

Solon Lekas z wyspy Lesvos

– ostatni wykonawca pieśni *amanedes*

Tomasz Kozłowski

Środowisko muzyczne wyspy Lesvos a uwarunkowania historyczne

Lesvos / Λέσβος¹, od nazwy stolicy powszechnie zwana przez Greków Mitilini, jest trzecią co wielkości – po Krecie i Evii – wyspą Morza Egejskiego, oddzieloną cieśniną od Azji Mniejszej (cieśniną tą przebiega granica morska pomiędzy Grecją a Turcją). Jej wschodnia część – w przeciwieństwie do zachodniej, wulkanicznej – jest zielona i w znacznej części porośnięta gajami oliwnymi.

W II połowie XIX wieku, w wyniku reform przeprowadzanych w Imperium Osmańskim, prawosławni Grecy (stanowiący na wyspie większość ludności)² rozwinęli lokalny rynek, skupiony wokół handlu i przetwórstwa produktów otrzymywanych z drzew oliwnych (oliwki, oliwa, węgiel drzewny). Doprowadziło to w krótkim czasie do znacznego rozwarstwienia majątkowego i powstania, także na obszarach wiejskich, klasy ludności zamożnej, prowadzącej miejski lub pół-miejski styl życia. Wyspa skorzystała z uprzywilejowanego położenia geograficznego, na skrzyżowaniu szlaków handlowych, prowadzących z Morza Czarnego na Morze Śródziemne oraz dróg morskich wiodących do kosmopolitycznej wówczas, ale zdominowanej przez kulturę grecką, Smyrny (Grecy stanowili najliczniejszą społeczność tego miasta). Port Mitilini stał się jedną z najważniejszych przystani przeładunkowych dla okrętów płynących do lub ze Smyrny. W okresie tym wielu obywateli Mitilini migrowało za pracą do Azji Mniejszej, Smyrny i Konstantynopola, rozwijająca się handlowa klasa arystokratyczna założyła zaś swe „kolonie” w niepodległym już, lecz jeszcze niewielkim państwie nowogreckim (wyspa zostanie przyłączona do Grecji dopiero w 1912 roku), Egipcie czy Rumunii (Chturis 2000).

W warunkach tych dynamicznie ewoluowała tradycja muzyczna. „Stara tradycja”, związana przede wszystkim z kulturą rolniczą i pasterską, z ważną rolą wykonań wokalnych, wykorzystująca takie instrumenty jak *zurna*, bęben *dauli* / *νταούλι* (odpowiednik tureckiego bębna *davul*), dudy (kontynentalna *gajda* jak i wyspiarska *tsambuna* / *τσάμπουνα*), czy lutnia

¹ Greckie nazwy własne, imiona i nazwiska zapisano w tekście w transkrypcji fonetycznej oraz w oryginale (brak jednego obowiązującego systemu transkrypcji zapisu nowogreckiego na polski).

² W 1816 roku stosunek ludności greckiej do tureckiej wynosił 25:3.

lauto / *λαούτο* – ustępowała miejsca „nowej tradycji” (silnie rozwijającej się w I połowie XX wieku). Jej cechą charakterystyczną było wykształcenie zróżnicowanych instrumentalnie orkiestr – tzw. *kombanijes* / *κομπανίες*, składających się ze skrzypiec, santuru i instrumentów dętych (przywiezionych z Azji Mniejszej wraz z muzykantami powracającymi ze służby wojskowej w wojsku osmańskim, które przyjęło zachodnie instrumentarium) – np. klarnetu, kornetu czy puzonu. W „nowej tradycji” muzyka instrumentalna odgrywała rolę wiodącą, a wykonania wokalne straciły na znaczeniu. Wykonywany repertuar był w dużej części identyczny z tym tradycyjnie wykonywanym w greckich społecznościach na pobliskim brzegu Azji Mniejszej³. W przeciwieństwie do dawnej „kultury dialogicznej”, w której wszyscy uczestnicy byli równoprawnymi wykonawcami i członkami zabawy/wykonania muzycznego, „nowa tradycja” wprowadziła „monologiczny” podział na wykonawców, często coraz bardziej specjalizujących się i nierzadko profesjonalnie kształconych (przynajmniej w podstawowym zakresie) muzyków – oraz odbiorców: publiczność. Po 1922 roku w przemianach tradycji muzycznej wyspy uczestniczyli także uchodźcy greccy z Azji Mniejszej, licznie przybywający na wyspę po tzw. Katastrofie Małozjatyckiej⁴. W okresie tym niedaleki ośrodek smyrneński przestał oddziaływać na muzykę wyspy, wiodącą zaś rolę zaczął odgrywać ośrodek ateński, także przyjmujący falę uchodźców i małozjatyckie style muzyczne (Chturis 2000; Sulakielis 2009).

