

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΧΟΡΟΣ-ΜΟΥΣΙΚΗ-ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ BELLE ÉPOQUE:**

**ΜΙΑ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

*Διπλωματική Εργασία*

**ΤΟΝΙΑ ΜΑΚΑΤΣΙΑΝΟΥ**

**A.E.M: 1290**

**Επιβλέπουσα: Ελένη Λαπιδάκη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια.**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**

**Μάρτιος 2011**

© Copyright by Tonia Makatsianou 2011

All rights reserved

## Λίστα φωτογραφιών

<b>Φωτογραφία 1.</b> Au bal du Moulin de la Galette.....	6
<b>Φωτογραφία 2.</b> Orphée aux Enfers d'Offenbach.....	10
<b>Φωτογραφία 3.</b> Mlle La La at the Circus Fernando.....	13
<b>Φωτογραφία 4.</b> Tournée du Chat Noir.....	16
<b>Φωτογραφία 5.</b> Bal du Moulin Rouge.....	18
<b>Φωτογραφία 6.</b> Nocturne.....	24
<b>Φωτογραφία 7.</b> Ambassadeurs: Aristide Bruant.....	30
<b>Φωτογραφία 8.</b> Yvette Guilbert chantant "Linger, Longer, Loo".....	32
<b>Φωτογραφία 9.</b> Jane Avril dansant.....	33
<b>Φωτογραφία 10.</b> Moulin Rouge: La Goulue.....	34
<b>Φωτογραφία 11.</b> Loie Fuller aux Folies-Bergère.....	35
<b>Φωτογραφία 12.</b> Grande Loge.....	39
<b>Φωτογραφία 13.</b> Swing.....	42

## Πίνακας Περιεχομένων

Κεφάλαιο 1.....	6
Εισαγωγή.....	6
I. Στόχοι της Έρευνας.....	7
II. Οργάνωση της Έρευνας.....	8
Κεφάλαιο 2.....	10
<i>Η Belle Époque του Παρισιού: Μια περίοδος διακαλλιτεχνικής γονιμότητας</i> .....	10
I. Η κοινωνικοπολιτική κατάσταση του Παρισιού στα τέλη του 19ου αιώνα.....	13
II. Λογοτεχνικά ρεύματα της Belle Époque.....	14
III. Η ραγδαία άνθιση των εικαστικών τεχνών.....	15
IV. Café-chantants: Ο τόπος γέννησης των παραστάσεων βαριετέ.....	17
1. Στο Chat Noir.....	20
2. Το Moulin Rouge.....	24
V. Καλλιτέχνες-σύμβολα της Belle Époque.....	26
1. Eric Satie - Η διακαλλιτεχνικότητα ενός γνήσιου μποέμ.....	26
2. Claude Debussy - Ένας καλλιτεχνικός παρατηρητής της Παρισινής τέχνης της Belle Époque.....	29
3. Satie-Debussy - Η σχέση των δύο μουσικών μέσα στη ζωή της Μονμάρτης.....	35
4. Henri Toulouse-Lautrec - Ο καλλιτέχνης της νύχτας των καμπαρέ.....	36
VI. Η αισθητική του μποεμισμού.....	43
VII. Ανακεφαλαίωση.....	45
Κεφάλαιο 3.....	47
<i>Η διακαλλιτεχνικότητα σήμερα: Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις και τρόποι καλλιτεχνικής δημιουργίας</i> .....	47
I. Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις καλλιτεχνών μέσα σε πλαίσια παραγωγικής δημιουργίας.....	48
II. Συναισθησία.....	49
III. Προγραμματική μουσική - Μουσική Ekphrasis Ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο αξιοποίησης των οπτικών ερεθισμάτων.....	51
IV. Color Music.....	53
Κεφάλαιο 4.....	57
<i>Ανακεφαλαίωση και εκπαιδευτικές προτάσεις</i> .....	57
I. Ανακεφαλαίωση.....	57
II. Η χρήση της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση.....	58
III. Εφαρμογές της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση - Διακαλλιτεχνικές δραστηριότητες.....	61

Βιβλιογραφία..... 63

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Από τις απαρχές της δημιουργίας της τέχνης, ο άνθρωπος εμπνεόταν από το εξωκαλλιτεχνικό περιβάλλον του, ανεξάρτητα με το είδος της καλλιτεχνικής έκφρασης και τα μέσα που χρησιμοποιούσε. Η τέχνη, κατά την εξελικτική της πορεία, εξυπηρέτησε σκοπούς θρησκευτικούς, θεραπευτικούς, κοινωνικούς κτλ., προερχόμενη και απευθυνόμενη πάντα στον άνθρωπο, εξυπηρετώντας τις ανάγκες του. Ως εκ τούτου, η μουσική και εικαστική δημιουργικότητα κάθε χρονικής περιόδου, παρόλο που οι δύο τέχνες χρησιμοποιούν διαφορετικές γλώσσες έκφρασης, συγκλίνουν σε πολλά σημεία καθώς αντανακλούν τις κοινωνικές συνθήκες του περιβάλλοντος στο οποίο καλλιεργούνται. Επιπλέον αποτελούν σε μεγάλο βαθμό απόρροια των συσσωρευμένων εμπειριών των δημιουργών τους, που είναι αναμενόμενο σε αρκετά σημεία να συγκλίνουν (Bourdieu, 2006).

Για το λόγο αυτό, η παρούσα έρευνα ασχολείται με την έννοια της διακαλλιτεχνικότητας ως φαινόμενο της ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης, εξετάζοντας τα σημεία συνάντησης και συγκερασμού των τεχνών σε συγκεκριμένα ιστορικοκοινωνικά πλαίσια και εξάγει εκπαιδευτικές εφαρμογές. Σε όλες τις ιστορικές περιόδους της τέχνης, η διακαλλιτεχνικότητα κάνει αισθητή την παρουσία της. Ωστόσο, η παρούσα εργασία ασχολείται με το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της διακαλλιτεχνικότητας που αναπτύχθηκε στο Παρίσι.

Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα στο Παρίσι, πόλη ασυναγώνιστα ανοιχτή σε καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, η διακαλλιτεχνικότητα όχι απλά προκύπτει αλλά αποζητείται από πλήθος καλλιτεχνών που επιθυμούν να ξεφύγουν από τα στενά προκαθορισμένα πλαίσια δημιουργίας που τους επιβάλλει η Ακαδημία αλλά και από την οικονομική δυσχέρεια, που τους αναγκάζει να περιορίζουν τις διακαλλιτεχνικές του αναζητήσεις λόγω των προκαθορισμένων παραγγελιών (ένας ζωγράφος αναγκάζεται να δέχεται παραγγελίες πορτραίτων ή τοπίων για διακόσμηση ευπόρων κατοικιών, ένας συνθέτης γράφει έργα για τη μουσική επένδυση μιας αριστοκρατικής εορτής). Στην προσπάθειά τους αυτή δημιουργούν μια ολόκληρη αισθητική που

στεγάζεται σε ειδικά διαμορφωμένα «στέκια» της Μονμάρτης, αποτελείται από ανθρώπους ποικίλων κοινωνικών τάξεων και το σπουδαιότερο, διαμορφώνεται μέσα από τις ανησυχίες και τον ενθουσιασμό των καλλιτεχνών της εποχής, που βρίσκονται μέσα σε μια διαρκή διαδικασία αναθεώρησης της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας, πράγμα που σηματοδοτεί ένα πλαίσιο ανάπτυξης της διακαλλιτεχνικότητας. Η αναθεώρηση αυτή προκύπτει μέσα από συζητήσεις περί τέχνης, συνεργασίες και φυσικά από τη συμβολή του κοινού, συντελεστές που έχουν τη δυνατότητα να ανατρέψουν αλλά και να εξελίξουν την αρχική ιδέα του καλλιτέχνη (Segel, 1987).

Ωστόσο, παρόλο που η παρούσα έρευνα θα εξετάσει και ιστορικά, καλλιτεχνικά στοιχεία, δεν θ' αναφερθεί στην έννοια της διακαλλιτεχνικότητας ως απολιθωματικό και στατικό φαινόμενο μιας ιστορικής περιόδου αλλά αντιθέτως ως φαινόμενο που βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη, καθώς αποτελεί βασικό εργαλείο πρωτοποριακών τρόπων δημιουργίας.

Επιπλέον η χρήση της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση θα ήταν, αν όχι ευεργετική, σίγουρα χρήσιμη. Στη σύγχρονη κοινωνία, τα αισθητήρια όργανά μας καθημερινά βομβαρδίζονται με πλήθος ερεθισμάτων οπτικών, ακουστικών και γευστικών μεταξύ άλλων. Οι σύγχρονοι ρυθμοί ζωής ωστόσο δε μας επιτρέπουν να εκμεταλλευτούμε αυτή την πληθώρα πηγών ενεργοποίησης της δημιουργικότητάς μας, ούτε καν να την αντιληφθούμε. Γιατί όμως αντί να εκμεταλλευτούμε το πλούσιο αυτό υλικό που μας είναι διαθέσιμο, τις περισσότερες φορές το βρίσκουμε ενοχλητικό και αντικαλλιτεχνικό; Ίσως γιατί δεν έχουμε μάθει να το χρησιμοποιούμε.

Η χρήση και οι εφαρμογές του διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας στην εκπαίδευση θεωρούνται επιτακτικοί καθώς θα βοηθήσουν -πρώτα απ' όλα- τους μαθητές να σκεφτούν, χρησιμοποιώντας τον τρόπο που ο άνθρωπος εγκέφαλος είναι οργανωμένος: να λαμβάνει και να επεξεργάζεται δημιουργικά μεγάλο αριθμό μηνυμάτων οποιασδήποτε μορφής που προέρχονται από το εξωτερικό περιβάλλον, μετατρέποντάς τα σε τέχνη (Okada, 2003).

## **I. Στόχοι της Έρευνας**

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι να διερευνήσει την έννοια της διακαλλιτεχνικότητας, ως φαινόμενο της ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης, αναζητώντας τα σημεία συνάντησης των τεχνών αρχικά μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικά και κοινωνικά πλαίσιο (αυτό της Belle Époque) και στη συνέχεια μέσα από

παραδείγματα καλλιτεχνών που έδρασαν βάσει του διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας και μέσα από σύγχρονους τρόπους μουσικής δημιουργίας (Orledge, 2008).

Δευτερεύων αλλά εξίσου σημαντικός στόχος της έρευνας είναι η εξέταση ψυχολογικών παραμέτρων, που καθιστούν επιτακτική τη χρήση της διακαλλιτεχνικότητας στην καθημερινή μας ζωή αλλά και στην εκπαίδευση (Yago & Ward, 2006) .

Τέλος, η έρευνα προτείνει μορφές χρήσης της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση και θέτει προβληματισμούς σχετικά με την εφαρμογή και την αποτελεσματικότητα των αποκαλούμενων «καλλιτεχνικών παιχνιδιών». Τα καλλιτεχνικά «παιχνίδια» τείνουν να εφαρμόζονται από πολλούς εκπαιδευτικούς, χωρίς να αντιμετωπίζονται με τη σοβαρότητα που τους αρμόζει και χρησιμοποιούνται ως εύκολα και όχι εποικοδομητικά εργαλεία διεκπεραίωσης του μαθήματος. Για το λόγο αυτό, η έρευνα καταλήγει σε προτάσεις μουσικών δραστηριοτήτων, που στοχεύουν στην ενεργοποίηση μια εκπαιδευτικής διαδικασίας, στηριζόμενης αφ' ενός στο άρτιο θεωρητικό υπόβαθρο μιας αισθητικής εκπαίδευσης και αφ' ετέρου στην διέγερση της παιδικής δημιουργικότητας και της φαντασίας δια μέσου της διακαλλιτεχνικότητας (Okada, 2004).

## **II. Οργάνωση της Έρευνας**

Η παρούσα έρευνα απαρτίζεται από πέντε κεφάλαια. Το Κεφάλαιο 1 περιλαμβάνει την Εισαγωγή, όπου γίνεται μια γενική αναφορά στην έννοια και τη σημασία της διακαλλιτεχνικότητας, τον Σκοπό της έρευνας και στον τρόπο διάρθρωσης της έρευνας, προκειμένου να είναι όσο το δυνατόν πιο εύχρηστη και προσιτή.

Το Κεφάλαιο 2 ξεκινάει με μια συνολική προσέγγιση του περιβάλλοντος της *Belle Époque*, προκειμένου να γίνουν σαφείς όλοι οι παράγοντες που οδήγησαν σ' αυτήν τη διακαλλιτεχνική έξαρση. Στην αρχή του κεφαλαίου σκιαγραφούνται οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες του Παρισιού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και γίνεται μια περιγραφή των λογοτεχνικών ρευμάτων της εποχής και της σημαντικής άνθισης των εικαστικών τεχνών, που αποτέλεσαν τη βάση της διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας (Segel, 1987). Στη συνέχεια, η γενική περιγραφή των *café-chantants* και η πιο αναλυτική περιγραφή του *Chat Noir* και του *Moulin Rouge* που ακολουθεί,



δίνουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να πλάσει με τη φαντασία του τους χώρους που λάβαιναν τόπο οι διακαλλιτεχνικές ζυμώσεις (Gendron, 2002). Ακολουθεί μια αναφορά στον τρόπο δημιουργίας και στις πηγές έμπνευσης του Eric Satie, Claude Debussy και Henri Toulouse-Lautrec, τριών αντιπροσωπευτικών δημιουργών της εποχής, που έδρασαν βάσει του διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας και έζησαν αποτελώντας απτά παραδείγματα ανθρώπων ανοιχτών στην διακαλλιτεχνική έκφραση (Thomson, 2005). Το κεφάλαιο κλείνει με μια προσπάθεια προσέγγισης της αισθητικής του μποεμισμού, όπου περιλαμβάνονται οι κοινωνικές και καλλιτεχνικές του προεκτάσεις (Gendron, 2002).

Το Κεφάλαιο 3 διαπραγματεύεται τις ρίζες της διακαλλιτεχνικότητας και τις ποικίλου τύπου εφαρμογές της κατά τη διάρκεια της μουσικής δημιουργίας. Αρχικά, παρατίθενται παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργικότητας με έντονες επιρροές, προκειμένου να γίνει φανερή η φύση και η σημασία της διακαλλιτεχνικότητας από τις απαρχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Bruhn, 2001). Στη συνέχεια, ακολουθεί η επεξήγηση του όρου «συναισθησία», αυτής της νοητικής και ψυχικής εν μέρει ικανότητας, που επιτρέπει και ωθεί τον άνθρωπο να δράσει διακαλλιτεχνικά (Yago & Ward, 2006). Επίσης παρατίθεται συγκριτική περιγραφή δύο τρόπων μουσικής δημιουργίας που στηρίζονται σε οπτικά ερεθίσματα, της «προγραμματικής μουσικής» και της «μουσικής ekphrasis» (Bruhn, 2001), καθώς και η περιγραφή του Color Music, ενός συστήματος δημιουργίας παρτιτούρων με τη χρήση χρωμάτων (Poast, 2000).

Η παρούσα εργασία κλείνει με το Κεφαλαίο 4, που περιλαμβάνει την περίληψη της εργασίας και τα συμπεράσματα που προκύπτουν μέσα από αυτή. Επιπλέον, παρατίθενται οι λόγοι που δικαιολογούν την ύπαρξη της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση (Okada, 2003) και δίνονται διάφορες ιδέες για μουσικές και κάθε είδους καλλιτεχνικές δραστηριότητες με εκπαιδευτικό χαρακτήρα που στηρίζονται στη διακαλλιτεχνικότητα.

## Κεφάλαιο 2

### *Η Belle Époque του Παρισιού: Μια περίοδος διακαλλιτεχνικής γονιμότητας*

*Το Παρίσι είναι γεμάτο  
αλληλοσυγκρουόμενα οράματα, όπου το  
χιούμορ και η σοβαροφάνεια  
μπερδεύονται σ' ένα ρομάντζο μαύρο και  
παιχνιδιάρικο.*

*Marie-Claire Banquat (Marie-Claire  
Banquat, 1979, σέλ 57)*

*Βρήκα τη γη της επαγγελίας.....*

*Henri Toulouse-Lautrec (Neret, 1995,  
σέλ 97)*

Κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα στο Παρίσι έλαβαν χώρα ριζοσπαστικές αλλαγές για τις περισσότερες μορφές τέχνης. Η περίοδος αυτή ονομάστηκε *Belle Époque-Όμορφη Εποχή*. Ωστόσο οι γάλλοι της εποχής ούτε γνώριζαν ούτε αποκαλούσαν τα χρόνια αυτά «Belle Époque». Η ονομασία χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν οι νοσταλγοί της εποχής χρησιμοποίησαν την ονομασία «Belle» για να τονίσουν την δημιουργική και ευχάριστη ατμόσφαιρά της (Khaja & Goldman, 1995). Πιο συγκεκριμένα, η «Belle Époque» χαρακτηρίζεται κυρίως από την ανάπτυξη της τεχνολογίας, την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών αλλά και την αλληλεπίδραση μεταξύ των τεχνών (Harris, 1994).

Τα φιλελεύθερα λογοτεχνικά ρεύματα της περιόδου, μέσα από μια προσπάθεια εύρεσης χώρων όπου οι δημιουργοί τους θα μπορούσαν να εκφραστούν ελεύθερα, έθεσαν τα θεμέλια για τα *café-chantants*. Αυτά με τη σειρά τους στέγασαν πλήθος καλλιτεχνικών ανησυχιών και πρωτοποριών, στα πλαίσια κυρίως των εικαστικών τεχνών αλλά και του θεάτρου, μέσω των παραστάσεων *bariété* (Gendron, 2002). Κατά τη διάρκεια της Belle Époque, η τεχνολογία, οι διάφορες μορφές

θεάματος και η δυνατότητα παρακολούθησης ζωντανών συναυλιών όλων των μουσικών ειδών σε ποικίλους χώρους έδιναν τη δυνατότητα των μουσικών εμπειριών σε πολλούς ανθρώπους, γεγονός που οδήγησε γάλλους συνθέτες, όπως ο Satie και ο Debussy, να δημιουργήσουν ξεπερνώντας ακαδημαϊκές, συνθετικές συμβάσεις (Cox, 1987).

Την ίδια περίοδο αναπτύχθηκε το καλλιτεχνικό ρεύμα του «μποεμισμού». Η ονομασία προέρχεται από τη λέξη *Boheme-Βοήμος, κάτοικος της Βοημίας*, καθώς οι εκπρόσωποι του κινήματος επιθυμούσαν να ζουν ελεύθεροι από κάθε κοινωνική σύμβαση όπως οι Ρομά που κατοικούσαν στη Βοημία. Το ρεύμα του μποεμισμού περιελάμβανε καλλιτέχνες κάθε είδους, που αντιτίθονταν στις αστικές συμβάσεις και πειραματιζόνταν σε επίπεδο ενδυματολογικό, σεξουαλικό και καλλιτεχνικό. Πέρα από τη γραφικότητα του, ο μποεμισμός προσέδωσε δικαιολογημένα στην Belle Époque τον τίτλο μια διακαλλιτεχνικής περιόδου, χωρίς κοινωνικοπολιτικούς φραγμούς (Bourdieu, 2006).

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε αναλυτικότερα τις συνθήκες που οδήγησαν στη διαμόρφωση αυτού του κλίματος, τα μέρη όπου έλαβαν χώρα οι καλλιτεχνικές ζυμώσεις, τους χαρακτηριστικότερους δημιουργούς της Belle Époque αλλά και τις επιρροές της περιόδου αυτής στην μετέπειτα εξέλιξη της τέχνης, σε πλαίσιο καλλιτεχνικό και κοινωνικό.



Φωτ.1. *Au bal du Moulin de la Galette*, 1889, Henri Toulouse-Lautrec, έγχρωμη αφίσα, The Art Institute of Chicago.

