



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:.....1931

Ημερομηνία:.....2 / 6 / 20

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΣΟΛΩΝΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΜΥΤΙΛΗΝΗ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ, ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ, ΣΥΜΒΟΛΑ

Θεοδώρα Σπετσιώτου

Επιβλέπουσα: Ασπασία Θεοδοσίου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Άρτα, Ιούνιος, 2020

SOLONAS FROM MYTILINI
ARTISTIC PRESENCE, PERFORMANCE, SYMBOLS

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 19/06/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ασπασία Θεοδοσίου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Υπογραφή:

2. Μέλος επιτροπής

Νικόλαος Ανδρίκος

Επίκουρος Καθηγητής

Υπογραφή:

3. Μέλος επιτροπής

Αντώνιος Βερβέρης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή:

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Υπογραφή:

© Θεοδώρα Σπετσιώτου, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Θεοδώρα Σπετσιώτου



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Λέσβιος τραγουδιστής Σόλωνας Λέκκας είναι ένας από τους ανθρώπους που ταυτίστηκε με τη Λέσβο και τη μουσική της, και συγκεκριμένα με τις ανατολίτικες πτυχές της λεσβιακής μουσικής παράδοσης. Είναι μόνιμος κάτοικος του νησιού, αλλά δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά κυρίως εκτός της Λέσβου, ενώ συνεργάζεται με πολλούς καταξιωμένους μουσικούς της Ελλάδας. Η παράδοση της Λέσβου, από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ταυτίζεται, σε μεγάλο βαθμό, με τη Μικρά Ασία και γενικότερα με την Ανατολή. Ο Σόλωνας προωθείται ως αυθεντικός εκπρόσωπος αυτής της παράδοσης. Πρώτος στόχος της εργασίας είναι να παρουσιαστεί συνοπτικά η κοινωνική και πολιτιστική κατάσταση στο νησί, από τα τέλη του 19ου αιώνα που βρίσκεται ακόμα υπό οθωμανική κυριαρχία, και να εξεταστούν συνοπτικά οι εξελίξεις που αφορούν τις μουσικές πρακτικές της Λέσβου, μέχρι την περίοδο που εμφανίζεται ο Σόλωνας. Στη συνέχεια, αφού παρουσιαστεί ένα βιογραφικό του, προσπαθούμε να κατανοήσουμε τον ρόλο που παίζει στο πλαίσιο των αναβιωμένων παραδόσεων. Τέλος, εξετάζονται διάφορα ζητήματα που προκύπτουν από την ανάλυση της επιτέλεσής του, όπως οι συμβολισμοί, τα χρησιμοποιούμενα σύμβολα, η εξιδανίκευση του παρελθόντος, ζητήματα μουσικής αισθητικής και το ζήτημα της αυθεντικότητας.

Λέξεις-κλειδιά: Σόλωνας Λέκκας, Λέσβος, Μυτιλήνη, μουσική παράδοση, επιτέλεση, Ανατολή, σύμβολα, αυθεντικότητα, συμβολισμοί

ABSTRACT

Solonas Lekkas, the singer from Lesbos island, is one of the people who has been connected to the eastern aspects of the musical tradition of Lesbos. Although he resides in Lesbos, his concerts take place outside the island, and he cooperates with many acknowledged musicians of Greece. Lesbian tradition, since the second half of 20th century, is identified to a great extent with Asia Minor and generally with the East. Solonas is promoted as an authentic representative of this tradition. The first objective of this work is to introduce, in short, the social and cultural status of the island, since the late 19th century when the island is still under Ottoman rule, and to examine in short the developments in the musical practices of Lesbos, until the period when Solonas emerges. Furthermore, and after the biography of Solonas is introduced, an effort is made to understand the role that he plays within the framework of tradition revivals. Finally, several issues that emerge from the examination of his performance are examined, such as symbolisms, utilized symbols, idealization of the past, issues of music aesthetics and the issue of authenticity.

Keywords: Solonas Lekkas, Lesbos, Mytilini, music tradition, performance, East, symbols, authenticity, symbolisms

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ABSTRACT	vi
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	viii
Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	1
1.1 Μεθοδολογία	1
1.2 Δομή της εργασίας	5
1.3 Ιστορικό πλαίσιο – Η Λέσβος από τον 19ο στον 20ό αιώνα	5
Κεφάλαιο 2: Σόλωνας Λέκκας – βιογραφικό και καλλιτεχνική πορεία	18
2.1 Ο αμανές	19
2.2 Βιογραφικά στοιχεία του Σόλωνα	21
2.3 Καλλιτεχνική πορεία – δισκογραφία	27
2.4 Συνεργασίες και ο ρόλος των άλλων στην ανάδειξη του Σόλωνα	31
2.4.1 Ο ρόλος των επώνυμων καλλιτεχνών και οι συνεργασίες με τοπικούς μουσικούς	31
2.5 Η αντιμετώπιση του Σόλωνα εντός και εκτός νησιού	34
2.5.1 Η εικόνα του Σόλωνα εκτός νησιού	34
2.5.2 Η εικόνα του Σόλωνα εντός νησιού	39
2.6 Το φαινόμενο «Σόλωνας»: βασικές έννοιες κλειδιά	41
2.7 Σύνοψη και συμπεράσματα κεφαλαίου	43
Κεφάλαιο 3: Σύμβολα – Η περίπτωση του Σόλωνα	45
3.1 Σύμβολα και κοινωνία	46
3.2 Σύμβολα και συμβολισμοί στις δημόσιες εμφανίσεις του Σόλωνα	51
3.2.1 Λεσβιακοί γλωσσικοί ιδιοματισμοί	52
3.2.2 Η ενδυμασία	56
3.2.3 Το ρεπερτόριο	61
3.2.4 Το ούζο και το κέρασμα	63
3.3 Σύνοψη και συμπεράσματα κεφαλαίου	66
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	71

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ιδέα για την παρούσα πτυχιακή εργασία προέκυψε πριν από περίπου τέσσερα χρόνια. Ωστόσο, η φυσιογνωμία του Σόλωνα Λέκκα, μου κίνησε πολύ νωρίτερα το ενδιαφέρον, μιας και μοιραζόμαστε την ίδια καταγωγή. Κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Μουσικό Σχολείο Μυτιλήνης, ο Σόλωνας επισκέφθηκε το σχολείο ώστε να μας μιλήσει σχετικά με την παράδοση του νησιού και τον αμανέ, δίνοντας επιπλέον και μια μικρή παράσταση. Από όλη αυτή την παρουσίαση εκείνη την ημέρα, αυτό που μου τράβηξε ιδιαίτερα την προσοχή ήταν η ιδιαίτερη χροιά του και γενικότερα η φυσιογνωμία του. Μετά την είσοδό μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, παρατήρησα ότι σε διαλέξεις γίνονταν κάποιες αναφορές σε εκείνον, κυρίως για τον τρόπο που επιτελεί τον αμανέ. Επίσης, με κάθε αναφορά της καταγωγής μου, η πρώτη αντίδραση ήταν να μου μιλούν για τον Σόλωνα. Αυτό μου κίνησε το ενδιαφέρον να ανακαλύψω ποιος είναι ο Σόλωνας και γιατί έχει ταυτιστεί τόσο έντονα με το νησί. Καθώς είχα φτάσει στη μέση των σπουδών μου, σκέφτηκα πως η πτυχιακή εργασία θα ήταν ένα πρώτης τάξεως κίνητρο ώστε να μελετήσω βαθύτερα τον Σόλωνα και τον ρόλο του στη μουσική παράδοση της Λέσβου.

Κατά τη διάρκεια αυτής της μελέτης ήρθα σε επαφή με διάφορα ιστορικά στοιχεία που αφορούν ευρύτερα την παράδοση της Λέσβου. Στον παρελθόν, γνώρισα μία πολύ συγκεκριμένη εικόνα για την τοπική παράδοση του νησιού, με έντονη, αν όχι αποκλειστική, την παρουσία της ανατολίτικης αισθητικής. Στην πορεία των σπουδών μου, αλλά και κατά τη διάρκεια της συγγραφής της πτυχιακής μου εργασίας, κατανόησα πως αυτή η αρκετά αφηρημένη έννοια της «ανατολίτικης αισθητικής», στην μουσική πράξη ισούταν με τον αλατούρκα, όπως συνηθίζεται να ονομάζεται, τρόπο εκτέλεσης ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Μετά την επαφή με τις ιστορικές πηγές, όπως το φωτογραφικό υλικό, οι βιογραφίες, οι ηχογραφήσεις των προηγούμενων δεκαετιών και γενικότερα μετά την μελέτη της κοινωνικοπολιτισμικής πορείας της Λέσβου, βρέθηκα μπροστά σε ένα «νέο» τόπο, με κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και με πλούσιο και μεγάλο σε εύρος πολιτιστικό υπόβαθρο.

Για τη διεκπεραίωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επόπτριά μου, κυρία Ασπασία Θεοδοσίου, για τις συμβολές της και την καθοδήγησή της. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου στο

Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, οι οποίοι με βοήθησαν και κατάφεραν να διευρύνω τη σκέψη και τη γνώση μου. Τέλος, για τη διεξαγωγή της πτυχιακής εργασίας, θα ήθελα να τονίσω τη συμβολή της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και συγκεκριμένα του παραρτήματος της Άρτας.

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματεύεται την περίπτωση του Σόλωνα Λέκκα¹, ενός ανθρώπου που ταυτίστηκε με τη μουσική παράδοση της Λέσβου, και πρωταγωνίστησε στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος γύρω από αυτήν, από το 1997 και μετά.

Η σκηνική του παρουσία δημιουργεί την εντύπωση ενός αυθεντικού ντόπιου Λέσβιου τραγουδιστή. Η εικόνα και ο ήχος του συχνά θεωρούνται τα κατεξοχήν ταυτοτικά χαρακτηριστικά της μουσικής της Λέσβου. Από τη μία πλευρά έχουμε την παραδοσιακή στολή και ένα πρόσωπο που δείχνει καταπονημένο από τον χρόνο και τις κακουχίες, ενώ από την άλλη έχουμε έναν συγκεκριμένο και επιβλητικό τρόπο τραγουδιού, που είναι αναπόσπαστα δεμένο με τον ήχο του αμανέ. Σε αυτή την ταύτιση του Σόλωνα με την Λέσβο, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι συνεργάτες του μουσικοί, πολλοί από τους οποίους έχουν πανελλήνια (και συχνά όχι μόνο) απήχηση, αλλά και ορισμένες προσωπικότητες από τον ακαδημαϊκό χώρο.

Η εργασία μας άντλησε εργαλεία από διάφορα πεδία, όπως για παράδειγμα η ανθρωπολογία της μουσικής και η μουσικολογία. Επίσης, έθεσε στο επίκεντρο θεωρίες γύρω από τις επινοημένες παραδόσεις και τις ταυτότητες. Όλα τα παραπάνω ήταν σημαντικά για την όσο το δυνατόν πληρέστερη κατανόηση του φαινομένου. Επιπλέον, εξετάσαμε τα σύμβολα και τον ρόλο τους σε μία κοινωνία, προσπαθώντας να κατανοήσουμε πώς αυτά συμβάλουν στην αναβίωση και στην ανάδειξη συγκεκριμένων παραδόσεων, αλλά και πώς αυτά χρησιμοποιούνται από τους πρωταγωνιστές με σκοπό να συνδεθούν με αυτές.

1.1 Μεθοδολογία

Ως ερευνητική μέθοδο χρησιμοποιήσαμε την «ανάλυση περιεχομένου». Ο Bernard Berelson² (1952), ο οποίος θεωρείται θεμελιωτής της μεθόδου, ορίζει την ανάλυση του περιεχομένου ως «μία τεχνική έρευνας για την αντικειμενική, συστηματική και

¹ Όταν αναφερόμαστε στον Σόλωνα Λέκκα θα χρησιμοποιούμε μόνο το μικρό του όνομα και αυτό διότι η πλειοψηφία του κόσμου αναφέρεται στο πρόσωπό του με αυτόν τον τρόπο.

² Μετέπειτα δόθηκαν και άλλοι ορισμοί σχετικά με τη μέθοδο, από τον Kerlinger (1973), Weber (1990), Krippendorff (2004), οι οποίοι προσπάθησαν να συμπληρώσουν τον πρώτο ορισμό του Berelson.

ποσοτική περιγραφή του δηλωμένου περιεχομένου της επικοινωνίας» (Κιμουρτζής, 2016:4-5), ενώ ο Klaus Krippendorf (1980 και 2004) την ορίζει ως «μια τεχνική επιστημονικής έρευνας που δίνει ως αποτέλεσμα έγκυρα συμπεράσματα από τα κείμενα και τα συμφραζόμενα τους» (Πορφυριάδης, 2009:24).

Σύμφωνα με τον Krippendorf (2004), τα «κείμενα» δεν έχουν να κάνουν μόνο με γραπτές πηγές, αλλά και με οπτικοακουστικό υλικό (βίντεο, ηχογραφήσεις, εικόνες) (Κιμουρτζής, 2016:6). Μετά τη συλλογή των κειμένων, κατηγοριοποιούνται με βάση το περιεχόμενό τους. Εν συνεχεία ακολουθούν οι ερμηνείες τους και τα συμπεράσματα. Εάν ο όγκος του υλικού είναι μεγάλος, η δειγματοληψία είναι τυχαία, με σκοπό να λειτουργήσει αντιπροσωπευτικά (Κυριαζή, 1998:298). Όσον αφορά την ερμηνεία των κειμένων, αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι οι αναγνώστες ποικίλουν, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την ύπαρξη πλήθους ερμηνειών³.

Το βασικό υλικό που αναλύσαμε στην παρούσα εργασία αποτελείται από οπτικοακουστικά τεκμήρια, τα οποία συλλέξαμε από το διαδίκτυο και από τη βιβλιογραφία (φωτογραφίες, βίντεο, ηχογραφήσεις με συνεντεύξεις, συναντήσεις, ανεπίσημες εμφανίσεις κ.λπ.).

Οι τρεις βασικοί άξονες/ερευνητικά ερωτήματα που θέσαμε είναι τα εξής:

- Ποιος είναι ο ρόλος του Σόλωνα στην εξέλιξη της μουσικής παράδοσης του νησιού;
- Πώς οι άλλοι αντιλαμβάνονται την καλλιτεχνική του δράση;
- Ποια τα σύμβολα και οι συμβολισμοί που παρατηρούμε στις δημόσιες εμφανίσεις του;

Συγκεκριμένα, για την έρευνα σχετικά με τη κοινωνικοπολιτισμική κατάσταση της Λέσβου, μελετήσαμε τις κοινωνικές πρακτικές μιας ευρείας περιόδου, ώστε να κατανοήσουμε πως φτάνουμε στον Σόλωνα. Τα κείμενα που εξετάσαμε μας δίνουν στοιχεία για την κοινωνία της Λέσβου, από την εποχή ακόμη του «Τανζιμάτων» και του τέλους της οθωμανικής κυριαρχίας στο νησί, μετά την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής, μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες της μεταπολίτευσης.

³ Τα «κείμενα» δεν έχουν ένα μοναδικό ερμηνεύσιμο περιεχόμενο. Ανάμεσα στις ερμηνείες μπορεί να δημιουργούνται μικρά ή μεγάλα χάσματα. Αυτό δεν καθιστά τα συμπεράσματα αναξιόπιστα. Όπως είναι επόμενο, το πλαίσιο από το οποίο προέρχεται ο κάθε αναγνώστης ποικίλει, οπότε, ποικίλει και η ματιά με την οποία οι αναγνώστες ερμηνεύουν τα κείμενα (Κιμουρτζής, 2016: 6-7).

Για πληροφορίες σχετικά με τις μουσικές πρακτικές αυτών των περιόδων, έχουμε ως κύρια πηγή το συλλογικό έργο *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος – 20ός αιώνας)* (2000) και το *Λέσβος Αιολίς* (1996). Πρόσθετες πληροφορίες αντλούμε και από κείμενα που δεν αφορούν αμιγώς μουσικά ζητήματα, αλλά ευρύτερα τις κοινωνικές πρακτικές στο νησί. Σχετικά με τις πιο σύγχρονες περιόδους, και ειδικά όσον αφορά τον Σόλωνα, τα βίντεο που βρίσκονται στο διαδίκτυο αποτέλεσαν την πιο σημαντική μας πηγή⁴. Από το υλικό αυτό μπορούν να βγούνε χρήσιμα συμπεράσματα που αφορούν το μουσικό περιβάλλον της Λέσβου και τις αναβιώσεις της παράδοσης που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

Για να κατανοήσουμε το φαινόμενο «Σόλωνας» μελετήσαμε κυρίως οπτικοακουστικό υλικό από το διαδίκτυο⁵ και άρθρα από ιστοσελίδες⁶. Στα βίντεο φαίνονται οι καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάζεται, το πλαίσιο και το περιεχόμενο των παραστάσεων, η αίσθηση που αφήνει στο ακροατήριο, το ρεπερτόριο που χρησιμοποιεί και ο τρόπος που το αναπαράγει. Από τα άρθρα δανειζόμαστε ορισμένα στοιχεία που αφορούν τη βιογραφία του, τις εμφανίσεις του και τους κοντινούς συνεργάτες του. Ωστόσο, βασική πηγή για τη βιογραφία του αποτελεί το κείμενο του Δημήτρη Παπαγεωργίου (2007).

Επειδή ο όγκος των βίντεο είναι μεγάλος, επιλέξαμε ενδεικτικά κάποια από αυτά, τα οποία απαντούν πιο ολοκληρωμένα στα ερωτήματα που θέσαμε. Ο συνολικός αριθμός των βίντεο που χρησιμοποιήθηκε, είτε του Σόλωνα είτε της Λέσβου γενικότερα, είναι 137.

Ο μεγάλος όγκος από στιγμιότυπα των παραστάσεων του Σόλωνα, οι συνεντεύξεις του⁷, αλλά και ο λόγος των συνεργατών του, συνεισφέρουν πολλά στην έρευνά μας. Επιπλέον, το κείμενο του Παπαγεωργίου με την συνέντευξη του Σόλωνα (2007), περιέχει κρίσιμες πληροφορίες για τη βιογραφία του. Στο κείμενο αυτό παρουσιάζεται

⁴ Υλικό από το μουσικό περιβάλλον στη Λέσβο (πανηγύρια, πολιτιστικές εκδηλώσεις): <https://bit.ly/2y1J2Mg> (επίσκεψη στις 2/04/2020).

⁵ Υλικό με βίντεο από ζωντανές εμφανίσεις του Σόλωνα: <https://bit.ly/39QkjYB>. Υλικό από εκπομπές, ντοκιμαντέρ που είχε συμμετάσχει, όπως και συνεντεύξεις: <https://bit.ly/2xdQcNA>, <https://bit.ly/2X0HyKS> («NGradio») (επίσκεψη στις 2/04/2020).

⁶ Για την σμίκρυνση των διευθύνσεων, χρησιμοποιήθηκε η ιστοσελίδα <https://bitly.com/>. Ο λόγος της χρήσης της σχετίζεται με τις ελληνικές διευθύνσεις και την κωδικοποίησή τους, καθώς επίσης και με την μεγάλη τους έκταση.

⁷ Στις συνεντεύξεις τίθενται θέματα για τη πορεία της ζωής του και για τη σχέση του με τη μουσική.

η ζωή του, από τα παιδικά του χρόνια μέχρι τη στιγμή που ξεκινάει να ασχολείται επαγγελματικά με το τραγούδι το 1997.

Η επιπρόσθετη βιβλιογραφία που μελετήθηκε μας επέτρεψε να κατανοήσουμε πώς και για ποιον λόγο το νησί παρουσιάζει τέτοιον πολιτιστικό πλούτο. Μας επέτρεψε, επίσης, να εξετάσουμε τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε στη σύγχρονη εποχή μόνο ένα κομμάτι των πολιτιστικών εκφάνσεων ως παράδοση του τόπου, αλλά και το πώς ένας άνθρωπος καταφέρνει να ταυτιστεί τόσο έντονα με την παράδοση του τόπου του.

Για την ανάλυση των παραπάνω και κυρίως για να ερμηνεύσουμε τις διαδικασίες και τους λόγους που οδηγούν στην ταύτιση ενός καλλιτέχνη με την εικόνα ολόκληρου του τόπου του, χρησιμοποιήσαμε τη «σημειωτική ανάλυση».

Η σημειωτική ως θεωρία συνδέεται με την ανάλυση περιεχομένου, την οποία και χρησιμοποιήσαμε. Ουσιαστικά, η μία μέθοδος συμπληρώνει την άλλη, βοηθώντας στη πληρέστερη ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων (Καρβέλη, 2007:53-55). Σύμφωνα με τον Charles Sanders Peirce, «σημείο» αποτελεί το κάθε τι που αντιπροσωπεύει κάτι (αντικείμενο, εικόνα, λέξη, ήχος), το οποίο σημαίνει κάτι για κάποιον (Καρβέλη, 2007:16). Στην πραγματικότητα, όλοι οι άνθρωποι είναι χρήστες και αναλυτές σημείων, αφού επικοινωνούν μέσα από αυτά. Ο Peirce χωρίζει τη σχέση σημείων-αντικειμένων σε τρεις κατηγορίες: στις «εικόνες», στους «δείκτες» και στα «σύμβολα» (Καρβέλη, 2007, Δεμερτζή, 2011:5-7). Η τρίτη κατηγορία είναι αυτή που απασχόλησε περισσότερο τους ερευνητές. Τα «σύμβολα» παίρνουν υπόσταση από την υποκειμενική αντίληψη των ανθρώπων ή μιας ομάδας ανθρώπων, ενώ κρύβουν μηνύματα με βαθιά νοήματα, τα οποία μπορεί να μην γίνονται αντιληπτά από άλλες ομάδες. Με αυτό τον τρόπο, ερευνώντας τα σε βάθος, αναδεικνύεται συχνά το ιδεολογικό υπόβαθρο μιας κοινωνίας.

Ωστόσο, σήμερα το «σημείο» έχει διαφορετική έννοια από το «σύμβολο». Τα σημεία έχουν άμεση σημασία, αντιπροσωπεύοντας το αντικείμενο⁸, ενώ τα σύμβολα έχουν έμμεση σημασία, συμβάλλοντας στην ερμηνεία των νοημάτων που κρύβονται πίσω από τα αντικείμενα. Το σημείο αντικατοπτρίζει κάτι το οποίο μπορεί να είναι κατανοητό από μεγάλο μέρος του πληθυσμού, ακόμα και με διαφορετικά κοινωνικά

⁸ Φαίνεται ότι τα σημεία ταυτίστηκαν με την έννοια της «εικόνας», που αποτελεί μία από τις τρεις κατηγορίες σύνδεσης του σημείου με το αντικείμενο. Στην περίπτωση της «εικόνας» το αντικείμενο μοιάζει ή μιμείται το «σημαινόμενο» (Καρβέλη, 2007:18).

υπόβαθρα, ενώ το σύμβολο κρύβει μηνύματα, τα οποία αλλάζουν σημασίες, ανάλογα με το ποιος ή ποιοι τα χρησιμοποιούν⁹.

1.2 Δομή της εργασίας

Η εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί την εισαγωγή και την ανάλυση του σκεπτικού και της μεθοδολογίας της εργασίας. Παράλληλα, περιγράφεται με συνοπτικό τρόπο το ιστορικό πλαίσιο της Λέσβου, από τα τέλη του 19ου αιώνα έως περίπου τα τέλη του 20ού αιώνα.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στο βιογραφικό και στην καλλιτεχνική πορεία του Σόλωνα. Επιπλέον, παρουσιάζεται ο ρόλος των συνεργατών του στην καλλιτεχνική του άνοδο, η αντιμετώπισή του εντός και εκτός της Λέσβου και η συμβολή του στην προώθηση της παράδοσης του νησιού.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο διερευνάται η χρήση των συμβόλων κατά την επιτέλεση του Σόλωνα. Ωστόσο, στην αρχή του κεφαλαίου γίνεται μία συνοπτική αναφορά ευρύτερα στη σημασία των συμβόλων μέσα στην κοινωνία και εν συνεχεία προχωράμε στην επιμέρους ερμηνεία των συμβόλων, των οποίων τη χρήση παρατηρούμε στις επίσημες εμφανίσεις του Σόλωνα¹⁰. Ολοκληρώνοντας την πτυχιακή εργασία, κάνουμε μία ανασκόπηση των όσων εξετάστηκαν, ενώ παράλληλα παραθέτουμε τα συνολικά συμπεράσματα της έρευνάς μας.

1.3 Ιστορικό πλαίσιο – Η Λέσβος από τον 19ο στον 20ό αιώνα

Η Λέσβος αποτελεί ένα από τα πολυπολιτισμικά νησιά του Αιγαίου. Χαρακτηριστικά άλλων παραδόσεων αφομοιώνονταν συνεχώς στο ρεπερτόριο και στο ύφος της

⁹ Βλέπε διαφορές ανάμεσα στα «σύμβολα» και στα «σημεία»: <https://bit.ly/2UM19ib> (επίσκεψη στις 1/4/2020).

¹⁰ Η επιλογή των συμβόλων προς ανάλυση γίνεται σύμφωνα με το πόσο συχνά εμφανίζονται στις δημόσιες εμφανίσεις του Σόλωνα. Διάφορες πρακτικές που ακολουθεί τον χαρακτηρίζουν καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας.

λεσβιακής μουσικής, αφού οι οργανοπαίκτες έδειχναν να είναι ανοιχτοί σε κάθε νέο μουσικό ερέθισμα που δέχονταν.

Τον προαναφερθέντα κοσμοπολίτικο χαρακτήρα ευνόησε ιδιαίτερα η γεωγραφική θέση της Λέσβου, όπως και άλλων νησιών. Ο Σωτήρης Χτούρης παραθέτει τη γνώμη του Σπύρου Ασδραχά, ο οποίος δίνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία για το Αιγαίο. Το βλέπει σαν «ένα μεγάλο αστικό χώρο, μία πόλη η οποία τέμνεται από θαλάσσιους δρόμους» (1995: 39).

Το νησί της Λέσβου υπήρξε γεωπολιτικά, ιστορικά και πολιτισμικά «άρρηκτα συνδεδεμένο με τα μικρασιατικά παράλια» (Διονυσόπουλος, 1996: 19). Αξίζει να σημειωθεί ότι «η Πόλη και η Σμύρνη ως τις αρχές του 20ού αι., ήταν μεγάλα σταυροδρόμια εμπορικών και πολιτισμικών ανταλλαγών», γεγονός που ενίσχυσε τόσο τον κοσμοπολιτισμό τους, όσο και της Λέσβου (ό.π.: 20).

Οι πολιτισμικές ωσμώσεις που συναντάμε εντός της Λέσβου δημιουργούν έναν πολιτισμικό συγκρητισμό αναδεικνύοντας ένα περιβάλλον που μπορεί να περιγραφηθεί από έννοιες όπως αυτή της «'αλληλοπεριχώρησης', που επιτρέπει στον καθένα να προβάλλει ανεμπόδιστα τις δικές του αισθητικές και δυναμικές» (Ορδουλίδης, 2017: 100-102, 141).

Σε ένα νησί όπως η Λέσβος, το οποίο βρίσκεται εντός μιας ανοιχτής σε νέα πολιτισμικά ερεθίσματα περιοχής, είναι επόμενο να δημιουργούνται αλληλένδετες σχέσεις με άλλους πολιτισμούς. Σύμφωνα με τις τοποθετήσεις του Χτούρη σχετικά με τα δίκτυα, βλέπουμε ότι ο φυσικός χώρος του εκάστοτε τόπου τείνει να αλλάζει μορφή και δομή, μέσω των πολιτισμικών δικτύων (1995 & 1997).

Εντός ενός κοσμοπολίτικου πλαισίου, είναι φυσικό η παράδοση να τροφοδοτείται τακτικά από νέα χαρακτηριστικά, αλλά και να τροφοδοτεί άλλες παραδόσεις, σε μία ενδιαφέρουσα αλληλοδόμηση πολιτισμών. Μια ερώτηση που θέτει ο Χτούρης είναι η εξής:

Υπήρξε ποτέ μια γνησιότητα και καθαρότητα με απόλυτους όρους στον αιγαιακό πολιτισμό; Η μήπως αυτό που ονομάζουμε αιγαιακός πολιτισμός και οι τοπικές παραλλαγές του ήταν αποτέλεσμα μιας συνεχούς διαδικασίας ηθελημένων ή επιβεβλημένων αναμίξεων. Αναμίξεις που παράγονται από την

ίδια τη δράση των φορέων του πολιτισμού, γιατί τελικά αυτό που ονομάζουμε γνησιότητα δεν είναι παρά μια δυναμική κατάσταση σχέσεων και όχι κάτι στατικό και διαχρονικά αμετάβλητο (1995: 42).

Ιστορικά, παρατηρούμε συχνά τον τρόπο μετάδοσης της μουσικής να αλλάζει. Τα δίκτυα μεγαλώνουν, ενώ τα μέσα που τα μεταφέρουν εξελίσσονται. Ο Παύλος Κάβουρας (1997) μιλώντας για τα μουσικά δίκτυα, παραπέμπει στους τέσσερεις τρόπους της μουσικής μετάδοσης που διακρίνει ο Jacques Attali (1991). Σύμφωνα με τον τελευταίο, αυτοί οι τέσσερεις τρόποι έχουν την εξής σειρά ανάδειξης: «θυτική τελετουργία», «παράσταση», «επανάληψη» και «σύνθεση». Όταν ο ένας αναδύεται, οι υπόλοιποι συνεχίζουν να υπάρχουν μετασχηματιζόμενοι, έτσι ώστε να συνυπάρξουν με τις νέες κάθε φορά συνθήκες. Αυτές δεν αποτελούν απομονωμένες οντότητες, αλλά «αλληλοδομούνται» και «αλληλοδιεισδύουν». Έχουμε λοιπόν ένα «σύνθετο φαινόμενο» που συνεχώς «αλληλοδιαμορφώνεται» (1997: 61-69).

Μέχρι το 1912, όταν και ενσωματώνεται στο ελληνικό κράτος, η Λέσβος αποτελεί μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Το 1894 συναντάμε εκεί πέντε «καζάδες», δηλαδή ξεχωριστές διοικήσεις, αυτή της Μυτιλήνης, του Πλωμαρίου, της Μήθυνας, του Σιγρίου και των Μοσχονησίων, αποτελούμενοι από αστικές και ημιαστικές περιοχές. Πρωτεύουσα, όπως και στις μέρες μας, ήταν η Μυτιλήνη (Λυκιαρδοπούλου, 2008: 42).

Μία σειρά μεταρρυθμίσεων, μέσω του περίφημου «Τανζιμάτ» που ξεκίνησε από τον σουλτάνο Αμπντούλ Μετζίτ Α΄ το 1839, ευνόησαν ιδιαίτερα τη χριστιανική κοινότητα στη Λέσβο. Σκοπός του «Τανζιμάτ» ήταν ο εκσυγχρονισμός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, μέσω ριζοσπαστικών μεταρρυθμίσεων, οι οποίες παρέπεμπαν στα πρότυπα της Ευρώπης. Καταβλήθηκαν προσπάθειες για ισονομία μεταξύ των μιλέτ, ώστε να ξεπεραστούν παλαιότερες δυσκολίες και άνισοι διαχωρισμοί. Η δεύτερη μεγάλη διακήρυξη του «Τανζιμάτ» ήρθε το 1856, δίνοντας στις διάφορες εθνοπολιτισμικές ομάδες το δικαίωμα της ελεύθερης επιλογής θρησκείας και της συμμετοχής στα πολιτειακά αξιώματα (Λυκιαρδοπούλου, 2008: 40-41).

Οι νέες μεταρρυθμίσεις έδωσαν χώρο στην ανάπτυξη εθνικής συνείδησης, την οποία το ελληνικό προξενείο τροφοδοτεί στην χριστιανική κοινότητα της Λέσβου, πριν την ενσωμάτωση στο ελληνικό κράτος.