Po II wojnie światowej dawna „nowa tradycja” zaczęła stopniowo ustępować promowanej przez media miejskiej tradycji ateńskiej, opartej na *rembetiko* / *ρεμπέτικο* (o rodowodzie w dużej mierze małozjatyckim) oraz wywodzącym się z niego popularnym nurcie *laiko* / *λαϊκό* – obydwie z dominującą w warstwie instrumentalnej lutnią *buzuki* / *μπουζούκι*, a także z towarzyszącą jej harmonią czy perkusjonaliami. Wpływy *rembetiko* i *laiko* ożywiły wykonania wokalne, jednak nowy repertuar śpiewały głównie piosenkarki sprowadzane na wyspę z Aten, niezwiązane z rodzimą tradycją wyspy. Obecna tradycyjna praktyka muzyczna na wyspie łączy „tradycję ateńską” z lokalną. Na wyspie wciąż nie brakuje muzyków grających na instrumentach, które stały się częścią tutejszej tradycji; miejscowa tradycja śpiewacza, jest jednak reprezentowana przez nielicznych już wykonawców (Chturis 2000).⁵

³ Historycznie i kulturowo Lesvos jest wyspiarską częścią małozjatyckiej Eolii.

⁴ Przegrana Grecji w wojnie z Turcją i przymusowa wymiana ludności między obydwojoma krajami według kryterium wyznania.

⁵ Niniejszy zarys historyczny przedstawiono bardzo skrótowo. Zainteresowanych poznaniem bardziej szczegółowego kontekstu odsyłam do mojej pracy dyplomowej, wieńczącej Podyplomowe Studia Etnomuzykologiczne w Instytucie Muzykologii UW, zatytułowanej: *Muzyka na Lesvos. Przeobrażenia tradycji od końca XIX wieku po czasy współczesne*, przedstawionej w 2013 roku; opiekun naukowy: dr Weronika Grozdew-Kołacińska. Praca dostępna jest w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

