



«Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών»

«Δημόσια Ιστορία»

Διπλωματική Εργασία

**«Χάλκινα πνευστά και ετεροφωνία:**

Μουσική και εθνοτική ταυτότητα στην περιοχή της Έδεσσα κατά την περίοδο της δικτατορίας»

Νικόλαος Μολύβας  
Αριθμός μητρώου 515885

Επιβλέπων καθηγητής: Αντώνης Αντωνίου

Αθήνα, Ιούνιος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Νικόλαου Μολύβα που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

## Περίληψη

Η εργασία ερευνά με την μέθοδο της προφορικής ιστορίας τις μουσικές πρακτικές των ντόπιων κατοίκων της περιοχής της Έδεσσας κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974). Ερευνά τους τρόπους με τους οποίους βίωσε η κοινότητα αυτή την καταστολή της γλωσσικής της ετερότητας καθώς και τους τρόπους που η λαϊκή της μουσική άλλαξε ως πρακτική και ως στοιχείο συλλογικής ταυτότητας. Στα σημαντικότερα συμπεράσματα της εργασίας συμπεριλαμβάνονται τα εξής: Η υιοθέτηση από τους λαϊκούς μουσικούς της περιοχής των οργάνων των δυτικών στρατιωτικών μπαντών υπήρξε μία αυτοσχέδια τακτική προσαρμογής μίας προ-νεωτερικής πρακτικής σε ένα νεωτερικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Επίσης, η ανάλυση των αφηγήσεων έδειξε πως κατά την περίοδο της δικτατορίας αυτή η πρακτική εξέλαβε νέες νοηματοδοτήσεις, υπό την επίδραση του τότε καθεστώτος αλλά και των διανοητικών ρευμάτων της εποχής.

### Λέξεις – Κλειδιά

Μακεδονία, σλαβόφωνοι, χάλκινα πνευστά, παραδοσιακή μουσική, συλλογική ταυτότητα, δικτατορία

«Brass Instruments and Heterophony:  
Music and ethnic identity in the Edessa region during the  
dictatorship»

Nikolaos Molyvas

**Abstract**

This thesis explores, using the method of oral history, the folk musical practices of the local denizens ('dopioi') of the region of Edessa, during the period of the Regime of the Colonels (1967-1974). The ways in which this community experienced the suppression of its linguistic difference, as well as the ways that its traditional music changed as a practice and as an element of collective identity are explored. Among the most significant conclusions of the thesis are: The adoption by the local folk musicians of the instruments of western marching bands saw an improvised adaptive tactic of a pre-modern practice to a modern sociopolitical context. Also, the analysis of the oral narratives showed that during the period in question this practice took on new meanings, under the influence of the Regime and of the intellectual currents of the era.

**Keywords**

Macedonia, Slavic-speakers, brass instruments, traditional music, collective identity, dictatorship

## **Περιεχόμενα**

Εισαγωγή	1
1. Μακεδονία και νεοελληνικό κράτος	6
1.1 1912-1940	6
1.2 Κατοχή και Εμφύλιος	10
1.3 Η μετεμφυλιακή περίοδος 1949-1967	12
1.4 Η λαϊκή μουσική πρακτική της περιοχής	13
2. Δικτατορία, Μακεδονία και παραδοσιακή μουσική	17
2.1 Τα χαρακτηριστικά του καθεστώτος	17
2.2 Δικτατορία και νεολαία	19
2.3 Δικτατορία και Μακεδονία	20
2.4 Δικτατορία και παραδοσιακή μουσική	22
3. Οι αφηγητές των χωριών	29
3.1 Κατάσχεση μουσικών οργάνων	31
3.2 Άνοιξε Ελένη	32
3.3 Τα καρφιά	34
3.4 Σχολείο	35
3.5 Κοινωνική διάβρωση	39
3.6 Τρόποι μνημόνευσης και αφήγησης	40
4. Μουσικοί	42
4.1 Γιάννης, (Πλατάνη)	43
4.2 Τάσος (Αριδαία)	46
5. Μία διονυσιακή ατμόσφαιρα	51
5.1 Μεγαλώνοντας στην Έδεσσα κατά την δικτατορία	51
5.2 Δημόσιος χώρος – Έμφυλη διάσταση	53
5.3 Τα χάλκινα υπό νέο φως	54
Επίλογος	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	60

## Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι η λαϊκή μουσική πρακτική των χάλκινων πνευστών της περιοχής της Έδεσσας υπό το καθεστώς της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Η υπόθεση της εργασίας είναι πως οι μπάντες χάλκινων πνευστών μπορούν να ιδωθούν με δύο τρόπους: ως στοιχείο της εθνοτικής ταυτότητας των ντόπιων και ως ιστορικό τεκμήριο της εισόδου μίας κοινότητας στην νεωτερικότητα. Προσπαθώ να δω, με άλλα λόγια, μία πολιτισμική πρακτική ως προϊόν πολιτικοκοινωνικών διεργασιών, ως προϊόν της διαλεκτικής ανάμεσα σε δύο αντίρροπες δυνάμεις: την επιταγή του νεωτερικού έθνους κράτους για εθνοτική ομοιομορφία και την ανάγκη μίας κοινότητας να εκφραστεί μέσα στο νέο αυτό πλαίσιο. Επιχειρώ επίσης να παρουσιάσω τις νέες αναγνώσεις που απέκτησε αυτή η μουσική πρακτική κατά την περίοδο της δικτατορίας, υπό την επίδραση ενός αυταρχικού καθεστώτος αλλά και νέων διανοητικών ρευμάτων της εποχής.

### *Ετεροφωνία*

Επέλεξα, στον υπότιτλο, να αποδώσω αυτό το πλέγμα σημασιών, με κωδικό τρόπο, με τον όρο ετεροφωνία. Καθώς χρησιμοποιώ τον όρο ταυτόχρονα κυριολεκτικά και μεταφορικά, είναι απαραίτητες κάποιες εξηγήσεις.

Δανείζομαι τον όρο από την μουσικολογία. Ο μουσικολόγος Ulrich Michels, στο εγκυκλοπαιδικό του έργο *Άτλας της Μουσικής*<sup>1</sup>, χρησιμοποιεί τον όρο στην περιγραφή δύο πολύ διαφορετικών θεμάτων μουσικής ιστορίας: Πρώτα, σχετικά με τον τρόπο που εκτελούσαν τα τραγούδια τους οι ερωτοτραγουδιστές του γερμανικού μεσαίωνα. Έπειτα, στην περιγραφή της χρήσης των πνευστών οργάνων από τις πρώιμες ορχήστρες της τζαζ στις ΗΠΑ, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Και στις δύο περιπτώσεις ως ετεροφωνία νοείται η αυτοσχέδια παραλλαγή της μελωδίας από τα όργανα που συνοδεύουν την κύρια φωνή, αυτήν που εκτελεί την κύρια μελωδία του τραγουδιού ή της οργανικής σύνθεσης. Και στις δύο περιπτώσεις, ο όρος χρησιμοποιείται για να αποδώσει μία λαϊκή πρακτική εμπλουτισμού της μουσικής εκτέλεσης, και αντιπαραβάλλεται με την αυστηρά κατασκευασμένη, αντιστικτική πολυφωνία των λόγιων συνθετών. Σε άλλο σημείο περιγράφει την ετεροφωνία ως «αρχαία μορφή πολυφωνίας».

---

<sup>1</sup> Michels Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, 2 τόμοι, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, τ. 1, σ. 95, 195 και τ.2, σ. 539.

Πρόκειται για την ίδια πρακτική που εφαρμόζουν οι ορχήστρες χάλκινων πνευστών στην Μακεδονία. Όλα τα όργανα που συμμετέχουν, ακόμα και τα μη μελωδικά κρουστά, συνεισφέρουν στο συνολικό αποτέλεσμα παίζοντας με μελωδική λογική. Αυτό δεν σημαίνει απουσία ιεραρχίας στο μουσικό σύνολο. Το κλαρίνο είναι πάντα πρωταγωνιστής, ενώ τα υπόλοιπα όργανα το υποστηρίζουν προσφέροντας την δική τους εκδοχή της μελωδίας. Για να είμαστε μουσικολογικά ακριβείς, οι μουσικοί χρησιμοποιούν μία πληθώρα πολυφωνικών τεχνικών, εντός της οποίας η ετεροφωνία είναι η πιο κυρίαρχη· δεν λείπουν τεχνικές ενοργάνωσης όπως αντίθετες μελωδικές κινήσεις, αρμονική συνοδεία, κίνηση σε παράλληλες τρίτες. Το χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η ελεύθερη εναλλαγή όλων αυτών, σύμφωνα με το μουσικό αισθητήριο του μουσικού, κάθε δεδομένη στιγμή.

Παράλληλα με την κυριολεκτική σημασία, θεώρησα πως ο όρος ετεροφωνία αποδίδει μεταφορικά το αίσθημα ετερότητας που βίωσαν οι σλαβόφωνοι Μακεδόνες, κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20<sup>ου</sup> αιώνα λόγω της μητρικής τους γλώσσας· για την ακρίβεια, λόγω της αντιμετώπισης της σλαβοφωνίας τους ως κάτι το ξένο, το επικίνδυνο, το εχθρικό. Το περιεχόμενο που δίνω στον όρο δεν διαφέρει ουσιαστικά από αυτό του «καθεστώτος διαφορετικότητας»<sup>2</sup>.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο μεταφοράς, εννοώ την ετεροφωνία ως την λειτουργία της μουσικής πρακτικής εν είδει λόγου, δηλαδή ως τρόπος να ειπωθεί αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί με λόγια. Πιστεύω πως θα φανεί στα παρακάτω κεφάλαια ότι ο ήχος των χάλκινων απέκτησε τον ρόλο που είχε η γλώσσα ως στοιχείο εθνοτικής ταυτότητας. Αυτή η μετακίνηση έγινε σταδιακά, από τον Μεσοπόλεμο κι έπειτα, αποκτώντας ορατή δυναμική κατά την περίοδο της δικτατορίας. Όπως θα δούμε, το σημανόμενο της εθνοτικής ταυτότητας δεν μετακινήθηκε από το ένα σημαίνον (γλώσσα) στο άλλο (μουσική πρακτική), αλλά άλλαξε χαρακτήρα και υφή. Άλλωστε, η εθνοτική ταυτότητα, όπως και η τάξη, κατά τον E.P. Thompson, δεν είναι κάτι αφηρημένο, αλλά μια κοινωνική διεργασία, «κάτι που συμβαίνει»<sup>3</sup>.

## Μεθοδολογία

Επέλεξα να εργαστώ με την μέθοδο της προφορικής ιστορίας. Προσέγγισα τους αφηγητές μου μέσω του ευρύτερου κοινωνικού και συγγενικού δικτύου μου. Με στόχο μία

<sup>2</sup> Όπως χρησιμοποιεί τον όρο ο M. Sahlins. Αναφέρεται στο Ρόμπου-Λεβίδη Μαρίκα, *Επιτηρούμενες ζωές, Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στην Μακεδονία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2016, σ. 251

<sup>3</sup> Thompson E.P. *The Making of the English Working Class*, Penguin Books, London, 2013, σ.8.

όσο το δυνατόν σφαιρική παρουσίαση του θέματος, επέλεξα να πάρω συνεντεύξεις από ανθρώπους με διαφορετικό κοινωνικό υπόβαθρο: κατοίκους χωριών, κατοίκους της πόλης, αγρότες, λαϊκούς μουσικούς και δημόσιους υπαλλήλους. Στο εγχειρίδιο της Ένωσης Προφορικής Ιστορίας «Παρουσίαση και ανάλυση συνεντεύξεων»<sup>4</sup> προτείνονται τρεις μέθοδοι ανάλυσης συνεντεύξεων: Αφηγηματική ανάλυση, Ιστορική ανασύνθεση, Εθνοκοινωνιολογική ανάλυση. Αυτή η εννοιολόγηση της μεθόδου με βοήθησε πολύ να οργανώσω την σκέψη μου, αλλά δεν με περιόρισε σε στεγανά. Επέτρεψα στον εαυτό μου να αλλάζει προσέγγιση σε κάθε τμήμα της αφήγησης, αναλόγως με το περιεχόμενο και τον τρόπο των λεγομένων· πιστεύω πως ο συντονισμός με την αφήγηση υπήρξε πιο γόνιμος από μία πιθανώς άκαμπτη επιστημονική πειθαρχία.

Όσον αφορά το ερωτηματολόγιο, στόχος μου υπήρξε να είναι στην ουσία το ίδιο σε όλες τις συνεντεύξεις. Η κατάρτισή του αποτέλεσε μία διανοητική προετοιμασία για μένα, που μου παρείχε τους βασικούς άξονες έρευνας. Την ώρα της συνέντευξης προσπάθησα να αφήσω την ροή της αφήγησης να πάρει την δικιά της τροπή κάθε φορά. Ως ακροατής προσπάθησα να είμαι διακριτικός και ενεργός ταυτόχρονα. Επέλεξα να μην διαφοροποιήσω, παρά ελάχιστα, το ερωτηματολόγιο σε κάθε συνέντευξη. Με αυτόν τον τρόπο ήλπισα πως θα μπορέσει να αναδειχθεί η ιδιαιτερότητα του κάθε αφηγητή. Να φανεί με ποιες πτυχές του θέματος συντονίζεται περισσότερο ή λιγότερο ο κάθε αφηγητής. Αν μου επιτρεπόταν μία ηχητική παρομοίωση, η στρατηγική μου ομοιάζει με την παρατήρηση της διαφορετικής αντήχησης του ίδιου ήχου σε διαφορετικούς χώρους. Η παρομοίωση δεν υπονοεί κάποια παθητικότητα εκ μέρους των αφηγητών. Οι άνθρωποι, όπως και οι χώροι, μιλούν και ενεργοποιούνται σύμφωνα με τις δικές τους ευαισθησίες, της δικές τους ιδιοσυχνότητες.

Η προφορική ιστορία συνδέθηκε από την πρώτη φάση ανάπτυξής της με την ιστορία των 'από τα κάτω'. Των κοινωνικών ομάδων, δηλαδή, που δεν έχουν πρόσβαση στην επίσημη ιστοριογραφία. Δύσκολα θα μπορούσα να φανταστώ πιο ταιριαστή μέθοδο για να αναδείξει την ιστορία μίας κοινότητας η οποία καθορίζεται από την γλώσσα της, μία γλώσσα αποκλειστικά προφορική. Η μουσικολογική διάσταση του θέματος, επίσης υπηρετείται από την επιλεγμένη μέθοδο, καθώς στόχευσή μου ήταν να αναδείξω την ιστορική διαμόρφωση και την κοινωνική σημασία μίας μουσικής πρακτικής, όπως αυτή εμπλέκεται με την

---

<sup>4</sup> Μπουσχότεν Ρίκη Βαν, «Παρουσίαση και ανάλυση συνεντεύξεων», Θερινό Σχολείο ΕΠΙ, Τσεπέλοβο 13/7/2019



καθημερινή ζωή των αφηγητών.

Ελπίζω πως η προσέγγιση της προφορικής ιστορίας σε αυτήν τη εργασία, θα συμβάλει στην κατεύθυνση της κατανόησης της διαλεκτικής αφηρημένου/συγκεκριμένου μέσα στην ανθρώπινη ιστορία και μέσα στην ιστοριογραφία. Για παράδειγμα, η αφηρημένη έννοια της νεωτερικότητας και της εισόδου παραδοσιακών κοινωνιών σε αυτήν ίσως φωτιστεί πληρέστερα από μία αφήγηση που μας μιλά για την κοινότητα ενός χωριού της οποίας η συνοχή διαβρώνεται καθώς οι κάτοικοί του καλούνται να επιβιώσουν γινόμενοι πληροφοριοδότες του (κατά τ' άλλα νεωτερικού και απελευθερωτικού) κράτους εις βάρος των συγγενών τους. Η αφηρημένη έννοια του Έθνους, για να δώσουμε ένα δεύτερο παράδειγμα, μπορεί να γίνει κατανοητή σφαιρικότερα (ειδικά σε σχέση με την δυνατότητα της να γράφεται με κεφαλαίο Ε), αν την δούμε μέσα από το πρίσμα του βιώματος μίας σλαβόφωνης μακεδόνισσας η οποία εκπαιδεύεται θεσμικά να ντρέπεται για όλα τα πολιτισμικά στοιχεία που την καθορίζουν εθνοτικά: την γλώσσα, τα ρούχα και το τραγούδι της.

### *Δομή*

Ως θετικό αποτιμώ μου θεωρώ το γεγονός πως οι διαφορετικές όψεις που αναδύθηκαν από τις αφηγήσεις ανέδειξαν την υποκειμενικότητα των αφηγητών, η οποία με την σειρά της υπαγόρευσε την δομή της εργασίας. Η διάρθρωση της εργασίας διαμορφώθηκε διαφορετικά από το αρχικό σχεδιάγραμμα. Δούλεψα αρχικά με την υπόθεση πως ο χωρισμός των κεφαλαίων θα πρέπει να υπαγορευτεί από τα θέματα που προκύπτουν στις αφηγήσεις. Η ανά θέμα παρουσίαση διατηρήθηκε, σε μεγάλο βαθμό, στο εσωτερικό των κεφαλαίων, τα οποία όμως αντιστοιχούν σε τρεις ομαδοποιήσεις των αφηγητών: οι κάτοικοι των χωριών αγροτικής απασχόλησης, οι μουσικοί και οι κάτοικοι της πόλης. Θα ήθελα να τονίσω πως ο διαχωρισμός αυτός δεν έγινε εκ των προτέρων, αλλά προέκυψε ως αναγκαίος καθώς φάνηκε πως ο τρόπος μνημόνευσης και η νοηματοδότηση του θέματος όντως καθορίζεται από την κοινωνικές ορίζουσες των υποκειμένων.

Τελικά, προς χαρά του γράφοντος, αναδύθηκε άλλη μία νοηματοδότηση του όρου ετεροφωνία, καθώς οι τρεις ομάδες αφηγητών, και ο κάθε αφηγητής ξεχωριστά, μιλούν πάνω στο ίδιο θέμα, συμφωνούν και διαφωνούν σε σημεία, υφαίνοντας την συνολική εικόνα με τρόπο που επιτρέπει την ιδιαίτερη οπτική του καθενός να διαφανεί. Αυτό, τουλάχιστον,

ελπίζω πως κατάφερα να υπηρετήσω.

### *Ορολογία*

Ο όρος ‘ντόπιος’ ή ‘εντόπιος’ ταυτίζεται νοηματικά με τον όρο Σλαβομακεδόνας. Αναφέρεται, δηλαδή, στους σλαβόφωνους κατοίκους της ελληνικής Μακεδονίας. Η ύπαρξη του όρου οφείλεται στην ανάγκη των Σλαβομακεδόνων να περιγράψουν τον εαυτό τους αποφεύγοντας ρητή αναφορά της γλωσσικής τους ιδιαιτερότητας. Υπήρξε, επίσης, ένας τρόπος να διαχωριστούν από τους νεοαφιχθέντες πόντιους και μικρασιάτες πρόσφυγες από την δεκαετία του 1920 και εφεξής<sup>5</sup>. Καθώς αυτό που ενδιαφέρει κυρίως στην παρούσα εργασία είναι ο τρόπος που οι ίδιοι οι ντόπιοι βίωσαν και εξέφρασαν την ταυτότητά τους, δεν θα προχωρήσω σε αναλυτική παρουσίαση των διαφόρων όρων που έχουν χρησιμοποιηθεί από επίσημο κρατικό και επιστημονικό λόγο για να περιγράψουν την συγκεκριμένη κοινότητα, παρουσίαση που άλλωστε έχει ήδη γίνει παραδειγματικά στην υπάρχουσα βιβλιογραφία<sup>6</sup>. Σημειώνω μόνο πως οι δύο εκδοχές του όρου (ντόπιος/εντόπιος) εμφανίζονται στο κείμενο εναλλάξ, όχι λόγω έλλειψης επιμέλειας. Θέλησα έτσι να διασώσω στο κείμενο ένα στοιχείο προφορικότητας, η οποία αντανακλά και την βιωματική μου σχέση με το θέμα.

### *Ευχαριστίες*

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Αντώνη Αντωνίου για την προτροπή του να ασχοληθώ με το θέμα και την συνεχόμενη στήριξή. Επίσης ευχαριστώ από καρδιάς τους αφηγητές που μου εμπιστεύτηκαν τις μνήμες τους· όπως και τους μουσικούς με τους οποίους έχω κατά καιρούς συμπράξει, για όσα μου μάθανε. Χρωστώ ευγνωμοσύνη στον ιστορικό Τάσο Κωστόπουλο για την βοήθειά του, όπως και για την έμπνευση που προσφέρει με το έργο του εδώ και δεκαετίες. Ευχαριστώ την σύζυγό μου Κατερίνα για την επιμέλεια του κειμένου, την αγάπη και την υπομονή της. Ευχαριστώ, τέλος την μητέρα μου, Καίτη και την θεία μου, Μαίρη, που με έμαθαν να αγαπώ την ευλογημένη γη της Μακεδονίας.

---

<sup>5</sup> Για την κοινωνική δυναμική ανάμεσα στις κοινότητες των ντόπιων και των προσφύγων, βλ. Μπούσχοτεν, Ρίκη Βαν « When Difference matters: Sociopolitical dimensions of ethnicity in the district of Florina» στο Cowan, Jane K, Macedonia, The politics of identity and difference, Pluto Press, London, 2000, σ. 31-41.

<sup>6</sup> Κωστόπουλος Τάσος, «Το όνομα του Άλλου: από τους ‘Έλληνοβούλγαρους’ στους ‘ντόπιους Μακεδόνες’», στο *Μειονότητες στην Ελλάδα*, Εταιρία Σπουδών Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002, σ.367-403 και Ρόμπου-Λεβίδη Μαρίκα, *ό.π.*, σ. 295-302

## 1. Μακεδονία και νεοελληνικό κράτος

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της στάσης της δικτατορίας απέναντι στο ζήτημα των σλαβόφωνων της Μακεδονίας δεν αποτέλεσαν καινοτομία του καθεστώτος. Αντιθέτως, η αποσιώπηση και η καταστολή υπήρξαν οι βασικοί πυλώνες της ελληνικής κρατικής πολιτικής, σχεδόν από την πρώτη περίοδο ένταξης της Μακεδονίας στο ελληνικό κράτος μέχρι και την μεταπολίτευση. Είναι απαραίτητο να σημειώσουμε εδώ πως η εθνοποιητική διαδικασία όλων των εμπλεκόμενων στην διεκδίκηση της Μακεδονίας κρατών περιελάμβανε αντίστοιχες λογικές και πρακτικές. Η επισκόπηση που ακολουθεί περιορίζεται, σχεδόν εξ ολοκλήρου, στην ελληνική πλευρά, λόγω του εντοπισμένου χαρακτήρα της έρευνας την οποία προλογίζει. Έχει επισημανθεί ο κίνδυνος που ελλοχεύει στην αποδόμηση ενός μόνο εθνικού αφηγήματος, τουτέστιν να παρουσιαστεί η άλλη πλευρά ως δικαιωμένη ιστορικά<sup>7</sup>. Οι πρακτικές εθνοκάθαρσης δεν υπήρξαν σε καμία περίπτωση ελληνική πρωτοτυπία. Όλες οι εμπλεκόμενες πλευρές εφάρμοσαν πάνω κάτω τις ίδιες στρατηγικές, εμπνευσμένες, σε ιδεολογικό και πρακτικό επίπεδο, από την υπόλοιπη Ευρώπη<sup>8</sup>.

Η επιλογή της σύντομης ιστορικής αναδρομής δεν υποβάλλεται μόνο από μία συγγραφική πεπατημένη, αλλά και από ένα σταθερό μοτίβο που αναδύθηκε στην επιτόπια έρευνα: αυτό της ομοιότητας πολλών πρακτικών της χούντας με αυτές προηγούμενων ετών, στον τρόπο που αυτές βιώθηκαν. Η μνημόνευση της εποχής της χούντας φάνηκε να λειτουργεί σε συνάρτηση με τα βιώματα των παλιότερων γενιών. Η μνημόνευση της δικτατορίας φαινόταν να έχει ανάγκη μία αναφορά στην μνήμη των προηγούμενων γενιών, σε σχέση κυρίως με τον εμφύλιο και τον μεσοπόλεμο, ως εάν η μνήμη να χρειάζεται την μετα-μνήμη για να ενεργοποιηθεί. Ταυτόχρονα, πιστεύουμε πως με αυτόν τον τρόπο θα διαφανούν καθαρότερα τα καινοτόμα στοιχεία της υπό εξέτασης περιόδου.

### 1.1 1912-1940

---

<sup>7</sup> Cowan Jane K. και K.S. Brown, «Introduction: Macedonian Inflections», στο Cowan J.K. (επιμ.), *Macedonia, The Politics of Identity and Difference*, Pluto Press, London, 2000, σ. 8-9.

<sup>8</sup> Η υιοθέτηση στρατηγικών από τις προηγμένες χώρες της ευρωπαϊκής δύσης ξεκινά από το πρώτο μισό και συνεχίζεται καθ' όλη την διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Για παράδειγμα, έμπνευση για το ελληνικό κράτος αποτέλεσε ο τρόπος που χειρίστηκε η Πρωσσία το «πολωνικό ζήτημα», την δεκαετία του 1880. βλ. Καράβας Σπύρος, «Μακάριοι οι κατέχοντες την γην» *Γαιοκτητικοί σχεδιασμοί προς απαλλοτρίωση συνειδήσεων στη Μακεδονία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2010 σ. 112-113.

Το 1912, μεγάλο μέρος της Μακεδονίας περιήλθε στην ελληνική επικράτεια. Στο τέλος των Βαλκανικών πολέμων, το ελληνικό κράτος είχε διπλασιάσει την έκτασή του. Ωστόσο οι πληθυσμοί των ‘νέων χωρών’ παρουσίαζαν μεγάλη εθνοτική και γλωσσική πολυμορφία. Το μεγαλύτερο ποσοστό του αγροτικού πληθυσμού ήταν σλαβόφωνοι<sup>9</sup>. Η σλαβοφωνία θεωρήθηκε εξαρχής πρόβλημα προς επίλυση. Ο κυριότερος λόγος ήταν πως η γλώσσα του πληθυσμού χρησιμοποιούνταν, ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ως επιχείρημα από τους αντίπαλους εθνικισμούς της περιοχής· Ελλάδα, Βουλγαρία και Σερβία εδραίωναν το δικαίωμά τους στα εδάφη της Μακεδονίας κυρίως με το επιχείρημα της ταύτισης της γλώσσας του μακεδονικού πληθυσμού με την αντίστοιχη εθνική γλώσσα. Στην πραγματικότητα η διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των κατοίκων της Μακεδονίας υπήρξε μία πολύ πιο πολύπλοκη διαδικασία, με νεωτερικά πολιτικά χαρακτηριστικά, της οποίας η ανάλυση ξεπερνά τους στόχους και τους περιορισμούς αυτής της εργασίας<sup>10</sup>. Εν τούτοις, είναι απαραίτητο να αναφερθούμε σε κάποιες κρίσιμες ιστορικές τομές των δεκαετιών πριν την ένταξη της Μακεδονίας στο ελληνικό κράτος.