## **I. Η κοινωνικοπολιτική κατάσταση του Παρισιού στα τέλη του 19ου αιώνα.**

Γύρω στο 1880, η Γαλλία, έπειτα από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα κοινωνικής ανασφάλειας και πολιτικής αστάθειας, οδηγείται σε μια εποχή φαινομενικής, οικονομικής ευημερίας και ιδεολογικής ελευθερίας. Στους δρόμους του Παρισιού συντελούνται έντονες κοινωνικές αναταραχές κυρίως από την αγροτική τάξη και τους «κοινωνικά-οικονομικά» αδικημένους πολίτες. Για το λόγο αυτό η πόλη προσφέρει στους κατοίκους της θέαμα, μέσα από το οποίο προκύπτουν και ποικίλες μορφές τέχνης, προκειμένου να εξομαλυνθούν οι ταξικές διαφορές. Επιπλέον, τεχνολογικές εξελίξεις, λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες, καινούριοι τρόποι διασκέδασης και ψυχαγωγίας που συντελούνται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα διαμορφώνουν μία πόλη ανοιχτή σε νέες ιδέες και πρόθυμη ν' αποτελέσει πρόσφορο έδαφος για κάθε είδους καινοτομία. Η φωτογραφία απελευθερώνει τη τέχνη της ζωγραφικής καθώς οι καλλιτέχνες δεν είναι πλέον υποχρεωμένοι ν' απεικονίζουν πιστά την πραγματικότητα. Το θέατρο αρχίζει να περιλαμβάνει ένα σύνολο εικαστικών καινοτομιών, δίνοντας δειλά τη σκυτάλη στην πρωτοεμφανιζόμενη τέχνη του κινηματογράφου (Radford, 1999).

Η δυνατότητα του ηλεκτρικού φωτισμού ήταν ένα δώρο της τεχνολογίας για την πόλη. Κατέστησε την νυχτερινή κυκλοφορία στους δρόμους πιο ασφαλή, γεγονός που άνοιξε το δρόμο της νυχτερινής διασκέδασης. Μετέτρεψε όμως και το Παρίσι σε θέαμα από μόνο του. Επιπλέον, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και της επιστήμης βελτίωσαν σημαντικά διάφορες μορφές θεάματος και τέχνης: υπήρχε πλέον η δυνατότητα έκδοσης και κυκλοφορίας πολλών εντύπων και περιοδικών που περιείχαν φωτογραφίες. Αυξήθηκε η έκδοση των έγχρωμων λιθογραφιών, γεγονός που συντέλεσε στη μείωση του κόστους τους. Τέλος, οι αφίσες αποτελούσαν πλέον ένα εύκολο τρόπο διαφήμισης (Flichy, 1999).

Ένα από τα πιο σημαντικά πολιτισμικά γεγονότα που έλαβε τόπο στο Παρίσι προς το τέλος της Belle Époque, είναι η Διεθνής Έκθεση του Παρισιού. Η έκθεση εγκαινιάστηκε από τον πρόεδρο Émile Loubet (1838-1929) στις 14 Απριλίου του 1900, υπό τους ήχους του εμβατηρίου του Γάλλου συνθέτη Jules Massenet (1842-1912). Η Έκθεση αυτή έδωσε το έναυσμα στον κόσμο της ευρωπαϊκής τέχνης για την ενασχόλησή του με εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Μέχρι τότε κυριαρχούσε μεταξύ των καλλιτεχνών η αντίληψη της ανωτερότητας του ευρωπαϊκού πολιτισμού

που είχε ως αποτέλεσμα την αρνητική στάση και την αμφισβήτηση των καλλιτεχνών απέναντι σε δημιουργήματα άλλων πολιτισμών. Με την Έκθεση αυτή λοιπόν, πολλοί καλλιτέχνες ενθουσιάστηκαν με τις πρωτόγνωρες εξωτικές εμπειρίες και ενσωμάτωσαν πολλά στοιχεία στο έργο τους (Small, 1983).

## II. Λογοτεχνικά ρεύματα της Belle Époque

Κατά τη διάρκεια της Belle Époque, γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος. Το είδος αυτό χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από συγγραφείς της εποχής για μια εξωραϊσμένη περιγραφή της παριζιάνικης καθημερινότητας. Το μυθιστόρημα επίσης ήταν ένα χρήσιμο εργαλείο για τους εκπροσώπους της νατουραλιστικής και της ρεαλιστικής σχολής, καθώς είχαν πλέον τη δυνατότητα περιγραφής των αντίστοιχων κοινωνικών αστικών τάξεων με εξονυχιστικές λεπτομέρειες. Μια ακόμη συγκυρία που βοήθησε σημαντικά τη διάδοση του μυθιστορήματος ήταν η εφεύρεση και η διάδοση της τυπογραφίας, που έδωσε στους συγγραφείς τη δυνατότητα να διαδίδουν ευκολότερα τις απόψεις και τις ιδέες τους.

Ένα άλλο λογοτεχνικό είδος που εμφανίστηκε γύρω στο 1830 ήταν η *littérature de panorama- λογοτεχνία του πανοράματος*, όπως ονομάστηκε από τον Γερμανό συγγραφέα και φιλόσοφο Walter Benjamin (1892-1940). Στη λογοτεχνική αυτή κατηγορία ανήκαν συλλογές που αποτελούνταν από μικρά, εικονογραφημένα με λιθογραφίες, κείμενα. Παρουσίαζαν πτυχές της καθημερινής ζωής των Παριζιάνων ή περιέγραφαν τις γειτονιές, τους κήπους και τα θέατρα του Παρισιού (Flichy, 1999).

Την ίδια περίοδο, αρχίζει επίσης να συγκροτείται ένας νέος κύκλος ποιητών, με την πρωτοβουλία του Emile Goudeau (1849-1906). Ο Goudeau είχε την ιδέα της συγκρότησης μιας ομάδας ποιητών και λογοτεχνών που θα συναντιόταν σε μέρη όπου θα είχαν τη δυνατότητα να συζητούν για την ποίησή τους χωρίς περιορισμούς (κοινωνικούς ή πολιτικούς). Η ομάδα αυτή αρχικά δεν είχε όνομα αλλά στη συνέχεια τα μέλη της ονομάστηκαν *Hydropathes-Υδροπαθείς*. Με το πέρασμα του χρόνου, ο κύκλος των *Hydropathes* διευρύνθηκε. Εκτός από ποιητές, άρχισαν να εντάσσονται μέσα σ' αυτόν μουσικοί, ζωγράφοι και λογοτέχνες κάθε είδους. Παρόλο που η ποικιλία των ιδεών που πρέσβευαν τα μέλη ήταν τόσο ποικίλη όσο και οι ιδιότητές τους, υπήρχαν κάποια συγκεκριμένα κοινά ευδιάκριτα χαρακτηριστικά: Οι

περισσότεροι ήταν νεαροί άντρες, εκτός από της πολωνικής καταγωγής Maria Krysinska , μουσικοσυνθέτρια και ποιήτρια, οι οποίοι ήταν υπέρμαχοι της εκφραστικής ελευθερίας και της αστικής κουλτούρας. Στα λογοτεχνήματα και στα τραγούδια τους, περιέγραφαν τις καθημερινές ασχολίες και τα προβλήματα της αστικής τάξης, χωρίς όμως να είναι αδιάφοροι ως προς τα μυστήρια και την ομορφιά της φύσης. Δεν έδιναν προτεραιότητα στη φόρμα των έργων, καθώς θεωρούσαν ότι καταπίεζε τον τρόπο έκφρασης τους, αλλά στο περιεχόμενό τους, που ήταν έντονα αντισυμβατικό (Segel, 1987).

Η ομάδα των *Hydropathes* καταλαμβάνει μικρή θέση στην ιστορία της Γαλλικής λογοτεχνίας καθώς δεν ήταν συνδεδεμένη με καμία από τις σημαντικές σχολές ποίησης της εποχής. Παρόλα αυτά είναι αναμφισβήτητη η αξία της για την διαμόρφωση της μοντέρνας λογοτεχνίας, καθώς προετοίμασε το κοινό να δεχτεί νέες μορφές ποίησης (Gendron, 2002).

### **III. Η ραγδαία άνθιση των εικαστικών τεχνών**

Στα μέσα του 19ου αιώνα, εμφανίστηκε μια ραγδαία ανάπτυξη της εικαστικής τέχνης στο Παρίσι. Στα *cafés* και στα *καμπαρέ*, στους σταθμούς του μετρό, στα εστιατόρια και στα *φουαγιέ* των θεάτρων υπήρχε πλήθος εικαστικών δημιουργημάτων . Πολλοί από τους ζωγράφους της εποχής προτιμούσαν να εκθέτουν τα έργα τους σε αντισυμβατικά μέρη παρά στις *γκαλερί*.

Το 1858 ο λιθογράφος Jules Cheret (1836-1932) δημιούργησε την πρώτη του γιγαντοαφίσα, μια τρίχρωμη διαφήμιση για την όπερα του Jacques Offenbach (1819-1880), *Orphée aux enfers*-*Ο Ορφέας στον Άδη*. Αυτή ήταν η πρώτη γνωριμία των Παριζιάνων με την τέχνη της αφίσας. Οι περισσότεροι ζωγράφοι της Belle Époque (με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Toulouse-Lautrec) έμειναν γνωστοί στην ιστορία της τέχνης χάριν στη πρωτοποριακή δημιουργία εγχρώμων αφισών. Οι αφίσες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν το κύριο διαφημιστικό μέσο των παραστάσεων των *café-chantants* και του *Music-Hall* και προσέδιδαν γοητεία και ερωτισμό στην ατμόσφαιρα της πόλης. Ο «Βασιλιάς της αφίσας» όπως συνήθιζαν ν' αποκαλούν τον Chéret και στη συνέχεια ο Toulouse-Lautrec απεικόνιζαν τις χορεύτριες των *καμπαρέ* να λικνίζονται στους ρυθμούς του γαλλικού *Can-Can*, του πιο αντιπροσωπευτικού χορού της Belle-Époque. Αρχικά, το γαλλικό κοινό αντιμετώπισε με αποδοκιμασία αυτή την

καινούρια μορφή τέχνης. Σιγά-σιγά όμως άρχισε να την αντιλαμβάνεται και να την αποδέχεται. Το πλεονέκτημα των αφισών ήταν το εξής: Καθώς δεν αποτελούσαν τμήμα της «ακαδημαϊκής, εικαστικής παιδείας» έδιναν την ελευθερία στους δημιουργούς τους να εισάγουν εικαστικές καινοτομίες που δύσκολα θα μπορούσαν να γίνουν δεκτές σε πιο «επίσημους» χώρους. Οι θεατές αντιμετώπιζαν την αφίσα περισσότερο σαν μορφή ψυχαγωγίας παρά σαν είδος τέχνης, πράγμα που σημαίνει ότι οι ριζοσπαστικοί πειραματισμοί των χρωμάτων και της φόρμας των αφισών (εντελώς αντισυμβατικοί για τα δεδομένα της εποχής) ήταν σχεδόν «ανώδυνοι» (Roberts, 1996).



Φωτ. 2. *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, 1874, Jules Chéret, έγχρωμη λιθογραφία, Bibliotheque Nationale de Paris.

Την ίδια περίοδο εμφανίζεται ένα νέο μέσο απεικόνισης της καθημερινότητας, η καρτ ποστάλ. Τα θέματα των καρτ ποστάλ δεν ήταν μνημεία και τοπία όπως σήμερα αλλά απεικονίσεις δρόμων, λαϊκών αγορών, καμπαρέ κτλ. Η καρτ ποστάλ βοήθησε



στην μυθοποίηση της παρισινής ζωής καθώς απεικόνιζε εξωραϊσμένες πτυχές της καθημερινότητας (Flichy, 1999).

#### **IV. Café-chantants: Ο τόπος γέννησης των παραστάσεων βαριετέ**

Η αύξηση των εισοδημάτων, η βελτίωση της οικονομικής κατάστασης των κατώτερων και μεσαίων κοινωνικών τάξεων και η υιοθέτηση καλύτερων εργασιακών συνθηκών αύξησε τον ελεύθερο χρόνο των εργαζομένων, έδωσε ώθηση στην γαλλική ψυχαγωγία και συνέβαλλε στην ποιοτική της βελτίωση. Την περίοδο αυτή γεννιέται ένα νέο είδος θεάματος που παρουσιάζεται κυρίως στα café-chantants. Στα μέρη αυτά, σε αντίθεση με τις αίθουσες των θεάτρων, το κοινό είχε την ελευθερία να μπεινοβγαίνει όποτε το επιθυμούσε. Οι θεατές μπορούσαν να πίνουν, να συζητούν μεταξύ τους και να σχολιάζουν το θέαμα. Είχαν τη δυνατότητα ακόμη και να συμμετέχουν σ' αυτό, χορεύοντας και τραγουδώντας, γεγονός ανατρεπτικό για τα δεδομένα της εποχής (Sondag, 2003).

Στα café-chantants δημιουργήθηκαν οι παραστάσεις βαριετέ, που αποτελούσαν ένα μίγμα μουσικής, χορού και θεάτρου. Στην πρωταρχική τους μορφή περιείχαν μονό τραγούδι, κατά τη διάρκεια του οποίου προστίθεντο νούμερα που προσέγγιζαν τις παραστάσεις του τσίρκου.

Οι παραστάσεις αυτές, μια ακόμη ψυχαγωγική καινοτομία της εποχής, επέτρεπαν στο κοινό να ενθουσιαστεί, ακόμα και να «παρεκτραπεί» μέσα σ' ένα κλίμα κωμικότητας, ερωτισμού αλλά και αφέλειας. Οφειλαν μεγάλο μέρος της επιτυχίας τους στη δυνατότητα που έδιναν στο κοινό να συμπράξει μαζί με τους διασκεδαστές. Οι παραστάσεις βαριετέ αποτέλεσαν πρόδρομο του κινήματος του φουτουρισμού, όπως αναφέρεται στα μανιφέστα του (Segel, 1987). Στις παραστάσεις αυτές, πρωταγωνιστικός ήταν ο ρόλος της *lanterne magique-μαγικής λατέρνας* που χρησιμοποιούταν για να δημιουργεί εικόνες οφθαλμαπάτης ή για την άμεση αναπαραγωγή φωτογραφιών (Flichy, 1999).

Μπορούμε να πούμε ότι οι παραστάσεις των café-chantants αποτέλεσαν πρόδρομο της εμφάνισης του φουτουρισμού στη θεατρική πράξη (Brockett, 1998). Πρωτοπόρος ήταν ο ιταλός ποιητής Emilio Angelo Carlo Marinetti (1876-1944), ένας από τους ιδρυτές του φουτουριστικού κινήματος. Σύμφωνα με τον Marinetti, το θέατρο αποτελούσε σύνθεση όλων των υπόλοιπων τεχνών και περιελάμβανε όλες της μορφές λαϊκής ψυχαγωγίας, ανάμεσα στις οποίες βρίσκονταν και οι παραστάσεις

βαριετέ των *café-chantants* (Sondag, 2003).

Ως φυσική εξέλιξη των παραστάσεων βαριετέ, άρχισαν να δημιουργούνται οι παραστάσεις των τραγουδοποιών, οι οποίοι εμφανίζονταν στα καμπαρέ της Μονμάρτης. Η ραγδαία εξάπλωση των καμπαρέ στο Παρίσι συνέπεσε με την «αναγέννηση» του παραδοσιακού γαλλικού τραγουδιού, του οποίου οι ρίζες βρίσκονταν στην εποχή του Μεσαίωνα. Τα τραγούδια της Belle Époque περιείχαν σαφείς αναφορές σε κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις και εξέφραζαν την κοινή λαϊκή γνώμη. Οι τραγουδοποιοί της Μονμάρτης, που ήταν συνάμα μουσικοί και ποιητές, προέρχονταν από τις αστικές τάξεις και το περιεχόμενο των τραγουδιών ήταν συχνά αντι-εξουσιαστικό. Οι καλλιτέχνες αυτοί, οι πιο γνωστοί από τους οποίους ήταν ο Jules Jouy και ο Maurice Mac-Nab (που ανήκαν και στον κύκλο των *Hydropathes*), άγγιζαν το λαϊκό αίσθημα και ήταν η αιτία που τα πλήθη συσσωρεύονταν στα καμπαρέ.

Την ίδια χρονική περίοδο έχουμε την εμφάνιση ενός παρεμφερούς είδους γαλλικού τραγουδιού που παγίωσε πολύ γρήγορα τη θέση του ανάμεσα στο ρεπερτόριο των καμπαρέ. Το θεματικό υλικό του νέου αυτού είδους αποτέλεσε η καθημερινότητα των αφανών Γάλλων πολιτών, χωρίς πολιτικές αναφορές. Εκπρόσωπος του είδους αυτού ήταν ο Leon Xanrof, που προετοίμασε το έδαφος για τη τεράστια επιτυχία του Aristide Bruant, ο οποίος στήριξε τις performance του στο γαλλικό τραγούδι, ενσωματώνοντας αρκετά από αυτά τα στοιχεία (Segel, 1987).

Ένας άλλος πρωτότυπος τρόπος διασκέδασης την εποχή αυτή είναι το τσίρκο, ιδιαίτερα δημοφιλές στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Belle Époque, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες. Συχνές αναφορές σε εικόνες και ανθρώπους του τσίρκου συναντάμε σε πίνακες του Degas και του Toulouse-Lautrec. Για τον Picasso ήταν ο καλύτερος τρόπος ψυχαγωγίας, όπως είχε δηλώσει ο ίδιος. Επιπλέον, το τσίρκο πρόσφερε ερεθίσματα στους συνθέτες Debussy και Satie. Χαρακτηριστικά ο Debussy, εμπνεόμενος από τις παραστάσεις του τσίρκου, συνέθεσε το έργο *Lullaby*, που βρίσκεται στη συλλογή *Children's Corner-Η γωνία των παιδιών*. Το τσίρκο ήταν μια μορφή ψυχαγωγίας που περιείχε κυρίως ιππικά ακροβατικά. Αργότερα προστέθηκαν και άλλων ειδών θεάματα για μεγαλύτερη προσέλκυση του κοινού, που προερχόταν από ποικίλες κοινωνικές τάξεις (Flichy, 1999).



Φωτ. 3. *Mlle La La at the Circus Fernando*, 1889, Edgar Degas, λάδι σε καμβά, The National Gallery of London.

Η άλλη πιο διαδεδομένη μορφή παράστασης βαριετέ που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της Belle Époque ήταν το θέατρο σκιών. Το θέατρο σκιών αποτελούνταν από φιγούρες που σχηματίζονταν πάνω σε μία οθόνη, συνήθως από λευκό πανί, με τη χρήση διαφόρων πηγών φωτός. Η ιδέα του θεάτρου σκιών στηριζόταν στην παντομίμα: η πιο δημοφιλής του μορφή περιελάμβανε τη χρήση φιγούρων από χαρτί ή μέταλλο, τις οποίες διαχειριζόταν ένα άτομο χωρίς να είναι ορατό στο κοινό, όπως στις παραστάσεις μαριονέτας.

Οι παραστάσεις σκιών προϋπήρχαν από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα αλλά έγιναν ευρέως γνωστές στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα στο γενικό κλίμα ενδιαφέροντος για θεατρικές μορφές λαϊκής κουλτούρας, όπως οι μαριονέττες και η παντομίμα. Ένα ακόμη στοιχείο που ευνόησε την ανάπτυξη του θεάτρου σκιών ήταν το μέγεθος των φιγούρων: καθώς επρόκειτο για μινιατούρες, υπήρχε η δυνατότητα παρουσιάσής τους όχι μόνο στις αίθουσες θεάτρων αλλά και στις σκηνές των καμπαρέ.

Η πιο γνωστή παράσταση σκιών έλαβε τόπο στο café *Chat Noir*. Η παράσταση αυτή, που ονομαζόταν *La Marche à l'Étoile*-*Η αγορά στο Αστέρι*, έκανε την πρεμιέρα της το 1890 και επαναλήφθηκε αρκετές φορές από τότε. Το θεατρικό

κείμενο και η μουσική ανήκαν στον Fragerolle ενώ τα σκηνικά φτιάχτηκαν από τον Riviere. Η μουσική, που κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο στην παράσταση είχε τη μορφή ορατορίου, κατά την προσφιλή συνήθεια των Συμβολιστών ν' αντλούν έμπνευση από θρησκευτικά θέματα. Η παράσταση γνώρισε τεράστια επιτυχία και έγινε μία από τις παραστάσεις-σύμβολα του καμπαρέ (Segel, 1987).

