



ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

AMARO DROM
(Ο δρόμος μας)

ΒΑΛΑΣΙΑ ΝΤΟΝΤΟΥΛΟΥ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΤΗΛΙΓΑΔΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ

2023

Το Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το αποτέλεσμα της ΔΕ για διδακτικούς, ερευνητικούς, εκπαιδευτικούς σκοπούς, καθώς και για σκοπούς επικοινωνιακής πολιτικής και προώθησης του τμήματος Τεχνών Εικόνας και Ήχου, για σκοπούς επικαιρότητας και ενημέρωσης και γενικότερα για σκοπούς που δεν έχουν κερδοσκοπικό χαρακτήρα.

Το όνομα και η προέλευση των πηγών που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια υλοποίησης της ΔΕ αναφέρονται ρητά και χωρίς καμία παρέκκλιση. Η επί μέρους δημιουργική συμβολή της φοιτήτριας στη ΔΕ είναι αποτέλεσμα πρωτότυπης δημιουργικής σκέψης. Επί αυτής δεν υφίσταται κανένα δικαίωμα ή απαίτηση οποιουδήποτε τρίτου (πέρα από την ίδια, τον επιβλέποντα και το τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας).

Η φοιτήτρια συναινεί στην πρόσβαση της επί μέρους δημιουργικής συμβολής της στη ΔΕ με οποιαδήποτε μορφή στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Τεχνών Εικόνας και Ήχου και στη Βιβλιοθήκη του Ιονίου Πανεπιστημίου για ερευνητικούς, διδακτικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή και μέντορά μου Τηλιγάδη Κωνσταντίνο, για την καθοδήγησή του κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, την εμπιστοσύνη του, καθώς και για τις πολύτιμες συμβουλές του κατά την εκπόνηση της εργασίας. Όλο το διδακτικό προσωπικό του μεταπτυχιακού για την προσφορά ποικίλων γνώσεων και ερεθισμάτων που αποτέλεσαν έναυσμα για απόκτηση νέων γνώσεων, ικανοτήτων, αλλά και για τη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών έργων. Τους συμφοιτητές μου για τη συνεχή αλληλεπίδραση, αλληλοϋποστήριξη και έμπνευση σε κάθε βήμα των σπουδών αυτών, απαραίτητο στοιχείο για την καλλιτεχνική προσωπική ανάπτυξη, κάναν το ταξίδι του μεταπτυχιακού ανεπανάληπτο και γεμάτο ελπίδα για την ύπαρξη αλληλεγγύης.

Επιπλέον θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους μαθητές μου στο σχολείο για τη συνδημιουργία και το φετινό μοίρασμα κατά το μάθημα των Εικαστικών, τα παιδιά ρομά που μου δώσαν την έμπνευση να γράψω ποιήματα για τους ρομά, καθώς επίσης μου παρέδωσαν μαθήματα τσιγγάνικης γλώσσας και με βοήθησαν να μεταφράσω τους στίχους που έγραφα. Ευχαριστώ τον Cîrșian Baciu, που οι ατελείωτες συζητήσεις μας καρποφόρησαν νέα ερωτήματα όπου διεύρυναν τους ορίζοντες γύρω από το θέμα της Διπλωματικής Εργασίας αυτής, αλλά και για την ηθική υποστήριξη. Ευχαριστώ τη Φωτεινή Παπαδοπούλου, τη Βικτώρια Αντόνοβα και την Ιωάννα Γκίνη για τη βοήθεια, και φιλοξενία κατά τη διάρκεια τη συγγραφής της εργασίας, σε απρόσμενες καταστάσεις διαβίωσης ανωτέρας βίας. Ευχαριστώ την Άρτεμις Βαβάτσικα για την άμεσα θετική της ανταπόκριση, να παίζει ακορντεόν, τον Στέφανο Φίλο να εμπλουτίσει το τραγούδι με το βιολί του, το Νεκτάριο Ντόντουλο για τις χρήσιμες συμβουλές του για τη διαδικασία της ηχογράφησης, καθώς και τον Βάιο Χαρακοπίδη που με μεγάλο μεράκι και αγάπη έκανε την τελική μίξη και το mastering του τραγουδιού. Τέλος ευχαριστώ από την καρδιά μου την Αναστασία Γκίνη και την Κωνσταντίνα Δογάνη για τις εύστοχες παρατηρήσεις τους στο θεωρητικό σκέλος της εργασίας, που αποτέλεσαν βάση για περαιτέρω προβληματισμούς, σκέψη και ανάλυση.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, είναι μία αναζήτηση ενότητας μεταξύ των διαφορετικών τεχνών και των πολιτισμών, με βασικά σημεία τομής τις έννοιες του χώρου και του χρόνου. Κατά τη διερεύνηση αυτή, αναδύεται το φαινόμενο των τσιγγάνων ως γέφυρα πολιτισμών λόγω του μετακινούμενου τρόπου ζωής τους, θυμίζοντας το γόνιμο ρόλο της μέλισσας. Λόγω της νομαδικής τους φύσης ταξιδεύουν στο χώρο, με αποτέλεσμα να εκφράζονται μέσω τεχνών που σχετίζονται με το χρόνο, όπως το χορό και τη μουσική, ενώ οι εγκατεστημένοι λαοί παράγουν τέχνες χώρου όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική με απώτερο σκοπό να “ταξιδέψουν” στο χρόνο. Προκειμένου να μεταφραστεί η ενότητα σε ένα οπτικοακουστικό περιβάλλον, δημιουργήθηκε ένα εικαστικό animation, στο οποίο μια σειρά από ερεθίσματα από προσωπικές εμπειρίες συμβίωσης με τσιγγάνους διαφορετικών εθνοτήτων λειτούργησαν ως έμπνευση και σημείο αφετηρίας για τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου με σύνδεση των τεχνών. Δημιουργήθηκαν εικαστικά έργα που ενίσχυσαν το οπτικό μέρος του animation, ενώ για τη μουσική επένδυση, δημιουργήθηκε ένα τραγούδι στη γλώσσα Ρομανί. Μέσω της πολυφωνίας και της πολυμορφίας στο περιεχόμενό του, αναδεικνύεται η σύνδεση της μουσικής σύνθεσης με το εικαστικό animation, την κίνηση, το ρυθμό και την ποίηση. Σε καιρούς που το δικαίωμα του λαού των Ρομά στη ζωή τίθεται υπό αμφισβήτηση, η εργασία αυτή, τείνει να σωματοποιήσει τη φωνή τους μέσα από μία διακαλλιτεχνική προσωπική σκοπιά.

ABSTRACT

The subject of this thesis is a search for unity between the different arts and cultures, with the concepts of space and time as key points of intersection. During this investigation, the phenomenon of gypsies emerges as a bridge of civilizations due to their mobile lifestyle, recalling the fertile role of the bee. Due to their nomadic nature, they travel in space, as a result of which they express themselves through arts related to time, such as dance and music, while settled peoples produce spatial arts such as architecture, sculpture and painting with the ultimate purpose of "traveling" in time. In order to translate unity into an audiovisual environment, a song was created in the Romani language, where through polyphony and polymorphy, the musical composition is connected with visual animation, movement, rhythm and poetry. In times when the Roma people's right to life is being questioned, this work tends to embody their voice through an inter-artistic personal point of view.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Μουσική, Εικαστικές Τέχνες, ήχος, εικόνα, ρυθμός, χώρος, χρόνος, διεπιστημονικότητα, διαθεματικότητα, ανθρωπολογία, κοινωνικές επιστήμες, ανθρωπογεωγραφία, γεωγραφία τόπος, τοπίο, τέχνη, νομαδικοί λαοί, υποκουλτούρα, υπόκοσμος, περιθώριο, μετανάστες, τσιγγάνικες φυλές, τέχνη ως γέφυρα και γλώσσα επικοινωνίας, επιστήμη, ενότητα, ποίηση, τραγουδοποιΐα, animation, αισθήσεις.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	8
2. Ερευνητική Μεθοδολογία και Σύλληψη του έργου	10
3. Ενότητα τεχνών.....	12
3.1. Ιστορικό πλαίσιο ενότητας τεχνών.....	12
3.2. Χώρος και Χρόνος μέσα από το πρίσμα της επιστήμης	14
3.3. Σχέση εικαστικών και μουσικής με το χωροχρόνο.....	16
3.4. Σημεία τομής των εικαστικών και της μουσικής.....	18
3.4.1. Ρυθμός.....	18
3.4.2. Κίνηση.....	23
3.5. Ανθρώπινη φυσιολογία, αισθήσεις και συναισθησία	26
3.6. Παραδείγματα καλλιτεχνών που επιδίωξαν τη σύζευξη των τεχνών.....	28
3.7. Sound Art και Visual Music	31
4. Ανθρωπολογική έρευνα σχέσης νομάδων με χώρο, χρόνο και τέχνες.....	33
4.1. Τσιγγάνοι, ιστορικά στοιχεία.....	35
4.2. Προσωπικές εμπειρίες συμβίωσης με τσιγγάνους διαφορετικών εθνοτήτων που αποτέλεσαν έμπνευση για τη δημιουργία του έργου.....	39
4.2.1. Τσιγγάνοι της Ισπανίας.....	39
4.2.2. Τσιγγάνοι της Ρουμανίας.....	41
4.2.3. Τσιγγάνοι της Ελλάδας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.....	43
4.3. Επικαιρότητα, η υπόθεση του Κώστα Φραγκούλη....	46
5. Διαδικασία υλοποίησης του έργου.....	48
5.1. Ποίηση και μελοποίηση.....	49
5.2. Ηχογράφηση και μίξη τραγουδιού.....	52
5.3. Προπαραγωγή, παραγωγή και μεταπαραγωγή του animation.....	54
6. Σημειολογία και ερμηνεία του έργου.....	61
7. Συμπεράσματα.....	69
8. Βιβλιογραφία.....	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συγκεκριμένη Διπλωματική εργασία αποτελεί εξέλιξη της Πτυχιακής μου Εργασίας στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, η οποία είχε τη μορφή ενός Stop Motion Animation. Σκοπός της εργασίας εκείνης ήταν να πλέξει έναν ιστό αλληλοεξάρτησης της γλυπτικής με την εικόνα, τον ήχο, την κίνηση, το θέατρο, τη μυθοπλασία και το φως. Έκτοτε συνεχίζω την έρευνα της σύζευξης τεχνών, κατά τις μεταπτυχιακές μου σπουδές, δημιουργώντας Animation, video, video art, performance, installation, ενώ σχετικές απόπειρες σύνδεσης ήχου με την εικόνα έχω επιδιώξει να κάνω την ώρα του μαθήματος των Εικαστικών, σε σχολεία που διδάσκω. Βαθύτερα, επικρατεί η ανάγκη για ενότητα, μέσα από την σύνδεση των διαφορετικών τρόπων έκφρασης που έχουν προκύψει όλα αυτά τα χρόνια μελέτης και πειραματισμού.

Η εργασία αυτή έχει τρία σκέλη. Πρώτο μέρος αποτελεί η θεωρητική έρευνα γύρω από τη σύζευξη τεχνών με έμφαση σε αυτές του ήχου και της εικόνας που έχω επιλέξει ως βασικό μέσο έκφρασης. Μελετάται η γεφύρωση του ήχου και της εικόνας υπό το πρίσμα των εικαστικών τεχνών και της μουσικής. Καταγράφονται σημεία τομής μεταξύ των δύο τεχνών, μέσα από μία διεπιστημονική έρευνα. Σύμφωνα με την επιστήμη της αστροφυσικής θα αναφερθούν έννοιες όπως αυτές του χώρου και του χρόνου, δεδομένου ότι η μουσική είναι μία τέχνη που κατά βάση αφορά το χρόνο, ενώ τα εικαστικά αφορούν τον χώρο. Ακολουθώντας μία συλλογιστική πορεία από το σύνολο στη μονάδα, κι από το σύμπαν στον άνθρωπο, δεν μπορεί να παραληφθεί στην παρούσα εργασία η ανθρώπινη φυσιολογία, οι αισθήσεις και ο τρόπος που αυτές αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, καθώς και το φαινόμενο της συναισθησίας. Εντοπίζεται ότι ένα από τα βασικά κοινά σημεία των δύο τεχνών είναι ο ρυθμός, αναλύεται το πώς αυτός εμφανίζεται στο χώρο και στη γεωμετρία και πώς στη μουσική. Παράλληλα, πτυχές της φιλοσοφίας αλλά και της ίδιας της αισθητικής φωτίζουν συνδετικούς κρίκους μεταξύ των τεχνών, ενώ επίσης θέτουν προβληματισμούς. Τέλος, η σύζευξη αυτή μελετάται μέσα από το έργο καλλιτεχνών που είχαν την ίδια επιδίωξη στο έργο τους, καλλιτέχνες όπως ο Ιάnnης Ξενάκης, ο Τάκης, ο Καντίνσκι και άλλοι, αλλά και μέσω των όρων visual art και sound art.

Στο δεύτερο σκέλος της παρούσας εργασίας ακολουθεί η ανάλυση του λαού των τσιγγάνων που έχω επιλέξει ως θέμα για το δημιουργικό κομμάτι της εργασίας. Σύμφωνα με την ανθρωπολογία και τη σύνδεσή της με το χώρο και το χρόνο, ανέκαθεν υπήρχαν οι νομαδικοί λαοί, αλλά και οι λαοί που έμεναν εγκατεστημένοι σε έναν τόπο. Συνεπώς οι πρώτοι ανέπτυσαν τέχνες που σχετίζονταν με το χρόνο όπως αυτές της μουσικής, ενώ οι

δεύτεροι ανέπτυσαν την έκφρασή τους μέσα από τέχνες του χώρου, όπως της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Η αναζήτηση, τα ταξίδια, η αγάπη για το άγνωστο, με έφεραν σε επαφή ως τώρα με πολλούς ανθρώπους, καλλιτέχνες ή μη, από διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμούς και μου έδωσαν την ευκαιρία να συνυπάρχω και να αλληλεπιδρώ, έχοντας τις τέχνες πολλές φορές ως βασικό μέσο επικοινωνίας ειδικά με ανθρώπους που δεν μιλούσαμε κάποια κοινή γλώσσα. Κατά τη διαδρομή αυτή, η συνύπαρξή μου με τσιγγάνους διαφορετικής εντοπιότητας μου χάρισε δυνατές μουσικές -και όχι μόνο- εμπειρίες, που θα αποτελέσουν αφετηρία για αυτό το δημιουργικό ταξίδι, ανακαλώντας μνήμες και συναισθήματα. Τα βιώματά μου αυτά και οι σχετικές ευκαιρίες συνύπαρξης, ξεκινούν το 2017 και το 2018 με τους τσιγγάνους της Ανδαλουσίας και τη μουσική φλαμένκο, συνεχίζονται το 2022 και το 2023 με τους τσιγγάνους της Ρουμανίας και φτάνουν μέχρι σήμερα με τους τσιγγάνους της Ελλάδας και συγκεκριμένα του Δήμου Αγίας Βαρβάρας στην Αθήνα, οι οποίοι φοιτούν στα σχολεία που εργάζομαι. Φτάνοντας στο σήμερα και στις συνθήκες διαβίωσής τους στα ελληνικά δεδομένα, δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η πρόσφατη δολοφονία ενός δεκαεξάχρονου παιδιού Ρομά, του Κώστα Φραγκούλη από έναν αστυνομικό που εν τέλει αθωώθηκε, αφήνοντας εύλογα να αιωρείται το ερώτημα, αν το δικαίωμα στη ζωή ευάλωτων πληθυσμών όπως των Ρομά, είναι κάτι δεδομένο.

Στο τρίτο μέρος περιγράφονται ο πειραματισμός για τη δημιουργία του τελικού έργου, η διαδικασία και, εν τέλει, η υλοποίηση. Η έρευνά μου για τη σύζευξη των τεχνών και τη γεφύρωση πολιτισμών, συμπληρώνεται από ένα καλλιτεχνικό έργο που περιλαμβάνει μία πρωτότυπη μουσική σύνθεση, βασισμένη σε ένα ποίημα που έγραψα εμπνεόμενη από τους Ρομά. Το ποίημα αυτό, μεταφράστηκε στη τσιγγάνικη ελληνική διάλεκτο με τη βοήθεια των μαθητών που μιλούσαν τη γλώσσα, αλλά και ενός λεξικού τσιγγάνικης γλώσσας που έχω στην κατοχή μου. Οι καλλιτεχνικές απόπειρες μέχρι την ολοκλήρωση του έργου ήταν πολλές, τόσο όσον αφορά στα νοήματα, όσο και στην ποικιλομορφία των διαφορετικών διαλέκτων που υιοθετεί η τσιγγάνικη κουλτούρα (ισπανικά ανδαλουσιανά, ρουμάνικα, ελληνικά τσιγγάνικα αλλά και αμιγώς ελληνικά) αλλά και στις μουσικές επιρροές από τις ποικίλες κουλτούρες και μουσικές προσμειξείς που έχουν προκύψει ανά περιοχή.

Η σημειολογία του έργου είναι πολυεπίπεδη και πολύπτυχη. Θίγονται πολλά θέματα που σχετίζονται τόσο με τη γεφύρωση πολιτισμών όσο και με την αναζήτηση για εσωτερική και εξωτερική ενότητα. Αναδύονται θέσεις και προβληματισμοί, καθώς η ίδια η σύζευξη διαφορετικών τεχνών, δημιουργεί έδαφος για νέους ορίζοντες επικοινωνίας και εν δυνάμει αρμονικής συμβίωσης αντιμετωπίζοντας τη διαφορετικότητα όχι ως κάτι που (ξε)χωρίζει, αλλά κάτι που εμπλουτίζει το σύνολο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Για την εκπόνησης της παρούσας εργασίας ακολουθήθηκαν τα εξής βήματα: Στα αρχικά στάδια της πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική έρευνα μέσω επιλογής διαφόρων βιβλίων γύρω από το θέμα, αλλά και μέσω ηλεκτρονικών πλατφορμών και μηχανών αναζήτησης (JSTOR, Google Scholar). Μέσω της βιβλιογραφικής έρευνας τέθηκε το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο στηρίχθηκε ο πειραματισμός της σύζευξης των τεχνών με σκοπό τη δημιουργία του τελικού έργου.

Κατά τον καλλιτεχνικό πειραματισμό, συγκεντρώθηκε πλήθος παλαιότερων ημιτελών προσωπικών δημιουργιών, με σκοπό την ανασύνθεση και τη διερεύνηση της προσωπικής ταυτότητας στη μουσική σύνθεση, τη δημιουργική γραφή, την ποίηση και την οπτικοποίησή της.

Όσο προχωρούσε η δημιουργία, αναδιαμορφωνόταν ο θεωρητικός σκελετός αποκτώντας επιμέρους ενότητες προς διερεύνηση και αποζητώντας παράλληλα την ενότητα στις έως τότε αναζητήσεις. Καθ' αυτή τη διαδικασία υπήρξαν πολλές συζητήσεις αλλά και πειραματισμοί πάνω στο θέμα της σύζευξης των αισθήσεων και των τεχνών και με τη συμβολή ανθρώπων διαφορετικών ειδικοτήτων. Ξεκινώντας από το ρόλο του δέκτη, η ενεργητική ακρόαση της μουσικής ποικιλοτρόπως σε διάφορους χώρους, βοήθησε στη διεύρυνση της οπτικής φαντασίας, όπως και ήδη υπάρχοντα events με κύριο άξονα τη multidisciplinary art αποτέλεσαν ερέθισμα για περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος.

Μέσα από αυτή την προετοιμασία εδάφους για τη 'γέννηση' ενός έργου, τα πάντα άρχισαν να αποτελούν ερέθισμα. Ο περίπατος μεταμορφωνόταν σε ηχοπερίπατος, η καθημερινότητα σε στιγμιαίες οπτικές εκλάμψεις, η τριβή με τους ανθρώπους σε ποίηση, το φυλετικό χάσμα σε τραγούδι, οι δύσκολες συνθήκες επιβίωσης - όπως αναγκαστική έξωση από το σπίτι που έμενα κατά την τελευταία περίοδο- σε μεγαλύτερη ενσυναίσθηση για τους νομαδικούς λαούς, τα βίαια περιστατικά από την εξουσία προς τους πιο 'αδύναμους' σε συσπείρωση και εύρεση νοήματος, η συμπίεση σε μεγαλύτερη ανάγκη για αποσυμπίεση και έκφραση. Προκειμένου να πάρει μορφή όλο αυτό το πλήθος ερωτημάτων και πληροφοριών, έγινε μια αναζήτηση σε ήδη υπάρχοντα έργα καλλιτεχνών που επιδίωκαν μια σχετική σύζευξη τεχνών και, με βάση προσωπικές ανάγκες, σχεδιάστηκαν κάποια βήματα με όχημα την αυτοπειθαρχία και κατεύθυνση προς το άγνωστο που επιφέρει κάθε γέννα σε όλη αυτή τη δημιουργική διαδικασία.