Ο εκσυγχρονισμός που επιδιώχθηκε με το «Τανζιμάτ» στην Οθωμανική Αυτοκρατορία έδωσε άλλη πνοή στο νησί της Λέσβου. Όσο πλησιάζουμε προς τα τέλη του 19ου αιώνα, ο χριστιανικός πληθυσμός αυξάνεται ραγδαία σε αντίθεση με τον μουσουλμανικό που μένει στάσιμος ή μειώνεται.

Η ελαιοπαραγωγή αποτελούσε ένα από τα σημαντικότερα προϊόντα εξαγωγής και μέσα οικονομικής ανάπτυξης της Λέσβου. Παρ' όλα αυτά, πριν το «Τανζιμάτ», το μονοπώλιο στην πώληση του ελαιόλαδου του νησιού κατείχε η Αυτοκρατορία, απωθώντας αγοραστές από την Ευρώπη, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους σε άλλες περιοχές, όπως την Κρήτη και την Πελοπόννησο (Βαρκαράκη & Χτούρης, 2000: 42-43). Μετά το «Τανζιμάτ» και την «απελευθέρωση του εξαγωγικού εμπορίου» (ο.π.: 43), οι χριστιανοί κάτοικοι του νησιού άρχισαν εντατικά την ελαιοκαλλιέργεια.

Από τα μέσα του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα, παρατηρούμε την εγκατάσταση ξένων υπηκόων από ευρωπαϊκές χώρες, οι οποίοι επενδύουν στον βιομηχανικό τομέα και στο εμπόριο. Συχνά τους ακολουθούν και πρόξενοι, με σκοπό την διασφάλιση των συμφερόντων τους (Βαρκαράκη & Χτούρης, 2000: 63, υπ. 131, Λυκιαρδοπούλου, 2008: 39-40). Όσοι μετανάστευσαν στη Λέσβο εισήγαγαν στη τοπική κοινωνία διάφορα ήθη και συνήθειες από τον πολιτισμό καταγωγής τους. Τα νέα χαρακτηριστικά επηρέασαν πρώτιστα αστικές και ημιαστικές περιοχές της Λέσβου, ενώ βοήθησαν στην ταχύτατη ανάπτυξη των χριστιανικών κοινοτήτων στο νησί (Λυκιαρδοπούλου, 2008: 52).

Την περίοδο 1910 έως 1940, συναντάμε αναφορές για δασκάλους ευρωπαϊκής μουσικής (Παπαγεωργίου, 2000:141, υπ. 164) και για οργανωμένες κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα ορχήστρες, υπό τη διεύθυνση κάποιου μαέστρου. Ο Κομνηνός Παρέλλης αναφέρει το εξής:

[...] Οι μουσικοδιδάσκαλοι είχαν πολλά μαθήματα σε σπίτια, όπως ο Κλεάνθης Μυρογιάννης (βιολί και μαντολίνο), ο Σοφρωνιάδης (κιθάρα), ο Ανδρέας Αβαγιανός, ο Άντοβικ, η κυρία Κορίνα (πιάνο) κ.α. Απ' όλα τα “καλά” σπίτια όταν περνούσες, άκουγες απ' τ' ανοιχτά παράθυρα τις νότες

του πιάνου. Έτσι σχηματίστηκαν και μικρές ερασιτεχνικές ορχήστρες, όπως η Μαντολινάτα Μυτιλήνης με μαέστρο τον κ. Σωφρονιάδη, που έκανε και επίσημες εμφανίσεις (Παπαγεωργίου, 2000: 137).

Σύμφωνα με την Σταυρούλα Λυκιαρδοπούλου ιδρύονται στη Λέσβο σωματεία σχετιζόμενα με τις τέχνες και τα γράμματα. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί η δράση της «Εργατικής Αδελφότητας», η οποία ιδρύεται το 1877 και διορίζει μουσικοδιδάσκαλο με σκοπό να παρέχει δωρεάν εκπαίδευση σε άπορα παιδιά (2008: 63-64).

Παράλληλα με τους εγγράμματους δασκάλους, ένα μεγάλο μέρος των οργανοπαικτών παραμένουν πρακτικοί δεξιότητες, οι οποίοι παίζουν περισσότερα από ένα μουσικά όργανα. Αυτό αποτελούσε ξεχωριστό προνόμιο, καθώς το ρεπερτόριο ήταν πολυποίκιλο με πολλές ιδιομορφίες (Κάβουρας, 2000: 195-196). Στο ρεπερτόριο του νησιού εντάχθηκαν και οι καντάδες, μάλλον στις αρχές του 20ού αιώνα. Οι κανταδόροι έπαιζαν μαντολίνα, κιθάρες και οποιοδήποτε άλλο όργανο μπορούσε να συνοδέψει τη φωνή τους. Υπάρχει μία ονομαστική αναφορά σε έναν κανταδόρο, τον Α. Βεϊνόγλου, ο οποίος αναφέρει: «μπορούσαν να πιουν μια μέρα και να πάνε στη Στύψη να βρουνε τον Μαυρέλλη, να τον κάνουν καντάδα με πιάνο, το οποίο φόρτωναν σ' έναν αραμπά...» (Παπαγεωργίου, 2000: 163).

Καντάδες¹¹ συναντάμε στις αρχές του 20ού αιώνα και σε γλέντια¹², τα οποία πραγματοποιούνταν κατά τη διάρκεια εποχιακών εκδηλώσεων, ή απλώς για την καθημερινή αναψυχή των κατοίκων. Αυτοί που συμμετείχαν κατατάσσονταν, ως επί το πλείστον, στα μεσαία και κατώτερα κοινωνικά στρώματα.

Μετά την Μικρασιατική Καταστροφή το 1922, η κοινωνία της Λέσβου αλλάζει. Οι σχέσεις μεταξύ της Λέσβου με την Ευρώπη συνεχίζονται, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνεται από την Μικρά Ασία (Βαρκαράκη & Χτούρης, 2000: 82-91). Η

¹¹ Αναβίωση της καντάδας 2002, από τη χορωδία της Μυτιλήνης «Νίκος Σκαλκώτας»: https://youtu.be/Ysi9sJV1_S0 (επίσκεψη στις 25/3/2020).

¹² Για τα γλέντια στη Λέσβο, βλέπε το αναλυτικό άρθρο του Κάβουρα (2000: 173-241).

διακοπή επικοινωνίας και συναλλαγής με την Ανατολή έπληξε σε μεγάλο βαθμό το εμπόριο και την οικονομία.

Οι τοπικοί μουσικοί, εξελίσσοντας τις πρακτικές και τις θεωρητικές τους γνώσεις, συνεργάζονταν με θιάσους και μουσικούς που επισκέπτονταν το νησί, ενώ επιδίωκαν και οι ίδιοι να ταξιδεύουν, με αποτέλεσμα να υπάρχει μία συνεχής πολιτισμική ανταλλαγή, εμπλουτίζοντας και ανανεώνοντας τη μουσική πραγματικότητα. Όσο αυξάνονταν αυτή η επικοινωνία τόσο ενσωμάτωναν στο τοπικό ρεπερτόριο περισσότερα στοιχεία από άλλους τόπους. Από την άλλη, οι αμανέδες και τα «σαρκιά» (συγκεκριμένη φόρμα τουρκικού τραγουδιού) ελαττώθηκαν, ενώ σε οργανικά μουσικά κομμάτια δόθηκαν νέες ονομασίες. Για παράδειγμα, το «Κιούρτικο» πήρε την ονομασία «Ξύλα» και έγινε πασίγνωστο στη Λέσβο, και σήμερα έχει ταυτιστεί με την παράδοσή της (Παπαγεωργίου, 2000: 144-152).

Ένα χωριό στη Λέσβο, το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, ήταν η Αγιάσος. Το χωριό ήταν διαδεδομένο τόσο για την φυσική ομορφιά του όσο και για τον Ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, γνωστός και ως η εκκλησία της Παναγίας της Αγιάσου, καθιστώντας την μεγάλο πόλο έλξης για τους τουρίστες. Από τα τέλη του 19ου αιώνα και κάθε δεκαπενταύγουστο, πραγματοποιούνταν πανηγυρικές γιορτές που διαρκούσαν περίπου ενάμισι μήνα. Πολλοί οργανοπαίκτες από όλη τη Λέσβο αλλά και από τα απέναντι παράλια πλαισίωναν τη μουσική δραστηριότητα του πανηγυριού. Με αυτόν τον τρόπο, μουσικοί και μουσικές από διάφορους τόπους και με διαφορετικό υπόβαθρο έβρισκαν την ευκαιρία να συνομιλήσουν και να παίξουν μαζί, ανταλλάσσοντας διάφορα χαρακτηριστικά των μουσικών που επιτελούσαν (Διονυσόπουλος, 1996: 32, 34).

Πανηγύρια προς τιμή Αγίων, τα οποία είχαν μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, πραγματοποιούνταν και σε άλλα χωριά της Λέσβου. Από τις αρχές του 20ού αιώνα, το πανηγύρι στην Αγιάσο ατονεί, ενώ τα πανηγύρια προς τιμή του «Ταξιάρχη» στον Μανταμάδο και του Ταύρου προς τιμή του Αγίου Χαραλάμπη, συνέχιζαν δυναμικά, με πλήθος κόσμου να συμμετέχει (Κάβουρας, 2000: 204-210).

Μετά το 1930 η μουσική πληροφορία κινείται με ταχύτερους ρυθμούς. Ένα σημαντικό μέσω δικτύωσης που συνέβαλε στην διασπορά των πολιτισμικών εκφάνσεων ήταν η τεχνολογία. Ο Κάβουρας αναφέρει ότι η εμφάνιση της λατέρνας και του γραμμοφώνου

στη Λέσβο συμβαίνει από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (2000: 198-199). Τα δύο μέσα αναπαραγωγής του ήχου επέκτειναν τα μουσικά δίκτυα, αναπαράγοντας μεγάλο σε όγκο ρεπερτόριο και μάλιστα εύκολα προσιτό σε όλες τις κοινωνικές τάξεις και σε όλους τους χώρους διασκέδασης, εισάγοντας υπερτοπικά τραγούδια στην τοπική κοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο, όλοι είχαν τη δυνατότητα να ακούν ένα πλούσιο και καλοπαιγμένο ρεπερτόριο, ενώ τοπικοί μουσικοί εμπλούτιζαν τις μουσικές τους γνώσεις, ακούγοντας σε επανάληψη το ηχογραφημένο υλικό. Ένα δημοσίευμα στην τοπική εφημερίδα της Λέσβου «Δημοκράτης»¹³, στις 23 Ιανουαρίου του 1936, προσκαλεί την τοπική κοινωνία στην έκθεση της διάσημης δισκογραφικής εταιρείας «His master voice». Αυτό το δημοσίευμα φανερώνει τη διείσδυση των νέων τεχνολογικών μέσων.

Από το 1950, πέρα από τη δυνατότητα αναπαραγωγής ενός πλούσιου ρεπερτορίου, συναντάμε και ένα ακόμη σύγχρονο στοιχείο που χαρίζει ιδιαίτερα προνόμια στα μουσικά σχήματα, αυτό της ηλεκτρικής ενίσχυσης των μουσικών οργάνων. Με τις σύγχρονες τεχνολογίες (μικρόφωνα) ενισχύεται η ένταση των μουσικών οργάνων, τα οποία δεν μπορούσαν να ακουστούν εύκολα σε μεγάλους χώρους, λόγω της κατασκευής τους, με αποτέλεσμα συχνά να περιορίζεται η χρήση τους. Έως περίπου το 1940, στα γλέντια υπήρχε «φυσικός ηχητικός ανταγωνισμός» μεταξύ των μουσικών σχημάτων, αφού περισσότερη ζήτηση είχαν αυτά με τη μεγαλύτερη φυσική ένταση (Κάβουρας, 2000: 202-203). Με την ηλεκτρική ενίσχυση αυτό παύει να ισχύει. Επιπλέον, δίνεται η ευκαιρία σε οργανοπαίκτες να πειραματιστούν σε νέα όργανα, ή σε νέες πρακτικές επάνω σε παλαιότερα, καθώς με τα καινούργια μέσα αποκτούν νέες ταυτότητες, οδηγώντας σε νέες αισθητικές. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, οι νέοι τύποι ορχήστρας κυριαρχούν στους χώρους των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης της Λέσβου (για παράδειγμα, στα μεγάλα καφενεία). Παράλληλα, δημιουργούνται νέοι χώροι εκδηλώσεων και νέες μορφές πανηγυριών.

Με τις νέες μουσικές πραγματικότητες που καθιερώνονται στη Λέσβο από το 1950 και μετά, οι μουσικές πρακτικές αλλάζουν. Η φωνή αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο, συνυπάρχοντας με τα μουσικά όργανα. Αυτή τη συνύπαρξη την ευνοεί η μικροφωνική ενίσχυση, αλλά και το διευρυμένο πλέον ρεπερτόριο, το οποίο ήταν πολύ πιο σύνθετο,

¹³ Εφημερίδας «Δημοκράτης», 1936, δημοσίευμα για τη «His master voice»: <https://bit.ly/2JIEmwX>, μετάβαση στη σελίδα 38 (επίσκεψη στις 12/7/2019).

και ως προς τις προσθήκες τραγουδιών από άλλες περιοχές όσο και ως προς τους τρόπους απόδοσής τους. Αποτελούνταν από μυτιληνιά, τα οποία σταδιακά ταυτίζονται με τα μικρασιάτικα, από αστικά λαϊκά και από ευρωπαϊκά.¹⁴ Αρχικά έπαιζαν ελαφρά, ευρωπαϊκά και μετά το γυρνούσαν στα υπόλοιπα. Σταδιακά ωστόσο κυριαρχεί κυρίως το λαϊκό και στα όργανα το μπουζούκι. Όργανα με ηχηρό άκουσμα που είχαν ηγεμονική θέση νωρίτερα, όπως χάλκινα, ξύλινα πνευστά και νταούλια εκτοπίζονται, παίρνοντας τη θέση τους τα νέα όργανα όπως το μπουζούκι, το αρμόνιο, η κιθάρα, το ακορντεόν και η τζαζ¹⁵.

Στα μουσικά σχήματα πλέον επικρατούσαν όργανα τα οποία δεν χρειάζονταν φυσική ένταση, αφού υπήρχε η ηλεκτρική ενίσχυση η οποία κάλυπτε τις ανάγκες του νέου ρεπερτορίου. Το νέο ρεπερτόριο με την καινούργια αισθητική στο μουσικό άκουσμα, το ενστερνίζονται σύντομα οι κάτοικοι του νησιού και το καθιερώνουν στους χώρους διασκέδασης τους (Κάβουρας, 2000: 210-216).

Από το 1950 έως τα τέλη του 1960, στα μουσικά σχήματα της Λέσβου συμμετέχουν τραγουδίστριες οι οποίες έρχονται από την Αθήνα, οι λεγόμενες ντιζέζ. Οι τραγουδίστριες είχαν μαζί τους το ρεπερτόριο που τραγουδούσαν και τις παρτιτούρες των τραγουδιών, ώστε να μπορούν να συνεργάζονται εύκολα με τοπικούς μουσικούς (Κάβουρας, 2000: 212-213). Με αυτόν τον τρόπο, καινούργια τραγούδια που ακούγονται αρχικά στην Αθήνα, γίνονται γνωστά και αγαπητά στο νησί, βρίσκοντας πολλές φορές μόνιμη θέση στο τοπικό ρεπερτόριο.

Στο χωριό Αγιάσος της Λέσβου, υπήρχε και συνεχίζει να υπάρχει ένα ενεργό σωματείο με πολυδιάστατη πολιτιστική δραστηριότητα, γνωστό ως το «Αναγνωστήριο της Αγιάσου – Ανάπτυξη»¹⁶. Το Αναγνωστήριο ιδρύθηκε το 1894. Στην ύπαρξή του οφείλεται η έντονη πολιτιστική και πνευματική δράση στο χωριό. Στο αναγνωστήριο πραγματοποιούνταν πολλές δραστηριότητες και εκδηλώσεις, εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές, μία εκ των οποίων ήταν και η εκμάθηση μουσικής. Από το 1936 καθιερώθηκαν και μαθήματα ευρωπαϊκής μουσικής. Ωστόσο, τα χρόνια του

¹⁴ Για τον όρο «μικρασιάτικα» και «σμουρνέικα» και τις ασάφειές τους, βλέπε τα κείμενα των Pennanen (1999:26-27) και Ορδουλίδη (2014: 38-40).

¹⁵ Τζαζ αποκαλείται ένα σετ κρουστών οργάνων, το οποίο αποτελείται από γκράν-κάσα, ταμπούρο και πιανό (Διονυσόπουλος, 1996: 38).

¹⁶ Βλέπε ενδεικτικά: <https://youtu.be/ox32tHqoS88> (18' 30") και <https://youtu.be/LiS9fbHuvJc> (επίσκεψη στις 25/10/2019).

μεσοπολέμου επηρέασαν τη λειτουργία του, καθώς ταυτίστηκε με τον αντιστασιακό χώρο, ενώ την περίοδο του εμφυλίου σταματάει η λειτουργία του, καθώς θεωρήθηκε πως είχε καταστεί πολιτικό κέντρο, έχοντας απομακρυνθεί από τον αρχικό του ρόλο. Παρ' όλα αυτά, το 1952 εγκρίνεται η επαναλειτουργία του, ενώ το 1954 ιδρύεται μαντολινάτα ορχήστρα. Το 1957, Πρόεδρος του Αναγνωστηρίου εκλέγεται ο Πάνος Πράτσος¹⁷, ο οποίος ήδη από νεότερη ηλικία είχε συμμετάσχει στις δράσεις του σωματείου, ενώ από το 1954 γίνεται και μέλος της μαντολινάτας. Μετά την επαναλειτουργία του, το Αναγνωστήριο ανακάμπτει και καθίσταται ένα από τα πιο ενεργά σωματεία, με έντονη πολιτιστική δράση.¹⁸ Στα μέσα του 1960, με πρωτοβουλία του Πράτσου, γίνεται μία συστηματική προσπάθεια αναβίωσης του παραδοσιακού τοπικού τραγουδιού, το οποίο είχε σχεδόν εξαφανιστεί (Διονυσόπουλος, 1996: 32, 34). Περίπου στα τέλη του 1960, πραγματοποιείται καταγραφή των τραγουδιών από τον Πράτσο σε συνεργασία με το Σίμωνα Καρά¹⁹. Οι καταγραφές αυτές αποτελούν έκτοτε σημείο αναφοράς, όσον αφορά την αξιοπιστία τους (Κάβουρας, 2000: 216-217). Οι πρακτικές του Πράτσου και του Καρά εντάσσονται σε μία νοοτροπία «νεοτερικής κατασκευής του παρελθόντος», αφού διαμεσολαβούν δραστηριότητες στις εκτελέσεις των τραγουδιών και μορφοποιούν κατά το δοκούν το τελικό αποτέλεσμα, αυτό που τελικά καθιερώνεται ως «λεσβιακή παράδοση» (Κάβουρας, 2000: 201-202). Η μουσική επιτέλεση έχει πλέον μία μονόπλευρη και τυποποιημένη οπτική, με έντονα τα σημάδια της ομογενοποίησης. Επί της ουσίας, πρόκειται για αυτό που ο Eric Hobsbawm ονομάζει «επινοημένη παράδοση»²⁰, η οποία λόγω της επανάληψης και μέσω των

¹⁷ Αναφορά στον Πάνο Πράτσο: «Εκτενή βιογραφικά σημειώματα μουσικών της Λέσβου», από το Πανεπιστήμιο Αιγαίου: <https://bit.ly/2VcrGGH> (επίσκεψη στις 21/4/2019).

¹⁸ Για την ιστορία του «Αναγνωστηρίου» βλέπε: <https://bit.ly/2HeJWq0>, <https://bit.ly/2OKPE7w>, <https://bit.ly/2Swo7Yt>, <https://bit.ly/2OGgg9J> (επίσκεψη στις 10/2/2020).

¹⁹ Ο Σίμωνας Καράς, αποτελεί έναν από τους πρωταγωνιστές της ανάδειξης της «εθνικής μουσικής». Ήδη από το 1929 ιδρύει το «Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής». Στα αυτά τα πλαίσια, γίνονται καταγραφές και ηχογραφήσεις της παραδοσιακής μουσικής διάφορων περιοχών της Ελλάδας. Για τον Καρά βλέπε Κοκκώνης (2017: 189-193).

²⁰ Σύμφωνα με τον Eric Hobsbawm (1983), η επινοημένη παράδοση δημιουργείται πάνω σε παλιές πρακτικές, καθώς δανείζεται στοιχεία από αυτές. Μια ομάδα ανθρώπων ενεργούν στο να επιλέξουν, να γράψουν, να απεικονίσουν, να εκλαϊκεύσουν και να θεσμοποιήσουν ορισμένες πολιτιστικές πρακτικές, οι οποίες παρουσιάζονται ως παράδοση. Ωστόσο, άλλες απόψεις αντιτίθενται σε αυτό, όπως του Geertz Clifford, ο οποίος δεν υποστηρίζει τον όρο «επινοήση», αλλά χρησιμοποιεί τον όρο «πρακτική γλώσσας», εννοώντας ότι μία ιστορικά βιωμένη παράδοση έχει ανάγκη να επικοινωνήσει και να εκφραστεί. Θεωρεί ότι οι πρακτικές της παράδοσης δεν αφορούν εθνικιστικά ιδεολογήματα ή άλλα αφηρημένα και αποκομμένα από την κοινωνική βιωματική πραγματικότητα, αλλά αφορούν αποκλειστικά την οικονομία και κουλτούρα στο παγκόσμιο δίκτυο τουρισμού (Κάβουρας, 2010: 54-55). Παρ' όλα αυτά οι επινοήσεις είναι αδύνατο να λείπουν, αφού, όπως αναφέρει ο Hobsbawm, η έννοια της παράδοσης δημιουργείται και αναπτύσσεται μέσα σε μία πολύ πρόσφατη κατάσταση, αυτή των εθνών κρατών. Ουσιαστικά, αυτό που επιδιώκεται είναι να «ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες

φοκλόρ παραστάσεων, στις συνειδήσεις του κοινού ταυτίζεται με την έννοια του «αυθεντικού» (Κάβουρας 2000: 200-202).

Στη μεταπολίτευση, η αγροτική τάξη οικειοποιείται τα στερεότυπα. Μέσα από τη δράση πολιτιστικών συλλόγων (Καψωμένου, 2003: 369-382) και χορευτικών συγκροτημάτων, παρατηρούμε έντονα αναβιώσεις της παράδοσης, μέσω και πάλι πολιτιστικών εκδηλώσεων που λαμβάνουν χώρα στα αστικά κέντρα (Κοκκώνης, 2017: 185-189).

Η τοπική έκφανση δίνει τη θέση της σε ένα πιο πανελλαδικά όμοιο φαινόμενο, σημαίνοντας την έναρξη μιας καινούργιας φάσης προβολής της παράδοσης. Από την περίοδο αυτή και έπειτα, σημαντικό ρόλο παίζει και η ανάπτυξη του τουρισμού και της βιομηχανίας του. Συγκεκριμένα, από την περίοδο 1980-1990 η επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής αποκτά στοιχεία δραματοποιημένης παράστασης.

Μετά τις δύσκολες εποχές του μεσοπολέμου, η οικονομική ακμή στη Λέσβο έρχεται σταδιακά μέσω αυτής της τουριστικής βιομηχανίας. Σε αυτήν την νέα πραγματικότητα, υπερισχύουν τα φεστιβάλ και οι πολιτιστικές εκδηλώσεις που συχνά απευθύνονται σε τουρίστες, Έλληνες και μη (Κάβουρας, 2000: 217-218). Αυτή η μορφή της λεσβιακής παράδοσης, σύμφωνα με τον Κάβουρα (2000), απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό, στο οποίο προφανώς συμμετέχουν και ντόπιοι, αλλά κυρίως απευθύνεται στους τουρίστες και μετανάστες. Οι τελευταίοι, Λέσβιοι ή όχι, έχουν μεταναστεύσει στο εξωτερικό ή σε άλλες αστικές περιοχές της Ελλάδας και νοσταλγούν τον τόπο τους και μια ζωή που να δείχνει ότι σχετίζεται με το παρελθόν. Οι διοργανωτές τέτοιων εκδηλώσεων είναι κατά βάση πολιτιστικοί σύλλογοι που δραστηριοποιούνται στα μεγάλα αστικά κέντρα ή στο εξωτερικό²¹. Στις πολιτιστικές εκδηλώσεις στη Λέσβο συμμετείχαν ντόπιοι ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικοί, των οποίων η συμμετοχή προσέδιδε ιδιαίτερο κύρος στις παραστάσεις, αφού το ακροατήριο

συμπεριφοράς μέσω της επανάληψης», ως συνέχεια του παρελθόντος, έχοντας ως μέσο νομιμοποίησης την ιστορικότητα (Hobsbawm, 2004: 9-24).

²¹ Τέτοιου τύπου εκδηλώσεις πραγματοποιούνται ακόμη και σήμερα. Σκοπός τους είναι να συνδέσουν Λέσβιους που έχουν μεταναστεύσει ιδεατά κοντά στον τόπο τους. Για παράδειγμα, ένα βίντεο του 2014 απεικονίζει εκδήλωση που πραγματοποιείται κατά την περίοδο των Απόκριων στην Αθήνα, με σκοπό τη συνάντηση Λέσβιων που κατοικούν στην Αθήνα: <https://youtu.be/2bVtjgnFjLE> (επίσκεψη στις 11/11/2019). Ένα ακόμη βίντεο απεικονίζει παράσταση του Θεατρικού Συλλόγου της Αγιάσου, στο Σίδνεϋ. Φαίνονται έντονα τα δραματοποιημένα στοιχεία και η χρήση συμβόλων και συμβολισμών, με σκοπό να ανεβάσουν τον δείκτη «λεσβιακότητας» της παράστασης: <https://youtu.be/-Iiwge2XYjQ> (επίσκεψη στις 10/4/2020).

πείθονταν ότι αυτό που ακούν είναι αυθεντικό και πηγάζει από τα βιώματα των πρωταγωνιστών. Ωστόσο, μαζί με τους τοπικούς μουσικούς συμμετείχαν και ξένοι επαγγελματίες, δηλαδή μη Λέσβιοι, οι οποίοι είχαν πανελλήνια καριέρα.

Οι διοργανωτές και οι συμμετέχοντες σε αυτές τις πολιτιστικές εκδηλώσεις, συχνά υποστήριζαν ότι οι παραστάσεις αποτελούσαν έναν κρίκο στη σύνδεση παρόντος και παρελθόντος. Όπως αναφέρει ο Κάβουρας (2000), η αντίφαση ανάμεσα στο ιδεολογικό και στο επιτελεστικό κομμάτι, στις φολκλορικές παραστάσεις το 1990, ήταν συχνό φαινόμενο. Ιδεολογικά, υποστήριζαν ότι «η δική τους μίμηση αναπλάθει την πραγματικότητα που αναπαριστάνει δίχως να την αλλοιώνει», υπάρχοντας «βιωματική βάση» και «πολιτισμική αξιοπιστία», ενώ στο επιτελεστικό μέρος κατέφευγαν σε «νέο-ελληνικές φεστιβαλικές εκδηλώσεις φολκλορικού τύπου οι οποίες έχουν πανελλαδική εμβέλεια» (Κάβουρας, 2000: 220). Η Χρυσούλα Χατζητάκη - Καψωμένου (2003) αναφέρει ότι η αντίφαση μεταξύ της θεωρίας της «πιστής παράδοσης» και του αποτελέσματος του «παράσταση με τα πιο ωραία στοιχεία», ήταν εμφανέστατη. Οι πολιτιστικοί σύλλογοι αναζητούν στοιχεία της παράδοσης που έχουν ξεχαστεί, και των οποίων το περιεχόμενο είναι ελκυστικό ως προς το θέαμα. Με αυτόν τον τρόπο δείχνουν στους θεατές την ομορφιά και την αξία του παρελθόντος, το οποίο πλέον αποκτάει συμβολικό χαρακτήρα (Καψωμένου, 2003: 377-378, Κάβουρας, 2000: 218-224). Το περιεχόμενο των παραστάσεων στη Λέσβο κατά κύριο λόγο αποτελούνταν από την δραματοποιημένη απεικόνιση του τοπικού γλεντιού²², που αποτελούσε μία ολόκληρη τελετή «μέθεξης» των κατοίκων της Λέσβου. Επίσης, στις πολιτιστικές εκδηλώσεις αναπαρίστανται και διάφορα τοπικά έθιμα, όπως αυτό της «κούνιας» ή του τοπικού παραδοσιακού γάμου²³. Οι παρεμβάσεις στον παλαιότερο τρόπο διεξαγωγής του τοπικού γλεντιού έφεραν αντιδράσεις από τους γλεντιστές. Ανέφεραν ότι πλέον ήταν δύσκολο να γλεντήσει κανείς με αυτό που άκουγε²⁴, ενώ παλιότερα ο ρόλος αυτής της μουσικής ήταν να τους διασκεδάσει. Ωστόσο, επιβράβευαν την δεξιοτεχνία των ξένων κυρίως οργανοπαικτών, αλλά θεωρούσαν πως δεν μπορούσαν να αποδώσουν την αισθητική της παραδοσιακής μουσικής της Λέσβου, αφού έρχονταν από ένα

²² Παραστάσεις συλλόγων με «γλεντιστές»: <https://youtu.be/JD9wzBQ7IiU> (2012), <https://youtu.be/kdOtbD13Q2M> (2008), <https://youtu.be/BV9BvwVKBa0> (2000) (επίσκεψη στις 8/11/2019).

²³ Ενδεικτικά βίντεο με αναβιώσεις τοπικών εθίμων: <https://bit.ly/3cEYLQH> (επίσκεψη στις 10/4/2020).

²⁴ Σύμφωνα με τον Κάβουρα (2000), η φράση την οποία χρησιμοποιούν οι γλεντιστές είναι: «δεν είναι δυνατόν να γλεντήσει κανείς με τέτοια μουσική».

διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον, με διαφορετικά μουσικά βιώματα (Κάβουρας, 2000: 225).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, από το 1980 και έπειτα η μουσική παράδοση επαναπροσδιορίζεται. Εκείνη την περίοδο χρησιμοποιείται το σύνθημα «επιστροφή στις ρίζες μας». Οι άνθρωποι που συμβάλλουν στην αναβίωση, όπως καλλιτέχνες, μέλη συλλόγων και ερευνητές, προωθούν την ιδέα ότι οι Έλληνες πρέπει να μείνουν πιστοί στις ρίζες τους, αναπαράγοντας και διαδίδοντας την παράδοση όπως ήταν. Στην ελληνική κοινωνία δημιουργείται έντονα το δίπολο μεταξύ «μοντερνικότητας» και «παραδοσιακότητας» (Kallimoroulou, 2009: 1-9, 15-17). Ένα από τα ιδιαίτερα φαινόμενα του επαναπροσδιορισμού της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής αποτελεί και η αναγνώριση μουσικών ειδών που παλαιότερα είχαν μείνει στο περιθώριο, όπως τα ρεμπέτικα και τα μικρασιάτικα. Στο παρελθόν, αυτά τα μουσικά είδη δέχονταν σκληρές κριτικές, ενώ είχαν σημαδευτεί, λογοκριθεί και απαγορευτεί από τη Μεταξική λογοκρισία, συγκεκριμένα από τον Σεπτέμβριο-Νοέμβριο 1937. Η απενοχοποίηση τους επιτυγχάνεται σταδιακά, συνδέοντάς τα με το Βυζάντιο και την ελληνικότητα (Βλησίδης, 2004: 69-70, 119). Τα μουσικά είδη τα οποία είχαν άλλοτε συνδεθεί με την Ανατολή και είχαν λογοκριθεί εξαιτίας της αλα τούρκα αισθητικής τους, έρχονται πλέον στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, τόσο των καλλιτεχνών όσο και των ερευνητών. Από την εποχή αυτή και έπειτα, τα τραγούδια αυτά θεωρούνται αυθεντικά ελληνικά, γνήσια παραδοσιακά. Πρωταγωνιστικό ρόλο αποκτούν τα μικρασιάτικα τραγούδια, τα οποία θεωρούνται πρόγονοι του πρώιμου ρεμπέτικου, καθώς το μουσικό περιβάλλον των μικρασιατικών παραλίων μετανάστευσε στην κυρίως χώρα με την άφιξη των προσφύγων, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή (Χαψούλας, 2010: 151-152). Επιπλέον, παρατηρούμε αλλαγές και στο οργανολόγιο, καθώς εισάγονται και χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα, τα οποία νωρίτερα χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά από το τουρκικό ρεπερτόριο²⁵.

