



Πανεπιστήμιο  
Ιωαννίνων

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΤΟ ΣΚΥΛΛΑΔΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80 – Η**  
**ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΠΑΝΤΑΖΗ**

*Βασιλεία Μαντζάνα*

Επιβλέπουσα: Ασπασία Θεοδοσίου  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΜΣ

Άρτα, Νοέμβριος, 2018



Πανεπιστήμιο  
Ιωαννίνων

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΤΟ ΣΚΥΛΛΑΔΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80 – Η**  
**ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΠΑΝΤΑΖΗ**

Βασιλεία Μαντζάνα

Επιβλέπουσα: Ασπασία Θεοδοσίου  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΜΣ

Άρτα, Νοέμβριος, 2018

**“SKYLADIKO” IN THE ’80s – THE CASE OF LEFTERIS PANTAZIS**

©Μαντζάνα Βασιλεία, 2018.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Μαντζάνα Βασιλεία

Υπογραφή

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει το σκυλάδικο, ένα ιδιαίτερο είδος λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα μέσα από την περίπτωση του Λευτέρη Πανταζή . Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο των δεκαετιών '70-'90 δίνοντας έμφαση στις πολιτικές αλλαγές που πραγματοποιούνται εκείνη την περίοδο. Το δεύτερο κεφάλαιο περιέχει το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο των δεκαετιών αυτών και πραγματεύεται την προέλευση, πρόσληψη και ερμηνεία του «σκυλάδικου». Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με τον Λευτέρη Πανταζή ως μελέτη περίπτωσης· εκεί αναλύεται η βιογραφία – εργογραφία του, ο χαρακτηρισμός του ως «σταρ» και η δημοφιλία του. Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά τη δισκογραφία, τις νυχτερινές εμφανίσεις και τη θεματολογία των τραγουδιών του Λευτέρη Πανταζή καθώς και τη σχέση του με το σκυλάδικο τραγούδι.

Λέξεις-κλειδιά: σκυλάδικο τραγούδι, Λευτέρης Πανταζής, σταρ, επανεκτελέσεις, νυχτερινά κέντρα, μοτίβα

## **ABSTRACT**

This paper examines “skyladiko”, a special kind of popular song in Greece through the lenses of Lefteris Pantazis’ case study. The first chapter presents the historical context of the decades 70-90 presenting mainly the political changes that are taking place at that time. The second chapter discusses the social and cultural context of these decades and deals with the origin, reception and interpretation of the “skyladiko” genre. The third chapter deals with Lefteris Pantazis as a case study; his biography work and popularity are analyzed. The fourth chapter deals with the discography, night performances and the themes of Lefteris Pantazis' songs, having as a point of reference the relationship of his work with the “skyladiko” genre.

Keywords: “skyladiko” , Lefteris Pantazis, star, night performances, patterns in his songs

|

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	6
ABSTRACT.....	7
Εισαγωγή.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	12
ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ- Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ 1970 - 1980.....	12
1.1. Η δεκαετία του 1970 ως δεκαετία μετάβασης .....	12
1.2. Η Ελλάδα και η ελληνική οικονομία στη μεταπολίτευση.....	17
1.3. Πολιτική, κοινωνία και πολιτισμός της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	25
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ .....	25
2.1. Πολιτιστική αλλαγή και μεταρρύθμιση στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης.....	25
2.2. «Κουλτούρες της νύχτας» και διασκέδαση.....	29
2.3. Το σκυλάδικο τραγούδι.....	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	38
Ο ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΩΣ ΣΤΑΡ.....	38
3.1. Λευτέρης Πανταζής, Βιογραφία-εργογραφία .....	38
3.2. Ο όρος «σταρ» .....	42
3.3. Ο ΛεΠα ως «σταρ» .....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	49
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ - ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΣΤΑ ΝΥΧΤΕΡΙΝΑ ΚΕΝΤΡΑ .....	49
4.1. Επανεκτελέσεις .....	50
4.1.1. Μια βραδιά στα μπουζούκια, 1983 .....	50
4.1.2. Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2, 1984 .....	56
4.1.3. Μια βραδιά στη Φαντασία, 1987 .....	57
4.2. Προσωπικές ερμηνείες σε ζωντανούς δίσκους .....	59
4.2.1. Live στο Must Club, 1995.....	59
4.3. Χειμερινές εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα την περίοδο 1980-2000 .....	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.....	70
ΘΕΜΑΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ ΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ Λ. ΠΑΝΤΑΖΗ .....	70
5.1.Μεθοδολογία.....	70
5.2. Ομαδοποίηση θεματικών μοτίβων σε πίνακες.....	73
5.3. Συμπεράσματα σχετικά με την θεματολογία.....	83
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	85
Βιβλιογραφία.....	90
Ελληνική .....	90
Ηλεκτρονικές πηγές και ηλεκτρονικά άρθρα.....	92
Συμπληρωματική Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	94
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 .....	96
Δισκογραφία Λευτέρη Πανταζή .....	96
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.....	101
Η συνέντευξη του Λευτέρη Πανταζή στον Μάκη Πουνέντη.....	101



## Εισαγωγή

Το «σκυλάδικο» τραγούδι, στην Ελλάδα, έχει λανθασμένα, περιθωριοποιηθεί και συνδεθεί με μία «κατώτερη» κουλτούρα. Το στερεότυπο και η στιγματοποίηση του σκυλάδικου συνδέεται με την περίοδο κατά την οποία άνθισε και αναδείχθηκε σε ένα ξεχωριστό τύπο διασκέδασης, την περίοδο της Δικτατορίας, παρότι έχει τις ρίζες του πολύ νωρίτερα, στη δεκαετία του 1940-1950. Η βιβλιογραφία μάλιστα, όχι μόνο καταδεικνύει ότι δεν πρόκειται για μια «κατώτερη» κουλτούρα, αλλά ότι ως μουσική συνδυάζει στοιχεία από το ελαφρολαϊκό τραγούδι και την παραδοσιακή μουσική, ειδικά την ανατολίτικη.<sup>1</sup>

Επισημαίνεται δε, πως το μεγαλύτερο μέρος της διαθέσιμης βιβλιογραφίας δεν εστιάζει στις διαφορές μεταξύ των ειδών στις οποίες θα επικεντρωνόταν ένας/μια μουσικολόγος, αλλά στην κοινωνικοπολιτική διάσταση των φαινομένων. Πολλά από τα συμπεράσματα που προκύπτουν δεν ανταποκρίνονται, ίσως, πλήρως στην πραγματικότητα, αφού αποτυγχάνουν να αποδώσουν τη δέουσα σημασία στην μουσική αξία ενός είδους.

Παράλληλα, εξελίσσεται μαζί με την κοινωνία και τις ευρύτερες τάσεις, αποτελώντας μέρος της μαζικής κουλτούρας. Ειδικά την περίοδο της μεταπολίτευσης, και αργότερα, από το περιθώριο βρίσκεται στο προσκήνιο. Αυτό φαίνεται να συμβαίνει λόγω της οικονομικής προόδου αλλά και της ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα, μετέπειτα, Ευρωπαϊκή Ένωση.<sup>2</sup> Παρόλα αυτά, υπάρχουν και άλλα στοιχεία που θα πρέπει κανείς να λάβει υπόψη στην ανάλυση.

---

<sup>1</sup> Βαρουχάκη, Σ. (2005). Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι: 1974-2000. (διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

<sup>2</sup> Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας, Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος-21ος αιώνας, Πόλις, Αθήνα, 2013, σ. 792-793

Το όλο πολιτικό-οικονομικό-κοινωνικό-πολιτιστικό πλαίσιο της χώρας ευνοεί την καλλιτεχνική δημιουργία σε όλα τα επίπεδα και οι καλλιτέχνες κερδίζουν χρήματα και αποκτούν φανατικό κοινό. Αργότερα, τη δεκαετία του 1990, με την μαζική παλιννόστηση μεταναστών και προσφύγων από την πρώην Σοβιετική Ένωση, στοιχεία από τη δική τους ταυτότητα ενσωματώνονται στην ελληνική κουλτούρα και εντοπίζονται και στην μουσική.<sup>3</sup>

Στην παρούσα μελέτη, επιχειρείται μία μελέτη του σκυλάδικου τραγουδιού στην Ελλάδα και μία ενδελεχής ανάλυση των επιμέρους πτυχών του, χρησιμοποιώντας ως μελέτη περίπτωσης έναν καλλιτέχνη που συνδέθηκε με το σκυλάδικο της δεκαετίας του 1980, του Λευτέρη Πανταζή. Ο ίδιος αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που αναδείχθηκε από τη λαϊκή τάξη και έγινε «σταρ», απέκτησε εξουσία και φήμη και, παρόλα αυτά, διατηρεί ακόμη και σήμερα τη φήμη του.

Ο Λευτέρης Πανταζής επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης διότι αναδείχθηκε σε μία περίοδο όπου η Ελλάδα βρισκόταν σε μία διαδικασία μετάβασης και ταυτίστηκε σημαντικά με μία ιδιαίτερη ομάδα του πληθυσμού-τον ποντιακό ελληνισμό. Οι Πόντιοι, που προσήλθαν στην Ελλάδα την ύστερη περίοδο πριν την κατάρρευση της ΕΣΣΔ και στο διάστημα που ακολούθησε, έγιναν μόνο μερικώς αποδεκτοί και περιθωριοποιήθηκαν, σε μεγάλο βαθμό.

Όμως, όπως θα εξεταστεί παρακάτω, καλλιτέχνες όπως ο Λευτέρης Πανταζής, επιχειρήσαν να αλλάξουν αυτά τα στερεότυπα, είτε ως αυτοσκοπό είτε ως μέρος της «στρατηγικής» τους για να προωθήσουν την εικόνα τους. Το αν ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης εστίασε στην μειονοτική του ταυτότητα για λόγους αυτοπροβολής ή όχι, αποτελεί, μάλιστα, ένα ενδιαφέρον σημείο της συζήτησης.

Παράλληλα, η ποντιακή μουσική επηρέασε την ελληνική λαϊκή μουσική και οι ήχοι της αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους Έλληνες δημιουργούς. Με εφιαλτήριο αυτές τις εισαγωγικές παρατηρήσεις, επιχειρείται μία ενδελεχής ανασκόπηση των πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών αιτιών της πολιτικής

---

<sup>3</sup> Βαμβακάς, Β. Παναγιωτόπουλος Π. (επιμ.), Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ. 552-554.

αλλαγής στην Ελλάδα για να εξηγηθεί το πως αυτό επέφερε μία πολιτιστική αλλαγή και επέτρεψε εν μέρει την αποκατάσταση κάποιων στερεοτυπικών αντιλήψεων στη χώρα. Ο Πανταζής, ως χαρακτηριστική περίπτωση προσώπου που από το περιθώριο έφτασε στο σημείο να γίνει «σταρ»<sup>4</sup>.

Στόχοι της παρούσας μελέτης είναι να απαντηθούν τα εξής ερωτήματα με βάση τη μελέτη περίπτωσης:

1. Τί μπορεί κανείς να παρατηρήσει με βάση τη μελέτη της εξέλιξης της νυχτερινής διασκέδασης στη χώρα σε συνδυασμό με μία ανάλυση της μεταρρύθμισης (ιστορικά, κοινωνικά και πολιτιστικά) και τί αποκαλύπτει αυτό για το σκυλάδικο;
2. Τι είναι οι «κουλτούρες της νύχτας» και γιατί είναι σημαντικές στην μελέτη της ελληνικής μουσικής παράδοσης;
3. Μελετώντας την πορεία, δισκογραφική και εμπορική, του Λευτέρη Πανταζή, σε ποια συμπεράσματα μπορεί κανείς να καταλήξει;
4. Μπορεί κανείς να μιλήσει για «σταρ» όταν αναφέρεται στο σκυλάδικο τραγούδι; Και, συνεπακόλουθα, πως κατόρθωσε ο Πανταζής να γίνει «σταρ»;
5. Ποια στοιχεία της εικόνας του Πανταζή τον βοήθησαν να καθιερωθεί και πως αυτά συνδέονται με τη μουσική του πορεία;

---

<sup>4</sup> Για μία κριτική του όρου βλ. παρακάτω.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ- Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ 1970 - 1980

Η παρούσα εργασία δεν αφορά τη μεταπολίτευση και τα γεγονότα που έλαβαν χώρα την περίοδο αυτής, αλλά με την φευγαλέα ματιά στο πρόσφατο παρελθόν επιχειρείται να δοθεί μία αίσθηση της συνέχειας. Παράλληλα, το παρόν κεφάλαιο αποσκοπεί στο να πυροδοτηθούν συνειρμικές αναδρομές σε ταραγμένες πολιτικές καταστάσεις που βίωσε η Ελλάδα, όπως ο Εμφύλιος και η Δικτατορία για να γίνει κατανοητό πόσο ριζοσπαστική, ανανεωτική, προοδευτική φαντάζει η δεκαετία του '80, που συντίθεται και κατά τη διάρκειά της γίνεται, πλέον, ιδιαίτερα δημοφιλές το μουσικό είδος του *σκυλάδικου*.

### 1.1. Η δεκαετία του 1970 ως δεκαετία μετάβασης

Η δεκαετία του 1970 αποτέλεσε, σε ευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο, περίοδος γενικής αλλαγής. Η οικονομική κρίση που προκλήθηκε από την πετρελαϊκή κρίση στην Μέση Ανατολή, έφερε και μία τάση για πρόοδο και ώθησε τα κράτη να επανεξετάσουν τις πολιτικές τους. Παρότι εν μέσω Ψυχρού Πολέμου, πολλά από τα λεγόμενα κράτη του «τρίτου κόσμου» ανοίχθηκαν προς την «Δύση».<sup>5</sup>

Αυτό οδήγησε σε σειρά παράλληλων εξελίξεων, ειδικά στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Το πολιτικό σύστημα άλλαξε και επήλθε κοινωνική ανατροπή στην Βόρειο Αφρική και τον Περσικό Κόλπο, κάτι που έστρεψε το ενδιαφέρον των Ηνωμένων Πολιτειών στην περιοχή της

---

<sup>5</sup> McClintock, Anne. "The angel of progress: pitfalls of the term" post-colonialism". *Social text* 31/32 1992, σ. 84-98.

Μεσογείου. Χώρες όπως η Ελλάδα και η Κύπρος βρέθηκαν στην κορυφή της ατζέντας των ισχυρών δυνάμεων της περιόδου και έγινε κατανοητό πως έπρεπε να επέμβουν έτσι ώστε τα εύθραυστα πολιτικά καθεστάτα να αποκατασταθούν και να ενισχυθούν οι θεσμοί στην, φιλική προς τη Δύση, Ελλάδα, αλλά και να περιοριστεί ο κίνδυνος στροφής των κρατών αυτών προς την Σοβιετική Ένωση.<sup>6</sup>

Το τέλος της δικτατορίας αποτέλεσε, για την Ελλάδα, το έναυσμα για την αναγέννηση του κοινοβουλευτισμού. Όντας σε δεινή θέση μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο, οι αρχηγοί του στρατού αποφασίζουν να παραδώσουν την εξουσία στους πολιτικούς και με παρέμβαση του Ευάγγελου Αβέρωφ επιλέγουν να προσκαλέσουν από το Παρίσι των Κωνσταντίνο Καραμανλή να επιστρέψει για να γίνει πρωθυπουργός.<sup>7</sup>

Η μετάβαση αυτή πραγματοποιείται με ομαλότητα καθώς, στην Ελλάδα, σε αντίθεση με την Ισπανία και την Πορτογαλία που επίσης έζησαν την φρίκη δικτατορικών καθεστώτων, δεν διαρκεί για μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι Έλληνες πολίτες ζουν την κοινοβουλευτική δημοκρατία σαν πρόσφατη πραγματικότητα, με ενεργούς ηγέτες κομμάτων και η Δικτατορία παρουσιάζεται – ορθά ή λανθασμένα – σαν κίνημα μιας ομάδας αξιωματικών που όμως δεν βασίζεται στην ιεραρχία του στρατού, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να μην κατηγορείται ως συνολικά υπεύθυνος για την εθνική καταστροφή της Κύπρου.<sup>8</sup>

Το 1974, λοιπόν, ο Καραμανλής καταφθάνει και συγκροτεί μία κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας και αφού αντιμετωπίζει επιτυχώς καίρια θέματα, πραγματοποιεί εκλογές (Νοέμβριος του 1974), κερδίζει με διαφορά και ένα μήνα μετά (Δεκέμβριος) κάνει δημοψήφισμα για το πολιτειακό ζήτημα στο οποίο πλειοψηφεί η γνώμη υπέρ της αβασίλευτης δημοκρατίας. Είναι εξίσου σημαντικό να αναφερθεί ότι στην αποκατάσταση της Δημοκρατίας βοηθάει η επαναφορά του Συντάγματος του 1952, η

---

<sup>6</sup> Huntington, Samuel P. "Democracy's third wave." *Journal of democracy* 2.2, 1991, σ. 12-34.

<sup>7</sup> Κωστής, 2013, σ. 792-793

<sup>8</sup> Στο ίδιο, Κωστής, 2013, σελ. 800

απελευθέρωση πολιτικών κρατουμένων και η νομιμοποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας.<sup>9</sup> Η Ελλάδα γράφει πλέον μια καινούρια σελίδα στην ιστορία της.

Η Νέα Δημοκρατία (ΝΔ), υπό την ηγεσία του Καραμανλή, σύντομα, αναδείχθηκε σε έναν ισχυρότατο πόλο και δημιούργησε τη βάση για την ανάδειξη μίας «δεξιάς ελίτ» στη χώρα. Η ΝΔ δεν αναδείχθηκε ως «διάδοχο κόμμα» της ΕΡΕ στον φιλελεύθερο άξονα. Το κόμμα, επιχείρησε να επαναστελεχώσει όλους τους τομείς της χώρας και να διαγνώσει τα διάφορα προβλήματα τα οποία αντιμετώπιζε η Ελληνική κοινωνία, τόσο σε πολιτικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο. Τα προβλήματα ιεραρχήθηκαν με βάση τις ιδεολογικές τάσεις του κόμματος και σχεδιάστηκαν συγκεκριμένες στρατηγικές δράσεις που στόχευαν στο να προωθηθούν τα ιδιαίτερα συμφέροντα των ομάδων συμφερόντων που αποτελούσαν την πολιτική ηγεσία του κόμματος.<sup>10</sup>

Ο Καραμανλής κερδίζει με περιορισμένα ποσοστά τις εκλογές του 1977 και παραμένει στην πρωθυπουργία μέχρι το 1980, οπότε τον διαδέχεται ο Γεώργιος Ράλλης.<sup>11</sup> Στο μεταξύ, γίνεται Πρόεδρος της Δημοκρατίας, ώστε να σταθεροποιηθούν οι επιλογές που πραγματοποιούνται στο επίπεδο της εξωτερικής πολιτικής.<sup>12</sup> Βασικά, κύριος στόχος του ίδιου αλλά και ολόκληρης της Νέας Δημοκρατίας, είναι η ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα.<sup>13</sup> Ύστερα από σκληρές διαπραγματεύσεις, η Ελλάδα γίνεται το δέκατο μέλος της ΕΟΚ το 1981.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Στο ίδιο, σελ. 798

<sup>10</sup> Μπότσιου Κωνσταντίνα, «Σαράντα χρόνια ΝΔ: συνέχειες και ασυνέχειες», Εφημερίδα «Το Βήμα», άρθρο 28/09/2014, διαθέσιμο διαδικτυακά στο <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=635783>.

<sup>11</sup> Κωστής, 2013, σελ. 801

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σελ. 801

<sup>13</sup> Στο ίδιο, σελ. 802

<sup>14</sup> Στο ίδιο, σελ. 803

Ακόμη ένα ζητούμενο που διαμορφώνει την πολιτική του Καραμανλή είναι η απομάκρυνση από το Ν.Α.Τ.Ο.<sup>15</sup> Γι' αυτό και στρέφεται προς τις σοσιαλιστικές αλλά και τις ανεξάρτητες χώρες αναζητώντας στήριξη στο θέμα του Κυπριακού και των επιδεινωμένων ελληνοτουρκικών σχέσεων.<sup>16</sup> Στην ουσία, μετά το 1974, η Τουρκία αμφισβητεί νομικά κατοχυρωμένες συνθήκες: «...ελληνικός εναέριος χώρος 10 μιλίων, επιχειρησιακός έλεγχος στο πλαίσιο του ΝΑΤΟ, κατανομή της υφαλοκρηπίδας.»<sup>17</sup> Πραγματοποιούνται διαπραγματεύσεις και από τις δύο πλευρές,<sup>18</sup> που όμως δεν έχουν κανένα αποτέλεσμα. Πάντως, το 1980, η κυβέρνηση Ράλλη προχωρά στην επιστροφή της χώρας στο στρατιωτικό σκέλος του ΝΑΤΟ.<sup>19</sup> Η επανένταξη αυτή δεν αλλάζει και πολλά στα σχέδια που είχε η χώρα για την άμυνά της. Μπορεί το ενδιαφέρον να μετατοπίζεται από τον «εκ Βορρά κίνδυνο» στην «εξ Ανατολών απειλή»,<sup>20</sup> αλλά όπως συμβαίνει ήδη από το 1974, το ζητούμενο είναι η ετοιμότητα της χώρας σε περίπτωση αεροναυτικής αντιπαράθεσης με την Τουρκία.<sup>21</sup>

Η Ελλάδα, πλέον, κινείται προς μία σαφή ευρωπαϊκή κατεύθυνση, χωρίς, ωστόσο, να απωλέσει την πολιτιστική σύνδεσή της με χώρες της Μέσης Ανατολής ή την γειτονική Τουρκία. Έτσι, δημιουργείται, στο εσωτερικό της μία ιδιάζουσα κατάσταση με τη χώρα να κινείται ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή,<sup>22</sup> όπως συνέβη και στις άλλες χώρες των Βαλκανίων και της Ανατολικής Ευρώπης, την ίδια περίοδο.<sup>23</sup>

Ξεφεύγοντας από την εξωτερική πολιτική, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι μία από τις αλλαγές που θεσπίζει η Νέα Δημοκρατία είναι η

---

<sup>15</sup> Στο ίδιο, σελ. 803

<sup>16</sup> Στο ίδιο, σελ. 803

<sup>17</sup> Στο ίδιο, σελ. 803

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σελ. 803

<sup>19</sup> Στο ίδιο, σελ. 804

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σελ. 804

<sup>21</sup> Στο ίδιο, σελ. 804

<sup>22</sup> Τσακαλίδου, Γ., «Μουσική Αναδρομή στην Ποντιακή Παράδοση», Αφοί Κυριακίδη, 2010, σ. 5-11.

<sup>23</sup> Todorova, Maria. "The trap of backwardness: modernity, temporality, and the study of Eastern European nationalism." *Slavic Review* 64.1, 2005, σ. 140-164.

υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας και η επέκταση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης από έξι σε εννέα χρόνια.<sup>24</sup> Εξίσου σημαντική είναι και η ψήφιση του Συντάγματος του 1975 που,<sup>25</sup> «...προέβλεπε ότι το κράτος όφειλε να αναλάβει σημαντικές οικονομικές και κοινωνικές ευθύνες, με στόχο να εξασφαλίσει την οικονομική και κοινωνική δικαιοσύνη.»<sup>26</sup> Επίσης, το σύνταγμα προβλέπει ενισχυμένες εξουσίες για τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας.<sup>27</sup> Η συγκεκριμένη ρύθμιση προκαλεί τις αντιδράσεις της αντιπολίτευσης η οποία δεν το ψηφίζει, αλλά ούτε το αμφισβητεί.<sup>28</sup> Οι εξουσίες του Προέδρου της Δημοκρατίας εκμηδενίζονται κατά τη συνταγματική αναθεώρηση του 1986.<sup>29</sup>

Σύντομα, αναδείχθηκαν και άλλα πολιτικά κόμματα στον ελληνικό πολιτικό χώρο. Το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ) ιδρύθηκε το 1981 από τον Ανδρέα Παπανδρέου και, έως και το 2010, αποτέλεσε τον κύριο αντίπαλο της ΝΔ. Στόχος του ΠΑΣΟΚ ήταν να διαφοροποιηθεί από το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος (ΚΚΕ) που δραστηριοποιούνταν επίσης στον αριστερό χώρο. Αντίθετα, το κόμμα, έθεσε ως προτεραιότητα την σταδιακή και αποτελεσματική αποδέσμευση από το Μαρξισμό και δεν τάθηκε σε καμία περίπτωση υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης. Αντίθετα, κατόρθωσε να προσαρμοστεί στο ελληνικό περιβάλλον και να αναδειχθεί ως ένα ισχυρό κόμμα, εκφραστή των αριστερών και των αντίστοιχων ομάδων πίεσης του συστήματος, εγκαταλείποντας γρήγορα το ριζοσπαστικό και εξελισσόμενο σε ένα «σοσιαλδημοκρατικό» κόμμα.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> Κωστής 2013, σελ. 805

<sup>25</sup> Στο ίδιο, σελ. 805

<sup>26</sup> Στο ίδιο, σελ. 806

<sup>27</sup> Στο ίδιο, σελ. 806

<sup>28</sup> Στο ίδιο, σελ. 806

<sup>29</sup> Στο ίδιο, σελ. 806

<sup>30</sup> Σακκάτος Βαγγέλης, «Η σοσιαλδημοκρατία, το ΠΑΣΟΚ, ο χαρακτήρας του και η πολιτική του». Συνεταιριστική Εφημερίδα «EFSY», άρθρο 13.11.2017, διαθέσιμο διαδικτυακά στο <http://www.efsyn.gr/arthro/i-sosialdimokratia-pasok-i-proeleyisi-toy-o-haraktiras-toy-kai-i-politiki-toy>.



## 1.2. Η Ελλάδα και η ελληνική οικονομία στη μεταπολίτευση

Σε ό, τι αφορά την αλλαγή κυβερνητικού κόμματος στην επόμενη εκλογική διαδικασία, ο Βούλγαρης αναφέρει: «Μετά τη βελούδινη μετάβαση που άρχισε το 1974, η Ελλάδα γνώρισε στις 18 Οκτωβρίου 1981 τη βελούδινη εναλλαγή. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία έγινε με απόλυτη ομαλότητα, γεγονός που πιστοποιούσε ότι οι δημοκρατικοί θεσμοί είχαν σταθεροποιηθεί κατά τρόπο πρωτοφανή στην ιστορία μας».<sup>31</sup> Οπότε, ως επί το πλείστον κυριαρχεί το αίσθημα της ελπίδας.

Με την παραπάνω διάθεση συνάδει και η έννοια *αλλαγή*. Σε ό, τι αφορά αυτόν τον πολιτικό σχηματισμό, η *αλλαγή* είναι το σύνθημα που αποκτά προσδιοριστική χροιά και συνάμα ιδιαίτερα σημαινόμενα και ερμηνείες. Για κάποιους μόνο θετικά, για άλλους αρνητικά ή ανάμεικτα.

Η κριτική που μπορεί να γίνει είναι πως υπήρξε πληθώρα θετικών πολιτικών ενεργειών-μεταρρυθμίσεων. Ο πλούτος ανακατανέμεται, αναπτύσσονται νέες βιομηχανίες και φορείς απασχόλησης, το δημόσιο ανοίγει τις πύλες του γεννώντας μια εκτεταμένη μεσαία τάξη που απολαμβάνει αναβαθμισμένα εργατικά δικαιώματα, αυξημένες οικονομικές παροχές, προνόμια. Με την άνοδο του σοσιαλιστικού κόμματος στην εξουσία, θεσπίζεται το Εθνικό Σύστημα Υγείας (ΕΣΥ)-δράση καταλυτική, καθώς εξασφαλίζεται η προστασία του κοινωνικού δικαιώματος της υγείας για όλους, ακολουθείται ένα ενιαίο πλάνο για τους κανόνες λειτουργίας στο σύστημα υγείας, υπάρχει μέριμνα για μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού, ειδικά του αγροτικού, με τα αγροτικά κέντρα υγείας και τα δημόσια νοσοκομεία-, εξασφαλίζεται στον ιδιωτικό τομέα το δικαίωμα ασφαλιστικής κάλυψης και κατ' επέκταση δικαίωμα σύνταξης για περισσότερους εργαζόμενους, ανασχηματίζεται το οικογενειακό Δίκαιο και προάγεται η ισότητα των φύλων, αυξάνονται ιδιαίτερα συντάξεις και μισθοί και

---

<sup>31</sup> Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990, Σταθερή Δημοκρατία σηματοδεδιμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2002, σελ. 143

μειώνονται οι κοινωνικές ανισότητες.<sup>32</sup> Βαρύτητα δίνεται επίσης στην επένδυση χρημάτων για βελτίωση της ζωής στην επαρχία. Με τον νόμο του 1984 οι βιομηχανίες «διώχνονται» από την πρωτεύουσα, για να περιοριστεί η μόλυνση του περιβάλλοντος-μια γνώμη της οποίας ένθερμοι θιασώτες γίνονται νεολαία και αγρότες-, επίσης δίνονται επιδοτήσεις από την ΕΟΚ που ωφελούν την περιφερειακή ανάπτυξη, τα εισοδήματα των αγροτών και την ανάπτυξη υποδομών.<sup>33</sup> Κάπως έτσι, το ΠΑΣΟΚ αποπνέει έναν αέρα ελευθερίας, σταθερής οικονομίας-ασφάλειας (σύνδεση με ΕΟΚ), κοινωνικής δικαιοσύνης, ευμάρειας.

