Η «ελληνική» μουσική στο Ισραήλ: χρήσεις, λόγοι, και πολιτικές κατά τις πρόσφατες δεκαετίες και στο παρόν

Ασπασία (Σίσσυ) Θεοδοσίου και Βασιλική Γιακουμάκη

Υπό δημοσίευση στο περιοδικό *Ελληνική Επιστημονική Εταιρεία Χορού*

ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Στο κείμενο αυτό επιχειρούμε μια συνοπτική σκιαγράφηση της παρουσίας και σημασίας της «ελληνικής» μουσικής στο Ισραήλ, ερμηνεύοντας πιο συγκεκριμένα προσλήψεις και χρήσεις ελληνικών μουσικών ειδών με βάση την εκάστοτε πολιτικο-κοινωνική συγκυρία στο σύγχρονο Ισραήλ. Η σκιαγράφηση αυτή γίνεται μέσω της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, η οποία, τουλάχιστον για την ελληνική μουσική, καλύπτει μέχρι τη δεκαετία του 1980 περίπου. Παράλληλα θέτουμε πολύ συνοπτικά πιο πρόσφατα δεδομένα που προκύπτουν από τη δική μας, υπό εξέλιξη, έρευνα πεδίου για την ελληνική μουσική στο σύγχρονο Ισραήλ, η οποία έρχεται ως συνέχεια, και εστιάζει στην περίοδο από τη δεκαετία του 1980 ως σήμερα. Επιδιώκουμε με αυτό τον τρόπο να προσφέρουμε μια πρώτη εικόνα του πεδίου, και να καταδείξουμε ότι η μελέτη αυτή, πέρα από το ειδικό μουσικολογικό ενδιαφέρον της, έρχεται να φωτίσει θέματα εθνοτικών και εθνικών ταυτότητων, όψεις της ισραηλινής κοινωνίας του σήμερα, του ελληνικού εβραϊσμού εν μέρει, και ροές (διεθνικές ή μη) πολιτιστικών προϊόντων αναψυχής, με έναν τρόπο που όλα τα παραπάνω αλληλοδιαπλέκονται. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ ότι το θέμα δεν έχει ερευνηθεί καθόλου από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, καθώς και ότι το όλο φαινόμενο δεν έχει αποτελέσει συστηματικό αντικείμενο μελέτης για την ελληνική βιβλιογραφία.[1]

Ένα πρώτο θέμα που προκύπτει είναι αυτό των ορισμών. Έχοντας επίγνωση της πολυσημίας στην οποία παραπέμπουν οι όροι, γνωρίζουμε ότι δεν είναι απλό να ορίσει κανείς την «ελληνική» μουσική, ούτε την ελληνική «λαϊκή» μουσική, ούτε την μουσική εξ «Ανατολών», χωρίς να καταλήξει σε υπεραπλουστεύσεις. Συγχρόνως, για λόγους οικονομίας του κειμένου, θα θεωρήσουμε δεδομένη την γνώση για, αλλά και την κριτική απόσταση του αναγνώστη από, όρους όπως popular music στη διεθνή βιβλιογραφία, και τα ζητήματα που ανακύπτουν από τη

[1] Εξαίρεση εν μέρει αποτελεί η ιστορικός K. E. Fleming 2008 (2009 στα ελληνικά) που έχει κάνει αναφορές στο θέμα αυτό και το έχει αναπτύξει συνοπτικά σε ένα κεφάλαιό της.

μετάφρασή τους στα ελληνικά (αποδιδόμενη δηλ. ως «λαϊκή» / «δημοφιλής» μουσική).[2] Ταυτόχρονα είναι σημαντικό να διευκρινιστεί εδώ ότι, στο πλαίσιο της παρούσας διερεύνησης, η αναφορά στην ελληνική μουσική δεν αντανακλά απαραίτητα μια αναζήτηση «αυθεντικών» ελληνικών μουσικών ειδών, αλλά αφορά προσλήψεις μουσικής ελληνικότητας, καθώς επίσης υβριδικές μουσικές μορφές, όπως π.χ., η ισραηλινή ροκ μουσική, ή η μουσική Μιζραχί, και είδη που επινοούνται εκ νέου ή προκαλούν νέες ομαδοποιήσεις, όπως οι μουσικές της Μεσογείου. Σημαντική επίσης διευκρίνιση είναι ότι οι πρακτικές κατανάλωσης μουσικών ειδών εντάσσονται σε ένα σύνολο πρακτικών που μας αφορούν ανθρωπολογικά ως ολικές εμπειρίες ή βιώματα. Η κατανάλωση της ελληνικότητας μέσα από τη μουσική, για παράδειγμα, συμβαδίζει τα τελευταία χρόνια με πρακτικές, όπως ταξίδια, εκμάθηση γλωσσών, διακοπές, αναψυχή, αναδυόμενο τουρισμό, διαδρομές και περιηγήσεις για αναζήτηση «ριζών», συγκεκριμένες καταναλωτικές κουλτούρες.

Η αναζήτησή μας λοιπόν κινείται σε δύο βασικούς αναλυτικούς άξονες: την εθνική / εθνοτική ταυτότητα, και την κατανάλωση και διεθνοποίηση πρακτικών αναψυχής και πολιτιστικών προϊόντων. Η ελληνική μουσική συνιστά ένα χρήσιμο μέσο διερεύνησης των χρήσεων της ελληνικής εθνικής ταυτότητας συγκριτικά «εντός» και «εκτός», αλλά και ζητημάτων που άπτονται της κατασκευής της ισραηλινής εθνικής ταυτότητας, και πολιτικοποίησης της εθνοτικής ταυτότητας στο Ισραήλ. Με βάση τα συμπεράσματα της σχετικής βιβλιογραφίας, συγκεκριμένα ελληνικά μουσικά είδη έχουν διαδραματίσει ιστορικά διαμεσολαβητικό ρόλο στις ιδεολογικο-πολιτισμικές εντάσεις που έχουν λάβει χώρα στο Ισραήλ, όσον αφορά τις σημασιοδοτήσεις της ισραηλινής εθνικής ταυτότητας, με ειδικότερο πεδίο αναφοράς τις ανασημασιοδοτήσεις της «αραβικότητας» των Μιζραχί Εβραίων του Ισραήλ. Πιο πρόσφατα εξάλλου (από το 1980 και έπειτα) φαίνεται ότι η ελληνική μουσική έχει εξέλθει από αυτή την φάση πολιτισμικής διαμεσολάβησης, και εντάσσεται στο φαινόμενο της ανάδυσης της «μεσογειακής» ταυτότητας, άρα οι πρακτικές κατανάλωσής της συμβαδίζουν με νέα πολιτισμικά / καταναλωτικά ρεύματα.

Πολύτιμο αρωγό για την ανάδειξη της γενεαλογίας του φαινομένου αποτελούν οι ακόλουθες μελέτες, τις οποίες παρουσιάζουμε εδώ επιλεκτικά και ως ενδεικτικές. Η μελέτη

[2] Κοινός τόπος όσον αφορά την κατανόηση της έννοιας της δημοφιλούς μουσικής είναι η στενή σύνδεσή της με τη βιομηχανία διασκέδασης, τα ΜΜΕ, και τη μουσική βιομηχανία. Ακολουθώντας δε τα προτάγματα της σύγχρονης κοινωνικής και πολιτισμικής θεωρίας σήμερα η ερώτηση σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική δεν αφορά την ειδολογική της προσέγγιση αλλά την επιτελεστική της διάσταση, δηλ. αποδίδεται έμφαση όχι στο ποια είναι η δημοφιλής μουσική αλλά στο τι αυτή κάνει/επιτελεί – ποιος ο ρόλος της, ποιες αξίες συνδέονται μαζί της, πως παράγει σημασία (βλ. ενδεικτικά Frith 1996)

