

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:..... 345

Ημερομηνία: 22 / 02 / 19



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΓΚΑΪΝΤΑΣ»

Περικλής Κωνσταντόπουλος

Α.Μ.Φ: 2073

Επιβλέπων: Λάμπρος Ευθυμίου

Πανεπιστημιακός Υπότροφος

Άρτα, Φεβρουάριος 2019

THE REVIVAL OF THE BAGPIPE

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, ~~19/02/2019~~ 13/03/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο

Νίκηρος Ευθυμίου

Τίτλος, βαθμίδα

Πανεπιστημιακός Υπότροφος



2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο

Γεώργιος Κοκκαδής

Τίτλος, βαθμίδα

Αναλυτικός Καθηγητής



3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο

Αλίκια Σκουλίδου

Τίτλος, βαθμίδα

Επίκουρος Καθηγήτρια



^{Πρόεδρος}
Ο/Η Προϊστάμενος/η του Τμήματος

Όνομα Επίθετο, ΜΑΡΙΑ ΖΟΚΙΠΟΚΛΗ

τίτλος, βαθμίδα ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

Υπογραφή



© Κωνσταντόπουλος, Περικλής, 2019.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Κωνσταντόπουλος, Περικλής

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'K' followed by a series of loops and a long horizontal stroke.

*Αφιερώνεται στον γκαϊντατζή Θεοδόση Λογαρούδη,
ο οποίος έφυγε πρόσφατα από τη ζωή.*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο για την περάτωση της πτυχιακής μου εργασίας. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Ευθυμίου Λάμπρο, Πανεπιστημιακό Υπότροφο του Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, της Σχολής Μουσικών Σπουδών, για τη συνεργασία και την καθοδήγηση που μου παρείχε ως επιβλέπων κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

Επιπρόσθετα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον κ. Σαρρή Χαρίδημο, Δρ. Εθνομουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για την καθοδήγηση και τις καταλυτικές συμβουλές που μου παρείχε στα πρώτα βήματα της πτυχιακής εργασίας, συμβάλλοντας ουσιαστικά στον ορισμό του θέματος της έρευνας που διεξήχθη.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα. Ρεράκη Φωτεινή, Δρ. Μουσικολογίας, για τη συνεργασία μας και τη σημαντική βοήθεια που μου παρείχε, καθώς και την κα. Παπαπαύλου Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στον Τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, της οποίας η βοήθεια υπήρξε πολύτιμη στο θέμα των βιβλιογραφικών πηγών.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά τον Καστανιώτη Αλέξανδρο για την παροχή ηχογραφημένου υλικού από τις συζητήσεις που διεξήχθησαν στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο το 2017.

Ιδιαίτερα, οφείλω τις πιο θερμές ευχαριστίες μου σε όλους τους συνεντευξιαζόμενους που συνέβαλαν ουσιαστικά στην περάτωση αυτής της εργασίας με τη συνεισφορά σημαντικών πληροφοριών αναφορικά με το θέμα.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη μητέρα μου, τη Ζολή για την αμέριστη υπομονή, την ηθική και ψυχολογική υποστήριξη που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και τους φίλους μου που στάθηκαν σε όλα τα επίπεδα όλα αυτά τα χρόνια.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτελεί η αναβίωση της γκάιντας. Στα πλαίσια της εργασίας αυτής, γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής καταγραφής των βασικών οργανολογικών τύπων άσκαυλων, με ιδιαίτερη έμφαση στην γκάιντα του Έβρου, αποτελώντας το βασικό στοιχείο μελέτης. Για τη διευκόλυνση της διεξαγωγής της έρευνας, επιχειρείται η σκιαγράφηση της πορείας της γκάιντας στον νομό του Έβρου βάσει των κυριότερων χρονικών οροσήμων, τα οποία επέδρασαν στο πολιτισμικό περιβάλλον του οργάνου, μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αποσπασμάτων, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από βιβλιογραφικές αναφορές. Αρχικά, εξετάζεται το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσε η γκάιντα την περίοδο πριν το 1940 μέσα στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες του Έβρου. Σε δεύτερο στάδιο, αναλύονται τα βασικά γεγονότα τα οποία διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην αποσάθρωση του παλαιού κόσμου της γκάιντας, με χαρακτηριστικά ορόσημα τον Εμφύλιο πόλεμο, τη μετανάστευση και την εισροή ξένων πολιτισμικών στοιχείων. Στη συνέχεια, ακολουθεί η καταγραφή των βασικών σημείων που συνθέτουν την απαξίωση του οργάνου της γκάιντας, η οποία χρονολογείται κατά την περίοδο του 1950 – 1970. Έπειτα, παρουσιάζονται οι κυριότεροι λόγοι που συνέβαλαν στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα κατά την περίοδο του 1980 – 2000, με ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία πολιτιστικών συλλόγων, στον επαναπατρισμό του πρώτου ρεύματος μεταναστών, και στις επιρροές από τη Βουλγαρία. Τέλος, παρατίθενται τα κυριότερα σημεία που στοιχειοθετούν την επόμενη γενιά των γκαϊντατζήδων, η οποία μελετάται κατά την περίοδο του 2000 μέχρι και σήμερα.

Λέξεις – κλειδιά: άσκαυλος, γκάιντα, αναβίωση, Θράκη, Έβρος.

ABSTRACT

The subject of this thesis is the revival of the bagpipe. In the context of this study, a brief analysis of the most fundamental types of bagpipes is introduced, with particular emphasis on the bagpipe of the region of Evros, as being the primary element of the current research study. In order to facilitate the research, the delineation of the bagpipe's "journey" is attempted, based on the main chronological milestones that influenced the cultural environment of the instrument, by comprising typical excerpts both from the research field and from literature references. Initially, the historical, political and social context of the bagpipe is described, mainly focusing in the agricultural communities of Evros in the pre- 1940s. In the second place, the major events that played a determinant role in the corrosion of the bagpipe's old world are analyzed, especially accentuating the influence of the Civil War, the migratory wave and the influx of foreign cultural elements. Consequently, the principal factors that led to the depreciation of the bagpipe, during the period of 1950s – 1970s, are documented concisely. Subsequently, the preeminent criteria that affected the renewal of the interest for the bagpipe during the 1980s – 2000s are presented, emphasizing on the development of cultural associations, the repatriation of the first stream of immigrants, and the influence from Bulgaria. Finally, the most notable points with regard to the next generation of the bagpipe's players are described in a thorough analysis examined during the period of 2000s – 2018s.

Keywords: bagpipe, revival, Thrace, Evros.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ.....	1
2. ΔΟΜΗ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	6
1 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:.....	9
Άσκαυλοι.....	9
1.1 Εισαγωγή.....	9
1.2 Οι άσκαυλοι του κόσμου.....	9
1.2.1 Η γκάντα στην Ελλάδα.....	10
1.2.2 Τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της γκάντας.....	11
1.2.3 Τρόπος παιξίματος και μουσικές ιδιότητες.....	16
2 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:.....	17
Το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της γκάντας.....	17
2.1 Εισαγωγή.....	17
2.2 Το παλαιό περιβάλλον της γκάντας.....	18
2.3 Ο ρόλος της γκάντας μέσα στην κοινότητα.....	20
2.3.1 Καταμερισμός εργασίας βάσει φύλου.....	24
2.3.2 Ήθη και έθιμα: παραλληλισμός ανθρώπινου κύκλου ζωής με τον κύκλο του χρόνου και της βλάστησης.....	25
2.3.3 Κατάσταση γιορτών – Πως έβγαιναν τα τραγούδια.....	28

2.3.4	Κοινότητα και αντιθέσεις γενεών	29
2.4	Ο ρόλος του γκαϊντατζή	32
2.4.1	Εντοπιότητα και διαφοροποίηση	37
2.5	Τρόποι διδασκαλίας – Τρόποι εκμάθησης	40
2.6	Χαρακτηριστικά και ιδιότητες της γκάιντα.....	46
2.6.1	Γκάιντα και ηχόχρωμα	46
2.6.2	Ζητήματα τεχνικής και δεξιοτεχνίας.....	48
2.6.3	Η ρυθμικότητα του οργάνου	49
3	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:	51
	Η αποσάθρωση του παλαιού κόσμου: Ο Εμφύλιος πόλεμος και η μετανάστευση	51
3.1	Εισαγωγή.....	51
3.2	Ο Εμφύλιος πόλεμος	52
3.3	Παιδομάζωμα, σπίτια του παιδιού, παιδουπόλεις – θεσμικό και ιδεολογικό πλαίσιο δράσεων	55
3.3.1	Οι συνέπειες στο πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας	57
3.3.2	Το χρονικό του παιδομαζώματος.....	58
3.4	Αστικοποίηση – Αστυφιλία.....	58
3.5	Εξωτερική μετανάστευση	60
3.6	Εξευρωπαϊσμός	63
4	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:.....	66
	Η απαξίωση του οργάνου (1950 – 1980).....	66
4.1	Εισαγωγή.....	66
4.2	Ο κοινωνικός και πολιτισμικός εκπολιτισμός – μουσικός και οικονομικός καπιταλισμός.....	66
4.3	Η πορεία στη μετεμφυλιακή εποχή – Οι συνδετικοί κρίκοι του οργάνου	68
4.4	Οι παράγοντες που οδήγησαν στην καθίζηση της γκάιντας	72

4.4.1	Τα φυσικά αίτια	72
4.4.2	Η υποχώρηση της γκάιντας και η εδραίωση του κλαρίνου	73
4.4.3	Τα νέα μουσικά δεδομένα – Η εξάπλωση της παρέας.....	75
4.4.4	Οι λόγοι διάδοσης του κλαρίνου.....	77
4.4.5	Τα κοινωνικά γεγονότα που οδήγησαν στην άνοδο του κλαρίνου	79
4.4.6	Η μηχανική αναπαραγωγή – Ο ρόλος της δισκογραφίας και των Μ.Μ.Ε. 80	
4.4.7	Η αστική ζωή και τα νέα οικονομικά πλαίσια	83
4.4.8	Οι συνέπειες του Εμφυλίου πολέμου.....	84
4.4.9	Η αστυφιλία και η μετανάστευση στο εξωτερικό.....	86
4.4.10	Ο ρόλος του σχολείου στην επιρροή πολιτισμικών δανείων	87
4.4.11	Τα πολιτισμικά δάνεια μέσω του στρατού.....	88
4.4.12	Τα Μ.Μ.Ε. και η μαζική επιρροή στοιχείων	88
4.4.13	Η ενοχοποίηση της γκάιντας.....	89
4.4.14	Η μετάπλαση του ρεπερτορίου της γκάιντας.....	91
4.4.15	Μουσικά δίκτυα και πολιτική	93
4.4.16	Ο εξευρωπαϊσμός και τα πολιτισμικά δάνεια	95
5	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:	97
	Η ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα (1980 – 2000).....	97
5.1	Εισαγωγή.....	97
5.2	Η διαδρομή των συλλόγων της Θράκης.....	98
5.3	Η συμβολή των επαναπατριζόμενων	101
5.4	Ο ρόλος των γυναικών στους πολιτιστικούς συλλόγους	102
5.5	Η πορεία της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους και τα χορευτικά στον Έβρο 104	
5.6	Η πορεία της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους στις αστικές πόλεις	108

5.7	Ο κυριαρχικός ρόλος των Μ.Μ.Ε. στην προβολή των πολιτιστικών συλλόγων	114
5.8	Ο ρόλος της Βουλγαρίας στην ανανέωση του ενδιαφέροντος.....	116
6	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:.....	121
	Η επόμενη γενιά των γκαϊντατζήδων 2000 – 2018.....	121
6.1	Εισαγωγή.....	121
6.2	Μια αναστοχαστική ματιά του 20 ^{ου} αιώνα της νέας γενιάς γκαϊντατζήδων στον Έβρο	122
6.3	Τα πρώτα σημάδια της αναβίωσης – Βασικοί φορείς.....	123
6.4	Ο νέος ιστός του Έβρου	124
6.5	Ο ιστός εκτός Έβρου.....	129
6.6	Η επόμενη γενιά στην Αθήνα – Πορεία εκμάθησης και κοινωνικό πλαίσιο	131
6.6.1	Το νέο πλαίσιο της γκαϊντας.....	131
❖	Μακρής Γιώργος.....	132
❖	Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος.....	135
❖	Ανδριώτης Κώστας.....	137
❖	Ταβλιάκος Γιώργος.....	139
❖	Ματακάκης Στέλιος.....	141
❖	Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος	143
6.7	Οι κοινοί ορίζοντες αστικών και παραμεθόριων περιοχών – Η διττή πραγματικότητα	144
7	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:	146
	Αναβιώσεις τοπικών εθίμων – Το φαινόμενο των φεστιβάλ γκαϊντας.....	146
7.1	Εισαγωγή.....	146
7.2	Αναβίωση και φεστιβάλ στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου	146

7.2.1	Ο ρόλος της γκάιντας στα τοπικά ήθη και έθιμα του Έβρου.....	148
7.2.2	Το Φεστιβάλ στα Τρίκαλα Ημαθίας	152
7.2.3	Το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο	163
8	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ:.....	171
	Η πορεία στο σήμερα.....	171
8.1	Εισαγωγή.....	171
8.2	Η νέα γενιά στην «μετα- γκάιντα» εποχή	172
8.3	Οι απόψεις για το σήμερα στα πλαίσια της νέας γενιάς των μετα- γκαϊντατζήδων	175
8.4	Οι πολιτιστικοί σύλλογοι και το φολκλόρ σήμερα	188
8.5	Οι λόγοι που δημιούργησαν το κύμα αναβίωσης.....	191
8.6	Το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης – Η επιρροή στα μουσικά δεδομένα – Δράσεις και αντιδράσεις	204
8.7	Πολιτισμική αντίσταση	206
8.8	Η γκάιντα σαν σύμβολο	210
9	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ:.....	211
	Αξιολόγηση – Συμπέρασμα: Ανασκόπηση της πορείας της γκάιντας μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα.....	211
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	217

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η αναβίωση της γκάιντας. Συγκεκριμένα, στα πλαίσια διεξαγωγής της εργασίας αυτής, γίνεται μία προσπάθεια σκιαγράφησης της πορείας της γκάιντας με βάση τα κυριότερα χρονικά ορόσημα, τα οποία επέδρασαν στο πολιτισμικό περιβάλλον του οργάνου, μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αποσπασμάτων, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από βιβλιογραφικές αναφορές. Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι το εύρος του ερευνητικού υλικού επέβαλε τον περιορισμό του θέματος της πτυχιακής εργασίας, εξετάζοντας ειδικότερα την περίπτωση της γκάιντας της Θράκης για την ευρύτερη περιοχή του Έβρου.

1. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Ειδικότερα, το ερευνητικό υλικό της παρούσας εργασίας αποτελείται κατά πρώτο λόγο από το θεωρητικό πλαίσιο που διερευνήθηκε βάσει των επιλεγθέντων βιβλιογραφικών πηγών και κατά δεύτερο λόγο από το πραγματολογικό υλικό που αφορά συνεντεύξεις γκαϊντατζήδων, συνεντεύξεις άλλων ανθρώπων σχετικών με το θέμα, καταγραφές και σκέψεις από το προσωπικό ημερολόγιο του υποφαινόμενου σε διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, ήθη και έθιμα, καθώς και διαδικτυακές πηγές δράσεων.

Ουσιαστικά, στην παρούσα εργασία γίνεται μία περιοδολογική ανασκόπηση κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα, όπου μελετήθηκαν κατά σύμβαση πέντε βασικά χρονικά ορόσημα. Τα ορόσημα αυτά ορίστηκαν βάσει των κυριότερων γεγονότων που επηρέασαν το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργούσε η γκάιντα. Ο πρώτος άξονας αφορά την περίοδο πριν το 1940, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, καθώς τότε ξεκινούν οι πρώτες μνήμες των παλαιότερων γκαϊντατζήδων και πληροφορητών. Ο δεύτερος άξονας αναφέρεται στην περίοδο μετά το 1940 κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου μέχρι και το τέλος του 1950 με ορόσημο τη μετανάστευση μετά το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς συγκαταλέγονται στα δύο κυριότερα γεγονότα που επέδρασαν καταλυτικά στο παλιό πολιτισμικό

πλαίσιο της γκάιντας. Ο τρίτος άξονας εκτείνεται από το πέρας του 1950 μέχρι και το 1980, όπου παρατηρούνται τα αποτελέσματα των κοινωνικών αναταράξεων της μεταπολεμικής περιόδου, καθώς και ο αντίκτυπος από την εισροή ξένων πολιτισμικών στοιχείων που επήλθε λόγω του επαναπατρισμού του πρώτου μεταναστευτικού κύματος. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παρατηρείται η απαξίωση του οργάνου με την ταυτόχρονη εδραίωση νέων μουσικών δεδομένων. Ο τέταρτος άξονας αφορά τα βασικά σημεία που συνθέτουν την ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα, η οποία χρονολογείται κατά την περίοδο του 1980 – 2000. Ο πέμπτος άξονας αναφέρεται στην επόμενη γενιά των γκαϊντατζήδων, η οποία μελετάται κατά την περίοδο του 2000 μέχρι και σήμερα.

Πιο συγκεκριμένα, το πραγματολογικό υλικό της έρευνας περιλαμβάνει συνεντεύξεις γκαϊντατζήδων, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, σε διάστημα δύο συναπτών ετών (2016 – 2018). Σκοπός ήταν η καταγραφή όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφορητών για την καλύτερη δυνατή κάλυψη όλων των χρονολογικών αξόνων που τέθηκαν στα πλαίσια της εργασίας. Αναλυτικότερα, για τη διεξαγωγή της συζήτησης τέθηκαν ως κύριοι άξονες τα ακόλουθα τέσσερα βασικά ερωτήματα:

- Πώς ξεκινήσατε την ενασχόληση με την γκάιντα, ποια ήταν τα πρώτα ακούσματα – ερεθίσματα και ποια είναι η πορεία σας σε σχέση με το όργανο;
- Πως αξιολογείτε την κατάσταση στο σήμερα αναφορικά με το όργανο;
- Υπάρχει διαχωρισμός παιξίματος του οργάνου (για παράδειγμα βουλγάτικο, «γκαϊντίσιο», «κλαρινίσιο» παίξιμο);
- Που θα θέλατε να φτάσει η γκάιντα στο σήμερα, σε ποιο επίπεδο;

Ωστόσο, η συζήτηση ήταν ελεύθερη και όχι ιδιαίτερα καθοδηγούμενη. Ο κάθε συνεντευξιζόμενος είχε τη δυνατότητα να επεκταθεί στην κάθε ερώτηση τονίζοντας τα σημεία που θεωρούσε ο ίδιος άξια αναφοράς, δίνοντας τη δυνατότητα διεύρυνσης του πεδίου έρευνας. Συνολικά ηχογραφήθηκαν οι ακόλουθοι δώδεκα γκαϊντατζήδες

με αλφαβητική σειρά: Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος¹, Ανδριώτης Κώστας², Γιαντζίδης Στράτος³, Ζηκίδης Παναγιώτης⁴, Καστανιώτης Αλέξανδρος⁵, Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος⁶, Λογαρούδης Θεοδόσης⁷, Μακρής Γιώργος⁸, Ματακάκης Στέλιος⁹, Ντομπρίδης Γιάννης¹⁰, Σαρσάκης Γιάννης¹¹, Ταβλιάκος Γιώργος¹².

Επιπρόσθετα, πέραν από τους βασικούς πληροφορητές για την περάτωση της παρούσας εργασίας, ιδιαίτερα σημαντική είναι και η συμβολή των συνεντεύξεων άλλων ανθρώπων που συσχετίζονται με το αντικείμενο του οργάνου, βάσει προσωπικών βιωμάτων και κοινωνικών εμπειριών. Αξίζει να επισημανθεί ότι οι συνεντεύξεις αυτές διεξήχθησαν τόσο στα πλαίσια διαφόρων πολιτιστικών εκδηλώσεων που συσχετίζονται με την γκάιντα, όπως για παράδειγμα το Σεμινάριο

¹ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στην Αθήνα, στις 31/05/2016, (βλ. Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, σελ. 136).

² Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στην Αθήνα, στις 22/05/2016, (βλ. Ανδριώτης Κώστας, σελ. 138).

³ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που καταγράφηκε από τον Καστανιώτη Αλέξη στα πλαίσια του 6^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2017.

⁴ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη σε δύο μέρη τηλεφωνικά, Α' μέρος: 04/05/2016 και Β' μέρος: 28/05/2016, (βλ. υποσημείωση 45, σελ. 21).

⁵ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη μέσω διαδικτύου, στις 10/09/2018.

⁶ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στη Θεσσαλονίκη, στις 05/05/2016, (βλ. Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος, σελ. 144).

⁷ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στους Ασβεστάδες, στις 04/05/2016, (βλ. υποσημείωση 62, σελ. 27).

⁸ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στην Αθήνα, στις 22/05/2016, (βλ. Μακρής Γιώργος, σελ. 133).

⁹ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στη Θεσσαλονίκη, στις 24/05/2016 στα πλαίσια διεξαγωγής του 8^{ου} Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, στις 27/08/2016, (βλ. Ματακάκης Στέλιος, σελ. 142).

¹⁰ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη τηλεφωνικά, στις 04/05/2016 και συνέντευξη από τη συμμετοχική συζήτηση στα πλαίσια του 6^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2017, (βλ. υποσημείωση 44, σελ. 20).

¹¹ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στα πλαίσια διεξαγωγής του 5^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2016.

¹² Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη στη Θεσσαλονίκη, στις 08/05/2017, (βλ. Ταβλιάκος Γιώργος, σελ. 140).

Εβρίτικης Γκάιντας που διεξάγεται στο Διδυμότειχο, το Φεστιβάλ Γκάιντας που πραγματοποιείται στα Τρίκαλα Ημαθίας, καθώς και άλλων ανεξάρτητων γεγονότων. Βασικοί συνεντευξιαζόμενοι είναι οι εξής: Αλεξανδράκης Παναγιώτης¹³, Αλεξιάδης Βασίλης¹⁴, Βενετικίδου Μαρία¹⁵, Ιωαννίδης Κυριάκος¹⁶, Κωνσταντοπούλου Γιαννούλα¹⁷, Πανταζόγλου Ευγενία¹⁸, Παπαϊωαννίδου Μαρία¹⁹, Σαλτουρίδου Γιάννα²⁰, Σαραφάκη Αιμιλία²¹, Σαρρής Χαρίδημος²², Τσατσούδης Βασίλης²³, Onur Şentürk²⁴, Βάσω²⁵.

Ακόμη, το ερευνητικό υλικό εμπεριέχει καταγραφές και σκέψεις από το προσωπικό ημερολόγιο του υποφαινόμενου, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας και συμμετοχικής παρατήρησης σε κοινωνικά δρώμενα, τοπικά έθιμα της ευρύτερης

¹³ Διευθυντής Σχολείου στο Διδυμότειχο, συμμετοχική συζήτηση στα πλαίσια διεξαγωγής του 6^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2017.

¹⁴ Απόφοιτος Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, του Τ.Ε.Ι. Άρτας, συνέντευξη που διεξήχθη μέσω διαδικτύου, στις 17-11/09/2018.

¹⁵ Απόφοιτος Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, του Τ.Ε.Ι. Άρτας, συνέντευξη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο 5^ο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2016.

¹⁶ Γκαϊντατζής, συνέντευξη που διεξήχθη μέσω διαδικτύου, στις 12/09/2018.

¹⁷ Μητέρα υποφαινόμενου, συνέντευξη για το πλαίσιο της εποχής, στις 20/08/2016.

¹⁸ Οργανοπαίκτρια γκάιντας, συνέντευξη που διεξήχθη μέσω διαδικτύου, στις 12/09/2018.

¹⁹ Πρώην πρόεδρος Φεστιβάλ Γκάιντας που διεξάγεται στα Τρίκαλα Ημαθίας, συνέντευξη στα πλαίσια διεξαγωγής του 8^{ου} Φεστιβάλ Γκάιντας, στις 27/08/2016.

²⁰ Αντιπρόεδρος Φεστιβάλ Γκάιντας που διεξάγεται στα Τρίκαλα Ημαθίας, συνέντευξη στα πλαίσια διεξαγωγής του 8^{ου} Φεστιβάλ Γκάιντας, στις 27/08/2016.

²¹ Οργανοπαίκτρια γκάιντας, συνέντευξη που διεξήχθη μέσω διαδικτύου, στις 13/09/2018.

²² Δρ. Εθνομουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ), συνέντευξη που διεξήχθη στα πλαίσια διεξαγωγής του 5^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2016.

²³ Πρόεδρος Φεστιβάλ Γκάιντας που διεξάγεται στα Τρίκαλα Ημαθίας, συνέντευξη που διεξήχθη στα πλαίσια διεξαγωγής του 8^{ου} Φεστιβάλ Γκάιντας, στις 27/08/2016.

²⁴ Οργανοπαίκτης τουλούμ, συνέντευξη που διεξήχθη στα πλαίσια της συμμετοχικής συζήτησης στο 5^ο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2016.

²⁵ Ομιλήτρια στη συμμετοχική συζήτηση στα πλαίσια διεξαγωγής του 5^{ου} Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στις 17-21/08/2016.

περιοχής του Έβρου, καθώς επίσης και με τη συμμετοχή σε τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους, καταγράφοντας τοπικές χορωδίες και χορευτικές δραστηριότητες. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών είναι τα ακόλουθα: 5^ο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας του Διδυμότειχου (2016), 8^ο Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας (2016), Παναΐρ Καλέ (2013), και Έθιμο του Μπέη (2016).

Επιπροσθέτως, αξίζει να σημειωθεί ότι ο τρόπος που έχει συλλεχθεί το ερευνητικό υλικό, τόσο της επιτόπιας έρευνας, όσο και αυτό της συμμετοχικής παρατήρησης έχει βασιστεί κατά πρώτο λόγο υπό το πρίσμα της επιστημονικής συγγραφής, αλλά με ουσιαστικό μέλημα να αποδοθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μη χάνεται το λαϊκό στοιχείο στη διαδρομή της μεταφοράς από τον συνεντευξιαζόμενο στην αποτύπωση της συγγραφής και σε δεύτερο λόγο, να μπορεί να γίνεται αντιληπτό το αντικείμενο όχι μόνο στον επιστημονικό κύκλο της μουσικής, αλλά και στο ευρύτερο κοινό.

Ουσιαστικά, η μέθοδος ανάλυσης του ερευνητικού υλικού στηρίχτηκε στη διασαφήνιση και απόδοση των γεγονότων, προσπαθώντας να γίνει μεταφορά της γλώσσας του ερευνητή, βασιζόμενη στην ομολογία των συνεντευξιαζόμενων, με την μικρότερη δυνατή απώλεια λόγου και νοήματος. Για τον σκοπό αυτόν παρατίθενται χαρακτηριστικά αποσπάσματα, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από βιβλιογραφικές αναφορές, προσπαθώντας να καλυφθούν οι πέντε χρονικοί άξονες που τέθηκαν.

Ακόμη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συμμετοχικές συζητήσεις, όπως αυτές που διεξήχθησαν στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, καθώς η παρουσία άλλων γκαϊντατζήδων και προσώπων δίνουν τη δυνατότητα παρέμβασης και αντιπαράθεσης στα εκάστοτε λεγόμενα. Με αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζεται το πραγματολογικό υλικό, επιτρέποντας την καλύτερη αξιολόγηση των πληροφοριών.

Συμπερασματικά, αξίζει να αναφερθεί ότι το εύρος και ο όγκος του υλικού που προέκυψαν, κυρίως από το πραγματολογικό υλικό των συνεντεύξεων, καθόρισαν τις επιμέρους ενότητες που εξετάστηκαν σε κάθε κεφάλαιο. Στα πλαίσια ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας αποτυπώνονται ιδέες και προτάσεις, με στόχο την προέκταση του ενδιαφέροντος σε θέματα που άπτονται του παρόντος, καθώς και την υλοποίηση αυτών σε μεταγενέστερες έρευνες.

2. ΔΟΜΗ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως αντικείμενο μελέτης την αναβίωση της γκάιντας. Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι η σκιαγράφηση της πορείας της γκάιντας κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα, παραθέτοντας τα κυριότερα χαρακτηριστικά αποσπάσματα, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από τη βιβλιογραφική επισκόπηση.

Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής καταγραφής των οργανολογικών τύπων των άσκαυλων βάσει γεωγραφικής ταξινόμησης, με σκοπό να την στοιχειοθέτηση των χαρακτηριστικών ενός τυπικού δείγματος άσκαυλου. Ειδικότερα, αναλύεται εκτενέστερα ο τύπος άσκαυλων που συναντάται στην Ελλάδα, συγκεκριμένα η γκάιντα του Έβρου, καθώς αποτελεί βασικό στοιχείο μελέτης της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Αναλυτικότερα, παρουσιάζονται τα κυριότερα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ενός τυπικού δείγματος γκάιντας και αναλύονται ο τρόπος παιξίματος και οι μουσικές ιδιότητες του οργάνου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ιστορικό, πολιτικό και του κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσε η γκάιντα την περίοδο πριν το 1940 μέσα στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες του Έβρου, παραθέτοντας αξιοσημείωτα αποσπάσματα των συνεντεύξεων της επιτόπιας έρευνας, καθώς και βιβλιογραφικών αναφορών. Συγκεκριμένα, εξετάζεται ο ρόλος της γκάιντας εντός των πλαισίων της κοινότητας, ο ρόλος του γκαϊντατζή στο πλαίσιο των παλαιών αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών του Έβρου, καθώς και ο τρόπος εκμάθησης και διδασκαλίας του οργάνου εκείνη τη χρονολογική περίοδο. Τέλος, γίνεται μία προσπάθεια καταγραφής των στοιχείων που στοιχειοθετούσαν την προσωπική ταυτότητα του κάθε γκαϊντατζή, παραθέτοντας στοιχεία σχετικά με το ηχόχρωμα, την τεχνική και τη δεξιοτεχνία, καθώς επίσης και τη ρυθμικότητα του οργάνου.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται τα βασικά γεγονότα τα οποία διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην αποσάθρωση του παλαιού κόσμου της γκάιντας στον Έβρο. Πιο συγκεκριμένα, ακολουθείται ένας χρονολογικός άξονας, όπου περιγράφονται τα βασικότερα ορόσημα του Εμφυλίου πολέμου, του Παιδομαζώματος, της αστικοποίησης, της μετανάστευσης και του εξευρωπαϊσμού, καθώς θεωρείται ότι

επέφεραν σημαντικές ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις αναφορικά με το πλαίσιο του οργάνου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, ακολουθεί η καταγραφή των βασικών σημείων που συνθέτουν την απαξίωση του οργάνου της γκάιντας, η οποία χρονολογείται κατά την περίοδο του 1950 – 1970. Ειδικότερα, αναλύονται ο κοινωνικός και πολιτισμικός εκπολιτισμός, καθώς επίσης και ο μουσικός και οικονομικός καπιταλισμός, με άμεση συσχέτιση ως προς την πορεία του οργάνου. Στη συνέχεια, περιγράφεται η πορεία της γκάιντας στη μετεμφυλιακή εποχή, καθώς αναφέρονται και οι κυριότεροι συνδετικοί κρίκοι αναφορικά με το όργανο της γκάιντας. Ακολούθως, παρουσιάζονται οι κυριότεροι παράγοντες οι οποίοι συνετέλεσαν στην απαξίωση του οργάνου, θέτοντας τα βασικότερα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται οι κυριότεροι λόγοι που συνέβαλαν στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα κατά την περίοδο του 1980 – 2000. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται μία συνοπτική περιγραφή της διαδρομής των συλλόγων της Θράκης, παραθέτοντας τα κυριότερα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα. Στη συνέχεια, περιγράφεται η συμβολή των επαναπατριζόμενων στην ανανέωση του ενδιαφέροντος και ακολούθως εξετάζεται ο ρόλος των γυναικών στους πολιτιστικούς συλλόγους, δίνοντας έμφαση στην καθοριστική συμβολή αυτών στην πορεία της γκάιντας. Ακολουθεί η συνοπτική περιγραφή της πορείας της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους και τα χορευτικά τόσο στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, όσο και στις αστικές πόλεις. Έπειτα, εξετάζεται ο ρόλος των Μ.Μ.Ε. τόσο στην προβολή των συλλόγων, όσο και στην εξέλιξη του οργάνου, καθώς και ο καταλυτικός ρόλος της Βουλγαρίας στην ανανέωση του ενδιαφέροντος, παραθέτοντας τα κυριότερα σημεία ενδιαφέροντος.

Στο έκτο κεφάλαιο, παρατίθενται τα κυριότερα σημεία που στοιχειοθετούν την επόμενη γενιά των γκαϊντατζήδων, η οποία μελετάται κατά την περίοδο του 2000 μέχρι και σήμερα. Στη συνέχεια, σκιαγραφούνται οι πρώτες ενδείξεις αναβίωσης της γκάιντας, δίνοντας έμφαση στην καθοριστική συμβολή των κυριότερων φορέων στην πορεία της γκάιντας, εξετάζοντας παράλληλα τον νέο ιστό εντός και εκτός του Έβρου. Ιδιαίτερα, επισημαίνεται το νέο πλαίσιο της γκάιντας και οι κοινοί ορίζοντες τόσο των αστικών, όσο και των παραμεθόριων περιοχών, παραθέτοντας σημαντικά

χαρακτηριστικά για τους σημαντικότερους γκαϊντατζήδες της επόμενης γενιάς. Ειδικότερα, γίνεται μία συνοπτική περιγραφή της δράσης των ακόλουθων γκαϊντατζήδων: Μακρής Γιώργος, Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, Ανδριώτης Κώστας, Ταβλιάκος Γιώργος, Ματακάκης Στέλιος και Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος.

Στο έβδομο κεφάλαιο, παρουσιάζονται οι σημαντικότερες αναβιώσεις τοπικών εθίμων και εξετάζεται ο ρόλος των φεστιβάλ στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, εξετάζοντας παράλληλα τον ρόλο της γκαϊντας σε αυτά. Ιδιαίτερα, δίνεται έμφαση στο Φεστιβάλ Γκαϊντας που διεξάγεται στα Τρίκαλα Ημαθίας, καθώς και στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκαϊντας που διεξάγεται στο Διδυμότειχο, παραθέτοντας σημαντικά στοιχεία όπως αυτά προέκυψαν από την έρευνα.

Στο όγδοο κεφάλαιο, εξετάζεται η πορεία του οργάνου στο σήμερα, καθώς αναλύεται και η νέα γενιά που εντάσσεται στην «μετά- γκαϊντα» εποχή. Ειδικότερα, παρουσιάζονται οι απόψεις των συνεντευξιαζόμενων αναφορικά με την κατάσταση που επικρατεί σήμερα στα πλαίσια της νέας γενιάς των μετα-γκαϊντατζήδων, με παράθεση στοιχείων που αφορούν τη σημερινή κατάσταση των πολιτιστικών συλλόγων. Επιπρόσθετα, γίνεται αναφορά στην έννοια του φολκλόρ και της πολιτισμικής αντίστασης και επισημαίνονται οι κυριότεροι λόγοι που δημιούργησαν το κύμα αναβίωσης του οργάνου. Κλείνοντας, εξετάζεται η γκαϊντα σαν σύμβολο στο σήμερα παραθέτοντας σημαντικά στοιχεία της έρευνας.

Τέλος, παρουσιάζονται συνοπτικά τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας μέσα από τη διαδικασία αξιολόγησης τόσο του ερευνητικού υλικού της επιτόπιας έρευνας, όσο και των βιβλιογραφικών αναφορών σχετικά με το θέμα.

1 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

Άσκαυλοι

1.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής καταγραφής των οργανολογικών τύπων των άσκαυλων βάσει γεωγραφικής ταξινόμησης, προκειμένου να δοθούν τα κυριότερα χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν ένα τυπικό δείγμα άσκαυλου. Ειδικότερα, αναλύεται εκτενέστερα ο τύπος άσκαυλων που συναντάται στην Ελλάδα, συγκεκριμένα η γκάιντα του Έβρου, ως βασικό στοιχείο μελέτης της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Αναλυτικότερα, παρουσιάζονται τα κυριότερα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ενός τυπικού δείγματος γκάιντας και αναλύονται ο τρόπος παιξίματος και οι μουσικές ιδιότητες του οργάνου.

1.2 Οι άσκαυλοι του κόσμου

Ακολουθώντας τα κυριότερα τυπολογικά κριτήρια ταξινόμησης και περιγραφής των άσκαυλων σύμφωνα με τον Baines επιχειρείται μία συνοπτική καταγραφή των συγκεκριμένων οργάνων. Οι άσκαυλοι διακρίνονται σε πέντε κύριες κατηγορίες, καλύπτοντας συγκεκριμένες γεωγραφικές ζώνες, όπου σκιαγραφείται η εξάπλωσή τους (Σαρρής 2007, α: 79).

Συγκεκριμένα, η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τους επονομαζόμενους «*πρωτόγονους άσκαυλους*», οι οποίοι εντοπίζονται στις ακόλουθες γεωγραφικές περιοχές: ανατολικό τμήμα της Μεσογείου, τμήμα της βόρειας Αφρικής, Μέση Ανατολή, Ουκρανία, Λευκορωσία και Ινδία (Σαρρής 2007, α: 79). Η επόμενη κατηγορία περιλαμβάνει τους οργανολογικούς τύπους άσκαυλων κυρίως της ανατολικής Ευρώπης, οι οποίοι συναντώνται από τα Βαλκάνια έως τη Βαλτική περιοχή και προεκτείνονται έως τη Σουηδία (Σαρρής 2007, α: 81 – 86). Στην τρίτη κατηγορία εντάσσονται οι ποικίλοι τύποι της “*zampogna*”, που συναντώνται κυρίως

στο νότιο τμήμα της Ιταλίας και στη Σικελία (Σαρρής 2007, α: 86 – 87). Η τέταρτη γεωγραφική ζώνη καλύπτει τη δυτική Ευρώπη, αναλυτικότερα τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Ισπανία και τα Βρετανικά νησιά (Σαρρής 2007, α: 87 – 92). Στην τελευταία ζώνη, εντάσσεται ένα συγκεκριμένο είδος οργάνων από τη Βρετανία (Σαρρής 2007, α: 79).

Στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής εργασίας κρίνεται σκόπιμο να γίνει επιγραμματική αναφορά μόνο των οργανολογικών τύπων άσκαυλων που παρουσιάζονται στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, στον Ελλαδικό χώρο απαντώνται κυρίως άσκαυλοι της πρώτης κατηγορίας, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως οι πρωτόγονοι άσκαυλοι, καθώς επίσης και της δεύτερης ζώνης που εκτείνεται στην Ανατολική Ευρώπη (Σαρρής 2007, α: 92 – 95).

1.2.1 Η γκάντα στην Ελλάδα

Ειδικότερα, σημείο ενδιαφέροντος της συγκεκριμένης έρευνας αποτελεί η γκάντα. Ο συγκεκριμένος τύπος άσκαυλου, εμφανίζεται κυρίως στη Θράκη, στη Μακεδονία και παλαιότερα σε διάφορες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας (Ανωγειανάκης 1991: 183, Σαρρής 2007, α: 92 – 95). Συχνές ονομασίες του οργάνου είναι οι εξής: *γκάντα*, *γκάιδα*, *γάιδα*, ή *κάντα* (Ανωγειανάκης 1991: 183).

Σύμφωνα με τεκμηριωμένες μαρτυρίες του Σονετόνιου και του Δίωνα του Χρυσοστόμου, η γκάντα πρωτοεμφανίστηκε στην Ελλάδα τον 1^ο – 2^ο αιώνα μ.Χ., προερχόμενη από την Ασία (Ανωγειανάκης 1991: 183, Λιάβας 1999 β: 285). Από τότε η διάδοση του οργάνου τεκμηριώνεται από ποικίλες πηγές, τόσο γραπτές όσο και εικονογραφικές, όπως αναφέρεται ο Ανωγειανάκης σχετικά με την εισροή του οργάνου στον Ελλαδικό χώρο²⁶ (Ανωγειανάκης 1991: 198). Ο ίδιος διακρίνει τους άσκαυλους σε δύο βασικές παραλλαγές, την γκάντα στην στεριά και την τσαμπούνα στη θάλασσα²⁷ (Ανωγειανάκης 1991: 183, Λιάβας 1999 β: 285).

²⁶Στη συγκεκριμένη ενότητα παρατίθενται παραδείγματα των εικονογραφικών και γραπτών πηγών, όπου συναντώνται οι άσκαυλοι στην Ελλάδα, (Ανωγειανάκης 1991: 198).

²⁷Ακολουθεί απόσπασμα με τις βασικές διαφορές των δύο οργάνων: «*Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο τύπων εντοπίζεται κυρίως στη συσκευή παραγωγής του ήχου: στην τσαμπούνα, αυτή αποτελείται από δύο καλαμένιους αυλούς με μονό γλωσσίδι, προσαρμοσμένους σε μια ξύλινη αυλακωτή βάση. Ενώ, στην*

1.2.2 Τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της γκάιντας

Η γκάιντα είναι ένα αερόφωνο όργανο, το οποίο αποτελείται από το ασκί, το επιστόμιο και από έναν ή περισσότερους αυλούς, προσαρμοσμένους σε έναν ασκό, που χρησιμεύει ως αποθήκη αέρα (Σαρρής 2007, α: 149, Λιάβας 1999 β: 285). Η τροφοδότηση του οργάνου γίνεται με το φύσημα του οργανοπαίκτη, τροφοδοτώντας τον ασκό, ώστε να μη διακόπτεται η μελωδική γραμμή όταν ο οργανοπαίκτης σταματά το φύσημα για να πάρει αναπνοή (Ανωγειανάκης 1991: 183).

Συγκεκριμένα, ακολουθεί μία συνοπτική περιγραφή των προαναφερθέντων βασικών εξαρτημάτων της γκάιντας. Το ασκί, φτιαγμένο από δέρμα ζώου, (συνήθως κατσίκας ή προβάτου), ονομάζεται συνήθως *τουλούμι*, *τομάρι*, *δερμάτι*, ή *κόζα* (Ανωγειανάκης 1991: 183). Τα άλλα εξαρτήματα της γκάιντας, δηλαδή το επιστόμιο και οι δύο αυλοί, προσαρμόζονται στο κεφάλι (μία βάση ξύλινη ή κοκάλινη), η οποία είναι μόνιμα δεμένη στο ασκί (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Το επιστόμιο ονομάζεται *φυσάρι*, *φουσερό*, *φουσολάτης*, *φουσκωτάρι*, *φύτσι*, *ντουγιάλο*, *ντουάλο* (στα βουλγάρικα: “*duhalo*”), ή *πιπίνι* (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Πρόκειται για έναν σωλήνα κυλινδρικού ή κωνικού σχήματος, φτιαγμένο από ξύλο, κόκκαλο ή καλάμι, από το οποίο φυσάει και τροφοδοτεί το ασκί με αέρα ο *γκαϊντιέρης* ή *γκαϊντατζής* (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Το μήκος του επιστομίου κυμαίνεται από 12 έως 20 εκατοστά, συμπεριλαμβανομένης και της ξύλινης ή κοκάλινης βάσης (Ανωγειανάκης 1991: 183).

Για την περίπτωση όπου ο οργανοπαίκτης σταματά το φύσημα για να πάρει αναπνοή, υπάρχει μία βαλβίδα, γνωστή ως *πετσάκι*, *στοπ*, *λιπάλο*, *λέπκα*, *καπάτσε*, *ζαλετούχ*, η οποία εμποδίζει την έξοδο του αέρα (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Όσον αφορά την κατασκευή των αυλών, καθώς και του επιστομίου, συνήθως χρησιμοποιούνται διάφορα είδη ξύλων, όπως για παράδειγμα αμυγδαλιά, κρανιά, βερικοκιά, ή τζίτζιφιά (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Ο μακρὺς αυλὸς λέγεται *μπουρί* ή *ισοκράτης*, *ζαμάρι* ή *αγκαρά*. Αποτελείται από τρία κομμάτια το ένα μέσα στο άλλο και έχει μήκος που εκτείνεται περίπου από 50 έως 70

γκάιντα οι δύο αυλοί είναι κατασκευασμένοι από ξύλο και ανεξάρτητοι μεταξύ τους. Ο ένας παίζει τη μελωδία (γκαϊτανίτσα), ενώ ο δεύτερος (μπουρί) είναι ο ισοκράτης», (Λιάβας 1999 β: 285).

εκατοστά (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Στον αυλό αυτόν δεν υπάρχουν τρύπες, μόνο ένα μπιμπίκι, με μονό επικρουστικό γλωσσίδι (τύπου κλαρινέτου), το οποίο προσαρμόζεται στο τμήμα της γκαϊτανίτσας που μπαίνει μέσα στο κεφαλάρι, κοντά στο ασκί, δίνοντας έναν μόνο φθόγγο (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Επιπρόσθετα, παρατηρείται μία διαφοροποίηση του εσωτερικού κυλινδρικού ανοίγματος του αυλού, καθώς παρουσιάζει διαφορετική διάμετρο σε όλο του το μήκος (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Συνήθως, το τελευταίο κομμάτι είναι πιο ανοιχτό σχηματίζοντας μία χοάνη ή είναι πιο στενό, για να υπάρχει συγκρότηση του ήχου (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Ο πιο κοντός αυλός, ο μελωδικός αυλός, συναντάται στη Θράκη με τις ακόλουθες ονομασίες: *γκαϊντανίτσα*, *ζαμάρα*, ή *γκαϊντοφλογέρα* και στη Μακεδονία *γκαϊντανάκι*, ή *ζαμπούνα* (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Ο μελωδικός αυλός είναι ένας επιμήκης σωλήνας ίσιος και κυλινδρικός, ο οποίος απολήγει σε μία μικρή ή μεγαλύτερη χοάνη, που παρουσιάζει μία μικρή κλίση, ή σχηματίζει μία αμβλεία γωνία με το κυρίως σώμα του αυλού (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Η εξωτερική διάμετρος της Εβρίτικης γκαϊτανίτσας αυξάνεται στα σημεία όπου βρίσκονται οι τρύπες και ελαττώνεται στα διαστήματα μεταξύ των οπών²⁸. Η γυριστή απόληξη του αυλού συναντάται στη δυτική Μακεδονία και στην Πιερία²⁹. Απαρτίζεται συνήθως από επτά τρύπες μπροστά και μία πίσω, ή έξι σημεία (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Στην ένωση του κυλινδρικού σωλήνα με τον ασκό τοποθετείται ένα μπιμπίκι με μονό επικρουστικό γλωσσίδι³⁰ (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Οι τρύπες στον

²⁸ Πληροφορίες από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της Εβρίτικης γκαϊτανίτσας.

²⁹ Πληροφορίες από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας για τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της γκάιντας.

³⁰ Ακολουθεί απόσπασμα από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη: «*Μπιμπίκι*» έχω ακούσει να το λένε οι κρητικοί και οι τσαμπουνάρηδες. Στον Έβρο το λένε ζαμπούνη ή καμούσι (*kamis* στα τουρκικά είναι το καλάμι). Παλιά το έφτιαχναν από καλάμι ή από λεπτά κλαδιά κουφοξυλιάς (ή ζαμπούκος) και κατασκευαζόταν ολόκληρο από το ίδιο κομμάτι καλαμιού ή κουφοξυλιάς. Τώρα οι περισσότεροι τα φτιάχνουν σε δύο μέρη: ξεχωριστά το σώμα και ξεχωριστά το γλωσσίδι. Το σώμα από κάποιο συνθετικό υλικό (*plexiglas*, *acetal*, *βακελίτη*, *αλουμίνιο*) και το γλωσσίδι από γλωσσίδι κλαρινέτου (καλάμι *Arundo Donax*) ή καλάμι *bambou* (το βρίσκουμε όπου υπάρχουν είδη ανθοκομίας). Υπάρχουν δύο βασικές τεχνικές για τη δημιουργία απόστασης ανάμεσα στο σώμα και το γλωσσίδι. Η μία είναι να ανασηκώσουμε το γλωσσίδι με μία δυνατή και αποφασιστική κίνηση, ώστε να προκαλέσουμε μία μόνιμη παραμόρφωση στις ίνες του. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιούνταν και στα ζαμπούνια παλιού τύπου, από καλάμι ή κουφοξυλιά. Και η άλλη τεχνική είναι να ξύσουμε το σώμα, ώστε να αποκτήσει μία κλίση ως το γλωσσίδι.

κυλινδρικό σωλήνα του αυλού είναι ισαπέχουσες, χωρίς όμως να παρουσιάζουν τις ίδιες διαστάσεις και το ίδιο σχήμα (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Πιο αναλυτικά, οι μεγαλύτερες παρουσιάζουν ωοειδές σχήμα, ενώ αντίθετα οι μικρότερες είναι στρόγγυλες (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Στο ακόλουθο απόσπασμα από την έρευνα του Ανωγειανάκη (1991: 183 – 184), ο Χρηστίδης Πασχάλης³¹, περιγράφει τα ανοίγματα των τρυπών στον κυλινδρικό σωλήνα. *«Η πρώτη από τα πάνω είναι η πιο μικρή, η δεύτερη και η τρίτη έχουν το ίδιο άνοιγμα και είναι πιο μεγάλες, η τέταρτη είναι πιο μεγάλη από όλες, η πέμπτη είναι λίγο πιο μικρή από τη δεύτερη και την τρίτη, η έκτη είναι μεγαλύτερη από την πέμπτη και η έβδομη είναι λίγο πιο μεγάλη από την έκτη. Η τρύπα που είναι πίσω από την πρώτη και είναι περίπου όσο και η τέταρτη. Επίσης, λέει με ένα μικρό κοφτερό σιδεράκι γαμψό, όπως το νύχι της όρνιθας, κουφώνει από το μέσα μέρος της τρύπες «για να φέρνει αντίλαλο η γκαϊντα», «πιο καθαρή φωνή». Μικρές τρύπες, μία ή δυο που ποτέ δεν πατιούνται από τα δάχτυλα, αλλά «είναι για τη φωνή». Ανοίγονται συχνά στα πλάγια της γυριστής χοάνης ή στο κάτω μέρος του ίσιου κυλινδρικού σωλήνα του αυλού. Μια μικρή στρόγγυλη τρύπα ανοίγουν επίσης συχνά, μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης από τα κάτω τρύπας, στο πίσω μέρος του ίσιου κυλινδρικού σωλήνα. Την τρύπα αυτή την χρησιμοποιεί ο γκαϊντατζής βουλώνοντας την περισσότερο ή λιγότερο με κεριά για να αποκτήσει το σωστό τονικό του ύψους, ο φθόγγος που δίνει η πρώτη, από τα κάτω, τρύπα του αυλού. Η πρώτη τέλος από τα πάνω, τρύπα – οι μικρότερες συνήθως σε σύγκριση με*

Σε κάθε περίπτωση η κατασκευή μιμπικιού είναι δύσκολη και επίπονη διαδικασία. Προϋποθέτει πολύ χρόνο, ενασχόληση και μακρά εμπειρία. Το μιμπίκι (και ειδικά το μιμπίκι σύγχρονου τύπου, δηλαδή από δύο υλικά) έχει πολλές παραμέτρους που επηρεάζουν το κούρδισμα και τη φωνή του. Όλες αυτές οι παράμετροι χρειάζονται πειραματισμό, έλεγχο και συστηματοποίηση αν θέλουμε να έχουμε ένα όργανο καλής ποιότητας».

³¹*«Ο Πασχάλης Χρηστίδης γεννήθηκε στο Διδυμότειχο το 1926. Ο πατέρας του ήταν πρόσφυγας από το Μπουγιούκ Τσεκμετζέ, προάσιο τότε της Κωνσταντινούπολης. Η μητέρα του ήταν από το Διδυμότειχο. Σε πολύ μικρή ηλικία ορφάνεψε από πατέρα και η μητέρα του ξαναπαντρεύτηκε στο Κουφόβουνο, όπου και μετακόμισαν. Το 1938, αφού τελείωσε το δημοτικό, άρχισε να βόσκει τα πρόβατα της οικογένειάς του. Ήταν η εποχή που άρχισε να παίζει γκαϊντα. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής έπαιξε σε πολλά γλέντια, λόγω έλλειψης μεγαλύτερων γκαϊντατζήδων. Το 1947 μετακομίζει στο Διδυμότειχο όπου μαθαίνει την τέχνη του ράφτη. Άνοιξε ραφείο το 1952, το οποίο διατηρούσε ως την εποχή που τον συνάντησα τελευταία φορά, το 2001. Στο Διδυμότειχο δεν έπαιξε γκαϊντα δημόσια, εκτός από τα γλέντια των ραφτών κατά την 25^η Ιανουαρίου, εορτή του προστάτη τους, Γρηγορίου του Θεολόγου. Ασχολήθηκε περιστασιακά με το μπουζούκι και το ακορντεόν. Το 1976 εμφανίστηκε για πρώτη φορά επί σκηνής σε μια συναυλία που διοργάνωσε ο Δήμος Διδυμοτείχου (...) Έκτοτε συνεργάζεται τακτικά με χορευτικά συγκροτήματα ενώ έχει εμφανιστεί πολλές φορές σε συναυλίες σε πολλά μέρη της Ελλάδας. Ασχολείται με την κατασκευή του οργάνου, σε συνεργασία με επαγγελματία τονοδότη», (Σαρρή 2007, β: 25).*

όλες τις άλλες – έχει σφηνωμένο στο άνοιγμά της, μέσα στον σωλήνα του αυλού, ένα μικρό σωληνάκι συνήθως από φτερό κότας»³².

Αντίστοιχα, στο ακόλουθο απόσπασμα από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη δίνεται η περιγραφή των οπών σχετικά με την επιλογή των θέσεων, καθώς επίσης και με το κούρδισμα: «Πώς επιλέγω τις θέσεις των οπών ξεκινώντας από το ζαμπούνι. Μετά από αρκετές δοκιμές σε παλιότερες γκαϊτανίτσες, έχω προεπιλέξει ένα συγκεκριμένο ζαμπούνι. Το έχω διαλέξει ως «πρότυπο» για τον ήχο του και γενικότερα τη συμπεριφορά του στο παίξιμο. Μετά από μερικές δοκιμαστικές κατασκευές επάνω σε φτηνά ξύλα και με κανόνα την εργονομία, αλλά και την εμφάνιση, αποφασίζω ποιες θα είναι οι αποστάσεις των τρυπών, που ανταποκρίνονται καλά στο συγκεκριμένο ζαμπούνι. Όλες τις αποστάσεις των τρυπών τις μετρώ από τη βάση του ζαμπουνιού, σε χιλιοστά. Αφού έχω δώσει το αρχικό κυλινδρικό σχήμα στην γκαϊτανίτσα, χαράζω περιμετρικά με τη λοζή σμίλη τις θέσεις όπου θα ανοιχτούν οι πρώτες τρύπες. Στη συνέχεια, «σκάβω» με λίμα και γυαλόχαρτο τα βαθουλώματα, όπου θα διευκολύνουν τις κινήσεις των δακτύλων. Φροντίζω τα αυλάκια αυτά να έχουν όλα το ίδιο βάθος και να βρίσκονται όλα σε ένα επίπεδο. Αυτό βοηθά τις κινήσεις των δακτύλων. Στη συνέχεια, με ένα αιχμηρό εργαλείο σημαδεύω τα σημεία όπου θα ανοιχτούν οι αρχικές τρύπες. Ανοίγω τις τρύπες στην μπροστινή όψη της γκαϊτανίτσας, με ξυλοτρύπανο μικρής διατομής (3mm για την πρώτη επάνω και 4mm για τις υπόλοιπες). Έπειτα αποφασίζω που ακριβώς θα ανοιχτεί η πίσω τρύπα. Σκάβω το λακουβάκι της και ανοίγω την αρχική τρύπα με 4mm. Σχετικά με το κούρδισμα για κάθε τρύπα θέλω να έχω μία συγκεκριμένη νότα. Με γνώμονα το πόσο χαμηλή είναι η κάθε νότα, σε σχέση με το τελικό μου αποτέλεσμα, συνεχίζω με προσοχή να μεγαλώνω, προσέχοντας ταυτόχρονα να τους δίνω σχήμα συμμετρικό, ελλειπτικό. Προσέχω επίσης κάθε τρύπα να είναι ευθυγραμμισμένη ως προς τον άξονα της γκαϊτανίτσας, αλλά και όλες μαζί να είναι ευθυγραμμισμένες μεταξύ τους. Προσέχω να μην ξεπεράσω το επιθυμητό τονικό ύψος και σταματώ λίγο πριν από αυτό. Συνεχίζω με το βάπτισμα του οργάνου σε λάδι για τουλάχιστον τρεις μέρες και συνεχίζω με το τελικό κούρδισμα μία μέρα αφότου την βγάλω από το λάδι».

³²Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας για το σωληνάκι που είναι φτιαγμένο από φτερό κότας αναφερόμενος στην περιγραφή του Χρηστίδη Πασχάλη για τα ανοίγματα των οπών: «τώρα τα φτιάχνουν από φύλλο κασσίτερου ή από το σωληνάκι μελάνης που έχουν μέσα τα στυλό».

Στη συνέχεια, ο μικρός κυλινδρικός αυλός με το γλωσσίδι, ο οποίος προσαρμόζεται στον κοντό, μελωδικό αυλό φτιάχνεται συνήθως από καλάμι. Ωστόσο, ο Ανωγειανάκης αναφέρει και μία επιπρόσθετη διαδικασία κατασκευής, από λεπτό κλωνάρι με ψίχα (εντεριώνη), ίσια νερά και χωρίς κόμπους, που κόβονται κατά τη χειμερινή περίοδο και ξηραίνεται κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού στον ήλιο (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Έπειτα, αφού αφαιρείται η ψίχα, περνάει από μία διεργασία εσωτερικού και εξωτερικού καθαρισμού, προκειμένου να καταλήξει στην εσωτερική λείανση με τη βοήθεια ενός πυρωμένου σίδηρου, και στην ασφάλιση του ανοιχτού άκρου με μία ξύλινη τάπα και κερί (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Ακολουθώς, κόβεται το γλωσσίδι με κατεύθυνση από πάνω προς τα κάτω, ή το αντίστροφο και ξύνεται με τη βοήθεια ενός αιχμηρού αντικειμένου (μαχαιράκι), δοκιμάζοντας το πολλές φορές με σκοπό να επιτευχθεί το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Συνηθισμένες ονομασίες για τον σωλήνα με το γλωσσίδι είναι οι εξής: ζαμπούνια, γλωσσίδι, πίσκα (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Προκειμένου να εξασφαλισθεί η σωστή λειτουργία του γλωσσιδιού, πυρώνουν το σωληνάκι με το γλωσσίδι στη φωτιά για να ξεραθεί και να έχει πιο καλή λειτουργία να μην κολλάει (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Επιπρόσθετα, χρησιμοποιείται η κλωστή ή η τρίχα στο κάτω μέρος από το γλωσσίδι, ή τυλίγεται η ρίζα του γλωσσιδιού και σε περίπτωση που χρειάζεται λειαίνεται το γλωσσίδι με τη βοήθεια ενός αιχμηρού αντικειμένου (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

Επίσης, αξίζει να επισημανθεί ότι τα κόκαλα ή δαχτυλίδια, τα οποία τοποθετούν στις απολήξεις των διαφόρων εξαρτημάτων της γκάιντας (επιστόμιο, δύο αυλοί), είναι τμήματα από ίσιο κέρατο κατσίκας ή ελαφιού (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Εδώ και πολλά χρόνια κατασκευάζονται και από σκληρό πλαστικό βιομηχανικής χρήσης ή από μπρούντζο, ο οποίος προσαρμόζεται επάνω στο ξύλο και στη συνέχεια σφυρηλατείται σε δύο σημεία με αιχμηρό αντικείμενο για να βαθουλώσει και να δέσει με το ξύλο, ώστε να μη φεύγει³³. Τα δαχτυλίδια αυτά κόβονται συνήθως με πριόνι, αφού προηγουμένως έχουν βράσει σε δυνατή φωτιά για να είναι εύκαμπτα,

³³ Πληροφορίες από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας για τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της γκάιντας.

τοποθετούνται σε ξύλινα καλούπια ίδιων διαστάσεων με το επιστόμιο και τους αυλούς και τέλος σφυρηλατούνται μέχρις ότου πάρουν το επιθυμητό σχήμα³⁴. Με τον ίδιο τρόπο βράζονται και καλουπώνονται και τα κεφαλάρια της γκαϊτανίτσας, τα οποία φτιάχνονται από ολόκληρο κέρατο³⁵. Έπειτα, σφηνώνονται στις απολήξεις των εξαρτημάτων, στις κατάλληλα ανοιγμένες εσοχές, και λειαινούνται ώστε να ευθυγραμμιστεί το κόκαλο με το ξύλο (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184). Σκοπός των δαχτυλιδιών αυτών είναι η προφύλαξη των ξύλινων εξαρτημάτων της γκάιντας από τυχόν φθορές (ράγισμα) και συγχρόνως η διακόσμησή της με χαραγμένα γεωμετρικά σχέδια της χλωρίδας και της πανίδας (Ανωγειανάκης 1991: 183 – 184).

1.2.3 Τρόπος παιξίματος και μουσικές ιδιότητες

Όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος, ακολουθεί μία συνοπτική περιγραφή αυτού θέτοντας τα κυριότερα χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν τον τρόπο παιξίματος. Αναλυτικότερα, ο μακρύς αυλός τοποθετείται κάτω από τη μασχάλη, ή σε σπανιότερες περιπτώσεις στηρίζεται στον ώμο ή στο μπράτσο του οργανοπαίκτη, ή αφήνεται ελεύθερος να κρέμεται (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198).

Ουσιαστικά, χρησιμοποιείται για την απόδοση ενός μόνο φθόγγου, ο οποίος είναι σε εναρμόνιση με τον φθόγγο που χρησιμοποιείται ως τονική στον μελωδικό αυλό (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198). Με τον τρόπο αυτό, ο μακρύς αυλός κρατάει μία όμοια ηχητική χροιά, συνοδεύοντας τη μελωδία μία οκτάβα χαμηλότερα (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198). Επιπρόσθετα, σκοπός των εφτά συν μία τρυπών της γκάιντας είναι η απόδοση αποστάσεων της φυσικής, διατονικής κλίμακας (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198). Συνήθως, η τονική της κλίμακας είναι η τέταρτη τρύπα, από τα κάτω, με υποτονική την προηγούμενη τρύπα σε διάστημα τόνου από την τονική (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198). Το ύψος της τονικής εξαρτάται κυρίως από το μήκος του κοντού αυλού και του γλωσσιδιού (Ανωγειανάκης 1991: 184 – 198).

³⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας για την κατασκευή των δαχτυλιδιών: «Ο μπάρμπα- Γιάννης μου είχε πει να τα βράζω σε λίπος όπου η θερμοκρασία είναι μεγαλύτερη. Προσπαθώ να θυμηθώ το επώνυμό του, ζούσε στα Διαβατά και καταγόταν από τους Χιονάδες».

³⁵ Πληροφορίες από τη συνέντευξη του Καστανιώτη Αλέξη σχολιάζοντας για τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της γκάιντας, συγκεκριμένα για τα κεφαλάρια της γκαϊτανίτσας.

2 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της γκάιντας

2.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η σκιαγράφηση του ιστορικού, πολιτικού και του κοινωνικού περιβάλλοντος της γκάιντας στον νομό του Έβρου, μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αποσπασμάτων, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από βιβλιογραφικές αναφορές. Συγκεκριμένα, κρίθηκε σκόπιμο να τεθούν κάποιοι βασικοί άξονες, προκειμένου να διασαφηνιστούν οι ιστορικές, κοινωνικές, και πολιτισμικές και συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργούσε η γκάιντα στην περιοχή του Έβρου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Αρχικά, στην ενότητα 2.2. γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής καταγραφής των κυριότερων γεγονότων που έλαβαν χώρα στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου από ιστορικής, πολιτικής και κοινωνικής σκοπιάς, προκειμένου να γίνει αντιληπτό το περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργούσε η γκάιντα εκείνη τη χρονολογική περίοδο.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 2.3. εξετάζεται ο ρόλος της γκάιντας εντός των πλαισίων της κοινότητας. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται ο καταμερισμός εργασιών βάσει φύλου, ενώ ταυτόχρονα γίνεται μία προσπάθεια καταγραφής των περιστάσεων όπου ακούγονταν η γκάιντα, καθώς επίσης και των σημαντικότερων ηθών και εθίμων εκείνης της χρονολογικής περιόδου. Στο σημείο αυτό, γίνεται ένας συσχετισμός του ανθρώπινου κύκλου ζωής με τον κύκλο του χρόνου και της βλάστησης, περιγράφοντας ξεχωριστά τις τέσσερις εποχές (χειμώνας, άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο). Έπειτα, ακολουθεί η περιγραφή της κατάστασης των εορτών, καθώς επίσης και η δημιουργία των τραγουδιών. Τέλος, γίνεται μια αντιπαράθεση ανάμεσα στη διαφορετικότητα των γενεών στα πλαίσια της κοινότητας.

Ακολουθεί η ενότητα 2.4., όπου εξετάζεται ο ρόλος του γκαϊντατζή στο πλαίσιο των παλαιών αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών του Έβρου, παραθέτοντας παράλληλα στοιχεία της εντοπιότητας και της διαφοροποίησης των γκαϊντατζήδων της κάθε περιοχής.

Έπειτα, στην ενότητα 2.5. εξετάζονται ο τρόπος εκμάθησης και διδασκαλίας του οργάνου την περίοδο πριν το 1940 και μετέπειτα. Δίνεται έμφαση στη βιοματική εκμάθηση και την εμπειρική γνώση που αποκτούσαν οι γκαϊντατζήδες εκείνης της εποχής, μαθαίνοντας ο ένας από τον άλλον, έχοντας πάντα ως πρότυπο το παίξιμο των παλαιότερων οργανοπαικτών.

Τέλος, στην ενότητα 2.6. γίνεται μία προσπάθεια καταγραφής των στοιχείων που στοιχειοθετούσαν την προσωπική ταυτότητα του κάθε γκαϊντατζή, παραθέτοντας στοιχεία σχετικά με το ηχόχρωμα, την τεχνική και τη δεξιοτεχνία, καθώς επίσης και τη ρυθμικότητα του οργάνου.

2.2 Το παλαιό περιβάλλον της γκάιντας

Για να μπορέσει να γίνει αντιληπτή η πορεία της γκάιντας από το παρελθόν μέχρι τις μέρες μας, κρίνεται αναγκαία η σκιαγράφηση των βασικών γεγονότων που έλαβαν χώρα στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου από ιστορικής, πολιτικής και κοινωνικής σκοπιάς. Κοιτάζοντας την πορεία της γκάιντας υπό το πρίσμα του χρόνου, θεωρείται αναγκαίο να ανατρέξουμε στην περίοδο 20^{ου} αιώνα, προκειμένου να διασαφηνιστεί το πολιτισμικό περιβάλλον της Θράκης αυτήν τη χρονολογική περίοδο. Κατά σύμβαση, το συγκεκριμένο χρονολογικό ορόσημο θεωρείται ως η απαρχή της περιόδου που εξετάζεται στην παρούσα έρευνα, χαρακτηριζόμενο ως παλαιό περιβάλλον, κυρίως λόγω των αναφορών τόσο των πληροφορητών, όσο και της βιβλιογραφίας.

Η κατάσταση στα σημερινά πολιτισμικά δεδομένα της Θράκης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το ιστορικό παρελθόν της, όπου εξελίσσονται σημαντικοί μετασχηματισμοί στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων (Χτούρης 1999: 41). Πιο συγκεκριμένα, η μετάβαση από τις συντεχνίες στη Βιομηχανική Επανάσταση και αντίστοιχα η μετάβαση από τις θρησκευτικές στις εθνικές κοινότητες, θεωρούνται από

τους κυριότερους μετασχηματισμούς αυτής της χρονολογικής περιόδου³⁶ (Χτούρης 1999: 41). Επιπρόσθετα, οι Βαλκανικοί πόλεμοι το 1913 – 1914 και μετέπειτα ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος οδήγησαν στη διαμόρφωση των εθνικών – γεωγραφικών ορίων, επιφέροντας ποικίλες ιστορικές και κοινωνικές ανακατατάξεις στο περιβάλλον όπου λειτουργούσε η γκάντα (Χτούρης 1999: 41).

Αναμφισβήτητα, είναι γενικώς αποδεκτό ότι τα γεγονότα του 1922 επηρέασαν την εν λόγω περιοχή³⁷ (Χτούρης 1999: 48). Ουσιαστικά, η προσφυγιά και οι μαζικές μετακινήσεις πληθυσμών από τη βόρεια Θράκη και τη Μικρά Ασία, φανερώνουν την αναμόχλευση που επέφερε η Μικρασιατική Καταστροφή και συνθέτουν την τωρινή εικόνα της Θράκης, η οποία είναι το αποτέλεσμα της διαδικασίας ολοκλήρωσης του ελληνικού κράτους³⁸ (Χτούρης 1999: 48).

Παρόλα αυτά, το προφίλ του πληθυσμού των χωριών του Έβρου, ως βασικό σημείο ενδιαφέροντος της παρούσας έρευνας, δεν υπέστη σημαντικές διακυμάνσεις, σε αντίθεση με την περιοχή της Μακεδονίας, όπου παρατηρούνται διαφοροποιήσεις μεγάλης κλίμακας (Χτούρης 1999: 50 – 55). Στα χωριά του Έβρου τη συγκεκριμένη χρονολογική περίοδο κατοικούσαν εντόπιοι χριστιανοί ορθόδοξοι³⁹, οι οποίοι παρέμειναν στον γενέθλιο χώρο τους (Σαρρής 2007, α: 96 – 98, Χτούρης 1999: 50 – 51).

Τυπικά, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα υπήρχε ο χαρακτηρισμός του Τούρκου υπηκόου. Ο Σαρρής Χαρίδημος θέτει: «*Ο πιο παλιός γκαϊντατζής, ο πάππου-λιάς, από την Παταγή,*

³⁶ «Οι συντεχνίες σινάφι είναι η οικονομική και η κοινωνική οργάνωση στο οθωμανικό φεουδαλικό σύστημα. Οι συντεχνίες συνένωναν ανθρώπους που είχαν την ίδια ασχολία και συγγενική υλική κατάσταση και κοινά συμφέροντα. Υπήρχαν παράλληλες χριστιανικές και μουσουλμανικές συντεχνίες και περιπτώσεις τεχνιτών που δεν ήταν μέλη της συντεχνίας», (Χτούρης 1999: 44).

³⁷ «Συνθήκη πρωτόκολλο των Μουδανιών 28 Σεπτεμβρίου - 11 Οκτώβριου 1922», (Χτούρης 1999: 48).

³⁸ «Η συνθήκη της Λωζάνης του 1923 οδήγησε στην υποχρεωτική ανταλλαγή. Η αποχώρηση όλων των πληθυσμών που θα δημιουργούσαν πρόβλημα στην εθνική και στη θρησκευτική ομοιογένεια της Ελλάδας και της Τουρκίας με εξαίρεση τη μειονότητα της Θράκης και της αντίστοιχης της Κωνσταντινούπολης», (Χτούρης 1999: 49).

³⁹ «Στη Θράκη η διατήρηση της θρησκευτικής και εθνικής ετερογένειας στους νομούς της Ξάνθης και της Ροδόπης συνοδεύτηκε από τη δημιουργία μιας λωρίδας εδάφους με αμιγή χριστιανικό πληθυσμό στον Έβρο που αποτελείται από ντόπιους κάτοικους και από πρόσφυγες που κατέφυγαν εκεί από άλλα τμήματα της Θράκης και της Μικράς Ασίας», (Χτούρης 1999: 50).

ήταν γεννημένος πριν το 1922. Ήταν γεννημένος Οθωμανός υπήκοος»⁴⁰. Όσοι πάλι γεννήθηκαν στα τέλη του 18^{ου} αιώνα ή πιο πριν το πιο πιθανό θα ήταν να είναι κληρωτοί. Με λίγα λόγια, να έχουν εκπληρώσει την στρατιωτική τους θητεία στον βουλγάρικο ή στον τούρκικο στρατό⁴¹. Στα γεωγραφικά πλαίσια ορίζονταν ως οθωμανική περιοχή και ήταν ενδεικτικό να συμβαδίσουν με όλη την πορεία του τούρκικου μορφώματος⁴². Ο Γιαντζίδης Στράτος, ένας από τους παλαιότερους γκαϊντατζήδες, είναι 85 χρονών και εξιστορεί πως ο παππούδες του υπηρέτησαν στον οθωμανικό στρατό⁴³.

Όπως προκύπτει από τα ανωτέρω, οι συνεχείς πολιτισμικές ζυμώσεις που προέκυψαν από τις μαζικές μετακινήσεις των προσφύγων, και από τα απομεινάρια παλαιών πολιτισμών, καθώς επίσης και από τους επαναπατρισμούς ανθρώπων γεννηθέντων στο εξωτερικό, συνθέτουν ένα παζλ στο οποίο, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι, αντικατοπτρίζεται η πολυπολιτισμική εικόνα μιας ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων και κατά συνέπεια της ευρύτερης περιοχής της Θράκης επηρεάζοντας τις συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργούσε η γκαϊντα (Σαρρής 2007, α: 96 – 98, Χτούρης 1999: 50 – 55).

2.3 Ο ρόλος της γκαϊντας μέσα στην κοινότητα

Είναι γενική παραδοχή ότι ο ρόλος της γκαϊντας ήταν πρωταγωνιστικός εντός της ευρύτερης περιοχής της Θράκης. Ο Ντομπρίδης Γιάννης από τη Λάδη Έβρου περιγράφει πως διασκέδαση και γκαϊντα είχαν χρόνιο δεσμό, καθώς υπήρχε έντονο ενδιαφέρον και μεγάλη ζήτηση⁴⁴. «*Το όργανο που είχαμε εδώ ήταν η γκαϊντα, σαν*

⁴⁰Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁴¹«*Η προσάρτηση της Ανατολικής Ρωμυλίας και οι βαλκανικοί πόλεμοι συνοδεύτηκαν από μια διαρκή μετακίνηση πληθυσμών και αλλαγές στο καθεστώς κυριαρχίας της Θράκης*», (Χτούρης 1999: 46).

⁴²«*Σύμφωνα με τα επίσημα στατιστικά στοιχεία (στατιστική επετηρίδα 1890 – 1920 το 10% περίπου του ελληνικού πληθυσμού που βρισκόταν στο τότε ελληνικό κράτος μετακινήθηκε προς τις περιοχές που ελέγχονταν από την οθωμανική διοίκηση*», (Χτούρης 1999: 42).

⁴³Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁴⁴«*Ο Γιάννης Ντομπρίδης γεννήθηκε στη Λάδη το 1958. Ο πατέρας του είναι γηγενής, ενώ η οικογένεια της μητέρας του προέρχεται από τα Κατίχαλα της Ανατολικής Θράκης, ένα χωριό κοντά στη Μακρά*

τοπικό. Τώρα στους γάμους έπαιρναν κάνα κλαρίνο, κάνα τσιμπίς (...) κρουστά δεν είχαμε στο χωριό». Αντίστοιχα, ο Ζηκίδης Παναγιώτης εξιστορεί τα δεδομένα που επικρατούσαν στον Πεντάλοφο Έβρου, τονίζοντας ότι εκείνη την εποχή υπήρχαν πολλοί παππούδες που έπαιζαν γκάιντα⁴⁵. Ακολουθεί χαρακτηριστικό απόσπασμα: «Από μικρό παιδάκι ακόμα, όσο θυμάμαι τον εαυτό μου, παίζαμε κρυφτό στο χωριό. Εγώ κρυβόμουν εκεί που είχε γκάιντες, εκεί που λαλούσαν οι γκάιντες. Γιατί λαλούσαν οι γκάιντες, γιατί βαρούσαν».

Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι ο άσκαυλος είναι ο κύριος εκφραστής της προφορικής βιωματικής παράδοσης. Ουσιαστικά, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τις μικρές κλειστές κοινωνίες του Έβρου και με τη λαϊκή συνείδηση. Έχει συνδεθεί με την αγροτική ζωή της υπαίθρου, καθώς ήταν η μοναδική διέξοδος των νεαρών τσοπάνηδων στην ενασχόληση με τα ζώα (Αυδίκος 2002: 48, Σαρρής 2007, α: 98).

Ο Αλέκος Αλεξανδρόπουλος δηλώνει με τον τρόπο του την άμεση συσχέτιση του οργάνου με τον παλιό τρόπο ζωής, ενδεικτικά αναφέρει⁴⁶: «Και εγώ αν θα πάω να παίζω μέσα στο σπίτι να κλειστώ σε ένα δωμάτιο, δε θα παίζω, ούτε εγώ, ούτε το όργανο. Ενώ άμα θα βρεθείς σε ένα καφενείο, καλά δε σου λέω έξω στη φύση. Εγώ μένω δίπλα στον Υμηττό και όποτε ανεβαίνω έρχονται πουλιά και κάθονται και κελαηδάνε δίπλα ότι

Γέφυρα (Ουζούν Κιουπρού). Οι γονείς του μετανάστευσαν στη Γερμανία κι έτσι ο Γ. Ντομπρίδης μεγάλωσε με τους παππούδες του. Έχει σπουδάσει Τεχνολόγος – Ακτινολόγος Με την γκάιντα άρχισε να ασχολείται από τα γυμνασιακά του χρόνια, τη δεκαετία του '70. Συμμετείχε και συμμετέχει ενεργά στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης (όπου διαμένει) παίζοντας γκάιντα, θρακιώτικη λύρα και κρουστά. Ταυτόχρονα, είναι κατασκευαστής των παραπάνω οργάνων, σε συστηματική βάση, διαθέτοντας εργαστήριο και τόρνο. Έχει συμμετάσχει σε μεγάλο αριθμό συναυλιών στην Ελλάδα και το εξωτερικό καθώς και σε ηχογραφήσεις θρακιώτικης μουσικής. Παίζει στα Αναστενάρια του Λαγκαδά», (Σαρρής 2007, β: 23).

⁴⁵«Ο Παναγιώτης Ζηκίδης γεννήθηκε στον Πεντάλοφο το 1968, όπου και μεγάλωσε Ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη, ως μουσικός. Είναι ο μοναδικός εκπρόσωπος της νεότερης γενιάς γκαϊντατζήδων από τη Θράκη. Σπούδασε σε ΤΕΙ στη Λαμία. Έλαβε συστηματικά μαθήματα μουσικής(ακορντεόν – αρμόνιο) στην Ορεστιάδα, κατά τη διάρκεια των μαθητικών του χρόνων. Πρώτος του καθηγητής στη γκάιντα, όταν ήταν δεκαπέντε ετών, ήταν κάποιος ηλικιωμένος γείτονάς του. Το μεγαλύτερο μέρος της μαθητείας του το οφείλει στην επαφή του με διάφορους γκαϊντατζήδες του Έβρου καθώς και σε ηχογραφήσεις. Η απόφασή του να ασχοληθεί με τη γκάιντα έτυχε ισχυρής αντίδρασης από το οικογενειακό του περιβάλλον. Συνεργάζεται με χορευτικά συγκροτήματα και συλλόγους της Θεσσαλονίκης, ενώ συμπράττει σε γλέντια με λαϊκούς μουσικούς, παίζοντας γκάιντα, κρουστά και ακορντεόν. Έχει αρχίσει να ασχολείται με την κατασκευή του οργάνου, ενώ παράλληλα παραδίδει μαθήματα γκάιντας», (Σαρρής 2007, β: 21).

⁴⁶Αναλυτική περιγραφή του γκαϊντατζή (βλ. Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, σελ. 136).

και να παίζω. Είναι λογικό ότι όλα αυτά τα όργανα, όλα αυτά τα γλέντια να έχουν να κάνουν με τον παλιό τρόπο ζωής».

Η γκάιντα ως ποιμενικό όργανο εναρμονίζεται πλήρως με το φυσικό του περιβάλλον, δηλαδή το βοσκοτόπια, καθώς είναι φτιαγμένο από φυσικά υλικά (ξύλο, καλάμι, δέρμα), συνοδεύοντας τόσο τη μοναχική ζωή των βοσκών, όσο και τη μουσική ζωή της κοινότητας (Σαρρή 2007, α: 103 – 104). Στην ουσία, η μουσική είναι παράλληλη με την κοινωνία των ανθρώπων και μεταβάλλεται σύμφωνα με αυτήν, δημιουργώντας μία σταθερά για τα μέλη της κοινότητας⁴⁷ (Attali 1991: 19).

Με αυτόν τον τρόπο, η γκάιντα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα όργανο συνυφασμένο με το γλέντι, αποτελώντας τον βασικότερο τρόπο διασκέδασης εκείνης της εποχής. Κατά τον Σαρρή Χαρίδημο στόχος είναι να υπάρχει μία συλλογική ευχαρίστηση στο γλέντι, θέτοντας ως βασικό ζητούμενο την ύπαρξη κοινότητας⁴⁸. «Ο χώρος, ο οποίος λειτουργεί αυτό το όργανο, είναι η κοινότητα (...) είναι φτιαγμένο να λειτουργεί στο καφενείο⁴⁹, στην παρέα, στη συντροφιά»⁵⁰.

Αντίστοιχα, την κομβική θέση της γκάιντας ως κοινό σημείο αναφοράς της κοινότητας, αναδεικνύει και ο Ματακάκης Στέργιος, ο οποίος υποστηρίζει ότι η γκάιντα λειτουργούσε στα πλαίσια μίας συλλογικότητας, καθώς όλο το χωριό μαζεύονταν να πιαστεί και να χορέψει γύρω από την γκάιντα⁵¹. «Όταν μιλάμε για μια γκάιντα μιλάμε για την ταυτότητα της κοινότητας, το δέσιμο της κοινότητας την

⁴⁷«Κάθε μουσική, κάθε οργάνωση ήχων είναι ένα όργανο για τη δημιουργία ή τη σταθεροποίηση μιας κοινότητας, μίας ολότητας», (Attali 1991: 19).

⁴⁸«Σύμφωνα με τον Max Weber η προσπάθεια για τη συνεχή διασφάλιση της εδαφοκυριαρχίας αποτελεί ουσιαστικό παράγοντα συγκρότησης της κοινότητας», (Χτούρης 1999: 56).

⁴⁹«Στα παλιά καφενεία αποτυπώνονται η φθορά και η ιστορία του τόπου και των ανθρώπων. Και για αυτό πρέπει να τα διαφυλάζουμε ως συνέχεια του παρελθόντος, ως ζώσα ιστορία. Το καφενείο είναι ένας χώρος ανταλλαγής πληροφοριών και αξιών. Και φυσικά ήταν ο σύνδεσμος της κοινότητας με τον έξω χώρο. Οποιος ήθελε να γνωρίσει έναν τόπο, εκεί πήγαινε (...) Το καφενείο, είναι χώρος συνάντησης των ανδρών, τόπος παιχνιδιού και γλεντιού, πεδίο κοινωνικής συναναστροφής, αλλά συχνά και έντονη πολιτικής κόντρας», Ανακτήθηκε από: <http://www.kathimerini.gr/505628/article/politismos/arxeio-politismo/ta-kafeneia-synanthseis-kai-istoria> στις 11/12/2017 11:56 π.μ.

⁵⁰Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁵¹Αναλυτική περιγραφή του γκαϊντατζή (βλ. Ματακάκης Στέλιος, σελ. 142).

ομαδικότητα, το πιάσιμο του χορού, που συμβολίζει σε κρατάω να μην πέσεις και κράταγε και εσύ»⁵².

Οι κοινωνίες αυτές αποτελούσαν τη «ραχοκοκαλιά» του πολιτισμού μέσα από τον οποίο αναδείχτηκε η γκάντα, όπως αναφέρει ο Σαρρής Χαρίδημος⁵³. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους ήταν η «εσωστρέφεια», η «ενδογαμία» και η οικονομική, κοινωνική και πολιτισμική αυτοδυναμία (Αυδίκος 2002: 48). Ουσιαστικά, ήταν κοινότητες αγροκτηνοτρόφων, οι οποίες λειτουργούσαν με σχετική αυτονομία σε είδη πρώτης ανάγκης, «σαν μια μικρή ημιαυτάρκης οικιακή μονάδα»⁵⁴.

Κατοικούσαν στα μέρη τους και κινούνταν μέσα στα όρια του χωριού. Μικρά χωριά, πληθυσμιακά από 500 έως 700 κατοίκους, χωρισμένους σε μικρές πατριαρχικές οικογένειες, μοιράζοντας συγχρόνως την εργασία στα άτομα που αποτελούσαν την οικογένεια (Σαρρής 2007, α: 98). Ο Γιαντζίδης Στράτος συνθέτει το παζλ της εποχής: «Δέκα δώδεκα άτομα, σε ένα δωμάτιο (...) δυο, τρία, τέσσερα αδέρφια παντρεμένα σε ένα στενό δωμάτιο (...) με πλεγμένα ξύλινα τείχη. Σε ένα δωμάτιο, αυτή ήταν η ζωή τους. Το πρωί ξυπνούσαν ο καθένας πρόβατα, λουσίματα, ζώα»⁵⁵.

Η πιο αισθητή διαφορά είναι ότι στις κοινότητες αυτές, η έννοια του χρήματος δεν διακατείχε τον ρόλο που έχει στην εποχή μας. Εκείνη την εποχή, κάλυπταν τις βιοτικές τους ανάγκες, καθώς καλλιεργούσαν τη γη, είχαν τα δικά τους ζώα και παρήγαγαν τα βασικά υλικά αγαθά. Ότι υπήρχε σε επάρκεια αποτελούσε μέρος προς πώληση και από τα χρήματα που εξοικονομούσαν αφιέρωναν ένα ποσό για τις βασικές ελλείψεις.

⁵² «Η συλλογική ταυτότητα δεν παραμένει αναλλοίωτη στον χρόνο, αλλά μετασχηματίζεται ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες που εκάστοτε επικρατούν, πάντα όμως στη βάση των συλλογικών εμπειριών της μνήμης που επιβιώνουν και των προσδοκιών. Η διάρκεια ύπαρξης κάθε ομάδας καθορίζεται από τη δυνατότητα που έχει να ικανοποιεί τις ανάγκες των μελών της, προσφέροντας σε αυτά ικανοποίηση. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ενσωμάτωση σε μια ομάδα επηρεάζει τον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς των μελών και έτσι η συλλογική ταυτότητα των ομάδων ένταξης συντελεί στη διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας των ατόμων», (Καρατζούνη 2008: 35 – 40).

⁵³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁵⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁵⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

2.3.1 Καταμερισμός εργασίας βάσει φύλου

Φωτογραφίζοντας το περίγραμμα μέσα στο οποίο δρούσε η γκάνιντα, τα μπαΐρια, τα βοσκοτόπια, συμπεραίνεται εκ πρώτης όψεως ότι αποτελεί τον φυσικό βιότοπο του οργάνου. Η γκάνιντα θεωρείται κομμάτι του καταμερισμού της εργασίας, αποτελεί μέρος της μουσικής ολότητας, φανερώνοντας τα αισθήματα του μουσικού περιβάλλοντος.

Εργασία και γκάνιντα ήταν δύο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Τα αγόρια, από το νεαρό της ηλικίας τους, αναλάμβαναν τα καθήκοντά τους στο κομμάτι του καταμερισμού της εργασίας (Σαρρής 2007, α: 99). Μεγάλωναν στα μπαΐρια, στους βοσκότοπους, μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά της ηλικίας τους. Η βασική τους ασχολία ήταν να βγάζουν τα ζώα για βοσκή και αργότερα, αφού κυλούσε το απομεσήμερο, αντάμωναν στις παχιές σκιές των δέντρων, στις δροσερές πηγές, στις γούρνες να ποτίσουν τα ζώα, να λαλήσουν τις γκάνιντες και τις φλογέρες, να δείξει ο ένας τον άλλον.

Αντίθετα με τα αγόρια, που εργάζονταν στο φυσικό περιβάλλον της γκάνιντας στα μπαΐρια, τα κορίτσια είχαν και αυτά το δικό τους κομμάτι στον καταμερισμό των εργασιών. Αναλάμβαναν μέρος από τις οικιακές εργασίες σε ζεστό και στενό περιβάλλον, κοντά στη μητέρα και τη γιαγιά και ταυτόχρονα, χωρίς να γίνεται απολύτως αντιληπτό, καλλιεργούσαν τις φωνητικές τους ικανότητες τραγουδώντας τραγούδια του χωριού (Σαρρής 2007, α: 99 – 100).

Το τραγούδι ήταν έκφραση, ήταν παρέα, ήταν συντροφιά, μία χαρούμενη συνοδευτική νότα στην ώρα της δουλειάς, η οποία δε συμβάδιζε με τις καλές τέχνες, όπως στη σημερινή εποχή, αλλά ουσιαστικά υπήρχε για να εξωτερικεύει τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο. Οι δύο κόσμοι των διαφορετικών φύλων αντάμωναν σαν δύο αντίθετοι πόλοι έλξης, υπό το φως του φεγγαριού, στα νυχτέρια, στο πάτημα των σταφυλιών, στο ξεφλούδισμα των καλαμποκιών, σε μικρά αυθόρμητα γλέντια στις γειτονιές, με τη συντροφιά της μουσικής να συνοδεύει ευχάριστα τις συλλογικές συνενυρέσεις (Σαρρής 2007, α: 99 – 100).

Η όλη διαδικασία αυτή του τελετουργικού κύκλου, αποτελούσε δείγμα μη διαμεσολαβημένου πολιτισμού. Ήταν οι ζυμώσεις των παλαιών χρόνων και ολοκλήρωναν τη διαδρομή τους, στον χώρο, όπου πραγματοποιούνταν οι μαζώξεις όλης της κοινότητας. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης, αναφέρει για το χωριό του: *«Ο Πεντάλοφος είναι ένα παλιό χωριό με χοροστάσι που είναι στην κορυφή του λόφου, όπου έκαναν οι αρχαίοι θράκες όλες τις τελετές τους. Δηλαδή και ο χώρος μόνο σε αγγίζει, ήταν από αρχαία, μια ζωή χοροστάσι (...) Το αισθάνεσαι διαφορετικά».*

Ο Σαρρής Χαρίδημος επισημαίνει πως η συνύπαρξη της ανθρώπινης ζωής με την παράδοση *«στεγάζονταν εκεί που ήταν η κορωνίδα ζωής του χωριού, στο χοροστάσι, πλατεία που χορεύανε τον χειμώνα τους πάνδημους χορούς»*⁵⁶. Ο Γιαντζίδης Στράτος στο απόσπασμα που ακολουθεί δίνει τη φωτογραφία της εποχής: *«Με τις λάσπες, τα ρεματάκια τρέχανε, από όλο το χωριό ρεματάκια και εμένα με βγάζαν με την γκάντα να παίζω. Για να περάσω εγώ τα ρεματάκια, έχανα τον ειρμό μου, έχανα και τα δάχτυλα»*⁵⁷.

2.3.2 Ήθη και έθιμα: παραλληλισμός ανθρώπινου κύκλου ζωής με τον κύκλο του χρόνου και της βλάστησης

2.3.2.1 Χειμώνας

Η περίοδος που διαδραματίζονταν ο κύκλος των εκδηλώσεων ήταν κατά κύριο λόγο ο χειμώνας (Σαρρής 2007, α: 105). Αναλύοντας το πως ήταν δομημένη η ζωή των χωριών αυτών, γίνεται αντιληπτό ότι γλεντούσαν την περίοδο των χειμερινών μηνών, διότι οι αγροτικές εργασίες είχαν τελειώσει και υπήρχε ελεύθερος χρόνος. Τα κυριότερα δρώμενα της χειμερινής περιόδου διαδραματίζονταν το Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων και τις Απόκριες (με γνωστότερο το έθιμο του Μπέη⁵⁸ (Σαρρής 2007, α: 107).

⁵⁶Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁵⁷Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁵⁸**Το έθιμο του Μπέη:** *«Πρόκειται για μια καρναβαλικής μορφής τελετουργική γονιμοποίηση της γης, με στόχο να εξασφαλίσει τη σοδειά της χρονιάς. (...) μέρος έπαιρναν μόνον άντρες (...) όμως όχι τόσο με τραγούδια, αλλά με οργανική μουσική από την γκάντα. Ο «θίασος» του Μπέη γυρίζει από σπίτι σε σπίτι, με τον «Μπέη» πάνω σ' ένα κάρο να μαζεύει προσφορές, δίνοντας την «ευλογία» του. Καταλήγουν στην πλατεία, όπου λαμβάνει χώρα ένα συμβολικό όργωμα».*(Σαρρής 2007, α: 107).

Τους μήνες του φθινόπωρου καλλιεργούσαν και έσπερναν τη γη και τον χειμώνα υπήρχε παύση εργασιών, περιμένοντας την καινούργια σοδειά. Αυτή η λογική εξυπηρετούσε την οργάνωση της ζωής τους στους μήνες της χειμερινής περιόδου (Σαρρής 2007, α: 105). Ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει: *«Χειμώνα τα γλέντια, οι γάμοι, οι διακοπές τους ήταν τον χειμώνα (...) όλη η γλεντική ζωή, Χριστούγεννα, Αϊ- Δημήτρη, 26η Οκτωβρίου μέχρι Απόκριες, η σεζόν ήταν φουλ γλέντια, πανηγύρια, γάμους»⁵⁹.*

Οι πάνδημοι χοροί χαρακτηρίζονταν από ένα κλίμα ανθρώπινης συνεύρεσης. Όλα τα μέλη της κοινότητας παραβρίσκονταν στο χοροστάσι και άρχιζαν τον χορό. Την αρχή έκαναν οι κοπέλες όταν τελείωνε η εκκλησία, χόρευαν και τραγουδούσαν, έτσι όριζαν οι άγραφοι νόμοι της ζωής του χωριού (Σαρρής 2007, α: 106). Ο Ντομπρίδης Γιάννης περιγράφει: *«Γκάνιντα είχαμε, εμείς είχαμε τέσσερις γκαϊντατζήδες. Κάθε Κυριακή όλοι οι παίκτες κατέβαιναν κάτω, μαζεύονταν στην πλατεία. Άμα ερχόταν καμιά γκάνιντα καλά, άμα δεν έρχονταν τραγουδούσαν, χόρευαν. Αυτό γινότανε έτσι κάθε Κυριακή, χαβαλέ και το τραγούδι το έλεγε τότε σαράντα πέντε Κυριακές»⁶⁰.*

Ο παραλληλισμός της διπολικής σχέσης των δύο φύλων αντικατοπτρίζονταν μέσα από τη συνύπαρξη του τραγουδιού και της γκάνιντας⁶¹ (Σαρρής 2007, α: 108). Μέσα σε αυτό το κλίμα της συλλογικότητας και της ομόνοιας των ανθρώπων, η γκάνιντα αποτελούσε τον ακρογωνιαίο λίθο, που εξέφραζε το όλον της γιορτής και του γλεντιού. Ο Σαρρής Χαρίδημος τονίζει: *«Έπαιρνε κανείς την γκάνιντα, πήγαινε εκεί, χόρευαν, υπό το άγρυπνο βλέμμα όλης της κοινότητας. Αυτό που λέει ο Θεοδόσης: «ότι δίχως χορό δεν έβρισκες χωριό».*

⁵⁹Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁶⁰Αναφέρεται σε ένα παραδοσιακό τραγούδι της Ηπείρου. Ο στίχος του τραγουδιού εξιστορεί τη μεγάλη χρονική διάρκεια που είχε να δει την αγάπη του και την αντάμωσε μια Κυριακή στον χορό.

⁶¹*«Παρακολουθώντας την πορεία των χειμερινών εκδηλώσεων, μπορούμε να τις παραλληλίσουμε με αντίστοιχες εκφάνσεις του κύκλου της ανθρώπινης ζωής και της βλάστησης. Οι πάνδημοι χοροί (...) θα μπορούσαν να αντιστοιχιστούν στη γνωριμία των δύο φύλων και τον έρωτα (στον κύκλο της ζωής) και με την περίοδο της σποράς (στον αγροτικό κύκλο). Στις εκδηλώσεις αυτές προβάλλονται δημόσια οι ανύπαντροι άντρες και οι ανύπαντρες κοπέλες», (Σαρρής 2007, α: 108).*

Ο Λογαρούδης Θεοδόσης, ένας από τους μεγαλύτερους ηλικιακά γκαϊντατζήδες, αναφέρει τις περιστάσεις όπου μαζεύονταν όλοι μαζί για να παίξουν γκαϊντα στο χωριό του, τους Ασβεστάδες Έβρου⁶². Συγκεκριμένα, πέρα από τα βοσκοτόπια αναφέρει και τη μάζωξη τους σε μαγαζιά της εποχής. Ακολουθεί ένα σχετικό απόσπασμα: *«Αλλά γλέντια γίνονταν πολλά εδώ είχαμε τέσσερα μαγαζιά, αλλά όλα τα μαγαζιά χωριστά. Κυριακή χόρευαν, Σάββατο βράδυ χόρευαν, για μας χόρευαν, αρραβώνες χόρευαν. Πολύς κόσμος ήταν, χόρευαν πολύ»*.

2.3.2.2 Άνοιξη – Καλοκαίρι

Μετά το πέρας της χειμερινής περιόδου, με τον έντονο εορτασμό των Αποκριών, επικρατεί μία σχετική παύση των δρώμενων, καθώς ξεκινά η περίοδος της Σαρακοστής (Σαρρής 2007, α: 108). Οι εορταστικές εκδηλώσεις αναζωπυρώνονται το τρίήμερο του Πάσχα, με κυρίαρχη παρουσία αυτή των γυναικών που συνδύαζαν τον χορό με αντιφωνικές μελωδίες (Σαρρής 2007, α: 108).

Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσε να επισημανθεί ο παραλληλισμός του ανθρώπινου κύκλου ζωής με αυτόν της βλάστησης (Σαρρής 2007, α: 108). Οι δύο παράλληλοι κύκλοι ταυτίζονται, καθώς έχουμε συσχέτιση του δίπολου άντρας – γυναίκα και του αντίστοιχου της βλάστησης σπορά, γονιμοποίηση – συγκομιδή (Σαρρής 2007, α: 108). Ουσιαστικά, ο χειμώνας, ως εποχή της σποράς και της γονιμοποίησης, συσχετίζεται με το αντρικό φύλο (Σαρρής 2007, α: 108). Ενώ, αντίθετα η άνοιξη και το καλοκαίρι, ως εποχές απολαβής της σοδειάς, συσχετίζονται με το γυναικείο φύλο (Σαρρής 2007, α: 108).

Οι πασχαλινοί χοροί και ο εορτασμός του Αγίου Γεωργίου ολοκληρώνουν τον κύκλο των πάνδημων χορών (Σαρρής 2007, α: 110). Λόγω του αυξανόμενου φόρτου εργασιών, παρατηρείται μία διακοπή των γλεντιών και των εορταστικών δρώμενων κατά την εαρινή περίοδο. Μουσική και τραγούδι ταυτίζονται με τη γυναικεία

⁶² «Ο Θεοδόσης Λογαρούδης από τους Ασβεστάδες, είναι ένας πολύ καλός γκαϊντατζής, που δραστηριοποιήθηκε κυρίως στο πλαίσιο της κοινότητάς του. Τα τελευταία χρόνια προβλήθηκε μέσα από την πλούσια δραστηριότητα των πολιτιστικών συλλόγων του χωριού του, υποστηρίζοντας με τη γκαϊντα του το χορό τους. Είχε εμφανιστεί δημόσια σε πολλές περιστάσεις, καθώς και στους τοπικούς τηλεοπτικούς σταθμούς. Ηχογραφήσεις του έχουν περιληφθεί στη δισκογραφία της γκαϊντας», (Σαρρής 2007, α: 143).

παρουσία, όπου κατά τη διάρκεια της συγκομιδής των καρπών, το γυναικείο άσμα αντηχεί στα χωράφια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έθιμο των Περπερούνων (Σαρρής 2007, α: 111), για το κάλεσμα του ερχομού της βροχής σε περίοδο ξηρασίας, με σκοπό την καρποφορία της γης⁶³.

2.3.2.3 Φθινόπωρο

Ο κύκλος της βλάστησης ολοκληρώνεται με την εποχή του φθινοπώρου. Την εποχή αυτή, άντρες και γυναίκες καλούνταν να συνεργαστούν για να επεξεργαστούν τους καρπούς της συγκομιδής (Σαρρής 2007, α: 111). Έτσι, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, τα δύο φύλα αντάμωναν στα νυχτέρια (Αυδίκος 2002: 53), όπου εργάζονταν αδιάκοπα για το ξεφλούδισμα των καλαμποκιών. Προκειμένου να ελαφρύνουν το κλίμα της εντατικής εργασίας, όλοι μαζί μαζεύονταν στα σπίτια στήνοντας μικρά αυθόρμητα γλέντια στις γειτονιές. Μέσα σε αυτό το στενό οικογενειακό περιβάλλον, απαρτιζόμενο από συγγενικά πρόσωπα και φίλους, τραγουδούσαν με τη συντροφιά είτε γκαίντας, είτε φλογέρας, δημιουργώντας ένα κλίμα ευχάριστο στη νυχτερινή τελετουργία.

Εκτός από τις εορταστικές περιστάσεις και τις χαρμόσυνες τελετές, η γκαίντα είχε ενεργό ρόλο και στη νεκρώσιμη πομπή, ως απόδοση φόρου τιμής, ο Ζηκίδης Παναγιώτης περιγράφει: *«Πολλές φορές συνηθίζαμε να πηγαίνουμε οι γκαϊντατζήδες, ας πούμε αν πέθαιναν τα πρωτοπαλίκαρα, καλοί χορευτές, μερακλήδες, να τους πηγαίνουν με γκαίντα. Στο χωριό φέτος, πήγαν μια γιαγιά η γιαγιά ήταν γυναίκα γκαϊντατζή και ήταν τραγουδίστρια και πήγαινε σε γάμους, αρραβώνες και τραγουδούσε».*

2.3.3 Κατάσταση γιορτών – Πως έβγαιναν τα τραγούδια

Ο Γιαντζίδης Στράτος περιγράφει, πως εκείνη την εποχή, τα δέκα σπίτια της γειτονιάς του είχαν σαράντα παιδιά και το σχολείο απαρτιζόσε διακόσια σαράντα στο σύνολο

⁶³«Σε περιόδους ξηρασίας ελάμβανε χώρα ο εξής αγερμός (...) οι γυναίκες έντυναν ένα μικρό κορίτσι, συνήθως ορφανό, με πράσινα φύλλα και γύριζαν από σπίτι σε σπίτι, τραγουδώντας ένα τραγούδι με ευχές για τον ερχομό της βροχής και την καρποφορία της γης. Σε κάθε σπίτι οι νοικοκυρές έβγαζαν το κοριτσάκι με νερό. Το κορίτσι συμβόλιζε –με ομοιοπαθητικό τρόπο– την ξερή γη, ενώ με το τελετουργικό βρέξιμο επιδιωκόταν –επίσης με ομοιοπαθητικό τρόπο– η πολυπόθητη βροχή». (Σαρρής 2007, α: 111).

