ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ

Η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΣ ΛΑΪΚΟΥ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΗ: ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΤΟΠΙΑ ΕΡΕΥΝΑ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

Βιογραφία και εθνογραφία

Σ' έναν από τους περίφημους αφοριστικούς στοχασμούς του, ο γάλλος μαθηματικός και φιλόσοφος Blaise Pascal έγραψε για τη μαθηματική έννοια «πιθανότητα»: «Αδύνατο να στηριχτείς σ' αυτήν, αλίμονο όμως αν την αγνοήσεις». Για τον εθνογράφο, η βιογραφία είναι κάτι ανάλογο με την «πιθανότητα» του Pascal. Δεν μπορεί να στηριχτεί σε μία μόνο βιογραφία για να κατασκευάσει μια εθνογραφία. Δεν μπορεί όμως και να την αγνοήσει.

Η βιογραφία συνδέεται δομικά με την εθνογραφία. Αμφότερες αποτελούν διακριτά είδη συγγραφικής παραγωγής. Η ειδολογική αυτή σύνδεση οφείλεται κυρίως σε μια πρακτική συνάφεια: και οι δύο τέχνες παράγουν κείμενα. Ωστόσο τα βιογραφικά και τα εθνογραφικά κείμενα δεν παρουσιάζουν λογοτεχνική μόνο συγγένεια, αλλά και ανθρωπολογική.[1]

---

[1] Η βιογραφική ή βιοϊστορική προσέγγιση (life-history approach) χρησιμοποιήθηκε στην πολιτισμική ανθρωπολογία και γενικότερα τις κοινωνικές επιστήμες ως μεθοδολογικό εργαλείο στην έρευνα των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων τα τελευταία οχδοντα περιπου χρόνια, απο τις αρχές δηλαδη της δεκαετίας του 1920. Η ανθρωπολογική χρήση της βιογραφικής μεθόδου στην εθνογραφική έρευνα είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου συγγραφικού μορφώματος, της εθνογραφικής βιογραφίας, με πρωτοπόρο δημιουργό τον ανθρωπολόγο Paul Radin (1913, 1920, 1926 και 1933). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συγχρονης εθνογραφικής βιογραφίας, που παρουσιαζει ιδιαιτερο ενδιαφερον για την ελληνική Εθνογραφία καθως εχει ως αντικειμενο της τη ζωη ενος λογοτέχνη και κοινωνικου αγωνιστη απο την Κρητη, ειναι το εργο του ελληνιστη ανθρωπολογου Michael Herzfeld (1997), *Portrait of a Greek Imagination: an Ethnographic Biography of Andreas Nenedakis* [Για το έργο αυτο βλ. τη βιβλιοκριση του κοινωνιολόγου Φ. Νικολόπουλου (1998)]

Η ζωή ενός ανθρώπου (το βιογραφικό αντικείμενο) και η ζωή ενός λαού ή, ειδικότερα, μιας πληθυσμιακής, κοινωνικής ή πολιτισμικής ομάδας (το εθνογραφικό αντικείμενο) χαρακτηρίζονται –εάν βεβαίως ο συγκεκριμένος άνθρωπος και τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας αποτελούν στοιχεία ενός και του ιδίου συνόλου προσώπων– από συναφείς ιδέες, ενέργειες και συμπεριφορές, οι οποίες διέπουν (και διέπονται από) ορισμένες κοινές συμβάσεις ζωής και πρακτικές διαβίωσης.

Η βιογραφία είναι μια σύνθετη κατασκευή. Αποτελεί προϊόν μιας διαδικασίας επάλληλων συναντήσεων, εμπειρικού και αναστοχαστικού χαρακτήρα, ανάμεσα στον βιογράφο-ερευνητή και στον βιογραφούμενο. Πρόκειται για ένα προϊόν το οποίο παράγεται σύμφωνα με ορισμένες προδιαγραφές που θέτει και διαχειρίζεται ο βιογράφος-συγγραφέας, τα όρια των οποίων διαπραγματεύεται συνεχώς ο ίδιος μέσα από τις μορ-

---

Επειδή ο βιογραφικός λόγος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην προσωπικότητα των χαρακτήρων που περιγράφει αλλά και στην υποκειμενικότητα των βιωματικών μαρτυριών στις οποίες αναφέρεται, χρησιμοποιήθηκε κυρίως ως συμπληρωματική πηγή πληροφοριών στην κλασική κοινωνική έρευνα (Bertaux 1981, Watson & Watson-Franke 1985). Ο βιογραφικός λόγος απέκτησε θεωρητική και μεθοδολογική αυτονομία στην ανθρωπολογική πρακτική μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων (Geertz 1973, Agar 1980, Watson & Watson-Franke 1985: 10-16). Από το μέσο της δεκαετίας του 1960 και κυρίως κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες δημοσιεύτηκαν σημαντικές ανθρωπολογικές μονογραφίες με αντικείμενο τις βιοϊστορίες συγκεκριμένων ανθρώπων που προέρχονταν από διαφορές κοινωνικές ή εθνοπολιτισμικές ομάδες, οι οποίες προβλήθηκαν από τους συγγραφείς ως προσωποκεντρικά (αυτο- και ετερο-αναφορικά) παραδείγματα ερμηνευτικής εθνογραφίας. Η σχετική βιβλιογραφία είναι πλουσιότατη, ενώ αναλογη είναι και η παραγωγή επιστημονικών άρθρων για το ίδιο θέμα που δημοσιεύτηκαν την ίδια περίοδο. Ενδεικτικώς αναφέρω τα εξής έργα: Langness (1965), White (1973), Crapanzano (1977, 1980 & 1981), Mintz (1979), Bertaux (1981 [επιμ.]), Myerhoff (1978, 1982), Myerhoff & Ruby (1982), Shostak (1981), Ruby (1982).

Οι ερμηνευτικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν στην ανθρωπολογική βιογραφική προσέγγιση έλκουν κυρίως την καταγωγή από τη φαινομενολογία, η οποία μελετά ειδικώς την υποκειμενική εμπειρία ως ένα αυτόνομο φαινόμενο (Berger & Luckmann 1966, Geertz 1973, Watson & Watson-Franke 1985:13). Για να κατανοήσει την υποκειμενική εμπειρία, ο φαινομενολόγος ασχολείται αποκλειστικά με τα βιωματικά και πολιτισμικά φαινόμενα που διαχειρίζεται το υποκείμενο, αποκρίπτοντας κάθε ξένο προς αυτό (ως προς τη ζωή του υποκειμένου) στοιχείο (Watson & Watson-Franke 1985:13). Για τη σχέση μεταξύ φαινομενολογίας, ερμηνευτικής ανθρωπολογίας και βιογραφικής μεθόδου, βλ. Watson (1976), Frank (1979), Langness & Frank (1981), Watson & Watson-Franke (1985).

φοποιητικές συναντήσεις του με τον εμπειρικό ή αναστοχαστικό Άλλο.[2] Ο βιογραφικός λόγος είναι επομένως ένας σύνθετος λόγος, ένας διά-λογος, στη συμβολική επικράτεια του οποίου αλληλοδιαπλέκονται και αλληλοδιαμορφώνονται μέσα από τη γραφή πραγματικοί και φανταστικοί χαρακτήρες.[3] Τόσο ο βιογράφος όσο και ο βιογραφούμενος μπορεί να είναι πραγματικά ή φανταστικά πρόσωπα. Συνήθως είναι και τα δύο. Οι χαρακτήρες μιας βιογραφίας είναι πρόσωπα και συνάμα προσωπεία τα οποία αναπαράγουν και διαχειρίζονται φάσεις και αντιφάσεις της ζωής, στερεότυπα και ερμηνείες, αρχέτυπα και βιώματα που καλύπτουν όλο το φάσμα της ανθρώπινης κατάστασης. Η συμβολική αυτή σύνθεση χαρακτήρων, που προκύπτει από τη δυναμική συνάντηση μεταξύ βιογράφου και βιογραφούμενου, περιγράφει και, συνεπώς, οροθετεί το χώρο της βιογραφίας ως μια ενδο-δια-κειμενική πραγματικότητα που επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις.[4]

Παραγωγός της βιογραφίας φαίνεται να είναι ο βιογράφος-συγγραφέας, μόνος αυτός κύριος και ρυθμιστής του παραγόμενου βιογραφικού κειμένου. Στην πραγματικότητα όμως ο βιογράφος δεν διαθέτει μια τόσο απόλυτη και οριακή αυτονομία. Η παραγωγή του κειμένου –τόσο η παραγωγική διαδικασία όσο και το προκύπτον προϊόν– τον δεσμεύει, καθώς ο βιογραφικός Άλλος αναδύεται σαν μια πολυσχιδής προσωπικότητα, οι βιοϊστορικές εκφάνσεις της οποίας δεν αφορούν μόνον κάποιον άλλον άνθρωπο, αλλά και αυτόν τον ίδιο τον βιογράφο. Με άλλα λόγια, στην προσπάθειά του να αναπλάσει τη βιοϊστορία[5] ενός προσώ-

---

[2] Η αναστοχαστική διάσταση (reflexivity) αποτελεί χαρακτηριστικό θεωρητικό και μεθοδολογικό γνώρισμα της «νέας» εθνογραφίας (new ethnography), που αναπτύχθηκε στο εσωτερικό της ερμηνευτικής ανθρωπολογίας κατά τη δεκαετία του 1980. Για τον εθνογραφικό αναστοχασμό στην ερμηνευτική ανθρωπολογία, βλ. Clifford & Marcus (1986), Marcus & Fischer (1986), Clifford (1988), Turner & Bruner (1986), Fabian (1990).

[3] Για τη διαλογικότητα ως κριτική λογοτεχνική, εθνογραφική και επιτελεστική (performative) έννοια, βλ. Bakhtin (1981, 1986), Bauman (1977), Feld (1987), Finnegan (1992). Για τη διαλογικότητα ως θεμελιακή αρχή μιας κοινωνικής οντολογίας, βλ. την κριτική φαινομενολογική προσέγγιση του φιλοσόφου Martin Buber (1987) και τη σχετική μελέτη (για το έργο του Buber) του Χ. Αποστολόπουλου (1991).

[4] Για την αφηγηματική λειτουργία και τις «μεταφορές» της αναγνώσης ενός κειμένου, βλ. Ricoeur (1990), Greisch (1993) και Eco (1993).

[5] Ο όρος «βιοϊστορία» παραπέμπει τόσο στην «αφήγηση ζωής» (life story, life narrative) όσο και στην «ιστορία ζωής» (life history). Στην αφήγηση ζωής ο βιοϊστορικός λόγος ταυτίζεται με τον αφηγηματικό λόγο του προσώπου που διηγείται τη ζωή του όπως

που, ο βιογράφος αναπλάθει τον ίδιο του τον εαυτό και τη σχέση του με τον κόσμο. Στο επίπεδο όμως μιας τέτοιας αυτοαναφορικής γραφής, η οποία ούτως ή άλλως χαρακτηρίζει κάθε βιογραφικό ή εθνογραφικό κείμενο, ο βιογράφος-συγγραφέας ή, γενικότερα, ο εθνογράφος-συγγραφέας αναδύεται ως ένας διαχειριστής χαρακτήρων – χαρακτήρων που μεταφέρουν αποχρώσεις της προσωπικότητας του συγγραφέα αλλά και του πολιτισμικού μορφώματος στο πλαίσιο του οποίου εκφράζεται, επικοινωνώντας μ' ένα ορισμένο κοινό, ο ίδιος ο συγγραφέας. Λέγω διαχειριστης και όχι παραγωγός, διότι τόσο ο βιογραφος-συγγραφεας όσο και ο εθνογράφος-συγγραφέας δεν δημιουργούν τους χαρακτηρες και τον κόσμο των χαρακτήρων τους από το τίποτα, στο κενό. Αναπλαθουν αυτο- ή ετερο-αναφορικες μαρτυριες, μετασχηματίζοντας την ειδική βιωματική σημασία που έχουν οι μαρτυριες αυτές (για τα προσωπα που τις καταθέτουν) σε μια γενικότερη διαλογική αξία αυτοαναφορικού τύπου (για τον συγγραφέα και το κοινό του). Μεσα από τον συγγραφικό αυτό μετασχηματισμό επικυρώνεται η συγκεκριμένη γραφή και νομιμοποιείται εκφραστικά και επικοινωνιακά το προϊόν της, το βιογραφικό ή εθνογραφικό κείμενο.

Η αυτοαναφορικότητα της συγγραφικής τέχνης γενικώς και η αυτοαναφορικότητα ειδικότερα μιας βιογραφικης η εθνογραφικης παραγωγης είναι αλληλένδετες με τη διυποκειμενικότητα που διέπει την αντίληψη και τη δραση των χαρακτήρων που ζωντανεύουν στην επικράτεια του σχετικού κειμένου. Είναι φανερό επομένως ότι η διυποκειμενική σύνθεση του βιογραφικού ή του εθνογραφικού κειμένου δεν επιτρεπει, καταρχην τουλάχιστον, αντικειμενικές γενικεύσεις κανονιστικού η νομοτελειακού τύπου. Αυτό δεν σημαίνει βεβαια ότι μια τέτοια σύνθεση είναι επιστημονικως αναξιόπιστη.[6] Σε μια βιογραφία, η μυθοπλασια και το πραγματικό συναρθρώνονται και αλληλοδιαμορφώνονται. Ο αναγνώστης θα βρει σε κάθε βιογραφία ποικίλα κοινωνικοϊστορικά στοιχεία, με τη μορφή προσωπικών βιωμάτων ή στοχασμών, στις συγκεκριμένες αναφορές και τα σχόλια που κάνουν οι βιογραφικοι χαρακτήρες για την εποχή

την έζησε, ενω στην ιστορια ζωης ο βιοϊστορικος λόγος δεν περιορίζεται στην αφηγηση ζωης του συγκεκριμένου προσωπου, αλλα περιλαμβάνει ολες τις διαθεσιμες μαρτυριες για τη ζωη του προσωπου αυτού τις οποιες μπορουν νι δοθουν αλλα πρόσωπα η ιστορικές πηγές. Για τη βιοϊστορική διακριση μεταξυ αφηγηματικης ζωης και ιστορίας ζωης βλ. Denzin (1970).

[6] Για τη βιογραφική διυποκειμενικοτητα, βλ. Berteaux (1981, επιμ.), Watson & Watson-Franke (1985), Mishler (1986).

τους και τον κόσμο στον οποίο ζουν. Η βιογραφία, ειδικά η ανθρωπολογική βιογραφία, είναι ένα προϊόν που χαρακτηρίζεται από μια ιδιότυπη αντικειμενικότητα –ιδιότυπη διότι δεν είναι γενικεύσιμη–, η οποία διέπει (αλλά και διέπεται από) την πειθαρχημένη δράση των βιογραφικών χαρακτήρων. Οι χαρακτήρες μιας βιογραφίας στοχάζονται και ενεργούν σύμφωνα με ορισμένες διυποκειμενικές δεσμεύσεις και πρωτοβουλίες οι οποίες πραγματώνονται, μέσα από τη γραφή, στον συμβολικό χώρο της επικράτειας του κειμένου. Αλλά για να μπορέσει να αντιληφθεί την αντι-κειμενική αλήθεια μιας βιογραφίας μέσα από τη διυποκειμενικότητά της, τη διαχειριστική και ρυθμιστική της λογική, τη δομή τελικώς και την πλοκή του βιογραφικού κειμένου, ο αναγνώστης πρέπει να σταματήσει να κρίνει ό,τι διαβάζει σύμφωνα με κάποια εξωτερικά από τη συγκεκριμένη βιογραφική σύνθεση κριτήρια αξιολόγησης. Εάν ο βιογράφος-ερευνητής ενδιαφέρεται να γνωρίσει πώς αντιλαμβάνονται τον κόσμο στον οποίο ζουν οι άνθρωποι που αντιστοιχούν (μερικά έστω) στους βιογραφικούς χαρακτήρες –άνθρωποι που αποτελούν μέλη συγκεκριμένων κοινωνικών συνόλων– και πώς αυτοί σκέπτονται, ενεργούν και συμπεριφέρονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, ο βιογραφικός λόγος αποτελεί μοναδικό αναλυτικό εργαλείο. Είναι όμως και κάτι άλλο: μια δια-λογική σύνθεση που περιλαμβάνει τους επιμέρους λόγους των χαρακτήρων, καθένας από τους οποίους αποτελεί και μια ψηφίδα στο μωσαϊκό του βιογραφικού κειμένου. Καθεμιά ξεχωριστά αλλά και σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους, όπως ορίζει η κειμενική τάξη (σε συνάρτηση με κάθε ανάγνωση/ερμηνεία), οι βιοϊστορίες-ψηφίδες των χαρακτήρων μιας βιογραφίας-μωσαϊκού προκύπτουν με δυναμικό τρόπο ως προϊόντα μιας σύνθετης επιτελεστικής διαδικασίας (performative process), η οποία έχει ως βασικές συνιστώσες το λόγο (προφορικό και γραπτό) και την ερμηνεία του. Με άλλα λόγια, με τη βιογραφία συμβαίνει ακριβώς ό,τι και με όλα τα προϊόντα των τελεστικών τεχνών (performing arts) – το τραγούδι, τη μουσική, το χορό και το δράμα.[7] Η βιογραφική επιτέλεση (performance) μιας βιοϊστορίας,

[7] Για την έννοια «επιτέλεση» (performance) και τις χρήσεις της ως αναλυτικού όρου στην πολιτισμική ανθρωπολογία, βλ. Finnegan (1997), όπου υπάρχει και πλήρης σχετική βιβλιογραφία στην αγγλική γλώσσα. Για τη χρήση του όρου στην ελληνική εθνογραφία, βλ. Herzfeld (1985), Σεφεμετάκη (1994), Κάβουρας (1993, 1996, 1997α, 1997β). Επίσης, για την «επιτέλεση» ως αναλυτική έννοια της ανθρωπολογικής γλωσσολογίας, βλ. Ταϊτσιής (1995).

είτε πρόκειται για την αρχική και πρωτότυπη σύνθεση είτε για τις επόμενες, επαναληπτικές αναπλάσεις της (μέσα από την ανάγνωση), θεωρείται –και είναι πράγματι– μια ανεπανάληπτη ερμηνεία. Γιατί, όπως γίνεται και με το τραγούδι, μπορεί κανείς να επιτελέσει εκ νέου (ν' αφηγηθεί ή να γράψει ξανά ή, ακόμα, ν' αναπλάσει φαντασιακά μέσα από διαδοχικές αναγνώσεις) την ίδια βιοϊστορία. Κάθε νέα επιτέλεση όμως, όσο και αν μοιάζει με την προηγούμενή της, δεν θα είναι ποτέ ίδια με αυτήν. Η εκφραστική και επικοινωνιακή συγκυρία που διέπει την πραγμάτωση του βιοϊστορικού λόγου διαφέρει σημαντικά από τη μια επιτελεστική περίσταση στην άλλη, με αποτέλεσμα η προκύπτουσα κάθε φορά βιοϊστορική ερμηνεία να είναι μοναδική ως πράξη και αντίληψη.

Η βιογραφική προσέγγιση σε μια μουσικοπολιτισμική έρευνα στον Έβρο[8]

Στη βιογραφική προσέγγιση στηρίχτηκε κυρίως η διερεύνηση των κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών των πληθυσμιακών ομάδων του νομού Έβρου, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας ευρύτε-

---

[8] Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία απαντούν αρκετές βιογραφίες και αυτοβιογραφίες επωνύμων, κυρίως ή ημισείων, λαϊκών τραγουδιστών ή οργανοπαικτών. Τα βιογραφικά αυτά έργα έχουν συνήθως πληροφοριακό χαρακτήρα για την κοινωνική ζωή και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του βιογραφουμένου και περιέχουν ποικίλα στοιχεία για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα, με ειδικές αναφορές τόσο σε συγκεκριμένες μουσικές και χορευτικές περιστάσεις στις οποίες μετείχε, όσο και στις συνθήκες μέσα από τις οποίες απέκτησε δημοσιότητα. Οι μουσικές αυτές βιογραφίες είναι συνήθως προχειρογραμμένες και δίχως επιστημονική ή άλλου τύπου, ειδική, τεκμηρίωση. Από τις δημοσιεύσεις αυτές, ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν εκείνες που αναπαράγουν, δίχως επεξηγηματικά σχόλια ή περαιτέρω αξιολόγηση, το σύνολο μιας βιογραφικής συνέντευξης (βλ., για παράδειγμα, Παπαδάκης 1983) καθώς και οι «αυτοβιογραφικές» εκδόσεις, για την παραγωγή των οποίων ευθύνονται κατά κύριο λόγο οι ειδικοί που πήραν τις σχετικές συνεντεύξεις και εκείνοι που φρόντισαν για τη μορφή και το περιεχόμενο του τελικού κειμένου. Παραδείγματα τέτοιων εκδόσεων αποτελούν η αυτοβιογραφία του Μαρκου Βαμβακάρη, την οποία επιμελήθηκε η Α. Βέλλου-Καιλ (1978), του Τασου Χαλκια απο τον Α. Χρονοπουλο (1985) και του Μιχάλη Γενιτσαρη από τον Studhi Gauntlett (1992).

Ωστόσο υπάρχουν αρκετές ελληνόγλωσσες επιστημονικές μελέτες με αντικείμενο τη βιογραφία ή την αυτοβιογραφία. Για τη χρήση, ορισμένως, της αυτοβιογραφίας ως μεθοδολογικού εργαλείου της λαογραφίας βλ. Μερακλής (1983), για την ποιητική της

ρης μουσικοπολιτισμικής έρευνας που διεξάγεται στη Θράκη.[9] Το πραγ-

αυτοβιογραφίας από τη σκοπιά της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας βλ. Πασχαλίδης (1993), ενώ για τη βιογραφική προσέγγιση από κοινωνιολογική, κοινωνική ψυχολογική και κοινωνική ανθρωπολογική άποψη βλ. Θανασούλου & Πετρονωτη (1987), Χρηστάκης (1994). Στις εμπειρικές επιστημονικές μελέτες συγκαταλέγονται αρκετές βιογραφίες παραδοσιακών λαϊκών μουσικών. Βλ. Ανογειανάκης (1974), Παπαγεωργίου (1995), Ζαΐμακης (1997) και Νικολακάκης (1997).

Οι βιογραφικές μελέτες που περιέχουν στοιχεία για τα ιστορικά, οικονομικά, κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά της Θράκης αποτελούν κυρίως προσωπογραφίες επωνύμων και σημαντικών Θρακών (κληρικών, εκπαιδευτικών, λογοτεχνών, στρατιωτικών και πολιτικών), για τις οποίες βλ. Κοτζαγεώργη & Παναγιωτοπούλου (1993: 164-171). Οι βιογραφήσεις Θρακών οργανοπαικτών είναι λιγοστές. Βλ. σχετικώς τη συνοπτική εργασία του Ι. Παγκοζίδη (1991) για τους γκαϊντατζήδες της Ροδόπης και το επίσης συντομο βιογραφικό κείμενο για τον Χρόνη Αηδονίδη του Ν. Διονυσοπούλου (1994) στο ένθετο σημειωμα που συνοδεύει το δίσκο-αφιέρωμα στον Αηδονίδη, που επιμελήθηκε ο ιδιος.

[9] Προκειται για μια έρευνα με αντικειμενο την καταγραφή, μελέτη και προβολή της μουσικης και χορευτικής παράδοσης της Θρακης, που ξεκίνησε τον Ιουνιο του 1995, με τετραετή προοπτική ολοκλήρωσης, και χρηματοδοτειται από το Συλλογο Οι Φιλοι της Μουσικης. Οι γενικές προδιαγραφές του ερευνητικού έργου καθορισαν ως ένα βαθμό και τις ειδικές προδιαγραφές της ανθρωπολογικής έρευνας. Οι γενικές προδιαγραφές αποτελούν ένα συνολο από αρχες, κριτήρια και στόχους που εκφράζουν τη λογική της αξιοποιησης του πραγματολογικού υλικου της έρευνας μέσα από τη λειτουργία μιας Βασης Δεδομενων, η οποία δημιουργειται γι' αυτόν ειδικα το σκοπό στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λιλιαν Βουδούρη». Στους βασικούς ερευνητικούς στόχους του συγκεκριμένου προγράμματος ανηκουν η αρτια, από τεχνική άποψη, αποτύπωση και η αντιπροσωπευτική κάλυψη των τραγουδιστικών, μουσικών και χορευτικών και, γενικότερα, κοινωνικών και πολιτισμικών ιδιωμάτων της Θρακης. Υπηρετώντας αυτους τους στόχους και, επιπλέον, ινοθετώντας μια συγκριτική προοπτική διαχείρισης του πραγματολογικου υλικου, η γενική προσεγγιση απέκτησε σταδιακά το χαρακτηρα μιας έρευνας διασωστικου τύπου (salvage research) με σαφωτική στόχευση. Ο ερευνητικός αυτός προσανατολισμος στηριχτηκε σε μια ακόμα μεθοδολογική επιλογή: προτιμήθηκε η μελέτη προσώπων από τη μελέτη πολιτισμικων καταστασεων. Η συγκεκριμένη επιλογή οδήγησε την έρευνα στον εντοπισμο ανθρώπων που ασχολουνται ενεργητικα με τη μουσικη (με το τραγουδι, με το παίξιμο των μουσικων οργανων και με το χορό) και που αναγνωριζονται, τοπικά ή υπερτοπικα, από άλλους Θρακιωτες ως καλοί «μουσικοί».

Η προσωποκεντρική προσεγγιση του μουσικου στοιχειου υπηρξε μια γενική επιλογη, η οποία συνεβαλε καθοριστικα στη διαμορφωση του ειδικου πλαισιου μεσα στο οποίο πραγματοποιηθηκε η επιτόπια ανθρωπολογική διερευνηση των μουσικων, κοινωνικων και πολιτισμικων δεδομένων, με στόχο την ανιχνευση και την αναδειξη των μουσικοπολιτισμικων δικτύων στον Εβρο (βλ. σχετικό σημείωμα στο Παραρτημα 1). Αποφασιστηκε λοιπόν να χρησιμοποιηθεί ως πλέον καταλληλη για την ορισμενη έρευνα, η βιογραφική μεθοδος, πρωτον, διότι ειναι συμβατή με την προσωποκεντρική

ματολογικό υλικό που συγκεντρώθηκε προέρχεται από βιοϊστορικές μαρτυρίες και απλές (πληροφοριακού τύπου) συνεντεύξεις τις οποίες έδωσαν οι οργανοπαίκτες κυρίως και οι τραγουδιστές, καθώς και ορισμένοι άλλοι άνθρωποι που επιλέχθηκαν με κριτήριο το εύρος και το είδος των γνώσεών τους, το οποίο ήθελαν να δημοσιοποιήσουν – γνώσεις που αφορούν τη σχέση με την ιδιαίτερη πατρίδα τους (ένα συγκεκριμένο χωριό ή μια περιοχή), με τον Έβρο, τη Θράκη ή με ακόμα μεγαλύτερες ανθρωπογεωγραφικές ή κοινωνικοπολιτισμικές ενότητες. Η δομή των συνεντεύξεων είναι, σε γενικές γραμμές, παρόμοια με τη δομή του καταλόγου των θεματικών στις οποίες στηρίχτηκε η συγκεκριμένη βιογραφική-ανθρωπολογική έρευνα.[10] Οι θεματικές αυτές αφορούν τη μουσική παιδεία και την αξιολόγηση της μουσικής παράδοσης, τη σχέση μεταξύ πολιτισμικού χώρου και δεσμών της συγγένειας ή της καταγωγής, τη σχέση του θρακιώτικου αστικού χώρου με τα μουσικά και τα πολιτισμικά δίκτυα μιας ευρύτερης περιοχής αναφοράς (Ανατολική Μεσόγειος),[11] τη διερεύνηση του μουσικού πολιτισμού στα δίκτυα της Διασποράς, την οικονομική πλευρά της μουσικής απασχόλησης και, τέλος, την πρόσληψη των μουσικών δραστηριστήτων από τους ακροατές και, ειδικότερα, τη δυναμική σχέση του ακροατήριου με τον εκάστοτε μουσικοπολιτισμικό χώρο στο πλαίσιο του οποίου πραγματοποιείται η ζωντανή, συμμετοχική επιτέλεση των μουσικών πρακτικών.[12]

μεθοδολογία που υιοθετήθηκε γενικότερα από την επιστημονική ομάδα του προγράμματος και, δεύτερον, διότι επιτρέπει τη συγκέντρωση ενός πρωτογενούς εθνογραφικού υλικού για τη διερεύνηση των μουσικών και πολιτισμικών δικτύων. Το υλικό αυτό προέρχεται από τις προσωπικές μαρτυρίες των μουσικών που ηχογραφούνται αλλά και από τις βιοϊστορίες άλλων, όχι κατ' ανάγκη μουσικών, πληροφορητών. Στις συνεντεύξεις ο συνομιλητής περιγράφει στον ερευνητή σημαντικά περιστατικά από τη ζωή του, σχολιάζοντας ειδικότερα τις μουσικές και χορευτικές εκδηλώσεις της πλήθυσμιακής ομάδας στην οποία ανήκει, καθώς και όλες τις σημαντικές, για τον ίδιο τον ομιλητή, εκφάνσεις της πολιτισμικής ζωής της κοινότητας του.

[10] Ο κατάλογος δημοσιεύεται στο Παράρτημα ΙΙ.

[11] Για την έννοια «δίκτυο» και τη χρήση της ως αναλυτικού όρου στην ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη της μουσικής και του πολιτισμού, με ειδική αναφορά στις εθνογραφικές περιοχές του Αρχιπελάγους και της Ανατολικής Μεσογείου, βλ. Καβουρας (1995, 1997α) και Χτουρης (1995, 1997).

[12] Ο κατάλογος με τις θεματικές της έρευνας έχει σύνθετη δομή. Αποτελείται από δύο διακριτές αλλά αλληλένδετες ενότητες που αντιστοιχούν σε δύο συμπληρωματικές προσεγγίσεις του ερευνητικού αντικειμένου: μια μακρο-προσέγγιση, η οποία εστιάζεται στις μουσικές και πολιτισμικές πρακτικές του χώρου αναφοράς, και μια μικρο-

Από την επεξεργασία των συνεντεύξεων και των βιοϊστορικών μαρτυριών προέκυψε ένα πραγματολογικό υλικό το οποίο είναι κατάλληλο για μια σύνθετη, βιογραφική και εθνογραφική, διερεύνηση. Η αξιολόγη-

προσέγγιση, ορισμένως, των βιοϊστορικών μαρτυριών που καταθέτουν συγκεκριμένα πρόσωπα, τα οποία συνδέονται, άμεσα ή έμμεσα, με αυτές τις πρακτικές. Στον θεματικό κατάλογο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διερεύνηση των επιτελεστικών διαδικασιών (performative processes) που διέπουν τις μουσικές και πολιτισμικές πρακτικές της πληθυσμιακής ομάδας αναφοράς, πρακτικές που συνέβησαν ή που πρόκειται να συμβούν. Στο μεθοδολογικό αυτό πλαίσιο ξεχωρίζουν οι επισημάνσεις που αφορούν τη συνολική παραγωγή και το παραγόμενο προϊόν και, ειδικότερα, τις συνθήκες της παραγωγής και τη χρήση του προϊόντος. Σχετικά με τη χρήση, δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην πρόσληψη του προϊόντος από το κοινό (ακροατήριο και θεατές). Ο χώρος, ο χρόνος και ο τρόπος της πρόσληψης μιας μουσικής ή πολιτισμικής πρακτικής έχουν ιδιαίτερη σημασία, ως βιογραφικά και εθνογραφικά δεδομένα, στην κριτική-ερμηνευτική διερεύνηση των μουσικοπολιτισμικών δικτύων του Έβρου.

Επειδή ωστόσο ο γενικός προσανατολισμός της έρευνας εστιάζεται στο μουσικό προϊόν και όχι στην ευρύτερη (δηλαδή την πολιτισμική) παραγωγική διαδικασία που οδηγεί σε αυτό, ο κατάλογος με τις ανθρωπολογικές θεματικές –ο οποίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιτέλεση τόσο ως παραγωγική διαδικασία όσο και ως προϊόν– έχει ειδική μεθοδολογική σημασία για τη συνολική έρευνα. Επιτρέπει καταρχάς να γίνει μια πιο δυναμική και επομένως πληρέστερη καταγραφή της αφηγηματικής πρακτικής μέσα από την οποία ένα πρόσωπο παράγει μια βιοϊστορική μαρτυρία. Σε καθε τέτοια μαρτυρία περιλαμβάνονται ερμηνευτικά σχόλια που αφορούν την επιτέλεση της μουσικής ή κάποιας άλλης, συγκεκριμένης, πολιτισμικής πρακτικής. Τα σχόλια αυτά δεν αφορούν ειδικά μουσικά ή πολιτισμικά συμβάντα στα οποία ο ομιλητής μετείχε μαζί με τον ερευνητή, αλλά κυρίως μνήμες ή προσδοκίες επιτέλεσης, και τούτο διότι η μεθοδολογική επιλογή της παρούσας έρευνας για μια προσέγγιση στο επίπεδο του προϊόντος δεν επέτρεψε μια τέτοια γενικευμένη ανταλλαγή. Πάντως τα έμμεσα αυτά σχόλια για ορισμένες, συγκεκριμένες, μουσικές και πολιτισμικές πρακτικές δεν έχουν μόνον ιστορική-ερμηνευτική αξία, αλλά και επιτελεστική-ερμηνευτική, διότι παράγονται πρωτογενώς κατά την αφήγηση μέσα από μια δια-λογική διαδικασία, στην οποία κύριοι συντελεστές παραγωγής και διαχείρισης του παραγόμενου προϊόντος είναι ο ερευνητής και ο συνομιλητής-πληροφορητής. Συνεπώς οι αφηγηματικές ενότητες της ανθρωπολογικής έρευνας συμπληρώνουν ουσιαστικά το πραγματολογικό υλικό της συνολικής έρευνας δίχως ν' απομακρύνονται από την κοινή μεθοδολογική κατεύθυνση, που είναι η καταγραφή μουσικών προϊόντων (τραγουδιών, οργανικών σκοπών και χορών), παράγοντας, στο κοινό επίπεδο συνεργασίας, ειδικά κείμενα λόγου, βιογραφίες και συνεντεύξεις. Παράλληλα, η ίδια προσέγγιση στοχεύει να αναδείξει τα δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στη Θράκη σε δύο επίπεδα, στο επίπεδο του περιεχομένου των αφηγήσεων και σ' εκείνο του οργανωμένου λόγου (discourse) της αφήγησης.

Η μεθοδολογική ταλάντωση που προέκυψε στο εσωτερικό της ερευνητικής ομάδας

ση του πρωτογενούς υλικού έγινε με τη βοήθεια ενός αναλυτικού περιγράμματος,[11] με θεματικές που καλύπτουν τα γενικότερα ιστορικά στοιχεία, τις μετακινήσεις πληθυσμών (παλαιοί και νέοι εποικισμοί και, ειδικότερα, προσφυγικοί εποικισμοί), τη σύγχρονη μετανάστευση (εσωτερική ή εξωτερική μετανάστευση και παλιννόστηση), ανθρωπογεωγραφικά στοιχεία (πληθυσμιακές ομάδες, πόλεις-οικισμοί, περιοχές και επικοινωνία), στοιχεία που αφορούν την οικονομία (εμπόριο και εργασία), την κοινωνική οργάνωση, τη θρησκεία, την ταυτότητα, την εκπαίδευση, τη γλώσσα και τα έθιμα του κύκλου της ζωής και του κύκλου του χρόνου. Στις θεματικές ενότητες που χρησιμοποιήθηκαν για την αξιολόγηση του πρωτογενούς υλικού περιλαμβάνονται και ορισμένα πεδία ειδικού, εθνομουσικολογικού, χαρακτήρα, με αντικείμενο το τραγούδι, τη μουσι-

---

ανάμεσα, από τη μια, σε μια τάση για έρευνα στο επίπεδο του προϊόντος και, από την άλλη, στην τάση για έρευνα στο επίπεδο της επιτελεστικής διαδικασίας που διέπει την παραγωγή ενός ορισμένου προϊόντος (βλ. θεματικό κατάλογο στο Παράρτημα III, από τον οποίο προέκυψε ο κατάλογος του Παραρτήματος II, που χρησιμοποιήθηκε τελικώς στην έρευνα) δεν αποτελεί ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης ερευνητικής συγκυρίας. Αντιθέτως μια γενικότερη ιδιομορφία που χαρακτηρίζει την ιστορική εξέλιξη της εθνομουσικολογίας ή, εναλλακτικώς, της μουσικής ανθρωπολογίας, η οποία εξακολουθεί ν' αποτελεί σημείο τριβής για τους ερευνητές και επιστήμονες που υπηρετούν το γνωστικό αυτό αντικείμενο (Merriam 1964, 1975 & 1977, Blacking 1976). Η ιδιομορφία αυτή εμφανίζεται ως μια θεωρητική και μεθοδολογική διαφοροποίηση ως προς τη μελέτη της μουσικής σε σχέση με την κουλτούρα (culture), για την οποία υπεύθυνοι είναι οι κοινωνικοί ή πολιτισμικοί ανθρωπολόγοι, από τη μια, και οι συστηματικοί ή ιστορικοί μουσικολόγοι, από την άλλη. Παρατηρείται λοιπόν μια δομική διακρίση ανάμεσα στη μουσικολογική και την ανθρωπολογική προσέγγιση των μουσικοπολιτισμικών φαινομένων, σύμφωνα με την οποία οι μεν μουσικολόγοι εξετάζουν τη μουσική παραγωγή ως μια αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία μέσα στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιείται η συγκεκριμένη παραγωγή, ενώ οι ανθρωπολόγοι αντιμετωπίζουν εξαρχής τη μουσική ως μια ιδιαίτερη πολιτισμική πρακτική. Με άλλα λόγια, οι πρώτοι μελετούν τη μουσική *μέσα* στην κουλτούρα (music *in* culture), ενώ οι άλλοι *ως* κουλτούρα (music *as* culture).

[11] Το αναλυτικό περίγραμμα που χρησιμοποιήθηκε στην αξιολόγηση του πρωτογενούς ερευνητικού υλικού σχεδιάστηκε κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ικανοποιεί ορισμένα κριτήρια που αφορούν τη δημοσιοποίηση του, η οποία αποτελεί την τρίτη και τελευταία φάση του προγράμματος, μετά την καταγραφή και τη μελέτη του υλικού. Η δημοσιοποίηση περιλαμβάνει ένα μεγάλο φάσμα δραστηριοτήτων: από την εισαγωγή του ψηφιοποιημένου ερευνητικού υλικού σε μια ηλεκτρονική Βάση Δεδομένων έως την τελική φάση της ανάκλησης και συνδιαστικής διαχείρισης του υλικού αυτού από τον χειριστή της Βάσης. Για το αναλυτικό περίγραμμα, βλ. το Δελτίο βιογραφιών/συνέντευξης στο Παράρτημα IV.

κή και το χορό, στα οποία τα «εθνομουσικολογικά» δεδομένα αντιμετωπίζονται τόσο ως συγκεκριμένα προϊόντα όσο και ως επιτελεστικές πρακτικές.[14]

Ο αφηγηματικός λόγος των βιοϊστορικών μαρτυριών εκφράζει τις εμπειρίες και τη συσσωρευμένη γνώση των ομιλητών και επομένως αναπλάθει τη σχέση τους με τον κόσμο και τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο λόγος αυτός δεν αποτελεί ωστόσο ατομική, κοινωνικώς απομονωμένη, έκφραση, αλλά μια λεκτική επιτέλεση με κοινή επικοινωνιακή και πολιτισμική διάρθρωση. Βασικό διαρθρωτικό στοιχείο του συγκεκριμένου λόγου αποτελεί η συμβολική σχέση μεταξύ πολιτισμικής ταυτότητας και πολιτισμικής ετερότητας. Ο λόγος, ορισμένως, των προσώπων που ασχολούνται ενεργώς με το τραγούδι, τη μουσική και το χορό χρωματίζεται από έναν ιδιότυπο, μουσικό, βιωματικό συμβολισμό. Στον αφηγηματικό λόγο των οργανοπαικτών, για παράδειγμα, η σχέση μεταξύ πολιτισμικής ταυτότητας και πολιτισμικής ετερότητας εκφράζεται συνήθως συνεκδοχικά ως μια σχέση μεταξύ μουσικής ταυτότητας και μουσικής ετερότητας. Οι συνεκδοχικές αυτές μαρτυρίες, που συνδέουν το μουσικό με το πολιτισμικό στοιχείο, δεν είναι πάντα ισορροπημένες: κυριαρχεί συνήθως το ειδικό (μουσικό) ιδίωμα στο επίπεδο της ταυτότητας και το γενικό (πολιτισμικό) στο επίπεδο της ετερότητας. Συχνά λέξη-κλειδί για την κατανόηση του συγκεκριμένου «πολιτισμικού» ιδιώματος αποτελεί η έννοια «ξενιτιά», μια λέξη με πολλαπλές συνδηλώσεις ιδιαίτερης συμβολικής σημασίας για τους ίδιους τους ομιλητές.[15]

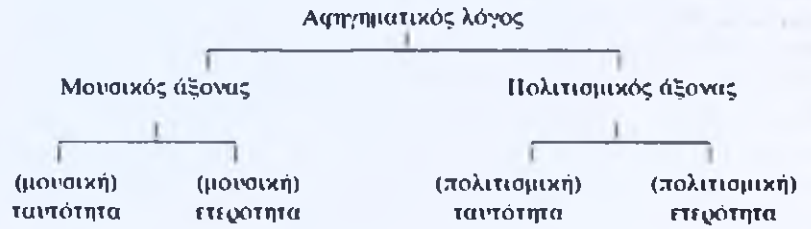
Συνεπώς η διερεύνηση της αφηγηματικής δυναμικής των σχέσεων ταυτότητας και ετερότητας, μέσα από το πραγματολογικό υλικό της έρευνας, μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ένα αναλυτικό πλαίσιο που ορίζεται από δύο συμβολικούς άξονες, έναν «μουσικό» και έναν «πολιτισμικό», ο καθένας από τους οποίους διακλαδώνεται σε δύο νέους άξονες, ο ένας από τους οποίους αναπαριστά την «ταυτότητα» και ο άλλος

---

[14] Το πεδίο και οι λέξεις-κλειδιά με αντικείμενο την επιτέλεση (performance) προστέθηκαν ως θεματικές κατηγορίες στο δελτίο της βιογραφίας/συνέντευξης (βλ. Παράρτημα IV) για να τονιστεί η διάκριση του αφηγηματικού λόγου ως πληροφοριακού ή επιτελεστικού λόγου, η διάκριση δηλαδή ανάμεσα στο λόγο *για την* επιτέλεση και στο λόγο *ως* επιτέλεση.

[15] Για τη σημασία της ξενιτιάς ως κομβικού μουσικοπολιτισμικού συμβόλου σε μια άλλη ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, στην Όλυμπο Καρπάθου, και ειδικότερα για την ποιητική και ρητορική χρήση του όρου από τους Ολυμπίτες σε σχέση με ένα άλλο κομβικό πολιτισμικό σύμβολο, το «γλέντι», βλ. Kavouras (1990) και Καβούρας (1993).

