



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

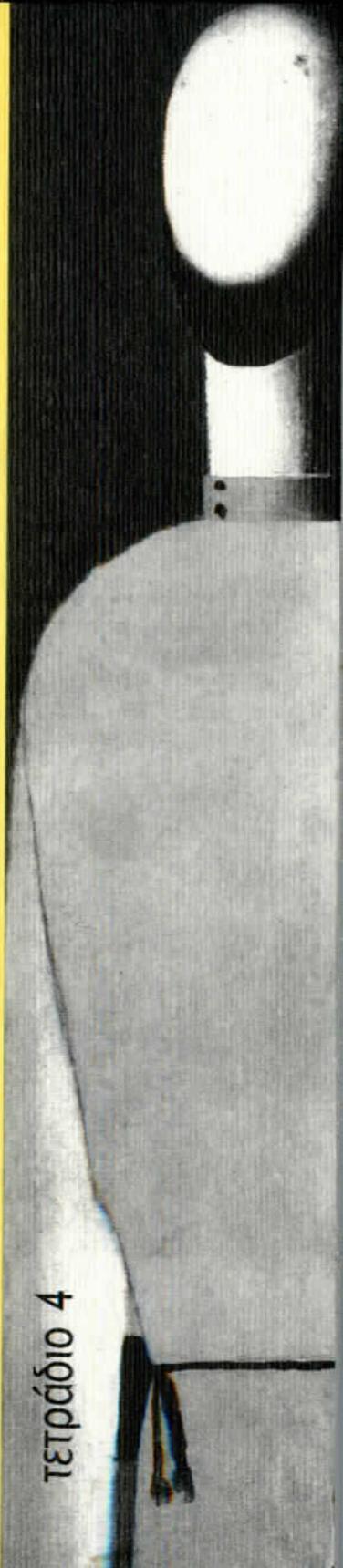
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &  
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΩΝ  
ΜΕΙΟΝΟΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

ΚΕ  
ΜΟ

ΕΤΕΡΟ  
τητες  
& μουσική  
στα βαλκάνια.  
τα κείμενα

ΤΕΤΡΑΔΙΟ 4





ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &  
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΩΝ | *KE  
MO*

ΕΤΕΡΘ  
τητες  
& μουσική  
στα Βαλκάνια  
τα κείμενα

## ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ & ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ

τα κείμενα

Σειρά: Τετράδια. №4

Άρτα 2008

Σχεδιασμός εντύπου - Σελιδοποίηση: Αφροδίτη Ζούκη  
Εκτύπωση: Εντύπωσις, Κ. Ματάτσης - Μ. Φώτης ΟΕ, Άρτα

© 2008. Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Κωστακοί. 47100 Άρτα

Τηλ.: 26810-50300

<http://tlpm.teiep.gr>

e-mail: tlpm@teiep.gr

ISBN 978-960-89323-2-6



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΛΕΚ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ  
ΣΤΕΓΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗΣ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ  
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Εκπαίδευσης και Αρχικής  
Επαγγελματικής Κατάρτισης

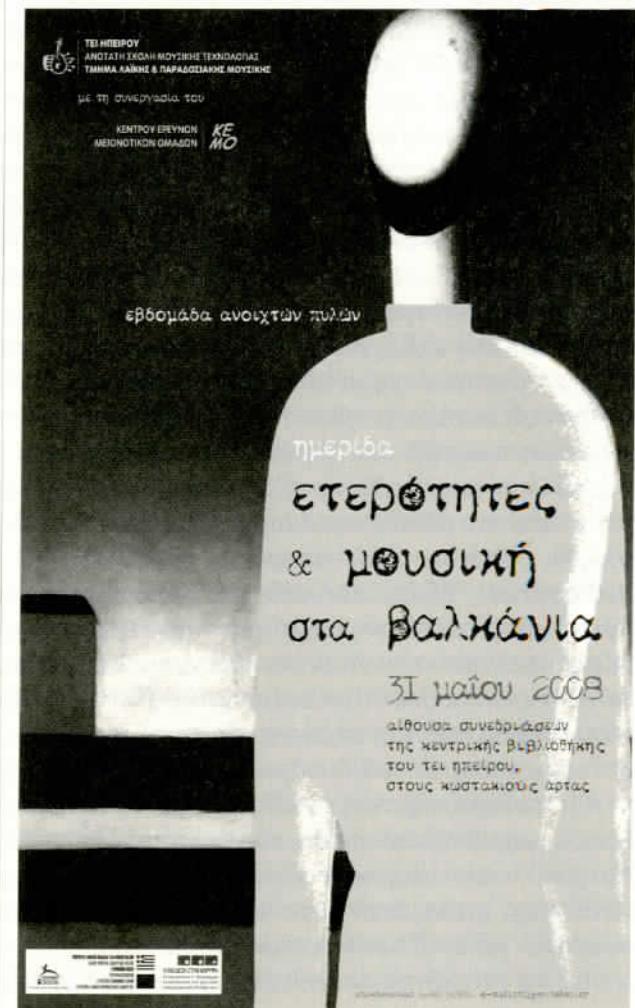
# Αντί<sup>1</sup> εισαγωγής

Μαρία Ζουμπούλη

Καθηγήτρια Εφαρμογών  
ΤΑΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα,  
Επιστημονικά υπεύθυνη  
του Προγράμματος  
Αναμόρφωσης ΠΠΣ  
του ΤΑΠΜ

Αγαπητοί φίλοι.

ευχαριστώ για την παρουσία σας, για το ταξίδι που έκανε ο καθένας σας για να συναντηθούμε. Σαν υπεύθυνη του προγράμματος του ΤΕΙ Ηπείρου στο πλαίσιο του οποίου πραγματοποιείται αυτή η πημερίδα, κάθε χρόνο μαζί με την γραφίστα μας, την Αφροδίτη Ζούκη, στήνουμε τις αφίσες που συνοδεύουν το δίκτυο των επίσιων εκδηλώσεων που ονομάζουμε «Ανοιχτές Πύλες». Για τις «Ετερότητες», αναζητήσαμε μια φιγούρα να υποστασιώσει τον ξένο. Ο Kazimir Malevich μας παράδωσε αυτόν εδώ τον άνθρωπο με το κίτρινο



ρούχο (κίτρινο είναι το χρώμα με το οποίο σημαίνονταν οι Εβραίοι των Μεσαίωνα. κίτρινο και το αστέρι που τους φορούσαν οι Ναζί). μόνον. κατέναντι και κατενώπιον. μακριά από το σπίτι του. που στέκεται παράκεντρα στο Βάθος. Αντί άλλης εισαγωγής. θα πω το όνομά του. θα τον πω Ναζίφ. Την ιστορία του. τη διηγείται ο συντοπίτης μου Βασίλης Γκουρογιάννης<sup>1</sup>:

Από το τελευταίο αυτοκίνητο. ας πούμε του αρχηγού. αναβόσβησαν τα φώτα και το σήμα αναμεταδόθηκε από αυτοκίνητο σε αυτοκίνητο μέχρι το πρώτο που είχε πλέον την ευθύνη να ανεύρει έγκαιρα κατάλληλο χώρο στάθμευσης.

Το κομβόι των πολυτελών αυτοκινήτων γλίστρησε προοδευτικά έξω από τον ασφαλτοτάπτη. οι τροχοί τριζοβόλησαν στο χαλίκι ώσπου τα αυτοκίνητα ακινητοποιήθηκαν βολεμένα όπως όπως επάνω σε αραιούς δικτυωτούς ίσκιους. Οι οδηγοί βγήκαν και πλησίασαν προς το τελευταίο αυτοκίνητο να δουν τι ακριβώς συμβαίνει. Κάποιος κοίταζε με μορφασμό δυσαρέσκειας το βαρύ πολύπλοκο ρολόι του. ρολόι τύπου δυτών που έσερνε στο αριστερό του χέρι.

Μόλις μια ώρα και περίπου τέταρτο είχαν που αποβιβάστηκαν από το γιγαντιαίο φέρι οι τούρκοι μετανάστες και χωρίς να χάσουν δευτερόλεπτο. άφοσαν στην Ηγουμενίτσα μόνο το καυσαέριο των πετρελαιοκίνητων γερμανικών κινητήρων κι όρμουσαν να προσπεράσουν εγκαίρως όσες περισσότερες διπλές νταλίκες μπορούσαν. γιατί αν τις ακολουθούσαν στις φιδωτές ανηφοριές προς τα Γιάννενα. θα χασομερούσαν ως και είκοσι λεπτά. χώρια ο κίνδυνος ότι θα ήταν αρκετές φορές εκτεθειμένοι στο αντίθετο ρεύμα επιχειρώντας τις αναγκαίες παράνομες προσπεράσεις. Αυτός ο άθλιος δρόμος ήταν σπαρμένος στις όχθες του με παιδικά παιχνίδια και συχνά τόπους παραπρούντων χαλαζόπτωση από τριμμένα παρμπρίζ και κρύσταλλα φαναριών.

Τρίτο καλοκαίρι το φετινό και ο πόλεμος της Γιουγκοσλαβίας τους υποχρέωνε να πάρνουν το καράβι στο Μπρίντεζι. να αποβιβάζονται στην Ηγουμενίτσα. να διασχίζουν το Βόρειο Γιουνανιστάν έως τον Έβρο και όλη αυτή η διαδικασία να τους τρώει τρεις γεμάτες μέρες από την άδειά τους. Ακούνε για κάποια Εγγνατία. όπι ετοιμάζεται. λέει. να γίνει ένας μεγάλος δρόμος. κάθε καλοκαίρι πιστεύουν ότι θα τον περπατήσουν. έξι ώρες Ηγουμενίτσα - Έβρος. και κάθε Σεπτέμβρη πειστρέφουν από το ίδιο φονικό μονοπάτι. Κάπου κάπου βλέπουν μακριά γκρινιάρικες μπουλντόζες να παίζουν με τα χώματα των λόφων. Απελπίστηκαν ότι θα κινηθούν ποτέ σε τέτοιον αυτοκινητόδρομο. πιο πιθανό είναι να αλληλοσκοτώθουν όλοι οι Γιουγκοσλάβοι. να ερημώσει ο τόπος τους. να γίνει χάραξη νέου δρόμου χωρίς αντιδράσεις κατοίκων. να περνά μέσα από καμένες πόλεις και χωριά και να πηγαίνει. σε ευθεία χάρακα. Γερμανία - Αυστρία - Θράκη. Ισταμπούλ.

Κάπι σοβαρό ασφαλώς συνέβη και προκλήθηκε αυτή η έκτακτη χρονοβόρα στάση γιατί η προγραμματισμένη στάση είναι μετά το Μέτσοβο. στις Βρύσες και τις δροσιές της Κατάρας όπου υπάρχουν απλωσές και ερημιά. ανοίγουν τα φαγιά τους πάνω σε κουβέρτες. τρώνε. καπνίζουν. κάνουν τις φυσικές τους ανάγκες στα έλατα και παίρνουν κουράγιο για τη νέα στάση στην Ξάνθη.

Από τα αυτοκίνητα απεγκλωβίστηκε πλήθος επιβατών να ξεμουδιάσει. ρασοφορεμένες

χανούμισσες. παιδάκια με χρωματιστά σορτσάκια. μουστακαλίδες άνδρες. γριές. γέροι. αλλά πού χωρούσαν όλοι: Μάλλον οι Τούρκοι πρέπει να γνωρίζουν άριστα πώς να συσκευάζουν ανθρώπους. αλλιώς δεν εξηγείται.

Βρίσκονταν στο αγγάνι των Ιωαννίνων. στο δρόμο για το Μιτσικέλι. Από την τελευταία BMW 730 του αρχηγού πετάχτηκε πρώτος ο Ναζίφ. ένας μεσόπλικας. και ξεχύθηκε στον θαμνώδη καπίφορο κρατώντας μια μαύρη πλαστική σακούλα κι ένα νερό. Όλοι αντελίθησαν την αιτία της έκτακτης στάσης. ήταν κόψιμο του Ναζίφ. Με την ευκαιρία κι άλλοι παραμέρισαν. Οι χανούμισσες κάναν το νερό τους παράμερα μέσα σε προστατευτικό κλοιό από άλλες γυναίκες σαν να γεννούσαν και κάθε μαντήλα που έσκιβε έπαιρνε διαδοχικά τη θέση άλλης μαντήλας που ανέβαινε. Ένα μικρό θολό ριάκι περνούσε ανάμεσα από τα πασούμια και κατηφόριζε να σμίξει με τα νερά της λίμνης Παμβώτιδας.

Κοίταζαν απέναντι την πόλη. Έβλεπαν τους δίδυμους μιναρέδες. κάπως γλυκάθηκε πε καρδιά τους. τους φάνηκε σαν δική τους πόλη και συνειδηποτοίσαν το μεγαλείο των Οθωμανών που έφτασαν αιώνες πριν ως επούπη την άκρη. Έζησαν εδώ μέχρι το '22. όταν η θύελλα της ανταλλαγής των πληθυσμών τους έστειλε πρόσφυγες στην Ανατολία.

Όμως αρκετά! Δεν μπορούσαν να χάσουν άλλα λεπτά της ώρας. Ο χρόνος είχε αφνιάσει μέσα στο πολύπλοκο ρολόι του Γκιουνέι. κράδαινε ως ξίφη τους δείκτες και απειλούσε την άδειά του. Ήταν καιρός να γυρίσει και ο Ναζίφ. Υστερά από τόση ευκοϊλία. τα έντερά του θα ήταν εντελώς καθαρά. έτοιμα και για κοκορέτο! Κοίταζαν στραβομουτσουνιασμένοι τα ρολόγια. τα παιδάκια έστησαν παιχνίδια. αλλά ο Ναζίφ αργούσε. Ο χρόνος περνούσε και όσος χρόνος χανόταν άσκοπα εδώ χανόταν από το ραχάτι κάτω από κάποια πατρική μουριά εκεί πέρα στην πατρίδα. χανόταν από τα μπάνια στις ακτές της Ιωνίας. από την πρέφα με τους γέροντες του χωριού. Άρχισαν πειρακτικές φωνές προς το μέρος που υπέθεταν σκυμμένο τον Ναζίφ. Φώναζαν πειρακτικά: «Ναζίφ! Γκελ. γκελ! Αρκετά τους έχεσες τους γιουνάνδες. Γκελ». Δεν φαινόταν. Άρχισαν τα ποιμενικά σφυρίγματα. τα επίμονα κορναρίσματα. Οι επιβάτες ήδη αυτοσυσκευάστηκαν στα αυτοκίνητα κι όλοι περίμεναν από λεπτό σε λεπτό το σύνθημα της αναχώρησης. Έβαλαν εμπρός τις μποκανές να δουλέψει η ψύξη. Ο αρχηγός ανησυχούσε ότι μάλλον κάπι σοβαρό συμβαίνει στον Ναζίφ. «Φύγετε» είπε στους άλλους «κι εμείς θα σας προλάβουμε». Αποφάσισε να κατηφορίσει. Άρχισε να δρασκελίζει με ξερόβηχα προειδοποιητικό και σκόπιμους θορύβους. ζεσέρνοντας χαλίκια στα βήματά του. Ξαφνικά είδε τον Ναζίφ να τινάζεται νευρικός από τους θάμνους και κάτι σαν μεγεθυμένες φωτογραφίες και κιάλια να ρίχνει βιαστικά στη μαύρη σακούλα. Ήταν εντελώς υπερβολικός. Κοίταζε τον αρχηγό με έξαλλη ματιά. Έμεινε σαν μαρμαρωμένος για λίγα δευτερόλεπτα. ύστερα με ταχύτητα αγριμού άρχισε να κατηφορίζει προς τη λίμνη. Ο αρχηγός κοίταξε απέναντι τους μιναρέδες και κραύγασε: «Αμάν. Άλλαχ. πάει ζουρλάθπκε!». τον ακολούθησε με ταχύτητα. γιατί έβλεπε ότι με τη φόρα που αυτός είχε θα έπεφτε σίγουρα στα νερά. ήθελε να τον προλάβει αλλά δεν τον πρόλαβε. Χώθηκε μέχρι το στήθος στη λίμνη και πλατσούριζε υστερικά σαν τραυματισμένη αγριόχνη. Τα δροσερά νερά κάπως τον συνέφεραν. Άρχισε να βγαίνει διστακτικά σαν νεροχελώνα. Έσταζαν βρύα και πρασινήλες τα ρούχα του. Η σακούλα με τις φωτογραφίες και τους χάρτες κάθισε στο



Βούρκο. Έτρεμαν τα σαγόνια του. Παραληρούσε φράσεις ακατανόπτες. Παραμιλούσε μάλλον με τον παππού του. «Παππού Ναζίφ, πού είναι το σπίτι μας; Πού είναι ο μαχαλάς μας; Πού είναι το Μπιζάνι; Αλλάχ! Όλα άλλαξαν. όλα άλλαξαν. εκτός απ' το νερό!»

Τον περιμάζεψαν. Αργότερα θα έβρισκαν τι του συνέβη. Έπρεπε να βιαστούν να βγουν από το εχθρικό έδαφος το πολύ σε έντεκα ώρες. Να περάσουν τον Έβρο, να κατηφορίσουν την Αιολία, την Ιωνία ακολουθώντας τον οδικό άξονα Ισταμπούλ-Σμύρνη-Έφεσο-Αιδίνι και να μπουν στα χωριά τους στην περιφέρεια Ουσάκ το βράδυ της 27ης Ιουλίου, την ώρα που τα οστά των ελλήνων στρατιωτών στις κορφές μυρίζουν πολυκαιρισμένη κανελόριζα.

Εδώ κλείνει το διήγημα του Γκουρογιάννη και αρχίζει το δικό μας αντάμωμα. Το βράδυ, στην πλατεία Αγίου Νικολάου. Θα ακούσουμε ξεχασμένα σαλονικιώτικα ισπανοεβραϊκά. Στην αφίσα των συναυλιών, το έρημο σπίτι του Ναζίφ θα ρθεί στο πρώτο πλάνο, να φωτιστεί κόκκινο από μουσικές.

Καλώς ήλθατε στην Άρτα, καλή συνέχεια.

<sup>1</sup>Το διήγημα του Βασίλη Γκουρογιάννη «Ναζίφ, ο Τουρκογιαννιώτης», που ανήκει στη συλλογή με τίτλο Από την άλλη γωνία (έκδοση 2006· πρώτη γραφή, 1995· δεύτερη γραφή, 2005), αναδημοσιεύεται εδώ με την ευγενική άδεια του συγγραφέα και των εκδόσεων Μεταίχμιο, τους οποίους ευχαριστούμε θερμά.

## Μορφές διαχείρισης της γλωσσικής ετερότητας στα σύγχρονα Βαλκάνια

**Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης**  
Επίκουρος καθηγητής,  
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Η γλωσσική ποικιλότητα πολλές φορές αποτελεί κρίσιμο πεδίο εθνικών ανταγωνισμών, κατά τη διάρκεια των οποίων τα κράτη προσδοκούν την τελική επικράτηση με όχημα την εσωτερική ομογενοποίηση. Η εδραίωση της κρατικής εξουσίας συσχετίζεται συχνά με την ανάδειξη ορισμένης γλώσσας ως εθνικής ή επίσημης, παίζοντας σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση διακριτής εθνικής ιδεολογίας με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους ανά περίπτωση. Εξάλλου, όπως έχει γράψει ο αείμνηστος Τάσος Χριστίδης, «η αξιακή διάσταση της γλώσσας περνάει μέσα από την ιστορία και υφίσταται ποικίλες ανασηματοδοτήσεις» (Χριστίδης, 2007). Έχοντας μάλιστα το μονοπώλιο του γλωσσικού σχεδιασμού (Άντερσον 1997, 111-128, Λέκκας 2001, 114, Labrie 1992, 65) το κράτος επεμβαίνει αποφασιστικά στην τύχη και την εξέλιξη των γλώσσων. Οι ενέργειες αυτές προέρχονται εν μέρει από πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες και συχνά είναι συνυφασμένες με ένα αίτημα ή μια διεκδίκηση. Έτσι, τα σχετικά αιτήματα και οι διεκδικήσεις ενδύονται νομικά με προϋπάρχον γλωσσικό δικαίωμα ή τείνουν να αποκρυσταλλώσουν μια νέα σχετική έννομη σχέση. Το «δικαίωμα», συνεπώς, θα πρέπει να γίνεται αντιληπτό ως μεταβλητή νομική έννοια, απόρροια της ενέργειας πολλαπλών και σύνθετων παραγόντων.

Οι σχέσεις διεκδίκησης και αναγνώρισης μεταξύ μειονοτικής ομάδας και κράτους εκδηλώθηκαν τα τελευταία χρόνια με ιδιαίτερη σφοδρότητα στα Βαλκάνια.

Ποια όμως είναι η συνείδηση της γλωσσικής ταυτότητας και πως μετασχηματίζεται σε στοιχείο του εθνικού φαινομένου: Όπως παρατηρεί ο Έλλη Σκοπετέα «Δεν υπάρχει έτοιμη συνταγή για τη σχέση γλωσσικής και εθνικής συνείδησης μέσω του εθνικισμού». Η δυσκολία να μιλήσει κανείς για γλωσσική συνείδηση στα Βαλκάνια οφείλεται στο γεγονός ότι σπάνια την συναντά κανείς σε καθαρή μορφή χωρίς δηλαδή τα πκηρά παράστα της εθνικής συνείδησης (Σκοπετέα, 2007, 31-35). Θεωρείται φυσικό η

εθνική χειραφέτηση να συνοδεύεται από την γλωσσική χειραφέτηση, η κατασκευή του έθνους από την κατασκευή της «δικής του» γλώσσας. Η αντίληψη ότι η εθνική γλώσσα είναι η μπτρική γλώσσα του έθνους είναι στη βάση της ουσιοκρατική και συνεπώς μια σχέση αποκλειστικότητας χαρακτηρίζει τη θέση της μπτρικής γλώσσας ως φυσικής γλώσσας του έθνους: έτσι η γλώσσα πολιτικοποιείται, και το κράτος αδυνατεί να διαχειριστεί την πολλαπλότητα ταυτότητων και γλωσσών συχνά από τα ίδια άτομα.

Στα Βαλκάνια απαντώνται διαφορετικά παραδείγματα διαχείρισης του γλωσσικού φαινομένου από εθνική σκοπιά. Η ελληνική περίπτωση εμμένει στην οθωμανική παράδοση του μιλλέτ. Ενώ η σερβική αναδεικνύεται μέσα από την ρήξη με την εκκλησιαστική παράδοση της σλαβονικής οδηγώντας στο έθνος μέσω της γλώσσας, η ελληνική γλώσσα έπειτα της ταυτοποίησής της με την ορθοδοξία, λόγω της χαοτικής του ανομοιογένειας την αιριστία του ελληνικού κόσμου και την ιδιόρρυθμη ομοιογένεια του μέσω της παιδείας. Ο ρόλος του Οικουμενικού Πατριαρχείου συντέλεσε στην απώλεια της ιερότητας της ελληνικής γλώσσας, στην οποία όφειλε (το Πατριαρχείο) την υπεροχή του στα χριστιανικά Βαλκάνια υπέρ της εθνικοποίησής της.

Τέλος, ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί τη Τουρκία, όπου η ίδρυση του κράτους προβαίνει σε ριζικές κινήσεις αποτίναξης της οθωμανικής κληρονομιάς, κατάργησης αλφαβήτου, αποξένωσης από την ιερή γλώσσα του κορανίου. Ήδη η οθωμανική γλώσσα αυτονομείται σταδιακά ως τέτοια ενταγμένη στη οθωμανική ιδεολογία του τανζιμάτ. Από την άλλη, η τουρκική από το 1928 αναγεννάται μέσα από την αντίληψη της «επανασύνταξης». Η γλώσσα της αυτοκρατορίας ονομάζεται εκ των υστέρων αποκλειστικά «οθωμανική» σε αντιδιαστολή προς την εθνική νέα «τουρκική», αποσιωπώντας ότι «τουρκική» αποκαλούνταν ή προ του 1850 «οθωμανική» (B. Ersanlı, 2007, 115).

Απέναντι στην δυτική πρόκληση, όπως είπε ο Κοραής, το ζητούμενο είναι πώς η γλώσσα θα γίνει όργανο μετακένωσης του πολιτισμού, του δυτικού Βέβαια, στον οποίο αποβλέπουν όλα τα έθνη με την αφύπνισή τους. Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα παίρνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα συμφραζόμενα των Οθωμανών Ρωμιών και του «Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου» προς τα τέλη του 19ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη: η καθαρεύουσα γίνεται σημαία για τους έλληνες εθνικιστές (όπως ο Βασιάδης) ενώ η δημοτική για τους υπέρμαχους του ελληνοοθωμανισμού (όπως ο Στέφανος και Αλέξανδρος Καραθεοδωρής, ο Ψυχάρης κλπ.) (Δ. Σταματόπουλος, 2007, 240).

Στον βαλκανικό χώρο, την εποχή του ύστερου επαναπροσδιορισμού του «εθνικού ζητήματος», η γλωσσική ταυτότητα αποκτά ιδιαίτερη σημασία και εμπλέκεται στον πόλεμο των γεωπολιτικών οριοθετήσεων (Πεσμαζόγλου 1997, 641). Έτσι, το οθωμανικό παρελθόν παίζει σημαίνοντα ρόλο για τη θεώρηση της σημερινής αντιμετώπισης των αλλόφωνων μουσουλμανικών πληθυσμών των χριστιανικών κρατών. Ένα από τα κρίσιμα στοιχεία της συγκρότησης των σύγχρονων βαλκανικών εθνικισμών είναι το γεγονός ότι, ενώ στις άλλες ευρωπαϊκές αυτοκρατορίες (Γαλλία, Ρωσία, Αυστροουγγαρία) η κυρίαρχη ομάδα ανέπτυσσε πρώτη το δικό της εθνικισμό στην πορεία προς το εθνικό κράτος, διαμορφώνοντας ήδη τη δική της εθνική γλώσσα, στην οθωμανική αυτοκρατορία συνέβη το αντί-

στροφό: οι περιφερειακές εθνότητες ανέπτυξαν πρώτες ριζοσπαστικά εθνικιστικά κινήματα με αποτέλεσμα την ίδρυση εθνικών κρατών, ενώ η κυρίαρχη ομάδα της αυτοκρατορίας άρχισε να εκδηλώνει τελευταία δικό της εθνικό κίνημα, δηλαδή τον τουρκικό εθνικισμό (Todorova 2001, 395). Στη φάση διαμόρφωσης των επί μέρους βαλκανικών εθνικισμών η γλώσσα αποτέλεσε ιδιαίτερα θεμελιώδες δομικό στοιχείο για την οικοδόμηση εθνικής ταυτότητας.

Στον πόλεμο για τη γλώσσα εμπλέκεται με ιδιαίτερα άμεσο τρόπο το έτερο εθνοποιητικό χαρακτηριστικό, δηλαδή η θρησκεία, γεγονός που αποκτά μεγαλύτερη δυναμική στην περίπτωση που οι ομάδες αυτές έχουν και διαφορετικό γλωσσικό υπόβαθρο. Εάν μια μουσουλμανική μειονότητα χρησιμοποιεί μάλιστα και διαφορετική (από την πλειοψηφία) γλώσσα, τότε πιθανόν να έχουμε βίαιη διευθέτηση της σχέσης μεταξύ της κυρίαρχης και της κυριαρχούμενης οντότητας. Το παράδειγμα των διάδοχων κρατών της Γιουγκοσλαβίας είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό: η εθνοθρησκευτική ετερότητα, κληρονομιά της υπό διάλυση Γιουγκοσλαβίας, έπρεπε οπωσδήποτε να επενδυθεί και με την αντίστοιχη γλωσσική διαφοροποίηση.

Η περίπτωση της σερβοκροατικής είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική για τις μεταστροφές της γλωσσικής μηχανικής στον ίδιο χώρο σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα, μέσα στη μάχη για την διαμόρφωση νέων εθνικών γλωσσών και την αγωνία για την αποταυτοποίησή τους από τις άλλες μέχρι τέτοιες ταυτόσημες γλώσσες. Ενίστε οι μελετητές συγγραφείς εκφράζονται με ρομαντισμό για την αδικοχαμένη ενότητα της γλώσσας ή με αμηχανία σε κωμικοτραγικές καταστάσεις όταν η ίδια γλώσσα πρέπει να διερμηνεύεται ή να μεταφράζεται σε 2 ή 3 σχεδόν παρόμοιες εκδοχές (Bugarski, 2007, Jaksic 2007). Από το τέλος της επισημοποίησης της γιουγκοσλαβικής διάλυσης, η πολεμική για τις γλωσσικές νόρμες είναι κεντρική, ενίστε και εμφυλιοπολεμική, καθώς κάποιες νόρμες, ιδιαίτερα στην Βοσνία θεωρούνται πιο πατριωτικές, ενώ και η επιλογή του αλφαβήτου παίζει βασικό ρόλο στην έκφραση της εθνικής ιδεολογίας. Πώς θα ονομαστεί η γλώσσα, «bosanski», όπως υποστηρίζουν οι ουνιταριστές ή «bosnjacki», όπως υποστηρίζουν οι εθνικιστές. Έτσι και η πρώτη γραμματική συντάσσεται το 1996, μέσα σε αντιπαράθεση της εθνικιστικής και της μετριοπαθούς τάσης. Μάλιστα, σε ανώτερο κανονιστικό επίπεδο, το Σύνταγμα του 1993 αναφερόταν στην «σερβοκροατική» αλλά στην πρώτη τροποποίησή του, αναφέρεται σε τρεις επί μέρους, «σερβική», «κροατική» και «βοσνιακή». Άλλα και στην Ρεπούμπλικα Σέρμποκα, τα πράγματα δεν πήναν πιο εύκολα, ως προς την εκδοχή της σερβικής που θα υιοθετούνταν ως επίσημη. Δηλαδή η εκαβική ή η γιεκαβική. Αρχικά, το 1992, η δεύτερη επισημοποιήθηκε, όμως το 1996 η εκαβική (επίσημη και στην Σερβία) επισημοποιήθηκε με τη επιχείρηση ότι όλοι οι Σέρβοι πρέπει να ενωθούν γλωσσικά. Ωστόσο το συνταγματικό δικαστήριο το 1998 αποφάσισε ότι η επιβολή της εκαβικής πήναν αντισυνταγματική και τελικά σήμερα και οι δύο μορφές είναι ισότιμα επίσημες.

Το Σύνταγμα της (κροατο-μουσουλμανικής) Ομοσπονδίας Βοσνίας-Ερζεγοβίνης του 1998, επίσημες είναι η βοσνιακή και η κροατική με λατινικό αλφάβητο, ενώ στην κροατική Herceg-Bosna χρησιμοποιείται μόνο η κροατική. Γενικά θα μπορούσε να πει κανείς ότι στην ομοσπονδία σταδιακά συντελείται ο εκδυτικισμός και αποσερβισμός της βοσνια-

κής από το 1996, όπου σπάνιες λέξεις επιβάλλονται μέσω της σχολικής διαδικασίας (Monnesland 2007, 179). Τέλος, στο πολυεθνικό και αυτόνομο Μπρίτσκο χρησιμοποιούνται από το 2000 και οι τρεις επίσημες γλώσσες.

Μπορεί ο γλωσσικός πόλεμος μεταξύ σερβικών, κροατικών και βοσνιακών να είχε αποτέλεσμα μια πολεμική σύρραξης αλλά στην περίπτωση της πρώτης Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας έξποσε το 2001 ένας πραγματικός πόλεμος για τη γλώσσα: η εμφύλια σύρραξη περιστράφηκε γύρω από το αίτημα αναθεώρησης του γλωσσικού νομικού καθεστώτος της δεύτερης σε πληθυσμό εθνότητας της χώρας. Οι μουσουλμάνοι Αλβανοί διεκδίκησαν και εξασφάλισαν την επισημοποίηση κατά περιοχή, με συνταγματική κατοχύρωση, της «εθνικής» τους γλώσσας. Αντίθετα, οι Τούρκοι μουσουλμάνοι, εθνική μειονότητα μέσα στη θρησκευτική μειονότητα, απολάμβαναν ήδη κατοχυρωμένα γλωσσικά δικαιώματα (για παράδειγμα: αμιγώς τουρκόγλωσσα σχολεία), αλλά μολονότι δεν ενεπλάκησαν ενεργητικά στην ένοπλη αντιπαράθεση, ταυτίστηκαν λόγω θρησκείας με την αλβανική πλευρά (βλ. Perez 2003).

Πιο τυχεροί οι Αλβανοί του Μαυροβουνίου απολαμβάνουν την επίσημη καθιέρωση της μπτρικής τους γλώσσας, εδώ και πολλές δεκαετίες, γεγονός που ενδεχομένως συνέβαλε στην αποφυγή ανάλογης ένοπλης σύγκρουσης. Τέλος, για ολοκληρώσουμε την περιήγηση στα Βαλκάνια, τα τουρκικά στη Βουλγαρία είναι θεσμοθετημένη γλώσσα της εκπαίδευσης για τους Τούρκους μουσουλμάνους, ενώ στη Ρουμανία οι ολιγάριθμοι Τούρκοι μουσουλμάνοι απολαμβάνουν περιορισμένων γλωσσικών δικαιωμάτων.

Τσως θα έπρεπε να συμφωνήσουμε με τον Καλβέ ότι η γλωσσική πολιτική πρέπει να θεμελιώνεται στην ανάλυση των γλωσσικών αναγκών της κοινωνίας και των κοινωνικών λειτουργιών των γλωσσών (Calvet 2001, 22) και όχι να υποτάσσεται σε ιδεολογικές επιταγές. Παράλληλα, η διεθνοπολιτική κατάσταση και η ανάδυση των γλωσσικών δικαιωμάτων με την εφαρμογή κανόνων διεθνούς δικαίου τείνει στην ομοιογενοποίηση μιας ενιαίας ευρωπαϊκής έννομης τάξης, η οποία κουκουλώνει τις υπαρκτές εντάσεις και δεν παρεμβαίνει δομικά στον κρατικό ιδεολογικό πγεμονισμό.

Έτσι, η γλωσσική ετερότητα αποτελεί, λιγότερο ή περισσότερο, αντικείμενο ρυθμιστικών μέτρων, πολιτικών αντεγκλίσεων και μέσο οικονομικών και ιδεολογικών ανταγωνισμών. Το ζητούμενο δεν είναι τελικά η υποχρεωτικότητα της θεσμικής προστασίας ή η καταστολή της γλωσσικής ετερότητας. Όπως παραπρέι ο Χριστίδης (1999, 162), «δεν είναι τελικά η γλώσσα - είτε ως μονογλωσσία είτε ως πολυγλωσσία - που ενώνει ή χωρίζει, αλλά οι ιδέες». Αντίθετα, το ζητούμενο θα πρέπει να είναι η θεσμική κατοχύρωση ενός περιβάλλοντος στο οποίο θα εξελιχθεί ανεμόδιστα η γλωσσική ανάπτυξη, μετατόπιση ή υποχώρηση, στο μέτρο που τα φαινόμενα αυτά ορίζονται από την κοινωνική δυναμική, με γνώμονα τον σεβασμό για την ύπαρξη του διαφορετικού.

Τα πράγματα ωστόσο δεν είναι ευοίωνα. Το οικουμενικό πρόταγμα της νεοτερικότητας όπως διαμορφώθηκε μέσα από την σύγκρουση του νέου με το παλαιό, δεν έλαβε το απελευθερωτικό κοινωνικό περιεχόμενο που ευαγγελίστηκε: ειδικά στο γλωσσικό ζήτημα

που μας ενδιαφέρει, η γλωσσική ομοιογένεια ως ψηφίδα για τη δημιουργία μιας νέας έλλογης οικουμενικότητας μετατρέπεται σε πρόταγμα της γλωσσικής «καθαρότητας» του έθνους με τις συνακόλουθες άλογες φυλετικές συνδηλώσεις και τη βία που ενίστει τις συνοδεύει (Χριστίδης, 2007). Κατά συνέπεια, η καταδίκη του εθνικισμού δεν έχει νόημα εάν δεν συνοδεύεται από ένα ανθρωποκεντρικό κοινωνικό πρόγραμμα. Η υπεράσποντη της γλωσσικής ποικιλομορφίας και άρα υπερεθνικότητας, στο όνομα του δικαιώματος της διαφοράς, θα πρέπει να αναζητήσει ένα ευρύτερο κοινωνικό απελευθερωτικό δράμα που θα νοματοδοτήσει την ενότητα αλλά και την διαφορά. Διαφορετικά κινδυνεύει να εκφυλιστεί σε γλωσσικό φολκλορισμό και αγοραίο κοσμοπολιτισμό.

### Βιβλιογραφία:

- ΑΝΤΕΡΣΟΝ, M. 1997. *Φαντασιακές κοινότητες*. Μτφρ. Π. Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη.
- BOURDIEU, P. 1999. *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*. Μτφρ. K. Καψαμπέλη. Αθήνα: A. Καρδαμίτσα.
- BUGARSKI, R. 1999. «Γλώσσα και εθνικισμός στη Γιουγκοσλαβία». Στο *Ισχυρές-ασθενείς γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του γλωσσικού πγεμονισμού* (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 1997), επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, 599-608 (αγγλικό κείμενο, 591-598). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- BUGARSKI, R. 2007. «Μετρώντας γλώσσες στα Βαλκάνια: η περιέργη αριθμητική της σερβοκροατικής». *Γλώσσα. Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σ. 138.
- CALVET, L.-J. 2001. «Περιφερειακές γλώσσες: Αυτές που τις μιλάμε και αυτές για τις οποίες μιλάμε». Στο *Γλώσσα, γλώσσες στην Ευρώπη*, επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης σε συνεργασία με την M. Αραποπούλου. 19-24. Αθήνα & Θεσσαλονίκη: ΥΠΕΠΘ & Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- JAKSIC, B. 1999. «Εθνικισμός και γλώσσα: μια βαλκανική εμπειρία». Στο *Ισχυρές-ασθενείς γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του γλωσσικού πγεμονισμού* (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 1997), επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, 616-624 (αγγλικό κείμενο, 609-615). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- JAKSIC, B. 2007. «Η διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και η διάσπαση της γλώσσας», σ. 157

- και τα δύο στο: *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη, σ. 157.
- LABRIE, N. 1992. «L'analyse de l'aménagement linguistique». Στο *Les minorités en Europe*. επιμ. H. Giordan. 63-78. Παρίσι: Kime.
- ΛΕΚΚΑΣ, Π. 2001. *To παιχνίδι με τον χρόνο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- PEREZ, I. 2003. *Power-sharing in the FYR of Macedonia after the Ohrid Framework Agreement and its impact on the Turkish community*. in: [www.kemo.gr](http://www.kemo.gr)
- ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ, Σ. 1999. «Εθνοτική "κάθαρση" και γλωσσική "καθαρότητα"». Στο *Iσχυρές-ασθενείς γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του γλωσσικού πγεμονισμού* (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου. Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 1997). επιμ. A.-Φ. Χριστίδης, 641-647. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- POPOVIC, A. 1986. *L'Islam balkanique*. Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Balkanologische Veröffentlichungen. Βερολίνο.
- ΣΚΟΠΕΤΑ, Ε. 2000. «Οι Έλληνες και οι εχθροί τους». Στο *Η ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμ. A2. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ΣΚΟΠΕΤΑ, Ε. 2007. «Γλωσσική συνείδηση στα Βαλκάνια: 18ος-20ός αιώνας». *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 29.
- ERSANLI, B. 2007. «Ονομάζοντας την τουρκική γλώσσα πολιτικά». *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Θεσσαλονίκη, σ. 115.
- ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ. 2007. «Από τον Κρατύλο στον Έρδερο: το γλωσσικό ζήτημα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία». *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σ. 240.
- TODOROVA, M. 2001. *Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση*. Θεσσαλονίκη: Παραπροπτής.
- ΤΣΙΤΣΕΛΙΚΗΣ, Κ. 1996. *Το διεθνές και ευρωπαϊκό καθεστώς προστασίας των γλωσσικών δικαιωμάτων των μειονοτήτων και η ελληνική έννομη τάξη*. Αθήνα-Κομοτηνή: A.N. Σάκκουλας.
- ΤΣΙΤΣΙΠΗΣ, Λ. 1996. «Γλωσσική πγεμονία και γλωσσική συρρίκνωση». Στο *Iσχυρές-ασθενείς γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του γλωσσικού πγεμονισμού* (Πρακτικά πμερίδας, Θεσσαλονίκη, 25 Απριλίου 1996), επιμ. A.-Φ. Χριστίδης, 43-52. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- ΧΡΙΣΤΙΔΗΣ, Α.-Φ. 1999. *Γλώσσα. Πολιτική. Πολιτισμός*. Αθήνα: Πόλις.
- ΧΡΙΣΤΙΔΗΣ, Α.-Φ. 2007. «Πρόλογος». *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 22-25.
- MONNESLAND, S. 2007. «Η κοινωνιογλωσσική κατάσταση στη Βοσνία και Ερζεγοβίνη». *Γλώσσα, Κοινωνία. Ιστορία: Τα Βαλκάνια*. Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.). Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σ. 179.

## Πήγε ο Μενούσης ΣΤΟ Διδυμότειχο: Σκέψεις γύρω από τη λειτουργία της παραδοσιακής μουσικής στα πλαίσια εθνογενετικών διαδικασιών στη Θράκη του 20ού αιώνα

**Γιώργος Μαυρομάτης**  
Δρ Κοινωνιολογίας  
της Εκπαίδευσης

Αν σήμερα κάποιος στίσει μια έρευνα πεδίου στην Θράκη με σόχο να διαπιστώσει ποια είναι τα πιο γνωστά παραδοσιακά τραγούδια σε ανθρώπους πλικίας 50 και πάνω, με έκπληξη θα δει 80χρονες, κυρίως κατοίκους πόλεων, να του τραγουδούν τον «Μενούση». Βεβαίως, δεν πρόκειται για γνώση που αποκτήθηκε μέσα από τις συνήθεις μουσικοχορευτικές δραστηριότητες στα πλαίσια κάποιου πολιτιστικού συλλόγου. Οι κυρίες αυτές έμαθαν τον «Μενούση» και άλλα παραδοσιακά θεωρούμενα τραγούδια, κατά την φοίτησή τους στο δημοτικό σχολείο, από τη δεκαετία του 1930 και εξής.

Ο Μενούσης υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητός, κυρίως λόγω του μύθου που εξιστορεί, και παραπέρα των συναισθημάτων που δημιουργεί. Έχει όμως και εξαιρετικό ιστορικο-πολιτικό ενδιαφέρον. Και γι' αυτό αξίζει κάποιο παραπέρα σχολιασμό.

Στο τραγούδι αυτό, ο πρωταγωνιστής, ο Μενούσης (το όνομα προφερόμενο σωστά σημαίνει «ταπενός» στα αραβικά), συζητά με τον Μπριμπήλη, άτομο με σαφώς γοπτευτικό βλέμμα και άγνωστα λοιπά στοιχεία ταυτότητας, ενώ παρών στη συζήτηση είναι και ο Ρεσούλ αγάς, πλούσιος αφού είναι αγάς, και άρα ένα εξέχον μέλος της τοπικής κοινωνίας, που με την παρουσία του φαίνεται να επισημοποιεί κατά κάποιον τρόπο τη συζήτηση.

Πρόκειται προφανώς για μια παρέα μουσουλμάνων, που δεν είναι και τόσο πιστοί αφού πίνουν κρασί, και πάντως για μορφές που απέχουν από αυτό που σήμερα ονομάζεται εθνοτικά Έλληνας. Και εδώ προκύπτει το ερώτημα: πώς και γιατί τέτοιες μορφές καταλήγουν να πρωταγωνιστούν σε ένα δημοφιλές ελληνικό παραδοσιακό τραγούδι:

Έθεσα το ερώτημα σε αρκετούς. Πιο ενδιαφέρουσα μου φάνηκε μια εθνοκεντρική ερμηνεία που έλαβα, σύμφωνα με την οποία εδώ ως ήρωας επιλέγεται ο «κακός» μουσουλμάνος - και άρα δυνάμει Τούρκος - γιατί το κείμενο εξιστορεί μια αποτροπιαστική πράξη (το σφάξιμο της γυναίκας), και άρα καλά είναι μια τέτοια φρικτή ενέργεια να αποδοθεί σε έναν στερεοτυπικά κακό.

Δεν με κάλυψε όμως. Αν είναι έτσι, γιατί και σε άλλα δημοφιλή ππειρώτικα τραγούδια όπως ο Άλαμπενς, ο Οσμαντάκας, ο Σαλίμπενς - χωρίς σφαγές και παρόμοια - ήρωες είναι μουσουλμάνοι:

Μυστήριο. Που αποκτά ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον όταν εξετάσουμε την ύπαρξη και παραπέρα τις ενδεχόμενες «χρήσεις» (με έμφαση στις πολιτικο-ιδεολογικές) τέτοιων τραγουδιών - εδώ του «Μενούση» - στο πρόγραμμα του δημόσιου σχολείου, σε μια εσκατιά της Ελλάδας\* στη Θράκη. Όταν δηλαδή αρχίζουμε να εξετάζουμε τη χρήση της παραδοσιακής μουσικής από τη δημόσια εκπαίδευση στα πλαίσια της ευρύτερης μελέτης διαδικασιών εθνογένεσης στην νοτιοανατολική Ευρώπη.

Θεωρώ ότι το τραγούδι «Μενούσης» - που εδώ επελέγη ως παράδειγμα ανάμεσα από άλλα παρόμοια για τους συγκεκριμένους λόγους - δεν παρουσιάζει κάποιες ιδιαίτερες μουσικοπαιδαγωγικές αρετές για να αποτελέσει μέρος της διδακτέας ύλης του δημοτικού, ενώ κάποια παρόμοια «σχολικά» δημοτικά τραγούδια<sup>1</sup> όχι μόνο δεν εμφανίζουν ανάλογες αρετές, αλλά παρουσιάζουν και δυσκολίες όσον αφορά τις κινήσεις της μελωδικής γραμμής και τα διαστήματα.

Ωστόσο υπάρχουν και διδάσκονται - ή τουλάχιστον υπήρξαν και διδάσκονταν. Και το ερώτημα που προκύπτει εδώ είναι: πώς Βρέθηκαν αυτά τα τραγούδια στο σχολείο και παραπέρα, τι είναι αυτό που τα συνδέει και τα καθιστά «εθνική μουσική» άξια προς διάσωση / διάδοση:

Είναι πια γνωστό ότι τα συγκεκριμένα τραγούδια, μαζί με κάποια άλλα, επί το πλείστον της κατηγορίας των «ιστορικών» και «κλέφτικων» τραγουδιών, επιλέγονται, περί τα τέλη του 19ου αιώνα από γνωστούς λαογράφους έντονα επιπρεσμένους από το γερμανικό ριμαντισμό. συγκροτούνται σε ένα σώμα, και διδάσκονται ως «εθνική μουσική» στα διδασκαλεία και στις παιδαγωγικές ακαδημίες<sup>2</sup>, ώστε οι μελλοντικοί δάσκαλοι να τα διδάξουν με την σειρά τους οπου στην Ελλάδα, δημιουργώντας ή καλλιεργώντας και με αυτό τον τρόπο στους μαθητές μια συλλογική ταυτότητα και το αίσθημα του ανήκειν στο ελληνικό έθνος.

Έτσι έρχονται και στη Δυτική Θράκη, σε μια σαφώς πολυπολιτισμική περιοχή, αφού στις αρχές του 20ού αιώνα κατοικείται από κοινότητες ανθρώπων που ανήκουν σε 7 διαφορετικές θρησκείες, δόγματα ή εθνικές εκκλησίες<sup>3</sup> και έχουν 10 τουλάχιστον μπτρικές γλώσσες<sup>4</sup>. Τα τραγούδια φτάνουν επίσημα το 1920, όταν η περιοχή ενσωματώνεται στην Ελλάδα και ξεκινά τη λειτουργία του το ελληνικό δημόσιο σχολείο, και διδάσκονται στα παιδιά των χριστιανών, με κριτήρια όχι μουσικοπαιδαγωγικά αλλά, κατά βάση, εθνικά.

Αυτό βέβαια δεν αποτελεί Ελληνική ιδιαιτερότητα ή πρωτοτυπία. Ανάλογα με την χαρακτηριζόμενη ως «εθνική μουσική» συμβαίνουν σε όλη την Ευρώπη κατά την περίοδο εκείνην\* και έτσι ανάλογα πράπτει και η Βουλγαρία όταν τα στρατεύματά της καταλαμβάνουν την Δυτική Θράκη το 1941. Ένα από τα πρώτα μελήματα της κατοχικής

διοίκησης που εγκαθίσταται στην περιοχή είναι η δημιουργία Βουλγαρικών σχολείων, στα οποία φοιτούν όσα Ελληνάκια επιθυμούν - τα ελληνικά σχολεία έχουν κλείσει -, ενώ παράλληλα επιβάλλεται η Βουλγαρική γλώσσα στις λειτουργίες της Εκκλησίας, πλαισιωμένη τώρα από τη δυτικότροπη Βουλγαρική εκκλησιαστική μουσική.

Συζητώντας με τους λίγους που εναπομείναντες εν ζωή Έλληνες που κατά την περίοδο της Βουλγαρικής κατοχής Βρέθηκαν να φοιτούν σε Βουλγαρικά σχολεία, ομολογώ ότι δεν μπόρεσα να συγκροτήσω σαφή εικόνα για το τι ακριβώς διδασκόταν εκεί. Όσον αφορά τη μουσική, φαίνεται πως η διδακτέα ύλη δεν περιλάμβανε ένα σαφές σώμα παραδοσιακών τραγουδιών που έπρεπε να διδαχτούν, ενώ ποικίλε και ο Ζήλος των ανθρώπων που Βρέθηκαν τότε να διδάσκουν την Βουλγαρική σε Ελληνόπουλα, άνθρωποι οι οποίοι κατά κανόνα ήταν εντεταλμένοι, και χωρίς προηγούμενες σχετικές σπουδές και εμπειρία.

Έτσι, αν και φαίνεται πως παντού διδασκόταν το «Ελένο μόμα», το γνωστό «Κόρη Ελένη», ένα τραγούδι χωρίς σαφείς εθνικές παραδολώσεις, αλλού διδασκόταν το «Μιτζουχάρκο μπράτκο». ένα μάλλον απλοϊκό παιδικό τραγούδι για το κρινάκι της άνοιξης, και αλλού το εμβατήριο «Μπαλγκάρια μάικα μίλα», «Βουλγαρία αγαπημένη πατρίδα», ενώ κάποιοι φιλόμουσοι (μετ)έφθιοι της εποχής, Βρέθηκαν μέλη των τετράφωνων εκκλησιαστικών χορωδιών, και τις Κυριακές έψαλλαν στις εκκλησίες, στην Βουλγαρική Βεβαίως γλώσσα.

Τελειώνει πι κατοχή, φεύγουν οι Βούλγαροι, και στη Θράκη επανακάμπτει το παλιότερο εκπαιδευτικό σχήμα. Ελληνόγλωσσο δημόσιο σχολείο για τους ελληνορθόδοξους πλειονοτικούς και τουρκόγλωσσο σχολείο για τους τουρκο-μουσουλμάνους μειονοτικούς.

Στα προγράμματα και των δύο βέβαια έχει θέση και ρόλο η παραδοσιακή μουσική. Στο ελληνικό δημόσιο σχολείο συμβαίνουν τα γνωστά. Όχι όμως και στο μειονοτικό σχολείο, όπου η διοίκηση παρεμποδίζει συστηματικά τη διδασκαλία τέτοιων τραγουδιών, τουλάχιστον από το 1960 και μετά, όταν καθίσταται σαφές ότι η όλη κίνηση υποστηρίζει διαδικασίες υπαγωγής Ελλήνων πολιτών - των θρακιωτών μουσουλμάνων μειονοτικών - στο τουρκικό έθνος.

Ωστόσο, με τον καιρό αναζητιέται και βρίσκεται η παράκαμψη. Και αυτά που δεν μπορεί να κάνει το μειονοτικό σχολείο, καθώς τελεί υπό κρατικό έλεγχο, τα κάνουν οι μειονοτικοί πολιτιστικοί σύλλογοι. Τουρκικές παραδοσιακές στολές, ράβονται, χοροδιδάσκαλοι σπουδαγμένοι στην Τουρκία προσλαμβάνονται, οι μουσικοί υπάρχουν έτοιμοι και το εγχείρημα ξεκινά. Και έτσι οι θρακιώτες μειονοτικοί νέοι μαθαίνουν να χορεύουν και να τραγουδούν πολλά κομμάτια από τα σώματα της «σχολικής» τουρκικής εθνικής μουσικής, όπου κεντρική θέση κατέχουν οι καρσιλαμάδες από την Καπαδοκία και τα ζειμπέκικα από το Αϊδίνι, με τυπικά δείγματα εδώ το «Κόνιαλ» και το «Τσακιτζή». Κομμάτια βέβαια εξαιρετικά οικεία και στους Μικρασιάτες πρόσφυγες που εγκαταστάθηκαν στη Θράκη.

Παράλληλα λαμβάνουν χώρα και κινήσεις καταγραφής και ανάδειξης του τοπικού μουσικού πολιτισμού της μειονότητας. Βέβαια, ο ελληνοτουρκικός εθνικός ανταγωνισμός

βρίσκει και εδώ πεδίο δράσης, και έτσι κάποιοι Θρακιώτες Τούρκοι ερασιτέχνες λαογράφοι συλλέγουν, καταγράφουν και εκδίδουν τουρκόγλωσσα παραδοσιακά τραγούδια της περιοχής. Κάποτε υποστηρίζομενοι οικονομικά και πολιτικά από τουρκικά κέντρα, ενώ αντίστοιχα, ορισμένοι Θρακιώτες Έλληνες ερασιτέχνες λαογράφοι συλλέγουν, καταγράφουν και εκδίδουν πομάκικα. Δηλαδή σλαβόγλωσσα τραγούδια της περιοχής, κατά κανόνα υποστηρίζομενοι οικονομικά και πολιτικά από ελληνικά κέντρα.

Τα ερωτήματα γύρω από την πολιτική χρήση της παραδοσιακής μουσικής τίθενται κατά την τελευταία 15ετία στην Θράκη σε νέα πλαίσια, με τη λειτουργία διαπολιτισμικών σχολείων, καθώς εκεί αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους - πάντα υπό το άγρυπνο βλέμμα της διοίκησης - και τραγούδια από τις μουσικές παραδόσεις των ποικιλόγλωσσων μαθητών. Το ζήτημα κινείται τοπικά, από συγκεκριμένους δασκάλους, και τα συγκεκριμένα τραγούδια αρχίζουν δειλά - δειλά να εμφανίζονται. Κάποτε στο μάθημα της γλώσσας, κάποτε στο μάθημα της μουσικής και συνότερα στις σχολικές γιορτές.

Πρόκειται συνήθως για την ανάδειξη μιας απονευρωμένης και άρα ακίνδυνης πολυπολιτισμικότητας, μέσα από την προβολή «οικουμενικών» αξιών όπως π.χ. η αγάπη, η ειρήνη κλπ.. που γίνεται άλλοτε με λογική αποδοχής και άλλοτε σε ένδειξη μεγαθυμίας και ανεκτικότητας, και στην οποία οι εμπλεκόμενοι προχωρούν έχοντας απαλλαγεί από τη βάση των αιτημάτων της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, απλώς με το να παρακάμπτουν τα ακανθώδη. Δηλαδή, με το να αποφεύγουν να απαντήσουν στο ερώτημα, τι κάνουμε με όλα εκείνα τα στοιχεία που παραπέμπουν στον σκληρό πυρήνα του ανήκειν: (εδώ στο έθνος). Πιο συγκεκριμένα, βοηθάμε τις ποικίλες ομάδες μαθητών να πορευτούν προς μια εθνική ή εθνοτική αυτογνωσία που συχνά σημαίνει περιχαράκωση και επικράτηση σκληρών κοινοτιστικών αντιλήψεων: ή επιχειρούμε υπερβάσεις και αναπλαισίωση. Θέτοντας - μαζί με ποιους άραγε και απέναντι σε ποιους: - τους νέους όρους και τις στοχεύσεις:

Οτόσσο - και για να μην αδικήσω κανέναν - οφείλω να επισημάνω ότι, ακόμα και αυτή η απλή παράθεση αλλόγλωσσων τραγουδιών σε μια τέτοια σχολική γιορτή μπορεί να θεωρηθεί κάποτε ως μέγιστο επίτευγμα. Εκεί καταλήγω αναλογιζόμενος το πλαίσιο που η διοίκηση της εκπαίδευσης θέτει εσχάτως για την πρόσληψη εμπειροτεχνών μουσικών δασκάλων, με αποτέλεσμα να απαγορεύεται πια η είσοδος σε μη πιστοποιημένους - στην τεχνική επάρκεια ή στο φρόνημα, διαλέγετε και παίρνετε -, αλλοδαπούς ή μειονοτικούς δασκάλους μουσικής<sup>5</sup>, αφήνοντας έτσι εκτός σχολείου αυθεντικές εκφράσεις, και άραγε δυνάμει απειλητικές επιρροές άλλων μουσικών πολιτισμών.

Επιστρέφω στο αρχικό μου ερώτημα για να κλείσω. Πήγε λοιπόν ο Μενούσης στο Διδυμότειχο:

Ναι. Πήγε και έμεινε. Και περιφερόταν σε όλη την Θράκη, παραπρώντας, αυτάρεσκα και συνάμα κακύποπτα, να πορεύονται δίπλα του άλλοτε ο Ελένο μόρα και άλλοτε ο Τσακιτζής. Τα χρόνια όμως περνούν και τα πράγματα αλλάζουν. Τώρα, γερασμένος πια, παραπρέι από τη γωνία κάποιους νεότερους και ακμαιότερους, να συνομιλούν

ανεπιφύλακτα πια με τους πήρως εγγλέζικουν, τούρκικουν, τοιγγάνικουν, και εσχάτως αρμενικουν και ρώσικουν και γεωργιανών τραγουδιών. Αυτά βλέπει<sup>6</sup> και άλλοτε καιρέται, άλλοτε θλίβεται, άλλοτε θυμώνει<sup>7</sup> και πάντως, απορεί.

Που πάει να πει: Το κατά Κυή παράδειγμα σαφώς έχει αλλάξει. Το σχολείο, δηλαδή η κοινωνία, δεν προσδοκά πια από τη σχολική μουσική να καλλιεργεί το εθνικό φρόνημα και το «έθνος» των μαθητών. Είναι άλλωστε ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι από το ξαιρετικό βιβλίο μουσικής της ΣΤ' δημοτικού του 2008 απουσιάζουν τελείως τα ιστορικά / πρωικά δημοτικά τραγούδια, ενώ υπάρχει, ως μελωδία, ένα θεωρούμενο τοιγγάνικο τραγούδι. Παράλληλα οι ποικίλοι μετανάστες, Έλληνες και μη «κατά το γένος», φέρνουν και στο σχολείο κομμάτια του μουσικού πολιτισμού των περιοχών από τις οποίες προέρχονται, εμπλουτίζοντας κατά τη γνώμη μου - ή αλλοιώνοντας κατά τη γνώμη κάποιων άλλων - και τη «σχολική» μουσική. Και όλα αυτά υπό την ηγεμονία ποικίλων, αγγλόγλωσσων κυρίως και διεθνών πα. μουσικών ρευμάτων.

Ένα μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα. Οι περί του έθνους αντιλήψεις έχουν σημαντικά τροποποιηθεί κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και το περιεχόμενο του όρου «έθνος» σαφώς και συνεχώς μεταβάλλεται. Και οι εξελίξεις αυτές, με τη σειρά τους τροποποιούν ανάλογα και τις αντιλήψεις για τον ρόλο που μπορεί να έχει η (θεωρούμενη ως) παραδοσιακή μουσική στην όλη διαδικασία.

Όπως τα «Κάτω στου βάλτου τα χωριά», «Ένας αιτός καθότανε», «Νικοτσάρας», «Ζάκας», «Κατσαντώνης» κλπ.

<sup>5</sup> Σημαντικότατες πληροφορίες δίνει επί αυτού η εξαίρετη διδακτορική διατριβή του Γιάννη Σταύρου Η ελληνική παραδοσιακή μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση: ιστορική επισκόπηση - σημειορινή πραγματικότητα. Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών. 2004.

<sup>6</sup> Ορθόδοξοι πατριαρχικοί, ορθόδοξοι εξαρχικοί, καθολικοί, ορθόδοξοι Αρμένιοι, Εβραίοι, σουνίτες μουσουλμάνοι, μπεκτασί μουσουλμάνοι.

<sup>7</sup> Standard/επίσημα ελληνικά, θρακιώτικα ελληνικά, ποντιακά ελληνικά, σαρακατσάνικα ελληνικά, τουρκικά (με διαφοροποίησης, καθώς μιλιούνται από ελληνορθόδοξους Καππαδόκες, από ελληνορθόδοξους Θρακιώτες Γκαγκαούζους και από Θρακιώτες Τούρκους), βουλγαρικά, πομακικά, τρακατρούκικα, ρομανέ / τοιγγάνικα, αρβανίτικα, ισπανοεβραϊκά αλλά και γίντις, αρμένικα, γαλλικά / ιταλικά (λεβαντίνοι), τσερκέζικα, βλάχικα κ.α. Εκτενέστερη αναφορά στο Λ., Εμπειρίκος - Γ. Μαυρομάτης. «Εθνοτική ταυτότητα και παραδοσιακή μουσική στους μουσουλμάνους της ελληνικής Θράκης». Εθνολογία τ. 6, Ιούλιος 2000, σσ. 309-343.

<sup>8</sup> Εμπειρότεχνες: Από αλλοδαπούς απαιτεί ελληνική υπηκοότητα και δεν τους αναγνωρίζει πινακίδα παραδοσιακών οργάνων. Από «λαϊκούς» οργανωπαίτες απαιτεί απολυτήριο λυκείου, και από μειονοτικούς απαιτεί πιστοποιητικό ελληνομάθειας.

# «Ολότπες» και «Αλλότπες»: Οι Ρωμιοί και η Ελλήνισσα στη Βουλγαρία\*

Ζωή Μάργαρη  
Καθηγήτρια Εφαρμογών  
Τμήματος Λαϊκής &  
Παραδοσιακής Μουσικής  
ΤΕΙ Ηπείρου

Η παρούσα εισήγηση δεν έχει στόχο να αποτελέσει αυτοτελή επιστημονική ανακοίνωση. Αντιθέτως, φιλοδοξεί να θέσει κάποια ερωτήματα ανθρωπολογικού κυρίως ενδιαφέροντος, σε σχέση με το χορό ως χωροχρονικό κοινωνικό φαινόμενο και τις τεχνικές ταυτοποίησης των κοινωνικών υποκειμένων. Έτσι, εικινώντας από τη συνθετότερη ίσως εκ των τεχνικών του σώματος, θα επιχειρήσουμε την προσέγγιση μιας ιδιότυπης μορφής ετερότπετας. Έναυσμα της προσπάθειας αυτής αποτέλεσε η ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και βαθιά συγκινητική επαφή μου με τα μέλη ορισμένων ιδιότυπων «ελληνικών κοινοτήτων». Αυτές των «Ελλήνων» της Ανατολικής Ρωμυλίας, όπως είναι ευρέως γνωστές, είτε αυτές εδρεύουν στη Νότια Βουλγαρία είτε εντός των σύγχρονων ελληνικών συνόρων. Τα μέλη των κοινοτήτων αυτών, σε Βουλγαρία και Ελλάδα, δίχως ουσιαστικά να το συνειδητοποιούν, όχι μόνο διεύρυναν τους ερευνητικούς μου ορίζοντες, αλλά οδήγησαν και ψυχή μου σε νέους δρόμους κατανόησης του εαυτού και του άλλου.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, πριν προχωρήσω στην ανάλυση του θέματος, θα ήθελα να επισημάνω πως η εν λόγω προσέγγιση, ως προϊόν μακροχρόνιων πολύπλοκων διαδικασιών, είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη «βιωμένη χορευτική εμπειρία». Εφορμώντας από τη συνηθέστερη μέθοδο ενασχόλησης με το αντικείμενο του «παραδοσιακού χορού» όπως αυτό βιώνεται και αναπαράγεται στην συντριπτική πλειοψηφία των φορέων που δραστηριοποιούνται στον τομέα του πολιτισμού στον ελλαδικό χώρο. Ξεκίνησα τη χορευτική μου διαδρομή σε ένα μεγάλο και καταξιωμένο κατά την κοινή γνώμην φορέα, το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών<sup>1</sup>. Σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη για τις τελεστικές εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού, όπως αυτή διαμορφωνόταν στο αστικό περιβάλλον των Αθηνών, γνώρισα τον «ελληνικό παραδοσιακό χορό» μέσα από πρακτικές συστηματικής, τυπικής και ατυπικής, όμως, διδασκαλίας. Έτσι, ως παιδί, μέσα σε μία μικτή

ομάδα συνομηλίκων αφενός έμαθα και παρουσίασα σε κοινό τους «ελληνικούς χορούς», και αφετέρου κοινωνικοποιήθηκα μέσα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ομάδας. Η χορευτική πράξη, διαμορφούμενη κατά περίπτωση σε επίπεδο *micro* και *macro* ομάδας, σύντομα ανέδειξε πως η ενσώματη εμπειρία δεν καθορίζονταν αποκλειστικά από την εκπαιδευτική πρακτική. Αντιθέτως, για το σύνολο των μετεχόντων σε αυτή, παρά τους φαινομενικά περιοριστικούς κανόνες της συστηματικής κινητικής εκπαίδευσης, φαίνεται πως άνοιγε νέους ορίζοντες. Η εκμάθηση των χορών και η επιτελεστική βίωσή τους μετέτρεψε σύντομα τα μαθήματα σε μία πρωτότυπη, αν και υπεραπλουστευτική, περιηγητική μπχανί. Μέσω αυτής, ένας ιδιαίτερος μπχανισμός ενσώματης βίωσης μου επέτρεψε στο αστικό περιβάλλον να ταυτίζω βήματα και τόπους, συνθέτοντας ένα μοντέλο χωρο-χορευτικής γεωγραφίας. Έτσι, με μια εξωτική οπτική, οι τόποι έπαιψαν να είναι κουκίδες στο χάρτη. Χορεύοντας, μετετράπησαν σε ενσώματες βιωμένες εμπειρίες χορευτικής πατριδογνωσίας<sup>2</sup>. Η ενσώματη αυτή πατριδογνωσία, η οποία σχεδόν καθημερινά μου αποκάλυπτε κρυμμένους κινητικούς θησαυρούς του «ελληνικού κόσμου», εμπλουτίσπηκε βαθμιαία από την ασύγαστη δίψα του μανιώδους συλλέκτη για την ανακάλυψη όλο και περισσότερων, όλο και καλύτερων, όλο και πιο σπάνιων χορών. Μαζί με τους συγχορευτές, μιμούμενη τους χοροδιδασκάλους μου, «έμαθα να χορεύω» χορούς από την Ορεινή Σερρών, τη Ξινό Νερό Φλώρινας, την Όλυμπο της Καρπάθου. Έτσι, κάθε βήμα, κάθε κινητικό μοτίβο, κάθε μελωδία και τραγούδι, ως πολύχρωμη ψηφίδα, ερχόταν να φωτίσει «άγνωστες πτυχές» της «ελληνικής» ταυτότητάς μου. Παράλληλα ενσωμάτισα την ιστορία μαθαίνοντας π.χ. χορούς των προσφύγων της Μικράς Ασίας και της Ανατολικής Ρωμυλίας, ενώ αργότερα ψάχνοντας ή καλύτερα κυνηγώντας το «αυθεντικό», βρέθηκα με την αφέλεια του αδαί και την υπεροψία του «γνώστο» να κάνω έρευνα<sup>3</sup>.

