

ΚΟΥΤΣΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΙΟΥΚΑΣΤΗ



Ο τρόπος με τον οποίο η πρώτη γενιά των Αλβανών μεταναστών στη Θεσσαλονίκη και η δεύτερη γενιά των Αλβανών μεταναστών στην Άνδρο, αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται την εθνική- πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής.

Πτυχιακή Εργασία
που υποβλήθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής
της Σχολής Μουσικής Τεχνολογίας
του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Ηπείρου

Επιβλέπουσα:

Δρ. Α. Θεοδοσίου



Άρτα 2008

ΚΟΥΤΣΟΥΡΙΑΔΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΙΟΚΑΣΤΗ

Ο τρόπος με τον οποίο η πρώτη γενιά των Αλβανών μεταναστών στη Θεσσαλονίκη και η δεύτερη γενιά των Αλβανών μεταναστών στην Άνδρο, αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται την εθνική- πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής.

Πτυχιακή Εργασία
που υποβλήθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής
Μουσικής Τεχνολογίας του
Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της Ηπείρου

Επιβλέπων:

Διδάκτωρ

Α. Θεοδοσίου

Άρτα 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΟΨΗ	iv
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	vii
Εισαγωγή	viii
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΛΒΑΝΩΝ	1
1. Η Μουσική ζωή στην Αλβανία μέχρι τη Σοσιαλιστική περίοδο.....	2
2. Η μουσική ζωή στην Αλβανία την περίοδο του Σοσιαλισμού.....	5
3. Η περίοδος μετά τον Σοσιαλισμό και οι επιδράσεις στη μουσική.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο : Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΑΛΒΑΝΩΝ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	17
Η παρουσία των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο : ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΑΛΒΑΝΟΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	21
1. Το Πέρασμα των Συνόρων για τους Μουσικούς.....	23
2. Μουσικοί- Μουσική στη Χώρα Υποδοχής.....	25
3. Ακροατήριο: Ως Διαμορφωτής Ρεπερτορίου- Ως Καταλύτης Μουσικής Αυτογνωσίας.....	30
4. Σύλλογοι.....	45
5. Σχέσεις Πρώτης-Δεύτερης γενιάς.....	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο : ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	65
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι : ΠΙΝΑΚΑΣ 1. 1. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ : ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΩΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ	77
1. Α. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” στην “οικογενειακή ταβέρνα Αγγέχρημα” στο δήμο Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης. Η προαναφερθείσα συνεστίαση έλαβε χώρα στις 6/05/2006.....	78
1. Β. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι”.....	79

2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με την Μισέλ, πρόεδρο του Συλλόγου «Σοτε Γκαλιτσα».....	80
3. Δ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι” Π. Ψωμιάδη, Νομάρχη Θεσσαλονίκης.....	81
3. Ε. Ενδεικτική φωτογραφία με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι”, Αλεξανάκη, συγγραφέα από τη Κορυτσά.....	82
4. ΣΤ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του μουσικού συγκροτήματος με τα οποία συνεργάστηκε ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης στην παρούσα συνεστίαση.....	83
4. Ζ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του συγκροτήματος.....	84
4. Η. Ενδεικτικές φωτογραφίες από τα μέλη του συγκροτήματος.....	85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ : ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΜΑΘΗΤΡΙΩΝ & ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΜΠΕΙΡΙΚΙΟΥ ΣΧΟΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΥ.....	86
1. Α. Ενδεικτικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.....	87
2. Β. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.....	88
2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.....	89
3. Δ. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.....	90
4. Ε. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.....	91
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙV : ΧΑΡΤΕΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ.....	92
Α. Πολιτικός Χάρτης της Αλβανίας.....	93
Β. Γεωπολιτικός Χάρτης της Αλβανίας.....	94
Γ. Γεωφυσικός Χάρτης της Αλβανίας.....	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	96

ΣΥΝΟΨΗ

Η παρούσα μελέτη επιδίδεται σε μια προσπάθεια να αναδείξει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ της μουσικής και της διαδικασίας ταυτοποίησης των Αλβανών “οικονομικών” μεταναστών στην Ελλάδα. Η άφιξή τους λαμβάνει χώρα μετά την κατάρρευση του καθεστώτος της Αλβανίας. Η μελέτη αυτή στηρίχτηκε στην ανθρωπολογική προσέγγιση, βάση της οποίας σημαντικό ρόλο στη διαδικασία ταυτοποίησης διαδραματίζει ο πολυπρισματικός χαρακτήρας της μουσικής στα πλαίσια του μεταναστευτικού φαινομένου.

Για το σκοπό αυτό διερευνήθηκαν και μελετήθηκαν οι δραστηριότητες των Αλβανικών μεταναστευτικών κοινοτήτων της πρώτης γενιάς στην Θεσσαλονίκη και δεύτερης γενιάς στην Άνδρο. Πρόκειται για δραστηριότητες, οι οποίες σχετίζονται με τις πολιτικές και πολιτισμικές διεργασίες επανα-δημιουργίας και επανα-ενοιολόγησης της μουσικής. Συνεπώς γίνεται αναφορά στον τρόπο υποκειμενικής βίωσης, επανα-αντίληψης, φαντασιακής νοηματοδότησης, επανα-ενοιολόγησης και διαχείρισης της εθνικής-πολιτισμικής ταυτότητάς τους μέσω της μουσικής. Παράλληλα οι ερμηνείες των μεταναστών αναφέρουν «τροποποιήσεις» της μουσικής, των μουσικών τους επιλογών και συνάμα της ταυτότητάς τους κατά τη διάρκεια της μεταναστευτικής διαδικασίας.

Αρχικά παρουσιάζεται διαχρονικά η συμβολή της μουσικής στη διαμόρφωση της ταυτότητας των Αλβανών, εφόσον η ίδια συνυφαίνεται με τις εκάστοτε οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες. Για τον λόγο αυτό η μουσική ζωή των Αλβανών χωρίστηκε σε τρεις κυρίως χρονικές περιόδους. Στη χρονική περίοδο μέχρι τον Σοσιαλισμό, ακολουθεί η περίοδος του Σοσιαλισμού και τέλος η περίοδος Μετάβασης. Εν συνεχεία αναφέρεται συνοπτικά ο χαρακτήρας των προσεγγίσεων που αφορούν το φαινόμενο της “οικονομικής” μετανάστευσης των Αλβανών όσον αφορά το δημόσιο, πολιτικό και επιστημονικό λόγο στα πλαίσια του ελληνικού έθνους-κράτους. Επίσης παρατίθενται οι ελλείψεις στην ελληνική βιβλιογραφία που αφορούν τη σχέση μουσικής - μετανάστευσης.

Τέλος, το ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης εστιάζει και προβαίνει στην καταγραφή της υποκειμενικής βίωσης και νοηματοδότησης της

μεταναστευτικής εμπειρίας [μέσα από τη μουσική, τα περιβάλλοντα ζωτικής σημασίας για τη μουσική, των «τροποποιήσεων»-της μουσικής, των μουσικών επιλογών και της ταυτότητας των μεταναστών, καθώς και των δραστηριοτήτων, οι οποίες έχουν ήδη αναφερθεί] από τους Αλβανούς μετανάστες της πρώτης γενιάς, οι οποίοι διαμένουν στην Θεσσαλονίκη ως μουσικοί τελεστές (ερασιτέχνες, επαγγελματίες μουσικοί)-επιτελεστές (ακροατήριο) και της δεύτερης γενιάς, οι οποίοι διαμένουν στην Άνδρο και λειτουργούν στα πλαίσια των επιτελεστών (ακροατήριο).

Δια μέσου της επικέντρωσης στην επιτόπια έρευνα, παρουσιάζεται η συνύφανση ενός «πριν» και ενός «μετά» της μεταναστευτικής διαδικασίας με τη μουσική ζωή τόσο στην Αλβανία/χώρα αποστολής μεταναστών, όσο και στην Ελλάδα/χώρα υπαδοχής μεταναστών. Συνεπώς μελετάται ο τρόπος με τον οποίο η συνύφανση αυτή συμβάλλει ως διάυλος στην αντίληψη, ανα-διαμόρφωση και διαχείριση της εθνικής-πολιτισμικής ταυτότητας των προαναφερθέντων μεταναστευτικών κοινοτήτων.

Η πτυχιακή αυτή εργασία εκπονήθηκε και υποβλήθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής Μουσικής Τεχνολογίας του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της Ηπείρου.

ABSTRACT

This B.A. thesis presents the dialectical relationship between music and identification strategies of the Albanian “economic” immigrants who arrived in Greece after the collapse of the Albanian socialist regime. This project was based on anthropological approach, according to which, as far as the identification strategies are concerned, music, with its multi-faceted character plays a significant role within the framework of the immigrant phenomenon.

For this reason activities of the Albanians immigrant communities, of the first generation who live in Thessalonica, as musicians (amateurs, professionals musicians)-audience and second generation who live in Andros and function as audience, have been studied. These activities are related with the political and cultural processes of re-creation and re-notionalisation of music. Consequently, subjective viable experience, re-perception, imagined significance, re-interpreting and handling their national-cultural identity through music are presented.

Firstly is being presented diachronically the contribution of music to the forming of identity of Albanians, interwoven with financial, social and political processes. For this cause, the musical life of Albanians is devised in to three main periods: until Socialism, Socialism and finally the Transition period. Then, the relationship of music-immigration in general anthropological terms is discussed (due to the absence of specific references in Greek bibliography).

Secondly, the field research focuses on the subjective viable experience and significance of immigrant experience through music, the environments of vital importance for music, “modifications”: in music, in musical preferences and in their identity. Finally, the interweaving of a “before” and “after” of the immigration process with the music life in Albania and Greece is presented. Consequently, the way in which this interweaving contributes as a channel in the perception, re-creation and handling of the national-cultural identity of the immigrant communities is studied.

This degree project was elaborated and recorded to the Department of Traditional Music of the Music Technology Faculty of the Technological Educational Institute of Epirus.

Ευχαριστίες

Σε μια και μόνο σελίδα και κάτω από ένα μεγάλο ευχαριστώ πως μπορώ να συμπίεσω τόσους ανθρώπους...που με στήριξαν σε αυτή τη προσπάθεια και που γνώρισα με αφορμή αυτήν την προσπάθεια...

Ευχαριστώ την επόπτριά μου, κ. Α. Θεοδοσίου, καθηγήτρια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής Μουσικής Τεχνολογίας του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Ηπείρου για όλα...Θα ήθελα, ακόμα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με βοήθησαν να έρθω σε επικοινωνία με τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης και της Άνδρου. Ιδιαίτερα να εκφράσω ένα μεγάλο ευχαριστώ στα ίδια τα μέλη των δυο μεταναστευτικών κοινοτήτων για την προθυμία τους, τη φιλοξενία τους και την υπομονή τους. Ακόμη να ευχαριστήσω όλους όσους στάθηκαν δίπλα μου, συμμερίστηκαν τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς μου και εν γένει με υπέμειναν στις δύσκολες στιγμές αυτής της πορείας. Επίσης ευχαριστώ όσους με φιλοξένησαν στο ταξίδι που απαιτήθηκε προκειμένου να πραγματοποιηθεί το παρόν σύγγραμμα.

Τέλος, να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, αφού όλα αυτά τα χρόνια με αστείρευτη αγάπη και υπομονή, στήριξε και εξακολουθεί να στηρίζει ανιδιοτελώς τον αγώνα μου και την προσπάθειά μου, ανεξαρτήτως αποτελέσματος.

Θεσσαλονίκη 2008

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη επιδίδεται σε μια προσπάθεια ανάδειξης της μουσική ως μέσο το οποίο συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητας της μεταναστευτικής κοινότητας των Αλβανών πρώτης γενιάς στην Θεσσαλονίκη, αναδεικνύοντας την υποκειμενική βίωση και νοηματοδότηση της μουσικής από τους ίδιους τους μετανάστες, όπως αυτή προκύπτει μέσα από τις αφηγήσεις τους. Για το σκοπό αυτό εστιάζει σε άτομα της πρώτης γενιάς, τα οποία διαμένουν στη Θεσσαλονίκη και λειτουργούν ως μουσικοί τελεστές, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες μουσικοί, και επιτελεστές (ακροατήριο). Παρουσιάζονται επίσης στοιχεία και από τον τρόπο που προσλαμβάνουν το ρόλο τους ως ακροατήριο άτομα της δεύτερης γενιάς, τα οποία διαμένουν στην Άνδρο. Η επιλογή των ατόμων αυτών παρατίθεται ως επιπρόσθετο στοιχείο που αφορά τη δεύτερη γενιά, και συμπληρώνει την έρευνα στη Θεσσαλονίκη.

Η μελέτη συνδύασε δυο άξονες, έναν βιβλιογραφικό και έναν περισσότερο εθνογραφικό. Μέσα από τη σχετική (κυρίως ξένη) βιβλιογραφία αναζητήθηκαν στοιχεία που αφορούσαν τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες και τον τρόπο που αυτές συνυφαίνονται με τη μουσική ζωή των Αλβανών στα πλαίσια της διαχρονίας (η περίοδος μέχρι τον σοσιαλισμό και η περίοδος του σοσιαλισμού μέχρι και την περίοδο μετάβασης). Ταυτόχρονα μελετήθηκε η ελληνική βιβλιογραφία που αφορά τη οικονομική μετανάστευση των Αλβανών στην Ελλάδα, καθώς και η πιο ειδική (ξενόγλωσση κυρίως) βιβλιογραφία που εξετάζει τη σχέση μετανάστευσης και μουσικής μέσα στα πλαίσια ενός ανθρωπολογικού προσανατολισμού. Τα ζητήματα που άπτονται της βιβλιογραφίας αυτής απουσιάζουν από την ελληνική έρευνα. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε αφορμή για την διεξαγωγή της παρούσας μελέτης.

Ο δεύτερος άξονας ανάγεται στις μαρτυρίες των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα. Ο άξονας αυτός χωρίζεται σε δύο επίπεδα. Συγκεκριμένα στο πρώτο επίπεδο ανάγονται οι τρεις μαρτυρίες της πρώτης γενιάς από τη Θεσσαλονίκη. Ταυτόχρονα κατά την ερευνητική διαδικασία εξαιτίας του ότι τα μέλη της πρώτης γενιάς προέβησαν σε αναφορές που σχετίζονται με το πώς αντιλαμβάνεται η δεύτερη γενιά την κουλτούρα καταγωγής, προβήκαμε σε ένα δεύτερο επίπεδο και στην καταγραφή

έντεκα μαρτυριών από μέλη της δεύτερης γενιάς στην Άνδρο. Τα ενδεικτικά αυτά παραδείγματα της Άνδρου χρησιμοποιούνται ως εμπλουτισμός των στοιχείων που συνελέχθησαν στη Θεσσαλονίκη.

Στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνας επιλέχθηκαν οι δυο περιοχές στις οποίες έχουν εγκατασταθεί οι αντίστοιχες Αλβανικές μεταναστευτικές κοινότητες για τις ακόλουθους λόγους: η Θεσσαλονίκη βρίσκεται σε ιδιαίζουσα θέση λόγω της γεωγραφικής της οριοθέτησης. Επιπλέον πρόκειται για ένα μεγάλο αστικό κέντρο που κινδύνευε να χαρακτηριστεί πρωτεύουσα της ξενοφοβίας, λόγω των εθνικιστικών συλλαλητηρίων. Από την άλλη η Άνδρος αποτελεί ενδεικτική περίπτωση της ελληνικής νησιωτικής περιφέρειας, όπου ζει και εργάζεται μεγάλος αριθμός Αλβανών μεταναστών και όπου παρατηρούνται επίσης φαινόμενα ξενοφοβικής συμπεριφοράς τα οποία αναφέρονται στη δεύτερη γενιά της Αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας. Τα φαινόμενα αυτά καταγράφονται στο χώρο του σχολικού περιβάλλοντος των παιδιών.

Πριν αναφερθεί η δομή κεφαλαίων που ακολούθησε η παρούσα μελέτη είναι σημαντικό να παρουσιαστεί πιο αναλυτικά το ερευνητικό πλαίσιο και κυρίως η μεθοδολογία της. Πέρα από τα «αντικειμενικά» δεδομένα τα οποία συλλέχθηκαν από την σχετική βιβλιογραφία, ενδιέφερε να καταγραφεί η υποκειμενική βίωση, πρόσληψη και νοηματοδότηση του υπό μελέτη φαινομένου από τους ίδιους τους μετανάστες. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε μια ποιοτική μεθοδολογία με τη χρήση της ημι-δομημένης συνέντευξης¹ στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας. Στα πλαίσια της

¹ Δεν συνάντησα ιδιαίτερες δυσκολίες ως προς την επαφή μου με τους μετανάστες. Τουναντίον, ήταν ιδιαίτερα πρόθυμοι να ανταποκριθούν στη πρότασή μου. Έδειχναν ιδιαίτερα ικανοποιημένοι με το γεγονός ότι κάποιος ενδιαφέρθηκε και άκουσαν το δικό τους λόγο. Χρησιμοποίησα μόνον τα μικρά ονόματα, για τα οποία γνωρίζω ότι σε μερικές περιπτώσεις δεν είναι τα πραγματικά ονόματα ή πρόκειται για ψευδώνυμα. Να σημειώσω επίσης ότι επέλεξα να δημοσιοποιήσω μόνον τα αρχικά γράμματα των ονομάτων που ανήκουν σε τρίτα πρόσωπα, στα οποία οι αφηγητές αναφέρονται. Όσον αφορά το ζήτημα μεταγραφής των συνεντεύξεων και λαμβάνοντας υπόψη τα προβλήματα που συνδέονται με τις διαφορές ανάμεσα στον προφορικό και το γραπτό λόγο και τις δυσκολίες μεταγραφής, επιχείρησα την όσο το δυνατόν πιο πιστή απόδοση του περιεχομένου, του ήθους και του ύφους της αφήγησης, περιορίζοντας τις δικές μου παρεμβάσεις στις άκρως απαραίτητες, ώστε το κείμενο να είναι ευανάγνωστο και εύληπτο. Συνεπώς έπειτα από πολλές ακρόασεις, οι οποίες αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένα ερωτήματα, έκανα τις απαραίτητες γλωσσικές «διορθώσεις» προκειμένου να υπηρετηθεί η κατανόηση. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι πρόσθετες λέξεις ή φράσεις περιλαμβάνονται σε αγκύλες []. Πέρα από το λεκτικό μέρος της αφήγησης υπάρχουν μη λεκτικά στοιχεία,

μελέτης αυτής είναι αυτονόητο ότι προέκυψαν προβληματικές σχετικές με την «αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος».

Συγκεκριμένα, στη Θεσσαλονίκη, η επιλογή του δείγματος αφέθηκε να οριστεί από τα ίδια τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας, εξαιτίας του ότι ο χρόνος ήταν περιορισμένος, και του ότι δεν προϋπήρχε καμία επαφή από μέρους μου με τις μεταναστευτικές κοινότητες. Είναι εξίσου σημαντικό να αναφέρω ότι οι επαφές μου στη περιοχή της Θεσσαλονίκης διευκολύνθηκαν από το γεγονός ότι εγώ προσωπικά κατάγομαι και ζω στην περιοχή. Στο πρίσμα αυτών των δεδομένων, τα υποκείμενα της έρευνας επιλέχθηκαν από το ίδιο το δίκτυο ανθρώπων που γνώρισα αλυσιδωτά. Κάθε συνέντευξη έπεται μιας προηγούμενης γνωριμίας με το συγκεκριμένο μετανάστη, συνήθως μέσω κοινών γνωστών, γεγονός που επέτρεπε μια γρήγορη οικοδόμηση εμπιστοσύνης. Με τον ορό υποκείμενα της έρευνας εννοώ τα άτομα από τη μεταναστευτική κοινότητα που επιλέχθηκαν με κριτήριο τη μουσική τους δραστηριοποίηση, ερασιτεχνική ή επαγγελματική καθώς και άτομα που θα μπορούσαν να με κατατοπίσουν ως προς τη μουσική ζωή της κοινότητας.

Κομβικό σημείο επικοινωνίας στάθηκε η επαφή μου με την κ. Έβρις, η οποία είναι ποιήτρια, μέλος του συλλόγου “Μητέρα Τερέζα” και πρόεδρος του “Συλλόγου Γυναικών”, που η ίδια δημιούργησε. Ήταν εκείνη που με ενημέρωσε για την ύπαρξη δύο μουσικών, του Βαγγέλη και της Έλσας, και αρχικά μεσολάβησε για την επικοινωνία μου μαζί τους. Σε μια δεύτερη φάση, ορίσαμε από κοινού με τον καθένα ξεχωριστά τη συνάντηση είτε σε χώρο συνεστιάσεων είτε στο χώρο εργασίας. Η πρώτη συνάντηση με τον Βαγγέλη έλαβε χώρα στις 29 Απριλίου του 2006, σε ένα καφενείο. Σε αυτή την πρώτη συνάντηση ο Βαγγέλης ανέφερε ότι κατάγεται από την Κορυτσά, είναι αυτοδίδακτος μουσικός και ότι η μουσική δε συνιστά πρωταρχική επαγγελματική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη. Με την Έλσα η συνάντηση έλαβε χώρα στο χώρο εργασίας της, στο Κρατικό ωδείο Βορείου Ελλάδος στη Θεσσαλονίκη, την ίδια περίπου εποχή. Στη συνάντηση που είχαμε ανέφερε ότι κατάγεται από την Κορυτσά και ότι είναι διπλωματούχος βιολίστρια του Ινστιτούτου

τα οποία είναι πολύ σημαντικά για την απόδοση του ύφους, όπως για παράδειγμα οι εκφράσεις, οι οποίες είναι δύσκολο να αποδοθούν σε ένα κείμενο. Προσπάθησα να τα αποδώσω σημειώνοντας σε παρένθεση σχόλια σχετικά με την έκφραση του αφηγητή. Τα αποσιωπητικά χρησιμοποιήθηκαν όταν ο αφηγητής αναζητά κάποια λέξη και δεν τη βρίσκει και όταν αφήνει κάποια φράση ανολοκλήρωτη, είτε γιατί αφήνει να εννοηθεί αυτό που θέλει να πει ή για άλλο λόγο.

Καλών Τεχνών της Αλβανίας. Στην Αλβανία εργαζόταν ως μουσικός- βιολίστρια, ενώ στη Θεσσαλονίκη εργάζεται ως καθηγήτρια βιολιού στο Κρατικό Ωδείο Βορείου Ελλάδος.

Μεσολάβησε ένα μικρό χρονικό διάστημα και στη συνέχεια ο Βαγγέλης επικοινωνήσε μαζί μου τηλεφωνικά για να προσκαλέσει να παρευρεθώ στην συνεστίαση την οποία οργάνωνε ο σύλλογος “Προγκρέσι”, και στην οποία συμμετείχε ο ίδιος ως τραγουδιστής. Εντός αυτού του πλαισίου και θέλοντας να με κάνει να «αισθανθώ άνετα» με σύστησε στη Μισέλ και μου παρουσίασε ονομαστικά τα μέλη του συγκροτήματος τα οποία μετείχαν: ο Γιάννης, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο, ο έτερος Γιάννης, που έπαιζε αρμόνιο, ο Miri Makos που έπαιζε ντράμς, ο Genti-Kar Gjati που έπαιζε μπάσο, και ο Edmont- Bixhoku, ο οποίος τραγούδησε όχι όμως ως μέλος του συγκροτήματος. Η Μισέλ στα πλαίσια της συνεστίασης συστήθηκε ως παρουσιάστρια του συλλόγου “Προγκρέσι”. Με την ίδια και μετά από δική της πρόσκληση ακολούθησαν και άλλες συναντήσεις όπου και μου ανέφερε ότι κατάγεται από τη Λούσια. Στην Αλβανία εργαζόταν ως ηθοποιός, παρουσιάστρια στη “ραδιοτηλεβίζιόνε” της Αλβανίας, ενώ στη Θεσσαλονίκη δουλεύει σε δικηγορικό γραφείο ως μεταφράστρια σε υποθέσεις συμπατριωτών της και ως οικιακή βοηθός. Προεδρεύει του συλλόγου «Σοτε Γκαλιτσα» της Θεσσαλονίκης, τον οποίο δημιούργησε η ίδια και τον προσδιορίζει ως “Σύλλογο της Κουλτούρας”. Παράλληλα ωστόσο την προσκαλούν ως παρουσιάστρια εκδηλώσεων και άλλοι σύλλογοι, όπως η περίπτωση του Συλλόγου στα πλαίσια του οποίου τη γνώρισα.

Εξαιτίας του περιορισμένου χρόνου που είχα στη διάθεσή μου για την έρευνα και του γεγονότος ότι τα συγκεκριμένα άτομα αυτό-προσδιορίστηκαν ως αντιπροσωπευτικά μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας δεν κατέστη εφικτή η προσέγγιση περισσότερων πληροφορητών.

Οι συγκεκριμένοι πληροφορητές, με βάση τη ενασχόλησή τους με τη μουσική [ημι-επαγγελματική, επαγγελματική] καθώς και την ευρύτερη πολιτισμική δραστηριοποίησή τους, αντιπροσωπεύουν τις συνιστώσες που αντιστοιχούν σε πολλαπλές ταυτότητες και με τις οποίες καλείται να διαπραγματευτεί η μεταναστευτική κοινότητα. Από την άλλη όμως αντιπροσωπεύουν και τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν μια ευρύτερη ταυτότητα, αυτή της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας.

Κατά τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας τα μέλη της πρώτης γενιάς της Θεσσαλονίκης προέβησαν σε αναφορές ως προς τη δεύτερη γενιά και συγκεκριμένα

στις μουσικές επιλογές της και το πως αυτές επηρεάζουν τη μουσική ζωή της κοινότητας. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε την αφορμή να στραφώ και στην καταγραφή μαρτυριών των μελών της δεύτερης γενιάς της Άνδρου. Στην επιλογή αυτή με οδήγησε καταρχήν το γεγονός ότι εγώ προσωπικά συνδέομαι με συγγενικούς δεσμούς με μια από τις καθηγήτριες (και καθηγητές) του ενός από τα δύο μεγαλύτερα σχολεία του νησιού. Αυτό με ώθησε να σκεφτώ ότι θα μπορούσα να έχω μια πιο ομαλή πρόσβαση στα μέλη της δεύτερης γενιάς των Αλβανών μεταναστών. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης χρησιμοποιήθηκε ως κριτήριο της «δεύτερης γενιάς» η ηλικιακή “κατηγορία” των εφήβων και νέων, οι οποίοι ήρθαν στη χώρα υποδοχής, με τους γονείς τους, σε παιδική ή εφηβική ηλικία ή γεννήθηκαν στη χώρα υποδοχής.

Προέβηκα συνεπώς στην καταγραφή της υποκειμενικής βίωσης των μελών της δεύτερης γενιάς της Άνδρου. Αντίθετα στη Θεσσαλονίκη περιορίστηκα μόνον στα λεγόμενα της πρώτης γενιάς. Με ενδιέφερε δηλαδή να εξετάσω αν τα ζητήματα που απασχολούν την πρώτη γενιά σε σχέση με τη μουσική συνεχίζουν να αφορούν και τη δεύτερη γενιά. Πώς συμβάλλουν τα ζητήματα αυτά στον τρόπο που αυτό-προσδιορίζονται τα μέλη της δεύτερης γενιάς. Επίσης με ενδιέφερε να δω, εάν υπάρχουν δημόσιες εκθέσεις των μουσικών επιτελέσεων και αν όχι τι σημαίνει αυτό για τα μέλη της δεύτερης γενιάς Άνδρου.

Όσον αφορά την Άνδρο παρουσιάστηκαν επίσης προβληματικές σχετικά με την αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος. Λόγω της ανυπαρξίας Συλλόγων, η επιλογή του δείγματος ορίστηκε από τους καθηγητές των σχολείων του Γαυρίου και του Εμπειρίκιου Γυμνασίου, στα οποία φοιτούσαν τα μέλη της δεύτερης γενιάς της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας, αφού και σε αυτή την περίπτωση δεν προϋπήρχε καμία επαφή μέχρι να λάβει χώρα η έρευνα. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η περίπτωση της Άνδρου δε θα πρέπει να θεωρηθεί ως συγκριτική περίπτωση, αλλά ως «ελεγκτικός μηχανισμός» των συμπερασμάτων που φαίνεται να προκύπτουν από τη μελέτη στη Θεσσαλονίκη και ως εμπλουτισμός των δεδομένων της έρευνας.

Είναι σημαντικό επίσης να τονιστούν οι ιδιαιτερότητες του συγκεκριμένου πλαισίου. Τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας της Άνδρου δεν είχαν τον ίδιο βαθμό συγκέντρωσης. Εξάλλου το γεγονός ότι απευθύνθηκα σε μαθητές των οποίων ο χρόνος ήταν περιορισμένος κατέστησε ανέφικτες τις επαναληπτικές συναντήσεις μαζί τους. Μέσω προσωπικών γνωριμιών ήρθα σε επαφή με τους καθηγητές των

μεγαλύτερων σχολείων του νησιού. Συγκεκριμένα με αυτούς που εργάζονταν στο σχολείο του Γαυρίου καθώς και με αυτούς του Εμπειρικού Γυμνασίου, στη Χώρα της Άνδρου. Οι καθηγητές των αντίστοιχων σχολείων προέβησαν στο κάλεσμα των μαθητών με κριτήριο την αλβανική καταγωγή. Στις 15 Μαΐου του 2006, έλαβε χώρα η συνέντευξη με τρεις μαθητές από το Γαύριο. Στις 18 Μαΐου του 2006, πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη με τους εννιά μαθητές του Εμπειρικού σχολείου. Εξαιτίας του ότι τα μέλη της δεύτερης γενιάς προσεγγίστηκαν ως επιτελεστές ορισμένες από τις θεματικές που μας απασχόλησαν αφορούν:

- Τις μουσικές και τις πολιτισμικές προτιμήσεις των παιδιών και των γονέων.
- Ενδιέφερε να εξετάσουμε εάν υφίστανται συλλογικές μουσικές επιτελέσεις με τη μορφή της δημόσιας έκθεσης.
- Στα πλαίσια ποιων κοινοτικών χώρων πραγματώνονται αυτές οι μουσικές επιτελέσεις.
- Τι προσέχουν σε αυτές τα μέλη της δεύτερης γενιάς και ποια είναι η στάση τους απέναντί τους.
- Εάν η μουσική επιτέλεση λειτουργεί ως μέσο ψυχαγωγία ή ως μέσο διασκέδασης.
- Παράλληλα μας ενδιέφερε να εξετάσουμε θεματικές που σχετίζονται με τους υπερτοπικούς δεσμούς με σημείο αναφοράς τον τόπο καταγωγής. Επίσης το πώς αυτοί οι δεσμοί επηρεάζουν τη συνολική στάση των μελών της δεύτερης γενιάς απέναντι στην κουλτούρα καταγωγής.

Αναγνωρίζω ότι η συγκεκριμένη ερευνητική πρακτική έχει πολύ σημαντικές αδυναμίες με πιο σημαντικές τις ακόλουθες: καταρχήν ο αριθμός των πληροφορητών ήταν περιορισμένος και στις δυο περιοχές στις οποίες έλαβε χώρα η έρευνα, και η αντιπροσωπευτικότητά τους ως δείγμα δεν είναι ιδιαίτερα ελεγμένη. Επίσης στην περίπτωση της Άνδρου η πρόταξη του ηλικιακού τους στοιχείου, που τους κάνει μετανάστες δεύτερης γενιάς προφανώς αφήνει μια σειρά από άλλα στοιχεία ανεξερεύνητα.

Θα ήθελα επίσης να τονίσω και να υπογραμμίσω στο σημείο αυτό ότι οι μαρτυρίες οι οποίες εγγράφηκαν στην παρούσα έρευνα δε θα πρέπει να ιδωθούν ως αποσπάσματα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλεται η δική μου ερμηνεία με τη βοήθεια και της βιβλιογραφίας. Θα πρέπει να ιδωθούν ως ολότητα. Αυτό σημαίνει ότι η μαρτυρία του πληροφορητή που προηγείται με την μαρτυρία αυτού που έπεται

συνδέονται με μια συνέχεια. Επίσης τα όσα εγγράφηκαν από τις μαρτυρίες των μεταναστών αποτελούν το σημείο αναφοράς των αναλύσεών μου. Αυτό δε σημαίνει ότι βασίστηκα μόνον σε αυτές, αλλά οι αναλύσεις μου με αφορμή τα λεγόμενα πληροφορητών βασίστηκαν και στα όσα είδα ως παρατηρητής και άκουσα στο ευρύτερο πλαίσιο δράσης των πληροφορητών.

Η έρευνα έγινε σε τρία επίπεδα τα οποία αντιστοιχούν και στη δομή της παρούσας μελέτης. Στο 1^ο κεφάλαιο με τίτλο «**Η Μουσική Ζωή των Αλβανών**», παρουσιάζεται ο ρόλος της μουσικής, στη διαμόρφωση της ταυτότητας των Αλβανών, ιστορικά. Η μουσική ζωή χωρίζεται κυρίως σε τρεις περιόδους για πρακτικούς λόγους. Στη χρονική περίοδο μέχρι το Σοσιαλισμό, όπου γίνεται λόγος για τα μουσικά είδη τα οποία εντοπίζονται στην Αλβανία και τα οποία είναι άμεσα συνυφασμένα με την ζωή των ίδιων των Αλβανών. Ακολουθεί η Σοσιαλιστική περίοδος στην οποία γίνεται λόγος για την υποκίνηση στρατηγικών των σοσιαλιστικών κυβερνήσεων, οι οποίες αφενός σχετίζονται με τη προώθηση πολιτικών πρακτικών του κρατικού μηχανισμού και αφετέρου με την προώθηση συγκεκριμένων μουσικών ειδών. Επίσης αναφέρονται-αναλύονται εκφάνσεις πολιτικών του πολιτισμού, τις οποίες στοιχειοθετούν-προάγουν οι σοσιαλιστικές κυβερνήσεις. Στο σημείο αυτό αξιοποιείται σχετική και παράλληλη βιβλιογραφία, καθώς επίσης και μαρτυρίες των Αλβανών μεταναστών στη Θεσσαλονίκη- κυρίως του Βαγγέλη και της Έλσας. Οι δυο μαρτυρίες επικεντρώνονται κυρίως στην περίοδο του σοσιαλισμού, στα πολιτικά συμφραζόμενα και στις πολιτικές του πολιτισμού της σοσιαλιστικής Αλβανίας όσον αφορά τη μουσική εκπαίδευση και τους θεσμούς της.. Τέλος ακολουθεί η *Περίοδος Μετάβασης*². Σχετικά με την περίοδο αυτή γίνεται μια σύντομη παρουσίαση της μουσικής ζωής και εντός των εθνικών συνόρων, αλλά και αυτής των μεταναστευτικών κοινοτήτων.

² Για την περίοδο *Περίοδος Μετάβασης* ή *periudha kalimtare* βλ. Schwandner-Sievers Stephanie, “Times Past: References for the Construction of Local Order in Present-day Albania” στο Todorova Maria (επιμ), *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst & Company, London 2004, σελ. 105. Πρόκειται για τον μετά-κομμουνιστικό χρόνο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από συνεχείς μαζικές αλλαγές στην κοινωνία, την επικοινωνία, την οικονομία και την πολιτική. Η επαναλαμβανόμενη κατάρρευση της κυβέρνησης και του κράτους είχε ως αποτέλεσμα, μέσα από τη διάλυση των κρατικών δομών, να αναδεικνύεται ένα αίσθημα αβεβαιότητας για τους Αλβανούς μετανάστες. Την ίδια χρονική περίοδο ενθαρρύνθηκαν οι ατομικές πρωτοβουλίες, ο επαναπροσδιορισμός των πολιτικών δομών και σε τοπικό και σε εθνικό επίπεδο.

Ακολουθεί το 2^ο κεφάλαιο με τίτλο «**Η παρουσία των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα**», το οποίο κινείται σε δυο άξονες. Ο πρώτος αφορά μια πρώτη προσέγγιση της βιβλιογραφίας για το φαινόμενο της οικονομικής μετανάστευσης των Αλβανών στην Ελλάδα (η οποία λαμβάνει χώρα μετά την κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων στην Αλβανία) ως χώρα υποδοχής. Ένα ζήτημα το οποίο θίγεται στο δεύτερο κεφάλαιο σχετίζεται με το χαρακτήρα που λαμβάνουν οι προσεγγίσεις του μεταναστευτικού φαινομένου και συγκεκριμένα της περίπτωσης των Αλβανών οικονομικών μεταναστών, όσον αφορά το δημόσιο, πολιτικό και επιστημονικό λόγο στα πλαίσια του ελληνικού έθνους-κράτους. Στη συνέχεια αναφέρονται οι ελλείψεις, οι οποίες παρουσιάζονται στην ελληνική βιβλιογραφία, σχετικά με το ζήτημα της σχέσης της μουσικής με τη μετανάστευση. Ο δεύτερος άξονας αφορά την ανθρωπολογική βιβλιογραφία που εξετάζει το φαινόμενο της μετανάστευσης με πυρήνα την πολυπρισματική λειτουργία της μουσικής. Ουσιαστικά η βιβλιογραφία και οι ειδικότερες θεματικές που ανακύπτουν από αυτή αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

Το 3^ο κεφάλαιο με τίτλο «**Μουσική και Αλβανοί μετανάστες στην Ελλάδα**» αποτελεί και το κομμάτι της εργασίας που αφορά την πρωτογενή έρευνα. Στο μεγαλύτερο μέρος του το κεφάλαιο αυτό εστιάζει στους Αλβανούς μετανάστες της πρώτης γενιάς, οι οποίοι διαμένουν στην Θεσσαλονίκη και λειτουργούν ως μουσικοί τελεστές (ερασιτέχνες, επαγγελματίες μουσικοί)-επιτελεστές (ακροατήριο)³. Παράλληλα στο ίδιο μέρος εστιάζουμε αναπόφευκτα και σε γενικότερα ζητήματα που άπτονται της σχέσης των μεταναστών με την τοπική κοινωνία υποδοχής και την ελληνική κοινωνία και πολιτεία γενικότερα, καθώς και με ευρύτερες στρατηγικές, οι οποίες σχετίζονται με το ρόλο που διαδραματίζει το δίπολο Αλβανός-Βορειοηπειρώτης στις συνθήκες απασχόλησης των μουσικών.

Συνεπώς το πρώτο μέρος της έρευνας προβαίνει στην καταγραφή της υποκειμενικής βίωσης και νοηματοδότησης της μεταναστευτικής εμπειρίας μέσα από τη μουσική, από τους ίδιους τους μετανάστες. Από την πλευρά των τελεστών καταγράφονται και ερμηνεύονται οι μαρτυρίες που σχετίζονται με τη μουσική

³ Για τους όρους τελεστές, επιτελεστές βλ., Κάβουρας Π. «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Δρώμενα: Σύγχρονα Μέσα και Τεχνικές καταγραφής τους* (Κομοτηνή 4-6 Οκτωβρίου 1996), Κομοτηνή 1997, σελ. 83-84, 85-90.