Η επαναπροσδιορισμένη μουσική παράδοση του 1980 χαρακτηρίζεται ως «νεοπαραδοσιακό κίνημα». Ομάδες μουσικών ενστερνίζονται τα απενοχοποιημένα

²⁵ Όπως αναφέρει η Καλλιμοπούλου, στην ελληνική παράδοση από τη μεταπολίτευση και μετά, εκτός από τα συνηθισμένα παραδοσιακά όργανα όπως λαούτο, βιολί, ζουρνάς, λύρες, προστίθενται επιπλέον και ανατολίτικα όργανα όπως ούτι, κανονάκι, σάζι. Η εισαγωγή ανατολίτικων οργάνων συμβαίνει με σκοπό τον εμπλουτισμό της παράδοσης με νέα όργανα, παρουσιάζοντάς τα ότι πηγάζουν από το ελληνικό Βυζάντιο. Επιπλέον, ο Καράς θεωρούσε πως τα ανατολίτικα όργανα είχαν το σημαντικό πλεονέκτημα των μικροδιαστημάτων των Βυζαντινών ήχων (Kallimoroulou, 2009: 5-7, 45).

πλέον μουσικά είδη και προπάντων αυτά που γέρνουν προς τα ανατολικά, αναβιώνοντάς τα μέσα από τις παραστάσεις τους. Συχνά, οι εκτελεστές ταξιδεύουν στην Κωνσταντινούπολη, αφενός για να διδαχθούν τα νέα όργανα και αφετέρου για να συνεργαστούν με Τούρκους μουσικούς, στην προσπάθεια κατανόησης της απαιτούμενης, για αυτά τα μουσικά είδη, αισθητικής (Kallimoroulou, 2009).

Η Λέσβος, λόγω της κοντινής γεωγραφικής θέσης με τα μικρασιατικά παράλια και έχοντας μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα πολύ στενές σχέσεις με τις γειτονικές περιοχές, την εποχή του «νεοπαραδοσιακού κινήματος» ταυτίζεται με το ανατολίτικο άκουσμα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τον παραμερισμό πολλών επιρροών που δεν έδειχναν να συνάδουν με την επιθυμητή νέα παραδοσιακή αισθητική. Όπως είναι λογικό, σημαντικό ρόλο αποκτούν οι αμανέδες, αλλά και τα ελληνοτουρκικά τραγούδια, τα οποία συνήθως προσεγγίζονται και με αλατούρκα αισθητική κατά την επιτέλεση (οι αισθητικές αλατούρκα και αλαγκρέκα αναλύονται παρακάτω). Τα παραπάνω είδη, σε συνδυασμό με μια νέα προσέγγιση των προπολεμικών ρεμπέτικων, χρησιμοποιούνται στην αναπαράσταση των αναβιωμένων παραδοσιακών τοπικών γλεντιών.

Κεφάλαιο 2: Σόλωνας Λέκκας – βιογραφικό και καλλιτεχνική πορεία

Στο τέλος του 20ού αιώνα, πέρα από τη συστηματική προβολή της λεσβιακής παράδοσης μέσα από δράσεις τοπικών πολιτιστικών συλλόγων και μουσικών που δρουν εντός και εκτός νησιού, αναδεικνύεται και ένας μυτιληνιός τραγουδιστής, ο Σόλωνας, ο οποίος ταυτίζεται, τόσο ως καλλιτεχνική φυσιογνωμία όσο και ως προσωπικότητα με την Λέσβο και την τοπική της παράδοση. Μέσα από το καλλιτεχνικό του έργο, ο Σόλωνας συστηματικά προωθεί μία πολύ συγκεκριμένη πτυχή της μουσικής παράδοσης της Λέσβου αναζωπυρώνοντας το ενδιαφέρον του ακροατηρίου, αφού στο πρόσωπό του βλέπουν μία αυθεντική μορφή που πηγάζει από το παρελθόν.

Καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, δραστηριοποιείται κυρίως ατομικά και όχι ως μέλος πολιτιστικών συλλόγων. Ωστόσο, οι παραστάσεις του, όπως συμβαίνει και με αυτές των συλλόγων, είναι εμπλουτισμένες με φολκλόρ χαρακτηριστικά, με τη διαφορά ότι αφορούν μόνο τη δική του παρουσία και όχι συνολικά την ορχήστρα²⁶.

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει λόγος για τη βιογραφία του Σόλωνα, χρησιμοποιώντας στοιχεία από το κείμενο του Παπαγεωργίου (2007), σε συνδυασμό με στοιχεία που συλλέξαμε από το διαδίκτυο, κυρίως από συνεντεύξεις του ίδιου του Σόλωνα, στις οποίες μιλάει για τη σχέση του με τη μουσική και για την πορεία της ζωής του. Επιπλέον, θα δούμε ποια πρόσωπα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη και προβολή του. Θα εξετάσουμε, επίσης, και τον τρόπο με τον οποίο η καλλιτεχνική παρουσία του Σόλωνα συνδέεται με την εποχή της αναβίωσης της παράδοσης, αλλά και με το «νεοπαραδοσιακό κίνημα». Προηγουμένως, όμως, κρίνεται σημαντικό να μιλήσουμε συνοπτικά για τον αμανέ, καθώς αποτελεί ένα από τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά της επιτέλεσης του Σόλωνα.

²⁶ Ενδεικτικό βίντεο από συναυλία στην Τουρκία, όπου φαίνεται η φολκλόρ εικόνα του Σόλωνα, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους μουσικούς: <https://youtu.be/hf9YmyD18bA> (επίσκεψη στις 3/4/2020).

2.1 Ο αμανές

Ο αμανές (ή και μανές) είναι ένα φωνητικό αυτοσχεδιαστικό είδος, το οποίο συνδέεται άμεσα με το αντίστοιχο φωνητικό είδος της οθωμανικής παράδοσης, *gazel*. Μέσα από τον αμανέ, συχνά τονίζεται η φωνητική δεξιότητα του τραγουδιστή. Η ελληνική δισκογραφία είναι πλούσια σε ηχογραφήσεις αμανέδων, όπου κυριαρχούν δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα. Στις ηχογραφήσεις αυτές παρατηρούνται δύο μεγάλες κατηγοριοποιήσεις, όσον αφορά την αισθητική: την αλατούρκα και την αλαγκρέκα. Βασικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο κατηγοριών σχετίζονται με το χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο, τον διαστηματικό κόσμο, τις έλξεις, τους ιδιοματισμούς, τη δομή και τη φόρμα. Ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της αλατούρκα αισθητικής είναι η χρήση του μουσικού συστήματος των μακάμ, τόσο όσον αφορά την θεωρητική ανάλυση όσο και την ονοματοδοσία της ηχογράφησης, η χρήση οργάνων που μπορούν να αποδώσουν μικροδιαστήματα (ούτι, βιολί, κανονάκι), η έλλειψη των συγχορδιών στην συνοδεία, η χρήση σύνθετων και προερχόμενων από την οθωμανική παράδοση ρυθμικών δομών, και η εκτέλεση ταξιμιών από τα όργανα ως εισαγωγή ή ενδιάμεσα από τους στίχους. Με άλλα λόγια, η κατηγορία αυτή παραπέμπει άμεσα στην οθωμανική αντιστοιχία της, το *gazel*. Από την άλλη, στην αλαγκρέκα αισθητική παρατηρούμε τη χρήση διαφορετικού οργανολογίου, όπου πλέον συμμετέχουν και ισοσυγκερασμένα όργανα (κιθάρα, σαντούρι, αρμόνικα, πιάνο, μπουζούκι), τη χρήση συγχορδιών στην συνοδεία, διαφορετικές δομές-φόρμες, μία από τις οποίες είναι και το λεγόμενο «γύρισμα» στο τέλος του αμανέ, τη χρήση ενός ευρύτερου ρυθμολογίου, όπως η χαμπανέρα, και την εκτέλεση προκαθορισμένων μελωδικών φράσεων ως εισαγωγές και ενδιάμεσα θέματα από τα όργανα.

Το 1937, ο αμανές στιγματίζεται από τη Μεταξική λογοκρισία, και παρουσιάζεται ως ανατολίτικο είδος (απαγορευμένο για την εθνική ιδεολογία της εποχής), οπότε και απαγορεύεται, σταματώντας τη δισκογράφησή του. Η απενοχοποίηση του αμανέ συμβαίνει σταδιακά (Βλησίδης, 2004: 69-70, 119, Κοκκώνης, 2018: 134-145). Στα τέλη του 20ού αιώνα αναβιώνεται ως κομμάτι της ελληνικής παράδοσης, και συνδέεται άρρηκτα με το ελληνικό Βυζάντιο, και συχνά με την βυζαντινή μουσική.

Ο Σόλωνας γίνεται γνωστός με τον αμανέ του μέσα σε αυτήν τη σύγχρονη περίοδο της αναβίωσης, όταν πλέον η αλαγκρέκα αισθητική έχει μείνει στην αφάνεια και τονίζεται

περισσότερο η αλατούρκα. Πολλές φορές, ηχογραφήσεις οι οποίες έγιναν στο πλαίσιο της αλαγκρέκα αισθητικής, ξαναηχογραφούνται ή εκτελούνται ζωντανά με την αισθητική του αλατούρκα. Ένα αντικατοπτριστικό παράδειγμα μπορούμε να δούμε στην συνέντευξη του Σόλωνα στο «NGradio», μία συνέντευξη που θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια της εργασίας. Στο τέλος της συνέντευξης, το τελευταίο τραγούδι που εκτελείται είναι ο «Μανές της καληνυχτιάς»²⁷. Ο «Μανές της καληνυχτιάς» είναι ο διάσημος «Μινόρε μανές», ο οποίος αποτελεί το σήμα κατατεθέν του αλαγκρέκα μανέ της Σμύρνης. Ηχογραφείται για πρώτη φορά το 1906 με τον τίτλο «Σμυρνέικο μινόρε μανές», από τον Πέτρο Ζουναράκη και έκτοτε έχει ηχογραφηθεί τουλάχιστον 52 ακόμη φορές. Αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο δείγμα της αλαγκρέκα αισθητικής²⁸. Στην συγκεκριμένη εκτέλεση στο ραδιόφωνο, ο Σόλωνας τραγουδάει με την γνωστή του αλατούρκα προσέγγιση, αποκλίνοντας δραματικά από τον συνολικό ήχο και από την «παράδοση» του «Μινόρε μανέ»: στρογγυλεύει τα φωνήεντα, χρησιμοποιεί έντονο βιμπράτο και πλήθος γκλισάντο, ενώ η διαποίκιση παραπέμπει σε διαφορετικές πρακτικές. Ο Σόλωνας χρησιμοποιεί τα φωνήεντα των συλλαβών του δίστιχου για να τραγουδήσει μεγάλες σε διάρκεια, υπερκαλλωπισμένες νότες, κάτι που φέρνει τη δεξιοτεχνία της φωνής σε πρώτο πλάνο. Με άλλα λόγια, η σχέση μεταξύ ρυθμικών αξιών και συλλαβών αλλάζει με βάση τις επιθυμίες του. Ακούγοντας ορισμένες από τις ιστορικές ηχογραφήσεις (Τσανάκα και Νταλκά), παρατηρούμε ότι τα φωνήεντα δεν στρογγυλεύουν, τα βιμπράτο είναι συγκεκριμένα, και τα γκλισάντο διαφορετικού τύπου, ενώ η σχέση μεταξύ συλλαβών-ρυθμικών αξιών των νοτών απέχει δραματικά από το ύφος του Σόλωνα²⁹.

Το ζήτημα του αμανέ θα εξεταστεί αρκετές φορές στην πορεία της εργασίας, καθώς αποτελεί ένα από τα πολύ βασικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής παρουσίας του Σόλωνα.

²⁷ Η εκπομπή στην ιστοσελίδα του NGradio (1 41' 28''): <https://bit.ly/2XhRT3Q> (επίσκεψη στις 28/3/2020).

²⁸ Δείγματα από την δισκογραφία: <https://youtu.be/cA2Wr7295YA>, <https://youtu.be/QlIMkGSeCm4> (επίσκεψη στις 16/5/2020).

²⁹ Παράδειγμα από το σημείο που ο Σόλωνας τραγουδάει τον «Μινόρε μανέ»: <https://bit.ly/2XhRT3Q> (1' 37'') και ηχητικό υλικό από τον Τσανάκα και τον Νταλκά: <https://youtu.be/cPycYboWkfo> (Γ. Τσανάκας), <https://youtu.be/7SONjkJaDqI> (Α. Νταλκάς) (επίσκεψη 28/3/2020). Για τους αμανέδες βλέπε Κοκκώνης (2017: 97-132), Ordoulidis (2018), Κούνας (2019: 14-16).

2.2 Βιογραφικά στοιχεία του Σόλωνα

Ο Σόλωνας γεννήθηκε το 1946 στην Πηγή της Λέσβου³⁰. Γεννιέται σε μία εποχή με κακουχίες, καθώς η χώρα έχει βγει από την Κατοχή και έχει εισέρθει στην εποχή του Εμφυλίου. Με βάση τις αφηγήσεις για τη ζωή του, ο Σόλωνας μεγαλώνει κάτω από δύσκολες συνθήκες.

Από την πλευρά της μητέρας του έχει ρίζες μικρασιάτικες και από την πλευρά του πατέρα του αρβανίτικες³¹. Ωστόσο, και οι δύο γονείς του γεννιούνται στη Λέσβο. Ο πατέρας του στο χωριό Αφάλωνας και η μητέρα του στο χωριό Ίππειος³². Από μικρή ηλικία ξεκινάει να εργάζεται. Σχολείο πήγε μέχρι το Δημοτικό και σύμφωνα με τις αναφορές του, το τελείωσε με πολύ δυσκολία. Αναφέρει συγκεκριμένα, «[...] τότε δεν είχαμε να φάμε οι πιο πολλοί. Θα πηγαίναμε σχολείο;»³³.

Η μητέρα του και ο πατέρας του δεν είχαν σχέση με τη μουσική και το τραγούδι. Όπως αναφέρει ο ίδιος, όμως, τα αδέρφια της μητέρας του ήταν καλλίφωνοι. Καθώς μεγάλωνε αντιλαμβανόταν την αγάπη του για τη μουσική. Η πρώτη έντονη εμπειρία του ήταν όταν άκουσε έναν «αόμματο», όπως τον αποκαλεί, ο οποίος έπαιζε ακορντεόν και τραγουδούσε «λυπητερά τραγούδια», γυρνώντας μαζί με τη γυναίκα του στο χωριό (Παπαγεωργίου, 2007: 434). Σύμφωνα με τα λεγόμενα του, πρόκειται για φτωχούς ανθρώπους οι οποίοι παίζοντας μουσική προσπαθούσαν είτε να μαζέψουν κάποια χρήματα, είτε φαγητό. Στον Σόλωνα, όντας ακόμα μικρός σε ηλικία, άρεσε πολύ ο τρόπος που τραγουδούσε ο αόμματος, με αποτέλεσμα να τον ακολουθεί για να τον ακούει.

³⁰ Η Πηγή βρίσκεται στην ανατολική πλευρά της Λέσβου, 20 χιλιόμετρα βόρεια της Μυτιλήνης. Είναι ένα μικρό σε έκταση χωριό, του οποίου ο πληθυσμός, σύμφωνα με τις απογραφές που πραγματοποιήθηκαν από το 1940 μέχρι το 1980, κατά μέσο ανέρχονταν στους 675 κατοίκους. Μεγαλύτερες σε έκταση και πληθυσμό περιοχές κοντά στην Πηγή είναι η Θερμή, τα Πάμφιλα, η Αγιάσος, και η Αγία Παρασκευή. Βλέπε ιστοσελίδα «Ελληνικής Στατιστικής Αρχής»: <https://bit.ly/3SGFaNL> (επίσκεψη στις 6/5/2020).

³¹ Έχουμε αναφορές πως Αρβανίτες μεταναστεύουν εποχιακά στη Λέσβο, ως ειδικευμένοι τεχνίτες. Τα ταξίδια τους στη Λέσβο έγιναν πιο συχνά, μετά τον σεισμό του 1867, όταν και γεννήθηκε η ανάγκη της ανοικοδόμησης των χωριών που επλήγησαν (Βαρκαράκη & Χτούρης, 2000: 41, Παπαγεωργίου, 2000: 121).

³² Και τα δύο χωριά βρίσκονται στην ανατολική πλευρά του νησιού. Ο Αφάλωνας είναι μικρότερος σε έκταση από το Ίππειο. Η Πηγή βρίσκεται ακριβώς στη μέση των δύο χωριών.

³³ Σε συνέντευξή του στην εκπομπή «Τα παντελόνια είναι περίεργα ρούχα»: <https://youtu.be/etnYQQYHkml> (επίσκεψη στις 28/3/2019).

Όταν φοιτούσε στο δημοτικό, για να βοηθήσει την οικογένειά του δούλευε με τον πατέρα του στα σέτια³⁴, ένα επάγγελμα με το οποίο ασχολούνταν και ο παππούς του. Ωστόσο, για να κερδίζει κάποια επιπλέον χρήματα, μάζευε μαζί με φίλους ξύλα και έπειτα τα πουλούσαν. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, τα ξύλα τα πουλούσαν σε άλλες περιοχές. Στην Πηγή αναγκάζονταν να τα πουλάν πιο φθηνά, διότι είχαν όλοι τα δικά τους ξύλα, έτσι πηγαίνοντας σε άλλα χωριά μπορούσαν να ζητήσουν παραπάνω χρήματα. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Τα πηγαίναμε στην Αγία Παρασκευή που είχε κόσμο... μέχρι στα Πάμφιλα πηγαίναμε!» (Παπαγεωργίου, 2007: 438)

Όταν ήταν μικρός, αναφέρει πως πήγαινε συχνά σε καφενέδες και άκουγε τους μεγάλους που μαζεύονταν όλοι μαζί και τραγουδούσαν. Προτιμούσε να πηγαίνει κοντά σε μεγαλύτερους του, γιατί του άρεσαν περισσότερο τα παλιά τραγούδια³⁵, όχι τόσο τα ελαφριά και οι καντάδες³⁶. Με βάση τα λόγια του, στην Πηγή δεν γίνονταν συχνά γλέντια, ωστόσο όταν γίνονταν πλαισιώνονταν κυρίως από παρέες ανδρών που μαζεύονταν σε καφενεία, έπιναν ούζα και τραγουδούσαν όλοι μαζί, συνήθως χωρίς συνοδεία οργάνων³⁷. Μιλώντας για τις αρχές της δεκαετίας του 1960, αναφέρει ότι άλλες πηγές μουσικής διασκέδασης ήταν το ραδιόφωνο και τα πικ-απ, τα οποία βρίσκονταν στα καφενεία. Για τα γραμμόφωνα αναφέρει πως ενώ τα θυμάται, δεν πρόλαβε να γλεντήσει με αυτά (Παπαγεωργίου, 2007: 439). Οι γυναίκες δεν είχαν πρόσβαση στους καφενέδες, αλλά τις άκουγε που μαζεύονταν και τραγουδούσαν στα σπίτια και τις αυλές τους όλες μαζί, ενώ άλλες φορές άκουγε τις μαμάδες από τα σπίτια που έλεγαν νανουρίσματα στα παιδιά τους.

Καθώς μεγάλωνε και αφού είχε σταματήσει το σχολείο, συνέχισε να δουλεύει στα σέτια μαζί με τον πατέρα του. Στις αρχές προς τα μέσα του 1960, μαζεύονταν με άλλους

³⁴ «Αναλημματικά τοιχεία από ξερολιθιά, δηλαδή από πέτρες χωρίς συνδετική ύλη, που χτίζονται στις πλαγιές των βουνών για να συγκρατούν το χώμα. Τα έχτιζαν γύρω από τα ελαιόδεντρα ή για να ορίσουν κτήματα και μπορεί να τα συναντήσει κανείς σ' όλη την ύπαιθρο της Λέσβου». Ανήκουν στην κατηγορία επαγγέλματος, «πετράδες». Βλέπε ιστοσελίδα του πανεπιστημίου Αιγαίου, «Παραδοσιακά επαγγέλματα της Λέσβου»: <https://bit.ly/2Gf8gIo> (επίσκεψη στις 18/7/2019). Για το συγκεκριμένο επάγγελμα αναφέρεται και το εξής: «[...] οι εκ της Αλβανίας προερχόμενοι και μωαμεθανοί το θρήσκευμα Γκέγκηδες, οι οποίοι κατεσκέυασαν τα λίθινα αναλήμματα (σέτια) των ελαιώνων εις τα επικλινή εδάφη [...] αφ' ου ειργάζοντο κατά τον χειμώνα, επανέκαμπτον απαρεγκλίτως του Αγίου Γεωργίου εις τα μέρη των» (Παρασκευαΐδης Χ., 1991, στο Βαρκαράκη & Χτούρη, 2000: 41, υποσημείωση: 48).

³⁵ Λέγοντας «παλιά» σύμφωνα με τα συμφραζόμενα του, εννοεί τα τοπικά τραγούδια, τα μικρασιάτικα και τα προπολεμικά ρεμπέτικα.

³⁶ Ωστόσο όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι καντάδες αποτελούσαν μέρος των γλεντιών στα προπολεμικά «διαλογικά γλέντια» (Κάβουρας, 2000).

³⁷ Ιστοσελίδα Πανεπιστημίου Αιγαίου, «εκτενή βιογραφικά σημειώματα μουσικών της Λέσβου: Σόλωνας Λέκκας-Πηγή»: <https://bit.ly/2WfyliU> (επίσκεψη στις 8/5/2020).

συνομήλικους και πήγαιναν σε καφεενεία για να πιούν ούζο, όχι αποκλειστικά σε καφεενεία του χωριού του, αλλά και σε γύρω χωριά. Αναφέρει ότι «στα καφεενεία καθόμασταν παρέες... Ε! Στα καφεενεία τραγουδούσαμε... εγώ από τότε που άρχισα να πίνω, τραγουδούσα!...» (Παπαγεωργίου, 2007: 438). Σταδιακά, άρχισε να γίνεται γνωστός στην τοπική κοινότητα για τις φωνητικές του ικανότητες.

[...] (Στα πανηγύρια) πηγαίναμε και με λέγαν όλοι: «Πες ένα τραγούδι Σόλωνα!»... Εγώ πάντοτε τραγουδούσα... με ξέρανε!... Σε πανηγύρια (και καφεενεία)... και έλεγα αμανέδες και... παλιά... αλλά δεν με πολυθέλαν, γιατί θέλαν να λέμε λαϊκά. Εγώ ήθελα τα παλιά να λέω, αυτό που λέει: «Βάλε με απ' το ντουβάρι», αυτά τα τέτοια... αμανέδες... (Παπαγεωργίου, 2007: 439)

Στο απόσπασμα αυτό, ο Σόλωνας αφήνει να εννοηθεί μία σύνδεση μεταξύ των αλατούρκα αμανέδων και του «Βάλε με στην αγκαλιά σου», του Βαγγέλη Παπάζογλου. Ωστόσο, ακούγοντας τις τρεις πρώτες ηχογραφήσεις του τραγουδιού, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν την ίδια χρονιά (1934), με τραγουδιστές τους Εσκενάζυ, Περπινιάδη και Καναροπούλου³⁸, παρατηρούμε ότι οι τραγουδιστές, όπως και οι ορχήστρες, προσεγγίζουν το κομμάτι με μία αλαγκρέκα αισθητική, αρκετά απομακρυσμένη από την αλατούρκα με την οποία ο Σόλωνας επιτελεί τους αμανέδες.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, πηγαίνοντας στην Αγιάσο για να δουλέψει στα σέτια, αναφέρει ότι τον πλησίασαν επαγγελματίες μουσικοί, οι οποίοι έπαιζαν μερικές φορές και στην Πηγή, και γνώριζαν ότι ήταν καλλίφωνος, ζητώντας του να συνεργαστούν. Και όντως, τραγουδούσε μαζί τους, στον Αη Γιάννη στη Μόρια, κυρίως τα Σαββατοκύριακα. Η συνεργασία τους, όμως, δεν ήταν συστηματική. Στις αναφορές του στους συγκεκριμένους μουσικούς και τα όργανα της ορχήστρας³⁹, κάνει λόγο για κλαρίνα, μπουζούκια, σαντούρια, βιολί, κιθάρα, ακορντεόν. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η ενασχόλησή του με το τραγούδι σταματάει το 1971, και αυτό γιατί ο τρόπος

³⁸ Τα τρία ηχητικά τεκμήρια των ηχογραφήσεων, στην ιστοσελίδα «rebetiko.sealabs.net»: <https://bit.ly/2zl6FjQ> (επίσκεψη στις 9/5/2020).

³⁹ Ορισμένοι από τους μουσικούς με τους οποίους όπως αναφέρει συνεργάστηκε, είναι οι αδελφοί Μουτζουρέλλη (νταούλι και κλαρίνο) με το ψευδώνυμο «λαγοί», ο Ευριπίδης Ζαφειρίου (κλαρίνο) με το ψευδώνυμο «καζίνο», ο Γιώργος Μυρογιάννης (βιολί), και μερικές φορές ο Γιάννης Σουσαμλής (σαντούρι) με το ψευδώνυμο «κακούργος» (Παπαγεωργίου, 2007: 441).

επιτέλεσης, αλλά και το ρεπερτόριο που εκτελούσαν δεν του άρεσε (Παπαγεωργίου, 2007: 441-444). Αναφέρει συγκεκριμένα:

Δεν θέλαν τα άλλα να τα τραγουδάν... Τα βάζαν, αλλά πιο πολύ θέλαν λαϊκά, κατάλαβες; Είχαν ξεχαστεί κιόλας, ενώ είχε πολύ ωραία τραγούδια παλιά. Και ρεμπέτικα παλιά όμορφα! Αλλά στα πανηγύρια ο κόσμος δεν ακούγαν ρεμπέτικα, επειδή ήταν χασικλίδικα και τέτοια... δεν τα θέλαν. Μέσα στα μπουζουξίδικα τα βάζαν μόνο τα ρεμπέτικα... Αλλά είχε πολύ ωραία. Αλλά στα χωριά δεν τα βάναν, ήταν αλήτικα! Δεν τα πολυβάζαν! Ε! και πήγαινα, μετά τα γύριζαν και δεν πήγαινα και εγώ... ήταν και το ξενύχτι... και βαρέθηκα και τα ποτά... πέντε χρόνια πήγα, δεν πήγα πολλά... (Παπαγεωργίου, 2007: 441)

Από το παραπάνω απόσπασμα προκύπτουν τρία ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Κατανοούμε πως ο Σόλωνας διαχωρίζει τα ρεμπέτικα από τα λαϊκά. Ως λαϊκά θεωρεί τα τραγούδια όπως το «Άσε με, άσε με»⁴⁰, το «Ψύλλοι στα αυτιά μου μπήκανε»⁴¹, το οποίο αναφέρει ότι αποτελούσε μεγάλη επιτυχία της εποχής και το ζητούσαν συχνά, το τραγούδι «Ψεύτη ντουνιά»⁴² και «Το δικό μου πάπλωμα»⁴³. Για τα δύο τελευταία

⁴⁰ Από τον στίχο τον οποίο αναφέρει στη συνέντευξή του καταλήγουμε ότι εννοεί το τραγούδι του Γιάννη Παπαϊωάννου, το οποίο ηχογραφείται το 1950. Η πρώτη εκτέλεση είναι με την Σωτηρία Μπέλλου, ενώ η δεύτερη με την Ρόζα Εσκενάζυ : <https://bit.ly/2LdRCuP>. Ωστόσο, η εκτέλεση της Εσκενάζυ διαφέρει αισθητικά από αυτήν της Μπέλλου. Η Εσκενάζυ προσεγγίζει το τραγούδι με περισσότερο αλατούρκα αισθητική. Σ' αυτό βοηθάει η ορχήστρα που την συνοδεύει, εκτελώντας το κομμάτι εντός του ρυθμικού πλαισίου ενός τσιφτετελοειδούς καρσιλαμά. Το 1976, σε εκπομπή του Γιώργου Παπαστεφάνου στην οποία προσκεκλημένη είναι η Ρόζα, μιλάει για τα όργανα της εποχής της, ονομάζοντας τον συγκεκριμένο τύπο ορχήστρας «αλατουρκατζίδικα»: <https://youtu.be/4EhTOZvuGjI> (5' 30") (επίσκεψη στις 13/5/2020). Στην περίπτωση της Μπέλλου, έχουμε την κλασική μεταπολεμική αισθητική του ρεμπέτικου, εντός του πλαισίου του παλιού ζεϊμπέκικου, με πρωταγωνιστικό όργανο το μπουζούκι: <https://youtu.be/U10M-zOQuGw> (Εσκενάζυ), <https://youtu.be/pgFwdkZ9D30> (Μπέλλου) (επίσκεψη στις 9/5/2020).

⁴¹ Το τραγούδι ηχογραφείται το 1970 και συμπεριλαμβάνεται στον δίσκο 33 στροφών, με τίτλο «Σε ικετεύω», ο οποίος περιλαμβάνει δώδεκα κομμάτια, που τα ερμηνεύει ο Τόλης Βοσκόπουλος: <https://bit.ly/2Lc38H6>, (επίσκεψη στις 9/5/2020).

⁴² Το τραγούδι αποτελεί σύνθεση του Απόστολου Χατζηχρήστου και ηχογραφείται το 1951: <https://youtu.be/afZJKITjlvG> (επίσκεψη στις 9/5/2020).

⁴³ Παρ' ότι τα λεγόμενα του Σόλωνας, το συγκεκριμένο τραγούδι «Στην καλύβα τη δική μου» που γίνεται γνωστό με τον τίτλο «Το δικό μου πάπλωμα» του Γιώργου Μητσάκη, αποκτά μεγάλη δημοφιλία όταν ηχογραφείται το 1965 από τον Στέλιο Καζαντζίδη και την Μαρινέλλα, ενώ το 1966 αναπαράγεται στην ελληνική ταινία «Φίφης ο Ακτύπητος» και το ερμηνεύουν η Ρένα Στέλλα και Τάκης Καραολής: <https://youtu.be/LXBJwLxTjJo> (Καζαντζίδης και Μαρινέλλα), <https://youtu.be/BEeMDHfdjqI> (από την ταινία «Φίφης ο Ακτύπητος») (επίσκεψη στις 9/5/2020). Ο μουσικός σκοπός του τραγουδιού, ωστόσο, σύμφωνα με την έρευνα του Ορδουλίδη, φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα από τον Μητσάκη στο τραγούδι «Παλαμάκια» το 1951. Επιπλέον, συναντάται και στην σεφαραδίτικη παράδοση με τον

αναφέρει επιπλέον ότι ήταν απαγορευμένα (Παπαγεωργίου 2007: 441,444). Απ' ότι φαίνεται, λαϊκά για τον Σόλωνα είναι οι μεταπολεμικές λαϊκές δημιουργίες, στις οποίες πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το μπουζούκι. Τα ρεμπέτικα τα έχει συνδυάσει με το προπολεμικό ρεπερτόριο, ίσως μάλιστα μόνο με την υποκατηγορία που εκτελείται με αλατούρκα αισθητική. Συχνά σήμερα, αυτή η αισθητική κατηγορία περιγράφεται ως «σμουρνέικα». Επίσης, αναφέρει πως ο λόγος που ο κόσμος δεν ζητούσε αυτά τα τραγούδια ήταν γιατί «ήταν χασικλίδικα και αλήτικα», πέφτοντας στην παγίδα των χαρακτηρισμών που δέχθηκαν από τη λογοκρισία, ενώ στην ουσία η κατηγορία των χασικλίδικων ήταν πολύ συγκεκριμένη, πολύ μικρή σε σχέση με το σύνολο του ρεπερτορίου. Το τελευταίο που θα έπρεπε να σχολιάσουμε από αυτό το απόσπασμα είναι η αναφορά του ότι σταματάει να δουλεύει, διότι βαρέθηκε, όπως ο ίδιος λέει, το ποτό. Παρ' όλα αυτά, μέχρι σήμερα τον ακούμε να λέει ότι το ποτό έχει ρόλο και μεγάλη σημασία στην απόδοση των τραγουδιών, αφού, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, αυτό τον φέρνει σε μεράκι. Άλλωστε, πάντα επάνω στο πάλκο τον βλέπουμε να έχει δίπλα του ένα ποτήρι ούζου.

