένο μετανάστη, θεωρούν δεδομένη τη ριζική πολιτισμική διαφορά με την κοινωνία υποδοχής και συμβάλλουν στην κατασκευή και τη διατήρηση των εθνοτικών συνόρων. Η εξαιρετική κατάσταση της ξενιτιάς φαίνεται τις περισσότερες φορές να αναστέλλει ορισμένες αντιθέσεις και παράπονα και να οδηγεί στην εξιδανίκευση δεσμών και θεσμών, που αντιμετωπίζονται κριτικά σε άλλες κατηγορίες κειμένων. Τα τραγούδια της μετανάστευσης έχουν πολλές αναφορές στην πατρίδα, τη θρησκεία, την οικογένεια και την κοινότητα, που φωτίζονται με θετικό τρόπο και γίνονται τα κυριότερα σύμβολα πολιτισμικής διαφοράς, δίνοντας μια εθνική διάσταση στο καζαντζίδικο τραγούδι.

Ο Καζαντζίδης τραγούδησε λίγα, σχετικά, κείμενα με πιο άμεσο πολιτικό και ιδεολογικό περιεχόμενο. Η συμπίευσή του με τη δημοκρατική παράταξη και την ευρύτερη αριστερά είναι εμφανής σε πολλές επιλογές του (όπως στη συνεργασία του με τον Μίκη Θεοδωράκη, στη συμμετοχή του στην Καταχνιά του Λεοντή ή στις αντιιμπεριαλιστικές αιχμές των τραγουδιών για την Κύπρο), αλλά εξίσου ορατή είναι η προσπάθειά του να σταθεί πάνω από τις πολιτικές διαιρέσεις. Η τελευταία φαίνεται τόσο σε εξισοροπιστικές επιλογές (όπως η συνεργασία του με τον Μάνο Χατζιδάκι), όσο και στο γεγονός ότι τραγουδάει κυρίως θέματα με ευρύτερο εθνικό περιεχόμενο (Κατοχή, Αντίσταση, Κυπριακό) και με ενωτικό και συμφιλιωτικό πνεύμα. Η κριτική του Καζαντζίδα είχε περισσότερο κοινωνικό, ηθικό και πολιτισμικό, παρά άμεσα πολιτικό χαρακτήρα και μία από τις κυριότερες αιχμές της αφορούσε τον πολιτισμικό μετασχηματισμό της χώρας μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο. Ο Καζαντζίδης, μέσα από την αισθητική των τραγουδιών του και ποιήλες αυτοβιογραφικές πράξεις, τόνισε με σαφή και εμ-

φρατικό τρόπο τις μουσικές και πολιτισμικές του ρίζες στην Ανατολή και την αγάπη του για το τουρκικό και αραβικό τραγούδι. Ο τραγουδιστής μπορεί έτσι να θεωρηθεί μία από τις κεντρικές φυσιογνωμίες ενός υποβόσκοντος πολιτισμικού κινήματος που ζητούσε τη διατήρηση των ανατολίτικων στοιχείων του ελληνικού πολιτισμού και των σχέσεών του με τους πολιτισμούς της Ανατολικής Μεσογείου.

Τα κείμενα των τραγουδιών συγχλίνουν με τις υπόλοιπες συνιστώσες των τραγουδιών στη δημιουργία ενός τραγουδιού που έχει στόχο να ξυπνήσει και να μεταμορφώσει τον πόνο των ακροατών. Η μουσική των περισσότερων κοινωνικών τραγουδιών την περίοδο 1952-1956 ακολουθεί τα πρότυπα του μετεμφυλιακού *λαϊκού*. Τα περισσότερα τραγούδια είναι ζεϊμπέκικα, γραμμένα σε λυπημένα και μακρόσυρτα *μακάμια* και *δρόμους*, που διαφέρουν ριζικά από τις δυτικές κλίμακες και χρησιμοποιούνταν σπάνια στο ρεμπέτικο (Pennanen 1997: 111). Σύμφωνα με τον συνθέτη Θεόδωρο Δερβενιώτη, οι μουσικοί της εποχής στράφηκαν στους *δρόμους* αυτούς επειδή μπορούσαν να εκφράσουν μεγαλύτερες εντάσεις πόνου και ήταν έτσι πιο κατάλληλοι για τα πονεμένα κείμενα (Γεωργιάδης και Ραχματούλινα 2003: 103).

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Καζαντζίδης επιτελεί διαφόρων ειδών τραγούδια, χωρίς να πάψει να υπηρετεί το τραγούδι του πόνου. Πολλά κοινωνικά τραγούδια είναι ζεϊμπέκικα στο μετεμφυλιακό στιλ ή *έντεχνα λαϊκά*, αλλά το κυρίαρχο ιδίωμα για την έκφραση του πόνου προσέφερε αυτή την περίοδο το νέο είδος των *ινδικών* και των *άλλων* ανατολίτικων υβρίδιων. Οι ρυθμοί, οι μελωδίες και άλλα στοιχεία των τραγουδιών αυτών, όπως οι διάλογοι, οι φωνητικές εισαγωγές χωρίς συνοδεία μουσικής (που παίρνουν αρκετές φορές τη μορφή ενός μελισμένου και αυτοσχέδιου αααα ή ααααχ) του επιτρέπουν να ξεδιπλώσει

τη φωνή του και να ανακαλέσει με νέους τρόπους τη συκίνηση των ακροατών. Ο βιολιστής Κυριάκος Γκουβέντας παρρηρεί σχετικά με τον Στέφανο Βαρτάνη (έναν Αρμένιο βιολιστή που συνεργάστηκε στενά με τον Καζαντζίδα στη δεκαετία του 1960), ότι «ήταν αφοσιωμένος σ' αυτό το ανατολίτικο μουσικό ύφος της εποχής και μάλιστα στο ελεγειακό, το εκφραστικό θρηνώδες ύφος» και ότι υπήρξε «ένας μουσικός που δεν είναι διασκεδαστής αλλά που αγγίζει τα όρια του κλασικού μέσα στα πλαίσια του παραδοσιακού παιξίματος» (Κοροβίνης 2005: 383). Στο διάστημα αυτό, το ρεπερτόριο του Καζαντζίδα περιλαμβάνει επίσης επικά/αγωνιστικά τραγούδια, ευρωπαϊκές μελωδίες, χορευτικά λαϊκοδημοτικά και πολλά τσιφτετέλια, αλλά σε γενικές γραμμές τα πονεμένα τραγούδια υπερτερούν και το γλέντι προβάλλει ως ένα διάλειμμα από τη σκληρή και θλιμμένη πραγματικότητα.

Το φωνητικό στιλ του τραγουδιστή αντλεί από ποιήλες πηγές και μπορεί να κατανοηθεί ως μια σωματοποίηση των πονεμένων στίχων που επιδιώκει να βοηθήσει τους ακροατές να κάνουν την εργασία του πόνου. Ορισμένοι μουσικοί και ερευνητές έχουν επισημάνει το μουσικό ταλέντο του Καζαντζίδα, τη βαθιά του γνώση των μουσικών δρόμων και την ικανότητά του να τους ακολουθεί καθώς τραγουδά τους στίχους (Δόικος 2005, Κοντογιάννης 2005, Γκουβέντας 2005). Πολλοί έχουν επίσης τονίσει τον κειμενοκεντρικό χαρακτήρα της ερμηνείας του όπως αναδεικνύεται από την καθαρή άρθρωσή του και την ικανότητά του να μεταφέρει το νόημα των κειμένων μέσα από το πάθος της ερμηνείας του και τη διαρκή διαφοροποίηση και προσαρμογή της στο νοηματικό και συναισθηματικό περιεχόμενο των στίχων. Τα περισσότερα κοινωνικά τραγούδια σε όλη την περίοδο που εξετάζουμε δεν είναι χορευτικά και προσφέρονται κυρίως για

ακρόαση και εμβάθυνση στην ερμηνεία και στο περιεχόμενο των στίχων. Η φωνή και η μουσική μοιάζει να επιδιώκουν να αναδείξουν τα λόγια και την ιστορία του τραγουδιού, παρά να δημιουργήσουν μια γλεντιστική διάθεση και να υπηρέτησουν τον χορευτή.

Ο Καζαντζίδης ακολουθεί διαφορετικά στίλ ερμηνείας και εξελίσσει τις τεχνικές και το ύφος του από την αρχή της καριέρας του. Το φωνητικό στίλ του Καζαντζίδη μπορεί να θεωρηθεί σε πολλά τραγούδια της πρώτης περιόδου ως μια μορφή «κλάματος με λέξεις» (Tolbert 2007). Στα πιο πολλά μετεμφυλιακά ζεϊμπέκικα η φωνή έχει ένα χαμηλό ένρικο τόνο (nasality) και διακοσμείται με λυγμικά χρώματα και φωνητικές τεχνικές που ανακαλούν τον πόνο και ιδίως το κλάμα. Ο ίδιος ο Καζαντζίδης υποστηρίζει ότι το ο «πόνος» και το «κλάμα» αποτελεί το πιο σημαντικό στοιχείο των ερμηνευτικών του τεχνικών, το οποίο διδάχθηκε από την τουρκόφωνη γαριά του (που ήταν φημισμένη μοιρολογίστρα) και τα τραγούδια των προσφύγων που άκουγε όταν ήταν παιδί (Μπαλαχούτης 2003: 89, Κοροβίνης 2005: 186). Το κλάμα παράγεται με φωνητικές τεχνικές που περιλαμβάνουν: α) τον ένρικο τόνο που υιοθετείται σε ολόκληρα τραγούδια ή σε μεμονωμένες φράσεις και λέξεις, β) την παρατεταμένη διάρκεια και το ιδιαίτερο μέλισμα ορισμένων συλλαβών, γ) τις μουσικές εκφωνήσεις αααα και ααααχ, δ) ένα μικρότερο ή εντονότερο λυγμό ή αναστεναγμό που αφήνεται να ξεσπάσει στο μέσο μιας λέξης ή σε ορισμένες καταλήξεις, ε) με καταλήξεις ααα ή οοοο που μοιάζουν με κλάμα. Ο Καζαντζίδης χρησιμοποιεί τις τεχνικές αυτές με επιδειξότητα, αλλά, όπως επισημαίνουν πολλοί σχολιαστές, καταφεύγει σ' αυτές με μέτρο και χρωματίζει τις φράσεις του με ποικίλα στοιχεία και ύφη.