Τα περισσότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, υπάρχουν στον χώρο της οικονομίας. Η πετρελαϊκή κρίση του 1973 χειροτερεύει τις «...πληθωριστικές τάσεις στην ελληνική οικονομία, ...» και μπορεί μεν να υπάρχει οικονομική ανάπτυξη, ωστόσο ο ρυθμός της πέφτει σημαντικά.<sup>34</sup> Η Ελλάδα προσπαθώντας να ισχυροποιήσει τον στρατό της, στρέφεται σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό στον εξωτερικό δανεισμό, κάτι που επιδεινώνει τα δημόσια οικονομικά της.<sup>35</sup> Οι στρατιωτικές δαπάνες απορροφούν υψηλά ποσοστά του Α.Ε.Π..<sup>36</sup> Σε αυτό το θέμα, η Ελλάδα καθίσταται δεύτερη σε σειρά χώρα-μέλος του ΝΑΤΟ μετά τις ΗΠΑ.<sup>37</sup> Γενικότερα, η οικονομική πολιτική έχει ως στόχο την αναδιανομή του εισοδήματος μέσω της αύξησης των μισθών και την ενδυνάμωση της ανάπτυξης και απασχόλησης στο περιβάλλον των πετρελαϊκών κρίσεων.<sup>38</sup> Μπορεί αυτή η πολιτική να μην είναι επιτυχημένη, αλλά είναι σημαντικό το

---

<sup>32</sup> Θεόδωρος Σακελλαρόπουλος, Χαράλαμπος Οικονόμου, «Εθνικές προτεραιότητες και ευρωπαϊκές προκλήσεις στη μεταρρύθμιση του συστήματος κοινωνικής προστασίας και απασχόλησης στην Ελλάδα, 1980-2004», *Κοινωνική Συνοχή και Ανάπτυξη*, τόμος 1<sup>ος</sup>, τ. 1 (2006), σελ. 5-36, σελ. 8

<sup>33</sup> David Close, *Ελλάδα 1945-2004, Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία*, Θύραθεν, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ. 303

<sup>34</sup> Στο ίδιο, σελ. 807

<sup>35</sup> Στο ίδιο, σελ. 807

<sup>36</sup> Στο ίδιο, σελ. 807

<sup>37</sup> Στο ίδιο, σελ. 807

<sup>38</sup> Στο ίδιο, σελ. 807

γεγονός ότι με την αναδιανομή του εισοδήματος, το όριο της φτώχειας μειώνεται από 23,5 % το 1975, σε 8,8 % το 1981/82.<sup>39</sup>

Οι νέες συνθήκες που προκαλούν οι πετρελαϊκές κρίσεις μαζί με την αύξηση του εργασιακού κόστους, προκαλούν σοβαρά προβλήματα στις μεγάλες μεταποιητικές επιχειρήσεις.<sup>40</sup> Εντωμεταξύ, η Εμπορική Τράπεζα που ελέγχει ο εφοπλιστής Στρατής Ανδρεάδης, κρατικοποιείται.<sup>41</sup> Καθώς πολλές μεγάλες επιχειρήσεις ανήκουν στην Εμπορική και στην Εθνική Τράπεζα, το ελληνικό κράτος ελέγχει πια το 60 % του τραπεζικού συστήματος και «...προσδιορίζει τη διάθεση του μεγαλύτερου μέρους των τραπεζικών πόρων στην οικονομία...».<sup>42</sup>

Μπορεί το κυβερνών κόμμα να πραγματοποιεί τις προαναφερθείσες θετικές μεταρρυθμίσεις, ωστόσο δεν λείπει η κριτική που δέχεται όπως εκείνη των Βερέμη - Κολιόπουλου, για τον λαϊκισμό και τις τακτικές του: «Ο Παπανδρέου δρα σαν καθρέφτης των λαϊκών απαιτήσεων-όσο ασαφείς και αν είναι, μεταμορφώνοντας τα νεφελώδη αιτήματα του λαού σε πολιτική οργάνωση, εκλογική ισχύ, βουλευτές, τοπικούς παράγοντες και συνδικαλιστές».<sup>43</sup> Ουσιαστικά, ο Ανδρέας Παπανδρέου κατηγορείται για ψηφοθηρία, συντήρηση των πελατειακών σχέσεων, αντιθέσεις στον λόγο και τα έργα του. Με την άποψη των παραπάνω συμβαδίζουν και τα λεγόμενα του Βούλγαρη, ο οποίος καταδεικνύει μια «...καιροσκοπική πραγματιστική διαχείριση των εσωτερικών αντιφάσεων και των συνθημάτων...» που πασχίζει να αποδείξει ότι δεν υπάρχει απόκλιση ανάμεσα στον ιδεολογικό άξονα και τις πρακτικές που ακολουθούν ηγέτης και κόμμα.<sup>44</sup> Η κριτική του Βούλγαρη στηλιτεύει και την λεγόμενη αλλαγή ως θολή, δυσδιάκριτη δέσμευση, το ίδιο αόριστη και συγκεχυμένη, όπως και η ιδέα του

---

<sup>39</sup> Στο ίδιο, σελ. 807-808

<sup>40</sup> Στο ίδιο, σελ. 808

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σελ. 808

<sup>42</sup> Στο ίδιο, σελ. 808

<sup>43</sup> Θάνος Βερέμης-Γιάννης Κολιόπουλος, *Ελλάς, Η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2006, σελ. 431

<sup>44</sup> Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990...*, ό.π., σελ. 147

σοσιαλισμού και η σχέση της με τις υπάρχουσες συνθήκες.<sup>45</sup> Κάτι που επίσης αξίζει να συμπεριληφθεί στην κριτική, είναι η συχνή οπισθοχώρηση απέναντι σε κοινωνικά στρώματα χάριν της συνδικαλιστικής ή πολιτικής τους δύναμης και η βαρύτητα που δίνεται στις χρηματικές παροχές μέσω των αυξήσεων που ενισχύουν μετέπειτα τον πληθωρισμό και σε συνδυασμό με άλλα οικονομικά ζητήματα οδηγούν στην θεωρία της «χαμένης δεκαετίας του '80».<sup>46</sup> Σίγουρα η κριτική του λαϊκισμού του Παπανδρέου γνωρίζει μεγάλη απήχηση κατά την εποχή της οικονομικής κρίσης.

### 1.3. Πολιτική, κοινωνία και πολιτισμός της μεταπολιτευτικής Ελλάδας

Η πολιτική αλλαγή και ο πολιτικός δυϊσμός στην Ελλάδα, είναι άμεσα συνδεδεμένα με την εξέλιξη των λαϊκών μαζών και των πολιτιστικών τους ταυτοτήτων. Για αυτό το λόγο, δόθηκε μεγάλη έμφαση στο εν λόγω ζήτημα παραπάνω.<sup>47</sup>

Τη δεκαετία του 1980 υπήρξε άνθιση στον πολιτισμό και μία ευρεία πολιτιστική αλλαγή στην Ελλάδα. Η Όλγα Τσακιρίδη-Θεοφανίδη περιγράφει το φαινόμενο ως εξής: «Η λογική της διαχείρισης της παράδοσης, γνωστή και ως λαογραφισμός ή φολκλορισμός, που αναπτύχθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και μετέπειτα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, πρόκυψε από τη βαθύτερη ψυχολογική ανάγκη της διατήρησης της ανάμνησης βιωμάτων του παρελθόντος».<sup>48</sup> Στα τέλη, πράγματι, της δεκαετίας του 1980, πράγματι, η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ φροντίζει για «...τη δημιουργία της *Γενικής Γραμματείας Νεολαίας και Γενικής Γραμματείας Λαϊκής Επιμόρφωσης*<sup>14</sup> που αποσκοπούσαν στην

---

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σελ. 144

<sup>46</sup> Θεόδωρος Σακελλαρόπουλος, Χαράλαμπος Οικονόμου, «Εθνικές προτεραιότητες και ευρωπαϊκές προκλήσεις...», *ό.π.*, σελ. 9

<sup>47</sup> Ο.π. Οικονόμου, 2005, σ. 225-246

<sup>48</sup> Όλγα Τσακιρίδη-Θεοφανίδη, «Πολιτιστική διοίκηση και λαϊκός χορός: Από την παράδοση στη μετανεωτερικότητα», στο, Κώστας Γ. Σαχινίδης (επιμ.), *Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία*, Παπαζήση, Αθήνα, 1999, σελ. 143

ανάπτυξη του μαζικού ενδιαφέροντος για τον λαϊκό πολιτισμό και τα προϊόντα του»<sup>49</sup>.

Η ανάπτυξη αποτέλεσε σημείο τριβής μεταξύ των διαφορετικών κομμάτων αλλά και την κοινωνία των πολιτών. Τα δυτικά πρότυπα, εισήχθησαν στην Ελληνική κοινωνία μαζικά από το 1945 και έπειτα. Η επέκταση του αμερικανικού καπιταλιστικού τρόπου ζωής και παραγωγής συνδέθηκε, θεωρητικά και πρακτικά, με την αλλαγή στον τρόπο λειτουργίας του κράτους, την πολιτιστική αλλαγή στη χώρα και την θεσμική εξέλιξη.<sup>50</sup>

Η πολιτική αλλαγή επιβλήθηκε σταδιακά, αφού, μέχρι το 1967 και, μετέπειτα, για ένα έτος, το 1973-1974, η Ελλάδα ήταν βασιλευόμενη δημοκρατία. Ωστόσο, και ο βασιλιάς ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις των ξένων, δεδομένου ότι κι ο ίδιος ήταν γερμανικής καταγωγής αλλά και στο ότι είχε γίνει σαφές πως η αντίσταση θα επέφερε απώλεια εθνικής ανεξαρτησίας. Άλλωστε, οι δυτικές δυνάμεις φοβόταν το να επιτρέψουν στην Ελλάδα να έρθει σε διαβουλεύσεις με τη Σοβιετική πλευρά λόγω της θέσης της και της ύπαρξης προηγούμενων δεσμών με σλαβικούς πληθυσμούς. Αυτό θα έθετε σε κίνδυνο την πολιτική και τους στόχους της αμερικανικής πλευράς.<sup>51</sup>

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι γενικότερα η αλλαγή στάσης απέναντι στον λαϊκό πολιτισμό δεν είναι κάτι το οποίο ξεκινάει με την ανάληψη της διακυβέρνησης από το ΠΑΣΟΚ, αλλά πραγματοποιείται ήδη μετά το τέλος της δικτατορίας και την αρχή της μεταπολίτευσης. Χαρακτηριστική ενέργεια αποτελεί η ανακήρυξη του έτους 1979 ως «Έτος της Ελληνικής Παράδοσης» από το Υπουργείο Παιδείας, όπου λαμβάνουν χώρα πολλά δράματα που σχετίζονται με εκδηλώσεις του λαϊκού πολιτισμού.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Ρένα Λουτζάκη, «Εισαγωγή», στο Ευάγγελος Γ. Αυδίκος (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σελ. 13-34, σελ. 19

<sup>50</sup> Paschalidis, Gregory. "Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad." *International journal of cultural policy* 15.3 (2009): 275-289.

<sup>51</sup> Dimitras, Panayote E. "Greece: a new danger." *Foreign Policy* 58 (1985): 134-150.

<sup>52</sup> Στο ίδιο, σελ. 19

Οι Έλληνες έγιναν, ξαφνικά, δικαιούχοι κεφαλαίων από το εξωτερικό. Η οικονομική ανάπτυξη που έφερε η ένταξη στην ΕΟΚ, έδωσε τη δυνατότητα στο κράτος να αναπτύξει υποδομές. Παράλληλα, τα μεγάλα αστικά κέντρα εξευρωπαϊστήκαν και δημιουργήθηκαν κέντρα διασκέδασης, μεγάλα πολυκαταστήματα, δρόμοι και σχολεία. Ως αποτέλεσμα, και οι πολίτες απολάμβαναν ένα καλύτερο επίπεδο διαβίωσης και ποιότητας ζωής. Η στροφή προς ένα καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής, σε όλη του την έκφραση, και η αύξηση της αγοραστικής ικανότητας των μισθωτών, λειτούργησε προς όφελος της βιομηχανίας του τραγουδιού. Η παραλιακή οδός της Αθήνας, λ.χ. και περιοχές του κέντρου της, εξελίχθηκαν σε χαρακτηριστικά σημεία συνάντησης των απανταχού «γλεντζέδων» που συρρέανε σε κέντρα διασκέδασης και μπουζούκια και διασκεδάζαν σπάζοντας πιάτα και χορεύοντας, δημιουργώντας μία «καλτ» κουλτούρα, χαρακτηριστική της δεκαετίας του 1980.<sup>53</sup>

Στις εκλογές του 1989 κανένα κόμμα δεν καταφέρνει να αποκτήσει την πλειοψηφία στο Κοινοβούλιο. Ο φόβος της παραγραφής των αδικημάτων για τα οποία κατηγορούνται υπουργοί του ΠΑΣΟΚ, οδηγεί δεξιά και αριστερά σε σύμπραξη. Δημιουργούν κυβέρνηση που έχει ως βασικό στόχο την παραπομπή των στελεχών του ΠΑΣΟΚ στο Ειδικό Δικαστήριο. Πρωθυπουργός αναλαμβάνει ο Τζ. Τζανετάκης, στέλεχος της Νέας Δημοκρατίας.<sup>54</sup>

Η κυβέρνηση Τζανετάκη πραγματοποιεί μια σειρά θεσμικών αλλαγών με στόχο τη διαφάνεια στη δημόσια ζωή «...ενισχύθηκαν οι διαδικασίες κοινοβουλευτικού ελέγχου για τις κρατικές προμήθειες, η Βουλή απέκτησε δικαιώματα στην επιλογή των διοικητών των δημοσίων επιχειρήσεων, προωθήθηκε η αυτονομία της δικαιοσύνης, ενώ καταργήθηκαν και ορισμένα νομοθετήματα με τα οποία μπορούσε η εκάστοτε κυβέρνηση να χειραγωγήσει τη δικαιοσύνη.»<sup>55</sup> Σε συμβολικό επίπεδο, αναγνωρίζονται τα

---

<sup>53</sup> Souliotis, Nicos. "Cultural economy, sovereign debt crisis and the importance of local contexts: The case of Athens." *Cities* 33, 2013, σ. 61-68.

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σελ. 823

<sup>55</sup> Στο ίδιο, σελ. 823

δικαιώματα όσων πολέμησαν στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας και καταστρέφονται οι φάκελοι των πολιτών που διατηρεί η ασφάλεια.<sup>56</sup>

Στις εκλογές του 1990 δεν αναδεικνύεται νικητής, αλλά η Νέα Δημοκρατία είναι αποφασισμένη· καταφέρνει και παίρνει με το μέρος της έναν βουλευτή άλλου μικρού κόμματος, όποτε εξασφαλίζει κοινοβουλευτική πλειοψηφία (151 έδρες) και σχηματίζει κυβέρνηση. Η Ελλάδα, πλέον, έρχεται αντιμέτωπη με τις συνέπειες της οικονομικής πολιτικής του ΠΑΣΟΚ και την εμπλοκή στελεχών του σε σκάνδαλα στα οποία απαιτεί την απόδοση δικαιοσύνης. Το ζήτημα με τα σκάνδαλα προκαλεί έξαρση των τόνων και εντείνει την ήδη ασταθή πολιτική κατάσταση και τις πολώσεις. Η κυβέρνηση Μητσοτάκη ενεργεί για να «συμμαζέψει» και να «συμμορφώσει» τα πράγματα. Απαιτείται αποφασιστικότητα, καθώς η οικονομία της Ελλάδας πλήττεται βαρύτατα: πληθωρισμός της τάξης του 20%, αυξανόμενο δημόσιο χρέος, φορολογία με φθίνοντα έσοδα, φοροδιαφυγή, σύστημα κοινωνικής ασφάλισης οικονομικά σακατεμένο, ανεργία.<sup>57</sup>

Η αντίδραση είναι άμεση. Η ΝΔ κάνει οικονομικές μεταρρυθμίσεις, λαμβάνει μέτρα λιτότητας, προσπαθεί να ελέγξει τα δημόσια ελλείμματα και το δημόσιο χρέος. Προσπαθεί να αναδιαρθρώσει το παρόν σύστημα: «Οι γενικές διευθύνσεις καθιερώθηκαν ξανά, δημιουργήθηκε μια νέα βαθμολογική κλίμακα, ο βαθμός επανασυνδέθηκε με τη θέση, άλλαξε η σύνθεση των υπηρεσιακών συμβουλίων, αλλά και οι προσλήψεις στη δημόσια διοίκηση.»<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σελ. 823

<sup>57</sup> Θάνος Μ. Βερέμης, Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Νεότερη Ελλάδα, Μια Ιστορία από το 1821*, Πατάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 349-350

<sup>58</sup> Κώστας Κωστής, *Τα κακομαθημένα παιδιά...*, ό.π. σελ. 827. ΣΣ: Τον δρόμο της δικαιοσύνης ή αλλιώς την πορεία της «κάθαρσης» ακολουθούν και τα οικονομικά σκάνδαλα και, όπως περιγράφει ο Χριστόφορος Βερναρδάκης, όλοι οι εμπλεκόμενοι (στελέχη και μη όπως Ανωμερίτης, Αθανασόπουλος, Αποστολόπουλος, Παπανδρέου, Κουτσόγιωργας, Τσοβόλας, Πέτσος) εγκυαλούνται από την δικαιοσύνη και άλλοι προφυλακίζονται, άλλοι παραπέμπονται σε δίκη, άλλοι καταδικάζονται. Παρά τα μεταρρυθμιστικά μέτρα στην οικονομία, η ανεργία αναδεικνύεται σε ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα της δεκαετίας.

Ενώ όμως αυξάνεται το προσδόκιμο ζωής, άλλα στατιστικά στοιχεία καταγράφουν μείωση των γεννήσεων και αύξηση των θανάτων, μείωση του ποσοστού παιδιών κάτω των 14, αύξηση των ηλικιωμένων άνω των 60, οπότε περιγραφικά αναδύεται το ζήτημα της υπογεννητικότητας το οποίο «... αποτελούσε εθνικό πρόβλημα, καθώς απειλούσε να αποδυναμώσει στρατιωτικά τη χώρα, και να κάνει δυσβάστακτο το οικονομικό βάρος των συντάξεων και της περίθαλψης των ηλικιωμένων.»<sup>59</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό ζήτημα της δεκαετίας 1985-1995 είναι η μετανάστευση. Ήδη από τα μέσα του '80, καταφθάνουν όλο και περισσότεροι ανεπίσημοι μετανάστες. Το '91 αυξάνονται ανεξέλεγκτα. Μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι οι Αλβανοί πολίτες<sup>60</sup> και οι Έλληνες κάθε άλλο παρά θερμά τους υποδέχονται. Ξεσπά κύμα αντιπάθειας, μίσους, ρατσιστικής βίας, καθώς θεωρούν ότι ευθύνονται για την αύξηση της εγκληματικότητας. Ωστόσο, ενώ ζητούν να λυθεί το πρόβλημα της παράνομης μετανάστευσης, παράλληλα τους χρησιμοποιούν ως φθηνά εργατικά χέρια.<sup>61</sup>

Οι μετανάστες έφεραν τη χώρα σε μία προσωρινή κατάσταση κρίσης και αποκαλύφθηκαν τα προβλήματα στην εθνική δημόσια διοίκηση. Από ένα κράτος με σχεδόν πλήρη ομοιογένεια του πληθυσμού, η Ελλάδα έπρεπε, ξαφνικά, να γίνει πολυπολιτισμική. Διαφορετικά χαρακτηριστικά σε τομείς όπως η γλώσσα, η θρησκεία και η κουλτούρα, αποτέλεσαν διαιρετικές τομές μεταξύ του εγχώριου και του νεοεισερχόμενου πληθυσμού. Οι μετανάστες κατηγορούνταν συστηματικά για την οικονομική ύφεση και την αύξηση της εγκληματικότητας και, ειδικά τα αστικά κέντρα, άλλαξαν και δημιουργήθηκαν «γκέτο».<sup>62</sup>

---

Μαστίζει γυναίκες και νέους, ενώ τα επιδόματα (ανεργίας) είναι μηδαμινά και τα κριτήρια για να τα πάρει κάποιος πολύ αυστηρά, οπότε καταλήγουν μόλις στο ένα τέταρτο των ανέργων.

<sup>59</sup> Στο ίδιο, σελ. 297

<sup>60</sup> Στο ίδιο, σελ. 299

<sup>61</sup> Στο ίδιο, σελ. 300-301

<sup>62</sup> Kiprianos, Pandelis, Stathis Balias, and Vaggelis Passas. "Greek policy towards immigration and immigrants." *Social Policy & Administration* 37.2, 2003, σ. 148-164.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ

#### 2.1. Πολιτιστική αλλαγή και μεταρρύθμιση στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης

Πέρα από την αγιοποίηση ή το κατακρήμνισμα του ηγέτη ή του κόμματος, γίνεται αντιληπτό ότι το μωσαϊκό αυτής της εποχής είναι ποικιλόμορφο και διαμορφώνεται τόσο από τα θετικά, όσο και από τα αρνητικά του σημεία. Από τη μία, το '80 σκιαγραφείται ως δεκαετία διασκέδασης, ελευθερίας και ευημερίας-κάτι στο οποίο θα επανέλθουμε στη συνέχεια με αφορμή το μουσικό είδος του σκυλάδικου-, στην οποία επαναπροσδιορίστηκαν έννοιες και ξεπρόβαλλαν νέες κοινωνικότητες. Από την άλλη, ο απολογισμός εκείνων των χρόνων και ο κριτικός λόγος ανθρώπων, καταδεικνύει την αμφισημία και τις αντιφάσεις της εποχής με τις πολλές διαστάσεις.

Κάπως έτσι, μεγαλώνει η απόσταση ανάμεσα στους ανθρώπους που δηλώνουν ικανοποιημένοι με τη ζωή τους και στους μη ικανοποιημένους, ανάμεσα στους οποίους μάλλον, οι πρώτοι είναι επιχειρηματίες που απολαμβάνουν την εκτόξευση κερδών, ενώ οι δεύτεροι είναι εργαζόμενοι που συντηρούνται από τον μισθό τους και πλήττονται από τα μέτρα λιτότητας και την φορολογία. Ωστόσο, παράλληλα με το παραπάνω οικονομικό αντιθετικό ζεύγος, μετρήσεις φανερώνουν ότι μεγαλύτερο ποσοστό ανθρώπων διαθέτει υλικά αγαθά, όπως αυτοκίνητο, έγχρωμη τηλεόραση, βίντεο, πλυντήριο πιάτων, τηλέφωνο, κινητό τηλέφωνο, γεγονός που σημαίνει ότι το βιοτικό επίπεδο έχει βελτιωθεί. Παρόλα αυτά, τα νοικοκυριά ξοδεύουν περισσότερα χρήματα για τη διατροφή τους και γενικότερα ξοδεύονται περισσότερα χρήματα για διασκέδαση.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Θάνος Μ. Βερέμης, Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Νεότερη Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 307

Η οικονομική άνοδος των κατώτερων κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων τα ανάγει σε μεσαία με δυνατότητες κατανάλωσης,<sup>64</sup> η αναβάθμιση του βιοτικού επιπέδου δημιουργεί νέα καταναλωτικά πρότυπα<sup>65</sup> και η αύξηση του εργατικού προσωπικού σε υπηρεσίες και αντίθετα η μείωσή του στον πρωτογενή και δευτερογενή τομέα επεκτείνει περαιτέρω την μεσαία τάξη και την αγοραστική της δύναμη.<sup>66</sup> Οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με μια νέα κοινωνική ζωή, όπου οι τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις τρέχουν και επηρεάζουν διάφορες εκφάνσεις της ζωής τους. Η πιο φανερή βρίσκεται στο ζήτημα «ψυχαγωγία» η οποία έχει βρει περισσότερους τρόπους έκφρασης, νέες «συνήθειες» και «πρακτικές».

Οι ντισκοτέκ που έχουν κατακλύσει αστικά κέντρα και επαρχία αποτελούν ιδιαίτερα αγαπημένα μέρη. Εκεί πρωταγωνιστούν οι DJ's, τα «καμάκια», το ποτό και φυσικά ο χορός.<sup>67</sup> Επίσης στο κέντρο της Αθήνας βρίσκονται και τα «μπαράκια», οι «παμπ» και τα «καφέ» που πέρα από καφέ και αλκοόλ προσφέρουν κοινωνικές και επαγγελματικές εμπειρίες, προωθούν την κινητικότητα στην πόλη και επικουρούν στην αυτονομηση των νέων από το γονεϊκό περιβάλλον.<sup>68</sup>

Τα περιοδικά και ο έντυπος τύπος, γενικά, έρχονται να συμπληρώσουν όλα τα παραπάνω. Πολλοί καλλιτέχνες, ειδικά αυτοί που έχουν αποδοχή στο γυναικείο, νεανικό και εφηβικό κοινό, ευνοούνται από την τάση των περιοδικών να κάνουν αναλυτικά δημοσιεύματα, τα οποία

---

<sup>64</sup> Σταματίνα Βαρουχάκη, *Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1974-2000*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Αθήνα, 2005, σελ. 18

<sup>65</sup> Στο ίδιο, σελ. 19

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σελ. 20

<sup>67</sup> Βαγγέλης Τζούκας, «Ντισκοτέκ, Κορύφωση του ανομοιογενούς κοινού και αφετηρία της σύγχρονης μαζικής διασκέδασης», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ.376-378, σελ. 378

<sup>68</sup> Νίκος Σουλιώτης, «Μπαράκια, Διάχυση της διασκέδασης και αναδιοργάνωση της νεανικής κοινωνικότητας», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ. 346-347, σελ. 346

αναλύουν στοιχεία για την προσωπική και επαγγελματική τους ζωή. Οι λαϊκοί καλλιτέχνες, επίσης, προβάλλονται ολοένα και περισσότερο σε πανελλαδικό επίπεδο.<sup>69</sup>

Τα περιοδικά ήταν γενικού χαρακτήρα, ή ειδικού αντικειμένου. Τα πιο δημοφιλή εξ αυτών ήταν τα γυναικεία περιοδικά που περιλάμβαναν έντυπα για τη μόδα, για τους καλλιτέχνες και την καλλιτεχνική τους ζωή καθώς και ένθετα για τη μαγειρική ή για το κέντημα κοκ. Ωστόσο, εξίσου δημοφιλή ήταν τα κόμικ και τα αθλητικά περιοδικά που απευθύνονταν στο αντρικό κοινό αλλά και τα μουσικά που είχαν οπαδούς σε κάθε ηλικία και τάξη και, ανάλογα με τον τύπο τους, απευθύνονταν σε άλλους αναγνώστες (λαϊκό, ποπ, ροκ κοκ).<sup>70</sup>

Την ίδια περίοδο, δηλαδή τις δεκαετίες 1980-1990, ο ελληνικός κινηματογράφος, σταδιακά, αποδυναμώνεται και, αντ' αυτού, υπάρχει ανάπτυξη ενός νέου τρόπου διασκέδασης- οι βιντεοκασέτες. Οι βιντεοκασέτες προσφέρουν μία σημαντική δυνατότητα για τις εταιρείες παραγωγής- είναι οικονομικότερες, πιο γρήγορες και εύκολες στην παραγωγή και την επεξεργασία τους, ενώ λειτουργούν ως εφευρέσιο για την ανάδειξη νέων «σταρ» που είναι νέοι ηθοποιοί ή και μουσικοί, οι οποίοι προβάλλονται σε περιοδικά και εκπομπές, παράλληλα με τις ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστούν.<sup>71</sup>

Αντίσταση ωστόσο κατά της δημοτικότητάς του προβάλλουν οι θερινοί κινηματογράφοι, οι οποίοι προσφέρουν οικείες συνθήκες, φθινό

---

<sup>69</sup> Γεωργόπουλος Γιάννης και Κουβάρης Γιώργος για το Weekend Journal, «Τα περιοδικά των παιδικών μας χρόνων». <http://www.gazzetta.gr/weekend-journal/article/1032523/ta-periodika-ton-paidikon-mas-hronon>

<sup>70</sup> Στο ίδιο,

<sup>71</sup> Μηχανή του Χρόνου. «Βιντεοκασέτες- η καινοτομία που άλλαξε τη βαρετή τηλεόραση». Διαθέσιμο σε <http://www.mixanitouxronou.gr/vinteokasetes-i-kenotomia-pou-allaxe-ti-bareti-tileorashe>

εισιτήριο, προτάσεις για διαφορετικά έργα και την δυνατότητα συνέχειας της ψυχαγωγίας με το τέλος της προβολής σε κάποιο κοντινό μέρος.<sup>72</sup>

Η ψυχαγωγία λαμβάνει χώρο εντός ή εκτός σπιτιού. Στον ελεύθερο χρόνο τους, παιδιά και έφηβοι έρχονται σε επαφή με στερεοφωνικά, βιντεοκασέτες, walkman, βιντεοπαιχνίδια. Τα τελευταία, δίνουν το παρόν στα σπίτια και σε εξωτερικούς διαμορφωμένους γι' αυτά χώρους όπου δημιουργούν νέους τύπους κοινωνικότητας.<sup>73</sup> Αναπόσπαστο κομμάτι της οικιακής ψυχαγωγίας γίνεται το βίντεο, το οποίο εισάγεται με μανία στην ελληνική αγορά, διατίθεται σε πολύ προσιτές τιμές, προάγεται ως το αγαθό που διαθέτει κάθε μέσο ελληνικό σπίτι και δίνει την δυνατότητα μιας «άλλης επιλογής» πέρα από την κρατική τηλεόραση.<sup>74</sup>

Η ελληνική δισκογραφία και μουσική βιομηχανία ακολούθησε αντίστοιχη εξέλιξη με τον κινηματογράφο και την ιδιωτική τηλεόραση στην Ελλάδα. Το βινύλιο, σταδιακά, αντικαταστάθηκε από το cd και, κατόπιν, τα cd από ηλεκτρονικά μέσα μετάδοσης. Αυτό σήμανε τη σταδιακή μείωση της πρωτοκαθεδρίας μεγάλων εταιριών και την ανάδειξη ανταγωνιστικών μέσων.<sup>75</sup>

Οι καλλιτέχνες που ήταν «σταρ» στη δεκαετία του 1980, σύντομα, βρέθηκαν εκτεθειμένοι. Η ανάγκη για αλλαγή σήμαινε και την υποκατάστασή τους από νεότερα σε ηλικία άτομα, τα οποία ανταποκρίνονταν

---

<sup>72</sup> Στέλιος Κυμιωνής, «Θερινοί κινηματογράφοι, Κρίση, παραθεριστική κατανάλωση και νοσταλγική εξιδανίκευση», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ. 229-231, σελ. 229-230

<sup>73</sup> Βασίλης Βαμβακάς, «Ηλεκτρονικά παιχνίδια, Δημόσιες και ιδιωτικές διαδρομές εξοικείωσης με τη νέα τεχνολογία», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ. 223-224, σελ. 223-224

<sup>74</sup> Στέλιος Κυμιωνής, «Βίντεο, Η ριζική στροφή στην οικιακή ψυχαγωγία», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, το πέρασμα, Αθήνα, 2010, σελ. 66-69, σελ. 66-67

<sup>75</sup> Πισσαλίδης, Γ. (2002). Η παράδοση στην πρίζα. *Δίφωνο*, (79), σσ. 100-110.

περισσότερο στα διεθνή πρότυπα ομορφιάς: νέους άντρες και γυναίκες με εντυπωσιακή εμφάνιση και άψογους σωματότυπους.<sup>76</sup>

Ως εκ τούτου και η νυχτερινή διασκέδαση μεταβλήθηκε. Τα νυχτερινά κέντρα έγιναν λιγότερο περιθωριακά και αναδείχθηκαν σε κέντρα διασκέδασης στα οποία, πλέον, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να προβάλλουν τα ενδύματα περισσότερο από τη φωνή τους.<sup>77</sup> Η στροφή προς μία πιο εμπορευματοποιημένη εικόνα της μουσικής βιομηχανίας, θα αναλυθεί περαιτέρω παρακάτω.

## 2.2. «Κουλτούρες της νύχτας» και διασκέδαση

Η νυχτερινή διασκέδαση στην Ελλάδα συνδέεται με την κατανάλωση αλκοόλ και τον χορό. Άντρες και γυναίκες όλων των ηλικιών, τη δεκαετία του 1980 και, αργότερα, 1990 και 2000, είχαν, ξαφνικά, αποκτήσει την οικονομική δυνατότητα να ξοδεύουν μεγάλα ποσά για την διασκέδασή τους. Αυτό προκλήθηκε από την οικονομική ανάπτυξη που έφερε η είσοδος της Ελλάδας στην ΕΟΚ και την άνθηση του τριτογενούς τομέα παραγωγής στη χώρα.<sup>78</sup>

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η διασκέδαση συνήθως -συνειρμικά- συνδέεται με την νύχτα. Η νύχτα όμως, δεν λειτουργεί απλοϊκά, μονάχα ως προσδιορισμός του χρόνου. «... είναι διαφορετική, το αντίθετο της ημέρας, που το χαρακτηρίζουν το σκοτάδι και ο κίνδυνος, αλλά οι ελευθερίες της αντισταθμίζουν τους φόβους της.», αναφέρει ο Bryan D. Palmer.<sup>79</sup> Υπό το πρίσμα αυτό εξηγεί πως, νύχτα και μέρα είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι, όπου στον πρώτο απελευθερωνόμαστε από όσα μας δεσμεύουν στον δεύτερο, αφού μοιάζει να καλύπτεται από πέπλο που τον θολώνει και ταυτόχρονα

---

<sup>76</sup> Ο.π. Κυμάνης.

<sup>77</sup> Ο.π. Πισσαλίδης, 2003.

<sup>78</sup> Τσαούσης, Δ. (1996). *Ελληνική εκπαιδευτική Πολιτική*. Gutenberg, σσ. 13-20.