***Amanes* – „pieśń żalu” – jako gatunek pieśni**

Amanes / *αμανές* (lub *manes* / *μανές*); w liczbie mnogiej *amanedes* / *manedes* – *αμανέδες* / *μανέδες* jest improwizowaną pieśnią o charakterze monodycznym, wywodzącą się z obszaru Azji Mniejszej, spokrewnioną ze wschodnim gatunkiem pieśni *gazel*. Niektórzy greccy etnografowie i muzykolodzy wywodzą *amanes* od pieśni bizantyjskich, jednak kwestia ta wymaga pogłębionych badań. W społecznościach greckich *amanedes* pojawiły się w czasach turkokracji, nazwa wywodzi się od często powtarzanego w tekstach pieśni słowa „*aman*” / *αμάν* (w tłumaczeniu, m.in.: litości) lub też od wschodniego słowa „*manes*”, określającego rodzaj kupletu. Dwuwers (każdy wers zapisany jest jambicznym piętnastozgłoskowcem; niekiedy występuje wielokrotność dwuwersów) stanowi jedyny tekst, liczącej nawet powyżej pięciu minut, pieśni a poszczególne słowa, często rozbijane na sylaby, powtarzane są w trakcie wykonania. Sens utworu uchwytny bywa dopiero po powtórzeniu całego tekstu. Pieśń śpiewa się w jednym z licznych *makamów* (po grecku *makamia* / *μακάμια* lub *dromi* / *δρόμοι* – „drogi”) – wzorców melodycznych muzyki Bliskiego Wschodu, a wykonanie zdobią liczne melizmaty. Melodia składa się zwykle z trzech części, opartych odpowiednio na pierwszym wersie tekstu, drugiej połowie pierwszego wersu oraz drugim wersie. *Amanes* wykonywany jest najczęściej *a capella*, niekiedy jednak towarzyszy mu instrument (skrzypce, santur, kanun, klarnet, lutnia *ud* czy instrument perkusyjny), wtedy też przed wykonaniem pojawia się nierzadko improwizacja instrumentalna – *taksim* (greckie *taksimi* / *ταξίμι*). Pieśń ta jest swoistą „ekspresją duszy” śpiewaka, wyrażającą codzienne troski, ból, problemy, zagubienie społeczne, wieczną walkę z losem, samotność na obczyźnie, zawód miłosny itp., ale niekiedy też piękno świata. Posiada charakter wybitnie osobisty, niemal intymny. W pewnym uproszczeniu można *amanes* określić „pieśnią żalu” (Tamburis 2008).

Amanes, jako gatunek pieśni, wykonywany był szczególnie często w miastach zachodniej Azji Mniejszej, zwłaszcza w Smyrnie czy Bursie, skąd rozprzestrzenił się na zachód: w XIX wieku *amanedes* śpiewano na dużym obszarze dzisiejszej Grecji, w tym na wschodnich wyspach Morza Egejskiego (np. Mitilini), w Macedonii czy Tracji. Pod koniec XIX wieku gatunek ten zyskał na terenie Grecji dużą popularność, będąc chętnie wykonywanym w muzycznych kawiarniach o wschodnim charakterze, tzw. *kafe-aman* / *καφέ-αμάν*. Śpiewało w nich często dwóch lub trzech wykonawców – tzw. *amanedzides* / *αμανετζήδες*, prowadzących ze sobą często rodzaj muzycznego dialogu. Pierwszą taką kawiarnię (na początku zwano je też *kafe-santur* / *καφέ-σαντούρ*) otwarto w Atenach w 1873 roku, a już do 1886 roku w mieście działały liczne tego typu lokale. *Amanedes* śpiewane były najczęściej przez amatorów, nie brakowało też jednak profesjonalnych wykonawców, zajmujących się

tym gatunkiem. *Amanes* przeszedł do pieśni miejskiej Greków małoazjatyckich, zwłaszcza pieśni smyrneńskiej – *smirneiko* / *σμιρνέικο*, która miała doniosły wkład w powstanie pieśni „półświatka” w większych miastach greckich – *rembetiko*, która w swej klasycznej postaci ukształtowała się pomiędzy latami dwudziestymi i czterdziestymi XX wieku. Z tego powodu wśród znanych, „klasycznych” archiwalnych nagrań *amanedes* znajdują się wykonania tak charakterystycznych dla *rembetiko* śpiewaków jak Roza Eskenazi / *Ρόζα Εσκενάζυ*, Kostas Nuros / *Κώστας Νούρος*, Rita Abadzi / *Ρίτα Αμπατζή*, Kostas Rukunas „Samiotaki” / *Κώστας Ρούκουνας* «*Σαμιωτάκι*», Vangielis Sofroniju / *Βαγγέλης Σοφρώνιου*, czy Andonis Diamandidis „Dalgas” / *Αντώνης Διαμαντίδης* «*Νταλγκάς*». Niektóre z nagranych utworów przeszły do legendy ze względu na ich szczególnie liryzm, np.: *Galata manes* / *Γαλατά μανές*, *Tambachaniotikos* / *Ταμπαχανιώτικος*, czy *Smirniotikos minore* / *Σμιρνιώτικος μινόρε*, doczekując się wielu powtórných wykonań.