Μερικές ερμηνείες στα πρώτα του βήματα (όταν ήταν ακόμα ισχυρά επηρεασμένος από τον Τσαουσάκη), αλλά και

όταν ο στίχος το απαιτεί, είναι πιο κοντά στο ρεμπέτικο. Η φωνή είναι πιο επιθετικά αρσενική και κάπως μάγκικη και απουσιάζει το κλάμα. Σε μερικά τραγούδια (όπως στο *Η κοινωμία*, του 1955), η φωνή αποβάλλει κάθε τραχύτητα και δριμύτητα και γίνεται η φωνή ενός αθώου και συνεσταλαγμένου παιδιού που παραπονιέται για τα βάσανά του στον μυθικό πατέρα (την κοινωμία). Από το 1954-1955 ο ένρικός τόνος μειώνεται, χωρίς να χαθεί το κλάμα και ο λυγμός, και ο τραγουδιστής αρχίζει να απελευθερώνει τον όγκο, ή το «μέταλλο», της φωνής του. Στο *Η καμπάνα σημαίνει* (1955) του Χιώτη, το αργόσυρτο ζεϊμπέκικο μετατρέπεται σε ένα επικό ξεσπασμα από την ερμηνεία. Η στεντόρεια εκκωφαντική φωνή, το μεταλλικό αααα της καμπάνας, που κυριαρχεί στο τραγούδι, περιορίζοντας το κλάμα σε ορισμένες φράσεις ή λέξεις, μετατρέπεται πονεμένα λόγια σε κραυγή διαμαρτυρίας.

Από δω και πέρα, και ως τα τέλη της περιόδου που εξετάζουμε, τα δύο αυτά στοιχεία (το κλάμα και η δύναμη, το παράπονο και η υποβλητικότητα, το λύγισμα και η αφύπνιση) θα συνδυάζονται με διαφορετικούς τρόπους σ' ένα μεγάλο μέρος των τραγουδιών, αποτελώντας ένα από τα βασικά κλειδιά των ερμηνειών του (Δόικος 2005). Η φωνή σωματοποιεί την πάλη των σκέψεων και των συναισθημάτων και εκεί που λυγίζει στο κλάμα και το παράπονο, ξεσπάει σαν αγανάκτηση και ξεσηκωμός, ή αντίστροφα, εκεί που διαμαρτύρεται και καταγγέλλει, σπάει μ' ένα λυγμό ή αναστεναγμό. Τα φωνητικά στίλ του Καζαντζίδη στην περίοδο 1957-1967 χαρακτηρίζονται σε γενικές γραμμές από τον περιορισμό, αλλά όχι την εξαφάνιση, του κλάματος, την υιοθέτηση νέων τρόπων έκφρασης του πόνου και τον εμπλουτισμό των ερμηνειών με ποικίλα στοιχεία (δραματικά, επικά, δημοτικά, μετελκάντο), ανάλογα με τα τραγούδια. Σε πολλά τραγούδια (υδικά και μετεμφυλιακά ζεϊμπέκικα) κυριαρ-

χεί συνολικά το κλάμα και ο λυγμός, αλλά στο πλαίσιο μιας συνολικά πιο στιβαρής και ογκώδους φωνής. Η μετάβαση αυτή φαίνεται στις διαφορές ανάμεσα στις δύο εκτελέσεις του *Καταστροφές και συμφορές*. Αντίθετα από την ερμηνεία του 1954, στην οποία επικρατεί ο ένρνος τόνος και το κλάμα, στην επιτέλεση του 1963 ο λυγμός έχει περιοριστεί σημαντικά (και έχει ως ένα βαθμό μετατραπεί σε ένα βαρύ ααα στις καταλήξεις), και κυριαρχεί η δύναμη που το καθιστά τραγούδι ανοιχτής διαμαρτυρίας. Πολλά τραγούδια της περιόδου (τόσο έντεχνα όσο και λαϊκά) προσλαμβάνουν μέσα από τον όγκο και την ένταση της φωνής έναν επικό ή εμβρατηριακό τόνο, ενώ σε άλλα το λυγμικό στοιχείο συνδυάζεται με το ύφος της καντάδας.

Το επιτελεστικό ύφος του τραγουδιστή έχει τις ίδιες στοχεύσεις και συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας συναισθηματικής φόρτισης και εκτόνωσης. Ο τραγουδιστής προσπάθησε, όπως είδαμε, να δημιουργήσει μια εναλλακτική μορφή διασκέδασης για τα λαϊκά στρώματα, που είχε στόχο να συγκινήσει και να προβληματίσει τους ακροατές και ταυτόχρονα να τους επιτρέψει να γλεντήσουν και να ξεδώσουν σ' ένα ευπρεπές «οικογενειακό» περιβάλλον, από το οποίο απουσίαζαν ανήθικα θεάματα και πρακτικές και οι ακρότητες της επιδεικτικής κατανάλωσης των πλουσίων. Ο τραγουδιστής παρουσιάζεται σκεπτικός και θλιμμένος στη διάρκεια των επιτελέσεών του. Σπάνια χαμογελάει και παραμένει συνήθως «σοβαρός» και απορροφημένος από το τραγούδι του. Η λέξη «σοβαρός», που χρησιμοποιείται από τον Πάνο Γεραμάνη και άλλους ακροατές του τραγουδιστή με αναφορά στην εμφάνισή του στο πάλλο, εκφράζει τον πολιτισμό του πόνου που αναλύσαμε. Η σοβαρότητα είναι η πρόποσα στάση σ' ένα μάταιο και άδικο κόσμο. Αποτελεί μια ένδειξη ενσυναίσθησης της αδικίας και του εφήμε-

ρου της ζωής και φανερώνει το βάθος, την αρετή και την ευαισθησία του ατόμου. Ο τραγουδιστής δεν αρνείται βεβαίως το γλέντι, που γίνεται κατανητό σαν ένα αναγκαίο διάλειμμα από τα βάσανα και τους πόνους, και σ' ένα τμήμα του προγράμματος επιτρέπει τον χορό και την εκδήλωση μιας πιο χαρούμενης διάθεσης. Οι ακρότητες, όμως, και η ευωχία της γλεντιστικής διασκέδασης αποδοκιμάζονται και θεωρείται ότι πρέπει να πρυτανεύει μια ατμόσφαιρα σεμνότητας, σεβασμού και κοινωνικής επίγνωσης.

Αν και ο Καζαντζίδης έχει πει ότι σπάνια τραγούδησε με όλη του την ψυχή στις ηχογραφήσεις και στα κέντρα (Βασιλικός 2000: 145), εξάιρεται από πολλούς ακροατές για το βάθος και την πειστικότητα της ερμηνείας του και την ταύτισή του με τα τραγούδια του. Ο Καζαντζίδης εισερχόταν, πολλές φορές αθέλητα, σε μια εξαιρετική συναισθηματική κατάσταση όταν τραγουδούσε και είχε την ικανότητα να δημιουργεί μια ατμόσφαιρα μυσταγωγίας και ιερότητας. Η εξαιρετική αυτή συγκίνηση, που μοιάζει με τη σαμανιστική έκσταση, αποτυπώνεται σε μερικές διάσημες φωτογραφίες του. Πολλοί συνεργάτες του έχουν περιγράψει τη βαθιά συναισθηματική ταραχή και το εκστατικό πάθος που καταλάμβανε τον τραγουδιστή όταν επιτελούσε, ιδιαίτερα στο στούντιο. Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Μαρινέλλα έχουν επίσης επισημάνει τη σωματική και ψυχική καταπόνηση που συνεπαγόταν για τον τραγουδιστή⁶⁵. Όπως οι θεραπευτές

65. Η Λύδια περιγράφει μία από τις επιτελέσεις αυτές, όταν ένα βράδυ, προς το τέλος του προγράμματος, του ζήτησε να πει το τραγούδι *Το ξέρω καταστράφηκα*: «Πιάνει την κιθάρα ο Καζαντζίδης και αρχικά το τραγούδι. Έχει τα μάτια του κλειστά, δεν βλέπει τι γίνεται γύρω του και τραγουδά με την ψυχή του. Ακόμα και τώρα που το σκέφτομαι, ανατριχιάζω. Έχω καθίσει δίπλα του και μ' έχουν πάρει τα κλάματα [...] Ο ιδρώτας κυλούσε στο μέτωπό του, τον σκούπιζε η Μα-

πο, τα βάσανα των φτωχών. Η πορεία του θυμίζει την τυπική διαδρομή των θεραπειών: είναι ένα πρόσωπο το οποίο, μέσα από μια αρχική, αθέλητη τραυματική εμπειρία, κατάφερε να εξελιχθεί σε τελετουργικό διαμεσολαβητή, θεραπευτή και ερμηνευτή του κόσμου, να αποκτήσει δηλαδή κάποιον έλεγχο πάνω στις αιτίες της οδύνης και του κακού και να αναδυθεί ενδυναμωμένο και ικανό να βοηθήσει τους άλλους (Lewis 1989, Atkinson 1992, Sidky 2010). Όπως οι συμβολικοί θεραπευτές, ο τραγουδιστής ενσαρκώνει, για πολλούς από τους θαυμαστές του, ένα ηρωικό κοινωνικό και ηθικό ιδανικό και γίνεται κατανοητός σαν ένα σοφό, στοργικό και θυσιαστικό πρόσωπο που αγαπάει, φροντίζει και καθοδηγεί τους ακροατές του.