δραστηριότητα της Ελσας- διπλωματούχου επαγγελματία μουσικού και του Βαγγέλη- αυτοδίδακτου ημι-επαγγελματία μουσικού, καθώς και οι κοινοτικοί χώροι στους οποίους δραστηριοποιούνται. Από την πλευρά των επιτελεστών καταγράφεται και ερμηνεύεται η μαρτυρία της Μισέλ, η οποία αναφέρεται στη διαδικασία ακρόασης τόσο σε ατομικό επίπεδο όσο και σε συλλογικό. Οι διάφοροι Σύλλογοι αποτέλεσαν αναμφίβολα σημαντικό κομμάτι της ερευνητικής διαδικασίας, αφού αποτελούν από τα κύρια πλαίσια επαγγελματικής δραστηριοποίησης των μουσικών, αλλά ταυτόχρονα και ανταμώματος της μεταναστευτικής κοινότητας και συνεπώς διαμόρφωσης της ίδιας της αίσθησής της ως κοινότητα. Πέρα από τους Συλλόγους μελετήθηκαν οι μουσικές στρατηγικές που υιοθετούν οι μουσικοί και το ακροατήριο στα πλαίσια των κάθε λογής συνεστιάσεων (είτε στα πλαίσια Συλλόγων, είτε όχι). Ο όρος μουσικές στρατηγικές αναφέρεται στο πώς ερμηνεύονται από τους ίδιους τους μετανάστες οι μουσικές επιτελέσεις και ο χώρο-χρόνος που αυτές πραγματώνονται. Παράλληλα μελετήθηκε το ρεπερτόριο και το πώς αυτό διαμορφώνεται από τη διάδραση μουσικού και κοινού. Παράλληλα ο όρος μουσικές στρατηγικές αναφέρεται και στην καταγραφή και ερμηνεία των μεταφορικών εκφράσεων που χρησιμοποιούνται από τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, για να περιγραφεί και να ερμηνευτεί η μουσική ζωή στην οποία συμμετέχει τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη γενιά. Στο σημείο αυτό γίνεται η μετάβαση στο δεύτερο μέρος της έρευνας.

Οι ερμηνείες που χρησιμοποιούν τα μέλη της πρώτης γενιάς για να περιγράψουν τον τρόπο με τον οποίο μετέχει η δεύτερη γενιά στη μουσική ζωή εμπλουτίζονται και με τις μουσικές στρατηγικές που υιοθετεί η δεύτερη γενιά στην Άνδρο, τα μέλη της οποίας προσεγγίζονται ως επιτελεστές (ακροατήριο). Οι στρατηγικές αυτές ερμηνεύονται και καταγράφονται μέσα από συνολικά δώδεκα μαρτυρίες εφήβων. Πρόκειται για στρατηγικές οι οποίες αφορούν στο ρεπερτόριο που οι ίδιοι οι έφηβοι επιλέγουν να ακούσουν, τις συνθήκες και τους κοινοτικούς χώρους όπου αυτό διαμορφώνεται, τη στάση τους απέναντι στη πρώτη γενιά και τις μουσικές στρατηγικές της. Παράλληλα εστιάζουμε και σε γενικότερα ζητήματα που άπτονται των στρατηγικών που αφορούν τις προσπάθειες της πρώτης γενιάς των μεταναστών να μεταβιβάσουν τις κεντρικές αξίες της κουλτούρας τους από γενιά σε γενιά και συνεπώς τον τρόπο με τον οποίο αυτές διαμορφώνουν τις μουσικές προτιμήσεις των εφήβων.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι το 3^ο κεφάλαιο είναι άμεσα συνυφασμένο με το 1^ο κεφάλαιο. Τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης προβαίνοντας στην ερμηνεία των μουσικών στρατηγικών που υιοθετούν με την εγκατάστασή τους στη χώρα υποδοχής αναφέρονται αναπόφευκτα, άλλοτε παράλληλα και άλλοτε σε αντιδιαστολή, στη μουσική ζωή της Αλβανίας, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο πρώτο επίπεδο, κυρίως όσον αφορά την περίοδο του σοσιαλισμού και την περίοδο μετάβασης. Η αντιδιαστολή ή διάδραση των δύο αυτών περιόδων, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, συμβάλλει καταλυτικά στη διαδικασία ταυτοποίησής τους. Όσον αφορά την περίπτωση της Άνδρου, ορισμένα από τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας αναφέρονται επιγραμματικά στη μουσική ζωή της Αλβανίας του σήμερα.

Τέλος, **το 4^ο κεφάλαιο με τίτλο «Συμπεράσματα»** πρόκειται ουσιαστικά για μια σύντομη αναφορά στα όσα συμπερασματικά μπορεί κανείς να διατυπώσει από την τ παρούσα μελέτη. Παράλληλα αναφέρονται και προτάσεις για τα μελλοντικά πεδία έρευνας που προκύπτουν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΛΒΑΝΩΝ.

Εισαγωγή

Προσεγγίζοντας το ζήτημα από μια ανθρωπολογική σκοπιά γίνεται αντιληπτό ότι η μουσική συμβάλλει στη διαδικασία ταυτοποίησης, εφόσον οι δραστηριότητες που την πλαισιώνουν συγκλίνουν γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα «φαντασιακών νοηματοδοτήσεων»¹. Αυτός ο πυρήνας είναι χαρακτηριστικός για την εκάστοτε κοινωνία. Η συμβολή της μουσικής στη διαμόρφωση της ταυτότητας ανάγεται και στο ότι η ίδια συνυφαίνεται με τις εκάστοτε οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες.

Για να καταστεί δυνατή η προσέγγιση του θέματος κρίνεται απαραίτητος ο διαχωρισμός της μουσικής ζωής των Αλβανών σε τρεις περιόδους στις οποίες υπεισέρχεται σταδιακά το παρόν κεφάλαιο. Η πρώτη φτάνει μέχρι τη Σοσιαλιστική περίοδο, ενώ η δεύτερη εκτείνεται από τη Σοσιαλιστική περίοδο μέχρι και την περίοδο Μετάβασης. Η τελευταία απαρτίζει την τρίτη περίοδο. Παρότι γενικευτική η συγκεκριμένη παρουσίαση και *περιοδολόγηση* μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε τον τρόπο που συνυφαίνεται σε ένα πρώτο επίπεδο η μουσική με την ιστορία των Αλβανών και του αλβανικού εθνικισμού.

Το κεφάλαιο αντλεί το υλικό του από ιστορικά κείμενα και κείμενα που αναφέρονται πιο ειδικά στη θέση και το ρόλο της μουσικής και έχουν ανθρωπολογικό- εθνομουσικολογικό χαρακτήρα. Τα στοιχεία που ανακύπτουν από την παραπάνω βιβλιογραφία συμπληρώνονται από σχόλια που προέκυψαν από τους ίδιους τους πληροφορητές μου στα πλαίσια των συνεντεύξεων που διενήργησα. Η συγκεκριμένη μεθοδολογική επιλογή- η αντίστιξη βιβλιογραφικών στοιχείων με εθνογραφικά -σε καμία περίπτωση δεν υποδηλώνει την αξιολόγηση αυτών ως ίσης εγκυρότητας, αλλά επιτρέπει έστω και στο ελάχιστο την απόδοση της βιωμένης εμπειρίας.

¹ Μπένεντικτ Άντερσον, *Φαντασιακές Κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Ποθητή Χατζαρούλα (μτφ.), Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 21-30.

Προκειμένου εξάλλου να διερευνήσει κανείς σε βάθος τον τρόπο που η μουσική ζωή διαπλέκεται με τα πολιτικά δρώμενα, γίνεται εκτεταμένη χρήση άλλων εθνογραφικών παραδειγμάτων από το σοσιαλιστικό πλαίσιο, όπως αυτό της Βουλγαρίας. Η προσέγγιση του Timothy Rice² για τη μουσική ζωή της Βουλγαρίας παρουσιάζει εδώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

1. Η Μουσική ζωή στην Αλβανία μέχρι τη Σοσιαλιστική περίοδο.

Το «Αλβανικό φολκλόρ ή η εθνική μουσική»³ ευημερούσε αποκλειστικά στο περιβάλλον της κοινότητας και σχετιζόταν άμεσα με τη βιωσιμότητά της. Συγκεκριμένα στη μουσική παραγωγή των αγροτικών περιοχών κυριάρχησαν τα φωνητικά είδη,⁴ τα οποία δεν συνοδεύονταν από ρυθμικά ή μελωδικά όργανα. Όσον αφορά το περιεχόμενο των τραγουδιών, γίνονταν αναφορές στις ηθικές αξίες, στην ιστορία και στην κοινοτική ταυτότητα. Παράλληλα, το τραγούδι συνόδευε την εργασία και ήταν κεντρικό και σε θρησκευτικά και σε τελετουργικά γεγονότα, τα οποία σχετιζόνταν με την βιωσιμότητα της κοινότητας, στην οποία και ανάγονται δυο τελετουργικοί κύκλοι. Ο πρώτος σχετίζεται με τον εποχικό χρόνο⁵ και ο δεύτερος αφορά τα κύρια στάδια ζωής⁶ εντός των οποίων μια οικογένεια πορεύεται. Οι δύο προαναφερθέντες κύκλοι συμπλέκονται με βάση το σκοπό των συμμετεχόντων να διαβελιώσουν την υγεία, τη γονιμότητα και τη συνέχεια. Τα προαναφερθέντα

² Rice Timothy, “The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music”, στο Slobin Mark (επιμ.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Durham and London, 1996, σελ. 176-199.

³ Sugarman Jane, “Albanian Music”, “Overview of Musical Genres and Contexts, Music in Southern Communities, Music in Northern Communities, Music in Institutionalized Settings, Scholarship on Albanian Music”, στο Timothy Rice, Porter James, Goertzen Chris (επιμ.), *Music Cultures of Europe [Garland Encyclopedia of World Music], Europe*, 8:3, Garland Publishing, Inc., 19 Union Square West New York, 2000, σελ. 907.

⁴ Ο. π., σελ. 987-990.

⁵ Στο παρελθόν η ζωή των αγροτικών περιοχών βασιζόταν στο γεωργικό ημερολόγιο. Εντός αυτού του πλαισίου λάμβαναν χώρα και τα τραγούδια ως μια σημαντική συνιστώσα των εορτασμών που λάμβαναν χώρα κατά τη διάρκεια του χειμώνα ή της άνοιξης, προβλέποντας σπορά και καλλιέργεια σιτηρών κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών μηνών. Ο. π., σελ. 988.

⁶ Λιγότερο κοινά είναι τα τραγούδια για τη γέννηση του παιδιού, περισσότερο εξαπλωμένα τα τραγούδια γεμάτα χαρά που αναγγέλλουν τη γέννα, νανουρίσματα. Ο. π., σελ. 988.

τραγούδια μάλιστα, σύμφωνα με τους Αλβανούς μελετητές, εντάσσονται σε μια ευρεία ομάδα η οποία φέρει το χαρακτηρισμό λυρικά⁷, ενώ η δημιουργία μουσικής και χορού δεν συνιστούσαν απλά μορφές κοινωνικοποίησης και ψυχαγωγίας, αλλά επιπλέον αποτελούσαν αφορμή για εκ νέου δημιουργία. Το τραγούδι αποτελούσε σημείο αναφοράς και για περαιτέρω κοινωνικές περιστάσεις. Για παράδειγμα όταν οι άνδρες έφευγαν στο εξωτερικό για εύρεση εργασίας, άνδρες και γυναίκες τραγουδούσαν τραγούδια της ξενιτιάς (*kenge mergimi* ή *kenge kurbeti*). Τα περισσότερα τραγούδια κοινωνικών συνεστιάσεων, τα οποία τραγουδούν άνδρες, είναι αφηγηματικά.

Η διάκριση ανάμεσα στις βόρειες και στις νότιες κοινότητες, που αποτελεί για πολλούς ιστορικούς σημαντικό χαρακτηριστικό της κοινωνικής οργάνωσής τους, εμφανίζεται χαρακτηριστικά και στη μουσική τους⁸. Ο τρόπος με τον οποίο οι νότιες κοινότητες⁹ επιδίδονται στο τραγούδι είναι πολυφωνικός, γεγονός που οφείλεται στο ρόλο του τραγουδιού στις κοινωνικές συνεστιάσεις¹⁰. Συνήθως η οικογένεια του οικοδεσπότη και οι φιλοξενούμενοί της μαζεύονται να τραγουδήσουν σε ομάδες διαχωρισμένες με βάση την έμφυλη ταυτότητα. Κάθε ενήλικη παρουσία αναμένεται να συμμετέχει «οδηγώντας» ένα τραγούδι.

Τα πολυφωνικά στυλ ποικίλουν ανάλογα με τη περιοχή. Ο Beniamin Kruta (1980) έχει προβεί σε προσδιορισμό δυο κύριων στυλ της νότιας πολυφωνίας¹¹: την Τόσκια (Tosk) και τη Λάμπια (Lab). Η Tosk πολυφωνία τραγουδιόταν σε όλη τη Toskeri (νοτιοανατολική Αλβανία), Myzeqe (νοτιοδυτική Αλβανία) και Cameri (στη συνοριακή περιοχή μεταξύ Νότιας Αλβανίας και Ελλάδας), καθώς επίσης και στη νοτιοδυτική Μακεδονία. Η Λάμπια πολυφωνία χαρακτηρίζει το Laberi, στη νότια και κεντρική Αλβανία.

⁷ Το περιεχόμενο των λυρικών τραγουδιών αφορά καθημερινά θέματα και συχνά σχετίζεται με συγκεκριμένα τελετουργικά περιβάλλοντα. Τα τραγουδούν αποκλειστικά γυναίκες εκτός σπανίων περιπτώσεων. Ο. π., σελ. 989.

⁸ Σχετικά με την οργανική μουσική στις νότιες και βόρειες κοινότητες αναγράφονται στοιχεία στον Πίνακα 1. 1. Επισκόπηση της Αλβανικής Μουσικής, Παράρτημα Ι, σελ. 70-76, τα οποία αντλήθηκαν από την Sugarman Jane, ο. π. 2000, σελ. 992-999.

⁹ Για τις νότιες και βόρειες κοινότητες βλ. Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 26.

¹⁰ Sugarman Jane, ο. π. 2000, σελ. 989.

¹¹ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τα είδη της νότιας πολυφωνίας βλέπε: Ο. π., σελ. 991.

Το τραγούδι των βόρειων ορεινών περιοχών είναι μονοφωνικό. Εντούτοις οι τραγουδιστές μερικές φορές συνοδεύουν το τραγούδι τους με μελωδικά ή ρυθμικά όργανα. Στις βόρειες περιοχές παρατηρείται μεγαλύτερη έμφαση σε σόλο επιτέλεση από ό,τι στο νότο, και συγκεκριμένα σε μουσικά είδη που εκτελούνται από άνδρες. Παλαιότερα είδη τραγουδιού εντοπίζονται κυρίως σε ορεινές περιοχές του βορρά (ιδιαίτερα στη Malesi, στα σύνορα Μαυροβούνιου-Αλβανίας και στις περιφέρειες Rugone και Podgur, βόρεια και δυτικά του Peje (Serbian Pec στο Κόσσοβο). Εκεί ο λαός αυτοαποκαλείται *malesore*¹² “λαός των ανδρών”, ένας όρος ο οποίος δηλώνει φυλαρχικές, πατριαρχικές ομάδες. Σε περιοχές πλησίον των μεγάλων αστικών κέντρων, ειδικά στους κάμπους περιφερειών του Κόσσοβου, η αλβανική μουσική έχει επηρεαστεί από τη τουρκική μουσική¹³.

Στη συνέχεια και με αφορμή την αναλυτική μελέτη του Rice¹⁴ για τη σχέση κοινοτικής ταυτότητας και μουσικής πρακτικής στη γειτονική Βουλγαρία θα προβούμε σε κάποιες επισημάνσεις για την περίπτωση της Αλβανίας- να σημειωθεί εδώ ότι η αναζήτηση αναλογιών γίνεται με επίγνωση των σημαντικών διαφορών ανάμεσα στις δύο χώρες. Οι μουσικοί, χορευτές και τραγουδιστές, στοιχειοθετούν «ανειδίκευτες κοινωνικές κατηγορίες». Η έλλειψη εξειδίκευσης σήμαινε ότι «οι άνθρωποι κινούνταν εύκολα μεταξύ των ρόλων ως τραγουδιστές, χορευτές, μουσικοί και ακροατήριο». Σε αυτά τα πλαίσια η όλη διαδικασία δεν εμπεριείχε «οικονομικά κίνητρα». Η μουσική επιτέλεση παρομοιάζεται με «συζήτηση μεταξύ των μελών της οικογένειας, των φίλων και των γειτόνων». Σχετικά με το περιεχόμενο των μουσικών ειδών διαπιστώνεται ότι η μουσική αυτή σχετιζόταν «με τη ζωή όπως τη ζουν και την έχουν ως εμπειρία οι ίδιοι οι χωρικοί». Η μουσική επίσης προσαρμοσμένη στο περιεχόμενο των τραγουδιών παρουσιάζει «τους φόβους και τις ελπίδες, εκφράζει τη χαρά και την ικανοποίηση μέσω του χορού που συνοδεύει, στερεώνει τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ οικογενειών και φίλων και τους βοηθάει να γιορτάσουν και τελικά να κρατήσουν τον εποχιακό κύκλο εργασίας και τελετουργικού»¹⁵.

¹² Sugarman Jane, ο.π. 2000. σελ. 994-995.

¹³ Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι, σελ. 70-76, Πίνακας 1. 1.Επισκόπηση Αλβανικής Μουσικής.

¹⁴ Rice Timothy, “The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music”, στο Slobin Mark (επιμ.), *RETUNING CULTURE, Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Durham and London, 1996, σελ. 176-199.

¹⁵ Ο. π., σελ. 180.

2. Η μουσική ζωή στην Αλβανία την περίοδο του Σοσιαλισμού.

Οι πολιτικές συνθήκες συνυφαίνονται άρρηκτα με τη μουσική ζωή της Αλβανίας. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο οι σοσιαλιστικές κυβερνήσεις της Αλβανίας έβαλαν σε λειτουργία συγκεκριμένες πολιτικές που αφορούσαν τα είδη μουσικής, το περιβάλλον της επιτέλεσής τους αλλά και της δημιουργίας τους¹⁶. Παρά το γεγονός ότι στις αγροτικές περιοχές οι μουσικοί συνέχιζαν να «παίζουν» παλαιότερα είδη, έπαψαν να λαμβάνουν χώρα δραστηριότητες, οι οποίες σχετιζόνταν με την βιωσιμότητα της κοινότητας και οι οποίες ήταν συνυφασμένες με παλαιότερα είδη κοινωνικής οργάνωσης. Αφορμή υπήρξαν αλλαγές όπως η κολεκτιβοποίηση της γεωργίας, η μόνιμη εγκατάσταση των νομαδικών οικογενειών βοσκών και η απαγόρευση των θρησκευτικών τελετουργικών. Οι στρατηγικές του κρατικού μηχανισμού προωθούσαν τις αξίες του σοσιαλισμού και ενθάρρυναν νέες μορφές Αλβανικής ταυτότητας¹⁷. Έτσι αφενός προωθήθηκαν νέα μουσικά είδη, στα οποία ή εντάχτηκαν αυτούσια τα παλαιότερα είδη ή μετατράπηκαν. Αφετέρου δόθηκε ώθηση στη Δυτική “υψηλή κουλτούρα” επιδιώκοντας να εισαχθούν οι πολίτες μέσα σε μια Ευρωπαϊκή πολιτισμική σφαίρα. Παράλληλα έχουμε κινήσεις που σκοπό έχουν τον εκδημοκρατισμό των καλών τεχνών και τη δημιουργία θεσμών που αφορούν τη λαϊκή μουσική και το χορό.

Στη σοσιαλιστική περίοδο αναφέρονται και οι πληροφορητές μου στις αφηγήσεις τους, τονίζοντας τον πρωταρχικό ρόλο του κράτους στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής. Ο Βαγγέλης για παράδειγμα τονίζει ότι «το κυρίαρχο μουσικό ρεύμα ήταν κρατικό» και επεξηγεί ότι αυτό αφορούσε «την αλβανική παραδοσιακή και ελαφριά μουσική». Παράλληλα αναφέρεται στην εξειδίκευση των μουσικών την οποία ευνοούσε το εκπαιδευτικό σύστημα στρέφοντάς τους σε όργανα, όπως το πιάνο και το βιολί. Η Έλσα αναφέρεται πιο εκτεταμένα στη διάρθρωση του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος, το οποίο προσανατολιζόταν στην κλασική και την «παραδοσιακή» ή «φολκλόρ» μουσική¹⁸. Σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα της Έλσας, υιοθετηθήκαν, όσον αφορά την κλασική μουσική παιδεία, μοντέλα «ανατολικών

¹⁶ Sugarman Jane, ο.π. 2000, σελ. 999.

¹⁷ Ο. π., σελ. 999.

¹⁸ Παρόλο που οι όροι παραδοσιακό / φολκλορικό ενέχουν διαφοροποιήσεις ως προς τη σημασία τους εντούτοις στη παρούσα μελέτη δεν εστιάζουμε σε αυτές.

χωρών», με κυριότερα αυτά «της Ρωσίας και της Τσεχοσλοβακίας». Αυτές αποτέλεσαν και κέντρα «περεταίρω σπουδών για τους απόφοιτους μουσικούς».

Στη σχετική βιβλιογραφία εξάλλου γίνεται λόγος για την ίδρυση σχετικών πολιτιστικών θεσμών όπως η Αλβανική Φιλαρμονική, η οποία ιδρύθηκε το 1949, και το Εθνικό Θέατρο και Μπαλέτο της Όπερας τα οποία ιδρύθηκαν το 1953 στα Τίρανα. Σύντομα ιδρύθηκαν ημι-επαγγελματικές ορχήστρες σε περιοχές όπως το Durrës, η Shkoder, το Elbasan και την Korce. Αυτές οι ορχήστρες συμπεριελάμβαναν στο ρεπερτόριό τους εκτός των «δεδομένων» κλασικών έργων και νέα έργα Αλβανών συνθετών, τα οποία αναφέρονταν ως επί το πλείστον σε εθνικιστικά και σοσιαλιστικά θέματα. Οι περισσότερες πόλεις διέθεταν ερασιτεχνικές χάλκινες μπάντες και επαγγελματικά θέατρα με μικρές ορχήστρες. Παρόμοιοι ερασιτεχνικοί οργανισμοί στεγαζόνταν στα «Τοπικά Σπίτια του Πολιτισμού»¹⁹.

Για την προώθηση της περεταίρω ενασχόλησης και εκπαίδευσης των μελλοντικών μουσικών, έχοντας ως σημεία αναφοράς τη Δυτική μουσική και την αλβανική φολκλορική μουσική, θεσπίστηκε στα σχολεία μια σειρά μουσικών μαθημάτων, στα οποία εμπεριέχονταν εκτός των άλλων και πληροφορίες σχετικά με τις μουσικές. Υποσχόμενοι μαθητές σπούδαζαν σε ειδικά σχολεία και μετέπειτα στο Κρατικό Κονσερβατόριο Μουσικής, το οποίο στεγαζόταν στο Ανώτατο Ίδρυμα Τεχνών στα Τίρανα, ίδρυμα όπου στεγαζόταν επίσης και η Κρατική Ορχήστρα²⁰ των Λαϊκών Τραγουδιών και Χορών. Αυτή αποτελούνταν από χορωδία, φωνητικούς σολίστες, οργανική ορχήστρα και ένα μεγάλο σώμα χορευτών. Παράλληλα ιδρύθηκαν σε όλη τη χώρα ερασιτεχνικές ορχήστρες οι οποίες συνέπρατταν με εργοστάσια, αγροτικούς συνεταιρισμούς (κοπερατίβες) και τα «Σπίτια του Πολιτισμού» πόλεων και χωριών. Οι ορχήστρες αυτές ανεβάζοντας περίτεχνες χορογραφίες σε λαϊκές μελωδίες διασκευασμένες σε Δυτικό στυλ, λάμβαναν μέρος σε τοπικά φεστιβάλ, καθώς και σε φεστιβάλ της ευρύτερης περιοχής.

Χαρακτηριστικά είναι τα όσα αναφέρει η Ελσα. για την Ακαδημία Καλών Τεχνών και τα μουσικά σχολεία. Στα μουσικά δημοτικά τα παιδιά ξεκινάνε στην ηλικία των έξι χρόνων. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει ένα κορμό γενικών μαθημάτων και τα παιδιά διοχετεύονται σε συγκεκριμένα κλασικά όργανα. Αργότερα στο Λύκειο γνωρίζουν και «τα παραδοσιακά και τα λαϊκά όργανα όχι με την ίδια βαρύτητα, όπως

¹⁹ Sugarman Jane, ο.π. 2000, σελ. 999.

²⁰ Ο. π., σελ. 1000.

στην κλασική». Στη συνέχεια διοργανώνονται διαγωνισμοί για να εισαχθούν στην Ακαδημία, η οποία διαρκεί πέντε έτη. Παρόλο που στην Ακαδημία δίνεται έμφαση στην κλασική μουσική, εντούτοις επί Χότζα υπήρχε εξειδίκευση στο «Φολκλόρ», το οποίο ως μάθημα περιλάμβανε τη «παραδοσιακή και λαϊκή μουσική από όλες τις περιοχές της Αλβανίας». Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Έλσας «Ο Χότζα έδινε μεγάλη βαρύτητα στην εκμάθηση των παραδοσιακών και λαϊκών οργάνων. Κάναμε 'τσιφτελί μπακλαμά' που είναι λαϊκό όργανο, δηλαδή παίζονται πιο πολύ στα Βόρεια της Αλβανίας» εφόσον υποστήριζε ότι 'η βάση είναι ο λαός, είναι η λαϊκή και παραδοσιακή μουσική'. Όλοι οι συνθέτες υποχρεώνονταν στα συμφωνικά τους έργα να συμπεριλάβουν θέματα Φολκλόρ». Διοργανώνονται διαγωνισμοί και συναυλίες τις οποίες στελεχώνουν ορχήστρες, χορωδίες και χορευτές.

Στη σχετική βιβλιογραφία γίνεται ιδιαίτερος λόγος για το Εθνικό Φεστιβάλ Φολκλόρ που εγκαινιάστηκε το 1968²¹ στην πόλη του νότου, το Αργυρόκαστρο, και οργανώνονταν κάθε πέντε χρόνια μέχρι το 1988. Αυτό αποτελούσε πόλο έλξης για ξένους επισκέπτες. Έχοντας ως κύριο χαρακτηριστικό του τις λιγότερο διασκευασμένες επιτελέσεις μουσικής και χορού συμμετείχαν σε αυτό ορχήστρες της ευρύτερης περιοχής οι οποίες πειραματιζόνταν με ποικίλους συνδυασμούς μουσικών οργάνων και επιδίδονταν σε συνοδεία φωνητικών ειδών, τα οποία μέχρι πρότινος δεν συνοδεύονταν. Στις νότιες περιφέρειες μεικτές ομάδες ανδρών και γυναικών²² εκτελούσαν από κοινού πολυφωνικά τραγούδια, συγκεκριμένα αυτά τα οποία περιείχαν «νέο σοσιαλιστικό περιεχόμενο»²³. Η δημόσια παρουσίαση της φολκλορικής μουσικής στην Αλβανία άρχισε να αφομοιώνει Δυτικές τεχνικές και όργανα, καθώς και να συνυφαίνει το τραγούδι των ανδρών και γυναικών με τα όργανα της ορχήστρας.

Σημαντικότατο ρόλο στο νέο μουσικό τοπίο του σοσιαλισμού διαδραμάτισαν και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και συγκεκριμένα το Radio Tirane²⁴. Δημιουργήθηκαν νέες μεταδόσεις εκπαιδευτικών προγραμμάτων και ωρών μουσικής,

²¹ Sugarman Jane, ο.π. 2000, σελ. 999.

²² Τα τραγούδια των γυναικών, που αρχικά επιφυλάσσονταν για οικογενειακά συμφραζόμενα, τώρα επιτελούνταν σε μεγάλο δημόσιο ακροατήριο και γυναίκες τραγουδίστριες υιοθέτησαν μια πιο επιτακτική συμπεριφορά και ισχυρό τρόπο εκτέλεσης που ταίριαζε σε αυτά τα συμφραζόμενα. Ο. π., σελ. 1000.

²³ Ο. π., σελ. 1000.

²⁴ Ο. π., σελ. 999.

το περιεχόμενο των οποίων επικεντρωνόταν στη Δυτική κλασική μουσική, σε αλβανικές εκτελέσεις με «ελαφριά» μουσική (*muzika e lehte*) προερχόμενη από Δυτικά ευρωπαϊκά στυλ, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του ραδιοφωνικού προγράμματος αφορούσε τη φολκλορική μουσική. Με δεδομένη την παροχή ηλεκτρισμού βαθμιαία σε όλες τους οικισμούς, οι μεταδόσεις του αλβανικού ραδιόφωνου, διασπείροντας ποικίλα μουσικά στυλ σε όλη τη χώρα, συνέβαλαν καθοριστικά στην κατάρρευση των τοπικών διαχωρισμών. Αργότερα τηλεοπτικά προγράμματα τα οποία μεταδίδονταν από τα Τίρανα ήταν παρόμοιας εμβέλειας με αυτά του ραδιόφωνου, ενώ ταινίες έδιναν έμφαση στη λαϊκή μουσική, στο ηχητικό μέρος της ταινίας.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα έλαβε χώρα μια «οριοθετημένη βιομηχανία δίσκων»²⁵, της οποίας το μουσικό υλικό αντλούνταν και από τις ραδιοφωνικές μουσικές εκπομπές. Οι πωλήσεις της κατευθύνονταν αποκλειστικά στο εξωτερικό. Η βιομηχανία αυτή ήταν οριοθετημένη εξαιτίας του φαινομένου της λογοκρισίας στη σοσιαλιστική Αλβανία.

Η λογοκρισία προέβη σε “φιλτράρισμα” του περιεχομένου των τραγουδιών²⁶, προκειμένου να ηχογραφηθούν και να μεταδοθούν, ελέγχοντας την οποιαδήποτε νύξη σε πολιτικά ζητήματα και επιτρέποντας μόνον όσα αναφέρονταν σε εθνικά ή σοσιαλιστικά ιδανικά. Η κυβέρνηση προέβη αφενός στην απαγόρευση δημόσιας εκτέλεσης δημοφιλούς μουσικής προερχόμενης από τη Δύση και αφετέρου στην ενθάρρυνση δημιουργίας νέων τραγουδιών, σε φολκλορικές μελωδίες. Αυτά αναφέρονταν σε όψεις της εκσυγχρονισμένης σοσιαλιστικής ζωής, εξυμνούσαν ενέργειες ηγετών της Αλβανίας. Εξυμνούσαν τον Εμβέρ Χότζα, το Κόμμα Εργασίας ή εκφάνσεις της σοσιαλιστικής πολιτικής, όπως την κολεκτιβοποίηση. Πρόκειται επομένως για τραγούδια, τα οποία έγιναν γνωστά ως νέο φολκλόρ (*folklor i ri*) και τα οποία παρουσιάζονταν στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τα κύρια φεστιβάλ. Μερικά μάλιστα εξ αυτών έγιναν δημοφιλείς επιτυχίες.

Φυσικά μέσα στα πλαίσια της πρόωθησης του σοσιαλιστικού προτύπου ανάπτυξης καθοριστικός ήταν και ο ρόλος της απαγόρευσης. Η βιβλιογραφία αναφέρεται στο γενικότερο πλαίσιο των απαγορεύσεων και τον ρόλο που αυτές

²⁵ Ο. π., σελ. 999.

²⁶ Το ανδρικό ρεπερτόριο των ιστορικών τραγουδιών ήταν το πιο προβληματικό, και τα τραγούδια που αντιπροσώπευαν πολιτικές φατρίες οι οποίες αντιτίθονταν στην παγίωση των παρόντων συνόρων της Αλβανίας ή στο Κόμμα Εργασίας, δεν επιτελούνταν ούτε ήταν επισήμως τεκμηριωμένα. Ο. π., σελ. 1000.

επιτελούσαν. Το καθεστώς έχοντας ως στόχο να καλλιεργήσει το αίσθημα αφοσίωσης στη «λαϊκή εξουσία» και τη «στρατολόγηση των γυναικών» στις τάξεις των εργατών προβαίνει σε απαγορεύσεις, οι οποίες σχετίζονται με τη «θρησκεία και τους θεσμούς της». Παράλληλα για την επικράτησή του το κόμμα ελέγχει όλα τα «δημοσιεύματα» ακόμη και όσα αφορούν λογοτεχνικά και πολιτισμικά θέματα. Έχοντας ως στόχο να περιορίσει τη φωνή της αντιπολίτευσης καθιστά μοναδικό ρόλο της «Ένωσης Συγγραφέων» να προπαγανδίζει κομματικές θέσεις. Επίσης πολλοί συγγραφείς και καλλιτέχνες στέλνονταν να εργαστούν σε εργοστάσια και «κολεκτιβοποιημένα αγροκτήματα» ώστε να «εξαγνίσουν το πνεύμα τους λερώνοντας τα χέρια τους» για να απαλλαγούν από το «αντιδραστικό και μπουρζουάδικο» ύφος γραφής και να προσεγγίσουν τις μάζες. Την ενέργεια αυτή το καθεστώς την εφαρμόζει στον ευρύτερο πληθυσμό. Συγκεκριμένα οι μαθητές αναγκάζονται μετά από σκληρή δουλειά να παρακολουθούν «μαθήματα Μαρξισμού-Λενισμού, να μελετούν κείμενα και να παρακολουθούν διαλέξεις για τον ιστορικό υλισμό». Στο πλαίσιο αυτό υποχρεώνονται να συμμετέχουν όλοι οι κάτοικοι της χώρας άνδρες και γυναίκες. Επίσης όλοι οι απόφοιτοι της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης ήταν υποχρεωμένοι να εργαστούν για ένα χρόνο «ώστε να διατηρούν την επαφή με τις μάζες» και να αποθαρρυνθούν από την εκδήλωση «μπορζουάδικων» τάσεων όπως «η οκνηρία και ο διανοουμενισμός». Παράλληλα στα πλαίσια του καθεστώτος δραστηριοποιείται η μυστική αστυνομία «Σιγκουρίμη» για την πάταξη των αντιφρονούντων. Άνθρωποι φυλακίζονται για πολιτικά εγκλήματα, ή γιατί ειπώθηκε κάποιο ανέκδοτο για το κόμμα είτε γιατί συνελήφθησαν να ακούνε ξένες ραδιοφωνικές μεταδόσεις. Το καθεστώς δεν άφησε καμία όψη της ζωής ή του πολιτισμού ανέγγιχτη όλα τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και πληροφόρησης υπόκειντο σε αυστηρό έλεγχο. Η «ψυχαγωγία» επίσης υποβάλλονταν σε απαγορεύσεις. Συγκεκριμένα είτε πρόκειται για «κινηματογραφικές ταινίες» είτε για «λογοτεχνία» από την στιγμή που χαρακτηρίζονταν «παρακμιακές» και «μπουρζουάδικες» κρίνονταν ακατάλληλες για το αλβανικό κοινό. Το καθεστώς προσπαθούσε με κάθε μέσο να κρατήσει τον πληθυσμό της χώρας σε άγνοια για τις συνθήκες που επικρατούσαν εκτός Αλβανίας. Συνεπώς «μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 τα ταξίδια στο εξωτερικό ήταν απαγορευμένα, με εξαίρεση την κομματική ελίτ ενώ οι ξένοι επισκέπτες υφίσταντο αυστηρό έλεγχο»²⁷.

²⁷ Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσεάς, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 246-248, 254, 262,

Στις απαγορεύσεις αυτές αναφέρονται και οι πληροφορητές μου στις αφηγήσεις τους. Σύμφωνα με τα λεγόμενα των πληροφορητών οι διώξεις δεν περιορίζονται μόνον στον χώρο των διανοούμενων, αλλά και στο ευρύτερο σώμα του λαού το οποίο περιφρουρείται-λογοκρίνεται για να απομακρυνθεί οποιαδήποτε επαφή με τις «ξένες επιδράσεις», ακόμη και αν αυτή επιδιώκεται μέσω των μέσων μαζικής επικοινωνίας, όπως το ραδιόφωνο²⁸ και η τηλεόραση. Ως προς τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις στη μουσική ζωή η Έλσα αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το 1970 τον τότε υπουργό πολιτισμού, πολύ καλό παιδί, προχωρημένο και μεγάλο μυαλό τον έβγαλε από τη μέση, γιατί έκανε ένα φεστιβάλ τραγουδιού πολύ προχωρημένο με λίγη Τζαζ. Ο Χότζα ξεκίνησε μια τέτοια πορεία δικτατορίας. Στον τομέα της μουσικής: “Το θέμα, το επίκεντρο πρέπει να είναι το κόμμα μας και τα προβλήματα που έχει αυτό το κόμμα”. Άσχημα πράγματα !».

Με βάση λοιπόν και τη βιβλιογραφία την περίοδο της λογοκρισίας και των απαγορεύσεων οι προαναφερθέντες φορείς στη Σοσιαλιστική Αλβανία καθόρισαν τον τρόπο που οι ίδιοι οι Αλβανοί κατανόησαν τη νέα τους ταυτότητα, αλλά και αποτέλεσαν σημαντική συνισταμένη του τρόπου που αυτή η ταυτότητα προβλήθηκε και προσλήφθηκε στο εξωτερικό. Ο καλλιεργούμενος «επαγγελματισμός στη μουσική»²⁹ βοήθησε στο να δουν οι Αλβανοί τον εαυτό τους συνυφασμένο με τις εθνικές παραδόσεις, σε πορεία παράλληλη με τα Δυτικά αισθητικά μοντέλα. Την ίδια στιγμή ωστόσο η έμφαση σε μορφές ενδυμασίας και φολκλόρ που παρέπεμπαν σε παλαιότερες περιόδους είχε ως αποτέλεσμα να διαιωνίζονται για τους ξένους στερεότυπα που ήθελαν τους Αλβανούς «συντηρητικούς, φυλετικούς, και όχι κοσμοπολίτες αστούς»³⁰.

268, 270-272, 275-277.

²⁸ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη: «Τον ακούγαμε από εκεί τον Καζαντζίδη σαν φωνή. Οι Αλβανοί. Τους γνωστούς τότες, τον Νταλάρα. Απαγορευότανε τότε. Δεν το νιώθαμε και πολύ, γιατί ήμασταν και μικρά παιδιά. Τους βάζαμε και ακούγαμε. Μας βάζανε οι γονείς μας ή βρίσκαμε την ευκαιρία. Ακούγαμε. Πιάναμε Καστοριά τότε θυμάμαι. Τηλεόραση μετά ήτανε σε περιοχές. Λίγο δύσκολα. Από την Ελλάδα πιάναμε κρατική τηλεόραση τότε, την Ε.Ρ.Τ.1»

²⁹ Sugarman Jane, ο. π. 2000, σελ. 1001.

³⁰ Ο. π., σελ. 1002. Βλέπε και: Schwadner-Sievers Stephanie, “Albanians, Albanianism and the Strategic Subversion of Stereotypes”, στο Hammond Andrew (επιμ.), *The Balkans and The West, Constructing the European other, 1945-2003*, England 2004, σελ. 127-135.