των Motti Regev & Edwin Seroussi (2004), *Popular Music and National Culture in Israel*, αποτελεί κείμενο αναφοράς πλέον για την ιστορία της δημοφιλούς μουσικής στο Ισραήλ καλύπτοντας την περίοδο πριν από την ίδρυση του κράτους ως και τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Μεταξύ άλλων ασχολείται και με το «ελληνικό κύμα»[3] και την ανάδυση της μουσικής Μιζραχί, ή musiqah Mizraḥit, ως «λαϊκής / δημοφιλούς μουσικής» στο Ισραήλ. Το δεύτερο κείμενο αναφοράς που εστιάζει στο ειδικότερο θέμα της ελληνικής μουσικής στο Ισραήλ (τα δύο κείμενα μπορούν να διαβαστούν και ως μια συνεχής αφήγηση) είναι η πολύ αξιόλογη πρόσφατη διδακτορική διατριβή του Oded Erez (2016), *Becoming Mediterranean: Greek Popular Music and Ethno-Class Politics in Israel, 1952-1982*. Η μελέτη διερευνά την ιστορία των χρήσεων και καταναλωτικών πρακτικών που σχετίζονται με την «ελληνική λαϊκή μουσική» στο Ισραήλ από τη δεκαετία του 1950 έως και αυτή του 1980. Με την εμφάνιση της μουσικής Μιζραχί στο Ισραήλ από τις δεκαετίες του 1970 ως και 1990 ασχολείται η Amy Horowitz (2010) στο *Mediterranean Israeli Music and the Politics of the Aesthetic*. Γι' αυτήν η μουσική Μιζραχί αποτελεί το άκουσμα ενός μεγάλου πληθυσμού των Εβραίων που εγκαταστάθηκαν στο Ισραήλ ερχόμενοι από αραβικές / μουσουλμανικές χώρες και, η οποία, ενώ έχει πολλές διαφορετικές καταγωγές, μπορεί να ιδωθεί ως ένα παν-εθνοτικό είδος στο σημερινό Ισραήλ. Όλα τα παραπάνω κείμενα είναι εθνογραφικά πλούσια, και γι' αυτό ανθρωπολογικά χρήσιμα, προσφέρουν δε χρήσιμες τυπολογίες. Ένα βασικό και πολιτικά σημαντικό συμπέρασμά τους στη συζήτηση περί δημοφιλούς / λαϊκής μουσικής είναι το κυρίαρχο θέμα της μουσικής Μιζραχί, οι ταυτίσεις της και οι συνδιαλλαγές της με την ελληνική μουσική. Με αυτό τον τρόπο τονίζεται η πολιτικοποίηση της ταυτότητας Μιζραχί ως αραβικής και το θέμα της αραβικότητας στους Εβραίους του Ισραήλ. Θίγουν όμως ταυτόχρονα και άλλα κυρίαρχα θέματα, όπως οι διαδικασίες υπαγωγής μουσικών ειδών σε κατηγορίες όπως η «μεσογειακότητα» και η «μεσογειακή μουσική».[4]

Για να γίνει κατανοητή η εν λόγω γενεαλογία, οφείλει να γνωρίζει κανείς το πολιτικό-κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο έρχεται να ενταχθεί η ελληνική μουσική στο Ισραήλ, ή, ακριβέστερα, αυτό που επιλεκτικά προσλαμβάνεται ως ελληνική μουσική στο Ισραήλ. Στο νέο κράτος, που ιδρύεται το 1948, κατοικεί, μεταξύ άλλων, μια πλειονότητα Ευρωπαίων, δυτικών Εβραίων, που έχει εγκατασταθεί σταδιακά από τα τέλη του 19ου και μέσα στον 20ο αι. στην τότε Παλαιστίνη, στα πλαίσια του πολιτικού σχεδιασμού και οραματισμού του νέου κράτους, και της ιδεολογίας του Σιωνισμού. Πρόκειται για τους Εσκενάζυ Εβραίους (Ashkenazim), με

[3] Οι Regev & Seroussi προτείνουν τον όρο "Greek wave" (=ελληνικό κύμα) (2004: 200)
[4] Για το θέμα της μεσογειακότητας ως μετέπειτα «χώρου» ένταξης της δημοφιλούς / λαϊκής μουσικής στο Ισραήλ και της μουσικής Μιζραχί, βλ. Seroussi (2002) και Nocke (2009)

καταγωγές από τη Βόρεια και Ανατολική Ευρώπη κυρίως, και από την πρώην Σοβιετική Ένωση, οι οποίοι συνιστούν την κυρίαρχη πολιτισμικά ομάδα. Η πληθυσμιακή αυτή ομάδα αυξάνεται βεβαίως αριθμητικά μετά την Shoah[5], δηλ. μετά το τέλος του πολέμου, με την έλευση στο Ισραήλ των Εβραίων της Ευρώπης.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 το πληθυσμιακό τοπίο στη χώρα μεταμορφώνεται ριζικά. Σε αυτούς έρχονται να προστεθούν οι χιλιάδες Εβραίοι από τον αραβικό / μουσουλμανικό κόσμο του Μαγκρέμπ, της Αιγύπτου, της Υεμένης, του Ιράκ, του Ιράν, κ.ά.[6], αλλά και από χώρες της Κεντρικής Ασίας, οι γνωστοί ως Μιζραχί Εβραίοι (Mizrahim). Έρχονται είτε εκουσίως και αυτοί ως Σιωνιστές ιδεολόγοι, είτε ως ανεπιθύμητοι πια στις δικές τους χώρες μετά από την αραβο-ισρηλινή σύγκρουση και την ίδρυση του κράτους του Ισραήλ. Κάποιες από τις αυτές τις χώρες εξάλλου άλλαζαν στη μετα-αποικιακή συνθήκη αποβάλλοντας και άλλους πληθυσμούς (όχι μόνο Εβραίους). Οι Μιζραχί είναι οι μη Ευρωπαίοι Εβραίοι, οι Εβραίοι «εξ Ανατολής», καθώς επίσης οι Εβραίοι που δεν βίωσαν το Ολοκαύτωμα[7].

Οι Σεφαραδίτες Εβραίοι (Sephardim), μικρότερη πληθυσμιακή ομάδα στο νέο κράτος, με καταγωγή από την Ιβηρική Χερσόνησο και με κουλτούρα ladino, προέρχονται από όλη την Ευρώπη, αλλά κυρίως από τη νότια / μεσογειακή Ευρώπη, τα Βαλκάνια και την Ανατολική Μεσόγειο, και επίσης τη Β. Αφρική. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι περισσότεροι Έλληνες Εβραίοι που μετανάστευσαν στην Παλαιστίνη προπολεμικά και στο κράτος του Ισραήλ μετέπειτα[8]. Η σεφαραδίτικη ταυτότητα θέτει ένα κρίσιμο θέμα ετεροπροσδιορισμού και ταυτοποίησης στο Ισραήλ: ενώ είναι σε μεγάλο βαθμό «λευκή» ομάδα, έχει ταυτισθεί με την ταυτότητα Μιζραχί. Οποιαδήποτε εβραϊκότητα είναι μη-Εσκενάζυ, είναι παραδοσιακά ταυτισμένη με χαμηλότερο κοινωνικό status, συνθήκη για την οποία έχει αρθρωθεί έντονος δημόσιος κριτικός και αναστοχαστικός διάλογος στο σύγχρονο Ισραήλ. Παρότι η συνθετότητα του θέματος είναι τέτοια που δεν επιτρέπει τη συνολική διαπραγμάτευσή του εδώ για λόγους οικονομίας, κρίσιμη είναι η αναγνώριση των σαφώς διαφορετικών πολιτισμικών παρακαταθηκών των δυτικότροπων και των εξ Ανατολής Εβραίων, με κυρίαρχη

---

[5] Όρος στα εβραϊκά, που χρησιμοποιείται εναλλακτικά για την Εβραϊκή Γενοκτονία ή το Ολοκαύτωμα. Το θέμα της επιλογής του όρου που θα χρησιμοποιήσει κανείς για να περιγράψει αυτό το γεγονός είναι μεγάλο και σχετικοί προβληματισμοί μπορούν να βρεθούν στη βιβλιογραφία. Ο κάθε όρος φέρει διαφορετικές συνδηλώσεις και συνεπάγεται την διαφορετική ιδεολογική τοποθέτηση του/της γράφοντος για το γεγονός.

[6] Είναι απαραίτητη η διευκρίνιση οτι αραβικό και μουσουλμανικό στοιχείο δεν συμπίπτουν απαραιτήτως. Το Ιράν, π.χ., τόπος καταγωγής πολλών Εβραίων που μετανάστευσαν στο Ισραήλ, αποτελεί μεν μουσουλμανική αλλά όχι αραβική χώρα.

[7] Και ενίοτε, φαντασιακά, οι «Άραβες Εβραίοι» ή οι «μελαμψοί» Εβραίοι.

[8] Με κυρίαρχη ομάδα τους Θεσσαλονικείς Εβραίους.

τη διάσταση της ύπαρξης ή όχι της Shoah στη συλλογική μνήμη. Στη χώρα, τέλος, παρέμεινε και μια αραβική μειονότητα, οι σημερινοί Άραβες (Παλαιστίνιοι) Ισραηλινοί πολίτες.

ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΣΜΟΠΟΛΙΤΙΚΟ

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της γενεαλογίας του υπό εξέταση φαινομένου, διαπιστώνουμε μέσω των λεπτομερών αναφορών των Erez (2016, Κεφ. 1) και των Regev & Seroussi (2004, Μέρος ΙΙ), ότι από τα χρόνια πριν την ίδρυση του κράτους του Ισραήλ δημιουργείται σταδιακά ένα εθνικό μουσικό ρεπερτόριο, το οποίο στις πρώτες δύο δεκαετίες της ζωής του νέου κράτους (1950, 1960, αλλά και μέσα στο 1970) αρχίζει να αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής ζωής του. Το εθνικό αυτό ρεπερτόριο μπορεί να γίνει αντιληπτό ως η ζητούμενη λαϊκή (folk) ή επίσημη παράδοση του νέου κράτους, αφού έρχεται να ικανοποιήσει την ανάγκη για «εβραϊκή» μουσική παράδοση, στα πλαίσια της ευρύτερης διαδικασίας κατασκευής εθνικής κουλτούρας. Είναι η κουλτούρα της «εβραϊκότητας» ως εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας, ή *hebrewism*, και στα εβραϊκά *'ivriut*, όπως την ονομάζουν οι Regev & Seroussi (2004: 17). Όπως ήταν αναμενόμενο, η νέα «ιθαγενής» πολιτισμική, άρα και μουσική, ταυτότητα επινοεί την «παράδοσή» της, η οποία συνδιαμορφώνεται από πολλά εισαγόμενα στοιχεία – αφού οι Εβραίοι κάτοικοι του νέου κράτους έχουν πολλές καταγωγές. Κάποια κυρίαρχα στοιχεία της είναι οι yiddish και ρώσικες μελωδίες, μιας και αυτές εκπροσωπούν τις κυρίαρχες πληθυσμιακές ομάδες. Επίσης σε αυτό το εβραϊκό ρεπερτόριο εισέρχονται και δυτικές έντεχνες μουσικές επιρροές, στοιχείο που φαίνεται, π.χ., στις χορωδίες / χορωδιακά τραγούδια. Το χορωδιακό σχήμα είναι εξάλλου χρήσιμο για την ιδεολογική έμφαση στη συλλογικότητα, που κρίνεται απαραίτητο πολιτισμικό στοιχείο για το νέο έθνος κράτος. Η δυτική έντεχνη επιρροή γίνεται ορατή και στους φεστιβαλικούς διαγωνισμούς τραγουδιών, με κυρίαρχο είδος το «ελαφρό» ή ποπ τραγούδι, και όχι τους «ανατολίτικους» ήχους. Επίσης υπάρχουν τα στρατιωτικά μουσικά σύνολα που εισάγουν και ένα πιο προφανές πατριωτικό περιεχόμενο. Η μουσική αυτή κουλτούρα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο και είναι ήδη διάχυτη στη χώρα μέχρι τα μέσα του 1970. Το μη «εβραϊκό» ρεπερτόριο, δηλ. οι πιο διεθνείς ή εισαγόμενοι ήχοι, είναι κυρίως γαλλικά και ιταλικά τραγούδια της εποχής (π.χ. δεκαετία του 1960), και αμερικανικές ροκ και ποπ επιρροές.

Μέσα στο πλαίσιο της κουλτούρας *'ivriut*, η ελληνική μουσική στο Ισραήλ κατά την ίδια περίοδο, δηλ. στις πρώτες δεκαετίες της ζωής του νέου κράτους, συνιστά μια ποικιλία ειδών, στα οποία ωστόσο μπορεί κανείς να διακρίνει σε αδρές γραμμές δύο βασικά ρεύματα. Έστω και με επιφυλάξεις μπορούμε να μιλάμε για μια πρώτη φάση, στην οποία διακρίνεται η

παρουσία του λαϊκού και ρεμπέτικου είδους από τη μία και των δυτικότροπων εντέχνων από την άλλη. Μουσικές πρακτικές που σχετίζονται με τα εν λόγω είδη συναρτώνται με τα δημογραφικά χαρακτηριστικά του κοινού, δηλ. το αν πρόκειται για αραβικής καταγωγής Εβραίους ή για μια «λευκή» εβραϊκή ελίτ. Στο πρώτο είδος, το λαϊκό δηλαδή, εντάσσεται ο Στέλιος Καζαντζίδης, ήδη γνωστός από τη δεκαετία του 1950, και έντονα ταυτισμένος με τα εργατικά στρώματα και με τους Θεσσαλονικείς Εβραίους –οι οποίοι θεωρούνται φορείς ελληνικότητας. Εδώ εντάσσεται, π.χ., και η μουσική του Μανώλη Αγγελόπουλου και τα λιγοστά ρεμπέτικα που έγιναν γνωστά. Η δημοτικότητα του συγκεκριμένου είδους είναι τεράστια ανάμεσα σε Ελληνο-Εβραίους και Μιζραχί Εβραίους. Στα έντεχνα είδη, ο Μάνος Χατζηδάκης και ο Μίκης Θεοδωράκης γίνονται ήδη γνωστοί μέσα από τις κινηματογραφικές ταινίες και μέσα από συναυλίες στο Ισραήλ από τις αρχές του 1960. Εμφανίζονται πολλές διασκευές τραγουδιών τους στα εβραϊκά, όπως εξάλλου παρατηρείται και στο λαϊκό είδος. Ένα πολύ σημαντικό θέμα που εγείρεται εδώ είναι το είδος των διασκευών που προορίζονταν στα συγκείμενα του έντεχνου και του λαϊκού ρεύματος, αφού σύμφωνα με τον Erez ο τρόπος διασκευής ενός κομματιού στο εβραϊκό πλαίσιο συνδέεται άρρηκτα με την πρόσληψη του κάθε είδους ως ανήκοντος στην «υψηλή» ή τη «χαμηλή» κουλτούρα (2016: 117-8).

Στην προσπάθειά του να ανιχνεύσει τους ενοποιητικούς παράγοντες των δύο αυτών ρευμάτων ελληνικής μουσικής ο Erez (2016, κεφ. 2) αναφέρεται εμφατικά στην περίπτωση του Άρι Σαν (ό.π.: 111). Ο Αριστείδης Σεϊσανάς, όπως ήταν το ελληνικό του όνομα, ήταν ο διασημότερος Έλληνας τραγουδιστής στον Ισραήλ κατά τη δεκαετία του 1960, και από τους πιο αναγνωρισμένους καλλιτέχνες της μουσικής ιστορίας του Ισραήλ –υπάρχει μάλιστα μουσικό φεστιβάλ στην χώρα που φέρει το όνομα του. Δεν είναι εβραϊκής καταγωγής και βρέθηκε στο Ισραήλ υπό αδιευκρίνιστες συνθήκες σε μια μουσική περιοδεία. Σύντομα αναζήτησε επαφή με Έλληνες Εβραίους και βρέθηκε στο κέντρο "Αριάννα" του Γιάφο[9], του οποίου ιδιοκτήτης ήταν ένας Εβραίος από τη Θεσσαλονίκη –ο Shmuel Barzilay. Στην "Αριάννα" ο Αριστείδης—που έχει ήδη αλλάξει το όνομα του σε Aris San—γίνεται γρήγορα διάσημος στην ελληνική κοινότητα. Μέσα σε πέντε μόλις χρόνια η δημοφιλία του εκτινάσσεται στα ύψη. Ήταν ο πρώτος τραγουδιστής που κατάφερε να πουλήσει πάνω από 100.000 αντίτυπα δίσκων στο Ισραήλ (με την μεγάλη του επιτυχία, "Bum Pam"[10]), θεωρείται δε ο άνθρωπος που διέδωσε στους Ισραηλινούς το ελληνικό λαϊκό τραγούδι, μέσα από τις διασκευές όλων σχεδόν των μεγάλων ελληνικών επιτυχιών της δεκαετίας του 1960. Η

[9] Γιάφο, στα εβραϊκά, ή αλλιώς και Γιάφα. Ιστορική γειτονιά και λιμάνι, από τα παλαιότερα τμήματα της πόλης του Τελ Αβίβ.
[10] https://www.youtube.com/watch?v=IzBoFYMoR2k

καινοτομία που εισήγαγε αφορούσε τη χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας ως μίμησης του ήχου του μπουζουκιού, στοιχείο που αργότερα αποτέλεσε σήμα κατατεθέν πολλών σημαντικών κιθαριστών της musiqah Mizraḥit. Ωστόσο η επιτυχία του Σαν δε συνιστά κάτι μοναδικό: ήδη από την δεκαετία του 1950 στην "Αριάννα" έρχονταν γνωστοί Έλληνες τραγουδιστές, ανάμεσα τους και ο Στράτος Διονυσίου, ενώ μέσα στο 1960 ένας Κύπριος μουσικός, ο Τρύφωνας Νικολαΐδης, παίζει κι εκείνος σημαντικό ρόλο στη διάδοση της ελληνικής μουσικής στο Ισραήλ[11].

Ο Άρις Σαν είναι αυτός που διαδίδει στο Ισραήλ τη φωνή του Καζαντζίδη. Η δημοφιλία του τελευταίου στη χώρα αποτέλεσε, και ως ένα σημείο αποτελεί, κυρίως για ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, φαινόμενο ιδιαίτερης σημασίας: τα τραγούδια του γνώρισαν ποικίλλες διασκευές, και οι αφίσες του κόσμησαν και κοσμούν ακόμη πολλά ισραηλινά (όχι μόνο «ελληνικά») δωμάτια, προσδίδοντάς του το χαρακτήρα μουσικού ειδώλου[12].