Όψεις της εμπειρίας και της επίδρασης του τραγουδιού του Καζαντζίδα

Θα εστιάσουμε τώρα στην εξέταση της εμπειρίας του καζαντζιδικού τραγουδιού από τη σκοπιά των ακροατών, μέσα από την ανάλυση αφηγήσεων που αναφέρονται στις επιτελέσεις των τραγουδιών του Καζαντζίδα στην περίοδο που εξετάζουμε. Οι αφηγήσεις αυτές προέρχονται από συνομιλίες που πραγματοποιήσα με ακροατές του Καζαντζίδα σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, από ορισμένες εκπαιδευτικές συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαν οι φοιτήτριες Λίλια Τσορνάγια, Μαρία Γεωργίου και Αναστασία Κεϊσίδου στον Πειραιά και τον Ασπρόπυργο, και από ποιήλα δημοσιεύματα – κυρίως από την εργασία του Θωμά Κοροβίνη (2005), ο οποίος συγκέντρωσε και παρουσίασε υποδειγματικά ένα μεγάλο αριθμό αφηγήσεων ακροατών του Καζαντζίδα.

Η φωνή του Καζαντζίδα κυριαρχεί για πολλά χρόνια στο

του πόνου, ο τραγουδιστής επαναβιώνει (arbreacts for) για λογαριασμό των ακροατών του τα καταπιεσμένα τους συναισθήματα (Lévi-Strauss 1963), βοηθώντας τους να τα εξωτερικεύσουν και να τα επεξεργαστούν. Σπαράσσεται, υποφέρει, αναλώνεται για να τους βοηθήσει να κλάψουν, να θρηνήσουν, να διαμαρτυρηθούν και να επαναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους (Dow 1986, Tolbert 2007).

Η πορεία, η εικόνα και η αντίληψη των ακροατών για τον Καζαντζίδα έχουν, τέλος, σαφείς δομικές ομοιότητες με την καριέρα, τη φυσιογνωμία και την υποδοχή των συμβολικών θεραπειών. Ο Καζαντζίδης συγκρότησε, όπως δείξαμε, τη δημόσια εικόνα του με βάση την αισθητική του πόνου και κατάφερε να παρουσιαστεί ως ένας τραγουδιστής που έχει βιώσει, και γι' αυτό μπορεί να εκφράζει με αυθεντικό τρό-

πονέλλα κι εκείνος με τα μάτια κλειστά να κουνάει το κεφάλι του σαν να ταξίδευε με το μυαλό του εκείνη την ώρα. Πού; Μόνο εκείνος ήξερε» (Μπαλαχούτης 2006: 100). Η Μαρινέλλα αφηγείται: «Ήταν ένας χείμαρρος. Ένα τεράστιο χωνί. Άσε το συναίσθημα που έβγαζε στα τραγούδια [...] Αν τον έβλεπες να τραγουδάει στο στούντιο θα έμενες με το στόμα ανοιχτό. Έμπαινε ξυρισμένος και όταν έβγαίνει είχε γένια. Τόσο πολύ ανατρίχιαζε. Κι άλλες φορές ξεσπούσε σε κλάματα και δεν μπορούσε να συνεχίσει» (Συνέντευξη στο περιοδικό Κ της Καθημερινής, 13 Σεπτεμβρίου 2009). Ο Μίκης Θεοδωράκης έχει παρατηρήσει: «Έχετε δει πώς τραγουδάει ο Στέλιος με το βλέμμα προς τα πάνω; [...] Όταν κάνει ηχογράφηση ο Στέλιος, ή τραγουδάει σε συναυλία, δεν ελέγχει τον εαυτό του. Και νομίζω ότι αυτό είναι τρομερά επίπονο και για τον ίδιο. Το δώρο το οποίο μας δίνει με αυτή τη φοβερή φωνή που βγάζει, η οποία δεν είναι το μέταλλο που έχει, αλλά η καρδιά που έχει μέσα του, αυτό το σκέυος που έχει μέσα του ήχους και φωνές αιώνων. Όταν λοιπόν αυτό βγει έξω δεν το ελέγχει ο ίδιος [...] Και από ένα σημείο και πέρα δίνει τόσα πολλά εκείνη τη στιγμή, χάνεται τόσο πολύ, που είναι σαν να πέφτει από τα 10.000 μέτρα χωρίς αλεξίπτωτο» (συνέντευξη στην τηλεοπτική εκπομπή «Στη φάσμα των ζώων» στο ΣΚΑΙ, 1993).

ηχοτοπίο των λαϊκών γειτονιών σε πολλά μέρη της Ελλάδας, στην Κύπρο, την Κωνσταντινούπολη, καθώς και σε πολλές μεταναστευτικές κοινότητες σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα τραγούδια του κυριαρχούν στα καφενεία και στις ταβέρνες, σφραγίζουν τον ήχο των γιορτών, των πανηγυριών και των οικογενειακών συναθροίσεων, εισέρχονται στους εργασιακούς χώρους, στα νοσοκομεία και στα στέκια της νεολαίας και συχνά συνοδεύουν τις δραστηριότητες του σπιτιού και τις στιγμές της χαλάρωσης και του διαλογισμού. Τα τραγούδια επιτελούνται σε ποικίλες περιστάσεις και υπηρετούν ποικίλες διαθέσεις, συναισθήματα και λειτουργίες, που σε πολλές περιπτώσεις συνδυάζονται στο πλαίσιο της ίδιας επιτέλεσης. Οι ζωντανές επιτελέσεις του τραγουδιστή, αλλά και οι επιτελέσεις των τραγουδιών του στο πλαίσιο οικογενειακών, φιλικών και κοινοτικών συναθροίσεων περιλαμβάνουν τόσο τραγούδια που συνοδεύουν το γλέντι, τη γιορτή και την ερωτική διάθεση, όσο και τραγούδια που προκαλούν προβληματισμό, συγκίνηση και δάκρυα και προσφέρουν ανακούφιση, κουράγιο και καθοδήγηση. Αυτό που έχει σημασία για το επιχείρημά μας είναι ότι η διάσταση της συμβολικής θεραπείας δεν είναι ποτέ απύουσα και μοιάζει μάλιστα να κυριαρχεί σε πολλά περιβάλλοντα την περίοδο που εξετάζουμε.

Σε πολλές αφηγήσεις αναδύεται η μοναδική ικανότητα του Καζαντζίδη να συγκινεί, να ενθουσιάζει, να υπνωτίζει ή να φέρνει σε έκσταση τους ακροατές του. Πολλοί θαυμαστές λένε ότι ο Καζαντζίδης, περισσότερο από κάθε άλλον τραγουδιστή, τους μεταφέρει σε μια εξαιρετική συναισθηματική και πνευματική κατάσταση. Η φωνή του τραγουδιστή τους «ταράζει», τους «ξεσηκώνει», τους «ανεβάζει στους ουρανούς», «φέρει τα μέσα έξω» ή κάνει την καρδιά να φτάσει σε μια κορύφωση. Οι θαυμαστές του Καζαντζίδη

δακρύζουν συχνά, όταν μιλούν για τον τραγουδιστή, καθώς ξυπνούν διάφορες προσωπικές τους αναμνήσεις συνδεμένες με τα τραγούδια του, ή αναφέρουν, ως ένδειξη της δύναμης και της αξίας του, διάφορες περιπτώσεις στις οποίες η φωνή του έκανε τους ίδιους ή άλλους ανθρώπους να κλάψουν. Ένας θαυμαστής θυμάται με συγκίνηση μια ηλικιωμένη γυναίκα σε ένα χωριό της Βόρειας Ελλάδας, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, να ξεσπά σε λυγμούς και κλάματα όταν ένα τραγούδι του Καζαντζίδη στο ραδιόφωνο της θύμιζε τα ξενιτεμένα της παιδιά (Κοροβίνης 2005: 65). Μια άλλη θαυμάστρια, από μια προσφυγική συνοικία της Αθήνας, δικαιολόγησε την αγάπη της για τον τραγουδιστή εξιστορώντας πώς ένα τραγούδι του, που άκουσε τυχαία καθώς επέστρεφε από τη δουλειά της, την έκανε να ξεσπάσει σε κλάματα.