Αρχειοθέτησα οπτικοακουστικό υλικό από τη διαμονή μου στην Ανδαλουσία από το 2017 και το 2018, συγκεκριμένα στη Γρανάδα, που ανακάλεσε μνήμες, συναισθήματα και εμπειρίες από τη συμβίωσή μου με τους τσιγγάνους της Ισπανίας που μου έμαθαν τη

διάλεκτο και τη μουσική φλαμένκο, μουσικό είδος που έκτοτε μελετάω. Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διπλωματικής εργασίας, πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα και οπτικοακουστική καταγραφή στις 23/10/2022 στο χωριό Clejani της Ρουμανίας, που αποτελεί αποικία τσιγγάνων, και δεύτερη φορά στο χρονικό διάστημα μεταξύ 24/12/2022 με 4/1/2023 σε διάφορα σημεία της Ρουμανίας, με σκοπό την αλληλεπίδραση με τους τσιγγάνους που κατοικούν εκεί και την εμβάθυνση στη μουσική τους κουλτούρα. Στο πλαίσιο του φεστιβάλ Balkan Cino 2022, όπου παρακολούθησα διάφορα ντοκιμαντέρ σχετικά με τους τσιγγάνους στα Βαλκάνια, είχα την ευκαιρία να ακούσω τον πρόεδρο της Ένωσης Ελλήνων Ρομά, κ. Κώστα Παϊτέρη και να συμμετέχω στη συνέχεια σε μία παραγωγική συζήτηση σχετικά με την ιστορία και τις σύγχρονες συνθήκες διαβίωσης των ανθρώπων αυτών. Παράλληλα, υπήρχε αλληλεπίδραση με τους ρομά μαθητές στα σχολεία που εργάζομαι στην περιοχή της Αγίας Βαρβάρας στην Αθήνα, συγκεκριμένα στο 1ο Γυμνάσιο Αγίας Βαρβάρας και στο 3ο Γυμνάσιο Αγίας Βαρβάρας. Εκεί ήρθα πιο κοντά με τα δεδομένα διαβίωσης των παιδιών, τα συμπεριφορικά γνωρίσματα, την κουλτούρα, τη μουσική, τη διάλεκτο των τσιγγάνων και τους κώδικες επικοινωνίας που αναπτύσσουν μεταξύ τους αλλά και με την εκάστοτε κοινωνία που τους περιβάλλει. Υιοθετώντας το μοντέλο ανεστραμμένης τάξης, παρότρυνα τα παιδιά να με διδάσκουν τη γλώσσα τους, με αποτέλεσμα να μεταφράσω τους στίχους του ποιήματος που θα μελοποιούσα. Το ποίημα οδήγησε στη μουσική σύνθεση και το τραγούδι αυτό με τη σειρά του οπτικοποιήθηκε με τη μορφή ενός εικαστικού animation.

3.1. Ιστορικό πλαίσιο

Κατά τη νεότερη ιστορία, ήδη από τον κατακερματισμένο κόσμο του 20ού αιώνα και έκτοτε, η επιθυμία για ενότητα και συνοχή φαντάζει σφοδρή. Με την αμφισβήτηση των θρησκευτικών δοξασιών και τη σχετικοκρατία της επιστήμης, η τέχνη καταλαμβάνεται από μανία για συνολικότητα.¹

Εξετάζοντας το ζήτημα της ενότητας μέσα από τον κλάδο της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας, η οποία είναι στενά συνδεδεμένη με την ιστορία της τέχνης, παρατηρείται η επιτυχία του Σπένγκλερ, του Κάιζερλιγκ, του Κλάγκες, του Σέλερ και του Χάιντεγκερ που εκλαΐκευσαν την ανθρωπολογική έννοια της ενότητας της ανθρώπινης φύσης στις πολλαπλές διαστάσεις της ύπαρξής της και έκαμψαν τις αντιστάσεις ενάντια σε μια φιλοσοφία, αντικείμενο της οποίας θα ήταν η ενότητα του ανθρώπου, ενότητα σώματος και πνεύματος, αισθητικότητας και νου. Καλούμαστε να ξαναθυμηθούμε ένα ξεχασμένο εγχείρημα. Είχε την απερισκεψία να υποτιμήσει τους νόμους της επιτυχίας, να παρακούσει τη συνθηματική λέξη και να αναβάλει τη μάχη του για χάρη μιας φιλοσοφικής ανθρωπολογίας σε σωστές ατραπούς. Σε ατραπούς που οδηγούν στη γνώση του ανθρώπου ως ιστορικού όντος, χωρίς να παρακάμπτουν τις αντιστάσεις της φυσικής του ύπαρξης.²

Με βάση σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις, τόσο η αναπαράσταση όσο και η αφαίρεση, ο ορθολογισμός και ο ανορθολογισμός, οι συμβατικές ή ανανεωτικές μορφές “χωράνε” μέσα στο όραμα της καθολικότητας.³

Βέβαια, το ζήτημα ενότητας όλων των τεχνών έχει ήδη τεθεί από την Αρχαιότητα. Συγκεκριμένα η σχέση μουσικής και ζωγραφικής εμφανίζεται στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και φτάνει ως το σήμερα ποικιλοτρόπως, χωρίς όμως να έχει μελετηθεί ενδελεχώς.

Η αρχαιοελληνική προέλευση του όρου μουσική από τις Μούσες, τις θεότητες των τεχνών, περιλάμβανε αρχικά τις τέχνες που είχαν σχέση με το λόγο, το μέλος, την ποίηση, το χορό και τη μιμική, μία αδιάσπαστη ενότητα τεχνών, η οποία καλλιεργήθηκε κυρίως στο θέατρο. Οι αρχαίοι Έλληνες ήταν οι πρώτοι που διερεύνησαν με μαθηματικούς όρους την

1 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 17.

2 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 78.

3 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 17.

αντιστοιχία ανάμεσα στις νότες και τα χρώματα και τα συνέδεσαν με τους επτά, γνωστούς μέχρι τότε, πλανήτες.⁴

Στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, ορισμένα πλέγματα, συγκλίνουν προς μία ενσωμάτωση τεχνών της όρασης και της ακοής. Η ζωγραφική και η γλυπτική, σε ό,τι αφορά τις προθέσεις τους, έχουν ήδη προσεγγίσει τα πλέον πρόσφατα στάδια της σκέψης και της φυσικής επιστήμης, των μαθηματικών και της φιλοσοφίας, τα οποία τείνουν προς τη λογική της αφαίρεσης. Αφαίρεση εδώ σημαίνει συνειδητοί χειρισμοί καθαρών νόμων και εννοιών και όχι συγκεκριμένων αντικειμένων. Τα παιχνίδια των μορφών και χρωμάτων, αποκομμένα από τον συγκεκριμένο τους περίγυρο, εμπλέκουν εννοιολογικούς όρους ανωτέρου επιπέδου. Τα παιχνίδια αυτά αντιπροσωπεύουν συγκρίσεις και εκτιμήσεις καθαρών εννοιών που ενυπάρχουν σε ανεκδοτικά γεγονότα και αντικείμενα, οι οποίες όμως ξεχωρίζουν για να σχηματίσουν τις αρχές εκείνες που είναι απαραίτητες για τον εκτενέστερο, αμεσότερο και απλούστερο έλεγχο και αντίληψη όλων των σχέσεων όγκων και φωτός. Μέσω της αφαίρεσης, οι δύο αυτές τέχνες προσεγγίζουν τη φιλοσοφία της ουσίας που σιγά σιγά ανθεί στα μαθηματικά και στη λογική.⁵

4 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 59.

5 Ξενάκης Ιάnnης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 61.

3.2. Χώρος και χρόνος μέσα από το πρίσμα της Επιστήμης

Αποσκοπώντας στο να ορίσουμε θεμελιώδεις έννοιες που διέπουν τη μουσική και τα εικαστικά μέσα από το πρίσμα της επιστήμης, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε ορισμούς όπως αυτούς του χώρου του χρόνου, της ύλης, της ενέργειας, καθώς και της σχέσης μεταξύ τους, δεδομένου ότι η μουσική είναι μία τέχνη που αφορά κυρίως το χρόνο, καθώς τον διαπερνά στιγμιαία, ενώ τα εικαστικά σχετίζονται πρωτίστως με το χώρο.

Ο χώρος και ο χρόνος είναι δύο από τις πιο θεμελιώδεις έννοιες οι οποίες είναι διαισθητικές και είναι δύσκολο να οριστούν. Κατά την κλασική μηχανική ο χώρος μπορεί να αναγνωριστεί ως η τρισδιάστατη απεριόριστη έκταση στην οποία συμβαίνουν τα γεγονότα και όπου τοποθετούνται τα αντικείμενα. Από μία άλλη σκοπιά, ο χώρος ως έννοια και γεωγραφική πρακτική είναι πολυδιάστατος, όπως μας λένε Μαρξιστές, φαινομενολόγοι, κριτικοί θεωρητικοί, σημειολόγοι, ορθολογικοί, μεταφυσικοί, γεωγράφοι, ρεαλιστές και άλλοι. Οι τρόποι πρόσληψής του είναι πολλαπλοί, συγκρουόμενοι και αντιθετικοί.

Η γνωστή ύλη, η οποία είναι αντιληπτή και ορατή στο χώρο στον οποίο ζούμε, αποτελεί μόνο το 4,5% της συνολικής υλοενέργειας του Σύμπαντος. Το υπόλοιπο 95,5% δεν μας έχει αποκαλύψει ακόμα τη φύση του καθώς δεν εκπέμπει ή δεν αντανακλά ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία. Σήμερα, το νέο αυτό είδος υλοενέργειας το χωρίζουμε σε δύο κατηγορίες: Τη Σκοτεινή Ύλη και τη Σκοτεινή Ενέργεια. Η Σκοτεινή Ύλη αποτελείται ενδεχομένως από βαρέα σωματίδια τα οποία προβλέπονται από κάποιες θεωρίες αλλά δεν έχουν ανιχνευθεί πειραματικά. Όσον αφορά στη Σκοτεινή Ενέργεια, παρόλο που δεν γνωρίζουμε τίποτα για τη φυσική της υπόσταση, γνωρίζουμε ότι συμπεριφέρεται παρόμοια με την κοσμολογική σταθερά του Einstein.⁶ Η ύλη αυτή ασκεί βαρυτικές δυνάμεις κατά τους ίδιους κανόνες που ακολουθεί και η κοινή ύλη, δεν υπάρχει όμως κάποιος τρόπος για να την εντοπίσουμε.⁷

Ο χρόνος με τη σειρά του, τείνει να προσεγγίζεται από τη Δύση γραμμικά, ενώ από την Ανατολή κυκλικά. Ο μετρούμενος χρόνος, κατά την επιστήμη, αποτελεί μια ανθρώπινη επινόηση της ρύθμισης της καθημερινής μας ζωής σε σχέση με την κίνηση της Γης γύρω από

6 Μελισσαρόπουλος Ιωάννης, “Σκοτεινή ύλη και σκοτεινή ενέργεια στην κοσμολογία”, Διπλωματική Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2016), 4.

7 Degrasse-Tyson Neil, Αστροφυσική για βιαστικούς, μτφρ. Ζαχαριάδου Μαργαρίτα (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2019), 69.

τον εαυτό της και γύρω από τον Ήλιο. Άρα ο μετρούμενος χρόνος είναι μια έννοια συνδυασμένη με την ανθρώπινη ύπαρξη και όχι ένα συμπαντικό μέτρο.⁸

Υπάρχει η ειδική σχετικότητα μεταξύ των δύο εννοιών και οι εξισώσεις των Λόρεντζ - Φιτζέραλντ και του Άϊνστάιν που συνδέουν το χώρο και το χρόνο κατ' αναλογία με την οριακή ταχύτητα του φωτός. Από αυτήν απορρέει το ότι ο χρόνος δεν είναι απόλυτος, υπάρχει όμως πάντοτε. "Χρειάζεται χρόνος" για να πάει κανείς από ένα σημείο του χώρου στο άλλο. Δεν υπάρχει ανθρωπίνως πανταχού παρουσία. Αντιθέτως, δέχεται κανείς την έννοια της μετακίνησης.⁹

Καθώς ο χώρος δεν είναι αντιληπτός παρά μόνο διαμέσου της απειρότητας των αλυσίδων των ενεργητικών μετασχηματισμών, θα μπορούσε κάλλιστα να μην είναι τίποτα άλλο από μία όψη αυτών των αλυσίδων. Παρατηρώντας την κίνηση του φωτονίου, εννοώντας ως κίνηση τη μετακίνηση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια αυτογένεση ενέργειας, μία ενεργητική παρθενογένεση του φωτονίου από τον εαυτό του σε κάθε βήμα της διαδρομής του, συνεχούς ή κβαντικής; Η συνεχής αυτή αυτοδημιουργία του φωτονίου δεν θα ήταν χώρος;¹⁰

Αποδείχθηκε ότι δεν εμποδίζει τίποτα το φως να ταξιδεύει στο κενό, χωρίς κανένα μέσο μεταφοράς. Σε αντίθεση με τα ηχητικά κύματα που συνίστανται σε δονήσεις του αέρα, τα φωτεινά κύματα αποτελούν αυτόνομα διαδιδόμενους θύλακες ενέργειας.¹¹

8 Δανέζης Μάνος, "Εμείς είμαστε ο χρόνος", Έθνος, Ιανουάριος 2020.

9 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 229.

10 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 232.

11 Degrasse-Tyson Neil, Αστροφυσική για βιαστικούς, μτφρ. Ζαχαριάδου Μαργαρίτα (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2019), 65.

3.3. Σχέση εικαστικών και μουσικής με το χωροχρόνο

Κατά τον Ξενάκη, την χωρική δυνατότητα στη μουσική επιτρέπει μόνο η ηλεκτροακουστική μουσική, ακολουθώντας έτσι μια κατεύθυνση αντίθετη της ζωγραφικής. Σήμερα και οι δύο αυτές τέχνες αναζητούν, με τις ιδιαίτερες πορείες τους, να ενσωματώνουν τις λογικές φυσιογνωμίες τους: η ζωγραφική προσεταιριζόμενη τη χρονική κατηγορία και η μουσική εκείνη του χώρου. Με τη βοήθεια ηχητικών στερεοφωνικών συσκευών η μουσική ανθεί σε μια πραγματική “ηχητική κίνηση” διότι όχι μόνο συνενώνει τις διάρκειες, τα ηχοχρώματα, τις δυναμικές και τις συχνότητες που είναι συμφυείς σε κάθε ηχητική δομή, αλλά επιπλέον είναι ικανή να διαχειριστεί το μαθηματικό χώρο και τις αφηρημένες του σχέσεις, που μπορούν να γίνονται αντιληπτές στην ακοή χωρίς την παρέμβαση της όρασης ή των οργάνων μέτρησης της φυσικής επιστήμης.¹²

Για τους ήχους, η διαδοχή στο χρόνο δεν είναι κάτι αδιάφορο, όπως για τα οπτικά δεδομένα τα χρώματα και τα σχήματα. Πολλώ δε μάλλον, το πλήθος τους χαρακτηρίζει μια ορισμένη ανάγκη για διαδοχή, που απουσιάζει από τα χρωματικά δεδομένα. Όταν προβάλλουμε σε μια οθόνη το φάσμα των χρωμάτων ή των τόνων του φαιού, αντιλαμβανόμαστε με μια ματιά όλες τις ποιότητες σε παράταξη. Τα χρώματα δεν απωθούν το ένα το άλλο από το οπτικό πεδίο. Μια αντίστοιχη ταυτόχρονη παρουσίαση όλων των ήχων στο ακουστικό πεδίο είναι ανεπίτευκτη.¹³

Οι ήχοι έρχονται και παρέρχονται στο χρόνο ως έγχρονα μορφώματα. Τα χρώματα και οι μορφές δεν έχουν από μόνα τους καμία σχέση με το χρόνο. Η εμφάνιση, η παραμονή, και η εξαφάνισή τους, συντελούνται μεν για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, πληρούν όμως μόνο τον *espace - temps* (τον χρόνο ως διάστημα) και όχι τον *temps - durée* (τον χρόνο ως διάρκεια). Τα πράγματα έχουν αλλιώς με τους ήχους. Εξαιτίας των χαρακτήρων όγκου και ιδιάζουσας απόστασης – εγγύτητας, οι ήχοι δεν μπορούν να δεσμευτούν σε μία ορισμένη περιοχή του χώρου όπως το επίπεδο ποιόν του χρώματος. Όπου και όποτε ηχούν, πληρούν ένα ορισμένο συνεχές, που χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερο ή μικρότερο εύρος και μήκος. Η ήχηση είναι διαδικασία, που βιωματικά αποκτά τη μέγιστη ενέργεια στις περιπτώσεις ελάττωσης της έντασης. Ο ήχος μπορεί να διογκωθεί και να αποδιογκωθεί, κάτι που το χρώμα δεν μπορεί να κάνει. Η διογκωση όμως, έχει πλάι στους χαρακτήρες χωροειδούς εύρους και την τάση έλευσης που γίνεται αισθητή όταν μία ξαφνική διακοπή του ήχου, πριν καταφέρει να σβήσει, αφήνει πίσω της ένα κενό αισθητής χρονικότητας (*Zeithaftigkeit*),

12 Ξενάκης Ιάννης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 68-69.

13 Πλέσνερ Χέλμουτ, *Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (Αθήνα: Εστία, 2021), 68.

δυναμικής αξίας. Σε τούτο έγκειται η δυνατότητα της παύσης και του ρυθμού ως πρόβλεψης μελλοντικών τονισμών που δε συνδέονται κατ' ανάγκη με τον τονισμό του έργου.¹⁴

¹⁴ Ξενάκης Ιάnnης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 70.

3.4. Σημεία τομής εννοιών χώρου και χρόνου

3.4.1. Ρυθμός

Αναζητώντας σημεία τομής του ήχου και της εικόνας, προκύπτει ως συνδετικός κρίκος ο ρυθμός που αφορά τόσο το χρόνο όσο και το χώρο. Ο ρυθμός είναι η ίδια η ζωή, η αναπνοή, ο χτύπος της καρδιάς. Υπάρχει βαθιά μέσα μας ένας χώρος όπου όλοι οι ρυθμοί είναι αναγνωρίσιμοι, δεν υπάρχει ανάγκη προσπάθειας. Αποκαλύπτεται σε όλες τις μορφές στιχουργικής, ομοιοκαταληξίας και σε άλλα.¹⁵ Όπως αναφέρει ο Peter Brook, από αυτή τη διαδικασία ανάδυσης του ρυθμού, γεννήθηκαν σχεδόν από μόνα τους πολλά μοναδικά σονέτα και μεγαλειώδεις σονάτες. Με αυτόν τον τρόπο τονίζει την εγρήγορση, τη συγκέντρωση και την ευαισθησία που πρέπει να διακατέχει ένα δημιουργό και τη σχέση του με το ρυθμό, ώστε να γεννηθεί η δημιουργία.¹⁶

Μέσα από το πρίσμα της γεωμετρίας και των αριθμών, στο επίκεντρο έρχεται η Βιτρουβιανή θεωρία για τη συμμετρία. Η συμμετρία βρίσκεται στη συσχέτιση των διαφόρων στοιχείων του σχεδίου μέσω της μέτρησης, μεταξύ τους αλλά και σε σχέση με το σύνολο. Όπως και στο ανθρώπινο σώμα, υπάρχει αναλογία μεταξύ του κάθε σημείου αλλά και στο σύνολο. Αυτή η συμμετρία ρυθμίζεται από το μέτρο και ως αρχέτυπο του μέτρου θεωρείται ο αριθμός. Έτσι, όταν κάθε θεμελιώδες σημείο ενός κτίσματος υπακούει στις αναλογίες μεταξύ ύψους, πλάτους και βάθους και όταν όλα αυτά τα σημεία συντελούν στη συνολική συμμετρία, αυτό ονομάζεται ευρυθμία.

Για αυτή την έννοια της συμμετρίας, τη συσχέτιση μέσω της αλληλεπίδρασης των αναλογιών, των στοιχείων ως μερών του συνόλου, η Αναγέννηση επινόησε τις δύο υποβλητικές λέξεις ‘commodulatio’ και ‘concinitas’. Η αναφορά της ευρυθμίας, ως καλή εφαρμογή της συμμετρίας, υπογραμμίζει τη συγγένεια μεταξύ της σωστής ερμηνείας της συμμετρίας, τόσο εννοιολογικά όσο και ετυμολογικά, με το μέτρο αλλά και το ρυθμό. Σύμφωνα με έναν παλιό ορισμό, ο ρυθμός σχετίζεται με το χρόνο, ενώ η συμμετρία με το χώρο.

Το Πυθαγόρειο δόγμα, ότι ‘Όλα έχουν κανονιστεί με βάση τους αριθμούς’ έχει εξακριβωθεί όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στο βασίλειο της φύσης. Μοτίβα και σπειροειδή που ανακαλύφθηκαν σε ζωντανές φόρμες κατά την ανάπτυξή τους, έχουν χρησιμοποιηθεί στην ελληνική και γοτθική αρχιτεκτονική. Η τομή αυτή, ή αλλιώς αναλογία, αναφέρεται από

15 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022), 54.

16 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022), 54.