την «ετερότητα». Η ιδιότυπη αφηγηματική σύνθεση, πρώτον, μεταξύ μουσικού λόγου και ταυτότητας (ένας λόγος περί μουσικής ταυτότητας) και, δεύτερον, μεταξύ πολιτισμικού λόγου και ετερότητας (ένας λόγος περί πολιτισμικής ετερότητας, περί «ξενιτιάς») λαμβάνεται σοβαρά υπόψη στην αξιολόγηση του πραγματολογικού υλικού. Με την υπόθεση ότι η αφηγηματική αυτή σύνθεση αποτελεί στρατηγική επιλογή από την πλευρά των ομιλητών, εξεταζεται ο βιοϊστορικός λόγος μέσα από τον οποίο αναπλάθεται μια βιωματική εμπειρία ή γνώση και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διερεύνηση των ειδικών ποιητικών και ρητορικών (αυτο- και ετερο-αναφορικών) αποχρώσεών του. Ανεξάρτητα πάντως από την ειδική (ποιητική και ρητορική) αξιολόγηση του αφηγηματικού υλικού ανιχνεύονται δευτερογενώς, μέσα από νέες στοχοθετημένες συνεντεύξεις, στοιχεία που αφορούν τη δυναμική της «μουσικής» ετερότητας και της «πολιτισμικής» ταυτότητας.



Από τις συνεντεύξεις που παραχώρησαν στους ερευνητές του προγράμματος οι εβρίτες οργανοπαίκτες, ξεχωρίζουν ορισμένες για τον παραδειγματικό τους χαρακτήρα. Οι ομιλητές αναφέρονται σε κοινά πράγματα και μεταφέρουν ανάλογες βιωματικές καταστάσεις για τη ζωή στον Έβρο. Κάποιες από τις βιοϊστορικές αυτές μαρτυρίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο εθνογραφικό ενδιαφέρον. Με μια τέτοια μαρτυρία, μια αφήγηση ζωής, θα ασχοληθώ λεπτομερώς στη συνέχεια. Πρόκειται για την περίπτωση του Θανάση Δολαψόγλου, ενός λαϊκού οργανοπαίκτη από τον Βόρειο Έβρο, ο οποίος, όπως όλοι σχεδόν οι παλαιότεροι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές του Έβρου, δεν είναι επαγγελματίας μουσικός και ακόμα, όπως πολλοί άλλοι Εβρίτες, έχει ζήσει αρκετά χρόνια στην ξενιτιά.[16]

[16] Ο Θανάσης Δολαψόγλου δεν είναι κανένας ξεχωριστός μουσικος με υπερτοπική φήμη, αλλά ένας απλός οργανοπαίκτης που κατάγεται από ένα απομακρυσμένο χωριό του Τριγώνου, το Ορμένιο, ένας ανθρωπος ο οποιος δεν ασχολείται με την παραδο-

Ο αφηγηματικός λόγος του συγκεκριμένου προσώπου παρουσιάζει ιδιαίτερο βιογραφικό και εθνογραφικό ενδιαφέρον, διότι περιέχει στοιχεία ενός ευρύτερου βιωματικού λόγου, που απηχεί τις ιδέες, τις ενέργειες και τις συμπεριφορές πολλών άλλων, επώνυμων και ανώνυμων, Εβριτών.[17]

σιακη λαϊκή μουσική για να κανει βιοπορισμό, αλλά μοναχα για την ευχαρίστησή του. Η επιλογή του συγκεκριμένου προσώπου από μια πλειάδα επωνύμων και ευρύτερα γνωστών (στον Έβρο και γενικοτερα στη Θρακη) οργανοπαίκτες ως βιογραφικού αντικειμένου αποτελεί συνειδητή ενέργεια. Στόχος μου δεν είναι να διερευνήσω την αλληλεπίδραση αναμεσα σ' έναν «σημαντικό» οργανοπαίκτη και στη μουσικοπολιτισμική του παραδοση, αλλα να εξετασω τον τρόπο με τον οποίο κατασκευαζεται και αναπλαθεται η μουσικοπολιτισμική ταυτότητα στον Έβρο σαν μια καθημερινή, κοινή, πρακτική, και όχι σαν μια εξαιρετική διαδικασία. Ο Θανάσης Λολαγιόγλου ικανοποιεί πληρως το κριτηριο του απλού, καθημερινου ανθρωπου που ασχολείται με τη μουσικη σαν προέκταση της πολιτισμικης του ταυτοτητας και επομένως αποτελεί παραδειγματικη περιπτωση λαϊκού εβρίτη οργανοπαίκτη· εκφραζει τη σιωπηλή πλειοψηφια ολων εκεινων των απλων και καθημερινων οργανοπαικτων που βιωνουν τη μουσικη με ανάλογο τρόπο.

[17] Ο βιογραφικος λόγος του Θανάση έχει αυτοτελή δομη και αυτόνομη λογικη. Με τον ιδιο τροπο ειναι δυνατόν να παραχθούν και άλλοι βιογραφικοι λογοι απο το πραγματολογικο υλικό της έρευνας. Η συνεξέταση των λόγων αυτων θα μπορουσε να φωτισει ορισμενες πλευρές της διυποκειμενικης δυναμικης που διέπει τόσο τις σχέσεις των ομιλητων μεταξύ τους, οσο και τι σχέση των ιδιων με τους ερευνητές και τον βιογραφο. Επειδη μια τετοια προσεγγιση δεν επιχειρειται στο παρόν κείμενο, ο βιογραφικος λόγος του Θανάση αποτελεί εκ των πραγματων μία μονο, οπωσδο συγκεκριμένη, περιπτωση, η οποία ακριβως γι' αυτόν το λόγο ειναι δυνατον να θεωρηθει ιδιαιτερη φάση στη συνολική διερευνητική διαδικασία της διυποκειμενικης μελέτης των βιογραφικων λόγων που μπορούν να παραχθουν από το πραγματολογικο υλικό της έρευνας. Στο παρόν κειμενο παντως δεν ακολουθειται η μέθοδος του απλου συσχετισμού των πληροφοριων που παρεχουν οι συνεντευξεις, αλλα δινεται ιδιαιτερη έμφαση στη συγκρότηση και στην επεξεργασια ενός μονο λόγου, ωστε να μπορει να χρησιμοποιηθει στη συνεχεια ως αναλυτικό πρότυπο στη διερευνηση περισσοτερων του ενος λογων. Στην επικρατεια λοιπόν του ενος λόγου (του λογου του Θαναση) παραθετω, συνδυαζω και συγκρινω διαφορα στοιχεια τα οποία προερχονται απο το υλικό της ερευνας αλλα και απο αλλες πηγες. Ετσι, ενεργω σαφως στο επιπεδο του αποπλαισιωμένου, από τις συνθηκες παραγωγης του, προϊοντος. Επιπλεον, για να μη διακοπτεται η αφηγηματικη ροη του βιογραφικου λογου, παρουσιαζω και επεξεργαζομαι τα γενικοτερα αυτα πραγματολογικα στοιχεια ως υποσημειωσεις στο κυριως κειμενο.

Η βιογραφία ενός εβρίτη οργανοπαίκτη: ο λόγος της ξενιτιάς

Ο Θανάσης Δολαψόγλου γεννήθηκε το 1941 στο Ορμένιο του Τριγώνου από γονείς πρόσφυγες από τη Βόρεια και την Ανατολική Θράκη.[18] Παντρεύτηκε το 1959 στο Ορμένιο και έφυγε μέσα σε ένα χρόνο για τη Γερμανία, όπου, με εξαίρεση την περίοδο της στρατιωτικής του θητείας (1962-65), παρέμεινε μέχρι το 1974. Τη χρονιά αυτή επέστρεψε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Ορμένιο. Παίζει φλογέρα, καβάλι, κλαρίνο και γκάιντα.[19]

Δύο είναι οι κυριότεροι άξονες γύρω από τους οποίους περιστρέφε-

---

[18] Η βιογραφία του Θανάση στηρίζεται κυρίως σε πληροφοριακό υλικό που προέρχεται από δυο ηχογραφημένες συνεντεύξεις, συνολικής διάρκειας τριών ωρών, τις οποίες παραχώρησε ο ίδιος στον συγγραφέα, στο Ορμένιο, σε δυο διαφορετικές συναντήσεις, που απέχουν μεταξύ τους περίπου ένα χρόνο (3/5/96 και 5/4/97). Χρησιμοποιήθηκαν επίσης συμπληρωματικά στοιχεία από τη βιντεοσκόπηση της πρώτης συνεντεύξεως και από μια ακόμα ηχογραφημένη συνέντευξη, διάρκειας μιας περίπου ωρας, που δόθηκε από τον ίδιο και τη γυναίκα του σε συνεργάτη της ερευνητικής ομάδας στο Ορμένιο, στις 7/7/1997.

[19] Οι λαϊκοί οργανοπαίκτες του Έβρου παίζουν κυρίως φλογέρα, καβάλι και γκάιντα. Το κλαρίνο, το οποίο απαντά κυρίως στους αστικούς προσφυγικούς πληθυσμούς με καταγωγή από την Ανατολική Θράκη, χρησιμοποιήθηκε ευρύτερα στον Έβρο πολύ αργότερα, στη δεκαετία του 1950. Για το κλαρίνο ως ανατολικοθρακιώτικο όργανο, βλ. Μαγκριώτης (1969), Κομαχειάς (1993, 1996), Γιανναδόπουλος (1994) και Διονυσόπουλος (1994), ενώ για την απουσία του από τη βορειοθρακιώτικη παράδοση, βλ. Δημητρόπουλος (1996: 16). Για τη χρήση και την ιστορία της χρήσης των αεροφώνων μουσικών οργάνων (φλογέρα, καβάλι, γκάιντα και κλαρίνο) στον Έβρο, βλ. τις συνεντεύξεις της παρούσας έρευνας με τον Χ. Κουρούδη, κλαρίτζη (Νέα Βύσσα 5/12/95), με τους Π. Κιτσικούδη και Η. Παρασχεπόπουλο, γκαϊντατζήδες (Παταγή 8/12/95), με τους Χ. Αυγενούδη και Π. Φανουδη (Ασβεστάδες 8/12/95), με τον Β. Μιχαηλίδη (Φυλάχτο 9/12/95), με τον Β. Σιδερή, γκαϊντατζή (Λοξά 31/3/96), με τον Π. Χρηστίδη, γκαϊντατζή (Διδυμοτείχο 1/4/96), με τους Δ. Αφεντίδη και Λ. Δουτίδη (Πετρωτά 4/4/96), με τον Β. Κεκέ, γκαϊντατζή (Κιμμέρια 11/6/96), και με τον Δ. Στεφανίδη (Καρυοτή 12/6/96). Για τη χρήση του κλαρίνου στον Έβρο κατά τη μεσοπολεμική περίοδο υπάρχουν ελάχιστες βιβλιογραφικές αναφορές (βλ. Παπαθανασίου 1953: 284, για το χωριό Χανδρας της επαρχίας Ορεστιάδας, όπου αναφέρεται η χρήση του κλαρίνου παραλληλα με τη χρήση της μικρής φλογέρας και της γκαϊντας) και ορισμένες πληροφορίες από τις συνεντεύξεις της παρούσας έρευνας με τον Χ. Κουρούδη (Νέα Βύσσα 5/12/95), τους Σ. Τοψίδη και Γ. Μαντζιάδη (Νέα Βύσσα 5/12/95), τη Λ. Κιοσέ (Πεντάλοφος 3/4/96) και τον Κ. Μαντζιαράκη (Πεντάλοφος 3/4/96).

ται η βιοϊστορία του Θανάση, η σχέση του με τη μουσική και η σχέση του με την ξενιτιά:

> Είμαι άρρωστος για όργανα: και να τ' ακούω μ' αρέσουν και να τα παίζω.[20]

> Εκείνα τα χρόνια γινόταν προξενιά. [...] Οι θειάκες μου πήγαν στα Λίχαια. Άλλες πήγαν στη Φτελιά και πιο κάτω, αλλά όχι πολύ, γιατί το 'χανε ξενιτιά. Εάν έδινες, ας πούμε, ένα παιδί στη Φτελιά, που είναι τρία χιλιόμετρα, έλεγες, το παιδί μου πάει, ξενιτεύτηκε. Αυτά γινότανε μέχρι το 1960, μέχρι που άρχισε ο κόσμος να βγαίνει έξω, Γερμανία, Αθήνα και μετά τελείωσε. Σου λέει, τώρα, όπου γης και πατρίς.[21]

Ο Θανάσης παρουσιάζει τη σχέση του με τη μουσική ως θετική και σταθερή εμπειρία, δίχως αντιφάσεις ή εσωτερικές συγκρούσεις. Αντίθετα, περιγράφει την ξενιτιά με αμφιθυμική διάθεση, συνδέοντάς την με προσωπικές συνειδησιακές κρίσεις και πολιτισμικές συγκρίσεις.

Προκειμένου λοιπόν να γίνει μια κριτική επισκόπηση της συγκεκριμένης βιοϊστορίας, το νήμα της «ξενιτιάς» προβάλλει ως μια αναλυτικώς χρησιμότερη επιλογή από το νήμα της «μουσικής», διότι η προσωπική σχέση με το «ξένο» εκφράζεται συνήθως πιο αντικειμενικά από τη σχέση με το «ίδιο» και, επομένως, επιτρέπει στον ερευνητή να κινηθεί με μεγαλύτερη ερμηνευτική συνέπεια και ευελιξία μέσα στους υποκειμενικούς λαβυρίνθους της εμπειρίας και του λόγου του βιογραφούμενου. Η μεθοδολογική αυτή επιλογή δεν γίνεται για να δοθεί έμφαση στη μελέτη της «ξενιτιάς» σε βάρος της «μουσικής», αλλά, αντίθετα, για να διερευνηθεί κατά το δυνατόν πληρέστερα η ευρύτερη δυναμική που διέπει τη σχέση μεταξύ μουσικής και ξενιτιάς και, ειδικότερα, μεταξύ μουσικοπολιτισμικής ταυτότητας και ετερότητας στον συγκεκριμένο βιοϊστορικό λόγο. Ας σημειωθεί ότι η έννοια «ξενιτιά» δεν έχει, για τον Θανάση, καταδηλωτική, αλλά συνδηλωτική σημασία –σημαίνει δηλαδή πολλά πράγματα ταυτόχρονα– και ότι το σύνθετο νόημά της είναι, για τον ίδιο, συνυφασμένο με τη συμβολική ενότητα του πραγματικού με το φαντασιακό, η οποία διέπει, σε πρακτικό επίπεδο, την αφηγηματική σχέση του

---

20 Με τον ίδιο τρόπο, ως «αρρωστια», χαρακτηρίζει την αδυναμία του για τη μουσική και ειδικότερα για την γκάιντα ένας ακόμα εβρίτης οργανοπαίκτης, ο γκαϊντατζής Πασχάλης Κιτσικούδης από την Παταγή (βλ. συνέντευξη με τον ίδιο και τον Η. Παρασκευόπουλο, Παταγή 8/12/95).

21 Αντίθετα, ο Θανάσης δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην εντοπιότητα για τον ρητορικό προσδιορισμό της εθνοπολιτισμικής του ταυτότητας, δηλώνοντας: «Είμαι από εδώ, ντόπιος».

βιογραφούμενου με τον κόσμο. Το κυρίαρχο νόημα της ξενιτιάς είναι πάντως η αποδημία και, ειδικότερα, η αλλοδαπή. «Ξενιτιά» σημαίνει συνήθως πραγματική διαμονή –η οποία προϋποθέτει μια υλική, δηλαδή ενσώματη, παρουσία– σε μια ξενη χώρα, μακριά από την πατρίδα. Σημαίνει όμως, παράλληλα, και «ξενότητα», μια συνειδησιακή κατάσταση που οφείλεται στην πραγματική ή φαντασιακή μετάβαση ενός προσώπου από το οικείο στο αλλότριο, από το γνωστό στο άγνωστο, από το ίδιο στο διαφορετικό, από τον εαυτό στον Άλλο.

Η ζωή του Θανάση μπορεί να διαιρεθεί σε τέσσερις σημαντικές φάσεις, με κριτήριο διάκρισης τρία βιωματικά ορόσημα:[22] α) το 1950-1, όταν αρχίζει να μαθαίνει φλογέρα και καβάλι, β) το 1959-60, όταν παντρεύεται και αμέσως σχεδόν μεταναστεύει στη Γερμανία και γ) το 1974, όταν επιστρέφει από τη Γερμανία και εγκαθίσταται μόνιμα στο Ορμένιο.

Ο λόγος της ξενιτιάς, φάση πρώτη: η παιδική ξενιτιά και τα όργανα

Στην πρώτη φάση της βιοϊστορίας του ο Θανάσης μιλάει για την ξενιτιά με καλά λόγια. Η «ξενιτιά» των παιδικών χρόνων είναι μια πραγματικότητα που αποτελεί προϊόν μιας διαμεσολαβημένης σχέσης με τον κόσμο. Η παιδική ξενιτιά του Θανάση διαμορφώνεται κυρίως μέσα από την επίδραση που ασκούν πάνω του οι ιδέες, οι ενέργειες και η συμπερι-

---

[22] Η αναλυση της βιοϊστορίας του Θανάση γίνεται με τέτοιον τρόπο ώστε να χρησιμεύσει ως βασικό υπόδειγμα στη διερεύνηση των βιοϊστοριών των οργανοπαικτών του Έβρου (και ενδεχομένως και άλλων λαϊκών οργανοπαικτών από τον ευρύτερο χώρο της Θράκης) που συγκεντρώθηκαν στην παρούσα έρευνα. Τα κριτήρια περιοδολόγησης της συγκεκριμένης βιοϊστορικής μαρτυρίας είναι αρκετά γενικά ώστε να είναι εφαρμόσιμα και σε άλλες, συναφείς, περιπτώσεις. Ορισμένως, η εκμάθηση, πρώτον, ενός οργάνου (συνήθως της φλογέρας, ιδίως όταν ο οργανοπαίκτης είναι βοσκός) συμβολίζει την εισοδο του μαθητευόμενου οργανοπαίκτη στον κοσμο της μουσικής και συνεπως ορίθετεί την αντιληπτική και πρακτική συγκρότηση της μουσικης του ταυτοτητας. Δεύτερον, ο γάμος καθως επισης και η μετανάστευση (στο εξωτερικο η στο εσωτερικό) αποτελουν καμβικά σημεια τοσο στο κοινωνικο όσο και στο συμβολικό δικτυο της ζωής καθε ανθρωπου και, στη συγκεκριμενη περιπτωση, καθε παντρεμενου η ξενιτεμένου Εβριτη. Τελος, η παλιννοστηση αποτελεί ασφαλως σημαντικο σταθμό στη ζωη καθε μεταναστη, μια έντονη εμπειρια που σφραγίζει, πραγματικα και φαντασιακα, τον βιωματικό κόσμο ολων γενικως των ξενιτεμένων και βεβαια, ειδικοτερα, ολων των Εβριτων της διασποράς που επεστρεψαν στην ιδιαιτερη πατριδα τους.

φορά των προσφύγων γονιών του. Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτή παίζουν οι μαρτυρίες, οι κρίσεις και οι εκτιμήσεις για την προσφυγική εμπειρία που μεταφέρουν οι γονείς στον μικρό Θανάση. Η πρώτη λοιπόν γνωριμία του Θανάση με την ξενιτιά είναι μια έμμεση και θετική εμπειρία. Ο ίδιος θυμάται τους γονείς του (κυρίως τον πατέρα του) να διηγούνται μόνο τις καλές στιγμές που έζησαν σαν παιδιά στην παλαιά πατρίδα, στον τόπο διαμονής των «παππούδων».[11] Με άλλα λόγια, η σχέση του Θανάση με την ξενιτιά –στην πραγματικότητα η σχέση του με την ξενιτιά των γονιών του– δεν συνδέεται με το οδυνηρό συναίσθημα της «χαμένης πατρίδας» –την προσφυγική αποξένωση από τον τόπο καταγωγής–, αλλά, αντίθετα, με τη γλυκιά νοσταλγία της παιδικής ηλικίας των προσφύγων γονιών του.

Η παιδική ξενιτιά του Θανάση δεν είναι μια αδιαφοροποίητη εμπειρία. Ο ίδιος αντιπαραθέτει αξιολογικά, ως προς το βιοτικό επίπεδο, τους βορειοθρακιώτες πρόσφυγες, από τους οποίους προέρχεται η μητέρα του και οι οποίοι αποτέλεσαν τη μεγάλη πλειονότητα του πληθυσμού του νέου Ορμένιου (του Ορμένιου της δεκαετίας του 1920), και τους Ανατολι-

---

23 Τη θετική σχέση με την ξενιτιά των παιδικών του χρόνων ο Θανάσης την αποδίδει στο ότι οι γονείς του ήταν πολύ μικροί όταν αναγκάστηκαν να εκπατριστούν: ο πατέρας του, από τη Γέννα της Ανατολικής Θράκης, ήταν περίπου έντεκα χρονών και η μητέρα του, η οποία ήρθε αρκετά αργότερα (γύρω στο 1928) από το Ορεστιάς της Βόρειας Θράκης, δεκαπέντε χρονών. Η συγκεκριμένη αιτιολόγηση ερμηνεύει διττά τη θετική σημασιοδότηση της παιδικής «ξενιτιάς» του Θανάση – της ξενιτιάς που συνδέεται με τα βιώματα της προσφυγιάς των γονιών του. Συνδέει, πρώτον, την παιδική ή νεανική αθωότητα με τη συντελεσμένη αναμφισβήτητα και, ειδικότερα, την ιδεολογικοπολιτική αφέλεια και, δεύτερον, αναδεικνύει εμμέσως πλην σαφώς την επιστημολογική αξία την οποία αποδίδει ο ιδιωτικός λόγος του πολιτισμικού Άλλου (στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο λόγος του Θανάση) σε μια πρωτογενή μαρτυρία που στηρίζεται σε μια επίσης πρωτογενή εμπειρία.

Η ακολουθία στιχομυθία με τον Θανάση είναι σημαντική γιατί αποκαλύπτει πώς αντιλαμβάνεται ο ίδιος τη σχέση μεταξύ νεότητας και μνήμης (όλες οι παραθέσεις διαλόγων που χρησιμοποιούνται στο παρόν κείμενο είναι αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που παραχώρησε στον συγγραφέα ο Θ. Δ.).

- Τι σου 'λεγε γι' αυτά τα χρόνια ο πατέρας σου;
- Αυτός ήταν παιδί όταν έφυγε, δώδεκα χρονών, και θυμόταν καλά πράγματα, δεν θυμόταν πράγματα που τους δυσκόλευαν. Δεν τα θυμόταν αυτά τα πράγματα σαν παιδί.
- Τα καλά μονο θυμότανε;
- Τα καλά μονο θυμότανε. Ένα παιδί πάντα τα καλά θυμάται.

κοθραχιώτες, του πατέρα του,[24] που ήταν μια μικρή μειονότητα στο χωριό, χρησιμοποιώντας ένα σχήμα λόγου, τη συνεκδοχή, για να δείξει την «άνιση» κοινωνικοοικονομική και πολιτισμική κατάσταση των δύο αυτών –θεμελιώδους σημασίας για τον ίδιο– προσφυγικών ομάδων:

> Οταν ήρθαν αυτοί από κει,[25] ήρθανε με τακούνια μια πιθαμή στα παπούτσια, ενώ οι άλλοι, η μάνα μου, τσαρούχια φορούσανε, όπως αυτά εδώ.[26]
>
> Στις γιορτές φοράγανε τα παπούτσια τους, αλλά όταν πήγαιναν στη δουλειά, να πάνε να θερίσουν, να σκάψουν, βάζανε τσαρούχια.[27] Τα παπούτσια ήταν ένα μόνο ζευγάρι, δεν μπορούσαν ν' αγοράσουν άλλα παπούτσια.
>
> Αυτοί ήτανε πολύ εξελιγμένοι, και ο πατέρας μου, που ήρθε από μέσα,[28] ενώ από τη Βουλγαρία ήτανε πολύ πίσω. Δηλαδή σαν εξέλιξη δεν κατείχαν πολλά πράγματα και στην ομιλία, στις φορεσιές και σι ολα. Σου λέω: αυτοί ήρθαν με τσαρούχια και οι άλλοι με παπούτσια. Μόνο απο αυτό, μπορείς να καταλάβεις.

---

[24] Η οικογένεια του πατέρα του Θανάση εγκαταστάθηκε αρχικά στην περιοχή του Τριγώνου, στο χωριό Πετρωτά. Ηταν απο τις λίγες οικογένειες προσφύγων που κατάφεραν να πάρουν μαζί τους ένα σημαντικό μέρος από την περιουσία τους. Φέρανε πενταπόσια πρόβατα και εκατό γελάδια (βοοειδή). Μεγάλο το βιος, αλλά και μεγάλη η οικογένεια. Ηταν εννέα αδερφια. Εμειναν για δυο χρονια περιπου στα Πετρωτα έως όταν τους παραχωρήθηκε γη για να φτιαξουν σπιτια και χωραφια στο Ορμενιο, οπου και εγκαταστάθηκαν μονιμα.

[25] Από τη Γενναδα, μια κωμοπολη κοντα στις Σαραντα Εκκλησιες. Για τη Γενναδα και ειδικοτερα για την κοινωνικη και πνευματικη ζωη στις Σαραντα Εκκλησιες, βλ. Περιανδης (1920 και 1959), Χατζηπαναγιωτου (1937-1938), Τζελεπογλου (1957), Μελισσηνος (1967), Μαγκριωτης (1969), Γιαννακοπουλος (1994).

[26] Λείχνει τα τσαρουχια που φορουσε ο ιδιος στην πρωτη συνεντευξη. Ας σημειωθει ότι ο Θανάσης και, γενικότερα, οι συγχρονοι Ορμενιτες δεν χρησιμοποιουν τσαρουχια στην καθημερινη τους ζωη. Η συγκεκριμενη χρηση ειχε σαφως φολκλορικο περιεχομενο και ηταν στο πλαισιο μιας αναλογης ενδυματολογικης παρουσιας που συνοδευσε τη μουσικη και χορευτικη εκδηλωση την οποια διοργανωσε στο Ορμενιο (5/4/96) ο τοπικος πολιτιστικος συλλογος γυναικων ειδικα για την ερευνητικη ομαδα, με σκοπο την «αυθεντικη» αναπαρασταση ορισμενων παραδοσιακων εθιμων.

[27] Υπηρχαν ωστοσο και καλα τσαρουχια, τα αγοραστα:

> Σε ολα τα σπιτια ηξεραν να φτιαχνουν οι μπαμπαδες τσαρουχια, αλλα πουλουσαν και στα παζαρια, κι αν ενας δεν ηθελε να φτιαχνει αγοραζε. Ειχε δεκαχιες, αγοραζε. Αν ηταν ενας μερακλης, σι λεει «θα παρω εγω αγορασμενα τσαρουχια, πιο ομορφα», τα μαλλια ξυρισμενα, βρασμενα. Ηταν κι αυτο: αν ηταν ενας λεβεντης, να τον δεις κι η γκομενα.

[28] Ο Θανάσης χρησιμοποιει το τοπικο επιρρημα «μεσα» μεταφορικα και κυριολεκτικα, εννοωντας την Τουρκια: «Αυτοι ήταν ξυπνιοι, ηρθαν απο *μεσα* τοτε, απο Μικρα Ασια, από Τουρκια».

Εκεί όμως που φαίνεται σαφώς ότι η προσφυγική ξενιτιά δεν αποτελεί για τον Θανάση απειλή, πραγματική ή φαντασιακή, αλλά ένα συμβολικό πρότυπο ζωής είναι όταν ο ίδιος μετασχηματίζει την προσφυγική ταυτότητα των γονιών του σε μουσική παρακαταθήκη, για να αιτιολογήσει με βιοπολιτισμικούς όρους τις προσωπικές του μουσικές τάσεις και επιλογές:

> Ο πατέρας μου παντρεύτηκε στο Ορμένιο, αλλά πήρε από τη «Βουλγαρία» πρόσφυγα. Ο πατέρας απο την «Τουρκία» και η μητέρα από τη «Βουλγαρία» είναι.[29] Εγω είμαι μείγμα. Παίζω καβάλα και φλογέρα από τη «Βουλγαρία»

[29] Η χρήση των λέξεων «Τουρκία» και «Βουλγαρία» καθώς επίσης και των παραγώγων τους, κυρίως των όρων «Τούρκος» και «Βούλγαρος» δεν έχει, βέβαια, ιδεολογική-πολιτική αλλά πρακτική-βιωματική σημασία. Παραπέμπει, ορισμένως, στους ελληνόφωνους χριστιανικούς πληθυσμούς που ζούσαν πριν από τις προσφυγικές μετακινήσεις του 20ού αιώνα στη σημερινή γεωπολιτική επικράτεια των αντίστοιχων εθνών-κρατών. Μακράν επομένως από κάθε διάθεση για αντεθνική προπαγάνδα ή, έστω, ακόσμια εθνική μεσοβοσκία, οι αναφορές τέτοιου τύπου έχουν πρακτικό-εμπειρικό νόημα και απαντούν σε όλους τους ελληνόφωνους πληθυσμούς που μεταφέρουν έντονα βιώματα από τη σχέση τους με την ξενιτιά.

Υπάρχουν βέβαια δύο μεγάλες και διακριτές κατηγορίες βιωμάτων ξενιτιάς, που συνδέονται με τη μετανάστευση και την προσφυγική μετακίνηση. Μολονότι και στις δύο περιπτώσεις η ξενιτιά είναι αποτέλεσμα κάποιου ορμικού εξαναγκασμού, ο προσφυγικός εκπατρισμός είναι συνήθως ακούσιος, βίαιος και απότομος, ενώ η μετανάστευση, που γίνεται κυρίως για κοινωνικοοικονομικούς λόγους, είναι μια ομαλότερη και συχνά εκούσια διαδικασία. Ανεξάρτητα πάντως από τις συνθήκες εκπατρισμού, η ξενιτιά της μετανάστευσης προκαλεί ορμικά συναισθήματα στον μετανάστη, συναισθήματα θλίψης και αποστροφής, ανάλογα μ' εκείνα που συνοδεύουν ένα βαρύ προσωπικό πένθος. Χωρίς να είναι απόλυτο, συμβαίνει αρκετά συχνά –και ίσως είναι φυσικό για τους λόγους που αναφέρθηκαν ήδη– οι μεν μετανάστες να έχουν αμφιθυμική σχέση με την ξενιτιά, ενώ οι πρόσφυγες μόνον αρνητική (εκτός ίσως εάν έφυγαν πολύ νέοι από την ιδιαίτερη τους πατρίδα, όπως οι γονείς του Θανάση, και διατηρούν ευχάριστες μόνον αναμνήσεις από τον τόπο καταγωγής).

Σε κάθε περίπτωση παντως, οι εντόπιοι πληθυσμοί σε ολόκληρη την Ελλάδα συνηθίζουν ακόμα και σήμερα ν' αναφέρονται σε όσους συμπατριώτες τους είναι μετανάστες με τους ίδιους λεκτικούς χαρακτηρισμούς που χρησιμοποιούν όταν απευθύνονται στους μη ελληνικής καταγωγής πολίτες των κρατών όπου ζουν και εργάζονται οι μετανάστες αυτοί: τους αποκαλούν «Αμερικανούς», «Αυστραλούς», «Γερμανούς» κ.ο.κ. Η εθνοτοπική κοσμοαντίληψη των πολιτισμικών ομάδων που χρησιμοποιούν τέτοιες εκφράσεις δεν προσκρούει σε κανένα εννοιολογικό ή ιδεολογικό πρόβλημα, διότι οι μη έλληνες Αμερικανοί, Αυστραλοί και Γερμανοί πολίτες δεν ενδιαφέρουν, ως πολιτισμικά ξένοι, τον αναφορικό και συνάμα μεταφορικό αυτόν προσανατολισμό αναστοχαστικού περιεχομένου. Με άλλα λόγια, οι ετερο-εθνοτοπικές ταυτίσεις δεν παρεχουν εννοιολογικές συγχύσεις και ιδεολογικές παρανοήσεις, παρά μόνον εάν χρησιμοποιηθούν έξω από το πλαίσιο της παραδοσιακής χρήσης και ανα-

και παίζω και κλαρίνο, που το πήρα απ' τους «Τούρκους», γιατί οι «Τούρκοι»,[30] βλέπεις, παίζουν κλαρίνο πολύ, είναι μάνα στα κλαρίνα.[31]

Πάντως οι απόψεις του Θανάση για την ξενιτιά και, ειδικότερα, για την προσφυγιά δεν εκφράζουν την ευρύτερη αντίληψη που έχουν για τα ίδια θέματα οι παλαιότεροι κάτοικοι της περιοχής, οι οποίοι αντιμετώπιζαν και εξακολουθούν έως σήμερα να αντιμετωπίζουν την ξενιτιά σαν μια αρνητική πραγματικότητα, σαν συμβολικό θάνατο, αποφεύγοντας συστηματικά να έχουν οποιαδήποτε σχέση μαζί της. Όπως αναφέρθηκε ήδη, οι παλαιοί Ορμενίτες (έως και τη δεκαετία του 1950) έφταναν να θεωρούν ξενιτιά τη μόνιμη εγκατάσταση (συνήθως ύστερα από γάμο) στη γειτονική Φτελιά, η οποία απέχει μόλις τρία χιλιόμετρα από το Ορμένιο. Στη διαμόρφωση και τη διατήρηση της αρνητικής σχέσης των Ορμενιτών με την ξενιτιά σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι καθημερινές δυσκολίες στη συγκοινωνία και, επομένως, στην υπερτοπική επικοινωνία:[32]

παραγωγής τους. Στην περίπτωση του Θανάση, η ταυτότητα του μετανάστη είναι σαφώς ισχυρότερη, ως βιωματική σχέση, από την ταυτότητα του πρόσφυγα. Ίσως λοιπόν η άντση που επιδεικνύει ο Θανάσης, όταν χρησιμοποιεί ετερο-εθνοτοπικούς όρους (οικιακά και επίθετα) με αυτοαναφορική σημασία, να δικαιολογείται (και ως ένα σημείο να υπαγορεύεται κιόλας) από την προσφατη μεταναστευτική του εμπειρία.

30 Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο όρος «Τούρκοι» δεν αναφέρεται ειδικως στους ελληνόφωνους χριστιανικούς πληθυσμούς. Πρόκειται για μια έννοια με σαφες πολιτισμικό περιεχόμενο, δίχως ιδεολογικοπολιτικές αποχρώσεις. Ως πολιτισμική κατηγορια, η παρουσα εννοια «Τούρκος» παραπεμπει σε όλους τους ανθρωπους που ζουν στο εσωτερικό της σημερινης Τουρκιας – σε ανθρωπους που συγκροτούν ετερόκλητες και ετεραγενείς πληθυσμιακές ομάδες, οι οποίες διατηρουν την πολιτισμική τους ιδιαιτερότητα μεσα στο ενιαιτερο πλαισιο ενός σχετικως ενιαιου, κοινου πολιτισμικου μορφώματος που χαρακτηριζεται «τουρκικό».

31 Η συνδεση της φλογέρας με τη Βενέζαρια, από τη μια, και του κλαρίνου με την Τουρκία, από την αλλη, μολονοτι ειναι ιστορικως ορθη, δεν έχει εδω κυριολεκτικη αλλα συμβολικη σημασια. Προκειται για μουσικοπολιτισμικες μετωνυμιες, οι οποιες ενισχυουν τη συμβολικη βαρυτητα της ποιητικής και ρητορικής ιδιως πλευρας του βιωτικου λογου του Θαναση. Η μετωνυμικη υπερθεση μουσικων και πολιτισμικων πρακτικων έχει ιδιαιτερη αναλυτικη αξια για τη διερευνηση της δυναμικης που διεπει τη σχεση μεταξυ μουσικης ταυτοτητας και πολιτισμικης ετεροτητας (ξενιτιας).

32 Για τις επικοινωνιακες συνθηκες στην περιοχη του Τριγωνου μιλησαν ολοι σχεδον οι πληροφορητες. Τα στοιχεια που αφορουν τα δικτυα επικοινωνιας (τοπικα και υπερτοπικά) στο Τριγωνο και, γενικοτερα, στον Εβρο καταχωριστηκαν στο δελτιο βιογραφίας/συνεντευξης στην ενοτητα «Ανθρωπογεωγραφικα στοιχεια», στην υποενοτητα που τιτλοφορειται «Επικοινωνια» (βλ. Παραρτημα IV).

> Τον Άρδα τότε, μ' ένα καΐκι που είχε κάποιος τον περνούσαμε, αλλά όταν είχε πολύ νερό δεν μπορούσαμε. Και μετά έγινε η γέφυρα των Κομάρων. Κάπου στα Ρίζια, γιατί αυτός ήταν από τα Ρίζια. Από κει περνούσαμε και Καστανιές, και πηγαίναμε και Ορεστιάδα.[33] Το καΐκι έβαζε ένα δύο άτομα ή ένα άτομο με το άλογο επάνω, τον περνούσε από κει και μετά τον ξαναπερνούσε και πληρωνόταν. Ήταν σαν βάρκα, και με τα κουπιά πήγαινε.

Στην πρώτη φάση της βιοϊστορίας του Θανάση υπάρχουν δύο διακριτά συμβολικά κέντρα γύρω από τα οποία περιστρέφεται η ζωή του. Τα κέντρα αυτά είναι οι γονείς του και το χωριό του.[34] Το σύμβολο «χωριό» έχει διπλή σημασία. Σημαίνει το σύνολο των πραγμάτων και των ιδεών που συνδέονται γενικώς με το Ορμένιο ως ιδιαίτερη πατρίδα και σημαίνει επίσης, ειδικότερα, τη γη του χωριού, με την οποία ο ίδιος συνδέεται άμεσα, όπως εξάλλου και όλοι οι Ορμενίτες, μέσα από την καθημερινή, γεωργική και κτηνοτροφική απασχόληση. Ο Θανάσης παρουσιάζει την υλική, βιοποριστική σύνδεση των Ορμενιτών με τη γη τους ως ένα βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της τοπικής συλλογικής ταυτότητας, διακρίνοντας τους «αυτόχθονες» γεωργοκτηνοτρόφους από τους «ετερόχθονες» δασκάλους και παπάδες:[35]

> Ο πατέρας μου γεωργός ήταν. Εδώ όλοι ήταν γεωργοί και κτηνοτρόφοι, δεν υπήρχε άλλο επάγγελμα. Και οι δάσκαλοι που ερχότανε ήτανε ξένοι, δεν ήτανε ντόπιοι. Και παπάδες ακόμα ξένους είχαμε.

---

[33] Κάθε εβδομάδα, το Σαββατο, γινόταν ζωοπανήγυρη στην Ορεστιάδα. Για τις εμποροπανηγύρεις και τις αγορές στη Θράκη, βλ. Παπαθανάση-Μουσιοπούλου (1974).

[34] Ο Θανάσης δίνει ορισμένα δημογραφικά στοιχεία για την πληθυσμιακή συγκρότηση του Ορμένιου μέσα από μια αφήγηση ιστορικού περιεχομένου, η οποία παραπέμπει, ποιητικά και ρητορικά, σ' έναν σύγχρονο μύθο καταγωγής:

> Εδώ στο χωριό στην αρχή ήταν Πόντιοι παραπανω από τους Τούρκους. Όταν ήρθανε οι πρόσφυγες από Βουλγαρία και Τουρκία εδώ, τους στείλανε στο Βόλο τους πρόσφυγες, αφού ήρθε ένα χαρτί από μια Επιτροπή και λέει: «Εσείς οι πρόσφυγες θα πάτε στο Βόλο γιατί σας έχουμε ετοιμάσει εκεί μια τοποθεσία». Και στέλνουν οι δικοί μας μια επιτροπή, να πάνε να δούνε τι μέρος είναι στο Βόλο. Και δεν αρέσανε. Εδώ είδαν τα χωράφια, το ξύλα. Ήταν ξυλάδες αυτοί και λένε: «Όχι, εμείς δεν φεύγουμε, γιατί εδώ έχει δάση πολλά και θα μείνουμε εδώ». Και φύγανε οι Ποντιοι και πήγανε στο Βόλο, και μόνο μία οικογένεια έμεινε, κι εμείς μείναμε εδώ.

[35] Πρόκειται βεβαια για το Ορμένιο των παιδικών χρονων του Θανάση, μια αγροτική κοινωνία με προσφυγικό πληθυσμό κυρίως από τη Βορεια Θράκη. Για την προσφυγική σύνθεση του Ορμενιου, βλ. επίσης τη συνεντευξη με την πρόεδρο της κοινότητας Ορμενίου, Χρ. Ιωαννιδου (5/4/96).

Η συμβολική ταύτιση του Θανάση με το Ορμένιο είναι συνυφασμένη με την προσωπική μουσική του ανάπτυξη. Μαθαίνει μόνος του[36] να παίζει μικρή φλογέρα και καβάλα[37] και δίνεται ολόψυχα στη μουσική, παίζοντας και δείχνοντας σε άλλους την τέχνη του:

> Παλιά, οταν εγώ μάθαινα αυτά τα όργανα, παίζανε πολλοί. Ήτανε όλοι τσομπαναραίοι τότε κι άκουγες έξω παντού να παιζει φλογέρα και καβάλα. Ο καθένας έβοσκε τα πρόβατά του κι έπαιζε μονάχος του ό,τι ήξερε. Κι εγω, όταν πήγαινα δημοτικό, όταν πήγαινε ο αδερφός μου στα προβατα, πήγαινα από πίσω μόνο και μόνο για ν' ακούω αυτούς που παίζοινε, για να δω πως παίζοινε, τι κάνοινε, και έκλεβα[38] με τη φλογέρα σκοπούς. Εγώ ετσι έμαθα, χωρίς να μου δείξει κανένας, ενω έδειξα σ' έναν που είναι στη Γερμανία τώρα.[39] Αυτός είχε βουβάλια, εγώ πρόβατα, και ήταν δυσκολο να είναι όλα αυτά μαζί, αλλά τα ενώναμε μόνο και μόνο για να τον μάθω να παίζει καβάλα.[40]

Η σχέση των Ορμενιτών με την παραδοσιακή τους μουσική, το τραγούδι και το χορό, έχει δύο όψεις: μια στενότερη, πιο κλειστή και καθημερινή, και μια ευρύτερη, πιο ανοικτή και εξαιρετική. Μια τέτοια εξαιρετική

---

[36] Όλοι σχεδόν οι λαϊκοί οργανοπαίκτες του Έβρου που ρωτήθηκαν σχετικώς ανέφεραν ότι είναι αυτοδίδακτοι τουλάχιστον σ' ένα βασικό όργανο, κυρίως στη φλογέρα, στο καβάλι και στην γκάιντα και λιγότερο στο κλαρίνο και στο βιολί. Βλ. τις συνεντεύξεις με τον Χ. Κουρουδη, κλαρίτζη (Νέα Βύσσα 5/12/95), τους Π. Κιτσικουδη και Η. Παρασκευόπουλο, γκαϊντατζήδες (Παταγή 8/12/95), τον Β. Σιδερη, γκαϊντατζή (Δόξα 31/3/96), τον Π. Χρηστίδη, γκαϊντατζή (Διδυμότειχο 1/4/96), τους Δ. Αφεντιδη και Δ. Δαουτιδη (Πετρωτά 4/4/96), τον Β. Κεκέ, γκαϊντατζή (Κιμμη 11/6/96), και τον Δ. Στεφανιδη (Καρωτη 12/6/96).

[37] Ο Θανάσης θηλυκοποιεί τον ξενόγλωσσο όρο «καβαλ» αποδίδοντας τον στα ελληνικά ως «καβαλα», όπως και πολλοί άλλοι Έβριτες.

[38] Για το κλέψιμο ως στρατηγική και πρακτική αυτοδιδαχης μίλησαν εκτενως και αλλοι οργανοπαίκτες, όπως οι γκαϊντατζήδες Π. Κιτσικουδης και Η. Παρασκευοπουλος (Παταγή 8/12/95).