## 1. To Chat Noir

Το πιο γνωστό καμπαρέ μεταξύ των καλλιτεχνών και των ανθρώπων της κουλτούρας στο Παρίσι ήταν το *Chat Noir-Μαύρη Γάτα*. Άνοιξε τις πόρτες του στις αρχές του 1881. Πολύ σημαντική για την καθιέρωση του καμπαρέ ως στέκι καλλιτεχνών ήταν η γνωριμία του ιδιοκτήτη του Rodolphe Salis με τους «Hydropathes» και η υιοθέτηση του Chat Noir ως στέκι του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού αυτού κύκλου. Καθώς ο Goudeau γνώριζε τη φιλοδοξία του Salis ως προς τη δημιουργία ενός πρόσφορου περιβάλλοντος σε καλλιτεχνικές αναζητήσεις, οδήγησε τα μέλη του κύκλου στη Μονμάρτη.

Ο στόχος του Salis ήταν η υλοποίηση της «Βαγκνερικής» σκέψης του *Gesamtkunstwerk- Σύνδεση των τεχνών*, δηλαδή ενός τρόπου και μιας μορφής καλλιτεχνικής δημιουργίας, που θα έσπαγε τα σύνορα μεταξύ των τεχνών και θα προωθούσε τη συνύπαρξη της μουσικής, της κίνησης/χορού και των εικαστικών τεχνών. Η ιδέα αυτή πλανιόταν έντονα στην ατμόσφαιρα εκείνης της εποχής και είχαν αρχίσει να γίνονται κάποιες προσπάθειες για την υλοποίησή της. Το καμπαρέ *Chat Noir*, σαν μια μικρογραφία ενός περιβάλλοντος όπου θα μπορούσε να λάβει χώρα αυτός ο πειραματισμός, δημιουργούσε μια φιλόξενη ατμόσφαιρα για κάθε καλλιτέχνη καθώς ήταν ένας χώρος όπου μπορούσαν να συζητούν και ν' ανταλλάζουν ιδέες για τη τέχνη, να παρουσιάζουν τα έργα τους και να εκτίθενται στο κοινό όποτε το επιθυμούσαν.

Όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες άρχισαν να επισκέπτονται το καμπαρέ. Η φήμη του γρήγορα εξαπλώθηκε, κάνοντας το όνειρο του ιδιοκτήτη του πραγματικότητα. Η προσέλευση του κοινού άρχισε ν' αυξάνεται και πλέον στους επισκέπτες του καμπαρέ περιλαμβάνονταν και άτομα των κοινωνικά υψηλών τάξεων που συχνά αποτελούσαν στόχο των σατυρικών, κωμικών θεαμάτων. Στους καλλιτέχνες που συχνάζαν ανελλιπώς στο *Chat Noir* ανήκαν ο Willette (ζωγράφος και καρικατουρίστας), ο Steinlen (ζωγράφος της γαλλικής Art Nouveau) , ο Riviere

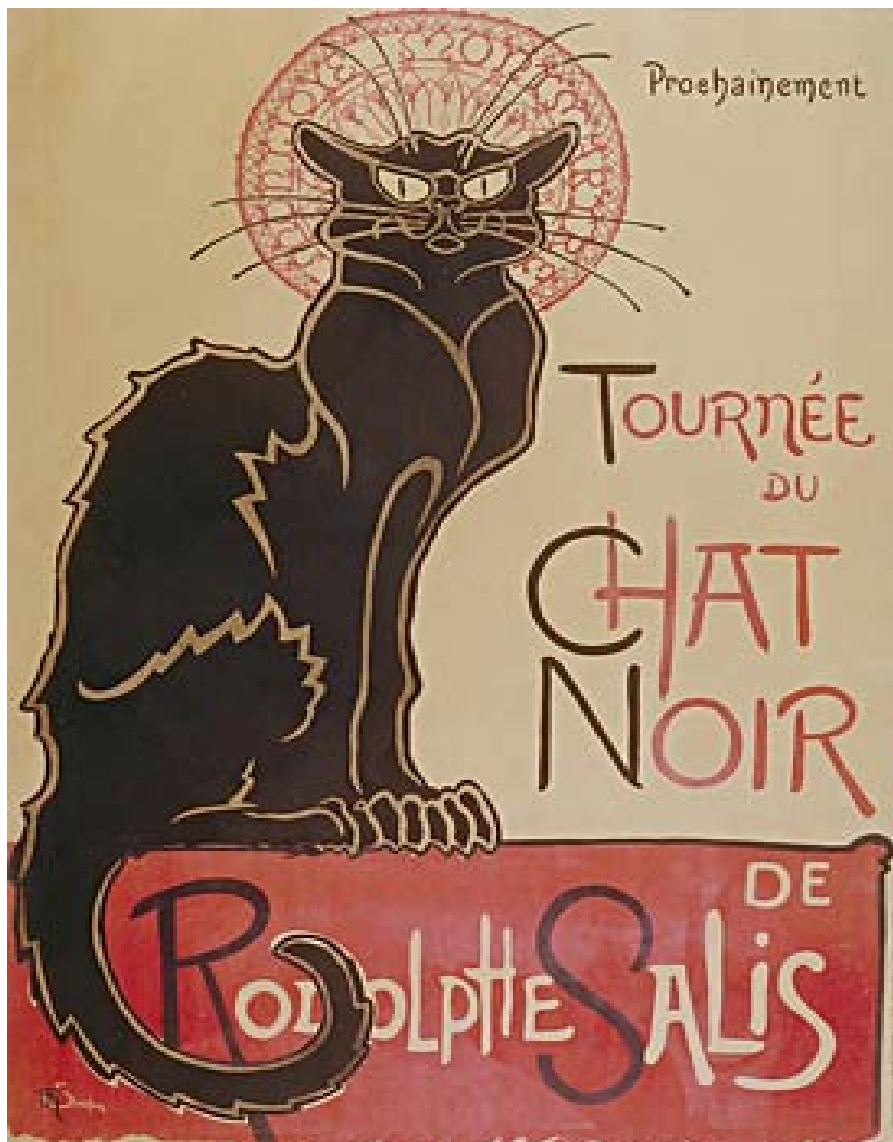
(ζωγράφος και δημιουργός παραστάσεων σκιών) κ.α.

Εκτός από την έκθεση των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών τους δημιουργιών στο κοινό του καμπαρέ, οι καλλιτέχνες-θαμώνες είχαν τη δυνατότητα προβολής του έργου τους μέσα από την εβδομαδιαία εφημερίδα που εκδιδόταν από το *Chat Noir*. Η εφημερίδα αποτελούνταν από τέσσερις περίπου σελίδες και κόστιζε 15 σεντς. Δεν εκπροσωπούσε μόνο το καμπαρέ αλλά ολόκληρη την καλλιτεχνική δραστηριότητα της Μονμάρτης. Εμπειρείχε τόσο λογοτεχνικά όσο και εικαστικά αφιερώματα, εξαιτίας της μεγάλης συμμετοχής των εικαστικών καλλιτεχνών στα δρώμενα του καμπαρέ. Αρχικά τα περιεχόμενα της εφημερίδας επικεντρωνόταν κυρίως στην πολιτική σάτιρα. Στη συνέχεια όμως περιελάμβανε σε μόνιμη βάση αναφορές στα καλλιτεχνικά δρώμενα. Καθ' όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας της εφημερίδας, η τρίτη της σελίδα ήταν αφιερωμένη στην εικαστική τέχνη, σε κάθε της μορφή. Οι καλλιτέχνες-θαμώνες του καμπαρέ συνήθιζαν ν' αντλούν τα θέματά τους από τις προσωπικότητες που σύχναζαν στο καμπαρέ και να εικονογραφούν τα λογοτεχνικά δοκίμια που εμπειρείχε η εφημερίδα.

Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχει ένας έντονος διαχωρισμός μεταξύ των ανθρώπων ως προς τη σχέση τους με τη μουσική και την αντιμετώπισή της: η μουσική πλέον παράγεται από τους «ειδικούς» που απευθύνονται στο ευρύ κοινό. Στη διάκριση αυτή συνέβαλλε αρκετά και η ατμόσφαιρα που διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της Belle Époque. Παρόλο που στην εποχή αυτή η ελευθερία καλλιτεχνικής έκφρασης ήταν μεγάλη, μπορούμε να πούμε ότι στους χώρους των καμπαρέ και των *café-chantants* έγινε ακόμη πιο έντονος ο διαχωρισμός μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών, όσο και αν επιδιωκόταν το αντίθετο. Συγκεκριμένα, στο *Chat Noir*, που αποτέλεσε πρότυπο και για τα υπόλοιπα καμπαρέ εκείνης της περιόδου, ο χώρος ήταν χωρισμένος σε δύο μέρη: ο πρώτος χώρος, διακοσμημένος με ξυλογραφίες και εικαστικές δημιουργίες των καλλιτεχνών-θαμώνων του καμπαρέ, προοριζόταν για τους πελάτες. Ο δεύτερος, εσωτερικός χώρος, που χωριζόταν από τον πρώτο με μια βαριά κουρτίνα η οποία δεν επέτρεπε την οπτική πρόσβαση, άνηκε αποκλειστικά στους καλλιτέχνες. Ο χώρος αυτός ονομαζόταν *L'Institut- To Ινστιτούτο*. Η διάταξη του χώρου του *Ινστιτούτου* έδινε στους καλλιτέχνες τη δυνατότητα να επιλέξουν αν θ' αποσύρονταν στο δικό τους χώρο προκειμένου να δημιουργήσουν ανενόχλητοι και να συζητήσουν με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες ή αν θα έμεναν στον πρώτο χώρο ώστε να παρουσιάσουν τις δημιουργίες τους στο κοινό. Αντίθετα το κοινό δεν είχε δυνατότητα πρόσβασης στο δεύτερο χώρο, παρά μόνο τη δυνατότητα

παρακολούθησης των θεαμάτων και ίσως σε κάποιες περιπτώσεις την ενεργή συμμετοχή σ' αυτά. Η συμμετοχή του κοινού στα θεάματα ήταν ένα γεγονός αρκετά σημαντικό, που όμως δεν μπορούσε να εξομαλύνει τον διαχωρισμό (Segel, 1987).

Το *Chat Noir* δεν είχε μόνο την ιδιότητα του «πρώτου καμπαρέ» που αποτέλεσε πρότυπο για την εξάπλωση των καμπαρέ σ' όλη την Ευρώπη αλλά και του μακροβιότερου καθώς λειτουργούσε συνεχόμενα για δεκαέξι ολόκληρα χρόνια (1881-1897). Ο θάνατος του ιδιοκτήτη του σήμανε και το δικό του τέλος, αλλά και το τέλος μιας καλλιτεχνικά πειραματικής εποχής, καθώς τα μεταγενέστερα του καμπαρέ είχαν σαφώς πιο εμπορικό χαρακτήρα (Segel, 1987).



Φωτ. 4. *Tournée du Chat Noir*, 1896, Théophile-Alexandre Steinlen, έγχρωμη λιθογραφία, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum of Rutgers.



## 2. Το Moulin Rouge

Το *Moulin Rouge- Κόκκινος Μύλος* άνοιξε τις πόρτες του το 1889. Την περίοδο αυτή η δημοτικότητα των καμπαρέ βρισκόταν στο αποκορύφωμά της. Ο ιδιοκτήτης του είχε ως σκοπό τη δημιουργία ενός καμπαρέ που θα «μάζευε» τα πλήθη των τουριστών που συσσωρεύονταν στο Παρίσι, εξαιτίας της Διεθνούς Έκθεσης. Καθώς αρχικά το πρόγραμμα απευθυνόταν κυρίως σε μη γαλλόφωνο κοινό, για να ξεπεραστεί το πρόβλημα της κατανόησης της γλώσσας, ο χορός υπερίσχυε του τραγουδιού. Βασικό συστατικό του προγράμματος αποτελούσε το *French Can Can*, ένας επιθετικός, με αρκετά σεξουαλικά υπονοούμενα, χορός. Το *French Can Can* γρήγορα έγινε ο χορός στίγμα των καμπαρέ.

Το καμπαρέ ήταν ιδιαίτερα τουριστικό ώστε ν' αποτελέσει στέκι καλλιτεχνών. Παρόλα αυτά, οι επαγγελματικές ευκαιρίες που δημιουργούσε, προσέλκυαν αρκετούς αξιόλογους καλλιτέχνες της εποχής. Ο Willette σχεδίασε μεγάλο μέρος της εσωτερικής διακόσμησης του *Moulin Rouge*. Ο Toulouse-Lautrec, άφησε το καμπαρέ *Mirliton-Φλογέρα* για να σχεδιάσει τις αφίσες που διαφήμιζαν τα χορευτικά θεάματα του καμπαρέ. Το 1893, οι μαθητές της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού διοργάνωσαν στο *Moulin Rouge* τον ετήσιο χορό τους. Το καμπαρέ ωστόσο ενδυνάμωσε ακόμη περισσότερο τους δεσμούς του με τον καλλιτεχνικό κόσμο, όταν προς το τέλος του αιώνα άλλαξε την ταυτότητά του και μετατράπηκε σε ' Music Hall'.

Τα Music Halls αποτελούσαν εξέλιξη των café-chantants: τα θεάματα των café-chantants είχαν κυρίως σατυρικό περιεχόμενο και σχολίαζαν πολιτικά γεγονότα της επικαιρότητας. Τα θεάματα που λάμβαναν τόπο στα Music Halls, περιείχαν σατυρικές αναφορές αλλά έδιναν έμφαση κυρίως στα έντονα χρώματα, τις λαμπερές χορογραφίες αλλά και στην προώθηση της σεξουαλικότητας. Το μουσικό είδος του *chanson-λαϊκό τραγούδι* έδωσε και αυτό τη θέση του σε ορχηστρική μουσική, που είχε ως σκοπό την έμφαση των χορευτικών κινήσεων. Γενικότερα, τα καινούρια αυτά θεάματα παρείχαν στο κοινό εντυπωσιακά, οπτικά ερεθίσματα, παραμερίζοντας τη μουσική και τη θεατρικότητα. Σ' αυτά τα νέα πλαίσια εμπορικότητας και ματαιοδοξίας, καλλιτέχνες όπως ο Toulouse-Lautrec, παραγκωνίστηκαν από τις νέες «αισθητικές» τάσεις που αποσκοπούσαν στο εύκολο κέρδος (Gendron, 2002).





Φωτ. 5. *Bal du Moulin Rouge*, 1889, Jules Chéret, έγχρωμη λιθογραφία, Los Angeles County Museum of Art.

## V. Καλλιτέχνες-σύμβολα της Belle Époque

### 1. Eric Satie - Η διακαλλιτεχνικότητα ενός γνήσιου μποέμ.

Το 1887 ο συνθέτης Eric Satie (1866-1925) μετακομίζει στην Μονμάρτη, όπου γράφει τις *Gymnopédies* και τις τρεις *Sarabandes*, έργα-σταθμό στην εξέλιξη της μουσικής πρωτοπορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η οικονομική του δυσχέρεια τον οδηγεί στο καμπαρέ *Chat Noir*, όπου δουλεύει σαν δεύτερος πιανίστας για να ζήσει. Μετά από μια διαμάχη με τον ιδιοκτήτη οδηγείται στο καμπαρέ *Auberge du Clou-Πανδοχείο του καρφιού*, όπου συναντάει τον Claude Debussy. Μια έντονη φιλία αναπτύσσεται μεταξύ των δύο ανδρών.

Ο Satie είναι ένας γνήσιος μποέμ της Μονμάρτης. Γνωρίζει και συναναστρέφεται τους γνωστότερους ζωγράφους της εποχής του και όπως υποστηρίζει: «Περισσότερα έμαθα για τη μουσική από τους ζωγράφους παρά από τους μουσικούς» (Satie, 1990, σ.9). Το 1898 μετακομίζει στο προάστιο Arcueil αλλά εξακολουθεί να περνά τις μέρες του και κυρίως τις νύχτες του στη Μονμάρτη. Η ζωή του συνθέτη στα καμπαρέ και οι καλλιτεχνικές του διασυνδέσεις με τους θαμώνες τους ασκούν έντονη επίδραση στο συνθετικό του έργο (Myers, 1968).

Στην Μονμάρτη ο Satie έρχεται σε στενή επαφή με συγγραφείς και ζωγράφους. Η αγάπη του για τον κύκλο καλλιτεχνών που συναναστρέφεται, λειτουργεί ως αντίδοτο στην προσωπική του ενδοσκόπηση, στην ψυχολογική του αστάθεια αλλά και στην ανασφάλεια που τον διακατέχει ως συνθέτη. Εκτός από τον Debussy, ο Satie δεν δημιουργεί φιλίες διαρκείας με κανένα άλλο μουσικό οποιουδήποτε είδους, αντιθέτως τους αποφεύγει. Στον κύκλο των στενών του φίλων ανήκουν οι ζωγράφοι Desroutin, Valadon, Grass-Mick και ο συμβολιστής ζωγράφος αλλά και σκιτσογράφος Georges de Feure, οι περισσότεροι από τους οποίους σχεδίασαν το πορτραίτο του κατά τη διάρκεια των χρόνων 1891-1895. Ήταν πιο συνηθισμένο να συναντήσει κανείς το συνθέτη σε εκθέσεις ζωγραφικής και σε ατελιέ παρά σε συναυλίες. Τα σκίτσα και οι ζωγραφιές του στενού του φίλου Grass Mick τον παρουσιάζουν να συζητάει με τη Jane Avril και τον Toulouse-Lautrec στο *Cafe de Princes-Το καφέ των πριγκίπων*, ν' ακούει μουσική στο καμπαρέ *Le Lapin Agile-Το Ευκίνητο Κουνέλι*, να χαζεύει τα χορευτικά νούμερα στο *Moulin Rouge*.

Εφόσον ο συνθέτης είχε τόσο στενές σχέσεις με τον κόσμο της Μονμάρτης,

ήταν επόμενο πολλά ημιτελή έργα του να εμφανιστούν για πρώτη φορά μέσα στα καμπαρέ και τα *café-chantants*. Επίσης, αν λάβουμε υπ' όψιν μας τις έντονες επιρροές που ασκούσαν στον συνθέτη οι παραστάσεις που παρακολουθούσε στα καμπαρέ, δίνεται και μια εξήγηση στους πειραματισμούς τους με το χώρο και το χρόνο στο έργο *Ogives* όπως και στο τρόπο που χρησιμοποιεί τη μουσική σαν μουσικό θεατρικό υπόστρωμα στο έργο *Le fils d' étoiles-Ο γιος των αστεριών* (Orledge, 2008).

Την ίδια περίοδο ο Satie έρχεται σε επαφή με τον διάσημο τραγουδοποιό Vincent Hyspa του οποίου τα ακομπανιαμένα συνήθιζε να παίζει σε σουαρέ στα γαλλικά σαλόνια. Ο Satie επηρεάστηκε στη μουσική του εξέλιξη έντονα από τον Hyspa. Τον αποκαλούσε «μουσικό ευθυμογράφο», καθώς συνήθιζε να μετατρέπει αισθηματικά κομμάτια σε παρωδία με ιδιαίτερη επιτυχία. Η επιρροή του Hyspa οδήγησε τον Satie σε νέες κατευθύνσεις. Οι συνθέσεις που έγραψε γι' αυτόν τον έκαναν να ξεφύγει από το «ακαδημαϊκό» ύφος. Από τις σημειώσεις του για εκείνη την περίοδο, βλέπουμε ότι παράλληλα συνέθετε κομμάτια για το καμπαρέ και έργα για τη θεατρική σκηνή, τα οποία εμπεριείχαν πολλά στοιχεία δημοφιλούς μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο *Jack in the box* (Whiting, 1996).

Την ίδια περίοδο ο Satie γράφει κομμάτια για την τραγουδίστρια Paulette Darty. Το 1899 συνθέτει το έργο *Jack-in-the-Box* για μία παντομίμα, που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Όμως αυτές τις συνθέσεις τις θεωρούσε κατώτερες καθώς έκανε εκπτώσεις στην ποιότητά του. Ωστόσο του άρεσε που είχε τη δυνατότητα να γράφει μουσική από την οποία το κοινό ζητούσε μόνο ευχαρίστηση χωρίς καμία άλλη προσδοκία. Ίσως μέσα από την ενασχόληση του με τη μουσική των καμπαρέ προέκυψε η ιδέα της μουσικής σύνθεσης της *furniture music*.