Σε μια προσπάθεια αποτίμησης της μουσικής ζωής κατά τη χρονική περίοδο του σοσιαλισμού στην Αλβανία και με δεδομένη την περιορισμένη βιβλιογραφία – η πλειονότητα της βιβλιογραφίας αφορά τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές διεργασίες³¹ – θα στραφούμε και πάλι στο έργο του Timothy Rice, ο οποίος εξετάζει το αντίστοιχο φαινόμενο στη Βουλγαρία,. Σύμφωνα με τον Rice οι εργαζόμενοι στις «κολεκτίβες» που διοικούνται από το κράτος, και οι «αστικοποιημένοι εργάτες», που εργάζονται στις βιομηχανίες, ελέγχονται από μια συγκεντρωτική «γραφειοκρατία». Την ίδια στιγμή, αναπτύσσεται μια ιδεολογία εχθρική στη θρησκεία και «ριμσκοίνδυνα προσανατολισμένη στην πρόοδο του ανθρώπινου πνεύματος». Η ίδια αυτή γραφειοκρατία προβαίνει στην «απαγόρευση των επιτελέσεων όλων των εποχιακών, παγανιστικών και χριστιανικών τελετουργιών τα οποία υπογράμμιζαν την παλιά μουσική πρακτική των χωρικών»³².

Τα μουσικά είδη τα οποία συνυφαίνονταν με τα εποχιακά τελετουργικά έπαυσαν να υφίστανται ως «παραδοσιακές πρακτικές». Αυτό συνέβη εξαιτίας του ότι οι αγρότες «δεν είχαν πλέον οικονομικό συμφέρον να εξασφαλίσουν τη γονιμότητα της γης και των ζώων», εφόσον «δεν τους ανήκαν». Την ίδια στιγμή εξάλλου «η προοδευτική ιδεολογία απαγόρευε την πρακτική τους ως οπισθοδρομική δεισιδαιμονία»³³. Το αποτέλεσμα ήταν να αναδειχθεί και να εδραιωθεί ένα επαγγελματικό φολκλόρ, το οποίο γίνεται αντικείμενο διαχείρισης από το κράτος και το οποίο διοικείται από μια ελίτ διανοούμενων που αποτελείται από κλασικά εκπαιδευμένους συνθέτες και μαέστρους.

Πιο συγκεκριμένα, οι αλλαγές και οι προσθήκες στοιχείων, που αντλούνται από το σύστημα της Ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής και εφαρμόζονται στην παραδοσιακή μουσική εμπεριέχουν μια ιδεολογική συνισταμένη. Αυτή στηρίζεται σε δύο συνιστώσες. Η μία από αυτές σχετίζεται με την “εν μέρει” διατήρηση της προπολεμικής φολκλορικής μουσικής ως σύμβολο της ταυτότητας και ως «μερική νοσταλγία για το παρελθόν», ενώ η δεύτερη σχετίζεται με τη «μεταμόρφωση» του αγρότη σε «νέο άνθρωπο». Το γενικότερο πλαίσιο είναι αυτό της «πλήρους

³¹ Για τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές διεργασίες την περίοδο του Σοσιαλισμού βλέπε: Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 233-289.

³² Rice Timothy, “The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music”, στο Slobin Mark (επιμ.), *RETUNING CULTURE, Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Durham and London, 1996, σελ. 180-181.

³³ Ο. π., σελ. 181-182.

συμμετοχής στην κομμουνιστική οπτική του μέλλοντος», η οποία συνεπάγεται την αποκήρυξη της προ-πολεμικής φολκλορικής μουσικής πρακτικής ως μορφής που ανήκει στο παρελθόν της δεισιδαιμονίας. Η «κλασικοποίηση της φολκλορικής παράδοσης» περιελάμβανε λοιπόν «μια κίνηση μακριά από ένα παρελθόν, πολιορκούμενο από τη φτώχεια και την οθωμανική κυριαρχία», με κατεύθυνση προς «ένα μέλλον οικονομικής ισότητας και ευρωπαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας»³⁴.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα οι «καλύτεροι εκ των χωρικών μουσικών, τραγουδιστών και χορευτών μετατράπηκαν σε μεροκαματιάρηδες, προλετάριους εργάτες» στελεχώνοντας τις κρατικές ορχήστρες φολκλόρ. Όσοι από αυτούς παρέμειναν στα χωριά παρακινήθηκαν να συμμετάσχουν στο λεγόμενο «καλλιτεχνικό ερασιτεχνισμό». Έτσι οι χωρικοί μουσικοί «βρήκαν πλήρη απασχόληση και έγιναν ειδικοί επιτελεστές αποξενωμένοι από το ακροατήριο, μέρος του οποίου συνήθιζαν να αποτελούν». Συνεπώς ο «κοινωνικός οργανισμός» των μουσικών «καθρέφτιζε τον νέο κρατικό οργανισμό και την εξειδίκευση εργασίας που ταίριαζε με τη νέα οικονομική δομή»³⁵.

Τα νέα μουσικά είδη σχετίζονταν με κονσέρτα, φεστιβάλ, διαγωνισμούς και ηχογραφήσεις και εμπεριείχαν στοιχεία που «αναπολούσαν» προ-πολεμικά μουσικά είδη. Όσον αφορά τα μουσικά όργανα τα οποία σχετίζονταν με την προ-πολεμική εποχή, θεωρήθηκαν από τις συγκεκριμένες ορχήστρες ως «σύμβολα εθνικού παρελθόντος» και ως επιδεχόμενα βελτιώσεις από τη βιομηχανική τεχνολογία»³⁶.

Με βάση τα όσα έχουν ήδη αναλυθεί και τις μαρτυρίες των ιδίων των μεταναστών γίνεται φανερό η σύνδεση της αλβανικής μουσικής με τις κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις. Παράλληλα διαφαίνεται και το γεγονός ότι η μουσική μπορεί να λάβει κριτικό χαρακτήρα για τον υπάρχοντα κόσμο αλλά και να αποτελέσει φαντασική κατασκευή για έναν νέο και πιθανόν καλύτερο κόσμο. Είναι προφανές ότι εάν η μουσική εκλαμβάνονταν ως αποκλειστικά αισθητική επιτέλεση ή “αισθητικό παιχνίδι”³⁷, το κράτος δεν θα είχε λόγο να την ελέγξει. Αντιθέτως όπως διαφάνηκε από την παραπάνω παρουσίαση το κράτος προσπάθησε να ελέγξει το συμβολικό χαρακτήρα της μουσικής μέσα από τις επιμέρους δράσεις του. Το κράτος ουσιαστικά προέβη στον ορισμό και τον έλεγχο συμβόλων και χρησιμοποίησε συγκεκριμένους

³⁴ Ο. π., σελ. 182.

³⁵ Ο. π., σελ. 181

³⁶ Ο. π., σελ. 181.

³⁷ Ο. π., σελ. 192.

θεσμούς όπως τα φεστιβάλ ως ελεγκτικούς μηχανισμούς της μουσικής δημιουργίας. Στα πλαίσια αυτά είναι σημαντικό να τονιστεί η κατασκευή ενός μουσικού ρεπερτορίου στο οποίο χρησιμοποιούνταν ορισμένα όργανα ως «παραδοσιακά», τα οποία ελέγχονταν από τα κρατικά μέσα μαζικής ενημέρωσης και τους εκπαιδευτικούς θεσμούς. Η χρήση δυτικών οργάνων σε αυτό το πλαίσιο έθετε το ζήτημα του κατά πόσο θα έπρεπε η επιτέλεση να παρουσιάζει μια εξιδανικευμένη εκδοχή του παρελθόντος ή μια δυναμική εκδοχή του παρόντος. Η διατήρηση των ορχηστρών των δυτικών και παραδοσιακών οργάνων ξεχωριστά, σε αντίθεση με τη μίξη τους φέρνει στην επιφάνεια θέματα που αφορούν τη φύση και τον έλεγχο της παράδοσης και έρχεται σε αντίθεση με τις ανάγκες των μουσικών να ικανοποιήσουν το κοινό τους και συνεπώς να κερδίσουν τα προς το ζην³⁸.

3. Η περίοδος μετά τον Σοσιαλισμό και οι επιδράσεις στη μουσική.

Με βάση τη βιβλιογραφία η μετάβαση της κομμουνιστικής Αλβανίας προς τον «δημοκρατικό πλουραλισμό» χαρακτηρίζεται από πολιτικό και κοινωνικό αναβρασμό. Με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων στην Ανατολική Ευρώπη η αλβανική ηγεσία για να επιβιώσει έπρεπε να εγκαταλείψει την προηγούμενη πολιτική του απομονωτισμού και να προβεί σε μεταρρυθμίσεις. Ο αλβανικός λαός παρά το ότι ζούσε απομονωμένος είχε πλήρη επίγνωση των όσων συνέβαιναν στον έξω κόσμο, εφόσον παρακολουθούσε την ιταλική, ελληνική και γιουγκοσλαβική τηλεόραση. Το σύνθημα για αλλαγή προήλθε αρχικά από τους «διανοούμενους και το εσωτερικό του ίδιου του κόμματος, τη μορφωμένη ελίτ του». Από την πλευρά της κυβέρνησης άρχισαν να πραγματοποιούνται τα πρώτα βήματα «πολιτικής φιλελευθεροποίησης». Μια σημαντική στροφή από την πολιτική του παρελθόντος ήταν η ανοχή της «θρησκευτικής λατρείας». Επίσης στα πλαίσια της ίδιας πολιτικής εγκρίθηκε και η «έκδοση διαβατηρίων». Εντούτοις η φτώχεια των Αλβανών καθώς και οι νομοθεσίες για την μετανάστευση που ίσχυαν στα περισσότερα δυτικά κράτη, έθεσαν σοβαρούς περιορισμούς στην άσκηση της καινούριας ελευθερίας³⁹.

³⁸ Ο. π. σελ. 190.

³⁹ Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 294-297.

Το 1990 χαρακτηρίζεται ως περίοδος βίαιων ταραχών. Χιλιάδες Αλβανοί ζητούσαν καταφύγιο στις ξένες πρεσβείες. Την ίδια περίοδο ανακοινώθηκε ο σχηματισμός του «Δημοκρατικού Κόμματος της Αλβανίας». Στις αρχές του 1991 ολόκληρη η χώρα είχε παραλύσει από τις «απεργίες». Παράλληλα σημειώθηκε επιδείνωση των σχέσεων με την Ελλάδα εξαιτίας της «μαζικής εξόδου μελών της ελληνικής μειονότητας, τα οποία θα είχαν το δικαίωμα να διεκδικήσουν την ελληνική υπηκοότητα». Προκειμένου να αποτραπεί η κρίση «προσκλήθηκε στα Τίρανα ο Έλληνας πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, ο οποίος προσπάθησε να αποθαρρύνει την συνέχιση της εξόδου». Την ίδια περίοδο υπήρξε πολιτική κρίση και χάος για την Αλβανία. Σε όλη τη χώρα ήταν διάχυτη η αίσθηση ανυπαρξίας κυβερνητικού ελέγχου. Η κοινωνική και οικονομική ζωή της χώρας κατέρρευε και «χιλιάδες Αλβανοί επιχείρησαν φυγή στην Ιταλία». Το Μάρτιο του 1991 η Αλβανία είχε καταληφθεί από τον πυρετό των εκλογών. «Νέα μικρότερα κόμματα έκαναν την εμφάνισή τους». Ορισμένα εξ αυτών στην καμπάνια τους υπόσχονταν «οικονομική βοήθεια από τη Δύση και θέσεις εργασίας στα εργοστάσια της Ιταλίας και της Γερμανίας». Οι Αλβανοί άρχισαν να προγραμματίζουν πια μέλη της οικογένειάς τους θα έφευγαν στο εξωτερικό και πόσα χρήματα θα έστελναν στη πατρίδα τους. Την ίδια περίοδο «η Λαϊκή Σοσιαλιστική Δημοκρατία της Αλβανίας μετονομάζεται σε Δημοκρατία της Αλβανίας». Στα πλαίσια του συντάγματος αναγνωρίστηκε εκτός των άλλων και το δικαίωμα της μετανάστευσης⁴⁰.

Το 1992 η οικονομική κατάσταση δεν παρουσίαζε καμία βελτίωση. «Χιλιάδες Αλβανοί αποπειράθηκαν να μεταναστεύσουν στην Ιταλία». Στα πλαίσια των αναταραχών διεξήχθησαν εκλογές. Το Δημοκρατικό Κόμμα της Αλβανίας κέρδισε τις εκλογές. Ο «Σαλί Μπερίσα έγινε ο πρώτος μη κομμουνιστής πρόεδρος». Εντός αυτού του πλαισίου η γρήγορη εξάρθρωση του «μονοκομματικού κράτους» είχε οδηγήσει στην απώλεια της «κρατικής αξιοπιστίας. Η απαισιοδοξία και η απελπισία κυριαρχούσαν πλέον στην αγροτική ζωή της Αλβανίας. Οι νεότεροι προσπαθούσαν να φύγουν με οποιοδήποτε τίμημα από τη χώρα, χωρίς να τους ενδιαφέρει για πού αναζητώντας τον πλούτο και την ελευθερία που τους είχαν υποσχεθεί. Παράλληλα η έξοδος της Αλβανίας από παρατεταμένη περίοδο απομόνωσης συνέπεσε με μια εποχή «αναβρασμού στα Βαλκάνια»⁴¹.

⁴⁰ Ο. π., σελ. 300-302, 304-306.

⁴¹ Ο. π., σελ. 309, 315, 317-321, 324-325.

Καθώς επέρχεται η πτώση του σοσιαλισμού ακολουθεί πολιτική αστάθεια και οικονομική κρίση, τα οποία βαθμηδόν χαρακτηρίζουν και τη μουσική παραγωγή της κοινότητας και τη φολκλορική μουσική. Στην Αλβανία «χρηματοδοτείται μόνον η κρατική ορχήστρα, ενώ αρκετοί τραγουδιστές και οργανοπαίχτες μεταναστεύουν σε κοινότητες εκπατρισμένων, στη Δυτική Ευρώπη και την Βόρεια Αμερική»⁴². Σήμερα η μουσική η οποία επικρατεί στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τα μαγαζιά είναι η Δυτική δημοφιλής μουσική και κυρίως αυτή των ΗΠΑ.

Η νεότερη γενιά των Αλβανών⁴³ δείχνουν να πειραματίζονται με νέες μορφές δημοφιλούς μουσικής όπως το Δυτικό ροκ, τέκνο, hip-hop, «ελαφρό» στυλ ή είδη βασισμένα στην Ανατολίτικη Μουσική, όπως το Τούρκικο *arabesk*. Ταυτόχρονα εκσυγχρονίζουν γνωστά φολκλορικά τραγούδια⁴⁴. Επίσης τραγούδια τα οποία περιέχουν ερωτικούς στίχους συνδυάζουν και τρέχοντα οικονομικά και πολιτικά διλήματα τα οποία αντιμετωπίζουν οι Αλβανοί. Ηχογραφήσεις και βίντεο των προαναφερθέντων μουσικών στυλ διεξάγονται σε ιδιωτικά μικρά στούντιο ηχογραφήσεων και αφενός μεταδίδονται μέσω ιδιωτικών ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών σταθμών και αφετέρου πωλούνται σε μαγαζιά ή ανοιχτές αγορές σε όλη τη πρώην Γιουγκοσλαβία, την Αλβανία και στις κοινότητες των εκπατρισμένων.

Την ίδια στιγμή παρατηρείται «ανάκληση φωνητικών ειδών, τα οποία σχετίζονται με μεγάλες θρησκείες όπως το Ισλαμικό κάλεσμα σε προσευχή (*azan*), Bektashi ύμνους (*nefes*), και Ρωμαιοκαθολικές και Ορθόδοξες ψαλμωδίες» Παράλληλα οι «μη αλβανικές κοινότητες όπως αυτή των Aroman», δημιουργούν για πρώτη φορά ερασιτεχνικούς θιάσους. Το 1995, ομάδες όπως η παραπάνω επανέφεραν «Εθνικά Φολκλοριστικά φεστιβάλ στην πόλη Berat»⁴⁵.

⁴² Sugarman Jane, “Albanian Music, Overview of Musical Genres and Contexts, Music in Southern Communities, Music in Northern Communities, Music in Institutionalized Settings, Scholarship on Albanian Music”, στο Timothy Rice, Porter James, Goertzen Chris (επιμ.), *MUSIC CULTURES OF EUROPE* [Garland Encyclopedia of World Music], *Europe*, 8:3, Garland Publishing, Inc., 19 Union Square West New York 2000, σελ. 1002.

⁴³ Ο. π., σελ. 1002. Για το πώς προσδιορίζεται η συγκεκριμένη κοινότητα βλέπε: Schwandner-Sievers Stephanie, “Times Past: References for the Construction of Local Order in Present-day Albania” στο Todorova Maria (επιμ.), *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst & Company, London 2004, σελ. 103-128.

⁴⁴ Ο. π., σελ. 1002.

⁴⁵ Ο. π., σελ. 1002.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις εξάλλου έχουν σημαντικές αναλογίες με τα όσα αναφέρει ο Timothy Rice όταν κάνει λόγο για την αντίστοιχη περίοδο της μετάβασης στη Βουλγαρία. Όσον αφορά τα μουσικά είδη ο Rice τονίζει την οικειοποίηση στοιχείων από την Αμερική και τη Δύση, η οποία φαίνεται να στοιχειοθετεί το καινούριο. Το καινούριο φαντάζει συναρπαστικό λόγω της χρόνιας απομόνωσης του καθεστώτος, που υιοθέτησε μια στάσιμη οικονομία και μια απαράλλαχτη, συντηρητική μουσική.

Εντούτοις, σε αναλογία με τη βουλγαρική μουσική παράδοση η αλβανική «παρέμεινε ζωντανή»⁴⁶ και οι λόγοι είναι οι ακόλουθοι: η πλούσια προ-πολεμική κληρονομιά και η κρατική υποστήριξη. Η δεύτερη μάλιστα συνέβαλλε στο να διατηρηθεί μέρος αυτού του πλούτου, καθώς προωθούσε τις τεχνικές δυνατότητες και τη δεξιοτεχνία των μουσικών.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να προστεθεί ακόμη ένας παράγοντας, ο οποίος σχετίζεται με τον πολυπρισματικό χαρακτήρα της μουσικής, στα πλαίσια της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ο πολυπρισματικός αυτός χαρακτήρας της μουσικής θα διερευνηθεί διεξοδικά στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο έχοντας συγκεκριμένες εθνογραφικές αναφορές.

⁴⁶ Ο. π., σελ. 185.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΑΛΒΑΝΩΝ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.

Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται συνοπτικά ο χαρακτήρας των προσεγγίσεων που αφορούν το φαινόμενο της οικονομικής μετανάστευσης των Αλβανών στα πλαίσια του ελληνικού έθνους-κράτους. Παράλληλα αναφέρονται οι ελλείψεις, οι οποίες παρουσιάζονται στην ελληνική βιβλιογραφία που αφορούν τη σχέση μουσικής – μετανάστευσης. Αναφέρονται εξάλλου συνοπτικά και τα ζητήματα, που σχετίζονται με τον πολυπρισματικό χαρακτήρα της μουσικής σε σχέση με το μεταναστευτικό φαινόμενο, και τα οποία αποτελούν αφορμή διερεύνησης στα πλαίσια του εθνογραφικού κεφαλαίου που ακολουθεί.

Η παρουσία των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα.

Στην Ελλάδα, μια χώρα η οποία ιστορικά συνήθιζε να αποστέλλει μετανάστες, τη δεκαετία του 1980 τα πράγματα αλλάζουν και ιδιαίτερα μετά το 1990, με την κατάρρευση των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού και κυρίως του Αλβανικού. Η Ελλάδα δέχτηκε εκατοντάδες χιλιάδες Αλβανούς μετανάστες, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους ήταν «παράνομοι». Η αντίδραση της ελληνικής κοινωνίας ήταν σπασμωδική, εξαιτίας της έλλειψης θεσμικού πλαισίου και λόγω των μετέπειτα κενών που παρουσίαζαν οι ερευνητικές υποδομές της πολιτείας.

Συνεπώς, όσον αφορά το δημόσιο λόγο, η μετανάστευση αντιμετωπίζεται ως «έκρυθμη κατάσταση», ως «ανωμαλία»⁴⁷ και ως «πρόβλημα»⁴⁸ και δεν εκλαμβάνεται ως κοινωνικό φαινόμενο. Οι μετανάστες δεν παρουσιάζονται ως πρόσωπα τα οποία βιώνουν τη μεταναστευτική εμπειρία ή «το βίωμα της ξενιτιάς»⁴⁹. Οι σχετικές επιστημονικές έρευνες φαίνεται να επικεντρώνονται στις οικονομικές, κοινωνικές και

⁴⁷ Νιτσιάκος Βασίλης, *Μαρτυρίες Αλβανών Μεταναστών*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ. 13.

⁴⁸ Μαρβάκης Αθανάσιος, Παρσάνογλου Δημήτρης, Παύλου Μίλτος, «Μετανάστες στην Ελλάδα: «Προβλήματα» κοινωνικά φαινόμενα και υποκείμενα», στο Ναζάκης Χάρης, Χλέτσος Μιχάλης (επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σελ. 13-28.

⁴⁹ Νιτσιάκος Βασίλης, ο. π. 2003, σελ. 14-15.

πολιτικές επιπτώσεις, τις οποίες επιφέρει η μετανάστευση στη χώρα υποδοχής. Παρουσιάζουν όμως κενό ως προς τη βίωση και νοηματοδότηση του φαινομένου από τους ίδιους τους μετανάστες. Η προαναφερθείσα στάση έχει ως αποτέλεσμα τα «ανθρώπινα πρόσωπα των μεταναστών»⁵⁰ να υπάγονται σε ποιοτικές και ποσοτικές προσεγγίσεις, οι οποίες σχετίζονται με τις άμεσες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές επιπτώσεις⁵¹ της εγκατάστασης και της απασχόλησης των μεταναστών στη χώρα υποδοχής. Παράλληλα, οι μετανάστες φαίνεται να λειτουργούν ως ένας «καθρέφτης» των ελλειμμάτων, των κενών και της αδυναμίας της ελληνικής πολιτείας να ανταποκριθεί στις ανάγκες των πολιτών της.

Η απουσία επαρκούς βιβλιογραφίας που προσεγγίζει την υποκειμενική βίωση, νοηματοδότηση και “έκφραση” της μεταναστευτικής εμπειρίας, συνακόλουθα επιφέρει την απουσία αναφορών στη διαδικασία ταυτοποίησης των μεταναστών, στην οποία σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η μουσική και η μουσική δημιουργία.

Η παρούσα μελέτη επιδίδεται σε μια προσπάθεια να αναδείξει τη μουσική ως μέσο το οποίο συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητας της μεταναστευτικής κοινότητας των Αλβανών με συγκεκριμένες αναφορές στη Θεσσαλονίκη και την

⁵⁰ Ο. π., σελ.14.

⁵¹ Βλέπε ενδεικτικά: Βεντούρα Λίνα, *Μετανάστευση και Έθνος, Μετασχηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις*, Κατάρτι, Αθήνα 1994. Βεντούρα Λίνα, Καρύδης Βασίλης, Μαρβάκη Αθανάσιος, κ.α., στο Παύλου Μίλτος, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ), *Η Ελλάδα της μετανάστευσης, Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και ιδιότητα του πολίτη*,8, Κριτική & Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Αθήνα 2004. Λαμπριανίδης Λόης, Λυμπεράκη Αντιγόνη, Τήνιος Πλάτων, Χατζηπροκοπίου Πάνος, στο Λαμπριανίδης Λόης, Λυμπεράκη Αντιγόνη (επιμ), *Αλβανοί μετανάστες στη Θεσσαλονίκη, Διαδρομές ευημερίας και παραδρομές δημόσιας εικόνας*, Παρατηρητής (Πατάκη), Θεσσαλονίκη 2001 (Αθήνα 2005). Μαρβάκης Αθανάσιος, Παρσάνογλου Δημήτρης, Παύλου Μίλτος (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001. Χλέτσος Μιχάλης, Ντόκος Θάνος Π., κ.α., στο Ναζάκης Χάρης, Χλέτσος Μιχάλης (επιμ), *Μετανάστες και Μετανάστευση, Οικονομικές, Πολιτικές και Κοινωνικές Πτυχές*, Πατάκη, Αθήνα 2001. Ψημμένος Ιορδάνης, *Μετανάστευση από τα Βαλκάνια, Κοινωνικός Αποκλεισμός Στην Αθήνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

Άνδρο (πιο περιορισμένες), αναδεικνύοντας την υποκειμενική βίωση και νοηματοδότηση της μουσικής από τους ίδιους τους μετανάστες.

Η κατανόηση της διαλεκτικής μεταξύ της μουσικής και της διαδικασίας ταυτοποίησης - συνεπώς ο τρόπος αντίληψης, φαντασιακής νοηματοδότησης, επανα-ενοιολόγησης και διαχείρισης της εθνικής- πολιτισμικής ταυτότητας μέσω της μουσικής- προϋποθέτει ότι η μουσική λαμβάνει πολυπρισματικό χαρακτήρα στα πλαίσια του μεταναστευτικού φαινομένου.

- Στη παράλληλη βιβλιογραφία υπάρχει μια πληθώρα μελετών που εστιάζουν στον τρόπο που η μουσική «χαρτογραφεί τις εμπειρίες των μεταναστών»⁵² ως «μανιωδών ταξιδιωτών» ή «κατοίκων “εν πλω”»⁵³, ενώ παράλληλα παρουσιάζει το θέμα του ταξιδιού ως «διαδικασία μιας ολόκληρης ζωής»⁵⁴ ή *kurbet*⁵⁵. Επίσης οι σχετικές μελέτες εστιάζουν στα τραγούδια τα οποία δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της μεταναστευτικής διαδικασίας, αναφέρονται σε αυτήν και τα οποία σημασιοδοτούνται και ερμηνεύονται από τους ίδιους τους μετανάστες ως «κλάμα από καρδιάς»⁵⁶ ή αποτελούν αφορμή για την ηρωοποίησή τους. Σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για τραγούδια που προσδίδουν «εγωκεντρισμό, ο οποίος σχετίζεται με την έμφυλη ταυτότητα»⁵⁷. Επίσης στις προσεγγίσεις αυτές μελετάται ο τρόπος με τον οποίο η μουσική ενσαρκώνει ένα «προστατευμένο σύνορο ή χώρο στα πλαίσια μιας ανεμοδαρμένης ζωής»⁵⁸ συντελώντας έτσι στη δημιουργία «συμβολικού τόπου στα πλαίσια της χώρας υποδοχής»⁵⁹. Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα που θίγεται είναι ο τρόπος που η μουσική χρησιμοποιείται ως τρόπος μέσω του οποίου οι μεταναστευτικές κοινότητες «εκφράζουν και

⁵² Coplan David B., “ ‘I’ ve Worked Longer Than I’ ve Lived’: Lesotho Migrants’ Songs as Maps of Experience, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 223, 225.

⁵³ Karakasidou Anastasia, “Review Essay: Migrant Encounters with Power in Greece”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 20, 2002, σελ. 152-153.

⁵⁴ Coplan David B., ο. π. 2006, σελ 228.

⁵⁵ Papailias Penelope, “ ‘Money of *kurbet* is money of blood’: the making of a ‘hero’ of migration at the Greek-Albanian border”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol.29, No. 6, November 2003, σελ. 1059-1078.

⁵⁶ Coplan David B., ο.π. 2006, σελ. 231.

⁵⁷ Ο. π., σελ. 228

⁵⁸ Ο. π., σελ. 232.

⁵⁹ Van Aken Mauro, “Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 206.

διαπραγματεύονται ανταγωνιστικές και αλληλοκαλυπτόμενες ταυτότητες»⁶⁰ όταν η μουσική επιτέλεση πραγματοποιείται στα πλαίσια της «δημόσιας έκθεσης»⁶¹. Τέλος, μελετάται το πώς η μουσική συνιστά ένα «μέσο ένωσης του τοπικού, περιφερειακού, εθνικού, διεθνούς και παγκόσμιου, εφόσον η ίδια η μουσική παρουσιάζει χαρακτήρα μεταναστευτικό»⁶².

Προσεγγίσεις όπως οι παραπάνω αποτελούν έναυσμα για την ανάλυση που θα ακολουθήσει. Εντούτοις στα πλαίσια της παρούσας μελέτης θίγονται μόνο ορισμένα από τα παραπάνω ζητήματα. εξαιτίας του περιορισμένου χαρακτήρα της έρευνας. Με βάση τις μαρτυρίες των τριών πληροφορητών της πρώτης γενιάς στη Θεσσαλονίκη αναλύονται ζητήματα τα οποία εστιάζουν στον τρόπο που η μουσική χαρτογραφεί τη μεταναστευτική εμπειρία μέσα από τραγούδια που παρουσιάζουν το θέμα του ταξιδιού. Παράλληλα μέσα από τις μαρτυρίες αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο η διαμόρφωση του ρεπερτορίου στα πλαίσια των μουσικών επιτελέσεων συμβάλλει στη δημιουργία συμβολικού τόπου. Επίσης με βάση τις αναφορές των ιδίων των πληροφορητών μελετάται ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικές επιτελέσεις μέσω της δημόσιας έκθεσης στα πλαίσια των συλλογών και της οριοθέτησης ενός συμβολικού χώρου δίνουν τη δυνατότητα στους μετανάστες να συμβάλλουν στην παρουσίαση, τη συγκρότηση, την αναδημιουργία και την αμφισβήτηση των κριτηρίων του «ανήκειν», της αλληλεγγύης, της διαφοράς και του αποκλεισμού.

Ως προς την ανάλυση των ζητημάτων που βασίζονται στις αναφορές των μελών της δεύτερης γενιάς της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας της Άνδρου, είναι σαφώς περιορισμένη. Με βάση τις εκεί συνεντεύξεις αναλύονται οι τρόποι με τους οποίους οι συγκεκριμένοι πληροφορητές προβαίνουν στην έκφραση και διαπραγμάτευση της συλλογικής ταυτότητάς τους στα πλαίσια απουσίας δημόσιων εκθέσεων της μουσικής ζωής, μιας και εκεί δεν υπάρχουν Σύλλογοι και οργανωμένων μουσικών επιτελέσεων.

⁶⁰ Kaiser Tania, "Songs, Discos and Dancing in Kiryandogo, Uganda", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 183-202.

⁶¹ Van Aken Mauro, ο. π. 2006, σελ. 206.

⁶² Ο. π., σελ. 212.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΑΛΒΑΝΟΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό έχει ως πυρήνα τον πολυπρισματικό χαρακτήρα της μουσικής στα πλαίσια του μεταναστευτικού φαινομένου. Κατά συνέπεια προβαίνει σε μια καταγραφή της υποκειμενικής βίωσης και νοηματοδότησης της μεταναστευτικής εμπειρίας μέσα από τη μουσική, από τους ίδιους τους Αλβανούς μετανάστες. Ταυτόχρονα όμως προσεγγίζει και τον τρόπο μέσω του οποίου η μουσική συνιστά το δίαυλο της αντίληψης και της διαχείρισης της εθνικής- πολιτισμικής τους ταυτότητας.

Το παρόν κεφαλαίο, έχοντας ως απαρχή τις συνεντεύξεις που πραγματοποίησα στο πεδίο, καταγράφει και ερμηνεύει τις μαρτυρίες δυο μουσικών. Οι μαρτυρίες αυτές σχετίζονται με τη μουσική δραστηριότητα της Έλσας- διπλωματούχου επαγγελματία μουσικού, και του Βαγγέλη-αυτοδίδακτου ημι-επαγγελματία μουσικού καθώς και τους κοινοτικούς χώρους όπου αυτοί δραστηριοποιούνται. Από την πλευρά των επιτελεστών καταγράφεται και ερμηνεύεται η μαρτυρία της Μισέλ, η οποία αναφέρεται στη διαδικασία ακρόασης τόσο σε ατομικό επίπεδο, όσο και σε συλλογικό. Με αφορμή εξάλλου την εμπλοκή των πληροφορητών μου στους συλλόγους⁶³, του ρόλου που έπαιζαν οι ίδιοι οι σύλλογοι στην έρευνά μου, αλλά και του πολύπλευρου χαρακτήρα τους αποτέλεσαν σημαντικό κομμάτι της έρευνας. Συγκεκριμένα μελετήθηκαν ζητήματα που άπτονται των μουσικών στρατηγικών που υιοθετούν οι μουσικοί και το ακροατήριο εντός συλλόγων ή άλλων μορφών συνεστίασης. Συνεπώς ορισμένα εκ των ζητημάτων που μελετήθηκαν αφορούν τις ερμηνείες των ίδιων των μεταναστών για τις μουσικές επιτελέσεις. Επίσης μελετήθηκαν οι ερμηνείες τους ως προς το χωρο-χρόνος που αυτές πραγματώνονται. Παράλληλα ερευνήθηκε το πώς αυτές οι μουσικές επιτελέσεις συμβάλλουν στη

⁶³ Γίνεται σημαντική μνεία: αφενός στο σύλλογο «Σοτε Γκαλιτσα» στη Θεσσαλονίκη εξαιτίας το ότι η Μισέλ διατελεί πρόεδρος και αφετέρου στο σύλλογο «Προγκρέσι» εξαιτίας του ότι εμείς οι ίδιοι παραβρεθήκαμε στη συνεστίαση που οργάνωσε ο σύλλογος αυτός.

δημιουργία υπερτοπικών δεσμών με τη χώρα καταγωγής. Επιπλέον μελετήθηκε το ρεπερτόριο και το πώς αυτό διαμορφώνεται από τη διάδραση του μουσικού και κοινού στα πλαίσια αυτών των μουσικών επιτελέσεων. Συνεπώς ερευνήθηκε ο τρόπος με τον οποίο προσδιορίζουν και ερμηνεύουν και διαχειρίζονται τα μέλη της πρώτης γενιάς την μουσική ζωή της μεταναστευτικής κοινότητας στη Θεσσαλονίκη. Στο σημείο αυτό τα μέλη της πρώτης γενιάς αναφέρονται και στο τρόπο με τον οποίο μετέχει η δεύτερη γενιά σε αυτή τη μουσική ζωή. Οι αναφορές αυτές εμπλουτίζονται και με ενδεικτικά παραδείγματα από μέλη της δεύτερης γενιάς στην Άνδρο. Τα μέλη της συγκεκριμένης περιοχής προσεγγίζονται μόνο ως επιτελεστές (ακροατήριο).

Συνεπώς περνάμε σε ένα δεύτερο επίπεδο όπου γίνεται μνεία στις μουσικές στρατηγικές που υιοθετούν μέλη της δεύτερης γενιάς στην Άνδρο. Οι στρατηγικές αυτές ερμηνεύονται και καταγράφονται μέσα από συνολικά δώδεκα μαρτυρίες εφήβων. Προκειται για στρατηγικές που σχετίζονται με την επιλογή του ρεπερτορίου από τους ίδιους τους έφηβους, τις συνθέκες και κοινοτικούς χώρους που αυτό διαμορφώνεται. Επίσης ερευνάται η στάση των εφήβων απέναντι στη πρώτη γενιά και των μουσικών στρατηγικών που αυτή προβάίνει. Παράλληλα μελετώνται και γενικότερα ζητήματα που σχετίζονται με τη προσπάθεια της πρώτης γενιάς των μεταναστών να μεταβιβάσουν την κουλτούρα καταγωγής τους από γενιά σε γενιά και στο πως η προσπάθεια αυτή διαμορφώνει τις μουσικές προτιμήσεις των εφήβων.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι το παρόν κεφάλαιο είναι άμεσα συνυφασμένο τόσο με το πρώτο κεφάλαιο όσο και με το δεύτερο κεφάλαιο. Η συνύφανση του παρόντος κεφαλαίου με το πρώτο κεφάλαιο οφείλεται στο ότι τα μέλη των μεταναστευτικών κοινοτήτων προκειμένου να προβούν στην ερμηνεία των μουσικών στρατηγικών που υιοθετούν αναφέρονται σε μια δραστική σχέση της μουσικής ζωής της Αλβανίας τη περίοδο του Σοσιαλισμού και αυτήν της μεταβατικής περιόδου. Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο αυτό η διάδραση των δύο περιόδων ή η αντιπαραβολή τους συμβάλλει καταλυτικά στη διαδικασία ταυτοποίησής τους. Αυτό κατ' επέκταση σημαίνει ότι για την ερμηνεία των όσων αναφέρουν οι πληροφορητές αντλήθηκαν στοιχεία από το πρώτο κεφάλαιο σχετικά με τη μουσική ζωή των δύο περιόδων.

Η συνύφανση του παρόντος κεφαλαίου με το δεύτερο κεφάλαιο οφείλεται στο ότι η ερμηνεία των όσων αναφέρουν οι πληροφορητές σχετικά με το πώς συμβάλλει η μουσική στη μεταναστευτική τους εμπειρία βασίστηκε και στην ανάλυση των ζητημάτων που άπτονται της σχέσης μουσικής-μετανάστευσης και τα οποία παρουσιάστηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο.

1. Το Πέρασμα των Συνόρων για τους Μουσικούς.

Ξεκινάει ένα επίπονο⁶⁴ ταξίδι για το πέρασμα των συνόρων το οποίο βασίζεται σε ένα προϋπάρχον δίκτυο - στη συγκεκριμένη περίπτωση των πληροφορητών- το οποίο απαρτίζεται από συγγενικά άτομα⁶⁵. Αρχικά οι μετανάστες μετακινούνται μόνοι τους. Εφόσον η εγκατάστασή τους λάβει μόνιμο χαρακτήρα, παροτρύνονται στη δημιουργία οικογένειας ή στη μεταφορά της ήδη υπάρχουσας στη χώρα υποδοχής. Η μετανάστευση χαρακτηρίζεται ως «αυτοτροφοδοτούμενο αλυσιδωτό φαινόμενο»,⁶⁶ εφόσον το ένα μέλος της οικογένειας που μεταναστεύει για εύρεση εργασίας, το ακολουθούνε και άλλα μέλη της οικογένειας, ο/η σύζυγος και τα παιδιά ή τα αδέρφια. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την ακόλουθη μαρτυρία της Έλσας: «ήρθε πρώτα η αδελφή μου. Αυτή παντρεύτηκε. Ήρθε και ο άντρας της. Δεν είχε δουλειά αυτή και πήραν το δρόμο και ήρθανε...». Με βάση άλλη μαρτυρία του Βαγγέλη: «Η αδελφή μου ήταν στη Φλώρινα και παντρεύτηκε Έλληνα».

Η διέλευση των συνόρων πραγματοποιείται είτε με την απόκτηση βίζας, είτε με τα πόδια. Το ταξίδι δε σταματάει στο πέρασμα των συνόρων, εφόσον η μόνιμη διαμονή δεν εξασφαλίζεται με μια μόνοδρομη διέλευσή τους. Με βάση τις μαρτυρίες των πληροφορητών υπήρξαν περιπτώσεις, για τις οποίες η εξασφάλιση αδειών διαμονής χρειάστηκε παραπάνω του ενός ταξιδιού Αλβανία-Ελλάδα. Επίσης, για την εξασφάλιση της άδειας αυτής πολλές φορές ήταν απαραίτητη και η εγγύηση ενός “υψηλά ιστάμενου” προσώπου για το ήθος του μετανάστη από την Αλβανία. Έπρεπε δηλαδή να εγγυηθεί κανείς ότι ο μετανάστης είναι «καλός άνθρωπος», όπως αναφέρει ο Βαγγέλης. Παράλληλα, η διάκριση που υπάρχει ανάμεσα σε «Βορειοηπειρώτες και Αλβανούς»⁶⁷- διάκριση βεβαίως η οποία πηγάζει από τον ίδιο τον ελληνικό

⁶⁴ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη «Άλλοι χάθηκαν στη διαδρομή επειδή δεν ήξεραν το δρόμο, άλλους τους φάγανε τα ζώα και άλλοι πέθαναν από το κρύο... Ήρθα παράνομα στην Ελλάδα με τα πόδια».