> Κλέβεις διότι, λες, αυτό το μακαμι που γυρίζει είναι πιο ωραίο. Για να το πάρω κι εγω. Καθε τραγούδι που θα ξεκινησει, ξεκινάει με μακαμι. Αυτη είναι η ουσια του. Και ο παππους, που παιζει εξηντα χρόνια γκαϊντα, κι ακομα κλεβει.

[39] Η διδασκαλία των λαϊκων οργάνων, όπως την περιγράφει ο Θανασης, αποτελει σπανιο φαινόμενο στη μουσική παράδοση του Έβρου. Η συγκεκριμένη πρακτική ωστοσο επιβεβαιώνει, ως εξαιρεση, τον κανόνα της αυτοδιδαχης και ταυτόχρονα υπογραμμίζει τον νεοτερικό χαρακτηρα της μουσικοπολιτισμικης συμπεριφορας του Θανασης.

[40] Ιδιαιτερο ενδιαφέρον παρουσιαζει στο σημειο αυτό η ρητορική εμφαση με την οποια ο ομιλητής προβάλλει, με αφορμη τη διδασκαλία, τη διαπροσωπική μουσική σχεση ως μια ειδική πολιτισμική πραγματικότητα που δικαιολογει τις αντικειμενικως πρακτικές δυσκολίες του συγκεκριμένου διδακτικου εγχειρηματος.

μουσικοπολιτισμική περίσταση αποτελεί ο εορτασμός του πανηγυριού[41] του Αγίου Γεωργίου, στον οποίο μετέχουν τα γειτονικά χωριά, Πετρωτά, Πεντάλοφος, Φτελιά και Δίκαια. Όπως προκύπτει από τον βιοϊστορικό λόγο του Θανάση και από άλλες προφορικές ή γραπτές μαρτυρίες, η καθημερινή έκφραση της μουσικής παράδοσης των Ορμενιτών είναι χρονολογικώς και συμβολικώς αλληλένδετη με τον αγροτικό κύκλο ζωής στο χωριό:

> [...] Γυρνούσαν από τη δουλειά, αφού είχε πέσει ο ήλιος. Μαζευτήκανε εκεί[42] οι κοπελιές κι οι γριές δίπλα καθότανε. Κι οι κοπέλες πρωτα κάνανε βόλτα και μετά μαζεύοτανε και χορεύανε και λέγανε τραγούδια με το στόμα. Πήγαινε και κανένας αν ήξερε φλογέρα ή καβάλα, τους έπαιζε και πάλι χορεύανε.[43]

---

41 Μέσα από τα πανηγύρια και τους γάμους συγκροτούνται πολιτισμικά δίκτυα, στα οποία τα τοπικά στοιχεία κάθε χωριού αλληλοδιαπλέκονται και αλληλοδιαμορφώνονται μέσα από συμβάσεις και διαδικασίες δράσης υπερτοπικού χαρακτήρα. Τα πραγματολογικά στοιχεία που τεκμηριώνουν τη λειτουργία των πανηγυριών και των γαμήλιων γλεντιών ως μουσικοπολιτισμικών δικτύων καταχωρίστηκαν στο δέλτιο βιογραφίας/συνέντευξης στο πεδίο «έθιμα», στις ενότητες «έθιμα κύκλου χρόνου» και «έθιμα κύκλου ζωής» αντιστοίχως (βλ. Παράρτημα IV).

42 Εννοεί στους μαχαλάδες, δηλαδή στις γειτονιές.

43 Πρόκειται για ένα σημαντικό, από κοινωνικοπολιτισμική άποψη, πλαίσιο ψυχαγωγίας, στο οποίο η συλλογική διασκέδαση συνυπήρχε δημιουργικά με την ομαδική εργασία. Ανάλογα με το είδος της εργασίας, την ήταν καθημερινή ή έκτακτη, οι γυναίκες δούλευαν και σιξητούσαν, τραγουδούσαν και χόρευαν παρέες παρέες στους «μαχαλάδες» ή στα «νιχτέρια». Σε μια προφορική επικοινωνία που είχα με μια γυναίκα από το Ελληνοχώρι της περιοχής Αιδηψιοτείχου (8/11/97) πληροφορήθηκα ότι οι μαχαλάδες είναι πρώιμες συγκεντρώσεις και τα νιχτέρια βραδινές. Αλλά και η σχετική βιβλιογραφία διακρίνει τους δυο αυτούς τύπους κοινωνικής συνάντησης. Η Χ. Χρηστίδου (1968: 234) γράφει για τους μαχαλάδες-συγκεντρώσεις στο χωριό Λιμός του Έβρου, στο οποίο ζουν ανατολικοθρακιώτες πρόσφυγες από τη Νέα Γραβιά (περιφέρεια Μακράς Γέφυρας):

> Στον καιρό των παλιό, που οι γυναίκες και τα κορίτσια δεν ήταν εύκολο –στην πραγματικότητα ήταν αδύνατο– να βγουν έξω για να κάνουν περιπάτο ή να πάνε, όπως λέμε σήμερα, βόλτα και τα παρόμοια, είχαν άλλου είδους συγκεντρώσεις, τους «μαχαλάδες». Στους μαχαλάδες αυτους, που ήταν κατι παρόμοιο σαν αυτό που λέμε σήμερα «παρτι», πηγαιναν γυναικες συγγενεις και γειτονισσες στο σπίτι μιας από την παρέα τους, αμέσως ύστερα απο το μεσημεριανό φαγητο, μαζι με τη δουλεια τους, γιατί οι μαχαλάδες αυτοί γινόντουσαν παντοτε τις καθημερινες ημερες και όχι τις Κυριακες η τις γιορτές.
>
> Η πιο συνηθισμενη δουλεια που θα επαιρναν μαζι τους οι γυναικες στα παρτι τους αυτα, τους μαχαλάδες, ηταν η ροκα, με την οποια θα εγνεθαν το μαλλι η το βαμβακι τους. Κι απ' αυτη τη συνηθεια εχει επικρατησει εως τα σημερα η φραση: «Αιντε να 'χεις και με τη ροκα σου». Ο μαχαλας αυτός κρατουσε εως τη δεκα του

Μαζευόταν σε κάθε μαχαλά, βλέπεις, πενήντα κορίτσια, είκοσι κορίτσια. Στον

ηλίου, οπότε θα τελείωνε, και οι γυναίκες θα έτρεχαν να γυρίσουν στο σπίτι τους, πάντα κοντά το ένα με το άλλο, μαζεμένες, όπως κι όταν είχαν έλθει. Στα καθαρώς γυναικεία αυτά πάρτι, προσφερόντουσαν, ως είδος κεράσματος και αναψυκτικού, βρασμένα καλαμπόκια, «πατλάκιες» ή κανένα βρασμένο ή ψητό στο φούρνο κολοκύθι. Επίσης θα προσφέρετο και καφές.

Ιδιαίτερους μαχαλάδες έχτιαναν και τα κορίτσια αναμεταξύ τους, και πάντα με τις δουλειές τους, που ως επί το πλείστον συνίσταντο στο πλέξιμο καλτσών, δαντελλών και άλλων παρεμφερών αντικειμένων, που θα τους χρησίμευαν για να ολοκληρώσουν σιγά σιγά την προίκα τους. Και οι γυναίκες όμως, αλλά ιδίως τα κορίτσια, συχνά σταματούσαν τη δουλειά για να το ρίξουν στο χορό και στο τραγούδι, γιατί μόνο με τραγούδια μπορούσαν να χορέψουν, γιατί δεν υπήρχαν άλλα όργανα που να μπορούν να χρησιμοποιήσουν για το σκοπό αυτό οι γυναίκες και τα κορίτσια. Η χάντα μονο σε λαϊκές συγκεντρώσεις εχρησιμοποιείτο

Αντίθετα με τους μαχαλάδες, οι οποίοι γίνονταν τις καθημερινές και ποτέ τις Κυριακές και τις αργίες, και στους οποίους η εργασιακή απασχόληση των γυναικών ήταν προσωπική και ελεύθερη, στα νυχτέρια η εργασία ήταν ομαδική και σκληρότερη, όπως αναφέρεται σε σχετική δημοσίευση για το χωριό Κοινοβίου στην περιοχή Διδυμοτείχου (Ανώνυμο 1969: 229-230):

Για να γίνεται ομαδικη κι εναρμοστη η δουλεια, καλεί ο έχων εργασία γυναικούς στους οποίους αργότερα αυτος θα ανταποδώσει την εργασία. Οι ούτω εργαζόμενοι είναι οι «μιροσάδες» η τα δανεικα. Το ιδιο γίνεται κατα τον τριγο της αμπέλου, στο ξεφλουδισμα των καλαμποκιών, όπου γίνονται τα νυχτέρια υπο το φως της λαμπας και όπου μεσα σε τραγούδια και κεράσματα γίνονται πολλάκις και οι αρέσεις (ηλιρτ).

Ο όρος «μαχαλάδες», πάντως, δεν χρησιμοποιείται συχνά, σε αντίθεση με τον όρο «νυχτέρι», ο οποίος καλύπτει όλο το φάσμα των ομαδικών συγκεντρώσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Για συμπληρωματικά στοιχεία σχετικά με την εργασία και την ψυχαγωγία στα νυχτέρια, βλ. Παπαδάκη (1979: 142-152), όπου δίνεται έμφαση στις χειροτεχνίες και τα παραμύθια, ενώ ειδικά για τα τραγούδια των γυναικών στα νυχτέρια, βλ. Μελίκης και Νανιόπουλος (1993), ορισμένος, το βορειοθρακιωτικό τραγούδι από το Μεγάλο Μοναστήρι (ηχογράφηση και σχόλια), που ανήκει στην ομάδα τραγουδιών της «οιτιανκας» (το νυχτέρι των γυναικων στις αρχές του φθινοπώρου), και Διανυσόπουλος (1994), ορισμένος, τις δύο ανατολικοθρακιωτικές παραλλαγές των γνωστών αφηγηματικών τραγουδιών «Της Σούνιας» και «Τον νεκρον αδερφού» (ηχογράφηση και σχόλια), όπου και η πληροφορία ότι τα τραγούδια αυτά λέγονταν συνήθως από τις γυναικες στα νυχτέρια, χωρίς συνοδεία μουσικών οργάνων.

Στα νυχτέρια λοιπόν οι Εβρίτισσες και οι Εβρίτες τραγουδούσαν και χορεύαν δημόσια έως και τη δεκαετία του 1960. Η σχέση της γυναίκας με το τραγούδι ήταν ουσιαστική και καθημερινή και γι' αυτην μιλούν στις συνεντεύξεις όλοι οι συνομιλητές, άνδρες και γυναίκες, ιδίως οι γεροντότεροι. Όργανα δεν υπήρχαν πολλά στα μικρά χωριά, μόνον στα αστικά κέντρα και τα κεφαλοχώρια. Κυρίαρχο μουσικό όργανο στα νυχτέρια ήταν η γυναικεία φωνή και κίνητρο ψυχαγωγίας το τραγούδι και ο χορός.

άλλον μαχαλά, άλλα κορίτσια. Και με θέλανε να πάω, γιατί εγώ έπαιζα πολύ.[44]

Εκτός από τη μουσικοπολιτισμική καθημερινότητα, ο Θανάσης αναφέρεται ιδιαίτερα στις περιοδικές συναντήσεις των Ορμενιτών με άλλες πληθυσμιακές ομάδες του Τριγώνου ή της ευρύτερης περιοχής από την επαρχία Ορεστιάδας. Οι συναντήσεις αυτές αποτελούν θεσμοποιημένες αλλά μεμονωμένες και επομένως εξαιρετικές κοινωνικές περιστάσεις, στο πλαίσιο των οποίων αλληλοδιαμορφώνονται και οροθετούνται οι μουσικές και πολιτισμικές πρακτικές κάθε επιμέρους ομάδας.[45] Στις

Στις περιπτώσεις που χρησιμοποιούσαν όργανα, σε νυχτέρια, σε καφενεία ή σε γαμήλια γλέντια, αυτά ήταν κυρίως χειροποίητα, ντόπιας κατασκευής, φτιαγμένα από τους ιδιους τους οργανοπαίκτες, συνήθως φλογέρα, καβαλί και γκάιντα. Μια τέτοια περίπτωση ανέφερε ο Θανάσης: ένα γαμήλιο γλέντι που έγινε στο Ορμένιο στη δεκαετία του 1950, στο οποίο ένα μόνο μουσικο όργανο, μια μικρή φλογέρα την οποία έπαιξε ο ίδιος, έβγαλε με επιτυχία ολόκληρη την εκδήλωση.

[44] Στα νυχτέρια παρατηρείται ένας ανθόμορτος καταμερισμός δραστηριοτήτων: οι γυναίκες χορεύουν και τραγουδούν, οι άντρες χορεύουν και ενίοτε, όσοι μπορούν, παίζουν χορευτικούς σκοπούς σε κάποιο από τα τοπικά μουσικά όργανα. Η ακόλουθη στιχομυθία με τον Θανάση σκιαγραφεί τις σχέσεις των δύο φύλων ως προς το τραγούδι, τη μουσική και το χορό στα νυχτέρια στο Ορμένιο της δεκαετίας του 1950:

- [Οι γυναίκες] τραγουδούσαν και χορεύανε όλες μαζί.
- Οι άντρες τραγουδούσαν;
- Οι άντρες στο χορό δεν τραγουδούσαν, κάνανε κανταδες μονο. Μόνο κάποιος αν έπαιζε καβαλα η φλογερα στο χορο.
- Όταν τραγουδούσαν οι γυναίκες, χορεύανε μονο γυναίκες ή και άντρες μαζί;
- Πιανόταν και αντρες στο χορο, παλικαρια βεβαια, λέμε τωρα.
- Ενω τη μουσική την κάνανε οι γυναίκες;
- Ναι, οι γυναίκες με το στόμα, με τη φωνή.

Για τους μαχαλάδες και τα νυχτέρια καλώς επίσης, γενικότερα, για τη σχέση της γυναίκας με το τραγούδι συγκεντρώθηκαν επιτόπου (στα χωριά του Έβρου όπου έγιναν συνεντεύξεις και μουσικές καταγραφές) ποικίλες και σημαντικές πληροφορίες, που προέρχονται από διαφορους ομιλητές. Βλ. ιδιαίτερα τις συνεντεύξεις με τη Δ. Βασιλακούδη (Σουφλί 7/12/95), τη Λ. Ζαφειριάδου (Πεντάλοφος 3/4/96), τον Λ. Μπουγούδη (Καφούτη 10/6/96), και τη Σ. Σαραντίδου (Φέρες 13/6/96). Οι πληροφορίες αυτές αξιολογήθηκαν και στη συνέχεια καταχωρίστηκαν στο Δελτιο βιογραφιας/συνεντευξης στο πεδιο που τιτλοφορείται «Εθνομουσικολογικά στοιχεία», στις ενότητες «Τραγούδι», «Μουσική» και «Χορος» (βλ. Παράρτημα IV).

[45] Ιδιαίτερο ενδιαφερον παρουσιάζουν οι μετακινήσεις των οργανοπαικτων από το χωριό η την πολη οπου διαμένουν σε αλλα χωρια η πολεις του Εβρου για να μετασχουν σε καποιες προχρηματισμένες μουσικές και χορευτικές εκδηλωσεις. Η καταγραφη των μετακινήσεων αυτών επιτρέπει την αναλυτικη προσέγγιση των μουσικων και γενικότερα των πολιτισμικων δικτύων που συνδέουν, με υπερτοπικό τροπο, τις διάφο-

υπερτοπικές αυτές συναντήσεις περιλαμβάνονται και εκείνες που πραγματοποιούνται με αφορμή το χριστιανικό εορτολόγιο:

Ο κόσμος ήξερε[46] ότι στο Ορμένιο έχει σήμερα πανήγυρη του Αγίου Γεωργίου

ρες πληθυσμιακές ομάδες του Έβρου μεταξύ τους διαμέσου της μουσικής επιτέλεσης (performance). Τα στοιχεία που αφορούν τις μετακινήσεις των οργανοπαικτών καταχωρήθηκαν στο πεδίο «Εθνομουσικολογικά στοιχεία», στην ενότητα «Μουσική» (βλ. Παράρτημα IV).

Η διερεύνηση του συνόλου των μετακινήσεων αυτών μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στην κατανόηση της επικοινωνιακής και πολιτισμικής δυναμικής των πληθυσμιακών ομάδων στον Έβρο. Ο γεωπολιτισμικός χώρος στον οποίο κινούνται οι οργανοπαίκτες δεν είναι ενιαίος, αλλά διαφέρει από πρόσωπο σε πρόσωπο, από εθνοπολιτισμική σε εθνοπολιτισμική ομάδα και από εποχή σε εποχή. Είναι δυνατόν επομένως να μιλήσει κανείς για μουσικές επικράτειες με συμβολικά κέντρα αναφοράς τους μετακινούμενους οργανοπαίκτες. Για παράδειγμα, η μουσική επικράτεια στην οποία κινείται και την οποία, συντόμως, οροθετεί κατά κάποιον τρόπο ο μουσικάλμανος και τουρκόφωνος ζουρναλτζής Αρίφ Καρατζά από το Διδυμότειχο είναι η περιφέρεια Ορεστιάδας και τα Πομακοχώρια (βλ. συνεντεύξεις με τον ιδιο, Διδυμότειχο 3/8/96 και 8/8/96). Αντίθετα, η περιοχη δρασης ενός άλλου οργανοπαίκτη, του κλαρίτζή Χρήστου Κουρούδη από τη Μεγάλη Λοξιπάρη, είναι πολύ ευρύτερη από του Αρίφ. Το μουσικό δίκτυο στο οποίο κινείται ο Κουρούδης περιλαμβάνει όλες τις μεγάλες πόλεις και κοσμοπόλεις της Θράκης και ακόμα πολλές πόλεις της Βορείας Ελλάδας, στην Αθήνα και στο εξωτερικό (βλ. συνέντευξη με τον ιδιο, Νέα Βύσσα 5/12/95). Αναφέρω ειδικώς την περίπτωση Κουρούδη διότι το δίκτυο στο οποίο κινείται ο συγκεκριμένος οργανοπαίκτης και το οποίο έχει τοπικό και συναφώς υπερτοπικό χαρακτήρα (όπως άλλωστε και το δίκτυο του Αρίφ) είναι πολύ ευρύτερο μεν από το δίκτυο του Αρίφ, αλλά πολύ πιο περιορισμένο από το δίκτυο ενός άλλου, ήδη μισμένου εβρίτη μουσικού, του τραγουδιστή Χρόνη Αηδονίδη, ο οποίος μπορεί ίσως να χαρακτηριστεί ως ο πλέον υπερτοπικός από τους θρακιώτες λαϊκούς καλλιτέχνες.

[46] Ιδιαίτερα σημαντική στη λειτουργία ενός μουσικοπολιτισμικού δικτύου είναι η επικοινωνιακή και συμβολική του δυναμική. Για να είναι λειτουργικές, οι πρακτικές και ιδεολογικές χρήσεις ενός τέτοιου δικτύου προϋποθέτουν μια στοιχειώδους κοινή αντίληψη περί χώρου και χρόνου, ώστε οι ειδικές συνθήκες, λόγου χάρη, του εορτασμού ενός συμβάντος σ' έναν κόμβο του δικτύου (σε ένα χωριό) να ισχύουν γενικότερα για ολόκληρο το δίκτυο, να αποτέλουν δηλαδή ένα ισχυρό κίνητρο συνάντησης για τους ανθρώπους που το απαρτίζουν και το οροθετούν με την παρουσία τους. Η δυναμική σχέση ανάμεσα σ' έναν μεμονωμένο κόμβο και σε ολόκληρο το δίκτυο δεν έχει, ωστόσο, απλώς επικοινωνιακό χαρακτήρα, αλλά και ιδιαίτερη συμβολική σημασία για τους ποικίλους φορείς και χρήστες του δικτύου. Ο μεμονωμένος κόμβος αναφοράς μετατρέπεται σε στιγμιαίο πόλο ισορροπίας του δικτύου, σε μια συμβολική (και πρακτική βέβαιως) διαπλοκή μέσα από την οποία το «μέρος» και το «όλο» αλληλοπροσδιορίζονται και αλληλοδιαμορφώνονται. Για την επικοινωνιακή και συμβο-

και μαζευότανε και γίνονταν και παλαιστρα. Ερχόταν παλαιστές και από δω και από άλλα χωριά, αφού βάζανε το αρνί. Έβαζε η Κοινότητα εδώ του χωριού ένα αρνί, βγαίνανε τρεις για να παλέψουν, παλεύκανε κι οι τρεις και όποιος θα έβγαινε νικητής έπαιρνε το αρνί [...], οι άλλοι έπαιρναν λίγα μαντίλια τα οποία δίνανε ο κόσμος και τα παίρνανε οι παλαιστές οι δεύτεροι. Απ' τη Φτελιά ερχόταν και από τα Λίκαια, αλλά και εμείς είχαμε γερά παιδιά εδώ. Παλεύανε και στους γάμους και όχι μόνο στα πανηγύρια.[47] Και στους γάμους γινότανε αυτό το έθιμο.[48]

λική πλευρά ενός παραδοσιακού μουσικοπολιτισμικού δικτύου στην ελληνική εθνογραφία, βλ. Καβουρας (1992, 1993, 1994).

47 Η πάλη αποτελεί σημαντική αφορμή για την ανάπτυξη και διατήρηση υπερτοπικών σχέσεων στον Έβρο (βλ. τις συνεντεύξεις με τον Π. Κοντό, Διδυμότειχο 2/4/96, τη Λ. Κιοσέ, Πεντάλοφος 3/4/96, τους Λ. Αφεντίδη και Λ. Λαουτίδη, Πετρωτά 4/4/96 και τον Αρίφ Καρατζά, Διδυμότειχο 6/4/96). Η πάλη δεν λείπει από τις σημαντικές, δημόσιες ή ιδιωτικές, εορταστικές περιστάσεις (Μελίκης και Νανιόπουλος 1993), ιδίως από τα πανηγύρια και τα γαμήλια γλέντια (Καβακόπουλος 1976: 99). Για την πάλη, γενικώς, στο Σκοπό της Ανατολικής Θράκης, βλ. Καλοκαιρδου (1946-47), σε σχέση με τον τρύγο στην Αγχίαλο βλ. Μαυρομμάτης (1958), σε σχέση με το έθιμο του Καλόγερου στους Κωστιλήδες της Ανατολικής Θράκης βλ. Πετρόπουλος (1939-40), σε σχέση με τις Κυριακές της Σαρακοστής στο Σκοπό της Ανατολικής Θράκης, όπου γίνεται αναφορά σε τσίγκους παλαιστές, βλ. Ψαθάς και Μητρακλή-Ψαθά (1970) και, τέλος, σε σχέση με το κουρμπάνι, στο πανηγύρι της Αγίας Τριάδας στο Σκουτάρι Αδριανουπόλεως, βλ. Ψαθάς και Μητρακλή-Ψαθά (1973).

Η πάλη στον Έβρο και, ευρύτερα, στην Ανατολική και τη Βόρεια Θράκη παρουσιάζει ιδιαίτερο μουσικολογικό και ανθρωπολογικό ενδιαφέρον, διότι δεν αποτελεί απλώς λαϊκό αγώνισμα, αλλά σύνθετο οικονομικό, κοινωνικό και μουσικοπολιτισμικό δίκτυο. Τα πραγματολογικά στοιχεία που αφορούν την πάλη και τα δίκτυά της καταχωρίστηκαν στο Λεξικό βιογραφιασυνέντευξης σε δύο ξεχωριστά πεδία: πρώτον, στο πεδίο «Έθιμα», στην ενότητα «Έθιμα κύκλου ζωής» (όταν πρόκειται, για παράδειγμα, για μια γαμήλια εκδήλωση) και στην ενότητα «Έθιμα κύκλου χρόνου» (εάν πρόκειται, για παράδειγμα, για ένα πανηγύρι), και δεύτερον, στο πεδίο «Εθνομουσικολογικά στοιχεία», στην ενότητα «Μουσική».

48 Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διερεύνηση της πάλης ως μιας συγκεκριμένης φάσης στη συνολική διαδικασία της επιτέλεσης του γαμήλιου εορτασμού. Το συνδετικό στοιχείο όλων των φάσεων του γαμήλιου εορτασμού είναι βέβαια η μουσική από τους αμανέδες και τα άλλα «τραπέζικα» τραγούδια που ανοίγουν τον εορτασμό στο τραπέζι του γάμου μέχρι τα χορευτικά τραγούδια που κυριαρχούν στο γαμήλιο γλέντι αλλά και τον πεχλιβάνικο ή «παλεβανίσιο» σκοπό που συνοδεύει την πάλη. Η πάλη και ο χορός γίνονται παραδοσιακά στο αλώνι, στο σπίτι του γαμπρού.

Ο λόγος της ξενιτιάς, φάση δεύτερη: ο γάμος και τα χρόνια της απουσίας στη Γερμανία

Η δεύτερη φάση της βιοϊστορίας του Θανάση περιλαμβάνει δύο σημαντικές μεταβολές της ζωής του: το γάμο στο Ορμένιο και τη μετανάστευση στη Γερμανία. Οι μεταβολές αυτές συγκλίνουν αιτιολογικώς σε ένα κοινό σημείο. Υπήρξαν αμφότερες κινήσεις σκοπιμότητας, με αντικείμενο την οικονομική αποκατάσταση του Θανάση. Η πρώτη μεταβολή (ο γάμος) υπαγορεύτηκε από την ανάγκη για διεκδίκηση νέας καλλιεργήσιμης γης στο Ορμένιο, στον αναδασμό του 1959, και η δεύτερη (η μετανάστευση) έγινε με στόχο την αναζήτηση ενός καλύτερου βιοπορισμού μακριά από το χωριό. Για την πρώτη ευθύνεται ο πατέρας του Θανάση, ενώ για τη δεύτερη ο ίδιος ο Θανάσης. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο γάμος και η μετανάστευση έφεραν για πρώτη φορά τον Θανάση αντιμέτωπο, πρόσωπο με πρόσωπο, με την ξενιτιά.

Η ξενιτιά της δεύτερης φάσης της βιοϊστορίας του Θανάση είναι μια ιδιότυπη μορφή ξενιτιάς με δύο όψεις. Μια όψη της ξενιτιάς αυτής είναι η ξενότητα που ένιωσε για τον κόσμο μετά την αναγκαστική τέλεση του γάμου του, η διαφοροποιητική αυτή συνειδησιακή κατάσταση στην οποία βρέθηκε όταν υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει απότομα την «ανέμελη» ζωή του βοσκού και οργανοπαίκτη για να παντρευτεί:[49]

> Τη γυναίκα αυτή που έχω σήμερα, την Ανθούλα, την αγαπούσα από δώδεκα χρονών, από το Δημοτικό. Αυτή ήταν μια τάξη πίσω κι εγώ μια τάξη μπροστά. Μόλις γινόταν διάλειμμα, έτρεχα να τη δω. Όλο το χωριό το ήξερε και οι γονείς μου το ξέρανε και ήμασταν οι μόνοι που ήξερε όλο το χωριό για μας. Ήμασταν δεμένοι. Αντίκρυ ήταν τα σπίτια, και αυτή τραγουδούσε κι εγώ έπαιζα με τη φλογέρα κι αυτή από αντίκρυ τραγουδούσε.
>
> Τέλος πάντων, από εκεί αγάπες, αγάπες. Το 1959 δίναν χωράφια. Τώρα όμως εγώ ήθελα να πάω και στη Γερμανία ελεύθερος, αλλά ο πατέρας μου δεν

[49] Σημαντικό στοιχείο για την αφηγηματική πλοκή της βιοϊστορίας αποτελεί η ομαλή μεταβαση από τη θετική ξενιτιά της παιδικης ηλικιας στην ιδιότυπα προβληματική γαμηλια ξενιτια, μια μεταβαση που διαμεσολαβειται οριστικα από την παρεμβαση του πατέρα του Θανάση. Η προβληματικότητα της γαμηλιας φασης συνδεεται με τη συνειδητοποιηση του ιδιου του Θανάση οτι βρισκεται μεσα σε μια αποτομη αλλαγή της ζωης του: από μια σχετικως ανεμελη καθημερινοτητα, του βοσκου και του οργανοπαικτη, σε μια ζωη γεμάτη σκοτούρες, του παντρεμενου και, λιγο αργοτερα, του μεταναστη.

με άφηνε γιατί φοβότανε: «Πώς θα σε στείλω στη Γερμανία; Να παντρευτείς να πάρεις χωράφια». Τριάντα στρέμματα χωράφια, σου λέει, είναι καλά, γιατί ήμασταν φτωχοί. Κι έτσι κι εγώ αναγκάστηκα και παντρεύτηκα, αλλά πήρα τη γυναίκα που ήθελα βέβαια. Τότε του λέω κι εγώ του πατέρα μου: «Άκουσε, πατέρα, ήθελες να με παντρέψεις, δεν ήθελες να πάω στη Γερμανία».

Και παντρεύτηκα την τελευταία ημέρα που έκλεινε η προθεσμία, που όποιος παντρευόταν έπαιρνε κλήρο. Όταν έμαθε το χωριό ότι παντρεύεται ο Θανασάκης, απίστευτο τους φάνηκε, γιατί εγώ έκανα κόρτια. Παντρεύτηκα λοιπόν με όργανα και κλαρίνα και τα πάντα με τη γυναίκα που ήθελα, και πήραμε τα χωράφια, και τακ στη Γερμανία, μετά από ένα χρόνο, μαζί με τη γυναίκα μου.

Η αφηγηματική αναφορά στη γαμήλια ξενότητα είναι διαβατική και δεν αποτελεί παρά μια σύντομη εισαγωγή στην παρουσίαση της άλλης όψης της ξενιτιάς της δεύτερης φάσης –της μετανάστευσης στη Γερμανία– που δεσπόζει στον βιοϊστορικό λόγο του Θανάση. Η εξιστόρηση της μετανάστευσης στη Γερμανία είναι παραδειγματική.[50] Η συγκεκριμένη αφήγηση περιέχει στοιχεία που φωτίζουν σημαντικές πλευρές της ιστορίας της σύγχρονης (μεταπολεμικής) μεταναστευσης του θρακιώτικου πληθυσμού στο εξωτερικό – στοιχεία τα οποία μεταφέρουν, μέσα από την προσωπική εμπειρία του ίδιου του Θανάση, πληροφορίες και σχόλια για την ξενιτιά, που γενικότερα εκφράζουν την αντίστοιχη συλλογική εμπειρία των Ορμενιτών και άλλων πληθυσμιακών ομάδων του Τριγώνου και του Εβρου:[51]

---

50 Τα πραγματολογικά στοιχεία της έρευνας που αφορούν τη μετανάστευση (όλες οι συνεντεύξεις περιλαμβάνουν πληροφοριακό υλικό για τη μετανάστευση) καταχωρίστηκαν στο Αρλτίο βιογραφίας/συνέντευξης στο πεδίο «Μετακινήσεις πληθυσμών», στις ενοτητες «Παλαιός εποικισμός», «Νέος (προσφυγικός) εποικισμός», «Σύγχρονη μετανάστευση (εσωτερική και εξωτερική)» και «Παλιννόστηση» (βλ. Παράρτημα IV).

51 Εκφράζει ευρύτερα, τηρουμένων των ειδικών σε κάθε περίπτωση κοινωνικών και πολιτισμικών αναλογιών, την ιστορία της σύγχρονης μετανάστευσης όλων των Θρακων και γενικότερα των Ελλήνων που προτίμησαν τη μισθωτή βιομηχανική εργασία από τον πατροπαράδοτο αγροτικό βιοπορισμό. Αξίζει να προσέξει κανείς τον πολυσύνθετο (οικονομικά, κοινωνικά και πολιτισμικά) διαμεσολαβητικό ρόλο που παιζουν οι πρωτοι μετανάστες, οι οποίοι συντηρούν και επιταχύνουν τη ροή του μεταναστευτικού ρεύματος από την ιδιαίτερη πατρίδα τους προς το εξωτερικό. Για τα σκοπά αυτό χρησιμοποιούν μια διπλη στρατηγική με συμβολικό και οικονομικό περιεχόμενο, η οποια στηριζεται, πρώτον, στην κοινωνικοοικονομικά αναβαθμισμένη παρουσία τους στην πατρίδα, στο προσωπικό τους δηλαδή συμβολικό κεφάλαιο και, δευτερον, στις υποσχέσεις που μοιραζουν στους συμπατριώτες τους για εξασφαλισμενη εργασία στο εξωτερικό και κυριως στην επιχειρηση όπου εργάζονται οι ιδιοι.

[...] Δύο δικοί μας φύγανε απο νωρίς, το '59, και πήγανε στην πόλη Ρόιτ[λ]ινγκεν[52] και δεθήκανε εκεί με έναν Γερμανό που είχε εργοστάσιο. Και αυτός λέει «θέλω να κάνω σύμβαση με ανθρώπους από το χωριό σας». Και ήρθανε εδώ μαζί. Και το 1960, τον Αύγουστο. [...] Μαζί ήρθαν, εγώ είχα παντρευτεί. Πού ήξερα εγώ ότι θα πάω; Έβοσκα πρόβατα εκείνη την εποχή, δηλαδή ήμουνα τσομπανάκος. Επαιζα τη φλογέρα μου και ήμουνα ευχαριστημένος. Τέλος πάντων, με το που ήρθε ιδώ ο Γερμανός και ζητούσε ανθρώπους να πάει, ήμουνα από τους πρώτους που ήθελα νι φύγω, να πάω έξω. Με έγραψε ο πατέρας μου και λέω «θα πάω μόνος μου και μετά θα πάρω και τη γυναίκα μου». Ο πατερας μου όμως λέει «όχι, όπου πάτε θα πάτε μαζί». Και μας βγάζει ένα διαβατήριο και για τους δυο, για να μην μπορούμε να χωρίσουμε. Ξύπνιος ήταν ο γέρος, που ήρθε από τις Σαράντα Εκκλησιές.

Η εμπειρία του από τη δουλειά στη Γερμανία μεταφέρει μια έντονη πικρία για τη μεταχείριση που γνώρισε εκεί, μέχρι να κατασταλάξει σε μια μόνιμη δουλειά:

Στη Γερμανία, στην αρχή, πήγα σε ενα εργοστάσιο το οποιο έβγαζε χαρτί και έκανε μασούρια[53] με χαρτί που τα βάζανε σε φούρνους και ψηνοτανε. Εγώ πήγα εκει, στην αρχή με βάλανε σε μια μηχανή, αρχάριος, γλώσσα καθολου, ήταν μια γερμανίδα γριά εκεί η οποία πρέπει να μας είχε εμάς από εδώ στο μάτι. Αυτή τη βάλανε να με μάθει τη δουλειά, αλλά αυτή δεν ήθελε να μαθω να δουλεύω και με γυρνούσε όλο. Κι εγώ λέω, τι θα γίνει;

Μια δόση ήρθε και ο υπεύθυνος και δεν μπορούσα να του πω το παράπονο που είχα. Του λέω «δεν μου δείχνει να δουλέψω». Αυτός κατάλαβε. Με παίρνει και με βάζει σε μια άλλη μηχανή και μου λέει «αυτό θα κάνεις». Εκεί έπιασα ενα φόρμακο να βάζω, να κολλάει το μασούρι. Για μια στιγμή χάλασε η μηχανή. Ηρθε αυτός και αρχισε να φωνάζει. Τραβάει μια κλοτσια, πάντε τα καλάμια (τα μασούρια). Εγώ, δυο μέρες στη Γερμανια. [...] Παίρνω κι εγω την τσάντα μου και φεύγω στο σπιτι.

Το άλλο πρωι πήγα κανονικά. Όταν όμως πήγα, έφεραν και διερμηνέα, αλλιως δε γινόταν. Ο διερμηνέας λέει «γιατί έφυγες εχτές;» Λέω εγώ «δεν ήρθα εδώ σαν κανενας δεν ξέρω τι. Ειχα και να φάω, και να πιω ειχα. Εγω ηρθα εδω νι μου δειξει αυτή. Και ο μαίστορας, επειδή χάλασε η μηχανή, μ'χνει κλοτσιά και πρέπει να τα μαζεύω μετά εγω – τι πράγματα είναι αυτά;»

Μετά, με παίρνει ένας άλλος, πιο μεγάλος, και λέει «έλα εδω, μαζι μου». Με παίρνει και με πηγαίνει σε ενα ηλεκτροβάγκεν με ένα γερμανό παππού,

---

[52] Είναι η πόλη Reutlingen στην περιφερεια της Στουτγαρδης.

[53] Ο Θανασης δεν ξερει να φτιαχνει ουτε γκαιντες ουτε καβαλια. Στη Γερμανια αυτους εφτιαχνε αυτοσχεδια καβαλια ανοιγοντας τρυπες στα μασουρια του χαρτιου και επαιζε μ' αυτα κανοντας τους συναδελφους του στη δουλεια, ιδιως τους Γερμανους, να γελανε με την ολη προσπαθεια και το τελικό αποτελεσμα.

απ' αυτά που τα οδηγούν και κουβαλάνε διάφορα μέσα στα εργοστάσια. Εκείνα σκαλώνουν σε μια πλατφόρμα, τα φορτώνουν, τα ξεσκαλώνουν και κουβαλάνε μπάλες χαρτιά. Αα, εδώ είναι ωραία, λέω εγώ. Μ' αγαπούσε ο Γερμανός. Παιδιά δεν είχε ο καημένος. Θεός σ'χωρέσ'τον. Πήγα εκεί, δεν τον βρήκα. Πέθανε. Εκείνος με είχε σαν παιδί του.

Μετά έμαθα λίγο πολύ τη δουλειά, έμαθα και τη γλώσσα.

Η εμπειρία της ξενιτιάς στη Γερμανία αθεί τον Θανάση να εξιδανικεύσει τα βιώματα και τις γνώσεις που απόκτησε ζώντας στο Ορμένιο.[54] Η συμβίωση με συγχωριανούς και άλλους Έλληνες στη Γερμανία, στις γειτονιές κοντά στο εργοστάσιο, διαμορφώνει μια καινούργια επικοινωνιακή και πολιτισμική πραγματικότητα, στο πλαίσιο της οποίας οι μετανάστες αναπτύσσουν και επεξεργάζονται νέες συλλογικές ταυτότητες, άλλοτε αρκετά ανοικτές ώστε να συσπειρώνουν όλους τους Έλληνες της περιοχής και άλλοτε, πάλι, ιδιαίτερα κλειστές, ώστε να ενοποιούν μόνο τους μετανάστες που έχουν κοινή ιδιαίτερη καταγωγή, από κάποιο συγκεκριμένο χωριό ή περιφέρεια της Ελλάδας.[55] Η συλλογική αυτή εμπειρία έχει έναν ιδιότυπο κοινοτικό χαρακτήρα, που αναπτύσσεται σχεδόν αντιστικτικά με την καθολική εμπειρία της ξενιτιάς. Η φαντασιακή πλευρά της βιωμένης παραδοσιακής ζωής –της ζωής στην Ελλάδα ή ειδικότερα στο χωριό– ενισχύεται και διαφοροποιείται, καθώς λείπουν εντελώς οι οικείες, υλικές και πνευματικές, συνθήκες ζωής στον τόπο της εργασίας. Οι μετανάστες διασκεδάζουν σε μπιραρίες και τελούν τους γάμους τους σε καθολι-

---

[54] Όπως πολλοί μετανάστες, ο Θανάσης πίστευε ότι η ξενιτιά στη Γερμανία θα ήταν προσωρινή:

> Κοίταξε, στην αρχή, για να μη σε γελάσω, δεν είχαμε αυτόν το σκοπό, να μείνουμε στη Γερμανία, όπως έμειναν μερικοί. Πάντα λέγαμε, ξέρεις τι, όπου να 'ναι μπορεί και να μας διώξουν, και λέω «πάω να υπηρετήσω φανταρος, να είμαι μέσα στα πράγματα».

[55] Για τη συλλογική δραστηριότητα των μεταναστών στη Γερμανία είναι αποκαλυπτική η ακόλουθη στιχομυθία με τον Θανάση:

> – Πες μου, πάλι, για τους συλλόγους που λέγαμε στη Γερμανία. Γίνανε λοιπόν οι σύλλογοι στη Γερμανία. Αυτοι κανανε καλο;
>
> – Βεβαίως κάνανε καλό, γιατί ενοθήκανε οι άνθρωποι, τα προβλήματα τους μπορούσαν να τα λύσουνε, γιατί πιανόταν ο λόγος όταν ήταν όλοι μαζί.
>
> – Εγώ ακούω ότι ο ένας σύλλογος μαλώνει με τον άλλο σύλλογο.
>
> – Κοίταξε, στις αρχές δεν ήτανε έτσι. Μετά, για λίγο καιρό, μπήκαν τα κομματικά και αυτα αρχισαν να τους χαλανε, αλλά τώρα τελευταία τα έχουν παρατήσει και πρεπει να ειναι καλά.

κές εκκλησίες. Η αναγκαστική αυτή προσαρμογή στα πολιτισμικά δεδομένα της ξενιτιάς δεν τους εμποδίζει ωστόσο να μεταφέρουν ορισμένες πτυχές της εθνοπολιτισμικής τους ιδιαιτερότητας:

> Πολλά άτομα, μιλάμε ότι μπορεί Θρακιώτες[56] να ήμασταν δεκαπέντε οικογένειες σ' αυτό το μαχαλά, σ' αυτή τη γειτονιά. Σε άλλο εργοστάσιο ήτανε άλλοι πάλι.
>
> Έξω μαζευόμασταν σε μπιραρίες, δεν υπήρχαν ελληνικά μαγαζιά όπως τώρα, που πας και βλέπεις όλο Ελλάδα. [...] Πίναμε μπίρα με τα τσουκάλια, εκείνοι μεθυσμένοι πιανόταν και χορεύανε. [...] Στην αρχή λίγο δύσκολα μου φαινόταν. Δηλαδή λέω «κοιταξε πώς γλεντάνε αυτοί. Άσε να φύγω ένα τσιφτετέλι.[57] Ρε γαμώτο, έλεγα, δεν ξέρετε πώς γλεντάει η Ελλάδα».

Ο Θανάσης παίζει κλαρίνο για να χορεύουν και να τραγουδούν οι συνάδελφοί του, συγχωριανοί και ξένοι εργάτες, ποτέ όμως επαγγελματικά.[58] «Εγώ, λέει, και σε κάμποσες παρέες που πήγαινα και εδώ και στη Γερμανία, πάντα πήγαινα ετσι, εθελοντής, δεν ήθελα να με πληρώνει ο άλλος, γι' αυτό δεν έγινα επαγγελματίας».[59] Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες

---

56 Ο εθνοτοπικός προσδιορισμός «Θρακιώτης» και οι γενικές αναφορές στη Θράκη υπεραιχίουν ρητορικά του προσδιορισμού «Ορμενίτης» και των ειδικών αναφορών στο Ορμένιο. Η ξενιτιά της Γερμανίας δρα ως ομοιοδιαμορφωτικός καταλύτης για τον Θανάση, ο οποίος επανιδιατυπώνει τη συλλογική του ταυτότητα με όρους ευρύτερους από την προσωπική του συναφεια με το χωριό και τη γειτονική περιφέρεια του χωριού. Ο βιοιστορικός του λόγος δεν αναφέρεται πλέον στις παλαιές (της παιδικής και νεανικής του ηλικίας) δικτυακες σχέσεις του πανηγυριού, του γάμου και της παλής, διατηρεί ωστόσο τη συμβολική ιδιομορφία που διέπει την εθνοτοπική γλώσσα των παλαιών δικτύων – «παλαιών», στο ρητορικό και το ιστορικο παντοτε πλαισιο της αφηγηματικης η διαλογικης εκφορας της συγκεκριμένης μαρτυριας.

