

Παιδαγωγικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στη σύγχρονη πρωτοπορία: το μουσικό θέατρο του Γιώργου Κουρουπού στο Créteil¹

Εισαγωγή

ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ Maison des Arts et de la Culture (MAC) ιδρύθηκε το 1973 στο Créteil, μια προαστιακή πόλη νοτιοδυτικά του Παρισιού, και συνεχίζει τη λειτουργία του μέχρι σήμερα. Η πρωτοβουλία για την ίδρυσή του ανήκει στον André Malraux, συγγραφέα και υπουργό πολιτισμού της Γαλλίας (1959-1969) και στην πολιτική του για τον εκδημοκρατισμό της τέχνης και τη μετατροπή των μικρών πόλεων σε κοιτίδες πολιτισμού. Το πρόγραμμα εκδηλώσεων του MAC της δεκαετίας του 1970 περιελάμβανε συναυλίες κλασικής και σύγχρονης μουσικής, κινηματογραφικές προβολές, μουσικοθεατρικές παραστάσεις και εκθέσεις εικαστικών τεχνών. Από τις ποικίλες εκδηλώσεις του Ιδρύματος ξεχωρίζει ο τομέας της ψυχαγωγίας (animation), υπεύθυνος του οποίου ήταν ο Έλληνας συνθέτης Γιώργος Κουρουπός. Στο πλαίσιο του προγράμματος, ανάμεσα στο 1973 και 1976, ο Κουρουπός εμπνεύστηκε και ανέβασε, μαζί με άλλους συνεργάτες, τρία μουσικοθεατρικά έργα: *Hermès et Prométhée* (Ερμής και Προμηθέας), *Les enfants du sable* (Τα παιδιά της άμμου) και *La Tour de Babel* (Ο Πύργος της Βαβέλ). Στις μουσικοθεατρικές αυτές παραστάσεις, που παρουσιάστηκαν στους χώρους του MAC, σε νεανικά πνευματικά κέντρα και σχολεία του Créteil, συμμετείχαν μαθητές Δημοτικού και Γυμνασίου, καθηγητές, δάσκαλοι και κάτοικοι της περιοχής. Η σημασία του εγχειρήματος έγκειται στον δυναμικό εκπαιδευτικό και επικοινωνιακό ρόλο που αναπτύσσει η πρωτοποριακή τέχνη, και

στην προκειμένη περίπτωση το σύγχρονο μουσικό θέατρο του Γιώργου Κουρουπού, αναφορικά με το λαϊκό κοινό.

Ο Γιώργος Κουρουπός είναι από τους εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής μουσικής ελληνικής πρωτοπορίας. Γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε θεωρία και πιάνο στο Ωδείο Αθηνών και μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τον Σεπτέμβριο του 1968 συνέχισε, με υποτροφία του γαλλικού κράτους, σπουδές σύνθεσης στο Conservatoire του Παρισιού, από όπου αποφοίτησε με το πρώτο βραβείο σύνθεσης το 1972, με καθηγητή τον γάλλο συνθέτη ατονικής μουσικής Olivier Messian.² Ο μουσικολόγος και αρχιτέκτονας Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου κατέταξε τον Κουρουπό στη δεύτερη γενιά της λεγόμενης Νέας Ελληνικής Σχολής (ΝΕΣ) σύγχρονης πρωτοποριακής μουσικής.³ Τα χαρακτηριστικά της Νέας Ελληνικής Σχολής είναι τα εξής: α) η υιοθέτηση μοτίβων της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής—αρχαίας, βυζαντινής, δημοτικής—μαζί με την αποδοχή και χρήση δυτικών τεχνικών· β) το ενδιαφέρον για έναν «καθαρό» ήχο σε μια σχεδόν αισθησιακή αντίληψη, αντίθετα με τη προσαρμογή μίας πιο αφηρημένης φόρμας, γεγονός που διαμορφώνει και μια σημαντική διαφορά μεταξύ των μεσογειακών και βορειοδυτικών μουσικών· γ) οι μουσικές συγχορδίες αποτελούμενες από ένα μεγάλο αριθμό από διαφορετικές νότες και άλλες ανάλογες μουσικές τεχνοτροπίες, δηλαδή από συμπλέγματα ήχων που ηχούν ευχάριστα, παρά την ηβηλημένη συσσωρευση πλήθους σκληρών διαφωνιών, με σκοπό την επίτευξη «ευφωνίας»· δ) η δημιουργία «πολύτεχνων» έργων, με την προσαρμογή συστημάτων εμπνεόμενων από τεχνοτροπίες αρχαίων και εξευρωπαϊκών πολιτισμών και ε) η σύνθεση μουσικής για Αρχαίο Δράμα, από όλους σχεδόν τους εκπροσώπους της ΝΕΣ με ιδιαίτερο και πρωτότυπο, κατά κανόνα, τρόπο.⁴ Οι εκπρόσωποι της νεότερης γενιάς της ΝΕΣ, όπως ο Κουρουπός, σπούδασαν σε μουσικές σχολές του εξωτερικού τη δεκαετία του 1960, ήρθαν σε επαφή με τα διεθνή μουσικά ρεύματα, αφομοίωσαν και συστηματοποίησαν, τόσο από πλευράς κοσμοθεωρίας όσο και τεχνικής, προηγούμενες κατακτήσεις του μουσικού νεωτερισμού, όπως ο σειραϊσμός, ο εξπρεσιονισμός, ο ιμπρεσιονισμός, η νέα σημειογραφία, ο σουρεαλισμός, ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός κ.ά.⁵ Στη συνέχεια ανανέωσαν την εκφραστική τους γλώσσα με νέα στοιχεία: συγκεκριμένη μουσική (μουσική σύνθεση ηχογραφημένων φυσικών ήχων, οι οποίοι έχουν αναπαραχθεί ηλεκτρονικά), ηλεκτρακουστική (μουσική με χρήση ηλεκτρονικών μέσων), ει-