Στη φάση αυτή, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής που μόλις είχε ανακαλύψει το μουσικοχορευτικό πλούτο του Νέου Μοναστηρίου Δομοκού, γιοτευμένη από την εξωτική μορφή της κινητικής του φόρμας, επισκέφτηκα το χωριό με την πρόφαση της «επιτόπιας έρευνας» που θα μου επέτρεπε να βελτιώσω τη χορευτική ερμηνεία μου. Η «εξωτική» διάσταση της επιτόπιας χορευτικής εμπειρίας τονίσθηκε από την επιλογή της χορευτικής περίστασης που επέλεξα, μαζί με μικρή ομάδα εκ των συγχορευτών μου από το Λύκειο των Ελληνίδων, για να επισκεφτώ το χωριό. Τα χορευτικά δρώμενα του αντίστοιχου πρωτοχρονιάτικου εθιμικού εορτασμού, που χαρακτηρίζονται από την τελετουργική παρενδυσία, υπήρξαν καθοριστικά, όχι όμως μόνο για την αρχική επιλογή. Η χορευτική έκφραση της κοινότητας των Μοναστηριών, που όπως ήταν φυσικό απείχε από την παγιωμένη εικόνα που είχα σχηματίσει μέσα στο πλαίσιο της χορευτικής *micro*-ομάδας μου, όχι μόνο για αυτούς αλλά για το σύνολο των Ανατολικορωμυλιώτων προσφύγων, αποτέλεσε την αφορμή για «αναστοχασμό». Η εικόνα που είχα για τους Μοναστηριώτες απείχε πολύ από την πραγματικότητα, παρά ταύτα λειτουργούσε ως βιωμένη χορευτική εμπειρία για μένα και τους συγχορευτές μου, που αναδιαμορφώναμε όμως με την παρουσία μας στο χωριό το χορευτικό επεισόδιο της Πρωτοχρονιάς. Οι επισημάνσεις αυτές καθόρισαν το μέλλον μου και αποφάσισα, ακολουθώντας τα βήματα καταξιωμένων

χορευτών, να ακολουθήσω τις ανθρωπιστικές επιστήμες με στόχο την ανθρωπολογική μελέτη του χορού.

Ως φόρο τιμής στην κοινότητα που με είχε οδηγήσει στην ανθρωπολογική οπτική προσέγγισης των χορευτικών εκφάνσεων, αποφάσισα να μελετήσω όλα όσα ο λόγος των Μοναστηριών απέδιδε στο χορό των Ανατολικορωμανιώτων, μέσα στο πλαίσιο της πρόσφατης ένταξής του στο επίσημο ελληνικό χορευτικό ρεπερτόριο. Αφετηρία της συγκεκριμένης προσπάθειας ήταν η υπόθεση πως ο χορός των σημερινών κατοίκων της Νοτίου Βουλγαρίας, οι οποίοι περιγράφονται στο δημόσιο λόγο των χορευτικών συγκροτημάτων ως «Ελληνες», με τη διττή του υπόσταση ως κινητική δομή αλλά και ως στοιχείο κοινωνικής πράξης, αποτελεί ένα ανερμήνευτο συμβολικό επικοινωνιακό σύστημα με θεομοθετημένους κώδικες. Οι πρόσφατες μάλιστα πολιτικές εξελίξεις που επέτρεψαν την ανασύσταση των επικοινωνιακών δεσμών μεταξύ ομοκαταγόμενων, σε Ελλάδα και Βουλγαρία, θα μπορούσε να αποτελέσει έναυσμα για τη μελέτη του προειρημένου συμβολικού επικοινωνιακού συστήματος όχι μόνο σε επίπεδο απόμανμελών της «ρωμανιώτικης» κοινότητας, αλλά και για τον προσδιορισμό τους σε σχέση με τον «ελληνισμό» και την «ελληνικότητα».

Εκκινώντας από την παραπάνω υπόθεση επέλεξα να μελετήσω παράλληλα τις γνωστότερες στους χορευτικούς κύκλους «ανατολικορωμανιώτικες κοινότητες», σε Ελλάδα και Βουλγαρία, το Νέο Μοναστήρι και το General Intzovo αντίστοιχα<sup>4</sup>. Πριν προχωρήσω παρακάτω θεωρώ σκόπιμο να σας υπενθυμίσω συνοπτικά την ιστορική πορεία των κοινοτήτων αυτών, προκειμένου να αντιληφθούμε καλύτερα το ρόλο που ο χορός, ως πολιτισμική έκφανση, έχει διαδραματίσει στη δημιουργία των πολλαπλών «ελληνικών» ταυτοτήτων τους.

Μολονότι λοιπόν τα τελευταία χρόνια προσφίλες θέμα ενασχόλησης αποτελούν οι «αναγνωρισμένες μειονότητες» σε Αλβανία, Σερβία και Ελλάδα, η ύπαρξη των οποίων ενέχει και πολιτικό χαρακτήρα δυστυχώς ή ευτυχώς, η περίπτωση των «Ελλήνων» της Νοτίου Βουλγαρίας δεν φαίνεται να απασχόλησε ιδιαίτερα την επιστημονική κοινότητα και την κοινή γνώμη. Στη συντριπτική πλειοψηφία των Ελλαδίτων, οι κοινότητες των «Ελλήνων» της Βουλγαρίας, σε αντίθεση με την ανάλογη περίπτωση των ελληνικών μειονοτικών της Νοτίου Αλβανίας, θεωρούνται ανύπαρκτες. Η κοινή γνώμη θα λέγαμε πως αγνοεί την ύπαρξή τους, με μόνη ίσως εξαίρεση τους ενασχολούμενους με το αντικείμενο του «παραδοσιακού ελληνικού χορού», οι οποίοι τις ανακαλύπτουν στα τέλη της δεκαετίας του '80. Η διαφορά αυτή συνδέεται άλλωστε με την επίσημη στάση της ελληνικής ιστοριογραφίας, σύμφωνα με την οποία η εφαρμογή της «συμβάσεως περί αμοιβαίας εθελούσιας ανταλλαγής μειονοτήτων Ελλάδος - Βουλγαρίας»<sup>5</sup> (υπογραφή της συνθήκης της Νεϊγί, 27/11/1919) υποστήριζε για λόγους εθνικής σκοπιμότητας τη μετανάστευσή τους στην Ελλάδα «μέχρις ενός». Όπως ήταν φυσικό, παρά την πολυετή διάρκεια εφαρμογής της σύμβασης (1924-1931) που στόχευε στην ήπια μετακίνηση των εκατέρωθεν μειονοτικών, αρκετά μέλη των κοινοτήτων αυτών επέλεξαν να μην εγκαταλείψουν τις πατρογονικές εστίες. Τοιουτορόπως όμως, όποιοι και αν ήταν οι λόγοι που ώθησαν τους μέχρι τότε επίσημα θεωρούμενους «Ελληνες μειονοτικούς» της

Βουλγαρίας να μην μετακινηθούν προς την Ελλάδα, τα εναπομέναντα στη γείτονα χώρα μέλη των κοινοτήτων θεωρήθηκε πως επέλεξαν να αποποιηθούν την «ελληνικότητά» τους και ως εκ τούτου έπαψαν να θεωρούνται και κατ' επέκταση να υφίστανται ως εξωελλαδική ομογενειακή ομάδα. Συνεπώς, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να προσδιοριστεί ο ακριβής αριθμός μειονοτικών που παρέμεινε στις πατρογονικές εστίες μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, μολονότι μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο απογράφονται από το Βουλγαρικό κράτος ως ιδιαίτερη εθνογλωσσική ομάδα. Η κατάργηση αυτής της απογραφής μεταπολεμικά καθιστά ακόμα δυσχερέστερη την μελέτη της συγκεκριμένης ομάδας, η οποία θα μπορούσαμε να πούμε πως επιλεκτικά αγνοείται για διαφορετικούς εθνικούς όμως λόγους και από τα δύο έθνη-κράτη.

Η επιλεκτική επίσημη αμνησία, στην περίπτωση των ζεχασμένων μειονοτικών του '31, έρχεται στο προσκόνιο μετά την ανακάλυψη και την αποδοχή των χορευτικών εκφάνσεων των ανατολικορωμανιώτικων προσφυγικών κοινοτήτων, και την ανάδειξη τους σε μνημεία της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Η προαναφερθείσα ανακάλυψη του χορευτικού ρεπερτορίου των μέχρι τότε αποκαλούμενων «Βουλγαροπροσφύγων», σχηματοποιείται με την παρουσίαση μίας μουσικοχορευτικής ομάδας κατοίκων του Νέου Μοναστηρίου, στο Ιο Συνέδριο για την Έρευνα του Χορού, το οποίο έλαβε χώρα στη Λάρισα το 1987 με συντονιστή τον Δημήτρη Γούσιο. Η εν λόγω παρουσίαση καθόρισε όχι μόνο την εξέλιξη της Νεομοναστηριώτικης ή της προσφυγικής κοινότητας του ελλαδικού χώρου, αλλά και αυτή της φαντασιακής<sup>6</sup> ρωμανιώτικης ζεχασμένης μειονοτικής κοινότητας στη Βουλγαρία. Και αυτό διότι η παρουσίαση και η αποδοχή της μουσικοχορευτικής έκφανσης της κοινότητας στο πλαίσιο του Συνεδρίου αποτέλεσε την αφορμή για την αποδοχή του εξειδικευμένου κοινού. Η παρουσία εκπροσώπων όλων των μελών της ιδιότυπης χορευτικής οικογένειας του ελληνικού έθνους-κράτους, που περιελάμβανε ερασιτέχνες χορευτές, καταξιωμένους χοροδιδασκάλους, ερευνητές και επιστήμονες όπως ανθρωπολόγους, κοινωνιολόγους, καθηγητές φυσικής αγωγής, με πολυετή εμπειρία στον χώρο του χορού, φέρει βαρύνουσα σημασία αφενός για την αποδοχή του μοναστηριώτικου ρεπερτορίου ως έκφραση του ρωμανιώτικου και αφετέρου για την αποδοχή του ως ελληνικού.

Τοιουτορόπως δίδεται ουσιαστικά η αφορμή για την προσπάθεια «απόδοσης» της χορευτικής ελληνικότητας των μέχρι τότε περιθωριοποιημένων χορευτικά Ρωμανιώτων. Η ένταξη του συγκεκριμένου χορευτικού ρεπερτορίου στο «επίσημο ελληνικό» πραγματώνεται έκτοτε σταδιακά, με εξέχουσα στιγμή την παρουσίαση των χορών της κοινότητας του Νέου Μοναστηρίου στην παράσταση του Λυκείου Ελληνίδων στο Ηρώδειο το 1989. Συνακολούθως, η ευρεία αποδοχή σε κινητικό επίπεδο, που έρχεται εκ των έξω να κανονικοποιήσει την χορευτική ταυτότητα των Ρωμανιώτων μετατρέπει το χωριό και το χορό των κατοίκων του σε νέο, πολύτιμο όμως απόκτημα της εθνικής χορευτικής κληρονομιάς. Οι επιστημονικές έρευνες που ακολουθούν, εκφράζοντας το γενικό ενδιαφέρον για τις κινητικές εκφράσεις της πολιτισμικής ταυτότητας των Ρωμανιώτων, τροφοδοτούν με νέα δεδομένα την ιστορική διάσταση της χορευτικής δράσης. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η προσπάθεια αναγωγής στο παλιό και το αυθεντικό οδηγεί στην αναζήτηση

των χορευτικών παραλλαγών που προϋπήρχαν της μετανάστευσης. Έτσι, ο χορός των «Ελλήνων» της Βουλγαρίας, που παρέμειναν στις πατρογονικές εστίες τους, αποκτά για το σύνολο σχεδόν των χορευτών μυθικές διαστάσεις. Ως έκφραση της αρχικά κοινής τοπικής ελληνικής κοινότητας, ταυτίζεται στο πεδίο των ερμηνευτικών αναζητήσεων με τις περίτεχνες δεξιοτεχνικές εκτελέσεις των Βουλγαρικών χορευτικών συγκροτημάτων, με τα οποία συνευρίσκονται τα ανάλογα ελληνικά σε διεθνή, και ορισμένες μάλιστα φορές διαγωνιστικά φεστιβάλ.

Εμείς, όταν πήγαμε στη Λιών χορέψαμε Ρωμυλία. Ήταν εκεί και κάποιο συγκρότημα από το Plovdiv, δε θυμάμαι πώς το λένε, αλλά να δεις που χόρευαν τα δικά μας, τα ρωμυλιώτικα! Μαντιλάτο χόρευαν με την ίδια μουσική και το παρουσίασαν σα δικό τους. Και Ντούσκο και Τσέστο έκαναν. Τον Τσέστο τον χόρεψαν πολύ ωραία. Είδα και κάποιες φιγούρες που μου άρεσαν και μετά τις έδειξα και στα παιδιά στο Σύλλογο και τις κάνουμε και μεις. Χόρεψαν και κάτι άλλα που μοιάζαν με τα δικά μας, αλλά αυτοί δεν ήταν αυθεντικοί. Είχαν πολλές χορογραφίες, το είχαν κάνει φολκλόρ. Όμως ο κόσμος που ήταν εκεί δεν ξέρει τη διαφορά, δεν ξέρει ότι αυτά ήταν των Ελλήνων και μας τα πήραν!

Όπως αποτυπώνεται στο λόγο του Λαρισαίου χορευτή, ο χορός των Ρωμυλιωτών ανάγεται σε εθνικό πλέον χορευτικό ζήτημα. Από τη στιγμή που εντάχθηκε στο ελληνικό ρεπερτόριο, διαμέσου των προσφύγων, λειτουργεί πλέον ως δηλωτικό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού. Άρα, μπορεί και θα πρέπει ανάλογα να αναδειχθεί και σε σύμβολο της ελληνικότητας των ξεχασμένων «Ελλήνων» στη Βουλγαρία. Η κλιμάκωση των προσδοκούμενων υπήρξε τόσο σημαντική που οδήγησε στη συστηματική διοργάνωση «ερευνητικών» αποστολών σε χωριά όπως το General Intzovo, το Plovdiv, τα Slivena, οι οποίες όμως, σύμφωνα με τα λεγόμενα των πληροφορητών, δυστυχώς δεν απέδωσαν τα αναμενόμενα, μιας και το χορευτικό πρότυπο που είχε κατασκευαστεί από τους εν Ελλάδι Έλληνες για τους μειονοτικούς ομογενείς της Βουλγαρίας απειχε κατά πολύ από τις χορευτικές τους εκφάνσεις. Η αναδιαμορφωμένη κινητική έκφραση των πολιτισμικών ταυτοτήτων της «μειονοτικής» κοινότητας, προϊόν των κοινωνικοοικονομικών αλλαγών που συντελέσθηκαν στη Βουλγαρία από το 1931 και μετά, δεν ταυτίζονταν με αυτό του επινοημένου ρωμυλιώτικου κινητικού στερεοτύπου.

Σε macro κλίμακα οι πολιτικές εξελίξεις στη Βουλγαρία που χαρακτηρίζονται από την περίοδο των εθνικοποιήσεων (1949-1957) και την «λαϊκή διακυβέρνηση» του Βουλγαρικού κράτους, της οποίας κύριο μέλημα αποτελούσε η κοινή παιδεία και ο πολιτισμός όλων των Βουλγάρων, οδήγησε αναντίρρητα σε πολλαπλές διεργασίες επαναπροσδιορισμού των «μειονοτικών». Γεγονός που οι αυτοπροσδιοριζόμενοι σήμερα ως «Ρωμιοί» της Βουλγαρίας συνδέουν κυρίως με την απαγόρευση της γλώσσας, την ιδιάζουσα μορφή της θρησκευτικής χριστιανορθόδοξης λατρείας<sup>8</sup> και το κλείσιμο των «ελληνικών σχολείων».

Επιπροσθέτως όμως θα μπορούσαμε να επισημάνουμε πως στον τομέα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης η «λαϊκή διακυβέρνηση» είχε να επιδείξει ιδιαίτερα επιτεύγματα<sup>9</sup>. Η ίδρυση και η λειτουργία ανώτερων εθνικών σχολών τέχνης, τραγουδιού,

μουσικής και χορού, καθώς και η ίδρυση θεατρικών και λυρικών ομίλων, σε όλα τα αστικά κέντρα της χώρας δημιουργήσει μία σειρά νέων προτύπων βουλγαρικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Συνδυαζόμενες μάλιστα με την ανάπτυξη όλων των ερασιτεχνικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, ιδιαίτερα αυτών «που οι ρίζες τους βρίσκονται στις παραδόσεις της χώρας»<sup>10</sup> ακόμα και στα πιο μικρά χωριά όπως το General Intzovo δημιουργήθηκαν, στο πλαίσιο των «οίκων του λαού». πολιτιστικές λέσχες, στις οποίες - υπό την εποπτεία καλλιτεχνικών διευθυντών και την καθοδήγηση καθηγητών μουσικής, ωδικής και χορού, απόφοιτους των προαναφερθέντων ανώτερων σχολών τέχνης και μουσικής - πραγματοποιούνταν μία σειρά καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων που φαίνεται να συνέθεταν ένα σύνθετο πλέγμα απυπικής εκπαίδευσης.

Το σοσιαλιστικό πρότυπο του Βουλγαρικού εθνικισμού εμφανίζοταν με τη μορφή αφομοιωτικών πολιτιστικών δραστηριοτήτων, μέσα από τις οποίες, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη συλλογικότητα, την επανάληψη και την κοινοτυπία, ομογενοποιούσαν ουσιαστικά την εικόνα της πολιτισμικής ταυτότητας του κράτους. Οι παραστάσεις «που οι ρίζες τους βρίσκονται στις παραδόσεις της χώρας» των ερασιτεχνικών ομίλων «αντικατέστησαν» τύποις και επανεννοιοδότησαν έθιμα με βαρύνουσα σημασία<sup>11</sup>.

Σταδιακά όλοι οι παράγοντες παραδοσιακού εορτασμού μετετράπησαν σε συνδέθηκαν με οργανωμένα σκηνοθετικά δημιουργήματα. Μεγαλόπρεπες παραστάσεις, στις οποίες συμμετείχαν σχεδόν όλοι, και φεστιβάλ συγκέντρωσαν όχι μόνο το τοπικό ενδιαφέρον. Τα «ερασιτεχνικά» και επαγγελματικά μουσικοχορευτικά συγκροτήματα της Βουλγαρίας διακρίνονταν για την υψηλότατη καλλιτεχνική τους παρουσία σε μεγάλες διοργανώσεις του εξωτερικού. συγκεντρώνοντας σχεδόν πάντα εξαιρετικές κριτικές.

Όπως ήταν αναμενόμενο, η πολιτισμική ταυτότητα των Ρωμιών του General Intzovo, που διαμορφώθηκε μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικών συνθηκών οι οποίες επικρατούσαν στη χώρα, συνδέθηκε με τις εκφάνσεις καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η ετερόπτητη ως κριτήριο αυτοπροσδιορισμού έδειχνε αρκετά παραμελημένη. Οι θρακιώτες πρόσφυγες που είχαν εγκατασταθεί στο χωριό ακολουθούσαν ακριβώς το ίδιο σχολικό πρόγραμμα εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής καλλιέργειας. Η συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας σε περιπτώσεις κοινοτικών εορταστικών εκδηλώσεων, οργανωμένων και μη, γινόταν μόνο μέσω της παραδοσιακής ενδυμασίας των συμμετεχόντων, αφού κάθε κοινότητα διατήρησε μέσα στο πλαίσιο του συγκροτήματος τη δική της φορεσιά. Στις επίσημες παραστάσεις του συγκροτήματος του χωριού εντός και εκτός της ευρύτερης περιοχής του, οι μετέχοντες Ρωμιοί και θρακιώτες τραγουδούσαν και χόρευαν τους ίδιους χορούς ταυτόχρονα, παρουσιάζοντας ένα κοινό λίγο-πολύ πρόγραμμα με όλα τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά σχήματα της χώρας.

Το 1989 αποτελεί ορόσημο της ταυτοποίησης δια του ετεροπροσδιορισμού για τους Ρωμιούς. Η μετακομμουνιστική πολιτική κατάσταση που επικράτησε στη χώρα, σε συνδυασμό με την εξιδανίκευση των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούσαν στην Ελλάδα, και το ενδιαφέρον των Ελλαδιτών για το χορό των «ομογενών», έδωσε νέα ώθηση στη συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας. Η ενίσχυση του αισθήματος της ελληνικότητας, ακόμα και αν αυτή ήταν αμφισβητήσιμη από τους

ίδιους τους πρόσφυγες πρώτης γενιάς στην Ελλάδα<sup>12</sup>. υπήρξε κομβικής σημασίας για τους κατοίκους του General Intzovo. Οι πιέσεις που ασκήθηκαν από την ελληνική αναζήτηση του «αυθεντικού ρωμυλιώτικου» χορού, μέσα από τα χορευτικά δρώμενα των «Ελλήνων που έμειναν στις πατρογονικές τους εστίες», σε συνδυασμό με την αποδυνάμωση του Βουλγαρικού κρατικού συστήματος πολιτιστικής καλλιέργειας, αναμόρφωσαν τα σχήματα διαδραστικού και διαντιδραστικού αυτοπροσδιορισμού. Παρά την βιωμένη αναγνώριση της αλλότητας στο πλαίσιο της ελληνικής φαντασιακής κοινότητας, που δηλωτικά περιγράφεται από τους Ιντζοβίτες με τη χρήση του όρου «Ρωμιός» για τον εαυτό και «Ελληνας» για τον ελλαδίτη «άλλο», η προσπάθεια οικειοποίησης και ενσωμάτωσης του κοινωνικού / κινητικού ρόλου που τους αποδίδεται από τους ερευνητές τους χαρακτηρίζει. Επιπλέον η αδυναμία της κεντρικής βουλγαρικής εξουσίας να υποστηρίξει οικονομικά τη διατήρηση των θεσμών για την ανάπτυξη των ερασιτεχνικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων οδηγεί στη μείωση των χορευτικών δραστηριοτήτων, με αποτέλεσμα τη δυνατότητα επαναξιολόγησης των στόχων της χορευτικής έκφρασης και επικοινωνίας.

Σύμφωνα με τα δεδομένα της επιτόπιας έρευνας είναι σαφές πως οι πρακτικές εξωτερικής αξιολόγησης των χορευτικών δεδομένων της ελλαδίτικης ερευνητικής κοινότητας επιδρούν καταλυτικά στην ενδοκοινοτική επαναξιολόγησή τους από τους Ιντζοβίτες παραγωγούς. Κατά συνέπεια, όπως συνέβη και στη μοναστηριώτικη κοινότητα, αυτό που εκπιμάται, καταγράφεται, διδάσκεται, παγιώνεται, και παρουσιάζεται από ελληνικούς χορευτικούς συλλόγους ή σωματεία ως ανατολικορωμυλιωτικό, ετεροπροσδιοριστικά επαναπροσαρμόζεται και ιεραρχείται αντίστοιχα και από τους Ινζοβίτες<sup>13</sup>.

Συνεπώς, η μετάλλαξη της χορευτικής φυσιογνωμίας του χωριού, όπως αυτή αποτυπώνεται συμπληρωματικά τόσο μέσα από το λόγο των πληροφορητών όσο και μέσω των σύγχρονων τελεστικών εκφράσεών της, διαμορφώνεται μέσα σε ένα πλαίσιο πολλαπλών και συχνά μάλιστα αντικρουόμενων μορφών ετεροπροσδιορισμού. Τα χορευτικά προϊόντα αυτών, αν και μοναδικά και ανεπανάληπτα, υπογραμμίζουν ακόμα και με διαφορετικούς τρόπους κάτω από διαφορετικές συνθήκες ως βασικό άξονα διαμόρφωσης τη βιωμένη χορευτική εμπειρία του ερευνούμενου. Οι Ιντζοβίτες, ως ερευνητικά υποκείμενα, παραγωγοί εφήμερων χορευτικών προϊόντων, φαίνεται να υιοθετούν και να ενσωματίζουν κατά περίπτωση τα επινοημένα κινητικά στερεότυπα που διαντιδραστικά τους ταυτοποιούν. Έτσι οι εξωκοινοτικές αντιλήψεις ανάγονται σε καθοριστικούς επιτελεστικούς παράγοντες. Μέσα από πολυσύνθετους μηχανισμούς ενουνείδηπτης και ασυνείδηπτης ενσωμάτωσης, η χορευτική ταυτότητα των Ιντζοβίτων επιτρέπει τους τελεστές την (ανα) δύλωση και την (ανα) διαπραγμάτευση της πολιτισμικής ταυτότητας σε επίπεδο απόμων και συλλογικούτων.

Οι Ιντζοβίτες, ως «Ρωμιοί της Βουργαρίας» και ως ρωμυλιώτες της Ελλάδας, μέσα από νέους δρόμους όπως ο Σύλλογος με την επωνυμία «Σύλλογος για την πολιτιστική και ανθρωπιστική συνεργασία μεταξύ Βουλγάρων και Ελλήνων πολιτών Μεσομβρία» που πήρε άδεια λειτουργίας στις 12 Φεβρουαρίου του 1992<sup>14</sup> ή ο «Πολιτιστικός Σύλλογος για

την Ελληνοβουλγαρική Φιλία» αναπροσδιορίζουν το έτερο, το όλον και το άλλο, όπως αυτά τους αποδίδονται. Όντας ταυτόχρονα μέλη της ελληνικής, της βουλγαρικής και της ρωμυλιώτικης φαντασιακής κοινότητας, οι Ιντζοβίτες φαίνεται να κινούνται παράλληλα και συγχρονικά σε πολυεπίπεδα σύνθετα ταυτότητας - ετερότητας, όπως Έλληνας-Βούλγαρος, Μοναστηρώτης-θρακιώτης, Ρωμιός-Ρωμυλιώτης και Ρωμιός-Ελλαδίτης. Τοιουτοτρόπως, οι ενσώματες χορευτικές εκφάνσεις των μεταλλάξεων της αενάως ανανεούμενης πολιτισμικής τους ταυτότητας, αναμορφώνονται κατά περίπτωση. Έτσι, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο οι Ιντζοβίτες χορεύοντας (ανα) δηλώνονται και (ανα) διαπραγματεύονται τη σχέση τους με το ελλαδίτικο επινοημένο στερεοτυπικό πολιτισμικό μόρφωμα για την χορευτική ρωμυλιώτικη «ελληνικότητα» των μειονοτικών ομογενών της Βουλγαρίας. Η χορευτική πράξη, παρότι διαμορφώνεται δημιουργικά πάνω στον κυκλικό χρόνο ως συνισταμένη του συνόλου των γραμμικών χρόνων των τελεστών, εκφράζει στη σύγχρονη Ιντζοβίτικη ρωμαίικη κοινότητα της Βουλγαρίας τη συνθετική διαπραγμάτευση μεταξύ δικού και ξένου, εαυτού και άλλου. Ρωμιού-Έλληνα και ελληνισμού.

\*Ρωμιοί, Ελλήνοσσα, Βουργαρία. Τρεις λέξεις, σήματα και ενδείκτες του επικοινωνιακού και πολιτισμικού συστήματος (Λπς, 1993:41-43) αυτο- και ετερο- προσδιορισμά των «Ελλήνων της Αναπολικής Ρωμυλίας». Κατά τη διάρκεια μίας εκ των ερευνητικών μου αποστολών, ο I. Stogianov με παρακάλεσε θερμά να συναντήσω τα παιδιά και τα εγγόνια του, για να «χωριστεύουν ρωμαίικα, μ' Ελλήνοσσα στη Ιντζοβί στη Βουργαρία». Ο πλικιώμενος πληροφορητής που είχε Βγάλει το ελληνικό σχολείο, διοργάνωσε κατά τα πρότυπα αυτού ένα ιδιότυπο μάθημα γραφής και ανάγνωσης. Εξ απίστης της ανυπαρξίας διδακτικού υλικού χρησιμοποιήσαμε το μικρό μπλοκάκι των σημειώσεων του πεδίου, πάνω στο οποίο οι πρώτες λέξεις που γράφτηκαν από το χέρι του ήταν (κρατώ την ορθογραφία του): ρωμιοί, ελλήνοσσα, Βουργαρία. Σημεία και σύμβολα των μηχανισμών ταυτοποίησης, που καθόρισαν το περιεχόμενο και προφανώς τον τίτλο της παρούσας εργασίας, την οποία αφιερώνω στη μνήμη του.

<sup>1</sup>Το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1911, αποτελεί το μόνο ίσως ιδιωτικό φορέα που δραστηριοποιείται στη διασκορπία του με το αντικείμενο του «παραδοσιακού χορού». Έτσι, μέσα στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του, που σύμφωνα με το καταστατικό ιδρύσεως έχει ως κύριο σκοπούμενο «(...) τη διαφύλαξη και τη μετάδοση της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς από γενιά σε γενιά», το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών διοργάνωνε τα πρώτα μαθήματα και παραστάσεις ελληνικού χορού, με την επιμέλεια της Κρεστενίτου, αμέσως μετά την ίδρυσή του. Η ευρεία αποδοχή του «εθνικού έργου» που επιπλέεται από την Εφορεία Ελληνικών Χορών του Λυκείου, θέτει τις βάσεις για την ίδρυση ανάλογων χορευτικών ομάδων. Σήμερα το Λύκειο των Ελληνίδων με τα 68 παραρτήματά του (49 στην Ελλάδα και 19 στην εξωτερικό), έχει χαρακτηριστεί «Εθνικό Ίδρυμα» και θεωρείται ο σπουδαιότερος πολιτιστικός οργανισμός του ελληνικού έθνους-κράτους. Διακρίνεται για τον υπερτοπικό χαρακτήρα και την πανελλήνια εμβέλειά του και φαίνεται τόσο να εκφράζει δύο και να (ανα) διαμορφώνει τις ισχύουσες αντιλήψεις και τα αισθητικά πρότυπα για τον «ελληνικό παραδοσιακό χορό». Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους στόχους, τις δραστηριότητες και το έργο του Λυκείου των Ελληνίδων βλέπε:

ΑντζακαΒέη, Ε. «Οι πρώτες παραστάσεις ελληνικών χορών του Λυκείου Ελληνίδων», στο Αυδίκος, Ε. Λουτζάκη, Ρ., Παπακώστας, Χ. (επμ.). Χορευτικά Ετερόκλητα Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα-Λύκειο Ελληνίδων Δράμας 2004.

Άντζακα-Βέν. Ε. *Τα Αρχεία του Λυκείου Ελληνίδων. Λύκειο των Ελληνίδων. xx*

<sup>7</sup>Βλέπε σχετικά Μάργαρη. Ζ. Ν. (2004: 27-28): «Χορευτικές περιπηγήσεις: Παράλληλες περιπλανήσεις στο χωροχρόνο» ανακοίνωση στο Πολιτιστική Κληρονομιά στη Θεσσαλία. *Τραγούδι Χορός Ενδυμασία* (Πρακτικά της Προσυνεδριακής Επιστημονικής Ημερίδας, που συνδιοργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και το Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων», με τίτλο «Ο χορός ως κοινωνικό φαινόμενο στη σύγχρονη Ελλάδα» και πραγματοποιήθηκε τη 19η Σεπτεμβρίου 2004 στην Καρδίτσα). σσ. 29-37.

Μόλονότι η περιγραφέα σα πρακτική φαίνεται να απέχει πολύ από τη σύγχρονη «επιστημονική θεώρηση» του χορού μέσα από την ανθρωπολογική προσέγγιση του, νομίζω πως είναι άρρεντα συνδεδεμένη μαζί της. Οι τεχνικές οικειοποίησης του ξένου και του μακρινού μέσα από την ενσώματη προσέγγιση του προσομοιάζουν με ανάλογες μορφές γνωριμίας, μελέτης, ανάλυσης του «ξένου» και του «διαφορετικού» που ακόμα και ως υπεραπλουστευτικές ή στρατευμένες ερευνητικές πρακτικές χαρακτήρισαν την πρώιμη περίοδο επιστημονικού αντικειμένου της ανθρωπολογίας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ:

Κούπερ, Α. *Ανθρωπολογία και ανθρωπολόγοι: η σύγχρονη Βρετανική σχολή*. Παπαταξιάρχης, Ε. (επιστημονική επιμέλεια, εισαγωγικό σχόλιο). Μιχαλοπούλου-Βέικου, Χ. (μετάφραση). Αθήνα: Καστανιώτης, 1994.

Silverman, S. (επιμ.). *Totems and teachers: perspectives on the history of anthropology*. New York: Columbia University Press, 1981.

Stocking, G. W.. *Race, culture, and evolution: essays in the history of anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

<sup>8</sup>Το Νέο Μοναστήρι αποτέλεσε το χώρο μετεγκατάστασης προσφύγων του Μικρού και Μεγάλου Μοναστηρίου (Goljam και Malbuk Monastir) της Νοτίου Βουλγαρίας. Μετά την ανταλλαγή πληθυσμών οι εναπομείναντες κάτοικοι των προαναφερθέντων χωριών συγκεντρώθηκαν στο χωριό Gretsko Abgonat, γνωστό αρχικά ως Ελληνοχώρι στους εδώ εγκατεστημένους πρόσφυγες. Μετά την αλλαγή του καθεστώτος το χωριό μετονομάστηκε General Intzovo προς τιμήν του ομώνυμου Ρώσου στρατηγού.

<sup>9</sup>Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το πλήρες κείμενο της Σύμβασης διόπτη ορίζοντας τους κανόνες της αμοιβαίας εθελοντικής μετανάστευσης των «εκστέρεωθεν μειονοτήτων» υπογραμμίζει την ύπαρξή τους σε Βουλγαρία και Ελλάδα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. σχετικά *L'échange gréco-bulgare des minorités ethniques* του André Wurfbain (Παρίσι 1930, σ. 183) και *The exchange of minorities. Bulgaria. Greece. Turkey* του Stephan Ladas (Νέα Υόρκη 1932, σ. 739).

<sup>10</sup>Η χρήση του όρου «φαντασιακή», όπως αυτή εισάγεται από τον Anderson στο *Φαντασιακές κοινότητες - Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του Εθνικισμού*, μπφ. Ποιθητή Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη, 1997.

<sup>11</sup>Ηλίας Παπάς, προφορική μαρτυρία. Λάρισα 12/7/2006.

<sup>12</sup>Ηδη από το 1906 οι αικολουθίες της ορθόδοξης εκκλησίας γινόταν μόνο στα Βουλγαρικά.

<sup>13</sup>Τοντόροφ N. 1983:126.

<sup>14</sup>Τοντόροφ N. 1983:127.

<sup>15</sup>Σ αυτό συντέλεσε και η δημιουργία των Σοσιαλιστικών γιορτών που αντλούσαν τα θέματά τους από το χριστιανικό εορτολόγιο. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα είναι οι πημέρες του παππούλη του Χιονιού, τα Θεοφάνεια - Γιορτάνιοφ ντεν, η γιορτή του Αγίου Γεωργίου - Γκέργκοφ ντεν, του Αγίου Νικολάου - Νίκουλ ντεν.

<sup>16</sup>Προκειμένου να αναδείξω μία πικιά της «ρωμαϊκής» διάστασης της προσφυγικής ρωμυλιώπικης ταυτότητας και των τρόπων με τον οποίο αυτή βαθμιαία ελληνοποιήθηκε προκειμένου να απαλλαχθεί από τα στοιχεία που οδηγούσαν σε απορριπτικό τύπου σχόλια και χαρακτηρισμούς όπως «Βουλγαροπρόσφυγες». παραθέτω εδώ ένα απόσπασμα από συνέντευξη που έδωσε ο γνωστότερος ίσως στον χώρο του χορού Ρωμυλώπης, ο Γιάννης Πραντζόπης, στην εφημερίδα *Παρατρηπτής* της Θράκης το Φεβρουάριο 2008, με αφορμή την παρουσίαση του cd με τίτλο *Από τη Θράκη του Ορφέα και του Διόνυσου - Σκοποί και τραγούδια της Ανατολικής Ρωμυλίας και της Θράκης που έγινε στην Κομοτηνή στο πλαίσιο του Α' Πανελλήνιου Συνεδρίου*

Ανατολικορωμυλιώτων Βορειοθρακών το Μάρτιο 2008. διαφαίνεται η προσπάθεια ταύπος με το ελληνικό στερεοτυπικό πρότυπο:

Θα σας αναφέρω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Επέστρεψα στο Αιγαίο ολοκληρώνοντας τις σπουδές μου στην Αθήνα. Συναντώ μια γιαγά γεπόνισσα μου π οποία μου λέει: «Γιανούδι π φκιάνς:» Της απαντώ χρησιμοποιώντας την καβακλιώπικη διάλεκτο και αυτή με τη σειρά της μου απαντά: «Μάνι μου Γιανούδι» ισύ πήγες στου Πανεπιστήμου και δεν ίμαθες να χωραπεύς ελληνικά». Μ' αυτό θέλω να πω ότι ο κόσμος πάστεψε ότι αυτά που μιλαγε δεν ήταν ελληνικά. Βέβαια υπήρχε μία γενικότερη απαξίωση της παράδοσης και το άλλο τραγικό στοιχείο πάνω ότι είκαμε έναν τέτοιο πολιτισμό που πάνω του σπρέθηκε όλος ο δυτικός και εμείς αμφιβάλλαμε και αμφισβήταμε την εισαγόμενη πολιτισμού μας.

<sup>17</sup>Μάργαρη Z. N. (2004): σσ. 36-37.

<sup>18</sup>Στη Βουλγαρία λεπιουργούσαν επίσημα δεκαπέντε περίπου παρόμοιοι σύλλογοι μέχρι το 1998, ενώ σήμερα ο αριθμός τους έχει σχεδόν διπλασιαστεί.

## Βιβλιογραφία:

Anderson, B., *Φαντασιακές κοινότητες - Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του Εθνικισμού*, μπφ. Ποιθητή Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη, 1997.

Άντζακα-Βέν. Ε., «Οι πρώτες παραστάσεις ελληνικών χορών του Λυκείου Ελληνίδων», στο Αυδίκος, Ε., Λουτζάκη, Ρ., Παπακώστας, Χ.. (επιμ.). *Χορευτικά Ετερόκλητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα-Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, 2004, σσ. 183-202.

Άντζακα-Βέν. Ε., *Τα Αρχεία του Λυκείου Ελληνίδων. Λύκειο των Ελληνίδων. xx*.

Θεοκλείεβα Στόισεβα Ε., «Οι Έλληνες της Βουλγαρίας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ως σήμερα». Στο *Οι Έλληνες της Βουλγαρίας. Ένα ιστορικό τμήμα του περιφερειακού Ελληνισμού* επιμ. Κοντζαγέωργη Ξ., Θεοσαλονίκη: ΙΜΧΑ, 1999, σσ 96-116.

Κούπερ, Α.. *Ανθρωπολογία και ανθρωπολόγοι: η σύγχρονη Βρετανική σχολή*. Παπαταξιάρχης, Ε. (επιστημονική επιμέλεια. εισαγωγικό σχόλιο). Μιχαλοπούλου-Βέικου, Χ. (μετάφραση). Αθήνα: Καστανιώτης, 1994.

Ladas Stephan. *The exchange of minorities. Bulgaria. Greece. Turkey*. New York, 1932.

Silverman, S. (επιμ.). *Totems and teachers: perspectives on the history of anthropology*. New York: Columbia University Press, 1981.

Λιτς, Ε., *Πολιτισμός και επικοινωνία. Η λογική της διαπλοκής των συμβόλων*. Παραδέλλης, Θ.. (επιστημονική επιμέλεια). Σουρράπα, Ε., (μετάφραση). Αθήνα: Καστανιώτης, 1993.

Μάργαρη Z. N., «Χορευτικές περιπηγήσεις: Παράλληλες περιπλανήσεις στο χωροχρόνο» ανακοίνωση στο Πολιτιστική Κληρονομιά στη Θεσσαλία. *Τραγούδι Χορός Ενδυμασία* (Πρακτικά της Προσυνεδριακής Επιστημονικής Ημερίδας που συνδιοργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και το Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων», με τίτλο «Ο χορός ως κοινωνικό φαινόμενο στη σύγχρονη Ελλάδα» και πραγματοποιήθηκε τη 19η Σεπτεμβρίου 2004 στην Καρδίτσα. Καρδίτσα 2006, σσ. 29-37.

Stocking, G. W.. *Race, culture, and evolution: essays in the history of anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Wurfbain, André. *L'échange gréco-bulgare des minorités ethniques*. Paris, 1930.

# Η αρβανίτικη γλώσσα στα παραδοσιακά τραγούδια

## Η μουσική νε χουργιό έχ νε νοικοκύρ

Θανάσης Μωραΐτης  
Μουσικός - Μουσικολόγος

Τα τραγούδια στην αρβανίτικη γλώσσα κινούνται, ως επί το πλείστον, στο μουσικό περιβάλλον της περιοχής από την οποία προέρχονται και ταυτίζονται με τα αντίστοιχα ελληνόγλωσσα και σε μερικές περιπτώσεις με τραγούδια σε άλλο γλωσσικό ιδίωμα (π.χ. βλαχόφωνα στη Δροσοπηγή Φλώρινας). Σε πολλά από τα τραγούδια σώζονται αρχέγονα στοιχεία (ειδικά στην περιοχή του Έβρου), γεγονός που εξηγείται από τον υπέρμετρο συντηρητισμό των Αρβανιτών (νά και τα καλά του συντηρητισμού) συν το επιπλέον «στίγμα» που έφεραν, του διαφορετικού. Έτσι, το ρεπερτόριο αυτό δεν υπέστη την, κατά κάποιο τρόπο, αλλοίωση που επέφερε η δισκογραφία και η ομοιόμορφη ραδιοφωνική διάδοση (πλην ελάχιστων τραγουδιών της νότιας Ελλάδας που δισκογράφησαν ο Γιώργος Παπασιδέρης και η Γεωργία Μπτάκη, η οποία προχώρησε και σε μεταγλώττιση μερικών από αυτά στα ελληνικά).

Ιδιαιτερότερες των αρβανίτικων τραγουδιών:

### ύφος

Το μουσικό ύφος των αρβανίτικων τραγουδιών είναι λιτό, δίχως μοιρολατρική ροπή ακόμα κι όταν η διάθεσή τους «λυπάται». Ο τραγουδιστής ερμηνεύει χωρίς «τσαλκάνζες» (συνεχή μελίσματα), χωρίς «έρπουσα διάθεση» (ακόμα κι στις πιο ανατολίτικες στιγμές, όπως σε χρωματικούς τρόπους που κλίνουν προς τα εκεί), χωρίς γλυκερούς «στηθικούς» χρωματισμούς.

Μέρος των αρβανίτικων τραγουδιών εμφανίζεται να έχει μικρές ή μεγάλες διαφορές από τα ελληνόγλωσσα.

### γλώσσα

Κατ' αρχήν η ίδια η γλώσσα και ό.τι συνεπάγεται απ' αυτήν: η εκφορά του λόγου, η μελωδική δομή των φράσεων και ο ιδιαίτερος τονισμός.

Η διαφορετική γλώσσα στοιχειοθετεί διαφορετικό ρεπερτόριο, δίνει υπόσταση σε διαφορετική εθνομουσικολογική ταξινομία.

### μετρική ανάλυση

Η μετρική ανάλυση των στίχων των παραδοσιακών τραγουδιών έχει δείξει ότι τα ελληνόγλωσσα χρησιμοποιούν, ως επί το πλείστον, τον 15σύλλαβο (ιαμβικό ή τροχαϊκό), τον οποίο «απεχθάνονται» τα αρβανίτικα. Μόνον ένα αρβανίτικο τραγούδι σε 15σύλλαβο έχει φέρει στο φως η ως τώρα έρευνα, το «Ου γιαμ νιءε βλάχε ε μπούκουρ» (- Εγώ ήμαι η βλάχα η έμορφη), κι αυτό μας κάνει να πιστεύουμε ότι το συγκεκριμένο τραγούδι δεν είναι αρβανίτικο. Αντίθετα στα αρβανίτικα κυριαρχεί ο 8σύλλαβος τροχαϊκός (και σε μερικές περιπτώσεις ο ιαμβικός) σε πλήρη μορφή ή ελειπτικός (7σύλλαβος) ή με προανάκρουσμα, κυρίως το «μόι» (9σύλλαβος), τον οποίο ελάχιστα χρησιμοποιούν τα ελληνόγλωσσα. Μπορεί να ειπωθεί ότι οι Αρβανίτες προσθέτουν ή αφαιρούν συλλαβές, αδιαφορώντας για το ενιαίο της δομής του στίχου.

### κλίμακες

Στην πλειοψηφία τους τα αρβανίτικα τραγούδια που συναντούμε στη νότια Ελλάδα χρησιμοποιούν διατονικές κλίμακες, κυρίως τον τρόπο του ρε. Δε λείπουν πάντως και οι μελωδίες σε χρωματικές κλίμακες, όπως το χιτζάζ, το σαμπά (διατονικός με χρόα κατά τους Βυζαντινούς) και το ουζζάλ (κατά την αραβοπερσική ορολογία) και κυρίως το βαλκανικό ή ρουμάνικο μινόρε ή τσιγγάνικο που υπάρχει σε αρκετά τραγούδια του Λουτρακίου και της Περαχώρας (Κορίνθου) και που δείγμα του σώζεται πίστη στην ύστερη αρχαιότητα (West, παράδειγμα 42, σ. 428).

Στα Βίλια του Κιθαιρώνα έχουμε τραγούδια που χρησιμοποιούν πεντατονικές ανημίτονες κλίμακες, πράγμα που μαρτυρεί τη γεωγραφική καταγωγή των κατοίκων (υποίδια της Ηπείρου στη Στερεά).

Στα χωριά Κυριάκι και Ζερίκι (Λειβαδιά) και γενικά στην περιοχή του Ελικώνα έχουμε το καμπίσιο ανατολικορυμελιώτικο θεσσαλίζον ύφος που είναι κοινό με αυτό της Βόρειας Κορινθίας, όπου κατά κόρον χρησιμοποιείται η ρουμάνικη κλίμακα ή τσιγγάνικη ή βαλκανικό μινόρε. Να προστεθεί σ' αυτά και η ύπαρχη τραγουδιά που τραγουδιούνται σε παράλληλες πέμπτες, είδος διφωνίας που μας παραπέμπει στις απαρχές της ομόφωνης πολυφωνίας, δημιουργώντας ένα είδος διτονισμού που παρατηρείται π.χ. στα παραδοσιακά τραγούδια της Ισλανδίας (βλ. σχόλιο του Nettl περί αυστρρίκης παραλληλίας στους πρωτόγονους πολιτισμούς).

Στις περιοχές της Ηπείρου κυριαρχεί ένα συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα, η πεντατονική πολυφωνία, την οποία συναντούμε και στους ελληνόφωνους και στους αλβανόφωνους και στους βλαχόφωνους. Μέχρι περίπου το 700 π.Χ. η κυρίαρχη δομή της ελληνικής μουσικής βασιζόταν στις πεντάτονες ανημίτονες κλίμακες, όπως και οι περισσότερες αρχαϊκές μουσικές σ' όλο τον κόσμο, από τους Κέλτες μέχρι τους Κινέζους και τους προκολομβιανούς Αμερικάνους Ινδιάνους.

Το μουσικό ιδίωμα στην περιοχή της Φλώρινας είναι κοινό με αυτό της Κορυτσάς. Πολλά αρβανίτικα τραγούδια γάμου της περιοχής εκτελούνται από μονοφωνική χορωδία χωρίς να λείπουν και οι μονωδίες, σε πολλές από τις οποίες ενυπάρχει το ασπρικό ιδίωμα της Κορυτσάς (διφωνίες κατά τρίτες, κανταδόρικο ύφος που συναντούμε στην Κάτω

Ιταλία και Σαρδηνία). Στα πολυφωνικά αρβανίτικα τραγούδια διαπιστώνουμε χαρακτηριστική διαφορά από τα ππειρώτικα τραγούδια: «κλώστης» δεν υπάρχει, ενώ ένας ειδικού τύπου «γυριστής», με αυξημένο μελωδικό ρόλο, παρεμβάλλεται ακόμα και βαθιά μέσα στις φράσεις του «παρτή» / σολίστα.

Στη Δροσοπηγή Φλώρινας, τα περισσότερα αρβανίτικα τραγούδια, τραγουδιούνται ακριβώς με την ίδια μελωδία και στα βλάχικα. Χροσιμοποιούνται οι πεντάτονες ανημιτόνιες κλίμακες που απουσιάζουν στα ελληνόγλωσσα. Και, οι τρεις οικισμοί στην περιοχή της Φλώρινας (Φλάμπουρο, Λέχοβο, Δροσοπηγή) δεν φαίνεται να έχουν επηρεαστεί από την γειτονική επικρατούσα σλαβόγλωσση μουσική παράδοση της περιοχής, ούτε και γνωρίζουν τα τραγούδια των γειτόνων τους.

Σε αρκετά τραγούδια των πιο πάνω χωριών αλλά και στο Πληκάτι Κόνιτσας συναντούμε μιαν εντελώς πρόσφατη και εμφανώς ιταλίζουσα φλέβα, στα όρια μεταξύ παραδοσιακών και αστικολαϊκών ή ακόμα και παλιότερων ελαφρών τραγουδιών της Ιταλίας. Πρόκειται για τραγούδια γενικώς εύθυμα και ζωηρά, σε κλίμακες ματζόρε και μινόρε, μονόφωνα ή με διφωνίες σε παράλληλες τρίτες με μικροαποκλίσεις (γεγονός που παραπρείται εκτενώς στις λαϊκές διφωνίες της Κάτω Ιταλίας), σε ρυθμούς δίσημους και τρίσημους χορευτικούς και με εκφορά της φωνής εμφανώς ιταλίζουσα, κατά το κοινώς λεγόμενο «μπελκαντίστικη». Οι σκοποί είναι παρόμοιοι με ιταλικούς.

Το μουσικό ιδίωμα περιοχών του Έβρου (Νέο Χειμώνιο και Ρήγιο) έχει να επιδείξει σπάνια δείγματα μουσικής πρωτόγονων πολιτισμών (π.χ. τραγούδια μόνο με δύο νότες, φαινόμενο που συναντούμε και στους Χουλιαράδες της Ηπείρου). Επίσης, ας σημειωθεί π παντελής απουσία δύο γνωρισμάτων: α) «βυζαντινών» χρωματικών τροπικοτήτων που ακούμε σε άλλες θρακικές μουσικές, και β) ιταλόρρυθμου στρώματος.

### ρυθμοί

Οι ρυθμοί των τραγουδιών στη νότια Ελλάδα είναι «γωνιασμένοι», με έντονη τη στεριανή διάθεση, πλην των τραγουδιών της Άνδρου και του Καβοντόρου, το ύφος των οποίων είναι καθαρά νησιώτικο. Χροσιμοποιούν τους ρυθμούς: 4/4, 2/4, 3/4 (τσάμικος), 5/4, 6/8, 7/8 (συρτοί-καλαματιανοί στις στεριανές περιοχές και «τράτα» στα παράλια. Στη Σαλαμίνα υπάρχει π. σπάνια σε ελληνόγλωσσα τραγούδια, ρυθμική υποδιαίρεση σε χορό «Τράτας» 2.2.3). Απουσιάζουν οι σύνθετοι ή άλογοι («κουτσοί») ρυθμοί: 9/4 (ζεϊμπέκικος), 9/8 (καρσιλαμάς, πλην του «Ε μπούκουρε μόι Λιένε» από την Ερμιονίδα, που φαίνεται να είναι μεταγλωπισμένο), 8/8, 11/8 και 5/8 (πλην του «Άτιε πάρε». Επιτάφιος θρήνος, που τραγουδιέται στα Βίλια και στη Σαλαμίνα).

Στα χωριά της Φλώρινας έχουμε άλογους ή «κουτσούς» ρυθμούς (5/8, 8/8), χαρακτηριστικούς της περιοχής, αλλά και 7/8, 2/4, 4/4, 6/4 και 5/4.]

Στα χωριά του Έβρου (Νέο Χειμώνιο, Ρήγιο), οι επιτόπιες καταγραφές διέσωσαν τη νομοτελειακή αποσάθρωση της προφορικής παράδοσης και μας έδωσαν σαφή δείγματα για την μη «κανονικότητα» της ρυθμικής και μελωδικής συμπεριφοράς των τραγουδιών. Ήχογραφήθηκαν την ίδια στιγμή, τα ίδια τραγούδια σε δύο εκδοχές: α) μόνον από τραγουδίστριες και β) οι ίδιες τραγουδίστριες συνοδεία οργάνων (κλαρίνο, βιολί, λαουάτο).

τουμπελέκι). Η προσεκτική ακρόαση δείχνει να υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στο τραγούδισμα των χωριών και στο παιξιμό των μουσικών: προσέχοντας τους δεύτερους, καταλαβαίνει κανείς αμέσως πως είναι πολύ άξιοι μουσικοί, και ταυτόχρονα πως είναι Θράκες μεν αλλά όχι Αρβανίτες. Η ρυθμική τους αίσθηση είναι κάπως πιο «κανονική», πιο κοντά στα πανθρακικά ζωναράδικα, μαντιλάτα και παϊντούσκες, ενώ η φρύγιος μελωδία των τραγουδιστών (τρόπος του ρε) μετατρέπεται αδιόρατα από το κλαρίνο σε μινόρε (τρόπο του λα). Ας σημειωθεί ότι εδώ έχουμε τραγούδια σε 5/4 (παιώνες επιβατούς), πράγμα σπάνιο στα ελληνικά τραγούδια της περιοχής.

### χοροί

Ο ιδιαίτερος χορός των Αρβανιτών της νότιας Ελλάδας που δεν υπάρχει στα ελληνόγλωσσα είναι το καγκέλι 2/4 (μόνο του ή πάντα στο τέλος άλλων χορών, κυρίως του 7 σημου καλαματιανού ή συρτού).

Ο αρβανίτικος καλαματιανός (7/8) με την υποδιαίρεση του α' επίτριπου (βραχύ-μακρό-μακρό-μακρό) κυριαρχεί στα αρβανίτικα σε αντίθεση με τα ελληνόγλωσσα που ακολουθούν την κλασική υποδιαίρεση (μακρό-βραχύ-μακρό-μακρό). Ας σημειωθεί ότι ο 7 σημος ρυθμός, εκτός από τα δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας, κυριαρχεί και σ' αυτά των αραβικών λαών, λαών του Αφγανιστάν και των Ινδιών με τις ίδιες ρυθμικές μορφές. Ο ρυθμός αυτός έχει την προέλευσή του στις αρχαίες ελληνικές ρυθμικές και μετρικές μορφές. Το ίδιο ισχύει και για άλλους ρυθμούς π.χ. τον 5 σημο - με τις διάφορες μορφές του- που ανίκει στο αρχαίο παιωνικό ρυθμικό γένος.

Απουσιάζει τελείως το τοιφετέλι.

Στη Σαλαμίνα έχουμε τη μορφή «τράτας» με 5 (αντί για τα συνήθι 3) βήματα εμπρός, και 3 βήματα πίσω, με την ονομασία «Βάλε ε ντίτε» (= Τράτα δεύτερη). Αυτή τη μορφή τη συναντούμε και στο χωριό Χέλι της Αργολίδας [δες και τραγούδι «Χίλικε Βάλενε με πέσε / ντε... μος, ντέλιε τέ χέλικε ου βέτε» (= Με πέντε τράβα το χορό / έβγα - απ' το χορό - να τον σύρω εγώ μόνη μου)] καθώς και στα Βίλια, με τον όρο «διπλό» [δες και τραγούδι «νέ νε νέ μόι βάιζε ο / σα ι μπούκουρ κι διπλό» (= νέ νε νέ κορίτσι μου / πόσο ωραίο τούτο το διπλό)]. Ας σημειωθεί ότι στη νότια περιοχή της Αλβανίας, στην περιοχή της Δρόπολης και σε μερικά χωριά της Κορυτσάς (π.χ. Γκράψι, κοντά στο Αργυρόκαστρο), χόρευαν την ίδια μορφή τράτας με τα 5 βήματα εμπρός. Την ονόμαζαν δε «Γκάιντα ε ντίτε» (= Γκάιντα η δεύτερη).

Στη νότια Εύβοια έχουμε τον σταυρωτό χορό «Συρτός Αρβανίτικος» ή Καβοντορίτικος ή Άσσος ή Καλιανιώτικος ή Βέντελια (= Στον τόπο), που χορεύεται πάνω στο τραγούδι «Κούσσιε ε σκούντι ντάρδενε» (= Ποιος τίναξε την αχλαδιά).

Στην περιοχή Κορινθίας υπήρχε ο τελετουργικός χορός «Μαριμάγκα», χορός για τη θεραπεία από το δάγκωμα της μαριμάγκας (δηλητηριώδης μαύρη αράχνη). Έσκαβαν ένα λάκκο βαθύ και έβαζαν μέσα τον δαγκωμένο όρθιο, μετά τον γέμιζαν κοπτριά. Τρεις Μαρίες μονοστέφανες περπατούσαν γύρω από τον λάκκο ρυθμικά με χορευτικό βηματισμό, τραγουδώντας με σιγανή φωνή, σε ήχο μοιρολογιού και με ιεροπρεπές ύφος, τον εξορκισμό στα αρβανίτικα (θυμίζει την ιταλική «Ταραντέλα»).

Ας σημειωθεί ότι ο Τσάμικος χορός στη Μάνη λέγεται «Αρβανίτικος».

Στην περιοχή Άργους υπήρχε ο σταυρωτός χορός σε 4/4 με τις ονομασίες «Διπλός» ή Ζωναράδικος ή Μπρες με μπρες (= ζουνάρι με ζουνάρι).

Στην περιοχή Δυτικής Αττικής (Ελευσίνα) υπήρχε ο αργός «Χορός των Γερόντων». Τον έλεγαν «Χορό της (αρσενικής) νεότητας» και «Χειμαριώτικο» ή Γερόντικο.

Ο καλούμενος από τους ξένους περιηγητές (Guys, Chenier) του περασμένου αιώνα «Αλβανικός χορός» (Χασάπικος ή και Μακεδόνικος) χορεύόταν στην Ελλάδα και είχε στρατιωτικό χαρακτήρα. Αναφέρουν ότι χορεύόταν από 200-300 κρεοπώλες (παραπέμπει στον «αρναούτικο» ή χασάπικο χορό που χόρευαν οι αρβανίτες χασάπηδες της Κωνσταντινούπολης).

Και οι τρεις οικισμοί στην περιοχή της Φλώρινας (Φλάμπουρο, Λέχοβο, Δροσοπηγή) αν και όπως προαναφέρθηκε δεν φαίνεται να έχουν επηρεαστεί από την γειτονική επικρατούσα σλαβόγλωσση μουσική παράδοση της περιοχής, μαζί με το μπεράτι, τον τσάμικο, τον καλαματιανό, τη χασαπιά, χορεύουν και τον χορό «πουστσένο».

#### κατηγορίες

Όσον αφορά στην κατηγοριοποίηση των αρβανίτικων τραγουδιών παραπρούμε τις ίδιες κατηγορίες με τα ελληνόγλωσσα: τραγούδια γάμου, ερωτικά, παραλογές, καθιστικά κτλ.

Απουσιάζουν τελείως τα κλέφτικα και τα ιστορικά (πλην του «Τρε παπόρ», που αναφέρεται στην Κωνσταντινούπολη), και ενός ακόμα στη Σαλαμίνα που αναφέρεται στη μάχη της Αράχοβας το 1824 (δεν έχει βρεθεί έως τώρα η μουσική του).

#### όργανα

Όσον αφορά στα όργανα, ισχύει ό.τι και για τα ελληνόγλωσσα.

#### Γιατί παρουσιάζει ενδιαφέρον σε εθνομουσικολογική μελέτη των αρβανίτικων τραγουδιών:

1. Η καταγραφή των αρβανίτικων τραγουδιών από αιθεντικούς τραγουδιστές μας έδωσε τα πρωτότυπα και αποκομμένα -βίαια ή νομοτελειακά- μέλη του σώματος του ελληνικού πολιτισμού. Μελετώντας τα πρωτότυπα αυτά πηκτικά ντοκουμέντα μπορούμε να δώσουμε απαντήσεις όσον αφορά στις πολύπλοκες και λεπτεπλεπτες τροπικές δομές των δημοτικών τραγουδιών που διαφέρουν τεραστίως από τις δυτικοευρωπαϊκές.

2. Τα ακατέργαστα αυτά τραγούδια θα μας βοηθήσουν στη συγκριτική μελέτη με όλα τα υπόλοιπα του κάθε χώρου και η παράδοση του ελληνικού πολιτισμού θα περάσει μέσα από μια συνειδοπτή διαδικασία επανεκτίμησης και ενσωμάτωσης που θα είναι προσαρμοσμένη στις σύγχρονες συνθήκες, καθώς οποιαδήποτε απώλεια είναι θρηνητέα. Η συνειδοπτή γνώση θα ταξινομήσει τα παραδοσιακά ερεθίσματα καθώς και τη μεθοδολογία του τί είναι αξιοδιατέρποτο και τί δεν είναι. και

3. Θα μας δώσει τη δυνατότητα να ενώσουμε τη φωνή μας με τη φωνή του γέροντα τραγουδιστή από την Μακεδονία στην πιο ωραία μελωδική φράση που έχουμε ώς τώρα ακούσει: Η μουσική νε κουργιό έχ' νε νοικοκύρ.

# Προβληματισμοί σχετικά με την καταγραφή και μελέτη των τοπικών τραγουδιών των σλαβόφωνων κατοίκων της περιοχής Έδεσσας και Αλμωπίας

Θεοδώρα Γκουράνη  
Μουσικολόγος, υπ. διδ.  
Ιονίου Πανεπιστημίου

#### Εισαγωγή

Η παρούσα εισήγηση εστιάζει στα προβλήματα που προέκυψαν κατά την έρευνα και μελέτη της τοπικής μουσικής δύο γειτονικών περιοχών, με ιδιαίτερα για τον ελληνικό χώρο ιστορικά, κοινωνικά και εθνοτικά χαρακτηριστικά<sup>1</sup>. Πρόκειται για τις περιοχές Έδεσσας και Αλμωπίας, περιοχές της Κεντροδυτικής Μακεδονίας, στις οποίες φορέας της τοπικής μουσικής είναι τα συγκροτήματα χάλκινων πνευστών, μια καθαρά οργανική μουσική παράδοση. Παρά την ύπαρξη και άλλων πληθυσμιακών ομάδων στις περιοχές αυτές (Βλάχοι, πρόσφυγες από την Μικρά Ασία, Πόντιοι, Αρβανίτες κ.α.), η μουσική που στις μέρες μας αντιπροσωπεύει την παράδοση των περιοχών αυτών είναι κυρίως, αν όχι μόνο, αυτή των σλαβόφωνων, των λεγόμενων «ντόπιων» (κατοίκων)<sup>2</sup>.

Το τραγούδι θεωρείται από τους «ντόπιους» μια πρακτική του παρελθόντος, που πλέον δεν σχετίζεται ούτε με την καθημερινότητά τους, ούτε και με εξαιρετικές στιγμές, όπως κάποιες γιορτές. Η εξάλειψή του οφείλεται κυρίως στην απαγόρευση της γλώσσας, του τοπικού σλαβικού γλωσσικού ιδιώματος που ομιλείται στις δύο περιοχές<sup>3</sup>. Λόγω της σύνδεσής του με βουλγαρικές και μακεδονικές εθνικές συνειδόσεις, που διέκριναν τον ντόπιο πληθυσμό από το κυριαρχούσα ελληνικό στοιχείο. Οι γλωσσικές απαγορεύσεις είχαν ξεκινήσει ήδη από την ενωμάτωση των Μακεδονικών εδαφών στο ελληνικό κράτος, αλλά έγιναν αισθητές κυρίως κατά την δικτατορία του Μεταξά και μέχρι τη δεκαετία του '80, εππρεάζοντας και την μουσική. Το σλαβόφωνο τραγούδι απαγορεύόταν σε δημόσιους χώρους και συνδέθηκε έντονα με εθνοπούς χαρακτηρισμούς<sup>4</sup>.