57 Τσιφτετέλια χορευαν μόνον οι ανδρες στο Ορμενιο. Λέει χαρακτηριστικα ο Θανασης:

> Οταν ερχοταν εδω στα πανηγυρια τα οργανα τα αλλα, παιζανε τσιφτετέλια, «τουρκικά». Εδω το βραδυ μαζευοταν ολοι οι αντρες στα μαγαζια κι εγω πηγαινα στο παραθυρο και εβλεπα. Οι γυναικες δεν χορευαν τοτε μεσα σε καφενειο, μονον οι άντρες τα τραβουσανε... και ριχνανε... τα τετοια...

58 Ο Θανασης πιάνει το κλαρίνο σε ηλικια δεκατεσσαρων χρονων, τεσσερα με πεντε χρόνια μετά τη φλογερα. Μεχρι να φυγει στη Γερμανια παιζει κλαρινο δυο φορες σε γαμήλια γλέντια, συμπραττοντας μ' έναν συγχωριανο του, βιολιστη. Φανταρος, παιζει μερικές φορες κλαρινο στη Σιγρο και στο Σουφλι, οπου υπηρετει τη στρατιωτικη του θητεια. Παντως η πιο σημαντικη φαση της ενασχολησης του με το κλαρινο φαινεται να είναι η χρονικη περιοδος που ζει στη Γερμανια. «Εγω δεν ειμαι με νοτες και με τέτοια, αλλα ήμαθα πρακτικα και έπαιζα καμποσα, αφου στη Γερμανια έπαιζα και σε γάμους».

59 Η πληρωμη των λαϊκων οργανοπαικτων στον Έβρο αποτελει κεντρικο θεμα διεξεύ-

παίζει κλαρίνο στη Γερμανία, καθώς και η ευρύτερη εικόνα της διοργάνωσης παλαιστικών εκδηλώσεων εκεί, είναι αξιομνημόνευτες. Παραθέτω ολόκληρη τη σχετική στιχομυθία που είχα μαζί του για το θέμα αυτό:

– Εγώ έπαιζα κλαρίνο εκεί (στη Γερμανία) και έπαιζα σκέτο κλαρίνο στα σπίτια.
– Την καβάλα δεν την είχες πάρει μαζί.
– Και την καβάλα την είχα και όλα τα όργανα, και, ιδίως όταν έπαιζα σκέτο κλαρίνο εκεί έξω από τα σπίτια, περνούσαν από το δρόμο και χάζευαν. Έπαιζα τον «παλεβανισιο» που λέμε, της παλαίστρας το τραγούδι, και παλεύανε οι δικοί μας.[60] Βάζαμε μαντίλια, τα δέναμε σε ένα ξύλο...

νησης στην παρουσα έρευνα και εξεταζεται προσεκτικά σε όλες τις συνεντεύξεις. Γίνεται, ορισμένως, διακριση ανάμεσα στις περιπτωσεις αντιπραγματισμού, όταν δηλαδη οι μουσικοί αμειφονται σε ειδος (συνήθως κάτι φαγώσιμο), και στις περιπτώσεις οπου υπαρχει χρηματικη αμοιβή. Στη δευτερη αυτή περιπτωση εξετάζεται εάν η αμοιβή των οργανοπαικτων ειναι προσυμφωνημένη ή όχι. Αλλά και ως προς το ζήτημα της χρηματικης αμοιβής υπάρχουν σημαντικές εθνοτοπικές διαφορές. Συγκεκριμένα, ο κλαριτζης Μιχάλης Τσαβδαρης («Φερες» 13/6/96) ανέφερε χαρακτηριστικά ότι ο Εβρος (ο νομός Εβρου) μπορεί να χωριστεί σε δύο περιοχές, βόρεια και νότια του Σοιφλίου, ανάλογα με τον τροπο με τον οποίο πληρωνονται σημερα τα όργανα. «Μέχρι το Σοιφλι, λέει ο Τσαβδαρης, παίζουν δίχως καπάρο, ενώ βορειοτερα, στο Διδυμότειχο, Ορεστιαδα κτλ., κλεινουν συμφωνια, γιατί εκεί τα όργανα δεν έχουν τιχερα». Την ιδια άποψη με τον Τσαβδαρη εξέφρασε και ο Χρηστος Κοιρούδης («Νέα Βυσσα» 5/12/95): «Σε άλλα χωριά, χαμηλά (εννοεί βόρεια), δεν υπάρχει χαρτούρα, γιατί εκεί ειναι πιο φτωχοί».

Όλα τα πραγματολογικά στοιχεία που αφορούν την οικονομική διάσταση των μουσικων δρωμενοτητων στον Εβρο καταχωρίστηκαν στο Δελτίο βιογραφιας/συνέντευξης στο πεδίο «Εθνομουσικολογικά στοιχεία», στην ενότητα «Μουσική» (βλ. Παράρτημα IV).

Για τα τιχερά των οργανοπαικτων στα γλέντια και τις διασκεδάσεις βλ. Εσκιτζόγλου (1968: 299) και Χρηστίδου (1968: 253), όπου γίνεται λόγος για το «τζάμπα» ή «τζιαμπα», και Συνεργασία Δασκάλων (1967: 118). Επίσης βλ. Σταμούλη-Σαραντή (1934: 336) και Κτενίδη και Γκιούρδα (1969: 139), όπου, αντί για το «τζάμπα», γίνεται λόγος για την «πάρσα» ή «πασο».

[60] Για τον πεχλιβανικο ή «παλεβανισιο» σκοπό, ο Θανάσης λέει τα εξής αναφερόμενος στο Ορμένιο της δεκαετίας του 1950:

> Πρώτα αρχίζει ο κλαριτζής και μετά τσάκονται. Βγαίνουν οι παλαιστές, κάνουν κατι φιγουρες εκεί, γυρνανε γύρω γύρω και το κλαρίνο παίζει μουσική. Μετά από λίγο, αυτοί έρχονται σε επαφη και αρχίζουν να παλεύουν, και το κλαρίνο παίζει. Είχε συνι, είχε βιολί, ανάλογως πως τυχαινε. Και το βράδυ, μετα που τελειωνε η παλαιστρα, ύστερα εκει, στην πλατεία μαζευονταν και έπαιζαν διαφορα τραγούδια και χορευε ολος ο κοσμος, οποιος ήθελε. Αυτα μετα το '52, από εκει τα θέματα που γινοντουσαν εδω.

– Και εκεί παλεύατε;
– Εκεί στη Γερμανία παλεύαμε και περνούσαν οι Γερμανοί και μας βλέπανε και λέγανε, τι κάνουν αυτοί;
– Για πλάκα το κάνατε αυτό;
– Όχι, παλεύαμε κανονικά, όπως παλεύουμε εδώ στα πανηγύρια.
– Με έπαθλο;
– Ναι, για να πάρουμε το μαντίλι. Ή βάζαμε μια κάσα μπίρες.
– Και εσύ έπαιζες;
– Ναι, και έπαιζα εγώ το κλαρίνο.
– Και αυτοί που παλεύανε αλείφονταν με λάδια;
– Όχι, δεν αλείφόταν, παλεύανε στα χορτάρια, βγάζανε και τα ποικάμισα.
– Και πού γινόταν η πάλη, έξω;
– Είχαμε εκεί χορτάρια, όλο πρασινάδα είχε εκεί που μέναμε, έξω από τα σπίτια.[61] Παίζαμε και μπάλα εκεί και παλεύαμε κιόλας, κάναμε και την παλαίστρα μας εκεί.

Ο λόγος της ξενιτιάς, φάση τρίτη: Η παλιννόστηση και τα χρόνια της νέας ξενιτιάς

Η τρίτη φάση της βιοϊστορίας του Θανάση καλύπτει την περίοδο μετά τον επαναπατρισμό του έως σήμερα, δηλαδή τη σύγχρονη διαβίωση στο Ορμένιο. Πολλοί ήταν οι Θρακιώτες που επέστρεψαν στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1970.[62] Ο Θανάσης γύρισε το 1974. Έστειλε την κόρη του στο γυμνάσιο στα Λίχαια και την πάντρεψε αμέσως μόλις τελείωσε το σχολείο με έναν χωροφύλακα από την Πρέβεζα. Λιγο αργότερα, στο μέσο περίπου της δεκαετίας του 1980, όταν εμφανίστηκε το δεύτερο κύμα της μετανάστευσης,[63] ο Θανάσης ήθελε πολύ να επιστρέψει

---

61 Η συμβολική σχεση μεταξύ ξένου και οικείου έχει πολλές οψεις και εναλλασσομενη δυναμική. Το εθνοπολιτισμικό ιδιωμα της κοινωνικής συναναστροφής στους μαχαλάδες μεταφέρεται στη Γερμανία. Η πάλη και το παιξιμο του κλαρίνου γινεται μεν δημόσια –ελεύθερα δηλαδη και ανοικτα για ολους, μεταναστες και Γερμανους– αλλά δίπλα στα σπίτια των Εβριτων.

62 Για την παλιννοστηση σημειωνει ο Θανασης: «Απ' το '71 αρχισαν να ερχονται, και πολλοί ηρθαν για παντα, οπως κι εγώ, πιαστηκα πολύ και ηρθα το '74».

63 Για τη δεύτερη μεταναστευτική περιοδο ειναι αποκαλυπτικη η εξης στιχομυθια με τον Θανάση:

– Και δε μου λες τωρα, ο κοσμος σαν κι εσένα που ηρθε από το '74, αυτοι τι δουλειες κάνανε, ειχανε λεφτα απ' έξω;
– Ειχανε λίγα, αλλα οχι πολλα τότε.

στη Γερμανία. Τελικά δεν ξενιτεύτηκε. Έμεινε στο Ορμένιο, εκλογικεύοντας την παραμονή του σαν μια πράξη αυτοθυσίας και σεβασμού για τους γονείς του:

> Εμείς μείναμε για τους μπαμπάδες μας. Μερικοί τους έριξαν για το χρήμα, και πέθαναν μόνοι τους οι γονείς τους), εγώ όμως αυτό το πράγμα δεν το κάνω. Βλέπεις είμαι 24 χρόνια που τους βλέπω εδώ. Ο μπαμπάς μου είναι 85 και η μαμά μου 83.

Δεν νοσταλγεί πλέον το Ορμένιο αλλά τη Γερμανία. Εκτός από τις θετικές αναμνήσεις της γερμανικής ξενιτιάς –πρόσωπα, σχέσεις και καταστάσεις– που του λείπουν πολύ, του λείπουν ακόμα περισσότερο οι δικοί του άνθρωποι. Ο γιος του ζει και εργάζεται εκεί, ενώ ο μικρός εγγονός του δείχνει ιδιαίτερη κλίση στη θρακιώτικη παραδοσιακή μουσική, γεγονός που τον αγγίζει ιδιαίτερα:

> Μουσικός είμαι ο μόνος και έχω παράπονο για τα παιδιά μου, που δεν έπιασε ένα παιδί να μου πει τι είναι αυτό. Κλαρίνο είχα, γκάιντα είχα, καβάλα, φλογέρα, όλα τα όργανα υπήρχαν και μέχρι και μπουζούκι είχα, το οποίο ήθελα να το βλέπω. Τώρα το εγγονάκι μου, που είναι έξι χρονών, είναι άρρωστο στη μουσική, αλλά είναι στη Γερμανία και δεν μπορώ να του κάνω μάθημα.

Η σύνδεση του κλαρίνου με την γκάιντα δεν έχει ιστορική αλλά αφηγηματική, συμβολική κυρίως, σημασία. Η σύνδεση αυτή παραπέμπει συνολικά στη σχέση του ιδίου με τα όργανα αυτά και όχι στην ταυτόχρονη χρήση τους, καθώς, όπως γνωρίζουμε, ο Θανάσης στη Γερμανία έπαιζε μόνο κλαρίνο. Αντίθετα, η ενασχόληση με την γκάιντα συνδέεται άμεσα με την επαφή του Θανάση με τη Βουλγαρία και έχει, επομένως, ιδιαίτερη συμβολική βαρύτητα για τον συγκεκριμένο οργανοπαίκτη. Η γκάιντα είναι συνυφασμένη με τη νέα φάση της ζωής του Θανάση στο Ορμένιο, μετά την παλιννόστηση.[64]

> – Και τι τα κάναν, τα βάλανε στις τράπεζες;
> – Βαλανε άλλοι στις τράπεζες, ένας άλλος στα Βλαχερνά πήρε γηλάδια, τρακτέρ για τα χωράφια και διάφορα τέτοια για να κάνει κτηνοτροφία και γεωργική. Για λίγα χρόνια πήγε καλά η δουλειά, αλλά κατά το '83 όλοι φύγανε πάλι πίσω.
> – Γιατί, τι έγινε;
> – Δεν ξέρω, άρχισε να μην πηγαίνει καλά η δουλειά εδώ, δεν μπορούσαν να τα βγάλουν πέρα, ακούβιες, και ξαναπήγανε εκεί.
> – Και πήγανε στα ίδια μέρη που ήταν παλιά;
> – Άλλος πήγε αλλού, άλλος όπου μπόρεσε και βολεύτηκε. Βλέπεις, και οι δουλειές ήταν πιασμένες.

[64] Ο Θανάσης περιγράφει πώς απόκτησε την πρώτη του γκάιντα από τη Βουλγαρία. Η

Αναφέρεται με καλά λόγια στη θρακιώτικη κοινότητα της Γερμανίας, στους τοπικούς συλλόγους,[65] στη μουσική αυτοδυναμία της Διασποράς –«έχουν οργανοπαίχτες, δεν καλούν από τη Θράκη»–[66] και στις τάσεις

περιγραφή αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο εθνομουσικολογικό και γενικότερο ανθρωπολογικό ενδιαφέρον, διότι επιβεβαιώνει εμπειρικά τη χρήση της γκάιντας σε μια ευρύτερη μουσικοπολιτισμική περιοχή, που εκτείνεται από την περιφέρεια του Τριγώνου του Έβρου, βορειά, μέχρι τον Πυργο (Μπουγκάς) της Βουλγαρίας και, επίσης, διότι αναφέρει μια συγκεκριμένη περίπτωση οικονομικής και πολιτισμικής συναλλαγής στο διεθνικό αυτό δίκτυο της γκάιντας:

> Την γκάιντα; Το 1976, που πήγα με την κόρη μου στη Βουλγαρία, κάτω στο Μπουργκας, στα ξαδέρφια μου [...] και τους λέω «κοιτάξτε, εγω θέλω να παρω μια γκαιντα». Επαιξα καβάλα και με ακουσαν κι εκει, και πήγαμε σ' έναν που ειχε δυο γκαιντες και με αυτές επαιξε σε γάμους και σε τέτοια. Λέει αμως αυτος «αφου τωρα απο την Ελλαδα και δεν ξέρεις, θα σου δώσω μία, κι εγω θα φτιαξω αλλη». Και πήρα τοτε μια γκαιντα απο εκει και έπαιξα καμποσα χρονια, και την ειχα συνηθισει σχεδον. Για μια στιγμη τρυπησε το τομαρι και τελειωσε, γιατι δεν ηξερα να τη φτιαξω, και την αφησα.

Η βουλγάρικη αγορά είναι γενικότερα γνωστή στους γκαϊντατζήδες του Έβρου, πολλοί από τους οποίους προμηθεύτηκαν γκαϊντες από τη γειτονική χώρα (βλ. τις συνεντεύξεις με τους Κιτσικοσίδη και Παρασκευοπούλο, Παταγή 8/12/95, και τον Ι. Πεχλιβάνη, Ασημένιο 6/4/96). Υπάρχουν ωστόσο αρκετοί εβρίτες γκαϊντατζήδες που κατασκευάζουν γκαϊντες –για την κατασκευή της γκαϊντας στον Έβρο, βλ. Γουλιμαρης (1992-1994) και τις συνεντεύξεις με τους Κιτσικοσίδη και Παρασκευόπουλο (Παταγή 8/12/95), τον Β. Σιδερη (Δοξα 31/3/96) και τον Ι. Πεχλιβάνη (Ασημενιο 6/4/96).

[65] Γενικότερες πληροφορίες για τη δράση των θρακιώτικων συλλόγων στη Γερμανία έδωσαν άλλοι ομιλητές. Το περιεχόμενο των συνεντεύξεων αυτων αποδελτιώθηκε και καταχωρίστηκε στο σχετικό Δέλτιο, στο πεδίο «Μετακινήσεις πληθυσμών», στην ενότητα «Εξωτερική μετανάστευση» (βλ. Παράρτημα IV).

[66] Ο Σύλλογος Ορμενιτων στο Κεμπρίχαμ, στη Γερμανία, εχει δικό του χορευτικό συγκρότημα. Οι μετανάστες χορεύουν με τις παραδοσιακές στολές, τις οποίες έχουν φτιάξει μόνοι τους και τις διατηρούν ως περιουσία του Συλλόγου. Για το Σύλλογο των Ορμενιτων στη Γερμανία, βλ. τη συνεντευξη με την Χρ. Ιωαννιδου, προεδρο της κοινότητας Ορμενιου (5/4/96).

Η οικονομική ανεξαρτησία των θρακικων συλλόγων της Γερμανιας ενισχύει την πολιτιστική αυτονομία τους, χωρίς να οδηγεί ωστόσο σε μια εσωστρεφή πολιτιστική πολιτική. Μολονότι πολλοί σύλλογοι καλύπτουν εσωτερικά –με Θρακιώτες ή, ειδικότερα, Εβρίτες ή, ακόμα, συγχωριανούς μετανάστες– τις ανάγκες της ομογένειας για τη διοργάνωση πολιτιστικων εκδηλώσεων, δεν σπανίζουν οι περιπτώσεις μεταλήψης εβριτων οργανοπαικτων από την Ελλάδα για να μετασχουν σε ειδικα προγραμματισμένες μουσικές και χορευτικές εκδηλώσεις στη Γερμανία. Ενδεικτικα αναφέρω ορισμένους εβρίτες οργανοπαίκτες που επισκέφθηκαν τη Γερμανία και οι οποίοι μίλησαν για την εμπειρία τους αυτη σε συνεντεύξεις που έγιναν στο πλαισιο της

συσπείρωσης που παρουσιάζουν οι θρακιώτες μετανάστες ανεξαρτήτως εθνοτοπικής προέλευσης:

> [...] Έρχονται από παντού, γεμίζει η σάλα και γίνεται χαμός. Δεν το έχουν ότι επειδή είναι του Ορμενίου ή του Πενταλόφου να μην πάει ο κόσμος των Δικαίων. Πηγαίνουν όλοι και υποστηρίζει ο ένας τον άλλον.

Με την επιστροφή στο χωριό, ο Θανάσης αναπτύσσει μιαν αμφιθυμική στάση απέναντι στην ξενιτιά της Γερμανίας. Επισημαίνει με ιδιαίτερη ικανοποίηση και με μεγάλη χαρά την εποχιακή συνάντηση των μεταναστών, κάθε καλοκαίρι, στο Ορμένιο:

> Εδώ έρχονται, οι περισσότεροι παντρεύονται εδώ και πολύ λίγοι εκεί. Κάθε καλοκαίρι έρχονται, με άδεια, σαράντα μέρες. Αρχίζουν από τέλη Ιουλίου και όλον τον Αυγουστο, και γίνεται εδώ κάθε Κυριακή γάμος.

Ωστόσο μιλάει ξεκάθαρα και δίχως συναισθηματικές εξάρσεις –σαν να πρόκειται για μια γνώριμη κατάσταση, που «χρυσταλλώθηκε» σιγά σιγά στη συνείδησή του και από καιρό– για τη μουσική και, γενικότερα, την πολιτισμική ερήμωση που επικρατεί στο χωριό. Στα γαμήλια γλέντια των Ορμενιτών της Διασποράς που γίνονται κάθε καλοκαίρι στο χωριό δεν παίζουν πλέον ντόπιοι οργανοπαίκτες, διότι δεν υπάρχουν. Σε αυτά τα γλέντια αλλά και σε άλλες τοπικές εορταστικές εκδηλώσεις έρχονται και παίζουν μουσική εβρίτες οργανοπαίκτες από χωριά που βρίσκονται αρκετά μακριά, από τον Πενταλοφο και τον Κέραμο, και ακόμα μακρύτερα, από την ευρύτερη περιφέρεια της Ορεστιάδας.[61]

Ο Θανάσης βιώνει μια νέα ξενιτιά, μια νέα μορφή συμβολικού θανάτου, η οποία εμφανίζεται με δύο διαφορετικές όψεις. Είναι, πρώτον, η

παρούσας έρευνας: ο Χρήστος Κουρούδης (Νέα Βύσσα 5/12/95) με το συγχρότημά του –ο οποίος λέει χαρακτηριστικά ότι τους ζητανε κάθε χρόνο από την Ελβετία και τη Γερμανία αλλά δεν πάνε, γιατί δουλεύουν μόνιμα σε μαγαζί–, ο Βλάχος Σιδέρης (Δόξα 31/3/96), ο Πασχάλης Χρηστίδης (Διδυμότειχο 1/4/96), οι Πασχάλης Κιτσικούδης και Ηλίας Παρασκευόπουλος (Πατυγή 1/4/96) και ο Βαγγέλης Κεκές (Κιανή 11/6/96).

[61] Οι πληροφορίες αυτές έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη της συγχρότησης και του μετασχηματισμού των μουσικών δικτύων στο Τρίγωνο του Εβρου, με κομβικό σημείο αναφοράς το Ορμένιο. Ο Θανάσης αναφέρει τον κλαρινετίστα Παρούση από το χωριό Στερνα και την ορχήστρα του σαν πολύ καλούς μουσικούς –«για γάμο είναι μάνα»– και εξηγεί ότι ο Παρούσης έχει καλή φήμη στο Ορμένιο: «Επαιξε, να μη σου πω, στους περισσότερους γάμους που έγιναν στο Ορμένιο, κι εγώ στο γιο μου είχα αυτόν».

ξενιτιά των γερατειών, η ξενότητα την οποία προκαλεί η συνειδητοποίηση της επερχόμενης βιολογικής παρακμής, και, δεύτερον, η ξενιτιά της αλλοτρίωσης, η αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου από την πολιτισμική του ταυτότητα.[68] Τη σχέση με τη διπλή αυτή ξενιτιά, μια σχέση που παραπέμπει τόσο στον συμβολικό όσο και στον φυσικό θάνατο, εκφράζει σαφώς ο Θανάσης μιλώντας για τα νέα ήθη και έθιμα του Ορμενίου καθώς και για το μέλλον του ιδίου και της γυναίκας του. Μικρά παιδιά δεν υπάρχουν στο χωριό. Καμιά ελπίδα επομένως για βιολογική και πολιτισμική συνέχεια:

> Δεν υπάρχουν νέοι εδώ, υπάρχουν δέκα παιδιά. Στο σχολειο πάντ δέκα δωδεκα παιδάκια, κι αυτά μαζί με τα Πετροτά πρέπει να ειναι τοσα, δυο χωριά μαζί δηλαδή. Λεν υπάρχει κόσμος. Ποιος να γεννήσει εδώ;

Η διασκέδαση στο χωριό είναι ελάχιστη έως ανύπαρκτη.[69] Οι νεαροί Ορμενίτες πηγαίνουν στα Δίκαια, στον Κυπρίνο και στην Ορεστιάδα για να διασκεδάσουν, ενώ το καλοκαίρι προτιμούν την Ελιά.[70] Μια εναλλακτική πηγή ψυχαγωγίας αποτελεί, για τους Ορμενίτες αλλά και για όλους γενικώς τους βόρειους Εβρίτες, η γειτονική Βουλγαρία, με την καταναλωτική διασκέδαση που προσφέρει στους επισκέπτες των συνόρων. Οι φυγόκεντρες αυτές κινήσεις των Ορμενιτών, με αφορμή την αναζήτηση

---

[68] Η νέα αυτη μορφη της ξενιτιάς που συναντα ο Θανασης δεν είναι μια μεμονωμένη, δηλαδη ατομικη, εμπειρια, αλλα μια συνειδησιακη κατασταση γνωστή σε όλους σχεδον τους σύγχρονους Εβρίτες. Η διαπίστωση αυτή εχει ιδιαιτερη αναλυτικη σημασια για τη διερευνηση της τριτης φασης της βιοϊστοριας του Θαναση και, ενδεχομένως, του γενικότερου σχετικου υλικού της έρευνας. Η ανάλυση κοινων εμπειριών από τη σκοπια της αρχετυπικης αυτης μορφής της ξενιτιάς, που είναι συνυφασμενη με τη βιολογικη και πολιτισμικη παρακμή, ειναι δυνατον να αναδειξει σημαντικές προσωπικές και κοινωνικές αποχρωσεις, βιωματικου και ιδεολογικου χαρακτήρα, στον βιοϊστορικό λόγο των ομιλητων.

[69] Στο Ορμένιο, χωριό 700 κατοικων, λειτουργούν τεσσερις σύλλογοι: Σύλλογος Γυναικων, Μορφωτικος Εκπολιτιστικός Σύλλογος Ορμενίου, Αθλητικος Σύλλογος, Σύλλογος Εθελοντων Αιμοδοτων. Ιδιαίτερα δραστηριος ειναι ο Συλλογος Γυναικων, με εκατό περίπου μελη, ο οποιος λειτουργει ως αξονας κοινωνικης συσπειρωσης των γυναικων του χωριου. Μεσα από την καθημερινη συναναστροφη για προσωπικη ψυχαγωγια αλλα και την περιστασιακη συνεργασια για την προετοιμασια των δημοσιων εκδηλωσεων του Συλλόγου, οι Ορμενιτισσες-μελη μετοικισουν τη συλλογικοτητα τους σε μια νεα μορφη κοινωνικης δικτυωσης στο Ορμένιο. Για τους συλλόγους του Ορμενίου, βλ. τη συνεντευξη με την προεδρο της κοινότητας, Χρ. Ιωαννιδου (5/4/96).

[70] Βλ. συνέντευξη Χρ. Ιωαννιδου (Ορμενιο 5/4/96).

διασκέδασης, εκφράζουν σαφώς και, παράλληλα, ενισχύουν υπάρχουσες αποξενωτικές τάσεις, κυρίως των νέων αλλά και πολλών άλλων κατοίκων, από τις πολιτισμικές συνήθειες και αξίες ζωής του χωριού, αντανακλώντας μια νέα συνθήκη ξενιτιάς, την ξενιτιά της αλλοτρίωσης:

> Διασκέδαση είναι μόνο στα καφενεία εδώ. Αν θέλεις να βγεις έξω, να πας ...στη Βουλγαρία.[71] Εγώ, άμα πάω στη Βουλγαρία, πάω να ακούσω καμιά γκάιντα, αλλά και αυτοί τωρα, παραπάνω, διασκεδάζουν έτσι, που λέμε, «ευρωπαϊκά» πια, έχουν αφήσει τα παραδοσιακά τους. Αρχίσαμε να τα ζητάμε για να τα δούμε. Δεν μπορούμε. Ολοι γλεντάνε όπως εμείς. Μποζούκια. Γίνεται χαμός, όλο ελληνικά τραγούδια, χαμός, ντυμνά, όλα. Δεν τα βλέπουμε εμείς ούτε Ορεστιάδα, είναι χαμός τώρα στη Βουλγαρία. Εδώ να βγάζεις χρήματα, εκεί να τα τρως, τώρα έτσι είναι.

Από τη μια πλευρά λοιπόν, είναι η ξενιτιά της αλλοτρίωσης και, από την άλλη, η ξενιτιά των γερατειών. Αυτή η νέα διπλή ξενιτιά κάνει τον Θανάση να αναπολεί με νοσταλγία τη δύσκολη αλλά ανθρώπινα διαχειρίσιμη ξενιτιά της Γερμανίας. Το χωριό –το κυρίαρχο σύμβολο της παιδικής του ταυτότητας– χάνεται, η πολιτισμική μορφιά του Ορμένιου σβήνει,[72] μόνον η φυσική μορφιά του τόπου αντιστέκεται στη γενική φθορά που απειλεί να διαλύσει τον κόσμο του Θανάση:

> – Εδώ, τι άλλα αξιοθέατα έχει η περιοχή;
> – Τι άλλο; Τι να έχει; Εχει και τίποτα να έχει; Τι έμεινε;

---

[71] Το Ορμένιο βρίσκεται στα σύνορα με τη Βουλγαρία και διαθέτει τελωνειακό σταθμό. Λίγα χιλιόμετρα έξω από το σταθμό του Ορμενίου είναι η βουλγάρικη πολη Σβίλενγκραντ, στην οποία, τα τελευταία χρόνια, μετά την πολιτική μεταρρύθμιση, ακμάζει η μαύρη αγορά συναλλάγματος, η πορνεία, το λαθρεμπόριο και η εμπορευματοποιημένη διασκέδαση. Οι Ορμενιτες, όπως και άλλοι Εβρίτες, επισκέπτονται συχνά το Σβίλενγκραντ για να αγοράσουν καταναλωτικά αγαθά και να διασκεδάσουν:

> Στη Βουλγαρία έχει πράμα πολύ. Αλλά ακούστηκε το όνομα φαΐρεϊ. Μόλις πας στα σύνορα, αμέσως μαθαίνεται. Πού να πας;... Έχουνε καφετέριες, μπαρ, πολύ πράμα και, αν και έμειναν φτωχοί, που λένε, αν πας το βράδυ, ολα είναι φίσκα, γλεντανε φαΐρεϊ με τραγούδια, με μπαλέτα, τραγουδίστριες, γύφτοι και ό,τι θες, τα πάντα. Φιλεναδες, αν θέλεις, στο δρομο πολλές. Βουλγάρες, παρακάτω, έτσι είναι η ζωη. Τα εργοστασια κλείσανε. Περνανε δύσκολα, αλλά το γλέντι, γλέντι. Η νεολαία γλεντάει τα βράδια.

[72] Το ονομαστό στην περιοχή του Τριγώνου ορμενίτικο πανηγύρι του Αγίου Γεωργίου δεν πραγματοποιήθηκε το 1997 – για πρώτη φορά μετά από πολλα χρόνια. Σχολιάζοντας το σημαντικό αυτό γεγονός με σπάνια αφοριστική σαφήνεια, ο Θανάσης συνέτισε τη δημογραφική συρρίκνωση με την πολιτισμική παρακμή στο Ορμένιο: «Ο κόσμος, όσοι απόμειναν, δεν ενδιαφέρονται πια για το πανηγύρι».

- Από φυσική ομορφιά;
– Πάνω στα βουνά, τοπία μόνο διάφορα.

Την εικόνα της ερήμωσης του χωριού δίνει πολύ παραστατικά ο Θανάσης με μια δήλωση που ξαφνιάζει για την αμεσότητά της αλλά και για τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο ο ίδιος (και πολλοί άλλοι Εβρίτες) αντιλαμβάνονται τη συμβίωσή τους με τους ανθρώπους με τους οποίους γειτονεύουν όχι μόνον γεωπολιτικά, αλλά κυρίως ιστορικά και πολιτισμικά.[71] Η προδιαγραφόμενη «παρακμή» του Ορμένιου καθώς και πολλών άλλων χωριών που βρίσκονται στην ευρύτερη περιοχή του Τριγώνου, η οποία επιβεβαιώνει τον οικονομικό και πολιτισμικό μετασχηματισμό της παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας στην ελληνική, τη βουλγαρική και την τουρκική μεθόριο, δεν έχει μόνον αρνητικές επιπτώσεις για τη ζωή των κατοίκων αυτών των περιοχών. Η ίδια αυτή «παρακμή», ως νέα και κοινή για όλους πραγματικότητα διαβίωσης, επιδρά καταλυτικά πάνω στους γειτονικούς πληθυσμούς, οι οποίοι αποκρίνονται δυναμικά στη μοντέρνα συνθήκη ζωής αναπτύσσοντας οικονομικές και πολιτισμικές σχέσεις που συχνά υπερβαίνουν τους εδαφοπολιτικούς περιορισμούς των κρατικών συνόρων και αναπλάθουν και ενισχύουν, άτυπα αλλά ουσιαστικά, την παραδοσιακή εθνοπολιτισμική συμβίωση στον σύνθετο αυτόν γεωπολιτισμικό χώρο:[72]

---

[71] Την Πρωτομαγιά του 1997 μια ομάδα Ορμενιτών επισκέφθηκε το Χάσκοβο της Βουλγαρίας. Εκεί ο Θανάσης έπαιξε καβάλι και τον συνόδεψε ένας Βούλγαρος στο ακορντεόν. Η μουσική συνεργασία ήταν αρμονική: «Κανένα πρόβλημα», παρατήρησε ο Θανάσης (σε δική μου σχετική ερώτηση), «τους ίδιους σκοπούς έχουμε» (βλ. επίσης Μουτσόπουλος 1957). Για την ιστορική/πολιτισμική επαφή μεταξύ Δυτικής και Βόρειας Θράκης καθώς επίσης, ιδικότερα, μεταξύ των ελληνικών ακριτικών χωριών του Έβρου και των γειτονικών βουλγαρικών χωριών και πόλεων, με ειδικές αναφορές στις πολιτισμικές συνάφειες και ιδιαιτερότητες των αντίστοιχων περιοχών, βλ. τις συνεντεύξεις με τον Κ. Μαντζαράκη (Πεντάλοφος 3/4/96), τη Λ. Κιοσε (Πεντάλοφος 3/4/96), τη Λ. Ζαφειριάδου (Πεντάλοφος 3/4/96), τον Β. Κεκε (Κιανή 11/6/96), τον Γ. Μανάκα (Διδυμοτείχο 12/6/96) και τον Χ. Τσοικανιάδη (Φέρες 13/6/96).

[72] Υπάρχουν ωστόσο και ορισμένες συνθήκες πραγματικής συνεργασίας μεταξύ Ελλήνων και Βουλγάρων στη μεθόριο. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το κινηγί. Το κινηγί έχει ιδιαίτερη ψυχοδυναμική σημασία για τον Θανάση, καθώς τον συνδέει αμεσα με το Ορμένιο. Αποτελεί γι' αυτόν ένα πολιτισμικό σύμβολο αναλογης αξίας με τα μουσικά σύμβολα (τα όργανα που παίζει):

– Εγώ είμαι κινηγός, και πρώτος κινηγός. Πρώτα πρώτα έχω χωμπί τα όργανα και μετά πολύ το κινήγι, δηλαδή ένα χειμώνα είμαι στο βουνό.
– Από μικρός κινηγάγες;

Το χωριό, σε λίγα χρόνια, τα χέρια σηκώνουμε και παραδινόμαστε. Εγώ το έχω πει χρόνια, ούτε οι Τούρκοι ούτε και οι Βούλγαροι δεν έρχονται εδώ. Τόσο έρημο θα μείνει το μέρος, που κανένας δεν θα έρχεται εδώ. Και στους Βούλγαρους, τους δίνουν χωράφια και δεν τα παίρνουν. Τι να το κάνω το χωράφι, λένε. Έμαθαν κι αυτοί στα εργοστάσια...

Ο Θανάσης συνδέει τη μοίρα του χωριού με την προσωπική του μοίρα. Το χωριό, λέει, θα σβήσει όταν θα φύγουν εκείνοι που το κρατούν ζωντανό, οι οποίοι μένουν γιατί έχουν κάποια ηθική ή κοινωνική δέσμευ-

---

– Μετά το φανταριλίκι, όταν ερχόμουνα με άδεια από τη Γερμανία, ερχόμουνα πάντα φθινοπωρο για να παω στο κυνήγι. Την άδεια κυνηγού τη βγάζω από το 1964.

Το κυνήγι για το οποίο μιλάει ο Θανάσης δεν αποτελεί ατομική αλλά συλλογική πρακτική. Η κυνηγετική σχέση έχει ιδιαίτερο κοινωνικο-πολιτισμικό νόημα τόσο στο Ορμένιο, διότι συνδέει τον κυνηγό με τους συγχωριανούς του αισθητηριακά (μέσα από τη δημόσια παρουσίαση του θηράματος και τις πρακτικές που τη συνοδεύουν) και ερμηνευτικά (μέσα από την αφηγηματική ανάπλαση της συγκεκριμένης κυνηγετικής εμπειρίας), όσο και στην ευρύτερη περιοχή, στο φυσικό περιβάλλον των δασών όπου γίνεται το κυνήγι, διότι συνδέει τον ορμενίτη κυνηγό με τους περιστασιακούς του συντρόφους, τους βούλγαρους κυνηγούς, σε μια ιδιόμορφη συλλογικότητα –την κυνηγετική συντροφικότητα–, η οποία υπερισχύει, ως κοινή προσωπική πρακτική, των κρατικών γεωπολιτικών συνήθειων που ρυθμίζουν θεσμικά την κυκλοφορια στον μεθοριακο χωρο της κυνηγετικής συνάντησης:

– Δε μου λες, τι κυνήγας εδώ,
– Λαγους και αγριογούρουνα. Χτύπησα καμπόσα. Σε λέω, πρώτος είμαι.
– Πού το φυλάς το κρέας του;
– Δεν είμαι μόνος, πάμε παρέα τέσσερα πέντε άτομα και το μοιράζουμε.
– Και το φερνετε μετα κάτω στο χωριό;
– Βεβαιως. Ολη η υπόθεση είναι αυτη, οχι να φάμε. Άμα είναι να φάμε, έχει το κρεοπωλείο.
– Πού το κουβαλάτε; Του δίνετε τα ποδάρια;
– Το δίνουμε. Μέχρι εκεί που πάει το αμάξι πηγαίνουμε, μέχρι τους πρόποδες του βουνού. Θυμάμαι ένα, ήταν του Αγίου Νικολάου –έκανε ένα κρύο!– πήγαμε τέσσερα άτομα, ο αδερφος μου, εγώ και δυο άλλα άτομα. Χτυπησα εγώ ένα μεγάλο γουρούνι και του δέσαμε τα πόδια, δύο μπροστά και δύο πισω, σαν ασθενοφορο, με ξύλα, και το φορτώσαμε. Ηταν βαρύ, για να το φερουμε έτσι ολόκληρο, για να το δειξουμε, αλλιώς δεν έχει γουστο. Το σκοτώσες και νι, δεν το 'δειξες, τι έγινε; Το φέραμε στην πλατεία, μαζευτηκε κόσμος!
[...]
– Τις αλεπούδες δεν τις κυνηγάνε για να πουλήσουν τη γούνα τους;
– Ναι, αλλά εδω σ' εμας δεν πληρώνουν καλά. Οι Βούλγαροι πληρώνουν πιο καλά. Οι Βούλγαροι κυνηγάνε πολύ αλεπου. Εμείς σκοτώνουμε και δινουμε [...] μαζί με τους Βούλγαρους πηγαίνουμε στα σινορα, μαζί μιλάμε, τα λέμε, τρωμε, πίνουμε.

ση, όπως ο ίδιος. Πρόκειται σαφώς για μια προσωποκεντρική ερμηνεία της σύγχρονης πολιτισμικής πραγματικότητας στον ακριτικό Έβρο, η οποία ωστόσο δεν έχει εξατομικευμένο, κοινωνικώς δηλαδή απομονωμένο, χαρακτήρα και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, μια σημαντική απόκριση, προσωπική και συνάμα πολιτισμική, στην αλλοτρίωση της μονιέρνας ξενιτιάς:

– Εδώ έχει πολλά κλειστά σπίτια;
– Έχει πολλά. Νέκρα. Λίγοι μείναμε. Λίγοι. Λίγοι. Λίγοι. Τι να κάνουμε; Κι εγώ, μολις τελειώσουν οι γονείς μου και μείνουμε οι δυο μας με τη γυναίκα –τα παιδιά δεν έρχονται–, θ' αναγκαστούμε κάπου να πάμε, όταν δεν θα μπορούμε πια.
– Που θα πάτε;
– Σε όποιο παιδί μάς θελήσει.

Η βιογραφία ενός εβρίτη οργανοπαίκτη: ο λόγος της μουσικής

Τα μουσικά δίκτυα με κομβικό σημείο αναφοράς το Ορμένιο, η καθημερινή ή εξαιρετική (περιοδική ή περιστασιακή, προγραμματισμένη ή μη) μουσικοπολιτισμική δραστηριότητα στο χωριό (τα γλέντια στους μαχαλάδες και στα νιχτέρια, στα καφενεία, στους γάμους, στις διάφορες εορταστικές περιστάσεις, κυρίως στα πανηγύρια), η ιδιαίτερη σχέση του Θανάση με τα αερόφωνα όργανα (τη μικρή φλογέρα, την καβάλα, το κλαρίνο και την γκάιντα), οι δημόσιες εμφανίσεις του με τα όργανα αυτά στο Ορμένιο και στη Γερμανία, καθώς και η πολύπλευρη σχέση του με τη γειτονική Βουλγαρία – όλες αυτές οι θεματικές περιγράφουν το βιοϊστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Θανάσης συνθέτει, αναπλάθοντας με αφηγηματικό η διαλογικό τρόπο τη μουσική του ταυτότητα. Οπως αναφέρθηκε ήδη, η μουσική ταυτότητα του Θανάση είναι αλληλένδετη, ως βιοϊστορική κατασκευή, με την πολιτισμική του ετερότητα, με την «ξενιτιά». Επειδή η κατανόηση της βιωματικής πλευράς της μουσικής ταυτότητας είναι συνυφασμένη με την κατανόηση των εκφράσεών της, και με δεδομένο ότι μια τέτοιαν έκφραση –μετα-επικοινωνιακη και όχι, αναγκαστικά, μουσική επιτελεστική– αποτελεί ο βιοϊστορικός λόγος που περιέχεται στις συνεντεύξεις της παρούσας έρευνας, είναι απαραίτητο να σημειωθεί ότι η κατανόηση του λόγου αυτού προϋποθέτει την κατανόηση της επικοινωνιακής του πλευράς: πώς αλληλοδιαπλέκονται

και πώς αλληλοδιαμορφώνονται οι βιοϊστορικές λεκτικές εκφράσεις που μεταφέρουν *μουσικά* βιώματα και εμπειρίες που συνδέονται συνειρμικά με την *ξενιτιά*.