τον Λεονάρντο, ως χρυσή αναλογία, γνωστή ως χρυσή τομή και εμφανίζεται ως αμετάβλητη έννοια. Εμφανίζεται τόσο σε αλγεβρικές και γεωμετρικές ιδιότητες, όσο στη Βιολογία και την Αισθητική.¹⁷

Η έννοια της Αναλογίας, τόσο στη λογική όσο και στην Αισθητική, είναι μία από τις πιο θεμελιώδεις, σημαντικές και δύσκολες έννοιες στο να οριστεί με ακρίβεια. Συσχετίζονται οι όροι του 'ρυθμού' και της ευρυθμίας' με τις τέχνες στη διάσταση του χρόνου (Ποίηση και Μουσική) και η έννοια της αναλογίας με τις τέχνες του χώρου (Αρχιτεκτονική, Ζωγραφική, Γλυπτική). Κατά τους αρχαίους Έλληνες δεν υπήρχαν τέτοιες διαφοροποιήσεις. Για εκείνους, και συγκεκριμένα για τον Πλάτωνα, ο ρυθμός αποτελούσε μια γενικότερη έννοια, που κυριαρχούσε τόσο στην Αισθητική, στη Ψυχολογία όσο και στη Μεταφυσική. Ο ρυθμός και ο αριθμός ήταν ένα.¹⁸ Ακόμα και στη βάση του φιλοσοφικού συστήματος των Πυθαγορείων βρίσκονται οι αριθμοί, στους οποίους οι ίδιοι δεν διέκριναν απλώς τη συσχέτιση των πραγμάτων, αλλά και τις ιδιότητές τους και το αμετάβλητο στοιχείο που ενυπάρχει στη φύση τους. Κατά την αναφορά του Αριστοτέλη για τους Πυθαγορείους, οι αριθμοί είναι τα ίδια τα πράγματα ή συνιστούν την ουσία των πραγμάτων ή απεικονίζονται σε αυτά ή αποτελούν συστατικά τους στοιχεία.¹⁹ Τον αριθμό δεν εξέλεξαν μόνο ως τον τύπο διά του οποίου ορίζεται η συνοχή των όντων, αλλά και ως την ουσία και την ύλη αυτών. Αυτό αποτελεί και τον ιδιάζοντα χαρακτήρα της σκέψης των Πυθαγορείων, το ότι δεν διαχώρισαν σαφώς την ύλη από τη μορφή και το ότι τους αριθμούς, οι οποίοι σήμερα θεωρούνται ως έκφραση των σχέσεων των υλικών πραγμάτων, εκείνοι τους αντιλαμβάνονταν ως το είναι των πραγμάτων. Όπως φαίνεται, οι Πυθαγόρειοι παρατήρησαν ότι επικρατεί στα φαινόμενα γενική και αναλλοίωτη μαθηματική κανονικότητα και γι' αυτό έθεσαν τον αριθμό ως αιτία κάθε τάξης και ακρίβειας, ως τον λόγο κάθε γνώσεως αλλά και ως την εν τω κόσμω επικρατούσα θεία δύναμη, καθώς μεταβάλλεται από τη διάνοια σε ουσία και υπόσταση όλων των πραγμάτων.²⁰

Αυτή η αριθμολογική αντίληψη είναι εν τέλει αδιαχώριστη από γεωμετρικές, αρμονικές, φυσικές και κοσμολογικές θεωρήσεις, που με τη σειρά τους συνδέονται με ηθικούς, πολιτικούς και θρησκευτικούς προβληματισμούς.²¹

Ο ρυθμός επομένως στο χώρο, μεταφράζεται με τη γεωμετρία, της οποίας αλφαβητάρι αποτελούν τα σχήματα (δηλαδή τη βάση του σχεδίου). Η γεωμετρία, επιστήμη που έχει σαν αντικείμενο το χώρο, τις διαστάσεις του και τις σχέσεις του, υπήρξε σε κάθε

17 Ghyka Matila, *Geometry of Art and Life* (New York, Dover Publications, 1977), 5-6.

18 Ghyka Matila, *Geometry of Art and Life* (New York, Dover Publications, 1977), 17.

19 Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, 987 a 19-20, 987 b 11-12, 28-29, 1083 b 11-12, 1090 a 21-24.

20 Ευαγγελίδου Μαργαρίτου, *Σύνοψις της Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, I: *Ιστορία της Φιλοσοφίας των Ελλήνων κατά Eduard Zeller*, (Αθήναι: Δελιγιάννης, 1904), 101-102.

21 Λιάπη Κωνσταντίνα, 'Η Μουσική στους Πυθαγόρειους', (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ, 2008), 14.

εποχή ο ίδιος κανόνας της ζωγραφικής και αποτέλεσε για τον τομέα των πλαστικών τεχνών ό,τι η γραμματική για την τέχνη του συγγραφέα.²² Οι Πυθαγόρειοι θεωρούσαν ότι από το ένα δημιουργήθηκε ο αριθμός δύο, που είναι ταυτόσημος με την ευθεία γραμμή, από τον δύο ο αριθμός τρία, που είναι στην ουσία του το απλούστερο επίπεδο σχήμα, το τρίγωνο, και από τον τρία ο αριθμός τέσσερα, που ταυτίζεται με το τετράεδρο, το απλούστερο στερεό. Από τα στερεά σχήματα προέκυψαν τα αισθητά σώματα, των οποίων τα υλικά στοιχεία είναι το πυρ, το ύδωρ, η γη και ο αέρας, που μεταβάλλονται και μετατρέπονται το ένα στο άλλο και δημιουργούν τον κόσμο. Τόσο τα σημεία, όσο και οι γραμμές, τα επίπεδα και τα στερεά, δεν προϋποτίθενται εδώ σαν αφηρημένες κατασκευές, αλλά θεωρούνται ξεχωριστές φυσικές οντότητες. Τα αριθμητικά μεγέθη συγγέονται με τα γεωμετρικά δομημένα αντικείμενα, και έτσι, δεν είναι παράξενο πώς η πορεία από το 1 στο 4 δεν σημαίνει απλά πως η μονάδα έδωσε τους τρεις επόμενους αριθμούς, αλλά και τις τρεις διαστάσεις, το μήκος (με τη γραμμή), το ύψος (με το τρίγωνο), και το πλάτος (με το τετράεδρο). Οι αριθμοί 1, 2, 3 και 4 θεωρούνταν οι σπουδαιότεροι, πράγμα που προκύπτει σαφώς από το γεγονός ότι, έχοντας κανείς στα χέρια του την αριθμητική αναπαράσταση του τετραέδρου, μπορεί να οικοδομήσει τις χωρικές ιδιότητες του σύμπαντος. Αφού το τετράεδρο είναι το πρώτο στερεό σώμα, συνάγεται ότι ο αριθμός τέσσερα και η τετράδα συμβολίζουν τη φάση εκείνη της δημιουργίας κατά την οποία εκδηλώθηκε η Ύλη και από αυτή σχηματίστηκαν τα στερεά σώματα, σύμφωνα με συμπέρασμα του Αντώνιου Ανδριανόπουλου. Η ταύτιση της αριθμητικής μονάδας με το γεωμετρικό σημείο είχε ως αποτέλεσμα η γένεση των αριθμητικών σειρών να μη διακρίνεται από τα γεγονότα της κοσμογονίας, κι έτσι τα πράγματα εξισώνονται με τους αριθμούς, καθώς η πρώτη μονάδα αναπτύσσεται σε αριθμητικές σειρές και ταυτόχρονα σε διαδοχικές κοσμογονικές φάσεις που εξηγούν πώς έφτασε το φυσικό σύμπαν στη σημερινή κατάσταση διαμόρφωσής του.²³

Ο ρυθμός στο κομμάτι του ήχου και της μουσικής κατά τους αρχαίους Έλληνες ήταν ένα από τα τρία θεμελιώδη στοιχεία της μουσικής δημιουργίας. Η μουσική για εκείνους, ήταν η ενότητα μελωδίας, ρυθμού και λόγου. Το σύνολο των τριών αυτών στοιχείων αποδιδόταν με τον όρο μέλος, που χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει τον μουσικό ήχο.²⁴ Η ελληνική λέξη είχε ένα γερό ηχητικό σώμα και μια ισχυρή μουσική θέληση. Στους Έλληνες η μουσική υπήρχε κατά βάση ως στίχος, ο οποίος ήταν μια γλωσσική και ταυτόχρονα μουσική

22 Ντε Μικέλι Μάριο, Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη (Αθήνα: Οδυσσέας, 1992), 378.

23 Λιάπη Κωνσταντίνα, 'Η Μουσική στους Πυθαγόρειους', (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ, 2008), 15.

24 M. Wegner, "Αρχαία Ελληνική Μουσική", Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica, μτφρ Αιμ. Μπάνου, (Αθήνα: Πάπυρος, 2006), τ. 53 (Ελλάδα Α'), 666.

πραγματικότητα, ενώ ο σύνδεσμος ανάμεσα στο λόγο και στη μουσική ήταν ο ρυθμός.²⁵ Σύμφωνα με τα Αριστοτελικά Προβλήματα, ο ρυθμός είναι το στοιχείο που καθιστά ρωμαλέα και ενεργητική τη μελωδία, η οποία είναι καθαυτή άτακτη και αδρανής.²⁶

Μελετώντας τον ρυθμό σε άλλους αρχαίους πολιτισμούς, οδηγούμαστε σε ανάλογα συμπεράσματα, το ότι δηλαδή υπήρξε ανέκαθεν το βασικότερο θεμελιώδες συστατικό για την μουσική έκφραση. Για παράδειγμα κατά τον Μεσιάν, οι ινδικοί ρυθμοί διακρίνονται σε δύο κατηγορίες, αναδρομήσιμους και μη. Σε αυτή την περίπτωση επανεμφανίζεται η έννοια της συμμετρίας στον ίδιο τον ήχο, καθώς μη αναδρομήσιμοι είναι αυτοί που έχουν κέντρο συμμετρίας, ώστε είτε τους διαβάσει κανείς από τα δεξιά είτε από τα αριστερά να μένουν αμετάβλητοι, ενώ αναδρομήσιμοι είναι εκείνοι που παρουσιάζουν νέα διάταξη των διαρκειών, ώστε να διαβάζονται αντίστροφα.²⁷

Σε μια προσπάθεια για όσο το δυνατόν πιο σφαιρική νοηματοδότηση του ρυθμού, είναι σημαντικό να αναφερθεί η διαφοροποίηση σε σχέση με την τάση της μονομερούς λογικομαθηματικής προσέγγισης του γερμανού φιλόσοφου Πλέσνερ Χέλμουντ, εξόριστου από τους Ναζί. Αναφέρει πως μόνο το ενδιαφέρον των ιστορικών επιστημών για τη θεμελίωση του τρόπου γνώσης και του αντικειμένου τους έδωσε στην περιστασιακή αντίσταση ενάντια στη φυσιοκρατία και το μαθηματισμό το δικαίωμα να κατευθυνθεί σε μια επανάσταση της γνωσιοθεωρίας. Η απελευθέρωση της ματιάς από τις προκαταλήψεις της θετικότητας και του ευρωπαϊσμού εν γένει αποκατέστησε το αρχαϊκό, το εξωτικό και το φαινομενικά πρωτόγονο, τους κόσμους του συναισθήματος, του μύθου και της πίστης και ανόρθωσε τη σημασία τους στα μάτια μιας φιλοσοφίας, για την οποία τίποτα ανθρώπινο δεν πρέπει να είναι ξένο. Το πόσο δύσκολη όμως είναι η συναγωγή των απαιτούμενων συμπερασμάτων από μια τέτοια προβληματική, το βλέπει κανείς στα μέχρι σήμερα πορίσματα της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας.²⁸ Υπάρχει μία πολύ γλαφυρή περιγραφή του Ιάννη Ξενάκη, που σχεδόν οπτικοποιεί με λέξεις το ρυθμό και σχετίζεται με την εντύπωση που του άφησε το σήμαντρο της Αγίας Λαύρας στην Πελοπόννησο διαφέροντας από μια στυγνή λογικομαθηματική προσέγγιση. Σύμφωνα με αυτή την περιγραφή, αρχικά οι σφυριές του σημάντρου πρότειναν ένα αργό ρυθμικό κύτταρο, σιγά σιγά όμως ο ρυθμός επιταχυνόταν και το ρυθμικό κύτταρο απλωνόταν γιγάντιο, γέμιζε με τις παραλλαγές και τις εξελίξεις του

25 Πέτρος Ταμπούρης, “Μουσική από την Αρχαία Ελλάδα”, Geo, τχ. 16, Σεπτέμβριος 2007, 37.

26 Andrew Barker, “Αριστοτέλους, Προβλήματα”, XIX, 49, Greek Musical Writings, I, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 203.

27 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 37.

28 Πλέσνερ Χέλμουντ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 53-54.

ολόκληρο το μοναστήρι. Αφού μεσουράνησε κάμποσο, ο ρυθμός άρχισε να πέφτει, τέλος αραίωσε και βυθίστηκε στη σιωπή.²⁹

Θέλοντας να κάνει κατανοητή τη σημασία της παύσης ή της σιωπής, κάτι που δίνει νόημα στον ίδιο το ρυθμό, ο Peter Brook δίνει ένα σχετικό παράδειγμα: “Φαντάσου πως δίνεις σε ένα παιδί ένα στενά δεμένο συρφετό γραμμάτων, σαν έναν τρόπο για να μάθει αλφάβητο. Χρόνια μπορεί να περάσουν χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Μέσα στα απειροελάχιστα κενά εμφανίζεται η ζωή. Η ανάγκη μας σε κάθε φόρμα, είναι να γίνουμε ολοένα πιο ευαίσθητοι στη λεπτομέρεια. Ανάμεσα σε ένα γράμμα κι ένα άλλο, ανάμεσα σε μια λέξη και μια επόμενη – ακόμα και στην υπέρτατη ταχύτητα – υπάρχει πάντοτε ένα κενό που ανοίγει τον δρόμο στη σιωπή, στην ανυπαρξία.”³⁰

29 Ξενάκης Ιάννης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 52.

30 Brook Peter, *Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή*, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022), 58.

3.4.2. Κίνηση

Με τη σειρά του ο ρυθμός σχετίζεται με την κίνηση σε κάθε της μορφή, είτε ως απλή κίνηση, είτε ως εξέλιξη, ως μεταμόρφωση, ως γέννηση, ως μετακίνηση, ως δημιουργία. Η επικράτεια του ρυθμού ξεπερνά το βασίλειο των ήχων και επεκτείνεται σε όλες τις τέχνες της κίνησης, των οποίων η ενέργεια εκδιπλώνεται μέσα στον χρόνο.³¹ Ορίζοντας λοιπόν παραπάνω την ύλη και το ρυθμό, δε θα μπορούσε να παραληφθεί η ανάλυση της κίνησης της ύλης, στα πλαίσια του ρυθμού μέσα στο χρόνο. Κατά την επιστήμη, η ύλη δεν αποτελεί συμπαγή μάζα. Η κβαντομηχανική ορίζει την ύλη ως μια αέναη κίνηση στοιχειωδών σωματιδίων, που κινούνται σε τροχιές, δίχως όμως να είναι δυνατόν, σύμφωνα με την αρχή της αβεβαιότητας του Werner Heisenberg, να καταγραφούν ταυτόχρονα και με ακρίβεια η θέση, η ταχύτητα και η ορμή κάθε σωματιδίου. Επομένως η ύλη είναι μάλλον ενέργεια και κίνηση, παρά συμπαγή μικρά υλικά.³²

Το σύμπαν κινείται και γεννιέται αδιάκοπα, από τον μικρόκοσμο, μέχρι τους πλανήτες και τα αστέρια. Από τη σκοτεινή ύλη μέχρι και το φως που κινείται με ασύλληπτες ταχύτητες. Τα νετρίνια από την άλλη, μπορούν να διασχίζουν μέχρι και το κενό του διαστήματος κοντά στην ταχύτητα φωτός κι έπειτα διαπερνούν τη γη να μην υπήρχε καν.³³

Στους ζωντανούς οργανισμούς, όπως τα ζώα και τον άνθρωπο, καμιά αίσθηση δεν μπορεί να κατανοηθεί ξέχωρα από την κίνηση. Το σύστημα των τρόπων αντίδρασης (Reagibilitat) ή τρόπων αισθητικότητας εξηγείται, επομένως, από το σύστημα κινητικότητας. Οι τρόποι με τους οποίους ένας οργανισμός αντιλαμβάνεται το περιβάλλον αντιστοιχούν στους τρόπους με τους οποίους το διαχειρίζεται.³⁴

Κάποιος σχεδιασμός, κάποια εσωτερική συνάφεια μεταξύ των αισθήσεων θα έπρεπε, ήδη για λόγους βιολογικούς, να βρίσκεται στη βάση της πολλαπλότητας των τρόπων και των αισθητηρίων οργάνων. Το σώμα είναι που τις χρειάζεται και από τις οποίες ωφελείται, το σώμα του ζώου, ή γενικότερα του οργανισμού που διαθέτει αυτοκίνηση. Ως φορέας ζωής, οφείλει να διαβιεί σε ένα ορισμένο περιβάλλον. Στην αλληλεπίδραση σώματος και περιβάλλοντος περιλαμβάνονται οι αισθήσεις ως όργανα επικοινωνίας ή μηχανισμοί σηματοδότησης. Ανταποκρίνονται μόνον εντός των ορίων που απαιτεί το εκάστοτε οργανικό

31 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 74.

32 Καραγιάννης Δημήτρης, Αλλάζει ο άνθρωπος; (Αθήνα: Αρμός, 2018), 19.

33 Degrasse-Tyson Neil, Αστροφυσική για βιαστικούς, μτφρ. Ζαχαριάδου Μαργαρίτα (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2019), 68.

34 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 28-29.

σύστημα και με τρόπο που αντιστοιχεί στη σχέση μεταξύ περιβάλλοντος και σώματος: ένα σύστημα ζωτικών λειτουργιών περιοδικών διαδικασιών κυκλοφορίας, διατροφής και πέψης, αναπαραγωγής, κίνησης, πρωτίστως δε αυτοκίνησης και μετακίνησης.³⁵

Κατά τον Αριστόξενο, η κίνηση του σώματος αποτελεί ένα από τα τρία θεμελιώδη στοιχεία που συγκροτούν ολοκληρωμένο το μουσικό φαινόμενο. Συγκεκριμένα, ο ρυθμός συνιστά τη συγκεκριμένη τάξη στην κατανομή των διαρκειών, τις οποίες καταλαμβάνει κάθε ένα από τα τρία αυτά στοιχεία, δηλαδή η μελωδία, η λέξη και η κίνηση του σώματος. Η ανάλυση που αναδιπλώνεται στο βιβλίου του Χέλμουτ Πλέσνερ, καθιστά σαφείς τους λόγους για τους οποίους, μόνο ο ακουστικός τρόπος έχει τη δυνατότητα να διαμεσολαβεί μεταξύ κινητικότητας και κατανόησης, όπως είναι χαρακτηριστικό για τη μουσική και τις επιδράσεις της. Ένα φαινόμενο μπορεί να μας προϋδεάσει για το πώς οι ήχοι παράγουν ένα τέτοιο αποτέλεσμα: η εξομοιωτική-ερμηνευτική κίνηση στο χορό, που αδιαμφισβήτητα είναι μια μορφή τέχνης που παρουσιάζει αυτάρκεια.³⁶ Η κίνηση σε κάθε επαγγελματία παραστατικών τεχνών σχετίζεται με τον τρόπο που ακούει και εκφράζεται ποικιλοτρόπως χρησιμοποιώντας μόνο τους απαραίτητους νευρώνες για κάθε περίπτωση. Για παράδειγμα, αν οι ηθοποιοί μπορούν να βιώνουν την κίνηση με κάποια μόνο μέρη του σώματός τους, αυτό συμβαίνει επειδή τα υπόλοιπα είναι μπλοκαρισμένα. Ένας τραγουδιστής ακούει μόνο με τους νευρώνες που είναι απαραίτητοι, δεν παίζουν ρόλο οι υπόλοιποι.³⁷

Επανελημμένα έχει ειπωθεί από επαναστατικούς ζωγράφους πως θα μπορούσε να γίνει εφικτό να απελευθερωθεί η τέχνη του χρώματος από την παραδοσιακή της δέσμευση σε ένα θέμα και να κατακτήσει την ελευθερία της μουσικής εις πείσμα της λαϊκής προκατάληψης ότι σκοπός της είναι κάποιου είδους περιγραφή ή αναπαράσταση. Αυτή τη νέα δυνατότητα κατά τη νέα εποχή, δίνει ο κινηματογράφος.³⁸

Η ζωγραφική και η γλυπτική αποτελούν δύο τέχνες οι οποίες, παρ' ότι χρησιμοποιούν την ενέργεια του φωτός που έρχεται σε επαφή με την ύλη, έχουν παραμείνει εγκλωβισμένες στην αιώνια ακινησία τους. Ο πίνακας (τοιχογραφία, ταπισερί κ.λπ.) και το γλυπτό (αντικείμενο, μνημείο, εργαλείο κ.λπ.) είναι στατικά. Το εννοιολογικό και αισθητηριακό

35 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 27-28.

36 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 74.

37 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Σურτάρι, 2022), 55.

38 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 67.

πλέγμα ενός πίνακα ή ενός γλυπτού, δίδεται διαμιάς, τη στιγμή που το βλέμμα σταματάει πάνω του. Ο χρόνος αιωρείται.³⁹

Μέσα από αυτό τον συλλογισμό, η κινηματογραφική τέχνη αποτελεί μια πολλά υποσχόμενη και γεμάτη εκπληκτικές περιπέτειες διέξοδο. Ο κινηματογράφος είναι αυτός που προίκισε την εικόνα με μια τρίτη πραγματική διάσταση, τον χρόνο,⁴⁰ όπως και όλοι οι κλάδοι που τον αφορούν, συμπεριλαμβανομένου και του animation που αποτελεί εκφραστικό μέσο της εργασίας.

39 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 62.

40 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 62.

3.5. Ανθρώπινη Φυσιολογία, αισθήσεις και συναισθησία

Οι άνθρωποι προκειμένου να αντιληφθούμε τον κόσμο στον οποίο ζούμε, σε σχέση με το χώρο και το χρόνο, διαθέτουμε ένα πολύ συγκεκριμένο είδος τύπων ή τροπικοτήτων αίσθησης, με κάποια παραδείγματα την όραση, την ακοή, την αφή, τη γεύση και την αίσθηση του κρύου της ζέστης και του πόνου.⁴¹

Η αίσθηση της ακοής έτυχε λιγότερης προσοχής στη φιλοσοφική βιβλιογραφία. Παραδόξως, αν αναλογιστεί κανείς πως έκφραση και επικοινωνία της σκέψης πραγματοποιούνται μέσω της ομιλίας και απευθύνονται στην ακοή, καθώς και πως η αντίληψη και η κατανόηση συνδέονται μεταξύ τους τόσο στενά, ώστε πολλές γλώσσες δεν τις διαφοροποιούν αυστηρά και χρησιμοποιούν τις ίδιες εκφράσεις για τους όρους έννοια, σκέψη, λέξη, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι υπάρχει ουσιαστική σύνδεση μεταξύ της φύσης της νοημοσύνης και της ακουστικής τροπικότητας. Η φιλοσοφία, παρόλα ταύτα, ενδιαφερόταν ανέκαθεν πολύ έντονα για την αυτοτέλεια της νόησης, για τη λογική και αλήθεια της, ώστε να προσέξει τα αξιοπερίεργα της ενσάρκωσής της. Το σημαντικότερο απ' όλα είναι τα αντικείμενα, που για την αποκλειστικά στραμμένη στα μαθηματικά και τις θετικές επιστήμες ματιά σημαίνει: τα αντικείμενα στο χώρο. Όχι πάλι τυχαία, το πεδίο προσανατολισμού και κίνησης στο χώρο στρέφεται στην όραση και την αφή, η συνεργασία των οποίων καθιστά πρωτίστως δυνατή την κίνηση που κατευθύνεται σε αποστάσεις. Ως αποτέλεσμα, στη φιλοσοφία και κυρίως στη νεότερη, που βρίσκεται υπό την επιρροή της φυσικοεπιστημονικής εμπειρίας, λόγος γίνεται κατά κύριο λόγο περί όρασης και αφής και όχι περί ακοής.