Ο Καζαντζίδης προκαλούσε πρωτοφανείς εκδηλώσεις λατρείας και ρίγη συγκίνησης στις ζωντανές επιτελέσεις του. Η σύντομη περιγραφή ενός ακροατή από μια συνέντευξη του στην Κωνσταντινούπολη μεταφέρει την ατμόσφαιρα πολλών εμφανίσεων του στην περίοδο της μεγάλης του ακμής: «Ο κόσμος έκλαιγε με αναφιλητά, ούρλιαζαν σαν σε συναυλία ροκ, τον ευλογούσαν, σταυροκοπόνταν, του πέταγαν λουλούδια, ήταν ένα προσκύνημα» (Κοροβίνης 2005: 467). Πολλές από τις αντιδράσεις των ακροατών, όπως προκύπτουν από τις αφηγήσεις, μπορούν να ερμηνευθούν ως μια μορφή κάθαρσης. Ο χορός και άλλες εκδηλώσεις των συμμετεχόντων μπορούν να θεωρηθούν τρόποι έκφρασης, διαχείρισης και εκτόνωσης βαθιών και έντονων συναισθημάτων. Ο συνθέτης Άκης Πάνου έχει αφηγηθεί ένα περιστατικό που έζησε ο ίδιος σε ένα από τα κέντρα στα οποία τραγουδούσε ο Καζαντζίδης. Καθώς ο τραγουδιστής επιτελούσε ένα από τα διδακτικά τραγούδια του

τρείας του τραγουδιστή. Οι θαυμαστές που γνώρισαν τη ζωή αυτών των καφενειών θυμούνται «χορούς, πανηγύρια, σπασίματα, πιοτά», αλλά και «δάκρυα, δάκρυα ατέλειωτα» (Κοροβίνης 2005: 145). Σε μερικές αφηγήσεις αναδύεται μια επιτελεστική δυναμική, η οποία, με την επιλογή κατάλληλων τραγουδιών, την κατανάλωση αλκοόλ και τη συμβολική ανταλλαγή, οδηγεί στην ανάπτυξη μιας αντιδομικής κοινωνικότητας και σε μια συναισθηματική φόρτιση που φέρνει δάκρυα. Τα τραγούδια του Καζαντζίδα θεωρούνται από πολλούς συνομιλητές αναπόσπαστο τμήμα κάθε λαϊκού γλεντιού και απολύτως απαραίτητα για την επίτευξη της συναισθηματικής κορύφωσης που αποτελεί βασική επιδίωξη κάθε μουσικής συνάντησης.

Ορισμένες αφηγήσεις περιγράφουν σιωπηλές ακροάσεις, βαριά ζειμπέκικα και μεγάλα παράπονα, που απαλύνονται κάτω από την επίδραση της φωνής του. Ένας αφηγητής περιγράφει: «Κατάγομαι απ' τον Χορτιάτη της Θεσσαλονίκης. Άκουγα με πόσο ενδιαφέρον η μουσική του Καζαντζίδα και απ' τα γραμμόφωνα και απ' τα πικάπ μιλούσε στους ανθρώπους. Καμιά φορά που θορυβούσαμε σαν παιδιά, μας μάλωναν. Σωπάστε, γιατί τραγουδάει ο Καζαντζίδης. Θυμάμαι, λοιπόν, τέτοιες στιγμές στο καφενείο του Χορτιάτη, τους παππούδες με τα σκαμμένα λαϊκά πρόσωπα και την τραγιάσκα, τους μεροκαματιάρηδες που δούλευαν στα νταμάρια, έναν κυνηγημένο κόσμο, με πόση προσήλωση και ενδιαφέρον παρακολούθουσαν τον Καζαντζίδα [...] Ήπηρε μια μυσταγωγία. Δεν ξεχνάω αυτή τη σκηνή, να κάθονται τα γερροντάκια στο καφενείο να ακούν και να απορροφούν τη μουσική και το τραγούδι. Σαν να ακούν ένα δάσκαλο» (Κοροβίνης 2005: 522).

Ο μυσταγωγικός χαρακτήρας των επιτελέσεων του Καζαντζίδα αναδύεται σε πολλές αφηγήσεις. Ο τραγουδιστής

(Μα κανέναν δεν μου φταίει για το χάλι μου / σπάσιμο θέλει το κεφάλι μου), ένας ακροατής είχε σπάσει ένα ποτήρι, το 'χε καρφώσει στο κούτελό του και τα αίματα έτρεχαν στο πρόσωπό του⁶⁶. Ένας συνομιλητής μού περιέγραψε μια άλλη περίπτωση ακροατή που αυτοτραυματίστηκε στο χέρι στη διάρκεια μιας επιτέλεσης του Καζαντζίδα στη Γερμανία.

Το καζαντζιδικό τραγούδι επιδιώκει, όμως, και επιτυχάνει πάνω απ' όλα την ανακούφιση των δακρύων. Η Γιώτα Λύδια, η Μαρινέλλα, ο Ζαμπέτας και άλλοι μουσικοί έχουν περιγράψει μουσικές επιτελέσεις στη διάρκεια των οποίων ο τραγουδιστής συγκλόνισε το ακροατήριο και έκανε τους ίδιους και πολλούς από τους παρισταμένους να κλάψουν. Πολλές αφηγήσεις καταγράφουν την ικανότητα του Καζαντζίδα να προκαλεί τα δάκρυα των ακροατών στις ζωντανές του επιτελέσεις, που αποκτούν σε αρκετές περιπτώσεις τον χαρακτήρα μιας εμπειρίας συλλογικού κλάματος ή διαμαρτυρίας. Ορισμένες μαρτυρίες από επιτελέσεις σε επαρχιακές πόλεις ή στη Γερμανία, καταγράφουν τα «μαντίλια που έβγαιναν» και το κλάμα που «πήγαινε σύννεφο» όταν επιτελούσε τα πονεμένα τραγούδια, ενώ άλλες αφηγήσεις σημειώνουν τη μετατροπή ορισμένων συναυλιών σε συλλαλητήρια (Βασιλικός 2000: 128, Μπαλαχούτης 2003: 198 και Κοροβίνης 2005: 345, Γεραμάνης 2008: 42).

Πολλές αφηγήσεις καταγράφουν επίσης τη συγκινησιακή δύναμη του καζαντζιδικού τραγουδιού σε άλλα επιτελεστικά πλαίσια. Τα τραγούδια του Καζαντζίδα κυριαρχούν σε πολλά λαϊκά καφενεία σε όλη την Ελλάδα, που συχνά διακοσμούνται με τις φωτογραφίες του και γίνονται κέντρα λα-

66. Συνέντευξη του Άκη Πάνου στον Γιώργο Τσάμπρα, περ. *Δίφωνο*, τχ. 32, Μάιος 1998.

εμπνέει ιδιαίτερο σεβασμό και τα τραγούδια του έχουν ένα ηθικό βάρος που επιβάλλει προσήλωση και σοβαρότητα. Μερικοί ακροατές λένε ότι δεν μπορούν να ακούν Καζαντζίδη συχνά, ή κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, γιατί τους αναστατώνει, ξυπνάει τα βαθιά τους συναισθήματα και τους φέρνει σε μια ακραία κατάσταση. Ένας θαιμιαστής μάς μεταφέρει άλλη μια συγκλονιστική εικόνα από μια ταβέρνα σ' ένα χωριό της Καβάλας: «Αυτό το παιδί [που χόρευε μόνο το Βαρέθηκα τέτοια ζωή και ύστερα από λίγο καιρό αυτοκτόνησε] όταν σηκωνόταν να χορέψει είχε ένα τέτοιο σεβασμό απέναντι στους άλλους θαμώνες, που τους λέγαν εξώλης και προώλης, κι αυτών η ματιά είχε τέτοια λατρεία, πώς οι χριστιανοί ανάβουν ένα κερί και κοιτούν την εικόνα. Σηκωνόταν κι άνοιγε τα χέρια με ιεροτελεστία σαν να προσευχόταν σ' έναν περίεργο θεό [...] Οι άλλοι δεν χειροκροτούσαν, δεν έκαναν τίποτα. Έπεφτε μια σιωπή, έπεφτε ένα άλλο τραγούδι και μετά ξαναζήτούσε το Βαρέθηκα τέτοια ζωή» (Κοροβίνης 2005: 386).

Τα τραγούδια του Καζαντζίδη καταλαμβάνουν επίσης σημαντική θέση στη μουσική ζωή της οικογένειας και της κοινότητας και επιτελούνται σε γάμους, πανηγύρια, οικογενειακές και φιλικές συναντήσεις και άλλες εκδηλώσεις. Η τεράστια δημοτικότητα του Καζαντζίδη στις ποντιακές και προσφυγικές κοινότητες μαρτυρείται σε πολλές αφηγήσεις, και ο ίδιος κατακτά από νωρίς τη θέση λαϊκού και εθνικού ήρωα. Σύμφωνα με μια αφήγηση από ένα χωριό της Θεσσαλονίκης οι συμμετέχοντες συνήθιζαν στο τέλος των οικογενειακών και κοινοτικών γιορτών να τραγουδούν όλοι μαζί «με πολύ πόνο» τα τραγούδια του Καζαντζίδη (Κοροβίνης 2005: 100). Η συνήθεια να κλείνουν τις βραδιές με τραγούδια του Καζαντζίδη, που καταγράφεται και σε άλλες αφηγήσεις, δείχνει το ιδιαίτερο κοινωνικό και ηθικό βάρος των

τραγουδιών του και τη λειτουργία τους ως συμβόλων της κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας.