Μια πρώτη λοιπόν οροθέτηση της μουσικοπολιτισμικής ταυτότητας του Θανάση αποτελεί η ανάλυσή της ως προς τον συμβολικό άξονα της πολιτισμικής ετερότητας, με αποτέλεσμα τη διάκρισή της σε τρεις εμπειρικές συνιστώσες, που αντιστοιχούν στις τρεις βιωματικές φάσεις της ξενιτιάς. Μια συμπληρωματική οροθέτηση μπορεί να προκύψει εάν η θεώρηση της μουσικοπολιτισμικής ταυτότητας δεν γίνει από μια ειδική πολιτισμική (ξενιτιά) αλλά από μια ειδική μουσική σκοπιά. Οι μουσικές αποχρώσεις του βιοϊστορικού λόγου του Θανάση αφορούν συχνά, αλλά όχι αποκλειστικά, τη σχέση με τα μουσικά όργανα που παίζει ο ίδιος. Στην πρώτη φάση της ξενιτιάς (παιδική/προσφυγική) κυριαρχούν η μικρή φλογέρα και η καβάλα, στη δεύτερη η καβάλα και το κλαρίνο και στην τρίτη η καβάλα και η γκάιντα. Με βάση τη διαπίστωση αυτή μπορεί να υποθέσει κανείς ότι τα τέσσερα αυτά όργανα έχουν διαφορετική σημασία και, επομένως, συμβολική αξία για τον συγκεκριμένο οργανοπαίκτη. Με κριτήριο την καθολικότητα ή τη μερικότητα της βιοϊστορικής ισχύος που έχει κάθε όργανο για τον Θανάση, προκύπτει μια διάκριση σύμφωνα με την οποία καθολική συμβολική αξία φαίνεται να έχει μόνον η καβάλα, το όργανο που τον συνοδεύει σε όλη του τη ζωή και το οποίο αναδύεται ως ένα κομβικό σύμβολο αναφοράς για κάθε ετερόμορφη μουσική έκφραση της *συνολικής* εμπειρίας της ξενιτιάς. Αντίθετα με την καβάλα, όλα τα υπόλοιπα μουσικά όργανα έχουν μερική συμβολική αξία, συνδέονται δηλαδή με *ιδιαίτερες μόνο* φάσεις της εμπειρίας της ξενιτιάς.[74] Η ανάλυση των μουσικοπολιτισμικών ταυτίσεων σε δύο κύριους συμβολικούς άξονες, έναν σταθερό (που αναπαριστά καθολικές και αδιαφοροποίητες σχέσεις) και έναν μεταβλητό (για τις μερικές και διαφοροποιούμενες σχέσεις), διευκολύνει τη διερεύνηση της δυναμικής του βιοϊστορικού λόγου του Θανάση. Με τη μέθοδο αυτή, ο μουσικός συμβολισμός της ξενιτιάς μπορεί να μελετηθεί διεξοδικότερα εάν εξεταστεί η σχετική σταθερότητα ή μεταβλητότητα κάθε οργάνου-συμβόλου, μεμονωμένα ή συνδυαστικά, δηλαδή σε μία ή περισσότερες φάσεις της ξενιτιάς.[75]

---

[75] Στο πεδίο «Επιτέλεση λόγου» χρησιμοποιήθηκαν ειδικές λέξεις-κλειδιά, οι οποίες παραπέμπουν σε ορισμένα αποσπάσματα του βιοϊστορικού λόγου και του λόγου των συνεντεύξεων που παρουσιάζουν ιδιαίτερο αφηγηματολογικό, εκφραστικό και επικοινωνιακό ενδιαφέρον (βλ. Παράρτημα IV). Για παράδειγμα, υπάρχουν οι λέξεις

Μουσικός συμβολισμός και βιοϊστορική ερμηνεία: η σχέση του οργανοπαίκτη με τα όργανα

Η χρονική σειρά με την οποία ο Θανάσης έμαθε να παίζει μουσική παρουσιάζει ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον. Πάνω στη γνώση αυτής της πορείας μπορεί να στηριχτεί η συγκρότηση ενός ταξινομικού σχήματος με παραδειγματική ερμηνευτική αξία για την κατανόηση του συμβολισμού των οργάνων. Ο Θανάσης αρχίζει να παίζει μουσική πάνω στη μικρή φλογέρα, σύντομα περνάει στην καβάλα, λίγο αργότερα πιάνει το κλαρίνο και πολύ αργότερα την γκάιντα. Η συγκεκριμένη χρονική ακολουθία δεν αφορά μόνον την αλληλουχία της εκμάθησης των συγκεκριμένων οργάνων αλλά και τη σειρά με την οποία χρησιμοποιηθηκαν δημόσια, τη σειρά με την οποία παίχτηκαν επισήμως, μπροστά σε κοινό. Σύμφωνα με τη χρονική αυτή ταξινόμηση, τα τέσσερα όργανα είναι δυνατόν να χωριστούν σε δύο ενότητες: στα όργανα των νεανικών χρόνων και στα όργανα της ώριμης, από ηλικιακή άποψη, περιόδου της ζωής του Θανάση. Στην πρώτη ενότητα περιλαμβάνονται η φλογέρα, η καβάλα και το κλαρίνο, ενώ στη δεύτερη μόνον η γκάιντα.

Λίγο πριν αναχωρήσει για τη Γερμανία, το καλοκαίρι του 1960, ο Θανάσης έπαιζε, εκτός από τη μικρή φλογέρα, την καβάλα και το κλαρίνο αρκετά καλά, ώστε να μπορεί, ως «καβαλτζής» ή «κλαριτζής», να «βγάλει» μόνος του, ως βασικό όργανο, ένα ολόκληρο γλέντι σε γάμο ή πανηγύρι. Πάντως η δημόσια καταξίωσή του ως οργανοπαίκτη αρχίζει, όπως αναφέρει ο ίδιος, πολύ νωρίς, με την καβάλα. Στα τελευταία χρόνια της δημοτικής σχολικής του εκπαίδευσης, ο Θανάσης κρατούσε από μόνος του, ως «καβαλτζής», τα σχολικά γλέντια στα οποία διασκέδαζαν μικροί και μεγάλοι, μαθητές, δάσκαλοι και γονείς. Αργότερα, ως έφηβος, έπαιζε την καβάλα στα νυχτέρια, στο καφενείο, στα πανηγύρια και σε γάμους, με άλλα λόγια, σε όλες τις τοπικές μουσικές εκδηλώσεις.

«σκούπες» και «χάρα», η χρήση των οποίων αποσκοπεί στο να διευκολύνει τον ενδιαφερόμενο ερευνητή να εντοπίσει το τμήμα της συνέντευξης ή της βιοϊστορικής μαρτυρίας το οποίο παρουσιαζε ενδιαφέρον όχι μόνον ως προς το περιεχόμενο της εμπειρίας ή της γνώσης που κατατέθηκε –την ιστορία και την τεχνολογία που αφορά την παραγωγή της σκούπας ή, ανάλογα, πληροφορίες για τη χρήση των καρών στον προπολεμικό Έβρο– αλλά κυρίως ως προς την ίδια τη δομή και τη ροή του λόγου που μεταφέρει αυτές τις εμπειρίες και γνώσεις.

Το κλαρίνο άρχισε να το μαθαίνει μετά το Δημοτικό και έφτασε να παίξει για πρώτη φορά δημόσια στο γάμο του αδερφού του, το 1959, ο οποίος τελέστηκε την ίδια εποχή με τον δικό του και για τον ίδιο ακριβώς λόγο, για να αποκτήσει ο αδερφός του το δικαίωμα να διεκδικήσει γεωργικό κλήρο από τον ενεργούμενο εκείνη την περίοδο από το ελληνικό κράτος αναδασμό της γης. Με άλλα λόγια, όσο ζούσε στο Ορμένιο, ο νεαρός Θανάσης δεν πρόλαβε ουσιαστικά να παίξει κλαρίνο δημοσίως. Από την επόμενη χρονιά όμως, το 1960, όταν ξενιτεύτηκε στη Γερμανία, και για ολόκληρη την περίοδο της απουσίας του από το χωριό, το κλαρίνο τον συνόδευσε σε όλες τις σημαντικές φάσεις της ζωής του και ειδικότερα στην πολύπλευρη διαφοροποίηση της πολιτισμικής του ταυτότητας. Σε λίγα χρόνια, μετά την πρώτη εγκατάσταση στη Γερμανία, επέστρεψε στην Ελλάδα για να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία, έξω από το Ορμένιο, στη Σύρο πρώτα και μετά στο Σουφλί, απ' όπου επισκεπτόταν συχνά το χωριό του. Μετά την εκπλήρωση της θητείας του, επέστρεψε στη Γερμανία, όπου έζησε έως το 1974 μόνος, χωρίς την οικογένειά του, η οποία παρέμεινε στο Ορμένιο. Μόλις επέστρεψε στην Ελλάδα, το 1974, άνοιξε στο Ορμένιο μια επιχείρηση συνεταιρικά με τον αδερφό του, μια εξοχική ταβέρνα, στην οποία ο ίδιος έπαιζε καθημερινά μουσική για τους πελάτες, κυρίως κλαρίνο και σπανιότερα καβάλα. Η συνεργασία αυτή κράτησε δύο χρόνια μόνον, έως το 1976, οπότε ο Θανάσης σταμάτησε να δουλεύει στην οικογενειακή επιχείρηση, γιατί του στερούσε την ελευθερία του, γιατί –όπως λέει ο ίδιος– ήταν «σκλαβιά».

Σε όλα αυτά τα χρόνια, από το 1959 έως το 1976, ο Θανάσης παρακολούθησε τις εξελίξεις στη ζωή του παίζοντας, εκτός από την καβάλα, την οποία δεν αποχωρίστηκε ποτέ, κυρίως κλαρίνο. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το ενδιαφέρον του για το κλαρίνο ατόνησε σημαντικά μετά τη διάλυση της επαγγελματικής συνεργασίας με τον αδερφό του, για να σβήσει σχεδόν εντελώς ύστερα από μια συγγενειακού τύπου, πάλι, κοινωνική συγκυρία: μερικά χρόνια αργότερα ο Θανάσης χάρισε το κλαρίνο του στον «ξένο», Ηπειρώτη, γαμπρό του. Αλλά και το παλαιό και όχι τόσο καλό κλαρίνο που του έδωσε ο γαμπρός του –«για να 'χει να παίζει όποτε θέλει»– δεν το κράτησε τελικά ο Θανάσης για τον εαυτό του. Το έδωσε στον εγγονό του, στο παιδί του γιου του, που ζει μόνιμα στη Γερμανία. Λίγο αργότερα, δίχως να έχει πλέον στην κατοχή του κανένα κλαρίνο, ζητησε και πήρε από έναν συγχωριανό του ένα άλλο, δανεικό, «για να παίζει πού και πού». Ο κύκλος της πρακτικής ενασχόλησης του Θανάση με το κλαρίνο δεν άργησε να κλείσει οριστικά, αφήνο-

ντας στον ίδιο πλούσιες και έντονες αναμνήσεις από τη σχέση του με το όργανο της «ξενιτιάς».

Αντίθετα με τη φλογέρα, την καβάλα και το κλαρίνο, ο Θανάσης απέκτησε δική του γκάιντα και άρχισε να παίζει το όργανο αυτό το 1976, ώριμος πλέον και ζώντας μακριά από την ξενιτιά, στο Ορμένιο. Το παρελθόν της γκάιντας είναι ισχνό και ασαφές για τον Θανάση, ο οποίος αναφέρει την ύπαρξη ενός ή δύο μόνον παλαιότερων γκαϊντατζήδων, χωρίς όμως να γνωρίζει πολλά πράγματα για τις δραστηριότητές τους ή γενικότερα για την παράδοση της χρήσης του συγκεκριμένου οργάνου στην ευρύτερη περιοχή. Αντίθετα με το φτωχό παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του οργάνου (για τον Θανάση πάντοτε) είναι πλουσιότατο και συνδέεται σαφώς με τη Βουλγαρία. Η βελτίωση των πολιτικών σχέσεων της Ελλάδας με τη Βουλγαρία, με την ελληνική Μεταπολίτευση και ιδίως μετά τη κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού, επέδρασε θετικά στις εμπορικές και πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ των δύο γειτονικών πληθυσμών. Μέσα στις δύο τελευταίες δεκαετίες, ο Θανάσης επισκέφτηκε διάφορες πόλεις της γειτονικής χώρας. Σε μια τέτοια επίσκεψη, το 1976, αγόρασε, όπως αναφέρθηκε, την πρώτη του γκάιντα και σε άλλη, αργότερα, μια δεύτερη για να αντικαταστήσει την πρώτη που καταστράφηκε από δική του αμέλεια. Τη δεύτερη γκάιντα την προμηθεύτηκε το 1981 από το Χάσκοβο, μια πόλη που βρίσκεται 70 χιλιόμετρα βόρεια από το Ορμένιο, και την κράτησε έως το 1992, μέχρι που χάλασε από κακή φύλαξη. Δίχως γκάιντα μέχρι το 1996, όταν τον συνάντησα, ο Θανάσης μού τόνισε ότι σκοπεύει να παραγγείλει μια καινούργια από τη Βουλγαρία.

Συνεπώς η γκάιντα διαδέχεται το κλαρίνο στη ζωή του Θανάση, όπως κάποτε το κλαρίνο διαδέχθηκε τη μικρή φλογέρα και την καβάλα. Παραλληλη χρηση της μικρής φλογέρας και του κλαρίνου, από τη μια πλευρά, και του κλαρίνου και της γκάιντας, από την άλλη, δεν αναφέρεται ποτέ στη βιοϊστορική μαρτυρία του Θανάση. Αντίθετα, η καβάλα είναι πανταχού παρούσα και ορθώνεται με τη διαχρονική παρουσία της και το σταθερό νόημά της, με διαφορετικό σε κάθε περίπτωση τρόπο, τον μουσικό συμβολισμό που διέπει κάθε φορά, σε κάθε βιωματική φάση, τη σχέση του οργανοπαίκτη με τον κόσμο και τον εαυτό του.

Συνοψίζω: η φλογέρα και η καβάλα είναι δύο αεροφώνα όργανα τα οποία κυριαρχούν στη ζωή του Θανάση, στις φάσεις της παιδικής και νεανικής του ηλικίας. Η βιωματική αυτή σύνδεση επιτρέπει στον ίδιο να τα χρησιμοποιεί ως μουσικά σύμβολα για να εκφράσει ορισμένες πλευ-

ρές της πολιτισμικής του ταυτότητας που διαμορφώνεται κατά την πρώτη περίοδο της ξενιτιάς, της ξενιτιάς με θετικό, νοσταλγικό περιεχόμενο. Η φλογέρα και η καβάλα αποτελούν λοιπόν εκείνα τα όργανα-σύμβολα μέσα από τα οποία ο Θανάσης εκφράζει και διαχειρίζεται τη σχέση του με τον κόσμο ως μια διαχρονική εθνοπολιτισμική εντοπιότητα, η οποία περιλαμβάνει την ταύτιση του ιδίου με την οικογένειά του και με την ιδιαίτερη πατρίδα του, το Ορμένιο. Στη νεανική περίοδο της ζωής του, η φλογέρα αποτελεί το σημαντικότερο, ίσως αδιαφοροποίητο, σύμβολο της μουσικοπολιτισμικής του ταυτότητας. Παίζει φλογέρα όπως παίζουν πολλοί άλλοι βοσκοί που ζουν στην περιοχή του Ορμένιου. Ωστόσο μόνο με την καβάλα κατορθώνει να κερδίσει κάποια κοινωνική αναγνώριση, να πετύχει δηλαδή μια προσωπική διαφοροποίηση μέσα στην κοινότητα ως αποτέλεσμα της δικής του μουσικοπολιτισμικής δράσης. Η καβάλα τού επιτρέπει να ενσωματώνει τις διάφορες και διαφοροποιητικές εμπειρίες από τη δημόσια σχέση του ως οργανοπαίκτη-«καβαλτζή» με τους συγχωριανούς του. Πρόκειται βέβαια για μια διαφοροποίηση που πραγματώνεται μέσα στη συμβολική επικράτεια του αυτοπροσδιορισμού της ταυτότητάς του ως Ορμενίτη.

Διαφορετική είναι η χρήση της καβάλας στη δεύτερη περίοδο της ξενιτιάς του Θανάση, την περίοδο της ξενιτιάς που συνδέεται με τη βιαστική όσο και εκβιαστική τέλεση του γάμου του, της στρατιωτικής του θητείας, της μετανάστευσης στη Γερμανία και των χρόνων της λειτουργίας της ταβέρνας – μια περίοδο κατά την οποία ο Θανάσης ετεροπροσδιορίζει την πολιτισμική του ταυτότητα μέσα από την πρωτογενή εμπειρία της ξενιτιάς. Το κλαρίνο τον συνοδεύει στην επαφή του με τον νέο αυτόν κόσμο και σφραγίζει συμβολικά τη σχέση του μαζί του. Ο Θανάσης παίζει κλαρίνο γιατί έχει πέραση στον κόσμο. Με άλλα λόγια, το κλαρίνο γίνεται για τον Θανάση το όργανο του κόσμου, του κόσμου της ξενιτιάς, της διαφοροποιημένης ενότητας με τον πολιτισμικό Άλλο, το όργανο που συναντά ο ίδιος παντού κατά τις περιπλανήσεις του μακριά από το Ορμένιο. Αντίβαρο σε αυτή τη χρήση γίνεται η καβάλα, η οποία τώρα, αυτή την περίοδο της ξενιτιάς, αποκτά κεντρομόλο χαρακτήρα –σε αντίθεση με το κλαρίνο που έχει φυγόκεντρο– και λειτουργεί ως εξισορροπητικό συμβολικό κέντρο για τον οργανοπαίκτη.[76] Το κλαρίνο

[76] Για το συμβολισμό των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών (performing arts), για το γλέντι, το τραγούδι, τη μουσική και το χορό στην Όλυμπο Καρπάθου από ανθρωπολογική σκοπιά, βλ. Caraveli (1985) και Κάβουρας (1993, 1996).

αναδεικνύεται σε ένα ετεροπροσδιοριστικό (και επομένως διαφοροποιητικό) μουσικό σύμβολο της πολιτισμικής ταυτότητας του Θανάση, ενώ η καβάλα εξελίσσεται σε ένα αυτοπροσδιοριστικό (και επομένως αδιαφοροποίητο) σύμβολο της ταυτότητας του. Με μια ξεχωριστή εκφραστική σαφήνεια και βιωματική δύναμη που με εξέπληξαν, μου είπε κάποτε: «Όταν έχω πόνο, παίζω καβάλα. Όταν παίζω για τον κόσμο, παίζω χλαρίνο».

Η τρίτη περίοδος της ξενιτιάς, η διπλή ξενιτιά, είναι η περίοδος που χαρακτηρίζεται μουσικώς από τη σχέση κυρίως μεταξύ της καβάλας και της γκάιντας (ενίοτε και της φλογέρας). Σημαντικό στοιχείο σε αυτή τη φάση αποτελεί η συνειδητοποίηση ότι η οικουμενικότητα της νέας ξενιτιάς ενώνει τους ανθρώπους και ιδίως τους εθνοπολιτισμικά και γεωπολιτικά γειτονικούς λαούς. Η πολλαπλή σχέση του Θανάση με τη Βουλγαρία –οι συχνές επισκέψεις, τα γλέντια και τα κινήγια με Βούλγαρους– εκφράζει μια ενδιαφέρουσα πολιτισμική αντιδραση, από την πλευρά ενός συγκεκριμένου προσώπου, του ίδιου του Θανάση, στην αλλοτριωτική επίδραση της νέας ξενιτιάς. Ο Θανάσης δεν αντιμετωπίζει, ορισμένως, τη Βουλγαρία ως διαφοροποιητική, αλλά ως ενοποιητική ετερότητα και πάνω σε αυτή την αντίληψη δομεί μια καινούρια, συνυπαρκτική συνθήκη ζωής. Την προκύπτουσα αυτή πραγματικότητα εκφράζει χαρακτηριστικά η γκάιντα, η οποία, ως διαπολιτισμικό μουσικό σύμβολο των πληθυσμιακών ομάδων της ευρύτερης περιοχής γύρω από το Ορμένιο, σηματοδοτεί τη διεύρυνση της θεώρησης της πολιτισμικής ταυτότητας ως μιας κοινής μοίρας με τους γείτονες και επομένως κοινής πολιτισμικής παρακαταθήκης. Πρόκειται για μια προοπτική που δεν φαίνεται να έχει εδραιωθεί πλήρως. Ο ρόλος της καβάλας σ' αυτή την περίπτωση παραμένει ο ρόλος του οργάνου που συνοδεύει τον οργανοπαίκτη σαν μίτος στην περιπλάνησή του στους συντιδησιακούς λαβυρίνθους της ταυτότητας και της ετερότητας. Αξίζει να σημειωθεί πάντως ότι ο Θανάσης δεν συγχέει τη μουσικοπολιτισμική δυναμική της γκάιντας με εκείνη της καβάλας και εκλογικεύει πρακτικά μάλλον, παρά συμβολικά, τη σχέση του με τα όργανα αυτά: «Γκάιντα έμαθα γιατί μου αρέσουν τα όργανα. Όταν κουράζομαι με την γκάιντα, πιάνω την καβάλα».

Μουσικά όργανα και μουσικοπολιτισμική ταυτότητα: η συμβολική σημασία ορισμένων οργανολογικών, δεξιοτεχνικών και ερμηνευτικών ιδιαιτεροτήτων[77]

Φλογέρα και καβάλα

Ο Θανάσης έχει ιδιαίτερη σχέση με τη φλογέρα, την καβάλα, το κλαρίνο και την γκάιντα. Τα συγκεκριμένα όργανα σημαίνουν γι' αυτόν πολύ περισσότερα πράγματα απ' ό,τι σημαίνουν, γενικότερα, για τον υπόλοιπο κόσμο. Δεν είναι απλώς κάποια μουσικά μέσα παραγωγής ήχου, αλλά κομβικά σύμβολα που μεταφέρουν σημαντικά νοήματα και θεμελιώδεις αξίες για την ίδια τη ζωή. Σε μια γενική αξιολόγηση της σχέσης του με τα όργανα-σύμβολα, ο Θανάσης ξεχωρίζει εμφανώς την καβάλα από τα υπόλοιπα όργανα, αφήνοντας να εννοηθεί ότι την προτιμά, τουλάχιστον από το κλαρίνο, γιατί του επιτρέπει να είναι μουσικά αυτόνομος.[78] Μουσική αυτονομία πάντως του προσφέρει και το παίξιμο της μικρής

---

[77] Για τα οργανολογικά, ονοματολογικά και δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά των αερόφωνων μουσικών οργάνων που αναφέρονται στη βιοϊστορία του Θανάση, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς, σε ολόκληρο τον ελληνικό χώρο, βλ. Αναγνωστάκης (1991: 147-208).

[78] Η ιδιαίτερη σχέση του Θανάση με την καβάλα και τη μουσική αυτονομία που του προσφέρει το παίξιμό της είναι φανερή στην ακόλουθη στιχομυθία:

- [...] Ξεκινάς κάποια στιγμή να παίζεις τη φλογέρα και μετά την καβάλα, έτσι δεν είναι;
- Ναι, ναι.
- Και μετά το κλαρίνο.
- Πήρα και κλαρίνο, ναι.
- Και πιο αργότερα την γκάιντα.
- Τελευταία η γκάιντα ήταν.
- Η οποία δεν φτούρησε και πολύ, ε;
- [Γελάει.]
- Δεν την είχες από αγάπη την γκάιντα;
- Όχι, όχι. Τώρα τελευταία και να την παρω, ήχα να παίξω λίγο καιρό, αλλά πιο πολύ μ' άρεσε τσχι η καβάλα, που λέμε, η μεγάλη
- Απ' όλα αυτά τα όργανα, η καβάλα σου άρεσε πάντα πιο πολύ;
- Ναι μ' άρεσε πιο πολύ η καβάλα
- Κι απ' το κλαρίνο ακόμα;
- Κι απ' τα κλαρίνο. Κοίταξε, το κλαρίνο είναι ωραίο όργανο, αλλά πρέπει να συμμετάσχει και παρέες, μαζί με παρέα, να υπάρχουν όλα τα όργανα, τα υπόλοιπα που συνοδεύουν δηλαδή. Σκέτο κλαρίνο τι να παίξεις; Δεν γίνεται.

φλογέρας. Συγκρίνοντας τη φλογέρα με την καβάλα, ο Θανάσης στέκεται στις διαφορετικές μουσικές δυνατότητες των δύο οργάνων[79] και αιτιολογεί γιατί ασχολείται πιο πολύ με την καβάλα παρά με τη φλογέρα:

– Κοίταξε, η μικρή, παίζεις με έξι δάχτυλα, ενώ η μεγάλη, καβάλα, είναι με εφτά, βγάζει άλλη φωνή, πιο χοντρή, πιο πολλούς σκοπούς μπορείς να παίξεις. Η άλλη έχει, έτσι, πιο ψιλή φωνή, η φλογέρα, είναι άλλο αυτο, να πούμε. Αυτό διαφέρει μόνο.
– Ληλαδή ό,τι έπαιζες στη μικρή φλογέρα...
– Ναι, μπορούσα να το παίζω και με τη μεγάλη. Οι σκοποί αυτοί είναι ίδιοι.
– Ενώ ό,τι έπαιζες με τη μεγάλη, δεν το έφτανε η μικρή φλογέρα να το παίξει.
– Όχι, η μεγάλη είναι χορταστική. Μπορείς να παίξεις, να ποιμε, πολλές ώρες και είναι πιο άνετη, να πούμε. Ενώ είναι πιο μεγάλη, είναι πιο άνετη.
– Πώς το εννοείς αυτο, το οτι «είναι πιο άνετη»;
– Τώρα, επειδής μ' αρέσει, επειδής έχω στριμωχει σ' αυτό, ξέρω 'γω, έτσι μου φαίνεται, ότι είναι πιο καλή, ας πούμε.

Πέρα από τις γενικές αυτές παρατηρήσεις οργανολογικού και δεξιοτεχνικού χαρακτήρα που αφορούν τα δύο όργανα, ο Θανάσης δεν δίνει άλλα στοιχεία που να δικαιολογούν τη ταύτισή του με την καβάλα. Αντίθετα, καταφεύγει σε μια αισθητική αξιολόγηση ως προς το συγκεκριμένο όργανο, για την οποία χρησιμοποιεί επιτελεστικά κριτήρια, συνδέοντας χαρακτηριστικά την ικανοποίηση που αντλεί από την επιτυχημένη χρήση του οργάνου με τη συμβολική συνάφεια που αισθάνεται ο ίδιος για αυτό: «(Μ)' αρέσει, επειδής έχω στριμωχει σ' αυτό, ξέρω 'γω, έτσι μου φαίνεται, ότι είναι πιο καλή, ας πούμε».

Η ιδιαίτερη σχέση με την καβάλα φέρνει τον Θανάση πιο κοντά στα κοινά ήθη και έθιμα των Ορμενιτών, καθώς παλαιότερα, στα χρόνια της παιδικής του ηλικίας, πολλοί ήσαν αυτοί που έπαιζαν τους τοπικούς σκοπούς με ευχέρεια πάνω στη μικρή φλογέρα και αρκετοί ανάμεσά τους εκείνοι που τα κατάφερναν εξίσου καλά και με την καβάλα.[80] Με

---

[79] Βλ. Ανωγειανακης (1991:147-149).

[80] Η μικρή φλογέρα είναι το πιο συνηθισμενο λαϊκο μουσικο οργανο στον αγροτικο Εβρο και απαντα σε κοινωνικες ομαδες που ασχολουνται κυριως με την κτηνοτροφια. Με τη φλογέρα ξεκινησαν να παιζουν μουσικη οι περισσοτεροι λαϊκοι οργανοπαικτες του Εβρου, οι οποιοι ασχολουνται σημερα με τα αεροφωνα μουσικα οργανα, το καβαλι, την γκαιντα και το κλαρινο. Για τη χρηση της φλογερας στα παλαιοτερα γλεντια και τη σχεση της με τα υπολοιπα αεροφωνα λαϊκα οργανα του Εβρου, βλ. τις συνεντεύξεις με τον Χ. Κουρουπη (Νεα Βυσσα 5/12/95), τους Π. Κιτσικουδη και Π. Παρασκευοπουλο (Παταγή 8/12/95), τη Λ. Κιοσε (Πενταλοφος 3/4/96), τον Μ. Καρα-

άλλα λόγια, η ενασχόληση με τα δύο αυτά όργανα αποτελεί, πάνω απ' όλα, για τον Θανάση μια ουσιαστικη γνωριμία με τη μουσική πλευρά της κουλτούρας του, της κουλτούρας του Ορμένιου και γενικότερα του Τριγώνου. Ωστόσο δεν πρόκειται για μια απλή μόνο γνωριμία. Η σύγκριση της φλογέρας με την καβάλα φωτίζει διττά τη σχέση του ιδίου με τον κόσμο του. Στον σχετικό συγκριτικό λόγο τονίζεται καταρχάς η αδιαφοροποίητη μουσική ταυτότητα του Θανάση ως ντόπιου οργανοπαίκτη –ό,τι παίζει στο ένα όργανο το παίζει και στο άλλο, το ρεπερτόριο των δύο οργάνων είναι κοινό– και στη συνέχεια δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην ερμηνευτική ανωτερότητα της καβάλας σε σχέση με τη φλογέρα, μια αξιολογικη άποψη που παραπέμπει εμμέσως σε μια προσωπική διαφοροποίηση του ίδιου του Θανάση από μια ευρύτερη συμβολική ενότητα, τη μουσικοπολιτισμική πραγματικότητα, σε σχέση με την οποία ο συγκεκριμένος οργανοπαίκτης ωρίμασε κοινωνικά και πνευματικά:

– Επομένως, λοιπόν, ό,τι έπαιζες στη μικρή φλογέρα το έπαιζες και στην καβάλα μετά...
– Και στην καβάλα, ναι. Πιο ωραία ήταν πάντως στην καβάλα μετά, πιο ωραία έπαιζα.
– Όσοι δηλαδή παίζανε καβάλα μπορούσανε να παίζουν και μικρή φλογέρα. Δεν είχε διαφορά δηλαδή;
– Ναι, πάντα με μικρή αρχινούσανε όλοι. Αρχινούσαν με μικρή.

Η καβάλα αποτελεί για τον Θανάση ένα προσωπικό σύμβολο με ιδιαίτερη μουσικοπολιτισμική αξία: σηματοδοτεί την ενσυνείδητη σχέση του με το Ορμένιο και γενικότερα με τον κόσμο. Ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάβαση του συγκεκριμένου οργανοπαίκτη από τη συμβολικη επικράτεια της φλογέρας-καβάλας σε εκείνη της καβάλας-κλαρίνου, στην οποία το κλαρίνο δεσπόζει ως ένα κατεξοχήν διαφοροποιητικό σύμβολο. Η σχέση του Θανάση με τον νέο και εντελώς άγνωστο γι' αυτόν κόσμο της ξενιτιάς διαμεσολαβείται από τη σχέση του με το κλαρίνο, ένα νέο και, ουσιαστικά, επίσης «άγνωστο» για τον ίδιο μουσικό όργανο. Το κλαρίνο αναδύεται σαν ένα όχημα που αντανακλά και συνάμα διαμορφώνει την κοσμοαντίληψη του Θανάση, ο οποίος επαναδιαπραγματεύεται τα όρια της ύπαρξης του αντιμετωπίζοντας την ξενιτιά σαν μια νέα πραγματικότητα – μια πραγματικότητα που, βιωματικά, συνδέεται στενά με την προηγούμενη φάση της ζωής του (την παιδική

ταμβά (Λίκαια 5/4/96) και τον Δ. Στεφανίδη (Καρωτή 10/6/96), ειδικά για τη χρήση της καβάλας στην Καρωτη και το χαρακτηρισμό της, από τον ίδιο, ως «ξένου» οργάνου.

και νεανική περίοδο στο Ορμένιο), αλλά απέχει από αυτήν σημαντικά από κοινωνική και ψυχοπολιτισμική άποψη.

Κλαρίνο[81] και καβάλα

Η επιθυμία του Θανάση να μάθει κλαρίνο συνδέεται εξαρχής με την επιθυμία του να γνωρίσει τον κόσμο που βρίσκεται έξω και πέρα από τα στενά σύνορα του «χωριού». Η υπέρβαση του οικείου, χωροτοπικά και συμβολικά, συνοδεύει και νοηματοδοτεί τη σχέση με το κλαρίνο, η οποία χαρακτηρίζεται από μια φυγόκεντρη τάση ως προς το Ορμένιο. Ο Θανάσης μαθαίνει να παίζει κλαρίνο μόνος, δίχως δάσκαλο, παρακολουθώντας τους δεξιοτέχνες του οργάνου να παίζουν στα πανηγύρια σε γειτονικά χωριά, αποκτά το πρώτο του κλαρίνο από τη μακρινή Θεσσαλονίκη (ενεργοποιώντας ένα σύνθετο δίκτυο συγγενειακών, φιλικών και εμπορικών σχέσεων για να το προμηθευτεί) και είναι, στην εποχή του, ο μοναδικός ενεργός κλαρίτζής στο Ορμένιο:

- Μετά την καβάλα, μόλις έγινα 14-15, 14 χρονώ, τοτα άρχισα εγώ. Ερχόταν όργανα τότε στα πανηγύρια, για. Εδω στα δίπλα τα χωριά πηγαίναμε με τα ποδια. Βλέπεις, πανηγύρια. Ερχόταν οργανα. Αυτος που ήξεραν πάλι εκεί. Εγω στα παράθυρα. Κλαρίνο τότα.
- Δηλαδη μέχρι πόσο μακριά μπορεί να πηγαινες για πανηγύρι;[82]
- Εγώ πήγαινα μέχρι τεσσερα χιλιομετρα, δεκαέξι χιλιόμετρα.
- Μέχρι τη Φτελια δηλαδή;
- Και στον Πενταλοφο, δεκαέξι χιλιόμετρα. Πετρωτά, οκτω χιλιόμετρα. Αυτά τα χωριά είχαμε. Πάντα στα πανηγύρια ήμασταν παρων. Με τα πόδια. Αλλά το κλαρινο εγώ, η καρδιά μου τουπου-τουπου-τούπου πήγαινε μέσα.
- Σ' άρεσε, ε;
- Μετα έβαλα τον μπαμπά μου: «Θα με πάρεις κλαρινο, θα με πάρεις κλαρινο». Με πηρε. Ητανε μερακλής κι αυτός.
- Από που το πηρε το κλαρινο;

---

[81] Για το ελληνικο λαϊκο κλαρίνο, βλ. Μαζαρακη (1959) και Αναγνωστακης (1991: 199).

[82] Δεν πρέπει πάντως να υπερτονιστει ο υπερτοπικός χαρακτήρας των πανηγυριων στο Τριγωνο του Εβρου, στη δεκαετια του 1950. Οπως προκυπτει απο σχετικες πληροφορες που εδωσε ο Θανασης, οι οποιες επιβεβαιωθηκαν πληρως μεσα απο συζητησεις με αλλους λαϊκους οργανοπαικτες και τυχαιους συνομιλητες που εζησαν στην περιοχή αυτη την ίδια εποχή, η ημέλεια μετακινησης των πανηγυριστων δεν ηταν μεγαλη και περιοριζοταν συνηθως σ' εναν μικρο σχετικα κυκλο, γυρω απο το χωριο στο οποιο καθε φορα τελουνταν τα δρωμενα, που περιλαμβανε γειτονικα κυριως χωρια. Βλ. τις συνεντευξεις με τον Κ. Ματζαρακη (Πενταλοφος 3/4/96), και με τους Δ. Αφεντιδη και Λ. Λαουτιδη (Πετρωτα 4/4/96).

– Το είχε παραγγείλει. Ενας έχανε εμπόριο. Πήγαινε Θεσσαλονίκη, πήγαινε κάτω. Μ' έφερε το κλαρίνο από Θεσσαλονίκη. Λυό χιλιάδες τότε. Κι εγώ μετά άρχισα το κλαρίνο, μόνος μου. Ό,τι άκουγα απ' τα πανηγύρια, απ' τους οργανοπαίχτες.
– Στο χωριό δεν έπαιζε κανείς κλαρίνο;
– Έπαιζαν δυο άτομα, τα οποία σιγά σιγά το είχαν αφήσει. Δεν πήγαιναν σε γάμους και τέτοια. Οπότε ο μόνος που έμεινε ήμουν εγώ.

Το κλαρίνο μετατρέπεται σταδιακά σε σύμβολο πολιτισμικής ετερότητας. Μέσα από αυτό ο Θανάσης βιώνει και με αυτό εκφράζει τη νέα, υπερτοπική ταυτότητά του. Το κλαρίνο γίνεται ο υμνητής της ετερότητας, ένα βασικό σύμβολο για την ίδια την ξενιτιά. Ξενιτιά σημαίνει δυσκολίες, αλλά και το κλαρίνο είναι ένα «δύσκολο» όργανο. Η διαφορά ανάμεσα στην καβάλα και το κλαρίνο δεν είναι μικρή, όπως ανάμεσα στη φλογέρα και την καβάλα, αλλά μεγάλη:

> Κοίταξε, εκεί έχει πολλά κομπιά για να παίξεις, να πούμε. Τα τραγούδια, βέβαια, πάλι αυτά είναι, αλλά το κλαρίνο έχει πολλά κομπιά. Για να βρεις τις φωνές, χρειάζεται εκεί δυσκολίες, ενώ η καβάλα είναι αυτά: εφτά τρύπες, τις πατάς, τον βρίσκεις το σκοπό εύκολα. Το κλαρίνο είναι πιο δύσκολο. Είναι και στο φύσημα, ας πούμε, και στην αντοχή. Άμα δε σε συνοδεύουν καλά όργανα, κουράζεσαι.

Ο Θανάσης εξαίρει τις δεξιοτεχνικές δυνατότητες του κλαρίνου, αλλά στέκεται ιδιαίτερα στην εκφραστική και την επικοινωνιακή ιδιομορφία του συγκεκριμένου οργάνου σε σχέση με την καβάλα:

– Το κλαρίνο κάνει πιο πολλές φωνές...
– Κάνει πολλές, βέβαια.
– Αυτές τις πολλές εσύ τις χρησιμοποιούσες καθόλου;
– Ναι, τις έψαχνα.
– Πού όμως να τις παίξεις, αφού δεν τις είχανε τα τραγούδια σας;
– Κοίταξε, εγώ έπαιζα κι άλλα. Δεν έπαιζα μόνο αυτά. Ας πούμε, εγώ έπαιζα και συρτά, που τα άκουγα στα ραδιόφωνα.[21]

---

[21] Πρόκειται για σημαντική δομική διαφορά, που αφορά τη σχέση μεταξύ μουσικής και κουλτούρας και, ορισμένως, το ζήτημα εάν η μουσική επικοινωνία είναι μια άμεση ή διαμεσολαβημένη πρακτική. Τη μουσικοπολιτισμική αυτή διάκριση εκφράζει πολύ καθαρά η σχέση του Θανάση με την καβάλα και το κλαρίνο. Το ρεπερτόριο των τραγουδιστών και οργανικών σκοπών που παιζει στην καβάλα ο Θανάσης έχει καθαρά εθνοτοπικό χαρακτήρα και έφτασε ως αυτόν από γενιά σε γενιά μέσα από μια πολιτισμική διαδικασία που στηρίζεται στην προφορική παράδοση και στη ζωντανή προσωπική επαφή των οργανοπαικτών με άλλους οργανοπαίκτες, με το ακροατήριό τον

– Στο κλαρίνο εννοείς;
– Με το κλαρίνο, βεβαίως.
– Γιατί στην καβάλα δεν τα έπαιζες αυτά;
– Και τσιφτετέλια έπαιζα. Έπαιζα. Αφού στη Γερμανία έκανα γάμο εγώ, σκέτο κλαρίνο μιλάμε, σκέτο.
[...]
– Οπότε δηλαδή το κλαρίνο δεν το 'παιζες σαν καβάλα, το 'παιζες...
– Όχι, όχι, το χρησιμοποιούσα...
– Με όλες του τις φωνές.
– Συστηματικά, βέβαια.
– Έτσι λοιπόν είχες κάποια τραγούδια που τα 'παιζες στην καβάλα και μετά έπαιρνες το κλαρίνο, να παίξεις στο κλαρίνο τα άλλα;
– Και τα άλλα, αλλά κι αυτά που έπαιζα με την καβάλα με έρχονταν πολύ εύκολα.
– Οπότε, δηλαδή, άμα είχες το κλαρίνο, έπαιζες όλα, ό,τι ήξερες;
– Ό,τι ήξερα. Μόνο τα τσάμικα λίγο δυσκολεύομουν, αλλά σιγά σιγά «Του παπα-Λαμπρου την αυλή» και κάτι τετοια τα 'χα πιάσει καλά.
– Γιατί δυσκολευόσουνα με αυτά;
– Ε, δεν τα κατέχαμε τα τραγούδια αυτά. Βλέπεις, όλα αυτά χρειάζονται. Διαφορετικές οι φωνές, χαμηλώματα, αυτά. Πρέπει να ξέρεις και κάτι. Άμα είχαμε, πηγαίναμε κάπου σε κανένα σχολείο, να ξέρεις τις νότες, αυτά όλα ανεβαίνουν, κατεβαίνουν, το κλαρίνο έχει πολλά πράματα. Αλλά εγώ το έπαιζα, και τη φλογέρα και την καβάλα.

Η σχέση του Θανάση με το κλαρίνο δεν αναπαράγει τη σχέση του με την καβάλα. Προσπαθεί να αναπτύξει έναν ιδιαίτερο τρόπο παιξίματος του κλαρίνου, δίχως να μιμείται το παίξιμο της καβάλας. Οδηγός του στην προσπάθεια αυτή, εκτός από τα πανηγύρια της ευρύτερης περιοχής του Τριγώνου, είναι το ραδιόφωνο, στο οποίο παρακολουθεί να παίζουν

και γενικότερα με την κοινωνία και τον κόσμο στον οποίο ζει. Αντίθετα, το ρεπερτόριο του κλαρίνου που χειρίζεται ο ίδιος περιλαμβάνει, εκτός από τοπικά, και άλλα, υπερτοπικά, μουσικά στοιχεία, που προέρχονται από ολόκληρη την Ελλάδα, τα οποία γνώρισε μέσα από το ραδιόφωνο, έξω από τις συνθήκες της ζωντανής ή ηχογραφικής επιτέλεσής τους και, επομένως, χωρίς να έχει καμία προσωπική συναλλαγή με τους συντελεστές των μουσικών εκπομπών. Σε κάθε περίπτωση παντως, εαν η διαμεσολαβημένη μουσική επικοινωνία οδηγήσει, οπως εγινε με τον Θανάση, σε μια ζωντανή αναπαραγωγή της ηχογραφημένης μουσικής (της ραδιοφωνικής μουσικής), τότε η νέα αυτη μουσική επικοινωνία παυει να είναι εντέλους «ξένη», διότι τοσο η μουσική επιτέλεση όσο και η πρόσληψη του «ξένου» στοιχείου χρωματίζονται ερμηνευτικά από την ιδιαίτερη πολιτισμική παράδοση που τα φιλοξενεί, ωστε να μετασχηματιστούν σε οικεία μορφώματα.

χλαριτζήδες από όλα τα μέρη της Ελλάδας. Μολονότι αγωνίζεται με πάθος να γνωρίσει και, ακόμα, να κατοκτήσει τις μουσικές δυνατότητες του χλαρίνου και ενώ, παράλληλα, μαθαίνει να κινείται στο υπερτοπικό πλαίσιο των επικοινωνιακών και πολιτισμικών δικτύων του οργάνου αυτού,[84] συνειδητοποιεί πολύ γρήγορα ότι η εκμάθηση του χλαρίνου προϋποθέτει μια συστηματική και ειδική μουσική εκπαίδευση. Η συνειδητοποίηση αυτή είναι αλληλένδετη με την οροθέτηση της μουσικής του ταυτότητας. Επειδή το χλαρίνο δεν είναι παραδοσιακό όργανο στο Ορμένιο και γενικότερα στο Τρίγωνο,[85] ο συγκεκριμένος ορμενίτης οργανοπαίκτης δεν μπορεί να εκφράσει μέσα από αυτό τα βιώματά του, ακολουθώντας την κοινή επικοινωνιακή συνθήκη της ιδιαίτερης μουσικοπολιτισμικής του ταυτότητας, παρά μόνον έως ένα σημείο. Επιδιώκοντας με το χλαρίνο να διευρύνει τις δεξιοτεχνικές και ερμηνευτικές μουσικές γνώσεις του, που προέρχονται από τη σχέση του με την καβάλα, ο Θανάσης κινείται σε μια περιοχή πολιτισμικής ετερότητας, όπου οι συμβολικές και οι πρακτικές του δυνατότητες δεν επαρκούν για να του επιτρέψουν να εκφραστεί με διαφορετικό μουσικοπολιτισμικό τρόπο. Παίζει χλαρίνο αλλά, όπως σημειώνει ο ίδιος, «όχι σαν τους Ρουμελιώτες και τους Ηπειρώτες». Αντί όμως να σταθεί, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, στις διαφορές των «ξένων» μουσικοπολιτισμικών παραδόσεων ως προς τη δική του παράδοση για να αιτιολογήσει την αδυναμία του να παίξει «καλά» χλαρίνο, ο Θανάσης εγκαταλείπει μια τέτοιου τύπου, σχετική, ερμηνεία για μια απόλυτη εξήγηση που παραπέμπει ευθέως στην έλλειψη μιας λόγιας μουσικής μόρφωσης: «Δίχως νότες, δεν μπορείς να προχωρήσεις στο χλαρίνο». Με άλλα λόγια, εάν δεν ξέρει να διαβάζει νότες και, τελικώς, εάν δεν έχει λόγιε μουσική παιδεία, ο οργανοπαίκτης δεν μπορεί, κατά τον Θανάση, να χειριστεί με επιτυχία το χλαρίνο: το όργανο τον υπερβαίνει.