Η *furniture music-μουσική έπιπλο* ήταν ένα μουσικό είδος που δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε από τον Satie στις αρχές του 20ού αιώνα. Προέκυψε από την επιθυμία του συνθέτη να δημιουργήσει ένα είδος μουσικής που θα παιζόταν είτε σε αίθουσες όπου το κοινό βρισκόταν σε κατάσταση αναμονής είτε σε θέατρα και γκαλερί. Ο ρόλος της μουσικής θα ήταν απλά συνοδευτικός. Ο Satie με το είδος αυτό, ήθελε να δώσει στον ακροατή τη δυνατότητα να επιλέξει αν θέλει ν' απασχολήσει τις αισθήσεις του με τη μουσική ή όχι. Τις περισσότερες φορές το κοινό επέλεγε ν' ακούσει με προσοχή τη μουσική. Αυτό όμως δεν αναιρούσε τη δυνατότητα της επιλογής, που ήταν και ο στόχος του συνθέτη, ο οποίος άφηγε ελεύθερη την προσοχή του ακροατή να στραφεί όπου αυτή επιθυμεί (Orledge, 2008).

Από τις πρώιμες συνθέσεις που έγραψε ο Satie την περίοδο της Μονμάρτης

φαίνεται ότι ο συνθέτης επηρεάστηκε από άλλες μορφές τέχνης και είδη μουσικής όπως το τσίρκο, το Music Hall και το ragtime, βάζοντας τον εαυτό του σε μια διαδικασία αναζήτησης και πειραματισμού. Όπως έλεγε ο ίδιος *''Ας μη ξεχνάμε τι χρωστάμε στο Music Hall και στο Τσίρκο. Οι σύγχρονες δημιουργίες και τάσεις, οι πιο παράξενοι νεωτερισμοί της τέχνης μας ξεκίνησαν από αυτά. ''* (Myers, 1968, σ.33).

Υπάρχει πλήθος παραδειγμάτων που δείχνει τις εξωμουσικές επιρροές του Satie. Έχει διαπιστωθεί μία μουσική αναπαράσταση πινάκων του Puvis de Chavantier στο έργο του συνθέτη *Trois Gymnopedies* (1988), οι οποίες επίσης αποδίδονται και σε λογοτεχνικές πηγές. Ο Satie υποστήριζε ότι εμπνεύστηκε από τα μυθιστορήματα του Flaubert-ο Debussy επίσης είχε χρησιμοποιήσει ένα μυθιστόρημά του ως βάση για μια όπερα το 1886 (Orledge, 2008).

Τον Οκτώβριο του 1891, ο Satie γράφει το έργο *Leit-motiv du Panthee*. Ο πρωταγωνιστής της υπόθεσης του έργου είναι ένας συνθέτης που τον διακατέχει η ιδέα της ιδανικότητας της αλχημείας του χρυσού, γι' αυτό και γράφει τη «Συμφωνία του Χρυσού». Το όνομα του συνθέτη (Grallon) ήταν το ίδιο με το όνομα ενός πιανίστα της Μονμάρτης που συμμετείχε στα Soirees de la Rose+Croix-*Βραδιές του Κόκκινου Σταυρού*, όπου πρώτη φορά παίχτηκε το έργο *Le fils des etoiles* του Satie. Για το λόγο αυτό συνήθιζαν να τους ταυτίζουν. Την ίδια περίοδο μια παραλλαγή της παράστασης με πιο σεξουαλικό περιεχόμενο παρουσιάζεται στο *Auberge du Clou*, η οποία πιθανότατα αποτελεί την αφορμή για το μεταγενέστερο έργο του συνθέτη, το μπαλέτο *Usjud*. Άμεση σύνδεση υπάρχει και μεταξύ του μυθιστορήματος *La tentation de Saint Antoine-Ο πειρασμός του Αγίου Αντώνιου* με το μπαλέτο αυτό του Satie, που κατά πάσα πιθανότητα αποτελούσε παρωδία του μυθιστορήματος.

Το 1887 στο καμπαρέ *Le Chat Noir* έγινε η πρεμιέρα μιας εκπληκτικής παράστασης θεάτρου σκιών του Riviere που περιείχε ένα μέρος του έργου *La tentation de Saint Antoine* και η μουσική της οποίας είχε γραφτεί από τους φίλους του Satie Tinchant και Fragerolle. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Satie είχε παραβρεθεί στην παράσταση αυτή, από την οποία και εμπνεύστηκε. Η μόνη πάντως εσκεμμένη προσπάθεια του συνθέτη να ασχοληθεί με το θέατρο σκιών ήταν η παράσταση *Noel-Χριστούγεννα* με κείμενο του Hyspa και σκηνικά του Utrillo, ((τον πατέρα του Maurice Utrillo) η οποία όμως δεν ευδοκίμησε, παρόλο που ήταν η πιο επικοινωνητική του συνεργασία με τον Hyspa.

Παρόλο όμως που ο Satie προέβαινε συνεχώς σε καλλιτεχνικές συνεργασίες με εξωμουσικά ερεθίσματα και προέτρεπε τον Debussy να μιμηθεί τους τρόπους

αναπαράστασης των ζωγράφων στη μουσική του, ο ίδιος δε φαίνεται να επιθυμούσε και να επιδίωκε κάτι παρόμοιο. Τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του προκαλούσαν δυσαρέσκεια. Δυσπιστούσε έντονα για τους στόχους των ιμπρεσιονιστών και προτιμούσε την καλλιτεχνική στάση των ρεαλιστών. Ίσως η καλύτερη σύνδεση μπορεί να γίνει μεταξύ του Satie και του ζωγράφου Gauguin του οποίου η τέχνη ελάχιστα είχε να κάνει με την ακαδημαϊκή πρακτική, δημιουργώντας μια επαναστατική μορφή τέχνης η οποία αποτέλεσε πρότυπο για την εξέλιξη της τέχνης του 20ου αιώνα. Η τεχνοτροπία του Gauguin άρμοζε απόλυτα στα λόγια του Satie «ζήτω οι ερασιτέχνες».

Ο Satie ήταν ένας συνθέτης ανοιχτός σε εξωμουσικά ερεθίσματα, σε κάθε μορφή τέχνης, σε κάθε τρόπο έκφρασης, ανεξάρτητα με την κοινωνική γνώμη και την κριτική. Ενσωματώνοντας τα στοιχεία αυτά στο έργο του κατάφερε να δημιουργήσει ένα προσωπικό στυλ, ένα νέο τρόπο όχι μόνο συνθετικής γραφής αλλά και καλλιτεχνικής δημιουργίας, διατηρώντας έτσι την καλλιτεχνική του αγνότητα (Orledge, 2008).

## **2.Claude Debussy**

### **Ένας καλλιτεχνικός παρατηρητής της Παρισινής τέχνης της Belle Époque.**

Κατά τη διάρκεια της Belle Époque, η πόλη του Παρισιού ξεχειλίζει από ανθρώπους που συζητούσαν για την τέχνη στα καφέ και τους δρόμους της Μονμάρτης, που θαύμαζαν τους πίνακες του Renoir (1841-1919) και του Monet (1840-1926), που ήταν ανοιχτοί σε κάθε μορφή διακαλλιτεχνικότητας και πολιτισμικής έκφρασης. Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα λοιπόν ο Debussy (1862-1918), του οποίου η τέχνη ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την ποίηση και τις εικαστικές τέχνες της εποχής του, ζούσε και δημιουργούσε.

Ο συνθέτης δεν ήταν τόσο άμεσα αναμειγμένος με τη ζωή των καμπαρέ όσο ο Satie. Παρόλα αυτά, η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η θετική αντιμετώπιση του κοινού ως προς τις πιο λαϊκές μορφές τέχνης και την αλληλεπίδραση των τεχνών μεταξύ τους, έδωσαν στο συνθέτη την ελευθερία να δημιουργήσει χωρίς περιορισμούς και του παρείχαν ποικίλα εξωμουσικά ερεθίσματα (Roberts, 1996).

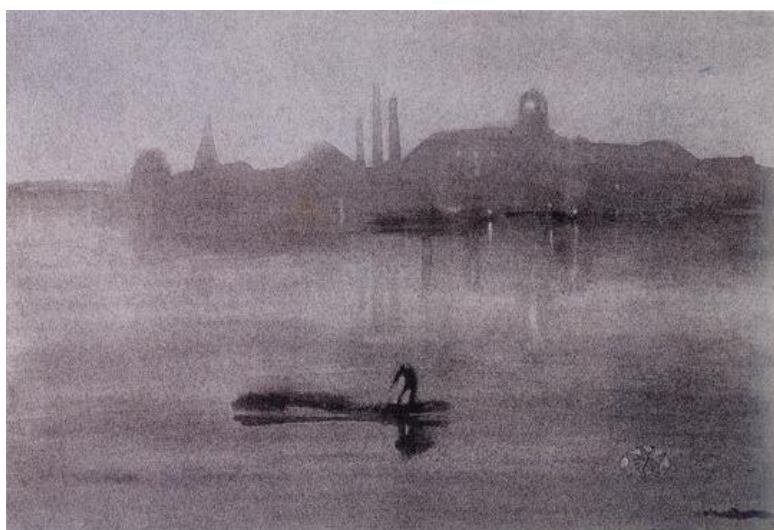
Μια από τις σημαντικότερες πηγές έμπνευσης για τον Debussy αποτέλεσε η εξωτική μουσική της Ιάβας, με την οποία ήρθε σε επαφή κατά τη διάρκεια της

Μεγάλης Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού το 1889. Πρώτος απ' όλους τους συγχρόνους του ο συνθέτης δέχτηκε με θαυμασμό τους νέους ήχους και τους θεώρησε ισάξιους του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ίσως επειδή ήταν ήδη προετοιμασμένος για αυτή την πρωτόγνωρη μουσική εμπειρία. Η έλλειψη της δυνατότητας ν' ακούσει αυτή τη μουσική στο φυσικό περιβάλλον γέννησης της τον εμπόδισε να την κατανοήσει πλήρως αλλά ενσωμάτωσε αρκετά στοιχεία της στο έργο του, αποφεύγοντας τις επιφανειακές μιμήσεις (Small, 1983).

Το 1984 οι κριτικοί τέχνης βιάστηκαν να ονομάσουν τον Debussy «εμπρεσιονιστή». Η αιτία ήταν το έργο του συνθέτη «Κουαρτέτο για έγχορδα», το οποίο είχε ακουστεί σε μια συναυλία που έλαβε τόπο σε μια γκαλερί στις Βρυξέλλες (την εποχή εκείνη η πόλη ήταν ιδιαίτερα γνωστή για την προώθηση της σύγχρονης εικαστικής τέχνης). Παράλληλα με την διεξαγωγή της συναυλίας, υπήρχε και μία έκθεση ζωγραφικής. Η μουσική του Debussy ακουγόταν σαν υπόστρωμα στα έργα συμβολιστών ζωγράφων όπως ο Gauguin (1848-1903) αλλά και εμπρεσιονιστών όπως ο Renoir. Στην έκθεση υπήρχαν επίσης σκίτσα του Toulouse-Lautrec. Ένα άλλο έργο του συνθέτη που παρουσιάστηκε στη συναυλία, το *La demoiselle élue*-Η εκλεγόμενη δεσποινίς στηριζόταν στο ποίημα του Άγγλου ποιητή και ζωγράφου της εποχής της πρώιμης Αναγέννησης Dante Gabriel Rossetti. Η παρτιτούρα για πιάνο του έργου ήταν εικονογραφημένη με μία τρίχρωμη λιθογραφία του Denis. Έτσι, για το κοινό και για τους κριτικούς η σύνδεση του συνθέτη με τη ζωγραφική ήταν δεδομένη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αρνητική του αντιμετώπιση από τους πιο «παραδοσιακούς» κριτικούς, που έθρεφαν έντονες αμφιβολίες για τις εικαστικές καινοτομίες της εποχής. Ένας από αυτούς είχε πει για το έργο «Κουαρτέτο για έγχορδα»: *Είναι αυτό μουσική; Ίσως ναι, αν θεωρήσουμε τους καμβάδες της Μονμάρτης πίνακες* (Gatti, 1921).

Ο Debussy έπαιρνε έμπνευση τόσο από τη λογοτεχνία όσο και από τις εικαστικές τέχνες, καθώς το 1890 οι δύο τέχνες ήταν άμεσα συνδεδεμένες. Ο συνθέτης συναναστρεφόταν μέσα σε cafés, καμπαρέ, γκαλερί, μεγάλο αριθμό ζωγράφων, συγγραφέων και ποιητών. Ένα από τα στέκια της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής «αφρόκρεμας» της δεκαετίας του 1890 ήταν το café *Le Taverne Weber*-Η Ταβέρνα του Weber. Εκεί ο συνθέτης συνάντησε για πρώτη φορά τον Toulouse-Lautrec, ο οποίος αντιπαθούσε έντονα το μέρος καθώς το θεωρούσε ιδιαίτερα «σνομπ». Ωστόσο, αυτό δεν στάθηκε εμπόδιο για την ανάπτυξη ενός έντονου θαυμασμού μεταξύ των δύο αντρών.

Άλλος ένας ζωγράφος με τον οποίο συναναστρεφόταν ο συνθέτης ήταν ο αμερικάνος James Abbott McNeill Whistler (1834 – 1903), το έργο *Nocturnes* του οποίου οι κριτικοί αμέσως συνδύασαν με το ομότιτλο έργο του Debussy. Ο Whistler, γνωστός εμπρεσιονιστής ζωγράφος της εποχής, ήταν ιδιαίτερα γνωστός για τα έντονα χρώματα που χρησιμοποιούσε αλλά και για τους πειραματισμούς του πάνω στους τόνους των χρωμάτων και στη φόρμα των έργων του. Ο ζωγράφος συχνά χρησιμοποιούσε μουσική ορολογία για τους τίτλους των έργων του καθώς ήθελε ν' αποφύγει την εστίαση του κοινού μόνο στο οπτικό αποτέλεσμα της εκάστοτε απεικόνισης. Παρόλο που η αρχική πηγή έμπνευσης του Debussy για το έργο *Nocturnes-Νυχτερινά* ήταν λογοτεχνική, ο ίδιος ο συνθέτης έγραψε στο πρόγραμμα της δεύτερης παρουσίασης του έργου: «ο τίτλος προσπαθεί να μεταβιβάσει τις διάφορες εντυπώσεις και τις επιδράσεις του φωτός που η λέξη προτείνει» (Gatti, 1921, σ. 420). Στη συνέχεια ο συνθέτης περιέγραφε τις εικόνες που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια του έργου-εικόνες που θυμίζουν έντονα τη τέχνη του Whistler.



Φωτ. 6. *Nocturne: The River at Battersea*, 1878, James McNeill Whistler, λιθογραφία σε χαρτί, S. P. Avery Collection.

Ωστόσο, ίσως η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο καλλιτεχνών είχε ξεκινήσει ακόμη παλιότερα. Ήδη το 1894 ο συνθέτης είχε διατυπώσει τις σκέψεις τους για μια εκδοχή του έργου *Nocturnes* για βιολί και ορχήστρα, όπου η κάθε μελωδική κίνηση θα έδινε έμφαση σε διαφορετικές ομάδες οργάνων, σαν ένα πείραμα προκειμένου ν' αναδειχθούν οι διαφορετικοί συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν, όπως γίνεται

στη ζωγραφική με τους συνδυασμούς διαφορετικών τόνων του ίδιου χρώματος. Αυτό ίσως ήταν μια πρώτη αναφορά στον Whistler (Roberts, 1996).

Στοιχεία για την άποψη του Debussy για τα καλλιτεχνικά ρεύματα εκείνης της περιόδου και τη σχέση του ίδιου μ' αυτά μπορούμε ν' αντλήσουμε μέσα από γράμματα και άρθρα του. Συχνά η μουσική του Debussy εντασσόταν στο ρεύμα του εμπρεσιονισμού, παρόλο που υπάρχουν ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους, το σημαντικότερο εκ των οποίων είναι το εξής: οι εμπρεσιονιστές ζωγράφοι αντιμετώπιζαν το φως με τον ίδιο τρόπο που ο συνθέτης αντιμετώπιζε τον ήχο-ως ένα αυτοτελές ανεξάρτητο σώμα. Επιπλέον ο συνθέτης συνήθιζε να δίνει τίτλους στα έργα του που παρέπεμπαν σε γνωστούς εμπρεσιονιστικούς πίνακες. Για τους λόγους αυτούς θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος του εμπρεσιονισμού στη μουσική. Αποτέλεσε τον πυρήνα του κινήματος, γύρω από τον οποίο μαζεύτηκε πληθώρα σύγχρονων του συνθετών. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του εμπρεσιονισμού, που μπορούμε να διακρίνουμε στο έργο του είναι τα εξής:

1. Δεν υπάρχει συμμετρία στην οργάνωση του μέτρου, του ρυθμού, του τονισμού και των φράσεων.
2. Η μελωδία, η αρμονία, ο ρυθμός και το ηχόχρωμα διαφέρουν μεταξύ τους αλλά ανήκουν στην ίδια συνθετική αντίληψη.
3. Γίνεται ευρεία χρήση των εξής χαρακτηριστικών: ανημιτονικές και πεντάφθογγες κλίμακες, εκκλησιαστικοί φθόγγοι, παράλληλη αρμονία κινήσεων 7ης κ 9ης, συνηχήσεις με διαστήματα 4ης.
4. Χρησιμοποιείται η διαφωνία ως ηχόχρωμα.
5. Απελευθερώνεται η τονική κίνηση από το λειτουργικό σύστημα μείζονα κ ελάσσονα τρόπου.

Αντίστοιχες καινοτομίες χρησιμοποιούσαν και ζωγράφοι του εμπρεσιονισμού. Παρ'όλα αυτά, ο ίδιος δε θεωρούσε τον εαυτό του εμπρεσιονιστή. Συνέδεε τη μουσική του με την ζωγραφική αλλά όχι με τον εμπρεσιονισμό, που σε γενικότερες γραμμές δε τον ενθουσίαζε παρόλα τα κοινά χαρακτηριστικά.

Το ρεύμα του συμβολισμού ίσως χαρακτήριζε καλύτερα στον Debussy, καθώς πρότεινε ιδέες και έννοιες, χρησιμοποιώντας σύμβολα, που γινόταν ευκολότερα κατανοητές αν εξεταζόταν μέσα σ ένα πλαίσιο εσωτερικής ενδοσκόπησης. Πολλά είδη εξωευρωπαϊκής τέχνης ενέπνευσαν τους δημιουργούς του κινήματος. Έτσι, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τυχαίο γεγονός το ρόλο που έπαιζαν στη μουσική του Debussy οι μουσικές άλλων λαών ούτε το γεγονός ότι ο συνθέτης έκανε μεγάλα



βήματα στη συνθετική του πορεία με έργα τα οποία στηρίζονταν σε ποιήματα συμβολιστών π.χ. το *Πρελούδιο για το Απομεσήμερο ενός Φαύνου*, πάνω σε ποίημα του Stephane Mallarmé. Ο συμβολισμός στις εικαστικές τέχνες έφερε το ίδιο αποτέλεσμα με αυτό του Debussy στη μουσική, ανοίγοντας το δρόμο για τις καινοτομίες του 20ού αιώνα. Παρόλα αυτά όμως ο συνθέτης αντιμαχόταν έντονα τον Wagner, που ήταν ο κυριότερος εκπρόσωπος του κινήματος (Cox, 1987). Ίσως η αντιπάθεια αυτή να είναι ένας ακόμη λόγος που ο Debussy είναι περισσότερο γνωστός ως εμπρεσιονιστής παρά ως συμβολιστής.

