

**Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Διδακτορική Διατριβή**

**«Μουσική και Μειονότητες: Μία εθνομουσικολογική  
προσέγγιση της Ινδικής Μειονότητας στην Ελλάδα.»**

**Έλλη Κωστελέτου**

**Επιβλέπων καθηγητής**

**Κάβουρας Παύλος (Καθηγητής ΤΜΣ)**

**Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής**

**Χαψούλας Αναστάσιος (Αναπληρωτής καθηγητής ΤΜΣ)**

**Παπαπούλου Μαρία (Αναπληρώτρια καθηγήτρια ΤΜΣ)**

**Αθήνα 2015**



Η παρούσα έρευνα έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: Ηράκλειτος ΙΙ . Επένδυση στην κοινωνία της γνώσης μέσω του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.

## Περιεχόμενα

<b>Πρόλογος.....</b>	<b>3</b>
<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>5</b>
<b>Ενότητα 1: Επισήμανση της θεωρίας και μεθοδολογικοί προσανατολισμοί</b>	<b>10</b>
<b>Ενότητα 2: Το πεδίο της έρευνας.....</b>	<b>23</b>
Οι πρώτες σκέψεις.....	23
Μουσική και μειονότητες.....	27
Μετανάστευση.....	35
Η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα.....	44
<b>Ενότητα 3: Η κλασική ινδική μουσική στην Ελλάδα: μία μουσική βιογραφία</b>	<b>57</b>
Εντοπίζοντας τον ήχο της κλασικής ινδικής μουσικής στην Ελλάδα.....	57
Η μουσική βιοϊστορία του Gurjind.....	67
Η μουσική σκηνή στην Αθήνα: η raga και το νόημα της μουσικής.....	79
Η tala, το μάθημα και η μαθητεία.....	88
«Οι σημαντικοί άλλοι» και ο εορτασμός του Diwali.....	93
<b>Ενότητα 4: Η θρησκεία των Sikh και η μουσική επιτέλεση του kirtan.....</b>	<b>101</b>
Η θρησκεία, οι ναοί, οι εορτασμοί και οι τελετουργίες.....	101
Η καθημερινή ζωή στο ναό: η τελετουργία και το shabad kirtan.....	118
Οι μουσικοί, τα όργανα, η μουσική και η έννοια «κάνω kirtan».....	129
Το kirtan ως προσευχή, διαλογισμός και seva.....	142

<b>Ενότητα 5: Η δημοφιλής ινδική μουσική – το Bollywood.....</b>	<b>151</b>
Ο δημοφιλής ινδικός ήχος και η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα.....	151
Η ταινία <i>Pardes</i> : ανάλυση και ερμηνεία.....	157
Η πρόσληψη και η ερμηνεία της ταινίας από μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα.....	179
<b>Συμπεράσματα και αναστοχασμός.....</b>	<b>195</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>206</b>

## Πρόλογος

Η μουσική ζωή των εθνοτικών ομάδων στην ελληνική κοινωνία είναι ένα θέμα που έχει ερευνηθεί ελάχιστα από τον κλάδο της Εθνομουσικολογίας, ιδίως όσον αφορά σε μειονοτικές ομάδες του μη ευρωπαϊκού χώρου. Η περίπτωση της ινδικής κοινότητας προκάλεσε το ερευνητικό μου ενδιαφέρον, το οποίο επικεντρώνεται στην ανάδειξη της πραγματικότητας του ίδιου του μετανάστη μέσα από μία εθνομουσικολογική προσέγγιση. Γνωρίζοντας τη μεγάλη μουσική και πολιτισμική παράδοση της χώρας προέλευσης, δηλαδή της Ινδίας, και της χώρας προορισμού, της Ελλάδας, είχα την πεποίθηση ότι η πολιτισμική ταυτότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα θα είχε μια σύνθετη μουσική έκφραση. Στη διατριβή, η εθνογραφική μου έρευνα εστιάζεται στη μουσική της κοινότητας σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο. Βασικό κίνητρο για την ανάληψη εκπόνησης της διατριβής υπήρξε πέραν του προσωπικού μου ενδιαφέροντος για τον ινδικό ήχο, η γνώση ότι το θέμα όπως αντιμετωπίζεται εδώ, δεν είχε εξεταστεί από άλλους σχετικούς ερευνητές.

Η υλοποίηση της συγκεκριμένης διατριβής δεν θα μπορούσε να είναι εφικτή χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση και επιστημονική υποστήριξη του επιβλέποντα καθηγητή κ. Παύλου Κάβουρα. Θα ήθελα να εκφράσω τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη για τις καίριες συμβουλές του και την αμέριστη συμπαράσταση κατά την εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον αναπληρωτή καθηγητή κ. Αναστάσιο Χαψούλα και την αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Μαρία Παπαπαύλου, για τη μετάδοση των γνώσεών τους, τη διεισδυτική τους ματιά και τις εύστοχες παρατηρήσεις τους.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω σε όλα τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα που διέθεσαν απλόχερα το χρόνο και το χώρο τους για να μοιραστούν μαζί μου τις απόψεις τους για την ινδική μουσική και τις μουσικές εμπειρίες της ζωής τους. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον πρόεδρο του Ελληνο-Ινδικού Συλλόγου κ. Maghar Gandhi, ο οποίος με βοήθησε κατά τη διάρκεια της έρευνας και με έφερε σε επαφή με τα μέλη της κοινότητας.

Επιπλέον, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στη Μαρία Γιαννησοπούλου για τις πολύτιμες συζητήσεις, τη συμπαράσταση και τη στήριξη που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την Ειρήνη Λουτζάκη για την παρουσία και τη στήριξή της. Ένα μεγάλο ευχαριστώ θέλω να εκφράσω στην υποψήφια διδάκτορα Κατερίνα Φατούρου και στο διδάκτορα Νίκο Πουλάκη για τα πνευματικά προσόντα και το ήθος τους, τα οποία συνέβαλλαν ουσιαστικά στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής.

Θα ήθελα επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στο πρόγραμμα Ηράκλειτος II «Ενίσχυση του ανθρώπινου δυναμικού μέσω υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» για την οικονομική στήριξη που υπήρξε καθοριστική, ώστε να μπορέσω να ολοκληρώσω την έρευνά μου.

Τέλος θέλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και το φιλικό μου περιβάλλον για την κατανόηση, την ηθική υποστήριξη και τη συμπαράσταση που παρείχαν και καθόρισαν κάθε στάδιο της πορείας μου.

## Εισαγωγή

(Ημερολόγιο Κυριακή, 2009)

«Θα συναντηθούμε στο Πανεπιστήμιο στις 9.00 το πρωί»

Με τον Gurjind γνωριστήκαμε την προηγούμενη εβδομάδα. Είχα αρχίσει να ανησυχώ. Στην προσπάθειά μου να εντοπίσω τον Ινδικό ήχο, είχα προσεγγίσει Έλληνες που ακούν και παίζουν ινδική κλασική μουσική, είχα βρει και έναν Ινδό ακροατή, αλλά ο ήχος της ινδικής κοινότητας έμοιαζε να κρύβεται καλά. Τελικά, σε μία παράσταση ινδικής κλασικής μουσικής σε μία γνωστή μουσική σκηνή του κέντρου, σχεδόν τυχαία, συνάντησα τον Gurjind. Το μουσικό σύνολο αποτελούνταν από Tambura, Sitar και –τί ευχάριστη έκπληξη- από τον Gurjind που έπαιζε Tabla. Μετά τη συναυλία τον προσέγγισα και του εξήγησα τί προσπαθώ να κάνω.

«Την Κυριακή το πρωί, αν θες, θα συναντηθούμε και θα πάμε στο ναό, εκεί θα βρεις τα πάντα..και ανθρώπους και μουσική και θα σου εξηγήσουν. Πες μου μόνο αν θες για να τους ειδοποιήσω». Η ανοιχτή πρόσκληση έμοιαζε με την ιδανική ευκαιρία προσέγγισης. Πόσο μάλλον με έναν «οδηγό» που αποτελεί τον ιδανικό «μεταφραστή» και έχει τη διττή ιδιότητα του μουσικού και του μέλους της κοινότητας.

Βρισκόμαστε στο ταξί. Ευγενικός και χαμογελαστός κάθεται στο μπροστινό κάθισμα, ενώ δίπλα μου σε ένα ταξιδιωτικό σάκο έχει αφήσει την tabla. Από το παράθυρο κοιτάζω το Αθηναϊκό αστικό τοπίο. Τα νεοκλασικά κτήρια του κέντρου δίνουν τη θέση τους σιγά-σιγά στις γραμμές του τρένου και την κάπως άχαρη λεωφόρο Πειραιώς. Κάποια στιγμή, κάπου εκεί «στη μέση του πουθενά» σταματάμε.

«Φτάσαμε», μου λέει, «Θα περπατήσουμε τώρα λίγο». Περπατάμε σε έναν κάθετο δρόμο στην Πειραιώς και αφήνουμε πίσω μας την γκρίζα λεωφόρο, που σε εκείνο το σημείο έχει μόνο αυτοκίνητα και δύο βενζινάδικα. Η βουή του δρόμου σταδιακά χάνεται πίσω μας. Γύρω μας το αστικό τοπίο μοιάζει έρημο και χαρακτηρίζεται από μεγάλα κτήρια, παλιά εγκαταλειμμένα εργοστάσια. «Αν έχεις τσιγάρα μην τα φέρεις μέσα. Στη θρησκεία απαγορεύεται το κάπνισμα, το αλκοόλ και το κρέας». Η σκέψη με αγχώνει. Στο μυαλό μου στροβιλίζονται ερωτήσεις για το «πεδίο», να μην ξεχάσω τα βασικά ερωτήματα που με φέρνουν εκεί. Η προετοιμασία μου μέσω βιβλιογραφίας για την ιστορία, την κουλτούρα και τη μουσική της Ινδίας, το μπλοκάκι για τις σημειώσεις, οι μπαταρίες για το κασσετοφωνάκι, η θεωρία της ανθρωπολογίας και τις εθνομουσικολογίας για τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας. Αισθάνομαι ότι τίποτα δεν σε προετοιμάζει τελικά για την ψυχολογία της πρώτης επαφής με το άλλο. Με αφορμή την πρόταση που μόλις μου είπε σκέφτομαι πόσοι άγραφοι κανόνες, που δεν ξέρω, υπάρχουν και ορίζουν την ύπαρξη μου ως ερευνήτρια και κατ'επέκταση ως άνθρωπο στη συνάντησή μου με την κοινότητα και ιδίως στο ευαίσθητο και θεμελιώδες θέμα της θρησκείας.

Προσπερνάμε μία μικρή ορθόδοξη εκκλησία και συμβολικά μέσα μου αποχαιρετώ το οικείο. Στα επόμενα δέκα βήματα βλέπω ένα μεγάλο τριώροφο

κτήριο (και αυτό παλιό εργοστάσιο). Η είσοδος μία μεγάλη και πλατιά σιδερένια πόρτα βαμμένη σε έντονο μπλε χρώμα. Μπροστά της υψώνεται ένας ψηλός στύλος που στην κορυφή του βρίσκεται η σημαία με τα σύμβολα των Sikh. Πάνω από την πόρτα μεγάλα πορτοκαλί ινδικά γράμματα και από κάτω η φράση «Ελληνο-Ινδικός σύλλογος». Περνώντας την πόρτα βρίσκομαι στο χώρο υποδοχής. Δύο Ινδοί παίρνουν τα παπούτσια μας και τα τοποθετούν σε ένα από τα πολλά ράφια που βρίσκονται πίσω τους. Ο Gurjind μου δείχνει μία βρύση. «Εδώ πλένουμε πόδια και χέρια», βγάζει ένα πορτοκαλί μαντήλι από ένα μεγάλο ξύλινο κουτί και καλύπτει το κεφάλι μου, δένοντας το μαντήλι με άνεση. «Το κεφάλι πρέπει να το σκεπάζουμε στο Gurdwara». «Και έτσι ξεκινάει η τελετουργία» σκέφτομαι καθώς ανεβαίνουμε στον πρώτο όροφο. «Εδώ έχει τα γραφεία και δωμάτια που μένει ο κόσμος, όταν έρχεται από μακριά. Εδώ είναι το δωμάτιο για τα παιδιά» λέει ο Gurjind και ανοίγει την πόρτα σε ένα φωτεινό δωμάτιο. Εκεί 15 παιδάκια από 3-12 χρονών αρχίζουν να χοροπηδάνε και να φωνάζουν χαρούμενα που τον βλέπουν. Μιλάνε μεταξύ τους με ένα γαργαριστό ποτάμι λέξεων και ο Gurjind με συστήνει, ενώ μεταφράζει ταυτόχρονα από τα Punjabi. «Τους λέω ότι είσαι δασκάλα στο πανεπιστήμιο και φίλη μου για να καταλάβουν καλύτερα. Καθίστε εδώ να γνωριστείτε, εγώ πρέπει να ετοιμαστώ για kirtan. Ο πάνω όροφος είναι που τρώμε και η κουζίνα. Στον πιο πάνω κάνουμε προσευχή και kirtan. Είναι όλοι πάνω, θα σε φέρουν τα παιδιά όταν θες. Τώρα είναι προσευχή, σε μισή ώρα περίπου θα είναι μουσική».

Μένω με τα παιδιά και συνεννοούμαστε σε άπταιστα ελληνικά. Γεμάτα χαρά και περιέργεια μου κάνουν ερωτήσεις και μου εξηγούν πως έρχονται στο ναό κάθε Κυριακή με τις οικογένειές τους. Εδώ παίζουν, βρίσκουν τους φίλους τους και μαθαίνουν για την ιστορία και τη θρησκεία τους. Ο Pal μου δείχνει ένα βιβλίο. Εικονογραφημένη ιστορία σε μορφή κόμικς. Στα πολύχρωμα κουτάκια αναγνωρίζω τη μορφή του Γκάντι. Τα παιδικά μάτια με κοιτούν με περιέργεια και η γλώσσα του σώματος προδίδει κινήσεις σεβασμού προς τον μεγαλύτερο...στον μεγαλύτερο που γνωρίζει τόσα! Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως και με αυτούς τους όρους εγώ δε γνωρίζω και τα παιδιά γνωρίζουν τόσα! Με παίρνουν από το χέρι και συνεχίζουμε την ανοδική πορεία. Αρχίζω να συναντάω κόσμο που με κοιτά με περιέργεια, «η ύπαρξή μου στον χώρο επηρεάζει το πεδίο» σκέφτομαι. Προσπερνάμε, για την ώρα, το χώρο του φαγητού και ανεβαίνουμε στο χώρο της προσευχής. Η επαφή με το ιερό είναι επιβλητική. Η τεράστια αίθουσα είναι χωρισμένη στα δύο, αριστερά κάθονται οι γυναίκες και δεξιά οι άντρες, όλοι καθισμένοι στο πάτωμα. Οι άντρες φορούν δυτικά ρούχα και καλύπτουν το κεφάλι τους με αντίστοιχα μαντήλια με το δικό μου. Μερικοί από αυτούς, όχι όλοι όμως, φορούν την τοπική ενδυμασία των Sikh καλύπτοντας το κεφάλι με μπλε, πορτοκαλί, μαύρα ή άσπρα pag (τουρμπάνι των Sikh). Αυτοί φέρουν και το kirpan (μικρό ιεροτελεστικό μαχαίρι) και λογικά και τα υπόλοιπα τέσσερα ιερά αντικείμενα των βαπτισμένων Sikh. Οι γυναίκες διακρίνονται από χρωματική ποικιλομορφία, έντονα χρώματα συνδυάζονται με τα ανάλογα chuni στο κεφάλι. Ιερά σύμβολα των Sikh (khanda) μαζί με ιερά αντικείμενα, σπαθιά, δόρατα και σάκραμ βρίσκονται τοποθετημένα μπροστά από το στρώμα με τα καλύμματα που φιλοξενεί το ιερό βιβλίο των Sikh, το *Guru Granth Sahib* κατά τη διάρκεια του τελετουργικού.

Από τα ηχεία ακούγεται η ήρεμη φωνή του ιερέα, που εκφέρει το ιερό κείμενο υπό μορφή ψαλμωδίας (chant). Ξαφνικά όλοι σηκώνονται και προφέρουν



συγχρονισμένα τη σύντομη προσευχή Ardas, που σηματοδοτεί το τέλος της Κυριακάτικης λειτουργίας και την αρχή του kirtan. Ξανακάθονται και η μουσική ξεκινάει. Σε ένα κοντό πάλκο δεξιά του ιερού κάθονται οι μουσικοί. Ο ήχος της tabla εισάγει το kirtan και ακολουθεί το harmonium. Ύστερα η φωνή αποδίδει τον ιερό ύμνο.

Τα χρώματα, οι ήχοι, το άρωμα και οι εικόνες ενεργοποιούν ένα πλήθος ερωτημάτων και ανακατατάσσουν τις αρχικές υποθέσεις που ο αναλυτικός νους έχει ταξινομήσει. Τα οπτικοακουστικά ερεθίσματα και το βίωμα της συνάντησης με τον εσωτερικό ήχο, τον εσωτερικό κόσμο της κοινότητας μορφοποιούν ένα διαφορετικό κόσμο από αυτόν που γνωρίζω μέσα από τη συνάντησή μου με το πρόσωπο του εκπαιδευτικά καταρτισμένου μουσικού της κλασικής ινδικής μουσικής.

Πώς αντιλαμβάνονται άραγε οι ίδιοι οι Ινδοί το αντικείμενο «Ινδική μουσική στην Ελλάδα από Ινδούς μετανάστες»; Κατά πόσο η μουσική ενδυναμώνει (ή όχι) την αίσθηση του «ανήκειν» στην κοινότητα; Πώς συνδέεται ο τόπος επιτέλεσης της ινδικής μουσικής με την πρόσληψη, την αντίληψη της μουσικής; Πώς λειτουργεί η εικονική διάσταση στη σχέση του μετανάστη με την πατρίδα μέσα από δευτερογενείς πηγές όπως cd, internet και ταινίες Bollywood;

Το ερευνητικό μου ενδιαφέρον εντοπίζεται στη σχέση μεταξύ Μουσικής και Κοινωνίας. Επικεντρώνεται στη διερεύνηση αυτών των διαφορετικών ινδικών ήχων και στο σημείο συνάντησής τους (εάν υπάρχει). Το αρχικό ερώτημα σχετίζεται με τη διερεύνηση του θέματος «Μουσική και Μειονότητες» κατά μία εθνομουσικολογική και πολιτισμική-ανθρωπολογική προσέγγιση. Συγκεκριμένα στοχεύει στη συστηματική και επιστημονική προσέγγιση της μουσικής των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα.

Η έρευνα χωρίζεται στις τρεις βασικές διαστάσεις που δέχεται και η μουσικολογία σε σχέση με την ινδική μουσική. Η πρώτη διάσταση σχετίζεται με την κλασική μουσική, η δεύτερη με τη θρησκευτική και η τρίτη με τη δημοφιλή. Η δομή της εργασίας ακολουθεί ανά κεφάλαιο αυτές τις τρεις διαστάσεις. Ο διαχωρισμός αυτός δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τις αντιλήψεις των υπό μελέτη κοινωνικών υποκειμένων για τη μουσική, αποτελεί όμως ένα δυναμικό εργαλείο, χρήσιμο στα χέρια μου, ούτως ώστε να συνθέσω τις επιμέρους μεθοδολογίες.

Τα πραγματολογικά στοιχεία που συγκεντρώθηκαν από την έρευνα προέκυψαν από τη μακρόχρονη και επίπονη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας. Συγκεκριμένα, τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιώ είναι η βιβλιογραφική ανασκόπηση, η

επιτόπια παρατήρηση, συζητήσεις βάρθους, ημι-δομημένες συνεντεύξεις, συνεντεύξεις βάρθους, ημερολογιακές καταγραφές και συλλογή οπτικοακουστικού υλικού.

Η έρευνα ολοκληρώνεται με τη σύνθεση των επιμέρους μεθοδολογιών στην παρούσα εθνογραφία. Με αυτή τη λογική, το πεδίο μορφοποιείται σε τρεις εθνογραφικές διαστάσεις: το ναό, το πρόσωπο και την ταινία. Αυτές οι διαστάσεις δε χρησιμοποιούνται σαν δομές αλλά περισσότερο ακολουθούν την ποιητική διαδρομή τριών δυναμικών κόσμων που διαντιδρούν και συνυπάρχουν.

Στόχος μου είναι να διερευνήσω αυτούς τους κόσμους, να εξετάσω κατά πόσο και εάν συνδέονται μεταξύ τους και να παρακολουθήσω πώς συνομιλούν αντίστοιχα με διαστάσεις που αναδείχθηκαν από την έρευνα. Διαστάσεις όπως αυτή της «seva» και «κάνω kirtan», μέσω του θρησκευτικού ινδικού ήχου. Διαστάσεις όπως αυτή της γεφύρωσης με το υπερτοπικό μέσω του ήχου της κλασσικής ινδικής μουσικής. Διαστάσεις όπως αυτή της ταινίας του Bollywood «Pardes» μέσω του δημοφιλούς ινδικού ήχου.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζω μία σύντομη επισκόπηση των βασικών θεωρητικών προσεγγίσεων που αφορούν την διδακτορική μου έρευνα. Στη συνέχεια αναπτύσσω τη μεθοδολογία της έρευνας και της γραφής της διατριβής.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει εισαγωγικό χαρακτήρα και αφορά στην οριοθέτηση του πεδίου της έρευνας. Αναφέροντας την οπτική προσέγγισης της έρευνάς μου παρουσιάζω έναν σύντομο θεωρητικό προβληματισμό σχετικά την έννοια της μειονότητας και εξηγώ την εθνομουσικολογική της διάσταση. Παράλληλα σκιαγραφώ το μεταναστευτικό πλαίσιο περιγράφοντας έτσι το γενικό πλαίσιο των συνθηκών της κοινωνικής πραγματικότητας που αφορούν τα υποκείμενα της έρευνάς μου. Κλείνοντας, επικεντρώνομαι σε μία γενική περιγραφή της ινδικής κοινότητας στον ινδικό χώρο παρουσιάζοντας στο τέλος τη διασπορική της διάσταση.

Το τρίτο κεφάλαιο της έρευνάς μου αφιερώνεται στον ήχο της ινδικής κλασσικής μουσικής. Αρχικά εντοπίζω τον τόπο επιτέλεσης της στον ελληνικό χώρο. Στη συνέχεια, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μου στην βιοϊστορία ενός ινδού μουσικού, μέλους της ινδικής κοινότητας, ακολουθώ τους συμβολισμούς της κλασσικής μουσικής και ερευνώ τον τρόπο πρόσληψής της από τους Ινδούς της έρευνάς μου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο ασχολούμαι με τον ιερό μουσική της κοινότητας. Προσεγγίζω τη θρησκεία των Sikh στην Ελλάδα και περιγράφω τους ναούς, τις σημαντικές γιορτές και τελετουργίες της θρησκείας τους. Στη συνέχεια ερευνώ τη σημασία της ιερής μουσικής kirtan για τους πιστούς της κοινότητας.

Το πέμπτο κεφάλαιο σχετίζεται με τη δημοφιλή μουσική και ειδικότερα το είδος του Bollywood. Μέσα από την ανάλυση της ταινίας *Pardes* διερευνώ τις αναπαραστάσεις της μεταναστευτικής-διασπορικής ταυτότητας στο πλαίσιο του διαλόγου μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Η ανάλυση της ταινίας ενδυναμώνεται από την ανάγνωση και την πρόσληψή της από μέλη της κοινότητας.

Στο τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζω τα βασικά ζητήματα και τα πορίσματα της έρευνάς μου. Τα προηγούμενα κεφάλαια αφιερώνονται στην καταγραφή και την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων, ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο αναδυκνείω τα αποτελέσματα της έρευνας ως κομβικά στοιχεία μιας αναστοχαστικής – ερμηνευτικής προσέγγισης του θέματος της διατριβής.

## **Ενότητα 1: Επισήμανση της θεωρίας και μεθοδολογικοί προσανατολισμοί**

### *Η επισήμανση της θεωρίας*

Στη συγκεκριμένη έρευνα προσεγγίζω τη μουσική μέσα από το θεωρητικό πρίσμα της μουσικής ως επιτέλεσης (performance). Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική εξετάζεται ως προς το επιτελεστικό της νόημα και τα πολιτισμικά συμφραζόμενά της.

Ο Small (2010), προσεγγίζει τη μουσική ως μία ανθρώπινη δραστηριότητα (Blacking 1981). Χρησιμοποιεί τον όρο «musicking» για να περιγράψει την ενεργητική διάσταση της μουσικής ως μέρος της βιωματικής ανθρώπινης εμπειρίας. Για τον Small, κατά τη μουσική επιτέλεση, η μουσική είναι αλληλένδετη και βρίσκεται σε διαλογική σχέση με όλο το φάσμα των συμμετεχόντων που συναντώνται στη συγκεκριμένη μουσική διαδικασία - οι μουσικοί, το κοινό, οι συνθέτες και οι εργαζόμενοι στον χώρο.

Παράλληλα, όπως σημειώνει ο Titon, η μουσική επιτέλεση «εξελίσσεται στη βάση συμφωνημένων κανόνων και διαδικασιών...Οι κανόνες αυτοί επιτρέπουν στους μουσικούς να παίζουν μαζί, με τρόπο που έχει νόημα για τους ίδιους και για το ακροατήριο» (Titon 2014:253). Κατά τον Titon η κατανόηση της μουσικής δομής προϋποθέτει τη γνώση της πολιτισμικής αιτίας και του μουσικού περιεχομένου.

Όπως υποστηρίζει ο Κάβουρας (1997α:53), ο μουσικός λόγος είναι επί της ουσίας μεταφορικός λόγος. Κατά τη μουσική επιτέλεση, το νόημα της συμβολικής διάστασης της μουσικής συνυφαίνεται με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενά του. Το νόημα δεν αντανακλάται απλά αλλά κατασκευάζεται και ανακατασκευάζεται από τα δρώντα υποκείμενα, τους συμμετέχοντες δηλαδή στην μουσική επιτέλεση. Με αυτή την οπτική φωτίζεται η διάσταση της επιτέλεσης ως πολιτισμική επιτέλεση<sup>1</sup>. Έτσι κατά τη μουσική επιτέλεση η μουσική λειτουργεί ως μέσο διαπολιτισμικής συνάντησης αντιλήψεων και πρακτικών. Είναι μία διαδραστική σχέση ανατροφοδότησης του κοινού με τη μουσική. Γενικότερα ακολουθώ το παράδειγμα σύγχρονων εθνομουσικολογικών προσεγγίσεων που εξετάζουν την επιτελεστική

---

<sup>1</sup>Για τον όρο «πολιτισμική επιτέλεση», βλ. Singer (1972)

διάσταση της μουσικής για να αναδείξουν πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις, προσλήψεις και αναπαραστάσεις που απορρέουν από αυτή<sup>2</sup>.

Μία ακόμα θεωρητική διάσταση της διατριβής αφορά στο ζήτημα «η μουσική και το ιερό». Η σχέση της μουσικής με το ιερό αποτελεί ένα ειδικό ζήτημα που εμφανίζεται συχνά στο σύγχρονο εθνομουσικολογικό διάλογο. Ο ξεχωριστός ρόλος της μουσικής στις διαδικασίες αναπαράστασης, νοηματοδότησης και αλλαγής που διαπερνούν την ανθρώπινη κουλτούρα, αναδεικνύεται υπό το πρίσμα του θρησκευτικού χαρακτήρα της μουσικής με έναν ιδιαίτερο τρόπο (Sullivan 1997:9-10). Το δίπολο «μουσική και τελετουργία» εξακολουθεί να αποτελεί κύριο αντικείμενο της εθνομουσικολογικής / ανθρωπολογικής μελέτης σε συνάρτηση με το ιερό. Οι αναλύσεις μπορεί να αφορούν στην καθαρά θρησκευτική μορφή της μουσικής, εξετάζοντας για παράδειγμα την έννοια της «έκστασης», όπως αυτή νοηματοδοτείται ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο (Rouget 1985). Άλλες έρευνες ωστόσο εξετάζουν τα όρια και την αλληλεπίδραση μουσικών και θρησκευτικών πρακτικών στη συνθήκη ενός παγκοσμιοποιημένου περιβάλλοντος. Ο Beck (2006), τονίζει τον σημαντικό ρόλο της μουσικής επιτέλεσης στη ζωή των θρησκευτικών κοινοτήτων. Ο ίδιος εξετάζει συστηματικά τον ινδουισμό και ασχολείται ειδικότερα με τη θρησκεία των Sikh. Για το ίδιο θέμα η ελληνική βιβλιογραφία είναι σχεδόν ανύπαρκτη όσον αφορά στην παρουσία των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα, πόσο μάλλον για τη σχέση των μεταναστών με τη μουσική και το ιερό.

Για το ζήτημα της θρησκείας δεν επεκτείνομαι σε μία θρησκευσιολογική ανάλυση. Στηρίζομαι στους κλασικούς θεωρητικούς της ανθρωπολογικής και κοινωνιολογικής παράδοσης για να έχω μία βάση πάνω στην οποία στηρίζεται η κατανόηση της σχέσης «μουσική και ιερό» για την κοινότητα Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Έτσι, ακολουθώ τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Durkheim (2001) και Geertz (2003), ούτως ώστε να προσεγγίσω την μουσική επιτέλεση της ιερής μουσικής της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ο Durkheim κατανοεί τη θρησκεία ως μία κοινοτική εμπειρία. Προσπαθεί να αποκαλύψει την κοινωνική προέλευση της θρησκείας. Χαρακτηριστική είναι η έρευνα και η ανάλυσή του με θέμα τον αυστραλιανό

---

<sup>2</sup> Ενδεικτικά αναφέρω Κάβουρας (2010), Λαλιώτη και Παπαπαύλου (2010), Baily (1994), Turino (1993) και Randano & Bohlman (2000).

τοτεμισμό<sup>3</sup>. Για τον Durkheim, οι στοιχειώδεις δομές της θρησκείας είναι συλλογικές αναπαραστάσεις της συλλογικής συνείδησης των ανθρώπων. Στόχος της έρευνάς του είναι να αποδείξει ότι τελικά τα κοινωνικά υποκείμενα μέσω της θρησκείας λατρεύουν την ίδια την κοινωνία. Από την άλλη μεριά, ο Geertz (2003) προσεγγίζει τη θρησκεία ως ένα πολιτισμικό συμβολικό σύστημα μέσω του οποίου διαμορφώνονται πολιτισμικές αντιλήψεις<sup>4</sup>. Ο ίδιος αναδεικνύει τον ρόλο αυτών των πολιτισμικών αντιλήψεων που αφορούν τη θρησκεία στην οργάνωση του καθημερινού τρόπου ζωής. Σε αυτό το πλαίσιο της σκέψης του Geertz βασίζομαι για να προσεγγίσω και την έννοια της τελετουργίας.

Η θρησκευτική τελετουργία στην έρευνά μου φωτίζεται επίσης από την θεωρητική ματιά του Collins (2004). Επηρεασμένος από τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Durkheim και Goffman, σε σχέση με τις έννοιες της τελετουργίας και της επιτέλεσης αντίστοιχα, ο Collins υποστηρίζει πως το κοινωνικό πλέγμα αποτελείται από τελετουργίες που ορίζονται ως διαδραστικές επιτελεστικές πράξεις (interaction rituals).

Σημαντική για τη διατριβή μου είναι η θεωρητική προσέγγιση του Bourdieu (1977) όσον αφορά στην κοινωνική πρακτική και ιδιαίτερα την έννοια του habitus. Εκκινώντας από τις θεωρήσεις του Χιουμ και του Αριστοτέλη, ο Bourdieu περιγράφει ως έξεις (habitus) ένα σύνολο προδιαθέσεων με βάση τις οποίες τα κοινωνικά υποκείμενα ενεργούν και αντιδρούν στις κοινωνικές περιστάσεις. Περιγράφει τις έξεις ως δομημένες εντυπώσεις που δεν ρυθμίζονται συνειδητά αλλά εντυπώνονται συνεχώς στα κοινωνικά υποκείμενα ήδη από την παιδική τους ηλικία. Οι έξεις προσανατολίζουν τις πράξεις των ατόμων και συνιστούν ενσώματες πρακτικές αντιλήψεις.

Στην προσπάθειά μου να αναλύσω τον τρόπο που τα κοινωνικά υποκείμενα της έρευνάς μου συγκροτούν την πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής

---

<sup>3</sup> Ο ορισμός της θρησκείας κατά τον Durkheim, όπως τον αποδίδει σε ελληνική μετάφραση ο Τερζάκης (1997:141) είναι: «ένα σύστημα πεποιθήσεων και πρακτικών εν σχέσει προς τα ιερά αντικείμενα, δηλαδή αντικείμενα χωρισμένα και απαγορευμένα, οι οποίες ενοποιούν μια μοναδική ηθική κοινότητα».

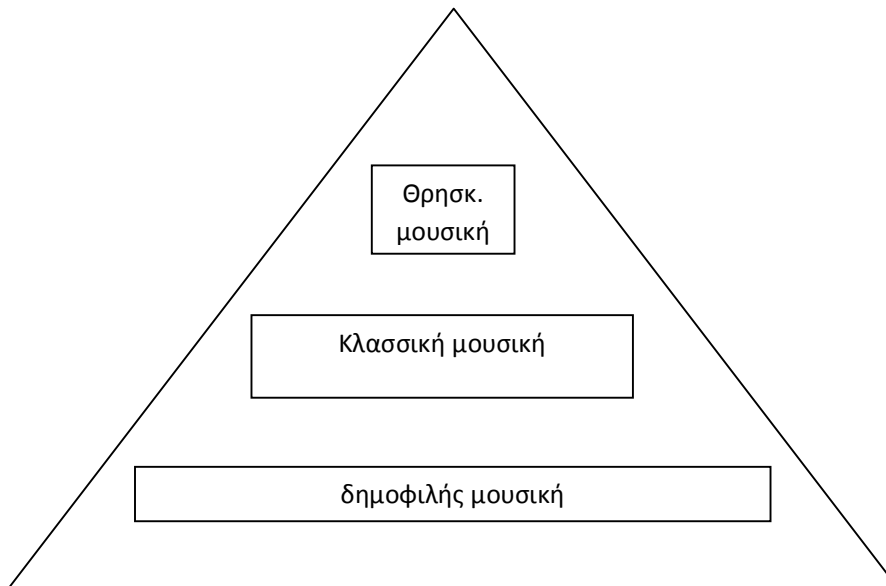
<sup>4</sup> Ο Geertz (2003:98) ορίζει τη θρησκεία ως «1) ένα σύστημα συμβόλων που επενεργεί με τέτοιο τρόπο ώστε 2) να δημιουργεί στους ανθρώπους ισχυρές και παρατεταμένης διάρκειας διαθέσεις και κίνητρα 3) διαμορφώνοντας αντιλήψεις για τη γενικότερη τάξη της ύπαρξης και 4) ενδύοντας αυτές τις αντιλήψεις με μια τέτοια αύρα δεδομένης πραγματικότητας 5) ώστε οι διαθέσεις και τα κίνητρα αυτά να φαίνονται ιδιαίτερα ρεαλιστικά»

ανέτρεξα στη θεωρητική σκέψη του μετααποικιακού ρεύματος (Postcolonial studies), στην οποία κυριαρχεί η έννοια της ετερότητας και η κριτική θεώρηση των πολιτισμικών ταυτοτήτων. Μιλώντας για τον οριενταλισμό ο Said (1996) εξετάζει την εξουσιαστική σχέση μεταξύ Δύσης και Ανατολής από τη σκοπιά της Δύσης. Για τον Said η κατασκευή και η διατήρηση κάθε πολιτισμικής ταυτότητας προϋποθέτει την ύπαρξη ενός διαφορετικού Άλλου. Σε αυτό το πλαίσιο η εικόνα της Δύσης αυτοπροσδιορίζεται μέσα από την εξουσιαστική γνώση που παράγει η ίδια για την Ανατολή μέσα από την αντιδιαστολή ενός σχήματος «Εμείς-Αυτοί». Παράλληλα, ο Anderson (1983) στη θεωρητική του πρόταση περί «φαντασιακών κοινοτήτων, αναδομεί την έννοια του έθνους-κράτους υποστηρίζοντας ότι είναι μία «φαντασιακή κατασκευή». Επίσης, ο Bhabha (1994) στη θεωρία του για την πολιτισμική υβριδικότητα βλέπει την κουλτούρα ως μία μη στατική και πολύπλευρη σημειολογικά έννοια. Τέλος, ο Appadurai (1996), στο πλαίσιο της πολιτισμικής μελέτης της παγκοσμιοποίησης, και ορμώμενος από το έργο του Anderson, μιλά όχι απλά για «φαντασιακές κοινότητες» αλλά για «φαντασιακούς κόσμους». Οι «φαντασιακοί κόσμοι» του Appadurai είναι μη στατικοί και κατασκευάζονται και ανακατασκευάζονται συνεχώς στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης μέσα από παγκόσμιες πολιτισμικές ροές.

#### *Μεθοδολογικοί προσανατολισμοί*

Η συγκεκριμένη διδακτορική έρευνα στοχεύει στον εντοπισμό του ινδικού ήχου και τη σημασία του για τις κοινότητες των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Επιχειρώντας την οριοθέτηση του πεδίου ξεκινώ από την ίδια τη μουσική και χρησιμοποιώ ως εργαλείο την κλασική μουσικολογική διάκριση «δημοφιλής» (popular) – «κλασική» - «ερή» μουσική. Μολονότι μιλάμε για την ινδική μουσική, κάνοντας μάλιστα τη διάκριση της ινδικής μουσικής στην Ελλάδα από Ινδούς, η έμφαση πρέπει να δοθεί στο πώς αντιλαμβάνονται **οι ίδιοι οι Ινδοί** το αντικείμενο «ινδική μουσική στην Ελλάδα **από Ινδούς μετανάστες**». Ο Άλλος δεν υπάρχει μόνο για τον ερευνητή, είναι πρωτίστως Εαυτός μιας άλλης οντότητας. Είναι αυτονόητο λοιπόν ότι με τον όρο «πεδίο της έρευνας» δεν εννοώ απλώς τον τόπο της έρευνας. Πρόκειται για μία μεθοδολογική κατηγορία με την οποία σημαίνεται ο μετασχηματισμός της εμπειρίας της πραγματικότητας του ερευνητή σε θεωρητικό-ερευνητικό μόρφωμα (Clifford & Marcus 1986, Fabian 1990 και Κάβουρας 2002).