Η είσοδος στην πολιτική των σλαβόφωνων Μακεδόνων με νεωτερικούς/εθνικούς όρους είχε ξεκινήσει σε θρησκευτικό πλαίσιο, το οποίο ήταν και το κυρίαρχο για την διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων εντός της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Μεταξύ των ετών 1870 και 1912, μεγάλη μερίδα του πληθυσμού αποχώρησε από το Οικουμενικό Πατριαρχείο και προσχώρησε στην Βουλγαρική Εξαρχία. Κατά την ίδια περίοδο δραστηριοποιούνται τα εθνικά κόμματα ή μερίδες. Η επόμενη ιστορική τομή είναι η ίδρυση της Εσωτερικής Μακεδονικής Επαναστατικής Οργάνωσης (ΕΜΕΟ), η οποία και οργάνωσε την εξέγερση του Ίλιντεν, ενάντια στο οθωμανικό κράτος, το 1903. Ο Μακεδονικός αγώνας (1904-1905) ήταν σε μεγάλο βαθμό μία εμφύλια σύγκρουση. Η μητρική γλώσσα δεν σήμαινε αυτόματα ένταξη στο ένα ή το άλλο στρατόπεδο. Αυτό ήταν θέμα επιλογής, η οποία συχνά υπαγορευόταν από συγκυριακούς παράγοντες<sup>11</sup>. Οι σλαβόφωνοι που εντάχθηκαν στο ελληνικό στρατόπεδο έμειναν στην τοπική μνήμη ως γραικομάνοι.

Η εθνοκάθαρση της περιοχής υπήρξε μία από τις παραμέτρους που καθόρισαν τις

<sup>9</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2002, σ. 23-33.

<sup>10</sup> Η μελέτη του Τάσου Κωστόπουλου *Εθνικά κόμματα και πρώιμος μακεδονισμός, Η πολιτική και κοινωνική διάσταση της εθνικής διαπάλης στην ύστερη οθωμανική μακεδονία*, 2 τόμοι, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2022, αναλύει εξαντλητικά το θέμα.

<sup>11</sup> Κωστόπουλος Τάσος, «Ο εμφύλιος Μακεδονικός Αγώνας (1904-1908): εκδοχές του κρατικού μονοπωλίου της συλλογικής μνήμης» *Τα Ιστορικά*, τόμος 23, τχ. 45, Δεκέμβριος 2006, σ. 393-432.

στρατηγικές επιλογές του ελληνικού στρατού κατά τον Β΄ Βαλκανικό Πόλεμο. Οι κάτοικοι πολλών σλαβόφωνων χωριών είτε εκτοπίστηκαν προς την Βουλγαρία είτε εξολοθρεύτηκαν. Οι βιαιοπραγίες αυτές είχαν ταυτόχρονα και εκδικητικό χαρακτήρα, καθώς, σε πολλές περιπτώσεις, οι κοινότητες αυτές είχαν ταχθεί υπέρ της βουλγαρικής πλευράς<sup>12</sup>. Η βουλγαρική πλευρά έμελλε να πάρει την εκδίκησή της, με ιδιαίτερα βίαιο τρόπο, ως κατοχική δύναμη το 1941-44<sup>13</sup>. Τέτοιου είδους εθνοκαθαρτικές πρακτικές είχαν υιοθετηθεί και προηγουμένως, κατά την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα (1904-8), όπως στο χωριό Ζαγορίτσανη (σημερινή Βασιλειάδα) Καστοριάς<sup>14</sup>. Η ανατροπή των εθνοτικών συσχετισμών, η ελληνοποίηση του πληθυσμού, όσον αφορά την γλώσσα και την συνείδηση, έγινε λοιπόν κρατική προτεραιότητα. Το πρώτο μεγάλο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν οι ανταλλαγές πληθυσμών, όπως συμφωνήθηκαν σε δύο διεθνείς συνθήκες: του Νειγύ το 1919 και της Λωζάννης το 1922. Στα πλαίσια της συνθήκης του Νειγύ, Ελλάδα και Βουλγαρία συμφώνησαν την εθελούσια μετακίνηση των αντίστοιχων μειονοτήτων ανάμεσα στις δύο χώρες. Η συνθήκη της Λωζάννης, ανάμεσα σε Ελλάδα και Τουρκία, προέβλεπε την υποχρεωτική μετακίνηση των αντίστοιχων μειονοτικών πληθυσμών<sup>15</sup>.

Οι σλαβόφωνοι κάτοικοι που παρέμειναν στα ελληνικά πλέον εδάφη, βρέθηκαν αντιμέτωποι με μία νέα προβληματική συνθήκη. Από οθωμανοί υπήκοοι, βρέθηκαν πολίτες ενός κράτους, του οποίου την επίσημη γλώσσα, ως επί το πλείστον, δεν μιλούσαν. Εντός της οθωμανικής αυτοκρατορίας, η χαμηλή κοινωνική τους θέση οφειλόταν στην θρησκευτική τους ταυτότητα· στα πλαίσια του εθνικού κράτους βρέθηκαν εκ νέου σε μειονεκτική θέση, αυτήν τη φορά λόγω της γλωσσικής τους ιδιαιτερότητας<sup>16</sup>. Η καταστολή της χρήσης της σλαβικής γλώσσας στον δημόσιο χώρο, στην ομιλία και στο τραγούδι, δημιούργησε μία ιδιαίτερη πολιτικοκοινωνική συνθήκη, ένα διχασμένο γλωσσικό σύμπαν: Τα ελληνικά έγιναν η γλώσσα του κράτους, του στρατού, του σχολείου, της αστυνομίας. Η σλαβική γλώσσα, που περιγράφεται από τους ίδιους τους φορείς της ως «τα δικά μας», «τα μακεδόνικα», ή «τα εντόπικα», παρέμεινε η γλώσσα του λαού για πολλές δεκαετίες, περιοριζόμενη εντός του σπιτιού και σε χαμηλές εντάσεις.

<sup>12</sup> Μαργαρίτης Γιώργος «Η εμπόλεμη Ελλάδα», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 6, σ. 63-73.

<sup>13</sup> Κωστόπουλος, , *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, ό.π., σ. 181-2.

<sup>14</sup> Λιθοξόου Δημήτρης, *Ο Μακεδονικός Αγώνας ή Ο Ελληνικός ΑντιΜακεδονικός Αγώνας*, εκδόσεις Μεγάλη Πορεία, Αθήνα, 1998, σ. 65-70.

<sup>15</sup> Ρόμπου-Λεβίδη Μαρίκα, ό.π., σ. 42.

<sup>16</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 73-74.

Ίσως το σημαντικότερο εργαλείο γλωσσικής αφομοίωσης υπήρξε ήδη από τον μεσοπόλεμο το σχολείο<sup>17</sup>. Εκεί, από τον μεσοπόλεμο μέχρι και την μεταπολίτευση, μαθητές και μαθήτριες έμαθαν να μιλούν ελληνικά και ταυτόχρονα έμαθαν να μην μιλούν την μητρική τους γλώσσα. Μέσω μίας σειράς τιμωρητικών στρατηγικών, έμαθαν πως η γλώσσα τους είναι ένα ντροπιαστικό κατάλοιπο του παρελθόντος και ότι θα πρέπει να την ξεχάσουν.

Η έμφυλη διάσταση υπήρξε έντονη σε αυτήν την διαδικασία<sup>18</sup>. Οι θεσμοί του παρθεναγωγείου και του νηπιοτροφείου συστήθηκαν ειδικά για να αποσπάσουν τα κορίτσια από το οικιακό περιβάλλον. Ο στόχος ήταν διττός: αφενός να ελαχιστοποιηθεί η μετάδοση της γλώσσας στα κορίτσια από τις γηραιότερες γυναίκες της οικογένειας και αφετέρου να παραχθούν μελλοντικές μητέρες οι οποίες θα γαλουχήσουν τα παιδιά τους μόνο με την ελληνική γλώσσα. Ρητή επιδίωξη των παραπάνω ήταν το σπάσιμο της *ζαντρούγκα*, της διευρυμένης οικογενειακής μονάδας που ήταν το χαρακτηριστικό της κοινωνικής οργάνωσης των μακεδονικών χωριών<sup>19</sup>.

Το ζήτημα της γλώσσας αφορούσε κυρίως την προφορική επικοινωνία. Οι σλαβόφωνοι κάτοικοι ήταν σχεδόν πάντα αναλφάβητοι. Η μόνη γραπτή παρουσία σλαβικής γλώσσας ήταν τα τοπωνύμια της περιοχής. Αν και καταγεγραμμένα στο ελληνικό αλφάβητο, ήταν καταφανώς μη ελληνικά<sup>20</sup>. Κατά την δεκαετία του '20, υπό την επίβλεψη της 'Επιτροπείας των Τοπωνυμίων της Ελλάδος' τα σλαβικής προέλευσης τοπωνύμια αντικαταστάθηκαν με ελληνικά<sup>21</sup>. Επίσης, μία σειρά μέτρων έδωσαν κίνητρα στους πολίτες με σλαβικά επίθετα να αλλάξουν τα ονόματά τους<sup>22</sup>.

Η δικτατορία της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1936 απαγόρευσε, επίσημα για πρώτη φορά, την χρήση οποιασδήποτε γλώσσας εκτός της ελληνικής: σλαβομακεδόνικα, βλάχικα, ισπανοεβραϊκά είναι αυτές που αναφέρονται συχνότερα στα κρατικά έγγραφα. Η απαγόρευση αφορούσε όχι μόνο την δημόσια αλλά και την κατ' ιδίαν χρήση «ξενικών γλωσσικών ιδιωμάτων»<sup>23</sup>. Την ίδια χρονιά, σχεδόν το σύνολο των περιοχών με έντονο το σλαβόγλωσσο στοιχείο

<sup>17</sup> ό.π. σ. 113-116.

<sup>18</sup> ό.π. σ. 117.

<sup>19</sup> ό.π. σ. 130.

<sup>20</sup> Στην ιστοσελίδα του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Μελετών μπορούν να αναζητηθούν τα παλιά και νέα τοπωνύμια της περιοχής καθώς και η χρονολογία μετονομασίας τους: <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/4968?locale=el>

<sup>21</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 139.

<sup>22</sup> ό.π. σ. 147

<sup>23</sup> ό.π. σ. 165



χαρακτηρίστηκαν «αμυντικές περιοχές»: ουσιαστικά δημιουργήθηκε μία επιτηρούμενη ζώνη, η οποία παρέμεινε σε ισχύ μέχρι το 1974<sup>24</sup>.

Το μεταξικό καθεστώς εισήγαγε μία σειρά από πρακτικές καταστολής και εκφοβισμού: ξυλοδαρμοί, φυλακίσεις, υποχρεωτική κατάποση ρετινιόλαδου ήταν μερικές από τις τιμωρίες που περίμεναν τον πολίτη που θα γινόταν αντιληπτός από τα όργανα της τάξης να μιλά μη ελληνικά σε δημόσιο χώρο. Δίνονταν μάλιστα, στους άνδρες της χωροφυλακής, οικονομικά κίνητρα ώστε να ενισχυθεί ο ζήλος τους στην εφαρμογή των μέτρων<sup>25</sup>. Το καθεστώς θέσπισε νυχτερινά σχολεία, προοριζόμενα για ενήλικους σλαβόφωνους, στα οποία η φοίτηση ήταν υποχρεωτική. Το σχολείο χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως εργαλείο εθνοκάθαρσης και από την δικτατορία των συνταγματαρχών. Επίσης, τα δύο καθεστώτα χρησιμοποίησαν μία σειρά παρόμοιων πρακτικών που αφορούσαν στον δημόσιο χώρο. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον υποχρεωτικό σημαιοστολισμό και το υποχρεωτικό βάψιμο των οικιακών προσόψεων στα εθνικά χρώματα. Η στρατικοποίηση της καθημερινής ζωής και η εθνική ομογενοποίηση υπήρξαν δύο όψεις της ίδιας διαδικασίας και στις δύο δικτατορίες.

## 1.2 Κατοχή και Εμφύλιος

Η περίοδος 1940-1949, δηλαδή της Κατοχής και του ελληνικού εμφυλίου, ήταν καταλυτική για την μορφή που θα έπαιρνε εφεξής το θέμα της σλαβοφωνίας στην Μακεδονία. Επιγραμματικά, μπορούμε να πούμε πως η εθνοτική ταυτότητα διεπλάκη με την πολιτική στράτευση. Η πολιτική διάσταση ήταν, στην πραγματικότητα, παρούσα ήδη από την εποχή της πρώτης ανάδυσης εθνικιστικών ιδεολογιών και συσσωματώσεων στα ευρωπαϊκά εδάφη της οθωμανικής αυτοκρατορίας, μια και η ίδια η διαδικασία της ανάδυσης των εθνικών ιδεολογιών και ταυτοτήτων είχε χαρακτηριστικά πολιτικής πειθούς και επιλογής. Επίσης, από το 1917 και έπειτα, λόγω της επικράτησης της Οκτωβριανής επανάστασης στην Ρωσία, η αντι-κομμουνιστική εθνικιστική ρητορεία, ήδη από τον μεσοπόλεμο, άρχισε να ταυτίζει την κομμουνιστική ιδεολογία με τους Σλάβους. Αυτή η ταύτιση εξυπηρετούσε το γενικότερο επιχείρημα πως ο κομμουνισμός είναι κάτι το ξένο προς το ελληνικό έθνος. Εδώ να σημειώσουμε την εκτίμηση του Κωστόπουλου πως η ένταξη των σλαβόφωνων Μακεδόνων στο ΚΚΕ υπήρξε ένας από τους μοχλούς ένταξής τους στο νέο ελληνικό κράτος. Αυτός ο

<sup>24</sup> Ρούμπου-Λεβίδη, *Επιτηρούμενες ζωές*, σ. 43-46 και Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 175-176.

<sup>25</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 167.

μοχλός έσπασε με τα αλλεπάλληλα κύματα διωγμών αυτού του πολιτικού χώρου στον ελληνικό 20ό αιώνα<sup>26</sup>. Οι σλαβόφωνοι Μακεδόνες – ύποπτοι για ελλιπή πατριωτισμό – υπήρξαν η πρώτη πληθυσμιακή ομάδα του ελληνικού κράτους για την οποία οι κρατικές υπηρεσίες οργάνωσαν καταγραφή πολιτικών φρονημάτων<sup>27</sup>.

Εν τούτοις, η γερμανική εισβολή εγκαινίασε μία νέα φάση. Η νέα δυναμική της εθνο-πολιτικής διαπλοκής οφειλόταν κυρίως στις πολιτικές των κατοχικών δυνάμεων. Η μέθοδος επιβολής των ναζί βασιζόταν στην εκμετάλλευση ανταγωνισμών ανάμεσα στις διαφορετικές εθνοτικές ομάδες της περιοχής. Οι βουλγαρικές και ιταλικές δυνάμεις προσάρμοσαν την λογική αυτή στις δικές τους επιμέρους επιδιώξεις, στις αντίστοιχες ζώνης κατοχής που δημιουργήθηκαν.

Η βουλγαρική κυβέρνηση συνεργασίας ανέλαβε την κατοχή της Ανατολικής Μακεδονίας και βρήκε την ευκαιρία να πάρει το αίμα της πίσω, για τον Β΄ Βαλκανικό Πόλεμο. Ακολούθησε πανομοιότυπη πολιτική με αυτήν του καθεστώτος Μεταξά, εφαρμόζοντας τα ίδια μέτρα με αντίστροφη φορά: απαγόρευση ομιλίας της ελληνικής γλώσσας, απαγόρευση ελληνικών εκδόσεων, αλλαγές ονομάτων και τοπωνυμίων, αντικατάσταση των ελληνικών με βουλγαρικά σχολεία, επιβολή της βουλγαρικής γλώσσας στις εκκλησιαστικές λειτουργίες<sup>28</sup>. Πραγματοποιήθηκαν εκτοπίσεις ελληνόφωνων κατοίκων και μεταφορά εποίκων από την Βουλγαρία, πολλοί από τους οποίους κατάγονταν από την Μακεδονία και την Θράκη και είχαν εκτοπιστεί προς Βορρά μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Επρόκειτο για απόπειρα υλοποίησης των εθνικιστικών βουλγαρικών οραμάτων του παρελθόντος, δηλαδή της μόνιμης ενσωμάτωσης της Μακεδονίας και της Θράκης στο βουλγαρικό κράτος<sup>29</sup>.

Η αντίσταση στην βουλγαρική κατοχή άρχισε να οργανώνεται το 1941. Η Πανελλήνια Απελευθερωτική Οργάνωση (ΠΑΟ), που ιδρύθηκε αρχικά με το όνομα Υπερασπισταί Βορείου Ελλάδος, ήταν από τις πρώτες απόπειρες. Το βορειοελλαδίτικο τμήμα του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) ιδρύθηκε τον Απρίλιο του 1942. Εκπροσωπώντας τους δύο αντίθετους πόλους του πολιτικού φάσματος, οι δύο οργανώσεις αλληλοκατηγορήθηκαν ως προδότες και τελικά συγκρούστηκαν, με το ΕΑΜ να συντρίβει την ΠΑΟ το 1943. Για

<sup>26</sup> Κωστόπουλος Τάσος, «Το Μακεδονικό στη δεκαετία του '40», σ. 366.

<sup>27</sup> ό.π., σ. 364.

<sup>28</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 183-4.

<sup>29</sup> Κωφός Ευάγγελος, «Το Μακεδονικό στην περίοδο 1941-50», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμος ΙΣΤ*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ. 159.



τους αντικομμουνιστές πατριώτες της ΠΑΟ η αντίπαλη πλευρά στιγματίστηκε ως «εαμοβούλγαροι», λόγω της παρουσίας σλαβόφωνων Μακεδόνων στο ΕΑΜ. Για το τελευταίο ο όρος «ΠΑΟτζήδες» έγινε συνώνυμο των συνεργατών του κατακτητή, λόγω της εθνικιστικής τους ιδεολογίας.

Με την έναρξη της εμφύλιας σύρραξης, όλα αυτά άφηναν δύο βασικές επιλογές στους σλαβόφωνοι Μακεδόνες: φυγή προς Βορρά ή ένταξη στον ΔΣΕ. Περίπου 25.000 σλαβόφωνοι Μακεδόνες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την χώρα πριν το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου<sup>30</sup>. Μεγάλη μερίδα των εναπομεινάντων, σε μεγάλο βαθμό εντάχθηκαν στο ΚΚΕ, στο οποίο εναπόθεσαν τις ελπίδες τους για επιβίωση, ενώ ένα άλλο τμήμα κινήθηκε φιλοκυβερνητικά. Τέθηκε τότε, στο κυβερνητικό στρατόπεδο, η πρόταση να θεωρηθούν Έλληνες και να μην διωχθούν όσοι σλαβόφωνοι Μακεδόνες αποδειχθεί πως δεν «ηκολούθησαν ιδεολογία ξένη και συστήματα ξένα προς το Ελληνικόν Έθνος»<sup>31</sup>. Το απόσπασμα είναι, νομίζουμε, ιδιαίτερα εύγλωττο όσον αφορά την διαπλοκή πολιτικού και εθνικού, από την μεριά της κρατικής εξουσίας.

### 1.3 Η μετεμφυλιακή περίοδος 1949-1967

Η κρατική πολιτική σχετικά με τους σλαβόφωνους της Μακεδονίας τις δεκαετίες '50 και '60, έχει δύο κύρια χαρακτηριστικά (τα οποία διατηρήθηκαν και στην δικτατορία): σε επίπεδο δημόσιου λόγου πολιτικών και διοικητικών στελεχών το θέμα της μακεδονικής μειονότητας γίνεται «ανύπαρκτο ζήτημα». Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1950, όταν επιχειρήθηκε από την Γιουγκοσλαβία διπλωματική προσέγγιση με την Ελλάδα, η αναφορά και μόνο σε 'μακεδονική μειονότητα' εκ μέρους του γιουγκοσλάβου υπουργού Εξωτερικών ήταν αρκετή για να διακοπούν οι συνομιλίες<sup>32</sup>. Σε επίπεδο υπηρεσιακών εγγράφων και οδηγιών το ζήτημα είναι όλως υπαρκτό και προτείνονται διάφορα μέτρα προς αφομοίωση των σλαβόφωνων στον εθνικό κορμό. Σε υπόμνημα του αρχηγού ΓΕΕΘΑ, το 1958, διαβάζουμε ότι πρέπει να ληφθούν «παντοία μέτρα φύσεως εκπαιδευτικής, αστυνομικής, στρατιωτικής κ.λπ. προς αφομοίωσιν και εξελληνισμό των Σλαυόφωνων»<sup>33</sup>. Τα μέτρα περιελάμβαναν διορισμό εκπαιδευτικού προσωπικού, ίδρυση νηπιοτροφείων, υποτροφίες, χρηματοδότηση

<sup>30</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 200.

<sup>31</sup> Εφημερίς των Συζητήσεων της Βουλής, Συνεδρίασις 105<sup>η</sup> της 6/5/47, σ. 739, στο Κωστόπουλος, *Απαγορευμένη γλώσσα*, ό.π., σ. 205

<sup>32</sup> Στεφανίδης Ιωάννης, «Οι εξωτερικές σχέσεις της Ελλάδας, 1949-1955: Σε αναζήτηση ασφάλειας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμος ΙΣΤ*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ. 243.

<sup>33</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Απαγορευμένη Γλώσσα*, σ. 230-1.

εθνοκοφρόνων τοπικών συλλόγων και ίδρυση τοπικών ραδιοφωνικών σταθμών.

Την περίοδο αυτή, η κρατική πολιτική στράφηκε αποκλειστικά στην αφομοίωση των σλαβόφωνων, εγκαταλείποντας τις πολιτικές εκτοπισμού. Ο στόχος πια ήταν η εδραίωση της κυρίαρχης εθνικής συνείδησης στον πληθυσμό που παρέμεινε. Έτσι, η προσέγγιση του ζητήματος άρχισε να παίρνει και χαρακτήρα συμβολικής επικράτησης στον δημόσιο χώρο. Το καλοκαίρι του 1959 οργανώθηκαν μαζικές ορκωμοσίες στα σλαβόφωνα χωριά. Οι κάτοικοι κλήθηκαν να συγκεντρωθούν στην πλατεία του χωριού τους, να αποκηρύξουν την μητρική τους γλώσσα ως ξένη και ως μείγμα γλωσσών των κατακτητών του παρελθόντος και να ορκιστούν πως στο εξής θα μιλούν μόνο την ελληνική<sup>34</sup>. Οι τελετές ορκωμοσίας περιελάμβαναν συχνά και εκτέλεση παραδοσιακών τραγουδιών (ονομαζόμενα τότε ‘εθνικά τραγούδια’) της νότιας Ελλάδας.

Κατά το λεγόμενο ‘δημοκρατικό διάλειμμα’ της κυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου, το 1964-65 άνοιξαν – υπό αυστηρούς ελέγχους – τα σύνορα με την Γιουγκοσλαβία. Η ευκολία συνεννόησης των κατοίκων της Φλώρινας με τους επισκέπτες από την γειτονική χώρα δεν πέρασε απαρατήρητη. Τροφοδότησε μάλιστα την κινδυνολογία για υποχώρηση της ελληνοφωνίας. Το θέμα εντάχθηκε στην γενική προπαγάνδα περί κομμουνιστικού κινδύνου που συνόδευσε το πραξικόπημα της 21<sup>ης</sup> Απριλίου του 1967.

Σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαμε εδώ να αναλύσουμε επαρκώς τις διαπλοκές της εθνοτικής διάστασης με την πολιτική, ούτε άλλωστε να καλύψουμε όλες τις πλευρές του ζητήματος των σλαβόφωνων Μακεδόνων στον ελληνικό 20<sup>ο</sup> αιώνα. Με αυτήν την επισκόπηση του θέματος θελήσαμε να παρέχουμε ένα στοιχειώδες πλαίσιο κατανόησης. Για τον ίδιο λόγο θα πρέπει να σκιαγραφήσουμε και τα χαρακτηριστικά της δικτατορίας.

#### **1.4 Η λαϊκή μουσική πρακτική της περιοχής**

Με τον σχηματικό όρο ‘χάλκινα’ περιγράφονται οργανολογικά οι λαϊκές ορχήστρες που έχουν σαν κύριο ρεπερτόριό τους τα τραγούδια των σλαβόφωνων Μακεδόνων. Η δράση τους, αντίστοιχη της παρουσίας της εν λόγω κοινότητας, εντοπίζεται κυρίως σε περιοχές των νομών Πέλλας, Φλώρινας, Κοζάνης και Καστοριάς. Σε μικρότερο βαθμό έχουν καθιερωθεί και σε κάποιες βλάχικες κοινότητες της κεντροδυτικής Μακεδονίας.

---

<sup>34</sup> ό.π. σ. 234-5.

Τα χάλκινα πνευστά δίνουν σε αυτά τα μουσικά σύνολα το χαρακτηριστικό τους ηχόχρωμα, χωρίς να είναι τα μόνα όργανα που τα απαρτίζουν. Η σύνθεση μία μπάντας χάλκινων είναι: κλαρίνο, τρομπέτα, τρομπόνι, ακορντεόν, γκραν κάσα, ταμπούρο, πιατίι. Τα τρία τελευταία κρουστά όργανα ομαδοποιούνται υπό τον όρο μπαταρία, από το γαλλικό batterie, με τον οποίο σημαίνεται το τμήμα κρουστών μίας τυπικής στρατιωτικής μπάντας. Τον ηγετικό ρόλο έχει το κλαρίνο, όπως και σε ολόκληρο τον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο. Η τρομπέτα (πολλές φορές δύο) και το τρομπόνι λειτουργούν στην λογική της ετεροφωνίας, παραλλάσσοντας την μελωδία του κλαρίνου. Το ακορντεόν και η μπαταρία παρέχουν αρμονική και ρυθμική υποστήριξη.

Η επικράτησή τους στην παραδοσιακή μουσική, στην περιοχή της Έδεσσας, τοποθετείται, κατά κοινή ομολογία<sup>35</sup>, στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα δυτικοευρωπαϊκά στρατεύματα καθώς και η ίδρυση φιλαρμονικών στις πόλεις της Μακεδονίας αποτέλεσαν τους μοχλούς διάχυσης των αντίστοιχων οργάνων στην περιοχή. Στην εισχώρησή τους στην τοπική κοινωνία, είναι πιθανό να έπαιξε ρόλο και ο εκσυγχρονισμός των στρατιωτικών ορχηστρών της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ήδη από την δεκαετία του 1820<sup>36</sup>. Η οικειοποίηση αυτών των οργάνων από τους λαϊκούς μουσικούς της περιοχής έδωσε στις ορχήστρες την μορφή που κράτησαν μέχρι την εμφάνιση των ηλεκτρικών και ηλεκτρονικών οργάνων στα τέλη της δεκαετίας του '70.

