

αφιέρωμα

περιοδική έκδοση της Ελληνογαλλικής Σχολής
"Ο Άγιος Παύλος"

1922

Πειραιάς &
πρόσφυγες



ΜΑΜΑ, ΠΟΤΕ ΘΑ ΠΑΜΕ
ΣΠΙΤΙ ΜΑΣ; ΔΕΝ Μ' ΑΡΕΣΕΙ
ΕΔΩ ΠΕΡΑ.

ΘΑ ΠΑΜΕ, ΓΙΑΒΡΙ ΜΟΥ,
ΣΥΝΤΟΜΑ, ΘΑ ΠΑΜΕ.

τεύχος 8
11/2022

13 Η οικειότητα με την παράδοση ως τεκμήριο ενσυνειδησίας¹

Αλέξανδρος Καψοκαβάδης | Μουσικός, εθνομουσικολόγος

Ακούγεται οξύμωρο η καταλήστευση, ο ξεριζωμός, η πθική και σωματική οδύνη, η συμφορά -με λίγα λόγια- ενός λαού να ιδωθεί ως γεγονός με θετικό πρόσημο· ως «ευλογία» ή «κοσμογονία» για μια ολόκληρη χώρα... Κι όμως, η Μικρασιατική Καταστροφή, παρότι δικαίως θεωρείται η μεγαλύτερη τραγωδία του νεότερου Ελληνισμού με όρους αίματος, ανθρώπινου πόνου, γοήτρου αλλά και ψυχρών αριθμών, σηματοδοτεί την έναρξη μιας περιόδου βαθιάς πολιτισμικής άνθησης για το ελληνικό κράτος και τους Ελλαδίτες.² Οι Χριστιανοί της Ανατολίας γέμισαν την ελληνική επικράτεια με ήχους, μυρωδιές, γεύσεις, τρόπους ζωής και σκέψης, τα οποία κουβάλησαν μαζί τους, έπειτα από την «κακὴν κακώς» εκδίωξη από τα πατρογονικά τους εδάφη.

Η άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε ιστορικά σε διάφορες φάσεις. Η αρχή έγινε με τον «Διωγμό του 1914», ο οποίος έφερε στα μέρη μας τους, ελληνικής καταγωγής, υπηκόους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας από την ανατολική Θράκη καθώς και κατοίκους της δυτικής Μικρασίας, με το πρόσχημα της εκκένωσης της περιοχής απέναντι από τα ελληνικά νησιά του ανατολικού Αιγαίου για στρατιωτικούς λόγους.³ Οι τελευταίοι εκτοπίστηκαν, έπειτα από την υπογραφή της Συμβάσεως «περὶ ἀνταλλαγῆς τῶν ἑλληνικῶν καὶ τουρκικῶν πληθυσμῶν» (στο πλαίσιο της Συνθήκης της Λωζάνης), στις 30 Ιανουαρίου του 1923.⁴

Αναμφισβήτητα, το αλγεινότερο από τα διατρέξαντα εκείνων των χρόνων υπήρξε η «Μεγάλη Πυρκαγιά της Σμύρνης», την οποία προκάλεσε ο κεμαλικός στρατός, την 13η Σεπτεμβρίου του 1922 (31 Αυγούστου σύμφωνα με το Ιουλιανό

1 Ο αδόκιμος όρος «ενσυνειδησία» προτιμάται στο παρόν άρθρο του αντίστοιχου «συνειδητότητα», καθώς - κατά τον συγγραφέα - εμπεριέχει τόσο την έννοια (1) της επίγνωσης ότι οι μουσικές (ανώνυμες ή επώνυμες) ταξιδεύουν και οι μουσικοί δεν έχουν παρά να διευκολύνουν το ταξίδι τους, όσο και (2) αυτήν της «ευαισθητοποίησης» σε σχέση με τις διαφορετικές μουσικές κουλτούρες, που συνθέτουν τον φαντασιακό ελληνικό μουσικό χάρτη.

2 Ζολώτας, 1995.

3 Ανδριώτης, 1998.