Ως μουσικός και εθνομουσικολόγος θα επιχειρήσω να αναλύσω την ίδια τη μουσική. Η «ινδική μουσική» μπορεί να αναπαρασταθεί με το σχήμα της πυραμίδας. Ας φανταστούμε λοιπόν την ινδική μουσική σαν μία πυραμίδα, η οποία χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Στο κατώτερο και μεγαλύτερο μέρος βρίσκεται η δημοφιλής ινδική μουσική, στο μεσαίο η κλασσική ινδική μουσική και στο τρίτο μέρος, που καταλήγει στην κορυφή της πυραμίδας, βρίσκεται η “θρησκευτική μουσική”. Ο όρος «θρησκευτική μουσική» χρησιμοποιείται εδώ εντός εισαγωγικών διότι, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια, για τους Ινδούς της Ελλάδας, το λατρευτικό στοιχείο και η έννοια του «θείου» ενυπάρχουν σε κάθε μορφή έκφρασης. Έτσι, σχηματικά, η κορυφή της πυραμίδας διαπερνά και επεκτείνεται στα υπόλοιπα μέρη της πυραμίδας. Η συγκεκριμένη αναπαράσταση δεν υπονοεί ιεραρχικά αξιακά κριτήρια. Περισσότερο απεικονίζει το εύρος του κοινού στο οποίο απευθύνεται η κάθε μουσική κατηγορία. Με αυτή τη λογική, η δημοφιλής μουσική αναφέρεται σε ένα ευρύ κοινό, η κλασσική σε έναν μικρότερο ακροατήριο, ενώ η θρησκευτική μουσική απευθύνεται σε ένα ακόμα πιο εσωτερικό κύκλο πιστών ακροατών.





Η θρησκευτική μουσική, ως επί το πλείστον, επιτελείται σε ναούς. Στο συγκεκριμένο περιεχόμενο, η μουσική επιτέλεση συναντάται συνήθως με δύο μορφές, αυτές είναι α) η θρησκευτική εκφορά του λόγου υπό μορφή ψαλμωδίας (chant) και β) ο θρησκευτικός «ύμνος» (hymn). Οι ψαλμωδίες επιτελούνται από τον ιερέα, ενώ οι ύμνοι επιτελούνται από τραγουδιστή με τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Σε πολλές περιπτώσεις, οι πιστοί συμμετέχουν στην επιτέλεση των ύμνων υπό την μορφή τραγουδιστικών ερωτήσεων-απαντήσεων<sup>5</sup>.

Η κλασική ινδική μουσική αναπτύχθηκε σε διακριτά είδη και ιστορικές περιόδους (Βεδική Εποχή, Αρχαία Εποχή, Μέση Εποχή και Νεότερη Εποχή) παραμένει όμως ένα μοναδικό και ενιαίο πολιτισμικό μόρφωμα, παρά τις επιμέρους διαφορές του, που ορίζεται από τη συνέχεια της προφορικής και της γραπτής παράδοσης που το διέπει (Χαψούλας 2015). Σύμφωνα με την ινδική αισθητική παράδοση, η κλασική μουσική αποτελεί το μέσο προσέγγισης της υπερβατικότητας (transcendence), της έκστασης και της αποκάλυψης της έννοιας του «υψηλού» (Dace 1963, Clayton 2000 και Schechner 2001). Με όρους ιεραρχίας, η κλασική μουσική τοποθετείται αξιολογικά, σύμφωνα με την ινδική αισθητική παράδοση, ανάμεσα στην ανώτατη τέχνη της ποίησης και λίγο πιο ψηλά από την αρχιτεκτονική (στην οποία εντάσσεται και η γλυπτική και η ζωγραφική). Βασίζεται στο μελωδικό σύστημα raga και το ρυθμικό σύστημα tala. Ο συνδυασμός διαφορετικών raga και tala αλλά και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της μουσικής δίνουν απεριόριστες δυνατότητες μουσικής έκφρασης.

Η δημοφιλής ινδική μουσική χαρακτηρίζεται επίσης από ποικίλα γλωσσικά και άλλα μορφολογικά χαρακτηριστικά (Manuel 1988). Απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό, αφού ενσωματώνει στοιχεία της παραδοσιακής ινδικής μουσικής<sup>6</sup> και στοιχεία της δυτικής δημοφιλούς κουλτούρας. Αυτονόητο είναι ότι για μια αχανή και πολυπολιτισμική κοινωνία, όπως αυτή της Ινδίας, οι επιμειξίες μουσικών μορφωμάτων, ομοιογενών ή ετερογενών, συνέβαλαν και συμβάλλουν ουσιαστικά στην ανανέωση του μοναδικού αυτού μουσικού στερεώματος. Η διάδοση του

---

<sup>5</sup> Επικεντρώνομαι στον τρόπο που απαντάται ο θρησκευτικός ινδικός ήχος στην έρευνα μου αλλά και στην έρευνα της Qureshi (1972) στις αραβο-ινδικές κοινότητες του Καναδά.

<sup>6</sup> Η παραδοσιακή ινδική μουσική περιλαμβάνει ποικίλες εθνοτοπικές εκφράσεις, καθώς η ινδική υποήπειρος αποτελείται από πολλές εθνοτικές ομάδες κάθε μία από τις οποίες διαθέτει τη δική της γλώσσα και διάλεκτο και τη δική της ξεχωριστή παράδοση (Qureshi 1972).

συγκεκριμένου είδους συνήθως σχετίζεται με τα μέσα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης αλλά και του internet (Manuel 1988, 2001).

Στόχος της έρευνάς μου είναι να εξετάσω την Ινδική μουσική μέσα από τις δομές, τα όργανα και τη μελωδικότητά της και να εντοπίσω της σχέση της με την κοσμοθεωρία, τη θρησκευτικότητα αλλά και την καθημερινή ζωή των Ινδών στην Ελλάδα. Ένας από τους βασικούς λόγους που το ινδικό στοιχείο ήταν τόσο ελκυστικό, ούτως ώστε να ξεκινήσω αυτή την έρευνα ήταν ακριβώς το γεγονός ότι μου ήταν κάτι τόσο ξένο. Αποτελούσε μία άγνωστη και αχαρτογράφητη περιοχή με πολλά ερωτηματικά. Όπως ήδη ανέφερα, το πλούσιο εθνογραφικό υλικό συλλέχθηκε με τη μακροχρόνια και επίπονη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας, κατά τη διάρκεια της οποίας, χρησιμοποίησα πληθώρα εργαλείων: α) ημερολογιακές καταγραφές και σημειώσεις που κατέγραφα κατά τη διαδικασία της έρευνας β) συζητήσεις βάθους, ημιδομημένες συνεντεύξεις και συνεντεύξεις βάθους με μέλη της κοινότητας και γ) οπτικοακουστικό υλικό που συνέλεξα κατά την επαφή μου με την ινδική κοινότητα. Στην παρούσα διατριβή για λόγους δεοντολογίας χρησιμοποιώ ψευδώνυμα αντί των πραγματικών ονομάτων των συνομιλητών μου.

Η δυσκολία της γλώσσας είχε ιδιαίτερη σημασία κατά την έρευνά μου. Η πλειονότητα των συμμετεχόντων της έρευνας συνίσταται από μετανάστες πρώτης γενιάς που μιλούν τη διάλεκτο Punjabi, είτε ένα κράμα των διαλέκτων Hindi και Urdu. Από τα αρχικά στάδια της έρευνας όπου χρειάστηκε έμαθα την ορολογία τους εξετάζοντάς τη σε όλες τις εκδοχές. Με αυτό τον τρόπο μπόρεσα να εξοικιωθώ και να κατανοήσω βαθύτερα έννοιες όπως αυτής της «seva», του «kirtan» και του «pardes». Οι συνομιλίες έγιναν στα αγγλικά ή τα ελληνικά, παράλληλα ορισμένοι από τους συνομιλητές μου ανέλαβαν το ρόλο μεταφραστή ούτως ώστε να εξυπηρετηθεί η επικοινωνία με άλλα μέλη της κοινότητας που δεν μιλούσαν αυτές τις γλώσσες. Οι παραπάνω επιλογές καθιστούν σαφές ότι το υλικό των συνεντεύξεων αρκείται σε μία βασική γνώση ελληνικών, το οποίο διατήρησα αυτούσιο κατά τη γραφή του κειμένου θέλοντας να αποδώσω την αμεσότητα της επαφής μου με τους συνομιλητές μου.

Η σχέση μου με τον ινδικό ήχο και την ινδική σκέψη, μέχρι να αρχίσω την περιπέτεια του διδακτορικού, περιοριζόταν στην επαφή μου με την κλασική ινδική μουσική μέσω του ακαδημαϊκού χώρου ή κάποιων σποραδικών επαφών μου ως ακροάτρια. Αποφάσισα λοιπόν να ξεκινήσω και την έρευνά μου από το κομμάτι που

ήταν λίγο πιο οικείο σε εμένα, αυτό της κλασικής μουσικής. Η συνέχεια της έρευνας καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από την ίδια την επαφή μου με το πεδίο. Η λογική των κεφαλαίων αυτής της διδακτορικής διατριβής παρακολουθεί την ερευνητική διαδικασία και την επισημαίνει.

Το τρίτο κεφάλαιο της διατριβής ακολουθεί τον ήχο της κλασικής ινδικής μουσικής στην Ελλάδα. Η μεθοδολογία της έρευνας σε αυτό το στάδιο αξιοποίησε τις βιβλιογραφικές αναφορές, αλλά και επαφές με θεσμούς, πρεσβείες συλλόγους της Ινδικής κοινότητας. Η μεγαλύτερη έκπληξη κατά τη διάρκεια της έρευνας ήταν το γεγονός της απουσίας σύνδεσης του ήχου της κλασικής ινδικής μουσικής με την ίδια την κοινότητα των ινδών στην Ελλάδα. Εύλογα λοιπόν σε αυτό το κεφάλαιο ασχολούμαι με ερωτήματα που αφορούν τον ρόλο της κλασικής ινδικής μουσικής στην Ελλάδα, δηλαδή πώς παρουσιάζεται και από ποιους. Πώς συντίθεται η ταυτότητα του συγκεκριμένου ήχου και για ποιους λόγους φαίνεται να διαχωρίζεται από τη ζωή της ίδιας της κοινότητας; Ποια τα σημειώμενα της ινδικής κλασικής μουσικής στην Ελλάδα για τους Ινδούς της ερευνάς μου;

Το σημείο της απουσίας γεφύρωσης αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον στην περίπτωση της συνάντησής μου με έναν Ινδό μετανάστη στην Ελλάδα που έχει την ιδιότητα του μουσικού κλασικής ινδικής μουσικής. Ακολουθώντας τον Gurjind και τη ζωή του, ξετυλίγω τον ήχο της ινδικής κλασικής μουσικής, ενώ παράλληλα κατανοώ και συζητώ τους συμβολισμούς του. Η μοναδικότητα της συγκεκριμένης περίπτωσης, μας βοηθάει να καταλάβουμε τους λόγους της απουσίας ηχητικής και επιτελεστικής γεφύρωσης. Επίσης, βοηθά στην εξερεύνηση των μετασχηματισμών του κοινωνικού στάτους του μουσικού μετανάστη. Η επιλογή της ερευνητικής μεθοδολογίας λοιπόν προσανατολίζεται στη βιογραφική μέθοδο.

Όπως σημειώνει ο Κάβουρας (1999), η βιογραφία συνιστά μία σύνθετη κατασκευή που δεν ταυτίζεται με το πραγματολογικό υλικό της έρευνας αλλά αντικατοπτρίζει τη διαλογική σχέση μεταξύ βιογράφου και βιογραφούμενου:

Πρόκειται για ένα προϊόν το οποίο παράγεται σύμφωνα με ορισμένες προδιαγραφές που θέτει και διαχειρίζεται ο βιογράφος – συγγραφέας, τα όρια των οποίων διαπραγματεύεται συνεχώς ο ίδιος μέσα από τις μορφοποιητικές συναντήσεις του με τον εμπειρικό ή αναστοχαστικό άλλο.

Μέσα από αυτή την οπτική, η βιογραφία συνιστά μία επιτελεστική πράξη που διαπερνάται από τις έννοιες του αναστοχασμού και της διαλογικότητας. Βασιζόμενος στον Ricoeur (1981), βλέπει την βιογραφία ως ένα διακειμενικό και διυποκειμενικό μάρτυρα που επιδέχεται πολλές αναγνώσεις.

Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειώσω πως στη δική μου έρευνα, αυτή η σύνθετη, διακειμενική και διυποκειμενική κατασκευή, προσεγγίζεται ως βιοϊστορία (Κάβουρας 1999), ως ιστορία ζωής, αφού μορφοποιείται μέσα από μία σύνθεση αυτοαναφορικών και ετεροαναφορικών στοιχείων. Πρόκειται δηλαδή για μία σύνθεση που αξιοποιεί τα λόγια και άλλα τεκμήρια του ίδιου του βιογραφούμενου καθώς και άλλων, συνήθως οικείων του, συνομιλητών. Αντιθέτως η βιογραφία αναπτύσσεται μέσα από την αυτοαναφορική της διάσταση.

Όπως διαπίστωσα κατά τη διαδικασία της έρευνας, η κοινωνική πραγματικότητα είναι πάντοτε πιο ενδιαφέρουσα και περίπλοκη από αυτό που ο θεωρητικός νους προσπαθεί να αποτυπώσει δίνοντάς του μορφή σε ένα κείμενο. Έτσι και σε αυτή την περίπτωση, ο Gurjind έχοντας τη διττή ιδιότητα του μουσικού κλασικής μουσικής αλλά και του μέλους της ινδικής κοινότητας, αποτέλεσε και το βασικό μου σύνδεσμο με την κοινότητα. Κατ' επέκταση με έφερε σε επαφή με το χώρο στον οποίο συγκεντρώνονται τα μέλη της ινδικής κοινότητας. Ο χώρος αυτός είναι το μέρος που ασκούν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Με αυτόν τον τρόπο ο πληροφορητής μου συνδέει και τη θεωρητική σκέψη με το δεύτερο κεφάλαιο της έρευνας, αυτό που ασχολείται με τη θρησκευτική μουσική και τη διάσταση του ιερού.

Όπως προαναφέρθηκε, η έρευνα σε αυτό το σημείο πήρε τα χαρακτηριστικά της μελέτης περίπτωσης (case study) στη θρησκεία των Sikh. Η μελέτη περίπτωσης ως μεθοδολογικό εργαλείο αποτελεί τη βαθύτερη μελέτη μιας μονάδας σε κάποιο συγκεκριμένο πλαίσιο. Ο Μαγγόπουλος (2014) τονίζει τη χρησιμότητα του μεθοδολογικού εργαλείου της μελέτης περίπτωσης. Υποστηρίζει ότι το συγκεκριμένο εργαλείο συμβάλλει στην πληρέστερη κατανόηση του αντικειμένου μελέτης στο οποίο επικεντρώνεται ο ερευνητής, αναδεικνύοντας παράλληλα τη συνθετότητά του:

Οι ερευνητές πολύ συχνά εστιάζουν την προσοχή τους σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο μελέτης, αποσκοπώντας στην απεικόνιση της συνθετότητας που το χαρακτηρίζει, τη σύλληψη της μοναδικότητάς του, την κατανόηση των ρητών και άρρητων δομών του, την περιγραφή της λειτουργίας και των δράσεων που το διέπουν, την ενσωμάτωση και αλληλεπίδρασή του με άλλα πλαίσια ... Όταν το

ερευνητικό ενδιαφέρον μεταφέρεται σε μια συγκεκριμένη, σύνθετη και λειτουργική κατάσταση, τότε η έννοια της «μελέτης περίπτωσης» (Case Study) χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει την ερευνητική στρατηγική.

Όπως αναφέρω και στη συνέχεια, σύμφωνα με την έρευνά μου αλλά και την παράλληλη έρευνα της Papageorgiou (2011) στις ινδικές κοινότητες στην Ελλάδα, η θρησκευτική ταυτότητα του 90% των ινδών μεταναστών στην Ελλάδα είναι Sikh. Έχοντας ως στόχο λοιπόν την κατανόηση της πολλαπλής πραγματικότητας της καθημερινής ζωής των Sikh στην Αθήνα, η συγκεκριμένη μεθοδολογία βοήθησε στο να αναδείξει βασικές αρχές και ανάγκες της υπό μελέτη κοινότητας. Για την επιλογή των συνομιλητών μου ακολούθησα έναν ιεραρχικό προσανατολισμό, όπως ανεδείχθη από το ίδιο το πεδίο (σημαντικά μέλη της κοινότητας π.χ. ο πρόεδρος του ναού, ο ιερέας, ο μουσικός). Δεν παρέλειψα ωστόσο να προσεγγίσω και άλλα μέλη της κοινότητας, ακολουθώντας μια ευρεία γκάμα κοινωνιολογικών κριτηρίων όπως φύλο, ηλικία, επάγγελμα και κυρίως γλώσσα.

Επισκέφθηκα αρκετά gurdwara (ναούς) που βρίσκονται στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, επισκέφθηκα τους ναούς που βρίσκονται στο Μαραθώνα, στο Κρανίδι, στον Πόρο και κατά κύριο λόγο το ναό που βρίσκεται στην περιοχή του Ταύρου στην Αθήνα. Κατά τον πρώτο χρόνο της επιτόπιας έρευνας η κύρια μεθοδολογία που ακολούθησα ήταν η επιτόπια παρατήρηση. Η επαφή με το άλλο ήταν μία εμπειρία που τόνιζε τα στοιχεία της έκπληξης, της άγνοιάς μου και της περιέργειας. Η παρατήρηση έμοιαζε απαραίτητη προϋπόθεση, ούτως ώστε να μπορέσω να αφουγκραστώ, να γνωρίσω και να σχηματίσω τα ερωτήματά μου. Από την άλλη μεριά βοήθησε και τα μέλη της κοινότητας να κατανοήσουν σιγά σιγά τον ρόλο μου ως ερευνήτρια και να με εμπιστευθούν.

Στο πρώτο μέρος του τέταρτου κεφαλαίου αξιοποιούνται οι ημερολογιακές καταγραφές και το οπτικό υλικό που συλλέχθηκε, ούτως ώστε να αποτυπωθεί το βασικό τελετουργικό των Sikh και κάποιες από τις σημαντικές τελετουργίες όπως αυτή του γάμου αλλά και της γιορτής του Vaisakhi. Οι σποραδικές επισκέψεις έδωσαν τη θέση τους στην εντατική επιτόπια έρευνα με καθημερινές επισκέψεις στο ναό κατά το φθινόπωρο του 2011. Η καθημερινή τριβή οδήγησε και στην εδραίωση της εμπιστοσύνης αναφορικά με τις σχέσεις μου με την κοινότητα. Αποτέλεσε ένα σημείο μεταστροφής της συμπεριφοράς της κοινότητας προς το ρόλο μου ως

ερευνητριας. Ουσιαστικά σταμάτησαν να μου παρουσιάζουν τον τρόπο ζωής στον ναό όπως «ιδανικά» θα ήθελαν να τον παρουσιάσουν σε έναν τρίτο και μου επέτρεψαν να υπάρχω ανάμεσά τους χωρίς να σημαίνει κάτι το ιδιαίτερο για αυτούς η παρουσία μου. Ταυτόχρονα, άνοιξαν τη σφαίρα του ιδιωτικού, επιτρέποντάς μου να επισκέπτομαι τα σπίτια των μελών της κοινότητας και να παρακολουθήσω τη διαδικασία μουσικής εκπαίδευσης της ιερής μουσικής στο πλαίσιο της διασποράς. Στο δεύτερο μέρος του συγκεκριμένου κεφαλαίου, μέσα από ημερολογιακές καταγραφές, ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους και συμμετοχική παρατήρηση, αναδείχθηκαν ως κεντρικές έννοιες και συζητήθηκαν ως τέτοιες η έννοια του «κάνω kirtan» και η έννοια της «seva».

Το πέμπτο κεφάλαιο αφορά στον δημοφιλή ινδικό ήχο και τη σχέση του με την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα. Στην αρχή του κεφαλαίου οριοθετείται η σημασία του δημοφιλούς ινδικού ήχου και ποιο μέρος του αφορά στην κοινότητα. Η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση στην καθημερινότητα του ιδιωτικού χώρου του μετανάστη βοήθησε στη συγκεκριμενοποίηση αυτού του αχανούς πεδίου έρευνας που αποκαλείται δημοφιλής ήχος. Εστιάζοντας στο κινηματογραφικό είδος του Bollywood, στο κεφάλαιο αυτό, ασχολούμαι με την ταινία *Pardes* (ξένη γη).

Για να εξετάσω την ταινία, στρέφομαι στην ερευνητική μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου<sup>7</sup>. Όπως υποστηρίζει η Κυριαζή (2002:283), η συγκεκριμένη μέθοδος «μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιονδήποτε επικοινωνιακό λόγο ή μήνυμα, σε όποια μορφή και αν εμφανίζεται». Σύμφωνα πάντα με την Κυριαζή, στην περίπτωση της ανάλυσης περιεχομένου, μέσω της συστηματικής διερεύνησης που ορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες, επιτυγχάνεται η ανάλυση γραπτών κειμένων. Οι βασικοί κανόνες που διέπουν τη συγκεκριμένη μέθοδο είναι ο ορισμός μονάδας καταγραφής-ενότητας, η κωδικοποίηση δεδομένων και η παραγωγή συμπερασματικών παρατηρήσεων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, προσεγγίζω την ταινία ως πολιτισμικό κείμενο και την αναλύω σε σχέση με τη συνάντηση ήχου και εικόνας<sup>8</sup>. Χρησιμοποιώντας λοιπόν τη μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου στην ινδική ταινία *Pardes*, αλλά και συνεντεύξεις βάθους που προέκυψαν από τους συνομιλητές μου με αφορμή την ταινία, πραγματεύομαι τις έννοιες του *Pardes*, της ξενιτιάς και της

<sup>7</sup> Για την ανάλυση περιεχομένου βλ. Berelson (1971) και Robert (1990).

<sup>8</sup> Για την μουσική στον κινηματογράφο ως πολιτισμικό κείμενο βλ. Smith (1998) και Brophy (2001). Για έρευνες που χρησιμοποιούν την ανάλυση περιεχομένου σε ταινίες βλ. Davis, Fisher-Hornung και Kardux (2011) καθώς και Vesudevan (2010).

μεταναστευτικής εμπειρίας. Η αφορμή δεν είναι τυχαία, αφού η συγκεκριμένη ταινία προτάθηκε και αποτέλεσε αφορμή συζήτησης από τους ίδιους τους πληροφορητές σε διάφορα στάδια της έρευνας.

Στη συγκεκριμένη έρευνα επιχειρώ να αναδείξω τη σημασία της ινδικής μουσικής για την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα μέσα από την πολιτισμική αξία της. Σε αυτή τη λογική, το τελευταίο κεφάλαιο συγκεντρώνει τα εθνογραφικά συμπεράσματα. Αν τα προηγούμενα κεφάλαια αφιερώνονται στην καταγραφή και την ανάλυση, το τελευταίο κεφάλαιο πραγματεύεται τα αποτελέσματα της έρευνας συνθέτοντας μία αναστοχαστική – ερμηνευτική προσέγγιση. Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσω πως η αναστοχαστική προσέγγιση είναι ορατή και στα προηγούμενα κεφάλαια και τη λογική της έρευνας συνολικά. Η ιδιαιτερότητα του τελευταίου κεφαλαίου συνίσταται στο γεγονός της συγκέντρωσης των συμπερασμάτων και της ερμηνευτικής διαχείρισής τους σε ένα γενικότερο πλαίσιο. Μόνο μέσα από το ταξίδι των προηγούμενων κεφαλαίων στο ειδικό, θα μπορούσαμε να ανασυνθέσουμε το γενικό πλαίσιο του θέματος της συγκεκριμένης εργασίας.

Η εθνογραφική έρευνα δεν είναι μία στατική διαδικασία. Είναι αλληλένδετη, ανταποκρίνεται, μεταβάλλεται και επηρεάζει το κοινωνικό σύνολο το οποίο ερευνά (Clifford και Marcus 1986). Για τον Benjamin (1999), μία επιτυχημένη μετάφραση μεταβάλλει τόσο το πρωτότυπο όσο και την γλώσσα υποδοχής, προσδίδοντας τον χαρακτήρα της αμφίδρομης διάδρασης στην διαλεκτική σχέση παρελθόν-παρόν. Ανάγοντας αυτή τη σκέψη στην πραγματικότητα του ερευνητή, η “ματιά” του ερευνητή δεν προσανατολίζεται σε μία γενικευμένη “αντικειμενική” αλήθεια, αλλά σε εξειδικευμένες υποκειμενικές αναπαραστάσεις της αλήθειας στον ιστορικό χρόνο που τις μετασχηματίζει (ως μεταφραστής) σε θεωρητικό μόρφωμα. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, το πεδίο είναι ένα δυναμικό σύμπαν. Σημαίνει επικοινωνία και σχέσεις. Αποτυπώνεται στη σχέση του ερευνητή με την ίδια την έρευνα σε κάθε στάδιό της. Από την παρατήρηση και τη συλλογή υλικού στις σχέσεις που διαμορφώνονται κατά αυτή τη μακροχρόνια διαδικασία και στο συνκείμενο των συνομιλιών που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια της έρευνας (Fabian 1983). Εκκινεί την ανατροφοδότηση της σκέψης και τη διαδικασία της ερμηνείας από την πρώτη στιγμή της έρευνας. Φυσικά, η έννοια του πεδίου δεν υποκαθιστά την ίδια την πραγματικότητα μέσα από την οποία απορρέει. Οδηγείται από τον αναστοχασμό και

την αλλοτρίωση<sup>9</sup> του ίδιου του ερευνητή αλλά και της «κοινωνίας» την οποία μελετά. Ολοκληρώνεται με τη διαδικασία της γραφής και το κείμενο ως προϊόν της έρευνας. Ο εθνομουσικολογικός εθνογραφικός λόγος, ως αντικατοπτρισμός της έρευνας, χαρακτηρίζεται από τη διυποκειμενική υπόσταση μεταξύ ερευνητή και της ερευνώμενης μουσικής κουλτούρας (Titon 2008 και Κάβουρας 2002).

---

<sup>9</sup> Η Spencer (2011) υποστηρίζει ότι η εθνογραφική γνώση είναι αλληλένδετη με τη συναισθηματική αναδιαμόρφωση του ερευνητή. Η αναδιαμόρφωση αυτή θα πρέπει να αναγνωρίζεται ως μέρος της μεθοδολογίας. Για την εθνομουσικολογική συζήτηση σε σχέση με την εμπειρία του πεδίου, τον αναστοχασμό και την εμπειρία της εθνογραφικής γραφής βλ. Babiracki (1997), Rice (1997), Barz & Cooley (2008), Κάβουρας, (2002).



## **Ενότητα 2: Το πεδίο της έρευνας**

### **Οι πρώτες σκέψεις**

Η σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από μία ευρεία εθνοτική και πολιτισμική διαφοροποίηση. Φορείς της ποικιλόμορφης κουλτούρας είναι άνθρωποι που συναντιούνται και συνυπάρχουν από διαφορετικά γεωγραφικά μήκη και πλάτη, πλάθοντας και αναπλάθοντας το σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό τοπίο. Το αντικείμενο των εθνοτικών κοινοτήτων αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο έρευνας που στοχεύει στην κατανόηση του κοινωνικού φαινομένου. Το συγκεκριμένο πεδίο αναδεικνύει τις έννοιες της διαλογικότητας και της διάδρασης τόσο σε εσωτερικό επίπεδο της εκάστοτε εθνοτικής κοινότητας όσο και σε εξωτερικό, όσον αφορά στις σχέσεις με το ευρύτερο σύγχρονο κοινωνικό πλαίσιο. Η μουσική ως τελεστική τέχνη αποτελεί μέσο διαπολιτισμικής διάδρασης των ανθρώπων. Παρέχει, με αυτό τον τρόπο, ένα παραγωγικό τρόπο μελέτης των σύγχρονων κοινωνικών φαινομένων.

Ούσα και η ίδια μουσικός, έχοντας παρακολουθήσει μαθήματα που αφορούν στην ινδική μουσική και κουλτούρα σε μεταπτυχιακό επίπεδο, σεμιναριακά μαθήματα, αλλά και παραδόσεις που αφορούν σε θέματα μειονοτήτων, σε συνδυασμό με την προσωπική έλξη για τη μουσική, τη φιλοσοφία, τα ήθη και τα έθιμα της Ινδίας, το ενδιαφέρον μου στράφηκε σε αυτόν τον πολιτισμό.

Η αφορμή για την επιλογή του θέματος ήταν μία παράσταση ινδικής κλασικής μουσικής και χορού. Η παράσταση έγινε στην Κέρκυρα, στο πλαίσιο του θερινού φεστιβάλ της Ιονίου Μουσικής Ακαδημίας, το 2007. Όπως είναι φυσικό, αυτή η παράσταση δεν ήταν η πρώτη μου επαφή με το συγκεκριμένο είδος μουσικής, ένα είδος που συχνά σαγηνεύει τον δυτικό ακροατή με την «εξωτικότητα» του ηχόκοσμου του. Ωστόσο, όπως συμβαίνει συχνά για πράγματα που νομίζουμε ότι ξέρουμε, ήταν η πρώτη φορά που ένιωσα τη δυναμική, την αισθητική και την πολυπλοκότητα της ινδικής μουσικής. Όλες οι επιμέρους εντυπώσεις και αντιδράσεις μου απέναντι στο γεγονός, αισθάνθηκα να μεταφέρονται μέσα από μία συμβολική σχέση: τη μουσικότητα οργάνων και σώματος. Λες και ο ποταμός αυτός των ηχητικών δομών, των κινητικών συμβόλων, των εκφράσεων και των

αυτοσχεδιαστικών «δρόμων», αποκάλυπταν άμεσα την ιστορία, τη φιλοσοφία, τα ήθη, τα έθιμα και όλη την κοσμοθεωρία του μακρινού αυτού για εμάς πολιτισμού.

Η έλξη για τη μουσική συνοδεύτηκε και από μια ρεαλιστική διαπίστωση. Για τη σχέση της ινδικής μουσικής με την κοινωνία και τον πολιτισμό δεν υπήρχε καμία διδακτορική διατριβή στην ελληνική γλώσσα. Η έλλειψη μιας συστηματικής έρευνας, οδήγησε στην ανάγκη μίας μεθοδολογίας που βασικό της χαρακτηριστικό αποτελεί η συλλογή πρωτογενούς υλικού, χωρίς βέβαια να παραμεληθεί η συστηματική χρήση δευτερογενών πηγών. Σε συνεργασία με τον επιβλέποντα καθηγητή προχώρησα στην αξιοποίηση των κοινωνιολογικών γνώσεων σε μία εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική προοπτική. Έτσι κατέληξα στο θέμα «Μουσική και Μειονότητες: μια εθνομουσικολογική προσέγγιση της ινδικής μειονότητας στην Ελλάδα».

Προκειμένου να οριοθετήσω το πεδίο της έρευνας, αναζήτησα ορισμένες κομβικές διαστάσεις του θέματος και προφανώς η μουσική είναι μία τέτοια κομβική διάσταση. Ποια μουσική όμως; Πού συναντά το ελληνικό μουσικό ηχοτοπίο το ηχογραφημένο ή ζωντανό ινδικό μουσικό σύμπαν; Και φυσικά με το «ελληνικό» δεν εννοώ μόνο την ελληνική μουσική αλλά τον ελληνικό χώρο μέσα στον οποίο ακούγονται ινδικές μουσικές. Η ιδιαιτερότητα του ερευνητικού πεδίου έγκειται όχι μόνο στο γεγονός ότι ασχολούμαι με μία ξένη προς την ελληνική κουλτούρα, αλλά με φορείς της συγκεκριμένης κουλτούρας ως μετανάστες στην ελληνική κοινωνία. Το στοιχείο ινδική μουσική και ινδική κοινωνία διαμεσολαβείται από το ελληνικό στοιχείο, τόσο το μουσικό όσο και το κοινωνικό.

Μία δεύτερη κομβική διάσταση δίπλα στη μουσική είναι η κοινωνία ή -όπως προτιμούν να λένε οι ανθρωπολόγοι - η κουλτούρα. Και πάλι το ερώτημα: Τίνος η κοινωνία; Ποια κοινωνία; Καταλαβαίνει κανείς ότι ήδη με τις δύο αυτές διαστάσεις και την πληθώρα των πιθανών συνδυασμών τους έχει ήδη σκιαγραφηθεί ένα πολύπλοκο πεδίο έρευνας, χωρίς να προχωρήσει κανείς στην ανάδειξη και άλλων (πλην της κοινωνικής, μουσικής και πολιτισμικής) διαστάσεων. Το αυτονόητο είναι ότι η μεγάλη κοινωνιολογική κατηγορία «μετανάστες» έχει πρωτεύουσα σημασία ως αναλυτικό εργαλείο για την έρευνα.

Η μεθοδολογία της ερμηνευτικής φαινομενολογίας<sup>10</sup> αναδεικνύει θέματα που αφορούν α) στην πρόσληψη πολιτισμικής ταυτότητας λ.χ. Πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι Ινδοί το αντικείμενο «ινδική μουσική στην Ελλάδα από Ινδούς μετανάστες»; β) ζητήματα συνέχειας-ασυνέχειας της ινδικής κουλτούρας/μουσικής στη χώρα υποδοχής (Ελλάδα) που φωτίζονται από την έννοια του δικτύου. γ) ζητήματα παγκοσμιοποίησης σχετικά με την παραδοσιακή μουσική και τον πολιτισμό, τη διάκριση τοπικού και παγκόσμιου καθώς και τις υβριδικές σχέσεις παγκόσμιο στο τοπικό, τοπικό στο παγκόσμιο. λ.χ. η εικονική διάσταση στη σχέση του μετανάστη με την πατρίδα μέσα από δευτερογενείς πηγές όπως cd, internet, και ταινίες Bollywood. δ) Μία φαινομενολογική καταγραφή του χώρου στον οποίο δρα η ινδική κοινότητα επιτρέπει τη διερεύνηση του πώς συνδέεται ο τόπος επιτέλεσης της ινδικής μουσικής με την πρόσληψη, την αντίληψη της μουσικής.

Η φαινομενολογία της έρευνας δεν εξαντλείται σε διαλογικές και αναστοχαστικές ερμηνείες των σχέσεων και των αντιλήψεων που αφορούν στην ινδική μουσική. Έχει και πρακτικές διαστάσεις μέσα στις οποίες αναφέρω ενδεικτικά επαφές με πρεσβείες και οργανισμούς, καθώς επίσης και τον εντοπισμό και αξιολόγηση της σχετικής βιβλιογραφίας. Η βιβλιογραφία παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για ό,τι σχετικό με το θέμα, τόσο από θεωρητικής πλευράς της ίδιας της μουσικής, όσο και από ιστορικο-κοινωνικής άποψης, ιδίως όσον αφορά στην ιστορία της ίδιας της ινδικής κοινωνίας και στο ζήτημα της μετανάστευσης καθεαυτό.

Ξεκινώντας λοιπόν με την υπόθεση ότι υπάρχει ένας “σιωπηλός ήχος”, ο ήχος της ινδικής μειονότητας, στόχος της συγκεκριμένης έρευνας είναι η διερεύνηση και θεωρητικοποίηση των νοημάτων που συνδέονται με αυτόν το σιωπηλό ήχο της ινδικής μειονότητας στην Ελλάδα, τόσο μουσικά όσο και πολιτισμικά. Το ταξίδι μου λοιπόν θα είναι ένα ταξίδι προς το «σιωπηλό ήχο» και η προσπάθειά μου θα είναι να μη χαθούν πολλά πράγματα στο μετασχηματισμό της εμπειρίας σε θεωρητικό μόρφωμα.

Η οριοθέτηση του πεδίου της έρευνας σχετίζεται με τον ποικιλόμορφο χαρακτήρα της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Συχνά γίνεται λόγος για το

---

<sup>10</sup>Η ερμηνευτική φαινομενολογία αναπτύχθηκε ως κλάδος της αγγλόφωνης ανθρωπολογίας μετά το 1980. Οι εθνομουσικολόγοι βασιζόμενοι στην ερμηνευτική φαινομενολογία επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην αναπαράσταση και την ερμηνεία της μουσικής εμπειρίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο στάδιο της γραφής ως μία αναστοχαστική διαδικασία, άμεσα συνδεδεμένη με την εθνογραφική πράξη ( Barz και Cooley 1997).

πολυπολιτισμικό κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο διαμορφώνεται στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Ο πολιτισμικός πλουραλισμός που χαρακτηρίζει το σύγχρονο κοινωνικό τοπίο διαμορφώνεται μέσα από τη συνύπαρξη διαφορετικών κοινωνικών ομάδων στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Με ποιους όρους όμως μπορούμε όχι μόνο να συνυπάρξουμε, αλλά και να διαντιδράσουμε μέσα από τη διαφορετικότητά μας;

Οι καθημερινές σχέσεις διαβίωσης νοηματοδοτούνται μέσω της ετερότητας και αναδεικνύουν δίπολα σχέσεων όπως «εαυτός-άλλος», «ινδικός-ελληνικός», «γηγενής-«αλλοδαπός». Μέσα από τη διερεύνηση της διαδραστικής σχέσης αυτών των διπλών η έννοια του «εαυτού» ορίζεται από την αλληλεπίδρασή της με το «άλλο». Η συζήτηση για την ετερότητα λοιπόν λειτουργεί καταλυτικά στη συνειδητοποίηση της σημασίας της εξειδίκευσης ως εργαλείο γνώσης για τον «άλλο» και κατ' επέκταση του ίδιου του «εαυτού». Η ανθρωπολογική ματιά με αυτόν τον τρόπο έρχεται να απαντήσει σε ερωτήματα καίρια που αφορούν στην κατανόηση του τρόπου ύπαρξης και συνύπαρξης. Στη συγκεκριμένη έρευνα επιχειρώ να ασχοληθώ με αυτές τις θεματικές ούτως ώστε να κατανοήσω τον «εαυτό» μέσα από το ταξίδι του δια του «άλλου». Συγκεκριμένα ερωτήματα σε σχέση με τις μεταναστευτικές συλλογικότητες και συγκεκριμένα της ινδικής μεταναστευτικής εμπειρίας στην Ελλάδα βοηθούν στο να κατανοήσουμε το πώς και το γιατί βρέθηκαν οι συγκεκριμένοι άνθρωποι εδώ, πώς ζουν εδώ, αν η μουσική αποτελεί συνδετικό κρίκο συνοχής των κοινοτήτων τους και κατ' επέκταση αν αποτελεί στοιχείο ένωσης της ινδικής κοινότητας με την υπόλοιπη ελληνική κοινωνία.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαία η αποσαφήνιση συγκεκριμένων θεματικών που αφορούν στη συγκεκριμένη εργασία στο πλαίσιο που περιέγραψα παραπάνω. Στη συνέχεια λοιπόν, αναπτύσσονται γι' αυτόν το λόγο τα θέματα των μειονοτήτων και του μεταναστευτικού φαινομένου. Ευθύς εξαρχής από τον ίδιο τον τίτλο της διατριβής η ινδική εθνοτική κοινότητα χαρακτηρίζεται ως μειονότητα. Με βάση το συγκεκριμένο συλλογισμό κρίνεται αναγκαία η θεωρητική προσέγγιση της προβληματικής αυτής έννοιας. Αγγίζω το θέμα των μειονοτήτων περιληπτικά, μέσω μίας θεωρητικής επισκόπησης. Με αυτόν τον τρόπο το τοποθετώ ως πλαίσιο πάνω στο οποίο μπορώ να αναδείξω τη λογική με την οποία προσεγγίζεται η έννοια της μειονότητας στη συγκεκριμένη έρευνα.