σαγωγή εξωευρωπαϊκών στοιχείων (π.χ. βυζαντινή μουσική, μουσική Άπω Ανατολής, Αφρικής, Προκολομβιανής Αμερικής, Ωκεανίας). Η μουσική πρωτοπορία της δεκαετίας του '60 είναι μέρος μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, που αντέδρασε στον αισθητισμό του μοντερνισμού⁶ και πρόταξε, για πρώτη φορά τόσο έντονα στη μεταπολεμική περίοδο, το θέμα του πειραματισμού, της συνεργασίας των τεχνών και της θεσμικής αμφισβήτησης. Είναι η εποχή που τέθηκε υπό κρίση ο εμπορευματικός χαρακτήρας του έργου τέχνης, η σχέση δημιουργού και θεατή, ο συμβατικός τρόπος πρόσληψης και ερμηνείας του αισθητικού αντικειμένου, η διδασκαλία στις Ακαδημίες Τέχνης και τα Ωδεία. Οι πρωτοπορίες της τέχνης, όπως ο ντανταϊσμός, ο σουρεαλισμός ή ο εξπρεσιονισμός, στον εικοστό αιώνα συμπορεύτηκαν με την κριτική απέναντι στη θεσμική εξουσία και την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων και στράφηκαν στην αναζήτηση καινούριων αισθητικών και ηθικών αρχών. Όπως έχει δείξει, όμως, η πρόσφατη ιστορία, όταν ολοκληρώνεται μια εποχή αμφισβήτησης και κοινωνικών ανακατατάξεων, η πρωτοπορία ενσωματώνεται στους καλλιτεχνικούς θεσμούς και η ιδιότυπη μορφοπλαστική της γλώσσα, άλλοτε εργαλείο κριτικής και επικοινωνίας, ξεφεύγει από τα αρχικά της συμφραζόμενα και ενσωματώνεται στη επικοινωνιακή εικονογραφία των ΜΜΕ. Ο Κουρουπός είναι ένας από τους πρωτοποριακούς δημιουργούς της εποχής που αντέδρασαν στη μιντιακή χρήση της νεωτερικής μουσικής σημειογραφίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο συνθέτης γνωρίζει την καταξίωση του στη Γαλλία με έργα όπως το *Chanson Grècque* (Ελληνικό Τραγούδι, 1970) και την παρουσίαση μουσικοθεατρικών έργων του σε μεγάλα φεστιβάλ της χώρας. Ο ίδιος δηλώνει: Το '72 ζω μία ακόμα μεγάλη επιτυχία στο Φεστιβάλ της Royan. Συνέχεια ρωτούσαν, στις συνεντεύξεις, για την avant-garde. Προτιμούσαν μια οποιαδήποτε θεωρητική διατύπωση για το έργο, παρά το ίδιο το έργο. Τότε κατάλαβα ότι ξέφτιζε η έννοια της avant-garde. Οι διανοούμενοι και οι αληθινά πολιτικοποιημένοι άνθρωποι, εκείνοι που κουβαλούσαν έναν στοχασμό και έναν πολιτικό προβληματισμό υψηλού επιπέδου, έβλεπαν μια σαπουνόφουσα. Την ίδια χρονιά, η διευθύντρια του Πολιτιστικού Κέντρου του Créteil μού έκανε πρόταση να αναλάβω στο Κέντρο τον τομέα του animation. Το σκέφτηκα ως μια ευκαιρία, γιατί τελείωνε και η υποτροφία και πήγα προς το τέλος του '72 στο Créteil, ένα προάστιο 10 χλμ. έξω από το Παρίσι. Μια συνοικία, που τότε, έμοι-

αζε με τη Νέα Ιωνία. Είχε εργατικές πολυκατοικίες, όπου έμεναν πολύ φτωχίες οικογένειες. Κάναμε μουσικές παραστάσεις, διαδραστικές, με τη συμμετοχή πολλών παιδιών, μαθητών γυμνασίου, κυρίως. Ήταν ένα τεράστιο παιδαγωγικό και κοινωνικό έργο. Μια συμπυκνωμένη εμπειρία που με βοήθησε να ξεπεράσω τις ιδεολογικές αγκυλώσεις. Βρήκα έναν άλλο δρόμο. Ένωθα την ανάγκη υπεράσπισης της μουσικής μέσα από μουσικά επιχειρήματα και έπρεπε να πάω στην ουσία των πραγμάτων.⁷

Από τα λεγόμενα του συνθέτη προκύπτει ότι το Créteil τού έδωσε τη δυνατότητα να ξεφύγει από τον ελιτίστικο περιορισμό της μουσικής πρωτοπορίας, στον οποίο είχαν παγιδευτεί αρκετοί ομότεχνοί του στη Γαλλία και να δημιουργήσει έργα που συμπύκνωναν τις προθέσεις και διεκδικήσεις των πρωτοποριακών καλλιτεχνών της δεκαετίας του '60.⁸ Αιτήματα που συνέπιπταν με την κεντρική ιδέα λειτουργίας του Πολιτιστικού Ιδρύματος. Στο δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture το 1976, διαβάζουμε: «Το MAC είναι ταυτόχρονα χώρος καλλιτεχνικής έκφρασης και επικοινωνίας. Αυτή η επικοινωνία δεν είναι μονοδιάστατη: δεν αφορά μόνο στη σχέση καλλιτέχνη και κοινού, αλλά σε περισσότερα επίπεδα. Η συνηθισμένη έννοια του κοινού πρέπει να αναθεωρηθεί και όλος ο κόσμος έχει δικαίωμα στην έκφραση».⁹ Οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις του Κουρουπού στο Créteil προήλθαν από τη συνεργασία καλλιτεχνών, μαθητών, δασκάλου και κοινού, δημιουργώντας ένα καθόλα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό πείραμα. Η συμμετοχική τέχνη, επομένως, ανασηματοδοτήθηκε και η πρωτοπορία πρότεινε νέους όρους ερμηνείας και σύσφιξης των κοινωνικών δεσμών.

Ένα σημαντικό στοιχείο, που δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής, είναι ο χωροχρόνος κατά τον οποίο έλαβαν χώρα αυτές οι εκδηλώσεις, δηλαδή η Γαλλία λίγα χρόνια μετά τον Μάη του '68. Μια από τις βασικές διακυβεύσεις του Μάη ήταν η αμφισβήτηση του παραδοσιακού διδακτικού σχήματος, της επικρατούσας σχέσης, δηλαδή, μεταξύ μαθητή και δασκάλου. Ο φιλόσοφος Κορνήλιος Καστοριάδης, το 1986, στο άρθρο του «Les mouvements des années soixante», αναφέρθηκε στις νεότερες εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις στη Γαλλία, οι οποίες στηρίχθηκαν, σύμφωνα με τον ίδιο, στα προτάγματα του '68, κυρίως στο δικαίωμα των μαθητών να διαφωνούν ανοικτά και να αναρωτιούνται για τη σημασία της διδακτικής διαδικασίας.¹⁰ Η εκπαιδευτική διαδικασία στράφηκε προς

μια λιγότερο ιεραρχική κατεύθυνση, η οποία ενθάρρυνε τον ελεύθερο διάλογο, τη συνεργασία και την ανταλλαγή ιδεών ανάμεσα στον διδάσκοντα και τον διδασκόμενο, με τελικό αποτέλεσμα τη συνεχή «επανάδραση».¹¹ Κοινωνιολογικά ιδωμένα, λοιπόν, η μελέτη περίπτωσης των πολιτιστικών εκδηλώσεων του Créteil, που δεν έχουν ερευνηθεί στο παρελθόν, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον ερευνητή, αφού αποτελούν το απαύγασμα των αναζητήσεων της δεκαετίας του '60 για την επίτευξη μιας νέας δομής για την εκπαίδευση, την καλλιτεχνική δημιουργία και την επικοινωνία με το κοινό.