του. Η μαζική συνεύρεση οδηγούσε στην εκτόνωση, δημιουργώντας καταστάσεις που έβγαιναν μέσα από τα γεγονότα, θεμελιώνοντας έτσι τη ρήση ότι τα τραγούδια βγήκαν μέσα από τη ζωή. Ακολουθεί απόσπασμα του προαναφερόμενου: *«Χορός μία βδομάδα τις γιορτές, αλλά και κάθε μέρα, κάθε βράδυ, νέοι πολλοί, πολλά κορίτσια, πολλά παιδιά. Πολλά ξεκινούσαν τον χορό, να τραγουδούν, αλάνες, αλώνια, «Εδώ στο αλώνι το φαρδύ» της Καρωτής είναι. Μεσ στο αλώνι, ζυπόλυτοι εμείς, δεν είχαμε τίποτα, παπούτσια δεν υπήρχαν, τσαρούχια, μεσ στα αλώνια εκεί γινότανε χορός, τραγουδούσαν τα κορίτσια, τραγουδούσαμε κι εμείς. Τώρα τα τραγούδια τα τοπικά, βγάλανε πολλά τραγούδια, αρχίσανε ένα κοριτσάκι έναν στίχο, το άλλο κοριτσάκι άλλον, το άλλο άλλον στίχο, το έδεναν εκείνο άιντε».*

Το όλο της κατάστασης, ο χορός, το τραγούδι, η δημιουργία, αποτελούσαν μια λογική διαδικασία. Αυτή η σταγόνα που ξεπηδούσε από τα σπλάχνα και τα χνώτα των ανθρώπων, από τη φυσική ζύμωση και την ώσμωση με το περιβάλλον, όλο αυτό το απόσταγμα δε θα μπορούσε να έχει το στίγμα του ενός. Ο Σαρρής Χαρίδημος θέτει την άποψη του για τη μήτρα της δημιουργίας, μνημονεύοντας μια τοπική παροιμία: *«Το τραγούδι κι ο χορός σαιμπί δεν έχουν. Σαιμπί, νοικοκύρη, αφεντικό. Κανείς δεν μπορεί να εγείρει ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας»⁶⁴.*

2.3.4 Κοινότητα και αντιθέσεις γενεών

Αν τεθεί μια αντιπαράθεση με το σήμερα, τότε υπήρχε μια συλλογικότητα μέσα σε γεωγραφικά πλαίσια και ένα αρχαιακό μουσείο της κοινότητας, *«ένα συλλογικό θησαυροφυλάκιο»⁶⁵*, αποθετήριο ιδεών με μικρά λιθάκια, απόσταγμα μνήμης. Με τωρινούς όρους αυτό εκφράζεται ως πληροφορίες. Εάν θέλεις να συντάξεις λόγο, θέτεις σε λειτουργία το γλωσσικό ιδίωμα της κοινότητας. Αν θελήσεις να εκφραστείς μέσα από το τραγούδι είναι χρήσιμο το στιχουργικό μοντέλο και τα μελωδικά ακούσματα που υπάρχουν, ακούς τις μελωδικές ενότητες και προσπαθείς να τις αποδώσεις.

⁶⁴Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιτας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁶⁵Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιτας στο Διδυμότειχο, 2017.

Όταν πάλι θέλεις να παίζεις γκάιντα, όλη αυτή η τεράστια πληροφορία που παρέχει αυτός ο μουσικός πλανήτης, όσα ακούς από το στενό οικογενειακό περιβάλλον, από τις παρέες, από ποικίλες διαφορετικές πηγές, τα μαζεύεις, τα πλάθεις, τα αλέθεις, τα περνάς από φίλτρα και άξαφνα λαλάς, χωρίς να το έχεις συνειδητοποιήσει. Αυτή είναι η αισθητή διαφοροποίηση που υπάρχει ανάμεσα στη γενιά των παππούδων και στη σημερινή γενιά.

Στην παλαιότερη εποχή, η γκάιντα αποτελούσε βασικό κομμάτι του εαυτού τους, γιατί η σχέση ήταν βιωματική. Ο καθένας έφτιαχνε το δικό του όργανο, μάθαινε μόνος του και εκφραζόταν μέσω αυτού. Το ζήτημα αυτό θέτει ο Ανδριώτης Κώστας στο παρακάτω απόσπασμα: *«Αυτοί οι άνθρωποι το έχουν ζήσει, το έχουν πονέσει, λένε τραγούδια, μοιρολόγια με την γκάιντα. Και δεν μπορείς να το καταλάβεις όσο το ακούς εκείνη την ώρα και τρελαίνεσαι. Δεν είναι βίωμα σου, είναι κάτι επίκτητο, που πολλές φορές δεν έρχεται να κολλήσει εδώ και την καλύτερη κολλά να βάλεις θα υπάρχει πάντα η ρωγμή στη μέση».*

Υπάρχει μία δεσμίδα φωτός, η οποία διαχέεται μέσω του βιώματος. Είναι μία διαρκής ζύμωση μέσα από την τελετουργία της άτυπης προφορικής μάθησης και μία υγιής μολυσματική διαδικασία στα πλαίσια της μετάδοσης⁶⁶. Οι άνθρωποι αυτοί έχουν βουτηχτεί μέσα στην πληροφορία, η μουσική έχει ποτίσει επάνω τους και όλη αυτήν τη διαδικασία, την οποία αισθάνονται σαν συνέχεια της ζωής τους⁶⁷, περνά από γενιά σε γενιά, σαν τη μητρική γλώσσα που μαθαίνει το έμβρυο από τους γονείς του.

Η μουσική αποτελούσε αυτήν την εκδοχή, αποτελούσε την εκτόνωση του εσωτερικού θέλω ως ένας τρόπος έκφρασης. Στις μέρες μας, αντιθέτως, η μουσική εντάσσεται στα πλαίσια της κρατικής μέριμνας. Δηλαδή, διδάσκεται στα πλαίσια συστηματικής

⁶⁶«Οι παράγοντες που διαμορφώνουν την παράδοση είναι: α) **η συνέχεια**, που συνδέει τον παρόν και το παρελθόν, β) **η μεταβολή και παραλλαγή**, που προκύπτει από τη δημιουργική παρόρμηση του ατόμου και γ) **η επιλογή** εκ μέρους της κοινότητας, η οποία και καθορίζει τη μορφή ή τις μορφές μέσω των οποίων διασώζεται η μουσική», (Αυδίκος 2002: 20).

⁶⁷ Πραγματοποιώντας επιτόπια έρευνα στα πλαίσια του μαθήματος «Χορός και Κοινωνία», του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, στο Τ.Ε.Ι. Άρτας, σε ερώτηση για το τι σημαίνει παράδοση σε μέλος του χορευτικού (χορεύτρια) δόθηκε η απάντηση στον υποφαινόμενο φοιτητή μετά από στοχασμό: «...η ζωή μας».

τυπικής μάθησης. Ο βαθμός δυσκολίας κλιμακώνεται από τάξη σε τάξη με διαβαθμίσεις της εκπαιδευτικής ύλης.

Ουσιαστικά, εκείνη την εποχή οι κοινωνίες χαρακτηρίζονταν από μία γραμμή σεβασμού και μία αυτάρκεια στα όρια της κοινότητας. Λειτουργούσαν αυτοματοποιημένα, με την καλή έννοια της λέξης, με βάση το πρότυπο του μεγαλύτερου, το οποίο ο Σαρρής Χαρίδημος το ονομάζει «γεροντοκρατικό μοντέλο ιεραρχίας»⁶⁸. Δηλαδή, γνώριζαν ποιος θα σύρει τον χορό, με ποιον χορό θα ξεκινήσει και πως πρέπει να φερθούν οι υπόλοιποι⁶⁹. Τα δεδομένα είχαν μία σειρά, ήταν οι γεροντότεροι, τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας και ανάμεσα σε αυτούς τα μικρά παιδιά που κοπιάζανε να πάρουν το βάπτισμα του πυρός.

Κατ' ανάλογο τρόπο, ο Αλέκος Αλεξανδρόπουλος τονίζει πως κατά την επίσκεψη στους Ασβεστάδες στον Έβρο συμπέρανε: «Οι Θρακιώτες το έχουνε αποτυπωμένο στο DNA τους. Στο γλέντι ήταν όλες οι ηλικίες, πιτσιρίκια που σερνόντουσαν στον χορό. Αυτά τα κουβαλάνε μέσα τους, άρα έχουνε τη μουσική και κάποιος θα παίρνει το χρίσμα». Είναι χαρακτηριστική η άποψη του Assad (Κάβουρας 2010: 56), ο οποίος απορρίπτει τη διπολική θεώρηση της σχέσης μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας, υποστηρίζοντας ότι υπάρχει μία διαδοχή. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Η παράδοση είναι ένα συμβολικό ορόσημο, το οποίο εκφράζει μια σημαντική – από ηθική και πολιτική άποψη – ένωση ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον, ανάμεσα στη δέσμευση και στη δυνατότητα για ελευθερία» (Κάβουρας 2010: 56).

⁶⁸Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

⁶⁹«Υπήρχε αυστηρή τάξη στο πού θα πιαστεί κανείς στον κύκλο του χορού. Οι άντρες και οι γυναίκες πιάνονταν ξεχωριστά: πρώτοι οι άντρες και έπειτα οι γυναίκες. Ο τελευταίος άντρας και η πρώτη γυναίκα θα έπρεπε να είναι συγγενείς – για την αποφυγή παρεξηγήσεων – και να πιάνονται με μαντήλι, ώστε να μην έχουν άμεση επαφή», (Σαρρής 2007, α: 106).

2.4 Ο ρόλος του γκαϊντατζή

«Με αυτόν τον λόγο βλέπουμε ότι ένα μουσικό όργανο, είναι κατά πολύ παραπάνω από ένα αντικείμενο που παράγει ένα μουσικό ήχο, είναι πάνω από όλα αυτό που συμπυκνώνει την ψυχή αυτών που το κρατάνε», Σαρρής Χαρίδημος.

Ο Jacques Attali κάνει μία αναφορά σε σχέση με τη θέση του ζογκλέρ (“jongleur”) στην κοινωνία κατά τον Μεσαίωνα⁷⁰ (Attali 1991: 32 – 33). Ουσιαστικά, αναφέρει ότι ο ζογκλέρ δεν έχει μόνιμη απασχόληση, αλλά μετακινείται από τόπο σε τόπο για να προσφέρει τις υπηρεσίες του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί, μεταφέρει και οργανώνει μόνος του τη διακίνηση της μουσικής, ορίζοντας και την τοπική μουσική κάθε κοινωνίας.

Αντίστοιχα, μπορεί να γίνει ένας παραλληλισμός με τους γκαϊντατζήδες, οι οποίοι δεν ασχολούνταν με την γκάιντα με επαγγελματικούς όρους, δηλαδή με την έννοια του αποκλειστικού βιοπορισμού (Σαρρής 2007, α: 104, 135), ωστόσο πήγαιναν από πανηγύρι σε πανηγύρι, μεταδίδοντας με αυτόν τον τρόπο τη χαρακτηριστική αυτή μουσική. Στη σύνδεση αυτή αναφέρεται ο Σαρρής Χαρίδημος, ο οποίος λέει: *«Είναι η μουσική που μεταδίδονταν από αυλή σε αυλή, από σπίτι σε σπίτι, ήταν μια κατάσταση που το ρεπερτόριο ήταν πάνω κάτω το ίδιο, παντού υπήρχαν μουσικοί. Έχουνε, τολμώ να πω, κοινά χαρακτηριστικά με όλους αυτούς του γκαϊντατζήδες που ξέρουμε. Λαϊκοί τύποι που γύριζαν από γλέντια σε πανηγύρια»⁷¹.*

Ουσιαστικά, η φιγούρα του γκαϊντατζή έχει την όψη του Άτλαντα, ο οποίος δεν κουβαλάει στις πλάτες του τη γη, ωστόσο κρατά στο στήθος του την γκάιντα, που στα σπλάχνα της φουσκώνουν οι ιστορίες της ανθρώπινης παράδοσης. Αντίστοιχα, ο Ανδριώτης Κώστας επισημαίνει: *«Η γκάιντα είναι ένα ωραίο πράγμα, γιατί όσο είναι φουσκωμένη φουσκώνει και η Θράκη μαζί της».* Κουβαλά το μεγάλο λιθάρι που

⁷⁰«Ο όρος *jongleur* προερχόμενος από το λατινικό ρήμα *jocularare* (= ψυχαγωγώ), περιλαμβάνει τόσο τους μουσικούς, οργανοπαίκτες, και τραγουδιστές, όσο και άλλους ανθρώπους του θεάματος (μίμους, γελωτοποιούς, ακροβάτες κλπ.) ως άρρηκτα συνδεδεμένες ειδικότητες», (Attali 1991: 32 – 33).

⁷¹Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

συνθέτει τις αναμνήσεις της κοινότητας, τις παλιές συνήθειες, αλλά και τις συμπεριφορές των ανθρώπων.

Κατ' ανάλογο τρόπο, ο Ματακάκης Στέλιος επισημαίνει στα παρακάτω λόγια το βίωμα των παλαιότερων γκαϊντατζήδων: *«Φυσικά, αυτός το ζήσε στο πετσί του τι σημαίνει να παίζω γκάντα. Τι σημαίνει να παίζω τραγούδια, να τραγουδάνε στον χορό. Αυτή είναι η όλη ουσία του πράγματος, γιατί αυτό κρύβει τόση δύναμη μέσα, σχέσεις, ιστορίες, αγάπη. Και είναι όλα αυτά που τα παίρνεις σε μικρές δόσεις από αυτούς τους ανθρώπους μόλις τους συναντάς».*

Ωστόσο, ο ρόλος του γκαϊντατζή έχει διαφοροποιηθεί σε σχέση με τα παλαιότερα χρόνια. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης καταθέτει τη γνώμη του στην ερώτηση πως βλέπει τα πράγματα τη σημερινή εποχή, αν υπάρχει ανάκαμψη σε σχέση με το παρελθόν και ταυτόχρονα θίγει έμμεσα και τον ρόλο του γκαϊντατζή: *«Ανάκαμψη σίγουρα υπάρχει. Αλλά θα έλεγα για άλλους σκοπούς πλέον. Παλιά ξέρω εγώ, ήτανε λόγω ανάγκης αυτό ήταν, τώρα σταμάτησε. Απλά παίζανε και θεωρούσαν, το μέρος της κληρονομιάς τους, τους έδειχνε ποιοι είναι. Αλλά εγώ νομίζω παίζουμε για το τελευταίο, μας και δείχνουμε ποιοι είμαστε. Δεν ξέρω όμως γιατί έχει αντήχηση στον κόσμο, αλλά νομίζω ότι άλλαξαν οι ρόλοι πλέον για τους οποίους παίζουνε».* Στη σημερινή εποχή, ο γκαϊντατζής εκφράζει ίσως έναν άλλο κόσμο, αυτόν της εμπορικότητας και της δεξιοτεχνίας. Αντίθετα, τότε η γκάντα αποτελούσε μέρος της πολιτιστικής τους κληρονομιάς ως πηγή μετάδοσης από γενιά σε γενιά.

Στον ευρύτερο χώρο της Θράκης και του Έβρου υπήρχε η ονομασία *«Γκαϊντατζής»* ή *«Γκαϊντάρης»*, ως επώνυμο. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης, αναφέρει: *«Ο Πεντάλοφος Έβρου, γεμάτο σόγια γκαϊντατζίδικα και το όνομα το είχαν δηλαδή αλλά και άλλοι που δεν είχαν το όνομα παίζανε η γειτονιά τους άκουγε τα απογεύματα».*

Το κοινωνικό πλαίσιο που επικρατούσε εκείνη την εποχή στη Λάδη Έβρου περιγράφει ο Ντομπρίδης Γιάννης: *«Όλοι οι γκαϊντατζήδες ήταν κτηνοτρόφοι, ένας γεωργός ποτέ δεν παίζει γκάντα ας πούμε. Το χωριό μου ήταν μεικτό, οι πιο πολλοί γεωργοί είχαν λίγα πρόβατα ας το πω έτσι ήταν γεωργό- κτηνοτρόφοι. Αλλά στην κατάταξη, ρε παιδί μου, της κοινωνίας, γεωργός είναι πρώτα και κτηνοτρόφος μετά. Ο καθένας έχει γη, που είναι ένα σταθερό πράγμα ας πούμε και άλλος έχει ζώα, που δεν είναι σταθερό. Μπορεί να τα φάει λύκος, να αρρωστήσουν, να τα κλέψουν, να ψοφήσουν».*

Η γκάιντα δεν αποτελούσε το βασικό τους επάγγελμα. Οι γκαϊντατζήδες ήταν κατά κύριο λόγο κτηνοτρόφοι και όχι γεωργοί, χαρακτηριστική είναι η απάντηση του Λογαρούδη Θεοδόση στον Σαρρή Χαρίδημο (2007: 135) αν οι γεωργοί έπαιζαν γκάιντα: *«Ο γεωργός πού να μάθει, πού να ξεαδειάσει; Πώς να ξεαδειάσει τώρα, ν' αφήσει το χωράφι να λαλάει την γκάιντα; Δεν μπορείς».*

Βάσει του καταμερισμού εργασίας, τα αγόρια αναλάμβαναν το κομμάτι τους στις δουλειές της οικογένειας. Η γκάιντα δεν αποτελούσε μέρος ταξικής διαφοράς, αλλά εντάσσονταν στο κομμάτι του καταμερισμού της εργασίας, στον κλειστό κύκλο της οικογένειας των αγροκτηνοτροφικών κοινοτήτων του Έβρου (Σαρρής 2007, α: 135). Μπορεί το επάγγελμα του κτηνοτρόφου να έρχονταν σε δεύτερη μοίρα, ο γκαϊντατζής, αντίθετα, θεωρούνταν αναγκαίος στις γιορτές και στα πανηγύρια, μιας και ήταν ο μόνος που έπαιζε το όργανο τότε. Χαρακτηριστικά ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρει: *«Είναι τσομπάνης ζούσε έξω από το χωριό, γιορτή κατέβαιναν έπρεπε να' ταν εκεί. Οπότε, μια και το έπαιζαν το όργανο τέτοιοι άνθρωποι, τότε τέτοιοι άνθρωποι ήταν λίγο, δε θεωρούνταν και φοβερό πράγμα ξέρω ' γω ή δεν έδινε και πολλή αρχή για να παίζεις γκάιντα. Δηλαδή η γκάιντα, τους γκαϊντατζήδες μπορεί να μην τους είχαν σε υπόληψη, αλλά ήταν κάτι που χρειάζονταν πως να στο πω».*

Τότε ήταν ο σύνδεσμος ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, ο πομπός, ο δέκτης και ο αναμεταδότης του πολιτισμικού κεφαλαίου της κάθε περιοχής. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Ντομπρίδη Γιάννη: *«Και μόνο που ήμουνα ανάμεσα σε κόσμο αισθανόμουν χρήσιμος, ότι με χρειάζονται, τη μουσική μου, ότι παίζε μας είναι τεράστια χαρά».*

Μέσα από την ιδιότητα του να ηχεί, μετασχημάτιζε τη μνήμη του παρελθόντος σε ατομικό βίωμα και τη μετέτρεπε σε νέα τροφή συνεχώς. Από την παιδική του ηλικία αναλάμβανε να κουβαλήσει το βαρύ φορτίο της παράδοσης. Τα πρότυπα στην εκμάθηση μεταδίδονταν από τον στενό οικογενειακό κύκλο, συνεχίζονταν βάσει του καταμερισμού εργασίας στους βιότοπους και ολοκλήρωναν τη διαδρομή τους στην πλατεία του χωριού σαν δείγμα καταξίωσης⁷² (Αυδίκος 2002: 49).

⁷²*«Το αλώνι και ο μαχαλάς ως ανεπίσημοι χώροι αποτελούσαν τους τόπους στους οποίους συμμετείχαν όλοι οι νέοι εκεί δοκίμαζαν. Στην πλατεία όμως η κατάσταση αποκτούσε τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του τελετουργικού χρόνου της κοινότητας»*, (Αυδίκος 2002: 48).

Χαρακτηριστική είναι η φράση του Λογαρούδη Θεοδόση: *«Πάλι όποιος ήξερε καλύτερα έπαιζε»*. Αντίστοιχα, αφηγείται και ο Ντομπρίδης Γιάννης: *«Ο κόσμος είχε αισθητήριο. Όποιος έπαιζε καλύτερα προτιμούσε εκείνον τον ευχαριστούσε»*. Ο κλειστός αυτός κύκλος μέσα σε στενά γεωγραφικά πλαίσια, η εντοπιότητα και το γεγονός ότι ο κάθε γκαϊντατζής αντιπροσώπευε μουσικά το κάθε χωριό, έδιναν μια εικόνα ισχύος στο όργανο και στον οργανοπαίχτη.

Ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρει ότι ο βασικότερος λόγος που αποφάσισε να μάθει γκάιντα ήταν ότι τον συγκινούσε ο ήχος της, αλλά και διότι θεωρούσε ότι ο γκαϊντατζής διέφερε. Συγκεκριμένα αναφέρει: *«Για μένα ο γκαϊντατζής ήταν ξεχωριστός, δηλαδή χόρευαν εκατό άτομα, έπαιζε ένας. Ποιον θα προσέξεις; Εκείνον που έπαιζε. Αφενός μεν, μου άρεσε αυτό που άκουγα, αλλά ήθελα εγώ να γίνω ο ένας που θα ξεχώριζε από τους άλλους»*.

Κατά τον Αυδίκου (2002: 50), ο οποίος βασίζεται στην εμπειρία του γκαϊντατζή Γιάννη Πεχλιβάνη από τον Λαγό, θέτει πως οι ποιοτικότεροι γκαϊντατζήδες, αυτοί που είχαν το στίγμα του ξεχωριστού, διακατέχονταν από μια νοοτροπία ταυτόσημη με αυτήν των τεχνιτών. Χαρακτηρίζονταν από ένα πνεύμα συνάφειας και λειτουργούσαν σε κλειστό κύκλο με βασικό στόχο να μην αναπαράγονται νέοι δεξιότητες για να μην χάσουν την τέχνη τους (Αυδίκου 2002: 50). *«Δεν έδειχναν, ο καθένας κράταγε για την πάρτη του την τέχνη του, αλλά ωστόσο, ο ένας είχε τον χαρακτήρα, δεν είχαμε καρμπόν»*, αναφέρει ο Μακρής Γιώργος⁷³.

Η συμπεριφορά συνεχίζονταν μέχρι και τις δεκαετίες του 1960 – 1970. Από την καταγραφή του Ζηκίδη Παναγιώτη επαληθεύονται τα παραπάνω λεγόμενα: *«Και τον πλησίασα με χαρά έτσι που έπαιζε γκάιντα και πήγα εκεί μια παλιό γκάιντα να τη δει να μου πει. Μόλις την είδε: «πάρτο από δω χάλια είναι και δε θα μάθεις πότε να παίζεις». Ξέρεις αυτό το στυλ που είχαν οι περισσότεροι. Ναι, ναι από μακριά μόλις έβλεπαν γκάιντα ή κάνα νταούλι, «δεν καν, δεν καν, πάρτο από δω δε θα μάθεις πότε». Αν τους ζητούσε κάνεις να μάθει τον κυνηγούσαν με τα παλούκια (...) Λίγοι παλαιοί είναι έτσι, να μπορείς να τους πλησιάσεις»*.

⁷³Αναλυτική περιγραφή γκαϊντατζή (βλ. Μακρής Γιώργος, σελ. 133).

Ένα ακόμα θέμα που ανακύπτει βάσει των πληροφορητών είναι η συχνότητα των γλεντιών (Σαρρή 2007, α: 137). Ο Αλεξανδρόπουλος Αλέκος υποστηρίζει ότι τα γλέντια ήταν αρκετά συχνά και θα μπορούσε ο κάθε γκαϊντατζής να στηρίζεται οικονομικά από αυτό. Συγκεκριμένα, δίνει το παράδειγμα για τον προπάππου ενός σύγχρονου γκαϊντατζή, του Μακρή Γιώργου, θεωρώντας ότι μέχρι μία – δύο γενιές πριν, οι οργανοπαίχτες γκαϊντας μπορούσαν να μεγαλώσουν τις οικογένειες τους από τα γλέντια που υπήρχαν. *«Στα πανηγύρια ο προπάππος του Μακρή μεγάλωσε τόσα παιδιά με την γκαϊντα».*

Όταν πάλι κάποιος καλούσε έναν γκαϊντατζή να παίξει σε κάποιο χαρμόσυνο γεγονός, όπως για παράδειγμα σε γάμους ή βαφτίσεις, υπήρχε κάποια συμφωνία. Ο Παρασκευόπουλος Ηλίας κάνει κουβέντα σχετικά με το χρηματικό αντίτιμο: *«Τότε έπιαναν όμως πολύ οι εκατό δραχμές το 1948 – 50»* (Αυδίκος 2002: 48). Παράλληλα, ο Ματακάκης Στέργιος θέτει: *«πετούσαν στα όργανα οι συγγενείς των νεόνυμφων».* Η επισήμανση αυτή αποτελεί κοινή αναφορά των περισσότερων γκαϊντατζήδων, καθώς επίσης και η πληθώρα των γάμων και η λεγόμενη *«σάμπα»*, αποτελώντας σημαντικό γεγονός για τα εισοδήματα τους (Ματακάκης 2014 :11).

Αντίθετα με την άποψη αυτή, συμπερασματικά θα μπορούσε να τονιστεί ότι η πλειοψηφία των γκαϊντατζήδων, δε χρησιμοποιούσαν την γκαϊντα ως το βασικό τους επάγγελμα. Έπαιζαν για τη συντροφιά στα γλέντια, στους χορούς και στο καφενείο του χωριού, χωρίς να αποκλείουν το ενδεχόμενο να πάρουν χρήματα αν κάποιος του πρόσφερε (Σαρρή 2007, α: 137).

Αντίστοιχα, το ζήτημα των πληρωμών τίθεται στο παρακάτω απόσπασμα: *«Οι οργανοπαίχτες τότε δε ήταν όπως τώρα, δώσε μου 100.000 δραχμές για να παίξω. Τότε για μια δραχμή έπαιζαν, όποιος έπαιρνε πρώτος τον χορό, έδινε ότι ήθελε να δώσει, ήθελε να δώσει ένα τάλιρο, έδινε ένα τάλιρο, ήθελε να δώσει ένα δίφραγκο, έδινε ένα δίφραγκο»*, (Χτούρης 1999: 98). Οι πηγές του Χαρίδημου Σαρρή τονίζουν ότι τη μετέπειτα εποχή κατά την ερευνά του, τα μεροκάματα κυμαίνονταν στα δεδομένα ενός αγροτικού μεροκάματου (Σαρρή 2007, α: 137).

2.4.1 Εντοπιότητα και διαφοροποίηση

Η Θράκη μετά τη μετακίνηση των πληθυσμών του 1922 και με την οριοθέτηση των συνόρων, παρουσιάζει μία εικόνα διαφοροποίησης εθνοπολιτισμικά και θρησκευτικά στο παρελθόν, αλλά και μετέπειτα στα χρόνια του 1950. Το μουσουλμανικό στοιχείο αγγίζει το ένα τρίτο στη Θράκη, παρόλα αυτά στην περιοχή του Έβρου το ποσοστό είναι μικρό (Χτούρης 1999: 53). Ο μεταναστευτικός όγκος είναι κυρίως από την Τουρκία και τη Βουλγαρία. Σημαντικός φορέας δανείων αποτελούν και οι Έλληνες του εξωτερικού. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που επιδεικνύουν τη διαφορετικότητα των πληθυσμών είναι η γλωσσά, αλλά και η θρησκεία (Χτούρης 1999: 53).

Στις πληθυσμιακές κοινότητες έχουν καλλιεργηθεί κοινοί κανόνες πρακτικής και κοινωνικής οργάνωσης, που αποφέρουν ομοιόμορφη πολιτισμική ομογενοποίηση. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ομοιογένεια ενός πληθυσμού είναι εγκαθίδρυση τους σε έναν τόπο για χρόνια. Η «εντοπιότητα»⁷⁴ χαρακτηρίζεται από την ηγεμονική κυριαρχία των ανθρώπων που ζούσαν εκεί σε σχέση με αυτούς που εγκαταστάθηκαν πρόσφατα⁷⁵. Η πρόσοψη της τοπικής ταυτότητας ορίζεται με βάση τις πολιτισμικές ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά αυτών που ανήκουν εντός και εκτός του οριοθετημένου πλαισίου, «στον δικό μας και τον ξένο χώρο»⁷⁶ (Χτούρης 1999: 57).

Μέσα στη ρευστότητα που διακατέχεται ο όρος ταυτότητα, οικογένεια και δεσμοί αίματος, αναπλάθονται σε ένα στενό δομημένο πλαίσιο, στα όρια του απόλυτου πλέγματος των σχέσεων, που εισάγεται μεμονωμένα το άτομο, αλλά και μεγαλύτερες

⁷⁴«Ο όρος εντοπιότητα αποτελεί ένα δυναμικό πλαίσιο πολιτισμικού εγκλεισμού ή απόθησης με στόχο την οριοθέτηση και ρύθμιση συγκεκριμένων σχέσεων και ανταλλαγών. Μπορεί να αποτρέπει και να επιτρέπει γάμους, να οδηγεί σε συνεργασίες ή σε επαγγελματικές διαφοροποιήσεις και ανταγωνισμούς. Η εντοπιότητα δευτερογενώς χαρακτηρίζεται από τα γεωγραφικά πλαίσια μιας μεμονωμένης κοινότητας ή μιας ολόκληρης περιοχής», (Χτούρης 1999: 55).

⁷⁵«Η διαφοροποίηση ανάμεσα στους ντόπιους και τους άλλους πρόσφυγες μπορεί να είναι ενδοτοπική στον ίδιο χώρο, δηλαδή να διαφοροποιείται ο πληθυσμός. Υπεροπτική διαχωρισμός ντόπιου από τα άλλα μη ντόπια χωριά. Περιφερειακή ουσιαστικά διαφοροποίηση από ολόκληρες γεωγραφικές περιοχές ανάλογα με τους ντόπιους ή μη ντόπιους πληθυσμούς», (Χτούρης 1999: 56).

⁷⁶«Σύμφωνα με τον Max Weber η προσπάθεια για τη συνεχή διασφάλιση της εδαφοκυριαρχίας αποτελεί ουσιαστικό παράγοντα συγκρότησης της κοινότητας», (Χτούρης 1999: 56).

πληθυσμιακές ομάδες⁷⁷. Σαν τελικό, όμως, αποτέλεσμα οι δεσμοί συγγένειας δε φτιάχνουν το κάδρο της πολιτιστικής και κοινωνικής ταυτότητας (Χτούρης 1999: 58). Η εντοπιότητα και ο θεσμός της οικογένειας αλληλοσυμπληρώνονται ορίζοντας την τοπική ταυτότητα, η οποία διαμορφώνεται από ενδογενείς και εξωγενείς παράγοντες⁷⁸. Μια πολιτισμική περιοχή χαρακτηρίζεται και διαμορφώνεται από τις σχέσεις των ανθρώπων της κοινωνίας που μεταβάλλεται συνεχώς (Χτούρης 1999: 60). Οι ομαδικές εγκαταστάσεις διαφορετικών εθνοπολιτιστικών νομάδων στη Θράκη και στο τρίγωνο του Έβρου, επέφεραν σε μεγάλη κλίμακα έντονη διαφοροποίηση διαμορφώνοντας γεωγραφικά όρια και πολιτισμικές περιοχές⁷⁹ (Χτούρης 1999: 67).

Μέσω αυτής της γεωγραφικής διαδρομής παρουσιάζεται μία διαφοροποίηση από χωριό σε χωριό, ο Σαρρής Χαρίδημος σχετικά με αυτό το ζήτημα αναφέρει: *«Έχεις στη σειρά εκατό χωριά, στο ένα αυτά τα χαρακτηριστικά, στο δεύτερο αυτά τα χαρακτηριστικά, στο τρίτο αυτά τα χαρακτηριστικά, στο τέταρτο έχεις κοινά με το τρίτο και με το πέμπτο, δηλαδή από το πρώτο χωριό έως το εκατοστό χωριό, όσο πάει αλλάζει σαν ένα κύμα»*⁸⁰. Οι έντονες μικρές διαφοροποιήσεις που υπάρχουν από χωριό σε χωριό και από πόλη σε πόλη, διαμορφώνουν ένα σύνθετο πλαίσιο παραλλαγών πολιτισμού (Χτούρης 1999: 81).

Ο Αλέκος Αλεξανδρόπουλος καταθέτει την προσωπική του εμπειρία από την περιήγησή του, χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Είδα ότι ο Έβρος είναι ένας άλλος κόσμος*

⁷⁷Ο Φρίντριχ Ένγκελς τονίζει ότι *«κατά των A. Espinas “Des societies animales” αγέλη και οικογένεια στα ανώτερα ζώα δε συμπληρώνουν η μια την άλλη, αλλά αποτελούν αντιθέσεις. Η ζήλια των αρσενικών εν καιρό οργασμού χαλαρώνει ή διαλύει προσωρινά κάθε κοινωνικό δεσμό στην αγέλη. Εκεί όπου η οικογένεια είναι σφιχτοδεμένη μόνο σε σπάνιες εξαιρέσεις σχηματίζονται αγέλες. Αντίθετα εκεί που υπάρχουν ελεύθερες σεξουαλικές σχέσεις η πολυγαμία, αναπτύσσεται σχεδόν αυτόματα η αγέλη. Για να αναπτυχθεί μια αγέλη πρέπει να έχουν χαλαρωθεί οι οικογενειακοί δεσμοί και το άτομο να έχει ζαναγίνει ελεύθερο»*, (Engels: 37 – 38).

⁷⁸ *«Οι μουσικές παραδόσεις και τα χορευτικά ρεπερτόρια οριοθετούν επίσης περιοχές στις οποίες αναγνωρίζουμε έναν ιδιαίτερο πολιτισμικό χαρακτήρα»*, (Χτούρης 1999: 59).

⁷⁹ *«Στην ευρύτερη περιοχή εγκαταστάθηκαν διαφορετικά εθνοπολιτιστικά φύλα. Οι Αρβανίτες ,οι Γκαγκαβούζηδες οι Μάρηδες και οι Παραπάγκοι οι Σαρακατσάνοι .Οι λόγοι διαφοροποίησης ταυτοποιούνται είτε με το κριτήριο της καταγωγής είτε με κριτήριο την εθνοπολιτισμικής ομάδας ,είτε την γλώσσα και τα έθιμα»*, (Χτούρης 1999: 66 – 67).

⁸⁰Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016.

για την γκάιντα. Έχει το καλό ότι είναι απομονωμένη αυτή η περιοχή, το Διδυμότειχο και τα χωριά εκεί πέρα κοντά. Θεωρώ ότι ακόμα και η Αλεξανδρούπολη για αυτούς είναι ένας άλλος πολιτισμός».

Ουσιαστικά, ο γκαϊντατζής εκπροσωπούσε την τοπική κοινωνία, εκφράζοντας τη δυναμική της παρέας και του γλεντιού. Το κάθε χωριό είχε τον δικό του γκαϊντατζή, τα δικά του τραγούδια και τους δικούς τους χορούς βασιζόμενο σαν ανθρώπινη ανάγκη να τονίσει την διαφορετικότητα της. Ο γκαϊντατζής επικοινωνούσε με το ακροατήριο, απευθυνόμενος στις δικές τους ιδιαιτερότητες και επιθυμίες, αλλά η εμβέλειά του περιοριζόταν στα γεωγραφικά πλαίσια εντός του συγκεκριμένου χωριού.

Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει το παράδειγμα δύο γκαϊντατζήδων, του Λογαρούδη Θεοδόση και του Κιτσικούδη Πασχάλη, οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικές περιοχές και πως αυτοί κάλυπταν τις ανάγκες του δικού τους χωριού. Παρατίθεται ένα απόσπασμα από τη σχετική αναφορά: «Ο γκαϊντατζής καταλάβαινε με ποιους έχει να κάνει, ποιους έχει να εκπαιδεύσει. Ας πούμε, ο Θεοδόσης το ρεπερτόριο του ήταν δέκα, είκοσι, τριάντα κομμάτια. Αυτός ήταν ο κόσμος, γύρω από εκεί κινείται. Με την ίδια λογική ο Θεοδόσης δε θα μπορούσε να καλύψει το διπλανό χωριό, τόσο όσο ο γκαϊντατζής τους. Π.χ. τώρα ο Πασχάλης ο Κιτσικούδης, που είναι παιχταράς, στους Ασβεστάδες δεν τον θέλουν, γιατί πηγαίνει πιο βαριά, αυτοί θέλουν πιο γρήγορα για να κουλουριάσουν στον χορό. Κάθε γκαϊντατζής έρχεται από έναν συγκεκριμένο βιότοπο, έναν μουσικό βιότοπο»⁸¹. Ο Λογαρούδης Θεοδόσης έρχεται να επιβεβαιώσει αναφέροντας πως οι σκοποί οι δικοί τους είναι διαφορετικοί σε αντιπαράθεση με τα Σουφλιώτικα και επιπρόσθετα πως υπάρχει διαφορά στην τεχνική παιξίματος: «Δεν ταιριάζουν τα δάχτυλα είναι αλλιώς».

Αντίστοιχα, ο Ματακάκης Στέλιος περιγράφει: «Ας πούμε ένα χωριό, τι ευκαιρίες είχε να ακούσει μουσική από αλλού; Θα άκουγε τον γκαϊντατζή του χωριού, θα άκουγε του διπλανού. Ε! κάπως έτσι θα αναπαρήγαγε λοιπόν ότι άκουγε και έχει τη δικιά του

⁸¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016.

ποικιλία από το ένα χωριό στο άλλο». Ο κάθε μικρότοπος είχε τα δικά του χορευτικά ιδιώματα. Σχετικά με την προσαρμογή του γκαϊντατζή στα χορευτικά δεδομένα, αναφέρεται ο Αλεξανδρόπουλος Αλέκος: «Σε αυτά τα μέρη, που το έχουνε χρόνια – αιώνες μέσα τους, ότι ο μουσικός προσαρμόζεται στο πόδι του χορευτή. Δηλαδή, ξέρει ότι χορεύει πρώτος ο τάδε, τι γουστάρει, τα πατήματα».

Ωστόσο, το φαινόμενο της διαφοροποίησης και των παραλλαγών πολιτισμού αντανακλά από τόπο σε τόπο, καθώς είναι σύνηθες φαινόμενο της ανθρώπινης φύσης αναδεικνύοντας τη διαφορετικότητα της. Ας φανταστούμε σε πόσους τόπους υπάρχει η γκάιντα εντός και εκτός Ελλάδας και κατά πόσο διαφέρουν τα στυλ παιχνιδιού: *«Αλλά εμείς αγνοούμε την γκάιντα της ανατολικής Μακεδονίας, Καλή Βρύση, Αλιστράτη, Ανδριανή, των Πιερίων, έχουν άλλο παίξιμο, της Φλώρινας. Τώρα δεν υπάρχουν Φλώρινα, υπάρχουν όμως απέναντι στα Σκόπια». Ο Μακρής Γιώργος αναφέρει ότι υπάρχει κατηγοριοποίηση από το παρελθόν, καθώς επίσης ότι οι τρόποι παιχνιδιού των Σκοπιών, των Βουλγάρων και των Ελλήνων αν και διαφέρουν μεταξύ τους, είναι και πολύ κοντά. «Αν όμως κοιτάξεις παλιές ηχογραφήσεις και των τριών εθνών, θα δεις ότι έπαιζαν πάρα πολύ κοντά».*

2.5 Τρόποι διδασκαλίας – Τρόποι εκμάθησης

Από την αρχαιότητα έως και τις μέρες μας η μουσική, ο πολιτισμός και η κουλτούρα εξαπλώνονταν στα πλαίσια της προφορικότητας και της εγγραμματοσύνης. Το βίωμα αποτελούσε το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της άτυπης μάθησης και απαιτούσε μεγάλη εξάσκηση του μυαλού, καθώς χρειάζονταν μεγάλη ικανότητα στην ακοή και ισχυρή μνήμη.

Στα πλαίσια της τυπικής μάθησης εφαρμόζονταν, και συνεχίζει να υπάρχει, η αποτύπωση του ήχου σε μορφή εγγράφου οπτικοποιημένου υλικού (παρτιτούρα). Το πέρασμα από την προφορικότητα στην εγγράμματη λογική κρύβει μέσα του αλλοίωση στα όρια του κονστρουκτιβισμού⁸², καθώς απορρίπτει τη φυσικότητα των πραγμάτων (προφορική παράδοση), στην προσπάθεια να συντηρήσει πτυχές του παρελθόντος. Οι

⁸²Προκαθορισμένη τέχνη στα πλαίσια διαμορφωμένου και όχι φυσικού αποτελέσματος.

κοινωνικές ανάγκες ενός συνόλου εκφράζονται και αντανακλώνται μέσω της μουσικής, καθώς αυτή μεταφέρει στοιχεία της ανθρώπινης συνέχειας (Ιακωβάκη 2008: 6 – 17).

Κατά την προγενέστερη εποχή, τα μπαίρια ήταν το φυσικό περιβάλλον εκμάθησης της γκάιντας, όπως απολογείται ο Γιαντζίδης Στράτος από την Παταγή Έβρου, *«εγώ το γυμνάσιο το έβγαλα στα πρόβατα, το μάστερ το πήρα στα κασιόκια, οι καθηγητές μου ήταν εκεί. Πήγα για τρία χρόνια σε εκείνα τα πανεπιστήμια»*⁸³.

Ο Λογαρούδης Θεοδόσης είναι ένας από του πιο μεγάλους ηλικιακά γκαϊντατζήδες και διαμένει στους Ασβεστάδες του Έβρου. Επιβεβαιώνει ότι εκείνη την εποχή τα μπαίρια ήταν κοινός τόπος συνάθροισης και εκμάθησης: *«Το μεσημέρι βγάζαμε τα πρόβατα καθόμασταν εκεί στον ίσκιο και παίζαμε και μαθαίναμε όλοι μαζί»*. Ο ίδιος αναφέρει ότι αποτελούσε πρότυπο για τους άλλους, δείχνοντας τους πως να λαλούν: *«τους έδειξα για, πως να κάνουν του του του. Αυτή τη δουλειά έκαμαν το μεσημέρι, μάθαιναν. Επειδής λαλούσα εγώ μάθαιναν και εκείνοι»*. Ο πάππου – Θεοδόσης και τα δυο αδέρφια του, έμαθαν να λαλάν την γκάιντα από το στενό οικογενειακό τους περιβάλλον, όταν ήταν δέκα χρονών. Ο μικρός του αδελφός ακολούθησε διαφορετική πορεία, καθώς έμαθε κλαρίνο πηγαίνοντας στα Άδανα για να το προμηθευτεί.

Σε αυτόν τον κύκλο εκμάθησης υπήρχαν και άλλοι νέοι που μάθαιναν, ο Λογαρούδης Θεοδόσης μας δίνει την εικόνα εκείνης της εποχής: *«Εγώ τον μπαμπά μου κοίταξα το βράδυ, όταν ήταν γιαπλιά. Το βράδυ και οι τέσσερις μαζευόμασταν και παίζαμε. Αλλά, ήμασταν πολλοί γκαϊντατζήδες εδώ και μάθαιναν και άλλοι. ήμασταν δέκα γκαϊντατζήδες και όλοι λίγο πολύ έμαθαν»*.

Όσο για τους κανόνες εκμάθησης, δίνει μια σαφή εικόνα: *«Άμα είσαι μικρός θα μάθεις, άντε οι μεγάλοι δεν έμαθαν καλά, τα παιδιά θα μάθουν. Όποιος μάθει από έναν γκαϊντατζή καλά, άμα μάθει από δυο πώς να μάθει;»*. Οι παλιοί γκαϊντατζήδες ήταν μόνο δύο και οι άλλοι έμαθαν στον άλλον γκαϊντατζή. Τα γλέντια ήταν πολλά στο χωριό και όποιος μάθαινε να παίζει καλά συμμετείχε στα μουσικά γεγονότα της κοινότητας. Οι περισσότερες πληροφορίες από την επιτόπια έρευνα συγκλίνουν στο

⁸³Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

ότι ο τρόπος εκμάθησης και διδασκαλίας εκείνης της εποχής δεν εντάσσονταν σε κάποιο συστηματικό πλαίσιο.

Παρά τη δυσκολία εκμάθησης, λόγω έλλειψης συστηματικού πλαισίου διδασκαλίας, η δόμηση της τότε κοινωνίας, όντας πιο κλειστή σε σχέση με τη σημερινή εποχή, διευκόλυνε τη μετάδοση της γνώσης και της πολιτιστικής κληρονομιάς από τον μεγαλύτερο στον νεότερο, όπως υποστηρίζει ο Ταβλιάκος Γιώργος⁸⁴.

Η βασικότερη διαφορά εκείνης της εποχής σε σχέση με το σήμερα εντοπίζεται στο ότι οι άνθρωποι αυτοί ήταν μουσικά «αγράμματοι». Η βασική μέθοδος που εφαρμόζαν ήταν το βίωμα μέσα από την επανάληψη, τη μίμηση και την προφορικότητα και αυτό απαιτούσε πολλές ώρες επίπονης εξάσκησης (Αυδίκος 2002: 42 – 49).

Οι αισθήσεις της όρασης και της ακοής ήταν αυτές που βοηθούσαν στο επιθυμητό αποτέλεσμα: *«Είναι και λίγο θέμα βλέπεις τι κάνω και προσπάθησε να κάνεις το ίδιο. Δηλαδή, δεν μπορούσαν να εκφράσουν παλιά οι παλαιοί αυτό που 'θελαν να μεταδώσουν»*, αφηγείται Ταβλιάκος Γιώργος.

Το ίδιο πρόβλημα επισημαίνει και ο Ανδριώτης Κώστας: *«Γιατί ο παππούς δεν έχει τη δυνατότητα να στο δείξει και να στο εξηγήσει. Άμα πας σε ένα παππού, θα σου πει, έλα άκου και παίξε, να παίξει αυτός και να παίζεις μαζί του»*.

«Ο παλιός μάθαινε εμπειρικά, έβλεπε, άκουγε, ξέρεις», τονίζει ο Ματακάκης Στέργιος. Κατά κύριο λόγο, οι περισσότεροι γκαϊντατζήδες εκείνης της εποχής ήταν αυτοδίδακτοι⁸⁵, (Σαρρής 2007, α: 251) ή είχαν κάποια επιρροή από ακούσματα παλαιότερων γκαϊντατζήδων κατά τη διάρκεια των μαζώξεων στα βοσκοτόπια. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης περιγράφει μια αλυσιδωτή κατάσταση εκμάθησης του οργάνου, στην οποία ο ένας έδειχνε τον άλλον, αναφορικά λέει: *«Και αυτοί οι παππούδες μας σε αυτήν την ηλικία έμαθαν γκαίντα. Πήγαιναν στα κατσίκια, βοσκούσαν τα πρόβατα, ο ένας έδειχνε τον άλλον, μαθαίνανε γκαίντα»*. Μέσω αυτής της διαδικασίας εξέφραζαν τα προσωπικά τους συναισθήματα διαμορφώνοντας μία προσωπικότητα ξεχωριστή. Χαρακτηριστικά ο Μακρής Γιώργος επισημαίνει: *«Δεν είχαν πεντάγραμμο στο σπίτι*

⁸⁴Αναλυτική περιγραφή του γκαϊντατζή (βλ. Ταβλιάκος Γιώργος, σελ. 140).

⁸⁵Με τον όρο αυτοδίδακτος ο γνωστός ζωγράφος Λεονάρντο ντα Βίντσι εννοούσε πως αυτοδίδακτος είναι αυτός που μαθαίνει μόνος του την ζωή.

τους, δεν ξέρανε να διαβάζουν νότες, είχανε μεράκι τον νταλκά που θα παίρνανε το όργανο και θα παίζανε».

Τον πλούτο του μη λεκτικού κώδικα αναδεικνύει ο Ματακάκης Στέργιος στο ακόλουθο απόσπασμα: *«Υπάρχει ένας μη λεκτικός κώδικας, πλούσιος. Ουσιαστικά, ο άλλος σου μιλάει εκείνη την ώρα, εσύ αν έχεις την ευαισθησία και τα αυτιά, τα ακούς τι θέλει να σου πει (...) Υποσυνείδητα περνάει κάποια πράγματα, είναι ένα μικρό μικρόβιο, το οποίο έχει μείνει από τότε πίσω στα τραγούδια και στις μελωδίες».*

Η συνέχεια στην περίπτωση της γκάιντας παρόλα αυτά έμοιαζε δύσκολη, καθώς κάνεις μέσα από την οικογένεια του κάθε γκαϊντατζή δεν ήθελε αυτό το όργανο. Αν πάλι υπήρχε μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον, δεν υπήρχε προτροπή για τα νεότερα μέλη και παίζονταν στα κλεφτά (Ματακάκης 2014: 16).

Όλοι οι πληροφοριοδότες αυτής της ερευνάς επιβεβαιώνουν ότι αυτό συνέβαινε και παλιά, αλλά και μεταγενέστερα, επισημαίνοντας τις δυσκολίες εκμάθησης. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης αναφέρει: *«Μας κυνηγούσαν και τρώγαμε ξύλο για να μη μάθουμε, τους κυνηγούσα τους παππούδες καταγραφές, με κασετοφώνια, πως παίζουν».* Ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρει πως όταν επέστρεψαν οι γονείς του από τη Γερμανία δεν ήθελαν να μάθει γκάιντα. *«Θα την κόψω, θα την κάνω. Η γράμματα θα μάθεις ή γκάιντα θα μάθεις».* Οι περιπτώσεις των δυο προηγούμενων γκαϊντατζήδων χρονολογούνται στην εποχή του 1970 και μετέπειτα.

Σημαντικό γεγονός, όπως θέτει ο Σαρρής Χαρίδημος, ήταν και η αγορά οργάνου (Σαρρής 2007, α: 250). *«Το πρώτο που ήταν έπρεπε να βρω (...) Άιντε να μάθεις, να βρεις»*, αφηγείται ο Γιάννης Ντομπρίδης. Η αγορά οργάνου ήταν δύσκολη σε σχέση με το σήμερα και συνήθως γίνονταν εκτός Ελλάδας. *«Όργανο δεν είχε από Βουλγαρία κρυφά. Το γεγονός ότι μπόρεσαν να βρούνε πολύ εύκολα γκάιντα είναι πολύ σημαντικό. Εμείς για να βρούμε ψάχναμε να βρούμε χρόνια και δε βρίσκαμε»*, εξιστορεί ο Ζηκίδης Παναγιώτης, ο οποίος λέει πως υπήρχαν λιγοστοί κατασκευαστές στο Νεοχώρι, στο Σουφλί, καθώς και οι παππούδες του Μακρή Γεωργίου (μεταγενέστερου γκαϊντατζή και κατασκευαστή μουσικών οργάνων). *«Αλλιώς μόνος σου έπαιρνες ένα σουγιά ξυλογλυπτική».*

Οι μαρτυρίες των γκαϊντατζήδων αναφέρουν επίσης το γεγονός κατασκευαστικών τόνων ποδοκίνητων με αποκαλυπτικά στοιχεία εξαρτημάτων που χρονολογούνται

στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο Ντομπρίδης Γιάννης από την άλλη θέτει: *«Γιατί δεν υπήρχαν και κατασκευαστές, αυτό ήταν ένα άλλο φοβερό πράγμα ήταν δύσκολο να βρεις κάποιον να φτιάχνει»*. Η πρώτη του γκάζιντα είχε φτιαχτεί από διάσπαρτα κομμάτια και από ξύλα που είχε βρει μόνος του, συγκεκριμένα αναφέρει: *«Βρήκα στο Σουφλί δυο κομμάτια μπουρί από έναν χωριανό παππού, δέρμα με έκανε ο Βασιλακάκης»*.

Όσον αφορά το θέμα της εκμάθησης, ο ίδιος εξιστορεί πως υπήρχαν αρκετοί γκαϊντατζήδες, του οποίους όμως δύσκολα μπορούσε κανείς να τους πλησιάσει. *«Ήταν άνθρωποι που πήγαινες κοντά τους, θα μιλήσεις, θα ακούσεις με το ζόρι»*. Παράλληλα, ο προαναφερόμενος αναφέρει πως το κόστος κατασκευής ήταν αρκετά υψηλό για κάποιον νέο που ήθελε να μάθει, δημιουργώντας ένα ακόμα εμπόδιο στη διαδικασία εκμάθησης του οργάνου.

Στη συνέχεια, παρατίθεται κείμενο που αντικατοπτρίζει το βαθμό δυσκολίας: *«Λέω έναν παππού που έπαιζε πολύ καλά γκάζιντα, ρε παππού Θεοδόση, μια γκάζιντα θέλω. Εκείνος ξέρεις σοβαρός, έκανε τότε 5.000 δραχμές. Δίπλα ήταν ένας άλλος παππούς, λέει, θα σε βρει αυτός. Εγώ με το μαλλί απ' όζω, τώρα, λέει αυτός, θα μάθει γκάζιντα, επειδή οι παππούδες είχαν πεθάνει»*.

Μέσα στα πλαίσια εκμάθησης αναγκαίο ήταν το κλέψιμο της τέχνης. Ο νέος γκαϊντατζής κόπιαζε να κλέψει γνώση, είτε οπτικά, είτε ακουστικά σε θέματα τεχνικής και ρεπερτορίου (Ματακάκης 2014: 16). Ο Ζηκίδης Παναγιώτης διηγείται πως το μεγάλο του πάθος για το όργανο και η έκσταση που ένιωθε ακούγοντας την γκάζιντα, τον οδηγούσε συχνά να κρύβεται πίσω από τα καφενεία, τόπο συγκέντρωσης των παππούδων εκείνης της εποχής, για να μπορέσει να ακούσει και να κλέψει τη γνώση. *«Παίζαμε κρυφτό στο χωριό. Εγώ κρυβόμουν εκεί που λαλούσαν οι γκάζιντες δεν ήταν και εύκολο να το κλιψάρεις αυτό σε αυτή την ηλικία»*.

Ένας άλλος τρόπος πάλι για να μπορέσει κανείς να διδαχθεί τα μυστικά του οργάνου, ήταν να παίζει με παλιότερους γκαϊντατζήδες. Ο προαναφερόμενος τονίζει: *«Στα χωριά έπαιζε ο Χριστίδης γύρω γύρω σε καμιά αρραβώνα τον συνόδευα με τουμπελέκια. Τον πήγαινα γιατί έβλεπα και εγώ πως παίζει αυτό, ήταν το κέρδος μου»*.

Είναι χαρακτηριστικό πως ο κύκλος των καταξιωμένων γκαϊντατζήδων διακατέχονταν από ένα πνεύμα μη μετάδοσης της τέχνης, γεγονός που στηρίζεται στη λογική του σιναφιού (Αυδίκος 2002: 50). Ο νέος γκαϊντατζής έπρεπε να καταστείλει

όλες του τις αδυναμίες στον δρόμο προς την καταξίωση και στα μουσικά δεδομένα της κοινότητας (Σαρρή 2007, α: 252). Ο Λογαρούδης Θεοδόσης αναφερόμενος στο γεγονός έθεσε πως, ο γκαϊντατζής δεν έπαιρνε εύκολα την απόφαση να παίξει δημοσίως. Έπρεπε να ξέρει καλά για να μπορεί να παίξει στα δρώμενα του χωριού. Από την άλλη, ο Ντομπρίδης Γιάννης ανέφερε, πως η κοινότητα είχε αισθητικά κριτήρια και αντιλαμβάνονταν ποιος παίξει καλύτερα.

Ωστόσο υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό, η ενοχοποίηση του οργάνου έως και τις αρχές του 1980. Ο Γιαντζίδης Στράτος απευθυνόμενος στους νέους γκαϊντατζήδες στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αυγούστου του 2017 αφηγείται: *«Εγώ ντρεπόμουν γιατί σαν κι εσάς νέος ήμουν, σύρε να πάρεις τον γκαϊντατζή. Ου! Ου! εγώ με γκάντα δε θέλω, προσβολή»*. Η ντροπαλοσύνη που εξέπεμπε η εκμάθηση της γκάντας, αποτελούσε το βασικό εμπόδιο για τον κάθε γκαϊντατζή. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Ντομπρίδη Γιάννη: *«Φώναζαν τον παππού τον Ζουμπάρ' στο καφενείο. Έφερε τη δικιά του, έπαιζε, έκανε και είπε και αυτό που είπες κι εσύ (αναφέρεται στον Στρατή Γιαντζίδη) (...) αντρέπομαν. Τον ρώτησαν, τι λέει το παιδούδι θα μάθει γκάντα, αφού δεν αντρέπεται. Ήταν ένα είδος ντροπής, δεκαοχτάχρονος να παίζεις γκάντα, χωρίς να είσαι τσομπάνος, έπρεπε να έχεις και άλλη μία ιδιότητα»⁸⁶.*

Η αίσθηση αυτή της ντροπής ίσως να οφείλονταν στη λογική πως η γκάντα κουβαλούσε το στίγμα του παλιού κόσμου. Ήταν οι αλλαγές στα κοινωνικά δεδομένα που όριζαν τη διάλυση των θεμελίων αυτού του κόσμου, ακολουθώντας τα πρότυπα που εξευρωπαϊσμού. Κατά τον Σαρρή, τις προγενέστερες περιόδους υπήρχε σχετική ιεραρχία στην κοινότητα που ως βάση είχε τη διαφορά ηλικίας. Το γεγονός της ντροπής αναδείκνυε τον σεβασμό στους μεγαλύτερους, αλλά και την ενοχοποίηση του οργάνου. Η ανάδειξη από την άλλη απαιτούσε βήμα από τους παλιούς. Από τη μεριά τους οι γηραιότεροι ενθάρρυναν τους νέους γκαϊντατζήδες με αντίτιμο τη μερική χρηματική ανταμοιβή ως αποδοχή και καταξίωση στα δεδομένα της κοινότητας (Σαρρή 2007, α: 252).

⁸⁶Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

2.6 Χαρακτηριστικά και ιδιότητες της γκάιντα

«Το όργανο δε φτιάχνεται τυχαία, ένα μουσικό όργανο συνοψίζει τον τρόπο που μια κοινωνία αντιλαμβάνεται τον ήχο της και συνοψίζει την ιδεολογία και την αισθητική της», Σαρρής Χαρίδημος.

2.6.1 Γκάιντα και ηχόχρωμα

Η κατάσταση στην Ελλάδα ήταν στάσιμη σε επίπεδο διδασκαλίας, καθώς υπήρχε δυσκολία στην εύρεση δασκάλου και δεν υπήρχε η κατάλληλη υποδομή. Ωστόσο, αυτό κατά κάποιο τρόπο λειτούργησε θετικά, διότι συνέβαλε στο να μη χαθεί το χρώμα και η ταυτότητα του κάθε γκαϊντατζή. Σχετικά με το ζήτημα αυτό ο Μακρής Γιώργος αναφέρει: *«Το ότι δεν υπήρχε εξάπλωση της γκάιντας, από τη μια έκανε καλό, γιατί σταμάτησε το όργανο να εκφυλίζεται παιχτικά και οι ίδιοι που υπήρχαν, κράτησαν ο καθένας το δικό του ύφος».*

Ουσιαστικά, ο τρόπος εκμάθησης διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο τόσο στο χρώμα, όσο και στην ταυτότητα του κάθε γκαϊντατζή. Η παλιά γενιά των γκαϊντατζήδων μάθαινε με διαφορετικό τρόπο γκάιντα σε σχέση με το σήμερα, κυρίως μέσα από το βίωμα και την προφορική παράδοση σε κλειστά γεωγραφικά πλαίσια. Ο Ανδριώτης Κώστας επισημαίνει ότι οι διαφορές είναι αισθητές, αν ακούσει κανείς ένα κομμάτι από σημερινούς γκαϊντατζήδες και από τους παππούδες τους παλιούς που έχουν απομείνει στον Έβρο: *«Εάν στο παίξω εγώ το καρσίλ, αν το παίζουν κάποιοι άλλοι οι διαφορές στα χρώματα είναι απειροελάχιστες».*

Σχετικά με την απόδοση κάποιου τραγουδιού από έναν παλαιότερο γκαϊντατζή, από τους εναπομείναντες, ο ίδιος λέει: *«Θα ακούσεις εντελώς διαφορετικό πράγμα, όχι στη μελωδική, στον ήχο και στο χρώμα του και στους δαχτυλισμούς που θα κάνουνε. Αυτό είναι πολύ σημαντικό και δε μαθαίνεται, το καταλαβαίνεις».*

Δηλαδή, ο κάθε γκαϊντατζής παρότι δεν ήταν ο καλύτερος τεχνίτης, διακρίνονταν για τα δικά του χαρακτηριστικά, έχοντας το δικό του προσωπικό ύφος και χρώμα. Τα συγκεκριμένα στοιχεία έκαναν το άκουσμα τους αναγνωρίσιμο και χαρακτηριστικό.

Ο Ανδριώτης Κώστας δίνει ένα παράδειγμα τονίζοντας γιατί είναι θαυμαστοί ο καθένας τους με διαφορετικό τρόπο: *«Ένα χαρακτηριστικό του Χρηστίδη είναι ότι οχτώ στα δέκα στα σόλα του είναι επάνω σε χιτζάζ, του έβγαινε πάρα πολύ το χιτζάζ, έπαιζε καρσιλαμάδες τρελούς, που οι άλλοι δεν το χάνε τόσο πολύ».*

Επιπρόσθετα, στα λόγια του ίδιου τονίζεται ότι τα τεχνικά γνωρίσματα του καθενός προκύπτανε και λόγω της κατασκευής του οργάνου, που γινόταν από τον ίδιο καθορίζοντας και τον ήχο του: *«Ο άλλος ήτανε πολύ στακάτος, είχε φτιάξει την γκάιντα του με πιο λεπτές τρύπες, γιατί; Γιατί δεν ήθελε ο ένας να παίζει σαν τον άλλον».*

Άλλη μία πηγή πληροφόρησης σε σχέση με την ταυτότητα του οργάνου προκύπτει μέσα από τα λόγια του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, ο οποίος αναφέρει ότι υπήρχε διαφορετική νοοτροπία στο παίξιμο και στα όργανα του Έβρου⁸⁷. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι η Εβρίτικη γκάιντα φτιάχνονταν για τα τραγούδια τους, έχοντας ένα γλυκό άκουσμα. *«Είναι κάποιες νότες οι οποίες δε βγαίνουν με την Εβρίτικη την γκαϊτανίτσα, γιατί δεν τις έπαιζαν κιόλας. Ήταν κατασκευασμένες για να παίζει αυτά τα τραγούδια που έπαιζαν (...) Αν θες να παίζεις κάτι παραπάνω θες άλλο όργανο, άλλη γκαϊτανίτσα. Βέβαια, δεν έχει το χρώμα που έχει εκείνη και δεν είναι τόσο γλυκιά όσο είναι η Εβρίτικη».*

Εύλογα, λοιπόν, συμπεραίνεται ότι παρά τον ανταγωνισμό που υπήρχε μεταξύ τους εκείνη την εποχή, έχοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στα πανηγύρια και στις γιορτές, ο καθένας τους ξεχωριστά είχε το δικό του χρώμα ανάλογα με τις επιρροές του τόπου του. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί να παρατηρηθεί ότι οι διαφορές ήταν αισθητές από χωριό σε χωριό, τόσο στο χρώμα, όσο και στην ποιότητα του παιξίματος. Με βάση το ρεπερτόριο της κάθε περιοχής, ο Λογαρούδης Θεοδόσης τονίζει τις τεχνικές διαφορές του παιξίματος στην περιοχή του Σουφλίου, στον νομό του Έβρου, σε σχέση με τους Ασβεστάδες, τοποθετώντας το Σουφλί σε υψηλότερο σκαλί: *«Τα σουφλιώτικα είναι πιο καλά από τα δικά μας. Είναι άλλα τα δάχτυλα είναι πιο καλά από εμάς».*

⁸⁷Αναλυτική περιγραφή του γκαϊντατζή (βλ. Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, σελ. 144).

2.6.2 Ζητήματα τεχνικής και δεξιοτεχνίας

Η γκάιντα είναι ένα όργανο το οποίο μπορεί να συνυπάρξει με άλλα όργανα και να καλύψει ένα μεγάλο εύρος ρεπερτορίου. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης αναφέρει: *«Η γκάιντα ήταν εξελεγμένο όργανο, που μπορεί να παίζει όλες τις θέσεις και όλους τους δρόμους της κάθε σχολής, είναι εξελεγμένο σε σχέση με το τουλούμ και την τσαμπούνα».*

Σχετικά με το θέμα αυτό ο Μатаκάκης Στέργιος υποστηρίζει ότι η τεχνική δεν ήταν αυτοσκοπός για τους παλιούς οργανοπαίκτες, επισημαίνοντας την απλότητα των τραγουδιών εκείνης της εποχής, καθώς επίσης και τη λειτουργία της γκάιντας στο παλιό πολιτισμικό περιβάλλον. *«Θα βγει ο γκαϊντατζής στο χωριό να παίζει παπάδες και το χωριό θα καθόταν έτσι να τον κοιτάει, θα μπορούσαν να χορέψουν, ας πούμε; Λειτουργούσαν πολύ διαφορετικά. Άρα, σκέψου ότι τόσα χρόνια όλο αυτό το πράγμα λειτουργούσε έτσι».*

Με τεχνικούς όρους ο Μатаκάκης Στέλιος χαρακτηρίζει το παίξιμο της γκάιντας ως πυκνό, παραθέτοντας το παράδειγμα από το τραγούδι «Βασιλικούδα». Συγκεκριμένα, αναφέρει πως οι παλιοί γκαϊντατζήδες, λόγω της εμπειρικής γνώσης, δεν μπορούν να αντιληφθούν την πολυπλοκότητα του παιξίματος τους: *«Η γκάιντα δεν είναι τόσο απλό το παίξιμο. Το τραγούδι που παίζει, μπορεί να είναι εφτά νότες που επαναλαμβάνονται. Αν το σου έδειχνα στην πράξη μια φράση μόνο την εισαγωγή από τη Βασιλικούδα, πόσα πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα το ένα πάνω στο άλλο».*

Ο τρόπος που παίζονταν γενικά τα τραγούδια ήταν χαρακτηριστικός εκείνης της εποχής, έχει κυρίως να κάνει με τα κοινωνικά δεδομένα, καθώς ήταν διαφορετικά τα βιώματα. Φυσικά, αυτό που τα διαφοροποιούσε, κάνοντας τα ξεχωριστά ήταν η ποικιλομορφία των μουσικών μελισματικών φράσεων⁸⁸, όπως φαίνεται και στο απόσπασμα του Ταβλιάκου Γιώργου: *«Αν αναλύσεις τι παίζει, τι προσπαθεί να παίζει, ποτέ δε θα παίζει την ίδια ακριβώς φράση, πάντα θα κάνει ένα κλικ διαφορετικό, πως να σου πω, θα είναι πάντα καθαρός».*

⁸⁸Τα τελειώματα από τις μουσικές φράσεις.

Επιπρόσθετα, σε σχέση με το ρεπερτόριο, μπορεί να επισημανθεί επίσης ότι η γκάιντα πέρα από τα «γκαϊντίσια» τραγούδια, λειτουργούσε χωρίς περιορισμούς. Εκείνη την εποχή, μπορούσε κανείς να ακούσει διάφορα είδη μουσικής να παίζονται από γκάιντα. Ο Μακρής Γιώργος θυμάται τραγούδια που έπαιξε ο παππούς του: *«Εγώ έχω τραγούδια τον παππού μου να παίζει τα παιδιά της γειτονιάς σου στην γκάιντα. Ή την Άμαξα του Τσιτσάνη, εντάξει υπήρχαν αυτά, το κάνανε, δεν είχαν περιορισμούς».*

Όπως η γκάιντα ήταν προσαρμοσμένη στο πόδι του χορευτή, έτσι τις περισσότερες φορές και η ανθρώπινη φωνή προσαρμόζονταν στην έκταση και στον τόνο της γκάιντας. Ακολουθεί ένα απόσπασμα του Ταβλιάκου Γιώργου που τονίζει αυτό το ζήτημα: *«Άμα ακούσεις της Καρωτής τις καταγραφές τις παλιές του Σίμωνα Καρρά, το παλιό το παίξιμο, οι γιαγιάδες βγαίνουν στο λα μια τσιριχτή φωνή, ψεύτικη, η οποία όμως βγάζει ένα πολύ ωραίο άκουσμα. Η γκάιντα ήταν αυτή ήταν λα σι μπε μολ εκεί ήταν οπότε οι γιαγιάδες προσαρμοζόντουσαν».*

2.6.3 Η ρυθμικότητα του οργάνου

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο αφορά τη ρυθμικότητα του οργάνου. Στην πλειοψηφία των απαντήσεων, που δόθηκαν από τους ερωτηθέντες στα πλαίσια των συνεντεύξεων, επισημαίνεται ότι η γκάιντα πάντα *«έπαιξε μόνη της»*. *«Το όργανο που είχαμε εδώ ήταν η γκάιντα, κρουστά δεν είχαμε στο χωριό»*, διαβεβαιώνει ο Ντομπρίδης Γιάννης τονίζοντας την αυτοδυναμία του οργάνου. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα απόλυτο όργανο, το οποίο δε χρειάζεται ρυθμική αγωγή κρουστού, καθώς οποιοσδήποτε άλλος ήχος διαστρέβλωνε το αισθητικό αποτέλεσμα. Μέσα στα πλαίσια της συμμετοχικής παρατήρησης την περίοδο της έρευνας που πραγματοποιήθηκε από τον υποφαινόμενο στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, διαπιστώθηκε ότι τα δεδομένα αυτά μέχρι και σήμερα ισχύουν σε μεγάλο βαθμό στην περιοχή.

Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο Ματακάκης Στέλιος αναφέρει ότι: *«Η γκάιντα πάντα έπαιξε μόνη της, δεν είχε κάποια άλλη ρυθμική συνοδεία και εκείνη την ώρα σκέψου, ο γκαϊντατζής είχε με πέντε νότες και πέντε τρυπίτσες, που είχε εκεί πέρα, να κάνει το χωριό να χορέψει»*. Συγκεκριμένα, με τα λόγια του γίνεται αντιληπτό ότι παρά την κατασκευαστική απλότητα του οργάνου, ο κάθε γκαϊντατζής μπορούσε να παίζει ένα ολοκληρωμένο ηχητικά τραγούδι. Ο ίδιος επίσης αναφέρει ότι η γκάιντα πέρα από το

«να αναπαράγει τη μελωδία του τραγουδιού», είναι και αυτή που ουσιαστικά «κρατά και τον ρυθμό» σε σχέση με τον χορό.

Ιδιαίτερα όμως, η κυριαρχία της γκάιντας ήταν αισθητή στην πλειοψηφία των γιορτών και των εθίμων, μη συνοδευόμενη από κάποιο άλλο όργανο. Συνήθως, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις έπαιζαν δύο γκάιντες μαζί, η επονομαζόμενη *«Εβρίτικη ζυγιά»*. Η κοινή χρήση από ζυγιά, δηλαδή από δυο γκάιντες, ορίζεται από την ανάγκη που υπήρχε για ένταση ήχου σε εξωτερικούς χώρους, καθώς επίσης και από την ανάγκη για αλλαγή του γκαϊντατζή, λόγω της πολύωρης διαδικασίας των εθίμων.

Ωστόσο, από αναφορές δίνεται η πληροφορία ότι σε κάποιες γιορτές συνυπάρχει με κάποια κρουστά. Ο Ταβλιάκος Γιώργος εξιστορεί: *«Καμιά φορά, πιο παλιά ένδειξη που μου 'χουν πει, η γκάιντα είναι μαζί με κρουστό ή κάποια ντέφια που έπαιζαν σε κάποια χωριά στον Έβρο που έλεγαν τα κάλαντα. Κάτι ζωγραφισμένα ντεφάκια».*

3 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

Η αποσάθρωση του παλαιού κόσμου: Ο Εμφύλιος πόλεμος και η μετανάστευση

3.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής καταγραφής των βασικών γεγονότων τα οποία διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην αποσάθρωση του παλαιού κόσμου της γκάντας στον νομό του Έβρου, όπως αυτό αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Ουσιαστικά, επιχειρείται η σκιαγράφηση της πορείας της γκάντας βάσει των χρονικών οροσήμων τα οποία επέδρασαν στο πολιτισμικό περιβάλλον της γκάντας, μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αποσπασμάτων, τόσο από την επιτόπια έρευνα, όσο και από βιβλιογραφικές αναφορές. Πιο συγκεκριμένα, ακολουθείται ένας χρονολογικός άξονας, όπου περιγράφονται τα βασικότερα ορόσημα του Εμφυλίου πολέμου και της μετανάστευσης, καθώς θεωρείται ότι επέφεραν σημαντικές ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις αναφορικά με το πλαίσιο του οργάνου.

Αρχικά, στην ενότητα 3.2. εξετάζεται το πρώτο χρονικό ορόσημο του Εμφυλίου πολέμου παραθέτοντας τα κυριότερα σημεία ενδιαφέροντος σε σχέση με την αποσάθρωση του παλαιού πολιτισμικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο έδρασε η γκάντα.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 3.3. περιγράφονται το παιδομάζωμα, τα σπίτια του παιδιού και οι παιδουπόλεις, αναλύοντας το θεσμικό και ιδεολογικό πλαίσιο των δράσεων αυτών, καθώς και τις επιπτώσεις τους αναφορικά με την γκάντα.

Ακολούθως, στην ενότητα 3.4. παρουσιάζονται βασικά στοιχεία σε σχέση με την αστικοποίηση και το κλίμα αστυφιλίας, που επικράτησε μετά το πέρας του Εμφυλίου

πολέμου, δίνοντας έμφαση στον αντίκτυπο αυτών σε σχέση με την εξέλιξη του οργάνου της γκάιντας.

Ακολουθεί η ενότητα 3.5., όπου περιγράφεται το δεύτερο κυριότερο χρονικό ορόσημο της αποσάθρωσης του παλαιού πολιτισμικού περιβάλλοντος της γκάιντας, αυτό της εξωτερικής μετανάστευσης.

Κλείνοντας, στην ενότητα 3.6. αναλύονται οι επιπτώσεις του εξευρωπαϊσμού, που επήλθαν κυρίως λόγω της μετανάστευσης και της εισροής εξωγενών πολιτισμικών στοιχείων και ιδεών, σε σχέση με την πορεία της γκάιντας.

3.2 Ο Εμφύλιος πόλεμος

«Τότε άμα δεν ήταν ο ανταρτοπόλεμος, ο ανταρτοπόλεμος τον χάλασε τον κόσμο»,
Λογαρούδης Θεοδόσης

Αναμφισβήτητα, ο πόλεμος κατά τη διάρκεια του 1940 – 1941 αποτέλεσε σταθμό μείζονος σημασίας στην ιστορία των διακρατικών σχέσεων της Ελλάδας, τόσο από την άποψη της ασφάλειας, όσο και από αυτήν της προστασίας της εδαφικής ακεραιότητας της χώρας (Βερεμής, Κολιόπουλος, 2007: 387). Ουσιαστικά, την περίοδο αυτή παρατηρείται έντονη διασάλευση της ισορροπίας τόσο σε πολιτικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, ιδιαίτερα εξετάζοντας τα δύο βασικά ορόσημα, την Κατοχή και τον Εμφύλιο Πόλεμο.

Η Κατοχή της Ελλάδας, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αποτέλεσε της γερμανικής εισβολής τον Απρίλιο του 1941, επέφερε τεράστια δεινά και ανυπολόγιστες καταστροφές, οδηγώντας σε πλήρη κατάρρευση της ελληνικής οικονομίας ⁸⁹ (Βερεμής, Κολιόπουλος, 2007: 387). Στη συνέχεια, μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας το 1944, υπήρξε κλίμα ακραίας πολιτικής πόλωσης, οδηγώντας στον Εμφύλιο Πόλεμο, μέχρι το τέλος του 1949.

⁸⁹Πληρωμή στον γερμανικό στρατό κατοχής.

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως το τέλος του 1949, παρατηρείται μία έντονη περίοδος οξύτατης ιδεολογικής, πολιτικής, κοινωνικής, οικονομικής και στρατιωτικής αντιπαράθεσης, μία διπολική σύγκρουση μεταξύ καπιταλισμού και κομμουνισμού (Σφήκας, 2009: 239). Ουσιαστικά, πρόκειται για την ιδεολογική σύγκρουση μεταξύ των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής (Η.Π.Α.), της Βρετανίας και της Ένωσης Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δυνάμεων (Ε.Σ.Σ.Δ.), επονομαζόμενος ως Ψυχρός Πόλεμος, ως αποτέλεσμα διαφωνιών για τη φύση της μεταπολεμικής τάξης πραγμάτων (Σφήκας, 2009: 240).

Όλες οι αιματηρές συρράξεις που έλαβαν χώρα, τόσο κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όσο και κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, στιγμάτισαν την Ελλάδα επιφέροντας ιδιαίτερη κοινωνική διατάραξη σε όλον τον ελλαδικό χώρο, ιδιαίτερα στις παραμεθόριες περιοχές.

Στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής εργασίας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία όλων αυτών των παραμέτρων που έθιξαν το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, ιδίως στις περιοχές του Έβρου. Ειδικότερα, αξίζει να τονιστεί το πλαίσιο που επικρατούσε εκείνη την εποχή, αναφορικά με την γκάνιτα, επισημαίνοντας τα βασικότερα σημεία που προέκυψαν συμπερασματικά από τις μαρτυρίες των πληροφορητών, καθώς επίσης και από τη βιβλιογραφία.

Πιο συγκεκριμένα, οι αφηγήσεις των γκαϊντατζήδων της εποχής μαρτυρούν το μέγεθος και τις διαστάσεις της όλης κατάστασης. Οι συνθήκες που επικρατούσαν στα μπαϊρία με πυροβολισμούς: «*Να σε βάζει το όπλο στα στήθη*», όπως αφηγείται ο Γιαντζίδης Στράτος, οι μορφές άνομης και έννομης βίας, ασκούμενη από τους αντάρτες και τους Μάηδες⁹⁰, συχνά οδηγούσαν τα μέλη της κοινότητας σε ακραίες καταστάσεις, εγκαταλείποντας τις εστίες τους και όλα τα υπάρχοντα τους για να σωθούν.

Ο Λογαρούδης Θεοδόσης για δύο χρόνια έζησε στα σπήλαια στους Καγιάδες, κοντά στο Διδυμότειχο, σε πρωτόγονες συνθήκες, όπως αφηγείται ο Σαρρής Χαρίδημος⁹¹:

⁹⁰Τάγματα ασφαλείας, πολιτοφυλακή.

⁹¹Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιτας στο Διδυμότειχο, 2017.

«Στους Καγιάδες είναι κάτι τρύπες λαξευμένες, εκεί εγκαταστάθηκαν κόσμος ολόκληρος, ο Θεοδόσης δύο χρόνια έμενε (...) με μια κουρελού μπροστά».

Παράλληλα, ο ίδιος επισημαίνει ότι οι αντάρτες ανάγκαζαν τους γκαϊντατζήδες να «επιστρατευτούν» μαζί με τα όργανά τους για τη διεξαγωγή των γλεντιών τους (Σαρρής 2007, α: 113). Υποκινούμενοι από τον φόβο της «επιστράτευσης» αυτής, αρκετοί γκαϊντατζήδες έκαιγαν ή έκρυβαν τις γκαίντες τους.

Ο Λογαρούδης Θεοδόσης αφηγείται πως ο ίδιος αναγκάστηκε να κρύψει την γκαίντα του πατέρα του, θάβοντας την στο πάτωμα του σπιτιού του μαζί με τον πολιτισμό που κουβαλούσε μέσα της και μετά το πέρας του πολέμου σκάβει, την ξεθάβει και ξανά λαλάει. Ακολουθεί το χαρακτηριστικό απόσπασμα: *«Οι αντάρτες δεν άφησαν γκαίντα για γκαίντα. Εγώ την δικιά μου, του μπαμπά μου την έκρυψα, είχα μια κρυψιά την παράχωσα μέσα και είχα μια άλλη, μια άχρηστη εκείνη με πήραν (...) Άνοιξα γούρνα, τη σκέπασα καλά, άμα την είχαν βρει και αυτήν θα την είχαν πάρει, την είχα παραχωμένη. Έφτιαξα μια κάσα από ξύλα, να [δείχνει στο πάτωμα μία καταπακτή] εκεί μέσα τα είχα παραχωμένα (...) Την [κάσα την] έχω κρατήσει ενθύμιο, γιατί να την χαλάσω ας την, έτσι λέω».*

Επιπρόσθετα, ένα ακόμα σημείο που αξίζει να τονιστεί είναι η μείωση του αριθμού των γκαϊντατζήδων κατά τη διάρκεια αυτής της χρονολογικής περιόδου. Τα δύο βασικά αίτια ήταν η απώλεια λόγω θανάτου κατά τη διάρκεια του πολέμου, καθώς επίσης και η αυξητική τάση μετανάστευσης σε κράτη του ανατολικού μπλοκ, όπως προκύπτει από μαρτυρίες των πληροφορητών. Στο ακόλουθο απόσπασμα ο Λογαρούδης Θεοδόσης περιγράφει την προαναφερθείσα κατάσταση: *«Ύστερα χάθηκαν οι γκαϊντατζήδες, πάνε πάνω από πενήντα άτομα έχουμε σκοτωμένοι δικοί μας (...) Πολεμούσαν, αλλά εγώ δεν πιάστηκα, έφυγαν να πούμε πάγαιναν μέσα Βουλγαρία εκεί πάγαιναν στον Εμφύλιο Πόλεμο».*

Επιπρόσθετα, αξιοσημείωτη είναι η μετακίνηση των μαζών από τα μικρότερα χωριά του Έβρου, προς τις μεγαλύτερες κωμοπόλεις και από εκεί στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η συγκεκριμένη τακτική στρατηγικής πολιτικής ακολουθείται από τον μηχανισμό του κράτους, προκειμένου να αποκόψει το νήμα μεταξύ των ανταρτών και του ενεργού πληθυσμού. Δηλαδή, γίνεται μία προσπάθεια απομόνωσης των ανταρτών, προκειμένου να πάψουν να υπάρχουν οι γραμμές υποστήριξης και ανεφοδιασμού. Στη

συγκεκριμένη τακτική εντάσσεται και το παιδομάζωμα εκείνης της εποχής, όπως αυτό περιγράφεται στην επόμενη ενότητα.

3.3 Παιδομάζωμα, σπίτια του παιδιού, παιδουπόλεις – θεσμικό και ιδεολογικό πλαίσιο δράσεων

Η βασιλική πρόνοιας βορείων προαστίων εμφανίστηκε το 1940 έως και τις αρχές του 1970 με στόχο τη διάσωση των παιδιών στις παραμεθόριες περιοχές. Τα εν λόγω προβλήματα πολλαπλής φύσεως⁹² της μετεμφυλιακής Ελλάδας συνδέονταν με τις πρωτοβουλίες της βασίλισσας Φρειδερίκης. Η λογική βασιζόταν στην εγκαθίδρυση ενός δικτύου με ιδεολογική και μαζική κατεύθυνση προς την καλλιέργεια βασιλικής ιδεολογίας και βαθύτερα στη θέσπιση των αξιών της εθνικής συνείδησης⁹³ (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

Το ζητούμενο ήταν να αποδοθεί κοινωνική δικαιοσύνη μέσω των τριών πολιτικών συνισταμένων⁹⁴ (Ανδρέου 2008: 1 – 12). Η κοινωνική μεριμνά εξυπηρέτησε τις κρατικές και παρακρατικές πολιτικές, που δεν ήταν άλλες από την απόλυτη κυριαρχία και τον έλεγχο των πολιτών⁹⁵ (Ανδρέου 2008: 1 – 12). Ο σκοπός της σύστασης των

⁹²Οικονομικά ιδεολογικά κοινωνικά πολιτικά και θέματα κοινωνικής δικαιοσύνης.

⁹³«Η διασφάλιση ενός δικτύου μιας ευρείας κοινωνικής κινητικότητας με εργαλείο την εκπαίδευση, με απώτερο στόχο βέβαια τη δημιουργία οπαδών χρήσιμων για τη διαίωνιση της βασιλικής ιδεολογίας και εξουσίας. Επρόκειτο στην ουσία για μια ισότητα ευκαιριών «αποκαταστατική», που στόχευε στην άμβλυνση των κοινωνικών διαφορών και κυρίως στην ενίσχυση των πρωταρχικών δεσμών (οικογενειακών ή τοπικών) ανάμεσα στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα από τη μια και στις απόλυτες αξίες του πατριωτισμού και της εθνικής νομιμοφοροσύνης από την άλλη», (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

⁹⁴ «1) Η συλλογικότητα ενάντια στον εθνικό εχθρό. 2) Τα πρότυπα δικαιοσύνης της αριστεράς τα δικαστήρια του λαού. Η τελευταία μορφή πολιτικής δικαιοσύνης διόριζε τη ραχοκοκαλιά της σφύρονος πολιτικής που υιοθετούσαν οι κυβερνήσεις, που είχαν σαν βάση, την αντίληψη του φιλελευθερισμού περί ατομικής προδοσίας, η οποία νομιμοποιούσε στα πλαίσια της εθνικότητας και έθετε νόμιμες πολλές μορφές καταπίεσης», (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

⁹⁵ «Η κατηγοριοποίηση των μηχανισμών κοινωνικής πρόνοιας με κριτήριο τον φορέα δράσης συγκροτήθηκε στα εξής πεδία: **α) Στη βάση της παρέμβασης των συμμάχων χωρών:** Συγκροτήθηκαν διαδοχικά η «Υπηρεσία Πολιτικής Μέριμνας του βρετανικού στρατού», (M.L. Military Liaison), η «Διοίκηση των Ηνωμένων Εθνών για Βοήθεια και Αποκατάσταση» (U.N.R.R.A., United Nations Relief and Rehabilitation Administration), η οποία ενεργοποιήθηκε από τα Ηνωμένα Έθνη εξυπηρετώντας ουσιαστικά την πολιτική των Η.Π.Α. (Κόντης 1984), η «Διοίκησης Οικονομικής Συνεργασίας» (Δ.Ο.Σ.), μετά τη διακήρυξη του Δόγματος Τρούμαν και την εφαρμογή του Σχεδίου Μάρσαλ (Wittner 1982) **β) Στο πλαίσιο του αγώνα που διεξήγαγε ο Δ.Σ.Ε. για την εγκαθίδρυση μιας «Ααϊκής Δημοκρατίας».** Το 1948, όταν η φוגάδευση παιδιών στις σοσιαλιστικές χώρες υποδοχής αποκτούσε κανονικότητα, συστήθηκε από το Κ.Κ.Ε. η Ε.ΒΟ.Π. (Επιτροπή «Βοήθεια στο Παιδί»), η οποία διευκόλυνε την

εράνων ήταν να δοθεί βοήθεια στους πληγέντες του Εμφυλίου με ισονομία στα κριτήρια, χωρίς διακρίσεις πολιτικές, αλλά ούτε και θρησκευτικές.

Για τους λόγους αυτούς, συστάθηκε μία επιχειρησιακή πολιτική από παραρτήματα της πρόνοιας βορείων επαρχιών της Ελλάδος, τα οποία λειτουργούσαν υπό την καθοδήγηση της βασίλισσας Φρειδερίκης, γνωστές ως παιδουπόλεις⁹⁶ (Ανδρέου 2008: 1 – 12). Η εκπαίδευση και η επαγγελματική κατάρτιση, βάσει της εγκυκλίου, ήταν να διδάχτούν τα μαθήματα του δημοτικού, καθώς και μία τέχνη, λόγου χάρη η γεωργία και η μηχανική καλλιέργεια. Βάσει αυτών των επαγγελματίων λειτούργησαν και οι αγροτοπαιδουπόλεις.

Επιπρόσθετα, τα σπίτια του παιδιού δεν αποτελούν καινοτόμο ιδέα. Ήταν ιδρύματα βασιζόμενα στη λογική της μοντεσοριανής σκέψης (*“Casa Dei Bambini”*) της Maria Montessori, χωρίς όμως να συμβαδίζουν με τα χαρακτηριστικά της⁹⁷ (Ανδρέου 2008: 1 – 12). Στόχο είχαν την ανύψωση του ήθους και του πνεύματος, καθώς και την καλύτερευση του επιπέδου ζωής. Βασικό ζητημένο ήταν οι στόχοι να έρθουν σε συνάρτηση με τα εντόπια πλουτοπαραγωγικά χαρακτηριστικά και το πολιτισμικό κεφάλαιο. Το Βασιλικό Εθνικό Ίδρυμα και η βασιλική πρόνοια κινητοποιήθηκαν σε τομείς όπως ο αγροτικός και ο καλλιτεχνικός τομέας και η διαπαιδαγώγηση. Ταυτόχρονα, προς αναβάθμιση του πνευματικού επιπέδου, εισήγαγαν εκπολιτιστικά μετρά για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού (Ανδρέου 2008: 1 – 12). Τα 260 σπίτια την περίοδο 1965 στις ακριτικές περιοχές περικλείονταν από 53.857 και χαρακτηρίζονταν ως οι φάροι ενός ζωντανού πολιτισμού για την ύπαιθρο.

εγκατάσταση των παιδιών και την εκπαίδευσή τους με απότερο σκοπό το σύντομο επαναπατρισμό τους (Μποντίλα 2004: 33-35). γ) Στο πλαίσιο της κυβέρνησης της χώρας. Από το Υπουργείο Υγείας και Πρόνοιας συστήθηκαν τα Κέντρα Κοινωνικής Πρόνοιας ενώ το Π.Ι.Κ.Π.Α δραστηριοποιήθηκε κυρίως στην προστασία της μητρότητας και των παιδιών (Στρατάκης 2003: 142-151) δ) Στο πλαίσιο της οργανωμένης άσκησης της φιλανθρωπίας από κοινωνικούς φορείς. Φορείς, σύλλογοι και ιδρύματα, προεξαρχούσης της ελλαδικής Εκκλησίας», (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

⁹⁶ «Από το 1947 – 1950 δημιουργήθηκαν 52 εστίες σε όλο το μήκος και πλάτος της χώρας, όπου φιλοξενήθηκαν 25.000 παιδιά. Κατά τα έτη 1949 – 1950 επαναπατρίστηκαν 15.000 παιδιά με τις δοξασίες της βασιλικής προπαγάνδας, η οποία ήθελε να αποδείξει ότι είχε συνεισφορά σε έργο», (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

⁹⁷ «Στα μοντεσοριανά σπίτια των παιδιών τίθεται ως προϋπόθεση ενέργεια και η δράση του παιδιού, η ελεύθερη έκφρασή του και η αυτοαγωγή του (Montessori, 1995)», (Ανδρέου 2008: 1 – 12).

3.3.1 Οι συνέπειες στο πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας

Το αποτέλεσμα της πολιτικής που ασκήθηκε μαρτυρά τις συνέπειες και στο περιβάλλον της γκάιντας, καθώς η εξέλιξη της μουσικής συμβαδίζει με τα ιστορικά, τα κοινωνικά και πολιτικοοικονομικά γεγονότα⁹⁸. Ιδιαίτερα, αξίζει να επισημανθεί ότι η Θράκη ήταν μία συνοριακή περιοχή, η οποία απείχε αρκετά σε σχέση με την πρωτεύουσα. Προκειμένου, λοιπόν, το κράτος να έχει υπό έλεγχο τις παραμεθόριες περιοχές, προσπάθησε να καλλιεργήσει ένα μοτίβο ιδανικό, που προέρχονταν από βάθος χρόνου, πίστης και υπακοής στους νομούς και στην πατρίδα. Υπό το πρόσχημα της προστασίας, η βασιλική πρόνοια ασκούσε πολιτικές, που είχαν ως στόχο τον έλεγχο και την κυριαρχία επί των πολιτών.

Σκοπός ήταν ο κόσμος να μετατραπεί σε ένα ομοιογενές σύνολο, δηλαδή *«ήταν μια προσπάθεια να χειραγωγηθεί ο πληθυσμός, για να χειραγωγήσεις έναν πληθυσμό του εμπνέεις ότι είμαστε όλοι ένα (...) να ξεχάσει ο κόσμος αυτά που τους χώριζαν με τους διπλανούς τους και να βρουν αυτά που τους ένωναν»*, επισημαίνει ο Σαρρής Χαρίδημος⁹⁹.

Αντίστοιχο παράδειγμα της χειραγωγησης αυτής αποτελεί το πανθρακικό ρεπερτόριο. Το μεταπολεμικό αυτό δημιούργημα προέκυψε μέσα από την ανάγκη ομογενοποίησης της Θράκης, προκειμένου να ενταχθεί *«στον εθνικό κορμό»*. Χαρακτηριστικά ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει *«να απεμπολήσεις ότι έχει να κάνει με τους κακούς Τούρκους και τους κακούς Βούλγαρους»*. Το αποτέλεσμα της πολιτιστικής πολιτικής που ασκήθηκε ήταν να οικειοποιηθούν και να μεταλλαχθούν δάνεια γειτονικών χωρών, όπως είναι η μπαϊντούσκα. Η μπαϊντούσκα έγινε πανθρακικός χορός, μέσα σε μία εφαρμοσμένη κυρίαρχη ιδεολογική πολιτική ομογενοποίησης του χορού και του πανθρακικού ρεπερτορίου.

⁹⁸*«Κάθε μουσική, κάθε οργάνωση ήχων είναι ένα όργανο για τη δημιουργία ή τη σταθεροποίηση μίας κοινότητας, μίας ολότητας»*, (Attali 1991: 19).

⁹⁹Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

3.3.2 Το χρονικό του παιδομαζώματος

Οι μαρτυρίες των πληροφορητών σκιαγραφούν τον απόηχο του παιδομαζώματος στο περιβάλλον της γκάντας. Ο Αλεξανδράκης Παναγιώτης¹⁰⁰, διευθυντής του σχολείου Διδυμοτείχου, περιγράφει τα παιδομαζώματα εκείνης της εποχής. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι κατά την περίοδο του Εμφυλίου, το σημερινό δημοτικό σχολείο Διδυμοτείχου ήταν τότε διοικητήριο. Επισημαίνει, επίσης, ότι στο σχολείο αυτό γινόταν η συγκέντρωση των παιδιών από τα γύρω χωριά της περιοχής, με σκοπό να μαζευτεί όλος ο νέος πληθυσμός και να μετακινηθεί προς τον Βορρά, προκειμένου να αλλάξει η κοινωνική δομή του Έβρου.

Την ίδια αναφορά επισημαίνει και ένας από τους γκαϊντατζήδες εκείνης της εποχής, ο Γιαντσίδης Στράτος, ο οποίος τονίζει ότι το παιδομάζωμα ήταν η βασική αιτία που σταμάτησε να παίζει γκάντα. Ακολουθεί ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από την μαρτυρία του: *«Μικρός όταν ήμαν δέκα χρονών, έπαιζα τρία τέσσερα χρόνια. Μετά πήγα στην παιδόπολη, Με τον Εμφύλιο πήγαμε με το παιδομαζώμα στην Αθήνα. Εδώ κοιμόμουν στο σχολείο (...) Στις πόλεις, ειδικά στο Διδυμότειχο ήταν πάνω από διακόσια άτομα (...) όπου ήταν κενά μαζευόταν κόσμος από τα χωριά. Έφυγα από το χωριό χωρίς να ξέρει η μάνα μου. Φεύγω από τα πρόβατα, ήρθα εδώ και κοιμόμουν μια βδομάδα και πηγαίναμε εδώ και ζητιανεύαμε ψωμί (...) πηγαίναμε με τα πόδια στο σταθμό, μας δίναν από ένα ψωμί, μας βάζαν και από μια ταμπέλα το νούμερο του ο καθένας, μας ανέβαζαν σε ένα τρένο(...)».*

3.4 Αστικοποίηση – Αστυφιλία

«Γιατί παλιότερα οι γκαϊντες ήταν στα βουνά. Γιατί έφυγαν οι γκαϊντες τώρα από τα πρόβατα και κατέβηκαν στα Εξάρχεια. Το νόημα το πήραν αυτοί, τώρα εμείς το χάσαμε», Γιαντζίδης Στράτος.

¹⁰⁰ Απόσπασμα από τη συμμετοχική συζήτηση του Αλεξανδράκη Παναγιώτη στο πλαίσιο διεξαγωγής του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

«Μετά πήγα στην παιδούπολη. Με τον Εμφύλιο πήγαμε με το παιδομάζωμα μας πήγαν στην Αθήνα, εγώ πήγα στο Μαρούσι, έκανα κοντά τρία χρόνια, εκεί τελείωσα δημοτικό. Ενώ, εδώ στα πρόβατα τελείωσα Πανεπιστήμιο, εκεί πήρα το χαρτί». Ο Γιαντζίδης Στράτος δίνει μια εικόνα της κατάστασης στο τέλος του Εμφυλίου Πολέμου όταν επέστρεψαν στην Καρωτή, τονίζοντας τη γνώμη του για την επιστροφή τους: «δεν έπρεπε να έρθουμε υπήρχαν πολλές ευκαιρίες να γίνουμε άνθρωποι».

Ο ίδιος αναφέρει ότι το πρωί έπρεπε να πηγαίνουν στον στρατό σαν «ανταρτόπλοι»¹⁰¹ και το βράδυ έπρεπε να πηγαίνουν στο γυμνάσιο. Αυτές οι συνθήκες δεν τους ικανοποιούσαν, κάνοντας πιο έντονη την επιθυμία τους να είναι στο χωριό τους και στη ζωή που έκαναν παλιότερα: *«εμείς όχι στην Καρωτή να πάμε να βοσκούμε πρόβατα (...) γυρίσαμε το πενήντα και από εκεί ξεκίνησε ο Γολγοθάς της φτώχειας. Αρραβωνιαστήκαμε, παντρευτήκαμε κάναμε γεωργική».*

Σε αυτό το έντονο κλίμα πολιτικής πόλωσης που επικρατούσε και μετέπειτα στην ψυχολογική λογική του Ψυχρού πολέμου, η γραμμή πλεύσης ήταν το σημείο εφαρμογής που θα αγκίστρωνε τον κάθε άνθρωπο να μπει στη λογική τι είναι καλύτερο για αυτόν¹⁰². Από τη μία το παιδομάζωμα, τα σπίτια του παιδιού, η βασιλεία, η αποκαλούμενη δημοκρατική γραμμή με ανταπόκριση από τη δύση και τη σοσιαλιστική νοοτροπία, προκειμένου να αποφευχθεί η κομμουνιστική απειλή (Χατζηβασιλείου 2009: 267). Από την άλλη, η αριστερή φιλοσοφία, η κυβέρνηση του βουνού με γραμμή απελευθέρωσης, που είχε ρωσικό άρωμα στην ώσμωση της, έχοντας σαν μοντέλο τη δημιουργία ηρώων στο όνομα της απελευθέρωσης.

Το μέγεθος της κατάστασης περιγράφεται μέσα από μία φράση που έχει πει ο Κιτσικούδης Πασχάλης στον Σαρρή Χαρίδημο: *«δεν ξέραμε ποιο παπουτσή μας πάταγε»*¹⁰³, φανερώνοντας την τραγικότητα της κατάστασης που βίωναν

¹⁰¹ «Το μέγεθος της μετακίνησης πληθυσμού από τη βόρεια περιοχή της χώρας, καθώς και από την ορεινή περιοχή της Θεσσαλίας φτάνει στους 700.000 ανθρώπους, οι οποίοι μεταφέρθηκαν στα πεδινά, ανταρτόπληκτοι», (Κατσουλάκος 2011: 130).

¹⁰² Λέγοντας γραμμή πλεύσης ονομάζω τη διπολική λογική καπιταλισμού και κομμουνισμού και πιο συγκεκριμένα στην έκφραση μου αυτή εννοώ πολιτική και πολιτισμική γραμμή που θα ακολουθούσε η Ελλάδα με βάση την οικονομική ενίσχυση από τους προύχοντες, (Κατσουλάκος 2011: 141).

¹⁰³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

προσπαθώντας με κάθε τρόπο να εγκαταλείψουν τα χωριά τους για να σωθούν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γκάντα δεν μπορούσε να αποτελεί προτεραιότητά τους, καθώς ήταν το τελευταίο που θα σκέφτονταν να περισώσουν. Όπως αναφέρει ο Σαρρής Χαρίδημος: «*Η γκάντα ήταν ένα βαρίδι, ήταν το σύμβολο ενός κόσμου από τον οποίο θέλαν να φύγουν*»¹⁰⁴.

3.5 Εξωτερική μετανάστευση

«Τότε οι νέοι ήταν έξω. Τώρα νέο δε βλέπεις. Έξω φύγανε, μες τις πόλεις φύγανε και έμεινε μόνη η ύπαιθρος», Γιαντζίδης Στράτος

Το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και στη συνέχεια ο Εμφύλιος, σήμαναν ένα καθοριστικό πέραςμα σε μία εποχή εξελίξεων σε όλα τα επίπεδα. Στο πολιτικό σκηνικό, οι πολιτικές αναταράξεις και η ανάμειξη των μεγάλων δυνάμεων δεν επέφεραν μία σταθεροποίηση, ούτε στο ιδεολογικό κομμάτι, ούτε και στα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα (Κατσουλάκος 2011: 140 – 143). Αντίθετα, η διάλυση αυτού του κόσμου, επέφερε δύσκολες συνθήκες διαβίωσης.

Η μεταναστευτική ροή ήταν έντονη σε όλο το γεωγραφικό πλάτος της χώρας, χωρίς ωστόσο να αφήνει ανεπηρέαστες τις παραμεθόριες περιοχές. Είναι χαρακτηριστική η έκφραση: *«ανοίγει η Γερμανία που σημαίνει ότι ανοίγει ο δρόμος προς την ξενιτιά»*, όπως περιγράφει ο Σαρρής Χαρίδημος¹⁰⁵.

Ένα ποσοστό έφευγε: *«Οι πιο πολλοί Γερμανία, άλλοι λίγοι Βέλγιο, αλλά πιο πολύ Γερμανία»*¹⁰⁶, αφηγείται ο Ντομπρίδης Γιάννης που ήταν από τους ανθρώπους που

¹⁰⁴Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

¹⁰⁵Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

¹⁰⁶*«Με τη λήξη του Εμφυλίου στοιχεία που έχουμε μαρτυρούν 50.000 νεκρούς. Η χώρα απονεκρώνεται καθώς 80.000 πληθυσμός φεύγει προς χώρες του ανατολικού μπλοκ. Το πλήθος των παιδιών φτάνει τις 25.000 και πάνω. Το ρεύμα αυτό έδωσε διέξοδο εργασίας σε πάνω από ένα εκατομμύριο Έλληνες. Χώρες προορισμού ήταν η δυτική Γερμανία 600.000. Οι περιοχές που επλήγησαν ήταν κατά μεγάλο ποσοστό της επαρχίας. Πρώτα φεύγαν τα ζευγάρια και κατόπιν τα παιδιά»*, (Κατσουλάκος 2011: 130).