Η προνομιακή αυτή μεταχείριση του οπτικού και απτικού παρατηρείται σε μεγάλο βαθμό και στην αρχαία Ελλάδα. Συγκεκριμένα, κατά τον Πλάτωνα, η γνώση και η σχέση του αντικειμένου με αυτήν, παρουσιάζεται με τη μορφή των σχέσεων εκείνων που αποσπώνται από την όραση. Εκφράσεις όπως ιδέα, είδωλο και θεωρία φέρουν πάνω τους την καταγωγή από την οπτική επικράτεια.⁴²

Οι αισθήσεις συνδέονται μεταξύ τους καθιστώντας την αντιληπτική μας ικανότητα πιο πολύπλευρη. Η απτική αντίληψη υπαγορεύει στην οπτική το νόμο της. Στο βιβλίο του Χέρμαν Φρίντμαν, *Ο κόσμος των μορφών*, μέσα ακριβώς από το ξεπέρασμα των απτικών από τα οπτικά κριτήρια, επιδιώκει να αποδείξει το θρίαμβο του ματιού πάνω στο χέρι στη

41 Πλέσνερ Χέλμουτ, *Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (Αθήνα: Εστία, 2021), 25.

42 Πλέσνερ Χέλμουτ, *Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (Αθήνα: Εστία, 2021), 49.

νεότερη ανάπτυξη της επιστήμης, αρχής γενομένης από τον Άϊνστάιν και τον Πλάνκ.⁴³ Το ακουστικό αίσθημα από την άλλη και το αίσθημα δόνησης (στην περιοχή της αφής) έχουν κοινά γνωρίσματα.⁴⁴ Όταν για παράδειγμα, λέμε ότι ένας πιανίστας νιώθει, δεν εννοούμε κάποια τεχνική που μπορεί να μάθει σε κάποιο ωδείο. Εννοούμε δάχτυλα που, όπως στην περίπτωση της γάτας, είναι τόσο ευαισθητοποιημένα στις δονήσεις, που ζωντανεύουν από το νιώσιμο αυτών των δονήσεων.⁴⁵

Η συναισθησία περιγράφεται ως η κατάσταση κατά την οποία ένα ερέθισμα, που ενεργοποιεί τη σχετική με το ερέθισμα αίσθηση, μπορεί ταυτόχρονα, αυτόματα και ακούσια να προκαλέσει την ενεργοποίηση μίας ή περισσότερων αισθήσεων.⁴⁶ Σε ένα δοκίμιο μάλιστα του Ελύτη, γίνεται μια σχετική αναφορά: “Όταν η όσφρηση χρωματίζει και η ακοή ψαύει τις παρειές του εύοσμου, μία έκτη αίσθηση αρχίζει ν’ αναδύεται και να παρουσιάζει το δικό της αλφάβητο. Τα όσα κατορθώνει να συσχετίζει πιθανόν ήδη να συναποτελούν μία προκαταβολή του τυχαίου”⁴⁷

Από τις τρεις κατηγορίες συναισθησίας που έχουν καταγραφεί, δηλαδή τη δίτροπη, την πολύτροπη και την γνωστική συναισθησία,⁴⁸ η υποκατηγορία της πρώτης μορφής ενδιαφέρει τον ιστορικό τέχνης και συγκεκριμένα η συναισθησία που αφορά το ζεύγος όρασης-ακοής, που ονομάζεται από κάποιους χρωμαισθησία ή χρωματική συναισθησία.⁴⁹

43 Πλέσνερ Χέλμουτ, *Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (Αθήνα: Εστία, 2021), 50.

44 Πλέσνερ Χέλμουτ, *Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (Αθήνα: Εστία, 2021), 61.

45 Brook Peter, *Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή*, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Σურτάρι, 2022), 53.

46 Noam Savig, “What is synaesthesia?”, *Synaesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, Lynn C. Robertson & Noam Savig (eds), New York 2005.

47 Ελύτης Οδυσσέας, *2x7 ε* (Αθήνα: Ίκαρος, 1996).

48 Nicolas Loth, “La chromesthesie ou la musique coloree”, *L’Orgue*, 283, 1er trimestre, 2009, 13-36, 15.

49 Matthew Rizzo & Paul J. Eslinger, “Coloured hearing synesthesia: an investigation of neural factors”, *Neurology*, 39(6), 1989, 781-784.

3.6. Παραδείγματα καλλιτεχνών που επιδίωξαν τη σύζευξη τεχνών

Η μουσική, ως άυλη και αόρατη, αποτελεί εγγενώς αφηρημένη μορφή τέχνης που αναπτύσσεται πέρα από τον χώρο και στον χρόνο, ιδιότητες που η ζωγραφική ανέκαθεν προσπαθούσε να κατακτήσει ξεπερνώντας την πιο περιγραφική και στατική της φύση. Επόμενο ήταν οι καλλιτέχνες που αναζητούσαν ανανέωση των εικαστικών τους μέσων να προσπαθήσουν να εφαρμόσουν τις αρχές της μουσικής στη δική τους τέχνη. Η αποδόμηση του ενιαίου εικαστικού χώρου, ο κατακερματισμός του αντικειμένου, η αυτονομία του χρώματος, της γραμμής και της φόρμας, στοιχεία που αναπτύχθηκαν στα πλαίσια των κινημάτων του Μοντερνισμού υποκινούνταν ως ένα βαθμό από την επιθυμία προσέγγισης και κατάκτησης της διάστασης του χρόνου. Η πληθώρα των αναφορών τους σε έννοιες όπως ρυθμός, δυναμική, ταχύτητα και σε μουσικούς όρους όπως διαφωνία, πολυφωνία και αντίστιξη αποκαλύπτει μία λεπτή σχέση μεταξύ αυτής της τάσης και του ενδιαφέροντός τους για τα μουσικά τεκταινόμενα.⁵⁰

Στην πορεία της ρωσικής ζωγραφικής ο ρόλος της μουσικής δεν υπήρξε αμελητέος, κατ' αντιστοιχία με τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό, γεγονός που ενισχύεται από τη μεγάλη μουσική παράδοση που υπήρχε ανέκαθεν στη Ρωσία.⁵¹ Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1880, η σύζευξη τεχνών γίνεται στόχος των Ρώσων καλλιτεχνών, και με το Κίνημα της Τέχνης που οργανώθηκε από τον Alexander Benois, ο ίδιος γράφει: “Πιστεύω ότι ο Κόσμος της Τέχνης, πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα είδος κοινότητας που ζούσε τη δική της ζωή, με τα ιδιαίτερά της προβλήματα και ενδιαφέροντα, και προσπαθούσε με διάφορους τρόπους να επηρεάσει την κοινωνία, και να εμψύσει σε αυτήν την επιθυμητή στάση απέναντι στην τέχνη- την τέχνη εννοούμενη με την πιο πλατιά της έννοια, συμπεριλαμβανομένης δηλαδή της λογοτεχνίας και της μουσικής.”⁵²

Για να τιτλοφορήσει πίνακες της σειράς “Στοχασμοί”, ο Jawlensky δανείζεται μουσικούς όρους όπως Φούγκα σε μπλε και κόκκινο ή Συμφωνία σε μαύρο και κόκκινο. Η πνευματική χροιά των έργων του τον συνδέει με τις εσωτερικές αναζητήσεις του Kandinsky.⁵³ Στα έργα του, τον ενδιέφερε η εξωτερίκευση των συναισθημάτων του, και

50 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 201.

51 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 171.

52 Κάμιλα Γκραίη, Η Ρωσική Πρωτοπορεία, Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922, μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου (Αθήνα: Πρωτοπορεία 1987), 51

κυρίως αυτών που δεν μπορούσε να εκφράσει καμία μουσική φόρμα.⁵⁴ Ο Jawlensky και Kandinsky ήταν και οι δύο ιδρυτικά μέλη της Νέας Ένωσης Καλλιτεχνών (Neue Kunstlervereinigung), της ρωσογερμανικής ομάδας που είχε σχηματιστεί στο Μόναχο και αποτέλεσε πυρήνα του μετέπειτα κινήματος του Γαλάζιου Καβαλάρη κατά τα έτη 1911 και 1912.⁵⁵

Ένας ακόμα καλλιτέχνης που αναζήτησε τη συνάφεια των εικαστικών με τα μουσικά μέσα και την υποστήριξε τόσο θεωρητικά όσο και καλλιτεχνικά, ήταν ο Paul Klee (1879-1940). Η πολυφωνία, που προϋπέθετε την τέχνη της εναρμόνισης πολλών ανεξάρτητων μεταξύ τους διαφορετικών φωνών, προσέφερε στον καλλιτέχνη ένα δολεαστικό κατασκευαστικό πρότυπο.⁵⁶ Στις διδακτικές σημειώσεις του από μαθήματα στο Bauhaus γράφει: “Στη μουσική υπάρχει, είναι γεγονός, η πολυφωνία. Η προσπάθεια να δώσουμε μία εικαστική της ερμηνεία δεν είναι κάτι το παράξενο. Αλλά το να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική, την ιδιαιτερότητα των πολυφωνικών έργων, για να αντλήσουμε ορισμένες γνώσεις, να εισχωρήσουμε βαθιά μέσα σε αυτό τον κόσμο για να βγούμε πιο πλούσιοι και να προσέχουμε περισσότερα αυτά τα ίδια πράγματα μέσα στον πίνακα, σίγουρα σημαίνει κάτι περισσότερο. Γιατί ο συγχρονισμός περισσότερων αυτόνομων θεμάτων δεν μπορεί να ισχύει μόνο για τη μουσική, έτσι ακριβώς όπως συμβαίνει και με όλα τα σημαντικά πράγματα, που δεν έχουν εφαρμογή μόνο για ένα περιορισμένο τομέα, αλλά έχουν καθολική αξία, αντίθετα απλώνουν τις ρίζες τους οπουδήποτε και συνταιριάζονται οργανικά παντού.”⁵⁷

Σε αντίθεση με τον Kandinsky που είχε γοητευτεί από την αναρχία της ατονικής μουσικής, ο Klee ήταν ενθουσιώδης οπαδός της μαθηματικά υπολογισμένης αντιστικτικής πολυφωνίας του Bach.⁵⁸

53 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 168.

54 Karin v. Maur, The sound of painting. Music in modern art, (Prestel Pub, 1999), 35.

55 Κάμυλα Γκραίη, Η Ρωσική Πρωτοπορεία, Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922, μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου (Αθήνα: Πρωτοπορεία 1987), 142

56 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 199.

57 Πάουλ Κλέε, Η εικαστική σκέψη 1. Θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας 1. Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, μτφρ.-επιμ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989), 296 και Πάουλ Κλέε, Η εικαστική σκέψη 2. Θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας 2. Άπειρη φυσική ιστορία. Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, μτφρ.-επιμ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989).

58 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 200.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα, ένας ακόμα καλλιτέχνης που περιηγήθηκε στο πολυμορφικό τοπίο της σύζευξης των τεχνών ήταν ο Τάκις (Παναγιώτης Βασιλάκης), γεννημένος στην Αθήνα το 1925. Από την ανάγκη του να συνδέσει την τέχνη με την επιστήμη, προκύπτει η εισαγωγή του ήχου, που ξεκινάει ως μηχανικός ήχος και κρότος και προκύπτει από τη συνάντηση δύο αντίθετων δυνάμεων, ως “μορφοποίηση” της ενέργειας και γίνεται στη συνέχεια μουσική.⁵⁹

Τέλος σε αυτή την έρευνα, δε θα μπορούσε να παραληφθεί ο Ιάννης Ξενάκης. Η επιθυμία του πατέρα του για σπουδές στο Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών όπου και εισήχθη το 1940, σε συνδυασμό με το όνειρό του να γίνει συνθέτης που εκπληρώθηκε κατά τις σπουδές του στο Παρίσι, μαζί με την αγάπη του για τη φιλοσοφία και τα μαθηματικά, δημιούργησαν ένα πρωτοπόρο κράμα στο έργο του. Ανάμεσα στις πολύτροπες αναζητήσεις του, υπήρξε η προσπάθειά του να εφαρμόσει μαθηματικά μοντέλα, ώστε οι μουσικές δομές να παρασταθούν με γραφήματα ως οπτικές αντιστοιχίες της μουσικής, εγχείρημα που είχε ήδη ξεκινήσει από τη μελέτη της “Τέχνης της Φούγκας” του Bach κατά τη διάρκεια των μουσικών του σπουδών στην Αθήνα, συνεχίστηκε στις Μεταστάσεις⁶⁰ (“μετά” + “στάσεις”: αναφέρεται ίσως στις μεταθέσεις του σειραϊκού τμήματος του έργου ή στην ιδέα μιας μουσικής βασισμένης σε μεταβολές (μεταστάσεις) ηχητικών καταστάσεων⁶¹ 1953-54, και ολοκληρώθηκε στα Πιθοπρακτά (“πιθο” από το πιθανότητα + “πράξη” : πρώτες μουσικές εφαρμογές των πιθανοτήτων⁶²), 1955-56. Σύμφωνα με παρατήρηση του Νίκου Τσινίκα, ο Ξενάκης στο έργο αυτό επεξεργάζεται τον ήχο ως γλύπτης. Μια ακόμα αξιοσημείωτη διατύπωση του Σολωμού για τη διαφοροποίηση της καθολικότητας του έργου του Ξενάκι, σε σχέση με την ιδέα για “καθολικό έργο τέχνης” του Wagner, ήταν η εξής: “Αντίθετα από ό, τι στην όπερα, η ολότητα δεν αποκτάται από την σύντηξη των διαφόρων καλλιτεχνικών μέσων μέσω ενός συνεκτικού στοιχείου (τη μουσική στην περίπτωση της όπερας). Διατηρώντας τις ιδιαιτερότητές της, κάθε τέχνη διατηρεί την αυτόνομη ύπαρξή της, όταν συναντά μία άλλη, γεννά γόνιμες διαφορές.”⁶³

59 Παπανικολάου Μ.Μιλτιάδης, Η ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2006), 228.

60 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 375

61 Σολωμός Μάκης, Ιάννης Ξενάκης, Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008), 344.

62 Σολωμός Μάκης, Ιάννης Ξενάκης, Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008), 344.

63 Σολωμός Μάκης, Ιάννης Ξενάκης, Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008), 299.

3.7. Sound Art και Visual Music

Τη δεκαετία του 1980 ένας νέος όρος εμφανίζεται στη βιβλιογραφία και τις τρέχουσες εκθέσεις, που επιχειρεί να ανταποκριθεί σε μία νέα υβριδική μορφή τέχνης στην οποία ο ήχος και η ακουστική αποτελούν απαραίτητα και πρωτεύοντα συστατικά του, η sound art (ηχητική τέχνη).⁶⁴ Ουσιαστικά, αυτό που η νέα τέχνη αναμιγνύει είναι τα υλικά της μουσικής, με την ευρεία έννοια που έχουν δώσει οι πρώτοι Φουτουριστές, με την Τέχνη των Θορύβων κι έπειτα ο John Cage με τη διεύρυνση του όρου ώστε να συμπεριλαμβάνει κάθε ηχητικό στοιχείο προερχόμενο από φυσική ή μηχανική πηγή, με τις πρακτικές τεχνικές των εικαστικών τεχνών, όπως την εκθεσιακή παρουσίαση με τις αλλαγές που αυτή συνεπάγεται σε επίπεδο πρόσληψης και συμμετοχής του κοινού.⁶⁵

Ένας ακόμη υβριδικός όρος, εμφανιζόμενος τις τελευταίες τρεις δεκαετίες του 20ού αιώνα, είναι ο όρος visual music (οπτική μουσική).⁶⁶ Ο εισηγητής του post-impressionism, Roger Fry ήταν ο ίδιος που χρησιμοποίησε πρώτος τον προαναφερόμενο όρο το 1913 για να περιγράψει τις εντυπώσεις του από την αφηρημένη ζωγραφική του Kandinsky στο Allied Artists Salon και με αυτόν τον τρόπο να δηλώσει πλέον ευθαρσώς την αποδοχή της αφαίρεσης.⁶⁷ Γράφει: “Ανακαλύπτει κανείς [...] ότι οι αυτοσχεδιασμοί γίνονται πιο καθορισμένοι, πιο λογικοί και πιο στενά υφασμένοι σε δομή, πιο εντυπωσιακά όμορφοι στις αντιθέσεις των χρωμάτων, πιο ακριβείς ως προς την ισορροπία τους. Είναι καθαρή οπτική μουσική, δεν μπορώ να αμφισβητώ πλέον την πιθανότητα συναισθηματικής έκφρασης μέσω αυτών των αφηρημένων οπτικών συμβόλων.”⁶⁸ Πρόκειται για έναν όρο που δεν έχει αποκρυσταλλωθεί, καθώς εξελίσσεται ιστορικά σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα για να συμπεριλάβει ουσιαστικά τις αλλαγές της τέχνης που αναπτύχθηκαν με αφετηρία και βάση τη σχέση μουσικής-ζωγραφικής. Ξεκινώντας από τους πρώτους αφηρημένους πίνακες του Kandinsky, τα χρωματόργανα για την παραγωγή οπτικής μουσικής, την πλειοψηφία των

64 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 267.

65 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 268.

66 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 22.

67 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 22.

68 Frances Spalding, Roger Fry, Art and Life, (California: University of California Pr, 1980), 168.

αφηρημένων φιλμ, κάποια έργα του Fluxus, της οπτικής, της κινητικής τέχνης καθώς και κάποια περιβάλλοντα και εγκαταστάσεις και μέρος της αμφιλεγόμενης ηχητικής τέχνης μέχρι τις πιο εμπορικές μορφές τέχνης, όπως είναι τα vortex concerts, η οπτική μουσική αποτελεί μια “ανοιχτή” καλλιτεχνική κατηγορία.⁶⁹

69 Βελένη Θέμις, “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011), 24.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ανθρωπολογική έρευνα σχέσης νομάδων με χώρο, χρόνο και τέχνες

Ανέκαθεν το ανθρώπινο γένος διακρινόταν από τις φυλές που ζούσαν νομαδικά και τις φυλές που ζούσαν εγκατεστημένες σε κάποιο συγκεκριμένο μέρος. Αυτό καθοριζόταν κυρίως από την ανάπτυξη της οικονομίας είτε μέσω της κτηνοτροφίας είτε μέσω της γεωργίας, ενώ ο εκάστοτε τρόπος ζωής, καθόριζε με τη σειρά του τη σχέση με το χώρο.

Υπάρχουν καταγραφές σχετικά με ιθαγενείς και μετακινούμενους στα περισσότερα μέρη του κόσμου.⁷⁰ Στην Ασία, παραδείγματος χάρη, ήδη κατά το τέλος της Εποχής του Χαλκού και της Πρώιμης Εποχής του Σιδήρου, είχε διαμορφωθεί η οικονομία νομάδων κτηνοτρόφων, που αναφέρεται στις επιγραφές της Αβεστάνης και του Ιράν. Ο αρχαιολογικός πολιτισμός του Syr Darya αντανakλά τη διαμόρφωση ιστορικών, γεωγραφικών, οικονομικών, πολιτιστικών και εθνοτικών συμβόλων εδώ. Αυτό υποδηλώνει τη μετατροπή του πληθυσμού σε νομάδες, την ενασχόλησή του με την κτηνοτροφία και στη συνέχεια στην οικιστική γεωργία λόγω ορισμένων φυσικών και κοινωνικών παραγόντων.⁷¹

Επομένως ο εγκατεστημένος και ο χωρικά μετακινούμενος ανθρώπινος τρόπος ζωής δεν αποτελούν αποκλειστικές κατηγορίες. Στο σύνολο της ανθρώπινης ιστορίας το ένα είδος προσαρμογής δεν αποκλείει το άλλο. Υπάρχει μια οργανική σχέση μεταξύ αυτών των δύο. Το καθένα επηρεάζει το άλλο και κατά τη διαδικασία τόσο ο νομαδικός όσο και ο εγκατεστημένος λαός έχουν υποστεί ποιοτικές αλλαγές.⁷²

Δεν υπάρχει επομένως σαφής ορισμός των νομάδων, αλλά ο όρος χρησιμοποιείται γενικά για κτηνοτρόφους και άτομα που εξαρτώνται από κινητικότητα για το βιοπορισμό τους και τη μετατόπιση κατοικίας ανάλογα με τις μετακινήσεις τους. Τα όρια μεταξύ νομαδικού και εγκατεστημένου τρόπου ζωής, δεν είναι σαφή. Διάφορες μορφές κινητικότητας ήταν πάντα μέρος της οικιστικής ζωής και η εποχική εγκατάσταση είναι μέρος των προτύπων κινητικότητας για τους περισσότερους λαούς. Οι πόλεμοι και οι συγκρούσεις έχουν κατά διαστήματα σκορπίσει ανθρώπους σε μακρινές περιοχές. Ακόμα και οι αγρότες και οι ψαράδες εξαρτούν τη χωρική τους κινητικότητα σε ένα βαθμό, από την οικονομική τους δραστηριότητα, όπως και οι περιπλανώμενοι έμποροι, ιεροκέρηκες, ζητιάνοι, μετανάστες. Οι τουρίστες από την άλλη πλευρά ήταν πάντα μέρος της ζωής των εγκατεστημένων πληθυσμών. Η κινητικότητα και η στατικότητα με όρους της ελευθερίας και της ασφάλειας αντίστοιχα, και οι φαντασιώσεις μιας ανεξάρτητης ελεύθερης ύπαρξης

70 Ada Ingrid Engebriksen, “Key figure of mobility: the nomad article”, Social Anthropology 2017.

71 Djurayev Ikrom Nematovic ,Djurayeva Feruza Nematovna, “The ancient history of the peoples of central Asia: The relationship between nomadic and sedentary peoples”, (Web of Scientist, 2022) 277.