Επιπλέον ο συνθέτης λάτρευε το νατουραλισμό, με τη μορφή που αυτός παρουσιάζεται στο λογοτεχνικό έργο του Emile Zola και διαπερνούσε τη μουσική του καθώς ήταν ο αντίθετος πόλος της δικής του συνθετικής προσέγγισης, που τον βοηθούσε όμως ν' αλληλοσυμπληρώνεται. Ο Zola πίστευε ότι ο μόνος τρόπος να διαπεραστεί η πραγματικότητα είναι η παρατήρησή της ενώ ο Debussy θεωρούσε ότι η πραγματικότητα έπρεπε να συνδυαστεί με τη φαντασία προκειμένου να λάμψει, δύο αντίθετες απόψεις που όμως οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα, καθώς και οι δύο αντλούσαν έμπνευση από την πραγματικότητα και μέσα από αυτή οδηγούνταν στη δημιουργία.

Μπορούμε λοιπόν να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο Debussy επηρέασε και επηρεάστηκε από κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα και από κάθε μορφή έκφρασης, Ίσως η αιτία της τόσο έντονης σύνδεσης του Debussy με την εμπρεσιονιστική ζωγραφική παρά με τη συμβολιστική λογοτεχνία στο μυαλό της κοινής γνώμης οφείλεται στο ακόλουθο γεγονός: Στα τέλη του 19ού αιώνα το Παρίσι ήταν η καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης και η *École supérieure des Beaux-Arts-Σχολή Καλών Τεχνών* αποτελούσε τόπο συνάντησης των κορυφαίων εμπρεσιονιστών ζωγράφων. Προς την αρχή του 20ού αιώνα η τέχνη της ζωγραφικής έγινε βασικό στοιχείο της σχολικής εκπαίδευσης, Όλα αυτά φανερώνουν τη έντονη επιρροή που ασκούσε πλέον η ζωγραφική του εμπρεσιονισμού και οι εικαστικές τέχνες στη γαλλική κουλτούρα. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο λοιπόν, οι Γάλλοι θεωρούσαν δεδομένη τη σύνδεση του κορυφαίου τους συνθέτη με το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής (Roberts, 1996).

Μπορεί οι εικαστικές τέχνες να είχαν εφοδιάσει τον συνθέτη με πολλά ερεθίσματα, όμως στις αρχές του 20ού αιώνα ο Debussy είχε κουραστεί να είναι το μόνιμο παράδειγμα των μελετητών της τέχνης για την αλληλεπίδραση της μουσικής με τη ζωγραφική. Το 1905, ο συνθέτης στέλνει στον εκδότη του από το αγγλικό

θήρετρο του Eastbourne, όπου είχε απομονωθεί για να συνθέσει, τα εξής: «Τι υπέροχο μέρος για να δουλέψει κανείς! Κανένας θόρυβος, κανένα πιάνο... Κανένας μουσικός να μιλάει για ζωγραφική και κανένας ζωγράφος να μιλάει για μουσική» (Roberts, 1996, σ.144).

Ο Debussy δημιούργησε μια δική του, διαφορετική μουσική και ανακάλυψε ένα νέο είδος «ελεύθερης μουσικής», που συμβάδιζε με την ελευθέρια έκφρασης, που είχε πλέον καθιερωθεί στις εικαστικές τέχνες. Απελευθέρωσε την κλασσική ευρωπαϊκή μουσική από τη γραμμική της λογική. Χρησιμοποίησε τις συγχορδίες με τέτοιο τρόπο ώστε να τον ικανοποιούν ηχητικά, αδιαφορώντας για τους κανόνες της αρμονίας και τη λειτουργία τους. Ο συνθέτης έδινε στην κάθε συγχορδία πλήρης αυτονομία και τη χρησιμοποιούσε σαν σημαντικό δομικό στοιχείο της σύνθεσης, και όχι σαν ένα απλό κρίκο της αρμονικής αλληλουχίας. Πίστευε ότι η κλασσική παράδοση έδινε περισσότερο βαρύτητα στις αρμονικές σχέσεις μεταξύ των συγχορδιών παρά στο ηχητικό περιεχόμενο της κάθε συγχορδίας, που ο ίδιος το σεβόταν απόλυτα. Άνοιξε το δρόμο για την αποδέσμευση από το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος, αφήνοντας σε αρκετά έργα τη τονικότητα ακαθόριστη, χωρίς όμως να γράφει ατονική μουσική. Επιπλέον έδωσε ιδιαίτερη βάση στους χρωματισμούς μέσα στα έργα του, χρησιμοποιώντας τους ως θεμελιώδεις συστατικό της συνθετικής του γραφής (Griffiths, 1993).

Η αξία της μουσικής του Debussy δύσκολα γινόταν κατανοητή στους σύγχρονους του συνθέτες καθώς ήταν εξαιρετικά εύκολη στο άκουσμα. Θεωρούσαν την ηχητική ευκολία των έργων του αποτέλεσμα άγνοιας ενώ στην πραγματικότητα ήταν αποτέλεσμα της σαφήνειας που ο Debussy κατάφερνε να δώσει στα έργα του. Ο συνθέτης, χρησιμοποιώντας το ρυθμό, τις έντεχνες ενορχηστρώσεις που απαλύνουν τις απρόσμενες διαφωνίες, έδινε στο αποτέλεσμα του πλήρη ηχητική αρμονία (Small, 1983). Επιπλέον, οι καινοτομίες του συνθέτη αντλούσαν στοιχεία από τις επιδράσεις της γαλλικής γλώσσας και ποίησης, ιδιαίτερα στο χαρακτήρα και στο μήκος του ήχου που αντιτίθεται έντονα στον ισχυρό μετρικό και ρυθμικό τονισμό που επικρατούσε μέχρι τότε (Salzman, 1983).

Ο ίδιος ο συνθέτης θεωρούσε τη μουσική του ένα μείγμα από ρυθμούς και χρώματα και πίστευε ότι ο κάθε συνθέτης πρέπει ν' ακούσει και ν' αντιλαμβάνεται τη μουσική σαν ένα μικρό παιδί. Αν η άποψη του αυτή εξεταστεί ως συνθετικό κίνητρο, δεδομένου ότι η τέχνη της μουσικής είναι έντονα κατευθυνόμενη από τις ευαισθησίες του ανθρώπου-δημιουργού, καθιστά ευκολότερη την κατανόηση της μουσικής του

Debussy, κάνοντας φανερή μια φυσική τάση προς το «οικείο». Καμία τέχνη δεν έχει συναισθηματικότερη προέλευση από τη τέχνη του C. Debussy. Όπως χαρακτηριστικά έλεγε: «Ο πρώτος στόχος της (γαλλικής) μουσικής είναι να προσφέρει ευχαρίστηση...» (Gatti, 1921, σ.430).

### 3.Satie-Debussy

#### Η σχέση των δύο μουσικών μέσα στη ζωή της Μονμάρτης

Ο Satie αγαπούσε και θαύμαζε του Debussy. Ο τόπος συνάντησης των δυο αντρών δεν ήταν το *Conservatoire-Ωδείο*, στο οποίο και οι δύο ήταν σπουδαστές κατά τη διάρκεια των χρόνων 1879-1884. Είναι πιθανότερο η πρώτη τους συνάντηση να πραγματοποιήθηκε στην Edmond Bailly's Librairie de l'Art Independant, όπου ήταν σημείο εστίασεως των «εσωτεριστών» μεταξύ των οποίων οι συμβολιστές ποιητές Mallarme, Regnier και οι ζωγράφοι Redon και Toulouse-Lautrec. Οι δύο άντρες χρησιμοποιούσαν για τις συζητήσεις τους ένα μικρό δωμάτιο πάνω από το καμπαρέ *Auberge du Clou* (Orledge, 2008).

Ο Satie άσκησε έντονη επιρροή στη τεχνική και την αισθητική του Debussy. Προσπάθησε να τον απελευθερώσει από τις ακαδημαϊκές του μουσικές εμπειρίες και να τον ωθήσει να φτιάξει τη δική του μουσική. Συνήθιζε να φέρνει ως παράδειγμα τον τρόπο που ο Toulouse-Lautrec, ο Cezanne και οι υπόλοιποι ζωγράφοι της περιόδου εμπνέονταν και δημιουργούσαν, γεγονός που φανερώνει την επιρροή που ασκούσε πάνω του η τέχνη της ζωγραφικής. Όπως έλεγε ο ίδιος: «Γιατί να μην χρησιμοποιούμε τις μεθόδους που υιοθετούνται από τον Monet, τον Cezanne, τον Lautrec κτλ.? Τίποτα πιο απλό! Αυτό δεν είναι έκφραση?.....» (Myers, 1968, σ. 37). Αποτέλεσμα της επιρροής του Satie ήταν η μελοποίηση του ποιήματος του Hyspa *La Belle au bois dormant-Η Όμορφη που κοιμάται στα ξύλα* από τον Debussy τον Ιούνιο του 1980, χρησιμοποιώντας το μουσικό ύφος των καμπαρέ, ακολουθώντας ίσως τις συμβουλές του Satie για απομάκρυνση από τον «Βαγκνερισμό» (Whiting, 1996).

Και ο Satie όμως επηρεάστηκε αρκετά από τον Debussy. Θεωρούσε ότι το έργο *Πελλέας και Μελισσάνθη* αγγίζει την τελειότητα και υποστήριζε ότι τίποτα καλύτερο δεν μπορεί να γραφτεί προς αυτή την κατεύθυνση. Ωστόσο, όταν ο Satie έγινε διάσημος, οι σχέσεις των δύο ανδρών ψυχράθηκαν. Η επανασύνδεση ήρθε λίγο πριν το θάνατο του Debussy (Satie, 1990).

#### 4. Henri Toulouse-Lautrec

##### Ο καλλιτέχνης της νύχτας των καμπαρέ

Ο Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) ήταν ένας αριστοκράτης που απαρνήθηκε την καταγωγή του και επέλεξε να ζήσει ως ένας μποέμ καλλιτέχνης, παραδομένος στα πάθη του. Η οικογένειά του ενθάρρυνε την ενασχόλησή του με το σχέδιο και τη ζωγραφική (ερασιτεχνικά) αλλά η αποκοπή του από τους αριστοκρατικούς κύκλους σήμανε την αρχή της λαμπρής καριέρας του, καθώς ο ζωγράφος έγινε κυρίως γνωστός για τις αφίσες του, που τις χρησιμοποιούσε ως μέσο διαφήμισης των παραστάσεων των καμπαρέ, προκειμένου να κερδίσει χρήματα (Harris, 1994). Καθώς οι αίθουσες χορού και τα καμπαρέ ήταν τα μέρη που ξόδευε το μεγαλύτερο μέρος της καθημερινότητάς του, ήταν αναμενόμενο η μουσική και ο χορός της νυχτερινής ζωής της Μονμάρτης ν' ασκούν έντονη επιρροή πάνω του και να καθρεπτίζονται στα περισσότερα έργα του. Οι ήρωες και οι θεοί του Toulouse-Lautrec ζούσαν μέσα στα café-chantants. Ενδιαφερόταν κυρίως για τους ηθοποιούς των παραστάσεων βαριετέ, τις χορεύτριες των καμπαρέ και τις γυναίκες των πορνείων της εποχής, που τις απεικόνιζε με τρόπο κάθε άλλο παρά πορνογραφικό, δείχνοντας ιδιαίτερο σεβασμό στο γυναικείο φύλο. Επιπλέον, η σωματική του αναπηρία του επέτρεπε να ζωγραφίζει κυρίως καθιστός, γεγονός που τον έκανε ν' αποφεύγει τα τοπία και να προτιμάει τους κλειστούς χώρους (Huisman & Dortu, 1968).

Η τέχνη του χορού έπαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική του H. Toulouse-Lautrec. Οι χορευτικές σκηνές των καμπαρέ ήταν ένα από τα αγαπημένα θέματά του όπως και οι απεικονίσεις των χορευτριών της εποχής, όπου προσπαθούσε να μη δημιουργήσει πορträίτα αλλά ν' αποδώσει το μεγαλείο της κίνησης. Με τη ζωγραφική, ο καλλιτέχνης κατάφερε να ζήσει τη χαρά του χορού, καθώς η αναπηρία του δε του επέτρεπε να κινηθεί έντονα. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του 1890 το αρχικό του ενδιαφέρον μειώθηκε. Το can can δεν τον ενέπνεε πια και σταματούσε να ζωγραφίζει με το πρώτο άκουσμα της χαρακτηριστικής μουσικής. Άρχισε να επικεντρώνεται στις χορεύτριες, και κυρίως στο βλέμμα τους, παραπονούμενος ότι πολλές φορές έχουν τα μάτια τους κλειστά (Neret, 1995). Στους πίνακες «Χορός στο Moulin de Gallet (1889)», «Χορός στο Moulin Rouge (1890)», «Δυο Γυναίκες χορεύουν βαλς (1892)» απεικονίζονται οι αίθουσες χορού στο σύνολό τους και

μεγάλο μέρος των θαμώνων να χορεύει ενώ αντίθετα στους μεταγενέστερους πίνακες «Loie Fuller (1893)», «Κονφετί (1894)», «May Milton (1895)» ο ζωγράφος επικεντρώνει την προσοχή του σε μία μόνο χορεύτρια (Harris, 1994).

Καθοριστική για την καριέρα του αλλά και για τη ζωή του υπήρξε η σχέση του με τον Aristide Bruant (1851-1925). Όταν το 1892 ο Bruant κλήθηκε να εμφανιστεί στο café *Ambassadeurs*- *Οι Πρέσβεις* στα Champs-Élysées, ζήτησε από τον Toulouse-Lautrec να σχεδιάσει την αφίσα της παράστασης. Αυτή ήταν η αρχή μιας λαμπρής συνεργασίας: η καυστικότητα του Bruant σε συνδυασμό με τον ριζοσπαστικό αλλά ταυτόχρονα απλό τρόπο που χρησιμοποιούσε ο Toulouse-Lautrec στη ζωγραφική του ήταν τα χαρακτηριστικά που τους έκαναν πρωταγωνιστές της παρισινής ψυχαγωγίας (Thomson, 2005). Επιπλέον, μεταξύ των χρόνων 1885-1890, ο Toulouse-Lautrec εικονογράφησε πολλές μπαλάντες του τραγουδοποιού που αναφερόταν σε περιοχές του Παρισιού, χρησιμοποιώντας απεικονίσεις γυναικών των πορνείων. Στις εικόνες αυτές συνήθιζε να δίνει ομώνυμους τίτλους με τις μπαλάντες του Bruant (Novotny, 1969).



Φωτ. 7. *Ambassadeurs: Aristide Bruant*, Henri de Toulouse-Lautrec, λιθογραφία με έξι χρώματα, ιδιωτική συλλογή.

Ο Aristide Bruant ήταν ο μόνος τραγουδοποιός που κατέφερε να προσεγγίσει σε τόσο μεγάλο βαθμό τις λαϊκές τάξεις, παρόλο που δεν προερχόταν απ' αυτές. Ο Bruant ήταν γνωστός δανδής της εποχής του, αλλά αποφάσισε ξαφνικά ν' αλλάξει την κοσμοθεωρία του και κατά συνέπεια το μουσικό του ύφος. Ντυμένος όπως εμφανίζεται στις αφίσες του Toulouse-Lautrec, ξεκίνησε να τραγουδάει για τις φτωχογειτονιές του Παρισιού, περιγράφοντας ιστορίες μικροαπατεώνων και άστεγων. Η κάθε του εμφάνιση ήταν ένα μείγμα μουσικής, τραγουδιού και θεατρικής πρόζας, που τον έφερνε ακόμη πιο κοντά στα λαϊκά στρώματα. Η «αυθεντικότητα» και η ικανότητα του αυτή να συνδυάζει τις διάφορες τέχνες με τέτοιο τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να είναι προσιτό σε όλους τον έκανε, πέρα από ένα διάσημο λαϊκό τραγουδιστή, έναν ιδιοφυή καλλιτέχνη (Gendron, 2002).

Η καλλιτεχνική συνεργασία μεταξύ Toulouse-Lautrec και του Bruant αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα μεθοδικής καλλιέργειας της μουσικής φήμης προκειμένου να επιτευχθεί η καθιέρωση ενός καλλιτέχνη. Η συνεργασία αυτή, που ξεκίνησε το 1882, με αφορμή την εμφάνιση του Bruant στο *Ambassadeurs*, έλαβε χώρα γιατί αυτός όχι μόνο εκτιμούσε το ταλέντο του Toulouse-Lautrec αλλά θεώρησε ότι μια συνεργασία ανάμεσα τους θα ήταν ιδιαίτερα ωφέλιμη για την εικόνα που ήθελε να προβάλλει ο τραγουδοποιός ως σατιρικός κωμικός καθώς ο Toulouse-Lautrec, με την έντονη άρνηση που έδειχνε στις αριστοκρατικές του ρίζες και στο πλούσιο οικογενειακό του περιβάλλον και με την επιλογή ηρώων της παρισινής ζωής των καμπαρέ ως πρωταγωνιστές της ζωγραφικής του, ενδυνάμωνε την εικόνα αυτή (Thomson, 2005).

Ένα άλλο σημαντικό πρόσωπο της νυχτερινής μουσικής της Μονμάρτης που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Toulouse-Lautrec ήταν η Yvette Guilbert (1865-1964), τραγουδίστρια των καμπαρέ που ήταν γνωστή για τον τρόπο που ερμήνευε τα τραγούδια της (τα μισοτραγουδούσε-μισοέλεγε χρησιμοποιώντας μια μορφή πρόζας). Η Yvette εμφανίζεται σε πολλούς πίνακες του ζωγράφου την χρονική περίοδο 1892-1894, και αποτελεί το θέμα πολλών λιθογραφιών του. Επιπλέον, ο Toulouse-Lautrec εικονογράφησε δύο ποιήματα του κοινού τους φίλου και ποιητή Maurice Donnay (1859-1945), τα οποία τραγουδήθηκαν από την Guilbert, το *Jeune Homme triste-Θλιμμένος νεαρός* και το *Eros vanné-Ξεθεωμένος Έρωτας*. Τέλος, ο Toulouse-

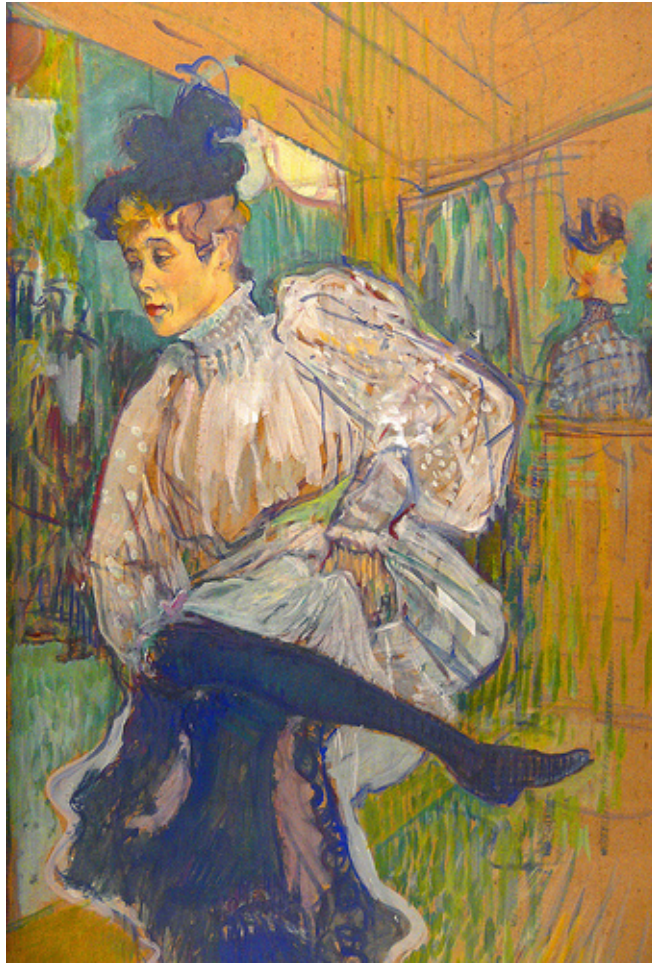
Lautrec και η Guilbert έπαιρναν μεγάλη ευχαρίστηση μέσα από τη δημιουργική τους συνεργασία στη τέχνη της κεραμικής: ο Toulouse-Lautrec συχνά αναπαριστούσε μέρη του σώματός της και αυτή έγραφε πάνω σε αυτά πριν από το ψήσιμο των κεραμικών (Huisman & Dortu, 1968).