W 1934 roku Kemal Atatürk zakazał w Turcji praktyki *amanedes*, uważając ten gatunek za obcy, będący pozostałością grecką w Azji Mniejszej. W 1937 roku zakazano wykonywania tych pieśni także w Grecji, rządzonej przez dyktaturę generała Joanisa Metaksasa, gdzie również oficjalnie uznano *amanedes* za kulturowo obce („tureckie”) i zbyt orientalne. Już w 1911 roku paszkwile na „obrzydliwy *amanes*” publikowała ateńska gazeta „E Athine” / *Ατ Αθήναι*, a w 1917 roku Zacharijas Papandoniju / *Ζαχαρίας Παπαντωνίου* w gazecie „Embros” / *Εμπρός* domagał się sankcji dla wykonawców *amanedes*, w tym dodatkowego opodatkowania mistrzów najpopularniejszego wówczas wschodniego instrumentu – santuru. Tenże Papandoniju napisał też pogardliwie w 1938 roku, że *amanes* to „najbardziej bezwstydné dzieło, jakie stworzył kiedykolwiek rodzaj ludzki (...). Bez żadnej linii, bez żadnego pomysłu i charakteru (...), nieopisane zero”. Z drugiej strony pean na cześć pieśni *amanes* napisał wybitny grecki poeta, Kostis Palamas / *Κωστής Παλαμάς* – jest to znany do dziś wiersz *Wschód* / *Ανατολή*. Zakaz wykonań *amanes* był początkiem zaniku bogatej tradycji śpiewania tych pieśni. Po II wojnie światowej *rembetiko* nie odzyskało już dawnej świetności. Jak zauważa wybitny badacz i znawca tego gatunku, Panajotis Kunadis / *Παναγιώτης Κουνάδης* „późniejsi piosenkarze, tracąc most z muzyczną przeszłością, nie byli w stanie przywrócić głosowej improwizacji, która była podstawą pieśni *amanes*”. W obecnej tradycji miejskiej Grecji gatunek ten znany jest już tylko z wykonań wtórnych, bardzo rzadkich ze względu na trudność wykonawczą tej pieśni i brak dawnego kontekstu społecznego, jak również zatracił swój pierwotny, improwizacyjny charakter (Kunadis 2010; Tamburis 2008).

Solon Lekas – „ostatni *amanedzis*”⁶

Solon Lekas / Σόλων Λέκκας urodził się w 1946 roku we wsi Piji / Πηγή w środkowej części Lesvos, jednej z miejscowości wyspy o najżywszej praktyce muzyki ludowej, zachowującej wiele elementów „starej tradycji” (osada położona jest w pewnym odosobnieniu od ważniejszych skupisk wiejskich wyspy). Był piątym dzieckiem w rodzinie, której korzenie nie wywodzą się z Mitilini – dziadek lub pradziadek ze strony ojca był Arwanitą⁷, zaś dziadek ze strony matki – uchodzącą z Azji Mniejszej. Ojciec Solona budował kamienne murki, tzw. *setia* / σέτια, podtrzymujące tarasy oliwne na zboczach wzgórz. Solon także nauczył się tego rzemiosła, będąc jednym z ostatnich na wyspie budowniczych *setia*. Od czasów dzieciństwa żywił miłość do muzyki – jako pierwsze wzruszające doznanie muzyczne wspomina niewidomego akordeonistę, wędrującego z żoną przez wyspę. Jako mały chłopiec chętnie chodził po wsi z grupą kołędników w okresie dwunastu świętych dni (od Bożego Narodzenia do święta Epifanii). W tradycyjną kulturę wsi wprowadziła go jego babcia, która – jak sam wspomina – „znała wszystkie obyczaje”. Szybko zaczął śpiewać także świeckie pieśni, podsłuchując tzw. *meraklides* / μερακλήδες⁸ – bywalców kawiarni rodzinnej wsi (jak pamięta, we wsi działało wtedy 17, 18 kawiarni). Tam nauczył się swojego ulubionego do dziś „starego repertuaru”, wywodzącego się ze wspólnej dla Mitilini i Azji Mniejszej tradycji śpiewaczej. W okresie młodzieńczym Solon został też „wtajemniczony” w pieśń *amanes*, które śpiewał m.in. jego wuj Michalis Dardagos / Μιχάλης Δαρδάγος. Lekas zapamiętał szczególnie jedno, spontaniczne wykonanie:

A innym razem strząsali w gaju oliwki i on [Michalis – przyp. aut.] zapomniał się i zaczął śpiewać *manes*, a była to godzina poranna... I gdy zaczął śpiewać *amanes*, wszyscy przestali pracować i nikt już nie strząsał oliwek, a kobiety przestały je zbierać! Wszyscy przerwali! A gdy on zorientował się, że wszyscy go słuchają, przerwał. A oni zaczęli go prosić: Śpiewaj *amanes*! [...]. Ale on już nie śpiewał (Papajeorjiu 2003).

Lekas wspomina również, że w czasach jego dzieciństwa, gdy na wsiach obowiązywały jeszcze znacznie surowsze normy obyczajowe, *amanes* służył również do ekspresji uczuć kawalera wobec zaręczonej z nim dziewczyny. *Amanes* śpiewany był nocą pod oknem ukochanej, a ona mogła tylko na chwilę je uchylić, tak by dać znak oblubieńcowi, że usłyszała pieśń. Solon wspomina ponadto, że w jego młodości w każdej wsi było po dwóch,

⁶ Wywiad z Solonem Lekasem przeprowadziłem i nagrałem osobiście w mieście Mitilini 2 maja 2012 roku.

⁷ Arwanici to grupa etniczna, posługująca się językiem pokrewnym albańskiemu.

⁸ L. poj. *meraklis* / μερακλής.

trzech *meraklides* śpiewających *amanedes*.⁹ Uważa przy tym, że na jego rodzinnej wyspie więcej *amanedzides* było wśród miejscowych, niż wśród uchodźców z Azji Mniejszej (Papajeorjiu 2003). Wspomina, wreszcie, Solon ze swojego dzieciństwa słuchanie kobiet, które śpiewały kołysanki – *nanurizmata* / *νανουρίσματα*, a ich wykonanie porównuje do pieśni *amanes*! Mówi: „Chodziłem do domów, gdzie kołysano niemowlęta. Były dwie, trzy kobiety, śpiewały piękne, szokujące pięknem kołysanki! Kołysanka jest jak *amanes*, płaczliwa (...)” (za: Papajeorjiu 2003).

Lekas w kolejnych dziesięcioleciach stał się jednym z najczęściej występujących śpiewaków na wyspie, występując w kawiarniach (*a capella*)¹⁰ czy na zabawach, gdzie towarzyszył, nierzadko spontanicznie, kolejnym pojawiającym się orkiestrom. O początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy na wyspie dominowała moda na ateńskie *laiko*, Solon mówi w jednym z wywiadów: „(...) zawsze lubiłem śpiewać (...) na *panijiria*¹¹ i w *kafenija*¹²... i śpiewałem *amanedes*, i inne stare, ale nie bardzo chcieli mnie słuchać, bo chcieli żebyśmy śpiewali *laika*”. Lekas nauczył się także *rembetika* i *laika*¹³, i wraz z muzykami krążył od wsi do wsi i je śpiewał, *amanedes* wykonując spontanicznie, dla siebie: „Teraz też śpiewam *rembetika*, «ciężkie», dawne, które śpiewał Rukunas, Dalgas, Roza, niektóre *Vamvakarisa*” – dodaje (za: Papajeorjiu 2003).