<sup>79</sup> Bryan D. Palmer, *Κουλτούρες της Νύχτας, Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, Σαββάλας, Αθήνα, 2006, σελ. 31

επιτρέπει οποιαδήποτε «ανίερη» πράξη να τελεστεί υπό την περιορισμένη ορατότητά του.<sup>80</sup>

Δηλαδή η «... επενδυμένη με μια έντονη αμφιθυμία, αμφισημία, γοητεία και μυστήριο.»<sup>81</sup> νύχτα ίσον τόπος, χρόνος, ένα ολόκληρο αυτόνομο περιβάλλον με δική του ζωή και συμπεριφορές. Οπότε, μιας και η παρούσα εργασία αφορά το *σκυλάδικο*, μιλάμε κατεξοχήν για νυχτερινή διασκέδαση. Άλλωστε, ο συγκεκριμένος τρόπος θέασης της νύχτας είναι θεμελιώδης στην προκειμένη περίπτωση. Γενικότερα, συζητώντας για την νύχτα κατανοούμε ότι *απαρτίζεται από ανόμοιες κουλτούρες, που δεν ταξινομούνται τυπικά και βρίσκουν καταφύγιο εντός της μαζί με άλλες αντισυμβατικές έννοιες.*<sup>82</sup>

Για τους Έλληνες-όπως φυσικά και για πολλούς άλλους λαούς-, η μουσική έχει μία ιδιαίτερη θέση στην κοινωνία. Όμως, ακόμη και αν αυτό εκδηλώνεται άμεσα σε ανεπίσημο επίπεδο, υπάρχουν φορές (για παράδειγμα η περίοδος της Δικτατορίας) που οι ακαδημαϊκοί και πολιτικοί κύκλοι, επίσημα, εμμένουν στην προβολή μίας εναλλακτικής κουλτούρας που περιέχει στοιχεία από την κλασική Ελλάδα και τις «ψηλές τέχνες».<sup>83</sup>

Στην Ελλάδα, μπορεί κανείς να σχολιάσει πως οι λεγόμενες «κουλτούρες της νύχτας» είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς όχι μόνο σε ένα κοινωνικό στρώμα, αλλά και στον ευρύ πληθυσμό. Αυτό οφείλεται και στο ιστορικό και πολιτισμικό της παρελθόν, όσο και στις εξελίξεις που έλαβαν χώρα σε όλη τη διάρκεια της σύγχρονης πορείας της.<sup>84</sup>

Τα καταγώγια εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. για αντίστοιχους λόγους και είναι σε εκείνες τις πρώτες εμφανίσεις τους που θα κληθεί κανείς να αναζητήσει τις ρίζες της εμφάνισης και εξέλιξης ισχυρών εναλλακτικών κουλτουρών στη χώρα. Την περίοδο 1900-1940, διαφορετικά «στέκια» δημιουργήθηκαν με σκοπό το να υπάρχει μία περισσότερη

---

<sup>80</sup> Στο ίδιο, σελ. 31

<sup>81</sup> Ναταλία-Αικατερίνη Κουτσούγερα, *Νυχτερινή λαϊκή διασκέδαση...*, ό.π., σελ. 3

<sup>82</sup> Bryan D. Palmer, *Κουλτούρες της Νύχτας...*, ό.π., σελ. 38

<sup>83</sup> Δαμιανάκος Σ., «Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός, Αθήνα: Πλέθρον, 1987, σ. 153-169.

<sup>84</sup> Ο.π. Νικολόπουλος, 2003, σ. 31-40.

ελευθερία στις συζητήσεις και τις δράσεις των εναλλακτικών ομάδων,<sup>85</sup> λόγω του ότι το επίσημο κράτος διατηρούσε μία πατερναλιστική και «αυστηρή» στάση.<sup>86</sup>

Τόσο στα χωριά όσο και, πολύ περισσότερο, στις πόλεις, όπου οι ρυθμοί της ζωής αναπτυσσόταν διαρκώς, σε όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αι., τα «καταγώγια» αποτέλεσαν σημεία συνάντησης της εργατικής τάξης. Σε αυτά, οι θαμώνες απολάμβαναν μουσική, χορό, φαγητό και χαλάρωση. Την περίοδο, ειδικά, της δικτατορίας, οι χώροι αυτοί άκμασαν, διότι σε επίσημο επίπεδο υπήρχε μεγάλη λογοκρισία και δισταγμός που εκφράζονταν από τους πολίτες συνολικά.<sup>87</sup>

Επίσης, σε αυτούς τους χώρους, έλαβαν χώρα οι πρώτες προσπάθειες οργάνωσης της αντίστασης κατά των Γερμανών και, αργότερα, κατά της Δικτατορίας.<sup>88</sup> Η νυχτερινή διασκέδαση για τους αστικούς κύκλους έπαυε σχετικά νωρίτερα από τα λαϊκά στρώματα και περιλάμβανε το θέατρο, τις οικογενειακές συγκεντρώσεις και την μουσική παιδεία. Τα λαϊκά στρώματα επέλεξαν, αντίθετα, ως διέξοδο τα καταγώγια, εντός των οποίων η μουσική αποτελούσε ένα μέρος της διασκέδασης με έναν διαφορετικό τρόπο.<sup>89</sup>

Η «νύχτα», για τους Έλληνες, αποτελεί μία διέξοδο από την σκληρή πραγματικότητα. Εντός των νυχτερινών κέντρων, οι πολίτες εκτονώνουν την καθημερινή τους ένταση και μπορούν να συμπεριφέρονται με τρόπο που τους επιτρέπει να εκφραστούν χωρίς το φόβο του αντικτύπου. Για αυτά τα άτομα, η τακτική αυτή είναι αναζωογονητική, ενώ για άλλους πολίτες, κυρίως της αστικής κοινωνίας, τον ίδιο ρόλο μπορεί να παίξει ένα πολιτιστικό δρώμενο ή φεστιβάλ.<sup>90</sup>

Το σκυλάδικο δεν αποτελεί τη μοναδική από αυτές τις εναλλακτικές κουλτούρες. Το λαϊκό τραγούδι με όλες τις εκφάνσεις του αποτελεί μία

---

<sup>85</sup> Ζαϊμάκης, Γ. «Καταγώγια Ακμάζοντα», Παρέκκλιση και Πολιτιστική Δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940), Πλέθρον. 1999, σ. 10-21.

<sup>86</sup> Ο.π. Δαμιανάκος, 1987, σ. 153.

<sup>87</sup> Ο.π. Δαμιανάκος, 1987, σελ. 153-169.

<sup>88</sup> Ο.π. Δαμιανάκος, 1987, σ. 153-155.

<sup>89</sup> Ο.π. Ζαϊμάκης, 1999.

<sup>90</sup> Μπιτσάνη, Ε., Πολιτισμική διαχείριση και περιφερειακή ανάπτυξη. Σχεδιασμός πολιτιστικής πολιτικής και πολιτιστικού προϊόντος. Αθήνα: Διόνικος, 2004.

έκφραση της ταυτότητας των πολιτών. Ως εκ τούτου, ανάλογα με την κοινωνικοοικονομική και πολιτική κατάσταση, οι πολίτες ανταποκρίνονται διαφορετικά στον κάθε τύπο διασκέδασης. Αυτό εξηγεί και γιατί συγκεκριμένα είδη μουσικής γίνονται περισσότερο ή λιγότερο δημοφιλή ανά περιόδους.<sup>91</sup>

Η κουλτούρα της νύχτας, για πολλούς παλαιότερους, ειδικά, ακαδημαϊκούς, αποτελεί μία υποκουλτούρα, με την έννοια ότι δεν προάγει την παιδεία και την πνευματική ανύψωση ως αυτοσκοπούς. Από την άλλη, όμως, αυτή η εκτίμηση είναι μάλλον επιφανειακή, αφού, όπως θα συζητηθεί και παρακάτω, ο πολιτισμός και η πολιτική και κοινωνική ζωή συνδέονται. Έτσι, το σκυλάδικο, το ρεμπέτικο, δηλαδή γενικότερα το λαϊκό τραγούδι, εκφράζουν μία πραγματικότητα και αποτελούν δείκτες της γλωσσικής, πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής εξέλιξης της Ελληνικής κοινωνίας και, συνεπώς, θα πρέπει να μελετώνται με προσοχή.<sup>92</sup>

### **2.3. Το σκυλάδικο τραγούδι**

Το *σκυλάδικο*, ως ένα νέο είδος μουσικής, μέρος της «λαϊκής καλτ κουλτούρας», διαμορφώθηκε σταδιακά σε όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αι. ωστόσο έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές τη δεκαετία του 1980, μια περίοδο όπου η Ελλάδα βρισκόταν σε κατάσταση αλλαγής και η οποία «...σήμανε μια νέα στροφή προς τη διασκέδαση και μια πολύ μεγαλύτερη νομιμοποίησή της μέσα στο νέο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα που δημιούργησε η άνοδος του ΠΑΣΟΚ και η είσοδος στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα.»<sup>93</sup>

Με την είσοδο της χώρας στην ΕΟΚ, πράγματι, επέρχεται αλλαγή, αφού εισάγονται κεφάλαια και η χώρα επενδύει σε μία ολική αναδιάρθρωση

---

<sup>91</sup> Οικονόμου, Λ. «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην αντίληψη του λαϊκού τραγουδιού στον 20<sup>ο</sup> αι.», *Δοκίμης* (8), 2005, σελ. 225-246.

<sup>92</sup> Ο.π. Δαμιανάκος, 1987, σ. 10-15.

<sup>93</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Δοκίμης*, τεύχος 13-14 (Ανοιξη 2005), σελ. 361-398, σελ. 385



των φορέων της, με έμφαση στην υποστήριξη της επαρχίας και την περιφερειακή σύγκλιση. Στόχος είναι η Ελλάδα να αποτελέσει κόμβο ανάπτυξης της οικονομικής δραστηριότητας για όλη την ΕΕ. Ως εκ τούτου, αντλήθηκαν ανάλογοι πόροι και η ελληνική επαρχία ενισχύθηκε σημαντικά.<sup>94</sup>

Επομένως, οι συνθήκες της συγκεκριμένης δεκαετίας δίνουν στο *σκυλάδικο* την ευκαιρία να καρποφορήσει. Επίσης, εξαιτίας αυτών των συνθηκών αντιμετωπίζεται διαφορετικά ο λαϊκός πολιτισμός και οι εκφάνσεις του. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για το τελευταίο, είναι ότι το μουσικό είδος του ρεμπέτικου το οποίο ενσωματώνεται στον ελληνικό πολιτισμό.<sup>95</sup>

Σε μία προσπάθεια κατανόησης του περιεχομένου και της ρίζας του όρου *σκυλάδικο*, θα πρέπει κανείς να ανατρέξει στην εννοιολογική του απόδοση. Το *σκυλάδικο* δεν έχει ευκρινή ορισμό, αλλά «...είναι μια ελευθέρως χρησιμοποιούμενη μεταφορά για το εμπορικό και το "περιφερειακό" λαϊκό τραγούδι από το '70 μέχρι σήμερα.»<sup>96</sup> Είναι πολύ σημαντικό να σημειώσω ότι εφόσον χρησιμοποιείται ευρύτερα, αποκτά διάφορα σημαινόμενα και σπάνια –ίσως και ποτέ- δεν έχει θετική ή απλώς περιγραφική χροιά. Είτε προσδιορίζει κάποια μουσική επιτέλεση ή δημιουργία, είτε χαρακτηρίζει την αισθητική κάποιου κέντρου και εμμέσως αυτονόητα περιγράφει τις πρακτικές που ακολουθούνται εκεί, είτε περιγράφει κάποιον («σκυλάς», «σκύλος») ο οποίος θεωρείται ότι ενστερνίζεται το περιεχόμενο των στίχων του και φέρεται σύμφωνα με αυτό-συνήθως εννοείται ανόητα ή υπερβολικά-. Για παράδειγμα, στις αρχές του '70 ο όρος «σκυλάδικο» χρησιμοποιείται για να αποδοκιμαστεί η εμπορική μουσική που άνθισε στα καταγώγια την περίοδο της δικτατορίας και τα μαγαζιά δεύτερης διαλογής που αυξάνονται εκείνα τα χρόνια.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Μούσης, Ν. Ευρωπαϊκή Ένωση, Δίκαιο, Οικονομία και Πολιτική, 2015, Πολιτεία, κεφ. 13, συνολικά.

<sup>95</sup> Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ.

109

<sup>96</sup> Στο ίδιο, σελ. 386

<sup>97</sup> Στο ίδιο, σελ. 386

Με ανάλογο τρόπο, δηλαδή κάνοντας χρήση του όρου με μία «υποτιμητική» διάθεση, κινούνται και οι απόψεις που αφορούν την κατανόηση του σκυλάδικου ως χώρου. Λαϊκά κέντρα με την ονομασία *σκυλάδικα* υπάρχουν ήδη από το '50, διαφέρουν όμως οι ερμηνείες σχετικά με το λόγο που ονομάζονται έτσι. Μια εκδοχή είναι ότι *σκυλάδικα* ονομάζονται τα λαϊκά κέντρα στην περιφέρεια της Θεσσαλονίκης που έχουν μουσική, φαγητό, παρέχουν σεξουαλικές υπηρεσίες στα κρυφά και οι θαμώνες τους είναι «σκληροί», «μποέμ», «αδίστακτοι μάγκες» με την επωνυμία «σκύλοι». Μια άλλη είναι ότι πρόκειται για μαγαζιά στην Τρούμπα, ρέπλικες των πιο λουξ μαγαζιών, με βασικό προϊόν την παροχή σεξουαλικών υπηρεσιών και «σκύλες», δηλαδή ταλαιπωρημένες πόρνες που δουλεύουν εκεί. Πολλές φορές, με τον όρο «σκυλού» αναφερόταν κανείς υποτιμητικά σε γυναίκες που ήταν ιερόδουλες ή σε αυτές που διασκεδάζαν τους θαμώνες σε μαγαζιά της περιφέρειας. Τέλος η άλλη εκδοχή -όπως αναφέρω παραπάνω- αναφέρεται στα μαγαζιά δεύτερης κατηγορίας που εμφανίζονται σωρηδόν το '70 σε περιφέρειες και μη μικρών και μεγάλων πόλεων, με δικούς τους τραγουδιστές, μουσικούς, βεντέτες, τρόπους διασκέδασης ακόμα και δισκογραφικές εταιρίες.<sup>98</sup>

Τα «σκυλάδικα» τραγούδια διαφέρουν από τα υπόλοιπα λαϊκά άσματα σε πολλά σημεία. Γενικά, τη δεκαετία του 1970, κυρίως, ως «σκυλάδικα» χαρακτηρίζονταν τα απλοϊκά τραγούδια με τον εύπεπτο στίχο και τον ευχάριστο ρυθμό που γραφόταν μαζικά για να ερμηνευθούν σε κέντρα ξενυχτίσματος.<sup>99</sup>

Η κριτική που δέχεται αφορά διάφορες πτυχές του. Παλαιότερα, συνδέεται με τις παθογένειες και την κακογουστιά ή με τον ξέφρενο καταναλωτισμό και την διασκέδαση δίχως όρια-κάτι το οποίο είναι ωστόσο αληθές-, με την έλλειψη φωνητικού ταλέντου και την ακαλαισθησία

---

<sup>98</sup> Στο ίδιο, σελ. 386-388

<sup>99</sup> Music Heaven, «Διαφορά σκυλάδικων και λαϊκών ασμάτων». Μουσικές συζητήσεις. 2013. Διαθέσιμο σε [http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt\\_Forums&file=viewtopic&topic=29217](http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt_Forums&file=viewtopic&topic=29217).

ενδυμάτων και διακόσμησης και με «απολίτιστους, κατώτερους θαμώνες με χαμηλή καλλιέργεια και επίπεδο».<sup>100</sup>

Οι ρίζες του, όμως, εντοπίζονται μάλλον νωρίτερα, στις δεκαετίες του 1950-1960 στις λαϊκές πίστες της πρωτεύουσας.<sup>101</sup> Τα στοιχεία που διαμορφώνουν το λαϊκό τραγούδι αναβλύζουν σε μεγάλο βαθμό και από την θεματολογία του, η οποία προσανατολίζεται κατεξοχήν στον έρωτα. Ο Οικονόμου το ονομάζει «τραγούδι ερωτικό στο οποίο αναδεικνύονται νέες αντιλήψεις για τον εαυτό και τις σχέσεις με τους άλλους (συγγενείς, φίλους) και νέες εννοιολογήσεις των ερωτικών σχέσεων και των έμφυλων ρόλων», Σε αυτό βασικότερη συνισταμένη είναι η ιδανική, «τρελή» αγάπη, που συνοδεύεται από «ακραίο πάθος» και προϋποθέτει την «αμαρτία» και την «παρανομία».<sup>102</sup>

Όντως, η θεματολογία τους είναι ιδιαίτερα περιορισμένη. Ο Οικονόμου σε άλλο άρθρο του, σημειώνει ξανά ότι ο έρωτας όχι μόνο μονοπωλεί την θεματολογία, αλλά προσλαμβάνεται και εκφέρεται διαφορετικά ήδη νωρίτερα από την περίοδο της Δικτατορίας που πρωτοεμφανίζεται, οπότε αναφέρει χαρακτηριστικά: «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.»<sup>103</sup>

Για πολλούς, το σκυλάδικο τραγούδι αποτελεί μέρος της ελληνικής «καλτ» κουλτούρας, της αντίστοιχης «ποπ» του εξωτερικού, υπό την έννοια ότι εκφράζει το δημοφιλές τραγούδι, το οποίο είναι λιγότερο μέρος της «υψηλής κουλτούρας» που εκφράζει η κλασική λ.χ. ή η έντεχνη μουσική. Ο όρος «καλτ» είναι εξίσου παρεξηγημένος με τον όρο «σκυλάδικο» καθώς, αμφότεροι, πολλές φορές χρησιμοποιούνται απαξιωτικά. Γενικά,

---

<sup>100</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα...», *ό.π.*, σελ. 390-391

<sup>101</sup> Φαλιδά Ε., Ζώης Ν., Αδαμοπούλου, Μ. Λιάκα Ζ. και Πασχαλίδης Γ. «Τί είναι καλτ σήμερα; Αίρεση χωρίς ιερατείο». Ηλεκτρονική έκδοση εφημερίδας «Τα Νέα», 14/04/2018. <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

<sup>102</sup> Στο ίδιο, σελ. 389-390

<sup>103</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Συγγένεια και έρωτας στο λαϊκό τραγούδι. Από τον Καζαντζίδη στον Βοσκόπουλο.», *Αρχαιολογία*, τεύχος 41 (Δεκέμβριος 1991), σελ. 60-64, σελ. 60-61

χρησιμοποιείται για να εκφράσει ένα μείγμα από «κλισέ», σύμφωνα με τα οποία ένα είδος μουσικής δεν είναι τόσο «εκλεπτυσμένο» αλλά αποτελεί κομμάτι της μαζικής κουλτούρας με επιτυχία σε ένα συγκεκριμένο κοινό που δεν ανήκει στην «υψηλή κοινωνία».<sup>104</sup>

Μεταγενέστερα, και γενικότερα ανάλογα με την χρονική περίοδο που μελετά κανείς και τα στοιχεία στα οποία εστιάζει, το *σκυλάδικο* κριτικάρεται, νοσηματοδοτείται ή χρησιμοποιείται με πολλούς τρόπους. Για παράδειγμα, στην εθνογραφική έρευνα του Ιωάννου «Η σημασιολογία της 'σκυλότητας' φαίνεται να κυμαίνεται μεταξύ του *ό, τι τοποθετείται* εκτός Παραλιακής και του *ό, τι θεωρείται αισθητικά ξένο προς το διαμορφούμενο τοπίο της μουσικής*»<sup>105</sup>. Δηλαδή, στην συγκεκριμένη περίπτωση η κατά τους Καστελιώτες λεγόμενη «σκυλότητα» συνίσταται στον τόπο που βρίσκεται ένα νυχτερινό κέντρο και στην αισθητική των αφισών του. Ακόμη, στην ίδια έρευνα ο χαρακτηρισμός «σκύλος» αναφέρεται σε όποιον δεν ακολουθεί τις καταναλωτικές πρακτικές των Καστελιωτών, επομένως θεωρείται ότι φέρεται μηχανικά και ανούσια.<sup>106</sup> Από αυτά γίνεται κατανοητό ότι ο όρος είναι αμφίσημος και πολυδιάστατος, αποκτά πληθώρα χρήσεων και «μεταφράσεων».

Όπως και οι βιντεοταινίες και τα περιοδικά της δεκαετίας του 1980 έτσι και τα σκυλάδικα τραγούδια έχουν κάτι το αβίαστο και διεισδύουν στη δημοφιλή κουλτούρα επειδή, ακριβώς, συνάδουν με το κλίμα της εποχής.<sup>107</sup> Για τους καλλιτέχνες, οι πίστες των λαϊκών μαγαζιών της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και της επαρχίας, ήταν τόσο μία διέξοδος για την ανάδειξή τους στο μουσικό στερέωμα όσο και για την εξασφάλιση της επιβίωσής τους. Τα σκυλάδικα μαγαζιά πρόσφεραν θέσεις εργασίας και έλκυαν κοινό από

---

<sup>104</sup> Φαλιδά Ε., Ζώης, Ν., Αδαμοπούλου, Μ. Λιάκα Ζ. και Πασχαλίδης Γ. «Τί είναι καλτ σήμερα; Αίρεση χωρίς ιερατείο». Ηλεκτρονική έκδοση εφημερίδας «Τα Νέα», 14/04/2018. <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

<sup>105</sup> Ανδρέας Ιωάννου, «Η "σκυλότητα" εκτός σκυλάδικου: κατανάλωση και ταυτότητες στην Παραλιακή του Πειραιά», *Δοκίμες*, τεύχος 9-10 (Άνοιξη 2001), σελ. 239-262, σελ. 245

<sup>106</sup> Στο ίδιο, σελ. 246

<sup>107</sup> Στο ίδιο, <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

κάθε τάξη, ένα κοινό που είχε διάθεση να ξοδέψει χρήμα και να διασκεδάσει «ξεσπώντας».<sup>108</sup>

Τα σκυλάδικα είχαν και έχουν μία ιδιαίτερη αισθητική, αλλά μουσικολογικά δεν είναι διακριτά ως είδος καθώς δεν έχουν διερευνηθεί και μελετηθεί επαρκώς. Όμως, υπάρχουν κάποια στοιχεία που κανείς εντοπίζει, συνήθως, σε σκυλάδικα τραγούδια και μπορούν να θεωρηθούν χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται η – συνήθως ερωτική- θεματολογία των στίχων αλλά και η ιδιαίτερη επιτέλεση των τραγουδιών, τα ξεχωρίζουν και αποτελούν και τη βάση για την κριτική τους. Το κοινό μπορεί να τα αγαπάει αλλά, ταυτόχρονα, συχνά τα απορρίπτει. Ωστόσο, οι πιστοί οπαδοί τους εκφράζουν τη δική τους κουλτούρα μέσω αυτών και συνεχίζουν να ακούν, όχι μόνο πρόσφατα, αλλά και τραγούδια που γράφτηκαν 40 και 50 χρόνια πριν.<sup>109</sup>

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, η μελέτη εστιάζει στα στοιχεία της νοσταλγίας, της αυθεντικότητας και την περιθωριοποίηση που υφίσταντο συγκεκριμένα είδη μουσικής για να εξηγήσει πως, ορισμένοι καλλιτέχνες, οικειοποιήθηκαν αυτές τις ταυτότητες και κατάφεραν να ξεπεράσουν τις προκαταλήψεις, όντας, αντίθετα, ωφελούμενοι από αυτά τα στοιχεία. Ο Λευτέρης Πανταζής, θα χρησιμοποιηθεί ως χαρακτηριστική μελέτη περίπτωσης προς αυτήν την κατεύθυνση.

---

<sup>108</sup> Καραμπατέα Λία, Περιοδικό «Παράλλαξη», «Τα σκυλάδικα της δεκαετίας του '80». Άρθρο Νοεμβρίου 2017. Διαθέσιμο σε <http://parallaximag.gr/life/texnes/afti-nichta-meni>.

<sup>109</sup> Φαλιδά Ε., Ζώης, Ν., Αδαμοπούλου, Μ. Λιάκα Ζ. και Πασχαλίδης Γ. «Τί είναι καλτ σήμερα; Αίρεση χωρίς ιερατείο». Ηλεκτρονική έκδοση εφημερίδας «Τα Νέα», 14/04/2018. <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Ο ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΩΣ ΣΤΑΡ

#### 3.1. Λευτέρης Πανταζής, Βιογραφία-εργογραφία<sup>110</sup>

Ο Λευτέρης Πανταζής γεννιέται στις 27 Μαρτίου 1955 στην περιοχή Κιρόφσκι του Καζακστάν.<sup>111</sup> Οι γονείς του είναι Έλληνες από ποντιακή κοινότητα της ΕΣΣΔ. Την φυσική του μητέρα δεν την γνωρίζει καθώς πεθαίνει όταν εκείνος είναι μόλις ενός έτους, οπότε μεγαλώνει με την δεύτερη σύζυγο του πατέρα του, Αθηνά, την οποία υπεραγαπά. Έχει άλλα τρία αδέρφια, ένα αγόρι και δύο κορίτσια.

Το 1966, έρχεται με την οικογένειά του στην Ελλάδα ως πρόσφυγας. Η ζωή τους είναι πολύ δύσκολη. Μένουν στην οδό Λαρίσης στον Κορυδαλλό, σε μια παράγκα. Ο ίδιος δεν γνωρίζει καν ελληνικά, οπότε πηγαίνει στο δημοτικό το οποίο καταφέρνει και τελειώνει. Όλα τα μέλη της οικογένειας δουλεύουν για να επιβιώσουν. Εκείνος κερδίζει μεροκάματο από

---

<sup>110</sup> Τα στοιχεία για την βιογραφία του είναι από διαδικτυακή του συνέντευξη στην διεύθυνση <mailto:http://dete.gr/%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CE%BC%CE%B5-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CF%85%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%83-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B5%CF%81/>, ημερομηνία επίσκεψης 30/8/2017

<sup>111</sup> Αυτό είναι κάτι το οποίο δηλώνει στην συγκεκριμένη συνέντευξη. Ωστόσο, άλλες πηγές όπως η ιστοσελίδα με δισκογραφικά στοιχεία " discogs " <mailto:https://www.discogs.com/artist/537457-%CE%9B%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%82?page=1> ή ο κατάλογος δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου, βλ. Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950-2000*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 2000, σελ. 641, αναφέρουν ως τόπο γέννησης του Λ. Πανταζή την Τασκένδη του Ουζμπεκιστάν.

διάφορες δουλειές: λουστράκος, πωλητής κιλιμιών, υπάλληλος σε σουβλατζίδικο.

Όπως συμβαίνει συχνά με τους πρόσφυγες, ο Πανταζής έφερε μαζί του τα στοιχεία της κουλτούρας του τόπου γέννησής του, του Καζακστάν, και της ποντιακής του καταγωγής. Η «μειονοτικοποίηση», δηλαδή η τάση για αποξένωση των ατόμων που ανήκουν σε μία μειονότητα, από το ευρύ σύνολο, δεν είναι σπάνιο να εμφανιστεί. Αυτό συνέβη, όπως θα αναλυθεί, και στον Πανταζή, ο οποίος δεν έκρυψε αλλά, αντίθετα, προέβαλε την μειονοτική του ταυτότητα και την ποντιακή του καταγωγή και την εικόνα του «λαϊκού παιδιού».<sup>112</sup>

Η αγάπη του για το τραγούδι ξεκινάει από νωρίς. Ήδη κατά την φοίτησή του στο δημοτικό, αγοράζει μια κιθάρα, μαθαίνει μερικά τραγούδια και παίζει στον δρόμο για να κερδίζει χρήματα. Αυτό μέχρι τα δώδεκά του χρόνια. Με λίγη τύχη, ξεκινάει την επαγγελματική του σταδιοδρομία σε ένα κέντρο. Σε μια μαθητική εκδήλωση τραγουδάει το γραμμένο από τον ίδιο «Λουστράκος στην Αθήνα σαν γυρνάω», τον ακούει ο Γιάννης Τσουμπής, πατέρας μιας συμμαθήτριάς του και μουζουξής, οπότε με το που τελειώνει το σχολείο, τον προσλαμβάνει στο κέντρο Λουζιτάνια. Εκεί τραγουδούν τότε ο Γιώργος Ταλιούρης και η Φωτεινή Μαυράκη.

Το πραγματικό του όνομα είναι Παγκοζίδης. Ωστόσο, στον επαγγελματικό στίβο πρωτοεμφανίζεται με το όνομα της γιαγιάς του, «Πανταζίδης». Κατά τη διάρκεια συνέντευξής του στην εκπομπή «Μεσημέρι με την Μοίρα», ο δημοσιογράφος Χρήστος Αντωνόπουλος τον προβληματίζει λέγοντάς του ότι δεν θα μπορεί να κάνει καριέρα, επειδή το όνομά του παραπέμπει σε αυτό του Καζαντζίδα. Τότε, στα πρώτα του βήματα, «μεταμορφώνει» το όνομά του σε Πανταζής.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Τσιμπιρίδου Φωτεινή, «Συσχετίζοντας τη μειονοτική με τη μεταναστευτική εμπειρία: ανάμεσα στις κυβερνοτροπίες και στις επιστημονικές κατηγορίες», Εισαγωγικό κείμενο στο Φ. Τσιμπιρίδου (επιμ.)(2009) Μειονοτικές και μεταναστευτικές εμπειρίες. Βιώνοντας την «κουλτούρα του κράτους», Αθήνα: Κριτική (σε συνεργασία με KEMO), 2009, σ. 10-11.

<sup>113</sup> Σ.Κ. «Λευτέρης Πανταζής: Γιατί άλλαξε το επίθετό του», στην εφημερίδα Άποψη. 15/06/2016, διαθέσιμο σε

Παρά την αρχική καλοτυχία του, τα πρώτα του βήματα δεν είναι «ρόδινα». Συχνά τον διώχνουν από μαγαζιά όταν τα ονόματα μεγαλύτερου κύρους προτείνουν άλλους τραγουδιστές. Στεναχωριέται πολύ, ενώ η μητέρα του για να τον νουθετήσει του λέει ότι είναι καλύτερα να γίνει δικηγόρος ή γιατρός, δηλαδή ένα στιβαρό επάγγελμα με προοπτικές σίγουρης αποκατάστασης. Αντιθέτως, ο πατέρας του συμμαρμίζει απόλυτα το όνειρό του και τον υποστηρίζει.

Μπαίνει στη δισκογραφία το 1978 με το τραγούδι «Δε θυμάμαι πώς τη λένε» σε στίχους Μάρως Μπιζάνη. Ένα χρόνο αργότερα (1979), κυκλοφορεί ο πρώτος μεγάλος δίσκος του με τίτλο «Αγαπιόμαστε» από την δισκογραφική εταιρία Ρανίνα. Πρόκειται ουσιαστικά για τραγούδια των Γιώργου, Κατερίνας Κόρου και Γεωργίας Τσόγκα τα οποία νωρίτερα αφήνει σε κασέτα-demo στον ιδιοκτήτη της δισκογραφικής Παναγιώτη Βαρδουλάκη. Ο συγκεκριμένος δίσκος πουλάει 400.000 αντίτυπα. Το 1980, ο διευθυντής marketing της δισκογραφικής εταιρίας CBS Μίλτος Καρατζάς, με προτροπή του Βλάση Μπονάτσου τον προσλαμβάνει στο δυναμικό του. Ο Πανταζής μένει εκεί μέχρι το 1993, κάνοντας 14 προσωπικούς δίσκους με μεγάλη επιτυχία.

Η πρώτη του μεγάλη επιτυχία σε νυχτερινό κέντρο γίνεται την περίοδο 1981-1982. Κλείνει εμφανίσεις στο Μον Σενιέρ (Monseigneur) ως πρώτο ανδρικό όνομα δίπλα στην Ρίτα Σακελλαρίου. Όμως το μαγαζί δεν πηγαίνει καλά, οπότε ο επιχειρηματίας φέρνει ως πρώτο ανδρικό όνομα τον Μανώλη Αγγελόπουλο. Οι προσπάθειες του Πανταζή να τον πείσει για την μελλοντική ανοδική πορεία του μαγαζιού αποβαίνουν άκαρπες και αποχωρεί. Ευθύς αμέσως συνεργάζεται με τον Θεόδωρο Καμπουρίδη στο κέντρο

---

<https://www.iapopsi.gr/%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CE%BE%CE%B5-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CF%80%CE%AF/>



Πανόραμα και μόλις κυκλοφορεί το τραγούδι του «Να πεθάνουν οι γυναίκες», το μαγαζί σημειώνει τεράστια επιτυχία.

Η Ρίτα Σακελλαρίου αρνείται μελλοντική συνεργασία με τον Πανταζή στο Φαντασία, λόγω της πρότερης αποχώρησής του από το Μον Σενιέρ (Monseigneur). Ο επιχειρηματίας του κέντρου Κοσμάς Καλογράνης δικαιολογείται για την στάση της, ενώ ο Πανταζής τον βγάζει από την δύσκολη θέση ανακοινώνοντάς του την διαθεσιμότητά του για τον επόμενο χρόνο. Η συνεργασία τους διαρκεί τέσσερις σεζόν, εμφανίζεται με μεγάλα ονόματα όπως Ζαμπέτας, Δημητρίου, Γερολυμάτος, Κωνσταντίνα και επικρατεί το αδιαχώρητο.