Η νέα ενοργάνωση αντικατέστησε τα παλιότερα όργανα, όπως η γκάιντα, το καβάλ, ο ταμπούρας και το νταούλι, τα οποία και κατασκευάζονταν στην περιοχή. Ως στοιχείο υλικού πολιτισμού, η χρήση των νέων οργάνων είναι η μετάβαση από την χειροτεχνική-αγροτική φάση, στην οποία ο μουσικός είναι συχνά και ο κατασκευαστής του οργάνου του, στην φάση της βιομηχανικής παραγωγής. Η επικράτηση της νέας μορφής ορχήστρας κρίθηκε από δύο παράγοντες. Ο πρώτος ήταν η συντριπτική υπεροχή μιας μπάντας χάλκινων όσον αφορά την ένταση. Η άλλη όψη αυτού του πλεονεκτήματος είναι η δυσκολία ένταξης της ανθρώπινης φωνής στην ορχήστρα, σε μία εποχή που δεν υπήρχε ακόμη ηλεκτρική ενίσχυση. Αυτό το

---

<sup>35</sup> Γκουράνη Θεοδώρα, *Μακεδονική Μουσική. Τα χάλκινα στην Έδεσσα και την Αλμωπία*, Δήμος Έδεσσας, Έδεσσα, 2006, σ.21-29.

<sup>36</sup> Γκουράνη Θεοδώρα, «Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2014, σ. 317-318.

πρόβλημα όμως εξουδετερώθηκε από την ειδική συνθήκη της απαγόρευσης της μακεδονικής γλώσσας<sup>37</sup>.

Η εθνομουσικολογική παρουσίαση του εντόπιου ρεπερτορίου δεν είναι στους στόχους αυτής της εργασίας. Η ερευνητική κοινότητα έχει την τύχη να έχει στην διάθεσή της εξαιρετικές σχετικές μελέτες<sup>38</sup>. Για τους σκοπούς της παρουσιάσής μας, την πρακτική δηλαδή των χάλκινων ως ετερότητα καθ' εαυτή, χωρίς την παρουσία στίχων, θα χρειαστεί μία αναφορά στην ρυθμική διάσταση του ρεπερτορίου. Αν κάτι ξενίζει τον μη εξοικειωμένο ακροατή, πέρα από το ηχόχρωμα των χάλκινων, αυτό είναι η ρυθμική αγωγή. Στους μακεδονικούς χορούς περιλαμβάνονται κάποιοι των οποίων τα βήματα και το μουσικό μέτρο δεν συναντιούνται πουθενά αλλού. Χωρίς να εξαντλούμε το θέμα, αναφέρουμε το Μουλάβεβο, σε ρυθμό 11/8, την Πουσιντίτσα, σε ρυθμό 15/8, και την Ζαβλιτσένα σε ρυθμό 7/4 ως τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Κατά τα άλλα, πολλοί σκοποί κινούνται σε ρυθμοχορευτικούς τύπους ευρέως διαδομένους στην νοτιοβαλκανική (όπως αυτός του Καλαματιανού, που στην περιοχή ονομάζεται Μακεδονικός Συρτός ή ο Ηπειρώτικος Συρτός που οι ντόπιοι μουσικοί αποκαλούν Ράμνο, δηλαδή ίσιο).

Όσον αφορά την ρυθμική διάσταση, επιβάλλεται μία αναφορά στην χρήση των κρουστών της στρατιωτικής μπάντας (η λεγόμενη μπαταρία). Πρόκειται για ένα δείγμα λαϊκής εφευρετικότητας, η οποία επιστρατεύτηκε για να αποδοθεί η ρυθμική αίσθηση της εντόπιας μουσικής, ένας ρόλος που παλιότερα είχε το νταούλι<sup>39</sup>. Η νέα πρακτική<sup>40</sup> δεν μετέφερε την ρυθμική αίσθηση του νταουλιού απaráλλακτη. Το νέο όργανο επηρέασε το περιεχόμενο, φέρνοντας ένα διακριτό κυματισμό στον ρυθμό, λόγω και των υλικών χαρακτηριστικών του οργάνου, αντίστοιχο με την έννοια του swing στην τζαζ. Επίσης, το διακριτό ηχόχρωμα των τριών οργάνων της μπαταρίας και η αιχμηρή τους ατάκα επιτρέπει στον κρουστό να λειτουργήσει μελωδικά, συμβάλλοντας στην ετεροφωνία του συνόλου.

<sup>37</sup> Άλλη τροπή πήρε η εξέλιξη των λαϊκών σχημάτων, από οργανολογική άποψη στη Ανατολική Μακεδονία, όπου η επιλογή των μουσικών οργάνων διαπλέχθηκε επίσης με την εθνοτική ταυτότητα, όπως έδειξε εξαιρετικά η Μαρίκα Ρόμπο-Λεβίδη, βλ. Ρόμπο-Λεβίδη, *ό.π.*, σ.173-220.

<sup>38</sup> Γκουράνη Θεοδώρα, *ό.π.* και Καβακόπουλος Παντελής, *Σκοποί και χοροί της Βορειοδυτικής Μακεδονίας*, ΙΕΜΑ, Αθήνα, 2005. Η διατριβή της εδεσσαίας μουσικολόγου Γκουράνη είναι και η πρώτη καταγραφή που περιλαμβάνει τους στίχους των τραγουδιών.

<sup>39</sup> Το μακεδονικό νταούλι, λίγο μικρότερο από το ποντιακό, λέγεται ταπάν. Οι κρουστοί στις μπάντες των χάλκινων, αν και χρησιμοποιούν μπαταρία, αποκαλούνται ακόμα 'ταπανάρ'.

<sup>40</sup> Η οποία παρουσιάζει ομοιότητες τόσο στην τεχνική όσο και στην αισθητική στόχευση με την δημιουργία του drum set στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα από τους αφροαμερικανούς μουσικούς της Νέας Ορλεάνης.

Θα πρέπει να δούμε τις ορχήστρες χάλκινων ως μία όψη των ιστορικο-κοινωνικών διεργασιών της μετάβασης στο νεωτερικό έθνος κράτος. Ως μία πολιτισμική μορφή, προϊόν της συνάντησης των νεωτερικών δυναμικών, όπως η επιταγή για εθνοτική ομοιομορφία του έθνους κράτους με προ-νεωτερικές πρακτικές μίας κοινότητας που αναγκάστηκε να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Όπως κάθε λαϊκή παράδοση, έτσι και αυτή είναι διαμορφωμένη ιστορικά. Η ιστορικότητά της, ή μάλλον ο βαθμός ορατότητας της ιστορικότητας αυτής, ήταν κατά την γνώμη μας το στοιχείο που κατέστησε αδύνατη την ένταξή της στο εθνικιστικό αφήγημα της δικτατορίας. Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, το καθεστώς των συνταγματαρχών προέβαλε μία ουσιοκρατική, ανιστορική εικόνα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, ως επιβίωμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Σε αυτήν την εικόνα ήταν αδύνατον να ενταχθεί η μουσική πρακτική των χάλκινων, έστω και απύσας της σλαβικής γλώσσας, καθώς δεν έλειπε μόνο η ελληνικότητα, αλλά και η παραδοσιακότητα.



εικ. 1. Η Ορχήστρα του τρομπετίστα Διονύση Μπουλγούρη. Διακρίνεται η διάταξη της ‘μπαταρίας’ και ο χειρισμός από τον μουσικό. Η φωτογραφία δημοσιεύεται στο Γκουράνη Θεοδώρα, *Μακεδονική Μουσική. Τα χάλκινα στην Έδεσσα και την Αλμωπία*, Δήμος Έδεσσας, Έδεσσα, 2006, σ.54.





## 2. Δικτατορία, Μακεδονία και παραδοσιακή μουσική

Το καθεστώς που επιβλήθηκε την 21<sup>η</sup> Απριλίου του 1967 στην Ελλάδα ήταν η τελευταία βίαιη ανατροπή πολιτεύματος της χώρας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Από τις διακηρύξεις του καθεστώτος και από την σχετική ιστοριογραφία προκύπτει ως βασικός στόχος των συνταγματάρχων ο έλεγχος της πολιτικής και πολιτισμικής πορείας της χώρας και η διατήρηση της μετεμφυλιακής πολιτικής δομής. Συγκεκριμένα, η διατήρηση της κρατικής εξουσίας στα χέρια της συντηρητικής, εθνικόφρονος παράταξης και η περιθωριοποίηση της Αριστεράς<sup>41</sup>.

Μία σειρά κοινωνικών και πολιτικών δυναμικών κέρδιζαν συνεχώς έδαφος κατά την δεκαετία πριν το πραξικόπημα, παρ' όλο το ασφυκτικό πλαίσιο του μετεμφυλιακού κράτους. Η πολιτική δυναμική της αριστεράς άρχισε να αποτυπώνεται στα εκλογικά αποτελέσματα από το 1956. Πραγματική απειλή για το status quo φάνηκε να αποτελεί το κόμμα της ΕΔΑ όταν στις εκλογές του 1958, αναδείχθηκε αξιωματική αντιπολίτευση με ποσοστό 24,42%<sup>42</sup>. Η ΕΡΕ έχασε τελικά την πρωτοκαθεδρία όταν το 1963 κέρδισε τις εκλογές η Ένωση Κέντρου, η οποία προχώρησε σε κάποιες δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις. Το μετεμφυλιακό κατεστημένο – και το ελεγχόμενο από αυτό παρακράτος – αντέδρασε στην ήττα με μία σειρά υπονομευτικών δράσεων, όπως το σχέδιο Περικλής, αποτέλεσμα των οποίων ήταν η γενική πολιτική αποσταθεροποίηση. Αυτή κορυφώθηκε με το πολιτικό χάος που προκάλεσαν τα γεγονότα της αποστασίας, το οποίο και χρησιμοποιήθηκε τελικά ως αιτιολόγηση του πραξικοπήματος από τους συνταγματάρχες.

### 2.1 Τα χαρακτηριστικά του καθεστώτος

Η δικτατορία εδραιώθηκε εξ αρχής ως στρατοκρατικό καθεστώς. Ο στρατός, ανακοίνωσαν οι συνταγματάρχες, αναλάμβανε στο εξής «την προστασία της καθεστηκυίας πολιτικοκοινωνικής τάξεως». Αξιωματικοί του στρατού τοποθετήθηκαν ως υπουργοί, ακόμα και ως γενικοί γραμματείς υπουργείων. Το καθεστώς έχει χαρακτηριστεί ως η τυπικότερη δικτατορία του ευρωπαϊκού 20<sup>ου</sup> αιώνα, όσον αφορά τον στρατοκρατικό της χαρακτήρα.

Αυτός ο χαρακτήρας συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη περίοδο με δύο τρόπους. Ο

<sup>41</sup> Ρίζας Σωτήρης «Η Δικτατορία», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 47-48.

<sup>42</sup> Νικολακόπουλος Ηλίας «Ελεγχόμενη δημοκρατία» στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 26.

πρώτος, ποσοτικής φύσης, έχει να κάνει με την διόγκωση του στρατού ώστε να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του Εμφυλίου Πολέμου. Το αποτέλεσμα ήταν συνωστισμός στα μεσαία κλιμάκια της ιεραρχίας με την συνακόλουθη δυσaréσκεια των χαμηλόβαθμων αξιωματικών, λόγω δυσκολίας επαγγελματικής εξέλιξης. Έτσι εξηγείται και η κυριαρχία των χαμηλόβαθμων αξιωματικών στο πραξικόπημα.

Η δεύτερη σύνδεση με την προηγούμενη περίοδο είναι ποιοτικής φύσης. Ο στρατός έχει εκκαθαριστεί από αριστερά και κεντρώα στοιχεία ήδη από τον μεσοπόλεμο. Με αυτήν την έννοια, ως σώμα αποκλειστικά αποτελούμενο από εθνικόφρονες αξιωματικούς, ήταν μία πολιτικοποιημένη δύναμη, που έβλεπε τον εαυτό της ως θεματοφύλακα της εθνικά ορθής πορείας του κράτους. Πριν, λοιπόν, το πραξικόπημα του '67 στρατιωτικοποιήσει την πολιτική ζωή, οι συντηρητικές πολιτικές δυνάμεις είχαν πολιτικοποιήσει τον στρατό<sup>43</sup>.

Για την συντηρητική ιδεολογία της εποχής, την οποία εξέφρασε η χούντα, η ελληνική κοινωνία ήταν αντιμέτωπη με μία διπλή απειλή: τον μαρξισμό και τα νέα καταναλωτικά ήθη της δύσης. Οι δύο αυτές απειλές κρίνονταν καταδικαστέες καθώς ερχόντουσαν σε διαφωνία με τις ηθικές αξίες της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας. Σχετικά με το πρώτο σκέλος της εθνικής απειλής, το καθεστώς κινήθηκε στα χνάρια του πρόσφατου παρελθόντος: τις πρώτες μέρες του πραξικοπήματος συνελήφθησαν 7.000 άτομα, ύποπτα για κομμουνισμό. Μεγάλο μέρος στάλθηκε στο εμφυλιακό στρατόπεδο συγκέντρωσης της Γυάρου. Καθ' όλη την δικτατορική περίοδο ο αντικομμουνισμός πήρε τη μορφή τρομοκρατίας: φυλακίσεις, βασανιστήρια, απαγόρευση και καταστολή διαδηλώσεων<sup>44</sup>.

Η δικτατορία παρουσίασε εαυτήν ως επανάσταση, συγκεκριμένα ως «εθνοσωτήριος επανάσταση», η οποία γινόταν ώστε να αμυνθεί το έθνος απέναντι σε αυτές τις εξωτικές επιρροές, εγκαθιδρύοντας μία «πειθαρχημένη δημοκρατία». Η επαναστατική ρητορική της αποτυπώθηκε στην ορολογία που χρησιμοποίησαν οι συνταγματάρχες: η κυβέρνηση ονομάστηκε επαναστατική, ενώ το 16μελές συμβούλιο, το οποίο ασκούσε στην πραγματικότητα την εξουσία ονομάστηκε επίσης επαναστατικό. Συμπληρώνοντας το αφήγημα, η απόπειρα του βασιλιά για ανατροπή, βαφτίστηκε αντεπανάσταση<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Διαμαντόπουλος Θανάσης «Το Απριλιανό καθεστώς», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ. 266-267.

<sup>44</sup> Μητροφάνης Γιώργος, «Πολιτικοί κρατούμενοι», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 127, 133.

<sup>45</sup> Διαμαντόπουλος Θανάσης, ό.π. σ. 270-1.



Τα συστατικά της επανάστασης αυτής ήταν η διάλυση της Βουλής, η επιβολή στρατιωτικού νόμου και η αναστολή του Συντάγματος του 1952, το οποίο περιελάμβανε προστασία της σκέψης, της έκφρασης και του Τύπου. Τα άρθρα του στρατιωτικού νόμου περιελάμβαναν μία σειρά απαγορεύσεων, οι οποίες δημιουργούσαν ένα ασφυκτικό πλέγμα κοινωνικού και πολιτικού ελέγχου: απαγορεύτηκαν οι συγκεντρώσεις σε κλειστούς χώρους, οι συναθροίσεις άνω των πέντε ατόμων, καθώς και η αντεθνική προπαγάνδα. Απαγορεύτηκε η φιλοξενία ατόμων με μόνιμη κατοικία σε άλλη περιφέρεια, ανεστάλησαν οι κυνηγετικές άδειες και απαγορεύτηκε η κρυφή αποθήκευση τροφίμων<sup>46</sup>. Το σύνολο των μέτρων στόχευε στην δημιουργία εμπόλεμου κλίματος, προετοιμασίας για μάχη εναντίον του εσωτερικού – κυρίως – εχθρού: του κομμουνισμού.

## 2.2 Δικτατορία και νεολαία

Στα πανεπιστήμια, στις πανεπιστημιακές λέσχες, στο Υπουργείο Παιδείας τοποθετήθηκαν απόστρατοι αξιωματικοί, ως Κυβερνητικοί Επίτροποι, ώστε να ελέγχεται η παιδεία από το καθεστώς. Περίπου το 30% του διδακτικού προσωπικού απομακρύνθηκε με διάφορους τρόπους. Η ΕΦΕΕ διαλύθηκε μαζί με όλες τις 280 επιμέρους φοιτητικές οργανώσεις. Οι υποψήφιοι φοιτητές του '67 πέρασαν από έλεγχο κοινωνικών φρονημάτων. Απαγορεύτηκε κάθε φοιτητική συνδικαλιστική δράση<sup>47</sup>.

Η στοχοποίηση της νεολαίας (ανάμεσα σε άλλες κοινωνικές ομάδες) ως πιθανού φορέα ανατρεπτικών ιδεών και πρακτικών ήταν από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του καθεστώτος, η άλλη όψη του οποίου ήταν η ανάδυση ακριβώς των νέων ως πολιτικά υποκείμενα. Είναι σαφές πως οι νέοι που αντιστάθηκαν στο καθεστώς έδωσαν μορφή στον αγώνα τους βασιζόμενοι ως επί το πλείστον στην παράδοση της Αριστεράς των προηγούμενων δεκαετιών, όπως για παράδειγμα με την ίδρυση της φοιτητικής οργάνωσης «Ρήγας Φεραίος» και της ΚΝΕ. Η αντίσταση όμως είχε και πολιτισμικό χαρακτήρα, με τρόπο διαφορετικό από το παρελθόν, λόγω δύο βασικών παραγόντων.

Πρώτον, επειδή η καταπίεση ήταν πολιτισμική, όσο και πολιτική· η δικτατορία εξασκούσε προληπτική λογοκρισία σε κάθε είδους λογοτεχνική και καλλιτεχνική έκφραση, όχι μόνο

<sup>46</sup> Κορνέτις Κωστής, *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Πόλις, Αθήνα, 2015, σ. 95-96.

<sup>47</sup> Μητροφάνης Γιώργος, «Το Φοιτητικό Κίνημα», στο Παναγιώτοπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 145-6. Επίσης, Δημαράς Αλέξης «Εκπαίδευση, Λογοτεχνία, Τέχνη. Εκπαίδευση» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ. 554.

στην διατύπωση πολιτικού λόγου. Απαγορεύτηκαν όχι μόνο μουσικές πολιτικής αναφοράς, όπως αυτή του Θεοδωράκη<sup>48</sup>, αλλά και οποιαδήποτε πολιτιστική δραστηριότητα δεν κινούνταν στα αυστηρώς ορισμένα εθνικά πλαίσια. Δεύτερον, λόγω της επιρροής που άσκησε η έκρηξη των νεολαιίστικων κινήματων στον δυτικό κόσμο, που σχημάτισαν αυτό που ονομάστηκε συνολικά αντικουλτούρα. Αν και σε μεγάλο βαθμό αποκομμένη από τον έξω κόσμο, η ελληνική νεολαία ήρθε σε επαφή με τις νέες μορφές συλλογικής δράσης που αναδύθηκαν στην Δύση εκείνη την περίοδο, κυρίως γύρω από δύο πόλους: τον γαλλικό Μάη του '68 (ο οποίος ήταν σε ποικίλους βαθμούς υπόθεση όλων των χωρών της ηπειρωτικής δυτικής Ευρώπης) και τα νεολαιίστικα ρεύματα στον αγγλοσαξονικό, αρχικά, κόσμο (ροκ, χιππισμός κλπ).

Αυτά τα κινήματα κόμισαν νέους τρόπους συγκρότησης του πολιτικού και πολιτισμικού φαντασιακού της νεολαίας. Σημαντικό τμήμα αυτής της φαντασιακής ανανέωσης, και απολύτως σχετικό με τα ενδιαφέροντα της παρούσας εργασίας, ήταν η εκ νέου ανακάλυψη και νοηματοδότηση της παραδοσιακής μουσικής.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα δούμε πώς αυτές οι παράμετροι καθόρισαν τον τρόπο που βιώθηκε και νοηματοδοτήθηκε η μακεδονική παραδοσιακή μουσική από την γενιά της δικτατορίας. Πριν από αυτό όμως είναι απαραίτητο να αναφερθούμε στην πολιτική της δικτατορίας σχετικά με το μακεδονικό, στην θέση που είχε η παραδοσιακή μουσική στο ιδεολογικό οικοδόμημα της δικτατορίας, και στον τρόπο που αυτοί οι δύο άξονες διασταυρώθηκαν.

### **2.3 Δικτατορία και Μακεδονία**

Η δικτατορία κληρονόμησε και διαιώνισε την αντιμετώπιση των σλαβόφωνων Μακεδόνων ως υπόπτων για κομμουνισμό και έλλειμμα εθνικοφροσύνης. Η πολιτική της σχετικά με το θέμα στηρίχθηκε σε αυτό το ιδεολογικό υπόβαθρο και οργανώθηκε γύρω από δύο άξονες: την πλήρη αποσιώπηση της ύπαρξης σλαβόφωνου πληθυσμού, και την οργανωμένη προπαγάνδα για την χωροχρονική συνέχεια του ελληνισμού. Αυτά τα δύο ιδεολογικά προτάγματα, απέκτησαν χαρακτήρα απόλυτης αλήθειας και καθόρισαν την οργάνωση κατασταλτικών και αφομοιωτικών πολιτικών σε επίπεδο δημόσιας πολιτικής και απόρρητων σχεδιασμών.

---

<sup>48</sup> Κορνέτης Κωστής, *ό.π.*, σ. 385.

Η κρατική πολιτική οργανώθηκε από το Συμβούλιο Εθνικής Πολιτικής (ΣΕΠ) την περίοδο 1968-69 και περιελάμβανε ανανέωση του συστήματος φακελώματος των πολιτών. Από διοικητική άποψη η διαδικασία συγκεντροποιήθηκε, καθώς οι χαρακτηρισμοί του εθνικού φρονήματος των πολιτών έγιναν αρμοδιότητα λιγότερων και ανώτερων στην ιεραρχία υπηρεσιών. Από άποψη περιεχομένου, κρίθηκε πιο αποτελεσματικό να βασιστούν οι χαρακτηρισμοί των πολιτών στην συμπεριφορά τους μεταπολεμικά ασχέτως προηγούμενων δεδομένων. Ο βαθμός εθνοφοροσύνης σταθμιζόταν εφεξής με βάση όχι την ύπαρξη σλαβόφωνων προγόνων, αλλά την ατομική στάση απέναντι στην μητρική γλώσσα. Επίσης καταργήθηκαν όλοι οι χαρακτηρισμοί που περιελάμβαναν ως συνθετικό τον όρο σλάβος ή βούλγαρος. Η ανυπαρξία της σλαβοφωνίας στην δικτατορία απέκτησε γραφειοκρατική βάση και τεκμηρίωση, εκ του αρνητικού. Οι οδηγίες, για παράδειγμα, προς τα εκπαιδευτικά στελέχη αναφέρονται σε αντιμετώπιση της «διγλωσσίας», όχι της σλαβοφωνίας.

Διακριτική ορολογία συναντούμε και στα σχέδια των Ειδικών Προγραμμάτων που σχεδιάστηκαν από την δικτατορία. Στα κείμενα αυτά περιλαμβάνονται μέτρα που αφορούν το σύνολο των κρατικών τομέων. Ως σκοπός τους αναφέρεται η αντιμετώπιση του «μιξογλώσσου ιδιώματος». Τα χωριά στα οποία θα πρέπει να κατευθυνθούν οι δυνάμεις του κρατικού μηχανισμού αναφέρονται όχι ως σλαβόφωνα αλλά ως «ευπαθή». Τα προγράμματα αυτά περιελάμβαναν χρηματικές αμοιβές δημοσίων υπαλλήλων που επιδείκνυαν ενθουσιασμό στην εκτέλεση των καθηκόντων τους και δυσμενείς μεταθέσεις των «κοινωνικώς υπόπτων». Αδρή χρηματοδότηση προβλεπόταν επίσης προς ενίσχυση πολιτιστικών συλλόγων στις πόλεις της δυτικής και κεντρικής Μακεδονίας, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν σύμφωνα με την κρατική γραμμή<sup>49</sup>.

Η εκπαίδευση υπήρξε ξεκάθαρα το σημαντικότερο εργαλείο στην εκστρατεία ενάντια στην σλαβοφωνία. Τα νηπιοτροφεία, ιδρυμένα το 1960 από την κυβέρνηση Καραμανλή, επεκτείνονται, ειδικά στα χωριά όπου είναι σε χρήση το «μιξόγλωσσον ιδίωμα», από το καθεστώς. Σε σχετική έκθεση διατυπώνεται η σύσταση να μην έχουν οι νηπιαγωγοί καταγωγή από την περιοχή και να βεβαιώνεται πως έχουν κατανοήσει την βασική τους αποστολή, δηλαδή την κατάπιξη της σλαβοφωνίας. Η ίδια αποστολή ανατίθεται και στα Οικοτροφεία.

Ο εξωσχολικός χρόνος γίνεται επίσης πεδίο δράσης της εθνικής δράσης, ώστε οι νέοι να

<sup>49</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2002, σ. 263-8.

περνούν όσο λιγότερο χρόνο γίνεται με τους σλαβόφωνους συγγενείς τους. Ο προσκοπισμός, τα Κέντρα Νεότητας, οι εκπαιδευτικές εκδρομές και οι υποτροφίες εκπαίδευσης σε ιδρύματα μακριά από τον τόπο κατοικίας τους, επιστρατεύονται ώστε να διασφαλιστεί ότι η δουλειά που γίνεται στο σχολείο δεν θα αναστραφεί αργότερα.

Τα νέα μέσα της εποχής, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση αλλά και τα περιοδικά περιλαμβάνονται στα εργαλεία που προτείνονται προς διαφωτισμό των νέων<sup>50</sup>. Το πιο πρωτοποριακό από τα μέσα, η τηλεόραση, υπήρξε καθοριστική για την εισαγωγή της ελληνικής στην καθημερινότητα των σλαβόφωνων κατοίκων. Φυσικά η χρησιμότητά της δεν εξαντλήθηκε σε αυτό. Πέρα από ελεγχόμενο μέσο ενημέρωσης, η τηλεόραση υπήρξε προνομιακό πεδίο άρθρωσης της εθνικιστικής ιδεολογίας του καθεστώτος. Μέσα από τις κρατικές εκπομπές, η δικτατορία επαναδιατύπωσε το ιδεολόγημα της εθνικής συνέχειας, επιστρατεύοντας την λαογραφία, με μεγάλη έμφαση στην παραδοσιακή μουσική.

## 2.4 Δικτατορία και παραδοσιακή μουσική

*«Μια ολοζώντανη παράδοση, γερή σαν την ρίζα της φυλής»*

Η σημασία της πολιτισμικής συνέχειας υπήρξε κεντρική για το αφήγημα της ελληνικής ιστορικής συνέχειας, καθώς, από αυστηρά πολιτική άποψη, η ιστορία του ελληνισμού παρουσιάζει ένα μεγάλο κενό – από την ρωμαϊκή κατάκτηση, μέχρι την επανάσταση του 1821. Αυτός είναι ο λόγος που η λαογραφία υπήρξε κρίσιμο τομέας ως ιδεολογικός μηχανισμός. Ο ιστορικός Michael Herzfeld συμπυκνώνει την πολιτισμική διάσταση της εθνικής ιδεολογίας: «Η ταύτιση [εν. των νεοελλήνων με τους αρχαίους] λοιπόν είναι στην πραγματικότητα ζήτημα πολιτισμικής ομοιότητας ή συνέχειας»<sup>51</sup>. Ο λαϊκός πολιτισμός δεν χρησιμοποιήθηκε σε αυτήν την κατεύθυνση μόνο από τους καθ' ύλη αρμόδιους λαογράφους αλλά και από τους, επηρεασμένους από το κίνημα του ρομαντισμού, πρώτους νεοέλληνες ιστορικούς, όπως ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος<sup>52</sup>. Η δικτατορία κληρονόμησε αυτό το πλαίσιο σκέψης και το χρησιμοποίησε για κατασκευάσει την δική της νομιμοποιητική ρητορική.