Τα τραγούδια που του άρεσαν περισσότερο «μόνο κάτι παλιοί τα ζητούσαν, ενώ οι άλλοι θέλαν όλο λαϊκά πιο πολύ. Άμα ακούγαν μικρασιάτικα, κάνα(ν) αμανέ, λέγαν “ωω χωριάτικα”, προπάντων οι νέοι».⁴⁴

Την πρώτη του εμπειρία στο τραγούδι την αναφέρει και στο ντοκιμαντέρ «Μέθεξις»⁴⁵, στο οποίο ο Σόλωνας αποτελεί έναν από τους τρεις πρωταγωνιστές. Αναφέρει ότι όταν έγινε 18 χρονών πήγαινε και τραγουδούσε με τις παλιές «μυτιληνιές μουσικές»⁴⁶, όμως δεν άντεξε. Οι ορχήστρες αυτές έπαιζαν κυρίως ελαφριά τραγούδια, ή του ζητούσαν να επαναλάβει αρκετές φορές ένα τραγούδι, με αποτέλεσμα να μην νιώθει ικανοποίηση με αυτό που κάνει (37' 34"). Ούτως ή άλλως, όπως έχει αναφέρει πολλές φορές, τον εαυτό του δεν τον θεωρεί τραγουδιστή αλλά «μερακλή». Δεν ήθελε να κάνει κάτι το οποίο δεν θα τον άφηνε να βγάλει το μεράκι του.

τίτλο «La Madre Comprensiva». Οι καταβολές του, όμως, φαίνεται πως είναι παλαιότερες, συνδεδεμένες με το ρεπερτόριο του Εύξεινου Πόντου, με τον τίτλο «Hamsi koydum tavaya» (Ορδουλίδης, 2017: 105).

⁴⁴ Το αφιέρωμα στον Σόλωνα στο «Lesvos news.net»: <https://bit.ly/2JBCFmo> (επίσκεψη στις 17/7/2019).

⁴⁵ Βίντεο του ντοκιμαντέρ «Μέθεξις», του Γιώργου Μπότσου. Έρευνα: Όλγα Παπαδοπούλου, Διεύθυνση Παραγωγής: Αντώνης Βουτσάς. Το ντοκιμαντέρ προβλήθηκε το 2005 στο 7ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης: https://youtu.be/yX_qf9GyXxA (επίσκεψη στις 7/4/2019).

⁴⁶ Εννοώντας τα μουσικά σχήματα, που δραστηριοποιούνταν παλιότερα στο νησί.

Για τις συγκεκριμένες συνεργασίες, πέρα από τις αναφορές του Σόλωνα, δεν κατέστη δυνατό να εντοπίσουμε φωτογραφικό υλικό ή άλλες αναφορές από τοπικούς μουσικούς (βλέπε σχετικά, Νικολακάκης, 2000: 246-310). Φωτογραφικό και ηχητικό υλικό, στο οποίο φαίνεται να συνεργάζεται με παλιούς ντόπιους μουσικούς, εντοπίζουμε μόνο από την δεκαετία του 1990. Πρόκειται για την πρώτη του δισκογραφική εμπειρία, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω⁴⁷.

Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας (1966-1968), υπηρέτησε αρχικά στο Ναύπλιο, έπειτα στο Χαϊδάρι και στην Πτολεμαΐδα και απολύθηκε στο Ναύπλιο. Σε αυτήν την φάση υπήρξε τριβή με το τραγούδι. Αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια μικρών γλεντιών, σε γιορτές ή διάφορες εκδηλώσεις του στρατού, του ζητούσαν να πει κάποιο τραγούδι ή να κάνει αμανέ⁴⁸. Λόγω του βαρύτατου ιστορικού του αμανέ και της σύνδεσής του με την Ανατολή και την Τουρκία, θεωρούμε δύσκολο να επιχειρήσει κάποιος να τραγουδήσει αυτό το είδος εντός ενός στρατιωτικού πλαισίου. Πόσο μάλλον κατά την περίοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών (1967-1974), εντός της οποίας ο Σόλωνας υπηρέτησε την στρατιωτική του θητεία.

Με την απόλυσή του από το στρατό και την επιστροφή του στη Λέσβο, τελεί τον πρώτο του γάμο στις αρχές του 1970 και μετακομίζει στα Κεραμιά⁴⁹, από όπου κατάγονταν η γυναίκα του. Αυτή την περίοδο, αφού έχει πλέον σταματήσει το τραγούδι, σταματάει να ασχολείται και με τα σέτια, αφού πλέον η κατασκευή τους δεν είχε ιδιαίτερη ζήτηση. Τότε ξεκινάει να ασχολείται με το σκάλισμα της πέτρας, φτιάχνοντας βρύσες, σιντριβάνια κ.λπ. Μετά από δέκα χρόνια, περίπου στις αρχές του 1980, χωρίζει και μετακινείται μόνιμα στη Μυτιλήνη.

Το 1990 παντρεύεται τη δεύτερη γυναίκα του και μετακομίζει στο Καγιάνι, ή αλλιώς Ταξιάρχες, ένα χωριό μόλις 6 χιλιόμετρα από τη Μυτιλήνη. Ενώ συνεχίζει να ασχολείται με την κατασκευή πέτρινων οικοδομημάτων, ξεκινάει να ασχολείται επαγγελματικά και με το τραγούδι. Θεωρεί ότι αυτές οι δύο δουλειές, το σκάλισμα της

⁴⁷ Οι τοπικοί μουσικοί, με τους οποίους συνεργάζεται σε αυτό το πλαίσιο, είναι οι Κυριάκος Αμπατζής, Στρατής Αγγελίνος, Νεοπτόλεμος Δεληγιάννης, Ευάγγελος Βέκκιος, Νίκος Χριστιανός, Χρήστος Κονσολάκης, Κώστας Ζαφειρίου, Χαρίλαος και Σταύρος Ροδανός, Νικός Παράλης (Χτούρης, 2000: 543, 554, 555).

⁴⁸ Απόσπασμα που αναφέρει την επαφή του με το τραγούδι στον στρατό, στην ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Αιγαίου: <https://bit.ly/2KKXNZP> (επίσκεψη στις 16/4/2019).

⁴⁹ Ένα χωριό ανατολικά προς κεντρικά της Λέσβου, περίπου 14 χιλιόμετρα από την πρωτεύουσα του νησιού, και 10 χιλιόμετρα από την Αγιάσο.

πέτρας και η μουσική, είναι το ίδιο. Όπως λέει, θέλει να είσαι καλλιτέχνης και για τα δύο. Συγκεκριμένα, αναφέρει στο ντοκιμαντέρ «Μέθεξις»: «τη βρυσ' αυτή όταν τη χτίζω, σφυρίζω, τραγουδώ. Χωρίς να τραγουδώ και να σφυρίζω δε σ' έρχεται έμπνευση» (3'24'').

Το 1996 με 1997 τραγουδάει συστηματικά στην ταβέρνα «Μπουντρούμι», η οποία βρίσκονταν στη Μυτιλήνη. Εκεί γνωρίζεται με επαγγελματίες και ερασιτέχνες μουσικούς της Λέσβου, αλλά και της υπόλοιπης Ελλάδας και της Τουρκίας. Από αυτή την εποχή ξεκινάει η καλλιτεχνική του άνοδος, η πορεία της οποίας συνεχίζεται έως σήμερα. Εξ' αρχής ταυτίζεται με την τοπική παράδοση της Λέσβου, και λογίζεται ως αυθεντικός εκπρόσωπός της.

2.3 Καλλιτεχνική πορεία – δισκογραφία

Η εποχή κατά την οποία αναδεικνύεται καλλιτεχνικά ο Σόλωνας, συμπίπτει με την άνοδο του «νεοπαραδοσιακού κινήματος». Λόγω του ότι απενοχοποιούνται και ενσωματώνονται στην παράδοση μουσικά είδη με ανατολίτικα χαρακτηριστικά, ο Σόλωνας μπορεί πλέον να αναπαράγει ελεύθερα τραγούδια, με τα οποία όπως τον παρακολουθήσαμε παραπάνω να αναφέρει εκφράζεται καλύτερα. Επιπλέον, η δημιουργία νέου κοινού, το οποίο αναζητεί τα νεοπαραδοσιακά αποτελεί ένα ακόμη αβαντάζ. Από τη μία, το νεοπαραδοσιακό λειτουργεί ευνοϊκά για τις πολλαπλές εμφανίσεις του, αλλά ευνοείται και το ίδιο από την καλλιτεχνική άνοδο του Σόλωνα, αποκτώντας έναν δυναμικό εκπρόσωπο, ο οποίος με τη σκηνική του παρουσία, τη χαρακτηριστική χροιά του, τον τρόπο τραγουδίσματος και τον «παραδοσιακό» του χαρακτήρα, το αναδεικνύει εντός και εκτός Ελλάδας. Στο σημείο αυτό, κρίνεται χρήσιμο να παραθέσουμε ορισμένες χρονολογίες-ορόσημα της καλλιτεχνικής του πορείας.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, έχουμε την ένταξη του Σόλωνα στον καλλιτεχνικό χώρο εκτός νησιού, πραγματοποιώντας συχνές παραστάσεις. Τον συναντάμε να τραγουδάει σε μουσικές σκηνές της Θεσσαλονίκης, της Αθήνας, αλλά σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπως και στο εξωτερικό, Γαλλία, Βέλγιο κ.ά.

Η πρώτη δισκογραφική, μη εμπορική, κατάθεση του Σόλωνα έρχεται το 2000, όταν και ηχογραφεί δεκατέσσερα τραγούδια μέσω του ερευνητικού προγράμματος «Κιβωτός του Αιγαίου», τα οποία συμπεριλήφθηκαν στη μουσική έκδοση *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος-20ός αιώνας)* (2000), σε επιμέλεια του Σωτήρη Χτούρη. Οι μουσικές καταγραφές γίνονταν σταδιακά, κατά το διάστημα της έρευνας. Συμμετέχουν και άλλοι τοπικοί μουσικοί, επαγγελματίες και ερασιτέχνες. Οι ηχογραφήσεις του Σόλωνα, πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 1997-1999. Σε ορισμένα συμμετέχει η ορχήστρα «Άρναμους⁵⁰», σε άλλα συνοδεύουν τοπικοί μουσικοί, ενώ στα υπόλοιπα τραγουδάει μόνος του, χωρίς συνοδεία ορχήστρας. Το ρεπερτόριο που επιλέγεται εξυπηρετεί την ανάδειξη της ποικιλίας των μουσικών ειδών του νησιού. Αυτά που τραγουδάει ο Σόλωνας κατατάσσονται στα τραγούδια της καθημερινότητας, εποχιακών εορτών, στα σατιρικά, αλλά και στα «μικρασιατικά», σε αυτά των «καφενέδων» και στα «στεριανά» (Χτούρης, 2000:497-574). Αυτή είναι και η περίοδος που συναντάμε την πρώτη αναφορά στο όνομά του σε επιστημονικό κείμενο, χρησιμοποιώντας τις εμπειρίες του σχετικά με το «διαλογικό» γλέντι, παρουσιάζοντάς τον ως έναν από τους εκφραστές του (Κάβουρας, 2000:186-187).

Από το 2000 αφήνει τη βασική δουλειά του, δηλαδή την κατασκευή πέτρινων οικοδομημάτων και ασχολείται αποκλειστικά με το τραγούδι, ξεκινώντας και τις εμφανίσεις εκτός νησιού. Το 2003, στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας, πραγματοποιείται η εισήγηση του Δημήτρη Παπαγεωργίου, με τίτλο, «Ο Λέσβιος μερακλής και τραγουδιστής Σόλων Λέκκας: Όψεις και εκδοχές της 'Ανατολής' στις λεσβιακές μουσικές πρακτικές», του οποίου τα πρακτικά εκδίδονται το 2007. Στο κείμενο του Παπαγεωργίου, ο Σόλωνας αποτελεί τον βασικό πρωταγωνιστή. Χρησιμοποιείται ως μελέτη περίπτωσης για να εξεταστούν οι επιρροές της Ανατολής στην παράδοση της Λέσβου.

⁵⁰ Σύμφωνα με το άρθρο που αναφέρεται συνοπτικά στη ζωή του Βασίλη Βέτσου, ο οποίος αποτελεί ιδρυτικό μέλος της ορχήστρας «Άρναμους», το μουσικό σχήμα δημιουργείται το 1998. Δραστηριοποιούνταν στη Θεσσαλονίκη και ως περιεχόμενο είχε την παρουσίαση της μουσικής παράδοσης της Μυτιλήνης (χρησιμοποιεί τη λέξη Μυτιλήνη και όχι Λέσβος). Το σχήμα αποτελείται από τον Βέτσο (ούτι και βιολεντσέλο), ο οποίος κατάγεται από την Μυτιλήνη, τον Κυριάκο Γκουβέντα (βιολί), τον Ανδρέα Κατσιγιάννη (σαντούρι και τουμπελέκι), τον Απόστολο Τσαρδάκα (κιθάρα και κανονάκι), τον Μιχάλη Πιπέρκο (κλαρίνο), τον Νίκο Μπαχαρίδη (τρομπέτα) και τον Σεργκέι Σάτσκωφ (τρομπόνι). Η ορχήστρα, ανάλογα με το τραγούδι που έπαιζε κάθε φορά, χρησιμοποιούσε και διαφορετικό οργανολόγιο (Χτούρης, 2000: 553, 558, 564, 565, 586) και άρθρο για τον Βασίλη Βέτσο: <https://bit.ly/35OJ6f6> (επίσκεψη 8/5/2020).

Μετά την εισήγηση το 2003, το 2005 προβάλλεται το ντοκιμαντέρ «Μέθεξις», του Γιώργου Μπότσου. Εκεί ο Σόλωνας είναι ένα από τα τρία πρωταγωνιστικά πρόσωπα και αφηγείται τη σχέση του με τη μουσική και τις προϋποθέσεις για τη διεξαγωγή ενός καλού γλεντιού. Το ντοκιμαντέρ απέσπασε το 1ο βραβείο του 7ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, που πραγματοποιήθηκε από τη 1 μέχρι τις 10 Απριλίου⁵¹.

Το 2008 στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, πραγματοποιείται ένας κύκλος σεμιναρίων. Στις 6 Μαρτίου πραγματοποιείται μία διάλεξη-σεμινάριο από τον Σόλωνα και τον Βασίλη Βέτσο, με τίτλο «Τα τραγούδια της αποκριάς στη Λέσβο»⁵². Τα τραγούδια της αποκριάς στη Λέσβο, όπως και σε άλλες περιοχές, έχουν σατιρικό περιεχόμενο και πολλές φορές τα αποκαλούν ως «αδιάντροπα», αποτελώντας ένα από τα τοπικά έθιμα⁵³.

Επιπλέον, το 2010, και πάλι στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ο Σόλωνας ηχογραφεί μια σειρά από 15 τραγούδια (ρεμπέτικα, μικρασιάτικα, Μυτιληνιά, αμανέδες), τα οποία κυκλοφόρησαν σε CD με τίτλο «Οι νόμοι του Σόλωνα». Η ηχογράφιση έγινε στις 15 και 16 Μαρτίου και η έκδοση πραγματοποιήθηκε τον Δεκέμβριο του 2011. Το CD συνοδεύεται από ένα πολυσέλιδο ένθετο, το οποίο υπογράφουν ο Βασίλης Βέτσος, ο Δημήτρης Παπαγεωργίου και ο Γιώργος Νικολακάκης. Τον φιλολογικό και μουσικολογικό σχολιασμό αναλαμβάνει ο Νίκος Ανδρικός, ο οποίος αναλύει και το ρεπερτόριο. Η ηχογράφιση και η επιμέλεια της έκδοσης έγινε από τον Νίκο Διονυσόπουλο. Στα όργανα συμμετέχει ο Νίκος Ανδρικός στο πολίτικο λαούτο, ο Λευτέρης Παύλου στα κρουστά, ο Μάρκος Σκούλιος στο νέι, ο Κυριάκος Ταπάκης στο ούτι, ο Απόστολος Τσαρδάκας στο κανονάκι και ο Γιώργος Ψάλτης στο βιολί.

Το 2016 είναι το έτος παραγωγής ενός ακόμη ντοκιμαντέρ, στο οποίο ο Σόλωνας πρωταγωνιστεί και πάλι. Ο τίτλος είναι «Σόλων, ταξίμι στο χρόνο», του Γιάννη

⁵¹ Ιστοσελίδα στην οποία είναι αναρτημένο το ντοκιμαντέρ «Μέθεξις»: <https://bit.ly/2UJkOB6> (επίσκεψη στις 7/4/2019). Η συνέντευξη τύπου όπου ο Μπότσος περιγράφει το περιεχόμενο του ντοκιμαντέρ: <https://bit.ly/3cXrOPn> (επίσκεψη στις 7/4/2019).

⁵² Η σελίδα των σεμιναρίων στην ιστοσελίδα του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής: <https://bit.ly/2y3TzDo> (επίσκεψη στις 24/7/2019).

⁵³ Ιστοσελίδα Πανεπιστημίου Αιγαίου, «εκτενή βιογραφικά σημειώματα μουσικών της Λέσβου». Γίνεται αναφορά από τον Σόλωνα, για τα «αδιάντροπα»: <https://bit.ly/2KKXNZP> (επίσκεψη στις 5/8/2019).

Αδρίμη⁵⁴. Το ντοκιμαντέρ προβλήθηκε στο 19ο Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, το οποίο πραγματοποιήθηκε από τις 3 μέχρι τις 12 Μαρτίου του 2017.

Εκτός από αυτά τα σημεία ορόσημα της καλλιτεχνικής του πορείας, πολλές είναι και οι συμμετοχές του σε τηλεοπτικές εκπομπές⁵⁵, ενώ ακόμη περισσότερες είναι οι συναυλίες που δίνει σε μουσικές σκηνές και φεστιβάλ⁵⁶, εντός και εκτός Ελλάδας.

Στη δισκογραφία συναντάμε τον Σόλωνα στις δύο παραγωγές τις οποίες προαναφέραμε⁵⁷. Η μία με τα δεκατέσσερα τραγούδια που ηχογραφεί (1997-1999) στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος «Κιβωτός του Αιγαίου» και η άλλη το 2010 με τον δίσκο «Οι νόμοι του Σόλωνα». Στην πραγματικότητα, δεν επενδύεται τόσο η προβολή του μέσω της δισκογραφίας, όσο μέσω της ζωντανής επιτέλεσης, δηλαδή η προώθηση της φυσικής του παρουσίας στις διάφορες εκδηλώσεις. Από τη στιγμή που ξεκινάει τις εμφανίσεις του εκτός νησιού, αν έχει κεφαλαιοποιηθεί κάτι, αυτό είναι αναμφισβήτητο η εικόνα του, η οποία με τα φολκλόρ στοιχεία που περιέχει κάνει την αναπαράσταση πιο αυθεντική.

Παρακολουθώντας βίντεο στο διαδίκτυο⁵⁸, παρατηρούμε ότι ο Σόλωνας συνδυάζει στοιχεία και των δύο κατηγοριών της αναπαράστασης, όπως τις παρουσιάζει ο Κάβουρας, της «υψηλής» και της «ελαφράς» (2010: 29-31).⁵⁹ Τα φολκλόρ στοιχεία

⁵⁴ Ιστοσελίδα εφημερίδας *Ναυτεμπορικής*, όπου γίνεται αναφορά για το ντοκιμαντέρ στο 19ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: <https://bit.ly/3b6E9Ad>. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το ντοκιμαντέρ, βλέπε: <https://bit.ly/2JRAIkA> (επίσκεψη στις 20/7/2019).

⁵⁵ Ενδεικτικά: «Το αλάτι της γης: Αφιέρωμα στο σαντούρι και στη μουσική παράδοση της Λέσβου»: <https://youtu.be/QeUnXu09-zc>, «Τα παντελόνια είναι περίεργα ρούχα»: <https://youtu.be/etnYQQYHkml>. (επίσκεψη στις 2/10/2019).

⁵⁶ Ενδεικτικά: «Concert de Paris 2017: Musique Grecque»: <https://youtu.be/p-Q3zOB1vAI>, Μουσική Σκηνή «Πριγκιπέσσα»: <https://youtu.be/oixJvbqHnZ4>, συναυλία στο Ηράκλειο της Κρήτης: <https://youtu.be/vfhHgQYP2YQ>, στο Βαφοπούλειο «Φεστιβάλ Καλλιτεχνικής Άνοιξης»: https://youtu.be/9l3_iDW8Slw (επίσκεψη στις 2/10/2019).

⁵⁷ Ωστόσο έχει συμμετάσχει στον δίσκο του Μάκη Σεβίλογλου «Ανάποδη ψυχή», ο οποίος κυκλοφορεί το 2016, κάνοντας αμανέ στο ομώνυμο τραγούδι: <https://bit.ly/2XdMjCy>, https://youtu.be/Fnov_pXHnNQ (επίσκεψη στις 21/5/2020). Επιπλέον, σε ένα δημοσιευμένο άρθρο στο διαδίκτυο, γίνεται λόγος για μία επερχόμενη δισκογραφική κυκλοφορία του Σόλωνα, η οποία θα φέρει τον τίτλο «Δώδεκα ξεϊμπέκικα και ένας αμανές», από την OTS (ημερομηνία δημοσίευσης του άρθρου: 31/10/2019). Στο εν λόγω άρθρο, γίνεται λόγος για την ανάγκη διάσωσης και διατήρησης της παράδοσης όπως μεταφέρεται από γενιά σε γενιά: <https://bit.ly/2zKN4tF> (επίσκεψη στις 29/5/2020).

⁵⁸ Βίντεο από ζωντανές του εμφανίσεις: <https://bit.ly/3bJv415> (επίσκεψη στις 17/2/2020).

⁵⁹ «Η υψηλή αναπαράσταση προορίζεται για ένα απαιτητικό κοινό, το οποίο είτε γνωρίζει αρκετά πράγματα σχετικά με το αντικείμενο της αναπαράστασης είτε αρκείται σε έναν αληθοφανή φορμαλισμό με στοιχεία παραδοσιακότητας, ενώ η δεύτερη η -ελαφρά- απευθύνεται σε ένα λιγότερο απαιτητικό κοινό, για παράδειγμα, μια ομάδα τουριστών ή επιχειρηματιών, οι οποίοι προσλαμβάνουν και «καταναλώνουν» την αναπαράσταση του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού σαν μια τοπική ελληνική ιδιαιτερότητα, σαν ένα *couleur locale*» (Κάβουρας, 2010: 31).

που κυριαρχούν στην καλλιτεχνική του παρουσία, εναρμονίζονται με την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα του, κάνοντας το σκηνικό πιο πιστικό.

2.4 Συνεργασίες και ο ρόλος των άλλων στην ανάδειξη του Σόλωνα

Από τη στιγμή που ο Σόλωνας ξεκινάει να δραστηριοποιείται επαγγελματικά με το τραγούδι εκτός του νησιού, έχει γύρω του ανθρώπους οι οποίοι ενισχύουν και προωθούν την εικόνα του. Θα αναφέρουμε τους κυριότερους από αυτούς που συνέβαλαν στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής του πορείας, ενώ θα δούμε πώς με την συνεισφορά τους έπαιξαν κρίσιμο ρόλο, ώστε ο Σόλωνας να λάβει μορφή αυθεντίας και βασικού εκπροσώπου της λεσβιακής μουσικής παράδοσης.

2.4.1 Ο ρόλος των επώνυμων καλλιτεχνών και οι συνεργασίες με τοπικούς μουσικούς

Την περίοδο που ο Σόλωνας ξεκινάει να δραστηριοποιείται εκτός της Λέσβου, συνεργάζεται με καταξιωμένους επαγγελματίες μουσικούς της ελληνικής παραδοσιακής και λαϊκής σκηνής. Το γεγονός αυτό ήταν καταλυτικό για την πορεία της καριέρας του, καθώς πλέον βρισκόταν εντός ενός ισχυρού και ευρέος δικτύου μουσικών, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Το πρώτο άτομο με το οποίο συνεργάζεται, στην πρώτη του δισκογραφική δουλειά, και το οποίο έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη συνέχεια, είναι ο Βέτσος, ο οποίος όπως είδαμε παραπάνω αποτελεί ιδρυτικό μέλος του μουσικού σχήματος «Άρναμους». Ο Σόλωνας φαίνεται πως αναγνωρίζει τον σημαντικό ρόλο του Βέτσου, αφού όπως θα δούμε στη συνέχεια, η πρώτη του επαφή με επαγγελματίες μουσικούς και με πανεπιστημιακούς ερευνητές γίνεται μέσω αυτού. Σε άρθρο⁶⁰ που γίνεται αναφορά στη ζωή του Βέτσου, αναφέρεται ότι μέσω του Σόλωνα μαθαίνει για την τοπική λεσβιακή παράδοση, βοηθώντας τον να έρθει ακόμα πιο κοντά «στην ουσία αλλά και στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της μουσικής του». Στο ίδιο άρθρο ενημερωνόμαστε πως ο Βέτσος

⁶⁰ Βλέπε άρθρο «Βασίλης Βέτσος, Μουσικός: Η έκφραση, η μουσική είναι πρώτα απ' όλα η αυτοθεραπεία», στην εβδομαδιαία εφημερίδα «Παλμός news»: <https://bit.ly/30FSrCj> (επίσκεψη στις 19/7/2019).

γεννήθηκε στη Μυτιλήνη το 1959. Από μικρή ηλικία μυήθηκε στη μουσική, πραγματοποιώντας πολλές σπουδές εντός και εκτός Ελλάδας, έχοντας μία πολύ δραστήρια ζωή. Στον τομέα της μουσικής, διδάχθηκε ευρωπαϊκή, αλλά και ανατολική μουσική τόσο σε θεωρητικό, όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Το 1996-1997 δίδαξε γενική μουσική σε σχολεία της Λέσβου. Την περίοδο που ζει εκεί, ερευνά, παίζει και καταγράφει τη μουσική του νησιού και «της ευρύτερης Αιολικής Ζώνης, καθώς και το επιτελεστικό της πλαίσιο».

Το 1997-1998, όταν ο Σόλωνας ηχογραφεί στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος «Κιβωτός του Αιγαίου»,⁶¹ συμμετέχει και ο Βέτσος ως ένα από τα μέλη του επιστημονικού και καλλιτεχνικού δυναμικού (Βέτσος, 2000: 387-468). Ηχογραφούν μαζί τρία τραγούδια. Το ένα το ηχογραφούν το 1997, στο οποίο εκτός του Βέτσου συμμετέχουν και τοπικοί μουσικοί, ενώ ένα χρόνο αργότερα, το 1998, ηχογραφούν τα άλλα δύο τραγούδια ως μουσικό σχήμα «Άρναμους» (Χτούρης, 2000:542-543, 563-565).

Ένας ακόμη σημαντικός συνεργάτης του Σόλωνα, μια συνεργασία που κρατάει μέχρι σήμερα, είναι ο Κυριάκος Γκουβέντας, ο οποίος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1966. Ο Γκουβέντας είναι διάσημος ως βιολιστής, δραστήριος μουσικός με πολλές συνεργασίες⁶². Όπως αναφέρει ο Γκουβέντας στην εκπομπή «NGradio⁶³», με τον Σόλωνα γνωρίστηκε μέσω του Βέτσου, μέσω της συμμετοχής του στο μουσικό σχήμα «Άρναμους». Περιγράφοντας τη γνωριμία του με τον Σόλωνα, αναφέρει ότι παίζοντας με το σχήμα «Άρναμους» σε διάφορα μέρη του νησιού, μάζευαν τοπικούς μουσικούς και έπαιζαν μαζί τους. Ένας από αυτούς ήταν και ο Σόλωνας με τον οποίο ανέπτυξαν μια ιδιαίτερη σχέση και αγάπη, η οποία «επεκτάθηκε μέχρι τη Θεσσαλονίκη» όταν τον άκουσαν και εκεί να τραγουδάει.

Ωστόσο, εντοπίζουμε μια αντίφαση μεταξύ του Γκουβέντα και του άρθρου για τη ζωή του Βέτσου, όσον αφορά το πότε δημιουργήθηκε το μουσικό σχήμα, στο οποίο συμμετέχουν και οι δύο. Ο Γκουβέντας αναφέρει ότι συναντήθηκε με τον Σόλωνα στη Μυτιλήνη το 1993, βρισκόμενος εκεί για συναυλίες με το «Άρναμους», ενώ στο άρθρο

⁶¹ Προϊόν του ερευνητικού προγράμματος είναι ο συλλογικός τόμος, συνοδεία CD, με τίτλο *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο – Λέσβος (19ος-20ος αιώνας)*.

⁶² Ιστοσελίδα «Πριγκηπέσσα» όπου γίνεται αναφορά στο έργο του Γκουβέντα: <https://bit.ly/2oy8Ue3> (επίσκεψη στις 2/10/2019).

⁶³ Ιστοσελίδα «NGradio»: <https://bit.ly/2XhRT3Q> (46'), (επίσκεψη στις 2/10/2019).

για τον Βέτσο αναφέρεται ότι το σχήμα δημιουργήθηκε το 1998⁶⁴. Παρ' όλα αυτά, αν παρατηρήσουμε στο βίντεο της εκπομπής «NGradío», όταν ο Γκουβέντας μιλάει για το σχήμα, ο Σόλωνας παρεμβαίνει λέγοντας χαμηλόφωνα: «αυτό ήταν πιο μετά». Πολύ πιθανόν να γνωρίστηκαν με τον Σόλωνα νωρίτερα, πριν τη δημιουργία του μουσικού σχήματος. Ωστόσο, σίγουρα η γνωριμία τους συμβαίνει τη δεκαετία του 1990, δηλαδή την περίοδο που ο Σόλωνας ξεκινάει να αναδύεται καλλιτεχνικά. Ο Βέτσος, ο Γκουβέντας και οι πανεπιστημιακές εκδόσεις συμβάλλουν καταλυτικά στη μετέπειτα πορεία του, συστήνοντάς τον στο ευρύ κοινό.

Άλλοι καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με τον Σόλωνα, έχοντας μεγάλη απήχηση πανελλαδικά, είναι ενδεικτικά ο Δημήτρης Μυστακίδης, ο Απόστολος Τσαρδάκας, ο Λάκης Χαλκιάς, ο Κυριάκος Ταπάκης, ο Γιώργος Ψάλτης και άλλοι. Σήμερα συνεχίζει να συνεργάζεται με ορισμένους από αυτούς, ενώ νεότεροι συνεργάτες του είναι ο Νίκος Ανδρίκος, ο Βαγγέλης Πασχαλίδης, ο Παναγιώτης Βέργος και άλλοι. Μια ιδιαίτερη συνεργασία, η οποία τραβάει το ενδιαφέρον του κοινού, είναι με τον συνονόματο εγγονό του, ο οποίος παίζει μπουζούκι. Από την εποχή της παιδικής του ηλικίας, ο μικρός Σόλωνας πραγματοποίησε ορισμένες εμφανίσεις με τον παππού του⁶⁵.