Όπως υποστηρίζουν οι Regev & Seroussi (2004) και ο Erez (2016), ενώ είναι πλέον κοινός τόπος στη βιβλιογραφία, στη γειτονιά του Γιάφο στο Τελ Αβίβ, και στην εκεί αναπτυσσόμενη κουλτούρα διασκέδασης κατά τη δεκαετία του 1960, η ελληνική μουσική διαδραματίζει ένα κρίσιμο ρόλο: το ρόλο του να ανατρέπει την διχοτομία Εβραίος / Άραβας και να αρχίζει να συμβάλλει στην κατασκευή της νέας εθνοτικής κατηγορίας, της *Mizrahiyut*, δηλ. της Μιζραχί εβραϊκότητας. Έτσι παύει πια να έχει το μονοπώλιο της νομιμότητας η εβραϊκή μουσική του εθνικού ρεπερτορίου, δηλ. της επίσημης μουσικής παραγωγής της πρώιμης φάσης. Η ελληνική μουσική, φέροντας επιρροές «οριεντάλ», με αραβικά, τουρκικά, ή ινδικά ακούσματα (βλ. Αγγελόπουλος, Καζαντζίδης), γίνεται ένα υποκατάστατο της αραβικής μουσικής προορισμένο για Ισραηλινούς Εβραίους με αραβική καταγωγή. Συμβάλλει λοιπόν στο να αποστιγματίσει μια μη «νομιμοποιημένη» στο Ισραήλ μουσική κουλτούρα, με τον να την αποχρωματίσει από την αραβικότητά της, τουλάχιστον όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από την κυρίαρχη κουλτούρα. Όπως εύστοχα διατυπώνει ο Erez, «τα ελληνικά οριεντάλ τραγούδια που εκτελεί ο Σαν, είναι ένας τρόπος 'ελληνικού ξεπλύματος' ('Greekwashing') των ήχων που είναι ελκυστικοί σε αυτά τα ακροατήρια –ήχοι που, αν ακούγονταν απευθείας από αραβική μουσική, θα αποτελούσαν παράβαση του σιωνιστικού ταμπού για την αραβικότητα»

[11] Φαίνεται ότι η "Αριάννα" ήταν μάλιστα το σημείο συνάντησής του με τον Άρι Σαν. Το κέντρο αποτελούσε χώρο συνάντησης εξεχουσών προσωπικοτήτων, πολιτικών και οικονομικών παραγόντων, αντιπροσώπων της show business, αλλά και απλών ανθρώπων που προτιμούσαν την ελληνική μουσική.

[12] Είναι χαρακτηριστικός, αναμενόμενος, και με ευρύτατη χρήση, ο μυθοποιητικός λόγος περί Καζαντζίδη στο Ισραήλ: "Κάποιος μου έδωσε κασέτες με τα τραγούδια του. Τι με τράβηξε σ' αυτόν; Είναι δύσκολο να το εξηγήσω. Κάτι βαθύ. Ο Καζαντζίδης είναι Καζαντζίδης. Δεν είναι απλά ένας τραγουδιστής. Είναι ιδέα. Πρέπει να μελετηθεί, όπως οι άνθρωποι μελετούν τις Εβραϊκές Γραφές», υποστηρίζει ο γνωστός τραγουδιστής Mekaiten, ο οποίος πρωτο-άκουσε Καζαντζίδη ως έφηβος, βλ. Ο Mekaiten για τον Καζαντζίδη

(2016: 36). Η ελληνική μουσική κατ' αυτό τον τρόπο γίνεται γνώρισμα, ή ιδιότητα, της Μιζραχί ταυτότητας, με αποτέλεσμα «η Ανατολίτικη διαφορά των Μιζραχί να 'κανονικοποιηθεί' για να χωράει στο μοντέλο του Ισραήλ ως Μεσογειακού λαού, διατηρώντας όμως γι' αυτούς το στίγμα του εσωτερικού Ανατολίτη Άλλου» (ό.π.: 37). Μάλιστα, «η ασάφεια που παρείχε το ελληνικό σημαίνον ('the Greek signifier'), ... είναι αυτή που επέτρεψε στα ελληνικά κέντρα διασκέδασης να λειτουργήσουν ως ετεροτοπίες ... μέσα στο ισραηλινό πλαίσιο: τόποι που η ταυτοποίηση μπορούσε να λάβει χώρα με έναν τρόπο που ξεπερνούσε τη διχοτομία Ανατολίτη και Δυτικού. Ο ελληνικός χώρος ήταν ένας 'τρίτος χώρος': κανένας δε μπορούσε με σιγουριά να τον τοποθετήσει στη μια ή στην άλλη πλευρά του χάρτη της διχοτόμησης. Αυτή ήταν και η γοητεία του» (ό.π.: 111).

Μέσα σε όλη αυτή την πραγματικότητα υπάρχει και ο «Έλληνας» Εβραίος του Ισραήλ ως σωματική υλικότητα, άρα και ως ιδιαίτερη πληθυσμιακή ομάδα που εντάσσεται και αυτή συμβολικά με τον ανάλογο τρόπο. Παρά το μικρό μέγεθός της, ο Έλληνας Εβραίος τοποθετείται σε ένα κρίσιμο χώρο μέσα στο ισραηλινό πολιτισμικό φαντασιακό, αυτόν της διαμεσολάβησης ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση. Ταυτόχρονα Σεφαραδίτης (κυρίως είναι Σεφαραδίτης) και Ευρωπαίος, αποδεικνύεται μια βολική συμβολική γέφυρα μεταξύ των συχνά αποξενωμένων κόσμων των Ευρωπαίων και των «οριεντάλ» Εβραίων του Ισραήλ[13].

MUSIQAH MIZRAḤIT

Μέσα στη δεκαετία του 1970 εγκαινιάζεται μια δεύτερη φάση της γενεαλογίας που ανιχνεύουμε, κατά την οποία ανακύπτει έντονα το θέμα της νομιμοποίησης της αραβικότητας των ακουσμάτων. Είναι η εποχή που αναδύεται ένα άκρως δημοφιλές και μεγάλου βεληνεκούς είδος, το οποίο ενσωματώνει ή / και δανείζεται πολλά στοιχεία από το ελληνικό παίξιμο και μελωδίες –μεταξύ άλλων. Πρόκειται για το είδος musiqah Mizraḥit, δηλ. την μουσική Μιζραχί, η οποία αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο στην μουσική κουλτούρα της χώρας, και αποκτά σημαίνον πολιτικό και ιδεολογικό βάρος, όπως υποστηρίζουν τα κείμενα αναφοράς[14]. Το είδος αυτό, που κυριολεκτικά μεταφράζεται ως «μουσική της Ανατολής», συνδέεται πιο συγκεκριμένα με τη ισραηλινή ταυτότητα των Μιζραχί Εβραίων. Οι Regev & Seroussi το περιγράφουν ως είδος που «ενσωματώνει ποικίλες εθνοτικές 'αποχρώσεις' (για παράδειγμα, γεμενίτικες[15], αραβικές, κουρδικές, περσικές, μαροκινές, ελληνικές, και τουρκικές)», και που «αναδύθηκε από τα παραδοσιακά και λαϊκά μουσικά στυλ των Εβραίων

[13] Το επιχείρημα αναπτύσσεται και στην Fleming 2008, *Greece: A Jewish History*, κεφ. 9 και 10.
[14] Βλ. Regev & Seroussi (2004, Μέρος IV), Erez (2016, κεφ. 4), και Horowitz (2010).
[15] Δηλ. της Υεμένης.

της Ανατολής, ειδικά των Γεμενιτών, και μερικώς από την νοτιο-ευρωπαϊκή παράδοση της λαϊκής μπαλάντας, εξαπλωμένης στη Βόρεια Αφρική και την Ανατολική Μεσόγειο / Εγγύς Ανατολή» (2004: 191, 202). Στα αρχικά της βήματα η μουσική αυτή δεν έχει κάτι «τοπικό», αλλά αποτελείται κυρίως από διασκευές ελληνικών, τουρκικών και αραβικών κομματιών που κυκλοφορούν σε δίσκους, κασέτες και στο ραδιόφωνο -ας σημειωθεί εδώ ότι η διασκευή στις περισσότερες περιπτώσεις αφορά μόνο το στίχο. Τη δεκαετία του 1980 ωστόσο οι πρωτότυπες μουσικές δημιουργίες ξεπερνούν σε αριθμό τις διασκευές ξένων τραγουδιών. Κοινές είναι και οι διαπιστώσεις της Horowitz (2010), η οποία αντιμετωπίζει την μουσική Μιζραχί, όπως αναδύεται από το 1970 , ως «παν-εθνοτικό» (pan-ethnic) είδος που ξεκινά από «τα κάτω», για να γίνει τελικά αποδεκτό ως είδος mainstream από την ισραηλινή κοινωνία.

Κατά τα πρώιμα χρόνια της παρουσίας της μουσικής Μιζραχί, η κυρίαρχη και ηγεμονική θέαση των πραγμάτων από την πλευρά της «λευκής» εσκενάζυ κουλτούρας, π.χ., οι μουσικοί παραγωγοί ως φορείς της κουλτούρας αυτής, δεν μπορεί να διανοηθεί, άρα ούτε και να επιτρέψει, την ανάδυσή της στον επίσημο δημόσιο χώρο: είναι «αραβική», είναι «λαϊκή», και συνεπώς δεν μπορεί να παραπέμψει σε «υψηλή» κουλτούρα. Το κρίσιμο θέμα της αμφιλεγόμενης σχέσης της ισραηλινής κοινωνίας με τον αραβικό κόσμο έχει ερμηνευθεί επαρκώς μέσα από γνωστές πολιτικές και ιστορικές συγκυρίες που το προκάλεσαν στη μακρά διάρκεια, και δεν θα μας απασχολήσει εδώ εκτενώς. Η ισραηλινή κοινωνία υιοθέτησε ως σημαντικά στοιχεία της ταυτότητάς της πολλά στοιχεία του αραβικού κόσμου (π.χ. διατροφική κουλτούρα), ενώ ταυτόχρονα αποσιώπησε και συχνά απέρριψε ο,τιδήποτε αραβικό ως πολιτισμικά κατώτερο.