72 Promode K.Misra, “Mobility-Sedentary” Opposition: A case study among the Nomadic Gadulia Lohar”, Nomadic Peoples, Number 21/22, (December 1986): 179.

αποτελούσαν πάντα τον τρόπο με τον οποίο κατανοούσαν οι ευρωπαϊκοί εγκατεστημένοι πληθυσμοί τον “εαυτό” τους και τον “άλλο”. Η φιγούρα του νομά ως ενσάρκωση της ελευθερίας, της ανευθυνότητας και της αμφισβήτησης της τάξης των πραγμάτων, είναι επομένως μια βαθιά ριζωμένη οπτική στις ευρωπαϊκές αντιλήψεις για την κινητικότητα και τη στατικότητα.⁷³

Επικρατεί η απειλητική εικόνα των μετακινούμενων λαών ως καταστροφών της τάξης και της προόδου, με τους τσιγγάνους πρωταγωνιστές μιας “περιπλανώμενης απειλής” στον ευρωπαϊκό χώρο. Αν και σπάνια νομάδες με την ποιμαντική έννοια και παρόλο που είχαν εγκατασταθεί για μεγάλα χρονικά διαστήματα, οι άνθρωποι με το όνομα “Τσιγγάνοι” θεωρήθηκαν ως νομάδες και έχουν υποστεί αναγκαστική εγκατάσταση και διώξεις από τις κυβερνήσεις. Η αντιμετώπιση αυτή απέκτησε ισχύ κατά τη διάρκεια διαδικασιών της νεωτερικότητας και της οικοδόμησης των εθνών. Επομένως, πρόκειται για ένα τροπάριο που χρησιμοποιείται για να πλαισιώσει τρόπους ζωής που δεν ταιριάζουν στις ευρωπαϊκές έννοιες της επικράτειας του έθνους-κράτους.⁷⁴

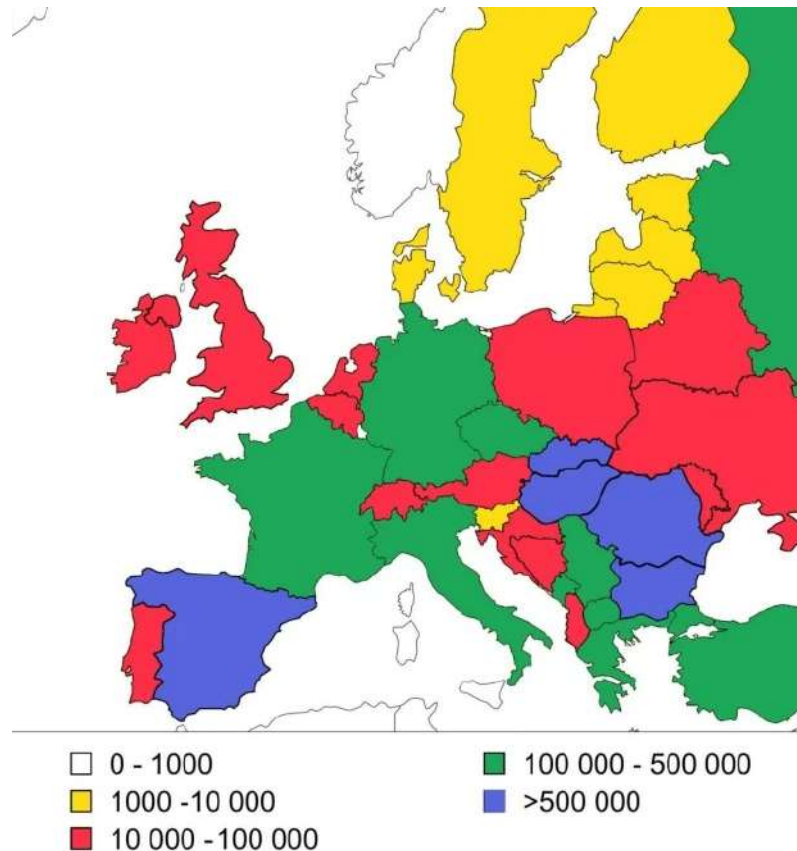
Οι τσιγγάνοι, μην έχοντας σταθερό τόπο διαβίωσης, βάσισαν τον πολιτισμό τους στη μουσική και το χορό, τέχνες δηλαδή που σχετίζονται περισσότερο με το χρόνο, όσο οι εγκατεστημένοι σε ένα τόπο λαοί ανέπτυσαν στην κουλτούρα τους τέχνες του χώρου όπως η αρχιτεκτονική και η γλυπτική, με παραδείγματα την αρχαία Ελλάδα, την αρχαία Αίγυπτο κλπ.

73 Ada Ingrid Engebriksen, “Key figure of mobility: the nomad article”, Social Anthropology 2017.

74 Ada Ingrid Engebriksen, “Key figure of mobility: the nomad article”, Social Anthropology 2017.

4.1. Τσιγγάνοι – Ιστορικά στοιχεία

Οι τσιγγάνοι έγιναν ένας από τους λαούς της Ευρώπης πριν από περίπου χίλια χρόνια, όταν έφτασαν για πρώτη φορά στα Βαλκάνια. Το σημερινό μέγεθος του ευρωπαϊκού πληθυσμού των Ρομά, περίπου 8 εκατομμύρια, είναι ισοδύναμο με αυτό μιας μέσης ευρωπαϊκής χώρας.⁷⁵



Εικόνα 1 Μέγεθος πληθυσμού Ρομά σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Η συλλογή αυτού του τύπου δεδομένων εξαρτάται από τη δηλωμένη εθνική ταυτότητα, η οποία, στην περίπτωση των Ρομά, μπορεί να επηρεαστεί από μια σειρά πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών. Οι εκτιμήσεις στο σχήμα είναι ο μέσος όρος των αριθμών που παρέχονται από διαφορετικές πηγές, όπως στοιχεία απογραφής, υπουργεία εσωτερικών υποθέσεων και οργανώσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁷⁶

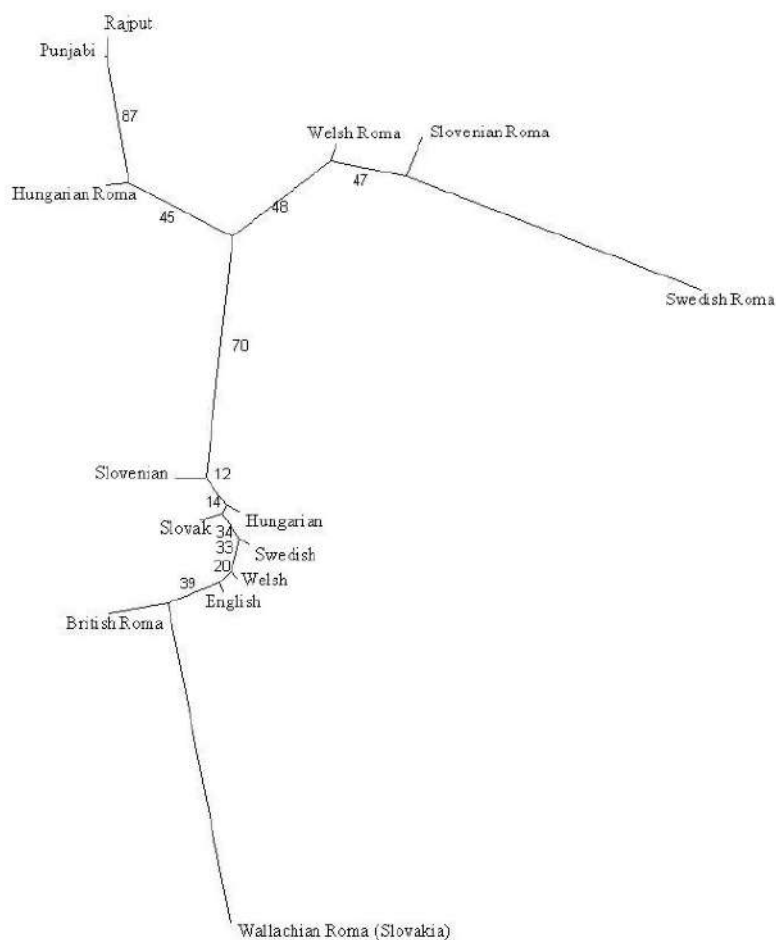
Οι πληθυσμιακές γενετικές μελέτες έχουν χρησιμοποιήσει ως επί το πλείστον «κλασικούς» πολυμορφισμούς για τη διερεύνηση ατόμων Ρομά από διαφορετικές ευρωπαϊκές κομητείες και την αντιμετώπιση τριών βασικών ερωτημάτων: (i) ομοιότητα μεταξύ Ρομά και Ινδών. (ii) συγγένεια με ευρωπαϊκούς πληθυσμούς. (iii) συγγένειες μεταξύ

⁷⁵ Luba Kalaydjieva, David Gresham, Francesc Calafell “Genetic studies of the Roma (Gypsies)” (article published on BMC Medical Genetics 2001, 2 April 2001) <http://www.biomedcentral.com/1471-2350/2/5>.

⁷⁶ Luba Kalaydjieva, David Gresham, Francesc Calafell “Genetic studies of the Roma (Gypsies)” (article published on BMC Medical Genetics 2001, 2 April 2001) <http://www.biomedcentral.com/1471-2350/2/5>.

πληθυσμών Ρομά από διαφορετικές χώρες. Οι συγκρίσεις μεμονωμένων τόπων έχουν οδηγήσει σε διαμάχη, με ορισμένους να επισημαίνουν τη στενή γενετική συγγένεια μεταξύ Ρομά και Ινδών, και άλλους που υποστηρίζουν ότι οι Ρομά δεν διακρίνονται από τους Ευρωπαίους. Η ετερογένεια μεταξύ των χωρών έχει γίνει εμφανής και έχει οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι οι Ευρωπαίοι Ρομά αποτελούνται από δύο διαφορετικούς πληθυσμούς, που χαρακτηρίζονται αντίστοιχα από υψηλή και χαμηλή συχνότητα της ομάδας αίματος Β ή ορίζονται ως Ρομά της Ανατολικής και Δυτικής Ευρώπης, με την πρώτη κατηγορία να συνδέεται στενά με ινδικούς πληθυσμούς. Η ετερογένεια των πληθυσμών των Ρομά στην ίδια χώρα έχει προταθεί από τον πολύ μικρό αριθμό μελετών που ασχολούνται με αυτό το ζήτημα.⁷⁷

⁷⁷ Luba Kalaydjieva, David Gresham, Francesc Calafell “Genetic studies of the Roma (Gypsies)” (article published on BMC Medical Genetics 2001, 2 April 2001) <http://www.biomedcentral.com/1471-2350/2/5> .



Εικόνα 2 Οι συγκρίσεις (Εικόνα 2, Εικόνα 1) παρέχουν μια γενική ένδειξη ότι οι περισσότεροι Ρομά είναι γενετικά πιο κοντά στους Ινδούς παρά στους ευρωπαϊκούς πληθυσμούς, κάτι που δεν προκαλεί έκπληξη εν όψει των γλωσσικών θεωριών για την ινδική καταγωγή των Ρομά που προτάθηκαν πριν από δύο αιώνες. Το πιο σημαντικό είναι ότι η ανάλυση υπογραμμίζει την εσωτερική ποικιλομορφία των Ρομά, οι οποίοι φαίνεται να είναι γενετικά πολύ πιο ετερογενείς από τους αυτόχθονους ευρωπαϊκούς πληθυσμούς.⁷⁸

78 Luba Kalaydjieva, David Gresham, Francesc Calafell “Genetic studies of the Roma (Gypsies)” (article published on BMC Medical Genetics 2001, 2 April 2001) <http://www.biomedcentral.com/1471-2350/2/5> .

Ιστορική ανάλυση σχετικά με τη τσιγγάνικη γλώσσα, δείχνει τη συγγένεια με τους ινδικούς λαούς μέσα από τα σανσκριτικά κείμενα και αναφέρει τους πρόγονους των τσιγγάνων, ως Domba ethnic group. Αν και φτωχό σε ποσότητα λέξεων το τσιγγάνικο λεξιλόγιο, οι περισσότερες από τις μισές λέξεις που περιέχει, δείχνουν να έχουν ινδική προέλευση.⁷⁹ Αυτό σα γεγονός μαρτυρεί τις ινδικές καταβολές των τσιγγάνων, εφόσον ακόμα και η ίδια η λέξη Ρομ, ρομά όπως αυτοαποκαλούνται στις περισσότερες διαλέκτους και περιοχές της Ευρώπης, είναι συνώνυμη της λέξης Ντομ, λέξη που οι Ινδοί χρησιμοποιούνε για τη λέξη “άνθρωπος”, δείχνοντας ότι όλες αυτές οι ομάδες κατάγονται από την ινδική κάστα των νομάδιων εμπόρων "Ντομ".⁸⁰

Η γλώσσα των Ρομά, είναι η Ρομανί ή "Ρομανές". Ανήκει στον κλάδο των Ινδοάριων γλωσσών της ινδικής υποηπείρου και συγγενεύει με τις διάφορες ανάμεικτες γλωσσικές διαλέκτους της Ινδίας. Στις διάφορες περιοχές που κατοικούν Ρομ έχουν διαμορφωθεί πολλές τοπικές διάλεκτοι, επηρεασμένες από τις τοπικές γλώσσες. Οι διαφορετικές μορφές Ρομανί που βρίσκονται σε όλη την Ευρώπη έχουν επίσης πολλές λέξεις Περσικές, σύγχρονες και Βυζαντινές Ελληνικές λέξεις, καθώς και Σλαβικές και Ρουμανικές. Για παράδειγμα στην Ελλάδα επίσημα έχουμε 2 διαλέκτους, τη Ρομανί Νοτίας και αυτή της Βορείας Ελλάδας. Οι λόγιοι θεωρούν τις προσμίξεις αυτές εκφυλισμό της «άλλοτε καθαρής ινδικής γλώσσας» των Ρομά.⁸¹

79 Jozsef Vekerdí, “On the social prehistory of the gypsies”, Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, (Published by Akadémiai Kiadó 1981), 243.

80 Kenrick, Donald, “Historical dictionary of the Gypsies (Romanies)”, Historical dictionaries of peoples and cultures; no. 7, Scarecrow Press, UK, 2007.

81 Judith Okely, “*The Traveller-Gypsies*”, Cambridge University Press, 1983, 8.

4.2. Προσωπικές εμπειρίες και συμβίωση με τσιγγάνους διαφορετικών εθνοτήτων που αποτέλεσαν έμπνευση για τη δημιουργία του έργου

Παρακάτω παρατίθενται φωτογραφικά ντοκουμέντα, και εμπειρίες στο πλαίσιο της έρευνας για τις διαφορετικές φυλές Ρομά. Συγκεκριμένα, από τη διαβίωσή μου με τσιγγάνους στην Ανδαλουσία της Ισπανίας το 2017 και 2018, για σχεδόν ένα χρόνο συνολικά, από τα ταξίδια μου στη Ρουμανία τον Οκτώβριο του 2022 και τον Ιανουάριο του 2023, καθώς επίσης και από την εμπειρία μου στη μέση εκπαίδευση ως καθηγήτριας Εικαστικών, σε σχολεία με Ρομά στην Αγία Βαρβάρα Αττικής, κατά το σχολικό έτος 2022-2023.

4.2.1. Τσιγγάνοι της Ισπανίας

Κατά τον πρώτο σταθμό αυτού του ταξιδιού στα χνάρια των τσιγγάνων, η πρώτη επαφή ξεκινάει ήδη από το 2017, κατά τη διαμονή μου στη Γρανάδα για 6 μήνες το 2017, και για 5 μήνες το 2018. Κατά τους πρώτους μήνες αλληλεπιδρώ με τους τσιγγάνους μη γνωρίζοντας ισπανικά, και συμπράττω μουσικά μαζί τους μέσα από το είδος φλαμένκο, όπου προσθέτω στοιχεία από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Το 2018 κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Ανδαλουσία, συμμετέχω μαζί με διακεκριμένους κιθαρίστες της μουσικής φλαμένκο, όπως Jeronimo Maya, David Heredia, αλλά και άλλους μουσικούς, στο Alhambra Festival 2018. Κατά τη διάρκεια των προβών μαζί τους, δημιουργείται ένα κράμα μουσικής έθνικ, με στοιχεία από τζαζ, φλαμένκο καθώς επίσης και από αραβική και ελληνική παραδοσιακή μουσική. Όντας ήδη το φλαμένκο κράμα διαφορετικών πολιτισμών, αποτέλεσε εύφορο έδαφος για νέες προσμίξεις, ενώ αναδύθηκε μια πιο προσωπική έκφραση του φλαμένκο μέσα από τη συνδημιουργία. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο που όταν οι Αφρικανοί μουσικοί ακούνε κάτι που δεν είναι folk, που είναι δηλαδή έξω από την παράδοσή τους, το αποκαλούν “création”.

Αν είχα ήδη μια περιέργεια για την κουλτούρα των τσιγγάνων σε κάθε χώρα, εκεί η επιθυμία μου να μελετήσω περαιτέρω την τοπική μουσική και να ταξιδέψω φούντωσε περισσότερο, καθώς μου απέδειξε ότι η μουσική μπορεί να αποτελέσει βασικό μέσο επικοινωνίας αλλά και να συμβάλει στην ενότητα διαφορετικών πολιτισμών με τον πιο άμεσο τρόπο.

Το Φλαμένκο δεν ήταν πάντα αποδεκτό από την συντηρητική άρχουσα τάξη, ίσως εξαιτίας του περιεχομένου των τραγουδιών του, τα οποία είχαν σαν θέμα τους τη βία, τον έρωτα δίχως κοινωνικές συμβάσεις, τη φυλακή και πολλά άλλα. Πρόκειται για είδος που γεννήθηκε στο καταφύγιο κοινωνικών γκέτο και οικονομικά πολύ μειονεκτούντων τάξεων. Το φλαμένκο, εδραιώθηκε ως είδος που έχει παλέψει ενάντια στο στίγμα ενός δικτατορικού καθεστώτος που υπέταξε την Ισπανία για σχεδόν σαράντα χρόνια.



Εικόνα 3 Στιγμιότυπο από τη συμμετοχή μου στο Alhambra Festival 2018, με τσιγγάνους μουσικούς.

Η δουλειά επίσης, είναι ένα σημαντικό μέρος της ιστορίας των Ρομά, κάτι που αναφέρεται στα τραγούδια. Το φλαμένκο αντανakλά τη ζωή αυτών των κοινωνικών ομάδων, αποτελώντας μέσο συλλογικής έκφρασης και συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης κουλτούρας αλλά και της πολιτιστικής τους ταυτότητας. Παλιότερα και για πολλά ακόμη χρόνια, το φλαμένκο ήταν μια φιλοσοφία ζωής, όπως είναι σαφές σε πολλές μαρτυρίες. Ήταν ανέκαθεν από την ύπαρξή του, μία μορφή καθημερινής έκφρασης στην οικογένεια, τη γειτονιά ή την εργασία και το λατομείο. Το φλαμένκο ήταν ανεξάντλητο, αν και πολλοί από τους ερμηνευτές του δεν ήταν επαγγελματίες καλλιτέχνες. Σε κάθε τοποθεσία, ακόμα και σε κάθε γειτονιά, τραγουδούσαν με το δικό τους ύφος -εξ ου και ο στυλιστικός πλούτος και η μεγάλη ποικιλία αποχρώσεων σε μουσικά χαρακτηριστικά του φλαμένκο. Η αμεσότητα είναι κάτι που αποτυπώνεται με μεγάλη ευκρίνεια στους στίχους του που αντικατοπτρίζουν την καθημερινότητα, τα συναισθήματα, τα βάσανα και τις ιστορίες των λαϊκών ανθρώπων.⁸²

82 Steingress, Gerhard. "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental." *TRANS: Transcultural Music Review*, 10. (2006).

4.2.2. Τσιγγάνοι της Ρουμανίας

Η δεύτερη επαφή με μια άλλη εντοπιότητα τσιγγάνων, πραγματοποιήθηκε με την επίσκεψή μου στη Ρουμανία, στο χωριό Clejani που αποτελεί μια αποικία τσιγγάνων, στο οποίο στις 23 Οκτωβρίου του 2022, διοργανώθηκε γιορτή με τη τσιγγάνικη μπάντα Taraf de Caliu, στην αυλή του μαέστρου της ορχήστρας. Η κατηγορία αυτή των τσιγγάνων σύμφωνα με πηγές, ανήκει σε αυτή των *lautarii*.