I. Προτάσεις ανανέωσης της εκπαιδευτικής διαδικασίας μέσα από τον μουσικό νεωτερισμό

Οι μουσικές παραστάσεις του Κουρουπού στο Créteil βασιζόνταν στη δημιουργική διάδραση μεταξύ δασκάλων και μαθητών δημοτικού και γυμνασίου, ενθαρρύνοντας τους τελευταίους να αξιοποιήσουν τις αντιληπτικές τους ικανότητες και να αναπτύξουν διάφορες πτυχές του εαυτού και της ευφυΐας τους. Κατά κάποιον τρόπο, τέτοιου τύπου δράσεις εμφανίζουν κοινά γνωρίσματα με τη θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης που ανέπτυξε ο αμερικανός ψυχολόγος Howard Gardner μία δεκαετία περίπου αργότερα, το 1982, και η οποία επηρέασε σημαντικά τις σύγχρονες εκπαιδευτικές προσεγγίσεις.¹² Σύμφωνα με το Gardner τα παιδιά με την είσοδό τους στο σχολείο παρουσιάζονται ως έμπειρα άτομα στον χειρισμό συμβόλων. Έχουν, ήδη, αναπτύξει ικανότητες σε ποικίλα μέσα, όπως η ζωγραφική, η μουσική, η αφήγηση ιστοριών και η αριθμητική. Οι επιδεξιότητες αυτές έχουν αναπτυχθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να αναγνωρίζονται και να αποκωδικοποιούνται μέσα στην κοινωνία. Μπορούμε να μιλάμε, ήδη, για ένα «πρώτο-σχέδιο» (first-draft) γνώσης κάποιων βασικών καλλιτεχνικών πρακτικών.¹³ Η καλλιτεχνική αγωγή—εικαστική, μουσική, θεατρικό παιχνίδι—βοηθάει, επομένως, το παιδί να αποκτήσει αυτοπεποίθηση και να συγκροτήσει τη σχέση με τους συνανθρώπους του.

Η δεκτικότητα, άλλωστε, των παιδιών, λόγω του εύπλαστου χαρακτήρα τους, σε γνώσεις, συναισθήματα και διαθέσεις, ενδέχεται να συμβάλλει στη μελλοντική διαμόρφωση της προσωπικότητας. Ο αμερικανός φιλόσοφος John

Dewey στο δοκίμιό του *Democracy and Education* (1916) ανέφερε ότι η πρωταρχική συνθήκη της φυσικής ανάπτυξης του ατόμου είναι η «ανωριμότητα». Η ανωριμότητα έχει τη θετική ικανότητα να αναπτύσσει στα ανήλικα άτομα συνθήκες και διαθέσεις που τα βοηθούν να διαδράσουν, να προσαρμοστούν στο περιβάλλον τους, ώστε να έχουν τη δυναμική στήριξη των ενηλίκων στην ανάπτυξή τους. Η ανωριμότητα υποδεικνύει ότι ένα φυσιολογικό παιδί μπορεί να γίνει ένας «εν πλήρει λειτουργία» (fully functioning) ώριμος ενήλικας μέσα στην κοινωνία. Σύμφωνα με τον Dewey η προϋπόθεση που παράγει την ανάπτυξη είναι «εκπαιδευτική», ενώ αυτή που αποκλείει την ανάπτυξη είναι «αντιεκπαιδευτική». Κατά συνέπεια, σημασία δεν έχει το αποτέλεσμα, αλλά η διαδικασία, γιατί παράγει μια αέναη διάδραση ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον.¹⁴

Το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του Créteil είχε ως κεντρικό άξονα την ιδέα της διαδικασίας και αναθεώρησε τη σχέση δασκάλου και μαθητή, σε αντίθεση με την παραδοσιακή μουσική διδασκαλία που γινόταν στα σχολεία. Η παραδοσιακή μουσική εκπαίδευση βασιζόταν στη μονοδιάστατη μετάδοση γνώσεων του δασκάλου προς τον μαθητή και έδινε χώρο στην παθητική πρόσληψη, τη συγκλίνουσα σκέψη (convergent thinking) και την εξάρτηση των δραστηριοτήτων των μαθητών από τις προσδοκίες του δασκάλου. Μία τέτοια προσέγγιση διαιώνιζε έναν δυϊσμό διάχυτο στον μουσικό κόσμο, τον δυϊσμό ανάμεσα στη θεωρητική γνώση και την πρακτική, που εμπόδιζε την ολιστική προσέγγιση της μουσικής διδασκαλίας.¹⁵ Όπως ανέφεραν οι υπεύθυνοι του μουσικού τομέα του Créteil: «Η χρήση σχετικά εύκολων μέσων, όπως το μαγνητόφωνο ή το συνθεσάιζερ διευκολύνουν μία εργασία με παιδιά, που δεν έχουν εξειδικευμένες μουσικές γνώσεις. Αυτή η εργασία μπορεί να ενισχύσει την ακουστική ικανότητα, την ανάλυση του ηχητικού φαινομένου και να συμβάλλει στην κατασκευή ενδιαφερόντων “ηχητικών αντικειμένων”, χωρίς να διεκδικεί αξιώσεις “αριστουργήματος”». ¹⁶ Διαμορφώθηκε, επομένως, ένα συνεργατικό μοντέλο εκπαίδευσης, που ενθάρρυνε την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης, χωρίς περιορισμούς και συνέβαλε στην καλλιέργεια κριτικής ικανότητας και στη γνωστική και συναισθηματική ανάπτυξη.

Οι δραστηριότητες του τομέα της ψυχαγωγίας (animation), υπεύθυνος του οποίου ήταν ο Κουρουπός, πραγματοποιούνταν σε ειδικά εργαστήρια για τη

φωνή, τον χορό, το θέατρο και την εκμάθηση απλών μουσικών οργάνων, μέσα στο Ίδρυμα, αλλά και σε νεανικά πνευματικά κέντρα και σχολεία της περιοχής. Επίσης διοργανώνονταν ακροάσεις δίσκων και συζητήσεις στη δημοτική δισκοθήκη του Créteil για την εξοικείωση των μαθητών και του κοινού με την κλασική και τη σύγχρονη πρωτοποριακή μουσική. Οι δράσεις του τομέα του animation λειτουργούσαν και ως προέκταση της σχολικής διδασκαλίας. Οι animateurs και οι επαγγελματίες μουσικοί εργάζονταν με ομάδες μαθητών του δημοτικού και του γυμνασίου και με καθηγητές γαλλικών και δασκάλους για την επεξεργασία των λιμπρέτων. Πολλές σχολικές τάξεις ανάλογα με τις ανάγκες των έργων μετακινούνταν σε εγκαταστάσεις του Ιδρύματος για τις πρόβες, που ήταν ανοιχτές στο κοινό.

Καρπός αυτής της συνεργασίας ήταν οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις: *Hermès et Prométhée* (1973), *Les Enfants du Sable* (1974) και *La Tour du Babel* (1976). Το *Hermès et Prométhée* είναι εμπνευσμένο από το διάλογο ανάμεσα στο Ερμή και τον Προμηθέα στην τραγωδία Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου. Στην παράσταση συμμετείχαν εννιά ομάδες ερασιτεχνών ερμηνευτών κρουστών και πνευστών οργάνων και διακόσια παιδιά από οκτώ έως δεκαπέντε ετών. Για τέσσερις μήνες, από τον Φεβρουάριο έως τον Μάιο του 1973, τα παιδιά διδάσκονταν ορθογραφίες (*dictées*) στα αρχαία ελληνικά, μάθαιναν φλάουτο και κατασκεύαζαν κουδούνια και ρόπαλα. Ο κριτικός Jacques Longchamps της εφημερίδας *Le Monde* έγραψε το 1973 για την παράσταση: «Στη Γαλλία (αντίθετα με την Αγγλία) δεν συνδέουν τα παιδιά με τα μουσικά θεάματα. Επομένως το έργο που συνέθεσε ο Γιώργος Κουρουπός “με” τα παιδιά του Créteil είναι παραδειγματικό. [...] Μια μεγάλη επιτυχία για το *Maison des Arts et de la Culture* του Créteil που ψάχνει ακόμα το σπίτι του». ¹⁷ Ο αρθρογράφος ταυτίζει την επιτυχία του εγχειρήματος με τη συνεισφορά των παιδιών στο στήσιμο της παράστασης.