Με δεδομένη την κατεξοχήν πολιτική διάσταση της αραβικότητας στην ισραηλινή δημόσια σφαίρα, η μουσική Μιζραχί έρχεται να ταυτιστεί με την μη «καθαρή» ισραηλινή ταυτότητα, σημαδεμένη καθώς είναι από ανατολι-κότητα, λαϊκότητα, και ισλάμ. Φέρει δε μια σειρά από δύσκολες συνδηλώσεις, όπως το θέμα των Αράβων (Παλαιστινίων) του Ισραήλ, των Μιζραχί Εβραίων του Ισραήλ, και της εύφλεκτης σχέσης Ισραήλ-Παλαιστίνης. Υπό αυτό το πρίσμα παραμένει, στην δεύτερη φάση, μια μουσική κουλτούρα στιγματισμένη και περιθωριοποιημένη που, στην καλύτερη περίπτωση, θεωρείται από την κυρίαρχη δυτική "λευκή" κουλτούρα των Εσκενάζυ Εβραίων ως το φολκλορικό στοιχείο της ισραηλινής κουλτούρας. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970 είναι μια κουλτούρα ταυτισμένη με τα ηχοτοπίο των λαϊκών γειτονιών και των σταθμών λεωφορείων –όπου ακούγονται δυνατά οι

ήχοι της μέσα από το κασετόφωνο[16]. Ακριβώς λόγω της τεχνολογίας της κασέτας, που καθιστά εύκολη την αναπαραγωγή και της μετάδοσή της, γίνεται γρήγορα μια μαζική δημοφιλής μουσική με κυρίαρχες τις ανδρικές παρουσίες, όπως ο Zohar Argov και ο Avihu Medina –σχεδόν αρχετυπικά παραδείγματα. Επίσης γνωστή είναι η Zehava Ben[17].

Η άνοδος και δημοφιλία της επονομαζόμενης musiqah Mizraḥit αποτελεί την κύρια μορφή έκφρασης μιας σειράς σημαντικών κοινωνικών αλλαγών που είχαν σημαντικό αντίκτυπο στη θέση των Μιζραχί Εβραίων ήδη από τη δεκαετία του 1970. Απο-αραβοποιημένοι και έχοντας βιώσει μια βεβιασμένη αλλά αποτελεσματική ενσωμάτωση στο ισραηλινό έθνος κράτος, οι περισσότεροι νιώθουν αποξενωμένοι από τη δική τους πολιτισμική ταυτότητα, και εγκλωβισμένοι σε μια θέση κατώτερων, κοινωνικά και οικονομικά, πολιτών του νεοσύστατου κράτους. Μια καίριας σημασίας πολιτική και κοινωνική αλλαγή για την εμφάνιση στη δημόσια σφαίρα της musiqah Mizraḥi σημειώνεται το 1977, όταν ανεβαίνει στην εξουσία το δεξιό κόμμα Likud (με αρχηγό τον Menachem Begin) και βασικούς υποστηρικτές τις κοινότητες των Μιζραχί Εβραίων[18].

Η επίδραση της ελληνικής μουσικής είναι φανερή στο ρεπερτόριο των ντόπιων τραγουδιστών της musiqah Mizraḥit. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του προαναφερθέντος Γιεμενίτη στην καταγωγή Zohar Argov που, κατά τη δεκαετία του 1970, γίνεται πασίγνωστος με μια διασκευή του "Υπάρχω" του Στέλιου Καζαντζίδη ("Elinor")[19] –ο δίσκος του φτάνει τις 200.000 πωλήσεις, τεράστια επιτυχία για μια μικρή αγορά σαν την ισραηλινή. Ηχογραφεί και πολλά άλλα ελληνικά τραγούδια, στα ελληνικά ή στα εβραϊκά. Ο Haim Moshe αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα Μιζραχί τραγουδιστή που είχε μεγάλες επιτυχίες με διασκευές ελληνικών λαϊκών τραγουδιών στη δεκαετία του 1980[20]. Άλλες παρουσίες είναι οι τραγουδιστές Stalos, Levitros, Izakis, Rami Yehuda. Όλοι χτίζουν τις καριέρες τους τραγουδώντας ελληνικά τραγούδια και διαμορφώνοντας την ταυτότητά τους σε σχέση με το ελληνικό στοιχείο που έρχεται να τους εξασφαλίσει ένα αποδεκτό τρόπο να εκφράσουν την ανατολίτικη καταγωγή τους[21]. Με το να «γίνουν Έλληνες» (ελληνοποιώντας συχνά και τα ονόματά τους[22]) περιορίζουν, αποκρύπτουν ή ανασημασιοδοτούν την αραβικότητά τους. Ο

---

[16] Γνωστή και με τον μάλλον υποτιμητικό όρο ως *musikat kasetot* (Regev & Seroussi 2004: 192)
[17] Βλ. Horowitz 2010 για αναλυτική παρουσίαση του καθενός από τους τρεις.
[18] Για μια εκτενέστερη ανάλυση βλ. Regev & Seroussi 2004, κεφ 9-10
[19] https://www.youtube.com/watch?v=R1yPjpKJmso
[20] https://www.youtube.com/watch?v=M4m3p3zh7s4&list=PLpZHc4CaYQ_IV-5RETDVQEqyOo1gzH_JC

[21] Τυπικό δείγμα του λόγου αυτού, ο Levitros, όταν λέει οτι «δεν είναι γεννημένος Έλληνας αλλά έγινε Έλληνας μέσω της ελληνικής μουσικής η οποία διεισδύει σε κάθε άτομο και τόπο» (Fleming 2008: 198).
[22] Π.χ., το Levitros προήλθε από την προσθήκη της κατάληξης -tros στο Levi Mu' alem. Άλλα παραδείγματα είναι οι Yaron Andonis και Udi Saleas, αν και πιο πρόσφατοι.

εναγκαλισμός της ελληνικής μουσικής, οι ήχοι και οι φόρμες της, αλλά και οι συγκινησιακές ταυτίσεις που αυτοί δημιουργούν, που είναι και «δικά τους», λειτουργεί σαν γέφυρα προς την νομιμοποίηση, επιτρέποντάς τους να βρουν ένα τρόπο πολιτισμικής έκφρασης ο οποίος παραπέμπει στη «Δύση». Βέβαια το κοινό τους έχει την ίδια ταυτότητα με αυτούς.

Στην δεύτερη αυτή φάση, που εκτείνεται ως το τέλος του 1980, ή και τις αρχές του 1990, μια ενδιαφέρουσα αμφισημία λαμβάνει χώρα: το status των Μιζραχί τραγουδιστών αναβαθμίζεται, αλλά την ίδια στιγμή επιφέρει σταδιακή υποβάθμιση στο status της ελληνικής μουσικής. Ενώ κατά τη δεκαετία του 1960, η «διαμεσολαβητική» λειτουργία της και η ικανότητά της να ανθίσταται της κατηγοριοποίησης, της είχε επιτρέψει να βιωθεί σε μεγάλο βαθμό ως κοσμοπολίτικο και δυτικό είδος, τώρα η ελληνική μουσική ταυτίζεται με την Μιζραχί κουλτούρα, με αποτέλεσμα να γνωρίζει πολύ μεγαλύτερη δημοφιλία, αλλά να αποκτά σταδιακά χαμηλό ή περιθωριακό status. Όπως το διατυπώνει πολύ εύστοχα ο Erez, η ελληνική μουσική είναι τώρα περισσότερο τοποθετημένη σε μια παράδοση «ρίζας» (rooted), και «στα μάτια των πολιτιστικών ελίτ, η νομιμότητά της εξασθενεί». Δε μπορεί πια να παίξει το ρόλο του «εξωγενούς στοιχείου στην ισραηλινή γεω-πολιτισμική φαντασία. Πάνε πια οι ετεροτοπίες του Γιάφο, με τον αμφιλεγόμενο πολιτισμικό προσανατολισμό τους: η ελληνική μουσική είναι τώρα σταθερά συνδεδεμένη με την Μιζραχί πλειονότητα του Ισραήλ. Αντί να είναι περιθωριακή στο ισραηλινό κέντρο, είναι τώρα κεντρική στο ισραηλινό περιθώριο» (2016: 232).

ΜΕΣΟΓΕΙΑΚ-ΟΤΗΤΑ

Ως τρίτη φάση, η οποία παραμένει ανοικτή ή εν εξελίξει, μπορεί να ιδωθεί η περίοδος που εκτείνεται περίπου από τις αρχές του 1990 μέχρι σήμερα. Όπως διαβάζουμε στον Erez (2016), η ελληνική μουσική αποκτά τώρα άλλο πρόσωπο: δεν είναι πια ταυτόσημη με την Μιζραχί μουσική της «κασέτας», και ταξινομείται μαζί με άλλα είδη μέσα από νέες ομαδώσεις, π.χ., μαζί με τη ροκ μουσική ή τα μουσικά ιδιώματα της world music, εντασσόμενη κατ' αυτό τον τρόπο σε μια πολιτισμική κατηγορία, η οποία αποκαλείται (ή μάλλον αυτο- και ετερο-προσδιορίζεται ως) «Μεσογειακή»[23].