Στη Ρουμανία, μεγάλο ποσοστό τσιγγάνων παραμένουν μετακινούμενοι, παρά τη συνεχή προσπάθεια της πολιτείας να τους εγκαταστήσει σε ένα τόπο. Αυτοί είναι οι λεγόμενοι “τσιγγάνοι των καροτσιών” ή τσιγγάνοι των σκηνών. Ωστόσο, σε πόλεις και κωμοπόλεις υπάρχουν αντίστοιχα οι τσιγγάνοι των πόλεων, που παρουσιάζουν διαφορετικό τρόπο ζωής και διαφορετικές οικονομικές συνδιαλλαγές και επαγγέλματα, μέσα στα οποία συγκαταλέγεται και το επάγγελμα του μουσικού. Οι τελευταίοι, απέχουν πολιτιστικά και γλωσσικά από τους μετακινούμενους τσιγγάνους, μην έχοντας κάποια συνδιαλλαγή μαζί τους και μιλούν κυρίως ρουμανικά.



Εικόνα 4 Στιγμιότυπο από γλέντι τσιγγάνων στο χωριό Clejani της Ρουμανίας.

Κατά τη διάρκεια της διαμονής των τσιγγάνων στη Ρουμανία, με πιθανή άφιξη αυτών κατά τη τουρκοκρατία στη χώρα είτε και νωρίτερα, υπήρχε μία έντονη τάση να ειδικεύονται σε μουσικά επαγγέλματα και να διασκεδάζουν την αυλή του εκάστοτε βασιλιά. Η κατηγορία αυτή των τσιγγάνων που μεταφέρει την παράδοση της μουσικής τους από γενιά σε γενιά, ονομάζεται *lautarii*. Η μουσική τους δείχνει να έχει τσιγγάνικες, τουρκικές,

δυτικοευρωπαϊκές, και ρουμανικές καταβολές. Οι ορχήστρες που σχηματοποιούνται με διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων ονομάζονται taraf.⁸³

Χορέψαμε και τραγουδήσαμε μαζί τους, μαζί με έλληνες φίλους μουσικούς, ενώνοντας τις δύο διαφορετικές αυτές κουλτούρες και συνομιλώντας μέσα από τη μουσική. Ήταν έντονη η αίσθηση της ενότητας σε αυτή την κοινότητα, μέσα από βιωματικές και αυθεντικές μουσικές εμπειρίες. Μέσα από τα τραγούδια αφιέρωναν αυθόρμητα στίχους αγάπης και εκτίμησης ο ένας στον άλλον. Όλα θύμιζαν κάτι πρωτόγονο που έχουμε ξεχάσει με τον σύγχρονο τρόπο ζωής, ακόμα και με τον τρόπο που διασκεδάζουμε. Τα σκηνικά ήταν βγαλμένα από ταινία, όσο βράδιαζε και χορεύαμε γύρω από τη φωτιά, ενώ για μία ακόμη φορά δεν επικοινωνούσαμε με καμία άλλη γλώσσα πέρα από το χορό και τη μουσική.



Εικόνα 5 Παιδιά ρομά από την επιτόπια έρευνα στο χωριό Clejani στη Ρουμανία.

Μιλώντας ο Ξενάκης για το σύγχρονο καλλιτεχνικό κόσμο και τη δυσκολία του για δημιουργία στην τωρινή σκληρή πραγματικότητα, αναφέρει πως βρίσκεται σε γκέτο είτε στις καπιταλιστικές είτε στις σοσιαλιστικές ή στις χώρες του τρίτου κόσμου. Είναι ένα λουλούδι που υποφέρει καθημερινά από έλλειψη νερού, έλλειψη ήλιου, που μαραίνεται και που ωστόσο αναγεννάται διαρκώς παρά τις τεράστιες δυσκολίες που αντιμετωπίζει ολόκληρη η ανθρωπότητα. Η επιρροή της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου, με τις μονοπωλιακές και ολέθριες πλευρές τους, ενισχύει ακόμα περισσότερο τα τείχη αυτού του γκέτο.

Όταν λέει κανείς “αναπτυγμένη χώρα”, δε σκέφτεται τίποτα άλλο από τα πλυντήρια, τα αυτοκίνητα ή την ατομική βόμβα υδρογόνου, ξεχνάει όμως ότι πολιτισμοί, όπως αυτοί της Ινδίας ή της Αφρικής, είναι πολύ πιο αναπτυγμένοι από τους καλλιτεχνικούς πολιτισμούς των καπιταλιστικών ή των σοσιαλιστικών χωρών.⁸⁴

83 Garfias, R., “Dance Among the Urban Gypsies of Romania”, Yearbook for Traditional Music, 16, (1984): 84-86.

84 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 161.

4.2.3. Τσιγγάνοι της Ελλάδας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση

Στην προσπάθειά μου να γεφυρώσω το όποιο χάσμα υπήρχε ανάμεσα σε εμένα και τα παιδιά, είτε αυτό ήταν οι διαφορετικές κουλτούρες είτε οι διαφορετικοί ρόλοι (εκπαιδευτικού και μαθητή), δοκίμασα διάφορες μορφές επικοινωνίας. Αρχικά, εφόσον αγαπώ τη τσιγγάνικη μουσική, άρχισα να τους τραγουδάω συναφή τραγούδια που ήξερα με μία κιθάρα που βρήκα στο σχολείο. Τα τραγούδια που επέλεξα να πω ήταν από μουσική των τσιγγάνων της Ελλάδας, της Ισπανίας και της Ρουμανίας. Πολλά από τα παιδιά συγκινήθηκαν, ήταν η πρώτη φορά που τα άκουγα να κάνουν τόση ησυχία, μου ζητούσαν να τραγουδήσω ξανά και ξανά, ώσπου ένα παιδί είπε κατάπληκτο: “Τελικά είναι ωραίο να είσαι τσιγγάνος”. Άλλο παιδί, μη περιμένοντας από καθηγητή του να τραγουδήσει στη γλώσσα του, με πλησίασε και μου είπε: “Ποτέ δε νιώσαμε καθηγητή τόσο κοντά μας”. Παιδιά ρομά που δε μπορούσαν να ενταχτούν στα σχολικά πλαίσια και στριφογυρνούσαν στο σχολείο, βγαίνουν από το μάθημά τους και παρακαλούσαν να έρθουν στο μάθημα των εικαστικών για να τραγουδήσουμε τα τραγούδια τους. Άρχισαν να τραγουδούν στους διαδρόμους.



Εικόνα 6 Στιγμιότυπο από την ώρα του μαθήματος των Εικαστικών σε σχολείο της Αγίας Βαρβάρας Αττικής, όπου τα εικαστικά και η μουσική συνδέονται με τη ζωντανή μουσική την ώρα που τα παιδιά ζωγραφίζουν. Συγκεκριμένα τους τραγουδάω τσιγγάνικα τραγούδια.

Το γεγονός αυτό μου θύμισε τη ψυχοδραματική διαδικασία, όπως περιγράφεται στο βιβλίο της ψυχοδραματίστριας Δανάης Χορομίδου: “Η ομάδα δεν είναι απλώς κάποιες μονάδες που βρέθηκαν μαζί σε έναν κύκλο. Η ομάδα είναι η διαδικασία. Κάθε μέλος φέρνει έναν πλούτο: εμπειρίες, συναισθήματα, σκέψεις, δράσεις. Κάθε μέλος έχει διαγράψει μια ιστορία. Τη στιγμή που βρίσκεται μέσα στην ομάδα, δεν είναι ένας παρατηρητής, ένας συμμετέχων. Είναι μια ευκαιρία. Η ευκαιρία για ενεργοποίηση των εμπειριών μέσα σου. Η ευκαιρία για κινητοποίηση συνειδητών και ασυνείδητων συναισθημάτων, καταγεγραμμένων γεγονότων, αντιλήψεων, πεποιθήσεων και δράσεων. Καθώς ξεκινά η ψυχοδραματική διαδικασία τα νήματα των συνδέσεων έρχονται στην επιφάνεια. Καθένας αντανακλά ένα μονοπάτι. Καθένας είναι η ζωντανή ευκαιρία για το ξύπνημα. Σε συναντώ, σημαίνει εμπλέκομαι. Χάρη σε σένα γεννώ ό,τι κυοφορούσα. Χάρη σε μένα γεννάς ό,τι κυοφορούσες. Και τα δύο αυτά χορεύουν μαζί, εμπλέκονται. Και βρίσκουν τον κοινό ψαλμό. Ο κοινός ψαλμός είναι η θεραπεία.”⁸⁵

Αυτή η δράση εντός της τάξης, είχε παράλληλα στόχο τη γεφύρωση μουσικής και εικαστικών, εφόσον όσο έπαιζα και τραγουδούσα, ζήτησα από τα παιδιά να ζωγραφίζουν ό,τι νιώθουν.

Όποιος έχει δουλέψει σε σχολείο, γνωρίζει πολύ καλά τις καθημερινές μάχες που δίνει κανείς για να γεφυρώσει χάσματα, να διατηρήσει τις ισορροπίες, να σκέφτεται κάθε μέρα ένα καινούργιο τρόπο να κεντρίσει το ενδιαφέρον, να πέφτει, να σηκώνεται, να ψάχνει σημείο τάξης μέσα στο χάος, να εξαντλείται. Για έναν άνθρωπο που δημιουργεί, πολλές φορές δε μένει ενέργεια να δημιουργήσει και οι μάχες για να παραμείνει ενεργός και στο σχολείο και στη δημιουργία, είναι σκληρές και πολυεπίπεδες.

Οι σκέψεις αυτές, σε μια περίοδο που η δημιουργία είχε προθεσμία για την υλοποίησή της στο πλαίσιο της Διπλωματικής εργασίας, η αναζήτηση και ο επίμονος πειραματισμός, γεφύρωσαν την ίδια τη διαδικασία της εργασίας με αυτή της εκπαίδευσης. Έχοντας υπόψιν ότι το Ελληνικό κράτος δεν έχει εισάγει τη γλώσσα Ρομανί στα σχολεία, μία επιλογή που έχει δεχτεί κριτική και που αναμφισβήτητα υπονομεύει τις δυνατότητες των παιδιών Ρομά για επιτυχημένη σχολική πορεία,⁸⁶ σκέφτηκα ότι τα παιδιά μπορούν να γίνουν εκείνα οι δάσκαλοί μου, στο να με διδάξουν τη γλώσσα τους. Τα παιδιά με μεγάλη απορία και έκπληξη, ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μου μη μπορώντας να διανοηθούν το λόγο που ένας καθηγητής θέλει να μάθει τη γλώσσα τους σε ένα εκπαιδευτικό σύστημα που πάντα ζητούσε από εκείνα να προσαρμοστούν με κάθε κόστος και να μαθαίνουν παθητικά. Τώρα

85 Χορομίδου Δανάη, *Ψυχόδραμα: Γίνομαι ο πλοηγός της ζωής μου* (Αθήνα: Ραδαμανθός, 2022).

86 Avramidis C., “School Dropout in Roma Children: A deeply political problem” (Paper presented to the IV International Conference on Critical Education, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 23-26 June 2014).

καλούνταν να διδάξουν εκείνα κάτι που γνώριζαν καλά, την ίδια τους τη γλώσσα. Κατά τη διάρκεια του μαθήματος και σε διαλείμματα, ρωτούσα να μάθω από τα παιδιά λέξεις και φράσεις στη γλώσσα τους κρατώντας σημειώσεις.

4.3. Επικαιρότητα, η υπόθεση του Κώστα Φραγκούλη

Ήταν ξημερώματα της Δευτέρας (5/12) όταν ο 16χρονος Ρομ, Κώστας Φραγκούλης έφυγε από βενζινάδικο, χωρίς να πληρώσει το αντίτιμο των 20 ευρώ για το καύσιμο που είχεβάλει στο αγροτικό του αυτοκίνητο. Οι τέσσερις αστυνομικοί της ομάδας ΔΙΑΣ που ήταν μέσα στο βενζινάδικο ξεκινούν να τον καταδιώκουν, παρά το γεγονός ότι ο υπάλληλος του πρατηρίου καυσίμων, ανέφερε στην Άμεση Δράση, ότι δεν επιθυμούσε περαιτέρω ενέργειες. Κατά την διάρκεια της καταδίωξης, αστυνομικός της ΔΙΑΣ πυροβόλησε δύο φορές κατά του Φραγκούλη, με την μία σφαίρα να βρίσκει τον 16χρονο στο κεφάλι.

Ο αστυνομικός, ο οποίος βρίσκεται σε κατ' οίκον περιορισμό, δήλωσε πως στόχος του ήταν τα λάστιχα του αυτοκινήτου και όχι ο 16χρονος, παρά το γεγονός ότι αρχικά έκανε λόγο για προειδοποιητικό πυροβολισμό στον αέρα. Μάλιστα, οι αστυνομικοί κατά την επικοινωνία τους με το κέντρο, δεν έκαναν σε κανένα σημείο λόγο για πυροβολισμούς μέρους τους.

Μόλις ένα χρόνο μετά τη δολοφονία του Νίκου Σαμπάνη, πάλι από άνδρες της ομάδας ΔΙΑΣ, επεισόδια ξέσπασαν σε όλη την χώρα με τα μέλη της κοινότητας των Ρομά να ζητούν δικαιοσύνη.

Σύμφωνα με τα ιατροδικαστικά ευρήματα, ο 16χρονος έφερε βαριές κρανιοεγκεφαλικές κακώσεις, συνέπεια του τραύματος που του προκάλεσε η σφαίρα που δέχθηκε από το υπηρεσιακό όπλο του κατηγορούμενου αστυνομικού της ομάδας ΔΙ.ΑΣ. Κατά τα ίδια ευρήματα, διαπιστώθηκε μόνο πύλη εισόδου της σφαίρας, για την οποία υποβλήθηκε σε χειρουργική επέμβαση αφαίρεσης και έκτοτε νοσηλευόταν διασωληνωμένος.⁸⁷

87 “Κώστας Φραγκούλης: Νέα δίωξη στον αστυνομικό που τον σκότωσε”, (News247, Δεκέμβριος 20, 2022), <https://www.news247.gr/koinonia/kostas-fragkoylis-nea-dioxi-ston-astynomiko-poy-ton-skotose.9877587.html>.

Το ιατρικό ανακοινωθέν του νοσοκομείου

«Ο ασθενής Φ.Κ. ετών 16 προσκομίσθηκε στο ΤΕΠ του ΓΝΘ «Ιπποκράτειο» στις 5 Δεκεμβρίου στις 2:02 π.μ. με τη Μονάδα του ΕΚΑΒ με τραύμα από πυροβόλο όπλο στην αριστερή ινιακή χώρα, σε κωματώδη κατάσταση. Υποβλήθηκε σε άμεση χειρουργική αντιμετώπιση. Οδηγήθηκε μετεγχειρητικά στη ΜΕΘ με μέγιστη μηχανική και φαρμακευτική υποστήριξη των ζωτικών του λειτουργιών με την υγεία του να βρίσκεται σε πολύ κρίσιμη κατάσταση. Την Τρίτη 13 Δεκεμβρίου, παρά την προαναφερόμενη υποστήριξη και τις άοκνες προσπάθειες του ιατρονοσηλευτικού προσωπικού της ΜΕΘ, ο ασθενής απεβίωσε στις 10:10 το πρωί».⁸⁸

Ο αστυνομικός που σκότωσε τον 16χρονο Ρομ, Κώστα Φραγκούλη, στη Θεσσαλονίκη αφέθηκε ελεύθερος με τον περιορισμό της απαγόρευσης εξόδου από τη χώρα. Ο θάνατος του 16χρονου Κώστα Φραγκούλη αφήνει να αιωρείται αμείλικτο το ερώτημα αν η Ελληνική Αστυνομία είναι σε πόλεμο με τους πολίτες της και μάλιστα αυτούς που είναι διαφορετικοί και ευάλωτοι, τονίζει η Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου (ΕΛΕΔΑ). Όπως τονίζει η ΕΛΕΔΑ το τελευταίο αυτό περιστατικό ήρθε emphatically να επιβεβαιώσει με τραγικό τρόπο όσα περιλαμβάνει στην τελευταία της έκθεση με θέμα «ΕΛ.ΑΣ: Ζητήματα υπέρμετρης αστυνομικής βίας και αυθαιρεσίας», στην οποία διαπιστώνεται ότι το φαινόμενο της αστυνομικής αυθαιρεσίας και ατιμωρησίας «όχι μόνο δεν περιορίζεται, αλλά, αντιθέτως, μοιάζει να συντηρείται και να τροφοδοτείται, αν όχι να προωθείται σιωπηρά από την Πολιτεία».

Γιατί η αυθαίρετη και υπέρμετρη αστυνομική βία, όταν μάλιστα προσλαμβάνει μαζικές διαστάσεις, δεν αποτελεί μόνο ρήγμα στην οφειλόμενη προστασία των θεμελιωδών δικαιωμάτων των πολιτών, αλλά και μια επικίνδυνη απειλή για την ίδια τη δημοκρατία.⁸⁹

88 “Νεκρός ο 16χρονος Κώστας Φραγκούλης από σφαίρα αστυνομικού”, (The Press Project, Δεκέμβριος 13, 2022), <https://thepressproject.gr/nekros-o-16chronos-kostas-fragkoulis-apo-sfaira-astynomikou/>.

89 “Τον πυροβόλησαν γιατί ήταν Ρομά;”, (Αυγή Newsroom, Δεκέμβριος 13, 2022), https://www.avgi.gr/koinonia/433321_ton-pyrobolisan-giati-itan-roma?amp.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Διαδικασία υλοποίησης του έργου

Σύμφωνα με τον Winnikott, η τέχνη λειτουργεί στον “ενδιάμεσο χώρο”. Δεν αποτελεί ένα απολιθωμένο σώμα εικόνων, ήχων, κίνησης, αλλά μια ανοιχτή πρόκληση και πρόσκληση, ένα κάλεσμα, μια συνάντηση που κάποτε λειτουργούσε ως ιαματική ιεροτελεστία. (...) Με άλλα λόγια καθίσταται η τέχνη ένα “επέκεινα” του εγώ που δεν αποτελεί ανασυγκρότηση ή επισκευή αλλά αναβάπτισμα του.

Κατά την άποψη ότι η τέχνη αποτελεί, μέσο ήχων και σχημάτων, έκφραση φιλοσοφικών, κοσμογονικών κλπ. οραμάτων, γίνεται αντιληπτό ότι εκφράζει ζητήματα που τίθενται και σε πολλούς άλλους τομείς: για τον κόσμο, για τη φύση, για την ύπαρξη – του καλλιτέχνη ή άλλων όντων – για τη δημιουργία. Αποτελεί επομένως βασική ανησυχία, η οποία θα περάσει από πολλές φάσεις, πολλούς σταθμούς και δρόμους.⁹⁰

Η ζωντανή αυτή αναζήτηση της ίδιας της ύπαρξης μέσω της τέχνης όπως διατυπώνεται από τον Ιάννη Ξενάκη, συνήχησε μέσα μου με την ανάγκη για εύρεση ενός κορμού, πάνω στον οποίο να μπορούν να γεφυρωθούν ήχοι, λέξεις, εικόνες, δημιουργώντας μια γλώσσα πολυδιάστατη, ώστε τελικά να εκφράσουν κάτι πέρα από τα ίδια τα εκφραστικά μέσα.

Με κάθε ρίσκο για το αποτέλεσμα, με βάση το χρόνο και την υπομονή που χρειάζεται ώστε να ζυμωθούν μαζί διαφορετικά εκφραστικά μέσα, η διαδρομή αυτή για μένα αποτέλεσε μονόδρομο. Άλλωστε κατά τον Ρενουάρ, η ομορφιά κάθε περιγραφής, βρίσκει τη χάρη της στην ποικιλία. Η φύση σιχαίνεται και το κενό και το συνηθισμένο. Για τον ίδιο λόγο, κανένα έργο τέχνης δεν μπορεί να είναι πραγματικά αυθεντικό, αν δεν δημιουργείται από έναν καλλιτέχνη που πιστεύει στο ασυνήθιστο και αρνιέται κάθε συνηθισμένη μορφή. Η συνήθεια, η τάξη, ο πόθος για το τέλειο (που είναι πάντα ψεύτικο) καταστρέφουν την τέχνη. Η μόνη δυνατότητα για να διατηρήσουμε το γούστο στην τέχνη, είναι να εντυπώσουμε στους καλλιτέχνες και στο κοινό τη σημασία του ασυνήθιστου. Το ασυνήθιστο είναι η βάση της τέχνης.⁹¹

90 Ξενάκης Ιάννης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 119.

91 Αϊζενστάϊν Σ.Μ., Η μορφή του φιλμ, μτφρ Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003), 54.

5.1. Ποίηση και μελοποίηση

Το δημιουργικό μέρος της εργασίας χωρίστηκε σε επιμέρους σκέλη, έχοντας όχημα την πειθαρχία, την οργάνωση και τη μεθοδικότητα κατά την υλοποίησή του. Αυτή τη φορά κορμό της εργασίας, αλλά και αφετηρία για το δημιουργικό μέρος, αποτέλεσε ένα τσιγγάνικο ποίημα που έγραψα. Για να καταφέρω να γράψω κάτι τέτοιο, έπρεπε να μάθω κάποιες βασικές λέξεις και φράσεις στη γλώσσα αυτή. Η επιθυμία μου αυτή πραγματοποιήθηκε στο χώρο του σχολείου, με τα παιδιά που μου παρέδωσαν μαθήματα τσιγγάνικης γλώσσας, καθώς επίσης με βοήθησαν να μεταφράσω τους στίχους που σκέφτηκα. Η δυσκολία ήταν μεγάλη καθώς το λεξιλόγιο αυτό είναι περιορισμένο και έπρεπε να αλλάζω τα νοήματα όταν τις περισσότερες φορές δεν υπήρχαν αντίστοιχες λέξεις στη γλώσσα ρομανί. Είχα στην κατοχή μου επίσης ένα τσιγγάνικο λεξικό, αλλά ακόμα και από αυτό λίγες είναι οι λέξεις που χρησιμοποιούνται πλέον. Μετά από πολλές σημειώσεις και δοκιμές, γεννήθηκαν κάποιοι στίχοι κατά τους οποίους το θέμα δεν ήταν άλλο από τους ίδιους τους τσιγγάνους.

