

**Μουσική, Χορός και Συναισθηματικά Τοπία**

**Χ. Παπακώστας<sup>1</sup>, Μ. Δούμα<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Σ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

<sup>2</sup>Καθηγήτρια Φυσικής Αγωγής

**Εισαγωγή**

Στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία οι έννοιες του τόπου (Gupta & Ferguson, 1992; Malkki, 1992) και του συναισθήματος (Lutz & Abu-Lughod, 1990) δεν νοούνται πια ως «φυσικές» κατηγορίες, αλλά νοούνται ως δυναμικές και ρευστές κατηγορίες που συγκροτούνται και γίνονται αντιληπτές εντός συγκεκριμένων και μεταβαλλόμενων ιστορικών, κοινωνικών και πολιτισμικών συμφραζομένων. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι τη γενική αυτή θεώρηση υιοθετούν και πολλές μελέτες από το χώρο της γεωγραφίας, η οποία στη συνείδηση των περισσότερων έχει καταγραφεί ως μια φυσική και μαθηματική επιστήμη και όπου η έννοια του χώρου δεν φαίνεται να συνδέεται επαρκώς με την κοινωνία και τον πολιτισμό.

Οι βασικές θέσεις της σύγχρονη κοινωνικής γεωγραφίας (Davidson, Bondi & Smith, 2005; Thrift, 2008) απέχουν κατά πολύ από μια μαθηματική και ποσοτική θεώρηση του χώρου και των συναισθημάτων (Anderson & Smith, 2001; Davidson et al, 2005) και δεν περιορίζονται απλά στην αναπαράσταση των συναισθημάτων σαν μια ανεκμετάλλευτη κοινωνική και ακαδημαϊκή επινόηση (Davidson et al, 2005). Η «συναισθηματική», στροφή της γεωγραφίας εντάσσεται σε μια ευρύτερη, διεπιστημονική, συζήτηση για το χώρο.

Επιχειρούν να πάνε πέρα από την «κλασική» γεωγραφική ματιά, όπου ο χώρος παρουσιάζεται ως μια άγονη συναισθηματικά έννοια, η οποία διέπεται από ορθολογικές αρχές και καθορίζεται σύμφωνα με πολιτικές, οικονομικές και τεχνικές λογικές (Davidson et al, 2005). Έτσι αναδεικνύεται μια δυναμική σχέση μεταξύ του χώρου και των συναισθημάτων. Τα

συναισθήματα δεν συνιστούν απλά φαινόμενα που «διαδραματίζονται» σε κάποιο χώρο και ,παρότι, είναι εξαιρετικά δύσκολο να οριοθετηθούν και να χαρτογραφηθούν, αφορούν όλες τις πτυχές της ατομικής και κοινωνικής ζωής και συνεισφέρουν στην ερμηνεία και την κατανόηση του κόσμου (Davidson et all, 2005). Επιπλέον, η στροφή των γεωγράφων στη μελέτη της συναισθηματικής συγκρότησης του χώρου παίζει ένα ιδιαίτερο ρόλο για τη φυσιογνωμία της ίδιας τους της επιστήμης (Anderson & Smith, 2001)<sup>1</sup>.

Αρκετοί μελετητές αυτής της νέας τάσης δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην έννοια της επιτέλεσης (performance). Τη θεωρούν στενά συνδεδεμένη και εγγενώς γεωγραφική έννοια, «αφού η επίδρασή της επιτυγχάνεται μέσα από τη θεωρητική χειραγώγηση του χώρου και του χρόνου» (Thrift, 2000). Η τάση αυτή επιχειρεί να ερμηνεύσει τις πολυεπίπεδους μηχανισμούς μέσα από τις οποίους ο χώρος αποκτά πολιτισμική υπόσταση (Smith, 2000). Ο χώρος δεν γίνεται αντιληπτός σαν μια γεωμετρική έννοια και απλά ως «κείμενο». Αλλά, ως μια βασική παράμετρος που συγκροτείται πολιτισμικά και επικαθορίζει την δραστηριότητα μιας ομάδας ανθρώπων, διαντιδρά με αυτήν μέσα από μια δυναμική και διαλογική διαδικασία. Συνεπώς, η έννοια της επιτέλεσης διευκολύνει τους γεωγράφους στην ανάλυσή τους, αφού «η επιτέλεση συμφωνεί περισσότερο με τις ενέργειες πάρα με το κείμενο... με την κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητα παρά με την αναπαράστασή της» (Schieffelin, 1998). Η επιτέλεση χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, προσωρινότητα και αβέβαιη αρχιτεκτονική (Phelan, 1993) και επιπλέον «προάγει την ιδέα ότι μια ομάδα ανθρώπων σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο μπορεί να έχει μια κοινή εμπειρία, η αξία της οποίας δεν αφήνει ορατά σημάδια» (Phelan, 1993).

Οι σύγχρονοι γεωγράφοι θεωρούν ότι τα συναισθήματα δεν «συμβαίνουν» απλά σε ένα χώρο (Davidson et all, 2005), αλλά τα προσεγγίζουν ως προς την κοινωνική και χωρική τους διαμεσολάβηση και διάρθρωση (Davidson et all, 2005). Με άλλα λόγια τα συναισθήματα αποτελούν μια κομβική παράμετρο κατανόησης των υποκειμενικών και επιτελεστικών διαδικασιών μέσα από τις οποίες τα υποκείμενα εμπειρικοποιούν τους τόπους (Theodosiou & Brazzabeni, 2012), «αλλά επίσης τις μεταφορές, τα σύμβολα και τις ιδεολογίες που συνδέονται μ' αυτές» (Theodosiou & Brazzabeni, 2012). Και σ' αυτή την περίπτωση γεωγράφοι βασίζονται στην επιτέλεσης για να την ανάλυση των συναισθημάτων, η οποία ως έννοια περιεκτική τους δίνει το πλεονέκτημα να εξετάσουν ένα ευρύ φάσμα γεγονότων,

---

<sup>1</sup> Είναι μια προσπάθεια που αντιτίθεται σε μια διαρκώς αυξανόμενη ακαδημαϊκή τάση, η οποία καθοδηγείται από μια επιχειρηματική και πολιτική λογική και πιέζει ώστε το αντικείμενο της να καταστεί να ποσοτικό δεδομένο και οικονομικά από.

ανθρώπινων ενεργειών και συμπεριφορών που συμβαίνουν τόσο στη καθημερινή ζωή όσο και σε τελετουργίες και δρώμενα (Schechner, 1998). Το σημαντικότερο είναι ότι η επιτέλεση αφορά ασταθείς, διαλογικούς και πάνω από όλα «επικίνδυνους» χώρους (Thrift, 2008), αφού οι εμπλεκόμενοι έχουν πολλές φορές διαφορετικούς σκοπούς και υπάρχει πάντα, θεωρητικά ή πρακτικά, ένα διακύβευμα, καθώς και ο κίνδυνος κάτι να πάει στραβά (Schieffelin, 1998). Η επιτέλεση είναι σε κάθε περίπτωση μια ισχυρή συναισθηματική διαδικασία, η οποία εκμεταλλεύεται την ισχύ των συγκινήσεων, για να διαμορφώσει την κοινωνική ζωή.

Ειδικότερα, η μουσική επιτέλεση διακρίνεται από μια συναισθηματική αμεσότητα τόσο σε σωματικό όσο και διανοητικό επίπεδο και συνδέεται με την ατομική και τη συλλογική έκφραση και παραγωγή συναισθημάτων και συγκινήσεων σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Επίσης, η μουσική επιτέλεση συναρτάται άμεσα από το αποτέλεσμα των κοινωνικών αναμετρήσεων που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκειά της, καθώς και από το βαθμό που αυτή επιτρέπει ή απαγορεύει τη ανάληψη πρωτοβουλιών από το σύνολο των συμμετεχόντων (μουσικούς, χορευτές και ακροατήριο). Η έννοια της μουσικής επιτέλεσης γίνεται αντιληπτή ως ένα σύνολο κοινωνικών σχέσεων, στο πλαίσιο των οποίων αναδεικνύονται και παράγονται πρακτικές. Αυτές με τη σειρά τους συγκροτούν και διαμορφώνουν ένα διακριτό συναισθηματικό χώρο (Smith, 2000). Η Koskela διατυπώνει τη θέση της για το συναισθηματικό τοπίο (emotional space) ως εξής:

«είναι δύσκολο να κατανοηθεί επειδή είναι δύσκολο να περιγραφεί με στατικούς όρους. Διαφεύγει των ορισμών και παραμένει 'αnéγγιχτο'... Το emotional space είναι ελαστικό. Είναι σαν ένα υγρό. Η φύση του αλλάζει σύμφωνα με το πού είσαι, τι κάνεις, ποιος είναι μαζί σου κλπ... Πάνω απ' όλα το emotional space είναι εγγενώς αμφίσημο» (Koskela 2000:17).