Οι παραπάνω συνεργασίες, όπως και πολλές ακόμα, βοήθησαν σημαντικά στην προώθηση του Σόλωνα, μέσα από τις συχνές παραστάσεις που πραγματοποιούσαν. Αν μη τι άλλο, του έδειξαν μία άλλη πτυχή του μουσικού επαγγέλματος, από αυτήν που γνώρισε στο παρελθόν εντός του νησιού. Πλέον τραγουδούσε σε μουσικές σκηνές και φεστιβάλ, με ένα προκαθορισμένο ρεπερτόριο, το οποίο ο ίδιος είχε επιλέξει ως πρωταγωνιστής, ενώ η διάρκεια των παραστάσεων του ήταν σαφώς μικρότερη και οι συνθήκες γενικότερα καλύτερες, κάτι που σύμφωνα με τα λεγόμενά του, δεν συνέβαινε κατά τη διάρκεια των πρώτων του εμφανίσεων στη Λέσβο, προβληματίζοντάς τον ιδιαίτερα και ωθώντας τον τελικά να σταματήσει τη μουσική του δραστηριότητα⁶⁶.

Όσον αφορά τη συνεργασία του με τοπικούς μουσικούς, βλέπουμε να συνεργάζεται με νέους καλλιτέχνες, παίζοντας μαζί κυρίως εκτός νησιού. Οι Λέσβιοι μουσικοί

⁶⁴ Ενδεικτικά βίντεο με το μουσικό σχήμα «Άρναμους», χρονολογία ηχογράφησης 1998: <https://youtu.be/WtvSk96OjQk>. Βίντεο με τον Σόλωνα και την ορχήστρα «Άρναμους»: https://youtu.be/Qv0_Xzs8tik (επίσκεψη στις 15/4/2020).

⁶⁵ Ενδεικτικά βίντεο με τον εγγονό του: <https://bit.ly/3cZ5C7I> (επίσκεψη στις 15/4/2020).

⁶⁶ Για τον προβληματισμό του σχετικά με τις πρώτες του εμφανίσεις εντός νησιού, βλέπε Παπαγεωργίου (2007: 441-444).

συνεργάτες του, έχουν σχέση με τον ακαδημαϊκό χώρο, είτε ως φοιτητές, είτε ως διδάσκοντες.

Τον βλέπουμε να συνεργάζεται ελάχιστα όμως με άλλους τοπικούς μουσικούς, ερασιτέχνες και επαγγελματίες, αφού τα ρεπερτόριά τους διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό. Παρ' όλα αυτά, έχουν πραγματοποιηθεί κάποιες συνεργασίες για τις ανάγκες των διάφορων φεστιβάλ και των εποχιακών εκδηλώσεων.

2.5 Η αντιμετώπιση του Σόλωνα εντός και εκτός νησιού

Η αντιμετώπιση του Σόλωνα από το ακροατήριο διαφέρει εκτός και εντός του νησιού. Ένας από τους σημαντικούς παράγοντες που μας δείχνουν αυτή τη διαφορά είναι η συχνότητα ζωντανών εμφανίσεων. Εκτός νησιού, οι εμφανίσεις του είναι πάμπολλες και συχνές, ακόμη και πέρα από τα σύνορα της Ελλάδας, ενώ εντός του νησιού είναι ελάχιστες έως μηδαμινές, πράγμα που ίσως να φανερώνει ότι σε τοπικό επίπεδο δεν είναι τόσο δημοφιλής.

2.5.1 Η εικόνα του Σόλωνα εκτός νησιού

Η εικόνα του Σόλωνα, ως τραγουδιστής και συνεχιστής της λεσβιακής παράδοσης, σταδιακά ενδυνάμωνε. Από τη στιγμή που ξεκινάει τις εμφανίσεις του εκτός του νησιού, γίνεται αμέσως συμπαθής από ακροατές και καλλιτέχνες. Οι απόψεις τους περιέχουν στοιχεία θαυμασμού, τα οποία θα εξετάσουμε παρακάτω. Η εικόνα του δείχνει να είναι ισχυρή και στέρεα, με αποτέλεσμα ορισμένες φορές να δημιουργείται η αίσθηση μιας παν-Λεσβιακής μουσικής παράδοσης, της οποίας ο ίδιος αποτελεί γνήσιο εκφραστή της.

Ο Σόλωνας φαίνεται να αποτελεί ένα πρόσωπο με το οποίο «επιδιώκουν να καθιερώσουν τη συνέχεια με ένα ταιριαστό ιστορικό παρελθόν» (Hobsbawm, 2004: 10), ένα παρελθόν που στην περίπτωση μας, είναι ήδη αναδιαμορφωμένο και επινοημένο από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Όπως αναφέρει ο Hobsbawm:

Αυτό που κάνει την ‘επινόηση της παράδοσης’ τόσο ενδιαφέρουσα για τους ιστορικούς των παρελθόντων δύο αιώνων, είναι η αντίθεση ανάμεσα στη διαρκή μεταβολή και ανανέωση του σύγχρονου κόσμου και στην προσπάθεια να συγκροτηθούν τουλάχιστον κάποιες όψεις της κοινωνικής ζωής μέσα σ’ αυτόν ως αμετάβλητες και σταθερές. (2004: 10)

Στην περίπτωση μας, ο Σόλωνας είναι το πρόσωπο του σύγχρονου κόσμου, στο οποίο καταλογίζεται πως μένει σταθερό και αμετάβλητο, με σκοπό να παρουσιάσει μία κοινωνική πρακτική, η οποία τείνει να χαθεί με το πέρασμα του χρόνου. Ωστόσο, αυτό που παρουσιάζεται δεν αντανακλά το παρελθόν, αλλά μία ανανεωμένη και επεξεργασμένη, στο σήμερα, μορφή του παρελθόντος, αφού η παράδοση έχει ήδη δεχθεί –πριν από τη δράση του Σόλωνα– τροποποιήσεις και επινοήσεις από άλλους φορείς, στο πλαίσιο των αναβιώσεων.

Στον Σόλωνα ανατίθεται η εκπροσώπηση του ανατολίτικου στοιχείου της ταυτότητας της Λέσβου. Για τον Σόλωνα, και για την τάση αυτή γενικότερα, η «καθ’ ημάς Ανατολή⁶⁷» αποτελεί την μοναδική ταυτότητα του νησιού. Η ταυτότητα αυτή θεωρείται ότι έχει παραμεριστεί και αλλοιωθεί και θα πρέπει να ξαναβγεί στο προσκήνιο και να αναδειχθεί. Στον σκοπό του αυτόν, το κομμάτι της σκηνικής παρουσίας είναι κρίσιμο εργαλείο.

Στη συνέντευξη που δίνει ο Σόλωνας στη ραδιοφωνική εκπομπή «NGradio» το 2018, όπου παρευρίσκεται και ο Γκουβέντας, η Στέλλα Βαλάση και ο Δημήτρης Μιχαλόπουλος, έχουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα θαυμασμού από τους συνεργάτες του. Αυτό που φαίνεται ότι θαυμάζουν στον Σόλωνα είναι κυρίως ο αυθορμητισμός και η απλότητά του, θεωρώντας τον ένα άτομο που μέσα από τον τρόπο ζωής του μπορεί να διδάξει τους γύρω του. Η εξιδανίκευση του Σόλωνα είναι έντονη,

⁶⁷ Ο όρος «καθ’ ημάς Ανατολή» καθιερώνεται μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, όταν και εγκαταλείπεται η Μεγάλη Ιδέα. Το μεγάλο κύμα των προσφύγων από τη Μικρά Ασία και τον Πόντο ενισχύει τους ελληνικούς δεσμούς με την Ανατολή. Ο όρος «καθ’ ημάς Ανατολή», εξυπηρετεί στην διαφοροποίηση της Ελλάδας από τη Δύση με τη χρήση της λέξης «Ανατολή» και από τους Τούρκους που σφετερίστηκαν τα ελληνικά εδάφη με τη φράση «καθ’ ημάς». Μέσα από αυτόν τον όρο επιδιώκεται ο προσδιορισμός της Ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Αναδείχθηκε σε θεωρητικό επίπεδο κυρίως από λόγιους και καλλιτέχνες της γενιάς του ’20 και του ’30, οι οποίοι κατεξοχήν είχαν δυτικοευρωπαϊκή παιδεία (Κονταράτος, 2007: 135-151).

θεωρώντας τον δάσκαλο, ενώ ο Γκουβέντας νιώθει συγκινημένος από το ήθος, τον τρόπο επιτέλεσης και τη γνώση του, αναφέροντας τα εξής:

Όταν κάποιος ακούει τον Σόλωνα και τον ακούει να κάνει ένα αμανέ και να τραγουδάει πονεμένος, τον εντυπωσιάζει γιατί αυτό είναι σπάνιο. Άλλα ο Σόλωνας δεν κάνει κάτι επειδή είναι σπάνιο, το κάνει επειδή είναι ανάγκη του και αυτό είναι το παγόβουνο της προσωπικότητας του Σόλωνα, από κάτω κρύβεται ένας χαρακτήρας και ένας άνθρωπος που δίνει πολλές λύσεις. [...] Ο Σόλωνας είναι ένας από τους πολιτιστικούς θησαυρούς, που θα έπρεπε το κράτος να τον προτείνει στην Unesco, όπως έγινε με κάποιους καλλιτέχνες στην Ιαπωνία. Υπάρχουν ντοκιμαντέρ που βλέπουμε καταπληκτικούς χαρακτήρες στην Ιαπωνία και λαϊκούς τεχνίτες, να είναι πολιτιστικοί θησαυροί της χώρας. Υπάρχουν άνθρωποι στην Ελλάδα που είναι παντογνώστες πάνω σε αυτά τα θέματα. Δηλαδή να σου πει που πρέπει να χτίσεις μία πόλη, από που πρέπει να περάσουν τα νερά, που πρέπει να μπει ο τηλεγράφος, από που πρέπει να περάσει ο σιδηρόδρομος. Ενώ δεν έχει τρένα η Μυτιλήνη θα σου πει. [...] Βλέπει πράγματα στην ψυχή του που έχουνε σχέση, που δεν μπορούμε να τα καταλάβουμε εμείς. Λειτουργεί σε πάρα πολλές διαστάσεις η γνώση του αυτή και όλο αυτό είναι το τραγούδι του. Όταν τραγουδήσει και σουρουπώνει δεν θα σου πει ένα αμανέ για την αγάπη, θα σου πει για το φως, [...] δηλαδή ο άνθρωπος ζει τη ζωή του σύγχρονα. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες, αναγκαζόμαστε να είμαστε λίγο κονσέρβα από τη στιγμή που θα γίνει κάτι εμπορευματοποιημένο και εκεί είναι που χάνουν οι περισσότεροι την ψυχή τους («NGradio», 19' 30'')⁶⁸.

Επιλέγουμε να παραθέσουμε ένα μεγάλο απόσπασμα από τα λόγια του για να φανεί ο έντονος ενθουσιασμός του. Βλέποντας φράσεις όπως «θα έπρεπε το κράτος να τον προτείνει στην Unesco», παρατηρούμε μία εξιδανίκευση και μία ποιητική διάθεση, η οποία αιφνιδιάζει ακόμη και τον ίδιο τον Σόλωνα, ενώ φράσεις όπως «ο άνθρωπος ζει σύγχρονα», μας αφήνουν να αναρωτιόμαστε τον τρόπο που εννοούνται, αφού μέσω της

⁶⁸Βίντεο του «NGradio»: <https://bit.ly/2Cv4IVO> (επίσκεψη στις 15/10/2019).

εικόνας και της προσωπικότητας του Σόλωνα επιδιώκεται περισσότερο η διατήρηση μιας «παλαιακότητας», που στέκεται απέναντι στη σύγχρονη εποχή.

Ένα ακόμη σημείο, το οποίο θα πρέπει να σχολιάσουμε, είναι η τελευταία φράση του Γκουβέντα που ουσιαστικά αφορίζει την εμπορικότητα, διότι μέσα από αυτή την διαδικασία θεωρεί ότι χάνεται η ψυχή του καλλιτέχνη. Πώς προκύπτει όμως άραγε ότι χάνεται η ψυχή όταν γίνεται κάποιος εμπορικός, και ο Σόλωνας πόσο μη εμπορικός είναι τελικά;

Είναι δύσκολο να ορίσει κανείς πότε κάποιος έχει ή δεν έχει ψυχή στον τρόπο που επιτελεί. Αν και τον Σόλωνα τον χρησιμοποιεί ως παράδειγμα μη εμπορικότητας, τα γεγονότα και τα δεδομένα δείχνουν το αντίθετο. Από τη στιγμή που μέσα στο χρόνο δίνει εκατοντάδες ζωντανές παραστάσεις και η προβολή του είναι συστηματική από το 1997 που ξεκινάει, η εμπορική διάσταση είναι αναπόφευκτη.

Η Στέλλα Βαλάση, η οποία παίζει σαντούρι και παρευρίσκεται επίσης στην εκπομπή «NGradio», αποτελώντας το μικρότερο σε ηλικία μέλος του μουσικού σχήματος, λέει:

Το ότι συναναστρεφόμαστε με ανθρώπους σαν τον Σόλωνα εμείς η νεότερη γενιά, είναι πάρα πολύ σημαντικό γιατί παίρνουμε ενέργεια, [...] και εννοείται η γνώση [...] είναι τόσο γνήσιο, τόσο απλό. Είναι αυτό που είπε ο Κυριάκος, δεν είναι εμπορευματοποιημένο, δεν είναι για το σουζέ, είναι η ψυχή καθαρά, είναι ατόφιο. Είναι ένα διαμάντι ατόφιο (22' 35"-23' 24").

Στο απόσπασμα αυτό παρατηρούμε ότι ο Σόλωνας αποτελεί για την Βαλάση έναν άνθρωπο που βοηθάει τους νέους να γνωρίσουν και να έρθουν περισσότερο κοντά στην παράδοση, η οποία αποτελεί τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, οι μουσικές πρακτικές του αποτελούν παράδειγμα για τις δικές τους πρακτικές, ώστε να μπορέσουν να διαδώσουν και εκείνοι την παράδοση. Επιπλέον, όπως και ο Γκουβέντας, φαίνεται ότι δεν κατατάσσει τον Σόλωνα στο εμπορευματοποιημένο. Θεωρεί ότι ο τρόπος που επιτελεί είναι απλός, γνήσιος και ατόφιος. Η σκέψη της Βαλάση φαίνεται πως πηγάζει από την θεωρία ότι η αυθεντική-γνήσια μουσική παράδοση ισούται με τον απλό τρόπο επιτέλεσης. Αν λάβουμε όμως υπ' όψη τη θεωρία ότι το γνήσιο ισούται με το απλό, που θα κατατάσσαμε τον Γκουβέντα, τον οποίο συναντάμε συχνά με τον Σόλωνα; Ο

τρόπος με τον οποίο ο Γκουβέντας παίζει βιολί δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί απλός. Παρ' όλα αυτά, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι από τον τρόπο παιξίματός του λείπει η ψυχή.

Το ότι το γνήσιο πρέπει να πληροί κάποιες συγκεκριμένες προδιαγραφές και οτιδήποτε αντίθετό του είναι νοθευμένο, αποτελεί μια ιδέα στην οποία η λαογραφία έπαιξε σημαντικό ρόλο. Μέσα από καταγραφές και ηχογραφήσεις, προωθήθηκε η ιδέα ότι το γνήσιο είναι οι απλές μελωδίες ερμηνευμένες από ανθρώπους της υπαίθρου, και από ακατέργαστες φωνές συνήθως ανθρώπων τρίτης ηλικίας που τραγουδούν με την ψυχή τους (Παπαπαύλου, 2010: 92-93). Ωστόσο, οι θεωρίες περί απλού, γνήσιου και εμπορευματοποιημένου δεν μπορούν να είναι απόλυτες. Κάτι που είναι εμπορευματοποιημένο και σουζέ δεν σημαίνει ότι δεν έχει ψυχή. Όπως είδαμε και παραπάνω, αντίθετα με τα λεγόμενα των συνεργατών του, ο Σόλωνας μετά από τόσα χρόνια καλλιτεχνικής προβολής είναι και εμπορικός και εμπορευματοποιημένος, χωρίς να σημαίνει ότι χάθηκε η ψυχή του.

Από την άλλη πλευρά, παρακολουθώντας τα σχόλια κάτω από βίντεο στο διαδίκτυο⁶⁹, κατανοούμε ότι το ακροατήριο νιώθει έντονο ενθουσιασμό για τον Σόλωνα, θεωρώντας τον παράδειγμα προς μίμηση λόγω της αυθεντικότητας που θεωρείται ότι εκπέμπει σε όλους τους τομείς. Θεωρείται ένας άνθρωπος μερακλής, που προωθεί την παράδοση του τόπου του και που μιλάει στις καρδιές των ανθρώπων.

Στην εκπομπή «Τα παντελόνια είναι περίεργα ρούχα⁷⁰», μιλώντας για τις παραστάσεις του στις μουσικές σκηνές και για τη θέση του αμανέ στο ρεπερτόριο του, τίθεται το ερώτημα «τι θαυμάζει ο κόσμος σε αυτόν». Ο Σόλωνας απαντάει ότι τους ενθουσιάζουν οι αμανέδες, διότι λίγοι τους επιχειρούν, λόγω της δυσκολίας τους (35'55"-36'07").

Ωστόσο, η αναζήτηση μιας φιγούρας που φαίνεται να έρχεται από το παρελθόν και η ιδέα ότι οι πρακτικές του αντικατοπτρίζουν αυτές των ανθρώπων στις αρχές του 20ού αιώνα, είναι αυτά τα στοιχεία που γεννούν το ενδιαφέρον στο κοινό να τον ανακαλύψει περισσότερο, και μέσω αυτού να ανακαλύψει το παρελθόν. Αυτήν την αντιστοίχιση με το παρελθόν την ευνοεί το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του

⁶⁹ Ενδεικτικά βίντεο, στα σχόλια των οποίων φαίνεται η ιδιαίτερη συμπάθεια του ακροατηρίου προς τον Σόλωνα: <https://bit.ly/2JkbXxD> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

⁷⁰ Βίντεο εκπομπής: <https://youtu.be/etnYQQYHkml> (επίσκεψη στις 10/2/2020).

πορείας επιδιώκεται συστηματικά η διατήρηση και προώθηση της εικόνας του «παλαιού».

Η ανάγκη ύπαρξης ενός φυσικού προσώπου που ταυτίζεται με το παρελθόν, το οποίο φυσικό πρόσωπο στην περίπτωση μας δραστηριοποιείται ατομικά και όχι στα πλαίσια πολιτιστικών συλλόγων, δίνει στο ακροατήριο μία πιο άμεση και αληθοφανή εικόνα του παρελθόντος. Στα μάτια των ανθρώπων λειτουργεί ως μία ζωντανή πηγή για την παράδοση, πιο δυνατή απ' ότι μία ηχογράφηση, ένα άρθρο ή μία φωτογραφία. Ουσιαστικά, για το κοινό αποτελεί τον συνδετικό κρίκο με το αγνό και απλό παρελθόν, το οποίο έχει αλλοιωθεί από τις σύγχρονες τάσεις και τρόπο ζωής.

Το παράδειγμα του Σόλωνα μπορεί να αφορά μία συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά το μήνυμα είναι ευρύτερο. Η εικόνα του εκτός νησιού έχει ισχυρή απήχηση, αφήνοντας να εννοηθεί ότι οι παλιότερες πρακτικές που αποτελούν κομμάτι της παράδοσης συνεχίζουν μέχρι σήμερα να αποτελούν κομμάτι της καθημερινότητας ορισμένων ανθρώπων. Ο Σόλωνας, με άλλα λόγια, αποτελεί ένα σύμβολο ενός «καλύτερου» παρελθόντος και ένα «σήμα κατατεθέν» της μουσικής της Λέσβου.

2.5.2 Η εικόνα του Σόλωνα εντός νησιού

Η ανταπόκριση του κοινού είναι διαφορετική εντός της Λέσβου, σε σχέση με την εικόνα που συναντάμε εκτός του νησιού. Σπάνια συναντάμε τον έντονο θαυμασμό που παρατηρείται πανελλαδικά, και συχνά η εικόνα που ο Σόλωνας παρουσιάζει θεωρείται υπερβολική.

Η αντιμετώπιση αυτή μας παραπέμπει στην αρνητική αντίδραση των Λέσβιων γλεντιστών, όσον αφορά τις παραστάσεις που γίνονταν τις δεκαετίες του '80 και του '90, στα πλαίσια αναβίωσης της παράδοσης στο νησί, λόγω του ότι διέφεραν από την κατάσταση που αυτοί είχαν γνωρίσει (Κάβουρας, 2000: 225).

Παρατηρούμε ότι οι εμφανίσεις του Σόλωνα στη Λέσβο είναι ελάχιστες, ενώ αυτές που πραγματοποιούνται συμβαίνουν στα πλαίσια τοπικών εποχιακών εκδηλώσεων, όπως φεστιβάλ ή φολκλόρ παραστάσεις, οι οποίες ως επί το πλείστον απευθύνονται σε ένα συγκεκριμένο κοινό, το οποίο βρίσκεται στο νησί για τουριστικούς λόγους.

Μια τέτοιου είδους πολιτιστική εκδήλωση είναι η γιορτή του ούζου, η οποία γίνεται κυρίως στο Πλωμάρι (Κάβουρας, 2000: 218). Στην ιστοσελίδα του Youtube παρατηρούμε ένα στιγμιότυπο με τον Σόλωνα να τραγουδάει εκεί το 2012⁷¹. Το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον τρόπο επιτέλεσής του και στην ορχήστρα είναι εμφανέςτατο. Για παράδειγμα, όσον αφορά την ορχήστρα, παρατηρούμε ότι ο τρόπος που επιτελεί, παραπέμπει άμεσα στο λεγόμενο «νεοδημοτικό⁷²» ιδίωμα. Στοιχεία που μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα είναι η χρήση ηλεκτρικού ήχου (χρήση καρφιών/γραμμών και όχι μικροφώνου) και η παρουσία οργάνων όπως η ντραμς και το αρμόνιο. Ωστόσο, ένα δεύτερο στοιχείο που δημιουργεί το μεταξύ τους χάσμα είναι και το προβληματικό κούρδισμα, μεταξύ του βιολιού και του σαντουριού, το οποίο δυσκολεύει ακόμη περισσότερο το κούρδισμα της ορχήστρας με τον Σόλωνα. Επιπλέον, υπάρχει ένα ζήτημα όσον αφορά την συνεννόησή τους στο ρυθμό, αφού ο Σόλωνας φαίνεται ότι προσπαθεί να τον επιβραδύνει. Παρ' όλα αυτά, η ορχήστρα δεν τον ακολουθεί. Αν και δεν υπάρχει επικοινωνία μεταξύ τους, προσπαθούν να συμβιβαστούν, καθώς η εμφάνιση του Σόλωνα εξυπηρετεί την παραδοσιακή εικόνα που η εκδήλωση επιδιώκει.

Σε άλλη περίπτωση, τον βλέπουμε σε μία φολκλόρ εκδήλωση στη Λέσβο το 2006. Το βίντεο αποτελεί προϊόν του Μυτιληνιού κάμεραμαν Γιώργου Παπαδόπουλου, ο οποίος ανέρτησε και το βίντεο στο Youtube. Παραπάνω πληροφορίες για τον διοργανωτή ή τον τίτλο της διοργάνωσης δεν μας δίνονται. Το βίντεο δίνει την εντύπωση πως πρόκειται για τουριστικό σποτ, αφού δείχνει πλάνα με τοπία της Λέσβου. Συγκεκριμένα, η εκδήλωση διαδραματίζεται στην προκυμαία της Μυτιλήνης, όπου η παράσταση συνοδεύεται και από χορευτικό. Εκεί ο Σόλωνας και οι χορευτές φορούν την παραδοσιακή ενδυμασία του νησιού, κάτι που ενδυναμώνει την φολκλόρ εικόνα της παράστασης⁷³.

Ένα τρίτο παράδειγμα, το οποίο ίσως να φανερώνει μια μορφή κεφαλαιοποίησής του από το νησί για διαφημιστικούς λόγους, είναι η εμφάνιση του σε τοπική έκθεση της Λέσβου. Τον βλέπουμε να παρευρίσκεται σε ένα από τα στημένα περίπτερα, ως μέρος

⁷¹ Βίντεο στο Youtube με τον Σόλωνα να τραγουδάει στη γιορτή του ούζου στο Πλωμάρι: <https://youtu.be/ASijBX3Q3yI> (επίσκεψη στις 24/7/2019).

⁷² Για περισσότερες πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά του «νεοδημοτικού» βλέπε Κοκκώνης (2017: 175-182).

⁷³ Βίντεο στο Youtube με την εκδήλωση στην προκυμαία της Μυτιλήνης: <https://youtu.be/apoRBmbFOkA> (24/7/2019).

της παρέας και να τραγουδάει χωρίς συνοδεία οργάνων, τραγούδια σχετικά με το κρασί και το ποτό, με σκοπό τη διαφήμιση ενός τοπικού κρασιού⁷⁴.

Σε άλλου είδους ζωντανές εμφανίσεις στο νησί, για παράδειγμα σε ταβέρνες, τον βλέπουμε ελάχιστα έως καθόλου. Οι κάτοικοι στη Λέσβο φαίνεται πως είναι αρκετά αποστασιοποιημένοι από τον Σόλωνα και την τέχνη του, δείχνοντας ότι αυτό που εκτός νησιού αναγνωρίζεται σαν κάτι πολύ ιδιαίτερο και αυθεντικό, εντός του νησιού δεν έχει την αντίστοιχη ανταπόκριση.

2.6 Το φαινόμενο «Σόλωνας»: βασικές έννοιες κλειδιά

Σε αυτό το σημείο, για να κατανοήσουμε καλύτερα το φαινόμενο «Σόλωνας» θα δούμε συνοπτικά κάποιες βασικές έννοιες κλειδιά που τον χαρακτηρίζουν σαν εκφραστή της Λεσβιακής μουσικής παράδοσης. Παραπάνω παραθέσαμε ένα συνοπτικό ιστορικό της καλλιτεχνικής του πορείας, και τους παράγοντες που επηρέασαν στην ταχύτατη προώθηση και ανάδειξη του. Στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε τα στοιχεία της επιτέλεσης και της προσωπικότητάς του, που τον χαρακτηρίζουν ως καλλιτεχνική φυσιογνωμία.

Αρχικά, ένα από τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζει είναι ο απλοϊκός χαρακτήρας του, αλλά και ο έντονος αυθορμητισμός του. Αυτά τα χαρακτηριστικά γεννούν το θαυμασμό τόσο του κοινού, όσο και των συνεργατών του, κάνοντας την επαφή μαζί του περισσότερο άμεση και οικεία. Αυτός ο αυθορμητισμός και ο απλοϊκός χαρακτήρας, θεωρούνται *de facto* ως κομμάτια μιας κάποιας «αυθεντικότητας» και «παραδοσιακότητας».

Αναμφισβήτητα, η επιτέλεσή του περιλαμβάνει πολλά φολκλόρ στοιχεία. Ένα από τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά του φολκλόρ είναι η ενδυμασία. Συνήθως, σε επίσημες εμφανίσεις του χρησιμοποιεί την παραδοσιακή τοπική φορεσιά, έτσι ώστε να ενισχύσει το θέαμα και την δραματοποίηση. Ωστόσο, το κομμάτι της ενδυμασίας του Σόλωνα θα το εξετάσουμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο. Την ενδυμασία έρχεται να

⁷⁴ Βίντεο στο Youtube από τους «κρασοαμανέδες» στο νησί, στις 20 Ιουνίου 2011: <https://youtu.be/KQXoX4nEldI> (επίσκεψη στις 3/8/2019).

συμπληρώσει ο εξωστρεφής χαρακτήρας του, η συνολικότερη εικόνα του, η στάση του σώματος, οι μορφασμοί κ.λπ.

Ένα τρίτο σημαντικό στοιχείο του συνολικού προφίλ του είναι η «ανατολικότητα». Βλέπουμε ότι από την αρχή της καλλιτεχνικής του πορείας έχει ταυτιστεί με τις ανατολίτικες πτυχές της λεσβιακής μουσικής παράδοσης. Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα που παραπέμπουν στην ανατολικότητα που τον χαρακτηρίζει, είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος του αμανέ στο ρεπερτόριο του, και ειδικότερα της αλατούρκα κατηγορίας. Η κατηγορία αυτή ταυτίζεται άμεσα με το πολιτισμικό περιβάλλον της Ανατολής, εντασσόμενη σε ένα ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο: χαμένες πατρίδες, καθ' ημάς Ανατολή, βυζαντινό παρελθόν κ.λπ. Επιπλέον, σε πολλά τραγούδια που υπάρχουν σε δύο εκδοχές, χρησιμοποιεί τόσο τον ελληνικό τους στίχο, όσο και τον τουρκικό, προσεγγίζοντάς τα, όμως, πάντοτε με αλατούρκα αισθητική, ακόμη και αν οι πρωτότυπες εκτελέσεις/ηχογραφήσεις τους απέχουν δραματικά από αυτήν. Συχνά, ενώ η ορχήστρα κινείται εντός μιας αλαγκρέκα αισθητικής, για παράδειγμα λόγω οργανολογίου⁷⁵ και ρεπερτορίου⁷⁶, ο ίδιος δεν παρεκκλίνει από τις δικές του πρακτικές. Επίσης, τον βλέπουμε να συνεργάζεται και με λαϊκά σχήματα, που αποτελούνται από μπουζούκι και κιθάρα, με τα οποία επίσης συνεχίζει να κρατά την αλατούρκα διάθεση στη φωνή του⁷⁷.

Οι τρεις παραπάνω έννοιες δίνουν μία συνοπτική εικόνα για το φαινόμενο «Σόλωνας», και είναι αυτές που τον χαρακτηρίζουν καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, μέχρι σήμερα. Μέσα από αυτές, μπορεί κανείς να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ως καλλιτέχνης και ως προσωπικότητα πλάι στην παράδοση της Λέσβου και συγκεκριμένα ως συνεχιστής των παραδοσιακών τοπικών γλεντιών.

⁷⁵ Για παράδειγμα ο Γκουβέντας έχει αλαγκρέκα αισθητική στο παίξιμό του, όπως αλαγκρέκα αισθητική έχουν και το σαντούρι, το λαούτο, η κιθάρα κ.τλ., τα οποία είναι όργανα που συναντάμε συχνά στα μουσικά σχήματα με τα οποία συνεργάζεται. Ενδεικτικό παράδειγμα: <https://youtu.be/mwqpuEADtgs> (επίσκεψη στις 10/5/2020).

⁷⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα: <https://youtu.be/XkJAUK0GEJA> (επίσκεψη στις 11/5/2020).

⁷⁷ Ενδεικτικό παράδειγμα: <https://youtu.be/C1nzJ9Q8FWE> (επίσκεψη στις 11/5/2020).

2.7 Σύνοψη και συμπεράσματα κεφαλαίου

Στόχος του κεφαλαίου ήταν να ανασυνθέσουμε βιογραφικά στοιχεία του Σόλωνα, ώστε να έχουμε μία εικόνα για τη ζωή του και τα μουσικά βιώματά του. Επίσης, είδαμε πώς η παρουσία του συνδέεται με την εποχή της αναβίωσης της παράδοσης και του νεοπαραδοσιακού κινήματος, αφού τότε αναδύεται και προωθείται καλλιτεχνικά, αλλά και ποιοι και με ποιον τρόπο συνέβαλαν στην πορεία του.

Παρατηρήσαμε ότι ο Σόλωνας γεννιέται μέσα σε μία δύσκολη εποχή κάτω από αντίξοες συνθήκες, ενώ οι μουσικές πρακτικές στην καθημερινότητα των ανθρώπων αλλάζουν χαρακτήρα και το φαινόμενο της αναβίωσης της παράδοσης παίρνει πλέον δυναμικές διαστάσεις.