Το αίτημα για την πρόσκτηση του σημαίνοντος «Μεσόγειος» έχει μια σημαντική παρουσία στο Ισραήλ από την αρχή της ίδρυσης του κράτους. Την ιστορία αυτή δεν χρειάζεται να ανατρέξουμε εδώ λεπτομερώς, οφείλουμε όμως να τη συνοψίσουμε ως μια

[23] Οι Horowitz (2010), Nocke (2006, 2009), και Seroussi (2002) αποτελούν κάποιες βασικές αναφορές για το θέμα των χρήσεων της «Μεσογείου».

διαδρομή διεκδικήσεων της Μεσογείου ως πολιτισμικού όλου, στοιχείο που έχει μια ιδιαίτερα αυξημένη παρουσία στον ισραηλινό δημόσιο λόγο από τη δεκαετία του 1980. Ο λόγος περί Μεσογείου αναδύεται σε πολλαπλά πεδία της δημόσιας ζωής, που περιλαμβάνουν την πολιτική και τις τέχνες, τη λογοτεχνία, κλπ.

Όπως προκύπτει από τη σχετική βιβλιογραφία, που είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη, η ανάδυση της διεκδίκησης της μεσογειακής ταυτότητας στο Ισραήλ κατά τα πιο πρόσφατα χρόνια πρέπει να ερμηνευτεί ως απόρροια σημαντικών γεωπολιτικών και κοινωνικο-πολιτικών αλλαγών. Καλύπτοντας ακροθιγώς το ευρύ φάσμα αυτών των αλλαγών μπορούμε να αναφερθούμε στην αυξημένη ορατότητα της αραβικότητας, που έχει τις ρίζες της ήδη στα τέλη του 1970, όπως είδαμε παραπάνω, με την μεγαλύτερη παρουσία των Μιζραχί στην ισραηλινή δημόσια σφαίρα και στην θεσμική εξουσία. Ένα άλλο στοιχείο αποτελεί μια σειρά θεσμικών ρυθμίσεων σε διεθνές πολιτικό επίπεδο. Η θεσμοποίηση των ευρω-μεσογειακών σχέσεων τη δεκαετία του 1990 με την λεγόμενη «Ευρω-Μεσογειακή Συνεργασία» (ή αλλιώς «Διαδικασία της Βαρκελώνης») ενισχύει τους δεσμούς της Ευρωπαϊκής Ένωσης με την μη ευρωπαϊκή Μεσόγειο, δηλ. με το Ισραήλ και τις αραβικές χώρες της Μεσογείου συγχρόνως. Επίσης κατά την ίδια περίοδο, οι αραβο-ισραηλινές σχέσεις εισέρχονται σε μια νέα φάση με την ενεργοποίηση της λεγόμενης ειρηνευτικής διαδικασίας ανάμεσα στον Ισραήλ και στην Παλαιστινιακή Αρχή (βλ., π.χ. Συμφωνία του Όσλο). Ασχέτως με την επιτυχή ή ανεπιτυχή μετέπειτα πορεία των διαδικασιών αυτών, σε λογοθετικό επίπεδο και σε επίπεδο συμβολισμών, η μεν Μεσόγειος εισάγεται με νέους τρόπους και γίνεται πιο οικειοποιήσιμη στη δημόσια ζωή του Ισραήλ, η δε αραβική ταυτότητα αποκτά περαιτέρω νομιμοποίηση. Ας αναφέρουμε πάλι εδώ ότι αραβική ταυτότητα έχει διττή σημασία, καθώς παραπέμπει στην *ισραηλινή* εβραϊκή ταυτότητα με αραβική καταγωγή (βλ. Μιζραχί) αλλά και στην *παλαιστινιακή* αραβική ταυτότητα. Επίσης, ασχέτως με την έντονη κριτική που έχει δεχθεί η άνοδος των Μιζραχί Εβραίων στην εξουσία ως παράγοντας συντηρητισμού μέσα στο Ισραήλ, ο οποίος εισάγει τον εθνικισμό και τη θρησκεία στην πολιτική, είναι γεγονός οτι η αραβικότητα είναι πλέον ανασημασιοδοτημένη και κυρίως ενδυναμωμένη.

Το ίδιο συμβαίνει και με τη μουσική Μιζραχί, ή / και την αραβική μουσική ευρύτερα, η οποία αναγκαστικά έρχεται να συμβαδίσει με την νομιμοποίηση, και εν μέρει «ισραηλο-ποίηση», της αραβικής ταυτότητας στο Ισραήλ. Φαίνεται λοιπόν ότι την ίδια στιγμή είναι διαθέσιμες για ανασημασιοδοτήσεις τόσο η έννοια της Μεσογείου, όσο και η αυτή της αραβικότητας. Οι εκ νέου αυτές σημασιοδοτήσεις εκτείνονται σε μια ευρεία ταυτοτική γκάμα, από ταυτότητα εναλλακτική μέχρι και ταυτότητα mainstream ή ταυτότητα εξουσίας.

Μια κυρίαρχη τάση στη βιβλιογραφία, που είναι και η πιο πολιτικά φορτισμένη, ερμηνεύει το αίτημα για Μεσόγειο στο πρίσμα της μακράς διάρκειας, φωτίζοντάς το μέσα από την εθνοτική ένταση στη σχέση «λευκού» (=Εσκενάζυ) και «μη λευκού» (=Άραβα) Εβραίου. Κατ' αυτό τον τρόπο το αίτημα της μεσογειακότητας συνδέεται στενά με την πολιτικοποίηση της αραβικότητας στην ισραηλινή κοινωνία. Βασικό επιχείρημα του Erez, για παράδειγμα, είναι ότι ο λόγος περί της Μεσογείου αποτελεί «μορφή στρατηγικού κοσμοπολιτισμού που επιδιώκει να ευθυγραμμίσει την ισραηλινή κουλτούρα με μια τοπική κουλτούρα που είναι κοινή στους μεσογειακούς λαούς (Ισπανούς, Ιταλούς, Γάλλους, Έλληνες, και Τούρκους, κλπ.), συγχρόνως μειώνοντας τη σημασία της ιστορικής και γεωγραφικής θέσης της Παλαιστίνης μέσα στην αραβική Μέση Ανατολή, και τους ιστορικούς δεσμούς ενός μεγάλου μέρους του εβραϊκού πληθυσμού του Ισραήλ με την αραβική κουλτούρα» (2016: 3-4).

Είναι γεγονός ότι οποιαδήποτε αναφορά στο ζήτημα των «ταυτοτήτων» στην ισραηλινή κοινωνία δεν μπορεί να αποσυσχετιστεί από το κεντρικό ζήτημα της τεταμένης σχέσης της αραβικής και της ισραηλινής ταυτότητας στο αυστηρά πολιτικό επίπεδο. Συγχρόνως όμως είναι απαραίτητο να προσδοθεί αξία και σε αλλαγές που είναι περισσότερο πολιτισμικού χαρακτήρα, και άπτονται και άλλων πεδίων. Για παράδειγμα, είναι κρίσιμο να έχουμε υπόψιν μας το ευρύτερο πλαίσιο της αποδυναμωμένης κυριαρχίας της σιωνιστικής ιδεολογίας, στην οποία στηρίχθηκε η οικοδόμηση το σύγχρονου ισραηλινού κράτους, ιδεολογίας που δεν ήταν συμβατή με την αραβικότητα. Η ανάδυση της αραβικότητας στη δημόσια σφαίρα, με την πληθυσμιακή αύξηση και αφομοίωση των Μιζραχί, και την πρόσληψή τους πλέον ως «κατεστημένης» κουλτούρας, καθώς και οι δημογραφικές αλλαγές στη χώρα με την έλευση νέων «Άλλων» κατά τις πρόσφατες δεκαετίες (π.χ. Ρώσων Εβραίων), διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη νέα σημασιοδότηση –εδώ, Μεσογειο-ποίηση. Επίσης πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι διεθνείς ροές στο χώρο της μουσικής και της μουσικής βιομηχανίας, και οι νέες καταναλωτικές τάσεις και ανάγκες, οι οποίες μεταφράζονται, σε τοπικό επίπεδο, σε συγκεκριμένες πρακτικές αναψυχής, διαμόρφωση νέων γούστων και τρόπων ζωής.

Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν ζητήματα που συζητώνται εν μέρει στην υπάρχουσα βιβλιογραφία. Ο Seroussi μιλά για διεθνείς ροές, πληθυσμιακές αλλά και ροές μουσικών πολιτιστικών προϊόντων, αναφέροντας την, από το 1990, αυξανόμενη πολυπολιτισμικότητα της ισραηλινής κοινωνίας με την έλευση Ρώσων και Αιθιόπων (Εβραίων) μεταναστών, που αλλάζει το τοπίο καθοριστικά. Ως απόρροια αυτών των αλλαγών παράγονται νέες συνυπάρξεις μουσικών ειδών, «υβρίδια», με τις νεώτερες γενιές να στρέφονται, για

παράδειγμα, σε «ανατολίτικες» μουσικές, γεγονός που, σε συνδυασμό με αναδυόμενα μουσικά είδη και τάσεις διεθνώς, τον κάνει να μιλά για την «ματαιότητα της τυπολογίας» (2008: 18). Και για τη Nocke το ζήτημα της μεσογειακότητας δεν διαπερνάται μόνο από την οπτική της εθνοτική έντασης και διαφοράς. Προσδίδοντας κεντρική θέση σε θέματα προσωπικού αναστοχασμού, τα οποία παραμερίζουν το συλλογικό και δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στο προσωπικό (π.χ. 2006: 162-3), θέτει ζητήματα σχετικά με την ταυτότητα των διαφόρων γενεών στο Ισραήλ, τη διαφορετική σχέση που κατασκευάζουν με το παρελθόν τους, και άρα και τη διαφορετική ιστορική τους μνήμη, η οποία δεν είναι φορτισμένη απαραιτήτως με αρνητικές συνδηλώσεις –π.χ. τη διασπορική ταυτότητα πολλών Ισραηλινών και το Ολοκαύτωμα.