Παρά τις γλωσσικές απαγορεύσεις, το γλωσσικό ιδίωμα τελικά επιβίωσε. Δεν μπορούμε να πούμε όμως το ίδιο και για το τοπικό σλαβόφωνο τραγούδι. Όλες οι εκδόσεις δίσκων ακτίνας που αφορούν την παραδοσιακή μουσική της Κεντροδυτικής Μακεδονίας περιλαμβάνουν την

καθαρά οργανική εκδοχή των συγκροτημάτων χάλκινων πνευστών. Εξαίρεση για τον ελληνικό χώρο αποτελούν οι πικογραφήσεις τραγουδιών σε σλαβικά ιδιώματα από τον Κώστα Νοβάκη<sup>5</sup> και τον Μορφωεκπολιτιστικό Σύλλογο Ξηροποτάμου<sup>6</sup>.

**Ο Μορφωεκπολιτιστικός σύλλογος Ξηροποτάμου παρουσιάζει:**

**ΜΑΡΔΙΟΣΛΑΒΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΜΑΣ**

**Εθνικούς συμμετοχής:**

**τραγουδούσις:**  
Λεμπίτη Αικατεφίνη  
Γκόρη Ελένη

**λύρα:**  
Λεμπίτης Λβαζάρη  
Χαρίεντος Νικόλαος

**τιταρίς:**  
Λεμπίτης Κωνσταντίνος  
Σουλάβης Νικόλαος

**01) Μαύρο γεράκι**  
**02) Σ' αυτό το σπίτι το ψηλό**  
**03) Κόρη πουλιγε κρασί**  
**04) Τρέξε Γιάννα**  
**05) Κόρη Ελένη**  
**06) Του Παπά τη κόρη**  
**07) Μαρία Μαρία**  
**08) Τράκα τράκα Β) Ροδοσύλα κόρη**  
**09) Πήγε η Μήνα για νερό**  
**10) Ξύπνα Γιώργη**

**11) Ζήσε εσύ και εγώ ας πεθάνω**  
**12) Στης Μαντζουράνας τον ανθό**  
**13) Μαραθήκανε τα χόρτα**  
**14) Όλες οι μάνες ( μρολόδοι )**  
**15) Τσέρνο πήλε**  
**16) Πόπου βα τα κέρκα**  
**17) Καλίνον μόμε**  
**18) Μπουνιριάνκα**  
**19) Του Ξηροποτάμου τα παιδιά**

#### Ξηροπόταμος:

κυκλοφορία CD με τραγούδια τόσο στο σλαβόφωνο ιδίωμα, όσο και σε μετάφραση στα ελληνικά

Γιατί λοιπόν το τοπικό τραγούδι έπαφε να υπάρχει, ενώ η γλώσσα τελικά επιβιώνει; Φαίνεται εξωπραγματικό για έναν πληθυσμό να μην έχει καθόλου τραγούδια, έστω του κύκλου της ζωής, για να εκφράσει την χαρά και τον πόνο του. Η διερεύνηση αυτού του φαινόμενου κρίθηκε απαραίτητη, τόσο για να κατανοηθεί η διαδικασία συγκρότησης της παραδοσιακής μουσικής στις δύο περιοχές, όσο και για να διερευνηθεί ο χαρακτήρας της παλαιάς τοπικής τραγουδιστικής τέχνης και οι λόγοι που οδήγησαν στην σημερινή εξάλειψή της.

Στον ελληνικό επιστημονικό χώρο τα σλαβόφωνα τραγούδια δεν έχουν αποτελέσει ποτέ μέχρι σήμερα αντικείμενο συστηματικής έρευνας και μελέτης. Πλην ελάχιστων περιπτώσεων όπου στίχοι τραγουδιών εκδόθηκαν σε μετάφραση στα ελληνικά<sup>7</sup>, κανένα

άλλο κείμενο ή μελέτη για τα τραγούδια των δύο περιοχών δεν έχει ποτέ δημοσιευτεί. Έτοιμο όλο το υλικό προς μελέτη θα έπρεπε να βασιστεί στην συλλογή και μελέτη υλικού μέσα από επαφές με τους ντόπιους κατοίκους.

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε ακολούθησε τις αρχές και μεθόδους του επιστημονικού χώρου της εθνομουσικολογίας, όπου σύμφωνα με τις νέες τάσεις ο ερευνητής επιχειρεί να προσεγγίσει το θέμα του όχι μόνο παραπρώντας και συλλέγοντας μουσικά στοιχεία, αλλά ερχόμενος σε διαρκή επαφή με τον ντόπιο πληθυσμό και δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στις δικές του θέσεις, στο να κατανοήσει την μουσική του<sup>8</sup>. Τα τρία μεθοδολογικά στάδια που ακολουθήθηκαν είναι αυτά της επιπόπτιας έρευνας, δηλαδή α. της συλλογής υλικού μέσω μουσικών πικογραφήσεων και συνεντεύξεων, β. της επεξεργασίας του συλλεγέντος υλικού μέσω μουσικών και στιχουργικών μεταγραφών, καθώς και απομαγνητοφωνήσεων των συνεντεύξεων και γ. της μελέτης και αξιολόγησης τόσο των μουσικών δεδομένων, όσο και των συνεντεύξεων, αλλά και της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Μέσα από την περιγραφή των τριών αυτών σταδίων, θα προσπαθήσω να εστιάσω στις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ερευνητής, που προσπαθεί να εισέλθει στον άβατο αυτό μουσικό χώρο και να θέσω προβληματισμούς που σχετίζονται με την ετερότητα που συνιστά η απουσία του τραγουδιού από την τοπική μουσική παράδοση.

#### 1. Επιπόπτια έρευνα - συλλογή υλικού

Το πρώτο βήμα, πάντα η εύρεση πληροφορητών που θα γνώριζαν όσο το δυνατόν την μουσική κατάσταση που επικρατούσε παλαιότερα. Θα πάντα καλλίφωνοι. Θα θυμόντουσαν τα τραγούδια και κυρίως θα δέχονταν να τραγουδήσουν και να πικογραφηθούν. Τόσο στην εύρεση όσο και στην προσέγγιση αυτών των πληροφορητών, κρίθηκε αναγκαία η βοήθεια ενός μεσολαβητή, που ουσιαστικά αναλάμβανε να εγγυηθεί για τον ερευνητή, να εξηγήσει και να πείσει τον ντόπιο κάτοικο πως δεν υπάρχει πλέον πρόβλημα στο να τραγουδήσει. Οι μεγαλύτεροι σε πλοκία πείθονταν δυσκολότερα και η αίσθηση του φόβου πάντα πολλές φορές έντονη. Συνήθως ξεκινούσαν λέγοντας πως δεν έχουν δικά τους τραγούδια, πως γνώριζαν μόνο ελληνικά (ή δημοτικά) υποτιμώντας την γλωσσική και πολιτισμική τους ετερότητα<sup>9</sup>. Αν και τελικά η εμπιστοσύνη αποκτήθηκε, υπήρχαν και ορισμένες περιπτώσεις που κυρίως γυναίκες αρνήθηκαν να τραγουδήσουν. Είτε γιατί πενθούσαν και ντρέπονταν μήπως τις ακούσει κάποιος από το χωριό, ή γιατί δεν τους το επέτρεπαν οι άντρες τους. Δεν έλειφαν βέβαια και οι περιπτώσεις που η πικογράφηση έγινε στο σπίτι του ερευνητή, για να μην γίνει γνωστή στο χωριό.

Έντονο χαρακτηριστικό σε όλες σχεδόν τις πικογραφήσεις και συνεντεύξεις αποτέλεσε ένα είδος αυτολογοκρισίας που επέβαλλαν οι πληροφορητές στον εαυτό τους. Έτοιμο ώστε να μην αναφερθούν σε τραγούδια που θα έθιγαν κατά την γνώμη τους την Ελλάδα<sup>10</sup>. Απέφευγαν να τραγουδήσουν όποιο τραγούδι πίστευαν πως είχε αναφορές ή συνδεόταν με την εποχή του εμφύλιου και αναφέροταν γενικότερα σε πόλεμο. άσχετα αν το τραγούδι είχε στοιχεία που αποδείκνυαν την ύπαρξή του από την περίοδο της Τουρκοκρατίας, άρα και την παλαιότητά του στην περιοχή. Ακόμα, απέφευγαν τραγούδια που τα θεωρούσαν ως μη δικά τους, ως ξένα, ασχέτως με το αν τα τραγουδούσαν από μικρά παιδιά. Τέλος,

προσπαθούσαν να κρύψουν στοιχεία ή να μεταφράσουν με τον δικό τους τρόπο τους στίχους, κυρίως όταν το θέμα αναφερόταν σε πολεμιστές ή σε οτιδήποτε «μακεδονικό». Η αλίθεια βέβαια είναι, ότι όσο πιο συχνή ήταν η επαφή με τους ντόπιους κατοίκους, τόσο λιγότερο εμφανιζόταν η αυτολογοκρισία αυτή.

Ένα άλλο πρόβλημα που δεν σχετίζεται με εθνοτικές τάσεις και φόβο, ήταν αυτό της μνήμης. Η πλειοψηφία των ατόμων που ερωτήθηκαν είχαν γεννηθεί κυρίως μεταξύ των δεκαετιών του '20 και του '50, ήταν δηλαδή μεγάλοι σε πλικία. Ή ζούσαν πλέον για πολλά χρόνια μακριά από το χωριό, στις πόλεις της Έδεσσας και της Αλμωπίας, αποκομμένοι από τοπικά έθιμα και συνήθειες. Τραγουδούσαν όταν ήταν μικροί και κυρίως μέσα στο σπίτι, μαζί με τους τότε μεγαλύτερους τους. Με εξαίρεση νεότερα τραγούδια που άκουγαν από κασέτες που τους έφερναν συγγενείς και φίλοι από την Βουλγαρία και την FYROM, η προφορική παράδοση, από στόμα σε στόμα, είχε διακοπεί. Έτσι, αρχικά μπορούσαν να θυμηθούν μόνο μερικούς στίχους και σκόρπιες μουσικές φράσεις. Οι συχνές επαφές έλυσαν και πάλι το πρόβλημα, καθώς οι μελωδίες και οι στίχοι ανακτώνταν σταδιακά. Επίσης, επιχειρήθηκαν συναντήσεις πληροφορητών που είχαν συγγενική σχέση μεταξύ τους, ώστε να θυμίσει ο ένας στον άλλο που κάποτε ήταν καθημερινότητα. Αυτές ήταν και οι καλύτερες στιγμές, γιατί ξαναζούσαν πλέον το παρελθόν, ιδίως όταν συναντώνταν μάνα και κόρη. Θυμίζοντας πια στην άλλη τα τραγούδια που συνόδευαν τις καθημερινές εργασίες ή την προετοιμασία του γάμου.

Χαρακτηριστικό στοιχείο των συνεχών αυτών συναντήσεων αποτέλεσε η απουσία ενός σταθερού ερωτηματολόγου. Οι «συνεντεύξεις» είχαν περισσότερο την μορφή συζήτησης, κατά την οποία εκμαιεύονταν στοιχεία μέσα από αφήγηση ιστοριών και σημαντικών περιστατικών. Το ερωτηματολόγιο υπήρχε μόνο στο μυαλό του ερευνητή και δεν ακολουθήθηκε ποτέ κατά γράμμα. Κάθε συνάντηση ήταν και διαφορετική, και όφειλε να σεβαστεί τον πληροφορητή, τον τρόπο που εκείνος ήθελε να αναφερθεί στην μουσική.

## 2. Μουσική καταγραφή

Το στάδιο των πικογραφήσεων και των συνεντεύξεων ακολουθήθηκε από αυτό της επεξεργασίας του συλλεγέντος υλικού, δηλαδή των μεταγραφών μουσικής και στίχων και της απομαγνητοφώνησης των συνεντεύξεων. Στον τομέα των μουσικών μεταγραφών δεν υπήρξαν προβλήματα διαφορετικής φύσης απ' ό,τι θα παρουσίαζε η μεταγραφή τραγουδιών από οποιαδήποτε άλλη περιοχή της Ελλάδας. Οι μελωδίες ακολουθούν το τροπικό σύστημα, με κάποιες αποκλίσεις από το καθιερωμένο «κούρδισμα» της δυτικής μουσικής, με την βοήθεια ορισμένων επιπλέον συμβόλων. Οι μουσικές μεταγραφές βασίστηκαν στις απόψεις του Σπυρίδωνα Περιστέρη, όπως αυτές αναλύονται στην εισαγωγή του Γ' Τόμου της Εκλογής που εκδόθηκε από την Ακαδημία Αθηνών (Περιστέρης, Σπυριδάκης 1968: ιε'-ν').

Το ζήτημα που προβλημάτισε ήταν η γραφική απόδοση του ασαφούς ρυθμού των 11/8. Αυτός ο ρυθμός φαίνεται να είναι και ο πιο χαρακτηριστικός για την περιοχή, και δεν απαντάται σε άλλες γειτονικές ελληνικές περιοχές. Οι μελωδίες που ακολουθούν το ρυθμικό αυτό σχήμα δεν μπορούν να αποδοθούν με την έννοια του μουσικού μέτρου της

## Stani Stanke

Μποζίνη MD.26-7

1η στροφή

2η στροφή

3η στροφή

Μεταγραφές του τραγουδιού Stankena

(για γραφική απόδοση του ρυθμού των ασαφούς ρυθμού των 11/8)

## Stani Stanke

Ροδοβίτης, MD.18.01

δυτικοευρωπαϊκής μουσικής γραφής. μιας και απουσιάζει η έννοια του *tactus*. του δυναμικού τονισμού. Όταν εκτελούνται οργανικά. αρχικά θυμίζουν τον φωνητικό τρόπο εκτέλεσης. σαν ο ρυθμός να είναι ελεύθερος. με τα κρουστά όμως να γνωρίζουν ακριβώς ποιο χρονικό σημείο θα τονίσουν. Μόλις επιταχυνθεί η ρυθμική αγωγή. τότε ο ρυθμός γίνεται σαφής. Στην τραγουδιστική όμως εκτέλεση. ο ρυθμός δεν είναι ποτέ σαφής και δίνει συνήθως την αίσθηση των 8/8 και σπανιότερα των 13/8. χωρίς να μπορεί να αποδοθεί σωστά και σε αυτά τα μέτρα. Αντίθετα. δίνεται πάντα η αίσθηση. σε όσες εκτελέσεις και αν πυχαραφήθηκαν. μιας ποσοτικής διαίρεσης του χρόνου. που απομακρύνεται από την σημερινή θεώρηση του δυναμικού δυτικοευρωπαϊκού μέτρου. Τέλος. στο θέμα του ρυθμού. εντύπωση προκάλεσε η απουσία τραγουδιών στον ρυθμό των 7/8. πλην ελάχιστων περιπτώσεων που ίσως πρόκειται για νεότερα τραγούδια<sup>11</sup>.



Abecedary :  
προσπάθειες συγγραφής  
αναγνωστικών αλφαβητάριών  
στο παρελθόν (1925)

Αντίθετα με την μουσική. η μεταγραφή των στίχων των τραγουδιών υπέρξε ιδιαίτερα προβληματική. Μέχρι σήμερα δεν έχει κατοχυρωθεί επίσημα ένα αλφάριπτο που να αποδίδει γραπτώς τα γλωσσικά ιδιώματα των σλαβόφωνων κατοίκων της Μακεδονίας. παρόλο που υπέρξαν πολλές προσπάθειες καταγραφής τους με την Βοήθεια των υπαρχόντων αλφάριπτων ή/και δημιουργίας νέων. Τα περισσότερο συνηθισμένα αλφάβητα ήταν το κυριλλικό και το ελληνικό. ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται η χρήση του λατινικού καθώς και γλωσσολογικών αλφαβήτων ή χρήση φωνητικών συμβόλων. Τα συγγράμματα που μελετήθηκαν για τον τρόπο γραφής των γλωσσικών ιδιωμάτων ανήκουν κυρίως στον 20ό αιώνα και ασχολούνται είτε άμεσα με το θέμα της γλώσσας (αλφαβητάρια και αναγνωστικά<sup>12</sup> ή εκδόσεις σχετικές με τη γλώσσα<sup>13</sup>) ή μας δίνουν έμμεσες πληροφορίες για αυτήν (άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά<sup>14</sup>.

επιστολές<sup>15</sup>. τρόπος γραφής τίτλων τραγουδιών και χορών σε cd ή/και λαογραφικές μουσικές. χορευτικές μελέτες). Το στοιχείο στο οποίο θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα είναι πως η επιλογή του εκάστοτε αλφάριπτου σχετίζεται άμεσα με τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν κάθε εποχή. καθώς και με τις πολιτικές πεποιθήσεις του γράφοντος.

Ειδικότερα. στα συγγράμματα που αφορούν σε μουσικά θέματα στον ελληνικό χώρο. όσες εκδόσεις τραγουδιών Βρέθηκαν. απέδιδαν μόνο την μετάφραση των στίχων στα ελληνικά όπως προαναφέρθηκε. και τους τίτλους χορών και τραγουδιών στο ντόπιο μεν ιδίωμα. αλλά με ελληνικά γράμματα και σε ελάχιστες περιπτώσεις με την βοήθεια διακριτικών. όπως στα κείμενα του Παύλου Κούφη από την Φλώρινα<sup>16</sup>. Στις γειτονικές της

Μεταγραφή τραγουδιών με ελληνικούς χαρακτήρες και διακριτικά (Κούφης, 1994)

Ελλάδας χώρες. σε εκδόσεις που αφορούν τραγούδια του ευρύτερου μακεδονικού χώρου. οι στίχοι καταγράφονται στη γλώσσα του εκάστοτε ερευνητή. δηλαδή. άλλοτε στην Βουλγαρική και άλλοτε στην στάνταρ σλαβομακεδονική<sup>17</sup>.

Στα πλαίσια της παρούσας καταγραφής. η επιλογή του αλφαρίπτου θεωρήθηκε πως όφειλε να γίνει καθαρά με βάση επιστημονικά κριτήρια. Μελετώντας τους στίχους των τραγουδιών αυτών (επιχειρήσεις χαράς) γλώσσα και γλωσσοποίηση που παρατηθεί στην πατέρια γλώσσα. Γνωστό τελείως μαρτυρεί βίβατο που στο εδώ τον προέρχεται από την πατέρια επιστημονικής τελεούσα φράση ότι το σήμα. Κα... για... πατέρων από την αρχή ως την μάθηση. επελέγεις. ήλις ο κόσμος. τα «μεγάλα» γεννήσεις.

—Мамо де, мамо де, нашето комшиче.

53

ПРИЛЕП

Μεταγραφή τραγουδιού από έκδοση στα Σκόπια (Firfov, 1953) πάνω

Μεταγραφή τραγουδιού από έκδοση στη Σόφια (1956) κάτω

118. Моме Стойне, да бегаме

Ай-де, ай- — де, мб- ме Стой- не, ай- — де, ай- — де, мб- ме Стой- не.  
да бе- га- ме, ман, ман, мб- ме Стой- не, да бе- га- ме!

Ай-де, ай-де, мб- ме Стой- не, (2)  
да бегаме,  
Аман, аман, мб- ме Стой- не,  
да бегаме!<sup>1</sup>  
— Не съм мб- ма за бегай-не,  
Тук съм мб- ма, лудо младо,  
За земай-не,

Аман, аман, лудо младо,  
За земай-не.  
Имам пла-тно за тка-ене,  
Имам пла-тно, лудо младо,  
За тка-ене\*.  
— „Остави го на майд-ка ти,  
Ем да ткае, мб- ме Стой- не,  
Ем да плаче\*.  
— „Имам чевре<sup>2</sup> за везе-не,  
Имам чевре, лудо младо,  
За везе-не\*.  
— „Остави го на сестра ти,  
Ем да везе, мб- ме Стой- не,  
Ем да пе-е\*.

Слушана от Благородна Бурева Дяконова от Шип.

<sup>1</sup> Първата строфа е образец за другите. <sup>2</sup> Чевре — покривка, завинка за дрехи.

(transliteration) στα λατινικά χρησιμοποιείται διεθνώς κυρίως από βιβλιοθηκονόμους, αλλά και χαρτογράφους. Με την χρήση αυτής της μεθόδου, οι στίχοι καταγράφονται σε λατινικό αλφάριτο όπως ακριβώς θα καταγράφονταν στα αντίστοιχα κυριλλικά αλφάριτα. μπορούν να διαβαστούν διεθνώς, και αποφεύγονται προβλήματα που σχετίζονται με την επιλογή του ενός ή του άλλου εθνικού αλφάριτου (σλαβομακεδονικού ή βουλγαρικού). Η χρήση της ελληνικής γλώσσας κρίθηκε εξ αρχής ακατάλληλη, μιας και τα γλωσσικά ιδιώματα ανήκουν στον σλαβικό γλωσσολογικό χώρο και δεν μπορούν να αποδοθούν οι φωνητικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν οι νοτιοσλαβικές γλώσσες (π.χ. τα παχιά συριστικά) με τους ελληνικούς χαρακτήρες.

### 3. Μελέτη - αξιολόγηση

Το υλικό λοιπόν συλλέχτηκε, καταγράφηκε και απέμενε να μελετηθεί. Αρχικά, μελετήθηκε η μουσικοποιητική δομή των τραγουδιών. Σε αρκετές περιπτώσεις μπόρεσαν να συνδυαστούν διαφορετικές εκτελέσεις του ίδιου τραγουδιού και να αλληλοσυμπληρωθούν ή να συγκριθούν τα μουσικοποιητικά τους στοιχεία. Επίσης, όλα τα τραγούδια οργανώθηκαν σύμφωνα με διάφορους πίνακες, ώστε να μπορεί να ελεγχθεί κάθε φορά και κάποιο διαφορετικό μουσικό ή στιχουργικό στοιχείο.

Οι περισσότερες εκτελέσεις όμως παρουσιάζαν αποσπασματικότητα, με αρκετές ποιητικές στροφές να λείπουν ή ακόμα να περιέχουν λάθη, με μπερδεμένους μεταξύ τους στίχους. Σε ορισμένες περιπτώσεις κάποιοι πληροφορητές είχαν συνδυάσει δύο τραγούδια μαζί, γιατί δεν τα θυμόντουσαν καλά.

Η αισθενής μνήμη λοιπόν, αποτέλεσε το μεγαλύτερο πρόβλημα, που οξυνόταν από την έλλειψη προηγούμενης συστηματικής καταγραφής από κάποιον ερευνητή στον ελληνικό χώρο. Στο σημείο αυτό βοήθησαν οι μουσικές μεταγραφές σε εκδόσεις που προέρχονται από τις γειτονικές βαλκανικές χώρες, αναφέρονται σε τραγούδια του ευρύτερου μακεδονικού χώρου, και περιέχουν τραγούδια που βρίσκομε και στις περιοχές Έδεσσας και Αλμωπίας. Σημαντικότερες από όλες τις εκδόσεις είναι αυτές του Bicevski<sup>19</sup> από τα Σκόπια. Στις μουσικές μεταγραφές αυτών των εκδόσεων δεν χρησιμοποιούνται ειδικά σύμβολα για την απόδοση των τονικών ιδιαιτεροτήτων που πιθανόν να υπήρχαν στην αρχική εκτέλεση. Αποτελούν άλλοτε καταγραφές πνογραφήσεων πολιτικών προσφύγων που κατάγονται από τις ελληνικές περιοχές ή γενικότερα αποκρυσταλλωμένες εκδοχές τραγουδιών που χαρακτηρίζονται από τους μελετητές τους άλλοτε ως βουλγάρικα και άλλοτε ως μακεδονικά τραγούδια. Η μελέτη αυτών των μεταγραφών όφειλε να μείνει μακριά από εθνοτικούς χαρακτηρισμούς, επικεντρώνοντας καθαρά στα μουσικοποιητικά στοιχεία των τραγουδιών και εξετάζοντας ποια από τα τραγούδια που πνογραφήθηκαν στις περιοχές Έδεσσας και Αλμωπίας είναι γνωστά στις γειτονικές της Ελλάδας χώρες και κυρίως πόσο παλιά θεωρούνται, σε ποιες κατηγορίες εντάσσονται και ποια είναι η μουσικοποιητική μορφή τους.

Η μουσική όμως μελέτη και μόνο δεν επαρκεί για να κατανοήσει ο ερευνητής την μουσική πραγματικότητα της περιοχής. Η μουσική επιστήμη θα πρέπει να συνεργαστεί και με άλλες επιστήμες, όπως η ιστορία και η ανθρωπολογία. Είτοι ώστε να διερευνηθεί το

κοινωνικό - πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο δρουν οι πληροφορητές και εξελίσσεται η τοπική μουσική. Έτσι, τα μουσικά συμπεράσματα μελετώνται εκ νέου, μέσα από την οπτική των ίδιων των πληροφορητών, σε συνδυασμό με τα συμπεράσματα διαφόρων επιστημόνων που έχουν ασχοληθεί. κυρίως από την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα και εξής, με την ιστορία του τόπου και τα εθνοτικά - κοινωνικά δεδομένα του. Μόνο έτσι μπορεί κάποιος να καταλάβει τι πραγματικά έχει συμβεί στις περιοχές αυτές μουσικά. πώς δημιουργήθηκε η τωρινή μουσική παράδοση που έχει άμεσα επηρεαστεί από μη μουσικά γεγονότα.

### Συμπεράσματα

Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν τα παραπάνω, παραπορούμε πως οι ντόπιοι κάτοικοι των δύο περιοχών δεν εμπιστεύονται εύκολα τον ξένο ερευνητή, υποτιμούν συχνά την ετερότητά τους, αυτολογοκρίνονται και κυρίως έχουν απωθήσει από την μνήμη τους την τραγουδιστική παράδοση την οποία ανακαλούν πλέον με δυσκολία. Ο ερευνητής βρίσκεται σε μία διαρκή διαδικασία όπου πρέπει να εκμαιεύει και έπειτα να ερμηνεύει τις πληροφορίες που του δίνονται και όχι απλώς να τις καταγράφει. Η ιδιαιτερότητα αυτή, είχε αποτέλεσμα τα τρία στάδια που περιγράφηκαν παραπάνω, στην ουσία να συνυπάρχουν. Ακολουθούσαν πάντα το ένα το άλλο, χωρίς όμως να πρέπει να ολοκληρωθεί πρώτα ένα στάδιο για να περάσουμε στο επόμενο, σαν να έχουμε έναν κλειστό κύκλο. Η όλη διαδικασία μπορεί να απεικονιστεί καλύτερα σαν μία σπείρα, που μετά την μελέτη μέρους του υλικού επιβάλλονταν περαιτέρω πικογραφήσεις. Μία σπείρα που κάπου τελειώνει, όσον αφορά τις μεθόδους, που όμως θα της έχουν διαφύγει σημαντικά στοιχεία.

Παρά τις παραπάνω δυσκολίες, η έρευνα συμπέρανε πως το τραγούδι ως τοπικό φαινόμενο υπήρξε στις περιοχές Έδεσσας και Αλμωπίας, αλλά πλέον αποτελεί παρελθόν. Η τελευταία εποχή δυναμικής του παρουσίας φαίνεται να είναι αυτή του εμφυλίου πολέμου. Έκτοτε, έμεινε κλεισμένο στο σπίτι, στάσιμο, ή μεταφέρθηκε με τους πολιτικούς πρόσφυγες κυρίως στην πρώην Γιουγκοσλαβία, όπου και ενορχηστρώθηκε σύμφωνα με τα μουσικά παραδοσιακά πρότυπα που όριζε το τότε σοσιαλιστικό καθεστώς. Η σύνδεση της γλώσσας με το σλαβικό στοιχείο ήταν αυτή κυρίως που απαγόρευε την εξέλιξή του. Ο σλαβόφωνος πληθυσμός που παρέμεινε σε ελληνικά εδάφοι θα έπρεπε να ξεχάσει την τοπική του παράδοση. Η μετακίνηση μάλιστα μεγάλου μέρους του πάλαι ποτέ καθαρά αγροτικού αυτού πληθυσμού προς την πόλη κυρίως της Έδεσσας με σκοπό την εργασία στα εργοστάσια, δεν ευνοούσε την συντήρηση και εξέλιξη των εθίμων του χωριού, πόσο μάλλον του τραγουδιού, που τόνιζε την διαφορετικότητα του ντόπιου πληθυσμού από το ελληνικό στοιχείο λόγω της γλώσσας, και που ήταν αντικείμενο εντονότερων απαγορεύσεων απ' ό.τι στο χωριό.

Στις μέρες μας, η γλώσσα δεν θεωρείται πλέον απαγορευμένη, αλλά εξακολουθεί να συνδέεται με εθνοτικές συνειδήσεις. Έτσι, ενώ η οργανική μουσική μπορεί να περάσει τα γεωγραφικά όρια των δύο περιοχών και να τις αντιπροσωπεύσει στην υπόλοιπη Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, το τραγούδι απουσιάζει. Κι αυτό γιατί, είναι σλαβόφωνο και δεν

μπορεί να συμπλεύσει με τον ελληνικό πολιτισμό. Τι κι αν η μελέτη όσων τραγουδιών νίκησαν τον χρόνο αποδεικνύει την ύπαρξη μιας καθαρά τοπικής προφορικής παράδοσης, που φέρει στοιχεία τόσο από τον ελληνικό πολιτισμό όσο και από τον γενικότερο Βαλκανικό, όπως αυτός διαμορφώθηκε επί Τουρκοκρατίας; Οι εθνικιστικές τάσεις του 20ού αιώνα θα το χαρακτηρίσουν άδικα και απερίσκεπτα ανθελληνικό, μη πρέπον για τα ελληνικά δεδομένα, σιβήνοντάς το από τον πολιτισμικό χάρτη και αφήνοντας χώρο στο εισαχθέν έντεχνο σλαβικό τραγούδι να καλύψει το κενό.

<sup>1</sup>Η έρευνα αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής που εκπονείται από τον Νοέμβριο του 2008 στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, με επιβλέποντα τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ευ. Μακρή και θέμα: «Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου». Οι πχογραφίσεις όμως των τραγουδιών ζεκίνουν τον Οκτώβριο του 1997, στα πλαίσια προσπάθειας συγγραφής μιας διπλωματικής εργασίας (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΑΠΘ) που θα αφορούσε μόνο τα σλαβόφωνα τραγούδια των ντόπιων κατοίκων της Έδεσσας. Η ουσιαστική έρευνα των τραγουδιών ζεκίνει το 2004 και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα.

<sup>2</sup>Το φαινόμενο αυτό έχει περιγραφεί πολύ εύστοχα από τον Γιάννη Μάνο σε μελέτες του για την γειτονική περιοχή της Φλώρινας (Μάνος, 2004a και 2004b).

<sup>3</sup>Βλ. Ιωαννίδου, 1997 για τις νεότερες τάσεις της διεθνούς γλωσσολογίας, που: α. χαρακτηρίζει αυτά τα ιδιώματα ως «σλαβικά» και όχι «βουλγαρικά» ή «σλαβομακεδονικά». β. αναγνωρίζει επτά μεγαλύτερες ομάδες σλαβικών ιδιωμάτων στον ελληνικό χώρο, πέντε στη Δυτική και δύο στην Κεντρική-Ανατολική Μακεδονία. Έτσι παραπορούμε πως δεν μπορούμε να μιλάμε για μία ενιαία γλώσσα, «βουλγαρική», «σλαβομακεδονική» ή «μακεδονική». αλλά για διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα, με πολλά συγγενικά στοιχεία.

<sup>4</sup>Για τις απαγορεύσεις των τραγουδιών, βλ. Κωστόπουλος (2000:128, 163, 168, 179, 185-6, 190-1, 295), καθώς και Danforth (1999:251).

<sup>5</sup>Ο Κώστας Νοβάκης κυκλοφόρησε μια σειρά τριών δίσκων ακτίνας («Λευκός κάμπος πλάι σε Θάλασσα λευκή», «Πράσινο Δάσος» και «Προσφορά από τη Θεσσαλονίκη») όπου παρουσιάζει τραγούδια στο ντόπιο σλαβικό ιδίωμα με συνοδεία συγκροτήματος χάλκινων πνευστών.

<sup>6</sup>Ο δίσκος αυτός περιλαμβάνει τραγούδια τόσο σε ελληνική μετάφραση όσο και στο σλαβόφωνο γλωσσικό ιδίωμα, με συνοδεία λύρας και νταϊρέ.

<sup>7</sup>Σίτιους τραγουδιών της περιοχής Έδεσσας βρίσκουμε στο άρθρο του Μαγκούτη για τον χορό στην πόλη της Έδεσσας, στα Εδεσσαϊκά Χρονικά (Μαγκούτης, 1975), και έπειτα σε ένα βιβλιαράκι που εκδόθηκε από το Ιο Γυμνάσιο Έδεσσας, καρπό των πχογραφήσεων που πραγματοποίησαν μαθητές αλλά και η καθηγήτρια γαλλικών Καίτη Τζώγα (Τζώγα, 1995). Και στις δύο περιπτώσεις οι στίχοι αναγράφονται σε μετάφραση στα ελληνικά. Για την περιοχή της Αλμωπίας, στίχους πάλι σε μετάφραση στα ελληνικά βρίσκουμε στο βιβλιαράκι που συνοδεύει το cd «Μακεδονικές μουσικές ρίζες», Δημήτρης Ιωάννου, Ακρίτες Αλμωπίας, Πολιτιστικός Λαογραφικός Όμιλος Αριδαίας, Αριδαία 1998.

<sup>8</sup>Ιδιαίτερα βοηθητικά για την μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, τόσο στην έρευνα όσο και στην μελέτη, αποτέλεσαν τα άρθρα των Titon (1997) και Rice (1997) από τον συλλογικό τόμο "Shadows in the field", καθώς και η μελέτη του Rice (1994) για την μουσική στην Βουλγαρία.

<sup>9</sup>Ο Γιώργος Αγγελόπουλος αναλύει έξι είδη ετερότητας, βασιζόμενος στην έρευνά του στην

περιοχή Φλώρινας. Εδώ συναντάμε το τρίτο είδος, που το ονομάζει «υποτίμηση της ετερότητας» (Αγγελόπουλος. 2006:167-8).

<sup>10</sup>Ο Αγγελόπουλος περιγράφει αντίστοιχα αυτήν την αυτολογοκρισία ως «έλεγχο νοήματος» (Αγγελόπουλος. 2006:167-9).

<sup>11</sup>Οσα τραγούδια καταγράφηκαν να ακολουθούν τον ρυθμό των 7/8 θεωρούνται νεότερα, δάνεια κυρίως από την FYROM, ενώ έχει αναφερθεί πως κάποια από αυτά ήταν τοπικά, σε ελεύθερο ρυθμό, που εισαγόμενα πλέον στην περιοχή προσαρμόστηκαν στον κυρίαρχο για την γείτονα χώρα ρυθμό των 7/8.

<sup>12</sup>Το γνωστότερο αλφαβητάριο είναι το ABECEDAR, που εκδόθηκε το 1925 (ξανακυκλοφόρησε το 2006). Αναφορές για αυτό βρίσκουμε στους: Ζάχος-Παπαζαχαρίου (1999: 134-141), Μιχαηλίδης (1999: 119-144), Κωστόπουλος (2000: 97-98), Danforth (1999: 77-8), Κούφης (1996:18). Για εκτενή φιλολογική ανάλυση του ABECEDAR, βλ. Ιωαννίδου (1999) και «Ιός της Κυριακής» στην Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία της 31-8-1997 (<http://www.iospress.gr/mikro2006/mikro20061118.htm>) και της 18-11-2006 (<http://www.iospress.gr/ios1997/ios19970831.htm>). Γενικότερα στο διαδίκτυο:

<http://doncat.blogspot.com/2006/11/to-abecedar.html> (22-5-2008)

<http://akritas-history-of-macedonia.blogspot.com/2007/08/abecedary.html> (22-5-2008)

[http://www.florina.org/archive/2007/2007\\_cyrillic\\_abecedar\\_gr.html](http://www.florina.org/archive/2007/2007_cyrillic_abecedar_gr.html) (22-5-2008)

<http://www.bulgarmak.org/abecedar.htm> (22-5-2008)

[http://www.oakke.gr/na418/abecedar\\_418.htm](http://www.oakke.gr/na418/abecedar_418.htm) (22-5-2008).

Για άλλα αλφαβητάρια βλ. Κούφης (1996:19-23), Ιωαννίδου (1999:113) και Κωστόπουλος (2000:193-195).

<sup>13</sup>Για ελληνικά συγγράμματα σχετικά με τα σλαβικά ιδιώματα στο α' μισό κυρίως του 20ού αιώνα, βλ. Ιωαννίδου (1999).

<sup>14</sup>Για εκδόσεις εφημερίδων τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, στις οποίες υπάρχουν κείμενα που σχετίζονται με τα σλαβικά γλωσσικά ιδιώματα βλ. Κωστόπουλος (2000:154-5 και 209-210), Κούφης (1996: 48-153), Χοτζίδης (1997:143-170 και 156-159) και Danforth (1999:135).

<sup>15</sup>Για μελέτη επιστολών βλ. στο Γλωσσικές ετερότητες στην Ελλάδα (2001:212), την άποψη της Ιωαννίδου.

<sup>16</sup>Για την περιοχή της Έδεσσας, βλ. υπ. 2. Στον γενικότερο χώρο της Κεντροδυτικής Μακεδονίας, δεσπόζει η καταγραφή δύο τραγουδιών από τον Παύλο Κούφη (Κούφης, 1994) στο τοπικό γλωσσικό ιδίωμα της Φλώρινας, χρησιμοποιώντας το ελληνικό αλφάβητο και ορισμένα διακριτικά. Επίσης, στίχους τραγουδιών σε μετάφραση από τον γενικότερο χώρο της κεντροδυτικής Μακεδονίας, βρίσκουμε στο cd «Πούνουντα στο Σόλουν» του K. Νοβάκη.

<sup>17</sup>Βλ. Bičevski (1985 και 1989), Čebrioušanov (1956), Vasilhebić (1953), Verkovic (1860), Firsov (1953), Firsov-Simonovski (1959).

<sup>18</sup>Όπως αυτό περιγράφεται στο βιβλίο *The Slavonic Languages*, υπό την επιμέλεια των Comrie Bernard και Corbett Greville (2002).

<sup>19</sup>Η καταγωγή του ίδιου του Bičevski είναι από την Ελλάδα. Στο Ινστιτούτο Marko Sepenkov στα Σκόπια υπάρχει μια τεράστια συλλογή πικογραφήσεων που πραγματοποίησε ο ίδιος, πικογραφώντας και μελετώντας τα τραγούδια των πολιτικών μεταναστών που κατάγονταν από διάφορα μέρη της Βόρειας Ελλάδας. Έχει δημοσιεύσει βιβλία με μεταγραφές τραγουδιών από την Φλώρινα, την Έδεσσα, την Αλμωπία, τη Δράμα και την Καστοριά.

## Βιβλιογραφία:

### Ελληνική:

Αγγελόπουλος, Γιώργος, 2006: «Γηγενείς» και ανθρωπολόγοι: Εθνογραφικές εμπειρίες από τη Δυτική Μακεδονία». στο Παπατζιάρχης, Ευθύμιος (επιμ.): *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. σσ. 159-180

Ζάχος-Παπαζαχαρίου, Ευάγγελος, 1999: «Βαλκανική Βαβέλ. Πολιτική ιστορία των αλφαριθμητών που χρησιμοποιήθηκαν στα Βαλκάνια». στο Τσιτσελίκης Κωνσταντίνος (επιμ.): *Πλώσεις, αλφάβητα και εθνική ιδεολογία στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*. Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων. Σειρά Μελετών 1. Αθήνα: Κριτική. σσ. 17-95

Ιωαννίδου, Αλεξάνδρα, 1999: «Το Abecedar από φιλολογική σκοπιά». στο Τσιτσελίκης Κωνσταντίνος (επιμ.): *Πλώσεις, αλφάβητα και εθνική ιδεολογία στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*. Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων. Σειρά Μελετών 1. Αθήνα: Κριτική. σσ. 97-115

Ιωαννίδου, Αλεξάνδρα, 1997: «Τα σλαβικά ιδιώματα στην Ελλάδα, γλωσσολογικές προσεγγίσεις και πολιτικές αποκλίσεις». στο Γούναρης Β., Μιχαηλίδης Ιακ., Αγγελόπουλος Γ. (επιμ.): *Ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση σσ. 89-141

Κούφης, Παύλος, 1994: *Άλωνα - Άρμενοκο Φλώρινας*. Αθήνα  
Κωστόπουλος, Τάσος, 2002: *Η απαγορευμένη γλώσσα. Κρατική καταστολή των Σλαβικών Διαλέκτων στην Ελληνική Μακεδονία*. Αθήνα: Εκδόσεις Μαύρη Λίστα

Μαγκούτης, Πέτρος, 1975: «Δημοτικοί χοροί της Έδεσσας και της περιοχής». Ανάτυπο από το 9ο Τεύχος των Εδεσσαϊκών Χρονικών (Τετράμηνη περιοδική έκδοση του Φιλοπρόδοου Συλλόγου Έδεσσης «Μέγας Αλέξανδρος»). Έδεσσα

Μάνος, Ιωάννης, 2004a: «Σύγχρονη Ανθρωπολογική Έρευνα στη Φλώρινα: Θεωρητικοί άξονες, εννοιολογικά εργαλεία και πολιτισμικές αναπαραστάσεις της τοπικής πραγματικότητας, ανάτυπο από τα Πρακτικά Συνεδρίου Φλώρινα 1912-2002. Ιστορία και Πολιτισμός. Φλώρινα: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Φλώρινας. Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας. Τμήμα Βαλκανικών Σπουδών. σσ. 557-573

Μάνος, Ιωάννης, 2004b: «Ο χορός ως μέσο για τη συγκρότηση και διαπραγμάτευση της ταυτότητας στην περιοχή της Φλώρινας». στο: Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (επιμ.): *Χορευτικά Ετερόκλητα*. Λύκειο Ελληνίδων Δράμας. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα. σσ. 50-71

Μιχαηλίδης, Ιάκωβος Δ., 1999: «Μειονοτικές ευαισθησίες και εκπαιδευτικά προβλήματα: η περίπτωση του Abecedar». στο Τσιτσελίκης Κωνσταντίνος (επιμ.): *Πλώσεις, αλφάβητα και εθνική ιδεολογία στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*. Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων. Σειρά Μελετών 1. Αθήνα: Κριτική. σσ. 117-144

Περιστέρης, Σπυρίδων Δ. - Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ., 1968: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*. τ. Γ' (Μουσική Εκλογή). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Δημοσιεύματα του Κ.Ε.Ε.Λ. αρ.10

Τζώγα, Καίτη, 1995: *Αντί ερωτικού λόγου. Επιτραπέζια Τραγούδια Γάμου*. περιοχή

Έδεσσας 1910-1935. Ιο Γυμνάσιο Έδεσσας. Περιβαλλοντική Εκπαίδευση. Έδεσσα Χοτζίδης, Άγελος. Α. 1997: «Αρθρωση και δομή του μειονοτικού λόγου. Το παράδειγμα των Μογλενών και της Ζόρα». στο Γούναρης Β., Μιχαλίδης Ιακ.. Αγγελόπουλος Γ. (επιμ.): *Tautótpetes sti Makedonía*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση. σσ. 143-170  
 Γλωσσική Επερόπτηα στην Ελλάδα. Οι γλώσσες της μειονόπτηας της Δυτικής Θράκης (τουρκικα-πομάκικα). τα βλάχικα, οι σλαβικές διάλεκτοι της Μακεδονίας, τα αρβανίτικα. (επιμ.): Εμπειρίκος Λ.. Ιωαννίδου Αλ.. Καραντζόλα Ε.. Μπαλτσιώτης Λ.. Μπένης Σ.. Τσιτσελίκης Κ.. Χριστόπουλος Δ.. 2001: Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια (Κοινωνία και πολιτισμός)

#### Ιένη

- Bičevski. Trpko. 1985: *Makedonski narodni pesni od Meglencko*. Skopje: Institut za Folklor «Marko Cepenkov»  
 \_\_\_\_\_. 1989: *Makedonski narodni pesni od Vodensko*. Skopje: Institut za Folklor «Marko Cepenkov»  
 Danforth, Loring. 1999: *Η Μακεδονική Διαμάχη. Ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο* (The Macedonian Conflict. Ethnic Nationalism in a Transnational World. 1995). Μετάφραση Σπύρου Μαρκέτος. Επιστημονική θεώρηση: Ευθύμιος Παπαταξιάρχης. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια  
 Firfov, Givko (redactor). 1953: *Macedonian music Folklore. songs I*. Skopje: Publishing House Kocho Ratsin  
 Rice, Timothy. 1994: *May It Feel Your Soul. Experiencing Bulgaria n Music*. Chicago: The University of Chicago Press  
 \_\_\_\_\_. 1997: "Toward a mediation of Field methods and Field Experience in Ethnomusicology." Barz Gregory. Cooley Timothy (editors). *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. pp.101-120  
 Titon, Jeff Todd. 1997: "Knowing Fieldwork". Barz Gregory. Cooley Timothy (editors). *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. pp. 87-100  
 Vasilhebić, A.Miodrag. 1953: *Jugoslovenski Mužički Folklor II. narodne melodije koje se pevaju u Makedoniji*. Prosveta. Beograd: Izdavačko Preduzeće Srbije.  
 Verković, Stefani. 1860: *Narodne pecme. makedoncki Bugara*. Beograd  
 Čbrioušanov. Kosta (tekst i melodii zapisal). 1956: *Makedonski narodni pesni*. Bălgarska Akademija na Naukite. Ethnografski Institut s Muzej. Izdanie na Bălgarskata Akademija na Naukite. Sofija  
 Firfov, Givko και Simonovski. Metodija (mužički redaktori), 1959: *Makedonski Mužički Folklor. pesni II*. Redaktor na teksovite Risto St. Prodanov. Skopje  
 Comrie, Bernard και Corbett, Greville (editors). 2002 (1st 1993, Routledge): *The Slavonic Languages*. Cornwall: TJ International Ltd

#### Δίσκοι ακτίνας

- Ιωάννου. Δημήτρης. 1998: *Μακεδονικές ρίζες*. Αριδαία: Ακρίτες Αλμωπίας. Π.Α.Ο. Αριδαίας  
 Νοβάκης. Κώστας. 2003: *Λευκός κάμπος πλάι σε θάλασσα λευκή*. Πράσινο Δάσος και Προσφορά από τη θεσσαλονίκη. Avlos Editions  
 Μορφωεκπολιτιστικός Σύλλογος Ξηροποτάμου. 2003: *Παραδοσιακοί χοροί και τραγούδια του τόπου μας*

#### Εφημερίδες

- Κυριακάπικη Ελευθεροτυπία. «Ιός της Κυριακής» της 31-8-1997 και της 18-11-2006

# Γλωσσικά όρια και πολι- τικά σύνορα στα τραγού- δια των σλα- βόφωνων στην Ελλάδα<sup>1</sup>

Λεωνίδας Εμπειρίκος  
Ιστορικός

Η παρουσίαση αυτού του θέματος έχει μια δυσκολία. Ως ιστορικός αναφέρομαι στη μουσική. Η μουσική μιας ομάδας χωρίς ιστορία για έναν ιστορικό είναι εξαιρετική πηγή. όχι μόνο προφορικής ιστορίας, αλλά όπως θα ήταν και για οποιονδήποτε ανθρωπολόγο. ένας βασικός καμβάς για να αναγνωρίσει οντότητες οι οποίες είναι εξαιρετικά δύσκολο να ανιχνευτούν στη δημόσια σφαίρα. Και αυτό που είπε πριν ο κ. Κοκκώνης, ότι στην Ελλάδα δεν έχουμε μια εκδοτική εταιρεία όπως η τουρκική Kalan, είναι ίσως και αποτέλεσμα αυτής της δυσκολίας να εμφανισθούν στη δημόσιο χώρο ομάδες οι οποίες έχουν υποστεί απόκρυψη από πολύ παλιά. και συνδέεται με τη συγκρότηση του νεοελληνικού κράτους<sup>2</sup>.

Θα ήθελα να αναφερθώ στην ομάδα των σλαβόφωνων - όπως συμβατικά ονομάζεται στην Ελλάδα - της ελληνικής Μακεδονίας, και να αρχίσω από την ιστορική εμφάνιση του προβλήματος και των συνιστώσων του. Το πρώτο πράγμα που πρέπει να υπογραμμίσει κανείς είναι ότι ένα πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής Μακεδονίας, που ενσωματώνεται στο ελληνικό κράτος το 1912-13, καταλαμβάνει μια σλαβόφωνη ζώνη, η οποία καλύπτει περίπου τη μισή έκταση της περιοχής. Και εξαρχής, αλλά περισσότερο εκ των υστέρων, η εθνογλωσσική ιδιαιτερότητα της ζώνης αυτής αποσιωπάται εντός Ελλάδος λόγω μιας διπλής πίεσης για απόκρυψη. Η πρώτη σχετίζεται με τη μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει η σλαβοφωνία στην ελληνική Μακεδονία, με τη γραμμής επαφής των δύο κυριότερων γλωσσών, της ελληνικής στον Νότο και του μακεδονοβουλγαρικού γλωσσικού συνεχούς<sup>3</sup> στο Βορρά, να τη χωρίζει σε δύο γλωσσικούς χώρους των οποίων η αποτύπωση δεν είναι ασαφής. Η δεύτερη απορρέει από το γεγονός ότι ο χώρος του μακεδονοβουλγαρικού αυτού γλωσσικού συνεχούς, και κατά συνέπεια οι ομιλητές του, υπήρξαν πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους το αντικείμενο τριών ισχυρών εθνικιστικών διεκδικήσεων, εκ μέρους της Βουλγαρίας, της

Ελλάδας και της Σερβίας.

Στα 30 χρόνια από τη Συνθήκη του Αγίου Στεφάνου μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους, για πρώτη φορά οι συζητήσεις για τα όρια των γλωσσικών ζωνών, υπό το φως της νέας επιστήμης της γλωσσολογίας, εμφανίστηκαν με πολιτική μορφή στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Η έκταση της ευρύτερης ζώνης, και εκτός της σημερινής ελληνικής επικράτειας, που καταλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος των βιλαετίων θεσσαλονίκης και Μοναστηρίου και το μισό βιλαέτι του Κοσσού, με πρωτεύουσα τα Σκόπια, υπήρξε το πρώτο έναυσμα πολιτικής συγκρότησης μιας ενότητας, η οποία έκτοτε ονομάζεται Μακεδονία χωρίς αμφισβητήσεις, παρά μόνο στις άκρες της<sup>4</sup>. Οι σλαβόφωνοι αποτελούσαν μέχρι το 1913 την απόλυτη πλειοψηφία των αγροτικών χριστιανικών κοινοτήτων βορείως αυτής της γραμμής επαφής. Συνολικά για την ελληνική Μακεδονία, μετά το 1913 ο αριθμός των σλαβόφωνων ήταν σχεδόν ίσος με αυτόν των ελληνόφωνων, και την εκτίμηση αυτή την οφείλουμε στον Τάσο Κωστόπουλο, που τελευταία δημοσίευσε τις εμπιστευτικές απογραφές της Εξαρχίας<sup>5</sup>. Ήρουμε δηλαδή πλέον τον ακριβή αριθμό, τον οποίο μέχρι πρότινος θεωρούσαμε λίγο μεγαλύτερο για τους σλαβόφωνους, αν και εδώ θα μου επιτρέψετε να αναφέρω ότι η μεγάλη μάζα των μουσουλμάνων κατοίκων, περίπου ένας στους τρεις, συνήθως αποσιωπάται. Οι Βούλγαροι έδιναν ελαφρώς μεγαλύτερο αριθμό σλαβόφωνων, οι Έλληνες όμως άλλαζαν τελείως τα κριτήρια, χρησιμοποιώντας, πέραν των άλλων λαθροχειριών, κριτήρια εκκλησιαστικής ένταξης, οπότε δεν είκαμε απ' την πλευρά αυτή καμία αξιόπιστη καταγραφή. Από τις απογραφές μετά την ενσωμάτωση, εκείνη του 1920 είναι η πλέον αξιόπιστη, δεν εξεδόθη όμως λόγω του προβληματικού για το κράτος περιεχομένου της, δηλαδή του υψηλού αριθμού αλλόγλωσσων ομιλητών στις Νέες Χώρες.

Η Συνθήκη του Αγίου Στεφάνου που απέδιδε το μεγαλύτερο μέρος της Βουλγαρόφωνης - με τους όρους της εποχής - ζώνης των τριών βιλαετίων στη Βουλγαρία, δεν εφαρμόζεται, καθόσον ανατρέπεται από τη Συνθήκη του Βερολίνου. Συνεπώς, ούτε η χάραξη των συνόρων εκείνων που επέβαλε η Ρωσία στην πτημένη στον μεταξύ τους πόλεμο Οθωμανική Αυτοκρατορία ίσχυσε ποτέ. Όμως, οι δύο αυτές Συνθήκες, και κυρίως η επιστροφή ολόκληρης της Μακεδονίας και μέρους της Θράκης στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, οδήγησε σε μια διαδικασία η οποία κατέληξε στην ίδρυση της επαναστατικής οργάνωσης ΕΜΕΟ<sup>6</sup> το 1893. Η οργάνωση αυτή λειτούργησε ως άξονας γύρω από τον οποίο πραγματοποιήθηκε η επανάσταση του Ιλιντεν στα 1903. Η ΕΜΕΟ, με αποκορύφωμα το Ιλιντεν, υπήρξε το έναυσμα μιας πρώτης εμπέδωσης ενός δικτύου σχέσεων που δημιούργησε μια νέα ενότητα, μέσα στο εθνογλωσσικό αυτό συνεχές, το οποίο μέχρι τότε διεκδικούσε κυρίως τη Βουλγαρία ως η μπέρα πατρίδα. διεκδικήτρια ολόκληρης αυτής της ζώνης των ομιλητών που εκτεινόταν από την Αχρίδα και την Βόρεια Πίνδο μέχρι τη Μαύρη Θάλασσα και από το Δούναβη μέχρι το Αιγαίο<sup>7</sup>.

Μέσω λοιπόν της ΕΜΕΟ και των δικτύων που οργανώθηκαν, δημιουργήθηκε μια πρώτη ισχυρότατη ταυτότητα βασισμένη στην ομιλούμενη γλώσσα - η οποία δεν ήταν η ίδια πιο κωδικοποιημένη ανατολική Βουλγαρική γλώσσα - μια νέα, ας πούμε, διαφορετική Βουλγαρική παράδοση, η οποία σε πρώτη φάση υιοθετείται από τη Βουλγαρία ως

σύμβολο του απελευθερωτικού αγώνα των «αδελφών» της. Η παράδοση αυτή ονομάζεται από τους Βουλγαρούς «μακεδονική» και συνιστά ένα διακριτό υποσύνολο της βουλγαρικής λαογραφίας.

Ας έλθουμε τώρα στις μουσικές αυτής της σλαβόφωνης ζώνης κατά το 1913, σε συνάρτηση με τις διεργασίες που έλαβαν χώρα στο εσωτερικό της. Η ζώνη αυτή, μετά από τις αιματηρές συγκρούσεις στο εσωτερικό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, καταλήγει να μοιραστεί μεταξύ των πρώτων Συμμάχων (Ελλάδα, Σερβία, Βουλγαρία)<sup>8</sup>. Ανάμεσά τους, η Βουλγαρία εξέρχεται από τον Β' Βαλκανικό πόλεμο πτημένη κατά κράτος και υφίσταται την κατάρρευση του οράματός της για «εθνική δικαίωση» και εθνική ολοκλήρωση στα Βαλκανιά.

Με την ίδρυση της Εξαρχίας, δηλαδή τη δημιουργία στα εδάφη όπου κατοικούσε Βουλγαρόφωνος πληθυσμός μιας ξεχωριστής εθνικής ορθόδοξης ιεραρχίας, η οποία αντιτασσόταν στο Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης, οργανώθηκαν βουλγαρικά σχολικά δίκτυα, κατά το πρότυπο του ρωμαϊκού millet - όπως αυτό συγκροτήθηκε οριστικά στην Οθωμανική Αυτοκρατορία με τις Μεταρρυθμίσεις. Έτσι διαμορφώνονται δύο δεξαμενές από τις οποίες ξεπιδούν επαναστατικές οργανώσεις. Η πρώτη είναι αυτή των Πατριαρχικών και των ελληνικών σχολείων, που απέτρεπαν την έξοδο οιασδήποτε μορφής σλαβοφωνίας στο δημόσιο χώρο. Η δεύτερη όμως και κυριότερη είναι αυτή των Εξαρχικών, που υπήκθισαν σε μια επίσης συντηρητική αντίληψη προοδευτικής επιβολής της επίσημης βουλγαρικής γλώσσας, που προέκυψε ως αντίδραση στον κίνδυνο μιας αυτόνομης μακεδονικής γλωσσικής ταυτότητας με πολιτικό πυρήνα. Αυτό που θα ήθελα να τονίσω είναι κάτι που δεν ομολογείται συνήθως στην Ελλάδα: σε μια ύστερη φάση, σε αυτές τις οργανώσεις συμμετέχαν επίσης πολλοί Πατριαρχικοί, με αποκορύφωμα την Επανάσταση του 1903. Η μη ενσωμάτωση των εν λόγω περιοχών στη Βουλγαρία και η εκπαιδευτική πολιτική της τελευταίας να ισχυροποιήσει την επίσημη βουλγαρική μέσω του σχολικού της δικτύου και να αποδυναμώσει και απαξιώσει τις ομιλούμενες διαλέκτους στη Μακεδονία καθ' όλη τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου και κυρίως κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα. δημιούργησε μια γλωσσική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία τα πάντα έπρεπε να εκφέρονται κατά την επίσημη βουλγαρική των βουλγαρικών σχολείων. Η σταδιακά αυξανόμενη εμμονή σε μια επίσημη μορφή γλώσσας<sup>9</sup> οδήγησε βαθμιαία σε μια κοινή έκφραση τόσο των Εξαρχικών, όσο και πολλών Πατριαρχικών στο Νότο ή στο Βορρά<sup>10</sup>, που ήταν περισσότερο βασισμένη στη μακεδονική ταυτότητα. συμπεριλαμβανομένης της γλωσσικής, αφού φαίνεται ότι η οθωμανική υπαγωγή και η προϊούσα καταστολή λειτουργούσε ως συνεκτικός δεσμός στις ομόγλωσσες κοινότητες.

Ακριβώς αυτή τη συγκρότηση του μακεδονίζοντος δικτύου προσπαθούν να σπάσουν μετά το 1913 και τα τρία βαλκανικά κράτη, Ελλάδα, Σερβία, ακόμη και η Βουλγαρία. Ειδικά στο έδαφος που κατοχυρώνεται στην Ελλάδα, τη διάλυση του δικτύου δεν επιδιώκει μόνο η Ελλάδα, αλλά και η Βουλγαρία, η οποία δεν έχει παραιτηθεί των διεκδικήσεών της, και προσδοκά τουλάχιστον την αναγνώριση μιας ισχυρής βουλγαρικής

μειονότητας.

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, η Βουλγαρία καταγράφει τα παλαιότερα μουσικά ιδιώματα ως εκφάνσεις λαϊκού πολιτισμού, προερχόμενες από τον ιδεατό βουλγαρικό χώρο, εκφάνσεις που συμβαδίζουν με τον γλωσσικό άλλαντα των «βουλγαρικών ιδιωμάτων» από το Γράμμα μέχρι την Μικρά Ασία<sup>11</sup>. Τον ιδεατό αυτό χώρο διεκδικούσε η Βουλγαρία μέχρι το 1944, οπότε σταδιακά αποποιήθηκε κάθε πολιτική διεκδίκησης.

Το 1944, όταν συγκροτείται νέα μακεδονική κρατική οντότητα ως Δημοκρατία της Ομοσπονδιακής Γιουγκοσλαβίας, της οποίας τα ιδεολογικά θεμέλια ανάγονται, όπως είδαμε, στις αρχές του 20ού αιώνα, αυτή βασίζεται στο ιδίωμα εκείνο που ομιλείτο στα δυτικά της περιοχής της μη ενσωματωμένης στη Βουλγαρία Μακεδονίας, ιδίως στη μεγάλη πόλη του Μοναστηρίου, καθώς και στο ιδίωμα του οροπεδίου της Πελαγονίας, από την Φλώρινα ως τον Περλεπέ. Σε αυτό το γλωσσικό ιδίωμα εκφέρεται ένα μουσικό ιδίωμα νεότερο, το οποίο είχε αρχίσει να συνδέει στις αρχές του 20ού αιώνα όλες τις περιοχές της ιστορικής Μακεδονίας με βάση το Μοναστήρι. όπως θα δούμε στα μουσικά παραδείγματα. Το ιδίωμα αυτό είναι μεν πάντα ματζόρε, σπανίως δε εμφανώς ιταλιανίζον, όπως συμβαίνει με το μουσικό ιδίωμα που δημιουργείται την ίδια περίοδο στη γειτονική Κορυτσά και εκφέρεται στα αλβανικά, προϊόν του αλβανικού εθνικισμού<sup>12</sup>. Γίνεται βάση του εθνικού φολκλόρ της τότε Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας, υποκαθιστά δε τα «ιντζέ σαζ» όργανα και το ρεπερτόριό τους, δηλαδή το κο(υ)μπανία που αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, κανονάκι, ούτι και κρουστό, αστικής κατά κύριο λόγο αποδοχής<sup>13</sup>. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιήθηκε κυρίως μέσω του κρατικού ραδιοφώνου και είχε όλα τα χαρακτηριστικά της συγκρότησης ενός εθνικού φολκλόρ, της δημιουργίας δηλαδή μιας εθνικής «δημοτικής» μουσικής παράδοσης<sup>14</sup>. Γεννιέται έτσι μια νέα, φολκλοροποιημένη και εθνικοποιημένη, έκφραση των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων, που καλύπτει αρχικά όλη την νεόδμητη Δημοκρατία.

Τι έγινε όμως στην ελληνική Μακεδονία: Αυτό που έχει σημασία να τονίσουμε εδώ είναι ότι, από το 1913 και μετά, κατά περιόδους είχε λάβει χώρα εκρίζωση των τοπικών σλαβόφωνων ελίτ, είτε αυτές ήταν προσανατολισμένες στη Βουλγαρία είτε ήταν μακεδονίζουσες. Οι σλαβόφωνες ελληνοφρονούσες ελίτ αντιθέτως προστατεύτηκαν και στήριξαν το νέο θεσμικό περιβάλλον. Αυτό είχε σαν συνέπεια την απάλειψη των φορέων εκείνων οι οποίοι προσέδιδαν κύρος στη γλώσσα. Η καθολική απαγόρευση της γλώσσας, ακόμα και της ομιλίας, είναι γνωστό ότι έγινε το 1936 με τον Μεταξά. Όμως η πίεση για να αποφευχθεί οποιαδήποτε έξοδος στο δημόσιο χώρο της γλώσσας αυτής είχε αρχίσει από το 1913 τουλάχιστον, για το σύνολο του σλαβόφωνου πληθυσμού. Μάλιστα η γενίκευση της απαγόρευσης της αλλοφωνίας έλκεται σε μεγάλο βαθμό από την άρνηση της σλαβοφωνίας. Έτσι, σταδιακά αυτή κάθε δημόσια παρουσία, και περιορίζεται η μουσική της έκφραση. Όσον αφορά τα τοπικά όργανα και τις τοπικές μουσικές, αυτές διατηρούνται απομονωμένες από τον ενιαίο χώρο που κάποτε κάλυπτε τη γλώσσα. Η σλαβόφωνη ομάδα είναι υποχρεωμένη να εξωτερικεύει όσα πολιτισμικά χαρακτηριστικά είναι συμβατά με εκείνα του εθνικού κράτους, με την κανονιστική του ιδεολογία. Το δε

γλωσσικό συνεχές, κατατεμημένο στη διάρκεια των πρώτων εικοσιπέντε χρόνων από την ενσωμάτωση, λόγω των εξόδων του σλαβόφωνου πληθυσμού το 1913, τη δεκαετία του 1920 και της μεγάλης προσφυγικής εγκατάστασης, βρίσκει πλέον ως έκφραση, ειδικά στη Δυτική Μακεδονία, το ματζοροποιημένο ιδίωμα των αρχών του αιώνα. Πιθανολογούμε ότι η συστηματική αποτροπή της χρήσης οργάνων «Βουλγαρικών», όπως η γκάιντα<sup>15</sup> και λιγότερο η σουπίλκα, συνέβαλε με τη σειρά της στην εσωστρέφεια της λαϊκής έκφρασης σε τοπική κλίμακα, με όλες τις συρρικνώσεις που αυτή συνεπάγεται, και οδήγησε στη διατήρηση μιας σαφώς υψηλότερου κύρους διακοινοτικής παράδοσης. Η μουσική αυτή παράδοση εδραιώθηκε την περίοδο 1942-1944, και, ειδικά για τους σλαβόφωνους της Ελλάδας, μέχρι το 1949, καθώς υιοθετήθηκε από τους Μακεδόνες παρτιζάνους της Γιουγκοσλαβίας και κυκλοφόρησε, μέσω των Μακεδόνων ανταρτών της Ελλάδας, στις σλαβόφωνες περιοχές. Η περίοδος 1941-1949 ίσως αποκρυσταλλώνει στην ελληνική Δυτική Μακεδονία, μετά και την στρατιωτική και ιδεολογική ήπτα των Βουλγαριζόντων, αυτό που θα ονομάζαμε μακεδονική ταυτότητα στην περιοχή δυτικά του Αξιού.