Ο Σόλωνας ξεκινάει να δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά εκτός νησιού σε μεγάλη ηλικία, περίπου στα 50 του χρόνια. Ωστόσο, έχει αναφέρει ότι από νεότερη ηλικία είχε εργαστεί ως τραγουδιστής, κάτι που δεν καταφέραμε να διασταυρώσουμε με τις πηγές μας. Όταν ξεκινά να δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά έχει δίπλα του καλλιτέχνες με πανελλήνιο κύρος, οι οποίοι συμβάλουν στην προβολή του εντός και εκτός Ελλάδας, ενώ οι εμφανίσεις του μαζί τους τον κάνουν γρήγορα γνωστό στον καλλιτεχνικό χώρο. Παράλληλα, συστήνεται και μέσα από επιστημονικά κείμενα, χρησιμοποιώντας τον ως μία από τις πηγές για την κατανόηση των μουσικών πρακτικών του παρελθόντος στη Λέσβο. Με αυτόν τον τρόπο, η δράση του φτάνει σταδιακά να ταυτίζεται με την τοπική μουσική παράδοση και αποκλειστικά με τις ανατολίτικες πτυχές της. Στην ταύτισή του με την παράδοση συμβάλουν και οι συχνές αναφορές των συνεργατών του, οι οποίοι τον παρουσιάζουν σαν μια αυθεντική προσωπικότητα και συνεχιστή της παράδοσης του τόπου του.

Την προβολή του πλάι στην παράδοση την ευνοεί η απενοχοποίηση της Ανατολής⁷⁸. Ο Σόλωνας μοιάζει να είναι ο άνθρωπος, ο οποίος μέσα από τη σκηνική του παρουσία

⁷⁸ Η ίδρυση των μουσικών σχολείων το 1988, βοηθάει επίσης στην απενοχοποίηση της παράδοσης με μία ανατολικοκεντρικότητα, αφού βλέπουμε ότι σαν υποχρεωτικό παραδοσιακό όργανο, έχουμε τον ταμπουρά. Για την ίδρυση και λειτουργία των μουσικών σχολείων, βλέπε την Εφημερίδα της Κυβέρνησης τεύχος πρώτο, αριθμός φυλλαδίου 269, Αθήνα 30 Δεκεμβρίου 1988/ Νόμος υπ' αριθμό 1824: <https://bit.ly/2WZfQP2> (επίσκεψη στις 14/5/2020).

και το ιδιαίτερο χρώμα της φωνής του αναλαμβάνει να διαδώσει και να διασώσει τα χαρακτηριστικά της μουσικής, μιας μάλλον ομογενοποιημένης Λέσβου.

Στις παραστάσεις του, ο Σόλωνας επιδιώκει να παρουσιάσει τις παραδοσιακές μουσικές πρακτικές των Λεσβιακών γλεντιών. Ουσιαστικά, το αποτέλεσμα αυτού που παρουσιάζει θυμίζει το μουσικό περιβάλλον των «καφέ αμάν», προσεγγίζοντας όμως το ρεπερτόριο μόνο ανατολικοκεντρικά, με τον αμανέ να δεσπόζει. Παρ' όλα αυτά, το ρεπερτόριο που εκτελούνταν στα «καφέ αμάν» ήταν πολυποίκιλο, λόγω του πολυπολιτισμικού ακροατηρίου, αλλά και γενικότερα της φύσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η συστηματική επανάληψη και προώθηση της τοπικής μουσικής παράδοσης από τον Σόλωνα, με χαρακτηριστικά που γέρνουν προς την Ανατολή, ενίσχυσε την τοπική πολιτισμική ταυτότητα που θέλει τη Λέσβο ταυτισμένη με το ανατολίτικο στοιχείο.

Ισχυρό εργαλείο στις παραστάσεις του Σόλωνα, εκτός από τον αμανέ, είναι και η φολκλόρ εικόνα του, η οποία είναι διαμορφωμένη έτσι ώστε να αφήνει στους ακροατές την αίσθηση ότι είναι βγαλμένος μέσα από μία άλλη εποχή. Παρ' όλα αυτά, προέρχεται από μία πολύ πρόσφατη εποχή, έχοντας κατοικήσει από νωρίς στην πρωτεύουσα του νησιού φεύγοντας από το χωριό του, το οποίο δεν βρίσκονταν μακριά από τις επιρροές της Μυτιλήνης. Αυτό μας οδηγεί στη σκέψη ότι σίγουρα έχει επηρεαστεί από τις εξελίξεις, αφού στην εποχή του τα μέσα δικτύωσης είχαν εξελιχθεί, με αποτέλεσμα οι νέες πληροφορίες να φτάνουν ακόμα πιο γρήγορα (δισκογραφία, ραδιόφωνο κ.λπ.).

Οι παραστάσεις του, στο μεγαλύτερο τους μέρος, δείχνουν πως γίνονται επιτηδευμένα για τις ανάγκες αναπαράστασης ενός μάλλον επινοημένου παρελθόντος, ενώ η γνώση του για την παράδοση πηγάζει από πρακτικές που γνώρισε μέσα από φολκλόρ παραστάσεις πολιτιστικών συλλόγων σε τοπικό επίπεδο, σε συνδυασμό με ιστορίες που άκουσε για τις μουσικές πρακτικές του παρελθόντος από τρίτους.

Κεφάλαιο 3: Σύμβολα – Η περίπτωση του Σόλωνα

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξετάσουμε τα σύμβολα που συναντάμε στην καλλιτεχνική δράση του Σόλωνα, τα οποία με τη συνεχή επανάληψη αποτελούν ταυτοτικά χαρακτηριστικά του. Οι συμβολισμοί που μεταφέρει επί σκηνής ενισχύουν το θέαμα για μια πιστότερη αναπαράσταση της αναβιωμένης τοπικής παράδοσης. Όπως είδαμε στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου, υπάρχουν κάποιες βασικές έννοιες-κλειδιά που τον χαρακτηρίζουν και μας βοηθούν να τον κατανοήσουμε συνολικότερα ως φαινόμενο, συνδεδεμένο με την λεσβιακή παράδοση. Στη διαμόρφωση αυτών των χαρακτηριστικών, καίριο ρόλο παίζουν τα σύμβολα.

Τα σύμβολα τα οποία χρησιμοποιεί στις ζωντανές του εμφανίσεις δημιουργούν το κατάλληλο κλίμα, ώστε το κοινό να πιστέψει πως μέσω της επιτέλεση μεταφέρονται μηνύματα, τα οποία αφορούν παλαιότερες κοινωνικοπολιτισμικές πρακτικές του νησιού. Από την άλλη, εκτός των ελληνικών συνόρων, τα σύμβολα χρησιμοποιούνται ως εργαλεία κωδικοποίησης ενός ιδιαίτερου πολιτισμικού τόπου της Ελλάδας. Λόγω του ότι ο ξένος δεν είναι γνώστης της εκάστοτε παράδοσης, δεν μπορεί να καταλάβει τους πολιτιστικούς κώδικες και έτσι η ενδυμασία ή τα συμβολικά αντικείμενα βοηθούν στο να τον εγκλιματίσουν. Με τέτοιους μηχανισμούς γεννιούνται τα τουριστικά στερεότυπα, τα οποία συχνά επαναεισάγονται εντός της χώρας. Εκτός των άλλων, η παρουσία του Σόλωνα στο εξωτερικό κινεί το ενδιαφέρον του εκεί κοινού, αφού μέσω αυτού έρχονται σε επαφή με την εξωτική, και συχνά ομογενοποιημένη, Ανατολή⁷⁹.

Με αυτόν τον τρόπο, ο Σόλωνας συμβάλλει στην προώθηση της παράδοσης της Λέσβου, και στην ανάδειξη της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας υπερεθνικά, απέναντι στο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης αναδεικνύοντας το ιδιαίτερο πολιτισμικό περιβάλλον της ελληνικής Ανατολής. Από τη μία, εντός της χώρας κατορθώνει να γεννήσει συναισθήματα νοσταλγίας για το αγνό παρελθόν, ενώ από την άλλη στα μάτια των ξένων, κατορθώνει να φαντάζει ως ένα αυθεντικό και πολύ ιδιαίτερο κομμάτι (ελληνικής) Ανατολής.

⁷⁹ Ο όρος που αρμόζει σε αυτή την περίπτωση είναι ο «οριενταλισμός». Με τον όρο οριενταλισμό εννοούμε την επινοημένη ουσιαστικά Ανατολή από τους δυτικοευρωπαίους. Η εικόνα που σχηματίστηκε κυρίως σε φαντασιακό επίπεδο, αφορά τον πολιτισμικό της πλούτο, τα τοπία της, τα φαγητά της κ.λπ. μέσα από μία ρομαντική ματιά. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Edward W. Said (1996).

Αφού μελετήσαμε οπτικοακουστικό υλικό από το διαδίκτυο⁸⁰, τόσο από παραστάσεις όσο και από συνεντεύξεις του, αλλά και από εκπομπές και ντοκιμαντέρ που συμμετείχε, θα εξετάσουμε κάποια από τα σύμβολα.

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η σκηνική παρουσία του Σόλωνα αποτελεί σημαντικό παράγοντα της καλλιτεχνικής του πορείας και όχι από μόνη της η φωνή του. Αυτό αποδεικνύει πως ολόκληρη η εικόνα του είναι αυτή που κεντρίζει το ενδιαφέρον, αφού οι συμβολισμοί που μεταφέρει δημιουργούν το κατάλληλο κλίμα ώστε να παρουσιαστεί η παράδοση του νησιού του με τέτοιο τρόπο που να συγκινεί όχι μόνο τους ακροατές, αλλά ακόμη και τους συνεργάτες του.

Η φανταστική εικόνα του ανθρώπου που παρέμεινε ανεπηρέαστος από την σύγχρονη αστική ζωή, η οποία είναι συνδεδεμένη με την, συχνά αρνητικά φορτισμένη, παγκοσμιοποίηση, λειτουργεί γοητευτικά στα μάτια των θεατών, καθώς προκρίνει μια «αυθεντική» πολιτιστική οδό και μια «γνήσια» τοπικότητα. Πριν δούμε κάποια από τα σύμβολα που μεταφέρει επί σκηνής και στους χώρους που παρευρίσκεται, θα μελετήσουμε τη σημασία των συμβόλων μέσα σε μία κοινωνία.

3.1 Σύμβολα και κοινωνία

Όπως είδαμε στην εισαγωγή, τα σύμβολα αποτελούν ένα από τα συστατικά της σημειωτικής ανάλυσης. Απασχόλησαν ιδιαίτερα τους ερευνητές λόγω του εύρους πληροφοριών που μπορούν να αποκομίσουν μέσα από την ανάλυση και αποκωδικοποίησή τους για τις κοινωνικές πρακτικές των ανθρώπων. Αποτελούν μικρές μονάδες κάθε κοινωνίας, κοινωνικής ομάδας και κοινωνικού συστήματος, ενώ η ερμηνεία τους μας βοηθάει να δούμε πτυχές μέσα σε αυτές, οι οποίες «αποτελούν ορατά ίχνη, αόρατων όψεων της κοινωνικής οργάνωσης» (Hendry, 2011: 173).

Ο ορισμός του Concise Oxford Dictionary (1951) που παρατίθεται στο βιβλίο της Joy Hendry σχετικά με τα σύμβολα είναι ο εξής:

⁸⁰Τα βίντεο τα οποία παρακολουθήσαμε και καταλήξαμε ότι τα παρακάτω σύμβολα, αποτελούν καίριο κομμάτι στις καλλιτεχνικές εμφανίσεις του Σόλωνα: <https://bit.ly/31cp7ot>, <https://bit.ly/2U8tmQy>, <https://bit.ly/2RKmTJP> (επίσκεψη στις 31/1/2020).

Ό, τι, κατά γενική συναίνεση, θεωρείται ότι απεικονίζει, αναπαριστά ή ανακαλεί φυσικά κάτι άλλο είτε γιατί διαθέτει ανάλογες ιδιότητες είτε γιατί δημιουργεί συνειρμούς σε πραγματικό ή νοητικό επίπεδο. (Hendry, 2011: 172)

Αντίστοιχα, ο Philippe Laburthe-Torla και ο Jean-Pierre Warnier θεωρούν ότι ο συμβολισμός αποτελεί μία έννοια με πολλές σημασίες. Ωστόσο, αναφέρουν πως πρόκειται για ένα σύνολο φαινομένων, όπου οι σημασίες τους φτάνουν στο σημείο να αποτελούν φαινόμενα κοινωνικά (2003: 185).

Τέλος, μια τρίτη ερμηνεία για τα σύμβολα είναι του Michael Hughes και της Carolyn Kroehler, οι οποίοι αναφέρουν:

Τα σύμβολα είναι παραστάσεις ή αντικείμενα στα οποία αποδίδεται από το σύνολο των μελών μιας κοινωνίας ένα συμβατικό νόημα. Επίσης, το νόημα τους δεν είναι εγγενές, αλλά προκύπτει από την κοινή αντίληψη των ανθρώπων μιας κοινωνίας (2014: 104)

Όπως παρατηρούμε, οι παραπάνω τρεις ορισμοί δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους. Και οι τρεις φανερώνουν την κυρίαρχη θέση των συμβόλων στην κοινωνία, αποτελώντας σημαντικό κομμάτι στην επικοινωνία των ανθρώπων. Τα σύμβολα δημιουργούνται από τους ανθρώπους μετά από τη συνεχή επανάληψή τους, μένοντας στο ασυνείδητό τους, ενώ καθίστανται πολλές φορές ακατανόητα και για τους ίδιους τους φορείς.

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των συμβόλων μέσα σε μία κοινωνική ομάδα είναι ότι πρέπει να παραμένουν όσο το δυνατόν σταθερά. Αν υπήρχαν συνεχώς αλλαγές, οι άνθρωποι θα αποπροσανατολίζονταν, και τα συναισθήματα θα ήταν ίδια με κάποιον που επισκέπτεται για πρώτη φορά έναν τόπο, στον οποίο συναντά διαφορετικά σύμβολα και ερμηνείες από αυτά τα οποία έχει συνηθίσει.

Σύμβολα βρίσκουμε σε μικρές και μεγάλες ομάδες ανθρώπων μέσα σε μία κοινωνία, τα οποία δημιουργούν συνειρμούς στους ανθρώπους που την αποτελούν. Οι μικρές ομάδες έχουν να κάνουν με τους οικογενειακούς και τους φιλικούς κύκλους και

χαρακτηρίζονται ως «προσωπικά» σύμβολα⁸¹, ενώ οι μεγάλες ομάδες έχουν να κάνουν με σύμβολα αποδεκτά από μεγάλο μέρος του πληθυσμού, εντός ενός ενιαίου κοινωνικού συστήματος, τα οποία χαρακτηρίζονται ως «δημόσια» σύμβολα⁸².

Αυτά τα οποία απασχολούν τους ανθρωπολόγους είναι αυτά της δεύτερης κατηγορίας, δηλαδή τα δημόσια σύμβολα. Επιχειρούν να εξετάσουν τα μηνύματα που αυτά κρύβουν, προσπαθώντας να τα ερμηνεύσουν και να αποκαλύψουν το βαθύτερο νόημα τους, ώστε να κατανοήσουν την λειτουργία τους, ευρύτερα σε μία κοινωνία. Αυτή η διαδικασία ερμηνείας των συμβόλων, τους βοηθάει να κατανοήσουν το ιδεολογικό υπόβαθρο της κοινωνίας και τις διάφορες κοινωνικοπολιτισμικές διεργασίες και πρακτικές μέσα σε αυτήν (Hendry, 2011: 172).

Τα σύμβολα εκφράζουν τη συλλογική συνείδηση, ενώ μία νεότερη ερμηνεία που δίνεται από τον Cohen (1989) είναι πως εκφράζουν συλλογικές ταυτότητες και τη διαχωριστική γραμμή αναμεσα στις διάφορες ομάδες (Αλεξάκης, 2001: 228).

Οι συνειρμοί που δημιουργούν τα σύμβολα μέσα σε μία ομάδα, συχνά δεν γίνονται αντιληπτοί από άλλες ομάδες, οι οποίες πιθανότατα να έχουν διαφορετικούς συμβολισμούς στις διάφορες εκφάνσεις της καθημερινότητας τους.

Η γλώσσα, αποτελώντας το βασικό μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων, ενέχει πολλά σύμβολα. Αποτελεί το κυριότερο μέσο διάδοσης των συμβόλων, οπότε και το χρησιμότερο εργαλείο των ερευνητών για τη μελέτη τους. Ο George Herbert Mead, σύμφωνα με τον Anthony Giddens (2002: 720), αναφέρει ότι όταν ένα αντικείμενο, μία κατάσταση ή ό,τι άλλο, μπορούμε μέσα από μία λέξη ή φράση να το φέρουμε στο μυαλό ως εικόνα, ή να μας δημιουργήσει συνειρμούς, τότε αποκτά συμβολικό χαρακτήρα.

Όπως είναι επόμενο, οι συνειρμοί μέσα από λέξεις, προτάσεις και φράσεις, διαφέρουν από ένα κοινωνικό σύστημα σε ένα άλλο, πρώτιστα λόγω της γλώσσας, η οποία δεν είναι κοινή. Ωστόσο, διαφορές μπορούμε να συναντήσουμε και εντός ενός ενιαίου

⁸¹ Ως προσωπικό σύμβολο μπορούμε να θεωρήσουμε μία λέξη, ένα αντικείμενο ή μία κατάσταση που δημιουργεί συνειρμούς μόνο σε πολύ κοντινά πρόσωπα. Για παράδειγμα, μία φωτογραφία, ένα αξεσουάρ, μία οικογενειακή ιστορία κ.λπ..

⁸² Ως δημόσιο σύμβολο μπορούσαμε να θεωρήσουμε την εθνική γλώσσα, τον τρόπο ενδυμασίας, τα διάφορα έθιμα κ.λπ. Αυτή η κατηγορία συμβόλων αποτελεί το ταυτοτικό γνώρισμα μίας χώρας ανάμεσα σε άλλες.

κοινωνικού συστήματος, όπου η ομογλωσσία τις περισσότερες φορές αποτελεί το κατεξοχήν κοινό χαρακτηριστικό του πολιτισμού. Σε αυτό συμβάλλουν οι γλωσσικές ιδιοτυπίες, ανάλογα την περιοχή και την κοινωνική ομάδα, που ανανοηματοδοτούν τα σύμβολα, άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό.

Για έναν ανθρωπολόγο, το να γνωρίζει τις γλωσσικές ιδιοτυπίες του εκάστοτε τόπου που μελετά είναι ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία, ώστε να μπορεί να ερμηνεύει τα μηνύματα που κρύβονται πίσω από σύμβολα, απαντώντας στα ερωτήματα που κάθε φορά θέτει (Hughes & Kroehler, 2014: 104-105, Hendry, 2011: 172-173, 186-187).

Συμβολισμούς μπορούμε να συναντήσουμε πέρα από τη γλώσσα και στη θρησκεία, στους μύθους, στην τέχνη, στο επαγγελματικό περιβάλλον, στη γλώσσα των κινήσεων, στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, αλλά εξίσου και στην ενδυμασία, στο χτένισμα κ.ο.κ.. (Αλεξάκης, 2001: 228, Laburthe-Torla & Warnier, 2003: 186, Hendry, 2011: 171-195).

Ο Jung (1964) αναφέρει ότι τα σύμβολα αντιπροσωπεύουν κάτι περισσότερο από αυτό που δείχνουν, και ότι είναι ανοιχτά σε ερμηνείες. Για αυτό το λόγο, ένας ανθρωπολόγος όταν ερευνά και ερμηνεύει σύμβολα πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός για να μην προβαίνει σε βιαστικές υποθέσεις, βγάζοντας λανθασμένα συμπεράσματα και δίνοντας εν τέλει διαφορετική ερμηνεία από αυτή που κρύβουν τα μηνύματα των συμβόλων της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας που ερευνάται. Σύμφωνα με τον Cohen (1986), για έναν ανθρωπολόγο, το δύσκολο μέρος της έρευνας είναι να μπορέσει κατά την ερμηνεία των συμβόλων να αντιληφθεί όλα τα δεδομένα που του δίνονται, χωρίς να χρησιμοποιεί στοιχεία της φαντασίας του. Ο Tuner (1967) υποστήριξε ότι η ανθρωπολογική ερμηνεία των συμβόλων είναι αυτή που πρέπει να αμφισβητείται περισσότερο, διότι έχουμε περιπτώσεις που η ερμηνεία έρχεται σε αντίθεση με αυτές που δόθηκαν από ειδήμονες και μη. Πρέπει οι ανθρωπολόγοι, για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα στην ερμηνεία των συμβόλων, να τα μελετούν εντάσσοντας τα στα κοινωνικά πλαίσια τα οποία βρίσκονται, λαμβάνοντας υπ' όψη όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κοινωνίας που τα δομεί (Hendry, 2011: 188-189).

Αν μη τι άλλο, η προσοχή στην ερμηνεία πρέπει να είναι ακόμα μεγαλύτερη σε μία σύνθετη κοινωνία⁸³, όπου τα σύμβολα είναι εύπλαστα (Cohen, 1986). Εκεί, οι ερμηνείες των συμβόλων επαναπροσδιορίζονται ανάλογα με το ποιος τα χρησιμοποιεί. Στις σύνθετες κοινωνίες, πολλά από αυτά μπορεί να μεταφράζονται αλλιώς από ανθρώπους οι οποίοι κατά τ' άλλα έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Τα σύμβολα, με τα μηνύματα και τα νοήματα που κρύβουν, μας βοηθούν να ερμηνεύσουμε κοινωνικά φαινόμενα σε ομαδικό, τοπικό, εθνικό, αλλά και παγκόσμιο επίπεδο. Ωστόσο, όταν τα κατά τόπους σύμβολα τοποθετούνται στον παγκόσμιο ιστό, τον οποίο η Hendry παρουσιάζει ως «παγκόσμιο χωριό» (2011: 173-174), αποκτούν άλλη υπόσταση, λειτουργώντας με διαφορετικό τρόπο. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιούνται με σκοπό να εκφράσουν τη διαφορετικότητα των πολλαπλών κοινωνικών συστημάτων.

Η συστηματική χρήση συμβόλων, με σκοπό την ενίσχυση της διαφορετικότητας των κοινωνικών συστημάτων μέσα στο παγκόσμιο χωριό, είναι ένα φαινόμενο το οποίο κορυφώνεται στον Ελλαδικό χώρο, κυρίως από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Τα σύμβολα που εξυπηρετούν αυτούς τους σκοπούς μεταφέρονται κυρίως μέσα από δράσεις πολιτιστικών συλλόγων τόσο πανελλαδικά, όσο και στο εξωτερικό. Οι παρεμβάσεις των αναβιωτών και των ερευνητών εμπλουτίζουν με επιπλέον χαρακτηριστικά τα ήδη υπάρχοντα σύμβολα, συμβάλλοντας στην περαιτέρω προβολή της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας.

Η χρήση των συμβόλων εντός του πλαισίου της παγκοσμιοποίησης είναι ένα θέμα που μας απασχολεί ιδιαίτερα, αφού ο Σόλωνας αποτελεί έναν από τους αναβιωτές που ενισχύει τις παραστάσεις του με αυτόν τον τρόπο. Αναπαράγοντας και κουβαλώντας σύμβολα, δίνει ένα ιδιαίτερο μουσικό θέαμα στον κόσμο που τον παρακολουθεί. Το θέαμα που προσφέρει αποσκοπεί στην ανάδειξη της τοπικής, αλλά και ευρύτερα ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, ενώ οι παραστάσεις του είναι διαμορφωμένες έτσι ώστε να συνάδουν και με τα αιτήματα της τουριστικής βιομηχανίας.

⁸³ Μία σύνθετη κοινωνία αποτελείται από ανθρώπους με διαφορετικό πολιτισμικό, θρησκευτικό, ιδεολογικό υπόβαθρο. Ωστόσο, σύνθετες μπορούν να χαρακτηριστούν και οι κοινωνίες που περιλαμβάνουν ανθρώπους που διαφέρουν ηλικιακά ή με διαφορετικό οικονομικό status. Η κάθε μία από αυτές τις ομάδες πιθανότατα να δίνει τις δικές της ερμηνείες στα σύμβολα.

Μολονότι ο ίδιος, ως προς την σκηνική παρουσία, κουβαλάει πολλά φολκλόρ στοιχεία και διάφορους συμβολισμούς, οι μουσικοί και τα μουσικά συγκροτήματα με τα οποία συνεργάζεται δεν έχουν την αντίστοιχη αισθητική ως προς την εικόνα τους. Αυτό είναι και ένα από τα κύρια στοιχεία που τον καθιστά πρωταγωνιστή των παραστάσεών του.

3.2 Σύμβολα και συμβολισμοί στις δημόσιες εμφανίσεις του Σόλωνα

Σε παραστάσεις και τηλεοπτικές ή ραδιοφωνικές εμφανίσεις του, ο Σόλωνας χρησιμοποιεί συγκεκριμένες πρακτικές, οι οποίες έχουν αποκτήσει συμβολικό χαρακτήρα, δημιουργώντας στους ακροατές συνειρμούς για τον ίδιο, τη Λέσβο, την Ανατολή, αλλά και ευρύτερα την παράδοση της Ελλάδας.⁸⁴

Αρχικά, ενισχύθηκαν οι συνειρμοί του ακροατήριου, οι οποίοι θεωρούν τον Σόλωνα έναν αυθεντικό και παραδοσιακό συνεχιστή των γλεντιών της Λέσβου, περιμένοντας από τις παραστάσεις ένα αντίστοιχο θέαμα και συναίσθημα. Ο Σόλωνας από την πλευρά του, ενστερνίζεται τον ρόλο που του αποδίδεται ως μια παραδοσιακή φιγούρα. Ωθείται να αναπαράγει κάποιες προϋπάρχουσες φολκλόρ πρακτικές (για παράδειγμα, η ενδυμασία), που είχαν ήδη αποκτήσει συμβολικό χαρακτήρα στην τοπική παράδοση, συνδυάζοντάς τες με δικές του συνήθειες, οι οποίες μέσω της επανάληψης απέκτησαν εξίσου συμβολικό χαρακτήρα.

Παίρνοντας ως γνώμονα την εποχή που γεννιέται, καταλήγουμε ότι η γνώση του για τα χαρακτηριστικά και τις πρακτικές της μουσικής παράδοσης προέρχεται από τις τοπικές εκδηλώσεις αναβίωσης, την κατάλληλη καθοδήγηση και τις αναφορές τρίτων προσώπων, και τη δική του εικασία, για το πώς ήταν προπολεμικά οι μουσικές πρακτικές στη Λέσβο. Οι επιλογές του για τον τρόπο αναπαράστασης του παρελθόντος, μέσα από τη δευτερογενή του γνώση, οδήγησαν στο να παρουσιάζει ένα ελκυστικό μουσικό θέαμα που ως βασικό στόχο είχε και συνεχίζει να έχει την ανάδειξη των τοπικών γλεντιών. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η ηλικία του αποτέλεσε και αποτελεί έναν ισχυρό παράγοντα, ένα ακόμη σύμβολο, συμβάλλοντας στην αυθεντική

⁸⁴ Παραδείγματα στα οποία παρουσιάζεται έμμεσα και άμεσα ως εκφραστής της παράδοσης της Λέσβου: <https://bit.ly/2TaNsE> (εκπομπή «NGradio») <https://youtu.be/1X6pfRF2J8M> (συνέντευξη στον χώρο του ArtBase) (επίσκεψη στις 12/5/2020).

εικόνα που χτίζει. Σε συνδυασμό με την εικόνα του προσώπου του, το οποίο δείχνει καταπονημένο από το χρόνο, δημιουργούνται στους ακροατές συνειρμοί, που τον θέλουν συνδεδεμένο με μία παλαιότερη εποχή.

Η άμεση σχέση του με τη φύση και η επιθυμία του να ζει απλοϊκά⁸⁵, συνεισφέρουν εξίσου στη σύνδεση του με το παρελθόν. Φαίνεται ανεπηρέαστος από τα νέα δεδομένα των μουσικών πρακτικών στην καθημερινότητα των ανθρώπων που συναντάμε από το 1950 και μετά, μένοντας ο ίδιος πιστός στο αγνό και αμόλυντο από την αστικοποίηση παρελθόν του τόπου του⁸⁶.

3.2.1 Λεσβιακοί γλωσσικοί ιδιοματισμοί

Στα περισσότερα εθνικά κοινωνικά συστήματα, πρώτιστο πολιτισμικό χαρακτηριστικό είναι η ομογλωσσία. Ωστόσο, ένα εθνικό κοινωνικό σύστημα αποτελείται από πολλές μικρότερες κοινωνικές υπομονάδες, όπως είναι για παράδειγμα στον ελλαδικό χώρο το γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, των νησιών του Αιγαίου κ.λπ., όπου στο καθένα συναντάμε διαφορετικές γλωσσικές ιδιαιτερότητες. Παρ' όλα αυτά, γλωσσικές διαφοροποιήσεις μπορούμε να συναντήσουμε και εντός ενός γεωγραφικού διαμερίσματος.

Οι γλωσσικοί ιδιοματισμοί που συναντάμε στις κοινωνικές υπομονάδες του ευρύτερου εθνικού κοινωνικού συστήματος, ονομάζονται διάλεκτοι. Τα σύμβολα νοηματοδοτούνται από τις διαλέκτους, ενώ τοποθετώντας τα μέσα σε μία άλλη διάλεκτο πιθανότατα τα μηνύματα να ανανοηματοδοτηθούν (Bonvillain, 2010: 78-79).

Η Λέσβος αποτελεί μία από τις γεωγραφικές περιοχές του ελλαδικού χώρου που έχει τους δικούς της γλωσσικούς ιδιοματισμούς, ενώ διαφοροποιήσεις συναντάμε και στο εσωτερικό της. Αυτοί οι ιδιοματισμοί που συναντάμε εντός του νησιού, μας δείχνουν τις επιρροές που έχουν δεχθεί οι κάτοικοι, τοπικά, με το πέρασμα των χρόνων. Το νησί είχε δεχθεί επιρροές τόσο από τις περιοχές που συνόρευε, όσο και από τη μεταναστευτική κινητικότητα, από και προς το νησί. Στη μεγάλη κινητικότητα

⁸⁵ Σύμφωνα με αναφορές του ίδιου και συνεργατών του.

⁸⁶ Σύμφωνα με πληροφορίες, όταν πηγαίνει σε διαφορετικά μέρη για τις παραστάσεις του, έχει μαζί του τα δικά του προϊόντα από τον τόπο του. Για παράδειγμα, από προσωπική διαπίστωση στη μουσική σκηνή «Πριγκηπέσσα» την ώρα που βρίσκονταν στο πάλκο, είχε δίπλα του σε ένα μικρό σκεύος αποθήκευσης τροφής τα δικά του αυγά από τη Λέσβο, σαν μεζέ μαζί με το ούζο του.

καταλυτικό ρόλο έπαιξε η τοπική βιομηχανική ανάπτυξη και οι συχνές εμπορικές συναλλαγές, αφού η Μυτιλήνη αποτελούσε εμπορικό σταυροδρόμι.

Οι γλωσσικές αποκλίσεις άλλοτε είναι μικρότερες και άλλοτε μεγαλύτερες, ανάλογα την περιοχή. Διαφοροποιήσεις συναντάμε ως προς το λεξιλόγιο, ως προς τον τρόπο που το χρησιμοποιούν, αλλά και ως προς τη σύνταξη και προφορά⁸⁷. Η γλωσσική απόκλιση αυξάνεται περισσότερο, όταν κάτοικοι της Μυτιλήνης συνομιλούν με κατοίκους άλλων περιοχών της Λέσβου, αφού στην πρωτεύουσα σύντομα αφομοιώθηκε η κοινή ελληνική γλώσσα, χρησιμοποιώντας μόνο κάποια φωνολογικά χαρακτηριστικά της λεσβιακής διαλέκτου. Για παράδειγμα, συχνά συναντάμε την αφαίρεση γραμμάτων από τις λέξεις, διαφορετική χρήση των φωνηέντων «ι» και «ου», και τον έντονο τονισμό του «λ». Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό, ευρύτερα της λεσβιακής γλώσσας, είναι η χρήση τούρκικων λέξεων.