Το χλαρίνο αναδύεται ως σύμβολο ετερότητας στον βιοϊστορικό λόγο του Θανάση. Μέσα από αυτό ο ίδιος συνειδητοποιεί και υπερβαίνει τα μουσικοπολιτισμικά όρια της νεανικής του ταυτότητας ως Ορμενίτη. Αντίθετα με την καβάλα, που είναι ένα μουσικό όργανο με διαχρονική

---

[84] Τα υπερτοπικά δίκτυα μέσα από τα οποία ο Θανάσης είχε συστηματική επαφή με το χλαρίνο είναι τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (κυρίως το ραδιόφωνο) και οι ζωντανές μουσικοπολιτισμικές εκδηλώσεις (κυρίως τα πανηγύρια) μέσα και έξω από το Ορμένιο.

[85] Βλ. υποσημείωση αρ. 19.

παρουσία στην πολιτισμική παράδοση του τόπου του, το κλαρίνο τον εισάγει σ' έναν ευρύτερο κόσμο, όπου η οικεία πρακτική της αυτοδιδαχής έχει μερική μόνον ισχύ και αποτελεσματικότητα. Για πρώτη φορά η σχέση μ' ένα μουσικό όργανο οδηγεί τον Θανάση να συνειδητοποιήσει τη μουσικοπολιτισμική του ταυτότητα σαν έναν συμβολικό μετασχηματισμό της πολιτισμικής του ξενότητας. Οι αντιφάσεις και τα αμφιθυμικά συναισθήματα που συνοδεύουν τις βιοϊστορικές αναφορές του στο κλαρίνο εκφράζουν ανάγλυφα μια βιωματική αίσθηση ξενότητας. Από τη μια πλευρά, το κλαρίνο μπορεί, κατά τον Θανάση, να παίξει τα πάντα, όλο το ρεπερτόριο της καβάλας και ακόμα περισσότερα τραγούδια και σκοπούς, συρτά, τσιφτετέλια και άλλα μουσικά κομμάτια. Είναι ένα τέλειο λαϊκό όργανο. Από την άλλη, απαραίτητη προϋπόθεση, κατά τον ίδιο, για να αποκτήσει κανείς δεξιοτεχνική επάρκεια στο κλαρίνο είναι να το μελετήσει συστηματικά, μέσα σ' ένα πλαίσιο πολύ διαφορετικό από εκείνο μέσα στο οποίο μεγάλωσε και διαμορφώθηκε μουσικοπολιτισμικά ο ίδιος ο Θανάσης. Συνεπώς το κλαρίνο προβάλλει μέσα από τον βιοϊστορικό λόγο του Θανάση σαν μια φαινομενικά αντιφατική πραγματικότητα. Είναι ένα ισχυρό σύμβολο αυτοπροσδιορισμού ισχυρότερο, από μια άποψη, από την καβάλα, διότι είναι συνώνυμο με την πολιτισμική ετερότητα, την ξενιτιά), αλλά ένα σύμβολο το οποίο σε πρακτικό επίπεδο δεν αποτελεί παρά έναν ανέφικτο, απο ένα σημείο και πέρα, προσωπικό στόχο.

Η απουσία ανταγωνισμού εξισορροπεί την επιτελεστική ανεπάρκεια του Θανάση στο κλαρίνο. Είναι ο μοναδικός κλαρίτζής στο Ορμενιο, στις στρατιωτικές μονάδες όπου υπηρέτησε τη θητεία του, καθώς και στην ελληνική παροικία της Γερμανίας όπου έζησε και εργάστηκε. Η ατομοκεντρική αυτή σχέση του Θανάση με τη μουσική βρίσκεται σε απόλυτη αντιστοιχία με τα βιώματα της ξενιτιάς που κυριαρχούν την ίδια περίοδο στη ζωή του. Μιλώντας για τις αιθόριμητες εκδηλώσεις πάλης στη Γερμανία, ο Θανάσης υπογραμμίζει τη μοναδικοτητά του ως κλαρίτζή και συνάμα τη μοναχικότητά του ως μετανάστη σε μια μεικτή κοινωνία, στην οποία οι Ορμενίτες αποτελούσαν μικρή μόνο μειονότητα σε σχέση με το συνολικό θρακιώτικο στοιχείο και ακόμα μικρότερη σε σχέση με τον ευρύτερο ελληνικό πληθυσμό:

– Και κλαρίνο ποιος έπαιζε στην παλη;
– Εγώ.
– Δεν είχε άλλον οργανοπαίχτη εκεί κοντά;
– Οχι, δεν υπηρχε. Ελληνας δεν υπήρχε. Μετά από χρόνια...

– Και σ' αυτούς τους μαχαλάδες είχε μόνο Θρακιώτες ή είχε και άλλους Έλληνες;
– Πώς δεν είχε. Θεσσαλονικείς, Αθηναίοι, ό,τι ήθελες είχε. Απ' την Ξάνθη, Κομοτηνή κι από παντού.

Στην ξενιτιά όμως ο Θανάσης δεν παίζει μόνον κλαρίνο αλλά και καβάλα. Ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η συμβολική σχέση των δύο οργάνων στον βιοϊστορικό λόγο του Θανάση, όχι αφηρημένα και γενικά, αλλά όπως αυτή διαμορφώνεται και μετασχηματίζεται μέσα από τις ειδικές αναφορές του ιδίου σι συγκεκριμένες μουσικές επιτελέσεις και πολιτισμικές πρακτικές:

– Εκεί στη Γερμανία, ο κόσμος, όταν τους έπαιζες το καβάλι, οι Έλληνες οι διάφοροι, ή όταν τους έπαιζες το κλαρίνο, τι τους άρεσε πιο πολύ; Τι προτιμούσανε;
– Κοίταξε, τους άρεσαν τα τραγούδια. Εκό τους δικούς μας βέβαια, από δω,
• ήθελαν να παίξουμε αυτά εδώ τα δικά τους, τα θρακιώτικα. Εκείνα, μόλις εβαιζα εκείνα, τους βλέπω σηκώνονται όλοι και οι ξένοι που ήταν εκει –από Θεσσαλονίκη, από Ξάνθη– και εκείνοι εκεί. Τα χορεύανε με πιο πολύ πάθος. Έπαιζα και κανένα σιρτό, καλαματιανό. Κι οι Γερμανοί χόρευαν, να δεις τι γίνονταν! Μας βλέπαν, σου λέει, με τόσο όρεξη που χορεύουν αυτοί..., μπαίνανε κι αυτοί, αλλά...
– Στη Γερμανία πιο πολύ έπαιζες την καβάλα ή το κλαρίνο;
– Το κλαρίνο πιο πολύ το 'παιξα εκεί.
– Πιο πολύ απ' ό,τι πίσω στο χωριό, ε;
– Επειδής χρειαζότανε σε πολλά, σε βαπτίσεις, σε γάμους. Δεν υπήρχαν τότε, κι εμείς τα εθιμα τα κινηγούσαμε. Θέλαμε με όργανα να γίνει ο γάμος ή μια βάφτιση. Το κλαρίνο, άλλος χτυπούσε κανένα πιάτο –μ' έκανε παρέα–, άλλος έφερνε κανένα τραπέζι εκει. Έτσι ήτανε το όργανο. Το δικό μου ήταν πάντα μια ζωή μοναχό.

Μετά την επιστροφή στο Ορμένιο, και ιδίως μετά τα χρόνια της ταβέρνας, ο Θανάσης εξισορροπεί τη συμβολικά άνιση σχέση ανάμεσα στην καβάλα και το κλαρίνο χρησιμοποιώντας και τα δύο αυτά μουσικά όργανα σε διάφορες δημόσιες εορταστικές εκδηλώσεις:

– Απ' το '76 άφησα το μαγαζί, αλλά πάλι πηγαίναμε στις Προτομαγιές, πηγαίναμε εδώ, εκεί, πάλι το έπαιζα, ας πούμε.
– Στις Προτομαγιές, παρέες, εννοείς...
– Παρέες, ναι. Το Πάσχα, ας πουμε, εκει, πάλι σε παρέες. Όπως και φέτο πάλι, να ποϊμε. Ε, αυτό συνεχίστηκε, δεν κόπηκε καμιά φορά. Σ' όλες τις γιορτές τις μεγάλες.
– Εννοείς με το κλαρίνο πάντα;

– Με το κλαρίνο. Και με την καβάλα.
– Την καβάλα την έπαιζες για τον πολύ κόσμο ή μόνο για σένα;
– Όχι, και για τον κόσμο.
– Χορεύανε δηλαδή...
– Με την καβάλα χορεύανε. Πολύ πράμα!
– Μέσα στο ιδιο το γλέντι δηλαδή.
– Αφήναμε το κλαρίνο, αρχίζαμε την καβάλα.
– Α, έπαιζες λίγο κλαρίνο, λίγο καβάλα.
– Ναι, ναι.
– Πώς έκανες αυτόν το συνδυασμό; Δηλαδή, ας ποιμε ότι ήτανε ένα γλέντι ανοιχτό, σε μια Πρωτομαγιά και είχε έρθει κόσμος απ' το Ορμένιο να χορέψουνε. Πώς ξεκινάγες; Κάνε έτσι μια παράσταση, απ' την αρχή.
– Πρωτα φαγοπότι. Το αρνι να ψήνεται. Λοιπον, «αντε τωρα» –πίναμε κανένα ουζάκι– «Θανάση, παιξε τωρα κανένα σκοπό με το κλαρίνο». Λοιπόν, έπαιζα καμποσοι σκοποι, καμιά μισή ωρα, μια ωρα, εκει. Χορεύανε. «Τωρα πιάσε και την καβάλα ν' ακούσουμε και κανένα παλιο», έλεγαν. Έτσι όπως ειναι στις πλατιες, που λέγαμε κάποτε «παιξε και καμιά καβάλα»... «Άντε, και καβάλα να σας παιξω». Τους έπαιζα και κανα τέτοιο εκει.
– Άρα είχες μερικά τραγούδια ειδικά για την καβάλα.
– Είχα, πώς, βεβαίως.
– Τα οποία δεν τα 'παιζες στο κλαρίνο;
– Αυτά, τα βλάχικα, όταν έβγαιναν τα προβατα, έτσι ακούγονταν. Αυτά τα θρακιώτικα, τα παλιά.

Η συμβολική αντιπαράθεση των δύο οργάνων αναδεικνύει τη μεν καβάλα σε σύμβολο που παραπέμπει στην παλαιά ταυτότητα του Θανάση ως Ορμενίτη, το δε κλαρίνο σε σύμβολο της νέας του ταυτότητας ως υπερτοπικού λαϊκού οργανοπαίκτη, ανεξάρτητα απο το εάν ο ιδιος προβάλλει ή όχι την εθνοτοπικη του ιδιαιτερότητα μέσα απο τη σχεση του με το κλαρίνο. Η δυναμική διάκριση μεταξύ παλαιού και νέου στο συμβολικό επίπεδο οροθετει την υπέρθεση δυο διακριτών αλλά αλληλένδετων τασεων προσδιορισμού της ταυτότητας του συγκεκριμενου προσωπου με τον κόσμο και με τον ιδιο του τον εαυτό:

– Οταν όμως ήθελες να κάτσεις λίγο ήσυχος και να νιώσεις διαφορετικά, όχι στον κοσμο που σου ζητησε να παιξεις στο γλεντι, οταν ήθελες να παιξεις μόνος σου, να θυμηθεις τα παλια, τοτε πιο οργανο περισσοτερο σε...
– Η καβάλα. Την καβάλα έπαιρνα.
– Δηλαδή, αν ειχες πονο μεσα σου
– Αμ' μπαφλο! Κι ακομα τωρα την παιρνω και μες στο τραπεζι την παιζω. Μόλις με πιάσει το αυτό, να πούμε, τα παρατάω ολα. Η καβάλα ειναι.
– Δηλαδή για τη στενοχωρια η καβάλα είναι το...

– Είναι, μην το συζητάς, αυτό είναι.
– Ενώ, άμα έχει κόσμο, τότε είναι το κλαρίνο...
– Το κλαρίνο, το κλαρίνο, ναι. Είναι, και πολύ έχει η φωνή, χτυπάει, ακούγεται. Ε, βέβαια.

Συνεπώς το κλαρίνο είναι ένα ετεροπροσδιοριστικό σύμβολο ταυτότητας, ένα σύμβολο του ανοικτού κόσμου με φυγόκεντρη δυναμική, ενώ η καβάλα ένα αυτοπροσδιοριστικό σύμβολο με κεντρομόλο προσανατολισμό, το οποίο παραπέμπει σε μια κλειστή, εσωτερική συνειδησιακή και πρακτική ενότητα, στην αδιαμεσολάβητη αίσθηση και διαχείριση μιας πολιτισμικής πραγματικότητας που δεν στηρίζεται σε ατομικές, κοινωνικώς απομονωμένες σχέσεις, αλλά σε διαπροσωπικές συνάφειες και σε μια κοινοτική αντίληψη της συλλογικότητας. Η καβάλα δεν είναι, επομένως, απλώς ένα παλαιό όργανο, αλλά εκείνο το παλαιό όργανο το οποίο έχει τη δυνατότητα μέσα από τη συμβολοποίησή του από τον συγκεκριμένο οργανοπαίκτη να αναπλάσει μνήμες και να μεταφέρει εικόνες, τελικώς να δημιουργήσει τις επιτελεστικές συνθήκες που απαιτούνται για τη διαπροσωπική έκφραση της κοινότητας.

Ο Θανάσης κλείνει τον κύκλο του κλαρίνου, τον κύκλο της ατομοκεντρικής επαφής με τον κόσμο με μια κίνηση που εκφράζει μια ιδιότυπη επιστροφή στις πολιτισμικές του καταβολές. Χρησιμοποιεί τον κώδικα της συγγένειας –ο οποίος δεν αποτελεί για τον ίδιο ένα τυχαίο πολιτισμικό μόρφωμα, αλλά ένα δομικό στοιχείο της παλαιάς συνθήκης ζωής στο Ορμένιο– για να ολοκληρώσει και ως ένα βαθμό να επικυρώσει την προσωπική του έξοδο από τον κόσμο του κλαρίνου και γενικότερα από την επικράτεια της ξενιτιάς:

– Επομένως έπαιζες το κλαρίνο από τότε, μετά το μαγαζί, συνέχεια μέχρι τώρα;
– Το κλαρίνο μέχρι που πάντρεψα την κόρη. Το πήρε μετά ο γαμπρός, ο Ηπειρώτης.
– Πότε την πάντρεψες;
– Την κόρη την πάντρεψα το... 1980; Το '79.
– Και τι, το πήρε ο γαμπρός το κλαρίνο;
– Ήτανε πολύ μερακλής. Μου λέει «δωσ' το μου εμένα, να το παίξω». Μετά πήγε στην Ηπειρο με άδεια, πήρε ενός θείου που 'χε ένα παλιό, μου το 'φερε εδώ, πήρε το δικό μου, συνδύασε έκανε ένα μ' εκείνο. Τέλος πάντων, έφτιαξα 'γω ενα παλιο μετά, πήρα κομμάτια από το άλλο εγώ. Το πήρε αυτός. «Εντάξει, πάρ' το, λέω, έχω τώρα εγώ μόνο καβάλα, με φτάνει πια, δεν θέλω κλαρίνο, άρχισα να ζορίζομαι ιοναχός». Ζόρικο ήταν, για. Τα χρόνια άρχισαν λίγο να βαραίνουν. Λέω, πάρ' το εσύ, αφού είσαι μερακλής.

Έμαθε λίγο, έπαιζε, να πούμε.
– Δηλαδή από τότε, απ' το '79 πια, το άφησες το κλαρίνο.
– Ναι, το άφησα. Μόνο όταν ερχόταν εδώ με άδεια τα παιδιά και όταν πηγαίναμε εμείς εκεί, τότε το έπαιζα.
– Α, το ξαναθυμόσουνα πάλι.
– Είχα ένα παλιό. Το 'δωσα στο εγγονάκι μου, έτσι για να το μερακλώσω. Αλλά είναι στη Γερμανία, δεν ξέρω τι κάνει. Είναι μικρός ακόμα, εφτά χρονώ είναι.
– Αυτό το παλιό που σου 'δωσε ο γαμπρός σου;
– Ναι, ναι. Το πήγα μόνο έτσι να το βλέπει, να κάνει λίγο μεράκι, να τον πάρω καινούριο μετά, άμα είναι μερακλής.
– Δεν σου ξανάρθε η επιθυμία να πάρεις άλλο κλαρίνο να έχεις τώρα;
– Όχι, δε με ήρθε. Γιατί, τι να το κάνω; Αφού έχω την καβάλα τώρα, βγάζω, ξύνω την ψωρα μου καλά. Ένα παιδί έχει εδώ δυο κλαρίνα, έχει, αλλά δεν τα παίζει. Μια φορά το ζήτηξα λίγο καιρό, κάνα δυο βδομάδες, το 'παιξα λίγο εδώ. Μετά το ξανάδωσα πάλι.
– Δηλαδή όλα αυτά τα χρόνια, μετά το γάμο της κόρης μέχρι σήμερα, έχεις την καβάλα.
– Με την καβάλα ασχολούμαι και με την γκάιντα λίγο και με τη φλογέρα. Αυτά τα όργανα είναι.

Ο Θανάσης παραδίδει κυριολεκτικά και συμβολικά το κλαρίνο του σαν μουσική παρακαταθήκη στους στενούς άρρενες συγγενείς του, στον «ξένο» σύζυγο της κόρης του και στον εγγονό του, το παιδί του γιου του. Η παράδοση αυτή σηματοδοτεί μια προσωπική μετάβαση αλλά και μια πολιτισμική υποχρέωση για τον ίδιο. Διωρίζοντας το κλαρίνο του, διωρίζει στην ουσία ένα μέσο μουσικής εμπειρίας και έκφρασης, ένα όχημα γνώσης και, ακόμα, έναν τρόπο σχέσης με τον κόσμο. Επιπλέον, όταν ο Θανάσης δανείζεται ένα ξένο όργανο από έναν ξένον άνθρωπο –μια πράξη δίχως προσωπική ταύτιση, αποξενωτική κάτω από τις συγκεκριμένες συνήθεις συναλλαγής– επιταχύνει και, τελικώς, ολοκληρώνει με την αποσπασματική αυτή ενέργεια το οριστικό κλείσιμο του προσωπικού του κύκλου με το κλαρίνο.

Γκάιντα[86] και καβάλα

Η γκάιντα είναι το νεότερο από τα όργανα που έμαθε να παίζει ο Θανάσης. Η χρήση της γκάιντας τοποθετείται ιστορικώς στην τρίτη περίοδο

[86] Για την γκάιντα στη Θράκη, βλ. Παγκοζιδης (1991), Γουλιμαρης (1992-1994). Για την γκάιντα στον ευρύτερο ελληνικό χωρο, βλ. Ανωγειανακης (1991). Ειδικοτερα για την

της βιωματικής ξενιτιάς, της νέας ή διπλής ξενιτιάς (της πολιτισμικής αλλοτρίωσης και των γερατειών), μετά την παλιννόστηση στο Ορμένιο. Λιγοστές είναι πράγματι οι αναφορές που κάνει ο Θανάσης στην γκάιντα και συγκρίνονται αριθμητικά μόνον με εκείνες που αφορούν τη μικρή φλογέρα. Ο ίδιος πάντως φωτίζει την πρακτική και συμβολική δυναμική που διέπει τη σχέση του με την γκάιντα μέσα από μια συγκριτική προοπτική, αξιολογώντας τη δυναμική αυτή ως προς τη δυναμική της σχέσης του με καθένα από τα υπόλοιπα αερόφωνα όργανά. Η συγκριτική αυτή διερεύνηση θεμελιώνεται πάνω σε οργανολογικές και δεξιοτεχνικές παρατηρήσεις που αφορούν την προσωπική χρήση της γκάιντας σε αντιδιαστολή με την επίσης προσωπική χρήση των υπόλοιπων οργάνων.

Ο Θανάσης θεωρεί την γκάιντα τς δυσκολότερο απ' όλα τα όργανα που έμαθε να παίζει. Τη συγκρίνει με την καβάλα, με τη μικρή φλογέρα, ακόμα και με το κλαρίνο:

– Η γκάιντα πρέπει να σου ήταν πιο κοντά στην καβάλα, έτσι δεν είναι;[87]
– Ναι, είναι πιο κοντά.
– Η γκάιντα, πάλι, τι διαφορά είχε με την καβάλα;
– Η γκάιντα είναι η πιο δύσκολη.
– Γιατί το λες αυτό;
– Για να τη μάθεις.
– Κι απ' το κλαρίνο πιο δύσκολη;
– Κι απ' το κλαρίνο. Βέβαια, δεν έχει τόσο φύσημα. Φυσάς και ξεκουράζεσαι, αλλά στα χέρια είναι η δυσκολία, εκεί στις φωνές.
– Γιατί;
– Δεν ξέρω πώς. Είναι ένα τερτιπι εκεί πέρα, χρειάζεται μεγάλη τέχνη.

[...]

– Τα τραγούδια δεν μπορούσα να πιάσω, να γυρίσω έτσι όπως τα παίζω με τη φλογέρα ή με το κλαρίνο και με την καβάλα.

γκάιντα στον Έβρο, προπολεμικά και μεταπολεμικά, βλ. τις συνεντεύξεις με τον Π. Χρηστίδη (Διδυμότειχο 1/4/96), ο οποίος ασχολείται με την γκάιντα από το 1938, τον Γ. Μανάκα (Διδυμότειχο 12/6/96), ο οποίος μιλάει για τη σημασία της γκάιντας στα γκαγκαβούζικα χωριά του Έβρου, τους Χ. Αινενοϊδη και Π. Φινακίδη (Ασβεστάδες 8/12/95), τους Θ. Λογαριδη και Φ. Καραγκιαβοιζη, γκαϊντατζήδες (Ασβεστάδες 8/12/95), τον Ι. Πεχλιβάνη, γκαϊντατζη (Ασημένιο 6/4/96), τον Β. Σιδέρη, γκαϊντατζή (Δόξα 31/3/96), τον Δ. Στεφανίδη (Καρωτη 12/6/96), τον Η. Κεκέ γκαϊντατζή, (Κιανή 11/6/96), τον Φ. Καρακίδημο, γκαϊντατζη (Κιανη 11/6/96), τον Χ. Κουρουδη, κλαριτζή (Νέα Βύσσα 5/12/95), τους Π. Κιτσικουδη και Η. Παρασκευόπουλο γκαϊντατζήδες, (Παταγή 8/12/95), τον Μ. Καρατσιλα (Λίχαια 5/4/96), τη Λ. Κιοσέ (Πενταλοφος 3/4/96) και τους Α. Αφεντιδη και Λ. Λαουτίδη (Πετρωτά 4/4/96).

[87] Σε σχέση με το κλαρίνο.

– Γιατί;
– Δεν ξέρω. Για μένα πάντως μου φάντηκε πιο δύσκολη.
– Δηλαδή, αν το είχες χωρίς ασκό, χωρίς το τουλούμι, και το έπαιζες;
– Έτσι πιο καλά, την έπαιζα σκέτη. Το δοκίμασα. Μόνο την γκαϊντανίτσα.
– Αυτή τι σχέση έχει με τη φλογέρα και με την καβάλα; Με ποια μοιάζει πιο πολύ;
– Κοίταξε, με τη φλογέρα μοιάζει λίγο η γκαϊντανίτσα, επειδή βγάζει ψιλή φωνή. Ίδια δάχτυλα παίζεις εκεί.
– Έξι τρύπες έχει κι αυτή;
– Έξι έχει. Έξι και μια μικρή έχει.
– Επομένως την παίζεις σαν τη φλογέρα.
– Σαν τη φλογέρα. Ίδιο πράμα είναι.
– Κι όμως, παρόλο που την έπαιζες τόσο καλά τη φλογέρα, η γκάιντα σε δυσκόλευε.
– Ε, ναι. Έτσι μ' έφερνε πιο δυσκολίες. Τώρα, δεν τη σινήθισα, δεν έδωσα και πολύ αυτό; Ποιος ξέρει.

Ο Θανάσης επισημαίνει τη δυσκολία που παρουσιάζει γι' αυτόν το παίξιμο της γκάιντας, αλλά δεν καταφέρνει να την αιτιολογήσει επαρκώς. Αποκαλύπτει ωστόσο μια ιδιαίτερη μουσικοπολιτισμική πλευρά της ταυτότητάς του, που συνδέεται με τη γενικότερη χρήση της γκάιντας στο Ορμένιο, ένα συμβολικό στοιχείο που χαρακτηρίζει, όπως αναφέρθηκε, και την αντίστοιχη χρήση του κλαρίνου. Γκαϊντατζήδες, όπως εξάλλου και κλαριτζήδες, δεν υπήρχαν στο Ορμένιο μεταπολεμικώς μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950, στα χρόνια δηλαδή της παιδικής και νεανικής ηλικίας του Θανάση:[88]

– Και πως και τα πιο παλιά χρόνια δεν σου είχε δώσει έτσι να τη μαθεις την γκάιντα;
– Κοίταξε, δεν υπήρχαν γκάιντες εδω.[89]

---

[88] Ανεξάρτητα από την περίπτωση του Ορμένιου παντος, η οποια χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση, η γκαιντα αποτελει το κυριότερο λαϊκό οργανο στη μουσικοπολιτισμική παραδοση του Εβρου (ιδιως βορεια από το Σουφλι) εως τις αρχες της δεκαετιας του 1960, οποτε εκτοπιζεται για δύο περιπου δεκαετιες απο το μπουζουκι και το κλαρινο. Βλ. τις συνεντεύξεις με τον Χ. Κουρουπη (Νεα Βυσσα 5/12/95), τους Π. Κιτσικουδη και Η. Παρασκευόπουλο (Παταγη 8/12/95), τον Β. Σιδερη (Λοξη 31/3/96), τον Π. Χρηστιδη (Λιδυμοτειχο 1/4/96), τη Λ. Κιοσέ (Πενταλοφος 3/4/96), τους Α. Αφεντιδη και Δ. Λαουτιδη (Πετρωτα 4/1/96), τον Β. Κεχε (Κιμινη 11/6/96), ο οποιος αναφερει ότι οι γκαϊνταζήδες και γενικα οι οργανοπαικτες του Ερυθροποταμου πηγαιναν σπάνια στο Τριγωνο για να παίξουν, και τον Δ. Στεφανιδη (Καρωτη 12/6/96).

[89] Ο Θανάσης δεν αναφέρεται σχεδόν καθόλου στους γκαϊντατζήδες που εξήσαν προπο-

– Α, δεν υπήρχαν σε σας;
– Οχι. Από τότε που άνοιξε, να πηγαίνουμε στη Βουλγαρία, τότε αρχίσαμε.

Ο Θανάσης δεν ψεύδεται όταν λέει ότι δεν υπήρχαν γκάιντες στο Ορμένιο. Εννοεί βέβαια μεταπολεμικώς. Ωστόσο η χρονολογικώς επιλεκτική αυτή πληροφόρηση δεν αποτελεί ρητορικό τέχνασμα, αλλά αντανακλά μια βαθύτερη πραγματικότητα. Ο Θανάσης ταυτίζει την ιστορική με τη βιωματική συνειδητότητα και γνώση: γκάιντες «δεν υπήρχαν» – δεν υπήρχαν γιατί δεν τις πρόλαβε, δεν τις έζησε. Με την ταύτιση αυτή είναι αλληλένδετη και η πρωτογενής συμβολική σημασία την οποία αποδίδει ο ίδιος στη συνάντησή του με την γκάιντα: στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα άγνωστο σ' αυτόν μουσικό όργανο. Αναφέρει βέβαια ότι υπήρχαν γκαϊντατζήδες παλαιότερα στο χωριό και ότι αυτοί προέρχονταν από την Ανατολική Ρωμυλία. Τη σύνδεση αυτή ωστόσο δεν την κάνει αυθόρμητα, αλλά μετά από ειδική σχετική ερώτηση:

– Και αυτός τώρα ο γκαϊντατζής που μου λες, ο καλός, ο γέρος, που έπαιζε παλιά, ήταν απ' αυτούς απ' την Ανατολική Ρωμυλία;
– Ναι, από κει ήτανε. Δύο ήτανε αυτοί. Και ένας μπαρμπα-Δήμος. Δυο ήτανε αυτοί από κει. Παίζανε γκάιντες στα καφενεία, γλεντούσε ο κόσμος. Αλλά ήτανε συνέχεια γλέντι. Με τις γκάιντες. Ενώ πού τώρα... Ο νέος τώρα ακούει γκάιντα; Ουτε γυρνάει να δει.

Ο Θανάσης απαντά στην ερώτηση μεταφέροντας αμέσως το θέμα της συζήτησης σε ένα ζήτημα που τον απασχολεί πρωτογενώς: οι σημερινοί νέοι αποφεύγουν την γκάιντα, αδιαφορούν γι' αυτήν. Η αντικειμενική αυτή διαπίστωση για τη σύγχρονη γκάιντα συμπληρώνει ρητορικά την αρνητική εικόνα που αναπλάθει βιοϊστορικά ο Θανάσης για το συγκεκριμένο όργανο ως νεανικό σύμβολο ζωής στο Ορμένιο. Η λογική της ρητορικής αυτής μετάβασης, από την παλαιά εποχή των νεανικών του χρόνων στη σύγχρονη εποχή των νεαρών συγχωριανών του, οροθετεί μιαν ευρύτερη αξιολογική τοποθέτηση. Μεταφέρει το βίωμα της σταδιακής αποξένωσης των νέων ανθρώπων από την γκάιντα, ένα όργανο με μεγά-

---

λεμικώς στο Ορμένιο. Κάνει μόνο μια μικρή νύξη για έναν απ' αυτούς, για να τονίσει το μεγαλείο και τη δεξιοτεχνία του:

– Πολύ παλιά υπήρχαν, πολύ παλιά. Όταν ήμουν εγώ τέσσερα πέντε χρονώ.
– Α, είχε τότε.
– Είχε. Είχε κάτι παππούδες. Τους πρόλαβα που παίζανε. Ενας ήταν τυφλός, ο συγχωρεμένος έπαιζε μια γκάιντα! Δεν έβλεπε καθόλου και την έπαιζε. Μην το συζητάς! Αλλά χαθήκαν αυτοί πια και τελείωσε, κανένας δεν ενδιαφέρθηκε.

λη παράδοση χρήσης στην ευρύτερη περιοχή. Την άγνοια που έχει για την γκάιντα ο Θανάσης της νεανικής φάσης διαδέχεται, μέσα σε λίγα χρόνια, η αποστροφή την οποία νιώθουν γι' αυτήν οι σύγχρονοι νέοι. Με άλλα λόγια, η γκάιντα αναδύεται σαν ιδιότυπο σύμβολο πολιτισμικής ταυτότητας αυτο- και συνάμα ετερο-αναφορικού χαρακτήρα. Το σύμβολο «γκάιντα» συνδέει τέσσερις διαδοχικές πολιτισμικές καταστάσεις μεταξύ τους: α) μια κοινοτική συνθήκη ζωής, στην οποία η γκάιντα είναι συνεχώς παρούσα και κυρίαρχη μέσα στο γλέντι· β) μια μεταβατική περίοδο νέκρωσης των παραδοσιακών ηθών και εθίμων, κατά την οποία δεν υπάρχουν πλέον γκάιντες και γκαϊντατζήδες· γ) μια νέα πολιτισμική συνθήκη, που στηρίζεται στον ατομοκεντρικό μοντερνισμό, στην οποία η γκάιντα και ό,τι αυτή συμβολίζει δεν αντιμετωπίζεται απλώς σαν άγνωστη κατάσταση, αλλά σαν αρνητική δυνατότητα μουσικής έκφρασης και δ) μια κατάσταση με θετική προοπτική –όπως τη συλλαμβάνει και την εκφράζει ο ίδιος ο Θανάσης– που συνδέεται άμεσα με τη μουσικοπολιτισμική ιδιομορφία του συμβόλου «γκάιντα».

Μια πρόσφατη ιστορική συγκυρία είχε ως αποτέλεσμα την επανενεργοποίηση της πρακτικής και συμβολικής χρήσης της γκάιντας ως μιας νέας πολιτισμικής δυναμικής. Μετά την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού στην Ευρώπη αυξήθηκε σημαντικά η οικονομική και πολιτισμική επαφή ανάμεσα στους γειτονικούς πληθυσμούς της Ελλάδας και της Βουλγαρίας.[90] Η εξέλιξη αυτή αποτελεί βεβαια ισχνή μόνον έκφραση της ιστορικής πολιτισμικής ενότητας που συγκροτούσαν, παρά τις ποικίλες ιδιωματικές τους διαφορές, οι εθνολογικώς διακριτοί, μη αστικοί κυρίως, πληθυσμοί της ευρύτερης Θράκης, μια ενότητα που αντικατοπτρίζεται σαφώς και με δυναμικό τρόπο μέσα από τα μουσικά δίκτυα της γκάιντας και της καβάλας. Με άλλα λόγια, το άνοιγμα των πολιτικών συνόρων ξανάφερε την γκάιντα και την καβάλα στο προσκήνιο ως σύμβολα διαπολιτισμικής επικοινωνίας.[91] Την κατάσταση αυτή μεταφέρει γλαφυρά ο ίδιος ο Θανάσης, περιγράφοντας τα γλέντια που έκανε μέσα στη Βουλγαρία παίζοντας καβάλα μαζί με άλλους βούλγαρους οργανοπαίκτες την Πρωτομαγιά του 1997:

---

[90] Βλ. Δελιβάνης (1980) και Κεντρωτης (1993-1994, 1995: 395-434).

[91] Το ίδιο ισχύει και για τη μικρή φλογέρα. Επειδή όμως μονον η γκαιντα, απο τα τρια αυτα όργανα, μεταφέρει, οπως σιζητήθηκε ηδη, αμφιθυμικες και σχνα αντιφατικες παραστασεις για τους Εβριτες, προβαλλει σαν ενα ισχυροτερο συμβολο ζωης, ενα διεθνικό συμβολο αναστοχασμού για τη σχεση τοις με τον κοσμο και με τον εαυτό τοις.

– Η καβάλα συνδέεται, ας πούμε, με ντοούλι, και κάπως με κανένα ακορντεον συνδέεται. Όπως προχθές, την Πρωτομαγιά. Ημασταν[92] στη Βουλγαρία μέσα. Κάναμε Πρωτομαγιά εκεί, σε μια βίλα έξω, σε κάτι γνωστούς. Ήρθε κι ένα ακορντεόν. Το τι χάναμε εκεί πέρα!
– Πως και πήγατε;
– Πηγαίνοιμε τώρα. Εδώ χωρίς βίζες πηγαίνοιμε. Το κάνανε έτσι τωρα, μας αφήνοιν, άνετα πηγαίνοιμε. Αν έρθεις εδώ, θα πάμε. Μόνο διαβατήριο χρειάζεται. Πήγαμε εκεί, άλλο να σου λέω! Ήρθε κι ένα ακορντεόν εκεί... άλλο τι να σου πω!
– Το ακορντεόν τι ήτανε, ντόπιος; Βούλγαρος;
– Ντόπιος. Βουλγαρος. Αλλά έπαιζε πράμματα!...
– Κι εσύ είχες και την καβάλα μαζί;
– Έπαιξα την καβάλα εγώ εκεί, χορέψανε και μου 'παν «μη φεύγεις, πέντε χρονια πρέπει να σ' έχοιμε εδώ εσένα». Για να με χορτάσοιν.
– Και σε συνόδεψε με το ακορντεόν;
– Ναι, με συνόδεψε σε λίγα. Αν και για πρώτη φορά, να πούμε.
– Τα ξέρανε τα τραγούδια αυτά;
– Αυτά τα ξέροιν, τα δικά μας. Τα ίδια τραγούδια είναι, ίδιοι χοροί. Μονο εμείς τωρα χορεύαμε και τα δικά μας, ας πούμε. Αλλά παλιά, που χορεύανε ένα όλο τέτοια, τα ξέρανε όλοι. Κι αυτοί τα ξέραν, κι εμείς τα ξέραμε.
– Αηλιαδή, αυτοι οι σκοποί που μου λες που ήτανε ίδιοι, ποιοι ήτανε;
– Να, ειπανε αυτά τα τσέστα, τα μπαϊνούσκα, κάτι συγκαθιστά.
– Τους καρσιλαμάδες τούς έχοινε;
– Τους καρσιλαμάδες τούς έχουνε, παίζοινε. Σχεδόν όλα τα παίζοιν.
– Αυτό πού ήτανε, πού πήγατε; Ήτανε στο Σβίλενγκραντ ή απ' έξω;
– Στη Χάσκοβο, στη Χάσκοβο. Είναι καμιά εβδομήντα χιλιόμετρα απ' το χωριό. Πως είναι η Ορεστιάδα; Πιο πέρα από το Σβίλενγκραντ. Το Σβίλενγκραντ είναι πέντε χιλιόμετρα, γειτονιά είναι.[93] Αν πας στα χωράφια, είναι πεντακόσια μέτρα. Αφήσαμε εποχή εκεί. Αυτό που περάσαμε την Πρωτομαγιά δεν λέγεται.
– Και πόσοι πήγατε; Εσείς οι δύο μόνοι;

---

[92] Ο ίδιος, η γυναίκα του και δύο ακόμη ζευγάρια συγχωριανών του.

[93] Μετά το άνοιγμα των συνόρων, η οικονομική και πολιτιστική επαφή του Ορμένιου με το γειτονικό Σβίλενγκραντ ενισχύθηκε σημαντικά, με αποτέλεσμα το βουλγαρικο αυτό αστικό κέντρο να υποκαταστήσει την Ορεστιάδα στην ικανοποίηση των ποικίλων καθημερινών και έκτακτων αναγκων των Ορμενιτών.

Απο το 1996 ο ρόλος του Ορμένιου ως οδικου τελωνειακού σταθμού έχει αναβαθμιστεί σημαντικά. Το γεγονός αυτό οφείλεται κυρίως στον προγραμματισμό της κατασκευής του διευρωπαϊκού οδικού άξονα «Αλεξανδρουπολη - Ορμένιο - Ελσίνκι», ένα έργο που, σύμφωνα με τους ειδικούς, θα διευκολύνει το άνοιγμα του ελληνικού χώρου στη βαλκανική ενδοχώρα.

– Τρία ανδρόγυνα.
– Και εκεί τους ξέρατε; Σας περιμένανε;
– Ναι, ναι. Είναι κάποιος συγγενής. Τους ξέραμε, ήρθαν κι εδώ. Έρχονται συχνά εδώ αυτοί. Αυτοί που είναι από ελληνικής καταγωγής, τους αφήνουν κι έρχονται. Τώρα ήρθαν, σκάβουν τεύτλα μερικοί εδώ. Εργάτες Βούλγαροι. Μεροκάματο έρχονται. Γιατί τώρα, βλέπεις, οι καημένοι κι αυτοί εκεί...

Η σχέση του Θανάση με τη Βουλγαρία είναι βιωματική και συνάμα πρακτική. Η πρακτικότητα της σχέσης αυτής δεν περιορίζεται πάντως στον καταναλωτισμό που προσφέρει η βιομηχανία της διασκέδασης ή σε κάποιον άλλου τύπου οικονομικό ωφελιμισμό, αλλά αφορά κυρίως στην αναστοχαστική δυναμική της άμεσης επικοινωνίας με τυχαίους, άγνωστους ανθρώπους, η οποία σηματοδοτεί μια υπέρβαση της σχέσης του ιδίου με τα προσωπικά σύμβολα της πολιτισμικής του ταυτότητας, το χωριό και τη Γερμανία. Η σχέση με τη Βουλγαρία είναι ένα βιωματικό ορόσημο, το οποίο για τον Θανάση σηματοδοτεί ενδεχομένως μια πρακτική λύση σ' ένα πιεστικό πρόβλημα. Αποτελεί δημιουργικό διέξοδο στην απειλητική παρουσία της σύγχρονης διπλής ξενιτιάς, της πολιτισμικής ερήμωσης και των γερατειών.

Σιγά σιγά η γκάιντα βρίσκει τη θέση της δίπλα στην καβάλα στη ζωή του Θανάση:

– Τώρα θα πάω μέσα,[94] θα πάρω. Τώρα την γκάιντα θα την πάρω, μέχρι τελευταία θα την έχω, μέχρι τα γεράματα. Οι γκαϊντανιτσες υπάρχουν. Μόνο το τομάρι. Με υποσχέθηκε ένας Βούλγαρος ότι θα την κάνει. Μόνο το τομάρι. Τώρα θα το πάω αυτές τις μέρες.
– Θα του πας τα υλικά δηλαδή εσύ;
– Θα του πάω τα υλικά να με κάνει το τομάρι αυτός. Θα τον δώσω και κανένα χιλιάρικο-δυο.
– Σου κάνει κέφι να την παίζεις την γκάιντα ή...
– Πώς δε μου κάνει! Εγώ σ' αυτά τα όργανα είμαι άρρωστος. Σου το 'χα πει.
– Για όλα όμως; Πιο πολύ για την καβάλα μου είπες...
– Τώρα, την καβάλα την έχω ιδιαίτερη αυτή. Αλλά μ' αρέσει και η γκάιντα. Μ' αρέσει κι η φλογέρα. Καθένα έχει δικιά του γλυκα δηλαδή.
– Σ' αρέσει να τα σινδυάζεις έτσι...
– Αμ', μπράβο, έτσι ακριβώς.

Η αναστοχαστική δυναμική της συμβολικής οργάνωσης της νέας πολιτι-

---

[94] Δηλαδή στη Βουλγαρία.

σμικής ταυτότητας του Θανάση διαφαίνεται πλέον καθαρά. Στα όργανα-σύμβολα που οροθετούν την αδιαφοροποίητη μουσικοπολιτισμική σχέση του συγκεκριμένου οργανοπαίκτη με τον εαυτό του και με τον κόσμο, τη μικρή φλογέρα και την καβάλα, προστίθεται τώρα και η γκάιντα – «Θα την έχω, λέει, μέχρι να γεράσω». Έχει προηγηθεί όμως η περίοδος του κλαρίνου και της φυγοκεντρικής ξενιτιάς των ενδιάμεσων χρόνων της ζωής του. Γι' αυτό η νέα συμβολική σύνθεση εκφράζει μια ισχυρότερη, κεντρομόλο αυτήν τη φορά, πνευματική πραγματικότητα, μια ενσυνείδητη αναδιαμόρφωση του προσωπικού μέσα από το πολιτισμικό στοιχείο.