Ανατολικά του Αξιού, η διαφορετική ιστορική συγκυρία (οι δύο Βουλγαρικές κατοχές, ο πολύ μεγαλύτερος αριθμός ανταλλάξιμων σλαβόφωνων που έφυγαν για τη Βουλγαρία και η μεγαλύτερη προσφυγική εγκατάσταση) δημιουργεί «νησιωτοποιημένες»<sup>16</sup> σλαβόφωνες κοινότητες, των οποίων το τοπικό μουσικό ιδίωμα και ρεπερτόριο διατηρείται μεν σε μεγαλύτερο βαθμό, παραμένει όμως σχετικά αποκομμένο από τις γειτονικές κοινότητες, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει η αίσθηση της συνεχούς και ενιαίας στο χώρο ομάδας, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1990. Η διατήρηση δε των τοπικών οργάνων (γκάιντα, λύρα, ταμπουράς<sup>17</sup>, γκλασνίτσα) είναι σαφώς εντονότερη. Το και εδώ εμφανιζόμενο ματζόρειο ιδίωμα δεν έχει την χροιά του εθνοτικού δείκτη (marker) όπως στη Δυτική Μακεδονία<sup>18</sup>. Διατηρούνται ορισμένα τοπικά μουσικά ιδιώματα κοινά με την εκείθεν των συνόρων Βουλγαρική Μακεδονία, όπως το ιδίωμα του Razlog με τη συνειδητή ετεροφωνία στη Δράμα και το ιδίωμα του Πιρίν στις Σέρρες (ειδικά στους οικισμούς του Μενοίκιου όρους και στο Άγκιστρο). Τα ιδιώματα αυτά είναι επίσης κοινά και με τις ανατολικές της Δημοκρατίας της Μακεδονίας (Στρώμνιτσα - Μπρεγκάλνιτσα). Στις περιοχές αυτές είναι εμφανής η μικρότερη διάχυση του μακεδονισμού και αυτό φαίνεται από τη μικρή θέση που καταλαμβάνει το ματζόρειο ρεπερτόριο, όπως από και από την απουσία συγκροτημάτων χάλκινων πνευστών, ακόμη και στο νομό Σερρών<sup>19</sup>.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η περίοδος της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου συνιστούν για την σλαβόφωνη ομάδα της Ελλάδας τη δεύτερη ισχυρότερη έξοδο στο δημόσιο χώρο, χάρη στο ΚΚΕ και τις σχετιζόμενες οργανώσεις του ΕΑΜ, ΣΝΟΦ και αργότερα ΝΟΦ<sup>20</sup>. Η αποδοχή εκ μέρους των κοινοτήτων μιας συγκεκριμένης και τυποποιημένης γραπτής μορφής της μακεδονικής γλώσσας δεν είναι καθόλου εύκολη και οι Έλληνες σλαβόφωνοι Μακεδόνες (στη Δυτική Μακεδονία) αντιμετωπίζουν δυσκολίες να αποδεχτούν οι ίδιοι τη διδασκαλία της γλώσσας τους σε σχολεία που ήθελε να ιδρύσει το ΕΑΜ<sup>21</sup>. Με αυτό το δεδομένο, εκπλήσσεται κανείς με την ένταση με την οποία

αγκαλιάζεται το υπάρχον μουσικό ματζόρειο ιδίωμα, όπου πλέον βασίζονται τα νεόκοπα τραγούδια του μακεδονικού εθνικισμού, αλλά και της αντιστασιακής δραστηριότητας. Έτσι έχουμε την υιοθέτηση, εκ μέρους του ΣΝΟΦ δειλά το 1943-44 και εκ μέρους του ΝΟΦ πολύ περισσότερο το 1946-49, όταν στη γειτονική χώρα είχε αρχίσει να ακούγεται ένα θεοπισμένο φολκλόρ, ενός κοινού ρεπερτορίου, το οποίο απαγορεύεται απολύτως στην Ελλάδα μετά την ήπτα των κομμουνιστών. Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ίχνη αυτού του ρεπερτορίου (βλ. και την ανακοίνωση της Θεοδώρας Γκουράνη) εντοπίζονται, εν είδει δείκτη, από τη Δράμα μέχρι την Καστοριά, δηλώνοντας επίγνωση των συγκρούσεων του παρελθόντος ίσως δε και μια συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση, από αριστερή ως μακεδονική. Το μακεδονικό κομμουνιστικό ρεπερτόριο, λίγο πολύ κοινό και στις δύο μεριές των συνόρων, εξαφανιζόμενο στην Ελλάδα, άφησε παρόλα αυτά μνήμες της τραυματικής έκβασης του Εμφυλίου. Μέγα μέρος των σλαβόφωνων της συνοριακής ζώνης της Δυτικής Μακεδονίας, αλλά και των Σερρών, βρέθηκαν στο Ανατολικό Μπλοκ, εξασθενίζοντας σημαντικά τον σλαβόφωνο πληθυσμό, κυρίως της Δυτικής Μακεδονίας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την ανάσχεση της μακεδονικής εθνοποιητικής διαδικασίας στην Ελλάδα, όχι όμως και την εξαφάνιση του ματζόρειο ιδίωματος που έκτοτε λαθροβιούσε εντός των κοινοτήτων.

Από τη δεκαετία του 1960 όμως, τα συγκροτήματα των χάλκινων αντικατέστησαν σαν δείκτης στη Δυτική Μακεδονία τους ζουρνάδες<sup>22</sup>, με τελευταία χρονολογικά την περίπτωση της Γουμένισσας<sup>23</sup>, και διευκόλυναν το χορευτικό ρεπερτόριο. Λίγο πολύ συγγενές σε όλη αυτή τη ζώνη, αποκαθιστώντας έτσι μια ενιαία «χωρίς λόγια» μουσική έκφραση στις σλαβόφωνες κοινότητες δυτικά του Αξιού. Αυτή ακριβώς η «χωρίς λόγια» ματζόρειο μουσική έκφραση, έντονα χορευτική, έγινε αποδεκτή από τις αρχές της δεκαετίας του '80 ως μέρος του ελληνικού εθνικού φολκλόρ. Έτσι εισέρχεται στο δημόσιο χώρο αποκαθαρμένη υποτίθεται από «ξένα στοιχεία». Δηλαδή ακριβώς αυτά που θεωρούνταν ότι προέρχονται από τους «πάνω από τα σύνορα», από τους «μέσα», και τα οποία μάλιστα για μια δεκαετία υπήρξαν το κυρίως επιχείρημα των «καθαρολόγων» χορευτικών συλλόγων της Έδεσσας και της Φλώρινας. Η είσοδος αυτή γίνεται στην αρχή με μεταφρασμένα τα ονόματα των χορών. Η έκδοση όμως του LP με τίτλο Τοπική ελληνική μουσική από την Δυτική και Κεντρική Μακεδονία<sup>24</sup>, αν και δημιουργημένη στην αρχή σκάνδαλο, δρομολόγησε την χρήση των αιθεντικών ονομάτων στα μακεδονικά, χωρίς βέβαια να υπάρχει καμία περίπτωση να ειπωθεί ο στίχος, ξεχασμένος όλωστε μερικές φορές. Για δύο από εμάς αρχίσαμε να κάνουμε πχογραφίσεις τη δεκαετία του 1990, ήταν κοινός τόπος η δυσκολία του να ειπωθεί ο στίχος, ακόμη και στο προστατευμένο πλαίσιο της Έρευνας και της πχογράφησης. Αργότερα, η δυσκολία αυτή ανασχέθηκε σημαντικά, αφού το αλλόγλωσσον εξέφραζε τον εξαιρετικά πολιτικοποιημένο ρόλο του τραγουδιού, όπως ερχόταν μάλιστα από συγκροτήματα που το έπαιζαν «όπως μέσα», υπερκαλύπτοντας πολύ συχνά την τοπική εκφορά και το τοπικό ρεπερτόριο. Συχνά δε εξωθώντας στη λίθη τον πρωτογενή στίχο. Βέβαια τα «εισαγόμενα» τραγούδια ήταν και είναι σε έναν ρυθμό τον οποίο αναγνωρίζουν οι πάντες. Τον ίδιο ρυθμό, για παράδειγμα το «πουστοένο», το χόρευαν με τον ίδιο τρόπο οι εντός και εκτός Ελλάδας.

Οι μικροδιαφορές όμως επισημαίνονταν μέχρι και τη δεκαετία του 1990 από τους «καθαρολόγους» εντός Ελλάδος, οι οποίοι έλεγαν: «κοίταξε αυτό έχει στοιχεία ξένα». Διότι υπήρχε πάντα η προβολή της επέμβασης του ξένου εθνικισμού πάνω στο «καθαρά δικό μας», άπαξ και η μουσική αυτή εντάχθηκε. Έστω περιφερειακά καταρχήν, στο ελληνικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο. Άρα, το πώς χόρευαν το «πουστένο». πώς κινούνταν στην άκρη τα χέρια, μπορούσε να γίνει δείγμα «μη καθαρής» ελληνικής συμπεριφοράς, με εξαιρετικά σκληρή κριτική εκ μέρους μιας, καθαρολογικής υποτίθεται, ελληνικής λαογραφικής καταγραφής<sup>25</sup>.

Στη δεκαετία του 1980, μέσω του νομού Φλώρινας και του συνοριακού περάσματος της Νίκης, άρχισαν να κυκλοφορούν στην ελληνική Δυτική Μακεδονία κασέτες των τραγουδιστών και συγκροτημάτων της τότε Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας. Έτσι, πέρα από το ραδιόφωνο, και εν μέρει την τηλεόραση, ήρθε να προστεθεί ένας πιο καταλυτικός παράγοντας εμπέδωσης ή και ταύτισης με μια μουσική παράδοση συγγενική, και ίδια φολκλοροποιημένη. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και την έξαρση του Μακεδονικού, υιοθετήθηκαν και ως πολιτική πράξη, αλλά και στρατηγική ταυτότητας, τα τραγούδια της νέας Δημοκρατίας της Μακεδονίας από μια ομάδα ανθρώπων. Η ομάδα αυτή, προερχόμενη από την Αριστερά (πολλοί από αυτούς είχαν περάσει στο / ή και από το ΠΑΣΟΚ), διαβαίνοντας τον Ρουβίκωνα διεκδίκησε την έξοδό της στο δημόσιο χώρο ταυτιζόμενη, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, με την εθνική ρητορική της γειτονικής Δημοκρατίας, σπάζοντας τα δεσμά του ετεροπροσδιορισμού. Όλο και περισσότερα συγκροτήματα παίζουν πλέον αυτή τη μουσική και αυτά τα τραγούδια, όχι ως συνειδητή πολιτική επιλογή πάντα, αλλά μάλλον ως αποτέλεσμα της άρσης από τις ίδιες τις κοινότητες της εσωτερικευμένης απόκρυψης της διαφορετικής γλωσσο-πολιτισμικής τους παράδοσης.

Στην ανατολικά του Αξιού ελληνική Μακεδονία (εκτός της επαρχίας Κιλκίς της οποίας ο πληθυσμός εξεδιώχθη το 1913), μετά το 1990 παρατηρείται επίσης μια όλο και μεγαλύτερη διεκδίκηση εξόδου των σλαβόφωνων μουσικών στο δημόσιο χώρο, χωρίς όμως μια ενιαία έκφραση, όπως στη Δυτική Μακεδονία. Το προϋπάρχον παλαιό κοινό ματζόρε ρεπερτόριο ξεχνιεται, και αναδεικνύεται από κάθε κοινότητα η παλαιότερη τοπική μουσική έκφραση<sup>26</sup>. Η εγγύτητα με τη Βουλγαρία, οι υπάρχοντες ακόμη δεσμοί με τους συγγενείς, ανταλλάξιμους της δεκαετίας του 1920, και με αυτούς που έφυγαν μετά το 1940, η μικρότερη συμμετοχή στα παλαιότερα σλαβόγλωσσα μακεδονικά δίκτυα, δεν οδήγησαν σε μία ενοποιημένη ή διεκδικούμενη ως ανατολικομακεδονική «ντόπια» λαϊκή έκφραση. Παρόλα αυτά, σε μερικά χωριά έναι έκδηλη η αλλαγή στην ονομασία της γλώσσας από «Βουλγαρικά» σε «μακεδονικά». Στις περιπτώσεις αυτές κυρίως, κάπι που αφορά συνήθως αμιγείς σλαβόφωνους οικισμούς, τείνουν να αναγάγουν την «καταγωγή» της μουσικής τους σε μακεδονικούς παρά σε Βουλγαρικούς τύπους<sup>27</sup>.

Αυτό που προσπαθήσαμε να δείξουμε είναι ότι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα είχε δημιουργηθεί στην τότε ενιαία Οθωμανική Μακεδονία μεταξύ του μεγαλύτερου μέρους του σλαβόφωνου πληθυσμού της μια μορφή πολιτικής ενότητας αρκετά ισχυρή, ώστε να μεταδώσει τη μουσική της έκφραση ακόμη και σε σλαβόφωνους μουσουλμάνους

της Δυτικής Μακεδονίας. Πράγμα που συνιστά ένα τεκμήριο του ότι η εθνοποιητική διαδικασία έλαβε χώρα και στους σλαβόφωνους τόπους που από το 1913 ενσωματώνονται στην Ελλάδα. Η ενότητα αυτή επανέκαμψε την περίοδο 1941-1949 κυρίως στη Δυτική Μακεδονία, καθώς η Ανατολική Μακεδονία ήταν ενσωματωμένη στη Βουλγαρία, και σφραγίστηκε με την κυριαρχία των ματζόρε διατονικών κλιμάκων, δίνοντας νέα ώθηση στη μουσική έκφραση των αρχών του αιώνα. Τη δεκαετία του 1990, η εκδοχή εκείνη της μουσικής έκφρασης που είχε καλλιεργηθεί στην ΣΔΜ εμφανίζεται σε διάσταση με την εντελώς παράλληλη «τοπική χωρίς λόγια» μουσική έκφραση με τα χάλκινα και τείνει να αντικαταστήσει ή έστω να μπολιάσει την «ντόπια» και ματζόροποιημένη πλέον μουσική στη Δυτική Μακεδονία. Αν και στην Ανατολική Μακεδονία, αντίθετα, η παλιά μουσική τοπικότητα αναδεικνύεται ως μέρος μιας ελληνικής παράδοσης, ανιχνεύονται ακόμη τα ίχνη του δικτύου των αρχών του 20ού αιώνα. Η δειλά εμφανιζόμενη υπαγωγή σε μια ενιαία γλωσσοπολιτισμικό τύπου μακεδονικότητα στην Ανατολική Μακεδονία, πιθανόν να επηρεάσει και την τοπική μουσική, κάπι που όμως μέλλει να δούμε.

### Τα μουσικά παραδείγματα<sup>28</sup>

[Σημείωση της εκδοτικής ομάδας: Δεν κατέστη δυνατό να ενταχθεί στην έκδοση το ηκητικό υλικό στο οποίο αναφέρεται ο εισηγητής, πράγμα για το οποίο ζητούμε συγχώμη από τον αναγνώστη. Επιλέξαμε ωστόσο να παραθέσουμε τα σχόλια που συνόδευσαν τις ακροάσεις των παραδειγμάτων, διότι αποδίδουν σε απηαντικό βαθμό την εντύπωση του περιεχομένου.]

1. Εδώ, χωρίς καμία επέμβαση από τον πχογραφούντα, η κυρία Ελένη Σ.. σλαβόφωνη από χωριό της Φλώρινας, αναφέρεται στη γλώσσα με τις εξής φράσεις:

Θα σας πω τα τραγούδια μας, όπως τα λέγαν οι προγιαγιάδες μας και οι μανάδες μας στα μακεδονικά (πχογραφημένο απόσπασμα)

Η γλώσσα χαρακτηρίζεται πάντα με τη λέξη «μακεδόνικα» στα ελληνικά. Λέγοντας όμως «μακεδονικά», μετατοπίζοντας δηλαδή τον τόνο στη λήγουσα, εννοούν τα ελληνικά ιδιώματα της περιοχής. Όσον αφορά την έκφραση «μακεδονίτικα», αυτή αντιπροσωπεύει συνήθως επίσης αυτά τα τελευταία. Τα σλαβικά μακεδονικά είναι «μακεδόνικα» στα ελληνικά, «makedonski» για τους ίδιους. Στην Ανατολική Μακεδονία υπάρχει ο όρος «μακεδόνικα», αλλά είναι πολύ πιο περιορισμένος<sup>29</sup>. Συνήθως η γλώσσα αναφέρεται στα ελληνικά ως «βουλγάρικα», για τους ίδιους «bǎlgarski», καμία φορά «bugarski» (στα δυτικά της Ανατολικής Μακεδονίας).

2. Στο επόμενο παράδειγμα (πχογραφημένο απόσπασμα) ακούμε το ιδίωμα του τέλους του 19ου και των αρχών 20ου που το πιο περιεκτικό πράγμα που το χαρακτηρίζει είναι ότι αναδύεται την εποχή ακριβώς των επαναστατικών οργανώσεων στις οποίες προαναφερθήκαμε. Είναι δημοτικό ιδίωμα αλλά νεότερο.

3. Το επόμενο είναι το πιο γνωστό τραγούδι. ένας από τους σημαντικότερους δείκτες όλης της περιοχής. Το "Bilyana" ακούγεται από τη Δημοκρατία της Μακεδονίας, από τον Σκάρδο, από τους Γκοράν του Κοσσόβου μέχρι την Καστοριά και τη Δράμα και σε χωριά της Βουλγαρίας (το έχουμε πχογραφήσει και στο Καβρακίροβο του Πετριτσίου). Ο Ζάχος (βλ. παρακάτω) το εντόπισε στην Καλή Βρύση Δράμας, εγώ το έχω πχογραφήσει τουλάχιστον στην Αγριανή Σερρών (πχογραφημένο απόσπασμα).

Τα παραδείγματα 1, 2 και 3 πχογραφήθηκαν από τον Θανάση Μωραΐτη, την Αγορά Γκρέκου και εμένα στον νομό Φλώρινας τον Νοέμβριο του 1997.

4. Θα σας δώσω τώρα ένα παράδειγμα μιας εντελώς διαφορετικής κατάστασης, που οποία προέρχεται από το άλλο άκρο, το μη "πανμακεδονικό" και το παλαιότερο ρεπερτόριο από το χωριό Ε. Σιντικής Σερρών στη λεκάνη του Άνω Στρυμώνα, όπου κατοικούν εδραίοι αγρότες Ρομά. Πρώτη γλώσσα είναι τα romaní, τα "γύφτικα" όπως τα λένε οι ίδιοι. Η δεύτερη γλώσσα τους είναι αυτή που ονομάζουν "Βουλγάρικα", αλλά όταν εξειδικεύουν ("τι είδους Βουλγάρικα;") τα λένε "μακεδόνικα". Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι όταν πάγια να τους πχογραφήσω με την Υβόν Χαντ, στην οποία χωροτάω και τη γνώση αυτής της απίστευτης νησίδας και των ανθρώπων αυτών, μου ζήτησαν την άδεια για να τραγουδήσουν "στα Βουλγάρικα": "υπάρχει ένα θέμα, μπορούμε να πούμε και Βουλγάρικα;" Στο τέλος διευκρίνισαν ότι είναι και δικά τους τραγούδια, τα οποία "έρχονται κατευθείαν μέσα από τα Σκόπια, είναι τραγούδια μακεδονικά". Η τρίτη τους γλώσσα είναι τα τουρκικά και πλέον τα ελληνικά. Προφανώς τα ελληνικά είναι η πρώτη σε χρήση γλώσσα έξω από την κοινότητα. Σας παραθέτω κάπι που οι ίδιοι το λένε "σουίτα" και διαρθρώνεται ως εξής: πρώτα καθιστικό στα βουλγάρικα και στη συνέχεια χορευτικά κομμάτια (9/8) στα romaní, στα ελληνικά και στα τουρκικά. Παίζουν με τα παλαιά όργανα, με τρεις "γκίγκες", αχλαδόσχημες μεγαλόσχημες λύρες χωρίς καβαλάρη και δύο νταχαρέδες. Να σημειωθεί ότι σε όλο σχεδόν την Ανατολική Μακεδονία το επικρατέστερο σχήμα είναι η ζυγιά με δύο ζουρνάδες (πχογραφημένο απόσπασμα).

Αυτό δεν έχει καμία σχέση με το πρώτο μουσικό παράδειγμα. είναι ένα εξαιρετικό τοπικό πράγμα. Οι επαγγελματίες μουσικοί αυτής της κοινότητας δεν μπορούν να παίζουν τα δικά της τραγούδια στις γύρω κοινότητες (που είναι κυρίως ολαβόφωνες, μιας και ελληνόφωνες ντόπιες δεν υπάρχουν), αλλά έχουν μάθει και ποντιακά για να παίζουν στα ποντιακά χωριά, ακόμη και θρακιώτικα. ενώ παίζουν τούρκικα στα τουρκόφωνα προσφυγικά.

Η πχογράφηση έγινε στο χωριό από την Υβόν Χάντ, τη Μιλάγρος Αράνο και εμένα τον Νοέμβριο του 1991.

5a. Τώρα πάμε στη Δυτική Μακεδονία. Χρωστώ στο Λάμπρο Μπαλτσιώτη αυτή την πχογράφηση<sup>30</sup>, που οποία περιέχει τραγούδια Μουσουλμάνων μακεδονόφωνων από το χωριό Ζέρβιαν (σήμερα Άγιος Αντώνιος) της Καστοριάς, εγκατεστημένων λόγω της ανταλλαγής των πληθυσμών στο ελληνόφωνο χωριό Σινασός της καθ' ημάς Καππαδοκίας. Εδώ θα πρέπει να θυμίσουμε ότι μερικές κοινότητες όπως αυτές, όταν

φεύγουν ως προσφυγικές, αλλά ενιαίες, και εν συνεχείᾳ "νησιωτοποιούνται" σ' έναν νέο τόπο και εγγράφονται σ' ένα νέο εθνικό πλαίσιο. άρα εντάσσονται σε ένα νέο εθνικό επικοινωνιακό πεδίο με διαφορετική μουσική και πολιτισμικούς ορίζοντες, στο οποίο αρχικά δύσκολα συμμετέχουν, διατηρούν με μεγάλη έντασην και για περισσότερο από μια γενιά το ιδιαίτερο εσωτερικό εθνοπολιτισμικό στίγμα. Κάτι που συνήθως σε δύο-τρεις γενιές μετατρέπεται σε απολίθωμα, αν και μπορεί να λειτουργεί ακόμη ως δείκτης. Στο παράδειγμα που ακολουθεί έχουμε ένα αλβανικό μουσικό ιδίωμα σ' ένα ολαβόφωνο χωριό. Αναγνωρίζετε, φαντάζομαι, το αλβανικό-βλάχικο, ονομαζόμενο "τόσκικο" ιδίωμα της Νοτιανατολικής Αλβανίας, από την Κορυτσά. Αναγνωρίζει κανείς στο άκουσμα τα σωζόμενα ακόμα υπολείμματα αυτού του πεντατονικού ιδιώματος στα αλβανόγλωσσα χριστιανικά χωριά Φλάμπουρο και Δροσοπηγή της ελληνικής Δυτικής Μακεδονίας<sup>31</sup>. Άλλα εδώ το περίεργο είναι πως αυτό είναι το μόνο παράδειγμα χωριού που έχουμε να τραγουδάει σε αυτό το μουσικό ιδίωμα στα μακεδονικά<sup>32</sup> (πχογραφημένο απόσπασμα).

5b. Θα ήθελα τώρα να ακούσουμε ένα ακόμη τραγούδι από τη Ζέρβιαν, σχετικά με αυτό που λέγαμε περί πρόωρης υιοθέτησης του ιδιώματος ματζόρε. Υιοθετήθηκε πριν από την ανταλλαγή πληθυσμών ίσως λόγω ακριβώς της γλώσσας και της συνάφειας την οποία αισθάνονταν. Η καταγραφή αυτή, στα μακεδονικά όπως λένε οι ίδιοι, και στη γλώσσα τους (makedonski) και στα τούρκικα (makedonca ή makedonyaca), έγινε επίσης στο πρώην ελληνόφωνο χριστιανικό χωριό Σινασός (Μουσταφά Πασά). Το έχουμε από το βιβλίο που έκαναν τα "Παιδιά της ανταλλαγής", το Ίδρυμα Ανταλλαχθέντων με τη Συνθήκη της Λοζάνης, και το οποίο αποτελεί εξαιρετικά πολύτιμο τεκμήριο<sup>33</sup> (πχογραφημένο απόσπασμα).

6. Χρωστάμε την παρακάτω πχογράφηση στον τότε διδάσκοντα στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Ευάγγελο Ζάχο Παπαζαχαρίου, ο οποίος έβαλε τους φοιτητές του να συλλέξουν μουσική από τον τόπο τους με εξαιρετικά αποτελέσματα. Είναι μια πχογράφηση των αρχών της δεκαετίας του 1990 από τη Άνω Πορόια Σερρών. Τραγουδά μια κυρία που γεννήθηκε το 1929 στη Άνω Πορόια από οικογένεια καταγόμενη από τη Σμύρνη, και την οποία η ζωή ενέπλεξε σε ένα δίκτυο μη ελληνόφωνο. Αρκετοί στη Άνω Πορόια, τα οποία είχαν ολαβόφωνο, βλαχόφωνο και προσφυγικό πληθυσμό, επηρεάστηκαν από την ομάδα υψηλοτέρου κύρους, δηλ. κάποιους από τους Βλάχους, και την καλή εκπαίδευση που πρόσφερε μέχρι το 1940 το ρουμάνικο σχολείο που λειτουργούσε στο χωριό, το οποίο μάλιστα παρακολουθούσαν και ολαβόφωνοι. Αυτό οδήγησε στην εκμάθηση τραγουδιών της ομάδας υψηλότερου κύρους, των Βλάχων, ενώ παρά τη μεγάλη έξοδο των ολαβόφωνων το 1944, παρέμεινε και το ολαβόγλωσσο τοπικό μουσικό υπόστρωμα. Το χωριό ακόμα και σήμερα παρουσιάζει μια μεγάλη πολυπλοκότητα. Το επόμενο τραγούδι είναι τοπικό, από τη Άνω Πορόια στα ολάβικα και ακολουθεί ένα, από την ίδια ελληνόφωνη ερμηνεύτρια στα βλάχικα (δύο πχογραφημένα αποσπάσματα).

<sup>7</sup>Το κείμενο διατηρεί το ύφος της προφορικής ανακοίνωσης, με μικρές αλλαγές και προσθήκες και με επιλεκτική βιβλιογραφία. Ευχαριστώ τον φοιτητή του ΤΛΠΜ Σπύρο Οικονομόπουλο για τη συνδρομή του στην απομαγνητοφόνηση.

<sup>8</sup>Βλ. σχετικά Α.-Φ. Χριστίδης, «Γλωσσική εκπαίδευση και γλωσσικός αποκλεισμός», σε Α.-Φ. Χριστίδης, *Γλώσσα, πολιτική, πολιτισμός*, Πόλις, Αθήνα 1999, σ. 166-178.

<sup>9</sup>Μακεδονοβουλγαρικά ονομάζονται τα ανατολικά νοτιοσλαβικά ιδιώματα. Η νοτιοσλαβική ομάδα γλωσσών, χαρακτηρίζεται από αυτό που ορίζεται ως διαλεκτικό συνεχές. Από τα νοτιοσλαβικά ιδιώματα αυτά προέκυψαν, από τα μεν δυτικά δύο επίσημες γλώσσες (σερβοκροατική και σλαβενική), από τα δε ανατολικά άλλες δύο (Βουλγαρική και μακεδονική). Τα ανατολικά ιδιώματα με τη σειρά τους χωρίζονται σε ανατολικά και δυτικά με την γραμμή που ορίζεται από το ισόγλωσσο του γιατ. η οποία στην Ελλάδα περνά ανατολικά της πόλης του Κιλκίς και δυτικά της Λαπτίς και του Ασβεστοχωρίου. Η επίσημη Βουλγαρική Βασίστηκε σε ιδιώματα ανατολικά της γραμμής του γιατ (αν και η Σόφια μιλά δυτικό ιδιώμα) ενώ η επίσημη μακεδονική σε ιδιώματα δυτικά της γραμμής.

<sup>10</sup>Η οποία σε κάθε περίπτωση περιλαμβάνει και την κατά πλειοψηφία ελληνόφωνη ζώνη στο Νότο.

<sup>11</sup>Βλ. Τάσος Κωστόπουλος, *Πόλεμος και εθνοκάθαρση*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σ. 157-166.

<sup>12</sup>Εσωτερική Μακεδονική Επαναστατική Οργάνωση. Πρόκειται για μια ένοπλη οργάνωση που οποία στόχευε στην αυτονόμηση της Μακεδονίας και του Βιλαετίου της Αδριανούπολης, με απώτερο σκοπό την ενσωμάτωσή του στη Βουλγαρία. Η δυναμική της οργάνωσης όμως οδήγησε σε μια ελλειπτική σχέση με τη Βουλγαρία, και μέσω αυτής στη γένεση μιας μακεδονίζουσας οπτικής, όλο και λιγότερο εξαρτημένης πλέον από τη Βουλγαρία.

<sup>13</sup>Αυτή ήταν η εθνικιστική Βουλγαρική πρόσληψη του χώρου μιας μελλοντικής Βουλγαρίας.

<sup>14</sup>Στον Α' Βαλκανικό Πόλεμο Ελλάδα, Βουλγαρία, Σερβία, Μαυροβούνιο ήταν σύμμαχοι εναντίον της Τουρκίας, ενώ στον Β' Βαλκανικό Πόλεμο Ελλάδα, Σερβία, Μαυροβούνιο, Ρουμανία συμμάχοσαν εναντίον της Βουλγαρίας στην οποία επιτέθηκε και η Τουρκία για την ανάκτηση των χαμένων εδαφών της.

<sup>15</sup>Η πληροφορία αυτή οφείλεται σε ανέκδοτη εργασία του Τάσου Κωστόπουλου κατόπιν μελέτης των Βουλγαρικών αρχείων και ισχύει καταφανώς πολύ περισσότερο μετά το Τλι-ντεν και την Επανάσταση των Νεότουρκων.

<sup>16</sup>Οι Πατριαρχικοί στον Βορρά ήταν σερβικού προσανατολισμού.

<sup>17</sup>Βλ. Jordan Ivanov, *Bǎlgaski Dialekten Atlas*, Izdatelsivo na Bǎlgarskata Akademia na naukite, Σόφια 1972.

<sup>18</sup>Βλ. την εισήγηση του Θανάση Μωραΐτη στον παρόντα τόμο.

<sup>19</sup>Η κομπανία αυτού του τύπου, με το ίδιο ρεπερτόριο, εμφανίζόταν από τη Χρούπιστα (Άργος Ορεστικό) μέχρι την Αχρίδα και τα Σκόπια, και συνήθως ονομαζόταν τσαλγκία.

<sup>20</sup>Αν και τα εμπόδια «απορρόφησης» των διαφορετικών μεταξύ τους μουσικών ιδιωμάτων ήταν μικρότερα απ' ότι για παράδειγμα, στην Ελλάδα και την Τουρκία.

<sup>21</sup>Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που μας μεταφέρθηκε από διαφορετικούς οικισμούς, ότι οι Κρητικοί χωροφύλακες «έσφαζαν» τις γκάιντες. Ωστόσο το όργανο επιβιώνει, ειδικά στην Ημαθία.

<sup>22</sup>Ο όρος αποδίδει το γαλλικό *insularisation*.

<sup>23</sup>Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδην, «Η μουσική και ο χορός στη ζωή δύο γυναικών από το Άγκιστρο Σερρών», στο Αρχαιολογία & Τέχνες τ. 92, 2004, σ. 47-55.

<sup>24</sup>Στην Ανατολική Μακεδονία η πολιτική μουσική ορισμένων οικισμών βγαίνει στο δημόσιο χώρο μέσω της μετάφρασης των τραγουδιών στα ελληνικά.

<sup>25</sup>Ας μην ξεχνάμε ότι ο νομός Σερρών έχει σήμερα τον μεγαλύτερο αριθμό σλαβόφωνων μετά τον νομό Πέλλας.

<sup>26</sup>Το Σλαβομακεδονικό Λαϊκό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΣΝΟΦ) αποτελούσε οργάνωση των Σλαβομακεδόνων του ΕΑΜ με δική του οργανωτική δομή και σχετική αυτονομία. Το Λαϊκό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΝΟΦ) ήταν αντίστοιχα οργάνωση των Σλαβομακεδόνων του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, αν και υπήρχαν Σλαβομακεδόνες ενταγμένοι στις κανονικές μονάδες του ΔΣΕ.

<sup>27</sup>Τάσος Κωστόπουλος, *Η απαγορευμένη γλώσσα*, [2002], Βιβλιόραμα, Αθήνα 2008, σ. 181-221.

<sup>28</sup>Αν και ξεκίνησαν από κάποιες ελληνόφωνες κοινότητες για λόγους γονήτρου, στην αρχή του 20ού αιώνα.

<sup>29</sup>Έξαριεσον αποτελεί ακόμη η ελληνόφωνη πόλη της Νάουσας.

<sup>30</sup>Πρόκειται για LP που επιμελήθηκε ο Βασίλης Δημητρόπουλος σε συνεργασία με τον Dick van der Zwan, (Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών, Choros 1985-9, Ολλανδία 1985).

<sup>31</sup>Ανάλογες κριτικές μπορούσε κανές να συναντήσει σε επιστημονικά συνέδρια της ΔΟΛΤ (Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης), ακόμα και σε τοπικά πανηγύρια, από την Ημαθία ως τις Σέρρες.

<sup>32</sup>Βλ. σχετικά με το χορό τη διδακτορική διατριβή (της οποίας επίκειται η υποστήριξη) της Μαρίκας Ρόμπου-Λεβίδην, *Dancing beyond the barre: Cultural Practices and Processes of Identification in Eastern Macedonia*, Sussex University.

<sup>33</sup>Η ταυτοτική αυτή επιλογή μπορεί να διαφέρει και μέσα στον ίδιο οικισμό, όπως και η ισχυρότατη διεκδίκηση μιας ελληνικής ταυτότητας.

<sup>34</sup>Ευχαριστώ για τη Βοήθεια τους στην παρουσίαση των μουσικών παραδειγμάτων τους κκ. Μάρκο Δραγούμη, Λάμπρο Μπαλτσιώτη και Θανάση Μωραΐτη.

<sup>35</sup>Βλ. και Σταμάτης Μπέης, «Οι μειονοτικές γλώσσες στην Ελλάδα», αδημοσίευτη διάλεξη στο Μουσείο ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων το Μάρτιο του 2008.

<sup>36</sup>Η παλαιά αυτή κασέτα παραδόθηκε το 2006 στον Λάμπρο Μπαλτσιώτη από την Süreyya Aytaş, τοπική λογία.

<sup>37</sup>Στην Ελλάδα επιζεί και στο αλβανόφωνο χωριό της Κόνιτσας Πληκάτι και μέχρι πρότινος στο Συκούριο της Λάρισας, όπου κατοικούσαν αλβανόγλωσσοι με απώτερη καταγωγή από τη Βίγλιστα της Κορυτσάς.

<sup>38</sup>Ο συγκεκριμένος οικισμός Βρίσκεται στα όρια των Κορεστέων και της ευρύτερης περιφέρειας του Γράμου, στο σύνορο δηλαδή των τριών συμπαγών γλωσσικών περιοχών, ελληνικής, αλβανικής και μακεδονοβουλγαρικής, με έντονη παρουσία και της αρωμάνικης γλώσσας. Έτοιμον είναι παράξενο που στο ρεπερτόριο του χωριού υπάρχουν και τραγούδια συγγενικά στην εκφορά με τη ελληνόφωνα ετερόφωνα πεντατονικά των Κατσαούνικων χωριών (αδημοσίευτη πηχογράφηση Μάρκου Δραγούμη και Γιάννη Άννινου στο Επταχώρι [Μπουρμπουτοκά] Καστοριάς, 1965). Βλ. και Αθηνά Κατσανεβάκη, Βλαχόφωνα και ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορέιου Πίνδου. Ιστορική - εθνομουσικολογική προσέγγιση: ο αρχαίος οικισμός τους και η σχέση του με το ιστορικό υπόβαθρο. Αδημοσίευτη διδικτριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1998. Η γειτονική ομάδα των χριστιανικών Γραμοχωρίων ή Γιαννοχωρίων ήταν πιθανότατα αλβανόφωνα σε φάση σλαβοφώνησης. Βλ. Ράπτης Μ., *Τα μαρτυρικά Γραμμοχώρια της Καστοριάς*, Σλίμνιτσα, Μονόπυλο, Γιαννοχώρι, Λιβαδοτόπη, Καλή Βρύση, Ιστορική και λαογραφική μελέτη, Αθήνα 1997.

<sup>39</sup>Çimen Turan, Müfide Pekin, Sefer Güvenç (επμ.), *Belleklerdeki güzelik. Mübadele türküler: makedonca-pomakça-rumca-vlahça derlemeler*, Lozan Mübādilleri Vakfı (LMV), İstanbul 2007.

# Η δισκογραφική παραγωγή στα αρβανίτικα και τα βλάχικα στη μεταπολεμική Ελάδα

## Τάσεις και διαπιστώσεις σχετικά με την ιστορία των γλωσσοπολιπομικών κοινοτήτων

### Λάμπρος Μπαλτσιώτης

Ιστορικός,  
Πάντειο Πανεπιστήμιο

Η παρούσα εργασία βασίζεται σε μια πρώτη επεξεργασία των δεδομένων της έρευνας. Εξετάζονται δύο γλωσσικές κοινότητες, σχηματικά Βλάχοι και Αρβανίτες, λόγω των κοινών χαρακτηριστικών τους σε σχέση με την γλωσσική καταστολή από την μεριά των κρατικών μηχανισμών. Οι γλωσσικές αυτές ομάδες δεν υπέστησαν θεσμοθετημένη καταστολή ανάλογη με αυτή των μακεδονικών/βουλγαρικών, ούτε υπήρξε ιδιαίτερη απαγόρευση της παρουσίας τους στο δημόσιο χώρο<sup>1</sup>. Μειονοτικές γλώσσες όπως τα τούρκικα και τα βουλγαρικά/πομάκικα της Μειονότητας στη Θράκη εντάσσονται εν τέλει σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια και εγείρουν διαφορετική πολιτική αντιμετώπιση. ειδικά η τουρκική που απολαμβάνει ενός είδους θεσμική θωράκιση. Ακόμη, η τουρκόγλωσση παραγωγή τραγουδιών στην Ελλάδα, ακριβώς επειδή δεν σχετίζεται κυρίως με τους τουρκόφωνους Μικρασιάτες πρόσφυγες, αλλά γενικότερα με τους πρόσφυγες, απευθύνεται όμως και στο ελληνόφωνο ακροατήριο. εκφεύγει της παρούσας έρευνας, όπως και η παραγωγή σε διάφορες ρομανί διαλέκτους, και στην ποντιακή διάλεκτο, μη κατανοητή από τον ομιλητή της κοινής ελληνικής.

Βλάχοι και Αρβανίτες είναι ομάδες όχι ενιαίες στο εσωτερικό τους. Οι Αρβανίτες χαρακτηρίζονται από εντονότερη γλωσσική μετατόπιση προς τα ελληνικά<sup>2</sup>, ειδικά στη Νότια Ελλάδα, τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1980. Στην Ήπειρο, η γλώσσα διατηρείται γενικά περισσότερο, όπως και σε μερικούς οικισμούς της Θράκης και των Σερρών<sup>3</sup>. Οι Βλάχοι συνιστούν ακόμη πο πολύπλοκο σύνολο<sup>4</sup>, από πρώην πμινομάδες κτηνοτρόφους μέχρι πρώιμα αστικοποιημένα στρώματα που συμμετείχαν στις ελίτ της χώρας. Αν και η στάση τους απέναντι στη γλωσσική τους ετερότητα ποικίλει, σημαντικό στοιχείο συνιστά το γεγονός ότι πλέον το μεγαλύτερο τμήμα του βλαχόφωνου πληθυσμού της Ελλάδας κατοικεί σε αστικά ή ημιαστικά κέντρα και διατηρεί περισσότερο από τους Αρβανίτες τη γλώσσα. Άλλα

ακόμη κι αν την έχει χάσει, εξακολουθεί να αυτοπροσδιορίζεται ως Βλάχος, σε αντίθεση με τον Αρβανίτη. Μια ακόμη ενδοκοινοτική διάκριση των Βλάχων, η οποία πρέπει να αναφερθεί, αφορά την ομάδα που σχηματικά ονομάζεται Αρβανιτόβλαχοι. Η ομάδα αυτή, συνήθως με χαμπλότερο κοινωνικοοικονομικό status από τους υπόλοιπους Βλάχους και με έντονη πμινομαδική δραστηριότητα που συνεχίζεται σε αρκετές περιπτώσεις και μέσα στον 20ό αιώνα, φαίνεται ότι διατηρεί περισσότερο τη γλώσσα<sup>5</sup>.

Η δισκογραφική παραγωγή πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στις δύο αυτές γλώσσες στην Ελλάδα φαίνεται ότι περιορίζεται σε μερικά μόνο τραγούδια<sup>6</sup>. Όπως έχει υποστηριχθεί, ο Εμφύλιος και η σχετική μακεδονική διαμάχη επιβάλλουν στην μετεμφυλιακή Ελλάδα την απόλυτη αποσιώπηση και απόκρυψη σχετικά με τις λιγότερο ομιλούμενες γλώσσες, κάτι που αντανακλάται και στην οποιασδήποτε μορφής έκφρασή τους στο δημόσιο χώρο. Αυτή η απόκρυψη χαλαρώνει σταδιακά μόνο μετά την Μεταπολίτευση, οπότε και εντοπίζεται, τουλάχιστον από τη μέχρι τώρα έρευνα, η σχετική παραγωγή<sup>7</sup>. Αυτό που μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία δεν είναι η μουσική μουσικολογική πλευρά των εκδόσεων, αλλά η σχέση τους με την εκάστοτε γλωσσική κοινότητα και την ιστορία των δύο γλωσσών ως ιστορικών υποκειμένων και όχι από γλωσσολογική άποψη.

Το πλέον τυπικό μέσο με το οποίο διαχέεται η εν λόγω παραγωγή δεν είναι τα LP, απρόσιτα τότε λόγω κόστους, αλλά οι κασέτες (σε επόμενη φάση τα CD), που υπερτερούν αριθμητικά ως εκδόσεις, αλλά προπαντός που έχουν την πιο πλατιά ανταπόκριση στο κοινό. Με βάση το ύφος εκτέλεσης των τραγουδιών που αυτές ανθολογούν, θα μπορούσαμε να τις προσδιορίσουμε ως «πανηγυριώτικες» ή «του πάγκου» ή «της Ομόνοιας», χωρίς όμως αυτό να είναι απόλυτο. ειδικά στην περίπτωση των Βλάχικων. Τέτοιου τύπου ήταν συχνά οι πρώτες κυκλοφορίες, αλλά αυτές παραμένουν ακόμη και σήμερα ισχυρές αριθμητικά. Αργότερα προστίθενται εκδόσεις είτε αυτόνομες, δηλαδί συντελεστών που προέρχονται από τις κοινότητες και δισκογραφούν στις σχετιζόμενες με το δημοτικό τραγούδι εταιρίες<sup>8</sup>, είτε υπό την αιγίδα συλλόγων εθνοτοπικού χαρακτήρα (π.χ. Σύλλογος Βλάχων Βέροιας), που προσπαθούν να επιβάλλουν ένα παραδοσιακό-«αυθεντικό» ύφος στις εκτελέσεις ή χρησιμοποιούν συντελεστές πολύ πιο κοντά σε αυτό. Τέλος, μια μικρή τρίτη ομάδα εκδόσεων αφορά μουσικούς που προέρχονται μεν από τις κοινότητες, αλλά εντάσσονται σε αυτό που θα χαρακτηρίζαμε ως ελίτ των κοινοτήτων, πράγμα που αντανακλάται στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν ένα πιο πρωθυμένο στυλ εκτέλεσης, λιγότερο ή περισσότερο παραδοσιακό. Δύο είναι οι σημαντικές τέτοιες περιπτώσεις, ο Θανάσης Μωραΐτης στα αρβανίτικα, με παρουσία είκοσι χρόνων στο χώρο αυτό, και ο Χρήστος Τζιτζιμίκας στα βλάχικα.

Οι πηχογράφησεις γίνονται στις μικρές εταιρείες που ασχολούνται με το δημοτικό τραγούδι, κυρίως στην Αθήνα, και αργότερα και στην περιφέρεια<sup>9</sup>. Σε μερικές περιπτώσεις τοπικά στούντιο (όπως του Ζιώγα στα Γρεβενά) κυκλοφορούν πηχογράφησεις πημπαράνομα<sup>10</sup>. Επίσης πημπαράνομα προκύπτουν κασέτες μέσω της κονσόλας στο πανηγύρι, αφού πληρωθεί ένα εφάπαξ ποσό την ορχήστρα, μέθοδος που

Βέβαια εφαρμόζεται καθολικώς για την πχογράφηση των πανηγυριών<sup>11</sup>. Αν και οι περισσότερες πχογραφήσεις αφορούν γνωστά παραδοσιακά τραγούδια της κοινότητας, από ένα σημείο και πέρα «νέα» τραγούδια δημιουργούνται. πάνω σε γνωστές μελωδίες της ευρύτερης δημοτικής παράδοσης (ακόμη και πάνω σε νησιώτικους σκοπούς)<sup>12</sup>. Αυτό μας οδηγεί στην πρώτη διαπίστωση σχετικά με το ότι οι γλώσσες αυτές είναι ζωντανές, ή έστω πιο ζωντανές απ' ότι συνήθως πιστεύεται. Σε κάποιες εκδόσεις τα τραγούδια που πχογραφούνται στη μειονοτική γλώσσα μπορεί να είναι μόνο ένα ή δύο, ενώ σε άλλες αυτή αφορά τα περισσότερα ή και όλα. Στο πέρασμα του χρόνου, η παραγωγή μεγαλώνει σταδιακά. ειδικά στην περίπτωση των Βλάχικων<sup>13</sup>, κάτι που μπορεί υποστηρίξει μια ακόμη πρωθύστερη διαπίστωση. τη σταδιακή απενοχοποίηση σχετικά με τη γλωσσική διαφορά, αλλά και την αποδυνάμωση της αυτολογοκρισίας, ή ακόμη και της άτυπης λογοκρισίας που λάμβανε τη μορφή της νουθεσίας. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της πορείας προσφέρουν, για την μεν λειτουργία της άτυπης λογοκρισίας ο δίσκος της Σαλαμίνας<sup>14</sup>, για την δε απενοχοποίηση της κυκλοφορία σχετικά πρόσφατα μερικών αρβανίτικων τραγουδιών από τον Παναγιώτη Λάλεζα. όταν πλέον αυτός καταδιώθηκε ως ερμηνευτής<sup>15</sup>.

Κατά διαστήματα έχουν κυκλοφορήσει και λίγες πχογραφήσεις ερευνητών, ξένων κυρίως, σε δίσκους εταιριών διεθνούς εθνογραφικού ενδιαφέροντος. Κάποιοι από αυτούς διατέθηκαν και από τα εκάστοτε ειδικευμένα δισκοπωλεία της Αθήνας, όμως οι κοινότητες ποτέ δεν σχετίστηκαν με αυτή τη μικρή παραγωγή<sup>16</sup>.

Ας εξετάσουμε αναλυτικότερα τα δισκογραφικά δεδομένα:

### a. Αρβανίτικα

Η γλωσσική αυτή κοινότητα στη Νότια Ελλάδα εκτείνεται από την Νοτιοανατολική Φθιώτιδα και την Βοιωτία ως την Αττική, τη Νότια Εύβοια, την Κορινθία και την Αργολίδα. Η γλώσσα φθίνει με ταχείς ρυθμούς στην Αχαΐα, τη Βόρεια Άνδρο, την Ανατολική Κορινθία, τα λίγα χωριά της Μεσσηνίας και τα ελάχιστα της Λακωνίας. Από τις πέντε αυτές περιοχές, σε καμία έκδοση δεν υπάρχουν συντελεστές που να τραγουδούν στα αρβανίτικα. πλην της πρόσφατης του Παναγιώτη Λάλεζα στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Άρα, ειδικά στα αρβανίτικα της Νότιας Ελλάδας, μια πρώτη διαπίστωση αφορά τη σχέση γλωσσικής μετατόπισης και παραγωγής. Συμβαίνει όμως να μην εμφανίζεται δισκογραφική παραγωγή και σε περιοχές με συμπαγή πληθυσμό και σχετικά έντονη χρήση της γλώσσας, ειδικά στην Καρυστία, τη Δυτική Κορινθία και τη Νοτιοανατολική Φθιώτιδα<sup>17</sup>. Ένας δεύτερος, σημαντικότερος εν τέλει, παράγοντας οφείλει να εξεταστεί ώστε να εξηγήσει την απουσία δισκογραφικής παραγωγής από αυτές τις περιοχές: η συμμετοχή σε αυτό που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως ταυτοτική αναζήτηση των Αρβανιτών την δεκαετία του 1980. Εξετάζοντας την ιστορία του Αρβανίτικου Συνδέσμου που ιδρύθηκε το 1981-82, θα δούμε ότι οι περιοχές αυτές δεν συμμετέχουν σε αυτό το ιδιαίτερο πολιτισμικό κίνημα της περιόδου 1982-1990, το οποίο θέτει και το ζήτημα διατήρησης της γλώσσας<sup>18</sup>. Αντίθετα, οι περιοχές που συμμετέχουν, δηλαδή η Αττική (μέχρι και την Περαχώρα)<sup>19</sup> και τη Βοιωτία, είναι αυτές που μας δίνουν το σύνολο σχεδόν της σχετικής παραγωγής<sup>20</sup>.

Εκδηλώσεις, «μουσικές βραδιές» κλπ. ανέδειξαν τους εμπορικούς μουσικούς πάνω στους οποίους αυτή σπρίζεται, χωρίς να σημαίνει ότι και κάποιοι δεν προσχωρούν εκ των υστέρων, όπως συμβαίνει με τον Νίκο Σαραγούδα από τα Σπάτα.

Αν εξαιρέσουμε τις δύο πχογραφήσεις του Μιχάλη Μενιδιάτη, ο πρώτος δίσκος που περιέχει αρβανίτικα τραγούδια (και μάλιστα αποκλειστικά) εμφανίζεται το 1977 (βλ. Παράρτημα). Ο Αρβανίτικος Σύνδεσμος εκδίδει το 1983 μια κασέτα (βλ. Παράρτημα), που διατίθεται από τα γραφεία του<sup>21</sup>. Η παραγωγή αυξάνεται σταδιακά για να πέσει πάλι από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, οπότε και πεντετελείας της έχει αναπαράγεται από τα τοπικά δισκάδικα σε όλη τη Νότια Ελλάδα. ενώ τα τραγούδια του συχνά χαρακτηρίζονται ως «αυθεντικά», «γνήσια» αρβανίτικα. Στη συνέχεια το LP αναπαράγεται πλέον και από τις κοινότητες του Έβρου, των Μανδρών Κιλκίς και της Φλώρινας (λιγότερο όμως της Ηπείρου), εντασσόμενο σε αυτό που έχουμε ορίσει ως «νέα αρβανίτικη» ταυτότητα. δηλ. την ταύτιση των παραπάνω αλβανόφωνων με τους Αρβανίτες της Νότιας Ελλάδας και την υιοθέτηση μερικών τραγουδιών ως παναρβανίτικων<sup>23</sup>. Δύο τραγούδια δεν λείπουν από καμιά σχεδόν κυκλοφορία, το «Ντο τα πρες» και το «Ρα καμπάνα». έχοντας πάρει τη θέση ενός εθνοτικού δείκτη (marker). Αυτά είναι που εκπροσωπούν το είδος και στις γενικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών (βλ. Παράρτημα)<sup>24</sup>.

Οι πχογραφήσεις του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου (βλ. Παράρτημα) επικειρούν μια πιο λόγια προσέγγιση των αρβανίτικων τραγουδιών. Εδώ εντάσσεται και πεντετελείας των αρβανίτικων τραγουδιών που είχε ερμηνεύσει ο Παπασιδέρης προπολεμικά<sup>25</sup>. Λόγω της μεγάλης αποδοχής του τραγουδιστή, το CD αυτό φαίνεται ότι είχε σχετικά μεγάλη απήχηση στις κοινότητες. Οι εκδόσεις επιστημονικού χαρακτήρα που περιέχουν επιπόπτες καταγραφές λόγου και τραγουδιών απευθύνονται κατά κάποιο τρόπο και στις κοινότητες<sup>26</sup>. εδώ όμως το κυρίαρχο στοιχείο είναι το μνημείο του λόγου και όχι η μουσική. Ακόμη και στην μεγάλη συλλογή αλβανόγλωσσων τραγουδιών από όλη την Ελλάδα<sup>27</sup> που εκδίδει ο Θανάσης Μωραΐτης, ο στόχος είναι η καταγραφή και πεντετελείας τους, και όχι οποιασδήποτε μορφής ψυχαγωγική λειτουργία<sup>28</sup>. Ας σημειωθεί ωστόσο και περίπτωση μιας επιστημονικής έκδοσης που περιλαμβάνει τραγούδια της θράκης και κυκλοφορεί από τοπικούς φορείς, και που έχει προσλάβει μεγαλύτερη συμβολική σημασία, καθόσον βγάζει στο δημόσιο χώρο τα τούρκικα των προσφύγων και τα αρβανίτικα μαζί με τα τούρκικα και τα πομάκικα της μειονότητας<sup>29</sup>.

Στην Ήπειρο πεντετελείας της έντονη χρήση της γλώσσας, πεντετελείας της παραγωγής είναι πολύ μικρή, και αν εξαιρέθουν τρεις πχογραφήσεις της δεκαετίας του 1970, η απογραφή του σχετικού υλικού δεν αποδίδει ουσιαστικά παρά μόνο 3-4 πχογραφημένα τραγούδια και μια ολόκληρη κασέτα-CD<sup>30</sup>. Εδώ η αυτολογοκρισία των κοινοτήτων είναι ιδιαίτερη αισθητή: τα γεγονότα της Κατοχής με την εκδίωξη των Μουσουλμάνων Τσάμπων, καθώς και η επίγνωση των γλωσσικών ομοιοτήτων με τους τελευταίους και με την Αλβανία, καθιστούν πολύ πιο επιφυλακτική την κοινότητα στο να δημοσιοποιήσει τη γλωσσική της διαφορά. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι, αν και οι

τρεις πρώτες παραγωγές κάνουν πολύ νωρίς την εμφάνισή τους, δεν προέρχονται από τον πραγματικό και συμβολικό πυρόνα της αλβανόφωνης περιοχής. Πρόκειται για ένα τραγούδι που κυκλοφορεί ένας αλβανόφωνος Ρομά του Μαργαρίτου και δύο τραγούδια του Αλέκου Κώστα από το Δεσποτικό Πρέβεζας, χωριό με όχι τόσο έντονη χρήση της γλώσσας στη νότια περιφέρεια της αλβανοφωνίας. Μόνο την δεκαετία του '90 θα εμφανιστούν αυτά τα 3-4 ακόμη τραγούδια, και, μια δεκαετία αργότερα, μια ολόκληρη κασέτα-CD από την Θεσπρωτία<sup>31</sup>. Όμως η κυκλοφορία κασετών από την Αλβανία καταγράφεται πολύ νωρίτερα, πριν το 1990-1991. Τέτοιες πιχογραφίσεις μάλιστα αναπαραγόταν από ένα τουλάχιστον δισκάδικο της Ηγουμενίτσας<sup>32</sup>. Τέλος, εδώ και μερικά χρόνια εμφανίζεται παραγωγή κασετών από αλβανόφωνους ή ελληνόφωνους Αλβανούς καλλιτέχνες στην Ελλάδα, που περιέχουν αλβανόγλωσσα τραγούδια της περιοχής και καταλαμβάνουν ιδιαίτερη θέση στα δισκάδικα και τους πάγκους της Ηγουμενίτσας και της περιφέρειάς της. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι στην Ήπειρο φαίνεται ότι η μερική αυτή απενοχοποίηση ήρθε αρκετά καθυστερημένα, προκαλώντας μετά το '90 τη γένεση αυτής της μικρής παραγωγής. Το σχήμα περί ένταξης σε μια πανελλαδική αρβανίτικη ταυτότητα, αποκομμένη από την Αλβανία, που εμφανίζεται στη Θεσπρωτία και την Πρέβεζα μετά το '90<sup>33</sup>, λειτουργεί εν μέρει απελευθερωτικά για τις κοινότητες, παρά τον φόβο του Τσάμικου ζπτήματος που ταλανίζει την περιοχή, ειδικά την Θεσπρωτία.

Σε ό,τι αφορά τις περιοχές των Σερρών, του Έβρου και της Φλώρινας, είναι εμφανές δεν υπάρχει σχετική παραγωγή.

Τέλος, σε αντίθεση με τα βλάχικα, κανένας πολιτιστικός σύλλογος, πλην του Αρβανίτικου Συνδέσμου που προαναφέρθηκε, δεν έχει εκδώσει μέχρι σήμερα πιχογράφηση που να περιέχει αρβανίτικα τραγούδια.

## B. Βλάχικα

Τρία χρόνια μετά την κυκλοφορία του πρώτου αρβανίτικου LP, εμφανίζεται το LP του Στέργιου Δαρδακούλη από το Περιβόλι Γρεβενών «Βλαχοχώρια μου αγαπημένα»<sup>34</sup>. Έκτοτε η παραγωγή προοδευτικά αυξάνεται με θεαματικό τρόπο και, σε αντίθεση με τα αρβανίτικα, δεν μειώνεται μετά το '90, ούτε καν μετά το 2000, παρόλο που στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 η συζήτηση περί διάσωσης και καλλιέργειας της γλώσσας δημιουργεί σημαντικές αντιπαραθέσεις στις κοινότητες. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η διαφοροποίηση στη γλωσσική υποχώρηση σε σχέση με τα αρβανίτικα καθορίζει και την επισημαίνομενη σημαντική απόκλιση στη δισκογραφική παραγωγή (βλ. Παράρτημα).

Πέραν της πλούσιας εμπορικής παραγωγής, οι κασέτες που κυκλοφορούν εκτός επίσημου δικτύου είναι λίγες, αλλά έχουν σχετικά μεγάλη διάδοση. Συνήθως πρόκειται για ζωντανές πιχογραφήσεις εκδηλώσεων, όπως αυτή του Συλλόγου Βλάχων Βέροιας στη Θεσσαλονίκη τον Ιανουάριο του 1993<sup>35</sup>. Άλλες τέτοιες κασέτες που εντοπίσαμε είναι οι εξής:

- α. Δημήτρης Αλεξίου με την ένδειξη Μακρυχώρι Λάρισας (περίπου 2000)
- β. Βλάχικα. Αλμυρός (πριν το 1995)

γ. Βλάχικα - Μανέκας<sup>36</sup>

δ. Γ. Μανέκας (Βέροια) - Φωτ. Καραβιώτης (Γιδά)<sup>37</sup> (πριν το 1994, πρόκειται μάλλον για ζωντανή πιχογράφηση).

Μια σειρά επιτόπιων πιχογραφήσεων περιέχονται σε σχετικές μελέτες, περισσότερο ή λιγότερο μουσικολογικού χαρακτήρα. Αν και η κασέτα που περιέχεται στο Βιβλίο του Σίμωνα Καρρά, *Μικρόβλαχοι. Δίγλωσσοι Ελληνικοί πληθυσμοί*, Αθήνα 1993, παραμένει σχετικά άγνωστη, μεγαλύτερη απόχκηση έχει το Βιβλίο του Samuel Baud-Bovy, και το CD που περιέχεται σε αυτό, *Chansons Aromourees de Thessalie / Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*, ΦΙ.ΛΟ.Σ Τρικκάλων. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1990<sup>38</sup>. Αρκετά τραγούδια και έμμετρα στιχουργήματα από την Κουτσούφλιανη περιέχονται και στο σχετικό με το χωριό Βιβλίο των Dietrich - Kahl - Σάρρου<sup>39</sup>.

Σημαντικό χαρακτηριστικό της βλαχόγλωσσης παραγωγής είναι ότι σε αυτήν συμμετέχουν μια σειρά από σύλλογοι, άλλοι εθνοτοπικού χαρακτήρα και άλλοι όχι (βλ. Παράρτημα). Μάλιστα αυτό δεν συμβαίνει μόνο σε περιπτώσεις όπου υπάρχει εκπεφρασμένη άποψη για την καλλιέργεια της γλώσσας, όπως στη Βέροια, αλλά και σε περιπτώσεις όπως του Συρράκου, όπου απουσιάζει οποιαδήποτε έμφαση στην ετερότητα. Πιθανόν η γλώσσα εντάσσεται στο ιδιότυπο βλάχικο «ethnic pride», αν και δεν αποτελεί συστατικό του.

Το παρελθόν των κοινοτήτων και η σχέση τους με τη Ρουμανία δεν φαίνεται να συνιστούν παράγοντα που επηρέαζει την εμφάνιση της γλωσσικής τους ετερότητας στο δημόσιο χώρο. Κάπι τέτοιο δεν θα πρέπει ωστόσο να αποκλειστεί στην περίπτωση των Αρβανιτόβλαχων<sup>40</sup>. Η σημαντική παρουσία του Μετζιτίε (Κεφαλόβρυσο) στη βλαχόγλωσση δισκογραφία οφείλεται σε μια σειρά παραγόντων που δεν εξετάζονται εδώ. Οι βλάχοι της Ημαθίας, του Ασπροποτάμου, όλων των οικισμών των Γρεβενών και του Μετσόβου αντιπροσωπεύονται στη σχετική παραγωγή. Μερικοί οικισμοί μάλιστα, ιδιαίτερα το Κεφαλόβρυσο και η Κουτσούφλιανη (Παναγία) εμφανίζουν ιδιαίτερα αιχμηρένη συμμετοχή σε αυτήν<sup>41</sup>. Περαιτέρω έρευνα χρειάζεται ο εντοπισμός της συχνότητας με την οποία εμφανίζονται στο δημόσιο χώρο τραγουδιστές που προέρχονται μεν από την ίδια «μπτροπολιτική εγκατάσταση». αλλά διαβιούν σε διαφορετικές περιοχές. Έτοιμη για παράδειγμα αν και η κατάταξη ενός τραγουδιστή ως «Περιβολιώτη» μας δίνει μια πρώτη εικόνα, θα πρέπει να εξεταστεί και από ποια νεότερη εγκατάσταση προέρχεται π.χ. Βελεστίνο, Τύρναβο, Νέο Περιβόλι, Μικρό Περιβολάκι κλπ.

Υπάρχουν επίσης περιοχές που δεν φαίνεται να συμμετέχουν στη δισκογραφική αυτή δραστηριότητα, ούτε μέσω εκδόσεων συλλόγων, ούτε μέσω αυτόνομων ερμηνευτών. Πρόκειται για περιοχές όπως η Ακαρνανία, τα χωριά του Αώου<sup>42</sup>, οι Σέρρες, τα χωριά των Μεγλενιτών Βλάχων, αλλά και οικισμοί με σημαντικό πληθυσμό, όπως τα Μεγάλα Λιβάδια. Σε μερικές περιπτώσεις, όπως στα Νάματα Κοζάνης, όπου η βλαχοφωνία αμφισβητείται από την ίδια την κοινότητα, η εκτέλεση και πολύ περισσότερο η έκδοση βλαχόφωνου τραγουδιού προκαλεί έντονες αντιθέσεις στο εσωτερικό της<sup>43</sup>.

Μια ακόμη ιδιαίτερη δρομολογείται με τη μεγάλη είσοδο Βλάχων από την Αλβανία μετά το 1990. Σε μερικές κοινότητες Αρβανιτόβλαχων που γνωρίζουν και αλβανικά (οι

παλιότερες γενιές τουλάχιστον). Η επαφή με τους πέραν των συνόρων προερχόμενους Βλάχους είναι ιδιαίτερα έντονη<sup>44</sup>, και επιτείνεται από το γεγονός ότι η ελληνική Πολιτεία αναγνωρίζει την πλειοψηφία των Βλάχων της Αλβανίας ως ομογενείς. δηλ. ως μέλη της ελληνικής μειονότητας, ως Έλληνες. Έτοιμοι οι ντόπιες κοινότητες απενοχοποιούνται ως προς την συνεργασία τους με τους Βλάχους της Αλβανίας και οι δεύτεροι. εφόσον η ελληνική Πολιτεία θεωρεί τη «Βλαχικότητα» και τη γνώση της Βλάχικης γλώσσας ως ένδειξη ελληνικότητας, ωθούνται να τις επιδεικνύουν ως τέτοια τεκμήρια. Σε κάθε περίπτωση. οι Βλάχοι της Αλβανίας συμμετέχουν στην δισκογραφική παραγωγή (βλ. Παράρτημα). Αντίθετα, η σημαντική δισκογραφική παραγωγή «νεοβλάχικων» τραγουδιών στη Ρουμανία, και πολύ λιγότερο στην πΓΔΜ. δεν φαίνεται να έχει επηρεάσει τις κοινότητες στην Ελλάδα, ούτε και εμφανίζεται, από τη μέχρι στιγμής έρευνα. διακίνηση ή πώληση σχετικών CD. Η παλαιότερη, πριν το 1990. διακίνηση κασετών από τη Ρουμανία και τη Βλάχικη διασπορά πρέπει να γίνει αντικείμενο περαιτέρω έρευνας, αν και δεν φαίνεται να έχει σημαντική έκταση<sup>45</sup>.

Παρόλο που και στην περίπτωση των Βλάχων δεν απουσιάζουν τραγούδια που λειτουργούν ως δείκτης, είτε «πανβλαχικά», είτε της περιοχής, είτε του οικισμού, είτε ακόμη της ευρύτερης ομάδας (όπως οι Αρβανιτόβλαχοι), το ρεπερτόριο φαίνεται να βασίζεται πολύ περισσότερο σε παραδοσιακά τραγούδια, καθόσον η δεξαμενή είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτή των αρβανίτικων<sup>46</sup>.