⁶⁵ Βεντούρα Λίνα, *Μετανάστευση και Έθνος, Μετασχηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 1994, σελ. 51-53, 55, 83.

⁶⁶ Ο. π., σελ. 51.

⁶⁷ Karakasidou Anastasia, “Review Essay: Migrant Encounters with Power in Greece”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 20, 2002, σελ. 147-148. Κόντης Βασίλης, *Ευάσθητες Ισορροπίες Ελλάδα και Αλβανία στον 20^ο αιώνα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994. Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, *Οι Ελληνοαλβανικές σχέσεις και το Βορειοηπειρωτικό Ζήτημα κατά την περίοδο 1907-1914*, Ολκός, Αθήνα 1997.

εθνικισμό – είναι καθοριστικής σημασίας εκτός των άλλων και ως προς την εξασφάλιση της άδειας διαμονής και ως προς την εύρεση εργασίας στη χώρα υποδοχής. Με βάση τη μαρτυρία της Έλσας οι μετανάστες από τη «Βόρεια Ήπειρο» και συγκεκριμένα οι διπλωματούχοι επαγγελματίες μουσικοί επιδέχονται «καλύτερη» αντιμετώπιση στην Θεσσαλονίκη σε σχέση με άλλους συμπατριώτες τους, οι οποίοι κατάγονται από άλλα μέρη της Αλβανίας. «Εγώ ξέρω πως εδώ [στη Θεσσαλονίκη] αυτοί που έχουν υπηκοότητα [Αλβανική] και δεν έχουν στοιχεία Βορειοηπειρώτικα ήταν πολύ δύσκολα να πιάσουν δουλειά. Δηλαδή τους μουσικούς που ξέρω... Εδώ είναι πιο αυστηροί με τους κανονισμούς, με κάτι τέτοια. Εγώ ξέρω ας πούμε δύο περιπτώσεις που δεν έχουν χαρτιά Βορειοηπειρώτη και για να μπαίνεις εδώ στην ορχήστρα πρέπει να έχεις οπωσδήποτε αυτό το χαρτί. Δεν σε παίρνουν αλλιώς. Όχι ότι δεν τους αναγνωρίζουν⁶⁸. Στα ιδιωτικά τους παίρνουνε. Μιλάμε τώρα για τις μεγάλες ορχήστρες και σ' αυτό ας πούμε το ωδείο. Στο ωδείο που είμαι εγώ, αν ήταν ένας σκέτος Αλβανός, δύσκολα τον παίρνανε. Και μπορώ να πω στις ορχήστρες έχουνε πιο αυστηρά κριτήρια. Οι Βορειοηπειρώτες έχουν άλλη μεταχείριση».

Από τα λεγόμενα της Έλσας φαίνεται ότι υπάρχει μια σαφής διάκριση μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου τομέα στο χώρο της εργασίας και ότι αξιολογείται αντιστοίχως στους δυο τομείς η διάκριση μεταξύ Αλβανών και Βορειοηπειρωτών. Ενώ οι ιδιώτες παραβλέπουν αυτή τη διάκριση, αντιθέτως για τους κρατικούς φορείς αποτελεί βασικό κριτήριο. Οι κρατικοί φορείς εξαιτίας του ότι λειτουργούν στα πλαίσια του έθνους- κράτους και εξαιτίας του ότι αποτελούν εκφάνσεις των πολιτικών του πολιτισμού στις οποίες προβαίνει το ίδιο το έθνος-κράτος, αξιολογούν τους μετανάστες με βάση το «βαθμό ελληνικότητάς» τους. Με τη συγκρότηση των εθνών-κρατών η ταυτότητα αποτελεί υπόθεση του κράτους. Για να ορίσει την εθνική του υπόσταση το κράτος αναγνωρίζει μια πολιτισμική ταυτότητα, που θα αποτελέσει τη φαντασιακή σύλληψη, στην οποία το συλλογικό σύνολο θα αναχθεί σε μια «πολιτισμική προσωπικότητα». Ακόμη και αν υφίσταται «πολιτισμικός πλουραλισμός» εντός των πλαισίων του έθνους-κράτους, θα αποτελέσει τον δορυφόρο μιας ταυτότητας, που θα ορίζεται ως «μόνιμη, αυθεντική και νόμιμη»⁶⁹.

⁶⁸ Με βάση τα λεγόμενα της Έλσα υφίστανται διακρίσεις ως άνθρωποι αλλά αναγνωρίζονται ως μουσικοί.

⁶⁹ Denys Cuch, *Η Έννοια της Κουλτούρας στις Κοινωνικές επιστήμες*, στο Λεοντσίνη Μαίρη, Δαρδάνος Γιώργος (επιμ.), Σιάστιτσας Φώτης (μτφ.), Αθήνα 2001, σελ. 156-159.

Και το ταξίδι συνεχίζεται για την εύρεση προσωρινής περιοχής διαμονής, προσωρινής «γειτονιάς», προσωρινού καταλύματος και χώρου εργασίας. Σε αυτό το «προσωρινό» συμβάλλουν πολλοί συντελεστές: άλλοτε το ίδιο το δίκτυο των μεταναστών, άλλοτε ο συνωστισμός σε ένα οίκημα, άλλοτε ο εργοδότης, άλλοτε η ανυπαρξία υποδομών στη χώρα υποδοχής. Και αν κάποιος πει ότι το ταξίδι σταμάτησε, είναι μάλλον γελασμένος: «πέντε-έξι χρόνια φεύγουνε έτσι μέχρι να μάθεις τον κόσμο, την κουλτούρα του...και πάντα κυνηγάς το εύκολο. Ναι. Γιατί είσαι ξένος...», αναφέρει ο Βαγγέλης.

Όταν κάποια στιγμή αυτό το «προσωρινό» πλαίσιο ξεπεραστεί, μπορούμε να κάνουμε λόγο και για μουσικές ενασχολήσεις, αφού αυτές προϋποθέτουν μια κάποια σταθερότητα.. Η μουσική μπορεί να υπάρξει τόσο ως αποκλειστική –επαγγελματική ενασχόληση, όσο και ως ερασιτεχνική – ημι-επαγγελματική. Φυσικά πάντα η μουσική δεν αφορά μόνο τους μουσικούς, αλλά και το κάθε φορά κοινό της. Στη συνέχεια λοιπόν θα αναφερθώ αρχικά στους ίδιους τους μουσικούς και στη συνέχεια στο κοινό. Σε σχέση με τους μουσικούς ένας ακόμη σημαντικός παράγοντας είναι και τα πλαίσια στα οποία δραστηριοποιούνται. Αυτά είναι κυρίως οι σύλλογοι μεταναστών. Επίσης ερευνήθηκε και το πώς, με βάση τη μουσική, υφίσταται μια διαδραστική σχέση μεταξύ τελεστών και επιτελεστών, πώς ερμηνεύεται αυτή η σχέση και ποιες είναι οι ερμηνείες των ίδιων των μουσικών για το ακροατήριο.

2. Μουσικοί- Μουσική στη χώρα υποδοχής.

Η Έλσα, επαγγελματίας μουσικός, η οποία είναι διπλωματούχος της Μουσικής Ακαδημίας των Τιράνων, ήρθε στην Ελλάδα έχοντας ως στόχο να εργασθεί ως μουσικός: «Για να είμαι κοντά με την αδερφή μου, ήθελα να βρω τη δουλειά που εγώ ήδη έκανα [στην Αλβανία]. Δεν μπορούσα να κάνω άλλη δουλειά εκτός από αυτό. Δεν μπορώ να πάω στην Ελλάδα να σκουπίζω και να καθαρίζω σπίτια. Εκεί ήμουν και στο ωδείο και στην συμφωνική ορχήστρα της πόλης. Ήμουν πρώτο βιολί. Όμως κάτι δεν πήγε καλά με το χέρι μου. Από τότε δεν προτιμώ να παίζω. Παίζω μόνον για τον εαυτό μου. Για μένα θέλω τη διδασκαλία.»

Αρχικά δημιουργείται μιας μορφής διαδραστικής σχέση με τον πληθυσμό της χώρας υποδοχής: οι Έλληνες γονείς, τους οποίους γνώριζε ως γείτονες, της πρότειναν να παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής στα παιδιά τους. «Μια μαμά είχε τα παιδιά στο Νέο Ωδείο και μου λέει: “έλα να βοηθήσεις στο πιάνο”. Πιάνο εγώ δεν ξέρω, όμως, σαν μουσικός μπορώ να της πω πού κάνει λάθος στις νότες και μου λέει “έλα να το δοκιμάσεις”». Τα παιδιά στα οποία παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα ήδη φοιτούσαν στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης αντίστοιχα. Έτσι οι γονείς των παιδιών της πρότειναν να αναζητήσει εργασία στους συγκεκριμένους φορείς. Όπως αναφέρει και η ίδια, «έπεσα σε πολύ καλούς ανθρώπους δηλαδή και μορφωμένους φυσικά και καταλάβανε...».

Είναι σημαντικό όμως να παρατεθούν οι αναφορές της ίδιας της μουσικού για την ανεύρεση εργασίας στους παραπάνω φορείς. Μέσα από την αφήγησή της προκύπτει τόσο η αντιμετώπιση των εργοδοτών, όσο και το ζήτημα της πληρωμής. Ο εργοδότης δεν την ενημερώνει εξαρχής ότι χρειάζεται η «άδεια παραμονής», για να μπορέσει να καταβάλει το μισθό της εργαζόμενης. Τίθεται εξάλλου και το ζήτημα της διαφοράς Αλβανού- Βορειοηπειρώτη από την πλευρά των εργοδοτών.

Αρχικά προβαίνει για αναζήτηση εργασίας στο «Νέο Ωδείο» και στη συνέχεια εργάζεται στο Ωδείο της Καβάλας. Με τα παιδιά συνεννοείται στα Αγγλικά που ήξερε από το σχολείο της στην Αλβανία. Όταν φτάνουν στο ζήτημα της πληρωμής όμως, προκύπτει σημαντικό πρόβλημα, μιας και απαραίτητη προϋπόθεση για αυτή ήταν η άδεια παραμονής.

Ως προς την ανεύρεση εργασίας στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, στο οποίο εργάζεται μέχρι σήμερα ως καθηγήτρια βιολιού, αναφέρει ότι «εδώ στο Κρατικό Ωδείο το Σεπτέμβριο, είχανε φύγει δύο καθηγητές. Στο σύλλογο γονέων φαίνεται ότι είχε προκύψει αυτό το θέμα. Είχε πει αυτή [η μητέρα]: ‘εγώ ξέρω μια απ’ την Κορυτσά’. Την ίδια στιγμή είχανε βγάλει και ανακοίνωση. Ήταν δύο, τρεις από την Ουγγαρία και ένας συνάδελφός μου από το Αργυρόκαστρο. Μας έστειλαν γράμμα: “στείλε το δίπλωμα, τις βαθμολογίες σου γιατί θα γίνει μια ακρόαση. Έγιναν όλα πολύ γρήγορα. Δηλαδή, όταν είναι να γίνει κάτι θα γίνει [γελάει] δε θα γίνει; Δούλευα. Διάβαζα λίγο βιολί. Έπρεπε να βγάλω βίζα. Δηλαδή σε δέκα μέρες έγιναν όλα αυτά».

Πέρα από το πλαίσιο το ωδείου η Έλσα ανέφερε ότι συμμετέχει μαζί με τους μαθητές της και σε εκδηλώσεις τις οποίες διοργανώνουν οι σύλλογοι των Αλβανών μεταναστών στη Θεσσαλονίκη. Επίσης το γεγονός ότι γνωρίζει να «παίζει παραδοσιακή μουσική» της δίνει τη δυνατότητα «να συνοδεύσει κανένα τραγουδιστή».

Αντλώντας στοιχεία από το πρώτο κεφάλαιο και με βάση τις μαρτυρίες της ίδιας της Έλσας προβαίνουμε στη σκιαγράφηση της αφήγησής της. Το γεγονός ότι αποφοίτησε ως μουσικός από το Ινστιτούτο Καλών Τεχνών της Αλβανίας την εποχή του σοσιαλισμού σήμαινε ότι η μουσική της εκπαίδευση ενείχε δυο προσανατολισμούς. Την κλασική και την «παραδοσιακή» ή «φολκλόρ» μουσική. Αυτό έχει άμεση σχέση με τον τρόπο που δραστηριοποιείται σήμερα. Φαίνεται ότι από τη στιγμή που εγκαθίσταται και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη επενδύει στους δυο προσανατολισμούς της μουσικής της εκπαίδευσης σε δυο διαφορετικά πλαίσια δραστηριοποίησης αντιστοίχως. Το πρώτο πλαίσιο δραστηριοποίησης ως μουσικού αντιστοιχεί στο Κρατικό Ωδείο Βορείου Ελλάδος, όπου αναγνωρίζεται το υψηλό επίπεδο της κλασικής μουσικής παιδείας της, γεγονός που εξηγείται λόγω του υψηλού επιπέδου μουσικής εκπαίδευσης που υπήρξε γενικότερα στις ανατολικές χώρες και στο οποίο έγινε αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο. Εξαιτίας του ότι μουσική αυτή δεν έχει άλλη λειτουργικότητα ωστόσο, στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας δραστηριοποιείται στην «παραδοσιακή μουσική». Η «παραδοσιακή» ή «φολκλόρ» μουσική, όπως διαμορφώθηκε στα πλαίσια του σοσιαλισμού, δίνει εντούτοις τη δυνατότητα διάδρασης της μουσικού με την μεταναστευτική κοινότητα γεγονός. Ωστόσο η μουσική αυτή δεν πραγματώνεται στα σοσιαλιστικά πλαίσια των φεστιβάλ. Η μουσικός επιδιώκει να συμβάλλει μέσω αυτής της διάδρασης σε μια συλλογική επιτέλεση ενεργοποιώντας αισθήματα κοινότητας και ταυτότητας.

Όσον αφορά το Βαγγέλη, ημι-επαγγελματία μουσικό, εξαιτίας του ότι ήταν αυτοδίδακτος η μουσική δεν αποτελεί το κυρίως επάγγελμά του στη Θεσσαλονίκη, και, όπως αναφέρει και ο ίδιος, «δεν έχουμε πολύ απλωθεί εμείς, δεν το έχουμε ψάξει πολύ. Επειδή δε μας μένει και πολύς χρόνος. Εκτός από αυτό, δουλεύουμε. Με αυτή τη δουλειά μόνο δε μπορείς να ζήσεις». Οι μουσικές δραστηριότητες του Βαγγέλη, εφόσον εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, αφορούν αρχικά μια προσπάθεια το 2000 να

επανασυνδεθούν τα μέλη του συγκροτήματος «Ορίζοντες»⁷⁰ παρά τις απώλειες κάποιων ατόμων που συμμετείχαν. Δημιουργούν ένα “cd” το οποίο ονομάζουν «Αναγέννηση» «γιατί από το 1990 σαν να έχουν πεθάνει οι « Ορίζοντες». Το όνομα του “cd” φέρει το τίτλο και του πρώτου τραγουδιού με το οποίο ξεκινάει το “cd”. Το συγκεκριμένο τραγούδι, όπως αναφέρει ο Βαγγέλης, περιγράφει και τον τρόπο με τον οποίο φύγανε οι μετανάστες και το γιατί φύγανε.

Συνεπώς το τραγούδι σε ένα πρώτο επίπεδο αποκτά διττή σημασία για τους μετανάστες. Κατά πρώτον φέρει τον απόηχο της «πατρίδας» και κατά δεύτερον μια τέτοιου είδους επιτέλεση ξαναζωντανεύει μνήμες αναπαριστώντας το παρελθόν στα πλαίσια του οποίου δημιουργήθηκε το συγκρότημα ροκ μουσικής “Ορίζοντες”. Ένα είδος μουσικής, το οποίο την περίοδο του σοσιαλισμού ήταν απαγορευμένο, όπως έχουμε είδη αναφέρει στο πρώτο κεφάλαιο και το οποίο παρουσιάζεται στην περίοδο μετάβασης, μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από πολιτική αστάθεια και οικονομική κρίση, τα οποία βαθμηδόν χαρακτηρίζουν και τη μουσική παραγωγή των Αλβανών.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο αντλώντας στοιχεία και από τη βιβλιογραφία που προσεγγίζει το φαινόμενο της μετανάστευσης υπό το πρίσμα της μουσικής, το τραγούδι αυτό, μέσω των αναφορών στον τρόπο και την αιτία φυγής των μεταναστών λειτουργεί ως μέσο σφυρηλάτησης της κοινωνικής μνήμης, εφόσον χαρτογραφεί τις εμπειρίες των μεταναστών στα πλαίσια του ταξιδιού. Φαίνεται ότι το «ταξίδι έχει αποκτήσει συμβολικό χαρακτήρα»⁷¹ για τα τραγούδια των μεταναστών, γιατί περικλείει τις «εμπειρίες του ταξιδιού και τη γνώση του κόσμου»⁷². Δεν είναι μόνον ψυχαγωγικός ο ρόλος του, αλλά είναι και ένα μέσο επιβίωσης και ταυτόχρονα συντελεί στη ενίσχυση του πνεύματος από τις σωματικές κακουχίες του μακρινού ταξιδιού⁷³.

⁷⁰ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη, το 1987 παρατηρείται ένα είδος κρυψίνουας και την ίδια χρονιά κάνει την εμφάνισή του ένα από τα πρώτα συγκροτήματα ροκ μουσικής αυτό των «Οριζόντων» Από το 1990 μέχρι το 1992 το συγκρότημα αυτό περιοδεύει στην Αλβανία δίνοντας συναυλίες, συμμετέχοντας σε Φεστιβάλ και σημειώνοντας επιτυχία. Το 1992 με το άνοιγμα των συνόρων και την έλευση των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα το συγκρότημα διαλύεται και τα μέλη του μεταναστεύουν στην Ελλάδα.

⁷¹ Coplan David B., “ ‘I’ ve Worked Longer Than I’ ve Lived’: Lesotho Migrants’ Songs as Maps of Experience, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 225.

⁷² Ο. π., 228.

⁷³ Ο. π., 226.

Επανερχόμενοι στις μαρτυρίες των πληροφορητών και συγκεκριμένα του Βαγγέλη, σχολιάζονται από τον ίδιο και οι υπόλοιπες θεματικές των τραγουδιών που περιλαμβάνει το “cd”. Ένα «τραγούδι» το οποίο έχει τον τίτλο «Χωρίς Λόγια» είναι αφιερωμένο στα μέλη του συγκροτήματος που χάθηκαν, ενώ η θεματική των υπόλοιπων τραγουδιών περιλαμβάνει πιο ελαφριά θέματα, τα οποία διαπραγματεύονται σχέσεις ενδο-οικογενειακές και την αγάπη: «μετά είναι πιο πολύ, ξέρεις, για αγάπη. Γνωστά. Όχι κάτι ξεχωριστό. Και τα άλλα είναι έτσι καθημερινά».

Στο σημείο αυτό διαπιστώνεται ότι οι θεματικές των υπόλοιπων τραγουδιών, τις οποίες αναφέρει ο πληροφορητής, ανάγονται στις ίδιες θεματικές που απασχόλησαν την νεότερη γενιά των Αλβανών στην περίοδο της μετάβασης. Στη περίοδο αυτή τα τραγούδια τα οποία περιέχουν στίχους για την αγάπη συνδυάζουν και τρέχοντα διλήματα τα οποία συνεχίζουν να αντιμετωπίζουν οι Αλβανοί.

Σήμερα ο Βαγγέλης δραστηριοποιείται μουσικά στους γάμους και στις εκδηλώσεις, τα οποία οργανώνονται στα πλαίσια της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας στη Θεσσαλονίκη. Το ρεπερτόριο χαρακτηρίζεται «παραδοσιακό, Αλβανικό και Ελληνικό», όπως αναφέρει ο ίδιος, και διαμορφώνεται ανάλογα με τις προτιμήσεις των παρευρισκομένων.

Συνεπώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Βαγγέλης χρησιμοποιεί δυο είδη μουσικής, τα οποία απευθύνονται σε δυο διαφορετικά επίπεδα δράσης του ως μουσικού. Σε ένα πρώτο επίπεδο, στα πλαίσια της αυτοδιάθεσής του χρησιμοποιεί τη ροκ μουσική. Μια μουσική η οποία ήταν απαγορευμένη την περίοδο του σοσιαλισμού και με την οποία πειραματίζεται η νεότερη γενιά των Αλβανών μετά την κατάρρευση του καθεστώτος. Ουσιαστικά οικειοποιούνται στοιχεία από τη δημοφιλή μουσική της Αμερικής και της Δύσης, τα οποία στοιχειοθετούν το καινούριο, το συναρπαστικό και το “επαναστατικό” λόγω της χρόνιας απομόνωσης και των απαγορεύσεων. Εντούτοις η δράση του στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας προϋποθέτει άλλη μουσική ενασχόληση. Αυτή είναι η «παραδοσιακή»: ένα είδος μουσικής το οποίο χρησιμοποιείται ως μέσο πολιτισμικής επιβίωσης στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας, εφόσον ενεργοποιεί τη συλλογική μνήμη και που δεν μπορεί να επιτευχθεί με τη ροκ μουσική. Παρόλο που ο Βαγγέλης είναι αυτοδίδακτος μουσικός και δεν έχει τα ίδια μουσικά βιώματα με την Έλσα, εντούτοις δεν σημαίνει ότι δεν έχει επηρεαστεί από τη «παραδοσιακή» ή «φολκλόρ» μουσική, όπως παρουσιάζεται την περίοδο του σοσιαλισμού. Και αυτό φυσικά είναι σημαντικό, αφού με βάση τα όσα έχουν αναφερθεί στο πρώτο κεφάλαιο, όλοι υποχρεώνονταν να συμμετάσχουν

στους θεσμούς που ιδρύθηκαν σε όλη τη χώρα ως εκφάνσεις των πολιτικών του πολιτισμού της σοσιαλιστικής Αλβανίας και οι οποίοι προωθούσαν ένα κοινό σώμα «παράδοσης».

Εάν οι μουσικοί διαχωρίζουν τα είδη μουσικής τα οποία θα επιτελέσουν στα πλαίσια της επαγγελματικής τους απασχόλησης, της αυτοδιάθεσής τους και της δράσης τους εντός της μεταναστευτικής κοινότητας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προφανώς και μέσα στα πλαίσια του κρατισμού που χαρακτήριζε τη μουσική δράση κατά τη διάρκεια του σοσιαλισμού, θα υπήρχαν και άλλες δίοδοι για τους μουσικούς που τροφοδοτούσαν το ρεπερτόριό τους, για τις οποίες δεν έχουμε στοιχεία από τη βιβλιογραφία. Στη βιβλιογραφία φαίνεται να ατονούν οι κοινοτικές εκδηλώσεις, αλλά ενδεχομένως να συνέχιζαν να υπάρχουν υπό κάποια μορφή, για παράδειγμα στα πλαίσια των γάμων ή σε άλλης μορφής κοινοτικής επιτέλεσης, όπου το κράτος δεν είχε τη δυνατότητα να επέμβει άμεσα .

3. Ακροατήριο: ως διαμορφωτής ρεπερτορίου-ως καταλύτης μουσικής αυτογνωσίας.

Παράλληλα με τα δυο αυτά επίπεδα μελετήθηκαν οι μουσικές προτιμήσεις των επιτελεστών-ακροατών. Αφενός μελετήθηκε η διαδικασία της ακρόασης-ερμηνείας κυρίως σε σχέση με τα επίπεδα της αυτοδιάθεσης των μουσικών και της απασχόλησης σε συλλόγους. Παράλληλα μελετήθηκαν αφενός οι διαφοροποιήσεις, οι οποίες αφορούν τις μουσικές προτιμήσεις της δεύτερης γενιάς στη Θεσσαλονίκη και στην Άνδρο. Αφετέρου μελετήθηκαν και οι διαφοροποιήσεις από την πρώτη γενιά και ο τρόπος που αυτές ερμηνεύονται.

Για να καταστεί ευκρινής ο τρόπος με τον οποίο οι επιτελεστές-ακροατήριο διαμορφώνουν το ρεπερτόριο στα πλαίσια μιας συλλογικής ακρόασης, θα ήταν χρήσιμο να παρατεθούν μαρτυρίες. Για να διαμορφωθεί όμως αυτό το ρεπερτόριο στα πλαίσια της συλλογικής ακρόασης, οι πληροφορητές αναφέρονται και στις μουσικές τους προτιμήσεις τους σε ατομικό επίπεδο. Εντούτοις αυτό που παρατηρήθηκε είναι ότι το «ακούω» δεν διαρκεί πολύ και συνήθως γίνεται «ακούμε» ως μια συλλογική διαδικασία στους χώρους συνεστιάσεων.

Για τις μουσικές και πολιτισμικές προτιμήσεις του ακροατηρίου η περίπτωση της Μισέλ μπορεί να μην είναι αντιπροσωπευτική- με την έννοια ότι εκπροσωπεί την Αλβανική ιντελιγκένσια- αλλά είναι ωστόσο σημαντική. Η Μισέλ⁷⁴ αναφέρει τα εξής: «Και όπερα ακούω και κλασική μουσική ακούω και λαϊκά τραγούδια- μου αρέσουν πάρα πολύ- γιατί έχουν κάτι γλυκό μέσα και τα περισσότερα λένε για την αγάπη και για τα βάσανά μας. Και εμείς που είμαστε “emigrant”⁷⁵ εδώ στην Ελλάδα περάσαμε πολύ άσχημα πράγματα. Τα ομορφαινουμε [με τα τραγούδια]. Είμαστε καλοί άνθρωποι. Έχουν γράψει τραγούδια και αυτά τα παιδιά που είναι εδώ και έξω. Πιστεύω έχουμε πολλά βάσανα. Μεγάλα. Τα τραγούδια λένε πολλά για την Αλβανία. Όπως η Ελλάδα πέρασε πριν πεντακόσια χρόνια βάσανα, έτσι και εμείς. “Una razza una faccia” λέει ο Ιταλός. Πιστεύω έχουμε ένα αίμα ευρωπαϊκό».

Η Μισέλ παρότι αναφέρεται σε μια ποικιλία ειδών μουσικής εντούτοις επικεντρώνεται στη «λαϊκή μουσική» και κυρίως σε θεματικές τραγουδιών που χαρτογραφούν τη μεταναστευτική εμπειρία καθώς και την παρουσίαση του παρελθόντος της Αλβανίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο τα τραγούδια με αναφορές στη μεταναστευτική διαδικασία αποτελούν βασικές πηγές επικοινωνίας μεταξύ των μελών της μεταναστευτικής κοινότητας, εφόσον αναφέρονται την ίδια βιοματική εμπειρία. Σε ένα δεύτερο επίπεδο μέσω της επιτελεστικής τους διάστασης συμβάλλουν στην επιβίωση της μεταναστευτικής κοινότητας, εφόσον αναφέρονται σε δυο εμπειρίες (για τα βάσανά μας – λένε πολλά για την Αλβανία) οι οποίες αναδεικνύονται σε χαρακτηριστικά κοινής ταυτότητας. Τα τραγούδια αυτά λειτουργούν ως εμπειρία και αναπαράσταση του τόπου καταγωγής, καθώς φέρουν τον απόηχο της πατρίδας, ενώ παράλληλα αφηγούνται την εμπειρία της μετανάστευσης. Επίσης ενεργοποιείται η επικοινωνιακή πρακτική των τραγουδιών, για να αποκαλυφθούν αισθήματα και

⁷⁴ Μισέλ. Τόπος καταγωγής: Λούσια. Άσκηση επαγγελματιών στην Αλβανία: Ηθοποιός, παρουσιάστρια στη “ραδιοτηλεβίζιονε” της Αλβανίας. Άσκηση επαγγελματιών στη Ελλάδα: δουλεύει σε δικηγορικό γραφείο ως μεταφράστρια σε υποθέσεις συμπατριωτών της και ως οικιακή βοηθός. Προεδρεύει του συλλόγου « Σοτε Γκαλιτσα» της Θεσσαλονίκης, τον οποίο δημιούργησε η ίδια. Ο αρχικός στόχος δημιουργίας του προαναφερθέντα συλλόγου ήταν, όπως αναφέρει και η ίδια, «να συγκεντρώσω ηθοποιούς, μουσικούς, συγγραφείς όλους γενικά τους καλλιτέχνες, την κουλτούρα». Παράλληλα την προσκαλούν ως παρουσιάστρια εκδηλώσεων και άλλοι σύλλογοι.

⁷⁵ Οι Αλβανοί όταν αναφέρονται στην μετανάστευση, χρησιμοποιούνε λέξεις με διαφορετικές έννοιες. Βλέπε: Papailias Penelope, “ “Money of *kurbet* is money of blood”: the making of a “hero” of migration at the Greek-Albanian border”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol.29, No. 6, November 2003, σελ. 1064.

παράπονα κοινωνικού χαρακτήρα (εμείς που είμαστε “emigrant” εδώ στην Ελλάδα περάσαμε πολύ άσχημα πράγματα), ενώ ταυτόχρονα τα τραγούδια λειτουργούν και ως πράξη παρηγοριάς στα πλαίσια μιας συλλογικής απόγνωσης (τα ομορφαινουμε με τα τραγούδια).

Με βάση τη σχετική βιβλιογραφία, η ακρόαση υπαρχόντων μουσικών ειδών και ο εμπλουτισμός τους με «νέα θέματα που αντλούνται από τη μεταναστευτική διαδικασία»⁷⁶ συμβάλλουν στην κατανόηση και έκφραση της μεταναστευτικής εμπειρίας. Οι κοινοί σκοποί και τα διαφορετικά ενδεχομένως λόγια- θεματικές επιτρέπουν στους μετανάστες να συνδεθούν με τον τόπο καταγωγής τους και να παρουσιάσουν στους παραμένοντες στην “πατρίδα” «φαντασιακά την εμπειρία της μετανάστευσης»⁷⁷ (Έχουν γράψει τραγούδια και αυτά τα παιδιά που είναι εδώ και έξω). Αυτό κατ’ επέκταση σημαίνει ότι τέτοιου είδους επιτελέσεις ξαναζωντανεύουν μνήμες όχι μόνον στους ανθρώπους που είχαν άμεση εμπειρία των γεγονότων που εξιστορούνται, αλλά και σε αυτούς που η συμπάθειά τους βασίζεται σε προηγούμενες επιτελέσεις και αφηγήσεις αγαπημένων προσώπων.

Η μαρτυρία της Μισέλ αναφέρεται και στις ηχογραφημένες μουσικές εκτελέσεις αλλά και στις μουσικές τις προτιμήσεις σε επίπεδο ατομικό : «Εμείς τη λαϊκή αλβανική μουσική την ακούμε σε κασέτες, που έχουμε φέρει μαζί μας. Όταν πάμε στην Αλβανία, παίρνουμε κασέτες με τη μουσική που μας αρέσει. Το ίδιο κάνουμε όταν έρθουμε στην Ελλάδα ... Εγώ έχω γεμίσει τη μαμά μου με τραγούδια ελληνικά. Λαϊκό τραγούδι στέλνω, γιατί η μαμά μου δεν είναι νέα, είναι πενήντα εννέα χρονών και της αρέσουν αυτά Και από αυτά η μαμά μου έμαθε ελληνικά και μου λέει πολλές φορές στο τηλέφωνο ‘Αγάπη μου έλα εδώ’ εγώ λέω ‘μαμά έλα εδώ’. Γιατί η γλώσσα μας ταιριάζει. Ακούμε και Βορειοηπειρώτικα, γιατί και εγώ είμαι από την Νότια Αλβανία, από τη Λούσια. Και τα τραγούδια τα λέμε Βορειοηπειρώτικα. Έχει πολύ ωραίο φολκλόρ». Όσον αφορά τα ελληνικά ακούσματα τονίζει «Όλοι οι τραγουδιστές στην Ελλάδα μου αρέσουν πάρα πολύ είναι. Τα λαϊκά⁷⁸ από την Ελλάδα με τραβάνε λίγο περισσότερο, γιατί και τα όργανα που παίζουν είναι λίγο πιο ωραία. Το κλαρίνο είναι πάρα πολύ ωραίο, το μπουζούκι είναι πάρα πολύ ωραίο, τα λουλούδια είναι

⁷⁶ Coplan David B., “ ‘I’ ve Worked Longer Than I’ ve Lived’: Lesotho Migrants’ Songs as Maps of Experience, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 223-224.

⁷⁷ Ο. π., σελ.224.

⁷⁸ Με βάση τα λεγόμενα της Μισέλ «Εγώ είμαι πάρα πολύ φίλο με το Μελά, Ζαφείρη Μελά, η Άννα Βίση μου αρέσει πάρα πολύ, Βασίλη Καρα, Αντύπα που εγώ έχω βγάλει πάρα πολλές φωτογραφίες».

πάρα πολύ ωραία, τα χρώματα. Η μουσική είναι δεμένη πιστεύω. Μοιάζουμε. Η Ελλάδα με την Αλβανία, ο κόσμος. Είναι ένα κομμάτι από τη ζωή η μουσική. Εμείς οι Αλβανοί μεγαλώσαμε με τη μουσική. Εγώ, η ίδια αν δεν ανοίξω το ράδιο, την τηλεόραση θα πω ότι μου λείπει κάτι μέσα από την καρδιά μου».

Σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνεύοντας τη μαρτυρία της πληροφορήτριας φαίνεται ότι η «λαϊκή» μουσική στις νέες συνθήκες που βιώνουν οι μετανάστες αλλά και όσοι παραμένουν στη χώρα προέλευσης επανακτά την επιτελεστική της διάσταση συνεπώς το κοινωνικό της πλαίσιο, τις συμβολικές και λειτουργικές της ιδιότητες, εφόσον οι άνθρωποι έρχονται σε επαφή με τον εαυτό τους, τα συναισθήματά τους, την κοινότητά τους τόσο στο χώρο εγκατάστασης, όσο και στο χώρο προέλευσης. Μιλάμε για επανάκτηση της επιτελεστικής της διάστασης εφόσον στα πλαίσια δράσης του αλβανικού σοσιαλιστικού καθεστώτος έπρεπε να απογυμνωθεί η μουσική και συγκεκριμένα η «λαϊκή» από οποιοδήποτε προηγούμενο συμβολισμό της, για να μπορεί εκ νέου ως «αισθητικό αντικείμενο να αντανακλά τις βασικές ιδιότητες του αλβανικού χαρακτήρα και τα σοσιαλιστικά ιδανικά της νέας εποχής»⁷⁹. Επίσης ως έκφραση του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού, έπρεπε να υπακούει στα ιδεολογικά προτάγματα της σοσιαλιστικής εποχής ούτως ώστε να καταστεί χρήσιμη για τη δημιουργία ομοιογενούς εθνικού πολιτισμού, τον οποίο επιδίωκε το αλβανικό κομμουνιστικό καθεστώς. Συνεπώς οι μετανάστες φαίνεται να συνδράμουν στην αναδημιουργία της επιτελεστικής της διάστασης μέσω της ανταλλαγής μουσικού ρεπερτορίου το οποίο τους ενώνει φαντασιακά με τους εκεί παραμένοντες. Ταυτόχρονα βοηθά τους τελευταίους να συμμετέχουν στη νέα πραγματικότητα που βιώνουν οι ίδιοι οι μετανάστες.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η εστίαση σε κοινά πολιτισμικά στοιχεία (βορειωπειρώτικα⁸⁰) γίνονται αντικείμενο μετάβασης των μεταναστών από τη μια κατάσταση στην άλλη. Ενδεχομένως δηλαδή η μουσική λειτουργώντας ως αφορμή, να κάνει πιο εύκολη την διαδικασία προσαρμογής στο νέο τόπο εγκατάστασης. Οι μετανάστες συμβάλλουν στην αναδημιουργία συμφραζομένων τα οποία αντιστοιχούν στα κοινά πολιτισμικά στοιχεία λόγω γειννίασης, δηλαδή στις προσλαμβανόμενες ομοιότητες. Ομοιότητες, οι οποίες στα πλαίσια του ελληνικού και αλβανικού εθνικού

⁷⁹ Μάντζος Κωνσταντίνος- Βασίλης Νιτσιάκος, *Πολιτικοποιώντας την παράδοση: Χρήση των Πολυφωνικών Τραγουδιών στη Ελλάδα και την Αλβανία*, σελ. 140.

⁸⁰ Ο. π., σελ. 131-143.

λόγου αποτέλεσαν αντικείμενο διαμάχης ούτως ώστε να νομιμοποιηθεί και να τεκμηριωθεί η αυθεντικότητά τους και η γνησιότητά τους ως προς την «εθνική» τους καταγωγή. Η μετακίνηση στη χώρα υποδοχής συνιστούσε μια μετατόπιση σε ένα διαφορετικά αναπτυσσόμενο περιβάλλον⁸¹ κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά. Υποχρέωθηκαν να συμπλεύσουν με το νέο περιβάλλον και να βρουν τρόπους να διαπραγματευθούν και να διαχειριστούν τις νέες προκλήσεις. Η μουσική παίζει ένα σημαντικό ρόλο στα νέα αυτά συμφραζόμενα.

Με βάση τη βιβλιογραφία η χρήση ηχογραφημένης⁸² μουσικής υποδηλώνει μια μεταβολή στον τρόπο που εκλαμβάνεται η μουσική. Υπογραμμίζεται η παρουσίαση της επιτέλεσης περισσότερο παρά η συμμετοχική πλευρά της εμπειρίας. Το γεγονός ότι το «φολκλόρ» μιας περιοχής είχε καταγραφεί σε κασέτες και ήταν διαθέσιμο στην αγορά, τους έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργήσουν μια «μορφή πατρίδας»⁸³ και ενός τόπου στα πλαίσια της χώρας στην οποία έχουν μεταναστεύσει. Οι ηχογραφημένες μουσικές εκτελέσεις της χώρα καταγωγής τους λειτουργούν ως δίαυλοι και προβάλλουν την πατρίδα και τον τόπο τους “εκτός τόπου”⁸⁴.

Σημαντικό κομμάτι της μεταναστευτικής εμπειρίας αποτελούν και οι διάφορες μορφές κοινωνικών- συλλογικών εκδηλώσεων που πραγματοποιούνται στη χώρα υποδοχής. Στη παρούσα μελέτη ερευνήθηκαν τέτοιου είδους εκδηλώσεις χαρακτηριστικό παράδειγμα των οποίων αποτελούν οι γάμοι και οι συνεστιάσεις των συλλόγων. Όσον αφορά τους γάμους ακούμαστε σε κάποια στοιχεία που αναφέρουν οι πληροφορητές. Ως προς τις συνεστιάσεις των συλλόγων εκτός από τις αναφορές των ίδιων των πληροφορητών συμμετείχαμε ως παρατηρητές και εμείς οι ίδιοι στη συνεστίαση που οργάνωσε ο σύλλογος «Προγκρέσι» στις 6 Μαΐου του 2006. Στα πλαίσια αυτών των συλλογικών εκδηλώσεων ερευνήθηκε το πώς η μουσική συνιστά το πλαίσιο διάδρασης τελεστών και επιτελεστών, και η ερμηνεία αυτού.