Jednak to do pieśni *amanes* Solon Lekas ma stosunek emocjonalny. Oto kilka cytatów, które ten stosunek wyrażają i określają: „*Amanes* przybywa do ciebie z bólu i wychodzi z ciebie sam, odpręża cię, gdy go śpiewasz”; „*Amanes* jest improwizacją, nie można się go nauczyć, nie jest piosenką, nigdy nie jest taki sam”; „Wszystkie piosenki równają się jednemu *amanesowi*”; „*Manes* nie jest na rozkaz. Nie możesz powiedzieć: Zaśpiewaj *manes* – bo to tak jakby ktoś nakazał: Wpadnij w żal i zapłacz”; „*Amanes* jest życiem, *amanes* to życie człowieka” (za: Papajeorjiu, 2003; wywiad własny). Solon Lekas wyraża przy tym własną opinię na temat związku tej pieśni z muzyką bizantyjską: „Muzułmanie nie śpiewają *amanesu*

⁹ Z wywiadu własnego autora.

¹⁰ Solon wyjaśnia, że w kawiarniach wyspy śpiewano bez akompaniamentu instrumentalnego: „Czasem *amanes* śpiewało dwóch, jeden niżej a drugi wyżej. Tak, nie było muzyki. (...) Było wielu, którzy grali na bębenkach, na bębnach *dauli* i do nich śpiewali piosenki. Ale w środku kawiarni nie grali. Śpiewali tak, po prostu, bez instrumentów. Wszystkie piosenki śpiewali po staremu, śpiewali więc bez instrumentów” (Papajeorjiu 2003).

¹¹ *Panijiria* / *πανηγύρια* (liczba pojedyncza: *panijiri* / *πανηγύρι*) – lokalne wiejskie zabawy w dzień patrona miejscowego kościoła, często towarzyszą im występy orkiestr ludowych i tańce

¹² *Kafenija* / *καφενεία* (liczba pojedyncza: *kafenijo* / *καφενείο*) – tradycyjne kawiarnie wsi i miast Grecji, miejsce spotkań i dyskusji, centrum życia lokalnych społeczności, oprócz kawy często podające także przekąski i napoje alkoholowe, w tym ziółkawkę *uzo* / *ούζο* (z której produkcji Lesvos słynie na całą Grecję). Kawiarnie były niegdyś we wsiach centrum rozrywki – Dimitris Papajeorjiu (2003) przywołuje słowa Solona: „W kawiarniach śpiewaliśmy... Ja, odkąd zacząłem pić, śpiewałem!”

¹³ *Rembetika* / *ρεμπέτικα* i *laika* / *λαϊκά* – liczba mnoga odnosząca się do piosenek gatunków *rembetiko* i *laiko*.

takiego jak my. My mamy melodię bizantyjską w *amanesie*, słodycz. Oni to śpiewają ostro, tylko hodźowie śpiewają go w zakończeniu tak jak my” (za: Papajeorjiu 2003).

Oto niektóre z dwuwierszowych *amanedes*, czy to z tradycji lokalnej, czy *rembetiko*, które Solon Lakas przywołuje w swojej pamięci (za: Papajeorjiu 2003):

Pragnę odnaleźć człowieka, któremu powierzę moje tajemnice,
by nie pozostały w moim sercu, gdy nagle umrę.

Zgasły wszystkie moje nadzieje i wszystkie moje marzenia,
wszystko dla mnie zginęło pośród mojego nieszczęścia.

Przestań moje serce boleć, uśmiechnij się już, o biedne!
Daj i mnie się uradować, nie bądź zasmucone.

Łzy płyną, jak deszcz przez moje policzki
i spływają na moją pierś, i gaszą mój ogień.

Bym wiódł dalej życie, jest już niemożliwe,
na mojej piersi pojawił się znak śmierci.

Moje serce możecie odnaleźć pośród serc smutnych, bo i ja nie zaznałem radości w moim życiu,
teraz pozostawcie mnie, niech płonę, niech nikt mnie nie gasi, pragnę zobaczyć dokąd doprowadzi
mnie mój los.