Πρόκειται για ένα δυναμικό και πολυμορφικό πεδίο, τα οποίο συγκροτείται μέσα από μια πολυδιάστατη και συνεχή διαδικασία συναίνεσης, ρήξης, οικειοποίησης, απόρριψης, και διαπραγμάτευσης (Παπακόστας, 2007) των συναισθημάτων, και τα οποία χαρακτηρίζονται από ανταγωνισμούς και εντάσεις, καθώς και από την κυκλοφορία και τη διανομή συγκινησιακής ενέργειας (Ahmed, 2004).

Ο θεωρητικός προβληματισμός, που συνοπτικά παρουσίασα, διέπει την ανάλυση του εθνογραφικού παραδείγματος που θα ακολουθήσει. Αυτό αφορά τη μουσική επιτέλεση των επαγγελματιών Ρομά μουσικών από την Ηράκλεια Σερρών στο πλαίσιο της γαμήλιας πατινάδας στο Σοχό Θεσσαλονίκης. Είναι μία από τις πολλές κοινότητες στον ευρύτερο χώρο της Βόρεια Ελλάδα, στις οποίες οι μουσικοί δραστηριοποιούνται επαγγελματικά. Η επιτέλεση αυτή συνιστά ένα emotion space με αμφίσημη, ιεραρχική και έντονα εξουσιαστική

αρχιτεκτονική και η, έτσι και αλλιώς, αμφίρροπη έκβαση της συναρτάται άμεσα με το ρόλο και τις πρακτικές των μουσικών. Έτσι, ένας πρώτος στόχος της μελέτης είναι η διερεύνηση των επιτελεστικών πρακτικών που οι Ρομά μουσικοί χρησιμοποιούν, ώστε να προκαλέσουν και να διευκολύνουν την παραγωγή συναισθημάτων και να ενισχύσουν την εκδήλωση ατομικών και κοινωνικών συγκινησιακών καταστάσεων αμβλύνοντας, ταυτόχρονα, τις εντάσεις μεταξύ των συμμετεχόντων στη γαμήλια πατινάδα, αλλά και μεταξύ μουσικών και ντόπιων χορευτών.

Γενικότερα θα παρατηρούσαμε ότι τόσο η σχέση μεταξύ Ρομά και μουσικής όσο και η αντίστοιχη μεταξύ Ρομά και συναισθήματος ενδύεται με μια σειρά από ουσιολογικές και ψευδορομαντικές αντιλήψεις. Αυτές οι αντιλήψεις συγκροτούνται και διαμορφώνονται μέσα από τον καθημερινό, δημοσιογραφικό, αλλά και μια μερίδα του επιστημονικού λόγο της τσιγγανολογίας. Πολύ σύντομα θα τονίσω ότι στους παραπάνω επιμέρους λόγους (discourses) η σχέση των Ρομά με τη μουσική και το συναίσθημα προβάλλεται ως εγγενώς «φυσική», γενετική και εν πολλοίς δοσμένη εξ αποκαλύψεως (Papakostas, 2008). Ειδικότερα, η σχέση Ρομά/συναισθήματος υποστασιοποιείται και η ερμηνεία της στηρίζεται σε μια βιολογική προσέγγιση, η οποία συγκαλύπτει το δυναμικό της περιεχόμενο. Γι' αυτό άλλωστε, οι Ρομά παρουσιάζονται στερεοτυπικά από πολλούς ως μια ομάδα, η οποία ζει έντονα και βιώνει «υπερ-συναισθηματικά» τόσο την καθημερινή της ζωή όσο και τις μουσικοχορευτικές επιτελέσεις. Αυτό συνεπάγεται ότι και οι Ρομά μουσικοί θεωρούνται «αυθεντικοί» συναισθηματικοί επιτελεστές, και παρουσιάζονται (και αυτοπαρουσιάζονται) σαν περισσότερο «αισθηματίες» (Rao, 1987).

Οι ιστορικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και συνθήκες διαμόρφωσης αυτής της σχέσης δεν λαμβάνονται καθόλου υπόψη. Δεν αποτελεί στόχο της μελέτης μια σε βάθος διερεύνηση αυτού του ζητήματος, αλλά τίθεται στο βαθμό που δημιουργεί το κατάλληλο πλαίσιο για την εξέταση μιας επιστημονικά αθέατης και άγνωστης πλευράς του συναισθηματικού χαρακτήρα των μουσικών επιτελέσεων των Ρομά. Προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η πλειοψηφία των σχετικών μελετών αναγνωρίζει και μελετά την ιδιαίτερη συμβολή των γύφτων μουσικών στην παραγωγή και την επιτέλεση των συναισθημάτων των «άλλων» (Van de Port, 1999), αλλά μικρή αναφορά γίνεται στα συναισθήματα των ίδιων. Δεδομένης της κεντρικής θέσης που κατέχουν οι μουσικοί στη συγκρότηση μιας μουσικής επιτέλεσης, άρα και ενός emotion space, η αντίφαση αυτή έχει ένα σοβαρό θεωρητικό και μεθοδολογικό αντίκτυπο. Δεν λαμβάνεται υπόψη (αν δεν αγνοείται) η συναισθηματική επίδραση της επιτέλεσης στους ίδιους τους μουσικούς και δεν ερευνάται επαρκώς η αλληλοδραστική και δυναμική σχέση

μεταξύ μουσικών και των συναισθηματικών τοπίων. Μ' αυτό το σκεπτικό η μελέτη έχει και μια επιπλέον στόχευση: να ανιχνεύσει τι συμβαίνει εν τω γίνεσθαι ενός emotion space, πώς δομούνται, δηλαδή, τα συναισθήματα των ίδιων των μουσικών.

### **Ηράκλεια και Ρομά: Γεωγραφία και μουσική**

Η Ηράκλεια-παλαιότερη ονομασία Τζουμαγιά- είναι μια μικτή κοινότητα με ημιαστικό χαρακτήρα<sup>2</sup> που απέχει μόλις 25 χλμ από τα ελληνοβουλγαρικά σύνορα και απαρτίζεται από επί μέρους εθνοτικές ομάδες. Σήμερα στην Ηράκλεια συμβιώνουν οι Βλάχοι, οι Ρομά (Γύφτοι), οι ντόπιοι (ελληνόφωνοι και πρώην σλαβόφωνοι), οι Πρόσφυγες, μικρός αριθμός Σαρακατσάνων. Αυτή η πληθυσμιακή σύνθεση διαμορφώθηκε μετά το τέλος των Βαλκανικών πολέμων και τη Μικρασιατική καταστροφή. Πριν, όμως, από αυτά τα σημαντικά ιστορικά ορόσημα, στην Ηράκλεια κατοικούσαν επιπλέον διάφοροι Μουσουλμανικοί πληθυσμοί και Μουσουλμάνοι Ρομά. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 εγκαθίστανται και ημινομάδες Τσιγγάνοι<sup>3</sup>. Σε γενικές γραμμές η ιστορική διαδρομή της Ηράκλειας συμβαδίζει με την αποδυνάμωση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, τη συγκρότηση βαλκανικών εθνικών κρατών (Mazower, 2000) και τη μεταξύ τους διαμάχη για το γεωγραφικό χώρο της Μακεδονίας. Στην περίπτωση της Ηράκλειας η διαμάχη αυτή, πέρα απ' όλα τ' άλλα, έχει ως αποτέλεσμα σημαντικές αναδιατάξεις του χώρου.