## Μουσική και μειονότητες

Η σύγχρονη βιβλιογραφία για τις μειονότητες αποφεύγει συνήθως να αποσαφηνίσει τον όρο «μειονότητα». Η ερμηνεία της έννοιας θεωρείται κάτι δεδομένο, μία συγκεχυμένη σύμβαση μεταξύ επιστημόνων που δεν περιγράφεται διεξοδικά αλλά το σημειούμενό της είναι «κοινώς αποδεκτό» στην επιστημονική κοινότητα. Όπως θα δούμε στις επόμενες παραγράφους, η αποσαφήνιση του όρου παρουσιάζει δυσκολίες και έχει αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικού διαλόγου μέσα από τον οποίο γίνεται όλο και πιο φανερή η προβληματική της οριοθέτησής του. Η δυσκολία αποσαφήνισης του όρου οφείλεται ακριβώς σε αυτές τις ιστορικοπολιτικές ρίζες. Ένας ορισμός αγγίζει τα όρια της γενίκευσης λόγω της ποικιλότητας του αντικειμένου. Με άλλα λόγια, σε αυτό τον γενικό ορισμό θα μπορούσαν να εμπίπτουν ομάδες που δεν αποτελούν μειονότητες ή να μην εμπερικλείονται ομάδες που ορίζονται ως μειονότητες. Ένας ακόμη ανασταλτικός παράγοντας σχετικά με την εγκυρότητα ενός ορισμού αφορά στην ποικιλομορφία των διαφορετικών νομικών – πολιτικών στρατηγικών των εκάστοτε κρατών σε σχέση με τις μειονότητες. Διαφορετικές πολιτικές στρατηγικές δημιουργούν ποικιλόμορφες κοινωνικές συνθήκες που δύσκολα καλύπτονται από έναν κοινό, γενικευμένο ορισμό. Τέλος, η διαφορετικότητα των πλαισίων σύστασης των εκάστοτε ομάδων που διεκδικούν την ταυτοποίησή τους κάτω από τον όρο μειονότητα λειτουργεί ακόμη πιο επιβαρυντικά στον προσανατολισμό ενός κοινώς αποδεκτού ορισμού.

Μπορεί λοιπόν εύκολα κανείς να αναρωτηθεί προς τι ή γιατί αυτή η εννοιολογική σύγχυση; Όπως θα δούμε στις επόμενες παραγράφους οι αρχικές προσπάθειες ορισμού της έννοιας αφορούν στην αποσαφήνιση των όρων «εθνοτικός» και «εθνικός» (ethnic-national). Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο ευρωπαϊκός χάρτης αναπροσαρμόστηκε σύμφωνα με το πρόταγμα σχηματισμού των εθνών-κρατών. Η συζήτηση για τις μειονότητες σχετίστηκε με τις νεοσχηματιζόμενες πολιτικές ισορροπίες που επηρεάστηκαν τόσο από το σχηματισμό εθνών-κρατών όσο και από τις πολιτικές επιλογές μικρότερων εθνοτικών ομάδων που συνυπήρχαν στους επαναπροσδιορισμένους κοινωνικοπολιτικά γεωγραφικούς χώρους. Με την ίδρυση της Κοινωνίας των Εθνών έγιναν οι πρώτες προσπάθειες προστασίας των μειονοτικών ομάδων (Benoit-Rohmer 1996:11-12). Η προσέγγιση της «προστατευτικής» διάθεσης, σε σχέση με την έννοια της μειονότητας, υπονοεί την υφιστάμενη, εγγενή ανισοτική σχέση αναφορικά με την πλειονότητα (δεν μπορεί να

υπάρξει μειονότητα παρά μόνο σε αντιδιαστολή με μία πλειονότητα). Μία από τις πρώτες προσπάθειες απόδοσης ορισμού της έννοιας «μειονότητα» επιχειρήθηκε από τον Wirth (1945:347):

(μειονότητα είναι) μία ομάδα ανθρώπων η οποία, λόγω φυσικών ή πολιτισμικών χαρακτηριστικών, διακρίνεται (single out) από τους υπόλοιπους του κοινωνικού συνόλου, στο οποίο ανήκουν, δια της διαφορετικής και άνιση μεταχείρισης. Γι' αυτόν το λόγο θεωρούν τον εαυτό τους ως αντικείμενα συλλογικής διάκρισης (discrimination).

Χαρακτηριστικά σημεία του ορισμού αποτελούν το στοιχείο της διαφορετικότητας και της ανισότητας. Η διαφορετικότητα οριοθετείται από φυσικά ή πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Ο ανισοτικός χαρακτήρας δηλώνεται πλέον ρητά και αναδεικνύεται στη διακριτή σχέση μεταξύ μειονότητας και ευρύτερου κοινωνικού συνόλου. Επίσης σημαντικό σημείο του ορισμού αφορά στην αυτοαναφορικότητα της μειονοτικής ομάδας σε σχέση με τη συνειδητότητα υφιστάμενης συλλογικής διάκρισης.

Μία άλλη προσέγγιση της μειονότητας οφείλεται στον Schermerhorn (1949:5):

Οι μειονότητες αποτελούν υποομάδες (subgroups) που ενυπάρχουν σε μία κουλτούρα και είναι διακριτές από την κυρίαρχη ομάδα (dominant group) για λόγους διαφοράς σε σχέση με φυσιολογικούς, γλωσσικούς παράγοντες, παράγοντες, που αφορούν στα έθιμα ή σε μοτίβα κουλτούρας (culture patterns) (συμπεριλαμβάνονται οι συνδυασμοί των παραπάνω παραγόντων).

Ο Schermerhorn θεωρεί τις συγκεκριμένες υποομάδες εντελώς διαφορετικές και ότι κατ' επέκταση, χαρακτηρίζονται από την έννοια του αποκλεισμού αναφορικά με τη σχέση τους με την κυρίαρχη ομάδα. Εξ αιτίας της διαφορετικότητας, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, η συμμετοχή των υποομάδων στην καθημερινή ζωή (στο πλαίσιο της κουλτούρας) αποτρέπεται βαθμιαία είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα. Ο αποκλεισμός μπορεί να βασίζεται σε ιστορικούς λόγους που διαφοροποιούν το κοινωνικό παρελθόν της εκάστοτε υποομάδας σε σχέση με την κυρίαρχη ομάδα (Schermerhorn 1949).

Κομβικό σημείο στη συζήτηση περί μειονοτήτων αποτέλεσαν οι δεκαετίες '60 και '70. Στις συγκεκριμένες δεκαετίες, ο επιστημονικός διάλογος περί «μειονοτήτων»

στράφηκε στη μελέτη των δυναμικών διαδικασιών μέσω των οποίων ορίζεται η διαφορετικότητα συλλογικών ομάδων. Ο ίδιος ο Schermerhorn (1970), σε μία άλλη προσέγγιση που σχετίζεται με το θεωρητικό και ερευνητικό πλαίσιο των εθνοτικών σχέσεων, συνέβαλε στη θεωρητική συζήτηση περί μειονοτήτων εισάγοντας την παράμετρο της «εξουσίας». Με μία εξουσιοκεντρική θεώρηση διακρίνει τέσσερις τυπολογίες ερμηνευτικών όρων σχετικά με τη θεματική μειονότητες, οι οποίες ορίζονται από τις διαστάσεις της (αριθμητικής) ποσότητας αλλά και της εξουσιαστικής σχέσης. Με αυτόν τον τρόπο, εισάγει τους όρους «κυρίαρχη πλειονότητα» (dominant majority), «κυρίαρχη ελίτ» (dominant elite), «υποτελής μάζα» (subordinate mass subject) και «υποτελείς μειονότητες» (subordinate minorities). Το επιστημονικό ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη ανάλυση επικεντρώνεται στη μελέτη της σχετικότητας της εξουσιαστικής σχέσης των συγκεκριμένων ομάδων.

Ο Fredrik Barth, στο βιβλίο του *Ethnic groups and boundaries* (1969) πραγματεύεται τη σύσταση εθνοτικών ομάδων, καθώς και τη φύση των μεταξύ τους ορίων. Ο Barth, τονίζει τη διαδραστική συνομιλία των εκάστοτε ομάδων και υποομάδων τόσο μεταξύ τους, όσο και αναφορικά με την πλειονότητα. Μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τον ορισμό των εθνοτικών ομάδων βάση της διαφορετικότητάς τους στη διερεύνηση του πεδίου που σχηματίζεται μεταξύ της δυναμικής των ορίων τους. Υπό την επιρροή δομολειτουργικών θεωρήσεων γίνεται αντιληπτό το κενό μεταξύ της παρατηρούμενης πραγματικότητας και των απομονωμένων θεωρητικών παραδειγμάτων. Η επιστημονική οπτική οδηγείται στην ανάδειξη της αλληλοσυμπληρούμενης σχέσης μεταξύ μειονότητας και πλειονότητας. Οι εθνοτικές (ή και άλλες) μειονοτικές ομάδες δεν μπορούν να ερευνηθούν αποτελεσματικά παρά μόνο σε συνάρτηση με τη σχέση τους με την πλειονότητα.

Από το 1980 και μετά η θεματική των μειονοτήτων συζητείται στο πλαίσιο της ορίζουσας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η πολιτική διάσταση του διαλόγου για τις μειονότητες σχετίζεται με τους όρους που αναδεικνύουν την κοινωνική ποικιλομορφία στο πλαίσιο της συνθήκης της παγκοσμιοποίησης. Με αυτή τη λογική ο επιστημονικός διάλογος περί μειονοτήτων φαίνεται να επηρεάζεται από τα ζητήματα της ιθαγένειας και της ταυτότητας. Ο όρος "μειονότητα" δεν νοείται ως σύνολο- άθροισμα ατόμων. Νοείται ως συλλογική οντότητα με ενδογενείς σχέσεις εξουσίας που προσδιορίζουν τις σχέσεις της με την πλειονότητα. Σημαντική διάσταση

της οριοθέτησης της έννοιας αποτελεί το στοιχείο της διεκδίκησης. Συναφής παρουσιάζεται ο ορισμός των Τσιτσελίκη και Χριστόπουλου (1997: 430-431):

Θα πρέπει τα μέλη της ομάδας που εξετάζεται να είναι πολίτες του κράτους, να αποτελούν μειοψηφία μεταξύ του "γηγενούς" πληθυσμού, να εκδηλώνουν και να χαρακτηρίζονται από εθνικά, εθνοτικά, γλωσσικά, πολιτιστικά ή θρησκευτικά χαρακτηριστικά, διαφορετικά από εκείνα της πλειοψηφίας, να βρίσκονται σε μειονεκτική θέση εξαιτίας της έκφρασης των παραπάνω χαρακτηριστικών από κοινωνική, οικονομική, πολιτική ή νομική άποψη, να εκφράζουν συλλογική βούληση διατήρησης της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους και να διεκδικούν την πολιτική και νομική κατοχύρωση της ιδιαιτερότητάς τους

Ως «μειονότητα» θεωρείται μία ομάδα ανθρώπων μικρότερη σε αριθμό από την ομάδα κυρίαρχης κουλτούρας, η σύσταση της οποίας παρουσιάζει εθνοτικές, θρησκευτικές, πολιτισμικές ή και άλλες διαφορές. Η συγκεκριμένη ομάδα χαρακτηρίζεται από την καταπίεση της ισότιμης άσκησης δικαιωμάτων της σε σχέση με την κυρίαρχη κουλτούρα. Η διάσταση της διεκδίκησης προϋποθέτει τη σύσταση συλλογικού μορφώματος που αναγνωρίζει τον εαυτό του ως φορέα αποκλεισμού λόγω της διαφορετικότητάς του και συνδέεται έτσι άμεσα με την ενεργή διαδικασία διεκδίκησης των νομικών δικαιωμάτων του. Οι μειονότητες διακρίνονται επίσης σε αυτές που έχουν σχέση με την ιδιότητα του πολίτη στο πλαίσιο του κράτους και σε μειονότητες χωρίς πολιτική ιδιότητα.

Ακόμη και σε αυτό το σημείο η προβληματική του όρου σχετίζεται με διαφωνίες μεταξύ ερευνητών, οι οποίες μπορεί να επικεντρώνονται, όπως περιγράφει ο Δημούλης (2008), σε μία πληθώρα λόγων: α) στον ελάχιστο ή μη αριθμό ατόμων που χρειάζονται για τη σύσταση μειονοτικής ομάδας, β) στα στοιχεία που μπορεί να εμπερικλείει η έννοια του «διαφορετικού» (ο ορισμός γλωσσικών, θρησκευτικών κτλ στοιχείων μπορεί να εμπερικλείει ή να αποκλείει, εν τέλει να μην καλύπτει όλες τις κοινωνικές ομάδες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μειονότητες) γ) στο δικαίωμα αυτοπροσδιορισμού της ίδιας της ομάδας ως «μειονότητα» (κατά κάποιους θεωρητικούς πρέπει να αποτελεί συστατικό στοιχείο του ορισμού και κατά άλλους όχι.) δ) στην οντολογική θεώρηση της ανισοτικής σχέσης μειονότητας και πλειονότητας, που ορίζεται από την αναπόφευκτη διάδρασή τους αποκλειστικά μέσα από τους όρους της «εξουσίας» και της «ανισότητας».



Η διδακτορική έρευνα λαμβάνει υπόψη την προβληματική του όρου, ωστόσο προσεγγίζει το θέμα των μειονοτήτων από μία ιδιαίτερη οπτική γωνία, αυτή της εθνομουσικολογίας. Πιο συγκεκριμένα, ο όρος «μειονότητα» προσεγγίζεται από την οπτική που δίνει στον ορισμό ο διεθνής οργανισμός International Council for Traditional Music (ICTM), όπως ορίζεται στην ιστοσελίδα του οργανισμού. Το ICTM ορίζει ως μειονότητες «ομάδες ανθρώπων που διαφοροποιούνται από την κυρίαρχη κοινωνική ομάδα (dominant group) εξαιτίας πολιτισμικών, εθνοτικών, κοινωνικών, θρησκευτικών ή οικονομικών λόγων». Στον ορισμό του ICTM κυριαρχεί η έννοια της «διαφοροποίησης». Η προσέγγιση αυτή απηχεί τις κύριες τάσεις στην ιστορία της εθνομουσικολογίας. Στη συνέχεια επικεντρώνομαι σε μία σύντομη ιστορική αναδρομή της Εθνομουσικολογίας για να κατανοήσω καλύτερα τη σχέση του συγκεκριμένου γνωστικού πεδίου με το ζήτημα των μειονοτήτων.

Η αρχή της ιστορικής διαδρομής του κλάδου της Εθνομουσικολογίας εντοπίζεται κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αποτελεί κομμάτι του ενδιαφέροντος της ιστορικής μουσικολογίας. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα οι μουσικολόγοι Carl Stumpf, Erich von Hornbostel και Curt Sachs συγκροτούν τη Σχολή της Βιέννης, όπου και ορίζουν τον ξεχωριστό κλάδο της Συγκριτικής Μουσικολογίας (Vergleichen de Musikwissenschaft). Ως «συγκριτική μουσικολογία» συνιστά το αντικείμενο μελέτης της μουσικής των μη Δυτικών, «πρωτόγονων» κοινωνιών (Χαμούλας 2010). Από τη χρήση του όρου «πρωτόγονες» κοινωνίες, γίνεται αντιληπτή η επιρροή της θετικιστικής αντίληψης στην επιστημονική οπτική του κλάδου κατά τη συγκεκριμένη περίοδο (Myers 1993). Ο δυτικός κόσμος αποτελεί το επίκεντρο του εξορθολογισμένου κόσμου, μέσω αυτού οριοθετείται ο υπόλοιπος κόσμος ως μη-δυτικός, μη-ορθολογικός, άρα «κατώτερος». Με την πολιτική της αποικιοκρατίας η Ευρώπη επιβάλλεται με πολιτικοοικονομικούς όρους στον «εξωτικό», «άλλο» κόσμο. Κατά την Reyes (2000), εξαιτίας αυτής της εξουσιαστικής σχέσης, η ευρωκεντρική κοσμοθεωρία της Ευρώπης του 19<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να αναπαραστήσει την παγκόσμια πλειονότητα της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Οι υπόλοιπες (μη δυτικές) μουσικές κουλτούρες, που αποτελούν το πεδίο έρευνας της Εθνομουσικολογίας, ορίζονται σε σχέση με την πλειονότητα ως «μειονότητα» (Reyes 2000:173). Όπως υποστηρίζει η Reyes, η συγκεκριμένη αντίληψη σκιαγραφεί την προδιάθεση του σχηματισμού του κλάδου «μουσική και μειονότητες» στην επιστημολογία της Εθνομουσικολογίας.

Κατά τη διάρκεια και μετά το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου ο δυτικός χάρτης αναπροσαρμόζεται επηρεασμένος από την αλλαγή των κέντρων εξουσίας καθώς και εξαιτίας του μεταναστευτικού φαινομένου. Οι μετανάστες ως φορείς κουλτούρας μεταφέρουν ήθη, παραδόσεις και έθιμα πέρα από τα γεωγραφικά σύνορα. Στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα η αναλυτική κατηγορία «μειονότητες» αρχίζει να διαγράφεται για την Εθνομουσικολογία. Ωστόσο μελετάται χωρίς να έχει καθοριστεί το αναλυτικό της πλαίσιο. Το αντικείμενο της εθνομουσικολογικής έρευνας πέρα από το μη-δυτικό, μεταφέρεται στη Δύση και αντικατοπτρίζει την ανάγκη σχηματισμού εθνικών και εθνοτικών ταυτοτήτων ταυτοτήτων. Έτσι η εθνομουσικολογία μελετάει τη λαϊκή, παραδοσιακή μουσική μέσα από το πρίσμα του φολκλόρ. Η συγκεκριμένη οπτική αφορά στην αναπαράσταση της παράδοσης μέσα από τη συλλογή συγκεκριμένων στοιχείων, προσδίδοντάς της στατικά, εξωτικοποιημένα χαρακτηριστικά προς την αναζήτηση της «αυθεντικότητας».<sup>11</sup> Η στροφή της εθνομουσικολογίας στη λαϊκή δυτική παράδοση, χωρίς βέβαια να παραμελεί τη μη-δυτική μουσική, τονίζει τη σταδιακή απομάκρυνσή του κλάδου από το θετικιστικό μοντέλο. Η ηγεμονική επιστημονική ματιά όμως δεν εξαλείφεται, αφού η διάσταση της μουσικής ως φολκλόρ επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα που διαπερνώνται από την υποβόσκουσα συνθήκη της ομοιογένειας (βασικό χαρακτηριστικό της «συνταγής» σύστασης εθνών-κρατών). Υπό αυτό το πρίσμα, οι μειονότητες (π.χ. roma) μελετώνται ως προέκταση της εκάστοτε εθνικής-κουλτούρας (Hemetek 2004).

Το 1947 ιδρύεται το ICTM, ενώ το 1950 ο Kunst (1959) εισάγει τον όρο Εθνομουσικολογία. Η προσπάθεια του Kunst να επαναπροσδιορίσει το πεδίο της συγκριτικής μουσικολογίας τον οδηγεί στη δημιουργία του όρου έθνο-μουσικολογία. Ο όρος εννοιοδοτεί την ενασχόληση του κλάδου με τις κοινωνικές εκφάνσεις της μουσικής, αλλά και τα φαινόμενα μουσικής ενσωμάτωσης. Πρόκειται για μία πρωτοποριακή προσέγγιση, η οποία όμως παράλληλα εγκλωβίζεται από τον καθορισμό τοπικών χαρακτηριστικών. Στον ορισμό του Kunst, η εθνομουσικολογία εστιάζει το ενδιαφέρον της στη μελέτη παραδοσιακών μουσικών της ανθρωπότητας

---

<sup>11</sup>Οι ιδεολογίες της νεωτερικότητας (θετικισμός, ουμανισμός, ρομαντισμός) δημιουργούν τις ζυμώσεις εκείνες μέσω των οποίων το μόρφωμα της παράδοσης αναδιαμορφώνεται αποκομμένο από τις κοινωνικές του λειτουργίες σε μία εξωραϊσμένη, επιλεκτικά σχηματισμένη και «αυθεντικά» φορτισμένη στατική αναπαράσταση. Αυτή η νεωτερική αναπαράσταση της παράδοσης αποτελεί το φολκλόρ. Για την αναλυτικότερη προσέγγιση του θέματος φολκλόρ και παράδοση βλ. Κάβουρας (2010).

αναφορικά με μη δυτικούς πολιτισμούς. Ακόμα και αν η έμφαση του επιστημονικού ενδιαφέροντος μετατοπίζεται από τα δομικά χαρακτηριστικά του ήχου στο ρόλο της μουσικής στο πλαίσιο της κοινωνίας και της κουλτούρας, ο τοπικός προσδιορισμός του ενδιαφέροντος περιορίζει την αναδίπλωση και την ανάδειξη των επιστημονικών προσεγγίσεων σε μη δυτικές κοινωνίες.

Από το 1960 και μετά η εθνομουσικολογία επηρεάζεται από τη σκέψη της ανθρωπολογίας. Το ενδιαφέρον του κλάδου, ακολουθώντας το ανθρωπολογικό παράδειγμα και την επιρροή που άσκησε η σχολή του Σικάγο, στρέφεται στη μελέτη της ίδιας της Δύσης και της νεωτερικής αστικής κοινωνίας<sup>12</sup>. Οι μειονότητες αποτελούν σχηματοποιημένο αντικείμενο της θεωρητικής σκέψης και ως τέτοιες δεν μπορούν να μελετηθούν ξεχωριστά, παρά μόνο σε συνάρτηση με την εκάστοτε πλειονότητα. Το εθνομουσικολογικό επιστημονικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη μελέτη της «μουσικής στην κουλτούρα», στη μελέτη της «μουσικής ως κουλτούρα» (Merriam 1964). Η αναλυτική προσέγγιση δεν στοχεύει σε ζητήματα που αφορούν μορφές, δομές και συγκριτικές σχέσεις μεταξύ μουσικών πολιτισμών. Αντιθέτως, θεωρεί την ίδια τη μουσική ως φορέα κοινωνικών και πολιτισμικών δεδομένων και επικεντρώνει το ενδιαφέρον «στη μελέτη και την περιγραφή πολιτισμικών και κοινωνικών δεδομένων, στο πλαίσιο των οποίων δημιουργούνται, καλλιεργούνται και εκφράζονται τα διάφορα μουσικά ιδιώματα» (Χαγούλας 2010:45).

Η δημιουργία του συστηματικού αναλυτικού πλαισίου, μέσα στο οποίο μελετάται το ζήτημα των μειονοτήτων, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη στροφή του εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος στην «αστική εθνομουσικολογία». Ο κλάδος της αστικής κοινωνιολογίας - ανθρωπολογίας έρχεται να απαντήσει στα ερωτήματα που αφορούν στο πέρασμα των κοινωνιών από το προνεωτερικό παρελθόν στις σύγχρονες πόλεις ως μεγάλες βιομηχανικές κοινωνίες. Η εδραίωση της συγκεκριμένης επιστημονικής κατεύθυνσης εμφανίζεται καθυστερημένα στον εθνομουσικολογικό επιστημονικό χώρο. Ο σχηματισμός της μοιάζει να προϋποθέτει τις καίριες και

---

<sup>12</sup> Η Σχολή του Σικάγο επικεντρώνει το ερευνητικό ενδιαφέρον στις κοινότητες, τις αστικές μορφές, τις εθνοτικές σχέσεις και την παραβατικότητα. Ένας από τους κύριους εκφραστές της, ο Wirth (1938), συνέβαλε στο ερευνητικό πεδίο της αστικής ανθρωπολογίας μελετώντας το φαινόμενο του «αστισμού» στο περιβάλλον της πόλης. Εστιάζοντας το ενδιαφέρον σε αυτή ακριβώς την θεματική, ο Redfield (1943), ορίζει το δίπολο δημόδες (folk)/αστικό (urban) (αργότερα αγροτικό (rural) / αστικό (urban)). Ο Lewis (1953), ο οποίος ασκεί κριτική στο προαναφερθέν δίπολο προσεγγίζει τη μελέτη αγροτικών και αστικών κοινοτήτων ως τμήματα της ίδιας κοινωνίας.

απαραίτητες θεωρητικές ζυμώσεις, που έγιναν στο συγκεκριμένο αντικείμενο στους τομείς της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας από τη Σχολή του Σικάγο, μέχρι και τη σύγχρονη θεωρία του Giddens (1984) που θέλει τα κοινωνικά υποκείμενα να ζουν σε ένα πολυεπίπεδο κοινωνικά δημιουργημένο σύστημα που οργανώνεται χωρικά. Ένα σύστημα που ενέχει διαφοροποιημένες και ιεραρχικά δομημένες τοπικότητες<sup>13</sup>.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ίδια η κοινωνική πραγματικότητα τροφοδοτεί την αναπροσαρμογή των θεωρητικών ερωτημάτων. Τα κοινωνικά φαινόμενα της αστικοποίησης και της μετανάστευσης (εσωτερικής και εξωτερικής) προκαλούν ζυμώσεις στο θεωρητικό προβληματισμό των κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών κλάδων και ενεργοποιούν το ενδιαφέρον της εθνομουσικολογίας αναφορικά με τη συνάντηση του αστικού περιβάλλοντος και της μουσικής. Συγκεκριμένα, από το '80 και μετά, ο σύγχρονος εθνομουσικολογικός διάλογος εξερευνά το θέμα της μουσικής στον αστικό καμβά, μέρος του οποίου συντίθεται από τις μειονότητες ως φορέων κουλτούρας που βρίσκονται σε δυναμική διάδραση με την κουλτούρα της πλειονότητας. Εθνομουσικολόγοι όπως ο Nettl (1983), ο Stokes (1997), η Reyes (2000, 2007), η Hemetek (2007) και η Paparavliou (2000, 2004) εξερευνούν την έννοια «μειονότητα» υπό το πρίσμα της ετερογένειας, της υβριδικότητας, του διπλού ομοιομορφία – ποικιλομορφία κ.α. Αντιλαμβάνονται τη μειονότητα ως μία τάση δυναμική παρά στατική. Η οπτική τους και ο προσανατολισμός των ερωτημάτων τους ανοίγουν το δρόμο για μία πληθώρα ερευνών που συζητούν το ζήτημα των μειονοτήτων.

Επιπλέον, οι συγκεκριμένες εξελίξεις στον τομέα της αστικής εθνομουσικολογίας βοήθησαν ούτως ώστε να σχηματιστεί το απαραίτητο υπόβαθρο θεωρητικής σκέψης και ανάλυσης, που οδήγησε το 1997 στην ίδρυση ενός ξεχωριστού κλάδου εθνομουσικολογικών ερευνών στο ICTM με το όνομα «Μουσική και Μειονότητες»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Κατά τις δεκαετίες 50-70 το αστικό φαινόμενο συνδέεται με το κοινωνικό σύστημα και τον πολιτισμό. Συγκεκριμένα ο Sjoberg (1960), υποστηρίζει ότι κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια επηρεάζουν εξίσου την πόλη και τον αγροτικό χώρο. Αυτή η συνολικότερη κοινωνική συνθήκη αντανακλάται στις δομές και τα χαρακτηριστικά τόσο των αγροτικών όσο και των αστικών κοινοτήτων. Κατα το '80-'90, παρατηρείται η θεωρητική στροφή προς την έννοια του «χώρου», βλ. Foucault (1980) και Giddens (1984).

<sup>14</sup> Στόχος του ειδικού τομέα Music and Minorities είναι η προώθηση η υποστήριξη, η τεκμηρίωση και η παραγωγή ερευνών που αφορούν στη θεματική μουσική και μειονότητες. Παράλληλα οργανώνει και προωθεί επιμορφωτικά σεμινάρια και συνέδρια που αφορούν στο συγκεκριμένο αντικείμενο ενώ

Εκεί δίνεται και ο ορισμός της έννοιας «μειονότητα» όπως αναφέρθηκε στην αρχή της συγκεκριμένης συζήτησης<sup>15</sup>. Πολλές έρευνες επικεντρώνονται πλέον σε μία κοινωνικοπολιτισμική και εθνογραφική προσέγγιση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η εθνομουσικολογική οπτική της έννοιας «μειονότητα» δεν εξαντλείται στη νομική της ερμηνεία. Κατά την οπτική του ICTM αλλά και την θεωρία του Barth (1969) ως μειονότητα νοείται<sup>16</sup>, η συλλογικότητα που διαφοροποιείται από την πλειονότητα λόγω πολιτισμικών, εθνοτικών, κοινωνικών, θρησκευτικών ή και άλλων λόγων, όπως αυτοί σημειοδοτούνται από τη μακροχρόνια και επίπονη επαφή του ερευνητή με το αντικείμενο της έρευνας, ό,τι στη θεωρία της εθνογραφίας ορίζεται ως σχέση με το «πεδίο». Με αυτήν την οπτική δεν καθίσταται απαραίτητη η νοηματοδότηση της έννοιας, μέσα από τις μειονοτικές διεκδικήσεις της νομικής προοπτικής.

Όπως ήδη ανέφερα, ένας σημαντικός παράγοντας που οδήγησε στον αναπροσδιορισμό του ερευνητικού ενδιαφέροντος σε σχέση με τις μειονότητες αποτελεί η μετανάστευση. Πιο συγκεκριμένα, για την έρευνά μου που αφορά στην ινδική μειονότητα στην Ελλάδα, κρίνεται απαραίτητη η προσέγγιση του μεταναστευτικού ζητήματος, ούτως ώστε να επιτευχθεί η κατανόηση του πλαισίου της κοινωνικής πραγματικότητας της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Θα πρέπει να τονίσω ότι για να εξυπηρετήσω τους σκοπούς της έρευνάς μου εστιάζομαι σε μία γενική σκιαγράφιση του θέματος και δεν προχωρώ σε μία συστηματική ανάλυση του μεταναστευτικού φαινομένου.

### **Μετανάστευση**

Η μετανάστευση αποτελεί πανάρχαιο κοινωνικό φαινόμενο. Οι λόγοι μετακίνησης πληθυσμών ποικίλουν. Μπορεί να αφορούν για παράδειγμα σε οικονομικές ανισότητες στο παγκόσμιο επίπεδο, αναζήτηση καλύτερου βιοτικού επιπέδου ή επανένωση της οικογένειας. Επιπλέον, οι αιτίες εκπατρισμού μπορεί να αφορούν στην εμπόλεμη κατάσταση μιας χώρας ή σε ραγδαίες φυσικές καταστροφές (π.χ.

---

υποστηρίζει την έκδοση επιστημονικών ερευνών. Περισσότερες πληροφορίες δίνονται στην ιστοσελίδα του οργανισμού: [www.ictmusic.org/group/music-and-minorities](http://www.ictmusic.org/group/music-and-minorities).

<sup>15</sup>Θα πρέπει εδώ να σημειώσω ότι και στον εθνομουσικολογικό κύκλο εκφράζονται ερωτήματα σε σχέση με την εγκυρότητα ενός ορισμού για τις μειονότητες. Ενδεικτικά βλ. Nettl (2010:180-194).

<sup>16</sup>Η συσχέτιση των δύο ορισμών βασίζεται στην υπογράμμιση της έννοιας της «διαφοράς».

λόγω κλιματικών συνθηκών) στη χώρα αποστολής (Κασιμάτη 2003:23). Η ανθρωπολογική προσέγγιση για τη μετανάστευση προσπαθεί να απαντήσει σε τρία βασικά ερωτήματα: α) τους λόγους για τους οποίους οι άνθρωποι μεταναστεύουν από τη χώρα προέλευσης, β) ποια είναι τα κοινωνικά υποκείμενα που μεταναστεύουν και γ) τι συμβαίνει αφού φτάσουν στη χώρα υποδοχής (Brettell 2003)

Οι χώρες υποδοχής του δυτικού κόσμου στην προσπάθεια αποδόμησης, και ανάλυσης του φαινομένου της μετανάστευσης, υιοθετούν ένα σύνολο ορισμών περιγραφής των φορέων της μεταναστευτικής ιδιότητας<sup>17</sup>. Ο θεωρητικός διαχωρισμός που σχετίζεται με την προοπτική της χρονικής διάρκειας παραμονής των μεταναστών, διαχωρίζει σε μόνιμους και ημιμόνιμους μετανάστες. Ως μόνιμοι χαρακτηρίζονται οι μετανάστες που έχουν δικαίωμα μόνιμης διαμονής στη χώρα υποδοχής, ενώ ως ημιμόνιμοι χαρακτηρίζονται οι μετανάστες που δεν έχουν πρόθεση μόνιμης εγκατάστασης στη χώρα υποδοχής, με αποτέλεσμα μετά από ορισμένο χρονικό διάστημα να επιστρέφουν στη χώρα προέλευσης. Όπως σημειώνει η Άννα Τριανταφυλλίδου (2010:28-29), στην πραγματικότητα «η διάκριση ανάμεσα σε προσωρινούς και μακροχρόνιους ή μόνιμους μετανάστες αντανάκλα την αυτοαντίληψη της εκάστοτε κοινωνίας υποδοχής και τους στόχους της μεταναστευτικής πολιτικής της, και έχει ελάχιστη σχέση με τις πραγματικές μεταναστευτικές διαδικασίες. Οι μεταναστευτικές πολιτικές αλλάζουν συχνά, προσαρμοζόμενες στις τάσεις και τις πραγματικότητες της μετανάστευσης αλλά και στα θεωρούμενα συμφέροντα της κοινωνίας υποδοχής. Έτσι μετανάστες που έφτασαν με συμφωνίες τύπου «εκ περιτροπής μετανάστευση» απέκτησαν δικαίωμα αόριστης διαμονής και μετανάστες χωρίς χαρτιά νομιμοποιήθηκαν».

Οι μετανάστες που βιώνουν οι ίδιοι την εμπειρία της μετακίνησης από τη χώρα αποστολής στη χώρα υποδοχής αποτελούν τους μετανάστες πρώτης γενιάς. Ως δεύτερης γενιάς ορίζονται οι μετανάστες που γεννήθηκαν στη χώρα υποδοχής. Το γεγονός αυτό δεν τους παρέχει απαραίτητα αυτόματα το δικαίωμα απόκτησης υπηκοότητας. Η κάθε ευρωπαϊκή χώρα ορίζει μία ελάχιστη χρονική περίοδο (συνήθως 3-10 χρόνια) μετά το πέρας της οποίας παρέχεται το δικαίωμα πολιτογράφησης στους μετανάστες. Το χρονικό πλαίσιο ως προαπαιτούμενο πολλές

---

<sup>17</sup>Για το θέμα «μετανάστευση και μετανάστες» σε Ευρωπαϊκό επίπεδο βλ. Castles (2008), Eurostat (2001), Constant & Zimmerman (2005), Zimmerman (2005), King & Rybaszuk (1993), Massey (1999), Orgden, Butcher, Jones, Jones και Winchester (1984), Μουσσούρου (2003).

φορές συνοδεύεται από μία σειρά προϋποθέσεων που σχετίζονται με κοινωνικοοικονομικούς ή και πολιτισμικούς παράγοντες, ούτως ώστε να εξασφαλιστεί η παροχή του δικαιώματος πολιτογράφησης. Η διαδικασία της πολιτογράφησης διαφέρει από χώρα σε χώρα.

Όσον αφορά στην Ελλάδα, ο όρος «ομογενείς» περιγράφει τους μετανάστες που έχουν «ελληνική καταγωγή» αλλά δεν έχουν την ελληνική ιθαγένεια. Συνήθως αφορά σε πληθυσμούς ελληνικής καταγωγής που ζουν στην Αλβανία, την πρώην ΕΣΣΔ ή γερμανικούς πληθυσμούς που ζουν στην κεντρική Ευρώπη. Με την είσοδό τους στη χώρα, συνήθως αποκτούν την υπηκοότητα (Τριανταφυλλίδου 2010:27).

Μία ακόμη κατηγορία αφορά στους πρόσφυγες-αιτούντες άσυλο (UNHCR 1997, 2006), (Bloch και Levi 1999). Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται οι υπήκοοι τρίτων χωρών με βάσιμο φόβο πρόκλησης σωματικής βλάβης, αν αναγκαστούν να επιστρέψουν, ή δίωξης από τη χώρα αποστολής εξαιτίας λόγων σχετικών με τις πολιτικές πεποιθήσεις, την ιθαγένεια, τη θρησκεία, την ιδεολογία ή τη συμμετοχή σε κάποια κοινωνική ομάδα. Αιτία του εκπατρισμού είναι συνήθως ο πόλεμος. Λόγω των έκτακτων συνθηκών αποχώρησης από τη χώρα αποστολής, οι συγκεκριμένοι άνθρωποι συνήθως δεν μπορούν να έχουν τα κατάλληλα νομικά έγγραφα, τα οποία θα εξασφάλιζαν τη νομότυπη είσοδο στη χώρα υποδοχής. Η προοπτική των ανθρωπίνων δικαιωμάτων ορίζει την εξ ορισμού υποδοχή και διάσωσή τους.

Η κατηγορία στην οποία ανήκουν οι άνθρωποι που δεν διαθέτουν νομικά έγγραφα, τα οποία εξασφαλίζουν τη νόμιμη παραμονή τους στη χώρα, περιγράφει τους «μετανάστες χωρίς χαρτιά». Συνήθως αφορά σε νεοεισαχθέντες σε μία χώρα, που έφτασαν μέσω παράτυπων και επικίνδυνων δικτύων είτε από ξηρά είτε από θάλασσα. Αφορά σε ανθρώπους που εν δυνάμει μπορεί να υπόκεινται σε κατηγορίες όπως μόνιμοι, ημιμόνιμοι, πρόσφυγες αλλά ακόμα και σε ανθρώπους που στόχος του επικίνδυνου και δύσκολου ταξιδιού τους είναι κάποια άλλη χώρα (Jordan και Duvel 2003). Σε πολλές περιπτώσεις στη συγκεκριμένη κατηγορία εμπίπτουν άνθρωποι που λόγω οικονομικών και εργασιακών αιτιών δεν μπορούν να ανανεώσουν την άδεια παραμονής τους.

Ένας βασικός παράγοντας καθορισμού της μεταναστευτικής εμπειρίας συνίσταται στο σύνολο των συνθηκών-αιτιών που επικρατούν στη χώρα αποστολής και ενεργοποιούν τη μεταναστευτική κίνηση. Επίσης, σημαντικός παράγοντας

καθορισμού της μεταναστευτικής εμπειρίας αποτελεί το πλαίσιο διαμόρφωσης της κοινωνικής πραγματικότητας της χώρας υποδοχής σε σχέση με το μεταναστευτικό φαινόμενο. Για να κατανοήσω λοιπόν την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, κρίνεται απαραίτητο να διερευνήσω τη σχέση της Ινδίας, ως χώρας αποστολής, με το μεταναστευτικό φαινόμενο. Εξίσου σημαντική όμως κρίνεται και η μελέτη της σχέσης της Ελλάδας, ως χώρας υποδοχής, με το μεταναστευτικό. Στις παρακάτω παραγράφους επιχειρώ την ανάλυση των δύο αυτών παραγόντων ξεκινώντας από τη διερεύνηση της σχέσης της Ελλάδας με τη μετανάστευση.