έζησε την κατάσταση, καθώς οι δικοί του γονείς μετανάστευσαν και ο ίδιος έμεινε στο χωριό με τον παππού του. Ακόμη, τονίζει ότι ο βασικότερος λόγος που σταμάτησε να ακούγεται η γκάιντα είναι η μετανάστευση.

Ένα μεγάλο μέρος του ανδρικού πληθυσμού (περίπου το 80%) και κυρίως τα νέα άτομα είχαν εγκαταλείψει τη χώρα, καθώς υπήρχε όριο ηλικίας προς τη Γερμανία, με αποτέλεσμα ο γηραιότερος πληθυσμός να μένει πίσω (Κατσουλάκος 2011: 130). Τα δεδομένα και οι συνθήκες πριν τη διάλυση αυτού του κόσμου, ήταν ιδανικές για τη ζωή των ανθρώπων και συγχρόνως για το περιβάλλον της γκάιντας.

Ακολουθεί απόσπασμα του προαναφερόμενου, όπου περιγράφει τις συνθήκες που επικρατούσαν στη Λάδη Έβρου: *«Το χωριό μου είχε 1.000 άτομα όταν γεννήθηκα εγώ, 200 οικογένειες, 200 σπίτια αριθμημένα. Όλα τα σπίτια είχαν από τέσσερα με πέντε άτομα ζυγνούσες το πρωί να πας στο σχολείο που πηγαίναμε υπήρχε ζωή (...) Έβλεπες άχνιζαν οι κοπριές, υπήρχε ζωή, φωνές, μουγκανητά και αυτό το πράγμα σε έναν χρόνο, ενάμιση τελείωσε. Σαν να μην υπήρχε ζωή. Ενώ, όσοι έμειναν που ήταν κάποιας ηλικίας για να κοιτάνε τα εγγόνια, και αυτά μερικά παιδιά τα πήραν κατευθείαν μαζί τους οι γονείς. Μόλις έβρισκαν δουλειά δεν τα άφηναν καν στο χωριό. Το σχολείο από 116 παιδάκια, σε τρία χρόνια έμεινε με σαράντα, μετά είκοσι και σε εφτά με οκτώ χρόνια, τότε είχαν φύγει τελείωσε. Αυτοί τώρα που έμειναν, ούτε για γλέντια είχαν όρεξη και τα γλέντια, κακά τα ψέματα, τα γλέντια γίνονταν με τους νέους, όχι με τους παππούδες. Η γκάιντα ήταν ένα όργανο για να γλεντάει ο κόσμος άμα δεν έχει όρεξη ο κόσμος να γλεντάει αρχίζει δε χρειάζεται (...) αφού άδειασε το χωριό σταματήσαν τις γκάιντες».*

Ακόμα μια πηγή είναι αυτή του Γιαντζίδη Στράτου από την Καρωτή Έβρου, ο οποίος δίνει το φόντο του χωριού του: *«Τότε ήταν γύρω στα εφτακόσια άτομα. Οι περισσότεροι ήταν από τριάντα και κάτω, αφού είχε η κάθε οικογένεια τέσσερα πέντε παιδιά».* Όπως περιγράφει ο ίδιος η πρώτη μεταναστευτική παρτίδα έφυγε το 1958 και η δεύτερη το 1962. Το Βέλγιο ήταν ο προορισμός του, όπου έμεινε τρία χρονιά δουλεύοντας στα ανθρακωρυχεία με δύσκολες συνθήκες: *«800 μέτρα κάτω κάθε μέρα είχαμε θύματα, μετριόμασταν το βραδύ ωπ! αυτός δεν ήρθε τι έγινε; τους κρύβανε. Φεύγω από εκεί πάω Γερμανία εκεί τρία χρόνια στα χυτήρια».*

Ουσιαστικά, το κομβικό σημείο που άλλαξε τη ροή της ιστορίας του οργάνου είναι ότι δεν υπήρχαν νέοι φορείς της παράδοσης, είχε αποκοπεί το νήμα, *«άδειασαν τα*

χωριά μας, εξαφανίστηκαν οι νέοι, σε ποιον να μάθεις γκάντα;», τονίζει ο Ζηκίδης Παναγιώτης για το χωριό του τον Πεντάλοφο του Έβρου. «Εξαφανίστηκαν τα παιδιά, παν και τα εγγόνια ποιος θα μάθει γκάντα; εξαφανίστηκαν το όργανο, τα παππούδια». Οι νέοι είναι αυτοί που εισπράττουν το απόσταγμα της αποκρυσταλλωμένης λήθης και όχι οι μεσήλικες που κουβαλάν βάσανα και έγνοιες.

Όπως θέτει ο Ματακάκης Στέργιος είναι αναμενόμενο να δημιουργηθεί ένα χάσμα γενεών, από τη στιγμή που έσπασε ο κρίκος της αλυσίδας από τον πατέρα στο παιδί και απέμεναν τα παιδιά με τους παππούδες. «Όταν φεύγουν οι γονείς, οι τριαντάρηδες, σαραντάρηδες, που ήταν το πιο δυνατό κομμάτι της κοινωνίας να αναλάβει αυτήν την σκυτάλη, όταν φεύγουν στην Γερμανία και αφήνουν τα παιδιά με τους παππούδες καταλαβαίνεις ότι υπάρχει ένα μεγάλο χάσμα, το οποίο δεν αναπληρώθηκε».

Εκείνη την εποχή, η παρουσία της γκάντας φάνταζε με πίνακα ζωγραφικής, δίχως φόντο και χρώματα, και στο βάθος η εικόνα του νεκρού κήπου, του χοροστασίου, όπου φύτρωναν οι ιστορίες που γίνονταν τραγούδια για τις ζωές των ανθρώπων. Ο Σαρρής Χαρίδημος αφηγείται την εμπειρία από τη δική ερευνα: «Όταν έκανα την έρευνα μου, ως ανυποψίαστος φοιτητής και έλεγα μα καλά, γιατί την σταμάτησαν την γκάντα. Ρώταγα τον Ντομπρίδη, πως την παρατήσατε την γκάντα, μου λέει, με τι κουράγιο περιμένεις να τραγουδήσει και να χορέψει κάποιος όταν το ένα του παιδί είναι στη Γερμανία και το άλλο στην Τασκένδη, πολιτικός πρόσφυγας»¹⁰⁷.

Από τις διάφορες μαρτυρίες γκαϊντατζήδων, καθώς επίσης και βάσει της βιβλιογραφίας συμπεραίνεται ότι οι προαναφερθείσες συνθήκες είχαν ως αντίκτυπο το περιορισμό του πολιτισμικού περιβάλλοντος και κατά συνέπεια και των πολιτισμικών δράσεων με φόντο την γκάντα.

Η αλλαγή που επέφεραν οι μεγάλες μεταβολές στον μετασχηματισμό των κοινωνιών, τόσο με τη μετακίνηση πληθυσμού, αλλά και με το κλίμα διχόνοιας που επικρατούσε στους χώρους που γίνονταν οι πολιτισμικές μαζώξεις (Σαρρής, 2007: 113), ήταν δυο σημαντικοί λόγοι διατάραξης των θεμελίων του πολιτισμικού κορμού της γκάντας.

¹⁰⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

Δηλαδή, μολύνθηκε η καρδιά των κοινωνιών του Έβρου, η κοινότητα, το χοροστάσι, ο κλειστός κύκλος, η αυτάρκεια και η αυτοδυναμία.

Χαρακτηριστικά ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει: *«Θίχτηκε ο πυρήνας αυτών των κοινωνιών (...) [που ήταν] η ισορροπία που υπάρχει στο χοροστάσι. Στο χοροστάσι καταλαβαίνεις τα πάντα, καταλαβαίνεις ποιος κάνει τι με ποιον, καταλαβαίνεις τις σχέσεις των ανθρώπων τα καταλαβαίνεις όλα»*¹⁰⁸.

Η έκβαση όλης αυτής της εσωτερικής διαμάχης ήταν να υποστεί τραύμα ο ιστός του κοινωνικού πυρήνα των κοινωνιών του Έβρου, με αποτέλεσμα να υπάρχει διατάραξη της κοινωνικής ειρήνης. Ο Λογαρούδης Θεοδόσης αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Τότε άμα δεν ήταν ο ανταρτοπόλεμος, ο ανταρτοπόλεμος τον χάλασε τον κόσμο. Πολύς κόσμος έφευγε από τα χωριά δεν είχε δουλειά φτώχεια»*.

Μέσα σε αυτήν τη δίνη του βάνουσου απογαλακτισμού, γκάντα και κοινότητα έλυσαν τα εγκάρδια δεσμά τους, αποκόπτοντας το νήμα της μετάδοσης της ίδιας της συνέχειας της ζωής που ορίζεται με τον όρο παράδοση.

3.6 Εξευρωπαϊσμός

Τα πέτρινα χρόνια της μετεμφυλιακής ζωής αντανακλούν στο περιβάλλον της γκάντας. Για αρκετά χρόνια περιθωριοποιήθηκε από τότε που άνοιξε η Γερμανία έως και τις αρχές του 2000. Ο Μακρής Γιώργος αφηγείται πως μέχρι και τη δεκαετία του 1990 ήταν δύσκολο να βρεις γκάντατζή: *«Αυτό που έγινε τη δεκαετία του 1990, που ψάχναμε γκάντα και λέγαμε, υπάρχει ένας παππούς στις Σέρρες, άλλοι δύο στον Έβρο. Πήγαινε να χαθεί, ίσως να ήταν και επιλογή τους, αλλά δεν ήταν τόσο δική τους επιλογή, όσο ήτανε η κοινωνία που δεν το αποδέχονταν αυτό το πράγμα. Το θεωρούσαν, όχι γύφτικο πως να το πω, έλα μωρέ γκάντα ευτελές, τώρα γκάντα είναι παλιό όργανο, παίζε κλαρίνο, αρμόνια»*.

Η γκάντα κουβαλούσε το στίγμα, τα σημάδια που θύμιζαν τον παλιό κόσμο και αυτό εκφράζονταν σαν μία βαριά ενοχή. Ο Ζηκίδης Παναγιώτης περιγράφει την υποτίμηση

¹⁰⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

του οργάνου στο ακόλουθο απόσπασμα: *«Ήταν το όργανο των τσοπάνηδων. Θύμιζε τα παλιά τα χρόνια που ζούσαν έτσι οι άνθρωποι με τα ζώα, δε θέλανε. Θέλανε να εξευρωπαϊστούν, είχαν πάει στη Γερμανία, είδαν πέντε πράγματα. Νόμιζαν ότι για να γίνουν Γερμανοί έπρεπε να τα ξεχάσουν αυτά γκάντες και τέτοια».* Ιδιαίτερη μνεία κάνει και ο Ματακάκης Στέργιος για την κατάσταση της ξενόφερτης κουλτούρας: *«Ο παππούς μπορεί να έχει γεννηθεί επί οθωμανικής αυτοκρατορίας, να ήταν Οθωμανός πολίτης όταν γεννήθηκε και το παιδί να ακούει ροκιά, κατάλαβες; Και όταν βγαίνει έξω να πηγαίνει στα μουζούκια, όλο αυτό το ξενόφερτο πράγμα, το οποίο υιοθετήθηκε από ένα σημείο και μετά τη δεκαετία του '60».*

Η αρχή είχε γίνει από τη βιομηχανική επανάσταση, σε μια κοινωνία που άλλαζε, μέσα μαζικής ενημέρωσης, συστημική εκπαίδευση, εξέλιξη της τεχνολογίας. Η τηλεόραση, το ραδιόφωνο και ο έντυπος καπιταλισμός¹⁰⁹, έφεραν εικόνες, ήχους, αισθητικές που απαξίωσαν τα παλιά πρότυπα. Το παλιό πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο ήταν συνυφασμένη η γκάντα, ήταν ο κόσμος που ήθελαν να αποκοπούν ολότελα.

Είναι φυσικό και επόμενο για κάποιες δεκαετίες και μόνο η λέξη γκάντα στο άκουσμά της να φέρνει κατήφεια, χωρίς να υπάρχουν σημάδια μίσους. Αντιθέτως, ήταν ενταγμένη στην τραυματική εμπειρία της όλης κατάστασης, αποτελώντας τραύμα με όρους ψυχολογικούς.

Ήταν η εποχή που έφερνε στο νου τις κακουχίες και τις δυσκολίες στις συνθήκες διαβίωσης. Ο εκπατρισμός φάνταζε η μοναδική λύση: *«Θα πάω στη Γερμανία για κάποιο καιρό, να βάλω ένα κεραμίδι πάνω από το κεφάλι μου. Με αυτό το όνειρο έφυγαν πολλοί»*, όπως αναφέρει ο Σαρρής Χαρίδημος¹¹⁰.

Το τραύμα αυτό το κουβαλούσαν και μετά τη φυγή τους θεωρώντας τον εαυτό τους κατώτερης κατηγορίας πολίτη και μονή λύση φάνταζε η αλλαγή του εσωτερικού κόσμου. Στο βάθος του παλιού κόσμου, το φόντο της γκάντας *«οπισθοδρομικό,*

¹⁰⁹Ο Β. Anderson συνδέει την άνοδο του εθνικισμού με την ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών εκτύπωσης και διάδοσης του εντύπου στην συνάντησή του με τον καπιταλισμό, χρησιμοποιώντας τον όρο *“print capitalism”*. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκαν νέα δίκτυα επικοινωνίας των ανθρώπων, (Anderson 1997: 11 – 28).

¹¹⁰Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρρή Χαρίδημου που διεξήχθη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2017.

χωριάτικο, βρομιάρικο, βάρβαρο. Ενώ, εκεί είναι όλος ο πολιτισμός. Δεν είναι καλός ο παππούς Θεοδόσης που παίζει γκάιντα», αφηγείται ο Σαρρής Χαρίδημος αναφερόμενος στον Λογαρούδη Θεοδόση.

Οι επιπτώσεις της δυναμικής αυτής και η αλλαγή νοοτροπίας επέφεραν αλλαγή στον τρόπο ζωής. Οι γραφικές μονοκατοικίες μετατράπηκαν σε πολυτελή διώροφα, αλλά τα σημάδια της μαζικής φυγής είναι ακόμα και σήμερα ορατά με πολλά σπίτια άδεια χωρίς νέο πληθυσμό. *«Τώρα, στον Βόρειο Έβρο, αν υπάρχουν δυο – τρία σχολεία που να δουλεύουν, μόνο τον Νεοχώρι και το Ασπρονέρι. Γιατί αυτοί καζαντίσανε λεφτά, γύρισαν πίσω στο χωριό, φτιάζανε το σπίτι τους, εκείνο το όνειρο τους»,* αναφέρει ο Σαρρής Χαρίδημος.

4 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

Η απαξίωση του οργάνου (1950 – 1980)

4.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η καταγραφή των βασικών σημείων που συνθέτουν την απαξίωση του οργάνου της γκάιντας, η οποία χρονολογείται κατά την περίοδο του 1950 – 1970.

Αναλυτικά, στην ενότητα 4.2. εξετάζονται ο κοινωνικός και πολιτισμικός εκπολιτισμός, καθώς επίσης και ο μουσικός και οικονομικός καπιταλισμός, με άμεση συσχέτιση ως προς την πορεία του οργάνου.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 4.3. περιγράφεται η πορεία της γκάιντας στην μετεμφυλιακή εποχή, καθώς αναφέρονται και οι κυριότεροι συνδετικοί κρίκοι αναφορικά με το όργανο της γκάιντας.

Τέλος, στην ενότητα 4.4. παρουσιάζονται οι κυριότεροι παράγοντες οι οποίοι συνετέλεσαν στην απαξίωση του οργάνου, θέτοντας τα βασικότερα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα.

4.2 Ο κοινωνικός και πολιτισμικός εκπολιτισμός – μουσικός και οικονομικός καπιταλισμός

Οι αλλαγές στον τρόπο ζωής, που επέφερε η εφευρετικότητα και η πνευματική μετεξέλιξη της ανθρώπινης φύσης με την πρόοδο της νόησης είναι αυτές που τροποποίησαν τις κοινωνίες από αυτάρκειες σε εξελικτικές¹¹¹. Στην Ελλάδα, εκείνη τη χρονολογική περίοδο, εφαρμόζονται μέτρα ανοικοδόμησης των κοινωνικών δομών και παροχών σε έργα δόμησης. Από τη λάμπα πετρελαίου περάσαμε στην

¹¹¹Κατά τον Engels οι κοινωνίες των ανθρώπων μεταλλάσσονταν νομαδικά. Οι νομάδες που έβαλαν στη διατροφή τους το κρέας άρχισε ο εγκέφαλος τους να μεγαλώνει λόγω περισσότερων διατροφικών ουσιών, (Engels: 7 – 41).

ηλεκτροδότηση. Από την πεζούλα, που περνούσε μέσα από τα σπίτια με το νερό, περνάμε στις μονάδες ύδρευσης¹¹². «Δεκαετία του '60 στα χωριά του Διδυμότειχου ήταν πολύ διαφορετικά, αλλά και όλα τα δεδομένα στην Ελλάδα. Ας πούμε, ένα 80 – 90% των γυναικών φορούσαν τοπικές ενδυμασίες. Δεν είχαμε νερό, φως, τηλέφωνο, πίνουμε νερό από το ποτάμι, υπήρχε μια φτώχεια, ένα κάτι», αφηγείται ο Ντομπρίδης Γιάννης. Από την αυτάρκεια και την αυτοδυναμία περάσαμε στη μαζική παράγωγη και στην κατανάλωση. Το χοροστάσι παραχώρησε τη θέση του στην πίστα του μαγαζιού και στις φολκλόρ εκδηλώσεις των πολιτιστικών συλλόγων (Τερζοπούλου 1999: 137).

Η πρωτόγονη γκάιντα απαξιώθηκε και αντικαταστάθηκε από όργανα που φέρανε το σήμα της νεοτερικότητας (Χτούρης 1999: 93). Η απλότητα στο παίξιμο αντικαταστάθηκε από τη δεξιοτεχνία και ο νταλκάς και το μεράκι έγινε επάγγελμα και θυσία στον βωμό του χρήματος. Η αυτοδυναμία και η ολιγαρχία μετουσιώνεται με την έκρηξη της βιομηχανικής επανάστασης σε επιχειρηματικότητα και σε μορφές καπιταλιστικής οικονομικής κοινωνίας. Οι κοινότητες μετεξελίχθηκαν σε δημοτικές περιφέρειες. Η προφορική μουσική παράδοση, κλωνοποιήθηκε σε τυπική εγγράμματη ωδειακή παιδεία και το τοπικό ρεπερτόριο σε υπερτοπικό (Λιάβας 1999: 270).

Το χωνί της εφημερίδας που έφτιαχναν παλιά για να αναγγείλουν τα γεγονότα στις γειτονιές, από μαρτυρίες της μητέρας μου Κωνσταντοπούλου Γιαννούλας ετών 85, μετατράπηκε σε σήμα ραδιοφώνου και τηλεφωνική επικοινωνία. Η εξέδρα που έστηναν για να ανακοινώσουν τα νέα του χωριού στους κατοίκους, εξελίχτηκε σε πλασματική εικόνα τηλεόρασης για την πληροφόρηση του πλήθους.

Ο ήχος της γκάιντας απαξιωμένος, αλλά βαθιά χαραγμένος ακόμα στην μνήμη των κοινωνιών. Ήταν το σημάδι, το στίγμα που δύσκολα έφευγε από το πετσί τους, είχε ποτίσει για χρόνια και θύμιζε ρίμες του παρελθόντος, προκαλώντας συναισθηματική φόρτιση. Ο Σαρρής Χαρίδημος αφηγείται κατά τη διεξαγωγή του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2017: «Ένα πράγμα μου έκανε

¹¹²Πραγματοποιώντας έρευνα στα πλαίσια του μαθήματος «Ιστορική Τεκμηρίωση», του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, στο Τ.Ε.Ι. Άρτας, πραγματοποιήθηκε καταγραφή αποκομμάτων εφημερίδων της χρονολογικής περιόδου από το 1950 έως το 1965. Το μεγαλύτερο ποσοστό στα αποκόμματα είχαν τα έργα ανοικοδόμησης που είχαν σχέση με οδοστρώσεις, τα έργα της παροχής νερού και ηλεκτροδότησης, τηλεφώνου και γενικότερα μιας τάξης εκσυγχρονισμού.

εντύπωση, όταν ήρθα εδώ πέρα, «με τι ασχολείσαι;» - «μάλιστα με την γκάιντα», - «γκάιντα, άντε μωρέ γκάιντα!», δεν είχα δει στην ηλικία του Στρατή και λίγο πιο μικρό να μη μου σνομπάρει την γκάιντα¹¹³. Ακουγε όμως τις πρώτες νότες και άρχισε να κλαίει. Τη μία βρίζει και από την άλλη κλαίει. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι έχουν περάσει αυτήν την εποχή. Για φανταστείτε έναν στην ηλικία του Στρατή να έχει ακούσει γκάιντα στα μπαϊρία, να παίζει γκάιντα, να είναι όλη του η ψυχή, όλος του ο γενέθλιος ήχος του».

Τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και μετά, σηματοδοτούν μεγάλου εύρους αλλαγές για όλη την ανθρωπότητα από ιστορικής και κοινωνικής σκοπιάς. Κοιτάζοντας τη διαδρομή των καταστάσεων από τη θέση του παρατηρητή, διαπιστώνουμε πως υπάρχουν παράλληλες πορείες σε διαφορετικά χρονικές περιόδους, όπου υπάρχει ανάλογη κάμψη του οργάνου.

Ο Onur Şentürk περιγράφει στα πλαίσια της συμμετοχικής συζήτησης του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «Στην Τουρκία πριν από είκοσι χρόνια περίπου, υπήρχε πολύ μεγάλη υποχώρηση του τουλούμ γιατί ήταν ένα όργανο πιο αγροτικό, το είχαν ξεπεράσει οι κοινωνικές δομές και είχε παρόμοια πορεία όπως και στην Ελλάδα»¹¹⁴.

4.3 Η πορεία στη μετεμφυλιακή εποχή – Οι συνδεδεικτοί κρίκοι του οργάνου

Ωστόσο η γκάιντα δεν αποκόπηκε έμμεσα μετά το τέλος του Εμφυλίου πολέμου. Ο Λογαρούδης Θεοδόσης σχολιάζει στα πλαίσια της ακόλουθης ερώτησης: «Μετά τους πολέμους έπαιζαν γκάιντα, ή άρχισε να εξαφανίζεται η γκάιντα;» - «Βγήκαν, βγήκαν όλοι. Όλοι γκάιντες μάθαιναν, είχαμε δέκα γκάιντες». Το κλαρίνο είχε κάνει την

¹¹³Αναφέρεται στον γκαϊντατζή Γιαντζίδη Στράτο από την Καρωτή Έβρου, ετών 85.

¹¹⁴Το τουλούμ είναι το είδος που παίζουν στον Πόντο και στην Τουρκία. Είναι με διπλό καλάμι, χωρίς γκαϊτανίτσα και θυμίζει πιο πολύ τσαμπούνα. Απόσπασμα από τη διεξαγωγή του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016, αφηγείται ο Σαρρής Χαρίδημος: «Γενικά η γκάιντα, οι άσκαυλοι στον κόσμο είναι όργανα που έρχονται από μεγάλο βάθος χρόνου, τα οποία μοιραία εκτοπίστηκαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Βλέπεις ας πούμε στη Γερμανία ότι οι γκάιντες εκτοπίστηκαν γύρω στον 17^ο – 18^ο αιώνα. Αυτό λοιπόν που στη Γερμανία έγινε τον 17^ο – 18^ο αιώνα, για πολλούς ιστορικούς και κοινωνικούς λογούς, σε άλλες περιοχές έγινε σε λιγότερο βαθμό ή δεν έγινε καθόλου. Ας πούμε, στην Κάρπαθο η τσαμπούνα δε σταμάτησε ποτέ. Ποτέ δε σταμάτησαν να βγαίνουν τσαμπουνιέρηδες. Εδώ στον Έβρο είναι μια κατάσταση κάπως διαφορετική».

εμφάνιση του στα μέσα του πολέμου (Σαρρής 2007, α: 115), όπου κατά τις μαρτυρίες των περισσότερων γκαϊντατζήδων, η γκαϊντα περιθωριοποιήθηκε από τους δημόσιους χώρους και περιορίστηκε στον κλειστό χώρο μάζωσης των καφενείων, αλλά και των λιγιστών τελετουργικών εκδηλώσεων (π.χ. γάμοι, τοπικά έθιμα) (Αυδίκος 2002: 66).

Αυτό που είναι όμως αδιαμφισβήτητο είναι το πέρασμα σε μια άλλη εποχή, κάτι που είναι σύνηθες φαινόμενο κατά τη μακροχρόνια ύπαρξη του ανθρώπινου γένους στον πλανήτη γη. Η τάση αυτή εκφράζεται με τη φυσική ιδιότητα των καταστάσεων να βουλιάζουμε και να θάβουμε πίσω μας παλιούς πολιτισμούς¹¹⁵. Μουσική και κοινωνία εξελίσσονται, όπως υποστηρίζει ο Ζηκίδης Παναγιώτης: *«Πρέπει ο άλλος να παίζει σαν τον παππού Τσάτσαλο για να είναι καλός παραδοσιακός; Ναι, αλλά ο παππούς Τσάτσαλος, αν ήτανε να πάει Γερμανία θα πήγαινε με το τρένο παλιά ή με το γαϊδούρι του, αυτή ήταν η παράδοση. Σήμερα όμως θα πας με το αεροπλάνο. Για να'μαι εγώ παραδοσιακός, πρέπει να'μαι σαν τον παππού Τσάτσαλο, δε θα παίζω και λίγο διαφορετικά; Θα παίζω. Και αυτοί τότε έπαιζαν τα μοντέρνα τραγούδια της εποχής, δεν έπαιζαν τα παλιά».*

Παράδοση και ανθρώπινη φύση μετεξελίσσονται. Η πορεία του οργάνου υφίσταται αλλαγές. Τα μπαϊρία παύουν να είναι το φυσικό ηχοτόπιο της γκαϊντας. Οι συνθήκες εκμάθησης γίνονται δύσκολες και περνάμε σε ένα στάδιο που ο ασκούμενος έχει άλλα πρότυπα σαν πηγή εκμάθησης. *«Ήταν ένα είδος ντροπής, δεκαοχτάχρονος να παίζεις γκαϊντα, χωρίς να είσαι τσομπάνος, έπρεπε να έχεις και άλλη μία ιδιότητα. Δεν ήταν και κανένας να με δείξει πια, δεν υπήρχε. Ό,τι θυμόμουν από το μυαλό μου και κάτι κασέτες που άρχισαν να κυκλοφορούν»*, θέτει ο Ντομπρίδης Γιάννης.

Ακόμη, ο ίδιος θυμάται πως ο βασικός λόγος που έμαθε γκαϊντα ήταν γιατί του άρεσε, χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Το θεωρούσα φοβερό πράγμα, πως έβγαζε δύο φωνές, πως δεν είχε επαφή, πως έβγαζε τον ήχο»*. Είχε εκφράσει την επιθυμία του για την εκμάθηση γκαϊντας στον παππού του, ο οποίος είχε αναλάβει την κηδεμονία του, καθώς οι γονείς του είχαν μεταναστεύσει. Ωστόσο, η επιθυμία του δεν είχε πιάσει τόπο: *«Εσύ θα μάθεις γράμματα»*.

¹¹⁵Κοιτάζοντας το παρελθόν μέσα από την κυριολεξία των καταστάσεων, διαπιστώνουμε πως τα ερείπια παλιών πολιτισμών έρχονται στην επιφάνεια από την αρχαιολογική σκαπάνη και είναι θαμμένα στο βάθος της γης από φυσικές καταστροφές.

Ακολουθεί απόσπασμα από την αφήγηση του στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2017, όπου εξιστορεί την πορεία του: *«Δώδεκα χρονών τελείωσα το δημοτικό, ήρθαμε εδώ στο Διδυμότειχο. Τα Χριστούγεννα να πάω στο χωριό είχε ένα χιόνι! Λεωφορεία δεν πάνε, άνοιξαν τον δρόμο τελοσπάντων. Με είχαν παραγγείλει οι θείες μου κανταΐφια για να κάνουν, τα 'βαλαν σε κάτι σακούλες ωραίες. Εγώ μόλις είδα τις σακούλες, έπιασα το σχέδιο τι θα κάνω. Το λεωφορείο μας κατέβασε στο Ροδοχώρι με τα πόδια να πάμε στο χωριό. Εγώ φορτωμένος τσάντες, τα κανταΐφια, έφτασα στο χωριό, γυρίσαμε είπαμε τα κάλαντα. Την άλλη μέρα, τις σακούλες από τα κανταΐφια, παίρνω μια, την έδεσα, παίρνω ένα μασούρι για να φυσάω και μια φλογέρα. Τρελάθηκα να παίζω εκείνο το πράγμα και να περπατάω και να βλέπω τον ίσκιο μου, γιατί δεν μπορούσα να βγάλω και "selfie". Η μάνα μου ήταν από το Σουφλί, τελείωσα Γυμνάσιο, το Λύκειο στο Σουφλί. Εξέφρασα πάλι την επιθυμία μου για γκάνιντα. Αιντε να μάθεις, να βρεις! Λέγανε στο Σουφλί έχουμε έναν, δούλευε στα σφαγεία, έπαιζε γκάνιντα μπορεί να έχει. Είχα εγώ μια γκαϊτανίτσα την αγόρασα 120 δραχμές. Ήταν του παππού Ζουμπάρ' από την πουρνοφωλιά. Τώρα λέω που θα βρω ανκαρά, δέρμα. Ήταν ένας Τσιβελέκης Γιώργος, μπεκρής ήταν ο μακαρίτης, αλλά έπιαναν τα χέρια του. Έφτιαχνε κοντάκια για όπλα, ήταν μερακλής. Θα σε κάνω έναν ανκαρά. Κάθε Σάββατο που πήγαινα εκεί, το έκανες, τον ρωτούσα. Είχε κάνει το πρώτο το κομμάτι, περίμενα να κάνει το δεύτερο. Με φέραν και κάτι γείτονες το δεύτερο κομμάτι, λίγο σκουλικοφαγωμένο. Ο Βασιλακάκης Βασίλης 20 Ιουλίου το 1974, πανηγύρι στο μαυροκκλήσι, έσφαξε ένα κατσίκι και λέει, έλα να δέσουμε το δέρμα. Τέλειωσε ο σπάγκος πήγε μέσα να πάρει άλλον, έρχεται τρέχοντας, Γιάννη λέει, πόλεμος, επιστράτευση, το 1974. Αυτόν τον πήραν, μετά πήρα εγώ το δέρμα το έδεσα. Την πρώτη μέρα ήταν φόβος, θα γίνει αυτό, θα γίνει το άλλο. Ήρθε ο Καραμανλής, είπαν δε θα γίνει πόλεμος, έμεινα εκεί στις πέτρες, ντουρ ντουρ ντουρ, πολεμούσα να μάθω. Ήταν μια θεία απέναντι, ο γιος της ήταν επίστρατος και λέει στη θεία μου, μωρέ φέρ' το εκείνο το παιδούδι, εκείνο που λαλάει την γκάνιντα να το πάρουμε μαζί μας στον πόλεμο. Όταν ήρθα στη Λάδη, να δω τη γιαγιά μου, είχα γκάνιντα».*

Κάνεις από τον στενό οικογενειακό κύκλο δεν έδινε το πρότυπο και το ερέθισμα, ούτε ο παππούς του, ούτε και ο πατέρας του έπαιζε. Ακόμη, εξομολογείται πως αν οι γονείς του δεν είχαν φύγει μετανάστες στη Γερμανία θα ήταν δύσκολο να εκπληρώσει το όνειρο του, και αφηγείται την αντίδραση του πάτερα του, όταν αυτός κατάλαβε τον

στόχο του. *«Όταν είδε ο πατέρας πως είχα κατασκευάσει, θα την κόψω, θα την κάνω. Η γράμματα θα μάθεις ή γκάιντα θα μάθεις».*

Αξίζει να επισημανθεί ότι κατά την ομόφωνη κατάθεση πολλών γκαϊντατζήδων στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνας για την παρούσα εργασία, αποτελεί κοινή παραδοχή ότι ο Ντομπρίδης Γιάννης ήταν αυτός που διατήρησε τον συνδετικό κρίκο, ώστε να μη χαθεί το όργανο στον τομέα της συνέχειας, αλλά και στον τομέα της κατασκευής¹¹⁶. Μέσα από πολλές δυσκολίες κατάφερε να πραγματοποιήσει το όνειρο του, να μάθει το όργανο της καρδιάς του, να το διατηρήσει ζωντανό και να το μεταδώσει στις επόμενες γενιές¹¹⁷.

Ο Ζηκίδης Παναγιώτης έχει γεννηθεί το 1968¹¹⁸. Οι εξομολογήσεις του φανερώουν ότι την εποχή που ήταν παιδί υπήρχαν γκαϊντατζήδες στο χωριό του. *«Λαλούσαν οι γκαϊντες βαρούσαν, είχε παππούδες πολλούς στο χωριό μου. Εγώ κρυβόμουν πίσω από το καφενείο που έπαιζαν άκουγα γκάιντα και κάτι πάθαινα. Μας κυνηγούσαν και τρώγαμε ζύλο για να μη μάθουμε».*

Επισημαίνει πως ήταν δύσκολο να βρεις όργανο εκείνη την εποχή και πως η πρώτη γκάιντα του, την είχε φέρει κρυφά από τον πατέρα του ένας συνάδελφος από τη Βουλγαρία. Η αντίδραση του πατέρα του όταν αντιλήφθηκε ότι παίζει γκάιντα *«μου λέει σου πήρα το αρμόνιο τριακόσια χιλιάρικά να μην το ξαναδώ αυτό το πετσί εδώ. Μετά ακόμα πιο κρυφά. Την επόμενη φορά που με είδε να παίζω γκάιντα τηλεόραση».*

¹¹⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: *«Ενδεχομένως, να δεχτώ ότι υπάρχει εξέλιξη στο κομμάτι της κατασκευής. Ήταν ο πρώτος ο Ντομπρίδης, ο οποίος βρήκε παλιές γκαϊντες, έβγαλε ακτινογραφίες, είδε διαστάσεις, είδε λόγους, είδε τέτοια πράγματα και έκανε καρμπόν όργανα σαν και εκείνα. Τροποποίησε κάποια όργανα, γιατί είχε δυνατότητα, έπιαναν τα χέρια του και ασχολήθηκε εντατικά με όλη αυτήν την ιστορία. Έφτιαξε ένα όργανο, το οποίο ήταν αυτός που πήγε στους παππούδες επάνω. Γιατί και οι παππούδες έφτιαχναν ο κάθε ένας μόνος του το όργανο του. Πήγε σε έναν δυο και τους είπε, καλά ρε αφού τις γκαϊντες που είχε ο πατέρας σου έτσι τις έφτιανε, εσένα σου δείξε γκάιντα που είναι βουλγάρικη; Σου δείξε γκάιντα που είναι θρακιώτικη. Και ήταν αυτός που επανάφερε το ότι ξέρεις, παιδιά αφού μπορούμε να το φτιάξουμε, δεν είναι τίποτα φτιαχτό, το ας πούμε ξέρεις. Και το φτιάξανε και αυτός έφτιαξε και εντατικοποίησε», αναλυτική περιγραφή του γκαϊντατζή (βλ. Ανδριώτης Κώστας, σελ. 138).*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: *«Κοίτα ο Ντομπρίδης ήταν ο συνδετικός κρίκος για να καλυφτεί η γκάιντα έτσι; Αν δεν ήταν ο Ντομπρίδης υπήρχε μια γενιά των παππούδων που παίζουν και η νέα γενιά ήρθε εμμέσως του Ντομπρίδη. Αν δεν υπήρχε ο Ντομπρίδης να συνεχίσει πέντε πράγματα, για να κρατήσει το όργανο και έφτιαχνε και όργανα και έδειξε και πέντε πράγματα. Δε θα συνεχίζονταν η γκάιντα».*

Η αποτροπή λειτούργησε θετικά και μπορεί να ήταν και ο λόγος που έμαθε γκάντα «από κόντρα αντίδραση από μια λογική». Ένας δεύτερος λόγος ήταν η έλξη, η αγάπη για το όργανο, η θέληση για μάθηση και η λογική της ανοδικής πορείας του οργάνου: «κάποια στιγμή θα είχε ζήτηση επειδή εξαφανίζεται». Ακόμη, περιγράφει πως ήταν δύσκολο να κλέψεις την τέχνη, διότι το πλαίσιο εκμάθησης είχε αλλάξει και δεν είχες την ανάλογη σημασία από τους μεγαλύτερους γκαϊντατζήδες: «Τους κυνηγούσα μια ζωή με μαγνητοφωνάκια, πως παίζουν (...) όπου πήγαιναν. Υπήρχε άσχημη αντιμετώπιση, εάν καταλαβαίνεις, ακούς βλέπεις, κλέβεις, δεν ρωτάς τίποτα». Ο Ζηκίδης Παναγιώτης κατάφερε μέσα από πολλές δυσκολίες να μάθει γκάντα και να πάει κόντρα σε όλα τα δεδομένα της νέας εποχής που εξέφραζε η νέα μόδα του εξευρωπαϊσμού. Είναι ο επόμενος συνδετικός κρίκος στην πορεία της συνέχειας του οργάνου, όπως αφηγούνται οι πληροφορητές της επιτόπιας έρευνας και πρωτεργάτης του φεστιβάλ γκάντας στα Τρίκαλα Ημαθίας στον νομό της Βέροιας. Πρωτοστατεί στο φεστιβάλ που λαμβάνει χώρα στην Πεντάλοφο Έβρου και είναι από του βασικούς συντελεστές, τόσο σε θέματα κατασκευής, αλλά και σε θέματα μετάδοσης της γκάντας στην μετέπειτα γενιά¹¹⁹.

4.4 Οι παράγοντες που οδήγησαν στην καθίζηση της γκάντας

4.4.1 Τα φυσικά αίτια

Τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και μετέπειτα αυτά του Εμφυλίου προκαλούσαν σίγουρα μία μεταναστευτική τάση στο εξωτερικό και στο εσωτερικό της χώρας, που συνδέεται με την καθίζηση της γκάντας. Η μετάπλαση των κοινωνιών όμως στη συνέχεια και η τάση του εξευρωπαϊσμού, φέρνουν νέα δεδομένα, τόσο

¹¹⁹Απόσπασμα από το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2017 με ομιλήτη το Σαρρή Χαρίδημο: «Αυτός που με έβαλε σε έναν δρόμο και έχτισα αυτό που είχα, είναι ο Γιάννης ο Ντομπρίδης. Αναδείχτηκε το '76, στα πέτρινα χρόνια της γκάντας, ήταν κάτι κακό το εξαυλιστέο. Στον Ντομπρίδη χρωστάμε ότι ο κρίκος δεν έσπασε. Επίσης και στον Ζηκίδη, 45 – 48 χρονών, ο Παναγιώτης είναι ένας από αυτούς που εκείνη την εποχή πήγε κόντρα στο ρεύμα, με την οικογένεια του να τον λιντσάρουν, «τι κάνεις ρε;». Έφτασαν την γκάντα και την διατήρησαν. Ο Γιάννης ήταν ο συνδετικός κρίκος, γιατί είχα αποσπάσει πολλές πληροφορίες από τους παππούδες και δεν τους καταλάβαινα. Ο Ντομπρίδης λειτούργησε σαν ένα είδος μεταφραστή, μαζί με μία κινηματογραφίστρια του έπαιρνα σχεδόν τρεις μέρες συνέντευξη».

κοινωνικά όσο και μουσικά, τα οποία με τη σειρά τους συμβάλουν στην απαξίωση του οργάνου (Τερζοπούλου 1999: 136).

Ωστόσο η γκάιντα, όπως εξιστορεί ο Ντομπρίδης Γιάννης, ήταν σε μία σταθερή κατάσταση το 1965 – 1967, «ήταν όπως την είχαμε γνωρίσει». Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όπως υποστηρίζει, έλαβε χώρα σταδιακά η μεγάλη καθίζηση: «Ο Χάρης έχει μια θεωρία, την έχει πει ο παππούς Θεοδόσης ότι ο Εμφύλιος έκανε κακό¹²⁰. Εάν ο Εμφύλιος είχε κάνει αυτό που έλεγε ο Χάρης, εγώ γεννήθηκα το 1955 ο Εμφύλιος είχε τελειώσει το '49, πέρασαν είκοσι χρόνια μέχρι να μεγαλώσω, δεν μπορώ να σου πω για το πριν, αλλά τότε στο χωριό μου είχε τέσσερις γκαϊντατζήδες».

Οι γκαϊντατζήδες, υποστηρίζει πως δεν πέθαναν όλοι μαζί, αλλά σταδιακά, αυτούς που γνώριζε ήταν γεννημένοι αρχές του 20^{ου} αιώνα, το 1975 είχαν γίνει ογδοντάρηδες, δεν μπορούσαν να παίξουν ένας – ένας έφευγαν. «Το 1980 κάτι δεν είχε, δεν έμειναν άνθρωποι που να παίζουν. Εγώ άρχισα να παίζω το '74, ρώτα τον Παναγιώτη τότε άρχισε γύρω 1985 – 1986, ήρθε στο σπίτι μου φοιτητής ήταν¹²¹. Αυτά τα δέκα χρόνια δεν είχε τίποτα»¹²².

4.4.2 Η υποχώρηση της γκάιντας και η εδραίωση του κλαρίνου

Στην περιοχή του Έβρου η διαδρομή από τα χωριά του βορρά προς τα μεγάλα αστικά κέντρα του νότου, εμφανίζει σημάδια καθίζησης των παλιών παραδοσιακών οργάνων που είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στον ανοιχτό χώρο του χωριού και των δρώμενων της κοινότητας (Λιάβας 1999: 269). Τα νέα ακούσματα που έφερε ο εξευρωπαϊσμός,

¹²⁰Ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρεται στον καθηγητή Σαρρή Χαρίδημο που έχει ερευνήσει το θέμα της γκάιντας στον Έβρο και στον γκαϊντατζή Λογαρούδη Θεοδόση ο οποίος ήταν πληροφορητής του.

¹²¹ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου τον Αύγουστο του 2017 στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο: «Από το 1995 μέχρι το 2000, αυτό που βίωσα είναι ότι σε αυτήν την χρονική περίοδο, υπήρχαν κάποιοι παππούδες γκαϊντατζήδες και σε ολόκληρο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης δεν υπήρχε ούτε ένας για να τους διαδεχθεί. Εξάιρεση ήταν Ντομπρίδης, Ζηκίδης, σε ολόκληρη την περιοχή του Διδυμότειχου – Θράκης που έκανα, ο πιο πιτσιρικάς γκαϊντατζής που συνάντησα ήταν ο Πασχάλης ο Κιτσικούδης γεννημένος το 1939. Όλοι οι άλλοι ήταν από το 1939 – 1919, παππούδες σε αυτήν την ηλικία».

¹²² Αναφέρεται στον γκαϊντατζή Ζηκίδα Παναγιώτη από τον Πεντάλοφο Έβρου, κατασκευαστή μουσικών οργάνων, ο οποίος είναι ο μετέπειτα συνδετικός κρίκος της αναβίωσης της γκάιντας. Ακολουθεί απόσπασμα από την ομιλία του Ντομπρίδη Γιάννη στο Διδυμότειχο στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας τον Αύγουστο του 2017: «Καμιά φορά δε με έχει περάσει από το μυαλό ότι θα φτάσει να γίνονται σεμινάρια γκάιντας και όμως έγιναν βγήκαν τόσα παιδιά. Μετά από εμένα, έκανε δώδεκα – δεκατέσσερα χρόνια να βγει άλλος, ήταν ο Παναγιώτης. Ενώ είχαν περάσει είκοσι χρόνια να βγει ένας».

καθώς και η τυπική μάθηση μέσω της συστηματικής παιδείας και της ωδειακής εκπαίδευσης, εκτοπίζουν και απαξιώνουν την γκάιντα¹²³ (Αυδίκος 2002: 54). Η νέα τάση αναδιαμορφώνει τα μουσικά τεκταινόμενα, ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει: *«Μοιραία, οι γκαίντες υποχώρησαν επειδή δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στις νέες συνθήκες και στα νέα αιτήματα της μουσικής. Υπήρξε ανάγκη για νέες μουσικές με άλλες προδιαγραφές, οπότε ήρθαν στην επιφάνεια όργανα όπως το κλαρίνο, όπως τα όργανα της συμφωνικής ορχήστρας πιο μετρημένα όργανα, και τα πιο εξελιγμένα οργανολογικά».*

Η ενεργή παρουσία του κλαρίνου είχε κάνει την εμφάνιση της στην περιοχή του Έβρου στον μεσοπόλεμο. Πηγές αναφέρουν πως το 1930 κάνουν την εμφάνιση τους οι πρώτες παρέες (Αυδίκος 2002: 63). Εντοπίζονται δύο διαφορετικές συνισταμένες: η πρώτη είχε σημείο εκκίνησης το βόρειο μέρος με επικεφαλής τον δεξιότεχνη Θανάση Μάντζαρη. Ο Θανάσης Μάντζαρης αποτέλεσε το πρότυπο για τη νέα γενιά κλαριντζήδων και κάλυπτε μεγάλο κομμάτι του βόρειου Έβρου δημιουργώντας μια υπερτοπική εικόνα (Σαρρής 2007, α: 115). Το δεύτερο ρεύμα προέρχεται από το ανατολικό μέρος της Θράκης που κατοικούσαν πρόσφυγες και υπήρχε από παλιότερα ευρεία διάδοση του κλαρίνου. Παράλληλα, η εμφάνιση της κομπανίας με την προσθήκη του μπουζουκιού κάνει την εμφάνιση της κατά της δεκαετίες του 1930 – 1940 στην ευρύτερη περιοχή του Σοφλίου (Σαρρής 2007, α: 115).

Ο Σαρρής Χαρίδημος σχολιάζει πως η πορεία του κλαρίνου είναι εξίσου δύσκολη όπως και της γκάιντας: *«Το κλαρίνο προέρχεται από έναν διαφορετικό κόσμο και τεχνολογικό και οικονομικό και κοινωνικό. Μας έρχεται από έξω και έρχεται να εκφράσει αυτό που γινότανε και στην υπόλοιπη Ελλάδα σε σχέση με το κλαρίνο. Ήταν το όργανο της μοντερνικότητας. Ο Ματακάκης Στέργιος σχολιάζει εύστοχα τους δυο αντίθετους μουσικούς κόσμους: «Ο γκαϊντατζής είναι μοναξιά, το βλέπω το επισφραγίζω. Ενώ το κλαρίνο για πρώτη φορά στην κομπανία έδωσε αυτήν τη*

¹²³Η περιοχή του Σουφλίου από την εποχή του μεσοπολέμου είχε δημιουργήσει τα πρώτα σύγχρονα ακούσματα με τη φιλαρμονική και τις μαντολινάτες. Η παράδοση με αυτόν τον τρόπο πέρασε σε τυπικά πλαίσια εκμάθησης τα οποία σχετίζονταν με την ωδειακή γνώση. Τα κριτήρια του καλού μουσικού έχουν αλλάξει. Αντλεί από τη συστηματική τυπική ωδειακή παιδεία με νότες που αποφέρει την αποκοπή με την προφορική παράδοση, όπως περιγράφει ο Κουρούδης Χρήστος, κλαριντζής στον Λιάβα (Λιάβας 1999: 277).

δυνατότητα να συνεργαστούν μεταξύ τους οι μουσικοί και να παίζουν μαζί»¹²⁴. Γκάνιντα και κλαρίνο πριν ξεκινήσει η μετάβαση από το ένα όργανο στο άλλο, υπάρχουν παράλληλα, μοιράζονται το ίδιο ρεπερτόριο και αλληλοσυμπληρώνονται σε θέματα τεχνικής (Σαρρής 2007, α: 118). Είναι χαρακτηριστική και η μετάβαση και στον κατασκευαστικό τομέα καθώς υπήρχε μεγαλύτερη ζήτηση για το κλαρίνο¹²⁵.

4.4.3 Τα νέα μουσικά δεδομένα – Η εξάπλωση της παρέας

Τα νέα δεδομένα της επαγγελματικής ανάδειξης σε συνδυασμό με το διευρυμένο ρεπερτόριο για την κάλυψη μεγαλύτερης εμβέλειας γεωγραφικού μουσικού φάσματος δημιούργησαν ένα νέο μουσικό μοντέλο (Λιάβας 1999: 269). Ο Σαρρής Χαρίδημος αναφέρει τα νέα καλούπια που μπαίνουν στα μουσικά δρώμενα. Παράσταση, συναυλία, δισκογραφία εκτοπίζουν το διαλογικό γλέντι, την κοινότητα, το χοροστάσι, περιφράζουν και μπολιάζουν την παράδοση¹²⁶. *«Παράσταση συναυλία δισκογραφία ήρθαν να πουν ότι εμείς είμαστε. Αυτοί εδώ και αγράμματοι ήτανε και αστοιχείωτοι και κάφροι ήτανε»*.

Τα δεδομένα αλλάζουν δημιουργείται η βιομηχανία της μουσικής, το εργοστάσιο που παράγει και ο αστός που καταναλώνει τη μουσική πληρώνοντας για να την ακούσει. Η αλυσίδα αυτή δημιουργεί νέους τύπους μουσικής ψυχαγωγίας, με υπεροπτικούς μουσικούς και δημιουργείται το πανθρακικό ρεπερτόριο. Το πανθρακικό ρεπερτόριο έχει γεννηθεί μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο, *«Είναι μια απλοποιημένη και ομογενοποιημένη μορφή του ρεπερτορίου, προέκυψε από την ανάγκη ομογενοποίησης της μουσικής να ενταχθεί στον εθνικό κορμό, να απεμπολήσεις ότι έχει να κάνει με τους*

¹²⁴ Απόσπασμα από τη μαρτυρία του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: *«Δε μαζεύονταν οι γκαϊντατζήδες, αυτό που κατάφερα να παινεύω, τους μάζενα στο Σιτοχώρι. Αντί να μαλώνουν, έπαιζαν ή μάλωναν με το παίξιμο, αλλά αυτό ήταν καλύτερο από το να μαλώνουν με τα λόγια. Εκεί μπορεί πρώτη φορά να τους πέρασε από το μυαλό ότι η γκάνιντα, να παίζουν ή μια με την άλλη ίδια, να τις κουρδίσουνε ρε παιδί μου. Γιατί έλεγαν, εγώ την γκάνιντα δεν την πειράζω, έτσι την κούρδισα, έτσι θα είναι»*.

¹²⁵ Απόσπασμα από τη μαρτυρία του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: *«Πήγαμε μια φορά και ο Φιλιππίδης είχε φαγωθεί να πάμε να βρούμε τον Τσιφτισή, γιατί επιδιόρθωνε κλαρίνα και κατασκεύαζε και εμπορευόταν. Τον βρήκαμε, πήρε τι πήρε ο Φιλιππίδης και λέω ρε Χρήστο γκάνιντες έκαμνες; έτσι δεν είναι; Λέει, από τότε που άρχισα να φτιάχνω όργανα, δε φτιάχνω γκάνιντες. Σου λέει αυτός που είναι από εκεί, που έπαιζε, ξεκίνησε με γκάνιντες και τι μίσος την έχει αυτό είναι έτσι»*.

¹²⁶ Απόσπασμα από το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάνιντας στο Διδυμότειχο 2016, Σαρρής Χαρίδημος: *«Αυτό που αξίζει να ερευνηθεί μεταξύ μας είναι να αναρωτηθεί καθένας από εμάς, είτε από τους γκαϊντατζήδες που ξέρουμε, τι ποσοστό από όλο αυτό το πράγμα έχει»*.

κακούς Τούρκους και Βούλγαρους», τονίζει ο Σαρρής Χαρίδημος στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016, και επισημαίνει πως τα ίδια γεγονότα διαδραματίστηκαν και στην Τουρκία¹²⁷.

Η δομική μορφή του ρεπερτορίου αυτού αποτελείται από μία συνεχόμενη σειρά κομματιών (“*rot-rouri*”) τα οποία ταιριάζουν παντού¹²⁸. «*Το αρνητικό είναι ότι χάνεται το διαπροσωπικό και το διανοητικό και περνάμε σε έναν μονολογισμό. Στο διαλογικό γλέντι υπάρχει επικοινωνία αμφίδρομη και με τον Κουρούδη χορεύανε, απλώς υπάρχει άλλη αντίληψη*», τονίζει ο Σαρρής Χαρίδημος¹²⁹. Ο Σαρσάκης Γιάννης θέτει για τον κλαριντζή Κουρούδη Χρήστο πως γνώριζε καλά το ρεπερτόριο των χωριών στον άξονα της Ορεστιάδας¹³⁰. Ο επαγγελματισμός και η υπερτοπική δράση των μουσικών αποτυπώνεται στην παρακάτω φράση του Σαρρή Χαρίδημου: «*έχεις τον καλό τον μύλο που τα αλέθει όλα*».

Η μουσική περνάει σε άλλο επίπεδο, σε πιο εμπορικά και συναυλιακά πλαίσια με τη δημιουργία της παρέας. Τα νέα όργανα σε συνδυασμό με τον ηλεκτρικό ήχο, που γοητεύει ελκύει και γίνεται αποδεκτός¹³¹. Τα κανονάκια, τα βιολιά, τα κλαρίνα, τα

¹²⁷ Απόσπασμα από την επεξήγηση του Σαρρή Χαρίδημου στα ελληνικά από την ομιλία του Onur Şentürk στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «*Λέει ότι είναι τεράστιο θέμα η συζήτηση, αυτό είναι κάτι που τον απασχολεί και εκείνον στην ερευνά του και στη μελέτη του και μας είπε πως πριν από μερικά χρόνια ήταν απαγορευμένο από το κράτος, να μιλάει κάποιος μια τοπική γλωσσά ή να παίζει μουσικές που δεν είχαν τη σφραγίδα και την έγκριση του επίσημου τούρκικου κράτους. Αυτό σήμαινε ότι και η τηλεόραση και το ραδιόφωνο παίζανε αυτά που το κράτος ενέκρινε, αλλά και οι λόγιοι που έκαναν τις καταγραφές, κατέγραφαν αυτά που ήθελαν και αγνοούσαν όλα τα άλλα παταγωδώς, όπως κάναν τόσα χρόνια και με εμάς εδώ οι δικοί μας*».

¹²⁸ Μείγμα από μέρη διαφορετικών τραγουδιών που παίζονται συνεχόμενα ως ένα κομμάτι.

¹²⁹ Μαρτυρία του Σαρρή Χαρίδημου τον Αύγουστο του 2016 στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, στην οποία τονίζει τη σχέση μουσικού και ακροατή και το θέμα της απόστασης: «*Ο μουσικός και ο άλλος από κάτω είναι ο ακροατής. Δεν έχουμε εδώ ένα διαλογικό γλέντι, δε μιλάμε επί ίσους όρους. Έχεις τον αστέρα που βγαίνει με το μικρόφωνο και οι άλλοι από κάτω που κουλουριάζουν και χορεύουνε και τραγουδάν και χειροκροτούν*».

¹³⁰ «*Ο Κουρούδης Χρήστος γεννήθηκε στην μεγάλη Δοξιάρα το 1939. Τα πρώτα του βήματα με την μουσική τα έκανε μέσω της φλογέρας στα βοσκοτόπια. Μεταπήδησε στο κλαρίνο και αποτέλεσε ακρογωνιαίο λίθο στη διάδοση του οργάνου*», (Λιάβας 1999: 275).

¹³¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017: «*Τι άλλο να σου πω ρε Περικλή; Να σου πω για την γκάιντα της Μυτιλήνης. Γνώρισα τον τελευταίο γκαϊντατζή, εκεί πέρα ήταν εντελώς παρακατιανό όργανο. Είχε γίνει από ένα σημείο και μετά, όταν δηλαδή είχαν μόνο βιολιά και σαντούρια και μαντολινάτες και τέτοια όργανα στο νησί (...) Μετά η γκάιντα έγινε εντελώς περιθωριακό. Γιατί και ζουρνά είχαν και νταούλι, ταβλιάκι το έλεγαν, και αυτό ας πούμε το όργανο εκεί αδικήθηκε πιο πολύ από όλα. Έπαιζαν τα τοπικά τους, ο παππούς αυτός ο Καραμπέτης που 'λεγαν οι συγχωριανοί από το Σκουτάρο Λέσβου, έπαιζε γκάιντα όταν πήγα. Βασικά πήγα και τον βρήκα, ετοίμαζε την γκάιντα για να μου παίξει, και αρχίζει να παίζει, να ρίχνει κάτι αμανέδες, κάτι καρσιλαμάδες, να λέει κάτι ζεμπέκια, εκεί τοπικά*

τουμπελέκια, τα ούτια, δημιουργούν ένα ογκώδες σύνολο με μεγάλο εύρος και διαφορετική αισθητική σε σχέση με τη μοναχική γκάιντα, η οποία είχε χάσει τους εκπροσώπους της¹³².

Παράλληλα, το ρεπερτόριο μετεξελιίσσεται σε πιο λαϊκό (Αγγούσης 2009: 21, Αυδίκος 2002: 60). «Εγώ έχω τραγούδια τον παππού μου παίζει «Τα παιδιά της γειτονιάς σου» στην γκάιντα ή την «Άμαζα» του Τσιτσάνη», παρατηρεί ο Μακρής Γεώργιος¹³³. Η εξάπλωση της παρέας και η μεγάλη ισχύς που αποκτά το κλαρίνο μετά τον πόλεμο και έως και τις αρχές του 1970, περιορίζουν την γκάιντα, η οποία κυριαρχούσε στον δημόσιο χώρο. Ο Ντομπρίδης Γιάννης εξιστορεί ότι λιγοστοί παππούδες έδιναν ένα χρώμα, καθώς επίσης ότι τα γλέντια περιορίστηκαν, καθώς δεν υπήρχε ζήτηση, «Σε ένα σπίτι μπορεί να γιόρταζαν μια ονομαστική εορτή και να ήθελε κάποιος μια γκάιντα».

4.4.4 Οι λόγοι διάδοσης του κλαρίνου

Το κλαρίνο ήταν το κατάλληλο όργανο το οποίο εισχώρησε στην κατάλληλη εποχή. Είχε τη δυνατότητα να παίζει ότι έπαιζε η γκάιντα, αλλά και μεγάλο εύρος από διάφορα μουσικά είδη. Το σημαντικότερο ήταν πως το όργανο μετέφερε κάτι καινούργιο σε σχέση με την ηχητική ακουστική. «Το κλαρίνο έχει ενσωματώσει τις δικές του τεχνικές έχει περισσότερες δυνατότητες. Δημιουργεί ένα νέο ύφος το οποίο ήρθε να προστεθεί στο ήδη υπάρχον, το οποίο επί αιώνες είχε δημιουργήσει η γκάιντα και η φωνή», θέτει ο Ματακάκης Στέργιος.

(...) Δηλαδή, χρηστική λειτουργία για τοπική. Ας πούμε, έπαιζε τοπικούς χορούς, τα ξύλα, έπαιζε όλο όλα αυτά του Κιόρογλου, που λένε το «Ατ χαβασί». Ήταν προσαρμοσμένος πλήρως στην παράδοση του νησιού. Μετά από κάποια χρόνια τον θεώρησαν, λένε α! η γκάιντα, έχουμε τα σαντούρια μας, έχουμε τις τρομπέτες μας».

¹³² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «Η βασιλικούδα τώρα που παίζει με την γκάιντα, άντε να το ακούσεις τώρα από εκεί. Είναι διαφορετικό πράγμα. Α! και έτσι και κανένας κινούνταν και καμιά γκάιντα να ακουστεί. Δεν υπήρχαν αυτά. Εκεί τότε ήμουν εγώ. Ένα παλικαράκι, ας πούμε, σε όλον τον Έβρο δεν ήταν άλλος».

¹³³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γεωργίου, 2016: «Αυτά ήταν τραγούδια της Πελοποννήσου, τα οποία τα άκουσαν πάνω στη Μακεδονία, εκεί στη Θράκη και επειδή δεν είχαν τότε κλαρίνο, τα έπαιζαν τότε με τον τρόπο που ξέρανε και τώρα κάποιοι νομίζουν ότι είναι ντόπια δικά τους. Θεωρούν ότι είναι δικά τους και καλά κάνουν και είναι δικά τους. Γιατί τα άλλαζαν τα τραγούδια. Τότε γίνονταν ένας γάμος και αν ο άλλος άκουγε ένα τραγούδι και το βάζε ή υπήρχε ένα γραμμόφωνο ή ένα τζουκμποξ ακόμα και την δεκαετία του 1970, που άκουγες «Τα παιδιά της γειτονιάς σου», ή λαϊκά ρεμπέτικα κομμάτια και τα έπαιζαν στην γκάιντα (...) Εγώ έχω τραγούδια και τον παππού μου παίζει και «Τα παιδιά της γειτονιάς σου» στην γκάιντα ή την «Άμαζα» του Τσιτσάνη, εντάξει υπήρχαν αυτά, το κάνανε, δεν είχαν περιορισμούς, α! δε θα παίζω αυτό το κομμάτι, γιατί είναι σκυλάδικο».

Αντίστοιχα, ο Ανδριώτης Κώστας αναφέρει πως οι γκάιντες έπαιζαν μόνες τους σε σχέση με το κλαρίνο που συνεργάζεται με όλα τα όργανα και ήταν ένας από τους λόγους που επεκτάθηκε εύκολα. Ο πλούσιος εκλεπτυσμένος ήχος του τού δίνει μεγάλη ισχύ για να καλύψει μεγάλο μουσικό φάσμα. Ουσιαστικά δανείζεται ρεπερτόριο της γκάιντας από τη Μακεδονία και τη Θράκη και ενσωματώνει τους σκοπούς που έπαιζαν οι τσαμπούνες και τα βιολιά από τις Κυκλάδες. Ακόμη, κληρονομεί ρεπερτόριο από την Ρούμελη και την Πελοπόννησο και μέσω της εκπαίδευσης και των Μ.Μ.Ε. προβάλλεται *«και τώρα όχι απλά παίζονται με κλαρίνο, παίζονται κλαρίνο»*. Οι συντεχνίες των μουσικών παίζουν τον ρόλο τους, όπως αναφέρει ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος: *«Εκεί πλέον μπαίνει, όπως και σε κάθε αντικείμενο πια, συντεχνία. Είναι πιο δυνατοί οι κλαριντζήδες στα πνευστά, τα παραδοσιακά είναι πιο διαδεδομένα πιο πολλά κλαρίνα υπάρχουν»*.

Ένας από του σημαντικούς λόγους που καθιερώθηκε και επικράτησε έχει να κάνει με τη μεγάλη του έκταση που του επιτρέπει να έχει πολύ περισσότερες δεξιοτεχνικές ικανότητες, οι οποίες προσδίδουν χρωματικό ηχόχρωμα στις μελωδικές εξυφάνσεις. Σε αντίθεση, η μικρή έκταση της γκάιντας (μια οκτάβα) είναι το σημείο που υστερεί σε σχέση με το κλαρίνο, με την περιοχή του πάνω πεντάχορδου να είναι το ισχυρό της σημείο (Σαρρής 2007, α: 116). *«Η γκάιντα δεν έχει την έκταση που έχει τον κλαρίνο. Ξαφνικά, βγήκαν τα κλαρίνα με την τεράστια έκταση, το λέει και ο Γιάννης, μια σακούλα νότες από δω μέχρι εκεί»*, τονίζει ο Ζηκίδης Παναγιώτης¹³⁴.

Επιπρόσθετα, ο Ανδριώτης Κώστας μεταφέρει τη δική του οπτική σχετικά με την έκταση της γκάιντας: *«Στη Βυζαντινή μουσική η κλίμακα έχει δύο τετράχορδα. Σκέψου την γκάιντα σαν μια κλίμακα βυζαντινής μουσικής. Με το δυνατό της τετράχορδο το επάνω. 99,9 της μελωδίας της Θράκης παίζεται στο επάνω τετράχορδο. Οτι επικρατεί στο κάτω τετράχορδο είναι επιρροή κλαρίνου ή Βουλγαρίας»*¹³⁵.

¹³⁴ Αναφέρεται στον γκαϊντατζή Ντομπρίδη Γιάννη.

¹³⁵ Ο Σχινάς Περικλής αναφέρει στη διατριβή του πως βάσει της οργανολογίας έχουμε αρκετές πιθανότητες να εκτιμήσουμε το πόσο παλιά είναι μια μελωδία, Μια μελωδική γραμμή που η μελισματική δομή είναι πάνω από την έκταση της έκτης για το όργανο της τσαμπούνας κατά πάσα πιθανότητα είναι ξένο εισαγωγής ή είναι καινούργια νοοτροπία, (Σχινάς 2015, α: 148).

Παρόμοια είναι και η μαρτυρία του Ζηκίδη Παναγιώτη: *«Λέει ο Ζιώγας ας πούμε, το πρώτο CD που έβγαλε, έβαλε ένα Βούλγαρο ο οποίος κατέβαζε παπάδες. Του λέω γιατί έβαλες Βούλγαρο; Αφού στο*

Ένας δεύτερος λόγος που επικράτησε το κλαρίνο επισημάνει ο (Σαρρής 2007, α: 116) είναι το θέμα των δυναμικών συχνοτήτων, οι οποίες είναι πιο ολοκληρωμένες σε σχέση με την γκάιντα. Ο Μακρής Γιώργος θίγει το θέμα αυτό: *«Αλλά άντε, πας εσύ και παίζεις, μπαίνει ένα κλαρίνο με τα ογδόντα db. πιο πάνω και δεν υπάρχουν σαν γκάιντα. Δεν μπορείς να πιέσεις και να παίζεις πιο δυνατά, θα ξεκουρδιστείς»*. Ένας τρίτος λόγος που να αναφέρει ο Σαρρής είναι η μεγαλύτερη δυνατότητα που είχε το κλαρίνο να αρθρώσει άμεσα τη μελωδία και αυτό οφείλεται στην άμεση επαφή του στόματος με τη συσκευή παράγωγης του ήχου (Σαρρής 2007, α: 116).

4.4.5 Τα κοινωνικά γεγονότα που οδήγησαν στην άνοδο του κλαρίνου

Οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν την εποχή πριν τη σειρά των πολέμων, η αυτάρκεια, ο καταμερισμός της εργασίας και η συμμετοχή της γκάιντας μέσα στο πλαίσιο της καθημερινότητας αρχίζουν να εξαλείφονται¹³⁶ (Χτούρης 1999: 93). Ο τρόπος ζωής, αλλά και της διασκέδασης αλλάζει και απαξιώνει μαζί και την γκάιντα που ήταν ταυτισμένη με το παλιό πλαίσιο (Σαρρής 2007, α: 116). Οι κοινωνικές αλλαγές επιφέρουν ουσιαστική μετεξέλιξη στην πορεία της μουσικής και η επαγγελματική καταξίωση φέρνει το εμπόριο της μουσικής (Τερζοπούλου 1999: 136). Οι ανοιχτοί χώροι εγκαταλείπονται, ο ηλεκτρικός ήχος κάνει την εμφάνιση του και οι κλειστοί χώροι διασκέδασης παίρνουν τη θέση της πλατείας και του χοροστασίου (Λιάβας 1999: 272). Κατά συνέπεια, τα κοινωνικά δεδομένα δίνουν τόπο και χώρο σε όργανα, όπως το κλαρίνο, το βιολί, το ούτι, τα οποία εκφράζουν τη νέα μοντέρνα εποχή σε παγκόσμιο επίπεδο¹³⁷ (Σαρρής 2007, α: 116).

χωριό σου έχεις γκαϊντατζήδες από τους καλύτερους του Έβρου, γιατί δεν έβαλες κανέναν από εκεί, περιμένουμε πως και πως να ακούσουμε μια ντόπια γκάιντα και έβαλες Βούλγαρο; Λέει: Γιατί οι δικοί μας δεν μπορούσαν να τα παίζουν αυτά. Τότε αν οι δικοί μας δεν μπορούν να τα παίζουν αυτά, τότε δεν είναι δικά μας».

¹³⁶Απόσπασμα από τη μαρτυρία του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017, ο οποίος περιγράφει τον τρόπο που έμαθε να παίζει ακούγοντας κάποιες ηχογραφημένες κασέτες. *«Θυμάμαι πως ήταν ο τσομπάνης. Ήταν πάνω στο βουνό είχε πρόβατα, αυτή ήταν η ζωή του, τα πρόβατα και η γκάιντα. Δεν είχε ερεθίσματα και άμα ακούσεις, προσπαθεί από αυτές τις κασέτες καμιά φορά παίζει και κάτι άσχετα τα σαράντα παλικάρια, που τα άκουσε αυτός. Ότι μπορούσε να ακούσει από κάνα ραδιόφωνο τότε, της κακιάς ώρας. Ότι υπήρχε το πιάνο και αυτό βάλτο μέσα, ήθελε και αυτός να διευρύνει το ρεπερτόριο του».*

¹³⁷Μαρτυρία του Σαρρή Χαρίδημου από το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας το 2016 στο Διδυμότειχο: *«Εδώ στον Έβρο έγιναν σε πάρα πολύ συμπυκνωμένο χρόνο, ενώ στη δυτική Ευρώπη, σύμφωνα με τον Ατταλί, όλο αυτό το πράγμα ήταν σε διαδικασία έξι – εφτά αιώνων. Εδώ ήταν τέσσερις με πέντε δεκαετίες, δυο γενεές».*

4.4.6 Η μηχανική αναπαραγωγή – Ο ρόλος της δισκογραφίας και των Μ.Μ.Ε.

Τα πρώτα δείγματα διεθνώς στον τομέα της αποτύπωσης του ήχου εμφανίζονται κοντά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Στην Ελλάδα πρωτοεμφανίζονται μετά το 1925 οι πρώτες βιομηχανικές μονάδες ήχου η “Columbia” αγγλικής προέλευσης και η γερμανική “Odeon” (Αυδίκος 2002: 34). Τα πρώτα ηχογραφήματα εξασφαλίζουν πανελλήνια διαφήμιση, κέρδη οικονομικά και ταυτόχρονα αποδίδονται οι πρώτες κατοχυρώσεις αδέσποτων τραγουδιών σε δημιουργούς (Αυδίκος 2002: 34). Η δημιουργία του Πανθρακικού ρεπερτορίου και η διαμεσολάβηση των Μ.Μ.Ε., συνετέλεσαν στο να δημιουργηθεί ένα στρογγυλεμένο ομοίομορφο αισθητικό αποτέλεσμα, στα τοπικά δρώμενα της ευρύτερης περιοχής της Θράκης (Λουτζάκη 1999: 213).

Ο Σαρρής Χαρίδημος προσδιορίζει τον ρόλο που διαδραμάτισαν τα Μ.Μ.Ε. και τα χαρακτηρίζει εξουσιαστικούς μηχανισμούς, που πλάθουν συνειδήσεις, διαμορφώνουν αισθητικές και κατευθύνουν τον τρόπο σκέψης. Παράλληλα, ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρεται στη συμβολή της δισκογραφίας της εποχής, συγκεκριμένα τονίζει: *«Τα τσουκ μποξ κυκλοφορούσαν τα θρακιώτικα, τον Δοϊτσίδα, τον Αϊδονίδα, το ' βαζες εκεί δέκα όργανα το ίδιο τραγούδι που το έπαιζες με πέντε νότες, εκεί το άκουγες με πενήντα. Ο γκαϊντατζής έλεγε, εγώ τι κάνω δηλαδή και τα αυτιά των άλλων είχαν αρχίσει να γαμίζουν με εκείνη τη μουσική, παρά με την γκάιντα., τους φαινόταν φτωχό».*

Οι επί σειρά τριετίας λαογραφικές εκπομπές του Ε.Ι.Ρ. (1952 – 1955) με οργανωτή των Πολύδωρο Παπαχρηστόδουλου και με εκφραστή τον Χρόνη Αηδονίδα συνοδευόμενος από τη λαϊκή ορχήστρα, την οποία διεύθυνε ο Παντελής Καβακόπουλος, αλλά και η εκπομπή του Σίμονα Καρά με τίτλο: «Ελληνικοί δημοτικοί αντίλαλοι», συντελούν στη δημιουργία προτύπων¹³⁸. Οι επιτόπιες μουσικές

¹³⁸Χρησιμοποίησαν όργανα όπως βιολί, κιθάρα, κλαρίνο, λαούτο πλαισιώνοντας μελωδίες βυζαντινές που ο οργανωτικός του κορμός ήταν στηριγμένος στα δυτικά πρότυπα. Οι μουσικοί που πλαισιώναν τις χορωδίες ήταν σταθεροί, στοιχείο αρνητικό διότι έπαιζαν πολλά είδη διαφορετικών μουσικών παραδόσεων όλα σαν ένα είδος μουσικής, διαμορφώνοντας ένα ομογενοποιημένο υπεροπτικό αισθητικό αποτέλεσμα ισοπεδώνοντας την ποικιλομορφία και ιδιαιτερότητα του κάθε τόπου. Οι μουσικοί αυτοί είχαν εγκριθεί από την επιτροπή που αποτελούνταν από τον Σίμονα Καρά και την γυναϊκά του Αγγελική Καρά. Οι μουσικές εκτελέσεις του Ε.Ι.Ρ. συντέλεσαν στη δόμηση της ελληνικής μουσικής ταυτότητας με τον υπεροπτικού και πανελλήνιο χαρακτήρα τους που είχε ταυτιστεί με την εθνική ταυτότητα και τη σύνδεση με το αρχαίο Βυζάντιο και το αρχαίο παρελθόν, (Αγγούσης 2009: 25, Λουτζάκη 1999: 213).

Ο Σαρρής Χαρίδημος αναφερόμενος στα γεγονότα του Πανθρακικού χορού της μπαϊντούσκας που υιοθετήθηκε σαν πολιτισμικό δάνειο από την περιοχή Τραϊία στη Βουλγαρία, αλλά και γενικά στη λογική που ακολούθησε το έθνος κράτος να ενώσει όλους σε έναν και να διαμορφώσει συνειδήσεις και

καταγραφές που πραγματοποιούσαν ο Παντελής Καβακόπουλος και ο Σίμων Καράς, δουλεύονταν στις χορωδίες με πολλά όργανα με τους ίδιους μουσικούς. Το αποτέλεσμα ήταν να χάνεται το τοπικό ιδίωμα, οι ντοπιολαλιές και να αποδίδονται οι συνθέσεις με ένα στιλιζαρισμένο ύφος δυτικό, βυζαντινής αισθητικής προϊόν του ηγεμονικού λόγου των ενορχηστρωτών (Αγγούσης 2009: 26). Η νέα νοοτροπία της ενορχήστρωσης με δυτικού τύπου όργανα στα πλαίσια της χορωδίας, αποφέρει έναν υβριδικό τρόπο πολτοποίησης του ασυγκέραστου μακάμ. Χαρακτηρίζεται πλέον σαν λαϊκός δρόμος και πλαισιώνεται με συγκερασμένες συγχορδίες (Αγγούσης 2009: 29).

Παράλληλα η συνεργασία του Καρυοφύλλι Δοϊτσίδα με τη Δώρα Στράτου στην Αθήνα, οδηγούν στη δεξιοτεχνική επαγγελματική καταξίωση των μουσικών. Ουσιαστικά, δημιουργείται ένα ύφος με χαρακτηριστικό το έντονο αισθητικό κονσερβοποιημένο ακουστικό αποτέλεσμα, για τις ανάγκες των χορευτικών στο Λύκειο Ελληνίδων και της εργασίας στα νυχτερινά μαγαζιά (Αγγούσης 2009: 16, Αυδίκος 2002: 70).

Ο εκλεπτυσμένος ήχος και η αισθητική που είχε διαμορφώσει το κλαρίνο μέσω της δισκογραφίας επηρέαζε και αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση, αλλά έδινε και το ερέθισμα για έναν γκαϊντατζή να μάθει κλαρίνο¹³⁹. Το μέγεθος της επιρροής που είχε η προβολή από τα Μ.Μ.Ε. προβάλλεται στα παρακάτω λόγια του Ζηκίδη Παναγιώτη. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως τα πρώτα κλαρίνα δανείστηκαν το φύσημα και το στυλ της γκάιντας και πως μέσα από την αναμετάδοση της ραδιοφωνίας το κλαρίνο ουσιαστικά πέρασε στη συνείδηση των γηγενών της Θράκης να τους κατακτήσει και να τους οδηγήσει να το μιμηθούν. *«Τα ακούγανε, τα ραδιάκια τα αράδιαζαν και τα ακούγανε οι παππούδες. Τους άρεσε μεν αλλά δεν καταλάβαιναν τι όργανο είναι. Φυσικά η γκάιντα δεν μπορούσε να ακολουθήσει γι' αυτό και παραγκωνίστηκε»¹⁴⁰.*

ταυτότητα χαρακτήρισε τα κακώς κείμενα: *«Αυτό είναι καθαρά αποτέλεσμα μιας πολιτιστικής πολιτικής, μιας πολιτικής ομογενοποίησης».*

¹³⁹ Οι διαφορετικότητα των δύο οργάνων κλαρίνου και γκάιντας κουβαλάνε και δύο διαφορετικά στίγματα του παλιού τρόπου ζωής και του καινούργιου που είναι φτιαγμένος στα πρότυπα του εκσυγχρονισμού της και της θυσίας στον βωμό του χρήματος, (Σαρρή 2007, α: 116, Χτούρης 1999: 94).

¹⁴⁰ Η προσωπική μαρτυρία του Καρυοφύλλι Δοϊτσίδα είναι αποκαλυπτική. Υποστηρίζει πως υπήρχε μεγάλη μόδα με τα λαϊκά, καθώς εξέφραζαν τα γεγονότα της εποχής, τη μετανάστευση. Οι γκάιντες και τα καβάλ απείχαν από τους γάμους γιατί δεν μπορούσαν να παίξουν λαϊκά τραγούδια, (Αγγούσης 2009: 21).

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση του κλαρίνου διαδραματίζει η διαμόρφωση και προβολή του πανελληνίου ρεπερτορίου από τα γραμμόφωνα και αργότερα από τα Μ.Μ.Ε.. Με τις πρώτες εκδόσεις δίσκων αναπλάθεται αισθητικά η μουσική αντίληψη του ακροατή, καθώς και αυτή του μουσικού. *«Αλλά όταν μπήκε το ραδιόφωνο, όταν μπήκε η τηλεόραση, όταν μπήκαν τα ηχεία, τα μικρόφωνα ήρθαν άλλοι από την Στερεά Ελλάδα, από Αθήνα, από Θεσσαλονίκη. Από Αθήνα πήγαιναν σε ένα γλέντι και είχανε μια ένταση και παίζανε παπάδες με ένα κλαρίνο. Ε! και ο άλλος δε θα κάτσει να ασχοληθεί με την γκάιντα, την κάνανε πέρα. Ο ακροατής τώρα μιλάω, το έκανε περιορισμένο όργανο»,* σχολιάζει ο Μακρής Γιώργος.

Η μεγάλη πρόσφυση που έχει η ελίτ των μουσικών του κέντρου φαντάζει παράδειγμα προς μίμηση, είναι ουσιαστικά το άκουσμα που διευρύνει του μουσικούς ορίζοντες¹⁴¹. (Αυδίκος 2002: 29, Σαρρής 2007, α: 116). *«Αργότερα βγήκαν Αϊδονίδης έβαλε Φιλιππιδάιους ιστορίες, αυτά όλα μπέρδεψαν, τα βλέπανε στην τηλεόραση. Αφού έτσι τα λέει η τηλεόραση, έτσι θα είναι και όλοι προσπαθούσαν να αντιγράψουν τον Φιλιππίδη, που δεν ήξερε πως παίζουν πάνω κλαρίνα, γκάιντες, καβάλ. Καμιά σχέση σε παίξιμο, σε χρώμα, αλλά αφού ο μεγάλος Θράκης αυτό πρόβαλε, έπρεπε όσοι θα παίζανε Θράκη θα παίζουν αυτό»¹⁴².*

Αναπτύσσοντας τη θεωρία των δικτύων με βάση το πολιτικό δοκίμιο του Attali¹⁴³ ο Σαρρής Χαρίδημος αποδίδει τον χαρακτηρισμό *«το δίκτυο της επανάληψης»*, το οποίο το ταυτίζει με τα μέσα της μηχανικής αναπαραγωγής και τα παράγωγα της δισκογραφίας, κασέτες, δίσκους και ραδιόφωνα. *«Όπου εδώ έχεις να κανείς με μια*

¹⁴¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Παπαδάκη Γιώργου με ομιλητή το κλαριντζή Ντινούδη Παρούση (Στέρνα Ορεστιάδα): *«Από τα κλαρίνα στην κάτω Ελλάδα ποιος είναι αυτός που σου αρέσει; ένα παιδί είναι που βλέπω στην τηλεόραση νέο παιδί δεν ξέρω πως τον λένε κι εκείνο ωραίο κλαρίνο παίζει άνετο κλαρίνο δηλαδή ξεκούραστο. Ο Φιλιππίδης; Φιλιππίδης, αμ! μπράβο καλά που με τον θύμησες, Φιλιππίδης είναι ωραίος πολύ μου αρέσει τώρα εκείνος παίζει κάλο κλαρίνο».*

¹⁴² Απόσπασμα από τη μαρτυρία του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: *«Παίζει ο μεγάλος Θράκης, Αϊδονίδης, Δοϊτσίδης μας έκανε μεγάλη ζημιά, καθώς βρέθηκαν γκάιντες να προσπαθούν να ακολουθήσουν το κλαρίνο και το περίεργο είναι φυσικά ότι προσπαθήσαμε εμείς να ακολουθήσουμε τα κλαρίνα. Το σταματήσαμε, γιατί δε γινότανε να ακολουθούμε εμείς τα κλαρίνα πως θα το κάνουμε. Η μουσική μας είχε την έκταση της γκάιντας, γράφτηκε πάνω στην έκταση της γκάιντας. Ούτε μισή νότα δεν έχουνε παραπάνω θα έκαναν τα τραγούδια πάνω στον Έβρο, δεν έχουν ούτε μισή νότα πέρα από την έκταση της γκάιντας. Οτιδήποτε, δηλαδή αν κάτι είναι παραδοσιακό η όχι έως εκεί... μπορεί να το παίζει η γκάιντα; έχει την έκταση της γκάιντας το τραγούδι είναι παραδοσιακό δεν έχει; Έχει δυο νότες περισσότερο δεν είναι δικό μας».*

¹⁴³ Attali Jacques, 1991. *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα.

μίμηση (...) παίζεις αυτό που γίνεται στην πλατεία, στην αίθουσα συναυλιών, που συμβαίνει μόνο μια φορά, το αποτυπώνεις σε μια ηχογράφιση και το ακούς μονίμως το ίδιο».

Ο Ματακάκης Στέργιος θέτοντας την προβληματική του υποστηρίζει, πως η οδός για κάποιον που θέλει να μάθει γκάντα μέχρι και σήμερα είναι η δισκογραφία μέσω του διαδικτύου: *«Το πιο εύκολο είναι να ανοίξεις τον υπολογιστή σου και να ακούσεις τι παίζει από Θράκη. Το 70 – 90% που θα ακούσεις είναι κλαρίνο είναι αναπόφευκτο να μη διατηρηθεί αυτό το πράγμα».*

4.4.7 Η αστική ζωή και τα νέα οικονομικά πλαίσια

«Εκεί που 'χαν πάει λεφτά είχαν πια. Έφεραν κλαρίνα, έφεραν... έφεραν ηλεκτρόφωνα»,
Ντομπρίδης Γιάννης.

Βασικό επίσης στοιχείο που συντέλεσε στην επέκταση του κλαρίνου και στην αλλαγή του μουσικού φόντου είναι τα νέα οικονομικά δεδομένα. Οι νέες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, οι οποίες συνδυάζονται με τη νέα τάση των ανθρώπων να μαζεύονται στις μεγάλες πόλεις, σηματοδοτούν μεγαλύτερη ροή χρήματος. Το γεγονός στις παλαιότερες κοινωνίες απουσίαζε λόγω αυτάρκειας και αυτοδυναμίας. Ο Σαρρής Χαρίδημος επισημάνει πως το κλαρίνο διαμόρφωσε τα νέα εργασιακά δεδομένα: *«με πιο μαρξιστικούς όρους, το κλαρίνο έφερε τον καταμερισμό εργασίας στη μουσική. Για να καλέσεις μια κομπανία και το κλαρίνο, πρέπει να το φτάσεις, δηλαδή πρέπει να πληρώσεις».*

Η οικονομική ευμάρεια έδινε τη δυνατότητα να καλέσει κάποιος την παρέα των οργάνων σε γάμους και γλέντια. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Ντομπρίδη Γιάννη: *«Άντε στους γάμους έφεραν τα κλαρίνα, αυτοί που είχαν λεφτά»¹⁴⁴.* Τα κίνητρα

¹⁴⁴Απόσπασμα από τη μαρτυρία του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: *«Άντε στους γάμους έφεραν τα κλαρίνα, αυτοί που είχαν λεφτά, που υπήρχαν ζουρνάδες. Όχι, όσο και αν ακούγεται ρατσιστικό, οι ζουρνάδες εκείνη την περίοδο ήταν κατσιβέλικα όργανα, έτσι ήταν κατσιβέλικα. Εμείς είχαμε ένα χωριό που είχε πέντε με έξι οικογένειες γυφτότουρκων. Τουρκόγυφτοι όμως, όχι ρομά. Εκεί έπαιζε κάποιος ζουρνά, νομίζω στο Διδυμότειχο, αλλά ήταν γύφτοι, τους οποίους μπορεί να τους φώναζε μια παρέα, διότι μέθυσαν, μπορεί μπορεί να έπαιρναν. Αν και στο χωριό μου, δεν το είδα καμία φορά, σα να μην έλεγε δικά μας τραγούδια ξέρω 'γω. Το ύφος, το χρώμα ότι θες πες το ήταν αλλιώςτικο πράγμα. Ήταν για κανά γλέντι πριβέ, κανά καρσιλαμά ίσως. Άκουγα που γίνονταν σε άλλα χωριά, γνώρισα ανθρώπους που έλεγαν: «εμείς όταν μεθούσαμε φέρναμε ζουρνάδες», για να κάνουν στο καφενείο κάτι, ή έτσι έκαναν τις*

ήταν μεγαλύτερα να αναπτυχθεί περισσότερο το κλαρίνο, καθώς οι μεταβολές στον τρόπο ζωής είχαν αλλάξει και οι μεγαλύτερες πόλεις του Έβρου φέραν σημάδια αστικοποιημένης κουλτούρας. Η διακίνηση χρήματος από το εξωτερικό και η εξέλιξη στον τρόπο διασκέδασης από την κοινότητα στους κλειστούς χώρους, αύξησαν το ενδιαφέρον της παρέας που είχε ένα παραπάνω κίνητρο, τη χρηματική ανταμοιβή, αλλά και την αναγνώριση¹⁴⁵ (Σαρρής 2007, α: 117).

«Ο τσαμπουνιστής και ο γκαϊντατζής είναι ένας από όλους. Δεν είναι ο ροκ σταρ που ανεβαίνει στην σκηνή και παραληρούν τα πλήθη από κάτω», παραθέτει ο Σαρρής Χαρίδημος. Η γκάιντα περιορίζεται σε αντίθεση με το κλαρίνο και την παρέα, που κερδίζει έδαφος παρόλο που κοστίζει περισσότερο. Οι μαρτυρίες των συνεντευξιαζόμενων του Σαρρή Χαρίδημου αναφέρουν πως είναι λιγοστά τα μουσικά γεγονότα που συμμετέχουν. Κυρίως αρραβώνες στα καφενεία και στο έθιμο του Μπέη που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την γκάιντα (Σαρρής 2007, α: 118).

Ουσιαστικά, η γκάιντα αποτελεί τελευταία λύση για κάποιον που δεν έχει την οικονομική ευμάρεια να πληρώσει την παρέα (Σαρρής 2007, α: 118). Ο Ντομπρίδης Γιάννης σχολιάζει πως όταν γύρισαν οι επαναπατριζόμενοι από τις χώρες του εξωτερικού, άρχισαν να κάνουν βαπτίσεις και γάμους με όργανα που φέραν τα σημάδια του εξευρωπαϊσμού, της μοντέρνας εποχής και εκπροσωπούσαν κατά κάποιον τρόπο τη νέα οικονομική κοινωνική και μουσική τάξη. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Εκεί που 'χαν πάει λεφτά είχαν πια. Έφεραν κλαρίνα, έφεραν... έφεραν ηλεκτρόφωνα».*

4.4.8 Οι συνέπειες του Εμφυλίου πολέμου

Μετά το πέρας του Εμφυλίου Πολέμου τίποτα δε θα παρέμενε ίδιο και πιο πολύ ο εσωτερικός κόσμος των ανθρώπων όπου είχε φωλιάσει η αντιπαλότητα και ο φθόνος.

πλάκες με τα νταούλια, έτσι σαν μύθος χτυπούσαμε και έσβηγε η λάμπα. Η λάμπα ήταν γκαζόλαμπα, ε! μπορεί να γίνονταν με τη δόνηση του αέρα, αλλά ζουρνάδες ήταν εκείνα».

¹⁴⁵ Απόσπασμα από το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2017 με ομιλητές τον Γιάννη Ντομπρίδη και τον Στρατή Γιαντζίδη. -Ν.Γ.: *«Έψαχναν τότε να βρουν γκάιντες για να διασκεδάσουν. Το όργανο που είχαμε εδώ ήταν η γκάιντα, σαν τοπικό. Τώρα στους γάμους έπαιρναν κάνα κλαρίνο, κάνα τσιμπίς, κανά τέτοιο πράγμα. Κρουστά δεν είχαμε στο χωριό».* -Σ.Γ.: *«Μετά ο Κώστας που έκαναν με τον Δοϊτσίδα».*

Είναι χαρακτηριστική η φράση του Λογαρούδη Θεοδόση, ο οποίος αφηγείται πως αν δεν ήταν ο ανταρτοπόλεμος δεν θα είχε χαλάσει ο κόσμος. Ο έντονος διαχωρισμός των πολιτικών αντιπαραθέσεων μεταξύ κομμουνισμού και καπιταλισμού, είχε χωρίσει τον κόσμο στα δυο όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. Κεφάλαιο 3).

Το αποτέλεσμα επιφέρει ένα κλίμα έντονης φόρτισης, που επηρεάζει τα κοινωνικά πολιτισμικά πλαίσια, με αποτέλεσμα τη διασάλευση της κοινωνικής ειρήνης και τον περιορισμό των γλεντιών και των πάνδημων χορών (Σαρρής 2007, α: 118, Τερζοπούλου 1999: 136). Οι κοινότητες αποδυναμώνονται και το χοροστάσι εγκαταλείπεται, καθώς οι νέοι μεταναστεύουν είτε για άλλες πατρίδες του ανατολικού μπλοκ, όπως διαφαίνεται από τις περιγραφές του Λογαρούδη Θεοδόση, είτε στα μεγάλα αστικά κέντρα στις παιδουπόλεις και οι παραμεθόριες περιοχές ερημώνουν, όπως περιγράφει στο προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. Κεφάλαιο 3) με πόνο ψυχής ο Γιαντζίδης Στράτος. Στα σχολεία ο αριθμός των μαθητών όλο και λιγοστεύει, οι γονείς με την πρώτη ευκαιρία της επιστροφής παίρνουν και τα λίγα παιδιά που απέμεναν και πηγαίνουν προς τα μεγάλα αστικά κέντρα, με αποτέλεσμα στα χωριά να μένει ο γηραιότερος πληθυσμός.

Η κοινωνική διαταραχή που προκαλείται αποφέρει χάσμα γενεών μουσικά. Για να περιγράψει το μέγεθος αυτού του χάσματος, θα μπορούσε να αποδοθεί μεταφορικά μία εικόνα ενός μαραθωνοδρόμου που στο τέλος της διαδρομής του δε βρίσκει το χέρι συνέχειας για να παραδώσει την σκυτάλη. Αναμφίβολα, όταν το κομμάτι των νέων απουσιάζει δεν υπάρχει συνέχεια, καθώς η όρεξη και η διάθεση για τη διεξαγωγή γλεντιών πηγάζει από τους νέους φορείς της παράδοσης.

Η διάλυση των θεμελίων του παλιού τρόπου ζωής αποφέρει ταυτόχρονα και την καθίζηση, καθώς το παλιό πλαίσιο των γεωργοκτηνοτροφικών κοινωνιών ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με την γκάιντα. Η αποσάθρωση κουβάλα και μεταφέρει νέα στοιχεία από την εξέχουσα τάση του εξευρωπαϊσμού και την εκπολιτιστική λογική του.

Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι βαδίζουμε στην εποχή της μοντέρνας μετεξέλιξης του κόσμου και ταυτόχρονα και της μουσικής. Γκάιντα και παράδοση απαξιώνονται, η φορεσιά αλλάζει. Πλέον η γκάιντα μπορεί να εκφραστεί ελεύθερα στον δημόσιο χώρο χωρίς τον φόβο της επιστράτευσης, αλλά η γραμμή κατεύθυνσης που οικειοποιείται

από τη Δύση, μεταποιεί το ακροατήριο και σε συνδυασμό με τον ρόλο που διαδραματίζει η μετανάστευση, επισφραγίζουν την καθίζηση της γκάντας (Σαρρής 2007, α: 117).

4.4.9 Η αστυφιλία και η μετανάστευση στο εξωτερικό

Τα δεδομένα και οι συνθήκες πριν τη διάλυση αυτού του κόσμου ήταν ιδανικές για τη ζωή των ανθρώπων και συγχρόνως για το περιβάλλον της γκάντας. *«Έβλεπες άχνιζαν οι κοπριές, υπήρχε ζωή, φωνές, μουγκρητά και αυτό το πράγμα σε έναν χρόνο, ενάμιση τελείωσε»*, μάρτυρα ο Ντομπρίδης Γιάννης.

«Ίσως είναι και αυτό, γιατί τότε οι νέοι ήταν έξω. Τώρα νέο δε βλέπεις έξω, φύγανε μες τις πόλεις και έμεινε η ύπαιθρος. Δε συνενωνόμασταν, δεν μπορούσες να συνεννοηθείς σε άλλον τόπο να πας στα χωριά, γιατί δεν ήταν κανένας νέος, μόνο μεγάλη ηλικία», περιγράφει αντίστοιχα ο Γιαντζίδης Στράτος αποδίδοντας την εικόνα που επικρατούσε μετά το πέρας του Εμφυλίου πολέμου.

Η χρονολογική περίοδος του 1960 – 1970 σηματοδοτεί το άνοιγμα της Γερμανίας, το ανακάτεμα του κόσμου και παράλληλα τη μεγάλη εισροή στις αστικές πόλεις (Τερζοπούλου 1999: 136). Τα εν λόγω γεγονότα, διαταράσσουν τον κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό των κοινωνιών και συνάμα αποκόπτουν τα δεσμά που ένωναν την γκάντα με τις κλειστές αυτάρκειες κοινότητες. *«Αφού άδειασε το χωριό σταμάτησαν την γκάντα. Το σχολείο σε τρία χρόνια έμεινε με σαράντα, μετά είκοσι παιδιά»*, θέτει ο Ντομπρίδης Γιάννης.

«Άδειασαν τα χωριά μας, εξαφανίστηκαν οι νέοι, σε ποιον να μάθεις γκάντα;», τονίζει ο Ζηκίδης Παναγιώτης. Αυτοί που έμειναν πίσω ένιωθαν στο πετσί τους τον πόνο του αποχωρισμού και δεν υπήρχε διάθεση για γλέντι. *«Η γκάντα είναι ένα όργανο, φτιαγμένο για να γλεντάει ο κόσμος. Άμα δεν έχει όρεξη ο κόσμος να γλεντάει αρχίζει δε χρειάζεται»*, θέτει ο Ντομπρίδης Γιάννης. Τα δρώμενα που άλλοτε ήταν μέσα στη ζωή των κατοίκων της κοινότητας νέκρωσαν. Οι πάνδημοι χοροί φάνταζαν μακρινή ανάμνηση του παρελθόντος, καθώς η μεγάλη αποδυνάμωση σε πληθυσμό σηματοδοτούσε τη μετακίνηση σε νέες πατρίδες για το χτίσιμο μίας καινούργιας ζωής.

Ένα μεγάλο ποσοστό που εγκαταλείπει τα πάτρια εδάφη είναι το κομμάτι το γονέων στην ηλικία μεταξύ τριάντα και σαράντα ετών, το οποίο αποτελεί το δυνατό κομμάτι

της κοινωνίας. «Τα γλέντια, γίνονταν με τους νέους, όχι με τους παππούδες», αναφέρει ο Ντομπρίδης Γιάννης. Τα εγγόνια απομένουν με τους παππούδες. «Σε ένα σπίτι μπορεί να γιόρταζαν μια ονομαστική εορτή και να ήθελε κάποιος μια γκάιντα», γεγονός που φανερώνει τον βάνουσο απογαλακτισμό της γκάιντας με την κοινωνία και την ζωντάνια του παρελθόντος¹⁴⁶.

Οι πηγές του Σαρρή αναφέρουν πως μόνο δύο γκαϊντατζήδες είχαν πάει στη Γερμανία (Σαρρή 2007, α: 199) και παράλληλα οι πηγές της έρευνας του υποφαινόμενου καταγράφουν άλλη μία εκδοχή¹⁴⁷. Το γεγονός αυτό ενισχύει την εκδοχή πως οι εναπομείναντες βίωναν μία έντονη συναισθηματική φόρτιση με τα γεγονότα της ξενιτιάς που επηρέαζε τον μουσικό τους κόσμο, «με τι καρδιά να τραγουδήσει και να χορέψει κάποιος όταν το ένα του παιδί είναι στην Τασκένδη και το άλλο στη Γερμανία», εξομολογείται ο Ντομπρίδης Γιάννης (Σαρρή 2007, α: 119). Το μέτωπο των μεταναστών του εξωτερικού όπως αναφέρει ο προαναφερόμενος δεν στάθηκε ικανό ως αφορμή για τη μετέπειτα πορεία της γκάιντας. «Κάποιοι ζητούσαν γκάιντα, την έπαιρναν στη Γερμανία για να την έχουν, για να παίξει κανένας δεν έλεγε. Και κάποιοι, εγώ που είχα προσπαθήσει, εγώ που είχα πάει στη Γερμανία εκεί ήταν κάτι χωριανοί. Δεν κατάφερε κανείς να παίξει, δηλαδή συλλάβιζαν ας το πούμε. Είχαν μάθει να την φουσκώνουν, να κάνουν, αλλά ως εκεί».

4.4.10 Ο ρόλος του σχολείου στην επιρροή πολιτισμικών δανείων

Σημαντικό ρόλο στη μεταβίβαση ξένων πολιτισμικών συμπεριφορών αποτελεί το εκπαιδευτικό σύστημα και η απόσπαση δασκάλων στον Έβρο από ξένους τόπους (Λιάβας 1999: 31). Τα μουσικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά του κάθε μικρότοπου, αλλοιώνονταν έως και εξαλείφονταν εντελώς, καθώς η διδασκόμενη ύλη που ορίζεται από την κρατική μηχανή είναι κοινή και ομογενοποιημένη και σκοπίμως αγνοεί τα

¹⁴⁶Πρόκειται για τους Πασχάλη Κιτσικουδή στη Γερμανία, και Θεόδωρο Κεκέ στην Αθήνα στις καταγραφές του Σαρρή Χαρίδημου και τον γκαϊντατζή Γιαντζίδη Στράτο στη Γερμανία στις καταγραφές του υποφαινόμενου.

¹⁴⁷Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «Στον μπέη; Ποιος έκανε τον Μπέη βρε αγόρι μου όταν έφυγαν στη Γερμανία; Ο Μπέης τώρα που γίνεται στα χωριά μας είναι αναβίωση στα περισσότερα, μα ποιος να το κάνει; Αφού οι νέοι δεν ήταν εκεί, ο Μπέης θέλει πάλι νέους».

τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά των μικρότοπων όλης της επικράτειας της Ελλάδος¹⁴⁸.

Η απόσταση που είχαν οι εκπαιδευτικοί με τον μουσικό πολιτισμό της Θράκης γεφύρωνε περισσότερο το χάσμα που είχε δημιουργηθεί με τη φυγή των πατεράδων στο εξωτερικό (Σαρρής 2007, α: 121). Η νέα γενιά υπό το πρίσμα του διαμεσολαβημένου αστικού πολιτισμού των Μ.Μ.Ε. και της λόγιας εγγράμματης κουλτούρας που κατείχαν οι εκπαιδευτικοί, αποξενώνεται από τα εντόπια χαρακτηριστικά του μουσικού τους πολιτισμού και ταυτόχρονα απαξιώνει την γκάντα που ήταν τόσο στενά δεμένη με την εικόνα του παλιού κόσμου (Ματακάκης 2014: 32).

4.4.11 Τα πολιτισμικά δάνεια μέσω του στρατού

Αναπόσπαστο κομμάτι που επίσης διαμορφώνει τις νέες πολιτισμικές ταυτότητες της ευρύτερης Θράκης, είναι η παρουσία του πολυάριθμου στρατού που υπηρετεί στην περιοχή (Ματακάκης 2014: 32). Η καθημερινή τριβή σε χώρους διασκέδασης, η πολυετής ζύμωση που πραγματοποιείται λόγω των μόνιμων στρατιωτικών που κατοικούν στην περιοχή και παντρεύονται ντόπιες γυναίκες, αποφέρει ένα πάντρεμα και μία συνεχή διασταύρωση πολιτισμικών δάνειων (Σαρρής 2007, α: 121).

4.4.12 Τα Μ.Μ.Ε. και η μαζική επιρροή στοιχείων

Το μέτωπο που ενισχύει τη μαζική επιρροή στοιχείων έχει να κάνει με τον εκσυγχρονισμό, τη δισκογραφία, τα Μ.Μ.Ε. και την επιρροή που είχε το νέο είδος της παράστασης συναυλίας, που συνοδεύεται από τον ηλεκτρικό ήχο και τα νέα όργανα (Παπαδάκης 2002: 38).