Για μία εποπτεία αυτής της ρητορικής, όσον αφορά την παραδοσιακή μουσική, τον χορό και

<sup>50</sup> ό.π. σ. 270-5.

<sup>51</sup> Herzfeld Michael, *Πάλι Δικά Μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002, σ. 20.

<sup>52</sup> Κουμπουρλής Γιάννης, «Ο 'Σπυρίδων Ζαμπέλιος' του Ν. Σβορώνου», *Νέα Εστία*, τχ 1850, Αθήνα, Δεκέμβριος 2011, σ. 902-904.

τις ενδυμασίες, θεωρήσαμε εξαιρετικές πηγές δύο ντοκιμαντέρ που κινηματογράφησε και μετέδωσε τηλεοπτικά το καθεστώς: Το «Χοροί και φορεσιές του τόπου μας» (1969)<sup>53</sup> και «Το τραγούδι του Ορφέα. Λαϊκοί χοροί και μουσικά όργανα» (1975)<sup>54</sup>, αμφότερα σε σκηνοθεσία Νέστορα Μάτσα.

Η ιστορική συνέχεια είναι το βασικό θέμα του ντοκιμαντέρ «Χοροί και φορεσιές του τόπου μας». Το μήνυμα είναι πως τα χαρακτηριστικά του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαιότητα<sup>55</sup>. Αυτό επαναλαμβάνεται εμμονικά, με πλήθος παραδειγμάτων και διατυπώσεων όπως «όλα εδώ τα έχει σφραγίσει η αιωνιότητα» ή «τίποτα σ' αυτόν τον ιερό τόπο δεν έχει σβήσει. Τίποτα δεν έχει αλλάξει». Ο βασικός μηχανισμός της αφήγησης είναι η εναλλαγή στιγμιότυπων παραδοσιακών χορών με αρχαιολογικά ευρήματα. Ο αφηγητής υπαγορεύει με αυτοπεποίθηση τί πρέπει να προσέξει ο θεατής και τον διαβεβαιώνει, άλλες φορές σαν δάσκαλος, άλλες σαν τουριστικός οδηγός, για την ομοιότητα σύγχρονων και αρχαίων ελληνικών τρόπων.

Οι τίτλοι έναρξης πέφτουν με συνοδεία καλαματιανού και αμέσως μετά εμφανίζεται μία μινωική τοιχογραφία που απεικονίζει δύο νέους. Λίγο αργότερα, παρουσιάζεται ο θεσσαλικός γυναικείος χορός «τάι-τάι». Ο αφηγητής πληροφορεί πως «η αρχή του, κατά την παράδοση, βρίσκεται στον αρχαίο χορό των Καρυατίδων, και συνεχίστηκε και στους βυζαντινούς χρόνους». Προς επίρρωση της «μακρινής ρίζας αυτού του χορού», παρεμβάλλεται η εικόνα ενός αρχαιοελληνικού ανάγλυφου σε μάρμαρο όπου απεικονίζονται γυναίκες σε πομπή, των οποίων η στάση και το κράτημα ομοιάζει με αυτά των σύγχρονων χορευτριών. Ακολουθεί παρουσίαση μελανόμορφων αγγείων με διάφορες παραστάσεις, οι οποίες αποτελούν «μία ακόμη μαρτυρία της ιερής συνέχειας που τίποτα δεν μπόρεσε να την διασπάσει».

Η ίδια συνταγή επαναλαμβάνεται με χορούς διαφόρων περιοχών. Αργότερα, η λαογράφος Αθηνά Ταρσούλη επικυρώνει επιστημονικά το αφήγημα λέγοντας πως «η παράδοση έχει μείνει σαν εθνική κληρονομιά. Παντού η ίδια διακοσμητική αίσθηση. Με τις αρχαϊκές και τις

<sup>53</sup> «Χοροί και φορεσιές του τόπου μας», [http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get\\_ac\\_id=4031](http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=4031)

<sup>54</sup> «Το τραγούδι του Ορφέα. Λαϊκοί χοροί και μουσικά όργανα», [https://www.euscreen.eu/item.html?id=EUS\\_3F8E0EB945DB4458912122EEB0F8DD90](https://www.euscreen.eu/item.html?id=EUS_3F8E0EB945DB4458912122EEB0F8DD90)

<sup>55</sup> Το ερμηνευτικό σχήμα της ιστορικής συνέχειας του Ελληνισμού δεν ήταν δημιούργημα της χούντας, ούτε η χρήση της δημοτικής μουσικής ως αποδεικτικό στοιχείο. Τις διασυνδέσεις της χουντικής ιδεολογίας με προϋπάρχοντες προσλήψεις της δημοτικής μουσικής έχει αναδείξει η Άννα Παπαέτη στο άρθρο Papaeti, Anna, «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967 - 1974)», *Μουσικός Λόγος*, 2015.

βυζαντινές ρίζες. Παντού η ίδια συνέπεια».

Η έμφαση στο «παντού» είναι ενδεικτική άλλης μίας κεντρικής ιδέας του ντοκιμαντέρ, της ενότητας του ελληνικού χώρου. Και στα δύο ντοκιμαντέρ, οι απότομες μεταπηδήσεις της αφήγησης στα διάφορα γεωγραφικά διαμερίσματα της χώρας, γίνονται για να υποβληθεί η αίσθηση της ενότητας του εθνικού χώρου. Υπάρχει ποικιλομορφία, η οποία όμως αναβλύζει από μία και μοναδική εθνική ουσία. Η εισαγωγική παράγραφος του αφηγητή μιλά για την «αιώνια ομορφιά του ελληνικού τοπίου που αλλάζει μορφές και πρόσωπα, σε μια μοναδική ποικιλία». Η ενότητα αυτής της ποικιλίας τονίζεται ασταμάτητα, σε όλη την διάρκεια του φιλμ. Στους τίτλους αρχής, άλλωστε, οι χοροί και οι φορεσιές που θα παρουσιαστούν, χαρακτηρίζονται, όχι απλώς παραδοσιακοί ή δημοτικοί, αλλά «εθνικοί».

Στην περίπτωση της ενδυμασίας της περιοχής του Γιδά (σημερινή Αλεξάνδρεια Ημαθίας), η αρχαιοελληνική καταγωγή γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένη: ο κεφαλόδεσμος της φορεσιάς, που μοιάζει με περικεφαλαία, λέγεται πως φοριέται μετά από άδεια του ίδιου του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η συγκεκριμένη χορευτική ομάδα δεν παρουσιάζει κάποιον μακεδονικό χορό, αλλά έναν της ανατολικής Ρωμυλίας, που τον έφεραν στην Μακεδονία οι αντίστοιχοι πρόσφυγες «όταν έφυγαν από την ιερή προγονική γη».

Ο μακεδονικός χορός Αυτός παρουσιάζεται λίγο μετά, όχι όμως πριν την ξενάγηση στην αρχαία Πέλλα, λίκνο ενός «υψηλού πολιτισμού». Εκεί, η κάμερα πλησιάζει σε γλυπτό που παρουσιάζει «νύμφες πιασμένες από το χέρι». Ενώ όμως ακούγεται αυτή η φράση, το μοντάζ έχει ήδη στραφεί στις σύγχρονες Μακεδόνισσες που χορεύουν, πιασμένες ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Από την ορχήστρα που συνοδεύει απουσιάζουν τα χάλκινα πνευστά. Οι χρωματικοί συνδυασμοί δεν σχολιάζονται σε καμία παραδοσιακή ενδυμασία σε όλο το φιλμ, ούτε γίνεται κάποια αναφορά στα εθνικά χρώματα της σημαίας: εκτός από την ανδρική μακεδονική, στην οποία «το γαλάζιο και το άσπρο είναι τα διακοσμητικά χρώματα».

Οι χοροί γίνονται επίσης οι επιτελεστικοί σύνδεσμοι των θεατών με τις ένδοξες στιγμές του έθνους, στα νεώτερα χρόνια. Ο τσάμικος, όπως αναφέρεται, λέγεται και κλέφτικος, γιατί τον χόρευαν τα παλικάρια πριν από την μάχη, κατά την επανάσταση του 1821. Ο συγκεκριμένος χορός, ως έκφραση του εξιδανικευμένου υποκειμένου του κλέφτη, απέκτησε από νωρίς κεντρική θέση στην ελληνική λαογραφία<sup>56</sup>. Για την δικτατορία είχε και μία πρόσθετη

---

<sup>56</sup> Herzfeld, *ό.π.*, σ. 114-122.



χρησιμότητα. Η σύνδεσή του με την ένοπλη εξέγερση/αναγέννηση του έθνους, την Επανάσταση του '21 χρησιμοποιήθηκε και ως έμμεση νομιμοποίηση του στρατοκρατικού καθεστώτος που θέλησε να παρουσιάσει τον εαυτό του ως τον εκ φύσεως κατάλληλο θεματοφύλακα του ένδοξου παρελθόντος<sup>57</sup>.

Όσον αφορά τον Μακεδονικό Αγώνα, δεν γίνεται κάποια σύνδεση με συγκεκριμένο χορό, εν τούτοις, αφού παρουσιαστεί ο Καπουτζηδιανός χορός της Θεσσαλονίκης, ο αφηγητής πληροφορεί τον θεατή πως «Ξεκινάμε από την Μακεδονία, μέσα από την δόξα του μακεδονικού χώρου και περνώντας από τον βάλτο, ακούμε τα μυστικά του. Και ζούμε την μέθη και την έξαρση του Μακεδονικού Αγώνα, που δεν είναι μόνο ιστορική μνήμη αλλά και ζωή». Η παράγραφος μοιάζει να είναι γραμμένη ως μεταβατική για να μεταφέρει τον θεατή από την μία περιοχή στην άλλη. Αντ' αυτού, το θέμα και ο τόνος της αφήγησης αλλάζει και περνάει στην παρουσίαση των παραδοσιακών οργάνων. Το κάπως άγαρμπο μοντάζ αυτής της μετάβασης, σε αντίθεση με το υπόλοιπο φιλμ, το οποίο καταφέρνει να υποβάλει την αίσθηση της φυσικότητας, αφήνει την αίσθηση πως η αναφορά στον Μακεδονικό Αγώνα γίνεται επειδή πρέπει να γίνει, ακόμα κι αν δεν συνδέεται οργανικά με το επόμενο μέρος.

Συνολικά παρουσιάζονται τρεις χοροί με αναφορά στην Μακεδονία. Από αυτούς, μόνο ο προσφυγικής καταγωγής Τραπανιστός εντάσσεται ρητά στην συνέχεια με την αρχαιότητα, μέσω της προφορικής δοξασίας σχετικά με την φορεσιά και τον Μέγα Αλέξανδρο. Οι όποιες λογικές ασυνέχειες στις συνδέσεις που γίνονται, επικαλύπτονται από τις συναισθηματικές, παθιασμένες διατυπώσεις του αφηγητή. Λίγο παρακάτω, παρουσιάζεται ένας ποντιακός χορός. Ο αφηγητής καταφέρνει να τον συνδέσει με τους διωγμούς των ποντίων στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και με τον αρχαίο πυρρίχιο, μέσα σε μία πρόταση.

Η ιερότητα είναι μία έννοια που εμφανίζεται τακτικά στην αφήγηση, σε φράσεις όπως «η ιερή συνέχεια του έθνους», «οι ιεροί δρόμοι της Μακεδονίας». Τα ψηφιδωτά της Πέλλας δεν προκαλούν μόνο θαυμασμό αλλά και «έκσταση». Η παράδοση είναι «πάντα ζωντανή». Η ζωτικότητα αυτή παίρνει σε κάποια σημεία ακόμα και μεταφυσικές διαστάσεις. Τα γεωμετρικά θέματα στην σαρακατσάνικη φορεσιά, για παράδειγμα, επιλέγονται διότι «η απλή Σαρακατσάνα συνέχισε, υπακούοντας την μυστική φωνή της φυλής, την μεγάλη παράδοση». Αν ο εθνικισμός είναι, όπως έχει ειπωθεί, η θρησκεία του κράτους, θα μπορούσαμε να πούμε πως το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ είναι ένα από πιο εύγλωττα

<sup>57</sup> Papaeti, ό.π., σ. 54-55.

ευαγγελία του. Παρ' όλη την έμφαση στην αρχαία Ελλάδα, η ορθοδοξία δεν απουσιάζει από το αφήγημα. Στην σκηνή του μετσοβίτικου συγκαθιστού χορού ο θεατής πληροφορείται πως το χωριό χορεύει επειδή είναι της Αγίας Παρασκευής.

Τα μουσικά όργανα συστήνονται επίσης ως σύνδεσμοι με την ελληνική αρχαιότητα. Το κλαρίνο χαρακτηρίζεται ως προέκταση της αρχαίας φλογέρας. Στην σημερινή φλογέρα αποδίδεται θεϊκή καταγωγή: «Από τον Πάνα ξεκινάν' αυτές οι φλογέρες, που είναι όργανο κατ' εξοχήν ποιμενικό». Αντίστοιχες γενεαλογίες βεβαιώνονται για το σαντούρι, το κανονάκι και τον ταμπουρά. «Όλα αποτελούν μία προέκταση του ζωντανού χθες».

Το ντοκιμαντέρ με τίτλο «Το τραγούδι του Ορφέα. Λαϊκοί χοροί και μουσικά όργανα», του ίδιου σκηνοθέτη εστιάζει ειδικά στα μουσικά όργανα ως αποδεικτικό της ιστορικής συνέχειας. Το τριμερές σχήμα της ιστορικής συνέχειας (αρχαιότητα/βυζάντιο/νεώτερη Ελλάδα) εδραιώνεται πολύ γρήγορα ως ρυθμιστική αρχή της αφήγησης. Μέσα στα πρώτα τρία λεπτά του φιλμ, ο αφηγητής ξεναγεί τον θεατή στα μουσικά όργανα που συναντώνται σε παραστάσεις αγγείων και ειδώλια κι αμέσως μετά στα όργανα που απαντούν στις βυζαντινές αγιογραφίες, όπου αναπαριστώνται ορχήστρες, αντίστοιχες με τις τωρινές παραδοσιακές κομπανίες. Η σύνδεση με το εθνικό παρελθόν εξειδικεύεται σε κάθε όργανο. Το νταούλι είναι ένα «ρυθμικό όργανο με πανάρχαιες ρίζες, που το συναντάμε μετά σε βυζαντινές αγιογραφίες». Το κλαρίνο είναι «ο αρχαίος αυλός, γίνεται μεσαιωνικό σουραύλι και φτάνει στις μέρες μας ως κλαρίνο». Καμία αναφορά δεν γίνεται στην επιρροή των δυτικοευρωπαϊκών στρατιωτικών φιλαρμονικών στον βαλκανικό χώρο ή σε οποιαδήποτε επιρροή εκτός της εθνικής ιστορικής εξέλιξης. Ελαφρώς διαφορετική αντιμετώπιση επιφυλάσσεται για το ιταλικό ύφος των Επτανήσων, χωρίς να κατονομάζεται ως τέτοιο. Οι κιθάρες και τα βιολιά της κερκυραϊκής κομπανίας χαρακτηρίζονται ως νεότερα όργανα, πράγμα που συγχωρείται καθώς «έχουν κι αυτά δεθεί με πολλές εκδηλώσεις του λαϊκού βίου».

Κατά τ' άλλα, ο εθνομουσικολόγος Σίμων Καρράς επιστρατεύεται για να βεβαιώσει το αφήγημα, πως «η βάση των οργάνων είναι αρχαιοελληνική» και να επαναλάβει τις γενεαλογίες των οργάνων που έχουν διατυπωθεί ήδη στο ντοκιμαντέρ «Χοροί και φορεσιές του Τόπου μας». Η γκάιντα και η τσαμπούνα κατάγονται από τον αρχαίο άσκαυλο. Η αυθεντικότητα της γκάιντας και η καταγωγή της από την αρχαιότητα αποδεικνύεται από το γεγονός ότι οι τσαμπουνάρηδες κατασκευάζουν μόνοι τους τα όργανά τους. Είναι



αυτοδίδακτοι, άρα συνεχίζουν μία παράδοση, χωρίς έξωθεν επιρροές.

Μαζί με το μοτίβο της αυτοδίδακτης αυθεντικής καλλιτεχνικής έκφρασης, στο ντοκιμαντέρ αυτό εδραιώνεται και το θέμα της μεταφυσικής, μυστικής σχέσης των Ελλήνων με την μουσική τους η οποία τους συνδέει μαγικά με το παρελθόν τους. Στην επιτέλεση της ποντιακής μουσικοχορευτικής παράδοσης, οι πόντιοι δεν νοσταλγούν απλώς την πατρογονική γη. Κοινωνούν ένα «μυστικό πάθος». Η ποντιακή λύρα, φυσικά, είναι εξέλιξη της ορφικής. Οι οργανοποιοί του Ρεθύμνου κατέχουν το «μυστικό που τους επιτρέπει να βγάζουν από το απλό κούτσουρο πλούσιο ήχο». Για τον δυναμικό ρυθμό της κρητικής μουσικής εκφράζεται η άποψη πως «τον κατευθύνει μία ανερμήνευτη μυστική δύναμη».

Σύμφωνα με το ντοκιμαντέρ τα μουσικά όργανα πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως απολύτως δεμένα με την καθημερινότητα του λαού. Για παράδειγμα οι κρητικοί δεν ξεχωρίζουν το τραγούδι από την συζήτηση με φίλους. Αντίστοιχα, οι βοσκοί στην ηπειρωτική Ελλάδα παίζουν φλογέρα για να περάσει η ώρα. Η παραδοσιακή μουσική είναι ένα με την ζωή των ανθρώπων, όχι μία αποκομμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Γι' αυτό και, προς το τέλος του ντοκιμαντέρ, η αφήγηση περνά αβίαστα από τα μουσικά όργανα στην καμπάνα της εκκλησίας, συνδεδεμένη με τις «χαρές και λύπες του γένους», στο σήμαντρο του μοναστηριού αλλά και στα κουδούνια στο λαιμό των προβάτων. Όλα μαζί συνθέτουν ένα εθνικό ηχοτοπίο, το οποίο είναι συνεκτικό καθώς όλοι οι ήχοι ανήκουν στο ίδιο οργανικό σύνολο: ήχοι μουσικοί, ήχοι της φύσης, ήχοι εργαλειοκοί, είναι οι ήχοι της εθνικής ζωής των Ελλήνων.

Τα μουσικά όργανα συντροφεύουν τον απλό άνθρωπο στην ζωή του, εκφράζουν όλη την γκάμα των συναισθημάτων. Γενικά, στο εν λόγω ντοκιμαντέρ δίνεται έμφαση στην οργανική και άμεση σχέση των Ελλήνων με τον πολιτισμό τους. Τίποτα δεν είναι μαθημένο, ξενόφερτο, όλα πηγάζουν αυθόρμητα από την εθνική ουσία, η οποία ταξιδεύει μοναχικά στον χρόνο. Αυτή η θέαση του πολιτισμού, αν και διεκδικεί να εκπροσωπήσει κάτι πανάρχαιο, είναι εξόχως νεωτερική. Όπως έχει δείξει ο Benedict Anderson, προϋποθέτει την νεωτερική αντίληψη του χρόνου ως κενού και ομογενούς, εντός του οποίου ταξιδεύει το έθνος, ως κοινωνικός οργανισμός, ως συμπαγής κοινότητα<sup>58</sup>.

Η έμφαση στην οργανικότητα έχει τις ρίζες της στον αντι-διαφωτισμό και τον

---

<sup>58</sup> Anderson Benedict, *Imagined Communities*, Verso Books, London 2016, σ. 25.

αντι-κοσμοπολιτισμό, στην ανάγκη νομιμοποίησης του έθνους κράτους, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της μεταρσίωσης του λαϊκού σε εθνικό<sup>59</sup>. Όπως έχει παρατηρηθεί, ενώ αυτή η αναπαράσταση της παράδοσης προϋποθέτει μία νεωτερική σχέση με τον παρελθόν, είναι την ίδια στιγμή αντί-νεωτερική και αντι-διαφωτιστική, καθώς βλέπει τον λαϊκό πολιτισμό ως κάτι μεταφυσικά αυθύπαρκτο μέσα στον ιστορικό χρόνο<sup>60</sup>. Αυτή η ανάγνωση της λαϊκής μουσικής και ευρύτερα του λαϊκού πολιτισμού, ως εκδήλωση μίας μεταφυσικά αναλλοίωτης εθνικής ουσίας, ανεπηρέαστης από τον ιστορικό χρόνο αλλά ανέγγιχτη από έξωθεν επιρροές, δημιουργεί ένα φαντασιακό πλαίσιο στο οποίο η μουσική πρακτική των χάλκινων πνευστών δεν μπορούσε να ενταχθεί. Γι' αυτό και απουσιάζει από τις μηντιακές αναπαραστάσεις της περιόδου της δικτατορίας. Όπως θα δούμε παρακάτω, η πρακτική αυτή κυνηγήθηκε, ακόμα και όταν απουσίαζαν τα λόγια των τραγουδιών.

---

<sup>59</sup> Μανιάτης Γιώργος, «Η λαϊκή μουσική παράδοση ως πολιτικό και αισθητικό πρόβλημα», στο Κάβουρας Παύλος (επιμ.), Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού, νήσος, Αθήνα, 2010, σ.141-3.

<sup>60</sup> Κάβουρας Παύλος, «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο Κάβουρας Παύλος (επιμ.), Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού, νήσος, Αθήνα, 2010, σ.32.

### 3. Οι αφηγητές των χωριών

Στην αναζήτηση των αφηγητών μου, το σταθερά κριτήρια ήταν η εντόπικη καταγωγή και η μόνιμη διαμονή στην περιοχή της Έδεσσας. Υπήρξε επίσης ηλικιακό κριτήριο, αφού ο στόχος της έρευνας ήταν να καταγράψω το βίωμα της δικτατορίας. Προσπάθησα, και σε μεγάλο βαθμό τα κατάφερα, να μιλήσω με ανθρώπους που έζησαν την δικτατορία στην εφηβεία και στα πρώτα τους ενήλικα χρόνια. Ένας βασικός λόγος γι' αυτό ήταν το ενδιαφέρον για τις αναμνήσεις της σχολικής ζωής, καθώς είναι γνωστή η κεντρικότητα της εκπαιδευτικής πολιτικής της χούντας στο θέμα της γλωσσικής αφομοίωσης. Ένας γενικότερος λόγος ήταν η κρισιμότητα των εμπειριών των νεανικών χρόνων στην ψυχική διαμόρφωση των υποκειμένων.

Το κοινωνικό προφίλ των αφηγητών υπήρξε τελικά καθοριστικό για την δομή και τα συμπεράσματα της εργασίας. Για την ακρίβεια, καθοριστικό υπήρξε το γεγονός ότι το αντιμετώπισα ως έναν άγνωστο Χ. Επέλεξα δηλαδή την ποικιλία: την προσέγγιση ανθρώπων διαφορετικών μορφωτικών επιπέδων και επαγγελμάτων. Χωρίς να έχω πρότερη εμπειρία στην συλλογή συνεντεύξεων, το είδα σαν πείραμα, σαν αυτοσχεδιασμό. Το ερωτηματολόγιό μου ήταν στην ουσία το ίδιο σε κάθε συνέντευξη. Θεώρησα πως θα έχει ενδιαφέρον, αντί να προσαρμόσω τις ερωτήσεις με βάση δικές μου υποθέσεις για το πώς θα κυλήσει η διαδικασία, να δω πόσο διαφορετικά θα αντιδράσουν στις ίδιες ερωτήσεις, διαφορετικοί άνθρωποι.

Προέκυψαν λοιπόν τρεις διακριτές οπτικές του θέματος, που συμπίπτουν με ισάριθμα κοινωνικά προφίλ των αφηγητών. Η ομαδοποίηση δεν ήταν προαποφασισμένη· προέκυψε από το περιεχόμενο των αφηγήσεων. Ως περιεχόμενο εννοώ πως στις αφηγήσεις αναδύθηκε μία κοινή οπτική, ένας κοινός τρόπος αφήγησης ανάμεσα στα άτομα που αποτελούν την κάθε ομάδα. Με λίγα λόγια, η κάθε ομάδα αντιπροσωπεύει και μία διαφορετική σχέση των υποκειμένων με την εθνική τους ταυτότητα, τόσο γενικά, όσο και συγκεκριμένα σε σχέση με την μουσική. Ακούγοντας ξανά και ξανά τις ηχογραφημένες αφηγήσεις, κατέληξα σε αυτόν τον τρόπο παρουσίασης πιστεύοντας πως έτσι θα επιτραπεί στην κάθε οπτική να διαφανεί πληρέστερα, χωρίς να χρειαστεί να συναιρέσω τους τρόπους αφήγησης σε μία ενιαία φόρμα.

Οι τέσσερις αφηγητές των οποίων οι αφηγήσεις συνθέτουν αυτό το μέρος της παρουσίασης

κατοικούν σε δύο χωριά της Έδεσσας, την Πλατάνη και την Αγία Φωτεινή και οι συνεντεύξεις μαζί τους έλαβαν χώρα το 2023.

Ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους αφηγητές μου έχει η Ελένη. Το σημαίνον στοιχείο στην συνάντησή μας είναι, κατά την γνώμη μου, ότι έγινε με δική της πρωτοβουλία. Η Ελένη άκουσε στο χωριό ότι ζητάω από τους παλιούς να μου μιλήσουν γύρω από το θέμα της γλωσσικής καταστολής και των τραγουδιών και ζήτησε από την μητέρα μου να την επισκεφτώ ώστε να μου πει αυτά που θυμάται.

Η Ελένη είναι νύφη στην Πλατάνη, χήρα εδώ και δέκα χρόνια. Είναι εντόπια, από το Γιαννακοχώρι Ημαθίας, χωριό μικτού πληθυσμού (ντόπιοι και πόντιοι). Παντρεύτηκε το '62 και εγκαταστάθηκε στο σπίτι του συζύγου της. Στην πορεία της συνέντευξης έγινε προφανές πως η Ελένη με κάλεσε σπίτι της γιατί είχε την επιθυμία να μοιραστεί βιώματα σχετικά με το θέμα μου, τα οποία καθόρισαν την οικογενειακή και προσωπική της ιστορία. Ενώ οι αναμνήσεις της αφορούν γεγονότα δυσάρεστα, έως τραυματικά, ενώ το συναίσθημα που κυριαρχεί είναι ο φόβος, η αφήγησή της ήταν ψυχραιμη και συγκροτημένη. Ένωσα πως έχω απέναντί μου μία γυναίκα αποφασισμένη να μιλήσει ανοιχτά. Στην συνέντευξη, που κράτησε λιγότερο από μία ώρα, μου αφηγήθηκε γεγονότα από δύο φάσεις της ζωής της: πρώτα από την έγγαμη περίοδο, και μετά πήγε πιο πίσω, σε περιστατικά στο δικό της χωριό, στη νεότητά της.

Εκτιμώ πως, πέρα από ενδεικτικά του χαρακτήρα της, η ψυχραιμία και η αποστασιοποίηση από τις αναμνήσεις καθώς και ο μετριασμός της συναισθηματικής φόρτισης, συνδέονται και με το γεγονός ότι είναι κάτοικος στο χωριό του συζύγου της, άρα δεν έχει δεσμούς αίματος με την γειτονιά. Την ίδια στιγμή, ζώντας μακριά από το δικό της χωριό, έχει την απαραίτητη απόσταση σε σχέση και με εκείνη την κοινότητα, ώστε να μιλήσει με κριτικό τρόπο για συμπεριφορές συγχωριανών.