Συνέχεια και μια από τις μεγαλύτερες κορυφές της ανοδικής του πορείας αποτελεί η συνεργασία του με τον επιχειρηματία Γιάννη Παπαθεοχάρη στον Διογένη-μετέπειτα Διογένης Palace και στο Απόλλων Palace. Το Διογένης Palace φημολογείται ότι χτίζεται κατόπιν επιτακτικής ανάγκης για μεγαλύτερο χώρο, αφού μετά το σουζέ «Ταραχή» η εισροή του κόσμου είναι ιδιαιτέρως αυξημένη. Το εγκαινιάζει μαζί με την Άννα Βίσση. Στο τέλος της δεκαετίας του '80 καθιερώνει το ψευδώνυμο ΛΕ-ΠΑ και κυκλοφορεί άρωμα, σειρά ρούχων, μπρελόκ, σπέρτα και κρασί με την επωνυμία του.

Ο Λευτέρης Πανταζής στο ξεκίνημά του γίνεται μάνατζερ του εαυτού του. Ξεπερνώντας τα όρια της κρατικής τηλεόρασης διαφημίζει τα άλμπουμ του σε ερασιτεχνικούς σταθμούς, μοιράζει χιλιάδες αντίτυπα δίσκων του σε κασέτες στα ταξί, φτιάχνει ακόμα και γιγαντοαφίσα για την προώθηση του δίσκου του «Θέλεις;» και την τοποθετεί σε κεντρικό μαγαζί στο Μαρούσι.

Παρόλα αυτά, μπαίνει στη δεκαετία του 2000 δυναμικά. Τα «Φιλάκια», διασκευή τραγουδιού ενός Τούρκου καλλιτέχνη ονόματι Tarkan, σημειώνουν τεράστια επιτυχία. Η πορεία του ανακτά τον δυναμικό της ρυθμό. Έρχονται οι επιτυχίες «Μαγικά χαλιά» και «Όλα τα λεφτά λουλούδια» το 2002 και μια ακόμα διασκευή βραζιλιάνικου αυτή τη φορά

τραγουδιού με τίτλο “Tsoutsouka” το 2004. Παράλληλα συμβαδίζουν οι εμφανίσεις του σε νυχτερινά κέντρα σε συνεργασία με πολλά ονόματα.

Το 2011 κάνει ακόμα μια έκπληξη με τον διπλό δίσκο “Next Level” ο οποίος περιέχει και διεθνή κομμάτια, και το 2013 στρέφει τα βλέμματα πάνω του με τον δίσκο «Ξαναγύρισες, ε;» που περιέχει και το ιδιαίτερα δημοφιλές τραγούδι «Άπιστος».

### 3.2. Ο όρος «σταρ»

Ο όρος ‘σταρ’ συνήθως μπορεί να εγείρει διάφορες αντιδράσεις από το ευρύ κοινό και από την ακαδημαϊκή κοινότητα. Γενικά, η έννοια του σταρ είναι αμφίσημη και τείνει να ταυτίζεται με στοιχεία όπως η δημοτικότητα του καλλιτέχνη, το επίπεδο των πωλήσεών του, η γενική του επιτυχία και αναγνώριση από καλλιτέχνες – συναδέλφους του, και η αποδοχή από το κοινό ως «είδωλο».<sup>114</sup>

Ωστόσο, η δημοφιλία ενός είδους μουσικής δεν αποτελεί κριτήριο για την ποιότητά της. Κατά μία άλλη άποψη, ο χρόνος θεωρείται ένας πολύ ικανός παράγοντας που αποδεικνύει, τελικά, αν ένα συγκεκριμένο είδος μπορεί να περάσει στη «συνείδηση» του κοινού και να το βοηθήσει να εκφράσει συναισθήματα.<sup>115</sup>

Ανάλογα με το είδος της μουσικής, το κοινό και την γενική κουλτούρα που διαπνέει τους «θαυμαστές» κάθε καλλιτέχνη, μπορεί να αλλάζει και ο τρόπος που χρησιμοποιείται ο όρος του «σταρ». Σε γενικές γραμμές, η ποπ μουσική, λ.χ. έχει ως οπαδούς νεότερο κοινό, το οποίο μιμείται τον τρόπο ντυσίματος των καλλιτεχνών και παρακολουθεί ευλαβικά την προσωπική τους ζωή. Αντίθετα, οι οπαδοί της ροκ, τείνουν να ντύνονται

---

<sup>114</sup> Crain, W. Mark, and Robert D. Tollison. "Consumer choice and the popular music industry: A test of the superstar theory." *Empirica* 29.1, 2002, σ. 1-9.

<sup>115</sup> Φαλιδά Ε., Ζώης, Ν., Αδαμοπούλου, Μ. Λιάκα Ζ. και Πασχαλίδης Γ. Στο ίδιο, <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

με τρόπο που δείχνει την ταύτισή τους με την ιδιοσυγκρασία των λοιπών οπαδών, εκφράζουν κοινωνικές και πολιτικές ανησυχίες μέσω της μουσικής και, έτσι, τα είδωλά τους, είναι, πολλές φορές, εκκεντρικές προσωπικότητες με έντονη παρουσία. Το εμπορικό στοιχείο είναι εμφανές σε κάθε περίπτωση και οι εταιρείες που προωθούν αυτά τα άτομα τείνουν να εκμεταλλεύονται αυτές τις τάσεις με σκοπό την οικονομική πρόσοδο.<sup>116</sup>

Το πιο σημαντικό δεν είναι να απαντηθεί επακριβώς η ερώτηση «τι είναι ένας σταρ».<sup>117</sup> Αυτό που προέχει είναι να γίνει κατανοητό ποια είναι η δράση του στην μουσική βιομηχανία, πώς ενεργεί στο επίπεδο του λόγου που προφέρεται γι' αυτόν και πιο συγκεκριμένα, πώς ενεργεί στη σφαίρα της ατομικής φαντασίας και επιθυμίας.<sup>118</sup> Η δημοτικότητα των σταρ οφείλεται στο γεγονός ότι «...θεωρούνται κάτοχοι μιας μορφής ενεργής υπόληψης και επενδύονται με πολιτισμική αξία.»<sup>119</sup> Επιπλέον, κερδίζουν δημοτικότητα και μέσα από τους συγκεκριμένους τρόπους ζωής που ακολουθούν και από την ευκαιρία που παρέχουν για φυγή από την κουραστική πραγματικότητα.<sup>120</sup>

Το να είναι κανείς σταρ στην λαϊκή μουσική σχετίζεται εξίσου με την ψευδαίσθηση που παρέχει στο κοινό, τις φαντασιώσεις που αυτό δημιουργεί και το ταλέντο και την δημιουργικότητα του ίδιου. Οι σταρ λειτουργούν σαν φανταστικές κατασκευές που βοηθούν τους φαν να φτιάχνουν νόημα από την καθημερινή ζωή. Είναι επίσης οικονομικές οντότητες αφού δραστηριοποιούν το κοινό και προωθούν προϊόντα στην μουσική βιομηχανία.<sup>121</sup> Κατά κάποιον τρόπο αποτελούν ένα ξεχωριστό είδος εμπορευμάτων που είναι εξίσου εργασιακή διαδικασία και προϊόν. Το γεγονός ότι το κοινό ταυτίζεται με συγκεκριμένους σταρ είναι μια σημαντική συσκευή μάρκετινγκ.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> Anand, Narasimhan, and Richard A. Peterson. "When market information constitutes fields: Sensemaking of markets in the commercial music industry." *Organization Science* 11.3, 2000, σ. 270-284.

<sup>117</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>118</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>119</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>120</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>121</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>122</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

Κάτι που δεν εξηγείται μέσω της προαναφερθείσας οικονομικής διάστασης είναι η έντονη γοητεία που ασκεί η προσωπική ζωή των σταρ, η οποία συνιστά ένα φαινόμενο. Οι φαν δημιουργούν και συντηρούν τον σταρ μέσα από ένα «τελετουργικό λατρείας», προσπερνώντας την δική τους ζωή σε αυτή την διαδικασία. Αντίστροφα, οι σταρ κερδίζουν δημοτικότητα «...επειδή ενσωματώνουν και εξευγενίζουν τις αξίες που επενδύονται σε συγκεκριμένους κοινωνικούς τύπους». <sup>123</sup> Τύπους όπως για παράδειγμα «το κορίτσι της διπλανής πόρτας», που αποδόθηκε στην δημοφιλή τραγουδίστρια Kylie Minogue την δεκαετία του 1980. <sup>124</sup>

Οι εδραιωμένοι σταρ συχνά προσπαθούν να ασκήσουν σημαντικό έλεγχο στην καλλιτεχνική τους ζωή γιατί είναι κάτι που καταφέρνουν δύσκολα. <sup>125</sup> Έχουν την δυνατότητα να διατηρούν ένα κοινό στο πέρασμα του χρόνου, είτε μέσω της επανεφεύρεσης της περσόνας τους και εικόνας τους, είτε μέσω της εξερεύνησης νέων δρόμων στην μουσική τους. Πολλοί από αυτούς παράγουν ένα σημαντικό έργο αφού, αναζητούν νέους τρόπους να διερευνήσουν και να διαχειριστούν τα λαϊκά στυλ και παραδόσεις. <sup>126</sup>

Η κατασκευή της περσόνας και εικόνας ενός σταρ στην λαϊκή μουσική αλλάζει στη διάρκεια του χρόνου σε μια υπολογισμένη προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του κοινού και απόκτησης απήχησης. Βασικό παράδειγμα η Madonna, η οποία επανεφευρίσκει διαρκώς την περσόνα της και διατηρεί σε μεγάλο βαθμό δημιουργικό έλεγχο στην δουλειά της. Έχει πολύ δυνατό κοινό και η επιτυχία της βασίζεται τόσο στην performance, τις συναυλίες, τα βίντεο κλιπ, όσο και στην ικανότητά της να διατηρεί τον εαυτό της σε δημόσια θέα και την εικόνα της σταθερή. <sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Στο ίδιο, σελ. 71

<sup>124</sup> Στο ίδιο, σελ. 71

<sup>125</sup> Στο ίδιο, σελ. 71

<sup>126</sup> Στο ίδιο, σελ. 71

<sup>127</sup> Στο ίδιο, σελ. 71

Επίσης, ένας λαϊκός μουσικός οφείλει να «μην ξεχνάει τις ρίζες του», δηλαδή από πού ξεκίνησε.<sup>128</sup> Αυτό, θεωρώ ότι σχετίζεται στενά με δύο στοιχεία. Πρώτον, με το γεγονός ότι η ίδια «Η δημοτικότητα της λαϊκής μουσικής βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ένα ιδανικό: οι λαϊκοί μουσικοί προέρχονται από συνηθισμένους ανθρώπους αλλά φτιάχνουν ασυνήθιστη μουσική.».<sup>129</sup> Δεύτερον, πάλι σχετικά με την δημοτικότητα της λαϊκής μουσικής, ενώ το «λαϊκό» είναι όρος που δεν καθορίζεται με κριτήρια τάξης ή φυλής, τείνει να είναι μια «εικόνα» των ανθρώπων που κυμαίνονται ενάντια στην ελίτ και τα προνόμια, πλήρως ανακριβής μεν, αλλά που κάνει την λαϊκή μουσική τόσο ισχυρή.<sup>130</sup>

### 3.3. Ο ΛεΠα ως «σταρ»

Έχοντας ως βάση μια συνέντευξη<sup>106</sup> του Λευτέρη Πανταζή, προσπαθώ να διερευνήσω τη σχέση της αυτοπρόσληψής του με την εικόνα του σταρ. Επιλέγω την συγκεκριμένη συνέντευξη επειδή α) η χρονική στιγμή στην οποία δόθηκε ανήκει στην εικοσαετία 1980-2000 που αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο εξετάζω την πορεία του καλλιτέχνη και β) είναι μια στιγμή στην οποία ο Πανταζής βρίσκεται στο απόγειο της καριέρας του. Στις παρακάτω παραγράφους παρουσιάζω τα στοιχεία που προσφέρει η βιβλιογραφία σχετικά με την έννοια του σταρ και στη συνέχεια εξετάζω κατά πόσο τα όσα λέει ο καλλιτέχνης στην συνέντευξη συμπίπτουν ή αποκλίνουν από αυτά τα στοιχεία.

Τι σημαίνει να είναι κανείς σταρ ως δημοφιλής τραγουδιστής; Πώς γίνεται κανείς σταρ στο χώρο του θεάματος; Υπάρχουν συγκεκριμένες προδιαγραφές που οφείλει να πληροί; Ποιος ο ρόλος των ΜΜΕ στην απόδοση αυτού του τίτλου;

---

<sup>128</sup> Jason Toynbee, *Making popular music, Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold, 2000, σελ. x

<sup>129</sup> Στο ίδιο, σελ. ix

<sup>130</sup> Στο ίδιο, σελ. x

Ο ΛεΠα στην αναλυθείσα παραπάνω συνέντευξη που αποτελεί και βάση της παρούσας μελέτης τόνισε πολλά από αυτά τα στοιχεία που επιτρέπουν τον χαρακτηρισμό αυτού ως «σταρ». Χαρακτηριστικά:<sup>131</sup>

- Ο Πανταζής άλλαξε το όνομά του σε Πανταζής από Πανταζίδης. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, αυτό συνδέεται με έξυπνο τρόπο με τη φράση «πάντα ζεις». Στο εξωτερικό δεν σπανίζει ιδιαίτερα επιτυχείς καλλιτέχνες να έχουν αλλάξει το όνομά τους για να κάνουν επιτυχία και να δημιουργούν ένα δικό τους “brand name”. Αυτό τους κάνει εύκολα διακριτούς και τους επιτρέπει, όταν γίνουν επιτυχημένοι, να δημιουργήσουν μία εικόνα γύρω από τον εαυτό τους, που τους διαχωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο. Όταν το κοινό συνδέει ένα όνομα με ένα πρόσωπο, όπως το «ΛεΠα» ακόμα και το «Λευτέρης» με έναν καλλιτέχνη μπορεί κανείς να θεωρήσει πως το πρόσωπο αυτό είναι «σταρ», όπως συμβαίνει, λ.χ. με τη Μαντόνα, στην Αμερική.<sup>132</sup>
- Ένα ακόμη δείγμα της επιτυχίας ενός καλλιτέχνη είναι η διεθνής αναγνώριση και επιτυχία. Ο Πανταζής αναφέρει στη συνέντευξή του πως, όταν μετέβη στο Ισραήλ για συναυλία, οι άνθρωποι εκεί του ζητούσαν αυτόγραφα και, κυρίως, ήταν αναγνωρίσιμος εκτός του συναυλιακού χώρου. Η άμεση αναγνώριση της εικόνας ενός ατόμου σηματοδοτεί την επιτυχία του και μπορεί να θεωρηθεί ως κριτήριο για να χαρακτηριστεί ένας καλλιτέχνης ως «σταρ» ή όχι, αλλά πρέπει να συνδέεται και με μία τάση του κοινού για έκφραση αγάπης και θαυμασμού προς το πρόσωπο αυτό.<sup>133</sup>
- Εστιάζοντας, ειδικά, στον Πανταζή, ανάλογα με το είδος της μουσικής, δηλαδή αν είναι λ.χ. ροκ ή λαϊκό, ένας καλλιτέχνης μπορεί να γίνει «ίνδαλμα» λόγω της εικόνας που δημιουργεί και της σύνδεσής του με το κοινό. Στο λαϊκό τραγούδι, όπως,

---

<sup>131</sup> Βλ. συνέντευξη Πανταζή στο Μάκη Πουνέντη. Οι πληροφορίες προέρχονται από την συνέντευξη που έδωσε στην εκπομπή του Μάκη Πουνέντη «Ανω Κάτω» το 1997 στον τηλεοπτικό σταθμό «ΣΚΑΪ». <mailto:https://www.youtube.com/watch?v=XrTtM8CkQV0>

<sup>132</sup> Frith, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1998, σελ. 14-16.

<sup>133</sup> Schmutz, Vaughn. "Retrospective cultural consecration in popular music: Rolling Stone's greatest albums of all time." *American Behavioral Scientist* 48.11, 2005, σελ. 1510-1513.

αντίστοιχα, στο φολκ κάθε χώρας, είναι θεμιτό ο καλλιτέχνης να συνδέεται με το κοινό με βάση τις κοινές τους αναμνήσεις, ταυτότητες και την κοινή τους βάση. Ένας λαϊκός σταρ, όπως και ένας σταρ της φολκ στην Αμερική, δεν αναδεικνύεται ως κάτι το «άπιαστο»- αντίθετα, συχνά ξεκινά από ένα ταπεινό υπόβαθρο και αναδεικνύεται ως πρότυπο διότι καταφέρνει να ξεφύγει από τη φτώχεια και να κάνει επιτυχία.<sup>134</sup>

- Οι σταρ προέρχονται από απλούς ανθρώπους, όπως και ο Λ. Πανταζής αναφέρει ότι έζησε πολύ δύσκολα παιδικά χρόνια αναγκαζόμενος να εργάζεται από μικρή ηλικία λόγω οικονομικών δυσχερειών αλλά και λόγω της ασθένειας του πατέρα του.
- Επίσης, ο Πανταζής αναφέρεται με άνεση στον εαυτό του ως «διάσημο» χωρίς να επικρίνεται. Αυτό σχετίζεται με τα παραπάνω και την εικόνα του ως «λαϊκού σταρ» που μιλά με ευθύτητα και ειλικρίνεια. Το κοινό τον λατρεύει και τον θεωρεί «δικό του άνθρωπο» κάτι που γίνεται εμφανές απ' το ότι ο κόσμος τον αποκαλεί «Λευτεράκη» του στέλνει δώρα, τον καλεί σπίτι του, του στέλνει γράμματα και από την άλλη ο ίδιος ο τραγουδιστής αναγνωρίζει, εκτιμάει και ανταποδίδει την αγάπη του κόσμου δίνοντας την ψυχή του στην πίστα.<sup>106</sup>
- Οι σταρ εμπνέουν γοητεία στο κοινό τους και αυτό με τη σειρά δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προσωπική ζωή του σταρ και αυτό φαίνεται απ' το ότι κάθε φορά που Λ. Πανταζής έκανε μία νέα ερωτική σχέση γινόταν μεγάλος ντόρος γύρω απ' αυτό το θέμα και οι δημοσιογράφοι το αναπαρήγαγαν έντονα διότι πουλούσε.

Ο όρος σταρ χρησιμοποιείται συχνά από τα ΜΜΕ και φαντάζει μια πολύ ξεχωριστή ιδιότητα που κατέχουν «λαμπεροί» άνθρωποι. Όμως αυτό είναι απλώς μια στερεοτυπική χρήση.

---

<sup>134</sup> Allen, Lara. "Circuits of recognition and desire in the evolution of black South African popular music: the career of the penny whistle." *SAMUS: South African Journal of Musicology* 25.1, 2005, σελ. 48-51.

Ξετυλίγοντας το «εντυπωσιακό περίβλημα» των σταρ, παρατηρούμε ότι πρόκειται για «... άτομα που, σαν συνέπεια των δημόσιων παραστάσεων ή εμφανίσεών τους στα ΜΜΕ, γίνονται ευρύτερα γνωστά και αποκτούν συμβολικό κύρος.»<sup>135</sup> Επικρατεί εξάλλου η πεποίθηση ότι έχουν ταλέντο στον τομέα που εργάζονται και ενώ αρχικά συνδέονται με τον κόσμο του κινηματογράφου, στη συνέχεια η ιδιότητά τους εμφανίζεται σε τομείς, όπως τα σπορ, η τηλεόραση και η λαϊκή μουσική.<sup>136</sup>

Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι σε θέση να είναι ανοικτός προς το κοινό του ή, αντίθετα, μπορεί να επιλέξει το να διατηρήσει ένα «απόμακρο» προφίλ και μία εικόνα μυστηρίου.<sup>137</sup> Ο ΛεΠα στην εν λόγω συνέντευξη στον Πουνέντη αναγνωρίζει πως ένας καλλιτέχνης μπορεί να κάνει επιτυχία λόγω καλογραμμένων τραγουδιών και τύχης. Με το να εμφανίζεται ως ταπεινός και να αναγνωρίζει τη συμβολή τρίτων όπως οι μουσικοί και οι συνθέτες και να αποδίδει μέρος της επιτυχίας του σε αυτούς, τονίζει περισσότερο την εικόνα του «καλού παιδιού» και γίνεται ακόμη πιο συμπαθής στο κοινό. Η επιτυχία στο κοινό, τελικά, είναι και θέμα ψυχολογίας, αφού κανείς επιλέγει να ακολουθήσει ένα πρότυπο που ταιριάζει στη δική του προσωπικότητα.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Roy Shuker, *Understanding...*, ό.π., σελ. 70

<sup>136</sup> Στο ίδιο, σελ. 70

<sup>137</sup> Ο.π. Schmutz, 2005,...

<sup>138</sup> Hyman, M. R., & Sierra, J. J. Idolizing sport celebrities: a gateway to psychopathology?. *Young consumers*, 11(3), 2010, σελ. 229-232.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ - ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΣΤΑ ΝΥΧΤΕΡΙΝΑ ΚΕΝΤΡΑ

Η δισκογραφική παραγωγή του ΛεΠα, από την στιγμή που ξεκινάει όχι μόνο είναι συνεχής, αλλά ο Πανταζής εκδίδει παραπάνω από έναν προσωπικό δίσκο την ίδια χρονιά ή συμμετέχει τουλάχιστον σε 2-3 συλλογικούς πέρα από τον προσωπικό του την ίδια χρονιά. Έτσι, γίνεται κατανοητό πως ο καλλιτέχνης είναι ιδιαίτερα δημοφιλής. Αρχικά, θέτω ορισμένα ζητήματα που αφορούν τις επανεκτελέσεις σε δίσκους του Λ. Πανταζή. Επίσης, κάνω μια σύντομη παρουσίαση της θεματολογίας των τραγουδιών των προσωπικών του δίσκων, τον τρόπο που αυτή αρθρώνεται, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο συνδέεται με το προφίλ του καλλιτέχνη.

Για να ερευνήσω την θεματολογία των τραγουδιών, αποδελτίωσα τους στίχους όλων των τραγουδιών των χρυσών και πλατινένιων δίσκων του καλλιτέχνη την περίοδο 1980-2000.<sup>139</sup> Στο σύνολό τους είναι 19. Κατά τη διαδικασία διερεύνησης της δισκογραφικής του πορείας, προέκυψαν τα ζητήματα που αφορούν τις επανεκτελέσεις. Πιο συγκεκριμένα, σε 4 από αυτούς τους δίσκους, ο Πανταζής ερμηνεύει κατά βάση τραγούδια άλλων ερμηνευτών (Γαβαλά, Βοσκόπουλου, Καζαντζίδη κ.α.) και ελάχιστα δικά του. Στους υπόλοιπους 15, ερμηνεύει τραγούδια αποκλειστικά από την προσωπική του δισκογραφία. Παρακάτω, επιχειρώ να αναλύσω τους λόγους για τους οποίους συμβαίνει αυτό και στη συνέχεια, ασχολούμαι με την θεματολογία της προσωπικής του δισκογραφίας.

---

<sup>139</sup> Τα στοιχεία για τις πωλήσεις των δίσκων βρήκα στον κατάλογο του Π. Δραγουμάνου, βλ. Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950-2000*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 2000, σελ. 641-642. Ο Δραγουμάνος αναφέρει όλους τους δίσκους που κυκλοφόρησε ο Πανταζής την περίοδο 1980-2000.

## 4.1. Επανεκτελέσεις

Οι 4 δίσκοι που περιέχουν επανεκτελέσεις είναι οι ακόλουθοι:

- Μια βραδιά στα μπουζούκια-1983
- Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2-1984
- Μια βραδιά στη Φαντασία-1987
- Live στο Must Club-1995

Παρουσιάζουν διαφορές μεταξύ τους, οι οποίες μου επιτρέπουν να οδηγηθώ σε σημαντικές παρατηρήσεις σχετικά με την σύσταση του ρεπερτορίου του καλλιτέχνη, τη σημασία των επανεκτελέσεων, τον τρόπο που επιτιτελούνται οι επανεκτελέσεις αυτές σε συνθήκες νυχτερινού κέντρου και συνακόλουθα τη διερεύνηση της ύπαρξης μιας «τακτικής προώθησης» του καλλιτέχνη. Είναι σημαντικό να σημειώσω ότι στους συγκεκριμένους δίσκους ερμηνεύονται αποσπάσματα από μέρη διαφορετικών τραγουδιών συνεχόμενα, ως ενιαίο κομμάτι. Πρόκειται δηλαδή για δίσκους ποτ-πουρί.

### 4.1.1. Μια βραδιά στα μπουζούκια, 1983

Ο δίσκος «Μια βραδιά στα μπουζούκια» (1983) είναι ο πρώτος του Λ. Πανταζή στην δισκογραφία. Είναι ένας συλλογικός δίσκος, αφού εκτός από τον ίδιο, στο τραγούδι συμμετέχουν και η Άντζελα Δημητρίου με τον Άγγελο Διονυσίου. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην σκέψη ότι η συνεργασία των τριών ανερχόμενων καλλιτεχνών γίνεται, για να μπορέσουν να επιβιώσουν στον χώρο στηρίζοντας ο ένας τον άλλο. Δεν είναι δυνατόν να σταθεί κάποιος από αυτούς μόνος του, εφόσον δεν έχει αποκτήσει ακόμα μεγάλη φήμη, δισκογραφία και συνεπώς πρωταρχική παρουσία στα νυχτερινά κέντρα. Οπότε, ο Πανταζής -όπως και οι άλλοι-, επωφελείται από την λογική «ισχύς εν τη ενώσει» και κάνει μια δυναμική πρώτη εμφάνιση ως μέρος μιας πολλά

υποσχόμενης ομάδας. Σε αυτόν τον δίσκο ερμηνεύει 33 τραγούδια σε ολόκληρο το πρόγραμμα, που προέρχονται αποκλειστικά από τη δισκογραφία άλλων ερμηνευτών – γενικά όλος ο δίσκος περιέχει μόνο επανεκτελέσεις.

Τα τραγούδια αυτά έχουν γνωρίσει ήδη μεγάλη επιτυχία, έχουν συνδεθεί με τους ερμηνευτές τους και ο κόσμος τα γνωρίζει. Με αυτόν τον τρόπο, γίνονται τα εργαλεία στην προσπάθειά του να έρθει σε επαφή με το κοινό μέσω γνωστών αναφορών και να προωθηθεί. Επιπλέον, συνδέει το όνομά του με τους πρώτους ερμηνευτές κερδίζοντας καλλιτεχνική φήμη και αξία. «Το να ερμηνεύουν ή να ηχογραφούν ξανά τραγούδια που υπάρχουν ήδη στη δισκογραφία είναι ένας τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες επικυρώνουν τον εαυτό τους στο κοινό, μέσω της ταυτοποίησής τους με τους σεβαστούς πρώτους καλλιτέχνες.»<sup>140</sup>

Ποσοτικά, τα περισσότερα τραγούδια που ερμηνεύει ο Πανταζής στον εν λόγω δίσκο προέρχονται από το ρεπερτόριο του Καζαντζίδη και του Βοσκόπουλου (7 τραγούδια από τον καθένα). Με μικρότερους αριθμούς ακολουθούν τραγούδια από το ρεπερτόριο των Γαβαλά και Μυτιληναίου (3 τραγούδια από τον καθένα), Διονυσίου, Παγιουμτζή και Χατζηχρήστου (2 τραγούδια από τον καθένα) και τέλος, Χρηστάκη, Μπιθικώτση, Τζουανάκου, Γκόγκου, Τσαουσάκη, Κόκοτα, Καίτη Γκρέϊ (1 από τον καθένα). Τα ονόματα αυτών των καλλιτεχνών, φανερώνουν 2 μουσικά είδη στα οποία ανήκουν τα τραγούδια τους που επανεκτελούνται: ρεμπέτικο και μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι.

Η επιλογή τραγουδιών από το μουσικό είδος του ρεμπέτικου, φαντάζει απόλυτα λογική σε σχέση με το έτος κυκλοφορίας του παρόντος δίσκου (1983) αν λάβουμε υπόψη τις πολιτικές του πολιτισμού που έχουν αλλάξει από τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Το ΠΑΣΟΚ αντιλαμβάνεται πολύ νωρίς την ισχύ που θα μπορούσε να έχει σε πολιτικό επίπεδο το ρεμπέτικο, οπότε φροντίζει να το τοποθετήσει σε αντίστοιχη θέση στον ελληνικό πολιτισμό.<sup>141</sup> Η θετικά προσκείμενη αντιμετώπιση του ρεμπέτικου

<sup>140</sup> Roy Shuker, *Understanding Popular Music Culture*, Routledge, Oxon, 2008, σελ. 130

<sup>141</sup> Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ.

ξεκινάει με την εξασθένηση της λογοκρισίας στη βιομηχανία δίσκων και στα ραδιοτηλεοπτικά μέσα σε σχέση με τα τραγούδια του που περιέχουν κατακριτέα και «επικίνδυνη» θεματολογία.<sup>142</sup> Εμφανίζονται πολλά ραδιοτηλεοπτικά ντοκιμαντέρ που αφορούν το είδος, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το σίριαλ «Το Μινόρε της Αυγής», που παρουσιάζει την ζωή των ρεμπετών στον Μεσοπόλεμο· κατά μία άποψη την προβολή του συγκεκριμένου σίριαλ οργάνωσαν οι διορισμένοι από το ΠΑΣΟΚ αρμόδιοι της ΕΡΤ.<sup>143</sup> Προβάλλεται στις αρχές του 1983 (από τον μήνα Φεβρουάριο μέχρι τον Απρίλιο) και μεταφέρει μια «εξαγνισμένη», ρομαντική εικόνα του ρεμπέτικου στο κοινό, με έμφαση στην θυελλώδη αισθηματική ζωή των ρεμπετών και εκτοξεύει στα ύψη την δημοτικότητα του είδους.<sup>144</sup> Παρότι παρουσιάζει πολλές ιστορικές ανακρίβειες γίνεται τόσο μεγάλη επιτυχία, με αποτέλεσμα ο τίτλος του να αποτελεί σλόγκαν της εποχής στην Αθήνα.<sup>145</sup>

Η συγκεκριμένη περίπτωση αναδεικνύει όχι απλά την αποδοχή του μουσικού είδους, αλλά την ανέλιξή του σε κυρίαρχο, νομιμοποιημένο και πλήρως ενταγμένο στην κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η διαπίστωση επιβεβαιώνεται με μια ηχηρή, συμβολική κίνηση. Πλέον γίνεται λόγος για «θεσμοποίηση» του ρεμπέτικου, όταν το ΠΑΣΟΚ μεταφέρει το 1984 δημοσία δαπάνη τη σορό του Τσιτσάνη από κλινική του Λονδίνου πίσω στην Ελλάδα και πέρα από κηδεία, οργανώνει αναμνηστική έκθεση παρουσία του Πρωθυπουργού και Υπουργού Πολιτισμού.<sup>146</sup> Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη την αλλαγή στις πολιτικές του πολιτισμού από το ΠΑΣΟΚ καθώς και την τρομερή δημοτικότητα του είδους, φαίνεται λογικό που σε αυτόν τον δίσκο οι μισές επανεκτελέσεις προέρχονται από ρεμπέτικα τραγούδια. Βάσει των συνθηκών επρόκειτο για «σίγουρες» επιλογές που ήταν βέβαιο ότι θα οδηγούσαν σε εμπορική επιτυχία τον δίσκο - όπως άλλωστε και έγινε. Προφανώς ο Πανταζής ακολουθεί αυτή την λογική, αφού ο συγκεκριμένος

---

<sup>142</sup> Στο ίδιο, σελ. 110

<sup>143</sup> Στο ίδιο, σελ. 110

<sup>144</sup> Στο ίδιο, σελ. 111

<sup>145</sup> Στο ίδιο, σελ. 111

<sup>146</sup> Στο ίδιο, σελ. 112

δίσκος είναι το ντεμπούτο του, οπότε η καλύτερη εκδοχή είναι το να γνωριστεί με το κοινό μέσω ενός από τα πιο δημοφιλή είδη της εποχής.