Ο Ματακάκης (2014: 30) αναφέρει χαρακτηριστικά τη φράση του Πασχάλη Κιτσικιούδη: *«Από τότε που πήρε ραδιόφωνο το καφενείο, οι χοροί σταμάτησαν»*. Η μεγάλη δύναμη που διέθεταν τα Μ.Μ.Ε. βοήθησε να αλλάξει αυτός ο μουσικός κόσμος σε μία ενιαία μαζική μουσική κουλτούρα.

¹⁴⁸Απόσπασμα από την πτυχιική εργασία του Αγγούση σχετικά με τα κομμάτια των πολιτισμών, τα οποία έπρεπε να ενταχθούν στον ελληνικό εθνικό ομογενοποιημένο κορμό: *«Διαφαίνεται ο καθοριστικός ρόλος του έθνους κράτους στη δημιουργία διαφόρων μηχανισμών, προσπαθώντας να επινοήσει μια συγκεκριμένη εικόνα για το ένδοξο αρχαιοελληνικό και βυζαντινό παρελθόν, ώστε να καλλιεργηθεί μια ομοιογενής πολιτισμική ταυτότητα»*, (Αγγούσης 2009: 24).

«Δεν είναι καλός ο παππούς Θεοδόσης που παίζει γκάιντα, καλός είναι ο Καζαντζίδης, η Μαρινέλλα, ο Σαββόπουλος και όλοι αυτοί», σχολιάζει ο Σαρρής Χαρίδημος θέλοντας να τονίσει τη μεγάλη απήχηση που είχαν τα νέα μουσικά δεδομένα στην Ελλάδα, καθώς επηρέασαν και διαμόρφωσαν την εικόνα της μετέπειτα μουσικής πορείας της δεκαετίας του 1960 – 1970.

Η ραγδαία τάση του εκσυγχρονισμού επισκιάζεται από το γεγονός της αναμετάδοσης του ήχου και της εικόνας. Οι πηγές του (Σαρρή 2007: 120) τοποθετούν το γεγονός την περίοδο του 1950 – 1970, όπου υπάρχει ραγδαία άνοδος της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου στις παραμεθόριες περιοχές, με αποτέλεσμα την εύκολη πρόσβαση σε πολλά μουσικά ακούσματα.

Ο Ντομπρίδης Γιάννης στην προσπάθεια του να μάθει γκάιντα, καθώς δεν υπήρχαν πολλοί γκαϊντατζήδες κατέφυγε στη λύση της κασέτας που είχε κάνει την εμφάνιση της εκείνη την εποχή. Παλιότερα, μπορεί να άκουγε κάνεις τον μουσικό του διπλανού χωριού. Ωστόσο, σήμερα η παρεξηγημένη έννοια της τεχνολογίας, καθώς ο τεχνολόγος είναι ο γραμματικός, ριζώνει και κατακτά τη συνείδηση του ευρύτερου όχλου.

4.4.13 Η ενοχοποίηση της γκάιντας

Στα πλαίσια της επιτόπιας ερευνάς που πραγματοποιήθηκε συμπεριελήφθησαν μαρτυρίες ανθρώπων που δεν είχαν σχέση με την γκάιντα, ωστόσο είχαν ζήσει αρκετά καλά το πλαίσιο της εποχής. Αφορμή για αυτήν την τακτική μου έδωσε η τοποθέτηση του Ντομπρίδη Γιάννη, ο οποίος με προέτρεψε να κάνω ένα πείραμα μιας και είχε την ειδικότητα του ακτινολόγου. Ακολουθεί το χαρακτηριστικό απόσπασμα: *«Για να διαπιστώσεις αυτά που σου λέω αν είναι αλήθεια, πώς κάνουν στην ιατρική, σε ένα πείραμα δεν παίρνουν δέκα αρρώστους σαράντα χρονών και δέκα σαραντάρηδες που δεν έχουν αρρώστια για να βρουν τις διαφορές. Εγώ παίζω γκάιντα ας πούμε. Μπορεί να σου πω και κάποιες υπερβολές, αλλά μπορεί να ρωτήσεις και κάποιον από το χωριό μας και να σου πει και εκείνος τα ίδια».*

Αντίστοιχα, οι απαντήσεις που έλαβα από τη μητέρα μου Κωνσταντοπούλου Γιαννούλα ετών 85 και από άλλους πληροφορητές της εποχής, πριν και μετά την Κατοχή πιστοποιούσαν τις γνώμες των συνεντευξιζόμενων σχετικά με τις κοινωνικές συνθήκες ως λογική απόρροια διότι έζησαν στην ίδια εποχή. Στην ερώτησή μου στην

μητέρα μου εάν θυμάται αν υπήρχαν γκαϊντατζήδες στη Θεσσαλονίκη απάντησε μονολεκτικά: «Στον Εύοσμο είχε, οι γύφτοι έπαιζαν»¹⁴⁹, που σήμαινε πως αποτελούσε κάτι κατώτερο, κάτι βρόμικο, κάτι το οποίο δεν είχε να κάνει με τον οργανωμένο τρόπο ζωής της πολυκατοικίας και τις συνέπειες του αστικού πολιτισμού.

«Εγώ μπορώ να σου πω ότι ήμουν ένας από τους πρώτους μη έγχρωμους που έπαιξε σε αυτή τη φάση», αναφέρει ο Ντομπρίδης Γιάννης για την κατάσταση των χορευτικών στην Θεσσαλονίκη το 1974. Ήρθε λοιπόν εν μέρει να μου επαληθεύσει τη γνώμη των υπολοίπων για τη θεωρία της απαξίωσης και ενοχοποίησης του οργάνου¹⁵⁰. «Θεωρούνταν παρακατιανό, βουλγάριο, γύφτοι αυτοί που παίζανε», θέτει ο Αλέκος Αλεξανδρόπουλος αντίστοιχα. «Σαν να ντρέπονταν οι ίδιοι οι άνθρωποι για αυτό το όργανο», αναφέρει αντίστοιχα ο Μακρής Γιώργος. «Δεν είναι τυχαίο ότι το 1950 – 1970 άκουγαν γκάιντα και ζίνιζαν τη μούρη τους σχολιάζει», ο Σαρρής Χαρίδημος. «Εμείς τρώγαμε ζύλο για να μη μάθουμε», μαρτυρά ο Ζηκίδης Παναγιώτης.

Η γκάιντα όχι μόνο απαξιώθηκε από τις νέες γενιές, αλλά και από τις παλαιότερες. Ουσιαστικά, φάνταζε με καράβι ακυβέρνητο που δεν αντίκριζε στεριά πουθενά¹⁵¹. Ο Μακρής Γιώργος στη μαρτυρία του θέτει πως όταν πήγε στον παππού του να του ζητήσει να παίξει γκάιντα τον αποθάρρυνε και θέλησε να τον απομακρύνει διότι το θεωρούσε σαν βάσανο. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ε! πάω στον παππού, του λέω, δώσε να παίζω, μου λέει, ας το δεν κάνει, του λέω, τι δε κάνει; μου λέει, η γκάιντα είναι όργανο βασανιάρικο».

¹⁴⁹Η περιοχή του Ευόσμου στη Θεσσαλονίκη από τα παλιά χρονιά είναι οικισμός των τσιγγάνων και την ονομάζουν με το παρατσούκλι τη σημερινή εποχή το «μικρό Παρίσι».

¹⁵⁰Η Κωνσταντοπούλου Γιαννούλα γεννημένη το 1933 είναι αγράμματη, καθώς οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής δεν ήταν εύκολες για να πάει στο σχολείο, λόγω πολέμων και μιλάει πάρα πολύ καλά τα τουρκικά τα οποία έμαθε από τον πατέρα της μιας και στο πλαίσιο εκείνο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπήρχε έντονα. Ύστερα από διασταύρωση στοιχείων με τη δεύτερη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη που μιλούσε για τα πρώτα του βήματα στη Θεσσαλονίκη με τους συλλόγους διαπίστωσα πως εν μέρει μπορεί να είχε δίκιο προσπαθώντας να υπολογίσω χρονολογικά δεδομένα.

¹⁵¹Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας τον Αύγουστο του 2017 στο Διδυμότειχο: «Αυτό που βίωσα είναι ότι σε αυτήν τη χρονική περίοδο, υπήρχαν κάποιοι παππούδες γκαϊντατζήδες και σε ολόκληρο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης δεν υπήρχε ούτε ένας για να τους διαδεχθεί. Εξάιρεση ήταν Ντομπρίδης, Ζηκίδης, σε ολόκληρη την περιοχή του Διδυμότειχου – Θράκης που έκανα, ο πιο πιτσιρικάς γκαϊντατζής που συνάντησα ήταν ο Πασχάλης ο Κιτσικούδης γεννημένος το 1939. Όλοι οι άλλοι ήταν από το 1939 – 1919, παππούδες σε αυτήν την ηλικία. Φτάνω στο τέλος της έρευνας και κάθομαι και γράφω και λέω φεύγοντας αυτοί όλοι πάει το όργανο, γιατί δεν έβλεπα συνέχεια».

Κατά κάποιον τρόπο οι ίδιοι οι ηλικιωμένοι είχαν επιλέξει να το εξαφανίσουν αυτό το όργανο, στον Έβρο και στη Μακεδονία διότι το θεωρούσαν ντροπή. Στη Μακεδονία τίθεται και το ζήτημα χαρακτηρισμού ως βουλγάικο όργανο. Παρόλα αυτά, ο Μακρής Γιώργος κατάφερε να μάθει γκάιντα κόντρα στο ρεύμα της εποχής, κόντρα στις δυσκολίες εκμάθησης και να διαιωνίσει με μεγάλη επιτυχία την γκάιντα, τόσο ως δάσκαλος όσο και ως κατασκευαστής.

«Αρκετές φορές ήθελαν την γκάιντα μόνο για την εικόνα στα γλέντια», εξιστορεί ο Ντομπρίδης Γιάννης. «Ήταν βαρετά όταν καταλάβαινες ότι απλά ήθελαν να βλέπουν τον κόσμο να χορεύει. Καμιά φορά ήθελαν την γκάιντα μόνο για να είναι εκεί, απλά έχουμε και μια γκάιντα. Ε! λίγο σε... αλλά ήσουν υποχρεωμένος να παίζεις». Η γκάιντα ήταν το σύμβολο, το βαρίδι του παλιού κόσμου της φτώχειας. Το γεγονός αυτό απαξιώνει τη γκάιντα, καθώς η κοινωνία δεν το αποδέχονταν, έπρεπε να αποκοπούν και να ζήσουν σε μια νέα οικονομική ιστορική συνέχεια.

4.4.14 Η μετάπλαση του ρεπερτορίου της γκάιντας

Η γκάιντα είχε χτίσει μέσα από την ίδια τη ζωή και τα βιώματα, όπως είδαμε στα πρώτα κεφάλαια, τη δίκη της μουσική παράδοση. Είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στις τοπικές κοινωνίες και οι κάτοικοι του κάθε χωριού αποτελούσαν τους εκφραστές του ρεπερτορίου της (Σαρρής 2007, α: 122). Με τη διαμεσολάβηση των Μ.Μ.Ε. το ρεπερτόριο της μεταποιείται από όργανα που συνδέονται με τη νέα τάξη πραγμάτων, με πρωτεργάτη το κλαρίνο και την ευρεία διάδοση της κομπανίας¹⁵².

Ο Ζηκίδης Παναγιώτης περιγράφει: *«Τα πρώτα κλαρίνα που βγήκαν, οι μετανάστες ας πούμε, που πήγαν Γερμανία ακολούθησαν την γκάιντα και έπαιζαν γκαϊντίσια»¹⁵³. Ο*

¹⁵²Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Ναι, κοίταξε τα πάντα είναι σχέσεις. Από την στιγμή που άρχισε δειλά δειλά το κλαρίνο μέσα στη δεκαετία του 1940, αναφορές νομίζω από το 1935 υπάρχουν για το κλαρίνο στον Έβρο συγκεκριμένα. Γιατί η υπόλοιπη Θράκη, ανατολική Θράκη το είχε το κλαρίνο; Ακολούθησε την πορεία. Από εκεί που δεν υπήρχε πουθενά, άρχισε ξαφνικά να πρωτοπορεί και να παραγκωνίζει την γκάιντα, ενώ πήγε στο πάτωμα η γκάιντα, λογικό είναι».*

¹⁵³Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: *«Η γκάιντα σε σχέση με το κλαρίνο, ας πούμε είναι πολύ αδικημένη. Αυτήν την στιγμή υπάρχει ένας χώρος γκάιντας που πολλοί θέλουνε γενικότερα. Αριδαία είχανε γκάιντες, τα κλαρίνα παίζανε και γενικότερα είναι αυτοί που προσπαθούσαν να αντιγράψουν την γκάιντα παίζοντας κλαρίνο. Είναι αυτό που μιμείται καλύτερα την γκάιντα στην περιοχή. Υπάρχει ανταγωνισμός η γκάιντα ήταν πρωταγωνιστικό και της ανήκει αυτός ο ρόλος. Οι κλαριντζήδες ούτε για αστέιο δε θέλανε να φαίνεται η γκάιντα. Τεράστιος ανταγωνισμός εδώ πέρα βόρεια Ελλάδα (...) Υπάρχουν πολλοί που ζητάνε ρε παιδί μου, μερακλήδες, η γκάιντα με την γκάιντα. Ε! όχι δε*

Ανδριώτης Κώστας θέτει σκιαγραφώντας τη διαδρομή του: «*Το κλαρίνο ήρθε με αυτούς που ήρθε με τους ρομά, ήρθε στην περιοχή. Γιατί δεν είναι μόνο η Ελλάδα είναι και γενικότερα και προφανώς επεκτάθηκε επειδή ήτανε πιο εύκολο να συνυπάρξει με άλλα*».

Αδιαμφισβήτητα, τα αποτελέσματα της βιομηχανίας της μουσικής μεταλλάσσει και τροποποιεί το ρεπερτόριο της γκάιντας τα μετέπειτα χρόνια, διαμορφώνοντας το με βάση τα οικονομικά και εμπορικά τεκταινόμενα¹⁵⁴. Η δισκογραφία που κάνει τα πρώτα της εμπορικά βήματα, μετουσιώνει σε δημιουργούς τους εκτελεστές και εκμεταλλεύεται τα νέα όργανα και το ρεπερτόριο υποβαθμίζοντας και υποτιμώντας την γκάιντα¹⁵⁵. Οι λιγοστοί γκαϊντατζήδες που απομένουν αναγκάζονται να μάθουν κλαρίνο για να δουλέψουν (Σαρρής 2007, α: 117) και ο καλός ο κλαριντζής ξεχωρίζει από το πόσο καλά αντιγράφει το παίξιμο της γκάιντας¹⁵⁶. Η γκάιντα δεν τυποποιείται κατά κάποιον τρόπο σε τυπικά πλαίσια εκμάθησης, όπως στη Βουλγαρία, γεγονός που

σε αφήνει το κλαρίνο, ούτε μισή νότα να παίζεις. Δεν υπάρχει περίπτωση κλαριντζής να αφήσει την γκάιντα σαν ηχώχρωμα να ακουστεί. Δε σε αφήνει ούτε για αστειό».

¹⁵⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κώστα Ανδριώτη, 2016: «*Ξεκίνησε ο Ντομπρίδης, ο οποίος αν μλήσεις θα σου πει την ιστορία του. Τρελή ιστορία έμπλεξε αυτός με τα χορευτικά, μπήκε τότε στην ιστορία και έπαιζε κασέτα που ζητούσαν αυτό και αυτός έπρεπε να το βγάλει. Πολύς κόσμος τώρα έχει σαν άκουσμα τον Ντομπρίδη. Και ο ίδιος άμα τον ρωτήσεις θα σου πει ότι εγώ έπαιζα Γιατί; Γιατί του έλεγε η Δόμνα Σαμίου θα παίζουμε «Τροϊρω». Το λέει το «Τροϊρω» γιατί είναι χαρακτηριστικό όταν τον ρωτάς για το «Τροϊρω», ας πούμε :Το ξέρα 'γω μωρέ το «Τροϊρω», είχαμε στο χωριό μας «Τροϊρω»; Έξω από το Σουφλί είναι από τη Λάδη. Μου έφερε μια κασέτα από έναν και έκατσα και τα έβγαλα. Τώρα τα έβγαλα καλά, δεν τα έβγαλα καλά... Αεί! μωρέ να πνιγούν, εγώ τα έπαιζα. Πρόσεξε, αλλά αυτό το «Τροϊρω» έχουμε πάρει οι υπόλοιποι και ακούμε. Βλέπεις που και η ίδια η ιστορία χαλάει τη συνέχεια και αυτό δυστυχώς δεν είναι ανάπτυξη. Ξέρεις υπάρχουν και οι άλλοι που λένε, ρε παιδί μου, ότι όλα αυτά γίνονται για καλό, για να εξελιχθεί. Δεν είναι αυτό εξέλιξη όμως. Ενδεχομένως, εξέλιξη να είναι ότι έχει να κάνει σε σχέση με την κατασκευή».*

¹⁵⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «*Όταν το 1940 – 1945, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, άρχισαν εδώ πέρα να γράφουν σε μπομπίνες, τα προπολεμικά και τα μεταπολεμικά παραδοσιακά, θα δεις ότι υπάρχουν πολλά κομμάτια τα οποία, ναι μεν τα ακούς με κλαρίνο και βιολί, αλλά αυτά ήταν τραγούδια που παίζονταν με γκάιντα και έγινε πάσα. Π.χ. η «Βαγγελίτσα» από τον Βόλακα Δράμας ή το «Μαραθήκαν τα κλαδιά». Τα κλαρίνα έχουν τις κάψες τους, οι περισσότεροι μπαμ! μπαμ! θα δώσουν. Οι ηχολήπτες δεν ξέρουν το όργανο, δεν εμπιστεύονται τους φαίνεται ξινό, η γκάιντα, την χαμηλώνουν. Μια ζωή ένιωθα αδικημένος με την γκάιντα, τι με φέρατε εδώ έμενα, ας πούμε, αφού δεν ακούγομαι, μαϊντανός; Δυστυχώς πολλές δουλειές, όχι μόνο σε μένα και σε άλλα παιδιά, χρησιμοποιούν την γκάιντα μόνο για την εικόνα, για τον μαϊντανό».*

¹⁵⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017: *-Κ.Π.: «Το κλαρίνο έχει κληρονομήσει ρεπερτόριο ή γκαϊντίσιο ρεπερτόριο;» -Τ.Γ.: «Κοίτα να σου πω κάτι, μιλάς γενικότερα για την γκάιντα, όχι μόνο για την γκάιντα στον Έβρο. Καλός κλαριντζής στη Μακεδονία είναι αυτός που καλύτερα μιμείται την γκάιντα., αυτό είναι ουσιαστικά ότι και να λέμε. Το κλαρίνο το μακεδονικό μιμείται την γκάιντα και άμα δεις όλα τα παιχνίδια, τα παλιά τα κομμάτια, όλα παίζονται με γκάιντα. Είναι στην έκταση της γκάιντας γραμμένα, δεν μπορείς να πεις ότι δεν είναι».*

επέφερε την ομογενοποίηση του οργάνου¹⁵⁷. Δανείζει τεχνικές και χρώμα στην κομπανία του κλαρίνου, καθώς στα πρώτα βήματα του συνυπήρξε με την γκάιντα (Σαρρής 2007, α: 117).

4.4.15 Μουσικά δίκτυα και πολιτική

Η μουσική προαναγγείλει τι θα ακολουθήσει στο πολιτικό σκηνικό σε βάθος χρόνου, είναι ο προπομπός. Τα γεγονότα που διαδραματίζονται στα μουσικά δρώμενα μετεξελίσσονται στα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα ταυτόχρονα ή μετέπειτα. *«Αυτά που γίνανε στην μουσική το 1950, τολμώ να πω ότι τα βρήκαμε στην πολιτική τους πράξη το 1970. Αυτή είναι η μαγεία του μουσικού δικτύου ότι ουσιαστικά σου προοικονομεί αυτά που γίνονται σε πολιτικό επίπεδο»*, υποστηρίζει ο Σαρρής Χαρίδημος βασιζόμενος στο πολιτικό δοκίμιο του Attali¹⁵⁸.

Τα ομογενοποιημένα ρεύματα που ακολούθησαν τόσο του πανελλήνιου ρεπερτορίου, όσο και του Πανθρακικού, ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό με την πολιτική εικόνα της Ελλάδος (Χτούρης 1999: 76). Η πολιτική γραμμή πλεύσης πια είναι ορατή από πολλές πλευρές. Το σχέδιο Μάρσαλ δεν έχει μόνο σκοπό την οικονομική ενίσχυση, αλλά και

¹⁵⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: *«Αλλά όσοι καλοί μουσικοί ήταν εδώ πέρα, είτε γκαϊντατζήδες παλιούς, είτε ακορτεονίστες, είτε κλαρινίστες παλιούς, ήταν Έλληνες που είχαν μεγαλώσει στη Βουλγαρία και ήρθαν μετά εδώ σε μεγάλη ηλικία εικοσιπέντε, τριάντα, σαράντα. Δηλαδή, είχαν αναπτύξει μια τεχνική επάνω και ήρθαν εδώ πέρα. Από εκεί και πέρα, οι Βούλγαροι το έκαναν πριν από τριάντα χρόνια πήραν τον καλύτερο παππού γκαϊντατζή που είχαν, που ήταν στα πρόβατα, τον Βαριμεντσόφ και τον έβαλαν στο πανεπιστήμιο. Και ανέπτυξαν μια τεχνική πάνω στην γκάιντα. Ήταν ο καλύτερος τον πήραν και έφτιαξαν ένα μοντέλο, το οποίο θα διδάσκονταν σε όλους τους γκαϊντατζήδες. Το ίδιο έκαναν και με το κλαρίνο, πήραν το καλύτερο κλαρίνο που είχαν στην κλασική και το έβαλαν στα παραδοσιακά τους, απλά εμείς έχουμε τις τεχνικές του στο ύφος της Θράκης»*.

¹⁵⁸ Αποσπάσματα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Φεστιβάλ Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: *«Τα δίκτυα πρέπει να τα δούμε, δηλαδή αυτός ο κοινός παραλληλισμός που μου έρχεται είναι αυτός της μαγειρικής. Αλάτι θα βρεις παντού, ντομάτα θα βρεις παντού μελιτζάνα, κιμά θα βρεις παντού. Ωστόσο, είναι διαφορετικά πως τον κάνει τον μουσακά, από το πως τον κάνει η άλλη, οπότε τολμώ να παραλληλίσω όλα αυτά, τους κλάδους του δικτύου με τα υλικά και από εκεί και πέρα το πως διαμορφώνεται το κάθε ένα είναι μια συνισταμένη πολλών διαφορετικών πολιτικών ιστορικών και κοινωνικών συγκυριών. Το θέμα είναι ότι τα δίκτυα σε μαθαίνουν πρώτα να θέτεις ερωτήσεις και μετά να παίρνεις απαντήσεις. Αυτή είναι η μαγκιά με τη θεωρία δικτύων, είναι ένα εργαλείο που σε βγάζει από όλη αυτήν τη διπολικότητα ή άσπρο ή μαύρο. Μεγάλη του διαφορά είναι ότι όταν έχεις να κάνεις με ένα τόσο σύνθετο, κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, όπως είναι η μουσική, δε δικαιούσαι να μπαίνεις σε υπέρ απλουστεύσεις του στυλ, ε! ξέρω εγώ αυτό είναι έτσι ή αλλιώς, ή παραδοσιακό ή μη παραδοσιακό. Κάθε ένα από αυτά τα ρεύματα στη μουσική σχετίζονται άμεσα με την αντίστοιχη πολιτική. Δηλαδή, δεν είναι τυχαίο με το που ήρθε αυτή η τάση στη δυτική Ευρώπη, έχουμε την ανάπτυξη της καπιταλιστικής οικονομίας και τη βιομηχανική επανάσταση. Και αν θέλετε όλα αυτά πηγαίνουνε πακέτο με την ιστορία και με την πολιτική διάσταση»*.

τη γενική γραμμή που ακολούθησε η Ελλάδα, με κέντρο εξουσίας τις αστικές μεγάλες πόλεις¹⁵⁹.

Ο Μακρής Γιώργος μεταφέρει την εικόνα και το πλαίσιο των αστικών πόλεων, αναφέρει πως μεγάλωσε στην Αθήνα και πως η γενιά του λόγω της Χούντας αποκόπηκε, *«Εξοστρακίστηκε τελείως η παράδοση, τα παραδοσιακά, ζουρνάδες, γκάιντα, που εγώ κάθε καλοκαίρι που πήγαινα επάνω τα έβλεπα, δηλαδή γλέντια με γκάιντες. Έλεγα δεν μπορεί να ακούμε σκυλάδικα ή να ακούμε μόνο κλασική μουσική, ή τα τούρκικα, που υπήρχαν πολύ έντονα»*.

Ο Αλέξης Αλεξανδρόπουλος επίσης τονίζει: *«Και εγώ μικρός, όντως την εποχή της Χούντας, τη μεταπολίτευση, το δημοτικό ήταν τότε παρεξηγημένο και παραπεταμένο»*.

Η δημοτική μουσική παράδοση φαντάζει μουσειακό γραφικό έργο – τέχνη. Αναμεταδότες είναι η σχολική φιλολογία, τα λαογραφικά κείμενα και η βιτρίνα των ανθρώπων που εκφράζουν οικονομικά και εξωστρεφή δεδομένα, λόγιου τρόπου ζωής, σκέψης και μουσικότητας και κατευθύνονται από τη δισκογραφία και την πολιτεία¹⁶⁰.

¹⁵⁹Η μαρτυρία του Onur Şentürk παραβρέθηκε στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016 και περιέγραψε την κατάσταση στην Τουρκία με βάση τη δημιουργία της νέας πολιτισμικής ταυτότητας που ήθελε να διαμορφώσει το έθνος κράτος αποκόβοντας κομμάτια της Λάζικης ποντιακής παράδοσης. Αφηγείται ο Σαρρή Χαρίδημος: *«Ο Ονούρ έχει μεγαλώσει, είναι λαζός από τη Μαύρη Θάλασσα. Έχει μεγαλώσει με ένα εκπαιδευτικό σύστημα, που δεν τον προέτρεπε να μιλήσει τη μητρική του γλώσσα και τη μητρική του μουσική. Και την ανακάλυψε σιγά σιγά μέσα από την επαφή του και μέσα από τις σπουδές και τους μουσικούς της πατρίδας του. Οπότε, σαν δεξιότηχης και του κεμεντζέ και του τουλούμ, είναι μέσα σε αυτές τις εικόνες και μάλιστα είδε πολύ κοινό, μουσικοί, να γίνονται και μουσικολόγοι και να έχουνε μια κοινή άποψη γύρω από το όργανο (...) Ο Ονούρ λέει ότι είναι τεράστιο θέμα η συζήτηση, αυτό είναι κάτι που τον απασχολεί και εκείνον στην ερευνά του και στη μελέτη του και μας είπε πως πριν από μερικά χρόνια ήταν απαγορευμένο από το κράτος, να μιλάει κάποιος μια τοπική γλωσσά ή να παίζει μουσικές που δεν είχαν τη σφραγίδα και την έγκριση του επίσημου τουρκικού κράτους. Αυτό σήμαινε ότι και η τηλεόραση και το ραδιόφωνο παίζανε αυτά που το κράτος ενέκρινε, αλλά και οι λόγιοι που κάναν τις καταγραφές, κατέγραφαν αυτά που ήθελαν και αγνοούσαν όλα τα άλλα παταγωδώς, όπως κάναν τόσα χρόνια και με εμάς εδώ οι δικοί μας»*.

¹⁶⁰Ο Παπαδάκης αναφέρεται στα κομμάτια της δημοτικής παράδοσης που κεφαλαιοποιήθηκαν από το έθνος κράτος. Τα δημοτικά άσματα συνδέθηκαν με άλλα πολιτικά δεδομένα εκτός από την τέχνη που εξέφραζαν. Τονίζει ότι: *«για πολλά χρόνια χρησιμοποιήθηκαν συμπληρωματικά για το προγονολατρικό σφυροκόπημα της νεοελληνικής κεφαλής, σε σημείο που ο ήχος του δημοτικού τραγουδιού στο ραδιόφωνο να αποτελεί ένα σήμα ενεργοποίησης εξαρτημένων αντανακλαστικών. Αν δεν είναι Πάσχα ή πανηγύρι μπορεί να σημαίνει στρατιωτικό, πραξικόπημα ή πόλεμο»*, (Παπαδάκης 2002: 39).

Ακολουθεί απόσπασμα από τη μαρτυρία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας τον Αύγουστο του 2017: *«Με την ίδια έννοια ας πούμε, όλο αυτό δείχνει πώς να το πω, μια κανονιστική διάθεση του να θες να πάρεις, ένα πολύπλοκο και πολυεπίπεδο κοινωνικό φαινόμενο, όπως είναι ο χορός και να το κόψεις φέτες, όπως σε εξυπηρετεί και όπως τα αντιλαμβάνεσαι και να τα βάλεις σε συρταράκια. Αυτό είναι μια αντίληψη που έχει γίνει από τους φιλόλογους για τα κείμενα ή από τους χοροδιδασκάλους για τους χορούς. Γενικά, η προσπάθεια να πάρεις τη μουσική και τον χορό και να την κόψεις σε φέτες και να την ταξινομήσεις με κάποιο ταξινόμικό σύστημα είναι μια*

4.4.16 Ο εξευρωπαϊσμός και τα πολιτισμικά δάνεια

Μεγάλη συμβολή στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας της Θράκης έπαιξαν από τα παλιότερα χρονιά τα ψήγματα πολλαπλών πολιτισμικών στρωμάτων, που ενσωμάτωσαν στοιχεία από τη δική τους παράδοση, στα ιδεολογικά και πρακτικά δεδομένα¹⁶¹ (Κάβουρας 1999: 415). Η Θράκη μετά το πάντρεμα των πολιτισμών, που διεξήχθη κατά την περίοδο των μεταναστευτικών ανταλλαγών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, επισκιάζεται από την εγκατάλειψη της υπαίθρου στα τέλη του Εμφυλίου Πολέμου. Τα μεταναστευτικά κύματα που επέστρεφαν στην πατρίδα, αντίκριζαν σίγουρα μία διαφορετική εικόνα σε σχέση με τον παρελθόν. Σίγουρα κουβαλούσαν μέσα τους και μία νέα πολιτισμική συλλογή από τη μετακίνηση τους σε περιοχές, είτε στο εσωτερικό της χώρας, είτε στο εξωτερικό¹⁶².

Ο Γιαντζίδης Στράτος είχε αποκόψει τα δεσμά του με την γκάντα βάνουσα κατά τη διεξαγωγή των πολέμων. Εξιστορεί πως αφού τελείωσε και το σχολείο της ξενιτιάς γύρισε στο χωριό του, παντρεύτηκε και απέκτησε δύο παιδιά¹⁶³. Ουσιαστικά, είχε αντιμετωπίσει και τις δύο μορφές μετανάστευσης, πρώτα στην Αθήνα με το παιδομάζωμα και μετά είχε εργαστεί για χρόνια ως ανθρακωρύχος και εργάτης στο εξωτερικό, όπως πολλοί Έλληνες στο Βέλγιο και στην Γερμανία.

Οι πηγές του Κάβουρα αναφέρουν πως οι μεταναστευτικές μάζες σε αυτές τις χώρες αναπτύσσουν κοινότητες (Κάβουρας 1999: 416). Αναμφίβολα, ξεκινούν μια δράση που εκφράζεται με τη δημιουργία πολιτιστικών συλλόγων, με σκοπό να προβάλλουν

λόγια διατομή. Είναι κάτι το εξωτερικό, είναι κάτι που κρύβει τον έξω λόγο, αυτός ο οποίος λέει ότι αυτό είναι άσπρο και αυτό μαύρο, είτε είναι χοροδιδάσκαλος, είτε ακαδημία Αθηνών, είτε η κεντρική πολιτική εξουσία».

¹⁶¹ «Οι διαρκείς μετακινήσεις πληθυσμών, η αναγκαστική ή ηθελημένη συνύπαρξη με άλλες ομάδες στον ίδιο οικισμό, η επιθυμία για τη διατήρηση της επαφής με τους συγγενείς ή τους φίλους σε άλλες περιοχές, οι οικονομικές συναλλαγές και η μετανάστευση, όλες αυτές οι συνθήκες παράγουν δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού (...) που αποτελούν πρότυπα αντίληψης και δράσης, που αναγκάζουν τον καθένα να μοιράζεται και να αναπαράγει πολιτισμικά σύμβολα», (Κάβουρας 1999: 415).

¹⁶² Ο όρος «παίζω» [κάποιο όργανο], που είναι ο πλέον διαδεδομένος στον καθημερινό λόγο και πρόσφατος. Αυτό έρχεται να ενισχύσουν τα λεγόμενα του Θόδωρου Κεκέ, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το 'παίξε εδώ στην Αθήνα το έμαθα» (Σαρρής 2007, α: 100).

¹⁶³ Μαρτυρία του Γιαντζίδη Στράτου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2017: «Πάω πίσω στο χωριό τώρα τι θα κάνουμε; κοιτάξα να πιαστώ από κάπου. Έγινα αγροφύλακας εδώ στο Διδυμότειχο. Αγροφύλακας ήμουν από το 1966 έως το 1998 κοντά στα τριάντα πέντε χρόνια. Αφού βγήκα συνταξιούχος το 1997 – 1998».

την εθνοτοπική παράδοση της ευρύτερης Θράκης. Με αυτόν τον τρόπο, οι ζυμώσεις και τα κράματα που πλάθονται καθώς αναμιγνύονται οι μικροτοπικές διαφορές αποφέρουν ένα μείγμα νέων πολιτισμικών ταυτοτήτων.

Ουσιαστικά, η επιστροφή τους στην Ελλάδα τροφοδοτεί και μεταλλάσσει με νέα στοιχεία την παράδοση της Ελλάδας και της Θράκης, τόσο στον τομέα της μουσικής και του χορού, και παράλληλα επιφέρει σημαντικές κοινωνικές αλλαγές (Κάβουρας 1999: 371, Λουτζάκη 1999: 216)¹⁶⁴. Η πρώτη γενιά μεταναστών επιστρέφει με μία ξενοτροπία. Έχουν ζήσει κοντά τρεις δεκαετίες στη Γερμανία και στο πίσω μέρος του μυαλού τους έχουν το αστικό όραμα. *«Γυρνάν πίσω με όλο το πακέτο, με μάρκα, με “BMW”, με σπιταρόνες, με νοοτροπία. Αυτό που προσπαθούν να κάνουν είναι να πιάσουνε το νήμα της χαμένης τους νιότης. Κάνουν τα σπίτια τους χωρίς να είναι ο μαχαλάς που ήταν γιούρια. Τα σπίτια πλέον έχουν κουδούνια και υπάρχει η αστικός εννοούμενη ιδιωτική σφαίρα. Αυτό που χρειάζονταν ήταν κάτι αντίστοιχο με τον μαχαλά, τον χώρο συνάντησης όπου οι γυναίκες θα τραγουδούν, θα πλέκουν και θα επικοινωνούν κάτι αντίστοιχο με το ανδρικό καφενείο»*¹⁶⁵.

Στα μέσα του 1985 παρατηρείται μια αναστροφή της δυναμικής. Τα χαμένα ψήγματα και η αισθητική του κόσμου που εξέφραζε η γκάντα επαναπροσδιορίζονται από τους ηλικιωμένους που επιστρέφουν στην Ελλάδα. Έτσι, μεταφέρουν όλη τη χαμένη πληροφορία, την αισθητική του παλιού κόσμου και την προβάλλουν στον δημόσιο χώρο με αποτέλεσμα η γκάντα να αποκτά μία νέα ταυτότητα και μία νέα δυναμική.

¹⁶⁴Η προσωπική μου εμπειρία πραγματοποιώντας επιτόπια ερευνά στην πόλη της Άρτας με θέμα τους τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους και τον χορό συγκλίνουν στο γεγονός, πως οι μαρτυρίες των συνεντευξιαζόμενων επισκίαζαν το γεγονός της επιστροφής των μεταναστών και τη συνεύρεση το καλοκαίρι στα γλέντια που οργανώνονταν για την επιστροφή τους. Το γεγονός αυτό δίνει μια σαφή εικόνα πως οι ζυμώσεις πολιτιστικών στοιχείων υπήρχαν σε κάθε περιοχή της Ελλάδας.

¹⁶⁵Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρή Χαρίδημου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας τον Αύγουστο του 2017 στο Διδυμότειχο.

5 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

Η ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα (1980 – 2000)

5.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η καταγραφή των βασικών σημείων που συνθέτουν την ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα, η οποία χρονολογείται κατά την περίοδο του 1980 – 2000.

Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα 5.2. γίνεται μία συνοπτική περιγραφή της διαδρομής των συλλόγων της Θράκης, παραθέτοντας τα κυριότερα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 5.3. περιγράφεται η συμβολή των επαναπατριζόμενων στην ανανέωση του ενδιαφέροντος αναφορικά με την γκάιντα.

Ακολούθως, στην ενότητα 5.4. εξετάζεται ο ρόλος των γυναικών στους πολιτιστικούς συλλόγους, δίνοντας έμφαση στην καθοριστική συμβολή αυτών στην πορεία της γκάιντας.

Ακολουθεί η ενότητα 5.5., όπου περιγράφεται συνοπτικά η πορεία της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους και τα χορευτικά αναφορικά με την περιοχή του Έβρου.

Αντίστοιχα, στην ενότητα 5.6. αναλύεται η πορεία της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους στις αστικές πόλεις, παραθέτοντας τα κυριότερα ευρήματα της έρευνας κυρίως για τις δύο μεγαλύτερες αστικές πόλεις, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη.

Έπειτα, στην ενότητα 5.7. εξετάζεται ο ρόλος των Μ.Μ.Ε. τόσο στην προβολή των συλλόγων, όσο και στην εξέλιξη του οργάνου.

Τέλος, στην ενότητα 5.8. εξετάζεται ο ρόλος της Βουλγαρίας στην ανανέωση του ενδιαφέροντος, παραθέτοντας τα κυριότερα σημεία ενδιαφέροντος.

5.2 Η διαδρομή των συλλόγων της Θράκης

Η ίδρυση των συλλόγων στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης χρονολογείται στην παρούσα εργασία από το 1921¹⁶⁶. Η έλευση των προσφύγων Θρακιωτών στις περιοχές της Μακεδονίας και της δυτικής Θράκης, μετά από τα γεγονότα της απελευθέρωσης της δυτικής Θράκης, σηματοδοτείται από την ίδρυση πολλών παλιών και νέων θρακικών συλλόγων, στους οποίους προστίθενται και όσοι σύλλογοι μεταφέρθηκαν από τα χώματα που άφησαν πίσω τους (Καρατζούνη 2008: 77).

Αναλυτικότερα, οι σύλλογοι λειτουργούσαν μέσα στα πλαίσια μίας οργανωμένης προσπάθειας επιβίωσης και μετεγκατάστασης¹⁶⁷. Ταυτόχρονα, οι πρόσφυγες βίωναν την πίκρα του αποχωρισμού από τον τόπο τους, γεγονός που τους ωθεί να αναπτύξουν ένα αίσθημα αλληλεγγύης που τους ένωσε και τους ωθούσε να αγωνιστούν για τα δικαιώματά τους, τόσο σε θέματα ιθαγένειας, όσο και σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα¹⁶⁸.

Τις δεκαετίες 1960 – 1970, η ίδρυση συλλόγων εντός και εκτός Θράκης, παρουσιάζουν αύξηση σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες, βάσει της ιδεολογίας της διάσωσης και διάδοσης του θρακικού πολιτισμού στην Ελλάδα¹⁶⁹ (Καρατζούνη 2008: 99). Τη μεταπολεμική περίοδο, το φαινόμενο της εσωτερικής και εξωτερικής

¹⁶⁶Παραδείγματα είναι ο μουσικό-γυμναστικός σύλλογος «Ορφεύς» στη Θράκη και η «Ένωσις» στην Κομοτηνή το 1921 (Καρατζούνη 2008: 77).

¹⁶⁷Με την έννοια του συλλόγου στην παρούσα εργασία προσδιορίζονται οι μορφές συνέχειας του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου και της ανθρώπινης παράδοσης. Οι μορφές αυτές μπορεί να προέρχονται είτε από τον χορό, είτε από την μουσική, είτε από κάποια λογική πνευματικής καλλιέργειας.

¹⁶⁸«Οργανώθηκαν σε σωματεία, ίδρυσαν συλλόγους, όχι μόνο σε τοπικό αλλά και σε πανελλήνιο επίπεδο, εξέδωσαν εφημερίδες, συμμετείχαν ως βουλευτές στο κόμμα του Βενιζέλου και αργότερα συγκρότησαν μαζί με άλλους πρόσφυγες ανεξάρτητο προσφυγικό κόμμα. Επιδίωξαν μέσα από τις μεταξύ τους επαφές να επανακτήσουν, όσο αυτό ήταν δυνατό, τον τρόπο ζωής τους που ήταν άμεσα συνυφασμένος με τις κοινωνικές συνναστροφές, τη μουσική, το τραγούδι, τα ήθη και τα έθιμα τους», (Καρατζούνη 2008: 77).

¹⁶⁹«Παρατηρείται σημαντική διαφοροποίηση στους σκοπούς ίδρυσης και λειτουργίας των συλλόγων που ιδρύθηκαν από τη δεκαετία του 1950 και εξής συγκριτικά με τους συλλόγους των προηγούμενων δεκαετιών. Τα μέλη τους εγγράφονται σε αυτούς όχι για να αντιμετωπίσουν πλέον προβλήματα επιβίωσης και για να αισθανθούν ασφάλεια, όπως αντίστοιχα τα μέλη των συλλόγων που ιδρύθηκαν τις δεκαετίες 1920 και 1930, αλλά λόγω της ψυχολογικής και συναισθηματικής ταύτισης που αισθάνονται μεταξύ τους. Μετά τη δεκαετία του 1950, δηλαδή, οι Θρακιώτες ιδρύουν συλλόγους και εντάσσονται σ' αυτούς, για να κατακτήσουν σε βάθος τα θρακικά πολιτισμικά στοιχεία που κληρονόμησαν από τους γονείς τους και να τα καταστήσουν ευρύτερα γνωστά. Επιπρόσθετα, αισθάνονται εντονότερα την ανάγκη να ακολουθήσουν συλλογική δράση και να εκφραστούν μαζικά», (Καρατζούνη 2008: 213).

μετανάστευσης, συμβάλλουν στην ίδρυση πολιτιστικών συλλογών στο εξωτερικό, αλλά και στο εσωτερικό της χώρας (Καρατζούνη 2008: 99). Για την περάτωση των στόχων τους, οι σύλλογοι αναπτύσσουν μία εκπολιτιστική λογική για την ανύψωση του πνευματικού επιπέδου και την ανάδειξη της τοπικής ιστορίας¹⁷⁰.

Την περίοδο 1970 – 1990, παρατηρείται μία αυξητική τάση στο θέμα των πολιτιστικών συλλόγων στη Θράκη. Το γεγονός οφείλεται στο ότι σταματούν οι περιορισμοί που υπήρχαν από τη δικτατορία, αλλά και λόγω της αστυφιλίας¹⁷¹. Οι σύλλογοι και τα χορευτικά, όπως εξιστορεί ο Ντομπρίδης Γιάννης, ανθίζανε μετά την μεταπολίτευση: *«Μέχρι το 1974 δεν υπήρχαν χορευτικά, απαγορεύονταν οι σύλλογοι λόγω της Χούντας. Μπορεί κάποια το σωματείο μας να είχε που ούτε εκείνο δεν είχε»*.

Το έτος 1970 η αυξητική αυτή τάση αποσκοπεί, εκτός από την κοινωνική και πνευματική ανύψωση των μελών της, στο να διαιωνίσει και να προβάλλει τη λαϊκή παράδοση, τα ήθη και έθιμα της Θράκης, με σκοπό τη μεταλαμπάδευση θραυσμάτων λαϊκού πολιτισμού στις νεότερες γενιές, μέσα από τις ψυχαγωγικές χορευτικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις¹⁷² (Καρατζούνη 2008: 215). Ο σύλλογος σαν θεσμός εκφράζει τις κοινοτικές πρακτικές και παράλληλα, όπως αναφέρει η Λουτζάκη αποσκοπεί στην οικονομική ενίσχυση της κοινότητας (Λουτζάκη 1999: 230).

¹⁷⁰«Για την ευόδωση των στόχων τους οι σύλλογοι που ιδρύονται τη δεκαετία του 1960 διοργανώνουν ψυχαγωγικές – κοινωνικές συγκεντρώσεις των μελών τους και των φίλων τους, καθώς και διάφορες ομιλίες που επικεντρώνονται στην ιστορία, λαογραφία, πολιτισμό, πνευματική και οικονομική ανάπτυξη της γενέτειρας πόλης τους. Δραστηριοποιούνται προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης των δεσμών μεταξύ όσων κατάγονται από την περιοχή την οποία εκπροσωπούν και την πνευματική, ηθική, οικονομική και κοινωνική εξύψωση τους. Τα πρώτα μάλιστα χρόνια της λειτουργίας τους οι σύλλογοι εμφανίζονται πιο δραστήριοι συγκριτικά με τη συνέχεια. Το γεγονός αυτό ίσως υποδηλώνει ότι όσοι εγκαταλείπουν τη γενέτειρα τους, για να εγκατασταθούν μόνιμα σε κάποια άλλη γεωγραφική περιοχή της Ελλάδας, αναζητούν έντονα, μόνο στα πρώτα χρόνια της νέας τους εγκατάστασης, ένα κύκλο γνωριμιών προερχόμενο από την ιδιαίτερη τους πατρίδα, στη συνέχεια, όταν κατορθώνουν να διευρύνουν τις σχέσεις τους στην κοινωνία εγκατάστασης τους, αυτή η τάση ατονεί», (Καρατζούνη 2008: 214).

¹⁷¹«Αναλυτικότερα, από το β' μισό της δεκαετίας του 1970 ιδρύεται αρκετά μεγάλος αριθμός θρακικών πολιτιστικών συλλόγων, καθώς μέσω της ίδρυσης τους εκδηλώνεται η επιθυμία των πολιτών να συσπειρωθούν, να συνεργαστούν και να δράσουν συλλογικά, πράγμα που ετέθη σε περιορισμό την περίοδο του δικτατορικού καθεστώτος 1967 – 1974. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι πολλοί σύλλογοι εκείνη την περίοδο σταματούν να λειτουργούν, ενώ όσοι εξακολουθούν, στην ουσία λειτουργούν με κάποιους περιορισμούς», (Καρατζούνη 2008: 214).

¹⁷²«Οι σύλλογοι που ιδρύονται τη δεκαετία του 1970, διατηρούν κατά κύριο λόγο χορευτικά τμήματα διδασκαλίας θρακικών παραδοσιακών χορών, χορωδίες, τμήματα ζωγραφικής και χειροτεχνίας. Πραγματοποιούν πάγιες εκδηλώσεις που φέρνουν σε επαφή τα μέλη τους και προβάλλουν τη θρακική παράδοση στην τοπική κοινωνία. Τέτοιες εκδηλώσεις είναι αναβιώσεις θρακικών εθίμων, γιορτές κρασιού, κουρμπάνια, μουσικοχορευτικές παραστάσεις κ.α.», (Καρατζούνη 2008: 215).

Η αύξουσα πορεία ίδρυσης το 1980 των συλλόγων είναι η μεγαλύτερη από όλες τις δεκαετίες και διατηρεί τα ίδια χαρακτηριστικά γνωρίσματα¹⁷³. Τη δεκαετία του 1990, οι σύλλογοι ενσωματώνονται στις ομοσπονδίες των Θρακικών σωματείων γεγονός που προδίδει ότι υπάρχει η κατεύθυνση μίας μαζικής συλλογικής γραμμής (Καρατζούνη 2008: 217).

Φτάνοντας στο 2000, οι σύλλογοι που δημιουργούνται στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης είναι λιγότεροι σε σχέση με το παρελθόν. Παράδειγμα αποτελεί ο σύλλογος τα «Δίδυμα τείχη» στην περιοχή του Διδυμότειχου και έχουν δρώσα συμμετοχή σε τομείς της καταγραφής και διατήρησης της παράδοσης της Θράκης¹⁷⁴.

Η νέα τάση των λαογραφικών μουσείων είναι το καινούργιο χαρακτηριστικό της εποχής που προσπαθεί να μεταφέρει την εικόνα της παλιάς εποχής μέσω των εκθεμάτων και να συνδέσει τις νέες γενιές με τις παλιές¹⁷⁵. Στις εκπαιδευτικές δράσεις των συλλόγων της περιοχής της Θράκης, εκτός από τη δημιουργία χορευτικών, συγκαταλέγεται και η θέσπιση του θεσμού των χορωδιών με τη διδασχή θρακικών τραγουδιών, καθώς και το τμήμα διδασκαλίας παραδοσιακών μουσικών οργάνων, (όπως γκάιντα, καβάλι, κανονάκι κ.α.), καθώς και σύγχρονων (π.χ. αρμόνιο, βιολί, μπουζούκι κ.α.) μίας και δεν υπήρχε κάποια προσπάθεια από την κρατική μέριμνα να

¹⁷³«Διατηρούν χορευτικά, μουσικά και θεατρικά τμήματα, εκδίδουν εφημερίδες, περιοδικά, βιβλία και ημερολόγια διεξάγουν ομιλίες με θέματα που αφορούν κυρίως τη Θράκη αλλά και επίκαιρα θέματα, οργανώνουν γιορτές, μουσικοχορευτικές παραστάσεις, ημερίδες, ομιλίες, φεστιβάλ και ορισμένοι εξ' αυτών παρουσιάζουν και ραδιοφωνικές εκπομπές. Μια νέα δράση που ξεκινά από τους συλλόγους αυτής της δεκαετίας κυρίως και θα συνεχιστεί με τους συλλόγους των επόμενων δεκαετιών είναι η λειτουργία τράπεζας αίματος και η διεξαγωγή εθελοντικών αιμοδοσιών ανά τακτά χρονικά διαστήματα για την κάλυψη αναγκών σε αίμα των μελών του συλλόγου και όλων εν γένει των Θρακιωτών», (Καρατζούνη 2008: 215).

¹⁷⁴«Ορισμένοι μάλιστα εξ' αυτών, αν και συμπληρώνουν λίγα χρόνια ζωής, επιδεικνύουν αξιόλογη πολιτιστική δράση. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι σύγχρονοι Θρακιώτες θεωρούν τον πολιτισμό ως ισχυρό μέσο ενίσχυσης της θετικής ταύτισης των Θρακιωτών και ως τον πιο ικανό πρεσβευτή της Θράκης και των διεκδικήσεων των Θρακιωτών. Αποκαλυπτική είναι η ακόλουθη δήλωση του προέδρου του συλλόγου «Τα Δίδυμα Τείχη»: «Πρέπει τα νέα παιδιά από μικρή ηλικία να μάθουν να χορεύουν τους θρακιώτικους χορούς, για να μη χαθούν και τα θρακιώτικα τραγούδια και οι θρακιώτικες φορεσιές. Αυτό προσπαθούμε εδώ στο σύλλογο, δίνοντας μεγάλη βαρύτητα στη θρακική κουλτούρα και στη θρακική ταυτότητα. Μέσα από τα θρακιώτικα ακούσματα και τους θρακιώτικους χορούς δείχνουμε σε όλους ποια είναι η Θράκη μας. Διδάσκουμε παράλληλα την κατασκευή παραδοσιακών θρακικών ενδυμασιών και τα μυστικά της μέσω του αντίστοιχου τμήματος που λειτουργεί ο σύλλογος», (Καρατζούνη 2008: 220).

¹⁷⁵«Όπως επισήμαναν εκπρόσωποι των εν λόγω συλλόγων «πρέπει να αναδείξουμε τα χαρακτηριστικά της θρακιώτικης ράτσας και να απαντήσουμε στα αδιέξοδα που έχει σήμερα η νεολαία μέσω των πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Τα νέα παιδιά δε φτάνει μόνο να ξέρουν την καταγωγή τους, πρέπει να υιοθετήσουν τον θρακιώτικο τρόπο ζωής και να αμυνθούν έτσι απέναντι στη λαίλαπα της παγκοσμιοποίησης», (Καρατζούνη 2008: 220).

θέσει νέες πολιτικές, που θα καθιστούσαν ποιοτικότερο το βιοτικό επίπεδο των κατοίκων¹⁷⁶.

Χαρακτηριστικό στοιχείο που προκύπτει από την ενεργό συμμετοχή των μελών των συλλόγων, είναι η μεγάλη συμμετοχή μικρών παιδιών (Καρατζούνη 2008: 227). Η θρακική ταυτότητα τονίζεται μέσα από τη συλλογική ταυτότητα, η οποία μπορεί να έχει είτε τοπικά, είτε εθνοτοπικά χαρακτηριστικά (Καρατζούνη 2008: 42).

5.3 Η συμβολή των επαναπατριζόμενων

Η μαζική συσπείρωση στις χώρες που μεταναστεύουν οι κάτοικοι των παραμεθόριων περιοχών, είτε στο εσωτερικό της χώρας, είτε στο εξωτερικό, αποφέρει ένα κλίμα γλυκιάς ανάμνησης προς την επάνοδο στα πάτρια εδάφη, η οποία εκφράζεται μέσα από τις τέχνες, τη μουσική και τον χορό (Λουτζάκη 1999: 231).

Ουσιαστικά, οργανώνονται εκδηλώσεις, όπως η "*συνεστίαση και οι χοροεσπερίδες που σχετίζονται με τον ωρολογιακό κύκλο, έχουν χαρακτήρα δημόσιο και εκφράζουν τη συλλογικότητα, όπου κυριαρχεί το γλέντι και η νοσταλγία για την Ελλάδα* (Λουτζάκη 1999: 231). Τα πρώτα σημάδια ανανέωσης του ενδιαφέροντος για την γκάιντα στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης και του Έβρου, συνδυάζονται με την πρώτη γενιά μεταναστών που επιστρέφει (Σαρρής 2007, α: 124).

Το αντάμωμα του Αυγούστου, όπως το περιέγραψαν πολλοί από τους ερωτηθέντες, φαντάζει σύνδεση στα παλιά πολιτισμικά λημέρια¹⁷⁷. Η κατάσταση που αντικρίζουν είναι διαφορετική σε σχέση με το παρελθόν, καθώς τα χωριά έχουν αδειάσει από τα σταδιακά μεταναστευτικά κύματα. Στα μέσα του 1985, εξελίσσεται μια αναστροφή

¹⁷⁶«*Η απουσία ή η ανεπαρκής απόπειρα της πολιτείας να αναβαθμίσει την ποιότητα ζωής των κατοίκων κάποιων χωριών προσφέροντας τους δυνατότητες έκφρασης μέσω του πολιτισμού, οδήγησε πολλούς θρακικούς συλλόγους να αναλάβουν δράση, προκειμένου να παρέχουν στους πολίτες πολιτιστικά αγαθά. Μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις, αναβιώσεις και αναπαραστάσεις θρακικών εθίμων, θεατρικές παραστάσεις, διοργάνωση πανηγυριών, τοπικών φεστιβάλ*», (Καρατζούνη 2008: 227).

¹⁷⁷Οι προσωπικές εμπειρίες που μου μετέφεραν μέλη από τους πολιτιστικούς συλλόγους της Άρτας στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνας που πραγματοποιήθηκε για την περάτωση μαθημάτων της σχολής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, στο Γ.Ε.Ι. Άρτας, αναφέρουν πως οι εναπομείναντες στα πάτρια εδάφη ανέμεναν με μεγάλη λαχτάρα την επιστροφή των μεταναστών το καλοκαίρι. Έστηναν ένα μεγάλο γλέντι με καζάνια με φαγητό, με χορό και μουσική με τα παιδιά να συμμετέχουν στα δρώμενα και με τη θέα από τα χιόνια που έλιωναν στο βουνό.

της δυναμικής. Τα απολιθώματα και η παλιά αισθητική του κόσμου που εξέφραζε η γκάντα ανατροφοδοτούνται από τους ηλικιωμένους που επιστρέφουν στην Ελλάδα (Τερζοπούλου 1999: 137). Ουσιαστικά, αυτοί κοινοποιούν όλη την πληροφορία και την αισθητική του παλιού κόσμου στον δημόσιο χώρο, που αποφέρει ένα νέο στίγμα και μία νέα δυναμική ροή για την γκάντα, που αποκτά νέα εξελικτική πορεία.

Η επιστροφή στα πάτρια εδάφη και η σύνδεση με τις ρίζες του τόπου αποσκοπούν στην απενοχοποίηση του παραδοσιακού πολιτισμού (Αυδίκος 2002: 58). Οι μεγάλες αστικές πόλεις δίνουν το έναυσμα στο να δεθεί η άκρη του κομμένου νήματος με την επιστροφή στις ρίζες του παραδοσιακού μουσικού πολιτισμού και με την ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων (Αυδίκος 2002: 70).

Ωστόσο, τα πρώτα ψήγματα κουβαλούν μία διαφορετική νοοτροπία από την πολυετή διαμονή στις χώρες του εξωτερικού και στις μεγάλες αστικές πόλεις της Ελλάδος, καθώς κουβαλάνε τα σημάδια του αστικού οράματος. Η οικονομική ευχέρεια που διαθέτουν τους παρέχει τη δυνατότητα να οικοδομούν καινούργια διώροφα σπίτια στη θέση των χαμόσπιτων. Οι συνθήκες ζωής έχουν αλλάξει. Δεν υπάρχουν πια τα περιβόλια και οι κήποι στις αυλές των σπιτιών, ούτε η άμεση επαφή των ανθρώπων. *«Χτίζουν τα σπίτια τους χωρίς να είναι ο μαχαλάς που ήταν γιούρια. Τα σπίτια πλέον έχουν κουδούνια και υπάρχει η αστικός εννοούμενη ιδιωτική σφαίρα και αυτό που προσπαθούν να κάνουν να πιάσουνε το νήμα της χαμένης τους νιότης»¹⁷⁸.*

5.4 Ο ρόλος των γυναικών στους πολιτιστικούς συλλόγους

Οι σύλλογοι γυναικών στη Θράκη ιστορικά εμφανίζονται από το 1877 και ισχυροποιούν την πορεία τους πραγματοποιώντας αυξητική πορεία σε ευρεία κλίμακα το 1980 – 1990 (Καρατζούνη 2008: 189). Τα νεοσύστατα Κ.Α.Π.Η. (Κέντρο Ανοιχτής Προστασίας Ηλικιωμένων) και οι σύλλογοι, είναι κυρίως οι χώροι που τροφοδοτούν το ενδιαφέρον για τη σύνδεση με το παλιό πολιτισμικό πλαίσιο (Τερζοπούλου 1999: 136 – 137).

¹⁷⁸ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου τον Αύγουστο του 2018 στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο.

Η Λουτζάκη θέτει τη δυναμική πορεία σαν συλλογική δραστηριότητα *τοπικής εμβέλειας* στα μέσα του 1985, με σημαιοφόρο το γυναικείο κομματικοποιημένο φύλο που προσπαθεί να αποτινάξει τα δεσμά της πολιτικής προς όφελος του χωριού (Λουτζάκη 1999: 237). Απαλλαγμένες από το άγχος της καθημερινότητας ευαισθητοποιούνται σε τομείς, όπως η αναβίωση της τέχνης και η καταγραφή τραγουδιών (Λουτζάκη 1999: 237).

Ουσιαστικά, οι σύλλογοι στηρίζονται στην ισότιμη λογική, ενσωματώνουν γυναίκες μετανάστριες μαζί με τις υπάρχουσες του τόπου και λειτουργούν στα πλαίσια ψυχαγωγίας, διεκδικώντας προγράμματα που έχουν χαρακτήρα οικονομικής ενίσχυσης, εκπαίδευσης και εκσυγχρονισμού (Λουτζάκη 1999: 239).

Το παλιό πολιτισμικό πλαίσιο της κοινότητας του χοροστασίου, όπου πρωταγωνιστούσαν οι γυναίκες είχε εγκαταλειφθεί. Τον δύσκολο ρόλο της σύνδεσης του παρελθόντος με το σήμερα αναλαμβάνουν οι γυναίκες της περιοχής¹⁷⁹. Ο Σαρρής περιγράφοντας το πόρισμα της έρευνάς του αποδίδει την εικόνα μίας οργανωμένης συλλογικής προσπάθειας με κύριο εκφραστή το γυναικείο φύλο (Σαρρής 2007, α: 123). *«Οι γυναίκες χρειάζονταν κάτι να λειτουργήσει στη νέα συνθήκη. Αυτό που χρειάζονταν ήταν κάτι αντίστοιχο με τον μαχαλά, τον χώρο συνάντησης όπου οι γυναίκες θα τραγουδούν, θα πλέκουν και θα επικοινωνούν κάτι αντίστοιχο με το ανδρικό καφεενείο. Δεν είναι τυχαίο ότι οι σύλλογοι στον Έβρο, τουλάχιστον σε μεγάλο ποσοστό εκείνα τα χρόνια ήταν γυναικεία υπόθεση. Ο σύλλογος ήρθε να εξυπηρετήσει την κοινωνική λειτουργία του μαχαλά της γειτονιάς»¹⁸⁰.*

Οι γυναίκες αναλαμβάνουν τον ρόλο της επανασύνδεσης με το ένοχο παρελθόν. Χορεύοντας και τραγουδώντας θυμούνται τα παλιά, τότε που τις Κυριακές μετά την εκκλησία έστηναν το γλέντι στην πλατεία του χωριού (Τερζοπούλου 1999: 139).

¹⁷⁹ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου τον Αύγουστο του 2017 στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιτας στο Διδυμότειχο Έβρου: *«Εβλεπες παντού γυναίκες να θυμούνται τα τραγούδια που λέγανε παλιά, να τα τραγουδούν, να πηγαίνουν εκδρομές. Αυτή τη φάση εγώ την πρόλαβα το 1995, τότε που ήταν στο αποκορύφωμα τους. Αισθάνομαι τυχερός που για δύο – τρία χρόνια περπάτησα στον Έβρο και έστω μέσα από τη λογική του συλλόγου πρόλαβα και άκουσα και ηχογράφησα και μελέτησα. Από Θράκη και Ανατολική Μακεδονία είχαμε γράψει 3.500 και οργανικούς σκοπούς. Όλα είναι σε βάση δεδομένων, όλα είναι προσβάσιμα για τους ερευνητές. Υπάρχουν, δεν υπάρχει τίποτα κρυφό για όλα αυτά».*

¹⁸⁰ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιτας τον Αύγουστο του 2017 στο Διδυμότειχο Έβρου.

Μέσα από τη δράση τους, διοργανώνουν εκδρομές και εκδηλώσεις αναδημιουργικού χαρακτήρα, που έχουν άρωμα εποχής χοροστασίου και πάνδημων χορών (Σαρρής 2007, α: 123, Τερζοπούλου 1999: 138 – 139).

Οι γυναίκες μέσα από τη δυναμική των συλλόγων, όπου συμπυκνώνεται όλη τη δύναμη της συλλογικότητας των ανθρώπων, ζυμώνουν τα κομμάτια από τον παλιό τρόπο ζωής, τα αναπλάθουν και ανατροφοδοτούν τη συνέχεια, ολοκληρώνοντας την εικόνα του πολιτισμικού παζλ (Τερζοπούλου 1999: 141). Η συλλογικότητα των γυναικών ξαναφέρει στο προσκήνιο την παλιά εποχή, τότε που οι μαχαλάδες είχαν φωνές και τραγούδια και η έννοια της μάζωξης αποτελούσε κυρίαρχη τελετή (Λουτζάκη 1999: 243).

Η ανάμειξη των γυναικών στους τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους της περιοχής, που πολλαπλασιάζονται ταχύτατα επαναπροσδιορίζουν την παράδοση και την γκάιντα που είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με την κοινότητα. Οι μεγαλύτερες γυναίκες με τις δεξιοτεχνικές καλλιτεχνικές τους ικανότητες, διαθέτουν κύρος, μεταφέρουν τα ξεχασμένα κομμάτια μίας άλλης εποχής, γεφυρώνοντας το χτες με το τώρα (Τερζοπούλου 1999: 137 – 138). Επαναφέρουν από το συλλογικό θησαυροφυλάκιο τους, ψήγματα του παρελθόντος, μελοποιούν παλιά τραγούδια, μετατρέπουν γραπτό υλικό σε προφορικό λόγο και μέσα σε ένα αίσθημα ευφορίας, διοργανώνουν εκδρομές που συνδυάζονται με χορό και τραγούδι αναζητώντας τις παλιές πατημασιές του παρελθόντος (Λουτζάκη 1999: 254, Σαρρής 2007, α: 123, Τερζοπούλου 1999: 139).

5.5 Η πορεία της γκάιντας μέσα από τους συλλόγους και τα χορευτικά στον Έβρο

Σημαντικό σημείο αναφοράς στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για τον επαναπροσδιορισμό της γκάιντας, καθώς και της λαϊκής παράδοσης της Θράκης, αποτελεί η ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων στα πλαίσια της αναβίωσης, αναπαράστασης και διάδοσης των τοπικών εθνοτοπικών πολιτισμικών παραδόσεων¹⁸¹.

¹⁸¹ «Οι θρακινοί σύλλογοι, κατά αναλογία με τους υπόλοιπους πολιτιστικούς συλλόγους, ανεξαιρέτως του τόπου ίδρυσης και λειτουργίας τους, επιδιώκουν να ενισχύσουν το συναίσθημα ταύτισης των Θρακών – να ισχυροποιήσουν τη συλλογική τους, δηλαδή, ταυτότητα – μέσω της διαφύλαξης και προβολής της

Η άνθιση των συλλόγων ξεκινά μετά το 1974, όπως αναφέρει ο Ντομπρίδης Γιάννης καθώς εκείνη την εποχή απαγορευόταν λόγω Χούντας. Η Λουτζάκη τονίζει για το θέμα πως οι σύλλογοι είχαν δυναμική πρωτοβουλία και αποτελούνταν από άτομα πολιτικοποιημένα, που πάρα την επιβολή του νόμου περί μαζικής συνέντευξης, αναπτύσσουν μία αντι-συστημική στάση διαμαρτυρίας στις αστικές πόλεις (Λουτζάκη 1999: 235).

Οι σύλλογοι επεκτείνονται σε όλη την Ελλάδα, αλλά στον Έβρο δεν σηματοδοτούν γεγονός σημαντικό έχοντας μικρή απήχηση (Λουτζάκη 1999: 235). Τα μεταπολιτευτικά χρόνια, η κρατική μέριμνα αναπτύσσει μία πολιτιστική πολιτική. Μέσω των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, κηρύσσει το 1979, έτος της ελληνικής παράδοσης με σημαιοφόρο τον λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου, χαράσσοντας μία ενιαία γραμμή ακολουθίας, θέλοντας να τονώσει τα τοπικά και εθνοτοπικά χαρακτηριστικά (Λουτζάκη 1999: 236).

«Κάποια στιγμή ο Έλληνας πέρασε αυτήν τη διαδικασία να κοιταχτεί στον καθρέπτη να δει ποιος είναι. Και σου λέει, εγώ είμαι από εκεί, κατάγομαι από εκεί οπότε αυτό το κενό ήθελε να το αναπληρώσει πάλι ο πολιτιστικός σύλλογος. Πάει χορεύει εκεί, βάζει τη φορεσιά του, έρχεται σε επαφή με αυτόν τον κόσμο, τον οποίο ουσιαστικά που είναι ξεχασμένος και όπως είπες πριν είναι η αναβίωση», θέτει ο Ματακάκης Στέργιος.

Ο Ντομπρίδης Γιάννης αναφέρει πως κατά τη δεκαετία του 1980 οι εκδηλώσεις με την γκάιντα μέσω των συλλόγων δεν ήταν αρκετές, καθώς επίσης ήταν λιγιστοί οι γκαϊντατζήδες που λάμβαναν μέρος στις εκδηλώσεις με τα χορευτικά που θεωρούνταν δύσκολα για την γκάιντα¹⁸², *«ενώ φώναζαν σε καμιά βάρφτιση σε κανένα πανηγύρι σε*

θρακιώτικης παράδοσης, κουλτούρας και ιστορίας. Οι θρακιικοί σύλλογοι με τη δράση τους αποσκοπούν στην τόνωση του συναισθήματος του «συνανήκειν», ώστε τα μέλη τους, συνειδητοποιώντας τις ομοιότητες τους, να συστρατευτούν στον αγώνα της διασφάλισης και προαγωγής της θρακικής ταυτότητας», (Καρατζούνη 2008: 48).

¹⁸² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη στο Διδυμότειχο Έβρου, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας τον Αύγουστο του 2017: *«Μετά το '90, τη δεκαετία του '80 εδώ πάλι και ο Πασχάλης Γερμανία ήταν, κάτι παππούδες. Το χορευτικό πάλι είναι ένα ειδικό πράγμα, θέλει εξειδίκευση. Πότε θα αρχίσεις, πότε θα σταματήσεις, πότε γρήγορα, και πόσες φορές τη φράση, πράγματι ήταν δύσκολο. Αναβίωση στα χορευτικά της γκάιντας εδώ, δεν είχε. Ο Χριστίδης ο μακαρίτης, αυτός δούλεψε λίγο με τα χορευτικά και αυτός ζούσε στο Διδυμότειχο, ήταν αστός λίγο πολύ. Εξάιρεση αποτελεί το γεγονός ότι κάποιοι από το παρελθόν έχουν στενή σχέση και δουλεύουν πολύ με τα χορευτικά με παράδειγμα τον γκαϊντατζή Χριστίδη Πασχάλη, όπως αναφέρει ο Στρατής Γιαντζίδης».*

κανένα τέτοιο πράγμα που γινόταν, αλλά τα χορευτικά με γκάνιτες εδώ στον Έβρο, εγώ τη δεκαετία του 1980 δεν έβλεπα».

Αργότερα, ακολούθησε το κύμα εκδηλώσεων των ετήσιων χορών, με πρωταγωνιστές τους τραγουδιστές που στιγμάτισαν την πορεία του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού, όπως μαρτυρά ο προαναφερόμενος και αυτοί οι χοροί στάθηκαν αφορμή να έρθει σε επαφή μαζί τους. *«Μετά άρχισαν σιγά σιγά και να κάνουν εκδηλώσεις και ετήσιους χορούς και να φέρνουν τον Αϊδονίδα και αυτούς. Ε! γνωριστήκαμε και με αυτόν τον Φιλιππίδη καλή τους ώρα. Ε! με έπαιρνε εδώ εκεί».*

Η Λουτζάκη περιγράφει πως ο χορός σηματοδοτεί καινούργιες οδούς ονείρων που αναζωογονούν το ενδιαφέρον για την γκάνιτα και τις αξίες του παρελθόντος (Λουτζάκη 1999: 230). Τα χορευτικά σχήματα που δημιουργούνται μέσα από την ίδρυση των συλλόγων, παίζουν βασικό ρόλο στην ανάπτυξη παλιών και νέων παραδοσιακών μουσικών οργάνων. Όργανα, όπως η γκάνιτα, το βιολί, το κλαρίνο, συνεργάζονται μεταξύ τους, μοιράζουν το ρεπερτόριο και απλοποιούν τον βαθμό δυσκολίας που είχε η γκάνιτα στο παρελθόν με τα επίπονα γλέντια και παράλληλα ανταμείβονται καλά οικονομικά¹⁸³.

Ο ρόλος της γκάνιτας όπως εξιστορεί ο Ντομπρίδης Γιάννης δεν ήταν αυτός που ήταν παλιά, ξέφευγε από την πορεία της, *«η γκάνιτα δε φτιάχτηκε για αυτό, θα μου πεις πολλά όργανα δε φτιάχτηκαν για τα χορευτικά, το χορευτικό στερείται αυτό που λέμε το μεράκι, αλλά εγώ θεώρησα να έχουν δουλειά να στο πω έτσι και φαντάζομαι και οι άλλοι σκέφτονταν το ίδιο».* Ο Ματακάκης Στέργιος σχολιάζει την κατάσταση που άρχισε να καρποφορεί ξανά το ενδιαφέρον: *«Με τους πολιτιστικούς συλλόγους, μετά το '80 κάτι πήγε να γίνει, αλλά και πάλι ουσιαστικά δε λειτούργησε το όργανο, απλώς ήταν κάπως σαν να βάλουμε και αυτό να φανεί δεν ήταν στο επίκεντρο η γκάνιτα»¹⁸⁴.*

¹⁸³ Απόσπασμα από την ομιλία του Ντομπρίδη Γιάννη στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάνιτας στο Διδυμότειχο Έβρου τον Αύγουστο του 2017, ερώτηση από το κοινό: - *«Τα χορευτικά παίζανε ρόλο στην ανάπτυξη των παραδοσιακών οργάνων όπως η γκάνιτα;»* - *«Ε! Πως δεν έπαιζαν, τα χορευτικά δεν είχαν καμιά σχέση με εκείνα τα επίπονα και απαιτητικά γλέντια. Άμα σε έχουν σε έναν καφεéné μέχρι το πρωί να ανέχεσαι τον κάθε μεθυσμένο και ότι θέλουν και παίζει εκεί, αλλάζει το πράγμα. Άκουγα στην Κάρπαθο για τον Ζωγραφίδη έπαιζε δεκαέξι ώρες νύχτα και πρωί. Στα χορευτικά πήγαινες τάδε ώρα με τάδε θα έπαιζες ένα μικρό ρεπερτόριο με την γκάνιτα, άλλα τα έπαιζαν τα κλαρίνα, άλλα τα βιολιά δεν ξέρω εγώ τι. Θα έπαιρνες και ένα μεροκάματο μια χαρά ήτανε».*

¹⁸⁴ Απόσπασμα από τη διατριβή του Σαρρή Χαρίδημου: *«Συχνά, ωστόσο, είναι τα παράπονα των γκαϊντατζήδων ότι οι σύλλογοι δεν τους προτιμούν όσο θα ήθελαν, αλλά επιδιώκουν, όταν έχουν τη δυνατότητα, να χρησιμοποιούν ορχήστρες. Μια συνήθης εικόνα είναι οι εκδηλώσεις (μουσικοχορευτικές*

Τη δεκαετία του 1990 τονώνεται το ενδιαφέρον, βγαίνουν στο προσκήνιο νέοι γκαϊντατζήδες που σηματοδοτούν ένα κύμα αναβίωσης του οργάνου μέσω των χορευτικών¹⁸⁵. Πολλοί από τους παλιούς γκαϊντατζήδες ξαναπιάνουν το όργανο μετά από τριανταπέντε χρόνια, είτε γιατί είχαν αλλάξει όργανο (κλαρίνο), είτε γιατί είχαν χάσει το ενδιαφέρον τους, καθώς η γκάιντα δεν παρουσίαζε κινητικότητα, ούτε σε επαγγελματικό, αλλά ούτε και σε δημιουργικό επίπεδο στα τοπικά πολιτισμικά πλαίσια (Σαρρής 2007, α: 125 – 126).

Ξαφνικά, εκεί που η γκάιντα ήταν ένα απαξιωμένο όργανο, μέσα από τη διαδικασία των παραστάσεων ξαναπαίρνει ζωή, όπως θέτει ο Σαρρής Χαρίδημος στο ακόλουθο απόσπασμα: *«Τώρα για τις παραστάσεις θέλανε γκαϊντατζή, έλα γκαϊντατζή να παίζεις. Ο Σιδέρης ο μακαρίτης είχε τριάντα με σαράντα χρόνια να πιάσει την γκάιντα, κάνανε ξανά το έθιμο του Μπέη το 1985 φτιάξε γκάιντα, που να βρω γκάιντα, βλέπει, φτιάχνει γκάιντα κόλλησε»*¹⁸⁶.

Ακόμα ένα ζωντανό παράδειγμα είναι του Γιαντζίδη Στράτου, ο οποίος αφηγείται: *«Όταν ήρθε η Χρόνης μου λέει, Στρατή έλα πάνω στο εκκλησάκι να χορέψουμε»*¹⁸⁷. *Δεν έχω γκάιντα εγώ, δεν παίζω έλεγα στον Χρόνη. Ύστερα από δυο χρόνια με φέραν γκάιντα και ξεκίνησα, ψάχνανε για γκάιντες»*.

Ο Σαρρής Χαρίδημος σχολιάζει πως καθυστερημένα βρέθηκε το πεδίο έκφρασης της γκάιντας μέσα στη μεταμοντέρνα συνθήκη και αυτή ήταν ο σύλλογος. *«Οι σύλλογοι,*

παραστάσεις, χοροεπερίδες κλπ.) να γίνονται με ορχήστρα και η γκάιντα να παίζει για λίγη ώρα, για λόγους ποικιλίας αλλά και «υπόμνησης» του παλαιού αυτού οργάνου. Η εντύπωση που έχω σχηματίζει είναι ότι, από τη μια, τα μέλη των συλλόγων αισθάνονται ένα είδος «υπερηφάνειας» όταν το χωριό τους έχει ένα τέτοιο «παραδοσιακό όργανο» (άρα είναι «περισσότερο παραδοσιακό» και συνεπώς αποκτά στη συνείδησή τους περισσότερη αξία από άλλα χωριά). Από την άλλη, ωστόσο, ο περιφερειακός ρόλος που δίνουν στη γκάιντα φανερώνει ότι στην πράξη το θεωρούν ως κάτι το ξεπερασμένο», (Σαρρής 2007, α: 126).

¹⁸⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη στο Διδυμότειχο Έβρου, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας τον Αύγουστο του 2017: *«Γι' αυτό σου λέω μετά το '90 που άρχισαν να βγαίνουν πια νέοι, που βγήκε ο Παναγιώτης, ο Σπυράκος, αργότερα έγινε αυτό αναβίωση στα χορευτικά της γκάιντας εδώ»*.

¹⁸⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: *«Ποιος έκανε τον Μπέη βρε αγόρι μου όταν έφυγαν στη Γερμανία; Ο Μπέης τώρα που γίνεται στα χωριά μας είναι αναβίωση στα περισσότερα. Μα ποιος να το κάνει; Αφού οι νέοι δεν ήταν εκεί. Ο μπέης θέλει πάλι νέους. Ε! Βέβαια μετά που έγιναν οι σύλλογοι πρώτα – πρώτα μετέθεσαν την ημέρα. Ο Μπέης γίνεται τη Δευτέρα, πριν την Καθαρά Δευτέρα. Ε! ποιος θα πάει τώρα καθημερινά; Όπως γίνεται ο καλόγερος, το αντίστοιχο είναι. Το 'βαλαν Κυριακή, της Αποκριάς κιόλας, για να είναι μέσα στο τριήμερο. Τα αναστενάρια δεν είναι αναβίωση, δεν είναι αναβίωση γιατί δε σταματήσανε ποτέ»*.

¹⁸⁷ Αναφέρεται στον τραγουδιστή Αηδονίδη Χρόνη.

όπως τους ξέρουμε στις μέρες μας, ήταν δημιούργημα εκείνης της εποχής, το 1980 – 1990, υπήρχε ένας οργανισμός δημιουργίας συλλόγου και έβλεπε οι άνθρωποι να λειτουργούν με όρους φολκλορικούς. Να στήνουν χορευτικά συγκροτήματα, να φτιάχνουν τις φορεσιές, που πολλές από αυτές παντρεύτηκαν με αυτές τις φορεσιές. Μέχρι τη δεκαετία του 1960 με αυτές τις φορεσιές παντρεύονταν. Άλλοι να κάνουν εκδρομές, να έρχεται και η τοπική αυτοδιοίκηση και να ενισχύει. Πάρτε λεφτά να κάνετε εκδρομή, πάρτε αυτό εκείνο. Με λίγα λόγια ήταν η εποχή που το τραγούδι και τον χορό το ένταζαν στις διαδικασίες του συλλόγου».

Ο Ντομπρίδης Γιάννης θέτει το παράδειγμα του Μπεχλιβάνη Γιάννη, αναφέροντας πως η αφορμή για να ξαναπιάσει το όργανο ήταν οι σύλλογοι της Θεσσαλονίκης στα πλαίσια ανατροφοδότησης του ενδιαφέροντος για τον λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου στα πλαίσια της Χ.Ο.Φ.Ε.Θ. (Χορευτική Ομάδα Φοιτητικών Εστιών Θεσσαλονίκης)¹⁸⁸. «Αργότερα το 1990 τον κατέβασαν εδώ στις εστίες. Ο Γιάννης τη δεκαετία του 1980 δεν έπαιζε, την τυραννούσε. Αλλά μετά έκανε μπαμ και παρόλο την ηλικία του έγινε αυτός που έγινε».

5.6 Η πορεία της γκάντας μέσα από τους συλλόγους στις αστικές πόλεις

Η διαδρομή που ακολούθησε και η μετεξέλιξη της πορείας της γκάντας μέσα από τις μεγάλες αστικές πόλεις, σηματοδοτεί το έναυσμα σε νέους φωτεινούς ορίζοντες, σε

¹⁸⁸ Απόσπασμα από τη σελίδα της ομάδας στο Facebook, με όνομα: «Χορευτική Ομάδα Φοιτητικών Εστιών Θεσσαλονίκης – ΧΟΦΕΘ». «Τον Νοέμβριο του 1979 μια παρέα νέων, ενοίκων των φοιτητικών εστιών, με διαφορετική καταγωγή αλλά με κοινή την αγάπη για τον τόπο τους και την παράδοση και εξαιτίας της έλλειψης πολιτιστικών ομάδων και δραστηριοτήτων στις εστίες, δημιούργησε τη Χ.Ο.Φ.Ε.Θ. Η Χ.Ο.Φ.Ε.Θ. δεν είναι σύλλογος. Είναι μία ομάδα όπου δεν υπάρχουν αρχηγοί ή πρόεδροι, παρά μόνο συνοδοιπόροι. Ανώτατο όργανό της είναι η Γενική Συνέλευση όλων των μελών. Στην ομάδα λειτουργούν τρία τμήματα εκμάθησης παραδοσιακών χορών. Δάσκαλοι όλων των τμημάτων επιλέγονται αποκλειστικά από το Α' τμήμα και καλούνται να διδάξουν τον παραδοσιακό χορό και το ήθος στους νεότερους, εθελοντικά. Αποκορύφωμα των δραστηριοτήτων της ομάδας είναι το χορευτικό φεστιβάλ, μη διαγωνιστικού χαρακτήρα που διοργανώνει από το 1982. Έτσι κάθε χρόνο τρεις εβδομάδες πριν το Πάσχα γίνεται μια δήμερη γιορτή – αφιέρωμα στην ελληνική παράδοση, γνωστή με το όνομα «Φεστιβάλ Παραδοσιακών Χορών και Μουσικής». Στόχος αυτής της γιορτής είναι να αναδείξει και να προβάλλει ανόθευτα την ελληνική παράδοση από κάθε γωνιά της χώρας. Κάθε μέρα αφιερώνεται σε μία γεωγραφική περιοχή της Ελλάδος από την οποία καλούνται πολιτιστικοί σύλλογοι και ντόπιες ορχήστρες για να παρουσιάσουν, αυθεντικά και απαλλαγμένα από φολκλορικά στοιχεία και χορογραφίες, τραγούδια, χορούς ήθη και έθιμα του τόπου τους. Πέραν των προσκεκλημένων χορευτικών δυναμικό παρόν δίνουν και τα τρία τμήματα της ομάδας. Με αυτόν τον τρόπο και με αυτούς τους στόχους η Χ.Ο.Φ.Ε.Θ. πορεύεται μέσα στον χρόνο, από γενιά σε γενιά και από τους παλιούς στους νεότερους».

θέματα ανανέωσης του ενδιαφέροντος από ανθρώπους της νέας γενιάς. Οι θρακικοί σύλλογοι εμφανίζονται με την ύπαρξη της Θ.Ε.Θ. (Θρακική Εστία Θεσσαλονίκης) το 1939 άτυπα και την επανίδρυσή της μετά τα γεγονότα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου το 1950 από Θρακιώτες που είχαν μεταναστεύσει στη Θεσσαλονίκη¹⁸⁹.

Από τις περιγραφές του Ντομπρίδη Γιάννη, ο οποίος είχε μετακομίσει στη Θεσσαλονίκη από τη Λάδη Έβρου, φαίνεται πως μετά το 1975 άρχισαν να πολλαπλασιάζονται οι σύλλογοι στη Θεσσαλονίκη και πως η κατάσταση ήταν στενά συνδεδεμένη με τους τσιγγάνους. Τα πρώτα χορευτικά που θυμάται ήταν αυτό του «Παλαί ντε Σπορ» με επικεφαλής καθηγητές του Τ.Ε.Φ.Α.Α. (Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού) και με λιγιστούς χορευτές που ταξίδευαν και χόρευαν σε όλη την Ελλάδα.

Το όργανο που κυριαρχούσε ήταν το κλαρίνο που έπαιζε μία μεγάλη σε εύρος γκάμα χορών της Ελλάδας, εκτελέσεις που όπως περιγράφει ο ίδιος ήταν πάρα πολύ παραλλαγμένες και η γκάιντα άρχισε να κερδίζει έδαφος¹⁹⁰. *«Πήγαινες να παίζεις με ένα χορευτικό, α! γκάιντα, να μην τα πούμε με το κλαρίνο να τα πεις εσύ. Όταν πήγα έπαιζα λίγο τουμπελέκι (...) και μετά στα Θρακιώτικα έπαιζα μια μπαϊντούσκα λίγο γκάιντα. Τα χορευτικά τότε δεν ήταν συνηθισμένο να τα καλούν σε τόσες εκδηλώσεις. Πηγαίναμε πέντε φορές την εβδομάδα στη Χαλκιδική που έχουμε τουρίστες, τότε*

¹⁸⁹«Οι Θρακιώτες αυτοί, εγκατεστημένοι στη Θεσσαλονίκη, αισθάνθηκαν την ανάγκη να κρατήσουν με κάποιο τρόπο «ζωντανό» το δεσμό τους με τις αλησμόνητες πατρίδες τους ή με τον τόπο γέννησής τους. Έτσι, συσπειρώθηκαν και δημιούργησαν τη Θρακική Εστία Θεσσαλονίκης άτυπα από το 1939. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, σταμάτησε κάθε προσπάθεια θεσμοθέτησης του συλλόγου. Το 1950 τελικά λαμβάνεται η απόφαση από επιφανείς ξεριζωμένους Ανατολικοθρακιώτες να ιδρύσουν το σύλλογο της Θρακικής Εστίας Θεσσαλονίκης. Οι σκοποί του συλλόγου, σύμφωνα με το νέο καταστατικό ίδρυσης και λειτουργίας του, που τροποποιήθηκε με γενική συνέλευση των μελών το 1971 και εγκρίθηκε από το Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης το 1980, είναι: α) Η γνωριμία και κοινωνική επαφή των προερχομένων εκ Θράκης μελών, προς σύσφιξη του ψυχικού και ιδιαίτερος του θρακικού δεσμού αυτών, β) η καλλιέργεια και η συνέχιση της θρακικής ιδέας, των παραδόσεων, του εκπολιτιστικού αυτής πνεύματος, βάσει των ιστορικών και λαογραφικών κειμένων και η τόνωσις της αγάπης προς καθετί, το οποίο αφορά την Αλύτρωτον Θράκη, γ) η εθνική αξιοποίηση του πνευματικού θησαυρού της Θράκης και η διάδοσις αυτού καταλλήλως, δ) η ίδρυσις παραρτημάτων και εις άλλας πόλεις της Ελλάδος», (Καρατζούνη 2008: 155).

¹⁹⁰Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «Εγώ μπορώ να σου πω ότι ήμουν ένας από τους πρώτους μη έγχρωμους που έπαιζε σε αυτή τη φάση. Το 1975 δειλά δειλά άρχισαν κάποιοι σύλλογοι να εμφανίζονται. Εγώ ήμουν Θεσσαλονίκη τότε και ένα από τα πρώτα ήταν το χορευτικό του «Παλαί ντε Σπορ». Είχε έναν καθηγητή που ήταν στο Τ.Ε.Φ.Α.Α., η γυναίκα του χόρευε, οι κόρες του και είχε κάνει ένα χορευτικό που χόρευε από όλη την Ελλάδα. Δεν υπήρχαν όμως όργανα, μόνο κλαρίνο να παίζει χορούς από όλη την Ελλάδα. Είχαν τότε έναν Δημητρόπουλο, έναν συνταξιούχο αστυνομικό της μουσικής της αστυνομίας, κλαριντζή, Μωραϊτης. Εκείνος είχε κάνει, άμα ακούγατε. Και τι παίζει μαντιλάτο! να σε βάλω να ακούσεις, δε θα καταλάβεις τι ήταν δεν υπήρχε περίπτωση να καταλάβεις, ήταν τόσο παραλλαγμένα αυτά τα πράγματα».

μεροκάματο μας δίναν από ένα χιλιάριο. Εγώ δούλευα στο Α.Χ.Ε.Π.Α. και έπαιρνα 11.800 το μήνα και από αυτό έπαιρνα 20.000 δραχμές. Μετά άρχισαν να αντιγράφουν και άλλοι σύλλογοι, υπήρχε πολλή ζήτηση, πάνε από εδώ πάνε από εκεί δεν είχε άλλον γκαϊντατζή. Μετά βγήκαν όταν μπήκε στη σχολή ο Γιάννης ο Πραντσιδής¹⁹¹. Έπαιζαν έναν ρόλο πήγαν να τα αλλάξουν τα χορευτικά να τα κάνουν καλύτερα από αυτά που ήταν, γιατί παρά ήταν φολκλόρ. Με σήκω κάτσε και πάτημα στην κοιλιά»¹⁹².

Το φαινόμενο της αναβίωσης στις πόλεις, όπως περιγράφει η (Παπαπαύλου 2010: 92), συνδέεται με τον φολκλορισμό στις αρχές του 1970 και τη μαζική συγκέντρωση πληθυσμού στις μεγάλες πόλεις, που ανατροφοδοτούν το ενδιαφέρον για τα

¹⁹¹ «Ο Γιάννης Πραντσιδής γεννήθηκε το 1946 στο Αιγίνιο Πιερίας. Το 1968 έλαβε το πτυχίο του καθηγητή Φυσικής Αγωγής. Υπήρξε μέλος της χορευτικής ομάδας του Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών από το 1966 μέχρι το 1970. Από το 1982 διδάσκει το μάθημα των «Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών» στο Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το 1995 αναγορεύτηκε διδάκτορας του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 1999 εκλέχτηκε στη βαθμίδα του λέκτορα και το 2008 στη βαθμίδα του επίκουρου καθηγητή στο Τ.Ε.Φ.Α.Α. του Α.Π.Θ. Από το 1970 δίδαξε και διδάσκει ελληνικούς χορούς στο Λύκειο Ελληνίδων Βόλου, στο Σύλλογο «Ανατολική Ρωμυλία» Λάρισας, στο Σύλλογο «Ανατολική Ρωμυλία» Αιγινίου και στο χορευτικό τμήμα του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Συκεών. Από το 1970 ασχολήθηκε συστηματικά με την έρευνα, διδασκαλία και παρουσίαση των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Οργάνωσε πλήθος παραστάσεων με παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Πραγματοποίησε πολλές εκπομπές στην τηλεόραση καθώς και στο ραδιόφωνο και βοήθησε, σε συνεργασία με πολιτιστικούς συλλόγους, στην αναβίωση αρκετών εθίμων. Οργάνωσε και δίδαξε σε σεμινάρια ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Πήρε μέρος, ως εισηγητής σε πολλά συνέδρια για τον Ελληνικό Παραδοσιακό χορό και συνέγραψε άρθρα σε ελληνικά και ξένα περιοδικά. Το 2004 κυκλοφόρησε βιβλίο του με τίτλο «Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση και η Διδασκαλία του», που αποτελεί και μια νέα πρόταση στη βιβλιογραφία του χορού και το 2008 συλλογή τραγουδιών της Βόρειας Θράκης με τίτλο «Από τη Θράκη του Ορφέα και του Διόνυσου – Σκοποί και Τραγούδια της Ανατολικής Ρωμυλίας (Βόρειας Θράκης)». Ανακτήθηκε από: <https://www.facebook.com/Idrimazisipage/photos/a.42692583740330>, στις 21/03/2018.

¹⁹² Απόσπασμα από την ομιλία του Ντομπρίδη Γιάννη στο Διδυμότειχο Έβρου τον Αύγουστο του 2018 στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας: «Ο Γιάννης εκεί και ο Γραβρίτσας, άλλη περιοχή στη Δυτική Μακεδονία, ο Δόγρης άλλο ένα χορευτικό εκεί στη Χ.Α.Ν.Θ., ο Μπούρας ο Χρήστος προσπάθησαν να δώσουν τον χορό. Θα σε πω τώρα. Α! Ο Γιάννης ας πούμε έδειχνε Θρακιώτικους χορούς, αυτός ήξερε καλά. Μια χρονιά ήταν Μπέης εδώ Έβρο. Το Τ.Ε.Φ.Α.Α. λέει θα έρθουμε εκδρομή, τριήμερο στην Ορεσιτιάδα, με λέει θα' ρθεις, θα' ρθω. Είχαμε αργήσει τους πήγα από τις Σάπες, περάσαμε τα μπαϊρία το βράδυ, σταματήσαμε στα καφενεία εκεί στους Μεταζάδες. Οι άνθρωποι είδαν ένα λεωφορείο, κατέβαιναν αυτοί με έβλεπαν εμένα, ρε Γιάννη εδώ τι: λέω έτσι εκεί έτσι. Εσύ λέει πρατσίδες εδώ χορεύετε: χορεύουμε άμα λαλήσει Γιάνν' ς μιλάμε το 1985 – 1986 είχε άλλο κόσμο τότε το χωριό. Βγάζω την γκαϊντα εκεί πέρα, πιάνονται κάτι γυναίκες ένας χορός, έρχεται ο Μαυρίτσας με λέει Θρακιώτης δεν είσαι; Γιατί δε χορεύετε θρακιώτικα; Δηλαδή, ο Γιάννης ο Πραντσιδής είχε περάσει με έναν τρόπο ότι θρακιώτικα είναι εκείνα και άλλοι είδαν αυτά και λένε τι, δεν είναι θρακιώτικο. Την ίδια ερώτηση ανάποδα την έκανε η γυναίκα μου όταν πήγαμε στα Τρίκαλα Ημαθίας. Νιόπαντροι, Θρακιώτες δεν είπες ότι είναι; Γιατί χορεύουν έτσι; Και ένα βράδυ που κάναμε γλέντι στο χωριό μου και χόρεψαν και έβαλαν μετά μια κασέτα για να χορέψουν Ρωμυλία, ο πατέρας μου ήταν εκεί, τον ρωτούσα πως σε φάνηκε, μπράβο λέει τα παιδιά και τα Θρακιώτικα τα χόρευαν και τα Βουλγάρικα τα χόρευαν».

απομεινάρια του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου, τον οποίον θεωρούν αμόλυντο και αυθεντικό¹⁹³.

Η ύπαιθρος φαντάζει το μεγάλο καζάνι άντλησης πολιτισμού για το έθνος κράτος, που προσπαθεί μέσω της ανακήρυξης του 1979 ως έτος λαϊκής παράδοσης, να περάσει μέσω του εξουσιαστικού μηχανισμού, που λέγεται εκπαίδευση (σχολείο), τα κομμάτια ενός μεταλλαγμένου διαμεσολαβημένου πολιτισμού, που μέσω των φεστιβάλ προβάλλει το θέαμα και την κατανάλωση (Παπαπαύλου 2010:93 – 94)¹⁹⁴

Τα πολυάριθμα φεστιβάλ που οργανώνονται προβάλλουν κατεργασμένα κομμάτια τοπικών πολιτισμών από ντόπιους μουσικούς, που αποσκοπούν στην προβολή και συνέχεια του πολιτισμικού τους κόσμου και αποτελούν πνευματική και μουσική τροφή για το κοινό και τους μουσικούς.

Ο Ταβλιάκος Γιώργος θυμάται πως τα πρώτα χρόνια που ήρθε στη Θεσσαλονίκη, ήρθε σε επαφή με παλιούς γκαϊντατζήδες για να μπορέσει να πάρει κάποιες γνώσεις και μετά επικέντρωσε τον ενδιαφέρον του στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, το οποίο είχε κάνει την εμφάνιση του από τις αρχές του 1979¹⁹⁵. *«Γίνεται στις εστίες, στο κινηματοθέατρο μία εβδομάδα πριν το Πάσχα και τότε εκεί πέρα καλούν χωριά ολόκληρα. Και έρχονται αυτά τα χωριά που λες και μαζί φέρνουν και μουσικούς. Οπότε, κατά διαστήματα πέρασαν όλοι αυτοί οι παππούδες οι γκαϊντατζήδες και είχα εκεί την ευκαιρία να τους γνωρίσω».*

¹⁹³Όπως αναφέρει η Συρακούλη με βάση τα λεγόμενα του Ben Amos 1971, ο οποίος περιγράφει: *«Το φολκλόρ μπορεί να είναι παλιό κρασί σε καινούργιο μπουκάλι, ή και καινούργιο κρασί σε παλιό μπουκάλι. Ωστόσο, πολύ σπάνια εκλαμβάνεται ως νέο κρασί σε νέο μπουκάλι»*, (Συρακούλη 2010: 173).

¹⁹⁴*«Σύμφωνα με τους κλασικούς θεωρητικούς του φολκλωρισμού όπως ο Hans Muster ο φολκλωρισμός ορίζεται ως αυτό που συμβαίνει όταν η λαϊκή κουλτούρα μεταδίδεται και επιτελείται από δεύτερο χέρι»*, (Παπαπαύλου 2010: 91).

¹⁹⁵Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017: *«Από κει και πέρα άλλον δεν είχα γνωρίσει, μόνο τον Κεκέ τον θυρωρό στην Αθήνα. Μέχρι που μετεγκαταστάθηκα, εδώ Σαλονίκη, μετά ο Ντομπρίδης ήταν δίπλα. Ήμουν πολύ συχνά στο εργαστήρι του, με βοηθούσαν παλιές κασέτες και καταγραφές που είχε. Και ο Ντομπρίδης και ο Παναγιώτης ο Ζηκίδης, γιατί αυτές οι κασέτες ήταν από καλούς μουσικούς εκεί πια άκουσα πως έπαιζαν, πραγματικά το όργανο και τι διαφορετικό είχε, τι δακτυλισμοί. Γιατί τι είναι το όργανο; Είναι μια οκτάβα, δεν είναι οι δυνατότητες του, δηλαδή, είναι περιορισμένες ως πούμε όσων αφορά την έκτασή του. Πρέπει να δώσεις στο όργανο τον χαρακτήρα του, για να μπορέσεις να πεις ότι αυτό που ακούγεται είναι γκάιντα. Και όλα αυτά, τα άλλα πράγματα, τα διαπίστωνα σιγά σιγά με τις ηχογραφήσεις που μου έδωσαν αυτοί οι δυο άνθρωποι από παλιά παιζίματα. Και στη συνέχεια, μετά με το φεστιβάλ των εστιών της Χ.Ο.Φ.Ε.Θ., όπου ερχόντουσαν ολόκληρα χωριά».*

Θεωρώ πως η έννοια «φορείς της παιδείας» είναι η πιο σωστή που αρμόζει στην παραπάνω περίπτωση. Διαπαιδαγώγηση σημαίνει παιχνίδι, σημαίνει παραμύθι, σημαίνει απομυθοποίηση. Είναι η σοφία και το απόσταγμα του παρελθόντος, που διοχετεύεται μέσα από την επαφή από τα λόγια του παππού, μέσα από τον ήχο της μουσικής, να κλέψεις λίγο με το μάτι, λίγο με το αυτί, από την τέχνη, από τη ζωή, από τη ρευστή συνέχεια, από τον ήχο που βαράει η γκάιντα.

Η παιδεία φαντάζει τόσο γυμνή σε σχέση με το χτες. Κυλάει καλοκουρδισμένα στα γρανάζια μίας διαμεσολαβημένης μαζικής εκπαιδευτικής κουλτούρας και στις έντεχνες όχθες ενός αστικού πολιτισμού, που φαντάζει σαν εξουσιαστικό πολυποδικό μόρφωμα, που καταπίνει, απορροφά και μετουσιώνει τα πάντα στο πέρασμά του, αναζητώντας πνευματική τροφή από έναν βιολογικό πολιτισμό, τον αμόλυντο της υπαίθρου, για τη διαπαιδαγώγηση των νέων και για την καλλιέργεια της μάζας των αστών.

Οι καταστάσεις, όπως περιγράφουν τα λεγόμενα των ερωτηθέντων, στην Αθήνα αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα είναι παρόμοιες με αυτές της Θεσσαλονίκης. Ένα μεγάλο ποσοστό έχει ξεκινήσει στην αρχή σαν χορευτές μέσα από τους συλλόγους, και οι περισσότεροι κάνουν λόγο για το Λύκειο Ελληνίδων στην πρωτεύουσα ¹⁹⁶. Εμπνευστής και δημιουργός του θεσμού είναι η Καλλιρρόη Παρρέν (Φλωράκη 2010: 116). Η διαδρομή του Λυκείου Ελληνίδων ξεκινάει από το 1911 με τη διοργάνωση σε κλειστούς και υπαίθριους χώρους παραστάσεων, που θέμα τους έχουν άλλοτε εθνικά, πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά περιεχόμενα (Φλωράκη 2010: 114).

Οι στόχοι του θεσμού του Λυκείου Ελληνίδων θέτουν κυρίαρχο όραμα την εθνική υπερηφάνεια, τον θαυμαστό κόσμο της αρχαιότητας και την προβολή του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου (Φλωράκη 2010: 114). Τα πρότυπα έκφρασης και το

¹⁹⁶ Αποσπάσματα από συνεντεύξεις γκαϊντατζήδων: - Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος: «15 χρονών. Εγώ βασικά χόρευα από μικρός στο Πολύκαστρο, στον σύλλογο». - Ταβλιάκος Γιώργος: «Που λες φίλε Περικλή, ήμουν σε ένα χορευτικό στην Αθήνα χορευτής στο Λύκειο Ελληνίδων. Εκεί λοιπόν, είχαμε ένα, ήμασταν μια ομάδα τρεις, εμείς ήμασταν παιδάκια στα δεκαπέντε». - Ανδριώτης Κώστας: «Εγώ όπως σου είπα μεγάλωσα στο Αίγιο, εκεί μεγάλωσα, μέχρι να ξεκινήσω τις σπουδές μου ήμουν εκεί. Παρόλα αυτά, κατά τα μέσα του δημοτικού ξεκίνησα και ασχολούμουν με τα χορευτικά».

αισθητικό αποτέλεσμα διακατέχονται από ένα πνεύμα θεατρικό στην απόδοση των χορών που δεν ανταποκρίνονται στα παλιά πολιτισμικά πλαίσια¹⁹⁷.