Όσον αφορά την επιλογή της να μιλήσει συγκεκριμένα σε εμένα, μπορώ να διακρίνω δύο διυποκειμενικούς παράγοντες<sup>61</sup>: Ο πιο ξεκάθαρος, καθώς το δήλωσε ρητά, ήταν οι καλές σχέσεις που είχε ο σύζυγός της με τον παππού μου. Οι 'καλές σχέσεις' δεν είναι ένα περιφερειακό θέμα που απλώς διευκολύνει το καλό κλίμα της συνέντευξης: είναι μέρος ενός εκ των κεντρικών θεμάτων της αφήγησής της, της ύπαρξης πληροφοριοδοτών στο χωριό.

<sup>61</sup> Η σημασία της διυποκειμενικής δυναμικής στην προφορική ιστορία αναλύεται στο Abrams Lyn, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, μτφρ. Λουκάς Ρινόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, 2014. σ. 87-93

Όσον αφορά την μεταξύ μας δυναμική, ένα ακόμα δεδομένο, το οποίο δεν ήρθε μεν στο προσκήνιο, αλλά είναι πιθανό να έπαιξε τον ρόλο του είναι ότι ξέρει πως και εγώ κατάγομαι μόνο κατά το ήμισυ από την Πλατάνη. Δεν αποκλείεται αυτό το στοιχείο να λειτουργεί ως αναλογία με την δική της σχέση με το χωριό.

### 3.1 Κατάσχεση μουσικών οργάνων

Χωρίς περιστροφές, η Ελένη ξεκίνησε να μιλάει για ένα περιστατικό παρενόχλησης του συζύγου της από την αστυνομία της χούντας. Ο σύζυγός της, Χρήστος, ήταν επαγγελματίας μουσικός, παίζοντας ακορντεόν σε γάμους. Μία μέρα, ενώ έπαιζε μουσική με παρέα στην πλατεία του χωριού, εμφανίστηκαν αστυνομικοί οι οποίοι τους κατέσχεσαν τα όργανα. Η Ελένη περιγράφει το γεγονός σαν να ήταν παρούσα, ενώ δεν ήταν. Μεταφέρει φράσεις που ειπώθηκαν κατά την κατάσχεση όπως: «Οι αστυνομικοί του είπαν 'απαγορεύεται να παίζεις μακεδονικά τραγούδια'».

Στην εξιστόρηση, η Ελένη δίνει έμφαση στην επαγγελματική δυσκολία που προκάλεσε η κατάσχεση. Αυτό ήταν και το επιχείρημά τους όταν απευθύνθηκαν στο Αστυνομικό Τμήμα για να ζητήσουν να τους δοθεί πίσω το ακορντεόν. Το κατάφεραν χάρη στην μεσολάβηση γνωστού τους αστυνομικού. Η επιστροφή του ακορντεόν έγινε υπό τον όρο να μην παίζει μακεδονικά. Ο Χρήστος αμύνθηκε λέγοντας πως δεν φταίει, απλά παίζει τα τραγούδια που του ζητάει ο κόσμος.

Σε διευκρινιστική μου ερώτηση, η Ελένη με διαβεβαιώνει πως επί χούντας διώκονταν τα μακεδονικά τραγούδια, ακόμα και χωρίς λόγια. Στους γάμους «ερχότανε αστυνομία και τα έπαιρνε τα όργανα». Θυμάται τον γάμο της μεγαλύτερης αδελφής της, στο Γιαννακοχώρι, όπου έγινε έφοδος της αστυνομίας και κατάσχεση των μουσικών οργάνων. «Στην αδελφή μου ήρθαν, μας τα πήραν τα όργανα. Και την πήγαμε στην εκκλησία χωρίς όργανα. Μην τα συζητάς». Η έκφραση αγανάκτησης γίνεται και αυτή με ψύχραιμο, στοχαστικό τρόπο. Από την αρχή μέχρι το τέλος της περιγραφής των κρατικών παρενοχλήσεων διατηρεί τον ψύχραιμο τρόπο αφήγησης. Τα συναισθήματα είναι πανταχού παρόντα στην αφήγηση· ο φόβος των αρχών, ο θυμός για την άδικη κακομεταχείριση. Η αφηγήτρια όμως είναι ψύχραιμη καθώς περιγράφει τα συναισθήματα της εποχής, αποφασισμένη να μου μεταφέρει την μνήμη της. Εισέπραξα την μνημόνευση ως μία πράξη ετεροχρονισμένης διαμαρτυρίας για όσα συνέβησαν.

### 3.2 Άνοιξε Ελένη

Στην ερώτησή μου για το αν θυμάται λόγια απάντησε κατευθείαν αρνητικά, αλλά λίγες στιγμές μετά άρχισε να λέει την πρώτη στροφή του τραγουδιού «Οτφόρι Λένκω»:

*«Οτφόρι Λένκω, βράτα, βρατίτσα,  
σου τφόιτα μπέλα ρατσιίτσα»<sup>62</sup>*

Της ζήτησα να το πει και τραγουδιστά, πράγμα που έκανε, με αρκετή επιτυχία. Πρόκειται για αρκετά γνωστή μελωδία της περιοχής. Μου τραγούδησε μόνο την πρώτη στροφή, καθώς δεν θυμόταν το υπόλοιπο, αν και προσπάθησε να μου μεταφέρει το περιεχόμενο του τραγουδιού περιφραστικά: Η Λένκω του τραγουδιού δεν ανοίγει την πόρτα του σπιτιού της, παρά τις εκκλήσεις του ερωτευμένου νέου που της τραγουδάει από τον δρόμο. Του απαντάει ότι δεν μπορεί να ανοίξει γιατί την πονάει το κεφάλι και η καρδιά, αν και αυτή είναι η μισή αλήθεια. Αιτία για τον πόνο της δεν είναι κάποια αρρώστια αλλά η στεναχώρια της καθώς είναι ερωτευμένη με κάποιον άλλον και οι γονείς της δεν την δίνουν σε αυτόν που θέλει.

Η έκφρασή της γλυκαίνει αισθητά όταν μου περιγράφει το περιεχόμενο του τραγουδιού. Η διάθεση της άλλαξε, και έγινε προφανές πως μοιράζεται κάτι όμορφο και πολύτιμο για αυτήν. Η Ελένη έχει προσωπική, βιωματική σύνδεση με το τραγούδι, την οποία αποκαλύπτει σταδιακά. Αρχικά αναφέρει ότι θυμάται τον μπαμπά της να το τραγουδάει στο τραπέζι που έκαναν στο σπίτι τους για τα βαφτίσια του γιού της, τον χειμώνα του 1964-65. Μου απαριθμεί τους συγγενείς που ήταν παρόντες στο συγκεκριμένο γλέντι και τονίζει πως πριν την χούντα μπορούσαν να τραγουδήσουν, έστω μέσα στο σπίτι.

Η πραγματική όμως σύνδεσή της με το τραγούδι αποκαλύπτεται λίγο παρακάτω στην αφήγηση. Μετά από ένα δυο λεπτά χαλαρής κουβέντας, όπου συμφωνούμε ότι τα λόγια των τραγουδιών χάνονται σιγά-σιγά από την μνήμη της περιοχής, ξαφνικά αλλάζει τόνο και έκφραση, σαν να κρατιότανε μέχρι εκείνη την στιγμή αλλά τελικά αποφάσισε να μοιραστεί περισσότερα: «Αυτό το ξέρω γιατί ένας που έπαιζε τρομπόν [sic], ήρθε και με έκανε καντάδα, τη νύχτα, δώδεκα η ώρα. (...) Και την άλλη μέρα ήρθε να με ζητήσει στο σπίτι. Και 'γω πού... σιγά [κάνει κίνηση άρνησης με το κεφάλι]». Η καντάδα έγινε όσο ήταν ακόμα ανύπαντρη,

<sup>62</sup> «Άνοιξε Ελένη την πόρτα την πορτούλα, με το λευκό σου το χεράκι».

στο σπίτι των δικών της, στο Γιαννακοχώρι.

Η περιγραφή των στίχων που κάνει η Ελένη επιβεβαιώνονται – σαν γενικό περιεχόμενο από την εθνομουσικολογική έρευνα<sup>63</sup>. Ως παράδειγμα βιωματικής σχέσης με την λαϊκή μουσική είναι χαρακτηριστικό πως το περιεχόμενο των στίχων, ταυτίζεται στη ουσία με το περιστατικό εξαιτίας του οποίου θυμάται η Ελένη το τραγούδι. Είτε αυτό σημαίνει έναν βαθμό κατασκευής της μνήμης, είτε όχι, πρόκειται για παραδειγματική σύνδεση της υποκειμενικότητας με το συμβολικό πλαίσιο της κοινότητας. Επίσης η μνήμη των τραγουδιών λειτουργεί κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, με την ζωντανή τους εκτέλεση: «Όσο ήταν ο άντρας μου έπαιζε το ακορντεόν, τα θυμόμουνα. Αλλά μετά πέθανε και τα ξέχασα».

Ο δεύτερος αφηγητής από την Πλατάνη, ο Πέτρος, γεννήθηκε στην Πλατάνη το 1955. Φοίτησε στο δημοτικό σχολείο του χωριού, αλλά δεν συνέχισε στο γυμνάσιο «γιατί ήταν η κατάσταση έτσι όπως ήτανε με τα πολλά παιδιά. Δεν υπήρχανε και πολλά λεφτά για να μπορώ να πηγαίνω με το λεωφορείο [εννοεί στο σχολείο στην Έδεσσα]». Μετά το δημοτικό άρχισε να βοηθά τον πατέρα του που ήταν σιδεράς.

Ο Πέτρος δέχθηκε να μου μιλήσει μόνο με τον όρο να είναι παρούσα και η μητέρα του, Θεοδώρα. Παρ' όλο που το θέμα μου αφορούσε την δική του γενιά (είναι γεννημένος το 1955), επέμενε πως η μητέρα του έχει σημαντικότερες αναμνήσεις, ούσα εκατό χρονών τη χρονιά της συνέντευξης. Αυτή η στάση, αρκετά κοινή στους αφηγητές που συνάντησα, είναι δηλωτική της συλλογικότητας της μνήμης των ντόπιων όπως και της επιμονής τους να μην ξεχαστεί η τραυματική περίοδος της δικτατορίας του Μεταξά. Στις περιγραφές τους για την δικτατορία επανέρχεται τακτικά η υπόμνηση ότι η καταστολή και η αδικία δεν ήταν κάτι καινούργιο, ξεκίνησε από τον Μεσοπόλεμο (ο τρίτος αφηγητής αυτής της ομάδας πηγαίνει ακόμα πιο πίσω, μέχρι τον Μακεδονικό Αγώνα).

Στις ερωτήσεις μου σχετικά με τα τραγούδια ανταποκρίθηκαν και οι δύο με γενικότερη περιγραφή της καθημερινότητας 'τα παλιά τα χρόνια'. Το χωριό έκανε γλέντι με ζωντανή μουσική στην πλατεία κάθε Κυριακή. Η Θεοδώρα θυμάται πως τραγουδούσε ένα τραγούδι, με θέμα τον διάλογο μίας νύφης με τον κουνιάδο της, το οποίο έλεγε ανεβασμένη πάνω στα δέντρα, στα χωράφια της οικογένειας. Δυστυχώς μπόρεσε να θυμηθεί μόνο ψήγματα των

---

<sup>63</sup> Για μουσικολογική παρουσίαση του τραγουδιού, βλ. Γκουράνη Θεοδώρα, «Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2014, σ. 146-155.



στίχων και τίποτα από την μελωδία. Επίσης, θυμάται ότι περνούσε χρόνο με την νύφη της στην βεράντα του σπιτιού (αναφέρει την βεράντα με την εντόπικη λέξη ‘πουλάτα’) και τραγουδούσαν. Θυμάται επίσης τα μακεδονικά κάλαντα. Τα τραγούδια για την Θεοδώρα αλλά και για τον Πέτρο είναι στοιχείο μίας καλύτερης εποχής, όπου υπήρχε μεν φτώχεια αλλά και περισσότερη αλληλεγγύη και εμπιστοσύνη στις ανθρώπινες σχέσεις, περισσότερη συνοχή στη κοινωνία του χωριού. Για αυτούς, η απαγόρευση της γλώσσας ήταν ένα κακό από μόνο του αλλά εντάσσεται στην γενικότερη παρακμή της κοινοτιστικής ζωής.

Ο Πέτρος θυμάται πως πάντα τραγουδούσαν σιγανά οι άνθρωποι στα γλέντια, αλλά έξω από τα μικρόφωνα, όχι μέσα. Υπερασπίζεται το δικαίωμά του να τραγουδάει με την δήλωση: «*Κι εγώ τραγουδάω, δεν νομίζω ότι κάνω κακό. Το τραγούδι δεν έχει σύνορο, έχει;*»

### 3.3 Τα καρφιά

Η Θεοδώρα και η Ελένη είχαν μία αντανακλαστική πρώτη αντίδραση στην ερώτηση αν ξέρουν να μου πουν εντόπικα τραγούδια. Και οι δύο απάντησαν γρήγορα αρνητικά, σαν να ήταν προγραμματισμένες να αρνηθούν, ενώ και οι δύο μου είπαν αποσπάσματα τραγουδιού αμέσως μετά, χωρίς να χρειαστεί να επιμείνω. Αυτή η ενσωμάτωση της απαγόρευσης, η δήλωση άγνοιας ως μέτρο προφύλαξης είναι ακόμα ενεργή στο κοινωνικό σώμα και έχει κωδικοποιηθεί στην καθομιλουμένη στον κάπως υποτιμητικό όρο ‘νεζνάμηδες’, δηλαδή αυτοί που ‘δεν γνωρίζουν’.

Ο Δημήτρης, από την Αγία Φωτεινή, εξηγεί την στάση αυτή ως απότοκο του φόβου: «*παλιά οι άνθρωποι ήταν φοβισμένοι: νε ζναμ, νε βιντέκαμ [δεν ξέρω, δεν είδα]*». Μάλιστα αναφέρει τον φόβο ως απόδειξη ότι οι ντόπιοι ήταν φιλήσυχοι και νομοταγείς άνθρωποι και άρα άδικα διώχθηκαν από το κράτος ως πιθανοί ταραξίες. Ως αιτία των διώξεων αναφέρει τα καρφώματα, δηλαδή τους καταδότες: «*έτσι γινόταν τότε ρε συ, με καρφώματα, χωρίς να έχεις κάνει κάτι*» λέει σχετικά με τον παππού του που χρειάστηκε να φύγει στην Γιουγκοσλαβία μετά τον εμφύλιο, ενώ δεν είχε διαπράξει παράνομες πράξεις.

‘Καρφιά’ είναι η λέξη που χρησιμοποιείται στην περιοχή για τους πληροφοριοδότες του καθεστώτος. Είναι το θέμα που αναφέρεται με την εντονότερη θλίψη σε σχέση με την κρατική καταστολή. Η Ελένη αφηγείται πως υπήρχε καρφί στο χωριό, συγγενής του συζύγου της, ο οποίος «*ερχότανε, άκουγε στην γωνία, αν μιλάμε εντόπικα*». Εξαιτίας του μιλούσαν χαμηλόφωνα μες στο σπίτι τους για να μην τους ακούει. Στο τέλος της συνέντευξης αναφέρει



ονομαστικά δεξιούς συγχωριανούς, που ήταν καρφιά επί χούντας, που τώρα πια στα γλέντια τους τραγουδάνε και αυτοί εντόπικα.

Ο Πέτρος χρησιμοποιεί την λέξη δικτυωμένοι για τους πληροφοριοδότες. Δεν επεκτείνεται σε λεπτομερείς περιγραφές σε σχέση με το θέμα, επικαλούμενος την παιδικότητά του εκείνη την εποχή. «Αυτά τα βλέπαμε εμείς, αλλά δεν ήμασταν τόσο πολύ μες στα πράγματα. Το μυαλό μας ήταν πιο πολύ να πάμε να παίζουμε». Εν τούτοις, αναφέρει δύο τρία ονόματα ανθρώπων που κατά την γνώμη του στιγματίστηκαν ως κομμουνιστές και κυνηγήθηκαν εξαιτίας των δικτυωμένων.

### 3.4 Σχολείο

Στην μνήμη του Πέτρου, το δημοτικό σχολείο είναι ένας χώρος βίαιης καταστολής. Ο δάσκαλος τιμωρούσε τα παιδιά με ξυλιές στην παλάμη όποτε τους ξέφευγαν φράσεις στα εντόπικα. Πολλά παιδιά (ανάμεσά τους και ο ίδιος) έκαναν κοπάνες για να γλιτώσουν το ξύλο και έμεναν στην ίδια τάξη από απουσίες. Μαζί με την περιγραφή της τιμωρίας αναδύεται και το παράπονο της αδικίας του να τιμωρείται η μητρική του γλώσσα: «*Μα αυτές ήταν οι γνώσεις μας, τί να κάνουμε*».

Στην ροή των σχολικών αναμνήσεων, ο αφηγητής ενέταξε και ένα στιγμιότυπο σχολικής τάξης, το οποίο είναι κομμάτι της προφορικής παράδοσης της περιοχής. Το πέρασμα από τις προσωπικές μνήμες στην συλλογική μνήμη ήταν σχεδόν αδιόρατο. Το χιουμοριστικό φινάλε αυτού του αρκετά γνωστού στην περιοχή ανεκδότη, όπου τα παιδιά αντικαθιστούν την ελληνική λέξη με την αντίστοιχη στα εντόπικα, θα μπορούσε να διαβαστεί και σαν στιγμιαία ανυπακοή των εντόπιων/μαθητών απέναντι στον Έλληνα/δάσκαλο:

- Δάσκαλος: Γ και Α;
- Παιδιά: ΓΑ!
- Δάσκαλος: Τ και Α;
- Παιδιά: ΤΑ!
- Δάσκαλος: Όλο μαζί;
- Παιδιά: Μάτσκα!

Τονίζοντας την άγνοια της ελληνικής γλώσσας, πριν την διδαχθεί στο σχολείο, ο Πέτρος λέει με χαμόγελο «τα ελληνικά δεν τα ξέραμε, μετά... γίναμε εξπέρ!» Ο αυτοσαρκασμός σχετικά με την άγνοια της ελληνικής γλώσσας και τα ανέκδοτα σαν το παραπάνω αποτελούν κομμάτι της προφορικής παράδοσης και της ιδιοσυγκρασίας της κοινότητας<sup>64</sup>.

Οι αναμνήσεις του Πέτρου διαγράφουν μία εικόνα διάχυτης ευαλωτότητας του πληθυσμού απέναντι στον κρατικό μηχανισμό. Ο φόβος τιμωρίας, ξυλοδαρμού ή άλλου διωγμού φαίνεται να είναι ο ίδιος εντός και εκτός σχολείου. Δάσκαλος, αστυφύλακας και αγροφύλακας είχαν, από αυτήν την άποψη την ίδια λειτουργία. Η ανάμνηση του δικού του βιώματος σχετικά με τις σωματικές ποινές του δασκάλου και η ανάμνηση των τακτικών ξυλοδαρμών του θείου του στο αστυνομικό τμήμα εκφέρονται σχεδόν στην ίδια πρόταση: ως δύο όψεις της ίδιας πραγματικότητας. Ο δάσκαλος ήταν ο αστυνόμος των ανηλίκων, ενώ η αστυνομία έκανε κατήχηση στους συλληφθέντες.

Οι ξυλοδαρμοί στα σχολεία είναι παρόντες στις αφηγήσεις της μετεμφυλιακής περιόδου. Ο Δημήτρης στην Αγία Φωτεινή πήγε δημοτικό κατά την δεκαετία του '50. Αφηγείται την δόλια παγίδευση της αδελφής του από τον δάσκαλο. Η αδελφή του, ως καλή μαθήτρια, ήταν πάντα πρόθυμη να σηκώσει το χέρι στην τάξη για να απαντήσει στις ερωτήσεις του δασκάλου. Μία μέρα ο δάσκαλος ρώτησε την τάξη πώς λέγεται το ρόδι στα εντόπικα. Η αδελφή του σήκωσε το χέρι και απάντησε «καλίγκα». Τότε ο δάσκαλος της άρπαξε το χέρι και την χτύπησε τρεις φορές με την βέργα, φωνάζοντας μία συλλαβή της λέξης για κάθε χτύπημα.

Ο Πέτρος σχολίασε επίσης την ίδρυση νηπιτροφείου στο χωριό. «Γιατί δεν κάνανε αλλού νηπιτροφεία προς τα κάτω και κάνανε εδώ προς τα εμάς; Ο σκοπός ποιος ήτανε; Να μαζέψουν τα μικρά παιδιά, να μην είναι στην αγκαλιά της γιαγιάς και του παππού». Τα νηπιτροφεία ιδρύθηκαν το 1961 από την κυβέρνηση Καραμανλή. Η λειτουργία τους ήταν παρόμοια με το σημερινό νηπιαγωγείο, με την διαφορά ότι τα νήπια έμεναν στο νηπιτροφείο όλη την ημέρα και γυρνούσαν στο σπίτι τους για τον βραδινό ύπνο. Στα ιδρυτικά επίσημα έγγραφα διατυπώνεται ρητά ο στόχος της εξάλειψης της σλαβοφωνίας,

---

<sup>64</sup> για την δυνατότητα της προφορικής ιστορίας να καταγράφει πτυχές της κοινωνικής ζωής όπως το χιούμορ, βλ. Thompson Paul, Φωνές από το παρελθόν, προφορική ιστορία, μτφρ. Ρίκη Βαν Μπουσχότεν, Νίκος Ποταμιάνος, Πλέθρον, Αθήνα, 2008. σ.165.

μέσω της απόσπασης των παιδιών από το σλαβόφωνο οικογενειακό περιβάλλον. Υπήρξαν το πιο πετυχημένο μέτρο σε μία δέσμη που περιελάμβανε επίσης τα οικοτροφεία και το νυχτερινό σχολείο για σλαβόφωνες ενηλίκους<sup>65</sup>.

Όπως θυμάται ο Πέτρος, κατά την δικτατορία έγινε επίσης υποχρεωτική η νυχτερινή παρακολούθηση μαθημάτων ελληνικής γλώσσας στο δημοτικό σχολείο του χωριού. Ο Πέτρος θυμάται πως τα παιδιά σχολούσανε στις 18:00 και μετά προσέρχονταν «οι θείοι μας, γύρω στα 35-40 χρονών».

*«Χωρίς να γίνεται πόλεμος,  
να φοβόμαστε ότι θα γίνει πόλεμος. Κατάλαβες; Ο φόβος ήτανε.»*

Η στρατοκρατική φύση του καθεστώτος επέβαλε μία οιονεί πολεμική κατάσταση στην κοινωνία. Οι αναμνήσεις των αφηγητών περιλαμβάνουν ασκήσεις του πληθυσμού όπως συσκότιση των οικισμών, και επιθεωρήσεις του χωριού που θυμίζουν επιθεώρηση θαλάμου σε στρατόπεδο. Η μετακίνηση από χωριό σε χωριό ελεγχόταν από τον στρατό. Συνοριακά φυλάκια λειτουργούσαν σε ευαίσθητα σημεία. Στην ερώτησή μου γιατί υπήρχε φυλάκιο συγκεκριμένα στο χωριό Πιπεριά, στα βόρεια του νομού, ο Πέτρος μου εξήγησε: *«Επειδή ήταν ακριτικό χωριό και ήτανε πιο πολύ στην φωτιά κοντά, στα σύνορα».*

Οι αυλές των σπιτιών έπρεπε να είναι καθαρές και τακτοποιημένες, τα κάγκελα βαμμένα, κατά προτίμηση στα χρώματα της ελληνικής σημαίας. Το κόκκινο χρώμα, ειδικά, απαγορευόταν ως κομμουνιστικό. Επί δικτατορίας ήταν υποχρεωτικό για όλα τα σπίτια να έχουν έξω την ελληνική σημαία. Ο Πέτρος θυμάται πως γινόταν έλεγχος συμμόρφωσης στο μέτρο από την αστυνομία ή τον στρατό. Στην περίπτωση απουσίας σημαίας *«σε καλούσανε μετά στην ασφάλεια, στο Ριζάρι<sup>66</sup>. Γιατί δεν έβαλες; Άρα είσαι κομμουνιστής».*

Αυτή η κρατική επεμβατικότητα, η ουσιαστική κατάργηση της ιδιωτικότητας στα σπίτια των ανθρώπων επέβαλε ένα καθεστώς φόβου. Στην εισαγωγική μου ερώτηση «τί θυμάστε από την εποχή της δικτατορίας;» το σύνολο των αφηγητών που προσέγγισα αντέδρασαν με εντυπωσιακή ομοιομορφία: εκφέροντας απλά την λέξη φόβος. Το άλλο κοινό στοιχείο στις

<sup>65</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2002, σ. 233.

<sup>66</sup> Πρόκειται για το γειτονικό, ποντιακό, χωριό, στου οποίου το Α.Τ. υπαγόταν η Πλατάνη.

αφηγήσεις ήταν ότι η δικτατορία δεν ήταν η πρώτη περίοδος που οι εντόπιοι ένιωσαν φόβο. Αντιθέτως ήταν η συνέχιση μίας πάγιας κατάστασης, που εκείνη την περίοδο έγινε εντονότερη.

Η Ελένη συνόμιζε την εμπειρία της δικτατορίας με την φράση «7 χρόνια τυραννία». Η τυραννία έγκειτο στον φόβο που ένιωθαν όλοι να μιλήσουν την γλώσσα τους. Όσοι καταγράφονταν ως ομιλητές της γλώσσας από την αστυνομία αντιμετώπιζαν προβλήματα στις σχέσεις τους με το κράτος.

Εξηγώντας τον φόβο, η Ελένη έκανε ένα χρονικό άλμα προς τα πίσω και εξιστόρησε την δυσκολία που είχε μαζί με τον σύζυγό της να εξασφαλίσει άδεια μετανάστευσης προς την Γερμανία λόγω έλλειψης πιστοποιητικού κοινωνικών φρονημάτων, το 1963. Είχε πλήρη συνείδηση της χρονικής τοποθέτησης τόσο των γεγονότων της οικογενειακής της ιστορίας, όσο και της περιόδου της δικτατορίας. Παρ' όλα αυτά, στο θέμα του φόβου και του φακελώματος, δεν διακρίνει τις δύο περιόδους ως διαφορετικές ποιοτικά.

Επέστρεψαν από τη Γερμανία επί χούντας και μαζί με την επιστροφή τους στην Ελλάδα επέστρεψε και ο φόβος στη ζωή τους. Η Ελένη τονίζει την αντίφαση του ότι δεν φοβόντουσαν ως μετανάστες στην Γερμανία, αλλά ως ντόπιοι στην Ελλάδα. «*Να γυρνάς απ' έξω και να φοβάσαι στην πατρίδα σου*». Περιγράφει συγκεκριμένα το ταξίδι της επιστροφής με τρένο. «*Τρομαγμένοι ερχόμασταν, να δούμε τι θα συναντήσουμε*». Επί ελληνικού εδάφους φοβούνταν να μιλήσουν μέσα στο τρένο επειδή έβλεπαν στρατιωτικούς να κάνουν ελέγχους σε κάθε σταθμό.