4 Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών υπήρξε μια ιστορικά πρωτόγνωρη διακρατική συμφωνία, που αφορούσε περίπου δύο εκατομμύρια άτομα· ενάμιση εκατομμύριο Έλληνες της Ανατολίας και πεντακόσιες χιλιάδες Μουσουλμάνους της Ελλάδας. Άπαντες εξ αυτών απώλεσαν την υπηκοότητα της χώρας που άφηναν πίσω. Με βάση το Άρθρο 2, οι Ρωμιοί της Πόλης, καθώς και η μουσουλμανική μειονότητα της Δυτικής Θράκης εξαιρέθηκαν της σύμβασης. Αξίζει να σημειωθεί πως η συντριπτική πλειοψηφία Μικρασιατών και Ποντίων είχε αφήσει τους τόπους τους, ήδη πριν το '23, ενώ, μαζί με αυτούς, στην Ελλάδα, προσέφυγαν πολλές χιλιάδες Αρμένιοι της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας (βλ. Τσιτσελίκης, 2006).

ημερολόγιο). Εκείνοι που επέζησαν από τη σφαγή και γλύτωσαν από τις φρικαλεότητες που ακολούθησαν, έφταναν κατά χιλιάδες στα λιμάνια της Ελλάδας, αφήνοντας πίσω εστίες και περιουσιακά στοιχεία, σχολεία και ναούς, επιχειρήσεις και οργανισμούς. Ευτυχώς για εμάς, οι Σμυρνιοί ευδόκησαν, κάτω από πολύ αντίξοες συνθήκες, να φέρουν στη χώρα προϊόντα ανεκτίμητου πνευματικού πλούτου, τα οποία - ως άυλα - δεν «έπιαναν χώρο» στις πρόχειρες αποσκευές τους.

Οι κάτοικοι της Σμύρνης, οι Ίωνες, οι οποίοι στον μεσαιωνικό ανατολικό κόσμο έγιναν γνωστοί ως οι θεμελιωτές του ελληνικού πολιτισμού [εξ ου και οι Τούρκοι ονόμασαν την Ελλάδα “Yunanistan”, ενώ οι Άραβες “Alyunan”], ήρθαν εδώ ως «ξένοι».⁵ Μάλιστα, η πολιτισμική πραγματικότητα που αφορούσε στην αναγκαστική συμβίωση των Ελλήνων πολιτών με τους Μικρασιάτες πρόσφυγες κάθε άλλο παρά αρμονική και συμβιωτική υπήρξε.⁶ Η σχέση της ταυτότητας με την ετερότητα διέπεται διαχρονικά από ιδεολογικές αποχρώσεις εξουσιαστικού χαρακτήρα. Η «ξενότητα» του άλλου ανανοηματοδοτεί την πολιτισμική σχέση των ενσώματων εκφραστών του ίδιου και του διαφορετικού, με τους πρώτους να αποδέχονται συνειδησιακά μια «ενότητα», η οποία συνίσταται στην αναγνώριση της «αλλότητας» του ξένου. Εν προκειμένω, οι Σμυρνιοί μιλούσαν και φέρονταν ως ξένοι, διαφοροποιούμενοι από το οικείο και απειλώντας την πνευματική αυτοσυνειδητότητα των γηγενών.⁷

Ο λόγος για τον οποίο ξεχωρίζω τους συγκεκριμένους από τους υπόλοιπους πρόσφυγες συνδέεται με τη μοναδικότητα της Σμύρνης ως ένα πολιτισμικό μόρφωμα με έντονη συνυποδηλωτική σημασία και αξεδιάλυτες ερμηνείες. Οι άνθρωποι που έζησαν εκεί γαλουχήθηκαν με μία λογική επαφών και ανταλλαγών, εξοικειούμενοι παράλληλα με μια κουλτούρα διαρκών ειρηνικών και συγκρουσιακών σχέσεων. Σε αντίθεση με τους «αούτηδες» από τον Πόντο⁸ και την Αρμενία, οι οποίοι - απολύτως δικαιολογημένα - περιχαράκωσαν την πολιτισμική τους κληρονομιά, οι φορείς της αστικής κουλτούρας του Izmir στιγμή δεν δίστασαν να μοιραστούν, να μεταδώσουν και σε πολλές περιπτώσεις να «επιβάλλουν» τα ήθη, τα έθιμα και τις παραδόσεις τους. Πώς, όμως, θα

5 Κοροβίνης, 2016.