Ο χορός εξέφραζε παλιότερα την καταπίεση των φτωχών, τη διαμαρτυρία και τα ελευθεριακά χαρακτηριστικά μίας κοινωνίας, μέσω μίας ιδεολογικής πολιτισμικής συμπεριφοράς. Στην προκείμενη περίπτωση, χρησιμοποιείται με απώτερο σκοπό την κίνηση και εκγύμναση του σώματος, με έντονες στιλιζαρισμένες εικόνες που κινούνται στα πλαίσια σεναρίου και παράστασης (Φλωράκη 2010: 114).

Από τη δεκαετία του 1970 οι παραστάσεις λειτουργούν με τη σφραγίδα του Ε.Ο.Τ. στα πλαίσια του χειμερινού τουρισμού¹⁹⁸. Το θεσμικό πλαίσιο εκφράζεται από ένα περιοδικό κύκλο αναπαραστάσεων, οι οποίες αποτελούνται από σουίτες χορών με ανάλογη ενδυμασία και θεατρικούς ρόλους που συνοδεύονταν από φωνητική συνοδεία (Φλωράκη 2010: 119).

Ο Μακρής Γιώργος, από την πλευρά των γκαϊντατζήδων, σχολιάζει πως δεν ακολούθησε τον δρόμο που προβάλανε τα χορευτικά, καθώς δεν τον γοήτευαν καθόλου οι συνθήκες πραγμάτωσης¹⁹⁹. Ο Αλεξανδρόπουλος Αλέκος αναφέρει πως υπήρχε ζήτηση για άνδρες χορευτές, αλλά το όλο αισθητικό αποτέλεσμα που θύμιζε εθνική παράσταση τον απώθησε²⁰⁰. Η έλξη όμως από την άλλη πλευρά, τον οδηγούσε

¹⁹⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «*Τα έχουμε τσουγκρίσει με τους χοροδιδασκάλους, μας λένε παίζει βουλγάρικα δεν είναι παραδοσιακό. Ε! παραδοσιακό δεν είναι να έχουμε τους χοροδιδασκάλους, γιατί παραδοσιακά είχαμε μουσική, είχαμε γκάιντα, αλλά χοροδιδασκάλους δεν είχαμε*».

¹⁹⁸ Ε.Ο.Τ. (Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού).

¹⁹⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «*Με έφθειρε αυτό το πράγμα, με έφθειρε πάρα πολύ. Από την αρχή, από το 2000, βεβαία έριξα πλάτη στα χορευτικά, σε όλα τα χορευτικά εν Αθήνας και οπουδήποτε αλλού. Πρώτον, ένα ήταν το οικονομικό, δηλαδή το 2000 πληρωνόμασταν έξι μήνες μετά, κάτι το οποίο εγώ δεν ήθελα. Δεύτερον, ήταν η απόλυτη αποτύπωση του ηχογραφήματος, π.χ. μου έχει τύχει να θέλουν ορεινή Σερρών και επειδή ο παππούς μου παίζει σε έναν δίσκο, που εκδόθηκε το 1976 με ξεκούρδιστη ή με δικό της μακάμ, με δικό της τρόπο η γκάιντα, απαιτούσαν το ίδιο πράγμα. Αυτό δεν μπορεί να γίνει, εκτός από το ίδιο τον παίκτη ή από τον ίδιο τον τόπο, αν έχει την ίδια γκαϊτανίτσα. Εμένα η απόλυτη αποτύπωση του ηχογραφήματος δε μου αρέσει, όπως δε μου αρέσουν και οι πρόβες των χορευτικών με το CD. Το ιδανικό για μένα είναι να χορεύουμε με τους μουσικούς, έτσι το ήθελα, δεν το ήθελα, άντε πάτα το κουμπί. Γιατί και ξέρεις ότι είναι 02:45 το track και το φινάλε σου είναι στάνταρ στο 02:44 ή 02:46 με την άρση, δε με άρεσε αυτό το πράγμα. Οπότε, δε με γοήτευε να παίζω σε χορευτικά, όπως δε με γοήτευε να βλέπω ανθρώπους μουσικούς και τους χορευτές. Απλά, οι χορευτές δεν ήταν ο χώρος μου, να ντυνόμαστε με την παραδοσιακή στολή. Στην καθημερινότητα μου φοράω τζιν, έχω τα μαλλιά μου, με τα αθλητικά μου, δε φοράω αυτήν την βράκα, ούτε ζώνη, γιατί να το κάνω αυτό;».*

²⁰⁰ Απόσπασμα από την συνέντευξη του Αλεξάνδρου Αλεξανδρόπουλου, 2016: «*Κάποια εποχή πάλι στα φοιτητικά χρόνια, γύρω στα 22 – 23, είχα μια φίλη η οποία χόρευε στο Λύκειο Ελληνίδων, όπου ειδικά και εκεί πριν από τριάντα χρόνια ήθελαν άνδρες χορευτές, γιατί είχαν πολλές γυναίκες. Πήγαμε εκεί δε*

στον νέο δρόμο που άρχισε να χαράζεται για τον ίδιο και την γκάνιτα. «Θεατρικό και “fake” ας πούμε. Το καλό ξέρεις γίνονταν διάφορες πρόβες, ερχόντουσαν παππούδια μουσικοί από τους παλιούς. Εκεί ένιωθα μια έλξη ότι πήγαινα να δω τους παππούδες, να δω βιολιά, σαντούρια, τουμπελέκια. Εκεί άρχισα πιο πολύ να ξεδιαλώνω ακούσματα τις περιοχές και να μαθαίνω. Το παράτησα μεν, αλλά μου έμεινε αυτή η αγάπη. Ότι ρε παιδί μου εγώ περισσότερο είμαι της μουσικής, πάρα του χορού».

5.7 Ο κυριαρχικός ρόλος των Μ.Μ.Ε. στην προβολή των πολιτιστικών συλλόγων

Η εξέλιξη της τεχνολογίας σε συνδυασμό με τη δύναμη που είχε ο φακός της τηλεόρασης, εισάγουν στις συνειδήσεις των ανθρώπων νέα νοήματα στο τι σημαίνει παράδοση και φολκλόρ (Πουλάκης 2010: 213). Από τη μία πλευρά, έφερε πιο κοντά τους ανθρώπους καθώς άνοιξε μία γέφυρα επικοινωνίας με τον έξω κόσμο, αλλά από την άλλη τους απομάκρυνε περιορίζοντας τις μετακινήσεις, την επαφή και τον διάλογο.

Στο εκφραστικό πεδίο, χαλιναγώγησε τον αυθορμητισμό βάσει της ελεγχόμενης συμπεριφοράς, διαστρέβλωσε την πραγματικότητα και κέρασε μασημένη τροφή στους πληγέντες υπό τις ευλογίες του έθνους – κράτους (Πουλάκης 2010: 216). Η συμβολή της περιφερειακής τηλεόρασης, του ραδιοφώνου, αλλά και των φεστιβάλ που συνδυάζονταν με θεατρικές παραστάσεις, δίνουν πια τη δυνατότητα της προβολής του τοπικού πολιτισμού των μικρών κοινωνιών, σε συνδυασμό με την ατομική αυτοπροβολή σε μεγαλύτερα γεωγραφικά πλαίσια (Αυδίκος 2002: 74).

Σημαντικό ρόλο παίζει η δισκογραφία, η οποία βασίζεται στο ρεπερτόριο της παρέας, αλλά και στη γραμμή πλεύσης από την πρωτεύουσα, που προωθεί τους καλλιτέχνες που εξυπηρετούν τις πολιτιστικές πολιτικές της άρχουσας τάξης στη διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας (Ματακάκης 2014: 34).

Η δυναμική αυτή που αναπτύσσεται μετά το 1985 με τα δημοτικά σχήματα και με τις αναβιώσεις παλιών εθίμων (π.χ. Μπέης, Μπάμπω) προσπαθεί να επαναφέρει στο

μου άρεσε το στιλ το ότι έπρεπε να είναι ακαδημαϊκό, με διδασκαλία και με παραστάσεις, φουστανέλες και μετά από δύο τρείς μήνες έσουρα».

προσκήνιο κομμάτια χαμένου πολιτισμού (Αυδίκος 2002: 74). Η γκάιντα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στις αναβιώσεις μέσω του συλλόγου, αλλά κερδίζει έδαφος και στις περιστάσεις που πρωταγωνιστούσε το κλαρίνο (π.χ. γάμους, βαφτίσια)²⁰¹.

Τα Μ.Μ.Ε. δημοσιοποιούν τα γεγονότα και ωθούν ένα μεγαλύτερο όγκο πλήθους προς την αναγνώρισή της. Οι πηγές της Λουτζάκη αναφέρουν πως η γιορτή του μετανάστη που πραγματοποιείται σε επίπεδο συλλόγων την καλοκαιρινή περίοδο, φέρνουν και πάλι στο προσκήνιο τους πάνδημους χορούς, το χοροστάσι και την πλατεία του χωριού, που πλέον πια δεν είναι μεμονωμένο γεγονός, αλλά εντάσσεται στα πλαίσια της τηλεοπτικής αναμετάδοσης από εκπομπές που αποσκοπούν να θίξουν κομμάτια του λαϊκού πολιτισμού (Λουτζάκη 1999: 252).

Η τηλεόραση, αλλά και η κοινότητα επιβάλλει ένα σύνολο από όρους για το κάθε χωριό, που προσπαθεί να προβάλλει μέρος του πολιτισμικού του εγώ. Η ελεγχόμενη πορεία, με την παρέμβαση του σκηνοθέτη, προκαλεί αλλοίωση της πραγματικότητας, καθώς έχει ως στόχο το αισθητικό αποτέλεσμα ενός ομοιόμορφου συνόλου, υποτιμώντας την άποψη του κοινού και θέτοντας την υπακοή στους κανόνες της παράστασης, μέσα από ένα τεχνητό σύνολο ηθοποιών με ρόλο και χωρίς να υφίστανται ο χώρος και χρόνος του τόπου (Λουτζάκη 1999: 253).

Ο Πουλάκης, αναφερόμενος στη θεωρία της διαλεκτικής κρητικής, τονίζει πως οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί εισάγουν και εκθέτουν κατασκευές της πραγματικότητας, υποκρύπτουν διαφορούμενες έννοιες και διαμορφώνουν ένα υβριδικό αποτέλεσμα, καθώς η τηλεόραση μέσα από μία ανα-στοχαστική λογική αναπλάθει και διαμορφώνει μία διαμεσολαβημένη και επινοημένη πραγματικότητα (Πουλάκης 2010:221 – 222).

«Μία φολκλόρ παράσταση δε δίνει ζωή για μένα, είναι πως να το πω, μου ήρθε λέξη μνημόνιο. Λάθος μνημόσυνο, είναι ένα μνημόσυνο η φάση, δεν είναι κάτι άλλο», τονίζει για το γεγονός ο Μακρής Γιώργος θέλοντας να δώσει τον ορισμό για την αναπαράσταση του παρελθόντος στο σήμερα. Είναι η εποχή που η επιτυχία

²⁰¹ «Η γκάιντα φαίνεται πλέον ότι δεν είναι κάτι το «αρνητικό», όπως ήταν περίπου ως τα μέσα του 1980, αλλά κάτι το «θετικό», μέρος της θρακικής μουσικής παράδοσης, η οποία αξίζει την προσοχή όλων. Ενδεικτικό της τάσης αυτής είναι ότι, σε κάποιες περιπτώσεις, καλείται να ξαναπαίξει ρόλο σε επίσημες περιστάσεις, όπως ο γάμος. Τότε, αναλαμβάνει συνήθως να παίξει στο έθιμο της γίγκας, καθώς και στο γλέντι που το ακολουθεί, κατά την παραμονή του γάμου. Δίνει, επίσης, ένα «χρώμα» στο κυρίως γαμήλιο γλέντι (που συνήθως γίνεται με ορχήστρες), παίζοντας εμβόλιμα για λίγη ώρα», (Σαρής 2007, σ. 127).

καθορίζεται από την επαφή στο γυαλί, σπάει ο πάγος της αφάνειας και μπαίνει το θέμα της προβολής, ουσιαστικά κάποιος να τους δει και να τους ξεχωρίσει (Λουτζάκη 1999: 253).

Όπως σχολιάζει ο Σαρρής Χαρίδημος, συντελείται μία αλλαγή στο κοινωνικό προφίλ της γκάιντας, σταματάει να θεωρείται όργανο ένοχο και υποτιμημένο και ο ρόλος της αποκτά άλλο ειδικό βάρος, έχει πλέον πια αξία μέσα από την παράσταση. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Οι Ασβεστάδες κοκορεύονται που έχουν τον Θεοδόση, εμείς είμαστε πιο παραδοσιακοί από εσάς. Εσείς χορεύετε με το κλαρίνο, εμείς είμαστε πιο παραδοσιακοί. Ή στο άλλο το χωριό τον Λαγό που έχει τον μπάριμπα- Γιάννη. Όλα τα χωριά τότε που είχαν δηλαδή γκάιντα με όρους φολκλόρ, τους είχανε σαν ένα αξιοθέατο. Κοιτάχτε έχουμε και αυτό το σπάνιο ποιμενικό όργανο και κάνουμε την παράστασή μας καλή. Δε χρησιμοποιούσαν τυχαία τον όρο παράσταση. Άλλο είναι η μουσική να είναι μέρος της ζωής και άλλο η μουσική να είναι μέρος της παράστασης. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι από εδώ και πέρα ουσιαστικά και αυτό εξακολουθεί να γίνεται και σήμερα, φαντασιώνονται, λειτουργούν σαν να βλέπουν τον εαυτό τους στην τηλεόραση. Κρατήστε το αυτό. Γιατί πλέον αυτός που κάνει κουμάντο στην αισθητική και στην επιτέλεση, δεν είναι η κοινότητα και οι αρχές της κοινότητας, αλλά είναι οι όροι οι τηλεοπτικοί οι οποίοι διαμορφώνουν την τηλεόραση. Άρα και το φολκλορικό χορευτικό συγκρότημα και η παράσταση και όλα αυτά γίνονται με την ίδια λογική».*

5.8 Ο ρόλος της Βουλγαρίας στην ανανέωση του ενδιαφέροντος

Μετά το πέρας του Ψυχρού Πολέμου και το άνοιγμα των συνόρων με τη Βουλγαρία, καθώς υπήρχε περιορισμός, ο πληθυσμός των παραμεθόριων περιοχών της ευρύτερης Θράκης διασταυρώθηκε με έναν διαφορετικό κόσμο που είχε ακολουθήσει τη δική του πορεία για μεγάλο χρονικό διάστημα (Ματακάκης 2014: 34).

Η κατάσταση όπως την περιγράφει ο Ζηκίδης Παναγιώτης διαφοροποιήθηκε σε σχέση με το παρελθόν: *«Παλιά παίζανε το ίδιο Έλληνες και Βούλγαροι, πριν απομονωθούν λόγω κομμουνισμού αυτοί και ήταν ανοιχτά τα σύνορα και είχαμε και ίδια όργανα, ίδιους τόνους. Αυτοί εξελίχτηκαν μουσικά διαφορετικά και τα όργανα τα εξέλιξαν*

διαφορετικά. Εμείς νομίζω ότι μείναμε σε αυτό που υπήρχε παλιότερα, δεν αλλάξαμε πολύ»²⁰².

Η κατάσταση από τις περιγραφές των συνεντευξιαζόμενων, αλλά και από πηγές του Σαρρή (Σαρρή 2007, α: 129) συγκλίνουν στο γεγονός πως στον Έβρο είχαν απομείνει μόνο τα ηλικιωμένα άτομα και οι φορείς της συνέχειας ήταν μετρημένοι στα δάχτυλα. Το κυρίαρχο μοντέλο που ακολούθησε η Βουλγαρία βασιζόταν στα σοβιετικά πρότυπα δημιουργώντας ένα υβρίδιο, με σκοπό να παντρέψει μουσικές της δύσης με φολκ στοιχεία, υπό την ηγεμονική ενορχήστρωση της άρχουσας τάξης²⁰³ (Σαρρή 2007, α: 127).

Η επόμενη γενιά που εξελίσσεται μέσα από την εκπαίδευση διαφέρει με το παρελθόν. Η γκάιντα διδάσκεται σε ακαδημαϊκό επίπεδο, κεφαλαιοποιείται από την άρχουσα τάξη, μπαίνει μία εικονικότητα με αποτέλεσμα την ολική ομογενοποίηση (Ματακάκης 2014: 34).

«Μετά τον Βαριμέντζοφ στη Βουλγαρία όλοι έγιναν Βαριμέντζοφ», αναφέρει ο Αλεξανδρόπουλος Αλέκος. Αντίστοιχα, ο Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος θέτει πως στη Βουλγαρία πριν τρεις δεκαετίες εξελίχτηκε η μεγάλη αλλαγή, «Πήραν τον καλύτερο παππού γκαϊντατζή που είχαν, που ήταν στα πρόβατα, τον Βαριμεντσόφ και τον έβαλαν στο πανεπιστήμιο. Ανάπτuζαν μια τεχνική πάνω στην γκάιντα. Ήταν ο καλύτερος τον πήραν και έφτιαζαν ένα μοντέλο, το οποίο θα διδάσκονταν σε όλους τους γκαϊντατζήδες».

²⁰² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Οι Βούλγαροι έχουν ένα στυλάκι τους καταλαβαίνουμε αμέσως, είτε Έλληνας θα παίξει αυτός λέμε παίξει σαν Βούλγαρος. Αυτοί έφτιαζαν ένα στυλάκι στα πανεπιστήμια τους, τράβηξαν διαφορετικό δρόμο από εμάς. Αλλά έναν να ακούσεις είναι σαν να τους έχεις ακούσει όλους, όλοι παίζουν ακριβώς το ίδιο στυλ».

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017: «Ναι, δεν ξεχωρίζεις εύκολα. Ενώ έναν δικό μας, άμα μου βάλεις έναν από τους παλιούς. Α! αυτά τα γυρίσματα τα κάνει μόνο ο μπάρμπα Γιάννης, ενώ οι Βούλγαροι είναι καρμπόν όλοι».

²⁰³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: «Ποιος παίζει έτσι Έλληνας; Και τώρα αργά παίζει. Τώρα αυτό δεν μπορείς να το πεις βουλγάρικο, μια χαρά παίξιμο είναι και δεν μπορείς να χορέψεις με αυτό, είναι της παλιάς σχολής της Βουλγαρίας. Δηλαδή αυτή είναι μέχρι πενήντα με εξήντα 60 χρονών, είναι οι παλιές σχολές. Οι παλιές σχολές, οι καλές, οι οποίες πήραν τα τραγούδια τα παραδοσιακά και τα έκαναν πιο ωραία. Τώρα έχουν ξεφύγει οι νέες γενιές, παίζουν πιο σύνθετα. Αυτή είναι η παλιά σχολή Βουλγαρία που μου αρέσει».

Η γκάιντα προσαρμόστηκε σε κούρδισμα πιάνου, κυριάρχησε η δεξιοτεχνία και οι δυτικότερες συνθέσεις που προβάλλανε τα Μ.Μ.Ε. διαμέσου μίας πολιτιστικής πολιτικής που εφαρμόζε το κράτος²⁰⁴ (Σαρρής 2007, α: 127). Η άμεση διαφορά περιβάλλοντος του οργάνου είναι αισθητή, καθώς στον Έβρο υφίσταται μία στασιμότητα σε αντίθεση με τη Βουλγαρία που υπάρχει εξέλιξη και μάλιστα σε πλαίσια πανεπιστημιακά που οδηγεί σε αντικατάσταση του πολιτισμικού πλαισίου (Σαρρής 2007, α: 128).

Ωστόσο, η γειτνίαση για τους Εβρίτες είναι μαζική, αλλά και μεμονωμένη λόγω τουρισμού, λόγω μικρότερου οικονομικού κόστους των προϊόντων, της διασκέδασης, και του επιπέδου ζωής (Σαρρής 2007, α: 128). Οι πηγές θέτουν πως η εύκολη εύρεση γκάιντας από τη Βουλγαρία, καθώς αποτελούσε προϊόν βιομηχανικό, με μεγάλη επάρκεια και χαμηλό κόστος, επιβράδυνε την υποχώρηση του οργάνου και ταυτόχρονα αύξησε το ενδιαφέρον σε αυτούς που ήθελαν να ξανά ασχοληθούν (Ματακάκης 2014: 35, Σαρρής 2007, α: 129).

Ο Ζηκίδης Παναγιώτης σχολιάζει πως *«παλιά ήταν κλειστά τα σύνορα δεν μπορούσανε. Όταν άνοιξαν τα σύνορα ναι, παίρνανε, γιατί μόνο εκεί έβρισκαν. Αν ήθελες να αγοράσεις γκάιντα λίγο δύσκολο στην Ελλάδα»*. Η επανάσταση ωστόσο της τεχνολογίας (ράδιο – τηλεόραση), η δισκογραφία, τα Μ.Μ.Ε., αλλά και η μικρή χιλιομετρική απόσταση, επιτρέπει την ανταλλαγή πολιτισμικών στοιχείων μέσω της μουσικής και τροφοδοτούν με νέα στοιχεία τον κύκλο των γκαϊντατζήδων στην ευρύτερη Θράκη (Ματακάκης 2014: 35)²⁰⁵.

²⁰⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2017: *«Ναι, ναι, οι Βούλγαροι έχουν αλλάξει το όργανο. Άμα σου δείξω τις γκαϊτανίτσες τις δικές μας δεν είναι καμπάνα κάτω, αυτό έχει ως αποτέλεσμα επάνω να ακούγεται δυνατά και όσο κατεβαίνει να μην ακούγεται πολύ δυνατά. Ίσως για αυτό και τα τραγούδια παιζόντουσαν από ψηλά τα πιο πολλά, γιατί ακούγονταν και καλύτερα όταν δεν υπάρχουν τα μικρόφωνα. Και οι Βούλγαροι που το έχουν κάνει σα ζουρνά και κατεβαίνει κάτω, όλες οι νότες ακούγονται με την ίδια ένταση, είναι όλες το ίδιο»*.

²⁰⁵ Απόσπασμα από την πτυχιακή εργασία του Ματακάκη Στέργιου: *«Η δισκογραφία και το ραδιόφωνο βοήθησε στο να φτάσουν αυτές οι μουσικές στα αφτιά τους, με την δισκογραφική συνεργασία του Γιώργου Μπουρμά και Μαρίας Στογιάννοβα να δεσπόζει. Για πρώτη φορά οι παλιοί γκαϊντατζήδες άκουσαν «τα δικά τους» τραγούδια να παίζονται με ένα καινούργιο ύφος και φυσικά το αποτέλεσμα τους ενθουσίασε, στον βαθμό που άρχισαν να αναπαράγουν τις εισαγωγές τραγουδιών, κυρίως σε ζωνναράδικους σκοπούς, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Ζηκίδη. Ο γκαϊντατζής Πασχάλης Κιτσικούδης από την Παταγή, μου αποκάλυψε πως συχνά άκουγε στο ραδιόφωνο βουλγάρικους σταθμούς με παραδοσιακή μουσική, και μάλιστα μου έπαιξε και έναν βουλγάρικο σκοπό που είχε αποστηθεί από το ραδιόφωνο. Ένα άλλο γεγονός που αξίζει να σημειωθεί είναι και η παρουσία του μοναδικού νέου γκαϊντατζή αυτής της περιόδου, του Παναγιώτη Ζηκίδη. Ο Ζηκίδης μου ανέφερε πως κατά την περίοδο που προσπαθούσε να μάθει να*

Στα μάτια των Εβριτών οι Βούλγαροι οργανοπαίχτες φαντάζουν μία κλάση πιο επάνω. Η μουσική τους δε γίνεται αντιληπτή λόγω εναρμόνισης και πολλαπλού συνόλου. Οι δεξιοτεχνικές ικανότητες, καθώς και η πανεπιστημιακή εκπαίδευσή τους, τους δίνει τον χαρακτηρισμό του δάσκαλου στη συνείδηση τους (Σαρρής 2007, α: 129).

Ο επαναπατρισμός του κλαριντζή Μπουρμά Γιώργου θέτει ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο στις αλλαγές που επιτελούνται στα χρονικά δεδομένα του 1976. Επιστρέφει πτυχιούχος από τη Βουλγαρία, με αρκετά μεγάλο ρεπερτόριο, καταρτιζόμενος με θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις²⁰⁶. Εισάγει το βουλγάρικο ύφος στο κλαρίνο και χαρακτηρίζεται προπομπός των αλλαγών που πραγματοποιούνται, καθώς ιδρύονται οι πρώτες σχολές παραδοσιακής μουσικής τη δεκαετία του 1990 (Αυδίκος 2002: 73).

Το κλαρίνο εισάγει νέα στοιχεία από την επαφή με τη Βουλγαρία, που επαναπροσδιορίζουν το ύφος και τη δομή από τις μελωδίες, αφού επισημοποιούνται τεχνικές που παραπέμπουν στη δυτική νοοτροπία (χρήση δεύτερες φωνές με απόσταση από την τονική) (Ματακάκης 2014: 36).

Το ρεπερτόριο της γκάιντας δεν επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό, όπως αναφέρει ο Σαρρής, διότι ο μεγαλύτερος όγκος των κομματιών έγινε γνωστός στον Έβρο μέσω του κλαρινίου και τεχνικά είναι αδύνατον να παιχτούν στην γκάιντα λόγω μικρότερης έκτασης του οργάνου (Σαρρής 2007, α: 130). Επίσης, παρατηρείται περισσότερο ότι δανείστηκαν οργανικά μέρη μουσικά, τα οποία συμπίπτουν «στον ίδιο παρονομαστή με τα ντόπια και εμφανίζονται κυρίως στο βόρειο ρεύμα» (Σαρρής 2007, α: 130).

παίζει ακούγοντας τους παλιούς μουσικούς του χωριού του (Πεντάλοφος), συμπτωματικά γνωρίστηκε με νέους μουσικούς από τη Βουλγαρία σε ένα φολκλορικό φεστιβάλ που λάμβανε χώρα στο χωριό του. Σύμφωνα με την άποψή του, αν δεν δεχόταν την βοήθεια των καινούργιων του φίλων δεν θα μπορούσε να προσεγγίσει τον άγνωστο μέχρι τότε για αυτόν, κόσμο της γκάιντας», (Ματακάκης 2014: 35).

Απόσπασμα από τη διατριβή του Σαρρή Χαρίδημου: «Σε κάποιες περιπτώσεις, φαίνεται ότι μελωδικά στοιχεία βουλγάρικης προέλευσης ενσωματώθηκαν στο ρεπερτόριο των γκαϊντατζήδων του Έβρου. Ενδεικτική είναι μια μαρτυρία του Παναγιώτη Ζηκίδη, ο οποίος αναφέρει ότι μια κασέτα με εβρίτικο ρεπερτόριο που ηχογράφησε η Μαρία Στογιάνοβα, Βουλγάρρα δεξιοτέχνης της γκάιντας μαζί με τον κλαριντζή Γιώργο Μπουρμά, στάθηκε η αφορμή για να «ξεσηκώσουν» κάποιοι γκαϊντατζήδες ορισμένα οργανικά τμήματα βουλγάρικης προέλευσης», (Σαρρής 2007, α: 129).

²⁰⁶ Απόσπασμα από συνεντεύξεις: - Αλεξανδρόπουλος Αλέκος: «Ενώ ας πούμε στην Αθήνα, γκαϊντατζήδες δύσκολα βρίσκεις που να μένουν μόνιμα και κάτι να διδάξουν. Μέχρι πριν λίγα χρόνια είδες που έλεγα ήταν κάποιος μεγάλος σε ηλικία που έπαιζε στην Δώρα Στράτου; Ήρθε ένας Βούλγαρος ο Ιβάν που δίδασκε». - Ανδριώτης Κώστας: «Στην αρχή είχα βρει τον Ιβάν. Ήταν ένας Βούλγαρος τύπος, ο οποίος είχε αρκετούς μαθητές στην Αθήνα».

Η υβριδική μουσική που διαμόρφωσε η Βουλγαρία, μετά το άνοιγμα των συνόρων, δεν μπόρεσε να σταθεί η αφορμή για περεταίρω άντληση στοιχείων, γιατί δε γίνονταν πλήρως κατανοητή και κατά δεύτερο λόγο διότι αντλήθηκαν συμβατικά στοιχεία που ταυτίζονταν με τη μουσική του Έβρου (Σαρρής 2007, α: 130). Είναι χαρακτηριστική πάντως η εμφάνιση Βουλγάρων δασκάλων στην ευρύτερη Θράκη και γενικότερα στον Ελλαδικό χώρο μετά την κατάρρευση του σοσιαλισμού και το άνοιγμα των συνόρων στη Βουλγαρία (Αυδίκος 2002: 74), γεγονός που φαίνεται και από τις συνεντεύξεις της επιτόπιας έρευνας²⁰⁷.

²⁰⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2017: «Αλλά όσοι καλοί μουσικοί ήταν εδώ πέρα, είτε γκαϊντατζήδες παλιούς, είτε ακορτεονίστες, είτε κλαρινίστες παλιούς, ήταν Έλληνες που είχαν μεγαλώσει στη Βουλγαρία και ήρθαν μετά εδώ σε μεγάλη ηλικία είκοσι πέντε, τριάντα, σαράντα. Δηλαδή, είχαν αναπτύξει μια τεχνική επάνω και ήρθαν εδώ πέρα. Εμείς εδώ είμαστε πίσω από τότε δεν είχαμε υποδομή».

6 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

Η επόμενη γενιά των γκαϊντατζίδων 2000 – 2018

6.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η καταγραφή των κυριότερων σημείων που στοιχειοθετούν την επόμενη γενιά των γκαϊντατζίδων, η οποία μελετάται κατά την περίοδο του 2000 – 2018.

Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα 6.2. γίνεται μία προσπάθεια περιγραφής της κατάστασης που επικρατεί στην περιοχή του Έβρου αναφορικά με τη νέα γενιά των γκαϊντατζίδων κατά την περίοδο του 20^{ου} αιώνα, παραθέτοντας τα κυριότερα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 6.3. σκιαγραφούνται οι πρώτες ενδείξεις αναβίωσης της γκάιντας, δίνοντας έμφαση στην καθοριστική συμβολή των κυριότερων φορέων στην πορεία της γκάιντας.

Ακολούθως, στην ενότητα 6.4. εξετάζεται ο νέος ιστός του Έβρου και αντίστοιχα στην ενότητα 6.5. εξετάζεται ο ιστός εκτός του Έβρου, με την παράθεση γεγονότων που αποτελούν ορόσημα του νέου άξονα οργανωμένης προσπάθειας για τη διάσωση του οργάνου, τόσο στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, όσο και στις αστικές πόλεις.

Ακολουθεί η ενότητα 6.6., όπου επισημαίνεται το νέο πλαίσιο της γκάιντας παραθέτοντας σημαντικά χαρακτηριστικά για τους σημαντικότερους γκαϊντατζίδες της επόμενης γενιάς στην Αθήνα. Συγκεκριμένα, γίνεται μία συνοπτική περιγραφή της δράσης των ακόλουθων γκαϊντατζίδων: Μακρής Γιώργος, Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, Ανδριώτης Κώστας, Ταβλιάκος Γιώργος, Ματακάκης Στέλιος και Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος.

Τέλος, ακολουθεί η ενότητα 6.7., όπου επισημαίνονται οι κοινοί ορίζοντες τόσο των αστικών, όσο και των παραμεθόριων περιοχών.

6.2 Μια αναστοχαστική ματιά του 20^{ου} αιώνα της νέας γενιάς γκαϊντατζήδων στον Έβρο

Η γκάιντα ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση στο ευρύ κοινό. Ουσιαστικά, διαφαίνεται μία μικρή κινητικότητα σε επίπεδο διδασκαλίας σε συστηματικά άτυπα πλαίσια, με αρχή τη μίμηση στα αστικά κέντρα του Έβρου από τους παλιούς γκαϊντατζήδες, ωστόσο ο αριθμός των συμμετοχών είναι μικρός (Σαρρής 2007, α: 257)²⁰⁸.

Οι φορείς της συνέχειας ήταν λιγοστοί και η πορεία της γκάιντας αμφιλεγόμενη. Όπως σχολιάζει ο Σαρρής Χαρίδημος μέσα από την έρευνά του, τη χρονική περίοδο 1995 – 2000 παρέμεναν μερικοί ηλικιωμένοι γκαϊντατζήδες γεννηθείς από το 1919 έως το 1939 στο ευρύ γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης, χωρίς να τίθεται ζήτημα διαδοχής στο τόξο Διδυμότειχου – Θράκης, εκτός λιγοστών εξαιρέσεων γεγονός που προκύπτει και από τα πορίσματα της έρευνας των συνεντεύξεων της παρούσας εργασίας²⁰⁹. *«Φτάνω στο τέλος της έρευνας μου και κάθομαι και γράφω, φεύγοντας όλοι αυτοί πάει το όργανο, δεν έβλεπα συνέχεια»²¹⁰.*

²⁰⁸ Απόσπασμα από τη διατριβή του Σαρρή Χαρίδημου: Εντοπίστηκαν δύο φορείς ένταξης της διδασκαλίας της γκάιντας σε ένα συστηματικό πλαίσιο. Ο πρώτος είναι η Σχολή Παραδοσιακής μουσικής του Δήμου Αλεξανδρούπολης και ο άλλος το Λαογραφικό Μουσείο Ορεστιάδας. Δάσκαλος στην πρώτη, έως τον θάνατό του, το 1996, ήταν ο Βαγγέλης Κεκές. Στη συνέχεια, ανέλαβε ο Γιάννης Πεχλιβάνης, ο οποίος διδάσκει και στα μαθήματα του Λαογραφικού Μουσείου Ορεστιάδας. Παράλληλα, ο Πασχάλης Χρηστίδης διδάσκει γκάιντα σε ωδείο του Διδυμοτείχου από το σχολικό έτος 2003 – 2004. Ο Χάρης Χαριτωνίδης, επαγγελματίας χορευτής και νέος γκαϊντατζής από την Αθήνα, ο οποίος το 2000 υπηρετούσε, ως έφεδρος αξιωματικός, τη στρατιωτική του θητεία στον Έβρο, παρακολουθούσε τακτικά τα κυριακάτικα μαθήματα του Γιάννη Πεχλιβάνη. Αναφέρει ότι το μάθημα ήταν ομαδικό και το παρακολουθούσαν, εκτός από εκείνον, ένας σαραντάχρονος από το Νέο Χειμώνιο και δύο μικρά παιδιά. Ως προς τη μέθοδο της διδασκαλίας, αυτή γινόταν με τον *«παραδοσιακό τρόπο»*. Ο Πεχλιβάνης έπαιζε και οι μαθητές προσπαθούσαν να τον μιμηθούν, ένας κάθε φορά. *«Έπαιζε κάτι ο ένας, κάτι ο άλλος, έπαιζε και ο μπαρμπα- Γιάννης. Ο καθένας τα δικά του»*. Στον Έβρο, κατά το διάστημα της επιτόπιας έρευνας, δεν εντοπίστηκε κάποια άλλη μέθοδος διδασκαλίας. (Σαρρής 2007, α: 257).

²⁰⁹ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας, Αύγουστος 2017, Διδυμότειχο: *«Εξάιρεση ήταν ο Ντομπρίδης και ο Ζηκίδης, σε ολόκληρη την περιοχή Διδυμότειχου Θράκης. Ο πιο πιτσιρικάς γκαϊντατζής ήταν ο Πασχάλης ο Κιτσικούδης γεννημένος το 1939. Όλοι οι άλλοι ήταν παππούδες σε αυτήν την ηλικία [1939 έως 1919]»*.

²¹⁰ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας, Αύγουστος 2017, Διδυμότειχο: *«Άκουγα γκάιντα γκάιντα γκάιντα, έρχομαι το 1995 με κασετόφωνα με, με... και λέω που είναι η γκάιντα; Α! Είχαμε έναν που πέθανε, άλλοι στη Γερμανία. Όταν συνειδητοποίησα στα τέλη του 1996, σε ολόκληρο το γεωγραφικό της Θράκης, Ροδόπης, Έβρου, Ξάνθης, συνολικά υπήρχαν είκοσι άτομα που έπαιζαν γκάιντα, όχι κατά προτίμηση γκαϊντατζήδες, γκαϊντατζήδες, έτσι μάχιμοι γέροι δεξιότεχες που να βγάζουν γλέντι στους τρεις νομούς καμιά δεκαριά. Οι άλλοι πήγαν στη Βουλγαρία*

6.3 Τα πρώτα σημάδια της αναβίωσης – Βασικοί φορείς

Ο όρος «αναβίωση» στην παρούσα εργασία αναφέρεται με την έννοια της ανατροπής στην τάση υποχώρησης που είχε υποστεί ο ανανεωτικός ιστός της γκάιντας. Η υποχώρηση δεν απέφερε ολική νέκρωση που να σηματοδοτεί το σύνδρομο της νεκροφάνειας, παρά των διαφοροποιήσεων που έλαβαν χώρα στα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα.

Η αναβίωση της γκάιντας έχει ξεκινήσει από το 2000 στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης και του Έβρου μέσα από το βίωμα του γλεντιού, της τελετουργίας και τον επαναπροσδιορισμό των τοπικών εθίμων. Η δράση των χορευτικών και πολιτισμικών συλλόγων συνέβαλε σημαντικά, ώστε η γκάιντα να αναδειχτεί σε σύμβολο «γνησιότητας» και αυθεντικότητας της τοπικής υπερηφάνειας και η συμμετοχή της αντιμετωπίζεται ως συνέχεια του πολιτισμικού και κοινωνικού κεφαλαίου.

Παύει πλέον πια η γκάιντα να αντιμετωπίζεται σαν ένα παρακατιανό όργανο, «αποενοχοποιείται» και ακολουθεί αντίθετη πορεία από έξω προς τα μέσα, από μουσικούς ερευνητές οι οποίοι διαμένουν σε πόλεις, δεν σχετίζονται με τα παλιά πρότυπα, αλλά ούτε έχουν σχέση καταγωγής. Η τάση αυτή μεταδίδεται και στους ντόπιους Εβρίτες, οι οποίοι επιδιώκουν να μην κοπεί εντελώς ο ομφάλιος λώρος, μετά τα βίαια γεγονότα της μεταπολεμικής περιόδου. Ουσιαστικά, προσπαθούν να συνδεθούν με τη γενιά των παππούδων και να μάθουν από αυτούς, παρακάμπτοντας τη γενιά των πατεράδων τους, οι οποίοι συνέβαλαν στην απαξίωση της γκάιντας.

Αναμφίβολα, οι βασικοί τομείς που ώθησαν τη νέα γενιά είναι η θέσπιση μαθημάτων γκάιντας από τη νεότερη γενιά γκαϊντατζήδων προς τα παιδιά της περιοχής, τα φεστιβάλ γκάιντας εντός και εκτός Έβρου, το διαδίκτυο, τα Μ.Μ.Ε. και η δισκογραφία, τα μουσικά σχολεία και πανεπιστήμια, καθώς και η λειτουργία του πενθήμερου Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας που λαμβάνει χώρα στο Διδυμότειχο από το 2012.

πήραν μια γκαϊντούλα, ή άλλος που είχε μια γκάιντα και την ζέθαψε και τον κινητοποίησε ο σύλλογος του χωριού και έκανε πανηγύρι. Και λέω αυτή είναι γκάιντα που παντού ήτανε, γιατί; Που πήγε αυτό το όργανο γιατί εξαφανίστηκε; Τότε άρχισα να συνειδητοποιώ γιατί αυτό το όργανο οδηγήθηκε στη σιωπή, στη λήθη στην απαξίωση».

6.4 Ο νέος ιστός του Έβρου

«Εγώ θα είμαι αλλά η γκάντα θα σώζεται, γέμισε ο τόπος», Χρηστίδης Πασχάλης, Ελλήνων δρώμενα, Ε.Ρ.Τ. 3, 2011

Τα γεγονότα που διαδραματίζονται τη χρονική περίοδο μεταξύ 2000 – 2008 αποτελούν τη χρονική στιγμή που ξεκινάει ένας νέος άξονας οργανωμένης προσπάθειας, τόσο στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, όσο και στις αστικές πόλεις της Ελλάδας από άτομα που συμβάλλουν ο καθένας με τον τρόπο του, ώστε να μην αποκοπεί ο ομφάλιος λώρος ανάμεσα στην παλιά γενιά και τη γενιά της μεταπολεμικής περιόδου. Ο Ματακάκης Στέργιος υποστηρίζει πως δεν τίθεται θέμα αναβίωσης στο απόσπασμα που ακολουθεί: *«Η γκάντα επανεμφανίστηκε με εντελώς διαφορετικά πλαίσια επιτέλεσης. Η προφορικότητα υπάρχει στην Ελλάδα, ακόμα και σήμερα, και οδηγούνται τα πράγματα και λίγο από μόνα τους».*

Οι πυλώνες μετάδοσης, όπως διαφαίνεται, είναι λιγοστοί χωρίς όμως η φλόγα μεταλαμπάδευσης να έχει σβήσει στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης. Όπως διηγείται ο Σαρσάκης Γιάννης, την εποχή του 1990 η εκμάθηση γκάντας ήταν ιδιαίτερα δύσκολη. Το πλαίσιο ωστόσο τη σημερινή εποχή έχει αλλάξει όσον αφορά το φυσικό περιβάλλον της γκάντας, την κατασκευή της, αλλά και την εκμάθηση αυτής σε σχέση με το παρελθόν²¹¹. *«Τώρα τα παιδιά που μαθαίνουν θεωρούν ότι πάντα υπήρχε γκάντα. Τώρα με το Internet και με αυτά, υπάρχουν και οι φίλοι της γκάντας. Δεν υπήρχε γκάντα εγώ είχα πάρει στα τριάντα ένα μου και δεν είχε έναν άνθρωπο να με δείξει, στην αρχή βρήκα τον Κεκέ [στην Αθήνα] ο άνθρωπος με έδειξε μερικά πράγματα. Μετά γύρισα στο Διδυμότειχο πήγα στον Χρηστίδη, κυρ- Πασχάλη να με μάθεις γκάντα; πέρασε ένας χρόνος, έναν χρόνο τον παρακαλούσα, γιατί ξέρεις αυτοί δεν ήθελαν να μάθουν κιόλας».*

Πιο συγκεκριμένα, το 1990 ανατροφοδοτείται το ενδιαφέρον από ανθρώπους που ζουν και δραστηριοποιούνται σε αστικά κέντρα, οι οποίοι επιστρέφουν στον τόπο τους,

²¹¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2016: *«Έψαχνες να βρεις γκάντα και δεν έβρισκες να αγοράσεις, κάποιον γκαϊντατζή να παίξεις. να παίξει να τον ακούσεις».*

προσπαθούν να μάθουν γκάιντα από τους παλιούς και ευαισθητοποιούνται στο θέμα της διάσωσης και διάδοσης του οργάνου²¹². Οι πυλώνες αυτοί, συμβάλλουν τόσο στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, όσο και στις αστικές πόλεις, βάζοντας ένα λιθαράκι τόσο στη διάσωση και διάδοση, αλλά και στην πορεία της γκάιντας σε μεγαλύτερο ακροαματικό – μουσικό φάσμα²¹³. Έτσι με τον τρόπο τους προσπαθούν να αναπροσαρμόσουν τις τοπικές ιδιομορφίες της περιοχής, τις ρίμες και τα χαρακτηριστικά της παλιάς καθημερινότητας, να ανατρέψουν και να τονώσουν το ενδιαφέρον για την γκάιντα, προετοιμάζοντας το έδαφος για την επόμενη γενιά.

Ο Σχινάς (2015: 359) σχολιάζοντας την περίπτωση αναβίωσης του νορβηγικού ποιμενικού (“*seljefløyte*”), βάσει του Ledang, αναφέρει πως έχει παρατηρηθεί ότι «ενώ οι παραδόσεις υπάρχουν μέσα σε κοινωνικές ομάδες εντούτοις δημιουργούνται, διατηρούνται και αλλάζουν από τα άτομα». Στην προκείμενη περίπτωση της γκάιντας, από ότι διαφαίνεται, η θεωρία αυτή βρίσκει απήχηση, καθώς κάθε οργανωμένη συλλογική κίνηση κρύβει βαθύτερα μία μεμονωμένη αγωνιστική – ατομική δραστηριότητα²¹⁴.

Τα λόγια του Χριστίδη στην εκπομπή Ελλήνων δρώμενα: «*Εγώ δε θα είμαι αλλά η γκάιντα θα σώζεται, γέμισε ο τόπος*», είναι προφητικά, καθώς αναδεικνύουν ότι η πηγή δεν στέρεψε και η συνέχεια έπεται. «*Να μη σταματήσει να βγάζει Εβρίτες γκαϊντατζήδες που ζουν αναπνέουν και παίζουν γκάιντα στον Έβρο*», ήταν το ιδανικό για τον Σαρσάκη Γιάννη, ο οποίος αναφέρει πως για την τοπική κοινωνία του Διδυμότειχου βασικό μέλημα ήταν: «*να μην αποκοπεί ο ομφάλιος λώρος (...) να έχουμε*

²¹² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016: «*Από το 1990 και μετά άρχισε να υπάρχει ένα ενδιαφέρον από ανθρώπους οι οποίοι, έζησαν εκτός Έβρου, σε κάποια μεγάλα αστικά κέντρα και έτυχε να ξαναγυρίσουν πίσω. Ένας από αυτούς ήμουν και εγώ. Εγώ έμαθα γκάιντα από τους παλιούς, από τον Χριστίδη των Πασχάλη, αυτός ήταν εδώ στο Διδυμότειχο*».

²¹³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016: «*Εγώ θα σου έλεγα ότι ακόμα και από το 1980 η γκάιντα χάνονταν. Οπότε έχουμε στην ουσία ανθρώπους που έχουν ζήσει σε μεγάλα αστικά κέντρα, έχουν συνειδητοποιήσει ότι αυτό το όργανο χάνεται. Ήταν ο Παναγιώτης ο Ζηκίδης που και αυτός ζούσε στη Θεσσαλονίκη. Ο Γιάννης ο Ντομπρίδης ο οποίος και αυτός έφυγε*».

²¹⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016: «*Αυτοί οι υπόλοιποι που σου λέω, ο Ζηκίδης, ο Ντομπρίδης, εγώ και κάποιοι άλλοι εμείς ζήσαμε λίγα χρόνια στον Έβρο μέχρι τα δεκαοχτώ μας και φύγαμε. Ψάξαμε, βρήκαμε την γκάιντα όλα αυτά τα χρόνια και γυρίσαμε πίσω και το ψάξαμε λίγο παραπάνω το θέμα με την γκάιντα και τη μουσική της γκάιντας. Ο μεχλιβάνης δε έμεινε στο χωριό δεν έφυγε ποτέ*».

συνέχεια²¹⁵. Σε ένα βαθμό πιστεύω το πετύχαμε, γιατί είναι δυο, τρία, τέσσερα παιδιά που μαθαίνουν γκάιντα, παίζουν γκάιντα, και ζουν στην περιοχή».

Η προσπάθεια βασίζεται στη σύσταση και δράση μίας συλλογικής κοινωνικής συναναστροφής, με κοινά ενδιαφέροντα και κοινές επιδιώξεις με κύριο μέλημά της, τη δημιουργία σε πρώτη φάση σχέσεων φιλίας και δευτερευόντως τη δημιουργία μουσικής διδασκαλίας και διαπαιδαγώγησης. Ουσιαστικά, αποτελείται από ένα κράμα ζυμώσεων παλιάς τάξης που πρωτοστατεί και νέας τάξης μουσικών, με απώτερο σκοπό να διασώσουν και να διαδώσουν σε βάθος πεδίου τον άσκαυλο τοπικά, αλλά και σε υπέρμετρη κλίμακα²¹⁶.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο η γενιά των νέων γκαϊντατζήδων, καθώς επίσης και η παλιά γενιά που επαναδραστηριοποιείται και δηλώνει ότι η ψυχή τους είναι νέα ακόμη και λαχταράει. Ο Γιαντζίδης Στράτος, όταν ήταν έντεκα χρονών, απέκοψε βάνουσα τα δεσμά του με την γκάιντα λόγω της κοινωνικής διαταραχής που επέφεραν τα γεγονότα του Εμφυλίου και της μετανάστευσης²¹⁷. Την περίοδο 1997 – 1998 καθώς έχει

²¹⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Μετά μαζευτήκαμε συζητήσαμε γίναμε φίλοι και είπαμε να κάνουμε κάτι να μη χαθεί η γκάιντα από τον Έβρο. Ωραία η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη και η Κρήτη που βγάζει γκαϊντατζήδες, είναι άλλο το ένα, άλλο το άλλο. Θα πρέπει εκεί που υπάρχει τόσους αιώνες να ξανά υπάρχει. Να έρθεις εσύ αύριο και να πεις θέλω να κάνω μια παρέα στο Διδυμότειχο ήρθα με κάτι φίλους, υπάρχει κανένας γκαϊντατζής; Τι θα σε πούνε; Ναι, είναι στη Θεσσαλονίκη, κάτσε να τον πάρουμε τηλέφωνο να έρθει, ή είναι στην Κομοτηνή; Κατάλαβες τι σε λέω; Υπάρχει, ναι που είναι; Είναι στα ρύζια. Ωπ! Έρχεται απ' τα ρύζια, κατάλαβες τι σε λέω; Δε χάθηκε είναι εδώ, στον τόπο που υπήρχε τόσους αιώνες».

²¹⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια συμμετοχικής συζήτησης στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Προσπαθήσαμε μια παρέα, νέων ανθρώπων, νέων μουσικών μαζί με τους παππούδες, πρώτοι αυτοί να σώσουμε να μην αποκοπεί ο ομφάλιος λώρος, δηλαδή να μην έχουμε, να στο πω έτσι, να μην έχουμε μία αναγέννηση όχι, αναγέννηση, πως να το πω, μια αναβίωση, αλλά να έχουμε τη συνέχεια. Σε έναν βαθμό πιστεύω το πετύχαμε, γιατί είναι δυο, τρία, τέσσερα παιδιά που μαθαίνουν γκάιντα, παίζουν γκάιντα και ζουν στην περιοχή. Ξέρεις τι; Κάναμε μια παρέα, μια μεγάλη παρέα οι παππούδες και οι νέοι. Πρώτο και σημαντικό ήταν αυτό, γίναμε φίλοι, και όταν γίνεσαι φίλος με κάποιον μαθαίνεις πάρα πολλά πράγματα. Τον έχεις και σαν δάσκαλο, δεν ήμασταν μόνο δάσκαλοι και μαθητές, ήμασταν και φίλοι και μας έμαθαν και οι ζωντανοί αυτοί που είναι τώρα και αυτοί που έχουν πεθάνει, θεός χωρέσ' τους και μας έμαθαν πάρα πολλά πράγματα και έμαθαν και σε παιδιά νέα, που ερχόταν στα σεμινάρια πολλά πράγματα και γίναμε μια μεγάλη παρέα, μας κάλεσαν στην Αθήνα μας κάλεσαν στη Θεσσαλονίκη και ξέρεις τώρα όταν κάποιος δει είκοσι με τριάντα γκαϊντες να παίζουνε, ε! λέει και αυτός, θα παίζω και εγώ τώρα κατάλαβες; Και βάλουμε και εμείς ένα μικρό λιθαράκι να μη χαθεί το όργανο. Ένα μικρό λιθαράκι αυτά τα δυο πιστεύω».

²¹⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017: «Αφού τελείωσε και εκείνο το σχολείο γυρίζω στο χωριό μου. Γυναίκα είχα, είχα κάνει και δύο παιδιά πάω πίσω στο χωριό τώρα τι θα κάνουμε; Κοίταξα να πιαστώ από κάποιον. Έγινα αγροφύλακας εδώ στο Διδυμότειχο. Αγροφύλακας ήμουν από το 1966 έως το 1998 κοντά στα τριάντα πέντε χρόνια. Αφού βγήκα συνταξιούχος το 1997 – 1998».

επιστρέφει στο Διδυμότειχο και με αφορμή το δώρο του αδελφού μια γκάντα από τη Βουλγαρία, αποφασίζει μετά από πενήντα χρόνια να ξαναπιάσει στα χεριά του την γκάντα και να μην την αφήσει ποτέ²¹⁸. Ο ίδιος περιγράφει τη διαδικασία που ξαναπροσπαθούσε να λαλήσει: «*Τα αυτιά φούσκωναν τα χείλια πρήζονταν, δεν μπορούσα να φουσκώσω, δεν μπορούσα να κρατήσω ισορροπία, τα δάχτυλα κόκκαλο, και ξέρετε μεγάλος άνθρωπος όταν ξεκινήσει. Γιατί εγώ έπαιζα τρία χρόνια, αλλά πιτσιρικάς δέκα έντεκα χρονών, εκείνα που έπαιζα τα θυμούμαν καλά. Τώρα έμενα με μπήκε το σκουλήκι που λένε. Το βραδύ θυμόμουν κανένα τραγούδι, σηκωνόμουν από το κρεβάτι πήγαινα έπαιρνα την γκαϊτανίτσα, ντουρ ντουρ το έπαιζα μια δυο τρεις, η γυναικά μου λέει: τούτος τρελάθηκε, μια δυο τρεις πέντε δέκα, μεράκι δεν την άφησα καθόλου (...) και έτσι τώρα έμαθα όσα έμαθα»²¹⁹.*

Η επιστροφή κάποιων γκαϊντατζήδων ανατροφοδοτεί τον κύκλο των εμφανίσεων της γκάντας διευρύνοντας συγχρόνως και τον κύκλο μαθημάτων εκμάθησης²²⁰. Παράλληλα, οι προσπάθειες για μαζώξεις, οι οποίες αρχίζουν να οργανώνονται στο Σιτοχώρι, αποφέρουν μία αίσθηση πως μπορεί να χτιστεί η ιδέα μίας συλλογικής, μουσικής κοινότητας, πράξη δύσκολη, αλλά όχι ακατόρθωτη παρόλες τις τεχνικές δυσκολίες του κουρδίσματος, αλλά και της προσαρμοστικότητας²²¹.

²¹⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017: «*Τώρα θα πω την ιστορία για την γκάντα, εκεί που καθόμουν έξω στην βεράντα ακούω μια Μερτσέντες, με ρώτησε εσύ είσαι ο Στράτος; Λέω, εγώ είμαι ο Στράτος, εσύ ποιος είσαι; Θα σου πω, μου λέει, ένα δώρο σου έφερα. Πήγε στη Γερμανία και βρήκε εκεί τα αδέρφια μου, έχω τον μικρό μου αδελφό εκεί και του είπε, που θα πας; Θα πάω από τη Βουλγαρία. Αν θα πας από τη Βουλγαρία πάρε αυτά τα μάρκα να πάρεις μια γκάντα να την πας στον αδελφό μου. Αυτή η κούρσα λέω να μου φέρει ένα τέτοιο δώρο εμένα; Έλα, λέει, βλέπω μια γκάντα. Ε! τώρα λέω, με έκανες. Ύστερα από πενήντα χρόνια ξανά έπιασα γκάντα το 1997 – 1998, και ξεκινώ το μαρτύριο της γκάντας, δεν ήμουν τέλειος και ακόμα μαθαίνω και δεν μπορώ να το μάθω».*

²¹⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017.

²²⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Γιαντζίδη Στράτου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017: «*Με τον Σαρσάκη παίζαμε σε πολλές εκδηλώσεις, μαθήματα κάναμε».*

²²¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «*Δε μαζεύονταν οι γκαϊντατζήδες, αυτό που κατάφερα να παινευτώ, τους μάζενα στο Σιτοχώρι. Αντί να μαλώνουν, έπαιζαν ή μάλωναν με το παίξιμο, αλλά αυτό ήταν καλύτερο από το να μαλώνουν με τα λόγια. Εκεί μπορεί πρώτη φορά να τους πέρασε από το μυαλό ότι η γκάντα, να παίζουν ή μια με την άλλη ίδια, να τις κουρδίσουν ρε παιδί μου. Γιατί έλεγαν, εγώ την γκάντα δεν την πειράζω, έτσι την κούρδισα, έτσι θα είναι».*

Απόσπασμα από την συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «*Και ο Ντομπρίδης και εγώ ξεκινήσαμε συναντήσεις στον χώρο για γκαϊντατζήδες. Όλα τα παππούδια έρχονταν, ο Έβρος μαζεύονταν».*

Η προσπάθεια αυτή δεν έγινε τυχαία βασίστηκε στον κόπο και στον αγώνα να διατηρηθεί ο άσκαυλος ζωντανός, τόσο σε επίπεδο κατασκευαστικό, γεγονός που θα διευκόλυνε τους νέους, αλλά και να δημιουργηθούν ισχυρά πρότυπα για τη νέα γενιά, και όπως περιγράφει ο Ζηκίδης Παναγιώτης: *«Αυτήν τη στιγμή στον Έβρο πιο πολλές γκάιντες βγαίνουν παρά κλαρίνα και οι κλαριντζήδες βλέπουν τι γίνεται και μαθαίνουν και λίγο γκάιντα, σου λέει δουλειές»*²²².

Η νοοτροπία αλλάζει, η συντεχνία και ο κλειστός κύκλος έχει εγκαταλειφθεί όσον αφορά την εκμάθηση από τους παλιούς τοπικούς γκαϊντατζήδες προς τους νέους μετα-γκαϊντατζήδες²²³. Ο Λογαρούδης Θεοδόσης αναφέρει πως παρόλες τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν στους Ασβεστάδες σε επίπεδο πολιτικής εγκατάλειψης, αλλά και πολιτισμικής συνέχειας, προσπαθεί να δώσει το δικό του άρωμα εποχής στους νέους που τον επισκέπτονται για να τους διδάξει.

Φτάνοντας, λοιπόν, χρονολογικά στο 2005, η παλιά οπτική και η νέα γενιά γκαϊντατζήδων έχει ζυμωθεί, έχει μετασηματιστεί και έτσι ξεπροβάλλει μία νέα συλλογικότητα, η οποία έχει αποτινάξει την ταμπέλα της ντροπής και μέσα από διαφορετικούς θεσμούς προβάλλεται σε ένα ευρύ φάσμα, δίνοντας μουσική και πνευματική τροφή στη γενιά των μετα-γκαϊντατζήδων.

Στη συνέχεια παρατίθεται ο απόσπασμα από τη συνομιλία μεταξύ του Σαρρή Χαρίδημου και του Γιαντζίδη Στράτου στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, όπου μεταφέρεται το κλίμα και την εικόνα όλης αυτής της προσπάθειας, με αποκορύφωμα το Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας.

- Σ.Χ.: *«Μαθαίνω ότι στα Τρίκαλα Ημαθίας θα είναι και οι φίλοι από τον Έβρο, οπότε λέω πάω να τους δω. Μέσα εκεί στην παρέα βλέπω ανθρώπους που δεν τους ήξερα. Καταρχήν, από τους παππούδες γνώρισα τον Στρατή. Ο Στρατής κατά την έρευνα μου δεν έπαιζε, λέω πως μου ξέφυγε αυτός. Αλλά βλέπω και νεότερους, τον Γιάννη τον Σαρσάκη, τον Δημήτρη τον Σιναπίδη, τον Δεντσίδα»*. - Γ. Σ.: *«Αυτοί ερχόταν σε μένα»*.

²²² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: *«Ενδεχομένως, να δεχτώ ότι υπάρχει εξέλιξη στο κομμάτι της κατασκευής. Ήταν ο πρώτος ο Ντομπρίδης, ο οποίος βρήκε παλιές γκάιντες, έβγαλε ακτινογραφίες, είδε διαστάσεις, είδε λόγους, είδε τέτοια πράγματα και έκανε καρμπόν όργανα σαν και εκείνα. Τροποποίησε κάποια όργανα, γιατί είχε δυνατότητα, έπιασαν τα χέρια του και ασχολήθηκε εντατικά με όλη αυτήν την ιστορία»*.

²²³ Αντίστοιχος όρος έχει χρησιμοποιηθεί στη διδακτορική διατριβή του Σχοινά Περικλή με θέμα: *«Η τσαμπούνα του Αιγαίου: Οργανολογία, Ρεπερτόριο και Σύγχρονη Αναβίωση»*, και σχετίζεται με τη νέα γενιά τσαμουγιέρδων την περίοδο από το 1980 και μετέπειτα, (Σχοινάς 2015, α: 524-538).

- Σ.Χ.: «Έβλεπα όλον αυτόν τον κόσμο και έλεγα που ήταν όλοι αυτοί που εγώ δεν τους είδα. Αυτό ήταν που με συγκλόνισε, έπρεπε να έρθει το 2005, ας το πούμε χοντρικά, οπότε μία νέα γενιά να απενοχοποιήσει τη σχέση της με την γκάντα. Κρατήστε τον όρο απενοχοποιήσει. Όλοι οι παλιότεροι ντρέπονταν να κρατάν την γκάντα. Για πες εσύ [αναφερόμενος στον Γιαντζίδη Στράτο]. - Γ.Σ.: «Εγώ ντρέπομαι γιατί σαν κι εσάς νέος ήμουνα, σύρε να πάρεις τον γκαϊντατζή. Ου! Ου! εγώ με γκάντα δε θέλω, προσβολή».

- Σ.Χ.: «Κι όμως βρέθηκε η νέα γενιά, γενιά των εγγονών αυτών των ανθρώπων, όπου πιάσανε την γκάντα, άλλοι με τον έναν τρόπο, άλλοι με άλλον και προσπάθησαν να βρουν πληροφορίες, προσπάθησαν να πιάσουν τον κρίκο και αυτός είναι ο λόγος που η γενιά του Γιάννη [του Σαρσάκη], του Δημήτρη [του Σιναπίδη] όλων αυτών, εντός εισαγωγικών που υιοθέτησαν όλους αυτούς τους ανθρώπους. Και αυτό είναι το μεγαλείο αυτών των ανθρώπων που δείξανε συμπεριφορά [δεν είπαν] Α! [όχι] δε μιλάμε, δε δείχνουμε. Μεγαλύτερο αγάλιασμα δεν έχω νιώσει ανθρώπων που να τους διαχωρίζουν γενιές»²²⁴.

6.5 Ο ιστός εκτός Έβρου

«Παλιότερα οι γκαϊντες ήταν στα βουνά. Γιατί έφυγαν οι γκαϊντες τώρα από τα πρόβατα και κατέβηκαν στα Εξάρχεια; Το νόημα το πήραν αυτοί, τώρα εμείς το χάσαμε», Γιαντζίδης Στράτος

Στην παρούσα εργασία και ειδικότερα στον συγκεκριμένο άξονα θα αναλυθούν γεγονότα που σχετίζονται με τις αστικές πόλεις, κυρίως της Αθηνάς και της Θεσσαλονίκης και όχι στο γενικό σύνολο της χώρας. Αναλυτικότερα, η τεκμηρίωση έχει γίνει με βάση τις έξι συνεντεύξεις, αλλά και το γενικό συνολικό άθροισμα των συνεντεύξεων, γεγονός που δεν καλύπτει απόλυτα την εξελικτική πορεία της γκάντας στο συνολικό φάσμα των γεωγραφικών ορίων της χώρας. Από τα πορίσματα, ωστόσο, της έρευνας απορρέει η προσωπική αίσθηση ότι οι φορείς εκμάθησης τη χρονική περίοδο του 2000 συνεχίζουν να είναι λιγοστοί.

²²⁴Απόσπασμα από το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017.

Η αύξηση του ενδιαφέροντος για τους τύπους παλιών οργάνων ανά τον κόσμο, παρατηρείται ανά διαφορετική χρονική στιγμή και συνήθως τρέφεται από το ενδιαφέρον που φέρουν μορφωμένοι αστοί, που ως επί το πλείστον δε σχετίζονται έμμεσα με τον τόπο καλλιέργειας και άνθισης του οργάνου. Στην Ελλάδα συνδυάζεται παράλληλα με τη στροφή προς την παράδοση, η οποία εξελίσσεται κατά κύριο λόγο στο ρεύμα των νεο- παραδοσιακών στις αστικές πόλεις από το 1980 και μετά (Σχινάς 2015: 370). Ειδικότερα, το ενδιαφέρον για τη διάσωση της πολιτιστικής κληρονομιάς τροφοδοτείται με σύμβαση στα διεθνή πλαίσια από την UNESCO το 2003 και τέθηκε σε ισχύ στην Ελλάδα το 2006, υπό τη μορφή παζαριού δούνα και λαβείν, με σκοπό την ανταλλαγή πολιτισμικών δανείων (Αλεξομανωλάκη 2011: 9)²²⁵.

Ο Σαρρής Χαρίδημος σχολιάζοντας τις μουσικές συνάξεις στην πρωτεύουσα τονίζει πως τη σημερινή εποχή: *«Πιο πολλές τσαμπούνες και γκάιντες βρίσκεις στα Εξάρχεια, παρά στα τσαϊρία. Έχουμε κάνει διάφορες τέτοιες βραδιές στα Εξάρχεια, οπότε πιστέψτε με»*. Η τάση αυτή της ανακάλυψης του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου αποκτά υπερτοπικά χαρακτηριστικά, μεταβάλλεται από τον φυσικό της χώρο και σε συνδυασμό με την πρωτόγονη έκσταση που απορρέει από το ασκί, ενώνει παλιούς και νέους μύστες, τους ωθεί να αναζητήσουν βαθύτερα ως προς το σκέλος της έρευνας και της καταγραφής, αλλά και λειτουργικά ως προς το κομμάτι της ακροαματικής επανεκτέλεσης²²⁶.

²²⁵ «Τα τελευταία χρόνια, έχει λάβει διεθνή αναγνώριση και η διάσωσή της έχει καταστεί μία από τις προτεραιότητες της διεθνούς συνεργασίας, χάρη στον πρωταγωνιστικό ρόλο της UNESCO στην υιοθέτηση της Σύμβασης για την ασφάλιση της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (Παρίσι, 17 Οκτωβρίου 2003. Επίσημα, η Σύμβαση για την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά που ψηφίστηκε το 2005 και τέθηκε στην Ελλάδα σε ισχύ το 2006 με το Ν. 3521/2006, (ΦΕΚ 275/Α/22.12.2006), έχει ως στόχους τον εντοπισμό, την καταγραφή, τη διαφύλαξη και την προβολή της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, με στόχο την προστασία της πολιτιστικής ποικιλότητας και την προώθηση της διεθνούς συνεργασίας και ανταλλαγής πληροφοριών ανάμεσα στα κράτη μέλη της UNESCO. Οι τομείς της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς είναι: 1) Η προφορική παράδοση (που συμπεριλαμβάνει και τη γλώσσα, ως απαραίτητη προϋπόθεση της πολιτισμικής πολυμορφίας) 2) Οι παραστατικές Τέχνες (όπως το Θέατρο, ο Χορός, η Μουσική) 3) Κοινωνικές εκδηλώσεις, τελετές και φεστιβάλ 4) Γνωστικές εμπειρίες και πρακτικές που αφορούν τη Φύση και το Σύμπαν 5) Η παραδοσιακή χειροτεχνία» (Αλεξομανωλάκη 2011: 9).

²²⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: *«Θεωρώ ότι ο τρόπος ζωής, ο σημερινός δεν ταιριάζει με τον τρόπο που παίζανε γκάιντα πριν τριάντα με σαράντα χρόνια. Έπαιζαν γκάιντα εκεί που βοσκούσαν τα πρόβατα στη φύση, χωρίς να ξέρουν μουσική, αλλά θεωρώ ηρωικό το γεγονός που διασώθηκε το όργανο από παιδιά τα οποία είχαν μουσικές σπουδές ξέρανε τι είναι κατέγραψαν το αυθεντικό και ξανά παίζουν το κομμάτι του καθενός (...) Ο Γιώργος [Μακρής] και κάποια νέα παιδιά, ο Λαμπρίδης [Αλέξανδρος] ο Σωτήρης [Ιντσούδης] από τον Έβρο είναι αστυνομικός. Ένα διάστημα ήταν στην Αθήνα, έμνε εδώ, δούλευε εδώ μετά έφυγε πάλι πήγε επάνω»*.

Ουσιαστικά, ανακαλύπτουν ποια είναι η πραγματική συνθήκη των τοπικών πολιτισμών, απορρίπτουν τη διαμεσολαβημένη μορφή της μαζικής κουλτούρας, εμπλουτίζοντας ατομικά τις γνώσεις τους και συνάμα προβάλλοντας νέους μουσικολογικούς ορίζοντες. *«Εμείς την γκάιντα την αντιμετωπίζουμε ως ένα μουσικό όργανο, όπως όλα τα άλλα, ένα όργανο το οποίο πηγαίνεις το μαθαίνεις, το αγοράζεις, το εντάσεις στη σημερινή σου συνθήκη. Αντίθετα, εκεί πέρα η γκάιντα είναι ένα όργανο, είναι η μουσική διάσταση ενός ολόκληρου κόσμου. Είναι κάτι που υπάρχει για να εξωτερικεύει το μουσικό περιβάλλον»²²⁷.*

6.6 Η επόμενη γενιά στην Αθήνα – Πορεία εκμάθησης και κοινωνικό πλαίσιο

6.6.1 Το νέο πλαίσιο της γκάιντας

«Για να πας μπροστά πρέπει να κοιτάξεις πίσω τι υπάρχει», Μακρής Γιώργος

Αδιαμφισβήτητα, το πέρασμα του χρόνου και η ροή των κοινωνικών μετεξελίξεων επιφέρουν ριζική αλλαγή στο πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας σε σχέση με το παρελθόν. Το πλαίσιο έχει πλέον πια αλλάξει, είναι κοινό και στα τοπικά και στα αστικά δεδομένα.

Πιο συγκεκριμένα, το χοροστάσι έχει πια δώσει τη θέση του στο βάθρο του πολιτιστικού συλλόγου, το οποίο έχει αναλάβει τα ινία της διάσωσης και της διάδοσης της παράδοσης. Τα Μ.Μ.Ε., με τον ρόλο που διαδραματίζουν, έρχονται να τονίσουν την εξουσιαστική θέση που διακατέχουν στη διαμόρφωση του νέου κοινωνικού πλαισίου, το οποίο έχει ήδη διαμορφωθεί από τις αρχές του 1990, ενισχύοντας το πολιτισμικό κάδρο των φολκλορικών παραστάσεων. Αντίστοιχα, η δισκογραφία συμβάλλει θετικά, υπό την έννοια της διάσωσης, αλλά και αρνητικά, καθώς θέτει τα δεδομένα της μηχανικής αναπαραγωγής και πολλές φορές η χρήση της γκάιντας γίνεται βάσει ηχητικού και εικονικού συμβόλου υπόμνησης²²⁸.

²²⁷ Απόσπασμα από τη διάλεξη του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2016.

²²⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: *«Η δουλειά, όμως, εγώ είχα ήδη μπει στη*

Η διδασκαλία μπορεί πλέον να επιτευχθεί με τυπικά πλαίσια εκμάθησης βάσει της δημόσιας και ιδιωτικής εκπαίδευσης, κληρονομώντας ουσιαστικά τη θέση των βοσκοτόπων²²⁹. Τα γεγονότα αποφέρουν εν μέρει αλλαγή πλαισίου, ωστόσο η αναζήτηση και η επαφή με την πηγή δεν αποκόπτεται, γεγονός που προκύπτει από τα πορίσματα της έρευνας, καθώς όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι επισημαίνουν πως είχαν προσωπική προφορική συναναστροφή με την παλιά γενιά γκαϊντατζήδων.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της νέας γενιάς γκαϊντατζήδων είναι οι εξής: Μακρής Γιώργος, Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, Ανδριώτης Κώστας, Ταβλιάκος Γιώργος, Ματακάκης Στέλιος και Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος. Στη συνέχεια, ακολουθεί μία συνοπτική περιγραφή για τον κάθε έναν γκαϊντατζή, βασιζόμενη σε στοιχεία που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων.

❖ Μακρής Γιώργος

Ο Μακρής Γιώργος έχει γεννηθεί στις 11 Μαΐου του 1977 με καταγωγή από την Αδριανή Δράμας και την Αλιστράτη Σερρών και παίζει γκάιντα και καβάλ. Διαμένει στην Αθήνα και ανήκει στον κύκλο των επαγγελματιών γκαϊντατζήδων της νέας γενιάς. Το 2007 αρχίζει να διδάσκει γκάιντα στο ωδείο Αθηνών και κατασκευάζει πνευστά και κρουστά. Με τον αναλυτικό τρόπο σκέψης του συμβάλλει στη μελέτη της σωστής διατήρησης των ασκών, πραγματοποιώντας έρευνα ωρολογιακού κύκλου που σχετίζεται με τις μεταβολές του ασκού βάσει θερμοκρασίας και με απώτερο σκοπό τη

μουσική, έγγραφα σε δίσκους, έγγραφα αριστερά δεξιά, που εκεί δε θέλουνε, ούτε τις τρίλιες, ούτε τίποτα. Θέλουν μόνο τον ήχο της γκάιντας. Να φανταστείς έχω πάει σε δουλειά και έχω πει, άμα θες ίσα πάρε ένα αρμόνιο έμενα τι με θες;».

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «Μετά άρχισαν σιγά σιγά και να κάνουν εκδηλώσεις και ετήσιους χορούς και να φέρνουν τον Αϊδονίδα και αυτούς (...) Τι να σου πω, δεν μπορώ να θυμηθώ όλα τα γλέντια, αλλά και μόνο που είσαι σε γλέντι είναι ένα καλό πράγμα πως να το κάνουμε, το γλέντι είναι γλέντι, διασκεδάζεις. Εντάξει, μερικές φορές ήταν βαρετά όταν καταλάβαινες ότι απλά ήθελαν να βλέπουν τον κόσμο, να χορεύουν ή να ακούν. Καμιά φορά ήθελαν την γκάιντα μόνο για να είναι εκεί, απλά έχουμε και μια γκάιντα. Ε! λίγο σε... αλλά ήσουν υποχρεωμένος να παίζεις».

²²⁹Μουσικό Σχολείο Κομοτηνής, 26 Οκτωβρίου 2015: Ορίζει την γκάιντα ατομικό όργανο αναφοράς ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Κομοτηνής Βαθμός Ασφαλείας: Να διατηρηθεί μέχρι Βαθ. Προτεραιότητας: Μαρούσι, Αρ.Πρωτ.169499/Δ2Μ.Σ. Κομοτηνής 23-10 2015 Π. ΕΛΛΗ 6 Τ.Κ. 69 132 Κομοτηνή Προς: Ελληνική Δημοκρατία Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας Και Θρησκευμάτων.

Ανακτήθηκε από: <http://www.alfavita.gr/arhtron/anakoinoseis/leitoyrgika-kena-moysikon-sholeion-perifereias-anat-makedonias-thrakis>, στις 16/5/2018.

σωστή συντήρηση και βελτίωση του οργάνου κατασκευαστικά ²³⁰. Παράλληλα κατάγραψε και αρχειοθέτησε τη δισκογραφία της παράδοσης συγκεντρώνοντας ένα ογκώδες επιστημονικό υλικό, το οποίο κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμο κυρίως στην επικείμενη νέα γενιά²³¹.

Ο Μακρής Γιώργος αναφέρει πως η γκάιντα τον κέρδισε σε σχέση με πολλά όργανα και είδη μουσικής. Η πρώτη του επαφή με την γκάιντα είναι στα δεκατέσσερα με κίνητρο τον παππού του, καθώς η δισκογραφία δεν ήταν σε ιδιαίτερα μεγάλη άνθιση²³². Ταυτόχρονα, θέτει πως λάμβανε μουσικά ερεθίσματα από την παραμονή του στο χωριό τα καλοκαίρια, καθώς βρίσκονταν σε εσωτερική αναζήτηση ψάχνοντας μέσα από την μουσική να βρει κάτι το αληθινό.

Αποκτώντας την πρώτη του γκάιντα από τον θείο του και λειτουργώντας αντίστροφα από τις προτροπές του παππού του να μην ασχοληθεί, μπαίνει στη δύσκολη διαδικασία να μάθει. Η διαδικασία της στρατιωτικής θητείας στο Διδυμότειχο αποδεικνύεται ορόσημο για την επαφή του με την γκάιντα, καθώς αρχίζει να αποδίδει τα πρώτα

²³⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Κρατάω ημερολόγιο με μέρες και ξέρω πως θα είναι η γκάιντα. Αρα ξέρω από τις σημειώσεις μου, όταν έχουμε τέτοιες καιρικές συνθήκες. Τώρα για Μάιο είναι περιεργό που έχουμε αυτό το πράγμα. Ξέρω ότι δε θα κάτσω να κουρδίσω τα όργανα. Σήμερα αν θα έπαιζα, θα έπρεπε να παίζω με πολύ ασφάλεια. Να κάτσω εδώ όλη μέρα να το δω. Να τα πάω πιο ψηλά, γιατί έχουνε υγρασία. Αρα το βραδύ θα πέσει λίγο, αυξάνεται η υγρασία. Αρα το όργανο θα πέσει και να έχω μεριμνήσει. Δε φταίει ο άνθρωπος, φταίει το γεγονός ότι δεν υπήρχαν άνθρωποι να τα διδάξουν ή να τα πουν αυτά τα πράγματα και να πως να το πω, εγώ τώρα τα λέω σε σένα, μπορεί αύριο μεθαύριο να τα κοινοποιήσεις στην πτυχιακή σου. Αυτά μπορεί να τα διαβάσει κάποιος αύριο και να πει, έλα μωρέ, τι λέει, σιγά είναι τυχαίο. Μπορεί να είναι τυχαίο. Έμενα πάντως είναι το δικό μου το παραμύθι, είναι ο δικός μου ο μύθος και μου 'χει τύχει να μου προσφέρει λουλούδια, να ανθίσει το λουλούδι. Κάποιοι άλλοι πήγαν στο άλλο άκρο, κάνοντας συνθετικούς ασκούς, κάνοντας συνθετικά καλάμια για τις γκάιντες, ε! είναι άλλος ο ήχος».

²³¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Εγώ το 1999 με mini disk, άρχισα να ηχογραφώ τον μπάρμπα Κότα στην καλή βρύση, τον παππού μου, διάφορα πράγματα και να έχω ένα ψηφιακό αρχείο, Αλλά έβλεπα ότι δεν υπάρχει τίποτα, όπως δεν υπάρχει και σε χαρτιά και μπαίνω να φτιάξω ένα δικό μου πράγμα. Αυτήν τη στιγμή, έχω αρχειοθετήσει την ελληνική δισκογραφία της παράδοσης, μέχρι στιγμής 12.000 τραγούδια, ανά αριθμό, ανά όργανο, ανά γεωγραφία, ψυχοσθένεια. Ταυτόχρονα και το σύγχρονο ελληνικό, αλλά εκεί δεν κάνω ταξινόμηση οργάνου ή ρυθμού. Παγκόσμια από όλον τον κόσμο φτάνουν αρχειοθετημένα στα 90.000 τραγούδια. Είχα την ανάγκη αυτή, ώστε να αρχειοθετώ αυτό που εγώ γνωρίζω, να ανακαλύψω τον δικό μου τρόπο και τον δικό μου χάρακα».

²³² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Η πρώτη γκάιντα που είχα πιάσει ήταν στα δεκατέσσερα με τον παππού μου, ζει ακόμα είναι τώρα 92 χρόνων. Εγώ είχα ξεκινήσει με πιάνο και είχα φτάσει ανωτέρα στο πιάνο, αλλά το σταμάτησα, γιατί δε με εξέφραζε καθόλου η κλασική μουσική. Και τώρα, πώς να σου πω, υπήρχε μια εμμονή, δε μου άρεσαν, ούτε τα ανατολίτικα τραγούδια, Τουρκία και τέτοια, αραβικό. Εντάξει, τα ροκ μου άρεσαν, αλλά και πάλι αυτά τα θεωρούσα έξω από τη φάση. Οπότε, άρχισα να αναζητώ τη δίκη μας μουσική, δεν είχα κάποιο κίνητρο κάτι, καμιά γκάιντα ποτέ, εκτός από τον παππού δεν υπήρχε στην ελληνική δισκογραφία κάτι, και πάλι αυτά που άκουγα τα θεωρούσα ξενόφερτα, δηλαδή όχι του τόπου».

κομμάτια της περιοχής, έχοντας τις ιδανικές συνθήκες εκμάθησης, όπως χαρακτηρίζει ο ίδιος. «Όσο ήμουν εκεί πέρασα από παππούδες τους έβλεπα πως παίζουνε άρχισα να τους γνωρίζω, να πηγαίνω στα καφενεία, στα χωριά, στους Ασβεστάδες, στον Λαγό (...) άρχισα να καταλαβαίνω πως δουλεύει το όργανο και να βγάζω τραγούδια από Θράκη πρώτα (...) κατά προσέγγιση. Γυρίζω στην Αθήνα το 1999 είχα αγοράσει και κάτι CD τότε με τον Ντομπρίδη, αγοράζω και μια γκάιντα του κυρ Γιάννη και είναι όαση».

Η επιστροφή σηματοδοτεί μία μακροχρόνια σπουδή σε ένα ευρύ μουσικό γεωγραφικό φάσμα που συνδυάζεται με μία πορεία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό²³³. Η μελέτη και η επιρροή από τα πρότυπα παλιών γκαϊντατζήδων έχει αποδώσει ένα νέο ύφος ξεχωριστό όσον αφορά την γκάιντα, αλλά και την προσωπική μουσική του ταυτότητα²³⁴.

Ο Μακρής Γιώργος καταλήγοντας τονίζει πως αυτό που τον ωφέλησε ήταν η πολύωρη μελέτη να αποδώσει κομμάτια μόνος του, καθώς και η τριβή στον οικογενειακό κύκλο σε άτυπα πλαίσια εκμάθησης, όπως διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα. «Άσχετο πως είχα δει οπτικά τον παππού δεν έχω κάτσει να μου λέει, εδώ παίζω ρε, ντο, μι, δεν υπήρχαν νότες, άσχετα που εγώ τις ήξερα. Με τον θείο είχε γίνει, βλέποντας τα δάχτυλα του, όχι να με ορμηγνέει θεωρούσα ότι η γκάιντα δεν παίζει με νότες δεν μπορούσαν να αποκωδικοποιηθούν στην γκάιντα οι νότες».

²³³ Αποσπάσματα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Κοιτάω εκείνο το τόξο Θράκη – Βουλγαρία – Σκόπια – δυτική Μακεδονία – ανατολική Μακεδονία και λέω, εκεί είναι αυτό που αρχίζει να με αγγίζει, να τρέμω ρε παιδί μου (...) Το 1999 με βρήκε η Κρίστι Στασινόπουλου και μου λέει, θες να έρθεις να παίζεις; Το καταφέρνω και το πρώτο μου επί πληρωμή live ήταν στο τζαζ φεστιβάλ του Μόντρεαλ, στο οποίο παθαίνω σοκ, παθαίνω υπαρξιακό σοκ. Πάω εκεί, είδα και άλλους ανθρώπους που παίζουν γκάιντες, εκτός από τους Σκοτσέζους που μου γνωρίζουν. Ανοίγει όλο το τοπίο και λέω, άρα, ωραία κάτι έχει γίνει. Εδώ ο κόσμος δεν είναι αυτό που νομίζω, μουσικά πάντα μιλάω. Αγοράζω και CD και αρχίζω να ακούω μουσικές από εκείνες τις επιρροές. Το 2004 παίζαμε με τους Έλληνες και Ινδούς, πριν το 2004 το 2001, συνεργάζομαι με τη Μελίνα Κανά, Με παίρνει ο Σαββόπουλος, Νίκος Παπάζογλου, Fuat Saka, Mode Plagal (...) σε γλέντια, γιατί κάναν πολλά γλέντια πριν και μετά τις συναυλίες αυτές, έχουν πάθει πλάκα, γιατί εγώ σχεδόν ήξερα από τη βουλγάρικη μουσική. Έχω δουλέψει με Ross Daly, συνεργάστηκα με Φραγκιαδάκιδες, τον Πετράκη, τι άλλο; τα χρόνια περάσανε μετά, Haig Yazdjian τα τελευταία χρονιά, με τον Παντελή Θαλασσινό. Εν τω μεταξύ εγώ από την άλλη, έχω δουλέψει και με τη Δόμνα Σαμίου, που έκανα συνεργασίες που τραγουδούσε και ο Δημούδης».

²³⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Αυτό όμως, κράτησε το τοπικό χρώμα. Κρατώντας λοιπόν το τοπικό παίξιμο οι ηλικιωμένοι γέροι, που έπαιζαν τότε, κράτησαν και το παλιό παίξιμο, το ελλαδικό, μη σου πω το βαλκανικό. Γιατί και οι παλιοί Βούλγαροι έπαιζαν διαφορετικά, κράτησαν το παλιό χρώμα και αυτό προσπάθησα εγώ και να προσπαθήσω να μάθω δηλαδή, πως να σου πω. Ο κυρ Πασχάλης ο Κιτσικούδης, ο Θεοδόσης ο Λογαρούδης, αυτοί οι άνθρωποι, ρε παιδί μου, έπαιζαν ένα δικό τους χρώμα, που λες θεέ μου, δεν είναι δυνατόν. Τώρα αρχίζω και καψουρεύομαι αυτό και τους ακούω από εκεί και αυτό που ακούω αρχίζει και βγαίνει ένα καινούργιο mix».

Παράλληλα, σχετικά με τη διδασκαλία κρατάει τη δική του ιδεολογική στάση, διηγείται πως αναγκάστηκε να εφαρμόσει συγχρόνως και την τυπική αλλά και την άτυπη μέθοδο εκμάθησης, με στόχο τη διευκόλυνση των νέων μαθητών στα πρώτα τους βήματα, λειτουργώντας εφευρετικά. *«Από το 2007 είχα ξεκινήσει να διδάσκω στο ωδείο Αθηναίων, δίδασκα στην αρχή χωρίς νότες, τα πιστεύω που είχα παλιότερα, αλλά έβλεπα ότι κάποια παιδιά δυσκολεύονταν. Εγώ είχα ξεχάσει να διαβάζω, αλλά εκεί μέσω της τεχνολογίας, ξαναθυμήθηκα. Βάζω κάτω και βγάζω παρτιτούρες (...) τις έχω ονομάσει οδηγός πρώτης ανάγνωσης για γκάντα, να βγάλει τα πρώτα στοιχειώδη, τους πρώτους ρυθμούς, την πρώτη βασική μελωδία»²³⁵.*

❖ Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος

Ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος ανήκει στον κύκλο των μετα-γκαιντατζήδων, έχει γεννηθεί στις 12 Νοεμβρίου 1962, έχει σπουδάσει Χημικός Μηχανικός. Κατάγεται από το Αίγιο, ενώ γεννήθηκε και διαμένει στην Αθήνα, όπου και εργάζεται στον τομέα της βιομηχανίας και ασχολείται ερασιτεχνικά με τη μουσική. Παίζει γκάντα, παραδοσιακά κρουστά και στο παρελθόν έχει ασχοληθεί με την κιθάρα. Επιδόθηκε στην ακροαματική ενασχόληση μελετώντας μουσικές ροκ, αλλά και λαϊκές μουσικές από όλο τον κόσμο.

Σε ηλικία σαράντα ετών αποφασίζει να μάθει παραδοσιακά κρουστά παρακολουθώντας μαθήματα. Η τριετής πορεία του περιλαμβάνει ερασιτεχνική συμμετοχή σε θεατρικές παραστάσεις. Στη συνέχεια, παρακολουθεί μαθήματα χορωδίας και αργότερα επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην γκάντα²³⁶. Συμμετέχει για μικρό χρονικό διάστημα στο Λύκειο Ελληνίδων σαν χορευτής, αλλά αργότερα

²³⁵Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: *«Έτσι το έχω ονομάσει, οδηγός πρώτης ανάγνωσης για γκάντα. Δηλαδή, όλα σε λα γκάντα και να είναι όλα μι, μι, ρε, ντο, σι, λα, λα, τον οδηγό τουλάχιστον να μάθει να διαβάζει, να βγάλει τα πρώτα στοιχειώδη, τους πρώτους ρυθμούς, κατά κάποιον τρόπο, την πρώτη βασική μελωδία και μετά, αν το έχει ο άνθρωπος, και το δάχτυλο του να φύγει, πετά την παρτιτούρα και να αρχίσει το αυτί να δουλεύει. Άλλοι, όσοι έχουν με παρτιτούρα, μένουν στην παρτιτούρα, κακά τα ψέματα δε φεύγουν. Υπάρχουν άλλοι μαθητές που σε δύο μήνες έχουν παίξει και έχουν φύγει».*

²³⁶Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: *«Όσο πέραγε ο καιρός εκεί στην πρώτη δεκαετία, τόσο είχα ανακαλέσει ακούγοντας από την γκάντα στα διάφορα σημεία και αυτό μου είχε κάνει εντύπωση. Δε μου είχε κάνει τόσο καιρό που έβλεπα το κλαρίνο, που το άκουγες πιο πολύ ή τα κρουστά που παρακολουθούσα ως πούμε».*

αποχωρεί λόγω ιδεολογίας²³⁷.

Ωστόσο, από τη διαδικασία της παράστασης γεννιέται η έλξη για τους παππούδες και για το μουσικό σκέλος. Μέσα από τη διαδικασία εκμάθησης των κρουστών αρχίζει να ταξινομεί τα ακούσματα, τις περιοχές, και ταυτόχρονα συνεχίζει ερασιτεχνικά τη διαδρομή στα χορευτικά, αλλά όχι σε επίπεδο παραστάσεων.

Με την πάροδο των χρόνων, ακούγοντας την γκάιντα μέσα από εκδηλώσεις εντυπωσιάζεται, το άκουσμα του προκαλεί συγκίνηση και αρχίζει να διερευνά το δισκογραφικό της φάσμα. Στα πλαίσια μίας παράστασης ακούει και γνωρίζει τον Μακρή Γιώργο, ο ήχος της γκάιντας του προκαλεί έκσταση και ξεκινάει μαθήματα το 2006, τα οποία χαρακτηρίζονται από έναν σχετικό βαθμό δυσκολίας²³⁸.

Η σχέση εκμάθησης, όπως αφηγείται, τον οδηγεί να εμβαθύνει και να δεθεί συναισθηματικά με την γκάιντα «*πήγα στο χωριό του Γιώργου γνώρισα τον παππού και τον θείο που παίζουν και άρχισα να το αγαπάω πιο πολύ, να το καταλαβαίνω*». Το ζήτημα της δυσκολίας δάσκαλου, αλλά και οι συνθήκες βιοπορισμού του είναι από τα θέματα που θίγει²³⁹.

²³⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «*Είχα μια φίλη η οποία χόρευε στο Λύκειο Ελληνίδων, έκαναν κρα για άνδρες χορευτές. Πήγαμε εκεί πέρα, ε! ξέρω 'γω δε μου άρεσε το στιλ το ότι έπρεπε να είναι ακαδημαϊκό, με διδασκαλία και με παραστάσεις, φουστάνελες κ.λπ. και μετά από δύο τρεις μήνες έσουρνα. Το καλό ξέρεις διάφορες πρόβες, ερχόντουσαν παππούδια μουσικοί από τους παλιούς. Εκεί ένιωθα μια έλξη ότι πήγαινα να δω τους παππούδες, να δω βιολιά, σαντούρια, τουμπελέκια*».

²³⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «*Είχε μια παράσταση, στο Γαλάτσι και είχε και μια γκάιντα τον Γιώργο τον Μακρή. Τρελάθηκα τον πλησιάζω του συστήνομαι του λέω: Πού μπορεί κανείς να μάθει και πώς μπορεί να βρει όργανα; Το παιδί μου είπε πάρε το τηλέφωνό μου, παίρνε με μια φορά τον μήνα, αν πέσει στα χέρια μου κάνα όργανο. Μετά από κανένα εξάμηνο είχε βρει ένα όργανο. Το πήρα, κάναμε κάνα μάθημα, εντυπωσιακό, πολύ δύσκολο σε μένα να καταλάβω πώς συναρμολογείται, τι είναι αυτό, τι είναι εκείνο και λόγω μεγάλης ηλικίας. Το 2009 ξαναβρήκα τον Γιώργο και ξανάρχισα να κάνω μαθήματα, ήταν στο ωδείο Αθηνών που είχε ένα τμήμα παραδοσιακών δασκάλων. Δυσκολευόμουν να βγάλω, να πιάσω το όργανο, να βγάλω ήχο. Δεν είχα χρόνο μελέτης το καλοκαίρι στις διακοπές έβρισκα χρόνο, καμία παραλία ερημιά και πλακωνόμουν. Μια εβδομάδα εκεί εξελισσόμουν και έφτανα σε ένα επίπεδο, δηλαδή τα πρώτα χρόνια ήταν πέτρινα. Αλλά είχα πείσμα, με την καλή έννοια, δε θεωρούσα ότι πρόκειται να γίνω βιρτουόζος, αλλά μου άρεσε το παίξιμο*».

²³⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «*Ενώ ας πούμε στην Αθήνα, γκαϊντατζήδες δύσκολα βρίσκεις που να μένουν μόνιμα και κάτι να διδάζουν. Μέχρι πριν λίγα χρόνια είδες που έλεγα ήταν κάποιος μεγάλος σε ηλικία που έπαιζε στην Δώρα Στράτου; Ήρθε ένας Βούλγαρος ο Ιβάν που δίδασκε. Ο Γιώργος και κάποια νέα παιδιά, ο Σωτήρης ο Ιντσούδης από τον Έβρο. Δύσκολα μπορεί κάποιος να πει ότι μπορώ να βιοποριστώ παίζοντας και διδάσκοντας στην Αθήνα*».

Απόσπασμα από την πτυχιακή του Ματακάκη Στέργιου: «*Ξεχωριστό παράδειγμα είναι αυτό του Ivan Costov, ο οποίος και δραστηριοποιείται στην Αθήνα ως δάσκαλος γκάιντας, αλλά και ως ενεργός μουσικός σε κάποιες δισκογραφικές δουλειές, όπως αυτή του Θύμιου Γκογκίδη «Μέχρι το*

Η συνεχής τριβή στα αυτό- διαχειριζόμενα γλέντια στην Αθήνα, το διαδίκτυο, και οι επισκέψεις στη Θράκη, συντελούν στο να αντιληφθεί πως ο Έβρος είναι ένας άλλος κόσμος για την γκάιντα. Βιώνει τα τοπικά έθιμα, τα σεμινάρια και τις συνθήκες του ξενώνα στο Διδυμότειχο, το Φεστιβάλ στα Τρίκαλα Ημαθίας και έρχεται σε άμεση επαφή με τους παππούδες που πλαισιώναν το παλιό πολιτισμικό πλαίσιο της γκάιντας²⁴⁰.

Τα αυτοσχέδια γλέντια που γίνονται κατά καιρούς στην Αθήνα και τα χορευτικά αποτελούν τον κύκλο ενασχόλησης καθώς και συμμετοχής σε σχήματα και σεμινάρια που έχουν σαν κύριο εκφραστή την γκάιντα. Το ενδιαφέρον του προσανατολίζεται στη μελέτη του λαογραφικού πλαισίου γύρω από την γκάιντα και τον τρόπο ζωής. Τα προηγούμενα χρόνια, πραγματοποιώντας παράλληλα τις δικές του ερευνητικές αναζητήσεις στην περιοχή της Θράκης, επιδιώκει την αναζήτηση της αλήθειας γύρω από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο του άσκαυλου.

❖ Ανδριώτης Κώστας

Ο Ανδριώτης Κώστας γεννήθηκε το 1984 στο Αίγιο και έχει σπουδάσει Ηλεκτρονικός Μηχανικός. Από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού ξεκινάει η ενασχόλησή του με τα χορευτικά και συγχρόνως μαθαίνει αυτοδίδακτα παραδοσιακά κρουστά, συμμετέχοντας στις ορχήστρες και τα χορευτικά. Μέσα από τις χορευτικές διαδικασίες, γνωρίζει πολλαπλές τοπικές μουσικές ταυτότητες, εμπλουτίζοντας τους μουσικούς του ορίζοντες και ανακαλύπτοντας την ιδεατή εικόνα της Θράκης²⁴¹.

τριαντάφυλλο»». (Ματακάκης 2014: 45).

²⁴⁰ Αποσπάσματα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «*Η δυσκολία με τον Γιώργο, επειδή έχει τα ακούσματα από Δράμα, Σέρρες, μας δίδαξε αλλά μας λείπει: Δεν είναι το δικό μου το ύφος, αν θέλετε να μπειτε πιο βαθιά τραβάτε στον Έβρο (...)* Στην πλατεία στους Ασβεστάδες, στο γλέντι έβλεπες ότι ήταν όλες οι ηλικίες και ήταν πιτσιρικάκια που σερνόντουσαν (...) Γίνεται πάντα μια συνάντηση τέλος Αυγούστου εκεί στα Τρίκαλα Ημαθίας ανεβήκαμε ο Μακρής, εγώ και άλλοι δυο μαθητές του και εκεί πρωτοείδα παππούδες από τον Έβρο. Εκεί ήταν οργανωμένο όταν ξεκίνησε μια πατινάδα από το καφενείο μέχρι το γήπεδο. Κάποιοι έπαιζαν από λίγο έδειξαν δυο με τρία κομμάτια και στο τέλος κατέληξε σε γλέντι».

²⁴¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «*Στο Λύκειο, γνώρισα έναν χοροδιδάσκαλο, ο οποίος, μας έβαζε πράγματα τα οποία δεν ήταν γνωστά (...)* τον είχαν πιάσει από δίπλα, ήταν και οικογενειακός φίλος (...) έτρεχα στο σπίτι του, κασέτες, ηχογραφήσεις, ιστορίες. Εκεί σιγά σιγά άρχισα να μαθαίνω για περιοχές που δεν τις είχα πιάσει απόλυτα. Κάτι μικρά Ασίες, την Ήπειρο (...) Μακεδονία, η οποία είναι αχανές πράγμα σε μουσική και παράδοση. Εκεί μέσα ανακάλυψα και την πραγματικότητα της Θράκης, η οποία Θράκη δεν είναι αυτό το οποίο μπορείς να ακούσεις από τον Αϊδονίδη, παράδειγμα το λέω χαρακτηριστικά. Μπορεί κάποιος να σου πει το αντίθετο. Είναι κάτι άλλο η

Η επιθυμία του να μάθει παραδοσιακό όργανο εκφράζεται με τη μετάβαση του στην Αθήνα το 2000, όταν αποφασίζει να ασχοληθεί με την γκάιντα, θεωρώντας την χαρακτηριστικό σύμβολο ποικίλων περιοχών της Ελλάδας. Έχοντας ως πηγή αναζήτησης το διαδίκτυο αναζητεί τον κατάλληλο δάσκαλο για να του διδάξει τις μουσικές της Θράκης²⁴². Αρχικά, απευθύνεται στον Λευτέρη Γρηγορίου, αλλά σταματάει τα μαθήματα διότι δεν εξυπηρετεί τον σκοπό του, την Θράκη²⁴³. Στο πέρασμα του χρόνου συνεχίζει να εξασκεί τη χορευτική του ιδιότητα, έχοντας υπέρμετρη αγάπη για την γκάιντα, πλάθοντας και αναζητώντας την εικόνα που έχει στο μυαλό του για την Θράκη²⁴⁴.

Στο πέρασμα του χρόνου, εμπλουτίζει τις γνώσεις του γύρω από τον κατασκευαστικό τομέα. Μέσω του διαδικτύου γνωρίζει τον Ζηκίδη Παναγιώτη με αφορμή την αγορά γκαϊτανίτσας για την παλιά βουλγάρικη γκάιντα του. Μετά από λίγο καιρό δέχεται το γαμήλιο δώρο του παππού, τη θρακιώτικη γκάιντα που πάντα επιθυμούσε από τον ίδιο κατασκευαστή, που παράλληλα τον τροφοδοτεί με μουσικά δεδομένα και δάσκαλους διδασκαλίας, καταλήγοντας στον Δανάκη Χρήστο από την Ορεστιάδα, με τον οποίο ουσιαστικά μαθαίνει να δομεί τις πρώτες μελωδίες²⁴⁵.

Θράκη».

²⁴² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Στην αρχή είχα βρει τον Ιβάν. Ήταν ένας Βούλγαρος, ο οποίος είχε αρκετούς μαθητές στην Αθήνα, είχα ακούσει και τους υπόλοιπους και αυτό με αποθάρρυνε να ασχοληθώ, δεν ήθελα να μάθω να παίζω βουλγάρικα. Ήταν βασικός σκοπός για μένα, να μάθω να παίζω Θράκη».

²⁴³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Μετά βρήκα έναν τύπο, Λευτέρη Γρηγορίου λέγεται. Ο τύπος, λοιπόν, μου λέει, ξέρεις εγώ κρουστά παίζω, αλλά έχω ξεκινήσει έμαθα γκάιντες αν θέλει κάποιος να του δείξω, θα του δείξω. Του λέω ξέρεις φίλε εγώ θέλω να μάθω. Χωρίς να ξέρω γρι ότι υπήρχε στη δισκογραφία από ακούσματα. Ξεκινήσαμε λοιπόν με τον Λευτέρη για να πάρω χαμπάρι τελικά ότι και ο Λευτέρης είναι βουλγαροπαίχτης. Έπαιξα μια φορά στο τόσο, κάτι ασκήσεις που μου είχε δώσει ο τύπος. Είχε γράψει σε πεντάγραμμο, ήταν για δαχτυλισμούς, να ξεφύγουν τα χεριά».

²⁴⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Περνάν αρκετά χρονιά με τα χορευτικά, τότε επειδή μου άρεσε η Θράκη είχα έναν κολλητό που χορεύαμε μαζί πρωτοχορευτές και βλακειές. Λέγαμε ρε Βασιλάκη θα παντρευτούμε Θρακιώτισσες. Αυτή τη στιγμή είναι παπάς, παντρεμένος με μια πολωνέζα, εμένα παρόλα αυτά, η γυναικά μου η μισή είναι Θρακιώτισσα, οπότε το κατάφερα και αυτό λίγο. Πρώτη φορά στη Θράκη, 2007 ένα καλοκαίρι, για να δω την γυναικά μου πάππους γιαγιά. Κάθε καλοκαίρι ανεβαίνουμε επάνω, αλλά δεν είχα και πολλές επαφές. Είχα πάει σε κάτι εκδηλώσεις που πήγανε, κάτι χορευτικά θρακιώτικα. Αλλά τελικά επειδή έμεινε Αλεξανδρούπολη και τα λοιπά χωριά, σα μεγάλο αστικό κέντρο, έπαιζε το κλασικό, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, ντραμς, ιστορίες, που δεν ήταν και σαν και αυτό που έχω στο μυαλό μου για τη Θράκη».

²⁴⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Το πρώτο τηλέφωνο που μου έδωσε ο Ζηκίδης ήταν ο Τριαντάφυλλος. ο δεύτερο τηλέφωνο που μου έδωσε ήταν του Σωτήρη του Ιντσούδη και το τρίτο ο Χρήστος ο Δανάκης».