Θυμάται να νιώθει φόβο και αμηχανία μέσα στο τρένο όταν την πλησίασε μία γυναίκα να της πιάσει κουβέντα. «*Ερχότανε καμία γυναίκα και δεν ξέραμε τί να πούμε, πώς να φερθούμε*». Με αγανάκτηση κλείνει την αφήγηση της δυσκολίας επικοινωνίας στο τρένο: «*Φοβόμασταν να μιλήσουμε. Μη χειρότερα*». Όταν εγκαταστάθηκαν στο χωριό, ο φόβος τους ήταν ακόμα μεγαλύτερος. «*Στο σπίτι να μην ακουστεί τίποτε. Γιατί... μας παρακολουθούσανε για. Μην τα συζητάς. Πολύ τρομακτικό*».

Η ενθύμηση του Πέτρου σχετικά με την δικτατορία κυριαρχείται από τις έννοιες του φόβου και της βίας. Παραθέτει, ως πηγή του φόβου, την παρουσία μίας σειράς παραγόντων: «*Ο φόβος ήταν πάντα φόβος, γιατί πάντα, εδώ πέρα, υπήρχε: ο αστυνομικός, ο στρατιωτικός στα χωριά μας, ο αγροφύλακας και το κοινοτικό συμβούλιο – όχι όλοι, ένα δυο άτομα, ο πρόεδρος*

κι αυτοί. Αυτοί ήταν όλοι δικτυωμένοι. Έτσι δεν ‘ναι; Πρέπει να τα ‘χεις ακούσει αυτά κι απ’ άλλους, ήταν δικτυωμένοι».

Οι δικτυωμένοι – δηλαδή εθνικόφρονες – της τοπικής αυτοδιοίκησης, εμφανίζονται μαζί με τους ένστολους εκπροσώπους του κράτους, ως ομοειδή στοιχεία, ως προς τον φόβο που προκαλούν. Διευκρινίζει πως δεν αναφέρεται στο σύνολο του κοινοτικού συμβουλίου, αλλά κυρίως στην ηγεσία του. Ένστολοι και μη, οι άνθρωποι του κρατικού μηχανισμού δεν φαίνονται να έχουν άλλη λειτουργία στην μνήμη του από αυτήν του φόβου. Λόγω της παρουσίας όλων αυτών, «βγαίναμε σαν παιδιά στον δρόμο και φοβόμασταν το να μιλήσουμε ή να πούμε κάτι».

Καθοριστική στο συναίσθημα ήταν η εμπειρία και της προηγούμενης γενιάς: «Υπήρχε φόβος, γιατί μας είχαν μάθει οι γονείς το τί γίνεται». Οι αφηγήσεις των παλιότερων αλλά και οι συχνές προσαγωγές/ξύλοδαρμοί των ενηλίκων στο αστυνομικό τμήμα καθιστούσαν τη φιγούρα του αστυνομικού πηγή τρόμου για τον Πέτρο ως παιδί: «πηγαίναμε με τα πόδια προς τα πάνω και ανεβαίναμε και βλέπαμε τον αστυνομικό ή τον στρατιωτικό και μας πήγαινε... άσ’ τα να πάνε». Ίδια καθήκοντα φαίνεται να είχαν και οι αγροφύλακες: «Ερχόταν ο αγροφύλακας στο σπίτι μας, Κυριακή ή Σαββάτο, κι έστηνε το αντί στο παράθυρο ή κάτω απ’ το μπαλκόνι, μήπως εμείς ακούμε μακεδονικά τραγούδια ή μιλάμε μακεδονικά».

### 3.5 Κοινωνική διάβρωση

Οι πολιτικές της δικτατορίας είχαν σαφώς διαβρωτική επίδραση στην κοινωνική συνοχή. Όλοι οι αφηγητές των χωριών συμφωνούν ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας τα πανηγύρια ατόνησαν και το καθιερωμένο κυριακάτικο γλέντι σταμάτησε. Πέρα από την προφανή δυσκολία να διατηρηθούν φιλικές και ομαλές σχέσεις με τα ‘καρφιά’ ή τους ‘δικτυωμένους’ του χωριού, ίσως δεν έχει δοθεί αρκετή ερευνητική προσοχή στην διαγενεακή διάσταση του θέματος. Η εκπαιδευτική πολιτική, για παράδειγμα δημιούργησε μία νέα γενιά η οποία δεν μιλούσε εύκολα εντόπικα. Η Ελένη θυμάται πως υπήρχε πρόβλημα συνεννόησης με την πεθερά της, η οποία, ως γηραιότερη, ήξερε λιγότερα ελληνικά και «ήθελε εντόπικα να μιλάει».

Οι βίαιες αλλαγές που θέλησε να επιβάλει το καθεστώς έφεραν τα παιδιά απέναντι στους γονείς τους. Ο ρόλος του σχολείου ως συμμορφωτικού θεσμού έκανε τους γονείς να φοβούνται πως τα παιδιά κατά λάθος θα μαρτυρήσουν ποια γλώσσα μιλούν οι ενήλικες στο

σπίτι. Σύμφωνα με τους αφηγητές οι δάσκαλοι όντως χρησιμοποιούσαν τα παιδιά ως πηγή πληροφοριών. Επίσης, οι δάσκαλοι συμβούλευαν τα παιδιά «να μην τα μιλάνε [ενν. τα εντόπικα]» αλλά και να πουν στους γονείς τους το ίδιο. Αφενός ακούσιοι πληροφοριοδότες, αφετέρου αγγελιοφόροι των διαταγών στο σπίτι.

### 3.6 Τρόποι μνημόνευσης και αφήγησης

Ένα σταθερό μοτίβο της μνήμης της δικτατορίας είναι η σύγχυση με την προηγούμενη περίοδο. Πολλές πολιτικές της δικτατορίας ήταν σε ισχύ ήδη κατά την μετεμφυλιακή περίοδο, ειδικά σε σχέση με την σλαβοφωνία και τους αριστερούς. Κατά την γνώμη μου επιβεβαιώνεται η περιοδολόγηση της Βερβενιώτη που προτείνει να θεωρηθεί ως ενιαία περίοδος «πολιτικού εμφυλίου, το διάστημα από την δεκαετία του '40 μέχρι την Μεταπολίτευση»<sup>67</sup>. Από την σκοπιά της κοινωνικής και οικονομικής ιστορίας, θα μπορούσαμε ίσως να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα και να εντάξουμε τη δικτατορία και όλον τον πολιτικό εμφύλιο ως κεφάλαια στη σταδιακή αστικοποίηση του ελλαδικού χώρου που ξεκινά από το πέρασμα στο έθνος κράτος. Η βιοπολιτική διάσταση που αναδύεται με τη μορφή μιας σειράς θεμάτων (κοινωνική διάβρωση, βιαιότητα της κρατικής παρέμβασης στην καθημερινή ζωή), συνιστά την όψη αυτής της μακράς διαδικασίας που η ερευνητική μέθοδος της προφορικής ιστορίας είναι σε προνομακή θέση να αναδειξεί.

Η επιτελεστική διάσταση της αφήγησης των κατοίκων του χωριού έχει ενδιαφέρον<sup>68</sup>. Στην αφήγηση της Ελένης η εξιστόρηση είναι γεμάτη από μεταπηδήσεις από τον πλάγιο στον ευθύ λόγο. Η αφήγηση γίνεται αναπαράσταση. Ο διάλογος στο αστυνομικό τμήμα για να πάρουν πίσω το ακορντεόν εκφέρεται όλος σε πρώτο πρόσωπο. Μου αφήνει την αίσθηση πως θέλει να αποδώσει έτσι την διαφορά ανάμεσα στις δύο πλευρές, την συγκρουσιακή συνθήκη που δημιουργείται λόγω της αυταρχικής στάσης της αστυνομίας απέναντι στις κοινωνικές και ατομικές ανάγκες που ενσαρκώνει ο Χρήστος ως επαγγελματίας ντόπιος μουσικός.

Επίσης, μιλώντας χαμηλόφωνα για το 'καρφί' από το οποίο φυλάγονταν, περνάει πάλι στον ευθύ λόγο: «Σιγά στο σπίτι να μιλάμε». Η ανορθόδοξη σύνταξη τονίζει το τί άλλαξε στην συμπεριφορά τους. Το «σιγά» έρχεται μπροστά, όχι λόγω ιδιοματισμού. Η αμέσως προηγούμενη πρόταση έχει τυπική σύνταξη: «Εμείς μιλούσαμε σιγά για να μην μας ακούει».

<sup>67</sup> Βερβενιώτη Τασούλα «Προφορική ιστορία και έρευνα για τον ελληνικό εμφύλιο: Η πολιτική συγκυρία, ο ερευνητής και ο αφηγητής», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ 107, 2002, σ. 162.

<sup>68</sup> Lyn, *ό.π.*, σ.36

Ο λόγος του Πέτρου γίνεται συγκεχυμένος στα επίμαχα σημεία, δηλαδή όταν λέει κάτι το οποίο κάποτε θα ήταν επικίνδυνο ή και παράνομο να ειπωθεί. Η σειρά των λέξεων μπερδεύεται, η σύνταξη θολώνει. Συμβαίνει χαρακτηριστικά τη στιγμή που εξηγεί ότι η μητρική του γλώσσα δεν είναι τα ελληνικά.

Το άλλο έντονο στοιχείο της αφήγησής του είναι πως δεν πρόκειται για αφήγηση γεγονότων, αλλά θεμάτων· τα γεγονότα δεν οργανώνονται σε γραμμική χρονικότητα, αλλά ως θεματικές πτυχές ενός μνημονικού συνόλου. Στόχος της αφήγησης είναι να μεταφέρει μία γενική συνθήκη, και τα γεγονότα λειτουργούν ως παραδείγματα αυτής. Η εξιστόρησή του είναι μία παράθεση των μορφών κρατικής καταστολής της εντόπικης γλώσσας. Περνάει από το ένα τμήμα της μνήμης στο επόμενο απότομα. Κάνει την μετάβαση συνοπτικά με ένα «μετά» ή ένα «τώρα» τα οποία είναι σχηματικά και δεν αντιστοιχούν σε χρονικές ενδείξεις. Υπάρχει βιασύνη στον λόγο του, αλλά όχι επειδή θέλει να τελειώσει η διαδικασία γρήγορα· θέλει να καταφέρει να αποδώσει το σύνολο της μνημονικής εικόνας, το νόημα των γεγονότων<sup>69</sup>. Θα παρομοίαζα τον τρόπο αφήγησης του Πέτρου με μία προβολή φωτογραφιών σε οθόνη, με τον αφηγητή να περιγράφει σύντομα την κάθε εικόνα περνώντας στην επόμενη με το πάτημα ενός κουμπιού. Επίσης, θέλει να καταστήσει κατανοητό το ιστορικό βάθος του θέματος. Οι δικές του μνήμες έχουν νόημα ως τμήμα μίας συλλογικής μνήμης που ξεκινά στις προηγούμενες από αυτόν γενιές.

Φανερή είναι η έγνοια του Πέτρου να γίνει πιστευτός, να δώσει κύρος στην αφήγησή του. Ενώ η εικόνα που παρουσιάζει είναι μία ολοκληρωτική κατάσταση που την έζησε σύσσωμη η τοπική κοινωνία, δεν θεωρεί αυτονόητο ότι θα θεωρηθούν αυτομάτως αληθινά τα λόγια του, γι' αυτό και στηρίζει την εξιστόρηση με διάφορους τρόπους: «Τον είχαν δει πολλοί» λέει για τον αγροφύλακα που έστηνε αυτό. Φράσεις όπως «Αυτά όλα τα θυμάμαι, δεν μπορώ να τα κρύψω» εμφανίζονται τακτικά στον λόγο του. Σε στιγμές που ο λόγος του είναι ευθέως καταγγελτικός για τις πρακτικές καταστολής διερευνά αν συμφωνώ μαζί του, αν υπάρχει σύμπνοια. «Έτσι δεν είναι Νίκο; Είμαι λάθος σ' αυτό;»

Η αφήγηση ως αναπαράσταση στο πρώτο πρόσωπο, το πέρασμα από τις προσωπικές μνήμες στην προφορική παράδοση της κοινότητας, όπως τα ανέκδοτα, η άντληση νομιμοποίησης της προσωπικής μνήμης από τις μαρτυρίες των παλιότερων, όλες αυτές οι στρατηγικές λόγου

---

<sup>69</sup> Όπως έχει επισημανθεί: «...[η] προφορική ιστορία...λέει λιγότερα για τα γεγονότα απ' ότι για το νόημά τους», στο Alessandro Portelli, Τί καθιστά την προφορική ιστορία διαφορετική, Πλέθρον, Αθήνα, 2020, σ.22.



φαίνεται να εξυπηρετούν την παρουσίαση ενός συμπαγούς σώματος μνήμης - μία συλλογική μνήμη που αποτελεί στοιχείο πια της ταυτότητας της κοινότητας. Η ιστορική διεργασία της βίαιης ένταξης σε ένα νεωτερικό έθνος-κράτος έγινε το νέο υλικό της συλλογικής μνημονικής ταυτότητας αυτών των υποκειμένων, έχοντας βαρύτητα ανάλογη με τα πολιτισμικά στοιχεία που συνιστούν την καθαυτό εθνοτική διαφορά που συνιστούσε την προ-νεωτερική τους ταυτότητα.

#### 4. Μουσικοί

Επέλεξα να παρουσιάσω τις συνεντεύξεις των δύο μουσικών σε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, καθώς η επαγγελματική τους ιδιότητα αποδείχθηκε ότι καθορίζει αποφασιστικά τον τρόπο που βίωσαν την εθνοτική τους ταυτότητα αλλά και τον τρόπο που κύλησε η διαδικασία της συνέντευξης. Ως επαγγελματίες μουσικοί βρέθηκαν στο κέντρο της λαϊκής πολιτιστικής και κοινωνικής ζωής της περιοχής τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες. Η θέση του λαϊκού μουσικού στις κοινωνικές και ιδιαίτερα στις οικογενειακές εκδηλώσεις της περιοχής έχει την εξής ιδιαιτερότητα: ο μουσικός βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής, ως παραγωγός του μουσικού πλαισίου και την ίδια στιγμή βρίσκεται εκτός, ως μη-συγγενής, μη-οικείος. Αυτή η συνθήκη του εντός-εκτός, έχει σίγουρα ευρύτερο ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό ενδιαφέρον<sup>70</sup> αλλά εδώ μας ενδιαφέρει κυρίως ως προς την επίδρασή της στη σχέση των μουσικών με την εθνοτική τους ταυτότητα.

Εκτός, όμως, από την υποκειμενική διάσταση, υπάρχει και η διυποκειμενική δυναμική που πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν στις δύο αυτές συνεντεύξεις. Οι αφηγητές μου γνώριζαν ότι συνομιλούν με ένα συνάδελφό τους. Αυτό συνεπάγεται οικειότητα και άνεση στην συζήτηση. Επίσης, ο κοινός κώδικας ανάμεσά μας έκανε το στοιχείο της αυτοπαρουσίασης που έχει κάθε αφήγηση, πιο ορατό. Αρχικά ανησύχησα πως αυτό το στοιχείο θα αποτελούσε εμπόδιο στην εξερεύνηση όλων των θεμάτων που με ενδιέφεραν, πως η συζήτηση θα γινόταν πολύ συντεχνιακή.

Συνειδητοποίησα, ακούγοντας τις ηχογραφήσεις, πως το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Η παρουσίαση του εαυτού ως επαγγελματία αποτέλεσε εξαιρετικό παράδειγμα διυποκειμενικής διαλεκτικής. Η στάση τους, ως επαγγελματίες μουσικοί, σε σχέση με το γλωσσικό ζήτημα

---

<sup>70</sup> Η απρόσωπη παρουσία των λαϊκών μουσικών στα γλέντια περιγράφεται στο Cowan J.K., Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στην βόρεια Ελλάδα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998, σ.111-112.

καθώς και ο τρόπος των απαντήσεων στις σχετικές ερωτήσεις, είχε ένα στοιχείο αυτοματισμού. Αυτό το στοιχείο το είδα ως το αποτύπωμα μίας συνθήκης καταστολής και φόβου του παρελθόντος, στο παρόν. Σαφώς οι δύο μουσικοί δεν ταυτίζονται στον τρόπο που τοποθετούνται ως προς το παρελθόν της απαγόρευσης, στη μνήμη της δικτατορίας, ή στο θέμα της σλαβοφωνίας και της νοηματοδότησής της. Οι διαφορετικές τους πολιτικές αντιλήψεις επηρεάζουν τη στάση τους απέναντι στο θέμα: μαζί με τις διαφορές, είναι και οι ομοιότητες που έχουν ενδιαφέρον, τα στοιχεία που δεν επηρεάζονται από την πολιτική τους άποψη, που φαίνονται να συνδέονται με την βαθύτερη δομή της εμπειρίας τους.

#### 4.1 Γιάννης, (Πλατάνη)

*«Όλοι τραγουδάνε, εμείς εντόπιοι δεν μπορούμε να τραγουδήσουμε».*

Ο Γιάννης είναι γνωστός στην περιοχή ως 'Γιαννάκης'. Γεννήθηκε το 1948 στην Πλατάνη, όπου και ζει όλη του την ζωή. Ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά ανήλικος ακόμα, ενώ, εδώ και λίγα χρόνια, έχει αποσυρθεί από την ενεργό δράση. Όπως μου διηγείται, η πρώτη φορά που έπαιξε κλαρίνο σε γάμο ήταν στην Αγία Φωτεινή, όντας 14 χρονών. Είναι ένας από τους γνωστότερους κλαριντζήδες της περιοχής, στον οποίο μάλιστα αποδίδεται και η σύνθεση του γνωστού σκοπού 'Ράικο'. Με τον Γιάννη γνωριζόμαστε, χωρίς να έχουμε συνεργαστεί επαγγελματικά. Τα γλέντια που έκανε ο παππούς μου με τον Γιάννη είναι μέρος της μυθολογίας της οικογένειάς μου.

Περιγράφει την πρώτη του επαφή με την μουσική ως αυθόρμητη, σε αρχετυπικό παραδοσιακό πλαίσιο. Ως παιδί άρχισε να φτιάχνει φλογέρες από καλάμια, για να περάσει η ώρα όταν τον έστελνε ο πατέρας του να βοσκήσει τα πρόβατα της οικογένειας. Έπειτα εντάχθηκε στην παρέα των μουσικών του χωριού, πρώτα ως κρουστός και μετά ως κλαριντζής. Έμαθε το ρεπερτόριο πάνω στην δουλειά, με το αντί, χωρίς να μάθει ποτέ να διαβάζει παρτιτούρα.

Με μεγάλη υπερηφάνεια περιγράφει την επιτυχία που είχε με το κλαρίνο κατά τη στρατιωτική του θητεία, την οποία έκανε την περίοδο της δικτατορίας. Η πηγή της υπερηφάνειας είναι κυρίως στο ότι ο αξιωματικός τον προτίμησε από άλλους που ήξεραν ανάγνωση παρτιτούρας γιατί έπαιζε καλύτερα. Εντάχθηκε στην ορχήστρα της Λέσχης Αξιωματικών στο Κιλκίς, όπου διεύρυνε το ρεπερτόριό του, απέκτησε περισσότερες

μουσικές γνώσεις και γενικώς πέρασε μία εύκολη θητεία. Όλα αυτά βέβαια δεδομένης της απόστασης που κράτησε από το μακεδονικό ρεπερτόριο, εντός στρατοπέδου. Επίσης, θεωρεί πως πέρασε καλά στον στρατό γιατί κρατήθηκε μακριά από πολιτικά, δηλώνοντας άγνοια σε σχετικές ερωτήσεις ανωτέρων: «- *Είσαι Λαμπράκης; - Εγώ δεν ξέρω τί είναι αυτό*».

Στην ερώτησή μου αν μπορούσε να παίζει εντόπικα όσο ήταν στο στρατό ήταν κάθετα αρνητικός: «*Κάκου εντόπικα!*» [Πώς εντόπικα;] *‘Μπεγκάιτε γκρτσι’ τραγούδια, εγώ δεν ξέρω τί θα πει αυτό*. Επίσης, διακρίνει τα αλτρωτικά τραγούδια, από παλιότερα μακεδονικά, τα οποία θεωρεί πως δεν έχουν πολιτικές συνδηλώσεις: «*Στάνκενα, Μπούκιτε ραζβίβατ, Πουσιντνίτσα<sup>71</sup>, αυτά που παίζαμε εμείς, ναι. Αλλά κάτι άλλα... δεν ξέρω*». Το τραγούδι που αναφέρει ως *‘Μπεγκάιτε Γκρτσι’* είναι ένα γνωστό αλτρωτικό μακεδονικό με τίτλο *‘Ντο κογκά μπράκια μίλι μακεντόντσι;’* [Ως πότε, αγαπητά αδέρφια Μακεδόνες;], το οποίο είναι γνωστό στην περιοχή ως *‘Φύγετε Έλληνες, δεν σας θέλουμε’*, από τον τελευταίο του στίχο.

Παίρνει την απόστασή του από στρατευμένα μακεδονικά τραγούδια λέγοντας «*εγώ ήμουν κυρίως του δημοτικού ρεπερτορίου*». Παρ’ όλα αυτά διεκδικεί την δική του εθνοτική ταυτότητα. Με αφορμή την αναφορά μου σε ηχογράφιση που έκανε πρόσφατα επανέλαβε ότι ως επαγγελματίας μουσικός με συγκεκριμένη καταγωγή και με συγκεκριμένο κοινό, έχει και προκαθορισμένο ρεπερτόριο: «*Αυτή είναι η παράδοση. Τί θα παίζω άλλο; Δεν είμαι βλάχος να παίζω τα βλάχικα. Δεν είμαι πόντιος να παίζω τα ποντιακά. Κάθε ράτσα παίζει τα κομμάτια. Κι εμείς παίζουμε τα κομμάτια, αλλά όλοι τραγουδάνε, εμείς εντόπιοι δεν μπορούμε να τραγουδήσουμε. Αδικία είναι. Ότι ταιριάζει με πάνω, γι’ αυτό. Μοιάζει. Θράκη, τραγουδάνε. Πόντιοι, τραγουδάνε...*» Η έκφραση *‘πάνω’*, όπως και η έκφραση *‘μέσα’* στην καθομιλουμένη των ντόπιων σημαίνει την Βόρεια Μακεδονία.

Το γενικό κλίμα που θυμάται από την δικτατορία, σχετικά με την μακεδονική μουσική το αποδίδει ως απαγορευτική διαταγή: «*Να μην παίζεις. Ούτε λόγια ούτε και τραγούδια*». «*Τραβήξαμε πολλά. Πού να παίζεις τότε Μπάι Ποστόλε*». Το τραγούδι Μπάι Ποστόλε είναι ένα εντόπιο αντάρτικο τραγούδι με θέμα τον κομιτατζή Αποστόλ Πέτκοφ. Ο Πέτκοφ γεννήθηκε στο χωριό Μποέμιτσα, σημερινή Αξιούπολη, στον νομό Κιλκίς<sup>72</sup>. Συμμετείχε στην εξέγερση του Ίλιντεν, ως μέλος της ΕΜΕΟ<sup>73</sup> και αργότερα πολέμησε στο βουλγαρικό

<sup>71</sup> Τίτλοι γνωστών εντόπικων τραγουδιών/χορών.

<sup>72</sup> Ιωαννίδου Αλεξάνδρα, «Σλαβικά κείμενα σε ελληνική γραφή. Δυο επιστολές του κομιτατζή Αποστόλ Πέτκοφ», *ΙΣΤΩΡ* 1998, τ.11, σ. 63.

<sup>73</sup> Κωστόπουλος Τάσος, «Το γνωστό-άγνωστο Ίλιντεν», *ΕφΣυν*, 26.5.2018 («Το φάντασμα της ιστορίας»).

στρατόπεδο, κατά τον Μακεδονικό Αγώνα. Αναμενόμενα, η εκτέλεση του τραγουδιού υπήρξε αρκετά αμφιλεγόμενο θέμα παλιότερα. Οι στίχοι απαριθμούν τους εχθρούς του ήρωα, ανάμεσά τους και την ελληνική πλευρά. Στις μέρες μας θα λέγαμε πως η γνώση του περιεχομένου των στίχων είναι προνόμιο των γηραιότερων και συνήθως η μελωδία εκτελείται οργανικά χωρίς αντιδράσεις.

Σε αυτό το κατασταλτικό πλαίσιο, η απουσία των στίχων διευκόλυνε το ξεγέλασμα των αρχών. Η οργανική εκτέλεση επιτρέπει στον μουσικό να δηλώσει άγνοια για το περιεχόμενο των στίχων. Επιστρατεύονταν επίσης τεχνάσματα απόκρυψης της σλαβικής ταυτότητας των τραγουδιών: «Αλλά εμείς να λίγο τα φέρναμε σε ελληνικά τα λόγια. [εννοεί τον τίτλο] *Η μουσική ίδια όμως. Ποιο τραγούδι είναι;* [θα ρωτούσε ο αστυνομικός] *Λέω, του Αποστόλη το τραγούδι. Δεν λέγαμε Μπάι Ποστόλε».*

Τονίζει ότι τα τραγούδια, το ρεπερτόριό του, δεν είναι ξενόφερτα «*Τα ακούσματα είναι από δω*». Αργότερα που του αναφέρω ότι ο θεός μου τραγουδάει συχνά το Μπάι Ποστόλε, επαναλαμβάνει «*Μα δικά μας τραγούδια είναι αυτά. Αυτά δεν είναι από πάνω*». Η δήλωση αυτή γίνεται ως απάντηση στο συχνό χαρακτηρισμό του τοπικού ρεπερτορίου ως ξενόφερτου και ‘σκοπιανού’. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι δεν τον ρώτησα για την καταγωγή των τραγουδιών· ήταν ένα ξεκαθάρισμα που ο ίδιος ήθελε να κάνει από την αρχή της συζήτησης, χωρίς αφορμή.

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεν ήταν σπάνιες οι επιδρομές της αστυνομίας σε κοινωνικές και οικογενειακές συγκεντρώσεις με στόχο τον εκφοβισμό και την παρεμπόδιση των τοπικών κοινοτήτων να γλεντήσουν με την δική τους μουσική. Ο Γιάννης θυμάται ένα περιστατικό στο χωριό Πετριά, κοντά στην Σκύδρα: «*Ένας αστυνόμος επί χούντας, ξέρεις τί ξύλο έφαγε, στην Πετριά, στο κέντρο; Ό,τι ζητούσανε απ’ το Σταυροδρόμι, Άσπρο, όλα τα χωριά, τα εντόπικα τα ζητούσανε. Αυτός έρχεται εκεί: ‘Τί, όλο βουλγάρικα θα παίζετε;’ ‘Α ρε δεν είμαστε βούλγαροι, από ‘δω είμαστε, Μακεδόνες.’ Άκουσαν απ’ τα τραπέζια, τον πλακώνουνε, να, να... Έγινε, έγινε, εγώ έπαιζα».*

Το συμβάν στην Πετριά είναι πρωτότυπο ως προς την δυναμική αντίδραση των κατοίκων απέναντι στον αστυνομικό που τους κατηγορήσε ότι γλεντάνε με βουλγάρικα, το οποίο εξέλαβαν ως προσβολή. Γενικώς η αστυνόμευση της διασκέδασης ήταν κάτι το συστηματικό, σύμφωνα με τις αναμνήσεις του Γιάννη: «*Ερχόταν στα κέντρα η αστυνομία να ακούσει τί παίζουμε, τί κάνουμε*». Θυμήθηκε επίσης τις υπερβολές στην αντικομμουνιστική ρητορεία

του καθεστώτος: «Εδώ στα σπίτια, βάφουμε τα κάγκελα κόκκινα... 'Όχι, κομμουνιστής είσαι.' Και να μην είσαι, κομμουνιστή σε έκαμνε».