Συμπερασματικά, σε σχέση με τους Αρβανίτες, η εικόνα της Βλαχόγλωσσης παραγωγής επιβεβαιώνει αφενός την πολύ πιο ζωντανή μουσική παράδοση των κοινοτήτων, αφετέρου και κυρίως δε την ευρύτερη γνώση και αποδοχή της Βλαχικής γλώσσας από τις κοινότητες. Φαίνεται επιπλέον ότι οι κοινότητες επιδιώκουν σε κάποιον βαθμό να δηλώσουν την διακριτότητά τους μέσω (και) του Βλαχόγλωσσου τραγουδιού.

#### **Παράρτημα: Εκδόσεις εμπορικού χαρακτήρα που περιέχουν ένα ή περισσότερα τραγούδια στα αρβανίτικα ή στα βλάχικα<sup>47</sup>**

##### **Εκδόσεις κυρίως (ή και) επιστημονικού χαρακτήρα**

1. Folk music of Greece (collected and edited by Wolf Dietrich. Arvanitikos (dance melody) [Αραχναίον (Χέλι) Αργολίδας]. Vlachiko (Aromunian wedding song) [Παναγία (Κουτσούφλιαν) Τρικκάλων]. recordings: 1966, 1967, 1968. Topic World series. TSCD907. 1994: CD. πρώτη έκδοση LP 1974:
2. Τραγούδια και χοροί της Σαλαμίνας, Λύκειον των Ελληνίδων. LCGW 109. 1991 LP. 2002 CD. Στο CD περιέχονται: ένα θρησκευτικό τραγούδι και πέντε ακόμη στα αρβανίτικα
3. Καρυοτία. Ηχογραφίσεις στη Νότια Εύβοια. 1974-1994. Αδελφότητα Καρυοτίων-Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου. Friends of MLA CD 6. 1998
4. Μονωδίες από τον Παρνασσό και τον Ελικώνα. Επιμέλεια παραγωγής έκδοσης: Μάρκος Φ. Δραγούμης, Θανάσης Μωράτης, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου [ΜΛΑ] Μέλπως Μερλιέ CD 7. Χορηγός Υπουργείο

##### **Πολιτισμού. 1999. CD**

5. Αρβανίτικα τραγούδια από τα χωριά της Φλώρινας (Φλάμπουρο, Λέκοβο, Δροσοπηγή) της Κόνιτσας (Πληκάτη) και του Έβρου (Νέο Χειμώνιο, Ρήγιο) [Ηχογραφίσεις 1996-2004]. Επιμέλεια: Μάρκος Φ. Δραγούμης, Θανάσης Μωράτης, ΜΛΑ - Φίλοι ΜΛΑ Μέλπως Μερλιέ CD 7. Χορηγός Υπουργείο Πολιτισμού, Φίλοι ΜΛΑ CD 15. 2006. 2 CD
6. Τραγούδια, διπηγήματα, παραμύθια, νανουρίσματα [Κουτσούφλιαν (Παναγία)]. Ένθετο CD στο δίλγωσσο (ελληνικά-γερμανικά) βιβλίο των Wolf Dietrich, Thede Kahl, Γεωργίου Σάρρου. Κουτσούφλιαν. Λαογραφική έρευνα ενός βλάχικου χωριού στην Πίνδο (Παναγία Τρικάλων). Αφοί Κυριακίδη. Θεσσαλονίκη, 2001
7. Νάματα - Πιπλίστα Κοζάνης. Παραδοσιακά τραγούδια και σκοποί. «Κούσκρα ανάλτα σ' μαυρομάτα - Πουλάκι είχα στην αυλή». Φιλοπροοδευτική Ένωση Ναμάτων «Ο Άγιος Νικόλαος». FENAN001 A-B. 2006. 2 CD

##### **Αρβανίτικα Νότιας Ελλάδας**

1. Αρβανίτικα με τον Μποσάρα. Venus 1021. 1981<sup>48</sup>
2. Αρβανίτικα. Αλέκος Δήμου. Panivar. PA 5188. 1977. LP
3. Αρβανίτικα. Αλέκος Δήμου (κασέτα). Panivar/Olympia 2004[1]. 1986
4. Αρβανίτικος γάμος. Αθ. Σίνης, Κ. Πισίνας, Κυρ. Αδάμ. Μιχ. Κατσανέας. Αρβανίτικος Σύνδεσμος Ελλάδος. 1983
5. Αρβανίτικά. Γλέντι και παράδοση. Αλέκος Δήμου. is [intersound] sin 2051. 1981 και Sibilla. SBL 355. 1994 και LP intersound sin 2051  
Τα ίδια τραγούδια περιέχονται και σε:  
a. Αρβανίτης τραγουδάει No 1. Αλέκος Δήμου. Φοίνιξ, FS 705  
b. Αρβανίτικα τραγούδια. Έτσι γλεντούν οι Αρβανίτες. Αλέκος Δήμου No 3. sound Lionetti L-138
6. Αρβανίτικα. Αλέκος Δήμου. Cronos. NS 627. [-2002 ή και αργότερα]. CD
7. Αρβανίτικη παράδοση. Αλέκος Δήμου. Symban sound. A.Σ. 2095
8. Αρβανίτικα τραγούδια. Κώστας Πισίνας. General Music. GM 384. [1986?]. 2η πθανή κυκλοφορία 1997-1998. 3η περίπου 2004
9. Αρβανίτικα τραγούδια. Κώστας Τσίγκος. Symban sound. A.Σ. 621 [πριν το 1990]
10. Αρβανίτικα. Νίκος Πανουργιάς. Φοίνιξ sound. F-S 352 [πριν το 1990, πιθανώς 1988]
11. Αρβανίτικα No 2. Νίκος Πανουργιάς. Φοίνιξ sound. F-S 372 [πριν το 1990, πιθανώς 1988]
12. Αρβανίτικα No 3. Νίκος Πανουργιάς. Φοίνιξ. F-S 542, και LP (φέρει την ένδειξη Δημοτικά χορευτικά). [1991]
13. Παραδοσιακά Αρβανίτικα No 4. Νίκος Πανουργιάς. Φοίνιξ sound. F-S 614
14. Έρημο πουλί. Θανάσης Σίνης<sup>49</sup>. «Αχ μόι βάζμπουκουραν», «Ν. βρεστ v. βρεστ». Φοίνιξ. F-S 1050. [200-2001]
15. Αρβανίτικα τραγούδια. Κώστας Πισίνας. General Music. GM 877
16. Ιστορικά τραγούδια του τόπου μας (των Δερβενοχωρίων). Νίκος Πανουργιάς. «Ο

- Σκουρτανιώτης» [ελληνικά και αρβανίτικα]. «Γιώργο Μαλέση». «Ο Καπετάν-Βόγλης» [αναφορά σε Αρβανιτιά]. «Ο Σκουρτανιώτης» [αναφορά σε Αρβανίτες εναντίον Γερμανών]. Φοίνιξ. FS 1304. 2006. CD
17. Γιώργος Νίκας. «Τοτα πρες» και το ελληνόγλωσσο «Τα Μεσόγεια». Symban sound. A. Σ. 803. CD
  18. CD που διακινεί δισκοπωλείο της Καρύστου. τραγούδι Κώστας Τσαπαθώνης (από τον ελληνόφωνο οικισμό της Καρυστίας Πλατανιστό). περιέχει το «Do tē pres», γραμμένο από το πανηγύρι του Πλατανιστού ή γειτονικού οικισμού. μάλλον τέλη δεκαετίας 1990.
1. Αρβανίτικα τραγούδια. Θανάσης Μωραΐτης. συμμετέχουν: Φωτούλα Σοφού. Γεωργία Μωραΐτη. Μαίρη Χρονοπούλου. μουσική επιμέλεια: Δημήτρης Λέκκας, συλλογή και ιστορικολαογραφική έρευνα: Αριστείδης Κόλλιας. Ιουλιανός. MTI 007. 1988. 2 LP. Επανεκδόθηκε σε CD το 1994 χωρίς το τραγούδι από τον Έβρο που τραγουδούσε η Μαίρη Χρονοπούλου
  2. Τριαντάφυλλο του Βράχου. Αρβανίτικα τραγούδια από την Κάτω Ιταλία και την Ελλάδα. Θανάσης Μωραΐτης (συμμετοχή Δόμνα Σαμίου. Αφροδίτη Μάνου). Αιγαίο FM 88.3-MΒΙ Χρόνος. CD 10738. 1999. CD
  3. Αρβανίτικα τραγούδια. Νίκος Σαραγούδας. Νίκος Πανουργιάς. Βαγγέλης Κώτσου. Θέλμα Καραγιάννη. Διαθήκη-RIA music 33034-2. CD και κασέτα. 1999
  4. Δημοτικά του ραδιοφώνου. Παναγιώτης Λάλεζας. τρία τραγούδια στα αρβανίτικα. General Music. GM 5399. [αγορά τον Μάρτιο 2006]. CD

#### Αρβανίτικα Ηπείρου

1. Αλέκος Κώστας «Ταλαντούσε» (άγνωστα τα στοιχεία της κασέτας)
2. Νο 7. Αλέκος Κώστας. «Σάλιω μόι σαλιούσε». Panvox. 1977
3. Παρακάλαμος. Γιάνγκος Αντωνίου. «Μπριρμπίλης (Αρβανίτικο)». Panvox. SPV 16222. 1978. LP
4. Χορεύει η Θεσπρωτία. Κώστας Τσάμπας. Ήχογέννηση. HX-532. 1990
5. Ηπειρώτικα: «Τραγουδώ για τη θεσπρωτία». Θανάσης Βασιλείου. «Σάλιου μόι σαλιούσε». Ήχογέννηση. HX-533. 1990
6. Εσύ βρε Γουμενίσα. Σωτήρης Νικολάου. «Μόσια σε (αρβανίτικο)». «Μόι ταν (βλάχικο)». «Περντία μοα (βλάχικο)». «Τζιάν (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-640. 1995
7. Αρβανίτικα τραγούδια. Σέας Γκίκας, κλαρίνο. ντέφι. ακορυτεόν. βιολί παιζουν Αλβανοί μουσικοί. Symban sound. A.Σ. 2248. CD και κασέτα [-2002]
8. Ηπειρώτικα χορευτικά τραγούδια. Ηπειρώτικο σεργιάνι. Σέας Γκίκας [και Άννα Ματζούκη]. «Ντομάρ τσιφτέ». GSF records. CYS CD 221. 2006
9. Βορειοπειρώτικο συγκρότημα. Ηπειρώτικα Νο 1. Γιάννης Ρώσσος. «Νταλεντύσσε». «Τσιελιομεζάνι». Ήχογέννηση. HX-745. 2002
10. Αλβανία 22 και Αλβανία 23 (Ηγουμενίτσα)

11. Kenge popullore. Kristina Bicuni. General Music. GM2283
12. Kenge popullore. Kristina Bicuni. Symban sound. A. Σ. 2268
13. Ηπειρώτικες αναμνήσεις. Ηπειρώτικα. Σέας Γκίκας «Να διαβάζετε βιβλία» (οι στίχοι πραγματεύονται την ελληνοαλβανική διαμάχη για την Τσαμουριά). «Μη το συζητάς Αλβανέ» (με το ίδιο θέμα). «Λεβεντογέννα Τζαμουριά». GSF records. CYS 116. 2006. CD
14. Ζωντανή πχογράφηση: Γλέντι στις Λιβανάτες με τους Κοντοβάδες. «Γλυκειά αρβανιτοπούλα μου» [στα ελληνικά]. Φοίνιξ. F-S 334
15. Σουλιμέικα Νο 4. Λεωνίδας Παπακώστας. «Οι Ντρέδες» [στα ελληνικά]. Φοίνιξ. F-S 556
16. Ζωντανή πχογράφηση. Πανηγύρι στο Σχηματάρι. Αλέκος Κάλλης. «Κάτω στην αρβανιτοχωρία» [στα ελληνικά]. General Music. GM 4154. [2006:]. CD<sup>50</sup>
17. Τα Μεσογείτικα. Λένα Παπαδοπούλου. Αθηναϊκή Δισκογραφία 134. CD [κανένα τραγούδι στα αρβανίτικα]
18. Ελληνικό γλέντι 1. «Ντοτα πρες - Γιώργος Μαργαρίτης». Nitro music. NM 2700492. 2001. CD
19. Χορέψτε ελληνικά. Βάιος Μαργαρίτης. «Το ταπρες». Legend 2201451642. 2002. CD
20. Δημοτικό πανηγύρι Νο 5. Αλέκος Δήμου. «Αρβανίτικο». Αθηναϊκή Δισκογραφική Νο 139. [περίπου 2003]. CD
21. Αρβανίτικα. καγγέλια. τσάμικα. κλέφτικα. Αλέκος Δήμου. «Αρβανίτικο (Μπουκουράνα)». «Αρβανίτικο καγγέλι - Ρακαμπάνα Υπαπαντή». «Τσοπανάκι (Αρβανίτικο)». Αθηναϊκή Δισκογραφική Νο 143. [περίπου 2003]. CD
22. Τα προπολεμικά δημοτικά Νο 3. Ιστορικές πχογραφίσεις στις 78 στροφές [την περίοδο 1922-1936]. «Ανθίσον ντρίζα εμάλι». «Τσε κα ρούγα τσε γκεμόν». «Νιέ Βάιζε άρχοντε». και τα τρία με την ένδειξη «(Αρβανίτικο) Γιώργος Παπασιδέρης». Αθηναϊκή Δισκογραφική Νο 171. [περίπου 2004]. CD
23. Τα προπολεμικά δημοτικά Νο 5. Οι μεγάλες φωνές του δημοτικού. K. Ρούκουνας, Γιώργος Παπασιδέρης. Δημήτρης Αραπάκης. «Ρακαμπάνα Παπαντή (παραδοσιακό) Γιώργος Παπασιδέρης (1933)». Αθηναϊκή Δισκογραφική Νο 173 [περίπου 2004]. CD
24. Αρβανίτικα. καγγέλια. τσάμικα. κλέφτικα. Νο 2. Αλέκος Δήμου. «Τσέκα ρούγα-Τσεγκεμόν/Ανθίσον ντρίζα εμάλι». Αθηναϊκή Δισκογραφική Νο 182. [περίπου 2004]. CD

#### Βλάχικα

1. Βλαχοχώρια μου αγαπημένα. Στέργιος [στο εξώφυλλο του δίσκου το όνομα αναφέρεται ως Στέλιος] Δαρδακούλης. 5 τραγούδια στα βλάχικα. Vasipap. VAS 265. 1980. LP
2. Βλάχικα και Πωγωνήσια. Στέργιος Δαρδακούλης. 6 τραγούδια στα βλάχικα. Vasipap. VAS 391. 1986. LP
3. Ηπειρώτικα Τραγούδια. Ανθούλα Νούση. «Βλάχικο». Symban sound A.Σ. 299 [1985:]

- τουλάχιστον μια επανέκδοση μετά το 2005]
4. Ηπειρώτικα. Ανθούλα Νούσο. «Βλάχικο». Φοίνιξ. FS 62 [πριν το 1985:]
  5. Βλάχικα. Βουνά και κάμποι. Νίκος Γκιουλέκας. Panivar 5615. 1994<sup>51</sup>
  6. Γνήσια Βλαχοτράγουδα Μετσόβου και Ασπροποτάμου. Σπύρος Μάσος. Symban sound. A. Σ. 303
  7. Βλάχικη Παράδοση [-ις]. Κώστας Ζούκας. Symban sound A. Σ. 387. 1987
  8. Ηπειροθεσσαλική παράδοση. Κωνσταντίνος Ζούκας. Symban sound A.Σ. 388. 1988<sup>52</sup>
  9. Η μουσική παράδοση του Συρράκου. Σύνδεσμος Συρρακιωτών Ιωαννίνων. δύο κασέτες. Ιn κασέτα: δύο τραγούδια στα βλάχικα. 2n κασέτα τρία τραγούδια στα βλάχικα. Symban sound. A.Σ. 687. 688
  10. Ροϊδούλα. Τραγούδια Ασπροποτάμου. Σωτήρης Γοργογέτας - Σωτήρης Τόγελος. «Ντόου φιάτι», Symban sound A. Σ. 693
  11. Γλέντι στο Πογώνι. Γιώργος Πότσης. 5 τραγούδια στα βλάχικα. Symban sound ΑΣ 882
  12. Βλαχουριά μου αγαπημένην. 12 βλάχικα τραγούδια. Στέργιος Δαρδακούλης. Βασιράθερμαϊκός. Θερμ273. [2005:]. (περιέχει τραγούδι με τίτλο «Μουσιάτα γραμμουστιάνα»)
  13. Μιτζιντόνιεσε. Ηπειρώτικα και βλάχικα. Γιώργος Πότσης<sup>53</sup>. Media studio [Ιωάννινα]. [2006:]. CD
  14. Βλάχικα. «Οι Βλάχοι στη Βόρειο Ήπειρο». Ηλίας Μπάσιος. παραγωγή NIBAS music (Ιωάννινα). Διάθεση Φοίνιξ FS 1028 [2000:]
  15. Βλάχικα No 2. Ηλίας Μπάσιος. Κλαρίνο: Αρτάν Τσόμπο. παραγωγή NIBAS music (Ιωάννινα). Διάθεση Φοίνιξ FS 1029
  16. Μουσικοί θησαυροί της Ήπειρου. Αφιέρωμα στο Μέτσοβο. Στέργιος Μπάσιος. «Τούτι φιάτιλε», «Τζάλου ναζί άλου μπάρδα». General Music. GM 5069. [1995:]
  17. Ηπειρώτικο γλέντι. Μαίρη Τζαλαλή. «Μιτζιτέι Βρούτε (βλάχικο)». τραγούδι: [και] Γιώργος Ιωάννου». «Σάλιο (βλάχικο)». Πανηπειρωτική Ένωση Βλάχων. Symban sound. ΑΣ 859. [ πριν το 2005]. 2 CD
  18. Βλαχοπειρώτικα. Αποστόλης και Ζήνος Πότσης. (περιέχει και το «Ντομάρ τοιφτέν». Ζουμπάς (Ιωάννινα). Zoumpas sound
  19. Βλαχοπειρώτικα No 2. Παναγιώτης Πυτούλης, Ζουμπάς (Ιωάννινα). Zoumpas sound. [μετάφραση των βλάχικων τίτλων στα ελληνικά]
  20. Ζωντανή πιογράφηση. Αρβαντοβλάχικα[.]. Ζουμπάς (Ιωάννινα). Zoumpas sound<sup>54</sup>
  21. Ζωντανή πιογράφηση: Σκάρος με βλάχικο καβγά. Κωνσταντίνος Μπατατόλης<sup>55</sup>. GSF records. CYS 411. [2002]. [και CD]
  22. Παραδοσιακά δημοτικά. Καντάρα. Κώστας Μπατατόλης. «Βαγγελίσα βλάχικο». GSF records. CYS 389. [2007]. CD
  23. CD που διακινεί δισκοπωλείο της Ηγουμενίτσας «Τάσσος κλαρίνο. Τόρης τραγούδι». περιέχει τρία τραγούδια στα βλάχικα και το «Do marr çiften». [πριν το 2004]
  1. Βλάχικα. Σκοποί και τραγούδια των Βλάχων της Πίνδου. Ανδρέας Μετσοβίτης (Μπάσιος). Διαθήκη R.I.A. music. 39514-2. CD. [2000]

2. Τα μετσοβίτικα με τον Αυγέρα [Μπάσιο]. Ίδρυμα Εγγατία Ηπείρου. CD. Ιωάννινα. 1998
3. Πατήματα. Χρήστος Τζιτζιμίκας. «Άιντε σ λάι φιτσιόρι παρέι». «Τοέντοε ντι τ Αλβανί». «Κάπου τσιν μι ντουάρι». Ταμβος. 2001
1. Ζωντανές πιογραφήσεις. «Γρεβενιώτικα μπεράτια». [διάφοροι]. «Ποτ πουρί βλάχικα». Ζιώγας. Z-2. CD<sup>56</sup>
2. Ζωντανές πιογραφήσεις. «Γρεβενιώτικα τραγούδια». Κώστας Ζέρβας. «Ποτ πουρί από βλάχικα». «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-4. CD
3. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα και Ηπειρώτικα τραγούδια. Κώστας Ζέρβας. «Τζόνη ντάρι». «Μωρ βιτσίνα. μωρ σοράτα». Ζιώγας. Z-7. CD
4. Ζωντανές πιογραφήσεις. Τα Ηπειρώτικα. [Κώστας Ζέρβας-Χρήστος Μπέρκας-Αθανάσιος Τσιοτίκας-Νικολέτα Γάτσιου], δύο τραγούδια με την ένδειξη «Βλάχικο». Z-8. CD
5. Γυρίσματα 2 - Γρεβενιώτικα μπεράτια. [Κώστας Ζέρβας {Απόστολος Κασιάρας}]. «Ναθεμάτς (βλάχικο)». «Καπουτσίνι (βλάχικο)». Ζιώγας. Z-10 και CD
6. Ζωντανές πιογραφήσεις. Τα οργανικά. [Νίκος Γκιουλέκας]. «Κινγκ». Ζιώγας. Z-17. CD
7. Ζωντανές πιογραφήσεις. «Γρεβενιώτικα μπεράτια». [διάφοροι]. Ζιώγας. Z-18. CD
8. Ζωντανή πιογράφηση. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα και Ηπειρώτικα τραγούδια. Κώστας Ζέρβας. «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-20. CD
9. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα και Ηπειρώτικα τραγούδια. Κώστας Ζέρβας. «Μωρ βιτσίνα μωρ σοράτα». «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-21. CD
10. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά «Γρεβενιώτικα τραγούδια» [No 2]. Κώστας Ζέρβας. «Βλάχικο». «Λα κριστίνα». «Βούλου μωρ Βούλου». Ζιώγας. Z-25. CD
11. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά «Γρεβενιώτικα τραγούδια». Γιώργος Αδάμος. «Κάρι μπάτι νάπτια». «Μωρ βιτσίνα». Ζιώγας. Z-37. CD
12. Ζωντανές πιογραφήσεις. Ευάγγελος Κασιάρας. «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-43. CD
13. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα και Ηπειρώτικα τραγούδια. Παν. Ζωσιμάς<sup>57</sup>. δύο τραγούδια με την ένδειξη «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-48. CD
14. Ζωντανή πιογράφηση. Γλέντι με τους Στέλιο Ευαγγελάκη και Νίκο Τσουκόπουλο. «Αρβανιτοβλάχα». Ζιώγας. Z-50. CD
15. Ηπειρώτικοι και βλάχικοι θησαυροί. Στέργιος Δαρδακούλης. «Άλμπα αμιά (βλάχικο)». «Τοιπούνι βινήτα (βλάχικο)». Ζιώγας. Z-54
16. Ζωντανή πιογράφηση. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα και Ηπειρώτικα τραγούδια. Κώστας Ζέρβας. «Βλάχικο». «Μωρ βιτσίνα - μωρ σοράτα». Ζιώγας. Z-63. CD
17. Ζωντανή πιογράφηση. Παραδοσιακά Ηπειρώτικα και Γρεβενιώτικα τραγούδια. Απόψε μαυρομάτα μου. Παναγιώτης Ζωσιμάς. «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-68. CD
18. Ζωντανές πιογραφήσεις. Παραδοσιακά Γρεβενιώτικα τραγούδια. Κων. Ζέρβας. «Ναθεμάτς (βλάχικο)». «Σκάρο μπάτη λάπτια - Λέι-λέι κόλιμ». Ζιώγας. Z-69
19. Ζωντανή πιογράφηση. Γλέντι στα Γρεβενά 2. τέσσερα τραγούδια στα βλάχικα (Βαγγελιώ Ρεγγίνα). Ζιώγας. Z-74. CD
20. Ζωντανή πιογράφηση. Όταν παπίσαν τη Βλαχιά [No 2 (στο CD)]. Ράνια Χελιδώνη.

- Ζιώγας, Z-77. CD. κασέτα
21. Ζωντανές πηχογραφίσεις. Τα Βλάχικα. Κ. Ζέρβας, Χρ. Μπέρκας. Ρ. Χελιδώνη. Στ. Δαρδακούλης. Ν. Γάτσιου. Χρ. Ντάγκαλας. Ζιώγας. Z-101. CD
  22. Ζωντανή πηχογράφηση. Ξημερώματα με τους μερακλίδες. Γιώργος Πότοπς. «Ρωμανιώτισσα γλυκειά μου». «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-119. CD
  23. Ζωντανή πηχογράφηση. «Μικρό μου γιασεμάκι». Κώστας Πάιλας. «Μιτσετέλι Βρούτε». Ζιώγας. Z-126. CD
  24. Ζωντανή πηχογράφηση. Πολυφωνικά τραγούδια της παρέας 2. «Την χρυσή μου την παρέα». Διάφοροι. Ζιώγας. Z-136. CD
  25. Ζωντανή πηχογράφηση. «Ένας λεβέντης χόρευε». Χρήστος Λόζιος. «Μαντί κονίκα». «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-142. CD
  26. Ζωντανή πηχογράφηση. «Σαρακατσάνικο γλέντι». «Φωτιά στη γειτονιά σου». Χρήστος Λόζιος. «Θα κάνω Βλάχο πεθερό». «Βλάχικο». Ζιώγας. Z-151. CD
  27. Ζωντανές πηχογραφίσεις. Βλαχοπειρώτικο γλέντι. Φιάτε όλα φιάτε. Βαγγέλης Τόρης. Ζιώγας. Z-152. CD
  28. Ζωντανή πηχογράφηση. Πολυφωνικά τραγούδια. «Λάλα τ' απδόνι μ' λάλα το». [και] Παναγιώτης Ζωσιμάς. «Μωρ βιτσίνα». «Λέι λε ντάτο». Ζιώγας. Z-162. CD
  29. Δημώδη άσματα των Αρμάνων. Κάντιτοι ντι-του ινίμα. [κλαρίνο Δημήτρης Παράσοχος]. Αποστολία Παπαευαγγέλου<sup>58</sup>, Ζιώγας. Z-167. CD
  30. Ζωντανή πηχογράφηση. Γλέντι στην Ιεροπηγή Καστοριάς. Βλάχικα. Ηπειρώτικα και Γρεβενιώτικα τραγούδια. Ευάγγελος Τόρρης. Ζιώγας. Z-174. CD
  31. Ζωντανή πηχογράφηση. «Γλυκοχαράζουν τα βουνά κι αγάπη μου κοιμάται». Γλέντι στο κέντρο «Τσικάρης». Θόδωρος Μουστάκας. «Βούλου μωρ' Βούλου». «Λάι βιτσίνα». Ζιώγας. Z-175. CD
  
  1. Τα Μετσοβίτικα. Παραδοσιακά τραγούδια Μετσόβου. Ήχογέννηση. HX-351. 1989<sup>59</sup>
  2. Τραγούδια Μετσόβου. έξι τραγούδια με βλάχικο τίτλο. Ήχογέννηση. HX-352. 1990
  3. Τα Μετσοβίτικα. [Μπααίοι]. έξι τραγούδια με τον τίτλο «Βλάχικο». Ήχογέννηση. HX-353. 1990
  4. Δημοτικά τραγούδια «Μ' αγαπάς εσύ. σ' αγαπώ και γώ». Μίνα Πασσαλή. «Τζουήλ ανιέλ (Ο λεβέντης ο δικός μου)». «Ντένιου λα μουάσι φιάτα». Ήχογέννηση. HX-435. 1992
  5. Δημοτικά τραγούδια με τη Γρεβενιώτικη Κομπανία Κωνσταντίνου Τσιοτίκα. «Κάρι μπάτι νάπτια». Ήχογέννηση. HX-460
  6. Αρβανιτοβλάχικα. Θανάσης Κουτίνας. Ήχογέννηση. HX-486 [1988-1989?]
  7. Το πιο μεγάλο λάθος μου. Δημήτρης Χατζάρας. «Μίνι σόρι τίνι λούνα». Ήχογέννηση. HX-522. 1991
  8. Βλαχοπειρώτικα. Παναγιώτης Πιτούλης. οι τίτλοι των τραγουδιών στα βλάχικα και με μετάφραση στα ελληνικά. Ήχογέννηση. HX-527. 1990 [πιθανότατα επανακυκλοφόρηση μεταξύ 2003-2004]
  9. «Όλο μου παραπονιέσαι». Ηπειρώτικα. Δημήτρης Χατζάρας. δύο τραγούδια με την
  
  - ένδειξη «βλάχικο». Ήχογέννηση. HX-548. 1990 [μοιάζει νεότερο. ίσως επανακυκλοφόρηση]
  10. Δημοτικά τραγούδια «Βαρκούλα». Σωτήρης Τόγελος. «Βούλω-Τσιβούλω (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-574. 1992
  11. Ηπειρώτικα «Μια ζωή βασανισμένη». Δημήτρης Χατζάρας. «Γιόραε μπούνα (βλάχικο)». «Ντομάρ τοιφέν (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-581. 1992
  12. Ηπειρώτικα. Βλάχικα. «Περδικούλα μου βουνίσια». Στέργιος Δαρδακούλης. Ήχογέννηση. HX-583. 1992
  13. «Ο Περιστεράς». Δημοτικά τραγούδια. Θανάσης Κουτίνας. Ήχογέννηση. HX-586. 1992
  14. Βλάχικα παραδοσιακά τραγούδια Προσοτσάνης. Σύλλογος Βλάχων Προσοτσάνης Δράμας «Οι Γραμμουσιάνοι». Ήχογέννηση. HX-608. 1994
  15. Ηπειρώτικα. «Αν μπορούσα...». Δημήτρης Χατζάρας. «Βλάχικο». Ήχογέννηση. HX-610. 1994
  16. Ηπειρώτικα τραγούδια. «Τριανταφυλλάκι». Δημήτρης Χατζάρας. «Για τι γκιώνε γιοθ μόι σιώκε (βλάχικο)»<sup>60</sup>. Ήχογέννηση. HX-621. 1994
  17. Αυθεντικά βλάχικα τραγούδια. «Λα πάτρου τσίντζι μάρμαρι». Τάκης Μπέκας. Ήχογέννηση. HX-629. 1995
  18. Ηπειρώτικα. Γιάννης Ντίνας. «Ζάλιου (βλάχικο). Μπουρμπάτε (βλάχικο). Ντομάρ τοεφτέ (βλάχικο)». Ήχογέννηση HX-635. 1995
  19. Ηπειρώτικη βραδυά. Βαγγέλης Τόρης. «Ντομάρ τοεφτέ (Βορειοπειρώτικο)». Τσι ντζί λε (Βορειοπειρώτικο). Μπουρμπάτε μουσιάτε (βλάχικο). Κάπου τσινμι ντόρι (βλάχικο)». Ήχογέννηση HX-643. 1995
  20. Παραδοσιακά τραγούδια Μετσόβου. [Μπααίοι]. Ήχογέννηση. HX-651. 1996 και σε CD. HX-2005 [2003:]
  21. Σαμαρινιώτικα τραγούδια. Γρηγόριος Παπαδήμας. «Βλάχικο». «Νούντι αρ' ντε φιάτι νίκα (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-665. 1996
  22. Ηπειρώτικο ξεφάντωμα. Παναγιώτης Ζωσιμάς. «Μετζιτέι». Ήχογέννηση. HX-668. 1996
  23. Βλάχικη ανθολογία «Όπαλα βρε γέροντα». Γιάννης Γκουζιώτης. [«Κίνικ】. Ήχογέννηση. HX-675. 1997
  24. Ασπροπόταμος - Πίνδος. Τραγούδια. Σωτήρης Τόγελος. «Τίνι φιάτα». «Μάρ-Μάρω (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-683. 1997, δύο κασέτες.
  25. Η αγάπη μήλο μου δώσε. Γιώργος Λιζέκας. [«Κίνικ】. Ήχογέννηση. HX-687. 1997
  26. Πωγωνίσια μεράκια. Μαίρη Τζαλαλή. «Μιτζιντέι βρούτε (βλάχικο)». Ήχογέννηση. HX-700. 1998
  27. Γλέντι στο Πωγώνι. Μαίρη Τζαλαλή. «Κάπου τοι ντι μόρι». Ήχογέννηση. HX-710. 1999
  28. Τραγούδια περιοχής Μετσόβου. Παραδοσιακά - Τραγούδια του γάμου - Συγκαθιστά. [Μπααίοι]. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μετσόβου - Πίκτειο κληροδότημα - Εξωραϊστικός Σύλλογος Μετσόβου. Ήχογέννηση. HX-725. [1999:]. διπλή κασέτα
  29. Δημοτικά τραγούδια Ασπροποτάμου. Θεόδωρος Μουστάκας. «Λάι βιτσίνα».

30. Παραδοσιακά τραγούδια περιοχής Μετσόβου. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μετσόβου. Ηχογέννηση. ΗΧ-1102 και ΗΧ-1003, δύο CD. 1996<sup>61</sup>
31. Παραδοσιακά τραγούδια περιοχής Μετσόβου. *Τραγούδια του χορού των κοριτσιών*. Τραγουδά ομάδα γυναικών από το Μέτσοβο. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μετσόβου - Πίκτειο Κληροδότημα - Εξωραϊστικός Σύλλογος Μετσόβου. Ηχογέννηση. ΗΧ-1104, [2004]. CD
1. *Καλαρρυτιώτικα τραγούδια*. Παντελής Μπεσίρης - Σπύρος Γκούμας. Εκπολιτιστικός Λαογραφικός Σύνδεσμος (Γιάννινα), Φεβ. 1988
2. *Τραγούδια της Κουτσούφλιανης*, [Κώστας Ζούκας και άλλοι άνδρες και γυναίκες]. Αδελφότης Παναγίας. 1998. 2 CD
3. *Δημοτικά τραγούδια*. Σύλλογος Βλάχων Νομού Σερρών. τρία CD. Σέρρες 1998-1999<sup>62</sup>
4. *Τραγούδια από το Λαογραφικό Σύλλογο Βλάχων Βέροιας*. Γιώργος Μανέκας - Νίκος Αυγέρος, ΛΣ 1 και 2. 1987. 2 LP. και σε κασέτες
5. *Τραγούδια από τη ζωή των Βλάχων / Cântici dit bana Armânilor*. Σύλλογος Βλάχων Βέροιας / Sutsata Armânilor di Veria. Γιώργος Μανέκας. Νίκος Αυγέρος, 1999 [2000]. CD και LP (με την οικονομική υποστήριξη της «Ευρωπαϊκής Επιτροπής» [πρόκειται για την τότε XXII Διεύθυνση]). Στο CD και την κασέτα περιλαμβάνονται δύο ακόμη τραγούδια
6. *Βλάχικα τραγούδια και σκοποί από την Κλεισούρα Καστοριάς*. [τραγουδά ομάδα Κλεισουριώτων]. Δήμος Κλεισούρας. Star System. [Καστοριά]. [priν to 2005]. CD
7. *Μουσική παράδοση Τρικάλων*. «Αρβανιτοβλάχα» [οργανικό]. «Κίνικ» [οργανικό]. «Ανάμεσα ντι ντοί λα μουντζ. Φιάτα λάι μουσάτα. [Κώστας Ζούκας]». «Βούλω Τσιβούλω [Σωτήρης Γοργογέτας]». «Λα πάτρου τσίντζι μάρμαρι [Γιώργος Μπιλντέκης]». Δήμος Τρικαίων - ΔΕΚΑ Τρικάλων. Αρχείο Ελληνικής Μουσικής. Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων. AEM 401. 4 CD. 2005
8. *Λαϊκός χειμώνας 4. Αυθεντικές πνογραφίσεις [1985]* - Γιώργης Μελίκης. Βλαχοχώρια Γρεβενών: Κρανιά - Σαμαρίνα. «Άεστι Βιάρα σπρουμιβιάρα» (Θανάσης Φασούλας). Δήμος Θεσσαλονίκης - Αντιδημαρχία Πολιτισμού. [2002]. CD
9. *Σμίξη. Ηχογραφίσεις 1958-68 από τη Σμίξη Γρεβενών*, από την συλλογή του Γ. Παπαγεωργίου. επιμέλεια Αλέξανδρος Ζούκας. «Ακολουθία χορών (Λαϊκή σουίτα) [περιέχεται το] «Ωρί κάρι μπάτι νουάπτια». Σύνδεσμος Σμιξιώτων Ν. Λάρισας. Δημοτική Ραδιοφωνία Λάρισας. ΔΗ. ΡΑ. Λ. 001-2. [1991]. 2 LP
10. [ ]. 6 τραγούδια στα Βλάχικα. Πολιτιστικός Σύλλογος Τούργιας - Κρανιάς. CD. [περίπου 2000]<sup>63</sup>
11. *Πολυφωνικά τραγούδια. Παλλάς 2001*. «Φύλλα πράσινα της σίκαλης» [«Βλαχόφωνη ομάδα γυναικών Μπλέας Μετσόβου»]. [περιέχεται και ένα τραγούδι από το Βλάχικο χωριό της Αλβανίας Andon Poci]. «Απειρος» - Μελωδία FM. AP 002. 2002. CD
12. [Μανέκας - Αυγέρος - χορωδία]. Σύλλογος Βλάχων Βέροιας. κασέτα περιορισμένης

διακίνησης. κυκλοφόρησε το 1982<sup>64</sup>

13. [Διαβαλκανικό βλάχικο τραγούδι]. Σύλλογος Βλάχων Βέροιας. [ηχογράφηση από αντίστοιχες εκδηλώσεις του Συλλόγου]. CD περιορισμένης διακίνησης. 2006
14. [Βλάχικα τραγούδια]. CD περιορισμένης διακίνησης που αρχικά μοιράστηκε μαζί με ένα ακόμη CD μαθημάτων βλάχικης γλώσσας στους μαθητές που παρακολούθησαν τα μαθήματα του Συλλόγου. 2007<sup>65</sup>
15. *Μουσικές οικογένειες της Αθδέλλας Γρεβενών. Βαγγελάκος Κασσιάρας. INIMA Πολιτιστική Εταιρεία Αθδέλλας*. [2006].<sup>66</sup>

1. *Εκ Κονίτσης. Μουσική και τραγούδια από τα Μαστοροχώρια και την ευρύτερη περιοχή της Κόνιτσας. «Σάλιω (οργανικό)»*. 2006. (2) CD
2. *Περπατήματα στο χώρο και το χρόνο. Αδελφοξάδελφα Κολιούση. «Βλάχικο (οργανικό)»*. Φιλοπρόσδος Όμιλος Ηγουμενίτσας. General Music 5241. [2003]. CD
3. *Τραγούδια από μετσοβίτικο γάμο*. Recor No 79 [priν 1980]. κανένα τραγούδι στα βλάχικα
4. *Εδώ σε τούτη την αυλή. Κώστας Κόνιαρης. «Κάτω στ' Αρβανιτοχώρια»*. Ηχογέννηση. ΗΧ-431. 1990

<sup>61</sup> Χωρίς τα παραπάνω να σημαίνουν ότι οι συγκεκριμένες γλώσσες ήταν γενικά αποδεκτές και ουδέποτε υπέστησαν καταστολή ή κεντρικό σχεδιασμό για την γλωσσική μετατόπιση προς τα ελληνικά των ομιλητών τους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η πολιτική του Μεταξά εναντίον των μειονοτικών γλωσσών εφαρμόζεται με πιότερο βέβαια τρόπο. και στους Αρβανίτες της Αττικής.

<sup>62</sup> Σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία, τα αρβανίτικα της Νότιας Ελλάδας (*arvanítika*) προέρχονται από μεσαιωνικά νοτιοδυτικά αλβανικά ιδιώματα και έκτοτε εξελίχθηκαν χωρίς επαφή με τον χώρο όπου ομιλείτο συμπαγώς ή αλβανική (βλ. ενδεικτικά Hans-Jürgen Sasse. *Arvanítika. Die albanischen Sprachreste in Griechenland*. Otto Harrassowitz. Wiesbaden. 1991, τόμος 1, σσ. 3-13). Η γλώσσα ονομάζόταν από τους ομιλητές παλαιότερα *arbërishtë*, ενώ σήμερα κυρίως *arvanítē* και *arvanítika*. Αντίθετα η άλλη αλβανική γλώσσα που ομιλείται στην Ελλάδα, τα αρβανίτικα της Δυτικής Ήπειρου, εξελίχθηκε σε συνεχή επαφή με τον αλβανόφωνο χώρο. Πρόκειται για την τοσκική υποδιάλεκτο της αλβανικής, ή άλλως τα τοσκικά ιδιώματα (βλ. ενδεικτικά Qemal Haxhihasani. «Vështrim i përgjithshëm mbi të folmen e banorëve të Çamërisë». *Dialektologjia Shqiptare I*. Universiteti i Tiranës. Tiranë. 1971, σσ. 118-193). Οι ομιλητές αποκαλούν τη γλώσσα τους *shqip*, όπως και οι Αρβανίτες της Θράκης.

<sup>63</sup> Πρόκειται για εγκαταστάσεις προσφύγων από την Ανατολική Θράκη.

<sup>64</sup> Από την Βαλκανική Λατινική προϊθαν τέσσερις νεολατινικές γλώσσες, τα *Roumaniká*, τα *Aρωμανικά* (ή *(Κουτσούφλια) Βλάχικα*, τα *Μεγλενίτικα* και τα *Ιστρορούμανικά* (βλ. ενδεικτικά N. Κατσάνης - K. Ντίνας. *Γραμματική της Κοινής Κουτσούφλαχικής*. Αρχείο Κουτσούφλαχικών Μελετών 1. Θεσσαλονίκη. 1990, σσ. 11-25). Η Ελλάδα και - πολύ λιγότερο - η πΓΔΜ είναι και οι μοναδικές χώρες όπου ομιλείται από ντόπιους ομιλητές η μεγλενιτική γλώσσα.

<sup>65</sup> Με βάση το πώς αυτοαποκαλούνται στη γλώσσα τους οι Βλάχοι διακρίνονται σε *Armatani* και *Rrëmëni* (αυτό που ονομάσαμε Αρβανιτόβλαχοι). Για τη διάκριση αυτή και τη σημασία της. βλ. Thede Kahl. *Ethnizität und räumliche Verteilung der Aromunen in Südosteuropa*. Münstersche Geographische Arbeiten 43. Münster 1999. σσ. 59-62.

<sup>66</sup> Πρόκειται για μερικά τραγούδια του δημοτικού τραγουδιστή από την Κούλουρη (Σαλαμίνα)

Γιώργου Παπασιδέρη (βλ. σχετικά το CD σε επιμέλεια Θανάση Μωραΐτη στο Παράρτημα) και πιθανόν 2-3 βλάχικα τραγούδια. Ένα τραγούδι, «Λα πάτρο τζίντζι μάρμαρι. Δημοσθένης Μπλάνας ή Τσιτσιμήτρος», 1927, περιλαμβάνεται στο CD *Mουσική της Ηπείρου. Ιστορικές πχογραφίσεις 1925-1940*. Ελλάδος Αρχείον. Για τρεις οργανικές εκτελέσεις του Νίκου Καρακώστα με τίτλο στα βλάχικα βλ. το CD *Η τέχνη του λαϊκού κλαρίνου. Νίκος Καρακώστας - Θανάσης Λαβίδας, Ιστορικές πχογραφίσεις 1930-1936*, C1017. Σε κάθε περίπτωση, δεν πραγματοποιήσαμε σχετική έρευνα.

<sup>16</sup> Η μόνη γνωστή εξαίρεση είναι δύο πχογραφίσεις του γνωστού λαϊκού τραγουδιστή Μιχάλη Μενιδιάτη (Καλογράνη) σε δίσκους 45 στροφών, με τα πολυπαιγμένα τότε στα πανηγύρια τραγούδια «Ra kambana» και «Do tē pres koçidhetē», τα πιο δημοφιλή άλλωστε μεταξύ των Αρβανιτών της Νότιας Ελλάδας. Οι Θανάσης Μωραΐτης και Λεωνίδας Εμπειρίκος αναφέρουν ότι τα τραγούδια εκδόθηκαν το 1963 (βλ. Λεωνίδας Εμπειρίκος και Θανάσης Μωραΐτης, «Οι Αρβανίτες και τα τραγούδια τους στον Ελλαδικό χώρο», σε θ. Μωραΐτης, *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας*. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπιας, Μερλιέ, Αθήνα, 2002, σσ. 15-16). Πάντως από την επανέκδοση του ενός από αυτά σε CD το 1996 («Ra kambana Παπαντίπης») εμφανίζεται ως χρονία έκδοσής του το 1966 (Μιχάλης Μενιδιάτης, *Τραγούδια από τις 45 στροφές*, Minos-EMI, 72438 54518 2 9). Ο Θανάσης Μωραΐτης αναφέρει και την επανέκδοση ενός τραγουδιού του Παπασιδέρη σε LP στη δεκαετία του 1950 (βλ. σχετικά σε Λ. Εμπειρίκος κ.ά. (επιμ.). *Γλωσσική ετερόπτη στην Ελλάδα*. KEMO. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, σ. 345). Οι Thede Kahl και Wolf Dietrich σημειώνουν δύο δίσκους του Νικόλαου Νάτσια το 1965, χωρίς όμως να αναφέρουν ρητά ότι περιείχαν τραγούδια στα βλάχικα. Πρόκειται για τους: a. *Τραγούδι πονεμένο. Βλάχικο ππειρώτικο*. RCA 51 g 3692 και b. *Ο καῦμός. Βλάχικο*. RCA 51 g 3692 (Wolf Dietrich, Thede Kahl, Γεώργιος Σάρρος, Κουτσούφλιανη. *Λαογραφική έρευνα ενός βλάχικου χωριού στην Πίνδο (Παναγία Τρικάλων)* [δίγλωσσο βιβλίο: ελληνικά-γερμανικά]. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 436).

<sup>17</sup> Βλ. σχετικά στο Παράρτημα.

<sup>18</sup> Με μεγαλύτερη εταιρεία την Χογεννηση με έδρα στα Τρίκαλα. Για τις άλλες εταιρείες με έδρα εκτός Αθηνών. βλ. Παράρτημα

<sup>19</sup> Οπως μας είπε ο ίδιος σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχαμε (Ιούνιος 2008) πολλά CD (βλ. παρακάτω και Παράρτημα) προέρχονται από πχογραφίσεις πανηγυριών ή γλεντιών που είχε κάνει ο πατέρας του από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970. Μερικές από αυτές, με τη μορφή κασέτας εκτός εμπορίου, ήταν διαθέσιμες ήδη από τη δεκαετία του 1990 στο κατάστημά τους στα Γρεβενά (επιπτόπια έρευνα 1993-1994 του γράφοντος).

<sup>20</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση δισκοπωλείου στην Κάρυστο, το οποίο και σήμερα διαθέτει τέτοια CD (συνέντευξη του γράφοντος με τον ιδιοκτήτη του τον Δεκέμβριο του 2006).

<sup>21</sup> Το σημαντικό ζήτημα του ρεπερτορίου εκφεύγει της παρούσας ανακοίνωσης. Πάντως, ζητήματα όπως η «δημιουργία» νέων τραγουδιών, η ενωμάτωση τραγουδιών από άλλες περιοχές, η εμμονή σε συγκεκριμένα τραγούδια χρήζουν εξαντλητικής έρευνας, καθώς πρόκειται να μας βοηθήσουν στην ανίκνευση της ιστορίας των κοινοτήτων τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, ειδικά στην περίπτωση των βλάχων, όπου μάλιστα εμπλέκεται και η συμμετοχή βλάχων της Αλβανίας στις πχογραφίσεις.

<sup>22</sup> Βλ. Παράρτημα.

<sup>23</sup> Ετοι στο δίσκο της Σαλαμίνας που επιμελήθηκε ο Λευτέρης Δρανδάκης απουσιάζουν τα αρβανίτικα τραγούδια, παρόλο που πχογραφήθηκαν (βλ. σχετικά και την παρέμβαση του Θανάση Μωραΐτη σε Λ. Εμπειρίκος κ.ά. (επιμ.), σ. 345-346). Τα τραγούδια περιλήφθηκαν στην επανέκδοση σε CD (βλ. Παράρτημα). Για μια άλλη μορφή άτυπης λογοκρισίας σχετικά με μια πχογράφηση στη Αθήνα που εν τέλει δεν εκδόθηκε από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, βλ. την παρέμβαση του Μάρκου Δραγούμη σε *ibid.*, σ. 349.

<sup>24</sup> Άς μνη ξενάμε ότι ο Παναγιώτης Λάλεζας, από την Αρχαία Κόρινθο, ξεκίνησε την «καριέρα» του παιδί τραγουδώντας (και) αρβανίτικα τραγούδια (βλ. Αρ. Κόλλιας, «Παναγιώτης Λάλεζας (Το

παιδί με τη χρυσή φωνή)», *Μπέσα*, Έκδοση του Αρβανίτικου Συνδέσμου Ελλάδος, τεύχ. 9. Φλεβ. 1986, σσ. 376-377).

<sup>25</sup> Από αυτές τις πχογραφίσεις γνωρίζουμε τις παρακάτω:

a. *World Collection of Recorded Folk Music established by Constantin Brailoiu (1951-1958), Macedonian-Rumanians (Greece. Pinde region. 1939)*: a) *Funeral chant b. c. d) Wedding song*. AIM III (International Archives of Folk Music of the Geneva Museum). Disque III-Europe I. VDE-GALLO 30-427, 1984

b. Αγγώστου, *Muzica populară macedoromână*. EPD 1067. București, περίπου 1970 (βλ. Wolf Dietrich κ.ά. σ. 435)

γ. Αγγώστου, *Poezii în grai aromâni*. EXE 01319. București, περίπου 1975 (*ibid.*)

δ. George Marcu, *Cântec aromânește*. Cu Ducius Celea. Gheorghe Celea. George Marcu. EPD 306. București 1960 (*ibid.* σ. 436)

ε. Bernard Lortat-Jacob, *Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains*. LDX CM 251. Paris 1983 και σε CD: *Le Chant du Monde* CNR 274803 (*ibid.*)

στ. Zaharia Pană και Ovidia Babu Buznea, *Muzică populară Macedo-Română*. Grupul vocal «Fărsherotii». STM-EPE 01105. București, 1976 (*ibid.*)

ζ. Marica Pitu, *Muzica populară macedoromână*. 45-EPC 10.406 (NII 433/71). București, περίπου 1970 (*ibid.*)

η. Orient-Okzident. Südosteuropa 3. Museum Collection Berlin (West). Museum für Völkerkunde Berlin, editor: Artur Simon, «*Kalanta*». New Year's carol of the Albanians in Attica. Villia. Attica. MC3 [μέσα δεκαετίας 1970]

θ. Wolf Dietrich, *La musique des paysans de Grèce / La musique paysanne de Grèce: Rra kam-bana* [πχογράφηση Διδύμη 1975]. Anthologie de la musique - peuples. Société française de productions phonographiques - Paris. FP8. 2909. [1976]

ι. Wolf Dietrich, *Folk music of Greece*. «*Arvanitikos*» [πχογρ. Αραχναίο (Χέλι)], «*Vlachiko. Aromunian wedding song*» [πχογρ. Παναγία (Κουτσούφλιανη)]. Topic-Wold series, 1994. TSCD907.

<sup>26</sup> Για την μπαμινή παραγωγή από την Καρυοτία βλ. Παράρτημα.

<sup>27</sup> Ακόμη και ο Αλέκος Δήμου μέσα από τις κασέτες του κάνει έκκληση «να μη χαθεί η γλώσσα».

<sup>28</sup> Μπορούμε να θεωρήσουμε, πολιτισμικά, ως προέκταση της Μεγαρίδας την Περαχώρα. Θα ορίζαμε ως κέντρο στα δυτικά της κίνησης των Αρβανιτών το χωριό Βίλια. Άς μην ξενάμε ότι ο Μιχάλης Κατσανέας που συμμετέχει στην κασέτα του Αρβανίτικου Συνδέσμου είναι από τη Βίλια, όπως επίσης και Κώστας Πισίνας.

<sup>29</sup> Ο Αλέκος Δήμου κατάγεται από τα Χόστια (Πρόδρομος) Θηβών, και ο Νίκος Πανουργιάς από τα Σκούρτα των Δερβενοχωρίων. Επίσης ο Θανάσης Μωραΐτης κατάγεται από το Κασνέσι-Βάγια Θηβών. Για την σχετική παραγωγή βλ. Παράρτημα.

<sup>30</sup> Βλ. *Μπέσα*, τεύχ. 10. Μάρτ. 1987, σ. 420. Η κασέτα διαφημίζεται ως «*Mουσικές παραδόσεις και παραλλαγές* του Γάμου και Αρβανίτικα τραγούδια της Ελλάδας». βλ. και Παράρτημα.

<sup>31</sup> Πρόκειται για αναπαραγωγή συναυλίας που είχε πραγματοποιηθεί περίπου ένα χρόνο πριν.

<sup>32</sup> Γι' αυτή τη διαδικασία βλ. Lambros Baltsiotis, *L'albanophonie dans l'Etat grec. Expansion et déclin des parlers albanais*. EHESS, mémoire de Diplôme de l'EHESS (αδημοσίευτο), Paris, 2002, σσ. 137-139.

<sup>33</sup> Το «*Nto ta prees*» δισκογραφεί πιθανόν στις αρχές της δεκαετίας του 1980, και ο Γιώργος Μαργαρίτης. Στη συνέχεια αυτό περιλαμβάνεται σε τουλάχιστον μια συλλογή τραγουδιών του.

<sup>34</sup> Ο Γιώργος Παπασιδέρης τραγουδά σπάνια δημοτικά τραγούδια (Ελληνικά και Αρβανίτικα). Αυθεντικές πχογραφίσεις 1930-1940 από σπάνιους δίσκους 78 στροφών. Έρευνα, σχόλια, κείμενα, επιμέλεια: Θανάσης Μωραΐτης, FM Records, FM 767, [1997].

<sup>35</sup> Βλ. Τίτος Γιοχάλας, *Euboea. Τα Αρβανίτικα*, Πατάκης, Αθήνα 2002. Στο CD περιλαμβάνονται

και σπαράγματα τραγουδιών από την Άνδρο, αφού δεν είχαν περιληφθεί στον σχετικό τόμο του ίδιου συγγραφέα. *Άνδρος, Αρβανίτες και Αρβανίτικα*. Πατάκης, Αθήνα, 2000.

<sup>27</sup> Ας σημειωθεί ότι στην εν λόγω συλλογή ο Διυτική Ήπειρος δεν εκπροσωπείται επαρκώς, αφού περιέχονται μόνο δύο τραγούδια από την περιοχή αυτή.

<sup>28</sup>Βλ. Θ. Μωραΐτης, *Ανθολογία... ό.π.*

<sup>29</sup>Μουσική και Μουσικοί της Θράκης. Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων - Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης - Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης - Μικράς Ασίας - Ευξένου Πόντου. Αλεξανδρούπολη 2002, δύο CD όπου περιλαμβάνεται ένα ζαλουφιώτικο τραγούδι πχογραφημένο στο Ρήγιο.<sup>1</sup>

<sup>30</sup>Βλ. Παράρτημα. Ο Θανάσης Μωραΐτης αναφέρει μια ακόμη πχογράφηση του «Σάλιου» με τον Αρσένη Στεργίου σε συλλογή ππειρώτικων τραγουδιών (μεταξύ 1975-1980) από την εταιρεία LYRA (βλ. L. Baltsiotis, ό.π., σ. 136).

<sup>31</sup>Βλ. Παράρτημα. Ο Σέας Γκίκας κατάγεται από την Κεστρίνη.

<sup>32</sup>Βλ. Παράρτημα για τις δύο αυτές κασέτες.

<sup>33</sup>Δεν είναι τυχαία η εμφάνιση σε περόπτη θέση στα βιβλιοπωλεία της Ηγουμενίτσας των βιβλίων των Αριστείδη Κόλλια και Κώστα Μπίρη σχετικά με τους Αρβανίτες.

<sup>34</sup>Αγνοούμε αν το LP Νίκος Γκιουλέκας, *Ta Bláxika No 1*. Vasírap. Vas 236 [μέχρι το 1979] περιέχει τραγούδια στα βλάχικα.

<sup>35</sup>Η κασέτα αρχίζει με συνομιλία στα βλάχικα («Μουαμπέτι τοσπαναράίων»).

<sup>36</sup>Πρόκειται μάλλον για ζωντανή πχογράφηση. Σχετικά με τον ερμηνευτή βλ. και Παράρτημα (κυκλοφορίες βλάχων Βέροιας).

<sup>37</sup>Πρόκειται για τον κλαρινίστα Φώτη Καραβιώτη από τον Γιδά (Αλεξάνδρεια) Ημαθίας.

<sup>38</sup>Ουσιαστικά όλα τα τραγούδια προέρχονται από τον οικισμό Αμπελοχώρι Ασπροποτάμου.

<sup>39</sup>Wolf Dietrich, Thede Kahl, Γεώργιος Σάρρος, *Koutsoúfliaνn. Λαογραφική έρευνα ενός βλάχικου χωριού στην Πίνδο (Παναγία Τρικάλων)* [δίγλωσσο: ελληνικά-γερμανικά]. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2001.

<sup>40</sup>Βλ. Παράρτημα.

<sup>41</sup>Να σημειωθεί ότι ο Κώστας Ζούκας κατάγεται από την Κουτσούφλιανη.

<sup>42</sup>Ο Νίκος Διονυσόπουλος ανέφερε στη διάρκεια της πημερίδας ότι επίκειται η έκδοση πχογραφημένου τραγουδιού από το Δίστρατο. Πάντως ήδη πριν τα μέσα της δεκαετίας του 1990 στην Κόνιτσα (κέντρο των χωριών του Αώου) υπήρχε τουλάχιστον μια κασέτα με βλάχικα τραγούδια (συρραφή τουλάχιστον δύο πχογραφήσεων).

<sup>43</sup>Έρευνα του γράφοντος 2004-2008 σχετικά με την αποδοχή της βλαχοφωνίας στους οικισμούς βλάστη και Νάματα.

<sup>44</sup>Την κυκλοφορία κασετών της Αλβανίδας Βλάχας τραγουδίστριας Eli Fara σημειώνει ο Ελευθέριος Αλεξάκης. «Η διαπραγμάτευση της συλλογικής ταυτότητας στους Έλληνες βλάχους του Κεφαλοβρύσου (Μετζιτέ) Πωγωνίου», *Εθνολογία* 4/1995, Αθήνα 1996, σσ. 151-170, σ. 163. Για συμπεριλήψη στις εκδόσεις ως «βλάχικων», τραγουδιών με αλβανικό στίχο βλ. Παράρτημα.

<sup>45</sup>Η νοτιότερη κοινότητα όπου εντοπίσαμε τέτοια κασέτα αφορά την εγκατάσταση από την Κουτσούφλιανη στα Εξάρχεια της Αθήνας. Στην κασέτα περιλαμβανόταν και η μουσική απόδοση του «Dimândarea Părintească» («Προσταγή των γονέων») για τη διατήρηση της γλώσσας (επιτόπια έρευνα του γράφοντος 1995).

<sup>46</sup>Αυτό δεν σημαίνει ότι απουσιάζουν τραγούδια με νεότερο στίχο.

<sup>47</sup>Αναφέρεται το όνομα του τραγουδιού ως περισσότερο προσδιοριστικό σε σχέση με το ρεπερτόριο από αυτό του κλαριντζή. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, αν δηλαδή δεν προκύπτει από τη δισκογραφία, συμπληρώνεται και η καταγωγή του τραγουδιού. Ακολουθήθηκε σε όλες τις γλώσσες (και στα επίσημα αλβανικά) η γραφή στο δισκογραφικό προϊόν. Οι αναφορές γίνονται ακριβώς όπως στο δισκογραφικό προϊόν. Τα τραγούδια αναφέρονται μόνο όταν πρόκειται για ένα δύο μόνο (τα υπόλοιπα είναι στα ελληνικά). ή η περιγραφή τους παρουσιάζει ιδιαίτερο

ενδιαφέρον για τον ερευνητή (π.χ. αναφορά αλβανόφωνου τραγουδιού ως «βλάχικο»). Όπου δεν υπάρχει η ένδειξη LP ή CD πρόκειται για κασέτα.

<sup>48</sup>Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Αριστείδη Κόλλια (βλ. L. Baltsiotis, ό.π., σ. 133). Πιθανόν να είναι και παλαιότερο.

<sup>49</sup>Καταγωγή από τη Μάνδρα.

<sup>50</sup>Για την «πρωτότυπη» χρήση του τραγουδιού βλ. παρακάτω Κώστας Κόνιαρης, *ΗΧ-431*.

<sup>51</sup>Αναφέρεται σε Wolf Dietrich κ.ά., ό.π., σ. 436. Αγνοούμε αν περιέχει τραγούδια στα βλάχικα.

<sup>52</sup>Ibid., σ. 437.

<sup>53</sup>Στο ένθετο αναφέρεται ως τόπος γέννησης η Αλβανία.

<sup>54</sup>Η κασέτα αυτή μου δόθηκε σε αντίγραφο με ελληπίτικη στοιχεία.

<sup>55</sup>Καταγωγή από το Γαρδίκι Ασπροποτάμου.

<sup>56</sup>Η παραγωγή CD και κασετών ξεκίνησε το 2001-2002. Κατά το 2003 σταμάτησε η έκδοση των κασετών (τηλεφωνική επικοινωνία με τον ιδιοκτήτη της εταιρείας, Ιούνιος 2008).

<sup>57</sup>Καταγωγή από το Καστράκι Καλαμπάκας.

<sup>58</sup>Καταγωγή από το Περιβόλι.

<sup>59</sup>Βλ. Wolf Dietrich κ.ά., ό.π., σ. 435.

<sup>60</sup>Επειδή στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι πιο δυσχερές να ανιχνευθεί η γλώσσα, πρόκειται για αλβανόγλωσσο τραγούδι.

<sup>61</sup>Βλ. Wolf Dietrich κ.ά., ό.π., σ. 437.

<sup>62</sup>Ibid. Αγνοούμε αν υπάρχουν τραγούδια στα βλάχικα.

<sup>63</sup>Πληροφορία από τον εκλιπόντα Γιώργο Παδιώτη το 2002.

<sup>64</sup>Τηλεφωνική επικοινωνία με τον Τάκη Γκαλαΐτση. Δεκέμβριος 2007.

<sup>65</sup>Τηλεφωνική επικοινωνία με τον Τάκη Γκαλαΐτση. Δεκέμβριος 2007.

<sup>66</sup>Αναφέρεται στην ιστοσελίδα [www.vlahoi.net](http://www.vlahoi.net).

# Μουσικές (και) ετερότητες στη σύγχρονη Τουρκία

## Ένα κείμενο με αφορμή σκηνές από τις πρόσφατες κινηματογραφικές ταινίες του Φάτιχ Άκιν<sup>1</sup>

Σοφία Κορποτιάτη  
Μουσικολόγος,  
Υποψήφια Διδάκτωρ  
Πανεπιστημίου Αθηνών  
Επιστημονικός  
Συνεργάτης ΤΛΠΜ

### Σκηνή 1η: Ο πόχος της Πόλης

Στην προτελευταία κινηματογραφική ταινία του Τουρκογερμανού σκηνοθέτη Φάτιχ Άκιν *Crossing the Bridge: The sound of Istanbul* (2005), τίτλος ο οποίος αποδόθηκε στα ελληνικά ως *Ο πόχος της Πόλης*, ο πρωταγωνιστής Αλεξάντερ Χάκε περιφέρεται στους δρόμους της Κωνοταντινούπολης και ανακαλύπτει το πορτρέτο της σύγχρονης τουρκικής μουσικής δισκογραφίας. Παρουσιάζει μία ευφάνταστη παλέτα από πόχους της τουρκικής μουσικής, π οποία εκτείνεται από πλεκτρονική μέχρι χιπ-χοπ, ροκ, αραμπέσκ<sup>2</sup>, ακούσματα σούφι, ακόμα και κουρδική μουσική. Ανάμεσα στους σημαντικούς μουσικούς που εμφανίζονται στην ταινία περιλαμβάνονται το ψυχεδελικό συγκρότημα Baba Zula, οι fusion DJ Orient Expressions, οι ροκ μπάντες Duman και Replikas, ο σημαντικός εκπρόσωπος του ανατολίτικου ροκ<sup>3</sup> Erkin Koray, ο ράπερ Ceza, ο δερβίσης της ψηφιακής μουσικής Mercan Dede, ο κλαρινίστας Selim Sesler, ο σημαντικός εκπρόσωπος του αραμπέσκ Orhan Gencebay και οι θρυλικές ντίβες Müzeyyen Senar και Sezen Aksu. Επιπλέον, για λίγα δευτερόλεπτα, παρουσιάζονται ο Hasan Saltık, μουσικός παραγωγός και ιδιοκτήτης της εταιρίας Kalan, και η κουρδική καταγωγής τραγουδίστρια Aynur Doğan.

Στη σκηνή που αφορά αυτούς τους δύο, η Aynur Doğan, παίζοντας σάζι μέσα σε ένα χαμάρι, τραγουδάει σε μια γλώσσα που δεν είναι τουρκικά. Παράλληλα, ακούγεται ο Hasan Saltık: «Μπορούσε κανείς να τραγουδήσει στα αγγλικά, τα γερμανικά ή τα γαλλικά, αλλά απαγορεύονταν τα τραγούδια στις καθαυτές γλώσσες αυτής της χώρας. Εμείς αυτό το θεωρούμε ανόπτο». Η σκηνή συνεχίζεται με την Aynur να επαυξάνει: «Όταν πρωτοξεκίνησα, σε μια συναυλία στο Μέρσιν<sup>4</sup>, επειδή τραγούδησα στα κουρδικά, μου τράβηξαν τρεις φορές το σάζι από τα χέρια. Πριν δέκα χρόνια υπήρχαν προβλήματα, τώρα πα πόμως μπορούμε σχετικά άνετα να τραγουδάμε». Η σκηνή κλείνει εδώ κάπως απότομα και η ταινία

συνεχίζει με τον πρωταγωνιστή να ακολουθεί το μουσικό του ταξίδι.