Οι Ρομά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της Ηράκλειας χωρίς, όμως, αυτό να αποτυπώνεται στις επίσημες γραπτές πηγές (Ασλανίδης, 1997; Καφταντζής, 1973; Τζεμαΐλας, 1973). Η τοπική ελίτ που προέρχεται κυρίως από τους Βλάχους έχοντας τη δυνατότητα της αναπαράστασης της ιστορίας αγνοεί παντελώς τους Ρομά και το ρόλο τους στη μικτή κοινότητα και περιορίζεται σε γενικόλογες αναφορές, κυρίως σε σχέση με τη μουσική. Για τους Ρομά η συνεχής παρουσία τους στο ιστορικό γίνεσθαι της Ηράκλειας, καθώς και η γέννησή τους στο μαχαλά, έναν υπο-χώρο του ευρύτερου Ηρακλειώτικου, υπογραμμίζει την άμεση σχέση τους με το συγκεκριμένο χώρο και ίδιοι θεωρούν τα στοιχεία αυτά αποδεικτικά της εντοπιότητας τους.

<sup>2</sup> Σύμφωνα με την απογραφή του 2001 ο πληθυσμός της Ηράκλειας ήταν 3.609 κάτοικοι και του ευρύτερου ομώνυμου Δήμου 13.173

<sup>3</sup> Θα πρέπει, επίσης, να ληφθεί υπόψη ότι στην Βορειοελλαδικό χώρο ο όρος Γύφτος αναφέρεται σε μόνιμα εγκατεστημένους πληθυσμούς, ενώ ο όρος Τσιγγάνος σε μετακινούμενους ή ταξιδευτές. Το αντίθετο συμβαίνει στη νότιο Ελλάδα.

Ένας σημαντικός αριθμός των ανδρών Ρομά της Ηράκλειας ασχολούνται επαγγελματικά με τη μουσική. Το μουσικό σχήμα στην Ηράκλεια απαρτίζεται από δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι<sup>4</sup> και παλιότερα ονομάζονταν «τσέτα»<sup>5</sup>. Ο πρώτος ή πρώμος ζουρνάς, παίζει τη μελωδία και κάνει τους διάφορους αυτοσχεδιασμούς. Τόσο το όργανο όσο και ο ίδιος ο μουσικός ονομάζεται μάστορας. Ο δεύτερος ζουρνά, ο βοηθός, παίζει είτε σε ταυτοφωνία είτε μια μικρή τρίτη πιο χαμηλά και δίνει ένα σταθερό ή ρυθμικό ίσο (Cowan, 1990).

Αυτό που έχει σημασία στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης είναι ότι η μουσική ικανότητα των Ρομά είναι απολύτως αναγνωρισμένη σε μια μεγάλη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας, όπου και ασκούν τη μουσική ως επάγγελμα. Η παρουσία τους σε διάφορους ετερόκλητους χώρους, σε διάφορες επίσημες ή ανεπίσημες τελετουργίες και κοινωνικές περιστάσεις, συνοδεύεται ευθέως από υποσχέσεις για ψυχαγωγία, διασκέδαση, συναισθηματική έκφραση και συγκινησιακή εκδήλωση. Η Ηράκλεια γίνεται γνωστή σε υπερτοπικό και πανελλήνιο επίπεδο και σε αρκετές περιπτώσεις ταυτίζεται μ' αυτούς. Έτσι, η Ηράκλεια αναγνωρίζεται ως «γυφτοχώρι» και «χωριό μουσικών» ή «μουσικομάνα» (Blau, Keil & Feld, 2002).

### **Σοχός: «επαγγελματικά» συναισθήματα και γεωγραφία της ασέβειας**

Ο Σοχός είναι μια κοινότητα του νομού Θεσσαλονίκης στη Βόρεια Ελλάδα. Είναι γνωστή η σχετική εθνογραφία της Cowan (1990), η οποία περιγράφει και αναλύει τις πολιτικές του σώματος στη συγκεκριμένη κωμόπολη. Σ' ένα μεγάλο, σε έκταση, κεφάλαιο η συγγραφέας επιχειρεί να αποκρυπτογραφήσει τις σωματικές και χορευτικές πρακτικές των Σοχινών, κατά τη διάρκεια της τελετουργίας του γάμου. Εκεί κάνει ιδιαίτερη αναφορά και στον αμφίσημο, αλλά κεντρικό κατά μία έννοια, ρόλο των γύφτων μουσικών από την Ηράκλεια.

Μια πρώτη παρατήρηση αναδεικνύει τη συμβολή των μουσικών στην (ανα)παραγωγή ατομικών και συλλογικών συναισθημάτων και συγκινήσεων. Βασική επιδίωξη των μουσικών είναι να «φέρουν τον κόσμο σε κέφι». Ως όρος το «κέφι» προέρχεται από το τουρκικό keyif ή keyfi<sup>6</sup> και ο οποίος χαρακτηρίζεται από ένα ευρύ πλέγμα σημασιών με έκδηλο και προφανή

<sup>4</sup> Ο ζουρνάς είναι ένα ξύλινο πνευστό όργανο με διπλό γλωσσίδι (double reed) στη λογική του όμποε. Το νταούλι είναι το κρουστό όργανο συνοδείας. Είναι ένα ξύλινος κύλινδρος όπου οι δύο πλάγιες όψεις του καλύπτονται με δέρμα. Για περισσότερες πληροφορίες με τα οργανολογικά χαρακτηριστικά του ζουρνά και του νταουλίου, καθώς και τον τρόπο κατασκευής τους

<sup>5</sup> Στα τούρκικα σημαίνει ομάδα, θίασος.

<sup>6</sup> Ενδεικτικά το λεξικό Alderson και Iz (1959) αναφέρει «υγεία, σωματική και διανοητική κατάσταση, ευθυμία, πλάκα, ευδιαθεσία, ευχαρίστηση, διασκέδαση, τάση, καπρίτσιο, ιδιοτροπία, ελαφρύ μεθύση».

συναισθηματικό περιεχόμενο . Στο ελληνικό παράδειγμα η έννοια του κεφιού συνδέεται τόσο με την επιτέλεση μουσικής και χορού όσο και με μια συνθήκη κοινωνικότητας και συμποσιασμού, φαγητού και ποτού. Το κέφι ως ιδανική κατάσταση προϋποθέτει την ταύτιση των ατομικών ενδιαφέροντα με τα αντίστοιχα συλλογικά με ευτυχή τρόπο (Cowan, 1990). Σύμφωνα με την Caraveli (1985) « το κέφι είναι για μια «υψηλή μορφή εμπειρίας», που ωστόσο η ορθή της έκφραση προϋποθέτει την πειθαρχημένη τήρηση «επακριβών και σαφώς αρθρωμένων κανόνων και σχημάτων». Αυτά προάγουν, αντί να αναστέλλουν τη μέθεξη που προσφέρει βαθιά συναισθηματική ικανοποίηση» (Cowan, 1990). Σημαντική παράμετρος αυτού, του κανονιστικού κατά μία έννοια διαρθρωμένου πλαισίου «πειθαρχίας», είναι οι μουσικοί, των οποίων η επιτέλεση αποτελεί βασικό συστατικό προαγωγής ή αναστολής του κεφιού.

Η Cowan περιγράφει πολύ γλαφυρά την επιτέλεση του κεφιού κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πατινάδας, όπου η παρέα νεαρών φίλων του γαμπρού κατευθύνεται από το σπίτι του γαμπρού προς το σπίτι της νύφης, αφού διασχίσει την αγορά και το κέντρο της κωμόπολης του Σοχού. Στην ουσία Cowan παρουσιάζει ένα emotion space που χαρακτηρίζεται από εντάσεις, συγκρούσεις και συναισθηματικές μεταπτώσεις και ακροβασίες. Σε πρώτο επίπεδο είναι φανερό ότι η μουσικοί με τις μελωδίες και τα τραγούδια που παίζουν ερεθίζουν τα συναίσθημα των εορταστών και παράλληλα τους παρέχουν την ευκαιρία να τα εκφράσουν.

«Τα τραγούδια αυτά προκαλούν ένα ιδιαίτερο συναίσθημα. Επίσης, το δομούν. Είναι η στιγμή όπου ο εορταστής 'κάνει το κέφι του' [...]» (Cowan, 1990: 108).