Στη μουσικοθεατρική τραγωδία *Les Enfants du Sable* επαγγελματίες μουσικοί, ηθοποιοί και χορευτές αναζήτησαν από κοινού με καθηγητές και μαθητές μία σύνθεση ανάμεσα στη μουσική, το τραγούδι, το θέατρο και τον χορό. Πριν η ηθοποιός Monique Fabre γράψει το λιμπρέτο του έργου, προηγήθηκε στα εργαστήρια η παρουσίαση ενός εικοσιπεντάλεπτου αυτοσχέδιου θεάματος. Οι μαθητές δημιούργησαν τη δική τους συγκεκριμένη μουσική μέσα από κοχύλια

και άλλα υλικά προερχόμενα από τις ακτές, συνθέτοντας ένα θέαμα χωρίς τίτλο και χωρίς λέξεις μέσα από ονοματοποιίες και αυτοσχεδιαστικές κινήσεις. Οι καλλιτέχνες δίδασκαν τα παιδιά ανάλογα με την εξειδίκευσή τους. Συναντιούνταν με τους μαθητές δυο φορές την εβδομάδα και έκαναν πρόβες ενώπιον κοινού. Ο Γιώργος Κουρουπός με τον σκηνοθέτη Gerard Robard έγραψαν το σενάριο του έργου, ενώ οι υπόλοιποι καλλιτέχνες – animateurs επιφορτίστηκαν με την οργάνωση και τον συντονισμό των δραστηριοτήτων της ομάδας. Κάπως έτσι στήθηκε το Les Enfants du Sable μια μουσική τραγωδία, «για δύο θεούς και δύο αγγέλους, τον Αδάμ, την Εύα και διακόσιους ανθρώπους, που εκτυλίσσεται σε τρεις μέρες και τρεις νύχτες».¹⁸

Ο Κουρουπός και ο Robard αναφέρουν στο πρόγραμμα της παράστασης για τη συνεργασία τους με τα παιδιά: «Τους μάθαμε τη χρήση απλών και συγκεκριμένων δράσεων, που γεννιούνται από τη μουσική και το θέατρο, ώστε να συνειδητοποιήσουν τις δημιουργικές δυνατότητες και την ανάγκη της προσωπικής δημιουργικής έκφρασης. Μάθαμε μαζί να χαλαρώνουμε, να ονειρευόμαστε, χωρίς να κρίνουμε, χωρίς να κρινόμαστε, χωρίς να φοβόμαστε να κριθούμε».¹⁹ Το La tour de Babel ήταν μία μουσικοθεατρική παράσταση των Γιώργου Κουρουπού και Jean-Claude Pennetier σε τρία μέρη βασισμένη σε ένα σουρεαλιστικό ποιητικό κείμενο για την άφιξη εξωγήινων στη γη. Συμμετείχαν υψίφωνοι, βαρύτονοι, ηθοποιοί, ερμηνευτές κρουστών και πνευστών, μαθητές Γυμνασίου και καθηγητές. Ολόκληρο τα τρίτο μέρος του έργου γράφτηκε και σκηνοθετήθηκε από τους μαθητές σε συνεργασία με τους καθηγητές και τους animateurs. Ήταν μία συμπαραγωγή του Radio France Musique, γεγονός που αποδεικνύει την απήχηση και την έκταση που είχε πάρει το πολιτιστικό πείραμα του Créteil. Ο συνδυασμός θεάτρου, μουσικής, λόγου και κίνησης σε αυτές τις δράσεις ενθάρρυναν την ένταξη και τη συνεργασία των μαθητών στο πλαίσιο της ομάδας, τη διαμόρφωση της αισθητικής αντίληψης και τη γνωριμία με άλλους πολιτισμούς, όπως ο αρχαιοελληνικός στην περίπτωση του Hermès et Prométhée.²⁰

Η διάδραση και η συνεργασία με άτομα διαφορετικού κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος επιτρέπει την υπέρβαση των προκαταλήψεων, τον σεβασμό και την ανοχή στην ετερότητα. Από αυτή τη σκοπιά, οι υπεύθυνοι του μουσικού τομέα στο Créteil έχριναν ως επιτυχημένα τα εκπαιδευτικά αποτελέσματα του προγράμματος: «Η επιτυχία ήταν αδιαμφισβήτητη και αφορούσε

σε πολλά επίπεδα: α) στη διάδραση ατόμων από διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα· β) στους νέους τρόπους σχέσεων μέσα στις τάξεις: μεταξύ των μαθητών, μεταξύ μαθητών και καθηγητών, ανάμεσα στις τάξεις και σε διαφορετικές σχολικές ομάδες· γ) στη γνώση της μουσικής από “μέσα”». ²¹

Ο Κουρουπός παρατηρεί ότι το πρόγραμμα:

Είχε τεράστια υποδοχή από τους νέους ανθρώπους. Αυτές οι παιδαγωγικές δραστηριότητες δεν ήταν μόνο το atelier de creation. Ήταν και εκατομμύρια άλλα πράγματα. Υπήρχαν πολλές παραστάσεις των προγραμμάτων. Παρουσιάζονταν έργα Messian, Beethoven, Schubert, Debussy. Συζητούσαμε για αυτά με τα παιδιά. Άκουγαν εισηγήσεις ανθρώπων σχετικών με τα έργα. Πηγαίναμε μαζί τους στη διανομή του Créteil. Υπήρχαν ateliers ειδικά για κιθάρα και για διάφορα άλλα όργανα. Δεν χρειαζόταν, για παράδειγμα, να πάνε στο Ωδείο για να μάθουν κάποιο όργανο. Τα έργα που ανεβάζαμε μαζί τους ήταν ένα είδος σύγχρονου μουσικού θεάτρου, μουσικές performances. ²²

Ο συνθέτης διαπιστώνει, επίσης, ότι η «βιωματική επικοινωνιακή διδασκαλία», ²³ που καλλιεργούσαν οι δράσεις στο Créteil, ενίσχυε την αυτοεκτίμηση των περιθωριοποιημένων μαθητών και τη διάνθιση της διαδικασίας με νέες ιδέες και τεχνικές:

Οι μαθητές έρχονταν με τη δική τους θέληση για να καπνίσουν, να αναπτύξουν σχέσεις με το άλλο φύλο κ.τ.λ. Καταφέραμε όμως να συγκινήσουμε αυτά τα παιδιά, πολλά από τα οποία ήταν δύσκολα και παραβατικά. Υπήρχε το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και το ενδιαφέρον των παιδιών να προτείνουν τις δικές τους ιδέες. Κάναμε μια σύνθεση αυτοσχέδια, για να μη γίνεται πολύς θόρυβος. Ξέρετε, έπρεπε μέσα σε πέντε λεπτά να έχεις τη δομή του έργου. Το μεγαλείο της υπόθεσης ήταν ότι αξιοποιούσαμε όλες τις δυνατότητες των παιδιών. Προτείνανε ποιήματα του Paul Verlaine, του Paul Eluard, του Boris Vian. Έκαναν τις δικές τους αυτοσχεδιαστικές κινήσεις και ονοματοποιείες. Συμμετείχαν και στο τέλος ενθουσιασμένοι χειροκροτούσαν τους εαυτούς τους. Τσακωνόνταν και για προσωπικά τους θέματα, έβγαιναν έξω να καπνίσουν. ²⁴