6 Η επαφή των κοινωνιών των αυτοχθόνων με τις αξίες και τις συνήθειες των νεοφερμένων δημιούργησε πολλές προστριβές. «Αμφιβόλου ηθικής» θεωρήθηκαν από τους ντόπιους οι γυναίκες, που είχαν φτάσει στα μέρη μας χωρίς τον άντρα, τον πατέρα ή τον αδερφό τους. Το στοιχείο αυτό και η διαφορετικότητα της γλώσσας ή του τρόπου ζωής των προσφύγων φόρτισαν αρνητικά τους Έλληνες εναντίον τους (βλ. Μανροκordatos, 1983).

7 Κάβουρας, 2018.

8 Η διαμόρφωση μιας ενιαίας ποντιακής ταυτότητας άρχισε να λαμβάνει χώρα αρκετά χρόνια έπειτα από την μετεγκατάσταση του πρώτου ρεύματος προσφύγων στην Ελλάδα. Αρχικά, οι κάτοικοι της περιοχής δεν χρησιμοποιούσαν τον όρο «Πόντιος» (γύρω στα 1927, η Επιτροπή Ποντιακών Μελετών περιέγραψε με αυτόν τον όρο το σύνολο των ελληνόφωνων και τουρκόφωνων χριστιανικών πληθυσμών της Μαύρης Θάλασσας και του Καυκάσου), αλλά και η ποντιακή διάλεκτος δεν φαίνεται να ήταν η επίσημη γλώσσα τους (Αγτζίδης, 2010). Οι Πόντιοι, καθώς και οι Αρμένιοι, συνηθίζουν ακόμη και σήμερα να φυλάσσουν την «καθαρότητα» των πνευματικών γεννημάτων του πολιτισμού τους «ως κόρην όφθαλμού».

μπορούσαν να κάνουν διαφορετικά;

Μιλώντας για τη μουσική και τα τραγούδια της Σμύρνης, οφείλουμε να φέρουμε στο μυαλό μας ένα αμάλγαμα ποικιλόμορφων επιδράσεων από Ανατολή και Δύση. Σε ό,τι αφορά τους Έλληνες της περιοχής, η τέχνη των ήχων υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι της σμυρνέικης καθημερινότητας και, ταυτόχρονα, το κατεξοχήν σύμβολο της σμυρνέικης ταυτότητας.⁹ Όσοι κατέληξαν στην Ελλάδα, δεν είχαν λόγο να τη διατηρήσουν «αγνή κι ανόθευτη» από πιθανές επιρροές, εφόσον η ίδια αποτελούσε (α) ένα κράμα πολλών και διαφορετικών μουσικών υλικών¹⁰ και (β) τροφοδοτούσε διαρκώς με σκοπούς τα νησιά πολύ πριν το '22.¹¹ Υπήρχε, όμως και ένας τρίτος σημαντικός παράγοντας, ο οποίος δεν επέτρεπε στους Μικρασιάτες να επιδείξουν την οποιαδήποτε εσωστρέφεια, σχετικά με τις μελωδίες και τα στίχάκια τους: Πολλοί εξ αυτών ήσαν επαγγελματίες μουσικοί, υψηλού επιπέδου, οι οποίοι έπρεπε να καθιερωθούν ως τέτοιοι και στην καινούργια τους πατρίδα.

Κατά τα γραφόμενα του Θεόδωρου Χατζηπανταζή, «...το ρεπερτόριό τους ήταν ιδιαίτερα πλούσιο. Περιείχε, δηλαδή, τόση ποικιλία όση και η κοινή, σε γενικές γραμμές, μουσική παράδοση των λαών της περιοχής. Πέρα από τα τουρκικά και αραβικά τραγούδια, εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική, αρμένικη και αραβική γλώσσα, τα προγράμματά τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά τραγούδια, λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής, αρβανίτικα, ρουμάνικα, βουλγάρικα και αιγυπτιακά».¹² Εν τω μεταξύ, στην Αθήνα, στον Πειραιά και σε όσες πόλεις λειτούργησαν καφέ αμάν (Σύρος, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Αργίνο, Χανιά, κ.ά.),¹³ φαίνεται πως ο κόσμος της διασκέδασης ήταν έτοιμος να τους υποδεχτεί από τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν και τα σμυρνέικα συγκροτήματα έκαναν εξαγωγή της

9 Ο Jakob Salomon Bartholdy διαχωρίζει τους κατοίκους των ιωνικών αποικιών της Σμύρνης από τους άλλους, σημειώνοντας ότι: «η γλυκιά ραθυμία ήταν το κύριο χαρακτηριστικό των νηών του τυχερού κατοίκου αυτών των περιοχών...» και ότι «η τέρψη και η απόλαυση ήταν ο πρώτιστος σκοπός της ζωής τους...» Το 1803, όταν και ο εβραϊκής καταγωγής Πρώσος περιηγητής επισκέφτηκε την Πόλη, αναφέρεται στην αγάπη των Ελλήνων για τον χορό, αντιπαραβάλλοντας, μάλιστα, την «αντιπάθεια των Τούρκων για κάθε ρυθμική κίνηση» (Bartholdy, 1993).