Το 2012 επισκέπτεται το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, ορόσημο για την πορεία του. Γνωρίζει τον Σαρρή Χαρίδημο και τους παππούδες που κράτησαν ζωντανή την γκάιντα, ανακαλύπτοντας την ουτοπική εικόνα της Θράκης²⁴⁶. «Ξεκίνησα να μαθαίνω γκάιντα επάνω ακούγοντας τους παππούδες (...) εκεί ήταν η θεία φώτιση για μένα. Ε! κάποια στιγμή έρχεται κάποιος και σου ανοίγει τα μάτια και σου λέει, αυτό είναι για τον κόσμο, η γκάιντα τελικά είναι αυτό»²⁴⁷.

Στην μετέπειτα πορεία του, μαθητεύει κοντά στον Σωτήρη Ιντζούδη, από τον Έβρο, ο οποίος εργάζονταν στην Αθήνα. Έκτοτε, συμμετέχει στα τσαμπουνο- γλέντια και σε εκδηλώσεις που έχουν επίκεντρο τον άσκαυλο, ενώ ασχολείται ερασιτεχνικά με τη μελέτη μουσικών φασμάτων μελετώντας της αρμόνικες δομές.

❖ Ταβλιάκος Γιώργος

Ο Γιώργος Ταβλιάκος έχει γεννηθεί στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και δραστηριοποιείται χρονικά το 1990. Ξεκινάει τη διαδρομή του στην Αθήνα από το Λύκειο Ελληνίδων σαν χορευτής σε ηλικία δεκαπέντε ετών, ενώ παράλληλα παίζει ακορντεόν, κιθάρα και φλογέρα σε χορευτικές παραστάσεις με σχετικά μικρό χρόνο συμμετοχής.

Τα πρώτα ακουστικά ερεθίσματα προήλθαν από τη δισκογραφία και τα Μ.Μ.Ε. το 1996 – 1997 και είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της επιθυμίας να μάθει γκάιντα. «Άκουγα τον ήχο της γκάιντας από ηχογραφήσεις με τον χοροδιδάσκαλο, είδα και στην τηλεόραση τον Ντομπρίδη που έπαιζε στο Ηρώδειο (...) και βρέθηκε το τηλέφωνο από το εργαστήρι του Ντομπρίδη στα χέρια μου (...) μου λέει: όταν θα έρθω στην Αθήνα για μια εκδήλωση θα σου φέρω μια γκάιντα, θα σου δείξω λίγο πως παίζεται (...) πράγματι μου φέρνει την γκάιντα, έπαιζε ώρα (...) το έχω κρατήσει αυτό το όργανο σαν ενθύμιο. [Εγώ] όλο το βράδυ είχα το μυαλό μου στην [γκάιντα αλλά] σε πολυκατοικία έμενα, βράδυ κιόλας (...) στο σπίτι δεν υπήρχε ούτε η απαγόρευση, ούτε η επιβράβευση, ήταν

²⁴⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Ήταν μεγάλο μάθημα εκείνο το πρώτο σεμινάριο, ήτανε, μου ανοίξανε τα αυτιά και τα μάτια για την γκάιντα, για τη Θράκη, για το τι μπορεί να είναι η Θράκη. Ήταν και απίστευτα εποικοδομητική η κουβέντα που έκανα, σε μια παρουσίαση που έκανε ο Χάρης».

²⁴⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Αλλά αυτό δεν είναι Θράκη. Και φτάνοντας εγώ τότε, είχα ακούσει, είχα τότε στο κινητό μου ότι δισκογραφία, από Δοϊτσιδη Αϊδονίδη, κυκλοφορούσε. Φτάνω κάποια στιγμή να ντρέπομαι να ακούσω από αυτούς. Πήγαμε την πρώτη μέρα και γνωρίσαμε τον Πασχάλη τον Χριστίδη».

μια απόθεια και μια απορία, γιατί δε μαθαίνει μια κιθάρα; αρμόνιο;».

Το στοιχείο που διευκολύνει την πρώτη επαφή με την γκάιντα είναι η παλαιότερη επαφή με τη φλογερά. Οι πρώτες ζυμώσεις ξεκινάνε μέσα από τις παραστάσεις των χορευτικών και ακολουθούν σε μεγαλύτερη κλίμακα στο κεντρικό Λύκειο Ελληνίδων²⁴⁸.

Η εύρεση δασκάλου παραμένει δύσκολη και η εκμάθηση εν μέρει αποδίδεται βάσει ατομικής τριβής. *«Το πάλευα μόνος εκ των πραγμάτων (...) στην περιοχή δεν υπήρχε μεγάλη δυνατότητα (...) υπήρχε ένας τον οποίο μπόρεσα και τον βρήκα ήταν θυρωρός στην Αθήνα, ο Θόδωρος ο Κεκές από την Κυανή Έβρου (...) το παίξιμο του είναι πάρα πολύ βαρύ, παρόλα αυτά μου άρεσε την έχω ακόμα την κασέτα που έγραψα».*

Η εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη και η ύπαρξη του Ντομπρίδη και του Ζηκίδη, σε συνδυασμό με τη φεστιβαλική δραστηριότητα των συλλόγων, αλλά και την προσωπική αναζήτηση που εκφράζεται με τη μετάβαση και μελέτη στο άκουσμα διαφορετικών περιοχών, διαμορφώνουν τη σταδιακή μουσική ωρίμανση αποδίδοντας τον προσωπικό, αλλά και τον θεμιτό χαρακτήρα του οργάνου²⁴⁹. *«Μέσα από παλιές ηχογραφήσεις που άκουγα συνέχεια μέρα νύχτα προσπάθησα να βγάλω μια άκρη με*

²⁴⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2016: *«Πάω λοιπόν την επόμενη το πρωί, ρε παιδιά έφερα ένα καινούργιο όργανο, γκάιντα. Με το που βλέπει ο χοροδιδάσκαλος λέει τι είναι αυτό, γκάιντα; έλα να μας παίζεις για την πρόβα. Λέω, τι; δεν έχω παίζει ποτέ μου! Άστα αυτά, έλα λέει γρήγορα (...) και βρίσκομαι εγώ πρώτη φορά που έβαλα την γκάιντα στο στόμα μου να φυσήξω, να παίζω, ήταν παράρτημα, αλλά από τα μεγαλύτερα παραρτήματα στου Παπάγου να είμαι στη μέση με καμιά πενηνταριά ανθρώπους και να περιμένουν να ακούσουν κάτι που θα έπαιζα εγώ, που πρώτη φορά έπιανα αυτό το όργανο. Αμέσως μετά, δημιουργήθηκε το εξής κενό. Το κεντρικό Λύκειο των Ελληνίδων, που είχε τον Βραμπάκη, έψαχνε να βρει μια μεγάλη παράσταση του λυκείου, μουσικούς από τη Δράμα για να παίζουν δραμινά. Και τότε, για κάποιο λόγο δεν μπορούσε να βρει. Οπότε, μαθαίνει ότι υπάρχει ένα παλικάρι που παίζει γκάιντα. Παίξαμε τότε, βγάλαμε αυτήν την παράσταση, τότε να ήμασταν δεκαέξι με δεκαεφτά χρονών η πρώτη επαφή».*

²⁴⁹ Αποσπάσματα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2016: *«Άλλον δεν είχα γνωρίσει, μέχρι εγκαταστάθηκα, Θεσσαλονίκη ο Ντομπρίδης Ζηκίδης, ήταν δίπλα (...) Όλα αυτά τα διαπίστωνα σιγά σιγά με τις ηχογραφήσεις που μου έδωσαν αυτοί οι δυο άνθρωποι από παλιά παιχνίματα (...) στη συνέχεια, με το φεστιβάλ των εστιών της Χ.Ο.Φ.Ε.Θ. ερχόντουσαν ολόκληρα χωριά και φέρνουν και μουσικούς τους παππούδες που είχα την ευκαιρία να τους γνωρίσω (...) Σαν τα ταξίδια στον Έβρο που πήγαινα και έβρισκα (...) Βρήκα ηχογραφήσεις από ρωμυλιώτες (...) τον τελευταίο τον Ζάνια, που ήταν στο μοναστήρι στη Λάρισα (...) τις παλιές τις φράσεις «Τροϊρω» που έπαιζαν οι παλαιοί γκαϊντατζήδες της περιοχής των προσκυνημάτων στην Ξυλαγανή, αυτοί είναι μπογιαδικιώτες πρόσφυγες από ανατολική Ρωμυλία (...) Που λες για να μάθω να παίζω κοντά κάπως κάθε βράδυ πριν κοιμηθώ άκουγα τον παππού τον Ορδουνάκη (...) Να σου πω για την γκάιντα της Μυτιλήνης. Γνώρισα τον τελευταίο ο καραμπέτης από το Σκουτάρο Λέσβου (...) ετοίμαζε την γκάιντα για να μου παίζει, να ρίχνει κάτι αμανέδες, κάτι καρσιλαμάδες, να λέει κάτι ζεμπέκικα, εκεί τοπικά (...) Άμα δεις την ασκομαδόουρα, τώρα έχει γίνει όργανο κάτσε καλά στην Κρήτη. Είχαμε πάει και είχαμε βρει τον τελευταίο που ζούσε ακόμα από το Φαβουριτάκη και έπαιζε».*

βοηθούσαν ήταν από καλούς μουσικούς εκεί πια άκουσα πως έπαιζαν πραγματικά το όργανο και τι διαφορετικό είχε, τι δακτυλισμοί (...) το όργανο είναι μια οκτάβα πρέπει με άλλα πράγματα να δώσεις τον χαρακτήρα του, για να πεις ότι αυτό που ακούγεται είναι γκάιντα».

Αναφερόμενος στις διαφορές των κοινωνικών δεδομένων, θεωρεί πως δεν μπορεί να αποδώσει σε μεγάλο βαθμό τα παλιά ακούσματα κοστολογώντας ότι μπορεί να αποδώσει μόνο το 15% από αυτό που έπαιζαν, ενώ σκιαγραφεί και τονίζει το γεγονός της αποπλαισίωσης στο παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα: *«Πλέον είναι άλλα τα βιώματα παλιά ο γκαϊντατζής ήταν τσομπάνης πάνω στο βουνό η ζωή του ήταν τα πρόβατα και η γκάιντα».*

Ο Ταβλιάκος Γιώργος έχει παίξει γκάιντα, καβάλι, τσαμπούνα, ζουρνά σε πανεπιστημιακά φεστιβάλ χορών, σε αναβιώσεις εθίμων, σε χορωδίες, έχει συνεργαστεί με μεγάλο αριθμό πολιτιστικών συλλόγων, καθώς και με πλήθος καταξιωμένων μουσικών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, έχοντας ενεργό συμμετοχή σε παρουσιάσεις δίσκων, αλλά και με ηχογραφήσεις Φιλιπούπολη της Βουλγαρίας.

❖ **Ματακάκης Στέλιος**

Ο Ματακάκης Στέλιος γεννήθηκε στις 7 Ιουνίου το 1988 στην Κομοτηνή. Δραστηριοποιείται με το αντικείμενο της γκάιντας από την ηλικία των δώδεκα. Τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα με βάση την γκάιντα προέρχονται από τον κύκλο του οικογενειακού περιβάλλοντος, χωρίς όμως κάποιος να κατέχει γνώσεις μουσικού οργάνου.

Η πρώτη επαφή με τη θρακιώτικη γκάιντα εξελίσσεται στην ορχήστρα του δήμου, όπου διδάσκεται τις βασικές αρχές. Η πορεία εκμάθησης στα εφηβικά χρόνια παραμένει στάσιμη για αρκετό διάστημα λόγω έλλειψης δασκάλου. Τα επόμενα δυο χρονιά δέχεται μαθήματα από τον συμφοιτητή του μετέπειτα στην Άρτα Κώστα Φώρτση και αργότερα σε ηλικία δεκαέξι ετών μπαίνει στη διαδικασία μετακίνησης στην Ξάνθη για μαθήματα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο, όπου είναι και το τελευταίο στάδιο, καθώς αποφασίζει την αυτοδιαχείριση της διδασκαλίας του.

Εστιάζοντας στη διαδικασία διδασκαλίας θέτει βασικό πρόβλημα την έλλειψη μεθόδου από τους δασκάλους. *«Δεν υπάρχουν καν δάσκαλοι, με την έννοια του*

δασκάλου. Υπάρχουν οργανοπαίχτες. Οργανοπαίχτες, μπορεί να είναι πολλοί, μουσικοί είναι λιγότεροι και δάσκαλοι μουσικής ακόμα λιγότερο. Αυτή η διαδικασία μου έφαγε πολλά χρόνια μέχρι να μάθω τι είναι αυτό που παίζω».

Η επαφή με την παλιά γενιά γκαϊντατζήδων εμπλουτίζει τις γνώσεις του, τόσο στο κομμάτι της τεχνικής²⁵⁰, αλλά πολύ περισσότερο φανερώνει τον ξεχωριστό ρόλο που διακατέχει η γκάιντα στο οικείο πολιτισμικό της περιβάλλον με την ιδιότητα να συσπειρώνει γύρω της μια κοινότητα.

Η ενασχόληση τόσο με την γκάιντα, αλλά και με την παράδοση τον οδηγούν να ακολουθήσει μουσικολογικές σπουδές στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου με ειδίκευση στο ούτι. Επενδύει στην έρευνα, καταγραφή και διδασκαλία της θρακιώτικης γκάιντας βλέποντας το τοπίο διδασκαλίας με μία πιο αναλυτική ματιά²⁵¹, και ταυτόχρονα έχει ενεργό συμμετοχή στα μουσικά δεδομένα της παραδοσιακής μουσικής με εξελικτική πορεία εντός και εκτός Ελλάδος²⁵².

Από το 2015 ζει μόνιμα και εργάζεται στην πόλη της Θεσσαλονίκης επαγγελματικά ως μουσικός. Δραστηριοποιείται μουσικά τόσο σε δισκογραφικό επίπεδο, αλλά και με φορείς της ευρύτερης περιοχής, με ωδεία, συλλόγους σεμινάρια, διδάσκοντας και συμμετέχοντας σε πολιτιστικές εκδηλώσεις. Τέλος, στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης του Μεταπτυχιακού του Διπλώματος στην κατεύθυνση της Μουσικής Παιδαγωγικής του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, έχει εκπονήσει τη Διπλωματική του Εργασία με θέμα:

²⁵⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: «Οπότε, όταν έφτασα κοντά να παίζω με αυτούς τους ανθρώπους, μπόρεσα με μια πιο κριτική ματιά να καταλάβω τι κάνει ο καθένας σε τεχνικό επίπεδο πάντα και φυσικά αυτό με βοήθησε στο αναπτυχθώ εγώ στο παίξιμο μου. Διότι, ουσιαστικά και πράγματα τα έκανα στα τυφλά, άρχιζα να κλέβω κάποια στοιχεία από τι παίζει αυτός εδώ, τι δαχτυλισμούς ήταν, αυτό δεν το έχω στο ρεπερτόριο μου για να το εντάξω. Και μετά, όταν είδα να επαναλαμβάνεται το ίδιο ποίκιλμα με συγκεκριμένες νότες, είπα όπα κάτι συμβαίνει εδώ... είναι ξεχωριστό αυτό από τα άλλα».

²⁵¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: «Πάντα είχα στο μυαλό μου να δω και να το διδάξω. Μπήκα στη διαδικασία πια, ως μαθητής. Πως θα ήθελα να μου το δείξει ο δάσκαλος; Επομένως, μπήκα στη θέση του μαθητή και άρχιζα να προσεγγίζω πολύ διαφορετικά αυτό που παίζει. Δηλαδή, ωραία θα δείξω ένα τραγούδι. Πρέπει να ξεχωρίσουμε τη μελωδία, πρέπει να ξεχωρίσουμε τα στολίδια, ποια στολίδια είναι αυτά ποια ποικίλματα που μπαίνει το καθένα. Οπότε σταδιακά, και στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας, που έκατσα να ασχοληθώ και αργότερα αλλά ακόμα και τώρα, ουσιαστικά, αυτό κάνω, μια οργανολογική προσέγγιση στο όργανο, που προσπαθώ να εξηγήσω τι συμβαίνει και γιατί. Από τη στιγμή που είμαι δάσκαλος με αυτό τον τρόπο δουλεύω και νομίζω ότι έχω βοηθήσει αρκετό κόσμο όσο μπορώ, για οποιόν ενδιαφέρεται».

²⁵² Το 2012 ολοκληρώνει την δισκογραφική κυκλοφορία: «Από το Ευθύμιο στο Αρσάκειο» συμμετέχοντας στο μουσικό σχήμα «Θρακόμελο».

«Η Γκάντα της Θράκης: Στοιχεία Τεχνικής Παιξίματος και η Διδασκαλία τους».

❖ Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος

Ο Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος έχει γεννηθεί στις 7 Μαρτίου το 1989, κατάγεται από την περιοχή του Σιναπλί, την επαρχία του Καβακλή της Ανατολικής Ρωμυλίας και σαν τόπο διαμονής του έχει την Θεσσαλονίκη. Τα πρώτα βήματα του τα πραγματοποιεί στον πολιτιστικό σύλλογο Πολύκαστρον σαν χορευτής στην ηλικία των επτά χρόνων, όπου δέχεται τα αρχικά μουσικά ερεθίσματα που του μεταδίδουν βαθύτερα το μικρόβιο της γκάντας. «*Χόρευα χρόνια, μου άρεζε χρόνια η γκάντα που άκουγα στα CD και μάλιστα άκουγα και έλεγα πόσο καλοί παίχτες είναι, δεν περίμενα ποτέ ότι θα παίζω έτσι καλά εγώ*»²⁵³.

Στα δεκαπέντε του αποφασίζει να μάθει γκάντα, όπου έχει και την πρώτη επαφή με τον Ζηκίδη Παναγιώτη, ο οποίος δίδασκε γκάντα για μικρό χρονικό διάστημα στο σύλλογο. Πραγματοποιεί μικρό αριθμό μαθημάτων, ενώ στη συνέχεια πορεύεται μόνος του και μέσα από την καθημερινή τριβή με το όργανο αναπτύσσεται ταχύτατα αποκτώντας ταυτόχρονα μεγάλες τεχνικές ικανότητες²⁵⁴.

Η διαμονή του δυο χρονιά στον Διδυμότειχο συνοδεύεται με την επαφή και τριβή με τους ανθρώπους της παλιάς γενιάς, εμπλουτίζοντας το παίξιμο του με τεχνικά χαρακτηριστικά και καθαρότητα, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνοντας και μια πιο κρητική μάτια όσον αφορά τα ζητήματα ταυτότητας²⁵⁵. Ο Κωνσταντινίδης

²⁵³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: «*Δεκαπέντε χρονών. Εγώ βασικά χόρευα από μικρός στο Πολύκαστρο, στον σύλλογο εκεί πέρα που είναι ανατολική Ρωμυλία. Χόρευα από έξι με εφτά χρονών*».

²⁵⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: «*Κάποια στιγμή ήρθε ο Παναγιώτης ο Ζηκίδης όπου έκανα τρία μαθήματα μέσα σε έναν μήνα, μετά έφυγε δεν έκανε άλλα μαθήματα. Οπότε μετά έπρεπε να συνεχίσω μόνος μου. Δεν ξέρω αυτό νομίζω ήταν έμφυτο. Λέω ότι ήταν έμφυτο γιατί μου βγήκε πολύ εύκολα το όργανο (...) μάλιστα στο πρώτο μάθημα μου είχε δείξει ο Παναγιώτης πως δουλεύει το όργανο κλίμακες και αυτά. Και μετά πήγα στο δεύτερο μάθημα και του έπαιξα τραγούδια μόνος μου και απόρησε. Λέει, πώς ας πούμε μετά από μια εβδομάδα. Το καλοκαίρι μετά από τέσσερις με πέντε μήνες έπαιξα και σε δουλειές κανονικά*».

²⁵⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: «*Ημουν και δύο χρόνια στο Διδυμότειχο, τους είχα ακούσει τους παππούδες πριν από εφτά με οχτώ χρόνια τους έχω γυρίσει, άκουσα πως παίζονε. Τον Πασχάλη τον Κιτσικούδη τον είχα μελετήσει στα δεκαέξι μου και είχα παίζει στο CD το «Εβρος». Είχα μελετήσει κάποια γυρίσματα δικά του (...) και πάλι το παίξιμο μου έχει αλλάξει από τότε. Νομίζω ότι είναι πιο εμπλουτισμένο, αλλά έχει βάση από εκεί. Είμαι υπέρ ότι παίρνουμε την τεχνική, μια καλύτερη τεχνική στο θέμα παιξίματος (...) παίρνουμε γυρίσματα τραγούδια ελληνικά από τους παππούδες και τα παίζουμε με την καινούργια τεχνική (...) Δεν ακούγονται πρωτόγονα*».

Τριαντάφυλλος στη δωδεκαετή του διαδρομή παίζοντας γκάντα και καβάλ έχει συμμετάσχει με χορευτικούς συλλόγους σε πολλές παραστάσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει διδάξει κατά καιρούς ιδιαίτερα μαθήματα σε νέα παιδιά, ενώ έχει εμφανιστεί με καταξιωμένους καλλιτέχνες της Θράκης, έχοντας παράλληλα ενεργό συμμετοχή στη δισκογραφία της τοπικής μουσικής²⁵⁶.

6.7 Οι κοινοί ορίζοντες αστικών και παραμεθόριων περιοχών – Η διττή πραγματικότητα

Η χρονική περίοδος του 2000 σε αστικές πόλεις και στην ευρύτερη Θράκη στιγματίζεται από την τάση ισχύος των πολιτιστικών συλλογών, οι οποίοι προβάλλουν το τοπικό και υπερτοπικό φολκλόρ των παραστάσεων, γεγονός που συνοδεύεται και από την τάση μεταστροφής των κοινωνιών παγκοσμίως προς τον παραδοσιακό πολιτισμό (Σχινάς 2015: 369). Η τάση αυτή συνδέεται έμμεσα με τον ρόλο των Μ.Μ.Ε. αλλά και της δισκογραφίας.

Οι προαναφερθείς τομείς αποτελούν εν μέρει τη δομική σύσταση, η οποία διαμορφώνει την πορεία της γκάντας. Ωστόσο, αυτό που παρατηρείται είναι η επαφή με τους ανθρώπους της παλιάς γενιάς γεγονός που αποκαλύπτει πως ακόμα και σήμερα η προφορική παράδοση και τα άτυπα πλαίσια ισχύουν σε μεγάλο βαθμό.

Όσον αφορά τα θέματα διδασκαλίας, διαφαίνεται πως ο μεγαλύτερος όγκος διδασκάλων κατάγεται από την ευρύτερη Θράκη, ενώ διαφαίνεται η δυσκολία στην εύρεση δάσκαλου που παραμένει μέχρι και σήμερα μείζον θέμα. Η φωτεινή πλευρά της πραγματικότητας βασίζεται στο πάθος για το όργανο που διαθέτει την ιδιότητα να συσπειρώνει γύρω του ανθρώπους διαφορετικής ηλικίας, να τους ελκύει και να τους μετατρέπει σε μία παρορμητική εκστασιακή ενιαία σταγόνα²⁵⁷

²⁵⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντίνου Τριαντάφυλλου, 2016: «Έχω παίζει και με τον Χρόνη Αηδονίδη και τον συνεχιστή του Βαγγέλη Δημούδη σε παραστάσεις στο Μέγαρο Μουσικής καθώς και στο Ηρώδειο και στην εκπομπή το «Αλάτι της γης».

²⁵⁷ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Σκοπός είναι να περνάς καλά, να γλεντάς αλλά κυρίως, να υπάρχει κοινότητα. Γιατί το μεγάλο ζητούμενο και ο χώρος, ο οποίος λειτουργεί από το όργανο, είναι η κοινότητα. Γιατί και η τσαμπούνα και η γκάντα, είναι ένα όργανο φτιαγμένο από υλικά του περιβάλλοντος. Είναι φτιαγμένο να λειτουργεί στο καφενείο, στην παρέα, στην συντροφιά».

Ο Ματακάκης Στέργιος αναφέρει: *«Ας αλλάξουν τα τραγούδια, ας αλλάξει η γκάντα, οι χοροί μπορεί αυτό το πράγμα να συνεχίσει να δένει τον κόσμο, να κρατάει, να φέρνει τον κόσμο πιο κοντά, να κοιταχτεί ο ένας με τον άλλο στα μάτια, μπορεί; Αν μπορεί να λειτουργήσει έτσι ας αλλάξουν τα πάντα»*. Τα φώτα, ωστόσο, αυτής της πλευράς χαρακτηρίζονται από την τάση διερεύνησης, τόσο κατασκευαστικά, όσο και ερευνητικά με απώτερο σκοπό τη διαλεύκανση του πεδίου στα πλαίσια επιστημονικού αντικειμένου, αλλά και στη διατήρηση και διεύρυνση του άσκαυλου.

7 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:

Αναβιώσεις τοπικών εθίμων – Το φαινόμενο των φεστιβάλ γκάιντας

7.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η καταγραφή των βασικών σημείων που συνθέτουν την αναβίωση των τοπικών εθίμων, καθώς επίσης εξετάζεται το φαινόμενο των φεστιβάλ γκάιντας.

Αναλυτικά, στην ενότητα 7.2. εξετάζονται τα φαινόμενα των αναβιώσεων και των φεστιβάλ στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου. Συγκεκριμένα, στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται οι σημαντικότερες αναβιώσεις τοπικών εθίμων και τα φεστιβάλ που διοργανώνονται στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, εξετάζοντας παράλληλα τον ρόλο της γκάιντας σε αυτά. Ιδιαίτερα, δίνεται έμφαση στο Φεστιβάλ Γκάιντας που διεξάγεται στα Τρίκαλα Ημαθίας, καθώς και στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας που διεξάγεται στο Διδυμότειχο, παραθέτοντας σημαντικά στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα.

7.2 Αναβίωση και φεστιβάλ στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου

«Μαζεύονταν πολλά παππούδια επάνω, πολύ κόσμος όλο το χωριό γκάιντες», Ζηκίδης Παναγιώτης

Όπως διαφαίνεται από τις χρονολογικές περιγραφές της ερευνάς την περίοδο 1999 – 2000, οι συγκεντρώσεις στα τοπικά γλέντια επαναφέρουν στο προσκήνιο τη μαζικότητα του κόσμου. Η γκάιντα και πάλι αρχίζει να έχει πνοή μέσα από τα πρώτα φεστιβάλ στο Σιτοχώρι και τις εκδηλώσεις του Πάσχα στον Πεντάλοφο, που συνδυάζονται από τις αναβιώσεις τοπικών εθίμων του παρελθόντος. Όπως θέτει και η

(Συρακούλη 2010: 180) όταν πραγματοποιούνται τα φεστιβάλ σε διαλογικά πλαίσια *«το παρελθόν επεκτείνεται στο παρόν καταδεικνύοντας πως η πολιτιστική κληρονομιά είναι μια συνεχής και διαχρονική εμπειρία».*

Όμοια, ο Σχινάς (2015: 415) βασιζόμενος στη θεωρία της Livingstone υποστηρίζει ότι κυρίαρχο γεγονός των αναβιωτικών δραστηριοτήτων είναι τα φεστιβάλ και οι διαγωνισμοί, και μεταφέροντας την ανάλογη κατάσταση για τις τσαμπούνες τονίζει πως *«τα φεστιβάλ δεν ξεκίνησαν για να εορτάσουν την αναβίωση, αλλά την προκάλεσαν και στην πορεία την αγκάλιασαν».*

Αντίστοιχα, ο Ζηκίδης Παναγιώτης τονίζει πως τα συμβάντα αποτελούν αφορμή για τη σύσφιξη των σχέσεων γύρω από την κοινότητα των γκαϊντατζήδων στο ακόλουθο απόσπασμα²⁵⁸: *«Το Πάσχα στον Πεντάλοφο γιορτάζεται με γκαίντες. Εδώ και δεκαεφτά χρόνια μαζεύομαστε όλοι οι γκαϊντατζήδες του Έβρου, όπως κάναν και παλιά. Τα πρώτα χρόνια που ξεκίνησε, γέμιζε η πλατεία, γέμιζαν οι δρόμοι, στις αυλές μέσα χώνονταν ο κόσμος, γιατί δε χωρούσαν (...) Μαζεύονταν οι γκαίντες πέντε, έξι χιλιάδες κόσμο (...) ο κόσμος το ήθελε αυτό το πράγμα, το είχε ανάγκη».*

Οι συναντήσεις στον Πεντάλοφο συνεχίζουν να λαμβάνουν χώρα και μάλιστα παρουσιάζουν αυξημένο ενδιαφέρον, καθώς τα μουσικά σχήματα από χώρες του εξωτερικού που λαμβάνουν μέρος συνοδεύονται και από τη μεγάλη προσέλευση ακροατών, αλλά και μουσικών που αναπτύσσουν *«μια συλλογική εμπειρία που θα αναβιώσουν τις αναμνήσεις και τα αισθήματα του ανήκειν»*, όπως περιγράφει και η (Συρακούλη 2010: 176).

Η μαζικότητα του κόσμου αλλά και η καθολική συμμετοχή από τον μεγαλύτερο όγκο παλιών, αλλά και νέων γκαϊντατζήδων φέρουν σημάδια από τις καταστάσεις του παρελθόντος, όπως περιγράφει ο Ζηκίδης Παναγιώτης, χωρίς το γεγονός να αποτελεί εμπορικό ούτε και μονολογικό πολιτισμικό επιτελεστικό γεγονός στα πλαίσια μαζικής κουλτούρας²⁵⁹.

²⁵⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: *«Ξεκινήσαμε τα γκαίντες φεστιβάλ για αυτό και τόνισα το Σιτοχώρι, γιατί είχαμε ευκαιρίες να βρισκόμαστε οι γκαϊντατζήδες, να τα λέμε, να παίζουμε, να χαιρόμαστε και τόνισα το Σιτοχώρι».*

²⁵⁹ Ο όρος πολιτισμική επιτέλεση παραπέμπει στη συνθήκη των φεστιβάλ. Βάσει του (Manning 1987:1) και (Singer 1959: xiii) η Συρακούλη (2010: 171) θέτει πως κατά τον Manning ο όρος συμπυκνώνει μεγάλο αριθμό *«γενεών συμβολικής έκφρασης (τελετές, τελετουργίες, θέατρο, συναυλίες)»*, ενώ κατά τον

«Μαζευόμαστε όλοι οι γκαϊντατζήδες του Έβρου όπως κάναν και παλιά (...) μαζεύεται όλο το χωριό και από τα διπλανά τα χωριά και γίνεται πανηγύρι (...) μετά μαζευόμαστε στο μαγαζί, εκεί άλλο πανηγύρι στο καφενείο, μέχρι τα ξημερώματα. Χορεύει όλο το χωριό, έχουν έναν χορό... όσοι θα' ρθουν ξέρουν (...) ότι πρέπει να πιάσουν πίσω από το χωριό, άνδρες με άνδρες, γυναίκες με γυναίκες²⁶⁰. Παλιά έπαιζαν τρεις μέρες, έβγαιναν τα όργανα στην πλατεία και έπαιζαν, τώρα μόνο Κυριακή του Πάσχα. Ο κόσμος, περίμενε να βγει να χορέψει (...) οι μουσικοί να έρθουν παίξουν (...) τα παιδιά να βλέπουν (...) και οι επόμενες γενεές να έχουν και χορευτές και μουσικούς. Ήταν ένας καλός λόγος για να υπάρξουν γκαϊντατζήδες (...) πού θα δοθεί η ευκαιρία στην γκάιντα να έχει βήμα; Πρέπει να δεις και δυο φιλαράκια και δυο νέους να παίζουν μαζί (...) ήταν ραντεβού σημείο αναφοράς για τα νέα παιδιά που παίζουν γκάιντα από τον Έβρο. Το γεγονός αυτό συνεχίζεται και μετέπειτα και λαμβάνει έκταση σε χωριά και πόλεις του Έβρου αλλά και σε περιοχές της υπόλοιπης χώρας»²⁶¹.

7.2.1 Ο ρόλος της γκάιντας στα τοπικά ήθη και έθιμα του Έβρου

Η προσπάθεια των πολιτιστικών συλλόγων και της τοπικής διοίκησης να αναζωπυρώσουν το ενδιαφέρον για την παράδοση συνδυάζονται με την τάση της αναβίωσης τοπικών εθίμων, (λ.χ. Μπέης, Παναΐρ Καλέ, Μπομποσάρης, Καλόγηρος, Καμήλα, Μπουμπούνα κ.α.), που προσδίδουν νέο ενδιαφέρον στη διαμόρφωση της δυναμικής πορείας της γκάιντας, ασκώντας παράλληλα τη δική τους γραμμή

Singer, ο οποίος πρώτος επισημοποίησε τον όρο με σκοπό να κατανοήσει το φαινόμενο των φεστιβάλ, έθεσε το παράδειγμα των Ινδών, οι οποίοι αντιλαμβάνονται την πολιτισμική τους κουλτούρα πως ταυτίζεται με τις εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται, είτε σε τρίτους ή και στους ίδιους. Η Συρακούλη αναφερόμενη στην έννοια «μονολογική επιτέλεση» θέτει ως γνώμονα τα ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά που κυριαρχούν την «εξαντικειμενίκευση και την αυτονόμηση των επιτελεστικών διαδικασιών της παραγωγής και της πρόσληψης της μουσικής», σε αντιπαράθεση με τη διαλογική λογική, όπου δε διαχωρίζεται ο επιτελεστής από το ακροατήριο. «Στη μονολογική επιτέλεση οι μουσικοί διαφοροποιούνται από το κοινό τους δεν επιτελούν τη μουσική μαζί (διαλογικά σε συνεργασία με το ακροατήριο τους αλλά για το ακροατήριο)», (Συρακούλη 2010: 172).

²⁶⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Ένας να πηγαίνει μπροστά, ακόμα να χορεύουν και πεντακόσια άτομα θα απολαύσεις ένα βήμα, να χορεύει ένα χωριό ολόκληρο. Σπάνια μπορείς να το δεις πλέον αυτό, σπάνια ίσως και καθόλου, ένα βήμα ένας χορός να πιάσουνε τριάντα, σαράντα, νταήδες μπροστά, οι πρωτοχορευτές που θα σύρουν τον χορό. Ξέρουν πολύ καλά στο χωριό ποιοι είναι οι καλύτεροι. Θα φαντάξει ο χορός θα χαιρέται το χωριό που θα χορεύει, τέτοια πράγματα δε γίνονται πουθενά. (...) όλοι όσοι ασχολούνται με αυτά εκεί και η τηλεόραση, δεν έχει προβληθεί ποτέ και κανείς δεν έχει έρθει ποτέ να το δει».

²⁶¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Για φεστιβάλ και στην ορεινή, ο Ζαχαρίας ξεκίνησε και στις Φέρες και στο Διδυμότειχο το ξεκίνησαν».

πολιτιστικής πολιτικής (Συρακούλη 2010: 180)²⁶².

Ουσιαστικά, η παρουσία της γκάιντας στο παρελθόν ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τα τοπικά ήθη και έθιμα και όπως εύχεται ο Ζηκίδης Παναγιώτης, ο ρόλος της πρέπει να παραμείνει διαχρονικός και λειτουργικός, όπως διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα: «θέλουμε να είναι πρωταγωνιστής και ας παίζει πέντε νότες, όχι παραπάνω δεν έχουμε τραγούδια για παραπάνω. Αυτός είναι ο ρόλος της από παλιά, στα ήθη και στα έθιμα».

Τη διαδρομή των τοπικών εθίμων σχολιάζει ο Ντομπρίδης Γιάννης δίνοντας μία σφαιρική εικόνα της κατάστασης. «Ποιος έκανε τον Μπέη όταν έφυγαν στη Γερμανία; ποιος να το κάνει; αφού οι νέοι δεν ήταν εκεί. Ο Μπέης τώρα που γίνεται στα χωριά μας είναι αναβίωση στα περισσότερα. Ο Μπέης θέλει πάλι νέους (...) μετά που έγιναν οι σύλλογοι μετέθεσαν την ημέρα (...) όπως γίνεται ο Καλόγερος, το αντίστοιχο είναι. Το έβαλαν Κυριακή, της Αποκριάς κιόλας, για να είναι μέσα στο τριήμερο. Ποτέ δε γινόταν έτσι ο Μπέης, αυτό είναι αναβίωση».

Ειδικότερα, εικόνα που έχω σχηματίσει από την παρουσία μου στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου, βασίζεται στα κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά πλαίσια της επιτόπιας ερευνάς και συμμετοχικής παρατήρησης στα τοπικά έθιμα της περιοχής, με τη συμμετοχή σε τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους, καταγραφή χορωδιών και χορευτικών δραστηριοτήτων. Τα κοινωνικά δεδομένα έχουν αλλάξει στη συνολική τους μορφή, συμπαρασύροντας μαζί τους τόσο τη μουσική και γενικότερα την τέχνη²⁶³. Το γεγονός αυτό φανερώνει τη διαφορούμενη φύση των πολιτισμικών επιτελέσεων με το σκεπτικό πως οι διαρκείς επαναλήψεις στον δομικό σκελετό των συμβάντων τροφοδοτούνται από διαφοροποιήσεις του αρχικού νοήματος και συνεχείς

²⁶²«Η διαχείριση της παραδοσιακής μουσικής και των άλλων τελεστικών τεχνών συνοδευόμενη από την στρατηγική αξιολόγηση και προσέγγιση βασικών παραγόντων ζωής μιας κοινότητας εντάσσεται στην ομπρέλα της πολιτιστικής πολιτικής. Μέσα από μια ανθρωπολογική προσέγγιση όλοι ασκούν πολιτικές από το πιο μικρο απομακρυσμένο χωρίο που διοργανώνει τριήμερους παραδοσιακούς εορτασμούς μέχρι τα φεστιβάλ του Smithsonian Institute στις Η.Π.Α.», (Συρακούλη 2010: 180).

²⁶³ Απόσπασμα από τις σημειώσεις στο προσωπικό ημερολόγιο της έρευνας, Διδυμότειχο 07/03/2016: «Φεύγοντας έπιασα κουβέντα με έναν Πομάκο στο προαύλιο του σχολείου, ο οποίος μου είπε: «Παλιότερα ντυνόμουν και εγώ , τώρα όχι δεν έχουν ωραίες στολές, δεν έχουν καινούργιες στολές». Είχε το ύφος και το στυλ του ανθρώπου που τα είχε ζήσει από μέσα και στο ύφος του έβλεπα σαν να είχε αλλάξει κάτι από τα τότε μέχρι τώρα, καταλάβαινα ότι παλιά ήταν πιο ωραία».

επανερμηνείες (Συρακούλη 2010: 181).

Επιπρόσθετα, θεωρώ ότι ακόμα και σήμερα υπάρχουν μικροτοπικές διαφορές στον τρόπο που διεξάγονται τα έθιμα στο Έβρο ακόμα και στα μικρότερα χωριά το δείγμα είναι διαφορετικό²⁶⁴. Στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα του Έβρου η απορρόφηση είναι μεγαλύτερη από τα παιδιά. Οι επισκέψεις που πραγματοποιούνται με την ομάδα του Μπέη στα σχολεία στο Διδυμότειχο, δίνουν την αίσθηση πως την περιμένουν αγωνιωδώς. Το βλέπουν σαν ένα παιχνίδι που όμως συντελείται στα πλαίσια της παράδοσης και αποτελεί δείγμα της παιδείας τους.

Το γενικό σύνολο του τόπου, διαδραματίζει ένα ρόλο στο έθιμο βάζοντας το δικό του λιθάρι στην εξέλιξή του. Η παρουσία νεαρών γκαϊντατζήδων, οι οποίοι πλαισιώνουν το γεγονός, συνοδεύεται από την πολύωρη διαδικασία που ξεκινά από νωρίς το πρωί και τελειώνει αργά το μεσημέρι²⁶⁵.

Η παρουσία της γκαϊντας στο τοπικό έθιμο ήταν αισθητή σε όλα τα χωριά που διοργάνωναν τον περιφερόμενο Μπέη. Στα μικρότερα χωριά το κλίμα είναι πιο σπιτικό και πιο έντονο και το γλέντι συνεχίζεται στα τοπικά μαγαζιά έως τις βραδινές ώρες, όμως με άλλους όρους και κανόνες. Η περιφορά του άρματος και η διέλευση από σπίτι σε σπίτι στους Ασβεστάδες συνοδεύεται από γλέντι στην πλατεία του χωριού με μεγάλη χορευτική συμμετοχή από τους κατοίκους, αλλά και με φωνητική συμμετοχή ηλικιωμένων γυναικών, και με τις γκαϊντες να έχουν την τιμητική τους.

Ενώ, στον Μπέη στο Διδυμότειχο κατά την περιφορά του άρματος στα σπίτια και στους δρόμους της πόλης αξιοπρόσεχτο γεγονός ήταν η συναναστροφή και ο χαιρετισμός του Χριστίδη Πασχάλη προς τους νέους γκαϊντατζήδες δίνοντας τους κάτι από τις γνώσεις του μαζί με την ευχή του²⁶⁶.

²⁶⁴ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρσάκη Γιάννη, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Πλέον τους συλλόγους, μιας και έχει θεριέψει το πράγμα, ο καθένας πιάνει ένα χωριό και το ξεπατικώνει. Πλέον τώρα αρχίζει να εμφανίζεται ζανά στο τοπικό και δισκογραφίας, όπως βλέπουμε (λέει κάποιος) και αρχίζουν και ζητάνε ντόπια κομμάτια και κυρίως CD λόγω των συλλόγων, ζητάνε κάτι πιο τοπικό».

²⁶⁵ Η αρχή στο Διδυμότειχο ξεκινούσε από τις επτά το πρωί για να βαφτούν και να βάλουν τις τοπικές ενδυμασίες στο τοπικό καφενείο, ενώ μετά στον σύλλογο έρχονταν και τα όργανα (γκαϊντα και νταούλι) και από εκεί μέχρι αργά το μεσημέρι ξεκινούσε η περιφορά με το όχημα του Μπέη σε μεγάλο μήκος της πόλης. Ο Μπέης ευλογούσε με μεγάλη δόση σάτιρας, ώσπου η περιφορά κατέληγε στο γήπεδο για την ολοκλήρωση του εθίμου με τελική απόληξη το κάψιμο του Μπέη, την σπορά και τη γένεση.

²⁶⁶ Απόσπασμα από τις σημειώσεις στο προσωπικό ημερολόγιο της έρευνας, Διδυμότειχο 07/03/2016: «Φτάσαμε κοντά στον ξενώνα που μέναμε, εκεί τα παιδιά που έπαιζαν γκαϊντα σταμάτησαν σε ένα γέροντα

Προσεγγίζοντας το πολιτισμικό γεγονός του Παναϊρ Κάλε το 2013 στο Διδυμότειχο, η προσέλευση γκαϊντατζήδων ήταν πολυπληθής με χαρακτηριστικό την πρόσμιξη τριών γενεών. Εμφανής σκοπός αυτού του πολιτισμικού γεγονότος είναι η ζύμωση και η διαδικασία εκμάθησης, μέσα από την άτυπη πολύωρη δημόσια τριβή και με απώτερο στόχο τη διαιώνιση της προφορικής παράδοσης, σε συνδυασμό με τον ρόλο που διαδραματίζει η γκαϊντα στα τοπικά έθιμα²⁶⁷.

Πιο συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον για την ανασύσταση του εθίμου αυτού τροφοδοτείται από την τοπική αρχή σε συνεργασία με τους γκαϊντατζήδες της περιοχής του Διδυμότειχου και διοργανώνεται για πρώτη φορά το 2008, όπως αφηγείται ο Σαρσάκης Γιάννης²⁶⁸. «Είχε ξεχαστεί γινότανε παλιά, σαν την γκαϊντα ήταν και το Καλέ Παναϊρ²⁶⁹ (...) [Στόχος] ήταν να μαζευτούν όλοι οι γκαϊντατζήδες να πιάσουμε τους παππούδες, να μαζευτούμε και εμείς τρεις, τέσσερις νέοι, να έρθουν νέα παιδιά από το Έβρο, από τη Θεσσαλονίκη, από την Αθήνα από όπου μπορούσαν να έρθουν και να κάνουμε ξανά το Καλέ Παναϊρ²⁷⁰. Είναι ενδέκατη χρονιά και πιστεύω

που έπαιζε γκαϊντα, όπως είδα από μακριά. Έβγαλε την γκαϊτανίτσα από την γκαϊντα τους και έπαιζε λίγο για να τη δοκιμάσει και παράλληλα τους ορμήνευε και τους έδινε συμβουλές. Πόσο χρονών είσαι παππού τον ρώτησε κάποιος; Ενενήντα εφτά είπε. Το βλέμμα του ήταν μια εικόνα από τα παλιά χρονιά, όλη η ιστορία της Ελλάδος μέσα σε ένα βλέμμα. Το σπίτι του έμοιαζε σαν ένα μικρό μουσείο. Τον ευχαρίστησαν τα παιδιά που βγήκε να τους δει και τους έδωσε μια ευχή φεύγοντας. Σας δίνω την ευχή μου στα χρόνια μου να φτάσετε. Για αυτόν η ζωή μάλλον ήταν δώρο και όχι βάσανο».

²⁶⁷ Απόσπασμα από τις σημειώσεις στο προσωπικό ημερολόγιο της έρευνας, 2013: «Αυτήν την πρώτη φορά που πήγα το Παναϊρ Καλέ, είχα ενθουσιαστεί. Είχαν στήσει ένα βάθρο στο Διδυμότειχο στην πλατεία και ήταν πάνω γκαϊντατζήδες, από ογδόντα πέντε χρονών μέχρι πιτσιρίκια εφτά χρονών. Έπαιζαν πολλές ώρες, όταν κουράζονταν κάποιος κατέβαινε και ανέβαινε κάποιος άλλος από κάτω που είχε κατεβεί για να ξεκουραστεί. Ήταν κοντά στα πενήντα άτομα πάνω στην σκηνή όλων των ηλικιών. Το γλέντι είχε τη συμμετοχή του κόσμου που χόρευαν και τραγουδούσαν ασταμάτητα, μάλιστα κάποια στιγμή τους φώναζαν από πάνω, άντε κάλε σπίτια δεν έχετε να πάτε; Η συνέχεια του γλεντιού θα συνεχίζονταν σε μια ταβέρνα, όπως μου είπαν στο τέλος και με προσκάλεσαν να παραβρεθώ στο γεγονός».

²⁶⁸ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρσάκη Γιάννη, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Ο δήμαρχος έβαλε την αρχή. Έγινε διαφήμιση έγινε οργανωμένο δηλαδή, αυτός ο δήμαρχος λέει ρε χάθηκε το πανηγύρι χάθηκαν και οι γκαϊντες και τι κάνουμε; να μαζευτείτε λέει δέκα – δεκαπέντε γκαϊντατζήδες να φωνάζουμε και δυο – τρία χορευτικά να βάλουμε και τον κόσμο στην πλατεία και να το ξαναφτιάξουμε το πανηγύρι. Και εμείς τότε είχαμε μαζευτεί παρέα και ασχολούμασταν με τις γκαϊντες και τους παππούδες και ξανά ξεκίνησε αυτό το πράγμα, η συνάντηση πρόσεξε τώρα σου λέω πως ξεκίνησε η συνάντηση με τις γκαϊντες και προχώρησε έφτασε εδώ που έφτασε».

²⁶⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο, 30/4/2018: «Δηλαδή και το Καλέ Παναϊρ μια τέτοια ιστορία ήταν χάθηκε, και εντάξει η γκαϊντα δε χάθηκε παραμείναν αυτοί οι παππούδες και κάποιοι παραμένουν ακόμα, αλλά ατόνησε με τον καιρό. Τα χόρτασε ο κόσμος και τα γλέντια και τα πανηγύρια και τις γκαϊντες, τα βαρέθηκε από ένα σημείο και μετά, τώρα τα ξανά ψάχνει».

²⁷⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης

αυτό που έγινε έφερε σε επαφή τους νέους με τους παλιούς μουσικούς. Βγήκαν έξω στους δρόμους, βγάλαμε έξω τις γκάιντες που ντρεπόμασταν να παίζουμε γκάιντες και προσπαθήσαμε να πείσουμε τον κόσμο εδώ στο Διδυμότειχο, ότι αυτό το όργανο είναι της περιοχής μας και πρέπει να το προβάσουμε».

Το διττό κάδρο των πολιτισμικών επιτελέσεων επαναπροσδιορίζει έννοιες και σύμβολα, που απορρέουν από βάθος χρόνου, ουσιαστικά παίρνουν σάρκα και οστά με άλλο σχήμα και μορφή. Σύμβολα σαν και αυτά της σποράς και έννοιες που ταυτίζονται με τη γένεση και τη συγκομιδή, καθρεπτίζονται στον πυρήνα διαφορετικών γενεών, ο οποίος αναπτύσσει κοινά ενδιαφέροντα και διακατέχεται έντονα από το συναίσθημα της αλληλοβοήθειας και της έμπνευσης, αλλά και από μία εγκάρδια σχέση συγκοινωνούντων δοχείων, του παλιού και του νέου, που αυτό που τους έλκει στην πιο ψιλή κορφή είναι αγάπη για την γκάιντα.

7.2.2 Το Φεστιβάλ στα Τρίκαλα Ημαθίας

Η ρέουσα πορεία της γκάιντας στον γεωγραφικό κύκλο της βόρειας Ελλάδας κορυφώνεται στα Τρίκαλα Ημαθίας το 2008 με την έναρξη του φεστιβάλ. Η γκάιντα έχει πάψει να είναι το όργανο της ντροπής, έχει αποενοχοποιηθεί μέσα από την καινούργια γενιά γκαϊντατζήδων²⁷¹. Το γεγονός ότι όλο και περισσότερο κοινό γνωρίζει την γκάιντα μέσα από ακροαματικές διαδικασίες (λ.χ. δισκογραφία, Μ.Μ.Ε.), αλλά και το φαινόμενο των φεστιβάλ γκάιντας έρχονται να επισφραγίσουν την ανοδική πορεία του οργάνου.

Πιο συγκεκριμένα, η προσπάθεια ξεκίνησε από την τοπική αρχή σε συνεργασία με

Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 30/4/2018: *«Το Καλέ Παναϊρ γινότανε από το 1205 όταν επήρθαν οι σταυροφόροι στον Διδυμότειχο, και σώθηκε το Διδυμότειχο από τους σταυροφόρους και κάθε χρόνο της πενηκοστής γιορταζόταν το Καλέ Παναϊρ. Η σωτηρία δηλαδή του κάστρου από τους σταυροφόρους. Αλλά το Καλέ Παναϊρ είχε τη μοίρα της γκάιντας, δηλαδή χάθηκε ο κοσμικός του χαρακτήρας. Εννοώ ότι έρχονταν από τα χωριά κόσμος, γκαϊντατζήδες, ζουρνατζήδες, χορεύανε γίνονταν πανηγύρι μεγάλο, σιγά σιγά πενήντα, εξήντα, εβδομήντα σταμάτησε και γίνονταν μόνο εκκλησιά την άλλη μέρα το πρωί και τίποτα το πανηγύρι έσβησε».*

²⁷¹ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας, Διδυμότειχο 2017: *«Μαθαίνω ότι στα Τρίκαλα Ημαθίας θα είναι και οι φίλοι από τον Έβρο, οπότε λέω πάω να τους δω (...) έπρεπε να έρθει το 2005, οπότε μία νέα γενιά να απενοχοποιήσει τη σχέση της με την γκάιντα. Κι όμως βρέθηκε η νέα γενιά, γενιά των εγγονών αυτών των ανθρώπων, όπου πιάσανε την γκάιντα, άλλοι με τον έναν τρόπο, άλλοι με άλλον και προσπάθησαν να βρουν πληροφορίες, προσπάθησαν να πιάσουν τον κρίκο».*

γκαϊντατζήδες του Έβρου ώστε να δημιουργηθεί ένας θεσμός μεγάλης εμβέλειας, δηλαδή μία οργανωμένη πολυπολιτισμική συνέντευξη τοπικών πολιτισμών²⁷², που να εκθέτει και να εκφράζει τις πολλαπλές εκφάνσεις της γκάιντας με όλες τις συναφείς επεκτάσεις²⁷³.

Επιπρόσθετα, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τα πρώτα δειλά βήματα ξεκίνησαν χωρίς την πεποίθηση ότι θα έχει τόσο μεγάλη απήχηση στον κόσμο. Ο πρόεδρος του θεσμού Τσατσούδης Βασίλης αφηγείται τις αναμνήσεις του: *«Καλέσαμε την πρώτη χρονιά πενήντα γκαϊντατζήδες. Το δέχτηκαν σαράντα δυο από τότε είμαστε σε εκείνο το επίπεδο το 2016 ήταν σαράντα επτά οι γκαϊντατζήδες».*

Η αντιπρόεδρος του θεσμού Σαλτουρίδου Γιάννα περιγράφει πως λειτουργήσε ο θεσμός αρχικά: *«Τα δυο πρώτα χρόνια έφτασε τις τρεις χιλιάδες θεατές και αποφασίσαμε να το κρατήσουμε, να το συνεχίσουμε, είδαμε ότι υπήρχε πολύ λαός, πολλοί φραγκιώτες, πολλοί μοναστηριώτες που το αγαπούσαν και τελικά δεν υπήρχε ένας τόπος για να βρίσκονται. Δεν υπήρχε κοινός τόπος συνάντησης, δεν υπήρχε κάτι να αναδείξει την γκάιντα».*

Η Παπαϊωάννου Μαρία, πρώην πρόεδρος του Φεστιβάλ Γκάιντας θέτει για τον θεσμό: *«Είναι το συμβάν που έχουν συνηθίσει τα παιδιά, το περιμένουν και το προσδοκούν».* Αντίστοιχα, ο Ματακάκης Στέργιος καταθέτοντας την άποψή του σκιαγραφεί την ταυτότητα του θεσμού: *«Η ύπαρξή του είχε σκοπό να δώσει αφορμή στα παιδιά,*

²⁷² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: *«Εκεί πρωτοείδα παππούδες από τον Έβρο (...) ο κάθε παππούς ήταν από διαφορετικό χωριό».*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: *«Μια φορά το ανέφερα εγώ στους Τρικαλινοί. Άκουσαν και αυτοί ότι στον Πεντάλοφο γίνονταν πανικός και λέγαν, θα μπορέσουμε να έρθουμε; Πολύ ευχαρίστως! Ήρθαν τους φιλοξενήσαμε πέντε άτομα από τον πολιτιστικό. Αυτοί κλαίγαν όταν είδαν τι γίνονταν επάνω, κλαίγανε. Και μας είπαν την επομένη φορά μπορούμε να κάνουμε και εμείς κάτι παρόμοιο εκεί κάτω».*

²⁷³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη της αντιπρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Σαλτουρίδου Γιάννα, 2016: *«Ξεκίνησε εντελώς ξαφνικά, από μια παρέα που είχε μεράκι να ασχοληθεί με τον σύλλογο, τελείως ξαφνικά. Ήθελαν να κάνουν κάτι για να γίνει γνωστή η γκάιντα και γενικά οι πρόγονοι μας στους νεαρότερους».*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του προέδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Το φεστιβάλ ξεκίνησε όταν τέσσερις άνθρωποι του συλλόγου πρόεδρος, αντιπρόεδρος, τα μέλη και ο χοροδιδάσκαλος παραβρέθηκαν σε ένα χωριό του Έβρου με τον Παναγιώτη τον Ζηκίδη, που τον φιλοξένησε και έκαναν μια μικρή γιορτή με δέκα γκαϊντατζήδες και ήρθε η ιδέα του προέδρου μας, του Μόσχου του Κιτούδη, που είπε: γιατί να μην το κάνουμε στα Τρίκαλα με περισσότερους γκαϊντατζήδες; εκεί το κάθε χωριό έχει από δέκα, εμείς θα καλέσουμε πολύ περισσότερους και θα κάνουμε φεστιβάλ κεντρικής Μακεδονίας, να πάρει έτσι και ευρύ φάσμα, να γίνει ευρύς θεσμός και έτσι ξεκίνησε».*

ερεθίσματα και πρότυπα να ακολουθήσουν».

Ακόμη, αξίζει να τονιστεί ότι τα θέματα υποδομής, καθώς στην περιοχή δεν υφίσταται μουσικό σχολείο, και η έλλειψη μόνιμων δασκάλων δε βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό να αναπτυχθεί το ενδιαφέρον στους νέους, εκτός λιγοστών εξαιρέσεων²⁷⁴.

Αντίθετα, ο θεσμός του φεστιβάλ λειτούργησε σαν ερέθισμα και γενέτειρα γη για την γκάιντα, ενώ παράλληλα αποτέλεσε γεγονός να διαμορφωθούν εκπαιδευτικές σχέσεις μαθητών και δασκάλων, οι οποίες βασίζονται στην προφορικότητα, αλλά και στα πρότυπα τυπικής μάθησης²⁷⁵.

7.2.2.1 Η πορεία και η εξέλιξη του θεσμού

Τα πρώτα βήματα του θεσμού πραγματοποιούνται τον Αύγουστο του 2008. Ο αρχικός τόπος διεξαγωγής είναι το τοπικό γυμνάσιο της περιοχής, ενώ από το 2014 στεγάζεται για λόγους μεγαλύτερης μαζικότητας πιο κεντρικά, στο γήπεδο του χωριού.

Ο Ζηκίδης Παναγιώτης αφηγείται την εμπειρία του την πρώτη χρονιά στο ακόλουθο απόσπασμα: *«Ήταν ένα όνειρο συναντηθήκαμε όλοι οι γκαϊντατζήδες (...) κατεβάσαμε είκοσι παππούδια επάνω (...) έβγαιναν έξω ένας ένας και βαρούσανε, ένα παίξιμο να μη σταματάν, το ένα τραγούδι πίσω από το άλλο και να ακούσεις τι ρεπερτόριο (...) σαν να παίζονε μαζί μια ζωή».*

Ο Σαρσάκης Γιάννης σχολιάζει πως η πρώτη συμμετοχή στον θεσμό καλύπτονταν πλήρως οικονομικά και απαριθμούσε δεκαέξι άτομα: *«Την πρώτη φορά που είχαμε κατέβει ήταν όλοι οι παππούδες ήταν (...) και νέα άτομα που τώρα παίζουν πολύ*

²⁷⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του πρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Ναι έχουμε ένα παιδί από εδώ θα δεις μετά θα παίζει ο Κίμων. Πολύ καλό παιδί και καλός μουσικός. Σπούδασε μουσικολογία, θα τον δούμε μετά στην πίστα».*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη της αντιπρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Σαλτουρίδου Γιάννα, 2016: *«Στο χωριό περισσότερο ασχολούνται με το ακορντεόν, όχι τόσο με την γκάιντα. Βέβαια θέλησαν, δεν υπήρχαν όμως υποδομές, δεν υπήρχαν δάσκαλοι. Ερχόταν και έφευγε ήταν μικρή η επικοινωνία. Δεν υπάρχει μουσικό σχολείο, πολλοί δήλωσαν ενδιαφέρον, αλλά δεν τα κατάφεραν και σταμάτησαν γρήγορα».*

²⁷⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη της αντιπρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Σαλτουρίδου Γιάννα, 2016: *«Πολλοί που ήρθαν εντυπωσιάστηκαν και ξεκίνησαν να μαθαίνουν σε μεγάλη ηλικία τριάντα σαράντα. Τα παιδιά και το παρακολουθούσαν και κάποια έπαιζαν κιόλας μαζί τους. Πολλοί γνωρίστηκαν εδώ και έγιναν δάσκαλοι και μαθητές».*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: *«Η μάζωξη είναι τον Αύγουστο, τον δεύτερο χρόνο πήγαμε ο Μακρής, εγώ και δυο άλλοι μαθητές του. Εκεί πρωτοείδα παππούδες από πολλά χωριά του Έβρου».*

ωραία»²⁷⁶.

Ο άγραφος νόμος που ισχύει για τη μουσική δημιουργία ότι τα πρώτα τραγούδια ενός καλλιτέχνη είναι τα καλύτερα αντανakλά και επαληθεύεται και στο θεσμικό πλαίσιο, όπως αφηγείται ο Ματακάκης Στέργιος: *«Ήταν πολύ καλύτερα τα πρώτα χρόνια από όλες τις απόψεις και από συμμετοχή κόσμου και από τη συμμετοχή μουσικών και από άποψη αισθητικής. Είχε καλύτερη οργάνωση, καλύτερη ροή το πρόγραμμα. Βέβαια, μην ξεχνάμε ότι όλα αυτά είναι ένα πλαίσιο έτσι, ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο του φεστιβάλ, δεν είναι σεμινάριο»*.

Η δεύτερη χρονιά συγκεντρώνει ακόμα περισσότερους ακροατές και μεγαλύτερο όγκο καταξιωμένων μουσικών και έως και την τρίτη χρονιά διοργανώνεται μετά από απόφαση του συλλόγου από εταιρεία, με τον όρο να διεκπεραιώσει τη διοργάνωση²⁷⁷. Από το 2012 έως και το 2016 διοργανώνεται χωρίς μεσάζοντες από τον τοπικό σύλλογο σε συνεργασία με τις δημοτικές αρχές.

Η συνθήκη αποτελεί ένα διαπολιτισμικό φαινόμενο, μία αλληλο- εξίσωση ανόμοιων μουσικών, κοινωνικών, ανθρώπινων πολιτισμών, διαφορετικών γενεών και φύλου, υπό τη ροή παρέλασης πολιτιστικών συλλόγων που εμπλέκονται από τη διαλογικότητα της κατάστασης. Το νέο μόρφωμα στην εποχή της μετά γκάντας, διαφέρει σε πλαίσιο και λειτουργικότητα. Με δεδομένο ότι τις περισσότερες φορές το οικονομικό κίνητρο απουσιάζει από τον θεσμό, οι διαπλεκόμενοι εστιάζουν στην αυτοπροβολή, με κίνητρο τη διασφάλιση επαγγελματικών δραστηριοτήτων με κύριο άξονα περιστροφής τον λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου και την αγάπη για την γκάντα.

Η Συρακούλη περιγράφει πως η ροή των κοινωνικών εξελίξεων στις αστικές πόλεις διαμόρφωσαν νέα δεδομένα (Συρακούλη 2010: 175). Από το γλέντι της κοινότητας και τον κλειστό κύκλο της αγροκτηνοτροφικής ζωής, ο οποίος ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με τη μουσική, οδηγούμαστε στα δεδομένα μιας οργανωμένης μάζωσης

²⁷⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη, στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2018: *«Ο Ιντσούδης, ο Φώτης, ο Βεζυργιανίδης, ο Σιναπίδης»*.

²⁷⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Παλιά είχε πιο πολύ κόσμο. Γινόταν στο σχολείο, πιο πολύ κόσμο, ε! πιο κάλοι μουσικοί, φτασμένοι, τώρα βλέπεις όλοι μαθητές. Μου άρεσε τότε η φάση γιατί είχε πολλούς παππούδες από τον Έβρο, ερχόντουσαν τους είχανε καλέσει από τον σύλλογο. Τότε ο σύλλογος, επειδή δεν μπορούσε μόνος του να αναλάβει το είχε δώσει σε μια εταιρεία που η δουλειά της ήταν να οργανώνει το φεστιβάλ. Οπότε, η εταιρεία είχε αναλάβει όλο το project, το στήσιμο. Αυτό νομίζω έγινε για τρεις χρονιές, αν δεν κάνω λάθος»*.

με πολυεθνικούς ορίζοντες, χωρίς οι πολιτισμικές επιτελέσεις να συμβαδίζουν με τον τόπο και χρόνο του εορταστικού κύκλου (Συρακούλη 2010: 175).

Επιπρόσθετα, τοποθετεί το συμβάν στα πλαίσια της φεστιβαλοποίησης, όπου τα χαρακτηριστικά που κυριαρχούν είναι η εναλλαγή τοπικών παραδόσεων και δισκογραφικών παραγωγών, με τη μορφή παρέλασης σε στενά χρονικά πλαίσια, τα σεμινάρια και οι χορευτικοί διαγωνισμοί, συνδέοντας τα με το εμπορικό πρόσωπο των αστικών πόλεων και την οικονομική ανοικοδόμηση τους (Συρακούλη 2010: 175).

7.2.2.2 Τα σκηνικά στάδια της πολιτισμικής συνεύρεσης

Για να μπορέσει να παραβρεθεί και να παρακολουθήσει ένας θεατής ή ένας οργανοπαίχτης τον θεσμό, απαιτείται σίγουρα ένα μέσο μεταφοράς, καθώς η μετακίνηση με τα μέσα είναι ανεπαρκής, τόσο κατά τη μετάβαση, αλλά περισσότερο κατά την αποχώρηση²⁷⁸. Ωστόσο, η διαδικασία τέλεσης και τα στάδια μετάβασης των διαφορετικών συναισθημάτων που εναλλάσσονται ταχύτατα, είναι μια δίκαια ανταμοιβή αν σκεφτεί κανείς τον μόχθο που θα υποστεί κάποιος στη μεταφορά μετάβασης.

Το πρώτο στάδιο ξεκινάει από τη μάζωξη στα μικρά καφέ έξω από το γήπεδο με τις παρέες γκαϊντατζήδων που συνυπάρχουν μαζί και σκόρπια σε μικρά διάσπαρτα πηγαδάκια που σου δίνουν την αίσθηση της απόλυτης διάχυσης της μουσικής στον τόπο και στον χρόνο²⁷⁹.

Η πατινάδα που ακολουθεί σε μήκος και πλάτος του χωριού έρχεται να διαψεύσει το νόμο της διάχυσης, διότι εξελίσσεται σε μια ιδεατή, ουτοπική, αυτό- οργανωμένη, αυτοσχέδια μουσική περιπλάνηση μεγάλης χρονικής διάρκειας, ένα εκστασιακό παρορμητικό ποτάμι που παρελαύνει υπό το άκουσμα της Θράκης στην γκαϊντα και υπό της συνοδείας χορού, αλλά και πλήθους κόσμου, που ο καθένας συμμετέχει με

²⁷⁸Η μετακίνηση από τη Βέροια προς τα Τρίκαλα Ημαθίας έγινε με τρένο, καθώς την ώρα του φεστιβάλ δεν υπήρχε λεωφορείο που να εκτελεί δρομολόγιο στο σημείο διοργάνωσης. Η μετάβαση από τον σταθμό του τρένου έως τα Τρίκαλα Ημαθίας γίνεται ή με τα πόδια (μια ώρα απόσταση περίπου), ή με οτοστόπ. Η αποχώρηση προϋποθέτει σίγουρα κάποιον που να πηγαίνει στον ανάλογο προορισμό ή την παραμονή σε κάποιο φιλικό σπίτι ή ξενοδοχείο της περιοχής που πρέπει να έχει κλειστεί νωρίτερα.

²⁷⁹Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «Εκεί ήταν οργανωμένο ξεκίνησε μια πατινάδα από το καφεενείο μέχρι το γήπεδο. Κάποιοι έπαιζαν από λίγο έδειξαν δυο, τρία κομμάτια και στο τέλος κατέληξε σε γλέντι, τραπέζια, καρέκλες, χορό, φαγητό, μπύρες, ποτά και έγινε ένα πανηγύρι».

τον τρόπο του.

Ο κάθε σύλλογος έχει τα διακριτικά της κάθε πολιτισμικής περιοχής που αναγράφονται στις βελούδινες επιγραφές με τη μορφή σημαίας και διαθέτει χορευτές με διαφορετικές ενδυμασίες. Η πορεία καταλήγει στο γήπεδο του χωριού, όπου ολοκληρώνεται η πρώτη πράξη με τη συνοδεία μεγάλου χορευτικού, το οποίο ταυτίζεται με το μουσικό σύνολο.

Σκεπτόμενοι πως το σύνολο δεν έχει παραβρεθεί ποτέ μαζί κατά το παρελθόν σε προϋδαίνει με αρνητικά συμπεράσματα αν προβληματιστεί κάποιος πως διαθέτει τα χαρακτηριστικά μιας πολυδιάστατης, πολυπολιτισμικής συνύπαρξης ανθρώπων με διαφορετικό ρεπερτόριο ανά περιοχή (πολύ- πολιτισμικό ρεπερτόριο).

Αντίθετα, το άθροισμα μουσικής και χορού, στην αισθητική τους συνύπαρξη, αντικατοπτρίζει τη συμβίωση του ανθρώπινου είδους σε βάθος χρόνου. Ουσιαστικά, ξέρουν καλά τις συνήθειες και τις ιδιομορφίες, αλληλο- καλύπτοντας τις όποιες αδυναμίες και στο άκουσμα της γκάντας δημιουργείται ένα διαλογικό γλέντι με κοινό φόντο την παράδοση και τη διαίωνιση της πολιτιστικής κληρονομιάς, που παρόλο που υπάρχει το βάθος στη συνέχεια της εκδήλωσης η απόσταση ίσως και να μην υφίσταται²⁸⁰.

Επόμενο στάδιο, μετά την πατινάδα που καταλήγει στο γήπεδο είναι η αποφώνηση της ιστορίας του φεστιβάλ και στη συνέχεια λαμβάνει χώρα η παρουσίαση και το μουσικό πρόγραμμα των μουσικών σχημάτων.

7.2.2.3 Οι συμμετοχές

Το μουσικό περιεχόμενο του θεσμού συντάσσει μία σύνθετη εικόνα. Η πολιτισμική συνεύρεση πολλαπλών πολιτισμικών περιοχών φανερώνει την πολυδιάστατη όψη του θεσμού. Αντίστοιχα, η αντιπρόεδρος Σαλτουρίδου Γιάννα αναφέρει πως οι συμμετοχές

²⁸⁰Ο όρος ενδιάμεσο στάδιο όπως έχει αποδοθεί επιστημονικά, αντικατοπτρίζει την πολύπλευρη εικόνα του συμμετοχικού βιώματος. Η Συρακούλη θέτει πως «ο χώρος εκτέλεσης είτε είναι η σκηνή είτε κάποιος άλλος χώρος που χρησιμοποιούν οι διοργανωτές, ο οποίος δημιουργεί την ιδανική κατάσταση για παλιούς και νέους, ντόπιους και ξένους, ώστε να δημιουργούν μια συλλογική εμπειρία, να αναβιώσουν τις αναμνήσεις και τα αισθήματα του ανήκειν κάπου. Σε αυτές τις περιπτώσεις η επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής λειτουργεί ως μέσο για την αστική ανανέωση και την αίσθηση της συλλογικότητας, συνεπώς δεν υφίσταται μόνο η σκηνή και τα παρασκήνια, αλλά δημιουργείται ένα ιδιόμορφο διαλογικό πλαίσιο μια προσληπτική διαλογικότητα που αφορά τα μέλη του ακροατηρίου της μονολογικής επιτέλεσης», (Συρακούλη 2010: 176).

δεν περιορίζονται εντός συνόρων, αλλά επεκτείνονται σε ένα μεγάλο μήκος φάσματος και στο εξωτερικό, στην εν ενεργεία ζωή του. Αυτό συνέβη διότι ο θεσμός απέκτησε φήμη με αποτέλεσμα να υπάρχει ενδιαφέρον και από την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, όπως αναφέρει: *«ήρθαν Σλαβόφωνοι κυρίως, με παρόμοιες μουσικές και ακόμα μας το ζητάνε και το εκπληκτικό είναι ότι έρχονται με δικά τους έξοδα, θέλουν τόσο πολύ να έρθουν»*.

Αξίζει να επισημανθεί ότι ο εγχώριος κύκλος ανταποκρίνεται στις προσκλήσεις του συλλόγου, αναφέρει ο πρόεδρος Τσατσούδης Βασίλης, τονίζοντας πως η σύμπραξη με τις συμμετοχές του εξωτερικού έχουν συμβάλει στην άνοδο του ποιοτικού επιπέδου σε σχέση με το παρελθόν²⁸¹. Η Κρήτη με την ασκομαδούρα, η συνεχής παρουσία της Εβρίτικης γκάιντας, η πολυάριθμη παρουσία από τη γείτονα χώρα της Σερβίας, οι συμμετοχές από τη Γερμανία, η εντυπωσιακή παρουσία της σκοτσέζικης γκάιντας, οι παρουσίες από τα νησιά με τις τσαμπούνες, και το ποντιακό τουλούμ διαμόρφωσαν σε βάθος χρόνου έναν πολυπρόσωπο θεσμικό χαρακτήρα, διευρύνοντας το εύρος του φεστιβάλ.

7.2.2.4 Η ροή και τα σχήματα

Τον Αύγουστο του 2016 η παρουσία των γκαϊντατζήδων ήταν πολυάριθμη με βασικό χαρακτηριστικό τις τοπικές διάφορες. Οι εναλλαγές μουσικών σχημάτων, που κινούνται σε περιορισμένα χρονικά πλαίσια, αποδίδουν την αισθητική εικόνα ενός εναλλασσόμενου ταχύτατου μουσικού κολλάζ, του οποίου ο δομικός σκελετός έχει φόντο την παράδοση με σύμβολο την γκάιντα και τις συναφείς επεκτάσεις σαν σφραγίδα αυθεντικότητας σε βάθος πεδίου.

Τα μουσικά σχήματα ταξινομούνται σε μονομελή με την παρουσία μόνο του οργάνου, διμελή ή και τριμελή, που μπορεί να εμπεριέχουν τη σχέση δασκάλου και μαθητών, αλλά και σε πολυμελή σύνολα με ποικίλα μουσικά όργανα. Τα μέλη των σχημάτων απαρτίζονται από άτομα διαφορετικής ηλικίας, φύλου, γλώσσας και εθνικότητας, σχηματίζοντας παράλληλα και διαφορετικούς ηλικιακούς συνδυασμούς (συνομήλικοι και μη). Η μικρή συμμετοχή επαγγελματιών δίνει την ευκαιρία στη νέα γενιά να δώσει

²⁸¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του προέδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Ήταν οικονομικοί πάλι οι λόγοι, βοήθησε τότε περισσότερο η δημαρχία. Σιγά σιγά όμως θα ξαναέρθουν από το εξωτερικό»*.

ένα ξεχωριστό χαρακτήρα στην εκδήλωσή²⁸². Οι ποικιλότροπες μουσικές περιοχές αποδίδουν ανόμοια ρεπερτόρια που συνοδεύονται από όλες τις κατηγορίες μουσικών οργάνων υπό τη συνοδεία φωνής και άλλοτε μόνο οργανικών ενορχηστρώσεων²⁸³.

7.2.2.5 Το αισθητικό αποτέλεσμα βάσει φιλοσοφικής διάστασης

Το φεστιβάλ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μεταφορικά στη συνοπτική αισθητική του αποτίμηση, σαν ένας κήπος γεύσεων από πολλά διαφορετικά φρούτα, εντόπια και εισαγόμενα, που το καθένα έχει κάποιο ανάλογο βαθμό ωριμότητας και ανάλογη γεύση.

Κάποια έχουν τραβήξει τις σχετικές βιταμίνες (ώσμωση) από το έδαφος, έχουν διαμορφώσει γεύση (άποψη), έχουν ωριμάσει (ταυτότητα) και ετοιμάζονται να πέσουν από το δέντρο. Το περίβλημα (σώμα) του καρπού αποσυντίθεται, αλλά ο σπόρος (ο προφορικός λόγος), εάν είναι δυνατός και το έδαφος είναι γόνιμο, φυτρώνει νέα ρίζα, μπορεί στο ίδιο σημείο.

Μπορεί ο άνεμος ή κάποιο πουλί να το μεταφέρει κάπου αλλού, επιβεβαιώνοντας αλλά και αναιρώντας ταυτόχρονα τη λαϊκή παροιμία με βάση την παράδοση: *«που θα πέσει το μήλο;»*. Κάποια ακόμα είναι άγουρα, ψάχνουν στο έδαφος να ρουφήξουν ουσίες (να κλέψουν), να ζυμωθούν, να φτιάξουν γεύση, να φτάσουν στο στάδιο της ωρίμανσης. Έτσι, μέσα από συνεχείς συνοπτικές διαδικασίες διαμορφώνεται μία κατάσταση σε αυτόν τον κήπο ποικίλων γεύσεων από ώριμα φρούτα, άγουρα και από κάποια που θα έρθουν εν ζωή.

7.2.2.6 Οι παράγοντες που συμβάλλουν στη διαμόρφωση του θεσμού

Ο θεσμός, πλέον, όπως αποκαλείται από τα μέλη του συλλόγου, μέσα από την πολυετή διαδρομή του, διαμορφώνει την ταυτότητα του με τους δικούς του όρους και κανόνες,

²⁸² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Απλώς εγώ παρατηρώ ότι οι γκαϊντατζήδες, που πλέον ασχολούνται επαγγελματικά, δεν έρχονται, δε συμμετέχουν, δεν έχω απάντηση στο γιατί. Πάντως, είναι καλό γιατί μπορούν να έρθουν νέα παιδιά. Είναι καλή αφορμή, γιατί αυτός που ξεκινάει και έχει μάθει τέσσερα πέντε τραγούδια, θέλει να βρει την ευκαιρία να έρθει να τα παίξει. Οπότε ξέρεις, οι εντάσεις μου είναι πολύ καλές για αυτά τα παιδιά»*.

²⁸³ Κυριαρχεί η γκάιντα, τα καβάλ, οι τσαμπούνες, οι ασκομανδούρες, αλλά υπάρχουν και σύνολα δίχως γκάιντα τοπικά, που έχουν πρωτοστάτη το ακορντεόν (το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με την περιοχή), έγχορδα με δοξάρι, παραδοσιακά κρουστά διάφορων τύπων και η συνοδεία φωνής.

οι οποίοι βασίζονται κατά κύριο λόγο στην ηθική και στο συναίσθημα²⁸⁴. Τις πρώτες χρόνιες ο σύλλογος ανταποκρίθηκε οικονομικά στους πεπειραμένους μουσικούς της διοργάνωσης, αλλά όπως διηγείται ο πρόεδρος Τσατσούδης Βασίλης, οι μουσικοί πλέον συμμετέχουν με άλλες προοπτικές. *«Τότε τους πληρώναμε. Φέτος έχουμε φτάσει να μην πληρώνουμε κάποιους ανθρώπους και να έρχονται αφιλοκερδώς, ώστε να εμφανιστούν και να προβάλλονται. Αυτοί μετά βρίσκουν τον δρόμο τους, κάπου θα τους πάρουνε, σε κάνα γάμο, σε κάποιο γλέντι περνάνε σε άλλο επίπεδο (...) κάθε χρόνο είχαμε ή ένα ή δυο άτομα γκρουπ που παίζανε επάνω για να προβληθούν».*

Η διοργάνωση τις πρώτες χρονιές διοργανώνονταν από εξωτερικούς παράγοντες που αναλάμβαναν τη οργάνωση με το ανάλογο οικονομικό αντίκρισμα, ενώ από την τέταρτη χρονιά διοργανώνεται σε συνεργασία του συλλόγου και της δημοτικής αρχής²⁸⁵. Παρόλες τις οικονομικές δυσχέρειες το εύρος του θεσμού δεν στενεύει σε συμμετοχές εντός και εκτός Ελλάδος²⁸⁶. Ωστόσο, παρατηρείται η έλλειψη της παλιάς γενιάς γκαϊντατζήδων και εγκαθιδρύεται η σχέση δασκάλων και μαθητών. Ο πρόεδρος Τσατσούδης Βασίλης θέτει: *«Τώρα θα έχουμε πέντε – έξι, θα παίζουν με τον δάσκαλο, θα προβάλλονται καλύτερα».*

Το γεγονός από τη μία πλευρά μικραίνει την ψαλίδα των γενεών και δίνοντας παράλληλα βήμα και φωνή στη γενιά που ακολουθεί²⁸⁷. Οι παράγοντες που αυξομειώνουν την εξέλιξη του θεσμού, βάσει της προβληματικής του Ματακάκη

²⁸⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του προέδρου του Φεστιβάλ Γκαϊντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Αυτό πλέον έχει γίνει θεσμός. Έρχονται γκαϊντατζήδες και εγώ βλέπω ότι έρχονται και καινούργιοι γκαϊντατζήδες και βγαίνουν και νέα παιδιά, που τους αρέσει η γκαϊντα και δίνουν και την ψυχή τους για την γκαϊντα».*

²⁸⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Οπότε την τέταρτη χρονιά, αν δεν κάνω λάθος και από κει και πέρα η όγδοη δεν είχε. Το έκαναν μόνοι τους με τον σύλλογο σε σχέση το φεστιβάλ έγινε με τον δήμο».*

²⁸⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του προέδρου του Φεστιβάλ Γκαϊντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Σιγά σιγά όμως θα ξαναέρθουν από το εξωτερικό».*

Απόσπασμα από τη συνέντευξη της αντιπρόεδρου του Φεστιβάλ Γκαϊντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Σαλτουρίδου Γιάννα, 2016: *«Έρχονται Σλαβόφωνοι κυρίως, με παρόμοιες μουσικές και ακόμα μας το ζητάνε και το εκπληκτικό είναι ότι έρχονται με δικά τους έξοδα, θέλουν τόσο πολύ να έρθουν».*

²⁸⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Τώρα βλέπεις ότι κάθε χρόνο παρατηρείται μια πτώση. Γιατί οι γκαϊντατζήδες δεν έρχονται πια, δεν ξέρω τώρα, δεν έχω απάντηση στο γιατί. Πάντως, είναι καλό γιατί μπορούν να έρθουν νέα παιδιά. Είναι καλή αφορμή, γιατί αυτός που ξεκινάει και έχει μάθει τέσσερα πέντε τραγούδια, θέλει να βρει την ευκαιρία να έρθει να τα παίξει. Οπότε ξέρεις, οι εντάσεις μου είναι πολύ καλές για αυτά τα παιδιά».*

Στέργιου, βασίζονται σε θέματα οικονομικά, αλλά και ανταγωνιστικά, τα οποία όπως θέτει απομακρύνουν αντί να ενώνουν²⁸⁸. «Ο ανταγωνισμός σίγουρα σε κάνει καλύτερο παίχτη όμως χάνεις αυτό εδώ, να μαζευτούν οι γκαϊντατζήδες και να παίζουν όλοι μαζί. Αυτό το πράγμα όταν ξεκίνησε ήταν ανάγκη για τους γκαϊντατζήδες (...) γνωρίζονταν μεταξύ τους και αυτό λειτουργούσε θετικά».

Προσωπικά, θεωρώ πως η λιγιστή παρουσία γκαϊντατζήδων και ακροατών δεν αποτελεί αρνητικό συμβάν, αντιθέτως, προϋποθέτει σημάδια αναγέννησης. Πιο συγκεκριμένα, ο θεσμός, στην σφαιρική του αισθητική μορφή, απέχει εμπορικού προσώπου υπό την έννοια της κερδοσκοπίας, διότι δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι συμβάλλει με την ύπαρξή του στην οικονομική ανοικοδόμηση του τόπου. Αυτό συμβαίνει, διότι όπως διαφαίνεται τα έσοδα του φεστιβάλ στηρίζονται περισσότερο στην εσωτερική κατανάλωση σε προϊόντα σίτισης και πόσιμων ειδών, παρά στην συνεισφορά της εισόδου.

7.2.2.7 Η ουτοπική πορεία του φεστιβάλ

«Ένας χάρτης του κόσμου δίχως τη χώρα της ουτοπίας, είναι ένας χάρτης που δεν αξίζει ούτε να τον κοιτάζει κανείς, γιατί του λείπει η μόνη χώρα προς την οποία η ανθρωπότητα πορεύεται πάντοτε», Oscar Wilde.

Οι προσπάθειες από τους φορείς του θεσμού να δημοσιοποιηθεί το γεγονός βασίστηκαν σίγουρα στη φήμη που απέκτησε το φεστιβάλ κατά την πολυετή διαδρομή του, αλλά και στη συνεισφορά των Μ.Μ.Ε. που προβάλλαν το συμβάν μέσα από το ευρύ φάσμα της δημόσιας και ιδιωτικής τηλεόρασης²⁸⁹.

²⁸⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου 2016: «Τώρα οι πιο πολλοί δεν παίρνουν λεφτά, δεν παίρνουν από εδώ εντάξει. Έχουν ξεκινήσει και οι ανταγωνισμοί με την Κοζανίτικη γκάντα και όλα αυτά παίζουν ρόλο. Δεν ξέρω αν υπάρχει μια σταθερή φιλοσοφία για το τι ακριβώς θέλουν να γίνει, πως το έχουν φανταστεί. Ακούνε πολλές γνώμες, εδώ από τον σύλλογο, οπότε επηρεάζονται. Να σου πω κάτι, παλιά το φεστιβάλ κάλυπτε αυτά τα έξοδα, πλέον τώρα δεν μπορεί (..) το άγχος των διοργανωτών είναι να βγάλουν τα έξοδα τους. Τα τελευταία χρόνια όσο πάει ο δήμος και μειώνει τα χρήματα που τους δίνει. Φέτος δεν μπορούσαν να φέρουνε μουσικούς από μακριά, δεν ήρθε και κανένας από τον Έβρο».

²⁸⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του πρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης 2016: «Είχαμε κανάλια που μιλούσαν, ιδιωτικά κανάλια, και το πρόβαλλαν, κάποια χρονιά η ΕΡΤ3, το TV100, μετά είχαμε και πιο περιφερειακά. Φέτος, είναι από την Αλεξάνδρεια ένας κύριος που μπορεί να το κάνει ένα σποτ σε τηλεοπτικά κανάλια και να το δούνε, τι γίνεται στα Τρίκαλα Ημαθίας».

Οι άνθρωποι του συλλόγου αισιοδοξούν πως με την αρωγή των δημοτικών αρχών, θα τριπλασιάσουν τις μέρες λειτουργίας και ταυτόχρονα θα αυξηθούν οι συμμετοχές των μουσικών σε μέγιστο βαθμό²⁹⁰. Οι κάτοικοι και οι φορείς της περιοχής αισθάνονται τον θεσμό σαν κομμάτι της κουλτούρας τους, έχουν δεθεί συναισθηματικά με τον ήχο της γκάιντας στην πολυετή παρουσία της στις τοπικές εμφανίσεις και την θεωρούν σαν ένα βασικό μέρος της πολιτιστικής τους κληρονομιάς²⁹¹.

7.2.2.8 Η αποτίμηση του φεστιβάλ – Το πριν και το μετά

Η σηματοδότηση του φεστιβάλ στην εν ζωή τροχιά του, όρισε νέα κυτταρική ανάπλαση στον ιστό της γκάιντας, που αναμφισβήτητα έχει υποστεί σταδιακά μεταβαλλόμενες μεταπτώσεις. Ο σπινθήρας που εγείρει τη γένεση του θεσμού είναι η παράδοση, έχοντας σαν φλόγα έκρηξης την γκάιντα. Οι καρποί στους κλώνους του δέντρου λιγοστοί *«ήμασταν μετρημένοι στα δάχτυλα αυτοί που παίζαμε τότε»*, θέτει ο Ματακάκης Στέργιος και υποστηρίζει πως ο θεσμός ήταν μια καλή αφορμή για συμπυκθούν στενά δεσμά στον κύκλο των γκαϊντατζήδων. Ουσιαστικά, σκοπός ήταν να αναπτυχθεί ένας πυρήνας δυναμικός, ο οποίος μέσα από τις μαζώξεις και τις συζητήσεις ορίζει με ποιον τρόπο θα δοθούν ερεθίσματα, πρότυπα και βήμα στην επόμενη γενιά ώστε να ακολουθήσει²⁹².

Η κατάσταση τη σημερινή εποχή παρουσιάζει σημάδια κάμψης, όπως υποστηρίζει ο Ματακάκης Στέργιος λέγοντας πως είναι κοινός αποδεκτό στον ευρύ κύκλο των γκαϊντατζήδων, πως η κατάσταση παραμένει στάσιμη στα επίπεδα της δημιουργίας

²⁹⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του πρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Και για του χρόνου το σκεφτόμαστε να το φτάσουμε στους πενήντα γκαϊντατζήδες και να το κάνουμε δυο μέρες. Αν έχουμε λίγο την υποστήριξη της δημαρχίας, για τους οικονομικούς λόγους, θα έχουμε μπορεί και τριήμερο. Ότι μπορούμε να κάνουμε τώρα το κάνουμε με τις δυνάμεις μας»*.

²⁹¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του πρόεδρου του Φεστιβάλ Γκάιντας στα Τρίκαλα Ημαθίας, Τσατσούδης Βασίλης, 2016: *«Κάθε χρόνο ανεβαίνει, δεν ξέρω που θα φτάσει. Προσπαθούμε, αλλά είναι δύσκολο για εμάς. Πρέπει να το εντάξουμε σε υπουργεία. Αλλά εκεί ίσως υπάρξει πρόβλημα και μας το πάρουν. Πρέπει να γυρνάει σε όλη την Ελλάδα, με αυτό θα γίνεται παντού. Μετά άμα φύγει από εδώ θα τρέχουμε και εμείς αλλού»*.

²⁹² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: *«Τότε δεν υπήρχαν νέα παιδιά που έπαιζαν. Οπότε, ήταν ένα στοιχείο για τους νέους και παλιούς που το κουβεντιάζαμε (...) ο Ζηκίδης είπε ότι θα έπρεπε να αναδείξουμε την γκάιντα προς τα έξω για να ακολουθήσουν τα νέα παιδιά. Βλέπεις ότι οκτώ δέκα χρόνια μετά αυτό το πράγμα έχει γίνει. Έχει ένα σωρό πιτσιρικάδες με την γκάιντα στα χέρια. Δηλαδή εγώ θεωρώ ότι σαν θεσμός ήταν γενικώς πολύ διαφορετικός. Δηλαδή, αν ήτανε ένας λόγος ύπαρξης του ήταν αυτό, το να δώσει αφορμή στα παιδιά και ερεθίσματα και πρότυπα να ακολουθήσουν»*.

κοινότητας και συλλογικής συναναστροφής. *«Ο ρόλος και η λειτουργία του οργάνου (...) είναι πολύ διαφορετικός από ότι είναι τα άλλα όργανα (...) έχει να κάνει πάντα με το δέσιμο, με την κοινωνία, με την παρέα με όλα αυτά, με την κοινότητα. Όταν βλέπεις ότι η γκάιντα ανεβαίνει, ε! ο καθένας τράβα το δρόμο του».*

Κατά την άποψή μου, θεωρώ πως υπάρχει ένας κοινός μουσικός, κοινωνικός άξονας που λειτουργεί μεμονωμένα, αλλά και συλλογικά, και μέσα από διαδικασίες ωρίμανσης, ο καθένας ανακαλύπτει τα δικά του απόκρυφα μονοπάτια, τις καινούργιες πατημασιές που θα χαράξουν καινούργιο δρόμο. Μακροπρόθεσμα, σίγουρα από τις ζυμώσεις που έχει υποστεί ο κύκλος των γκαϊντατζήδων, θα ξεπηδήσουν καινοτόμες δράσεις οι οποίες θα ορίσουν τη μετέπειτα διαδρομή.

Αντίστοιχα, θίγοντας το θέμα ο Ματακάκης Στέργιος πιστεύει πως μέσα από τον θεσμό, υπήρξαν μεμονωμένες προσδοκίες και προσωπικά οφέλη, αλλά ο στόχος έχει επιτευχθεί, έχουν χτιστεί οι βάσεις για την νεότερη γενιά και ορίζεται μια νέα εποχή. *«Εγώ τώρα πιστεύω ότι τώρα ζούμε την εποχή της μετά μετά γκαϊντας. Νομίζω ότι είναι το κομβικό σημείο αυτό, θα αλλάξει σελίδα».*

Συμπερασματικά, το γεγονός των φεστιβάλ γκαϊντας στα Τρίκαλα Ημαθίας άνοιξε τον δρόμο για την άνθιση της νέα γενιάς και παράλληλα έδωσε το ερέθισμα και σε άλλες τοπικές και μικροτοπικές περιοχές, να θεσπίσουν ανάλογα φεστιβάλ, όπως το φεστιβάλ που έχει λάβει χώρα τα τελευταία χρόνια στην πόλη της Δράμας²⁹³.

7.2.3 Το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκαϊντας στο Διδυμότειχο

«Το σεμινάριο είναι το ελάχιστο που μπορώ να δώσω ως αντίδωρο για όλα όσα μου έχουν δώσει τόσο απλόχερα προσφέρει ο τόπος και οι άνθρωποι όλα αυτά τα χρόνια.

²⁹³ Απόσπασμα από τη δημοσίευση της εκδήλωσης: «Η Περιφερειακή Ενότητα Δράμας, παρούσα στο 3^ο Φεστιβάλ Πολιτισμού Via Egnatia, Από αυτές, ξεχωρίζει η 1^η Γιορτή Γκαϊντας: Σαράντα γκαϊντες από όλη την Ανατολική Μακεδονία και Θράκη, δίνουν το δικό τους ραντεβού στην είσοδο του κτιρίου της Περιφερειακής Ενότητας Δράμας (Διοικητήριο), μαζί τους, εκατοντάδες χορευτές από δεκατέσσερις πολιτιστικούς συλλόγους του Νομού Δράμας. Όλοι μαζί, με πατινάδα θα κατευθυνθούν προς την πλατεία Ελευθερίας, όπου θα πραγματοποιηθεί ένα ξεχωριστό, μοναδικό, παραδοσιακό Θρακιώτικο γλέντι που δεν θα έχει προηγούμενο».

Ανακτήθηκε από: <https://inkomotini.news/δράμα-40-γκαϊντες-σε-ένα-θρακιώτικο-γλέ/> στις 16/06/2017.

Τους οφείλω τα πάντα! Αισθάνομαι, λοιπόν, υποχρεωμένος να μοιραστώ με όσους ενδιαφέρονται όλα όσα γνώρισα, βίωσα και ένιωσα!»²⁹⁴, Σαρρή Χαρίδημος.

Τα πρώτα βήματα του σεμιναρίου έλαβαν σάρκα και οστά το 2011 στην πόλη του Διδυμότειχου με αρωγό στην προσπάθεια αυτή τον Σαρρή Χαρίδημο σε συνεργασία με τους ντόπιους γκαϊντατζήδες της περιοχής. Σημαντικό γεγονός αποτελεί η σύσταση του συλλόγου «Ιωάννης Δούκας – Βατατζής», γύρω από τον οποίο συσπειρώθηκε η νεότερη και η παλαιότερη γενιά γκαϊντατζήδων.

Ουσιαστικά, το κοινό σημείο επαφής που ενώνει την νέα και την παλιά γενιά είναι η συναισθηματική έλξη για τον άσκαυλο. Η συνύπαρξη της τοπικής νέας γενιάς, αλλά και η συνοχή μίας μερίδας της αστικής κοινωνίας, συμβάλλουν σταδιακά στην αποτίναξη της ενοχικής ταμπέλας που κουβάλα η γκάιντα. Γνωρίζουν το αντικείμενο παραμερίζοντας τις διαμεσολαβητικές πηγές παραπληροφόρησης των μέσων αναπαραγωγής, αλλά και τους ενδογενείς φορείς των φολκλορικών παραστάσεων και έρχονται σε άμεση επαφή με την πηγή.

Το σκεπτικό βασίστηκε στη φιλοσοφία της ανάπλασης νέων μουσικών κυττάρων, ενώ το δομικό συστατικό βασίστηκε στην ανταλλαγή εμπειριών και συνάμα πολιτιστικών στοιχείων μέσω βιωματικής ζύμωσης. Το πλαίσιο ανταλλαγής στηρίχτηκε σε μια μέθοδο, η οποία δε χαρακτηρίζεται ως εμπορικό φεστιβαλικό συμβάν, αλλά σχετίζεται με την ταυτότητα του οργάνου που προσδιορίζει την κοινότητα και την παρέα.

Στόχος του σεμιναρίου ήταν η θέσπιση μίας μετα-κοινότητας που να αποτινάσσει οποιαδήποτε επιστροφή στις πτυχές του παρελθοντικού χρόνου με όρους φολκλόρ, και διακατέχεται από την ιδεολογική και φιλοσοφική νοοτροπία της συλλογικής ώσμωσης. Το δομικό υλικό της συνεύρεσης αποτελείται από την παλιά και την νέα γενιά γκαϊντατζήδων, καθώς και από ερευνητικό επιστημονικό κοινό που όλοι μαζί πλαισιώνουν το θεωρητικό και πρακτικό σκέλος, γύρω από την εκμάθηση και την κοινωνική, ιστορική εξέλιξη των άσκαυλων ανά τον κόσμο. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παράθυρο προς τα έξω, αφού σκοπός είναι η μετάδοση και όχι η

²⁹⁴ Απόσπασμα από τη δημοσίευση άρθρου του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας».

κλειστή απόκρυφη γνώση.

Ο Σαρρής Χαρίδημος αναπτύσσοντας την προβληματική θέτει: «Ο ζωτικός χώρος της μετα-κοινότητας αυτής, μπορεί να αποτελέσει το θεμέλιο για την ανάδειξη δεξιοτεχνών, ερευνητών, μελετητών. Η γκάντα για τη φιλοσοφία του σεμιναρίου δεν είναι ούτε ένα «σαξόφωνο με δέρμα», ούτε μια ηχητική υπόμνηση ενός ωραιοποιημένου παρελθόντος η οποία προσφέρει μία «νότα ποιμενικότητας» σε ένα φολκλωρικό πλαίσιο, είναι η αφετηρία και η αφορμή για ένα μεγάλο ταξίδι στον τόπο και τον χρόνο»²⁹⁵.

Το σημαντικό στοιχείο που συμβάλλει δραστικά στη ζύμωση της μετα-κοινότητας είναι ο χώρος στέγασης του ξενώνα και του παλιού κτηρίου στον σταθμό. Επιφανειακά λειτουργούν σαν χώροι διαμονής, αλλά κατά βάθος θα τους χαρακτηρίζα ως πρωινούς και μεταμεσονύκτιους σταθμούς μουσικής συνέντευξης, ελεύθερης έκφρασης και εκτόνωσης. Η μετα-κοινότητα συζεί σε συλλογικά πλαίσια, απορροφά συλλογικά και ατομικά τις εκπαιδευτικές δραστηριότητες του σεμιναρίου, αλλά το πιο σημαντικό είναι που αναπτύσσει, είναι η διαδραστική ζύμωση ανταλλαγής πολιτισμικών δεδομένων δια μέσω της μουσικής και της λεκτικής επικοινωνιακής λογικής.

7.2.3.1 Οι μορφές εκπαίδευσης – Δράσεις – Άξονες σεμιναρίου

Η φιλοσοφία που έχει αναπτυχθεί στηρίζεται στη μέθοδο βιωματικών καταστάσεων που σταδιακά αποκαλύπτουν τον κορμό του διδακτικού νοήματος. Ο Σαρρής Χαρίδημος υποστηρίζει ότι «Το σεμινάριο χαρακτηρίζεται από μία «κειμενικότητα». Όπως στο κείμενο το νόημα σου αποκαλύπτεται σταδιακά στο τέλος». Το πρακτικό σκέλος θέτει διάφορους άξονες που εμπεριέχουν άλλοτε την εξάσκηση σε άτυπα βιωματικά αλληλοδιδασκτικά πλαίσια, κατευθείαν από την παλιά πηγή (λ.χ. παίξιμο με τους παππούδες σε ένα δωμάτιο, δημιουργική φασαρία²⁹⁶), και άλλοτε με την τυπική

²⁹⁵ Απόσπασμα από τη δημοσίευση άρθρου του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook: «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας».

²⁹⁶ Απόσπασμα από τη δημοσίευση άρθρου του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook: «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας»: «Γίνεται μια ανοιχτή παρουσίαση ενός βετεράνου γκαϊντατζή. Κάτι μεταξύ συναυλίας, παρουσίασης και συνέντευξης. Οι συμμετέχοντες έχουν την ευκαιρία να ακούσουν και να εστιάσουν σε ειδικά ζητήματα τεχνικής και ρεπερτορίου κατευθείαν από την πηγή, από μουσικούς όπως ο Πασχάλης Κιτσικούδης, ο Στρατής Γιαγτζίδης, ο Βάιος Χαροκοπίδης, ο Θεοδόσης Λογαρούδης, ο Γιάννης Πεχλιβάνης και παλαιότερα ο Σιδέρης Βλάχος, ο Πασχάλης Χρηστίδης και άλλοι».

μέθοδο των αρχικών μαθημάτων τεχνικής, υπό τη μορφή διδακτικής του οργάνου²⁹⁷ (λ.χ. απόδοση παρτιτούρας και σταδιακή αποτύπωση τραγουδιού).

Βασική προϋπόθεση θεωρείται η εμπέδωση του ρεπερτορίου της γκάιντας, γεγονός που αποδίδεται με τη συγκατάθεση της παλιάς και νέας γενιάς, ξεφεύγοντας από τα συνηθισμένα ακροαματικά, δισκογραφικά πλαίσια. Παράλληλα, πραγματοποιούνται μαθήματα για καβάλ και θρακιώτικη λύρα, ανάλογα με το ενδιαφέρον που δηλώνουν οι συμμετέχοντες, ενώ στο σεμινάριο συνυπάρχουν όργανα, όπως είναι η τσαμπούνα, το τουλούμ και τα κρουστά²⁹⁸.

Το θεωρητικό σκέλος των αφηγηματικών διαδρομών περιλαμβάνει τοποθετήσεις και καινοτόμες προβληματικές που θίγουν τόσο ζητήματα κατασκευαστικά, αλλά και θέματα που σχετίζονται με το παλιό πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας, εξετάζοντας το με κριτήρια ανθρωπολογικά, τα οποία σε βάθος χρόνου αναδεικνύουν την ιστορική και κοινωνική εξελικτική διαδρομή των άσκαυλων ανά τον κόσμο.

Οι περιηγητικές εκδρομές που πραγματοποιούνται στα τοπικά χωριά του Έβρου, αλλά και στο εξωτερικό (λ.χ. Τουρκία, Βουλγαρία) αποκαλύπτουν πτυχές και κομμάτια πολιτισμών, φανερώνοντας τα σημάδια της αλληλεπίδρασης και τα δάνεια των πολιτισμικών ανταλλαγών, ολοκληρώνοντας το παζλ της αποκρυπτογράφησης του διδακτικού νοήματος. Οι περιηγήσεις διακατέχονται από το πνεύμα αφήγησης στον τόπο και τον χρόνο του παρελθόντος στις κατά τόπους περιοχές, με ξενάγηση σε παλιά οικήματα αρχιτεκτονικής και αναφορές σε παλιά εργασιακά δεδομένα (π.χ. εργοστάσια και σπίτια που καλλιεργούνταν μεταξοσκώληκες κ.α.).