Στο Maison des Arts et de la Culture επιτεύχθηκε ένα μοντέλο θετικής επικοι-

ωνίας, το οποίο συνίσταται στην αμοιβαία γνώση και ωφέλεια τόσο για μαθητές και καθηγητές όσο για επαγγελματίες και ερασιτέχνες καλλιτέχνες μέσα από την αποδοχή και το άνοιγμα σε νέες αντιλήψεις, συμπεριφορές, κοινωνικές και ηθικές αξιακές αρχές.²⁵ Για τον αντίκτυπο αυτού του καλλιτεχνικού εγχειρήματος και, συγκεκριμένα, της παράστασης *Les Enfants du Sable* στην κοινότητα του Créteil, ο δημιουργός αναφέρει:

Έγινε μία κοσμογονία! Όλη η πόλη συζητούσε για τα δρώμενα. Ξαφνικά το παιδί έκανε πρόβες και η μητέρα του σε ένα άλλο atelier μάθαινε φλάουτο. Το πιο ενδιαφέρον της υπόθεσης ήταν η διαδικασία του έργου. Το λιμπρέτο το έγραψε μια ηθοποιός με λογοτεχνικές ανησυχίες, η Monique Fabre σε συνεργασία με τον Pennetier, τον πιανίστα. Ήταν μεγάλη η ευφορία να βλέπεις μια ολόκληρη πόλη να συμμετέχει. Συμμετείχαν και οι γονείς. Έλεγε κάποιος: “Παίζω λίγο ακορντεόν. Θα με βάλετε και μένα;”. Κι ερχόταν. Δημιουργήθηκε ένα πανδαιμόνιο σε ένα πολυσύχναστο προάστιο χωρίς ζωή.²⁶

II. Αναζητώντας νέους όρους επικοινωνίας με το κοινό

Ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της κατεστημένης κουλτούρας που ανέτρεπαν καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, όπως του Créteil, ήταν η σχέση δημιουργού και θεατή. Η ανάδυση μιας αστικής, εκβιομηχανισμένης κοινωνίας κατά τον δέκατο ένατο αιώνα που στηριζόταν, κατά κύριο λόγο, στην υλική ευημερία, έθεσε νέους όρους για την παραγωγή και τη χρησιμότητα της αισθητικής διαδικασίας. Το έργο τέχνης εντάχθηκε στους θεσμούς²⁷ και υιοθέτησε ένα αφήγημα, το οποίο καλλιεργούσε την παθητική πρόσληψη του αισθητικού έργου, επιβάλλοντας, συχνά, την ιδέα της καλλιτεχνικής αυθεντίας και του αριστουργήματος. Το αφήγημα αυτό έλκει τις ρίζες του από τη φιλοσοφία για την τέχνη του Immanuel Kant για την απόλαυση του «ωραίου», ως μίας απόλυτης και αυτόνομης αξίας ανεξάρτητης από την επιθυμία, το ηθικό καθήκον και τη γνώση. Η ιδέα της τέχνης αυτονομήθηκε, λοιπόν, από την κοινωνική σκοπιμότητα και απέκτησε μια σκοπιμότητα χωρίς σκοπό.²⁸ Ο γερμανός φιλόσοφος Jürgen Habermas παράτησε ότι «η αυτονομία της τέχνης στην αστική κοινωνία έφτασε στο όριο της

με το δόγμα η τέχνη για την τέχνη». ²⁹ Ένα σύνολο ιδεών, δηλαδή, των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα, που υπερασπιζόταν το δικαίωμα μίας ανεξάρτητης πορείας μέσα στην κοινωνία, τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για το έργο του, μακριά από ηθικολογικά ή ωφελιμιστικά κριτήρια.

Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα στράφηκαν εναντίον του καθεστώτος αυτονομίας, της αποδέσμευσης δηλαδή, της αισθητικής δημιουργίας από αξιώσεις κοινωνικής χρησιμότητας και κατά του εμπορευματικού μηχανισμού διανομής που διήπε την καλλιτεχνική παραγωγή. Διαμορφώθηκε, επομένως, ένας τύπος κριτικής που ο Peter Bürger ονομάζει αυτοκριτική της τέχνης. Η αυτοκριτική, σύμφωνα, με τον Bürger, έγινε δυνατή, στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, όταν στις αστικές κοινωνίες η θεματική του έργου έχασε τη σημασία και τον πολιτικό της χαρακτήρα προς όφελος της όλο και μεγαλύτερης προσήλωσης του δημιουργού στο μέσο. Η νέα αυτή συνθήκη ευνόησε, επίσης, την αντικειμενική εκτίμηση προηγούμενων σταδίων στην εξελικτική πορεία της τέχνης και οδήγησε στη ρήξη ανάμεσα στο θεσμικό πλαίσιο της τέχνης και το κοινωνικό περιεχόμενο των έργων. ³⁰ Σε ό,τι αφορά την πιθανή κοινωνική χρησιμότητα της μουσικής πρωτοπορίας ο Κουρουπός, με αφορμή τη συνεργασία του με το Maison des Arts et de la Culture, δήλωσε το 1974:

Γνώρισα πολύ γρήγορα την επιτυχία. Τα έργα μου παίζονταν σε μεγάλα, κυρίως, φεστιβάλ. Αλλά τελικά, πάντα, μπροστά από το ίδιο κοινό: είχα την εντύπωση ότι έκανα τέχνη για μένα και για κάποιους εκλεκτούς, με τους οποίους είχα πάντα τις ίδιες συζητήσεις. Μου φαίνεται ότι υπάρχουν δύο τάσεις στην τέχνη: αυτή μιας προσωπικής και μοναχικής έρευνας, που κάνει την τέχνη να «προχωράει», αλλά δεν γίνεται άμεσα κατανοητή από το κοινό. Δεν αρνούμαι τη χρησιμότητά της, αλλά δεν είναι αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο. ³¹

Στην ίδια συνέντευξη ο συνθέτης μίλησε επίσης για τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης της σύγχρονης μουσικής με το ευρύ κοινό και για μία τέχνη που θα αγκαλιάζει κάθε κατηγορία θεατή, θα συμβάλλει στην αισθητική και πνευματική ανάταση των ανθρώπων και, ταυτόχρονα, θα απελευθερώνει δυναμικές κριτικής και αμφισβήτησης:

Η σημερινή μουσική δεν θα μπορούσε να αφορά το κοινό. Σκέφτηκα ότι μέσω του θεάτρου θα μπορούσαμε να καλύψουμε αυτό το κενό. Η θεατρική γλώσσα θεωρείται λιγότερο αφηρημένη από τη μουσική γλώσσα. Δεν ψάχνω να κάνω μια τέχνη εύκολη, ούτε να υιοθετήσω μία λύση ευκολίας. Είχα την επιθυμία να συνθέσω για και με το κοινό. [...] Αλλά για να ανακαλύψω τον αληθινό πλούτο του κοινού, πρέπει να τού απευθύνω όλες τις προτάσεις: θεατρικές, φωνητικές, χειρονομαϊκές. Για αυτό μού φάνηκε σημαντικό να δημιουργήσω ένα εργαστήριο Μουσικής – Θεάτρου, για να εργαστώ με χορευτές, τραγουδιστές και ανθρώπους του θεάτρου. Ο θεμελιώδης στόχος μας είναι να κάνουμε τέχνη με το κοινό και αυτή η τέχνη να είναι τελικά χρήσιμη.³²

Οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις του Κουρουπού στο Créteil παρουσιάζουν μια ουσιαστική πρωτοτυπία ως προς τη σύλληψή τους. Είναι σύγχρονες μουσικές όπερες εμπνευσμένες, συχνά, από το αρχαίο δράμα και βασισμένες στον αυτοσχεδιασμό και τη διάδραση, στη συμμετοχή επαγγελματιών καλλιτεχνών, ερασιτεχνών και μαθητών. Αν και δύσκολα θα κατατάσσονταν σε μία ευρύτερη κατηγορία πρωτοποριακών τάσεων της εποχής, εμφανίζουν κοινά γνωρίσματα με αντίστοιχες καλλιτεχνικές πρακτικές, σε Ευρώπη και Αμερική, που βασιζόνταν στη διυποκειμενικότητα.³³ Ο τεχνοκριτικός Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι η δυνατότητα μιας «σχεσιακής αισθητικής», μιας τέχνης, δηλαδή, που στηρίζεται στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση σηματοδοτεί μια ριζική αναθεώρηση των αισθητικών, πολιτισμικών και πολιτικών στόχων του μοντερνισμού. Αυτή η εξέλιξη συνιστά απόρροια της παγκόσμιας «αστικής ([urbaine])» κουλτούρας και της επέκτασης του στοιχείου της «πόλης ([citadin])» σε ολόκληρο σχεδόν το πολιτισμικό φαινόμενο. Η αστική ζωή επιτάχυνε την εμπειρία της κοινωνικοποίησης και απέκτησε θέση απόλυτου πολιτιστικού κανόνα, οδηγώντας σε μια σειρά αντίστοιχων καλλιτεχνικών πρακτικών.³⁴ Πρακτικές που επέτρεπαν τη συνθήκη εγγύτητας μεταξύ των ανθρώπων, το άνοιγμα σε μια διαφορετική ηθική και κουλτούρα και τη συνεργασία διαφορετικών ομάδων.

Η διαδραστική τέχνη των δεκαετιών 1960 και 1970 ανανέωσε την έννοια της συμμετοχικότητας και της άρνησης του ατομικισμού, που είχε γίνει συνώνυμος των φιλελεύθερων αξιών του Ψυχρού πολέμου. Οι συμμετοχικές καλλιτεχνικές δράσεις προσέφεραν ένα νέο μοντέλο κοινωνικής συνοχής, παρά τις

εκάστοτε πολιτικές συνθήκες.³⁵ Ακόμα και αν ένα έργο τέχνης δεν είναι άμεσα συμμετοχικό, οι αναφορές στη συλλογικότητα και τη συμμετοχικότητα είναι αρκετές για να υποδείξουν μια κριτική απόσταση από τη θεσμοποίηση και τον ελιτισμό, που επέβαλε η αστική αντίληψη στις αρχές της καλλιτεχνικής παραγωγής και εκπαίδευσης. Η ενεργοποίηση του θεατή και η συνεισφορά του στην αισθητική διαδικασία αποτέλεσε κεντρική ιδέα των δράσεων στο Créteil. «Θέλουμε να δημιουργήσουμε ένα σύνδεσμο ανάμεσα στο κοινό και το MAC. Να του δώσουμε τη δυνατότητα να διευθύνει το Ίδρυμα. Τελικά να προσφέρουμε σε εκείνους που δεν έχουν τα μέσα την ευκαιρία να ακολουθήσουν μια εξειδικευμένη μουσική εκπαίδευση, τις βάσεις μιας στοιχειώδους μουσικής έκφρασης (με τη δημιουργία εργαστηρίου)».³⁶ Ο θεατής επομένως, πρωταγωνίστησε στον προγραμματισμό του Πολιτιστικού Κέντρου και στην αισθητική διαδικασία.

Αν και η φυσική παρουσία ενός οποιοδήποτε κοινού είναι αναπόφευκτη για την ύπαρξη ενός έργου τέχνης, η συμμετοχή του θεατή στην καλλιτεχνική δημιουργία προσφέρει νέες δυνατότητες πρόσληψης και ερμηνείας της τέχνης. Ο φιλόσοφος Jacques Rancière στο δοκίμιο *The Emancipated Spectator* (2007) αναφέρθηκε στην ιδέα χειραφέτησης του θεατή, η οποία «ξεκινάει με την αρχή της ισότητας». Η διάκριση ανάμεσα στο «κοιτώ» και το «δρω», το μοίρασμα, δηλαδή, της οπτικής διαδικασίας είναι μέρος της διαμόρφωσης της κυριαρχίας και της υποτέλειας. «Το κοίταγμα είναι μια δράση που επιβεβαιώνει ή τροποποιεί αυτό το μοίρασμα και η ερμηνεία του κόσμου είναι επίσης ένα μέσο για να τον μεταμορφώσουμε ή να τον τροποποιήσουμε. Ο θεατής είναι ενεργός, όπως ο φοιτητής και ο επιστήμονας: συνδέει ό,τι παρατηρεί με πολλά άλλα πράγματα σε άλλα είδη χώρων».³⁷ Η κεντρική ιδέα εκδημοκρατισμού της τέχνης έγκειται στην αλλαγή του τρόπου κατανόησης ενός έργου. Όταν ενεργοποιούνται οι μηχανισμοί αμφισβήτησης και κριτικής και οι αντιληπτικές ικανότητες του αναγνώστη, θεατή ή ακροατή, τότε εκείνος γίνεται, ουσιαστικά, συμμετοχος και συν-δημιουργός μίας αισθητικής διεργασίας.

Μια άλλη συνεισφορά των δραστηριοτήτων του Πολιτιστικού Ιδρύματος του Créteil στην ιδέα του πολιτιστικού εκδημοκρατισμού ήταν το άνοιγμα της λεγόμενης «υψηλής» τέχνης στο ευρύ κοινό. Σκοπός τους να τού δώσουν: «Τις βάσεις μιας στοιχειώδους μουσικής έκφρασης, αφού δεν υπάρχει μια καλλιτεχνική πρακτική στην περιοχή ικανή να γεννήσει μία αυθεντική λαϊκή μουσική έκφραση. Συνεπώς, ένας νέος, που επιθυμεί να εκφραστεί “ελεύθερα” εκτός των μουσικών

σχολών, θα αναπαραγάγει τα μοντέλα που του προσφέρουν οι δίσκοι, το ραδιόφωνο ή η τηλεόραση». ³⁸ Είναι προφανής η προσπάθεια να δοθεί η δυνατότητα μουσικής εκπαίδευσης και σε άτομα που δε διέθεταν τα μέσα, με δεδομένο ότι η «επίσημη» μουσική διδασκαλία ήταν συνήθως προνόμιο της ανώτερης και μεσαίας αστικής τάξης. Η δημιουργία των εργαστηρίων και οι δράσεις για τη γνωριμία με σημαντικά έργα της παγκόσμιας μουσικής κληρονομιάς συντελούσαν στην πνευματική και αισθητική καλλιέργεια ενός λαϊκού κοινού, εξοικειωμένου, κυρίως, με τα τυποποιημένα πρότυπα της μαζικής κουλτούρας.