Μια συνομιλήτρια που μεγάλωσε στην Αυστραλία, σε μια στενά συνδεδεμένη και κλειστή κοινότητα Ελλήνων μεταναστών, που προέρχονταν κυρίως από την Πελοπόννησο, τόνισε τη λατρεία των μεταναστών για τον Καζαντζίδη και την αδιάλειπτη παρουσία των τραγουδιών του στη ζωή τους. Οι γιορτές και οι γάμοι ξεκινούσαν με διάφορα δημοτικά τραγούδια από τους ιδιαίτερους τόπους καταγωγής των μεταναστών και συνεχίζονταν σχεδόν αποκλειστικά με τραγούδια του Καζαντζίδη. Αρχικά έπαιζαν διάφορα τσιφτετέλια και άλλα χορευτικά και ακολουθούσαν τα τραγούδια της ξενιτιάς, που οδηγούσαν σε τακτική βάση πολλούς από τους συμμετέχοντες (και ιδίως τις γυναίκες) σε ομαδικό κλάμα.

Ένας άλλος συνομιλητής μου περιέγραψε τακτικές οικογενειακές συναντήσεις και γιορτές στη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας στη δεκαετία του 1960, στον Ταύρο και τη Σαλαμίνα, που συνοδεύονταν από τα τραγούδια του Καζαντζίδη και έπαιρναν τη μορφή μιας εξαιρετικής εμπειρίας για πολλούς από τους παρισταμένους. Ο θείος του ο Φίλιππος, ένας «πονεμένος και στερημένος άνθρωπος», που είχε περάσει δύσκολα παιδικά χρόνια και είχε δουλέψει σκληρά στη ζωή του, ήταν ο κύριος εμψυχωτής αυτών των συναντήσεων. «Με το “Πες τα Στελάρα” που φώναζαν όταν έβαζαν τα τραγούδια, ξεκινούσε μια μυστική λειτουργία να βγάλουν τον πόνο τους, να τα πούνε, να εκφραστούνε και να επικοινωνήσουν. Μιλάγανε μέσα από τον Καζαντζίδη και τους μιλάγε. Ήτανε σαν μια έκσταση, μια πλημμύρα συναισθημάτων. Ο θείος μου ο Φίλιππος, που ήταν ένας σκληρός μάγκας, γινότανε ένας άλλος Φίλιππος στη φάση αυτή, ξέσταγε σε κλάματα, γινότανε αρνάκι».

Το τραγούδι του Καζαντζίδη βοήθησε τους πληγωμένους

των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων να κάνουν την εργασία του πόνου. Το τραγούδι προσέφερε παρηγοριά σε ανθρώπους που θρηνούσαν για τον θάνατο αγαπημένων προσώπων, υπέφεραν από αναπηρίες και τραύματα ή βίωναν τις ποικίλες εξαιρέσεις και τους αποκλεισμούς της μετεμφυλιακής κοινωνίας. Οι περισσότεροι από τους θαυμαστές του Καζαντζίδη, από τη δεκαετία του 1950 και του 1960, τονίζουν τη συγγένεια των εμπειριών τους με τα βιώματα του Στέλιου και τα θέματα των τραγουδιών του. Ένας συνομήλικος άνδρας με τον Καζαντζίδη είπε: «Επειδή πέρασα πολλά, από παιδάκι με πήγανε στη Βουλγαρία, στο αντάρτικο, μέχρι ξύλο πολύ, μέχρι ορφάνιες και φουκαροσύνη μεγάλη, όλο το τραγούδι του Στέλιου μας ήταν κουτί στα μέτρα μου, ασορτί με τη ζωή μου, καπάκι. Παρόλο που αυτός ήταν πασίγνωστος κι εγώ άγνωστος, ταιριάζαμε πολύ, γιατί ήμασταν κι οι δυο μας στην αφάνεια, πάντα στην αφάνεια» (Κοροβίνης 2007: 127).

Ο λόγος αυτός επαναλαμβάνεται, με διάφορες παραλλαγές, σε πολλές αφηγήσεις που δείχνουν το μέγεθος της φτώχειας, της βίας, της καταπίεσης, της κοινωνικής διάσπασης και της κοινωνικής οδύνης, στην ελληνική κοινωνία των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, και την ικανότητα του τραγουδιστή να την εκφράζει. Πολλοί αφηγητές τονίζουν ότι οι στίχοι των τραγουδιών είναι «βγαλμένοι από τη ζωή» και αποτυπώνουν με ακρίβεια τις σκληρές πραγματικότητες που έζησαν. Τα τραγούδια του Καζαντζίδη ρηματοποιούσαν τις αποσιωπημένες, ή αποκλεισμένες από το δημόσιο λόγο, εμπειρίες ευρέων στρωμάτων του πληθυσμού και άρθρων ένα λόγο διαμαρτυρίας χωρίς να αμφισβητούν ευθέως την κοινωνική και πολιτική τάξη. Χιλιάδες άνθρωποι, διαφορετικών προελεύσεων και πεποιθήσεων, που είχαν βιώσει τραυματικά γεγονότα στη διάρκεια της Κατοχής και του εμ-

φυλίου και εξακολουθούσαν να αντιμετωπίζουν μια πολύ σκληρή καθημερινότητα, αισθάνθηκαν βαθιά συγγένεια και μεγάλη έλξη για τον Καζαντζίδη και τα τραγούδια του.

Η αφήγηση που ακολουθεί δείχνει πολύ ωραία τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε το καζαντζίδικο τραγούδι μέσα στη ζοφερή μετεμφυλιακή πραγματικότητα. Ένα παιδί πολιτικών προσφύγων από την Ουγγαρία περιγράφει την επίδραση των τραγουδιών του Καζαντζίδη, που έπαιξε κάθε Κυριακή μεσημέρι το τοπικό ελληνικό πρόγραμμα: «Έβαζε, λοιπόν, [ο παρουσιαστής] το πικ απ, απ' όπου έβγαине ένα βαθύ "αχ", ένας φοβερός πόνος. Όταν τραγουδούσε το "Καράβι ποιος σε βούλιαξε" του Μίχη, που είναι από τους ύμνους των ξενιτεμένων, τρέμαμε. Έβγαζε ένα τέτοιο "σχασμό" ο άνθρωπος, που μας έπιανε όλους μας, εμένα, την αδελφή μου, τη μάνα μου, τον γέρο παππού μου, ένα ατέλειωτο κλάμα πάνω στο τραπέζι μαζί με το γλυκό που τρώγαμε. Αυτό δεν έλειπε ποτέ από το τραπέζι μας, ο πόνος του Στέλιου, που, θέλαμε δεν θέλαμε, έγινε ένα βιώμα μας, ήταν κάτι δεμένο με το σώμα μας» (Κοροβίνης 2005: 90).

Ο θεραπευτικός χαρακτήρας του τραγουδιού του Καζαντζίδη φαίνεται ξεκάθαρα από την πληθώρα των ακροατών που λένε ότι βοηθήθηκαν από τα τραγούδια του όταν αντιμετώπισαν σημαντικές προσωπικές κρίσεις. Τα τραγούδια του Καζαντζίδη λειτουργεί ως τελετουργικό τραγούδι που βοηθάει τους ανθρώπους να αντιμετωπίσουν τραυματικά γεγονότα ή δύσκολες καταστάσεις, όπως ο θάνατος κάποιου αγαπημένου προσώπου, η ασθένεια, ο χωρισμός, η οικονομική καταστροφή, η μετανάστευση ή η στρατιωτική θητεία. Είναι πραγματικά αμέτρητες οι ιστορίες των ανθρώπων που όταν μιλούσε για τον Καζαντζίδη συγχινούνται και αναφέρονται στην απώλεια αγαπημένων προσώπων. Πολλοί θαυμαστές του Καζαντζίδη λένε ότι τους βοήθησε να πενήσουν

και να βρουν παρηγοριά για τον θάνατο στενών φίλων ή συγγενών. Ένας ηλιχιώμενος θαυμαστής του, απηχώντας πολλούς άλλους συνομιλητές, είπε: «Το τραγούδι και ο τραγουδιστής πρέπει να μπορεί να βοηθάει τον άνθρωπο να ξεχνιέται από τον κρυφό του πόνο [...] Όταν ο γιος μου σχοτώθηκε κι αργότερα έχασα και τη γυναίκα μου, ζητούσα παρηγοριά απ' αυτές τις δύο ζημιές στον Στέλιο. Ο Στέλιος για το πένθος, για το βαρύ, το α ξεπέραστο πένθος, λειτουργεί σαν βάφτισμα. Έχει αυτή τη μαγική ουσία στη φωνή του που μπορεί λίγο να σε παρηγορήσει και να ξεχάσεις τα πάθη σου» (Κοροβίνης 2005: 149).