Αμέν τζελάμ σε σάη ντουινιά	Ελληνική Μετάφραση:
Αμέν τζελάμ σε σάη ντουινιά με τα τζανγκά αβιλάμ τζι κατέ κατάρ αμαρέ βαστά ικχλέν λουλουγκιά, κατάρ αμαρό μούι ικχλέν γκιλά.	Πήγαμε σε όλο τον κόσμο με τα πόδια περπατήσαμε/ήρθαμε ως εδώ Από τα χέρια μας βγαίνουν λουλούδια, από το στόμα μας τραγούδια
Σαμ ρομά, σαρ τσιρικλά αμαρό κχερ σι ο ντελ κχελάς αμαρέ γκιέσαρ κάθε γκιλί για μαγκιπέν πενέλ	Είμαστε ρομά, σαν πουλιά σπίτι μας είναι ο ουρανός Χορεύουμε με την καρδιά μας κάθε τραγούδι για αγάπη λέει

Στίχοι/Μουσική: Βαλασία Ντόντουλου (το τραγούδι που συνοδεύει το animation).

Το ποίημα αυτό μετατράπηκε σχεδόν αυτόματα σε τραγούδι, μόλις έπιασα το ακορντεόν, σα να είχαν οι λέξεις μια εσωτερική μελωδία. Ο Peter Brook είχε πει κάτι που με έβαλε σε διαδικασία να αναζητώ τη μελωδία των λέξεων, ότι δηλαδή μπορούμε να ευαισθητοποιηθούμε βαθιά από αυτό που μας ξυπνά μέσα μας μια λέξη. Και το ίδιο ισχύει και με τη μελωδία. Τα δύο αυτά, συνενωμένα σε μια μοναδική φόρμα, καλούνται ποίηση. Κι αυτή, γίνεται αθάνατη και αξέχαστη, όταν οι λέξεις και η εσωτερική μελωδία είναι ένα.⁹²

Η αλληλεπίδραση αυτή της ποίησης και της μουσικής ήταν τόσο μεγάλη και τόσο ζωντανή και για τους αρχαίους Έλληνες, ώστε η εσωτερική συνένωση της τέχνης του ήχου και της ποίησης αποτελούσε για εκείνους την ουσιαστική έννοια της μουσικής.⁹³

Στους Πυθαγορείους έχει την αφετηρία της η επιστημονική προσέγγιση της μουσικής, όπου τα μουσικά διαστήματα εκφράζονται με αριθμητικές αναλογίες. Στον Πυθαγόρα αποδίδεται γενικά η θεωρία της λειτουργικής σημασίας των αριθμών στον κόσμο των αντικειμένων και στη μουσική.⁹⁴ Με βάση το δόγμα του ότι ολόκληρος ο κόσμος είναι αρμονία και αριθμός, ο Πυθαγόρας ερμήνευε τη σχέση μεταξύ μουσικής και ψυχής, και τόνιζε την επίδραση της μουσικής στην ανατροφή των νέων, ενώ ήταν ο πρώτος που έκανε μαθηματικούς υπολογισμούς πάνω στους τόνους και απέκτησε θεμελιώδεις γνώσεις γύρω από τις σχέσεις των μουσικών διαστημάτων.⁹⁵

Βασικό όργανο για τη σύνθεση της μουσικής αποτέλεσε η φωνή, ενώ το ακορντεόν λειτούργησε συνοδευτικά, εναρμονίζοντας και δίνοντας ρυθμό στο κομμάτι. Από καταγραφές που υπάρχουν προκύπτει το συμπέρασμα ότι η φωνητική μουσική είχε τόσο κυρίαρχη θέση στην αρχαία τέχνη ώστε ο μουσικός ρυθμός νοούνταν κυρίως με βάση την ομιλία και στην αρχή η ρυθμική συγγεόταν σχεδόν με τη μετρική. Έτσι, ο ρυθμός αντανakλούσε κατά έναν τυποποιημένο τρόπο τον φυσικό ρυθμό των λέξεων, με τη δόμησή τους σε αντιτιθέμενες μακρότερες και βραχύτερες διάρκειες.⁹⁶

Ο άνθρωπος ανήκει στα όντα που παράγουν φωνητικούς ήχους. Ό,τι αδυνατεί να κάνει σε σχέση με το φως και τα χρώματα, μπορεί να το κάνει με τους ήχους. Μπορεί να εκτονωθεί τόσο στην άναρθρη κραυγή, όσο και στον αρθρωμένο φθόγγο και το

92 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Σურτάρι, 2022), 54.

93 Λιάπη Κωνσταντίνα, 'Η Μουσική στους Πυθαγορείους', (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ, 2008), 2.

94 Holger Thesleff, "Πυθαγόρας και Πυθαγορισμός", Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica, μτφρ. Α. Περιστεράκης, (Αθήνα: Πάπυρος, 1992), τ. 51, 130-132.

95 Λιάπη Κωνσταντίνα, 'Η Μουσική στους Πυθαγορείους', (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ, 2008), 5.

96 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 74.

διαμορφωμένο [μουσικό] ήχο. Σε τούτη την εκδήλωση, την εκφόρτιση μιας εσωτερικής έντασης μέσα από την κίνηση,* το άτομο διαρρηγνύει το στρώμα που νιώθει να τον περιορίζει έναντι ενός αλλότριου κόσμου. Κάτι απελευθερώνεται από μέσα του, και τον συναντά ως ήχος.⁹⁷ Λειτουργώντας το σώμα λοιπόν, με την ιδιότητα της συμπίεσης και της αποσυμπίεσης, η φωνή στην προκειμένη περίπτωση λειτούργησε αποσυμπιεστικά, αναδύοντας τη μελωδία μαζί με το ρυθμό και δημιουργώντας τα θεμέλια για το εικαστικό μέρος.

Όταν τα παιδιά πρωτοάκουσαν το τραγούδι, υπήρχαν ποικίλες αντιδράσεις καθώς το αποτέλεσμα δεν είναι κοντά στα ακούσματά τους. Κάποια παιδιά εντυπωσιάστηκαν, σε άλλα τους φάνηκε περίεργο να ακούνε τη γλώσσα τους με ποιητικό λόγο, αλλά και με μια διαφορετική μουσική προσέγγιση. Σίγουρα τους φάνηκε πολύ τιμητικό και πρωτόγνωρο, κάποιος άνθρωπος που δεν είναι τσιγγάνος να γράφει τραγούδι στη γλώσσα τους, πόσο μάλλον κάποιος δάσκαλός τους.

97 Πλέσνερ Χέλμουτ, Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021), 62.

5.2. Ηχογράφηση και Μίξη τραγουδιού

Επόμενο βήμα ήταν η ηχογράφηση του κομματιού, με τη βοήθεια της Άρτεμις Βαβάτσικα, που έπαιξε και ενορχήστρωσε το κομμάτι με το ακορντεόν, και ο Στέφανος Φίλος με το βιολί, ενώ η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στο σπίτι, δημιουργώντας ένα αυτοσχέδιο στούντιο.



Εικόνα 7 Ηχογράφηση με την Άρτεμις Βαβάτσικα στο ακορντεόν, και το Στέφανο Φίλο στο βιολί.

Για τον Ιάnnη Ξενάκη, η μουσική είναι μήνυμα ηχητικό. Σήματα ηχητικά. Ο ήχος στην ακουστική αναλύεται σε συνιστώσες φυσικομαθηματικές (ελαστική δόνηση της ύλης) που μετριοούνται. Ένταση, ηχόχρωμα, χρόνος. Στο ηχόχρωμα μπαίνουν το ύψος, οι αρμονικοί, οι ήχοι πρόθεσης, αφαίρεσης, η συμβολή των κυμάνσεων κ.λπ. Κατά συνέπεια, ο ήχος είναι ποσοτικό μέγεθος. Μόλις περάσει όμως το κατώφλι του αυτιού, γίνεται εντύπωση, νόημα, άρα μέγεθος ποιοτικό. Η ψυχοφυσιολογία της μουσικής δεν είναι ακόμη επιστήμη. Ο συνθέτης αν είναι ικανός, θα εκφράσει τα νοήματα που θέλει.⁹⁸

Ακολούθησε μια πρωταρχική μίξη του κομματιού στο πρόγραμμα Reaper, όπου εκεί η επεξεργασία του ήχου όντας οπτικοποιημένη, είχε περισσότερο εικαστική προσέγγιση από ότι μουσική. Ο ήχος αντιμετωπιζόταν πρώτα οπτικά, σε σχήματα και όγκους, και μετά χρονικά. Την τελική μίξη και mastering του κομματιού, ανέλαβε ο Βάιος Χαρακοπίδης.



Εικόνα 8 Πρωταρχική μίξη τραγουδιού στο πρόγραμμα Reaper.

98 Ξενάκης Ιάnnης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001), 47.

5.3. Προπαραγωγή , παραγωγή και μεταπαραγωγή του Animation

Μέσω της μουσικής και των μελωδικών γραμμών, δημιουργήθηκε η σκηνοθετική βάση για την οπτικοποίηση του κομματιού. Σε αυτό το βήμα, η εικόνα καλούνταν να δημιουργήσει διάλογο με το ηχητικό μέρος, παίζοντας το ρόλο του συνδετικού νήματος μεταξύ των διαφορετικών εκφραστικών μέσων.

Για τη σημασία της ροής στη σκηνοθεσία, είχε μιλήσει ο σκηνοθέτης Peter Brook, αναφέροντας ότι “Το έργο του Σαίξπηρ είναι μια μακρά φράση”. Αυτή είναι η καλύτερη υπόδειξη που θα μπορούσε να δώσει κάποιος σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Υπάρχει μια γραμμή αόρατη που διαπερνά τον εκθαμβωτικό πλούτο των κινήσεων, ανεβαίνει ψηλά, έπειτα πέφτει χαμηλά, μέσα στα λόγια, τους χαρακτήρες, τις σχέσεις. Ιδανικά αυτή η κατάσταση απαιτεί ένα αίσθημα συνέχειας, ροής, σαν ένας χείμαρρος που περνά πάνω από βράχους, ογκόλιθους, καταρράκτες αλλά πάντα κυλώντας προς τη θάλασσα.⁹⁹

Στο έργο του “The Spirit of Noh” (Το πνεύμα του θεάτρου No) ο Ιάπωνας δεξιοτέχνης Zeami έδωσε μια πολύ σημαντική καθοδήγηση για τον Brook. “Jo, ha, kyu”. Πρόκειται για την άρθρωση μιας ροής που ποτέ δεν σταματά – μπορεί να υπάρξει παύση, αλλά ποτέ ολική διακοπή. Η φράση αυτή έχει πολλές μορφές, όπως “αυγή, μεσημβρία, λυκόφως”, ή “γέννηση, ανάπτυξη, ωριμότητα” Όμως αποτελεί πάντα μια ποιότητα που υψώνεται προς την ολοκλήρωση. Αυτό που είναι αναγκαίο να κατανοηθεί είναι η ροή κι ότι δεν υπάρχει ολοκληρωτική παύση – είναι σαν εφελτήριο, όπου κάθε τέλος γίνεται μια νέα αρχή.¹⁰⁰

99 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022), 52.

100 Brook Peter, Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή, μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022), 58.

Storyboard

Έγινε ένας καταιγισμός ιδεών από εικόνες με βάση τους στίχους και την τελική μελωδία, ώστε μέσω του storyboard να υπάρξει μία σκηνοθετική καθοδήγηση χωρίς όμως να είναι δεσμευτική. Σύμφωνα με το ύφος και την αισθητική του κομματιού, οι εικόνες που προκύψανε, αποδίδανε περισσότερο μία ατμόσφαιρα και ένα συμβολισμό, χωρίς να γίνει επιδίωξη δημιουργίας ενός animation ντοκιμαντέρ για τους τσιγγάνους.



Εικόνα 9 Αρχικό storyboard που αποτέλεσε τη βάση για την υλοποίηση του animation, ενώ πολλά πράγματα άλλαξαν στην πορεία.

Σχέδια

Κατά την προπαραγωγή του βίντεο, δημιουργήθηκαν σχέδια και ζωγραφιές υπό την καθοδήγηση του αρχικού storyboard, το οποίο διαμορφωνόταν αυθόρμητα στην πορεία με βάση τα εναλλασσόμενα συναισθήματα που προέκυπταν από το μουσικό μέρος.

Χρησιμοποιήθηκε η τεχνική της ακουαρέλα, αλλά και παχύρρευστες ‘πάστες’ από ακρυλικά χρώματα. Η παλέτα των χρωμάτων που επιλέχθηκαν, βασίστηκε κυρίως στις θερμές αποχρώσεις του κόκκινου, του κίτρινου, του πορτοκαλί και του καφέ. Η επιλογή ήταν καθαρά ενστικτώδης με βάση την αίσθηση που άφησε κατά το άκουσμά του το μουσικού μέρος, ώστε τελικά να λειτουργήσω κατά κάποιο τρόπο συν-αισθητικά.



Εικόνα 10 Αρχικά σχέδια



Εικόνα 11 Σχέδια stills για Stop Motion Animation

Φωτογράφιση

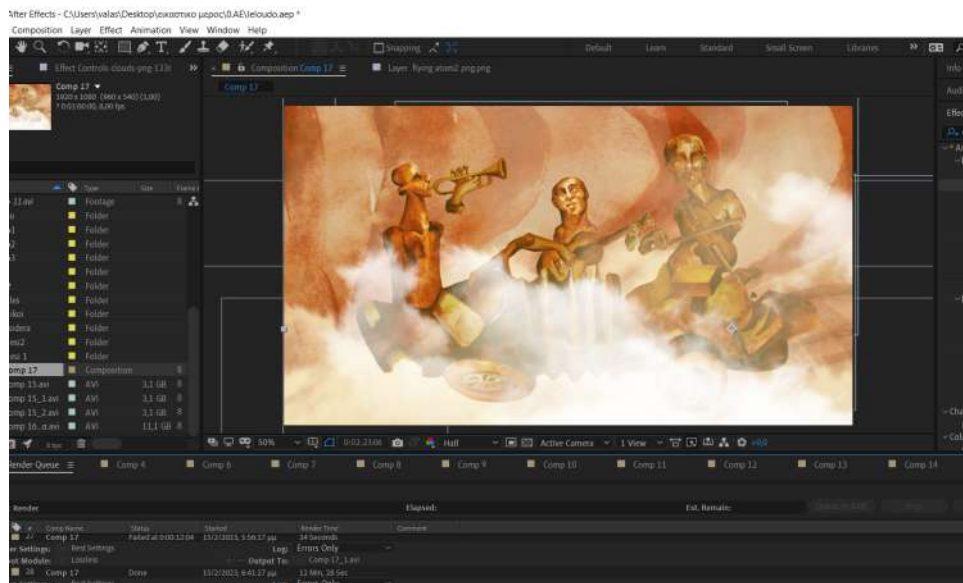
Έπειτα, τα έργα φωτογραφήθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργηθεί το stop motion animation με την τεχνική paper cut, πάνω σε greenscreen.



Εικόνα 12 Φωτογράφιση σε green screen.

Τελική μορφή του animation και μοντάζ

Στην συνέχεια, η σύνθεση από τις διαφορετικές ζωγραφιές, έγινε μέσω του προγράμματος Adobe After Effects, με το οποίο εκεί δόθηκε και η κίνηση ή, αλλιώς, η εμπύχωση των αντικειμένων, καθώς και τα τελικά εφέ.



Εικόνα 13 Σύνθεση εικόνων και animation στο πρόγραμμα Adobe After Effects.

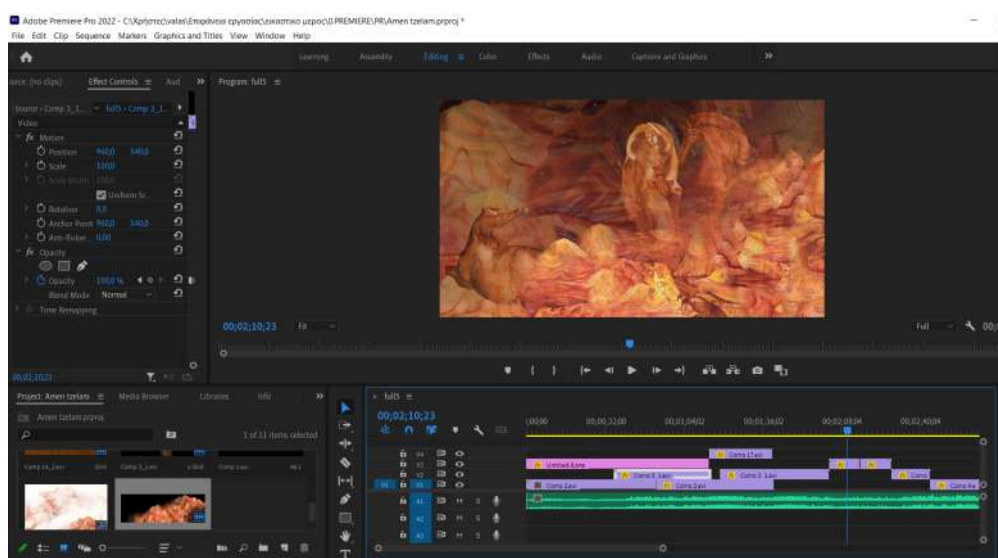
Τελευταίο στάδιο της οπτικοποίησης του βίντεο, αποτέλεσε το μοντάζ μέσω του προγράμματος Adobe Premiere Pro 2022. Εκεί, το βίντεο άρχισε να παίρνει την τελική του μορφή καθώς τα πλάνα, συγχρονίζονταν με τον ήχο σε σχέση με το νόημα των στίχων, αλλά και με το ρυθμό του τραγουδιού.

Σύμφωνα με λεγόμενα του Αϊζενστάϊν σχετικά με το μοντάζ και το πλάνο, το πλάνο δεν είναι σε καμία περίπτωση ένα στοιχείο του μοντάζ. Το πλάνο είναι το κύτταρο του μοντάζ. Όπως ακριβώς τα κύτταρα με τη διαίρεσή τους δημιουργούν ένα φαινόμενο άλλης τάξης, τον οργανισμό ή το έμβρυο, έτσι στην άλλη πλευρά της διαλεκτικής μετάβασης από το πλάνο υπάρχει το μοντάζ. Το μοντάζ χαρακτηρίζεται από την προστριβή. Με τη σύγκρουση δύο κομματιών σε αντίθεση μεταξύ τους.¹⁰¹

101 Αϊζενστάϊν Σ.Μ., Η μορφή του φιλμ, μτφρ Νίκος Ε.Παναγιωτόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003), 40-41.

Θεωρεί ότι υπάρχουν κινηματογραφικές συγκρούσεις μέσα στο ίδιο το κάδρο, όπως η σύγκρουση των γραφικών κατευθύνσεων, η σύγκρουση των κλιμάκων, των όγκων, των μαζών και των πεδίων. Υπάρχουν και οι ακόλουθες συγκρούσεις, που απαιτούν μόνο μία ακόμη ώθηση της έντασης πριν γίνουν ανταγωνιστικά ζεύγη. Αυτές είναι τα κοντινά πλάνα με τα γενικά πλάνα, τα κομμάτια γραφικά μεταβαλλόμενων κατευθύνσεων, τα κομμάτια παγιωμένα σε όγκο με κομμάτια παγιωμένα σε περιοχή και τα κομμάτια σκοταδιού με κομμάτια φωτεινότητας.¹⁰²

Εικόνα 14 Τελικό μοντάζ στο πρόγραμμα Adobe Premiere Pro 2022.



Στην περίπτωση του animation υπάρχουν κάποιες αντιθέσεις στις εναλλασσόμενες σκηνές, ώστε να γίνει εμφανέστερη η μετάβαση από το ένα μουσικό μέρος στο άλλο, αλλά και να αποδοθούν με συμβολικό τρόπο οι στίχοι.

102 Αϊζενστάην Σ.Μ., Η μορφή του φιλμ, μτφρ Νίκος Ε.Παναγιωτόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003), 40-41.



Εικόνα 15 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Καθώς δεν υπήρξε κάποια γραμμική αφήγηση μιας ιστορίας, και οι εικόνες δημιουργήθηκαν ενστικτωδώς, το τελικό οπτικό αποτέλεσμα λειτουργεί περισσότερο αλληγορικά, με αφετηρία τον ποιητικό λόγο. Αν και εμφανίζονται κάποιες στερεοτυπικές εικόνες, η ερμηνεία δεν μένει εκεί.

Στην πρώτη σκηνή όπου ακούγεται η εισαγωγή με το ακορντεόν, εμφανίζεται σε αργή κίνηση ένα τοπίο μέσα από τα σύννεφα. Μια έρημη γη που έχει να διηγηθεί ιστορίες ανθρώπων που ταξίδεψαν σε αυτή, ενώ οπτικά γίνεται έμμεσα σύνδεση με ένα τοπίο που θυμίζει το εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος. Αυτή η σύνδεση τείνει να αποτυπώσει την ενότητα της κάθε μονάδας με τη συμπαντική ολότητα, άρα και τη σχέση των ατόμων μεταξύ τους. Η επιλογή της αποτύπωσης της εικόνας από ψηλά, δημιουργεί την πρόσκληση για την εξερεύνηση, το ταξίδι και το πλησίασμα.

Ακολουθεί μία εικόνα ενός παιδιού που παίζει ακορντεόν, τα έντονα χρώματα και γραμμές δημιουργούν οπτικοακουστικές δονήσεις, ενώ η φούσκα στην οποία είναι τοποθετημένο υποδηλώνει τη στερεοτυπική προσέγγιση που δείχνει να έχει η κοινωνία.