Με παρόμοια λογική κάνει επανεκτελέσεις από το είδος του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού. Στην αρχή του (δεκαετία '50), το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι «...περιθωριοποιήθηκε, και, συχνά, λοιδορήθηκε ή καταδιώχθηκε.» για διάφορους λόγους.<sup>147</sup> Οι μετεμφυλιακές κυβερνήσεις κακολογούν τους βασικούς εκπροσώπους του, οι ρεμπετολόγοι το κατηγορούν για την αλλαγή του λαϊκού τραγουδιού, ενώ αντίθετα ο λαός το υποδέχεται και το αγαπάει ιδιαίτερα σαν είδος.<sup>148</sup> Επίσης, κατακρίνεται εξαιτίας των ανατολίτικων στοιχείων του και της επιρροής που δέχεται από την ινδική μουσική μέσω του κινηματογράφου.<sup>149</sup> Το τελευταίο ζήτημα προκαλεί πολλές διαμάχες. Κάποιοι κατηγορούν το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι ως αδιάφορη μίμηση των ινδικών τραγουδιών η κριτική λαμβάνει ακόμα μεγαλύτερη έκταση όταν, παράλληλα με την τεράστια επιτυχία που σημειώνουν τα ινδοπρεπή τραγούδια και οι ινδικές ταινίες, αποκαλύπτεται ότι κάποια από τα ινδοπρεπή είναι ακριβείς αντιγραφές των πρωτότυπων ινδικών τραγουδιών από τις ταινίες.<sup>150</sup> Ο όρος «ινδοπρεπή» αποδίδεται στον Θεοδωράκη, ο οποίος το 1961 δηλώνει μάλιστα ότι δεν ανήκουν στην ελληνική μουσική παράδοση.<sup>151</sup> Σε παρόμοια πλαίσια, κάποιοι ρεμπέτες υποστηρίζουν ότι τα τραγούδια αυτά νοθεύουν την ελληνική λαϊκή μουσική.<sup>152</sup> Στον αντίποδα, υπάρχουν απόψεις που διαχωρίζουν «κλοπή» από «έμπνευση» και άλλες που στηρίζουν το επιχείρημα της ελληνικότητας των ινδοπρεπών, εξαιτίας της άμεσης σχέσης τους με την βυζαντινή μουσική παράδοση.<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Δοκίμες*, τεύχος 13-14 (Ανοιξη 2005), σελ. 361-398, σελ. 376

<sup>148</sup> Στο ίδιο, σελ. 376

<sup>149</sup> Στο ίδιο, σελ. 377

<sup>150</sup> Στο ίδιο, σελ. 377

<sup>151</sup> Στο ίδιο, σελ. 377

<sup>152</sup> Στο ίδιο, σελ. 377

<sup>153</sup> Στο ίδιο, σελ. 377-378

Σε αυτό το φορτισμένο ιδεολογικό πλαίσιο, τραγουδιστές του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού γνωρίζουν τεράστια επιτυχία, κερδίζουν πολλά χρήματα, προβάλλονται στα περιοδικά, γράφουν και πουλούν χιλιάδες δίσκους και πρωταγωνιστούν στην νυχτερινή διασκέδαση, η οποία γίνεται ιδιαίτερα επικερδής. Βέβαια, η εμπορικότητα δεν αποτελεί κριτήριο αξίας για τους λόγιους, που αποδέχονται μόνο συγκεκριμένους λαϊκούς καλλιτέχνες, όπως οι Τσιτσάνης, Μπιθικώτσης, Χιώτης, ονομάζοντας τα τραγούδια τους «αρχοντορεμπέτικα», «ελαφρολαϊκά», ή, «έντεχνα λαϊκά». Το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι περνάει από πολλά εμπόδια μέχρι να γίνει αποδεκτό σε όλη του την έκταση, κάτι που συμβαίνει τελικά πολύ αργότερα από την παραγωγή και επιτυχία του. Αρχίζει να αναγνωρίζεται μέσω του βασικού εκπροσώπου του, Στέλιου Καζαντζίδη.<sup>154</sup>

Ο Βασίλης Βασιλικός του αφιερώνει ένα βιβλίο το 1978, στο οποίο τον παραδέχεται ως μεγάλο τραγουδιστή με σπουδαίο έργο που εκφράζει με αληθινό τρόπο τα λαϊκά στρώματα. Αντίστοιχα σε μερικές σελίδες του βιβλίου του, ο Παπαζαχαρίου το 1980 «...εξαίρει την παρουσία του Καζαντζίδη στη μουσική σκηνή της εποχής του και υποστηρίζει ότι αποτέλεσε μία από τις κορυφαίες φωνές αντίστασης στην καπιταλιστική μετεξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού.»<sup>155</sup> Γενικότερα, πέρα από τον Καζαντζίδη, «...γίνονται αφιερώματα και γράφονται βιβλία και για άλλους τραγουδιστές (Γκρέη, Διονυσίου), που αρχίζουν να μετέχουν στην αίγλη των ρεμπετών.»<sup>156</sup>

Φαίνεται πως οι συνθήκες που καλλιεργεί το ΠΑΣΟΚ την δεκαετία του '80 σχετικά με τον λαϊκό πολιτισμό και το λαϊκό τραγούδι, ευνοούν την υποδοχή και τελικά αποδοχή μιας ευρείας γκάμας μουσικών ειδών. Και εφόσον ο Καζαντζίδης είναι ο πρωταγωνιστής για τον οποίο γράφονται σωρηδόν θετικά σχόλια, αποτελεί τελικά το έναυσμα ώστε όλο το είδος του

---

<sup>154</sup> Στο ίδιο, σελ. 379

<sup>155</sup> Στο ίδιο, σελ. 379

<sup>156</sup> Στο ίδιο, σελ. 379

μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού που εκπροσωπεί, να σχετίζεται με διαφορετικό τρόπο με το ρεμπέτικο του οποίου έπεται χρονολογικά.<sup>157</sup>

Ξεπερνιέται η άποψη που υπήρχε πρώτα, ότι δηλαδή το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι είναι η παρακμή του ρεμπέτικου. Ο Πάνος Γεραμάνης μάλιστα περιγράφει ότι είναι το «αυθεντικό λαϊκό τραγούδι», η εξέλιξη του ρεμπέτικου χωρίς τα περιθωριακά του στοιχεία, που είναι «...υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας...» και εκφράζει τις ανησυχίες και τα προβλήματα των κατώτερων στρωμάτων της κοινωνίας.<sup>158</sup> Και ενώ το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι συνεχίζει να αναγνωρίζεται με διάφορους τρόπους στη δεκαετία του '90, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι «...απενοχοποιείται η γλετζέδικη διάσταση...» του.<sup>159</sup> Καθώς οι μνήμες του εμφυλίου σιγά-σιγά καταλαγιάζουν, βελτιώνεται η οικονομική κατάσταση και γενικότερα η ζωή, αλλάζει η καθημερινότητα και συνεπώς και η νυχτερινή διασκέδαση.

Ως συνακόλουθο αυτών αλλάζει και το ύφος του λαϊκού τραγουδιού, το οποίο τείνει σε μια θεματολογία πιο αισιόδοξη και εστιάζει κυρίως στον έρωτα. Επίσης αλλάζουν και τα είδη των χώρων διασκέδασης όπου φιλοξενείται αυτή η μουσική: τα «μπουζούκια» ονομάζονται πια «κοσμικά κέντρα», όπου επικρατεί ξέφρενο γλέντι, σπάσιμο πιάτων, χορός στην πίστα - με κυριαρχία του τσιφτετελιού- και θέαμα. Είναι σημαντικό εξάλλου ότι η σεξουαλική διάσταση είναι φανερή και η διασκέδαση δεν είναι πλέον αποκλειστικά «ανδρική υπόθεση».<sup>160</sup>

Στην δεκαετία του '80 γίνεται κατανοητό ότι οι συνθήκες έχουν αλλάξει τόσο πολύ που όχι απλά «υπάρχει χώρος» για τα δύο μουσικά είδη, αλλά αυτά βιώνουν το κομμάτι της επιτυχίας που «τους ανήκει» έχοντας πλέον αναγνωριστεί. Λαμβάνοντας υπόψη την ιστορία του πώς αναγνωρίζονται τα δύο είδη και πόσο δημοφιλή καταλήγουν να είναι, οι επανεκτελέσεις τραγουδιών τους στον δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια» (1983) δικαιολογούνται απόλυτα. Ο Πανταζής εμφανίζεται στη δισκογραφία

---

<sup>157</sup> Στο ίδιο, σελ. 380-381

<sup>158</sup> Στο ίδιο, σελ. 381

<sup>159</sup> Στο ίδιο, σελ. 383

<sup>160</sup> Στο ίδιο, σελ. 383-384

με αναγνωρισμένα, «δοκιμασμένα» τραγούδια που έχουν ακόμα τρομερή απήχηση παρά το πόσο κρήθηκαν. Και κερδίζει και ο ίδιος από αυτό εφόσον οι πωλήσεις του δίσκου φτάνουν τα 50.000 αντίτυπα (χρυσός).

#### **4.1.2. Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2, 1984**

Ο δίσκος «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2» (1984) είναι ο δεύτερος στην δισκογραφική πορεία του Πανταζή, όπως μαρτυρεί και η αρίθμησή του. Κυκλοφορεί ένα χρόνο μετά τον πρώτο. Όπως και ο πρώτος, περιέχει αποκλειστικά επανεκτελέσεις τραγουδιών άλλων ερμηνευτών. Είναι επίσης συλλογικός, αφού οι συντελεστές-τραγουδιστές του είναι οι Λ. Πανταζής, Αντζελα Δημητρίου, Άγγελος Διονυσίου, Γιώργος Γερολυμάτος, Έφη Σαρρή και Άννα Φωτίου.

Οι τρεις πρώτοι, Λ. Πανταζής, Αντζελα Δημητρίου και Άγγελος Διονυσίου, συμμετείχαν στον πρώτο δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια» (1983) ως ανερχόμενα ονόματα του χώρου. Στον παρόν δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2» (1984), πλαισιώνονται από τρεις επιπλέον ανερχόμενους τραγουδιστές. Φαίνεται πως συνεχίζει η λογική ανάδειξης πολλών ανερχόμενων μαζί, χωρίς κάποιος από αυτούς να εμφανίζεται ως πρώτο όνομα ανάμεσα στους υπόλοιπους. Ίσως μάλιστα η επιτυχία του πρώτου δίσκου «Μια βραδιά στα μπουζούκια» (1983) όχι μόνο συνέβαλε στην ανάδειξη των Λ. Πανταζή, Αντζελα Δημητρίου και Άγγελου Διονυσίου και στην επανεπιλογή τους, αλλά ταυτόχρονα στην επιλογή των υπολοίπων, με τη σκέψη ότι μπορεί, αντίστοιχα, να εξελιχθεί η πορεία τους θετικά. Επίσης, στην δισκογραφική παραγωγή, είναι συν το να υπάρχουν πολλά «προϊόντα» - καλλιτέχνες γιατί μπορούν να ικανοποιήσουν μεγαλύτερη μερίδα του αγοραστικού κοινού με διαφορετικές προτιμήσεις. Οπότε, τα κριτήρια επιλογής αυτών των καλλιτεχνών είναι αρχικά οικονομικά.

Σε αυτόν το δίσκο, ο Πανταζής ερμηνεύει 20 τραγούδια στο σύνολο του προγράμματος – δηλαδή όσα και οι υπόλοιποι. Προέρχονται -όπως



προανέφερα- από τη δισκογραφία άλλων ερμηνευτών. Όμως, οι ερμηνευτές των οποίων τα τραγούδια επανεκτελεί μόλις ένα χρόνο μετά στον δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2» (1984), δεν είναι ακριβώς οι ίδιοι των οποίων τα τραγούδια επανεκτελεί στον πρώτο δίσκο.

Οι κοινοί ερμηνευτές είναι οι: Γαβαλάς (2 τραγούδια του), Βοσκόπουλος (2 τραγούδια του), Καζαντζίδης (2 τραγούδια του), Διονυσίου (1 τραγούδι του), Μπιθικώτσης (2 τραγούδι του), Κόκοτας (1 τραγούδι του). Άλλοι, διαφορετικοί ερμηνευτές των οποίων τραγούδια επανεκτελεί στον παρόντα δίσκο είναι οι: Κόλλιας (3 τραγούδια του), Παπαδάκης (1 τραγούδι του), Μενιδιάτης (2 τραγούδια του), Πάριος (1 τραγούδι του), Μαρινέλλα (1 τραγούδι της), Ρούλα Σταύρου (1 τραγούδι της), Ζαμπέτας (1 τραγούδι του). Το κοινό σημείο ανάμεσα στα ονόματα ερμηνευτών των οποίων τα τραγούδια επανεκτελεί, είναι το είδος της μουσικής την οποία εκπροσωπούν: μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι. Πρόκειται για καλλιτέχνες που παρά τα κοινά ή διαφορετικά σημεία στην μουσική και την πορεία τους, σημειώνουν επιτυχία στις δεκαετίες '60 - '70.

Οι επανεκτελέσεις επιτυχημένων τραγουδιών αυτών των καλλιτεχνών στοχεύουν ξανά στην προώθηση του Πανταζή, τη σύνδεσή του με το κοινό και την καλλιτεχνική του καταξίωση. Απλώς στον δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2» (1984), τα τραγούδια προέρχονται αποκλειστικά από το είδος του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού, ενώ στον δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια» (1983) επιλέγονται τραγούδια κυρίως από το μουσικό είδος του ρεμπέτικου και λίγα από το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι. Προφανώς, έχει γίνει αντιληπτή η τεράστια απήχηση και των δύο μουσικών ειδών.

#### **4.1.3. Μια βραδιά στη Φαντασία, 1987**

Ο δίσκος «Μια βραδιά στη Φαντασία» (1987) κυκλοφορεί 3 χρόνια μετά τον δίσκο «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2» (1984). Είναι επίσης συλλογικός, με συντελεστές-τραγουδιστές εκτός του Λ. Πανταζή, την

Άντζελα Δημητρίου και Γιώργο Γερολυμάτο, οι οποίοι αναδεικνύονται σε μόνιμες παρουσίες στους συλλογικούς δίσκους του τραγουδιστή. Στο μεσοδιάστημα, έχουν προηγηθεί οι προσωπικοί δίσκοι του Λ. Πανταζή, «Σε νοσταλγώ» (1986), «Και μη χαθούμε» (1987). Αυτοί οι δύο πουλάνε 50.000 αντίτυπα έκαστος (χρυσοί). Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι το ίδιο έτος κυκλοφορίας του δεύτερου προσωπικού δίσκου του Πανταζή «Και μη χαθούμε» το 1987, κυκλοφορεί και ο συλλογικός δίσκος «Μια βραδιά στη Φαντασία» στον οποίο συμμετέχει.

Ο λόγος κυκλοφορίας συλλογικού δίσκου την ίδια χρονιά με έναν επιτυχημένο προσωπικό, είναι προφανής: η επιτυχία του προσωπικού πρώτου προφανώς θα συμπαρασύρει τον συλλογικό δεύτερο. Και έτσι γίνεται, εφόσον ο δίσκος «Μια βραδιά στη Φαντασία» πουλάει και αυτός 50.000 αντίτυπα και γίνεται χρυσός, όπως ο δίσκος «Και μη χαθούμε». Στον δίσκο «Μια βραδιά στη Φαντασία», ο Πανταζής επανεκτελεί ορισμένα τραγούδια άλλων ερμηνευτών, αλλά για πρώτη φορά η πλειοψηφία κομματιών που τραγουδά είναι από την προσωπική του δισκογραφία, δηλαδή τους δύο δίσκους που έχει ήδη κυκλοφορήσει (Σε νοσταλγώ-1986, Και μη χαθούμε-1987). Δηλαδή, από τα 12 τραγούδια του προγράμματος τα οποία ερμηνεύει, 5 είναι δικά του, 2 είναι του Βοσκόπουλου, 1 είναι του Γαβαλά, 1 του Καζαντζίδη, 1 του Βαρδή, 1 του Κωστή Χρήστου, και 1 του Ντουνιά. Τα 5 δικά του τραγούδια προέρχονται από τους 2 επιτυχημένους –σύμφωνα με τις πωλήσεις- προσωπικούς του δίσκους που μέχρι εκείνη τη στιγμή κυκλοφόρησε. Αυτό είναι και το κριτήριο της επιλογής τους, η δημοτικότητα τους. Τα υπόλοιπα 7, ως επί το πλείστον, ανήκουν σε ερμηνευτές του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού οι οποίοι σημειώνουν επιτυχία κοντά στη δεκαετία του '80. Οπότε τα τραγούδια τους εξαιτίας επίσης της πρόσφατης δημοτικότητάς τους, αποδεικνύονται χρήσιμα προς την προώθηση των πωλήσεων του συγκεκριμένου δίσκου.

Συνοπτικά, η συνεργασία του Πανταζή με τους Άντζελα Δημητρίου και Γιώργο Γερολυμάτο, καθώς και οι λίγες επανεκτελέσεις που κάνει στον δίσκο «Μια βραδιά στη Φαντασία», αποτελούν απλά τη συνέχιση ενός επιτυχημένου “concert” με σκοπό τις πωλήσεις και την προώθησή τους.

## 4.2. Προσωπικές ερμηνείες σε ζωντανούς δίσκους

Είναι σημαντικό να σημειώσω ότι η καριέρα του Πανταζή ως ερμηνευτή αρχίζει και αυτονομείται από το 1985 και έκτοτε. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι στον συγκεκριμένο δίσκο οι επανεκτελέσεις είναι ελάχιστες και πλειοψηφούν τα τραγούδια της δικής του δισκογραφίας, καθώς επίσης από το γεγονός ότι κυκλοφορεί ήδη 2 προσωπικούς δίσκους. Πλέον, οι επανεκτελέσεις δεν αποτελούν «μέθοδο» γνωριμίας, αλλά συνέχεια της δισκογραφικής επιτυχίας.

### 4.2.1. Live στο Must Club, 1995

Ο δίσκος “Live στο Must Club” κυκλοφορεί το 1995, δηλαδή προς το τέλος της εικοσαετίας 1980-2000. Είναι προσωπικός. Τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ο Πανταζής αποτελεί ήδη ένα από τα μεγαλύτερα ονόματα του λαϊκού τραγουδιού καθώς έχει 10 χρυσούς (3 συλλογικούς, 7 προσωπικούς) και 4 πλατινένιους (1 συλλογικός, 3 προσωπικοί) δίσκους στο ενεργητικό του.<sup>161</sup> Εφόσον είναι ήδη διάσημος και πετυχημένος, οι επανεκτελέσεις στον παρόν δίσκο δεν αποσκοπούν στην γνωριμία του με το κοινό. Λαμβάνοντας υπόψη ότι αυτός ο δίσκος πρόκειται για ηχογράφιση του live προγράμματος του Πανταζή στο club “Must”, γίνεται κατανοητό ότι οι επανεκτελέσεις αφορούν περισσότερο την «κλασική» τακτική δημιουργίας ρεπερτορίου-προγράμματος με καλή ροή, δηλαδή που εξυπηρετεί τη διασκέδαση, τον ερμηνευτή, την ορχήστρα και γενικότερα τις συνθήκες του κέντρου.

---

<sup>161</sup> Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950-2000*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 2000, σελ. 641-642

Το σύνολο των τραγουδιών του δίσκου είναι 37 και από αυτά μόνο 4 προέρχονται από την προσωπική δισκογραφία του. Στις επανεκτελέσεις ερμηνεύει 3 τραγούδια του Διονυσίου, 3 του Βοσκόπουλου, 2 του Πάριου, 2 του Τσιτσάνη, 2 του Κόκοτα, 2 του Καλατζή και 1 από καθέναν από τους παρακάτω: Μαρινέλλα, Τερζή, Παϊτέρη, Κονιτοπούλου, Μαζωνάκη, Γονίδα, Καρρά, Χατζηχρήστου, Διαμάντη, Γούναρη, Βογιατζή, Νίνου, Αγγελόπουλου, Πουλόπουλου, Περπινιάδη, Δελιά, Σαμίου, Κωχ και Βιολάρη.

Οι ερμηνευτές αυτοί εκπροσωπούν διάφορα μουσικά είδη: ρεμπέτικο, μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, νεότερο λαϊκό τραγούδι-εννοώ τους νέους ερμηνευτές που εμφανίζονται στα μέσα της δεκαετίας του '80, όπως ο Μαζωνάκης-, ακόμα και παραδοσιακό τραγούδι. Με μια πρώτη ματιά τα είδη αυτά είναι αρκετά άσχετα μεταξύ τους. Όμως στη συνθήκη του νυχτερινού κέντρου, διαμορφώνονται στα πλαίσια ενός ενιαίου προγράμματος ποτ-πουρί και συνδέονται μεταξύ τους. Εξυπηρετούν καθαρά τις ανάγκες της διασκέδασης, του κοινού, των μουσικών, του ερμηνευτή.

Σε επίπεδο επιτέλεσης, οι επανεκτελέσεις είναι μια δοκιμασμένη «συνταγή» -από οικονομική άποψη- με την οποία το κοινό μπορεί να ταυτιστεί, οπότε οι καλλιτέχνες φροντίζουν να μοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο με τα πρωταρχικά κομμάτια.<sup>162</sup> Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι οι επανεκτελέσεις είναι πάντα πιστές αντιγραφές των πρωτότυπων τραγουδιών. Πολλές φορές είναι δημιουργικές από μόνες τους.<sup>163</sup>

Αυτό αποδεικνύεται και στην περίπτωση του Πανταζή. Στο πρόγραμμα των συγκεκριμένων δίσκων (Μια βραδιά στα μπουζούκια, Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2, Μια βραδιά στη Φαντασία, Live στο Must Club) που ερμηνεύει παλιά τραγούδια, ακολουθεί αρκετά τις πρώτες εκτελέσεις στο κομμάτι της φωνητικής ερμηνείας. Όμως πέρα από αυτό, η μουσική των τραγουδιών διαμορφώνεται σύμφωνα με την ορχήστρα που τον συνοδεύει, το πρόγραμμα ποτ-πουρί έτσι όπως δομείται –σύμφωνα με τις ανάγκες του

---

<sup>162</sup> Roy Shuker, *Understanding...*, ό.π., σελ. 130

<sup>163</sup> Στο ίδιο, σελ. 130

νυχτερινού κέντρου όταν επιτελείται εκεί- και την ίδια τη συνθήκη της ηχογράφησης.

Το γεγονός ότι η φωνητική ερμηνεία του Πανταζή είναι αρκετά πιστή στην πρώτη εκτέλεση, αφορά την σύνδεσή του με τον πρώτο ερμηνευτή. Δηλαδή όσο πιο πολύ ακολουθεί την πρωτότυπη ερμηνεία τείνει να αναγνωριστεί αφού καταφέρνει να την μιμηθεί καλά και κερδίζει και από την αίγλη του πρώτου ερμηνευτή. Άλλωστε, οι επανεκτελέσεις είναι ένας τρόπος με τον οποίο ο ερμηνευτής «καταρτίζεται» καλύτερα σε αυτό που κάνει και αποτελεί κάτι σαν «φόρο τιμής» που αποδίδει στον πρώτο ερμηνευτή.<sup>164</sup> Η μίμηση της πρώτης εκτέλεσης δεν είναι απόλυτα πιστή, όταν είναι πλέον γνωστός και επιτυχημένος αφού, δεν έχει ανάγκη πλέον να συνδεθεί με τον πρώτο ερμηνευτή για να εξασφαλίσει την αναγνώριση. Επιπλέον, όταν οι επανεκτελέσεις αφορούν τη συνθήκη νυχτερινού κέντρου ακολουθούν την λογική διάδρασης με το κοινό και την κάλυψη της ανάγκης τους για διασκέδαση. Γενικότερα ωστόσο σε ό, τι αφορά τις συγκεκριμένες επανεκτελέσεις και την επιτέλεσή τους, ζουν μια δεύτερη ζωή και νοηματοδοτούνται εντελώς διαφορετικά σε σχέση με την πρώτη τους ύπαρξη. Ούτως ή άλλως, όταν ένα τραγούδι ερμηνεύεται ξανά από έναν άλλο καλλιτέχνη μετά τον πρώτο εκτελεστή, σε διαφορετικό πλαίσιο, με διαφορετικό τρόπο και μέσα, είναι λογικό να συνδέεται με άλλα συμφραζόμενα, να εξυπηρετεί άλλες ανάγκες και να μεταφράζεται αναλόγως.

Σαν μικρή σύνοψη, οι επανεκτελέσεις σε αυτούς του δίσκους είναι το μέσο με το οποίο ο Πανταζής γνωρίζεται με το κοινό και προσπαθεί να επικυρώσει την καλλιτεχνική του παρουσία, και αντίστροφα, το μέσο αυτό παίρνει την δική του νέα διάσταση και θέση εντός του καινούριου πλαισίου στο οποίο υφίσταται.

Οι Χρυσοί του δίσκοι συνολικά είναι 15 (3 συλλογικοί + 12 προσωπικοί) και το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων τους είναι 560.000 δίσκοι (δηλαδή, το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων συλλογικών χρυσών δίσκων

---

<sup>164</sup> Στο ίδιο, σελ. 130

150.000 + το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων προσωπικών χρυσών δίσκων 410.000).

Οι Πλατινένιοι του δίσκοι συνολικά είναι 4 (1 συλλογικός + 3 προσωπικοί) και το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων τους είναι 280.000 δίσκοι (δηλαδή, το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων συλλογικών πλατινένιων δίσκων 60.000 + το σύνολο πωλήσεων αντιτύπων προσωπικών πλατινένιων δίσκων 220.000).

Τελικά, οι πωλήσεις αντιτύπων χρυσών και πλατινένιων συλλογικών και προσωπικών δίσκων είναι 840.000 (δηλαδή σύνολο συλλογικών και προσωπικών χρυσών 560.000 + σύνολο συλλογικών και προσωπικών πλατινένιων 280.000) στη διάρκεια αυτών των 20 ετών. Στο παράρτημα υπάρχει πλήρης λίστα της δισκογραφίας του Πανταζή. Η σύνδεση της δισκογραφικής επιτυχίας του με την εικόνα του ως «λαϊκός σταρ» αναλύεται παρακάτω.

#### **4.3. Χειμερινές εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα την περίοδο 1980-2000**

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω στοιχεία που συνθέτουν μία άτυπη βιογραφία του, ο Λ. Πανταζής κάνει πάντα λόγο για το επαγγελματικό κομμάτι της ζωής του που αφορά τα νυχτερινά κέντρα που εργάζεται. Αυτό είναι σημαντικό στοιχείο αφού δίνει την δυνατότητα αναζήτησης των λόγων της επιτυχίας του, αλλά και την δυνατότητα ανασκόπησης του περιβάλλοντος των χώρων εργασίας του. Ο Πανταζής, γενικά, χρησιμοποιεί ως επικοινωνιακή τακτική και μέσο επαφής με τους θαυμαστές του, ατάκες και σλόγκαν. Πολλά από αυτά αποτελούν σήματα-κατατεθέντα του ΛΕ-ΠΑ, όπως, άλλωστε, και το ψευδώνυμό του. Όταν ερμηνεύει στα κέντρα διασκέδασης, χρησιμοποιεί συχνά ατάκες όπως «βασανιστείτε» και «όλα τα μωρά στην πίστα».

Αντί, όμως, να χαρακτηριστούν σεξιστικά τα σχόλιά του ή προκλητικά, αντίθετα, ο καλλιτέχνης κατορθώνει να τα ανάγει σε στοιχείο της προσωπικότητάς του και της καλτ κουλτούρας που πρεσβεύει. Η εικόνα

του τραγουδιστή ήταν ανέκαθεν αυτή του «λαϊκού παιδιού» και, στις συνεντεύξεις του, εμφανίζεται πάντα ήρεμος, χρησιμοποιεί έξυπνες ατάκες και προβάλλει την ταυτότητά του ως «ρωσοπόντιος».<sup>165</sup>

Προτού όμως γευτεί όλους τους καρπούς της επιτυχίας, εμφανίζεται σε «δεύτερα» μαγαζιά όπως το Λίντο (Lido) και το Can-Can, τουλάχιστον για δέκα χρόνια. Εκεί, χτίζει προσωπικές σχέσεις με τους θαμώνες. Τους γνωρίζει, τους προσφωνεί με τα μικρά τους, τους χαιρετάει κατά την είσοδο και έξοδό τους από το μαγαζί, ανταλλάζουν τηλέφωνα και τους στέλνει λουλούδια και δώρα.

Έτσι, τη δεκαετία του 1970, όταν ο καλλιτέχνης ξεκινούσε, τραγουδούσε σε μικρές πίστες της Αθήνας. Γρήγορα, όμως, έγινε ιδιαίτερος δημοφιλής.

Ο Λευτέρης Πανταζής αρχίζει και γίνεται γνωστός την περίοδο 1981-1982 όταν μαρτυρείται η συνεργασία του με τους Σ. Μαρτίνη, Αγγ. Αθανασόπουλο και Θ. Κάτσαρη στο «Χρυσό Βαρέλι».<sup>166</sup> Το 1982-1983 εμφανίζεται με την Ρίτα Σακελλαρίου στο “Monseigneur”.<sup>167</sup> Το 1983-1984 βρίσκεται με την Άντζελα Δημητρίου στο κέντρο «Αθηνά» (Συγγρού)-και οι δύο είναι καλλιτέχνες πίστας που ξεκινούν τη δισκογραφία τους τη δεκαετία του '80.<sup>168</sup>

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80, ο Πανταζής θεωρείται ανερχόμενος, ενώ γενικότερα «μεγάλα ονόματα» θεωρούνται οι καλλιτέχνες των δεκαετιών '60 και '70.<sup>169</sup> «Είναι επίσης πολύ σημαντικό, ότι παρατηρείται μια βαθμιαία μεταβολή σε ένα πιο εμπορικό τραγούδι, γεγονός που μάλλον ‘διχάζει’ τους κρητικούς και το κοινό, ενώ τα πρώτα “αμφιβόλου” ποιότητας “σουξέ” θέτουν το ερώτημα πώς είναι δυνατόν να

---

<sup>165</sup> Σγουρός Θωμάς, «Όλα τα μωρά του ΛεΠα στην πίστα». ONEMAN, 2014, διαθέσιμο σε [http://www.oneman.gr/gynaikes/special\\_edition/ola-ta-mwra-toy-lepa-sthn-pista.3146357.html](http://www.oneman.gr/gynaikes/special_edition/ola-ta-mwra-toy-lepa-sthn-pista.3146357.html).

<sup>166</sup> Σταματίνα Βαρουχάκη, *Μαζική κουλτούρα...*, ό.π. σελ. 111

<sup>167</sup> Στο ίδιο, σελ. 115

<sup>168</sup> Στο ίδιο, σελ. 117

<sup>169</sup> Στο ίδιο, σελ. 118

γίνονται επιτυχίες τραγούδια τα οποία δεν διακρίνονται ούτε για το στίχο και τη μουσική, ούτε για τη φωνή του ερμηνευτή τους.»<sup>170</sup>

Το μοναδικό μελανό σημείο στην ιστορία του, κατά τον ίδιο, αφορά το τραγούδι «Μείνε μαζί μου έγκυος, είμαι πολύ φερέγγυος» του Γιάννη Καραλή το 1992. Παρά τον χιουμοριστικό του χαρακτήρα, ξεσηκώνει θύελλα αντιδράσεων σε γυναικείες οργανώσεις. Για να αποκαταστήσει την εικόνα του ερμηνεύει τραγούδια των Βασίλη Τσιτσάνη, Μίμη Πλέσσα, Νίκου Τερζή και Νίκου Καρβέλα. Γενικά, όμως, πολλά τραγούδια του Πανταζή έγιναν σήμα-κατατεθέν της δεκαετίας του 1980.