Σε φόρα, διαδικτυακές σελίδες, στήλες εφημερίδων και σε διάφορες συζητήσεις που αφορούσαν στη συγκεκριμένη ταινία, η σκηνή αυτή προσέλκυσε το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Από τη μια εντυπωσίασε η δυνατή, γεμάτη έκφραση φωνή της Aynur, από την άλλη προβλημάτισαν οι διάλογοι. Πράγματι, για να γίνει η συγκεκριμένη σκηνή απολύτως κατανοπτή. Θα πρέπει κανείς να γνωρίζει σε στοιχειώδη τουλάχιστον βαθμό τα σημαντικά γεγονότα που σχετίζονται με το μεταρρυθμιστικό υπόβαθρο της εποχής της ίδρυσης της Τουρκικής Δημοκρατίας, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν η μουσική αποτέλεσε το πεδίο πάνω στο οποίο εφαρμόστηκαν όλες οι προσπάθειες για τον προσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας του νεοσύστατου τουρκικού κράτους.

Θα αναφερθώ λοιπόν εν συντομίᾳ σ' αυτό. Όπως είναι γνωστό, οι κυβερνητικοί κύκλοι των πρώτων χρόνων της ίδρυσης της Τουρκικής Δημοκρατίας, επιδιώκοντας τη δημιουργία ενός κράτους οριστικά απαλλαγμένου από το φθαρμένο - κατά τους ίδιους - οθωμανικό παρελθόν (Stokes 1994), με στόχο την κατασκευή ενός έθνους το οποίο θα πραγματωνόταν ως σύνθεση Ανατολής-Δύσης και του οποίου η πολιτισμική σύσταση θα έπρεπε να αποτελεί αντανάκλαση μιας και μόνης φωνής, μέσα σε μια εθνικιστική ρητορεία, ενίσχυσαν κάθε προσπάθεια για τη δημιουργία τουρκικής μουσικής παράδοσης (Hobsbawm & Ranger, 1983). Στο πλαίσιο αυτό ανελήφθη μια πολύ συγκεκριμένη τριπλέτα δράσεων, η οποία περιελάμβανε α) την περιθωριοποίηση του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού β) την προώθηση της δυτικής μουσικής και γ) την προβολή της ένδοξης κεντροασιατικής καταγωγής και ιστορίας του τουρκικού έθνους μέσα από την ανάδειξη του μουσικού φολκλόρ της τουρκικής περιφέρειας (βλ. Tekelioglu 1996, Stokes 1996, Öztürkmen 1998, O' Connell 2000).

Η κυβέρνηση, σε συνεργασία με σημαντικούς φορείς και ιδρύματα της εποχής υποστήριξε εθνογραφικές αποστολές έρευνας και καταγραφής της μουσικής παράδοσης κατά μήκος της Ανατολίας. Ο στόχος ήταν διπλός: αφενός η σαρωτική συλλογή του μουσικού θησαυρού της περιφέρειας, αφετέρου η δημιουργία μιας εθνικής τουρκικής μουσικής (*millî türk müziği*), η οποία ως φαντασιακή μορφή εκσυγχρονισμού και μοντερνικότητας, αποτέλεσμα συνδυασμού της μουσικής της Ανατολίας και δυτικών τεχνικών, θα γινόταν το σύμβολο της ενιαίας τουρκικής ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό, με τη συμβολή σημαντικών μουσικολόγων και λαογράφων ερευνητών της εποχής, Τούρκων και μη, πραγματοποιήθηκαν δεκάδες ερευνητικές αποστολές και χιλιάδες καταγραφές και πηχογραφήσεις, ενώ μέσα από συνέδρια και μουσικολογικά περιοδικά πρωθήθηκε η ιδέα της ενιαίας τουρκικής μουσικής παράδοσης. Μιας παράδοσης, η οποία ως κοινή αναφορά και συνδετικός δεσμός της χώρας, θα λειτουργούσε ως βάση για τη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής, που με τη σειρά της θα ενίσχυε την νέα αντίληψη για την πολιτισμική σύσταση του νέου τουρκικού κράτους, απαραίτητα ανατολική και δυτική ταυτόχρονα.

Ανεξάρτητα από την έκβαση της απόπειρας κατασκευής μιας εθνικής μουσικής και ενιαίας ταυτότητας, ο τρόπος επεξεργασίας και αξιολόγησης του πραγματολογικού υλικού

των ερευνητικών αποστολών έδειξε μια βαθιά ιδεολογική αισυνέπεια. Αντί της προβολής του πολιτισμικού πλούτου της περιφέρειας, μέσα στο όλο εθνικιστικό ιδεολογικό ρεύμα όλες ανεξαιρέτως οι μουσικές από τις διαφορετικές περιοχές της Ανατολίας ονομάστηκαν τουρκική λαϊκή μουσική / *türk halk müziği* (Mutlu 1996 & Tekelioğlu 1996), ενώ η Ανατολία παρουσιάστηκε ως μια ευρύτερη περιοχή με ομοιογενή κουλτούρα, ενιαία (τουρκική) γλώσσα και ενιαίο θρήσκευμα (σουνίτες ορθόδοξοι μουσουλμάνοι). Ενώ, δηλαδή, αρχικά τουλάχιστον δεν τέθηκε κανένας περιορισμός ως προς τη συλλογή του υλικού, όλο το ρεπερτόριο που συγκεντρώθηκε υπέστη προσανατολισμένη επεξεργασία: οι καταγραφές έγιναν με δυτική σημειογραφία χωρίς καμία αναφορά στα τοπικά ιδιώματα, ενώ σε πολλές περιπτώσεις «οι ερευνητές, αντί να παρουσιάσουν την εντόπια πολλαπλή πολιτισμική πολυχρωμία, 'διόρθωσαν' το υλικό με στόχο την δημιουργία μιας ομοιογενούς εθνικής μουσικής» (Öztürkmen 1998). Επιπλέον, παραδοσιακά / λαϊκά τραγούδια ιδιαίτερων εθνοτικών συνόλων (π.χ. Αρμενίων, Κούρδων κλπ.) είτε αγνοήθηκαν, είτε δημοσιεύτηκαν με τουρκικούς στίχους (Stokes 1992).

Ως συνέχεια αυτής της μονολογικής πολιτισμικής πολιτικής, στο Κρατικό Ραδιόφωνο και την Τηλεόραση (TRT) δεν επετράπη ποτέ η μετάδοση σε άλλη γλώσσα εκτός της τουρκικής<sup>5</sup>. Το αποκορύφωμα της άρνησης αυτής αφορούσε κυρίως τους Κούρδους, οι οποίοι αγνοήθηκαν από το επίσημο κράτος: πλέον Κούρδος εξαφανίστηκε από το λεξικό, απαγορεύτηκε η κουρδική γλώσσα, ενώ κουρδικά ονόματα χωριών και πόλεων άλλαξαν σε τουρκικά<sup>6</sup>.

Για να επανέλθω και να συζητήσω τη σκηνή από την ταινία του Φάτιχ Άκιν, θα ανατρέξω σε όλους αυτούς τους σημαντικούς κοινωνιολόγους οι οποίοι σε κείμενά τους σημειώνουν ότι η Τουρκία του 21ου αι. διακρίνεται από την Τουρκία του 20ού αι. σε αρκετά σημεία. ένα από τα οποία είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται και παρουσιάζει την εθνική της ταυτότητα. Στις μελέτες τους θεωρούν ότι η Βούληση να δημιουργηθεί στην Τουρκία μία ομοιογενής κοινωνία γύρω από μια ενιαία τουρκική ταυτότητα είναι πλέον ξεπερασμένη (Kasaba & Bozdoğan 2000).

Πράγματι, τα τελευταία χρόνια, με τη δεκαετία του 1980 να αποτελεί ένα σημαντικό οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό σημείο αλλαγής (Kasaba & Bozdoğan: 1997, Pope & Pope: 1998, Göle: 1996, Keyder & Öncü 1993), η Τουρκία δείχνει σε μεγάλο βαθμό ότι διανύει μια περίοδο αμφισβήτησης της κυριαρχησης κεμαλικής ιδεολογίας περί ενιαίας «εθνικής κουλτούρας» και «τουρκικής εθνικής ταυτότητας», και προωθεί την εικόνα μιας χώρας που οποία λειτουργεί ως ένα ανεκτικό μωσαϊκό σταυροδρόμι πολιτισμών.<sup>7</sup>

Σε ότι αφορά τις μουσικές πρακτικές, τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερες δισκογραφικές εταιρίες, αντίθετες σε κάθε περίπτωση στη λογική του Ραδιοφώνου, προβάλλουν τις πολλές και διαφορετικές μουσικές της χώρας, τις οποίες αντιμετωπίζουν ως «σπάνιους και μοναδικούς θησαυρούς». Μια από αυτές τις δισκογραφικές εταιρίες είναι η Kalan Müzik. Ο ιδιοκτήτης της Hasan Saltık ίδρυσε την εταιρεία το 1991, σε μια εποχή κατάλυσης του κρατικού μονοπωλίου στα MME<sup>8</sup>, με στόχο να παρουσιάσει στη

μουσική αγορά (*piyasa*) κάποιες από τις λιγότερο γνωστές μουσικές παραδόσεις της Τουρκίας. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

Στόχος της *Kalan* είναι η συγκέντρωση και ανάδειξη των πολλών και διαφορετικών μουσικών της Τουρκίας. Η προβολή του πλούσιου μουσικού μωσαϊκού της χώρας [...] Στόχος μας είναι να δώσουμε φωνή σε όλους όσους ζουν στην Τουρκία. Σε όλες τις φωνές. [...] Οι μειονότητες είναι το μεγαλύτερο πολιτισμικό μας πλεονέκτημα. Οφείλουμε να τις προβάλουμε.<sup>9</sup>

Όντως, η εταιρεία, σε ένα σύνολο τετρακοσίων περίπου δισκογραφικών παραγωγών, αριθμεί ένα μεγάλο μέρος εκδόσεων κλασικής τουρκικής / οθωμανικής μουσικής (*klasik türk müziği*), τουρκικής παραδοσιακής μουσικής (*türk halk müziği*) και μουσικών της Ανατολίας ή «έθνικ» (*etnik müziği*), κατηγορία στην οποία περιλαμβάνονται εκδόσεις με μουσικές των «μειονότητων»<sup>10</sup>, κυρίως παραγωγές λαζ, κουρδικής, ελληνικής και αρμενικής μουσικής. Ανάμεσα στους σημαντικούς μουσικούς που εκπροσωπεί η εταιρία είναι οι Muammer Ketencoğlu, μελετητής και ερμηνευτής του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο αριστερών πεποιθήσεων Grup Yorum, το αρμενικό συγκρότημα Knar, ο λαζός Birol Topaloğlu και πολλοί άλλοι.

Τα διεθνή μέσα από την αρχή υπήρξαν ενθουσιώδη με τις εκδόσεις της εταιρίας. Η εφημερίδα *Le Monde* χαρακτήρισε την *Kalan* «το πολιτιστικό φως της Ανατολίας»<sup>11</sup>, από άλλο έντυπο ο Χασάν χαρακτηρίστηκε «ανθρωπολόγος της λαϊκής / παραδοσιακής μουσικής»<sup>12</sup>, ενώ η *Libération* έγραψε ότι «αν δεν ήταν ο Hasan Saltık, η Ανατολία θα έμενε άφωνη»<sup>13</sup>. Ενδιαφέρονταν για τη γεγονός ότι στην Τουρκία η εταιρία τα πρώτα χρόνια αντιμετώπισε σημαντικά προβλήματα και αντιπαραθέσεις με τις αρχές, σε βαθμό μάλιστα που έφερε τον ιδιοκτήτη της αντιμέτωπο με δικαστήρια και ποινές φυλάκισης. Όπως αναφέρει ο Σαλτίκ, ο οποίος δεν κρύβει την αλεβίτικη καταγωγή του, «ο δρόμος δεν ήταν πάντα εύκολος». Την ίδια σημείη που εισέπραττε όλα αυτά τα επαινετικά σχόλια από το εξωτερικό, στην Τουρκία το Υπουργείο Πολιτισμού επιχείρησε αρκετές φορές να αναστέλλει την άδεια λειτουργίας της *Kalan* λόγω των «αιρετικών» παραγωγών της. Ο Σαλτίκ υπογραμμίζει το βάθος της αντίφασης: «ενώ πολιτικά πρόσωπα με καπυόρούσαν ως διασπαστή, ο Υπουργός Εξωτερικών έδινε στους Ευρωπαίους συναδέλφους του τις εκδόσεις μου με λαζική και κουρδική μουσική»<sup>14</sup>.

Η τελευταία αντιπαράθεση με τις αρχές έλαβε χώρα στο πλαίσιο της έκδοσης του δίσκου της Aynur Doğan, της Κούρδισσας τραγουδίστριας στην οποία εστίασε για λίγο και ο φακός του Φάτιχ Άκιν. Η *Aynur* κυκλοφόρησε τον πρώτο της δίσκο το 2004 στα κουρδικά, με τίτλο *Keçe Kurdan* (Η Κούρδισσα). Όλα τα σημαντικά μουσικά περιοδικά αφιέρωσαν μουσικοκριτικές για την παραγωγή αυτής. Η τουρκική εφημερίδα *Aksam* τον Ιανουάριο 2004 κυκλοφόρησε με τίτλο «Η κουρδική μουσική έχει Βρει την καινούργια της σταρ»<sup>15</sup>, ενώ τον Νοέμβριο του 2004 η *Aynur* κόσμησε το εξώφυλλο του σημαντικού Βρετανικού περιοδικού *fRoots*. Εκεί, κάτω από τον τίτλο «Στο δρόμο μια Κούρδισσα», γίνεται μακροσκελής αναφορά στην επιτυχημένη δουλειά της. Στο σημείο αυτό να σημειώσω ότι το *Keçe Kurdan* είναι ο δίσκος κουρδικής μουσικής με τις μεγαλύτερες πωλήσεις των τελευταίων χρόνων και ότι η ίδια η *Aynur* είναι σε πολλαπλά επίπεδα

ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς με την εμφάνισή της στο φίλμ *Gönül Yarası* tou Yavuz Türgül (2005) έγινε η πρώτη τραγουδίστρια η οποία τραγούδησε στα κουρδικά σε κινηματογραφική ταινία στην Τουρκία. Αν και έχει συμμετάσχει σε όλα τα σημαντικά μουσικά φεστιβάλ στον κόσμο, που φιλοξενούνται σε όλες τις μεγάλες πόλεις σε Ευρώπη και Αμερική, στη συζήτηση μας επισημαίνει:

Είναι πολύ πιο δύσκολο να τραγουδήσεις σε κάποιο χώρο στην Ιστανμπούλ, παρά οπουδήποτε αλλού στον κόσμο. Έχω τραγουδήσει σε κάθε άκρη της γης, όμως στην Τουρκία δεν αναλαμβάνει κανείς να υποστηρίξει μια συναυλία κουρδικής μουσικής.<sup>16</sup>

Είναι χαρακτηριστικό ότι το *Keçe Kurdan* απαγορεύτηκε με απόφαση του δικαστηρίου του Diyarbakır, απαγόρευση που αναστάθηκε λίγες μέρες αργότερα μετά από πιέσεις της εταιρίας και των ΜΜΕ.

Αναμφίβολα, τα τελευταία χρόνια στην Τουρκία αρκετές δισκογραφικές εταιρίες προβάλλουν τις άλλοτε περιθωριοποιημένες και θαμμένες φωνές των μειονοτήτων, ενώ όλα σχεδόν τα μουσικά φεστιβάλ στη χώρα φιλοξενούν τέτοια ακούσματα: ο αρμενιος Djivan Gasparyan εμφανίστηκε επανειλημμένα στο Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Ανοιχτού Θεάτρου της Πόλης (İstanbul Açık Hava Tiyatrosu), ενώ οι Kardeş Türküler, το μουσικό σύνολο των αποφοίτων του Πανεπιστημίου του Βοσπόρου που κατεξοχήν ερμηνεύει μουσικές και τραγούδια των μειονοτήτων, γνωρίζει μεγάλη απήκνηση εντός και εκτός Τουρκίας. Επιπλέον, πολλές δημοφιλείς τραγουδίστριες της ποπ μουσικής σκηνής δεν διστάζουν να τραγουδήσουν ανάλογο ρεπερτόριο: η Sezen Aksu κυκλοφόρησε δίσκο με τον τίτλο *Anadolu Şarkıları* (Τα τραγούδια της Ανατολίας) και πραγματοποίησε συναυλίες στις οποίες εμφανίστηκε με συνοδεία αρμενικών και άλλων συνόλων<sup>17</sup>. ενώ το 2005 η Candan Erçetin, από τις πιο προβεβλημένες ντίβες των τελευταίων χρόνων στην Τουρκία, κυκλοφόρησε το δίσκο *Aman Doktor - Göçmen Şarkılar* (Ο Γιατρός - Τραγούδια ζενιτεμένα, DMC), που περιλαμβάνει κομμάτια στα τουρκικά και τα ελληνικά και συνοδεύεται από ένα πλούσιο ένθετο για το κοινό ελληνοτουρκικό ρεπερτόριο. Η παραγωγή αυτή δέχτηκε διθυραμβικά σχόλια από τα ΜΜΕ και ήταν για πολλές εβδομάδες πρώτη σε πωλήσεις.

Ο εντυπωσιακός αυτός πίνακας όμως διαθέτει και ζώνες σκιάς: δημοφιλείς τραγουδιστές κουρδικής καταγωγής, σημαντικοί μουσικοί με πολιτική δραστηριότητα, όπως οι Metin και Kemal Kahraman, Siwan Perwer και Giwan Haco δεν επιτρέπεται να εισέλθουν στην χώρα και ζουν εξόριστοι στην Ευρώπη. Εξάλλου δεν είναι λίγες οι φορές που για διάφορους λόγους ακυρώνονται συναυλίες με «μειονοτικές» μουσικές εντός Τουρκίας, όπως έγινε πρόσφατα, τον Μάρτιο 2008, με συναυλία της Aynur Doğan στην Άγκυρα.<sup>18</sup>

## Σκηνή 2η: Η άκρη του ουρανού

Στην τελευταία ταινία του με τίτλο *Η άκρη του ουρανού* (The Edge of Heaven, 2008),

ο Φάτιχ Άκιν, καταγινόμενος ακόμα μία φορά με θέματα ταυτότητας και ελευθερίας έκφρασης στην Τουρκία. Βάζει στο σόμα της πρωταγωνίστριάς του Hanna Schygulla δύο φορές τη φράση: «Ισως όλα αλλάξουν όταν η Τουρκία εισέλθει στην Ευρωπαϊκή Ένωση». Και πάλι η συγκεκριμένη σκηνή έγινε αφορμή για σωρία σχολίων στα διάφορα φόρα και πάλι ο ίδιος σκηνοθέτης προκάλεσε αντιδράσεις, αφού μάλιστα στο soundtrack της ταινίας ακούγεται η ποντιακή λύρα του λαζού Birol Topaloğlu.

Επανέρχομαι λοιπόν σ' αυτό που οι ερευνητές ονομάζουν «σχετικοποίηση της τουρκικής κουλτούρας» (Şahin & Aksoy 1993): λαμβάνοντας υπόψιν ότι μέχρι το 1980 ζητήματα ταυτότητας και πολυπολιτισμικότητας δεν αποτελούσαν αντικείμενο συζήτησης στη τουρκικό δημόσιο χώρο (Bali 1998), είναι σαφές πως «σχετικοποίηση» υφίσταται όντως από τη στιγμή που τίθενται επί τάπτως σημαντικά θέματα της σύγχρονης τουρκικής πραγματικότητας, όπως το κουρδικό πρόβλημα, ο κεμαλισμός, το πολιτικό ισλάμ, η κοσμικοποίηση, η αναβίωση των διαφόρων θρησκευτικών αιρέσεων, αλλά και τα θέματα ταυτότητας και δικαιωμάτων των μειονοτήτων τα οποία συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με τις διαδικασίες ένταξης της Τουρκίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση<sup>19</sup>.

Και για να επανέλθω στο αρχικό έρεισμα αυτού του κειμένου, είναι εμφανές ότι αυτό που τις δεκαετίες του 1930 και 1940 ονομάστηκε «τουρκική παραδοσιακή μουσική» και προβλήθηκε ως τέτοια, ήταν τελικώς ένα μόρφωμα βασισμένο στην απόρριψη του εξαιρετικά πολύπλοκου κοινωνικοπολιτισμικού ιστού της Ανατολίας, στην άρνηση του «άλλου»: του «άλλου» θεωρημένου ιστορικά, ως οθωμανικό παρελθόν, του «άλλου» θεωρημένου γλωσσικά ως μη τουρκόφωνου και θρησκευτικά ως μη μουσουλμάνου. Στο πλαίσιο αυτό, οι γενιές οι οποίες ανατράφηκαν και ενδεχομένως ταυτίστηκαν με την ιδεολογία της δημοκρατίας εννόησαν όλες τις μη τουρκικές θρησκευτικές, εθνοτικές και τοπικές ομάδες ως «άλλες» και ξένες. Υπηρετήθηκε με τον τρόπο αυτό η πολιτική θέση για ένα τουρκικό έθνος-κράτος με σαφή και περιγεγραμμένη πολιτισμική ταυτότητα και μια συγκεκριμένη νονματοδότηση της τουρκικότητας, με άλλα λόγια η προαγωγή μιας «φαντασιακής κοινότητας» Τούρκων.

Τα τελευταία χρόνια οι μειονοτικές της Τουρκίας προβάλλονται για κατανάλωση από μη-μειονοτικούς. Χωρίς να θέλω να επεισέλθω σε αυτήν την παρουσίαση στο φαινόμενο της λεγόμενης «μουσικής του κόσμου» (της περίφημης world music) και των τρόπων με τους οποίους αυτή λειτουργεί σε σχέση με τις τάσεις της σύγχρονης δισκογραφίας, χωρίς καμία αμφιβολία η εικόνα των «μειονοτήτων της Τουρκίας» παρουσιάζεται ως η συμπαθητικός (*sevimli*), μη απειλητικός «άλλος». Μουσικές παραγωγές, κινηματογραφικές ταινίες, εκδόσεις που αφορούν στις συγκεκριμένες εθνοτικές ομάδες κυκλοφορούν σε μια περίοδο όπου οι Αρμένιοι, οι Έλληνες, οι Σουριανοί ή οι Λαζοί έχουν γίνει σχεδόν στοιχείο φολκλόρ στην Τουρκία<sup>20</sup>. Αυτό το φαινόμενο όμως, ειδικά στην περίπτωση των Ρωμανών και των Αρμενίων, δεν ισχύει διόλου για τους Κούρδους: η κουρδική μουσική δεν είναι με τον ίδιο τρόπο ευπρόσδεκτη, καθώς οι συνεχείς εντάσεις και αντιπαραθέσεις με το τουρκικό κράτος αναδεικνύουν τη συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα ενεργή, δυναμική και απειλητική.<sup>21</sup>

Με την επανακυκλοφόρηση δίσκων και σπάνιων εκτελέσεων [π.χ. *Rebetika II: İzmir ve İstanbul'dan Yıllanmış Şarkılar / Ρεμπέτικα II: Παλιά τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης* (1996), *Pontus Şarkıları / Τραγούδια του Πόντου* (2004), *Anadolu Ninnileri / Νανουρίσματα της Ανατολίας* (2006) κ.ά.], αλλά και την προβολή συνόλων ελληνικής, αρμενικής ή λαζικής μουσικής δημιουργούνται νέες φόρμες ιστορικής συνείδοσης σε ένα πλαίσιο νοσταλγίας και λύπης (*hüzün*). Δεν είναι τυχαίο ότι το τελευταίο Βραβευμένο Βιβλίο του Ορχάν Παμούκ *İstanbuler* εκφράζει ακριβώς αυτά τα συναισθήματα - νοσταλγία και λύπη - για την Πόλη που έχει αλλάξει και για όλους τους «άλλους» που δεν υπάρχουν πλέον.<sup>22</sup>

Η νέα αστική ελίτ κοινωνική τάξη της Τουρκίας ανακαλύπτει εκ νέου και αναγνωρίζει το οθωμανικό παρελθόν. έναν κόσμο στον οποίο τα διάφορα μιλέπια (*millet*), οι θρησκευτικές μειονότητες, συμμετέχουν εξίσου σε μια αρχιτεκτονική, γλωσσολογική και φυσικά μουσική κουλτούρα (Stokes 1996)· μέσα από την επανεπίσκεψη όλων αυτών των εθνοτήτων, των μουσικών τους, της κουζίνας τους, αλλά και του ιστορικού χώρου τους (Balat, Ortaköy, Galata, Kuzguncuk, Γαλλική συνοικία κλπ.), αναδεικνύεται ένας χαρακτήρας της Τουρκίας σύγχρονος, κοινοπολιτικός και πολυπολιτισμικός, ταυτόχρονα ανατολίτικος και ευρωπαϊκός (βλ. Mills 2006, Keyder 1999, Kandiyoti & Saktanber 2002).

Στο πλαίσιο αυτό, η σύγχρονη Τουρκία θεωρείται ως ένας ιδανικός τόπος διάδρασης διαφορετικών πολιτισμών, και επομένως και διαφορετικών μουσικών, που μοιράζονται ένα κοινό πεδίο. Την ίδια στιγμή, δείχνει να αναζητεί νέους τρόπους αυτο-προσδιορισμού και καινούργιες εμπειρίες εκσυγχρονισμού. Θέτοντας το θέμα της τουρκικής ταυτότητας σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο, όπου η εμμονή στην «ενότητα Έθνους και κράτους» που θεμελιώνεται σε μια συμπαγή τουρκική ταυτότητα δείχνει ξεπερασμένη· αυτό που εκφράζει πλέον την κυρίαρχη πραγματικότητα είναι η έννοια της πολυπολιτισμικότητας, με όρους πολυφωνίας και πολυχρωμίας (Öncü 1993).

Τραγούδια τα οποία για χρόνια θεωρούνταν τουρκικά, τώρα πια με τόλμη πολλοί φωνάζουν ότι δεν είναι. Το *Sarı gelin*, ένα από πιο δημοφιλή τουρκικά λαϊκά / παραδοσιακά τραγούδια, αφού έγινε αντικείμενο διαφωνιών και αναρίθμητων συζητήσεων, σε πρόσφατη διοικογραφική παραγωγή αναφέρθηκε ως αρμενικό λαϊκό τραγούδι. Το *Yaylalar*, ένα από τα πιο εμβληματικά τραγούδια των Τούρκων εθνικιστών, προς μεγάλη ικανοποίηση των αριστερών αντιφρονούντων αποδείχτηκε κουρδικό. Χωρίς αμφιβολία, οι σκηνές του Φάτιχ Άκιν μεταφέρουν στην μεγάλη οθόνη το απείκασμα ενός ευρύτερου μεταίχμιου.

<sup>21</sup>Το κείμενο βασίζεται στην διδακτορική διατριβή μου με τίτλο *Σύγχρονη τουρκική μουσική: η περίπτωση του έθνικη, η οποία πραγματοποιείται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών υπό την επίβλεψη του καθηγητή Παύλου Κάβουρα. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τη Μαρία Ζουμπούλη για την πρόταση και ενθάρρυνσή της να συμμετέχω στην Ημερίδα, καθώς και για την όλη υποστήριξή της κατά τη διάρκεια της συνεργασίας μας στο ΤΑΠΜ.*

<sup>22</sup>Το αραμπέοκ (*arabesk*), το πιο δημοφιλές μουσικό είδος στην Τουρκία από τα τέλη της δεκαετίας του '60, είναι μίγμα παραδοσιακής τουρκικής μουσικής, αραβικών ακουσμάτων και δυτικών στοιχείων, είδος καθαρά εμπορικό και αναλώσιμο. συνδεδέμενό με τις φτωχές συνοικίες - τα *varoşlar* ή *geçekondu* - της Πόλης και τους μετανάστες από την Ανατολία. Για πλήρη ανάπτυξη του θέματος, βλ. Özbek 1991 και Stokes 1992.

<sup>23</sup>Το ανατολίτικο ροκ (*Anadolu rock*) είναι ένα είδος που μπλέκει μελωδίες της τουρκικής λαϊκής παραδοσιακής μουσικής και στοιχεία ροκ. Υπήρξε πολύ δημοφιλές στην Τουρκία τη δεκαετία του 1960 με σημαντικούς εκπροσώπους τους Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray, Moğollar κ.ά.

<sup>24</sup>Πόλη στα ανατολικά της Τουρκίας.

<sup>25</sup>Η απαγόρευση της γλώσσας είχε φυσική συνέπεια τις απαγορεύσεις και άλλων συμβολικών γλωσσών που εξέφραζαν την ιδιαίτερη ταυτότητα των διαφόρων εθνοτικών ομάδων: την απαγόρευση της δημόσιας εκτέλεσης αλλόγλωσσων τραγουδιών και, αντίστοιχα, χορών που θεωρούνταν 'ξένοι' προς το τουρκικό ρεπερτόριο.

<sup>26</sup>Η καταπίεση της κουρδικής ταυτότητας ήταν ιδιαίτερα έντονη τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1980, όταν ακόμα και η χρήση της κουρδικής σε ιδιωτικές συζητήσεις επισήμως απαγορεύοταν. Πολύ χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του δημοφιλούς τραγουδιστή İbrahim Tatlıses ο οποίος παραπέμφθηκε για αποσχιστική προπαγάνδα όταν δήλωσε ότι λυπόταν που δεν μπορούσε να τραγουδήσει ένα παραδοσιακό τραγούδι στη μητρική του γλώσσα, την κουρδική (Zürcher 2004). Κι εδώ να σημειώσω το εξής: ενώ η άρση της απαγόρευσης για την κουρδική γλώσσα έγινε το 1991 - ο νόμος 4709 με ημερομηνία 3.10.2001 δίνει σε όλες τις εθνότητες το δικαίωμα να εκφράζονται δημοσίως στη γλώσσα τους - δεν σηματοδοτήθηκε κάποια σημαντική τροποποίηση.

<sup>27</sup>Σε ένα από τα τελευταία μου ταξίδια στην Πόλη, λίγο πριν τις εκλογές του 2007, θυμάμαι τον Tayip Erdoğan να διακηρύξει ότι η Τουρκία είναι ένα μωσαϊκό πολιτισμόν / *Türkiye bir mozaiktir*. συγκρίνοντας τη χώρα του ενίστε με τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, θυμάμαι έντονα τις αντιπαραθέσεις που προκαλούνται αυτήν τη δήλωση, καθώς και τις καθημερινές εκφράσεις *Türkiye karmen çorbandır* ή *'karma karişik'*, που σημαίνουν 'η Τουρκία είναι μπερδεμένη, ανακατεμένη'. Είναι γνωστό, άλλωστε, το περιστατικό που πριν χρόνια διαδραματίστηκε σε ενημερωτικό χαρακτήρα δημοφιλές τηλεοπτικό πρόγραμμα, όταν ο ακροδεξιός πολιτικός Alpaslan Türkeş, σε δήλωση ενός από τους προσκεκλημένους ότι 'η Τουρκία αποτελεί μωσαϊκό' (*Türkiye bir mozaiktir*), απάντησε σε αργκό γλώσσα: 'ne mozaigi utan?' ('τι μωσαϊκό ρε αλήτη'). βλ. Stokes 2006 και <http://www.bilgisozluk.com>, <http://www.turkishjournal.com/i.php?newsid=684>.

<sup>28</sup>Το 1982, τα εξοπλισμένα τουρκικά νοικοκυριά παρακολουθούσαν ένα και μόνο κρατικό

κανάλι, το TRT, το οποίο εξέπεμπε από την Άγκυρα ως 'η φωνή του κράτους'. Όταν μετά το 1983 έγινε το άνοιγμα στην τουρκική οικονομία, το κράτος δεν μπορούσε να διατηρήσει τον απόλυτο έλεγχο στα ΜΜΕ: μέχρι το 1992 υπήρχαν αρκετά ιδιωτικά κρατικά κανάλια, ραδιοφωνικοί σταθμοί, ανεξάρτητες μουσικές εταιρίες κ.λπ. (Öncü 1994; Sahin & Aksoy 1993).

<sup>9</sup>Προσωπική συνέντευξη, Τουρκία 2006.

<sup>10</sup>Ο όρος 'μειονοτικός' ίσως δεν είναι ο απολύτως κατάλληλος.

<sup>11</sup><http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2004/10/03/531310.asp>

<sup>12</sup><http://www.time.com/time/europe/hero2004/saltik.html>

<sup>13</sup><http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2004/10/03/531310.asp>

<sup>14</sup>[www.ntvmsnbc.com/newa/30383.asp](http://www.ntvmsnbc.com/newa/30383.asp)

<sup>15</sup>[www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2004/01/28/kultursanat/kultursanat1.html](http://www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2004/01/28/kultursanat/kultursanat1.html)

<sup>16</sup>Προσωπική συνέντευξη, Τουρκία 2006.

<sup>17</sup>Ανάμεσά τους η αρμενική χορωδία Vartanants, οι Ρωμιοί Onorio και ο Δημοτική Παιδική Χορωδία του Diyarbakır, η οποία ερμήνευσε κουρδικά τραγούδια.

<sup>18</sup>O Siwan Perwer, ο πιο δημοφιλής Κούρδος τραγουδιστής, 'η φωνή όλου του κουρδικού λαου', αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Τουρκία το 1976. Σήμερα ζει μόνιμα στην Σουηδία. Τα τραγούδια του - ακόμα και τα ερωτικού περιεχομένου - λόγω του ότι εκφέρονταν στα κουρδικά, υπήρχαν για χρόνια απαγορευμένα στο Ιράκ, το Ιράν και την Τουρκία. Παρόλα αυτά, όμως, κασέτες μοιράζονταν από χέρι σε χέρι. Σήμερα μόνο τα ερωτικά τραγούδια ακούγονται άνετα στην Τουρκία (Aksoy 2006).

<sup>19</sup>Βλ. Ευρωπαϊκό Συμβούλιο Κοπεγχάγης (2002).

<sup>20</sup>Τα τελευταία χρόνια στον τουρκικό κινηματογράφο διαφαίνεται μία τάση παραγωγής ταινιών που ανατρέχουν νοσταλγικά στο παρελθόν και έχουν ως βασική θεματική τις μειονότητες (ενδεικτικά αναφέρω την ταινία 'Bulutları beklerken / Περιμένοντας τα σύννεφα' της Yeşim Ustaoglu), ενώ πλέον είναι αρκετές οι εκδόσεις που αναφέρονται σε θέματα ταυτότητας των μειονοτήτων (Rıdvan Akar & Hülya Demir. 1994. *İstanbul'un Son sürgünleri: 1964'te Rumların Sınırılsı Edilmesi / Οι τελευταίες εξορίες της Πόλης: Οι απελάσεις των Ρωμιών το 1964*). Rıhat Bali. 1999. *Cumhuriyet yıllarında Türkiye Yahudileri: Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945 / Οι Εβραίοι της Τουρκίας κατά τα Δημοκρατικά Χρόνια: μια περιπέτεια τουρκοποίησης)* κ.ά.

<sup>21</sup>Οι Κούρδοι και οι Αλεβί, καθώς και άλλες εθνοτικές / θρησκευτικές μειονότητες αντικατέστησαν τις οθωμανικές χριστιανικές μειονότητες στην αναπαράσταση του 'άλλου' στον τουρκικό εθνικιστικό λόγο και έγιναν οι νέοι στόχοι μιας κρατικής ομοιογενοποιητικής πολιτικής.

<sup>22</sup>Οι περισσότερες συζητήσεις που αφορούν στην κουλτούρα και την ταυτότητα της σύγχρονης Τουρκίας τώρα πα σχετίζονται με το οθωμανικό παρελθόν, μια κληρονομιά η οποία, παραδόξως, πλέον δεν αντιμετωπίζεται ως αναχρονιστική και οπισθοδρομική. Το σχετικά πρόσφατο αισθητικό ενδιαφέρον για το παρελθόν, αυτή η τάση νεο-οθωμανισμού, εκτείνεται από τις οθωμανικές αντίκες, μέχρι τα κεραμικά του Iznik, από τις καλλιγραφικές υπογραφές των σουλτάνων μέχρι την κλασική οθωμανική μουσική και κουζίνα. Ο Ορχάν Παρούκ (2005: 392) αναφέρει: Καμιά φορά οι περιγραφές του χαρεμιού, των ενδυμασιών, των πθών και των παραδόσεων, αν και αληθινές, μου φαίνονται τόσο ξένες, που νομίζω ότι ανήκουν στο παρελθόν της πόλης κάποιου άλλου. Ο εκδικισμός πρόσφερε την απόλαυση σε μένα και σε εκατομμύρια κατοίκους της Ινσταμπούλ να βρίσκουν 'εξωτικό' το παρελθόν τους.

## Βιβλιογραφία:

- Άντερσον, Μπένεντικτ. 1997. *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Μετάφραση: Π. Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bora, Tanıl. 1996. «İnsa Döneminde Türk Milli Kimliği». Στο: *Toplum ve Bilim* 71, 168-192.
- Sant Cassia, Paul. 2000. «Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences. 'Traditional' Music, Modernity and Nostalgia in Malta and other Mediterranean Societies». Στο: *Ethnomusicology*, 44: 281-301.
- Göle, Nilüfer. 1996. *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*. University of Michigan Press.
- Hobsbawm, E. J. 1990. *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Kandiyoti, Deniz & Saktanber, Ayşe (επιμ.). 2002. *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Keyder, Çağlar (επιμ.). 1999. *İstanbul: Between the Global and the Local*. Rowman & Littlefield Pub Inc.
- Keyder, Çağlar & Öncü, Ayşe. Summer 1994. «Globalization of a Third-World Metropolis: Istanbul in the 1980's». Στο: *Review*, 27 (3): 383-421. Istanbul.
- . 1993. *Istanbul and the concept of World Cities*. Window Publications. Friedrich Ebert Foundation. Istanbul.
- Kızılıkışık, Niyazi. 2006. *Κεμαλισμός. Η γένεση και η εξέλιξη της επίσημης ιδεολογίας της σύγχρονης Τουρκίας*. Αθήνα: Μεσόγειος.
- Λιάκος, Αντώνης. 2005. *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*. Αθήνα: Πόλις.
- Mills, Amy. 2006. «Reading Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in Istanbul». Στο: *Special issue: Geographical Dimensions of the New Middle East*. *Geographical Review*, 95 (3): 441-462.
- Music and Anthropology. 2006. *Special Issue on Turkey* (Martin Stokes, Ozan E. Aksoy). [http://www.umbc.edu/MA/index/ma\\_ind.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/ma_ind.htm)
- Mutlu, Erol. (1996). «Kurt Müziği Üzerine». Στο: *Kurt Müziği*. Επιμ.: Nezan, K., Izady, M.R., Tatsumura, A., Mutlu, E., Poche, C., Christensen, D. & Komitas, A. İstanbul: Avesta. Σελ: 53-64.
- O'Connell, John Morgan. 2000. «Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy». Στο: *Yearbook for Traditional Music*, 33: 117-42.
- . 2004. «Sustaining Difference: Theorizing Minority Music in Badakhshan». Στο: Ursula Hemetek (επιμ.), *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*.

- Cambridge: Cambridge Scholars Press. Σελ: 1-19.
- Öncü, Ayşe. 1997. «The myth of the 'ideal home' travels across cultural borders to Istanbul». Στο: Öncü, A., Weyland P. (επμ). *Space, Culture and Power: New Identities in Globalizing Cities*. London and Atlantic Highlands. N.J., Zed Books. Σελ: viii-208.
- \_\_\_\_\_. 1999. «Istanbulites and others: The cultural cosmology of being middle class in the era of globalism». Στο: Keyder, Ç. (επμ.) *Istanbul: Between the Global and the Local*. Lanham, Boulder, New York and Oxford. Rowman & Littlefield Publishers. Σελ: vii-202.
- Öztürkmen, Arzu. 2001. «Politics of national dance in Turkey: a historical reappraisal». Στο: *Yearbook for traditional music*, 33: 139-143.
- \_\_\_\_\_. 1994. «The role of people's houses in the making of national culture in Turkey». Στο: *New Perspectives on Turkey*. Fall (11): 159-181.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayıncıları.
- Παρούκη, Ορχάν. 2005. *Ιστανμπούλ. Πόλη και αναμνήσεις* (Μτφ: Στέλλα Βρετού). Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Pope, Nicole & Pope, Hugh. 1998. *Turkey Unveiled: A History of Modern Turkey*. Woodstock & New York: The Overlook Press.
- Kasaba, Reşat & Bozdoğan, Sibel. 2000. «Turkey at a Crossroad». Στο: *Journal of International Affairs*, 1-2.
- Stokes, Martin. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon.
- \_\_\_\_\_. 2007. «On musical cosmopolitanism». *The Macalester International Roundtable, Institute for Global Citizenship*, paper 3.
- Şahin, Haluk. & Aksoy, Asu. 1993 Spring. «Global Media and Cultural Identity in Turkey». Στο: *Journal of Communication*, Vol. 43 (2): 31-41.
- Tekelioğlu, Orhan. 1996. «The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music». Στο: *Middle Eastern Studies*, vol. 32 (2): 194-218.
- Üstel, Füsun. Fall 1994. «1920'li ve 30'lu Yillarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabi'». Στο: *Defter* 22. İstanbul: Metis.
- \_\_\_\_\_. 1993. «Musiki İnkılabi ve Aydınlar». Στο: *Tarih ve Toplum*, 113. İstanbul: İletişim Yayıncıları.
- Williams, Chris. 2004. «A Kurd on the Way». Στο: *fRoots*, 257: 22-25.
- Zürcher, Erik J. 2004 (1993). *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας* (Μτφ: Β. Κεχριώπης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

**Ιερά δάκρυα,  
ιερός πόλεμος  
Ποιητική και  
πολιτική της  
σιτικής λατρείας  
των Πακιστανών  
μεταναστών  
στην Ελλάδα**

**Μιράντα Τερζοπούλου**  
Εθνολόγος, Λαογράφος,  
ΚΕΕΛ, Ακαδημίας Αθηνών

Η παρουσίαση αυτή αφορά μια συγκεκριμένη τελετουργία, που εμφανίζεται συν τω χρόνω όλο και περισσότερο ως ένα από τα κύρια και μάλλον το πλέον αναγνωρίσιμο στοιχείο ταυτόπτας μιας επί θρησκευτικής βάσης δομημένης πολιτικής οντότητας, εκείνης των σιτών μουσουλμάνων. Ακριβολογώντας, όχι μιας πολιτικής οντότητας, αλλά της κάθε μιας από τις σιτικές ομάδες, αφού, κάτω απ' την ορατή για τους Δυτικούς επιφάνεια, οι μεταξύ τους διαφορές είναι πολλές.

Σε μια τέτοια σιτική ομάδα οικονομικών μεταναστών, στους φτωχούς σχεδόν στο σύνολό τους, συχνά άγλωσσους και παράνομους, χωρίς οικογένεια, Πακιστανώς μετανάστες, έφτασα μια μέρα πριν τέσσερα περίπου χρόνια, αναζητώντας θρησκευτικές τελετουργίες, ιδιαίτερα εκείνες που παρουσιάζουν προφανείς ιδιαιτερότητες ως προς το τυπικό τους - και κατ' επέκτασην ως προς την ταυτότητα των τελεστών τους. Τα σταθερά ερωτήματά μου ήσαν πολλά: πώς δομείται και λειτουργεί αυτή η διαπλοκή, πώς συνεργάζεται η «διαφορετικότητα» με το θρησκευτικό και το πολιτικό, πώς ερμηνεύονται και επανανομαδοτούνται κατά τη συγκυρία οι μύθοι, πώς επηρεάζουν και επανεγγράφονται στο ιερό. Ποιος είναι επίσης ο ρόλος των εκφραστικών σωματικών τεχνικών και της μουσικής σε τέτοιου είδους τελετουργίες, οι οποίες συνήθως απαιτούν μια ειδική μέθεξη των πιστών, που μπορεί να οδηγήσει στην υπέρβαση των φυσικών ορίων αντοχής.<sup>1</sup>

'Έτσι κάπως έφτασα στον Πειραιά, μια χριστιανική Κυριακή αργία για να παρακολουθήσω την κορυφαία σιτική ιεροτελεστία, την Ασσύρια, που θα ελάμβανε χώρα στο έρημο λόγω ημέρας, θλιβερό βιοτεχνικό δρομάκι, πίσω από τις γραμμές του τραίνου, μπροστά στην είσοδο του υπόγειου εντευκτήριου / ευκτήριου οίκου τους. Εδώ τα ερωτήματα πλήθυναν φυσικά. Αφού το λατρευτικό δρώμενο παιζόταν πια εκτός πλαισίου, ή μάλλον εντός ενός νέου πλαισίου, ως εξαγόμενο είδος σε ένα χριστιανικό, όχι πια μουσουλμανικό περιβάλλον, με

νέα νοήματα για τις νέες ανάγκες των πιστών τελεστών που έρχονταν να προστεθούν στις σταθερές, αλλά και αέναα διαφοροποιούμενες σιτικές επικλήσεις - και διεκδικήσεις.

Έφυγα σοκαρισμένη από την τόση βιαιότητα, το τόσο αίμα, ρέον και ζωγραφισμένο παντού, που όμως αντί να καλύπτει, καλυπτόταν από τη φιλική υποδοχή και διαθεσιμότητα των συνεχώς μετακινούμενων από την καταληψία στην νηφαλιότητα ευγενικών τελεστών. Τελετές της μουσουλμανικής ετεροδοξίας είχα γνωρίσει πολλές. Είχα νιώσει ξανά τι σημαίνει να είσαι γυναίκα με αλλότρια μπτρική αλλά και σωματική γλώσσα σε ένα περιβάλλον όχι απλά αποκλειστικά ανδρικό αλλά σε κατάσταση επιστράτευσης και επίδειξης θρησκευτικού συντριπτισμού.<sup>2</sup> Όμως εδώ ήταν χαρτ σε κατάσταση και οι αρχαϊσμοί ήσαν ακραίοι.

Την εποχή εκείνη περίπου δημοσιεύτηκε στον τύπο μια ιδιαίτερη είδηση, όσο θα μπορούσε να είναι ιδιαίτερη μια είδηση από τη Βαγδάτη - και ξεκινώ μ' αυτήν γιατί μας βάζει κατευθείαν στο θέμα:

Τα πτώματα 14 νεαρών ανδρών βρέθηκαν σε μια χωματερή, με μια σφαίρα στο κεφάλι, στο ίδιο ακριβώς σημείο. Όταν η αστυνομία έφαξε τις ταυτόπτες τους διαπίστωσε πως και οι 14 είχαν το ίδιο όνομα: Ομάρ. Η μικρή αυτή λεπτομέρεια τράβηξε την προσοχή των δημοσιογράφων στο κατά τα άλλα σύνθης γεγονός, αφού στις άγριες μάχες μεταξύ σιτών και σουνιτών τα θύματα ήσαν ήδη αμέτρητα. Απέδωσαν την αποτρόπαια προσχεδιασμένη πράξη στους σιίτες, σημειώνοντας ότι το όνομα Ομάρ είναι πολύ κοινό ανάμεσα στους σουνίτες. Μια σχεδόν χωρίς νόημα πληροφορία, ή για τον πιο ευαίσθητο αναγνώστη ίσως μια ακατανόητη κρυπτογραφημένη πληροφορία, μέσα στη δίνη των πολιτικών ερμηνειών, σχετικά με έναν σκληρό εμφύλιο πόλεμο που τότε άρχιζε να γίνεται αντιληπτός για τη Δύση.

Ωστόσο οι δράστες καθόλου δεν προετοίμασαν μιαν ακόμη αποτρόπαια δολοφονία. Έγραψαν ένα αιματοβαμμένο μήνυμα για να διαβαστεί, με απειλητικούς συμβολισμούς και σκληρές κυριολεξίες. Καμιά από τις λεπτομέρειες του σκονοθετημένου πολεμικού εγκλήματος δεν είναι τυχαία: ούτε το κοινό όνομα των θυμάτων, ούτε η πλικία τους, ούτε ο αριθμός 14, ή ίσως κι άλλοι άγνωστοι για μένα συμβολισμοί, που μας διακτινίζουν στο απότερο παρελθόν, στην απυρόβλητη συμβολική αφετηρία, όχι μόνο της εμφύλιας σύρραξης στο Ιράκ, αλλά μιας βαθιάς πολιτικοθρησκευτικής αντιπαλότητας που παίζει και θα παίξει ίσως ένα ρόλο μεγαλύτερο από όσο φανταζόμαστε στον ισλαμικό χώρο που κατέχουν οι σιίτες, το χώρο του πετρελαίου. Παραφράζοντας αντιστροφικά μια ρήση του Jean-Paul Roux, θα μπορούσα να πω: ο θριαμβευτικός τελικά συσχετισμός του αίματος με το θάνατο δεν κρύβει ποτέ τον πάντα υποβόσκοντα δεσμό του αίματος με τη ζωή.<sup>3</sup> Και με τις διεκδικήσεις της.

Αν και τα τελευταία χρόνια, λόγω κυρίως της πολιτικής κατάστασης στο Ιράκ, το ζεύγος σουνίτες-σιίτες έγινε αρκετά διάσημο. κρίνω σκόπιμη μια μικρή εισαγωγή για όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με τον μουσουλμανικό κόσμο. σχετικά με τη γένεση και την ιστορική διαδρομή του σιτικού κινήματος - ο όρος κίνημα δεν είναι τυχαίος - ώστε να γίνουν κατανοητά τα τελετουργικά θρησκευτικά - και όχι μόνο - δρώμενα και τα ιερά - και όχι μόνο - σύμβολά τους.

Ο Μωάμεθ, εκτός από το Κοράνι, έκανε ένα μεγάλο δώρο στις αλληλοσπαρασσόμενες φυλές της ερήμου: την Ούμμα, τη συνταγματική συνθήκη συστράτευσης με το Ισλάμ, με την έννοια της ενότητας, της κοινότητας των φυλών μπροστά στο Θεό. Αυτή η έννοια της ενότητας, ως απαραβίαστο εφεξής αξίωμα, που εξασφαλίζεται μόνο με την προς τα έξω στροφή της επιθετικότητας των συμμάχων, θα πυροδοτήσει την εθνογενετική διαδικασία που έβαλε τις νομαδικές φυλές της άνυδρης Αραβίας στο χώρο των ιστορικών λαών και θα αποτελέσει το ανθρωπολογικό υπόβαθρο του αραβοϊσλαμικού έθνους. Η αναπάντεχη επιτυχία και οι εκπληκτικές κατακτητικές νίκες της ισλαμικής ενότητας, έκαναν τους μουσουλμάνους να βιώνουν τη συμμετοχή στην Ούμμα ως ιερή εμπειρία και απόδειξη της θεϊκής προστασίας στην οποία είχαν υποταχθεί<sup>4</sup>.

Ωστόσο η αρχική ιδανική ενότητα του Ισλάμ σύντομα έσπασε. Ένα μεγάλο σχίσμα εκδηλώθηκε αμέσως μετά το θάνατο του Μωάμεθ, το 632 μ.Χ., και χώρισε για πάντα το μουσουλμανικό κόσμο σε δυο ομάδες: τους Sunni, καθ' ημάς Σουνίτες (λέξη που σημαίνει «ακόλουθοι της παράδοσης και της κοινότητας») και τους Shi'a, τους Σιίτες, το «λεπτότερο κορμό του Ισλάμ» κατά τον Αναστάσιο Γιαννουλάτο<sup>5</sup>, που αποτελούν σήμερα το 15% από το 1.3 δις των μουσουλμάνων. Είναι δηλαδή ο σιιτισμός μια θρησκευτική «μειονότητα», που αναπάντεχη άγνωστης από τη ρίζα του Ισλάμ, και προέκυψε από τις έριδες των αραβικών φύλων γύρω από το θέμα της νομιμότητας της διαδοχής του Προφήτη, κρίση που εξελίχθηκε και νοματοδοτήθηκε ποικιλότροπα στη διάρκεια αιώνων, μέχρι σήμερα.

Κατά την πεποίθηση των Σιιτών, δικαίωμα για την πγεσία των μουσουλμάνων έχουν μόνο οι Ιμάμπες εκείνοι στις φλέβες των οπίων ρέει αίμα του Μωάμεθ, και ειδικότερα οι απόγονοί του από την μεριά της κόρης του. Θέμα που εκτός της πολιτικής διάστασης ενέχει και βαθειά θεολογική - μυστικιστική και γνωστική τάξης - αναζήτηση: την κρυφή, εσωτερική ουσία της θρησκείας, την οποία μόνο άτομα με την εσωτερική Γνώση του Προφήτη - άρα άμαιμοι συγγενείς του - ως ερμηνευτές του θείου μηνύματος μπορούν να κατέχουν. Στην πίστη τους αυτή οφείλεται η λατρευτική εξαρχής προσκόλλησή τους στην οικογένεια (ahlul bayt) των άμεσων απογόνων του Μωάμεθ: την κόρη του Φατίμα, το σύζυγό της Ali και τα παιδιά τους Χασάν και Χουσεΐν.

Το κατ' εξοχήν γεγονός στην ιστορία των Σιιτών είναι η περίφημη μάχη ή σφαγή της Καρμπάλα (680), κοντά στη Βαγδάτη, όπου ο Χουσεΐν και οι ολιγάριθμοι υπερασπιστές της οικογένειας του Μωάμεθ κατατροπώθηκαν από τη συριακή υπερδύναμη των Ουμαγιάδων, τον πολυάριθμο στρατό του Γιαζίντ, διαδόχου του Μουασίγια - του Μωαβία των Βυζαντινών - του οποίου ο Χουσεΐν αρνούνταν να αναγνωρίσει την εξουσία. Σ' αυτή την ασήμαντη για την ιστορία μάχη έπεσε μαχόμενος ο Χουσεΐν και οι 72 σύντροφοί του και τα βασανισμένα από την πολυάριθμη στέρηση νερού γυναικόπαιδα σύρθηκαν ως σιδεροδέσμοι αιχμάλωτοι σε μια εξοντωτική ταπεινωτική διαπόμπευση μέχρι τη Δαμασκό, με τα καρατομημένα κεφάλια του Χουσεΐν και των άλλων μαχητών μπυγμένα σε λόγχες ως τρόπαια να πηγάνται της αποτρόπαιης πομπής. Τα ακέφαλα σώματα των νεκρών έμειναν άταφα στην καυτή έρημο. Η προφορική παράδοση αναφέρει ότι το σώμα

του Χουσεΐν είχε τόσες πληγές όσα και τα γράμματα του Κορανίου.

Το πεπρωμένο του Χουσεΐν έγινε σύμβολο της ανθρώπινης αδικίας και εγερτήριο μήνυμα για το τζιχάντ, τον δίκαιο αγώνα όχι μόνο υπέρ των υψηλών ισλαμικών ιδεωδών αλλά και ενάντια στο Κακό, όπως αυτό εμφανίζεται σε κάθε περίσταση της ζωής μέσα στην ψυχή του καθενός ή στο περιβάλλον του. Μπορούμε να πούμε ότι η ύπαρξη της κοινότητας των Σιιτών πήγασε από το αίμα του Αλί και του Χουσεΐν και η ανάπτυξη του σιιτικού κινήματος συνεχίζει αέναα να ποτίζεται με αίμα. Αν οι σουνίτες ταυτίστηκαν με την εξουσία και την κυριαρχία, οι πιπημένοι σιίτες ήσαν πάντα συνδεδεμένοι με στάσεις και κινήματα, που λογικά εμφανίζονται ως πολιτική αντίθεση στην εξουσία των σουνιτών. Το σχίσμα ανάμεσα στους "καλούς θυσιασμένους", που πολέμησαν για το δίκαιο, και τους "κακούς οφετεριστές της εξουσίας" υπερίσχυσε της Ούμα, και η ισλαμική ενότητα παραμένει πια στο χώρο του φαντασιακού.

Εξαιτίας της αντίθεσής του με το ισλαμικό κατεστημένο και την εξουσία, αλλά ίσως περισσότερο λόγω των αποκριφιστικών του απόψεων, ο πρωτοσιτισμός της Μέσης Ανατολής προσείλκυσε διάφορους μη κομφορμιστές νεοπροσήλυτους, πρώην ζωροάστρες, παγανιστές, χριστιανούς ή ιουδαίους, που θέλησαν να διατηρήσουν πεποιθήσεις και έθιμα από τις παλαιότερες θρησκείες τους και είχαν τη δυνατότητα να το κάνουν εναρμονίζοντάς τα με την ιδιαίτερη ερμηνεία του Κορανίου και τα άλλα μυστικιστικά κείμενα και προφορικές παραδόσεις των σιιτών. Για παράδειγμα σταθερές μυθολογικές μορφές και συμβολισμοί όπως της αγίας οικογένειας, του ιερού ζευγαριού μάνα-γιος, του «θνήσκοντος θεού», του κατακρεουργημένου, «μελισμένου» παιδιού ή νεαρού άνδρα, της Μεγάλης Θεάς, Βρίκαν ενσάρκωση στη λατρεία της οικογένειας του Μωάμεθ, στον μαρτυρικό θάνατο του Αλί, στον αποκεφαλισμό του Χουσεΐν και των νεαρών συντρόφων και αδελφών του, στην εμβληματική Φατίμα, μάνα του μαρτυρικού Χουσεΐν ή την Zaynab, την αγέρωκη αδελφή του, που ανέλαβε ρόλο αντρικό μετά τη σφαγή για να προστατέψει τις άλλες γυναίκες και τα παιδιά και να υπερασπιστεί την τιμή της γενιάς, και που λογίζεται δεύτερη μάνα του Χουσεΐν<sup>6</sup>. Από την άλλη οι μεσσιανικές διδαχές, οι λαοφιλείς θυσίες, τα κοινά γεύματα, οι επετειακές αναπαραστάσεις ενός θείου δράματος και ο επιτάφιος θρίνος, οι εμμονές στο σεληνιακό ημερολόγιο, οι σεληνολατρικές εκστατικές καταστάσεις, η βία και η σωματική οδύνη, με τα αποθέματα νονμάτων που υποκρύπτουν, έγιναν οι κύριες λατρευτικές πρακτικές για την έκφραση αυτής της πίστης - αφού προσφέρονταν σαν τοπίο και για την εξωτερίκευση της οργισμένης διαμαρτυρίας των αδικημένων. Το πλούσιο πολιτισμικό υπόστρωμα της λαϊκής θρησκείας δίνει στους σιίτες πολλά εργαλεία για να διαχειριστούν το φαντασιακό τους.

Η οδυνηρή εμπειρία της Καρμπάλα ανασκαλεύεται διαρκώς. Ωστόσο κάθε χρονιά το πρώτο δεκαήμερο του μήνα Μουχαράμ, του πρώτου και πιο ιερού μήνα του ισλαμικού ημερολογίου, με αποκορύφωση τη δέκατη μέρα, γνωστή ως Ασούρα, το υποδειγματικό αυτό θείο δράμα αναβιώνεται κανονικά με παραστατικές αφηγήσεις, θεατρικές αναπαραστάσεις (*ta'ziyah ή shabiḥ*) και βίαιες αυτομαστιγώσεις των πιστών, σε μια αυτοθυσιαστική ταύτιση με το λατρευόμενο μεγαλομάρτυρα πήγετο τους. Για τους οπαδούς

του Αλί και του Χουσεΐν, ο κόσμος μετά την Καρμπάλα είναι ένας τόπος αδικίας και βίας, μαρτυρίου και ασύγαστης μνήμης. Να θρηνείς για το Χουσεΐν είναι ένα διαβατήριο για τον παράδεισο, πολύ περισσότερο να χύνεις το αίμα σου γι' αυτόν, να ξαναζείς το θάνατό του. Οι τιμώμενες ιερές μορφές των μαρτύρων, γνωστές ως «οι 14 αθώοι»<sup>7</sup> - αυτόν ακριβώς τον αριθμό υπαινίχθηκε με τόση βιαιότητα πολλοφονία της Βαγδάτης - «ανασταίνονται» στην «σκηνή», ανάμεσα στα αντίγραφα των συμβόλων του μαρτυρίου τους, σαν σε μια πρόβα της ιδεατής και αναπόφευκτης αποκαλυπτικής παρουσίασης που θα συμβεί κατά την ημέρα της Κρίσεως.

Οι εναλλασσόμενοι ρήτορες / ιεροκήρυκες (*zaker*), ως καλοί παραμυθάδες / story-tellers κατά την παράδοση της Ανατολής αλλά και επιδέξιοι αγκιτάτορες, αφηγούνται το δράμα της Καρμπάλα, τον ακρογωνιαίο λίθο της πνευματικότητας των σιιτών, διαπλέκοντας στην αφήγηση υπαινιγμούς για αδικίες και τραύματα του παρόντος.<sup>8</sup> Κατά τη διάρκεια της αφήγησης και της σταδιακής μετατροπής της σε συλλογικό θρίνο, τα μέλη της κάθε σιιτικής κοινότητας ταυτιζόμενα ψυχικά και σωματικά με τους πρωταγωνιστές της πρωικής μάχης, γεφυρώνοντας δηλαδή το χρόνο, όχι μόνο επαναβεβαιώνουν τη θρησκευτική της ταυτότητα αλλά και την επανενεργοποιούν πολιτικά τοποθετώντας την υπόθεση της Καρμπάλα στο επίκεντρο της ιστορίας του Ισλάμ, του ιστορικού παρελθόντος όπως και του ιστορικού γίγνεσθαι. Το «ορατόριο του Μουχαρέμ»<sup>9</sup> ανακαλεί και αναδεικνύει τις αρετές, τη γενναιότητα, τη σοφία, το δίκιο της οικογένειας, του προφήτη σε αντίθεση με την κατωτερότητα, την αλαζονεία, τη σκληρότητα του Yazid και της γενιάς του. Από τις αφηγήσεις αυτές προκύπτουν χρόνο με το χρόνο σταθερά, αλλά και νέα και χρήσιμα μνημάτων παντός καιρού: ότι ο κόσμος δεν πρέπει να φοβάται από κάθε είδους «Γιαζιντισμό» - ο οποίος άνετα σήμερα γίνεται σιωνισμός, μπουσισμός, δυτικός καπιταλισμός κλπ. -, ότι οι μειοψηφίες δεν πρέπει να δειλιάζουν μπροστά στις πλειοψηφίες, ότι «Καρμπάλα μπορεί να είναι παντού και Ασούρα η κάθε μέρα».<sup>10</sup> Οι συμβολισμοί της Καρμπάλα στάθηκαν πολύτιμοι σε πολλές εξεγέρσεις. Η πολιτική χρήση της είναι τόσο παλιά όσο και η ίδια η μάχη, παίρνοντας ολοένα καινούργια νοήματα.<sup>11</sup>

Για τη σιιτική κοινωνία η τελετουργική, θυσιαστική βία έχει αναχθεί σε πολιτισμική σταθερά. Μέσω της θεατρικής επαναλαμβανόμενης περφόρμανς, επικυρώνεται η εξιδανίκευση και κατοχύρωση των συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων και των συνεπειών τους, ανανεωματοδοτούνται οι συμβολικοί κώδικες και κυρίως η γλώσσα του θρίνου και της σωματικής βίας. Η γλώσσα αυτή, αποτελώντας μια εκφορά της εικόνας του θανάτου, αντανακλά την εικόνα της ομάδας για την ίδια την κοινωνία, υπαγορεύει την πθική στάση που οφείλει να λάβει - και ενδεχομένως τη δράση που οφείλει να αναλάβει - στην αέναν μάχη με το Κακό.

Εδώ ο Φρόιντ θα συμφωνούσε. Έγραφε: «Δεν μπορούμε παρά να αναζητήσουμε μέσα στον κόσμο της φαντασίας, στη λογοτεχνία, στη θεατρική έκφραση, ένα υποκατάστατο αυτού που μας στερεί η ζωή. Εκεί θρίσκουμε ακόμα ανθρώπους που όχι μόνο ξέρουν να πεθαίνουν, αλλά και να προκαλούν το θάνατο κάποιου άλλου».<sup>12</sup> Μια μεταφορά που μας παραπέμπει στη δυστυχώς πολύ επίκαιρη σύζευξη του κόσμου του ιερού και του

συμβολικού, με τη θυσιαστική επιθετικότητα του θροσκευτικού πολέμου. Όμως αυτό είναι άλλο θέμα.

Υπάρχει ωστόσο και ο καθημερινός πόλεμος, εξίσου άγριος - και διαρκής. Η σταθερή στον μυθικό πυρήνα της αλλά ρευστή σε νόημα και σε δομή Ασούρα είναι πάντα πρόσφορη να ενσωματώσει στοιχεία που να εκφράζουν την πολιτικο-οικονομική συνθήκη των τελεστών της και τα κοινωνικά τους ιδεώδη. Έχει παραπρηθεί ότι λατρευτικές τελετουργίες τέτοιου είδους με εκδηλώσεις ιερής καταληψίας, ως συμβολικός τόπος συνάντησης των ανθρώπων όχι μόνο με τα υπερβατικά πρότυπά τους, αλλά και με το ίδιο τους το σώμα, τις επιθυμίες και τις προσδοκίες τους, γίνονται ένα ασφαλές πεδίο εξωτερίκευσης των βιωμένων αντινομιών ανάμεσα στη φυσική, ψυχική και κοινωνική υπόσταση των ατόμων και ένας αποτελεσματικός μηχανισμός υπέρβασης ενδοψυχικών και κοινωνικών κρίσεων.<sup>13</sup>

Ως εκ τούτου δεν θεωρείται τυχαίο το ότι συχνά τέτοια, μη «κανονικά» λατρευτικά δείγματα, συνηθέστερα στον λεγόμενο «τρίτο κόσμο», ανάμεσα σε πιστούς ανιμιστικών θροσκειών ή μεταστραμένους στο λαϊκό Ισλάμ και χριστιανισμό, χωρίς να μπορούμε να πούμε ότι έχουν εξαφανιστεί από παραδόσεις του λεγόμενου δυτικού πολιτισμού. συγκεντρώνουν οπαδούς από θροσκευτικές μειονότητες, δηλαδή επίσης μη «κανονικές» ως προς το κυρίαρχο σχήμα ομάδες, που έχουν κατά κανόνα υποστεί την κοινωνική περιθωριοποίηση και αδικία. Στις περιπτώσεις αυτές τα εκστατικά φαινόμενα γίνονται μια «άλλη επανάσταση» (κατά την έκφραση της Clément<sup>14</sup>) και η τελετουργία προσφέρεται ως πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να «επιτελεστεί» κάθε ακυρωμένη σύγκρουση και να εκφραστεί κάθε αποσιωπημένο αίτημα. κάθε νομιμοποιητική διεκδίκηση που θα μετέτρεπε την κοινωνικοθροσκευτική μειονότητα σε ισότιμο μέλος της κυρίαρχης πραγματικότητας.