Επειδή, όμως η πατινάδα αφορά ,κυρίως, τη συλλογική έκφραση και όχι τόσο την ατομική μια σειρά από προβληματικές και συγκρουσιακές καταστάσεις κάνουν την εμφάνισή τους. Η εμμονή των εορταστών σε ένα μονολογικό και αυτοαναφορικό μοντέλο επιτέλεσης έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη εγωιστικών συμπεριφορών και ανταγωνισμών.

«Αυτή όμως είναι και η στιγμή της διάλυσης, η στιγμή που αρχίζουν να ξεσπούν καβγάδες μεταξύ των εορταστών, καθότι οι νεαροί βρίσκονται όλοι, λίγο ως πολύ, στην ίδια κατάσταση. Το κέφι που τους ένωνε, τώρα απειλεί να τους χωρίσει» (Cowan, 1990: 108).

Η αμφίσημη και ακραία συναισθηματικά χορογραφία εγκυμονεί πολλούς κινδύνους τόσο για την έκβαση της επιτέλεσης όσο για τους ίδιους τους μουσικούς. Χωρίς να δηλώνεται ρητά, η παρουσία των Ρομά της Ηράκλειας, έναν τόπο «αυθεντικών» μουσικών, συνδέεται με υποσχέσεις επιτελεστικής πληρότητας και συγκινησιακής φόρτισης. Το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτών των «υποσχέσεων» κατασκευάζεται μέσα από ένα σύνολο στατικών αντιλήψεων, όπου

η Ηράκλεια «αυθεντικοποιείται» σε σχέση με τη μουσική, εξαιτίας, της «φυσικής» και «γονιδιακής» σχέσης μεταξύ Ρομά και μουσικής. Συνεπώς, οι προσδοκίες των εορταστών είναι υψηλές και προβάλλονται και επιβάλλονται σε κάθε φάση της γαμήλιας πατινάδας και ως ένα βαθμό είναι απόρροια της στερεοτυπικής ταύτισης των Ρομά μουσικών με τη συναισθηματική επιτέλεση. Αυτό απαιτεί μια πολύ προσεκτική και επιδέξια μορφή επιτέλεσης από τη μεριά των μουσικών, η οποία θα πρέπει να ισορροπεί μεταξύ επαγγελματικής επιδίωξης/σκοπιμότητας, μουσικής δεξιοτεχνίας και αποδοχή του εργαλειακού τους χαρακτήρα, ο οποίος με τη σειρά του λαμβάνει χώρα σε ένα σαφώς ιεραρχικά δομημένο πλαίσιο.

Η μουσική επιτέλεση των Ρομά θα πρέπει ανταποκριθεί σε ένα εξαιρετικά επιβαρυνμένο και ευμετάβλητο κοινωνικό και συναισθηματικό πλαίσιο. Το ερώτημα που εγείρεται εύλογο: ποιες είναι οι συγκινησιακές τεχνικές και πρακτικές τις οποίες οι μουσικοί χρησιμοποιούν, ώστε να ανταποκριθούν στις συναισθηματικές ανάγκες των εορταστών και συμμετεχόντων στη γαμήλια πατινάδα και, ταυτόχρονα, μέσα από τη συναισθηματική ικανοποίηση των πελατών τους να καταφέρουν να αποκομίσουν το μεγαλύτερο οικονομικό όφελος; Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα να συμπυκνώνεται στον αντιφατικό, με μια πρώτη ματιά, όρο ενεργή παθητικότητα (Eliasoph, 1998; Thrift, 2008)<sup>7</sup>. Ουσιαστικά, η σωματική και συναισθηματική απόκριση των μουσικών έχει, κατά μία έννοια, δυναμικό προσανατολισμό και η κύρια στόχευση της είναι η επίτευξη μιας «θεραπευτικής» και ισορροπιστικής επιτέλεσης. Οι μουσικοί φέρνουν εις πέρας αυτό το δύσκολο εγχείρημα με την ,φαινομενικά, ουδέτερη, απαθή, και τη εν πολλοίς «αναίσθητη» σωματική και συναισθηματική τους επιτέλεση. Αυτή επικεντρώνεται στη δημιουργία ενός συναισθηματικού τοπίου, το οποίο βασίζεται στη καλλιέργεια μιας (ψευδ)αίσθησης επιτελεστικής ευταξίας , δομώντας τόσο το πάθος και την ψυχική ένταση των εορταστών, όσο και τη συνακόλουθη ανάγκη τους για εξουσιαστική επιβολή έναντι των μουσικών. Πολύ απλά στο σενάριο της γαμήλιας πατινάδας, το οποίο «γράφουν» οι εορταστές, οι μουσικοί «παίζουν» το ρόλο τους, όπως ορίζει η σκηνοθεσία του. Έτσι δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί αρκούνται σε ένα, φαινομενικά, παθητικό ρόλο. Πρόκειται για στοχευμένη επαγγελματική συγκινησιακή τεχνική, την οποία θα μπορούσαμε να ορίσουμε και ως μια μορφή συναισθηματικού συμβιβασμού μεταξύ των εορταστών και των μουσικών.

---

<sup>7</sup> Η Eliasoph επεξεργάζεται αυτές τις έννοιες στο πλαίσιο της μελέτης της για την πολιτική απάθεια στην Αμερική. Θεωρεί ότι η πολιτισμική παθητικότητα στερεί από το άτομο την δυνατότητα αληθινής ατομικότητας και ουσιαστικά οι επιλογές του είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Όμως, κάτω από ειδικές και δυσχερείς συνθήκες η ενεργή παθητικότητα χρησιμοποιείται από τα άτομα ως μια μορφή προστασίας και αντίστασης(π.χ. η σιωπή). Ο Thrift χρησιμοποιεί αυτή την έννοια στο πλαίσιο της ανάλυσής του για την πολιτική σημασία της συγκίνησης.



«[...]οι μουσικοί είναι πάντοτε στητοί, συγκρατημένοι σωματικά, και οι όψεις τους καθώς παίζουν είναι πολλές φορές ανέκφραστες, [...]. Όταν οι νέοι φωνάζουν άγρια και χειρονομούν εμφατικά, απαιτώντας πολλές φορές τραγούδια, οι μουσικοί κουνούν συγκαταβατικά (όχι όμως δουλικά) το κεφάλι τους, αμίλητοι, εκτός από κανένα περιστασιακό μουρμουρητό εκνευρισμού» (Cowan, 1990:127).

Η χρήση του όρου «απάθεια» δεν υπαινίσσεται τον πλήρη εγκλωβισμό της επιτέλεσης των μουσικών σε μια στατική πρακτική μίμησης μιας κοινωνικά προσδιορισμένης «ορθής» μουσικής, συναισθηματικής, και δυνάμει αναμενόμενης, συμπεριφοράς. Βεβαίως, τα πλαίσια δράσης και ανάληψης πρωτοβουλιών είναι αρκετά περιορισμένα. Όμως, η συναισθηματική απάθεια και η ουδετερότητα στην ουσία έχουν δυναμικό προσανατολισμό, αφού συγκροτούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να προλαμβάνουν το ανεπίλεκτο και να θεραπεύουν το απρόβλεπτο. Οι έννοιες της μίμησης και της υποταγής στην ιεραρχική δομή της επιτέλεσης συνιστούν ένα πλαίσιο δράσης, το οποίο τελικά οδηγεί στην επινόηση μιας μορφής επιτέλεσης στη συγκρότηση της οποίας οι μουσικοί έχουν σημαντικό μερίδιο ευθύνης. Η επιτελεστική αυτή ευελιξία στηρίζεται στη διατήρηση της ιεραρχικής αλληλεξάρτησης ανάμεσα στους Γύφτους μουσικούς και τους νεαρούς εορταστές-χορευτές της γαμήλιας πατινάδας με απώτερο στόχο την επαγγελματική εδραίωση και την ίδια την επιβίωση τους.