Τις μεγαλύτερες επιτυχίες του, τις τραγούδησε στο κέντρο «Διογένης», στην Αθήνα, το οποίο ήταν ένα από τα μεγαλύτερα και πιο επιτυχημένα νυχτερινά κέντρα της δεκαετίας του 1980. Μάλιστα, λέγεται πως ο Πανταζής τραγουδούσε μόνο σε εκείνο το μαγαζί διότι κανένα άλλο δεν χωρούσε τους θαυμαστές του.<sup>171</sup>

Ξεκινά η ανοδική πορεία για τους καλλιτέχνες που η αφετηρία της δισκογραφίας τους βρίσκεται στις αρχές του '80 και αναδεικνύονται στα τέλη της πενταετίας σε "πρώτα" ονόματα.<sup>172</sup> Συνηθίζεται στα κέντρα η συνεργασία ανάμεσα στους καλλιτέχνες του '60 - '70 και '80, ωστόσο πάλι κυριαρχούν οι πρώτοι.<sup>173</sup> «Ένα κριτήριο για το αν είναι "φίρμες" οι καλλιτέχνες ενός κέντρου είναι η δισκογραφία τους. Είναι λογικό η επιτυχία ενός δίσκου να φέρει "κοσμοσυρροή" στα κέντρα και αντιστοίχως οι καλλιτέχνες να κλείσουν συμβόλαιο σε κοσμικά κέντρα μετά από μια μεγάλη επιτυχία.<sup>260</sup>» - τέτοια είναι η περίπτωση του Πανταζή.<sup>174</sup>

Το 1985-1986 ο Πανταζής εμφανίζεται στο «Αθήνα» (Συγγρού 165) με την Π. Παπαδοπούλου και τον Γ. Ντουνιά.<sup>175</sup> Το 1986-1987 ο Πανταζής εμφανίζεται στο «Αθηναία» (Τζιτζιφιές) με την Τζ. Βάνου και τον Λ. Βέλη.<sup>176</sup> Ακόμα και αν οι «καινούριοι» (καλλιτέχνες της δεκαετίας του '80)

---

<sup>170</sup> Στο ίδιο, σελ. 121

<sup>171</sup> Όπως παραπάνω <https://www.kratisinow.gr/discography/lefteris-pantazis-viografiko/>.

<sup>172</sup> Στο ίδιο, σελ. 121

<sup>173</sup> Στο ίδιο, σελ. 122

<sup>174</sup> Στο ίδιο, σελ. 124

<sup>175</sup> Στο ίδιο, σελ. 124

<sup>176</sup> Στο ίδιο, σελ. 126



ξεκινούν και έχουν απήχηση, συνεργάζονται ακόμα με τους «παλιούς» (καλλιτέχνες της δεκαετίας '60 - '70), οπότε το 1987-1988 βλέπουμε τον Πανταζή στο «Φαντασία» με τον Γ. Ζαμπέτα, Α. Δημητρίου, Γ. Γερολυμάτο και Ζ. Καπούγια.<sup>177</sup> Από το 1987 και έπειτα, οι καλλιτέχνες του '80 εμφανίζονται σε μεγάλες πίστες συνδέοντας καθοριστικά την παρουσία τους εκεί με την δισκογραφική τους επιτυχία, αλλά παρόλα αυτά οι καλλιτέχνες του '60 - '70 είναι εξίσου ακόμα στο προσκήνιο.<sup>178</sup>

Τη χρονιά 1988-1989 είναι πλέον ολοφάνερη η σύνδεση καλλιτεχνών με την επιτυχημένη δισκογραφία τους και η ύπαρξη νυχτερινών κέντρων που τους φιλοξενούν<sup>179</sup>. Ο Πανταζής βρίσκεται στο «Διογένης» (Συγγρού 255) με τους Π. Παπαδοπούλου, Πωλίνα, Δάκη.<sup>180</sup> Το 1989-1990, ο Πανταζής παραμένει στο «Διογένης» (Συγγρού 255), αυτή τη φορά με τους Β. Μοσχολιού, Δάκη, Ηλέκτρα.<sup>181</sup> Πλέον στις αρχές του '90, συνεργάζεται με τους Α. Βίση και Σ. Μπουλά στο "Diogenis Palace".<sup>182</sup>

Τη δεκαετία του 1990, συνέχισε τις εμφανίσεις του σε νυχτερινά κέντρα σε μεγάλες πόλεις, δίπλα σε γνωστούς τραγουδιστές όπως η Άντζελα Δημητρίου, με την οποία διατηρούσε ένα σκανδαλώδες ερωτικό ειδύλλιο, το οποίο προβλήθηκε ιδιαίτερος από τα μέσα. Η μεγάλη δημοσιότητα που λάμβαναν οι εμφανίσεις του τραγουδιστή, τόσο στα νυχτερινά κέντρα, όσο και στην καθημερινότητά του, είναι δείγματα της αποδοχής του κοινού και της ανάδειξής του σε «σταρ» της εποχής.

Η βιομηχανία της διασκέδασης βρίσκεται στα ύψη, οι καλλιτέχνες του '80 θεωρούνται "stars", όμως πλέον μοιράζονται την επιτυχία με νέους ταχύτατα αναδυόμενους καλλιτέχνες του '90 ( όπως Σφακιανάκης, Ρουβάς, Βανδή, Πλούταρχος) που «εκτοξεύονται» σε κέντρα και δισκογραφία και τείνουν μουσικά σε δυτικά πρότυπα με τέτοιο τρόπο ώστε γίνεται λόγος για "

---

<sup>177</sup> Στο ίδιο, σελ. 128-129

<sup>178</sup> Στο ίδιο, σελ. 138-139

<sup>179</sup> Στο ίδιο, σελ. 132

<sup>180</sup> Στο ίδιο, σελ. 132

<sup>181</sup> Στο ίδιο, σελ. 135

<sup>182</sup> Στο ίδιο, σελ. 136

ελληνική pop". Η σύνδεση όλων αυτών με τις δισκογραφικές πωλήσεις τους κρατάει σε υψηλά επίπεδα πωλήσεων<sup>183</sup>.

Το 1990-1991 ο Πανταζής είναι ξανά στο "Diogenis Palace" με τους Γλυκερία, Πωλίνα, Δάντη, Κ. Γαρμπή. Τη χρονιά 1991-1992 οι εμφανίσεις των καλλιτεχνών '80 και '90 στα νυχτερινά κέντρα συμβαδίζουν παράλληλα με την κυκλοφορία «χρυσών» και «πλατινένιων» δίσκων τους και η αμφίδρομη αυτή σχέση αποδίδει διαφήμιση στους δίσκους και απήχηση στα κέντρα, την ίδια στιγμή που η «γενιά» '60 - '70 προσπαθεί να συνεργάζεται για να μην καταδικαστεί στην αφάνεια.<sup>184</sup> Ο Πανταζής τότε είναι στο "Diogenis Palace" (Συγγρού 259) με τους Α. Δημητρίου, Αλέξια και Ν. Σφακιανάκη.<sup>185</sup>

Χρονιά 1992-1993, η «συνταγή» γνωστή και ο Πανταζής σταθερά στο "Diogenis Palace" μαζί με Κωνσταντίνα, Γ. Ζουγανέλη, Σ. Μπουλά, Λ. Παπαδόπουλο, Ισιδώρα Σιδέρη.<sup>186</sup> Το 1993-1994, «Είναι η εποχή που επιβάλλονται οι χώροι μαζικής ψυχαγωγίας με αίθουσες μεγάλης χωρητικότητας και καλά σκηνοθετημένες μουσικές παραστάσεις.»<sup>187</sup> Οι «παλιοί» καλλιτέχνες του '60 και '70 συνεργάζονται με τους «νέους» του '80, το ρεύμα των δεύτερων υπερτερεί και οι πωλήσεις δίσκων τους είναι ιδιαίτερα υψηλές.<sup>188</sup> Ο Α. Πανταζής εμφανίζεται με τους Α. Δημητρίου, Γ. Γερολυμάτο, Σ. Ρουβά στη «Νεράιδα» (Καλαμάκι).<sup>189</sup> Το 1994-1995, ο Πανταζής είναι πάλι στο «Νεράιδα» (Καλαμάκι) με τις Δούκισσα, Σαμπρίνα, Α. Σαμίου. Η παραπάνω πενταετία σημαδεύεται από την «ηγεμονία» των «γενεών» '80 και '90, τις υψηλές πωλήσεις δίσκων τους και την άδοξη προσπάθεια των καλλιτεχνών '60 - '70 να «αγκιστρωθούν» στο ταχύτατα αναπτυσσόμενο τρέχον ρεύμα ώστε να μην εξαφανιστούν.<sup>190</sup>

---

<sup>183</sup> Στο ίδιο, σελ. 140

<sup>184</sup> Στο ίδιο, σελ. 143

<sup>185</sup> Στο ίδιο, σελ. 144

<sup>186</sup> Στο ίδιο, σελ. 146-147

<sup>187</sup> Στο ίδιο, σελ. 149

<sup>188</sup> Στο ίδιο, σελ. 149

<sup>189</sup> Στο ίδιο, σελ. 150

<sup>190</sup> Στο ίδιο, σελ. 154

Τη χρονιά 1995-1996, «εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι στις μεγάλες πίστες υπάρχουν και πολλά κορυφαία ονόματα της δεκαετίας του '90, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι μηχανισμοί προώθησης συμβάλλουν στην ταχεία ανάδειξη των καλλιτεχνών – κάτι που δεν συνέβαινε μέχρι τότε.».<sup>191</sup>

Στο " Posidonio " (Ελληνικό) της Παραλιακής εμφανίζονται οι Λ. Πανταζής, Κ. Γαρμπή και Σ. Ρουβάς.<sup>192</sup> Το 1996-1997, ο Πανταζής είναι ξανά στο "Posidonio" (Ελληνικό) και συνεργάζεται με τον Στ. Κορκολή, Δ. Βανδή, Φ. Τζαβάρα.<sup>193</sup>

Χρονιά 1997-1998 και η ζυγαριά της επιτυχίας γέρνει προς τους καλλιτέχνες του '90, γεγονός που φανερώνει τον λόγο για τον οποίο τα μεγάλα δισκογραφικά ονόματα εμφανίζονται να μεν σε αξιόλογες πίστες, αλλά όχι στις θεωρούμενες "top": παράδειγμα η εμφάνιση του Πανταζή στο «Απόλλων» (Ν. Κόσμος) μαζί με τους Β. Καρρά, Λ. Γιαγκούση, Ν. Θεοδωρίδου, Β. Χαλκίτη.<sup>194</sup> Η επιτυχία του διατηρείται μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 2010 που, τόσο λόγω της κρίσης όσο και της εξέλιξης της τεχνολογίας, σταδιακά, η δισκογραφία στην Ελλάδα παρακμάζει.

Το 1998-1999, «Επίσης πολύ μεγάλα ονόματα της δισκογραφίας φιλοξενούν ορισμένες πίστες στο κέντρο της Αθήνας. Στο " Casino " (Ζ. Πηγής και Ακαδημίας) τραγουδούν οι Λ. Πανταζής, Βαλάντης, Σαμπρίνα και Ε. Σαρρή.».<sup>195</sup>

Δεν προκαλεί, δε, εντύπωση, το γεγονός πως, με τον ερχομό της δεκαετίας του 2000, όταν και η μουσική βιομηχανία στράφηκε στο ελαφρολαϊκό τραγούδι με στοιχεία «ποπ», ο καλλιτέχνης προσαρμόστηκε και δεν έχασε το κοινό του. Αποδεικνύοντας, ξανά, την τάση του να γεφυρώνει την ανατολή και τη δύση, τραγουδά σε Τουρκία και διασκευάζει ανατολίτικα τραγούδια, ενώ, πλέον, διασκεδάζει τον κόσμο και σε club και συναυλίες. Το

---

<sup>191</sup> Στο ίδιο, σελ. 156

<sup>192</sup> Στο ίδιο, σελ. 156-157

<sup>193</sup> Στο ίδιο, σελ. 161

<sup>194</sup> Στο ίδιο, σελ. 165

<sup>195</sup> Στο ίδιο, σελ. 168

2005 εμφανίζεται στο «Εμποτή Πανταζή» που φέρει το όνομά του και κατορθώνει να επιτύχει μία τεράστια εμπορική επιτυχία.<sup>196</sup>

Η εκτενής καταγραφή των εμφανίσεων του Πανταζή στα νυχτερινά κέντρα φανερώνει ότι δουλεύει συνεχόμενα όλες τις χρονιές. Επιπλέον, μαθαίνουμε τα ονόματα των καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάζεται, καθώς και την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται τα κέντρα. Όπως αναλύεται και παραπάνω, στην ιστορική επισκόπηση της προέλευσης του *σκυλάδικου*, είναι φανερό η σύνδεση τοποθεσίας - είδους χώρου. Εκεί φαίνεται δηλαδή ότι ένας από τους λόγους που το *σκυλάδικο* παίρνει αρνητική χροιά στη Μεταπολίτευση, είναι εξαιτίας της περιθωριακής του θέσης (δηλαδή στην περιφέρεια, εκτός κέντρου, σε κάποια υποβαθμισμένη περιοχή).

Ο Λευτέρης Πανταζής ξεκινάει την καριέρα του την δεκαετία του '80, περίοδο κατά την οποία ξεκινάει να αποτινάσσεται η ενοχή για το *σκυλάδικο* και νομιμοποιείται το γλέντι.<sup>197</sup>

Πρόκειται για την περίπτωση ενός καλλιτέχνη που «κυνηγεί» με θέρμη τις εξελισσόμενες συνθήκες και τελικά επωφελείται από αυτές. Με την συνεχή παρουσία του στη δισκογραφία πετυχαίνει αρκετά γρήγορα και σηματοδοτεί το «πέρασμα» καλλιτεχνών του είδους του από τα «δεύτερα» - δηλαδή μη αναγνωρισμένα με εμπορικά κριτήρια- μαγαζιά στα πρώτα –αυτά που επικυρώνονται εμπορικά- αλλά διαμορφώνει διαχρονικά δικές του πρακτικές και σλόγκαν. Μεταβαίνει ως πρωταγωνιστής στην κεντρική σκηνή και " «όλα τα μωρά στην πίστα» " (σλόγκαν) ακολουθούν την πρακτική του χορού επάνω στα τραπέζια, που μάλιστα μετέπειτα γίνεται κοινή για όλα τα νυχτερινά κέντρα.<sup>198</sup> Διαμορφώνει δηλαδή δικές του τακτικές στο κομμάτι της διασκέδασης και χαίρει τεράστιας υποδοχής.

---

<sup>196</sup> Στο ίδιο.

<sup>197</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα...», *ό.π.*, σελ. 392

<sup>198</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Σκυλάδικα, Η επικράτηση της "λαϊκής πίστας» " και της " «καψούρας» ", στο, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80, το πέρασμα*, Αθήνα, 2010, σελ. 552-554, σελ. 554

Κάποιες από αυτές τις πληροφορίες ταιριάζουν με πτυχές της καριέρας του Πανταζή, ενώ άλλες όχι. Γενικότερα οι πληροφορίες της βιβλιογραφίας είναι λίγες, καθώς το φαινόμενο *σκυλάδικο* έχει μελετηθεί ελάχιστα.

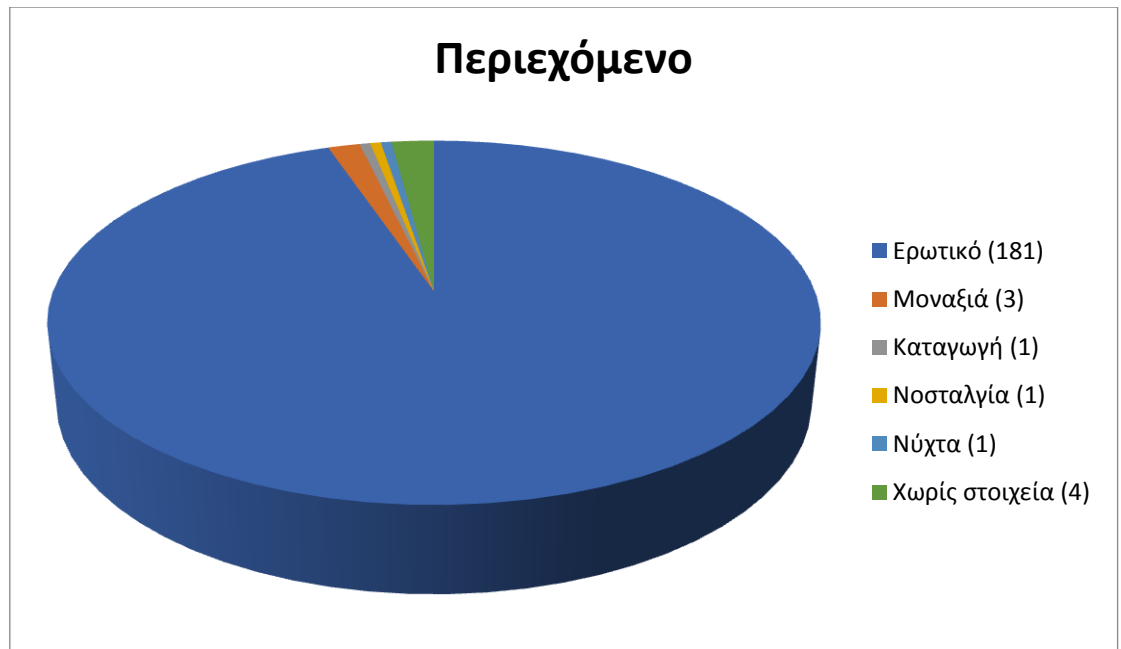
## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### ΘΕΜΑΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ ΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ Λ. ΠΑΝΤΑΖΗ

#### 5.1.Μεθοδολογία

Για να διερευνήσω τη θεματολογία των τραγουδιών του Λ. Πανταζή αποδελτίωσα τους στίχους όλων των τραγουδιών των χρυσών και πλατινένιων δίσκων του κατά την περίοδο 1980-2000. Στο σημείο αυτό διευκρινίζω ότι επικεντρώνομαι στη θεματολογία των στίχων των 15 προσωπικών δίσκων του. Δεν ασχολούμαι με την θεματολογία των 4 δίσκων οι οποίοι περιέχουν κυρίως επανεκτελέσεις (Μια βραδιά στα μπουζούκια, Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο2, Μια βραδιά στη Φαντασία, Live στο Must Club).

Γενικά, στην συντριπτική πλειοψηφία της, η θεματολογία των τραγουδιών του Πανταζή έχει ερωτικό περιεχόμενο (βλ. Γράφημα 1). Για να γίνει αντιληπτό το μέγεθος του φαινομένου αυτού, παραθέτω ορισμένα στοιχεία. Οι 15 προσωπικοί του δίσκοι περιέχουν συνολικά 191 τραγούδια. Αποδελτιώνοντας τους στίχους τους, βρήκα ότι τα 181 από αυτά έχουν ερωτικό περιεχόμενο. Τα υπόλοιπα 10, έχουν άλλη θεματολογία (3 μιλούν για μοναξιά, 1 για καταγωγή, 1 για νοσταλγία, 1 για την νύχτα και για 4 δεν βρήκα καθόλου στοιχεία, ούτε στίχους, ούτε καν αντίστοιχα βίντεο στο youtube).



Γράφημα 1. Η συντριπτική πλειοψηφία του ερωτικού περιεχομένου στη θεματολογία των στίχων των 15 προσωπικών δίσκων του Λ. Πανταζή.

Οι στίχοι αναδεικνύουν διάφορες πτυχές των ερωτικών σχέσεων, τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο έρωτας και ορισμένα χαρακτηριστικά του, ακόμα και τον τρόπο που αλληλεπιδρούν και συμπεριφέρονται τα δύο φύλα. Ωστόσο, δεν αποτελούν μια ρεαλιστική αντανάκλαση των ερωτικών σχέσεων στην υπό εξέταση περίοδο.

Το ερωτικό περιεχόμενο δεν αποτελεί απλώς τον κεντρικό άξονα της θεματολογίας των τραγουδιών του Πανταζή. Ο έρωτας αναδεικνύεται σε βασική πηγή προβληματισμού, υπέρτατη αξία και κύριο ζητούμενο. Στην ουσία, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται, δείχνει ότι είναι ένα γεγονός που κατακλύζει και μονοπωλεί το ενδιαφέρον στη ζωή κάποιου. Σε τέτοιον βαθμό μάλιστα που μπορεί να χάνει το νόημα της ύπαρξής του ή αντίθετα, να το ανακαλύπτει. Από αυτό γίνεται εμφανές ότι υπάρχει παντού η αίσθηση της υπερβολής. Ο έρωτας μαζί με όλα τα συναισθήματα που συνακολουθούν, αγάπη, ζήλεια, θυμός, εκφράζονται στον υπερθετικό βαθμό. Δίνω ενδεικτικά παραδείγματα:

«Δυο Παναγιές αγαπώ και βρίσκονται κοντά μου, στη μια χαρίζω το κερί, στην άλλη την καρδιά μου. Τη μια την προσκυνάω και την ασπάζομαι,

μα εσένα σ' αγαπάω και σε χρειάζομαι.» (Τίτλος τραγουδιού: Δυο Παναγιές, Δίσκος: Και μη χαθούμε, Έτος κυκλοφορίας: 1987). Σε αυτό το παράδειγμα η έκφραση της αγάπης είναι τόσο έντονη, που η σημασία της εμφανίζεται αντίστοιχη με εκείνη της αγάπης στη θρησκευτική πίστη.

«Θα στα βγάλω τα ματάκια αν μου κάνουν κορδελάκια, και θα σου τα κάνω χάντρες να μην βλέπουν άλλους άντρες.» (Τίτλος τραγουδιού: Θα στα βγάλω τα ματάκια, Δίσκος: Και μη χαθούμε, Έτος κυκλοφορίας: 1987). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η ζήλεια εκδηλώνεται μέσω μιας παιχνιδιάρικης διάθεσης. Ωστόσο, είναι έντονη. Ο άντρας φαίνεται τόσο αποφασισμένος που απειλεί ότι θα προβεί σε χειροδικία.

«Την καταδικάζω φταίει το φωνάζω, γνώμη δεν αλλάζω την καταδικάζω. Την καταδικάζω ό, τι και αν σας λέει, φταίει, το φωνάζω, την καταδικάζω.» (Τίτλος τραγουδιού: Την καταδικάζω, Δίσκος: Σε νοσταλγώ, Έτος κυκλοφορίας: 1986). Εδώ εκφράζεται ο ερωτικός θυμός. Είναι ευθύς και άμεσος. Εκφράζεται με τέτοιο τρόπο ώστε φαίνεται η υπερβολή του.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα περισσότερα τραγούδια έχουν ερωτικό περιεχόμενο, έπρεπε να βρω έναν τρόπο για να το αναλύσω. Έτσι, αποφάσισα να δουλέψω με «μοτίβα». «Μοτίβα» ονομάζω επαναλαμβανόμενες συμπεριφορές σε ζητήματα των ερωτικών σχέσεων που εμφανίζονται στους στίχους και εκφράζονται με κοινό τρόπο.

Η μεθοδολογία που ακολουθώ είναι εκείνη του λαογράφου Γεωργίου Μέγα. Ο Μέγας, στο έργο του «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας»,<sup>199</sup> συλλέγει 333 παραλλαγές του τραγουδιού και συγκρίνει του στίχους προκειμένου να καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα. Ομαδοποιεί τα στιχουργικά μοτίβα σε 9 μεγάλες θεματικές κατηγορίες και μέσα σε αυτές εμπεριέχει υποκατηγορίες που αναφέρει τα κοινά στοιχεία των τραγουδιών. Κάνει χρήση του όρου «μοτίβα» και δίνει γι' αυτά μια ερμηνεία που συμπίπτει με αυτήν που έδωσα στην προηγούμενη παράγραφο. Επομένως,

---

<sup>199</sup> Γεώργιος Μέγας, *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας*, Λαογραφία, Αθήνα, 1971, τόμος ΚΖ'



αυτό είναι το μεθοδολογικό εργαλείο που χρησιμοποιώ για να κάνω τις δικές μου ομαδοποιήσεις στα τραγούδια που εξετάζω.

## 5.2. Ομαδοποίηση θεματικών μοτίβων σε πίνακες

Παρακάτω, παραθέτω πίνακες στους οποίους καταγράφω τα «μοτίβα». Στην αριστερή στήλη, βρίσκεται μια γενική κατηγορία «μοτίβων» και από κάτω υποκατηγορίες, ενώ στην δεξιά στήλη βρίσκονται τα τραγούδια στα οποία συναντώνται. Ο πρώτος αριθμός υποδηλώνει τον αριθμό του CD, ενώ ο δεύτερος υποδηλώνει τον αριθμό του τραγουδιού.

π.χ. 1.1, CD 1, τραγούδι νούμερο 1

11.2, CD 11, τραγούδι νούμερο 2, κ.ο.κ.

Μοτίβα	Τραγούδια στα οποία συναντώνται
A. Απιστία	Σύνολο τραγουδιών: 9
1. Άντρας δεν μπορεί να συγχωρήσει την γυναίκα εξαιτίας της απιστίας της	1.1, 1.6
2. Άντρας κάνει απιστία και απολογείται γι' αυτήν	1.2, 4.10
3. Άντρας υποπτεύεται πιθανή απιστία της γυναίκας	1.3, 2.11
4. Γυναίκα κάνει μια απιστία, ο άντρας γίνεται μέρος ενός	1.7

ερωτικού τριγώνου – δεν την  
συγχωρεί

5. Άντρας – γυναίκα 3.8  
βρίσκονται σε «παράνομη» σχέση,  
δεν μπορούν να είναι μαζί

6. Άντρας κάνει απιστία 3.10  
και εξαιτίας της χάνει την σύντροφό  
του, κατηγορεί τον εαυτό του

B. Η καρδιά ως αυτόνομο 6  
όργανο με δική του βούληση

1. Άντρας απευθύνεται 1.4, 13.9  
στην καρδιά του: της λέει ότι φταίει  
γιατί ερωτεύεται και δεν της περνάει

2. Άντρας απευθύνεται 1.10, 13.26  
στην καρδιά του: την προτρέπει να  
ξεχάσει όσα πέρασε, να μάθει από  
τα λάθη της

3. Άντρας νοσταλγεί  
γυναίκα, παρουσιάζει μέσω  
διάφορων εικόνων πόσο ευάλωτη  
είναι η καρδιά του 3.6

4. Η καρδιά ως τελευταίο  
«οχυρό»: άντρας ζητάει από γυναίκα  
να τον χτυπήσει εκεί και να τον  
αποτελειώσει 4.4

### Γ. Χωρισμός

Σύνολο τραγουδιών: 80

1. Άντρας περιμένει,  
νοσταλγεί, αποζητά γυναίκα 1.5, 2.8, 3.1, 4.1, 5.6, 5.8,  
7.8, 8.3, 8.20, 8.22, 9.10, 10.10,  
11.1, 11.5, 11.12, 11.15, 13.13,  
13.14, 13.17, 13.19, 13.23

---

2. Άντρας ξεπερνάει με  
γλέντι έναν χωρισμό 1.8

3. Άντρας αποφασίζει να  
χωρίσει, ζητάει από γυναίκα να  
προσποιούνται ότι είναι καλά  
μπροστά σε άλλους 2.1

4. Άντρας ζητάει / ζει  
λίγες τελευταίες στιγμές πριν τον  
χωρισμό 2.10, 8.24

5. Αντίζηλος στην μέση: 3.3, 7.4, 13.2  
άντρας παραχωρεί με πόνο τη θέση του / τονίζει την ανωτερότητά του έναντι του αντιπάλου
6. Μετά από χωρισμό: 3.5, 5.11, 8.15, 9.13, 11.8, 12.9, 13.24, 15.4  
γυναίκα ζητά πίσω άντρα, εκείνος δεν γυρίζει
7. Άντρας - 3.7, 3.12, 8.5, 8.13, 13.10, 13.20, 14.2, 15.3  
αποφασισμένος - χωρίζει γυναίκα, φεύγει / διώχνει γυναίκα
8. Μετά από χωρισμό: 4.2  
άντρας δηλώνει ότι θα δεχτεί γυναίκα πίσω όταν θα είναι έτοιμος
9. Μετά από χωρισμό: 4.5, 7.10  
άντρας βλέπει γυναίκα με άλλον, εκείνη κάνει ότι δεν τον ξέρει
10. Άντρας δεν μπορεί να χωρίσει γυναίκα εξαιτίας των συναισθημάτων που τρέφει για εκείνη 4.6, 8.4, 8.9
11. Μετά από χωρισμό: 4.7, 5.5, 13.4  
άντρας αισθάνεται ηττημένος όταν γυναίκα δεν ενδιαφέρεται γι' αυτόν, τον κοροϊδεύει, εξαφανίζεται από τη ζωή του

12. Μετά από χωρισμό: 4.9, 7.9, 11.4, 11.16, 12.1,  
άντρας δεν θέλει να δείξει ότι 12.4, 15.1  
πονάει, προσποιείται ότι είναι καλά
13. Μετά από χωρισμό: 9.3  
άντρας θέλει να έχει επαφή με  
γυναίκα για χάρη της αγάπης που  
έζησαν
14. Μετά από χωρισμό: 9.7  
άντρας τυραννιέται επειδή δεν έμαθε  
την αιτία του χωρισμού
15. Άντρας παρακαλάει 9.9, 12.6  
γυναίκα να μην τον χωρίσει – δεν  
μπορεί μακριά της
16. Μετά από χωρισμό: 10.2  
γυναίκα δέχεται πίσω άντρα, εκείνος  
απορεί που τον συγχώρεσε
17. Γυναίκα ζητάει από 10.5  
άντρα να χωρίσουν, εκείνος θυμώνει  
επειδή έχει κάνει θυσίες, έχει δώσει  
τα πάντα
18. Μετά από χωρισμό: 10.8, 11.6, 11.10, 11.13,  
άντρας ζητάει πίσω γυναίκα, 11.19, 13.1, 13.6  
δηλώνει ότι μακριά της είναι ένα  
τίποτα

19. Μετά από χωρισμό: άντρας είναι σίγουρος ότι γυναίκα δεν μπορεί να τον ξεχάσει ή να τον μισήσει	10.9, 13.8, 13.21, 13.22
20. Άντρας τρομοκρατείται στην ιδέα του χωρισμού	11.2
21. Μετά από χωρισμό: άντρας βλέπει γυναίκα με άλλον, υποφέρει	13.15, 15.2
Δ. «Καταδίκη» της γυναίκας	Σύνολο τραγουδιών: 10
1. Άντρας κατακρίνει / καταδικάζει γυναίκα, την θεωρεί ψεύτρα, δεν τον πείθει, ενώ εκείνος δηλώνει ότι την αγάπησε	1.9, 4.3, 7.7, 13.11, 14.1
2. Άντρας κατακρίνει γυναίκα, ψέγει το θράσος της να αμφισβητεί τις θυσίες του και το γεγονός ότι την έκανε ευτυχισμένη	2.6, 4.11
3. Άντρας επιθυμεί γυναίκα να δεχθεί άσχημη	7.6

συμπεριφορά όπως αντίστοιχα  
δέχτηκε ώστε να καταλάβει

4. Άντρας καθαριέται την 9.8  
στιγμή που μπήκε στο δρόμο του  
γυναίκα και τον βασανίζει

5. Άντρας πετάει ενθύμια 13.25  
της σχέσης που τελείωσε ώστε να  
νιώσει καλύτερα

---

E. Η «κυριαρχία» της Σύνολο τραγουδιών: 23  
γυναίκας

---

1. Άντρας μετανιώνει 2.2  
που γυναίκα «του πήρε τον αέρα»

---

2. Άντρας υπομένει τα 4.8, 4.12, 7.1, 7.5, 7.11, 8.7,  
πάντα για να μη χάσει γυναίκα / 8.18, 13.18  
υπομένει κάθε συμπεριφορά της

---

3. Άντρας είναι ευάλωτος 5.4, 5.9, 7.12, 8.10, 13.12,  
μπροστά στη γοητεία / μεγαλείο 14.3, 15.5  
γυναίκας

---

4. Άντρας τρελαίνεται από στενοχώρια όταν μαθαίνει ότι γυναίκα δεν τον αγαπάει / αδιαφορεί	9.6, 10.7
5. Άντρας δεν έχει όρια ή φραγμούς, ρισκάρει και κερδίζει ή χάνει τα πάντα για ένα αίσθημα	10.6, 11.11, 12.5, 13.16, 14.4
ΣΤ. Λατρεία της γυναίκας	Σύνολο τραγουδιών: 38
1. Άντρας εκφράζει τον απόλυτο έρωτα σε γυναίκα με κάθε κόστος	2.3, 2.4, 2.9, 2.12, 3.2, 5.2, 5.3, 5.10, 5.12, 5.13, 7.13, 8.1, 8.2, 8.6, 8.8, 8.11, 8.16, 8.19, 9.5, 9.12, 10.1, 10.3, 11.3, 11.7, 11.9, 11.17, 12.2, 12.8, 12.10, 13.3
2. Άντρας εκφράζει την ανάγκη για ερωτική συνεύρεση με γυναίκα – περιγραφή κάποιου θελκτικού εξωτερικού χαρακτηριστικού της	3.9, 5.7, 7.3, 8.23, 8.25, 9.2, 9.4, 9.14
Z. Ζήλεια	Σύνολο τραγουδιών: 7



1. Άντρας προειδοποιεί γυναίκα που ξενοκοιτάει	2.5
2. Άντρας προειδοποιεί γυναίκα ότι θα τον χάσει αν συνεχίσει να τον ζηλεύει τόσο	2.7, 3.11
3. Άντρας προτείνει σε γυναίκα να μην μαλώνουν εξαιτίας της ζήλειας του ενός ή του άλλου	8.14, 10.4, 13.7
4. Άντρας ζητάει συγγνώμη από γυναίκα για την ακραία του συμπεριφορά η οποία προκλήθηκε εξαιτίας της ζήλειας του	12.3
H. Ντουέτα	Σύνολο τραγουδιών: 4
1. Συνομιλία ζευγαριού, κάνουν θυσίες ο ένας για τον άλλο, όμως χωρίζουν	3.4
2. Συνομιλία ζευγαριού, μοιράζονται αμοιβαία συναισθήματα, κάνουν τα πάντα ο	6.1, 11.20, 12.7

ένας για τον άλλο, ζουν τον έρωτά τους	
Θ. Μοναξιά	Σύνολο τραγουδιών: 3
1. Άντρας νιώθει μοναξιά, θέλει κάποιος να τον αγαπήσει	5.1, 9.1, 9.15
I. Απόδειξη αγάπης	Σύνολο τραγουδιών: 4
1. Άντρας θα υποβάλλει γυναίκα σε δοκιμασία για να εξακριβώσει αν η αγάπη της είναι αληθινή / θα την παιδέψει	7.2, 8.12, 9.11, 13.5
IA. Καταγωγή	Σύνολο τραγουδιών: 1
1. Άντρας διηγείται την ιστορία του: από την φτώχεια έφτασε ψηλά, όμως δεν ξεχνάει την καταγωγή του	7.14
IB. Χωρίς στοιχεία	Σύνολο τραγουδιών: 4
1. Χωρίς διαθέσιμους στίχους ή βίντεο στο youtube	8.17, 8.21, 11.21, 11.22

ΙΓ. Νοσταλγία	Σύνολο τραγουδιών: 1
1. Άντρας νοσταλγεί παλιούς, καταξιωμένους συνθέτες	11.14
ΙΔ. Νύχτα	Σύνολο τραγουδιών: 1
1. Άντρας μιλάει για τις περασμένες ώρες που κυκλοφορούν μεθυσμένοι, χωρισμένοι και επισημαίνει πως τέτοιες ώρες κυκλοφορεί και ο ίδιος	11.18

Μελετώντας τους παραπάνω πίνακες, μπορεί κανείς να αντλήσει ορισμένα συμπεράσματα σε σχέση με τη θεματολογία των τραγουδιών του Πανταζή.