10 Ο Λάμπρος Λιάβας γράφει: «Στα στενά της Σμύρνης έσμιγαν παλιές αιγαιοπελαγίτικες μπαλάντες με ιταλικές καντσονέτες, γαλλικές μελωδίες του συρμού, ρουμάνικες χόρες με σέρβικους σκοπούς και τουρκικά σαρκιά. Αντίθετα, στα καφέ-αμάν, Έλληνες μουσικοί συνόδευαν Αρμένηδες τραγουδιστές και γύφτισσες χορεύτριες μπροστά σ' ένα κοινό που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές της Ανατολικής Μεσογείου...» (βλ. Λιάβας, 2009).

11 Η Αγγέλα Παπάζογλου διηγείται στον θετό της γιο, Γιώργη: «Όλα τα Σμυρναίικα τα παίρνανε τα νησιά... Τραγούδια πολλά... Λέγανε οι παλιοί τραγουδιστές πως, εκείνον τον καιρό, μόνο στη Σμύρνη το γένος μπορούσε να παίζει όργανα, να τραγουδά και ν' ακούει όλη η Ανατολή κι η Ευρώπη... Και η ρημαγμένη Ελλάδα άκουε μουσική από τη Σμύρνη. Προπάντων τα νησιά» (βλ. Παπάζογλου, 2003).

12 Χατζηπανταζής, 1986.

13 Υπάρχει η άποψη πως ο όρος «καφέ αμάν» είναι τσιγγάνικη παραποίηση του τουρκικού "mani kahvesi" που χαρακτήριζε όσα καφεενία διέθεταν τραγουδιστές (βλ. Papadopoulos, 2017).

μουσικής τους πρακτικής.¹⁴

Αναφορικά με την επιδραστικότητα των Μικρασιατών στα μουσικά πράγματα της χώρας, χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Ηπειρώτη δεξιτέχνη του λαούτου, Χρήστου Ζώτου, σε μια προ ετών συζήτησή μας:

«...Οι Μικρασιάτες κατεβήκανε στα παράλια· Πρέβεζα, Άρτα. Εκεί ήταν η πηγή της μουσικής. Ότι κομμάτια έρχονται από εκεί, φαίνονται και από τη μελωδική τους γραμμή. Κατεβήκανε τα ούτια... Έναν γνώρισα, πρόσφυγα· τον Δημοσθένη που έπαιζε «του θανάτα»... Παναγία μου, Παναγία μου, Παναγία μου! Και κάτι άλλοι· ένας με κανονάκι... Δεν θυμάμαι τα ονόματα. Ήμουνα παιδάκι, εγώ, τότε. Παίζανε στα μέρη τα δικά μας. Μάθανε και το ρεπερτόριο, αλλά μάθανε και οι Πρεβεζάνοι από αυτούς...¹⁵»

Οι δεξιτέχνες από τα μικρασιατικά παράλια, όχι μόνο δίδαξαν τους αυτόχθονες να παίζουν,¹⁶ αλλά σταδιακά έδωσαν γόπτρο στο πλήρως ανυπόληπτο, ως τότε, ελεύθερο επάγγελμα του μουσικού, το οποίο είχε συνδεθεί αποκλειστικά με τους Ρομά, πλανόδιους.¹⁷ Ο ακορντεονίστας, Λάζαρος Κουλαξίζης θυμάται για τον - πρόσφυγα πρώτης γενιάς - πατέρα του, όταν ο δεύτερος εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Καβάλα:

«...Έπαιζε αρμόνικα από την Πόλη, αλλά «βγήκανε» (στη δουλειά) - με κάτι φίλους του - στην Καβάλα, που τους πήγανε πρόσφυγες. Είχε ένα φίλο που έπαιζε ούτι, έναν άλλο που έπαιζε βιολί, ένας τρίτος έπαιζε σαντούρι· κι όλοι κάνανε μια ορχήστρα, στην Καβάλα. Όταν ήρθαν από την Πόλη στην Καβάλα, δεν υπήρχαν μουσικοί καθόλου. Όλοι από την προσφυγιά ήρθαν οι μουσικοί. Οι ντόπιοι, ένα κλαρίνο είχανε κι αυτό βουνίσιο...¹⁸»

Πέραν, όμως, όλων των παραπάνω, οι Μικρασιάτες μουσικοσυνθέτες σφράγισαν με την παρουσία τους την επώνυμη μουσική δημιουργία, εφόσον από τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής τους στην Ελλάδα ανέλαβαν τα νιάτα της νεοσύστατης ελληνικής δισκογραφίας, ως καλλιτεχνικοί διευθυντές. Σπουδαίοι συνθέτες, όπως ο Παναγιώτης Τούντας ή ο Σπύρος Περιστερής (μαζί τους και ο Κωνσταντινουπολίτης Κώστας Σκαρβέλης) καθιερώθηκαν ως μαέστροι και υπεύθυνοι ρεπερτορίου στις δισκογραφικές εταιρείες, επιβάλλοντας το ιδίωμα

14 Καλυβιώτης, 2002.

15 Καψοκαβάδης, 2020.

16 Στην αυτοβιογραφία του, ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει μεταξύ άλλων: «Και κοντά στους πρόσφυγες μάθαν και οι δικοί μας τώρα. Από τους πρόσφυγες έμαθα κι εγώ το μπουζούκι. Άκουσα, κατά τύχη, τον μπαρμπα-Νίκο τον Αϊβαλιώτη να παίζει το μπουζούκι· το οποίον τόσο πολύ μ' άρεσε, ώστε έκανα όρκο ότι, εάν δε μάθω μπουζούκι, θα σπάσω τα χέρια μου με την τσατίρα που σπάνε τα κόκαλα στο μαγαζί» (βλ. Βαμβακάρης, 1978).

17 Ο ερευνητής Παντελής Μπουκάλας, σε συνέντευξή του στον Σταύρο Διοσκουρίδη (2019), υποστηρίζει ότι στην περιοχή μας «... οι νομάδες γύφτοι, που τώρα τους λένε “Ρομά”, ήταν για χρόνια οι αποκλειστικοί αχθοφόροι της μουσικής. Σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι, προφανώς ο ρόλος τους στην προαγωγή και προοδευτική διάδοσή του, από το ένα μέρος στο άλλο, υπήρξε αποφασιστική, με τη δράση τους να ανοίγει καινούργιους δρόμους έκφρασης και να φέρνει στο προσκήνιο τον παλμό του ιδιαίτερου πολιτισμού τους».

18 Καψοκαβάδης, 2020.

τους στα μουσικά πράγματα της χώρας.¹⁹ Σημαντικό είναι, στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε ότι το κλίμα αντιστράφηκε υπέρ των μουσικών που ευτύχησαν να ηχογραφήσουν, εφόσον έγιναν «επώνυμοι» και η φήμη τους ξεπέρασε τα στενά όρια του χώρου δράσης τους.

Στο κομμάτι της τραγουδοποιίας, ο ρεμπέτης Γιώργης Μουφλουζέλης φωτίζει μία ακόμη πτυχή της δράσης των πρωτομαστόρων της Σμυρναϊκής Σχολής του ρεμπέτικου, μιλώντας για τον τρόπο που ο ίδιος έγραψε κάμποσα από τα ογδόντα, συνολικά, τραγούδια του: «Ανάμεσά τους υπάρχουν τραγούδια, που είτε είναι δημιουργίες άλλων είτε ήταν παλιά ανώνυμα και αδέσποτα τραγούδια, τα οποία, σε κάποιο παρελθόν, παρουσιάστηκαν στο όνομα κάποιου άλλου συνθέτη». Την πρακτική αυτή του δανεισμού, ο Μουφλουζέλης την αντιλαμβάνεται ως καλλιτεχνικά νόμιμη, θεωρώντας τον εαυτό του ως κομμάτι της δημιουργικής πρακτικής, χαρακτηριστικό γνώρισμα της οποίας είναι η διαρκής παραλλαγή και ο αυτοσχεδιασμός.²⁰