Επεκτείνοντας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η πρακτική της ενεργητικής παθητικότητας αποτελεί μια δημιουργική μορφή προσαρμογής, μια κατεξοχήν «τέχνη των αδυνάτων» (Baumann, 1999). Κατ' επέκταση μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η Σοχινή γαμήλια πατινάδα διαμορφώνει ένα emotion space, όπου οι μουσικοί αναπτύσσουν μια συγκαλυμμένη τακτική εξισορρόπησης, η οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να εφαρμοστεί ευθέως.

Όμως, μένει θα αναρωτηθούμε και για μια άλλη διάσταση της συναισθηματικής εμπλοκής των μουσικών στη κοινωνική συνάντηση με τον «άλλο», στο πλαίσιο της γαμήλιας πατινάδας στο Σοχό. Άραγε, τι συμβαίνει με τα συναισθήματα των ίδιων των μουσικών; Πώς αρθρώνεται ο λόγος τους περί συναισθημάτων και τέλος πώς επενεργεί η σκληρή και εξουσιαστική δομή του σοχινού emotion space στο δικό τους ψυχισμό; Στην εθνογραφία της η Cowan, η οποία δεν είχε ως στόχο τη διερεύνηση αυτού του ζητήματος, εντούτοις αναδεικνύει μια σκοτεινή πλευρά του.

«Για τους μουσικούς πάντως, το τίμημα αυτής της ανασφαλούς αλλά δυνάμει επικερδούς ρύθμισης είναι, όπως παραδέχονται οι ίδιοι, η αποδοχή της αναξιοπρέπειας που χαρακτηρίζει αυτή την ξεκάθαρα υποτακτική θέση» (ό.π.: 105).

Εδώ, ενδιαφέρομαι να διερευνήσω την έννοια του τιμήματος σε συναισθηματικό επίπεδο, αφού το εθνογραφικό παράδειγμα φωτίζει μια «αναξιοπρεπή» διάσταση της μουσικής, η

οποία απέχει μακράν, ώστε να τη χαρακτηρίσουμε ως ιδανική και ευχάριστη. Αναφορικά τόσο με το ρόλο τους τόσο στην τελετουργία του Σοχινού γάμου όσο και με τη θέση τους στο συγκεκριμένο τόπο οι μουσικοί βιώνουν πολύ έντονα μια κατάσταση «μεθοριακότητας» (Theodosiou, 2003; Turner, 1967). Δεν αποτελεί στόχο της συγκεκριμένης εργασίας η περαιτέρω εξέταση αυτής της έννοιας, αλλά πώς αυτή μεθοριακότητα επιδρά στη συναισθηματική σφαίρα των μουσικών και πώς αποτυπώνεται συγκινησιακά η εμπειρία του «είμαι, ζω και εργάζομαι ανάμεσα». Ενώ η παρουσία τους στα γαμήλια έθιμα του Σοχού αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την επίτευξη μιας «ορθής», σύμφωνα με τα τοπικά κριτήρια, επιτέλεσής τους οι ίδιοι βρίσκονται «εκτός τόπου» και είναι «ύλη εκτός θέσης» (Douglas 1966). Κατά τη διάρκεια αυτών των εθίμων καταλαμβάνουν μία εφήμερη θέση στην τοπικότητα, η παρουσία τους δεν περιορίζεται μόνο στο επίπεδο του καλεσμένου (Lemon, 2000), αλλά δυνητικά θα τους θεωρούσαμε οικείους «ξένους», και «συμβολικά μεθοριακούς, ένα παράδοξο (Cowan, 1990; Turner, 1967).

Στη δική μου εθνογραφική έρευνα για το χορό και τη μουσική στους γύφτους της Ηράκλειας Σερρών (Παπακόστας, 2007), όλη αυτή η εμπειρία αναγνωρίζεται από τους μουσικούς ως εξαιρετικά τραυματική. Αποτελεί κοινό τόπο στις αφηγήσεις των μουσικών ότι ο Σοχός είναι ένας τόπος που έχουν τη ευκαιρία να κερδίσουν ένα σημαντικό ποσό, αλλά που αποτελεί ταυτόχρονα ένα, από πολλές απόψεις, τραχύ και επικίνδυνο πεδίο άσκησης της επαγγελματικής τους δραστηριότητας. Οι «μάστορες» είναι αυτοί οι οποίοι, σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άλλους μουσικούς της κομπανίας (δεύτερο ζουρνά και νταουλτζής), σηκώνουν στην πλάτη τους το βάρος για μια ολοκληρωμένη μουσική επιτέλεση. Θα πρέπει να καλύψουν τις συγκινησιακές ανάγκες των Σοχινών πελατών τους και δώσουν μορφή και περιεχόμενο στα συναισθήματά τους. Όπως, οι ίδιοι οι μουσικοί υποστηρίζουν, το έργο αυτό δεν είναι καθόλου εύκολο και σε κάθε ευκαιρία τονίζουν emphatically ότι ο Σοχός είναι «η πιο δύσκολη δουλειά».

«Ξέρεις τι είναι να αφήνεις το σπίτι σου, τον τόπο σου και να πας να παίξεις; Οι άλλοι πάνε για το γάμο και σε κάνουν ότι σου λένε κάνουν. Στο γάμο, μας βγάζουν την Παναγία. Παίξε εδώ, παίξε εκεί. Κάνε αυτό, κάνε εκείνο. Τι να κάνεις τα λεφτά. Και αλλού είναι δύσκολα, και άλλους τόπους, αλλά ο Σοχός είναι άλλο πράγμα. Ούτε ξέρεις από πού θα σου ρθει. Το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να γίνει η δουλειά τους. Εντάξει να περάσουν καλά και αυτοί, να γίνει ο γάμος ωραία, αλλά και εμείς τι είμαστε;». 'Για αυτό σας φέραμε από τη Τζουμαγιά μας λένε'» (Κότας, Ιούλιος 2001).

Το πρώτο στοιχείο που αναδεικνύεται είναι ότι το εμπόρευμα (μουσική) έχει μεγαλύτερη σημασία από τον έμπορο (Ρομά μουσικός). Οι Σοχινοί θεωρούν σημαντικούς του μουσικούς μόνο στο βαθμό που μπορούν να εκπληρώσουν το «φυσικό» και εθνοτικό τους ρόλο σαν

επαγγελματίες «παραγωγοί» και «προαγωγοί» συναισθημάτων. Η ανθρώπινη υπόσταση των μουσικών όχι μόνο είναι αδιάφορη, αλλά οι ίδιοι δεν αναγνωρίζονται ως φυσικά πρόσωπα, αλλά ως μεταφορικές προσωποποιήσεις των οργάνων τους (Cowan, 1990).<sup>8</sup> Η ποιητική αναπαράσταση των οργάνων δεν επιφέρει μόνο την ατομική και κοινωνική αποπροσωποποίηση των μουσικών-φορέων τους, αλλά τελικά τους υποβαθμίζει συναισθηματικά και τους καθιστά κατά κάποιο τρόπο συγκινησιακά ουδέτερους και αόρατους. Η επιτόπια έρευνα στο μαχαλά των Ρομά έδειξε ότι η σκληρή στάση απέναντί τους δοκιμάζει συναισθηματικά και υπερβαίνει ορισμένες φορές τις επαγγελματικές αντοχές των μουσικών, καθώς και τα όρια της ενεργητικής απάθειας. Η απώλεια της ανθρώπινης υπόστασής τους μ'αυτό τα βάνασο τρόπο τους γεμίζει με αισθήματα φόβου, θυμού, ταπείνωσης και χαμηλής αυτοεκτίμησης. Όλα αυτά επιτείνονται από τα 'φυσικά' αισθήματα που προκαλεί η σωματική κούραση, η εξάντληση, η πείνα και η δίψα. Το κρίσιμο σημείο, όμως, είναι ότι την ίδια στιγμή θα πρέπει να ανταποκριθούν στο σύνθετο επιτελεστικό τους ρόλο: από τη μία καταπιέζεται το δικαίωμα για έκφραση και εκτόνωση των δικών τους συναισθημάτων, από τη άλλη θα πρέπει να έχουν διαρκώς στο μυαλό τους ότι από την επιτυχή ή όχι έκβαση υπόδηση του ρόλου τους εξαρτάται η οικονομική επιβίωση των ίδιων και της οικογένειάς τους. Αμφιταλαντεύονται μεταξύ του «θέλω» και του «πρέπει». Στην επικράτεια της ιδιάζουσας και ψυχοφθόρου αυτής συνθήκης οι μουσικοί προσπαθούν να ισορροπήσουν μεταξύ θυμικής αντίδρασης και «λογικής» υποταγής στο πλαίσιο της επιτέλεσης.