Φωτ. 8. *Yvette Guilbert chantant 'Linger, Longer, Loo'*, 1894, Henri Toulouse-Lautrec, Λάδι σε χαρτόνι, Musee Pouckine des Arts Plastiques.

Πολλές χορεύτριες των καμπαρέ έγιναν γνωστές και έμειναν στην ιστορία εξαιτίας της ζωγραφικής του Toulouse-Lautrec. Για τη διάσημη χορεύτρια του *Moulin Rouge* Jane Avril (1868-1943) δημιούργησε τέσσερις αφίσες. Τον συνέπαιρνε ο προκλητικός της χορός και η χάρη των κινήσεων της. Τους ένωνε μια δυνατή φιλική σχέση και συχνά ο Toulouse-Lautrec εμφανιζόταν περίεργες ώρες μπροστά στην πόρτα της προκειμένου να τη ζωγραφίσει. Ήταν ο μοναδικός ζωγράφος που κατάφερε να απεικονίσει πειστικά την πλαστικότητα των κινήσεων της.





Φωτ. 9, *Jane Avril dansant*, 1892, Henri Toulouse-Lautrec, Ελαιογραφία σε χαρτόνι, Musee d'Orsay.

Η απεικόνιση μιας άλλης χορεύτριας, της Louise Weber (1866-1929), ήταν ένα σημαντικό βήμα για την αναγνωρισιμότητα του ζωγράφου. Το 1891 το *Moulin Rouge* του ανάθεσε τον σχεδιασμό μιας αφίσας για τη διαφήμιση της *La Goulue-Απληστη* όπως αυτή ήταν γνωστή εξαιτίας της άσωτης συμπεριφοράς της και των ατέλειωτων επιθυμιών της. Η *Goulue* ήταν διάσημη για την τεράστια ευλυγισία με την οποία χόρευε το *chahut* ( μια παραλλαγή του καν καν) και ήταν η βασίλισσα της σεξουαλικότητας της Μονμάρτης. Ο Toulouse-Lautrec, μαγεμένος από τις χορευτικές της δυνατότητες την είχε παρακαλέσει να του ποζάρει αλλά αυτή του αρνήθηκε. Η ευκαιρία του δόθηκε όταν το *Moulin Rouge* την προσκάλεσε να χορέψει το *grand quadrille-μεγάλη καντριλίλια* και ανέθεσε στο ζωγράφο το σχεδιασμό της αντίστοιχης διαφημιστικής αφίσας.





Φωτ. 10. *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891, Henri Toulouse-Lautrec, Λιθογραφία με τέσσερα χρώματα, Ιδιωτική συλλογή.

Μια από τις πιο διάσημες χορεύτριες αλλά και από τις πιο ενδιαφέρουσες φυσιογνωμίες της εποχής, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Toulouse-Lautrec ήταν η Mary Louise Fuller (1862-1928), γνωστή και ως Loie. Η Loie, σε ηλικία τεσσάρων ετών, είχε πρωτοεμφανιστεί στην θεατρική παράσταση *Was she right? - Ήταν σωστή;* στο Σικάγο. Στην ηλικία των δεκαέξι, συμμετείχε σε πλήθος παραστάσεων βαριετέ αλλά αρκετά απογοητευμένη από τις εμπειρίες που είχε αποκτήσει, παράτησε το θέατρο και άρχισε μαθήματα φωνητικής. Το 1889, άρχισε να δημιουργεί τα δικά της θεάματα στη Νέα Υόρκη, τα οποία οι κριτικοί της εποχής έβρισκαν χαριτωμένα, εξαιτίας των κωμικών χορευτικών της κινήσεων, αν και τη χαρακτήρισαν ως κακή τραγουδίστρια.

Τον Οκτώβριο του 1892, η χορεύτρια μαζί με τη μητέρα της φτάνουν στο Παρίσι, όπου η ανεκτικότητα της πόλης σε καλλιτεχνικούς πειραματισμούς δίνει

μεγάλη ώθηση στην καριέρα της. Οι εμφανίσεις της περιλαμβάνουν χρώματα, φως και κίνηση, και τα αποτελέσματα είναι καλλιτεχνικά άρτια, καθώς έχει τη βοήθεια ειδικά καταρτισμένων τεχνικών σε θέματα φωτισμού και σκηνικών. Η καινοτομία των εμφανίσεων της έγκειται στα κοστούμια που χρησιμοποιεί και στα εφέ με καθρέπτες που δημιουργούν οπτικές ψευδαισθήσεις.

Η Loie αποτέλεσε είδωλο των Παριζιάνων και προκάλεσε το θαυμασμό πολλών συμβολιστών αλλά και άλλων ποιητών και καλλιτεχνών της εποχής όπως ο Rodin, ο Toulouse-Lautrec, ο Cheret, ο Mallarmé κ.α. καθώς ανακάλυψε και οδήγησε στην επιτυχία ένα είδος ιδιαίτερα πολύπλοκων παραστάσεων, όπου εκμεταλλευόταν τις δυνατότητες των χρωμάτων σε συνδυασμό με τον ηλεκτρικό φωτισμό, τα είδωλα των καθρεπτών και την πλαστικότητα των κινήσεών της. Ο Toulouse-Lautrec είχε δημιουργήσει μία σειρά λιθογραφιών με πρωταγωνίστρια τη Loie, τις οποίες ράντιζε με χρυσόσκονη (η χρήση της οποίας ήταν πρωτοποριακή στη τέχνη της λιθογραφίας) για ν'αντανακλούν το φως, προκειμένου να δημιουργείται η ίδια αίσθηση που δημιουργούσε και το μεταξωτό φουστάνι της χορεύτριας όταν στροβιλιζόταν κάτω από τα φώτα της σκηνής (Christout & Palfy, 1988).



Φωτ. 11. *Loie Fuller aux Folies-Bergère*, 1892, Henri Toulouse-Lautrec, Αφίσα-Κραγιόν σε χαρτόνι, Musée Toulouse-Lautrec.

Μέσα από την αναφορά στους κύριους πρωταγωνιστές της ζωγραφικής του Toulouse-Lautrec, διακρίνουμε την αγάπη του για πολυτάλαντους, δημιουργικούς ανθρώπους, έντονα παραδομένους στα πάθη τους και ενταγμένους στον υπόκοσμο του Παρισιού. Ίσως με την εμμονή του στις επιλογές ανθρώπων τέτοιου είδους, ο ζωγράφος θέλησε να δείξει την αποστροφή του ως προς την αριστοκρατική τάξη, αλλά και να δοξάσει τον κόσμο της Μονμάρτης που τον ενέπνευσε. Επιπλέον μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Toulouse-Lautrec δεν ζωγράφιζε πορträίτα αλλά προσπαθούσε να αποδώσει όλη την αίγλη των θεαμάτων της εποχής, που ήταν άκρως διακαλλιτεχνικά καθώς συνδύαζαν τη μουσική με το χορό και τη θεατρική πρόζα, αποτελώντας πρόδρομο των σύγχρονων θεατρικών παραστάσεων (Harris, 1994).

## VI. Η αισθητική του μποεμισμού

Ένα από τα πιο σημαντικά θέματα της κοινωνιολογίας της μουσικής είναι ο τρόπος που η μουσική επιδρά στη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας των ανθρώπων καθώς ο καθένας από εμάς επιλέγει τη μουσική που νομίζει ότι αρμόζει στην ιδιοσυγκρασία του και στον τρόπο ζωής του. Αρκετές φορές παρατηρούμε να συμβαίνει και το αντίστροφο: επιλέγουμε τρόπο συμπεριφοράς, ομιλίας, ντυσίματος που να ταιριάζει στα μουσικά μας ακούσματα. Η μουσική μπορεί να προκαλέσει ομαδοποίηση σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο (DeNora, 2003).

Η αλληλεπίδραση αυτή ήταν ιδιαίτερα φανερή στην Belle Époque, καθώς προκάλεσε την καθιέρωση του «μποεμισμού», μιας αισθητικής που επεκτάθηκε στο ντύσιμο των ανθρώπων που την ασπάστηκαν, στη διασκέδασή τους, γενικότερα στο τρόπο ζωής τους και ονομάτισε μια ολόκληρη εποχή.

Η μόδα λοιπόν των «μποέμ», που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις τέχνες της Belle Époque, άρχισε να γίνεται εμφανής γύρω στο 1840, κυρίως από τους *Jeunes-France-Nέοι-Γαλλία*, όπως αυτοαποκαλούνταν οι ίδιοι. Η αφορμή, αν όχι η αιτία, συνάντησης των νέων αυτών καλλιτεχνών και της δημιουργίας του κύκλου των μποέμ ήταν η αλλαγή των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών της εποχής, ως προς τον τομέα της τέχνης. Οι οικονομικές δυσχέρειες που προκλήθηκαν το 1840 από την έλλειψη υποστήριξης της χρήσης μοντέρνων πρακτικών καλλιτεχνικής δημιουργίας από τα αριστοκρατικά σαλόνια, ανάγκασαν τους καλλιτέχνες να αναζητήσουν αλλού φιλόξενους χώρους για τις συζητήσεις τους στη γειτονιά της Μονμάρτης. Ο

μποέμικος τρόπος ζωής βρήκε διόδους έκφρασης μέσα από το ντύσιμο, τις γιορτές και κυρίως την περιφρόνηση των υψηλών κοινωνικών τάξεων. Οι νέοι του κύκλου αυτού έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση στο ντύσιμο με έντονα μεσαιωνικά στοιχεία, επιθυμώντας να δείξουν τη νοσταλγία τους για το ρομαντισμό του παρελθόντος, κάπνιζαν και έπιναν, επιθυμώντας ν' απομακρυνθούν για λίγο από την πραγματικότητα (Bourdieu, 2006).

Όσον αφορά την αισθητική του μποεμισμού, μπορούμε να πούμε ότι έδειξε την αναγκαιότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα για την εμφάνιση μορφών τέχνης που προέκυπταν μέσα από την καθημερινότητα και μέσα από τις πολιτικές, θρησκευτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν. Μέσα στα πλαίσια του μποεμισμού, καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν λαϊκότερους τρόπους έκφρασης, κατάφεραν να γίνουν αποδεκτοί (Gendron, 2002).

Στα πλαίσια της υιοθέτησης λαϊκότερων τρόπων έκφρασης, η βιομηχανία της δημοφιλούς (ποπ) μουσικής άρχισε δειλά-δειλά να εμφανίζεται στο προσκήνιο. Στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η κουλτούρα της ποπ αναμείχθηκε με τη τέχνη και τη λογοτεχνία των καμπαρέ, μέσα από μια μη εσκεμμένη διαδικασία σύνθεσης τεχνών διαφορετικής ποιότητας. Μέχρι τα μέσα περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη, η αντίθεση μεταξύ της χαμηλής/λαϊκής και της υψηλής κουλτούρας ήταν έντονη, καθώς αναμφισβήτητα η κουλτούρα της κάθε τάξης αντικατόπτριζε την κοινωνικοοικονομική της θέση. Μέσα στα καμπαρέ τα όρια των τάξεων άρχισαν να γίνονται δυσδιάκριτα καθώς στον κύκλο των μποέμ ανήκαν και άντρες των επιφανών κοινωνικά τάξεων, που ένιωθαν έντονα την ανάγκη για ελευθερία έκφρασης.

Έτσι λοιπόν δίπλα στη ζωγραφική, στη μουσική, στη λογοτεχνία και το θέατρο, άρχισε ν' αναπτύσσεται μεγάλη ποικιλία εναλλακτικών μορφών τέχνης, στα πλαίσια κυρίως των παραστάσεων βαριετέ. Τα αποτελέσματα των μορφών αυτών δεν αντιμετωπίζονταν όπως τα έργα της «υψηλής» τέχνης, που εκτίθονταν σε γκαλερί, καλλιτεχνικά σαλόνια και περιοδικά ποίησης. Η διάκριση αυτή δεν είχε μόνο κοινωνικές ρίζες αλλά προέκυπτε και από τη χρήση διαφορετικών πρακτικών από άποψη αισθητικής.

Η ανάμειξη καλλιτεχνών και κατά συνέπεια και τρόπων δημιουργίας μέσα στα καμπαρέ, σε καμιά περίπτωση δε συμβάδιζε με έλλειψη της ποιότητας. Ιδιαίτερα στο καμπαρέ *Chat Noir* και σε όσα δημιουργήθηκαν μετέπειτα έχοντάς το ως πρότυπο, το ποπ τραγούδι βοήθησε ιδιαίτερα την ανάπτυξη της ποίησης και των εικαστικών τεχνών καθώς το κοινό, που συσσωρευόταν στους χώρους αυτούς

προκειμένου ν' ακούσει μουσική και να παρακολουθήσει τα σατιρικά σόου, ερχόταν αναγκαστικά σε επαφή με τα εκθέματα και τα ποιήματα, οι δημιουργοί των οποίων δε θα μπορούσαν να συγκεντρώσουν από μόνοι τους τον αντίστοιχο αριθμό ατόμων. Έτσι, ένα από τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των καμπαρέ ήταν η δημιουργία ενός εναλλακτικού κοινού για τους μοντέρνους ποιητές και καλλιτέχνες κάθε είδους που ακολούθησαν (Gendron, 2002).

## VII. Ανακεφαλαίωση

Μέσα στα καμπαρέ και τα *café-chantants* της Belle Époque γεννήθηκε ένα πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη της διακαλλιτεχνικότητας. Η φιλοδοξία του ιδιοκτήτη του *Chat Noir* είχε πολύ σημαντική συμβολή στη γενικότερη ανάπτυξη των τεχνών στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς προώθησε τη δημιουργία ενός διακαλλιτεχνικού περιβάλλοντος στο οποίο συναντώνται διαφορετικοί καλλιτέχνες και διαφορετικές απόψεις, που όπως είναι επόμενο, αλληλοεπηρεάζονται. Ανεξάρτητα από το ενδιαφέρον που παρουσίαζαν τα αποτελέσματα αυτής της αλληλεπίδρασης, δημιουργήθηκε ένα πρόσφορο έδαφος για την έκφραση του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά. Επιπλέον, μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον ο καθένας μπορούσε να πειραματιστεί, αλλάζοντας καλλιτεχνικές ταυτότητες και μέσα δημιουργίας. Ο ζωγράφος μπορούσε να γίνει γλύπτης, ο ποιητής φωτογράφος. Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον αναπτύχθηκαν συζητήσεις αισθητικών προβληματισμών που βοήθησαν τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες να ξεπεράσουν αισθητικές συμβάσεις της εποχής και βοήθησαν το κοινό τους ν' αντιληφθεί το ρόλο της τέχνης από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Η αναζήτηση της διακαλλιτεχνικότητας βρίσκονταν πάντα στις προθέσεις των καλλιτεχνών κάθε είδους αλλά από τα μέσα της δεκαετίας του 1890 και έπειτα υφίσταται πλέον μια συνειδητή αλλαγή στον κόσμο της τέχνης και κατά συνέπεια και στους καθηγητές τέχνης, οι οποίοι προσπαθούν να ξεφύγουν από τον ακαδημαϊκό πρότυπο και να δημιουργήσουν έχοντας στο μυαλό τους τη δράση και τη θέση του έργου τέχνης στον κόσμο. Αυτό βέβαια απαιτεί άριστη θεωρητική κατάρτιση σε θέματα ποικίλου περιεχομένου, όπως το φύλο, η κοινωνία, η θρησκεία, η ανθρωπολογία κτλ. χωρίς όμως όλο αυτό το θεωρητικό υπόβαθρο να είναι ξεκομμένο από την καλλιτεχνική δημιουργία. Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, πολλοί νέοι

καλλιτέχνες, παρόλο που δεν εμβαθύνουν, ξεπερνούν με ριζοσπαστικό τρόπο τα όρια μεταξύ των διάφορων καλλιτεχνικών και επιστημονικών πεδίων, έτσι ώστε οι θεωρητικές σπουδές να βοηθούν και να προωθούν τις πρακτικές και το αντίστροφο.

Ένα τέτοιο λοιπόν περιβάλλον, όπως αυτό του *Chat Noir*, είναι ο στόχος και το όνειρο δημιουργικών ανθρώπων, οι οποίοι δεν ανέχονται περιορισμούς και συμβάσεις στις σκέψεις και στις πράξεις τους. Πολύ συχνά εμείς οι ίδιοι θέτουμε εμπόδια στη φαντασία και στη δημιουργικότητά μας, τα οποία μόνοι μας προσπαθούμε να ξεπεράσουμε. Μια αισθητική και καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση που δίνει έμφαση στη διακαλλιτεχνικότητα –όπως θ' εξεταστεί παρακάτω- μπορεί να ενθαρρύνει ένα μεγάλο μέρος αυτής της προσωπικής προσπάθειας (Becker, 2004).



Φωτ.11. *Grande Loge*, 1896, Henri Toulouse-Lautrec, Ζωγραφική σε χαρτόνι, Ιδιωτική συλλογή.

## Κεφάλαιο 3

### *Η διακαλλιτεχνικότητα σήμερα: Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις και τρόποι καλλιτεχνικής δημιουργίας*

*Το χρώμα είναι το πληκτρολόγιο, τα μάτια είναι τα σφυριά, η ψυχή είναι ένα πιάνο με πολλές χορδές. Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που παίζει, αγγίζοντας το ένα πλήκτρο μετά το άλλο, για να προκαλέσει τις δονήσεις στην ψυχή.*

*Wassily Kandinsky (Brunh, 2001, σέλ 552)*

Η χρήση της έννοιας της διακαλλιτεχνικότητας είναι αρκετά διευρυμένη, τόσο στη μουσική όσο και σε άλλα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και γενικότερα στη καλλιτεχνική εκπαίδευση. Η μουσική έχει παίξει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας κουλτούρας που στηρίζεται κυρίως σε εικόνες, καθώς επηρεάζει σημαντικά το συναισθηματικό κόσμο του κάθε ανθρώπου, και κατά συνέπεια και της εκάστοτε κοινωνίας, παρόλο που δεν γίνεται οπτικά κατανοητή (Holsopple, 2003). Ωστόσο ακόμη δεν έχει αρθεί πλήρως η αντίληψη ότι η διακαλλιτεχνικότητα δεν είναι μια εσκεμμένη διαδικασία αλλά μια αναγκαία προσέγγιση που διευκολύνει τη σφαιρική κατανόηση της τέχνης. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, θέλοντας κυρίως να κατανοήσουμε τη σχέση μουσικής-εικαστικών τεχνών, θα αναφερθούμε σε απόψεις και τάσεις που αποδεικνύουν την ύπαρξη του διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας, παραθέτοντας παραδείγματα καλλιτεχνών που δημιούργησαν βάσει αυτής. Στη συνέχεια θα επεξηγήσουμε τον όρο «συναισθησία», που δικαιολογεί την αυθόρμητη επιδίωξη του διακαλλιτεχνικού τρόπου δημιουργίας (Brunh, 2001). Τέλος θα εξεταστούν τα φαινόμενα της προγραμματικής μουσικής, της μουσικής «ekphrasis» και του μουσικού συστήματος *Color music*, προκειμένου να γίνει ευκολότερα κατανοητός ο τρόπος σύνδεσης των οπτικών ερεθισμάτων με των ακουστικών.

## **I. Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις καλλιτεχνών μέσα σε πλαίσια παραγωγικής δημιουργίας.**

Τα αισθητήρια όργανά δεν λαμβάνουν μεμονωμένες εικόνες ή ήχους αλλά δημιουργούν σύνολα ερεθισμάτων. Τα χαρακτηριστικά των συνόλων αυτών είναι η συνοχή και η συνέχεια. Το αυτί όπως και το μάτι τείνουν να κατασκευάζουν νοητές ομάδες (τις επονομαζόμενες στη μουσική «φράσεις»), τα συστατικά στοιχεία των οποίων έχουν όμοια χαρακτηριστικά. Πολλά έργα τέχνης είναι δομημένα σύμφωνα με τις αρχές της ομοιότητας και της σύνδεσης των χαρακτηριστικών τους, ανεξάρτητα με το εάν οι καλλιτέχνες το έκαναν συνειδητά ή όχι (Okada, 2003). Και παρόλο που τα μουσικά μέσα δημιουργίας διαφέρουν ριζικά από τα εικαστικά, οι συνθέτες μπορούν με πολλούς τρόπους ν' ανταποκριθούν σ' ένα οπτικό ερέθισμα ή να παρουσιάσουν εκ νέου μια οπτική εικόνα: Μεταφέροντας στη μουσική απόψεις της δομής και του περιεχομένου εικαστικών έργων ή παίζοντας με κάποια από τα πρωταγωνιστικά στοιχεία της οπτικής εικόνας (Bruhn, 2001).

Μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών δημιούργησαν βάσει αυτής της σχέσης και αναφέρθηκαν εκτεταμένα σ' αυτή. Όπως έχει διεξοδικά αναφερθεί παραπάνω, ο Debussy και ο Satie εμπνεύστηκαν από τα έργα των ζωγράφων της εποχής τους. Επίσης ο Delacroix έκανε σκέψεις πάνω στα έργα του, χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους. Για το θρησκευτικό κομμάτι του Bach, *Τα πάθη του Αγ. Ματθαίου* ο καθηγητής Herreweghe (Holsopple, 2003) έχει εκφράσει την άποψη ότι το έργο καθρεπτίζεται στη ζωγραφική του Rembrandt.

Ο Wassily Kandinsky (1866-1944), που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις οπτικές εικόνες που προκύπτουν μέσα από το άκουσμα των ήχων, συνήθιζε να συνδυάζει τα ηχοχρώματα των οργάνων με χρώματα π.χ. η τρομπέτα είναι το κίτρινο και το φλάουτο το ανοιχτό μπλε. Επιπλέον συνήθιζε να συμβολίζει με διαφορετικά χρώματα το άκουσμα των χαμηλών και των υψηλών περιοχών του ίδιου οργάνου, π.χ. η χαμηλή περιοχή του βιολιού συμβολίζεται με το πράσινο ενώ αντιθέτως με το κόκκινο (Bruhn, 2001). Ο ζωγράφος υποστήριζε ότι τα χρώματα παράγουν δονήσεις απευθυνόμενες στο πνεύμα και στη ψυχή των θεατών. Οι δονήσεις αυτές είναι ανάλογες με τις δονήσεις του ήχου αλλά και ανάλογες με τις δονήσεις της ανθρώπινης ψυχής. Οι παραγόμενες δονήσεις διαφορετικών οργάνων μαζί με τους ήχους του περιβάλλοντος, συνθέτουν ένα ενιαίο ηχητικό σύνολο (Kandinsky, 1996). Ένας καλλιτέχνης οφείλει



να σκέφτεται σφαιρικά και να δημιουργεί απευθυνόμενος στη ψυχή του θεατή, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τον ήχο και το χρώμα. Ο στόχος των καλλιτεχνών είναι η έκκληση και η διέγερση του εσωτερικού κόσμου των ανθρώπων. Αυτό δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω μιας μόνο τέχνης αλλά μέσω της διακαλλιτεχνικότητας (Bourdieu, 2006).



12. *Swing*, 1925, Wassily Kandinsky, Λάδι σε σανίδα, Tate Gallery of London.

## II. Συναισθησία

Η προαναφερόμενη προσέγγιση του Kandinsky οφείλεται σ' ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της διακαλλιτεχνικής δημιουργίας, στη «συναισθησία». Ο όρος απευθύνεται στον συσχετισμό των ερεθισμάτων που λαμβάνουμε από διαφορετικά αισθητήρια όργανα, μέσω της συναισθηματικής μας αντίληψης. Η συναισθησία θεωρείται από πολλούς ερευνητές ως μια έμφυτη ικανότητα (Bruhn,

2001) ενώ άλλοι πιστεύουν ότι μπορεί να καλλιεργηθεί και ν' αναπτυχθεί κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας (Okada, 2003).

Καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης της τέχνης, κάποιοι ζωγράφοι ισχυρίζονταν ότι μπορούν να «ακούσουν» τα χρώματα, μετατρέποντάς τα νοητά σε μουσικούς ήχους. Αντίστοιχα, κάποιοι συνθέτες είχαν το χάρισμα να βλέπουν χρώματα όταν άκουγαν συγχορδίες ή μουσικούς τόνους. Πολλά μουσικά ή εικαστικά έργα τέχνης έχουν δημιουργηθεί από καλλιτέχνες που μπορούν να τα αντιμετωπίσουν πολύπλευρα. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες αυτοί, αναφερόμενοι μέσα από το έργο τους σε μια δική τους πραγματικότητα, δεν μπορούν να έχουν από το κοινό την απαίτηση ν' αντιληφθεί την ακουστική εκδοχή ενός εικαστικού έργου ή αντίστοιχα την οπτική εκδοχή ενός μουσικού. Μπορεί η μουσική ν' αποτελεί μία γλώσσα επικοινωνίας αλλά δεν έχει την ικανότητα της απευθείας περιγραφής οπτικών εικόνων. Αρκετά χρήσιμο για την ευκολότερη αναγνώριση της πρωτότυπης καλλιτεχνικής πηγής έμπνευσης και –σε κάποιες περιπτώσεις- μίμησης, είναι η επαφή και η εξοικείωση του ακροατή με την πηγή αυτή. Έτσι διευκολύνεται η διαδικασία κατανόησης της σύνδεσης των δύο έργων τέχνης (Bruhn, 2001).

Επιπλέον, έχει παρατηρηθεί ότι συχνά χρησιμοποιούνται όροι ζωγραφικής ή ονομασίες χρωμάτων προκειμένου να γίνει η περιγραφή της δομής ενός μουσικού έργου ή να δοθούν πληροφορίες για την εκτέλεσή του. Η διαδικασία αυτή εντάσσεται στα πλαίσια του *photism*. Ο όρος αυτός περιγράφει τη διέγερση των οπτικών μας δεκτών από ερεθίσματα που προσλαμβάνουν οι άλλες αισθήσεις. Η «ακρόαση των χρωμάτων» και η «όραση των τόνων» είναι δύο από τα αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά του. Η «ακρόαση των χρωμάτων» που είναι πιο συνηθισμένη διεργασία, συνιστά την ικανότητα της αποδοχής χρωμάτων ή χρωματικών εντυπώσεων μέσω της ακρόασης έργων. Αντίστροφα, «η όραση των (μουσικών) τόνων» είναι η ικανότητα ακοής της μουσικής που προκύπτει μέσα από μια εικόνα ή η ανάκληση μουσικών φράσεων και ήχων μέσω μιας εικόνας. Η «ακρόαση των χρωμάτων» δεν περιλαμβάνει μόνο την ικανότητα σύνδεσης της όρασης με την ακοή αλλά απαιτεί και καλλιέργεια της φαντασίας. Για το λόγο αυτό έχει εκπαιδευτική και δημιουργική αξία (Okada, 2003).

Στα πλαίσια της συναισθησίας εντάσσεται και η ενστικτώδης αντίδραση του ανθρώπινου σώματος στο άκουσμα της μουσικής, που αποτελεί το πρώτο και πιο σημαντικό στοιχείο της τέχνης του χορού. Σύμφωνα με το Νίτσε (Nietzsche, 2008), στα πλαίσια του χορού, είναι δυνατή η επίτευξη της δημιουργίας μια συμβολικής

γλώσσας ανθρώπινης έκφρασης και επικοινωνίας. Σ' αυτή τη μορφή επικοινωνίας συμβάλλουν στην οποία τα μάτια, τα χείλη, το πρόσωπο, ακόμη και ο λόγος, θέτοντας κάθε μέλος του σώματος σε αυθόρμητη κίνηση. Αυτή η διέγερση λοιπόν που προκαλείται στο ανθρώπινο κορμί κατά τη διάρκεια της μουσικής ακρόασης αποτελεί μια μορφή συναισθησίας που ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις προκειμένου ν' ανταποκριθούν με κάθε τρόπο στο μουσικό άκουσμα (Yaro & Ward, 2006).

Συνολικά, η διέγερση των ανθρώπινων αισθητήριων υποδοχών των εξωτερικών ερεθισμάτων που προέρχονται από το περιβάλλον αλλά και η διέγερση της ανθρώπινης αντίληψης πάνω στη σχέση μουσικής-χορού δικαιολογούν την ώθηση για χορό που δίνει η μουσική στο σώμα. Η σχέση αυτή δικαιολογεί και τις έντονες αναμνήσεις που μας γεννούν τα μουσικά ακούσματα, γεγονός που αποδεικνύει ότι η σύνδεση της μουσικής και του χορού στην εκπαίδευση θα μπορεί να ενδυναμώσει τη μουσική μνήμη των μαθητών (Yaro & Ward 2006).

### **III. Προγραμματική μουσική - Μουσική Ekphrasis: Ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο αξιοποίησης των οπτικών ερεθισμάτων**

Υπάρχουν αρκετοί τρόποι μουσικής προσέγγισης οπτικών εικόνων. Στο κεφάλαιο αυτό έχει επιλεγθεί να εξεταστούν δύο τρόποι μουσικής παρουσίασης και αναπαράστασης οπτικών εικόνων και κατά συνέπεια έργων της εικαστικής τέχνης, με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά: η προγραμματική μουσική και η μουσική *ekphrasis*. Το φαινόμενο της μουσικής *ekphrasis*, αν και υπάρχει στη λογοτεχνία παραπάνω από δύο χιλιάδες χρόνια, στη μουσική είναι σχετικά πρόσφατο. Τα πρώτα παραδείγματα της *ekphrasis*, όσον αφορά τη μουσική, πρωτοεμφανίστηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα, αν και εξωμουσικές αναφορές υπάρχουν σε συνθέσεις από τις απαρχές της δυτικής μουσικής.

Τα έργα της μουσικής *ekphrasis* συχνά ταυτίζονται με τα έργα της προγραμματικής μουσικής, καθώς πρόκειται για οργανικές κυρίως μουσικές συνθέσεις που έχουν ως πηγή έμπνευσης λογοτεχνικά ή οπτικά ερεθίσματα και συχνά περιγράφονται ως έργα μουσικής «αναπαράστασης». Η βασική διαφορά των δύο αυτών ειδών έγκειται στον τρόπο αναπαράστασης της ιδέας που αποτελεί πηγή έμπνευσης στο καθένα από τα δύο είδη: η προγραμματική μουσική έχει ως στόχο την περιγραφή εικόνων (κυρίως νοητών) ή την απεικόνιση ιδεών που προέρχονται από τον ίδιο το συνθέτη. Η μουσική *ekphrasis* στοχεύει στην περιγραφή της ιδέας του

πρώτου δημιουργού-καλλιτέχνη και όχι στην εικόνα που σχηματίζεται από τον μουσικό δημιουργό.

Πιο συγκεκριμένα, όταν ένας συνθέτης βρίσκεται στη διαδικασία δημιουργίας ενός έργου προγραμματικής μουσικής, προσπαθεί να αποδώσει με ήχους την εικόνα που σχηματίζεται στο μυαλό του, μπροστά σε ένα άλλο, εικαστικό ή μη, καλλιτεχνικό δημιούργημα. Αντίθετα, κατά τη διάρκεια έργων μουσικής *ekphrasis*, ο στόχος είναι η περιγραφή εικόνων από το συνθέτη οι οποίες έχουν δημιουργηθεί από άλλο καλλιτέχνη και με διαφορετικό καλλιτεχνικό μέσο, αλλά μέσα από μια προσπάθεια προσέγγισης της πρωταρχικής ιδέας δημιουργίας του έργου τέχνης.

Η διαδικασία που ακολουθείται κατά τη διάρκεια της μουσικής *ekphrasis* περιλαμβάνει το πρωταρχικό οπτικό ερέθισμα του αντικειμένου και στη συνέχεια ακολουθεί η προσπάθεια της μουσικής αναπαράστασης του ερεθίσματος αυτού. Ο συνθέτης προσπαθεί ν' αποδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα μπορεί την εικόνα που θεωρεί ότι ο δημιουργός του έργου-πηγή έμπνευσης θέλει να δημιουργήσει στους θεατές του.

Η προγραμματική μουσική και η μουσική *ekphrasis* για αρκετό χρονικό διάστημα αντιμετωπίζονταν ως υποδεέστερες μορφές μουσικής έκφρασης εξαιτίας του υπέρμαχου της απόλυτης μουσικής Eduard Hanslick (1825-1904), ο οποίος, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα εξέφρασε την άποψη ότι κάθε μουσική σύνθεση που προκύπτει από εξωμουσικά ερεθίσματα είναι υποδεέστερης καλλιτεχνικής αξίας. Έναν αιώνα αργότερα η άποψη αυτή αμφισβητήθηκε από την Susanne Langer (Langer, 1957), η οποία υποστήριξε ότι όλοι οι τρόποι της ανθρώπινης κατανόησης του περιβάλλοντος είναι μορφές συμβολικών συνδυασμών. Επομένως, και η μουσική δημιουργία που συσχετίζεται με εξωμουσικά ζητήματα είναι μια αναμενόμενη μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι λοιπόν η εμφάνιση και η ανάπτυξη του είδους της *ekphrasis* στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν είναι τυχαία χρονικά αλλά αποτελεί μια απάντηση στα λεγόμενα του Hanslick.

Συχνά οι συνθέσεις οι οποίες ανήκουν στο είδος της μουσικής *ekphrasis* γίνονται αναγνωρίσιμες εξαιτίας του τίτλου τους, ο οποίος αποτελεί σαφή αναφορά στο έργο του καλλιτέχνη στο οποίο στηρίζεται. Ωστόσο, αρκετές φορές ο τίτλος δεν επαρκεί για την επίτευξη της σύνδεσης μεταξύ του μουσικού έργου και της καλλιτεχνικής πηγής του οπτικού ερεθίσματος. Οι αιτίες είναι ποικίλες. Πολλές φορές η οπτική πηγή στην οποία αναφέρεται το μουσικό έργο δεν είναι ευρέως γνωστή. Επιπλέον, σε αρκετές περιπτώσεις ο τίτλος, προσπαθώντας ν' αποδώσει την οπτική

εικόνα που περιγράφει η μουσική, είναι ασαφής και μη κατανοητός από το εκάστοτε κοινό.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι δημιουργίας μουσικών έργων που ανήκουν στο είδος της μουσικής *ekphrasis*. Πολλές φορές ο συνθέτης δεν επιλέγει να παρουσιάσει την ιστορία ή τη σκηνή που παρουσιάζεται στο εικαστικό έργο αλλά την καλλιτεχνική γλώσσα/καλλιτεχνικό μέσο που χρησιμοποίησε ο εικαστικός καλλιτέχνης για να εκφράσει το περιεχόμενο του έργου, όπως τις διάφορες φόρμες ή τις χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που εντάσσουν το έργο σε κάποιο συγκεκριμένο κίνημα.

Σε κάθε περίπτωση, η ποικιλία διαφορετικών προσεγγίσεων είναι επιθυμητή και ο συνθέτης έχει τη δυνατότητα ν' αποφασίσει ποια οπτική γωνία του έργου και ποια χαρακτηριστικά του θα χρησιμοποιήσει για να υλοποιήσει τις δικές του σκέψεις πάνω σ' αυτό. Και ακόμη, σε όλες τις περιπτώσεις μουσικής παρουσίασης-αναπαράστασης οπτικών εικόνων ή ακόμη και λογοτεχνικών ή ποιητικών κειμένων, η εκδοχή που δίνει ο συνθέτης μπορεί ν' ανοίξει το δρόμο της εκ νέου παρουσίασης του έργου από ένα τρίτο καλλιτέχνη, ο οποίος δίνει τη δική του εκδοχή, χρησιμοποιώντας τα δικά του μέσα δημιουργίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο για ορχήστρα *Το απομεσήμερο ενός Φαύνου* στο οποίο η μουσική μεταμόρφωση του Debussy πάνω στο ποίημα του Mallarme αποδίδεται οπτικά και κινητικά από το Nijinsky (Bruhn, 2001).

#### **IV. Color Music**

Η Color Music αποτελεί ένα μουσικό σύστημα δημιουργίας παρτιτούρων, που στηρίζεται στη χρήση χρωμάτων και σχημάτων. Ο νέος αυτός τρόπος μουσικής καταγραφής ενώνει σύμβολα και ποικίλα περιγραφικά μέσα. Χρησιμοποιώντας την ενέργεια που μεταδίδουν τα σύμβολα αυτά στο περιβάλλον γύρω τους, δημιουργεί μια νέα γλώσσα μουσικής σημειογραφίας και καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στην εποχή μας, βομβαρδιζόμαστε καθημερινά με πλήθος ερεθισμάτων, οπτικών και μη, που απαιτούν σύνθετες αντιληπτικές ικανότητες. Επομένως, η ανάπτυξη συνδυαστικών μηχανισμών σκέψης καθιστά αναγκαίο τον επαναπροσδιορισμό των σημειωτικών συστημάτων, προκειμένου να προκύψουν νέα συστήματα, όπως το Color Music, που θα βοηθήσουν στην ανάπτυξη σύγχρονων τρόπων καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης.

Αναλυτικότερα, το Color Music είναι ένα σύστημα μουσικής

σημειογραφίας του Michael Roast, μουσικού και εικαστικού καλλιτέχνη, ο οποίος χρησιμοποιεί χρώματα και σχήματα, προκειμένου να υποδείξει στους εκτελεστές την μουσική απόδοση του κάθε έργου. Το σύστημα αυτό περιλαμβάνει πολλά εξωμουσικά χαρακτηριστικά, που συνιστούν μια διακαλλιτεχνική δημιουργική προσέγγιση. Ξεπερνά τα όρια μουσικών και εικαστικών εμπειριών και προβαίνει στη συνένωσή τους, μέσα από μια διαρκή προσπάθεια επεξήγησης των σκέψεων του συνθέτη.

Το σύστημα στηρίζεται στις βιολογικές αντιδράσεις του ανθρώπινου οργανισμού στην όραση των χρωμάτων αλλά και στις συναισθηματικές αντιδράσεις που προκαλούνται εξαιτίας της όρασης. Τα χρώματα έχουν τη δυνατότητα να προκαλέσουν αλλαγή του ρυθμού των καρδιακών παλμών και της αναπνοής. Τα χρώματα επηρεάζουν με τον ίδιο τρόπο όλους σχεδόν τους ανθρώπους. Στους περισσότερους ανθρώπους το κόκκινο χρώμα δημιουργεί επιτάχυνση του ρυθμού των καρδιακών παλμών. Επομένως και οι έγχρωμες, σχηματικές παρτιτούρες ασκούν περίπου την ίδια επιρροή στους εκτελεστές όσον αφορά την ηχητική ποιότητα, τις δυναμικές και το ρυθμό. Όμως, εκτός από τις ενστικτώδεις αντιδράσεις των εκτελεστών σε συγκεκριμένα χρώματα, απαραίτητες προϋποθέσεις για την εκτέλεση παρτιτούρων αυτού του είδους είναι η φαντασία των εκτελεστών και η ικανότητά τους να προσεγγίζουν τη σκέψη του συνθέτη.

Σύμφωνα με το δημιουργό του συστήματος, τα χρώματα και οι σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους βρίσκονται σε διαρκή ροή και εξέλιξη μέχρι τη διεκπεραίωση της κάθε παρτιτούρας, όπου παίρνουν συγκεκριμένη, σταθερή μορφή. Όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την εκτέλεση του κάθε έργου δίνονται με χρώματα και σχήματα. Επιπλέον, οι κλασικές μουσικές φόρμες όπως η φούγκα, η φόρμα σονάτα, οι παραλλαγές χρησιμοποιούνται ως πρότυπα που παραλλάσσονται, υιοθετούνται ή απορρίπτονται, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στην καλύτερη κατανόηση της παρτιτούρας, καθώς στα πλαίσια της συνεχούς αλληλεπίδρασης των στοιχείων της, τα ακουστικά μοτίβα βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση των οπτικών.