Ξεκινώντας με κάποια γενικά χαρακτηριστικά που αντλούμε από τη βιβλιογραφία θα λέγαμε ότι τα πλαίσια αυτά αποτελούν προσωρινές πατρίδες και χώρους «δημόσιας έκθεσης των δεικτών της ταυτότητας»⁸⁵. Παράλληλα δημιουργούν

⁸¹ Coplan David B., ο.π. 2006, σελ. 185.

⁸² Kaiser Tania, “Songs, Discos and Dancing in Kiryandogo, Uganda”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 184.

⁸³ Ο. π., σελ. 184.

⁸⁴ Ο. π., σελ. 184.

⁸⁵ Ο. π., σελ. 203.

δημόσιες σφαίρες όπου τα κριτήρια του “ανήκειν”⁸⁶, της αλληλεγγύης, της διαφοράς και του αποκλεισμού εκτίθενται, αναπαράγονται και την ίδια στιγμή αμφισβητούνται. Οι παραπάνω τρόποι έκφρασης του «ανήκειν» στοιχειοθετούν μια «δημόσια διαδικασία»⁸⁷, η οποία συμβάλλει στην αναβίωση των σχέσεων της ταυτότητας και ταυτόχρονα σε μια συνεχή διαπραγμάτευση ατόμων προερχόμενων από ετερογενείς κοινότητες. Αυτό σημαίνει ότι τελεστές και επιτελεστές κατάγονται από την ευρύτερη περιοχή της Αλβανίας γεγονός το οποίο καλείται να διαπραγματευτεί η επιτελεστική διάσταση της μουσικής στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης. Εντός αυτής της δημόσιας διαδικασίας συντελείται ένα είδος διαδραστικής σχέσης με ποικίλες «εκφραζόμενες ταυτότητες»⁸⁸ των «ετερογενών κοινοτήτων»⁸⁹, που σχετίζονται με την ποικιλία καταγωγής. Οι «εκφραζόμενες ταυτότητες» συναποτελούν «ιδιώματα ταυτότητας»⁹⁰, τα οποία διαφέρουν από την επιβαλλόμενη τεχνητή και «ουδέτερη ταμπέλα» μιας ομογενοποιημένης κοινότητας, που φέρει το τίτλο Αλβανοί οικονομικοί μετανάστες. Οι μουσικές εκτελέσεις λειτουργούν λοιπόν ως δίαυλος αναπαραγωγής και διαχείρισης των «εκφραζόμενων ταυτοτήτων». Έτσι, οι μετανάστες δείχνουν πολλαπλούς τρόπους του «ανήκειν».

Οι ετερογενείς ταυτότητες λοιπόν που εκφράζονται μέσω της συλλογικής διαδικασίας ακρόασης αντανακλώνται στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Το ρεπερτόριο στο οποίο αναφέρεται στη συνέχεια ο πληροφορητής δε διαχωρίζεται με βάση το πλαίσιο (π.χ. γάμοι, συνεστιάσεις και σύλλογοι). Όπως αναφέρει ο Βαγγέλης: «Σχεδόν έτσι μπορεί να πάει μισό-μισό. Πιο πολύ εδώ πέρα θέλουν ελληνικά. Ζητάνε προς το τέλος να παίξουμε κανένα τσιφτετέλι». Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το τσιφτετέλι το εντάσσει ως είδος στην αλβανική ποπ μουσική. Συνεχίζει: «Τώρα ό,τι κάναμε, κάναμε και αυτά τώρα τα ξέρουμε απ' έξω. Είμαστε συγκρότημα τώρα, γνωρίζουμε ο ένας τον άλλον τόσα χρόνια και ξέρουμε τι παίζουμε. Τα παραδοσιακά είναι ίδια, δεν αλλάζουν. Αυτά τα ίδια τραγουδάς. Αν βγει και κανένα καινούργιο και το ζητάνε, παίζουμε ό,τι ζητάνε. Τώρα τα καινούργια που βγαίνουν είναι τραγούδια, τραγούδια όπως βγαίνουν και εδώ. Βγαίνουν τραγούδια για δυο μήνες. Της μιας χρήσης. Πιο πολύ εμπορικά. Το

⁸⁶ Ο. π., σελ. 206.

⁸⁷ Ο. π., σελ. 204.

⁸⁸ Ο. π., σελ. 204.

⁸⁹ Ο. π., σελ. 204.

⁹⁰ Ο. π., σελ. 220.

κέντρο, η βάση είναι εκεί [τα παραδοσιακά]. Ας πούμε το *Μήλο μου κόκκινο*⁹¹ θα τραγουδηθεί και μετά από εκατό χρόνια, ενώ μια άλλη μουσική που μπορεί να τραγουδήσει ένας νέος τραγουδιστής για τέσσερις ή πέντε μήνες δε θα ξαναβγει. Αυτό είναι. Και έτσι παίζουμε όταν ζητάνε».

Ερμηνεύοντας τη μαρτυρία του πληροφορητή διαπιστώνεται ότι στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης της μουσικής επιτέλεσης το ρεπερτόριο διαμορφώνεται μέσα από τη διάδραση τελεστών και επιτελεστών. Γεγονός πολύ σημαντικό εφόσον η διάδραση αυτή συμβάλλει στην αυτογνωσία της ευρύτερης μεταναστευτικής κοινότητας. Μια αυτογνωσία, η οποία σχετίζεται με το πώς ορίζουν και διαχειρίζονται την ταυτότητα τους με αφορμή τη μουσική επιτέλεση. Συγκεκριμένα σε ένα πρώτο επίπεδο, το γεγονός ότι ρεπερτόριο ενέχει αλβανική μουσική, στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης, δίνει τη δυνατότητα στη μεταναστευτική κοινότητα να εκφράσει σχέσεις αλληλεγγύης και το “ανήκειν” σε μια ευρύτερη «αλβανική ταυτότητα». Σε ένα δεύτερο επίπεδο, εξαιτίας του ότι ο πληροφορητής δεν επιμερίζει την «αλβανική παραδοσιακή μουσική», θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα κοινό σώμα παράδοσης το οποίο έχει άμεση σχέση με το πώς αυτό στοιχειοθετήθηκε στα πλαίσια του σοσιαλισμού. Το κοινό σώμα παράδοσης τελικά φαίνεται να διευκολύνει στο να ικανοποιηθούν ιδιώματα ταυτότητας τα οποία σχετίζονται με την ετερογενή σύσταση της μεταναστευτικής κοινότητας, εφόσον εκλαμβάνεται ως σύμβολο που συνδέει χωριά και περιοχές. Από την άλλη, ο συνυφασμός της αλβανικής μουσικής με την ελληνική δίνει τη δυνατότητα στη μεταναστευτική κοινότητα να εκθέσει κριτήρια της διαφοράς και του αποκλεισμού, να τα διαπραγματευτεί και στη συνέχεια να τα αμφισβητήσει συλλογικά, γεγονός το οποίο είναι δύσκολο να διαχειριστεί ο μετανάστης ως μεμονωμένο άτομο στην καθημερινότητα που βιώνει. Συνεπώς η επιτελεστική διάσταση της μουσικής και το ότι εκτίθεται δημόσια δημιουργεί ένα κοινό έδαφος, μια τοποθεσία συναντήσεων μεταξύ διαφορετικών ταυτοτήτων, λαμβάνει το χαρακτήρα μιας «κοινής γλώσσας»⁹² στη βάση της οποίας οι άνθρωποι διαφοροποιούνται ή προσδιορίζουν την ταυτότητά τους με συναφείς τρόπους και απονέμει πολιτισμική σημασία στην καθημερινή ζωή.

⁹¹ Ο Βαγγέλης μας παραθέτει ως παράδειγμα το συγκεκριμένο ελληνικό διαχρονικό τραγούδι για να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τη διαχρονικότητα των αντιστοιχών αλβανικών τραγουδιών εξαιτίας του ότι εμείς δεν τα γνωρίζουμε και είναι δύσκολο να τα κατανοήσουμε.

⁹² Van Aken Mauro, “Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006,σελ. 205.

Η διάδραση τελεστών και επιτελεστών σε τέτοια πλαίσια συνδράμει και στη μουσική αυτογνωσία των τελεστών, εφόσον οι ίδιοι ως τελεστές θέτουν ερωτήματα και απαντούν σε αυτά. Πρόκειται για ερωτήματα του τύπου: τι είδους μουσική παίζουν και γιατί, ποιες είναι οι μουσικές επιλογές του ακροατηρίου και πώς αυτές διαμορφώνονται. Ο Βαγγέλης προβαίνει σε ένα σαφή διαχωρισμό και νοηματοδότηση μεταξύ εμπορικού⁹³ και παραδοσιακού. Το παραδοσιακό χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και ο τελεστικός του χαρακτήρας εξαιτίας της σταθερότητάς του και παγίωσής του, μέσα από τις επαναλήψεις στις αντίστοιχες επιτελέσεις, συμβάλλει ώστε οι τελεστές «να τα ξέρουνε απ' έξω». Παράλληλα, χρησιμοποιεί μεταφορικούς χαρακτηρισμούς όπως : «βάση» ή «το κέντρο», για να καταστήσει την αλβανική παραδοσιακή μουσική ως σημείο αναφοράς και να αποδώσει τη διαχρονικότητά της. Συνεπώς, αυτό το είδος μουσικής το οποίο ταξίδεψε με τους μετανάστες εκλαμβάνεται ως δυνατό εσωτερικό σύμβολο ταυτότητας. Σε αντίθεση με το εμπορικό, το οποίο χαρακτηρίζει «της μιας χρήσης», για να αποδώσει το εφήμερο.

Εξάλλου ο πληροφορητής προβαίνει σε επισημάνσεις και ως προς ένα πιο διευρυμένο πλαίσιο, αυτό της «αλβανική μουσικής», και των ευρύτερων μουσικών επιλογών του ακροατηρίου. Με βάση τον πληροφορητή η αλβανική μουσική έχει αρχίσει να «χαλάει» και να «χάνεται» από το 1990⁹⁴ εξαιτίας του «μπάχαλου⁹⁵» το οποίο επικρατεί και στη σημερινή μουσική ζωή της Αλβανίας. Στο σημείο αυτό θα

⁹³ Ο Βαγγέλης για την έννοια του εμπορικού αναφέρει επίσης «Αυτά που βγαίνουν ας πούμε σου δίνουνε την ευκαιρία να βγεις. Ας πούμε τραγουδάει κάπου ο Πάριος πας εσύ και τραγουδάς με τον Πάριο τώρα πώς να νιώθει που εσύ μέχρι χτες δεν είχες καθόλου σχέση με τη μουσική σήμερα τραγουδάς με τον Πάριο. Η τηλεόραση σε κάνει γνωστό για να πουλήσει. Είναι δύσκολο είπαμε για να βγεις είναι ωραίο αλλά πιο δύσκολο. Αντιμετωπίζεις πολλά πράγματα, εμπόδια, ανταγωνισμό και τέτοια. Μπορεί να είσαι καλός και να μη μπορείς να βγεις. Πρέπει να βρεις το κατάλληλο άτομο για να βγεις. Παραγωγό που να είναι καλός να σε πάρει για να γίνεις φίρμα. Όσο να βγεις στην επιφάνεια μετά, αν είσαι καλός προχωράς, σε γνωρίζει ο κόσμος και σε ψηφίζει και ο κόσμος. Υπάρχουν πολλά ταλέντα που δε μπορούν να βγούνε είναι πολύ καλοί και δε μπορούν να βγούνε είναι άγνωστοι.»

⁹⁴ Για τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές διεργασίες το 1990: Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ.290-325.

⁹⁵ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη «Τώρα αυτά τα χρόνια τώρα λίγο χάλασαν από το '90 και εδώ μετά έχουν βγει τώρα τραγούδια τα έχουν... πάρει παίρνουν ελληνικά τραγούδια τα κάνουν αλβανικά. Γίνεται ένα μπάχαλο.»

Εντάξει η νεολαία τώρα είναι ότι ακούγεται παντού εκεί. Έχει χαθεί λίγο η αλβανική μουσική. Έτσι πιο πολύ έτσι προς το ξένο τώρα άρχισαν επειδή είχαν πόσα χρόνια να ακούσουν ξένο έτσι να το ακούσουν. Σιγά, σιγά θα αρχίσει πάλι.....».

μπορούσαμε να πούμε ότι σε ένα πρώτο επίπεδο χρησιμοποιεί μεταφορικούς χαρακτηρισμούς, για να εκφράσει την κρίση που επέρχεται στη μουσική ζωή της Αλβανίας. Στη συνέχεια ορίζει ως χρονολογία –ορόσημο την κρίση, το 1990. Όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο η χρονολογία αυτή σηματοδοτεί την περίοδο μετάβασης, όταν με την πτώση του σοσιαλισμού ακολουθεί πολιτική αστάθεια και οικονομική κρίση τα οποία φυσικά έχουν αντίκτυπο και στη μουσική ζωή της Αλβανίας. Συνεπώς, όταν αναφέρεται ο πληροφορητής στην αλβανική μουσική προφανώς, αναφέρεται στην μουσική που στοιχειοθετήθηκε στα πλαίσια του σοσιαλισμού. Το «μπάχαλο», το οποίο αναφέρει ο ίδιος και ερμηνεύει στη συνέχεια, στοιχειοθετείται στα πλαίσια μιας σύγκρισης μεταξύ της μουσικής ζωής την περίοδο του σοσιαλισμού με τη μουσική ζωή την περίοδο της μετάβασης. Η τελευταία, όπως θα φανεί και στη συνέχεια από τα λεγόμενά του, επεκτείνεται μέχρι και το σήμερα. Το «μπάχαλο» περιλαμβάνει τις εξής θεματικές: «εμπορικό-ποιοτικό», «κλεμμένα» ελληνικά τραγούδια δημοφιλούς μουσικής, μουσικές προτιμήσεις της «νεολαίας», μουσική επαφή με το «ξενο».

Το «μπάχαλο» με βάση τον πληροφορητή οφείλεται σε τρεις συνιστώσες. Η μια αφορά το ότι και στη χώρα υποδοχής των μεταναστών και στην Αλβανία παράγονται εμπορικά τραγούδια «της μιας χρήσης» και όχι «τραγούδια ψυχής», των οποίων οι δημιουργοί «έχουν εύνοια, ενώ ένας πολύ καλός συνθέτης πεθαίνει φτωχός, επειδή τέτοιο ήταν το σύστημα⁹⁶». Η ευθύνη αποδίδεται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης με την πρωτοκαθεδρία της τηλεόρασης. Η άλλη συνιστώσα οφείλεται στο ότι από το 1990 «έχουν πάρει ελληνικά τραγούδια⁹⁷ και τα έχουν κάνει αλβανικά». Ως τρίτη συνιστώσα θεωρούνται οι μουσικές και πολιτισμικές προτιμήσεις της «νεολαίας» στη χώρα καταγωγής, την Αλβανία. Όπως αναφέρει ο Βαγγέλης: «Έχουν αρχίσει και εκεί [να ακούνε] ποπ. Έχουν αρχίσει [να ακούνε] τώρα πολύ. Η νεολαία τώρα τα βράδια αυτά [ακούει]».

Ερμηνεύοντας τα λεγόμενα του πληροφορητή θα λέγαμε ότι και οι τρεις συνιστώσες αντιπαραβάλλουν διαρκώς το παρόν στο παρελθόν. Με βάση λοιπόν τον ίδιο, το πρώτο χαρακτηριστικό της περιόδου μετάβασης είναι τα «εμπορικά»

⁹⁶ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη «Μπορεί να ήταν ένας πολύ καλός συνθέτης σαράντα χρόνια και να έχει πεθάνει φτωχός όπως ήταν παλιά εδώ ο Ζαμπέτας. Και σήμερα βγαίνουν τα νέα παιδιά και παίρνουν ένα εκατομμύριο και αυτοί πέρναγαν... επειδή τέτοιο ήταν το σύστημα».

⁹⁷ Με βάση τα λεγόμενα του Βαγγέλη «ας πούμε έχω ακούσει τραγούδια από τον Γιάννη Βαρδή, α... ότι βγαίνουν γνωστά εδώ αυτά τα παίρνουν».

τραγούδια. Αντλώντας στοιχεία και από το πρώτο κεφάλαιο τα τραγούδια αυτά υπάγονται σε μια ευρύτερη οικειοποίηση στοιχείων από τις ευρύτερες μορφές δημοφιλούς μουσικής είτε αυτή προέρχεται από την Αμερική και τη Δύση, είτε από τη γείτονα χώρα, την Ελλάδα, από την οποία χρησιμοποιούν ως πηγή ρεπερτορίου τη δημοφιλή μουσική, της οποίας τους στοίχους και μεταφράζουν. Γεγονός που χαρακτηρίζεται από τον πληροφορητή ως «κλέψιμο». Πρόκειται για μουσικά είδη με τα οποία πειραματίζεται η νέα γενιά των Αλβανών και τα οποία επικρατούν στα Μέσα Μαζικής ενημέρωσης και στους χώρους διασκεδάσεων.

Τα χαρακτηριστικά της μουσικής ζωής την περίοδο της μετάβασης αντιπαραβάλλονται με την “ποιότητα” της μουσικής παραγωγής την περίοδο του σοσιαλισμού, όπου ο μουσικός δημιουργός συνέθετε «τραγούδια ψυχής». Παρά την προσφορά του δεν χρηματοδοτείται πλέον από το κράτος σε αντίθεση με τους νέους μουσικούς, οι οποίοι παρά το ότι συνθέτουν τραγούδια «της μιας χρήσης» οι οικονομικές απολαβές τους είναι μεγαλύτερες.

Οι τρεις αυτές συνιστώσες θα πρέπει ωστόσο να ενταχθούν στο ευρύτερο πλαίσιο της απομόνωσης του σοσιαλιστικού καθεστώτος, το οποίο απαγόρευε οποιαδήποτε διάδραση με το «ξένο». Με τη πτώση του καθεστώτος επέρχεται και η κατάλυση των συνόρων και δίνεται η δυνατότητα στο κοινό αλλά και στους μουσικούς να εκφράσει τη μακρόχρονη επιθυμία του για τα «ξένα» μουσικά είδη. Στα συμπεράσματα αυτά προβαίνει και ο ίδιος ο πληροφορητής: «στην αρχή έκανε μπαμ Έκαναν τόσα χρόνια να ακούσουνε ελεύθερα μουσική. Οι νέοι, τότε που ήμασταν εμείς δεκαοχτάρηδες, θέλαμε μουσική και δε μπορούσαμε...Γιατί και γενικά μπορώ να πω και σα λαός στους Αλβανούς τους αρέσουν τα ξένα τραγούδια. Μπορώ να πω ότι λόγω του κλειστού που ήμασταν εμείς τόσα χρόνια είχαμε μια επιθυμία να ξέρουμε τι γίνεται με τον έξω κόσμο. Το είχαν έτσι στην φαντασία τους. Όχι μόνο στη φαντασία... Ήθελαν τα ξένα...».

Με βάση την αφήγηση του Βαγγέλη φαίνεται, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι το μουσικό «μπάχαλο» δεν έχει αξιολογικό χαρακτήρα ούτε πρόκειται για στοιχειοθέτηση ενός δίπολου της μορφής “θετικό-αρνητικό”. Χρησιμοποιείται ως περιγραφικός χαρακτηρισμός μιας κατάστασης που θα μπορούσε να θεωρηθεί δυναμική, ως κατάσταση αλλαγής. Άλλοτε η ερμηνεία και η υιοθέτηση «ξένων» μουσικών επιδράσεων χαρακτηρίζεται ως «επανάσταση», και άλλοτε αποτελεί έκφραση διάδρασης και οικειοποίησης του «ξένου».

Σε ένα δεύτερο επίπεδο παρατηρούμε εξάλλου ότι η σύγκριση μεταξύ της μουσικής ζωής της Αλβανίας την περίοδο του σοσιαλισμού με αυτήν που χαρακτηρίζει το παρόν αποτελεί σημείο αναφοράς για τον Βαγγέλη. Με αφορμή τη σύγκριση επέρχεται ένας διαχωρισμός τόσο στη μουσική ζωή της Αλβανίας όσο και στην μουσική ζωή της μεταναστευτικής κοινότητας. Ο διαχωρισμός αυτός επέρχεται εξαιτίας των διαφορετικών μουσικών ειδών που ο πληροφορητής εκτελεί και εξαιτίας των διαφορετικών χώρων στους οποίους δρα. Παράλληλα ο διαχωρισμός των ερμηνειών που δίδονται από τον πληροφορητή οφείλεται και στο ότι εξακολουθεί να βιώνει μουσικά την περίοδο μετάβασης και με την εγκατάστασή του στη χώρα υποδοχής. Μια περίοδος η οποία συμβάλλει καταλυτικά ως προς τη διαδικασία ταυτοποίησης των μουσικών και του ακροατηρίου τόσο στην Αλβανία όσο και στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας στη Θεσσαλονίκη.

Σχετικά με τα όσα αναφέρει ο ίδιος ο πληροφορητής διαπιστώνουμε ότι στη μουσική ζωή της Αλβανίας και στη μουσική ζωή της μεταναστευτικής κοινότητας στην οποία συμμετέχει επικρατούν δυο τάσεις. Η πρώτη ορίζει την αλβανική μουσική με τον τρόπο που στοιχειοθετήθηκε στα πλαίσια του σοσιαλισμού. Εμπεριέχει την “παράδοση” η οποία περιγράφεται ως «βάση» ή «κέντρο». Τα τραγούδια της χαρακτηρίζονται ως τραγούδια που προήλθαν «μέσα από την ψυχή». Αντλώντας στοιχεία και από το πρώτο κεφάλαιο θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η παρουσίαση και η μετάδοση αυτής της μουσικής ελέγχονταν από το κράτος, από τα Μέσα Μαζικής ενημέρωσης και από τους εκπαιδευτικούς θεσμούς.

Η δεύτερη τάση στοιχειοθετείται στα πλαίσια της μεταβατικής περιόδου. Εμπεριέχει μίξεις δυτικών οργάνων, μίξεις μουσικών ειδών προερχόμενων από γειτονικές χώρες, καθώς και μορφές δημοφιλούς μουσικής από την Δύση και την Αμερική. Τα τραγούδια τα οποία παράγονται χαρακτηρίζονται «εμπορικά», «κλεμμένα», «της μιας χρήσης». Από την άλλη όμως η μουσική αυτή- με βάση τα στοιχεία του πρώτου κεφαλαίου και κυρίως των όσων σχετίζονται με την περίοδο μετάβασης- υπαγόμενη στις ευρύτερους πολιτικούς και κοινωνικούς αναβρασμούς της μεταβατικής περιόδου, αποτελεί ένδειξη ελευθερίας και άσκηση κριτικής στις υπάρχουσες συνθήκες. Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο πληροφορητής, η μουσική αυτή λαμβάνει χαρακτήρα «επαναστατικό». Ο ίδιος πειραματίστηκε με τη δεύτερη τάση (σε μια προγενέστερη μαρτυρία είχε αναφέρει τη δημιουργία του ροκ συγκροτήματος και της δράσης του στην περίοδο μετάβασης, καθώς και με την έλευσή του στη Ελλάδα). Συνεπώς για να μπορέσει να εξομαλύνει την αμφίρροπη

μετάβαση από τη μία τάση στην άλλη τόσο του ιδίου ως μουσικού, όσο και της μεταναστευτικής κοινότητας, προβαίνει στη σύγκριση των δύο περιόδων και στην αναφορά “της επιθυμίας για το ξένο”. Η ανάγκη αυτή του πληροφορητή οφείλεται στην βιωματική επαφή και με τις δυο τάσεις, καθώς και στον πρωτεύοντα ρόλο που παίζει η μουσική επιτέλεση στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης. Εντός του παρόντος πλαισίου η μεταναστευτική κοινότητα λειτουργώντας ως ακροατήριο επιθυμεί να διαπραγματευτεί και τις δυο τάσεις ως στοιχεία της ευρύτερης ταυτότητάς της, αλλά και ως μέσα που συμβάλλουν στην αυτογνωσία της.

Η επιθυμία για το «ξένο» ανάγεται και σε ένα ευρύτερο «ανήκειν», δηλαδή σε μια μεσογειακή ταυτότητα, όσον αφορά τη μουσική. Για τον Βαγγέλη η Ελλάδα, η Τουρκία και η Αλβανία είναι μεσογειακές χώρες. Αυτό το αιτιολογεί αναφέροντας ότι στους μεσογειακούς λαούς «αρέσει το τσιφτετέλι, το μπουζούκι». Στην Αλβανία για παράδειγμα υπάρχουν πολλά κέντρα, όπως και στην Κορυτσά και στα Τίρανα όπου «τραγουδάνε απ’ όλα. και ελληνικά. Τραγουδάνε μίξεις. Μπορείς να ακούσεις και τσιφτετέλια. Λες “ που είμαι τώρα;”». Στους μεσογειακούς λαούς αντιπαραβάλλει τους Ολλανδούς, στους οποίους «δεν μπορείς να του βάλεις ένα τσιφτετέλι. Θα πουν ‘ τι είναι αυτό;’».

Στο σημείο αυτό διαπιστώνουμε ότι ο πληροφορητής επιλέγοντας να προβάλλει συγκεκριμένες ενδείξεις της μουσικής ταυτότητας συμβάλλει ούτως ώστε να εξομαλύνει την μετάβαση στη χώρα υποδοχής και να εκτονώσει ομαλά τη τραυματική εμπειρία της μεταναστευτικής διαδικασίας. Από την άλλη οδηγείται στη μουσική αυτογνωσία. Η εμπειρία της χώρας υποδοχής του επέτρεψε να δει τον εαυτό του ως μέλος μιας ευρύτερης κοινότητας και ως ανήκοντα σε μια μεσογειακή κοινή πολιτισμική ταυτότητα.

Το φαινόμενο της απομόνωσης την περίοδο του σοσιαλισμού, η επαφή με το «ξένο» την περίοδο της μετάβασης σε συνδυασμό με την *εξιδανίκευση της Δύσης* συνέβαλλε στη δημιουργία διαφορετικών αξιολογήσεων σε σχέση με άλλους πολιτισμούς⁹⁸ : Η Ελσα για παράδειγμα αναφέρει: «Μόνο αυτό ήθελα να πω, ότι στη μουσική εκπαίδευση εμείς, πριν να βγούμε στο εξωτερικό, είχαμε την ιδέα ότι εμείς θα είμαστε πολύ χαμηλά, σε πολύ χαμηλό επίπεδο σε σχέση με τους άλλους που στο

⁹⁸ Χρυσοχόου Ξένα, *Πολυπολιτισμικότητα, Οι κοινωνιοψυχολογικοί προσδιορισμοί της πολιτισμικής πολλαπλότητας*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, *Θέματα Κοινωνικής Ψυχολογίας*,8, Αθήνα 2005, σελ. 82.

εξωτερικό τα έχουν όλα. Λίγοι ήταν οι άνθρωποι που έκαναν και μεταπτυχιακές σπουδές στο εξωτερικό και έβλεπαν τι γινόταν έξω και πού είμαστε εμείς. Ενώ δεν ήταν η αλήθεια. Είχαμε πολλές δυσκολίες. Δεν ξέραμε σε τι επίπεδο είναι η μουσική ας πούμε της Ελλάδας ας πούμε ή της Ιταλίας που ήμασταν καιρό μαζί. Μιλώ για την κλασική μουσική. Όμως, δεν ήτανε έτσι. Γιατί, όταν οι περισσότεροι βγήκαν έξω το '92-'93⁹⁹ και άρχισαν να φεύγουν οι άνθρωποι από εδώ, είδανε ότι αμέσως βρήκαν δουλειά στο εξωτερικό».

Και στη περίπτωση της Έλσας η σύγκριση μεταξύ της περιόδου του σοσιαλισμού και της περιόδου μετάβασης αποτελεί σημείο αναφοράς, αν και διαφοροποιείται από την περίπτωση του Βαγγέλη. Η διαφοροποίηση συμβαίνει λόγω των διαφορετικών μουσικών ειδών που αυτοί εκτελούν και εξαιτίας των διαφορετικών επαγγελματικών χώρων στους οποίους δρουν.

Η «επιθυμία» για το ξένο στη μουσική σχετίζεται προφανώς με την επιθυμία για το ξένο γενικότερα, φαινόμενο για το οποίο γίνεται ιδιαίτερη μνεία στη σχετική βιβλιογραφία. Συγκεκριμένα ο Lubonja αναφέρεται στο φαινόμενο κάνοντας λόγο για το ευρύτερο πλαίσιο των «μορφών εξιδανίκευσης της Δύσης». Με βάση το συγγραφέα ο «μύθος της Δύσης» προσλαμβάνει δύο μορφές. Η πρώτη αντιστοιχεί σε αυτήν της «Υποσχόμενης Γης, η οποία κρατούσε μέσα της τον μύθο της επιστροφής σε ένα αγνό παρελθόν», το οποίο «θυσιάστηκε ως αποτέλεσμα ατυχών συνθηκών ή ως αποτέλεσμα της ήττας των αντι-κομμουνιστικών δυνάμεων κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου». Ο μύθος αυτός δημιουργήθηκε εξαιτίας της απομόνωσης στην οποία υποβλήθηκαν τα Ανατολικά Ευρωπαϊκά έθνη. Η προαναφερθείσα μορφή ενσάρκωνε τον «παραδεισένιο κόσμο της ελευθερίας, τον πλούτο, την πολυτέλεια και την ευτυχία»¹⁰⁰.

Η δεύτερη μορφή αντιστοιχεί στη θεώρηση της Δύσης ως «Σωτήρα». Ο ίδιος ο Lubonja αναλύει την εικόνα αυτή, την οποία και υπάγει «στο μυθολογικό αρχέτυπο του «Σωτήρα» σύμφωνα με το οποίο υπάρχει κάπου εκτός του εαυτού μας, μια

⁹⁹ Για την πολιτική αστάθεια της Αλβανίας και τα κύματα μετανάστευσης των Αλβανών Βλέπε: Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 296-297, 301-306, 309, 315, 319-322.

¹⁰⁰ Ελεύθερη μετάφραση του «The Forms of Idealisation» το οποίο αποτελεί τίτλο κεφαλαίου στο δοκίμιο το οποίο συνέταξε ο Lubonja Fatos, “Albania after Isolation: The Transformation of Public Perceptions of the West”, στο Hammond Andrew (επιμ.), *The Balkans and The West, Constructing the European other, 1945-2003*, England 2004, σελ. 127-135.

θαυμαστή και μοναδική ύπαρξη, ακτινοβολούσα τόσο όσο ο Ήλιος (ένα από τα πιο άμεσα σύμβολα για το Σωτήρα). Αυτό το σύμβολο προσφέρει μια αιώνια πηγή καλοσύνης και δικαιοσύνης». Επίσης προσθέτει ότι «η έκφραση ‘ο Ήλιος ανατέλλει στη Δύση’ ήταν σε συχνή χρήση εκείνο τον καιρό»¹⁰¹.

Ο Lubonja καταλήγει στο γεγονός ότι «στη μυθική αντίληψη των Αλβανών, η αντίληψη του Σωτήρα και αυτή της Υποσχόμενης Γης συγχωνεύονταν μαζί σε μια μορφή μονολιθικού Θεού. Η ίδια η Δύση ταυτιζόταν με το όνειρο της ελευθερίας και δημοκρατίας». Εμφανιζόταν «ως μια Υποσχόμενη Γη εκλαμβανόταν από όπου καθένας μπορούσε να διαλέξει αυτό που σε αυτόν ή σε αυτήν άρεσε περισσότερο: ένα άτομο την Ιταλία, ένα άτομο τη Γερμανία, ένα άλλο άτομο τη Γαλλία, και ένα άλλο τις Ηνωμένες Πολιτείες. Το Σωτήρα όμως πάντα τον έβλεπαν ως μια οντότητα»¹⁰².

Στα πλαίσια της εξιδανίκευσης της Δύσης κατά την περίοδο της μετάβασης επιστρατεύεται η γενικότερη επιθυμία για το «ξένο», όταν οι μετανάστες καλούνται να επιλέξουν τη χώρα προορισμού. Η επιθυμία αυτή σχετίζεται με επικοινωνιακά δίκτυα με χώρες στο παρελθόν, πριν αυτές γίνουν χώρες υποδοχής για τους Αλβανούς μετανάστες. Οι ίδιοι οι πληροφορητές αναφέρουν: «στην περιοχή του Δουράχιο¹⁰³», αναφέρει η Έλσα, «εκεί τα ιταλικά¹⁰⁴ τα είχανε έτσι, σα να μιλάνε αλβανικά και τα έχουνε μάθει μόνο απ’ την τηλεόραση¹⁰⁵. Μπορώ να πω ότι στη Κορυτσά είναι το αντίθετο, αφού είναι κοντά με την Ελλάδα¹⁰⁶. Ακούγανε πιο πολύ

¹⁰¹ Ο. π., σελ. 131.

¹⁰² Ο. π., σελ. 131.

¹⁰³ Το Δυρράχιο ενείχε στρατηγική σημασία για την Ιταλία, η οποία επιδίδονταν σε προσπάθειες άσκησης επιρροής και στον παρελθόν : Vickers Miranda, ο. π. 1997, σελ. 126, 139. Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, *Οι Ελληνοαλβανικές σχέσεις και το Βορειοηπειρωτικό Ζήτημα κατά την περίοδο 1907-1914*, Ολκός, Αθήνα 1997, σελ. 38-40.

¹⁰⁴ Για την δόμηση και πορεία των ιταλοαλβανικών σχέσεων Βλέπε :Vickers Miranda, ο. π. 1997, σελ.. 29, 31, 44, 59, 78-79.. Κόντης Βασίλης, *Ενείσθητες Ισορροπίες Ελλάδα και Βαλκάνια στον 20^ο αιώνα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 16, 25, 46, 69, 110-114... Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, ο. π. 1997, σελ. 11, 31, 39, 157..

¹⁰⁵ Vickers Miranda, ο. π. 1997, σελ. 294.

¹⁰⁶ Στη σχετική βιβλιογραφία αναφέρεται η πορεία των ελληνοαλβανικών σχέσεων: Vickers Miranda, ο. π. 1997, σελ. 25, 666-71, 113-115... Κόντης Βασίλης, *Ενείσθητες Ισορροπίες Ελλάδα και Βαλκάνια στον 20^ο αιώνα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994. Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, *Οι Ελληνοαλβανικές σχέσεις και το Βορειοηπειρωτικό Ζήτημα κατά την περίοδο 1907-1914*, Ολκός, Αθήνα 1997. Χαρβαλιάς

ελληνικά, γιατί οι σχέσεις από παλιά ήταν τέτοιες με το εμπόριο και τα ταξίδια που κάνανε στην Ελλάδα...». Σε άλλη μαρτυρία, της Μισέλ, αναφέρεται: «στη γειτονιά που μεγάλωσα είχα μια οικογένεια Ελληνική. Και αυτή είναι φίλη μου Αυτή σήμερα είναι στα Γιάννενα. Εγώ μεγάλωσα με παιδιά ελληνόπουλα. Μεγαλώσαμε μαζί. Είναι πολύ εργατικοί οι άνθρωποι στην Ελλάδα. Είναι καλοί. Μου αρέσουνε. Γι' αυτό το λόγο ήρθα εδώ. Μπορούσα να πάω στην Αμερική¹⁰⁷, στην Ιταλία και παντού. Όμως δεν αποφάσισα να πάω πουθενά μόνο στην Ελλάδα.».

Ωστόσο ανεξάρτητα από τα προηγούμενα δίκτυα αναπτύσσονται και σχέσεις στις χώρες υποδοχής. Αυτό φαίνεται στην αφήγηση του Βαγγέλη: «Σε κάθε γειτονιά δεν έχουμε αποκλειστικά δικό μας στέκι. Δε μας πειράζει να μην έχουμε δικό μας, επειδή δεν είμαστε όπως στη Γερμανία που δύσκολα μπορείς να κάνεις Γερμανό φίλο. Εδώ είμαστε πιο κοντά, επειδή είμαστε τόσα χρόνια. Ξέρουμε τα παιδιά και είμαστε ας πούμε σχεδόν ίδιοι. Δεν τους βλέπουμε σαν ξένους. Είναι πιο ζεστός ο ελληνικός λαός για την Αλβανία. Δεν είναι όπως η Αμερική. Δε μπορείς να κάνεις με Αμερικανό παρέα. Μπορείς να δουλεύεις δέκα χρόνια και να έχεις μια καλημέρα. Μέχρι εκεί...».

Συνεπώς οι αναφορές στο «ξένο» εναποτίθενται σε διαφορετικά σημεία εκκίνησης, τα οποία ενέχουν και διαφορετικές «φαντασιακές» νοηματοδοτήσεις. Αυτές με τη σειρά τους μετατρέπουν το ξένο σε οικείο και αντιστρόφως. Για παράδειγμα οι συγκεκριμένοι πληροφορητές για να μετατρέψουν τη χώρα υποδοχής ως κάτι το οικείο προβαίνουν σε μια επιχειρηματολογία η οποία τους βοηθάει να αναστοχαστούν τους λόγους για τους οποίους επέλεξαν τη συγκεκριμένη χώρα ως χώρα εγκατάστασης. Σε ορισμένα σημεία τονίζουν ιδιαίτερα το ότι την επέλεξαν ανάμεσα σε άλλες εξαιτίας των κοινών πολιτισμικών στοιχείων και παρελθόντων επιρροών. Δεν τονίζουν για παράδειγμα λόγους όπως: η κοντινή απόσταση ή το ότι ήταν προσωρινός προορισμός. Γεγονός όχι τυχαίο εφόσον οι δύο εκ των πληροφορητών κατάγονται από την Κορυτσά, στην οποία υπάρχουν έντονα ελληνικά πολιτισμικά στοιχεία. Το ενδιαφέρον ωστόσο είναι ότι καθ' όλη την περίοδο της

Γιώργος, «Αλβανία» στο Βερέμης Θ. (επιμ.), *Βαλκάνια, Από τον διπολισμό στη νέα εποχή*, 3, Βιβλιοθήκη Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας και Διεθνών Σχέσεων, «Γνώση», Αθήνα 1995, σελ. 179-217.

¹⁰⁷ Για τις Αλβανικές παροικίες στις Η.Π.Α. : Vickers Miranda, ο. π. 1997, σελ. 75, 79, 161, 165, 177. Κόντης Βασίλης, ο. π. 1994, σελ. 43, 103. Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, ο. π. 1997, σελ. 34, 98, 181, 182, 184, 361, 399.

έρευνας οι πληροφορητές δεν αυτό-προσδιορίστηκαν ως Έλληνες από την Αλβανία. Όσον αφορά τη Μισέλ φαίνεται ότι το γεγονός ότι συμβιώνε με την ελληνική οικογένεια της δημιουργούσε μεγαλύτερη ασφάλεια να μεταναστεύσει στην Ελλάδα. Από την άλλη με βάση τις αναφορές του Βαγγέλη τα κοινά πολιτισμικά στοιχεία με τη χώρα υποδοχής αντιστρέφουν την εικόνα για το ποιος τελικά ορίζεται ως ξένος [Εδώ είμαστε πιο κοντά -Δεν τους βλέπουμε σαν ξένους].