Podsumowanie

Solon Lakas jest dziś ostatnim publicznie znanym wykonawcą *amanedes*, który wypracował własny sposób ich wykonania, dzięki obcowaniu z autentycznym, tradycyjnym kontekstem środowiska ludowego. Jak sam twierdzi, dziś na wyspie niektórzy starcy znają jeszcze *amanedes*, ale trzeba wyjątkowego szczęścia, by zdarzyły się okoliczności, w których zechcą je zaśpiewać. Lesvos pozostaje przy tym, jak się zdaje, ostatnim punktem na mapie Grecji, gdzie gatunek ten przetrwał w tradycji do naszych czasów. Paradoksem jest, że o ile w szerszym ujęciu gatunek ten kojarzy się z tradycją muzyki miejskiej – *rembetiko*, na Mitilini zachował się w tradycji wiejskiej. Mitilini, w wyniku wspomnianych uwarunkowań historycznych, pozostawała jednak pod silnym wpływem tradycji miejskiej, zwłaszcza z Azji Mniejszej. Autentyczna tradycja *rembetiko* (w tym *smirneiko*) – a co za tym idzie – wykonań

amanedes, rozumiana jako sposób życia i ekspresji, dawno zgasła w życiu dynamicznie rozwijających się miast Grecji, gdzie była zjawiskiem – z perspektywy czasu – krótkotrwałym. Tymczasem na Lesbos, do II wojny światowej wyspy nierozdzielnie związanej z kulturą muzyczną przeciwległego brzegu małaazjatyckiego¹⁴, *amanedes* wpisane były w lokalną praktykę wykonawczą i obyczajowość jeszcze zanim na krótko zostały „przeszczepione” do muzyki miejskiej Aten, Pireusu czy Salonik. Być może, paradoksalnie, to środowisko wiejskie Mitilini, jak na warunki greckie wyjątkowo otwarte na elementy tradycji miejskiej, okazało się najbardziej sprzyjające, aby gatunek ten mógł stosunkowo najdłużej tam przetrwać. Zakaz wykonywania *amanedes*, narzucony w 1937 roku społecznościom miejskim, nie dotarł do wiejskich społeczności wyspy, „most z muzyczną przeszłością”, o której pisze Kunadis, nie został więc tam drastycznie zerwany.

Dynamiczne zmiany stylu życia i obyczajowości oraz zanik dawnych stosunków społecznych, panujących na wsiach, nie tworzą jednak już dziś kontekstu kulturowego, w którym pozostaje miejsce na funkcjonowanie *amanedes* w ich tradycyjnej formie. Pieśni te, silnie wpisane we wschodni fatalizm i powiązane ze wschodnimi praktykami wykonawczymi, uważane na wyspie za anachroniczne już w czasach młodości Solona Lekasa, tym bardziej nie są już dla młodszych pokoleń sposobem ekspresji emocji i przeżyć. Solon pozostaje swoistym „żywym reliktem” tej, prawdopodobnie wielowiekowej, tradycji śpiewaczej. Etnomuzykolog z Uniwersytetu Egejskiego – Dimitris Papajeorjii, określa go jako osobowość, „która ucieleśnia most pomiędzy przeszłością a teraźniejszością” (za: Papajeorjii 2003).

Unikatowość „ostatniego *amanedzisa* Grecji” została jednak szerzej doceniona. W ostatnich latach Lekas wielokrotnie zapraszany był do Aten, aby wziąć udział w audycjach muzycznych, emitowanych przez niektóre greckie media. W „odkryciu” Solona odegrał rolę m.in. Kiriakos Guvendas / *Κυριάκος Γκουβέντας* (skrzypek współpracujący m.in. z Saviną Janatu / *Σαββίνα Γιαννάτου*) oraz multiinstrumentalista – Ross Daly). Solon Lekas wziął udział w nagraniach przeprowadzonych przez Uniwersytet Egejski, z których część została opublikowana w 2000 roku w obszernym opracowaniu naukowym pt. *Muzyczne skrzyżowania na Morzu Egejskim: Lesbos XIX–XX wiek / Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19^{ος} – 20ός αιώνας*. Ukazała się również płyta *Prawa Solona / Οι νόμοι του Σόλωνα*¹⁵, na której Lekas – w zaaranżowany już sposób – śpiewa jeden *amanes* (w *makamie* usak, tur. *uşşâk*,