Τα γλέντια που πραγματοποιούνται στις μικρο- τοπικές κοινωνίες κινούνται σε ανθρωπολογικά πλαίσια. Πολλές φορές εφαρμόζεται η συμμετοχική παρατήρηση στα

²⁹⁷ Απόσπασμα από τη δημοσίευση του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας»: «Ενασχόληση με το ρεπερτόριο – τριβή με το όργανο – αλληλόδραση ανάμεσα στους συμμετέχοντες. Για το σκοπό αυτό υπάρχουν τα «αλληλοδιδασκτικά εργαστήρια» ή η «ώρα της δημιουργικής φασαριάς». Όλοι παίζουν με όλους! Εισαγωγή στην τεχνική της γκάιντας. Κατά τις ώρες της «δημιουργικής φασαριάς» (και ανάλογα με τη ζήτηση κάθε φορά) γίνονται εισαγωγικά μαθήματα όπου ο Στέργιος Ματακάκης (γκαϊντατζής και μεταπτυχιακός φοιτητής μουσικολογίας με ειδίκευση στην διδακτική του οργάνου) διδάσκει τις βασικές τεχνικές της γκάιντας».

²⁹⁸ Απόσπασμα από τη δημοσίευση άρθρου του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook: «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας»: «Τα τελευταία χρόνια, παράλληλα με την γκάιντα, διδάσκεται και θρακιώτικη λύρα με τον Δημήτρη Αρβανίτη. Από εφέτος, αν υπάρξουν ενδιαφερόμενοι, θα γίνουν και μαθήματα καβάλ με τη Σταυρούλα Τρυφιάτη».

δρώμενα του παρελθόντος, τα οποία έχουν ως κεντρικό θέμα την προβολή του πολιτισμού της υπαίθρου, το περιβάλλον που δρούσε η γκάιντα, τον κύκλο ζωής, καθώς και την καρδιά αυτού το χοροστάσι.

Ο Σαρρής Χαρίδημος θέτει την άποψη του: *«τα γλέντια σε «πραγματικές συνθήκες», έρχονται να φωτίσουν και να ανα- νοηματοδοτήσουν»²⁹⁹*. Το εξελικτικό μοντέλο του σεμιναρίου έχει απώτερο σκοπό να λειτουργήσει σαν κοιτίδα σποράς αναζωογονητικών *«γκάιντο- γονιδίων»*. Στο νέο αναδημιουργημένο συλλογικό του μόρφωμα παντρεύει, αναπλάθει και συνδιαμορφώνει το νέο με το παλιό, το άτυπο με το τυπικό, το λόγιο με το πρωτόγονο, το συναίσθημα με τη λογική, σε μια διαδρομή που μοιάζει με παραμύθι και εξωτερικεύει τον βίο της ανθρώπινης ύπαρξης. Η κάλυψη του σεμιναρίου στηρίζεται στην αυτό- χρηματοδότηση και το ποσό των συνεισφορών πηγαίνει στον σύλλογο *«Ιωάννης Δούκας – Βατάτζης»*, με σκοπό την κάλυψη των εξόδων της συλλογικής προσπάθειας και δράσης του θεσμού. Η διαμονή στον ξενώνα του δήμου είναι δωρεάν και εξασφαλίζεται κατόπιν σχετικής συνεννόησης.

7.2.3.2 Οι απόψεις των συμμετεχόντων

«Η ατομική νόηση μπορεί να υπάρξει μόνο σε συσχέτιση με άλλες νοήσεις που μοιράζονται κοινά νοήματα», George Herbert Mead.

Τα συμβάντα ενός παλιού πλαισίου, η νοοτροπία του στίγματος, το περιθώριο, οι κοινωνικές αναταράξεις αποτελούν το παρελθόν στο οποίο επιβίωσε η γκάιντα για να φτάσει στο σήμερα και ο χρόνος είναι το φάρμακο που θα συμβάλλει στο να ξεπεραστούν τα όποια εμπόδια για να αναδειχτεί η αξία της, όπως τονίζει Βενετικίδου Μαρία³⁰⁰. *«Χρειάζεται ένα χρονικό διάστημα μέχρι να απενοχοποιηθούν και οι υπόλοιποι που έχουν αυτήν την αντίληψη. Θεωρώ ότι είναι το ξεκίνημα αυτό και με το σεμινάριο που είμαστε σαν μια οικογένεια»*.

Ο θεσμός του σεμιναρίου για τον Αλεξανδρόπουλο Αλέξανδρο εκφράζει τον

²⁹⁹ Απόσπασμα από τη δημοσίευση άρθρου του Σαρρή Χαρίδημου στη διαδικτυακή σελίδα στο Facebook «Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας»: *«Το Σεμινάριο ολοκληρώνεται με μια συναυλία, το βράδυ της τελευταίας ημέρας, η οποία γίνεται σε κεντρικό σημείο της πόλης του Διδυμοτείχου»*.

³⁰⁰ Απόσπασμα από την ανοιχτή διάλεξη συμμετοχής στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2016.

συλλογικό κοινό βίο, τον οποίο παρομοιάζει σαν μια ευτυχισμένη νότα στο πέρασμα της ημέρας, χαρακτηριστικά αναφέρει *«αναγεννήθηκα σαν άνθρωπος, ήμουν τόσο ευτυχής, ζήτημα να κοιμόμουν τρεις ώρες (...) έπαιζαν τα καβάλια, δεν μπορούσα να πω ότι κοιμόμουν, αλλά μου άρεζε όλο αυτό το βουητό που υπήρχε»*.

Η αποκρυπτογράφηση της πραγματικότητας αποκαλύπτεται στον Ανδριώτη Κώστα, μέσα από τη διαλογική φύση που αναπτύσσει ο θεσμός εποικοδομεί σημαντικά στοιχεία για το θεωρητικό σκέλος, το περιβάλλον του οργάνου και τη θέση του στη κοινότητα. *«Ήτανε μεγάλο μάθημα το πρώτο σεμινάριο, μου ανοίξανε τα αυτιά και τα μάτια κάποια στιγμή έρχεται κάποιος και σου ανοίγει τα μάτια και σου λέει, αυτό είναι για τον κόσμο, η γκάντα τελικά είναι αυτό»³⁰¹*.

Η άποψη του Ζηκίδη Παναγιώτη το 2016 σίγουρα εμπεριέχει στοιχεία υπόμνησης, ωστόσο είναι ωφέλιμη, καθώς φανερώνει αδυναμίες που θα μπορούσαν να γίνουν δυνατότητες. Ο Ντομπρίδης Γιάννης και ο Παναγιώτης Ζηκίδης θεωρούνται στυλοβάτες της προσπάθειας να επιζήσει, αλλά και να επεκταθεί η γκάντα στην νέα γενιά και η μαρτυρία τους παρουσιάζεται βάσει αντικειμενικών κριτηρίων δόμησης της παρούσας εργασίας³⁰². *«Πρόπερσι πήγαμε εκεί με τον Ντομπρίδη, ποτέ δεν καταλάβαμε γιατί πήγαμε. Πήγαμε ή γιατί μας κάλεσαν να μας δουν, να αυτοί είναι δείτε τους ξέρω 'γω, και χαιρετίστε τους. Ούτε νότα να παίζουμε, ούτε να δείξουμε»³⁰³*.

³⁰¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: *«Εκεί ήταν η θεία φώτιση για μένα (...) κάπως έτσι ένιωσα, εκεί γνώρισα τους παππούδες, είναι αυτοί που κράτησαν την γκάντα ζωντανή. Εμείς, δεν το κάνουνε αυτό, γιατί όλοι γαλουχηθήκαμε με τα χορευτικά και τις δισκογραφίες. Αυτήν την στιγμή κάνουμε αναπαραγωγή δισκογραφίας, ενώ η συνέχεια αυτού που υπήρχε είναι απλά να το συνεχίσεις»*.

³⁰² Το σκηνικό του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάντας το 2017 σίγουρα είχε αλλάξει σε σχέση με το παρελθόν, καθώς ένας από τους ανθρώπους που συμμετείχαν στο σεμινάριο ήταν ο Ντομπρίδης Γιάννης, ο οποίος προσέφερε τις εμπειρίες του, τόσο σε επίπεδο παιχνιδιού, όσο και σε κατασκευαστικό, καθώς πλαισίωσε έκθεση από διάφορες γκάντες και παράλληλα μετέφερε τη διαδρομή του και τις βιωματικές εμπειρίες του.

³⁰³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη το 2016, όπου αναφέρεται στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο: *«Δεν ανεβαίνω, γιατί ξέρεις τώρα. Αμα έχεις οικογένεια και αυτά, είναι δύσκολα. Γιατί πρέπει να προσαρμόζεις τι θέλουν και οι δύο. Καταρχήν μέχρι πρόπερσι που δούλευα έπαιρνα την άδεια, τρεις εβδομάδες ήταν αυτό. Πήγα μια χρονιά με τον Παναγιώτη, με αρέσει το χωριό μου, είναι είκοσι τέσσερα χιλιόμετρα. Από εκεί να πηγαίνω – έρχομαι, είναι κούραση. Έμενα, εκεί που έμεναν εκεί στον στρατόνα είμαι λίγο μεγάλος. Εντάξει ένα βράδυ είναι θα με πεις, με έρχεται λίγο κάπως ας πούμε (...) εντάξει, για τα παιδιά υπάρχει ενθουσιασμός. Καλή κίνηση είναι αυτή, μαζεύει κόσμο και σχετικό και άσχετο πάντα»*.

Ο Σαρσάκης Γιάννης τονίζει πως η συνεισφορά από τα έξω ήταν σημαντική³⁰⁴. Η θεωρητική τεκμηρίωση, το επιστημονικό υπόβαθρο του σεμιναρίου, αλλά και η αγάπη, επηρέασαν τη νοοτροπία των εντόπιων, ώστε να αποδεχτούν με ίσους όρους την γκάιντα, η οποία τόσα χρόνια αντιμετωπιζόταν με όρους ρατσισμού σαν κατώτερο όργανο. *«Έπαιξε ρόλο ο Χάρης Σαρρής με τα σεμινάρια, είδαν διαφορετικά την γκάιντα, ξαφνικά ένας άνθρωπος ενδιαφέρθηκε για την γκάιντα. Αυτό μας έκανε εντύπωση εμάς, ποιος είναι αυτός που έχει τόση αγάπη για αυτό το όργανο, εδώ οι δικοί μας την είχαν για κατσιβέλικο όργανο»*, αναφέρει ο Γιάννης Σαρσάκης.

Η εικόνα του σεμιναρίου στο σήμερα φαντάζει σαν ένας πάπυρος που όσο το ξεδιπλώνεις κυκλικά σου φανερώνει νοήματα που αιωρούνται και μηνύματα βασισμένα σε αληθινές βιωματικές εμπειρίες που ανυπομονούν να τα συλλάβεις. Βαδίζουν αργά ξεδιπλώνοντας στην πορεία τους, τα γεγονότα που εξελίχθηκαν, τα κοινωνικά και ιστορικά συμβάντα, μία παρελθοντική διαδρομή στον τόπο και τον χρόνο.

Ουσιαστικά, έχει σκοπό να προβληματίσει, να εγκλιματίσει, και να σε βάλει στη θέση του σκεπτόμενου παρατηρητή με τις συλλογικές πρωτόγνωρες δράσεις του. Η εκπαιδευτική φύση του σε οχυρώνει με εφόδια, βάσεις θεωρητικές και πρακτικές που αποκωδικοποιούν το περιβάλλον με το οποίο ήταν στενά συνδεδεμένη η γκάιντα, και όλα αυτά βασιζόμενα στη λογική της διάδρασης, εκεί που συναντιούνται οι πολιτισμοί και διαπλέκονται μεταξύ τους, σε ένα κοινό βιωματικό περιβάλλον, το οποίο βασίζεται σε νέα δεδομένα μετασχηματισμού ανοιχτής κοινότητας.

Ο διδακτικός προσανατολισμός και η ουσία του κρύβεται στους ανθρώπους που το πλαισιώνουν, όπως υποστηρίζει ο Σαρρής Χαρίδημος, στους ανθρώπους που στο βλέμμα τους απεικονίζονται σημάδια του παρελθόντος. *«Έπρεπε να περάσουν είκοσι χρόνια για να συνειδητοποιήσω ότι το ζητούμενο δεν είναι η γκάιντα, η γκάιντα είναι η αφορμή και το ορόσημο για έναν ολόκληρο κόσμο και για μια ολόκληρη στάση ζωής (...) το ζητούμενο είναι το ήθος, η αίσθηση της παρέας, της κοινότητας, του σεβασμού (...) αξίες που είναι δομημένες πάνω στην ανθρώπινη κλίμακα (...) και πάνω από όλα οι*

³⁰⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2018: *«Μετά και οι μαθητές μετά και εσύ, και οι υπόλοιποι που ασχολείστε και επιστημονικά με αυτό το πράγμα και εσείς παίζεται ρόλο πολύ σημαντικό»*.

ψυχές αυτών των ανθρώπων, που ο καθένας τους κουβαλάει τη νεότερη ιστορία της Ελλάδας στις πλάτες του (...) και συνεχίζουν να μας διδάσκουν με τις μουσικές τους, με το ήθος τους και με τη συμπεριφορά τους. Από όλους αυτούς τους ανθρώπους εγώ έχω πάρει τελείως ανοιχτά και απλόχερα τα πάντα. Οπότε, αν κάνουμε αυτό το σεμινάριο και το μοιραζόμαστε με τα παιδιά που το οργανώνουμε είναι ακριβώς για να δώσουμε κι εμείς στους άλλους αυτό που πήραμε τόσο απλόχερα και τόσο απλά. Αυτό που θέλουμε εμείς είναι όλη αυτή η ζεστασιά που υπάρχει στον ξενώνα, όλη αυτή η σχέση ανάμεσα σε ανθρώπους διαφορετικούς μεταξύ τους, από τους παππούδες μέχρι μαθητές δημοτικού και γυμνασίου, και από εκεί ο δρόμος είναι ανοιχτός και πάνω από όλα να ξέρετε ότι η γκάντα δεν είναι ένα όργανο, αλλά είναι ένα σύμβολο ενός κόσμου, ενός ανθρώπινου είδους το οποίο καλούμαστε να ανακαλύψουμε»³⁰⁵.

³⁰⁵ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, Αύγουστος 2017.

8 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ:

Η πορεία στο σήμερα

8.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η σκιαγράφηση της πορείας της γκάιντας στο σήμερα, καθώς αναλύεται και η νέα γενιά γκαϊντατζήδων που εντάσσεται στην «μετά-γκάιντα» εποχή³⁰⁶.

Αναλυτικά, στην ενότητα 8.2 εξετάζεται η νέα γενιά γκαϊντατζήδων που υπάγεται στην «μετά-γκάιντα» εποχή.

Στη συνέχεια, στην ενότητα 8.3. παρουσιάζονται οι απόψεις των συνεντευξιαζόμενων αναφορικά με την κατάσταση που επικρατεί σήμερα στα πλαίσια της νέας γενιάς των μετα-γκαϊντατζήδων.

Έπειτα, στην ενότητα 8.4. γίνεται μια προσπάθεια καταγραφής της κατάστασης των πολιτιστικών συλλόγων του σήμερα, καθώς επίσης γίνεται αναφορά στην έννοια του φολκλόρ.

Ακολουθεί η ενότητα 8.5., όπου επισημαίνονται οι κυριότεροι λόγοι που δημιούργησαν το κύμα αναβίωσης του οργάνου.

Κατόπιν, στην ενότητα 8.6. εξετάζεται το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, καθώς και η επίδραση του στα μουσικά δεδομένα της εποχής, παραθέτοντας παράλληλα παραδείγματα δράσεων και αντιδράσεων.

Ακόμη, στην ενότητα 8.7. γίνεται μία προσπάθεια καταγραφής του πλαισίου που συνθέτει την πολιτισμική αντίσταση.

Τέλος, στην ενότητα 8.8. εξετάζεται η γκάιντα σαν σύμβολο στο σήμερα, παραθέτοντας σημαντικά στοιχεία όπως αυτά προέκυψαν από την παρούσα έρευνα.

³⁰⁶(βλ. υποσημείωση 223).

8.2 Η νέα γενιά στην «μετα- γκάιντα» εποχή

«Έρχονται δυο – τρία παιδιά τους δείχνω, άμα δεν έχουν μαγνητόφωνο μαζί τους τα ξεχνάνε. Θα ακούς το μαγνητόφωνο και θα παίζεις και εσύ, έτσι θα μάθεις;», Λογαρούδης Θεοδόσης.

Η τωρινή εικόνα της γκάιντας σε σχέση με το παρελθόν έχει ανατραπεί ριζικά όσον αφορά τη συνέχεια, *«το ποτήρι σήμερα δεν είναι μισό άδειο, είναι μισό γεμάτο»*, θέτει ο Σαρρής Χαρίδημος τονίζοντας παράλληλα το γεγονός της αποπλαισίωσης και κάνοντας αναφορά στην ανανοηματοδότηση του λειτουργικού πλαισίου και στη μονολογική διάσταση που επικρατεί. *«Άλλο είναι η μουσική να είναι μέρος της ζωής, και άλλο η μουσική να είναι μέρος της παράστασης. Στις μέρες μας ζούμε το δίκτυο της παράστασης, η προσπάθεια να μετατρέψεις τη λειτουργία σε θέαμα. Είναι κάτι το οποίο είναι φτιαγμένο για να ανεβεί στη σκηνή, να το δεις και να το χειροκροτήσεις. Δεν είσαι μέσα και τραγουδάς (...) δεν κάθεται σε ένα τραπέζι να λες ένα τραπεζικό να καταλάβεις τι λέει. Εδώ λες τι ωραία φορεσιά που φοράει και τι ωραία που κουλουριάζει, δεν είναι κακό είναι άλλο πράγμα»*.

Στα αστικά κέντρα τίθεται σε ισχύ η μουσική βιομηχανία και ταυτόχρονα κυριαρχεί η ακροαματική πλευρά της μουσικής. Η τάση αυτή συνδέεται με την έκρηξη της βιομηχανικής επανάστασης και τις αρχές της καπιταλιστικής οικονομίας. Ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος τονίζει: *«Ο τρόπος ζωής είναι διαφορετικός, δεν μπορείς να πιάσεις την ουσία του οργάνου και του γλεντιού. Ο αστός το καταναλώνει το προϊόν σαν μουσικό είδος οποιαδήποτε ώρα του αρέσει. Δεν ξέρει ότι κάποια τραγούδια είναι για τα αναστενάρια μόνο για τη συγκεκριμένη μορφή»*. Οι δυο κόσμοι του πρωτόγονου και του σύγχρονου πολιτισμού, βαδίζουν χέρι χέρι αλληλένδετα καθοδηγούμενοι από κοινωνικές πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις, που στηρίζονται στην εξέλιξη της ανθρώπινης νόησης.

Το κατασκευαστικό προφίλ της γκάιντας εξελίσσεται, ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος τονίζει τη διαφοροποίηση: *«Κάποιοι προσπαθούν να φτιάξουν όργανα από τεχνητά υλικά, πλαστικούς σάκους. Μπορεί να 'χες αποτέλεσμα, να κάμεις μια εντύπωση,*

δεν έχει την ίδια ψυχή»³⁰⁷. Οι μεταπτώσεις δεν περιορίζονται μόνο στα υλικά κατασκευής, επεκτείνονται και στην ακουστική συνήχηση και χροιά του οργάνου, όπως επισημάνει ο Σαρρής Χαρίδημος, «το γεγονός ότι παίρνεις μια γκάιντα, της βγάζεις το μπουρί και το ταπώνεις αυτό σημαίνει πολλά, τόσα χρονιά γιατί δεν το έκαναν, ή αντί να φτιάξεις τις τρύπες με αυτήν τη λογική, τις φτιάχνεις κάπως αλλιώς οι παλιοί χαζοί ήταν; Όχι, ήθελαν να βγάλουν άλλον ήχο. Άρα για να υπάρχουν αυτές οι γκάιντες πάει να πει ότι κάτι νέο έχει έρθει, κάποιες καινούργιες ανάγκες έρχονται να καλυφθούν».

Η νέα γενιά διεθνώς εντάσσει την γκάιντα και τα συναφή τύπου πνευστά, σε μουσικά σχήματα που φέρουν σημάδια από το “rock” και την “world music”. Η συνύπαρξη με όργανα δυτικού τύπου επιβάλλει οργανολογικές τροποποιήσεις και τετραγωνισμένο κούρδισμα πιάνου. Το σήμερα δεν τροφοδοτεί, από ακροαματικής πλευράς, νέα «γκαϊντίσια» κομμάτια, όσο για τη λειτουργική ιδιότητα απέχει από το κύκλο των εποχών. Η γκάιντα πολλές φορές χρησιμοποιείται σαν εικονικό και ηχητικό σύμβολο αυθεντίας και παράδοσης θέτοντας ως μείζον θέμα την αντικειμενοποίηση³⁰⁸.

Η όψη της αναπλάθεται, άλλες φορές φαντάζει σύμβολο ηδονής σαν πόρνη με σμιλευμένο καμπυλωτό κορμί, που την κοιτούν απλά σαν αντικείμενο, ο Μακρής Γιώργος τονίζει: «χρησιμοποιούν την γκάιντα μόνο για την εικόνα». Άλλες φορές μεταμορφώνεται γριά παράδοση, στατικό άγαλμα αυθεντίας του παρελθόντος,

³⁰⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Η παίρνεις συνθετικό ασκό και έχεις κανονικό καλάμι που πάλλεται. Θα ξεκουρδιστεί, γιατί ο συνθετικός ασκός δε θα τραβήξει τα χνώτα σου με τα σάλια, όπως τραβάει το δέρμα με την τρίχα μέσα. Θα πάει όλη η υγρασία και θα κάτσει στο καλάμι και θα φύγει, θα ξεκουρδιστεί. Άρα όταν έχεις συνθετικό ασκό, το επόμενο βήμα είναι να πας σε συνθετικό καλάμι, με ανθρακόνημα ή οτιδήποτε. Εκεί αλλάζει ο ήχος, αυτό το έχουν κάνει, δεν το έχουμε κάνει εμείς πρώτοι, οι Σκωτσέζοι το έχουν κάνει εδώ και τριάντα χρονιά, οι Ιρλανδοί. Αλλά οι Σκωτσέζοι, οι Ιρλανδοί και οι Γάλλοι και οι Ισπανοί που έχουν την γκάιντα, ή οι Γερμανοί που έχουν την γκάιντα, οι Βέλγοι, οι Πορτογάλοι, όλοι αυτοί έχουν γκάιντα στην Ευρώπη, ή οι Ιταλοί, τα πάντα όλοι έχουνε. Έχουνε τα τεχνικά τους καλάμια, αλλά έχουν και τα φυσικά τους καλάμια και ξέρουν ότι όταν θα πάνε να παίξουν κάποιο, α! ωραίος καιρός σήμερα, να βάλουμε το φυσικό θα πάμε σε στούντιο, θα γράψω με φυσικό καλάμι».

³⁰⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Ήταν η λα και η ρε και μία σολ του παππού μου, η οποία δεν έπαιζε το δυτικό κούρδισμα, έχει δικό της παίξιμο, τη δικιά της φιλοσοφία και δεν ακούγεται και τόσο δυνατά, όπως ακούγονται οι άλλες οι γκάιντες (...) δε θέλουνε ούτε τις τρίλιες, ούτε τα... Θέλουν μόνο τον ήχο της γκάιντας. Να φανταστείς έχω πάει σε δουλειά και έχω πει, άμα θες ίσα πάρε ένα αρμόνιο έμενα τι με θες; Οι άνθρωποι έγραφαν κάτι παρτιτούρες δύο οκτάβες για γκάιντα, λέω ρε άνθρωπε, αυτό δε βγαίνει στην γκάιντα, όχι μπορεί να βγει. Οι ηχολήπτες δεν ξέρουν το όργανο, τους φαίνεται ζινό, την χαμηλώνουν. Δυστυχώς πολλές δουλείες, όχι μόνο σε μένα και σε άλλα παιδιά, χρησιμοποιούν την γκάιντα μόνο για την εικόνα, για τον μαϊντανό».

«θέλουν μόνο τον ήχο της γκάντας»³⁰⁹. Μερικές φορές πάλι ο ήχος σε φέρνει σε έκσταση και κυκλικότητα³¹⁰. Μερικές φορές κυλά σαν ιλιγγιώδες παρορμητικό ποτάμι³¹¹, και άλλοτε βαράει σαν καμπάνα ανάστασης στις πύλες του παράδεισου³¹², και ως φωνή ελευθερίας ενάντια στο περιχαρακωμένο³¹³.

Μερικά σμιλευμένα κομμάτια ξύλου, το δέρμα ενός ζώου, η φωνή ενός ανθρώπου, ή το κελάηδισμα ενός αηδονιού, δεν αποτελεί ακούσιο αντικείμενο εξωτερίκευσης ήχου, ούτε και εθνικό προϊόν του κάθε τόπου. Αποτελεί δημιουργικό δείγμα άυλης έκφρασης, που στα έγκατα του φωλιάζουν «ζιπαρισμένα» υπαρξιακά ατομικά ηχητικά θραύσματα. Στο άκουσμα τους η αποτύπωση της αισθητικής ζωγραφισμένη στις επάλξεις του παντρεύει χνώτα και ελευθερώνει λογισμούς που ενώνουν, ενώ στα εσώψυχα του είναι εμποτισμένο με λήθη σοφίας και ρίμες βιωματικών συναισθημάτων, που απορρέουν από την ψυχή και το πνεύμα της συμβίωσης.

Το προφίλ εν μέρει της γκάντας κινείται σε πλαίσια επιστημονικού αντικειμένου,

³⁰⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Πήγαμε εκεί με τον Ντομπρίδη, ποτέ δεν καταλάβαμε γιατί πήγαμε. Πήγαμε ή γιατί μας κάλεσαν να μας δουν, να αυτοί είναι δείτε τους ξέρω' γω, και χαιρετίστε τους. Ούτε νότα να παίζουμε, ούτε να δείζουμε».

³¹⁰ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Καταρχήν, ξέρουμε ότι στη διονυσιακή λατρεία χρησιμοποιούνταν μουσικές που χαρακτηρίζονταν από την εκστασιότητα και την κυκλικότητα. Μπορεί να μην ξέρουμε ότι υπήρχε γκάντα, αλλά ξέρουμε ότι οι μουσικές που παίζει η γκάντα, έχουν αυτά τα εκστατικά χαρακτηριστικά. Γιατί τώρα οι μουσικές που παίζει δεν είναι εκστατικές».

³¹¹ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Δημιούργησε μεν δυναμική όπον, πως να το πω, είναι σαν να ενώνονται πολλές σταγόνες για να γίνει ένα ρυάκι μία σταγόνα, δύο, πέντε σταγόνες, προχωράει όλο το ρυάκι και γίνεται ποτάμι».

³¹² Απόσπασμα από άρθρο του Δεντσίδη Δημήτρη, «Λαλήματα γκάντας»: «Η απλότητα της Θρακιώτικης μουσικής σε όλο της το μεγαλείο. Τι ήταν το σημερινό; Γιορτή; Γλέντι; Αφιέρωμα στην ημέρα; Απαντώ με τα λόγια του παππού Θεοδόση, όπως μου τα είπε σε παλιότερη συνάντησή μας. Λέει είδα στο όνειρό μου κάτι, είμαι σε ένα καταπράσινο μέρος με λουλούδια και δέντρα και εκεί που περπατώ ξαφνικά ακούω γκάντες, ακούω λαλήματα και τραγούδια, βλέπω χορούς και φαγητά και λέω, α! να, πρέπει να είναι ο παράδεισος εδώ, εδώ θέλω να έρθω».

Ανακτήθηκε

από:

<http://www.gnomionline.gr/%CE%BB%CE%B1%CE%BB%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%B9%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BB%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B8/>, στις 21/06/2018.

³¹³ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, 2016: «Ωστόσο στα χρόνια του 1980, έγινε ένα κίνημα πολιτικό – πολιτιστικό, δε ξέρω και εγώ τι, το οποίο από μουσικής πλευράς έδωσε έμφαση στις παλιές μουσικές. Ήταν δηλαδή σαν να είχε ο κόσμος την ανάγκη να αποδεσμευτεί από τις μουσικές ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος. Γιατί η Εσθονία ήτανε μέσα στο σοβιετικό μπλοκ. Οπότε, ένιωσαν την ανάγκη να αποδεσμευτούν από ότι τους θύμιζε όλη αυτήν την κατάσταση και να πιάσουν το νήμα των παλιών οργάνων».

εισχωρώντας παράλληλα στη δημόσια σχολική εκπαίδευση³¹⁴. Η τυπική μάθηση γεννά μία νέα διάσταση αυτήν της εικονοποίησης του ήχου γεγονός που αποφέρει απώλειες εκφραστικές. Το δίκτυο της μηχανικής αναπαραγωγής (Μ.Μ.Ε., δίσκοι, CD κ.α.) δομεί την επανάληψη, καθώς η ηχητική αποτύπωση έχει δώσει υλική υπόσταση στην ερμηνεία. Όσον αφορά το ακροαματικό κοινό έχει μάθει σε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο κλασικού τύπου των αστικών πόλεων.

Τα μεγάλα άλματα της τεχνολογίας και η εξέλιξη του διαδικτύου, αποτελούν αναμφισβήτητα έναν από τους τομείς που τροφοδοτούν τη νέα γενιά με ακροαματικό υλικό και δεδομένα του παρελθόντος, αλλά πάντα σε συνδυασμό με την ατομική τριβή και την επαφή με το παλιό πολιτισμικό περιβάλλον της γκάντας³¹⁵. Η επαγγελματική ενασχόληση αποτελεί ένα από τα δεδομένα της πορείας της γκάντας στον ιδιωτικό και δημόσιο φορέα, χωρίς ωστόσο να υπάρχει μία οργανωμένη κατάσταση που να μπορεί κάποιος να εξασφαλίσει ένα σταθερό εισόδημα³¹⁶.

8.3 Οι απόψεις για το σήμερα στα πλαίσια της νέας γενιάς των μετα- γκαϊντατζήδων

«Όποιος μάθει από έναν γκαϊντατζή καλά, άμα μάθει από δυο πώς να μάθει; Άμα είσαι μικρός θα μάθεις άντε οι μεγάλοι δεν έμαθαν καλά, τα παιδιά θα μάθουν», Θεοδόσης Λογαρούδης

Οι αναφορές στην παρούσα εργασία έχουν καταγράψει τη χρονική περίοδο του έτους 2016 και σίγουρα έχουν κάποια σχετική απόκλιση από τα σημερινά δεδομένα. Η νέα γενιά των μετα- γκαϊντατζήδων διαθέτει ταλέντο και μπορεί να ανταποκριθεί στο

³¹⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «Θεωρώ ότι πολλά παιδιά έχουν βγει από τα μουσικά σχολεία, μουσικά γυμνάσια που κάνουν και παραδοσιακά όργανα. Έτσι διδάσκεται με τον τρόπο που πρέπει».

³¹⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «Έβλεπα και στο YouTube τι γίνεται, οπότε μπορώ να πω ότι ξέρω πολλούς που παίζουν γκάντα στην Ελλάδα και ήμουν τυχερός που πήγα πέρσι στο Διδυμότειχο το καλοκαίρι».

³¹⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2016: «Δεν υπάρχουν πολλές δουλειές και ευκαιρίες (...) κάποιιοι το έχουν σαν δεύτερο επάγγελμα (...) να πας για κάθε μέρα δεν υπάρχει. Ούτε πολλές καινούργιες δουλειές δισκογραφικές».

μουσικό ρεπερτόριο του παρελθόντος. *«Διαθέτουν την έπαρση της νεαρής ηλικίας (...) αλίμονο αν η νεότητα δεν έχει αλαζονεία, τσαμπουκά και ερωτισμό»*, τονίζει ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος, ο οποίος υποστηρίζει πως: *«Μείζον θέμα είναι η νέα γενιά να μπορέσει να αμφισβητήσει το παρελθόν, κάνοντας ένα βήμα παραπέρα, υπό την έννοια να φέρουν κάτι νέο στο προσκήνιο. Αυτό είναι το ζητούμενο, γιατί όλα αυτά τα τραγούδια είναι λαϊκή μούσα. Βγάζω το καπέλο στους κρητικούς που κράτησαν τόσο ζωντανή τη μαντινάδα»*.

Επιπρόσθετα, ο ίδιος θέτει τον ρόλο που παίζουν τα μέσα διαμεσολάβησης, τα οποία πλέον συμβάλλουν στο να αποκτήσει η γκάιντα φήμη, λειτουργώντας παράλληλα και ως πεδίο εκμάθησης, χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Είναι ένα παιδί δεύτερη γενιά μεταναστών, δουλεύει και σα χοροδιδάσκαλος σε συλλόγους της Μεμβούρνης ελληνικούς, έμαθε γκάιντα από το YouTube μόνος του»*.

Αντίστοιχα, ο Ανδριώτης Κώστας αναφέρει πως τα σημερινά δεδομένα των συλλόγων αποτελούν τον μεγαλύτερο άξονα στην πορεία της γκάιντας, τονίζοντας: *«Το κομμάτι της γκάιντας είναι πολύ σημαντικό, ο Ζηκίδης μου είπε ότι το 2015 από τις πεντακόσιες παραστάσεις στη Θράκη, τις τετρακόσιες πενήντα είχαν γκάιντα. Αυτό σημαίνει αν μη τι άλλο, ότι ο κόσμος έχει μπει σε μια διαδικασία και χαίρεται να ακούει»*.

Ακόμη, υποστηρίζει πως το θέμα των χορευτικών, σηματοδοτεί μία αναγκαστική προσαρμογή στα χορευτικά δεδομένα του κάθε συλλόγου, γεγονός που περιορίζει την ελευθερία μουσικής έκφρασης, αναφέροντας: *«Είσαι δηλωμένος πως δεν έχεις ταυτότητα και συνήθως σε αυτή την λούμπα πέφτουνε πολύ καλοί τεχνητές. Τελικά, πρέπει να έχουμε πρότυπα και μέχρι τότε πρέπει να τα ακολουθούμε; μήπως ακολουθώντας πιστά τα πρότυπα θα διαπιστώσουμε για τον εαυτό μας ότι κυκλοφορούμε με πλαστή ταυτότητα; θεωρώ ιδανικό πως κάποια στιγμή πρέπει να αποκολλούμαστε από το ιδανικά πρότυπα και να ακολουθούμε τον δικό μας δρόμο που μας αποδίδει και την ιδιαιτερότητα της ακουστικής αναγνώρισης»*.

Επίσης, ο Ανδριώτης Κώστας θεωρεί βασικό μειονέκτημα της νέας γενιάς την έλλειψη προσωπικού χρώματος τονίζοντας πως παλιά ο κάθε γκαϊντατζής είχε την δική του ιδιαιτερότητα. *«Τώρα εμείς αναπαράγουμε (...) οι διαφορές στα χρώματα είναι απειροελάχιστες (...) παλιά διέφεραν στη μελωδική, στον ήχο, στο χρώμα, στους*

δαχτυλισμούς. Τώρα δεν το έχουμε αυτό, εγώ τουλάχιστον έτσι πιστεύω και για τον εαυτό μου (...) ο μαθητής θα σκεφτεί ότι δεν θα το παίζω καρμπόν όπως ο δάσκαλος μου».

Ακόμη, πιστεύει πως την εποχή που ζούμε διατηρούμε ζωντανά στοιχεία του παρελθόντος βάσει της μηχανικής επανάληψης και μάλιστα με λάθος τρόπο αψηφώντας τη σωστή διαδρομή ακουσμάτων³¹⁷. Τέλος, τονίζει πως υπάρχει ατομική δραστηριοποίηση στον τομέα της καταγραφής των ατόμων που ασχολούνται με τους άσκαλους στην Ελλάδα³¹⁸.

Ο Ντομπρίδης Γιάννης θεωρεί απορίας άξιο πως η γκάιντα έχει αποκτήσει εύρος κύματος, χαρακτηριστικά επισημαίνει: «έγινε ένα πανελλήνιο όργανο να πω»³¹⁹. Ουσιαστικά, το γεγονός της εύκολης διεύρυνσης συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην κατεύθυνση επιλογής του οργάνου. Επιπρόσθετα, σχολιάζοντας τις συνθήκες γύρω από τα σημερινά πλαίσια τονίζει πως η σημερινή πορεία της γκάιντας, οι νέες συνθήκες διδασκαλίας, τα σεμινάρια, τα φεστιβάλ, η σχολική εκπαίδευση είναι θεσμοί που ποτέ δεν φαντάζονταν την ύπαρξη τους και μάλιστα ότι θα έδιναν τόσο μεγάλη ώθηση και στα δύο φύλλα, «έγινε ένα μπουμ και βγήκαν και αγόρια και κορίτσια που παίζουν πολύ καλά (...) κάποιιοι έμαθαν ίδια σχεδόν διάλεκτο όπως παίζουμε στον Έβρο».

Παράλληλα, κοιτώντας με μία πιο ρεαλιστική μάτια τον ρόλο της γκάιντας, ο ίδιος την εντάσσει επισημαίνοντας την ιδανική πορεία κατεύθυνσης. «Τώρα η γκάιντα είναι πιο πολύ για τις εκδηλώσεις που γίνονται για τα χορευτικά (...) εμάς να μη μας απασχολούν τόσο τα χορευτικά, να μας απασχολούν οι μουσικές».

³¹⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Είμαι με τον Ιντσούδη στο γραφείο μου και είχα ανεβάσει ένα βιντεάκι, ο Στέργιος [Ματακάκης] να παίζει την «Γίκνα», ένας χορός νυφιάτικος, τον οποίο όλοι τον ξέραμε από κλαρίνο (...) πρόσεξε, δεν τον έχεις ακούσει από γκάιντα, γιατί δεν το πολύ παίζανε, δεν υπάρχουν πολλές ηχογραφήσεις (...) παίρνω τηλέφωνο τον Στέργιο (...) πετάγεται ο Σωτήρης του λέει, ρε συ δικιά σου την έχεις κάνει την «Γίκνα», τι, ποιο κλαρίνο. Πετάγεται και λέει μια κουβέντα, η οποία μου μείνε. Όχι, λέει, δεν είναι σωστό αυτό που λες και θα σου πω και γιατί. Τα κλαρίνα ακούγανε την «Γίκνα» από την γκάιντα. Εγώ κοίταζα να την παίζω ανάποδα, πηγαίνοντας αυτό που άκουσε το κλαρίνο που είναι η σωστή διαδρομή. Εμείς δεν πάμε πίσω όμως τώρα, κατάλαβες είναι δύσκολο αυτό».

³¹⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2016: «Κατά βάση, η Σμαράγδα [Διακογιάννη] είναι μια κυρία, η οποία ασχολείται χρόνια και έχει καταγράψει οποιονδήποτε έχει να κάνει με τον άσκαλο. Γενικότερα, τσαμπουνιστή, τουλουμιστή, που κυκλοφορεί και παίζεται. Έτσι και της έλεγε ότι παίζεις γκάιντα θα σου 'λεγε, έλα εδώ να σου πάρω μια συνέντευξη».

³¹⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ντομπρίδη Γιάννη, 2016: «Παίρνουν γκάιντα από το Αργίνο, από την Πάτρα, Κρήτη, Ζάκυνθο από όλη την Ελλάδα. Πέρσι με είχαν παραγγέλλει πέντε γκάιντες από την Αλεξανδρούπολη για το μουσικό σχολείο στο Αργίνο, κάτι γίνεται».

Ακόμη, τοποθετώντας την γκάιντα στο σήμερα θεωρεί πως της αρμόζει περισσότερο το στίγμα ως “*guest star*” που εκφράζεται με την ανάπτυξη των τεχνικών δεξιοτεχνικών χαρακτηριστικών. Χαρακτηριστικά επισημαίνει: *«Μερικοί αποτελούν εξαιρέσεις με την καλή έννοια, όπως ο Τριαντάφυλλος, ο Μακρής ο Γιώργος. Έκαναν το όργανο να παίζει λίγο έως αρκετά αλλιώς θα έλεγα, χωρίς να λένε ότι εγώ το παίζω παραδοσιακά. Τώρα ο Τριαντάφυλλος είναι πως να το πούμε; Πως λέμε βιολιτζής και βιολιστής; είναι καταπληκτικός τεχνίτης στο παίξιμο. Δεν υπάρχει γκάιντα, είναι ένα άλλο φαινόμενο, ο ρόλος αυτός δεν υπήρχε παλιά στην γκάιντα, δεν υπήρχε ο λόγος, ήταν για να εξυπηρετήσει ανάγκες».*

Ο Ζηκίδης Παναγιώτης πιστεύει πως η κοινωνική διαταραχή του παρελθόντος έχει αντίκτυπο και στη σημερινή εποχή. Οι νέοι εγκατέλειψαν τα χωριά και για αυτό το μεγαλύτερο ποσοστό που μαθαίνει γκάιντα είναι στις μεγάλες αστικές πόλεις και λιγότερο στον Έβρο. Τονίζει, ακόμη, πως το κλίμα υποχώρησης έχει αντιστραφεί και κάνει ιδιαίτερη μνεία στους σκοπούς που εξυπηρετούσε η γκάιντα, *«άλλαξαν οι ρόλοι πλέον για τους οποίους παίζουνε».*

Παλιά ήταν ο κύριος εκπρόσωπος που πλαισίωνε τα δρώμενα του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου και απεικόνιζε την ταυτότητά τους, *«τους έδειχνε ποιοι είναι»*, ενώ σε σχέση με το σήμερα ορίζει πως οι ρόλοι αντιστράφηκαν θέτοντας κυρίαρχο ζήτημα την ανθρώπινη εγωκεντρική συμπεριφορά, αναφέροντας: *«εγώ νομίζω παίζουμε για το τελευταίο, μας και δείζουμε ποιοι είμαστε».*

Στις μικροτοπικές κοινωνίες των παραμεθόριων περιοχών, καθώς και στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα του Έβρου, οι εκπρόσωποι του κλαρίνου έχουν βάλει σαν αρχή την γκάιντα στις εμπορικές μουσικές συναλλαγές, όπως τονίζει ο προαναφερόμενος: *«Παλιά οι γκαϊντατζήδες έπρεπε να μάθουν κλαρίνο για να δουλέψουν. Τώρα άλλαξαν τα πράγματα στον Έβρο (...) οι ορχήστρες με κλαρίνα για να δουλέψουν σιγά σιγά το γυρνάνε στην γκάιντα ή παίρνουνε έναν γκαϊντατζή για να μαθαίνουν και οι ίδιοι».*

Επιπρόσθετα, θεωρεί πως τα Μ.Μ.Ε. διαμόρφωσαν πρότυπα και ώθησαν τη νέα γενιά: *«Ένα παιδί για να μάθει γκάιντα, θα πρέπει να δει έναν νέο να παίζει κάπως καταξιωμένα. Έχει η τηλεόραση κάποιες εκπομπές».* Αξίζει, επίσης να επισημανθεί ότι

η νέα γενιά των μετα- γκαϊντατζήδων έχει πρότυπα από τη γενιά του 2000³²⁰. Η γκαϊντα είναι πια πρωταγωνίστρια στις ορχήστρες, «γκάιντα θέλουν θρακιώτικη», και αντιμετωπίζεται με διαφορετικούς κοινωνικούς όρους σε σχέση με το παρελθόν. «Εμείς τρώγαμε ζύλο για να μη μάθουμε και τώρα τα στέλνουν για να μάθουν»³²¹.

Ακόμη, ο Ζηκίδης Παναγιώτης κάνοντας λόγο για τα μέσα δια δικτύωσης, τονίζει πως συμβάλλουν στο να μην αποκοπεί η επικοινωνία της νέας γενιάς με την παλιά, θεωρώντας πως είναι φυσιολογικό να εξελιχτεί διαφορετικά η νέα γενιά στο επίπεδο δεξιοτεχνίας. Σχολιάζοντας τη δράση των πολιτιστικών συλλόγων και τη στάση των χοροδιδασκάλων, όσον αφορά τα τεχνικά χαρακτηριστικά της επιτέλεσης, θέτει: «Μας λένε παίζει βουλγάρικα δεν είναι παραδοσιακό. Ε! παραδοσιακό δεν είναι να έχουμε τους χοροδιδασκάλους, γιατί παραδοσιακά είχαμε μουσική, είχαμε γκαϊντα, αλλά χοροδιδασκάλους δεν είχαμε».

Συμπληρωματικά, τονίζει πως τα πολιτισμικά δάνεια από τη γείτονα χώρα της Βουλγαρίας επηρεάζουν τη γενιά του 2000 και θεωρεί το ίδιο μοντέλο της Βουλγαρίας θα αντιγραφεί αργά ή γρήγορα. «Νομίζω ότι εκεί θα πάμε για να υπάρξει ενδιαφέρον. Τι θα παίζουμε; έχουμε τριάντα παλιές καταγραφές, θα παίζουμε μέρα νύχτα αυτά; Για να είμαστε παραδοσιακοί; Για να υπάρξει το όργανο πρέπει να μπει παντού. Πώς αλλιώς; Εάν δεν προσαρμοστεί μεταξύ μας, πώς θα μείνει;»³²².

Ο Λογαρούδης Θεοδόσης τονίζει πως στους Ασβεστάδες υπάρχει έλλειψη τόσο σε επίπεδο τοπικού, πολιτιστικού συλλόγου, όσο και σε επίπεδο συνέχειας, θέτοντας: «Δεν έχουμε γκαϊντατζή ούτε μικρό, ούτε μεγάλο». Ακόμη, υποστηρίζει πως η ευρύτερη περιοχή χρειάζεται υποδομή που δε θα δαπανείται από τον κρατικό προϋπολογισμό,

³²⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Βγάλαμε και μαθητές, βγάλαμε τον Τριαντάφυλλο, οι οποίοι τώρα είναι τριαντάρηδες. Αυτά τα παιδιά ήταν πρότυπα πριν από δέκα χρόνια, αυτά τα παιδιά πήγαιναν με τις ορχήστρες από εδώ και από εκεί να παίζουμε. Ωραία παιδιά ξέρεις, ήταν πρότυπα για τα δεκάχρονα. Ο Τριαντάφυλλος υπήρξε και είναι ακόμα πρότυπο για τα παιδάκια. Λένε θέλω να γίνω σαν αυτόν. Ωραίο παιδί, γυμνασμένος, παίζει πολύ ωραία. Παίζει σημαντικό ρόλο στην ορχήστρα. Γιατί αυτό θα είναι το πρώτο όργανο, γκαϊντα θέλουν θρακιώτικη, δε θα είναι το κλαρίνο, δε θα είναι το καβάλι ή κάποιο άλλο, γκαϊντα θα είναι το πρώτο όργανο στην ορχήστρα».

³²¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016.

³²² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Ο Τριαντάφυλλος έχει αυτό το χάρισμα, μπορεί να παίζει και σαν Βούλγαρος άμα θέλει και να παίζει και σαν τον παππού Τσάτσαλο πάνω στο τελευταίο χωριό του Έβρου. Αλλά σίγουρα γουστάρει να παίζει βουλγάρικα, έτσι πάει και στα μπουζούκια και έπαιξε, ναι, σε μπουζούκια κανονικά. Όπου και να ήμασταν εμείς κουλτούρα, ας πούμε, έμπαινε μέσα και έπαιξε όχι κεράκια και εκεί να πάει, γιατί όχι; Στο έντεχο υπάρχει έτσι και αλλιώς».

«Τώρα εδώ που τα λέμε, εάν άνοιγαν μια σχολή να γίνονταν [μαθήματα] την εβδομάδα μια δύο φορές, θα μάθαιναν. Αλλά πού να πάει τώρα να μάθει τίποτα, δεν έχουμε. Άλλος δεν μας δίνει, που να πάει να μάθει;». Ουσιαστικά, επισκιάζει το γεγονός πως οι παλαιοί γκαϊντατζήδες διαθέτουν ένα ξεχωριστό τοπικό χρώμα, ωστόσο είναι λιγιστοί για να διδάξουν στα νέα παιδιά, «από ποιον γκαϊντατζή να μάθει; κάθε χωριό είναι λίγοι και αυτοί πέρασε η ηλικία τους».

Επιπροσθέτως, αφήνει ως παρακαταθήκη το φιλοσοφικό – διδακτικό του απόσταγμα προς τους νέους: *«Άμα είσαι μικρός θα μάθεις, άντε οι μεγάλοι δεν έμαθαν καλά, τα παιδιά θα μάθουν. Οποιος μάθει από έναν γκαϊντατζή καλά, άμα μάθει από δυο πώς να μάθει; (...) Θα ακούς το μαγνητόφωνο και θα παίζεις και εσύ, έτσι θα μάθεις;».*

Τέλος, παρατίθεται κείμενο που αντικατοπτρίζει την αγωνία του Θεοδόση, δηλαδή τη δική του οπτική αλήθεια τόσο για το παρόν, όσο και για το μέλλον της νέας γενιάς, *Κοίτα, τόσα που ξέρω εγώ είναι πολλά, αλλά επειδή δεν έχουμε τώρα σύλλογο, ποιος θα πάει να παίζει έτσι σε σύλλογο; Εδώ άτομα θέλει, όσοι έμεναν εδώ πέθαναν. Γιατί τα μικρά τώρα μαθαίνουν άλλα πράγματα. Οι μεγάλοι ξέρουν τα παλιά, τα μικρά ξέρουν τα καινούργια. Είδες κάνα μικρό να πάει να πει τραγούδια; Τίποτα! Θα τα χαλάσουμε τα δικά μας, τα άλλα τα ζένα θα τα ακούν».*

Ο Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος θέτει πως το ιδανικό είναι να συνδυάζονται τα παλιά ακούσματα με νέες μουσικές εννοχηστρώσεις από συνοδευτικά όργανα και να κυριαρχεί η τεχνική. *«Η τεχνική πρέπει να είναι διαφορετική, πιο αναπτυγμένη».* Ακόμη, θεωρεί πως είναι χρέος του καθενός να συνεισφέρει ώστε να διατηρηθεί η γκάιντα, αλλά και η παράδοση και δεν πρέπει να αρκούμαστε στους συλλόγους και τα χορευτικά. Παράλληλα, τονίζει πως τα καινούργια τραγούδια δε θα αναδείξουν την γκάιντα σε πρωταγωνιστή, *«Μπορεί να παίζει τρεις με πέντε νότες, που θα ακουστεί η γκάιντα. Άρα με αυτό, δεν μπορείς να αναδειχθείς, ούτε να δείξεις την τεχνική σου».*

Στη συνέχεια, τοποθετώντας την γκάιντα στο σήμερα επισημαίνει ότι η πορεία της γκάιντας πρέπει να είναι ανάλογη με των υπόλοιπων οργάνων, να συμβαδίζει έτσι ώστε να αποτελεί μέρος της ζωής και της κοινωνίας. Στα σημερινά δεδομένα η γκάιντα αποτελεί πόλο έλξης, όπως αναφέρει: *«Κοίταξε η γκάιντα έχει γίνει μόδα τα τελευταία χρόνια, πάρα πολλοί παίρνουν μια γκάιντα στο σπίτι τους, άλλοι στέλνουν τα παιδιά τους να μαθαίνουν. Σε κάθε χορευτικό υπάρχουν άτομα που μαθαίνουν γκάιντα».*

Ακόμη, θεωρεί ιδανικό να εξελίσσεται με τον καιρό η τεχνική και ο καθένας να αποκτάει το δικό του ιδιαίτερο άκουσμα και θέτει πως πηγή μελέτης αποτελεί η γειτονική χώρα της Βουλγαρίας, διότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει υποδομή στη μουσική παιδεία, τοποθετώντας τη μουσική σαν ένα μέσο έκφρασης των ανθρώπων³²³. *«Καλώς ή κακώς, αυτοί καλά έκαναν και το ανέπτυξαν εμείς μείναμε πίσω (...) τεχνική, έχω πάρει από Βουλγαρία, δεν έχω κάνει μαθήματα, αλλά έχω δει πολλά βίντεο (...) για μένα δεν έχει σύνορα, αυτό που λεν Βουλγαρία και Ελλάδα»*. Ωστόσο, οι διαφορές είναι αισθητές τόσο κατασκευαστικά, δεξιοτεχνικά, καθώς και σε επίπεδο ενορχήστρωσης σε σχέση με τη Βουλγαρία³²⁴.

Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η κατάσταση σήμερα στην Ελλάδα σε σύγκριση με τη Βουλγαρία θεωρείται στάσιμη σε επίπεδο υποδομής, αλλά και σε επίπεδο γειννίασης. Το γεγονός αυτό επηρεάζει άμεσα την πορεία της γκάιντας, η οποία ταυτίζεται με τους συλλόγους, καθώς η μελέτη της βουλγάρικης μουσικής και νοοτροπίας στην Ελλάδα θεωρείται ξένη και κατακριτέα³²⁵.

Η κατάσταση τώρα στην Ελλάδα θεωρείται στείρα, όσον αφορά τη διαφορετικότητα του χρώματος και κυριαρχεί η μίμηση, όπως σχολιάζει ο Μακρής Γιώργος, ο οποίος θεωρεί πως και το ακροαματικό κοινό συμβάλλει αρνητικά στη διάχυση νέων ακουσμάτων³²⁶. *«Ο κόσμος είναι μαθημένος και θέλει να ακούσει αυτό που έχει*

³²³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: *«Δεν υπάρχει υποδομή στην Ελλάδα. Ο τελευταίος γκαϊντατζής της Βουλγαρίας είναι ο καλύτερος της Ελλάδος, αυτό τα λέει όλα σε ανάπτυξη, γιατί αυτοί μελετάνε συνεχώς, γιατί έχουν να ανέβουν. Εμείς δεν έχουμε να ανέβουμε, απλά φτάνουμε σε ένα σημείο και απλά παίζουμε και αυτό είναι κακό, γιατί δεν έχεις κάτι άλλο να μελετήσεις δικό σου, να μελετήσεις θέματα κομμάτια από τη Βουλγαρία, δε σου χρησιμεύουν. Γιατί εδώ πού θα τα παίζεις; Τα μελετάς μόνο για την τεχνική, να σπάσει το χέρι σου. Δεν έχεις έναυσμα να μελετήσεις παραπάνω και αν το μελετάς το κάνεις για τον εαυτό σου και το παίζεις με τους τριγύρω σου, αν μπορούν και αυτοί και απλά ευχαριστιέσαι, χωρίς να τα παίζεις κάπου έξω. Να το παίζεις σε μια συναυλία οκ, αλλά στα χορευτικά όχι, δεν ταιριάζει γιατί δεν είναι δικό μας»*.

³²⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: *«Η γκάιντα έχει και δίεση, έχει και τα πάντα μέσα. Άσχετα αν στην Ελλάδα και οι παππούδες δεν έπαιζαν με τέτοια γκαϊτανίτσα, μπορείς να παίζεις, όχι να βγάλεις οκτώ νότες, να βγάλεις δεκαπέντε. Όχι, ίδια. Είναι τόνος, ημιτόνιο, τόνος ημιτόνιο. Οι Βούλγαροι, έτσι παίζουν και το ανέπτυξαν, γιατί όλα τους τα όργανα είναι έτσι. Εδώ συχνά δε χρειάζεται, όταν παίζεις μόνο με ένα νταούλι είναι αλλιώς ή μόνο με μια λύρα ας πούμε. Όταν όμως το βάλεις σε ορχήστρα με ακορντεόν και τέτοια όργανα είναι διαφορετικό κούρδισμα σωστά όργανα και όλο το εύρος σε τόνους»*.

³²⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Κωνσταντινίδη Τριαντάφυλλου, 2016: *«Αμα ξεφεύγει κάνεις, τον λένε Βούλγαρο»*.

³²⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: *«Παίζει η γκάιντα, φουσκώνει, δε φουσκώνει, δεν το καταλαβαίνει ο άλλος. Ακούνε τα «Λιανοχορταρούδια» που ξέρουνε και μια μπαϊντούσκα που ξέρουνε και έχει γίνει μόδα και εκεί δίνει σημασία ο άλλος»*.

συνηθίσει να ακούει, δε θέλει κάτι καινούργιο». Παράλληλα, ο ίδιος θεωρεί πως είναι προτιμότερο να γράφονται νέα τραγούδια και όχι να διασκευάζονται παλιά.

Τονίζει ακόμη πως η επαγγελματική χρήση της γκάιντας από τον κύκλο των κλαριντζήδων δεν εκφέρει στοιχεία σεβασμού, χαρακτηριστικά αναφέρει: «Όταν παίζεις μόνο κλαρίνο, το όργανο σου είναι το κλαρίνο και θεωρείς υποτιμητικό όργανο την γκάιντα, δε δίνεις την απαιτούμενη ευλάβεια στο όργανο»³²⁷. Από την στιγμή που φτιάχνουμε και την μεταδίδουμε την γκάιντα, έχει πάει και σε λάθος χεριά (...) πρέπει να κοιτάξεις πίσω τι υπάρχει (...) αυτοί νομίζω θα το αφήσουν, θα τους πετάξει το ίδιο το όργανο».

Αξίζει ακόμη να επισημανθεί ότι η εξέλιξη της αποτύπωσης του ήχου και ο τομέας της ηχοληψίας επηρέασαν την ηχητική και την αισθητική εξωτερίκευση του ήχου, και όπως αναφέρει: «Πλέον σε κάνουν θεό με έναν υπολογιστή το παίζεις δέκα φορές, κλέβουν νοτούλες και βγαίνει το τέλειο παίξιμο».

Ο Μακρής Γιώργος αναφέρει πως έχει αυξηθεί σημαντικά ο αριθμός των γκαϊντατζήδων, αλλά η εύρεση εργασίας αποτελεί το βασικότερο θέμα προβληματισμού³²⁸. Θίγοντας τα πρότυπα θεωρεί πως είναι προτιμότερο να ακολουθήσεις τον δικό σου δρόμο σκιαγραφώντας τη διαδρομή, «το λάθος έχει τη μαγεία του και πρέπει να γίνονται λάθη (...) για να ξεκολλήσεις θέλει μοναξιά, θέλεις δίκη σου μελέτη (...) παλιά, ηχογραφήσα το ίδιο μου τον εαυτό και έκανα δάσκαλο τον εαυτό μου (...) το λέω και πάντα σε όλον τον κόσμο, ηχογραφήστε τον εαυτό σας και ακούστε τον μετά αυστηρά»³²⁹.

³²⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Για μένα η γκάιντα θέλει μια ευλάβεια, θέλει πολύ κόπο για την παίζεις σωστά. Ο γκαϊντατζής, σκέτο ο γκαϊντατζής, θα παίζει και για μένα πλέον πια αυτό είναι το σωστό. Για αυτό σου είπα για το καβάλ, για μένα ο άνθρωπος παίζει ένα όργανο, δεν παίζει φλογερά, γκάιντα, σαμπούνα, καβάλ, όλα. Δεν μπορεί να τα παίζει όλα, ή κλαρίνο, ζουρνά. Θα τα παίζει αλλά, η καμούρα μέσα του κάθε ανθρώπου είναι για ένα όργανο για μένα».

³²⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Υπάρχουν πάνω από εκατό γκαϊντατζήδες, ναι υπάρχουν και παίζουν πάρα πολύ καλά. Και δυστυχώς πολλοί παίχτες να μην έχουν δουλειά».

³²⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Στην Αθήνα ήρθαν πολλοί Βούλγαροι και στην Ελλάδα, ας πούμε, στη Δράμα πήγαν και πολλά παιδιά έμαθαν Βουλγάρικο παίξιμο, εγώ το ακούω το θαυμάζω, αλλά λέω παιδιά δε γίνεται. Στην Ελλάδα δεν υπήρχε, τώρα υπάρχει αυτό το πράγμα, και αυτό που μου πες. Αυτός που παίζει κλαρίνο θα παίζει την γκάιντα κλαρινίσια, κατά κάποιον τρόπο. Καλύτερα να το κάνει κάποιος αυτό, παρά να παίζει το βουλγάρικο για μένα. Τώρα είναι και το τι ποθεί και τι θαυμάζει ο καθένας. Αν θαυμάζει τον Βούλγαρο που άκουσε, θέλει να παίζει σαν αυτόν, θα προσπαθήσει να παίζει αυτό».

Ακόμη, επισημαίνεται ότι το θέμα της διδασκαλίας, όσον αφορά τις μεθόδους, είναι ένα μείζον θέμα που αντιμετωπίζεται ακόμα και σήμερα με διπολική αντιπαράθεση σε τυπική και άτυπη μάθηση, μεράκι και δεξιοτεχνία, εγγράμματο και αγράμματο, ακοή και η όραση, όπως αναφέρει ο Μακρής Γιώργος. *«Ακόμα και σήμερα βλέπω ανθρώπους που δεν ξέρουν από νότες, αλλά παίζουν πολύ καλύτερα από ανθρώπους που διαβάζουν μια παρτιτούρα σε χρόνο dt³³⁰. Μέχρι στιγμής τριάντα μαθητές, οι πέντε να έχουν καταλάβει, να έχουν ωφεληθεί από το πεντάγραμμο και να 'χουν γίνει σήμερα παίχτες. Οι είκοσι με το αυτί (...) δεν μπορείς να μάθεις με μισή ώρα μελέτη θέλει δύο με τρεις ώρες να φουσκώσει, να ιδρώσεις, να χαλάσει το όργανο, να κουρδίσεις το όργανο, να σπάσει το μπιμπίκι».*

Από την άλλη πλευρά, το διαδίκτυο αποτελεί μία τεράστια πηγή πληροφορίας, ωστόσο δημιουργεί την εγωκεντρική αίσθηση πως είμαστε παντογνώστες, *«Νομίζεις ότι τα ξέρεις όλα, έχεις δει στο Internet χίλιοι να κάνουν το ίδιο πράγμα (...) τότε υπήρχε μία τελετή μες το μυαλό σου όταν άκουγες τον δίσκο για πρώτη φορά. Τώρα επιδερμικά ακούμε ένα τραγούδι (...) ένα παιδάκι ακόμα και στον Έβρο έχει δει πενήντα γκαϊντατζήδες, δεν πάει στον παππού να δει. Κάθεται στο Internet και βλέπει τα δάχτυλα δεν κοιτάει το νόημα. Το θέμα όμως είναι να αγαπήσουμε, να παίζει ο χαρακτήρας, η ψύχη του ανθρώπου. Με κλειστά τα μάτια πρέπει να ακούς το κομμάτι με κλειστά μάτια να προσπαθείς να κάνεις ότι παίζεις».*

Η ισορροπία και ο σεβασμός είναι το ζητούμενο της αναμόχλευσης των δύο άκρων της εξαφανισμένης γκάιντας και της υπερβολικής επέκτασής της, ισορροπία στην κατηγοριοποίηση παιζίματος και το πιο βασικό μέσα από βιωματικές εκφραστικές διαδικασίες είναι να χαραχθεί νέο ακροαματικό πλαίσιο³³¹. *«Για να φτάσεις στον*

³³⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: *«Δεν είναι η παρτιτούρα για μένα το νόημα. Ακης Πάνου, Βαρδής, δεν είχαν ιδέα από αυτό, να κάτσουν να γράψουν. Τσιτσάνης, Βαμβακάρης, τι ονόματα είναι αυτά, καθόντουσαν, δεν είχαν πεντάγραμμο στο σπίτι τους, είχανε τον νταλκά που θα παίρνανε το όργανο και θα παίζανε».*

³³¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: *«Μου έχει τύχει στο ωδείο Αθηνών, με ρωτάει μια μαθήτρια με βιολί λέει, γκάιντα παίζει ο προπάππος μου έτσι εκεί στην ηχογράφηση λέει: το μόριο είναι ψηλό είναι χαμηλό; λέω, την ώρα που παίζω γκάιντα, δε σκέφτομαι ούτε μόρια, ούτε αν αυτό το χεράκι θα είναι λίγο πιο ψηλά στην νότα. Παίξε ότι γουστάρεις, δε με ενδιαφέρει το μόριο σου. Όταν πας να το κάνεις σε αυτά τα όργανα, ακριβές αντίγραφο αυτό που νομίζεις ότι ακούς, ακούς άλλο πράγμα, δεν ακούς το τραγούδι. Εγώ το είδα γραμμένο σε παρτιτούρα, γραμμένο από κάτω και τρόμαξα. Δηλαδή, λέω αυτό είναι το τραγούδι του προπάππου μου; Όχι, δεν είναι δικό του έχει παίζει αυτό το πράγμα, φίλε είναι λάθος. Δεν είναι το σι ύφεση χαμηλό, ναι εκείνη τη μέρα η γκάιντα, είχε αυτό το πρόβλημα, το σι ύφεση καλείται να το παίζει σι ύφεση, ούτε χαμηλό, ούτε ψηλό».*

σεβασμό, πρέπει να φτάσεις στα όρια της ασεβείας (...) το να την βάλεις στο ψυγείο να παίζει μόνο την «Βασιλικούδα», δεν έχει νόημα».

Στο κατασκευαστικό σκέλος της γκάιντας τίθενται δυο άξονες που κατά την προβληματική του Μακρή Γιώργου συνδυάζονται με τον τόπο, τον χρόνο, το ρεπερτόριο, την ερμηνεία του παρελθόντος και τη δημιουργία και αναπαραγωγή νέων ακουσμάτων. «Να μπορούμε να κάνουμε και τις δύο γκάιντες και την παραδοσιακή που είναι εκατό τις εκατό μιμητική. Αυτό οφείλει να το κάνει ο ντόπιος στον τόπο του που επιλέγει το παραδοσιακό παίξιμο, το δικό του κούρδισμα θα μείνει στα παραδοσιακά κομμάτια, στα «Λιανοχορταρούδια», τη «Βασιλικούδα». Θα μένει εκεί και μια ζωή θα είναι αυτά τα τραγούδια με διάρκεια ζωής ακόμα, πενήντα, εκατό χρόνια³³². Μετά ίσως να εξαφανιστεί ή να είμαστε τουριστικό θέρετρο για να το βλέπουν οι τουρίστες με τη στολή που παίζουν αυτά τα κομμάτια. Μέσα από αυτό μπορούν να βγουν και άλλα ζωντανά πράγματα».

Το δεύτερο σκέλος κατασκευαστικά συνδυάζεται με το ευρωπαϊκό κούρδισμα 440Hz, που όπως τονίζει ο ίδιος: «Κακώς συμβαίνει, αλλά υπάρχει και συνδυάζεται με νέες δημιουργίες. Υπάρχουν σήμερα άτομα στην Κρήτη που για πολλά χρόνια παίζανε μόνο λαούτο, λύρα. Τώρα μπήκε το κοντραμπάσο, μπήκε το νταούλι με τον δικό τους τον τρόπο. Τώρα παίζουν καινούργια κομμάτια και γράφουν και καινούργια. Ευτυχώς οι κρητικοί κρατάνε ακόμα, γιατί έχουν τον στίχο, γράφουν μαντινάδες. Είναι ερωτευμένοι με τη μουσική τους και την αγαπούν».

Ο Σαρσάκης Γιάννης υποστηρίζει πως η νέα γενιά από τη μία διακατέχεται από ένα πνεύμα δεξιοτεχνίας, αλλά από την άλλη η νέα γενιά στιγματίζεται από έλλειψη χρώματος. «Νέα παιδιά βγαίνουνε είναι δεξιοτέχνες, αλλά αυτό που λείπει τώρα είναι το χρώμα. Το κυρίαρχο μέλημα του καθενός είναι να υπάρχει η γνώση του παρελθόντος και η ανάγκη να εξελιχτεί η νέα γενιά να κάνει ένα βήμα παραπέρα. Υπάρχει και ένα

³³² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Και είναι δικά τους τραγούδια, γιατί κάθονταν και τα γράφανε, αυτό που κάνουν σήμερα οι κρητικοί. Σήμερα, όμως, πάνω στη Μακεδονία δεν υπάρχει κάποιος, ακόμα πάππους νέος ότι θες, που να γράψει ένα δικό του στίχο και να γράψει μια δικιά του μουσική, παραδοσιακή, ντόπια, αλλά επειδή ακούει αυτό που ακούει, να αγγίξει αυτό που ακούει. Τώρα δε γεννιέται καινούργια μουσική και αν γεννιούνται, γεννιούνται αηδίες. Ας πούμε, θα πάω στην Γερμανία, για παράδειγμα είναι κάτι ελληνο- γερμανικά σκυλάδικα, ας πούμε θρακιώτικα. Τα έχω ακούσει και αυτά και δε μου κάνουν κέφι, ρε συ. Βέβαια, αυτό είναι το βίωμα τους. Αλλά γιατί πολλοί όντως έχουν φύγει στη Γερμανία. Αλλά το παίζουν και με τον τρόπο που το παίζουν. Το ίδιο τραγούδι μετά το άκουσα με λύρα, με καβάλ και γκάιντα σκέτο και μου άρεσε».

σχήμα οι Thrax Punks, το πήγαν και πιο μπροστά το προχώρησαν (...) παίζουν κάτι καινούργιο κάτι διαφορετικό. Δεν μπορείς να πεις ότι παίζουν παραδοσιακά. Τώρα υπάρχουν πολλοί που μιμούνται τον Κιτσικουόδη, ας πούμε έχουν βγει πενήντα κιτσικουδάκια, καλό είναι να βγαίνουν νέα παιδιά να παίζουν, να πειραματίζονται, να προχωράει η μουσική, δεν πρέπει να μένει στάσιμη, αυτό δηλαδή που γίνεται με τα μουσικά σχήματα είναι η καλύτερη επιβράβευση».

Ο Σαρσάκης Γιάννης θέτει πως πρέπει να υπάρξει υποδομή στο κεφάλαιο γκάιντα καθώς είναι λίγες οι πηγές εκμάθησης και κυριαρχούν τα μέσα διαμεσολάβησης. Τονίζει πως η βοήθεια από τα έξω βοήθησε την ευρύτερη περιοχή του Έβρου σημαντικά, ώστε η γκάιντα να απενοχοποιηθεί και να αποκτήσει αξία στα μάτια τους³³³. *«Βλέπεις άτομα από την Αθήνα παιδεύονται να έρθουν, να ακούσουν την γκάιντα. Παίρνουν και οι γκαϊντατζήδες θάρρος, σου λέει ήρθε ο άλλος από εκεί να ακούσει εμένα που παίζω γκάιντα, παίζει ρόλο. Βλέπεις ότι κάποιος το εκτιμάει αυτό το όργανο, που δεν είναι και από τον τόπο σου και λες τι γίνεται; Άρα είναι κάτι αυτό το όργανο, δεν είναι για πέταμα, όπως το είχαμε εμείς στα μέρη μου. Τέλος, αναφέρει πως η νέα γενιά έχει πρότυπα, τα οποία μάλιστα δεν απέχουν πολύ ηλικιακά, γεγονός που λειτουργικά συμβάλλει στην ύπαρξη κοντινής σύνδεσης των γενεών.*

Ο Γιαντζίδης Στρατός τονίζει πως η νέα γενιά έχει τα προσόντα να μάθει μουσική τεκμηριωμένα τη σημερινή εποχή και θέτει ως βασική αρχή την πολύωρη εξάσκηση, χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Ότι όργανο παίζεται χρειάζεται παίξιμο, ό,τι και να σας πω εγώ, ό,τι και να σας πει ο καθηγητής, χρειάζεται δουλειά, παίξιμο, παίξιμο, παίξιμο!».*

Τα μουσικά δεδομένα εξελίσσονται παράλληλα με την γκάιντα που έχει κάνει μουσικά άλματα. Έχει άποψη στα σχήματα της ροκ σκηνής, αλλά και του έντεχνου, όπως υποστηρίζει ο Ταβλιάκος Γιώργος. Ακόμη, τονίζει πως τα παλιά παιξίματα θα πρέπει να μελετώνται από τη νέα γενιά, διαχωρίζοντας τα παλιά και τα νέα ακούσματα, καθώς είναι δύσκολο να υπηρετείς και τους δυο τομείς.

³³³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Σαρσάκη Γιάννη, 2018: *«Ήρθε ένας Αθηναίος και είδαν διαφορετικά την γκάιντα, αυτό έπαιξε ρόλο ο Χάρης έπαιξε μεγάλο ρόλο, με τα σεμινάρια με όλα αυτά να πούμε και ευρέως μετά και οι μαθητές, μετά και εσύ, και οι υπόλοιποι που ασχολείστε και επιστημονικά με αυτό το πράγμα και εσείς παίζεται ρόλο πολύ σημαντικό. Έτσι είναι και η γκάιντες άμα δεν ενδιαφέρεται κανένας για την γκάιντα θα χαθούν και οι γκαϊντες και οι γκαϊντατζήδες».*

Επίσης, θεωρεί ότι οι παλιές μελωδικές εξυφάνσεις είναι τροφή για συνέχεια και θα πρέπει να συνυπάρχουν σε συνδυαστικό πλαίσιο. *«Η σημερινή εποχή είναι μια διττή πραγματικότητα που κρύβει μέσα της την πρόοδο και την εξέλιξη. Υπάρχουν αδιαλεύκαντα κομμάτια παλιάς γνώσης που η νέα γενιά πρέπει να ενώσει για να υπάρχει συνέχεια»³³⁴. Τώρα πια μαθαίνεις ένα τραγούδι από το YouTube (...) εγώ θυμάμαι τα κομμάτια που έβγαλα live από κάποιον που τα έπαιζε. Είναι συγκεκριμένα τα κομμάτια και λίγα (...) θεωρώ ξέρες, να αυτό δεν το άκουσα από καταγραφή, από CD, από το YouTube, το άκουσα από παραδοσιακό μουσικό και το έμαθα άμεσα. Ίσως οι νεότεροι να μην έχουν κανέναν έτσι».*

Η αλλαγή πλαισίου έχει αποφέρει μερική ίσως και ολική απενοχοποίηση, όσον αφορά το πρόσωπο της γκάιντας, γεγονός που προσδίδει αξία πλέον πια στο όργανο, και όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο προαναφερόμενος: *«Έρχονται γονείς, από παιδάκια και μου λένε, α! σε παρακαλώ κάνε το παιδί μου να μάθει γκάιντα. Να το κάνω εγώ να μάθει με το ζόρι; Τώρα φτάσαμε στο αντίθετο, άκρο. Υπάρχει μια τάση – εξέλιξη, αλλά και επιστροφή σε αυτά που χάσαμε».* Αναφορικά με το παλιό Εβρίτικο παίξιμο τονίζει πως έχει διατηρηθεί από την παλιά και τη νέα γενιά γκαϊντατζήδων. Τέλος, δίνει βάση στην ερμηνεία κοινών κομματιών που ερμηνεύονται σε δύο γλώσσες στα ελληνικά και βουλγάρικα, γεγονός που φανερώνει κατά την άποψή του πως η μουσική δεν έχει πατρίδες και σύνορα³³⁵.

Αντίστοιχα, ο Ματακάκης Στέργιος σχολιάζοντας τα σημερινά δεδομένα τονίζει πως έχει αντιστραφεί η κατάσταση: *«Βλέπεις πιτσιρίκους, αλλά και πιο μεγάλους*

³³⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2016: *«Ένα παιδί που προσπαθεί να βγει τώρα βρίσκεις κάποιον που να είναι μουσικός ή προσπαθεί ας πούμε, δεν είναι τόσο καλός μουσικός, όπως ήταν ένας παππούς από το Παθιοχώρι που παίζει γκάιντα, αλλά δεν είναι όπως οι παλαιοί γκαϊντατζήδες και του πηγαίνεις μια κασέτα από τον δάσκαλό του, ο οποίος ήταν φοβερός γκαϊντατζής και του λες, αυτό που παίζει εδώ τι είναι; Σου λέει «Μπαμπαϊτικό» παίζει, για παίζ' το εσύ το «Μπαμπαϊτικό» δεν μπορεί. Παίζει ότι να ναι, δεν μπορείς να βγάλεις άκρη. Γιατί αλλιώς λες τώρα ωραία, κάποιοι έγραψαν κάποιες κασέτες τότε, αλλά τι είναι αυτό, πώς λέγεται, πότε το έπαιζαν. Ίσως εκεί υπάρχει ακόμα ένας συνδετικός κρίκος. Ξέρεις τι αυτό που λες από τον παππού στον νεότερο και ξανά στον νεότερο, ισχύει σίγουρα. Αλλά τότε ήταν και πιο κλειστές όλες οι κοινωνίες, ήταν πολύ πιο εύκολο να γίνει».*

³³⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2016: *«Ξέρεις με ποιους θα έλεγα ότι μοιάζουμε πολύ, με την κάμπα γκάιντα που παίζουμε πολύ στα Μόλια στην Ροδόπη. Εκεί κάνουν παιχνίδια και δακτυλισμούς που είναι πολύ κοντά στο παλιό εβρίτικο παίξιμο. Το έχει κρατήσει ο Κιτσικούδης και αυτό το στυλ, του Ζηκίδη είναι κοντά. Και ίσως επίσης, είναι πολλοί που δεν το παραδέχονται και αυτοί δεν είναι καθαροί Βούλγαροι είναι Πομακο – Βούλγαροι. Βέβαια, έχουμε κάνει και γλεντάκια με Βούλγαρους, που εμείς να τραγουδάμε τη «Μιλήσω» και αυτοί να τραγουδάνε το δικό τους, το αντίστοιχο ή πολλά άλλα τέτοια κομμάτια».*

ανθρώπους που θέλουν να μάθουν γκάιντα. Ενώ πριν από είκοσι χρόνια δε θα περνούσε από κανενός το μυαλό αυτό». Υποστηρίζει πως αυτό που βιώνουμε τώρα, είναι το πλαίσιο των πολιτιστικών συλλόγων και η διαδικασία της μίμησης, θεωρώντας πως το ουσιώδες είναι ο σχηματισμός κοινότητας γύρω από την γκάιντα, προσδίδοντας ενιαία ταυτότητα με κύριο γνώρισμα την αλληλεγγύη των ανθρώπων. «Όταν μιλάμε για μια γκάιντα μιλάμε για το δέσιμο της κοινότητας, την ομαδικότητα, το πιάσιμο του χορού που συμβολίζει σε κρατάω να μην πέσεις και κράταγε και εσύ. Όλο αυτό πρέπει να μπει στο σήμερα που το έχουμε τόσο πολλή ανάγκη».

Θίγοντας έναν σημαντικό τομέα, αυτόν της διδασκαλίας, θέτει πως τα μέσα δικτύωσης διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο, ωστόσο υπάρχει η έννοια της διαφορετικότητας κατά κάποιο βαθμό. «Ο καθένας έχει ακολουθήσει σε επίπεδο μάθησης, τον δικό του δρόμο. Σήμερα μπορείς να ξεχωρίσεις έναν παίκτη νεαρό που παίζει. Ότι α! έχει αυτός το δικό του στυλ, και μεν δεν είναι τόσο κραυγαλέος, όπως ήταν παλιά και σου εξήγησα και τον λόγο, ότι πλέον τα ακούσματα είναι πιο πολύ κοινά».

Όσον αφορά τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά του σήμερα, υποστηρίζει πως διαμέσω της εμπειρίας του ως δάσκαλος διαπιστώνει πως ένα ποσοστό έχει μπει στην νοοτροπία της τεχνικής κατάρτισης, εστιάζοντας κυρίως στη δημιουργία ρεπερτορίου. «Όλοι ενδιαφέρονται για την τεχνική και ψάχνουν και ρωτάνε (...) τους ενδιαφέρει να βγάλουν τραγούδια, ρεπερτόριο, να μαθαίνουν τραγούδια». Τονίζει ακόμη πως δεν υπάρχει μέτρο σύγκρισης με το επίπεδο της Βουλγαρίας, θίγοντας παράλληλα πως το βουλγάτικο παίξιμο είναι κατακρημνωμένο. «Δεν υπάρχει ούτε ένας από εμάς που να κάνει αυτό που κάνουν οι Βούλγαροι (...) είναι κατηγορία να παίζεις βουλγάρικα. Τέλος, θεωρεί αναγκαίο να υπάρξει μία υποδομή και να εξελιχτεί η γκάιντα στα πλαίσια επιστημονικού αντικείμενου γεγονός που εγκυμονεί κινδύνους βάσει του παραδείγματος της κρατικής παρέμβασης στη Βουλγαρία³³⁶.

³³⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2016: «Σε επιστημονικό επίπεδο, να μπει στα πανεπιστήμια, να μπει σε διδακτορικά, να φτάσει μέχρι εκεί που παίρνει. Έχουμε και το παράδειγμα της Βουλγαρίας, τι έγινε με την κρατική παρέμβαση; Θα πρέπει να υπάρχει κάποιος υπεύθυνος να καθοδηγήσει τα πράγματα, βλέπε με τα μουσικά σχολεία, σφαγή. Αντε να ανοίξουμε μουσικά σχολεία, τα ανοίξαμε και ποιος θα διδάξει; Αυτοί που παίζουν στα πανηγύρια, ωραία! Και ένα σωρό στρεβλώσεις δημιουργήθηκαν από τότε και υπάρχουν και τώρα. Για αυτό σου λέω, το φοβάμαι όπου απλώνει το χέρι του, αντί για καλύτερα τα κάνει χειρότερα. Η εμπειρία αυτό δείχνει».

8.4 Οι πολιτιστικοί σύλλογοι και το φολκλόρ σήμερα

Η γκάιντα από τις αρχές του 1990 και μετέπειτα βγαίνει από το παλιό της κάδρο, αποπλαισιώνεται και εμφανίζεται μέσα σε διαφορετική επιτελεστική κορνιζά που διατηρείται στην ψύξη έως και σήμερα με όρους φολκλόρ³³⁷. Η έννοια της διάσωσης και της διάδοσης της παράδοσης σε πανελλαδικό επίπεδο, φορτίζεται με θετικό πρόσημο, αποκτά ευρύ φάσμα, καθώς η ισχύς των πολιτιστικών χορευτικών συλλόγων σε τοπικά και αστικά πλαίσια ακολουθείται από την αυξημένη συμμετοχή των νέων (Ματακάκης 2014: 36). Ωστόσο, το σύνολο των πολιτιστικών εκδηλώσεων δεν οδεύει στα φυσικά πλαίσια του παρελθόντος, τα οποία όριζαν το λαϊκό στοιχείο ως κυρίαρχο και την κοινότητα ως αρχή (Ματακάκης 2014: 36). Αντίθετα, ορίζονται σε πλαίσια καθορισμένα γύρω από τον παρελθοντικό βίο παλιών πολιτισμών, που αναπαρίστανται για εμπορικούς σκοπούς και για να τονώσουν τοπικά και εθνικά χαρακτηριστικά (Σχινάς 2015: 427)³³⁸.

Η εικόνα που μεταφέρει ο Σαρσάκης Γιάννης γύρω από το θέμα των συλλόγων προβάλλει τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν σταδιακά από τις αρχές του 1990. Οι σύλλογοι στον Έβρο έχουν κυρίαρχο ρόλο, προβάλλουν το κλαρίνο τόσο στα τοπικά γλέντια, όσο και σε πολιτισμικές εκπροσωπήσεις στις μεγάλες αστικές πόλεις και το εξωτερικό. Η γκάιντα απέχει από τις μουσικές αναπαραστάσεις των συλλόγων και όταν προβάλλεται από μία μικρή τοπική κοινωνία αποκτάει αξία στα μάτια του κόσμου. *«Εμείς για να δούμε γκαϊντατζή να παίζει σε πανηγύρι, σε χορευτικό θα ήταν θαύμα. Μια φορά είχα δει θυμάμαι στο γήπεδο του Διδυμότειχου, ένας δήμαρχος έκανε ένα φεστιβάλ και μαζεύτηκαν οι σύλλογοι. Οι πρώτοι που βγάλαν γκάιντα σε σύλλογο*

³³⁷ Η χρήση του όρου φολκλόρ είναι μία ειδική έννοια που συνδυάζεται με μία σταθερή γραμμή ακολουθίας σκηνικών προτύπων που βασίζονται στην παράσταση και αναπαράσταση παρελθοντικών βιοματικών καταστάσεων, υπό τη συνοδεία χορού και μουσικής. Οι χορευτές και οι μουσικοί, που λαμβάνουν μέρος, έχουν την υποχρέωση να φορούν ανάλογες τοπικές ενδυμασίες, να κατέχουν ένα συγκεκριμένο μουσικό χορευτικό ρεπερτόριο που πολλές φορές εναλλάσσεται από διάφορα μουσικά όργανα (Σχινάς 2015: 426).

³³⁸ Ο όρος της αποπλαισίωσης αποδίδεται με πολλές και διαφορετικές έννοιες ο (Σχινάς 2015: 427) αναφέρει, άλλοι βλέπουν την αποπλαισίωση σαν μια αισθητική εμπειρία (Παπαπαύλου 2010: 95) άλλοι σαν τη μετάλλαξη του δρώμενου σε καλλιτεχνικό γεγονός (Λουτζάκη 2010: 123) άλλοι σαν την δημιουργία μιας νέας λαογραφικής πραγματικότητας (Κάβουρας 2010: 30) αντί της διαστρέβλωσης μιας υπάρχουσας (Παπαπαύλου 2010: 91). Αποπλαισίωση υπάρχει όταν ένα τραγούδι μέσα από ομαδικό αυτοσχεδιασμό επιλογής ή και δημιουργίας, εκτελείται στη σκηνή με προαποφασισμένους στίχους, διάρκεια και δομή, αφού ορισμένοι στίχοι και ορισμένα μουσικά στοιχεία που αρχικά εντάσσονται στο πλαίσιο του τραγουδιού παρουσιάζονται ως το τραγούδι αυτό καθαυτό.

και είναι προς τιμή τους ήταν οι Ασβεστάδες που είχαν τον Θεοδόση, και για αυτό έφτασαν και τόσο ψηλά αυτοί πιστεύω. Επειδή βάλαν την γκάιντα και τους προτιμούσαν τους καλούσαν παντού μέχρι και στην Αμερική πήγαν, γιατί έβγαζαν κάτι αληθινό».

Συγκεκριμένα, η μεταστροφή των πολιτιστικών συλλόγων να δουν το θέμα πιο σοβαρά διαμορφώνει διαφορετική οπτική, οδηγεί στην τήρηση κανόνων ηθικής, στο συνδυασμό μουσικής και χορού, όπως υποστηρίζει ο Ματακάκης Στέργιος: *«Είδαν ότι ο χορός με τη μουσική ήταν συνδεδεμένος, έλεγαν όπα! ρε παιδιά, αυτός ο χορός θέλει γκάιντα, δε γίνεται να κουλουριάζουμε με κλαρίνο. Δεν μπορείς να χορέψεις συγκαθιστό ελεύθερο μόνο με κλαρίνο. Πήγα στους ανθρώπους και μου είπανε, εμείς με γκάιντα χορεύαμε που είναι;».*

Οι μουσικοί που συμμετέχουν στα χορευτικά των συλλόγων είναι υποχρεωμένοι να έχουν μια τεράστια γκάμα ρεπερτορίου για να καλύψουν όλες τις γεωγραφικές πλευρές της Θράκης, γεγονός που διαμορφώνει άκρως επαγγελματικά πλαίσια και μάλιστα υπερτοπικά, ακολουθώντας τον δρόμο που χάραξε το κλαρίνο. Το ερώτημα που γεννιέται πανελλαδικώς είναι αν τα σημερινά πλαίσια διακατέχονται από εμπορικά και οικονομικά δεδομένα.

Αντίστοιχα, ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος αναφέρει, *«Ε! ναι, δηλαδή δεν μπορούμε να πουλάμε το φολκλόρ. Γιατί όλη αυτή η παντοκρατορία των χορευτικών;».* Ο Ντομπρίδης Γιάννης αναπτύσσοντας τη γνώμη του θέτει: *«Τα τοπικά πανηγύρια οργανώνονται από έναν σύλλογο με catering, άρτος και θέαμα. Ούτε το θέαμα σε ικανοποιεί πολύ, ούτε και ο άρτος πια είναι της εποχής πράγμα».*

Ουσιαστικά, η κρατική παρέμβαση διακατέχεται από το πνεύμα της πολιτιστικής πολιτικής, ο σύλλογος είναι ένας ακόμα εξουσιαστικός μηχανισμός, που μαζί με την εκπαίδευση που πλάθει συνειδήσεις. Ο Σαρρής Χαρίδημος χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα ακόμα εξουσιαστικό μηχανισμό, τον σύλλογο (...) τον πολιτισμό τον βλέπουμε σαν κάτι που αφορά άμεσα εμάς; ή σαν κάτι το οποίο μας έρχεται μαζί με τις κοινωνικές επιχορηγήσεις από το κράτος; το θέμα με τους συλλόγους, είναι πια θέμα πολιτικής».*

Στο επίκεντρο είναι η παράσταση, όπως θέτει ο Ματακάκης Στέργιος: *«Στο γλέντι οι χορευτές καθορίζουν, δεν μπορώ να παίξω ό,τι θέλω, ή όπως το έχω ακούσει, θα ακολουθήσω τα βήματα του χορευτή. Ο χορευτής έχει μάθει τον χορό με έναν δάσκαλο,*

που τον προετοιμάζει για την παράσταση που θα κάνουν στον σύλλογο κάθε χρόνο, δεν μπορεί να έχει το ελεύθερο πνεύμα του γλεντιού. Άρα ακόμα και το γλέντι εμπεριέχει μέσα στοιχεία φολκλόρ ή εκτελείται σε στενά πλαίσια».

Αντίστοιχα, ο Κωνσταντινίδης Τριαντάφυλλος υποστηρίζει πως οι σύλλογοι διακατέχονται από τυποποιημένο πνεύμα, «Όταν παίζεις για χορευτικά είσαι μαζεμένος, μπαίνεις σε καλούπια, πρέπει να παίζεις συγκεκριμένα πράγματα, με συγκεκριμένο τρόπο και παίξιμο. Δε σε αφήνουν να ξεφύγεις». Ο Μακρής Γιώργος εξομολογείται την προσωπική του εμπειρία σχετικά με το θέμα, «Εριζα πλάτη σε όλα τα χορευτικά, ήταν η απόλυτη αποτύπωση του ηχογραφήματος»³³⁹. Ο Καστανιώτης Αλέξης τονίζει: «Με φώναζαν να παίζω Θρακιώτικα, μου έδωσαν μια ηχογράφιση που έπαιζαν δυο γκάνιντες μαζί, ένα γραμμένο πράγμα μια σύνθεση, στο ρυθμό, κανένα ύφος παραδοσιακό»³⁴⁰.

Ο Σαρρής Χαρίδημος καταθέτει ποια θα ήταν η ιδανικότερη κατάληξη, «Το θέμα είναι πως η γκάνιντα θα καταφέρει να φύγει από αυτή τη διαδικασία της διαμεσολάβησης, και να μιλήσει κατευθείαν στους κύριους υπεύθυνους, σε αυτούς που θα γλεντήσουν, χωρίς τη διαμεσολάβηση ούτε του χοροδιδασκάλου, ούτε κάποιου που έχει την αυθεντία του γνώστη της γκάνιντας».

Η διπολική σχέση που αναπτύσσεται λόγω της απόστασης μουσικού και ακροατή, καθώς η διαλογικότητα του παρελθόντος αντικαθίσταται από τη μονολογική ρητορική. Ο “star” μονοπωλεί με τον ηλεκτρικό ήχο και τις μάζες να χορεύουν, να

³³⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2016: «Εριζα πλάτη σε όλα στα χορευτικά, σε όλα τα χορευτικά εν Αθήνας και οπουδήποτε ένα ήταν το οικονομικό, δηλαδή το 2000 πληρωνόμασταν έξι μήνες μετά, κάτι το οποίο εγώ δεν ήθελα. Δεύτερον, ήταν ότι ήθελαν την απόλυτη αποτύπωση του ηχογραφήματος. Π.χ. μου έχει τύχει να θέλουν ορεινή Σερρών και επειδή ο παππούς μου παίζει σε έναν δίσκο, που εκδόθηκε το 1976 με ξεκούρδιστη ή με δικό της μακάμ, με δικό της τρόπο η γκάνιντα, απαιτούσαν το ίδιο πράγμα. Αυτό δεν μπορεί να γίνει, εκτός από το ίδιο τον παίκτη ή από τον ίδιο τον τόπο, αν έχει την ίδια γκαϊτανίτσα. Εμένα η απόλυτη αποτύπωση του ηχογραφήματος δε μου αρέσει, όπως δε μου αρέσουν και οι πρόβες των χορευτικών με το CD. Το ιδανικό για μένα είναι να χορεύουμε με τους μουσικούς, έτσι το ήθελα, δεν το ήθελα, άντε πάτα το κουμπί. Γιατί και ξέρεις ότι είναι 02:45 το track και το φινάλε σου είναι σιάνταρ στο 02:44 ή 02:46 με την άρση, δε με άρεσε αυτό το πράγμα. Οπότε, δε με γοήτευε να παίζω σε χορευτικά, όπως δε με γοήτευε να βλέπω ανθρώπους μουσικούς και τους χορευτές. Απλά, οι χορευτές δεν ήταν ο χώρος μου, να ντυνόμαστε με την παραδοσιακή στολή. Στην καθημερινότητα μου φοράω τζιν, έχω τα μαλλιά μου, με τα αθλητικά μου, δε φοράω αυτήν την βράκα, ούτε ζώνη, γιατί να το κάνω αυτό ας πούμε;».

³⁴⁰ Απόσπασμα του Καστανιώτη Αλέξανδρου από τη συμμετοχική συζήτηση του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάνιντας στο Διδυμότειχο το 2017: «Πώς υπάρχει υπεύθυνος για τις φορεσιές. Τώρα μουσικός είναι, τρεις τέσσερις και οι μουσικοί μεταξύ τους έχουν γραμμή, επικεφαλής και να μην τον έχουν διορισμένο ξέρουν ποιον θα ακολουθήσουν, και εκεί που τον παίρνουν ξέρουν τώρα, αν πάρουν την ορχήστρα του Ματακάκη, μπορεί να παίζει και άλλος καλύτερα, αλλά αυτόν έχουν μπροστά. Άμα δεν πάει καλά, τον Στέλιο θα πουν. Έτσι γίνεται».

κουλουριαζόσουν, να τραγουδούν και να χειροκροτούν, σε μια ατμόσφαιρα που πολλές φορές θυμίζει μαζικό καταναλωτικό φαγοπότι, μέσω της ενίσχυσης των τοπικών δημοτικών διαμερισμάτων.

Ο τόπος και ο χρόνος μιας άλλης εποχής, όπως περιγράφει ο Σαρρής Χαρίδημος, τα πολύπλευρα ρεύματα ενέργειας, οι γνώμονες αισθητικής, που πλαισιώνονται από τα διαφορετικά ρεπερτόρια, τα μουσικά όργανα και τις συνοδευτικές φωνές, αναδεικνυαν τον κόσμο του παρελθόντος, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση μολιάζεται από νέα ρεύματα. Η σχέση των χορευτικών και της μουσικής είναι αδελφική και το ζητούμενο, όπως προσδιορίζει ο Ντομπρίδης Γιάννης είναι τον μουσικό να τον ενδιαφέρει η μουσική. *«Παντού υπάρχουν χορευτικά και πάντα θα υπάρχουν, γιατί πολλές φορές το χορευτικό κάνει ζημιά, άλλες φορές κάνει ο μουσικός. Είναι μια κατάσταση τα χορευτικά, να μην το πω αναγκαίο κακό»*³⁴¹.

8.5 Οι λόγοι που δημιούργησαν το κύμα αναβίωσης

«Όπως ο σπόρος έχει το τσόφλι του, έτσι τα ζώα και ο άνθρωπος έχουν το δέρμα για να προστατεύσουν το σώμα, μέσα στο οποίο κατοικεί η ψυχή. Αυτή, λοιπόν, η ψυχή είναι που ακούει και συντονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος, κάτι αρχέγονο του θυμίζει και τον έλκει. Γι' αυτό λέγανε πως όταν αρχίζει να παίζει μία γκάιντα, τα άλλα όργανα σταματούν», Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος.

Η δυναμική που απέκτησε η γκάιντα μέσα από τη συλλογική δράση των πολιτιστικών συλλόγων, η διάδοση και διάσωση της παράδοσης, οι αναβιώσεις τοπικών εθίμων, η μετέπειτα πορεία των φεστιβάλ και τα σεμινάρια, η εκπαίδευση, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, τα Μ.Μ.Ε. και η δισκογραφία, αποτελούν μερικούς από τους φορείς που

³⁴¹ Απόσπασμα του Ντομπρίδη Γιάννη από τη συμμετοχική συζήτηση στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας, στο Διδυμότειχο το 2017: *«Θεσσαλονίκη έχω δει πολλά χορευτικά, εδώ έχω δει ελάχιστα. Είναι αλήθεια έρχομαι λίγο καιρό και αν πάω σε ένα πανηγύρι και τύχω. Πέρσι στο Σιτοχώρι είδα χορευτικά, σίγουρα δεν έχει καμία σχέση με αυτό που έβλεπα το 1980 και κάτι, ειλικρινά γρεπόμωνα. Δεν μπορεί τον Ζωναράδικο στη Θεσσαλονίκη να το χορεύουν καλύτερα από ότι εδώ. Γιατί έκαμαν που έκαμαν κάτι δάσκαλοι και δεν ήταν κάθε αυτού δάσκαλοι που είχαν τελειώσει χορό στα Τ.Ε.Φ.Α., ήταν γυμναστές, έκαμαν τη δουλειά, όχι καλά. Αλλά σήμερα τα χορευτικά δεν έχουν καμία σχέση με εκείνα. Παρόλες τις υπερβολές έτσι λίγη υπερβολή αν δεν την κάνει, δε θα επιβιώσει. Εδώ κάνουμε εμείς στην ταχύτητα, από το τρέξιμο, από το σπρώξιμο»*.

ώθησαν θετικά και αρνητικά στη διατήρηση και ανανέωση του ενδιαφέροντος για την γκάιντα. Ωστόσο, πόλος έλξης και διερεύνησης αποτέλεσαν τα κίνητρα και οι αίτιες που ώθησαν την αντίρροπη αυξητική τάση.

Στην παρούσα εργασία θεωρήθηκε αναγκαίο να ερευνηθούν ποια ήταν τα βασικά ερεθίσματα που προκάλεσαν το κύμα αναβίωσης το πώς, το γιατί, το που, τι ήταν αυτό που ώθησε, ποιος, πότε. Ανθρωπολογικά, κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά ερωτήματα τα οποία επιχειρήθηκαν να απαντηθούν μέσα από ένα συνδυασμό συνεντεύξεων του 2016 και ένα δεύτερο κύμα συνεντεύξεων, το οποίο πραγματοποιήθηκε συμπληρωματικά το 2018.

Ειδικότερα, το συμβάν που ώθησε σε εγκλιματισμό για περαιτέρω διερεύνηση ήταν το Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, τον Αύγουστο του 2016, με θέμα *«Η αναβίωση της γκάιντας»* και συγκεκριμένα το ερώτημα που έθεσε ο Σαρρής Χαρίδημος, *«Γιατί κάποιος να νιώσει την ανάγκη να αναβιώσει ένα όργανο; Τι είναι αυτό που κάνει μια κοινωνία ή μια ομάδα ανθρώπων να πάρει ένα όργανο, ξεχασμένο από τον χρόνο, να το αναβιώσει, να το φτιάξει και να εκφραστεί μέσα από αυτό;»*.

Η τάση αναβίωσης των παλιών μουσικών, καθώς και των παλιών οργάνων στην Εσθονία και στην Ιταλία εξελίσσεται από το 1980 και μετέπειτα, συνδυάζοντας μία οργανωμένη προσπάθεια ενός πολιτικού και πολιτιστικού κινήματος, το οποίο επικέντρωσε το ενδιαφέρον στα παλιά μοντέλα ζωής των ανθρώπων, αναζητώντας ταυτόχρονα τα κομμάτια της χαμένης του κουλτούρας, *«Ο κόσμος είχε την ανάγκη να αποδεσμευτεί από τις μουσικές ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος»³⁴²*.

³⁴² Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: *«Στην Εσθονία ο τελευταίος γκαϊντατζής τους πεθαίνει στα τέλη του 1930, ηχογραφήσεις δεν υπήρχαν. Το μόνο που υπήρχε ήταν κάποιες γκαϊντες σε ένα μουσείο, μια – δυο γκαϊντες. Ωστόσο στα χρόνια του 1980, έγινε ένα κίνημα πολιτικό – πολιτιστικό, το οποίο από μουσικής πλευράς έδωσε έμφαση στις παλιές μουσικές. Η Εσθονία ήταν μέσα στο σοβιετικό μπλοκ, ένιωσαν την ανάγκη να αποδεσμευτούν από ότι τους θύμιζε όλη αυτήν την κατάσταση και να πιάσουν το νήμα των παλιών οργάνων. Μέχρι την δεκαετία του '80, γκαϊντες μπορούσες να δεις δυο – τρία δείγματα σε ένα μουσείο, να βλέπεις να γεμίζει ο τόπος γκαϊντες. Φυσικά δεν είχε χαθεί ο σύνδεσμος, είχε χαθεί η προφορική παράδοση και προσπαθούσαν, είτε από απολογίες με νότες, είτε από τραγούδια, να φτιάξουν ξανά τις γκαϊντες και να τις ξανά φέρουν στο φως. Παρόμοιες περιπτώσεις βλέπουμε και σε άλλες περιοχές της Ευρώπης. Ας πούμε, στην Ιταλία έχουμε τα τελευταία είκοσι χρόνια ένα αντίστοιχο κίνημα για την αναβίωση των παλιών οργάνων. Της ζαμπούνας λίγο πολύ η ιστορία είναι η ίδια και εδώ λίγο να επικαλεστούμε το παράδειγμα του Ονούρ, που θα σας πει την αντίστοιχη περίπτωση για την ποντιακή τσαμπούνα (...) τα τελευταία είκοσι χρόνια υπάρχει ένα έντονο ενδιαφέρον, όχι μόνο για την τσαμπούνα, αλλά γενικά για τις μουσικές της Μαύρης Θάλασσας. Όπου φυσικά, είναι και λόγω της πολιτικής*

Επιπρόσθετα, το ενδεχόμενο της ένταξης της Τουρκίας στον ευρωπαϊκό ιστό συνοδεύτηκε από μία τάση αναγνώρισης της πολιτισμικής διαφορετικότητας στο σύνολο της κουλτούρας, προβάλλοντας και τις μουσικές του λάζικου τουλούμ, που θεωρούνταν απαγορευμένες, καθώς θεωρούνταν εμπόδιο και με δεδομένο πως η πολιτική βούληση πάσχιζε να αναπτύξει ομοιογενή σύνολα³⁴³. Ουσιαστικά, η τάση αυτή συνδυάζεται από την υπόμνηση συμβόλων που προβάλλουν τοπικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύοντας τη διαφορετικότητα, αλλά συνάμα και την ομοιογένεια, τον μικρόκοσμο μέσα στο χάος της παγκοσμιότητας³⁴⁴.

Οι αναβιωτικές καταστάσεις σε παρόμοια όργανα, όπως η τσαμπούνα, παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σύγκριση με την ανάλογη πορεία της γκάιντας. Τον πυρήνα της τσαμπούνας αποτελούν, η παλιά και η νέα γενιά, που ζυμώνονται απελευθερωμένα από το φολκλωρικό πλαίσιο των συλλόγων, δημιουργώντας δυναμική που στηρίζεται στην έλξη για την τσαμπούνα και στην ιδέα της κοινής πολιτισμικής, κοινωνικής και μουσικής απενοχοποιημένης κοινότητας³⁴⁵.