Όσον αφορά την ερμηνεία του «ξένου» σε επίπεδο μουσικής τους δίνεται η δυνατότητα μέσω της διάδρασης των δυο περιόδων, του σοσιαλισμού και της μετάβασης- που εξακολουθούν να βιώνουν- να μπορούν να τονίσουν κοινά πολιτισμικά στοιχεία τα οποία μετατρέπουν το ξένο σε οικείο και να αποσιωπήσουν άλλα πολιτισμικά στοιχεία τα οποία μετατρέπουν το οικείο σε ξένο

4. Σύλλογοι.

Οι μουσικές επιτελέσεις και η συλλογική διαδικασία ακρόασης λαμβάνουν χώρα ως δημόσιες εκδηλώσεις. Την οργάνωσή τους αναλαμβάνουν οι σύλλογοι, οι οποίοι εδρεύουν στη Θεσσαλονίκη. Οι μουσικές επιτελέσεις στα πλαίσια των συλλόγων λαμβάνουν χώρα είτε με αφορμή τις συνεστιάσεις των μεταναστών, είτε στα πλαίσια εθνικών εορτών, οι οποίες αφορούν την χώρα προέλευσης, είτε με αφορμή εκδηλώσεων που γίνονται στα πλαίσια φιλίας Ελλάδας-Αλβανίας. Με βάση τις μαρτυρίες των πληροφορητών υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερις¹⁰⁸ σύλλογοι, οι οποίοι αναφέρονται ονομαστικά: «Προγκρέσι», «Μητέρα Τερέζα», «Σύλλογος γυναικών» και σύλλογος «Σοτε Γκαλιτσα», τον οποίο το άτομο που προεδρεύει προσδιορίζει ως «Σύλλογο της Κουλτούρας». Στη παρούσα έρευνα θα εστιάσουμε στο σύλλογο «Προγκρέσι» και στο σύλλογο «Σοτε Γκαλιτσα». εξαιτίας των περισσότερων στοιχείων που έχουμε γι' αυτούς.

Για να γίνει κατανοητός ο ρόλος των συλλόγων στη μεταναστευτική εμπειρία θα αναφερθούν αρχικά κάποιες γενικές παρατηρήσεις σχετικά με το πώς αυτοί οργανώνονται. Η οργανωτική δομή του δικτύου-συνλόγου απαρτίζεται από μια

¹⁰⁸ Αριθμούνται και κατονομάζονται τέσσερις σύλλογοι εξαιτίας του ότι μέσω των ατόμων που γνωρίσαμε αλυσιδωτά, για να φτάσουμε τελικά στους πληροφορητές της παρούσας έρευνας, μας πληροφόρησαν αργότερα ότι συμμετείχαν ως μέλη σε συλλόγους. Πιθανόν η μεταναστευτική κοινότητα των Αλβανών στη Θεσσαλονίκη να εμπεριέχει και άλλους συλλόγους για τους οποίους δεν λάβαμε γνώση.

ομάδα, η οποία έχει χαρακτήρα μιας μορφής «ελίτ»¹⁰⁹. Αυτή η ομάδα προέρχεται συνήθως από το χώρο των εκπαιδευτικών ή των ελεύθερων επαγγελματιών. Πρόκειται για άτομα τα οποία έχουν μεγαλύτερη επαφή με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα της χώρας υποδοχής. Παρόλα αυτά πολλές φορές τα εν λόγω άτομα φαίνεται να είναι δυσαρεστημένα. Αυτό συμβαίνει γιατί οι προοπτικές συμμετοχής τους στην κοινωνία της χώρας υποδοχής στην οποία ζουν είναι περιορισμένες.

Για την ανατροπή της παραπάνω κατάστασης επιστρατεύουν χειρισμούς, οι οποίοι τους βοηθούν να ενταχθούν ατομικά στην κυρίαρχη κοινωνικά ομάδα. Δίνουν έμφαση στην εθνική τους ταυτότητα και παράλληλα με την στήριξη της κοινότητάς τους, οικονομικά και πολιτικά, διεκδικούν καλύτερες κοινωνικά θέσεις. Στόχος τους είναι από τη θέση αυτή να λειτουργήσουν ως διαμεσολαβητές¹¹⁰ μεταξύ του κράτους υποδοχής και της μεταναστευτικής ομάδας. Για παράδειγμα στα πλαίσια της συνεστίασης που οργάνωσε ο σύλλογος «Προγκρέσι» ήταν παρόν και ο νομάρχης της Θεσσαλονίκης, τον οποίο και βράβευσαν για την προσφορά του στην μεταναστευτική κοινότητα.

Προσπαθούν να πείσουν τους λειτουργούς του κράτους υποδοχής ότι είναι σε θέση να κινητοποιήσουν την ξένη κοινότητα. Όσον αφορά την μεταναστευτική ομάδα, ισχυρίζονται ότι μπορούν να πετύχουν την αναγνώρισή της, καθώς και άλλα οφέλη. Κατ' αυτόν τον τρόπο επιδιώκουν να καταστήσουν την ύπαρξή τους απαραίτητη και στα δυο μέρη, προβαίνοντας και στις αντίστοιχες πρακτικές.. Επιλέγουν να προβάλλουν συγκεκριμένες ενδείξεις της εθνικής ταυτότητας και επισημαίνουν την αξία ορισμένων «πολιτισμικών ιδιοτήτων»¹¹¹ και διαφορών.

¹⁰⁹ Για τον ρόλο των οργανώσεων των μεταναστών βλέπε: Βεντούρα Λίνα, *Μετανάστευση και Έθνος, Μετασηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 1994, σελ. 94.

¹¹⁰ Για λειτουργία της οργανωτικής δομής του δικτύου-συλλόγου ως διαμεσολαβητής μεταξύ του κράτους υποδοχής και της μεταναστευτικής ομάδας προβαίνοντας και στις αντίστοιχες πολιτικές του πολιτισμού βλέπε : ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (σελ. 77-85), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Θεματική ενότητα 3: 3. Δ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι” Π. Ψωμάδη, Νομάρχη Θεσσαλονίκης. (σελ. 81) και 3. Ε. Ενδεικτική φωτογραφία με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι”, Αλεξανάκη, συγγραφέα από τη Κορυτσά (σελ. 82).

¹¹¹ Βεντούρα Λίνα, *Μετανάστευση και Έθνος, Μετασηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 1994, σελ. 95.

Εκφράζουν παράλληλα άρνηση της σημασίας άλλων σημείων ή διακριτικών . Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η οργάνωση των συλλόγων και οι πολιτικές του πολιτισμού στις οποίες προβαίνουν διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην διαδικασία ταυτοποίησης της μεταναστευτικής κοινότητας.

Μετά από τις γενικές αυτές παρατηρήσεις σχετικά με την οργάνωση των συλλόγων θα αναφερθούμε πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση των συλλόγων «Προγκρέσι» και «Σοτε Γκαλιτσα» στη Θεσσαλονίκη.

Οι εκδηλώσεις στα πλαίσια των συλλόγων δημιουργούν ένα κοινωνικό δίκτυο ανταλλαγής και επικοινωνίας σε επίπεδο καθημερινό ή/και εορταστικό. Συγκεκριμένα η συνεστίαση που οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” αφενός είχε χαρακτήρα καθημερινό, εφόσον είχε ως στόχο η συνεστίαση αυτή να αποτελέσει αφορμή συνάντησης για τους μετανάστες, Από την άλλη είχε χαρακτήρα εορταστικό εφόσον επίσημοι καλεσμένοι της συνεστίασης, ήταν δύο σημαντικές προσωπικότητες: ο Νομάρχης Θεσσαλονίκης και ο εξέχων συγγραφέας για την μεταναστευτική κοινότητα, Αλεξανάκης. Μέσα από αυτή τη συνεστίαση ενισχύθηκαν οι δεσμοί αλληλεγγύης και δημιουργήθηκαν κοινωνικές διασυνδέσεις. Αυτό επιτεύχθηκε μέσα από τις προσπάθειες συνεργασίας κατά την οργάνωση της συνεστίασης στα πλαίσια της οποίας ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων κάθισε, συναντήθηκε, τραγούδησε και χόρευε. Ουσιαστικά οριοθετήθηκε έτσι ένας συγκεκριμένος χώρος¹¹², όπου έλαβε μέρος μια διαπραγμάτευση ορίων και οριοθέτησης της μεταναστευτικής κοινότητας.

Στα πλαίσια της μουσικής επιτέλεσης παρατηρήθηκε ότι η μουσική ορχήστρα, το ακροατήριο και η ομάδα χορευτών συνέθεταν τρία κύρια συστατικά, τα οποία δεν ήταν σταθερά και δεν παρέμεναν πάντα διαχωρισμένα,. αφού μπορούσαν να αλλάξουν ρόλους. Για παράδειγμα στη συγκεκριμένη συνεστίαση τραγούδησαν και άτομα που δεν είχαν σχέση με την ορχήστρα. Σε αυτές τις μουσικές πρακτικές, ο παρατηρητής και ο εκτελεστής κινούνται στο ίδιο επίπεδο κατανόησης των σημασιών

¹¹² Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (σελ. 77-85), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Θεματική ενότητα 1: 1. Α. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” στην “Οικογενειακή Ταβέρνα Αγγέχρημα” στο δήμο Νεαπόλεος Θεσσαλονίκης. Η προαναφερθείσα συνεστίαση έλαβε χώρα στις 6/05/2006 (σελ. 78) και 1. Β. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” (σελ. 79).

και σε παρόμοια συναισθήματα. Οι εκτελεστές και οι θεατές/ακροατές, όλοι εμπλέκονται στο να επιτύχουν τη μέθεξη των συμμετεχόντων.

Το μουσικό ρεπερτόριο¹¹³ της παρούσας συνεστίασης, με βάση τους πληροφορητές, εμπεριείχε ελληνικά «παραδοσιακά» τραγούδια, αλβανική «παραδοσιακή» μουσική, η οποία κάλυπτε τις ευρύτερες περιοχές της Αλβανίας, ευρωπαϊκή μουσική, η οποία ήταν κυρίως οργανική, καθώς και σύγχρονη αλβανική μουσική η οποία εμπεριείχε στοιχεία από τη δημοφιλή μουσική της Δύσης.

Παρατηρείται λοιπόν μια ποικιλία διαφορετικών μουσικών ειδών. Η «παραδοσιακή» μουσική, όπως στοιχειοθετηθηκε στα πλαίσια του σοσιαλισμού, φαίνεται να διευκολύνει τη συμμετοχή της μεταναστευτικής κοινότητας, η οποία έχει ετερογενή σύσταση. Η ευρωπαϊκή μουσική δίνει τη δυνατότητα στους μετανάστες να δουν τον εαυτό τους ως μέλη μιας ευρύτερης κοινότητας και ως ανήκοντες σε μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα [ευρωπαϊκή]. Η μουσική ζωή της μεταβατικής περιόδου φαίνεται λειτουργεί ως χώρος διαρκούς μνήμης της ελευθερίας λόγω χρόνιας απομόνωσης. Τέλος, παρατηρούμε ότι η ελληνική μουσική είναι έμμεσα συνυφασμένη και με την παρουσία του Νομάρχη Θεσσαλονίκης ως εκπρόσωπο τόσο της γεωγραφικής περιοχής στην οποία εγκαταστάθηκαν όσο και ως εκπρόσωπο της χώρας υποδοχής. Αυτό κατ' επέκταση φαίνεται να σημαίνει ότι η ελληνική μουσική δίνει τη δυνατότητα εξομάλυνσης της μετάβαση από τη χώρα προέλευσης στη χώρα υποδοχής. Από την άλλα όμως η συνύφανση του ελληνικού ρεπερτορίου με την αλβανική μουσική δίνει τη δυνατότητα στη μεταναστευτική κοινότητα να εκθέσει κριτήρια διαφοράς και αποκλεισμού, ή να εκφράσει μια άρρητη διαμαρτυρία συλλογικά, γεγονός το οποίο είναι δύσκολο να διαχειριστεί ο μετανάστης ως μεμονωμένο άτομο στην καθημερινότητά του. Συνολικά λοιπόν δίδεται η δυνατότητα στη μεταναστευτική κοινότητα να διαπραγματευτεί τα διάφορα είδη μουσικής ως στοιχεία που απαρτίζουν την ευρύτερη ταυτότητά της.

Οι λειτουργίες των διαφόρων συλλόγων άλλοτε είναι κοινές και άλλοτε διαφοροποιούνται. Οι κοινές δραστηριότητες σχετίζονται με τα τμήματα εκμάθησης της Αλβανικής γλώσσας και απευθύνονται κυρίως στη δεύτερη γενιά της

¹¹³ Εξαιτίας του ότι ο πληροφορητής που ρωτήθηκε σχετικά με το μουσικό ρεπερτόριο της παρούσας συνεστίασης συμμετείχε ως τραγουδιστής δεν επιμείναμε για περεταίρω διευκρινήσεις. Αρκεστήκαμε σε κάποιες κατηγοριοποιήσεις του ίδιου τις οποίες συσχέτισαμε με προγενέστερες μαρτυρίες του όσων αναφορά τις μουσικές επιλογές στα πλαίσια των γάμων και των εκδηλώσεων που οργανώνουν οι σύλλογοι.

μεταναστευτικής κοινότητας. Οι διαφοροποιήσεις τους συχνά δημιουργούν αποσχιστικές τάσεις που συχνά έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων συλλόγων. Παράλληλα αυτές φαίνεται να σχετίζονται με ένα είδος «εξειδίκευσης» των αντίστοιχων συλλόγων. Συγκεκριμένα για το «σύλλογο της Κουλτούρα»¹¹⁴, όπως αναφέρει η Μισέλ¹¹⁵: «Ήμωνα πολύ καιρό στο σύλλογο ‘Προγκρέσι’. Έκανα πάρα πολύ ωραία δουλειά. Έτρεξα πάρα πολύ για το σύλλογο της Αλβανίας στην Ελλάδα. Μου αρέσει αυτό. Η θέση μου [όμως] είναι η κουλτούρα και εκεί έχει πολύ καλούς ανθρώπους που δουλεύουνε, όλοι είναι φίλοι μου. Ήθελα να κάνω τον σύλλογο της κουλτούρας. Τα τραγούδια, τον πολιτισμό. Γιατί η θέση μου εκεί είναι. Τώρα ξεκινήσαμε. Πιστεύω θα προχωρήσουμε γιατί πολύς κόσμος είναι μουσικός. Έφυγα [από τον ‘Προγκρέσι’] αλλά πάλι εκεί είμαι. Δεν έφυγα εντελώς. Η ψυχή μου [είναι εκεί]».

Η Μισέλ όντας ηθοποιός είχε ως στόχο να δημιουργήσει ένα σύλλογο, ο οποίος να συγκεντρώνει όλο τον καλλιτεχνικό κόσμο της μεταναστευτικής κοινότητας. Εξαιτίας του ότι στη καθημερινότητα που βιώνουν ως μετανάστες εργάζονται σε τελείως αποξενωμένους χώρους, και δεν διαθέτουν επαρκή ελεύθερο χρόνο, τους δίνεται η δυνατότητα μέσω αυτού του συλλόγου να δραστηριοποιηθούν σε ζητήματα πολιτισμού και να δημιουργήσουν μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα ως έκφραση της ευρύτερης ταυτότητάς τους. Η Μισέλ ως πρόεδρος¹¹⁶ του συλλόγου έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως διαμεσολαβητής μεταξύ της μεταναστευτικής κοινότητας και του κράτους υποδοχής. Παράλληλα μπορεί να αναλάβει πρωτοβουλίες ως προς τη διαχείριση ζητημάτων του πολιτισμού: ποιες πολιτισμικές ιδιότητες θα επισημανθούν ως κοινές και ποιες ως διακριτές, στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας και ως προς τη σχέση αυτής με τη χώρα υποδοχής. Η θέση της Μισέλ ως προέδρου είναι σημαντική στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας, εφόσον η ίδια θα μπορεί να τροφοδοτεί τους υπόλοιπους συλλόγους για

¹¹⁴ Η Μισέλ αναφέρεται στο σύλλογο «Σοτε Γκαλιτσα», στον οποίο προεδρεύει και έχει ως πυρήνα την «κουλτούρα» όπως αναφέρει και η ίδια.

¹¹⁵ Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (σελ. 77-85), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Θεματική ενότητα 2: 2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με την Μισέλ, πρόεδρο του Συλλόγου « Σοτε Γκαλιτσα» (σελ. 80).

¹¹⁶ Όπως αναφέρει και η ίδια «άλλο πράγμα είναι να είσαι πρόεδρος και άλλο να είσαι γραμματέας ή μέλος».

παράδειγμα με μουσικούς ή να εκφέρει άποψη σε θέματα πολιτιστικών δραστηριοτήτων των συλλόγων.

Οι σύλλογοι θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως νέα δίκτυα, τα οποία λειτουργούν ως συνιστώσα της εθνικής ταυτότητας που αναδιαμορφώνεται, στη χώρα υποδοχής εντός των νέων κοινωνικών εμπειριών. Στα δίκτυα αυτά η συμμετοχή λαμβάνει πολυπρισματικό χαρακτήρα, με βάση τις μαρτυρίες των μεταναστών. Αρχικά αναφέρονται στην έννοια της κοινωνικοποίησης και στις ιδέες του «ανήκειν» σε μια ευρύτερη ταυτότητα. Ο Βαγγέλης¹¹⁷ αναφέρει: «στους συλλόγους που είμαστε έτσι γνωρίζεται ο ένας με τον άλλον. Πολλές φορές γιορτάζουμε ό,τι γιορτή υπάρχει στην Αλβανία. Όπως είναι εδώ 25^η Μαρτίου. Έχουμε τη γιορτή της σημαίας στις εννιά Νοεμβρίου. Έχουμε τρεις-τέσσερις. Μετά κάνουμε [εκδήλωση] για τη μέρα της γυναίκας. Τώρα στις πέντε με έξι Μαΐου». Οι σύλλογοι επίσης καλούνται να πραγματοποιήσουν την επιθυμία των συμμετεχόντων σε αυτούς, να λειτουργήσουν ως θεματοφύλακες της παράδοσης. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Βαγγέλη: «Να μη μπορεί να ξεχαστεί αυτή η μουσική. Η παράδοσή μας». Σκοπός, ο οποίος προσκρούει στα προβλήματα οργάνωσης των συλλόγων, ελλιπούς χρηματοδότησης από τους ίδιους τους μετανάστες και μικρής συμμετοχής όπως αναφέρει ο ίδιος ο πληροφορητής.

Σε ένα πρώτο επίπεδο ο πληροφορητής αρχικά τονίζει τη σημασία των συλλόγων ως αφορμή κοινωνικοποίησης. Οι μετανάστες εξαιτίας του ότι διαμένον και εργάζονται σε διαφορετικά σημεία της πόλης αποξενώνονται μεταξύ τους φαινόμενο το οποίο καλούνται να ανατρέψουν οι σύλλογοι με την οργάνωση συνεστιάσεων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο εορτασμός των εθνικών εορτών και η ανάγκη διατήρησης της «παράδοσης», λειτουργούν στα πλαίσια της μνήμης της εθνικής καταγωγής και λειτουργούν ως ομφάλιος λώρος με την “πατρίδα”. Εκλαμβάνονται ως δυνατά σύμβολα ταυτότητας τα οποία ταξίδεψαν με τους μετανάστες. Παράλληλα μέσα από την «παραδοσιακή» μορφή της μουσικής ως κοινό σώμα και τις εθνικές εορτές μέλη διαφορετικών ομάδων καταγωγής γίνονται

¹¹⁷ Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (σελ. 77-85), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Θεματική ενότητα 4: 4. ΣΤ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του μουσικού συγκροτήματος με τα οποία συνεργάστηκε ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης στην παρούσα συνεστίαση (σελ. 83), 4. Ζ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του συγκροτήματος (σελ. 84) και 4. Η. Ενδεικτικές φωτογραφίες από τα μέλη του συγκροτήματος (σελ. 85).

ταυτόχρονα πιο οικείοι με αυτούς που ανήκουν σε άλλες ομάδες, γεγονός που ξεπερνάει τα όρια της ψυχαγωγίας.

Από την άλλη πλευρά όμως παρατηρούμε ότι στα πλαίσια αυτά παρατηρούνται και νεωτεριστικά στοιχεία, όπως η διοργάνωση εορτών οι οποίες καθιερώθηκαν ευρέως από τον δυτικό κόσμο, για παράδειγμα ο εορτασμός για την Ημέρα της Γυναίκας. Το γεγονός αυτό δε σημαίνει μόνον ότι οι μετανάστες νιώθουν την ανάγκη να νιώσουν μέλη μιας ευρύτερης κοινότητας. Η εορτή αυτή θα μπορούσε να εξεταστεί υπό το πρίσμα πλήθους παραγόντων (ορισμένοι αυτούς σχετίζονται με τη θέση της γυναίκας στην Αλβανία, στη μεταναστευτική κοινότητα, με το «Σύλλογο Γυναικών» στη Θεσσαλονίκη) που δε θα εξετάσουμε στη παρούσα μελέτη. Εντούτοις θα αρκεστούμε μόνον να σημειώσουμε ότι την περίοδο του σοσιαλισμού το καθεστώς προέβη σε μια σειρά προπαγανδιστικών εκστρατειών με στόχο τη «γυνακεία χειραφέτηση»¹¹⁸, πρόκειται για ένα φαινόμενο το οποίο είχε άμεσο αντίκτυπο και στη μουσική ζωή της Αλβανίας όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

Συνεπώς στα πλαίσια των συλλόγων η μεταναστευτική κοινότητα καλείται να επανα-διαπραγματευτεί πολιτισμικά στοιχεία του “ανήκειν” και της διαφοράς. Στοιχεία που συμβάλλουν στην ενσωμάτωσή τους ή στον αποκλεισμό τους. Καλείται επίσης να επανα-διαπραγματευτεί ζητήματα που απασχολούν την κοινότητα, όπως η θέση της γυναίκας σε αυτήν. Στοιχεία που τελικά άπτονται της επαναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος του πιο μακρινού αλλά και του πιο πρόσφατου. Πρόκειται για μια συλλογική επαναδιαπραγμάτευση που συμβάλλει καταλυτικά ως προς τη διαδικασία ταυτοποίησης της μεταναστευτικής κοινότητας, ακόμη και αν προκύπτουν εμπόδια ως προς τη χρηματοδότηση των συλλόγων από τους ίδιους τους μετανάστες και την οργάνωσή τους, όπως προκύπτει και από τη μαρτυρία του πληροφορητή.

Στα πλαίσια των μουσικών εκδηλώσεων των συλλόγων δίδεται η δυνατότητα ύπαρξης υπερτοπικών δεσμών με σημείο αναφοράς τον τόπο καταγωγής. Οι πληροφορητές αναφέρονται στην ύπαρξη υπερτοπικών δεσμών, με αφορμή μια συναυλία «Για τη Φιλία των λαών» η οποία επρόκειτο να λάβει χώρα στις 8 Ιουνίου του 2006. Η συναυλία διοργανώθηκε από τη νομαρχία της Θεσσαλονίκης, την αλβανική πρεσβεία και με τη βοήθεια των μελών των συλλόγων. Ο Βαγγέλης αναφέρει: «γίνεται μια [εκδήλωση]. Φωνάζουνε μια φίρμα από την Αλβανία. και

¹¹⁸ Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997, σελ. 268-269.

επειδή και εμείς είμαστε εδώ φωνάζουν και εμάς. Τραγουδάμε εμείς και η φίρμα που έρχεται από την Αλβανία και αυτό είναι βοήθεια». Με βάση άλλη μαρτυρία, αυτή της Μισέλ: «και εγώ τραγουδάω. Παρουσιάζω τα πάντα. Τα πάντα για το καλό μας. Έρχονται εδώ από την Αλβανία και τραγουδάνε, αλλά ξαναγυρίζουν πάλι πίσω στην Αλβανία. Εντάξει δεν έχουμε παράπονο. Γιατί τραγουδάμε και ελληνικά και αλβανικά και αυτά είναι ωραία πράγματα. Τα νιώθουμε καλύτερα. Ζούμε με τις μουσικές. Οι καλλιτέχνες πηγαίνουν παντού, βλέπουν μπροστά. Η μουσική μιλάει μόνη της».

Με βάση τα παραπάνω οι μουσικές επιτελέσεις λειτουργούν ως διάλογοι επικοινωνίας μεταξύ των μεταναστών και όσων παραμένουν στην Αλβανία. Η διάδραση των μουσικών από την μεταναστευτική κοινότητα και των μουσικών από την Αλβανία συμβάλλει στη δημιουργία ενός πολύπλευρου ρεπερτορίου μέσω του οποίου η μεταναστευτική κοινότητα διαχειρίζεται την ευρύτερη ταυτότητά της, καθώς και ποικίλες εκφραζόμενες ταυτότητες οι οποίες λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Αρχικά, το γεγονός ότι εκτελούνται ελληνικά τραγούδια δεν είναι τυχαίο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μεταναστευτικής κοινότητα αναλαμβάνει να “ξεναγήσει τους καλεσμένους της”. Προβάλλοντας πολιτισμικά στοιχεία της χώρας εγκατάστασης διευκολύνει την εξοικείωση των “καλεσμένων”. Ο βαθμός επίτευξης αυτού του στόχου πιθανόν να σημαίνει και την επιβεβαίωση της ενσωμάτωσής τους και αποδοχής τους από την χώρα υποδοχής. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι προβαίνουν σε μία αναστροφή ρόλων. Οι ίδιοι δηλαδή γίνονται πλέον “οικοδεσπότες”. Παράλληλα η μουσική διάδραση των δύο πλευρών συμβάλλει ούτως ώστε να μετάσχουν και οι καλεσμένοι από την Αλβανία στη μεταναστευτική εμπειρία. Το γεγονός αυτό φαίνεται να βοηθά την μεταναστευτική κοινότητα να εκτονώσει την τραυματική εμπειρία της μετανάστευσης, εξαιτίας του ότι εξακολουθεί να υπάρχει σύνδεση με τη χώρα καταγωγής εφόσον οι καλεσμένοι από την Αλβανία δέχονται να μετέχουν. Εξάλλου η αποδοχή αυτή πιθανόν να κατευνάζει τις ανησυχίες των μεταναστών, αφού τελικά εξακολουθούν να αναγνωρίζονται ως πολίτες του κράτους προέλευσης. Από την άλλη πλευρά οι μουσικοί που καλούνται από την Αλβανία συμβάλλουν μέσω του ρεπερτορίου τους στη μουσική τροφοδότηση της μεταναστευτικής κοινότητας με τα μουσικά είδη που υπάρχουν στην Αλβανία. Για παράδειγμα στη συναυλία που έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη, οι μουσικοί από την Αλβανία έπαιξαν γνωστά φολκλορικά τραγούδια, πιο σύγχρονες εκδοχές τους, αλβανική μουσική αναμειγμένη με μορφές δημοφιλούς μουσικής από τη Δύση και

την Αμερική όπως: ροκ και hip-hop. Εντούτοις φαίνεται να δημιουργείται ένας άρρητος ανταγωνισμός μεταξύ των μουσικών της μεταναστευτικής κοινότητας και των μουσικών από την Αλβανία. Το γεγονός ότι επιλέγονται «φίρμες» σημαίνει και μεγαλύτερες οικονομικές απολαβές και μεγαλύτερη αναγνώριση.

Στα πλαίσια λειτουργίας των συλλόγων δημιουργείται και ένα δίκτυο αναγνώρισης για τους ίδιους του μουσικούς¹¹⁹ που μπορεί να σταθεί σημαντικό σχετικά με μελλοντικούς επαγγελματικούς στόχους, οι οποίοι σχετίζονται με την επιστροφή στη χώρα καταγωγής και την προσφορά τους εκεί. Όπως αναφέρει και η ίδια η Μισέλ: «ο φίλος μου ο Λιλιόνφ¹²⁰ είναι ένας τραγουδιστής πάρα πολύ καλός. Πάρα πολύ καλό παιδί. Εγώ τον παρουσίαζα πολλές φορές τον Λιλιόνφ. Έχει μια εκπληκτική φωνή. Έχει μια ωραία φωνή. Γλυκιά φωνή. Και αργότερα θα πάμε στην Αλβανία. Θα δώσουμε στην τηλεόραση πολλά τραγούδια με τον Λιλιόνφ, στη “Ραδιοτιλεβίζιόνε” της Αλβανίας. Και ο Λιλιόνφ έχει τραγουδήσει και στο Φεστιβάλ στην Αλβανία. Έχει πάρει και βραβείο. Και πιστεύω έχει κάνει πολλά ωραία τραγούδια τώρα τελευταία. Αυτά θα τα δούμε και θα πάμε στην Αλβανία.».

Όπως παρατηρούμε, σε μικρότερου βεληνεκούς συνεστιάσεις, στις οποίες δεν εμπλέκονται υπερτοπικοί δεσμοί, οι ανάγκες της κοινότητας περιορίζονται στο παρόν που αυτή βιώνει. Συνεπώς εξέχοντα πρόσωπα αποτελούν οι μουσικοί που λειτουργούν στα πλαίσια της κοινότητας και οι οποίοι λειτουργούν ως κληροδόχοι των όσων πέτυχε η κοινότητα και καθίστανται πιθανοί εκπρόσωποι της κοινότητας σε μια πιθανή επιστροφή στη χώρα προέλευσης. Στόχος είναι να επιτευχθεί η αναγνώριση των μεταναστών, εφόσον το γεγονός ότι μετανάστευσαν τους δημιουργεί μια ανασφάλεια για την αντιμετώπισή τους σε πιθανή επανένταξη στη χώρα προέλευσης.

Στηριζόμενοι στα όσα ήδη έχουν λεχτεί στο πρώτο κεφάλαιο σχετικά με το πώς δομήθηκε η μουσική ζωή την περίοδο του σοσιαλισμού και την περίοδο μετάβασης και με βάση τα όσα έχουν αναφέρει οι ίδιοι οι μετανάστες, θα προβούμε σε γενικές

¹¹⁹ Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (σελ. 77-85), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ “ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Θεματική ενότητα 4: 4. ΣΤ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του μουσικού συγκροτήματος με τα οποία συνεργάστηκε ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης στην παρούσα συνεστίαση (σελ. 83), 4. Ζ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του συγκροτήματος (σελ. 84) και 4. Η. Ενδεικτικές φωτογραφίες από τα μέλη του συγκροτήματος (σελ. 85).

¹²⁰ Βαγγέλης.

παρατηρήσεις σχετικά με την ρόλο που διαδραματίζει η διάδραση των δύο περιόδων στη διαδικασία ταυτοποίησης των μελών της μεταναστευτικής κοινότητας στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης, πριν περάσουμε στις σχέσεις πρώτης και δεύτερης γενιάς.

Οι πληροφορητές είδαμε ότι αναφέρονται στη μουσική ζωή του «παρελθόντος». Ως είδη μουσικής του παρελθόντος χαρακτηρίζονται η «παραδοσιακή» ή «φολκλόρ» και η κλασική μουσική. Ένα παρελθόν το οποίο ανάγεται στην περίοδο του σοσιαλισμού και βασίζεται σε έναν χωρο-χρόνο στον οποίο δεν έχει λάβει ακόμη χώρα η μετανάστευση. Από την άλλη αναφέρονται στη περίοδο μετάβασης που συνιστά το παρόν τους. Η μουσική την περίοδο αυτή χαρακτηρίζεται από «ξένες επιδράσεις» και το ελληνικό ρεπερτόριο. Επιπλέον σε αυτό το διαρκές «παρόν» η μουσική ζωή της μεταναστευτικής κοινότητας τροφοδοτείται μουσικά τόσο από την περίοδο του σοσιαλισμού όσο και από την περίοδο μετάβασης. Η σύνδεση της μουσικής ζωής των δύο περιόδων την οποία και διαπραγματεύονται τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας για τη στοιχειοθέτηση του ρεπερτορίου υποδηλώνει αφενός το ότι οι δεσμοί τους με τη χώρα καταγωγής δεν αποκόπτονται αφετέρου το ότι αυτή η σύνδεση συμβάλλει στη μετατροπή του ξένου σε οικείο, και αντιστρόφως. Ουσιαστικά τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας χρησιμοποιούν της δυο περιόδους ως μέρος της ευρύτερης ταυτότητάς γεγονός που τους βοηθάει στην ενσωμάτωσή τους.

Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία διαδραματίζουν οι μουσικοί σε διάδραση με το ακροατήριο. Στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης των μουσικών επιτελέσεων αποφάσεις από κοινού των μουσικών και του ακροατηρίου για το ποια στυλ θα παίξουν, συνεπώς η δημιουργία μουσικών στρατηγικών, αναδεικνύει τη διάδραση των δύο περιόδων και κατ' επέκταση τον τρόπο που τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας διαχειρίζονται την ταυτότητά τους. Η διάδραση των δύο περιόδων εκφράζεται και από το ότι η «παραδοσιακή» ή φολκλόρ μουσική αναμειγνύεται με «τοπικά» ελληνικά τραγούδια ή με μουσικά είδη προερχόμενα από την Ευρώπη και τις Η.Π.Α. Η ανάμειξη αυτή διαμορφώνει μια ολόκληρη διάταξη ειδών και συμβόλων της πολιτισμικής ταυτότητας. Τα πολλαπλά είδη μουσικής αποτελούν δείκτες των τοπικών ταυτοτήτων και η μουσική αναφέρεται σε διεθνή, εθνικά και περιφερειακά επίπεδα, όσο και σε μια τοπική ταυτότητα που ανήκει στη «παραδοσιακή» μουσική. Τα είδη αυτής της μουσικής δείχνουν να συνδέονται με τη δυναμική μεταξύ τοπικών και παγκόσμιων ταυτοτήτων, που γίνονται σχετικές με

αυτή τη συγκεκριμένη «πολιτισμική τοποθεσία»¹²¹. Εντούτοις η μουσική εκτέλεση είναι μόνον προσωρινά εντοπισμένη τοπικά πρακτική. Τα διαφορετικά είδη και τα στυλ μουσικής που παίζονται συχνά αντανακλούν όρους ταυτότητας και καταστάσεις, τα οποία έτειναν να είναι εκτοπισμένα. Παρόλο που η μουσική παίζεται τοπικά, συνδέεται με «παγκόσμιους τρόπους και τάσεις, επηρεάζεται από διαφορετικές μορφές ταυτοποίησης»¹²² και αναφέρεται συμβολικά σε πολλαπλές τοποθεσίες από τις οποίες προήλθαν οι μετανάστες .

Συνεπώς οι μουσικές εκτελέσεις θεωρούνται «φαντασιακοί» συμβολικοί τόποι όπου η μουσική συμβάλλει στην επαναδόμηση μοντέλων “του εαυτού” και της κοινωνίας, εφόσον μέσω των μουσικών ειδών οι μετανάστες διαπραγματεύονται «συναγωνιζόμενες και αλληλοκαλυπτόμενες ταυτότητες»¹²³. Αυτό κατ’ επέκταση σημαίνει ότι εναπόκεινται σε διαδραστική σχέση με ισχυρές «εξωτερικές ταμπέλες»¹²⁴ της χώρας υποδοχής, όπου οι μετανάστες Αλβανοί απέκτησαν το στάτους του «οικονομικού μετανάστη» ή του «εκτοπισμένου ατόμου».

Οι άνθρωποι δεν εγκαταλείπουν η μουσική τους, την αλλάζουν ή την επινοούν. Πολλές νέες μουσικές μορφές μπορούν να ποικίλουν ως προς την αναπαράσταση της μετανάστευσης και της βιωμένης εμπειρίας αυτής. Ενσωματώνοντας τις νέες μορφές στη γλώσσα και την κουλτούρα τους μέσα από τη μουσική προσπαθούν να δημιουργήσουν το παρόν και να ανακατασκευάσουν το μέλλον. Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι οι μετανάστες συντηρούν σχέσεις με τη μουσική της πατρίδας τους και στο ότι αυτή η μουσική παραμένει μεταμορφώσιμη.

Αντλώντας στοιχεία και από τη σχετική βιβλιογραφία, η οποία προσεγγίζει το φαινόμενο της μετανάστευσης μέσα από τη μουσική, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και στην περίπτωση των Αλβανών μεταναστών η «μουσική διασχίζει τα πολιτισμικά σύνορα» μαζί με τους μετανάστες. Επιζεί από «πολιτισμικές εκτοπίσεις» στα πλαίσια της μετανάστευσης. Εξαπλώνεται και μεταμορφώνεται. Είναι μια μουσική «εκτός τόπου» η οποία συμβάλλει με συμβολικό τρόπο στην εγκατάσταση, στην

¹²¹ Van Aken Mauro, “Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 212.

¹²² Ο. π., σελ 212.

¹²³ Ο. π., σελ 206.

¹²⁴ Ο. π., σελ. 204.

ενσωμάτωση και την κοινωνική αλληλεπίδραση¹²⁵. Είδαμε δηλαδή στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας και της δημόσιας έκθεσης της μουσικής πώς ορίστηκε ο χωρο-χρόνος στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι μουσικές επιτελέσεις, πώς στοιχειοθετήθηκε το ρεπερτόριο και τι συμβολισμούς ενέχει αυτό (αλβανική μουσική-ελληνική μουσική, σύλλογος). Η μουσική, όπως αυτή παρουσιάστηκε από τα μέλη της μεταναστευτικής κοινότητας, συνιστά τον τρόπο, ώστε να κάνει την έννοια του τόπου και χώρου “εκτός τόπου” - είδαμε για παράδειγμα το πώς στοιχειοθετούνται οι υπερτοπικοί δεσμοί στα πλαίσια της λειτουργίας των συλλόγων και ποια η σημασία τους για την μεταναστευτική κοινότητα. Παράλληλα, η μουσική εκφράζει ποικίλα επίπεδα του “ανήκειν”- είδαμε το τι σημαίνει η διαπραγμάτευση των ειδών μουσικής της σοσιαλιστικής περιόδου και της περιόδου μετάβασης, η οποία αποτελεί και σημείο αναφοράς για την μεταναστευτική κοινότητα .

Η επιτέλεση της μουσικής είναι αφενός μια στιγμή ευτυχίας και ευχαρίστησης, «ιδεαλιστικού χώρου» και διασκέδασης, αλλά την ίδια στιγμή μια πρακτική που μπορεί να ελεγχθεί, να πειθαρχήσει και να επικριθεί. Εκφράζει την ταυτότητα και τη διαφορά. Είναι ένας δημόσιος δείκτης ταυτότητας. Προκαλεί και δημιουργεί εντάσεις γύρω από τις «πολιτισμικές ιδέες»¹²⁶ - είδαμε το πώς η μουσική στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης μπορεί να εκφέρει μια άρρητη μορφή διαμαρτυρίας, το πώς μπορεί να αποτελέσει αφορμή για να τονιστούν κοινά πολιτισμικά στοιχεία ή στοιχεία που διαφοροποιούν].

Η σημασία της μουσικής η οποία διαφαίνεται μέσα από την τελεστική της και επιτελεστική της διάσταση, προωθεί μια μορφή αγοράς (με την έννοια του αγείρω) στην οποία λαμβάνουν χώρα πολιτικές και πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις και αποκωδικοποιήσεις.

¹²⁵ Van Aken Mauro, “Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006, σελ. 220.

¹²⁶ Ο. π., σελ.220.

5. Σχέσεις Πρώτης-Δεύτερης γενιάς.