Υπάρχουν πολλές συγκινητικές ιστορίες για ανθρώπους που αντιμετώπισαν τον θάνατο και πέρασαν τις τελευταίες ημέρες της ζωής τους ακούγοντας τα τραγούδια του (Κοροβίνης 2005: 124, 386). Ορισμένες αφηγήσεις αναφέρονται σε μετανάστες που επέστρεφαν άρρωστοι στα χωριά τους στη Βόρεια Ελλάδα και έσβηναν παρέα με τα τραγούδια του. Ένας θαυμαστής του μου αφηγήθηκε σε μια συνάντησή ότι στα σαράντα του αγαπημένου φίλου του, που έχασε ξαφνικά σε ηλικία 30 ετών, μαζί με το τρισάγιο που έκαναν στον τάφο, έβαλαν ένα τραγούδι του Καζαντζίδη, που έκανε ακόμα και τον παπά να βάλει τα κλάματα και να υποχρεωθεί να σταματήσει. Ο ίδιος για περισσότερο από ένα χρόνο επισκεπτόταν συχνά τα βράδια τον τάφο του πεθαμένου φίλου του, έχοντας μαζί του φαγητό, ποτό και ένα κασετόφωνο με τραγούδια του Καζαντζίδη. Το τραγούδι του Καζαντζίδη ήταν επίσης, σύμφωνα με πολλές αφηγήσεις, πολύ δημοφιλές μεταξύ των ασθενών σε διάφορα νοσοκομεία, και γενικότερα μεταξύ των πασχόντων. Πολλοί άνθρωποι στηρίχθηκαν στα τραγούδια του για να περάσουν περιόδους ασθένειας ή να παρηγορηθούν για χρόνια νοσήματα ή αναπηρίες.

Πολλοί θαυμαστές (αλλά και θαυμάστριες) λένε ότι

στράφηκαν στα τραγούδια του και «κόλλησαν» μαζί του (έγιναν δηλαδή φανατικοί θαυμαστές του) όταν χώρισαν με τη/τον σύζυγο ή τη/τον σύντροφό τους, αντιμετώπιζοντας συνήθως, ταυτόχρονα, σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Το τραγούδι του Καζαντζίδη τους βοήθησε να διαβούν τη μεθοριακότητα του χωρισμού και της απουσίας και παρηγόρησε τη μοναξιά και την απογοήτευσή τους. Η ιστορία του Στέλιου και της Μαρινέλλας και οι διενέξεις του Καζαντζίδη με τις εταιρείες και τα κέντρα λειτουργούν ως παραδειγματικές ιστορίες με βάση τις οποίες αντιλαμβάνονται, ερμηνεύουν και αποφορτίζονται από τα προβλήματα και τις απογοητεύσεις τους.

Πολλοί θαυμαστές λένε ότι συνδέθηκαν ιδιαίτερα μαζί του όταν μετανάστευσαν. Το τραγούδι του Καζαντζίδη συνόδευσε και ως ένα βαθμό σφράγισε τη μεταπολεμική μετανάστευση. Ένας θαυμαστής του θυμάται ότι έπαιζαν συνεχώς τα τραγούδια του στους σταθμούς και στις πλατείες των πόλεων της Βόρειας Ελλάδας, όπου συγκεντρώνονταν οι συγγενείς και οι φίλοι για να αποχαιρετήσουν τους μετανάστες που αναχωρούσαν για το εξωτερικό. Οι δίσκοι του ήταν από τα λίγα πράγματα που έπαιρναν μαζί τους και το καλύτερο δώρο που τους έστελναν οι φίλοι τους. Η λατρεία των μεταναστών για τον Καζαντζίδη στη Γερμανία, στο Βέλγιο, στην Αυστραλία και σε άλλα μέρη μαρτυρείται από πολλές πηγές και αφηγήσεις (Βεντούρα 1999, Κοροβίνης 2005). Τα τραγούδια του Καζαντζίδη κυριαρχούν στα καφενεία, στις χοροεσπερίδες και στις κοινοτικές γιορτές των μεταναστών και συνοδεύουν μεγάλο μέρος της ιδιωτικής τους ζωής. Πολλά παιδιά μεταναστών θυμούνται την τεράστια παρουσία του Καζαντζίδη στη ζωή των γονιών τους και λένε ότι τα τραγούδια του πέρασαν στο αίμα τους.

Τα τραγούδια παρηγορούν τη μοναξιά, τον πόνο, την

απόγνωση και τη νοσταλγία των μεταναστών και λειτουργούν ως τρόπος κατασκευής και διατήρησης της πολιτισμικής τους ταυτότητας. Μια μετανάστρια λέει: «Όταν φεύγαμε για τη Γερμανία, αφήναμε τα παιδιά μας και παίρναμε μαζί μας τα όνειρά μας. Όταν, πάλι, πηγαίναμε εκεί, τα μοιραζόμασταν μ' αυτόν. Ποιον; Τον Καζαντζίδα, ντε. Και τα όνειρα και τον πόνο. Κι έτσι ο πόνος μας γινόταν πιο μικρός. Μαλακώναμε, τα πήγαινε στα πέρατα με τη φωνή του τα βάνανά μας και μάκραναν και γύριζαν πίσω απ'αλλά» (Κοροβίνης 2005: 112). Ένας μετανάστης στο Βέλγιο λέει: «Όλοι οι Έλληνες εδώ βάζαμε τον Καζαντζίδα και κλαίγαμε [...] Τον βάζαμε από το πρωί μέχρι το βράδυ εκεί, και κλαίγαμε τη μοίρα μας» (Βεντούρα 1999: 211). Μια άλλη συνομιλήτρια, που μεγάλωσε στην Αυστραλία, θυμάται τη μητέρα της, όταν γύριζε από το εργοστάσιο, να κάνει τις δουλειές του σπιτιού ακούγοντας Καζαντζίδα, κλαίγοντας και νοσταλγώντας τους συγγενείς της και την Ελλάδα. Η ίδια θυμάται ότι τραγούδια όπως το *Παπούτσι από τον τόπο σου* ήταν μεγάλα σουξέ μεταξύ των μεταναστών, συμβάλλοντας προφανώς στη συνοχή της κοινότητας και στη διατήρηση των εθνοτικών συνόρων. Η επιρροή του Καζαντζίδα στους μετανάστες ήταν τόσο ισχυρή, ώστε, όπως λέει ο τραγουδοποιός Σωκράτης Μάλαμας, που έζησε στη Γερμανία στη δεκαετία του 1960, «πολλοί αποφάσισαν να επαναστατήσουν, επειδή έλαβαν εντολή από τα τραγούδια του» (Κοροβίνης 2005: 447).

Πολλοί θαυμαστές χρησιμοποιούν θεραπευτικές μεθόδους για να περιγράψουν το τραγούδι του Καζαντζίδα. Μια ιερόδουλος από την Πελοπόννησο, που περνά, όπως είπα, τη ζωή της με τον Καζαντζίδα, λέει: «Ο Στέλιος για όλους εμάς τους ανθρώπους που ζήσαμε στην άκρη της κοινωνίας, στα κρυφά, είναι το βάλαμα για τις πληγές μας. Για τους μοναχικούς είναι φάρμακο. Και για όλους

τους ανθρώπους του μεροκάματου» (Κοροβίνης 2005: 109). Οι όροι «βάλαμα», «φάρμακο», και ακόμα «θεραπεία», «παρηγορία», «ανακούφιση», «λύτρωση» κ.ά. χρησιμοποιούνται από πολλούς ακροατές. Σε ορισμένες αφηγήσεις αναδύεται καθαρά η θεραπευτική λειτουργία του πόνου. Οι ακροατές χρησιμοποιούν συχνά ένα λεξιλόγιο (νταλκάς, νταλκαδιάζω, σεβντάς, ντέρτι, καημός, μερακλώνω), το μεγαλύτερο μέρος του οποίου σχετίζεται με τον πόνο και υποδηλώνει την είσοδο σε μια ιδιαίτερη συγκινησιακή κατάσταση. Η συγκίνηση του καζαντζιδικού τραγουδιού περιγράφεται σαν μια μορφή πόνου ή σαν ένα μείγμα χαράς και λύπης που συμβάλλει στην ανακούφιση και στο μείρασμα της οδύνης.

Το τραγούδι του Καζαντζίδα βοήθησε τους ακροατές να αντιμετωπίσουν τις προσωπικές τους δυσκολίες, όχι μόνο μέσα από την έκφραση και την αποφόρτιση των συναισθημάτων τους, αλλά και μέσα από την επίδραση που άσκησε στη σκέψη και τη συμπεριφορά τους. Πληθώρα στοιχείων δείχνει την τεράστια ιδεολογική επίδραση του Καζαντζίδα ή, με άλλα λόγια, την τεράστια δύναμη υποβολής (suggestion) που ασκούσε στους θαυμαστές του. Όπως έχει επισημανθεί από πολλούς σχολιαστές, αλλά και όπως διαπιστώνεται από πολλά στοιχεία, η σχέση του Καζαντζίδα με πολλούς από τους ακροατές του έχει ιδιαίτερη ένταση και ποιότητα, που ξεπερνά τη συνθησιμένη σχέση των τραγουδιστών με το κοινό τους. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο και αποτελεί ακόμα μια ένδειξη για τον τελετουργικό χαρακτήρα του τραγουδιού του.