Η εμπορευματοποιημένη μαζική κουλτούρα των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών μορφοποιεί νέα αισθητικά μοντέλα και συνδέεται, συχνά, με τα διακυβεύματα της οικονομικής και πολιτικής ηγεμονίας. Μέσω ενός προωθητικού μηχανισμού συγκεκριμένων μορφών έκφρασης και ψυχαγωγίας κατασκευάζουν σχήματα ερμηνείας της τέχνης, χειραγωγώντας το γούστο και την αισθητική πρόσληψη του κοινού. Οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης εξέτασαν το βαθύτερο περιεχόμενο της μαζικής κουλτούρας και της εμπορευματοποιημένης τέχνης, όπως και τις επιπτώσεις του στο κοινό-αποδέκτη:

Το μέτριο έργο τέχνης στηριζόταν πάντα στην ομοιότητά του με άλλα, σε μία ταύτιση-υποκατάστατο. Στη βιομηχανία της κουλτούρας αυτή η μίμηση γίνεται, τελικά, απόλυτη. Επειδή κατέληξε να γίνει αποκλειστικά στυλ, πρόδωσε το μυστικό του τελευταίου: την υπακοή στην κοινωνική ιεραρχία. [...] Η κουλτούρα ως κοινός παρονομαστής περιέχει πάντα εν σπέρματι εκείνη τη διαδικασία σχηματοποίησης και ταξινόμησης που εισάγει την κουλτούρα στη σφαίρα της διαχείρισης. Μόνο η βιομηχανοποιημένη, η συνεπής υπαγωγή συμφωνεί απόλυτα με αυτή την έννοια της κουλτούρας. [...] Αυτή η υπαγωγή πραγματώνει κοροϊδευτικά την έννοια της ενοποιημένης κουλτούρας, την οποιοί αντέτασσαν οι φιλόσοφοι της προσωπικότητας στη μαζική κουλτούρα. ³⁹

Το παραπάνω καθεστώς ανταλλακτικής αξίας και παθητικής θέασης του έργου τέχνης επιχείρησαν να υπερβούν οι διαδραστικές καλλιτεχνικές δράσεις στο Créteil, με τη δημιουργία ενός νέου επικοινωνιακού διαύλου ανάμεσα στην τέχνη και το ευρύ κοινό και τον επαναπροσδιορισμό της αισθητικής διαδικασίας. Οι πολιτιστικές εκδηλώσεις του Maison des Arts et de la Culture του Créteil αποτυπώνουν

τις αναζητήσεις της δεκαετίας του '60 στον τομέα της κουλτούρας για επανεξέταση των όρων κοινωνικής λειτουργίας της πρωτοπορίας και τη διεύρυνση της τέχνης σε νέες ομάδες κοινού. Μετά τον Μάη του '68, τέθηκαν νέα ερωτήματα σχετικά με τη συγκρότηση των αισθητικών, ηθικών και αξιακών βάσεων της σύγχρονης κοινωνίας. Κάποιες από τις αρχές αυτές αφορούσαν στη σχέση της τέχνης με την εκπαίδευση και στη συμμετοχή του θεατή στην παραγωγή του έργου. Τα μουσικά δρώμενα, που περιγράψαμε, βασιζόνταν και στη συνεργασία σχολικών ομάδων, όπου καταλυόταν η ιεραρχική σχέση δασκάλου και μαθητή, όπως είχε επιβληθεί από τους θεσμούς—σχολεία, ωδεία, ακαδημίες—για τη διδακτική διαδικασία. Ο διάλογος, η διάδραση και η ανταλλαγή δημιουργικών ιδεών, σύστησαν έναν νέο τύπο αγωγής της τέχνης μέσα στα σχολεία. Σε αντίθεση με ένα εκπαιδευτικό σύστημα, το οποίο συνδέει τη γνώση με την παραγωγικότητα, την εξειδίκευση και τους νόμους της αγοράς και, το οποίο, από τη δεκαετία του 1980, έχει εντατικοποιηθεί στις περισσότερες χώρες του δυτικού κόσμου, το μοντέλο που πρότεινε το MAC προσέφερε καινούρια εννοιολογικά εργαλεία στους μαθητές, ώστε να ανακαλύψουν και να αναπτύξουν πολλαπλές πτυχές του εαυτού τους, αλλά και να αναθεωρήσουν την επικοινωνιακή σχέση με τους συνανθρώπους τους.