Το Color Music χρησιμοποιεί όχι μόνο τα χρώματα, αλλά οποιοδήποτε οπτικό υλικό, που μπορεί να προέρχεται από ταινίες, φωτογραφίες video-art, κατασκευάζοντας παρτιτούρες με το υλικό σε οποιαδήποτε μορφή του δίνεται. Επομένως, συναντάμε μια ακόμη περίπτωση όπου ο συνδυασμός μουσικής-

εικαστικών τεχνών συμβάλλει στην εκφραστική διευκόλυνση του καλλιτέχνη-δημιουργού, των εκτελεστών του έργου και κατά συνέπεια του κοινού (Poast, 2000).





## Κεφάλαιο 4

### *Ανακεφαλαίωση και εκπαιδευτικές προτάσεις*

Η διακαλλιτεχνικότητα είναι ένα θέμα που έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές και τους έχει ωθήσει να ερευνήσουν την έννοια και την ύπαρξη της από πολλές οπτικές γωνίες. Η παρούσα έρευνα ωστόσο δεν επιδιώκει ν' αποτελέσει μια ιστορική επισκόπηση της διακαλλιτεχνικότητας αλλά μέσα από ιστορικές αναφορές, διακαλλιτεχνικές ζυμώσεις και παραδείγματα δημιουργών και έργων προσπαθεί ν τονίσει τη σπουδαιότητα της ύπαρξης της διακαλλιτεχνικότητας μέσα σε δημιουργικά πλαίσια.

Ο κύριος στόχος της έρευνας είναι ν' ωθήσει τον αναγνώστη σε μια περαιτέρω αναζήτηση των αιτιών που καθιστούν τη διακαλλιτεχνικότητα παρούσα σε τόσο διαφορετικά μεταξύ τους δημιουργικά πλαίσια. Επιπλέον η έρευνα στοχεύει στην διέγερση της φαντασίας του αναγνώστη, προκειμένου να επινοήσει νέους τρόπους διακαλλιτεχνικών, δημιουργικών ζυμώσεων.

### **I. Ανακεφαλαίωση**

Η έρευνα ξεκινάει με τη μελέτη των διακαλλιτεχνικών ζυμώσεων που πραγματοποιήθηκαν στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Belle Époque, μέσα από αναφορές στις κοινωνικές συνθήκες της περιόδου, την εξέλιξη της λογοτεχνίας, την υιοθέτηση νέων τρόπων διασκέδασης και ψυχαγωγίας και τα μέρη –σύμβολα όπου συντελούνταν διακαλλιτεχνικές συζητήσεις, ανταλλαγές απόψεων και δημιουργικές συνεργασίες. Επιπλέον μελετάται η καλλιτεχνική δραστηριότητα τριών χαρακτηριστικών εκπροσώπων της Belle Époque αλλά και η αισθητική του μποεμισμού προκειμένου να γίνουν φανερές οι επιδράσεις της διακαλλιτεχνικότητας τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό πλαίσιο.

Στη συνέχεια, γίνεται μια εκτενής αναφορά σε παραδείγματα δημιουργών και έργων όπου η παρουσία της διακαλλιτεχνικότητας είναι φανερή. Έπεται η επεξήγηση του όρου «συναισθησία», προκειμένου να γίνει η ψυχολογική σύνδεση μεταξύ της διακαλλιτεχνικότητας και των ανθρώπινων διανοητικών ικανοτήτων (Yaro & Ward,

2006) και γίνεται μια κριτική αναφορά στα συστήματα μουσικής δημιουργίας παρατίθεται συγκριτική περιγραφή δύο τρόπων μουσικής δημιουργίας της «προγραμματικής μουσικής», της «μουσικής ekphrasis» (Bruhn, 2001), και της Color Music, καθώς αποτελούν έμπρακτα παραδείγματα συνδυασμού οπτικών και ηχητικών ερεθισμάτων (Poast, 2000).

Στο τέλος της έρευνας παρατίθενται κάποιες εκπαιδευτικές προσεγγίσεις και ιδέες έτσι ώστε να δοθεί η δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής της διακαλλιτεχνικότητας κατά της εκπαιδευτική διαδικασία. Αυτός εξάλλου είναι και ένας από τους κυριότερους στόχους της παρούσας έρευνας.

## **II. Η χρήση της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση**

Η χρήση της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση θα μπορούσε ν' αποβεί ιδιαίτερα χρήσιμη. Υπάρχουν πολλά στοιχεία που καθιστούν αναγκαία σχεδόν την υπαρξη και την εφαρμογή της κατά την εκπαιδευτική διαδικασία.

Ένα από τα στοιχεία αυτά είναι η συναισθησία. Η συναισθησία, όπως παρουσιάζεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα θεωρούταν ασθένεια, χωρίς η άποψη αυτή να έχει αρθεί πλήρως ακόμη και στις μέρες μας (Bruhn, 2001). Ωστόσο, η δημιουργία σχέσεων «συναισθησίας» μεταξύ των αισθήσεων μπορούν να αποβούν ιδιαίτερα ωφέλιμες κυρίως για την ενδυνάμωση της μνήμης και την ανάπτυξη της δημιουργικότητας. Η δημιουργία τέτοιων σχέσεων και διακαλλιτεχνικών συνδυασμών των εξωτερικών ερεθισμάτων θ' απέδιδαν ιδιαίτερα στα μικρά παιδιά, τα οποία τείνουν να συνδυάζουν ερεθίσματα, προκειμένου να θυμούνται πληροφορίες από μνήμης. Έρευνες έχουν αποδείξει ότι οι άνθρωποι με συναισθησία, στους οποίους οι συνδυαστικοί αυτοί μηχανισμοί είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένοι, παρουσιάζουν μια σχετική υπεροχή ως προς τους υπόλοιπους, όσον αφορά την ικανότητα απομνημόνευσης (Yaro & Ward, 2006).

Ένας τομέας που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τρόπους διδασκαλίας, στηριζόμενους στη συναισθησία είναι η αισθητική εκπαίδευση και φυσικά η μουσική αισθητική εκπαίδευση. Συνήθως τα μαθήματα στους τομείς αυτούς είναι μόνο θεωρητικά και περιορίζονται στην περιγραφή των σημαντικότερων γεγονότων της εκάστοτε χρονικής περιόδου. Αντί αυτού, θα μπορούσε να εφαρμοστεί μια

διδασκαλία καλλιτεχνικών ιστορικών ρευμάτων, που θα παρατηρούσε τις εικαστικές καινοτομίες της εκάστοτε διδασκόμενης εποχής ως αλληλένδετες με τις αντίστοιχες μουσικές δομές και φόρμες της. Ένα τέτοιο είδος διδασκαλίας, που θα μιμούταν το συνδυαστικό τρόπο σκέψης των ανθρώπων με συναισθησία, θα ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματικό (Okada, 2003).

Η συνδυαστική αυτή μουσική διδασκαλία θα μπορούσε να ευδοκιμήσει όχι μόνο σε θεωρητικά πλαίσια αλλά και σε πρακτικά. Η κάθε μουσική εμπειρία περιλαμβάνει το σύνολο των ερεθισμάτων που συμβαίνουν στο περιβάλλον όπου αυτή συντελείται, σε οποιαδήποτε αίσθηση και αν αναφέρονται τα ερεθίσματα αυτά. Η μουσική επηρεάζει το είναι του ακροατή, ο οποίος αισθάνεται την ανάγκη ν' ανταποκριθεί σε μια ενιαία αισθητήρια μορφή, σε μια μορφή δηλαδή που απευθύνεται και επηρεάζει όλες του τις αισθήσεις. Σύμφωνα με τη Martha Nussbaum (Nussbaum, 2005, σ. 24) «... η μουσική προσπερνά τους μηχανισμούς άμυνας και αυτοελέγχου του ανθρώπινου οργανισμού και μπαίνει κατευθείαν μέσα στο αίμα...».

Στη σημερινή εποχή, η δημιουργικότητα των παιδιών είναι άμεσα επηρεαζόμενη από τη σύνθετη διακαλλιτεχνική εκπαίδευση όταν αυτή εφαρμόζεται. Το είδος αυτό της εκπαίδευσης έχει ευεργετικές επιπτώσεις στην γενικότερη εξέλιξη τους. Ζούμε σε μια εποχή όπου τα παιδιά διατρέχουν τον κίνδυνο να γίνουν θύματα της μαζικής, χαμηλού επιπέδου ενημέρωσης και ψυχαγωγίας. Παρόλο αυτά, οι ζωές μας είναι γεμάτες χρώματα, ήχους, οσμές και γεύσεις, που αν τους δώσουν την πρέπουσα σημασία, μπορούν να αποτελέσουν συστατικά μιας διακαλλιτεχνικής εκπαίδευσης, όπου η καλλιέργεια της φαντασίας αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θεμέλιά της. Ένας από τους κυριότερους στόχους της εκπαίδευσης αυτής είναι η καλλιέργεια της φαντασίας (Becker, 2004).

Από παράδειγμα τέτοιων εφαρμογών αποτελεί ο ιαπωνικός πολιτισμός, στον οποίο Εκεί οι άνθρωποι είναι ιδιαίτερα ευαίσθητοι στα μηνύματα της φύσης και η διακαλλιτεχνική εκπαίδευση είναι ακόμη πιο προσιτή, καθώς η συνδυαστική αντίληψη των ανθρώπων είναι συνεχώς σε εγρήγορση από πολύ μικρή ηλικία, λόγω εκπαίδευσης (Okada, 2003).

Έτσι λοιπόν και στις δυτικές κοινωνίες, η υιοθέτηση μιας διακαλλιτεχνικής εκπαίδευσης θα μπορούσε ν' αποτελέσει γέφυρα των παιδιών με τη φύση και με τα ερεθίσματα του εξωτερικού περιβάλλοντος. Επιπλέον, θα μπορούσε να εξουδετερώσει πολλούς από τους κινδύνους που περικλείουν τα ΜΜΕ, καθώς πολλές

από τις πληροφορίες που προσφέρουν θα μπορούσαν (με τη σωστή καθοδήγηση) να αξιοποιηθούν ως δημιουργικό υλικό (Okada, 2003).

### **III. Εφαρμογές της διακαλλιτεχνικότητας στην εκπαίδευση Διακαλλιτεχνικές δραστηριότητες.**

Στα πλαίσια διακαλλιτεχνικών, εκπαιδευτικών διαδικασιών, συχνά χρησιμοποιούνται από τους εκπαιδευτές δραστηριότητες που συνδυάζουν τη μουσική και τη ζωγραφική σε μια προσπάθεια δημιουργίας «μουσικών εικόνων». Οι δραστηριότητες αυτές είναι ποικίλες και διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους αλλά περιέχουν κοινούς στόχους που προωθούν την ανάπτυξη της δημιουργικότητας (Brunh, 2001).

Μία σχετικά καθιερωμένη δραστηριότητα για τα παιδιά είναι η χειρωνακτική δημιουργία εικόνων, χειροτεχνιών και κολάζ, που ενσαρκώνουν την αντιληπτική και εννοιολογική προσέγγιση των ιδεών τους (Lapidaki, 2007). Συνήθως οι δραστηριότητες αυτές οδηγούν στην απεικόνιση γνωστών, κλασσικών, μουσικών έργων με τη μορφή εικόνων ή κολάζ. Σαν προέκταση των δραστηριοτήτων αυτών, τα παιδιά πλάθουν ιστορίες, αντλώντας υλικό από τα μουσικά έργα και από τις οπτικές αναπαραστάσεις που δημιούργησαν τα ίδια. Μπορούν να δημιουργήσουν ακόμη και μικρές παραστάσεις, εμπλουτίζοντας τις ιστορίες αυτές κιναισθητικά και σκηνογραφικά, ερχόμενα έτσι σε ολιστική επαφή με τις τέχνες και τις εκφραστικές ιδιαιτερότητες της καθεμιάς απ' αυτές.

Τα παιδιά μέσα από τις δραστηριότητες αυτές, χρησιμοποιούν τη φαντασία τους και δρουν πιο απελευθερωμένα καθώς μπορούν ν' αναπαριστούν εικόνες, προσπερνώντας τους αυστηρούς, εικαστικούς κανόνες αναπαράστασης, τονώνοντας έτσι και την αυτοπεποίθησή τους. Επίσης, μέσω αυτών των δραστηριοτήτων η τέχνη των μεγάλων ζωγράφων κάθε εποχής, με τη βοήθεια των αντίστοιχων μουσικών έργων, γίνεται πιο προσιτή, καθώς εξετάζεται μέσα σ' ένα ενιαίο πλαίσιο πληροφοριών. Εξάλλου είναι ιστορικά αποδεδειγμένο ότι η μουσική σε όλες τις χρονικές περιόδους υπήρξε η πηγή έμπνευσης για κάθε είδος τέχνης, συμπεριλαμβανομένου και της ζωγραφικής, γεγονός που δικαιολογεί την προαναφερόμενη προσέγγιση. Παρακάτω παρατίθενται κάποιες ιδέες για διακαλλιτεχνικές δραστηριότητες (Okada, 2003), που στηρίζονται κυρίως στην εικονική αναπαράσταση των ήχων και στην παράλληλη χρήση μουσικής και εικαστικών τεχνών:

1. Δημιουργία εικονικών περιγραφών των εντυπώσεων που προκλήθηκαν από το άκουσμα μουσικών έργων ως πρακτική εφαρμογή της συναισθησίας στην εκπαίδευση.
2. Δημιουργία ηχητικών «χαρτών» και soundscapes, που περιλαμβάνουν όλες τους ήχους που εντοπίζονται από τα παιδιά σε ένα προκαθορισμένο χώρο (εσωτερικό ή εξωτερικό) ως πρακτική εφαρμογή του τρόπου μουσικής αναπαράστασης της προγραμματικής μουσικής.
3. Δημιουργία παρτιτούρας με τη χρήση χρωμάτων, σχημάτων, συμβόλων αλλά όχι νοτών ως πρακτική εφαρμογή του συστήματος Color Music.
4. Κατασκευή οργάνων από υλικά που έχουν βρει τα παιδιά από μόνα τους στο εξωτερικό περιβάλλον ως μια προσπάθεια γεφύρωσης των παιδιών με τη φύση όπως συμβαίνει στον ιαπωνικό πολιτισμό (Okada, 2003).
5. Χρήση των οργάνων αυτών σε μουσικούς και κιναισθητικούς αυτοσχεδιασμούς.
6. Αφήγηση με τη χρήση ήχων και εικόνων, οι οποίοι αντικαθιστούν το λόγο όπως συνέβαινε μεταξύ των καλλιτεχνών στα καμπαρέ της Belle Époque.
7. Ταύτιση εικαστικών και μουσικών έργων που ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο ως πρακτική εφαρμογή της συναισθησίας στην εκπαίδευση ως πρακτική εφαρμογή της συναισθησίας στη μουσική αισθητική εκπαίδευση .

Η διακαλλιτεχνικότητα αποτελεί μια διαχρονική έκφανση ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης και αποτελεί βασικό μέσο πρωτοποριακών τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα σ' ένα διακαλλιτεχνικό περιβάλλον αναπτύσσονται συζητήσεις αισθητικών προβληματισμών που συντελούν ώστε οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες, από τη μία, να ξεπεράσουν αισθητικές συμβάσεις και το κοινό, από την άλλη ν' αντιληφθεί το ρόλο της τέχνης από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον δίνεται στο καθένα η ελευθερία να πειραματιστεί, αλλάζοντας καλλιτεχνικές ταυτότητες και μέσα δημιουργίας, ξεπερνώντας θεωρητικούς και πρακτικούς περιορισμούς και συμβάσεις, μέσα από μια διαρκή εξερεύνηση με στόχο τη διεύρυνση της δημιουργικής, καλλιτεχνικής έκφρασης (Becker, 2004).

## Βιβλιογραφία

1. Becker, C. (2004). Interdisciplinarity. *Symploke*, 12 (1-2), 1-15.
2. Bourdieu, P. (2006). *Οι κανόνες της τέχνης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
3. Bruhn, S. (2001). A concept of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century-Poetics Today. *Poster Institute for Poetics and Semiotics*, 551-605.
4. Christout M.-F. & Palfy B. The Dancing Muse of the Belle Époque. *Dance Chronicle*, 19 (20), 213-216. Ανακτήθηκε στις 02/08/2010 από <http://www.jstor.org/stable/1567904>.
5. Cox, D. (1987). *Debussy-Orchestral Music*. London: BBC Books.
6. DeNora T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*. 20 (2), 165-177.
7. Flichy, P. (1999). Les images de la Belle Époque-Fin de siècle et nouveau mode de communication. *Alliage*, 39 (1-7). Ανακτήθηκε στις 10/07/2010 από [http://www.tribunes.com/tribune/alliage/39/flichy\\_39.htm](http://www.tribunes.com/tribune/alliage/39/flichy_39.htm)
8. Gatti, G.M. (1921). *The piano works of Claude Debussy*. Oxford: Oxford University Press.
9. Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club*. Chicago: The University of Chicago Press.
10. Griffiths, P. (1993). *Μοντέρνα μουσική*, Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε.
11. Harris, N. (1994). Η ζωή και το έργο του Λωτρέκ. Αθήνα: Μίνωας.
12. Huisman, Ph. & Dortu, M.G. (1968). *Lautrec par Lautrec*. Lausanne: Edita Lausanne.
13. Καϊμάκης, Π. (2004). *Φιλοσοφία και μουσική*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
14. Khaja, Er. & Goldman, B. (1995). *La Belle Époque*. New York: Pomona College, Claremont.
15. Lapidaki E. (2007). Learning from Masters of music Creativity: Shaping Compositional Experiences in Music Education. *Philosophy of Music Education Review*, 15(2).
16. Myers, R. H. (1968). *Eric Satie*. New York: Dover Publications.
17. Nerét, G. (1995). *Toulouse-Lautrec*, Paris: Taschen.
18. Nietzsche, F. (2008). *Η περίπτωση Βάγκνερ. Νίτσε εναντίον Βάγκνερ. Οι διθύραμβοι του Διόνυσου*. Αθήνα: Βάνιας.
19. Novotny, F. (1969). *Toulouse-Lautrec*. London: Phaidon Press.
20. Okada, M. (2003). Music-Picture: One Form of Synthetic Art Education-Aesthetic Education in Japan Today. *The Journal of Aesthetic Education*, 37(4), 73-84.
21. Orledge, R. (2008). *Satie the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Poast, M. (2000). Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression. *Leonardo*, 33 (3), 215-221.

23. Radford R. (1999). *L'image au XIX<sup>e</sup> siècle : une diffusion intimement liée au développement social*. Ανακτήθηκε στις 19/08/2010 από [http://www.robertradford.com/Articles/Image\\_XIXeSiecle.htm](http://www.robertradford.com/Articles/Image_XIXeSiecle.htm) 19/08/2010
24. Roberts, P. (1996). *Images-Music and Painting: Visual stimulus in fin-de-siecle paris*. New York: Amadeus Press.
25. Salzman, E. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη-Μουσική.
26. Satie, E. (1990). *Εκτός ήχου*. Αθήνα: Καστανιώτη.
27. Segel, B.H. (1987). *Turn-of-the-century cabaret*. New York: Columbia University Press.
28. Small, C. (1983). *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. Αθήνα: Νεφέλη.
29. Sondag, S. (2003), *PERFORMANCE-Critical concepts in literary and cultural studies*, London: Routledge.
30. Thomson, R. (2005). *Toulouse-Lautrec: Challenging the Myth*. Ανακτήθηκε στις 11/11/2010 από <http://www.antiquesandfineart.com/articles/article.cfm?request=577>
31. Trigg D. (2006). Furniture Music, Hotel Lobbies, and Banality: Can We Speak of a Disinterested. *Space and Culture* ,9 (4) 418-428. Ανακτήθηκε στις 10/07/2010 από <http://sac.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/4/418>
32. Vygotsky L. S. (1978). *Interaction between learning and development*. Cambridge: Harvard University Press.
33. Vuillermoz, E. (1949). *Histoire de la musique*. Παρίσι: Librairie Arthème Fayard.
34. Whiting, S. M. (1996). *Erik Satie and Vincent Hyspa: notes on a collaboration*, Oxford: Oxford University Press. Ανακτήθηκε στις 11/07/2010 από <http://www.af.lu.se/~fogwall/article7.html>.
35. Yaro, C. & Ward, J (2006). Searching for Shereshevskii: What is superior about the memory of synaesthetes. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 60 (5), 681-695.