Πολλοί ακροατές βίωναν σε τακτική βάση (και συχνά συλλογικά) εξαιρετικά συναισθήματα ακούγοντας τα τραγούδια του και αντλούσαν ψυχολογική και πνευματική στήριξη και καθοδήγηση. Οι ακροατές αυτοί δεν αγαπούσαν

μόνο τη φωνή του, αλλά ασπάζονταν τις απόψεις και τη στάση ζωής του, και αντιλαμβάνονταν τον ίδιο και τη μουσική του ως μια σημαντική παρουσία στη ζωή τους. Ο Καζαντζίδης ηρωοποιείται και εξιδανικεύεται από τους ακροατές αυτούς, που επιδιώκουν να τον συναντήσουν και αντιλαμβάνονται την επαφή μαζί του ως γεγονός με ιδιαίτερη ηθική και συναισθηματική αξία (Γεραμάνης 2001: 15, Κοροβίνης 2005: 334, Σαββίδης 2002: 166). Δεκάδες θαυμαστές έφθαναν σχεδόν καθημερινά στο σπίτι του στον Άγιο Κωνσταντίνο (όπου περνούσε μεγάλο μέρος του χρόνου του μετά την απόσυρσή του από το τραγούδι) σε μια προσκυνηματικού χαρακτήρα επίσκεψη, ενώ το ίδιο συμβαίνει μετά τον θάνατό του στον τάφο του στην Ελευσίνα.

Πολλές αφηγήσεις τονίζουν τη συναισθηματική και πνευματική στήριξη που προσέφερε το τραγούδι του Καζαντζίδη στα φτωχά στρώματα της ελληνικής κοινωνίας. Ένας οικδοδός, απηχώντας πολλούς άλλους συνομιλητές, παρατηρεί: «Ο Στέλιος ήταν ο καθοδηγητής των φτωχών. Έπρεπε να τραγουδάει ο Στέλιος για να συνεχίσουν να στέκονται όρθιοι, ήταν ο άνθρωπος που τους στήριζε» (Κοροβίνης 2005: 126). Ένας άλλος παρατηρητής, αναφερόμενος στους μετανάστες στη Γερμανία, σημειώνει: «Ήταν το σύμβολό τους. Δεν είχαν τίποτα να τους κρατήσει εκεί. Αυτούς τους εργάτες τους κράτησε ο Στέλιος. Ήταν ο θεός των εργατοπόλεων» ο θεός των εργατικών κατοικιών, ο θεός των εργατοπόλεων» (Κοροβίνης 2005: 401). Μια Πόντια θαυμάστριά του, που μετανάστευσε από τη Ρωσία στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960, λέει: «Ο άνθρωπος αυτός με τη φωνή του έκανε ορισμένους ανθρώπους να πιστέψουν στη ζωή, να πιστέψουν στον εαυτό τους, γιατί είναι μεγάλο [...] αυτό που σου λέω πιστέψέ το. Με τη φωνή του και με τα τραγούδια του, με τους στίχους που μπόλκενε μέσα στην ψυχή των ανθρώπων

πέραν δύναμη ορισμένοι και συνέχισαν τη ζωή τους καλύτερα. Μια από αυτούς είμαι κι εγώ». Παρόμοιος είναι ο λόγος και ενός εκπαιδευτικού από την Πάτρα: «Ο άνθρωπος που με τα τραγούδια του στήριξε και στήριζει τον ελληνισμό σε όλη την οικογένειά. Είναι ο άνθρωπος που στήριξε κι εμένα προσωπικά, διότι η ζωή του γεμάτη πόνο [...] είναι παράλληλη με τη δική μου ζωή, και επί πενήντα χρόνια με τους στίχους των τραγουδιών του στάθηκαν και στέκομαι όρθιος στη ζωή» (Σαββίδης 2002: 166).

Σε πολλές αφηγήσεις τονίζεται ότι ο Καζαντζίδης βοήθησε τους ακροατές του να μην αισθάνονται μειονεξία ή ενοχή για την κοινωνική τους ταυτότητα. Πολλοί ακροατές συνδέουν την αγάπη τους για τον τραγουδιστή με την κοινωνική τους θέση και επισημαίνουν τον ταξικό χαρακτήρα των τραγουδιών του. Μια νοικοκυρά από τη Θεσσαλονίκη εξέφρασε με τον παρακάτω τρόπο την αγάπη της για τον τραγουδιστή: «Δεν γεννήθηκε άλλος τέτοιος τραγουδιστής να γεμίσει την καρδιά μας με αισθήματα, να γεμίσει τη ζωή μας με παρηγοριά. Δεν ντράπηκε για τα ντέρτια μας. Δεν ντράπηκε που ήμασταν λαός πονεμένος και στερημένος αλλά ήταν περήφανος γι' αυτό» (Κοροβίνης 2005: 76).

Το τραγούδι του Καζαντζίδη λειτούργησε ως αληθινή επιχείρηση αποκατάστασης της αυτοεκτίμησης των φτωχών, των αδύνατων και των αποκλεισμένων μέσα από την κατάφαση της πολιτισμικής τους αξιοπρέπειας και της κοινωνικής τους αξίας. Ο Καζαντζίδης εξέπεμψε έναν εναλλακτικό κοινωνικό λόγο που συνέβαλε στην αποδόμηση των κυρίαρχων κατηγοριοποιήσεων και στην εξύψωση των στιγματισμένων ταξικών και εθνοτικών ταυτοτήτων. Τα τραγούδια του επηρέασαν χωρίς αμφιβολία τις διαδικασίες διαμόρφωσης της ταξικής ταυτότητας. Οι κακουχίες της εργασίας, η πληγή της κοινωνικής αδικίας και η ηθική των φτωχών συμφύρονται σε ορι-

σμένες αφηγήσεις με τη φωνή του και φαίνεται να γίνονται κατανητά μέσα από τα τραγούδια του. Ένας συνομιλητής, απηχώντας πολλούς άλλους, λέει: «Τα λόγια του Καζαντζίδη με στηρίζανε κι εμένα λιγάκι, να είμαι καλό παιδί και εργάτης. Μ'έκανε εργάτη, μ'έκανε άνθρωπο ο Καζαντζίδης με τα τραγούδια του. Γιατί όλα τα τραγούδια που έχει πει ο Καζαντζίδης κάπου σε αγγίζουνε και σε διαφορφώνουνε».

Η ιδεολογική επίδραση του Καζαντζίδη και η τελετουργική σχέση του με τους θαυμαστές του φαίνεται από τον μεγάλο αριθμό των τελευταίων που τον αναγνωρίζουν ως πνευματικό οδηγό και καθοδηγητή. Πολλοί ακροατές τονίζουν τα υψηλά νοήματα των κειμένων των τραγουδιών, λένε ότι τα τραγούδια του Καζαντζίδη τους ωθούν να σκεφτούν πάνω σε σοβαρά κοινωνικά, ηθικά και φιλοσοφικά ζητήματα, ή ισχυρίζονται ότι διαμόρφωσαν μέσα από αυτά τις αντιλήψεις και τον χαρακτήρα τους. Μερικοί θαυμαστές χρησιμοποιούν στίχους των τραγουδιών ή ρήσεις του τραγουδιστή, για να εκφράσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Οι θαυμαστές αυτοί μοιάζει να έχουν αποκωδικοποιήσει τα θέματα των τραγουδιών, που χρησιμοποιούνται ως ένα σύνολο παραδειγματικών ιστοριών μέσα από τις οποίες ερμηνεύουν τη ζωή τους και τον κόσμο.

Ο τραγουδιστής θεωρείται πολύ οικεία –και την ίδια στιγμή ηρωική, σεβάσμια και σχεδόν ιερή– φιγούρα. Η μεγάλη πλειονότητα των θαυμαστών του ξεχωρίζει τον Καζαντζίδη από όλους τους άλλους τραγουδιστές. Αποκαλείται σχεδόν πάντα με το μικρό του όνομα, ή με το υπερθετικό Στελάρας (που αποδίδεται σε πρόσωπα με ιδιαίτερο κοινωνικό κύρος), και χαρακτηρίζεται «δικό μας παιδί», «δικός μας» ή «ένας από μας». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί έχουν μια λανθάνουσα ταξική διάσταση, που φαίνεται άλλωστε και στο προσωνύμιο «τραγουδιστής του λαού», που του αποδόθηκε από τη

δεκαετία του 1950. Ο Καζαντζίδης κατάφερε από την αρχή της καριέρας του να δημιουργήσει μια ενότητα ανάμεσα στα νοήματα των τραγουδιών του και τη ζωή του, και έγινε κατορθώσιμος από τους θαυμαστές του ως ένας άνθρωπος που μοιράζεται τα βιώματα, τις αγωνίες και τις αξίες τους. Ο τραγουδιστής κατάφερε να συντηρήσει την εικόνα αυτή ως το τέλος της ζωής του και οι θαυμαστές σημειώνουν πάντα τόσο τη μουσική του προσφορά όσο και τη «στάση ζωής» του.