«γκρέτσκα πένα άμα σε γράψει...»

Προς το τέλος της συζήτησης συμμετείχε και η σύζυγος του Γιάννη, με παραίνεση προσοχής: «*Η γλώσσα η δική μας είναι ανάμεικτη. Απέφυγε λίγο το σκοπιανό... Σε έγραψε ελληνική πένα; Δε σβήνεις*». Ο Γιάννης συμφώνησε σχετικά με τους κινδύνους του φακελώματος, διαπλέκοντας, για άλλη μια φορά, το εθνικό με το πολιτικό: «*Εμείς εδώ ήμασταν όλοι κομμουνιστάι. Μετά τ' αλλάξαν τα επίθετα. Για ν' αλλάζουμε. Αλλά, πώς το λένε, γκρέτσκα πένα άμα σε γράψει, ό,τι και να αλλάξεις, εκεί είσαι γραμμένος*».

Η πολιτική του φακελώματος και της καχυποψίας απέναντι στην παραδοσιακή μουσική της περιοχής συνεχίστηκε και στην μεταπολίτευση. Σε απόρρητο κρατικό έγγραφο του 1982, με τίτλο «Επιβουλή κατά της Μακεδονίας», που ανέδειξε ο ιστορικός Τάσος Κωστόπουλος, αναφέρεται ονομαστικά ο Γιάννης, ως συμμετέχων σε ορχήστρα που παίζει μουσική «στο τοπικό ιδίωμα»<sup>74</sup>.

Το 1997, ο Γιαννάκης συμμετείχε στην παραγωγή του cd «Τραγούδια δίχως λόγια<sup>75</sup>», το οποίο κυκλοφόρησε υπό την αιγίδα του δήμου Έδεσσας. Ήταν η πρώτη σοβαρή απόπειρα καταγραφής του εντόπιου ρεπερτορίου και του ήχου των χάλκινων της Έδεσσας. Είναι περήφανος για την συμμετοχή του, τόσο για το μουσικό αποτέλεσμα, όσο και για τον αφιλοκερδή χαρακτήρα της παραγωγής. Σε επόμενο κεφάλαιο θα αναλύσουμε περαιτέρω την σημασία αυτής της κυκλοφορίας.

## 4.2 Τάσος (Αριδαία)

Με τον Τάσο γνωριζόμαστε ως μουσικοί. Τον γνώρισα ως μαθητής στο Δημοτικό Ωδείο Έδεσσας. Σε μία συναυλία του ωδείου, ο Τάσος κλήθηκε να συνοδεύσει την χορωδία παίζοντας γκάιντα. Το κομμάτι στο οποίο συμμετείχε ήταν ένα τραγούδι με θέμα την γκάιντα, του Ούγγρου συνθέτη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, Μπέλα Μπάρτοκ. Ήταν και η πρώτη φορά που είδα και άκουσα αυτό το όργανο από κοντά.

Ο Τάσος είναι επαγγελματίας μουσικός από τα εφηβικά του χρόνια. Ειδικεύεται σε δύο είδη:

<sup>74</sup> Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2002, σ. 295.

<sup>75</sup> «Τραγούδια δίχως λόγια, Μακεδονικοί χοροί και τραγούδια από την Έδεσσα και την Αλμωπία», Δήμος Έδεσσας, Φιλοπρόοδος Σύλλογος Έδεσσας 'Μ. Αλέξανδρος', Έδεσσα, 1997.

στα λαϊκά, παίζοντας μπουζούκι και στα παραδοσιακά, παίζοντας τρομπέτα. Μαθήτευσε στα μακεδονικά στην μπάντα του Γιώργη Ουρούμη, ο οποίος θεωρείται ο καλύτερος εκπρόσωπος του μακεδονικού κλαρίνου στην περιοχή. Στην φάση της καλλιτεχνικής του ωριμότητας απέκτησε το δικό του συγκρότημα, τους Χρυσοδάκτυλους, ένα από τα δημοφιλέστερα παραδοσιακά συγκροτήματα της περιοχής, από την δεκαετία του '90 μέχρι και τώρα. Επίσης διδάσκει κατ' ιδίαν αλλά και σε ωδεία της περιοχής όλα τα μουσικά όργανα που κατέχει, σε παιδιά και ενήλικους μαθητές. Όπως και ο Γιαννάκης, ο Τάσος διαμορφώθηκε μουσικά, στην νεότητά του, εντός δύο μουσικών πλαισίων: της προφορικής παράδοσης του τοπικού ρεπερτορίου και της νεωτερικής εκμάθησης μουσικής. Για τον Τάσο, η συνάντηση με την δυτική εγγράμματη μουσική πρακτική έγινε στην Φιλαρμονική του Δήμου Έδεσσας. Εκεί έμαθε να παίζει τρομπέτα και να διαβάζει πεντάγραμμο. Ως ανήλικος είχε φιλοξενηθεί στην εστία της Μητρόπολης Εδέσσης· με αφορμή αυτήν την πληροφορία μού εξέφρασε και την καλή γνώμη και σχέση που έχει με την εκκλησία, πράγμα που είναι προφανές και από την πληθώρα θρησκευτικών εικόνων στους τοίχους του σπιτιού.

Στο πλαίσιο της διδασκαλίας, ασχολείται και με την προ-νεωτερική φάση της μακεδονικής μουσικής, με τα όργανα που χρησιμοποιούνταν πριν την κυριαρχία των χάλκινων πνευστών: μακεδονικός ταμπουράς, γκάιντα, καβάλ. Ποτέ δεν τραγουδάει, σίγουρα όχι επαγγελματικά. Στην συνέντευξη είπε κάποιους στίχους, κυρίως για να μου εξηγήσει πώς χρησιμοποιείται ο ταμπουράς ως συνοδεία της φωνής. Έχει ανάμνηση χρήσης ταμπουρά με την ορχήστρα του Ουρούμη, όχι όμως «πάνω στην δουλειά», αλλά σε ανεπίσημη μουσική μάζωξη φίλων. Κυρίως ηχογραφεί παραδοσιακές μελωδίες στο οικιακό του στούντιο, το οποίο ήταν και ο χώρος συνάντησής μας. Μου εξήγησε πως καταπιάνεται με τις ηχογραφήσεις και τις καταγραφές σε παρτιτούρα για τους σκοπούς της διδασκαλίας και της διάσωσης. Είναι σαφής η συναισθηματική και αισθητική αξία που έχει για τον ίδιο η διαδικασία.

Ο Τάσος είναι ξεκάθαρος στην άποψη ότι η ύπαρξη της εντόπικης γλώσσας δεν σημαίνει και έλλειμμα ελληνικότητας του πληθυσμού. Γι' αυτόν, τα εντόπικα είναι μία γλώσσα περιορισμένη να εκφράζει τις απλές καθημερινές και οικιακές ανάγκες. Την χαρακτηρίζει «ντομάσα γλώσσα», δηλαδή οικιακή γλώσσα που δεν είναι ικανή να εκφράσει αφηρημένα νοήματα. Προς επικύρωση τούτου, επιστρατεύει μία χιουμοριστική φράση, εξαιρετικό παράδειγμα της λαϊκής προφορικής παράδοσης και συλλογικής μνήμης της διγλωσσίας: «*Νάστο συνεταιρισμό, σάκα οργάνωση και προγραμματισμό* [Ο δικός μας συνεταιρισμός,



χρειάζεται οργάνωση και προγραμματισμό]». Δεν αρνείται την ύπαρξη της γλώσσας στην περιοχή – έχει μάλιστα και Ελληνο-Μακεδονικό λεξικό, για το οποίο σχολιάζει πως «έχει πολλά λάθη». Δεν θεωρεί όμως την γλώσσα καθοριστικό στοιχείο εθνοτικής – και σίγουρα όχι εθνικής – ταυτότητας. Ναι μεν τα μιλούσανε, αλλά, «όχι μακεδονικά, ντόπικα τα λέγανε».

Αυτό δεν τον εμποδίζει στην σχέση του με την παραδοσιακή μουσική της ευρύτερης Μακεδονίας· αντιθέτως, η σχέση του Τάσου με την παραδοσιακή μουσική του τόπου του είναι μία σχέση αγάπης και τρυφερότητας, η οποία εκφράζεται με την συστηματική καταγραφή και μελέτη παλιών μελωδιών. Οι γνώσεις του στα διαφορετικά στυλ παιχνιδιού γκάνιτας ανά περιοχές καλύπτουν όλη την γεωγραφική Μακεδονία, όχι μόνο το τμήμα εντός ελληνικών συνόρων. Μιλάει, για παράδειγμα, για «Καβαντάρσκα γκάνιτα», δηλαδή στο στυλ της πόλης Καβαντάρτσι, της Βόρειας Μακεδονίας.

Θα μπορούσα να συνοψίσω τη στάση του Τάσου απέναντι στην μακεδονική μουσική και γλώσσα ως εξής: είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο που δεν πρέπει να πολιτικοποιείται. Η ελληνική γλώσσα, ως αρχαιότερη και ανώτερη στα νοήματά της αλλά και ως γλώσσα της εκκλησίας είναι αυτή που υπερισχύει συμβολικά για αυτόν. Σχετικά με τον βουλγαρικό επεκτατισμό στην Μακεδονία, μου ανέφερε πως «Κάνανε και βουλγάρικες εκκλησίες εδώ, αλλά ό κόσμος δεν πήγαινε. Είχανε μάθει το Αμήν και το Κύριε ελέησον να είναι στα ελληνικά».

Οι αναμνήσεις του από την δικτατορία είναι ήπιες. Θυμάται αυξημένη αστυνομική παρουσία στο χωριό του, αλλά δεν γινόταν κάτι ιδιαίτερο. Θυμάται ότι έχασαν δύο βδομάδες μάθημα, λόγω κλειστών σχολείων, στην αρχή της περιόδου. Όσον αφορά την συνθήκη ανελευθερίας κατά την δικτατορία, θεωρεί πως δεν επηρέασε την κοινωνική πλειοψηφία: «Ο απλός ο κόσμος... δεν τους ενδιέφερε. Ορισμένοι που είχαν το σκουλήκι επάνω [εννοεί το στίγμα του αριστερού στους φακέλους της αστυνομίας], εκείνοι είχαν το πρόβλημα». Τόνισε πως η γλωσσική απαγόρευση υπήρχε από τον Μεταξά και δεν ξεκίνησε επί χούντας. Επίσης θυμάται ότι η χρήση της εντόπικης γλώσσας δημοσίως ήταν πρόβλημα, το οποίο ξεπερνιόταν εύκολα: «Όταν περνούσε κανένας χωροφύλακας, σταματούσανε».

\*\*



Η κοινή συνιστώσα στην αφήγηση και των δύο μουσικών είναι η απουσία του φόβου που χαρακτηρίζει τις αναμνήσεις των αγροτών αφηγητών. Το αίσθημα του παραπόνου εμφανίζεται αλλά και αυτό μετριασμένο. Οι οπτικές τους δεν ταυτίζονται απόλυτα, καθώς είναι δύο άνθρωποι με διαφορετικές ιδεολογικές αναφορές. Δίνουν όμως και οι δύο έμφαση στην μουσική και όχι στα λόγια. Η έμφαση αυτή στην αφήγηση είναι σε συμφωνία με την επαγγελματική πρακτική τους, για δεκαετίες. Η διασκευή των τραγουδιών σε οργανική μουσική δίχως λόγια τους έδωσε την δυνατότητα να εκφράζονται χωρίς να στιγματίζονται, έστω κι αν υπέστησαν παρενοχλήσεις από τις αρχές. Ο ίδιος ο επαγγελματισμός τους προστάτευσε από την κατηγορία του κομμουνιστή ή του ανθέλληνα. Κάνουν απλά την δουλειά τους: «Αυτά ζητάει ο κόσμος, αυτά παίζουμε». Η θέση τους στην πολιτισμική παραγωγή, τους επιτρέπει να είναι ο εθνοτικός εαυτός τους.

Ο αφηγηματικός τους λόγος είναι γεμάτος από τα ίχνη του ιδεολογικού πολέμου που διεξήχθη γύρω από την μακεδονική ταυτότητα και την μουσική της διάσταση. Ο ίδιος αυτοματισμός εμφανίζεται στις κρίσιμες ερωτήσεις: «Δεν ξέρω τέτοια πράγματα. Δεν θυμάμαι». Αυτή η δήλωση άγνοιας ανατρεπόταν συστηματικά από την ίδια την αφήγησή τους λίγα λεπτά μετά, χωρίς να επαναφέρω την ερώτηση. Ίσως αυτή η συμπεριφορά, η άρνηση γνώσης ως πρώτη αντίδραση, ακολουθούμενη από διήγηση γεμάτη πληροφορίες που μόνο άγνοια δεν δηλώνει, έχει και μία επιπλέον λειτουργία. Ίσως, παράλληλα με την λειτουργία της ως αυτοματισμός άμυνας, να έχει και την λειτουργία τοποθέτησης των λεγόμενων σε ανεπίσημο πλαίσιο. Προτάσσοντας την δήλωση «δεν ξέρω», πριν πουν αυτά που ξέρουν, οι αφηγητές ίσως νιώθουν μεγαλύτερη άνεση να μιλήσουν, αφού έχουν ξεκαθαρίσει πως δεν μιλάν ως αυθεντίες, αλλά ως απλοί άνθρωποι. Άρα δεν τοποθετούνται πολιτικά/πολεμικά απέναντι στην επίσημη κρατική αφήγηση για το μακεδονικό ζήτημα. Ενδεικτικό για την δυσκολία διατύπωσης απόψεων που διαφωνούν με το εθνικό αφήγημα είναι το γεγονός η μόνη στιγμή που μου ζήτησε αφηγητής (από την ομάδα του προηγούμενου κεφαλαίου) να κλείσω το recorder δεν ήταν για να μιλήσει για κάποιο θέμα που θα έθιγε συγγενείς ή συγχωριανούς του· ήταν η στιγμή που ήθελε να μου πει ότι ο μακεδονομάχος Τέλος Άγρας ήταν γνωστός κατά συρροή βιαστής (γνωστός ως «ο γαμιάς της Νάουσας») στα χωριά της περιοχής και πως αυτός ήταν και ο λόγος που δολοφονήθηκε.

Λόγω της μετατροπής του τοπικού ρεπερτορίου σε οργανική μουσική, η μνήμη των στίχων περιορίστηκε σε όλο και μικρότερη μερίδα του πληθυσμού. Αυτό, όπως βλέπουμε στις

αφηγήσεις, δεν σημαίνει απόλυτη λήθη των στίχων· σημαίνει όμως σαφή συρρίκνωση της λαϊκής τραγουδιστικής παράδοσης. Η μετατροπή των τραγουδιών σε οργανική μουσική οδήγησε στην αποπολιτικοποίηση του ρεπερτορίου. Τραγούδια που αναφέρονται στους βαλκανικούς πολέμους από την σκοπιά των σλαβόφωνων, τραγούδια που καλούν σε ξεσηκωμό ή που υμνούν κατορθώματα κομιτατζήδων, συνέχισαν να εκτελούνται και επιβίωσαν στην τοπική μνήμη ως μελωδίες, χάρη σε αυτήν την μετατροπή. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για πολιτισμικοποίηση ή φολκκοροποίηση του πολιτικού.

Κατά την περίοδο όμως της δικτατορίας, κάτι αναπάντεχο συνέβη. Αυτή η πολιτισμική πια παρακαταθήκη, απέκτησε εκ νέου πολιτική διάσταση, με όρους πολύ διαφορετικούς, στο πλαίσιο των οποίων το πολιτισμικό και το πολιτικό διαπλέκεται με νέους τρόπους. Η καθιερωμένη πια μουσική πρακτική των χάλκινων πνευστών έγινε αντικείμενο μίας νέας οικειοποίησης, η οποία εκδηλώθηκε αρκετά μετά την πτώση της χούντας, αλλά της οποίας οι ρίζες ανάγονται στην περίοδο εκείνη. Το πώς ακριβώς διαμορφώθηκε η νέα σχέση με την μουσική του παρελθόντος τους, θα το δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

## 5. Μία διονυσιακή ατμόσφαιρα

Όπως περιγράφηκε στην εισαγωγή της εργασίας, η διάρθρωσή της υπαγορεύτηκε από το υλικό των αφηγήσεων. Συγκεκριμένα, υπαγορεύτηκε από την κοινή οπτική που διαφάνηκε σε αφηγητές με το ίδιο κοινωνικό/επαγγελματικό υπόβαθρο. Έτσι, επέλεξα να παρουσιάσω χωριστά, σε αυτό το τελευταίο κεφάλαιο, την συνέντευξη που πήρα από έναν ντόπιο μεγαλωμένο στην πόλη της Έδεσσας.

### 5.1 Μεγαλώνοντας στην Έδεσσα κατά την δικτατορία

Ο Θοδωρής είναι 67 χρονών κατά τον χρόνο της συνέντευξης (γεν. 1956). Είναι συνταξιούχος του Δήμου, λογιστής. Ο Θοδωρής είναι ποιητής και ενεργός στην πολιτιστική ζωή της πόλης, όλη του την ζωή. Μεγάλωσε στην Έδεσσα. Η μητέρα του μετακινήθηκε από το χωριό Φλαμουριά προς την Έδεσσα ως ‘ανταρτόπληκτη’ στον εμφύλιο. «*Τους μετατόπισαν από τα χωριά στην πόλη, για να μην τροφοδοτούν τους αντάρτες*<sup>76</sup>». Το επιταγμένο σπίτι στο οποίο έμεινε η οικογένεια της μητέρας του ανήκε στην οικογένεια του πατέρα του. Έτσι έγινε και η γνωριμία τους. Αρκετά μέλη της οικογένειάς του είχαν εμπλακεί στην αντίσταση, με τον ΕΛΑΣ: «*...η θεία μου ήταν επικεφαλής των γυναικών. Και μάλιστα μετέφερε μηνύματα, φορούσε τα ντόπικα ρούχα μέχρι που πέθανε*».

Η μνήμη του Θοδωρή, ως προς το θέμα της αντιμετώπισης των ντόπιων από το κράτος, κινείται πάνω στους άξονες που είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Μεγαλωμένος στην πόλη της Έδεσσας, με υψηλό μορφωτικό επίπεδο, είναι σε θέση να θεωρητικοποιήσει το θέμα και να σταθεί κριτικά απέναντί του. Αυτό δεν σημαίνει πως λείπει η συναισθηματική του σύνδεση με αυτό το παρελθόν, με τις αφηγήσεις των παλαιότερων και με την προφορική παράδοση που του μετέφεραν. Επίσης, δεν λείπουν οι αφηγηματικοί τρόποι που συναντήσαμε μέχρι τώρα, όπως το γύρισμα στον ευθύ λόγο, χάριν παραστατικότητας, ο φόβος και η συνεχής ταλάντωση ανάμεσα στο πολιτικό και το εθνικό στοιχείο.

Θυμάται την μέρα του πραξικοπήματος, ως 11χρονος μαθητής. Τα σχολεία έκλεισαν και τα παιδιά έκαναν βόλτες στην πόλη. Θυμάται την παρουσία στρατιωτικής φρουράς σε όλα τα θεσμικά κτίρια της Έδεσσας (Εθνική Τράπεζα, ΟΤΕ, κλπ). Θυμάται επίσης να βλέπει,

---

<sup>76</sup> Η πρακτική της υποχρεωτικής μετακίνησης προς τις πόλεις ήταν από τους βασικούς πυλώνες της κρατικής στρατηγικής. βλ. Μπούσχοτεν, Ρίκη Βαν, *Περάσαμε πολλές μπόρες, κορίτσι μου...*, Πιλέθρον, Αθήνα, 1998, σ. 209.

πεταγμένη στον δρόμο, την ταμπέλα των γραφείων της ΕΔΑ. Προσπαθώντας να θυμηθεί σε πιο ακριβώς κτίριο του κέντρου της πόλης ήταν τα γραφεία, αναφέρει το κατάστημα παπουτσιών της οικογένειας του Εδεσσαίου ποιητή Μάρκου Μέσκου<sup>77</sup>. Η μνήμη του ιεραρχεί και φέρνει στο προσκήνιο τα σημαντικότερα για αυτόν θέματα: μόλις στο πρώτο λεπτό της αφήγησης εμφανίζονται μαζί, στην ίδια πρόταση, η αριστερά και η ποίηση.

Τα θέματα που συναντήσαμε στις αφηγήσεις των χωρικών εμφανίζονται και στην μνήμη του Θοδωρή. Προτεραιότητα έχει και πάλι ο φόβος των αρχών, όπως και η επίδραση που είχε στην οικογενειακή ζωή: οι γονείς «δεν μιλούσαν στα παιδιά γιατί φοβόντουσαν, τα παιδιά θα πούνε καμιά κουβέντα έξω, ας πούμε». Ο φόβος αφορούσε «ειδικά, σπίτια, όπως ήτανε πολλά από την περιοχή μας, που είχαν εμπλακεί με την αριστερά... είχανε ανθρώπους στην εξορία και την πολιτική προσφυγιά και δη στην τότε Γιουγκοσλαβία. Αυτό τα 'καμνε τα πράγματα ακόμα πιο ζόρικα». Η διαπλοκή πολιτικής και εθνοτικής ταυτότητας αύξανε τους κινδύνους και κατά συνέπεια τον φόβο στην εντόπια κοινότητα. Προς επίρρωση αυτής της αλήθειας, ο Θοδωρής αναφέρει ένα περιστατικό: «*Επί χούντας, είχαν πιάσει έναν φλαμουριώτη<sup>78</sup> που ήταν κομμουνιστής, αλλά συγχρόνως ήταν και ντόπιος. Όχι από επιλογή [γέλια], γεννήθηκε έτσι. Τότε, θυμάμαι, έλεγε 'εγώ έτρωγα δυο φορές ζύλο: μια γιατί ήμουνα κομμουνιστής και μια γιατί ήμουν ντόπιος'».*

Η επικοινωνία γονιών και παιδιών γινόταν προβληματική και λόγω της σχολικής πολιτικής απέναντι στην ντόπια γλώσσα: «*Οι δάσκαλοι λέγανε: 'Μη τα μιλάτε αυτά και να λέτε και στο σπίτι να μην τα μιλάνε'».* Σύμφωνα με τον Θοδωρή, αυτή η στάση των δασκάλων μετέτρεπε συχνά τα παιδιά σε ακούσιους πληροφοριοδότες: «*κατά κάποιον τρόπο, ρουφιανεύανε κιόλας: 'Η μαμά μου και ο μπαμπάς μου μιλάνε εντόπικα'».* Ο ίδιος έμαθε να τα μιλάει ώστε να μπορεί να συνεννοείται με την γιαγιά του που γνώριζε ελάχιστα ελληνικά. Κατά την περιγραφή αυτή αναφέρει την παιδαγωγική άποψη πως όταν μία γλώσσα μαθαίνεται στο σπίτι δεν προκαλεί σύγχυση στα παιδιά, τα οποία μπορούν να είναι δίγλωσσα και τρίγλωσσα χωρίς πρόβλημα. Η αναφορά του σε παιδαγωγικές και γλωσσολογικές θεωρίες γίνεται προς απάντηση του ψευδοεπιστημονικού επιχειρήματος των δασκάλων της χούντας ότι πρέπει να μιλιέται μόνο η ελληνική από τους μαθητές, γιατί μόνο έτσι θα την μάθουν σωστά.

<sup>77</sup> Ο Μάρκος Μέσκος, εντόπιος Εδεσσαίος, (1935-2019) ήταν ποιητής ενεργός από την δεκαετία του '50. Στην Αθήνα, συνδέθηκε με τον κύκλο του περιοδικού Σημειώσεις. Το έργο του είναι κατάσπαρτο από τραυματικά βιώματα γύρω από την γλώσσα και την πολιτική ταυτότητα.

<sup>78</sup> Το χωριό Φλαμουριά (παλιό όνομα: Ποτ) είναι χωριό κυρίως εντόπιων, δίπλα στην Πλατάνη.

## 5.2 Δημόσιος χώρος – Έμφυλη διάσταση

Ο Θεοδωρής θυμάται πως γυναίκες των χωριών κατέβαιναν στην πόλη την ημέρα του παζαριού: «Όταν κατεβαίνανε φορούσανε τα πιο καλά τους. Είχανε το χαρακτηριστικό μαντήλι, κάθε χωριό είχε διαφορετικό χρωματισμό. Όταν ήξερες, μπορούσες να διακρίνεις από πού ερχότανε... Είχαν τότε τους τορβάδες ο οποίοι ήταν υφαντοί από μαλλί μαύρο με πράσινα κόκκινα σχέδια. Κάθε χωριό είχε τα μοτίβα του, δεν ήταν όλα ίδια<sup>79</sup>». Η παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά ήταν ακόμα ορατή στην πόλη της Έδεσσας την δεκαετία του '60. Ορατή ήταν επίσης η τάση συμμόρφωσης με τα αστικά πρότυπα συμπεριφοράς. Σταδιακά, όλο και περισσότερες γυναίκες εγκατέλειψαν τα «ντόπια ρούχα» και άρχισαν να ντύνονται ευρωπαϊκά. Αυτή η προσπάθεια αστικοποίησης μπορούσε να προκαλέσει αρνητικά σχόλια στις κοινωνίες των χωριών. «Πολλές γυναίκες αλλάζανε, ίσως και για λόγους γούστου αλλά και για καλύτερη ενσωμάτωση. Η έκφραση που χρησιμοποιούνταν, θυμάμαι 'α, αυτή ντύθηκε α λα φράνκα'...Οι πιο παραδοσιακές το θεωρούσανε σαν μία παραχώρηση που δεν τη δέχονταν».

Ο στιγματισμός λόγω παραδοσιακής φορεσιάς, όπως και λόγω γλώσσας αφορούσε το σύνολο του εντόπιου πληθυσμού· είδαμε πώς διασταυρωνόταν και με την πολιτική ταυτότητα του 'κομμουνιστή'. Είχε όμως και μία σαφή έμφυλη διάσταση. Οι γυναίκες των αγροτικών κοινοτήτων των χωριών της Έδεσσας δραστηριοποιούνταν εκτός της οικίας πολύ λιγότερο από τους άνδρες. Κατά συνέπεια, είχαν λιγότερες ευκαιρίες να εξοικειωθούν με την ελληνική γλώσσα. Επίσης η μετάβασή τους από τα παραδοσιακά ρούχα στα μοντέρνα ήταν δυσκολότερη από αυτή των ανδρών, καθώς μπορούσαν να βρεθούν εγκλωβισμένες ανάμεσα σε δύο καθωσπρεπισμούς – του χωριού και της πόλης.