Εικόνα 16 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Με την έναρξη των στίχων, αχνοφαίνονται λεπτομέρειες από ανθρώπινα άκρα που κινούνται μέσα σε αιθέρια τοπία. Αρχικά διαφαίνονται πόδια, που δεν είναι ξεκάθαρο αν περπατάνε στον αέρα ή πάνω σε νερό, σε ένα ονειρικό τοπίο, αντιμετωπίζοντας το χώρο όχι γεωγραφικά και με σύνορα, αλλά ως εσωτερικό ταξίδι που ο κάθε άνθρωπος διανύει. Στην επόμενη σκηνή, χέρια βγαίνουν μέσα από το έδαφος, σαν κορμοί δέντρων με κλαδιά που ανθοφορούν λουλούδια, ως μια συμβολική παράθεση του παρακάτω στίχου που αναφέρεται στο ότι “από τα χέρια μας βγαίνουν λουλούδια” , εκφράζοντας εικόνες από τσιγγάνες που πουλάνε στους δρόμους μπουκέτα από τριαντάφυλλα, τη σχέση του λαού αυτού με τη χειρομαντία, αλλά και γενικότερα με τις τέχνες, όπως τη μεταλλοτεχνία.



Εικόνα 17 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).



Εικόνα 18 Drom, Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Στην επόμενη εικόνα τα φτερά αντιπροσωπεύουν την ελευθερία στον τρόπο ζωής τους, αλλά και με τον οποίο κινούνται. Έπειτα οι μουσικοί που παίζουν κιθάρα, τρομπέτα και βιολί, φανερώνουν τη σχέση των ρομά με τη μουσική. Κάτι ακόμα που θα μπορούσε να προστεθεί εννοιολογικά με το αυτοκίνητο πάνω στα σύννεφα, είναι η τάση για υπέρβαση προβλημάτων στη δύσκολη καθημερινότητα, ενώ ακόμα βαθύτερα γίνεται ένας υπαινιγμός για τον δεκαεξάχρονο ρομά Κώστα Φραγκούλη, που έχασε τη ζωή του πάνω στο αγροτικό του αμάξι.



Εικόνα 19 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Κατά την επανάληψη του ρεφραίν σε φόντο που θυμίζει σύμπαν με πλανήτες, εμφανίζεται μια σειρά από γυναικείες φιγούρες να δημιουργούν κυματισμούς με τα χέρια η μία πίσω από την άλλη, υποδηλώνοντας την ινδική προέλευση των τσιγγάνων. Οι κυματισμοί αυτοί των χεριών, περιγράφουν λουλούδια να βγαίνουν από τα χέρια.



Εικόνα 20 *Amaro Drom*, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Στο οργανικό μέρος του τραγουδιού, ακορντεόν χορεύουν στον αέρα ενώ οι φυσούνες τους ανοιγοκλείνουν. Τα χρώματα λειτουργούν μεταβατικά από κιτρινο-πορτοκαλιά σε μπλε-μωβ, αποδίδοντας οπτικά το βαθύ πνευματώδες ηχόχρωμα του ακορντεόν.



Εικόνα 21 *Amaro Drom*, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).



Εικόνα 22 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Στο δεύτερο μέρος του τραγουδιού, που επαναλαμβάνονται οι ίδιοι στίχοι από την αρχή, μια γυναικεία φιγούρα με μαλακές χορευτικές κινήσεις, βαδίζει αργά μια κατηφόρα ενός ονειρικού τοπίου όσο το τραγούδι περιγράφει το ταξίδι. Ένα δέντρο απαρτισμένο από πρόσωπα δείχνει να ταξιδεύει με τις ρίζες του να μην πατάνε στο έδαφος. Γίνεται εμφανής η σχέση των τσιγγάνων με τις ρίζες τους, που εξελίσσονται εν κινήσει, αλλά και η σχέση τους με το παρελθόν και το παρόν τους, στην εικόνα όπου το δέντρο καθρεφτίζεται. Γίνεται επίσης αναφορά στην ενότητα που παρουσιάζουν ως κοινωνία.



Εικόνα 23 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Στο ρεφραίν, από την τρομπέτα του μουσικού ανασύρεται ένα χέρι. Η εικόνα αυτή υποδηλώνει την άυλη πολιτισμική κληρονομιά της μουσικής που μεταλαμπαδεύουν από γενιά σε γενιά, καθώς επίσης όσο κι αν είναι άυλη δείχνει τη δύναμη που έχει η μουσική. Το χέρι με τη σειρά του κατευθύνεται σε ένα δάσος από χέρια, που εμφανίζονται και σβήνονται, υποδηλώνοντας τη ζωή και το θάνατο, το παρόν την απουσία, αλλά και μια σιωπηλή διαμαρτυρία για την πρόσφατη απώλεια του δεκαεξάχρονου ρομά, και κάθε αδικοχαμένου ρομά.



Εικόνα 24 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).



Εικόνα 25 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

Στην τελευταία σκηνή, αιωρούμενες καρέκλες, όμοιες με αυτές που πουλάνε τσιγγάνοι στο δρόμο και στα παζάρια, χορεύουν γύρω από ένα πλανήτη. Εδώ η σημειολογία είναι πολύπτυχη. Η σκηνή αυτή, με βάση τη στροφή: “Είμαστε ρομά σαν πουλιά, σπίτι μας είναι ο ουρανός, χορεύουμε με την καρδιά μας, κάθε τραγούδι για αγάπη λέει”, περιγράφει επίσης με συμβολικό τρόπο την απώλεια, αλλά και την αντιμετώπιση των δυσκολιών μέσα σε ένα αέναο χορό συμπαντικής μουσικής και ενότητας.



Εικόνα 26 Amaro Drom, Valasia Dodulu, Animation 2023 (Stills).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα βασικά ερωτήματα για την παρούσα καλλιτεχνική δημιουργία ήταν να γνωρίσω τη μουσική κουλτούρα των Τσιγγάνων κι όχι μόνο, ώστε να δημιουργήσω ένα καλλιτεχνικό έργο με συνδυασμό τεχνών με αφορμή ερεθίσματα από την επαφή με την κουλτούρα αυτή. Από αυτή τη διαδικασία προκύψαν συμπεράσματα και συνειδητοποιήσεις σε διαφορετικά επίπεδα.

Αρχικά η βασική αίσθηση που είχα από τις εμπειρίες μου στις διαφορετικές εντοπιότητες τσιγγάνων, ήταν στοιχεία κοινωνίας που παρουσιάζουν ενότητα και ζωντάνια μέσα από την ουσιαστική επαφή, το χορό, τη μουσική καθώς και τους ιδιαίτερους κώδικες επικοινωνίας. Τα στοιχεία αυτά, διατηρούν αναμμένη μία φλόγα που στα σημερινά δεδομένα, φαντάζει μακρινή. Το μοίρασμά τους χωρίς επιφυλακτικότητα, φώτισε μία πτυχή μακριά από την εικόνα που επικρατεί για τους ίδιους στην κοινωνία. Αυτό το γεγονός ήταν που με ώθησε να εκφραστώ με αυτόν τον τρόπο, μέσω του τραγουδιού.

Η συνειδητοποίηση ότι πολλοί από τους σημαντικότερους μουσικούς ανέκαθεν υπήρξαν οι τσιγγάνοι, μαρτυρεί το γεγονός της σχέσης αυτής της φυλής με τις τέχνες του χρόνου, δηλαδή της μουσικής και του χορού λόγω της μετακινούμενης φύσης τους.

Εφόσον ανέκαθεν είχα σαν βασικό μέσο έκφρασης τη μουσική και τα εικαστικά, περισσότερο και από την ίδια τη γλώσσα, η ανάγκη για μια τέτοιου είδους επικοινωνία έβρισκε πλήρη εφαρμογή με τον τρόπο που επικοινωνούν οι τσιγγάνοι, εφόσον μέσω της μουσικής ξεπερνιόταν κάθε επικοινωνιακή δυσκολία. Η αλληλεπίδραση μαζί τους, νοηματοδότησε με άλλη βαρύτητα το δρόμο που έχω επιλέξει, ενώ αποτέλεσε σταθμό στην αναζήτησή μου για τη σύνδεση τεχνών του χώρου και του χρόνου.

Όσο η ταχύτητα στο σύγχρονο τρόπο ζωής δίνει βαρύτητα στην επιβίωση, στερεί χρόνο από την ουσιαστική επαφή, φέρνει την απομόνωση, την αποξένωση από τον άνθρωπο και από τη φύση, ενώ αντικαθιστά τη ζωή με την παράλληλη πραγματικότητα μιας οθόνης. Αυτά τα γεγονότα παρουσιάζονται ως μία ελευθερία που επιλέγουμε, με την ελπίδα ότι μέσω αυτής της διαδρομής, μία άγνωστη μέρα θα έρθει αυτόματα η χαρά και να πετύχουμε τα όνειρά μας. Πρόκειται για μία ελευθερία “multiple choice” και οποιαδήποτε άλλη επιλογή διαβίωσης που διαφέρει από αυτήν, τρομάζει όπως τελικά, τρομάζει πολλές φορές η ίδια η ελευθερία με αποτέλεσμα να επιλέγεται αυτόματα η ασφάλεια και η άνεση με όποιο κόστος. Ό,τι λοιπόν τρομάζει, υποσυνείδητα πολλές φορές οδηγεί σε αρνητική κριτική και περιθωριοποίηση ατόμων που έχουν διαφορετικό τρόπο ζωής, όπως συμβαίνει με την περίπτωση των Ρομά.

Τα τελευταία χρόνια λοιπόν, οι διαχωρισμοί κάθε είδους στην κοινωνία που ζούμε, γίνονται όλο και πιο έντονοι. Η ίδια η ζωή εκφυλίζεται, όχι με τον τρόπο που παρουσιάζεται, δηλαδή με τα “ξένα” στοιχεία που εισβάλλουν σε μία “ομοιόμορφη φυλή”, αλλά με την άρνηση για ενότητα και αποδοχή της ποικιλομορφίας που τελικά σκοπό έχει να εμπλουτίσει.

Επομένως οι προτεραιότητες που μπαίνουν σε κάθε κοινωνία για τη φροντίδα ή μη, ευάλωτων πληθυσμιακών ομάδων, δείχνει αυτόματα στοιχεία για το ποιόν της, καθώς και τα επίπεδα του πολιτισμού της. Σε μια χώρα όπως την Ελλάδα, που υπήρχε πάντοτε υπερηφάνεια για τον πολιτισμό της, καθώς και κατορθώματά της, αν και δεν ανήκουν καν στους ανθρώπους που έτυχε να γεννηθούν σε αυτόν τον τόπο, φαίνεται να έχει θεσμοθετηθεί η βία σε ό,τι διαφορετικό, άλλης φυλής ή κοσμοθεωρίας, προκειμένου να μην “αλλοιωθεί” ο μουσειακός πολιτισμός της. Χωρίς αυτό να μειώνει την αδιαμφισβήτητη αξία του πολιτισμού αυτού, αλλά τον επιφανειακό τρόπο που αυτός αντιμετωπίζεται, λειτουργώντας τελικά ως στοιχείο διαχωρισμού και όχι ενότητας. Την ίδια στιγμή που στα σημερινά ελληνικά δεδομένα η τέχνη εμπράκτως υποτιμάται και οι καλλιτέχνες αμφισβητούνται χάνοντας σταδιακά τα δικαιώματά τους, λατρεύεται ένα πολιτισμικό παρελθόν τονώνοντας άγωνα μια εθνική υπερηφάνεια και απομακρύνοντας από τη γόνιμη αυτογνωσία και την αυτοκριτική. Ο θάνατος λοιπόν του παιδιού ρομά, από όργανο της “τάξης” χωρίς κάποια κοινωνική δικαιοσύνη, απλά και μόνο γιατί αντιμετωπίζεται ως άνθρωπος “δεύτερης” κατηγορίας με λιγότερα δικαιώματα, αποκαλύπτει πολλά παραπάνω από ένα ατύχημα και θυμίζει ιστορικές περιόδους φυλετικών διαχωρισμών που κανείς δε θέλει να επαναληφθούνε.

Σε δεύτερο χρόνο γίνεται κατανοητή η ανάγκη για ποικιλία στην ίδια την κοινωνία ακόμα και η διαφορετικότητα στον τρόπο ζωής. Οι εγκατεστημένοι λαοί, έχουν ανάγκη τους νομαδικούς λαούς, και το αντίστροφο, όπως το λουλούδι που δεν μπορεί να κινηθεί έχει ανάγκη τη μέλισσα για να αναπαραχθεί. Αντίστοιχα στην περίπτωση των τσιγγάνων, δεν είναι λίγα τα παραδείγματα που αποτέλεσαν βάση για τη δημιουργία πλούσιων πολιτιστικών κραμάτων, ενώνοντας μουσικά στοιχεία από τα μέρη που ταξίδεψαν και γεφυρώνοντας πολιτισμούς.

Μια ακόμα ιδιαιτερότητα του πληθυσμού αυτού, είναι ότι ενώ σε αντίστοιχα ευάλωτες μειονότητες παρατηρείται πολλές φορές υιοθέτηση μιας υποβαθμισμένης εικόνας που τους έχει δοθεί από την κοινωνία, στους τσιγγάνους δε συμβαίνει το ίδιο. Υπάρχει ένας έντονος δυναμισμός, διεκδίκηση και χιούμορ παρά τις δυσκολίες.

Στα ελληνικά δεδομένα η τσιγγάνικη μουσική παρουσιάζει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση που έχει ως αρχικό έδαφος τον έντονο ρυθμό και το χορό. Στην προκειμένη εργασία, στόχος δεν ήταν απαραίτητα να γίνει κάποια απομίμηση ενός τσιγγάνικου

τραγουδιού, αλλά να εκφραστεί με πηγαίο τρόπο η εκτίμηση προς τους ανθρώπους αυτούς αλλά και η ανάγκη για γεφύρωση του όποιου χάσματος. Δεδομένου ότι σε μία ενότητα διαφορετικών στοιχείων το κάθε στοιχείο διατηρεί την αυθεντικότητά του, δεν υπήρξε φόβος να προκύψει μια τελείως διαφορετική αισθητική κατεύθυνση αν και εκφράζει τους τσιγγάνους, καθώς είναι μέσα από μία προσωπική ματιά. Το τραγούδι λοιπόν εκφράζει τη γέφυρα και το ταξίδι.

Ένα ακόμα συμπέρασμα που προέκυψε κατά τη διάρκεια της μελέτης μου για την εκμάθηση της τσιγγάνικης γλώσσας, είναι ότι σταδιακά ελληνοποιείται, με αποτέλεσμα να έχουν απομείνει ελάχιστες τσιγγάνικες λέξεις, ενώ οι περισσότερες έχουν αντικατασταθεί με ελληνικές, έχοντας απλά τσιγγάνικες καταλήξεις. Αυτό το συνειδητοποίησα με τη χρήση του ελληνο-τσιγγάνικου λεξικού, όπου οι περισσότερες λέξεις ακούγονταν άγνωστες στα παιδιά, ενώ τελικά χρησιμοποιούσαν πολύ περιορισμένο λεξιλόγιο. Πρόκειται λοιπόν για μια γλώσσα που φαίνεται να σβήνει από γενιά σε γενιά, στην προσπάθεια να προσαρμοστούνε στα όχι τόσο ευέλικτα ελληνικά δεδομένα.

Τέλος, με την έρευνα που έχει διεξαχθεί στο πλαίσιο της εργασίας αυτής αισθάνθηκα να προκύπτουν πολλά καινούρια θέματα και να ανοίγουν πεδία τα οποία θα διευρύνουν τους γνωστικούς μου ορίζοντες. Τα θέματα αυτά, αφήνουν το περιθώριο για περαιτέρω ανάλυση, εντρύφηση και έρευνα με στόχο μία περισσότερο δημιουργική εμπλοκή με τους τσιγγάνους έτσι ώστε τα οποιαδήποτε μέχρι τώρα ερεθίσματα που αξιοποιήθηκαν για αυτή την εργασία, να εξελιχθούν σε νέους κώδικες επικοινωνίας αλλά και πολιτιστικές γέφυρες ενός γόνιμου πάρε-δώσε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία – Συγγράμματα

Αϊζενστάην Σ.Μ. Η μορφή του φιλμ. Μτφρ Νίκος Ε.Παναγιωτόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003).

Αριστοτέλης. Μετά τα Φυσικά, 987 a 19-20, 987 b 11-12, 28-29, 1083 b 11-12, 1090 a 21-24.

Βελένη Θέμις. “Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια” (Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ. , 2011).

Brook Peter. Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή. Μτφρ. Χριστίνα Μαρκοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Συρτάρι, 2022).

Δανέζης Μάνος. “Εμείς είμαστε ο χρόνος”. Έθνος. Ιανουάριος 2020.

Degrass-Tyson Neil. Αστροφυσική για βιαστικούς. Μτφρ. Ζαχαριάδου Μαργαρίτα (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2019).

Ελύτης Οδυσσέας. 2x7 ε (Αθήνα: Ίκαρος, 1996).

Έξαρχος Γιώργης, Μικρό λεξικό της τσιγγάνικης γλώσσας (Ρομανί) (Αθήνα: ΜΕΔΟΥΣΑ, 2001).

Ευαγγελίδου Μαργαρίτου. Σύνοψις της Ιστορίας της Φιλοσοφίας. Ι: Ιστορία της Φιλοσοφίας των Ελλήνων κατά Eduard Zeller. (Αθήνα: Δελιγιάννης, 1904).

Holger Thesleff. “Πυθαγόρας και Πυθαγορισμός”. Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica. Μτφρ. Α. Περιστεράκης, (Αθήνα: Πάπυρος, 1992).

Κάμιλα Γκραίη, Η Ρωσική Πρωτοπορεία, Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922, μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου (Αθήνα: Πρωτοπορεία 1987).

Καραγιάννης Δημήτρης. Αλλάζει ο άνθρωπος; (Αθήνα: Αρμός, 2018).

Λιάπη Κωνσταντίνα. ‘Η Μουσική στους Πυθαγόρειους’. (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ, 2008).

Μελισσαρόπουλος Ιωάννης. “Σκοτεινή ύλη και σκοτεινή ενέργεια στην κοσμολογία”. (Διπλωματική Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2016).

M. Wegner. “Αρχαία Ελληνική Μουσική”. Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica. Μτφρ Αιμ. Μπάνου. (Αθήνα: Πάπυρος, 2006), τ. 53 (Ελλάδα Α’).

Ντε Μικέλι Μάριο. Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα. Μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη (Αθήνα: Οδυσσέας, 1992).

Ξενάκης Ιάnnης. Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2001).

Πάουλ Κλέε, Η εικαστική σκέψη 1. Θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας 1. Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, μτφρ.-επιμ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989).

Πάουλ Κλέε, Η εικαστική σκέψη 2. Θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας 2. Άπειρη φυσική ιστορία. Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, μτφρ.-επιμ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989).

Παπανικολάου Μ.Μιλτιάδης, Η ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2006).

Πέτρος Ταμπούρης. “Μουσική από την Αρχαία Ελλάδα”. Geo, τχ. 16, Σεπτέμβριος 2007.

Πλέσνερ Χέλμουτ. Αισθητικότητα και νους: Συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής (Αθήνα: Εστία, 2021).

Χορομίδου Δανάη, Ψυχόδραμα: Γίνομαι ο πλοηγός της ζωής μου (Αθήνα: Ραδαμανθός, 2022).

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Ada Ingrid Engebretsen, “Key figure of mobility: the nomad article”, Social Anthropology 2017.

Avramidis C., “School Dropout in Roma Children: A deeply political problem” (Paper presented to the IV International Conference on Critical Education, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 23-26 June 2014).

Barker Andrew. “Αριστοτέλους, Προβλήματα”. XIX.

Djurayev Ikrom Nematovic ,Djurayeva Feruza Nematovna, “The ancient history of the peoples of central Asia: The relationship between nomadic and sedentary peoples”, (Web of Scientist, 2022).

Frances Spalding, Roger Fry, Art and Life, (California: University of California Pr, 1980).

Garfias Robert, “Dance Among the Urban Gypsies of Romania”, Yearbook for Traditional Music, 16, (1984).

Ghyka Matila. Geometry of Art and Life (New York, Dover Publications, 1977).

Greek Musical Writings. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Jozsef Vekerdi, “On the social prehistory of the gypsies”, Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, (Published by Akadémiai Kiadó 1981).

Judith Okely, “*The Traveller-Gypsies*”, Cambridge University Press, 1983, 8. Karin v. Maur, The sound of painting. Music in modern art, (Prestel Pub, 1999).

Kenrick, Donald, “Historical dictionary of the Gypsies (Romanies)”, Historical dictionaries of peoples and cultures; no. 7, Scarecrow Press, UK, 2007.

Luba Kalaydjieva, David Gresham, Francesc Calafell “Genetic studies of the Roma (Gypsies)” (article published on BMC Medical Genetics 2001, 2 April 2001) <http://www.biomedcentral.com/1471-2350/2/5>.

Matthew Rizzo & Paul J. Eslinger. "Coloured hearing synesthesia: an investigation of neural factors". *Neurology*. 39(6). 1989.

Nicolas Loth. "La chromesthesie ou la mousique coloree". *L'Orgue*. 1er trimestre. 2009.

Noam Savig. "What is synaesthesia?". *Synaesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, Lynn C. Robertson & Noam Savig (eds). New York 2005.

Promode K.Misra, "Mobility-Sedentary" Opposition: A case study among the Nomadic Gadulia Lohar", *Nomadic Peoples*, Number 21/22, (December 1986).

Steingress, Gerhard. "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental." *TRANS: Transcultural Music Review*, 10. (2006).

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

https://www.avgi.gr/koinonia/433321_ton-pyrobolisan-giati-itan-roma?amp

<https://www.news247.gr/koinonia/kostas-fragkoylis-nea-dioxi-ston-astynomiko-poy-ton-skotose.9877587.html>.

<https://thepressproject.gr/nekros-o-16chronos-kostas-fragkoulis-apo-sfaira-astynomikou/>.