συγκυρίας. Δηλαδή, γέμισαν τα δημοτικά σίριαλ με αναφορές σε αυτές τις μουσικές και τις παλιές μουσικές. Αποτέλεσμα να υπάρχει ενδιαφέρον από νεότερους μουσικούς για αυτό το όργανο».

³⁴³ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «Τα τελευταία όμως δεκαπέντε χρόνια περίπου και στο πλαίσιο βεβαία αυτό, είναι δική μου τοποθέτηση δεν το είπε ο Ονούρ, και στο πλαίσιο της πιο ευρωπαϊκής πορείας της Τουρκίας, υπάρχει μια τάση, ώστε να δίνεται λόγος στους τοπικούς γλωσσικούς πολιτισμούς, να επιτρέπονται οι γλώσσες, οι τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, και οι μικρές γλώσσες, όπως τα λάζικα, τα κούρδικα».

³⁴⁴ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «Και μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα όργανα αυτά χρησιμοποιούνται ως σύμβολα πλέον ως υπόμνηση, ότι εδώ πέρα έχουμε μια λαζικότητα, κάτι που μου θυμίζει την πατρίδα μου, αυτό που ξεφεύγει από το επίσημο, το παραχαρακωμένο, το κρατικό ας πούμε».

³⁴⁵ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «Και μη νομίζετε ότι στις πανκυκλαδικές συναντήσεις, ότι είναι ένας άνθρωπος, μόνο παλαιοί βοσκοί, παλαιοί τσομπαναράδες. Αυτοί είναι ο ένας πυρήνας, ο άλλος είναι τα πιτσιρίκια, τα οποία βρίσκουν τη δυνατότητα να συνομιλούν με τον παππού. Αυτό που βλέπουμε με τις τσαμπούνες, είναι το κορύφωμα μιας δυναμικής που ξεκίνησε ακριβώς από την τάση για δημιουργία κοινότητας. Τότε, όμως, έπεσε ο σπόρος βρέθηκαν αυτοί οι άνθρωποι, βρήκαν κοινά σημεία, ο ένας εμπνέωνε τον άλλον, έδινε δύναμη και έμπνευση στον άλλον. Εκεί που ήταν δέκα με δεκαπέντε άτομα, μετά βρεθήκανε τριάντα. Ο ένας το είπε στον άλλον. Την τρίτη χρονιά ακόμα καλύτερα, τέταρτη χρονιά ακόμα καλύτερα. Να ξεκινάει το καράβι από το Λαύριο, να παίζουν σε όλη τη διαδρομή στο κατάστρωμα, να υπάρχουν τρία, τέσσερα διαφορετικά μέρη που γίνονταν γλέντια. Μπροστά στην πλώρη θα βρεις τους Σιφνιούς, πίσω τους Ναζιώτες, μετά θα βρεις τους Παριανούς και πήγαινες από νησί σε νησί, κατεβαίνουν, άλλοι μαζεύουν τους καινούργιους, τους ανεβάζουν επάνω. Βγαίνουν οι ρόκες, βγαίνουν τα τυριά, βγαίνουν οι τσαμπούνες συνεχίζουν στο επόμενο νησί. Φτάναμε στο νησί, πατινάδα όλοι μαζί, συναυλίες πράγματα και κάνεις δεν κοιμάται τις τέσσερις με πέντε μέρες».

Τα δεδομένα εξελίσσονται από τόπο σε τόπο σαν μία κινούμενη ρόδα που μεταπηδά αργά στον τόπο και τον χρόνο. Ενδιαφέρον για τα παλιά όργανα εκδηλώνουν άτομα που δεν έχουν έμμεση σχέση με το περιβάλλον της γκάιντας, κυρίως αστοί με επιστημονική κατάρτιση γύρω από τον λαϊκό πολιτισμό, οι οποίοι σε βάθος πεδίου αναζητούν τη χαμένη μουσική τους πατρίδα. «Στο παραδοσιακό, πιάνεις το νόημα, πιάνεσαι με τον άλλον γίνεσαι ένα στήθος μια ψυχή, ένας άνθρωπος που χορεύει. Ίσως στις πόλεις, επειδή απομακρύνεται ο ένας από τον άλλον, τον εξιτάρει αυτό το πράγμα»³⁴⁶.

Το γεγονός πως η πλειοψηφία των γκαϊντατζήδων ξεπηδά από τις αστικές πόλεις και όχι από τον Έβρο αποδίδεται σε στερεότυπα που έχουν δημιουργηθεί στη συνείδηση των ανθρώπων. Όπως αφηγείται ο Ντομπρίδης Γιάννης, «εδώ υπάρχει στο πίσω μέρος του κεφαλιού, α! γκάιντα τώρα, ας παίζει κανένας άλλος», τονίζοντας πως οι δημόσιες εμφανίσεις της γκάιντας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, η συνήχησή της διπλά σε καταξιωμένους αστούς μουσικούς και διεθνούς εμβέλειας καλλιτέχνες, διαμόρφωσαν αντίθετη εικόνα στις αστικές πόλεις, σε σχέση με την υποτιμητική ματιά των τοπικών κοινωνιών του Έβρου. Η γκάιντα στα μάτια του αστού αποκτά αξία και συνάμα μουσική ισότητα³⁴⁷.

Η μεταβατική περίοδος, όπως αφηγείται ο Ζηκίδης Παναγιώτης, ήταν οργανωμένη και απαίτησε αγώνα. Σημαντικό γεγονός αποτέλεσε η εύκολη εύρεση γκάιντας, τα Μ.Μ.Ε. και η δισκογραφία, καθώς δημιούργησαν πρότυπα για τους νέους³⁴⁸.

³⁴⁶ Απόσπασμα από τη συμμετοχική συζήτηση με θέμα: «Η αναβίωση της γκάιντας», στα πλαίσια του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, τον Αύγουστο του 2016, αφήγηση ομιλήτριας Βάσως.

³⁴⁷ Απόσπασμα από την ομιλία του Ντομπρίδη Γιάννη προς το κοινό του Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, τον Αύγουστο του 2017: «Εδώ η γκάιντα ήταν λίγο παρακατιανή. Νομίζω ότι εδώ υπάρχει στο πίσω μέρος του κεφαλιού, α! Γκάιντα τώρα. Ας παίζει κανένας άλλος (...) την γκάιντα θέλουν περισσότερο να την βλέπουν παρά να την ακούν. Το παίζανε μια κάστα τσοπάνηδες. Ίσως έπαιζε κάποιο ρόλο, ας πούμε, πήγα δυο τρεις φορές στο Μέγαρο στην Αθήνα, έβλεπαν και μια γκάιντα εκεί, ή με τον Ross Daily παράδειγμα, με τον Νταλάρα. Αν βλέπαν και μια γκάιντα, λέει ένα παιδί, α! αυτό το όργανο μπορεί να παίζει με άλλα, δεν είναι μόνο τσομπάνικο ας πούμε».

³⁴⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ζηκίδη Παναγιώτη, 2016: «Δεν έγινε τυχαία, ρίζανε πολλή δουλειά, πολύ αγώνα. Το γεγονός ότι μπόρεσαν να βρουν πολύ εύκολα γκάιντα είναι πολύ σημαντικό. Άλλος λόγος, τηλεόραση, τα νέα τα παιδιά είναι καλό ότι υπάρχουν, νέοι που βγήκαν. Ένα παιδάκι για να έχει πρότυπο κάποιον. Ένα παιδί για να μάθει γκάιντα, θα πρέπει να το δει πρώτα, να ξέρει τι είναι αυτό και να δει έναν νέο να παίζει κάπως μπροστά, κάπως καταξιωμένα. Έχει η τηλεόραση κάποιες εκπομπές, πρέπει να υπάρχει πρότυπο για να βγουν τα παιδιά (...) Μόνο σε δουλειές έπαιζα η δισκογραφία, κάποια στιγμή με τον Χριστίδη κάναμε ένα CD μαζί δυο γκαϊντες έπαιζα και τουμπελέκι σε εκείνο το CD, με Καπεκίδου τη Φωτεινή έπαιζα κάνα δυο τραγούδια και τουμπελέκι και εκεί όχι πολύ και αργότερα το «Εβρος» με τον Πασχάλη Χριστίδη δυο CD είναι φουλ γκαϊντα».

Αντίστοιχα, ο Ανδριώτης Κώστας επιβεβαιώνει το γεγονός κάνοντας λόγο για ακόμα έναν σύμμαχο τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. «Φαντάσου τώρα, ήμουν στο Αίγιο πριν από είκοσι χρόνια και ήθελα να μάθω γκάντα, τι θα έκανα; Τον σταυρό μου, κατάλαβες; Δε γινότανε. Ενώ τώρα, κάνεις ένα έτσι στο Internet και σου βγαίνουνε δεκαπέντε γκαϊντατζήδες και άλλοι τόσοι κατασκευαστές».

Η τάση εξέλιξης, αλλά συνάμα και της επιστροφής σε αυτό που αφήσαμε πίσω μας, ήταν ο λόγος που οδήγησε κατά τη γνώμη του Ταβλιάκου Γιώργου στην ανανέωση του ενδιαφέροντος, γεγονός που ώθησε στην αναζήτηση και ανάδειξη της πολιτισμικής ταυτότητας, η οποία σε μεγάλο βαθμό τροφοδοτήθηκε από εικασίες³⁴⁹.

Ο Ματακάκης Στέργιος αποσαφηνίζει πως είναι ένα μικρό μέρος της κοινωνίας, που συσσωρεύει την ενέργεια του για σκοπούς ανάπλασης, εκφράζοντας πολλαπλές διαφορετικές απόψεις με θετικό και αρνητικό πρόσημο, τονίζοντας παράλληλα και τον ενεργό ρόλο δισκογραφίας³⁵⁰.

Προσωπικά, θεωρώ πως η φράση: «Αυτοί μας έδειχναν το φεγγάρι και εμείς κοιτούσαμε το δάχτυλο», αρμόζει στην ανάλογη περίπτωση. Η γκάντα είναι η αφορμή, το

³⁴⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ταβλιάκου Γιώργου, 2016: «Είναι γενικότερα μια τάση – εξέλιξη, αλλά και επιστροφή σε αυτά που χάσαμε. Γιατί πέρασαν πολλά χρόνια και τα αφήσαμε και χάθηκαν και πέθαναν πολλοί άνθρωποι που ξέρανε πράγματα, που θα μας έδιναν πληροφορίες απλόχερα και εμείς το μόνο που μπορούμε να κάνουμε τώρα, είναι σε πολλά θέματα που υπάρχουν κενά μουσικά, να κάνουμε εικασίες, α! μπορεί να ήταν έτσι. Ψάχνουμε κομμάτια από το παζλ που λείπουν και δε θα τα βρούμε».

Απόσπασμα από το Traditio Inventrix, με θέμα: «Μια πρώτη περιπλάνηση μέσα στην ομίχλη της Παράδοσης»: «Η επινόηση της παράδοσης, στην ηπειρωτική Ευρώπη, οι κάτω από κρατική κηδεμονία επινοήσεις παραδόσεων είχαν να κάνουν συνήθως με τον εθνικισμό. Σύμφωνα με μια γνωστή ρήση «Τώρα που φτιάξαμε την Ιταλία, πρέπει να φτιάξουμε και Ιταλούς». Σε αναλογία, οπότε οικοδομήθηκε ένα έθνος – κράτος χρειάστηκε να ανακαλύψει τις εθνικές του παραδόσεις, δηλαδή να τις δημιουργήσει παρουσιάζοντάς τις όσο αρχαιότερες μπορούσε, ή μάλλον όσο αρχαιότερες τις ήθελε η γενικότερη εθνική μυθολογία. Παρόλ' αυτά, μελετώντας τα παλαιότερα κοινά στοιχεία παραδόσεων, οι ανθρωπολόγοι υποχρεώθηκαν να παραδεχτούν, μάλλον αργά και κάπως απρόθυμα, ότι ακόμα και στις αυθεντικότερες από αυτές έλειπε ένα γνώρισμα που είχε θεωρηθεί σύμφυτο με την έννοια της παράδοσης: ο αναλλοίωτος χαρακτήρας, η ακινησία. Η παράδοση εμπεριέχει τόσο τη συνέχεια όσο και την καινοτομία, αλλά το στοιχείο της καινοτομίας δεν έχει συνείδηση του εαυτού του αυτό, ναι, μοιάζει να είναι έμφυτο γνώρισμα της παράδοσης: όχι η ακινησία, αλλά η ιδέα της ακινησίας. Κατά κάποιο τρόπο, η παράδοση είναι το αντίστροφο της μόδας, όπου χιλιομασημένα μοτίβα επανέρχονται κυκλικά, υποστηρίζοντας όμως ότι είναι καινοφανή, επίκαιρα, μοντέρνα».

Ανακτήθηκε από: <http://www.happyfew.gr/archives/buccaneers/gambit1.htm>, στις 23/04/2018.

³⁵⁰ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2018: «Το θέμα δεν μπορεί να απαντηθεί μονολεκτικά ή με πάσα σιγουριά. Η δική μου οπτική επί του ζητήματος είναι ότι αφενός δεν ενδιαφέρεται ποτέ το σύνολο της κοινωνίας, αλλά μόνο ένα μέρος αυτού. Και αυτό το μέρος έχει τους δικούς του λόγους, οι οποίοι σαφώς και διαφέρουν μεταξύ τους (...) Εγώ πιστεύω ότι αυτό ξεκίνησε μέσα στη δεκαετία του 2000. Οπου, σιγά σιγά η δισκογραφία άρχισε να αλλάζει. Δηλαδή, ο Δημούδης ξαφνικά άρχισε να βάζει Ντομπρίδη, άρχισε ο κόσμος να έχει υλικό να ακούει γκάντα».

σύμβολο για έναν κόσμο του παρελθόντος που εκπέμπει μηνύματα. Καλούμαστε να συνειδητοποιήσουμε και να αποκωδικοποιήσουμε το νόημα από ένα ιδεολογικό σύμπαν. Μεγάλο ποσοστό της κοινής λογικής έχει ενδώσει στην αρνητική λογική του καταψύκτη. Οι τομείς που συμβάλλουν στην αρνητική λογική στηρίζονται στη λαογραφία και τους πολιτιστικούς συλλόγους, όπως υποστηρίζει ο Ματακάκης Στέργιος³⁵¹, *«γι' αυτήν τη μερίδα η γκάιντα, όπως και τα εξωτερικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά μιας κοινότητας αποτελούν είδη προς αφανισμό, άρα πρέπει να τα διασώσουμε και μάλιστα όπως είναι [λόγου χάρη] οι χοροί, η διάλεκτος, οι φορεσιές, στείρα αναπαραγωγή και μίμηση πολιτισμικών εκδηλώσεων του παρελθόντος».*

Καταθέτοντας την προσωπική του άποψη ο προαναφερόμενος θεωρεί, πως με την χρήση θεωρητικών εργαλείων που παρέχουν οι κλάδοι της εθνομουσικολογίας και της εθνοχορολογίας, *«παρέχεται μια θεώρηση διαχρονικών ζητημάτων»*, όπου αποκαλύπτονται στοιχεία από την πολιτισμική, αλλά και ιδεολογική συνύπαρξη του παρελθόντος. Αποσαφηνίζονται μορφές ζωής εκείνης της εποχής και αποκαλύπτονται τακτικές που θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε και στα σημερινά κοινωνικά δεδομένα, στηρίζοντας το σκεπτικό του στις αυτάρκειες κοινωνικές δομές των αγροτικών κοινωνιών του παρελθόντος³⁵².

Κοιτώντας τις καταστάσεις με μια πιο ρομαντική ματιά και εναποθέτοντας τη δική του προσωπική αγωνία, θέτει ως βασική αιτία έλξης το φυσικό αξίωμα της γκάιντας να ενώνει τους ανθρώπους στον ιστό της αλληλεγγύης, αψηφώντας ζητήματα αυθεντικότητας. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Η γκάιντα πάντα μάζευε γύρω της μια ομάδα, μια κοινότητα (...) εμένα η αγωνία μου είναι να κρατήσουμε το νόημα. Ας αλλάξουν τα τραγούδια, ας αλλάξει η γκάιντα, οι χοροί, μπορεί αυτό το πράγμα να*

³⁵¹ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2018: *«Επικρατεί η άποψη πως αν κρατήσουμε τα εξωτερικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά των παρελθοντικών κοινωνιών θα πετύχουμε τη διαίωνιση τους, πράγμα που είναι λάθος. Με αυτή την άποψη ταυτίζεται μια μεγάλη μερίδα της κοινωνίας και οι λόγοι που έχει επικρατήσει είναι πολλοί».*

³⁵² Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου, 2018: *«Αν τώρα θέλεις να σου πω τη γνώμη μου, εγώ πιστεύω ότι χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της εθνομουσικολογίας και της εθνοχορολογίας μπορεί κανείς να φέρει στο φως στοιχεία που σχετίζονται με την ίδια την κοινότητα, τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, τις πεποιθήσεις τους και ένα σωρό άλλα στοιχεία που δείχνουν, όχι μόνο πως ήταν οργανωμένη η κοινότητα, αλλά πως αυτή αντιμετώπιζε θέματα που αφορούν και στο σήμερα. Η μελέτη της μουσικής και του χορού του παρελθόντος με τα σωστά εργαλεία, προσφέρει μια θεώρηση διαχρονικών ζητημάτων που απασχόλησαν και απασχολούν τους ανθρώπους. Η αναβίωση του παρελθόντος έχει νόημα μόνο έτσι, για εμένα. Αλλιώς είναι ένα αμυντικό αντανάκλαστικό της μερίδας της κοινωνίας που σου προανέφερα, κόντρα στο δύσκολο τώρα και στο δυσσώιο αύριο».*

συνεχίσει να δένει τον κόσμο, να κρατάει, να φέρνει τον κόσμο πιο κοντά, να κοιταχτεί ο ένας με τον άλλο στα μάτια, μπορεί; Αν μπορεί να λειτουργήσει έτσι ας αλλάξουν τα πάντα».

Η προσωπική άποψη της Αιμιλίας Σαραφάκη παρουσιάζεται ατόφια, βάσει της ερώτησης: *«Ποιοι είναι οι λόγοι που την ώθησαν προσωπικά στο να ακολουθήσει τον δρόμο της γκάιντας», «Το άκουσμα της αυτή η χαρμολύπη που ακούς, αυτό το συναίσθημα ότι εδώ είμαι αυτό θέλω να ακούσω αυτό θέλω να νιώσω. Για εμένα είναι συναίσθημα όχι ένα απλό όργανο χαμένο από το χρόνο. Είχα την επιθυμία να το μάθω απλά και μόνο επειδή πρέπει να ζανά ακουστεί. Εγώ είμαι ένας από αυτούς που όταν είναι χαρούμενοι ή όταν είναι λυπημένοι, ειδικά το δεύτερο θέλουν να πιάσουν την γκάιντα και να παίζουν ατελείωτες ώρες»³⁵³.*

Ο Αλεξανδρόπουλος Αλέξανδρος περιγράφει πως το πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας είναι τελείως διαφορετικό από τα σημερινά δεδομένα της αστικής καταναλωτικής κοινωνίας, που συνεχίζει να διαμορφώνεται. Αναπτύσσοντας μία περιοδολογική διαδρομή, θεωρεί πως η γκάιντα παρελθοντικά διασώθηκε από θύλακες που πρεσβεύουν στα εσώψυχα τοπικών περιοχών, διατηρώντας σε μεγάλο βαθμό τα χαρακτηριστικά του παλιού τρόπου ζωής, τον κύκλο του χρόνου που επιβίωνε αιώνες, παρόλες τις πολλαπλές κοινωνικές διαταραχές και θρησκευτικές εξομαλύνσεις³⁵⁴.

Τονίζει ακόμη πως η γενιά του έζησε το μεταίχιμιο των κοινωνικών μετεξελίξεων, το πέρασμα στον εκμοντερνισμό και την παγκοσμιοποίηση και θεωρεί πως το πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη η γκάιντα, έλκει και προβάλλεται σαν ουτοπική λύση στη σημερινή κοινωνία, *«στα χωριά ακόμα και*

³⁵³ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη της Αιμιλίας Σαραφάκη, 2018.

³⁵⁴ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2018: *«Ο κόσμος στον οποίο γεννήθηκε, εξελίχθηκε και απευθύνθηκε η γκάιντα, αυτό το ποιμενικό όργανο κάθε αγροτοκτηνοτροφικής κοινωνίας, είναι τελείως διαφορετικός από τον σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής, όπως συνεχίζει αυτός να διαμορφώνεται. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι διασώθηκε σε μάλλον απομονωμένους θύλακες, όπως (και κυρίως) στον Έβρο, στα χωριά της Δράμας και των Πιερίων, που κατάφεραν να κρατηθούν σε μεγαλύτερο βαθμό προσηλωμένα στον παλιό τρόπο ζωής, σε επαφή με τη φύση στον κύκλο του χρόνου, όπου η κοινωνικότητα είχε ορίσει τα έθιμα, τα πανηγύρια και τους υπόλοιπους κανόνες συμπεριφοράς και λειτουργίας σε κάθε έκφραση της ζωής, γέννηση, βάφτιση, ενηλικίωση, έρωτας, αρραβόννας, γάμος, θάνατος και όλα αυτά σε μία διαδρομή αιώνων, που είχε να αντιμετωπίσει αρρώστιες, τον βιοπορισμό, πολέμους και κατακτήσεις, πέρασμα από την αρχαία στη νέα θρησκεία. Προλάβαμε και τον παλιό τρόπο ζωής, την ώρα που απλωνόταν ο εκσυγχρονισμός και η παγκοσμιοποίηση».*

σήμερα η οικονομία είναι σε μεγάλο βαθμό ανταλλακτική, κάτι που εμπεριέχει και την ύπαρξη, είτε την ανάγκη δημιουργίας σχέσης μεταξύ των ανθρώπων (...) υπάρχει αναπτυσσόμενη η οικολογική συνείδηση με την έμπνευση και εφευρετικότητα, βασισμένες στην παρατήρηση και τη μετάδοση της γνώσης».

Η τοποθέτηση του όσον αφορά το μουσικό σκέλος, στην ερώτηση «*Τι είναι αυτό που γεφυρώνει τον σημερινό άνθρωπο να ασχοληθεί με την γκάιντα*», εμπεριέχει στοιχεία φιλοσοφικού αποστάγματος φυλαγμένα στο ασκί του άσκαυλου, τα οποία αποβάλλονται με την ηχώ του, «*Το δέρμα του σφαγμένου κασικιού είναι το αεροφυλάκιο, εκείνο που αφενός επιτρέπει στον γκαϊντατζή να τραγουδάει ενόσω παίζει, αφετέρου ενέχει και το μεταφυσικό στοιχείο πως η πνοή περνάει και διοχετεύεται μέσα από το τομάρι ενός ζωντανού*³⁵⁵. Όπως ο σπόρος έχει το τσόφλι του, έτσι τα ζώα και ο άνθρωπος έχουν το δέρμα για να προστατεύσουν το σώμα, μέσα στο οποίο κατοικεί η ψυχή. Αυτή λοιπόν η ψυχή είναι που ακούει και συντονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος, κάτι αρχέγονο του θυμίζει και τον έλκει (...) είναι σαν να ακούς ένα μοιρολόι, ένα νανούρισμα, ένα ερωτικό τραγούδι τραγουδημένα από μία ή περισσότερες φωνές. Το γεγονός πως το όργανο μιμείται ήχους της φύσης το κάνει πιο οικείο (...) τα γλέντια πάντα θα ξεκινούσαν με καθιστικά κομμάτια, της τάβλας, να ζεσταθούν, να κουρδιστούν [συντονισμός] και σιγά σιγά θα ανεβάζουν ρυθμό, θα ξανά πέφτουν για να περάσει το γλέντι και να σβήσει ομαλά. Αυτά τραβάνε το ενδιαφέρον κάποιων ανθρώπων, που ψάχνονται μέσα στη σημερινή καθημερινότητα, αέναες και πανανθρώπινες αξίες, διαφορετικότητα χαρακτήρων και συμπεριφορών, αλλά και αναγνώριση της κοινής ανθρώπινης μοίρας».

Η προσωπική άποψη του Ανδριώτη Κώστα έρχεται σε διαφωνία με τον όρο αναβίωση, θεωρώντας πως υπήρχε άμεση συνέχεια στον Έβρο που συνοδεύονταν από δεξιοτεχνική κατάρτιση και θεωρητική τεκμηρίωση³⁵⁶. «*Το όργανο δεν ξεχάστηκε*

³⁵⁵ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλεξανδρόπουλου Αλέξανδρου, 2018: «*Δεν είναι ένα πλαστικό ή υφαντό (με κάποιο τρόπο στεγανοποιημένο) μέσο, αλλιώς ηχούν οι αυλοί αν φυσήξεις απευθείας με το στόμα, αλλιώς αν δίνεις αέρα με ένα φουσερό, όπως στην Ιρλανδία και αλλιώς όταν χρησιμοποιείς το «πιο βρώμικο κομμάτι» από ένα ζώο μετά τη σφαγή του*».

³⁵⁶ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2018: «*Προσωπικά διαφωνώ με τον όρο «αναβίωση». Όταν ο Χάρης έκανε το διδακτορικό του είχε βρει ελάχιστους νέους που να ασχολούνται με τη γκάιντα. Η αλήθεια είναι αντίθετη από αυτό. Ειδικά στην περιοχή του Έβρου είναι τόσοι αυτοί ως άμεση συνέχεια από τους παλιούς που θα σε εκπλήσει και ο τρόπος που παίζουν, αλλά και η γνώμη που έχουν για το όργανο. Αυτό που άλλαξε είναι το σήμερα όπου ακόμα και η κουτσή Μαρία*

ποτέ, ήταν και θα παραμείνει ορθά ένα όργανο ειδικού σκοπού, απλά πλέον εξυπηρετεί και ως γενικού σκοπού. Ως προς αυτό σίγουρα μιλάμε για απόλυτη κλιμάκωση χρήσης».

Θέτοντας τις μορφές εξωτερίκευσης τονίζει την αλλαγή των εκφραστικών στοιχείων του παρελθόντος σε αντιπαράθεση με το σήμερα, τονίζοντας παράλληλα τη διαφορετικότητα στο παίξιμο, το οποίο σήμερα βαδίζει στα πλαίσια της κατάκτησης της δεξιοτεχνίας πλαισιωμένη από τα μέσα διαμεσολάβησης³⁵⁷. «Το θέμα είναι πάντα το γιατί κάποιος παίζει. Εγώ βλέπω πως πλέον περισσότεροι παίζουν για να φανούν παρά για να ακουστούν³⁵⁸ (...) ο καθένας που άκουγε από δισκογραφία ήθελε να γίνει ο νέος Παγκανίνι της γκάιντας και σε καμία περίπτωση ένας εκφραστικός και πολύ καλός ερμηνευτής-οργανοπαίχτης».

Η τοποθέτησή του στην καρδιά του βασικού ερωτήματος, «γιατί η γκάιντα γίνεται ίνδαλμα ομάδων που βαίνουν προς μορφές αναβίωσης», υποστηρίζει πως είναι πολύ δύσκολο να απαντηθεί, τονίζοντας ωστόσο τα εξής: «Όπως έλεγαν οι παππούδες η γκάιντα υπάρχει από την εποχή της λάσπης και θα υπάρχει για άλλο τόσο. Είναι δέος από νου, του να καταπιεστείς με ένα τέτοιο όργανο. Είναι έκσταση να καταφέρεις να βγάλεις μελωδία. Είναι ταξίδι σε άλλη εποχή το να κουρδίζεις σωστά στο μπουρί και να κλείνεις τα μάτια παίζοντας, Είναι [ουτοπία] να είσαι δίπλα στους παππούδες στα χωριά και να αγαλλιάζεις».

Η άποψη της Ευγενίας Πανταζόγλου στο βασικό ερώτημα της παραγράφου: «Ποιοι είναι οι λόγοι που ωθούν μία κοινωνία ή μία ομάδα να πάρει ένα παλιό όργανο και να το αναβιώσει», είναι η ακόλουθη: «Ο ήχος του οργάνου φέρει κάτι από τη γη, κάτι παλιό, φέρει κάποιο ένστικτο που ο σύγχρονος άνθρωπος μέσα στην κοινωνία στην οποία δραστηριοποιείται, έχει πια αποποιηθεί. Η ανάγκη μας για σύνδεση με τη γη, με

λέει ότι παίζει γκάιντα και είναι τόσοι αυτοί που φαίνονται ως γκαϊντατζήδες και γι' αυτό όλοι μιλούν για αναβίωση».

³⁵⁷ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2018: «Παλιά έπαιζες για να χορέψει κάποιος συγκεκριμένος και «στόλιζες» τον σκοπό για αυτόν και μετά έπαιζες για να χορέψει κάποιος άλλος και έκανες άλλα γυρίσματα. Πλέον οι περισσότεροι, ειδικά τα νέα παιδιά, έχουν γυρίσματα από «στούντιο», σταθερά αν και πολύ εξελεγμένα. Σε αυτό συνέβαλαν τα ακούσματα από τη δισκογραφία που ήταν πολύ μοντέρνα για αυτό που εξυπηρετούσαν, αλλά πολύ επαγγελματικά για αυτό που έκαναν».

³⁵⁸ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ανδριώτη Κώστα, 2018: «Καταλαβαίνεις; Αυτό ούτε αναβίωση, ούτε εξέλιξη το λες το λες και μαλακία. Θεωρώ ότι είναι τόσο πολύπλοκο το θέμα. Η απλοϊκή απάντηση θα ήταν να σου πω ότι απλά έτσι τα έφερε η ζωή, αλλά ούτε τόσο απλό είναι το θέμα. Νομίζω πως όλοι οι παράγοντες που ανέφερες έπαιζαν το ρόλο τους. Ούτε η οικογένεια είναι όπως παλιά, ούτε η πολιτισμικότητα σίγουρα».

τη φύση, με το αρχέγονο και αυτό που μας καθορίζει ως όντα, υπάρχει διαρκώς. Ως άνθρωπος του τώρα, λοιπόν, αναζητώντας τη ρίζα μου για να πατήσω και να έχω εφαλτήριο δύναμη, να κρατήσω αυτό που μου έχει παραδοθεί και να το παραδώσω σε άλλους. Αναμιγνύοντας την ύπαρξη και την πραγματικότητα που βιώνω, τόσο διαφορετική από τους άντρες που άκουσα στα χωριά τους, από τους ανθρώπους που ζούσαν με τα ίδια ζώα από τα οποία έφτιαχναν το ασκί τους και κόβοντας τα καλάμια για να φτιάξουν τον ήχο. Επανατοποθετούμαι με σεβασμό, αλλά με φρέσκο αέρα. Ταξιδεύοντας, ακούγοντας, διαβάζοντας. Ανοιχτή στον πειραματισμό και στο προσωπικό στοιχείο, αισθάνομαι πως η απάντηση είναι η ανάγκη της σύνδεσης και της επικοινωνίας των εποχών»³⁵⁹.

Ο Αλέξης Καστανιώτης θέτει αρχικά πως οι τοπικές κοινωνίες του Έβρου, διατήρησαν τη φλόγα ζωντανή, χάρη στην αγάπη που εκδηλώθηκε από ανθρώπους του οικείου περιβάλλοντος της γκαίντας³⁶⁰. Μερικοί από τους λόγους κατά τη γνώμη του που ώθησαν στο να ξανά ζωντανεύσει το όργανο είναι η ηχητική της οξυδέρκεια, η αυτοδυναμία του οργάνου στα γλέντια και οι θετικές, ψυχολογικές επιδράσεις που διαμορφώνει στην ανθρώπινη ψύχη.

Επίσης, βάσει της υποκειμενικής του άποψης, θέτει έναν ακόμα λόγο που θεωρεί σημαντικό, «Είναι η λογική διαδικασία του να πιστεύεις ότι περιθάλλοντας ένα μουσικό όργανο, διατηρείς ζωντανή την παράδοση σου και κατά κάποιο τρόπο συνδέσαι με τους προγόνους σου. Βεβαίως, αν ισχύει αυτό, θα είναι για αρκετά χρόνια ακόμη μια λογική διαδικασία. Δηλαδή, μια πράξη του μυαλού»³⁶¹.

Όσον αφορά στο σκέλος της ερώτησης: «τι ήταν αυτό που κίνησε το ενδιαφέρον στις αστικές πόλεις, αλλά και πως ο ίδιος διάλεξε την γκαίντα», αναφέρει πως στις αστικές

³⁵⁹ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη της Ευγενίας Πανταζόγλου, 2018.

³⁶⁰ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλέξανδρου Καστανιώτη, 2018: «Η γκαίντα ξαναζωντάνεψε σε μια εποχή, όπου η εικόνα της δεν είχε σβήσει τελείως από τη συλλογική μνήμη της κοινωνίας του Έβρου. Ένας λόγος που έφερε κοντά στην γκαίντα κάποιους συνεχιστές της ήταν αυτή η ίδια η αγάπη προς το όργανο. Όπως και να 'χει, στην περιοχή του Έβρου υπάρχει κάποια συνέχεια. Όπως ξέρεις κι εσύ είχαν επιβιώσει κάποιοι γκαϊντατζήδες, υπήρχαν κάποια, έστω και ελάχιστα, ακούσματα. Για αυτό μπορούμε να μιλήσουμε για «αναθέρμανση» για μια ανατροπή της αποχώρησης του οργάνου, ακριβώς επειδή δεν είχε εκπνεύσει τελείως».

³⁶¹ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλέξανδρου Καστανιώτη, 2018: «Όπως η λατρεία που υπάρχει τελευταία προς την αρχαία ελληνική λύρα, άσχετα αν έχει κοπεί το νήμα της παράδοσης, (δηλαδή δεν γνωρίζουμε το «πώς» και το «τι» έπαιζαν οι αρχαίοι Έλληνες με αυτό το όργανο)».

πόλεις κυριάρχησε «η αγάπη προς αυτή την ίδια την φύση του οργάνου», δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην ελκτική έκσταση που προκαλεί το άκουσμα της γκάιντας, ενώ παράλληλα προσδιορίζει επαγγελματικά και οικονομικά κίνητρα, βάσει του σκεπτικού που είχαν αναπτύξει, «*παίζω κλαρίνο αν μάθω και γκάιντα θα κινούμαι ευκολότερα στα γλέντια και στα χορευτικά*».

Τα προσωπικά κίνητρα που οδήγησαν να ακολουθήσει τον δρόμο της γκάιντας βασίζονται στη σφαιρική συνολική της εικόνα, «*ενθουσιάστηκα με την γκάιντα στο σύνολο της, ο ήχος της, εν μέρει αλλά και η εντύπωση ότι ήταν ο άρχοντας της συντροφιάς. Αυτή έδινε ψυχή στο έθιμο. Ο ήχος που οργάνωνε, τους χορωδούς και τους χορευτές και ήταν αυτόνομο, δε χρειαζόταν άλλα όργανα, μια μικρή ορχήστρα από μόνο του. Δεν χρειάζονταν ενίσχυση, είχε την απαραίτητη ένταση*».

Στην ερώτηση αν υπήρχαν κάποια ιδεολογικά κίνητρα που συνδέονται με το παλιό μοντέλο ζωής, θέτει πως η ιδέα της παράδοσης που συνδέονταν με καθετί παλαικό τον ενθουσίαζε³⁶², «*Η γκάιντα μάλλον αντιπροσώπευε και αυτό, κάτι που προέρχεται από ένα κόσμο, πιο αγνό, πιο απλό, πιο ανθρώπινο, πιο ελληνικό αν θέλεις*». Ταυτόχρονα, η περιέργεια, αλλά και η φανταστική εικόνα της γκάιντας στα χεριά του διέγειρε τη συνείδησή του, «*έπαιξε ρόλο και η περιέργεια να πιάσω στα χέρια μου αυτό το πράγμα που βγάζει φωνή και με τη φωνή που βγάζει να φτιάξω μελωδίες*».

Το σκεπτικό του Κυριάκου Ιωαννίδη βασίζεται στην περιοδολογική διαδρομή των προηγούμενων δεκαετιών, γεγονός που διευκολύνει την κατανόηση των βασικών αιτιών της σταδιακής υποχώρησης. Πιο συγκεκριμένα, θέτει αίτιες όπως η απαξίωση, η γειννίαση και τα πολιτικά συμβάντα που επηρεάζουν την Ελλάδα, κοινωνικές αναταραχές του Εμφυλίου, η εισβολή του κλαρίνου και της παρέας, αντιπαραθέτοντας πως σήμερα πολλές από τις αιτίες έχουν υποχωρήσει, θέτοντας κυρίαρχο ανανεωτικό στοιχείο την απενοχοποίηση του οργάνου, η οποία προέρχεται από το επιστημονικό επίπεδο των νέων γκαϊντατζήδων³⁶³. «*Πάμε να δούμε πόσοι από αυτούς τους λόγους*

³⁶² Διάλογος του υποφαινόμενου με τον συνεντευξιζόμενο Καστανιώτη Αλέξανδρο. -Κ.Π.: «*Αυτό που υπήρχε στο βάθος του μυαλού σου συνδέονταν με κάποιο ιδεολογικό δεδομένο π.χ. η γκάιντα είναι η φωνή της ελευθερίας έκφρασης και ότι είχε να κάνει με το παλιό μοντέλο αυτόνομο της ζωής;*» -Κ.Α.: «*Σίγουρα εκείνη την εποχή ήμουν ενθουσιασμένος με καθετί παραδοσιακό, παλαικό*».

³⁶³ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ιωαννίδη Κυριάκου, 2018: «*Αγαπητέ φίλε Περικλή για να φτάσουμε στο ερώτημα σου, θα πρέπει να ξεκινήσουμε από τους λόγους που έκαναν αυτό το όργανο να κινδυνεύει προς εξαφάνιση. Όπως γνωρίζουμε η γκάιντα ήταν ένα όργανο το οποίο παιζόταν κατά το πλείστον από τσομπάνους που οι περισσότεροι ήταν και τσιράκια άνθρωποι δηλαδή χαμηλού επιπέδου.*

δεν υφίστανται πλέον. Έφυγε το κόμπλεξ του απαξιωμένου οργανοπαίχτη βγήκαν μορφωμένοι χοροδιδάσκαλοι που με τις έρευνες τους έβγαλαν το όργανο στην επιφάνεια. Άρχισαν να κατασκευάζουν και να προωθούν το όργανο. Μερικοί μουσικοί χρησιμοποίησαν στα κομμάτια τους γκάιντα, έτσι μπήκαν οι γκάιντες στις ορχήστρες. Όλα αυτά είχαν σαν αποτέλεσμα να ξεκινήσουν νέα παιδιά με μουσική παιδεία και να χειρίζονται την γκάιντα πολύ καλύτερα από τους παλιούς. Αυτό που πρέπει να κρατήσουμε είναι ότι όλοι οι σύγχρονοι γκαϊντατζήδες είναι μορφωμένοι άνθρωποι που σημαίνει ότι το όργανο πλέον δεν είναι απαξιωμένο».

Βάσει της προβληματικής του Μακρή Γιώργου προκύπτει πως βασικό αίτιο ανάπλασης του ενδιαφέροντος αποτελεί ο κατασκευαστικός τομέας σε αντιστοίχιση με τις μετατροπές που έχει υποστεί η γκάιντα³⁶⁴ (λ.χ. τετραγωνισμένο κούρδισμα). Ακόμη, θεωρεί πως ο ομφάλιος λώρος δεν αποκόπηκε ποτέ στις τοπικές κοινωνίες του Έβρου, ενώ υποστηρίζει πως ψήγματα ηχητικής παρελθοντικής υπόμνησης μεταφέρθηκαν σε αστικά τοπία, γεγονός που τροφοδότησε ένα βήμα παραπέρα την εξελικτική της πορεία³⁶⁵. «Πολύς κόσμος που έφυγε από τα χωριά του πήρε ως ανάμνηση και τον ήχο της γκάιντας. Εγγόνια ξεκίνησαν στο αστικό περιβάλλον να παίζουν και έτσι μπήκε θεωρώ και στη σύγχρονη εποχή και μουσική».

Μετά από τις συνέπειες που επέφερε ο οικονομικός πόλεμος ανά τον κόσμο, τα πολιτικά δεδομένα και η διαμόρφωση της παγκόσμιας ενιαίας κοινότητας, αλλά και

Δεύτερον, αυτά τα όργανα όπως ζουρνά γκάιντα τα παίζανε συνήθως γύφτοι. Άρα απαξιώθηκαν αυτοί οι οργανοπαίχτες με αποτέλεσμα να τα εγκαταλείψουν. Τρίτον, κάποια στιγμή όταν στην Ελλάδα υπήρχε πολιτική αναταραχή θεωρείτο η γκάιντα ένα όργανο που παιζόταν στις κομμουνιστικές χώρες. Τέταρτον, οι λίγοι που ήταν χρήστες του οργάνου κατά το μεταναστευτικό την δεκαετία του 1960 έφυγαν. Πέμπτον, έγινε η μεγάλη εισβολή του κλαρίνου του ακορντεόν του βιολιού. Αυτοί λοιπόν είναι οι λόγοι συνοπτικά που φρέναραν την εξέλιξη της γκάιντας».

³⁶⁴ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2018: «Σήμερα όμως, μιας και η κατασκευή της έχει φτάσει σε πολύ καλό επίπεδο και το κούρδισμα της είναι πιο συγκερασμένο έχει ενταχθεί στη σύγχρονη μουσική».

³⁶⁵ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Μακρή Γιώργου, 2018: «Το γεγονός είναι ότι η γκάιντα ήταν ένα όργανο που το έφτιαχνε συνήθως ο κάθε γκαϊντατζής στο χωριό του ή την αγόραζε από τους λίγους κατασκευαστές, που υπήρχαν στην Μακεδονία και τη Θράκη πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτό όμως άλλαξε σιγά σιγά και στην Ελλάδα (οι Βούλγαροι είχαν πολύ νωρίτερα από εμάς) άρχισε η κατασκευή της γκάιντας στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Ο Γιάννης ο Ντομπρίδης ήταν ο πρώτος που ξεκίνησε με συνέπεια την κατασκευή της θρακιώτικης γκάιντας. Ενώ, σήμερα είμαστε αρκετοί πλέον (...) δεν θεωρώ πάντως ότι έχει ξεχαστεί. Στις πόλεις ναι. Πάντα υπήρχε ένας γκαϊντατζής σε κάθε χωριό. Μετά ήρθαν τα πιο σύγχρονα όργανα και την κάνουν πέρα».

του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού³⁶⁶ του δυτικού κόσμου, ώθησαν τις μάζες σε αντίθετη τάση στο μικροτοπικό – κοινωνικό πλαίσιο, δημιουργώντας παράλληλα και πρότυπα πολιτισμικής αντίστασης³⁶⁷. Πολλά ερωτήματα γεννιούνται και αρκετοί προβληματισμοί, όπως για παράδειγμα το τοπικό αντλείται τελικά από το παγκόσμιο, ή το εθνικό διαμορφώνεται από το τοπικό; Η προσωπική μου άποψη, η οποία κατατέθηκε στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο, τον Αύγουστο του 2016, με θέμα «Η αναβίωση της γκάντας», συνοψίζεται ως εξής: «*Ουσιαστικά υπήρχε κορεσμός των ηθικών αξιών και της ιδεολογίας, δημιουργώντας μία αντίρροπη κινηματική τάση στις αστικές πόλεις, αντλώντας πολιτισμό από το καζάνι της υπαίθρου*»³⁶⁸.

Επιπρόσθετα, είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της (Παπαπαύλου 2015: 195) η οποία παρουσιάζει τα γεγονότα που εξελίχθηκαν στο κίνημα της πλατείας Συντάγματος το καλοκαίρι του 2011, καθώς και τον ρόλο της μουσικής στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν, τα οποία ουσιαστικά διαμόρφωσαν μια νέα εποχή στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις. Ένα τμήμα από την προβληματική της αναλύει

³⁶⁶ «Η λέξη Ιμπεριαλισμός παράγεται από το λατινικό “imperium” που σημαίνει εξουσία. Ο όρος με την πρώτη του σημασία σημαίνει: τάσεις που ευνοούν απολυταρχικές αντιλήψεις και αρχές. Πρόκειται για μια πολιτική θεωρία που έχει ως σκοπό την εδαφική επέκταση ενός κράτους για την απόκτηση γεωγραφικών θέσεων στρατηγικής και οικονομικής σημασίας καθώς και πραγματοποίηση αυτής της πολιτικής θεωρίας. Με τη στενότερή του έννοια ο ιμπεριαλισμός δηλώνει την τελευταία φάση της αποικιοκρατικής πολιτικής μερικών ισχυρών ευρωπαϊκών κρατών στο 19^ο αιώνα».

Ανακτήθηκε

από:

<http://io.teiion.gr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1593/MARIA%20PALAIOLOGOU-KEFALAIA.pdf?sequence=1>, στις 31/08/2018.

³⁶⁷ Απόσπασμα από τη συμμετοχή του υποφαινόμενου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο τον Αύγουστο του 2016: «Μπορώ να το αναλύσω και με πολιτικές έννοιες, θα δεις ότι στη βουλή, στο κοινοβούλιο, τα πρώτα κόμματα, αυτά που βγαίνουν πάντα δεν έχουν ποτέ ιδεολογία, την ιδεολογία και ότι είναι να ψηφίσουν, το ψηφίζουν από τα μικρά κόμματα, αυτά που λεν τα μικρά κόμματα, αυτά ψηφίζουν τα μεγάλα, αυτό βλέπω τουλάχιστον. Και υπάρχει και κάτι ανάλογο σε σχέση με τον πολιτισμό και τη μουσική. Δεν πιστεύω ότι παράγει, είναι όπως με τα τρόφιμα κάνεις δεν παράγει σε μια αστική πόλη, όλα τα φέρνουν από έξω, το ίδιο συμβαίνει και με τον πολιτισμό (...) ήταν κάτι το οποίο ήταν έξω από τα νερά τους. Δηλαδή και με ανθρώπους που μίλησα, οι οποίοι ψαχνόντουσαν επάνω στο όργανο, ψάχνανε στις μεγάλες αστικές πόλεις και δεν έβρισκαν κάποιο. Ψάχνανε οδούς που δεν μπορούσαν να τις βρουν σε καμιά περίπτωση, κοιτούσαν από μόνοι τους να μαθαίνουν. Δηλαδή, δεν είναι μόνο το μουσικό κομμάτι για μένα, είναι ένα ολόκληρο ιδεολογικό πλαίσιο, ένα ολόκληρο πολιτικό μοντέλο».

³⁶⁸ Απόσπασμα από τη συμμετοχή του υποφαινόμενου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάντας στο Διδυμότειχο το 2016: «Αυτό θεωρώ, υπήρχε κορεσμός των ηθικών αξιών, της ιδεολογίας και υπήρχαν κάποια άτομα, τα οποία ψαχνόντουσαν, ψάχνανε να βρύνε αξίες. Το συνδυάζω με ένα ιδεολογικό – κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο υπήρχε στις αγροτικές περιοχές και είμαι κατά 50% σίγουρος ότι η πόλη δεν παράγει πολιτισμό, τον αντλεί».

πως το εγώ γίνεται εμείς, δηλαδή «πως το προσωπικό ατομικό συναντά το συλλογικό»³⁶⁹. Αντίστοιχα, μέσα από το φάσμα των συνεντεύξεων αποκαλύπτεται πως το ιδεολογικό πλαίσιο στις αστικές πόλεις έχει καταρρεύσει, είτε είναι διαμορφωμένο από τον «μιντιακό» φαντασιακό πολιτισμό, είτε από πολιτικές σκοπιμότητες.

Παράλληλα, φανερώνει πως παρά τη διαφορετικότητα των ατόμων, σε σχέση με το φύλο, την ηλικία ή την εθνικότητα, αναπτύσσεται το γλέντι μέσα σε διαλογικά πλαίσια επικοινωνίας κάτι που δεν υπήρχε σε παλιότερες εποχές. Πρόκειται για μία «νέα μόδα» όπως την χαρακτηρίζει, που σε βάθος τοπίου διαφαίνεται το όφελος και η καινούργια ελπίδα (Παπαπαύλου 2015: 196)³⁷⁰. Τα γεγονότα όπως αναφέρει η Παπαπαύλου τονίζουν: «Το διαφορετικό και ο τρόπος που χρηματοδοτείται το διαφορετικό είναι η παράδοση, η παραδοσιακή μουσική, οι παραδοσιακές αξίες ζωής, στοιχεία που έχουν χαθεί από τον σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής των μεγαλουπόλεων (Παπαπαύλου 2015: 197).

8.6 Το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης – Η επιρροή στα μουσικά δεδομένα – Δράσεις και αντιδράσεις

Είναι εύκολο να δέχεσαι τον κόσμο όπως τον έχουν φτιάξει, το δύσκολο είναι να τον αλλάξεις και μαζί και τον εαυτό σου.

³⁶⁹ Ακολουθεί σχετικό απόσπασμα: «Η ομογενοποιημένη αντίληψη της παγκοσμιοποίησης προκαλεί την τάση προς το άλλο άκρο της πολιτισμικής αντίστασης. Ο κοινή λογική με βάση τη θεωρία των άκρων αναζητεί την μικρομοριακή σύνθεση και ανάλυση του ατόμου, που ουσιαστικά εκφράζεται με την αναζήτηση ελευθεριακών χαρακτηριστικών να αποδεσμευτεί από έναν μεγάλο μουσικό ιδεολογικό κλοιό που εκφράζει μια τεράστια μουσική κοινότητα και καταφεύγει σύστασή μιας μεσογειακής μουσικής κοινότητας και σε βάθος τοπίου στη διαλογική αντίληψη και στα παλιά πλαίσια επιτέλεσης της μουσικής που εξέφραζαν έναν κόσμο αντί εμπορικό ενάντια στην έννοια της μηχανικής αντίληψης και με σύμβολο την πρωτόγονη ζωή την εντοπιότητα και τα ηχητικά σημάδια του παρελθόντος που εκπροσωπεί η γκάντα», (Παπαπαύλου 2015: 195).

³⁷⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του γκαϊντατζή Δημήτρη που συμμετείχε στις μουσικές δράσεις της πλατείας με ζυγιά, νταούλι και γκάντα παίζοντας Θρακιώτικα: «Δεν πήγαμε εκεί για να κριτικάρουμε τους πολιτικούς, πήγαμε πιο πολύ για να κριτικάρουμε τον κόσμο που πήγε εκεί. Κατεμέ έτσι όπως το βλέπω το πράγμα ο κόσμος έχασε τις αξίες του, αυτό που είχε το λιτό και το απέριττο που ουσιαστικά είναι η παράδοσή μας και για αυτό έφτασε εδώ που έφτασε. Είχε όμως και τα καλά του, ο κόσμος σταμάτησε να βλέπει τηλεόραση, σταμάτησε να βλέπει τις σειρές, τις ειδήσεις κατέβαινε κάτω (...) Επίσης ο κόσμος μιλούσε μεταξύ του (...) Πλησίαζε την γκάντα για να χορέψει (...) Δεν έβγαιναν για να αντιδράσουν, έβγαιναν πιο πολύ γιατί έγινε μόδα, είχε αρχίσει να βγαίνει και στην τηλεόραση στο ίντερνετ κυκλοφορούσαν πολλά βιντεάκια άρθρα (...) Αυτό ήταν ωραίο, πολύ ωραίο το ότι ο κόσμος μιλούσε μεταξύ του κάτι που δεν το έβλεπε στην Αθήνα (...) Αυτό πράγμα το κρύο δεν υπήρχε, ήταν πολύ πιο ελεύθερος ο κόσμος», (Παπαπαύλου 2015: 196).

Η παγκοσμιοποίηση σε εθνικό – πολιτικό επίπεδο επέφερε την ομογενοποίηση πολιτιστικών στοιχείων ανά τον κόσμο με βαθύτερο αποτέλεσμα τον κορεσμό των ηθικών αξιών³⁷¹. Το γεγονός αυτό έθεσε την ανάγκη για ένα διαφορετικό κοινωνικό μοντέλο, το οποίο βασίστηκε στις παθημασιές του παρελθόντος, θέτοντας παράλληλα τους κανόνες διατήρησης των ιδιαίτερων τοπικών μικροδιαφορών (Σχινάς 2015: 408.)

Μία μεγάλη εξωτερική δύναμη όταν ασκεί περιμετρική πίεση σε μία μικρότερη μάζα, είτε με κατευθυνόμενα τεχνάσματα, είτε από φυσικά αίτια, οδηγεί στη συσπείρωση αυτής με ιδιαίτερα γνώρισμα τη σύσφιξη και ανάπτυξη εσωτερικών στενών δεσμών αλληλεπίδρασης και αλληλεγγύης. Στην προκείμενη περίπτωση, ορίζονται από τη μια τα στενά δεσμά τοπικών και εθνικών χαρακτηριστικών, αλλά από την άλλη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ταξικό φαινόμενο³⁷². Ουσιαστικά, η εξουσία και η πάλη των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων αντιστέκονται στην επεκτατική πολιτική (εξωτερική δύναμη) προσπαθώντας να διατηρήσουν την περιουσιακή τους κουλτούρα³⁷³.

Ο Αλεξιάδης Βασίλης τονίζει πως οι πρωτόγνωρες καταστάσεις της παγκοσμιοποίησης, οι οποίες μάλιστα συνοδεύονται από οικονομικές δραστηριότητες

³⁷¹ «Όσον αφορά τον πολιτικό βίο, όλες οι πολιτικές των «εθνών – κρατών» υπακούνε σε μία «ανώτερη πολιτική, αλλά και τις πολιτικές και κοινωνικές πρακτικές που υιοθετούνται στην καθημερινότητα της «εκάστοτε κοινωνίας». Σύμφωνα με τα παραπάνω, αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διάλυση τομέων οικονομικής και κοινωνικής δραστηριότητας και στην απελευθέρωση της διαδικασίας της «γιγάντωσης». Επίσης, η παγκοσμιοποίηση συνδέθηκε με την ιδέα της παγκόσμιας κουλτούρας που έχει τις ρίζες της στη γνωστή σύλληψη του κόσμου από τον *Mc Lucan* ως ένα παγκόσμιο χωριό στη δεκαετία του 1960. Η ιδέα αυτή επηρεάστηκε από τη ραγδαία ανάπτυξη των τεχνολογιών της πληροφορίας και ειδικότερα από τη δυνατότητα των μέσων επικοινωνίας να μεταδώσουν εικόνα σε όλον τον κόσμο ταυτόχρονα. Υπό αυτήν την έννοια αρχικά θεωρήθηκε πως η παγκοσμιοποίηση θα επιφέρει «ομογενοποίηση και στην κουλτούρα», (Καρανίκας 2011: 24).

³⁷² «Η «παράδοση» εμφανίζεται ως ένα κλειστό και περιχαρακωμένο όχημα «πολιτιστικής κληρονομιάς», απάντηση στην παγκοσμιοποίηση και στις κοινωνικές αλλαγές που επιφέρει. Χάνει τα χαρακτηριστικά εκείνης της «παράδοσης» με την χρηστική έννοια του όρου η οποία δεν είναι στατική και αφομοιώνει συνεχώς πρακτικές σε βάθος χρόνου. Πρόκειται για μια ανακατασκευή της «παράδοσης ή ταυτότητας» που έχει ως αποτέλεσμα την «επινοημένη παράδοση και ταυτότητα». Αυτές «οι ταυτότητες» δεν έχουν μόνο εθνικό χαρακτήρα, αλλά και ταξικό και εκφράζονται όχι μόνο από την ηγεμονικό λόγο», (Καρανίκας 2011: 28).

³⁷³ «Υπάρχει η πεποίθηση πως ο ρόλος του «έθνους – κράτους» έχει αποδυναμωθεί μέσα στο πλαίσιο της «παγκοσμιοποίησης» και υπονομεύεται η λειτουργία του. Τα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα συνεχώς αλλάζουν με αποτέλεσμα να «απειλείται η πολιτισμική πολυμορφία», κάτω από έναν ενιαίο «παγκόσμιο πολιτισμό». Αυτή «η απειλή απώλειας ταυτότητας», έχει ως αποτέλεσμα να προκαλεί μία αντίδραση, της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι η «περιχαράκωση στο κατά τόπους οικείο». Το γεγονός αυτό οδηγεί στην ενδυνάμωση των «εθνικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων». Η «απόρριψη» της νεωτερικότητας παίρνει τη μορφή «της επιστροφής στην ταυτότητα και την επαναανακάλυψή της. Αυτά τα αισθήματα ισχυροποιεί και η οικονομική ανασφάλεια», (Καρανίκας 2011: 23).

προκαλούν «τάσεις φόβου και αποδοχής»³⁷⁴. Εάν χωρίζαμε σε περιόδους από το 1980 και μετέπειτα θα διαπιστώναμε πως οι εποχές χαρακτηρίζονται από εναλλασσόμενες κοινωνικές τάσεις «επομένως άλλες επιρροές στη μουσική, τα είδη και τα όργανα».

Επιπρόσθετα, ο Αλεξιάδης Βασίλης υποστηρίζει πως υπάρχει διαμεσολαβημένη σχέση της παράδοσης με τους νέους την τελευταία δεκαπενταετία με απώτερο στόχο τη διατήρηση εσωτερικών χαρακτηριστικών: «Οι παράγοντες που οδηγούν κάποιον στην ενασχόληση με το όργανο είναι σίγουρα πολλοί και μάλλον συνδέονται με τη γενικότερη τάση στροφής των νέων στην παράδοση τα τελευταία δεκαπέντε με είκοσι χρόνια που λίγο θα έλεγα έχουν να κάνουν με εθνικιστικές τάσεις και τάσεις «προστασίας» έναντι του «νέου»³⁷⁵.

Οι τσαμπούνες και οι γκάντες αποτέλεσαν ένα αποκούμπι για τους ανθρώπους που είχαν μπουχτίσει όλο αυτό το καταναλωτικό μοντέλο και έψαχναν να βρουν νέες οδούς πολιτισμού, ένα διαφορετικό ιδεολογικό μοντέλο, το οποίο να αντιστέκεται στην ομογενοποιημένη αστική υπερτοπική πολιτισμική γραμμή. Ο Αλέκος Αλεξανδρόπουλος υποστηρίζει: «Θεωρώ τέτοια όργανα σαν την γκάντα και τέτοιοι τρόποι ζωής και τέτοιες ανατροπές, θα προκύψουν μαζί με κάποια επιστροφή σε κάποιες ρίζες. Δηλαδή, να γυρίσουμε όλοι στο χωριό μας και να αρχίσουμε να δουλεύουμε (...) η φύση να είναι στην καθημερινότητα του καθενός».

8.7 Πολιτισμική αντίσταση

«Εκεί που οι παλιοί τρόποι είναι ζωντανοί οι παραδόσεις δε χρειάζεται ούτε να αναβιώσουν, ούτε να εφευρεθούν», Eric Hobsbawm.

³⁷⁴ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλεξιάδη Βασίλη, ο οποίος έχει τελειώσει το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα και πραγματοποιεί το μεταπτυχιακό του στη Νέα Υόρκη με θέμα: «Πολιτική και Παγκοσμιοποίηση»: «Σε περιόδους όπου οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με κάτι καινούργιο (λ.χ. παγκοσμιοποίηση μέσω οικονομικής ανάπτυξης) υπάρχουν τάσεις φόβου και αποδοχής. Τώρα η κάθε περίοδος είναι διαφορετική. Άλλες οι τάσεις το 1980, άλλες το 2000 και επομένως άλλες επιρροές στη μουσική, τα είδη και τα όργανα. Στην περίπτωση της γκάντας δεν μπορώ να σου πω, δε γνωρίζω καθόλου το κοινό της, ούτε τις περιοχές στις οποίες παίζονται τα όργανα».

³⁷⁵ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Αλεξιάδη Βασίλη: «Γενικά η παράδοση εξήλθε της φάσης καπελώματος από την εκκλησία που είχε οδηγήσει τη νεολαία μακριά από την παράδοση και μέσω της παγκοσμιοποίησης. Ας πούμε εφόσον θέλεις να μιλήσεις με αυτούς τους όρους και επομένως του διαδικτύου, ήρθαν κοντά σε ακούσματα παράδοσης».

Τα χαρακτηριστικά της κουλτούρας σε συσχετισμό με την κοινωνία αποτελούν είδος εξέλιξης και μετάπλασης στο πολιτισμικό περιβάλλον της (Σκιαδά 1993: 85)³⁷⁶. Οι μεταβαλλόμενες κοινωνικές αλλαγές αντανακλώνται τόσο ιδεολογικά, όσο και στον κόσμο των υλικών αντικείμενων (Σκιαδά 1993: 85). Ο προσανατολισμός της παγκόσμιας αγοράς, τα εμπορικά δεδομένα διαμόρφωσαν θεμιτές δομές διαχείρισης και διαμόρφωσης της μουσικής αγοράς, τυποποιώντας μουσικά είδη και αισθητικές σε παγκόσμια εμβέλεια (Παπαπαύλου 2013: 2).

Η Παπαπαύλου υποστηρίζει πως μηδενίζεται η διαφορετικότητα με αποτέλεσμα τη θέσπιση της ομογενοποιημένης παγκόσμιας μουσικής, που απορρέει από τη Δύση, ενώ στην αντίπερα όχθη δημιουργείται η τάση για ομογενοποίηση στον ευρύτερο χώρο της Μεσογείου με χαρακτηριστικά τοπικού πολιτισμικού αγώνα, συγκεκριμένα αναφέρει: *«Η Μεσογειακή μουσική ως κατηγορία συγκεντρωτικού, συμπεριληπτικού χαρακτήρα λειτουργεί όντως ομογενοποιητικά για τις επιμέρους μουσικές παραδόσεις των διαφορετικών Μεσογειακών μουσικών πολιτισμών, συγχρόνως όμως μπορεί να ιδωθεί και ως τοπική, περιφερειακή αντίσταση στις αγγλο-αμερικανικές μουσικές επελάσεις της pop music. Με άλλα λόγια θα μπορούσε να ιδωθεί και ως φυγόκεντρος αντίσταση στη μουσική ομογενοποίηση της παγκόσμιας αγοράς»*, (Παπαπαύλου 2013: 13). Επίσης, αξιοσημείωτα είναι τα λόγια του Θεοδόση Λογαρούδη, ο οποίος τονίζει πως οι νέοι πια δεν ακούν τα τοπικά τραγούδια και αυτά τείνουν να χαθούν, θέτοντας την κυριαρχία της Δύσης με τη χαρακτηριστική φράση *«τα ξένα θα ακούν»*³⁷⁷.

Κοιτάζοντας τα εσώψυχα των αστικών πόλεων και βάζοντας τον πήχη σε μικρότερη, αλλά ταυτόχρονα σε παγκόσμια κλίμακα, η κοινωνική παγκόσμια πολιτισμική αντίδραση εξελίσσεται σαν ντόμινο εναλλασσόμενο από τόπο σε τόπο ταυτόχρονα

³⁷⁶«Κουλτούρα αρχικά σύμφωνα με τον Taylor ορίζεται ως ένας συνολικός τρόπος ζωής μίας ομάδας ή κοινωνίας. Κουλτούρα είναι αυτή η πολύπλοκη ολότητα η οποία περιλαμβάνει τη γνώση, τα πιστεύω, τον νόμο, τα έθιμα και οποιαδήποτε άλλη δεξιότητα και συνήθεια αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας», (Καρανίκας 2011: 20).

³⁷⁷Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Λογαρούδη Θεοδόση: *«Κοίτα τόσα που ξέρω εγώ είναι πολλά, αλλά επειδή δεν έχουμε τώρα σύλλογο, ποιος θα πάει να παίξει έτσι σε σύλλογο; Εδώ άτομα θέλει έμειναν εδώ, πέθαναν. Γιατί τα μικρά τώρα μαθαίνουν άλλα πράγματα. Οι μεγάλοι ξέρουν τα παλιά, τα μικρά ξέρουν τα καινούρια. Είδες κανένα μικρό να πάει να πει τραγούδια; Τίποτα! Θα τα χαλάσουμε τα δικά μας, τα άλλα τα ξένα θα τα ακούν»*.

αλλά και παράλληλα σε αποστάσεις περιόδων³⁷⁸. Η μετάβαση του κόσμου πίσω στον παλιό τρόπο ζωής, το κίνημα των αγανακτισμένων σηματοδοτείται μέσα από τα μουσικά δρώμενα μιας αστικής καταναλωτικής κοινωνίας που προσπαθεί να κρατήσει ότι έμεινε όρθιο από τον πολιτισμό της για να επιβιώσει. *«Ο κόσμος πρέπει να γυρίσει στον παραδοσιακό τρόπο ζωής του γιατί ουσιαστικά ο στόχος δεν είναι να μας πάρουν τα λεφτά, ο στόχος είναι η βάση να αλλοιώσουν τον πολιτισμό, να αλλοιώσουν τον τρόπο σκέψης του λαουτζίκου, την προσέγγιση σε οτιδήποτε έχει στη ζωή του, στη διασκέδαση του γιατί ουσιαστικά εκεί είναι τα θεμέλια της κοινωνίας. Αν μπορέσουν να το αλλοιώσουν αυτό, δηλαδή ο νέος να μην στρέφεται στην παράδοση τον κάνουν ότι θέλουν μετά. Άμα κρατήσω όμως τον πολιτισμό μου και τη γη να μου πάρουν θα επιβιώσω»*³⁷⁹, (Παπαπαύλου 2015: 199).

Ο Σχινάς αναλύοντας το πλαίσιο για τις τσαμπούνες και βασιζόμενος στη θεωρητική κατεύθυνση της Livingston T. υποστηρίζει: *«Εντοπίζονται σημάδια πολιτισμικής αντίστασης στις τάξεις των αναβιωτών να προβάλλουν την παράδοση τους ως εναλλακτική πρόταση σε ορισμένα κυρίαρχα μουσικά ρεύματα»*³⁸⁰. Η δράση των πολιτιστικών συλλόγων στην Ελλάδα στο μουσικό σκέλος, όπως υποστηρίζει ο Ματακάκης Στέργιος, δεν αντιστάθηκε: *«Στην αισθητική του σκυλάδικου το αντίθετο υιοθετεί την υποκουλτούρα ενσωματώνοντας στοιχεία της»*³⁸¹.

³⁷⁸ Αναφέρομαι στο φαινόμενο των εξεγέρσεων στην αραβική άνοιξη που επηρέασε τις κινηματικές διαδικασίες στην Ισπανία, οι οποίες επηρέασαν την Ελλάδα και μετέπειτα επηρεάστηκε το κίνημα κατά της παγκοσμιοποίησης στην Αμερική.

³⁷⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του γκαϊντατζή Δημήτρη, (Παπαπαύλου 2015: 199).

³⁸⁰ Ο Σχινάς Περικλής αναφερόμενος στη θεωρία αναβιώσεων, έχοντας σαν θεωρητική γραμμή την Λίβινγκστον παραθέτει: *«Κάθε κοινωνικό κίνημα, ειδικότερα δε κίνημα πολιτισμικής αναζωογόνησης, που έχει ως στόχο την ανασύσταση και τη διατήρηση μιας μουσικής παράδοσης που είτε θεωρείται πως βαίνει προς εξαφάνιση είτε ανήκει ολοκληρωτικά στο παρελθόν. Ο σκοπός του κινήματος είναι διττός: αφενός να χρησιμεύσει ως έκφραση πολιτισμικής αντίστασης και ως εναλλακτική πρόταση στην κυρίαρχη κουλτούρα, και αφετέρου να βελτιώσει την υπάρχουσα κουλτούρα μέσα από τις αξίες που στηρίζονται στην ιστορική αξία και στην αυθεντικότητα που εκφράζουν οι αναβιωτές»*, Livingston, Tamara E., *Music Revivals: Towards a General Theory*, Ethnomusicology, Vol. 43, Τεύχος 1, (χειμώνας 1999), pp. 66 – 85, (Σχινάς 2015: 408).

³⁸¹ Απόσπασμα από τη διαδικτυακή συνέντευξη του Ματακάκη Στέργιου: *«Αυτό που βλέπω εγώ είναι ότι όχι μόνο δεν έχει απεμπολιστεί η αισθητική του σκυλάδικου, αλλά αρχίζει να ενσωματώνεται στα γλέντια των συλλόγων (...) Η γκάιντα «ανακαλύφθηκε» από τους πολιτιστικούς συλλόγους προκειμένου να ενδυναμωθεί η αίσθηση του «αυθεντικού» κάτι το οποίο αποτελούσε και αποτελεί το ζητούμενο για το μοντέλο αυτό. Η πολιτισμική αντίσταση μπορεί να υπήρξε ή να υπάρχει, αλλά μόνο κατά περίπτωση»*.

Ουσιαστικά, η πολιτισμική αντίσταση στο κίνημα των αγανακτισμένων συνοδεύτηκε από την έννοια της λαϊκής αντίστασης σε όσους επιβουλεύονται τον λαό (Παπαπαύλου 2015: 193). Η «αντίσταση» στελεχώνει τις κραυγές των μεταγενέστερων γενεών που μέσα από τις πολλαπλές μορφές τέχνης βροντοφωνάζει όχι στην καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, προσπαθώντας μέσα από τις δράσεις να διατηρήσει την όποια αξιοπρέπεια τους έχει απομείνει (Παπαπαύλου 2015: 193).

Στα πλαίσια ενός πολιτισμικού αγώνα το ανθρώπινο στοιχείο αντιπροσωπεύει τη συλλογική δύναμη που στηρίζεται στην αλληλεγγύη, στο εσωτερικό ψυχικό παρορμητικό συναίσθημα που υπερισχύει σε οποιαδήποτε μορφή ορθής λογικής (Παπαπαύλου 2015: 48 – 56). Οι άνθρωποι μέσα από κινηματικές αντιστασιακές διαδικασίες βιώνουν συλλογικές συναισθηματικές εμπειρίες έχοντας ως σημείο αναφοράς την πολιτισμική αντίσταση, που εκφράζεται μέσα σε δημοκρατικά πλαίσια συνύπαρξης με πρωταγωνιστή τη μουσική (την γκάιντα) και το ανθρώπινο συναίσθημα³⁸².

Οι γκάιντες, οι τσαμπούνες, τα τουλούμ και το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο του αγροκτηνοτροφικού μοντέλου ζωής μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν, αποτελεί μοντέλο εξελικτικό και αντιγράψιμο προς τις αστικές κοινωνίες. Παράλληλα, σε βάθος τοπίου αποτελεί πόλο έλξης προς την παγκόσμια δυτική καλλιτεχνική και επιστημονική κουλτούρα, χρηματοδοτώντας νέα εξελικτικά μοντέλα της ανθρώπινης καλλιέργειας και έχοντας ως βασικό χαρακτηριστικό την αντίσταση στον ομογενοποιημένο τρόπο σκέψης και ζωής. Ο κόσμος της γκάιντας αποτελεί το σύμβολο που προτάσσει μια στάση ζωής που αντιτίθεται στο σήμερα, εναντιώνεται στον εκμοντερνισμό και στην πνευματική αποικιοκρατική πολιτισμική παρεμβολή των επεκτατικών εξουσιαστικών μηχανισμών της καπιταλιστικής ιδεολογίας.

³⁸² «Τα συναισθήματα αποτελούν βασική αιτία με την έννοια του κινητηρίου μοχλού σε ένα κοινωνικό κίνημα, είναι μέρος της ροής της δράσης και της αλληλεπίδρασης και όχι απλά προϋπάρχοντα κίνητρα για συμμετοχή. Είναι μέρος της κουλτούρας και άρα μέρος ενός κοινωνικού κινήματος», (Παπαπαύλου 2015: 56).

8.8 Η γκάιντα σαν σύμβολο

«Η γκάιντα δεν αποτελεί ένα μουσικό όργανο κοινότυπο και απρόσωπο σκιαγραφείται σαν σύμβολο ενός ολοκλήρου κόσμου, ενός ανθρώπινου είδους το οποίο καλούμαστε να ανακαλύψουμε»³⁸³. Είναι η αφορμή που ξυπνά πτυχές του παρελθόντος, ιστορικά γεγονότα τα οποία σχετίζονται με πολιτισμικές περιόδους, με την ανθρώπινη συνέχεια, μια «ζιπαρισμένη» μορφή από την κουλτούρα της υπαίθρου.

Ο Ανδριώτης Κώστας θεωρεί την γκάιντα σαν σύμβολο που εν μέρει χαρακτηρίζει και περιοχές, χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Θεωρώ πως η γκάιντα είναι η πιο συμπυκνωμένη μορφή Θράκης που μπορείς να λάβεις. Κάτι σαν το Holly Grail (Άγιο δισκοπότηρο) της Θράκης (...) Με αυτήν έκλαιγε, με αυτήν πέρναγε την ώρα του (...) την έκρυβε να μην την πάρουνε στον εμφύλιο, την πήρε στη μετανάστευση, μαζί ζαναγύρισε (...) μαζί με την γκάιντα φουσκώνει και η Θράκη*». Είναι ο φωτεινός φάρος που ελκύει. Το χαμένο λιμάνι που φαντάζει σαν ουτοπική μαγική εικόνα.

Στις μεγάλες αστικές πόλεις, η γκάιντα άρχισε σιγά σιγά να ενοχοποιείται και να περνά στις συνειδήσεις του κόσμου σαν ένα όργανο που εντάσσεται σε μια διαφορετική κουλτούρα, που διακατέχονταν από τους νόμους της πολιτισμικής συνεισφοράς και της ελευθερίας, εκφράσεις που σε βάθος τοπίου ενώνουν το κοινό της σε μια ιδεολογική κατεύθυνση³⁸⁴. Το πρόσωπο σύμβολο κρυφής αντίστασης της γκάιντας πλαισιώνεται μέσα από την απενοχοποίησή της, εκπροσωπώντας κάτι από τις παλιές ηθικές αξίες «*τον άλλο τρόπο ζωής*», ξυπνά τη χαμένη ουτοπική πατρίδα αυτή που μας πήραν και αναγεννά μια αλήθεια, πλαισιώνοντας ένα ακατέργαστο συναίσθημα της πραγματικής ζωής και όχι της κατασκευασμένης, (Παπαπαύλου 2015: 200).

³⁸³ Απόσπασμα από την ομιλία του Σαρρή Χαρίδημου στο Σεμινάριο Εβρίτικης Γκάιντας στο Διδυμότειχο, 2017.

³⁸⁴ Ο Σχινάς στο ακόλουθο απόσπασμα αναφέρει για τις τσαμπούνες: «*Μέσα σε όλη την ποικιλία των συμβολισμών που μπορεί να λάβει ένα όργανο και των τρόπων μέσα από τους οποίους γίνεται αυτή η αναγωγή, ένα σημείο που απάντα αρκετά συχνά ώστε να μπορεί ίσως να θεωρηθεί κανόνας είναι ότι στις περιπτώσεις που το όργανο σύμβολο συσπειρώνει μια ομάδα, κοινότητα, έθνος, όσους μοιράζονται μια κοινή ιερολογία πρόκειται για μια ομάδα που υπήρχε ήδη. Οποσδήποτε η χρήση συμβόλων συντελεί στη σύσφιξη εξωτερικών δεσμών και στην αποκρυστάλλωση των στοιχείων που ενώνουν τα μέλη της ομάδας, δεν εντοπίζονται όμως περιπτώσεις ομάδων που δημιουργήθηκαν εξαρχής γύρω από το όργανο*», (Σχινάς 2015: 435).

Η γκάιντα όπως αναφέρει ο Σαρρής Χαρίδημος χρίζει σύμβολο ψυχο-ακουστικής, «Δεν είναι εύκολο να αγκαλιάσεις ένα όργανο που έχει υφή ανθρώπινου σώματος που είναι σαν να αγκαλιάζεις έναν άνθρωπο και να του καταθέτεις την ανάσα σου και να βγάζει δύο ήχους που να σε συντονίζουν σύνκορφα, ένας μπάσος και ένας πρίμος. Πρέπει να γίνει μια μελέτη ποια είναι η επίδρασή της στον άνθρωπο».

Ουσιαστικά, το άκουσμά της δημιούργησε την ένωση πολλών φωνών που ενώθηκαν και αποτέλεσαν μια μεγάλη κηλίδα παρορμητικού ποταμού. Ο ήχος που βγαίνει από το ασκί κάνει τις τρίχες από στο σώμα ολόκληρο να σηκώνονται από την κεφαλή έως τα πόδια, τα μάτια τα αισθάνονται υγρά και την ψύχη να φτερουγίζει στην γη της ουτοπίας, όπως την περιγράφει ο Δεντσίδης Δημήτρης περιγράφοντας το όνειρο του Θεοδόση Λογαρούδη, ο οποίος έφυγε πρόσφατα από τη ζωή. «Τι ήταν το σημερινό; Γιορτή; Γλέντι; Αφιέρωμα στην ημέρα; Απαντώ με τα λόγια του παππού Θεοδόση, όπως μου τα είπε σε παλιότερη συνάντησή μας. Λέει είδα στο όνειρό μου κάτι: «Είμαι σε ένα καταπράσινο μέρος με λουλούδια και δέντρα και εκεί που περπατώ ξαφνικά ακούω γκάιντες, ακούω λαλήματα και τραγούδια, βλέπω χορούς και φαγητά και λέω, α! να! Πρέπει να είναι ο παράδεισος εδώ, εδώ θέλω να έρθω»³⁸⁵.

9 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ:

Αξιολόγηση – Συμπέρασμα: Ανασκόπηση της πορείας της γκάιντας μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα

Ο ρόλος της γκάιντας ήταν κυρίαρχος στις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες του Έβρου, καθώς ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με τον εορταστικό κύκλο του έτους και της

³⁸⁵ Απόσπασμα από το άρθρο στην εφημερίδα «Η γνώμη», με τίτλο «Λαλήματα γκάιντας: Η απλότητα της Θρακιώτικης μουσικής σε όλο της το μεγαλείο», (15/03/2017).

Ανακτήθηκε από:

<http://www.gnomionline.gr/%CE%BB%CE%B1%CE%BB%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%B9%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BB%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B8/>

βλάστησης, σε παραλληλισμό με τον ανθρώπινο κύκλο ζωής στα πλαίσια της κοινότητας. Εργασία και γκάιντα συνυπάρχουν, με τους βιότοπους να αποτελούν το φυσικό περιβάλλον της γκάιντας και τους ποιμένες τους φυσικούς αυτουργούς.

Η προφορική παράδοση είναι το όχημα διδαχής, καθώς μεταβαίνει από γενιά σε γενιά με μια φυσική διαδικασία, όπως η μητρική γλώσσα που μαθαίνει το νεογνό από τους γονείς του. Η εκμάθηση επέρχεται μέσα από την καθημερινή τριβή και έχει σαν βάση το ρητό: «η μητέρα της μάθησης είναι η επανάληψη», με την όραση και ακοή να αποτελούν τα αισθητήρια όργανα εκμάθησης του οργάνου και το οικογενειακό περιβάλλον μαζί με τον κύκλο παλαιών οργανοπαιχτών να αποτελούν τους φορείς μεταβίβασης.

Η μουσική δεν ορίζεται βάσει εμπορικών δεδομένων, αντίθετα συνδέεται με την ανάγκη έκφρασης της κοινότητας. Οι έντονες τοπικές διαφοροποιήσεις αναδεικνύουν κύματα πολλαπλών μορφών παραλλαγών πολιτισμού. Ο γκαϊντατζής είναι ο αναμεταδότης της πολιτιστικής κληρονομιάς, η φιγούρα που φανερώνει την ταυτότητα του κάθε τόπου. Μέσα του όμως φωλιάζει η ντροπή και η γκάιντα στα χεριά του φέρει το στίγμα του ενοχοποιημένου οργάνου. Η ύπαιθρος παράγει πολιτισμό έχοντας φωτεινό φάρο της την γκάιντα, που συμπυκνώνει μέσα της το στίγμα της συλλογικής ανθρώπινης ύπαρξης.

Τα πέτρινα χρόνια έχουν αντίκτυπο τόσο στο φυσικό της περιβάλλον, όσο και στη μετάδοσή της στη νέα γενιά. Χαρακτηριστικό γεγονός αποτελεί το χάσμα των γενεών που δημιουργήθηκε στο γενεαλογικό μουσικό δέντρο, απόρροια της κλιμάκωσης των κοινωνικών διαταραχών που επέφερε η μετανάστευση, κλονίζοντας συθέμελα και διαμορφώνοντας τη δομική σύσταση των κοινωνιών την περίοδο της μετεμφυλιακής εποχής. Το κλίμα διχόνοιας και η έντονη συναισθηματική φόρτιση που επικρατεί, αποφέρουν σιγή στα μουσικά δεδομένα της κοινότητας, καθώς μολύνεται η καρδιά των κοινωνιών του Έβρου το χοροστάσι, ο κλειστός κύκλος, η αυτάρκεια και η αυτοδυναμία.

Το νέο μέτωπο των τεχνολογικών, πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων ανά τον κόσμο αναδιαμορφώνουν τα δεδομένα τόσο στην Ελλάδα, καθώς και στην ευρύτερη έκταση των παραμεθόριων περιοχών. Η ραγδαία τάση του εκπολιτισμού

ταυτίζεται με τον εκσυγχρονισμό και τον εξευρωπαϊσμό, γεγονός που μετέβαλλε τόσο τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, αλλά και το πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας.

Η φορεσιά αλλάζει, μυρίζει άρωμα ευρωπαϊκό. Η νέα εποχή των μοντέρνων καιρών, εκτοπίζει την γκάιντα, καθώς έρχονται στο προσκήνιο όργανα πιο εξελιγμένα. Η προφορική παράδοση δίνει τη θέση της στην εκπαίδευση τυπικής εγγράμματης λόγιας κουλτούρας. Τα τοπικά δρώμενα εγκαταλείπονται, οι γκαϊντατζήδες μειώνονται σταδιακά από φυσικά αίτια και παράλληλα η γκάιντα θεωρείται όργανο παρακατιανό.

Η αστική κουλτούρα με διαμεσολαβητές τα Μ.Μ.Ε. και τη δισκογραφία χτίζουν εμπορικά οικοδομήματα, βασιζόμενα στο κλαρίνο και την κομπανία. Η μουσική βιομηχανία δημιουργεί νέους τύπους ψυχαγωγίας, παράσταση και συναυλία εκτοπίζουν τη διαλογικότητα του γλεντιού και τα υπερτοπικά ομογενοποιημένα ρεπερτόρια συμβάλλουν στο να χαθεί το τοπικό στοιχείο και τη θέση του να πάρει το εθνικό.

Η προσπάθεια του έθνους – κράτους βασίζεται στη λογική να χτιστεί μια ενιαία ανθρώπινη, αλλά και μουσική συνείδηση. Τα αστικά κέντρα προβάλλουν το πανελλήνιο ρεπερτόριο, που σηματοδοτεί τη γραμμή ακολουθίας, την οποία διαλαλούν δισκογραφία και ράδιο – τηλεόραση. Οι εκπομπές της κρατικής Ε.Ι.Ρ. στη Θράκη προβάλλουν την ομογενοποιημένη δυτικό – βυζαντινή όψη, επιδιώκοντας τη σύνδεση του αρχαίου παρελθόντος, δια της οδού των σταρ (προτύπων) που έχουν επιλέξει για την ενορχήστρωση της εθνικής μουσικής κουλτούρας.

Η επιρροή και η μεταφορά ξένων πολιτισμικών δανείων, διαμορφώνουν τη νέα πολιτισμική ταυτότητα. Σε αυτό συμβάλλουν το εκπαιδευτικό σύστημα, ο στρατός, αλλά και η επιστροφή του πρώτου κύματος των επαναπατριζόμενων. Ο καινούργιος ήχος επεκτείνεται και κατακτάει. Γκάιντα και παράδοση φαντάζουν μουσειακό – γραφικό έργο τέχνης. Η γκάιντα περιθωριοποιείται, απαξιώνεται και η αισθητική του παλιού κόσμου αναζητείται.

Τα πρώτα σημάδια ανανέωσης του ενδιαφέροντος για τον άσκαυλο παρατηρούνται την χρονική περίοδο 1980 – 1990. Αποδίδονται στην αύξουσα πορεία των πολιτιστικών συλλόγων, που έχουν κυρίαρχο μέλημα τη διάσωση και διάδοση του λαϊκού πολιτισμού στη νέα γενιά, μέσα από τις καλλιτεχνικές χορευτικές εκδηλώσεις,

με σκοπό την αναβάθμιση του πνευματικού επιπέδου και την τόνωση της εθνοτοπικής ταυτότητας.

Ο ρόλος των επαναπατριζόμενων, καθώς και η γυναικεία συνεισφορά στο κομμάτι του επαναπροσδιορισμού της παράδοσης είναι τα ισχυρά όπλα. Δημιουργείται μια νέα δυναμική για την γκάιντα, καθώς κοινοποιούν στον δημόσιο χώρο την αισθητική και την πληροφορία του παλιού κόσμου, προσπαθώντας να συνδέσουν την άκρη του χαμένου νήματος. Χορός και τραγούδι ξανά ζωντανεύουν στην πλατεία του χωριού, επαναφέροντας τις μνήμες του παρελθόντος, τους πάνδημους χορούς και το χοροστάσι.

Το 1980 και μετέπειτα η γκάιντα αρχίζει να κερδίζει το χαμένο έδαφος. Ο γκαϊντατζής αντιμετωπίζεται σαν ισότιμο μέλος της κοινότητας. Νέοι γκαϊντατζήδες εμφανίζονται στο προσκήνιο και πολλοί από τους παλιούς ξανά πιάνουν την γκάιντα στα πλαίσια όμως της παράστασης – φολκλόρ που θέτει νέους κανόνες. Η γκάιντα έχει χάσει το παλιό της κοινωνικό πλαίσιο.

Παράσταση και τηλεόραση διαμορφώνουν μια άλλη αισθητική ελεγχόμενη, λειτουργούν σαν να είναι η κοινότητα του χωριού μέσα σε ένα πνεύμα εξουσιαστικό, που αποπνέει η δύναμη της οθόνης. Η κοινότητα πάλι από την πλευρά της, αποσκοπεί στην προβολή του τοπικού πολιτισμού στις αστικές πόλεις. Ο ρόλος που διαδραματίζουν τα Μ.Μ.Ε. προβάλλοντας τα τοπικά φεστιβάλ, έχει θετικό και αρνητικό πρόσημο, καθώς από τη μια προβάλλουν, αλλά από την άλλη θέτουν κανόνες σκηνοθεσίας διαμορφώνοντας ένα αλλοιωμένο αποτέλεσμα.

Ο θεσμός των συλλόγων στις αστικές πόλεις κινεί το ενδιαφέρον της νέας γενιάς, αρχικά συμμετέχοντας σαν χορευτές και μετά με την ιδιότητα του γκαϊντατζή. Το δίκτυο της παράστασης και αναπαράστασης της παράδοσης κινείται στα δεδομένα της κατανάλωσης και του θεάματος προς πώληση. Ουσιαστικά, προβάλλονται η εθνική υπερηφάνεια, το αρχαίο παρελθόν με ύφος και αισθητική θεατρικού χορευτικού.

Ωστόσο, μέσα από μια μολυσματική διαδικασία αναδεικνύονται νέοι ορίζοντες, καθώς το φάσμα της γκάιντας αποκτά εύρος κύματος. Το ενδιαφέρον μεταφέρεται στις αστικές πόλεις και σε ανθρώπους που δεν κατάγονται κατά ανάγκη από την περιοχή που κυριαρχούσε η γκάιντα. Η έλξη για την γκάιντα και για τους παλιούς

γκαϊντατζήδες ενώνει τους ενδιαφερόμενους και συνάμα δημιουργεί νέα ανανεωτικά κύτταρα ακροατηρίου.

Το κοινωνικό προφίλ πλέον πια της γκάιντας έχει αλλάξει, δεν είναι το όργανο της ντροπής των τσομπάνηδων. Έχει αποκτήσει αξία στα μάτια του κόσμου και φαντάζει σπάνιο αξιοθέατο άλλης εποχής που πλέον πια έχει διαχρονική όψη και χροιά.

Η κατάσταση εντός του πολιτισμικού περιβάλλοντος της γκάιντας είναι ωστόσο αμφιταλαντευόμενη. Η γειτνίαση με το γειτονικό πολιτισμό της Βουλγαρίας δεν αποφέρει καρπούς σε επίπεδο αναγέννησης. Η πορεία των Βουλγάρων είναι διαφορετική, καθώς η γκάιντα στη Βουλγαρία αποκτά πανεπιστημιακό πρόσωπο. Στον Έβρο οι φορείς της συνέχειας ήταν λιγοστοί, γεγονός που συμβάλλει ώστε να μην ομογενοποιηθεί η γκάιντα, συμβάν που στη Βουλγαρία πήρε έκταση μετά από τις πολιτιστικές πολιτικές που εφάρμοσε η άρχουσα τάξη. Το γεγονός της εύκολης εύρεσης γκάιντας από τη Βουλγαρία συμβάλλει εν μέρει στην επιβράδυνση της υποχώρησης και ταυτόχρονα ανανεώνει το ενδιαφέρον στους εναπομείναντες. Τα μουσικά δάνεια από τη γείτονα χώρα δεν αφυπνίζουν μουσικά – ανανεωτικά κύτταρα που να επαναπροσδιορίζουν το κύμα της νέας γενιάς για την γκάιντα. Η νέα γενιά γκαϊντατζήδων στις αρχές του 1995 διαφαίνεται αγνά καθώς στο τοπικό τόξο του Έβρου οι εναπομείναντες είναι λιγοστοί και μεγάλης ηλικίας. Η αναβίωση κορυφώνεται το 2000 στην ευρύτερη περιοχή Θράκης – Έβρου μέσα από τη βιωματική διαδικασία του τελετουργικού γλεντιού, καθώς και τον επαναπροσδιορισμό των τοπικών εθίμων. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι πολιτιστικοί σύλλογοι ώστε η γκάιντα να αναδειχτεί. Παύει πλέον πια η γκάιντα να αντιμετωπίζεται σαν ένα παρακατιανό όργανο, «απενοχοποιείται» και ακολουθεί αντίθετη πορεία από έξω προς τα μέσα. Σημαντική είναι η συμβολή των αστών μουσικών ερευνητών καθώς μεταδίδουν την τάση αναβίωσης και στους Εβρίτες, οι οποίοι με τη σειρά τους ευαισθητοποιούνται ώστε να μην κοπεί εντελώς ο ομφάλιος λώρος. Η νέα γενιά, βάση συντονισμένης προσπάθειας συνδέεται με τη γενιά των παππούδων αποτελώντας έναν συλλογικό κορμό.

Οι τομείς που διαδραμάτισαν την εξελικτική πορεία είναι η θέσπιση μαθημάτων γκάιντας τα φεστιβάλ γκάιντας εντός και εκτός Έβρου, το διαδίκτυο, τα Μ.Μ.Ε. και η δισκογραφία, τα μουσικά σχολεία και πανεπιστήμια, καθώς και η λειτουργία του

πενθήμερου Σεμιναρίου Εβρίτικης Γκάιντας που λαμβάνει χώρα στο Διδυμότειχο από το 2012. Η πορεία των μεταγκαινατζήδων στιγματίζεται από τη δράση των πολιτιστικών συλλόγων και το βασικό ζητούμενο είναι η απόσπαση από τα θεατρικά φολκορικά δεδομένα. Σε μεγαλύτερη κλίμακα η γκάιντα συνυπάρχει με όργανα δυτικού τύπου και αποκτά υπερτοπικό χαρακτήρα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αγγούσης Νικόλαος, 2009. *Μουσική παράδοση της Θράκης: Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα*. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, σελ. 16 – 29.
2. Αλεξομανωλάκη Μαργαρίτα, 2011. *Η μμουσική ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά και το μμουσικό όργανο ως υλικό σύμβολό της. Μελέτη τριών περιπτώσεων: Μουσείο Μουσικών Οργάνων Βρυξελλών, Μουσείο Μουσικών Οργάνων Παρισιού, και Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Φοίβος Ανωγειανάκης – Κέντρο Εθνομουσικολογίας*. Εργασία, Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης, Εθνικό Κέντρο Δημόσιας Διοίκησης και Αυτοδιοίκησης Αθήνα, σελ. 9 – 18.
Ανακτήθηκε από:
http://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies_esdd/21/2/1591.pdf
στις 20/10/2017, 17:35 μ.μ.
3. Ανωγειανάκης Φοίβος, 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. 2^η έκδοση, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα, σελ. 183 – 198.
4. Ανδρέου Ανδρέας, Ηλιάδου – Τάχου Σοφία, Μπέτσας Γιάννης, 2008. *Από το «παιδομάζωμα» στο βασιλικό «παιδοφύλαγμα»: Μεταπολεμικές όψεις κοινωνικής δικαιοσύνης στις Βόρειες Επαρχίες της χώρας*. Εισήγηση στο 5^ο συνέδριο Ιστορίας της εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Πατρών «Εκπαίδευση και κοινωνική δικαιοσύνη», σελ. 1 – 12.
Ανακτήθηκε από:
<http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/?section=985&language=el&itemid706=1112>
στις 25/10/2017, 11:28 π.μ.

5. Αυδίκος Ευάγγελος, 2002. *Μουσικοί και Τραγουδιστές της Θράκης. Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*. Υπουργείο Πολιτισμού – Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων – Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης – Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης – Μικράς Ασίας – Ευξείνου Πόντου, Αλεξανδρούπολη, σελ. 11 – 40.
6. Αυδίκος Ευάγγελος, 2009. *Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού: Λαογραφίες, Λαϊκοί Πολιτισμοί, Ταυτότητες*. Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, σελ. 25 – 85, σελ. 231 – 245.
7. Αυδίκος Ευάγγελος, 2010. *Λαϊκοί πολιτισμοί και σύνορα στα Βαλκάνια*. Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, σελ. 27 – 50.
8. Βερεμής Θάνος, Κολιόπουλος Ιωάννης, 2006. *Ελλάς η Σύγχρονη Συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα*. 2^η έκδοση, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, σελ. 378 – 407.
9. Ιακωβάκη Κωνσταντίνα, 2008. *Σημειογραφία και μουσική αγωγή – τα σχολικά βιβλία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης*. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, σελ. 6 – 17.

Ανακτήθηκε από:

<https://docplayer.gr/6779958-T-e-i-ipeiroy-tmima-laikis-paradosiakis-moysikis-simeiografia-kai-moysiki-agogi-ta-sholika-vivlia-tis-protovathmias-ekpaideysis.html>

στις 17/06/2018, 18:17 μ.μ.

10. Κάβουρας Παύλος, 1999. *Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής–Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 341 – 450.

11. Κάβουρας Παύλος, 2010. *Εισαγωγή. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 9 – 29.
12. Κάβουρας Παύλος, 2010. *Δρώμενα και Δραματοουργία: Η Ιδέα του Φολκλόρ στην Εποχή του Έθνικ. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 227 – 250.
13. Κάβουρας Παύλος, 2010. *Μουσικές Ταυτότητες στα Βαλκάνια από το Φολκλόρ στο Έθνικ: Η Περίπτωση της Βουλγάρικης Shalga. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 185 – 200.
14. Κάβουρας Παύλος, 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση: Όψεις και Μετασηματισμοί ενός Νεωτερικού Ιδεολογικού Μορφώματος. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 29 – 88.
15. Καρακατσάνης Κοσμάς, 1999. *Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη»: Καταγραφή, μελέτη και προβολή της μουσικοχορευτικής παράδοσης της Θράκης, Έκθεση Πεπραγμένων 1995 – 1999, Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 485 – 491*
16. Καρακατσάνης Κοσμάς, 1999. *Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη»: Τεχνικές προδιαγραφές Βάσης Δεδομένων, Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 479 – 484.*
17. Καρατζούνη Κυριακή, 2008. *Οι Θρακικοί Πολιτιστικοί Σύλλογοι ως Οργανωμένες Μορφές Προώθησης της Θρακικής Ταυτότητας και ως Φορείς Παιδείας*.

Μεταπτυχιακή Εργασία, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Αλεξανδρούπολη, σελ. 35 – 40.

Ανακτήθηκε από:

<http://repo.lib.duth.gr/jspui/bitstream/123456789/888/1/EA859.PDF>

στις 20/06/2018, 14:23 μ.μ.

18. Κατσουλάκος Θεόδωρος, Κυρκίνη Αναστασία, Μπαφούνης Γιάννης, Σμπιλίρης Γιώργος, 2011, *Ιστορία του Νεότερου και του Σύγχρονου Κόσμου από το 1453 μ.Χ. έως σήμερα*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Τεχνικά Επαγγελματικά Εκπαιδευτήρια, Β' τάξη – 1^{ος} Κύκλος, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα, σελ. 141.
19. Κίτσιος Γιώργος, 2010. *Κοσμοπολιτισμός και Ανάδειξη Θεσμών μία Ιστορική Κριτική Προσέγγιση του Φολκλόρ. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 159 – 170.
20. Κομποτιάτη Σοφία, 2010. *Φολκλόρ και Έθνικ στη Σύγχρονη Τούρκικη Δισκογραφία: Η Επιστροφή της Ανατολίας στην Εποχή της Μουσικής του Κόσμου. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 201 – 212.
21. Κοψαχείλης Στέλιος, 1996. *Η Μουσική Ιστορία της Θράκης*. Εκδόσεις Ενδοχώρα, Αθήνα.
22. Λιάβας Λάμπρος, 1999, α. *Η μουσική έρευνα της Θράκης: Συνοπτική ιστορική αναδρομή. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 23 – 38.

23. Λιάβας Λάμπρος, 1999, β. *Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεωτερικότητα, Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος.* Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 269 – 340.
24. Λουτζάκη Ρένα, 1999. *Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος.* Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 209 – 268.
25. Λουτζάκη Ρένα, 2010. *Λύκειο των Ελληνίδων: Από τις Μεγάλες Εθνικές Εορτές στις Παραστάσεις με Καλλιτεχνικές Αξιώσεις. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού.* Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 113 – 131.
26. Μανιάτης Γιώργος, 2010. *Η Λαϊκή Μουσική Παράδοση ως Πολιτικό και Αισθητικό Πρόβλημα. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού.* Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 141 – 148.
27. Μάρκου Κατερίνα, 2010. *Εθνοτικά σύνορα, λαϊκός πολιτισμός, πολιτική και δυναμικές των ταυτοτήτων στην ελληνική Θράκη*, στο Αυδίκος Ε. (επιμ.), «*Λαϊκοί Πολιτισμοί και Σύνορα στα Βαλκάνια*». Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, σελ. 97 – 118.
28. Ματακάκης Στέργιος, 2014. *Ζητήματα Διδασκαλίας: Το Παράδειγμα της Γκάνιντας στη Θράκη.* Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα.

Ανακτήθηκε από:

http://www.academia.edu/25755730/%CE%96%CE%B7%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_%CE%94%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CF%84%CE%BF_%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CE%B9%CE%B3%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%93

στις 05/11/2017, 13:11 μ.μ.

29. Παπαδάκης Γιώργος, 2002. *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης: Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*. Υπουργείο Πολιτισμού – Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων – Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης – Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης – Μικράς Ασίας – Ευξείνου Πόντου, Αλεξανδρούπολη, σελ. 45 – 60.
30. Παπαπαύλου Μαρία, 2015. *Η εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος: Μουσική, συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα*. Οι εκδόσεις των συναδέλφων, Αθήνα, σελ. 1 – 314.
31. Παπαπαύλου Μαρία, 2013. «Μεσογειακή Μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου»: *Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης*. Τιμητικός Τόμος Αφιέρωμα στη Μνήμη του Καθηγητή Γεωργίου Αμαργιανάκη, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σελ. 1 – 17.
32. Παπαπαύλου Μαρία, 2010. *Φολκλόρ & Φολκλορισμός: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 89 – 102.
33. Πουλάκης Νίκος, 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση στην Ελληνική Τηλεόραση: Μουσικές Εκπομπές και Ταξιδιωτικά Ντοκιμαντέρ. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 213 – 226.
34. Ροβάτσου Αγγελική, 1999. *Από τη Θράκη στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη: Το οδοιπορικό της πληροφορίας. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική*

προσέγγιση: Έβρος. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 453 – 478.

35. Ρόμπου – Λεβίδη, Μαρίκα, 1999. *Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 157 – 208.*
36. Σαρρής, Χαρίδημος, 2007. *Η Γκάντα στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία. Α' Τόμος, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα.*

Ανακτήθηκε από:
<https://www.scribd.com/document/343107545/Sarris-Didaktoriko-a-Tomos>
στις 10/11/2016, 15:47 μ.μ.
37. Σαρρής, Χαρίδημος, 2007. *Η Γκάντα στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία. Β' Τόμος, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα.*
38. Σκιαδά Βιργινία, 1993. *Εθνολογία: Πολιτισμική αλλαγή και υλικός πολιτισμός. Η κοινωνική ιστορία της «κολαΐνας» στην Όλυμπο Καρπάθου.* Περιοδική έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Εθνολογίας, Τόμος 1, σελ 85 – 114.
39. Συρακούλη Βάσω, 2010. *Σύγχρονα Φεστιβάλ Φολκλόρ: Οι Παραδοσιακές Μουσικές επί Σκηνής. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού.* Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 171 – 184.
40. Σφήκας Δ. Θανάσης, 2009. *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα: Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945 – 1952. Δ' Τόμος, Μέρος 2^ο, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα, σελ. 239 – 240.*

41. Σχοινάς Γεώργιος – Περικλής, 2015. *Η τσαμπούνα του Αιγαίου: Οργανολογία, Ρεπερτόριο και Σύγχρονη Αναβίωση*. Α' Τόμος, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, σελ. 353 – 553.

Ανακτήθηκε από:

<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37254>

στις 05/12/2017, 19:56 μ.μ.

42. Τερζοπούλου Μιράντα, 1999. *Ιστορία, μνήμα και γεγονότα τραγούδια. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 55 – 121.

43. Φλωράκη Λητώ, 2010. *Λαϊκός Πολιτισμός Φολκλορική Αναπαράσταση. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 103 – 112.

44. Χατζηβασιλείου Ευάνθης, 2009. *Εξωτερική πολιτική και επιλογή κόσμων: Προλήψεις του διεθνούς συστήματος κατά την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου 1944 – 1952: Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Δ' Τόμος, Μέρος 2^ο*, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα, σελ. 267 – 285.

45. Χαψούλας Αναστάσιος, 2010. *Ελληνικά Παραδοσιακά Μουσικά Όργανα, Παλιές Μορφές (18^{ος} – 19^{ος} αιώνας), Σύγχρονες Εκφράσεις. Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, σελ. 149 – 158.

46. Χτούρης Σωτήρης, 1999. *Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, σελ. 39 – 119.

47. Anderson Benedict Richard O' Gorman, 1997. *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, σελ. 11 – 28.
48. Attali Jacques, 1991. *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα, σελ. 13 – 113.
49. Engels Friedrich. *Η καταγωγή της οικογένειας της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*. Λουδοβίκος Φούέρμπαχ, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, Αθήνα, σελ. 7 – 41.