### **5.3. Συμπεράσματα σχετικά με την θεματολογία**

Η αμεσότητα του καλλιτέχνη, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της κουλτούρας που εκφράζει. Φορά ακριβά ρούχα τα οποία είναι χαρακτηριστικά του χώρου που εκφράζει και γίνεται ένα είδωλο, ένας ‘σταν’ της εποχής του.<sup>200</sup>

Υπό την έννοια αυτή, ο Πανταζής εκφράζει το ιδανικό για τον μέσο Έλληνα της δεκαετίας του 1980- είναι πλούσιος, έξυπνος, έχει μεγάλη καριέρα και ταλέντο, επιτυχίες στο άλλο φύλο και, παρόλα αυτά, παραμένει κοντά στο κοινό. Αντίθετα με τους μεγάλους καλλιτέχνες του εξωτερικού, οι μπουζουξήδες και οι σκυλάδες στην Ελλάδα ήταν μάλλον πιο κοντά στα

<sup>200</sup> Μπαϊρακτάρης, Γ. «Μια μέρα στους δύο κόσμους του Λευτέρη Πανταζή». Μάιος 2017, διαθέσιμο <http://www.oneman.gr/keimena/diabasma/malebox/mia-mera-stoys-duo-kosmoys-toy-leyterh-pantazh.4631549.html>.

πρότυπα των μουσικών της Ανατολής, με την οποία η Ελλάδα μοιράζεται κοινά στοιχεία, από ότι της Δύσης.

Ο Λευτέρης Πανταζής προχωρά ένα βήμα παρακάτω και προσαρμόζει το στερεότυπο του «σκυλά», λοιπόν, για να προβάλει μία ιδιαίτερη, δική του εικόνα. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της ιδιαίτερης εικόνας εντάσσεται και το γεγονός ότι έχει ποντιακή καταγωγή.

Ο τρόπος παιξίματος και ερμηνείας των ποντιακών τραγουδιών διαφέρει σημαντικά από τα άλλα είδη, καθώς το περιεχόμενο των στίχων και η σύνθεση είναι χαρακτηριστικά. Οι στίχοι της παραδοσιακής ποντιακής μουσικής αναφέρονται στην πατρίδα, την οικογένεια και την παράδοση και οι μουσικές συνθέσεις μεταφέρουν τα βιώματα ενός ολόκληρου λαού. Λόγω της θέσης τους, ιστορικά και κοινωνικά, οι Πόντιοι διατηρούν αυτήν την τάση και ερχόμενοι στην Ελλάδα.<sup>201</sup> Έτσι, κατά κάποιο τρόπο, ακόμα και αν ο Πανταζής ερμηνεύει τραγούδια με ερωτική θεματολογία, κρατάει το ιδιαίτερο αυτό πάθος με το οποίο θα ερμήνευε τραγούδια για την πατρίδα του.

Όντως, και στον πίνακα παραπάνω, φαίνεται πως τα ζητήματα που «απασχολούν» τον καλλιτέχνη αφορούν τις ερωτικές, μεν, σχέσεις, αλλά περισσότερο το πάθος, την έντονη ζήλεια και την επιθυμία, την νοσταλγία και την αγάπη. Ο Πανταζής, στα τραγούδια του, περιγράφει τον εαυτό του και δεν ενσαρκώνει διαφορετικές ταυτότητες. Αυτό σημαίνει πως το κοινό ταυτίζει το «σταρ» ΛεΠΑ με τον μέσο Έλληνα της βιοπάλης, στοιχείο που, ωστόσο, δεν προβάλλεται με βάση την εικόνα του στα λαϊκά κέντρα διασκέδασης.

Ωστόσο, παρότι τα «κουστούμια» είναι υπέρλαμπρα, ο ΛεΠΑ, με ιδιαίτερη επιτυχία, διατηρεί μία δημόσια εικόνα ενός ανθρώπου που προσφέρει και βρίσκεται κοντά στον μέσο πολίτη. Η εικόνα του Πανταζή ως λαμπερού καλλιτέχνη ήταν το ιδανικό για τον μέσο άντρα της εποχής του και το επιθυμητό. Όμως, σε κάθε του συνέντευξη, ο Πανταζής αναφέρει την ταπεινή του καταγωγή, την αγάπη του για την μουσική και τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες, κατορθώνοντας να αποτελέσει πρότυπο για μία ολόκληρη γενιά. Αυτό γίνεται ορατό από τις απεικονίσεις του στα μέσα και την εικόνα

---

<sup>201</sup> Ο.π. Τσακαλίδου, 2010.

που διαθέτει ο μέσος ακροατής για τον συγκεκριμένο άνθρωπο που, παρότι η μουσική του πορεία είναι διαρκής, θα περίμενε κανείς η εικόνα του να έχει «ξεθωριάσει».

Τα μοτίβα έχουν σημασία και σε αυτήν την περίπτωση, διότι οι άνθρωποι δεν θα σταματήσουν να αισθάνονται πόνο, ζήλεια, νοσταλγία, επιθυμία, χαρά και ανεκπλήρωτο έρωτα. Με το να χρησιμοποιεί θεματικές που καλύπτουν μία ευρεία «γκάμα» συναισθημάτων, ο Πανταζής, ως καλλιτέχνης, έχει καταφέρει να επιβιώσει και να συνδέσει τον εαυτό του με ένα είδος που, παλαιότερα, ήταν περιθωριακό, προσθέτοντάς του λάμψη και κύρος.<sup>202</sup>

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ένα από τα ζητήματα στα οποία θα πρέπει να εστιάσει κανείς σε αυτή τη συμπερασματική ενότητα είναι κατά πόσο η βιβλιογραφική ανάλυση ανατρέπει την αντίληψη πως το σκυλάδικο είναι ένα συγκεκριμένο «είδος». Πράγματι, οι διάφοροι συγγραφείς, το έργο των οποίων αναλύθηκε παραπάνω, δίνουν περισσότερη βάση στα στοιχεία που ωθούν τους θαμώνες στην επιλογή συγκεκριμένων τρόπων διασκέδασης παρά στις ομοιότητες και διαφορές στο ρυθμό, τον τρόπο σύνθεσης και τις μελωδίες των τραγουδιών.

Επίσης, γίνεται σαφές πως το κοινό του, ο τρόπος διασκέδασης που σχετίζεται με αυτό, οι χώροι στους οποίους ερμηνεύουν οι «σκυλάδες» τα τραγούδια τους, ακόμη και η δημοφιλία του, εξαρτάται από το ευρύτερο κοινωνικό-οικονομικό πλαίσιο της κάθε εποχής:

Το 1970-1975, η Ελλάδα βρισκόταν σε μία αρκετά δυσμενή κατάσταση καθώς η χώρα βρισκόταν υπό καθεστώς Δικτατορίας. Οι θεσμοί βρισκόταν υπό αμφισβήτηση και ο λαός ήταν έντονα διχασμένος. Έτσι, το σκυλάδικο τραγούδι, το οποίο δεν ανήκε στην «υψηλή κουλτούρα», συνδέθηκε με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Ωστόσο, δεν απαγορεύθηκε

---

<sup>202</sup> Ο.π. βλ. και Οικονόμου, 2005, σ. 225-235.

όπως, λ.χ. το ρεμπέτικο που εμπεριείχε το στοιχείο της αμφισβήτησης της κρατικής κυριαρχίας και του συστήματος με την αμφισβητήσιμη θεματολογία του (καταχρήσεις, επαναστατισμός κοκ) και ήταν συνδεδεμένο με την αριστερά.<sup>203</sup>

Επίσης, φαίνεται να υπάρχει μία σύγχυση στη χρήση των όρων «ρεμπέτικο», «λαϊκό» και «σκυλάδικο». Αντίθετα, και παρά την κοινή θεματολογία, σε πολλά σημεία, του ρεμπέτικου με το σκυλάδικο, όπως ο έρωτας και το πάθος, το σκυλάδικο επιβίωσε και άνθισε την περίοδο εκείνη σε μικρά μαγαζιά στα οποία ακουγόταν «καψουροάσματα». Τα μαγαζιά αυτά ήταν, κυρίως, περιθωριακά και φθηνά, και η σύνδεση αυτή του συγκεκριμένου όρου (σκυλάδικο) με την υποκουλτούρα της εργατικής τάξης, οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στο γεγονός αυτό.<sup>204</sup>

Μετέπειτα, τη δεκαετία του 1975-1985, οι πολίτες απολάμβαναν μία ιδιαίτερη και πρωτόγνωρη, για πολλούς εξ αυτών, οικονομική άνεση. Έτσι, δόθηκε η ευκαιρία σε ανθρώπους οι οποίοι, τα προηγούμενα έτη, βρισκόταν στο περιθώριο, να αναζητήσουν τη δυνατότητα της κοινωνικής ανόδου. Το γεγονός πως η Ελλάδα «εξευρωπαϊζόταν» σταδιακά, δεν σήμαινε πως το ανατολίτικο στοιχείο παραμερίστηκε. Τουναντίον, τα σκυλάδικα μαγαζιά γίνονται μεγαλύτερα και έλκουν διαφορετικά κοινά, ενώ οι επιχειρηματίες επενδύουν στο να προσλαμβάνουν μπαλέτα και επαγγελματίες μουσικούς, ενώ η μουσική βιομηχανία και οι δισκογραφικές στρέφουν την προσοχή τους προς αυτό το είδος. Το σκυλάδικο, πλέον, διατηρεί το «παραδοσιακό» κοινό του, δηλαδή τους θαμώνες των «χαμετυπίων» και ελκύει και εναλλακτικούς θαμώνες.<sup>205</sup>

Την περίοδο 1985-1990, ήταν προφανές πως η ανάπτυξη θα συνεχιζόταν. Οι καλλιτέχνες είναι περισσότεροι και το ελαφρολαϊκό κερδίζει έναντι του ρεμπέτικου, μαζί με την ποπ μουσική. Οι καλλιτέχνες που,

---

<sup>203</sup> Χριστιανόπουλος Ντ. «Βιβλιογραφικά στα ρεμπέτικα 1972 – 1975». «ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ», Τεύχος 11, 1975, σελ. 173-175

<sup>204</sup> Newsbeast (άρθρο), «Πως βρήκε η λέξη ‘σκυλάδικο’;», δημοσίευση 14/11/2015, διαθέσιμο σε <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2027148/pos-vgike-i-lexi-skiladiko>.

<sup>205</sup> Στο ίδιο.

παλαιότερα, περιθωριοποιούνται ως «σκυλάδες» τώρα βρίσκονται στο προσκήνιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Λευτέρης Πανταζής, που αναδείχθηκε, όπως αναλύθηκε, από μικρές πίστες και κατέληξε να γεμίζει τα μεγαλύτερα κέντρα των Αθηνών, αφήνοντας πίσω σπουδαίους καλλιτέχνες του «έντεχνου». Οι «φωσοπόντιοι» ιδρύουν τα δικά τους μαγαζιά, στα οποία ακούν ελαφρολαϊκά τραγούδια, ιδίως στη συμπρωτεύουσα. Ο Πανταζής γίνεται είδωλο για αυτά τα άτομα τα οποία διεκδικούν τη θέση τους στην ελληνική κοινωνία και έρχονται στη χώρα ως «παλιννοστούντες» που διατηρούν στοιχεία και από τη χώρα στην οποία κατοικούσαν πριν την επιστροφή τους στην πατρίδα όσο και της ποντιακής κοινότητας, όπως τους χορούς τους και τους ιδιαίτερους ρυθμούς τους. Ωστόσο, το συγκεκριμένο είδος έλκει και την αστική κοινωνία και το κοινό γίνεται ανάμεικτο.<sup>206</sup>

Το 1990-2000 η χώρα διένυσε μία περίοδο μετάβασης καθώς η ΕΣΣΔ είχε καταρρεύσει και συνέρρεαν στην Ελλάδα πρόσφυγες και μετανάστες από την πρώην Ανατολική Ευρώπη. Οι λεγόμενοι «φωσοπόντιοι», κάποιοι εξ αυτών Ελληνικής (ποντιακής) καταγωγής και κάποιοι όχι, ήρθαν στη χώρα και μαζί τους έφεραν τα στοιχεία της παράδοσής τους. Παράλληλα με τους τσιγγάνους, τους άλλους μετανάστες από χώρες της Μέσης Ανατολής και άλλες μειονότητες, επηρέασαν το λαϊκό τραγούδι και αποτέλεσαν το κοινό βάση για την λαϊκή μουσική που πλέον, ενσωμάτωνε στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής των μειονοτήτων αυτών, ενώ ενθαρρύνθηκαν συνεργασίες με ξένους καλλιτέχνες, χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα η ποντιακή λύρα, ενώ πολλοί καλλιτέχνες τραγουδούν στο εξωτερικό, ιδίως την Τουρκία.<sup>207</sup>

Μετά το 2000, και με την εξέλιξη της τεχνολογίας, σταδιακά, υπάρχει μία στροφή προς την ψηφιακή εποχή. Οι δισκογραφικές, η μία μετά την άλλη, βλέπουν τα κέρδη τους να μειώνονται και οι καλλιτέχνες που μεσουρανούσαν τη δεκαετία του 1990 μένουν στο παρασκήνιο. Λίγοι, οι λεγόμενοι «στας»

---

<sup>206</sup> Σαμουηλίδης Χρ. «Ιστορία του ποντιακού ελληνισμού». Εκδόσεις Λιβάνη, 1985, σ. 279-299.

<sup>207</sup> Βεργέτη Μ., «Παλιννόστηση και Κοινωνικός Αποκλεισμός». Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 90-100.

επιβιώνουν και προσαρμόζονται. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι, όπως αναλύθηκε, και ο Πανταζής που, πλέον, συνεργάζεται με καλλιτέχνες από διαφορετικά είδη μουσικής και εξελίσσει το στυλ του, ενώ επανερμηνεύει με νέο τρόπο τραγούδια διάσημων καλλιτεχνών του «βαριού λαϊκού» και διασκευάζει ξένα τραγούδια. Αυτό το στοιχείο είναι που τον κάνει να επιβιώνει. Αντίστοιχα, εξελίσσεται και το σκυλάδικο, στο οποίο, πλέον, ακούγονται και τραγούδια που συνδυάζουν την ποπ, τη ραπ, ακόμη και τη ροκ μουσική.

Επομένως, η σύγκλιση ή απόκλιση στοιχείων δεν πρόκειται για μέθοδο που μπορεί να ορίσει με ακρίβεια αν ο τραγουδιστής είναι εκπρόσωπος του είδους ή όχι. Το *σκυλάδικο* είναι μια έκφανση του λαϊκού τραγουδιού αλλά δεν έχει σαφή μουσικολογικά χαρακτηριστικά, οπότε το ζήτημα γενικότερα χρειάζεται περαιτέρω έρευνα. Μια μουσικολογική προσέγγιση θα έριχνε περισσότερο φως στο τοπίο.

Σήμερα, ωστόσο, φαίνεται πως το σκυλάδικο έχει αναδειχθεί και σε μία εναλλακτική κουλτούρα, όχι μόνο της κοινωνικά και οικονομικά ασθενέστερης τάξης, αλλά και ατόμων που επιθυμούν να διασκεδάσουν σε νυχτερινά κέντρα και να ξεφύγουν από την γενική πίεση της καθημερινότητας. Αυτό είναι γενικά κοινό σε εναλλακτικές κουλτούρες (καλτ), ειδικά όταν μία υποκουλτούρα γίνεται δημοφιλής. Όπως λέει και ο Ιωάννου, οι «σκυλάδες» δεν είναι άτομα χωρίς οικονομική επιφάνεια ή χαμηλότερου κοινωνικού επιπέδου, σήμερα, απλώς άτομα που διασκεδάζουν σε νυχτερινά κέντρα.<sup>208</sup>

Ο Λευτέρης Πανταζής, ως μελέτη περίπτωσης, ανταποκρίνεται στην εικόνα που έχει ο μέσος Έλληνας για έναν «λαϊκό σταρ». Παρότι ο ίδιος χαρακτηρίζεται από τον κόσμο ως «σκυλάς», ο χαρακτηρισμός αυτός είναι μάλλον επιφανειακός. Αντίθετα, μπορεί κανείς να τονίσει πως ο ίδιος προτιμούσε να προβάλλεται ως τέτοιος παρότι τα τραγούδια του δεν

---

<sup>208</sup> Ιωάννου Ανδρέας, «'Η σκυλότητα' εκτός σκυλάδικου: Κατανάλωση και ταυτότητες στην Παραλιακή του Πειραιά», Δοκιμές 9-10, σ. 239-232, 2001.



παρουσίαζαν τα προβλήματα τα οποία συχνά εντοπίζονται στα τραγούδια που θεωρούνται «σκυλάδικα» και αφορούν το στίχο και τη μελωδία.

Η χρήση της ποντιακής λύρας και θεμάτων από την παράδοση, διαμορφώνουν κοινά «μοτίβα» μεταξύ των τραγουδιών του που εντοπίζονται από τους πρώτους, κιόλας, δίσκους, ενώ, ειδικά τη δεκαετία του 1985 – 1995, το περιεχόμενο αλλάζει ανάλογα με τις εξελίξεις της περιόδου. Το ίδιο παρατηρείται<sup>209</sup> και στο περιεχόμενο του στίχου και τη σύνθεση.

Φαίνεται πως ο ΛεΠα γνώριζε πολύ καλά πως να προωθεί το έργο και το ταλέντο του. Όπως αναλύει και ο Ιωάννου, η «σκυλότητα» είναι ένας σχετικός όρος και η ερμηνεία του επαφίεται στην κρίση του εκάστοτε ανθρώπου. Το να απορρίψει κανείς την κουλτούρα των λαϊκών στρωμάτων ως «υποκουλτούρα» είναι μία πρακτική που δεν θα πρέπει να ακολουθείται από τους επαγγελματίες μουσικούς ή τους επιστήμονες των ανθρωπιστικών επιστημών.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Βλ. κεφ. 4.

<sup>210</sup> Ιωάννου, 2001.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνική

1. Βαρουχάκη, Σ. (2005). Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι: 1974-2000. (διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
2. Βεργέτη Μ. «Παλιννόστηση και Κοινωνικός Αποκλεισμός», Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 2010.
3. Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Γ. (2006). Ελλάδα: Η σύγχρονη συνέχεια από το 1821 μέχρι σήμερα. Αθήνα: Καστανιώτη
4. Βούλγαρης, Γ. (2002). *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990: Σταθερή Δημοκρατία σηματοδωμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*. Αθήνα: Θεμέλιο.
5. Δαμιανάκος Σ., (1987). «Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός, Αθήνα: Πλέθρον,
6. Ζαϊμάκης, Γ. (1999). «Καταγωγή Ακμάζοντα», Παρέκκλιση και Πολιτιστική Δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940), Πλέθρον.
7. Ιωάννου Ανδρέας, “Η 'σκυλότητα' εκτός σκυλάδικου: Κατανάλωση και ταυτότητες στην Παραλιακή του Πειραιά” στις *Δοκιμές* 9-10, σ. 239-262, 2001.
8. Κυμιωνής, Σ. (2010). Θερινοί κινηματογράφοι, κρίση, παραθεριστική κατανάλωση και νοσταλγική εξιδανίκευση. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.) , « Η Ελλάδα στη δεκαετία του 80». Αθήνα: Πέρασμα
9. Κωστής, Κ. (2013). Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18<sup>ος</sup>-21<sup>ος</sup> αιώνας.
10. Μούσης, Ν. (2015). Ευρωπαϊκή Ένωση, Δίκαιο, Οικονομία και Πολιτική, Πολιτεία.

11. Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας
12. Μπιτσάνη, Ε., (2004). Πολιτισμική διαχείριση και περιφερειακή ανάπτυξη. Σχεδιασμός πολιτιστικής πολιτικής και πολιτιστικού προϊόντος. Αθήνα: Διόνικος,
13. Νικολόπουλος, Φ., (2003). «Πολιτική Ανάπτυξη και κοινωνικές αλλαγές στη μεταπολεμική Ελλάδα, Παπαζήση.
14. Οικονόμου, Λ. (2005), «Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην αντίληψη του λαϊκού τραγουδιού στον 20<sup>ο</sup> αι.», *Δοκιμές* (8), σελ. 225-246.
15. Πισσαλίδης, Γ. (2002). Η παράδοση στην πρίζα. *Δίφωνο*, (79), σσ. 100-110.
16. Σακελλαρόπουλος, Θ. & Οικονόμου, Χ. (2006). Εθνικές προτεραιότητες και ευρωπαϊκές προκλήσεις στη μεταρρύθμιση του συστήματος κοινωνικής προστασίας και απασχόλησης στην Ελλάδα, 1980-2004. *Κοινωνική Συνοχή και Ανάπτυξη*, 1 (1): 5-36
17. Σαμουηλίδης Χρ. (1985). «Ιστορία του ποντιακού ελληνισμού». Εκδόσεις Λιβάνη.
18. Σουλιώτης, Ν. (2010). Μπαράκια, διάχυση της διασκέδασης και αναδιοργάνωση της νεανικής κοινωνικότητας. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.) , « Η Ελλάδα στη δεκαετία του 80». Αθήνα: Πέρασμα
19. Τζούκας, Β. (2010). Ντισκοτέκ: Κορύφωση του ανομοιογενούς κοινού και αφετηρία της σύγχρονης μαζικής διασκέδασης. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.) , « Η Ελλάδα στη δεκαετία του 80». Αθήνα: Πέρασμα
20. Τσακαλίδου, Γ., (2010). «Μουσική Αναδρομή στην Ποντιακή Παράδοση», Αφοί Κυριακίδη.
21. Τσαούσης, Δ. (1996). Ελληνική εκπαιδευτική Πολιτική. Gutenberg.

22. Τσακιρίδη- Θεοφανίδη, Ο. (1999). Πολιτιστική διοίκηση και λαϊκός χορός: Από την παράδοση στη μετανεωτερικότητα. Στο Κ.Γ. Σαχινίδη (επιμ.) «Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία». Αθήνα: Παπαζήση.

23. Τσιμπιρίδου Φωτεινή, (2009). «Συσχετίζοντας τη μειονοτική με τη μεταναστευτική εμπειρία: ανάμεσα στις κυβερνοτροπίες και στις επιστημονικές κατηγορίες», Εισαγωγικό κείμενο στο Φ. Τσιμπιρίδου (επιμ.)(2009) Μειονοτικές και μεταναστευτικές εμπειρίες. Βιώνοντας την «κουλτούρα του κράτους», Αθήνα: Κριτική (σε συνεργασία με ΚΕΜΟ).

24. Χριστιανόπουλος Ντ. (1975). «Βιβλιογραφικά στα ρεμπέτικα 1972 – 1975», «ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ», Τεύχος 11, σελ. 173-175.

## Ηλεκτρονικές πηγές και ηλεκτρονικά άρθρα

25. Γεωργόπουλος Γιάννης και Κουβάρης Γιώργος για το Weekend Journal, «Τα περιοδικά των παιδικών μας χρόνων». <http://www.gazzetta.gr/weekend-journal/article/1032523/ta-periodika-ton-paidikon-mas-hronon>

26. Καραμπατέα Λία, Περιοδικό «Παράλλαξη», «Τα σκυλάδικα της δεκαετίας του '80». Άρθρο Νοεμβρίου 2017. Διαθέσιμο σε <http://parallaximag.gr/life/texnes/afti-nichta-meni>.

27. Kratisi Now (ιστοσελίδα). «Λευτέρης Πανταζής, Βιογραφικό». Διαθέσιμο <https://www.kratisinow.gr/discography/lfteris-pantazis-viografiko/>.

28. Μπαϊρακτάρης, Γ. «Μια μέρα στους δύο κόσμους του Λευτέρη Πανταζή». Μάιος 2017, διαθέσιμο <http://www.oneman.gr/keimena/diabasma/malebox/mia-mera-stoys-duo-kosmoys-toy-leyterh-pantazh.4631549.html>.

29. Music Heaven, «Διαφορά σκυλάδικων και λαϊκών ασμάτων». Μουσικές συζητήσεις. 2013. Διαθέσιμο σε

[http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt\\_Forums&file=viewtopic&topic=29217](http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt_Forums&file=viewtopic&topic=29217).

30. Μηχανή του Χρόνου. «Βιντεοκασέτες- Η καινοτομία που άλλαξε τη βαρετή τηλεόραση». Διαθέσιμο σε <http://www.mixanitouxronou.gr/vinteokasetes-i-kenotomia-pou-allaxe-ti-vareti-tileorasi-posous-misthous-kostize-ena-vinteo-ke-pos-ta-vinteo-klab-anakalipsan-proti-ta-best-stis-tenies-porno/>

31. Μπότσιου Κωνσταντίνα, «Σαράντα χρόνια ΝΔ: συνέχειες και ασυνέχειες», Εφημερίδα «Το Βήμα», άρθρο 28/09/2014, διαθέσιμο διαδικτυακά στο <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=635783>.

32. Ναυάγια. «Ο παρεξηγημένος όρος του ‘σκυλάδικου’». 2013. Διαθέσιμο σε <https://www.navagia.gr/%CF%83%CF%84%CE%AE%CE%BB%CE%B5%CF%82/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%83%CF%84%CF%8E%CE%BD/item/5-%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B5%CE%BE%CE%B7%CE%B3%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%83%CE%BA%CF%85%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%85>.

33. Newsbeast (άρθρο), «Πως βρήκε η λέξη ‘σκυλάδικο’;», δημοσίευση 14/11/2015, διαθέσιμο σε <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2027148/pos-vgike-i-lexi-skiladiko>.

34. Σακκάτος Βαγγέλης, «Η σοσιαλδημοκρατία, το ΠΑΣΟΚ, ο χαρακτήρας του και η πολιτική του». Συνεταιριστική Εφημερίδα «EFSY», άρθρο 13.11.2017, διαθέσιμο διαδικτυακά στο <http://www.efsyn.gr/arthro/i-sosialdimokratia-pasok-i-proeleyisi-toy-o-haraktiras-toy-kai-i-politiki-toy>.

35. Σγουρός Θωμάς, «Όλα τα μωρά του ΛεΠα στην πίστα». ONEMAN, 2014, διαθέσιμο σε [http://www.oneman.gr/gynaikes/special\\_edition/ola-ta-mwra-toy-lepa-sthn-pista.3146357.html](http://www.oneman.gr/gynaikes/special_edition/ola-ta-mwra-toy-lepa-sthn-pista.3146357.html).

36. Σ.Κ. «Λευτέρης Πανταζής: Γιατί άλλαξε το επίθετό του», στην εφημερίδα Άποψη. 15/06/2016, διαθέσιμο σε <https://www.iapopsi.gr/%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CE%BE%CE%B5-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CF%80%CE%AF/>.

37. Φαλιδά Ε., Ζώης, Ν., Αδαμοπούλου, Μ. Λιάκα Ζ. και Πασχαλίδης Γ. «Τί είναι καλτ σήμερα; Αίρεση χωρίς ιερατείο». Ηλεκτρονική έκδοση εφημερίδας «Τα Νέα», 14/04/2018. <http://www.tanea.gr/news/lifearts/article/5546262/ti-einai-kalt-shmera/#1>

### **Συμπληρωματική Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία**

38. Allen, Lara. "Circuits of recognition and desire in the evolution of black South African popular music: the career of the penny whistle." *SAMUS: South African Journal of Musicology* 25.1 (2005): 31-51. Anand, Narasimhan, and Richard A. Peterson. "When market information constitutes fields: Sensemaking of markets in the commercial music industry." *Organization Science* 11.3, 2000, σ. 270-284.

39. Crain, W. Mark, and Robert D. Tollison. "Consumer choice and the popular music industry: A test of the superstar theory." *Empirica* 29.1, 2002, σ. 1-9.

40. Dimitras, Panayote E. "Greece: a new danger." *Foreign Policy* 58 (1985): 134-150.

41. Frith, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1998.

42. Huntington, Samuel P. "Democracy's third wave." *Journal of democracy* 2.2 (1991): 12-34.

43. Hyman, Michael R., and Jeremy J. Sierra. "Idolizing sport celebrities: a gateway to psychopathology?." *Young consumers* 11.3 (2010): 226-238.

44. Kiprianos, Pandelis, Stathis Balias, and Vaggelis Passas. "Greek policy towards immigration and immigrants." *Social Policy & Administration* 37.2 (2003): 148-164.

45. McClintock, Anne. "The angel of progress: pitfalls of the term" post-colonialism". *Social text* 31/32 (1992): 84-98.

46. Paschalidis, Gregory. "Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad." *International journal of cultural policy* 15.3 (2009): 275-289.

47. Schmutz, Vaughn. "Retrospective cultural consecration in popular music: Rolling Stone's greatest albums of all time." *American Behavioral Scientist* 48.11 (2005): 1510-1523.