Σε τούτο ακριβώς το τελευταίο κομμάτι του άρθρου, φωτίζεται η τάση της προφορικής δημιουργίας να αγνοεί εκ φύσεως την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας, δίχως να παύει να παραλλάσσεται, να ανανεώνεται και να μεταμορφώνεται συνεχώς. Οι Μικρασιάτες διέδωσαν τις μελωδίες τους, σε κάθε γωνιά της Ελλάδας, χωρίς να διστάσουν να τις ανακατέψουν με όσες βρήκαν στα μέρη μας, έγραψαν καινούργιες στα πρότυπα των παλαιών και εκπαίδευσαν όσους συναναστράφηκαν μαζί τους να αντιμετωπίζουν την «παράδοση» ως πηγή έμπνευσης. Οι μετατροπές,²¹ οι ρυθμικές μετασκευές και, συνηθέστερα, οι υφολογικές προσαρμογές μιας μελωδίας με βαθιές ρίζες αποτελούν μια πάγια παγκόσμια συνθετική τεχνική - «λαϊκή» ή «λόγια» - την οποία η ηχητική αποτύπωση προσπαθεί διαρκώς να φρενάρει, σχεδόν έναν αιώνα τώρα.

Η ηχογράφηση - και στη συνέχεια η δισκογραφία - επέδρασε στην ανώνυμη μουσική δημιουργία, όπως ακριβώς η καταγραφή - και στη συνέχεια η τυπογραφία - στην επώνυμη· προανήγγειλε, δηλαδή, το πέρασμα από τη «μεταλλασσόμενη οντολογικά»²² φύση της, σε μια σταθερή και αμετάβλητη μορφή, η οποία μάλιστα μπορεί και να γίνει και αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης.²³ Αναμφισβήτητα, η αποθήκευση και διανομή της μουσικής έδωσε ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στην κεκτημένη ταχύτητά της να ταξιδεύει, με αποτέλεσμα αυτή να φτάνει ακόμη πιο μακριά. Τα βάρη, ωστόσο, με τα οποία η προηγούμενη διαδικασία φόρτωσε τη μουσική και το τραγούδι είναι (α) οι «υπογραφές»²⁴ και (β) η ψευδαίσθηση της

19 Καψοκαβάδης, 2021.

20 Μουφλουζέλης, 1979.

21 Με την έννοια της αλλαγής του τρόπου (mode) του ήχου, δηλαδή, του μακάμ, του «δρόμου» ενός σκοπού.

22 Κάθε εκτέλεση ενός μουσικού έργου συνιστά ξεχωριστή αποτύπωσή μιας ιδεώδους/μη απτής οντότητας (βλ. Γκερ, 2005).

23 Ατταλί, 1978.

24 Όπως αποστομωτικά περιγράφει ο Μουφλουζέλης: «Αυτά που έφτιαξε παλαιόθεν ο λαός και τα βρήκαμε τελειωμένα και αδέσποτα - ελεύθερα, ωραία πράγματα για όλους - πέσαμε απάνω κι όποιος προλάβει και τα δηλώσει στ' όνομά του. Σαν τσι οικοπεδοφάγοι [...] Πού να ζυγώσεις εσύ να πιάσεις το παλιό, να τ' αλλάξεις, να το φέρεις στον καιρό σου;».

«αυθεντικότητας».²⁵

Μιλώντας ως εκπαιδευτικός μουσικής, δεν θα πάψω να τονίζω τη σημασία της εξοικείωσης με τα δημιουργήματα της λαϊκής παράδοσης ως προαπαιτούμενου για την αξιοποίησή τους σε επίπεδο συνθετικό, ερμηνευτικό και τελικά απελευθερωτικό. Οι Μικρασιάτες μουσικοί υπήρξαν για την Ελλάδα οι ιδεώδεις διακινητές αυτών των ανυπολόγιστης αξίας διανοητικών αγαθών, επειδή ουδέποτε φοβήθηκαν «μήπως καταστρέψουν το ευαίσθητο φορτίο τους», στις ατελείωτες περιπλανήσεις τους. ❖

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγτζίδης, Β. (2010). «Μνήμη, ταυτότητα και ιδεολογία στον ποντιακό ελληνισμό», στο *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης – Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

Ανδριώτης, Ν. (1998). «Το μικρό ταξίδι» – *Η άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στις Οινούσσες*. Αθήνα: Ναυτικό Μουσείο Οινουσσών.