Με βάση τον Καρύδη είναι δύσκολο να αποδοθεί ένας ορισμός για το ποια είναι «η δεύτερη γενιά μεταναστών». Η δυσκολία έγκειται στις ακόλουθες συνιστώσες: «ο κύριος όγκος της μετανάστευσης στην Ελλάδα έλαβε χώρα από το 1990, οι έφηβοι (και νέοι μέχρι 21 ετών) ανήκουν σε διάφορες ομάδες με κριτήριο το χρόνο και τον τρόπο εγκατάστασής τους. Ήρθαν-νόμιμα ή παράνομα- με τους γονείς τους ή και μόνοι τους ή ενώθηκαν στη συνέχεια με την οικογένειά τους, μετανάστευσαν σε παιδική ή εφηβική ηλικία ή γεννήθηκαν στη χώρα»¹²⁷. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, έχοντας επίγνωση των μεθοδολογικών προβλημάτων, θα χρησιμοποιηθεί ως κριτήριο «δεύτερης γενιάς» η ηλικιακή “κατηγορία” των εφήβων και νέων, οι οποίοι ήρθαν στη χώρα υποδοχής με τους γονείς τους σε παιδική ή εφηβική ηλικία ή γεννήθηκαν στη χώρα υποδοχής.

Στην ενότητα αυτή θα αναφερθούν κάποια ενδεικτικά παραδείγματα διαφοροποιήσεων, τα οποία αφορούν τις μουσικές προτιμήσεις της δεύτερης γενιάς της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας στη Θεσσαλονίκη και στην Άνδρο. Εξαιτίας των αναφορών που έγιναν από τους πληροφορητές της πρώτης γενιάς στη Θεσσαλονίκη για τις μουσικές επιλογές της νεολαίας, προβήκαμε και στην καταγραφή ορισμένων μαρτυριών από τη δεύτερη γενιά της Άνδρου. Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι στην Άνδρο δεν υπάρχουν σύλλογοι μεταναστών. Επίσης θα πρέπει να τονιστεί και το ότι τα στοιχεία που αντλήθηκαν από την Άνδρο χρησιμοποιούνται ως εμπλουτισμός του υλικού της Θεσσαλονίκης.

Από τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν τα μέλη της πρώτη γενιά στη Θεσσαλονίκη τις μουσικές επιλογές της δεύτερη γενιάς φαίνεται ότι η μεταναστευτική διαδικασία επηρεάζει τον τρόπο που μεταβιβάζεται η κουλτούρα καταγωγής από την πρώτη στη δεύτερη γενιά. Η διαφορά μάλιστα μεταξύ εφήβων μεταναστών και των γονέων τους είναι αισθητή, εξαιτίας του ότι τα παιδιά εκτιμούν περισσότερο από τους γονείς τους την «ανοιχτή στάση απέναντι στην αλλαγή»¹²⁸.

¹²⁷ Καρύδης Βασίλης Χ., «Το ζήτημα της δεύτερης γενιάς: Έγκλημα και Μετανάστευση», Παύλου Μίλτος, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ), *Η Ελλάδα της Μετανάστευσης, Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και ιδιότητα του πολίτη*, 8, Κριτική & Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Αθήνα 2004, σελ. 205-232.

¹²⁸ Με τον όρο ανοιχτή στάση απέναντι στην αλλαγή νοείται: η ενεργητικότητα, η δημιουργικότητα, η ανεξάρτητη σκέψη και επιλογή δράσεων, το να έχεις κάνει μια ζωή με προκλήσεις και καινοτομίες

Επίσης τα παιδιά των μεταναστών φαίνεται να εμφανίζουν μεγαλύτερη «ομοιότητα με τους Έλληνες συνομηλίκους τους, παρά με τους γονείς τους». Αυτό φαίνεται από τις μουσικές τους επιλογές.

Σημαντικό σημείο αναφοράς λοιπόν για το πώς αντιλαμβάνεται η δεύτερη γενιά την κουλτούρα καταγωγής αποτελεί η μεταβίβαση των αξιών από την πρώτη γενιά. Η μεταβίβαση αυτή εξαρτάται λόγου χάρη από το πόσο «συνεπείς είναι οι γονείς στις αξίες τις οποίες μεταβιβάζουν»¹²⁹. Για παράδειγμα η πατρίδα συνιστά το οικείο, το ασφαλές. Το να παραμείνουν όμως στην πατρίδα είναι καταστροφικό. Το να μεταναστεύσουν ωστόσο δεν φαίνεται να εκλαμβάνεται από τους ίδιους ως ηρωική πρακτική. Αντιθέτως νιώθουν ενοχές. Όπως αναφέρει η Μισέλ: «Η ξαδερφή μου» λέει ήταν πρώτη τραγουδίστρια στην Αλβανία. Όταν οι Ιταλοί ήρθαν να την πάρουν, αυτή δεν έφυγε από την Αλβανία. Ήταν πολύ πατριώτισσα». Φαίνεται λοιπό από τα λεγόμενά της ότι διακατέχεται από αμφίσημα συναισθήματα. των οποίων αποδέκτες είναι αναμφίβολα τα μέλη της δεύτερης γενιάς. Το γεγονός ότι είναι αποδέκτες τέτοιων συναισθημάτων ενδεχομένως μελλοντικά να επηρεάσει τη στάση της γενιάς αυτής απέναντι στη χώρα προέλευσης.

Επιπλέον, η μεταβίβαση των αξιών εξαρτάται και από τη στάση της κοινωνίας υποδοχής και τη «θέση της μεταναστευτικής κοινότητας στην κοινωνία υποδοχής»¹³⁰. Ο στιγματισμός της δεύτερης γενιάς από τον εθνικό πληθυσμό και η ανάπτυξη μηχανισμών άμυνας αποτελεί συχνά χαρακτηριστικό της ταυτότητά τους. Όπως αναφέρει ο Βαγγέλης: «τώρα εξαρτάται από τους γονείς. Μερικοί γονείς ας πούμε δε θέλουν να τους μιλήσουν [Αλβανικά], επειδή βγήκε ένα κακό όνομα για εμάς. Δεν είναι έτσι. Βγήκαν μερικοί και έκαναν κάτι και το παιδί ας πούμε διστάζει να πει ότι είναι Αλβανός. Πρέπει να είναι περήφανος. Δεν υπάρχει λόγος. Η τηλεόραση¹³¹ τα

έναντι αποφυγής της παραβίασης των κοινωνικών κανόνων και προσδοκιών. Βλέπε σχετικά: Χρυσόχοου Ξένια, *Πολυπολιτισμικότητα, Οι κοινωνιοψυχολογικοί προσδιορισμοί της πολιτισμικής πολλαπλότητας*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, *Θέματα Κοινωνικής Ψυχολογίας*, 8, Αθήνα 2005, σελ. 79, 303-304.

¹²⁹ Ο. π., σελ. 79.

¹³⁰ Ο. π., σελ. 81.

¹³¹ Για το πώς προβάλλουν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης τους Αλβανούς μετανάστες βλέπε: Παύλου Μίλτος, «Οι 'λαθρέμποροι του φόβου': ρατσιστικός λόγος και μετανάστες στον τύπο μιας υπονήφιας μητρόπολης», στο Μαρβάκης Αθανάσιος, Παρσάνογλου Δημήτρης, Παύλου Μίλτος (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σελ. 127-162. Karakasidou Anastasia,

κάνει όλα. Οι λαοί δεν έχουν τίποτα να χωρίσουν. Δεν έχουν διαφορά. Τι διαφορά έχετε εσείς από εμάς. Παντού υπάρχουν και κακοί. Αυτό είναι το κακό».

Με βάση τα παραπάνω η ξеноφοβία μπορεί να λειτουργήσει είτε ως μοχλός είτε ως εμπόδιο στην προσπάθεια των μελών της δεύτερης γενιάς να ενταχθούν στην κοινωνία της χώρας στην οποία γεννήθηκαν και που είναι η δική τους χώρα. Η στρατηγική της πλειοψηφίας των παιδιών της δεύτερης γενιάς συνίσταται στην εξάλειψη των διαφορών από τον εθνικό πληθυσμό και στην πλήρη ή μερική άρνηση της καταγωγής τους. Πολλές παραδοσιακές συμπεριφορές και αντιλήψεις εγκαταλείπονται και όσες διατηρούνται μεταμορφώνονται και αποκτούν ένα νέο νόημα.

Ανάλογη ξеноφοβική συμπεριφορά παρατηρείται και στην περίπτωση της Ανδρου. Με βάση μαρτυρίες καθηγητών τα παιδιά εισπράττουν ένα είδος ρατσισμού από τον κύκλο των καθηγητών σε περιπτώσεις μη εγκεκριμένης συμπεριφοράς, στην οποία προβαίνουν βέβαια και οι ίδιοι οι ντόπιοι. Επίσης υπάρχει μια τάση να απομακρυνθούν τα παιδιά από το περιβάλλον του σχολείου. Αυτό συμβαίνει είτε μέσα από φραστικές προσβολές, είτε λόγω βαθμολογίας. Στόχος αυτών των συμπεριφορών είναι τα παιδιά να διακόψουν το σχολείο ή να επαναλαμβάνουν για πολλές χρονιές την ίδια τάξη.

Πέρα από τα παραπάνω τονίζεται ακόμη ένας παράγοντας από τους ίδιους τους γονείς, που δείχνει να επηρεάζει τον τρόπο που μεταβιβάζεται η κουλτούρα καταγωγής. Ο παράγοντας αυτός ανάγεται στο ότι η δεύτερη γενιά μεγάλωσε στην Ελλάδα και έτσι δέχεται εντονότερες πολιτισμικές επιρροές από τους Έλληνες συνομηλίκους τους. Γεγονός το οποίο αντανάκλαται και στις μουσικές τους προτιμήσεις. Από την άλλη η ανοιχτή στάση απέναντι στην αλλαγή λειτουργεί ως σημείο αναφοράς τόσο για τους Έλληνες, όσο και για τα παιδιά των μεταναστών. Το πλαίσιο αυτό επιβεβαιώνεται και από τις μαρτυρίες των πληροφορητών .

Όσον αφορά τις πολιτισμικές επιρροές που δέχεται η δεύτερη γενιά από τη χώρα υποδοχής, η οποία αντανάκλαται και στις μουσικές της προτιμήσεις, ο Βαγγέλης αναφέρει για το γιό του: «από ελληνικά ό,τι βγαίνει ας πούμε διαλέγει τα

καλύτερα. Τα παιδιά έχουν μεγαλώσει εδώ πέρα. Τώρα τους αρέσουν διάφορα. Δεν είναι όπως ήμασταν εμείς. Άλλο εμείς. Αλλάζουν τα χρόνια. Τώρα αυτοί μεγαλώνοντας εδώ πάνε όπου θέλουν αυτοί. Μεγαλώνουν εδώ και πάνε με παιδάκια-Έλληνες και πάνε όπου πάνε αυτοί. Πλέον τα παιδιά μεγάλωσαν εδώ. Γιατί αυτοί που ήρθαν '90 -'91 τα παιδιά τους ήταν πέντε χρονών τώρα έχουν γίνει είκοσι χρονών. Είναι σχεδόν ίδια [με τους Έλληνες]. Δε μπορείς να τα καταλάβεις».

Παρατηρούμε ότι ο πληροφορητής τονίζει το γεγονός ότι μέλη της δεύτερης γενιάς μεγάλωσαν στην Ελλάδα και ότι κοινωνικοποιούνται με τους Έλληνες συνομήλικους. Αυτό φαίνεται επίσης να σημαίνει και την επικράτηση των πολιτισμικών στοιχείων της χώρας υποδοχής.

Άλλος γονέας, η Μισέλ, αναφέρει ενδεικτικά για την κόρη της: «ακούει και τραγουδάει ελληνικά. Από ελληνικά το ρόκ. Στη νεολαία τώρα αρέσουν αυτά τα πράγματα. Αλβανικά δεν ακούει. Μόνο μια φορά που την πήρα μαζί μου στην Αλβανία πήρε μια κασέτα από Σπαρτ Κασάπη. Αυτός είναι από Βόρεια Αλβανία. Τραγουδάει και αυτός Ροκ».

Παρατηρούμε λοιπόν ότι και οι δύο πληροφορητές συμφωνούν στο ότι τα μέλη της δεύτερης γενιάς επιδέχονται επιρροές από τους συνομήλικους της χώρας υποδοχής. Αυτό συμβαίνει ως προς το ένα μέρος των μουσικών τους επιλογών. Από την άλλη όμως παρατηρούμε ότι τα είδη αλβανικής μουσικής που επιλέγουν ανήκουν στο παγκόσμιο φαινόμενο της ποπ μουσικής. Γεγονός το οποίο σημαίνει ότι η ανοιχτή στάση απέναντι στην αλλαγή που εκφράζεται μέσα από τη μουσική συνδέει ως κοινός “τόπος” τα μέλη της δεύτερης γενιάς της μεταναστευτικής κοινότητας, τους Έλληνες συνομήλικους, και την νεότερη γενιά που εξακολουθεί να μένει στην Αλβανία.

Οι προτιμήσεις της δεύτερης γενιάς στην Θεσσαλονίκη δείχνουν να φέρουν κάποιες ομοιότητες και με αυτές των μελών της δεύτερης γενιάς της Άνδρου. Για παράδειγμα όσον αφορά τους μαθητές του γυμνασίου του Γαυρίου, ο Αλέξανδρος ακούει επιτυχίες σε όλα τα είδη της μουσικής. Ακούει και αλβανικά, αλλά δε μεταφράζει τους στίχους. Ακούει τη μουσική για τη μουσική, εξαιτίας του ότι δεν κατέχει σε μεγάλο βαθμό την αλβανική γλώσσα. Ο Βασίλης ακούει R&B και το αντίστοιχο είδος μουσικής στα αλβανικά.

Με βάση τους εννιά μαθητές Γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου¹³² στη χώρα της Άνδρου: Η Κρίστη, η Ευδοκία και η Ραφαέλα ακούνε ελληνική δημοφιλή μουσική και ξένη δημοφιλή μουσική από τη Δύση και την Αμερική. Ο Διονύσης ακούει μόνον ξένη δημοφιλή μουσική. Ο Ανδρέας ακούει ξένη δημοφιλή μουσική, καθώς και τα αντίστοιχο είδος στα αλβανικά. Ο Μιγκλοβάν ακούει ξένα και ελληνικά και αλβανικά κάποιες φορές. Τα αλβανικά τραγούδια τα διαχωρίζει σε «κλεμμένα» και τραγούδια «που τα έχουν φτιάξει από μόνοι τους». Την αλβανική μουσική την προμηθεύεται από κασέτες που τις έχει φέρει από Αλβανία και από τον υπολογιστή. Ο Μανώλης ακούει ξένη δημοφιλή μουσική. Ο Νίκος ακούει όλα τα είδη μουσικής. Δουλεύει ως “deejay” σε καλοκαιρινό μαγαζί. Παράλληλα όμως τονίζει: «τα παιδιά με καλούνε σχεδόν όλο το χειμώνα να παίξω μουσική σε πάρτυ. Παίξω House, ξένα, R and B και ελληνικά. Τσιφτετέλια από όλα». Εντούτοις στα πάρτυ δεν παίζει καθόλου αλβανική μουσική. Όσον αφορά τη σχέση του με την αλβανική μουσική παρατηρεί: «Αλβανικά ακούω σε φάσεις. Μόνον R and B και ροκ. Είναι τραγούδα από την Αλβανία. Τώρα βασικά, αυτή την εποχή στην Αλβανία είναι πολύ η Ρέγκε και η Ραπ. Τέτοια μουσική ακούνε. Πιο παλιά ήτανε λαϊκά και διάφορα».

Από τις προτιμήσεις των παιδιών φαίνεται ότι ακούνε τα ίδια είδη μουσικής που ακούνε και οι Έλληνες συνομήλικοί τους. και ορίζουν την «ξένη» μουσική όπως και εκείνοι. Από την άλλη πλευρά αυτό που παρατηρήθηκε είναι ότι όσα παιδιά αναφέρουν ότι ακούνε αλβανική μουσική ορίζουν αυτή τη μουσική προβαίνοντας σε μια αναγωγή των ελληνικών ειδών μουσικής που ακούνε στην αντίστοιχη αλβανική (για παράδειγμα ελληνικό ροκ ~ αλβανικό ροκ). Δε φαίνεται να συμβαίνει το αντίθετο εφόσον σε ένα πρώτο επίπεδο τα παιδιά κατονομάζουν ονομαστικά τα ελληνικά συγκροτήματα και μετά από ερώτηση σχετική με τις προτιμήσεις τους ως προς την αλβανική μουσική απλά ανάγουν τις ελληνικά μουσικά είδη στα αντίστοιχα αλβανικά.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, στα πλαίσια μιας συλλογικής μορφής διασκέδασης-όπως είναι τα πάρτυ, τα παιδιά επιλέγουν μουσικές επιλογές που τους συνδέουν με τους Έλληνες συνομηλικούς τους. Συνεπώς φαίνεται να προβαίνουν στην υιοθέτηση πολιτισμικών στοιχείων με σημείο αναφοράς τη χώρα υποδοχής. Τα παιδιά

¹³² Βλέπε: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ (σελ. 86-91), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΜΑΘΗΤΡΙΩΝ & ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΜΠΕΙΡΙΚΙΟΥ ΣΧΟΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΆΝΔΡΟΥ, σελ. 86-91.

προβαίνουν στην ακρόαση της αλβανικής μουσικής μόνον όταν λειτουργούν ως ατομικότητα στο προσωπικό τους χώρο-χρόνο.

Σε ένα τρίτο επίπεδο, εστιάζοντας σε δύο μαρτυρίες που αφορούν την ακρόαση της αλβανικής μουσικής, παρατηρούμε ότι τα παιδιά που ακούνε αλβανική μουσική (όπως για παράδειγμα ο Μιγκλοβάν), προβαίνουν στους ίδιους μεταφορικούς χαρακτηρισμούς με αυτούς που χρησιμοποίησαν τα μέλη της πρώτης γενιάς στη Θεσσαλονίκη, για να ορίσουν την αλβανική μουσική της μεταβατικής περιόδου. Από την άλλη ο Νίκος, εξαιτίας του επαγγέλματός τους ως “deejay” φαίνεται να αναλύει περισσότερο τις μουσικές του επιλογές, και αναφέρει συγκεκριμένα είδη μουσικής της μεταβατικής περιόδου που σχετίζονται με τη μουσική ζωή της Αλβανίας. Τα είδη αυτά τα αντιπαραβάλλει με αυτά που επικρατούσαν στο παρελθόν στο οποίο συμπεριλαμβάνει και τη «λαϊκή» μουσική. Από τις μαρτυρίες των δύο παιδιών παρατηρούμε ότι και στην Άνδρο λαμβάνει χώρα μια διάδραση σε σχέση με τη μουσική ζωή των δυο περιόδων. Μια διάδραση όμως η οποία το αν θα αποτελέσει καταλύτη στη διαδικασία ταυτοποίησης της δεύτερης γενιάς εξαρτάται από το βαθμό μεταβίβασης της κουλτούρας καταγωγής από τους γονείς.

Στα πλαίσια της παρούσας έρευνας διαπιστώθηκε επίσης ότι η ύπαρξη ή ανυπαρξία συλλόγων δείχνει να επηρεάζει το βαθμό στον οποίο διατηρείται η κουλτούρα καταγωγής. Στα πλαίσια της λειτουργίας που επιτελούν οι σύλλογοι στη Θεσσαλονίκη είναι και εκμάθηση της αλβανικής γλώσσας. Σύμφωνα και με τα λεγόμενα του Βαγγέλη: «Το πήγα το παιδί για περίπου δυο χρόνια για να μάθει την [Αλβανική] γλώσσα. Έμαθε και να γράφει, αλλά πάλι τον βολεύει πιο πολύ ελληνικά να μιλάει.». Με βάση τα λεγόμενά του, όταν υφίστανται φορείς της κουλτούρας καταγωγής στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας υπάρχει μια κινητικότητα από τα μέλη της ως προς το να γνωρίσει η δεύτερη γενιά την κουλτούρα αυτή και να κοινωνικοποιηθεί και εντός αυτού του πλαισίου. Οι γονείς προβαίνουν σε μια προσπάθεια, ώστε να αποφευχθεί η πλήρης αφομοίωση της δεύτερης γενιάς.

Στην Άνδρο το γεγονός ότι δεν υπάρχουν σύλλογοι συνεπάγεται ότι η μεταβίβαση της κουλτούρας καταγωγής ανατίθεται μόνον στους γονείς και στην προσωπική αναζήτηση των παιδιών. Γεγονός το οποίο αντανakλάται και στους χώρους που διεξάγονται οι μουσικές επιτελέσεις και τον χαρακτήρα αυτών των μουσικών επιτελέσεων όπως μαρτυρούν και ερμηνεύουν τα ίδια τα μέλη της δεύτερης γενιάς. Από τους μαθητές του Γαυρίου, ο Γιάννης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «ακούμε παραδοσιακά αλβανικά μόνο στις γιορτές που οι γονείς μας ξέρουν και να

χορεύουν». Ο Αλέξανδρος πρόσθεσε: «Όταν πηγαίνουμε για διακοπές (Χριστουγέννων ή καλοκαίρι) στην Αλβανία αγοράζουμε “cd” με αλβανική μουσική ή από μαύρους». Ο Μανώλης αναφέρει χαρακτηριστικά : «Αλβανικά δεν ακούω. Μόνο σε γλέντια που γίνονται. Σε κάποιες συγκεντρώσεις που κάνουν οι συγγενείς εδώ στην Άνδρο σε σπίτια. Μόνον από εκεί ό,τι ακούσω, αλλιώς έτσι δεν ακούω τραγούδια. Κάποια πολύ λίγα.... και μου αρέσουν, επειδή τα έχω ακούσει πολλές φορές. Δεν μου κάνουν ιδιαίτερη εντύπωση αν τα ακούσω πρώτη φορά. Απλά μόνο επειδή τα έχω συνηθίσει». Τα ίδια τα παιδιά αναφέρθηκαν και στη σχέση που έχουν ως προς αλβανική γλώσσα. Εξαιτίας του ότι δεν κατέχουν την αλβανική γλώσσα σε μεγάλο βαθμό πολλές φορές οι συνομήλικόι τους στην Αλβανία γελάνε. Όσον αφορά τους γονείς τους αναφέρουν ότι στα πλαίσια της οικογένειας άλλοι μιλάνε μόνον ελληνικά και άλλοι μιλάνε «μεικτά».

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι και για την μεταναστευτική κοινότητα της Άνδρου ο βαθμός μεταβίβασης της κουλτούρας καταγωγής εξαρτάται από την πρωτοβουλία των γονέων και των παιδιών. Παράλληλα τα ερεθίσματα των παιδιών προέρχονται και μέσα από τις οικογενειακές συνεστιάσεις και από τους υπερτοπικούς δεσμούς με τα παραμένοντα συγγενικά πρόσωπα στην Αλβανία. Εντούτοις οι μουσικές επιλογές γονέων και παιδιών δεν ταυτίζονται. Επίσης τα ερεθίσματα που δέχονται ως προς την κουλτούρα καταγωγής δεν φαίνεται να δρομολογούνται μέσα από οργανωμένους φορείς όπως είναι για παράδειγμα οι οργανωμένοι σύλλογοι. Αντιθέτως υπάγονται στην καθημερινότητα που βιώνουν τα παιδιά μαζί με τους γονείς. Από την άλλη εξαιτίας του ότι τα ερεθίσματα που δέχονται προέρχονται από την καθημερινή βίωση και των ίδιων των γονέων είναι πολύ πιθανόν ότι, αν οι σχέσεις με τη κουλτούρα καταγωγής χαλαρώσουν από την πλευρά των γονέων, ή σταδιακά σβήσουν, είναι πολύ πιθανόν να επηρεαστεί και η σχέση της δεύτερης γενιάς με την κουλτούρα καταγωγής, όπως για παράδειγμα συνέβη και με την αλβανική γλώσσα.

Γενικότερα και όσον αφορά τα μέλη της δεύτερης γενιάς φαίνεται προς το παρόν να προσανατολίζονται σε μια μεικτή ταυτότητα. Αναφερόμαστε στο παρόν, εξαιτίας του ότι τα παιδιά βρίσκονται σε μια δύσκολη ηλικιακή κατηγορία και δεν γνωρίζουμε την μετέπειτα πορεία της διαδικασίας ταυτοποίησης της γενιάς αυτής. Πρόκειται για μια δύσκολη ηλικία εφόσον καλούνται να διαχειριστούν τις αξίες, τις πρακτικές και τις προσδοκίες της οικογένειάς τους από τη μια πλευρά και τις αξίες της ευρύτερης κοινωνίας από την άλλη.

Στη περίπτωση της Άνδρου στα πλαίσια αυτής της διαχείρισης έρχεται να προστεθεί ακόμη ένας καταλυτικός παράγοντας. Ο παράγοντας αυτός αφορά το ότι ο τρόπος μεταβίβασης του αξιακού συστήματος των γονέων, όσο και οι μουσικές και πολιτισμικές εκφάνσεις της κουλτούρας καταγωγής περιορίζονται στους χώρους των ιδιωτικών οικημάτων και δεν υφίσταται ως οργανωμένη συλλογικά δημόσια έκθεση. Η ανυπαρξία μιας ευρύτερης οργανωμένης δημόσιας έκθεσης της κουλτούρας καταγωγής, όπως συμβαίνει με τους συλλόγους, δε δίνει τη δυνατότητα στη δεύτερη γενιά να μετάσχει και αυτή στην αναδιαμόρφωση κριτηρίων του «ανήκειν», της αλληλεγγύης, της διαφοράς και του αποκλεισμού. Δεν της δίνει τη δυνατότητα ούτως ώστε τα κριτήρια αυτά να εκτεθούν, να αναπαραχθούν και την ίδια στιγμή να αμφισβητηθούν. Παράλληλα η μουσική δεν λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο ως μορφή διαμαρτυρία στις κοινωνικές αντιξοότητες. Δεν δίνει τη δυνατότητα της συμβολικής σύγκρουσης ανάμεσα στις δύο γενιές. Ένας παράγοντας ο οποίος ενδέχεται να επηρεάσει και τη διαδικασία ταυτοποίησης της δεύτερης γενιάς της Άνδρου.

Στη περίπτωση της Θεσσαλονίκης εκφράζεται ένα είδος ανησυχίας από την πρώτη γενιά σε προγενέστερες μαρτυρίες όσον αφορά τη λειτουργία των συλλόγων. Παρόλο που υφίστανται δεν χρηματοδοτούνται από τους μετανάστες και η συμμετοχή σε αυτούς δεν είναι αριθμητικά μεγάλη. Η επιλογή ανάγεται αποκλειστικά στους γονείς. Γεγονός το οποίο ενδέχεται να επηρεάσει και την διαδικασία ταυτοποίησης των μελών της δεύτερης γενιάς στη Θεσσαλονίκη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ακολουθώντας τη συλλογιστική πορεία της παρούσας μελέτης φαίνεται ότι η μουσική αποτελεί το δίαυλο αντίληψης και διαχείρισης της εθνικής-πολιτισμικής ταυτότητας της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας κυρίως όσον αφορά την πρώτη γενιά των μεταναστών, η οποία διαμένει στη Θεσσαλονίκη. Η πρώτη γενιά των μεταναστών αποτελεί τη σύνδεση μεταξύ ενός «παρελθόντος» και ενός «διαρκούς παρόντος» της μετανάστευσης, το οποίο εκφράζεται μέσω της υποκειμενικής βίωσης και νοηματοδότησης της μουσικής, καθώς και των διευθετήσεων που λαμβάνουν χώρα στα πλαίσιά της από τους ίδιους τους τελεστές και επιτελεστές της. Οι διευθετήσεις αφορούν τις συνυφάνσεις της μουσικής με τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες, καθώς και το γεγονός ότι η μουσική δημιουργείται και νοηματοδοτείται εντός συγκεκριμένων και επηρεασμένων από αυτές σημασιολογικών δικτύων.

Μέσα από την ιστορική αναδρομή και χρονολόγηση στην οποία προβαίνει η ίδια η πρώτη γενιά φαίνεται έντονα η σύνδεση της μουσικής ζωής «παρελθόντος» και παρόντος. Στη σύνδεση αυτή σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν μια σειρά από παράγοντες, όπως η διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Σε αυτό πρωτεύοντα ρόλο παίζει το ακροατήριο, το οποίο μελετήθηκε αφενός στα πλαίσια ατομικής ακρόασης-ηχογραφημένης μουσικής και αφετέρου στα πλαίσια συλλογικής ακρόασης-δημόσιας μουσικής επιτέλεσης - οι προαναφερθέντες διαχωρισμοί έγιναν προς χάριν της ανάλυσης. Εξάλλου έγινε κατανοητό ότι ο τρόπος που οι μουσικοί προσλαμβάνουν τις μουσικές προτιμήσεις του ακροατηρίου, τόσο στα πλαίσια της χώρας υποδοχής όσο και στη χώρα προέλευσης, φαίνεται να συνδράμει στη μουσική αυτογνωσία των ιδίων. Αυτή εξάλλου συμβάλλει ώστε να υφίσταται μια διαλεκτική σχέση μεταξύ «παραδοσιακής»/«φολκλόρ» μουσικής και εναλλακτικών ή ανταγωνιζόμενων μουσικών μορφών, οι οποίες σχετίζονται με τη χώρα υποδοχής. Μια τέτοια διαλεκτική λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης.

Οι μουσικές επιτελέσεις συμβάλλουν στην εξομάλυνση της “βίας” την οποία βιώνουν οι μετανάστες κατά τη διάρκεια του εκπατρισμού τους. Λαμβάνει χαρακτήρα συμβολικής μέθεξης, εφόσον στα περιβάλλοντα που επιτελούνται δημιουργούνται δημόσιες τροχιές, όπου τα κριτήρια του «ανήκειν», της αλληλεγγύης, της διαφοράς και του αποκλεισμού εκτίθενται, αναπαράγονται και την ίδια στιγμή αμφισβητούνται. Στα πλαίσια της δημόσιας έκθεσης οι μουσικές επιτελέσεις συμβάλλουν ως διάυλοι διευθέτησης των «εκφραζόμενων ταυτοτήτων» των ετερογενών ομάδων, οι οποίες συνυπάρχουν στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας. Επίσης συμβάλλουν και ως διάυλοι διαπραγμάτευσης ανταγωνιστικών και αλληλοκαλυπτόμενων ταυτοτήτων, οι οποίες εκφράζονται μέσα από τη μουσική και μουσική αυτογνωσία.

Η αλληλεγγύη δημοσιοποιείται και μέσω των συλλόγων και των προσπαθειών συνεργασίας κατά την οργάνωση των μουσικών εκδηλώσεων. Παράλληλα, μέσω της οργανωτικής δομής των ιδίων των συλλόγων και των πολιτιστικών επιλογών στις οποίες προβαίνουν, συμβάλλουν στη διαδικασία ταυτοποίησης της μεταναστευτικής ομάδας.

Οι μουσικές επιτελέσεις στα πλαίσια της μεταναστευτικής κοινότητας συνδράμουν και στη δημιουργία συμβολικού τόπου και χώρου στα πλαίσια της χώρας υποδοχής. Ο τόπος στοιχειοθετείται μέσω της σύνδεσης της μουσικής με συγκεκριμένες περιοχές, ενώ παράλληλα μέσω της διαλογικής διαδικασίας του «πριν» και του «μετά» η μουσική δημιουργία στοιχειοθετεί την πατρίδα εκτός τόπου”.

Εντούτοις ο τρόπος με τον οποίο η αλβανική μεταναστευτική κοινότητα, η οποία διαμένει στη Θεσσαλονίκη, διαπραγματεύεται και διαχειρίζεται την εθνική-πολιτισμική της ταυτότητα μέσω της μουσικής, δεν είναι κοινή για όλες τις αλβανικές μεταναστευτικές κοινότητες. Η διαφοροποίηση αυτή συμβαίνει λόγω πολλών παραγόντων. Μερικοί από αυτούς είναι οι ακόλουθοι: η ετερογένεια της ίδιας της κοινότητας, η γεωγραφική κατάτμηση των μεταναστευτικών κοινοτήτων στον ελλαδικό και ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, καθώς και ο διαχωρισμός των εκάστοτε αλβανικών μεταναστευτικών κοινοτήτων σε γενιές.

Οι συγκεκριμένοι παράγοντες θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενα μελέτης μελλοντικών ερευνών και με ευρύτερο φάσμα πληροφοριοδοτών. Εντούτοις στα πλαίσια της παρούσας έρευνας δόθηκαν περιορισμένες ερμηνείες ως προς τη γεωγραφική/γεωπολιτική κατάτμηση των μεταναστευτικών κοινοτήτων κι ως προς το διαχωρισμό της μεταναστευτικής κοινότητας σε πρώτη και δεύτερη γενιά. Γεγονός το οποίο ερμηνεύεται από τα ίδια τα μέλη της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, καθώς και με βάση τις μουσικές και προτιμήσεις της δεύτερης γενιάς, οι οποίες καταγράφηκαν στην Άνδρο.

Φαίνεται ότι η μεταναστευτική διαδικασία επηρεάζει το βαθμό μεταβίβασης της κουλτούρας καταγωγής από την πρώτη στη δεύτερη γενιά, γεγονός το οποίο ανάγεται στο τρόπο με τον οποίο οι κουλτούρες αναπαράγονται μέσω της μεταβίβασης των κεντρικών αξιών και πεποιθήσεων από γενιά σε γενιά. Η προαναφερθείσα μεταβίβαση ανάγεται στις ακόλουθες “διακριτές” συνιστώσες. Η πρώτη συνιστώσα σχετίζεται με τη συνέπεια των γονέων ως προς τις αξίες τις οποίες μεταβιβάζουν. Η δεύτερη συνιστώσα ανάγεται στη στάση της κοινωνίας υποδοχής και τη θέση της μεταναστευτικής κοινότητας σε αυτή. Συνεπώς, οι αντιλήψεις των γονέων για την ανοιχτή ή κλειστή στάση της κοινωνίας υποδοχής ενδέχεται να επηρεάσει και τον τρόπο που οι ίδιοι μεταβιβάζουν τις αξίες τους. Η τρίτη συνιστώσα αφορά το γεγονός ότι τα παιδιά των μεταναστών εμφανίζουν μεγαλύτερη ομοιότητα με τους συνομηλίκους της χώρας υποδοχής, παρά με τους γονείς ως προς τις προαναφερθέντες αξίες. Επίσης τα ίδια παιδιά κλίνουν προς την *ανοιχτή στάση απέναντι στην αλλαγή*. Η επίδραση αυτή των συνομηλίκων τους εκφράζεται ιδιαίτερα στο πεδίο των μουσικών τους προτιμήσεων.

Με βάση τις μαρτυρίες της ίδιας της δεύτερης γενιάς θα μπορούσε να προστεθεί ακόμη μια συνιστώσα, η οποία είναι βαρύνουσα σημασίας. Στην Άνδρο, οι μουσικές και πολιτισμικές εκφάνσεις της κουλτούρας καταγωγής περιορίζονται στους χώρους των ιδιωτικών οικημάτων. Με βάση τις μαρτυρίες της δεύτερης γενιάς δεν υφίσταται οργανωμένη συλλογικά δημόσια έκθεση των μουσικών επιτελέσεων, ενώ παράλληλα σημειώθηκε η ανυπαρξία δικτύων, όπως οι σύλλογοι. Συνεπώς φαίνεται ότι η αντίληψη και διαχείριση της εθνικής-πολιτισμικής ταυτότητας της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας της Άνδρου ανάγεται αποκλειστικά στους γονείς, στις ενδο-οικογενειακές συνεστιάσεις και την προσωπική αναζήτηση των παιδιών.

Ενδεχομένως το γεγονός αυτό να επηρεάσει τη διαδικασία ταυτοποίησης της δεύτερης γενιάς. Και στην περίπτωση όμως της Θεσσαλονίκης παρότι υπάρχουν σύλλογοι, το γεγονός ότι δε χρηματοδοτούνται από τους ίδιους τους μετανάστες και η μικρή προσέλευση ενδέχεται να επηρεάσει το σύνθημα των γενεών και τη μελλοντική στάση της δεύτερης γενιάς απέναντι στη κουλτούρα καταγωγής.

Μια περαιτέρω ανάλυση αυτού του φαινομένου και η διερεύνηση του κατά πόσο θα μπορούσε να συν-αποτελέσει παράγοντα διαφοροποίησης της εθνικής-πολιτισμικής ταυτότητας της αλβανικής μεταναστευτικής κοινότητας της Άνδρου όσο και της Θεσσαλονίκης δεν κατέστη δυνατή. Θα μπορούσε όμως να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης μιας μελλοντικής έρευνας.

Με βάση την παρούσα μελέτη η μουσική συμβάλλει στη δημιουργία ενός χώρο-χρόνου, όπου λαμβάνουν χώρα υποκειμενικές βιώσεις, πολιτικές και πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις, αποκωδικοποιήσεις, καθώς επίσης και η διάσταση της μνήμης και της λήθης. Η σημασία της μουσικής διαφαίνεται μέσα από την τελεστική και επιτελεστική της διάσταση και αναδύεται από την δημόσια έκθεσή της. Η δημόσια έκθεση των μουσικών επιτελέσεων συμβάλλει στη μουσική αυτογνωσία, η οποία στοιχειοθετεί τη διαδικασία ταυτοποίησης της μεταναστευτικής κοινότητας.

Μέσα από τη μουσική αυτογνωσία φαίνεται ότι οι μετανάστες μετέχουν σε μια μεικτή ταυτότητα, η οποία επέρχεται με τον συγχρωτισμό τους, με την πολλαπλότητα των ταυτοποιητικών τους αναφορών. Η χρησιμοποίηση στρατηγικά των ταυτοτικών πόρων συμβάλλει στις μετατοπίσεις της ταυτότητας, η οποία συντίθεται, αποσυντίθεται και ανασυντίθεται ανάλογα με τις καταστάσεις. Καταστάσεις οι οποίες υπάγονται στις κοινωνικές μεταβολές, στη βούληση οριοθέτησης ανάμεσα στο «εμείς» και «αυτού». Αυτή ανάγεται και στη χρήση ορισμένων πολιτισμικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που χρησιμεύουν ως δείκτες της ιδιάζουσας ταυτότητας ή ως δείκτες συγχρωτισμού. Επίσης οι καταστάσεις ανάγονται και στον συμβιβασμό μεταξύ εκείνου που η ομάδα διεκδικεί να δώσει στον εαυτό της και εκείνου που οι άλλοι θέλουν να της επιβάλλουν.

Η εν λόγω μελέτη δεν δύναται να αποτελέσει συνολική αποτίμηση του τρόπου με τον οποίο η αλβανική μεταναστευτική κοινότητα, πρώτης γενιάς στη Θεσσαλονίκη και δεύτερης γενιάς στη Άνδρο, αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται την εθνική-πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής. Η ανάλυση καθώς και η διεξαγωγή συμπερασμάτων βασίστηκε στις υποκειμενικές βιώσεις και νοηματοδοτήσεις ενός περιορισμένου αριθμού πληροφοριοδοτών. Ακόμη πιο περιορισμένης στα πλαίσια της Άνδρου. Επίσης με βάση τις ερμηνείες των ίδιων των πληροφοριοδοτών μελετήθηκαν ορισμένες εκφάνσεις της μουσικής ζωής, οι οποίες αναλύθηκαν σε ένα περιορισμένο φάσμα. Συνεπώς, η παρούσα μελέτη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια ένδειξη προσπάθειας για τη προσέγγιση του ευρύτερου φαινομένου το οποίο διαπραγματεύεται.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΠΙΝΑΚΑΣ 1. 1. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πίνακας 1. 1. Περισκόπησης Αλβανικής Μουσικής¹.