48. Todorova, Maria. "The trap of backwardness: modernity, temporality, and the study of Eastern European nationalism." *Slavic Review* 64.1 (2005): 140-164.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

### Δισκογραφία Λευτέρη Πανταζή

- 1980, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Παράνομος Δεσμός» (Αγαπιώμαστε), συντελεστής Ζαΐμη, αριθμός LP 5300, αριθμός CD 5440, δισκογραφική εταιρία Paninar, τύπος δίσκου LP, CD
- 1981, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Πάλι μόνοι», αριθμός δίσκου 85453, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1982, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Δυο λέξεις», αριθμός δίσκου 25257, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1983, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Μια ζωή ερωτευμένος», αριθμός LP 25832, αριθμός CD 472450, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1983, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε 3 τραγούδια, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Μια βραδιά στα μπουζούκια», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Αν. Δημητρίου, αριθμός δίσκου 25831, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1984, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Δέστε μ' αλυσίδες την καρδιά μου», συντελεστής Σκαλτσουνάκης, αριθμός LP 26249, αριθμός CD 472452, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1984, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε 4 τραγούδια, τίτλος δίσκου «Μια βραδιά στα μπουζούκια Νο 2», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Αγ. Διονυσίου, αριθμός LP 88659, αριθμός CD 472438, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1985, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Θα φύγω μόνος μου», συντελεστής Καραμπεσίνης, αριθμός δίσκου 26726, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1986, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Σε νοσταλγώ», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Κόρου, αριθμός δίσκου 450148, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD



- 1987, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Και μη χαθούμε», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 460562, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1987, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε τέσσερα τραγούδια, τίτλος δίσκου «Τα ζαβολιάρικα», συντελεστής Λιβάνης, αριθμός δίσκου 5401, δισκογραφική εταιρία Paninar, τύπος δίσκου LP
- 1987, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε πέντε τραγούδια, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Μια βραδιά στη Φαντασία», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Αν. Δημητρίου, αριθμός δίσκου 460177, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1988, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Εκείνη», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Π. Παπαδοπούλου, αριθμός δίσκου 463068, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1988, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε τέσσερα τραγούδια, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Μια βραδιά στη Φαντασία No 2», συντελεστής Σπηλιωτοπούλου, αριθμός δίσκου 462429, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1989, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Ταραχή», Πλατινένιος δίσκος 100.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 466046, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1989, προσωπικός δίσκος, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Μια βραδιά στον Πανταζή», αριθμός δίσκου 465121, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1989, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Τώρα ήρθε η ώρα», συντελεστής Νατάσα, αριθμός δίσκου 2041, δισκογραφική εταιρία Athenaeum, τύπος δίσκου LP
- 1990, επανέκδοση δίσκου «Χρυσός δίσκος», δισκογραφική εταιρία πρώτης έκδοσης Paninar με αριθμό δίσκου 5300, δισκογραφική εταιρία δεύτερης έκδοσης Paninar με αριθμό δίσκου 5440, τύπος δίσκου LP, CD
- 1990, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Υπάρχει κανείς», Πλατινένιος δίσκος 60.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 467456, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD

- 1990, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Εσύ τι λες», Πλατινένιος δίσκος 60.000 αντίτυπα, συντελεστής Αν. Δημητρίου, αριθμός δίσκου 467581, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1990, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Περιμένω», συντελεστής Παράμερος, αριθμός δίσκου 5439, δισκογραφική εταιρία Paninar, τύπος δίσκου LP
- 1990, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε τέσσερα τραγούδια, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Η Αθήνα τη νύχτα», συντελεστής Π. Παπαδοπούλου, αριθμός δίσκου 466689, δισκογραφική εταιρία CBS, τύπος δίσκου LP, CD
- 1991, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Τηλεπάθεια», Χρυσός δίσκος 50.000 αντίτυπα, συντελεστής Γ. Ρούσσο, αριθμός δίσκου 468963, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD
- 1991, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Η αγάπη είναι τρέλλα», συντελεστής Θ. Πολυκανδριώτης, αριθμός δίσκου 70203, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου LP
- 1992, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Θέλεις;», Πλατινένιος δίσκος 60.000 αντίτυπα, συντελεστής Ρουμελιώτης, αριθμός δίσκου 472493, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD
- 1992, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Μίμης Πλέσσας & Λευτέρης Πανταζής», αριθμός δίσκου 471654, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD
- 1993, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Εγώ δεν είμαι εγώ», Χρυσός δίσκος 35.000 αντίτυπα, συντελεστής Καρβέλας, αριθμός δίσκου 475559, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD
- 1993, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Ζήτημα χρόνου», συντελεστής Σαλαγάς, αριθμός δίσκου 5591, δισκογραφική εταιρία Paninar, τύπος δίσκου LP, CD
- 1993, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Ο κύκλος του έρωτα», συντελεστής Αλ. Παπαδημητρίου, αριθμός δίσκου 474232, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD

- 1993, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Οι μεγάλοι έρωτες», συντελεστής Πολυκανδριώτης, αριθμός δίσκου 514507, δισκογραφική εταιρία Philips, τύπος δίσκου LP, CD
- 1993, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε τέσσερα τραγούδια, «Σαλονικιώτικο φεγγάρι», συντελεστής Βάνου, αριθμός δίσκου 1107, δισκογραφική εταιρία Spot, τύπος δίσκου LP, CD
- 1994, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Ο παίκτης», Χρυσός δίσκος 30.000 αντίτυπα, συντελεστής Ν. Καρβέλας, αριθμός δίσκου 23470, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου LP, CD
- 1994, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Τα χρυσά σουξέ, 28 μεγάλες επιτυχίες», αριθμός δίσκου 477817, δισκογραφική εταιρία Columbia, τύπος δίσκου LP, CD
- 1994, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε επτά τραγούδια, τίτλος δίσκου «Στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», αριθμός έκδοσης 1116, δισκογραφική εταιρία Spot, τύπος δίσκου LP, CD
- 1995, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Δικαίωμά μου», Χρυσός δίσκος 30.000 αντίτυπα, συντελεστής Αν. Παππάς, αριθμός δίσκου 33616, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου LP, CD
- 1995, προσωπικός δίσκος, live ηχογράφιση, τίτλος δίσκου «Live στο Must Club», Χρυσός δίσκος 30.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 29875, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου LP, CD
- 1995, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Αμύνομαι», συντελεστής Παπατόλης, αριθμός δίσκου 1124, δισκογραφική εταιρία Spot, τύπος δίσκου LP, CD
- 1996, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Ελεύθερος το λέει και τ' όνομά μου», συντελεστής Αν. Δημητρίου, αριθμός δίσκου 43710, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου LP, CD
- 1996, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Εμπειρίες», αριθμός δίσκου 1144, δισκογραφική εταιρία Spot, τύπος δίσκου LP, CD
- 1996, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Ο Λ. Πανταζής τραγουδάει Γ. Ζαμπέτα», αριθμός δίσκου 39484, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD

- 1997, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Έρχεται», Χρυσός δίσκος 25.000 αντίτυπα, συντελεστής Αναγνωστοπούλου, αριθμός δίσκου 53105, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD
- 1998, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Αν μ' αγαπάς», Χρυσός δίσκος 25.000 αντίτυπα, συντελεστής Γ. Παπαϊωάννου, αριθμός δίσκου 64645, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD
- 1998, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Θάλασσα», Χρυσός δίσκος 25.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 59580, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD single
- 1998, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Αδικία», συντελεστής Πρεβεζάνος, αριθμός δίσκου 5847, δισκογραφική εταιρία Paninar, τύπος δίσκου CD
- 1998, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Κώστας Χαριτοδιπλωμένος», συντελεστής Χαριτοδιπλωμένος, αριθμός δίσκου 59672, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD
- 1998, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Ο έρωτας με έρωτα περνάει», συντελεστής Σπ. Σπυράκος, αριθμός δίσκου 56496, δισκογραφική εταιρία RCA, τύπος δίσκου CD
- 1999, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Δεν θα με δεις να κλαίω», Χρυσός δίσκος 10.000 αντίτυπα, αριθμός δίσκου 435, δισκογραφική εταιρία MBI, τύπος δίσκου CD single
- 1999, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Είμαι εδώ», συντελεστής Ρόκκος, αριθμός δίσκου 10757, δισκογραφική εταιρία MBI, τύπος δίσκου CD single
- 2000, προσωπικός δίσκος με τίτλο «Φιλάκια», συντελεστής Ηλ. Φιλίππου, αριθμός δίσκου 10805, δισκογραφική εταιρία MBI, τύπος δίσκου CD
- 2000, συλλογικός δίσκος, συμμετοχή σε ένα τραγούδι, τίτλος δίσκου «Σοφία Βήκα», συντελεστής Αρ. Αράπης, αριθμός δίσκου 16509, δισκογραφική εταιρία MBI, τύπος δίσκου CD

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

### Η συνέντευξη του Λευτέρη Πανταζή στον Μάκη Πουνέντη<sup>211</sup>

Γεννήθηκα στην Τασκένδη το 1955. Το πραγματικό μου όνομα είναι Λευτέρης Παγκοζίδης. Το 1966 ήρθα με την οικογένειά μου στην πατρίδα-Ελλάδα με όνειρο μια καλύτερη ζωή, την οποία τελικά απέκτησα.

Το πραγματικό μου όνομα είναι Πανταζίδης-Παγκοζίδης. Μετά την επιτυχία μου, δεν θα ήθελα να αλλάξω το Πανταζής και να γυρίσω στο πραγματικό. Όμως και να το άλλαζα, έχω περάσει από τα χαμηλά στρώματα-όπως πρέπει, όπως πέρασαν και άλλοι μέχρι να δημιουργήσουν κάτι δικό τους και να πετύχουν, οπότε πάλι θα τα κατάφερα. Κάποιος διαφημιστής μου είπε ότι υπάρχει ήδη Καζαντζίδης. Δηλαδή κάποιος του οποίου το όνομα έχει την ίδια κατάληξη με του δικού μου, «-ίδης». Τότε το έκανα Πανταζής, σύντομο και έξυπνο που σε πάει αλλού, σε οδηγεί στο μήνυμα «Πάντα ζεις».

Υπάρχω στον καλλιτεχνικό χώρο 19-20 χρόνια. Το μυστικό της επιτυχίας μου είναι ότι δεν μένω στα ίδια πράγματα. Αλλάζω χώρο, συνεργάτες, λέω διαφορετικά τραγούδια στη δισκογραφία. Παρακολουθώ τις εξελίξεις, τη δισκογραφία, τους καλλιτέχνες, τους συνθέτες, το τι γίνεται στην Ευρώπη, το τι ακούει ο κόσμος έξω. Παρατηρώ τα πάντα.

Από εμένα ξεκίνησαν τα «ελληνάδικα». Είχα το θράσος να μπω σε κλαμπ που έπαιζε μόνο ξένα (Must Club). Όλοι μου έλεγαν ότι θα αποτύχει. Μόνο εγώ, οι επιχειρηματίες του μαγαζιού και η μητέρα μου πιστεύαμε στο εγχείρημά μου.

Αν και αρχάριος στο ψάρεμα, μερικά απογεύματα βοηθάω τον μπαρμπα-Κώστα. Δεν στεναχωριέμαι αν καμιά φορά δεν πιάνω κάτι γιατί, ψαρεύω και «αλλού» (εννοεί την επαφή του με τις γυναίκες). Για χρόνια, όταν σχολάω από το μαγαζί πηγαίνω στον Λαιμό Βουλιαγμένης και «μιλάω» με τη θάλασσα. Της λέω τα παράπονά μου, σκέφτομαι και βάζω τα πράγματα στη θέση τους, κάνω τα σχέδιά μου, με ηρεμεί, μου δίνει δύναμη για τη συνέχεια. Η θάλασσα τα καταπίνει όλα.

---

<sup>211</sup> Οι πληροφορίες προέρχονται από την συνέντευξη που έδωσε στην εκπομπή του Μάκη Πουνέντη «Άνω Κάτω» το 1997 στον τηλεοπτικό σταθμό «ΣΚΑΪ».  
<mailto:https://www.youtube.com/watch?v=XrTtM8CkQV0>

Η ζωή μου είναι «ανάποδη». Γυρίζω πρωί και κοιμάμαι, ξυπνάω το βράδυ. Όμως θεωρώ καταπληκτικό να βρίσκω τον εαυτό μου, να ξέρω τι θέλω, να ξέρω τις δυνάμεις μου, γιατί υπάρχω, τι θέλω να κάνω.

Θεωρώ επαγγελματία έναν τραγουδιστή ο οποίος μπορεί να τραγουδήσει τα πάντα. Παράδειγμα, εγώ. Πριν το ταξίδι μου για συναυλία στο Ισραήλ - η οποία είχε τρομερή επιτυχία-, ήρθα σε συνεργασία με ανθρώπους από εκεί για να μου μάθουν πώς να τραγουδάω εβραϊκά για να πω δύο τραγούδια-επιτυχίες των Ισραηλιτών. Κάτι που θεωρώ ότι έπρεπε να το κάνω για έρθω κοντά με τους Ισραηλινούς, οι οποίοι ήδη ακούνε πολύ ελληνική μουσική -Γλυκερία, Νταλάρα, Βίση, Καρρά, εμένα. Έμαθα πώς έπρεπε να τα πω, πώς έπρεπε να ακούγομαι, μιμήθηκα το accent τους. Θεωρώ τον εαυτό μου επαγγελματία γιατί μπορώ να τραγουδήσω οτιδήποτε.

Ο κόσμος στο Ισραήλ με υποδέχτηκε με μεγάλη αγάπη. Έγραφε σε πανό το όνομά μου, τραγουδούσε απ' έξω τα τραγούδια μου χωρίς να ξέρει τι σημαίνουν οι στίχοι, μου πετούσε λουλούδια, με αγκάλιαζε, ζητούσε αυτόγραφα-άνθρωποι άλλης εθνικότητας. Ενώ άκουγαν τα τραγούδια μου πριν πάω, στη συναυλία με είδαν πρώτη φορά από κοντά, φυσιογνωμικά.

Έχω κυκλοφορήσει 40 δίσκους. Κάνω δουλειές αναλόγως με το πώς αισθάνομαι την κάθε περίοδο. Ο Καρβέλας είναι φίλος μου. Κάναμε δύο δίσκους και συνεργαστήκαμε ξανά μετά από δύο χρόνια, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Οπότε λογικό είναι ότι εφόσον η συνεργασία μας έχει επιτυχία, θα την συνεχίσουμε.

Έχω δουλέψει με ρεμπέτες όπως οι Τσαουσάκης, Περπινιάδης. Εκείνη η εμπειρία ήταν το «καλό σχολείο» για εμένα, τότε που ήμουν μικρός. Στο πρόγραμμα δεν έλεγα καν ένα ολόκληρο τραγούδι, παρά καθόμουν πίσω και σημείωνα παραγγελίες. Έχω δουλέψει με τους Γιώτα Λυδία, Γκάτσαρη, Κόλια, Πάνο Γαβαλά, Καίτη Γκρέυ, Μαίρη Λίντα, Τζένη Βάνου, Μανώλη Αγγελόπουλο, Μανώλη Ρεπάνη. Τους έκανα σιγόντο, το οποίο είναι πάρα πολύ δύσκολο. Αποτέλεσαν μεγάλη εμπειρία και «μεγάλο σχολείο» για εμένα, αφού είναι μεγάλες «σχολές».

Η Χαρούλα Λαμπράκη ήταν αυτή που μου έμαθε πώς να τραγουδάω σωστά Τσιτσάνη, αφού υπήρξε μαθήτριά του. Μου έλεγε ότι σε μερικά τραγούδια κάνω ίδια γυρίσματα με τον Τσιτσάνη. Επίσης και ο Πλέσσας και ο Ζαμπέτας μου έμαθαν πώς να τραγουδάω, τους μελετούσα.

Το όνειρό μου ήταν να πετύχω στη δουλειά μου και να έχω χρήματα για να ζήσω την οικογένειά μου. Σκεφτόμουν ότι με τα χρήματα μπορούσα να αντιμετωπίσω τις αρρώστιες, να περνάει καλά η οικογένειά μου, να παντρέψω τις αδελφές μου. Έχασα τον πατέρα μου νωρίς, στα 20 μου, πήρα τη θέση του και τις έγνοιες του στην πλάτη μου. Τότε ξεκίνησα να «αμύνομαι». Να βγάζω λεφτά και να βάζω το μεγαλύτερο μέρος τους στην άκρη. Είμαι συντηρητικός με τα χρήματα γιατί θυμάμαι όσα έχω περάσει. Ξόδευα και ξοδεύω λεφτά αλλά θέλω να πιάνουν τόπο. Έχω πάθει αναποδιές.

Σε ηλικία 11 ετών έκανα 2-3 δουλειές ταυτόχρονα για να ζήσω την οικογένειά μου και για να μπορέσουμε να φύγουμε, αφού ο πατέρας μου ήταν άρρωστος. Ζούσαμε μέσα στη μιζέρια, σε ένα σπίτι-ερείπιο που έμπαζε από 4 μεριές και έβαζα λεκάνες στις άκρες του για να μαζεύονται τα νερά της βροχής και να μην ξεχειλίζουν. Δεν ξεχνάω ποτέ τα λόγια του πατέρα μου που, πριν πεθάνει, μου είπε να προσέχω τον εαυτό και την οικογένειά μου αλλά και να γίνω μεγάλη φίρμα.

Οι γυναίκες είναι κάτι πολύ όμορφο για εμένα και αξίζει να «πάθω» κάτι γι' αυτές. «Το ωραιότερο πλάσμα του κόσμου» για εμένα ωστόσο, είναι η κόρη μου.

Στην πίστα προτιμάω τα μονόχρωμα ρούχα. Παίρνω κάποια ρούχα που θεωρώ ότι μου κάνουν. Αν δεν μου κάνουν δεν τα παίρνω. Ο βοηθός μου με προσέχει, μου φέρνει ρούχα από το εξωτερικό κάποια από τα οποία είναι ειδικά για εμένα, μοναδικά κομμάτια. Μου έχει συμβεί ο ποδοσφαιριστής Γιώργος Κούδας να φοράει το ίδιο «μοναδικό» πουκάμισο με εμένα. Δεν τα έχασα, παρά του είπα «δεν ήξερα ότι θα έρθεις να μην το βάλω!». Δεν με ενοχλεί όταν συμβαίνει αυτό, απλά θεωρώ ότι δεν είναι ωραίο κάποιος να φοράει τα ίδια με τον τραγουδιστή. Από τότε προσέχω. Ακολουθώ απαραίτητα τη μόδα,

αλλά την προσαρμόζω στα μέτρα μου γιατί πιστεύω ότι «μόδα είναι ό,τι σου πάει».

Δεν μετανιώνω που είπα κάποια τραγούδια. Ο Γιάννης Καραλής, φίλος μου, μου έδωσε 6 τραγούδια εκ των οποίων το 1 ήταν το «Μείνε μαζί μου έγκυος». Υπάρχει υπογεννητικότητα, οπότε σαν μήνυμα, το τραγούδι δεν ήταν κακό. Όμως σαν λόγια, δεν έπρεπε να το πω. Ωστόσο ο Καραλής με έπεισε. Τελικά μου έκανε ζημιά. Γράφτηκαν αρνητικά σχόλια, ότι ήταν φθηνοτραγούδο, με άσχημα λόγια. Ο δίσκος μπορεί να «έσκισε»-90.000, αλλά εγώ επηρεάστηκα καθώς με είχαν συνηθίσει με καλά τραγούδια επειδή πρόσεχα τη δισκογραφία μου. Αυτό το τραγούδι, ένιωσα λες και ήταν η ευκαιρία των άλλων να μου βρουν το πρώτο μου λάθος και να με πυροβολήσουν. Έγραψαν απίστευτα πράγματα για εμένα. Θεωρώ ότι μου έκαναν καλλιτεχνική ζημιά.

Σε αντίθεση, «ο Παπαγάλος» δεν μου έκανε ζημιά, αλλά έγινε τρομερή επιτυχία - τον τραγουδούσε όλη η Ελλάδα. Είναι γνωστή άλλωστε η εικόνα με τον παπαγάλο να λέει πράγματα που δεν πρέπει. Όπως επίσης επιτυχία έγινε αντίστοιχα το «από δω η γυναίκα μου, από δω το αίσθημά μου», το οποίο έμεινε σαν ατάκα, έγινε ακόμα και σκετς.

Μια από τις καλύτερες συνεργασίες μου ήταν με τη Βίση στο Διογένη, μαγαζί στο οποίο γινόταν χαμός, αφού οι κρατήσεις ρεζερβέ ήταν για 2 μήνες συνεχόμενα. Εκεί συνεργάστηκα με ξένους καλλιτέχνες και με Έλληνες (Μοσχολιού, Γλυκερία, Αντζελα). Το πρόγραμμα και το μαγαζί ήταν πρωτότυπα, πρωτοποριακά. Εγώ μαζί με τον Παπαθεοχάρη (επιχειρηματία) ψάχναμε το τι θα κάνουμε, ταξιδεύαμε στο εξωτερικό, βλέπαμε και φέρναμε ξένους καλλιτέχνες. Συνεργαστήκαμε 6 χρόνια. Έχω να πω τα καλύτερα λόγια για τον Παπαθεοχάρη: είναι σχολαστικός στη δουλειά του, την αγαπάει. Στο κέντρο του έκανα τεράστια επιτυχία.

Με απασχολεί η κριτική όταν είναι σωστή. Όταν γράφεται κάτι που δεν έχει βάση, βρίσκω αυτόν που το έγραψε και του ζητάω τον λόγο, γιατί δεν με ρώτησε πρώτα. Έτσι έχω μάθει να λύνω τα προβλήματά μου. Αν επιβεβαιώσω κάποια πληροφορία, μόνο τότε δεν έχω πρόβλημα να δημοσιευτεί.



Πιστεύω ότι όταν δεν κάνεις τον «ξερόλα» αλλά ακούς, ποτέ δεν χάνεις, παρά μόνο κερδίζεις. Προσωπικά, πάντα άκουγα και πάντα ακούω.

Δεν νιώθω καθόλου κουρασμένος αφού προσέχω τον εαυτό μου και αθλούμαι. Έχω γυμναστήριο στο σπίτι όπου έρχεται προσωπικός γυμναστής 3 φορές την εβδομάδα και μου κάνει πρόγραμμα. Γυμνάζομαι χρόνια. Σταμάτησα μόνο για 4-5 και ξεκίνησα ξανά. Έκανα γυμναστήριο στο σπίτι λόγω έλλειψης χρόνου.

Τα χρήματα στη δουλειά μου βγαίνουν εύκολα, αλλά σκορπίζονται εξίσου εύκολα. Ξόδεψα χρήματα για να φτιάξω ένα ωραίο σπίτι. Πέρα από αυτό, έχω έξοδα για ρούχα, ταξίδια, υποχρεώσεις, αδέρφια, την κόρη μου. Έχει «προσωπικά έξοδα». Σχετικά με το αν δίνω χρήματα για φιλανθρωπικό σκοπό θα πω μονάχα πως ό, τι κάνει κανείς πρέπει να το κάνει για τον εαυτό του, για την ψυχή του, για να νιώθει καλά.

Στον ελεύθερό μου χρόνο μαζεύομαι με τους μουσικούς μου και γράφουμε τραγούδια. Διαφορετικά, παίζω με την κόρη μου ή πηγαίνω βόλτα με την Σοφία Πέτρου.

Για το ότι γίνεται ντόρος για τα ερωτικά μου, την ευθύνη έχουν οι δημοσιογράφοι. Όταν είσαι διάσημος, ασχολούνται μαζί σου γιατί πουλάει το όνομά σου, οπότε γράφουν διάφορα.

Δεν θεωρώ ότι υπήρξα άτυχος στην προσωπική μου ζωή. Κάποια πράγματα δεν ήταν «γραμμένα», ήταν λάθος επιλογές.

Ονειρεύομαι πολύ, μου αρέσει. Θα ήθελα να φύγω μακριά.

Για να αποφορτιστώ από την κούραση, κάθε καλοκαίρι λείπω για ένα μήνα. Μπορεί να συνδυάζω τις περιοδείες με τις διακοπές. Πηγαίνω ταξίδια σε Ιταλία, Ισπανία, κάνω ψώνια, βόλτες...

Θεωρώ ότι η φωνή είναι μία: «ό, τι έχεις δίνεις». Ωστόσο, αν το τραγούδι είναι πιασάρικο, μπορεί κανείς να κάνει επιτυχία χωρίς ιδιαίτερες φωνητικές ικανότητες και να «καβαλήσει το καλάμι», ενώ την ίδια στιγμή, καλλιτέχνες με καλές φωνές να μένουν πίσω.

Δουλεύω με νέο κόσμο τον οποίο βοηθάω να ανελιχθεί, όπως και εγώ δούλεψα με μεγάλα ονόματα στο ξεκίνημά μου. Είναι τακτική των εταιριών που θέλουν να βγάζουν καινούρια πρόσωπα, καινούρια ονόματα στην αγορά. Θεωρώ ότι πρέπει να γίνει ξεσκαρτάρισμα και να βγουν οι σωστοί μπροστά. Πιστεύω ότι το λάθος των νέων είναι η συμπεριφορά τους, το ότι είναι κακομαθημένοι, κάτι το οποίο συμβαίνει επειδή τους ήρθαν όλα εύκολα, δεν κόπιασαν αρκετά για κάτι, αλλά έκαναν επιτυχία από τη μια στιγμή στην άλλη. Εξίσου ξαφνικά όμως εξαφανίζονται από το προσκήνιο. Για μένα, σε αυτό φταίνει τα ΜΜΕ.

Παίζω τυχερά παιχνίδια. Παίζω προπό, τζόκερ, λόττο, καζίνο. Δεν παίζω για να χάσω ή να κερδίσω, ούτε για να βάλω πολλά λεφτά. Παίζω για ευχαρίστηση. Στο καζίνο πηγαίνω κυρίως όταν είμαι στο εξωτερικό. Στην Ελλάδα πηγαίνω καζίνο πιο σπάνια.

Το βεστιάριό μου είναι ένα μεγάλο δωμάτιο και έχει ρούχα 15 ετών. Είναι της δουλειάς μου. Χαρίζω ρούχα σε όποιον τα χρειάζεται. Τα κοστούμια μου είναι σε μία απόχρωση συνήθως. Δίνω σημασία στην εμφάνισή μου. Κάποια ρούχα μου προέρχονται από διάσημους οίκους του εξωτερικού. Ψωνίζω και από Ελλάδα, από οίκους που έχουν ρούχα του εξωτερικού μα και δικά τους, στο Κολωνάκι και στη Γλυφάδα.

Έκανα λάθος χειρισμούς σε συνεργασίες. Έκανα αποτυχία όταν μετά το Σεραφίνο έκλεισα με τη Σακελλαρίου να πάμε στο Μον Σενιέρ. Τότε το μαγαζί δεν πήγε καλά. Σε μαγαζί 1000 ατόμων έμπαιναν μόλις 200 άτομα. Δεν ξέρω και δεν μπορώ να φανταστώ τι έφταιγε. Δεν έφταιγε η Ρίτα, μπορεί να έφταιγα εγώ. Άλλη μια συνεργασία που δεν ευδοκίμησε ήταν με τον Βλάση Μπονάτσο. Δεν ρίχνω την ευθύνη πουθενά, παρά μόνο στις συγκυρίες και στην αλχημεία. Στο πόσο ταιριάζουν οι συνεργάτες. Δεν διστάζω να πω ότι απέτυχα και θεωρώ ότι αυτό είναι για να παραδειγματίζομαι, να μαθαίνω από τα λάθη μου, να κάνω λιγότερα. Είναι μαγκιά να παραδέχεται κανείς το λάθος του και να ζητάει συγγνώμη. Εγώ ζητάει συγγνώμη σε προσωπικά και επαγγελματικά. Έχω πλακωθεί στο ξύλο με συνάδελφο, τον Δελή εξαιτίας παρεξήγησης και πληροφοριών που δεν διασταύρωσα, αλλά μετά του ζητήσα συγγνώμη. Από τότε δεν ξαναμιλήσαμε, χαθήκαμε.

Με ενοχλεί να βρίσκομαι στον ίδιο χώρο με κάποιον που ξέρω και να μην μιλάμε. Με σκοτώνει αυτό το πράγμα γιατί είμαι πρόσχαρος, επικοινωνιακός, το καμαρίνι μου είναι πάντα ανοιχτό. Ακόμα και αν κάποιος κάνει ότι δεν με βλέπει, θα πάω να τον χαιρετήσω. Δεν το αντέχω.

Παρόλα αυτά όμως υπάρχουν και άνθρωποι γκρινιάρηδες. Γκρινιάρης για παράδειγμα είμαι εγώ (γελάει). Όταν λέω γκρινιάρηδες εννοώ ανθρώπους που δεν είναι καλά με τίποτα, έχουν πρόβλημα με τον εαυτό τους, τους φταίνε τα πάντα. Όμως θεωρώ ότι όταν συνεργάζεσαι με τέτοιους ανθρώπους δεν φέρνεις αντίρρηση, ό, τι και να γίνεται είσαι επαγγελματίας, είσαι άψογος και συνεχίζεις και απλά μετά τη συνεργασία δεν ξαναδουλεύεις μαζί τους.

Στην νυχτερινή ζωή μόνο 4-5 μεγάλα μαγαζιά πηγαίνουν καλά ενώ όλα τα υπόλοιπα αγκομαχούν. Για να γίνει ένα καλό σχήμα, οι καλλιτέχνες πρέπει να «βάζουν νερό στο κρασί τους» και αυτοί που μόλις έκαναν επιτυχία να μην απαιτούν να είναι πρώτο όνομα. Τα κέντρα είναι σαν τα θέατρα. Οι παραστάσεις θεάτρου που πηγαίνουν καλά έχουν ακριβή παραγωγή και ταλαντούχο, μεγάλο cast. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με τα νυχτερινά κέντρα, αυτά που κάνουν καλά σχήματα, καλές δουλειές. Φυσικά και κάποιοι έχουν οικονομική στενότητα, αλλά κριτήριό τους είναι το πρόγραμμα, του πού πάνε οι άλλοι, πού γίνεται τζέρτζελο. Ας μην ξεχνάμε ότι παλιά αν υπήρχαν εκατό μαγαζιά, ήταν όλα γεμάτα.

Μου έχει τύχει να μου κάνουν παράπονα οι πελάτες σχετικά με το φαγητό, την εξυπηρέτηση, τα τραπέζια... Φροντίζουμε να τα τακτοποιούμε όλα. Κανένας δεν πρέπει να τους χαλάσει τη βραδιά όταν ξεκινάνε να διασκεδάσουν. Τους προσέχουμε, γι' αυτό και δεν γίνονται καυγάδες στα μαγαζιά που δουλεύω. Το να μου πετάνε λουλούδια μου αρέσει, δεν με ενοχλεί. Με ενοχλούν τα πιάτα. Κάποια στιγμή τα σταμάτησα, αφήνοντας μόνο τα λουλούδια. Εγώ ήμουν ο πρώτος που τα σταμάτησε.

Στο κέντρο που δούλευα έδιναν από μια γαρδένια στις γυναίκες. Οι φήμες λένε πως εκεί που τραγουδάω, τις γυναίκες τις προσέχουν. Σε όλα τα μαγαζιά που τραγουδάω, οι γυναίκες είναι παραπάνω από τους άντρες. Δεν υπάρχει πιο ωραίο πράγμα. Δεν είναι ότι μου βρίσκουν κάτι, απλά όλους τους προσέχουμε

πολύ, τους κάνουμε να περνάνε καλά, τους φροντίζουμε. Άλλωστε, ο κόσμος σκέφτεται ότι είμαι δικό του δημιούργημα, νιώθει οικειότητα, πηγαίνει στον «Λευτεράκη» του. Τον λατρεύω όχι επειδή με ανέβασε εκεί που είμαι, αλλά επειδή δίνω την ψυχή μου στο πρόγραμμα και αντίστοιχα αυτός αγοράζει τους δίσκους μου, διασκεδάζει μαζί μου, μου στέλνει γράμματα, με καλεί σπίτι του. Θα ήμουν αγάριστος αν δεν του ανταπέδιδα αυτή την αγάπη.

Ευχαριστώ το κοινό που με αγαπάει, με στηρίζει, με βοηθάει να δίνω την ψυχή μου.