Η ελληνική μουσική, όπως εκλαμβάνεται και γίνεται οικειοποιήσιμη στο Ισραήλ, μέσω της δημοφιλίας της έχει συμβάλει κατά πολύ σε αυτή την διαδικασία Μεσογειο-ποίησης. Είναι επομένως σημαντικό να δούμε την ανασημασιοδότησή της μετά το 1990 ως μέρος μιας ευρύτερης αλλαγής που σχετίζεται με την αλληλοδιαπλοκή πολλαπλών επιπέδων, όπως: οι νέες προσλήψεις της αραβικότητας, η νέα έλευση της «Μεσογείου», και η (πιο παγκόσμια) τάση εισροής νέων ειδών και καταναλωτικών αναγκών που αναδιαμορφώνει το ντόπιο μουσικό τοπίο. Η ελληνική μουσική αποκτά πια διαφορετικές συνδηλώσεις από αυτές του χαμηλού κοινωνικού στάτους, της εργατικής τάξης, ή μίας «έτερης» ισραηλινής ταυτότητας – της αραβικής.

Υπό αυτό το πρίσμα η τάση για μεσογειακότητα μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα αναπόφευκτη εξέλιξη, πολιτική και καταναλωτική ανάγκη, ή και συμβιβασμός. Σε αυτά τα συγκείμενα η μουσική Μιζραχί, από μουσική της κασέτας και του κεντρικού σταθμού λεωφορείων, όπως λεγόταν, μετατρέπεται σε μια σημαντική μορφή δημοφιλούς κουλτούρας στο Ισραήλ και αναμειγνύεται με διαφορετικές μορφές ροκ και ποπ[24]. Η πορεία της αυτή έχει βέβαια συνέπειες στον τρόπο διάδοσής της, την ποιότητα των ηχογραφήσεών της, και την παρουσία της στα ΜΜΕ. Συνδέεται όλο και περισσότερο, ή και ταυτίζεται, με αυτό που αποκαλείται ισραηλινή μεσογειακή μουσική, και αποτελεί πλέον αποδεκτή μορφή έκφρασης μιας νέας και νομιμοποιημένης μορφής της ισραηλινής ταυτότητας, σε βαθμό που πολλοί κάνουν λόγο για «μιζραχοποίηση» της δημοφιλούς μουσικής στο Ισραήλ. Σε ένα δεύτερο αλλά σαφώς συναρτώμενο επίπεδο γίνεται λόγος περί απώλειας της «αυθεντικής» ταυτότητας της

[24] Μια άνθιση του ισραηλινού ροκ στη δεκαετία του 1980, που σχετίζεται με όλα αυτά, ταυτίζεται με καλλιτέχνες όπως ο Ehud Banai, ο Yehuda Poliker (βλ. παρακάτω), ή ο Rami Fortis.

μουσικής Μιζραχί, ως το «τίμημα» που οι Μιζραχί καλλιτέχνες έπρεπε να πληρώσουν στις τεχνολογικές και αισθητικές απαιτήσεις της δημοφιλούς μουσικής βιομηχανίας.

Η, κατά τα άλλα, επιτυχημένη αυτή μίξη μουσικών ειδών εκφράζεται μέσω της επιτυχίας ενός νεότερου Μιζραχί τραγουδιστή, του Eyal Golan (που έχει κι αυτός γιεμενίτικη καταγωγή), καθώς επίσης και της γνωστής τραγουδίστριας Sarit Hadad, που αντλεί καταγωγή και από Μιζραχί Εβραίους. Και οι δύο τους τραγουδούν ελληνικό ρεπερτόριο[25], μεταξύ άλλων, και ανήκουν στο είδος που έχει ονομασθεί «ελαφρότερη» Μιζραχί μουσική (Seroussi 2008). Στο ίδιο «είδος» ανήκουν και η Zehava Ben ή ο Amir Benayun.

Η διαδικασία μίξης με δυτικά είδη, όπως η ποπ ή η ροκ, συμβαδίζει επομένως με μια τάση «ελάφρυνσης» της Μιζραχί μουσικής. Στην τρίτη φάση φαίνεται λοιπόν να διαμορφώνονται δύο είδη τα οποία βρίσκονται σε ρήξη μεταξύ τους, η «Ισραηλινή Μεσογειακή Μουσική» και η «σκληρή» Μιζραχί που αρνείται τον εκδυτικισμό, μία ρήξη που αντανακλά ή αναπαράγει εσωτερικές διεργασίες και εντάσεις στην πρόσληψη της ισραηλινής ταυτότητας στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία[26]. Στο πλαίσιο αυτό διαμορφώνεται και μια νέα γενιά «Ελλήνων» τραγουδιστών, όπως οι γνωστοί Shlomi Saranga[27], Udi Saleas[28], και Boaz Tabib, που είναι συνεχιστές μιας παράδοσης περισσότερο «λαϊκής», στην γραμμή της πιο «κλασικής» Μιζραχί, οι οποίοι όμως συγχρόνως διαπραγματεύονται τα όρια[29].

Την ίδια στιγμή, η λευκή Εσκενάζυ κουλτούρα αρχίζει να ενστερνίζεται την ελληνική μουσική –πλέον στο νέο της πλαίσιο. Αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στο χώρο των πιο «έντεχνων» ή «λαϊκών-έντεχνων» ειδών. Από τη δεκαετία του 1980 ο αναγνωρισμένος (ροκ) τραγουδιστής Yehuda Poliker «ανακαλύπτει» την ελληνική καταγωγή του[30] - η οικογένειά του ήταν από τη Θεσσαλονίκη. Σημαντικές θεματικές στο μουσικό του έργο γίνονται το Ολοκαύτωμα και η ελληνική αριστερά. Υπέρμαχος του ενστερνισμού της μεσογειακής ταυτότητας, μεταφράζει και εκτελεί ελληνικά τραγούδια, όπως π.χ., αντάρτικα, και τα εντάσσει στο πολιτικό πεδίο της ανάγκης προσέγγισης Ισραηλινών και Παλαιστινίων. Αναπτύσσει σημαντικές συνεργασίες με βασικούς εκπροσώπους της ελληνικής μουσικής

[25] Εδώ με τον Έλληνα τραγουδιστή Νίκο Βέρτη στο Ισραήλ, https://www.youtube.com/watch?v=o3nycpVHDEc
[26] Πρωταγωνιστής στην δημόσια υποστήριξη του δεύτερου είδους, της πιο «σκληρής» Μιζραχί παράδοσης, ο ευρύτατα γνωστός—ήδη από την δεύτερη φάση—τραγουδιστής Avihu Medina, https://www.youtube.com/watch?v=Svw4C_aPuKM
[27] Προβεβλημένος και στην ελληνική τηλεόραση, λόγω της άνευ προηγουμένου ομοιότητας της φωνής του με του Καζαντζίδη, https://www.youtube.com/watch?v=lVePf_KQCfE
[28] https://www.youtube.com/watch?v=Xx6BTMtPDXw
[29] Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζονται και λίγοι απόγονοι των Ελλήνων Εβραίων, π.χ. Stelios Kanios.
[30] https://www.youtube.com/watch?v=La63L-RgxT4&list=PLZrDW-ZYgWOTHTE1dE4bsIECH0AhXfLiv&index=5

σκηνής—της πιο έντεχνης— όπως με το Γιώργο Νταλάρα, τη Γλυκερία, τη Χάρι Αλεξίου[31], και αργότερα τον Μανόλη Ρασούλη. Στο νέο αυτό πλαίσιο, με περιπτώσεις όπως ο Yehuda Poliker, η ελληνική μουσική λειτουργεί ως μέσο θετικής αυτο-ανατολικοποίησης, θέτοντας έτσι υπό αίρεση κυρίαρχες κατηγορίες της ισραηλινής κουλτούρας (π.χ. δυτικότητα) (Fleming 2008: 199).