Γενικά χαρακτηριστικά		Νότια Αλβανία	Βόρεια Αλβανία	Νότια Αλβανία Οργανική μουσική	Βόρεια Αλβανία Οργανική μουσική
Φωνητικά είδη	περιεχόμενο				
Τραγούδια	<ul style="list-style-type: none"> • Ηθικές αξίες • Ιστορία • Κοινωνική ταυτότητα • Τραγούδι συνόδευε την εργασία • Θρησκευτικά • Τελετουργικά γεγονότα 	<p>Το τραγούδι στη νότια Αλβανία είναι κυρίως πολυφωνικό, εξαιτίας του ρόλου του στις κοινωνικές συνεστιάσεις.</p> <p>Με βάση τον Beniamin Kruta (1980): δύο βασικά είδη πολυφωνίας:</p> <p>1. Tosk πολυφωνία : Toskeri (νοτιοανατολική Αλβανία), Myzeqe (νοτιοδυτική Αλβανία) και Camerî (στη συνοριακή περιοχή μεταξύ Νότιας Αλβανίας και Ελλάδας), καθώς επίσης και στη νοτιοδυτική Μακεδονία</p> <p>2. Lab πολυφωνία: Laberî, στη νοτιο-κεντρική Αλβανία.</p> <p>Οι νέοι άνδρες τραγουδιστές καλλιεργούν ενεργητικά στυλ τα οποία υπογραμμίζουν τις αντιλήψεις για αρρενωπή διαγωγή.</p> <p>Οι γυναίκες τραγουδούν με ένα πιο καθυποταγμένο τρόπο ο οποίος υπογραμμίζει χαρακτηριστικά της έμφυλης ταυτότητάς τους όπως ευπρέπεια και σεμνότητα.</p> <p>Η μεγαλύτερη ηλικία των γυναικών επιτρέπει να υιοθετήσουν δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά του ρεπερτορίου των ανδρών.</p>	<p>Βόρειο τραγούδι κυρίως μονοφωνικό. Οι τραγουδιστές μερικές φορές συνοδεύονται από μελωδικά ή ρυθμικά όργανα.</p> <p>Έμφαση δίδεται στη σόλο επιτέλεση κυρίως στα είδη των ανδρών. Παλαιότερα είδη δημιουργήθηκαν αρχικά σε ορεινές περιοχές του Βορρά, ειδικά στη Malesi, στα αμφιλεγόμενα σύνορα ΜΜαυροβούνιου-Αλβανίας και στη Rugone και Rodgur περιφέρειες, βόρεια και δυτικά του Peje (Σερβικό Pec) στο Κόσσοβο. Οι άνθρωποι σε αυτές τις περιοχές ονομάζουν τους εαυτούς τους <i>malesore</i> “people of the male” όρος ο οποίος χαρακτηρίζει φυλετικές πατριαρχικές ομάδες.</p> <p>Για τα μετρικά χορευτικά τραγούδια, οι γυναίκες συνόδευαν το τραγούδι τους με ένα ή περισσότερα κρουστά όπως: <i>def, daire</i>.</p> <p>Οι γυναίκες επίσης τραγουδούν με κρουστό <i>tersi</i>.</p> <p>Ένα από τα εορταστικά ανδρικά είδη είναι «τραγούδι του malesore» (<i>kange malesorce</i>) ή «τραγούδι of the peak of the arm» (<i>kange majekrahi</i>). Στο παρελθόν, οι βοσκοί ή οι στρατιώτες τραγουδούσαν τέτοια τραγούδια ως σινιάλο από το ένα βουνό στο άλλο, αλλά οι άνδρες επίσης τα τραγουδούν σε γάμους ή άλλες εορταστικές περιπτώσεις ακόμη και μέσα σε εσωτερικούς χώρους.</p> <p>Τα Αφηγηματικά τραγούδια συνοδεύονται από <i>lahute</i></p>	<p>Λίγοι άνδρες σε κάθε κοινότητα έπαιζαν τοπικά κατασκευασμένα όργανα, κυρίως αυλούς των βοσκών, <i>fyell</i>. Σε άλλες περιφέρειες παίζονταν μακρύτεροι αυλοί που λέγονται <i>kavall</i>.</p> <p>Χρησιμοποιούνταν επίσης και σωληνωτοί αυλοί παρόμοιας κατασκευής.</p> <p>Οι βοσκοί στο Laberî έπαιζαν ένα είδος short, double-bore duct flute <i>bicule</i> ή <i>cyledjare</i>.</p> <p>Οι άνδρες έπαιζαν αυλούς για οικογενειακές συνεστιάσεις ή για να βγάλουν το κοπάδι. Οι οργανοπαίχτες συχνά έλεγαν ότι χρησιμοποιούσαν τους αυλούς για να ηρεμήσουν το κοπάδι ή για να κατευθύνουν την πορεία του.</p> <p>Τα αγόρια κατασκεύαζαν το πρώτο τους μουσικό όργανο <i>Pipeze</i> (πνευστό).</p> <p>Οι ενήλικες άνδρες έπαιζαν παρόμοιες pipes with inserted heteroglot reeds.</p> <p>Στις νοτιοανατολικές περιφέρειες το πιο δημοφιλές reed όργανο υπήρξε το <i>Gajde</i> (πνευστό), που μπορεί να συνοδεύεται από frame drum <i>dajre</i> (κρουστό) ή two-headed <i>daule</i> (κρουστό).</p>	<p>Βόρειοι βοσκοί παίζουν αερόφωνα όπως: <i>fyell, bibil</i> ή <i>fyelldrejti</i></p> <p>Στη Δυτική Μακεδονία: οι βοσκοί παίζουν <i>kavall</i> πνευστό.</p> <p>Επίσης Μακεδονία και Κόσσοβο: double –bore duct flute γνωστό ως <i>binjak</i> ή <i>pelqese</i>.</p> <p>Οι χωρικοί παίζουν <i>zumare</i> (αερόφωνο).</p> <p>Οργανοπαίχτες χρησιμοποιούν κυκλική αναπνοή όταν παίζουν όργανα από καλάμι ή <i>fyell</i>. Άλλοι πετυχαίνουν το ίδιο αποτέλεσμα με το by attaching a single –or double- tubed pipe to a bag and playing as a bagpipe <i>bishnice</i> ή <i>mishnice</i>.</p> <p>Πεδινή μουσική: περιοχές κοντινές σε μεγάλες πόλεις, ειδικά σε πεδινές περιοχές του Κόσσοβου, η τουρκική μουσική επηρέασε τα Αλβανικά στυλ. Η Οθωμανική ποίηση επηρέασε τα κείμενα των τραγουδιών, ιδίως τα ερωτικά τραγούδια ανδρών. Μερικά τραγούδια έχουν μελωδίες που μοιάζουν με τα τούρκικα μακάμ.</p> <p>Πιο δημοφιλής <i>έγχορδα</i> σε πεδινές περιοχές: όργανα που μοιάζουν με το τουρκικό <i>saz</i>.</p> <p>Τα πιο διαδεδομένα <i>cifteli</i> ή <i>citeli</i> (τουρκικό <i>cift</i> «ζευγάρι» και <i>tel</i> «σύρμα»).</p> <p>Το <i>Sharki</i> (χορδόφωνο) (αραβικά «ανατολικό») είναι δημοφιλές αρχικά στο Κόσσοβο.</p> <p>Τα <i>Cifteli</i> και <i>Sharki</i> γίνονται όργανα επιλογής σε πολλές ορεινές περιοχές, αντικαθιστώντας το <i>lahute</i>.</p>

<p>Αγροτικές κοινότητες</p> <p>1.τραγούδια γυναικών (kenge grash)</p> <p>2.τραγούδια ανδρών (kenge burrash)</p> <p>3. Τα παιδιά έχουν τα δικά τους μουσικά όργανα και το δικό τους ρεπερτόριο τραγουδιών</p>	<p>Γυναίκες και άνδρες διαχωρισμένο ρεπερτόριο εξαιτίας του ότι εργάζονταν και κοινωνικοποιούνταν σε αποκομμένες ομάδες</p> <p>1. Γυναίκες επικεντρώνονταν:</p> <p>α. στο σπίτι</p> <p>β. οικογενειακές γιορτές</p> <p>γ. νοικοκυριό</p> <p>2. άνδρες:</p> <p>α. ευμάρια της κοινότητας</p> <p>β. καθημερινές τοπικές γιορτές</p> <p>γ. υπερασπίζοντας τα σπίτια τους και οικισμούς από εξωτερικές επιθέσεις</p> <p>δ. ιστορικά γεγονότα</p> <p>ε. πολιτικά γεγονότα</p> <p>στ. πρωταγωνιστές οργανοπαίχτες</p>	<p>Στις Lab κοινότητες υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ των ρεπερτορίων νεότερων και μεγαλύτερων γενεών της αντίστοιχης έμφυλης ταυτότητας.</p> <p>Άνδρες τραγουδιστές χρησιμοποιούν φωνητικές τεχνικές από το σόλο του μοιρολογιού των γυναικών.</p> <p>Tosk άνδρες χρησιμοποιούν επίσης φωνητικές τεχνικές των γυναικών μοιρολογήτρων.</p> <p>Οι Tosk τραγουδιστές χρησιμοποιούν παρόμοια χαρακτηριστικά σε ιστορικά τραγούδια και τραγούδια της εξορίας.</p> <p>Αυτές οι επιτελέσεις περιγράφονται ως «με κλάμα».</p>	<p>Παρόλο που τα περισσότερα εκ των παλαιότερων στυλ του τραγουδιού των γυναικών είναι μονοφωνικό, οι γυναίκες στα νοτιοδυτικά του Κόσσοβου και τη δυτική Μακεδονία τραγουδούν πολυφωνικά με δυο φωνές.</p> <p>Οι άνδρες στις ίδιες περιφέρειες του Κόσσοβου τραγουδούν μόνον σε πλήρη συμφωνία, αλλά στη δυτική Μακεδονία οι άνδρες έχουν το δικό τους πολυφωνικό στυλ.</p>	<p>Αστική μουσική:</p> <p>Για μεγαλύτερους εορτασμούς οι αγροτικές οικογένειες προσλαμβάνουν μουσικούς από κοντινές πόλεις.</p> <p>Ορχήστρες ονομαζόμενες <i>saze</i> (Τούρκικα: «όργανα») στελεχώνονται από Rom οικογένειες.</p> <p>Τη δεκαετία του 1800 τα όργανα της ορχήστρας απαρτίζονταν από: <i>fyell</i> (αερόφωνο) οθωμανικό <i>kemence</i> (χορδόφωνο), <i>llaute</i> (χορδόφωνο) και <i>def</i> (κρουστό)</p> <p>Το 1900 η αυξανόμενη δημοτικότητα των ευρωπαϊκών οργάνων:</p> <p>το <i>fyell</i> αντικαταστάθηκε από ένα ή δύο clarinet και ο <i>kemence</i> από ένα με δύο βιολιά.</p> <p>Το 1945 η ορχήστρα αυξήθηκε με δυο ακορντεόν.</p> <p>Σήμερα το <i>saze</i> ρεπερτόριο επιτελείται από ηλεκτρική κιθάρα και μπάσο, σαξόφωνο και συνθεσάιζερ και ντράμς. Εξαιτίας του ότι το <i>saze</i> ταξίδευε σε όλες τις αγροτικές περιοχές και πραγματοποίησε ηχογραφήσεις από τη δεκαετία του 1920, μετέδωσαν τραγούδια και χορευτικές μελωδίες από χωριό σε χωριό και από περιφέρεια σε περιφέρεια.</p> <p>Τα πρόσφατα χρόνια ηγετικές μορφές του <i>saze</i>: Laver Bariu και Remzi Lela και οι δύο από Permet.</p> <p>Τραγουδιστές Vace Zela από Vlore και Eli Fara από Korce έχουν ηχογραφήσει τραγούδια με συνοδεία <i>saze</i>.</p>	<p>Οι άνδρες παίζουν τέτοιου είδους μουσικά όργανα για να συνοδεύσουν το τραγούδι και το χορό και για σόλο αυτοσχεδιασμό και μετρικές μελωδίες.</p> <p>Για γάμους και άλλα μεγάλα οικογενειακά γεγονότα, συγκεκριμένα στο Κόσσοβο και τη δυτική Μακεδονία, ομάδες δύο ή περισσότερων ανδρών προσλαμβάνονται να τραγουδήσουν και να παίξουν. Ένας άνδρας παίζει Cifteli και ο άλλος Sharki. Επιπρόσθετοι οργανοπαίχτες παίζουν βιολί, ακορντεόν και/ή <i>fyell</i></p> <p>Καθώς οι άνδρες επιτελούν, εναλλάσσουν μεταξύ μακρύτερων ιστορικών ή πατριωτικών τραγουδιών και μικρότερων τραγουδιών της αγάπης και καθημερινής ζωής, εισάγοντας περιστασιακά οργανικό χορευτικό τόνο. Τα πρόσφατα χρόνια οι πιο γνωστοί αντιπρόσωποι αυτού του ρεπερτορίου είναι: ο Hashim Shala και ο Tahir Drenica, από το Κόσσοβο.</p> <p>Οι Rom μουσικοί: των οποίων οι πάτρωνες περιλαμβάνουν χωρικούς και αστούς, επίσης προσλαμβάνονται για οικογενειακές εορτές.</p> <p>Μερικές φορές μια ή δύο Rom γυναίκες τραγουδάνε με συνοδεία <i>daire</i>, ή ίσως χορεύουν ειδικούς χορούς σε περιπτώσεις προίκα του γάμου ή περιτομή.</p> <p>Για τη συνοδεία των δραστηριοτήτων των ανδρών και για το χορό και για πομπές σε εξωτερικούς χώρους οι οικογένειες προσλαμβάνουν άνδρες μουσικούς που παίζουν <i>surle</i> (curl, zurle, cingone) conical-bore double reed όργανο και <i>loder</i> (επίσης <i>loderti</i>, <i>daulle</i>, <i>tupan</i>) a two-headed bass drum κρουστό.</p>
--	---	--	--	--	---

<p>Λυρικά τραγούδια Περιεχόμενο: α.καθημερινά ζητήματα β.συγκεκριμένα τελετουργικά συμφραζόμενα</p>	<p>Γυναίκες: αποκλειστικά λυρικά τραγούδια Άνδρες: και αφηγηματικά τραγούδια</p>			<p>Το παλαιότερο ρεπερτόριο του <i>saze</i> απαρτίζεται από τραγούδια, χορευτικές μελωδίες, και σόλο οργανικά είδη, όλα εκτελούμενα σε πολυφωνικό στυλ με εγγύτερη ομοιότητα του τραγουδιού στα χωριά.</p> <p>Το ρεπερτόριο του <i>saze</i> διαχωρίζεται ως προς τη συνοδεία των χορών των γυναικών και των ανδρών.</p> <p>Οι αστοί στις παρελθούσες δεκαετίες ανέπτυξαν το δικό τους μουσικό ρεπερτόριο, το οποίο ήταν γνωστό όχι μόνον στις πόλεις, αλλά επίσης και στα χωριά όπου οι κάτοικοι είχαν επαφές με την αστική εμπορική ζωή.</p> <p>Την Οθωμανική περίοδο οι άνδρες έμαθαν να παίζουν τοπικές εκδοχές στα χορδόφωνα της Εγγύς Ανατολής όπως: ud, bakllama (τουρκικά baglama), buzuk (τουρκικά bozuk). Μετά τη δεκαετία του 1920 brass bands έγιναν δημοφιλής σε μερικές πόλεις και οι κάτοικοι των πόλεων δημιούργησαν τραγούδια σε μοντέλα Δυτικής Ευρώπης, συνοδευμένα από κιθάρα, μαντολίνο και βιολί. Σε αστικές κοινωνικές περιστάσεις, οι άνθρωποι ακόμη τραγουδούν αστικά τραγούδια (<i>kenge gytetare</i>).</p>	<p>Τέτοιου είδους ομάδα περιλαμβάνει έναν ή δύο οργανοπαίχτες <i>loder</i> συν δύο ή τρεις οργανοπαίχτες <i>surle</i>.</p> <p>Στις βραδινές συνεστιάσεις των ανδρών, οι μουσικοί συχνά εκτελούν <i>nibet</i> (από το αραβικό <i>nawbah</i>) μια ακολουθία μουσικών ειδών που περιλαμβάνει άμετρους αυτοσχεδιασμούς, σκοπούς τραγουδιών και οργανικά μέρη. Οι μουσικοί προβαίνουν σε διαχωρισμό του ρεπερτορίου όταν συνοδεύουν το χορό των γυναικών και ανδρών αντιστοίχως.</p>
<p>Λυρικά τραγούδια: Α) εποχιακά τελετουργικά Απαγορεύτηκαν την χρονική περίοδο: 1967-1991</p>	<p>Αγροτικές περιοχές γεωργικό ημερολόγιο Τραγούδια συσχετισμένα με συγκεκριμένες εποχές βασικός στοιχείο εορτασμών λάμβαναν χώρα το χειμώνα και την άνοιξη, φύτευση και καλλιέργεια σιτηρών κατά τους καλοκαιρινούς μήνες</p>				<p>Αστική μουσική: Μέχρι τη πτώση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, αστικές ορχήστρες στις Βόρειες Αλβανικές περιοχές επιτελούν ένα ρεπερτόριο εγγύτερα συσχετισμένο με την Οθωμανική αστική μουσική. Οι ορχήστρες αυτές ήταν γνωστές ως <i>aheng</i> (περσικά <i>ahenk</i> «μελωδική μουσική») ή <i>saze</i> στην Αλβανία, και <i>callgi</i> (τουρκικά <i>calgi</i> «όργανο, οργανική μουσική») στην πρώην Γιουγκοσλαβία.</p>

<p>Λυρικά τραγούδια: B) κύκλου ζωής</p>	<p>Γάμοι Τραγούδια για τη γέννα του παιδιού Νανουρίσματα Περιτομή μουσουλμανικές κοινότητες</p>				<p>Σε πόλεις με μεγάλο πληθυσμό ομιλών την Τουρκική, περιλαμβάνοντας το Prizren στο Κόσσοβο και Skopje (Shkup) στη Μακεδονία, τέτοιου είδους ορχήστρες συνεχίζουν να επιτελούν ένα στάνταρ τουρκικό ρεπερτόριο.</p>
<p>Λυρικά τραγούδια: Γ)Κοινωνικές περιπτώσεις</p>	<p>Γυναίκες: τραγούδια για αγάπη, έρωτα και γάμο Ανδρες και γυναίκες: τραγουδούν τραγούδια εξορίας (kenge mergimi ή kenge kurbeti) Ανδρες στις κοινωνικές συνεστιάσεις τραγουδούν αφηγηματικά τραγούδια</p>				<p>Σε πόλεις όπως Shkoder, Elbasan και Gjakove (Σέρβικα Dakovica) όπου δεσπόζουν οι ομιλούντες την Αλβανική αναπτύχθηκαν διακριτά στυλ Αλβανικής μουσικής επηρεασμένα από την Οθωμανική.</p> <p>Στις αρχές της δεκαετίας του 1800 αστικές ορχήστρες έγιναν από άνδρες μουσικούς (<i>ahengxhinj</i> ή <i>sazexhinj</i>) που συνόδευαν το τραγούδι με <i>kemence</i> (χορδόφωνο), <i>kavall</i> (αερόφωνο), ένα ή περισσότερα <i>saze</i> (χορδόφωνο) ή <i>llaute</i> (χορδόφωνο) και <i>def</i> (κρουστό).</p>
<p>Λυρικά τραγούδια: Γ)Κοινωνικές περιπτώσεις: Αφηγηματικά ανδρών</p>	<p>Μπαλάντες με θέματα γνωστά σε όλα τα Βαλκάνια Νύφη ως δωρεά για θεμελίωση μιας γέφυρας ή πύργου Πιο γνωστά αλβανικά αφηγηματικά τραγούδια: μακροσκελή ηρωικά τραγούδια (kange kreshnikesh) ή rapsodi. Βόρειοι και Νότιοι άνδρες τραγουδούν και συντομότερα ιστορικά τραγούδια, τα οποία περιέγραφαν σημαντικά πολιτικά γεγονότα. Από τα πιο παλιά που ακόμα τραγουδούν είναι γνωστά ως (kenge nizami).</p>				<p>Η ομάδα μπορούσε να συμπεριλάβει μια ή δύο γυναίκες επιτελεστές οι οποίες τραγουδούσαν και χορεύαν, συνοδεύοντας τον εαυτό τους με <i>def</i> (κρουστό), <i>capare</i> ή ξύλινα κουτάλια. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο <i>kemence</i> αντικαταστάθηκε με το βιολί, και το <i>Kavall</i> με το clarinet. Στο Κόσσοβο και τη Μακεδονία, μια πλήρη ορχήστρα μπορούσε επίσης να περιλαμβάνει <i>ut</i> (χορδόφωνο) και <i>kanun</i> (plucked zither). Σε αυτή την αρχική περίοδο, οι πιο πολλοί επιτελεστές του αστικού ρεπερτορίου ήταν Roma, αλλά οι ethnic Αλβανοί έγιναν βαθμιδών σημαντικοί στις πρόσφατες δεκαετίες.</p> <p>Γύρω στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο το ακορντεόν συνδέθηκε με τις αστικές ορχήστρες και αντικατέστησε την λειτουργία των ηλεκτρικών έγχορδων οργάνων.</p>

	<p>Παρόμοια τραγούδια αφηγούνται τη πτώση της Αλβανίας στους Ιταλούς στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Τραγουδιστές συνεχίζουν τα δημιουργούν αφηγηματικά τραγούδια περιγράφοντας τρέχοντα γεγονότα.</p> <p>Τη σοσιαλιστική περίοδο η Αλβανική κυβέρνηση ενθάρρυνε τη δημιουργία τραγουδιών που εξυμνούσαν το Αλβανικό Κόμμα Εργασίας και του προεδρεύων Enver Hoxha</p>				<p>Τυπικές ορχήστρες απαρτίζονταν από : clarinet, βιολί, ακορντεόν και <i>def</i> και/ή <i>tarabuka</i> (κρουστό), <i>gyri</i> (κρουστό).</p> <p>Μερικές φορές οι ορχήστρες αυτές αυξανόταν με : <i>cifteli</i>, ακουστική κιθάρα, μπάσο και <i>xhymbyz</i> (χορδόφωνο) (τουρκικά <i>cumbus</i>).</p> <p>Στο Gjakove, ο οργανοπαίχτης του Sharki, Ymer Riza ανέπτυξε μια ορχήστρα χαρακτηριζόμενη από: <i>bugari</i> (χορδόφωνο), δωδεκάχορδο διατονικό <i>sharki, mandoll</i> “mandola” (χορδόφωνο), βιολί, ακορντεόν, και <i>def</i>- ένα συνονθύλευμα αστικών και αγροτικών οργάνων. Σήμερα στη θέση ακουστικών οργάνων, πολλές μπάντες χαρακτηρίζονται από το συνθεσάιζερ, ηλεκτρική κιθάρα, μπάσο, ντράμς, επιπρόσθετα ένα clarinet και/ή σαξόφωνο.</p> <p>Γύρω στο 1900, το αστικό ρεπερτόριο απαρτίζονταν από χορευτικούς σκοπούς, τραγούδια σχετικά με την αγάπη και ιστορικά γεγονότα, σόλο αυτοσχεδιασμούς (<i>taksim</i>), και Οθωμανικά οργανικά κομμάτια όπως τα <i>pesrevs</i>. Από τότε πολλά καινούρια τραγούδια δημιουργήθηκαν σε στυλ που ανακατεύει Οθωμανικά και Ευρωπαϊκά χαρακτηρισικά.</p> <p>Το αστικό ρεπερτόριο γνώρισε καινούρια δημοσιότητα τη δεκαετία του 1930 και 1940, όταν τραγουδιστές της όπερας, όπως ο Tefi Tashko, άρχισαν να το εκτελούν με συνοδεία πιάνου. Από τότε, αναρίθμητοι τραγουδιστές εκτελούσαν τραγούδια του βορρά χρησιμοποιώντας τη τεχνική μελκάντο.</p>
--	--	--	--	--	--

					Τις πρόσφατες δεκαετίες, χαρακτηριστικοί τελεστές: Bik Ndoja, Lucije Miloti και Marie Kraja από το Shkoder. Fitnete Rexha, Hafsa Zyberi και Merita Halili από τη κεντρική Αλβανία. Qamili I Vogel και Mazllum Myezini από το Κόσσοβο.
--	--	--	--	--	---

¹ Sugarman Jane, “Albanian Music, Overview of Musical Genres and Contexts, Music in Southern Communities, Music in Northern Communities, Music in Institutionalized Settings, Scholarship on Albanian Music”, in Timothy Rice, Porter James, Goertzen Chris (edit), *MUSIC CULTURES OF EUROPE* [Garland Encyclopedia of World Music], *Europe*, 8:3, Garland Publishing, Inc., 19 Union Square West New York 2000, p. 986-1004.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΣΤΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ
“ΠΡΟΓΚΡΕΣΙ” ΣΤΗΝ “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΑΓΓΕΧΡΗΜΑ” ΣΤΟ
ΔΗΜΟ ΝΕΑΠΟΛΕΩΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

Οργάνωση των φωτογραφιών σε θεματικές:

1. Α. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” στην “οικογενειακή ταβέρνα Αγγέχρημα” στο δήμο Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης. Η προαναφερθείσα συνεστίαση έλαβε χώρα στις 6/05/2006.

Β. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι”
2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με την Μισέλ, πρόεδρο του Συλλόγου «Σοτε Γκαλιτσα».
3. Δ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι” Π. Ψωμιάδη, Νομάρχη Θεσσαλονίκης.

Ε. Ενδεικτική φωτογραφία με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου “Προγκρέσι”, Αλεξανάκη, συγγραφέα από τη Κορυτσά.
4. ΣΤ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του μουσικού συγκροτήματος με τα οποία συνεργάστηκε ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης στην παρούσα συνεστίαση.

Ζ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του συγκροτήματος.

Η. Ενδεικτικές φωτογραφίες από τα μέλη του συγκροτήματος.

1. Α. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” στην “οικογενειακή ταβέρνα Αγγέχημα” στο δήμο Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης. Η προαναφερθείσα συνεστίαση έλαβε χώρα στις 6/05/2006.



Εικόνα 1: Απεικόνιση του εσωτερικού χώρου “οικογενειακής ταβέρνας Αγγέχημα”.



Εικόνα 2: Ενδεικτική-φωτογράφιση, η οποία παρουσιάζει τη συνεστίαση, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι” στην “οικογενειακή ταβέρνα Αγγέχημα” στο δήμο Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης.



Εικόνα 6: Στιγμιότυπο από τη συνεστίαση, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι”.

1. Β. Ενδεικτική Φωτογράφιση της συνεστίασης, την οποία οργάνωσε ο σύλλογος “Προγκρέσι”



Εικόνα 4: Στο πρώτο επίπεδο, πρώτος δεξιά ο Edmont – Βίχoku, ο οποίος συμμετείχε στη συνεστίαση ως τραγουδιστής όχι όμως επί σκηνής.



Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από τη συνεστίαση



Εικόνα 3: Στιγμιότυπο από τη συνεστίαση.

2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με την Μισέλ, πρόεδρο του Συλλόγου «Σοτε Γκαλιτσα».



Εικόνα 7: Δεξιά η Μισέλ. Προεδρεύει του συλλόγου «Σοτε Γκαλιτσα» της Θεσσαλονίκης.



Εικόνα 8: Αριστερά η Μισέλ.

**3. Δ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου
“Προγκρέσι” Π. Ψωμιάδη, Νομάρχη Θεσσαλονίκης**



Εικόνα 9: Στα αριστερά του παρατηρητή, ο επίσημος καλεσμένος του συλλόγου “Προγκρέσι” Π. Ψωμιάδης, Νομάρχης Θεσσαλονίκης. Στα δεξιά η Μισέλ.



Εικόνα 10: Ο χαιρετισμός του Νομάρχη Θεσσαλονίκης.



Εικόνα 11: Ο πρόεδρος του συλλόγου “Προγκρέσι” απονέμει τιμητική πλακέτα στο Νομάρχη Θεσσαλονίκης.

**3. Ε. Ενδεικτική φωτογραφία με τον επίσημο καλεσμένο του συλλόγου
“Προγκρέσι”, Αλεξανάκη, συγγραφέα από τη Κορυτσά.**



Εικόνα 12: Ο πρόεδρος του συλλόγου “Προγκρέσι” απονέμει τιμητική πλακέτα στον Αλεξανάκη, συγγραφέα από τη Κορυτσά και « δάσκαλο» της Μισέλ όπως αναφέρει σε συνέντευξή της.

4. ΣΤ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του μουσικού συγκροτήματος με τα οποία συνεργάστηκε ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης στην παρούσα συνεστίαση.



Εικόνα 13: Στο πρώτο επίπεδο, δεξιά, ο Γιάννης, ο οποίος στη παρούσα συνεστίαση παίζει κλαρίνο. Αριστερά ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης, τραγουδιστής. Στο δεύτερο επίπεδο, δεξιά, ο Μίρι Μακος, ντράμερ. Αριστερά, ο Χασάν-Γιάννης, παίζει αρμόνιο. Το εικονιζόμενο συγκρότημα είναι αυτό με το οποίο συνεργάζεται ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης (τραγουδιστής) για το οποίο έγινε λόγος σε συνέντευξή του.



Εικόνα 8: Στιγμιότυπο από τη συνεστίαση με τα μέλη του συγκροτήματος. Στο δεύτερο επίπεδο, αριστερά ο Γιάννης (κλαρίνο), ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης (τραγουδιστής). Στο τρίτο επίπεδο, αριστερά ο Χασάν-Γιάννης (αρμόνιο).



Εικόνα 15: Στιγμιότυπο από τη συνεστίαση με τα μέλη του συγκροτήματος.

4. Ζ. Ενδεικτικές φωτογραφίες με τα μέλη του συγκροτήματος.

Εικόνα 16: Τα μέλη του συγκροτήματος επί σκηνής. Στο βάθος αριστερά ο Genti-Kar Gjati, ο οποίος παίζει μπάσο.



Εικόνα 17: Στο τρίτο επίπεδο, στο βάθος Ο Χασάν-Γιάννης παίζει αρμόνιο.

4. Η. Ενδεικτικές φωτογραφίες από τα μέλη του συγκροτήματος.



Εικόνα 18: Στο τρίτο επίπεδο, στο βάθος αριστερά του παρατηρητή ο Χασάν-Γιάννης και ο Λιλιόνφ-Βαγγέλης.



Εικόνα 19: Στο δεύτερο επίπεδο, στα αριστερά ο Γιάννης παίζει κλαρίνο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΜΑΘΗΤΡΙΩΝ & ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΜΠΕΙΡΙΚΙΟΥ ΣΧΟΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΥ

Οργάνωση των φωτογραφιών σε θεματικές:

1. Α. Ενδεικτικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.

2. Β. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.

Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.

3. Δ. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.

4. Ε. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.

**1. Α. Ενδεικτικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου του Εμπειρικού
Σχολείου της Ανδρού.**



Εικόνα 2: Ευδοκία



Εικόνα 1: Κρίστι.



Εικόνα 3: Ραφαέλα

**2. Β. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του
Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.**



Εικόνα 4: Διονύσης.



Εικόνα 5: Μιγκλοβάν.

2. Γ. Ενδεικτικές φωτογραφίες των μαθητών γυμνασίου του
Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.



Εικόνα 6: Μανώλης.



Εικόνα 7: Νίκος.



Εικόνα 8: Ανδρέας.

**3. Δ. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες μαθητριών γυμνασίου
του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.**



**Εικόνα 9: Δεξιά του παρατηρητή η Κρίστι.
Στο κέντρο η Ευδοκία. Αριστερά η Ραφαέλα.**



**Εικόνα 10: Σε πρώτο επίπεδο, δεξιά του
παρατηρητή η Αρετή. Στα αριστερά του
παρατηρητή η Ευδοκία. Σε δεύτερο επίπεδο,
στο βάθος η Κρίστι.**

**4. Ε. Ενδεικτικές ομαδικές φωτογραφίες των μαθητών
γυμνασίου του Εμπειρικού Σχολείου της Άνδρου.**



Εικόνα 12: Δεξιά ο Μανώλης και αριστερά ο Νίκος.



Εικόνα 11: Δεξιά ο Διονύσης και αριστερά ο Μιγκλοβάν.



Εικόνα 13: Δεξιά ο Νίκος και αριστερά ο Ανδρέας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV

ΧΑΡΤΕΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ

- Α. Πολιτικός Χάρτης της Αλβανίας
- Β. Γεωπολιτικός Χάρτης της Αλβανίας
- Γ. Γεωφυσικός Χάρτης της Αλβανίας

A. Πολιτικός Χάρτης της Αλβανίας



Β. Γεωπολιτικός Χάρτης της Αλβανίας



Γ. Γεωφυσικός Χάρτης της Αλβανίας



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία.

1. Βεντούρα Λίνα, Μετανάστευση και Έθνος, Μετασχηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις, Κατάρτι, Αθήνα 1994.
2. Θεοδωρίδης Πέτρος Π., *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας, Έθνος, Νεωτερικότητα και Εθνικιστικός Λόγος*, εκδόσεις Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη 2004.
3. Κάβουρας Π. «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: πολιτισμική αλλαγή και πολιτισμικές διαφοροποιήσεις», *Εθνογραφικά*, 8, 1992.
4. Κάβουρας Π. «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Δρώμενα: Σύγχρονα Μέσα και Τεχνικές καταγραφής τους (Κομοτηνή 4-6 Οκτωβρίου 1996)*, Κομοτηνή 1997.
5. Κόντης Βασίλης, *Ενιάσθητες Ισορροπίες Ελλάδα και Βαλκάνια στον 20^ο αιώνα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994.
6. Λαμπριανίδης Λόης, Λυμπεράκη Αντιγόνη (επιμ), *Αλβανοί μετανάστες στη Θεσσαλονίκη, Διαδρομές Ενημερίας και Παραδρομές Δημόσιας Εικόνας*, Παρατηρητής (Πατάκη), Θεσσαλονίκη 2001 (Αθήνα 2005).
7. Μαρβάκης Αθανάσιος, Παρσάνογλου Δημήτρης, Παύλου Μίλτος (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
8. Ναζάκης Χάρης, Χλέτσος Μιχάλης (επιμ.), *Μετανάστες και Μετανάστευση, Οικονομικές, Πολιτικές και κοινωνικές Πτυχές*, Πατάκη, Αθήνα 2003.

9. Νιτσιάκος Βασίλης, *Μαρτυρίες Αλβανών Μεταναστών*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.
10. Παύλου Μίλτος, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ.), *Η Ελλάδα της Μετανάστευσης, Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και ιδιότητα του πολίτη*,8, Κριτική & Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Αθήνα 2004.
11. Πιτούλη-Κίτσου Χριστίνα, *Οι Ελληνοαλβανικές σχέσεις και το Βορειοηπειρωτικό Ζήτημα κατά την περίοδο 1907-1914*, Ολκός, Αθήνα 1997.
12. Τερζάκης Φώτης, *Σημειώσεις για την Ανθρωπολογία της Μουσικής*, Πρίσμα, Αθήνα 1990.
13. Χαρβαλιάς Γιώργος, «Αλβανία» στο Βερέμης Θ. (επιμ.), *Βαλκάνια, Από τον διπολισμό στη νέα εποχή*, 3, Βιβλιοθήκη Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας και Διεθνών Σχέσεων, «Γνώση», Αθήνα 1995.
14. Χρυσόχου Ξένια, *Πολυπολιτισμικότητα, Οι κοινωνιοψυχολογικοί προσδιορισμοί της πολιτισμικής πολλαπλότητας*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, *Θέματα Κοινωνικής Ψυχολογίας*,8, Αθήνα 2005.
15. Ψημμένος Ιορδάνης, *Μετανάστευση από τα Βαλκάνια, Κοινωνικός Αποκλεισμός Στην Αθήνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.
16. Μπένεντικτ Άντερσον, *Φαντασιακές Κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Ποθητή Χατζαρούλα (μετφ.), Νεφέλη, Αθήνα 1997.
17. Denys Cuch, *Η Έννοια της Κουλτούρας στις Κοινωνικές επιστήμες*, στο Λεοντσίνη Μαίρη, Δαρδάνος Γιώργος (επιμ.), Σιάσιτισας Φώτης (μετφ.), Αθήνα 2001.
18. Vickers Miranda, *Οι Αλβανοί*, Οδυσσέας, (μετφ) Πέππα Εύα, Αθήνα 1997.

Αγγλική Βιβλιογραφία.

1. Bakic-Hayden Milica, “National Memory as Narrative Memory: The Case of Kosovo”, in Maria Todorova, *Balkan Identities, Nation and Memory*, 1, Hurst & Company, London 2004.
2. Coplan David B., “ ‘I’ve Worked Longer Than I’ve Lived’: Lesotho Migrants’ Songs as Maps of Experience, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006.
3. Gellner Ernest, *Nations and Nationalism*, Ithaca: Cornell University Press, 1983.
4. Kaiser Tania, “Songs, Discos and Dancing in Kiryandogo, Uganda”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006.
5. Karakasidou Anastasia, “Review Essay: Migrant Encounters with Power in Greece”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 20, 2002.
6. Lubonja Fatos, “Albania after Isolation: The Transformation of Public Perceptions of the West”, in Hammond Andrew (edit.), *THE BALKANS AND THE WEST, Constructing the European other, 1945-2003*, ASHGATE, England 2004.
7. Papailias Penelope, “ Money of *kurbet* is money of blood”: the making of a “hero” of migration at the Greek-Albanian border”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol.29, No. 6, November 2003.
8. Rice Timothy, “The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music” in Slobin Mark (edit.), *Retuning Culture Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham and London 1996.

9. Schwadner-Sievers Stephanie, “Albanians, Albanianism and the Strategic Subversion of Steretypes”, in Hammond Andrew (edit.), *The Balkans and the West, Constructing the European other, 1945-2003*, England 2004.
10. Schwandner-Sievers Stephanie, “Times Past: References for the Construction o Local Order in Present-day Albania” in Todorova Maria (edit), *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst &Company, London 2004.
11. Sugarman Jane C. / State University of New York at Stony Brook, “Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discourses of Albanian Nationalism”, *ETHNOMUSICOLOGY*, Vol.43. No 3, Board of Trustees of the University of Illinois 1999.
12. Sugarman Jane, “Albanian Music”, “Overview of Musical Genres and Contexts, Music in Southern Communities, Music in Northern Communities, Music in Institutionalized Settings, Scholarship on Albanian Music”, in Timothy Rice, Porter James, Goertzen Chris (edit), *MUSIC CULTURES OF EUROPE* [Garland Encyclopedia of World Music], *Europe*, 8:3, Garland Publishing, Inc., 19 Union Square West New York 2000.
13. Todorova Maria, “The Balkans: From Discovery to Invention”, in *Slavic Review*, 53(1994).
14. Van Aken Mauro, “Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, March 2006.