### *Η Μετανάστευση από τη σκοπιά της ελληνικής κοινωνίας*

Η μεταπολεμική περίοδος στην Ευρώπη χαρακτηρίζεται από έντονα μεταναστευτικά ρεύματα που ξεκινούν από τις χώρες της νότιας Ευρώπης και καταλήγουν σε χώρες της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης. Οι καταστροφικές συνέπειες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου δημιουργούν έλλειψη ανθρώπινου δυναμικού, απαραίτητου για την ανάπτυξη των χωρών της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης. Η συγκεκριμένη έλλειψη εξισορροπείται μέσω της υποδοχής και απασχόλησης μεταναστευτικού πληθυσμού από τις χώρες της νότιας Ευρώπης. Στις περιπτώσεις χωρών με αποικιοκρατικό παρελθόν η μεταναστευτική υποδοχή αφορά και μετανάστες από τις αποικίες (π.χ. Βρετανία) (King & Rybaszuk 1993), (Pugliese 1993), (Castles & Miller 1993). Η Ελλάδα, ως χώρα του νότου, σε συνδυασμό με τις κρίσιμες πολιτικές καταστάσεις της περιόδου, δεν αποτελεί εξαίρεση υιοθετώντας το ρόλο χώρας αποστολής.

Κατά τη δεκαετία του '70, η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών λόγω των πετρελαϊκών κρίσεων επηρεάζει το μεταναστευτικό φαινόμενο. Το ενδιαφέρον προσέλκυσης εργατικού δυναμικού από τις χώρες της Β. Ευρώπης σταματά. Παράλληλα σταθεροποιείται η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα (Τριανταφυλλίδου 2010:17). Μετά το '74 ξεκινά το φαινόμενο της παλιννόστησης. Το ανθρωπολογικό ενδιαφέρον αρχίζει να στρέφεται προς το φαινόμενο της μετανάστευσης ήδη από τη δεκαετία του '50, η συστηματική όμως ανθρωπολογική μελέτη του φαινομένου παρατηρείται από τη δεκαετία του '80 και μετά. Η ελλειμματική προσοχή του ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος σχετικά με το μεταναστευτικό ζήτημα πριν το '80, σχετίζεται με τη μεθοδολογική συγκρότηση του αντικειμένου της ανθρωπολογίας και της σχέση του με τις μεταδομιστικές θεωρίες (Δαλάκογλου 2009: 425-429).



Η πτώση του τείχους του Βερολίνου το 1989 σηματοδοτεί σε πραγματικό αλλά και συμβολικό επίπεδο την πτώση των συνόρων και έχει ως επακόλουθο την έξαρση της μεταναστευτικής ροής προς την Ελλάδα. Το φαινόμενο της μετανάστευσης αποτελεί παράγοντα ανακατανομής των συνθηκών της ελληνικής πραγματικότητας και ως τέτοιο κινητοποιεί το ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Η μεταναστευτική ροή προς την Ελλάδα από χώρες της πρώην σοβιετικής δημοκρατίας και της Αλβανίας<sup>18</sup> αυξάνεται, ενώ στους μετανάστες οι οποίοι έχουν Ελληνική καταγωγή αποδίδεται η ιδιότητα του ομογενούς (Μπαγκαβός 2003). Τα στατιστικά στοιχεία σχετικά με τον μεταναστευτικό πληθυσμό στην Ελλάδα προκύπτουν κυρίως από τις εθνικές απογραφές του 1991, 2001 και το 2011. Διαδοχικά μέχρι το 2005 προσπάθειες για τη νομιμοποίηση των μεταναστών γίνονται μέσω του νόμου 1975/1991 το 1991, των νομοθετικών ρυθμίσεων του 1998 (αφορά σε καταγραφή και εκδόσεις αδειών παραμονής, λευκής κάρτας (έξι χρόνια) και πράσινης κάρτας (ένα με τρία χρόνια)). Στη συνέχεια το 2001 μέσω του νόμου 2910/2001, 220.000 αιτήσεις για νομιμοποίηση γίνονται δεκτές. Η επόμενη προσπάθεια νομιμοποίησης γίνεται μέσω του νόμου 3386/2005 το 2005. Έτσι το 2007 σύμφωνα με στοιχεία του υπουργείου εσωτερικών οι άδειες παραμονής εκτιμούνται στις 480.000. (Baldwin-Edwards 2004,2007)

Από το 2001 και μετά παρατηρείται διαφορά στις μεταναστευτικές ροές. Έντονες ροές παρατηρούνται πλέον από χώρες της Αφρικής και της Ασίας εξαιτίας των έκρυθμων πολιτικών καταστάσεων, όπως και της πρόσφατης αραβικής αφύπνιση (Cavounidis 2000), (Baldwin 2004). Σύμφωνα με στατιστικά δεδομένα του 2009 στην Ελλάδα βρίσκονται 923.000 μόνιμοι – ημιμόνιμοι μετανάστες (στην κατηγορία αυτή συμπεριλαμβάνονται μόνιμοι, ομογενείς, κοινοτικοί πολίτες) 55.000 αιτούντες άσυλο και περίπου 200.000 χωρίς χαρτιά.<sup>19</sup> Όπως παρατηρεί ο Παπαστεργίου (2012), ο δημόσιος λόγος για τη μετανάστευση, όπως προβάλλεται από τον πολιτικό λόγο και τα ΜΜΕ, περιορίζεται στα προβλήματα που δημιουργούνται από τις συνθήκες επιβίωσης μέρους των μεταναστών «χωρίς χαρτιά». Με αυτόν τον τρόπο, το ζήτημα της μετανάστευσης μετασχηματίζεται στο δημόσιο διάλογο ως πρόβλημα, υπερτονίζοντας αρνητικές στερεοτυπικές ιδέες. Αυτές αμαυρώνουν άδικα την εικόνα

<sup>18</sup> Το ζήτημα των αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα συνιστά ένα πολυσυζητημένο ερευνητικό πεδίο. Ενδεικτικά βλ. Droukas 1998, Λαμπριανίδης και Λυμπεράκη (2005), Ψημμένος (2003), Μιχαήλ (2014).

<sup>19</sup> Τα ποσοστά που αναφέρονται στις στατιστικές δεν αποδίδουν πραγματικούς αριθμούς, μόνο κατά προσέγγιση.

της πλειοψηφίας των μεταναστών, ενώ δημιουργούν επικίνδυνες ποσοτικές συνιστώσες στο δημόσιο διάλογο, όπου ζητήματα παραβατικότητας εξομοιώνονται με το ζήτημα της μετανάστευσης. Σύμφωνα με την εθνογραφική έρευνα της Λαλιώτη (2005:439-456) σχετικά με τους μετανάστες στην περιοχή του Βόλου, παρατηρείται η δημιουργία μίας στερεοτυπικής εικόνας από πλευράς τύπου για το μετανάστη, με τάσεις δημιουργίας αντιλήψεων ανωτερότητας ως προς αυτόν.

Η δημιουργία της στερεοτυπικής εικόνας του μετανάστη, τοποθετεί τον ίδιο το μετανάστη ως φορέα αποκλειστικής ευθύνης για το μεταναστευτικό ζήτημα, προωθώντας την εικόνα μίας κοινωνίας υποδοχής που «δε φέρει ευθύνες» για το μεταναστευτικό. Παράλληλα, η στερεοτυπική εικόνα του μετανάστη ως περιττού και «επικίνδυνου» (όσον αφορά π.χ. ζητήματα για την ασφάλεια και την εγκληματικότητα ή τη δημόσια υγεία και την εργασία) μετατοπίζει το δημόσιο διάλογο για το μεταναστευτικό ως πρόβλημα παρά ως ζήτημα (Μαρβάκης, Παρσάνογλου και Παύλου 2001:15). Με αυτόν τον τρόπο καλλιεργούνται ξενοφοβικές τάσεις στο δημόσιο διάλογο για το μεταναστευτικό ζήτημα (Τρουμπέτα 2000, Καρύδης 1996, Λυμπεράκη και Πελαγίδης 2000).

Μία ακόμη διάσταση που συνδέεται με την ξενοφοβική τάση στην Ελλάδα απέναντι στους μετανάστες αποτελεί η ιδιαίτερη περίπτωση του σχηματισμού ελληνικής ταυτότητας σε σχέση με το στοιχείο της ομοιογένειας. Κομβικό σημείο στην ιστορία του σχηματισμού της Ελληνικής ταυτότητας αποτελεί η χρονική περίοδος μετά τους βαλκανικούς πολέμους. Με την επιρροή του ρομαντισμού, η σχηματοποίηση της ταυτότητας του έθνους-κράτους ορίζεται με τάση στην ομοιογένεια κάτω από μία γλώσσα, μία θρησκεία, ένα κοινό παρελθόν. (Τσουκαλάς 1994, Χριστόπουλος 2001, 2004, 2012α). Κατά τη συγκεκριμένη αντίληψη το διαφορετικό προσλαμβάνεται ως απειλή, ως προβληματικό. Αυτό το ζήτημα υπογραμμίζει η Πετράκου (2001) υποστηρίζοντας ότι παρά τη μεταβολή της εθνικής ελληνικής ταυτότητας κατά την πάροδο του χρόνου σε σχέση με τα φαινόμενα της διεθνοποίησης και της παγκοσμιοποίησης, η έννοια της ομοιογένειας φαίνεται να εξακολουθεί να αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο διαμόρφωσης της ελληνικής ταυτότητας. Μέσα από τη διαδικασία της ομοιομορφίας το διαφορετικό δαιμονοποιείται:

Βέβαια η εθνική ταυτότητα μεταβάλλεται – ανακατασκευάζεται και επαναπροσδιορίζεται – ανάλογα με τις συνθήκες, όμως αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συγκρότησης της μετανάστευσης. Οι μετανάστες συγκροτούν τη

κοινωνική κατηγορία ‘άλλοι’ – ‘ξένοι’ με βάση εθνικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά που η είσοδος και η εγκατάστασή τους απειλεί την ελληνικότητα και τη νόθευση της εθνικής ολότητας και ομοιογένειας.

Μία ακόμη διάσταση που αναδεικνύεται στο πλαίσιο σχηματισμού της ελληνικής ταυτότητας και τη διαχείριση του διαφορετικού είναι η έννοια της «φιλοξενίας». Μέσα από τη συμβολή του, ο Παπαταξιάρχης (2006:1-10) σημειώνει τις αντιφάσεις της διπολικής σχέσης Εαυτός – Άλλος, αναφορικά με τη διάσταση της «ελληνικής φιλοξενίας». Κατά τη συγκεκριμένη λογική ο «ξένος άλλος» γίνεται αποδεκτός ως φιλοξενούμενος. Η διάσταση του φιλοξενούμενου όμως υπονοεί την ιεραρχική κατάταξη και την εξουσιαστική σχέση μεταξύ οικοδεσπότη και φιλοξενούμενου. Η διαλογική σχέση οικοδεσπότη-φιλοξενούμενου ορίζεται από τη χρονική παράμετρο του προσωρινού. Αποδεχόμενος ο ξένος τον ρόλο του φιλοξενούμενου, αποδέχεται την εξουσιαστική σχέση και στερείται μίας ποικιλίας δικαιωμάτων. Ο Παπαταξιάρχης (2006:3) θεωρεί ότι η διαδικασία αδρανοποίησης της πολιτισμικής του ταυτότητας καθώς και η αναγωγή του στη σφαίρα του φολκλωρικού – εξωτικοποιημένου, περιθωριοποιούν την εγγενή διαφορετικότητά του Άλλου και αφαιρούν τη δυνατότητα άσκησης «δικαιώματος στη διαφορά»:

Η αδρανοποίηση της πολιτισμικής ταυτότητας του ξένου του στερεί βασικές ιδιότητες που τον καθιστούν δρών υποκείμενο και προκαλεί την πολιτική του παθητικοποίηση. Ο φιλοξενούμενος εντάσσεται, έστω προσωρινά και υπό όρους, σε ένα περιθώριο (δηλωτικό της απόστασης που τον χωρίζει από τον οικοδεσπότη) ως προς την πολιτισμικά αναγνωρισμένη δυνατότητα να επενεργεί στο περιβάλλον.

Σε αυτό το πλαίσιο, το ζήτημα της αποτελεσματικής ένταξης των μεταναστών παρουσιάζεται ως επιτακτικό αίτημα (Παπαδοπούλου 2003, Σώτου και Τοπαλίδου 2003, Κασιμάτη 2003, Αφουξενίδης, Σαρρής και Τσακιρίδη 2012, Βαρουξή και Σαρρής 2012 και Χριστόπουλος 2012β). Όπως εύστοχα υποστηρίζουν οι Βαρουξή και Σαρρής (2012) η λογική ένταξης των μεταναστών στην ελληνική κοινωνία θα πρέπει να στραφεί σε έναν προσανατολισμό κατά τον οποίο θα ορίζεται από τον σεβασμό και την εξασφάλιση της κοινωνικής συνοχής και να εφαρμόζεται σε σχέση με την πλήρη συμμετοχή τόσο του γηγενούς όσο και του μεταναστευτικού πληθυσμού:

Τα δεδομένα στοιχειοθετούν μια ενδημική ξενοφοβική τάση της ευρωπαϊκής και ελληνικής κοινωνίας, η οποία στις παρούσες συνθήκες οικονομικής και πολιτικής δυσπραγίας μπορεί να οδηγήσει σε βίαια φαινόμενα απαξίωσης της συλλογικής κοινωνικής ζωής. Γι' αυτό το λόγο, οποιαδήποτε πολιτική κοινωνικής ένταξης των μεταναστών πρέπει κατ' αρχάς να περιλαμβάνει και να απευθύνεται στην ίδια την κοινωνία, να σχεδιάζεται με όρους εξασφάλισης της πολυπολιτισμικής της συνοχής και να εφαρμόζεται με όρους πλήρους συμμετοχής του συνολικού, γηγενούς και μεταναστευτικού πληθυσμού.»

### *Η Ινδία και η μετανάστευση των Ινδών προς την Ευρώπη*

Η μακρά και πολύπλοκη μεταναστευτική ιστορία της Ινδίας σχετίζεται με μεταναστευτικές ροές που εντοπίζονται σε εσωτερικό και εξωτερικό επίπεδο. Οι ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες ανασχημάτισαν και ανασχηματίζουν τη μορφή της ινδικής μετανάστευσης (Myron 1982). Στη μακρά ιστορία της Ινδίας, εμπορικά δίκτυα που δημιούργησαν Ινδοί έμποροι σχηματίστηκαν με σταθμούς στον Ειρηνικό Ωκεανό, την Ανατολική Αφρική αλλά και τη Δυτική Ασία. Η μετακίνηση πληθυσμών όπως όμως την κατανοούμε σήμερα ως μετανάστευση συνοψίζεται σε τρία κομβικά σημεία και εκκινεί από αυτό της Αγγλικής αποικιοκρατίας στην Ινδία.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές (Brown 1994, Keay 2000 και Watson 2002) οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ανάπτυξη της βιομηχανίας και οι αλλαγές στο οικονομικό σύστημα κατά τον 19ο αιώνα στην Αγγλοκρατούμενη Ινδία έθεσαν τα θεμέλια για μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα που ξεκινούσαν από την Ινδία προς Βρετανικές και Γαλλικές αποικίες. Όπως σημειώνει ο Cohen (2003), η Βρετανία κατά τα τέλη του 18ου και αρχές του 19ου αιώνα ακολούθησε επεκτατική πολιτική αυξάνοντας τα όρια της Βρετανικής αποικίας στην Ινδία. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την κατάργηση της δουλείας κατά τον 19ο αιώνα, οδήγησε στην αναζήτηση φτηνού εργατικού δυναμικού από πλευράς Βρετανίας στις αποικίες της. Από το 1834 και μετά η Βρετανία αλλά και η Γαλλία σχηματίζουν ένα δίκτυο ημι-μόνιμης μετανάστευσης από την Ινδία σε χώρες όπως το Μαυρίκιο, το Τρινιδάδ αλλά και μέρη της Νοτίου Αφρικής (Cohen 2003), (Parekh 1994). Με στόχο να ξεφύγουν από τη φτώχεια Ινδοί, υπογράφουν συμβόλαια εργασίας με τη βρετανική κυβέρνηση, μεταναστεύουν σε αυτές τις χώρες και απασχολούνται στον αγροτικό τομέα εκείνη την περίοδο (Vertovec 1991). Οι συνθήκες διαβίωσης των συγκεκριμένων μεταναστών βέβαια ήταν πάρα πολύ σκληρές. Πολύ χαμηλοί μισθοί σε συνδυασμό με πολύ αυστηρές τιμωρίες αν δεν ακολουθούσαν οι συστάσεις των αφεντικών (Parekh 1994). Πολλοί από αυτούς επιλέγουν να μετοικήσουν μόνιμα σε αυτές τις περιοχές.

Τελικά, το βρετανικό νομοθετικό αυτοκρατορικό συμβούλιο καταργεί τη συγκεκριμένη συνθήκη κατά το 1900. Στη θέση της μία πιο προσφιλή διευθέτηση του ζητήματος αντικαθιστά τα συγκεκριμένα συμβόλαια με ένα σύστημα που βασίζεται σε άδειες εργασίας και έγινε γνωστό ως *kangani* (με προορισμό την Μαλαισία και τη Σρι Λάνκα) ή *maistry* (με προορισμό τη σημερινή Μιανμάρ, τότε Βιρμανία), (Hollup, 1993). Παράλληλα, την ίδια περίοδο παρατηρείται η πρώτη, πολύ μικρή μετακίνηση πληθυσμού από την Ινδία προς τη Μεγάλη Βρετανία και τον Καναδά. Η συγκεκριμένη μετακίνηση διακόπτεται λόγω των αντι-ασιατικών μέτρων του 1917-1924 (Dutt 2006).

Κατά τη διάρκεια των δύο παγκοσμίων πολέμων η μετανάστευση από την Ινδία παραμένει σε πολύ χαμηλά ποσοστά, ενώ ο Βρετανικός στρατός εντάσσει στο σώμα του στρατιώτες από το Punjab (Sikh). Η ιστορία της μετανάστευσης στην Ινδία στιγματίζεται από την διάσπαση της Ινδίας. Κατά την περίοδο 1947-1950, σημειώνεται μία τεράστια μετακίνηση πληθυσμού (μεταξύ 12 – 18 εκατομμύρια άνθρωποι) (Dutt 2006). Μουσουλμάνοι μετακινούνται στο νεοσύστατο Πακιστάν ενώ Ινδουιστές και Sikh στο γεωγραφικό κομμάτι που παραμένει στην Ινδία. Οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που περιγράφηκαν σε συνδυασμό με την ανεξαρτητοποίηση της Ινδίας οδηγούν στο δεύτερο κομβικό σημείο που αφορά στην ιστορία της μετανάστευσης στη χώρα.

Κομβικό σημείο που επηρεάζει τη μεταναστευτική ροή από την Ινδία προς το Δυτικό κόσμο αποτελεί η ένταξη του θεμελιώδους δικαιώματος του «ταξιδεύειν» στο Σύνταγμα του Ινδικού ανεξάρτητου πλέον κράτους το 1967. Μέχρι τότε η έκδοση διαβατηρίων βρισκόταν στη δικαιοδοσία της Ινδικής κυβέρνησης. Από το 1967 και μετά η έκδοση διαβατηρίων απελευθερώνεται. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη ζήτηση εργατικού δυναμικού σε χώρες όπως η Αγγλία, Γαλλία και Ιταλία εκείνη την περίοδο συνιστούν τους βασικότερους παράγοντες της αύξησης της μεταναστευτικής ροής από την Ινδία στην Ευρώπη (ειδικά σε άνδρες εργάτες από το Punjab) (Peach, 1994). Παράλληλα στον Καναδά εισάγεται ειδική ρύθμιση που προωθεί την εισροή ειδικευμένων και υψηλής μόρφωσης μεταναστών. Σύμφωνα με την έκθεση της ανώτατης επιτροπής για την ινδική διασπορά που δημοσιεύθηκε το 2002, μέχρι το 1990 ο αριθμός των μεταναστών από την Ινδία προς την Ευρώπη τριπλασιάζεται.

Παρακολουθώντας την ιστορική διαδρομή του μεταναστευτικού φαινομένου στην Ινδία, εξηγούνται τα αίτια και η κίνηση των μεταναστευτικών ροών προς τον Δυτικό κόσμο. Τα κομβικά σημεία που περιγράφηκαν σχετίζονται άμεσα και με τη διαμόρφωση της Ινδικής μεταναστευτικής ιστορίας στην Ελλάδα. Ειδικότερα, η ανάλυση του μεταναστευτικού φαινομένου στην Ελλάδα στοιχειοθετεί το πλαίσιο το οποίο επηρεάζεται από τα κομβικά ιστορικά σημεία της ινδικής μετανάστευσης. Η συγκεκριμένη ένωση δημιουργεί και μετασχηματίζει τις ινδικές κοινότητες στον Ελληνικό χώρο. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η βαθύτερη κατανόηση και πληρέστερη περιγραφή της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα.

### **Η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα.**

#### Σχέσεις Ινδίας – Ελλάδας

Όπως αναλύθηκε παραπάνω, κατά το 19ο αιώνα μεγάλη μερίδα των Ινδών μεταναστών αποτελούν οι ανειδίκευτοι εργάτες, ενώ κατά τον 20 αιώνα και κυρίως από την δεκαετία του '60 και μετά το μορφωτικό επίπεδο των μεταναστών ποικίλει όπως και ο προορισμός τους. Με την ένταξη του θεμελιώδους δικαιώματος του «ταξιδεύειν» στο ινδικό σύνταγμα, ο δρόμος προς τη Δύση είναι πλέον ανοιχτός για τις μεταναστευτικές ροές από την Ινδία. Ας παρακολουθήσουμε πιο αναλυτικά τις σχέσεις των δύο χωρών.

Οι σχέσεις Ελλάδας - Ινδίας αγγίζουν την αρχαιότητα. Στην πιο κοντινή σε εμάς εποχή κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα Έλληνες έμποροι, ακολουθώντας το «δρόμο του μεταξιού» φτάνουν και σχηματίζουν στη Βεγγάλη την Ελληνική κοινότητα, στην οποία έζησε και ο Έλληνας Ινδολόγος Δημήτριος Γαλανός (Βασιλιάδης 2000)<sup>20</sup>. Αναζητώντας έναν τρόπο ζωής εκτός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, Έλληνες μετανάστες ταξιδεύουν ανατολικά και σχηματίζουν μικρές κοινότητες της ινδικής χερσονήσου. Η ζωή και οι εμπορικές δραστηριότητες των κοινοτήτων αυτών δραστηριοποιούνται μέχρι και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Μάρκου-Ντόντη 2002)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Ο Δημήτριος Γαλανός σε ηλικία 26 χρόνων έφτασε στην Βεγγάλη όπου ξεκίνησε να εργάζεται ως δάσκαλος. Στο έργο του μεταξύ άλλων εντάσσεται η καταγραφή των Ινδικών εθίμων και ηθών, πολλές μεταφράσεις Σανσκριτικών κειμένων και το μεγάλο Σανσκριτο-Αγγλικό-Ελληνικό λεξικό.

<sup>21</sup> Η Διόνη Μάρκου Ντόντη γεννήθηκε και έζησε τα παιδικά της χρόνια στην ελληνική κοινότητα της Καλκούτας. Συνυφαίνοντας τις εμπειρίες της με συνεντεύξεις μελών της κοινότητας αλλά και αξιοποιώντας αρχαιολογικά υλικά περιγράφει στο βιβλίο της *Το χρονικό των Ελλήνων στις Ινδίες 1750-1850* τη ζωή και το έργο των ελληνικών κοινοτήτων στην Ινδική υποήπειρο.

Μία από τις κύριες συνέπειες της ινδικής επανάστασης του 1857, ήταν η στρατιωτική αναδιοργάνωση. Ο αποκαλούμενος ινδικός στρατός το 1858 αποτελείται από την άτυπη συνένωση των στρατών της Βεγγάλης, του Μαντράς και της Βομβάης. Από το 1903, συνενώνεται και με αγγλικά στρατεύματα. Στόχος του ήταν η υπεράσπιση της βρετανικής Ινδίας και αποτέλεσε σημαντικό μέρος των δυνάμεων της βρετανικής αυτοκρατορίας ιδίως κατά την περίοδο του πρώτου και του δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου (Watson, 2002:147-154). Κατά αυτή την περίοδο Ινδοί στρατιώτες, που αποτελούν μέρος των αγγλικών δυνάμεων, πολεμούν και στην Ελλάδα εναντίον γερμανικών και βουλγαρικών δυνάμεων. Εντυπωσιακό τόπο μνήμης αποτελεί το ινδικό νεκροταφείο στη Θεσσαλονίκη, στο οποίο αριθμούνται τάφοι περίπου 384<sup>ων</sup> ινδουιστών, 107 μουσουλμάνων και 26 Sikh ([www.ellinepa.org](http://www.ellinepa.org)). Περιγραφική αποτύπωση εκείνης της εποχής δίνεται από μέλος του οικογενειακού μου περιβάλλοντος. Η Φρόσω Κωστελέτου<sup>22</sup>, στη συνέντευξη που μου παραχώρησε θυμάται την εποχή που ήταν 17 χρονών στην Καστοριά:

Αυτά έγιναν το 1945-46. Βέβαια, το 44 έφυγαν οι Γερμανοί, ήρθαν οι αντάρται, και μετά τους αντάρτες ήρθε ο στρατός. Οι Άγγλοι ήτανε, και είχαν τα τάγματα αυτά των Ινδών...πιο πολλοί ήταν Σίχηδες γιατί είχαν τα γένια, το σαρίκι... Και μία ώρα το πρωί χτενιζότανε και λουζότανε. Και ήταν καθαροί όμως παρ' όλα αυτά. Δηλαδή απορούσα...με τί νερό... αφού στα αυτοκίνητα μέσα ήτανε.

Τους έβλεπα γιατί ήτανε στο δρόμο παρκαρισμένα τα αυτοκίνητα και εκεί έβγαιναν το πρωί αυτοί και χτενίζαν τα μαλλιά τους και τα έκαναν με το λάδι...τους βλέπαμε..κάπου θα τους πήγαιναν οι άγγλοι να πλυθούνε.

Τους είχαν αυτούς οι άγγλοι να φυλάγονται γιατί όταν έφυγαν οι Γερμανοί ήρθαν οι αντάρται μέσα στην Καστοριά. Μετά τα Δεκεμβριανά ήρθε ο Ελληνικός στρατός και ανέλαβαν εκείνοι τη διοίκηση της πόλεως. Έμειναν οι άγγλοι μήνες. Κάθε εβδομάδα κατέβαιναν στο γήπεδο, είχανε και την μπάντα με τους Σκωτσέζους, και έπαιζαν οι Σκωτσέζοι πάνω – κάτω, πάνω –κάτω, έκαναν έτσι με τον βηματισμό αυτό και πηγαίναμε να τους δούμε..δεν είχαμε και άλλη δουλειά να κάνουμε, και ήταν ωραίο αυτό, δεν ήταν άσχημο. Γιατί έκαναν τους σχηματισμούς και είχαν και τους Σκωτσέζους με τη στολή τους, τις φούστες αυτές και είχαν και γκαίντες. Μετά έφυγαν και αυτοί...

Το 1947 η Ινδία ανακηρύχθηκε ανεξάρτητο κράτος. Πρόκειται για την πρώτη ανεξαρτητοποίηση χώρας του Βρετανικού αποικιοκρατικού καθεστούς. Από το 1950 και μετά ξεκινούν και οι διπλωματικές σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών. Οι πολιτιστικές σχέσεις της Ινδίας με την Ελλάδα είναι βασισμένες σε Διμερείς

---

<sup>22</sup> Η Φρόσω Κωστελέτου γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Καστοριά. Τη δεκαετία του 70 μετακόμισε με τον σύζυγό της στην Αθήνα όπου και ζει πλέον μόνιμα. Το συγκεκριμένο απόσπασμα προέκυψε κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας το 2011.

Πολιτιστικές Συμφωνίες που ξεκίνησαν να υπογράφονται από το 1961. Ενδεικτικά αναφέρω το περιεχόμενο μιας τέτοιας συμφωνίας:

Το τρέχον Πολιτιστικό Πρόγραμμα Ανταλλαγών για την περίοδο 2003-2006, θα συνεχίσει να είναι σε ισχύ μέχρι ένα νέο πρόγραμμα να συνταχθεί. Υπάρχουν διάφορες ιδιωτικές πολιτιστικές οργανώσεις στην προώθηση της πολιτιστικής επαφής μεταξύ των δύο χωρών. Στην Ινδία τα Ελληνικά κέντρα είναι στην Καλκούτα και στο Βαρανάσι ενώ στην Αθήνα υπάρχουν διάφορες οργανώσεις όπως η Ελληνο-Ινδική Εταιρία, το Ίδρυμα Γιόγκας, το σχολείο Bharat Natyam και το Brahmakumari Ashram.<sup>23</sup>

Οι Ινδοί μετανάστες έφτασαν στην Ελλάδα από διάφορες περιοχές της Βορειοδυτικής Ινδίας, κυρίως από την περιοχή του Punjab, κατά τη δεκαετία του '70. Ο αριθμός των μεταναστών αυτών ήταν μικρός. Οι μετανάστες ταξίδευαν στη μεσογειακή χώρα είτε μεμονωμένοι είτε ως μικρές οικογενειακές ομάδες (Χριστοπούλου, 2013). Για τον Badal, κάτοικο Μαραθώνα, κύριος λόγος ήταν η εύρεση εργασίας, ούτως ώστε ο μετανάστης να μπορέσει να στηρίξει οικονομικά την οικογένειά του πίσω στην Ινδία. Η περίπτωση του Badal δεν είναι η μοναδική. Τα οικονομικά κριτήρια αποτελούσαν και αποτελούν τη βασικότερη αιτία εκπατρισμού της πλειονότητας των Ινδών στην Ελλάδα. Με την πάροδο των χρόνων ακολουθούν οι οικογένειες και οι φίλοι αυτών των μεταναστών. Σύμφωνα με στατιστικά δεδομένα απογραφών του 2001 και 2009<sup>24</sup>, το ποσοστό ανδρών μεταναστών υπερτερεί σε σχέση με το ποσοστό γυναικών μεταναστριών ινδικής υπηκοότητας αν και κατά την πάροδο των χρόνων (2001 – 2009) ο αριθμός των γυναικών αυξάνεται, έτσι ώστε να τείνει σε ισορροπία. Επίσης, τα στατιστικά στοιχεία δείχνουν μία συνεχώς αυξανόμενη τάση του πληθυσμού ινδικής προέλευσης προς την Ελλάδα μέχρι το 2011 και κατατάσσουν την Ινδία ανάμεσα στις πρώτες χώρες αυξανόμενης τάσης μετανάστευσης.

---

<sup>23</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρατίθεται στην επίσημη ιστοσελίδα της ινδικής πρεσβείας στην Ελλάδα [http://www.indianembassy.gr/ExhibitionsandTrade\\_gr.php](http://www.indianembassy.gr/ExhibitionsandTrade_gr.php).

<sup>24</sup> Για περισσότερα στατιστικά στοιχεία σε σχέση με το μεταναστευτικό βλ. European Migration Network, (2009). Baldwin-Edwards (2004 και 2007) καθώς και Σπαθανά, Παπαμηνά και Μουσμότη (2014).



**Αριθμός ατόμων με συνήθη διαμονή στην Ελλάδα ανά υπηκοότητα για τις 8 επικρατέστερες υπηκοότητες κατά την περίοδο 2007-2008.**

Α/Α	ΥΠΗΚΟΟΤΗΤΑ	2007			2008			ΜΕΤΑΒΟΛΗ
		ΠΑΗΘΟΣ	ΠΟΣΟΣΤΟ	ΠΟΣΟΣΤΟ	ΠΑΗΘΟΣ	ΠΟΣΟΣΤΟ	ΠΟΣΟΣΤΟ	
			ΕΠΙ ΤΟΥ	ΕΠΙ ΤΟΥ		ΕΠΙ ΤΟΥ	ΕΠΙ ΤΟΥ	
			ΣΥΝΟΛΟΥ	ΠΑΗΘΥΣΜΟΥ		ΣΥΝΟΛΟΥ	ΠΑΗΘΥΣΜΟΥ	
1	ΑΛΒΑΝΙΚΗ	429.261	75,90%	3,84%	409.104	69,48%	3,65%	-4,70%
2	ΟΥΚΡΑΝΙΚΗ	18.344	3,24%	0,16%	22.955	3,90%	0,20%	25,14%
3	ΓΕΩΡΓΙΑΝΗ	14.368	2,54%	0,13%	18.613	3,16%	0,17%	29,54%
4	ΠΑΚΙΣΤΑΝΙΚΗ	11.829	2,09%	0,11%	17.723	3,01%	0,16%	49,83%
5	ΡΩΣΙΚΗ	11.641	2,06%	0,10%	13.665	2,32%	0,12%	17,39%
6	ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΗ	9.880	1,75%	0,09%	14.785	2,51%	0,13%	49,65%
7	ΜΟΛΔΑΒΙΚΗ	9.440	1,67%	0,08%	12.264	2,08%	0,11%	29,92%
8	ΙΝΔΙΚΗ	8.462	1,50%	0,08%	12.775	2,17%	0,11%	50,97%
<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>		<b>513.225</b>	<b>90,75%</b>	<b>4,59%</b>	<b>521.884</b>	<b>88,64%</b>	<b>4,65%</b>	<b>1,69%</b>
<b>ΕΠΙΚΡΑΤΕΣΤΕΡΩΝ</b>								
	ΛΟΙΠΕΣ	52.335	9,25%	0,47%	66.891	11,36%	0,60%	27,81%
<b>ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΝΟΛΟ</b>		<b>565.560</b>	<b>100,00%</b>	<b>5,06%</b>	<b>588.775</b>	<b>100,00%</b>	<b>5,25%</b>	<b>4,10%</b>
ΠΑΗΘΥΣΜΟΣ			<b>11.171.740</b>			<b>11.213.785</b>		<b>0,38%</b>

Πηγή: Ελληνική Στατιστική Αρχή

Η απογραφή του 2011 (ΕΛΣΤΑΤ 2011) δείχνει τους εγκατασταθέντες στην Ελλάδα με προηγούμενη χώρα διαμονής την Ινδία στους 3,273 (2,376 άνδρες και 897 γυναίκες). Συνολικά, ο πληθυσμός της Ινδικής κοινότητας εκτιμάται περίπου στις 12.775, στο 2,2 δηλαδή του συνολικού πληθυσμού της Ελλάδας. Παρά ταύτα η επιτόπια έρευνα της συγκεκριμένης εργασίας διεξήχθη κατά την περιπετειώδη κοινωνική περίοδο 2009-2013. Σύμφωνα με μαρτυρίες που αναδείχθηκαν από την επιτόπια έρευνα και όπως δηλώνει και ο πρόεδρος του Ελληνο-Ινδικού συλλόγου Maghar Gandhi, οι κοινωνικές εξελίξεις επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό την Ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, μειώνοντας αισθητά τον πληθυσμό της.

**Πληθυσμός ανά υπηκοότητα:2004- 2007**

Ουκρανία	13665	2.3	13249	2.2	21987	3.6	18344	3.2	22955	3.9
Γεωργία	9842	1.7	10431	1.8	16654	2.8	14368	2.5	18613	3.2
Πακιστάν	11229	1.9	9945	1.7	17342	2.9	11829	2.1	17723	3.0
<b>Ινδία</b>	<b>6832</b>	<b>1.2</b>	<b>7583</b>	<b>1.3</b>	<b>11251</b>	<b>1.9</b>	<b>8462</b>	<b>1.5</b>	<b>12775</b>	<b>2.2</b>
Ρωσία	6917	1.2	7132	1.2	11977	2.0	11641	2.1	13665	2.3
Μολδαβία	7375	1.3	7111	1.2	11322	1.9	9440	1.7	12264	2.1
Αίγυπτος	6535	1.1	6199	1.0	11059	1.8	9880	1.7	14785	2.5

Σύμφωνα με πληροφορίες που δίνει η ινδική πρεσβεία, στην Αθήνα, το μεγαλύτερο μέρος του μεταναστευτικού ρεύματος από την Ινδία, προέρχεται από το Punjab. Κατ' επέκταση, η σημαντικότερη κοινότητα Ινδών στην Ελλάδα είναι αυτή των Sikh. Οι Sikh μοιράζονται κοινή θρησκεία, γλώσσα και γεωγραφική προέλευση, μία ξεχωριστή κοινή κουλτούρα. Η γλώσσα που μιλούν είναι Hindi και Punjabi. Μικρότερες ομάδες Ινδών έρχονται από διαφορετικές περιοχές της Ινδίας κυρίως από τη δυτική Βεγγάλη (Καλκούτα). Κατά το θρήσκευμα είναι ινδουιστές ή μουσουλμάνοι και η γλώσσα που μιλούν είναι η βεγγαλική και η Hindi. Η βασικότερη κοινωνικά ινδική κοινότητα βρίσκεται στην Αθήνα με μεγάλο μέρος της να εντοπίζεται στις περιοχές του Ρέντη, Ταύρου και Πειραιά<sup>25</sup>. Ταυτόχρονα, εκτός του αστικού πεδίου, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κοινότητες στον Μαραθώνα, τα Οινόφυτα, τη Χαλκίδα, το Κρανίδι, τον Πόρο και την Κρήτη. Ο χώρος της επαρχίας αναδεικνύεται εξαιρετικά σημαντικός, αφού η κύρια απασχόληση των μεταναστών είναι οι αγροτικές και κτηνοτροφικές εργασίες, οι ιχθυοκαλλιέργειες, ενώ λίγοι απασχολούνται και στη φύλαξη ιδιωτικών χώρων. Στην Αθήνα παρατηρείται ποικιλία στις επαγγελματικές επιλογές αν και σημαντικό κομμάτι της κοινότητας απασχολείται επαγγελματικά σε εργοστάσια<sup>26</sup>.

#### *Θεσμοί: πρεσβεία και σύλλογοι*

Το ινδικό στοιχείο στην Ελλάδα εκπροσωπείται και οργανώνεται κοινωνικά μέσα από τρεις θεσμούς. Αυτοί οι θεσμοί είναι η Ινδική πρεσβεία στην Ελλάδα, ο Ελληνο – Ινδικός Σύλλογος και η Ελληνο-Ινδική Εταιρία Πολιτισμού και Ανάπτυξης. Στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας διεξήχθησαν συνεντεύξεις με μέλη αυτών των οργανισμών αντιπροσώπευσης στην Ελλάδα. Στη συνέχεια παρουσιάζω τα στοιχεία που προκύπτουν από αυτές τις συναντήσεις.