Σύμφωνα με την έρευνα της Μελισσαροπούλου και Ράλλη (2007), οι τοπικοί γλωσσικοί ιδιωτισμοί της Λέσβου έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τους αντίστοιχους της Μικράς Ασίας και κυρίως με του Αϊβαλιού (Κυδωνίες) και των Μοσχονησίων. Σε αυτό συνέβαλε η συχνή επικοινωνία και οι στενές σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, έχοντας με αυτόν τον τρόπο πολλές πολιτισμικές ομοιότητες. (Ράλλη, 2007: 187-202, Μελισσαροπούλου & Ράλλη, 2007: 203-211).

Σε σχέση με τη «κοινή νέα ελληνική» ή αλλιώς «ΚΝΕ» (Ράλλη, 2007: 188) υπάρχουν αρκετές γλωσσικές διαφορές με περιοχές της Λέσβου, συγκεκριμένα όσον αφορά το ρηματικό σύστημα και το λεξιλόγιο. Ωστόσο, οι συντακτικές διαφορές ελαττώνονται ακόμα περισσότερο σε περιοχές της ανατολικής πλευράς του νησιού, διότι βρίσκονται κοντά στην πρωτεύουσα.

Όπως είδαμε παραπάνω, οι γλωσσικοί ιδιωτισμοί στη Λέσβο ποικίλουν, αν και η χρήση τους από τους νέους σήμερα έχει περιοριστεί, χρησιμοποιώντας την κοινή νέα

⁸⁷ Μέχρι σήμερα παρατηρούμε ότι σε ορισμένα χωριά που βρίσκονται περισσότερο δυτικά του νησιού, όπως ο Πολιχνίτος ή νότια όπως το Πλωμάρι και η Αγιάσος, αλλά και βόρεια όπως ο Μανταμάδος, ορισμένοι από τους ντόπιους και κυρίως οι ηλικιωμένοι συνεχίζουν να χρησιμοποιούν την τοπική διάλεκτο της περιοχής τους. Ενδεικτικά παραδείγματα που φαίνεται ο τρόπος ομιλίας στο Πλωμάρι και στην Αγιάσο: <https://youtu.be/ArCKHUfglg4>, <https://youtu.be/06hnPbftU8E> (επίσκεψη στις 2/2/2020). Να συμπληρώσουμε ότι στο διαδίκτυο δεν υπάρχει μεγάλο υλικό που να φαίνονται οι έντονοι γλωσσικοί ιδιωτισμοί των χωριών της Λέσβου. Ο τρόπο ομιλίας σε ορισμένα χωριά του νησιού είναι αρκετά δυσνόητος, μιλώντας από προσωπική διαπίστωση συγκεκριμένα για το Πλωμάρι, την Αγιάσο, αλλά και την Αγία παρασκευή.

ελληνική. Παρ' όλα αυτά, και οι άνθρωποι τρίτης ηλικίας έχουν αρχίσει να χρησιμοποιούν τα νέα ελληνικά, ιδιαίτερα αυτοί που μετακόμισαν στην πρωτεύουσα, αλλά και αυτοί που ζουν σε χωριά και έχουν άμεση επαφή με τον τουρισμό, αφού για πρακτικούς λόγους πρέπει να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα. Ωστόσο, τα φωνολογικά χαρακτηριστικά δεν σταματούν να υπάρχουν.

Ο Σόλωνας, γεννημένος στο χωριό Πηγή και κατοικώντας μετέπειτα στο χωριό Κεραμειά, στο χωριό Καγιάνι, και τελικά στην Μυτιλήνη, στον τρόπο ομιλίας του δεν χρησιμοποιεί κάποια βαριά διάλεκτο του νησιού, όπως είναι για παράδειγμα τα αγιασώτικα ή τα πλωμαρίτικα. Χρησιμοποιεί κυρίως τα φωνολογικά χαρακτηριστικά της λεσβιακής διαλέκτου, αλλά και κάποιες τουρκικές λέξεις⁸⁸.

Το ότι χρησιμοποιεί φωνολογικά στοιχεία, τα οποία είναι χαρακτηριστικά του τρόπου ομιλίας στο νησί, σε στερεοτυπικό βαθμό πλέον, και δεν προσαρμόστηκε στην καθομιλούμενη, φαίνεται πως έχει μεγάλη ισχύ στον κόσμο που τον παρακολουθεί, ενισχύοντας τον δείκτη αυθεντικότητας και παραδοσιακότητάς του. Συνεχίζοντας να χρησιμοποιεί αυτά τα χαρακτηριστικά, δείχνει ότι μένει πιστός και ανεπηρέαστος, κρατώντας αντιστάσεις απέναντι στις επιταγές της σύγχρονης εποχής. Αυτό σαν σύμβολο ξεπερνά τα όρια του νησιού, δείχνοντας ότι δεν πρέπει οι άνθρωποι να πάνε να χρησιμοποιούν τις διαλέκτους τους, αφού αποτελούν κομμάτι του παρελθόντος, της τοπικής ιδιαιτερότητας, του πολιτισμού και της παράδοσης των διάφορων περιοχών.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα του Σόλωνα, πέρα από τη χρήση γλωσσικών ιδιοματισμών, είναι ο αυθόρμητος λόγος του⁸⁹. Χωρίς να υπολογίζει το χώρο που βρίσκεται, όπως μία εκπομπή ή μία οποιαδήποτε επίσημη εμφάνιση του, εκφράζει ελεύθερα αυτό που θέλει να πει, φέρνοντας ορισμένες φορές σε αμηχανία τους παρευρισκόμενους.

⁸⁸ Ενδεικτικό βίντεο στο οποίο φαίνεται ο τρόπος που ο Σόλωνας χρησιμοποιεί τα φωνολογικά χαρακτηριστικά της Λέσβου, που συνήθως τα ακούμε στην πρωτεύουσα του νησιού και στα διπλανά χωριά: https://youtu.be/ny_Azv9RifE (επίσκεψη στις 20/4/2020). Ωστόσο, στο διαδίκτυο υπάρχει πλούσιο υλικό που μπορούμε να τον ακούσουμε να μιλάει. Παραθέτουμε, επίσης, ενδεικτικά ένα βίντεο με ντόπιο που χρησιμοποιεί την αγιασώτικη διάλεκτο, ώστε να φανεί η διαφορά ανάμεσα στους δύο: <https://youtu.be/06hnPbftU8E> (επίσκεψη στις 11/5/2020).

⁸⁹ Για τη σημασία της αμεσότητας του αυθόρμητου λόγου και τη σύνδεσή του με το γνήσιο και το αυθεντικό (μη διαμεσολαβημένο, φυσικό, απλό) στον ελλαδικό χώρο, βλέπε Γιώργος Γιαννουλόπουλος (2007: 259-266).

Ένα αντικατοπτριστικό παράδειγμα υπάρχει στη συνέντευξη του στο «NGradío», όπου παρευρίσκεται με άλλους μουσικούς. Στο τέλος της συνέντευξης, το τελευταίο τραγούδι το οποίο εκτελούν για να κλείσει η εκπομπή είναι ο «Μανές της καληνυχτιάς». Καθώς ολοκληρώνεται το τραγούδι, γυρνάει ο Σόλωνας και λέει χαμηλόφωνα στον Γκουβέντα: «λίγο ακόμα ήθελε, αλλά εντάξ'. Το κόψατε⁹⁰». Εκεί όπως είναι επόμενο, η αμηχανία του Γκουβέντα είναι εμφανέστατη, όπως και των άλλων μελών της ορχήστρας, όταν το αντιλαμβάνονται. Καθ' όλη τη διάρκεια της εκπομπής όμως, όλοι επαινούν τον αυθορμητισμό του σαν κομμάτι της αυθεντικότητας του.

Ένα ακόμα παράδειγμα, και πάλι από την ίδια εκπομπή, είναι η στιγμή που περιγράφει τον αμανέ, ο οποίος έρχεται από μόνος του με σκοπό ο τραγουδιστής να βγάλει προς τα έξω τον πόνο που έχει μέσα του. Λέει συγκεκριμένα:

Τώρα να σε πω πως μοιάζ' έτσ' λίγο. Και όταν πονάει η κοιλιά σ' για να ανακουφιστείς λίγο, πρεπ' να αεριστείς και άμα δεν πονάει η κοιλιά σ' και να αεριστείς δεν σε πιαν' [...]. Σ' έρχεται μοναχό (17'30"-18'35").

Τέλος, στην ιστοσελίδα «Βαθύ κόκκινο», βρίσκουμε ένα άρθρο αφιερωμένο στον Σόλωνα. Αναφέρεται σε μία επίσημη εμφάνισή του, σε εκδήλωση που οργάνωνε ένας λαογραφικός σύλλογος της Λέσβου, όπου είχαν παρευρεθεί επίσημα πολιτικά και θρησκευτικά πρόσωπα. Όταν έφτασε η στιγμή να ανεβεί και να τραγουδήσει, λέει στο μικρόφωνο το εξής:

Εγώ για σας δεν τραγουδώ. Ακούστε ρε σεις. Το τραγούδι είναι σαν την κλανιά. Όταν δεν σου έρχεται όσο και να σφίγγεσαι δεν σου βγαίνει. Και μένα δεν μου βγαίνει να τραγουδήσω γ' αυτούς που βλέπω απέναντι μου⁹¹.

Παρατηρούμε ότι ο αυθορμητισμός στο λόγο του μπορεί να προκαλέσει αμηχανία, τόσο στους συνεργάτες του, όσο και στο ακροατήριο. Ωστόσο, είναι ένα από τα

⁹⁰ Η εκπομπή στην ιστοσελίδα του NGradío (1 41' 28"): <https://bit.ly/2XhRT3Q> (επίσκεψη στις 28/3/2020).

⁹¹ Άρθρο στο «Βαθύ κόκκινο»: <https://bit.ly/2LyNDJx> (επίσκεψη στις 16/5/2020).

στοιχεία που δείχνει την απλοϊκότητά του, και το οποίο θεωρείται αξιοθαύμαστο από τους συνεργάτες και τους ακροατές του.

Ο τρόπος που μιλάει, με τη χρήση φωνολογικών τοπικών ιδιοματισμών, αρκετών ώστε να δημιουργήσει συνειρμούς που παραπέμπουν στην παλιά ζωή της Λέσβου, αλλά και εκφράζοντας ελεύθερα αυτό που θέλει να πει, δημιουργεί στο κοινό και στους συνεργάτες του ένα κλίμα οικείο, άμεσο και αυθεντικό. Αυτή η αμεσότητα στους γύρω του, δίνει την εικόνα ενός ανθρώπου απλού, ακατέργαστου, που δεν τον νοιάζει «τι» και «πώς» θα το πει, και ότι υπηρετεί τον σκοπό του, που είναι η διάσωση και η συνέχιση της παράδοσης του τόπου του.

3.2.2 Η ενδυμασία

Η ενδυμασία, ως σύμβολο, κατατάσσεται στην κατηγορία των «σωματικών συμβόλων». Είναι ένα από τα σύμβολα τα οποία λειτουργούν ως ένα μέσο επικοινωνίας, ατομικά των ανθρώπων ή συλλογικά ενός κοινωνικού συνόλου, όπως είναι μία θρησκευτική ομάδα. Η επιλογή της ενδυμασίας διαφοροποιείται από ένα κοινωνικό σύστημα σε ένα άλλο. Συχνά, όμως, μπορεί να έχει και ομοιότητες. Παρ' όλα αυτά, διαφοροποιήσεις συναντάμε και εντός ενός ενιαίου κοινωνικού συστήματος, ανάλογα με τις κοινωνικές ομάδες, την ηλικία, το φύλο, το επαγγελματικό περιβάλλον και την θρησκεία.

Κάθε κοινωνικό σύστημα (έθνος-κράτος) έχει τη δική του ή τις δικές του παραδοσιακή/ές ενδυμασία/ες, που συνδέονται με το παρελθόν, λειτουργώντας ως ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της παράδοσης. Η χρήση της παραδοσιακής ενδυμασίας σήμερα γίνεται κυρίως από αναβιωτές, στο πλαίσιο φολκλόρ παραστάσεων, με το πρόσχημα ότι η ενδυμασία βοηθάει στην πιστότερη αναπαράσταση παλαιότερων πολιτισμικών πρακτικών. Στην Ελλάδα, οι παραδοσιακές ενδυμασίες ποικίλουν, αναλόγως τις γεωγραφικές περιοχές και τις εθνοπολιτισμικές ομάδες. Μια από αυτές τις περιοχές είναι και η Λέσβος.

Από τα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα, δηλαδή, επί οθωμανικής ακόμα κυριαρχίας, οι ορθόδοξοι χριστιανοί στη Λέσβο, ενστερνίστηκαν τα ευρωπαϊκά πρότυπα στον τρόπο ενδυμασίας τους (Κουτζαγιώτη, 2011: 16). Ωστόσο, πρώτοι οι οικονομικά ευκατάστατοι υιοθέτησαν αυτού του τύπου την ενδυμασία, ενώ σταδιακά

ακολούθησαν και οι υπόλοιποι (Βαρκαράκη & Χτούρης, 2000: 70-72). Συμβολικά, η χρήση της ευρωπαϊκού τύπου ενδυμασίας δήλωνε τον εξευρωπαϊσμό και την σταδιακή απομάκρυνση από τις παλαιότερες νοοτροπίες.

Πριν την καθιέρωση των νέων ενδυμασιών, οι Έλληνες χριστιανοί στη Λέσβο χρησιμοποιούσαν ρούχα τα οποία είχαν πολλές ομοιότητες με τις περιοχές που συνόρευαν, αλλά και με τις διαφορετικές εθνότητες που συνυπήρχαν στο νησί. Οι ενδυματολογικές διαφοροποιήσεις που υπήρχαν οφείλονταν κυρίως στην οικονομική κατάσταση του καθενός. Μέσα από φωτογραφικό υλικό παρατηρούμε συναθροίσεις ανθρώπων, όπου επικρατούσε η χρήση της βράκας και του γιλέκου στην ανδρική ενδυμασία⁹². Αυτές οι ενδυμασίες, από το 1950 και μετά ονομάστηκαν «τοπική παραδοσιακή φορεσιά», έχοντας τη μορφή που σήμερα γνωρίζουμε, σαφώς πιο ομογενοποιημένη, με μια τυποποιημένη στερεοτυπική μορφή, αποτελώντας μέρος ενός αναδιαμορφωμένου παρελθόντος, το οποίο χαρακτηρίστηκε ως «αυθεντικό». Η συγκεκριμένη ενδυμασία πλέον χρησιμοποιείται καθαρά για λόγους αναπαράστασης, στο πλαίσιο διάσωσης και διάδοσης της παράδοσης. Χρησιμοποιήθηκε συστηματικά, κυρίως από τη μεταπολίτευση και μετά, σε παραστάσεις πολιτιστικών συλλόγων, έχοντας συμβολικό χαρακτήρα και ενισχύοντας το θέαμα της δραματοποιημένης παράστασης.

Στις αναπαραστάσεις, η ανδρική φορεσιά αποτελείται από μία μαύρη βράκα, μακριά ή κοντή έως το γόνατο, μαύρο γιλέκο και μαύρο ή άσπρο πουκάμισο κάτω από το γιλέκο. Στη μέση χρησιμοποιείται μία μαύρη ζώνη, «ζωνάρι» όπως την αποκαλούν, αφενός για να κρατάει τη βράκα και αφετέρου γιατί στο παρελθόν τοποθετούσαν αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούσαν. Στα πόδια φορούν μαύρες κάλτσες και μπότες, ενώ στο κεφάλι ένα μαύρο καπέλο, το οποίο αποκαλούν «καλπάκι» ή αλλιώς «κατσούλα» και είναι φτιαγμένο από γούνα (Κουτζαγιώτη, 2011: 15-21).

Αγαπημένα αξεσουάρ του ανδρικού πληθυσμού στη Λέσβο, αποτελούσε το κομπολόι, το οποίο παρέμεινε και μετά την καθιέρωση των σύγχρονων προτύπων ενδυμασίας⁹³, όπως και η μαντήλα. Η μαντήλα, ή αλλιώς «τσεμπέρι», αντικαθιστούσε την κατσούλα

⁹² Βλέπε ενδεικτικά φωτογραφικό υλικό στην ιστοσελίδα του Αναγνωστήριου της Αγιάσου, όπου φαίνεται ο προπολεμικός τρόπος ενδυμασίας στη Λέσβο: <https://bit.ly/2L0TYNp> (επίσκεψη στις 20/4/2020).

⁹³ Ιστοσελίδα στο διαδίκτυο, με το όνομα «Μυτιληνιά διάλεκτος»: <https://bit.ly/2K9BP1y> (επίσκεψη στις 12/6/2019).

τυλίγοντάς την γύρω από το κεφάλι και δένοντάς την στο πλάι. Συνήθως, την χρησιμοποιούσαν σε γιορτές και πανηγύρια (Κουτζαγιώτη, 2011: 17). Σήμερα, χρησιμοποιείται κυρίως από μία ομάδα ανθρώπων που κατοικούν στο νησί, οι οποίοι αυτοαποκαλούνται «Φίλιπποι»⁹⁴ και συμμετέχουν σε Ιππικούς συλλόγους στη Λέσβο. Από τους ντόπιους, συχνά αποκαλούνται «αλογατάδες», με αρνητικό πρόσημο⁹⁵. Η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα έχει ένα χαρακτηριστικό και αντιπροσωπευτικό τρόπο ενδυμασίας, συμπεριλαμβάνοντας και τη μαντήλα κυρίως ριγμένη στους ώμους ή τυλιγμένη γύρω από το κεφάλι. Παρ' όλα αυτά, στις παραστάσεις αναβίωσης, η μαντήλα χρησιμοποιείται συμβολικά ως αξεσουάρ της προγενέστερης παραδοσιακής φορεσιάς της Λέσβου.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά μας δίνουν μία συνοπτική εικόνα της αναβιωμένης ανδρικής παραδοσιακής φορεσιάς της Λέσβου. Συμβολικά, η χρήση της στο πλαίσιο αναβίωσης της παράδοσης, συμβάλει στην οπτική ενίσχυση των παραστάσεων. Παρουσιάζοντας την παράδοση ως μία δραματοποιημένη παράσταση, είναι επόμενο να χρειάζονται εργαλεία όπως αυτό της ενδυμασίας, τα οποία θα παραπέμπουν σε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν.

Η ενδυμασία στις παραστάσεις του Σόλωνα αποτελεί ένα από τα βασικότερα στοιχεία, με έντονο συμβολικό χαρακτήρα. Χρησιμοποιώντας την τυποποιημένη μορφή παραδοσιακής ενδυμασίας, είναι εμφανές ότι χρησιμοποιείται ως φολκλόρ χαρακτηριστικό. Επιπλέον, παρατηρούμε μια ανισορροπία στη χρήση της παραδοσιακής τοπικής φορεσιάς. Σε κάποιες επίσημες εμφανίσεις του τον βλέπουμε να τη φοράει, ενώ σε άλλες να φοράει πολιτικά ρούχα. Στην καθημερινότητα του, ωστόσο, χρησιμοποιεί κυρίως πολιτικά ρούχα, κάτι που προκύπτει από ερασιτεχνικά βίντεο από πρόβες, γλέντια με παρέες, εμφανίσεις άλλων καλλιτεχνών στις οποίες παρευρίσκεται ως θεατής, αλλά και από προσωπική διαπίστωση⁹⁶. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων φοράει μαντήλα και κρατάει κομπολόι, είτε ντυμένος με πολιτικά

⁹⁴ Διαδικτυακή ημερήσια εφημερίδα της Λέσβου «empriosnet»: <https://bit.ly/2IKtEHx> (επίσκεψη στις 19/4/2019). Άρθρο που έγραψε ο Γεώργιος Μπουχλής, Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου από τον Ιππικό Σύλλογο Μόριας «Ο Αγ. Δημήτριος» και ο Δημήτριος Περκάτης, Πρόεδρος του Ιππικού Συλλόγου Γέρας.

⁹⁵ Στα βίντεο βλέπουμε τη διεξαγωγή ενός πανηγυριού στη Λέσβο, όπως συνήθίζεται συχνά να το συναντάμε σήμερα. Μέσα σε αυτό, παρατηρούμε τους αλογατάδες, τις συνθήκες, το χώρο, και τον τρόπο διεξαγωγής της τελετουργίας: <https://youtu.be/E0Gz825FfXY>, <https://youtu.be/k6Bxb0h7Qqc> (επίσκεψη στις 12/6/2019).

⁹⁶ Ενδεικτικά βίντεο από επίσημες και ανεπίσημες εμφανίσεις του, στις οποίες φαίνεται ο τρόπος που διαχειρίζεται την ενδυμασία: <https://bit.ly/2RbIVEX> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

είτε με την φορεσιά⁹⁷. Τη μαντήλα πότε την τοποθετεί στον ώμο, συνήθως όταν φοράει πολιτικά, ή την τυλίγει γύρω από το κεφάλι όταν χορεύει. Τον έχουμε δει, όμως, να την χρησιμοποιεί και φορώντας την παραδοσιακή τοπική φορεσιά, τοποθετώντας την στον ώμο και την κατσούλα στο κεφάλι.⁹⁸

Πιθανότατα, η χρήση της μαντήλας από τον Σόλωνα παραπέμπει στους αλογατάδες. Υπάρχει φωτογραφία με τον Σόλωνα πάνω σε άλογο, παραπέμποντας στις συνήθειες της συγκεκριμένης ομάδας⁹⁹. Ο δανεισμός συνηθειών από τους αλογατάδες είναι μάλλον φυσιολογικός, μιας και στο πανηγύρι, που συχνά ονομάζεται «του Ταύρου», το οποίο γίνεται κάθε χρόνο στο χωριό του, συμμετέχουν οι αλογατάδες, οι οποίοι έφιπποι πρωταγωνιστούν στη διεξαγωγή του πανηγυριού¹⁰⁰.

Σε συνέντευξη που δίνει ο Σόλωνας στο χώρο του «Art base»¹⁰¹ στις Βρυξέλες, στο πλαίσιο μιας παράστασης με τίτλο «Authentic songs from Lesbos and Asia Minor», βλέπουμε να φοράει την παραδοσιακή λεσβιακή ενδυμασία μαζί με τη μαντήλα. Εκεί του απευθύνεται η ερώτηση σχετικά με τη στολή που φοράει και ο Σόλωνας εξηγεί τι βλέπουμε:

Αυτά τα ρούχα ήταν τα μυτιληνιά, η μυτιληνιά η στολή. Στη Μυτιλήνη είχε δυο στολές, ήταν η μία με τσ' βράκες, είχαν μία καλή και μία δεύτερη που βάζαν στη δουλειά, κι η άλλη η στολή ήταν οι κιλότες. Φορούσαν τις κιλότες, το ζωνάρ, το παπούτσι-μπότες φορούσαν¹⁰², η κάρτσα, η κατσούλα, το γιλέκι το σταυρωτό αυτό. Ήταν η στολή αυτή. Μετά βγήκαν τα φράγκικα και βάλαν αυτά τα ρούχα. Παλιά ήταν αυτή η στολή. Τώρα πια ο κόσμος τα βαζ' για να δείξει πως ήταν οι παλιοί. Αλλά εγώ τα φοράω πολλά χρόνια. Δε τα φορώ

⁹⁷ Βίντεο που δείχνει τη χρήση της μαντήλας και του κομπολογιού: <https://youtu.be/LgBmqMB93Sw> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

⁹⁸ Βίντεο που φαίνεται η χρήση της μαντήλας μαζί με την κατσούλα: <https://youtu.be/8YV-KvvXrFk> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

⁹⁹ Φωτογραφία μέσα σε βίντεο: <https://youtu.be/nglY9A2QbtM> (επίσκεψη στις 9/12/2019).

¹⁰⁰ Ένα παράδειγμα από το «Πανηγύρι του Ταύρου» στην Πηγή, το χωριό του Σόλωνα, όπου παρευρίσκονται οι ιδιοκτήτες αλόγων: <https://youtu.be/eghyilJQzmY> (46' 07"). Στον επόμενο σύνδεσμο φαίνεται όλη η τελετουργία. Φαίνεται ξεκάθαρα η παρουσία των αλόγων, ο ρόλος τους και τρόπος που οι αλογατάδες συμπεριφέρονται σε αυτά. Στο συγκεκριμένο βίντεο, το πανηγύρι παρουσιάζεται ως τελετουργία που πηγάζει από την αρχαία Ελλάδα, παρουσιάζοντάς το με θετικό τρόπο: <https://youtu.be/hmOXsNvWffs> (επίσκεψη στις 9/12/2019).

¹⁰¹ Βίντεο συνέντευξης: <https://youtu.be/1X6pfRF2J8M> (επίσκεψη στις 28/3/2019).

¹⁰² Χρησιμοποιεί μια ονομασία για το παπούτσι, αλλά η προφορά δεν είναι ευδιάκριτη. Πολύ πιθανόν να πρόκειται για κάποια τουρκική ονομασία.

κάθε μέρα, αλλά εντάξ άμα πάω σε κανά πανηγύρ', σε καμιά γιορτή, έτσ' τα βάζω για να είμαι και στο σώμα και στη ψυχή το ίδιο. (6' 40'').

Παρακολουθώντας τα λόγια του, αντιλαμβανόμαστε ότι αναγνωρίζει πως η παραδοσιακή φορεσιά της Λέσβου έχει πλέον συγκεκριμένο σκοπό και αφορά την προβολή της παράδοσης στο πλαίσιο της αναβίωσης. Παρ' όλα αυτά, υποστηρίζει ότι ο ίδιος την χρησιμοποιεί για να νιώθει το ίδιο στο σώμα, όπως και στην ψυχή. Ωστόσο, η επιλεκτική χρήση της δεν συνάδει με τα λεγόμενά του.

Αυτό στο οποίο καταλήγουμε, είναι ότι την χρησιμοποιεί ενσυνείδητα, έχοντας καταλάβει την συμβολική της δύναμη. Εξάλλου, όπως έχει αναφέρει, για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα των παραστάσεων, μερικές φορές πρέπει να προσποιείται. Πιθανότατα, ορισμένες φορές και η ενδυμασία να αποτελεί κομμάτι αυτής της προσποίησης.

Για παράδειγμα, αναφέρει για το τραγούδι και συγκεκριμένα για τον αμανέ, ότι δεν μπορεί να τον κάνει καλά, αφού για εκείνον είναι έκφραση συναισθήματος και όπως είναι λογικό, δεν γίνεται να βρίσκεται πάντα στην κατάλληλη ψυχική διάθεση. Για αυτό τον λόγο, όπως θα δούμε και παρακάτω, με διάφορα τεχνάσματα προσπαθεί να δημιουργεί κάθε φορά το κατάλληλο κλίμα στο μυαλό του, ώστε να μπορεί να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του κοινού. Δύο παραδείγματα στα οποία αναφέρει ότι προσποιείται επί σκηνής:

Εγώ τραγ'δούσα σ' παρέα, σα πού 'μαστε τώρα. Καθόμασταν παρέα λέγαμε και κανά τραγούδ' έτσ'. Κ' αναγκάζουμε τώρα και τα κάνου ψέματα. Κατάλαβες; Δεν είν' αληθινά. Κι 'δω που ήρθα είνι ψέματα (00' – 13'')¹⁰³.

Τα γράφουμε έτσ' (τα παραδοσιακά τραγούδια) για να δείξουμε λίγο. Δεν είναι αληθινή αυτή, γιατί εγώ που τραγουδώ τώρα εδώ ψεύτικα τα κάνω όλα αυτά. Ψεύτικα γιατί καθόμ'να παρέα, καθόμασταν παρέα με μια παρέα που ήθελα πίναμε τα ούζα μας, τα αυτά και λέγαμε κανά τραγούδ' έτς' ή μπορεί να μη λέγαμε κι αμανέ, μόνο να κάτσουμε έτσ' [...] Και μ' ανακαλύψαν έτσ' που

¹⁰³ Συνέντευξη του Σόλωνα στην εκπομπή «Τα μυστικά της μουσικής» με τον Νίκο Κυπουργό: <https://youtu.be/9ujSobGIq7s> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

λέγω αμανέ και αυτό, και με παίρνουν έτσ' σε διάφορα μαγαζιά και προσποιούμε να πω τον αμανέ και πολλές φορές δε βγαίν' κιόλας [...] είναι ψεύτ'κα που τα κάνουμε, ο αμανές δεν είναι όπως τα τραγούδια (3' 12" – 4' 06")¹⁰⁴.

Είναι φανερό λοιπόν, ότι η τοπική παραδοσιακή ενδυμασία χρησιμοποιείται συμβολικά, ώστε να δώσει το κατάλληλο οπτικό ερέθισμα στο ακροατήριο ως συμπληρωματικό κομμάτι στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της παρουσίας του. Με αυτόν τον τρόπο κάνει τους θεατές να νιώσουν πιο κοντά στην εξιδανικευμένη παράδοση της απλής αγροτικής ζωής, την οποία συνήθως νοσταλγούν. Ο Σόλωνας, καταλαβαίνοντας τη δύναμη που έχει συμβολικά η παραδοσιακή ενδυμασία στη δημόσια προβολή του, επιλέγει τότε να τη φορέσει και τότε δεν χρειάζεται. Πιθανότατα η επιλεκτική χρήση της γίνεται ή να ξεκίνησε να γίνεται με την κατάλληλη καθοδήγηση των συνεργατών του, ώστε η εικόνα του να είναι περισσότερο κοντά σε αυτή του παραδοσιακού και αυθεντικού συνεχιστή.

3.2.3 Το ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο που εκτελείται αποτελεί ένα από τα δυναμικότερα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής ταυτότητας του μουσικού που το εκτελεί. Στην περίπτωση του Σόλωνα, το ρεπερτόριο το οποίο χρησιμοποιείται, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο εκτελείται, χτίζουν μία πολύ συγκεκριμένη καλλιτεχνική ταυτότητα. Ο Σόλωνας προωθεί και προβάλλει, όπως είδαμε ήδη, την ανατολίτικη πτυχή της Λεσβιακής μουσικής. Παρ' όλα αυτά, μέσα από το φωτογραφικό υλικό¹⁰⁵ και μέσα από βιβλιογραφικές αναφορές (Χτούρης, 2000, Διονυσόπουλος, 1996), φαίνεται ότι στα γλέντια της Λέσβου το ρεπερτόριο ήταν ποικίλο. Σε αυτό ευνοούσε το πλούσιο οργανολόγιο και οι έντονες μουσικές επιρροές από τα μικρασιατικά παράλια. Αρκετές τοποθεσίες φημίζονταν για τον έντονο κοσμοπολιτισμό τους, με κυρίαρχη τη Σμύρνη.

¹⁰⁴ Συνέντευξη του Σόλωνα στο χώρο του ArtBase στις Βρυξέλες: <https://youtu.be/1X6pfRF2J8M> (επίσκεψη στις 20/3/2020).

¹⁰⁵ Φωτογραφικό υλικό από προπολεμικές μουσικές πρακτικές στη Λέσβο, βρίσκουμε σε τρεις συλλογικούς τόμους (Χτούρης, 2000, Διονυσόπουλος, 1996, Καραπάνου, 2009) και στην ιστοσελίδα του «Αναγνωστηρίου Αγιάσου»: <https://bit.ly/2L0TYNp> (επίσκεψη στις 11/5/2020).

Από την πλευρά του, ο Σόλωνας παρουσιάζει την αναβιωμένη εκδοχή της τοπικής παράδοσης, τονίζοντας την πολιτισμική σύνδεση της Λέσβου με την Ανατολή. Ωστόσο, παρουσιάζει την ανατολίτικη αισθητική ως την αποκλειστική πραγματικότητα του νησιού¹⁰⁶. Το ρεπερτόριο που χρησιμοποιεί αποτελείται από ελληνοτουρκικά, μικρασιατικά, κάποια μυτιληνιά σατιρικά και προπολεμικά ρεμπέτικα τραγούδια, ενώ ελάχιστα είναι αυτά που χρησιμοποιεί από τη μεταπολεμική αστική λαϊκή μουσική. Παρότι το εύρος του ρεπερτορίου που χρησιμοποιεί είναι μεγάλο, η αισθητική της εκτέλεσης παραμένει πάντοτε η ίδια.