Από αυτήν την άποψη, δηλαδή από την σκοπιά της γυναικείας εμπειρίας, η επικράτηση του νέου αστικού ήθους στην καθημερινή ζωή ήταν μία νέα παραλλαγή της πατριαρχικής συνθήκης. Στην περίπτωση των ντόπιων γυναικών, η εθνοτική ταυτότητα συνυφάνθηκε με το φύλο, με τρόπο που φωτίζει μία κρίσιμη όψη της έμφυλης ιστορίας της νεωτερικότητας. Το γεγονός ότι σε αστικό/νεωτερικό πλαίσιο οι γυναίκες κατέκτησαν, σταδιακά και επίπονα, κοινωνικά και πολιτικά δικαιώματα δεν θα έπρεπε να συσκοτίσει την άλλη όψη αυτής της κοινωνικής αλλαγής: το γεγονός πως το στίγμα του οπισθοδρομικού, του χωριάτη, του

<sup>79</sup> Τζώγα-Βέττα Καίτη, *Η φορεσιά στην Έδεσσα και την περιοχή της, τέλη 19<sup>ου</sup> αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Δήμος Έδεσσας, Δημοτική Επιχείρηση «Καταρράκτες Έδεσσας», Έδεσσα, 2004.

απολίτιστου και στην συγκεκριμένη περίπτωση, του Βούλγαρου, έφευγε με μεγαλύτερη ένταση στις γυναίκες<sup>80</sup>.

### 5.3 Τα χάλκινα υπό νέο φως

Όσον αφορά τις παραδοσιακές μπάντες, κατά την περίοδο της δικτατορίας, ο Θεodorής θυμάται κυρίως τον επονομαζόμενο Νύση. Ο Διονύσης Μπουλγούρης (1928-2003) ήταν κορνετίστας στην περιοχή της Έδεσσας, μακράν ο δημοφιλέστερος, τότε, μουσικός της περιοχής. Μία λιγότερο γνωστή πτυχή της σταδιοδρομίας του είναι η συμμετοχή του σε θεατρικά μπουλούκια. Σε αυτές τις περιόδους ο Νύσης διεύρυνε το ρεπερτόριό του πέρα από τα στενά όρια της μακεδονικής παράδοσης. Η προϋπηρεσία αυτή του έδωσε την δυνατότητα να εμπλουτίσει το μουσικό του πρόγραμμα, ως επικεφαλής της μόνιμης ορχήστρας του νυχτερινού κέντρου ΦΟΕ<sup>81</sup>, με κομμάτια ελαφράς μουσικής της εποχής, βαλς, τανγκό κλπ. Οι βραδιές στο ΦΟΕ έχουν ξεχωριστή θέση στην μνήμη των Εδεσσαίων της γενιάς του Θεodorή, όπως και ένα δρώμενο του εδεσσαϊκού καρναβαλιού *«με μία ταυρομαχία όπου έπαιζε ο Νύσης 'Ισπανική Υποχώρηση'»*. Ο Νύσης έπαιζε οργανικά στους γάμους, χωρίς τραγούδι *«και παρ' όλα αυτά τους καλούσανε στην Ασφάλεια»*. Ο Θεodorής πήρε συνέντευξη από τον Νύση το 1985 από την οποία μου μεταφέρει διάλογο του Νύση με αστυνομικούς στην Ασφάλεια:

*«- Γιατί τα παίζετε αυτά;*

*- Αυτά είναι τα δικά μας τα τραγούδια, τί θα παίζουμε;*

*Παίζουμε και την Κομπαρσίτα [γέλια]»*

Ο τρόπος εξοικείωσής του με τον ήχο των χάλκινων δεν διαφέρει πολύ από αυτόν των αφηγητών του χωριού: *«Συνδεδεμένο ήταν με γάμους, με πανηγύρια, με το καρναβάλι της Έδεσσας... με διάφορους θριάμβους του Εδεσσαϊκού»*. Ερωτώμενος για την επίδραση που είχε στους ίδιους τους μουσικούς το πέρασμα στα καινούργια όργανα, έκανε την εκτίμηση πως *«ίσως ήταν και μια απελευθέρωση. Κινήθηκαν την ανάγκη φιλοτιμίαν ποιούμενοι, που λένε... και μετά καθιερώθηκε»*. *«Ήταν κατά 99% αυτοδίδακτοι, αγράμματοι άνθρωποι»*.

<sup>80</sup> Σχετικά με το φύλο ως ιστορική κατηγορία αλλά και ως πολιτισμική πραγματικότητα βλ. Μποκ Γκιζέλα, «Ιστορία των γυναικών και Ιστορία του φύλου», στο *Σιωπηρές Ιστορίες, Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αβδελά Έφη – Αγγελική Ψαρά (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σ. 427-438.

<sup>81</sup> Φυσιολατρικός Όμιλος Έδεσσας

Συνολικά, η σχέση του Θοδωρή με την παράδοση είναι μία σχέση ανοιχτή, καθόλου ουσιοκρατική. *«Εγώ δεν είμαι υπέρ αυτού που λέει ‘αυθεντική’... δεν υπάρχει αυθεντική παράδοση, η παράδοση χιτίζεται κάθε εποχή διαφορετικά»*. Τα χάλκινα για τον Θοδωρή είναι ένας λαϊκός πολιτισμός που έχει εν δυνάμει οικουμενική διάσταση. Θυμάται ένα άρθρο στο περιοδικό «Ντέφι», μετά από συναυλία στο φεστιβάλ της Αυγής στην Θεσσαλονίκη, σχετικά με το παίξιμο του Νύση, όπου ο δημοσιογράφος αναρωτιέται *«και τί διαφορά έχει ο Νύσης από τον Dizzy Gillespie;»*. Η αντιμετώπιση της τοπικής λαϊκής μουσικής ως κάτι με πιθανή παγκόσμια απήχηση είναι κάτι που κατέστη δυνατό χάρη στο πνεύμα της εποχής, η οποία συμπίπτει με τα εφηβικά και νεανικά χρόνια του Θοδωρή. Καθώς συζητούσαμε για την καθιέρωση των χάλκινων πνευστών στην περιοχή, ο Θοδωρής χρησιμοποίησε μία φράση που με παρέπεμψε προς τις μουσικές και ευρύτερες πολιτισμικές και πολιτικές εξελίξεις στα τέλη της δεκαετίας του '60: *«τα χάλκινα δημιουργούν, ρε παιδί μου, μία διονυσιακή ατμόσφαιρα»*.

Ο Θοδωρής διαμόρφωσε το μουσικό του γούστο ακούγοντας ραδιόφωνο. Χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως *«ραδιοφωνιτζή»*. Οι εκπομπές του Γιάννη Πετρίδη, του σημαντικότερου Έλληνα ραδιοφωνικού παραγωγού ειδικευμένου στην ροκ μουσική ήταν για τον Θοδωρή *«ευαγγέλιο»*. Επίσης, συμμετείχε σε ροκ συγκροτήματα της πόλης, ως έφηβος. Τέτοιου είδους δραστηριότητες εγκυμονούσαν κινδύνους την εποχή της δικτατορίας, καθώς κάθε πλευρά της ζωής των νέων ήταν ελεγχόμενη. Τα πάρτυ σε σπίτια, οι ροκ συναυλίες, γενικώς οι συναθροίσεις γίνονταν κρυφά από τους καθηγητές του εξατάξιου Γυμνασίου, οι οποίοι μπορούσαν να επιβάλουν ποινές αν διαπίστωναν απαγορευμένες συμπεριφορές, εντός και εκτός σχολείου.

Την ίδια στιγμή, το ροκ θεωρούνταν προβληματικό και για την ελληνική αριστερά, ως στοιχείο του αμερικανικού, καταναλωτικού τρόπου ζωής. Ο Θοδωρής αναφέρει πως *«η αριστερά τότε δεν το δέχονταν. Εδώ τα ρεμπέτικα δεν τα δέχονταν σε πρώτη φάση»*. Θεωρεί επίσης πως η μονολιθική προσήλωση της αριστεράς στο στρατευμένο πολιτικό τραγούδι ήταν αυτή που επέτρεψε στις δισκογραφικές να εκμεταλλευτούν εμπορικά αυτό το είδος κατά την Μεταπολίτευση.

Ήταν το πνεύμα της αντικουλτούρας αυτό που επέτρεψε στην γενιά της δικτατορίας να οικειοποιηθεί την παράδοση. Ειδικότερα, στην ελληνική μουσική σκηνή, ήταν κυρίως ο Διονύσης Σαββόπουλος και η Μαρίζα Κωχ που αναδέχθηκαν το ανανεωτικό πνεύμα της ροκ μουσικής και των hippies το οποίο επέτρεψε μία νέα νοηματοδότηση της παράδοσης. Το ροκ,



ως μία ουτοπική παγκόσμια λαϊκότητα και ως έμπρακτη αμφισβήτηση των συμβατικών προτύπων συμπεριφοράς, σήμανε μία νέα διάρθρωση του αισθητικού με το πολιτικό. Στα αυτιά μου, η φράση του Θεωρή περί διονυσιακής ατμόσφαιρας είναι απολύτως σύμφωνη με την απελευθερωτική αισθητική του ροκ.

Στο κεφάλαιο «Οι πολιτισμικοί πόλεμοι στο πεδίο της μουσικής», του βιβλίου του για την γενιά της δικτατορίας, ο ιστορικός Κωστής Κορνέτης μιλά για «συγχώνευση<sup>82</sup> του παλιού με το νέο», για «ανάμειξη της παραδοσιακής μουσικής με το πειραματικό ροκ»<sup>83</sup>. Θα προτιμούσα να περιγράψω το φαινόμενο ως επανεμφάνιση της παράδοσης. Εδώ δεν πρέπει να μας διαφύγει πως η οικειοποίηση λαϊκών μουσικών του παρελθόντος και η εκ νέου νοσηματοδότησή τους υπήρξε συστατικό στοιχείο του ροκ από την γέννησή του στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Η ιδιαιτερότητα της ελληνικής συνθήκης, όπως σωστά επισημαίνει ο Κορνέτης<sup>84</sup>, ήταν το αυταρχικό πλαίσιο της δικτατορίας, ο ασφυκτικός βιοπολιτικός έλεγχος, η λογοκρισία, και η χρήση της παραδοσιακής μουσικής ως νομιμοποιητικό εργαλείο, όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο. Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως κατά τη περίοδο της δικτατορίας, η συντηρητική και η προοδευτική μερίδα της ελληνικής κοινωνίας διεκδίκησαν την παράδοση, προβάλλοντας η κάθε μια το δικό της ιδεολογικό πλαίσιο.

Ο Θεωρή διαμόρφωσε το μουσικό και πολιτικό του κριτήριο μέσα σε αυτό το κλίμα. Ανάμεσα στις μουσικές αγάπες της νεότητάς του ξεχωρίζει ο Διονύσης Σαββόπουλος: «*Ο Σαββόπουλος για μένα δηλαδή, ήταν, ρε παιδί μου, τοπ. Γιατί συνδύαζε και το τοπικό στοιχείο και το ροκ*». Ξεχωρίζει τους δίσκους «Μπάλος» (1971) και «Βρώμικο Ψωμί» (1972). Ειδικά για τον πρώτο λέει «*Όταν έκανε τον 'Μπάλο' έβαλε επί τάπητος τον βαλκανικό ήχο... και μόνο αυτό, είναι σημαντικό*».

Το 1997, ο Δήμος Έδεσσας, σε συνεργασία με τον Φιλοπρόοδο Σύλλογο Έδεσσας «Μέγας Αλέξανδρος» εξέδωσε το cd «Τραγούδια δίχως λόγια». Ο Θεωρή είχε κομβικό ρόλο στην πρωτοβουλία αυτή, η οποία κατέγραψε τις δύο σημαντικότερες ορχήστρες της περιοχής<sup>85</sup>. Ο Θεωρή θυμάται και κριτική που τους έγινε από μέλη του μειονοτικού κόμματος Ουράνιο

<sup>82</sup> Ίσως αποδίδοντας τον όρο fusion που χρησιμοποιήθηκε τότε κυρίως ως jazz fusion, για να περιγράψει τις απόπειρες δημιουργίας ενός υβριδικού μουσικού είδους μέσω της συγχώνευσης των αισθητικών του rock και της jazz.

<sup>83</sup> Κορνέτης Κωστής, *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Πόλις, Αθήνα, 2015, σ. 383.

<sup>84</sup> *ό.π.*, σ. 400.

<sup>85</sup> Ορχήστρα Νύση-Γιαννάκη, Ορχήστρα Γιώργη Ουρούμη, «Τραγούδια δίχως λόγια, Μακεδονικοί χοροί και τραγούδια από την Έδεσσα και την Αλωπία», Δήμος Έδεσσας, Φιλοπρόοδος Σύλλογος Έδεσσας 'Μ. Αλέξανδρος', Έδεσσα, 1997.

Τόξο: «ναι, αλλά τα κάνατε χωρίς λόγια...». Καθώς μου περιγράφει πώς απάντησε σε αυτήν την κριτική μου δίνει το στίγμα της δικής του σχέσης με τα χάλκινα: «Εμείς, αυτήν την εμπειρία που είχαμε... και την ανάγκη μας και την αγωνία μας να καταγράψουμε τον ήχο που εμείς ξέραμε, που εμείς ακούγαμε ως παιδιά και να διασώσουμε τον ήχο αυτών των μουσικών, οι οποίοι ήδη είχαν μεγαλώσει». «Θέλαμε να καταγράψουμε αυτόν τον ήχο που ξέραμε. Και τον ήχο αυτών των μουσικών. Ο στόχος μας ήταν αυτός. Δεν είχαμε καμία άλλη στόχευση, ούτε κανέναν άλλον υπαινιγμό...Εμείς θέλαμε να βάλουμε το ερώτημα: 'γιατί τραγούδια δίχως λόγια';».

Βλέπω ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος την αντίθεση του Θοδωρή με απόψεις αυθεντικότητας της παράδοσης και την απόσταση που παίρνει από τις μειονοτικές/εθνικιστικές απόψεις τύπου Ουράνιου Τόξου. Όπως, από την ανάποδη, στα ντοκιμαντέρ της δικτατορίας που είδαμε στο 2ο κεφάλαιο, η ουσιοκρατία, η αυθεντικότητα και ο εθνικισμός είναι οι δύο πυλώνες της καθεστωτικής προπαγάνδας. Στον αντίποδα της εθνικιστικής λογικής, τόσο στην κυρίαρχη όσο και στην μειονοτική εκδοχή της, για τον Θοδωρή τα χάλκινα έχουν αξία ως λαϊκός πολιτισμός, διαμορφωμένος από ιστορικές συγκυρίες, και ως προσωπικό βίωμα, διαμορφωμένο από το οικουμενικό, δημοκρατικό πνεύμα του '60.

## Επίλογος

Ανήκω σε μία γενιά εδεσσαίων που, ως επί το πλείστον, έχασε το γλωσσικό νήμα με το παρελθόν. Είναι ένα αλλόκοτο και ιδιαίτερο βίωμα για κάποιον το να μην έχει την ίδια μητρική γλώσσα με την γιαγιά του. Η ενασχόλησή μου με την μουσική και ειδικά με την τρομπέτα ήταν η δίοδος για να γνωρίσω βαθύτερα τον τόπο μου και τους ανθρώπους του. Προσωπικά, η συγγραφή της εργασίας ήταν και για μένα μία διαδρομή αυτογνωσίας και επανοικειοποίησης των βιωμάτων μου. Η αναστοχαστική φύση της προφορικής μεθόδου, ο διάλογος που επιτρέπει ανάμεσα στο καθημερινό και το αφηρημένο, το αισθητικό και το πολιτικό, επέτρεψαν να ανοιχτούν δρόμοι κατανόησης συναισθημάτων και μαθημένων συμπεριφορών. Αυτή η πτυχή, που θα μπορούσε να περιγραφεί ως θεραπευτική, είναι ένα από τα στοιχεία που διακρίνουν την προφορική από άλλες ιστοριογραφικές σχολές.

Ο Alessandro Portelli, στο άρθρο του «Τί καθιστά την προφορική ιστορία διαφορετική», το 1979, περιγράφει την αρνητική στάση του ιταλικού ακαδημαϊκού κατεστημένου:

*«Φαίνεται πως υπάρχει ένας φόβος ότι αφ' ης στιγμής ανοίξουν τα φράγματα της προφορικότητας, η γραφή (και μαζί της η ορθολογικότητα) θα σαρωθεί σαν από μία αυθόρμητη ανεξέλεγκτη μάζα ρευστού, άμορφου υλικού»<sup>86</sup>.*

Στο βιβλίο του *Η Γένεση της Αντι-κουλτούρας*, ο ιστορικός Theodore Roszak, αφού αναφερθεί στην, αντίστοιχη των Ιταλών συναδέλφων τους, καχυποψία των Αμερικανών ακαδημαϊκών προς το θέμα του, ονομάζει το δεύτερο κεφάλαιο «Η εισβολή των Κενταύρων». Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ως μεταφορά την παράσταση του αετώματος του Ναού του Διός στην Ολυμπία, όπου οι Κένταυροι εισβάλουν στην πολιτισμένη κοινωνία διαταράσσοντας την τάξη της. Με αυτό παρομοιάζει την εμφάνιση των κινημάτων της εποχής τα οποία παίρνουν, στα μάτια του κατεστημένου

*«την ανησυχητική όψη βαρβαρικής εισβολής...»<sup>87</sup>.*

Η ομοιότητα των περιγραφών δεν είναι τυχαία. Η προφορική ιστορία είναι τέκνο της δεκαετίας του '60. Μοιράζεται με τα πολιτικά και αισθητικά κινήματα της εποχής την ίδια μήτρα, το ίδιο απελευθερωτικό πνεύμα. Το κοινό νήμα που συνδέει τις διανοητικές όψεις

<sup>86</sup> Portelli, *ό.π.*, σ. 12

<sup>87</sup> Roszak Theodore, *Η Γένεση της Αντι-κουλτούρας*, futura, Αθήνα, 2008, σ. 63

της εποχής είναι το αίτημα να ακουστούν όσοι και όσες δεν είχαν έως εκείνη την στιγμή φωνή, να έρθει η επιστήμη και η τέχνη πιο κοντά στην αυθόρμητη λαϊκή έκφραση.

Το θέμα της εργασίας μου, αν και εκ πρώτης όψης απομακρυσμένο από αυτές τις εξελίξεις, συναντήθηκε με αυτές. Κατά την ανάλυση των αφηγήσεων φάνηκε πως η γενιά της δικτατορίας επανοικειοποιήθηκε το παρελθόν της με νέους τρόπους, εμπνευσμένους από το πνεύμα της εποχής. Έγινε, επίσης, φανερό πως ο τρόπος με τον οποίο τα υποκείμενα συσχετίζουν τον εαυτό τους με το πολιτισμικό τους πλαίσιο, ο τρόπος που ερμηνεύουν, κατανοούν και βιώνουν την εθνική τους ταυτότητα, δεν είναι μονοδιάστατος. Φάνηκε πως διαφορετικές τροπικότητες της συνείδησης, σε αντιστοιχία με διαφορετικές ιστορικές φάσεις, μπορούν να συνυπάρχουν, να συνδιαμορφώνουν το υποκείμενο, φωτίζοντας διαφορετικές πλευρές του ίδιου θέματος, όπως μία μελωδία μπορεί να έχει διαφορετικές, ετερόφωνες εκδοχές.

Ως συνεισφορά της εργασίας προς την ερευνητική κοινότητα θεωρώ το άνοιγμα προς μία συνέργεια ανάμεσα στις μεθόδους της προφορικής και της πολιτισμικής ιστορίας. Πώς θα μπορούσαν να φωτιστούν μέσω ανάλυσης αφηγήσεων, οι διαφορετικές νοηματοδοτήσεις πολιτισμικών φαινομένων σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, ή από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες; Πώς γίνεται, για παράδειγμα, το ρεμπέτικο τραγούδι να είναι για κάποιον τα ελληνικά μπλουζ και για κάποιον άλλον η σύνδεσή του με το βυζαντινό παρελθόν; Πώς συνδέεται η κάθε νοηματοδότηση με την υποκειμενικότητα και με τις ιστορικές διεργασίες της κάθε περιόδου; Πώς μπορεί η προφορική ιστορία να ανανεώσει την διερεύνηση του παλιού ερωτήματος του τρόπου συσχέτισης της τέχνης με την ζωή, εντός της ανθρώπινης ιστορίας;



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abrams Lyn, Θεωρία προφορικής ιστορίας, μτφρ. Λουκάς Ρινόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, 2014

Anderson Benedict, *Imagined Communities*, Verso Books, London 2016

Βερβενιώτη Τασούλα «Προφορική ιστορία και έρευνα για τον ελληνικό εμφύλιο: Η πολιτική συγκυρία, ο ερευνητής και ο αφηγητής», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ 107, 2002, σ. 157-181

Cowan J.K., *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στην βόρεια Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998

Cowan Jane K. και K.S. Brown, «Introduction: Macedonian Inflections», στο Cowan J.K. (επιμ.), *Macedonia, The Politics of Identity and Difference*, Pluto Press, London, 2000

Γκουράνη Θεοδώρα, *Μακεδονική Μουσική. Τα χάλκινα στην Έδεσσα και την Αλμωπία*, Δήμος Έδεσσας, Έδεσσα, 2006

Γκουράνη Θεοδώρα, «Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2014

Διαμαντόπουλος Θανάσης «Το Απριλιανό καθεστώς», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ. 266-267

Herzfeld Michael, *Πάλι Δικά Μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002

Ιωαννίδου Αλεξάνδρα, «Σλαβικά κείμενα σε ελληνική γραφή. Δυο επιστολές του κομιτατζή Αποστόλ Πέτκοφ», *ΙΣΤΩΡ* 1998, τ.11, σ. 53-68

Καβακόπουλος Παντελής, *Σκοποί και χοροί της Βορειοδυτικής Μακεδονίας*, ΙΕΜΑ, Αθήνα, 2005

Καράβας Σπύρος, *Οι Μακεδονίες των άλλων*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2018

Κορνέτης Κωστής, *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Πόλις, Αθήνα, 2015

Κουμπουρλής Γιάννης, «Ο 'Σπυρίδων Ζαμπέλιος' του Ν. Σβορώνου», *Νέα Εστία*, τχ 1850, Αθήνα, Δεκέμβριος 2011, σ. 888-908

Κωστόπουλος Τάσος, *Η Απαγορευμένη Γλώσσα*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2002

Κωστόπουλος Τάσος, «Το όνομα του Άλλου: από τους 'Ελληνοβούλγαρους' στους 'ντόπιους Μακεδόνες'», στο *Μειονότητες στην Ελλάδα*, Εταιρία Σπουδών Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002

Κωστόπουλος Τάσος, «Ο εμφύλιος Μακεδονικός Αγώνας (1904-1908): εκδοχές του κρατικού μονοπωλίου της συλλογικής μνήμης» *Τα Ιστορικά*, τόμος 23, τχ. 45, Δεκέμβριος 2006, σ. 393-432

Κωστόπουλος Τάσος, «Το Μακεδονικό στη δεκαετία του '40» στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, τόμ. Δ' - μέρος Α', σ. 363-415.

Κωστόπουλος Τάσος, «Το γνωστό-άγνωστο Ίλιντεν», ΕφΣυν, 26.5.2018 («Το φάντασμα της ιστορίας»)

Κωστόπουλος Τάσος, *Εθνικά κόμματα και πρώιμος μακεδονισμός, Η πολιτική και κοινωνική διάσταση της εθνικής διαπάλης στην ύστερη οθωμανική μακεδονία*, 2 τόμοι, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2022

Κωφός Ευάγγελος, «Το Μακεδονικό στην περίοδο 1941-50», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ.σ. 158-165

Λιθοξόου Δημήτρης, *Ο Μακεδονικός Αγώνας ή Ο Ελληνικός ΑντιΜακεδονικός Αγώνας*, εκδόσεις Μεγάλη Πορεία, Αθήνα, 1998

Μαργαρίτης Γιώργος «Η εμπόλεμη Ελλάδα», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 6, σ. 63-73

Μητροφάνης Γιώργος, «Το Φοιτητικό Κίνημα», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 143-150

Μητροφάνης Γιώργος, «Πολιτικοί κρατούμενοι», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 121-134

Μπουσχότεν Ρίκη Βαν, «Παρουσίαση και ανάλυση συνεντεύξεων», Θερινό Σχολείο ΕΠΙ, Τσεπέλοβο 13/7/2019

Νικολακόπουλος Ηλίας «Ελεγχόμενη δημοκρατία» στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 9-46

Μποκ Γκιζέλα, «Ιστορία των γυναικών και Ιστορία του φύλου», στο *Σιωπηρές Ιστορίες, Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αβδελά Έφη – Αγγελική Ψαρά (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997

Papaeti, Anna, «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967 - 1974)», *Μουσικός Λόγος*, 2015

Portelli Alessandro, *Τί καθιστά την προφορική ιστορία διαφορετική*, Πλέθρον, Αθήνα, 2020

Μπούσχοτεν, Ρίκη Βαν « When Difference matters: Sociopolitical dimensions of ethnicity in the district of Florina» στο Cowan, Jane K, *Macedonia, The politics of identity and difference*, Pluto Press, London, 2000

Ρίζας Σωτήρης «Η Δικτατορία», στο Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, τόμος 9, σ. 47-56

Ρόμπου-Λεβίδη Μαρίκα, *Επιτηρούμενες ζωές, Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στην Μακεδονία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2016

Roszak Theodore, *Η Γένεση της Αντι-κουλτούρας, futura*, Αθήνα, 2008

Στεφανίδης Ιωάννης, «Οι εξωτερικές σχέσεις της Ελλάδας, 1949-1955: Σε αναζήτηση ασφάλειας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμος ΙΣΤ*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 2000, σ.237-247

Thompson E.P. *The Making of the English Working Class*, Penguin Books, London, 2013

Thompson Paul, *Φωνές από το παρελθόν, προφορική ιστορία*, μτφρ. Ρίκη Βαν Μπουσχότεν, Νίκος Ποταμιάνος, Πλέθρον, Αθήνα, 2008

Τζώγα-Βέττα Καίτη, *Η φορεσιά στην Έδεσσα και την περιοχή της, τέλη 19<sup>ου</sup> αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Δήμος Έδεσσας, Δημοτική Επιχείρηση «Καταρράκτες Έδεσσας», Έδεσσα, 2004



## ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Πανδέκτης, Μετονομασίες των Οικισμών της Ελλάδας, <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/4968?locale=el>

Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, «Χοροί και φορεσιές του τόπου μας», [http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get\\_ac\\_id=4031](http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=4031)

Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, «Το τραγούδι του Ορφέα. Λαϊκοί χοροί και μουσικά όργανα»,

[https://www.euscreen.eu/item.html?id=EUS\\_3F8E0EB945DB4458912122EEB0F8DD90](https://www.euscreen.eu/item.html?id=EUS_3F8E0EB945DB4458912122EEB0F8DD90)

## ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ορχήστρα Νύση-Γιαννάκη, Ορχήστρα Γιώργη Ουρούμη, «Τραγούδια δίχως λόγια, Μακεδονικοί χοροί και τραγούδια από την Έδεσσα και την Αλμωπία», Δήμος Έδεσσας, Φιλοπρόοδος Σύλλογος Έδεσσας 'Μ. Αλέξανδρος', Έδεσσα, 1997

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.