Οι διπλωματικές σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας ξεκίνησαν το 1950. Οι σχέσεις των δύο χωρών περιγράφονται στην ιστοσελίδα του Υπουργείου Εξωτερικών ως πολυεπίπεδες, αρμονικές και εγκάρδιες. Οι καλές πολιτικές σχέσεις επιβεβαιώνονται από τις συχνές επισκέψεις πολιτικών αξιωματούχων από τη μία στην άλλη χώρα.

<sup>25</sup> Ο πληθυσμός της Αθηναϊκής Ινδικής κοινότητας εκτιμάται το 2007 στις 3000-4000 (Tonchev 2007).

<sup>26</sup> Τα συγκεκριμένα δεδομένα προκύπτουν από την επιτόπια έρευνά μου και ενδυναμώνονται από την έκθεση της Χριστοπούλου (2013) καθώς και από την έρευνα της Παπαγεωργίου (2011).

Παράλληλα, όπως δήλωσαν μέλη της πρεσβείας κατά τη συνάντησή μου μαζί τους, η πρεσβεία υποστηρίζει τις οικονομικές σχέσεις των δύο χωρών στον εμπορικό τομέα. Όσον αφορά στον πολιτισμό, η πρεσβεία λειτουργεί καταλυτικά στην πολιτιστική γεφύρωση των δύο χωρών, υποστηρίζοντας πλειάδα εκδηλώσεων που σχετίζονται με κινηματογραφικά φεστιβάλ, παρουσιάσεις βιβλίων, συναυλίες ινδικής μουσικής, ενώ παράλληλα στηρίζει κοινωνική και πολιτισμική δράση των ινδικών συλλόγων που εδράζονται στην Ελλάδα (<http://www.mfa.gr/blog/dimereis-sheseis-tis-ellados/india/>). Επιπλέον, στον εκπαιδευτικό τομέα, μέσω Μορφωτικών Συμφωνιών υλοποιούνται εκπαιδευτικά προγράμματα συνήθως τριετούς διάρκειας. Μέσω της πρεσβείας δίνεται ετησίως υποτροφία (ICCR) σε Έλληνες πολίτες για σπουδές στην Ινδία.

Ο «Ελληνο-Ινδικός Σύλλογος» αποτελεί έναν μη κερδοσκοπικό οργανισμό που συστάθηκε πριν από περίπου 15 χρόνια. Όπως δηλώνει ο πρόεδρος του συλλόγου κατά τη συνομιλία μας, στόχος του συλλόγου είναι η ανάπτυξη και βελτίωση των συνθηκών ζωής των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Ο σύλλογος προσπαθεί να παρέχει βοήθεια στους νεο-εισαχθέντες στην Ελλάδα, ενώ παράλληλα διοργανώνει κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις, προωθώντας την ινδική κουλτούρα. Στις δράσεις του συμπεριλαμβάνονται επαγγελματικά σεμινάρια και εργαστήρια που σχετίζονται με θέματα καριέρας αλλά και οικονομικών ([www.indigreek.org](http://www.indigreek.org)). Επιπλέον, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των Ινδικών κοινοτήτων και της πρεσβείας. Ο πρόεδρος του συλλόγου κ. Maghar Ghandi στην πρώτη μας συνάντηση το 2009 περιέγραψε αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο ο σύλλογος βοηθά τις κοινότητες των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα:

Προσπαθώ να βοηθώ τον κόσμο...και δεν βλέπω διαφορά εγώ, Ινδούς ή Πακιστανούς. Όλοι τα ίδια θέματα έχουν...και με βοήθησε πάρα πολύ εμένα ο πρέσβης ο δικός μας, είναι πολύ καλός άνθρωπος.

Με αυτό τον πρέσβη ξέρετε τί κάναμε εμείς? Δεν το έκανε κανένας σε όλη την Ευρώπη! Παλιότερα για ό,τι δουλειά έκαναν, χάλαγαν λεφτά...όπως ξέρετε εσείς, όλοι, ό,τι δουλειά έκαναν, όπως στην Ελλάδα, χάλαγαν λεφτά. Και πάντα ήτανε πρόβλημα...πάρα πολύ. Και ήρθε ο πρέσβης και κάτσαμε και μιλάγαμε πολλή ώρα για το πώς μπορεί να βοηθήσει.

Τώρα τι συμβαίνει, πάρε παράδειγμα Κρήτη. Από Κρήτη έρχονται παιδιά να φτιάξουνε χαρτιά, διαβατήρια στην πρεσβεία κτλ. Από άλλο νησί στην Αθήνα.. και χαλάγανε τόσα λεφτά και είχαν τόση φασαρία και άδεια από τη δουλειά. Μαζί με αυτό τον πρέσβη κανονίσαμε και εμείς πάμε στην Κρήτη, εμείς πάμε σε άλλα μέρη για να μην αναγκάζεται να ταξιδεύει ο κόσμος και να μην χαλάνε οι άνθρωποι λεφτά. Και τους βρίσκουμε πάντα Κυριακή όποτε να μη χάνουν δουλειά. Στέλνουμε έναν άνθρωπο που κάνει συνάντηση και συζητάνε...τί προβλήματα έχετε παιδιά? Και μετά έρχεται αυτός εδώ και λέει στον πρέσβη.

Αυτό, κάναμε τόσο καλά πράγματα μαζί, ούτε να φανταστείς! Αν θέλουν κάτι, εμείς στέλνουμε εκεί για να μην έρχονται.

Να, τώρα έγραψα εγώ γιατί θέλουμε να πάμε στη Χαλκίδα. Πρώτα έγραψα γράμμα στο δήμαρχο ότι θέλουμε χώρο, αυτός έδωσε την άδεια για χώρο και αυτοί δίνουν ένα χώρο κάθε Κυριακή σε ένα σχολείο. Και μαζεύονται 100 άτομα, 200 άτομα και λένε πού έχουν πρόβλημα, να μην έρχονται τόσα χιλιόμετρα και να το λένε εδώ. Και έτσι εμείς πάμε τώρα εκεί.

Και ήταν πρόβλημα γιατί πρώτα έπαιρναν άδειες και τα αφεντικά τους δεν δίνουν άδειες και χάνανε τη δουλειά τους και ήταν πρόβλημα. Γι' αυτό ο πρέσβης με βοήθησε πάρα πολύ...

Όπως υποστηρίζει ο κ. Ghandi, η συνδετική λειτουργία του συλλόγου δεν εξαντλείται σε εσωτερικό επίπεδο. Δεν εξαντλείται δηλαδή στην επικοινωνία του δικτύου των ινδικών κοινοτήτων στην Ελλάδα με την πρεσβεία. Οι επαφές του συνδέσμου επεκτείνονται και σε διεθνές δίκτυο, αφού έρχεται σε επαφή και με ινδικές κοινότητες του εξωτερικού. Ενδεικτικά αναφέρονται οι ινδικές κοινότητες στην Αγγλία, την Ιταλία, την Πορτογαλία και το Βέλγιο.

Η «Ελληνο-Ινδική Εταιρεία Πολιτισμού και Ανάπτυξης» αποτελεί μία αστική, μη κρατική και μη κερδοσκοπική εταιρεία που λειτουργεί από το 2003. Σύμφωνα με την επίσημη παρουσίαση του σκοπού λειτουργίας της στο διαδίκτυο (<http://www.elinera.org>), σκοπός της εταιρείας είναι:

Η καλλιέργεια των ελληνο-ινδικών μορφωτικών, κοινωνικών πολιτιστικών και αναπτυξιακών συνεργασιών δια μέσου των οποίων επιτυγχάνεται η αισθητική, ηθική και πνευματική ανάταση του ανθρώπου, η διάπλαση της οικουμενικής σκέψης του, και γενικότερα ο αμοιβαίος σεβασμός, ο διαπολιτιστικός διάλογος και η ειρηνική συμβίωση των λαών.

Η εταιρεία διοργανώνει πλήθος δραστηριοτήτων προς την επίτευξη του στόχου της. Ενδεικτικά δημοσιεύει βιβλία, λεξικά και μεταφράσεις με Ελληνο-Ινδική θεματολογία, παράγει μουσικές ηχογραφήσεις και ντοκιμαντέρ, δημοσιεύει φωτογραφικά αρχεία στο διαδίκτυο μέσω της ιστοσελίδας της, διοργανώνει διαλέξεις και σεμινάρια με σχετικά θέματα. Παράλληλα, οργανώνει προγράμματα κλασικής και σύγχρονης ινδικής μουσικής, εκθέσεις ζωγραφικής και άλλων έργων τέχνης, αλλά και πολιτιστικές περιηγήσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ινδία. Πέρα των πολιτιστικών δραστηριοτήτων, όπως παρουσιάζει στην ιστοσελίδα της, παρέχει δίκτυο νομικής υποστήριξης σε μετανάστες και επιχειρηματίες.

Αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των Ινδών αποτελεί το θρησκευτικό στοιχείο. Ο ινδουισμός και η θρησκεία<sup>27</sup> των Sikh είναι τα κυριότερα θρησκείματα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Ο Ινδουισμός παίρνει πρακτική διάσταση σε Mandir αλλά και Hare Krishnas<sup>28</sup>, ενώ διάσπαρτοι είναι οι ναοί των Sikh (gurdwaras) ανά την Ελλάδα. Τόσο στην Αθήνα, όσο και στην επαρχία, η κοινότητα έχει δημιουργήσει χώρους στους οποίους ασκούνται οι θρησκευτικές πεποιθήσεις των Sikh (*gurdwara*) και αποτελούν ιδανικό πεδίο μελέτης της καθημερινής ζωής των ινδών μεταναστών. Το μεγαλύτερο *gurdwara* των Sikh στην Ελλάδα ονομάζεται Shri Guru Nanak Darbar και βρίσκεται στην περιοχή του Ταύρου. Στην υπόλοιπη Ελλάδα, τόποι λατρείας (*gurdwara*) βρίσκονται στα Μέγαρα, στο Δήλεσι, στα Οινόφυτα, στην Θήβα, στο Κρανίδι, στην Κρήτη και στον Πόρο. Από το 2010 και μετά, ξεχωριστούς χώρους λατρείας δημιουργούν οι πιστοί του Ravidass<sup>29</sup>, οι οποίοι μέχρι τότε εντάσσονταν στους λατρευτικούς χώρους των Sikh. Το δόγμα των Ravidassi έχει τις ρίζες του στον 14ο αιώνα και τις διδαχές του guru Ravidass. Αρχικά λατρευόταν σε κοινό δόγμα με τους Sikh, από το 1945 και μετά όμως, αρχίζουν να ιδρύονται ξεχωριστές κοινότητες Ravidassi στη διασπορά. Ο βασικός τους διαχωρισμός οφείλεται στη θεώρηση του Ravidass από τους μεν Sikh ως ιερό πρόσωπο, ενώ από τους Ravidassi ως guru (προφήτη). Με την πάροδο των χρόνων οι διαφορές κλιμακώνονται και οδηγούν στο σχίσμα των δύο δογμάτων, το οποίο (όπως σημειώνουν οι πληροφορητές μου) πυροδοτείται από τη δολοφονία του ιερέα των Ravidassi, Ramanand Dass το 2009 στη Βιέννη. Οι λατρευτικοί τους χώροι ονομάζονται *bhawan* ή *gurughar* στο δημόσιο λόγο όμως συνήθως αποκαλούνται και αυτοί *gurdwaras*. Παρά τις δογματικές τους διαφορές οι πιστοί επισκέπτονται συχνά και τους δύο ναούς, ιδίως με αφορμή μεγάλων θρησκευτικών εορτών, αφού τα δύο δόγματα μοιράζονται κοινή κουλτούρα, αλλά και τη θεμελιώδη θεώρηση της ισότητας μεταξύ των ανθρώπων ανεξαρτήτου

---

<sup>27</sup> Κατά τον Fitzgerald (1990) ο όρος «θρησκεία» για τον ινδουισμό και τις ανατολικές θρησκευτικές πεποιθήσεις χρησιμοποιείται όπως είθισται να έχει επικρατήσει στη δυτική θεώρηση των «άλλων κοινωνιών». Όπως υποστηρίζει ο ινδουισμός αποτελεί κοσμοθεωρία που συνδέεται άμεσα με τον καθημερινό τρόπο ζωής των Ινδών.

<sup>28</sup> Τα *mandir* (από τη σανσκριτική λέξη για το σπίτι *mandira*) αποτελούν «το σπίτι της θεότητας», χώρους λατρείας όπου συνήθως αφιερώνονται σε μία συγκεκριμένη θεότητα του Ινδουισμού. Τα Hare Krishnas (International Society for Krishna Knowledge) αποτελούν έναν παγκόσμιο θρησκευτικό οργανισμό που ιδρύθηκε το 1965 στη Νέα Υόρκη από τον Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Κεντρική μορφή λατρείας της οργάνωσης αποτελεί ο Krishna και οι διδαχές βασίζονται στη βεδική ποίηση (πχ. Bhagavad-gita). Η οργάνωση σήμερα δρα σε παγκόσμια κλίμακα.

<sup>29</sup> Για το δόγμα των Ravidassi βλ. Parwana (1999) και Takhar (2011).

πίστης και κάστας. Στον παρακάτω πίνακα σημειώνονται οι ναοί με την ονομασία τους στην Αττική, τη Βοιωτία την Αργολίδα και τα Ελληνικά νησιά<sup>30</sup>:

#### *Οι ναοί των Sikh*

##### Αττική

- Guru Nanak Darbar (Ταύρος, Αθήνα)
- Dashmesh Sing Sabha Marathona (Μαραθώνας)
- Ravidass Committee Marathona (Μαραθώνας)
- Social Welfare & Dr.B.R. Ambekar Mission Society Greece (Μενίδι)
- Singh Sabha Koropi (Κορωπί)
- Ravidass Committee Koropi (Κορωπί)
- Shri Guru Arjan Devji Megara (Μέγαρα)
- Ravidass Committee (Μενίδι)
- Indian Cultural Social Welfare Committee Skala Oropou (Σκάλα Ωροπού)

##### Βοιωτία

- Guru Nanak Committee Oinofyta (Οινόφυτα)
- Guru Singh Sabha Sarbat Da Bhala (Θοίβα)
- Hindu Sewa Sangh Dilesi (Δήλεσι)
- Ravidass Committee (Σχηματάρι)

##### Αργολίδα

- Sarbat Da Bhala Kranidi (Κρανίδι)

##### Νησιά

- Indian Cultural Association Poros (Πόρος, ΝησιάΑργοσαρωνικού)
- Singh Sabha Crete (Κρήτη)
- Ravidass Committee (Ψαχνά, Εύβοια)

---

<sup>30</sup> Τα στοιχεία που περιγράφουν τις τοποθεσίες των ναών της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα προκύπτουν από την επιτόπια έρευνα μου και επιβεβαιώνονται από την έρευνα της Χριστοπούλου (2013).

Οι παραπάνω προσεγγίσεις συνθέτουν το πλαίσιο της περιγραφής της Ινδικής κοινότητας. Η ιστορικοκοινωνικοπολιτική προσέγγιση σε συνδυασμό με τη φαινομενολογική αποτύπωση της κοινότητας διαμορφώνουν το πλαίσιο εκείνο στο οποίο δρα, αλλά δεν ταυτίζεται, η έννοια πεδίο της συγκεκριμένης έρευνας. Η κατανόηση του πεδίου και της μεθοδολογίας της έρευνας ολοκληρώνεται μόνο μέσα από το πρίσμα της δυναμικής οριοθέτησης μέσα από την έννοια της διασποράς. Στις επόμενες παραγράφους επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου σε αυτήν ακριβώς την έννοια.

*Η εμπειρία της ξενιτιάς, η διάσταση της διασποράς.*

Οι έννοιες *υβριδικότητα, ετερότητα, αναπαράσταση, συγκρότηση πολιτισμικής ταυτότητας*, αποτελούν βασικά στοιχεία της συζήτησης για τη διασπορά στη μεταποικιακή σκέψη των κοινωνικών επιστημών (Said 1996, Hall 1990, Bhabha 1994, Appadurai 1996 και Clifford 1994). Όπως αναφέρει ο Hall (1990:235), «η εμπειρία της διασποράς, όπως την εννοώ εδώ, καθορίζεται όχι από ουσία ή καθαρότητα αλλά από την αναγνώριση μιας αναγκαίας ετερογένειας και ποικιλίας. Από μια έννοια ταυτότητας που ζει μαζί και μέσω της διαφοράς, όχι παρά αυτήν. Οι ταυτότητες διασποράς είναι εκείνες που παράγονται και αναπαράγονται διαρκώς εκ νέου, μέσω μετασχηματισμού και διαφοράς».

Η διάσταση της διασποράς έτσι όπως αναπτύχθηκε στο μεταποικιακό ρεύμα σκέψης, προκάλεσε, από τη δεκαετία του '90 και μετά, μία ανάλογη κίνηση στην εθνομουσικολογία<sup>31</sup>. Ο Slobin (1994) αντιλαμβάνεται τη μουσική ως κανάλι επικοινωνίας, ως συνδετικό μέσο μεταξύ του εδώ και του εκεί. Χώρα υποδοχής και πατρίδα συνδέονται μέσω της μουσικής. Η μουσική συνιστά μία πολιτισμική αποσκευή που εξαιτίας του πολυσημαντικού της χαρακτήρα φορτίζεται με πολλαπλές νοηματοδοτήσεις. Με αυτή τη λογική ο εθνομουσικολογικός λόγος για τη διασπορά σχετίζεται με νοηματοδοτήσεις που ξεπερνούν τη δημογραφική της διάσταση. Παράλληλα ο Lie (1995), θεωρεί τη μουσική ως ιδανικό μέσο διαπολιτισμικού διαλόγου και ώσμωσης, στο πλαίσιο της διασποράς και της διαμετανάστευσης.

Επίσης, η Ramnarine (2007a), επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στη συγκρότηση της διασπορικής ταυτότητας. Συγκεκριμένα δανείζεται τον όρο «calibrations» του

---

<sup>31</sup> Ενδεικτικά βλ. Bholman (1998), Slobin (1994, 2003), Manuel (1997), Myers (1998), Ramnarine (1996), Monson (2000).

Queyson (2003), για να εξετάσει το οριακό πεδίο που διαμορφώνεται μέσω ασυνεχειών (disjunctures) μεταξύ αναπαραστάσεων και κοινωνικής πραγματικότητας. Με αυτή τη λογική, η νοηματοδότηση του κοινωνικού περιεχομένου μέσω της μουσικής αναπαράστασης ορίζεται από τις ασυνέχειές της. Όπως υποστηρίζει, το ενδιαφέρον σε αυτή την περίπτωση των οριακών πεδίων είναι ότι αποτελούν τρόπους μετασχηματισμού και υβριδικής δραστηριότητας. Με αυτό τον τρόπο μετατοπίζει το εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον από το πολυπολιτισμικό στο διαπολιτισμικό.

Σε αυτό το πλαίσιο οι σύγχρονες έρευνες που αφορούν στην ινδική μουσική και τη μετανάστευση προσεγγίζουν την μουσική μέσα από το διασπορικό της περιεχόμενο (Gopinath 1995, Maira 1998, Muthy 2007, Johnson 2007, Manuel 2000 καθώς και Tewari 2011). Ας δούμε κάποια παραδείγματα.

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στην ινδική κοινότητα της Μεγάλης Βρετανίας, η Banerji (1988) παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο τα μουσικά είδη ghazal και bhangra συμβάλλουν στην ενίσχυση του ινδικού στοιχείου στη διαμόρφωση της διασπορικής ταυτότητας.

Η Myers (1998) εστιάζει το εθνομουσικολογικό της ενδιαφέρον στην πόλη Felicity του Trinidad. Ερευνώντας το μουσικό ρεπερτόριο το οποίο είναι βασισμένο στη μουσική της βόρειας ινδικής παράδοσης αναζητά την ιστορία και την πολιτισμική σημασία της ινδικής μουσικής μέσα από συμβολικές, αισθητικές και ψυχολογικές προοπτικές. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύει τον σημαντικό ρόλο της μουσικής στο σχηματισμό ταυτότητας της συγκεκριμένης κοινότητας της ινδικής διασποράς του Τρινιδάδ. Επίσης, ο Dietrich (1999) μελετά τον ρόλο των ινδο-αμερικανικών εκφράσεων της μουσικής (desi), έτσι όπως εκφράζονται από τη νεολαία της ινδικής διασπορικής κοινότητας του Chicago. Αναδεικνύει έτσι τη σημασία της desi μουσικής στη συνεχώς αναδιαμορφούμενη διαδικασία σχηματισμού διασπορικής ταυτότητας.

Η επιτέλεση της μουσικής και του χορού στο διασπορικό της περιεχόμενο ερευνάται διεξοδικά επίσης από την Ramnarine (1996, 2007a, 2007b, 2010, 2011). Εστιάζοντας στη μουσική επιτέλεση προσπαθεί να κατανοήσει την διαλεκτική σχέση μεταξύ πολιτισμικής μνήμης και μουσικής δημιουργικότητας (Ramnarine 2010). Αναλύοντας τη μουσική, μελετά τις κοινωνικές αλλαγές και τις επιπτώσεις τους στις κοινότητες της Ινδικής διασποράς στο Τρινιδάδ. Για την Ramnarine, η μουσική στη διασπορά δεν αφορά μόνο την αίσθηση του εκτοπισμού αλλά κατασκευάζει ταυτόχρονα έναν



ιδιαίτερο χώρο όπου η αίσθηση του ανήκειν αναδιαμορφώνεται σε μία πολυτοπική προσέγγιση.

Ακόμα, στο συλλογικό τόμο *Remembered Rhythms* (Seeger και Chaudry 2010) αναλύεται η διαλεκτική σχέση μεταξύ μουσικής και πολιτισμικής μνήμης ως μέσο δημιουργίας και διαμόρφωσης διασπορικής ταυτότητας. Η θεματολογία ποικίλει. Εξετάζονται θεωρητικά ζητήματα για τη διασπορά, η μουσική παράδοση της ινδικής διασποράς του Τρινιδάδ αλλά και η σημασία του ρόλου της μουσικής στον ινδικό κινηματογράφο.

Όπως παρατηρούμε, κοινό χαρακτηριστικό των παραδειγμάτων που προανέφερα είναι ότι επικεντρώνονται στην μελέτη ινδικών διασπορικών κοινοτήτων της Καραϊβικής, της Αγγλίας και της Αμερικής. Οι κοινότητες αυτές αποτελούνται από μέλη πρώτης, δεύτερης ή και παραπάνω γενιάς μεταναστών. Η ιδιαιτερότητα στη δική μου περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι η κοινότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα αποτελείται στην συντριπτική της πλειοψηφία από μέλη πρώτης γενιάς<sup>32</sup>. Εκκινώντας από το παράδειγμα των μελετών που προαναφέρθηκαν, θεωρώ ότι έχει μεγάλο ενδιαφέρον η έρευνα που σχετίζεται με τα ερωτήματα που προκύπτουν εξετάζοντας τη μουσική στο διασπορικό της περιεχόμενο στην ινδική κοινότητα της Ελλάδας, αφού επιτρέπει να εξετάσουμε τη σημασία της ινδικής μουσικής σε ένα αρχικό στάδιο σε σχέση με τη διαμονή στην χώρα υποδοχής.

Στη διδακτορική έρευνα επιχειρώ να ερευνήσω τον ήχο της ινδικής μουσικής στην Ελλάδα για να ανακαλύψω τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι Ινδοί την ινδική μουσική στον ελληνικό χώρο. Ξεκινώντας με την διάκριση της ινδικής μουσικής σε κλασική, ιερή και δημοφιλή, προσπαθώ να εντοπίσω - εάν υπάρχουν - τους τρόπους μουσικής γεφύρωσης Ανατολής και Δύσης. Με αυτό τον τρόπο φωτίζονται ζητήματα συνέχειας-ασυνέχειας της ινδικής κουλτούρας στη χώρα υποδοχής, ζητήματα διάκρισης τοπικού και παγκόσμιου καθώς και οι υβριδικές σχέσεις που προκύπτουν με όχημα την πρόσληψη της μουσικής από τα υποκείμενα της έρευνάς μου. Διερευνώντας τον τόπο και τον τρόπο επιτέλεσης της ινδικής μουσικής προσπαθώ να καταλάβω πώς συνδέεται με την πρόσληψη, την αντίληψη της μουσικής. Ενδιαφέρομαι να ανακαλύψω το κατά πόσο η ινδική μουσική συνιστά συνεκτικό στοιχείο της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Τελικά εστιάζω στη σύνθεση

---

<sup>32</sup> Από την έρευνά μου προκύπτει ότι τα λίγα μέλη της δεύτερης γενιάς είναι μικρά παιδιά.

μίας πυκνής περιγραφής της ινδικής μουσικής στην Ελλάδα, έτσι όπως προσλαμβάνεται από τους Ινδούς της έρευνάς μου μέσα από το διασπορικό της περιεχόμενο. Στο επόμενο κεφάλαιο περιγράψω και αναλύω τον ήχο της κλασικής ινδικής μουσικής.

### **Ενότητα 3: Η κλασική ινδική μουσική στην Ελλάδα: μία μουσική βιογραφία**

#### **Εντοπίζοντας τον ήχο της κλασικής ινδικής μουσικής στην Ελλάδα.**

Ξεκινώντας το 2009 το ταξίδι μου για να εντοπίσω τον ήχο της κλασικής ινδικής μουσικής στην Ελλάδα και τη σχέση του με την ινδική κοινότητα, ασχολήθηκα τόσο με τις βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με την ινδική κλασική μουσική, όσο και με την οριοθέτηση του πλαισίου, στο οποίο μπορεί κανείς να παρακολουθήσει συναυλίες ινδικής κλασικής μουσικής στην Ελλάδα. Γρήγορα αντιλήφθηκα πως οι μουσικές παραστάσεις που έψαχνα διοργανώνονταν σε:

- α) Σπάνιες ανεξάρτητες παραγωγές μουσικών διεθνούς φήμης που σχετίζονται με την ινδική μουσική. Οι παραγωγές αυτές συνιστούν μουσικές δραστηριότητες που αφορούν είτε στην επιτέλεση κλασικής ινδικής μουσικής ή στον συγκερασμό της με μουσικά μορφώματα της jazz ή της world music. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις πραγματοποιούνται σε οργανισμούς που φιλοξενούν κυρίως εκδηλώσεις της «έντεχνης» δυτικής μουσικής και της δυτικής τέχνης γενικότερα (Μέγαρο Μουσικής, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών).
- β) Παραστάσεις ινδικής κλασικής μουσικής που διοργανώνονται από τους θεσμικούς φορείς της Ινδίας (υπό την αιγίδα της πρεσβείας της Ινδίας στην Ελλάδα και σε συνεργασία με την Ελληνο-Ινδική Εταιρία Πολιτισμού και Ανάπτυξης).
- γ) Σποραδικές εμφανίσεις σε μικρές μουσικές σκηνές του κέντρου της Αθήνας και της επαρχίας.

Το αρχικό μου ενδιαφέρον ήταν διττό. Επικεντρωνόταν στα ερωτήματα που αφορούσαν τον τρόπο με τον οποίο α) η Δύση πλησιάζει την ινδική μουσική εν προκειμένω και β) η «Ανατολή» αυτοπαρουσιάζεται στη «Δύση». Ας παρακολουθήσουμε αναλυτικά ενδεικτικές περιπτώσεις παρουσίασης της ινδικής μουσικής κατά την περίοδο 2009-2013, όπως διοργανώθηκαν από ανεξάρτητους φορείς.

Τον Νοέμβριο του 2011, η Anouska Shankar παρουσίασε στο Μέγαρο Μουσικής το «The Anouska Shankar project» ([www.megaron.gr](http://www.megaron.gr)). Στη συγκεκριμένη παράσταση η Shankar συναντήθηκε επί σκηνής με μουσικούς που φέρουν τη μουσική παράδοση

του φλαμένκο. Η συγκεκριμένη μουσική σύμπραξη αποτυπώνεται και στη δισκογραφική δουλειά της Shankar, “Traveller”<sup>33</sup>. Σε αυτή την παράσταση η ινδική κλασική μουσική συναντήθηκε με τη μουσική παράδοση του φλαμένκο δημιουργώντας ένα νέο μουσικό αμάλγαμα. Συμμετείχαν οι μουσικοί: Anoushka Shankar (σιτάρ), Sandra Carrasco (τραγούδι φλαμένκο), Pirashanna Thevarajah (ινδικά κρουστά), El Pirana (φλαμένκο κρουστά), Sanjeev Shankar (ινδικό shennai), Melon Jimenez (φλαμένκο κιθάρα).

Αντίστοιχα, τον Νοέμβριο του 2013, στη Στέγη Γραμμάτων και τεχνών πραγματοποιήθηκε η παράσταση «Remember Shakti», στην οποία συνέπραξαν στη μουσική σκηνή εξέχοντα καλλιτεχνικά ονόματα από το χώρο της ινδικής κλασικής μουσικής και το χώρο της jazz. Συγκεκριμένα, με πειραματική μουσική διάθεση ο κιθαρίστας της jazz, John McLaughlin συνεργάστηκε μουσικά με τους φημισμένους ινδούς μουσικούς Zakir Hussain (tabla), Shankar Mahadevan (μαντολίνο), V. Selvaganesh (kanjira, mrindangam, ghatam).

Οι παραστάσεις αυτές αποτελούν παραδείγματα μουσικής υβριδικότητας. Ιστορικά, το ενδιαφέρον της μουσικής πρόσμιξης της popular και jazz μουσικής με την ινδική κλασική μουσική ξεκίνησε από τη δεκαετία του '60. Η jazz μουσική κουλτούρα εκδήλωσε το ενδιαφέρον της για μουσικό πειραματισμό στη βάση της μουσικής υβριδικότητας. Ο John Coltrane ηχογράφησε το κομμάτι «India». Ασχολούμενος παράλληλα με την ινδική φιλοσοφία έγινε πρωτοπόρος στο μουσικό πειραματισμό με την ινδική κλασική μουσική παράδοση. Στη δημοφιλή μουσική σκηνή, το sitar εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη δισκογραφία των Beatles. Ο σπουδαίος Ινδός μουσικός του σιτάρ Ravi Shankar συνεργάστηκε δισκογραφικά με τους Rolling Stones (Farrell 1997:169-200). Στα τέλη της δεκαετίας του '80 δόθηκε έμφαση στην έννοια της «world music». Μουσικές του μη-δυτικού κόσμου εμφανίστηκαν στα ράφια των δισκοπωλείων, ενώ μουσικοί πειραματισμοί σύζευξης διαφορετικών μουσικών ειδών άρχισαν να κυριαρχούν σιγά σιγά. Στην ελληνική δισκογραφία χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν, α) για το χώρο της jazz η ηχογράφιση του «naiva»<sup>34</sup> από τον κιθαρίστα Τάκη Μπαρμπέρη σε συνεργασία με τον Trilok Gurtu (tabla) το 1998 και β) για το χώρο της world μουσικής, οι δισκογραφικές μουσικές συλλογές

<sup>33</sup> Shankar, A. (2011). *Traveller*. Deutsche Grammophon.

<sup>34</sup> Μπαρμπέρης, Τ. (1998). *Naiva*. Lyra.

«Ελληνες και Ινδοί»<sup>35</sup> που εκδόθηκαν το 2000, 2001, 2002, 2003 και 2006. Ιδιαίτερα σε αυτή την περίπτωση, η μουσική σύμπραξη εστίαζε σε ελληνικά κυρίως μουσικά μορφώματα, στα οποία οι δεξιοτέχνες Ινδοί μουσικοί μπορούσαν άνετα να ανταποκριθούν χωρίς καν να τα επεξεργαστούν.

Η θεωρητική συζήτηση για το ρόλο της μουσικής σε σχέση με τη δισκογραφία αλλά και το δίπολο εννοιών «δυτική μουσική»-«μουσική του κόσμου» (world music) είναι πολύ εκτενής. Η εθνομουσικολογία επικεντρώνεται συνήθως σε απόψεις που αναλύουν τη μουσική ως προϊόν της μουσικής βιομηχανίας, όπως επισημαίνει ο Adorno (2012). Ο Sweeney υποστηρίζει ότι ο όρος “world music” χρησιμοποιήθηκε από τη βιομηχανία της μουσικής για να κατηγοριοποιήσει τη μουσική ως προϊόν, ώστε να το προωθήσει εύκολα στη μουσική αγορά (Sweeney 1991). Στη μεγάλη αυτή συζήτηση συμμετέχουν επίσης απόψεις που ερευνούν τη διάσταση της επιρροής της δυτικής μουσικής στις μουσικές του κόσμου (Nettl 1985). Ο Farrell, από τη μεριά του, αναδεικνύει την πολυπλοκότητα του ζητήματος της ινδικής κλασικής μουσικής εξετάζοντας τη διάσταση της σχέσης της ινδικής μουσικής με τη δυτική αγορά της μουσικής του κόσμου (Farrell 1997:201-218). Ειδικά στη συνάντηση της ινδικής κλασικής μουσικής με άλλες μουσικές παραδόσεις υπό το πρίσμα της μείξης (fusion) και τη διαδικασία του μουσικού πειραματισμού προκύπτουν ενδιαφέροντα ζητήματα από την πλευρά της μουσικής δημιουργίας αναφορικά με τη διαλεκτική σχέση εσωτερικό / εξωτερικό υποκείμενο μιας μουσικής παράδοσης, ένα ζήτημα που συζητά διεξοδικά ο Rice (1994) στην εθνογραφία του για τη βουλγάρικη παραδοσιακή μουσική.

Από τη βιωματική μου εμπειρία με την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα οι συγκεκριμένες συναυλίες αποτελούν σημαντικές μουσικές δραστηριότητες στο πλαίσιο του μουσικού πειραματισμού. Βασίζονται σε ερμηνείες κορυφαίων και σημαντικότερων μουσικών της ινδικής μουσικής παράδοσης. Πραγματοποιούνται στο πλαίσιο περιοδείας τους στον Δυτικό κόσμο, αναφέρονται όμως σε ένα δυτικό κοινό. Στην Ελλάδα το ενδιαφέρον των Ινδών μεταναστών για την παρακολούθηση των συγκεκριμένων συναυλιών ήταν ελάχιστο, αν όχι ανύπαρκτο. Οι συναυλίες αυτές ήταν πολύ ακριβές και χωρίς διαφήμιση για τους μετανάστες Ινδούς. Γεγονός είναι ότι οι

---

<sup>35</sup> Καρσιώτης, Α. (επιμ.). (2000, 2001, 2002, 2003), *Ελληνες και Ινδοί*. Saraswati Reviatalizing Culture

μεγάλες αυτές συναυλίες πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο ανεξάρτητων παραγωγών από τους θεσμικούς φορείς που σχετίζονται με το ινδικό στοιχείο στην Ελλάδα.

Μία δεύτερη περίπτωση διοργάνωσης μουσικών δρώμενων της ινδικής κλασικής μουσικής οργανώνεται υπό την αιγίδα των φορέων της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ας παρακολουθήσουμε αναλυτικά κάποιες ενδεικτικές περιπτώσεις τέτοιων διοργανώσεων.

Τον Νοέμβριο του 2009, στο πλαίσιο του εορτασμού της ημέρας των Hindi, και με πρωτοβουλία του πρέσβη της Ινδίας στην Ελλάδα, οργανώθηκε συνάντηση φοιτητών και μελετητών των Hindi και Σανσκριτικών στη οικία του πρέσβη. Κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης, συζητήθηκε η επιρροή των ινδικών τραγουδιών της δεκαετίας του '60 στην ελληνική μουσική και προβλήθηκαν σχετικά αποσπάσματα από τον ινδικό και ελληνικό κινηματογράφο. Ακολούθησε μουσικό πρόγραμμα με τους ακόλουθους μουσικούς: Σταυριανή Τσιούγκου (σύγχρονο ινδικό τραγούδι, Κώστας Καλαϊτζής (παραδοσιακό ινδικό τραγούδι), Λευτέρης Μητρόπουλος (tabla), Γιώργος Γληνός (pakhawaj), Έρικ Άλσεν (shenai), Γιώργος Μητσικάρης (bansuri), Ραχήλ Καρποζήλου (shruti), Βασίλης Σκουνάκης (tambura) και Νίκος Παρασκευάς (βιολί).

Το Μάιο και τον Ιούνιο του 2010, η Ελληνο-Ινδική Εταιρεία Πολιτισμού και Ανάπτυξης (ΕΛ.ΙΝ.Ε.Π.Α.), σε συνεργασία με την Πολιτιστική Εταιρεία «Διάδραση» και με την υποστήριξη της ινδικής πρεσβείας στην Αθήνα, διοργάνωσε έναν κύκλο συναυλιών και εργαστηρίων (για τάμπλα και σιτάρ) ινδικής κλασικής μουσικής που πραγματοποιήθηκαν σε Αθήνα, Πάτρα και Άρτα. Για το λόγο αυτό προσκάλεσε διακεκριμένους μουσικούς από την Ινδία. Συγκεκριμένα τους Uday Bhawalkar, Pandit Sri Kant Mishra, Vivod Lele, Shrawani Biswas, και Shruti Biswas, με μουσική εξειδίκευση σε, Dhrupad τραγούδι, pakhawaj, tabla, sitar, και Kathak χορό, αντίστοιχα.

Στο ίδρυμα «Μιχάλης Κακογιάννης» τον Ιούνιο του 2011 και στο πλαίσιο του φεστιβάλ «Τούντζι Μέλα» πραγματοποιήθηκε μία συνάντηση – παράσταση ινδικής κλασικής μουσικής (συγκεκριμένα, προ-κλασική Dhrupad και κλασική Khayal) με την υποστήριξη της ΕΛ.ΙΝ.Ε.Π.Α, της εταιρείας «Διάδραση» και της ινδικής

πρεσβείας. Μουσικά συνέπραξαν οι Ram Kumar Mishra<sup>36</sup> (tabla), Uday Bhawalkar (τραγούδι), Γιώργος Γληνός (pakhawaj).

Τον Ιούνιο του 2012 η ΕΛ.ΙΝ.Ε.Π.Α. προσκάλεσε ξανά τον Ram Kumar Mishra στο πλαίσιο του δεύτερου φεστιβάλ κρουστών με θέμα, «Ιερά Τύμπανα της Γης»: Η γιορτή των κρουστών στην Αθήνα». Το φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε στο Θέατρο Δόρα Στράτου και παρουσίαζε επί σκηνής μουσικούς που ήρθαν από την Ινδία, την Κούβα και την Αφρική<sup>37</sup>. Η ινδική συμμετοχή, σύμφωνα με το πρόγραμμα που ανακοινώθηκε, αποτελούνταν από τους Ram Kumar Mishra (tabla) και Uma Shankar Vinayakram (gatam). Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Ελλάδα και με την πρόσκληση της ΕΛ.ΙΝ.Ε.Π.Α, ο Ram Kumar Mishra παρέδωσε σεμιναριακά μαθήματα tabla σε μαθητές του οργάνου στην Αθήνα και την Πάργα<sup>38</sup>.