Στο ρεπερτόριό του, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο αμανές που αποτελεί το φαντασμαγορικό μέρος και την κορωνίδα των παραστάσεων. Σχεδόν σε κάθε συνέντευξη, του γίνονται ερωτήσεις σχετικά με τον αμανέ, αφού θεωρείται ένα άτομο που ξέρει από μέσα τη χρήση του. Όλα τα παραπάνω, συνδυαστικά με το χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο, χτίζουν μία συγκεκριμένη ηχητική ακουστική, και εντέλει προσδίδουν στον Σόλωνα την επιθυμητή ανατολικότητα.

Λόγω του ότι έχει άρρηκτα συνδεθεί με την παράδοση, κάθε του παρεμβολή, όπως ένας νέος στίχος που μπορεί να προέκυψε την ώρα της επιτέλεσης, ή μια παραλλαγή σε μια μελωδική φράση, εκλαμβάνεται και καθιερώνεται ως αυθεντική, θεωρώντας πως πηγάζει από τα βιώματά του. Εξάλλου, και μόνο τα λόγια του, ότι το είχε ακούσει με αυτόν τον τρόπο παλιότερα, από κάποιον ηλικιωμένο ή σε κάποιο καφενείο του χωριού, αρκεί για να πιστοποιήσει την αυθεντική προέλευση της παρέμβασης. Για παράδειγμα, έχει αναφέρει σε συνέντευξή του¹⁰⁷, ότι τα τραγούδια που έμαθε μικρός τα άκουγε από παλιούς μερακλήδες τραγουδιστές που κάθονταν στα καφενεία του χωριού με τις παρέες τους και τραγουδούσαν, αλλά και από ηλικιωμένους συγγενείς του. Επιπλέον, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, και οι μουσικοί που πήγαιναν στο χωριό του έπαιζαν αυτά τα τραγούδια, προσδιορίζοντας την ηλικία τους με τη φράση, «κάτι γέροι παίζαν αυτά τα τραγούδια». Το γεγονός ότι τονίζεται η ηλικία είναι σημαντικό: όσο μεγαλύτερος, τόσο πιο κοντά στο παρελθόν και στην αυθεντική παράδοση. Τέλος, μία ακόμη φράση που χρησιμοποιεί είναι ότι «όλ' αυτά τα τραγούδια τα ξέρω» (αυτά που άκουγε εκεί), δημιουργώντας συνειρμούς, ότι τα τραγούδια και ο τρόπος που τα

¹⁰⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα από συνεντεύξεις του: <https://youtu.be/1X6pfRF2J8M> (9' 16" – 10' 05"), <https://youtu.be/etnYQQYHkml> (7' 39" – 8' 05") (επίσκεψη στις 15/5/2020).

¹⁰⁷ Κείμενο με τη βιογραφία του Σόλωνα στην ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Αιγαίου, όπου υπάρχουν οι αναφορές του Σόλωνα για τη μουσική που άκουσε από ηλικιωμένους του χωριού: <https://bit.ly/2WfyliU> (επίσκεψη στις 10/5/2020).

αναπαράγει πηγάζει από τη συναναστροφή του με παλιούς παραδοσιακούς τοπικούς μουσικούς.

Συμβολικά λοιπόν, το ρεπερτόριο και η αισθητική που το προσεγγίζει, συμβάλει στην ταύτισή του με την ανατολική παράδοση, επικυρώνοντας τη σχέση Λέσβου-Ανατολής.

3.2.4 Το ούζο και το κέρασμα

Το ούζο¹⁰⁸, ο μεζές και κατ' επέκταση το κέρασμα αποτελούν σημαντικό κομμάτι στις παραστάσεις του Σόλωνα. Προπαντός, το ούζο δε λείπει ποτέ από τις εμφανίσεις και τις συνεντεύξεις, ενώ πάντα κάνει αναφορά σε αυτό και στην προτίμηση που του έχει. Από τις αναφορές του γίνεται εμφανές ότι το ούζο αποτελεί σημαντικό παράγοντα στις μουσικές του παραστάσεις, αφού τον φέρνει, όπως λέει, στην κατάλληλη ψυχική κατάσταση, βοηθώντας τον να βγάλει το μεράκι του και τον καημό του τόσο στον αμανέ, όσο και στα υπόλοιπα τραγούδια. Τον βοηθάει για ένα καλύτερο μουσικό αποτέλεσμα, αφού όπως έχει πει πολλές φορές, όταν βρίσκεται επί σκηνής προσποιείται.

Στο ντοκιμαντέρ «Μεθεξίς»¹⁰⁹ μιλάει για τη σημασία του αλκοολούχου ποτού στο τραγούδι:

Το πιοτό με τ' μουσική είναι αδέρφια και άμα δε πιείς πιοτό, λεν νηστσή αρκούδα δε χουρεύ, ετσ' λέμε κιόλας. Πρεπ' να πιείς το πιοτό σ' [...] Τόσο πίν'ς τόσο θέλ'ς. (20'15"-20'36")

Όταν πιείς θυμάσαι. Θ'μάσαι τα παλιά σ' όταν πιείς. (20'49"-21'05")

¹⁰⁸ Το ποτό το οποίο ο Σόλωνας θεωρεί αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής του επιτέλεσης, φαίνεται να είναι αγαπητό από τους κατοίκους στην Πηγή. Ο Μιχάλης Μουτζουρέλλης, ή αλλιώς «Λαγός», αναφέρει στο *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος – 20ος αιώνας)*: «όταν πρωτόπαιξα στη Πηγή με είχε συμβουλέψει ο πατέρας μου: “εδώ άμα έρχεσαι και παίζεις, πριν φέξει και ξημερώσει να φεύγεις, γιατί μεθούν και όταν νιώσουν μουσική και βόλτα σ' ακολουθούν και δε σ' αφήνουν να φύγεις πια”. Και πράγματι, ήσουν υποχρεωμένος, ασχέτως αν ήσουν κουρασμένος, να κάθεσαι να παίζεις γιατί ήταν μελαλήδες άνθρωποι» (Νικολακάκης, 2000: 269).

¹⁰⁹ Βίντεο στο Youtube του ντοκιμαντέρ «Μεθεξίς»: https://youtu.be/yX_qf9GyXxA (επίσκεψη στις 22/2/2020).

Με το καφέ δε μπουρείς να τραγουδήσ'. Ε πρεπ' να πιείς ούζο. Όταν πιείς δυο τρία ύστερα πιάνεις' λες και τα τραγούδια σ'. Ανοιγς' το στόμα σ' άμα πιείς δυο ούζα. (21'40"-21'49")

Ο τραγουδιστής τραγουδάει όταν πει κι όταν ερθ' σε κεφ' [...] θα πιείς ένα ούζο θα πεις και ένα τραγούδ', μερακλής πρεπ' να 'σαι για να πιείς και ούζο (22'21"-22'44"),

Επίσης, στην εκπομπή «Τα μυστικά της μουσικής»¹¹⁰, όταν ερωτάται σχετικά με την τοποθέτηση της φωνής του και την φυσικότητα με την οποία την χρησιμοποιεί, απαντάει:

Άμα πιείς καμπόσα ούζα με παρέα καλή έτσ' και περάς' λίγ' ώρα, ύστερα πια γυρίζουν τα πράγματα. Βγαίνει μόνο του, ναι. Ενώ τώρα με το καφέ άμα τραγδήσ'ς ή με το πρώτο ούζο τραγδήσ'ς, δεν είναι (1'52"-2'12").

Πέρα από τον πρακτικό και εμπνηχτικό ρόλο του ούζου στις παραστάσεις του Σόλωνα, η ιδιαίτερη αδυναμία του για αυτό είναι αναμενόμενη, αφού αποτελεί ένα από τα πιο φημισμένα και παλιά τοπικά ποτά της Λέσβου, ιδιαίτερα αγαπητό σε ένα μεγάλο ποσοστό των κατοίκων. Το προβάλλει επανειλημμένως στις δημόσιες εμφανίσεις του, ως ένα τοπικό παραδοσιακό ποτό σε συνδυασμό με τη συνοδεία των μεζέδων με τοπικά προϊόντα, όπως τυρί και ελιές. Αναμφισβήτητα, και αυτά παίζουν το δικό τους ξεχωριστό ρόλο σε συμβολικό επίπεδο. Από προσωπική διαπίστωση σε ζωντανή εμφάνιση του στη Μουσική Σκηνή «Πριγκηπέσσα», πριν ξεκινήσει η παράσταση, κρατώντας το ούζο του και ένα πιάτο με τυρί, ελιές και ντομάτες, χαιρετώντας φίλους και γνωστούς που παρευρίσκονταν, κερνούσε μεζέδες, αναφέροντας «όλα είναι από τη Μυτιλήνη». Πιθανότατα η διαφήμιση να μην γίνεται ενσυνείδητα. Φαίνεται να κερνάει τον κόσμο που παρευρέθηκε στην παράσταση του, σε ένδειξη ευχαριστιών. Σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη (2006), το κέρασμα είναι ένα είδος τελετουργίας που αποτελεί

¹¹⁰ Βίντεο στο Youtube της εκπομπής «Τα μυστικά της μουσικής»: <https://youtu.be/9ujSobGIq7s> (επίσκεψη στις 22/2/2020).

κομμάτι του συμποσιασμού. Το κέρασμα είναι μία συνθήκη που γεννιέται μέσα στα καφενεία, τα οποία αποτελούσαν¹¹¹ ανδρικό στέκι.

Το κέρασμα είναι τόσο η στοιχειώδης και τυποποιημένη, θα έλεγα, τελετουργική προσφορά ποτού, όσο και ο εξισωτικός κώδικας με τον οποίο οργανώνονται, μέσω της ανταλλαγής ποτών, οι συνάφειες του καφενείου. (Παπαταξιάρχης, 2006: 216)

Με βάση την έρευνα του, η οποία πραγματοποιήθηκε σε δύο χωριά της Λέσβου, το κέρασμα είναι μια διαδικασία ανταλλαγής, αφού αποτελείται από την προσφορά, την αποδοχή και την ανταπόδοση. Το κέρασμα διεξάγεται στο καφενείο, με τους θαμώνες να ακολουθούν συγκεκριμένες πρακτικές. Οι λόγοι κεράσματος αφορούν είτε την επίδειξη της κοινωνικότητας και της γενναιοδωρίας, είτε την ανταπόδοση σε ένα προηγούμενο κέρασμα, είτε το καλωσόρισμα ενός ξένου-φιλοξενούμενου. Ωστόσο, πέρα από τον «κώδικα της ανταλλαγής», έχουμε και την «υπέρβαση της ανταλλαγής». Κυρίως στην περίπτωση συμποσιασμού με αλκοολούχα ποτά η προσφορά δεν γίνεται περιμένοντας ο δότης ανταπόδοση από τον αποδέκτη. Η προσφορά γίνεται πλέον σαν ανιδιοτελής δωρεά πάνω στο κέφι. Είναι μία κίνηση γενναιοδωρίας και εκδήλωσης συναισθημάτων, αφού πλέον η παρέα βρίσκεται σε μία κατάσταση κοινωνικής μέθεξης (Παπαταξιάρχης, 2006: 209-250).

Ο Σόλωνας στις παραστάσεις του φαίνεται να κερνάει τους παρευρισκόμενους με σκοπό να τους καλωσορίσει και να τους ευχαριστήσει που πήγαν να τον παρακολουθήσουν. Συμβολικά, με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται να δείξει από τη μία τη γενναιοδωρία και την αυθεντικότητά του, ενώ από την άλλη αφήνει να εννοηθεί ότι αυτές οι πρακτικές (συμποσιασμός) αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι των τοπικών γλεντιών, και εκείνος βρίσκεται εκεί για να τις αναδείξει. Με αυτόν τον τρόπο, ενισχύεται η ατμόσφαιρα του γλεντιού που θέλει να μεταφέρει στις παραστάσεις του.

Ο Σόλωνας, με τη χρήση του ούζου, των τοπικών εδεσμάτων και τις πρακτικές του κεράσματος, επιτυγχάνει διάφορους στόχους, οι οποίοι έχουν το δικό τους συμβολικό χαρακτήρα. Πρώτον, σε προσωπικό επίπεδο, σύμφωνα με λεγόμενά του, μέσα από τη

¹¹¹ Αναφερόμαστε σε παρελθοντικό χρόνο, διότι με το πέρασμα των χρόνων στα περισσότερα καφενεία η πρόσβαση της γυναίκας είναι ευκολότερη, μη καθιστώντας τα αυστηρά ανδρικό στέκι.

μέθη του ούζου φέρνει στο μυαλό του γεγονότα από το παρελθόν, χαρούμενα και λυπημένα, βοηθώντας τον να επιτελεί καλύτερα. Δεύτερον, η εικόνα του μέσω του κέρασματος γίνεται περισσότερο άμεση στο ακροατήριο, ενώ φαίνεται γενναιόδωρος και αυθεντικός. Τρίτον, δημιουργεί στους παρευρισκόμενους συνειρμούς για το πώς ήταν οι παλιές πρακτικές μεταξύ των ανθρώπων σε γλέντια του νησιού, ενισχύοντας το θέαμα των παραστάσεών του. Και τέταρτον, μέσα από το κέρασμα και τη συχνή χρήση τοπικών προϊόντων, αλλά και μέσα από τις συχνές αναφορές του συγκεκριμένα στο ούζο, επιτυγχάνεται ένα είδος διαφήμισης, τόσο των τοπικών προϊόντων, όσο και του νησιού.

3.3 Σύνοψη και συμπεράσματα κεφαλαίου

Εν κατακλείδι, μελετώντας τα παραπάνω σύμβολα που πρωταγωνιστούν στις εμφανίσεις του Σόλωνα, συμπεραίνουμε ότι η χρήση ορισμένων από αυτών πραγματοποιείται ενσυνείδητα, ενώ άλλων ασυνείδητα. Στην πρώτη κατηγορία μπορεί να ενταχθεί η χρήση της παραδοσιακής ενδυμασίας, η οποία είναι επιλεκτική, αλλά και το ρεπερτόριο που χρησιμοποιεί, με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης. Τα σύμβολα λειτουργούν ως ένα ισχυρό μέσο προώθησης και κεφαλαιοποίησης του ίδιου και της παράδοσης που εκπροσωπεί. Στις παραστάσεις του δημιουργούνται συνειρμοί και εικόνες του παρελθόντος, προκαλώντας συγκίνηση στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο, το ακροατήριο έρχεται περισσότερο κοντά στο εξιδανικευμένο παρελθόν που αναζητά. Μέσα από τη συνεχή επανάληψη, τα σύμβολα έχουν ταυτιστεί μαζί του με αποτέλεσμα συγκεκριμένες πρακτικές, αντικείμενα, φράσεις, να δημιουργούν συνειρμούς που παραπέμπουν στον Σόλωνα. Η αυθεντικότητα, παραδοσιακότητα και ανατολικότητα αναδεικνύονται μέσα από τα σύμβολα που κεφαλαιοποιεί σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας. Τα σύμβολα αλληλοσυμπληρώνονται. Η αυθεντικότητα με την παραδοσιακότητα είναι πολύ κοντά ως προς τον τρόπο που τα αντιλαμβάνεται το ακροατήριο. Τόσο η απλουστευμένη και επηρεασμένη από τη λεσβιακή διάλεκτο χρήση του λεξιλογίου και εκφορά του λόγου, όσο και η γενναιοδωρία αλλά και η σκηνική του παρουσία, ενισχύουν τους συνειρμούς που τον θέλουν ως έναν αυθεντικό εκφραστή του παλαιού. Στο σύνολό τους, εντέλει, τα σύμβολα παραπέμπουν στον

ανατολίτη, μερακλή, απλοϊκό, γνήσιο άνθρωπο, ο οποίος θέλει να κρατήσει ζωντανή την παράδοση του τόπου του.

Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα συνοψίσουμε τα ζητήματα που μας απασχόλησαν στα προηγούμενα κεφάλαια, ενώ παράλληλα θα παρουσιάσουμε τα συμπεράσματά μας σχετικά με την καλλιτεχνική δράση του Σόλωνα.

Η οπτική του Σόλωνα για τις προπολεμικές μουσικές πρακτικές στη Λέσβο είναι μονοδιάστατη, με το ανατολίτικο στοιχείο να κυριαρχεί, κάτι που γίνεται αντιληπτό τόσο από τον λόγο του σχετικά με την ταυτότητα της λεσβιακής παράδοσης, όσο και από την αισθητική της επιτέλεσής του¹¹². Ωστόσο, η Λέσβος, σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές, αποτέλεσε ένα από τα νησιά του Αιγαίου που φημίζονταν για το κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της σε ποικίλες εκφάνσεις της καθημερινότητας. Από τη μία ο εξευρωπαϊσμός, λόγω των ανοιχτών σχέσεων που διατηρούσε λόγω του εμπορίου, και από την άλλη οι επαφές με περιοχές της Ανατολής, επηρέασαν το πολιτισμικό υπόβαθρο της Λέσβου. Η μουσική αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για τις επιρροές που δέχθηκε, αφού συναντάμε ένα πλούσιο και ευρύ οργανολόγιο (σαντούρια, τσέλα, βιολιά, μαντολίνα, κιθάρες, χάλκινα και ξύλινα πνευστά κ.λπ.), ενώ ταυτόχρονα προκύπτουν αναφορές για μουσικά είδη όπως οι καντάδες, οι παραστάσεις μουσικών θιάσων, μαθήματα ευρωπαϊκής μουσικής κ.λπ.. Η περίοδος του μεσοπολέμου, όμως, με κορύφωση την κατοχή, υπήρξε καταλυτική για την οικονομία και τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του νησιού.

Προς τα τέλη του 20ού αιώνα, παρατηρούμε μια αναβίωση της τοπικής παράδοσης, μέσα από παραστάσεις τοπικών πολιτιστικών συλλόγων, με έντονο τον φολκλόρ χαρακτήρα, στοχεύοντας στη τουριστική βιομηχανία. Από το 1980 και έπειτα, η Ανατολή απενοχοποιείται μέσω του νεοπαραδοσιακού κινήματος, το οποίο βρίσκει μεγάλη απήχηση στον καλλιτεχνικό χώρο. Η Λέσβος, λόγω της κοντινής της θέσης με την Μικρά Ασία, ταυτίζεται με την αισθητική που προεβέβει το νέο κίνημα. Το 1997, εντός αυτής της νέας συνθήκης, αναδεικνύεται ο Σόλωνας, ο οποίος ταυτίζεται με τις ανατολίτικες πτυχές της λεσβιακής μουσικής παράδοσης. Με εξαίρεση έναν μικρό αριθμό μελετών από τον ακαδημαϊκό κυρίως κόσμο, η επικρατούσα άποψη θεωρεί τις συγκεκριμένες πτυχές ως τη μοναδική πραγματικότητα του νησιού.

¹¹² Σε συνέντευξή του ισχυρίζεται ότι «φέρνει τη μουσική της Μυτιλήνης» στον χώρο που εμφανίζεται: <https://youtu.be/1X6pfRF2J8M> (0' 10" – 0' 23") (επίσκεψη στις 27/5/2020).

Ο Σόλωνας θεωρείται πως ήρθε σε άμεση επαφή, από τα παιδικά του βιώματα, με τις προπολεμικές μουσικές πρακτικές του νησιού. Έτσι, η δική του επιτέλεση γρήγορα θεωρήθηκε ως ένα παράθυρο στο παρελθόν. Ωστόσο, γεννιέται μόλις το 1946. Αυτό με το οποίο στην πραγματικότητα έρχεται σε επαφή είναι μια αναβιωμένη, επεξεργασμένη και διαμεσολαβημένη εκδοχή της παράδοσης, που ακολουθεί τους γενικούς αισθητικούς κανόνες της εποχής του φολκλόρ.

Στην προώθησή του συμβάλλουν γραπτές και προφορικές αναφορές, που προέρχονται τόσο από ερευνητές του πανεπιστημιακού χώρου, όσο και από συνεργάτες του στο πάλκο. Με αυτόν τον τρόπο επικυρώνεται η σύνδεσή του με την «καθ' ημάς Ανατολή», και με τις σχέσεις της Λέσβου μαζί της. Ωστόσο, καθοριστικό ρόλο στη καλλιτεχνική του πορεία παίζει η συνεργασία του με καλλιτέχνες πανελλήνιου κύρους. Μέσω αυτών, ήρθε άμεσα σε επαφή με το κοινό εκτός νησιού, ενώ έγινε άμεσα γνωστός σε ένα μεγάλο δίκτυο καλλιτεχνών.

Η σκηνική παρουσία του Σόλωνα, η χαρακτηριστική χροιά του και ο εξωστρεφής χαρακτήρας του, ενισχύουν την εικόνα του στα μάτια των ακροατών και συνεργατών του. Αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με τα σύμβολα που αναπαράγει, οδηγούν σε τρεις έννοιες που τον χαρακτηρίζουν, οι οποίες αλληλοσυμπληρώνονται: η αυθεντικότητα, η παραδοσιακότητα και η ανατολικότητα. Παρ' όλα αυτά, τις τρεις έννοιες έρχεται να συμπληρώσει η συχνά φολκλόρ εικόνα κατά την επιτέλεση.

Μέσα λοιπόν από την αναβίωση της παράδοσης και το νεοπαραδοσιακό κίνημα, στρώνεται ο δρόμος για τη καλλιτεχνική ανάδειξη του Σόλωνα. Σύντομα πραγματοποιεί πανελλήνια καριέρα και η φήμη του φτάνει ακόμη και εκτός των ελληνικών συνόρων. Αποκτά εμπορική διάσταση, αφού είναι περιζήτητος ως παραδοσιακή φιγούρα, βλέποντας σε αφίσες το όνομά του να δεσπόζει¹¹³. Πραγματοποιεί πολλές παραστάσεις εντός και εκτός Ελλάδας, τον καλούν συχνά σε εκπομπές, ενώ συμμετέχει σε ντοκιμαντέρ, τις περισσότερες φορές ως πρωταγωνιστής. Ωστόσο, εντός του νησιού δεν συναντάμε την ίδια ανταπόκριση. Στη Λέσβο οι παραστάσεις του είναι ελάχιστες, ενώ αυτές που γίνονται ευνοούν την προβολή της Λέσβου, κυρίως για τουριστικούς λόγους, κεφαλαιοποιώντας την υπερτοπική πλέον και αναγνωρίσιμη παραδοσιακή του φιγούρα.

¹¹³ Ενδεικτικά αφίσες που ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Σόλωνα είναι εμφανέστατος: <https://bit.ly/2ZRRR7d>, <https://bit.ly/2XEDzEq>, <https://bit.ly/2zM31Ql> (επίσκεψη στις 25/5/2020).

Ο Σόλωνας, πέραν του ότι ευνοείται ο ίδιος από τις αναβιωμένες εκδοχές της παράδοσης αποκτώντας μεγάλη φήμη, συνεισφέρει και εκείνος από την πλευρά του στην προώθηση και θέσπιση της συγκεκριμένης παράδοσης, με την επιβλητική παρουσία του και τον εξωστρεφή χαρακτήρα του. Πλέον, ο κόσμος τον εκλαμβάνει ως αυθεντικό εκφραστή και συνεχιστή της τοπικής παράδοσης, θεωρώντας τις πρακτικές του αντιπροσωπευτικές του αγνού και εξιδανικευμένου παρελθόντος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bonvillain, N. (2010). *Cultural anthropology. Second edition*. Prentice Hall (1st ed. 2006).
- Giddens, A. (2002). *Κοινωνιολογία*. (Δ. Τσαούσης, Επιμ., & Δ. Τσαούσης, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Hendry, J. (2011). *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε: Εισαγωγή στην πολιτισμική και κοινωνική ανθρωπολογία*. (Ε. Πετρίδου, Επιμ., & Χ. Μεντζαλίρα, Μεταφρ.) Εκδόσεις Κριτική.
- Hobsbawm, E. (2004). Εισαγωγή:Επινοώντας παραδόσεις. Στο E. Hobsbawm, & T. Ranger (Επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης* (Θ. Αθανασίου, Μεταφρ.). Αθήνα: Θεμέλιο (1η εκδ. 1983).
- Hughes, M., & Kroehler, C. (2014). *Κοινωνιολογία: Οι βασικές έννοιες*. (Θ. Ιωσηφίδης, Επιμ.) Εκδόσεις Κριτική (1η εκδ. 2007).
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate.
- Laburthe-Torla, P., & Warnier, J.-P. (2003). *Εθνολογία: Ανθρωπολογία*. (Ε. Καπουρτζή, Επιμ., & Β. Χατζάκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Ordoulidis, N. (2018). *Deconstructing dipoles: the term 'Minor' in Smyrna. Fifth International Conference on Analytical Approaches to World Music (AAWM 2018) & Eighth Folk Music Analysis Workshop (FMA 2018). (June 26-29)*. Thessaloniki.
- Pennanen, R. P. (1999). Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music. *PhD thesis*. University of Tampere.
- Said, E. W. (1996). *Οριενταλισμός. Η πιο προκλητική σύγχρονη πολιτισμική μελέτη... : Μία έντονη πολεμική της αντιμετώπισης που παραδοσιακά επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή*. Νεφέλη.
- Αλεξάκης, Ε. (2001). *Ταυτότητες και ετρερότητες: Σύμβολα, συγγένεια, κοινότητα στην Ελλάδα - Βαλκάνια*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Βλησίδης, Κ. (2004). *Οψεις του Ρεμπέτικου*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Γιαννουλόπουλος, Γ. (2007). Το ιδεολόγημα της αμεσότητας. Στο Ο. Καϊάφα (Επιμ.), *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα. Επιστημονικό συνέδριο (23-*

- 24/11/2005) (σσ. 259-266). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Δεμερτζή, Α. (2011). *Η αισθητική θεωρία των συμβόλων & η εφαρμογή της στην αρχιτεκτονική. Διπλωματική εργασία στη φιλοσοφία της τέχνης*. Θεσσαλονίκη.
- Διονυσόπουλους, Ν. (1996). *Λέσβος Αιολίς: Τραγούδια και χοροί της Λέσβου*. (Ν. Διονυσόπουλος, Επιμ.) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Στο *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 44-74). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου "Νικόλας Δημητρίου".
- Κάβουρας, Π. (2010). Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος. Στο Π. Κάβουρας (Επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 29-85). Αθήνα: Νήσος.
- Καραγάτση, Ρ. (2013). *Προφορικές μαρτυρίες για την Κατοχή και την Αντίσταση στην Αγία Παρασκευή Λέσβου. Διπλωματική εργασία*. Μυτιλήνη: Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας Π.Μ.Σ. "Κοινωνική και Ιστορική Ανθρωπολογία", Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Καραπάνου, Α. (Επιμ.). (2009). *Μουσική από το Βορειοανατολικό Αιγαίο*. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Καρβέλη, Δ. (2007). *Επικοινωνιακή πολιτική: Ανάλυση περιεχομένου και σημειωτική ανάλυση διαφημιστικού μηνύματος. Μεταπτυχιακή εργασία*. Θεσσαλονίκη: Διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών στη διοίκηση επιχειρήσεων, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Κιμουρτζής, Π. (15 Ιουνίου 2016). Αναφορά για την Ανάλυση Περιεχομένου. Στο *Κατανόηση της Διαφορετικότητας στη Ρόδο: Παραδοσιακοί και Νέοι Άλλοι* (σσ. 1-29). Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
- Κοκκώνης, Γ. (2018). Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα. Μια πρώτη προσέγγιση. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σσ. 134-145). Αθήνα: Καστανιώτης.

- Κονταράτος, Σ. (2007). Η μυθοποίηση της καθ' ημάς Ανατολής. Στο Ο. Καϊάφα (Επιμ.), *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα. Επιστημονικό συμπόσιο (23-24/11/2005)* (σσ. 135-151). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Κούνας, Σ. (2019). Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων: υφολογία, τροπικότητες, επιτέλεση. *Διδακτορική διατριβή*. Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Κουτσαγιώτη, Α. (2011). *Ανάπτυξη Εκπαιδευτικής Εφαρμογής με θέμα τις Παραδοσιακές Φορεσιές στη Λέσβο. Διπλωματική εργασία*. Μυτιλήνη: Τμήμα Πολιτιστικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Κυριαζή, Ν. (1998). *Η κοινωνιολογική έρευνα: Κριτική επισκόπηση μεθόδων και τεχνικών*. Ελληνικές επιστημονικές εκδόσεις.
- Λυκιαρδοπούλου, Σ. (2008). *Η εκπαίδευση στη Λέσβο κατά την τελευταία περίοδο της Οθωμανοκρατίας (1800-1912). Διδακτορική διατριβή*. Μυτιλήνη: Τμήμα των επιστημών της προσχολικής αγωγής και του εκπαιδευτικού σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Μελισσαροπούλου, Δ., & Ράλλη, Α. (2007). Το ρηματικό σύστημα της Μικρασιατικής διαλέκτου των Κυδωνιών και των Μοσχονησίων. Στο Π. Μ. Κιτρομηλίδης, & Π. Δ. Μιχαηλάρης (Επιμ.), *Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες): Μία αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο. Ε' Διεθνές συνέδριο ιστορίας* (σσ. 203-211). Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Ιανός ο Μελωδός.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017). *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχου: Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;.* Αθήνα: Fagotto.
- Παπαγεωργίου, Δ. (2007). Ο Λέσβιος μερακλής και τραγουδιστής Σόλων Λέκκας: όψεις και εκδοχές της "Ανατολής" στις λεσβιακές μουσικές πρακτικές. Στο Π. Κιτρομηλίδης, & Π. Μιχαηλάρης (Επιμ.), *Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες): Μία αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο. Ε' Διεθνές συνέδριο ιστορίας* (σσ.

- 431-453). Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.
- Παπαπαύλου, Μ. (2010). Φολκλόρ και φολκκlorισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις. Στο Π. Κάβουρας (Επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 89-102). Αθήνα: Νήσος.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (2006). Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό. Στο Ε. Παπαταξιάρχης, & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Τρίτη έκδοση* (σσ. 209-250). Αλεξάνδρεια.
- Πορφυριάρης, Ν. (2009). *Μελέτη για την ανάλυση περιεχομένου ως ερευνητική μεθοδολογία στην ακαδημαϊκή έρευνα της διαφήμισης από το 1970 έως σήμερα. Διπλωματική εργασία*. Τμήμα Πληροφορικής Διατμηματικό Μεταπτυχιακό στην Πληροφορική και Διοίκηση, Αριστόλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκη.
- Πουλάκης, Ν. (2010). Φολκλόρ και παράδοση στην ελληνική τηλεόραση. Μουσικές εκπομπές και ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ. Στο Π. Κάβουρας (Επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- Ράλλη, Α. (2007). Η διάλεκτος Κυδωνιών-Μοσχονησίων. Πρώτη Προσέγγιση. Στο Π. Μ. Κιτρομηλίδης, & Π. Δ. Μιχαλάρης (Επιμ.), *Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες): Μία αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο. Ε' Διεθνές συνέδριο ιστορίας* (σσ. 187-202). Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.
- Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ. (2003). Οι πολιτιστικοί σύλλογοι και η παράδοση: το πρόβλημα της αυθεντικότητας. Στο *Το παρόν του παρελθόντος: ιστορία, λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία. Πρακτικά επιστημονικού συμπόσιου 19-21 Απριλίου 2002* (σσ. 369-382). Ιδρυμα Μωραΐτη.
- Χαψούλας, Α. (2010). Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλαιές μορφές (18ος-19ος αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις. Στο Π. Κάβουρας (Επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 149-158). Αθήνα: Νήσος.
- Χτούρης, Σ. (1995). Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις για την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη των δικτύων του μεσογειακού πολιτισμού. Στο *Αξονες & προϋποθέσεις*

για μία διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά συνεδρίου (σσ. 37-62). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου "Νικόλας Δημητρίου".

Χτούρης, Σ. (1997). Τα δίκτυα ως μέθοδοι και εργαλεία ανάλυσης του πολιτισμού και της τεχνολογίας. Στο *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο. Πρακτικά συνεδρίου* (σσ. 13-37). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου "Νικόλας Δημητρίου".

Χτούρης, Σ. (Επιμ.). (2000). *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος-20ός αιώνας)*. Συλλογικός τόμος. Αθήνα: Εξάντας.