Ατταλί, Ζ. (1978). *Θόρυβοι* (1η έκδοση, 1977). Αθήνα: Ράππα.

Βαμβακάρης, Μ. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης – Αυτοβιογραφία* (επιμέλεια: Κάιλ-Βέλλου, Α.) Αθήνα: Παπαζήσης.

Γκερ, Λ. (2005). *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων* (1η έκδοση, 1992). Αθήνα: Εκκρεμές.

Ζολώτας, Α. (1995). *Η Εθνική Τραγωδία*. Αθήνα: Τμήμα Πολιτικών Επιστημών & Δημοσίας Διοίκησης του ΕΚΠΑ.

Κάβουρας, Π. (2018). «Η ξενιτιά ως αυτογνωσία: δέος για το Άλλο, χρέος για το Ίδιο», εισήγηση στην τριήμερη επιστημονική εκδήλωση, με τίτλο *Θρησκείες και Διαπολιτισμικότητα στη Μεσόγειο*, που πραγματοποιήθηκε στην Άνδρο από τις 5 ως τις 8 Ιουλίου.

Καλυβιώτης Α. (2002). *Σμύρνη – Η μουσική ζωή 1900-1922*. Αθήνα: Music Corner.

Καψοκαβάδης, Α. (2020). *Μουσικές Μετα-γλωττίσεις*. Αθήνα: Μελωδικό καράβι. (2021). «Οι Μικρασιάτες μουσικοί ως “πνευματικοί ηγέτες” της ελληνικής δικογραφίας», στο *Ήχος Ελληνικός – Έλληνες λόγιοι συνθέτες από τον 13ο ως τον 20ο αιώνα* (Polis Ensemble). Αθήνα: Music Art Lab.

Κοροβίνης, Θ. (2016). «Πρόλογος του ανθολόγου», στο *Σμύρνη – Μια πόλη στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι – Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

Μουφλουζέλης, Γ. (1979). «Όταν η λήγονσα είναι μακρά» – *Φωνήεντα και σύμφωνα που κατέγραψε ο γραμματικός του Φώτης Μεσθεναίος*. Αθήνα: Δωδώνη.

Παπάζογλου, Γ. (2003). *Τα χαϊρία μας εδώ. Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*. Αγγέλα Παπάζογλου (1η έκδοση, 1986). Αθήνα: Επτάλοφος.

25 Η ηχογράφηση ενός τραγουδιού ήρθε ως φωτογραφία να απαθανάτισει μια στιγμή του. Εν ολίγοις, τα περισσότερα ανώνυμα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν έμειναν στη συνείδηση των ακροατών με συγκεκριμένους στίχους, ταχύτητα, εισαγωγές και μορφοεικόνα 100% παραπλανητική, δεδομένης της επιτελεστικής πρακτικής, που τα θέλει, παντοτινά, ελεύθερα παραλλαγών και αυτοσχεδιασμών.

Τσιτσελίκης, Κ. (2006). «Εισαγωγή του επιμελητή: Ανιχνεύοντας το ιστορικό και ιδεολογικό υπόβαθρο της Ανταλλαγής», στο *Η Ελληνοτουρκική Ανταλλαγή Πληθυσμών* (συλλογικό). Αθήνα: Κριτική.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Τῆς ἀσιάτιδος μούσπς έρασταί – Ἡ ἀκμή τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Καφέ Ἀμὰν σὰ χρόνια τοῦ Γεωργίου τοῦ Α΄ – Συμβολή στή μελέτη τῆς προϊστορίας τοῦ ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.

Bartholdy, J.L.S. (1993). «Ο πολιτισμός των σύγχρονων Ελλήνων», στο *Ταξιδιωτικές Εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803-1804* (1η έκδοση 1807). Αθήνα: Εκάτη.

Μανροκordatos, G. (1983). *Stillborn Republic: Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.

Ραπαδοπούλος, Α. (2017). "Rembetika as Embodiment of Istanbul's Margins", στο *Landscapes of Music in Istanbul – A Cultural Politics of Place and Exclusion* (επιμέλεια: Ραπαδοπούλος, Α. & Duru, Α.). Δημοσιευμένη έρευνα.



Οικογένεια σε προσφυγικό σπίτι στη Δραπετσώνα. Φωτογραφία Δημήτρη Χαρισιάδη
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείο Μπενάκη (πηγή: lifo.gr)