Ο ινδός δεξιότηχνης της tabla Ram Kumar Mishra, παραδίδει μάθημα σε Έλληνες μαθητές του οργάνου. Ιούνιος 2012. (Πηγή: [www.ellinepa.org](http://www.ellinepa.org).)

<sup>36</sup>Ο πολυβραβευμένος Ram Kumar Mishra, θεωρείται από τους καλύτερους μουσικούς της Ινδίας. Μεγάλωσε σε μουσική οικογένεια και ανήκει στην gharanabanaaras. Μουσικό όργανο, tabla.

<sup>37</sup> Πηγή: [www.tvxs.gr/news/μουσική/«ιερά-τύμπανα-της-γης»-η-γιορτή-των-κρουστών-στην-Αθήνα](http://www.tvxs.gr/news/μουσική/«ιερά-τύμπανα-της-γης»-η-γιορτή-των-κρουστών-στην-Αθήνα)

<sup>38</sup> Πηγή: [www.ellinepa.org](http://www.ellinepa.org).

Εξετάζοντας προσεκτικά τις μουσικές εκδηλώσεις φορέων και θεσμών, επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου στους συμμετέχοντες, δηλαδή στους επιτελεστές μουσικούς και στο κοινό στο οποίο απευθύνονται. Σημειώνω τα εξής χαρακτηριστικά: η ινδική κλασική μουσική επιτελείται από Έλληνες μουσικούς, σπουδαστές ή ειδικούς στη γνώση οργάνων και της ίδιας της κλασικής μουσικής. Σε μία ακόμη εκδοχή, η μουσική επιτελείται από επισκέπτες δεξιότεχνες μουσικούς ινδικής κλασικής μουσικής, που ταξιδεύουν για περιορισμένο χρονικό διάστημα από την Ινδία στην Ελλάδα. Επιπλέον, το κοινό αποτελείται στην πλειονότητά του από Έλληνες μουσικόφιλους ακροατές, Έλληνες μαθητευόμενους της ινδικής κλασικής μουσικής και πολύ λίγους Ινδούς ακροατές που σχετίζονται κυρίως με το περιβάλλον της πρεσβείας. Η συμμετοχή της ινδικής μεταναστευτικής κοινότητας της Ελλάδας μοιάζει ξανά ελάχιστη έως και ανύπαρκτη.

Ένα τρίτο πλαίσιο δραστηριότητας κλασικής ινδικής μουσικής αποτελούν κάποιες μουσικές σκηνές της Αθήνας όπως «Χίλιες και δύο νύχτες, Μακάρι, Cabaret Voltaire και το μπαράκι του Βασίλη». Πρόκειται για μικρούς και ζεστούς χώρους που προσφέρονται ούτως ώστε να συνυπάρξουν μουσικά επαγγελματίες αλλά και ερασιτέχνες καλλιτέχνες και ιδίως μουσικοί. Όσον αφορά στην ινδική μουσική κατά τα έτη 2009-2013 υπήρξαν σπάνιες μουσικές συνεργασίες με καλεσμένους Ινδούς δεξιότεχνες. Η έρευνά μου επικεντρώθηκε κατά το 2009-2012 σε μία από αυτές τις σκηνές<sup>39</sup>, όπου η μουσική επιτέλεση κλασικής ινδικής μουσικής ήταν ιδιαίτερα συχνή. Ένα σύνολο μουσικών του συγκεκριμένου είδους παρουσίαζε το μουσικό του πρόγραμμα στο κοινό σε μηνιαία βάση. Στις εντατικές μου επισκέψεις, παρατήρησα ότι το ακροατήριο αποτελούνταν κυρίως από Έλληνες μουσικόφιλους. Σε κάποιες περιπτώσεις που αφορούσαν στο συγκεκριμένο μουσικό σύνολο ή τη συνεργασία του σε ποιητικές βραδιές (π.χ. αφιέρωμα στον Ινδό ποιητή Tagor), στο κοινό παρευρίσκονταν και άτομα από την Ινδική πρεσβεία ή ελάχιστοι –και όχι πάντα συμμετέχοντες- μετανάστες Ινδοί της Ελλάδας, στοιχειώδους κοινωνικού στάτους. Το μουσικό σύνολο αποτελούνταν από τρεις μουσικούς, έναν Έλληνα δεξιότεχνη του sitar<sup>40</sup>, μία Ελληνίδα μουσική της tambura<sup>41</sup> και στην tabla<sup>42</sup> τον Gurjind.

<sup>39</sup> Οι πληροφορίες εδώ είναι γενικές και αποφεύγω να κατονομάσω τη συγκεκριμένη μουσική σκηνή για λόγους προστασίας των πληροφορητών μου.

<sup>40</sup> Διάστημα ινδικό έγχορδο σολιστικό όργανο. Η λεπτομερέστερη παρουσίασή του γίνεται σε επόμενη ενότητα.



Η περίπτωση των μουσικών σκηνών δεν παρουσιάζει μεγάλες διαφορές σε σχέση με τις προηγούμενες εκδηλώσεις που ανέφερα όσον αφορά στη συμμετοχή της ινδικής κοινότητας ως ακροατήριο. Και σε αυτή την περίπτωση η αποχή της ινδικής κοινότητας ήταν φανερή. Όσον αφορά στους μουσικούς, και πάλι δεν διακρίνεται κάποια μεγάλη διαφορά σε σχέση με τις προηγούμενες περιπτώσεις ινδικής κλασικής μουσικής δραστηριότητας. Η μοναδικότητα του μουσικού Ινδού μετανάστη που συνάντησα δεν είναι αρκετή για να αλλάξει τα δεδομένα των σποραδικών δρώμενων αναφορικά με την ινδική κλασική μουσική στην Ελλάδα και το κοινό που τα παρακολουθεί.

Έναν ενδιαφέροντα ορίζοντα στην έρευνά μου άνοιξε η παρατήρηση ότι η ινδική κοινότητα μεταναστών στην Ελλάδα και ο ήχος της κλασικής ινδικής μουσικής δεν συναντώνται. Αναλογιζόμενη το επαγγελματικό προφίλ των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα, θα μπορούσα να υποθέσω ότι οι λόγοι είναι οικονομικοί. Το συγκεκριμένο επιχείρημα καταρρέει αν αναλογιστούμε ότι στην περίπτωση των μουσικών σκηνών αλλά και των εκδηλώσεων που διοργανώνουν οι φορείς, το χρηματικό αντίτιμο ήταν πολύ χαμηλό και σε πολλές περιπτώσεις ανύπαρκτο. Η αιτία αυτού του χάσματος αποκαλύφθηκε εξαιρετικά ενδιαφέροντα μέσα από τη μαρτυρία του Gurjind. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι Ινδοί μετανάστες στην Ελλάδα που ακούν ινδική μουσική είναι πολύ λίγοι. Δεν παρακολουθούν τις συναυλίες κλασικής μουσικής εξαιτίας επαγγελματικών υποχρεώσεων. Επίσης σημειώνει πως η κλασική ινδική μουσική είναι ένα δύσκολο και δυσνόητο άκουσμα για την πλειονότητα των Ινδών στην Ελλάδα:

Οι Ινδοί που είναι εδώ δεν ακούν. Κλασική μουσική ακούν αυτοί που ξέρουνε καλά μουσική και κάνουνε και μουσική. Κλασική μουσική είναι αυτό. Σε λίγους Ινδούς που είναι εδώ και μπορεί να αρέσει, δεν έχουν χρόνο (να έρθουν να ακούσουν) γιατί δουλεύουν όλη μέρα. Τους πιο πολλούς αυτή η μουσική δεν τους ενδιαφέρει. Δεν την καταλαβαίνουν αυτοί που είναι εδώ. Θέλουν άλλη μουσική like folk songs και τέτοια. Τραγούδια με λόγια πιο πολύ. Εμείς παίζουμε όργανα.

Κατά τη διεξαγωγή της επιτόπιας έρευνας, η άποψη του Gurjind επιβεβαιώθηκε πολλές φορές και από τα ίδια τα μέλη της ινδικής κοινότητας. Ενδεικτικά αναφέρω τα παρακάτω παραδείγματα. Με την οικογένεια Singh γνωριστήκαμε στο Κρανίδι το

<sup>41</sup> Έγχορδο όργανο που δεν έχει σολιστικό ρόλο, το ιδιαίτερο ηχόχρωμά του παράγει ένα μουσικό «χαλί», το οποίο είναι απαραίτητο στην επιτέλεση ινδικής κλασικής μουσικής.

<sup>42</sup> Ινδικό κρουστό που αποτελείται από δύο μέρη. Η λεπτομερέστερη παρουσίασή του γίνεται στην επόμενη ενότητα.

Σεπτέμβρη του 2012. Η επίσκεψη μου έγινε στο πλαίσιο διεξαγωγής της επιτόπιας έρευνάς μου σχετικά με τη ζωή της ινδικής κοινότητας στο Κρανίδι και την επαφή μου με το ινδικό ναό του Κρανιδίου. Στο ημερολογιακό απόσπασμα που παραθέτω περιγράφεται η αντίληψη της κας Singh σε σχέση με την ινδική κλασική μουσική.

(Ημερολόγιο Σεπτεμβρίου 2012, Κρανίδι)

*Έχω αλλάξει δύο λεωφορεία και ο δρόμος για το Κρανίδι ανηφορίζει. Στην πλατεία του χωριού περιμένω τον κ. Singh. Φτάνει με το αυτοκίνητο μαζί με τη γυναίκα του και την κόρη τους. Όλοι φοράνε ινδικά ρούχα που τα έχει φτιάξει η κα Singh. Η μικρή Banee φοράει καφέ και χρυσά χρώματα, η μητέρα της πράσινα και ο κ. Singh γκρι κοστούμι, με πορτοκαλί rag στο κεφάλι. Δεν έχουμε συναντηθεί ξανά, σε τηλεφωνική επαφή μας έφερε ο κ. Ghandi<sup>43</sup>, ο πρόεδρος του Ελληνο-Ινδικού Συλλόγου. Ο κ. Singh μου λέει, «είναι νωρίς ακόμα για την απογευματινή προσευχή στο Gurdwara, πάμε πρώτα μια βόλτα». Η βόλτα μας περιλαμβάνει καφέ στις Σπέτσες. Εκεί τους εξηγώ καλύτερα για την ιδιότητα μου και τους λόγους που ήρθα να τους βρω. Ο κ. Singh είναι πρώτης γενιάς μετανάστης και το επάγγελμά του είναι ψαράς, είναι χαμογελαστός και ευγενικός. Η γυναίκα του ασχολείται με το σπίτι και το παιδί. Η κόρη τους γεννήθηκε στην Ινδία αλλά τα τελευταία 6 χρόνια μένει στην Ελλάδα (ήρθε στην ηλικία των τεσσάρων μαζί με τη μαμά της)... Η κουβέντα μας γυρνάει στη μουσική και μου λένε πως στο σπίτι ακούν παραδοσιακή μουσική και μουσική από ταινίες, σαν αυτή που ακούγαμε στο αυτοκίνητο. Με ρωτούν για τα δικά μου ακούσματα σχετικά με την ινδική μουσική. Όταν αναφέρω την κλασική ινδική μουσική η κα Singh αποκρίνεται, «Εσύ πας στο πανεπιστήμιο και μαθαίνεις μουσική, γι' αυτό ξέρεις να ακούς κλασική μουσική. Εμείς δεν ακούμε, δεν ξέρουμε να ακούμε.*

Η Jasbir, η οποία έχει μεγάλη επαφή με το μουσικό στοιχείο και με την οποία είχα σειρά επαφών και συνεντεύξεων κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, τόνισε επίσης το ζήτημα της δυσκολίας της ακρόασης της ινδικής κλασικής μουσικής από τα μέλη της κοινότητας:

*Α είναι πολύ δύσκολη μουσική Έλλη. Είναι δύσκολο να την καταλάβει ο κόσμος και γι' αυτό δεν ακούει. Εμένα μου αρέσει και ακούω, αλλά και πάλι είναι δύσκολη. Έμαθα κάποια πράγματα μικρή αλλά μετά σταμάτησα...και το kirtan είναι άλλο, ας έχει raga.*

Από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται να υπάρχει «χάσμα» μεταξύ της ινδικής κλασικής μουσικής και της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Το δυτικό ελληνικό κοινό, μοιάζει να απολαμβάνει τον ήχο και τη μουσική εμπειρία του συγκεκριμένου είδους μουσικής, ενώ η ινδική κοινότητα δηλώνει ότι αδυνατεί να κατανοήσει και άρα

<sup>43</sup> Όπως έχει προαναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο ο κ. Ghandi είναι πρόεδρος του Ελληνο-Ινδικού συλλόγου. Βοήθησε πολύ την έρευνά μου φέρνοντάς με σε επαφή με ανθρώπους από την κοινότητα, ιδίως σε περιοχές εκτός Αθήνας.

να απολαύσει τη μουσική εμπειρία που σχετίζεται με τον ινδικό κλασικό ήχο. Για τους Ινδούς της έρευνάς μου η μουσική εμπειρία της ινδικής κλασικής μουσικής ισοδυναμεί με το «ακατανόητο». Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Gurjind «δεν την καταλαβαίνουν». Ισοδυναμεί επίσης με την έλλειψη γνώσης προσέγγισης. Η κα Singh τονίζει «εσύ ξέρεις πώς να ακούς, εγώ δεν ξέρω». Η αντίληψη των Ινδών μεταναστών συσχετίζει επίσης την ινδική κλασική μουσική με την έννοια του «δυσπρόσιτου». Η σφαίρα κατανόησης του συγκεκριμένου ήχου απαιτεί «δύσκολη προσπάθεια», όπως υποστηρίζει η Jasbir «είναι πολύ δύσκολη μουσική». Επίσης, συσχετίζεται και με τη μουσική πράξη, ως σχεδόν προϋπόθεση για την ακρόαση. Κατά τον Gurjind «κλασική μουσική ακούν αυτοί που ξέρουνε καλά μουσική και κάνουνε και μουσική». Ιδιαίτερα υπογραμμίζεται η σημασία της κατανόησης της μουσικής πράξης στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης και όχι κάποιας άλλης (ακόμα και κάποιας ινδικής μουσικής παράδοσης που μοιράζεται κοινά στοιχεία με την ινδική κλασική μουσική). Χαρακτηριστικά σημειώνει η Jasbir «το kirtan είναι άλλο, ας έχει raga». Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η απουσία του ήχου της κλασικής ινδικής μουσικής στην κοινότητα συνδέεται με πολύ συγκεκριμένες αντιλήψεις για την ίδια την κλασική ινδική μουσική. Σε αυτή την περίπτωση, το σημαινόμενο της αντίθεσης ενέχει τη ρητορική της θέσης, αφού φαίνεται να συνδέεται με αιτίες που αφορούν το ίδιο το πολιτισμικό κεφάλαιο που φέρει ο Ινδός μετανάστης στην Ελλάδα από την πατρίδα του.

Η περίπτωση του Gurjind υπήρξε καταλυτική για την πρόοδο της διδακτορικής έρευνας. Η μουσική του βιογραφία, φωτίζει πτυχές της ζωής του Ινδού μουσικού μετανάστη στην Ελλάδα. Με αυτόν τον τρόπο παρατηρώ το ρόλο της μουσικής σε σχέση με τη μεταναστευτική εμπειρία. Παράλληλα, η βιογραφία του Gurjind αναδεικνύεται σε ένα χρήσιμο εργαλείο για την κατανόηση του συμβολισμού της έννοιας «κλασική ινδική μουσική στην Ελλάδα».<sup>44</sup> Με όσα λέει και όσα αφήνει να εννοηθούν μέσα από τη μαρτυρία του, συμβάλλει στην αποσαφήνιση της διμερούς σχέσης μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Τελικά φαίνεται ότι αυτή η μουσική βιογραφία «συμπυκνώνει» τη μουσική σε μία οντότητα, προσφέροντας έτσι ένα μοναδικό χώρο διερεύνησης και κατανόησης της ίδιας της κλασικής ινδικής μουσικής. Όπως

<sup>44</sup> Κατά τον Signel (2011:21), στον κλάδο της εθνομουσικολογίας, οι μελέτες που ασχολούνται με «το πρόσωπο» (individual) εκπληρώνουν τρεις στόχους. α) χρησιμοποιούν το «πρόσωπο» ως παράδειγμα για να αναλύσουν την ευρύτερη κουλτούρα, β) θεωρούν το πρόσωπο σημαντική προσωπικότητα και φορέα αλλαγής της μουσικής κουλτούρας, γ) χρησιμοποιούν τη σχέση ερευνητή – προσώπου, ώστε να αναδείξουν την ίδια την έρευνα.

περιγράφεται χαρακτηριστικά και στο ακόλουθο απόσπασμα από τις Ουπανισάδες (The Upanishads 2007), «κανείς δεν μπορεί να κατανοήσει τους ήχους ενός τυμπάνου χωρίς να κατανοήσει τόσο το τύμπανο όσο και τον τυμπανιστή· ούτε τους ήχους ενός κοχυλιού χωρίς να κατανοήσει τόσο το κοχύλι όσο και αυτόν που το φυσάει· ούτε τους ήχους μιας βίνα χωρίς να κατανοήσει τόσο την βίνα όσο και τον μουσικό». Η ινδική κλασική μουσική αποτελεί ένα πολύπλοκο μουσικό μόρφωμα που αντικατοπτρίζει το σύνθετο πολιτισμικό κεφάλαιο που φέρει ο Ινδός μετανάστης στην Ελλάδα και ορίζει, εξηγώντας ταυτόχρονα, την αποχή του από τα δρώμενα που αφορούν σε αυτό το είδος μουσικής.

Η βιογραφία συνιστά μία σύνθετη θεωρητική κατασκευή που βασίζεται κυρίως στην αφηγηματική αναπαράσταση της ζωής του κοινωνικού υποκειμένου. Προϋποθέτει μια μακρόχρονη σχέση μεταξύ ερευνητή και βιογραφούμενου. Η προσέγγιση που επιχειρείται εδώ έχει ως αντικείμενο τη μουσική βιοϊστορία του Gurjind. Η συγκεκριμένη βιοϊστορία, περιλαμβάνει αυτοαναφορικά και ετεροαναφορικά δεδομένα<sup>45</sup>. Το πραγματολογικό υλικό που παρουσιάζεται αποτελεί ένα σύνολο από αποσπάσματα συνεντεύξεων με το βασικό «πρωταγωνιστή» μέσα από αφηγήσεις ζωής, ημερολογιακές καταγραφές (που συλλέχθηκαν κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας) και τη μαρτυρία ενός τρίτου προσώπου, το οποίο μιλάει για τη σχέση του με τον Gurjind. Ο βιογραφικός λόγος δεν ταυτίζεται με το πραγματολογικό υλικό της έρευνας. Αναπλάθεται με τα ερμηνευτικά σχόλια του ερευνητή παράγοντας ένα διαφορετικό τύπο λόγου με διυποκειμενικά χαρακτηριστικά που βασίζονται στη διαλογική σχέση βιογράφου βιογραφούμενου. (Barz και Cooley 1997, Κάβουρας 1999).

Έτσι στη συγκεκριμένη προσέγγιση, η εμπειρία της πραγματικότητας του Ινδού μετανάστη μεταφέρεται μέσα από το λόγο για την πραγματικότητα. Αυτός ο λόγος είναι προσωποκεντρικός, του ιδίου του Gurjind. Επιτρέπει την κατανόηση της σημασίας της ινδικής μουσικής για τον Ινδό μετανάστη στην Ελλάδα. Παράλληλα όμως αυτός ο λόγος είναι ετεροαναφορικός, είναι ο λόγος του Γιώργου (φίλος του

---

<sup>45</sup> Αναφέρομαι εδώ στη διάκριση μεταξύ βιογραφικής έρευνας και στις μεθοδολογικές προσεγγίσεις «ιστορίας ζωής», «έρευνα τροχιών», «έρευνα διαδρομών βίου». Η πρώτη παραπέμπει αποκλειστικά στο μεθοδολογικό εργαλείο της «αφήγησης ζωής» με έμφαση στον αυτοαναφορικό λόγο ως εργαλείο. Οι δεύτερες χρησιμοποιούν ετεροαναφορικά στοιχεία όπως μαρτυρίες που δίνουν άλλα άτομα για τη ζωή του βιογραφούμενου, ή άλλες πηγές (Denzin 1970, Elliot 2005 και Τσιώλης 2006).

Gurjind) για τον Gurjind, που αναδεικνύει τη σημασία της ινδικής ταυτότητας από τη σκοπιά του Έλληνα που σέβεται και αγαπά την ινδική μουσική.

Η δόμηση της μουσικής ιστορίας ζωής του Gurjind, έγινε σε διάφορα στάδια. Σε πρώτο στάδιο ο πρωταγωνιστής συστήνεται μέσα από τον αυτοαναφορικό του λόγο, περιγράφει την ιστορία ζωής του και τη σχέση του με τη μουσική. Σε δεύτερο επίπεδο επικεντρώνομαι στους «βιοϊστορικούς τόπους» της μουσικής δραστηριότητας του πρωταγωνιστή. Εστιάζοντας στην επιτέλεση της μουσικής, ανάλογα με τη μουσική ιδιότητα του πρωταγωνιστή (ως μουσικός και ως δάσκαλος), προσεγγίζω τη σημασία και τον τρόπο πρόσληψης της ινδικής κλασικής μουσικής. Ο στόχος μου βέβαια δεν είναι να επικεντρωθώ στη συστηματική μελέτη της ινδικής κλασικής μουσικής. Η αξιοποίηση των βιβλιογραφικών πηγών με βοηθά να παρακολουθήσω τον υποκειμενικό λόγο του Gurjind για την ινδική μουσική και τον τρόπο πρόσληψής της από τους Ινδούς της έρευνας μου. Τέλος, σε τρίτο επίπεδο επικεντρώνομαι στην σφαίρα του ιδιωτικού χώρου του Gurjind και αναζητώ τη σημασία της μουσικής στον τρόπο που επικοινωνεί και σχετίζεται ο ίδιος με τον κοινωνικό του περίγυρο. Για αυτό το λόγο εστιάζω στη συνεύρεσή του με τα πιο κοντινά του άτομα κατά τη μεταναστευτική του εμπειρία, στο πλαίσιο του εορτασμού μίας σημαντικής ινδικής γιορτής. Αναφέρομαι σε αυτά τα κοντινά του άτομα με την έννοια «σημαντικοί άλλοι» όχι γιατί ο ίδιος τους ονομάζει με αυτό τον τρόπο, αλλά γιατί θέλω να διακρίνω τα άτομα εκείνα που έχουν ιδιαίτερη σημασία στη ζωή του Gurjind.

## **Η μουσική βιοϊστορία του Gurjind**

Ο Gurjind γεννήθηκε στο Punjab της Ινδίας το 1974. Σε ηλικία εικοσιτεσσάρων χρονών άφησε την Ινδία και έφτασε στην Ελλάδα. Ως μετανάστης πρώτης γενιάς μέχρι το 2012 ζούσε και εργαζόταν στην Ελλάδα χωρίς να καταφέρει να επιστρέψει στην πατρίδα του. Εκείνη τη χρονιά επέστρεψε και παντρεύτηκε στην Ινδία. Από τότε μοιράζει τη ζωή του μεταξύ Ινδίας και Ελλάδας, αφού επιστρέφει τα καλοκαίρια για να εργαστεί ως ελεύθερος επαγγελματίας σε ένα νησί του Αιγαίου. Η θρησκευτική του ταυτότητα είναι Sikh. Παίζει tabla.

Η tabla είναι το πιο γνωστό κρουστό όργανο της Ινδίας. Ανήκει στην οικογένεια των μεμβρανόφωνων. Αποτελείται από δύο κυλινδρικά μέρη που παίζονται με τα χέρια.

Το μικρότερο ονομάζεται tabla, παίζεται με το δεξί χέρι του μουσικού. Είναι ξύλινο έχει οξύ ήχο και αυστηρότερο κούρδισμα σε σχέση με το αριστερό. Το αριστερό μέρος ονομάζεται baya, είναι μεγαλύτερο και το σώμα του είναι μεταλλικό. Δερμάτινες λωρίδες συνδέουν περιμετρικά και κάθετα την πάνω μεμβράνη με το κάτω μέρος του οργάνου. Κάθετα στις λωρίδες πλέκονται μικρά κυλινδρικά ξύλινα μέρη, τα οποία σχετίζονται με το κούρδισμα του οργάνου<sup>46</sup>.

Τα όργανα στην ινδική παράδοση, έχουν αρσενικά ή θηλυκά χαρακτηριστικά. Ο Gurjind ανακαλώντας στη μνήμη το μύθο που σχετίζεται με τη δημιουργία του οργάνου εξηγεί πως η tabla αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση:

Μια ιστορία λέει. Η tabla στην αρχή ήταν ένα όργανο, ένα κομμάτι σαν Pakhawaj. Δυο μουσικοί που έπαιζαν αυτό έκαναν contest (διαγωνισμό). Αυτός που έχασε τσατίστηκε και πέταξε το όργανο κάτω, και τότε έσπασε σε δυο κομμάτια και έγινε tabla. Το ένα κομμάτι της, το baya είναι male (αρσενικό), έχει χοντρή φωνή. Το άλλο κομμάτι της (tabla) είναι female (θηλυκό)...με ψιλή φωνή. Έτσι είναι, όταν παίζει μιλάει το male με το female.

Η ζωή του Gurjind, κατά την αφήγηση του, κινείται κυρίως γύρω από δύο άξονες: Τη μεταναστευτική και τη μουσική του εμπειρία. Η ξενιτιά και η μουσική συνειδητότητα επηρεάζουν η μία την άλλη διαμορφώνοντας την ιστορία της ζωής του. Το σπίτι των παιδικών του χρόνων αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση ενός τυπικού ινδικού σπιτιού, καθώς το χώρο του μοιράζεται μία μεγάλη ινδική οικογένεια. Η εμπειρία της ξενιτιάς είναι παρούσα από τα παιδικά του χρόνια, αφού ο πατέρας του έφυγε για το εξωτερικό για επαγγελματικούς λόγους. Ο Gurjind μιλάει αργά, και με ήρεμο τόνο στη φωνή του:

Γεννήθηκα Νοέμβριο του 1974 στο Punjab... στην πόλη Jalandhar...Εκεί γεννήθηκα. Είμαστε μεγάλη οικογένεια τότε. Μπαμπάς, μαμά, παππού, γιαγιά, θεία και τέσσερις θείους. Από παιδιά εγώ ήμουν ο μεγάλος και ο μπαμπάς είχε έναν αδελφό που έμενε Αγγλία. Μέναμε όλοι μαζί σε ένα μεγάλο σπίτι. Ο μπαμπάς μου ήταν στην αρχή military (εργαζόταν στο στρατό), μετά άφησε αυτή τη δουλειά και πήγε, εξωτερικό...Saudi Arabia. Δούλευε εκεί σε μία εταιρεία...Shopkeeper - manager.

---

<sup>46</sup>Το όργανο κουρδίζεται με ειδικό σφυράκι. Κτυπώντας τους συνδετικούς κόμπους των δερμάτινων λωρίδων με τη μεμβράνη ή τα ξύλινα κυλινδρικά μέρη επηρεάζεται το τονικό ύψος του οργάνου. Συχνά για σταθεροποιητικούς λόγους χρησιμοποιούνται και τα πόδια του μουσικού για το κούρδισμα του οργάνου.



Ο Gurjind παίζει tabla σε μουσική σκηνή της Αθήνας. Λεπτομέρεια στα χέρια κατά τη μουσική επιτέλεση. (Προσωπικό αρχείο)

Η σχέση του με τη μουσική ξεκίνησε από την παιδική του ηλικία. Συζητώντας με τον Gurjind για αυτό το διάστημα της ζωής του, προέκυψε ότι στα τα εφηβικά του χρόνια, η μουσική ενασχόληση ήταν ένα γλυκό, εσωτερικό μυστικό, αφού μπροστά στα κοινωνικά πρότυπα για επαγγελματική αποκατάσταση ο οικογενειακός περίγυρος εξέφραζε αρνητική στάση απέναντι σε αυτή την πρακτική. Ο Gurjind βιώνει ήδη από τα παιδικά του χρόνια την αίσθηση της ξενότητας στο προσωπικό του περιβάλλον, το οποίο δεν κατανοεί τον μουσικό του προσανατολισμό. Χαρακτηριστικά λοιπόν δημιουργείται μία συνειδησιακή αντιπαράθεση ξένου - οικείου καθώς το βίωμα της οικογενειακής ξενότητας αντιπαρατίθεται στο προσωπικό βίωμα του οικείου στη σχέση του με τη μουσική:

- Όταν ήμουν σχολείο, μέσα στο σχολείο εμείς κάνουμε prayer το πρωί και παίζουμε harmonium και tabla. Και τότε εμένα μου άρεσε πολύ.
- Πόσο χρονών ήσουν;
- 10-13 χρονών.
- Και έπαιζε μουσική κάποιος άλλος στην οικογένειά σου;
- Όχι. Κανείς. Όταν μου άρεσε αυτό (η μουσική), tabla μέσα στο σχολείο έκανα. Κανένας δεν ήξερε σπίτι για τρία-τέσσερα χρόνια. Μόνο μετά ήξεραν λίγο (ότι) κάνω (ότι) αυτό μου αρέσει και τέτοια. Δεν θέλανε αυτοί, η οικογένειά μου. Γιατί μου λέγαν να γίνω γιατρός και τέτοια (χαμογελάει).»

Τα παιδικά χρόνια και η ζωή στην Ινδία είναι συνυφασμένα με τη μουσική ανάπτυξη του Gurjind. Εκεί διαπλάστηκε ο μουσικός Gurjind ως μαθητής και ολοκληρώθηκε ως δάσκαλος. Όπως περιγράφει ο ίδιος, η μουσική του εκπαίδευση ξεκίνησε από το σχολείο και συνεχίστηκε σε μουσικό Πανεπιστήμιο της Ινδίας. Ιδιαίτερη σημασία για τη μουσική του εξέλιξη είχαν τα μαθήματα με τον προσωπικό του δάσκαλο κατά τη μαθητική του πορεία:

Τελικά μου άρεσε, έκανα σχολείο και μετά έκανα πανεπιστήμιο. Guru Nanak dev University...στο Punjab μέσα. Εκεί έκανα μουσική...

Ο πρώτος δάσκαλός μου ήταν στο σχολείο. Μετά είχα δάσκαλο έξω από το σχολείο...εκεί έμαθα πολλά. Τον δάσκαλο τον λένε Tarsem Singh Ji. Είναι μαθητής του Allarakha. Punjab gharana. Με δάσκαλο έκανα practical (πρακτικά μαθήματα), στο πανεπιστήμιο είναι πιο πολύ theory. Για να πάρεις δίπλωμα έχει διάβασμα πολύ. History...theory... Αλλά για να γίνω μουσικός ταμπλατέρ θέλω ένα δάσκαλο που να κάνει αυτό..

Μετά όταν άφησα πανεπιστήμιο, πήγα college. Εκεί, πώς το λένε; Ήμουν δάσκαλο. Like tabla instructor για δουλειά. Τελείωσα πανεπιστήμιο, έκανα μαθήματα, έμενα εκεί. Και μετά ήρθα Ελλάδα.



Για να δηλώσει τη μουσική του ταυτότητα ο Gurjind τονίζει τη μαθητική του σχέση με το δάσκαλό του. Σημαντική αναφορά για τον ίδιο, αποτελεί όχι μόνο το όνομα του δασκάλου του αλλά και η παράθεση του ονόματος του δασκάλου του δασκάλου του. Η ταυτότητα του Ινδού μουσικού ορίζεται έτσι από την έννοια της παράδοσης της γνώσης και πλαισιώνεται συμβολικά και πρακτικά από τη δήλωση της gharana, στην οποία μεταδίδεται αυτή ή παράδοση.

Η κλασική ινδική μουσική βασίζεται στην προφορική παράδοση που μετουσιώνεται στη διαλογική σχέση δασκάλου (guru) – μαθητή. Για την ιδιαίτερη αυτή σχέση θα μιλήσουμε σε επόμενη ενότητα αυτής της διατριβής. Σε αυτό το σημείο όμως, θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι η σχέση δασκάλου – μαθητή στην παραδοσιακή ινδική κοινωνία θεωρείται ως το πνευματικό ανάλογο της σχέσης πατέρα – υιού (Meer 1980:128). Επίσης, αυτή η σχέση αποκρυσταλλώνεται στο σύστημα των gharana και τις κοινωνικοπολιτισμικές προεκτάσεις αυτού του θεσμού. Ο θεσμός των gharana με αυτόν τον τρόπο οριοθετεί την αίσθηση του «ανήκειν» του μουσικού Gurjind και υποδηλώνει την έννοια της «μουσικής του οικογένειας». Η λέξη Ghar σημαίνει σπίτι. Συμβολικά η gharana αποτελεί το σπίτι του δασκάλου της μουσικής. Το σύστημα των gharana άνθισε κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Ινδία<sup>47</sup>. Συνδέεται περισσότερο με τη βορειοϊνδική παράδοση της ινδικής κλασικής μουσικής (Hindustani). Ένας πρώτος, γενικός διαχωρισμός που περιγράφει την ινδική κλασική μουσική αφορά στο γεωγραφικό προσδιορισμό. Η πολυσύνθετη Ινδική υποήπειρος χωρίζεται στον βορά και στον νότο, η διαφορά των τοπικών διαλέκτων επηρέασε και τη μουσική προσέγγιση. Στο βόρειο μέρος της Ινδίας ομιλούνται οι γλώσσες που απορρέουν από τα σανσκριτικά (Hindi, Urdu, Gujarati, Punjabi, Bengali κ.α), ενώ στο νότο ομιλούνται δραβιδικής προέλευσης γλώσσες (Tamil, Telegu κ.α.) (Ruckert 2004, Χαψούλας 2015:12). Η μουσική αναλογία του γλωσσολογικού διαχωρισμού αναφορικά με την ινδική κλασική μουσική συνίσταται στη βορειοϊνδική παράδοση «Hindustani» και τη νοτιοϊνδική «Karnataka» (Ruckert 2004:6). Με μουσικολογικά κριτήρια, οι gharana υποδηλώνουν στυλιστικές διαφορές στη μουσική απόδοση του ινδικού κλασικού ήχου. Ξεκίνησαν ως συστήματα - σχολές μουσικής παράδοσης οικογενειακού χαρακτήρα. Στόχος τους ήταν η διαφύλαξη και η μετάδοση της μουσικής γνώσης από γενιά σε γενιά. Σε κάθε gharana η γνώση αυτή αποτελούσε πολύτιμο μυστικό, έτσι χαρακτηριστικό της κάθε gharana αποτελεί ο ξεχωριστός

---

<sup>47</sup>Τα ίχνη της παλαιότερης gharana (Gwalior gharana) εντοπίζονται στον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

τρόπος παράδοσης της γνώσης και οι διαφορετικές προσεγγίσεις της μουσικής πρακτικής, με αποτέλεσμα η κάθε σχολή να χαρακτηρίζεται από διαφορετικά στυλιστικά χαρακτηριστικά (Patel 1998). Η μυστικότητα σε σχέση με την προφορική παράδοση της μουσικής γνώσης κατά το παρελθόν οφειλόταν στο γεγονός ότι η επιβίωση της κάθε σχολής ήταν άμεσα συνιφασμένη με τη «μοναδικότητα» άρα και «εμπορικότητα» της συγκεκριμένης μουσικής της κάθε gharana. Αρχικά οι σχολές προστατεύονταν και λειτουργούσαν στο πλαίσιο της βασιλικής αυλής και είχαν οικογενειακό χαρακτήρα. Οι στυλιστικές διαφοροποιήσεις και το υψηλό επίπεδο μουσικής επιτέλεσης συνδέονταν με τη βιωσιμότητα της σχολής. Με την πάροδο του χρόνου, οι οικονομικοί προστάτες των σχολών προέρχονταν από τον αριστοκρατικό και μεσοαστικό χώρο. Στη σύγχρονη εποχή, οι σχολές δέχονται μαθητές και εκτός του οικογενειακού κύκλου. Σε πολλές περιπτώσεις πλέον δέχονται και δυτικούς μουσικούς που θέλουν να μάθουν τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση. Στην πρακτική φιλοσοφία της σχολής των gharana οι αλλαγές αυτές, σε συνδυασμό με τις ποικίλες μείξεις που συντελούνται με την ανάπτυξη της τεχνολογίας (cd, internet, δισκογραφικές συνενυρέσεις μουσικών από διαφορετικές gharana), αλλοιώνουν και επηρεάζουν τις πρακτικές των σχολών. Έτσι διαφοροποιείται η μουσική πράξη σε σχέση με το ιδανικό παρελθόν στο οποίο αναφέρεται η κάθε σχολή μέσα από την παράδοση των gharana (Meer 1980).

Ο πρώτος γενικός διαχωρισμός των gharana αφορά στους τύπους των τελεστικών τεχνών. Υπάρχουν οι gharana που ασχολούνται με τη φωνητική επιτέλεση (vocal gharana: Gwalior, Agra, Kirana κ.α), οι gharana που σχετίζονται με τη χορευτική επιτέλεση (Kathak, Lucknow) και τέλος οι gharana που ασχολούνται με τη μουσική επιτέλεση. Οι τελευταίες διαχωρίζονται επίσης σε αυτές που ασχολούνται με τη μελωδική απόδοση της μουσικής (Imdad khani, Maihar) και παραπέμπουν στην οργανική απόδοση των raga, και αυτές που ασχολούνται με την ρυθμική απόδοση της κλασικής μουσικής (tabla gharana: Lucknow, Benares, Delhi, Punjab). Μουσικολογικά, κάθε gharana υποδηλώνει διαφορετική πρακτική τεχνοτροπία και διαφορετική στυλιστική απόδοση της μουσικής. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό των gharana συνίσταται στην κοινωνική δομή τους, που ορίζεται με όρους καταγωγής της μαθητείας. Σε μία μουσικού τύπου γενεαλογική καταγραφή, οι μεγάλοι δάσκαλοι της κάθε σχολής παραδίδουν τη γνώση στους μαθητές τους και μνημονεύονται για τη συνεισφορά τους σε κάθε gharana.