Τελικά, το συναισθηματικό τίμημα που καλούνται οι μουσικοί να πληρώσουν, στο πλαίσιο της σοχινής γαμήλιας επιτέλεσης, είναι πολύ βαρύ. Επιπροσθέτως, έρχονται στην επιφάνεια μια σειρά αντιπαραθέσεων μεταξύ διαφόρων ετεροτήτων: μουσικός/μη-μουσικός, ντόπιος/μη-ντόπιος και κυρίως Ρομά/μη Ρομά. Οι ετερότητες αυτές συναρμολογούνται μεταξύ τους και επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία του συγκεκριμένου συναισθηματικού τοπίου (Richards, 1995) και μοιραία σε αντιπαραθέσεις, αποτελούν μία επιπλέον αρνητική όψη της, έτσι κι αλλιώς, τραυματικής εμπειρίας των μουσικών.

«Μας φέρνονται λες και είμαστε ζώα. Παίξε έτσι, παίξε αλλιώς. Παίξε το δικό μου. Μην παίζεις αυτό, άλλαξέ το. Οι άνθρωποι είναι τρελοί. Τραβάνε το όργανο, σε πειράζουν όταν παίζεις. Τι να σου πω. Χτυπάνε το νταούλι. Αν δεν τους κάνεις το χατήρι παρεξηγούνται. Σταμάτα εδώ να χορέψουμε. Τι χορός είναι αυτός. Κυλιούνται στο δρόμο, λερώνονται και πίνουν. Πίνουν δεν κάνουν τίποτα άλλο και μετά όλα τους φταίνε. Και ποιος φταίει: Οι μουσικοί φταίνε, οι γύφτοι φταίνε. Πάνε να χορέψουμε και τους

<sup>8</sup> «Ήρθαν τα νταούλια», «παίζουν οι ζουρνάδες «έκλεισα τα όργανα για το γάμο» είναι ορισμένες εκφράσεις που στοιχειοθετούν αυτή την άποψη και που τελικά προσδίδουν μεγαλύτερο κύρος στα όργανα απ' ό,τι στους φορείς τους.

ακολουθάμε ακριβώς. Τους ψάχνει ο νταουλτζής. Τι να χορέψεις άμα είσαι κουδούνι από το ούζο και δεν μπορείς τα πόδια σου να πάρεις;[...]. Ξέρεις πόσες φορές ήθελα να σπάσω το ζουρνά και να φύγω. Τσακωθήκαμε αρκετές φορές αλλά αυτή τρέλα έχουν στο κεφάλι. Μπορεί ζημιά να πάθεις. Αυτοί στην πατινάδα τα γαϊδούρια δίνουν να πιούν ούζο. Βγάζεις άκρη. Ας το διάολο και τα λεφτά. Ύστερα σκέφτεσαι την οικογένεια και λες υπομονή θα περάσει. Δεν μας σέβονται»(Κουμάρης, «προσωπική συνέντευξη», 10 Ιουνίου 2001).

Η ασέβεια, όπως περιγράφεται και ερμηνεύεται πολύ συχνά στις αφηγήσεις των Ρομά μουσικών της Ηράκλειας, δεν αφορά μόνο τη ανθρώπινη υπόστασή τους, αλλά και την αντίστοιχη μουσική τους. Ίσως να ακούγεται αρκετά αντιφατικό, αφού παραπάνω τονίσαμε ότι οι Σοχινοί αναγνωρίζουν τη μουσική αξία των μουσικών και τη θεωρούν αναγκαία συνθήκη για την επιτυχία της γαμήλιας τελετουργίας και την πρόκληση του κεφιού. Οι μουσικοί από τη πλευρά τους τοποθετούν το ζήτημα σε μια άλλη βάση. Δεν εντοπίζουν το πρόβλημα στις μουσικές προτιμήσεις των Σοχινών, τις οποίες και θεωρούν υψηλής αισθητικής και σε κάθε περίπτωση όχι αποκλειστικά τοπικές. Ούτε και εφαρμόζουν διαφορετικές ή ιδιαίτερες τεχνικές, με τη στενή μουσικολογική έννοια. Οι μελωδικοί (ταξίμια) και ρυθμικοί αυτοσχεδιασμοί, τα ποικίλματα, οι συγκοπές είναι ορισμένες από τις τεχνικές που χρησιμοποιούν οι Ρομά στο σύνολο των τόπων που επισκέπτονται και προσφέρουν τις υπηρεσίες τους, ώστε να δημιουργήσουν συνθήκες συναισθηματικής έκφρασης και ευφορίας. Θεωρούν ότι οι Σοχινοί «ασεβούν» κατά της μουσικής, αφού αδυνατούν να συλλάβουν μια ευρύτερη προοπτική της μουσικής τους πράξης και, όπως υπογραμμίζουν, δεν τους αφήνουν να «παίξουν ελεύθερα». Η έννοια της επιτελεστικής «ελευθερίας» έχει, πέρα από άλλες, μια σαφή συναισθηματική απόχρωση. Οπωσδήποτε δεν απηχεί ένα αίτημα για υπέρβαση των κανόνων και των συμβάσεων που το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο του Σοχού θέτει. Η διατύπωση του αιτήματος για ελευθερία στη μουσική πράξη κινείται εντός των ορίων που το επάγγελμα των μουσικών επιβάλλει, αλλά στην ουσία αποτελεί και μια διεκδίκηση για μια καλύτερη μεταχείριση σε συναισθηματικό επίπεδο αυτή τη φορά. Μιλάνε, δηλαδή, για το αυτονόητο γι' αυτούς δικαίωμα για συναισθηματική αυτοέκφραση ή τουλάχιστον τη διαμόρφωση των κατάλληλων συνθηκών για την εκδήλωση μιας πιθανής συγκινησιακής απόκρισης. Κι' αυτό όχι μόνον ως ένδειξη αναγνώρισης της ανθρώπινης και της μουσικής τους υπόστασης, αλλά ως μια *sui generis* επιτέλεσης που επιτρέπει τη συναισθηματική αποφόρτιση, όπως αυτή και αν εννοείται, σε όλα τα συμβαλλόμενα μέρη: μουσικούς, χορευτές, ακροατήριο. Με άλλα λόγια περιγράφουν ένα «δημοκρατικό» και εξισωτικό, αλλά τελικά ουτοπικό συναισθηματικό τοπίο.

Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι αρκετοί μουσικοί αποφεύγουν να παίζουν στο Σοχό, παρά το μεγάλο οικονομικό κέρδος. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση των μεγαλύτερων σε ηλικία «μαστόρων», οι οποίοι απολαμβάνουν ευρύτερης αποδοχής και έχουν την ευχέρεια να επιλέγουν, ως ένα βαθμό, τις δουλειές που θα αναλάβουν. Η ίδια τάση εντοπίζεται και σε νεαρότερους μουσικούς, οι οποίοι έχουν και δεύτερο επάγγελμα (αγρότης, πλανόδιος μικροπωλητής κ.ά). Έτσι τα κριτήρια επιλογής μιας δουλειάς δεν είναι μόνον οικονομικής φύσης, αλλά θα λέγαμε και συναισθηματικής. Είναι σημαντικό γι' αυτούς να έχουν τη δυνατότητα να απορρίψουν δουλειές σε διάφορους τόπους (κυρίως το Σοχό), οι οποίες τους επιβαρύνουν συναισθηματικά και τους καθιστούν ανυπόληπτους, αναξιοπρεπείς και, κατά μία μεταφορική έννοια, «συναισθηματικά αθύρματα» στην εξουσία ασεβών ατομικών και συλλογικών συμπεριφορών. Δεν είναι λίγες οι φορές που οι μουσικοί προτιμούν να δουλέψουν με μικρότερο κέρδος (π.χ. παραστάσεις χορευτικών ομάδων), παρά να επισκεφθούν το Σοχό. Μάλιστα, αυτή η δυνατότητα επιλογής, στην ουσία η αποφυγή και η παράκαμψη τραυματικών και οδυνηρών μουσικών τοπίων, σηματοδοτεί μια μορφή καταξίωσης και να αναγνώρισης για τους μουσικούς της Ηράκλειας<sup>9</sup>.