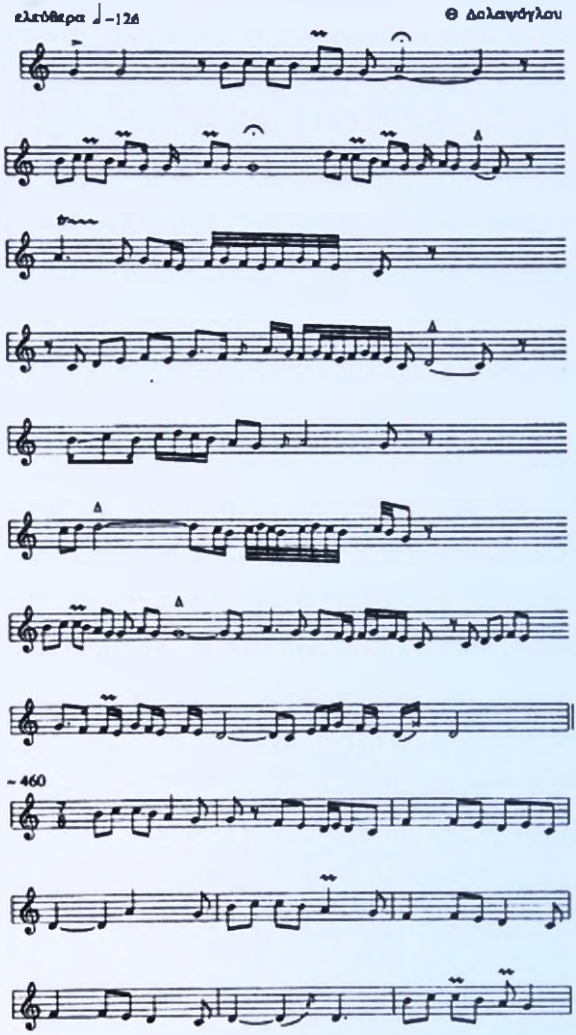
Η γκάιντα αναδεικνύεται σε ένα ιδιαίτερο –εντελώς διαφορετικό σε σχέση με το κλαρίνο– σύμβολο πολιτισμικής ετερότητας για τον Θανάση. Η ιδιαιτερότητα αυτή οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι το όργανο αυτό, αντίθετα από το κλαρίνο, συνδέει τον συγκεκριμένο οργανοπαίκτη με μια υπερτοπική και συνάμα διεθνική πολιτισμική κοινότητα, με επίκεντρο αναφοράς την ιδιαίτερη πατρίδα του, το Ορμένιο. Τη συγκρότηση της νέας ταυτότητας του Θανάση μπορεί κανείς ευκολότερα να παρακολουθήσει μέσα από την εξέλιξη της σχέσης του με την γκάιντα, ενός προσωπικώς διαφοροποιητικού συμβόλου με πολιτισμικώς ενοποιητική δυναμική. Επειδή ωστόσο η «καβάλα» παραμένει ένα διαχρονικό βιωματικό σύμβολο για τον Θανάση, ένα σύμβολο μιας ολόκληρης ζωής, της ζωής του, εκφράζει διαφορετικά αυτές τις συνειδησιακές ανακατατάξεις. Δεν αφήνει περιθώρια για πολλές αναλύσεις και σχόλια. Η λεκτική διαμεσολάβηση του μουσικού βιώματος δεν είναι απαραίτητη για την άμεση έκφρασή του. Και άμεση έκφραση με την καβάλα σημαίνει, βέβαια, παραγωγή μουσικού και όχι λεκτικού λόγου.

* * *

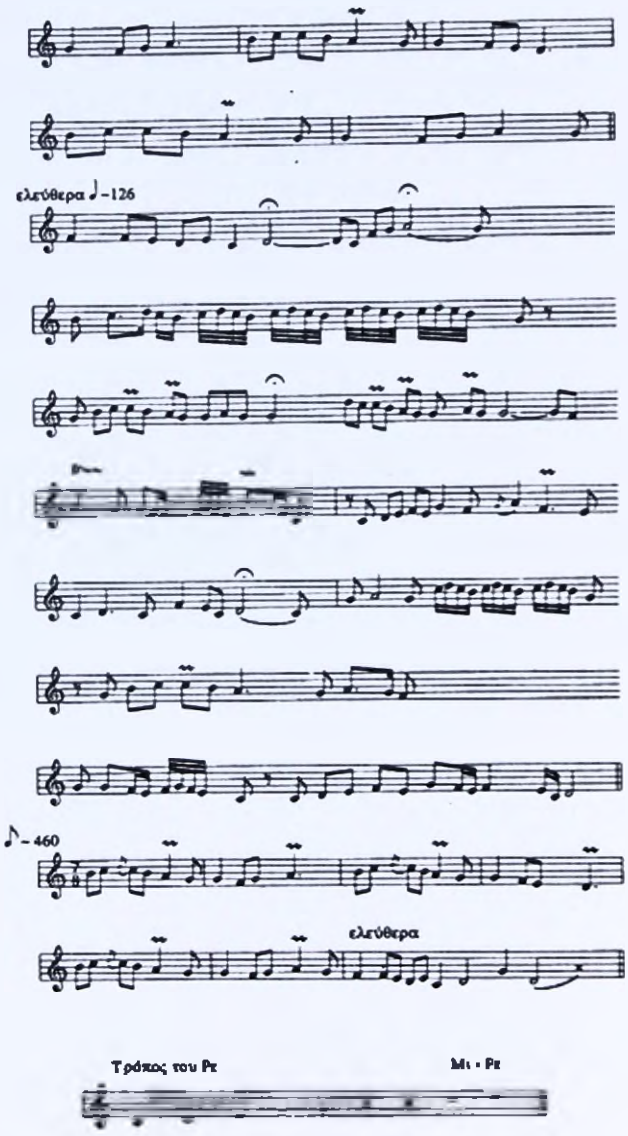
Στην πρώτη συνέντευξη που πήρα από τον Θανάση, του ζήτησα επίμονα να μου παίξει κάτι κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας. Αρνήθηκε χαμογελώντας, για να μου πει: «Θα παίξω όταν τελειώσουμε». Ομολογώ ότι τότε δεν κατόρθωσα να κατανοήσω την εμμονή του αυτή. Αντίθετα, πίστευα ότι η ανάμειξη του λεκτικού λόγου (το τι έλεγε) με τον μουσικό λόγο (το τι θα έπαιζε) θα συνέθετε μια ενδιαφέρουσα και απρόβλεπτη, ως διαδικασία και περιεχόμενο, διαπλοκή δύο επιμέρους λόγων στους οποίους ο Θανάσης είχε να επιδείξει ιδιαίτερη εκφραστική και επικοινωνιακή ικανότητα. Αυτό που δεν μπόρεσα τότε να καταλάβω ήταν ότι σκεφτόμουν και ενεργούσα ως ερευνητής, με αναλυτικό τρόπο, ενώ εκεί-

νος, αντίθετα, σαν μια συνολική προσωπικότητα, συνθετικά. Όπως επιβάλλει η κοινή συνθήκη μιας προσεκτικής ακρόασης, τον παρακολούθησα απόλυτα σιωπηρός να παίζει, μετά το τέλος της πρώτης μεγάλης συνέντευξης, τρία παλαιά τραγούδια στην καβάλα. Ένα χρόνο σχεδόν αργότερα, γράφοντας για τη ζωή του Θανάση, έφτασα σταδιακά να αντιληφθώ κάτι που μου είχε διαφύγει εντελώς στην προσωπική επαφή μαζί του. Δεν σκέφτηκα ποτέ τη σιωπή σαν αναγκαία συνθήκη για την παραγωγή μουσικού λόγου, αλλά μόνο για την πρόσληψή του. Κι όμως είναι αυτονόητο: για να παίξει κανείς ένα αερόφωνο όργανο, πρέπει να μη μιλάει. Ιδίως όταν πρόκειται για την καβάλα, ένα σύμβολο ζωής.

Τσουτσουλιάνος *



* Για την ανάλιση των τραγουδιών βλ. Παράρτημα V.


ελεύθερα ♩ = 126
♪ = 460
ελεύθερα

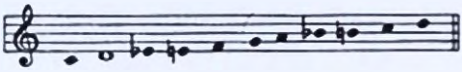
Τρόπος του Ρε
Μι - Ρε

"Παλεβανίσιος" ή Πεχλιβάνικος

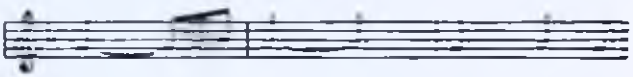
(σκοπός της πάλης)

Τρόπος Ρε

Μι ♭ Ρε



* Στο σημείο αυτό αμαρτίζεται για μοναδική φορά ένα μέτρο 15/8, που λειτουργεί σαν γέφυρα προς το τρίτο βήμα. Επειδή παρεκτείνει ελάχιστα από το ρυθμό 6/8 του 1 σβ.μ. σαν κομματιού, ενοχλεί κάποιες [illegible] για λάθος και επιλαμπή
Μια τυπική αποδοση σε ρυθμό 6/8 θα είχε την αξής μορφή



Παλαιός οργανικός σκοπός

Δ
♩. = 160
ελεύθερα ♩ ~138
Τρόπος Μι
Φα# = Μι

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΤΟΥ ΕΒΡΟΥ*

Η εικόνα που έχουμε για τη σημερινή Θράκη είναι συμβατική. Από τη μια αναφέρεται στην ελληνική Θράκη, όπως έχει οροθετηθεί μετά τη συνθήκη της Λωζάννης, και από την άλλη περιορίζεται από μια ομοιογενή και παγιωμένη αντίληψη του χώρου. Εάν όμως θελήσει κανείς να γνωρίσει καλύτερα τη Θράκη, συναντάει ένα πολύμορφο μωσαϊκό από ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές ψηφίδες. Τα στοιχεία αυτά είναι προϊόν βιωμάτων, ιδεολογίας και πρακτικών. Η ιδεολογία και οι δομές κυριαρχίας κάθε εποχής είναι αλληλένδετες με τις μεταβολές των γεωπολιτικών ορίων και τις μετακινήσεις των πληθυσμών. Από την άλλη πλευρά, τα βιώματα και οι πρακτικές καθορίζουν με διαφορετικό τρόπο και σε διαφορετικό χρόνο την πολιτισμική δυναμική. Ενώ η επίσημη ιστορία και η πολιτική γεωγραφία θέτουν ξεκάθαρα όρια και σκληρά σύνορα, η καθημερινή πραγματικότητα διαμορφώνει πολιτισμικές συνθέσεις και δίκτυα σχέσεων. Με το τραγούδι, τη μουσική και το χορό, τα άτομα υπερβαίνουν ιδεολογικές αντιθέσεις και διαφοροποιήσεις απέναντι σε άλλες εθνότητες και πολιτισμικές ομάδες και συνθέτουν ετερογενή πολιτισμικά στοιχεία σε οικείες πρακτικές. Οι διαρκείς μετακινήσεις πληθυσμών, η αναγκαστική ή ηθελημένη συνύπαρξη με άλλες ομάδες στον ίδιο οικισμό, η επιθυμία για τη διατήρηση της επαφής με τους συγγενείς ή τους φίλους σε άλλες περιοχές, οι οικονομικές ανταλλαγές και η μετανάστευση – όλες αυτές οι συνθήκες παράγουν δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού. Ταυτόχρονα, τα ίδια τα δίκτυα αποτελούν πρότυπα αντίληψης και δράσης, που αναγκάζουν τον καθένα να μοιράζεται και να αναπαράγει πολιτισμικά σύμβολα.

Η ιστορία της Θράκης είναι μια ιστορία πληθυσμιακών μετακινήσεων και αλλεπάλληλων επικοινωνιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ιστορία του Λιδυμότειχου. Ήδη από τον 16ο αιώνα, στον αστικό αυτό χώρο συνυπάρχουν και συνεργάζονται Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι και Αρμένιοι. Η συμβίωση διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων χαρα-

---

* Αναδημοσίευση του κειμένου των Π. Κάβουρα και Σ. Χτούρη από το συλλογικό έργο *Μουσικές της Θράκης - Τραγούδια και χοροί από τον Έβρο και τη Διασπορά*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996-1997, σ. 39-42.

κτηρίζει τον Έβρο αλλά και ολόκληρη τη Θράκη. Η κατάσταση αυτή αλλάζει ριζικά με τη διαμόρφωση των εθνικών συνόρων στα Βαλκάνια τον 20ό αιώνα. Η πλέον σημαντική για τον ελληνισμό μετακίνηση πληθυσμών, η ανταλλαγή του 1922, είναι και για τον θρακικό χώρο η πιο μεγάλη και τραυματική εμπειρία. Η σύνθεση των πληθυσμών, τα κτίρια, οι ενδυμασίες και οι συνήθειες καθώς, επίσης, η μουσική και ο χορός αποτελούν μαρτυρίες της ιστορικής αυτής περιπέτειας. Την ίδια περίοδο πραγματοποιείται μια δεύτερη μεγάλη μετακίνηση ελληνικών πληθυσμών προς τον Έβρο και γενικότερα τη Θράκη: των προσφυγικών ομάδων από την Ανατολική Ρωμυλία, που ολοκληρώνεται έως το 1930. Έτσι, πρόσφυγες Ανατολικοθρακιώτες (από την Αδριανούπολη, τις Σαράντα Εκκλησιές, τα Μάλγαρα, την Κεσάνη και άλλα χωριά), Μικρασιάτες, Πόντιοι και Καππαδόκες αναμειγνύονται με ντόπιους πληθυσμούς σε παρέβρια και άλλα χωριά. Ανατολικορωμυλιώτες από το Καβακλί, το Ορτάκιοϊ, το Χάσκοβο περνούν στην περιοχή του Τριγώνου και συγκατοικούν με ντόπιους, Αρβανίτες και Γκαγκαβούζηδες.

Με το σύνολο αυτών των αλλαγών διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό η τελική σύνθεση του σημερινού πληθυσμού του Έβρου και της Θράκης.

Μετά τη μεγάλη εισροή πληθυσμών που δέχτηκε η Θράκη το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, αρχίζει η μεγάλη έξοδος. Στη δεκαετία του 1960, μεταναστεύουν ολόκληρα χωριά κυρίως στη Γερμανία, την Ελβετία και στις Κάτω Χώρες. Οι μετανάστες γίνονται βιομηχανικοί εργάτες και ανθρακωρύχοι και δημιουργούν δεκάδες ελληνικές κοινότητες. Κυριότερες πόλεις υποδοχής είναι η Στουτγάρδη, η Ζυρίχη, η Φρανκφούρτη και το Μόναχο. Εκεί, σχεδόν κάθε χρόνο, γίνονται σημαντικές εκδηλώσεις, όπου προβάλλονται τα έθιμα κα. οι παραδόσεις της Θράκης από τους εθνοτοπικούς συλλόγους. Ένα δεύτερο κύμα μετανάστευσης παρατηρείται στη δεκαετία του 1980, το οποίο οξύνει το πληθυσμιακό πρόβλημα του τόπου.

Μιλώντας με τους Εβρίτες, ακόμα και με αυτούς που έλειπαν δεκαετίες από τον τόπο τους, παρατηρεί κανείς δύο αλληλένδετους αλλά διακριτούς τρόπους πολιτισμικής ταύτισης. Ο πρώτος αφορά την καταγωγή και την εθνοτική ομάδα στην οποία ανήκουν, ενώ ο δεύτερος τη γεωγραφική περιοχή όπου ζουν. Οι ταυτίσεις αυτές οδηγούν το άτομο να κατασκευάζει εικόνες πολιτισμικών περιοχών, όπου εντάσσει τον εαυτό του και με τη βοήθεια των οποίων προσδιορίζει τους άλλους. Οι συμβατικές αυτές εικόνες αποτελούν συμβόλα αναφοράς, με τα οποία ο Εβρίτης ιδιοποιείται το χώρο και μέσα από τα οποία επαναδιαπραγματεύεται τη σχέση του με τον κόσμο.

Μετά από μια πρώτη επεξεργασία του ερευνητικού υλικού που συγκεντρώθηκε επιτοπίως, ο νομός Έβρου μπορεί να χωριστεί σε επτά γεωπολιτισμικές περιοχές, που συγκεντρώνουν διαφορετικές ομάδες πληθυσμού. Γύρω από αυτές τις ομάδες πλέκονται δίκτυα συγγένειας, εργασίας, παραγωγής και διακίνησης οικονομικών και συμβολικών αγαθών.

Οι περιοχές αυτές είναι:

α) το Τρίγωνο του Έβρου

β) η λωρίδα Ορεστιάδας-Βύσσας

γ) τα χωριά του Ερυθροπόταμου και το Διδυμότειχο

δ) τα Πομακοχώρια

ε) η ευρύτερη περιοχή του Σουφλίου

στ) η ευρύτερη περιοχή του Τυχερού και των Φερών

ζ) η Αλεξανδρούπολη και τα περίχωρά της.

Ωστόσο η έννοια «περιοχή» δεν αναδεικνύει την πολυπλοκότητα και την πολιτισμική δυναμική του Έβρου. Οι «περιοχές» αποτελούν προϊόντα διαδικασιών και, ειδικότερα, είναι καταστάλαγματα και σταθεροποιημένες εικόνες των δικτύων επικοινωνίας και πολιτισμού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της σχέσης είναι οι πόλεις. Στον Έβρο, η Αλεξανδρούπολη, το Διδυμότειχο, το Σουφλί, η Ορεστιάδα και αρκετά κεφαλοχώρια αποτελούν κομβικά σημεία αναφοράς για τις μη αστικές περιοχές αλλά και εσωτερικά δίκτυα πολιτισμικών σχέσεων. Ένας ιδιαίτερος θεσμός με οικονομικό και συμβολικό χαρακτήρα, γύρω από τον οποίο αναπτύσσονται αυτές οι σχέσεις, είναι τα πανηγύρι. Όπως αναφέρεται στην τοπική προφορική παράδοση, όλα τα χωριά της περιοχής του Ερυθροπόταμου συμμετείχαν στα πανηγύρια του Διδυμότειχου, το καθένα με τον δικό του κύκλο χορού, τη δική του φορεσιά, τα δικά του όργανα και τραγούδια. Ανάλογα δίκτυα δημιουργούνται μέσα από τις τακτικές οικονομικές συναλλαγές που γίνονται στα παζάρια και στις αγορές. Η περιοχή δράσης των συναφιών των χτιστών κάλυπτε όλον τον Ερυθροπόταμο. Η προφορική ιστορία αναφέρει περιπτώσεις στις οποίες χτίστες από το χωριό Μεταξάδες έκλειναν συμφωνίες να χτίσουν σπίτια στην Καρωτή. Στο Διδυμότειχο υπήρχαν γύρω στα 200 «τσομπλεκτσίδικα» (κεραμοποιεία), που κατασκεύαζαν πιθάρια, είδη οικοσκευής, μέχρι και πήλινα κουτάλια. Τα πιθάρια από το Διδυμότειχο έφθαναν μέχρι τη Σμύρνη.

Σε όλον τον Εβρο υπήρχαν χωριά και πόλεις που εξειδικεύονταν, και ακόμα συνεχίζουν την ίδια παράδοση, στην παραγωγη συγκεκριμένων προϊόντων, που διακινούνται στις αγορές του Εβρου και της ευρύτερης Θράκης. Το Σουφλί ήταν το κέντρο παραγωγής μεταξιού, κρασιού και

μεταφορικών μέσων (χάρα). Τα Πετρωτά ήταν γνωστά για την παραγωγή μυλόπετρας και ξυλοκάρβουνου. Η Νέα Βύσσα και οι Καστανιές συνδέονται με την παραγωγή της σκούπας. Ο ποταμός Εβρος, ο οποίος ήταν πλωτός μέχρι τη Φιλιππουπολη ως το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, και η σιδηροδρομική γραμμή Αλεξανδρούπολης-Σβίλενγκραντ με τις προεκτάσεις της ήταν οι βασικές αρτηρίες επικοινωνίας προς όλες τις κατευθύνσεις, εξασφαλίζοντας τη σύνδεση της Θράκης με τη Μεσόγειο.

Το πραγματολογικό υλικό της έρευνας για τη Θράκη αποδεικνύει ότι αυτό που φαίνεται σαν προβολή της ιδιαιτερότητας μιας πολιτισμικής ομάδας είναι ταυτόχρονα μια δυναμική ανταλλαγή παραστάσεων και πρακτικών. Αυτή η πολιτισμική ανταλλαγή και αλληλοδόμηση συνήθως παραβλέπεται και υποβαθμίζεται στις πολιτισμικές και κοινωνικές έρευνες. Τονίζεται αυτό που χωρίζει και όχι αυτό που ενώνει τον πληθυσμό μιας περιοχής, ίσως γιατί το πρώτο, ως ξεχωριστή ενότητα, είναι πιο εύκολο να εντοπιστεί και να καταγραφεί. Η Θράκη όμως, και ιδιαίτερα ο Έβρος, είναι μια περιοχή που ωθεί τον ερευνητή να προχωρήσει μ' έναν διαφορετικό τρόπο. Καθώς ανιχνεύει τις διαφορές των πολιτισμικών ενοτήτων, του αποχαλύπτεται η συνάφειά τους, οι αναμεταξύ τους γέφυρες, μέσα από τις οποίες περνούν και ανταλλάσσονται πνευματικά αγαθά, υλικά στοιχεία, καθημερινές πρακτικές και νοοτροπίες. Αυτές οι πολιτισμικές ανταλλαγές χαρακτηρίζουν τον μουσικό πολιτισμό της περιοχής. Μέσα από τη μουσική, το τραγούδι και το χορό, οι κατοικοι του Έβρου, χωρίς προκαταλήψεις, δέχονται ότι η ιστορία τους, αλλά και η ιστορία των άλλων, έχει γίνει συλλογική μνήμη, νοηθεσία, παρηγοριά και συντροφιά, όπως διαπιστώνει κανείς στις γιορτές και στα πανηγύρια.

Τα ειδικά ιστορικά στοιχεία και το πραγματολογικό υλικό της Θράκης οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, για να γίνει αντιληπτή η δυναμική του πολιτισμικού γίγνεσθαι αυτής της περιοχής, είναι απαραίτητο να διαθέτει κανείς κατάλληλα αναλυτικά εργαλεία. Στην παρουσα έρευνα, ως βασικό εργαλείο για τη μελέτη του θρακικού πολιτισμού επιλέξαμε τη σύνθετη έννοια «πολιτισμικό δίκτυο - πολιτισμική περιοχή», πάνω στην οποία θεμελιώνεται μια εναλλακτική πολιτισμικη θεωρηση. Μεσα απο αυτή την προσέγγιση πηγάζει και η ειδική μεθοδολογια της ερεινας, που περιλαμβάνει βιογραφίες μουσικών και άλλων φορέων της ιστορικής και κοινωνικής εμπειρίας των περιοχών, μελέτες πολεων και κοινοτητων, χαρτογραφήσεις περιοχών και δικτύων, φωτογραφήσεις προσωπων, αντικειμένων και χώρων, ερμηνείες κειμένων και ιστορικών ντοκουμέντων και καταγραφές συμβόλων και θεσμών.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ (για την επιτόπια έρευνα)

Α. Μουσική παιδεία / αξιολόγηση

- Πώς, πού και από ποιον έμαθε να παίζει μουσική; (τυχόν δίδακτρα)
- Υπάρχουν και άλλοι στην οικογένεια του οργανοπαίκτη που τραγουδούν ή παίζουν κάποιο όργανο; Τι είδους συνεργασία έχει μαζί τους (εάν διδάσκεται από οργανοπαίκτη συγγενή, εάν παίζουν μαζί, εάν διδάσκει ο ίδιος συγγενείς του);
- Ποιοι άλλοι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές υπάρχουν ή υπήρχαν άλλοτε στην περιοχή του (εκεί όπου μεγάλωσε ή όπου διαμένει σήμερα); Αξιολόγηση.
- Τι κάνει έναν μουσικό «καλό»; Ποιοι, πότε και πώς κρίνουν τις μουσικές εκδηλώσεις και πρακτικές; Πώς επηρεάζει η κριτική αυτή τη μουσική και κοινωνικοπολιτισμική συμπεριφορά του ίδιου του μουσικού;
- Ο μαθητής «κλέβει» από τον δάσκαλο μουσικές μεθόδους και τεχνικές; Πώς; Ο δάσκαλος τι λέει γι' αυτό; Συνηθίζεται κάτι τέτοιο ανάμεσα στους μουσικούς της περιοχής του ή σε άλλους μουσικούς που ο ίδιος γνωρίζει;
- Δάσκαλος και μαθητής στο γλέντι: διανομή ρόλων στο παίξιμο της μουσικής και διανομή κερδών από το παίξιμο.
- Τι έμαθε από τον δάσκαλο και τι έμαθε μόνος του; Ποιους οργανοπαίκτες θεωρεί «καλούς» μουσικούς και ποιους «καλούς» δασκάλους;
- Έμαθε να παίζει άλλα όργανα; Πότε, πού, πώς (μόνος του ή κοντά σε κάποιον οργανοπαίκτη); Πώς σχολιάζει την πρώτη μουσική μαθητεία σε σχέση με τις επόμενες; Πώς χρησιμοποιεί τις γνώσεις που απέκτησε στις διαδοχικές μαθητείες;
- Παίζει το ίδιο καλά σε ζωντανές δημόσιες εκδηλώσεις (πανηγύρι, γάμος) και σε συνθήκες ελεγχόμενης ηχογράφησης (στούντιο) – για το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση ή, ακόμα, για μια δισκογραφική παραγωγή;

- Πώς μαθαίνουν τα παιδιά μουσική (όργανα και τραγούδι) στην περιοχή του (όπου μεγάλωσε ή όπου διαμένει σήμερα); Παλαιότερα και σήμερα.

Β Δεσμοί και χώρος

1. Συγγένεια

1.1. Υπερτοπικές σχέσεις με συγγενείς

- Πού κατοικούν οι συγγενείς του που έφυγαν από τον τόπο καταγωγής;
- Με ποιον τρόπο και με ποιες ευκαιρίες επικοινωνεί μαζί τους;
- Επαγγέλματα των συγγενών που έχουν φύγει από τον τόπο καταγωγής.

2. Τόπος καταγωγής

2.1. Δεσμοί στον τόπο καταγωγής

- Φιλικές σχέσεις, παρέες στον τόπο καταγωγής.
- Κοινή ενασχόληση με τη μουσική με φίλους, παρέες, διασκεδάσεις (σε ποιες παρέες και πόσο συχνά;).
- Μουσική συνεργασία με άλλους συντοπίτες (επαγγελματική συνεργασία, τοπικοί σύλλογοι, φορείς κτλ.).
- Άλλες σχέσεις και άλλοι δεσμοί με τον τόπο καταγωγής (ατομική ιδιοκτησία, κοινή ιδιοκτησία με συγγενείς, επιχειρήσεις κτλ.).

2.2. Υπερτοπικοί δεσμοί με σημείο αναφοράς τον τόπο καταγωγής

- Σχέσεις/δεσμοί με συντοπίτες σε άλλες περιοχές.
- Σύλλογοι/φορείς του τόπου καταγωγής που γνωρίζει να λειτουργούν σε άλλες περιοχές και με τους οποίους τυχόν συνεργάζεται.
- Συναντήσεις και άλλες εκδηλώσεις που πραγματοποιούν αυτοί οι σύλλογοι/φορείς ως προς τον τόπο καταγωγής. Με ποιες ευκαιρίες (έθιμα κτλ.);
- Δεσμοί και δίκτυα ως προς τον τόπο καταγωγής, ομοσπονδίες, ενώσεις συλλόγων, άλλα δίκτυα, ραδιοφωνικοί σταθμοί, δορυφορική τηλεόραση.

3. Αστικός χώρος, μουσικά δίκτυα στην Ανατολική Μεσόγειο

- Σημαντικές πόλεις που έχει επισκεφθεί για επαγγελματικούς λόγους ή για να παίξει μουσική.
- Σε ποιες πόλεις έχει μεταναστεύσει (για πόσο χρονικό διάστημα και για ποιο σκοπό);
- Σε ποιες πόλεις συγκεντρώνονταν στο παρελθόν και σε ποιες σήμερα οι σημαντικοί οργανοπαίκτες του τόπου καταγωγής;
- Σε ποια σημεία των πόλεων αυτών (κέντρα, αίθουσες κτλ.) γίνονται τέτοιες μουσικές εκδηλώσεις και ποιοι τις οργανώνουν (φορείς, σύλλογοι, κρατικοί/δημόσιοι θεσμοί);
- Ποια είναι η μουσική αγορά στην οποία απευθύνεται: παραγωγή και χρήση της μουσικής που παίζει ο ίδιος.

4. Ο μουσικός πολιτισμός στα δίκτυα της Διασποράς

- Σε ποιες περιοχές μεταναστεύουν κατά παράδοση οι κάτοικοι της περιοχής;
- Οι δικοί του φίλοι και οι συγγενείς πού έχουν μεταναστεύσει; Τι δεσμούς διατηρεί μαζί τους; Πόσο συχνά τους βλέπει;
- Πώς αναπαράγονται σε αυτές τις περιοχές τα έθιμα και ειδικότερα η μουσική παράδοση του τόπου καταγωγής (εκδηλώσεις, σύλλογοι, προσωπικές πρωτοβουλίες, τελετές κτλ.);
- Έχει επισκεφθεί χώρες υποδοχής των μεταναστών (ποιες, πότε και με ποια ευκαιρία);
- Ο ρόλος της παραδοσιακής μουσικής στη διατήρηση των κοινωνικών και ειδικότερα των συγγενειακών δεσμών στις κοινότητες της Διασποράς.

5. Επάγγελμα και βιοπορισμός

- Ποιο είναι το πρώτο του επάγγελμα; Ποιο είναι το βασικό του επάγγελμα; Επαγγέλματα των μελών της οικογένειας;
- Πώς απέκτησε το επάγγελμα (εκπαίδευση, συγγενικό περιβάλλον, μαθητεία κτλ.); Σταμάτησε το επάγγελμα για να ασχοληθεί με τη μουσική;
- Ταυτίζεται με κάποιο τρόπο με το βασικό/πρώτο επάγγελμά του (στην περίπτωση που έχει εγκαταλείψει τη μουσική);

- Σχέση του επαγγέλματος του με τη μουσική. Υπάρχει κάποια μορφή μουσικής που έχει σχέση με το επάγγελμά του ή τις καθημερινές βιοποριστικές ασχολίες του (βοσκός, αγρότης, τεχνίτης, ιερέας κτλ.); Έχει επηρεάσει αυτή η μουσική το σημερινό του ρεπερτόριο;
- Υπάρχουν μεγάλες επαγγελματικές συντεχνίες με μουσική παράδοση στην περιοχή του; Πώς είναι οργανωμένες; Από πότε υπάρχουν; Τι σχέση έχουν με την εξωτερική και την εσωτερική μετανάστευση;
- Θεωρεί τον εαυτό του επαγγελματία, ημιεπαγγελματία ή ερασιτέχνη οργανοπαίκτη;
- Πώς βλέπει την παραδοσιακή μουσική ως επάγγελμα; Πώς βλέπει τη στάση των άλλων μουσικών; Τι είδους επαγγελματικές συνεργασίες έχει μαζί τους (συνεταιρισμός, συντεχνία, επιχείρηση, εικαιριακή συνεργασία κτλ.);
- Με ποιους μουσικούς συνεργάστηκε στο παρελθόν; Με ποιους συνεργάζεται σήμερα; Εάν διαπιστώνει αλλαγές στο παίξιμο της παραδοσιακής μουσικής, πώς τις ερμηνεύει (αλλαγές ως προς τον τόπο, τις συνήθειες, το είδος ή τα είδη μουσικής που παίζονται συνήθως, τις κυρίαρχες μουσικές πρακτικές και τους πολιτισμικούς νεοτερισμούς, τα όργανα, τα τεχνικά μέσα κτλ.).
- Ποιος αναλαμβάνει την οργάνωση της μουσικής παρουσιασης και ποιος και με ποιο τρόπο διαχειρίζεται τα οικονομικά της στοιχεία (συμβόλαια, διανομή και κατανομή των αμοιβών, οργάνωση του χρόνου και οργάνωση του χώρου);
- Αμοιβή των μουσικών σε είδος και αμοιβή σε χρήμα. Σημερα και στο παρελθόν.
- Η κοινωνική θέση του μουσικού, το οικονομικό και συμβολικό του κεφάλαιο. Ο μουσικός ως κοινωνικός εταίρος στη γαμήλια συναλλαγή.
- Πώς υπολογίζεται η αξία της μουσικής που παίζει; Ανάλογα με το χρόνο παιξίματος, τον αριθμό των κομματιών, την κοινωνική περίσταση, την κοινωνική θέση ή το μέγεθος του ακροατηριου, το είδος της μουσικής επιτέλεσης (ζωντανή η ηχογραφημένη); Πως γινόταν η μουσική αξιολόγηση παλαιότερα και πώς γίνεται σήμερα; Πώς και πόσο αμείβεται ο ίδιος;
- Πώς βλέπει τη χρήση της μουσικής σήμερα (καθαρά οικονομική χρήση, αισθητική χρήση, κοινωνικός θεσμός/δεσμός, συνήθεια, παράδοση κτλ.);
- Παραδοσιακοί μουσικοί με φήμη που ξεπερνάει τα όρια της ιδιαιτε-

ρης πατρίδας τους. Περιγραφή της μουσικής και κοινωνικής ιδιαιτερότητας των μουσικών αυτών. Πώς αξιολογεί, οικονομικά και συμβολικά, ο ίδιος ο μουσικός-συνομιλητής τούς υπερτοπικούς αυτούς μουσικούς «αστέρες»; Πώς τους αξιολογεί ο μουσικός τους περίγυρος; Πώς τους αξιολογεί η κοινωνία εν γένει;

- Πώς βλέπει τη μεταβολή της μουσικής παράδοσης σε συνάρτηση με τους διάφορους οικονομικούς μηχανισμούς; Ως μια απλή αλλαγή, ως αλλοίωση ή διαφορετικά; Μουσικά παραπροϊόντα, υποπροϊόντα, αναμείξεις κτλ. Ποια είναι τα θετικά και ποια τα αρνητικά σημεία αυτής της μεταβολής;
- Αισθητικές αντιλήψεις του μουσικού για τη σημερινή αρχιτεκτονική, την κατοικία, τη ζωγραφική, τα αντικείμενα, τη διατροφή, την ενδυμασία κτλ. (παρατηρήσεις και σχόλια του ερευνητή).

6. Ακροατήρια

- Ποιοι (φύλο, ηλικία, επάγγελμα, συλλογική ταυτότητα) συμμετέχουν στις μουσικές εκδηλώσεις της περιοχής (ξεχωριστά για κάθε μουσική περίσταση: στα πανηγύρια, στους γάμους, στα γλέντια σε καφενεία κτλ.); Πόσοι (ποσοστό επί της κοινωνικής ομάδας αναφοράς); Πού συγκεντρώνονται;
- Πώς άλλαξε η μουσική ακρόαση με το πέρασμα του χρόνου;
- Τι προσέχει ένα ακροατήριο σ' έναν μουσικό και πώς αξιολογεί το παίξιμό του; Υπάρχουν σημαντικοί «ακροατές» των οποίων η γνώμη ή η παρουσία βαραίνει ειδικά στην τελική αξιολόγηση; Ποιοι είναι αυτοί; Πώς επηρεάζουν τη συνολική διαδικασία της ακρόασης και πως –εάν συμβαίνει κάτι τέτοιο– επηρεάζουν τη συνολική στάση του ακροατήριου απέναντι στον μουσικό;
- Ποιες είναι οι μουσικές και πολιτισμικές προτιμήσεις του ακροατηρίου; Η μουσική επιτέλεση ως ψυχαγωγία ή διασκέδαση.
- Ζωντανή ή ηχογραφημένη μουσική; Τι συνηθίζεται και πώς αντιδρά το ακροατήριο στην αντίθετη περίπτωση;
- Υπάρχει κάποια συγκεκριμένη παιδεία ακρόασης; Εάν ναι, πού διαμορφώθηκε και με ποιον τρόπο; Σε ποια χρονική περίοδο; Σημαντικά πρόσωπα και συμβάντα. Άλλες σχετικές πληροφορίες από την προφορική παράδοση.
- Όσοι συμμετέχουν σ' ένα μουσικό ακροατήριο συμμετέχουν και σε

άλλες κοινωνικές συγκεντρώσεις (πανηγύρια, συντεχνιακές συζητήσεις, πολιτικές συναντήσεις κτλ.);
- Πώς διαφέρει η διαδικασία της συλλογικής μουσικής ακρόασης από άλλες διαδικασίες συλλογικής ακρόασης και δράσης;

7. Χώρος και ακροατήρια

Ο ρόλος των μέσων μαζικής επικοινωνίας, των κέντρων διασκέδασης, των τοπικών εκδηλώσεων στη διαμόρφωση διαφορετικών τύπων ακροατηρίου: δομή, ερμηνεία και αξιολόγηση της ακρόασης.
- Το παραδοσιακό-τοπικό ακροατήριο
- Το υπερτοπικό ακροατήριο (fan club)
- Το ενεργό ακροατηριο (ζωντανή επιτέλεση)-τελετουργια
- Το ακροατήριο συναυλιών (ζωντανή επιτέλεση)-παρασταση
- Το μαζικό ακροατήριο (ηχογραφική επιτέλεση)-επανάληψη
- Ακροατηρια άλλου τύπου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ
με έμφαση στη μουσική επιτέλεση (performance)

Α. Ο παραγωγός της μουσικής

1. Στοιχεία ταυτότητας

- Όνομα, επίθετο, παρατσούκλι
- Ημερομηνία και τόπος γέννησης
- Τόπος διαμονής σήμερα (πλήρη στοιχεία: διεύθυνση, τηλέφωνο κτλ.)
- Τόπος διαμονής στο παρελθόν - μετακινήσεις - στρατιωτική θητεία
- Οικογενειακή κατάσταση
- Γραμματικές γνώσεις
- Τραγουδάει; Ρεπερτόριο. Σε άλλες γλώσσες;
- Τι μουσικά όργανα παίζει;
- Θρήσκευμα

2. Μουσική παιδεία / αξιολόγηση

- Πώς, πού και από ποιον έμαθε να παίζει μουσική; (τυχόν δίδακτρα)
- Υπάρχουν και άλλοι στην οικογένεια του οργανοπαίκτη που τραγουδούν ή παίζουν κάποιο όργανο; Τι είδους συνεργασία έχει μαζί τους (εάν διδάσκεται από οργανοπαίκτη συγγενή, εάν παίζουν μαζί, εάν διδάσκει ο ίδιος συγγενείς του);
- Ποιοι άλλοι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές υπάρχουν ή υπήρχαν άλλοτε στην περιοχή του (εκεί όπου μεγάλωσε ή όπου διαμένει σήμερα); Αξιολόγηση.
- Τι κάνει έναν μουσικό «καλό»; Ποιοι, πότε και πώς κρίνουν τις μουσικές εκδηλώσεις και πρακτικές; Πώς επηρεάζει η κριτική αυτή τη μουσική και κοινωνικοπολιτισμική συμπεριφορά του ίδιου του μουσικού;
- Ο μαθητής «κλέβει» από τον δάσκαλο μουσικές μεθόδους και τεχνικές; Πώς; Ο δάσκαλος τι λέει γι' αυτό; Συνηθίζεται κάτι τέτοιο ανάμεσα στους μουσικούς της περιοχής του ή σε άλλους μουσικούς που ο ίδιος γνωρίζει;

- Δάσκαλος και μαθητής στο γλέντι: διανομή ρόλων στο παίξιμο της μουσικής και διανομή κερδών από το παίξιμο.
- Τι έμαθε από τον δάσκαλο και τι έμαθε μόνος του; Ποιους οργανοπαίκτες θεωρεί «καλούς» μουσικούς και ποιους «καλούς» δασκάλους;
- Έμαθε να παιζει άλλα όργανα; Πότε, πού, πώς (μόνος του ή κοντά σε κάποιον οργανοπαίκτη); Πώς σχολιάζει την πρώτη μουσική μαθητεία σε σχέση με τις επόμενες; Πώς χρησιμοποιεί τις γνώσεις που απέκτησε στις διαδοχικές μαθητείες;
- Παίζει το ίδιο καλά σε ζωντανές δημόσιες εκδηλώσεις (πανηγύρι, γάμος) και σε συνθήκες ελεγχόμενης ηχογράφησης (στούντιο) - για το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση ή, ακόμα, για μια δισκογραφική παραγωγή;
- Πώς μαθαίνουν τα παιδιά μουσική (όργανα και τραγούδι) στην περιοχή του (όπου μεγάλωσε ή όπου διαμένει σήμερα); Παλαιότερα και σήμερα.

3. Οικονομικά στοιχεία

- Θεωρεί τον εαυτό του επαγγελματία, ημιεπαγγελματία ή ερασιτέχνη μουσικό; (να σημειώσει την άποψή του και ο ερευνητής)
- Εάν είναι επαγγελματίας: ασκεί σήμερα το μουσικό επάγγελμα ή έχει αποσυρθεί και πότε;
- Εάν δεν είναι επαγγελματίας: πώς ζει (βιοποριστικές δραστηριότητες); Η μουσική δραστηριότητα έχει βιοποριστική σημασία (για τον ίδιο, την οικογένειά του κτλ.); Εάν ναι, ποση σημασία εχει σε σχεση με τις υπόλοιπες σχετικές (οικονομικές) δραστηριότητες;
- Πού και πότε παίζει (πανηγύρια, γάμοι, άλλες περιστάσεις); Περιοχή που καλύπτει ο ίδιος (εθνοτοπικό μουσικό ιδίωμα). Έχει παίξει στις ελληνικές κοινότητες της Διασποράς; Στους θρακιώτικους συλλόγους και, ειδικότερα, στους συλλόγους της ιδιαίτερης πατρίδας του;
- Με ποιους μουσικούς συνεργάστηκε στο παρελθόν η συνεργαζεται σήμερα;
- Ποιος και πώς κλείνει τις συμφωνίες; Παλαιότερα και σημερα.
- Πώς και πόσο αμείβεται; Αμοιβή των μουσικών σε είδος και σε χρήμα. Παλαιότερα και σήμερα.
- Πώς συμπεριφερεται ο κόσμος, οι συμπολίτες εν γένει και ειδικότερα το μουσικό κοινό, στους μουσικούς; Η οικονομική πλευρά (η «χαρτούρα», το «τζάμπα» κτλ.) της μουσικης επικοινωνίας; η μουσική παραγγελιά.