Μια άλλη σημαντική συνεισφορά αυτών των δράσεων στην υπόθεση της πολιτιστικής εμπειρίας ήταν η ανανοηματοδότηση του ρόλου του θεατή στην αισθητική διαδικασία. Ο θεατής μπορεί να λειτουργεί, πλέον, περισσότερο ενεργητικά σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή και την ερμηνεία του έργου. Οξύνει την κριτική του ικανότητα και τη δυνατότητα κατανόησης της ιδιοτυπίας της σύγχρονης μουσικής, αλλά και κάθε μορφής πρωτοπορίας, που, κατά κανόνα, απευθύνεται σε γνώστες και επαγγελματίες. Τα όρια, λοιπόν, μεταξύ κοινού και δημιουργού ρευστοποιήθηκαν και έσπασε ο «αποκλεισμός» από τη γνώση και την αισθητική απόλαυση ατόμων που δεν είχαν πρόσβαση σε αυτή για κοινωνικούς ή οικονομικούς λόγους. Σε αντιδιαστολή με τις ποικίλες πρακτικές αντι-τέχνης της ίδιας εποχής και τα προτάγματα για άρνηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, ως μέρους μίας διεφθαρμένης από τον καταναλωτισμό κοινωνίας, το μουσικό θέατρο του Γιώργου Κουρουπού στο Créteil συνεισέφερε στην ιδέα της κοινωνικής συνοχής και της χειραφέτησης του θεατή, μέσα από την κατάφαση στη δημιουργία και την εγρήγορση του φαντασιακού, συστατικών στοιχείων ενός αισθητικού έργου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η εργασία είναι μέρος έρευνας για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής στο τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Η διδακτορική διατριβή υλοποιείται με υποτροφία του ΙΚΥ η οποία χρηματοδοτείται από την πράξη «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» από πόρους του ΕΠ «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», 2014-2020 με τη συγχρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (Ε.Κ.Τ) και του ελληνικού δημοσίου.
2. Γάλλος πρωτοποριακός συνθέτης της ατονικής μουσικής.
3. Ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου αναφέρεται σε συνθέτες γεννημένους μεταξύ 1920 και 1945. βλ. σχετικά, Γ. Γ. Παπαϊωάννου, *Από την Ελληνική Μουσική Πρωτοπορεία*, ΕΤΕΒΑ, Αθήνα, 1997, σ. 21.
4. *Αυτόθι*, σσ. 21-22.
5. Γ. Γ. Παπαϊωάννου, *ό.π.*, σ. 26.
6. Ο μοντερνισμός, κυρίαρχο εικαστικό ρεύμα στον μεταπολεμικό δυτικό κόσμο, πρότεινε την απελευθέρωση της ζωγραφικής επιφάνειας από την «περιγραφικότητα» και το περιεχόμενο και ενθάρρυνε την αποκλειστική προσήλωση του καλλιτέχνη στην καθαρότητα του χρώματος. Βλ. σχετικά, Cl. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vols 2 and 4, Σικάγο, University of Chicago Press, 1995.
7. «Συνέντευξη με τον Γιώργο Κουρουπό». (16.07.2016 και 29.04.2017).
8. Ο Κουρουπός κάνει λόγο για αυταρέσκεια και ομφαλοσκόπηση που επικρατούσε στους κύκλους της μουσικής πρωτοπορίας στη Γαλλία. Ο ίδιος, τότε αντιπρόεδρος του ελληνικού φοιτητικού αντιδικτατορικού κινήματος στο Παρίσι, αντιδρούσε και δήλωνε ότι η πρωτοπορία έπρεπε να ενδιαφερθεί περισσότερο για τα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα. Αλλά και ο Βρετανός συνθέτης Reginald Smith Brindle σχολιάζει ότι η μουσική πρωτοπορία γενικά απέφευγε και αδιαφορούσε για κάθε είδος κοινωνικής στράτευσης. Βλ. σχετικά R. S. Brindle, *The New Music. The Avant-garde since 1945*, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1987, σ. 185.
9. «Δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture», 1976-1977.
10. Cornélius Castoriadis, «Les mouvements des années soixante», *Pouvoirs* 39, Νοέμβριος 1986, σσ. 109-110.
11. Κ. Τσουκαλάς, «Το “πέιραμα” της αντιεξουσιαστικής εκπαίδευσης», *ΕΨΙΛΟΝ* (ειδική έκδοση για τον Μάη του '68), 18 Μαΐου 2008.

12. Σύμφωνα με τη θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης ο άνθρωπος διαθέτει εννιά τύπους νοημοσύνης: τη λεκτική-γλωσσική, τη λογική-μαθηματική, τη χώρο-οπτική, τη σωματική-κιναισθησιακή, τη μουσική, τη διαπροσωπική, την ενδοπροσωπική, τη νατουραλιστική και την υπαρξιακή. Πρόκειται για ένα μοναδικό συνδυασμό ικανοτήτων που επιτρέπει διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης και αφομοίωσης της γνώσης. Βλ. σχετικά, H. Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Νέα Υόρκη, Basic Books, ³2011.
13. H. Gardner, *Art, Mind and Brain. A Cognitive Approach to Creativity*, Νέα Υόρκη, Basic Books, 1982, σ. 95.
14. E. R. Jorgensen, *In Search of Music Education, Urbana*, Σικάγο, University of Illinois Press, 1997, σσ. 13-14.
15. *Αυτόθι*, σ.12.
16. «Δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture», *ό.π.*
17. Jacques Longchamps, «D'un spectacle à l'autre », *Le Monde*, 12 Μαΐου 1973.
18. «Les Enfants du Sable», πρόγραμμα παράστασης, *Créteil*, Τρίτη 14 Μαΐου 1974.
19. *Αυτόθι*.
20. Σ. Χρυσοστόμου, *Η Μουσική στην Εκπαίδευση. Το Δίλημμα της Διεπιστημονικότητας*, Αθήνα, Παπαρηγορίου – Νάκας, 2015, σ.σ. 146-147.
21. «Δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture», *ό.π.*
22. «Συνέντευξη με τον Γιώργο Κουρουπό» (29.04.2017).
23. Ο μουσικοπαιδαγωγός και διδάκτορας μουσικής παιδαγωγικής Γιώργος Σακελλαρίδης αναφέρει τον όρο ως μοντέλο ενίσχυσης της απόδοσης των πολιτισμικά διαφορετικών μαθητών στα σχολεία. Βλ. Γ. Σακελλαρίδης, *Οδηγός Διαπολιτισμικής Μουσικής Εκπαίδευσης. Συνδέοντας τη Θεωρία με την Πράξη*, Αθήνα, Πεδίο, 2010, σ. 17.
24. «Συνέντευξη με τον Γιώργο Κουρουπό» (29.04.2017).
25. Γ. Σακελλαρίδης, *Οδηγός*, *ό.π.*, σ. 19.
26. «Συνέντευξη με τον Γιώργο Κουρουπό» (29.04.2017).
27. Ο γερμανός κριτικός της λογοτεχνίας Peter Bürger περιγράφει με τον όρο *θεσμό της τέχνης* τόσο τον θεσμό παραγωγής και διανομής της τέχνης όσο και την επικρατούσα σε κάθε εποχή καλλιτεχνική εικονογραφία, η οποία προσδιορίζει την πρόσληψη των έργων. Βλ. σχετικά P. Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2010, σ. 59.
28. M. C. Beardesley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, σ. 214.
29. J. Habermas, *Legitimation Crisis*, Κέμπριτζ, Οξφόρδη, Polity Press και Blackwell Publishers, 1988, σ. 85.

30. P. Bürger, *ό.π.*, σσ. 59-66.
31. Συνέντευξη του Γιώργου Κουρουπού στο έντυπο *Créteil rencontres*, 1974.
32. *Αυτόθι*.
33. Τις δεκαετίες 1960 και 1970 η αρχή της συμμετοχής του κοινού στην παραγωγή του έργου ήταν κεντρικός άξονας ποικίλων καλλιτεχνικών πρακτικών, που συνδέονταν και με τον πολιτικό ακτιβισμό και την ιδέα εκδημοκρατισμού της τέχνης, σε ολόκληρο τον κόσμο. Π.χ, Happenings, Fluxus, Art Actuel, Art Total, Wiener Aktionismus, Grupo de Atistas de Vanguardia, αλλά και θεατρικές ομάδες όπως το Théâtre du Soleil, το Living Theatre, το Poor Theatre κ.ά.
34. N. Bourriaud, *Σχεσιακή Αισθητική*, ΑΣΚΤ, Αθήνα, 2014, σσ. 21-23.
35. C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 2012, σ. 12.
36. «Δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture», *ό.π.*
37. J. Rancière, «The Emancipated Spectator», *Artforum*, Μάρτιος 2007, σ. 277.
38. «Δελτίο τύπου του Maison des Arts et de la Culture», *ό.π.*
39. Μ. Χορχάμερ και Τ. Αντόρνο, «Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των μαζών» στο Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάμερ, *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, σσ. 81-82.
40. Η εργασία είναι μέρος έρευνας για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής στο τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Η διδακτορική διατριβή υλοποιείται με υποτροφία του ΙΚΥ η οποία χρηματοδοτείται από την πράξη «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» από πόρους του ΕΠ «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», 2014-2020 με τη συγχρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (Ε.Κ.Τ) και του ελληνικού δημοσίου.