Ο τραγουδιστής γίνεται συχνά κατανητός μέσα από το ιδίωμα της συγγένειας. Ο Καζαντζίδης, όπως μου είπε μια συνομιλήτρια, είναι κάποιος που του ανοίγεις χωρίς δισταγμό την πόρτα του σπιτιού σου. Θεωρείται ηθικό και έμπιστο πρόσωπο, που νοιάζεται και στηρίζει τους ακροατές του σαν καρδιακός φίλος ή αδελφός. Ο Καζαντζίδης, όπως συνήθως συμβαίνει με τους συμβολικούς θεραπευτές, γίνεται επίσης πολύ συχνά κατανητός ως ένα σοφό και στοργικό πρόσωπο, που φροντίζει τους ακροατές σαν να ήταν παιδιά του. Ένας μεγάλος αριθμός θαυμαστών (τα τελευταία 30 χρόνια τουλάχιστον) τον αποκαλούν «πατέρα», ενώ σπανιότερα χαρακτηρίζεται και ως «μητέρα». Οι θαυμαστές αυτοί τονίζουν τη στήριξη, το κουράγιο και την καθοδήγηση που άντλησαν από τα τραγούδια του, λένε ότι τον θεωρούν δεύτερο πατέρα τους ή υποστηρίζουν ότι έπαιξε στη ζωή τους σημαντικότερο ρόλο από τον πατέρα τους.

Ο Καζαντζίδης συνδυάζει στις περισσότερες αφηγήσεις την εικόνα ενός καλού, ταπεινού και πονεμένου ανθρώπου με το φωτοστέφανο του ήρωα ή του άγιου. Παρουσιάζεται σαν ένας παραδοσιακός άνθρωπος που μοιράζεται τη ζωή και τις φροντίδες των απλών ανθρώπων και ταυτόχρονα σαν ένα «παλιόκαρι» που έρχεται σε αντίθεση με τον κόσμο εξαιτίας της ευαισθησίας και του φιλότιμού του. Οι ακροατές αναφέρονται στη βιογραφία του τραγουδιστή μ'έναν τρό-

πο που θυμίζει τα μοτίβα των αυτοβιογραφικών του αφηγήσεων. Από τη μια μεριά επισημαίνουν την αγάπη του για τη μητέρα του (και τις αρετές της τελευταίας), την αφοσίωσή του στην οικογένεια και τον αγνό και συναισθηματικό τρόπο με τον οποίο τραγούδησε την αγάπη, ως ενδείξεις της ηθικής του υπόστασης και του παραδοσιακού του προσανατολισμού. Ταυτόχρονα τονίζουν την ηρωική του αρετή, που φαίνεται στις συγκρούσεις του με τις δισκογραφικές εταιρείες και τα μουσικά κυκλώματα, στην απόσυρσή του από το τραγούδι και τα φώτα της δημοσιότητας, και πάνω απ' όλα στη λιτή του ζωή και την περιφρόνηση του χρήματος.

Ο Καζαντζίδης ενσαρκώνει σε πολλές αφηγήσεις ένα ταξικό, αγωνιστικό και αντισυμβατικό ιδανικό, που συμπυκνώνει την προσωπική αξιοπρέπεια, μπέσα ή τιμή, την αντίθεση χρήματος και συναισθηματος και την καχυποψία και αντίσταση απέναντι στην εξουσία. Ο τραγουδιστής θεωρείται ο μοναδικός καλλιτέχνης που δεν υπέκυψε στις σειρήνες και στις απειλές του «συστήματος» και παρέμεινε ως το τέλος αλύγιστος και ασυμβίβαστος, παρά τις επιθέσεις που δέχθηκε από εχθρούς και φίλους. Ο τραγουδιστής παρουσιάζεται επίσης συχνά ως κοινωνικός αγωνιστής, που περιφρόνησε τους ισχυρούς, υπερασπίστηκε με μοναδικό σθένος τα δικαιώματα των φτωχών και των αδυνάτων, και οραματίστηκε μια νέα, πιο δίκαιη κοινωνία. Σε πολλές από αυτές τις αφηγήσεις παρουσιάζεται ως πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης, που συνέβαλε με τα τραγούδια του στην ενδυνάμωση της εργατικής τάξης και των λαϊκών αγώνων της εποχής.

Οι θαυμαστές του Καζαντζίδη χρησιμοποίησαν επίσης πολύ συχνά θρησκευτικές μεταφορές για να περιγράψουν και να εκθειάσουν τον τραγουδιστή, και σε πολλές περιπτώσεις η διάσταση αυτή κυριαρχεί. Ο Καζαντζίδης γίνεται κατανοητός σε πολλές αφηγήσεις μ' έναν τρόπο που θυμίζει το θέμα

της καταστροφής του καλού άνδρα και παρουσιάζεται σαν ένα πρόσωπο που έχει «βασκανιστεί», «μαρτυρήσει» ή «σταυρώθει» σαν τον Χριστό και τους αγίους, εξαιτίας του φιλότιμου και της καλοσύνης του. Ο τραγουδιστής θεωρείται ότι διδάσκει και ενσαρκώνει τις χριστιανικές αξίες με τα τραγούδια του και τη ζωή του, και η φωνή του παρουσιάζεται σαν μια μορφή ιερής αγανάκτησης και προσευχής που έχει τη δύναμη να φτάσει μέχρι τον ουρανό.

Ο Καζαντζίδης αντιμετωπίζεται από μια μερίδα των θαυμαστών του σχεδόν σαν άγιος. Οι θαυμαστές αυτοί τονίζουν την εξαιρετική ηθική του συγκρότηση, το χάρισμα της φωνής του, την απήχσή του στον λαό, ακόμα και την ημερομηνία του θανάτου του (που συνέπεσε με τον εορτασμό της Ύψωσης του Σταυρού) ως στοιχεία του ιδιαίτερου προσρισμού του. Πολλοί θαυμαστές κάνουν τον σταυρό τους μπροστά στις φωτογραφίες του ή όταν αναφέρονται σ' αυτόν, και ορισμένοι μοιάζει να πιστεύουν ότι είχε τη δύναμη να θεραπεύει και σωματικές ασθένειες. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Βασίλη Βασιλικού, και άλλες αφηγήσεις, πολλοί θαυμαστές τοποθετούσαν το πρώτο βιβλίο για τον Καζαντζίδη (1978), που είχε στο εξώφυλλο την φωτογραφία του, στο εικονοστάσι του σπιτιού τους, ενώ στη διάρκεια της κηδείας του πολλοί θαυμαστές ανέβηκαν τα σκαλιά της εκκλησίας με τα γόνата ή του απέδωσαν με άλλους τρόπους σεβασμό και τιμές που αρμόζουν σε αγίους.

Ο Καζαντζίδης παρουσιάζεται τέλος ως εθνικός τραγουδιστής, που εξέφρασε τον «πόνο» και τα βιώματα του ελληνικού λαού, εξύμνησε την Αντίσταση και τον εθνικοσυνελευρωτικό αγώνα των Κυπρίων και συνέβαλε στη διατήρηση της εθνικής ιδιοπροσωπίας. Η φωνή και τα τραγούδια του Καζαντζίδη θεωρούνται τμήμα της «πολιτισμικής μας παράδοσης και κληρονομιάς», που συνέβαλαν στην αναχαίτιση της δυτι-

κής επίδρασης στην Ελλάδα και στη διατήρηση της εθνικής ταυτότητας των μεταναστών. Σε πολλές περιπτώσεις παρουσιάζεται επίσης ως ο τραγουδιστής των «Ρωμιών» και των προσφύγων, που εξέφρασε τα κοινωνικά και μουσικά βιώματά των Ελλήνων της Ανατολής και συνέβαλε στη διατήρηση της μνήμης και της παράδοσής τους. Πολλοί Πόντιοι, ιδίως, αλλά και άλλοι πρόσφυγες αντιμετωπίζουν τον τραγουδιστή ως εθνοτικό ήρωα, ως επίλεκτο και σεβάσιμο μέλος της κοινότητας που συμβολίζει τον χαρακτήρα και τις αξίες της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά, Έφη, 2002, *Διά Λόγους Τιμής. Βία, Συναισθήματα και Αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Αβδελά, Έφη, 2013, «Νέοι εν Κινδύνω», *Επιτήρηση, Αναμόρφωση και Δικαιοσύνη Ανήλικων Μετά τον Πόλεμο*, Αθήνα: Πόλις.
- Αθανασάκης, Μανόλης, 2000, «Βασίλης Τσιτσάνης – 1946», μέρος Β', *Ο Πολίτης*, τχ. 80, Σεπτέμβριος 2000, σσ. 33-45.
- Αθανασάτου, Γιάννα, 2001, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Αθήνα: Finates-Multimedia A.E.
- Αλεξάτος, Γιώργος, 2006, *Το Τραγούδι των Ηττημένων, Κοινωνικές Αντιθέσεις και Λαϊκό Τραγούδι στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Γειτονιές του Κόσμου.
- Αμπατζή, Ελένη και Μανουήλ Τασούλας, χ.χ., *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του Εξωτισμού στη Λαϊκή Μούσα των Ελλήνων*, Αθήνα: Ατραπός.
- Ανδριάκαينا, Ελένη, 1996, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία λόγου και πάθους», στο Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, 1996, σσ. 225-257.
- Αντωνίου, Γιώργος, 2013, «Οι γιορτές μίσους και οι πόλεμοι της δημόσιας μνήμης (1950-2000): Από το τραύμα των νικημένων στο τραύμα των νικητών», στο Νίκος Δεμερτζής, Ελένη Πασχாலούδη και Γιώργος Αντωνίου (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτισμικό Τραύμα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 215-249.
- Αποστολίδου, Βενετία, 2010, *Τραύμα και Μνήμη. Η Πεζογραφία των Πολιτικών Προσφύγων*, Αθήνα: Πόλις.
- Αυδίκος, Ευάγγελος, 2009, *Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού*, Αθήνα: Κριτική.