- Παίζουν σήμερα ή έπαιζαν παλαιότερα στην περιοχή του οργανοπαίκτες με ιδιαίτερα εθνοπολιτισμικά χαρακτηριστικά –Αθίγγανοι ή Πομάκοι, τουρκόφωνοι ή βουλγαρόφωνοι, μπεκτασήδες, αλεβήτες ή σουνίτες μουσουλμάνοι, Εβραίοι ή Αρμένιοι; Ποιοι είναι (ή ήταν) αυτοί; Ποιος είναι ο ρόλος τους στη διαμόρφωση του μουσικού ιδιώματος της περιοχής; Πώς τους αξιολογεί ο ίδιος;

Β. Η παραγωγή της μουσικής

1. Μουσικό ρεπερτόριο

- Οι τίτλοι των τραγουδιών (ο πρώτος στίχος, εάν δεν υπάρχει τοπική ονομασία) και των μουσικών κομματιών που απαρτίζουν το ρεπερτόριο της περιοχής. Τραγούδια και μουσικά κομμάτια που διαφοροποιούνται κατά είδος και μορφή επιτέλεσης (performance).
- Ποιο ρεπερτόριο προτιμάει ο ίδιος και γιατί;
- Ποιο ρεπερτόριο είναι πιο δημοφιλές σε κάθε περιοχή και σε κάθε περίπτωση και γιατί;
- Το τοπικό ρεπερτόριο έχει αλλάξει με το πέρασμα του χρόνου και πώς; Σχέση του τοπικού ρεπερτορίου με υπερτοπικά ρεπερτόρια πανθρακικής, πανελλαδικής ή άλλης, μικρότερης ή μεγαλύτερης, εμβέλειας.
- Νέα μουσικά κομμάτια.
- Ρεπερτόριο και φύλο (άνδρες και γυναίκες παραγωγοί μουσικής: οργανοπαίκτες και τραγουδιστές).
- Ρεπερτόριο και ηλικία: τι κομμάτια παίζουν οι νέοι και τι οι ηλικιωμένοι οργανοπαίκτες; Ομοια, τι τραγούδια τραγουδούν οι νέοι και τι οι ηλικιωμένοι τραγουδιστές;
- Υπάρχει κάποιο σταθερό μουσικό ρεπερτόριο για τις γιορτές, τους γάμους και τα πανηγύρια; Εάν ναι, ποιο είναι αυτό και πώς διαφέρει από άλλες μορφές μουσικών ρεπερτορίων;
- Όλοι οι μουσικοί γνωρίζουν (αναγνωρίζουν και παίζουν) τα τοπικά τραγούδια και τους τοπικούς σκοπούς;

2. Για το παίξιμο του οργάνου

2.1. Γενικά στοιχεία

- Να ονομάσει το όργανο και τα μέρη του οργάνου που παίζει.
- Κούρδισμα.
- Στάσεις παιξίματος.
- Το όργανο αυτό συνοδεύει το τραγούδι και με ποιον τρόπο;
- Χρησιμοποιεί κάποιες ιδιαίτερες τεχνικές στο παίξιμό του; Να περιγράψει ο οργανοπαίκτης τις τεχνικές και να τις δείξει πάνω στο όργανο.
- Οι τεχνικές αυτές εφαρμόζονται στο παίξιμο ορισμένων μόνον κομματιών του ρεπερτορίου του ή σε ολόκληρο το ρεπερτόριο;
- Η συνεργασία με άλλους οργανοπαίκτες είναι σταθερή; Πώς ονομάζεται το μουσικό συγκρότημα στο οποίο συμμετέχει: η μουσικοπολιτισμική ονομασία του συγκροτήματος (κομπανία, ορχήστρα κτλ.) και η επιχειρηματική ονομασία (η καλλιτεχνική του επωνυμία); Πώς συνεργάζονται οι οργανοπαίκτες; Αξιολόγηση της σημασίας κάθε οργάνου στην ομάδα (σολιστικά - μελωδικά - όργανα συνοδείας).
- Πώς βλέπει τα νέα όργανα που έχουν προστεθεί στην παραδοσιακή κομπανία (ντραμς, αρμόνιο, ηλεκτρική κιθάρα κτλ.);
- Ποια είναι η γνώμη του για τη χρήση ενισχυτών;
- Πόσο σημαντική είναι η δεξιοτεχνία για έναν οργανοπαίκτη; Τι άλλο κάνει το παίξιμο να ξεχωρίζει; Παλαιότερα και σήμερα.
- Τι συμβολίζει γι' αυτόν το μουσικό όργανο (ή τα διάφορα όργανα) που παίζει; Άλλοι μουσικοί συμβολισμοί.
- Έχει προσθέσει στολίδια στο όργανο (χάντρες, φωτογραφίες κτλ.);

2.2. Ειδικά στοιχεία (για το «γλέντι» και τους μουσικούς σκοπούς)

- Το γλέντι ως μουσικοπολιτισμική διαδικασία. Πώς πραγματοποιείται ένα γλέντι; Ποιοι μετέχουν σ' αυτό, πότε και πού γίνεται; Είναι προσχεδιασμένο ή αυθόρμητο;
- Υπάρχει κάποια ιδιαίτερη εθνοτοπική παράδοση με σημείο αναφοράς το γλέντι (παλαιότερα και σήμερα); Τι λένε οι άνδρες και τι οι γυναίκες για τα γλέντια; Το γλέντι ως στοιχείο συλλογικής μνήμης στην τοπική προφορική παράδοση.
- Το γλέντι ως κομβικό σημείο συνάντησης στα μουσικοπολιτισμικά δίκτυα.

- Πώς συνδέεται η φωνητική με την οργανική μουσική στο θρακιώτικο γλέντι;
- Πόσους διαφορετικούς μουσικούς σκοπούς γνωρίζει; Πόσους από αυτούς παίζει και σε ποιες περιστάσεις;
- Ταυτίσεις συγκεκριμένων μουσικών σκοπών με κοινωνικούς ρόλους και με συγκεκριμένα πρόσωπα. Έχει νόημα μια γενεαλογία των σκοπών (επώνυμοι σκοποί); Οι σκοποί αποτελούν, όπως τα όργανα, αντικείμενο κληρονομικής μεταβίβασης από γενιά σε γενιά;

Γ. Ακροατήρια

- Ποιοι (φύλο, ηλικία, επάγγελμα, συλλογική ταυτότητα) συμμετέχουν στις μουσικές εκδηλώσεις της περιοχής (ξεχωριστά για κάθε μουσική περίσταση: στα πανηγύρια, στους γάμους, στα γλέντια σε καφενεία κτλ.); Πόσοι (ποσοστό επί της κοινωνικής ομάδας αναφοράς); Πού συγκεντρώνονται;
- Πώς άλλαξε η μουσική ακρόαση με το πέρασμα του χρόνου;
- Τι προσέχει ένα ακροατήριο σ' έναν μουσικό και πώς αξιολογεί το παίξιμό του; Υπάρχουν σημαντικοί «ακροατές» των οποίων η γνώμη ή η παρουσία βαραίνει ειδικά στην τελική αξιολόγηση; Ποιοι είναι αυτοί; Πώς επηρεάζουν τη συνολική διαδικασία της ακρόασης και πώς –εάν συμβαίνει κάτι τέτοιο– επηρεάζουν τη συνολική στάση του ακροατήριου απέναντι στον μουσικό;
- Ποιες είναι οι μουσικές και πολιτισμικές προτιμήσεις του ακροατηρίου; Η μουσικη επιτέλεση ως ψυχαγωγία ή διασκέδαση.
- Ζωντανή ή ηχογραφημένη μουσική; Τι συνηθίζεται και πώς αντιδρά το ακροατήριο στην αντίθετη περίπτωση;
- Υπάρχει κάποια συγκεκριμένη παιδεία ακρόασης; Εάν ναι, πού διαμορφώθηκε και με ποιον τρόπο; Σε ποια χρονική περίοδο; Σημαντικά πρόσωπα και συμβάντα. Άλλες σχετικές πληροφορίες από την προφορική παράδοση.
- Όσοι συμμετέχουν σ' ένα μουσικό ακροατήριο συμμετέχουν και σε άλλες κοινωνικές συγκεντρώσεις (πανηγύρια, συντεχνιακές συζητήσεις, πολιτικές συναντήσεις κτλ.).
- Πώς διαφέρει η διαδικασία της συλλογικής μουσικής ακρόασης από άλλες διαδικασίες συλλογικής ακρόασης και δράσης;

- Ο ρόλος των μέσων μαζικής επικοινωνίας, των κέντρων διασκέδασης, των τοπικών εκδηλώσεων στη διαμόρφωση διαφορετικών τύπων ακροατηρίου: δομή, ερμηνεία και αξιολόγηση της ακρόασης.
  - Το παραδοσιακό-τοπικό ακροατήριο
  - Το υπερτοπικό ακροατήριο (fan club)
  - Το ενεργό ακροατήριο (ζωντανή επιτέλεση)-τελετουργία
  - Το ακροατήριο συναυλιών (ζωντανή επιτέλεση)-παράσταση
  - Το μαζικό ακροατήριο (ηχογραφική επιτέλεση)-επανάληψη
  - Ακροατηρια άλλου τύπου
- Παίζει χωρίς ακροατήριο; Πού, πότε και για ποιον λόγο. Πώς αξιολογεί το ιδιωτικό παίξιμο σε σχέση με το δημόσιο;

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV

ΔΕΛΤΙΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

Αναλυτικό περίγραμμα αξιολόγησης των συνεντεύξεων

I. Κάρτα Βιογραφίας / Συνέντευξης

Κωδικός Προσώπου
Επώνυμο
Όνομα
Παρατσούκλι
Φύλο
Έτος Γέννησης
Τόπος Γέννησης
Τόπος Διαμονής
Τόπος Καταγωγής α) πατέρα
β) μητέρας
Οικογενειακή Κατάσταση
Εθνοτική Ομάδα
Θρήσκευμα
Επάγγελμα α)
β)
γ)
Γραμματικές Γνώσεις
Ειδικότητα α) Οργανοπαίκτης Όργανο
β) Τραγουδιστής
γ) Χορευτής
δ) Πληροφορητής Ιδιότητα
Ημερομηνία Καταγραφής α)
β)
γ)
Τόπος Καταγραφής
Ερευνητής
Κωδ. Κειμ. Βιογραφ./Συνέντ.

Κωδικοί Αρχείων
α) Ψηφιακού Ήχου
β) Αναλογικού Ήχου
Δίσκων
Κασετών (master), (αντίγραφο), (εμπορίου)
γ) Φωτογραφιών
δ) Βιντεοκασετών

* * *

ΙΙ. Κείμενο Βιογραφίας / Συνέντευξης

Α. ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

1. Ανθρωπογεωγραφικά στοιχεία

1.1. Ομάδες
Λέξεις-κλειδια

1.2. Πόλεις, Οικισμοί
Λέξεις-κλειδιά

1.3. Περιοχές
Λέξεις-κλειδιά

1.4. Επικοινωνία
Λέξεις-κλειδιά

2. Υλικοτεχνικός βίος

2.1. Εμπόριο, Οικονομία
Λέξεις-κλειδιά

2.2. Εργασία κτλ.
Λέξεις-κλειδια

3. Κοινωνική Οργάνωση
Λέξεις-κλειδιά

4. Θρησκεία
Λέξεις-κλειδιά

5. Ταυτότητα
Λέξεις-κλειδιά

6. Εκπαίδευση

Λέξεις-κλειδιά

7. Γλώσσα

Λέξεις-κλειδιά

8. Έθιμα

8.1. Κύκλου ζωής

Λέξεις-κλειδιά

8.2. Κύκλου χρόνου

Λέξεις-κλειδιά

9. Εθνομουσικολογικά στοιχεία

9.1. Τραγούδι

Λέξεις-κλειδιά

9.2. Μουσική

Λέξεις-κλειδιά

9.3. Χορός

Λέξεις-κλειδιά

10. Μετακινήσεις πληθυσμών

10.1. Παλαιός εποικισμός

Λέξεις-κλειδιά

10.2. Νέος (προσφυγικός) εποικισμός

Λέξεις-κλειδιά

10.3. Σύγχρονη μετανάστευση

10.3.1. Εσωτερική

Λέξεις-κλειδιά

10.3.2. Εξωτερική

Λέξεις-κλειδιά

10.4. Παλιννόστηση

Λέξεις-κλειδιά

Β. ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΛΟΓΟΥ

Λέξεις-κλειδιά

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V

ΤΑ ΤΡΙΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ: ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΑΠΟ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΠΟΨΗ

Το παρόν παράρτημα περιλαμβάνει μια συνοπτική εθνομουσικολογική διερεύνηση των τριών μουσικών παραδειγμάτων που εμφανίζονται στο κυρίως κείμενο. Αποτελείται καταρχάς από δύο ενότητες παρατηρήσεων, γενικού και ειδικού τύπου. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζονται τα κύρια μουσικολογικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων κομματιών. Στη δεύτερη ενότητα διατυπώνονται παρατηρήσεις που αφορούν το συσχετισμό ανάμεσα στη δομή των κομματιών ως μουσικών συνθέσεων, από τη μια, και, από την άλλη, στις οργανολογικές, τεχνικές και εκφραστικές, ιδιαιτερότητες των αερόφωνων μουσικών οργάνων που παίζει ο Θανάσης. Το παράρτημα ολοκληρώνεται με ορισμένες διαπιστώσεις για τη μουσικοπολιτισμική σχέση του Θανάση με την κοινότητά του στο Ορμένιο. Οι διαπιστώσεις αυτές προκύπτουν από την αξιολόγηση των παρατηρήσεων των κομματιών στο ευρύτερο πλαίσιο της ερμηνευτικής λογικής που διέπει την παρούσα βιογράφηση.

Α. Γενικές παρατηρήσεις

1. «Τσουτσουλιάνος»[1]

Το κομμάτι κινείται στον τρόπο του ρε, σε ένα διάστημα ενάτης. Αρχίζει με ένα ρυθμικώς ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό μέρος, το οποίο καταλήγει εναλλάξ στην τέταρτη βαθμίδα (σολ) και την τονική (ρε). Στη συνέχεια, περνάει σε ένα σύντομο ρυθμικό μέρος [7/8 (2-2-3)], το οποίο έχει έκταση μια οκτάβα (ντο, ντο), από την υποτονική (ντο) έως μια οκτάβα επάνω (ντο). Μετά το ρυθμικό μέρος, το κομμάτι επανέρχεται στο ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό μέρος.

---

[1] «Τσουτσουλιάνος» είναι ο χορωδιακός. Ο τσουτσουλιανος που παίζει ο Θανασης δεν έχει καμια μουσικολογική σχέση με το τραγούδι «Τσουρτσουλιάνος» που ηχογραφήθηκε από την ερευνητική ομαδα στο Σουφλι ως τυπικό κομμάτι της περιοχης (βλ. τη συνέντευξη με τους Γ. Δούλια και Η. Πασσιά, 6/12/95).

2. «Παλεβανίσιος»

Κινείται στον τρόπο του ρε και έχει ρυθμό 6/8. Αποτελείται από δύο θεματικές ενότητες. Η πρώτη (μέτρα 1-47) αναπτύσσεται σε ένα διάστημα έβδομης. Το κύριο μέρος της μελωδίας βρίσκεται, πάντως, μέσα σε ένα διάστημα πέμπτης, από την τονική (ρε) έως την πέμπτη βαθμίδα (λα). Η υποτονική (ντο) καθώς και η έβδομη βαθμίδα της κλίμακας (ντο) χρησιμοποιούνται ελάχιστα (ποικίλματα, εκφυγές). Η δεύτερη θεματική ενότητα (μέτρα 47-56) κινείται σε ένα διάστημα πέμπτης, στο οξύ πεντάχορδο του τρόπου του ρε. Μετά το οκτάμετρο της δεύτερης ενότητας ακολουθεί ένα σύντομο πέρασμα (ένα μέτρο 15/8) που οδηγεί στην πρώτη ενότητα (μέτρα 56-70).

3. Παλαιός οργανικός σκοπός

Κινείται στον τρόπο του μι και αποτελείται από ένα ελεύθερο, ρυθμικώς, αυτοσχεδιαστικό μέρος και από ένα ρυθμικό μέρος. Το αυτοσχεδιαστικό μέρος έχει έκταση μια οκτάβα με καταλήξεις στην τονική (μι) όπου σχεδόν πάντα (όταν η κατάληξη είναι ατελής) ακολουθεί μια εκφυγή στην υποτονική (ρε) – στοιχείο που παραπέμπει στην τεχνική παιξίματος των ασκαύλων και το οποίο απαντά συχνά στη λαϊκή πολυφωνική μουσική της Βουλγαρίας (και στη λαϊκή μουσική των Βαλκανίων γενικότερα). Το ρυθμικό κομμάτι (6/8) κινείται σε έκταση μιας πέμπτης. Ο σκοπός ολοκληρώνεται με το αυτοσχεδιαστικό μέρος.

Β. Ειδικές παρατηρήσεις

1. Τα μουσικά κομμάτια και η καβάλα

Τα συγκεκριμένα κομμάτια αποτελούν κατάλληλες συνθέσεις για τις οργανολογικές δυνατότητες της «λαϊκής» καβάλας, καθώς παίζονται αβίαστα πάνω στο όργανο. Η καβάλα παράγει ήχο σε τρεις διαφορετικές μουσικές περιοχές: χαμηλή, μεσαία και υηλή. Κάθε περιοχή έχει έκταση μια οκτάβα περίπου. Στη Βουλγαρία, όπου η καβάλα χρησιμοποιείται και ως σολιστικό όργανο, οι έντεχνοι οργανοπαίκτες εκμεταλλεύονται πλήρως τις τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες του οργάνου, κινούμενοι και

στις τρεις μουσικές περιοχές με συνεχή εναλλαγή από περιοχή σε περιοχή. Αντίθετα, ο Θανάσης χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά τη μεσαία περιοχή της καβάλας, η οποία, πάντως, καλύπτει πλήρως τη μουσική έκταση των κομματιών του ρεπερτορίου του.

Στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της καβάλας ανήκουν τα ποικίλματα –οι τρίλιες και τα γκρουπέτα– που στολίζουν τη μελωδία και τα οποία εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο παίξιμο των κομματιών. Ο τρόπος παιξίματος της καβάλας από τον Θανάση δεν διευκολύνει τη χρήση ποικιλμάτων με την τεχνική του glissando.[2]

2. Τα μουσικά κομμάτια, η καβάλα και τα λοιπά αερόφωνα όργανα

Τα κομμάτια που παίχτηκαν από τον Θανάση στην καβάλα είναι εύκολο να παιχτούν και στη μικρή (ή κοντή) φλογέρα, αφού και το όργανο αυτό ικανοποιεί τις ειδικές προδιαγραφές των κομματιών, κυρίως τη μουσική έκταση και τα ποικίλματα.

Αντίθετα με τη φλογέρα, τα ίδια κομμάτια, και συγκεκριμένα τα αργά αυτοσχεδιαστικά τους μέρη, δεν είναι δυνατόν να παιχτούν στην γκάιντα. Πρόκειται για ένα οργανολογικό πρόβλημα. Μολονότι η γκάιντα έχει την ίδια περίπου μουσική έκταση με τη φλογέρα, η τονική στην γκάιντα βρίσκεται στη μέση περίπου της έκτασής της και πάνω σ' αυτήν «ταιριάζεται» (κουρντίζεται) και το μπουρί (η τονική παράγεται κλείνοντας μόνο τις τρεις συν μία οπές του αριστερού χεριού). Επειδή για την πλήρη μελωδική ανάπτυξη των συγκεκριμένων κομματιών απαιτείται μια οκτάβα περίπου –με την τονική στη βάση της μουσικής έκτασης– είναι προφανές ότι τα κομμάτια αυτά δεν μπορούν να παιχτούν στην γκάιντα, γιατί το όργανο αυτό διαθέτει μόνον ένα διάστημα πέμπτης πάνω από την τονική. Το μόνο κομμάτι που μπορεί να παιχτεί στην γκάιντα είναι το ρυθμικό μέρος (6/8) του παλαιού σκοπού, ακριβώς λόγω της μικρής του έκτασης.

3. Για την παλαιότητα των μουσικών κομματιών

Η ολιγοτονικότητα του *παλεβκανίσιου* και του ρυθμικού μέρους του *παλαιού οργανικού σκοπού* καθώς επίσης το πεντατονικό υπόβαθρο του

[2] Στο είδος της μουσικής που παίζει ο Θανάσης η τεχνική του glissando δεν είναι απαραίτητη, σε αντίθεση με το λαϊκό κλαρίνο στο οποίο κυριαρχεί.

τσουτσουλιάνου και του αυτοσχεδιαστικού μέρους του *παλαιού σκοπού* ενισχύουν την υπόθεση περί παλαιότητας των κομματιών.

Στον *τσουτσουλιάνο* το αυτοσχεδιαστικό μέρος έχει πεντατονικό υπόβαθρο. Από τη συνολική έκταση του μέρους αυτού (ντο - ΡΕ - μι - φα - σολ - λα - σι - ντο - ρε), η δεύτερη βαθμίδα (μι) και η έκτη (σι) χρησιμοποιούνται μόνο στα ποικίλματα. Οι κύριοι φθόγγοι (οι φθόγγοι των καταλήξεων ή οι φθόγγοι που τονίζουν τα ποικίλματα) είναι, επομένως, οι εξής: ντο - ΡΕ - φα - σολ - λα - ντο -ρε.

Στον *παλεβκανισιο* η πρώτη θεματική ενότητα είναι ουσιαστικώς ολιγοτονική. Η συνολική της έκταση είναι: ντο - ΡΕ - μι - φα - σολ - λα - σι. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος της μελωδίας κινείται στο διάστημα (ρε, λα). Η υποτονική (ντο) απαντά μόνο μια φορά και όχι σε σημαντική θέση για τη βασική δομή της μελωδίας. Επίσης, η έκτη βαθμίδα (σι) χρησιμοποιείται μόνο στα ποικίλματα. Η δεύτερη θεματική ενότητα κινείται μέσα σε ένα διάστημα πέμπτης και είναι, όπως και η πρώτη, ολιγοτονική.

Ο *παλαιός οργανικός σκοπός* έχει πεντατονικό υπόβαθρο στο αυτοσχεδιαστικό του μέρος. Η συνολική έκταση του κομματιού είναι: ρε - ΜΙ - φα - σολ - λα - σι - ντο - ρε. Αλλά οι φθόγγοι φα και ντο έχουν διαβατικό χαρακτήρα, οπότε οι κύριοι φθογγοι του ελεύθερου αυτοσχεδιαστικού μέρους του σκοπού αυτού είναι: ρε - ΜΙ - σολ - λα - σι - ρε. Το ρυθμικό μέρος είναι ολιγοτονικό, με έκταση μια πέμπτη (μι, σι).

Γ. Τα κομμάτια ως μουσικοπολιτισμικά σύμβολα: ο οργανοπαίκτης και η κοινότητα

Ο Θανάσης είναι ένας τυπικός λαϊκός οργανοπαίκτης. Η κοινότητα χορεύει με τη φλογέρα και την καβάλα του, πράγμα που αποδεικνύει ότι δεν τον αντιμετωπίζει σαν έναν τυχαίο μουσικό, αλλά σαν τον δικό της οργανοπαίκτη. Ο Θανάσης γνωρίζει καλά τις τεχνικές και ερμηνευτικές ιδιαιτερότητες του τοπικού ρεπερτορίου και φροντίζει να παίζει με ακρίβεια τους διάφορους μουσικούς σκοπούς σ' εκείνο το αερόφωνο όργανο που αποδίδει καλύτερα τις επιτελεστικές ιδιομορφίες του κάθε κομματιού. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μουσικολογική διερεύνηση των τριών κομματιών επιβεβαιώνουν τη συμβολική συνάφεια του Θανάση με την καβάλα και τη μικρή φλογέρα. Τα συγκεκριμένα κομμάτια παίζονται άνετα σε όργανα όπως η καβάλα και η φλογέρα. Επιβεβαιώνεται επίσης η άποψη, η οποία εμφανίζεται στο κυρίως κείμε-

νο ως βιοϊστορική μαρτυρία, ότι ο Θανάσης είναι ένας ερασιτέχνης λαϊκός οργανοπαίκτης. Δεν χρησιμοποιεί τη μουσική ως μέσο βιοπορισμού, αλλά για την ευχαρίστησή του. Για τον Θανάση η μουσική είναι μια ιδιαίτερη πολιτισμική γλώσσα: μέσα απ' αυτήν ανασυγκροτεί τα προσωπικά του βιώματα και τα εκφράζει με ξεχωριστή επικοινωνιακή σαφήνεια. Η πρακτική αυτή πλευρά της σχέσης του Θανάση με τη μουσική ερμηνεύει και ενισχύει την τυπικότητα της περίπτωσής του ως ερασιτέχνη λαϊκού οργανοπαίκτη. Η ευχαριστησή του δεν είναι προϊόν μιας ατομικής, κοινωνικώς απομονωμένης μουσικής εμπειρίας, αλλά απορρέει από τη μοναδική σχέση του με τη κοινότητά του, για την οποία παίζει. Σε αντίθεση με τον έντεχνο βουλγάρικο τρόπο παιξίματος της καβάλας, το δικό του απλό, ωστόσο εθνοτοπικά χαρακτηριστικό, παίξιμο (στη μεσαία περιοχή, δίχως «γλιστρήματα») επιβεβαιώνει τη μουσικοπολιτισμική συνάφεια του οργανοπαίκτη με την κοινότητά του. Αυτή είναι η μια πλευρά της τυπικότητας που παρουσιάζει η περίπτωση του Θανάση ως ερασιτέχνη λαϊκού οργανοπαίκτη, ότι δηλαδή αναπαράγει το ύφος και το ήθος της μουσικοπολιτισμικής παράδοσης μιας ευρύτερης πληθυσμιακής ομάδας.

Αλλά και η άλλη πλευρά είναι ιδιαίτερα σημαντική. Η προσπάθεια, ορισμένως, που καταβάλλει ο ίδιος να «κατακτήσει» το όργανο και, ειδικότερα, να εξαντλήσει τις τεχνικές και εκφραστικές του δυνατότητες, ώστε να παίξει όσο το δυνατον καλύτερα το τοπικό ρεπερτόριο αλλά και «ξένα» κομμάτια, οδηγεί συχνά σε μικροκαινοτομίες ως προς το παραδοσιακό παίξιμο του οργάνου. Ωστόσο –και εδώ βρίσκεται κατα τη γνώμη μου η ουσία της τυπικότητας ενός ερασιτεχνη λαϊκού οργανοπαίκτη– σε καμία περίπτωση η οποιαδηποτε εκφραστικη η δεξιοτεχνικη καινοτομία δεν παραβιάζει την ιδιαίτερη εκείνη επικοινωνιακη συνθηκη (η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό γνωρισμα της κοινοτικης πραγματικότητας) στο πλαίσιο της οποίας επιτελείται ένας σχεδον άμεσος, καθ' έξιν, μετασχηματισμός της προσωπικής έκφρασης σε κοινοτική αντιληψη και αντιστρόφως.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στην παραγωγή του παρόντος κειμένου πολύτιμη υπήρξε η συμβολή ορισμένων επιστημόνων τους οποίους ευχαριστώ ιδιαίτερα: την κοινωνιολόγο Ελένη Λίβα και την κοινωνική ανθρωπολόγο Φανή Κεραμίδα, στενές συνεργάτιδές μου στο ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», οι οποίες διάβασαν προσεκτικά και σχολίασαν αναλυτικά το συγκεκριμένο κείμενο σε διαφορες φάσεις της συγγραφικής διαδικασίας· τον μουσικολόγο Χαρη Σαμρή, με τη συνεργασία του οποίου έγιναν τα μουσικά κείμενα (καταγραφές) και οι μουσικολογικές παρατηρήσεις του Παραρτήματος V· και, τέλος, τον μουσικολόγο Γιάννη Βαλιάντζα, ο οποίος επεξεργαστηκε ηλεκτρονικά τα μουσικά κείμενα σε υπολογιστή (engraving) με το πρόγραμμα Finale (Coda Music).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Ανωγειανάκης Φ.
1974 «Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού». *Λαογραφία* 29: 93-114.
1991 *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα (β΄ έκδ.).

Ανώνυμο
1969 «Λαογραφικά Κοινοβίου Διδυμοτείχου». *Θρακικά* 43: 222-257.

Αποστολόπουλος Χ.
1991 *Ο Martin Buber και το πρόβλημα του ανθρώπου: προϋποθέσεις, δομή και όρια της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας του*. Αθήνα: Gutenberg.

Βέλλου-Καϊλ Αγγελική (επιμ.)
1978 *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Buber M.
1987 *Το πρόβλημα του ανθρώπου* (μετ. Χ. Αποστολόπουλου, α΄ γερμανική εκδ. 1948). Αθήνα: Γνώση.

Γιαννακόπουλος Ι. Σ.
1994 *Εν Σαράντα Εκκλησιαις της Ανατολικής Θράκης*. Θεσσαλονίκη.

Γιαννόπουλος Χ.
1964 «Λαογραφικά Πραγγίου Έβρου». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 30: 345-409.

Gauntlett Σ. (επιμ.)
1992 *Μιχάλης Γενιτσαρης· μάγκας από μικράκι. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Λωδώνη.

Greisch J.
1993 *Οι μεταφορές της ανάγνωσης. ζητήματα μεθόδου* (μετ. Ε. Θεοδωροπούλου-Καλογήρου, μέρος αντοτελές του *Herméneutique et grammatologie*, α΄ γαλλ. έκδοση 1977). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Γουλιμάρης Δ.
1992-1994 «Η κατασκευή της γκάιντας σύμφωνα με τις πληροφορίες δύο από τους τελευταίους γκαϊντατζήδες της Ανατολικής Θράκης». *Θρακική Επετηρίδα* 9: 319-327.

Δελιβάνης Δ.
1980 «Η οικονομία της Δυτικής Θράκης από το 1920». *Θρακική Επετηρίδα* 1: 39-45.

Δημητρόπουλος Β.
1996 Ένθετο σημείωμα στον δίσκο *Βόρειος Θράκη*. Αθήνα: ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ. (Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών).

Διονισόπουλος Ν.
1994 Ένθετο σημείωμα στο δίσκο *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης, με τον Χρόνη Αηδονίδη*. Π.Ε.Κ. (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης) και Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας - Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.

Eco U.
1993 *Ερμηνεία και υπερερμηνεία* (μετ. Α. Παπακωνσταντίνου, α΄ αγγλ. έκδοση 1992). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Εσκιτζόγλου Α.
1968 «Λαογραφική μελέτη Σιταριάς Διδυμοτείχου». *Θρακικά* 42: 259-303.

Ζαΐμάκης Γ.
1997 *Ο κοινωνικός κόσμος των πορνείων του Λάκκου και η ποιητική της μαγκιάς (Ηράκλειο 1900-1940). Αστικός χώρος και πολιτισμική διαφοροποίηση*. Διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο: Τμήμα Ψυχολογίας.

Ζεγκίνης Ε. Χ.
1994 *Οι μουσουλμάνοι αθίγγανοι της Θράκης*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου.

Θανοπούλου Μαρία και Πετρονώτη Μαρίνα
1987 «Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για τη κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 64: 20-42.

Καβακόπουλος Π.

1976 «Χοροί και μελωδίες της Δυτικής Θράκης». Στο: *Πρακτικά του Β΄ Συμποσίου Λαογραφίας* Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου. 97-112.

Κάβουρας Π.

1992 «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις». *Εθνογραφικά* 8: 47-70.

1993 «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου». *Εθνολογία* 2: 155-200.

1994 «Τραγουδώντας τον κόσμο: προφορική ποίηση και ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου». Στο *Αφηγηματικότητα, ιστορία και ανθρωπολογία* (επιμ. Ρ. Μπενβενίστε & Θ. Παραδέλλης). Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου. 140-163.

1995 «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση». Στο: *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα* (Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 17-36.

1996 «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών». Στο: *Λαϊκά δρώμενα: παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις* (Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου). Αθήνα: Υπ. Πολιτισμού - Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού. 65-81.

1997α «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας». Στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 39-69.

1997β «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής». Στο: *Δρώμενα: Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους* (Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου, 4-6 Οκτωβρίου 1996). Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων. 45-80.

Καλοκαρδου Ελένη

1946-47 «Λαογραφικά Σκοπού Ανατολικής Θράκης». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 13: 129-192.

Καρελλάς Ν.

1967 «Συλλογή λαογραφικού υλικού σινοικισμού Σαΐρας». *Θρακικα* 41: 184-224.

Καρολίδης Π.
1992 *Η Ανατολική Ρωμυλία και ο ελληνισμός: Θράκη και Μακεδονία*. Αθήνα: Ρήσος.

Κεντρωτής Κ.
1992-1993 «Η Βουλγαρία στη μετακομμουνιστική περίοδο». *Βαλκανικά Σύμμεικτα* 5-6: 113-128. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου.
1995 «Βουλγαρία». Στο: *Βαλκάνια. Από τον διπολισμό στη νέα εποχή*, επιμ. Θ. Βερέμη. Αθήνα: Γνώση.

Κοτζαγεώργη Ξ. και Παναγιωτοπούλου Α.
1993 *Νεότερη και σύγχρονη ιστορία της Θράκης: βιβλιογραφικός οδηγός*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου.

Κοψαχείλης Σ.
1993 «Μουσική ιστορία της Θράκης». *Ενδοχώρα* 31: 66-69.
1996 *Η μουσική ιστορία της Θράκης*.

Κτενίδης Δ. και Γκιούρδας Χ.
1969 «Λαογραφικά Θουκίου Διδυμοτείχου». *Θρακικά* 43: 107-145.

Μαγκριώτης Ι.
1969 «Πολιτιστικαί σημειώσεις Νομού 40 Εκκλησιών». Ανάτυπο # 162 από το *Αρχείο Θράκης* (Εταιρεία Θρακικών Μελετών) 34: 228-268.

Μαζαράκη Δέσποινα
1959 *Το λαϊκό χλαρίνο στην Ελλάδα*.

Μαυρομμάτης Θ. Μ.
1958 «Η αστική και αγροτική ζωή της κοινωνίας της Αγχιάλου». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 23: 257-278.

Μελίκης Γ. και Νανιόπουλος Α.
1993 Ένθετο σημείωμα στο δίσκο *Κεμηλία ήχου και λόγου από Ανατολική Θράκη-Ανατολική Ρωμυλία*. Θεσσαλονίκη: Π.Ο.Θ.Σ. (Πανελλήνια Ομοσπονδία Θρακικών Σωματείων).

Μελισσηνός Χ.
1967 «Σαράντα Εκκλησίαι Ανατολικής Θράκης». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 33: 319-374.

Mishler E. G.
1996 *Συνέντευξη έρευνας* (μετ. Ντενίζ Ρώτα, επιμ. Γ. Καλομοίρη, α΄ αγγλ. έκδοση 1991). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μουτσόπουλος Ε.
1957 «Ρυθμοί και χοροί Ελλήνων και Βουλγάρων». *Λαογραφία* 17: 505-548. Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία.

Νικολακάκης Γ.
1997 «Μουσική επικοινωνία και βιο-γραφία». Στο: *Λίκνα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 125-136.

Νικολόπουλος Φ.
1998 «Μέσα από τα μάτια του Αντρέα». Παρουσίαση του M. Herzfeld (1997). *Portrait of a Greek Imagination: An Ethnographic Biography of Andreas Nenedakis*, στην εφημερίδα *Το Βήμα* (τμήμα στ΄, 15/2/98).

Παγκοζίδης Ι.
1991 «Οι τελευταίοι γκαϊταζήδες της Ροδόπης, ζωντανός δεσμός με το παρελθόν». *Θρακική Επετηρίδα* 8: 253-286.

Παπαγεωργίου Δ.
1995 «Οι δρόμοι της Ανατολής στο Αιγαίο: οι μουσικοί και επαγγελματικοί οριζοντες ενός σύγχρονου λαϊκού μουσικού της Λέσβου». Στο: *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική ερευνα* (Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σαμο). Αθηνα: Πνευματικό Ιδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 181-202.

Παπαδάκης Γ.
1983 *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Παπαθανάση-Μουσιοπούλου Καλλιόπη
1979 *Λαογραφικά Θράκης* τ. Α΄. Αθήνα.
1974 «Εμποροπανηγύρεις και αγοραί (στη Θράκη)». *Θρακικά* 47: 179-183.

Παπαθανασίου Γ.
1953 «Λαογραφικά στοιχεία παρμένα από τη ζωή των κατοικων του χωριού Χανδρα». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικου και Γλωσσικου Θησαυρού* 18: 259-288.

Πασχαλίδης Γ.
1993 *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*. Αθήνα: Σμίλη.

Πεγιάδης Λ.
1959 «Η Γέννα Ανατολικής Θράκης. Ο διωγμός και η έξωσις των Θρακών», μέρος Α΄. *Αρχείο Σύγχρονων Γεγονότων* (Εταιρεία Θρακικών Μελετών).
1920 *Οι διωγμοί της Θράκης και η διάσωσις της Γέννης*. Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο.

Πετρόπουλος Δ.
1939-40 «Λαογραφικά Κωστή Ανατολικής Θράκης». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 6: 225-298.

Πετρόπουλος Λ. - Καρακάσης Σ.
1962 «Λαογραφική αποστολή εις την περιφέρειαν Έβρου». *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 13-14.

Ricoeur P.
1990 *Η αφηγηματική λειτουργία* (μετ. Β. Αθανασόπουλος, α΄ γαλλ. έκδοση 1979). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Σερεμετάκη Κωνσταντίνα-Νάντια
1994 *Η τελευταία λέξη (στης Ευρώπης τα άκρα): Αι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες* (μετ. Ν. Μαστρακούλης, α΄ αγγλ. έκδοση 1991). Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Σοϊλεντάκης Ν. Π.
1996 *Ιστορία του Θρακικού Ελληνισμού (Από την Ανατολική Ρωμυλία στην Ανατολική και Δυτική Θράκη)*. Αθήνα: Πιτσιλός.

Σταμούλη Σαραντή Ελπινίκη
1934 «Από τα έθιμα της Θράκης - Η χαρά στις Καστανιές». *Θρακικά* 5: 312-343.

Συνεργασία Δασκάλων Δημοτικού Σχολείου
1967 «Ιστορία Λαδιάς Σουφλίου». *Θρακικά* 41: 164-178.

Ταταρίδης Λ. - Νιανιάκας Π. - Ταντσιούρα Ευαγγελία - Μπογιατζής Χ.
1968 «Λαογραφικά Λαβάρων». *Θρακ* 10-123.

Τζελέπογλου Α.
1957 *Στον κυκλου τα γυρίσματα*, διηγήματα. Dayton, Ohio.

Τσιτσιπής Λ.
1995 *Εισαγωγή στην ανθρωπολογία της γλώσσας*. Αθήνα: Gutenberg.

Φωτιάδης Κ.
1995 «Η εγκατάσταση των προσφύγων στη Δυτική Θράκη. Η συμβίωση των χριστιανών και μουσουλμάνων Ελλήνων, 1919-1930». *Ενδοχώρα*, ειδικό τεύχος 2 (Φεβρουάριος). 63-74.

Χατζηπαναγιώτου Δ.
1937-1938 «Το θέατρο εν Σαράντα Εκκλησίαις». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 4: 101-105.

Χρηστάκης Ν.
1994 *Μουσικές ταυτότητες: Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*. Αθήνα: Δελφίνι.

Χριστίδου Χρυσή
1968 «Ήθη και έθιμα του Λαγού». *Θρακικά* 42: 220-258.

Χρονόπουλος Α.
1985 *Θύμησες και σημειώσεις Τάσου Χαλκιά*. Αθήνα: Απόπειρα.

Χτούρης Σ.
1995 «Παραδοσιακά και συγχρονα δικτυα στο Αιγαίο: θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις για την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη των δικτύων του μεσογειακού πολιτισμού». Στο: *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα* (Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 37-62.
1997 «Τα δικτυα ως μέθοδοι και εργαλεία ανάλυσης του πολιτισμού και της τεχνολογίας». Στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». 13-37.

Ψαθάς Α. Δ. και Μητρακλη-Ψαθά Β.
1970 «Ο Σκοπός Ανατολικης Θράκης». *Αρχειον Θρακικον Λαογραφικον και Γλωσσικον Θησαυρον* 35: 219-376.
1973 «Το Σκουτάρι Αδριανουπόλεως της Ανατολικής Θρακης». *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικου και Γλωσσικου Θησαυρου* 36: 227-298.

Ξένη

Agar M.
1980 "Hermeneutics in anthropology: a review essay". *Ethos* 8: 253-272.

Bakhtin M. M.
1981 *The Dialogic Imagination: Four Essays* (αγγλ. μετ., επιμ. M. Holquist). Austin: Texas Univ.
1986 *Speech Genres and Other Late Essays* (αγγλ. μετ., επιμ. C. Emerson & M. Holquist). Austin: Texas Univ.

Bauman R.
1977 *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House.

Berger P. L. & Luckmann T.
1966 *The Social Construction of Reality: A Treatise on the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday.

Bertaux D.
1981 "From the life history approach to the transformation of sociological practice". Στο: *Biography and Society: The Life History Approach in the Social Sciences* (επιμ. D. Bertaux). Beverly Hills, Cal.: Sage. 29-45.

Bertaux D. (επιμ.)
1981 *Biography and Society: the Life History Approach in the Social Sciences*. Beverly Hills, Cal.: Sage.

Blacking J.
1976 *How Musical is Man?* London: Faber.

Brandes S.
1982 "Ethnographic autobiographies in american anthropology". Στο: *Crisis in Anthropology: Views from Spring Hill, 1980* (επιμ. E. A. Hoebel, R. Currier & S. Kaiser). New York: Garland. 187-202.

Caraveli Anna
1985 "The symbolic village: community born in performance". *Journal of American Folklore* 98: 259-86.

Clifford J. & Marcus G. (επιμ.)
1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: Univ. of California.

Clifford J.
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard Univ.

Crapanzano V.
1977 "The life history in anthropological fieldwork". *Anthropology and Humanism Quarterly* 2 (2-3): 3-7.
1980 *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: Univ. of Chicago.
1981 "Text, transference, and indexicality". *Ethos* 9: 122-148.

Denzin N.
1970 *The Research Act*. Chicago: Aldine.

Fabian J.
1990 *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Mad., Wisconsin: The Univ. of Wisconsin.

Feld S.
1987 "Dialogic editing: interpreting how Kaluli read *Sound and sentiment*". *Cultural Anthropology* 2(2): 190-210.

Finnegan Ruth
1992 *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London: Routledge.

Frank G.
1979 "Finding the common denominator: a phenomenological critique of life history method". *Ethos* 7: 68-94.

Geertz C.
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Herzfeld M.
1985 *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton: Princeton Univ.
1997 *Portrait of a Greek Imagination: An Ethnographic Biography of Andreas Nenedakis*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kavouras P.
1990 *Glendi and Xenitia: The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos).* Διδακτορική διατριβή. Ann Arbor, Michigan: U.M.I.
1994 "Where the community 'reveals itself': reflexivity and moral judgment in Karpathos, Greece". Στο: *Social Experience and Anthropological Knowledge* (επιμ. K. Hastrup & P. Hervik). London: Routledge. 139-165.

Langness L. L.
1965 *The Life History in Anthropological Science.* New York: Rinehart, Holt & Winston.

Langness L. L. & Frank G.
1981 *Lives: An Anthropological Approach to Biography.* Novato, Cal.: Chandler & Sharp.

Marcus G. & Fischer M.
1986 *Anthropology as Cultural Critique.* Chicago: Univ. of Chicago.

Merriam A.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston, Illinois: Northwestern.
1975 "Ethnomusicology today". *Current Musicology* 20: 50-66.
1977 "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* 21(2): 189-204.

Mintz S. W.
1979 "The anthropological interview and the life history". Στο: *The Oral History Review 1979.* Oral History Association. 18-26.

Myerhoff Barbara
1978 *Number Our Days.* New York: Dutton.
1982 "Life history among the elderly: performance, visibility and remembering". Στο: *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology* (επιμ. J. Ruby). Philadelphia: Univ. of Pennsylvania. 99-117.

Myerhoff Barbara & Ruby J.
1982 "Introduction". Στο: *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology* (επιμ. J. Ruby). Philadelphia: Univ. of Pennsylvania. 1-35.

Okely Judith & Callaway Helen (επιμ.)
1992 *Anthropology & Autobiography.* London: Routledge.

Radin P.
1913 "Personal reminiscences of a Winnebago Indian". *Journal of American Folklore* 26: 293-318.
1920 "The autobiography of a Winnebago Indian". *University of California Publications in American Archeology and Ethnology* 16: 381-473.
1926 *The Autobiography of an American Indian.* New York: Appleton.
1933 *The Method and Theory of Ethnology: An Essay in Criticism.* New York: McGraw-Hill.

Ricoeur P.
1979 "The model of the text: meaningful action considered as a text". Στο: *Interpretive Social Science: A Reader* (επιμ. P. Rabinow & W.M. Sullivan). Berkeley: Univ. of California. 73-101.

Ruby J. (επιμ.)
1982 *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology.* Philadelphia: Univ. of Pennsylvania.

Shostak Marjorie
1981 *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman.* Cambridge: Harvard Univ.

Turner V. & Bruner E. (επιμ.)
1986 *The Anthropology of Experience.* Chicago: Univ. of Illinois.

Watson L. C.
1976 "Understanding a life history as a subjective document: hermeneutical and phenomenological perspectives". *Ethos* 4: 95-131.

Watson L. C. & Watson-Franke M.B.
1985 *Interpreting Life Histories: An Anthropological Inquiry.* New Brunswick, N.J.: Rutgers.

White R. W.
1973 *Lives in Progress.* New York: Holt, Rinehart & Winston.