Κάποια ενδεικτικά δεδομένα που μας βοηθούν να κατανοήσουμε έστω και αποσπασματικά την παρουσία και σημασία της ελληνικής μουσικής κατά την τρίτη αυτή φάση είναι τα ακόλουθα:

▪ Τηλεοπτικές παραγωγές με πολύ μεγάλη θεαματικότητα στην δεκαετία του 2000, οι οποίες είναι αφιερωμένες στην μεσογειακή μουσική, και στο πλαίσιό τους η ελληνική μουσική κατέχει σημαντική θέση. Οι πιο γνωστές είναι η *Ba-taverna* (=Στην ταβέρνα)[32], στο Κανάλι 1, ήδη από το 1995, και η *Ezel Parnas ba-taverna* (=Με τον Παρνάς στην ταβέρνα), του γνωστού ισραηλινού παραγωγού και γνώστη της μουσικής Μιζραχί, Shimon Parnas[33], στο Κανάλι 2, την οποία αντιγράφουν πολλές άλλες –αργότερα γίνεται *Shishi ba-taverna* (=Παρασκευή στην ταβέρνα)

▪ Ραδιοφωνικές παραγωγές με πολύ μεγάλη ακροαματικότητα, όπως η εκπομπή του Yaron Enosh, *Η Φωνή του Ισραήλ*, που έχει 20 χρόνια ιστορία, και είναι αφιερωμένη σχεδόν αποκλειστικά στην Ελλάδα. Μεταδίδεται κάθε εβδομάδα και έχει μερικές εκατοντάδες χιλιάδες Ισραηλινούς ακροατές[34]

▪ Ισραηλινοί διαδικτυακοί ραδιοφωνικοί σταθμοί που μεταδίδουν αποκλειστικά ελληνική μουσική

▪ Έλληνες δημοφιλείς τραγουδιστές που καταλαμβάνουν την θέση εθνικού «εκπροσώπου» της Ελλάδας. Χαρακτηριστική για παράδειγμα είναι η περίπτωση της Γλυκερίας που από το 1994 ανακηρύσσεται η καλύτερη ξένη τραγουδίστρια στο Ισραήλ, ο δίσκος της γίνεται χρυσός, ενώ το 1999 ηχογραφεί με την Ισραηλινή Φιλαρμονική και έχει παράλληλη δισκογραφία στο Ισραήλ και την Ελλάδα[35]

▪ Μεγάλος αριθμός Ισραηλινών που αναπαράγει «πιστά» πολλά ελληνικά τραγούδια τραγουδώντας τα χωρίς να κατανοεί το περιεχόμενό τους. Στην περίπτωση των τραγουδιών του Καζαντζίδη ή του Διονυσίου αυτό είναι πολύ συνηθισμένο, και ειδικά για τις γενιές που

---

[31] Με τη Χ. Αλεξίου στο Ισραήλ, https://www.youtube.com/watch?v=lBmBj5JiJ3c
[32] https://www.youtube.com/watch?v=cQ6m-_Sa-mE
[33] https://www.youtube.com/watch?v=GMFr-abR-6w
[34] Βλ., π.χ., http://world.greekreporter.com/2014/05/14/israel-radio-show-dedicated-to-greece ή εδώ, on Yaron Enosh
[35] Βλ., π.χ., http://www.musiccorner.gr/ola-ta-evraika-tragoudia-tis-glikerias-se-ena-diplo-cd-119695/

μεγάλωναν στην πρώτη και δεύτερη φάση. Όμως υπάρχει και νεότερο ρεύμα, το οποίο αναπαράγει τραγουδιστές, όπως ο Βασίλης Καρράς, ο Αντώνης Ρέμος, ο Νίκος Βέρτης, κ.ά.

▪ Έλληνες «λαϊκοί» τραγουδιστές των οποίων τα τραγούδια γίνονται δημοφιλή, όπως οι παραπάνω, που επισκέπτονται οι ίδιοι το Ισραήλ για εμφανίσεις, ενώ συγχρόνως εκατοντάδες Ισραηλινοί επισκέπτονται την Αθήνα και συχνάζουν στις αθηναϊκές πίστες.

Συνοπτικά στο παραπάνω πλαίσιο η ελληνική μουσική συνεχίζει να γίνεται γνωστή στο ισραηλινό ευρύ κοινό, είτε μέσω «ποιοτικών» «έντεχνων» ερμηνευτών / μουσικών (π.χ., Γ. Νταλάρας, Γλυκερία, Χ. Αλεξίου, Ε. Αρβανιτάκη), είτε μέσω αναγνωρισμένων «λαϊκών» ερμηνευτών (π.χ. Π. Τερζής, Β. Καρράς), είτε μέσω ερμηνευτών / μουσικών ενός ελαφρού λαϊκού ή ποπ ή ροκ είδους (π.χ., Ν. Βέρτης, Μ. Χατζηγιάννης, Γ. Παπακωνσταντίνου), κάποιοι εκ των οποίων μπορεί να κάνουν συχνά εμφανίσεις στο Ισραήλ. Δε λείπουν και τα εξειδικευμένα ακροατήρια ειδών, όπως το ρεμπέτικο[36]. Ταυτόχρονα ένας μεγάλος αριθμός Ισραηλινών καλλιτεχνών (τραγουδιστών και μουσικών) δραστηριοποιούνται επαγγελματικά στο χώρο όλων των παραπάνω «ελληνικών» μουσικών ειδών και παρουσιάζονται σε εβδομαδιαία βάση σε νυκτερινά κέντρα στα αστικά κέντρα του Ισραήλ (κυρίως Τελ Αβίβ, Χάιφα και Ιερουσαλήμ).

Το φαινόμενο ξεπερνά την κλίμακα που ακόμη και οι γνώστες της σχέσης αυτής μπορούν να φανταστούν, ενώ η κατανόησή του θέτει μια σειρά από κρίσιμα θεωρητικά ζητήματα που άπτονται τόσο της γενεαλογίας του, όσο και των πιο πρόσφατων συγκειμένων του. Συνοπτικά η ελληνική μουσική έπαιξε το ρόλο της στη διαπραγμάτευση και διαμόρφωση εθνικών και εθνοτικών ταυτοτήτων στο Ισραήλ αποτελώντας, για μια σημαντική πλειονότητα Ισραηλινών πολιτών, «μια σημαντική πηγή για την συνάρθρωση μιας ταυτότητας διαφορετικής από την αραβικότητα (και συνεπώς αποδεκτής από τη σιωνιστική ιδεολογία) αλλά ταυτόχρονα σημειωτικά εξοπλισμένης να συναρθρώσει την 'ανατολίτικη' διαφορά της δικής τους κοινωνικής θέσης» (Erez 2016: 6). Η διερεύνηση του φαινομένου υπό το πρίσμα των πρόσφατων γεωπολιτικών εξελίξεων στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και της διαπλοκής τους με ταυτοτικές αναζητήσεις, σε συνδυασμό με φαινόμενα όπως οι διεθνικές ροές πολιτιστικών προϊόντων αναψυχής, ή / και οι σύγχρονες πρακτικές κατανάλωσης

[36] Αναφερόμαστε εδώ στη σημαντική σκηνή ρεμπέτικου που υπάρχει τα τελευταία χρόνια στην Ιερουσαλήμ γύρω από την παρουσία του Tomer Katz και του συγκροτήματος Perach Adom. Το ρεμπέτικο ως οικεία ιστορία προβλήθηκε και μέσω του γνωστού στο ελληνικό κοινό ντοκυμαντέρ του Ισραηλινού Roy Sher για τη ζωή της Ρόζας Εσκενάζυ, «Καναρίνι μου Γλυκό» (My sweet canary, 2011)

μουσικών ειδών, σηματοδοτούν αναμφίβολα στάσεις της επόμενης ερευνητικής και συγγραφικής μας αποστολής. Επιπροσθέτως θα μας απασχολήσουν ζητήματα όπως αυτό της συγκινησιακής κληρονομιάς (affective legacy) -ταυτόχρονα προσωπικής και πολιτικής- που η ελληνική μουσική φαίνεται να κομίζει στο παρόν, και της διερεύνησης του ρόλου του πλεονάσματος του συναισθήματος (surplus of affect) (Stokes 2003: 320) στη διαμόρφωση ενός παν-εθνοτικού ισραηλινού κοινού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Erez, Oded 2016. *Becoming Mediterranean: Greek Popular Music and Ethno-Class Politics in Israel, 1952-1982*. Διδακτορική Διατριβή, University of California, Los Angeles, ΗΠΑ

Fleming, K. E. 2008. *Greece: a Jewish History.* Princeton: Princeton University Press

---------- 2009. *Ιστορία των Ελλήνων Εβραίων*. Αθήνα: Οδυσσέας

Frith, Simon 1996. *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press

Horowitz, Amy 2010. *Mediterranean Israeli Music and the Politics of the Aesthetic.* Detroit: Wayne University Press.

Nocke, Alexandra 2006. "Israel and the Emergence of Mediterranean Identity." *Israel Studies*, τόμος II, αρ. 1, σελ. 143-173

---------- 2009. *The Place of the Mediterranean in Modern Israeli Identity*. Boston: Brill

Regev, Motti & Edwin Seroussi 2004. P*opular Music and National Culture in Israel.* Berkeley: University of California Press.

Seroussi, Edwin 2002. " 'Mediterraneanism' in Israeli music: an idea and its permutations." *Music and Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, τόμος 7, http://www.umbc.edu/MA/index/number7/seroussi/ser_00.htm

Seroussi, Edwin 2008. "Music in Israel at Sixty: Processes and Experiences." *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, 7 (2), June, http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9-II/03-Seroussi-Music%20in%20Israel%20at%20Sixty.pdf

Stokes, Martin 2003. "The tearful public sphere: Turkey's 'sun of art' Zeki Muren." In T. Magrini (ed), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: Chicago University Press