«Απόφευγα να πάω στο Σοχό. Αναρωτιόμουν και έλεγα: γιατί; Μήπως δεν είμαι καλός μάστορας; Μας ξεφτέλιζαν σου λέω. Δόξα το Θεό δουλειά έχω. Ας πάνε οι νέοι. Αλλά και αυτοί θα πάνε λίγο στα παζάρια, λίγο στα χωράφια κάτι θα γίνει. Είναι και τα χορευτικά. Ένα μεροκάματο θα βγει. Αρκεί στο Σοχό να μην πάμε. Δουλειά είναι όμως. Όποιος έχει ανάγκη πάει, τι να κάνει. Τόσα χρόνια μάστορας θα κάνω το χαμάλη και τον υπηρέτη;» (Κότας, «προσωπική συνέντευξη», 6 Ιουνίου 2001).

Οι μουσικοί, πολύ συχνά, χρησιμοποιούν το παράδειγμα του Σοχού αντιστικτικά ως προς το ανάλογο της Νικήσιανης Παγγαίου. Η συγκεκριμένη ημιορεινή κοινότητα ανήκει στο νομό Καβάλας και έχει μεγάλη παράδοση σε ψάλτες και τραγουδιστές. Το σημαντικό εδώ είναι ότι η Νικήσιανη, σε αντίθεση με το Σοχό, αναγνωρίζεται από τους μουσικούς ως ένα emotion space, τα ο οποίο σέβεται τόσο την ανθρώπινη όσο και τη μουσική τους υπόσταση. Θεωρούν ότι οι μουσικοχορευτικές επιτελέσεις, σύμφωνα με δικά τους, αλλά και τα τοπικά κριτήρια, είναι πλήρεις. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι λαμβάνουν υπόψη τις συναισθηματικές ανάγκες όλων των συμμετεχόντων και υποβοηθούν την ανάπτυξη ενός συγκινησιακού κλίματος, που τελικά δεν βασίζεται σε ένα ακραίο μονολογικό εξουσιαστικό επιτελεστικό πλαίσιο. Η διακριτή σχέση μεταξύ πελάτη και εμπόρου δεν καταλύεται ούτε

<sup>9</sup> Η επισήμανση αυτή μας καλεί να αναρωτηθούμε για την υφή του διαδομένου στον καθημερινό λόγο στερεότυπου: του παραδόπιστου γύφτου μουσικού, ο οποίος έχει τη «φυσική» ροπή να ανέχεται τα πάντα, ακόμη και τον συναισθηματικό εξευτελισμό και τον συγκινησιακό ευνουχισμό, αρκεί να καρπωθεί οικονομικά ή άλλα οφέλη. Η ανάλυση του συγκεκριμένου ζητήματος ξεπερνά την πλαισιοθέτηση της παρούσας μελέτης.

και οι κοινωνικές και πολιτισμικές συμβάσεις. Αυτό που μάλλον διαφοροποιεί το emotion space στη Νικήσιανη από το ανάλογο στο Σοχό είναι ο σε μεγαλύτερο βαθμό, διαλογικός του χαρακτήρας, ο οποίος αμβλύνει τις κοινωνικές και συναισθηματικές συγκρούσεις και κατά κάποιο τρόπο εκπληρώνει αντιφατικές συναισθηματικές ροπές, στάσεις και επιθυμίες. Με μία έννοια οι παραπάνω θεώρηση των Ρομά μουσικών συμφωνεί με την αντίστοιχη του Said, σχετικά με τους χώρους συναυλιών. Παραφράζοντας το μεγάλο αυτό διανοητή θα υποστηρίζαμε αυτό το οποίο προβάλλουν οι μουσικοί ότι δηλαδή η ευχαρίστηση και η συναισθηματική ένταση της μουσικής παραμένει (είναι δυνατή ακόμη και για την περίπτωση των ίδιων των Ρομά μουσικών) ακόμη και σε ένα χώρο οικονομικής συναλλαγής (Said, 1991), όπως αυτός της Νικήσιανης. Η διαφορά με το Σοχό οφείλεται στην τοπική αισθητική και ιδεολογία περί «ορθής» συναισθηματικής έκφρασης και επιτέλεσης μέσω της μουσικής, η οποία καθορίζεται μέσα από μια δυναμική ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική διαδικασία.

«Ζητάνε ωραία τραγούδια. Αφού δεν σέβονται εμάς, τη μουσική θα σέβονται; Δεν ξέρουν από μουσική αυτοί οι άνθρωποι. Κάνουν μόνο τα δικά τους. Αυτό ο τόπος έτσι φέρνεται. Υποφέρουμε δεν παίζουμε ελεύθερα. Πας να κάνεις κάτι σε κόβουν. Κάνεις ταξίμι, σε κόβουν, Μουσική είναι αυτό; Άσε με να κάνω τη δουλειά μου. Και εσύ θα περάσεις καλά και εγώ δεν θα κουραστώ πολύ και παίξω και καλύτερα. Γιατί στην Νικήσιανη περνάμε καλά; Εκεί τη βρίσκουμε. Παίζουμε ελεύθερα. Τους αρέσει η μουσική τραγουδάνε, ακούνε και μας σέβονται. Και εκεί δουλειά είναι, αλλά μας αρέσει. Το νιώθουν το ζήτημα» (Γάλας, «προσωπική συνέντευξη», 6 Ιουνίου 2001).

### Επιλεγόμενα

Πρώτα απ' όλα θα πρέπει να δηλώσω ,σαφώς, ότι το συγκεκριμένο εθνογραφικό παράδειγμα και η συνακόλουθη θεωρητική ματιά δεν έχουν καθολική ισχύ για το σύνολο των Ρόμικων κοινοτήτων. Αφορά τη διερεύνηση της συναισθηματικής διάστασης της μουσικής επιτέλεσης των Ρομά της Ηράκλειας στο Σοχό Θεσσαλονίκης. Το αντιπαράδειγμα της Νικήσιανης Παγγαίου μιλά από μόνο του πώς η μια μουσική επιτέλεση μετασχηματίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ένα τόπο γεωγραφικά πολύ κοντινό στο Σοχό. Μια πρώτη και βασική παρατήρηση αφορά την αυστηρή ιεραρχική και εξουσιαστική δομή της επιτέλεσης της γαμήλιας πατινάδας στο Σοχό. Άρα και τον ανάλογο χαρακτήρα του συγκεκριμένου emotion space, για τη συγκρότηση του οποίου απαιτούνται λεπτές και αντιφατικές συναισθηματικές πρακτικές και τεχνικές. Αυτές συμπυκνώνονται στο όρο ενεργητική απάθεια. Μια πρακτική που οι μουσικοί χρησιμοποιούν, ώστε να «φέρουν σε κέφι» τους πελάτες τους, δίχως όμως να διαταράξουν την ιεραρχική δομή της τελετουργίας των γαμήλιων εθίμων του Σοχού. Πρόκειται για μια

δυναμική διαδικασία, όπου οι μουσικοί «παίζουν» τους απαθείς έχοντας διττό στόχο: α. την οικοδόμηση των συναισθημάτων των εορταστών και των χορευτών έχοντας επίγνωση του εργαλειακού τους χαρακτήρα και β. την εφαρμογή μιας υποδόριας αντισταθμιστικής τακτικής, η οποία είναι κομβικής σημασίας για την επαγγελματική τους καθιέρωση και επιβίωση. Οι μουσικοί έχουν πλήρη συναίσθηση ότι αποτελούν μέρος ενός ετεροβαρούς συστήματος σχέσεων, αλλά συνειδητά ακολουθούν τους κανόνες του. Αυτό δε σημαίνει καθολική υποταγή, αλλά μια συνεχή διαδικασία διαπραγμάτευσης και δημιουργικής προσαρμογής κατά την οποία οι μουσικοί διαχειρίζονται τη μουσική τους γνώση και εμπειρία, ώστε να βελτιώσουν τις συνθήκες της ζωής τους.