Ας παρακολουθήσουμε την πειραιώτικη, αριθμητικά όχι ευκαταφρόντη ομάδα μας. Μετά την αναγνώριση του Σωματείου το 2001, όλο και περισσότερα μέλη προσέρχονται και ως ισχυρή ομάδα προσπαθούν να ξεφύγουν από την απλουστευμένη εικόνα του σκουρόχρωμου φτωχού εργάτη και - με τη δημοσιοποίηση της τελετουργίας τους μέσα από τα ΜΜΕ - να γίνουν «ορατοί» στην εχθρική Αθήνα. Ακόμη κι εκείνοι που δεν εννοούσαν τον σιτισμό - άρα και τον εορτασμό της Ασούρα - ως στοιχείο της ταυτότητάς τους στη χώρα προέλευσής τους, το κάνουν τώρα, αφού το να ανήκεις σε μια ομάδα με διακριτά χαρακτηριστικά και να έχεις την κάλυψή της - παρά τις εσωτερικές αντιπαλότητες - προσδίδει πολλά οφέλη σε μια χώρα τόσο αρνητική ιδιαίτερα προς τους μουσουλμάνους Ασιάτες.

Είναι ωστόσο ενδιαφέροντες οι τρόποι και τα στοιχεία - συχνά αντιφατικά - που χρησιμοποιούν θέλοντας να κατοχυρώσουν και να νομιμοποιήσουν την πακιστανο-σιτική ταυτότητά τους στην ελλαδική της εκδοχή. Προσπαθούν πρωτίστως να απομακρυνθούν από επικίνδυνες ταυτίσεις με τους ισλαμιστές φονταμενταλιστές, αποδίδοντας τον θροσκευτικό ακτιβισμό τους καθαρά σε θροσκευτικά ελατήρια, τα οποία βέβαια περιλαμβάνουν και την κοινοτική αλληλεγγύη. Υπογραμμίζουν τον «εξωτικό» χαρακτήρα

του «εθίμου» προσπαθώντας ταυτόχρονα να βρουν αντιστοιχίσεις με ανάλογα πολιτισμικά στοιχεία του τόπου - ως πυροβάτες π.χ. και οι ίδιοι στο Πακιστάν, επιδίωχαν πιεστικά να επισκεφτούν τα Αναστενάρια και να συμμετάσχουν. Παρόλο που υιοθετούν το πιο «παραδοσιακό», δηλαδή τραχύ τρόπο τέλεσης της Ασούρα, προσπαθούν να αντισταθμίσουν την εικόνα μιας αιμοδιψούς, «οπισθοδρομικής» κουλτούρας που αποπνέει πι τελετουργία, καθώς και την εικόνα περιθωριοποίησης που αποπνέουν οι ίδιοι (φτωχοί, χωρίς γυναίκες), δίνοντας έμφαση στην καλή σχέση τους με την σύγχρονη τεχνολογία - στην οποία πράγματι διακρίνονται -, βιντεοσκοπώντας συνεχώς τους εαυτούς και τους οδυρμούς τους, κόβοντας και διαθέτοντας DVD, συνεργαζόμενοι με το ΥΠΠΟ, οργανώνοντας ταξίδια θροσκευτικού τουρισμού κ.ά. που διαρκώς επινοούν, όπως είναι επόμενο. Κάποιο άλλο επίπεδο όμως σ' όλα αυτά παραμένει πάντα ανοιχτό για κατανόηση.

Επισκεπτόμενη την υπόγεια αποθήκη-τέμενος δίπλα στο λιμάνι του Πειραιά κατά τις σαββατιάτικες συνάξεις με τις θρηνητικές προσευχές και τα κοινά γεύματα, παριστάμενη στις 17 μεγάλες επετειακές - για γεννήσεις και θανάτους - παραστατικές γιορτές - ανάμεσα στις οποίες και η κορυφαία Ασούρα -, ακολουθώντας τους και ζώντας δίπλα τους στον ξυπόλιτο προσκυνηματικό γύρο των ιερών τόπων της Συρίας, όπου συνάντησα για πρώτη φορά τις ξέχωρα θρηνούσες με το δικό τους τρόπο γυναίκες, κατανόσα την φράση που λένε για τον εαυτό τους: «Ο οδυρμός είναι η κληρονομιά μας». Κληρονομιά είναι μια εκτεταμένη, διαρκής τελετουργία εξιδανικευμένης βίας που μπορεί να επιτελεστεί γενικώς αλλά όχι αορίστως, παντού αλλά όχι όπου να 'ναι, σε ειρήνη ή σε πόλεμο, για ικεσία ή για απειλή. Από την εκστατική θροσκευτική, κλειστή τελετουργία ως την παγκόσμια πολεμική τελετουργία η απόσταση ενίστε εκμπδενίζεται, άλλοτε τα νοίματα προσαρμόζονται και απαιτούν, αλλά το εργαλείο μένει πάντα το ίδιο: το σώμα.

<sup>13</sup>Rouget G.. 1990: 456 εξ. Τερζοπούλου, 2004:10.

<sup>14</sup>Μααλούφ Α.. 1999: 99.

<sup>15</sup>Roux J.P., 1998: 22.

<sup>16</sup>Αρμστρογκ Κ.. 2001: 124.

<sup>17</sup>Γιαννουλάτος Α.. 1975: 241.

<sup>18</sup>Syed Akbar Hyder, Sayyedeh Zaynab. «The Conqueror of Damascus and Beyond» στο Aghaie, Kamran Scot, ed.: 2005, 164.

<sup>19</sup>Birge J.. 1994: 147.

<sup>20</sup>Jabar F., 2003: 188.

<sup>21</sup>Syed Akbar Hyder, Sayyedeh Zaynab. «The Conqueror of Damascus and Beyond» στο Aghaie, Kamran Scot, ed.: 2005, 162.

<sup>10</sup>Για το πώς συγκρούσεις από ιστορίες του παρελθόντος μπορούν να μετατραπούν σε πολιτικές συγκρούσεις του παρόντος είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Ιράν, όπου δυο αντίπαλα στρατόπεδα εργαλειοποίουσαν διαφορετικές ιστορικές αναφορές στον αγώνα τους να εγκαθιδρύσουν διαφορετικά κοινωνικά μοντέλα. Το Δεκέμβριο του 1978 έγινε η σημαντικότερη και μαζικότερη πολιτικοποίηση των τελετών του Μουχαράμ από εκατομμύρια αντικαθεστωτικούς. Ο Αγιατολάχ Χομεϊνί και οι δυσαρεστημένοι και καταδιωγμένοι ουλαμάδες, με όπλο το μύθο της Καρμπάλα και το θρίνο της Ασούρα ως επαναστατικό σλόγκαν ενάντια στην τυραννία, κατόρθωσαν να ανατρέψουν τον Σάχη παρουσιάζοντάς τον σαν ένα σύγχρονο Γιαζίντ, αφού βέβαια πρώτα κατέρριψαν τη δική του προσπάθεια να εμφανιστεί ως διάδοχος των Μεγάλων Αχαιμενιδών Βασιλέων για να στρίξει την κοσμική πετρελαϊκή δυναστεία του. Βλ. Lincoln B.: 1989, 32-37 Rosen N.: 2006, 9.

<sup>11</sup>Kamran Scot Aghaie. «Gendered Aspects of the Emergence and Historical Development of Shi'i Symbols and Rituals» στο Aghaie, Kamran Scot. ed., 2005:5.

<sup>12</sup>Freud. S.. 1991:13.

<sup>13</sup>Τερζοπούλου Μ.. 2003:327-8.

<sup>14</sup>Catherine Clément - Julia Kristeva. 2001: 28.

- Makris G.. 2007. *Islam in the Middle East: A Living Tradition*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell.
- Rizvi. Syed Azhar. 1994. *Muslim Tradition in Psychotherapy and modern Trends*. Lahore Pakistan: Institute of Islamic Culture
- Rosen Nir. 2006. *In the Belly of the Green Bird. The Triumph of the Martyrs in Iraq*. New York: Free Press
- Rouget G.. 1990. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard
- Roux J.-P.. 1998. *Το Αίμα: Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*. Αθίνα: Νέα Σύνορα. Λιβάνης
- Scott J.. 1990. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Yale University Press
- Τερζοπούλου Μ.. 2003. «Με τα τύμπανα και τα όργια της Μπέρας: Η γυναικεία λαϊκή λατρεία ως πολιτική μεταφορά σε ένα συγκρουσιακό περιβάλλον» στο X. Βλαχούτσικου και L. Kain-Hart (επμ.). *Όταν γυναίκες έχουν διαφορές. Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα*. 320-360. Αθίνα: Μέδουσα
- Τερζοπούλου Μ.. 2004. «Όταν η αρρώστια είναι 'επιλογή» στο Μουσική και Θεραπεία. Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες της 1.2.2004, 10-11
- Turner V.. Dramas. *Fields and Metaphors. Symbolic action in human society*. Cornell University Press

## Βιβλιογραφία:

- Aghaie, Kamran Scot. ed.. 2005. *The women of Karbala: ritual performance and symbolic discourses in modern shi'i Islam*. University of Texas Press. USA
- Άρμστρογκ Κ.. 2001. *Ισλάμ: Μια σύντομη ιστορία*. Μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθίνα: Πατάκης
- Birge J.K.. 1994. *The Bektashi Order of Dervishes*
- Γιαννουλάτος Α.. 1975. *Ισλάμ: Θρησκειολογική επισκόπηση*. Αθίνα: Πορευθέντες. Έθνη και Λαοί
- Catherine Clément - Julia Kristeva. 2001. *Το θύλι και το ιερό*. Μτφρ. Αρχοντίς Κόρκας. Αθίνα: Ψυχογίος
- Cole J.. 2002. *Sacred Space and Holy War: The Politics.Culture and History of Shi'ite Islam*. London/New York: I.B.Tauris
- Freud. S., «Η σχέση μας με το θάνατο». Λεβιάθαν 9.1991
- Girard R.. 1990. *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθίνα: Εξάντας
- Jabar Faleh A.. 2003. *The Shi'ite Movement in Iraq*. London: Saqi
- Lincoln B.. 1989. *Discourse and the Construction of Society. Comparative Studies of Myth. Ritual and Classification*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Μασλούφ Α.. 1999. *Οι φονικές ταυτότητες*. Μτφρ. Θεόφιλος Τραμπούλης. Αθίνα: Ωκεανίδα
- Μακρής Γ.. 2004. *Ισλάμ: Πεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*. Αθίνα: Ελληνικά Γράμματα

# Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας

Γιώργος Κοκκώνης  
Καθηγητής Εφαρμογών  
Τμήματος Λαϊκής &  
Παραδοσιακής Μουσικής  
ΤΕΙ Ηπείρου

Το δημοτικό (τραγούδι). ένας όρος που επικράτησε από τον 19ο αιώνα έναντι του όρου λαϊκό (τραγούδι)<sup>1</sup>. είναι γνωστό πως δεν συνδέθηκε μόνο με την διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. αλλά κυρίως με μια από τις πιο ισχυρές αναπαραστάσεις του ιστορικού παρελθόντος<sup>2</sup>. Είναι επίσης γνωστό πως εξ αυτής της συνθήκης η μορφή του μνημειώθηκε σε μια στατική - αν και διαχρονική - αυθεντικότητα. Η εξιδανίκευση αυτή αποσιώπησε την προφορικά διαδιδόμενη και γι' αυτό ρευστή του φύση. Η οποία μορφώθηκε ενσωματώνοντας στους διαδοχικούς ομόκεντρους φλοιούς της τους πήχους αντιστοίχως διαδοχικών κοινωνιών. Κατά τη δυναμική του συγκρότηση. Η αναπαράσταση του δημοτικού τραγουδιού έβαλε στο περιθώριο το «εκάστοτε» για να προβάλλει το εξιδανικευμένο «πάντα». Η ζώσα παράδοση αποδείχτηκε λιγότερο ελκυστική από την επινοημένη. που επέβαλε τους ντετερμινισμούς της σε κάθε επιτόπια έρευνα και καταγραφή. Μια σειρά στερεοτύπων εν τέλει συγκρότησε τη σπιθαρή εικόνα μιας μνημειακής «δημοτικής» μουσικής. που επιβλήθηκε ως το «ταυτόν» της παράδοσης.

Στην πραγματικότητα το «ταυτόν» του δημοτικού τραγουδιού παρέμεινε μια σχετικά απλοϊκή επινόση. παρά τα πλούσια ιδεολογικά συμπαρελκόμενα<sup>3</sup>. Γι' αυτό και στάθηκε δύσκολο να γονιμοποιήσει για παράδειγμα τη λόγια νεοελληνική μουσική. που ωστόσο το ανήγαγε στο πλέον ισχυρό ταυτοτικό της έρεισμα<sup>4</sup>. Άλλωστε η «ανακάλυψη» του δημοτικού τραγουδιού του είχε προσδώσει την πιο «αλλότρια» απ' όλες του τις συνιστώσες. την λόγια κανονιστική παρέμβαση<sup>5</sup>. Από την άλλη πλευρά. στον πραγματικό κοινωνικό χώρο λειτουργίας του. μακριά από τα θέατρα των φολκλορικών αναπαραστάσεων και τα αμφιθέατρα των φιλοσοφικών σχολών όπου διδάσκεται η λαογραφία. το «αλλότριο» είναι επίσης ο κανόνας. αφού η μουσική πράξη δεν σταμάτησε ποτέ να πραγματώνεται ως μια διαρκής ενσωμάτωσή του. παράγοντας διαρκώς «νεοδημοτικό».

Το «νεοδημοτικό»<sup>6</sup> μπήκε στο λεξιλόγιό μας κυρίως μετά την μεταπολίτευση. στο πλαίσιο της ρροτορικής περί αιθεντικότητας του δημοτικού. Αν ανατρέξουμε στην βιβλιογραφία των ανθρωπιστικών επιστημών. δεν θα δούμε ευρεία χρήση του. Στην πραγματικότητα πρόκειται για όρο που δεν εγκαθιστούν οι ερευνητές και επομένως δεν προσλαμβάνει την σημασιοδότηση που συνήθως δέχεται το πρόθεμα «νέο». αναγόμενο σε αισθητική αναβίωση ή καινοτομία (π.χ. nuevo tango). Εδώ το «νέο» είναι απαξιωτικό. δηλώνοντας την έκπτωση ποιότητας ως προς το «αιθεντικό» δημοτικό. αλλά και την παρέκκλιση από τις προδιαγραφές μιας μουσικής έκφρασης ικανής να εξυπρετεί το «εθνικό». Η νοματοδότηση αυτή συνδέεται επομένως με μια άρρητη σκοπιμότητα. η οποία καθίσταται εμφανέστερη π.χ. αν αναλογιστούμε το παράδοξο της μη ταύτισης αιθεντικότητας και παλαιότητας. Όταν το νεοδημοτικό εξυπρετεί το εθνικό ιδεολόγημα αππικώντας πρωικές στιγμές της νεότερης ιστορίας. το συλλογικό δίκαιο των εθνικών διεκδικήσεων κλπ.. όχι μόνο δεν εγείρει αμφισβήτηση. αλλά καταλαμβάνει πρωτεύουσα θέση στον κορμό του «εθνικού ρεπερτορίου». Η γνωστή νεοδημοτική διασκευή «Δέλβινο και Τεπελένι...» ήταν για πάρα πολλά χρόνια ο ύμνος της Πανπειρωτικής Ένωσης το γύρισμα Γεια σας και χαρά σας πρωικά παιδιά. σε σας ανήκει η δόξα και η ελευθεριά. ενσωματώθηκε ως «αιθεντικό» σε μια σειρά από κλέφτικα τραγούδια των οποίων το κείμενο ουδεμία σχέση έχει με τοιούτους επικούς εθνικοπατριωτικούς τόνους<sup>7</sup>.

Η αλήθεια είναι πως στην τρέχουσα γλώσσα ο όρος «νεοδημοτικό» ταυτίστηκε περισσότερο με την μουσική έκφραση και λιγότερο με την ποιητική. Άλλωστε η λαογραφία και η φιλολογία δεν το συμπεριέλαβαν ποτέ στα αντικείμενά τους. είτε διότι το αξιολόγησαν ως εκχυδαίσμο του δημοτικού είτε διότι δεν το αξιολόγησαν καθόλου. λόγω της ταύτισής του με τον αστικό λαϊκό χώρο. που ως γνωστόν δεν ενδιέφερε τις επιστήμες αυτές τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα<sup>8</sup>. Ακόμη και οι σύγχρονες προσεγγίσεις της εγχώριας εθνομουσικολογίας. με προφανείς επιδράσεις από το χώρο της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. δεν εστίασαν ποτέ στο νεοδημοτικό. παρόλο που οι νέες προτεραιότητες έστρεψαν το ερευνητικό ενδιαφέρον στις σύγχρονες μουσικές και πολιτισμικές εν γένει εκφράσεις του αστικού χώρου. Ίσως γιατί το νεοδημοτικό δεν προσφέρεται για την συνήθη ταυτοτική φιλολογία που ακολουθεί την διαπίστωση της ετερότητας: Βαθύτατα μεταχιμιακό. δεν συνδέεται αυστηρά με τυποποιημένες κοινωνικές κατηγορίες. Στην πόλη. εκφράζει τον διαρκώς υπό ένταξη στο αστικό πολιτισμικό περιβάλλον κόσμο της επαρχίας<sup>9</sup>. Στην επαρχία. αγνοεί με θράσος το αρχετυπικό μοντέλο των παραδοσιακών κοινωνιών ενσωματώνοντας μια αστικού τύπου μαζικότητα. ακόμα και στην αισθητική της μουσικής πράξης<sup>10</sup>.

Σε κάθε περίπτωση. το νεοδημοτικό. ως συγκεκριμένη μορφή λαϊκής μουσικής έκφρασης. εννοήθηκε σε μια και μόνη διάσταση: ως ετερότητα έναντι του δημοτικού. του οποίου η ταυτότητα ορίστηκε με αυστηρές προδιαγραφές από την εγγράμματη κουλτούρα. Η αφετηρία του. στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960. συνδέεται με μια σειρά από καινοτομίες. συνηθέστερα εννοούμενες ως αλλοτριώσεις:

1. Αλλάζει ο πόχος της δημοτικής ορχήστρας (αναφερόμαστε στον συνηθέστερο τύπο της στεριανής Ελλάδας). αφού εφαρμόζεται η τεχνολογία πλεκτρικής ενίσχυσης των μουσικών οργάνων και των φωνών. Η συνθήκη αυτή εξασφαλίζει ευκολότερη πρόσβαση στην ορχήστρα για όργανα καθαρά πλεκτρικά, που δεν χρήζουν μικροφώνων, όπως η πλεκτρική κιθάρα και το αρμόνιο (συνθεσίζεται της εποχής), τα οποία έχουν ήδη εποικίσει άλλα ήδη μουσικής (λαϊκή, ελαφρά κλπ.). Η νέα αρχιτεκτονική του πίκου προϋποθέτει μεγαλύτερους όγκους (π.χ. ντραμς αντί για ντέφι). οι οποίοι ενίστε ενισχύονται και με τα σχετικά εφέ (βάθος, επανάληψη, αργότερα octaviser κλπ.). Τα εφέ αυτά δεν αποτελούν απλώς επίθεμα, αλλά σμιλεύουν κυριολεκτικά νέες τεχνικές και νέες αισθητικές στο παιίσμα. οι οποίες αφορούν κυρίως το πρωταγωνιστικό όργανο, το κλαρίνο. Το αρμόνιο προσφέρει δυνατότητα ποχητικής διάρκειας, τα ντραμς νέα πνοχρώματα και δυναμικές, ενώ η κιθάρα, αξιοποιώντας την ένταση που εξασφαλίζει η πλεκτρική ενίσχυση, διεκδικεί τον αντιφωνικό/ετεροφωνικό ρόλο του βιολιού. Το ανάθεμα που πέφτει πάνω τους από τους υπερασπιστές της μουσικής ορθοδοξίας είναι θαρύτατο. Ωστόσο τα «ξένα» αυτά μουσικά όργανα, στα χέρια μεγάλων δεξιοτεχνών, γεννούν αξιοθαύμαστες νέες τεχνικές εκτέλεσης, με ιδιοτοπικά μάλιστα πολλές φορές χαρακτηριστικά, ενσωματώνονται οργανικά στη λαϊκή ορχήστρα και κερδίζουν εν τέλει την προτίμηση του κοινού τους.

2. Η δεύτερη αλλαγή αφορά στους στίχους, οι οποίοι, διατηρώντας τα μορφολογικά και ρυθμικά πρότυπα του δημοτικού, εγκαταλείπουν τις παραδεδομένες από τη λαογραφία θεματικές του για να αγκαλιάσουν κάθε πιθανή λαϊκή έκφραση για τον σύγχρονο κοινωνικό βίο, τα θήνη, τα έθη και τις έξεις του. Χωρίς αναστολές για την ελαφρότητα και τον αυθορμητισμό, ακόμα και για την επιπολαιότητα ή και την κακογουστιά που συχνά χαρακτηρίζουν την πλειονότητα των συνθετικών πρακτικών, οι στίχοι αυτοί φέρουν πλέον υπογραφή, εγκαταλείποντας δια παντός την Αρκαδία της συλλογικής λαϊκής δημιουργίας, τη λαϊκή ψυχή που συνέχει εξ ορισμού την εθνική ταυτότητα. Αντιθέτως, ο νεοδημοτικός στίχος ευθυγραμμίζεται με το αστικό λαϊκό τραγούδι ως προς τις κοινωνικές αναφορές και τα εκφραστικά σύμβολα, ανταποκρινόμενο στην νέα συνθήκη κατάλυσης των συνόρων ανάμεσα στον αστικό χώρο και σε αυτόν της υπαίθρου. Άν και βρίσκει μαζική αποδοχή, ελέγχεται αυστηρότατα για εκχυδαϊσμό του δημοτικού τραγουδιού και για διολίσθηση σε απαξίες όπως μοιρολατρία, απόγνωση, πιδονισμός κλπ. Είναι ενδιαφέρον το πόσο οι σχετικές ρητορικές έρχονται να ταυτιστούν με εκείνες που είχαν καλλιεργηθεί έναντι του αμανέ και των ανατολίτικων μουσικών στοιχείων αλλά και του «ρεμπέτικου» εννοούμενου ως έκφραση του υποκόσμου, «ως θλιμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού», όπως λέει και η Σοφία Σπανούδη<sup>11</sup>.

3. Η τρίτη αλλαγή αφορά στην εμφάνιση πρωτότυπων και επώνυμων μουσικών συνθέσεων, οι οποίες, παρότι διατηρούν σε μεγάλο βαθμό τις παραδοσιακές φόρμες μελωδικής ανάπτυξης, εμπλουτίζουν εντυπωσιακά τον διαστηματικό αλλά και αρμονικό κόσμο στην οριζόντια αλλά κυρίως στην κάθετη διάσταση. Παρ' όλο που αποτελεί ένα από τα πιο πρόσφορα πεδία για την κατανόηση του νεοδημοτικού, η σημαντικότατη αυτή παράμετρος σχολιάζεται ελάχιστα, λόγω δυσκολίας πρόσβασης στη μουσική γλώσσα από

την πλευρά των ερευνητών που εξακολουθούν εν πολλοίς να πριμοδοτούν την παραδοσιακή φιλολογική προσέγγιση του είδους. Απολύτως ανοιχτός σε κάθε είδους ξένα δάνεια (ούτως ή άλλως, άφθονα στη σύγχρονη συνθήκη), ο έντονα χρωματικός χαρακτήρας που αναδύεται περιπαίζει την υποτιθέμενη «δωρικότητα» του δημοτικού. Πολλές από τις συνθέσεις αυτές, οι οποίες εξάλλου συχνά γνωρίζουν μεγάλη εμπορική επιτυχία με τη συνδρομή γνωστών τραγουδιστών του αστικού λαϊκού τραγουδιού, εισάγουν νέα ρυθμικά μοτίβα και χορούς (τσιφτετέλια, τσιφτετελορούμπες κλπ.) που, μαζί με την κυριαρχία του ουσάκ, χαρακτηρίζουν την από καιρό απωθημένη γύφτικη αισθητική και την αραβική ομόλογή της.

Με τα χαρακτηριστικά αυτά, το νεοδημοτικό εγκαθίσταται για τα καλά, κατακτά το ευρύ κοινό και αναδεικνύεται από την δισκογραφία (δίσκοι, κασέτες και πειρατικές κασέτες), μάλιστα δε με μεγάλη εμπορική επιτυχία. Οι σχετικές παραγωγές υλοποιούνται από συγκεκριμένες εταιρίες παραγωγής δίσκων και κασετών (Panox, General, Vasipar κ.ά.)<sup>12</sup>, με έδρα το κέντρο της Αθήνας («Εταιρίες της Ομόνοιας») και μεγάλες πωλήσεις στην επαρχία. Όπως τονίζει και ο Γ. Παπαδάκης, «με πενιχρά μέσα και ελάχιστα χρήματα έκαναν μεγάλα κέρδη γεμίζοντας τα καροτσάκια των πλανόδιων κασετοπωλητών και κασετοπειρατών, με κάθε λογής "παραγωγές", κάθε λογής ευκαιριακών ή όχι "καλλιτεχνών". Αυτές οι εταιρίες φαίνεται ότι πέτυχαν μια μοναδική στα επιχειρηματικά χρονικά σχέση κόστους παραγωγής - απόδοσης του προϊόντος. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις η σχέση αυτή ήταν εντελώς ανατρεπτική του... κατεστημένου, μια και όχι μόνο απέφευγαν να ξοδέψουν χρήματα για την παραγωγή ή την αμοιβή των καλλιτεχνών, αλλά αντίθετα υποχρέωνταν τον κάθε επίδοξο τραγουδιστή που ήθελε να βγάλει δίσκο να πληρώνει κι από πάνω την αξία της παραγωγής, καθώς και ένα ποσό επί πλέον για κέρδος της εταιρίας!»<sup>13</sup>.

Η μουσική που παράγεται με τον τρόπο αυτό προβάλλεται έντονα και κατ' αποκλειστικότητα από την ιδιωτική ραδιοφωνία μετά το 1988<sup>14</sup>. Η διάδοση της ορίζει νέα μουσικά δίκτια, των οποίων το ίχνος αποτυπώνεται σε μια σειρά από χώρους διασκέδασης, κλειστούς στα αστικά κέντρα, ανοικτούς στα λαϊκά πανηγύρια της περιφέρειας, και μάλιστα του κάμπου (ο ορεινός χώρος αποδεικνύεται πιο αδρανής στην καινοτομία). Η λαϊκή έκφραση «πάμε στα κλαρίνα» στοχεύει πλέον τους νυκτερινούς χώρους διασκέδασης (ειδικά στην Αθήνα) όπου ακμάζει το νέο ρεπερτόριο και οι οποίοι διεκδικούν την «επαρχιώτικου» ερείσματος πελατεία από τα «μπουζούκια».

Η χρονική σύμπτωση της εμφάνισης του νεοδημοτικού με την εξέλιξη της τεχνολογίας που επιτρέπει την εύκολη δισκογραφική παραγωγή σε βιοτεχνικό ή βιομηχανικό επίπεδο, οδηγεί στην καθολική ταύτιση του με την εμπορευματοποιημένη και το ευτελές. Η ουσιαστική του φύση, που δεν περιορίζεται στο κίτις αλλά εισάγει σημαντικότατες αισθητικές, μορφολογικές και τεχνικές καινοτομίες, αξιολογύτατες για την ιστορία της ελληνικής λαϊκής μουσικής, καλύφθηκε πίσω από τον αποκλειστικό χαρακτηρισμό του ως φθηνή εμπορική μουσική.

Αν ανατρέξουμε εντούτοις στην ιστορία της δισκογραφίας θα δούμε πως το νεοδημοτικό είναι μια υπόθεση κατά πολύ αρχαιότερη των φαινομένων. εφόσον, σύμφωνα και με τα παραπάνω, το εννοήσουμε ως υποβολή της φόρμας του «δημοτικού» σε ανοικτή διαδικασία. Υπάρχει π.χ. στις πρώτες πικογραφίσεις της εστουδιαντίνας, όπου τα γιαννιώτικα και τα κλέφτικα αποδίδονται με λυρικές φωνές και διασκευασμένες ενορχηστρώσεις-προσαρμογές στις ορχήστρες μαντολίνου-κιθάρας. Το δισκογραφικό αυτό ρεπερτόριο γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία στα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας (όπως το περίφημο «Τσοπανάκος ήμουνα», που κυκλοφόρησε το 1919), χάρη στην ανταπόκρισή του στα στερεότυπα γραφικότητας με τα οποία οι νεόκοποι αστοί φαντασίων την αγνή ύπαιθρο<sup>15</sup>. Άλλα και αργότερα, στα χρόνια του Μεσοπολέμου όπως και μεταπολεμικά, πληθαίνουν οι πικογραφίσεις δημοτικών τραγουδιών με τραγουδιστές του καφέ-αμάν και του «ρεμπέτικου» (κυρία Κούλα, Μαρίκα Παπαγκίκα, Αμαλία Βάκα, Ρίτα Αμπατζή, Ρόζα Εσκενάζου, Κώστας Ρούκουνας κ.ά.). Είναι η εποχή της βασιλείας του Γιώργου Παπασιδέρη, ο οποίος δισκογραφικά καλύπτει όλα τα ίδιώματα.

Πολλές από τις παραπάνω συνθέσεις είναι νεοδημοτικές, κατά τον στόχο, τη μελωδία ή και τα δύο. Το ρεπερτόριο αυτό είναι το πρώτο και το μοναδικό που πικογραφείται (άλλες «δημοτικές» μουσικές εκφράσεις, από πολλές πηγές μαρτυρημένες, δεν βρίσκουν ποτέ το δρόμο της δισκογράφησης) και που γνωρίζει μια νέου τύπου διάχυση: μέσα από τις συνχρόντες του ραδιοφώνου αλλά και από το χωνί του γραμμοφώνου φτάνει παντού και κατακτά την ύπαιθρο. Γενιές και γενιές θα οικειοποιηθούν και θα αναμεταδώσουν τις εκδοχές Παπασιδέρη σε κλέφτικα, καλαματιανά κλπ.: ακόμα και οι πιο «αυθεντικοί» χωρικοί θα υποκλίθουν στη δική του άνωθεν αυθεντιά.

Υπάρχει όμως και μια άλλη διάσταση παραγωγής νεοδημοτικού, που οι ερευνητές δυσκολεύονται να αναγνωρίσουν ως τέτοια, διότι συνδέεται με ένα καυτό ζήτημα επιστημολογικής κριτικής: Όταν, μεταπολεμικά, οργανώνονται στρατηγικές για την συστηματική πικογράφηση τοπικών παραδόσεων, είναι σχεδόν κανόνας το φαινόμενο της διορθωτικής παρέμβασης των ερευνητών-παραγωγών σε ζητήματα οργανολογίας, ρεπερτορίου, ακόμα και αισθητικής της μουσικής έκφρασης. Είναι η εποχή των σταθερών και αυστηρά επιλεγμένων μουσικών και τραγουδιστών, οι οποίοι χρίζονται «αυθεντικοί», «χαρισματικοί» και πάντως «αντιπροσωπευτικοί», προκειμένου να αποδώσουν υπερτοπικά ρεπερτόρια στο πλαίσιο των πρώτων σχετικών εκπομπών του κρατικού ραδιοφώνου, και πάντα υπό την διεύθυνση καταξιωμένων ερευνητών. Μουσικολόγος και ραδιοφωνικός παραγωγός καθίστανται έννοιες ταυτόσημες, σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις κανείς δεν ξέρει ποια από τις δυο ιδιότητες εξασφαλίζει το δέον κύρος στο επιστημονικό ή/και το επικοινωνιακό πεδίο (εφόσον Βέβαια κανείς θεωρήσει αυτά τα δυο μουσικολογικώς κεχωρισμένα). Είναι επίσης η εποχή κατά την οποία πολλοί ερευνητές, ενδίδοντας στα καλλιτεχνικά τους χαρίσματα, αυτοχρίζονται. Ελέω της πηγεμονικής θέσης που τους προσδίδει η εγγράμματη κουλτούρα τους, σε «ιδανικούς» ερμηνευτές. Ως τέτοιοι οικοδομούν μάλιστα μια «ορθόδοξη» δισκογραφία αναφοράς, όπου ο ερευνητής αντικαθιστά ή αναπληρώνει τον ερευνώμενο (Σίμων Καράς, Δόμνα Σαμίου), κατασκευάζοντας κατ' ουσίαν νεοδημοτικές εκδοχές, στις οποίες πλείστες όσες

«αυθαιρεσίες» αναγιγνώσκονται ως «διορθώσεις» ή «δημιουργίες». Η λογική της «διάσωσης» δίνει ένα άλλοθι που γίνεται κανόνας. Ο Χρόνης Απονίδης δηλώνει με ειλικρίνεια στην ιστοσελίδα του: «Πράγματι, όλ' αυτά τα χρόνια που ασχολούμαστη με την παράδοση δε θα μπορούσα να αποφύγω κι εγώ τον πειρασμό να δημιουργήσω. Κι αυτό είναι κάπι. στο οποίο, μέσω μικροεπεμβάσεων και διορθώσεων, είχαν προβεί και προγενέστεροι μου μεγάλοι δάκαλοι, όπως ο Κώστας Μουντάκης, ο Στυλιανός Μπέλλος, οι αδελφοί Χαλκιά αλλά και ο Σίμων Καράς». Και παρακάτω συμπληρώνει πως έγραψε τις δικές του «δημοτικές» συνθέσεις «όχι κατασκευάζοντας ή εμπνεόμενος από ήδη υπάρχουσες, αλλά εξ υπαρχής»<sup>16</sup>.

Αλλά και εκεί όπου η αιστηρή ερευνητική δραστηριότητα δεν εμπλέκεται με επιτελεστικές πρακτικές, η εθνοκεντρική ιδεολογία ευνοεί τις πάσις φύσεως νεόκοπες κατασκευές. Με δεδομένο ότι το όποιο μουσικολογικό ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι έχει την καταγωγή του στις φιλολογικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών και στις μεθοδολογικές αρχές της λαογραφίας, η αναλυτική-κριτική θεώρηση του καθαυτού μουσικού δεδομένου (μελωδία, αρμονία, ρυθμός, φόρμα κλπ.), σκιάζεται από τη φιλολογικού τύπου προσέγγιση, που επικεντρώνεται είτε στη θεματική (τραγούδια της ζενιτιάς), είτε στο ιστορικό πλαίσιο (κλέφτικα), είτε στην κοινωνική λειτουργία (του γάμου). Αυτή η τυποποίηση αντανακλά μια ολόκληρη νοοτροπία πρόσληψης της λαϊκής μουσικής κουλτούρας, που αποσιωπά τοπικές εκφράσεις με πχπτικές και υφολογικές ιδιαιτερότητες προκειμένου να αναδείξει είτε το «καθολικό», είτε το «αντιπροσωπευτικό», είτε και τα δυο μαζί, όπως δείχνει το γνωστό παράδειγμα του αποκλεισμού του βιολιού στην Κρήτη και της μεθοδικής υποκατάστασής του από τη λύρα. Το μουσικό υλικό που εκδίδεται από τη θεμιτή δισκογραφία οργανώνεται με βάση τις παραπάνω ταξινομικές λογικές και περιφρονεί ό.τι δεν εμπίπτει σε αυτές. Τα χάλκινα της Δυτικής Μακεδονίας ήταν ανύπαρκτα πριν τον Μπρέγκοβιτς και κανείς δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για τις σαμπούνες της Μυκόνου.

Στην πρώτη φάση της θεμιτής δισκογραφίας (και των καταγραφών γενικότερα, των οποίων το πρωτεύον κίνητρο δεν είναι η δισκογραφική διάδοση) αυτό που είναι σημαντικό είναι η ανακάλυψη και όχι αυτή καθαυτή η έρευνα. Γι αυτό από τη στιγμή που αναγνωρίζεται μια μουσική φόρμα-οντότητα όπως για παράδειγμα το κλέφτικο τραγούδι, θεωρείται έκτοτε μία και αμετάβλητη (Παπασιδέρης, Μεϊντανάς κ.ά.). Αυτό εξπληγά γιατί λόγιες δημιουργίες όπως το Ο Γεροδίμος, ή το αστικό Μια Βοσκοπούλα αγάπησα. Θεωρούνται δημοτικά τραγούδια και συνανθολογιούνται με αυτά. Όπως είπαμε και πιο πάνω, απόλυτος εξάρχων είναι στο πλαίσιο αυτό ο χαρισματικός εκτελεστής, ο οποίος εγγυάται την αιθεντικότητα και την καθαρότητα μιας μουσικής κουλτούρας ενδογενούς, αυτάρκους και αδιάβροχης ως προς τις έξωθεν επιρροές. Αυτό βέβαια έχει να κάνει με μια γενικότερη τάση που έχουν οι κοινωνικές επιστήμες την εποχή αυτή, να βλέπουν τον χωρικό μέσα από εξιδανικευτικά γυαλιά, σαν γραφική καρτ-ποστάλ.

Όσο και αν η σχετική γραμματεία εξελίσσεται με το χρόνο, οι τυποποιημένες οντότητες που αρχικά κατασκευάστηκαν επιβιώνουν και δίνουν τον τόνο στο μεγαλύτερο μέρος των

δισκογραφικών προσεγγίσεων, και μάλιστα όχι μόνο των θεσμικών. Έτσι γίνεται καθεστώς στη δισκογραφία το παντοποιό ρεπερτόριο, καθώς και ένα ιδιότυπο «σταρ-σύστεμ» καλλιτεχνών που ταυτίζονται κατ' αποκλειστικό τρόπο με περιοχές, ιδιώματα, είδος κλπ. Όπως κάθε σταρ-σύστεμ, και το συγκεκριμένο είναι κεντρομόδιο: οι καλλιτέχνες της δισκογραφίας είναι αποκλειστικά κάτοικοι του κέντρου ή υποχρεώνονται να μετοικίσουν σε αυτό, δίχως να πάουν να ταυτίζονται με την ιδιαίτερη πατρίδα τους, από την οποία είναι ωστόσο παντελώς αποκομμένοι καλλιτεχνικά (Ν. Φιλιππίδης, Σ. Μπέλλος, Α. Κιτσάκης, κ.ά.).

Το δίπολο αυτό κέντρου-περιφέρειας, ή αν προτιμάτε πόλης-χωριού, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον αν αναλογιστεί κανείς το πόσο η νεοελληνική ιστορία έχει σημαδευτεί από την διαρκή ροή πληθυσμού από τον αγροτικό προς τον αστικό χώρο και το πόσο ο νεοελληνικός αστικός χώρος είναι στην πραγματικότητα μια προέκταση της υπαίθρου. Εξηγεί δε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη συγκρότηση των μουσικών στερεοτύπων που ο αστικός χώρος κατασκευάζει εν ονόματι της υπαίθρου. Ακόμα πιο αξιοσημείωτο όμως είναι ότι, όταν στα μεταπολιτευτικά χρόνια η αγροτική τάξη βγαίνει από την απομόνωσή της, οικειοποιείται αυτά τα στερεότυπα και τα αξιοποιεί σε νέες πηγεμονικές χρήσεις, στα πλαίσια των πολιτιστικών συλλόγων και των χορευτικών που κατακλύζουν τον αστικό χώρο. Άλλού, στην ύπαιθρο κυρίως, τα ίδια στερεότυπα ανακυκλώνονται από τους μουσικούς που τα χρησιμοποιούν για να επιβάλλουν το κύρος τους<sup>1</sup> (Κονιτοπουλαίοι, Πέτρο-Λουύκας Χαλκιάς κ.ά.).

Από τα παραπάνω έχει γίνει φανερό ότι στις δισκογραφικές πηγές καθρεπτίζεται σαφώς η εικόνα του «ταυτού» και του «αλλότριου» της δημοτικής μουσικής, καθώς και οι πάσις φύσεως αντικατοπτρισμοί που τη συνοδεύουν. Δεν είναι τυχαίο το ότι η εμπορική δισκογραφία έχει ανέκαθεν υποτιμηθεί από τη λαϊγραφική και αργότερα εθνομουσικολογική έρευνα. Θεωρούμενη ένοχη προαγωγής της «εμπορευματοποιημένης» εκδοχής της λαϊκής μουσικής και επομένως ελεγχόμενη για την αξιοποιησία της. Την εποχή μάλιστα που πολλαπλασιάζονται οι δισκογραφικές καταγραφές μεγάλων δεξιοτεχνών της λαϊκής μουσικής, η επίσημη έρευνα έχει στραμμένο το ενδιαφέρον της αποκλειστικά στους «απλοίκους» κατοίκους της βαθιάς υπαίθρου, και αναζητά την καθαρότητα της κοινωνικής έκφρασης κοντά σε μη επαγγελματίες, ερμηνευτές<sup>18</sup>. Από την άλλη πλευρά, στην υπηρεσία των ερευνητών, μια επίσημη δισκογραφία με θεσμικό κύρος (Σύλλογος προς διάδοσην της εθνικής μουσικής) προάγει μια κανονιστική εκδοχή της παραδοσιακής μουσικής, που όπως δείχαμε ενέχει μια ουσιαστική πλην άρρηπη νεο-δημοτική διάσταση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η συνολική σκηνογραφία των προφορικών μουσικών παραδόσεων του ελληνικού χώρου συγκροτείται στην πραγματικότητα με βάση μια κυκλική ακολουθία: αρχίζει με τυποποίηση, που οδηγεί σε απλοποίηση (μεγάλος όγκος πληροφορίας που χάνεται) - η απλοποίηση φέρνει δημιουργία και αναπαραγωγή στερεοτύπων - τα στερεότυπα δημιουργούν προϋποθέσεις διαχείρισης αυτού του υλικού μέσα σε εξουσιαστικές λογικές, που επανεπιβεβαιώνουν και ανανεώνουν την τυποποίηση.

είτε στην ιδεολογική είτε στην εμπορική της χρήση. «Ταυτόν» και «αλλότριον» ανταλλάσσουν υποστάσεις προς όφελος της τυποποίησης και του στερεοτύπου και γίνονται μέρος ρητορικών που εμπλέκουν πλείστους όσους παράγοντες με ποικίλους τρόπους. Όπως λέει και ο Herzfeld, «ένα στερεότυπο δεν είναι μια απλή προκατάληψη, είναι ένα εργαλείο που προορίζεται να αποκρύψει συμφέροντα και στρατηγικές, για αυτό και η αναγωγή στα στερεότυπα είναι αναπόσπαστο συστατικό των συνθηκών όπου τίθενται ζητήματα ταυτότητας»<sup>19</sup>. Είναι προφανές ότι αυτά αποκαλύπτουν και δημιουργούν συγχρόνως αισθητικές ευαισθησίες, γούστα, τάσεις και ιδέες, που όμως δεν προκύπτουν από κάτω, δηλαδή από το ίδιο το υλικό, αλλά από πάνω, δηλαδή από τους διαχειριστές αυτού του υλικού (εγγράμματα κουλτούρα / «επώνυμοι» καλλιτέχνες κλπ.).

Όσο η απόσταση μεγαλώνει ανάμεσα στον κόσμο που προσφέρει το περιεχόμενο των στερεοτύπων και στον κόσμο που τα κατασκευάζει (π.χ. ανάμεσα στο πραγματικό περιβάλλον των λαϊκών ορχηστρών και στη δισκογραφία), τόσο πιο ισχυρά γίνονται τα στερεότυπα. Διότι η απόσταση και η διαφορά ενισχύουν το συμβολικό κεφάλαιο. Ο μέσος ακροατής του αστικού κέντρου προσδοκά από τον θρακιώπτρα γαρουδιστή προδιαγραφές Αποδίδη αποκλειστικά, κι εκείνος, ίσως και χωρίς να το συνειδητοποιεί, καλλιεργεί μετ' επιτάσεως την εικόνα αυτή («αυτολογοκρινόμενος», όπως θα έλεγε και ο Δημήτρης Χριστόπουλος). Η εικόνα αυτή άλλωστε είναι που τον νομιμοποιεί εν τέλει, εφόσον η επιτέλεσή του πραγματώνεται εκτός της λειτουργικής κοινωνικής διάδρασης που διακρίνει την λαϊκή μουσική από την πop ομόλογή της, σε συνθήκες συναυλίας (concert music) στον κλειστό χώρο παράστασης - που στην περίπτωση του δημοτικού παίρνει μάλιστα διαστάσεις «ορθής αναπαράστασης».

Όσο η επίσημη «δημοτική» (στις μέρες μας «παραδοσιακή») μουσική κερδίζει (ή μήπως αισιώνει;) μέσω των στερεοτύπων μια περίοπτη θέση στη δισκογραφία και στα επίσημα δημόσια μουσικά θέαματα, τόσο η «νεο-δημοτική», και μαζί της η ευρύτερα λαϊκή, υποτιμάται και εντέλει περιθωριοποιείται. Το ιστορικό της «ανακάλυψης» του δημοτικού τραγουδιού στο πλαίσιο της αξιοποίησής του ως στοιχείο εθνικής ταυτότητας περιλαμβάνει μια φάση προσαρμογών και επινοήσεων που διευκολύνουν την οικειοποίησή του από τις κοινωνικές ελίτ. Διότι επινοώντας την παράδοση δεν ερμηνεύουμε απλώς την λαϊκή μουσική, ερμηνεύουμε όλη την λαϊκή κουλτούρα, της αποδίδουμε ταυτότητα όχι μόνο στη συγχρονία αλλά και στο μέλλον. Ο συγκρητικός χαρακτήρας του σύγχρονου λαϊκού ρεπερτορίου είναι σε μεγάλο βαθμό μάρτυρας της αμυχανίας διαχείρισης του τοπικού και της καταναλωτικής προσχώρησης του τελευταίου στο υπερτοπικό και πανελλήνιο. Πολλές φορές στην επιτόπια μουσικολογική έρευνα οι πληροφορητές επιδεικνύουν με περιφάνια ένα κλέφτικο που έμαθαν από τους δίσκους του Παπασιδέρη, περιφρονώντας τα λιγότερο διαδεδομένα και μη εξωραϊσμένα τοπικά τους ακούσματα. Φυσικά όλα αυτά έχουν και σημαντικές πολιτικές διαστάσεις που δεν είναι της παρούσης να σχολιαστούν.

Ακριβώς εδώ εστιάζεται και η αιρετική υπεράσπιση του νεοδημοτικού που επιχειρεί η

ανακοίνωση αυτή. Το τοπίο αλλάζει τη σημασία που η πρόσβαση στη δισκογραφία διευρύνεται, δίχως διαμεσολαβητές και με γνώμονα την εμπορικότητα σε όλα τα επίπεδα παραγωγής, από τους δίσκους έως τις βιοτεχνικές κασέτες. Η υπερπληθωρική, άνιση στην ποιότητα, συγκρητική στο ίθιος νέα συνθήκη επιτρέπει την αυθόρυμπη εκδήλωση της πολιτισμικής συγχρονίας που παράγει αυτή τη μουσική στην ύπαιθρο ή στον αστικό χώρο. Έξω από ιδεολογικά κανονιστικούς όρους, Παράγοντας νεοδημοτικό, οι μουσικοί απελευθερώνονται εκφραστικά και συντονίζονται με την εποχή τους: με την αρωγή της τεχνολογίας, επιστρέφουν στην εκτενή ταξίδια και ενδίδουν στην μαλακή διαστηματική διαπραγμάτευση της εκτέλεσης (αλά τούρκα). Καινούρια μουσικά δίκτυα αναπτύσσονται, ένας νέου τύπου καλλιτεχνικός ανταγωνισμός ανεβάζει στο στερέωμα τους "μεγάλους" - πάντα βέβαια με φόντο μια πρωτόγονη εμπορικότητα. Η δεξιοτεχνία προάγεται, τα είδη εξελίσσονται. Από τις αρχές του 1970 διακεκριμένοι συλίστες του νεοδημοτικού αναλαμβάνουν κεντρικό ρόλο στις δισκογραφικές εταιρείες ως ενορχηστρωτές και ρυθμιστές του ρεπερτορίου (Σουκαίοι, Καρναβάς, Κάθουρας, Πίτσος κ.ά.), κατ' εικόνα των παλιών ρεμπετών (Τούντα, Περιστέρη, Σέμσο κλπ.).

Ας μην γελιόμαστε ωστόσο. Και σ' αυτήν την ελεύθερη δισκογραφική αγορά, τα εθνικά ιδεολογήματα μπορεί να χάνουν έδαφος, τα στερεότυπα όμως επιβιώνουν. Και η δυναστεία τους είναι τέτοια, που εξαπατά ακόμα και τους πιο ευαισθητοποιημένους ερευνητές: χρειάζεται μεγάλη αποστασιοποίηση για να εκτιμήσει κανείς την καλλιτεχνική πρωτοτυπία και το μουσικολογικό ενδιαφέρον της νεοδημοτικής παραγωγής και να αναγνωρίσει δημιουργική έκφραση π.χ. στην οικειοποίηση των πιο φτηνών εμπορικών κλισέ (όπως ποπ σουξέ, διεθνής εμπορικές επιτυχίες, μελωδίες από το επιθεωρησιακό θέατρο και τον κινηματογράφο κλπ.). Σε κάθε περίπτωση πάντως, στο παρελθόν όπως και στο παρόν, στη δισκογραφία όπως και στις επιτελέσεις ενώπιον κοινού, παραμένει προφανές ότι τα μουσικά στερεότυπα του λαϊκού πολιτισμού εικονογραφούν με τον πιο παραστατικό τρόπο την νίκη εκείνων που τον χρησιμοποιούν έναντι εκείνων που αναζητούν να τον εννοήσουν.

<sup>9</sup>Για μια αναλυτικότερη διαπραγμάτευση των δύο όρων Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, "Για το ρεμπέτικο τραγούδι", *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 79 (1961), σ. 184-200. Ο ερευνητής του ρεμπέτικου Νέαρχος Γεωργιάδης σημειώνει πως ο διαχωρισμός αυτός υλοποιήθηκε από την δισκογραφία μετά το 1930. Πρβλ. Νέαρχος Γεωργιάδης, "Περιοδολόγηση του Λαϊκού (Ρεμπέτικου) τραγουδιού", διαδικτυακό περιοδικό: *η Κλίκα*, τεύχος 2 (Ιούλιος 2005), άμεση πρόσβαση στην πλεκτρονική ιστοσελίδα: [http://www.klika.gr/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=72&Itemid=147](http://www.klika.gr/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=147) (επίσκεψη της 3/06/08).

<sup>10</sup>Για το ζήτημα αυτό βλέπε εκτενής αναφορές στη μελέτη του Αλέξη Πολίτη, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, όπως και σε αυτή των Μιράντας Τερζοπούλου, Ελένης Ψυχογιού, "Άσματα" και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών", *Εθνολογία* 1, (1992), σ. 143-145.

<sup>11</sup>Άλκη Κυριακίδη-Νέστορος, *Θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1977, *passim*.

"Πάνω στο ακανθώδες αυτό ζήτημα αναμετρήθηκαν άλλωστε δύο από τους σημαντικότερους νεοέλληνες συνθέτες, ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Γεώργιος Λαμπελέτης, οι οποίοι προσδιόρισαν με διαφορετικό τρόπο το "δημοτικό" στα πλαίσια της ενσωμάτωσής του στα έργα της νεοελληνικής λόγιας μουσικής δημιουργίας στις αρχές του 20ού αιώνα. Βλ. Μ. Καλομοίρης, "Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού τραγουδιού", in *O Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική: κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*. Φεστιβάλ "Μανώλης Καλομοίρης". Σάμος 1997, σ. 13-20 και Γ. Λαμπελέτη, *Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσική*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1986 (αναπύπτωση της πρώτης έκδοσης του 1928), σ. 34-37. Για ένα εκτενή σχολιασμό της αντιπαράθεσης αυτής βλ. G. Kokkonis, "Composer l'identité nationale : la musique néohellénique au miroir de la littérature musicologique", in G. Kokkonis (επιμέλεια), *Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen. Études Balkaniques* 13, Παρίσι 2007, σ. 63-106.

<sup>12</sup>Πρβλ., Αλέξης Πολίτης, *Η δεύτερη ζωή των δημοτικών τραγουδιών*, Ηράκλειο (Π.Ε.Κ.) 1999, (19 σελ.), αναδημ. στο περιοδικό *Ο πολίτης*, τ. 64 (Μάιος 1999), σ. 45-50.

<sup>13</sup>Στην πρόσφατη βιβλιογραφία, παράλληλα με τον όρο "νεοδημοτικό", εμφανίζονται επίσης και οι όροι "δημοτικολαϊκό" και "λαϊκοδημοτικό". Ο πρώτος φαίνεται να ταυτίζεται με το "νεοδημοτικό", ενώ ο δεύτερος παραπέμπει σε συνθέσεις νεολαϊκές με έντονες επιδράσεις από το δημοτικό. Βλ. σχετικά, Γ. I. Κοντογιάννης, "Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά", *Λαϊκό Τραγούδι* 15 (Μάιος 2006), σ. 14-17.

<sup>14</sup>Πρβλ. Στάθης Δαμιανάκος, "Ακαδημαϊκή λαογραφία και αγροτική κοινωνία. Μια χαρακτηριστική περίπτωση: η μυθοποίια του κλέφτικου", στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987, σ. 41-69.

<sup>15</sup>Πρέπει να σημειωθούμε πάντως πως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στο περίφημο άρθρο του για το Ρεμπέτικο στον *Ριζοσπάστη* (1947) είναι ο πρώτος που επισημάνει πως το είδος αυτό έχει λαογραφικό ενδιαφέρον. Εντούτοις, με εξαίρεση τη γνωστή μυθική συλλογή του Πετρόπουλου, ο αστικός λαϊκός πολιτισμός έλκει το ερευνητικό ενδιαφέρον μόνο μετά την μεταπολίτευση.

<sup>16</sup>Η συντακτική ομάδα της *Κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας* ερευνά τα καλοκαιρινά πανηγύρια και διαπιστώνει: "... ο έφηβος ή ο νέος που έχει μεγαλώσει σε πόλη δεν κατανοεί τους οτικούς των παραδοσιακών τραγουδιών. Έτοι, αρέσκεται να ψυχαγωγείται με νεοδημοτικά ή τοιχοτέλαια". *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 10 Αυγούστου 1997. Το παραπάνω απόσπασμα, όπως και το συνολικό κείμενο για τα πανηγύρια της επαρχίας είναι καταχωριμένο και στην ιστοσελίδα: <http://www.hri.org/E/1997/97-08-10.dir/keimena/art/art2.htm> (επίσκεψη της 3/06/08).

<sup>17</sup>Ο Δημήτρης Στεργιούλης, σε κείμενό του με τίτλο *Χοροί και πανηγύρια: Μύθος και πραγματικότητα*, δημοσιεύμένο στις 05/09/07 στην ιστοσελίδα <http://www.theodorotiana.com/content/view/77/lang/el/> (επίσκεψη της 3/06/08) αναφέρει σχετικά: *Τώρα ποια σχέση μπορούν να έχουν τα "δημοτικά" τραγούδια, που ακούγονται κατά κόρον σε πανηγυρικές εκδηλώσεις και σε πλατείες; Οι παραμορφωμένοι ήχοι απ' τα γιγαντιαία πηκύα, οι μικροφωνικές, οι πλαστικές καρέκλες, οι οργανοπάχτες κι οι τραγουδιστές, πρώτα ονόματα πολλές φορές σε ανάλογες πόστες των Αθηνών, που βλέπουν τα πανηγύρια σαν μια καλή ευκαιρία για μια βόλτα στην επαρχία, μια καλή αρπακτή και αποβλέπουν μόνο στην "χαρτούρα" και που βαφτίζουν παραδοσιακό το κάθε τι: Για να φτάσουμε και στα δημοτικοφανή νεοδημοτικά τοιχοτέλεοιδή άσματα, που βαφτίζονται παραδοσιακά για χάρη του κεφιού και του γλεντιού.*

<sup>18</sup>Σοφία Σπανούδη, "Καπηγορία και υπεράσπιση", εφ. *Τα Νέα*, 31 Δεκεμβρίου 1946.

<sup>12</sup> Βλ. περισσότερα στο Γιώργος Παπαδάκης, *Ta δημοτικά των δίσκων στην πλεκτρονική διεύθυνση*: <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang/el/>. (επίσκεψη 29/05/08).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Με την Υπουργική απόφαση 14631/Z2/2691/29.5.87 καθορίστηκαν οι προϋποθέσεις και οι όροι ίδρυσης ραδιοσταθμών τοπικής ιαχύος, από Δήμους και κοινότητες. Τέλος με το προεδρικό διάταγμα 25/1988 «απελευθερώνεται» η ιδιωτική ραδιοφωνία, καθώς τίθενται οι όροι ίδρυσης τοπικών ραδιοφωνικών σταθμών από φυσικά ή νομικά πρόσωπα.

<sup>15</sup> Βλέπε για το ζήτημα αυτό την εκτενέστατη μελέτη της Georgina Boyes, *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival*, Manchester University Press, Manchester 1993.

<sup>16</sup> Απόσπασμα κειμένου του Χρόνη Αποδούλη από την προσωπική ιστοσελίδα του, ενόπτη «Δημιουργίες»: <http://www.aidonidis.gr/modules.php?name=Lyrics> (επίσκεψη της 30/05/08). Βλ. επίσης σχετικά σχόλια του Νίκου Διονυσόπουλου στο ένθετο του cd *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης, Χρόνης Αποδούλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 7-8, Αθήνα 1998* (1η έκδοση 1994), σ. 36-37 και ειδικότερα την υποσημείωση 14.

<sup>17</sup> M. Herzfeld, σ.π. σ. 73.

<sup>18</sup> Ο γνωστός κιθαρίστας Κώστας Πίτσος, αναφέρει σχετικά: «Το λαούτο το πήρα την εποχή που πήγα να παίξω στην ραδιοφωνία. Έγώ ήμουν κιθαρίστας αλλά στην ραδιοφωνία δεν έβαζαν κιθάρα στα δημοτικά. Μιλάμε για το '67-'68, δεν υπήρχε ακόμα τηλεόραση [...] Εκείνα τα χρόνια γινόντουσαν πολλές εκπομπές αλλά υπήρχε ένα καθεστώς περίεργο. Έλεγε ο Σίμωνας Καράς να φέρουμε τον τάδε γέρο από το τάδε χωριό να μας τραγουδήσει και θεωρούσαν ότι αυτό ήταν το «ορίτζιναλ» [...] Κάτι σάσκετα κλαρίνα, κάτι ξεκουρδιστα όργανα και λέγανε "αυτό είναι παραδοσιακό"». Γ. Τσάμπρας, «Οι 'φωνές' των οργάνων. Κώστας Πίτσος», Δίφωνο 68 (05/2001), σ. 106-109.

<sup>19</sup> M. Herzfeld, «La pratique des stéréotypes», στο *L'Homme*, vol. 32, no 121, 1992, σ. 67-77.

Η πολιτική κουλτούρα μιας κοινότητας η οποία προφανώς δεν είναι μια μονολιθική οντότητα, επηρεάζει αδιαμεσολάβητα τις μουσικές της αναφορές, αλλά και τροφοδοτείται από αυτές. Η Ελλάδα του '60 και του '70 αναπνέει πολιτικά μέσα από τα αριστερά εμβατήρια του Μίκη, ενώ τα αντάρτικα διαθέτουν ακόμη ένα διευρυμένο κοινό τριών ολόκληρων γενεών, αποτελούμενο από πρών αντάρτες ως και φοιτητές.

Σήμερα, η πολιτική κουλτούρα άλλαξε και τα παραπάνω δεν συγκινούν παρά μόνο ελάχιστους, ενώ ο Θεοδωράκης πλέον, παρέχει υποδείξεις προς μελλοθάνατους:

Όμως αφού το παιχνίδι είναι για μας έτσι και αλλιώς χαμένο, τότε ας πέσουμε με το κεφάλι ψηλά. Ας μην περιμένουμε βοήθεια από πουθενά. Ούτε έχουμε συμμάχους, είμαστε εμείς και εμείς, ας φροντίσουμε λοιπόν να είμαστε τουλάχιστον ωραίοι, περήφανοι και γιατί όχι χαρούμενοι, αφού θα έχουμε πάρει τη μεγάλη απόφαση να γίνουμε όλοι μαζί μια γροθιά ενωμένοι μπροστά στην προδοσία και την ασκήμια που χτυπάει την πόρτα μας.<sup>2</sup>

Ο Νίκος Αλιβιζάτος έφτασε στο σημείο να γράψει: Τα χρόνια πέρασαν, η Χούντα έπεσε κι εμείς μεγαλώσαμε. Προ ετών ο γιος μου με ρώτησε για το κλίμα της μεταπολίτευσης. Του διηγήθηκα τότε ότι τα πρώτα Χριστούγεννα μετά την πτώση της δικτατορίας, το 1974, τραγουδούσαμε όλοι αντάρτικα. Πηγαίναμε μάλιστα κάθε τόσο στο στέκι του Τζαβέλλα, στην Πλάκα. Όταν ο μικρός παρατίρησε ότι έτσι χωρίς να το καταλαβαίνουμε, γυρίζαμε πίσω, στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου (έως τότε τραγουδούσαμε Ντίλαν, Μπαέζ, Μπιτλς και Σαββόπουλο). συνειδητοποίησα ποιο ήταν τελικά το μεγαλύτερο κακό που μας έκανε η Χούντα: δεν σταμάτησε απλώς την ιστορία, αλλά μας γύρισε στη μιζέρια και τον επαρχιατισμό, που πάνοιξη της δεκαετίας του 1960 έδειχνε πως είκαμε αρχίσει να ξεπερνάμε. Γιατί, πι άλλο ήταν το να τραγουδάς πρωικά τραγούδια του 1944 το 1974: Ένα κακό που το πληρώνουμε ακόμη.<sup>3</sup>

Δεν επιθυμώ να κάνω ανορθόδοξους συνειρμούς.

# Αντί<sup>1</sup> συμπερασμάτων: Η κυρίαρχη πολιτική κουλτούρα έναντι των μειονοτικών πολιτισμών στην Ελλάδα<sup>1</sup>

Δημήτρης Χριστόπουλος  
Επίκουρος καθηγητής,  
Πάντειο Πανεπιστήμιο

αλλά το ερώτημα που αφορά τις αλλόφωνες μειονοτικές μουσικές στην Ελλάδα μπορεί και να τεθεί κάπως παραπλήσια: μάτιως θα μπορούσε κάποιος να μας προσάψει αντιστοίχως πως «έχουμε κολλήσει στα αντάρτικα»: Εξηγούμαι καλύτερα: μάτιως η Βούληση να αναδείξουμε το ιδεολογικά απαξιωμένο - ως και πολιτικά απαγορευμένο - οδηγεί. σε τελευταία ανάλυση, στη μυθοποίηση του πολιτισμικά παρωχημένου:

Μάτιως, με κάποιο τρόπο, σίμαστε τα ιδεολογικά θύματα της αργόσυρτης μεταπολίτευσης στην Ελλάδα έναντι των μειονοτήτων, παραβλέποντας πως ίσως θα ήταν πολιτικά ορθότερο και σίγουρα πιο σώφρον να αφήναμε τους μειονοτικούς πολιτισμούς και τις μουσικές τους στην ιστορική λίθη. Εξάλλου, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει χωρίς πολύ κυνισμό, ότι εάν κάποιος ξάνει που το τραγούδι του ξεχνιέται δεν είναι το Τμήμα Λαικής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα ούτε το Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων. Εάν κάποιος λοιπόν ξέρει τι αφήνει στο όνομα πολλαπλών και εύλογων συχνά σκοπιμοτήτων - ατομικών ή κοινωνικών - λίγος λόγος πέφτει στους ερευνητές να ανασυστήσουν τις μουσικές των μειονοτήτων που ξάνονται ή απειλούνται.

Αυτό που συνιστά την ελληνική ιδαιτερότητα σε σχέση με τα μειονοτικά είναι η μετεμφυλιακή αποσιώπηση η οποία έχει επιβληθεί με αδιαπραγμάτευτο τρόπο από το ελληνικό καθεστώς αδιάλειπτα, ανεξαρτήτως κυβερνητικών αλλαγών. Η αυτονόητη παραδοχή της μειονοτικής ετερότητας στην χώρα - γλωσσικής, εθνοτικής, θρησκευτικής και όποιας άλλης - τείνει από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα στην απόλυτη λίθη. Επισήμως, μειονότητες στην Ελλάδα δεν υπάρχουν, με μόνη εξαίρεση αυτή των μουσουλμάνων της Θράκης. Αρκετά παραδόξως, ακόμη και όροι που το ίδιο το ελληνικό κράτος κατά καιρούς έχει επινόησει ή χρησιμοποιήσει για τις μειονότητες εντός της επικράτειάς του, δυστυχώς ακόμη και σήμερα τελούν υπό καθεστώς ποινικού κολασμού.