¹⁴ Mimo traumatycznych dla Greków wydarzeń związanych z Katastrofą Małaazjatycką w 1922 roku i następującymi po niej przesiedleniami, regularna wymiana kulturowa Lesbos z brzegiem Azji Mniejszej trwała do okresu II wojny światowej a muzycy greccy i tureccy podróżowali na zabawy organizowane na obu brzegach

¹⁵ Tytuł płyty nawiązuje do praw Solona, męża stanu i prawodawcy starożytnych Aten. Lekas, podobnie jak wielu innych mieszkańców wyspy, nosi imię zapożyczone z historii starożytnej Grecji.

gr. *ουσάκ*), z towarzyszeniem instrumentów, które nie występują w tradycji wyspy Lesbos (np. flet *ney*), w związku z czym płyta ta w warstwie instrumentalnej nosi już charakter „folkowy”, odbiegający od miejscowych wykonań *in crudo*. Sam Lekas przyznaje zresztą, że wykonania *amanedes* na użytek publiczności są „fałszywymi *amanedes*”, niewypływającymi z osobistych przeżyć i potrzeby chwili. Dodaje też: „Kim innym jest *meraklis*, kim innym piosenkarz!” (za; Papajeorjiu 2003). Wykonania Solona, nawet jeśli podczas nagrań „na życzenie” tracą część ze swojego autentyzmu, są jednak dla współczesnych prawdopodobnie ostatnią okazją usłyszenia stylu śpiewu *amanedes*, który żył niegdyś w tradycji greckich społeczności.

Bibliografia

Chturis Sotiris / Χτούρης Σωτήρης (red.)

2000 *Muzyczne skrzyżowania na Morzu Egejskim: Lesbos XIX–XX wiek / Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19^{ος} – 20ός αιώνας*. Ateny.

Kunadis Panajotis / Κουνάδης Παναγιώτης

2010 *Rembetika / Τα Ρεμπέτικα*. Z. 1 (okres 1850–1922). Ateny.

Papajeorjiu Dimitris / Παπαγεωργίου Δημήτρης

2003 *Meraklis i śpiewak Solon Lekas z Lesbos: oblicza i odmiany Wschodu w praktykach muzycznych Lesbos / Ο Λέσβιος μερακλής και τραγουδιστής Σόλων Λέκκας: όψεις και εκδοχές της «Ανατολής» στις λεσβιακές μουσικές πρακτικές*. Materiały z V Międzynarodowego Kongresu Historii Centrum Badań Nowogreckich. Mitilini.

Sulakielis Theofanis / Σουλακέλλης Θεοφάνης (red.)

2009 *Muzyczna mapa hellenizmu. Muzyka z północno-wschodniego Morza Egejskiego / Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού. Μουσική από το Βορειοανατολικό Αιγαίο*. Ateny.

Tamburis Petros / Ταμπούρης Πέτρος

2008 *Piosenka smyrneńska 1923–1940. Song of Smyrna 1923–1940 / Το Σμυρναίικο Τραγούδι 1923–1940*. Ateny.

Internet

Kalojeropoulos Takis / Καλογερόπουλος Τάκης

2001 *Amanes*. W: Musipedia <http://www.musipedia.gr/wiki/Αμανές> [dostęp 12.10.2013], na podst. *Słownik muzyki greckiej / Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Ateny.



Fot. Autor pracy podczas wywiadu z Solonem Lekasem, 2 maja 2012, miasto Mitilini, historyczna kawiarnia Panelinion / Πανελλήνιον, w tle fotografia uchodźców z Azji Mniejszej z 1922 roku w łodziach.