Τέλος, σημειώσαμε τον αντιφατικό και «ασεβή» προσδιορισμό του σοχινού emotion space. Παρά το γεγονός ότι αυτό οικοδομείται πάνω την επιδέξια και 'χειρουργική' συναισθηματική επιτέλεση των μουσικών στην πράξη του συγκινησιακού μαστορέματος, αποτελεί μια προβληματική και οδυνηρή εμπειρία για τους ίδιους. Ενώ, οι μουσικοί υπηρετούν «με μαστοριά» την σοχινή χορευτική και μουσική επιτέλεση και τους πελάτες τους οι δικές τους συναισθηματικές ανάγκες τίθενται σε δεύτερη μοίρα. Αυτό οφείλεται στην ακραία συναισθηματικά και εξουσιαστική υφή του Σοχινού emotion space, το οποίο χειραγωγεί και καταπιέζει τα ατομικά αισθήματα των μουσικών και απειλεί την ανθρώπινη υπόστασή τους. Δεν τους αφαιρείται μόνο η δυνατότητά τους για ατομική συγκινησιακή έκφραση και συναισθηματική αποφόρτιση, αλλά τους στιγματίζει και ως αναξιοπρεπείς. Εν κατακλείδι το συναισθηματικό τοπίο στο Σοχό, όπως αυτό διαμορφώνεται στη μουσική επιτέλεση των γαμήλιων εθίμων αποτελεί μια ρευστή, αμφίσημη, επικίνδυνη και διαρκώς μεταβαλλόμενη γεωγραφία. Ένα συμπίλημα δυναμικών, ετερόκλητων και συγκρουόμενων συναισθημάτων και συγκινήσεων, όπου ένα φάσμα αντιθέσεων συνυπάρχουν και συμπορεύονται: η ευχαρίστηση με τη δυσαρέσκεια, το πάθος με την απάθεια και τέλος, η χαρά με τον πόνο<sup>10</sup>.

Στο πλαίσιο αυτής της δυσχερούς μουσικοχορευτικής γεωγραφίας οι μουσικοί δρουν σαν «συναισθηματικοί μάστορες» αποσκοπώντας στο χτίσιμο ενός συναισθηματικού τοπίου, το οποίο θα διευκολύνει την κοινοτική μέθεξη των ντόπιων χορευτών και συμμετεχόντων στη γαμήλια τελετουργία, καθώς και την παραγωγή και εμπέδωση ατομικών και συλλογικών συναισθημάτων και τελικώς, θα τους αποφέρει οικονομικό όφελος. Μας έρχεται στο μυαλό η

<sup>10</sup> Όμως, ο ρευστός χαρακτήρας και η δυναμική συγκρότηση του emotion space περιπλέκει τα πράγματα, αφού ακυρώνει και υποβαθμίζει μια απλή δυϊστική αναπαράσταση.

έννοια του bricolage<sup>11</sup> του Levis-Strauss. Οι μουσικοί οικοδομούν μια ιδιάζουσα μορφή «συναισθηματικού μαστορέματος» (emotional bricolage), το οποίο καθορίζεται ως το ένα αποτέλεσμα ενός συμβιβασμού ανάμεσα στη δομή του συνόλου των εργαλείων(ενεργητική απάθεια) και τη δομή του σχεδίου(emotion space) (Levis-Strauss, 1962).

### Βιβλιογραφία

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alderson, A.D. & Iz, f. (1959). *The Consise Oxford Turkish Dictionary*. Oxford: Clarendon Press
- Anderson, K. & Smith S. (2001). Editorial: emotional geographies. *Transactions of the Institute of British Geographers* 26, 7-10
- Ασλανίδης Κ. (1997). *Ιστορικά διάσπαρτα της Ηράκλειας*. Ηράκλεια Σερρών: Δημοτική βιβλιοθήκη Ηράκλειας.
- Blau, D., Keil, Ch., Keil A., & Feld, S. (2002). *Bright Balkan morning.Romani lives and the power of music in Greek Macedonia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Bauman, Z. (1999). *Culture as praxis*. London: Sage
- Caraveli, A. (1985). The Symbolic Village : Community Born in Performance. *Journal of American Folklore*, 98, 259-286.
- Cowan, J. (1990). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press
- Davidson, J., Bondi L., & Smith, M. (2005). *Emotional Geographies*. Hampshire: Ashgate.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Eliasoph, N. (1998). *Avoiding Politics: How Americans Produce Apathy in Everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

<sup>11</sup> Σύμφωνα με αυτή τη έννοια ο «μάστορας» αυτοσχεδιάζει την ώρα της πράξης χρησιμοποιώντας, επί τόπου, προϋπάρχοντα πολιτισμικά υλικά με σκοπό να ανταποκριθεί άμεσα στο πλαίσιο μιας ειδικής συνθήκης και συγκεκριμένης λειτουργίας.



- Gupta, A. & Ferguson J. (1992). 'Beyond Culture: Space, Identity, and the Politics of Difference'. *Cultural Anthropology* 7(1), 7-23.
- Καφταντζής Γ. (1973). *Η Ιστορία της Ηράκλειας Σερρών*. Ηράκλεια Σερρών: Δήμος Ηράκλειας.
- Koskela, H. (2000). The gaze without eyes: video surveillance and the changing nature of urban space. *Progress in Human Geography*. 24(2), 243–265.
- Lemon, A. (2000). *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Durham: Duke University Press
- Lévi -Strauss, C. (1962). *The savage mind*. Chicago: Chicago University Press
- Lutz . C.A. & Abu-Lughod, L (1990). *Language and the politics of emotion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Malkki, L. (1992). National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees. *Cultural Anthropology*. 7, 24-44.
- Mazower. M. (2000). *The Balkans*, London Weidenfeld & Nicolson: and New York: Random House.
- Παπακώστας X. (2007). *Μουσική-Χορευτική Ταυτότητα και Ετερότητα. Η περίπτωση της Ηράκλειας v. Σερρών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Βόλος: Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
- Papakostas Ch. (2008). Dance and Place: the case of a Roma community in Northern Greece. In: Shay A. *Balkan Dance. Essays on Characteristics, Performance and Teaching* (pp. 69-88). Jefferson, N.C.:Mc Farland Publishers.
- Rao, A. (1987). *The Ofher Nomads*. Cologne: Bohlau.
- Richards, S. L. (1995). Writing the absent potential: Drama, performance, and the canon of African-American literature. In: Parker A. & Kosofsky Sedgwick E. *Performativity and performance* (pp. 64-88). New York: Routledge.
- Said, E W. (1991). *Musical Elaborations* . London: Chatto & Windus.
- Smith, S.J. (2000) Performing the (sound)world. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 615-637.

- Schechner R. (1998). What is performance studies anyway? In: Phelan P. & Lane J. *The Ends of Performance* (pp. 357-362). New York: New York University Press.
- Schieffelin, E L. (1998). Problematising performance. In: Hughes-Freeland R. *Ritual, Performance, Media* (pp. 194-207). London: Routledge
- Theodosiou, A. (2003). *Authentic performances and ambiguous identities: Gypsy musicians on the Greek-Albanian border*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Manchester: Department of social anthropology.
- Theodosiou, A. & Brazzabeni, M. (2012). Emotion and Place: a Gypsy/Roma account. *Etudes Tsiganes*, 44-45, 156-171.
- Thrift, N. (2000). Performance. In: Johnston R. J., Gregory D., Pratt G., Watts M. *Dictionary of Human Geography* (4th edition) (p.577). Oxford: Blackwell.
- Thrift, N. (2008). *Non-Representational Theory. Space, politics, affect*. London & New York : Routledge.
- Turner, V. (1967). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites the Passage. In: Turner, V. *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. (pp. 93–111). Ithaca: Cornell University Press.
- Τζεμαΐλας, Γ. (1973). Συμβολή εις την ιστορία της Ηράκλειας , *Σερραϊκά Χρονικά*, 6.
- Van de Port. M. (1999). The Articulation of Soul: Gypsy Musicians and the Serbian Other. *Popular Music*, 18, 3, 291-308.