Οι μειονότητες στην Ελλάδα έχουν, κατά κυριολεξία, κηρυχτεί σε μια ιδιότυπη πολιτειακή αφάνεια. Με τον τρόπο αυτό, ένα μείζον τμήμα του επίμαχου πολιτικού γίγνεσθαι όχι απλώς μένει στο άβατο της δημόσιας διαβούλευσης, αλλά κατ' ουσίαν διευθετείται δι' αποφάσεων οι οποίες (είτε καθαυτές, είτε τα κίνητρά τους) δε δύνανται να δημοσιοποιηθούν. Αυτές είναι οι λεγόμενες μη-αποφάσεις. Η μη-αποφαση έχει ως αντικείμενο αυτό που δεν συζητείται. Η μη-αποφαση είναι «μηχανισμός μέσω του οποίου αιτήματα για αλλαγή στην υπάρχουσα κατανομή των απολαβών και των προνομίων στην κοινότητα μπορούν να καταπνιγούν πριν καν διατυπωθούν ή να εξουδετερωθούν πριν αυτά κερδίσουν πρόσβαση στους συναφείς με τη λίψη αποφάσεων χώρους, ή, αν όλα αυτά αποτύχουν, να ακρωτηριάζονται ή να καταστρέφονται κατά το στάδιο εφαρμογής των αποφάσεων»<sup>4</sup>. Είναι αυτές ακριβώς οι αποφάσεις που σε τελευταία ανάλυση συγκροτούν τις πηγεμονικές σχέσεις, διότι «ενέχουν ένα στοιχείο βίας που δε μπορεί να εξαλειφθεί»<sup>5</sup>. Με απλά λόγια, εάν η αποφαση αποφασίζει για το πολιτικό ζήτημα, η μη αποφαση αποφασίζει για το τι δεν είναι πολιτικό ζήτημα.

Σύμφωνα με τον επίσημο - διπλωματικό ή άλλο - λόγο, για τα μειονοτικά στην Ελλάδα δεν υπάρχει περιθώριο επιλογής ανάμεσα σε εναλλακτικούς τρόπους πρόσληψης. Είναι μη-ζητήματα. Το πάσον θυσία επιθυμητό για τα θέματα των μη-αποφάσεων είναι να μην μπουν στην πολιτική ατζέντα. Αυτό επιχειρείται είτε δια της χρήσης βίας για την

παρεμπόδιση της εισόδου τους, είτε δια της αποτροπής της έγερσής τους, είτε μέσω απειλής κυρώσεων εκφοβισμού ή καταναγκασμού. είτε, τέλος, δια της εκτόνωσής τους<sup>6</sup>. Τέτοια μέσα αποτροπής της δημόσιας διαβούλευσης έχουν κατά κόρον χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν και χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα σχετικά με τα μειονοτικά ζητήματα στην Ελλάδα.

Έτσι δημιουργείται μια κρυφή ατζέντα των μειονοτήτων, το περιεχόμενο της οποίας δεν μπορεί να υπαχθεί σε κάποιον μηχανισμό κοινωνικοπολιτικού ελέγχου ή λογοδοσίας από συντεταγμένες πολιτικές δυνάμεις ή θεσμούς, ούτε βέβαια μπορεί να μελετηθεί με όρους επιστημονικής έρευνας, για λόγους που σχετίζονται με τον φερόμενο ως «εθνικά ευαίσθητο» χαρακτήρα των μειονοτικών (μη) ζητημάτων στη χώρα.

Ας μου επιτραπεί να δώσω ένα χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της «κρυφής ατζέντας» που σχετίζεται και με το θέμα της ημερίδας μας. Το 1994 υπεγράφη στο Συμβούλιο της Ευρώπης, η Σύμβαση - πλαίσιο για την προστασία των εθνικών μειονοτήτων, το άρθρο 17, παρ. 1 της οποίας προβλέπει το εξής:

*Τα Μέρη δεσμεύονται να μην εμποδίζουν το δικαίωμα των προσώπων που ανήκουν σε εθνικές μειονότητες να αποκτούν και να διατηρούν ελεύθερα και ειρηνικά επαφές πέραν των συνόρων με πρόσωπα που βρίσκονται μόνιμα σε άλλα Κράτη, κυρίως με αυτά με τα οποία έχουν κοινή εθνοτική, πολιτιστική, γλωσσική ή θρησκευτική ταυτότητα ή πολιτιστική κληρονομιά.*

Πώς αντιμετωπίζει την παραπάνω δέσμευση σε απόρριπτο έγγραφό του 1998 το Υπουργείο Εξωτερικών:

*Οι διασυνοριακές επαφές μεταξύ Μουσουλμάνων της Ελλάδας και Τουρκων, χωρίς να καταδικάζονται επίσημα, δεν ενθαρρύνονται. Το ίδιο ισχύει για την έλευση καλλιτεχνικών συγκροτημάτων από την Τουρκία, καθώς και άλλων μορφών επισκέψεων που θα μπορούσαν να τονώσουν την τουρκική πολιτιστική ταυτότητα στη Θράκη. Το πνεύμα της σύμβασης δείχνει να αποσκοπεί στη δημιουργία αντίστροφης δυναμικής<sup>7</sup>.*

Οι ενίστε λυσσαλέες αντιδράσεις όταν «ανακινούνται» μειονοτικά ζητήματα από ερευνητές ή από τους ίδιους τους μειονοτικούς στην χώρα είναι το αποτέλεσμα αυτής της κρυφής ατζέντας. Με απλά λόγια, οι διαφωνίες στα σημεία της πολιτικής θεματολογίας είναι κατά κανόνα ανεκτές και αναμενόμενες. Οι διαφωνίες όμως στον καθορισμό θεματολογίας (agenda setting) με την ανάδειξη σημείων που δεν έχουν θέση στην επίσημη εκδοχή της, παρά μόνο στην αθέατη όψη της, ούτε αναμενόμενη είναι. Ούτε ανεκτή.

Με δυο λόγια, το ζήτημά μας, οι μειονοτικές μουσικές, είναι εκτός ατζέντας. Και εφόσον οι μουσικές αυτές δειλά αρχίζουν και χτυπούν την πόρτα της ημερίδιας διάταξης του πολιτισμικού γίγνεσθαι στην Ελλάδα, τότε η απάντηση στο ερώτημα δια του οποίου ξεκίνησα την εισήγηση μου δεν είναι μονοσήμαντη, ούτε εύκολη. Αλλίθεια, «πόσος λόγος πέφτει στους ερευνητές να ανασυστήσουν τις μουσικές των μειονοτήτων που ξάνονται ή απειλούνται»: Απαντώ, όχι πάντως ανεπιφύλακτα: όσο βαρύ είναι το πολιτικό διακύβευμα του επιβεβλημένου καταναγκασμού στη λίθη, άλλο τόσο ενδεδειγμένη και δίκαια απάντηση μπορεί να είναι η ανάδειξη της τοπικότητας ως πλούτου της πολιτισμικής

κληρονομιάς της χώρας, ακριβώς και μόνο στο βαθμό που η τοπικότητα αυτή συνιστά προϊόν ελεύθερης και ακαταδίωκτης βούλησης των ανθρώπων. Άρα, κανένας καθαγιασμός του δικαιώματος στη διαφορά και άλλα συναφή πομπώδη δεν μπορεί να είναι η ενδεδειγμένη λύση στο βαθμό που οι ίδιοι οι άνθρωποι - καλώς ή κακώς - έχουν πάρει τις αποφάσεις τους. Μακριά από την φετιχοποίηση των μειονοτικών πολιτισμών, αποστάσεις από μια αντίληψη ζωολογικού κίπου των μειονοτικών πολιτισμών που επιζούν μόνο με το έξωθεν λίπασμα της γενναιόδωρης φιλανθρωπίας διανοουμένων, διεθνών οργανισμών, και άλλων. Ταυτόχρονα, όμως φρονώ απαραίτητη μια συνεπή και εμφατική τοποθέτηση εναντίον της λογοκρισίας της μουσικής ετερότητας.

Διότι, ας μη γελιόμαστε: η κυρίαρχη πολιτική κουλτούρα κατεξοχήν λογοκρίνει τους μειονοτικούς πολιτισμούς, εν τω συνόλω τους και ειδικότερα τις μουσικές εκδοχές τους. Λογοκρισία ονομάζουμε τον έλεγχο του λόγου και άλλων μορφών ανθρώπινης έκφρασης, άρα και της μουσικής. Σε πολλές περιπτώσεις (όχι πάντα) η λογοκρισία ασκείται από κυβερνητικά όργανα. Η λογοκρισία πηγάζει συνήθως από τη θέληση των κυβερνώντων (και όχι μόνο) να ασκούν έλεγχο στην κοινωνία, αλλά και από την ίδια τη συνείδηση των κυβερνώντων να υπόκεινται σε συγκεκριμένους φραγμούς. Λογοκρισία υπάρχει σε διάφορες μορφές από τότε που οι άνθρωποι άρχισαν να επικοινωνούν μεταξύ τους. Παρ' όλο που είναι κοινώς αποδεκτό ότι ο κάθε άνθρωπος έχει το αναφαίρετο δικαίωμα να παράγει και να λαμβάνει πληροφορίες χωρίς κανέναν περιορισμό, σε καμία χώρα του κόσμου δεν υπάρχει απόλυτη ελευθερία έκφρασης (είτε γραπτού είτε προφορικού λόγου). Αντίθετα, κάθε χώρα έχει τους δικούς της νόμους ενάντια στον λίβελο, την αισχρολογία, τη βλασφημία, την ανταρσία ενάντια στο κράτος, κλπ. Όλοι οι προαναφερθέντες νόμοι θέτουν κατά κάποιο τρόπο περιορισμούς στην ελευθερία του λόγου, της έκφρασης και της ελεύθερης επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Οι μέθοδοι εφαρμογής της λογοκρισίας αλλάζουν ανάλογα με τις ιδέες, τις συνήθειες και την πθική που επικρατεί σε κάθε χώρα και σε κάθε εποχή.

Συνοπτικά, όταν μιλάμε για λογοκρισία σε σχέση με τις μειονοτικές μουσικές στην Ελλάδα των απαρχών του 2<sup>ου</sup> αιώνα συζητάμε για τρεις βασικές μορφές λόγου. Συχνά, οι διακρίσεις ανάμεσα σε αυτές τις μορφές είναι δύσκολα εντοπίσιμες:

**Πρώτον,** η κατασταλτική λογοκρισία. Αναφερόμαστε στην επιβίωση παραδοσιακών ευθέως κατασταλτικών μορφών φραγμού της ελευθερίας της έκφρασης από το κράτος. Αυτή η λογοκρισία αποτελεί το ύστατο μέσο καταστολής. Συζητάμε λοιπόν για το παραδοσιακό ελληνικό λογοκριτικό σχήμα. Η ελληνική πολιτική ιστορία του 20ού αιώνα μας έχει εξοικειώσει με τέτοιους είδους εκδολώσεις και πολιτειακές συμπεριφορές κυρίως έναντι της σλαβόφωνης μουσικής παράδοσης, που κληρονομήθηκε ίδη από τη δεκαετία του '90. Τα μακεδόνικα πανηγύρια παραμένουν εθνικώς επιλύψιμα (μολονότι η αστυνομία παύει πλέον να τα διακόπτει), ενώ η τοπική δημοτική μουσική, τα λεγόμενα «χάλκινα» (μια ethnic παραλλαγή της οποίας γνωρίζει πανελλήνια αναγνώριση στις αρχές της επόμενης δεκαετίας από τη συνεργασία Bregovic-Πρωτοψάλτη) είναι παραδόξως «χωρίς λόγια». Άρα, ο λόγος για τη γνωστή αντιδραστική λογοκρισία, η οποία προφανώς εμφανίζεται ολοένα και λιγότερο, σε σχέση με το παρελθόν, χωρίς ωστόσο να αντιμετωπίζει ακόμη τον κίνδυνο του αφανισμού. Ιστορικός και πάγιος

αντίπαλός της είναι όποιος βεβιλώνει το έθνος και τη θρησκεία<sup>8</sup>. Οι μειονοτικές μουσικές, κατεξοχήν φορείς εθνικά ανταγωνιστικών πολιτισμών, είναι ως εκ τούτου πολύ συχνά θύματα του αρχετυπικού λογοκριτικού μοντέλου. Εάν μπορούσα να συνοψίσω σε μια φράση την πεμπτουσία του τύπου αυτού θα έλεγα: *Οι μειονοτικές μουσικές δεν υπάρχουν επειδή δεν υπάρχουν μειονότητες. Μειονοτικές μουσικές (πρέπει να) είναι ανύπαρκτες.* Ο λόγος αυτός έχει μια διπλή λειτουργία: φαίνεται διαπιστωτικός, καθώς θεμελιώνεται στο εμπειρικά ανύπαρκτο, αλλά κατά βάση έχει μια λανθάνουσα κανονιστική λειτουργία: σημασία έχει τι πρέπει να υπάρχει και όχι τι υπάρχει.

**Δεύτερον.** ένας πατερναλιστικός λογοκριτικός λόγος. Παράλληλα με την κατασταλτική λογοκρισία στην Ελλάδα αναπτύσσεται ένα νέο είδος λογοκρισίας στο όνομα της προστασίας της ανθρώπινης προσωπικότητας από το υποβαθμισμένο πολιτιστικό προϊόν της μειονοτικής ταυτότητας. Συζητάμε για την εμφάνιση ενός συγκροτημένου πατερναλιστικού λόγου πολιτικής ορθότητας, ο οποίος κατά κανόνα εκφέρεται ως μια νουθεσία, αντιμετωπίζοντας τις μουσικές αυτές ως δείγματα υπανάπτυξης, ως εμπόδια ενσωμάτωσης και κοινωνικής ένταξης. Αντιλαμβάνεται ο λόγος αυτός τις ανάγκες των ανθρώπων να τραγουδήσουν (σ) τη γλώσσα τους, αλλά συγκαταβατικά τους προλαβαίνει προσδίδοντας απαξία στην ενέργεια αυτή. Δεν αρνείται τα αγαθά της κίνητρα σε ατομικό ή στενά κοινοτικό επίπεδο, αλλά τονίζει συνάμα τους κινδύνους που έχει για την εικόνα των ανθρώπων μέσα στην ομογενοποιημένη πολιτική κοινότητα η αναφορά στον μειονοτικό πολιτισμό. Εάν η πρώτη μορφή λογοκρισίας είναι κατεξοχήν λόγος βίας και καταναγκασμού, η δεύτερη είναι λόγος πειθούς και ιδεολογικού καταναγκασμού, συμβουλίς και παραίνεσης στον ανήλικο να συμμορφωθεί. Στις μέρες μας, αυτό που ονόμασα «πατερναλιστική λογοκρισία» νομίζω πως είναι σαφώς η κυρίαρχη, καθώς ασκείται σε πολλαπλά επίπεδα ιδεολογικών μηχανισμών του κράτους και, στην πράξη, αφορά και τους περισσότερους φορείς λιγότερο διαδεδομένων γλωσσών, όπως τα αρβανίτικα, τα βλάχικα αλλά και τα σλάβικα ιδιώματα της Μακεδονίας - στο βαθμό που η αρχετυπική κατασταλτική λογοκρισία (που ανέλυσα πριν) εγκαταλείπεται έναντι των σλαβόφωνων Μακεδόνων στη δεκαετία του '90. Με μια κουβέντα, ο λόγος αυτός μας υπαγορεύει συγκαταβατικά μια νουθεσία: *πι τα θέλετε: Ας τα ξεχάσουμε.*

**Τέλος,** η αυτολογοκρισία. Η μορφή αυτή της λογοκρισίας είναι η πιο διάχυτη και σημαντική επί των πυρεών μας. Αυτολογοκρισία υπάρχει στο όνομα πολυσχιδών σκοπιμοτήτων που επιβάλλονται από τις πολυδιάστατες και διάσπαρτες εξουσίες, ιδιωτικές και δημόσιες, στις ύστερες νεωτερικές κοινωνίες. Η υποταγή στις εξουσίες αυτές - από την τηλεθέαση έως τον εθνικώς ορθό λόγο - ρυθμίζουν τις *Zωές* των ανθρώπων, πομπών και παραλοπών, όχι απλώς κατασταλτικά αλλά με τρόπο παραγωγικό. Η αυτολογοκρισία δεν καταστέλλει, αλλά διεστραμμένα δημιουργεί. Αποτελεί πλέον ένα συστηματικό συλλογικό βίωμα. Μια κουβέντα του ιρανού σκηνοθέτη Abbas Kiarostami τα λέει όλα: «Δεν μπορώ πια να προσδιορίσω αν οι δημιουργίες μου απορρέουν μόνο από μένα ή και από τη λογοκρισία»<sup>9</sup>. Η αυτολογοκρισία έχει, κατά κανόνα, ως κίνητρο τον φόβο, τη διάθεση επιβολής, την αυτοπροστασία, το κέρδος, την ακροαματικότητα, την αποφυγή προβλημάτων και πολλά άλλα. Η αυτολογοκρισία, όμως, μπορεί να έχει και ευγενή κίνητρα, όπως την προσπάθεια για διατήρηση πολυπολιτισμικής

αρμονίας, που εννοείται ως «σεβάσου την προκατάληψή μου και θα σεβαστώ τη δική σου». πράγμα που ονομάζω «τυραννία του ομαδικού βέτο». Η μορφή αυτή δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα εισήγηση, ώστόσο τείνει να κυριαρχήσει στην Ευρώπη έναντι κυρίων του Ισλάμ.

Οι πρακτικές λογοκρισίας στην Ελλάδα είναι πάγιες. Η παραδοσιακά ενδεδυμένη με τον κρατικό μανδύα κατασταλτική λογοκρισία φθίνει, αλλά τα λοιπά είδη λογοκρισίας διαρκώς αναπτύσσονται. Η κατάσταση λοιπόν δεν προσφέρεται για εφουσχασμό μπροστά στα συστηματικά επαναλαμβανόμενα κρούσματα καταστολής ή την μόνιμη υφέρπουσα απειλή της αυτολογοκρισίας. Ασφαλώς, η αντιμετώπιση της τελευταίας εκφεύγει εντελώς από τα καθιερωμένα σχήματα των νομικών αντιστάσεων στην κατασταλτική λογοκρισία. Αξίζει πάντως τον κόπο να διερωτηθούμε καταληπτικά πόσο σχετική φαντάζει η φιλελεύθερη εμμονή στην ελευθερία της έκφρασης και της τέχνης που με εύλογη θέρμη υπερασπίζονται οι περισσότεροι. όταν ο καλλιτέχνης στον οικονομικά φιλελεύθερο κόσμο - στο όνομα της αχαλίνωτης εξουσίας της αγοράς και του εθνικώς ορθού λόγου - αυτολογοκρίνεται πριν καν προλάβει να λογοκριθεί.

Το ζήτημα λοιπόν δεν είναι απλώς ή αποκλειστικά η ελευθερία της τέχνης κάποιων ιδιωματικών διανοούμενων ή μουσικών καλλιτεχνών. Είναι ένα ευρύτερο ζήτημα που ακουμπά στον πυρήνα της ελευθερίας της έκφρασης του καθενός μας και όλων μας.

Με αυτήν την έννοια, οι μειονοτικές ετερόπτερες δεν είναι τόσο ιδιαίτερες και οι μουσικές των μειονοτήτων, όπως οι μουσικές όλων των ανθρώπων εξάλλου, όχι μόνο δικές τους.

<sup>1</sup>Σκέψεις που περιέχονται στο άρθρο αυτό έχουν δημοσιευθεί στη συμβολή του γράφοντος σε: Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης Δ. Χριστόπουλος, Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2008.

<sup>2</sup>Απόσπασμα από την επιστολή του προς την εκπομπή «Άλ Τσαντίρι» του Λάκη Λαζόπουλου τον Μάρτιο 2008. Η επιτολή, μνημείο ελληνικής underdog κουλτούρας. Βρίσκεται εύκολα στο internet.

<sup>3</sup>Περιοδικό Το Δέντρο, Αθήνα, Άνοιξη 2008, τεύχος 161-162, σ. 9.

<sup>4</sup>Bachrach P. & Baratz N., *Power and poverty: Theory and Practice*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 1970, σ. 44. Αναφέρεται σε: Lukes S., *Εξουσία - Μια ριζοσπαστική θεώρηση*. Αθήνα: Εκδ. Σαββάλας, 2007, σ. 101.

<sup>5</sup>Mouffe Ch., *To democratic paradox*. Αθήνα: Εκδ. Πόλις, 2000, σ. 247-248.

<sup>6</sup>Bachrach & Baratz, σ. 42-46.

<sup>7</sup>(ΑΠΦ 1151.100/ΑΣ 548, A2 ΔΔΣ/Τμήμα Μειονοτικών Θεμάτων, 11/8/98). Το έγγραφο δημοσιεύθηκε από την στήλη «Ιός της Κυριακής» στην Ελευθεροτυπία της 11ης Ιουνίου 2006.

<sup>8</sup>Είναι ενδιαφέρον σημειολογικά και μόνο να παραπρίσει κανείς πως αντιθέτως ως προς το έθνος ή την Ορθοδοξία, το κράτος ως στόχος σάπτρας ή γελοιοποίησης είναι μάλλον διακεκριμένος στόχος, καθώς στην Ελλάδα έχουμε μάλλον συνηθίσει να το βρίσκουμε ή να το γελοιοποιούμε χωρίς να διατρέχουμε τον κίνδυνο να διωχθούμε ποινικώς, ούτε βέβαια να φανούμε αναρχικοί, δηλαδή γενικώς διακείμενοι εναντίον του κράτους.

<sup>9</sup>Συνέντευξη τύπου στο 40ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1999 ([www.cinephilia.gr/world/kiaro.htm](http://www.cinephilia.gr/world/kiaro.htm)).

## Μαρία Ζουμπούλη

Αντί Εισαγωγής

3

## Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης

Μορφές διαχείρισης της γλωσσικής ετερόπτηας στα σύγχρονα Βαλκάνια

7

## Γιώργος Μαυρομάτης

Πήγε ο Μενούσης στο Διδυμότειχο:

Σκέψεις γύρω από τη λειτουργία της παραδοσιακής μουσικής στα πλαίσια εθνογενετικών διαδικασιών στη Θράκη του 20ού αιώνα

13

## Ζωή Μάργαρη

«Ολόπτες» και «Αλλόπτες»: Οι Ρωμιοί και η Ελλήνισσα στη Βουλγαρία

18

## Θανάσης Μωραΐτης

Η αρβανίτικη γλώσσα στα παραδοσιακά τραγούδια

Η μουσική νε κουργί έχει νε νοικοκύρ

28

## Θεοδώρα Γκουράνη

Προβληματισμοί σχετικά με την καταγραφή και μελέτη των τοπικών

τραγουδιών των σλαβόφωνων κατοίκων των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας

33

## Λεωνίδας Εμπειρίκος

Γλωσσικά όρια και πολιτικά σύνορα στα τραγούδια

των σλαβόφωνων στην Ελλάδα

48

## Λάμπρος Μπαλτσιώτης

Η δισκογραφική παραγωγή στα αρβανίτικα και

τα βλάχικα στη μεταπολεμική Ελλάδα

Τάσεις και διαποστώσεις σχετικά με την ιστορία των γλωσσοπολιτισμικών κοινοτήτων

60

## Σοφία Κομποτιάτη

Μουσικές (και) ετερόπτερες στη σύγχρονη Τουρκία

Ένα κείμενο με αφορμή σκηνές από τις πρόσφατες κινηματογραφικές ταινίες του Φάπκακιν

80

## Μιράντα Τερζοπούλου

Ιερά δάκρυα, ιερός πόλεμος

Ποιητική και πολιτική της σιτικής λατρείας των Πακιστανών μεταναστών στην Ελλάδα

91

## Γιώργος Κοκκώνης

Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής

και ο ρόλος της δισκογραφίας

100

## Δημήτρης Χριστόπουλος

Αντί συμπερασμάτων:

Η κυρίαρχη πολιτική κουλτούρα έναντι των μειονοτικών πολιτομών στην Ελλάδα

111

## Περιεχόμενα

Το περιεχόμενο του δίσκου  
και οι Ανοιχτές Πύλες  
του Τμήματος Λαϊκής και  
Παραδοσιακής Μουσικής

Στο cd που συνοδεύει την παρούσα έκδοση, για πρώτη φορά δημοσιεύονται δύο ενδεικτικά κομμάτια από κάθε μια από τις συναυλίες του κύκλου των «Άνοιχτών Πυλών» που έλαβε χώρα από τις 30 Μαΐου ως τις 4 Ιουνίου 2008, στις πλατείες της Άρτας, με την ευγενική στήριξη του Δήμου Αρταίων. Στην ιστορία του θεσμού που μετράει 5 χρόνια, αυτή ήταν η πρώτη φορά που επιχειρήθηκε να συνδεθεί ο κύκλος των συναυλιών με την θεματική της επήσιας ημερίδας, επικεντρωνόμενος σε μουσικές ετερότητες. Τα κομμάτια που επελέγησαν προέρχονται από τη ζωντανή πχογράφηση, που έγινε αντικείμενο επεξεργασίας από τους Βασίλη Μάρκου, Μάρκο Σκούλιο και Γιώργο Κοκκώνη, και παρατίθενται στη σειρά με την οποία παρουσιάστηκαν:

<b>1. Hora</b>	<b>3:28</b>
<b>2. Geamparalele de la Fetesti</b>	<b>3:53</b>

Παίζουν οι φοιτητές:

Καρακαλπακίδης Γιάννης: κιθάρα. Μακρής Διονύσης: κοντραμπάσο. Ζάρρα Γιάννα: ακορντεόν. Μαρμαρίδης Σεραφείμ. Δάκου Μαργαρίτα. Αθανασίας Βασίλης: βιολί  
Υπεύθυνοι καθηγητές: Ουρανία Λαμπροπούλου (σαντούρι), Φώτης Σιώτας (βιολί)

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 30/5/08, στο προαύλιο της Παρηγορήσσας και είχε τίτλο:  
**Ρουμανία**

Η Ρουμανία ήταν κατά την Θωμανική περίοδο ένας πολιτισμικός χώρος οικείος για τον ελληνισμό, που δημιούργησε στη «Βλαχιά» μια δραστήρια ομογένεια. Στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στο Βουκουρέστι εγκαταστάθηκαν οι Φαναριώτες που πρωταγωνίστηκαν τόσο στις πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις όσο και στον κοινωνικό βίο. Τα πολυσύχναστα εμπορικά μονοπάτια μεταξύ Ελλάδας και Ρουμανίας παρέσυραν σε μετακινήσεις και τους μουσικούς, δρομολογώντας ευρείες οισμώσεις και ανταλλαγές. Τα σαντουρόβιολα που βρίσκουμε στη Σμύρνη είναι βάσον της αστικής λαϊκής μουσικής της ευρύτερης Τρανσυλβανίας, η οποία άλλωστε εξήγαγε και στην πειραιωτική Ελλάδα το τσίμπαλο, την πρώτη εκδοχή του σαντουριού. Ο θρυλικός Γιοβανίκας του ομυρναίικου βιολιού είχε το προσωνύμιο ο «Βλάχος», διότι φέρεται ελθών εκ Ρουμανίας. Τέλος, η κυριαρχία της οργανικής μουσικής φόρμας «χόρα» στο ρεπερτόριο της πειραιωτικής Ελλάδας είναι η πλέον τυπική από τα πάμπολλα μουσικά δάνεια που έφεραν οι εκείθεν ταξιδιώτες.

<b>3. La galana y el mar</b>	<b>6:19</b>
<b>4. La hurfana del prisoniero</b>	<b>6:04</b>

Παίζουν οι φοιτητές:

Μαντικός Ηλίας: κανονάκι. Κολοβός Παναγιώτης: κλαρίνο. Τζιούμαρης Γιώργος: ούτι. Γύρας Νίκος: ούτι. τσουμπούς. Κοκκάλα Φωτεινή Ασινέθ: βιολοντσέλο. Παντελίδης Μελέτης: κρουστά. Μνάσωνος Χριστόδωρος: βιολί Παλιάκης Μανώλης και Ζακυνθηνού Αναστασία: τραγούδι  
Υπεύθυνος καθηγητής: Κυριάκος Ταπάκης (κρουστά, σαζ). Συμμετέχει ο Χρήστος Μπάρμπας στο νέο.

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 31/5/08. στην πλατεία Αγίου Νικολάου και είχε τίτλο:  
**Σεφαραδίτικα**

Μιλώντας για «Σεφαραδίτικα», αναφερόμαστε στο μουσικό πολιτισμό των Ισπανοεβραίων, οι οποίοι, μετά τη έξοδό τους από την Ισπανία το 1492, εγκαταστάθηκαν στα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου και κυρίως των Βαλκανίων (Κωνσταντινούπολη. Σμύρνη. Σεράγεβο. Θεσσαλονίκη. Ρόδος). Πρόκειται για μία ιδιότυπη μουσική παράδοση, που διασώζει στοιχεία μεσαιωνικής ευρωπαϊκής μουσικής, αφομοιώνοντας ουγχρόνως λόγιες και λαϊκές παραδόσεις της ευρύτερης Μεσογείου. Βυζαντινή, αραβοπερσική, λαϊκή μουσική της Ιβηρικής χερσονήσου και των Βαλκανίων... Στον ελληνικό χώρο, τα σεφαραδίτικα τραγούδια ταυτίστηκαν με την λαϊκή αστική κουλτούρα της συμπρωτεύουσας, λόγω της έντονης εβραϊκής παρουσίας στην θεσσαλονίκη μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

**5. Amre Kyuchek - Gypsy Kyuchek  
6. Godzilla**

**11:58  
5:54**

Παίζουν οι φοιτητές:

Χριστοδούλοπουλος Παναγιώτης: τραγούδι - φωνητικά. Φόρτσας Κώστας: τενόρο σαξόφωνο - κλαρίνο - samples beat programming. Κολοβός Παναγιώτης: κλαρίνο. Παραπέρογλου Γιώργος: ακορντεόν. Γελαδάρης Χρήστος: πλεκτρικό πιάνο - synthesizer. Μακρής Διονύσος: ακουστικό & πλεκτρικό μπάσο. Παντελίδης Μελέτης: κρουστά. Τσιαντής Ευάγγελος: τύμπανα.  
Υπεύθυνος καθηγητής: Κομματάς Βασίλης, άλτο σαξόφωνο - κλαρίνο.

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 1/6/08. στην πλατεία Αγίας Θεοδώρας και είχε τίτλο:  
**Άνω - κάτω στη Μακεδονία**

Στη Μακεδονία, τα πολιτικά σύνορα δεν ακολουθούν τα σύνολα των μουσικών παραδόσεων, οι οποίες αποτελούν μοναδική ατραπό επικοινωνίας, ανταλλαγής υλικών και άυλων αγαθών ανάμεσα σε ανθρώπους και κούλυτούρες. Ανακαλούμε εδώ τη γλώσσα της μουσικής παράδοσης της ευρύτερης περιοχής, δίνοντας έμφαση στις κάθε λογής ετερότητες: τραγούδια σλαβόφωνα, ρόμικα, οργανολόγιο και ρυθμολογία «βαλκανική»... Δεν αποσκοπούμε σε μια «αναπαραστατική» λογική, αλλά αντιμετωπίζουμε το υλικό αυτό ως οικουμενική παρακαταθήκη, που, απογυμνωμένη από τα ιδεολογικά και προπαντός ταυτοτικά συμπαροματούντα, μπορεί να τροφοδοτήσει τους πειραματισμούς μας για νέα προσέγγιση, πειραματισμό και αναζήτηση, που φέρνουν τα πάνω κάτω και που γεννούν νέους ήχους πάνω σε παλιούς σκοπούς.

**7. Semah  
8. Iptidadan yol sorarsan**

**4:37  
5:13**

Παίζουν οι φοιτητές:

Κούρος Βασίλης. Μιχαηλίδης Ανδρέας. Οικονομόπουλος Σπύρος. Παλιάκης Μανώλης: τραγούδι. Σκουρκέας Στρατής: κρουστά. Bayram Erhan: πολίτικη λύρα. Κοκκάλα Φωτεινή Ασινέθ: Βιολοντσέλο. Ηλιόπουλος Παναγιώτης: νέι. Κούνας Σπύλιος: πολίτικο λαούτο. Μνάσωνος Χριστόδωρος: ούτι. Ραμπή Δήμητρα. Μαντικός Ηλίας: κανονάκι

Υπεύθυνοι καθηγητές: Μάρκος Σκούλιος (νέι). Baris Yurtsever Bal (ταμπούρ, σαζ, τραγούδι)

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 2/6/08. στην πλατεία Αγίου Γεωργίου και είχε τίτλο:  
**Μουσικές Σούφι**

Ο σουφισμός είναι φιλοσοφικό ρεύμα που αναπτύχτηκε στους κόλπους του Ισλάμ. Η πίστη στην «ενότητα της υπάρχεως» ήταν η βασικότερη αρχή αυτού του μυστικιστικού κινήματος, πράγμα που συνεπάγεται σεβασμό και αγάπη για κάθε τι που υπάρχει. Η υπέρβαση του ορθολογισμού επιτυγχάνεται με τη λεπτή ισορροπία ανάμεσα σε εγκράτεια και μέθη, έκσταση και αυτοέλεγχο. Τα τάγματα σουφισμού διαμορφώθηκαν γύρω από σημαντικές προσωπικότητες, που τους έδωσαν το όνομά τους: οι Μεβλεβήδες είχαν ιδρυτή τον Μεβλάνα Τζελαλεντίν Ρούμι και οι Μπεκτασήδες τον Χατζή Μπεκτάς Βελή. Όλα τα τάγματα καλλιέργησαν τις καλές τέχνες δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην μουσική. Οι μεγαλύτεροι συνθέτες της λόγιας μουσικής της Πόλης, όπως ο Dede Efendi, Salih Dede κα.., υπέγραψαν τα έργα τους δηλώνοντας την σούφι ιδιότητά τους.

**9. Erghen deda  
10. Hicaz rachenitsa**

**3:13  
7:27**

Παίζουν οι φοιτητές:

Τοίτοικα-Καραγιάννη Λυδία, Σιάμα Κατερίνα, Κασαπίδου Δέσποινα, Οικονομοπούλου Αλεξία, Οικονομοπούλου Αντωνία, Καζαντζής Βαγγέλης, Μαραγκουδάκης Σταύρος, Μανωλάτος Δημήτρης: τραγούδι. Ματακάκης Στέργιος: γκάιντα, Μάρκου Γιώργος: ακορντεόν. Κοτσιανός Παναγιώτης: βιολί, Βελισσάρης Γιάννης: νταούλι. Μπαδιανούδης Ιάκωβος: καβάλ, τουμπερλέκι, Χατζηπανδρέας Σάκης: καβάλ, Σαρακατούάνος Μάριος: λαούτο, Παπαμαργαρίτης Χάρης, Κηπόπουλος Γιάννης: κιθάρα, Περίσσιος Γιάννης: πλεκτρική κιθάρα, Καρακαλπακίδης Γιάννης: πλεκτρικό μπάσο  
Υπεύθυνος καθηγητής: Χρήστος Μπάρμπας (καβάλ, νέι)

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 3/6/08, στο προαύλιο του Παντοκράτορα και είχε τίτλο:  
**Βουλγαρία**

Η μουσική της Βουλγαρίας παρουσιάζει μια εξαιρετική ποικιλομορφία και διαφοροποίηση, από τα πολυφωνικά τραγούδια της περιοχής της Σόφιας μέχρι τα καθιστικά μονοφωνικά της περιοχής της Θράκης, από τα χάλκινα του Βορρά στην γκάιντα και το νταούλι των Βουνών της Ροδόπης. Στη διάρκεια του περασμένου αιώνα όλες οι μουσικές της Βουλγαρίας γνώρισαν πολλές αλλαγές, ως συνέπεια της πολιτικής συγκυρίας και της μαζικής εσωτερικής μετανάστευσης από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα. Οι όμορες περιοχές ένθεν και ένθεν των ελληνοβουλγαρικών συνόρων αποτέλεσαν ζώνες όσμωσης, που ανέδειξαν κοινές μουσικές εκφράσεις. Το σοσιαλιστικό καθεστώς καλλιέργησε και προώθησε τα παραδοσιακά όργανα όπως το γκάιντα, το νταούλι, το γκαντούλκα, το καβάλ, στα οποία προστέθηκαν μετά τα μέσα του αιώνα και νεότερα, όπως το ακορντεόν, το βιολί, το κλαρίνο τα τύμπανα, η πλεκτρική κιθάρα.

**11. Mantovumpala  
12. Pικραμένο γράμμα**

**3:04  
7:13**

Παιζουν οι φοιτητές:

Παπαδόπουλος Λένος. Ιορδάνου Ηλίας: μπουζούκι. Βλαχομήτρος Δημήτρης: κιθάρα.  
Οικονομοπούλου Σωτηρία: ακορντεόν. Γύρας Νίκος: μπάσο. Σταμούλης Νίκος: κρουστά. Κοτσιανός  
Παναγιώτης: βιολί. Θεοδόσης Διονύσους: κλαρίνο. Πορταρίτου Βασιλική. Οικονομοπούλου Αντωνία.  
Φαναρίδου Κορίνα. Τσίτας Νίκος. Τσαπράζης Αλέξης: τραγούδι  
Υπεύθυνος καθηγητής: Στάθης Σαββίδης (μπουζούκι)

Η συναυλία έλαβε χώρα στις 4/6/08. στα Ψαροπλιά και είχε τίτλο: **Ινδοπρεπή λαϊκά**

Τις δεκαετίες '50-'60 στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες παίχτηκαν τουλάχιστον 100 ταινίες παραγωγής του λεγόμενου Bollywood. Πρόκειται για δράματα γυρισμένα στη Βομβάη με θέματα κοινωνικά, ερωτικά, ιστορικά ή μυθολογικά. Τα άφθονα τραγούδια που περιείχαν έγιναν επιτυχίες και μάλιστα δρομολόγησαν ένα ολόκληρο «ινδοπρεπές» ρεύμα, στο οποίο ανάλωσαν το τάλαντό τους μεγάλοι συνθέτες και ερμηνευτές, όπως οι Απόστολος Καλδάρας, Στέλιος Καζαντζίδης, Μανώλης Αγγελόπουλος, Βούλα Πάλλα κ.α. Σε πολλές περιπτώσεις το δάνειο δεν περιορίζονταν απλά στο ύφος ή σε κάποια ευρυματική μελωδική αποστροφή, παρά αφορούσε την πλήρη αναπαραγωγή της όλης σύνθεσης, με ελληνικούς όμως στίχους. Τα τραγούδια που παρουσιάζονται απόψε είναι αριγάτως ινδικής καταγωγής. Έστω κι αν έγιναν γνωστά με εγχώριες υπογραφές.

## Πάμε Πλατεία:

Ακαδημαϊκή πράξη και κοινωνική παρέμβαση στην Άρτα.  
Οι Ανοιχτές Πύλες του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής  
Μουσικής του ΤΕΙ Ήπειρου

“Πάμε Πλατεία:” Η φράση είναι εμβληματική μιας συγκεκριμένης νεανικής κουλτούρας, και πλήρης αναφερομένων που παραπέμπουν περιπαιχτικά σε κολωνακιώτικα ήθη... Εκπέμπει ωστόσο έναν αιθεντικό αέρα κοινωνικοποίησης, σε μια κεντρομόλο δυναμική, όπου το κέντρο ορίζεται από τον κατεξοχήν χώρο της κοινωνικής συνεύρεσης, τον ελεύθερο δημόσιο χώρο της πλατείας. Γι' αυτή της την ποιότητα την δανειζόμαστε εδώ προκειμένου να κάνουμε τον απολογισμό μιας πρακτικής που επί πέντε συναπτά έπι οδηγεί το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ήπειρου να παρεπιδημεί μια βδομάδα το χρόνο στις πλατείες της Άρτας.

Το όλο εγχείρημα ξεκίνησε από τις δράσεις ενός ευρωπαϊκού προγράμματος που υλοποιήθηκε στο ΤΛΠΜ επί πέντε χρόνια στο πλαίσιο του Γ' ΚΠΣ, και που τίτλοφορείται «Αναμόρφωση των προπτυχιακών Προγραμμάτων σπουδών». Με άλλα λόγια αφετηρία του είναι η εκπαιδευτική πράξη που φιλοδοξεί να διαχυθεί εκτός ακαδημαϊκού πλαισίου στον κοινωνικό χώρο και όχι κάποια από τις συνήθεις φιλοδοξίες «πολιτιστικής» παρέμβασης.

Μια από τις δράσεις του εν λόγω προγράμματος είναι και η εγκατάσταση ενός θεσμού που δεν έχει τίποτε το καινοφανές, δεδομένου του ότι είναι καθεστώς για τα περισσότερα ακαδημαϊκά ιδρύματα της αλλοδαπής. Πρόκειται για το θεσμό των «Ανοιχτών πυλών», που φιλοδοξεί να γεφυρώσει τον ακαδημαϊκό με τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, με στόχο την προσέλκυση φοιτητών, οπωδήποτε, αλλά και την διάχυση του ακαδημαϊκού πνεύματος. Οι «Ανοιχτές Πύλες» του ΤΛΠΜ προβλέπουν στο πλαίσιο αυτό μια επιστημονική πημερίδα που προσπαθεί να ακολουθείται από δημοσίευση των πρακτικών της, εκθέσεις και χάρτευσης, καθώς και μια σειρά από διαδοχικές μουσικές βραδιές που λαβαίνουν χώρα στις πλατείες της Άρτας, με την στήριξη του Δήμου Αρταίων.

Ο τρόπος με τον οποίο το Τμήμα εκφέρεται δι' εκδηλώσεων δεν είναι αυτονόητος, γι' αυτό και αποτέλεσε (και αποτελεί) αντικείμενο διαρκούς προβληματισμού. Μέρος αυτού του προβληματισμού (και πιο συγκεκριμένα το κομμάτι που σχετίζεται με τις εκδηλώσεις των «Ανοιχτών Πυλών») είναι που θα αναπύξω παρακάτω. Οι σκέψεις αυτές αναπύχθηκαν για πρώτη φορά στην παιδαγωγική διημερίδα της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης με τίτλο «Ο εκπαιδευτικός ως μέρος της σχολικής και της τοπικής κοινότητας: Έρευνα - διδακτική πράξη - κοινωνική προσφορά» που έλαβε χώρα στο Μουσικό Σχολείο Αγρινίου στις 9-10 Δεκεμβρίου 2006. Δημοσιεύονται εδώ με αφορμή την έκδοση, για πρώτη φορά, πνηπτικού υλικού από τις εν λόγω συναυλίες.

Η διάδραση ενός ακαδημαϊκού τμήματος μουσικής με την τοπική κοινωνία δεν μπορεί να είναι αυθόρυπτη. Ο τρόπος με τον οποίο οι ανάγκες και οι επιθυμίες διαμορφώνονται εκατέρωθεν δεν αφήνει πολλά περιθώρια σε τέτοιου τύπου ελπίδες. Η φιλοσοφία του ΤΛΠΜ για μια τέτοια ακολουθία εκδηλώσεων στηρίζεται στην εξής βασική παραδοχή: Ανήκει σαφώς στον χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών να ευθύνη να αναλάβουν διευρυμένο κοινωνικό ρόλο στο ζήτημα του πολιτισμού. Αντίθετα με τους καταναλωτικούς όρους με τους οποίους αναπύσσεται στον τομέα

αυτό π ο αγορά. ένα Τμήμα μουσικολογικής έρευνας οφείλει να εισηγείται θεσμικές προτάσεις για τον πολιτισμό με άποψη και πρωτοτυπία. Και φυσικά, αν ο ακαδημαϊκός χώρος εισηγείται μια νέα πολιτική του πολιτισμού, θα πρέπει να εστιάζει πάνω απ' όλα σε μια νέα πιθική του πολιτισμού, όπου η κοινωνία θα μπορεί να ισορροπεί ανάμεσα στην ατομική και την μαζική κουλτούρα. Είναι σημαντικό να επιβεβαιωθεί στο επίπεδο αυτό ότι ο πραγματικός φορέας κουλτούρας, υποκείμενο μαζί και αντικείμενο του πολιτισμού, είναι το άτομο και όχι η μάζα. Για τους φορείς ανθρωπιστικής παιδείας είναι αυτονότο ότι η μάζα δεν πρέπει να πνίξει το υποκείμενο, και πως η ανθρώπινη παρουσία οφείλει να παραμείνει στο κέντρο των πάντων.

Είναι κοινά παραδεκτό ότι ο πολιτισμός δεν μπορεί πλέον να θεωρείται ως επίθεμα των απαραίτητων βιοτικών αναγκών, αλλά ότι αντίθετα είναι οργανικό τους κομμάτι. Εφόσον Βέβαια αντιμετωπίζουμε το άτομο όχι σαν καταναλωτή, αλλά σαν πρόσωπο.

Οι μάζες μπορεί να είναι αντικείμενο του πολιτισμού μόνο ως σύνολα ανθρώπινης διάδρασης. Target groups, κοινωνικο-επαγγελματικές ομάδες που μπορούν να είναι «στόχοι» μια πολιτικής πολιτισμού δεν υφίστανται σε μια τέτοια παρέμβαση. Εδώ τα μνημάτα απευθύνονται σε εκείνους τους «άγνωστους προσωπικούς αποδέκτες» που με εμπιστοσύνη αναγνωρίζουμε μέσα στο πλήθος των θεατών.

Από την άποψη αυτή, η μαζική κουλτούρα δεν μας αφορά. Μας αφορά όμως η προσωπική, ως κουλτούρα που μοιράζεται με άλλους, ως συλλογική κουλτούρα. Οι δυο λέξεις είναι μεστές νοήματος: προσωπική σημαίνει ότι αγκαλιάζει ολόκληρο το είναι του ατόμου, και όχι ένα μέρος μόνο των αναγκών του. Συλλογική πάλι σημαίνει, αντίθετα από το μαζική κουλτούρα που διαμορφώνεται από τη διάδραση μεταξύ υποκειμένων, και όχι απλώς ένα αγαθό καταναλωτικού τύπου. Ένα αναλώσιμο. Προέκταση μιας τέτοιας προσέγγισης (πολιτισμός ως «αγαθό») είναι και ο «πολιτισμός του ελεύθερου χρόνου» - ως «διακοπές» από την καθημερινότητα και την ρουτίνα. Αυτός όμως είναι ένας επικίνδυνος αντικατοπτρισμός. Αν ο πολιτισμός μας είναι πράγματι ανθρωποκεντρικός, οφείλει να εντάσσεται στον πραγματικό χρόνο και χώρο των ανθρώπων. Αυτό σημαίνει απομυθοποίηση και απεξάρτηση του από μια κωδικοποίηση συμπεριφορών που δεν είναι οικείες στον μέσο ανθρωπο. που δεν ανίκουν στην καθημερινότητά του (μετάβαση στο θέατρο, στην οπέρα, στην συναυλία σημαίνει ένα σύνολο από συμπεριφορές - από το ντύσιμο ως την οικονομική διαχείριση).

Πώς μπορεί ένα θεσμικό πλαίσιο που αφορά την εκπαίδευση να παρέμβει διαμορφώνοντας συλλογική κουλτούρα: Αν πρέπει κανείς να ενεργήσει ως «παιδαγωγός» σε κοινωνικό επίπεδο. Έξω από τα θεσμικά πλαίσια της επαγγελματικής του ευθύνης, δεν έχει να μεταδώσει απλώς ένα συγκεκριμένο σώμα γνώσεων και να το διαχύσει όσο περισσότερο μπορεί, αλλά οφείλει να προσφέρει εργαλεία τα οποία οι άνθρωποι χρειάζονται για να ολοκληρώθουν οι ίδιοι. εργαλεία δηλαδή που θα αξιοποιήσουν με τρόπο προσωπικό από τους αποδέκτες. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να είναι υψηλής ποιότητας - εκλαΐκευση δεν σημαίνει ευτελισμός. Ο κίνδυνος πάλι που προέρχεται από την ακαδημαϊκή πλευρά είναι να λησμονήσει ότι η παιδεία δεν είναι σύνολο γνώσεων απλώς, αλλά σύνολο και εμπειριών επίσης κατά την εμβληματική ρήση «παιδεία είναι αυτό που μένει όταν έχουμε ξεχάσει δύσα μάθαμε».

Με παρακαταθήκη τα παραπάνω σύντομα, ο σχεδιασμός των μουσικών εκδηλώσεων της Εβδομάδας Ανοικτών Πυλών του ΤΑΠΜ έλαβε μια πολύ συγκεκριμένη μορφή, που συνοπτικά έχει ως εξής:

Στο πλαίσιο του μαθήματος των Μουσικών συνόλων που διδάσκονται στο Τμήμα και της υποστήριξης της επαφής των νεαρών φοιτητών με έμπειρους οργανοπαίχτες που έχουν αποκτήσει την τεχνογνωσία τους μετά από μακρόχρονη επαγγελματική πρακτική, προτείνεται από την αρχή του κειμερινού έξαμπνου η συγκρότηση σχημάτων που θα παρουσιαστούν την άνοιξη στο κοινό. Ένας από τους διδάσκοντες αναλαμβάνει να επεξεργαστεί τις προτάσεις ή και να εισηγηθεί άλλες, ώστε να διαμορφώνεται ένα σώμα παραστάσεων που να διαθέτουν ποικιλία και πρωτοτυπία και να αποφεύγουν επαναλήψεις και διπλότυπα. Οι διδάσκοντες που επιφορτίζονται με την υλοποίηση τους αναλαμβάνουν να συγκροτήσουν το ρεπερτόριο, να επιμεληθούν τις ενορχηστρώσεις και να διδάξουν τους φοιτητές, που προσέρχονται στην ομμητοκό μέσω ακροάσεων. Όλα αυτά συμβαίνουν αμισθί. σε χρόνο εκτός μαθημάτων και δεν προσφέρουν βαθμολογικά μπόνους - το μόνο κίνητρο είναι το μεράκι για την παράσταση.

Οι πρόβες κι η δημιουργική διάδραση των φοιτητών με τους καθηγητές τους συνεχίζονται ως το τελικό ανέβασμα στη σκηνή. Αυτό γίνεται μόνο μια φορά. Οι παραστάσεις δεν περιοδεύουν, ούτε επαναλαμβάνονται. Προσφέρονται στους κατοίκους της πόλης που μας φιλοξενεί σαν δώρο αποκλειστικό. Χρησιμοποιώ πιθελημένα τη λέξη «δώρο». διότι μια από τις προτεραιότητες της φιλοσοφίας όπως την αναπτύξαμε εστιάζει στην δυνατότητα πρόσθασης: Οι οργανωμένες συναυλίες που είναι δημόσιες και δωρεάν σπανίως έχουν ποιότητα που να αντιστέκεται στους κανόνες εμπορικότητας, δηλ. όχι μαζικές, δημοπρένες με βάση εσωτερική λογική και όχι ως «προϊόντα». Ακόμα και η κατ' εξοχήν μουσική έκφραση του αγροτικού χώρου, το πανηγύρι, παίρνει όλο και περισσότερο μια φόρμα κλειστή, όχι σπάνια μάλιστα με εισιτήριο. Η παρουσία ενός εξαιρετικού σολίστ, μιας σχετικής ή απόλυτης «διασημότητας», θεωρείται επιβεβλημένη και από την απίχνηση του ονόματός του εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό η πλήρωση των προσδοκιών των οργανωτών που τις περισσότερες περιπτώσεις είναι αριγάτως οικονομική. Στις συναυλίες του ΤΑΠΜ δεν υπάρχουν διάσημες μονάδες. Οι καθηγητές βέβαια μπορεί να είναι γνωστοί και διακεκριμένοι στο είδος τους, αλλά η θέση τους την ώρα της συναυλίας είναι στο βάθος της σκηνής, παραχωρώντας το προσκήνιο στους μαθητές τους. Επιπλέον το κοινό δεν έρχεται στο χώρο της συναυλίας - η συναυλία μεταβαίνει στον καθημερινό κοινωνικό χώρο της πλατείας προκειμένου να συναντήσει το κοινό της. Βοηθά έτσι να ξαναγίνει η πλατεία ένα φόρουμ ανταλλαγών, μια αγορά αισθημάτων, εμπειριών, συγκινήσεων και βιωμάτων κοινών, όπου οι πιο διαφοροποιημένες τάξεις πλικιών, επαγγελμάτων, μόρφωσης κλπ. βρίσκουν ερείσματα συνύπαρξης. Η πιο ακριβή εικόνα που κρατώ από το σύνολο της εμπειρίας του ΤΑΠΜ στις πλατείες, είναι δύο γιαγιάδες με νυχτικίες που κατέβηκαν στο κατώφλι της οικοδομής τους κουβαλώντας τα σκαμνάκια τους.

Ο χώρος της καθημερινότητας γίνεται χώρος συναυλίας ή μάλλον η συναυλία γίνεται ανεπιπλέυτο κομμάτι της καθημερινότητας. Έχοντας έτσι προσεγγίσει το κοινό, η εμπιστοσύνη του κερδίζεται με όρους διαφορετικούς από εκείνους της φήμης ή του διαμεσολαβητικού ρόλου των ΜΜΕ. Αυτό μπορεί να δώσει πόστωση και στους πιο ακραίους πειραματισμούς, που μπορεί να παραχθούν από ένα ερευνητικό σχέδιο. Μπορεί να διασφαλίσει μια πραγματική πρόσβαση του κοινού της Άρτας σε απόπειρες «μουσικής γεωγραφίας», πέρα από τα συνήθη στερεότυπα και τις εύκολες ομογενοποίησεις. Το κοινό των πλατειών μπορεί να έχει στη διάθεσή του πρωτότυπες και πολλαπλά επεξεργασμένες ενορχηστρώσεις του Βαμβακάρη, καρπαθιώτικη μουσική, ρουμάνικες «χόρες». Η παρουσία τους θα λάβει υπόψιν της το χώρο και τις λειτουργίες του. θα οργανωθεί δηλαδή κάθε φορά με βάση τα πολιτισμικά συμφέροντα της περιοχής της πλατείας, όπως ανασύρονται από την προφορική κυρίως μνήμη των παλιών Αρτινών. Η συναυλία μπορεί να «δανείζεται» την ταυτότητα της εκάστοτε πλατείας για να διαμορφώσει θεματικές και ρεπερτόριο, πιο από την παρασέρνει το κοινό στο να ανακαλύψει τις πλατείες της πόλης του μέσα από την

ιστορική τους διαχρονία.

Στις συνθήκες αυτές, η μόνη των φοιτητών στην εμπειρία της επιτέλεσης είναι πολύ διαφορετική όχι μόνο από εκείνη που παίρνουν στην αίθουσα διδασκαλίας, αλλά κι από εκείνη που αποκομίζουν παιζόντας π.χ. ρεμπέτικα στο ταβερνάκι της γειτονιάς. Με άλλα λόγια, εγκαθίσταται μέσω των εκδηλώσεων αυτό ένα ολόκληρο πλέγμα διαδράσεων ανάμεσα από μια σειρά «αντίθετων»:

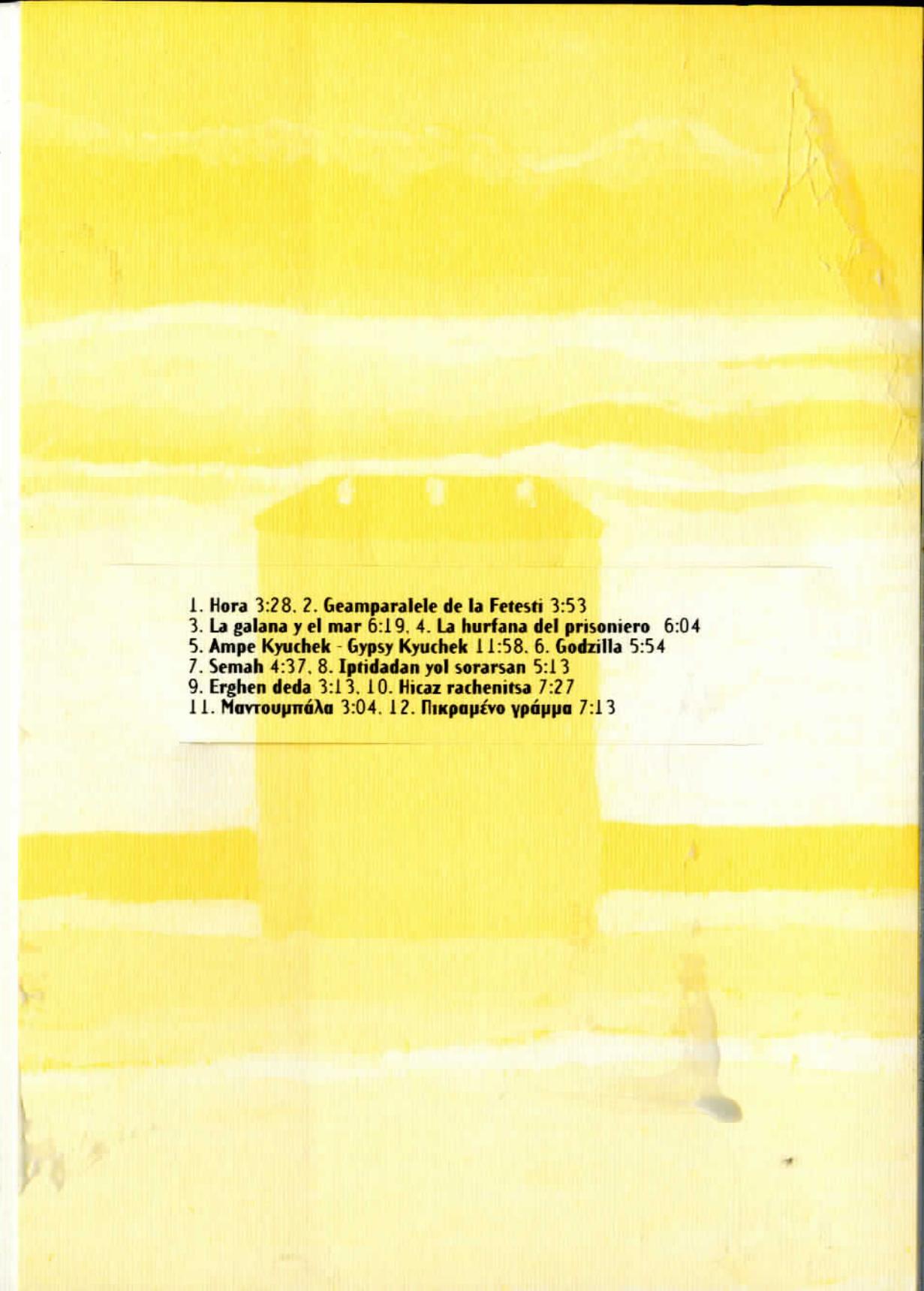
θεωρία και εμπειρία  
θεωρικό και αυθόρυμπο  
ακαδημαϊκός χώρος και ευρύτερος κοινωνικός χώρος  
έρευνα/πειραματισμός και εκλαΐκευση  
λόγιο και λαϊκό, εγγραμματοσύνη και προφορικότητα  
ατομικότητα και ομαδικότητα στη μουσική πράξη  
κοινωνικά μικρο-σύνολα (γειτονιά) και μακρο-σύνολα (Ελλάδα / Κόσμος)  
περιφέρειας με άλλες περιφέρειες, δίχως την συνήθη διαμεσολάβηση του κέντρου  
διδάσκων - διδασκόμενοι - κοινό (ο καθηγητής στα παιδιά, αυτά στο κοινό και το κοινό και πάλι στα παιδιά και τον καθηγητή ως βιωμένη εμπειρία)

Η σύνθεση αυτή δίνει στην εμπειρία των συναυλιών που περιγράφαμε έναν χαρακτήρα καθολικότητας, που αφορά τόσο την παιδαγωγική εμπειρία όσο και την κοινωνική παρέμβαση. Στην πρώτη περίπτωση ανακυκλώνει στην οργάνωση της παραγωγής και την τελική επιτέλεση ένα ολόκληρο σύνολο γνώσεων, το οποίο επιστέφει με ένα αυθεντικό ουλλογικό βίωμα, αφού, εκτός της μουσικής πράξης, η παραγωγή των εκδηλώσεων, η κινηματογράφησή τους, η πνοληψία κλπ. κινητοποιούν ένα σώμα φοιτητών και καθηγητών που κάνουν πράξη όσα διδάχτηκαν στις ακαδημαϊκές αιθουσες μέσα σε πραγματικές συνθήκες δράσης. Άλλα, συνεκτιμώντας και τη δεύτερη, αντιλαμβανόμαστε ότι επιτρέπει κάπι πολύ ευρύτερο:

Κάθε μορφής εκπαίδευση, λένε οι κοινωνιολόγοι, ενεργεί με διαδοχικές εισαγωγές σε πλέγματα σχέσεων, που μπορεί βέβαια να είναι σχολικά και ακαδημαϊκά σε γένει, αλλά τις περισσότερες φορές δεν είναι. Αντίστροφα κάθε τέτοια σχέση περιλαμβάνει μια τριπλή διάσταση μίμησης (αντιγραφής), μαθητείας και κοινωνικοποίησης. Μέσα από αυτό το πρόσμα γίνεται προφανές ότι μια κοινή εκπαιδευτική εμπειρία είναι αυτή που ενώνει στο πεδίο των συναυλιών τους εκκολαπτόμενους μουσικολόγους του ΤΛΠΜ και το ευρύτερο κοινό των πλατειών της Άρτας. Απόδειξη γι' αυτό είναι το ότι συνέχεται από μια συγκεκριμένη θεωρία και μεθοδολογία, και προπαντός το ότι επιτρέπει την συγκρότηση νέων θεωριών και την ανανέωση των μεθοδολογιών καθώς κεφαλαιοποιείται η εμπειρία και διαχέεται η γνώση.

Στην ιστορία των πολιτισμών, ο χώρος της γιορτής είναι ο χώρος που αποκαλύπτει αλλά και διαμορφώνει τις κοινωνικές σχέσεις. Ο χώρος της γιορτής που στήνεται γύρω από αυτό που σήμερα αποκαλούμε «πολιτιστικές εκδηλώσεις» κατά γενική ομολογία έχει πάψει να είναι ο χώρος - έστω και προσωρινός - του εκμπενσιού της κοινωνικής απόστασης, αλλά γίνεται ένα πεδίο όπου οκνοθετείται η απόλυτη ατομικότητα. Φυσικά, δεν έχουμε την φιλοδοξία να αλώσουμε μια τέτοια Βαστίλη σε μια εβδομάδα εκδηλώσεων. Αυτό που προσδοκούμε από την γιορτινή παρουσία του ΤΛΠΜ στις πλατείες της Άρτας είναι η κατανόηση των υφιστάμενων σχημάτων και η δυνατότητα της διάπλασης καινούριων, μέσα από την παραγωγή νέων κλιμάκων αξιών, αισθητικών τε και κοινωνικών.

Για να διεκδικήσουμε κάποτε το πέρασμα από την παραγωγή «πολιτιστικών εκδηλώσεων» στην παραγωγή πολιτισμού.

- 
1. *Hora* 3:28, 2. *Geamparalele de la Fetesti* 3:53
  3. *La galana y el mar* 6:19, 4. *La hurfana del prisonero* 6:04
  5. *Ampe Kyuchek - Gypsy Kyuchek* 11:58, 6. *Godzilla* 5:54
  7. *Semah* 4:37, 8. *Iptidadan yol sorarsan* 5:13
  9. *Erghen deda* 3:13, 10. *Hicaz rachenitsa* 7:27
  11. *Mantoumpanála* 3:04, 12. *Πικραρένο γράμμα* 7:13



Το τέταρτο αυτό τεύχος των Τετραδίων συγκεντρώνει τις ανακοινώσεις της Ημερίδας με τίτλο «Ετερότπες & μουσική στα Βαλκάνια», που διοργανώθηκε στις 31 Μαΐου του 2008 στα πλαίσια της Εβδομάδας Ανοικτών Πυλών του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου με στόχο να προκαλέσει, για πρώτη φορά στη χώρα μας, μια ανοικτή συζήτηση γύρω από τα θέματα που αφορούν στην μουσική έκφραση των ετεροτόπων σε Βαλκανικό επίπεδο. Η προσπάθεια αυτή δεν μπορεί παρά να είναι αποσπασματική, ωστόσο σε μια ιστορική συγκυρία (μετανάστευση, νέοι εθνικισμοί...) που, όταν δεν αντιμετωπίζει την ετερότπη ως φολικλόρ, στέκεται απέναντι της επιφυλακτικής έως και εχθρικής, η πρωτοβουλία αυτή αποκτά έναν εμβληματικό χαρακτήρα ανάδειξης του ανομολόγουτο.

Η σειρά Τετράδια εισηγείται μια μορφή άμεσης καταγραφής και διάχυσης του ερευνητικού λόγου στη γένεσή του. Κατανευμένα σε ενότητες ανάλογα με τη φύση των θεματικών που διερευνώνται, τα Τετράδια επιδιώκουν να καταστήσουν γνωστές στο κοινό, μυημένο και μπ. καταθέσεις σχετικές με το μουσικό φαινόμενο στην ευρύτερή του διάσταση. Εκκινώντας από συναντήσεις εργασίας, τα Τετράδια αποτυπώνουν την πρωτόλεια μορφή των κειμένων που φιλοξενούν, με ελάχιστη εκ των υστέρων επεξεργασία, προσβλέποντας λιγότερο σε αποκρυσταλλωμένες, θέσεις, και περισσότερο σε γόνιμο διάλογο. Αυτό το «εν δυνάμει» της φύσης τους αντανακλάται και στον «Βιοτεχνικό» χαρακτήρα του εντύπου στο οποίο καταλήγουν και το οποίο διανέμεται δωρεάν.

Οι Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου δρομολογήθηκαν το 2003 στο πλαίσιο του προγράμματος Αναμόρφωσης του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών, το οποίο συγχρηματοδοτείται από την ΕΕ και το ΥΠΕΠΘ (ΕΠΕΑΕΚ II).