Η ονομασία των σχολών σχετίζεται με το όνομα του ιδρυτή της σχολής ή τον τόπο στον οποίο γεννήθηκαν και δρουν. Ο Gurjind ανήκει σε μία από τις έξι tabla gharana, τη σχολή της Punjab gharana. Ιδρύθηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα από τον Miyan Qadir Baksh (1902-1962). Αρχικά η συγκεκριμένη gharana αφορούσε στο ινδικό κρουστό Pakhawaj (Neuman 1990). Από την προέλευση αυτή απορρέουν οι στυλιστικές ιδιαιτερότητες της σχολής. Ως μουσική πρακτική χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες κινήσεις-κτύπους των χεριών, με απότομες αριστερόστροφες κινήσεις του αριστερού χεριού, αρκετά ισχυρές και δυνατές. Το ηχητικό αποτέλεσμα παραπέμπει στο παίξιμο του ινδικού κρουστού pakhawaj. Η εκμάθηση της tala<sup>48</sup> συνδέεται με μνημοτεχνικές που απορρέουν από την εκφορά του λόγου. Ρυθμικές συλλαβές συνδυάζονται σε ρυθμικά μοτίβα (bols). Στην περίπτωση της Punjab gharana η γλωσσική διάλεκτος Punjabi ασκεί μεγάλη επιρροή στην απόδοση των bols. Οι μουσικές συνθέσεις επηρεάζονται επίσης από τις στυλιστικές αποδόσεις της Delhi<sup>49</sup> gharana και είναι εξαιρετικά πολυσύνθετες ρυθμολογικά. Οι σημαντικοί δάσκαλοι της σχολής αριθμούν τους δεκαεπτά. Ο δάσκαλος του Gurjind είναι μαθητής του Allarakha<sup>50</sup> (1919-2000) ο οποίος βρίσκεται τρίτος σε σειρά σημαντικότητας στους συνολικά 17 σημαντικούς δασκάλους της σχολής.

Η αφήγηση ζωής του Gurjind συνδυάζει προσωπικά δεδομένα και την εμπειρία της ανάπτυξης της προσωπικότητάς του μέσα σε δύο οικογένειες: τη βιολογική των φυσικών γονέων του και λοιπών συγγενών και τη μουσική οικογένεια του δασκάλου και της gharana στην οποία αυτός ανήκει. Κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας, η ζωή στην Ινδία συνδυάζεται με το χρονικό πλαίσιο του παρελθόντος, το οποίο χαρακτηρίζεται από την αναφορά του στις δύο αυτές οικογένειες. Σε ένα συμβολικό επίπεδο, οι δεσμοί αίματος για τον Gurjind έχουν βιολογικά και μουσικά σημαινόμενα:

- Τί είναι παρελθόν για εσένα;
- Πώς εννοείς παρελθόν; Είναι πολλά past
- Ποιές είναι οι πρώτες σκέψεις που κάνεις όταν ακούς τη λέξη past;

---

<sup>48</sup> Ο όρος tala χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την οργάνωση της ρυθμικής απόδοσης της μουσικής. Αναλύεται συγκεκριμένα σε επόμενη ενότητα της διατριβής.

<sup>49</sup> Η Delhi gharana είναι μία από τις παλαιότερες gharana που προέρχεται από το Δελχί (Neuman 1990)

<sup>50</sup> Ο Allarakha είναι από τους πιο διάσημους μουσικούς tabla στη δισκογραφία με διεθνή φήμη. Στο διεθνή χώρο έχει συμπράξει μουσικά με πολύ διάσημους μουσικούς, ενδεικτικά αναφέρω τον Buddy Rich.

-Past είναι όταν ήμουν Ινδία. Είναι η οικογένεια μου. Είναι τα μαθήματα που έκανα στο σχολείο μουσική. Αυτά που έμαθα στην οικογένεια και στο σχολείο και το πανεπιστήμιο. Μετά ήρθα Ελλάδα, έχω κάνει φίλους. Αυτό είναι τώρα (το παρόν)

Το παρελθόν έρχεται σε αντιδιαστολή με το παρόν. Στην ιστορία του Gurjind το παρόν αφορά στη μεταναστευτική εμπειρία και τη ζωή του στην Ελλάδα. Όπως περιγράφει, οι κοινωνικές συνθήκες συνιστούν το βασικότερο λόγο μετανάστευσης. Η ζωή στην Ινδία είναι απολύτως προβλέψιμη και περιοριστική. Η ζωή έξω από την Ινδία συμβολίζει το άγνωστο και το ελπιδοφόρο μέλλον. Αλληλένδετο κίνητρο είναι η ίδια η μουσική εμπειρία και το όνειρο για μια καλύτερη ζωή. Η μετάβαση αυτή σε συμβολικό επίπεδο μοιάζει με μία μορφή ενηλικίωσης. Ο πρωταγωνιστής μας αφήνει την οικογένειά του, βιολογική και μουσική, και οδεύει στη δημιουργία μιας νέας, πιο αυτόνομης φάσης ζωής:

Τότε ήμουνα εικοσιτέσσερα χρονών. Ήμουνα στο μεγάλο σπίτι που μέναμε. Είδα οικογένεια, είδα όλη ζωή εκεί και ήθελα να κάνω κάτι παραπάνω. Και δεν ήταν πολλά τα λεφτά τότε και λέω, θα βγω έξω. Αν ήμουνα δάσκαλο εκεί θα ήταν μικρή η ζωή. Σπίτι και πανεπιστήμιο. Ήθελα να βγω έξω και να δουλεύω. Ήξερα ότι στο εξωτερικό έχει μουσική και τέτοια. Σκέφτηκα ότι μπορεί να είναι πιο ωραία.

Συζητώντας περαιτέρω για τις αιτίες που οδήγησαν στον εκπατρισμό του, ο Gurjind εξηγεί το βασικότερο παράγοντα που επηρέασε την απόφασή του, ώστε να επιλέξει την Ελλάδα ως προορισμό του. Παράλληλα τονίζει πως ένας ακόμα λόγος που οι Ινδοί άφηναν την πατρίδα τους κατά το παρελθόν ήταν η βελτίωση των οικονομικών τους συνθηκών, ούτως ώστε να αποκτήσουν μία καλύτερη ποιότητα ζωής. Η επίδραση της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα όμως φαίνεται να ανατρέπει αυτή τη συνθήκη:

-Και γιατί Ελλάδα;

-Ο Θεός μου ήταν εδώ. Τότε, όταν ήθελα να έρθω. Αυτός μου λέει έλα εδώ, κάνε χαρτιά. Ήταν πιο εύκολο τότε με το νόμο. Αυτός είναι εδώ 25 χρόνια. Ήρθε για να δουλέψει. Είναι μαραγκός σε ένα εργοστάσιο...

...Τώρα η δουλειά δεν έχει πολλά λεφτά, είναι το ίδιο με Ινδία. Τότε ήταν περισσότερα. Αν δηλαδή θέλω να κάτσω Ινδία, σε ένα χρόνο θα βρω δουλειά Πανεπιστήμιο και θα παίρνω τα ίδια λεφτά με εδώ και θα κάνω και άλλα πράγματα και συναυλίες. Πιο παλιά ήταν πιο δύσκολα εκεί. Ο κόσμος έφευγε για να κάνει πιο πολλά λεφτά αλλά και για να έχει μπροστά ωραία πράγματα. Δεν θέλουν να ζουν μόνο για τα λεφτά που δουλεύουνε.

Για τη σύγχρονη ανθρωπολογία, ο όρος «δίκτυο» περιγράφει διαδρομές και αλληλεπιδράσεις μεταξύ κοινωνικών δομών και κοινωνικής δραστηριότητας έτσι

όπως πραγματώνονται μέσα από την έννοια της κοινωνικής πρακτικής (Κάβουρας 1997β:49). Όσον αφορά στην ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, η οικογένεια, ως κοινωνική δομή, καθορίζει την επιλογή του προορισμού και σε προέκταση την ίδια τη μεταναστευτική εμπειρία, σχηματίζοντας έτσι ένα άτυπο δίκτυο που σχετίζεται με τη μεταναστευτική διαδρομή. Η μετάβαση του Gurjind στην Αθήνα, συνιστά ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μίας τέτοιας περίπτωσης.

Από το ξεκίνημα της μεταναστευτικής ζωής του στην Ελλάδα, ο Gurjind αναζητά τη μουσική. Σημαντικό στοιχείο της αναζήτησής του είναι να επιτελείται η μουσική σύμφωνα με τα αξιακά του κριτήρια. Η επιτελεστική απόδοση της μουσικής πρέπει να είναι «σοβαρή». Αυτό το κριτήριο αποτελεί εγγύηση για την εύρεση και επιλογή των ανθρώπων εκείνων που θα συγκροτήσουν τη νέα του μουσική οικογένεια:

Όταν ήρθα έμμεσα με θείο μου. Για έξι μήνες. Τους πρώτους αυτούς έξι μήνες έμαχνα μουσική. Πού έχει συναυλίες και τέτοια. Πήγα εκεί για να βρω τη μουσική. Όποτε πας εκεί και είναι κάτι σοβαρό (*σοβαρή συναυλία*) εκεί θα βρεις κόσμο. Και εκεί βρήκα το Γιώργο το '99. Δηλαδή ήρθα το '98 και βρήκα το Γιώργο το '99. Και μετά εντάξει. Παίξαμε μαζί μουσική και από τότε παίζουμε μαζί μουσική, κάνουμε συναυλίες, πρόβες.

Η μουσική πράξη επιτελείται στον ιδιωτικό χώρο κατά τη διαδικασία της μουσικής πρόβας. Η πρόβα περιγράφεται ως μία δύσκολη διαδικασία που χαρακτηρίζεται από συστηματική άσκηση και μεθοδική μελέτη. Η μελέτη ως μορφή μάθησης μέσα από την πρακτική της πρόβας αποτελεί παραδοσιακή διαδικασία, η οποία δεν περιορίζεται χρονικά αλλά συνοδεύει ολόκληρη τη ζωή του Gurjind. Η διαδικασία μελέτης μπορεί να είναι ατομική ή συλλογική. Στην Ελλάδα, σε ένα τόπο ξενιτιάς για τον Ινδό μουσικό, η πρόβα γίνεται πεδίο συνάντησης με άλλους μουσικούς, από άλλες παραδόσεις ή Έλληνες μουσικούς που ασχολούνται με την ινδική κλασική μουσική. Το αντικείμενο της μελέτης επηρεάζεται, όσον αφορά στην επιλογή του ρεπερτορίου, από το γνωστικό πεδίο του Έλληνα μουσικού που συμπράττει μουσικά με τον Gurjind. Ο Γιώργος είναι ένας Έλληνας μουσικός ο οποίος ταξιδεύει συχνά στην Ινδία για να μάθει την κλασική μουσική. Όπως περιγράφει ο Gurjind στη συζήτησή μας, το μουσικό ρεπερτόριο που διαλέγουν για τις πρόβες τους αποτελείται από παλιές συνθέσεις ινδικής κλασικής μουσικής που έμαθε ο Γιώργος στην Ινδία, αλλά και κάποιες νέες συνθέσεις του Γιώργου που βασίζονται στους κανόνες της κλασικής ινδικής μουσικής παράδοσης:

Με Γιώργο παίζουμε κλασική μουσική. Διαλέγουμε τι μουσική να παίζουμε από αυτά που ξέρει ο Γιώργος. Αυτά που ήξερε από Ινδία. Έχει μάθει από Ινδία από δάσκαλο. Πριν έμαθε εδώ λίγο μόνος του και μετά πήγε μία, δυο φορές Ινδία και είχε μάθει.

- Κάνετε και δικά σας compositions? (συνθέσεις)
- Πιο πολύ compositions κάνουμε παλιά, από κλασική μουσική. Σιγά σιγά σιγά μετά κάναμε και δικό του compositions...  
... με Γιώργο κάνουμε πρόβες και μελετάμε. Ράγκες και κλασική μουσική. Αυτά που ξέρεις. Στις πρόβες μελετάμε με ράγκα, πρώτα μόνο του και μετά με ρυθμό μέσα για να γίνει σωστά. Στο σπίτι μελετάω μόνος μου.

Τα μουσικά ακούσματα αποτελούν σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής ζωής του Gurjind. Στις συζητήσεις μας με τον Gurjind, η συμβολική αναφορά στο «εδώ» και το «εκεί» οδηγούσε πάντα στο συσχετισμό ανάμεσα στην «πατρίδα», την Ινδία, όπου υπάρχει αφθονία μουσικών ακουστικών παραστάσεων και στη «ξενιτιά», την Ελλάδα, όπου απουσιάζουν αυτά τα ακούσματα και κυριαρχούν άλλα, «ξένα». Ο ρόλος της τεχνολογίας είναι καταλυτικός. Η επαφή με την πατρίδα εισάγεται στη διαδικασία της εικονικής διάστασης. Η εικονική διάσταση έχει πραγματιστικές (ψηφιακή τεχνολογία) και συμβολικές (virtual) προεκτάσεις. Η μουσική μέσω της τεχνολογίας σε αυτή την περίπτωση δημιουργεί μία φαντασική, «εξωραϊσμένη» γεφύρωση, με την «πατρίδα» σε αντιδιαστολή με τη δυσκολία της καθημερινής πραγματικότητας. Η λειτουργία της μουσικής στο πλαίσιο του συμβολικού μετασηματίζει σε απτή τη φαντασική πραγματικότητα και καταπραΰνει το συναίσθημα του νόστου:

Όταν πάω Ινδία ακούω πολύ κλασική μουσική. Εδώ δεν έχει πάρα πολλή κλασική μουσική. Εντάξει, καθένας μέχρι εκεί που έχει μάθει. Live έχει σπάνια. Όταν έρχεται κάποιος μουσικός από Ινδία πάμε και ακούμε. Παλιά μου έλειπε η κλασική μουσική, τώρα υπάρχει youtube, internet. Έχεις έτσι πολλά πράγματα και δεν σου λείπει τόσο

Τα ακούσματα του Gurjind δεν περιορίζονται στην κλασική ινδική μουσική. Αγαπημένο του είδος αποτελεί και η σούφι μουσική παράδοση. Σε αντιδιαστολή με τη μη-λεκτική ινδική κλασική μουσική παράδοση, ο Gurjind υπογραμμίζει τη σημασία της σύζευξης του λόγου και της μουσικής, έτσι όπως πραγματώνονται στη σούφι μουσική. Μέσα από το συνδυασμό μουσικής και λόγου «μιλάει η ιστορία», συνδέει το παρελθόν με το παρόν και προτείνει στον ακροατή έναν τρόπο ζωής:

Ακούω κλασική - ράγκες και σούφι. Μου αρέσει η σούφι, γιατί έχει πολύ ωραία λόγια. Τα λόγια λένε για θρησκεία, για αγάπη, είναι γλυκά και δίνουν χαρά. Λένε τι είναι αλήθεια, τι είναι ψέμα, πώς να ζήσουν οι άνθρωποι ο ένας με τον άλλο. Έτσι η μουσική με μαθαίνει. Ακούς αυτή τη μουσική και μαθαίνεις ιστορία, έτσι η ιστορία μιλάει, τι έχουν κάνει, πώς ζούσε ο κόσμος τότε, τι πόνο πέρασαν, πώς περνάνε καλά, τι έχουν μάθει από τη ζωή.

Όσον αφορά σε άλλα, «πιο απλά» είδη μουσικής, όπως δηλώνει ο Gurjind αναφερόμενος στην παραδοσιακή-folk παράδοση της περιοχής του Punjab, η κλασική κατάρτιση συνεισφέρει μονάχα στην πληρέστερη ακρόασή τους. Όποιος έχει γαλουχηθεί στην παιδεία της κλασικής ινδικής μουσικής έχει ευρύτερη προσληπτική ικανότητα και μπορεί να αντιλαμβάνεται και να απολαμβάνει καλύτερα την ακρόαση του κάθε είδους. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά ότι ακούει «και ινδική μουσική Punjabi. Αν κάποιος ξέρει κλασική μουσική και ακούει απλή μουσική με λόγια, είναι ωραίο γιατί καταλαβαίνει καλύτερα».

Το δίπολο λεκτικός – μη λεκτικός σε καμία περίπτωση δεν υποβαθμίζει την αξία της ακρόασης της κλασικής ινδικής μουσικής για τον Gurjind. Η διαδικασία της ακρόασης της κλασικής μουσικής αποτελεί μία πολυεπίπεδη εμπειρία. Σε ένα πρώτο επίπεδο καθορίζεται από τα αισθητικά κριτήρια που αποδίδονται με τη βαθύτερη αντίληψη του «ωραίου». Σε ένα δεύτερο επίπεδο συνιστά μια στιγμή ολοκλήρωσης και επιβεβαίωσης της γνώσης που αποκτήθηκε με τη μακρόχρονη και επίπονη διαδικασία της μουσικής μαθητείας. Σε ένα τρίτο επίπεδο αποτελεί ένα σταθερό κέντρο στη ζωή του. Κατά τη μεταναστευτική εμπειρία το περιβάλλον γύρω του αλλάζει – η γλώσσα, τα τοπία, οι σχέσεις, οι άνθρωποι. Στο χρονικό άξονα της ζωής του, η κλασική μουσική συνιστά ένα προσωπικό «κέντρο» που μένει σταθερό. Όπως δηλώνει ο ίδιος, η αίσθηση σταθερότητας δίνει δύναμη και χαλαρώνει:

Η κλασική μουσική για μένα είναι σημαντική, γιατί άκουγα πριν μουσική. Την έχω μάθει και μου αρέσει. Είναι σταθερό στη ζωή μου. Μου αρέσει πολύ να ξέρω αυτά που ακούω. Έτσι είναι ωραίο, γλυκό. Δεν είναι ότι μου θυμίζει Ινδία. Μου δίνει δύναμη, με χαλαρώνει.

Η κλασική ινδική μουσική στην περίπτωση του Gurjind συνιστά έναν καθρέφτη της προσωπικότητάς του. Αλλά και αντίστροφα, η ιστορία ζωής του Gurjind καθρεφτίζει και ερμηνεύει την ινδική κλασική μουσική. Σε αυτό το παιχνίδι με τους αντικατοπτρισμούς ενεργοποιείται ο διάλογος μεταξύ εννοιολογικών διπόλων.

Παρελθόν – παρόν, πατρίδα-ξενιτιά, οικείο-ξένο, Δύση-Ανατολή. Η ιδιαίτερη αυτή σχέση Ανατολής και Δύσης αποτυπώνεται στο λόγο του, όταν νοηματοδοτεί τη λέξη μνήμη. Η λέξη μνήμη για τον Gurjind όταν βρίσκεται στην Ελλάδα, παραπέμπει στην Ινδία, τους φίλους, τους συγγενείς και τα όμορφα τοπία της πατρίδας του. Από την άλλη όταν βρίσκεται στην Ινδία, η μνήμη του ανατρέχει στον ελληνικό τρόπο ζωής, την ανεξαρτησία που νιώθει ως αυτοδημιούργητος πολίτης και τις καινούργιες εμπειρίες που αποκτά στη νέα του πατρίδα:

Μνήμη... η μνήμη είναι ότι όταν είμαι στην Ελλάδα, σκέφτομαι την Ινδία. Όταν είμαι στην Ινδία, σκέφτομαι την Ελλάδα. Όταν είμαι Ελλάδα σκέφτομαι πώς είναι το σπίτι στην Ινδία, πώς είναι οι φίλοι, η οικογένεια. Πώς είναι εκεί η περιοχή..βουνά, πόλεις όλα αυτά. Όταν είμαι στην Ινδία σκέφτομαι πώς μένουμε εδώ στην Ελλάδα. Δηλαδή, πολλοί άνθρωποι από τότε που ήρθα μένουν εξωτερικό. Η πιο πολλή σκέψη μου είναι το εξωτερικό. Δεν είναι Ινδία το πιο πολύ που θυμάμαι. Ινδία έχω ζήσει, είναι πίσω. Εδώ που ερχόμαστε κάνουμε μόνοι μας πράγματα. Self-dependent (ανεξάρτητοι). Έτσι έχουμε περισσότερες εμπειρίες...

Παρακολουθώντας το χρονολογικό άξονα παρατηρούμε πώς η έννοια «παρελθόν», συνδέεται με την Ινδία. Εκεί η μνήμη της προσδίδει πιο στατικά χαρακτηριστικά. Το παρόν διαγράφεται για τον Gurjind στην ξενιτιά και στη Δύση. Συσχετίζεται με την ανεξαρτησία και τη συλλογή εμπειριών και περιγράφεται με μη στατικά χαρακτηριστικά. Ο παροντικός χρόνος στη μουσική ιστορία της ζωής του Gurjind είναι συνιφασμένος με τους μουσικοκοινωνικούς του ρόλους, έτσι όπως τους υιοθετεί και τους αναγνωρίζει κατά τη μεταναστευτική του εμπειρία στην Ελλάδα.

Η βιογραφία του Gurjind περνά τώρα από τη φάση της αξιοποίησης των αφηγήσεων ζωής και των ιστοριών ζωής, από τον ίδιο και για τον ίδιο αντίστοιχα, στην αφηγηματική και εθνογραφική περιγραφή της μουσικής πράξης με άξονα πάντα τον ίδιο. Με αυτό τον τρόπο παρακολουθώ τη μουσική ιστορία ζωής του, έτσι όπως διαπλάθεται στο χρονικό άξονα του παρόντος σε συνάρτηση με τους διαφορετικούς μουσικοκοινωνικούς ρόλους που υιοθετεί. Στη συνέχεια εξετάζω και αναλύω την κλασική μουσική σύμφωνα με τον τόπο και τον τρόπο που πραγματώνεται στη μουσική σκηνή που εμφανίζεται ο πρωταγωνιστής μας.



## **Η ινδική μουσική σκηνή στην Αθήνα: η raga και το νόημα της μουσικής**

Μέρος της έρευνάς μου επικεντρώθηκε στην επιτόπια παρατήρηση σε μία μουσική σκηνή του κέντρου της Αθήνας κατά την περίοδο (2009-2012), όπου εμφανιζόταν με συχνότητα περίπου μία φορά το μήνα το μουσικό σύνολο στο οποίο συμμετείχε και ο Gurjind. Ακολούθησαν συνεντεύξεις σε σχέση με τις μουσικές αυτές παραστάσεις μέσα από τις οποίες συνεχίζεται η αφήγηση ζωής του.

Το μουσικό σύνολο αποτελούνταν από τρία άτομα. Ο Γιώργος στο sitar, ο Gurjind στην tabla και η Στέλλα στο tambur. Ας σταθούμε λίγο στην περιγραφή των οργάνων. Όπως προανέφερα, η tabla ανήκει στην οικογένεια μεμβρανόφωνων κρουστών της ινδικής κλασικής μουσικής. Το sitar ανήκει στην οικογένεια των νυκτών εγχόρδων της ινδικής κλασικής μουσικής. Αποτελεί το κυριότερο σολιστικό όργανο για τη μουσική επιτέλεση των raga στη βόρειο Ινδία από το 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά (Miner 2000, Χαψούλας 2015). Αποτελείται από μακρύ ξύλινο λαιμό που στο ένα άκρο του έχει ένα μικρό αντηχείο από κολοκύθα. Στο άλλο άκρο καταλήγει σε ημισφαιρικό ξύλινο ηχείο. Οι δύο από τις έξι χορδές του έχουν το ρόλο του ισοκράτη, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις είναι κουρδισμένες στην τονική, την πέμπτη, την οκτάβα και την τέταρτη. Οι χορδές είναι ατσάλινες και χάλκινες. Ανάμεσα από τις χορδές και το βραχίονα τοποθετούνται είκοσι μεταλλικά τάστα που μετακινούνται. Το όργανο φέρει δεκατρείς έως είκοσι συμπαθητικές χορδές που πλαισιώνουν τον ιδιαίτερο ηχητικό χαρακτήρα του. (Krishnaswami 1971, Χαψούλας 2015:81).

Η tambura αποτελεί νυκτό άταστο έγχορδο με μακρύ βραχίονα. Έχει τέσσερις χορδές (τονική – πέμπτη – πέμπτη – τονική). Στον επίπεδο χορδοστάτη είναι επικολημένο στρώμα από μετάξι που έρχεται σε επαφή με τις χορδές, παράγοντας το ιδιαίτερο και ακαθόριστο ηχώχρωμα του οργάνου (Gosh 1988, Χαψούλας 2015:83). Αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του συνόλου ινδικής κλασικής μουσικής, αφού ο επαναλαμβανόμενος ήχος που παράγει, δημιουργεί την ηχητική βάση πάνω στην οποία εξελίσσεται η raga.

Κατά τη σειρά συναυλιών που παρακολούθησα (στο πλαίσιο διεξαγωγής της επιτόπιας έρευνας), το ρεπερτόριο του σχήματος αποτελούνταν από βραδυνές raga της βόρειας ινδικής παράδοσης (darbari, kirwani, jog κ.α.). Το ρεπερτόριο εμπλουτιζόταν επίσης από μουσικές επιτελέσεις του είδους dhun. Το dhun, αποτελεί είδος ημι-κλασικής

ινδικής μουσικής, το οποίο βασίζεται στο συνδυασμό raga με παραδοσιακά ινδικά τραγούδια.

Η μουσική συνάντηση διαρκούσε δύο με δυόμιση ώρες περίπου και περιελάμβανε μουσικές ενότητες από τέσσερις ή και πέντε raga. Πριν από κάθε μουσική επιτέλεση μιας raga ή ενός dhun, που διαρκούσε περίπου 10 με 15 λεπτά, ο παίκτης του σιτάρ χρησιμοποιούσε αφηγηματικά μέρη που εξηγούσαν στο κοινό τον παραδοσιακό ινδικό τρόπο αντίληψης της εκάστοτε μουσικής ενότητας. Η επόμενη ημερολογιακή καταγραφή περιγράφει το χώρο και την αφηγηματική έναρξη μίας μουσικής συνέντευξης.

(Ημερολόγιο Φεβρουάριος 2009)

Μουσική σκηνή στο κέντρο της Αθήνας. Χαμηλός φωτισμός.

Η σκηνή εισάγει το Ανατολικό στοιχείο στο χώρο. Κόκκινα πανιά πλαισιώνουν το κάδρο της μικρής, υπερυψωμένης σε πάλκο σκηνής. Επάνω έχει στρωθεί μεγάλο χαλί ανατολικής αισθητικής με βάση το κόκκινο χρώμα. Οι μουσικοί καθισμένοι σε μαξιλάρια και ξυπόλητοι κουρδίζουν τα όργανά τους. Ο κόσμος σιγά σιγά γεμίζει το χώρο, κάθεται στα τραπεζάκια και παραγγέλνει ποτό. Ώρα 23.15 η συναυλία ξεκινάει. Ο Δημήτρης καλωσορίζει τον κόσμο και κάνει μια μικρή εισαγωγή στην ινδική κλασική μουσική λέγοντας:

*raga είναι αυτό που χρωματίζει το νου, κατ' επέκταση αίσθηση, ατμόσφαιρα. Τα ragas έχουν ειδικό χρόνο που παίζονται, πρωί, μεσημέρι, απόγευμα...έχουν οκτώ τρίωρα που παίζονται οι ragas. Ανάλογα με τις ώρες που παίζονται οι ragas διαφέρουν σε μικροτονισμούς, αλλάζουν οι δεσπόζουσες, οι δυνατές νότες δηλαδή, οι βραδυνές τραγουδάνε χαμηλά, ενώ οι πρωινές ψηλά. Τώρα θα ακούσουμε τη βραδυνή raga kirwani...ερωτική raga...η εικόνα του raga είναι δύο πουλάκια στο δάσος που έχουν χαθεί, αρσενικό-θηλυκό, και έχουν αυτή τη νοσταλγία να βρει το ένα το άλλο. Ωστόσο καθώς προχωράει, το rasa του raga παραμένει αλλά είναι ντελικάτη raga, δεν είναι και τόσο θλιμμένη. Πρώτο μέρος alap, ρυθμός vilambit αργό, Tintal 16 μέτρα, μετά μέχρι το jhala που είναι πολύ γρήγορο<sup>51</sup>.*

Ο Γιώργος ξεκινώντας την παρουσίασή του συστήνει στο κοινό τη raga και αναφέρεται στον τρόπο δομικής εξέλιξής της κατά τη μουσική επιτέλεση. Στις επόμενες παραγράφους αναπτύσσω τους συμβολισμούς της ινδικής κλασικής μουσικής σε σχέση με τους όρους που χρησιμοποιεί ο ίδιος στην παρουσίασή του.

<sup>51</sup> Για την ρυθμική απόδοση στην ινδική κλασική μουσική (tala) βλ. υποκεφάλαιο 2.3. Για τις συγκεκριμένες ρυθμικές αποδόσεις (vilambit, tintal) βλ. Χαπούλας (2015).



*Μουσική σκηνή στην Αθήνα, στιγμιότυπο κατά τη μουσική επίτευση της raga. (Προσωπικό αρχείο)*

Οι raga αποτελούν την καρδιά της ινδικής κλασικής μουσικής. Συγκεκριμένη μετάφραση-απόδοση της λέξης raga δεν υπάρχει. Αυτό συμβαίνει διότι οι raga αποτελούν συστήματα - τρόπους οργάνωσης των τονικών υψών στην κλασική ινδική μουσική (swara και shruti) που χαρακτηρίζονται από τροπική αντίληψη, αλλά ταυτόχρονα παράγουν και συνδέονται έτσι με εξωμουσικά στοιχεία. Τίποτα δεν είναι τυχαίο στην αλληλουχία των τονικών υψών και στην επιτελεστική ερμηνεία της raga. Για να επικυρώσει την άποψή του ο Danielou (1943) αναφορικά με την εξέχουσα σημασία της raga στο βιβλίο του *«Introduction to the study of musical scales»*, παραπέμπει στα λόγια του Sangita Ratnakara:

Υπάρχουν δύο αποτελέσματα-επιδράσεις, μία ορατή και μία αόρατη. Τα swaras (τονικά ύψη) όταν διασκορπίζονται εδώ και εκεί χωρίς σειρά δεν μπορούν να παράγουν κανένα αποτέλεσμα (-επίδραση). Γι' αυτό, για να συνειδητοποιήσουμε όλα τα αποτελέσματα (επιδράσεις), ορατές και αόρατες, πρέπει να ορίσουμε αρχικά την grama (κλίμακα).

Παράλληλα, όπως υποστηρίζει ο Χαμούλας (2015:51-53), η γλωσσολογική ρίζα της λέξης raga προέρχεται από τα σανσκριτικά και σημαίνει «αυτό που είναι χρωματισμένο». Τα εξωμουσικά στοιχεία, προέρχονται από τη στενή σχέση της ινδικής μουσικής με το αρχαίο ινδικό θέατρο. Εκεί οι raga συσχετίζονται με θεότητες,

αφηγηματικά πρόσωπα, εικόνες, συναισθηματικές καταστάσεις και εποχές του χρόνου, ενώ έχουν αρσενικό ή θηλυκό χαρακτήρα (Χαμούλας 2015:50-51). Η χρονική τους συσχέτιση και η πίστη ότι έχουν ακόμα και τη δύναμη να επηρεάζουν φυσικά φαινόμενα σχετίζεται με την τελετουργική τους λειτουργία στο πλαίσιο του «αερού» κατά το παρελθόν (Kaufmann 1968).

Ας επιστρέψουμε στο Γιώργο που μας λέει, ότι «raga είναι αυτό που χρωματίζει τον νου». Η απλή αναφορά στο όνομα της κάθε raga που χρησιμοποιεί δεν είναι αρκετή για να κατανοήσει το κοινό την πλήρη έννοιά της, η οποία είναι αλληλένδετη με τα εξωμουσικά στοιχεία που την χαρακτηρίζουν. Έτσι, πριν από κάθε raga του προγράμματος, ο Γιώργος προετοιμάζει το συναίσθημα του κοινού οδηγώντας το προς τη μουσική, περιγράφοντας με λεπτομέρεια τα εξωμουσικά στοιχεία που συνδέονται με κάθε raga που θα αναπτυχθεί στη συνέχεια. Η raga kirwani, στο παράδειγμα που προανέφερα, χαρακτηρίζεται ως βραδινή και ερωτική. Η περιγραφή του συναισθήματος μεταδίδεται ακόμα πιο γλαφυρά στο κοινό με την οπτικοποιημένη απόδοση της raga, στη σκηνή που περιγράφει ο μουσικός με τα πουλιά στο δάσος.

Στην αφηγηματική του εισαγωγή, ο Γιώργος μιλάει επίσης για τη δομική εξέλιξη της raga, λέγοντας «Πρώτο μέρος alap, ρυθμός vilambit αργό, tintal 16 μέτρα μετά μέχρι το jhala που είναι πολύ γρήγορο». Ως δομή η raga αναπτύσσεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος είναι το alap. Το alap αποτελεί ένα αργό, μη μετρικό μέρος, στο οποίο ο μουσικός εισάγει μουσικούς και ακροατές στον κόσμο της raga. Εκεί παρουσιάζει τις βασικές νότες και τις χαρακτηριστικές φράσεις που υποδηλώνουν τη raga που αναπτύσσει, εισάγοντας παράλληλα τον ακροατή στο συγκεκριμένο αισθητικό και συναισθηματικό σύμπαν που πρέπει να βιώσει (rasa). Ένα συνδετικό μέρος (jot) προετοιμάζει το δεύτερο δομικό μέρος. Το δεύτερο δομικό μέρος ονομάζεται gat. Χαρακτηρίζεται από την εισαγωγή του ρυθμικού συστήματος (tala). Σε αυτό το μέρος παρουσιάζονται οι συνθέσεις της raga, οι οποίες εξελίσσονται στη συνέχεια με αυτοσχεδιασμό. Το αυτοσχεδιαστικό μέρος χαρακτηρίζεται από μουσικές συνομιλίες μεταξύ ρυθμικού και μελωδικού οργάνου (στην περίπτωση μας tabla και sitar). Με αυτόν τον τρόπο εξελίσσεται σταδιακά από αργό σε πιο γρήγορο ρυθμό. Το τρίτο μέρος ονομάζεται jhala, χαρακτηρίζεται από γρήγορο, συντονισμένο και έντονο ρυθμό και αποτελεί την κορύφωση και ολοκλήρωση της μουσικής επιτέλεσης. Μέσα από τη δομή της η raga ξεδιπλώνεται και αποτελεί μέσο κατάκτησης του πνευματικού σταδίου που

περιγράφεται ως υπέρτατη ευδαιμονία (supreme bliss) (Jairazbhoy 1971, Neuman 1990).

Παρατηρούμε πόσο μεγάλη σημασία δίνεται στο συναίσθημα. Ο μουσικός ξεδιπλώνοντας τη raga καλλιεργεί το συναισθηματικό της κόσμο (rasa). Χρησιμοποιώντας τις δονήσεις της τονικής και της πέμπτης βαθμίδας της εκάστοτε raga δονεί τον συναισθηματικό κόσμο και συν-κινεί τον ακροατή. Η raga εκτυλίσσεται μέσω του αυτοσχεδιασμού και της ποικιλίας πολύ συγκεκριμένων μελωδικών κινήσεων ανάλογα με το τι επιτρέπει η θεωρία της εκάστοτε raga. Όπως σημειώνει ο Clayton (2001), η μελωδική κίνηση και εξέλιξη παράγει συναισθηματική έκφραση (bhava) αφού συντονίζει και δονεί την αισθητική ουσία (rasa). Σκοπός του μουσικού λοιπόν είναι να αναπτύξει με τέτοιο τρόπο τη raga, ώστε να δημιουργήσει στην αντίληψη του ίδιου και του κοινού τον συναισθηματικό της χρωματισμό (rasa).

Η θεωρία της rasa περιλαμβάνει οκτώ θεμελιώδεις συναισθηματικές καταστάσεις, στις οποίες οργανώνονται και ταξινομούνται οι raga (Swartz 2004). Αυτές είναι η siranga (ερωτική), η hasya (κωμική), η karuna (πάθος – λύπη), η raudra (θυμός), η vira (ηρωική), η bhayanaka (φόβος), η bibhatsa (αηδία), και η abdhuta (έκπληξη). Ως αισθητική εμπειρία οι ρίζες της rasa προέρχονται από το αρχαίο ινδικό θέατρο, το οποίο ήταν αλληλένδετο με τη μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο ο ηθοποιός – μουσικός παράγει το δραματικό συναίσθημα, ώστε το κοινό να το βιώσει (κυριολεκτικά να «γευτεί») ως μία άμεση εμπειρία στην παράσταση (Wallace 1963).

Η rasa ως βιωματική εμπειρία είναι αρωματική και έχει γεύση. Πολλές φορές περιγράφεται ως χυμός (juice) που εμπεριέχει την ουσία της γεύσης (Schechner 2001). Αυτή ακριβώς η εμπειρία περιγράφεται και από τον Gurjind όταν προσπαθεί να εξηγήσει τί είναι rasa:

Πώς να σου πω... όταν παίρνεις ένα πορτοκάλι και το κάνεις...στύβεις το πορτοκάλι που κρατάς στο χέρι, αυτό που βγαίνει είναι χυμό. Ε, ο χυμός, με μυρωδιά και essence (ουσία), αυτό είναι rasa

Μέσα από αυτό το διάλογο μεταξύ μορφής και περιεχομένου, η μουσική με την αφαιρετική της ιδιότητα, νοηματοδοτείται από τη βιωματική εμπειρία. Η συγκεκριμένη βιωματική εμπειρία ορίζεται από την ερμηνεία των ηχητικών πληροφοριών που δέχεται ο ακροατής. Κατά τη διαδικασία αυτή, οι συμμετέχοντες στη μουσική παράσταση

(μουσικοί και κοινό) βιώνουν μία κοινή εμπειρία, επικεντρώνονται σε κοινά δρώμενα στον ίδιο χώρο, στον ίδιο χρόνο και εναρμονίζονται με μια βαθύτερη αισθητηριακή αντίληψη του σύμπαντος. (Clayton 2001).

Μουσικοί και κοινό λοιπόν παρευρίσκονται στον ίδιο χρόνο και χώρο. Απολαμβάνουν το ηχητικό προϊόν ως παραγωγή και ως αναπαραγωγή μέσω των διαδικασιών της αντίληψης (perception) και της σύλληψης (conception) (Κάβουρας 1997:49). Οι μουσικοί ως τελεστές της παράστασης επιδιώκουν να δημιουργήσουν τις συνθήκες για την παραγωγή νοήματος στο πλαίσιο μιας μουσικής βιωματικής εμπειρίας. Ποια είναι όμως τα γενικά χαρακτηριστικά του κοινού στην περίπτωση που εξετάζω;

Το κοινό στις συγκεκριμένες μουσικές συναντήσεις αποτελούνταν από 20-35 άτομα. Κανένα από αυτά δεν αποτελούσε μέλος της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ήταν Έλληνες ακροατές, ηλικίες 25-50, που τις περισσότερες φορές πλησίαζαν το χώρο από περιέργεια. Είχαν μάθει για τη μουσική παράσταση από διαφήμιση στον τύπο ή από ανθρώπους που είχαν παρακολουθήσει ήδη την παράσταση. Ανάμεσά τους ήταν και άτομα από το φιλικό ή οικογενειακό περιβάλλον των μουσικών (όχι βέβαια του Gurjind). Η περιέργεια λοιπόν και η εξωτική-εξωραϊσμένη διάσταση του ήχου της ανατολής συνιστούσαν τους βασικότερους λόγους προσέγγισης του κοινού στην παράσταση. Η βαθιά τριβή και γνώση της κουλτούρας της ινδικής κλασικής μουσικής δεν αποτελούσε απαραίτητα αίτιο προσέγγισης του χώρου.

Κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης της raga, το κοινό συνήθως συγκεντρωνόταν και απορροφούνταν από τη μουσική βιωματική εμπειρία. Στις λίγες περιπτώσεις που κάποιες παρέες μιλούσαν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης, γινόταν παρατήρηση από τους μουσικούς. Οι υπάλληλοι του μαγαζιού συμμετείχαν στη βιωματική διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης ως μέρος του κοινού. Ανάμεσα στις επιτελέσεις των raga και στο διάλειμμα, επανέρχονταν στον επαγγελματικό τους ρόλο και σερβίριζαν ποτά και φαγητό στους πελάτες.



*Στιγμιότυπο συναυλίας ινδική κλασικής μουσικής. Το δυτικό ακροατήριο συγκεντρώνεται στη μουσική παράσταση (Προσωπικό αρχείο, Φεβρουάριος 2009)*

Επομένως, το ακροατήριο στις συγκεκριμένες μουσικές συναντήσεις ήταν ένα μη εξειδικευμένο κοινό σχετικά με την ινδική κλασική μουσική. Η απουσία παιδείας, ακρόασης και πράξης ως προς την κλασική ινδική μουσική δεν αποκλείει τη βιωματική εμπειρία, η οποία λειτουργεί άμεσα ή μέσα από εθνοτοπικούς διαφορετικούς ακουστικούς συνειρμούς. Το κοινό λοιπόν χωρίς να ξέρει τι ακούει απολαμβάνει τον ινδικό ήχο με προσοχή και κατάνυξη.

Στο πλαίσιο ενός διαλόγου περί δυτικής και ανατολικής αισθητικής πρόσληψης, ο Patankar (1980) διαχωρίζει τη θεωρητική-ιστορική ταξινόμηση της *rasa* από τη βιωματική εμπειρία της. Στηρίζεται στη βασική αρχή της *rasa* που υποστηρίζει ότι κατά την επιτέλεση της δραματουργικής τέχνης τα συναισθήματα δεν ταυτίζονται με αυτά της καθημερινής ζωής. Η *rasa*, λέει ο Patankar, είναι υπερβατική, «παγκόσμια». Δεν αναφέρεται στην καθημερινότητα, αλλά τα συναισθήματα και οι συμβολικοί της χρωματισμοί έχουν αφαιρετικό χαρακτήρα. Έτσι δεν περιορίζεται στην κουλτούρα που την ανέδειξε, αλλά απευθύνεται σε κάθε «ανοικτό» και «συγκεκριμένο» ακροατή. Μέσω αυτής λοιπόν της αφαιρετικής διαδικασίας το μη εξειδικευμένο κοινό μπορεί να ταυτιστεί με τις συναισθηματικές εκφάνσεις της *rasa*.

Στην περίπτωση των μουσικών συναυλιών που παρακολούθησα, αυτή η ταύτιση, επιτυγχάνεται και ενδυναμώνεται με τις αφηγηματικές εισαγωγές που οδηγούν το κοινό στον τρόπο προσέγγισης της μουσικής εμπειρίας που ακολουθεί. Τι ακριβώς όμως γίνεται σε ένα ανάλογο πλαίσιο στην Ινδία; Ο Gurjind περιγράφει την ινδική παράδοση της μουσικής επιτέλεσης:

Στην Ινδία δεν παίζουμε μουσική σε μπαρ. Εδώ έτσι κάνει ο κόσμος και του αρέσει και παίζουμε. Εκεί πολλές συναυλίες γίνονται στο (μουσικό) πανεπιστήμιο. Ένα και άλλο. Και ένα και άλλο πανεπιστήμιο κάνουν συναυλίες. Πιο πολλή κλασική μουσική είναι στα youth festival. Σε ένα χρόνο, τρία youth festival είναι. Πρώτα γίνονται Οκτώβριο, όποιος κερδίσει θα πάει σε άλλο university και μετά σε άλλο. Όποιος κερδίσει εκεί, θα πάει και σε εξωτερικό κάπου. Είναι σαν festival από όλα τα πανεπιστήμια. Εγώ δηλαδή που ήμουν στο πανεπιστήμιο, έκανα show tabla. Και άλλοι από άλλα πανεπιστήμια έκαναν show tabla. Και όποιος είναι καλός παίρνει βαθμό. Οι δάσκαλοι είναι judge. Όταν κάνει ένα festival, όλα τα πανεπιστήμια του Punjab έρχονται. Έρχονται students, έρχονται μουσικοί

- Εκτός πανεπιστημίου έρχονται;
- Όχι, όχι πολλοί, πιο πολύ μουσικοί (έρχονται) γιατί είναι competition... Γίνονται και άλλες συναυλίες για κλασική μουσική που δεν είναι competition. Αυτές κάνουνε πάλι τα πανεπιστήμια ή κάπου που είναι societies. Societies μουσικά σαν δήμος, τέτοια φάση, society clubs. Εκεί έρχονται μεγάλοι ustad,(δηλαδή) δάσκαλοι μεγάλοι και κάνουν μουσική.

Μετά, μεγάλες συναυλίες γίνονται το χρόνο μία φορά, Δεκέμβριο, για τρεις μέρες, τρία βράδια. Εκεί έρχονται από όλη την Ινδία δάσκαλοι. Μεγάλο είναι αυτό (μεγάλες συναυλίες είναι αυτές), εκατό χρόνια και παραπάνω γίνονται, πάρα πολύς κόσμος που αγαπάει και ξέρει ινδική κλασική μουσική πάει, περίπου 10-15.000

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι το κοινό της ινδικής κλασικής μουσικής στην Ινδία συνιστά κατά κύριο λόγο ένα εγγράμματο μουσικά κοινό. Ως επί το πλείστον, η κλασική ινδική μουσική επιτελείται στα μουσικά πανεπιστήμια ως διαγωνισμός ή ως συναυλία. Ένας άλλος τρόπος επιτέλεσης είναι τα societies που σχετίζονται με τους μουσικούς και το σύστημα των gharana. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο μουσικός ως ακροατής αναγνωρίζει μέσω της μουσικής του παιδείας όλα τα μουσικά, εξωμουσικά στοιχεία, αλλά και το συγκεκριμένο rasa της κάθε raga από τα πρώτα λεπτά του alap. Το μουσικά εγγράμματο κοινό είναι «παρόν» σε κάθε λεπτομέρεια ηχητικής κίνησης και σημαινόμενου. Με αυτό τον τρόπο τελειοποιεί τη μουσική επικοινωνία και συνδιαμορφώνει το βιωματικό της αποτέλεσμα στο πλαίσιο της επιτέλεσης. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η μουσική επιτέλεση ως σχέση τελεστή – κοινού, αποκτά μία συλλογική και πνευματική σημασία πέραν της λειτουργικής της διάστασης (Κάβουρας 1997α).



Ακόμα και στις μεγάλες συναυλίες, ο Gurjind χαρακτηρίζει το κοινό ως αυτούς που «ξέρουν και αγαπούν» την κλασική ινδική μουσική. Όπως περιγράφει ο Neuman (1990), στα μεγάλα φεστιβάλ, σαν αυτό που αναφέρει ο Gurjind, υπάρχει ένας χώρος μπροστά από τη σκηνή για τους samajh darlog (ακροατές που γνωρίζουν). Εκεί μπορούν να καθίσουν κάτω (όχι σε καρέκλες) και κοντά στους μουσικούς επιτελεστές. Η φυσική εγγύτητα μουσικού – ακροατή διευκολύνει τη μουσική επιτέλεση και εναρμονίζεται απόλυτα με την πνευματική εγγύτητα, στην οποία οδηγεί μια επιτυχημένη κλασική μουσική εμπειρία.

Τα χαρακτηριστικά του κοινού στην Ινδία παρουσιάζονται φυσικά μέσα από την υποκειμενική άποψη του Gurjind, αλλά καθώς έχουμε τονίσει, οι βιβλιογραφικές αναφορές που αφορούν στην κλασική ινδική μουσική, έρχονται εδώ να εξηγήσουν τις πτυχές της άποψης και των δηλώσεών του. Μέσα από αυτήν τη σκοπιά, η σύνθεση του ινδικού ακροατηρίου ινδικής κλασικής μουσικής επηρεάζεται από την ιστορικοκοινωνική εξέλιξη της ίδιας της μουσικής (Ruckert 2004, Χαψούλας 2015). Κατά τη μακρά ιστορία της Ινδίας, όπως είδαμε, η κλασική μουσική επιτελούνταν στα παλάτια, στις βασιλικές αυλές. Παρά τις επιδρομές των Μογγόλων, των Περσών και την ισλαμική κυριαρχία (14<sup>ος</sup>- αρχές 18<sup>οο</sup> αιώνα), η κλασική μουσική επιβιώνει ως μουσική δωματίου στις αυλές Ινδών αριστοκρατών (Χαψούλας, 2015, Veer 1987, Sambamoorthy 1960). Η παράδοση αυτή διατηρείται και κατά τη βρετανική κυριαρχία και έτσι η κλασική μουσική διατηρεί την ιστορική της ισχύ και ιδιαιτερότητα. Η επιτέλεση και ακρόασή της συνιστά προνόμιο λίγων. Από τις αρχές του 1900, με την παρακμή της αριστοκρατίας στην Ινδία και ιδίως από το 1945 με την ινδική ανεξαρτησία, η κλασική μουσική διαρρέει και διαχέεται στο ευρύτερο κοινό. Η επιβίωση της κλασικής μουσικής περνάει στα χέρια της αστικής και μεσαίας τάξης, ενώ έχει να συναγωνιστεί την αγορά του κινηματογράφου και την παγκόσμια μουσική σκηνή (Ruckert 2004). Για πολλά χρόνια λοιπόν αποτελούσε αγαθό για λίγους. Οι μουσικοί στην προσπάθεια επιβίωσής τους στρέφονται προς τη Δύση προς αναζήτηση νέων και μεγαλύτερων ακροατηρίων.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι ο χώρος επιτέλεσης της μουσικής συνδέεται καθοριστικά με διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης της μουσικής. Για τον Gurjind, η μουσική στην Ινδία σχετίζεται με ένα μουσικά εγγράμματο ακροατήριο που αναγνωρίζει τη μουσική της γλώσσα και την πολιτισμική της διάσταση. Κατά τη

μεταναστευτική εμπειρία, ο ίδιος συναντά ένα μη εξειδικευμένο κοινό, το οποίο καταφέρνει να προσεγγίσει την ινδική μουσική και να την αντιληφθεί με ένα διαφορετικό τρόπο από το δικό του και του λαού του. Οι σποραδικές εμφανίσεις του συγκροτήματος του Gurjind, επιβεβαιώνουν μεν το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού σε ένα πλαίσιο πρόσληψης της μουσικής αυτής ως «εξωτικής». Ωστόσο, όπως δηλώνει, δεν είναι αρκετές, ώστε να εξασφαλίσουν το βιοπορισμό του:

Στην Ελλάδα δεν μπορείς να ζήσεις από τη μουσική. Έτσι δουλεύω στο νησί το καλοκαίρι μάγειρας, και μετά το χειμώνα έρχομαι και κάνω μουσική στην Αθήνα

Η μουσική βιοϊστορία ζωής του Gurjind δεν εξαντλείται στο ρόλο του ως μουσικού επιτελεστή στη μουσική σκηνή του κέντρου της Αθήνας. Ο Gurjind επισκέπτεται επίσης το gurdwara των Sikh στην περιοχή του Ταύρου, όπου και κάνει μαθήματα tabla. Ας περάσουμε τώρα στο ζήτημα του μουσικού μαθήματος και της μαθητείας, πάντα μέσα από τις αφηγήσεις του ίδιου του Gurjind.

### **Η tabla, το μάθημα και η μαθητεία**

Ο Gurjind παρέδιδε μαθήματα tabla στο Gurdwara του Ταύρου με συχνότητα μία με δύο φορές το μήνα. Τα μαθήματα σταμάτησαν κατά το 2011 με 2012, λόγω των επαγγελματικών υποχρεώσεων του ίδιου. Στο ναό, η κοινότητα τον υποδεχόταν με χαρά και σεβασμό για τις μουσικές του γνώσεις. Έχει τη φήμη του καλού μουσικού, ο οποίος γνωρίζει κλασική μουσική. Ο ιερέας καθόταν πολύ συχνά μαζί του για φαγητό τιμώντας και αναγνωρίζοντας τον ίδιο ως ένα «σωστό» Ινδό, σεβόμενος παράλληλα τη μουσική του αξία. Το μάθημα γινόταν στο δωμάτιο του ιερέα του ναού, μετά την ιερή λειτουργία και το φαγητό.

(Ημερολόγιο, 2010.)

Μάθημα tabla στο Gurdwara. Ώρα 14.30, Αθήνα.

Τρία παιδιά ηλικίας 10 και 11 χρονών και ένας ενήλικας που φαίνεται περίπου 40 συγκεντρώνονται γύρω από το δάσκαλό τους για να ξεκινήσει το μάθημα της tabla. Καθόμαστε στο πάτωμα με σταυρωμένα πόδια, τα tabla βγαίνουν από τη θήκη και κουρδίζονται. Για το κούρδισμα χρησιμοποιούν ένα ειδικό σφυράκι. Στις δύσκολες περιπτώσεις επεμβαίνει ο Gurjind χρησιμοποιώντας χέρια και πόδια για να κουρδίσει το όργανο.

Το μάθημα ξεκινάει, ο Gurjind «εξετάζει έναν, έναν τους μαθητές. Προφέρει συλλαβές που αντιστοιχούν σε διαφορετικές θέσεις των χεριών στο όργανο προκαλώντας διαφορετικά τονικά ύψη.

Na = δεξί χέρι δείκτης κτύπος στην άκρη της μεμβράνης (1<sup>ος</sup> κύκλος)  
 Tin = δεξί χέρι, δείκτης, κτύπος ανάμεσα στο κέντρο και την άκρη της μεμβράνης (2<sup>ος</sup> κύκλος)  
 Ti = δεξί χέρι, μέσος στο κέντρο της μεμβράνης  
 Ta = δεξί χέρι, δείκτης στο κέντρο της μεμβράνης  
 Ke = αριστερό χέρι, κτύπος με ευθυτενή παλάμη  
 Ga= αριστερό χέρι, μεσαίο δάκτυλο ή δείκτης, παλάμη καμπυλωμένη ώστε να προκαλεί ηχείο, απότομη κρούση με γρήγορη επαναφορά του χεριού  
 Ge= αριστερό χέρι. Μεσαίο δάκτυλο ή δείκτης, παλάμη καμπυλωμένη ώστε να προκαλεί ηχείο, απότομη κρούση με γρήγορη επαναφορά, ενώ ο καρπός πιέζει ταυτόχρονα τη μεμβράνη.

Στη συνέχεια γίνονται ασκήσεις που συνδυάζουν συλλαβές και κινήσεις. Ο δάσκαλος δείχνει την άσκηση και μετά οι μαθητές επαναλαμβάνουν.

α) Ti ta Ti ta Ti ta ti ta....  
 β) Ti ta ga, Ti ta ga, ti ta ge, ti ta ge....

Στις επόμενες ασκήσεις οι μαθητές ανοίγουν τα τετράδιά τους, που έχουν σημειωμένες συλλαβορυθμικές φόρμουλες, και εξασκούνται όλοι μαζί.

γ) dha<sup>52</sup> dhin dhin dha, dha dhin dhin dha (επαναλήψεις)  
 δ) dha tin tin ta, dha tin tin ta  
 ε) dha dhin dhin dha, dha dhin dhin dha, dha tin tin ta (παύση),  
 (επανάληψη από την αρχή.)

Στο τελευταίο μέρος, οι μαθητές προσπαθούν να παίξουν το ρυθμικό μέρος μαζί με το δάσκαλο ο οποίος ταυτόχρονα τραγουδάει σιγανά μία μελωδική γραμμή πάνω στο ρυθμό.

στ) dha ghe na ti, na ka dhi na...»

Η tala είναι η ρυθμική διάσταση της κλασικής μουσικής. Διαρθρώνεται ως ένα πολύπλοκο ρυθμικό αρχιτεκτονικό μόρφωμα, το οποίο οικοδομείται πάνω σε συλλαβικές ακολουθίες. Τα επαναληπτικά ρυθμικά σχήματα της tala είναι πολύ ευρύτερα και συνεπώς πολύ πιο σύνθετα σε σχέση με τα αντίστοιχα της δυτικής κλασικής μουσικής. Τα συνηθέστερα έχουν δέκα, δώδεκα και δεκαέξι χρόνους. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της tala βασίζεται και εκκινεί από αυτές τις ρυθμο-συλλαβικές ακολουθίες (Danielou 1943, Dutta 1984). Στο παράδειγμα του μαθήματος που μόλις παρακολουθήσαμε, οι μαθητές αναπτύσσουν μνημοτεχνικές ικανότητες που βασίζονται σε συλλαβές (bols). Κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε διαφορετικό κτύπο που δημιουργείται συνδυάζοντας διαφορετικές κινήσεις του χεριού με το σημείο κρούσης του οργάνου. Με αυτόν τον τρόπο παράγεται μία μεγάλη ποικιλία ηχοχρωμάτων. Οι μουσικές συλλαβές σχηματίζουν διαδοχικά μουσικές λέξεις και οι μουσικές λέξεις με τη σειρά τους δημιουργούν μουσικές προτάσεις (theka), ακολούθως οι προτάσεις δημιουργούν μουσικές φράσεις. Οι ρυθμικές αυτές φράσεις/φόρμες δημιουργούν ένα τεράστιο ρεπερτόριο, το οποίο χρησιμοποιείται όπως προαναφέραμε ως βάση για την

<sup>52</sup> Οι συλλαβές που ξεκινούν με dh-, αποδίδονται μουσικά με ταυτόχρονο κτύπο και των δύο χεριών.

αυτοσχεδιαστική ρυθμική διαδικασία στην επιτέλεση της κλασικής ινδικής μουσικής. Στο παράδειγμα του μαθήματος που παρέθεσα, αναγνωρίζουμε την tala Kaharva (άσκηση στ) και τα τρία από τα τέσσερα μέρη της tala Tintal<sup>53</sup> (άσκηση ε).

Για το μάθημα της μουσικής στο ναό, ο Gurjind περιγράφει την εμπειρία του με τα παιδιά των Ινδών που ζουν στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών και σε διάφορα μέρη της Αττικής γης:

Στο ναό που είμαι δάσκαλο κάνουμε μάθημα κλασική μουσική αλλά το κάνουμε για να παίζουν μουσική για εκκλησία. Ίδιο είναι το μάθημα με κλασική αλλά δεν είναι για κλασική (εννοεί ότι το μάθημα αφορά στην θρησκευτική μουσική). Το ένα παιδί που είδες (αναφέρεται στον ενήλικα), έρχεται καμιά φορά σπίτι μου για να μάθει. Έρχεται από μακριά, από Μαραθώνα. Είναι δύσκολο, γιατί δουλεύει όλη μέρα εργοστάσιο και δεν έχει πολύ χρόνο. Αλλά θέλει και όταν μπορεί έρχεται σπίτι μου για μουσική. Όποιος έρθει σπίτι για μάθημα, κάνω τσάμπα.

Ο Gurjind συνδέει την κλασική με τη θρησκευτική μουσική. Πρόκειται για μία σημαντική διάσταση της μουσικής πραγματικότητας στην ιδνική παράδοση με την οποία θα ασχοληθούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Παρατηρούμε επίσης, ότι υπογραμμίζει τη σύνδεση μεταξύ της εκμάθησης της κλασικής μουσικής με το χώρο του σπιτιού. Η μαθητεία της μουσικής απαιτεί τακτική και άμεση επικοινωνία μεταξύ δασκάλου και μαθητή. Οι οικονομικές συνθήκες ζωής των μεταναστών στην Ελλάδα δεν επιτρέπουν μια τέτοια εγγύτητα. Για τον Gurjind, το μάθημα ως μετάδοση της μουσικής πληροφορίας που σχετίζεται με την τεχνογνωσία του οργάνου, είναι το ίδιο και στο ναό και στο σπίτι. Το πλαίσιο του σπιτιού όμως μετασχηματίζει το μάθημα σε διαδικασία μαθητείας και ως τέτοια συνδέεται με την ινδική κλασική μουσική παράδοση. Σύμφωνα με τα παραπάνω, εξίσου σημαντικός παράγοντας είναι η επιβεβαίωση του δασκάλου ότι ο μαθητής «θέλει να μάθει», καταβάλλει κόπο και αφοσίωση για να αποδείξει τη θέλησή του. Επιπλέον, το χρηματικό αντίτιμο δεν αφορά αυτή τη διαδικασία.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές που αναφέρονται στη διαδικασία εκμάθησης της κλασικής ινδικής μουσικής τονίζουν ότι συνιστά μία προφορική παράδοση (Wade 2001, Ruckert 1991, Neuman 1980, Χαμούλας 2015), η οποία βασίζεται στις επαναληπτικές φόρμουλες<sup>54</sup> αλλά παράλληλα νομιμοποιείται από τη γενεαλογία της

<sup>53</sup> Για την ακριβή αποτύπωση της Tala Tintal βλ. Χαμούλας (2015:97).

<sup>54</sup> Ο Calvet (1995) στο βιβλίο του «Η Προφορική Παράδοση» υποστηρίζει ότι οι επαναλαμβανόμενες φόρμουλες αποτελούν εγγενές χαρακτηριστικό της προφορικής παράδοσης.

μέσα από τις σχολές των gharana. Η ικανοποίηση και των δύο αυτών παραδοσιακών στοιχείων επιτυγχάνεται μόνο μέσα από την ανάλογη (παραδοσιακή) σχέση δασκάλου μαθητή.

Στην Ινδία τα μαθήματα πολλές φορές γίνονται στο σπίτι του δασκάλου και μπορούν να διαρκέσουν όλη την ημέρα. Ακόμα και όταν ο μαθητής πάει σε μουσικό πανεπιστήμιο συνεχίζει πάντα να επισκέπτεται τον προσωπικό του guru. Τα μαθήματα βασίζονται στη μίμηση και την απομνημόνευση, η δε μαθητεία ακολουθεί τη ροή και το ρυθμό της καθημερινότητας του δασκάλου και απαιτεί από το μαθητή να συμβάλει στη φροντίδα του σπιτιού του δασκάλου (Ruckert 2004, Neuman 1990). Η τελετουργία της καθημερινής επαναληπτικότητας στη σχέση «φροντίδα σπιτιού – φροντίδα μουσικής εκμάθησης (giaz)» πλάθει και ισχυροποιεί τον άρρηκτο δεσμό δασκάλου – μαθητή. Όπως εξηγεί ο Ruckert (2004:36), στη σύγχρονη εποχή, εάν ο μαθητής πληρώσει το δάσκαλο δημιουργείται ανισορροπία στη σχέση τους, καθώς μεταβάλλεται ο εξουσιαστικός παράγοντας. Η οικονομική συναλλαγή δίνει την αίσθηση εξουσίας στο μαθητή και του επιτρέπει να ελέγχει την ώρα, τη φύση και τη συχνότητα των μαθημάτων. Επηρεάζει έτσι και τα στάδια εξέλιξης του μαθητευόμενου, καθώς η συγκεκριμένη συνθήκη δεν στηρίζεται πλέον, όπως παλιά, στη μύηση.

Πολύ συχνά ο μαθητής χρειάζεται να αποδείξει τη θέληση (όπως ανέφερε ο Gurjind) και την αξία του περνώντας από δοκιμασίες. Ο Gurjind θυμάται τη δική του εμπειρία από τα μαθήματα με το δάσκαλό του στην Ινδία και τον τρόπο που καλούνταν να αποδείξει την αφοσίωσή του:

Στο δάσκαλο σπίτι του για μάθημα, πήγαινα με το ποδήλατο. Πέντε χιλιόμετρα! Έβαζα πίσω τάμπλα, πήγαινα εκεί και περίμενα, περίμενα...γιατί αυτός δουλεύει πανεπιστήμιο. Πολλές φορές δεν έρχεται και μια φορά έρχεται. Ναι έτσι είναι. Εμείς δεν κάνουμε όπως είναι εδώ, πρέπει σήμερα αυτό συγκεκριμένη μέρα, ώρα μάθημα... Πέμπτη, ώρα αυτό, να έρθει μαθητής. Εκεί πρέπει πολλές φορές να πας και να περιμένεις.

Μπορεί κάθε εβδομάδα αν πας τα Σάββατα, μπορεί και να μην έρχεται από πανεπιστήμιο ο δάσκαλος, μπορεί να πάει βόλτα και εντάξει, εμείς περιμένουμε εκεί σπίτι του, και αν δεν έρχεται και πάει αργά...μετά πάλι πίσω σπίτι πάμε. Την άλλη Παρασκευή, Σάββατο το ίδιο. Αν δεν έρχεται πάλι δεν πειράζει. Μμμ, έτσι είναι, έτσι είναι για τρία – τέσσερα χρόνια. Μετά που πήγα πανεπιστήμιο ήταν εντάξει

Συνεπώς, η ινδική κλασική μουσική παράδοση μετουσιώνει συμβολικά το «μάθημα» σε «μαθητεία». Έτσι, ο δάσκαλος, ως άλλος γονέας, μετατρέπει το συμβολικό σε πραγματικό μέσα από την πνευματική οδό της μουσικής παιδείας. Η παραδοσιακή μαθητεία έχει επίπεδα μύησης. Το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνεται όταν ο μαθητής είναι έτοιμος και τότε βιώνει τη φώτηση της μύησης. Με αυτόν τον τρόπο ο δάσκαλος πλάθει την προσωπικότητα του μαθητή και δια της μουσικής τον οδηγεί στην πνευματικότητα. Η σχέση δασκάλου - μαθητή είναι αρχετυπική και γι' αυτό ιερή:

Πώς να σου πω; Για να μάθεις μουσική, σημαίνει ότι μαθαίνεις ethics, ήθος. Εγώ δεν είχα σχέση με μουσική. Ο δάσκαλος πρέπει να δει ότι είμαι έτοιμος. Πέντε χρόνια πήγαινα στον δάσκαλο...δεν ήμουν έτοιμος. Μου έκανε έτσι test, μέχρι που μια στιγμή ξαφνικά ήμουν έτοιμος. Το Bollywood και τέτοια είναι μόνο χρήμα. Με κλασική μουσική ζω με αξίες για ζωή.

Επιστρέφοντας στα μουσικολογικά κριτήρια, η χρονική αντίληψη της tala έχει κυκλική μορφή και όπως προαναφέρθηκε, επαναληπτικό χαρακτήρα. Η κυκλική χρονική αντίληψη για τη μουσική συνδέεται με την κυκλική κοσμική αντίληψη της ινδικής φιλοσοφίας - κοσμοθεωρίας<sup>55</sup>. Η κυκλική αντίληψη του χρόνου είναι μία δυναμική διαδικασία, η οποία στηρίζεται στη διαλογικότητα της σχέσης «επανάληψη – εξέλιξη». Ανάλογη είναι και η δυναμική της tala, η οποία ακολουθεί μία εξελικτική μουσική διεργασία. Αυτή η συμβολική αναπαράσταση του κυκλικού χρόνου κάνει τη μουσική να αντανακλά ιδέες και αντιλήψεις που αντλούνται από τα βάθη της συνείδησης (Clayton 2000). Επιπλέον, στο πλαίσιο της μαθητείας της ινδικής κλασικής μουσικής, η προφορική παράδοση μεταβιβάζεται μέσα από τη σχέση δασκάλου μαθητή με όρους αναδημιουργίας και αυτοσυνειδητότητας<sup>56</sup>. Με τον ίδιο δηλαδή επαναληπτικό και εξελικτικό τρόπο που αναπτύσσεται η tala. Έτσι, η μουσική επιτέλεση και η μουσική μαθητεία ταυτίζονται εννοιολογικά στην αντίληψη του ινδού μουσικού.

Με αυτό το συμπέρασμα φαίνεται να συμφωνεί και η εθνομουσικολογική έρευνα του Neuman (1980). Ο Neuman υποστηρίζει πως τρία είναι τα βασικά στοιχεία που ολοκληρώνουν ένα μουσικό. Το πρώτο είναι η «θέληση», η οποία εκφράζεται μέσα από τη μουσική άσκηση (tiaz). Το δεύτερο είναι «ο δάσκαλος (guru) », ο οποίος

<sup>55</sup> Ο Ινδουισμός για τους ειδικούς στη θρησκείολογία εκλαμβάνεται περισσότερο ως φιλοσοφία – κοσμοθεωρία. Μέσα από την πολύχρονη του παράδοση συνυφαίνεται με τον καθημερινό τρόπο ζωής. Για εκτενέστερη ανάλυση του θέματος βλ. Fitzgerald (1990)

<sup>56</sup> Ο Calvet (1984) σημειώνει ότι η «αδιομορφία του προφορικού λόγου, που προκύπτει επειδή χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενες φόρμουλες, δεν προϋποθέτει βέβαια μια παθητική στάση εκ μέρους του ομιλητή. Κάθε εκφορά είναι αναδημιουργία και ταυτόχρονα αναμεταβίβαση.»

σηματοδοτεί με την παρουσία του την ποιότητα της μαθητείας με βάση το σύστημα των gharana και τη σχέση δασκάλου - μαθητή. Τέλος, το τρίτο βασικό στοιχείο είναι η επίτευξη της πνευματικής συνειδητότητας.

Ο Gurjind, ως οργανοπαίκτης, αντανακλά τις αντιλήψεις που αφορούν στην έννοια του «ολοκληρωμένου» Ινδού μουσικού και οι οποίες απορρέουν από την παραδοσιακή αξία της προφορικότητας της μουσικής. Από την άλλη μεριά, ο δυτικός τρόπος ζωής ορίζει διαφορετικές αξίες και οδηγεί σε διαφορετική αντίληψη της καθημερινότητας. Όπως δηλώνει ο Gurjind, τα μαθήματα στην Ελλάδα γίνονται σε συγκεκριμένη μέρα, διαρκούν συγκεκριμένη ώρα και περιλαμβάνουν την οικονομική συναλλαγή. Οι αντιφάσεις αυτές μεταξύ Ανατολής και Δύσης δεν του επιτρέπουν να ασκήσει το ρόλο του παραδοσιακού δασκάλου, όπως αυτός τον έχει βιώσει στο παρελθόν. Σε αυτή την περίπτωση φαίνεται η μεταναστευτική εμπειρία να αλλοιώνει τη διαδικασία της «μαθητείας» και άρα την ίδια την κλασική μουσική παράδοση. Τα μαθήματα στο σπίτι του Gurjind με το μαθητή του από τον Μαραθώνα ήταν σπάνια και διήρκησαν περίπου πέντε μήνες.

#### **Οι «σημαντικοί άλλοι» και ο εορτασμός του Diwali**

Η κεντρική ιδέα της ενότητας αυτής απεικονίζεται καθαρά στο λόγο του Gurjind, ο οποίος δηλώνει ότι «η μουσική με έχει βοηθήσει γιατί έτσι γνώρισα φίλους Έλληνες. Σε όλους αρέσει η μουσική. Αν δεν την είχα δεν θα είχα κάνει τόσους καλούς φίλους». Κατά τη μεταναστευτική του εμπειρία στην Ελλάδα, η μουσική αποτέλεσε το βασικό τρόπο κοινωνικοποίησής του και τον βοήθησε να συνάψει φιλικές σχέσεις με Έλληνες.

Τον Οκτώβριο του 2012, η έρευνα με οδήγησε στο σπίτι που φιλοξενούνταν ο Gurjind για να παρακολουθήσω πώς επιλέγει να γιορτάσει μία μεγάλη ινδική γιορτή, το Diwali. Το Diwali αποτελεί μία από τις σημαντικότερες γιορτές της Ινδίας. Σχετίζεται με τον ινδουισμό και την επιστροφή του θεού Rama στο βασίλειο της Ayodhya μετά από 14 χρόνια εξορίας<sup>57</sup>. Η λαϊκή ινδική παράδοση θέλει τη θεά του πλούτου (και αιώνια σύντροφο του Rama), Laxmi<sup>58</sup> κατά τον εορτασμό του Diwali να επισκέπτεται τα σπίτια των πιστών και να τα ευλογεί, ώστε να έρθει πλούτος και καλή

<sup>57</sup>Ο μύθος του Rama αποτελεί μέρος του ινδικού έπους Ramayana.

<sup>58</sup>Η Laxmi είναι η αιώνια σύντροφος του Rama.

ζωή. Ο εορτασμός αυτός συνδέεται επίσης με την έναρξη του καινούργιου έτους κατά τον ινδουισμό (Johnson 2007:77-78). Στις κοινότητες της ινδικής διασποράς στο εξωτερικό που συνίστανται από ινδούς μετανάστες δεύτερης, τρίτης, και ίσως τέταρτης γενιάς, ο εορτασμός πραγματοποιείται με μεγάλα τριήμερα φεστιβάλ σε δημόσιο χώρο. (Johnson 2007, Ramnarine 1996).

Η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση για δύο λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι ότι τα μέλη της είναι στη μεγάλη τους πλειονότητα μετανάστες πρώτης γενιάς. Η πλειονότητα επίσης των μελών δεύτερης γενιάς δεν έχει ακόμα ενηλικιωθεί. Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται με το γεγονός ότι, όπως προανέφερα στο προηγούμενο κεφάλαιο, η θρησκευτική ταυτότητα της πλειονότητας των Ινδών στην Ελλάδα είναι Sikh. Για τους Sikh λοιπόν το Diwali συνιστά διπλή γιορτή. Παράλληλα με την παράδοση που συνδέεται με τον ινδουισμό, οι Sikh γιορτάζουν την επιστροφή του έκτου προφήτη τους, Guru Hargobind Ji, στο ναό του Amritsar<sup>59</sup> μετά την απελευθέρωσή του από την πολιτική του φυλάκιση από τους Μογγόλους κατακτητές της Ινδίας (1619).

Αυτή την ημέρα σε όλα τα ινδικά σπίτια ανάβουν καντηλάκια και κεριά συμβολίζοντας τη νίκη του φωτός ενάντια στο σκοτάδι, τη νίκη του καλού ενάντια στο κακό. Τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα μαζεύονται στους ναούς, τα gurdwara, όπου ανάβουν εκατοντάδες κεριά. Κατά τον εορτασμό στο ναό γίνεται ειδική τελετή και ακολουθεί κοινοτικό δείπνο. Ο Gurjind επιλέγει να μη γιορτάσει την ημέρα με την υπόλοιπη κοινότητα. Επιλέγει να τη γιορτάσει με ένα κύκλο ανθρώπων που αποτελούν για αυτόν τους «σημαντικούς άλλους» στην μεταναστευτική του εμπειρία. Στο επόμενο ημερολογιακό απόσπασμα περιγράψω τον εορτασμό του Diwali στο σπίτι του Gurjind:

(Ημερολόγιο, Οκτώβριος 2012)

Έφτασα στο σπίτι νωρίς το απόγευμα πριν τους υπόλοιπους καλεσμένους. Ο Gurjind μόλις είχε επιστρέψει από μία μικρή επίσκεψη στο Gurdwara. Μου εξήγησε πως το Diwali είναι η αγαπημένη του γιορτή. Αναπολώντας το παρελθόν, περιέγραψε πως στην Ινδία περνούσε τη γιορτή οικογενειακά στο σπίτι. Η μεγάλη του οικογένεια συγκεντρωνόταν και μοιραζόταν το φαγητό. Οι εορτασμοί κρατούσαν τρεις μέρες. Σε όλα τα σπίτια, όπως και στους δρόμους των γειτονιών, ο κόσμος άναβε λυχνάρια. Το βράδυ μαζεύονταν παρέες και χρησιμοποιούσαν φωτοβολίδες και πυροτεχνήματα. Καθώς μου περιέγραφε τις αναμνήσεις του από

<sup>59</sup> Για το ναό του Amritsar και τις ερωτές των Sikh γίνεται ανάλυση στο επόμενο κεφάλαιο.



την Ινδία, τον βοηθούσα στο μαγείρεμα των ινδικών εδεσμάτων που προετοίμαζε για τους καλεσμένους του. Μία ώρα μετά άρχισαν και αυτοί να καταφθάνουν. Στο σπίτι συγκεντρώθηκαν δώδεκα άτομα. Όλοι είχαν σχέση με τη μουσική και ιδιαίτερα με την ινδική κλασική μουσική. Εκτός του Gurjind, δύο ακόμη άτομα είχαν φέρει tabla και ένας είχε φέρει το μοναδικό μελωδικό όργανο της βραδιάς, το sharod. Μετά το φαγητό ξεκίνησε η μουσική. Εκείνο το βράδυ η μουσική επιτέλεση αφορούσε μόνο την κλασική ινδική μουσική. Όσοι ακροατές δεν είχαν όργανα συμμετείχαν με επιφωνήματα θαυμασμού μετά το τέλος των αυτοσχεδιαστικών φράσεων. Κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης επίσης κρατούσαν το ρυθμό. Η πρώτη raga επιτελούνταν σε συνδυασμό με tala Tintal (δεκαεξάρι), στο ένα και στο πέντε, οι παρευρισκόμενοι κτυπούσαν τα χέρια τους με κλειστές παλάμες. Στο εννιά αφήναν ανοιχτή τη δεξιά παλάμη και στο 13 πάλι κλειστή. Σε αντιδιαστολή με τις συναυλίες η κάθε raga επιτελούνταν σε διάρκεια περίπου μίας ώρας.



*Στιγμιότυπο από τον εορτασμό του Diwali. Ο Gurjind συμπράττει μουσικά με φίλους. (Προσωπικό αρχείο, Οκτώβριος 2012)*

Για τον Gurjind η συγκεκριμένη μέρα είναι ένα προσωπικό σύμβολο μνήμης σχετικά με το οικογενειακό του παρελθόν στην Ινδία. Ο εορτασμός στην Ινδία συνδέεται άμεσα με την οικογενειακή συγκέντρωση στο σπίτι και το φαγητό. Στην ξενιτιά αναπαράγει αυτήν ακριβώς την ατμόσφαιρα. Εδώ, το οικογενειακό του περιβάλλον αντικαθιστούν οι κοντινοί του φίλοι. Η μουσική έχει πρωταρχικό ρόλο στη συνάντησή

τους. Όλοι καταλαβαίνουν και μοιράζονται τη μουσική γλώσσα του Gurjind. Όσοι δεν συμμετέχουν παίζοντας κάποιο όργανο, αποδίδουν το ρυθμό με το σώμα τους, και αναγνωρίζουν τις περίτεχνες αυτοσχεδιαστικές μουσικές διαδρομές. Δείχνουν να ανταλλάσσονται πλήρως το νόημα της ινδικής μουσικής. Έτσι μοιράζονται κοινούς κώδικες και επικοινωνούν.

Οι «σημαντικοί άλλοι» για τον Gurjind είναι οι φίλοι του, η μουσική του οικογένεια στη διασπορά. Είναι όλοι τους Έλληνες που ασχολούνται με τη μουσική. Οι περισσότεροι από αυτούς μελετούν την ινδική κλασική μουσική και έχουν περάσει διαστήματα της ζωής τους στην Ινδία μαθητεύοντας με τον παραδοσιακό τρόπο δίπλα σε αναγνωρισμένο δάσκαλο. Με αυτούς επιλέγει να γιορτάσει αυτή τη σημαντική μέρα που συνδέεται τόσο στενά με το οικογενειακό περιβάλλον. Το προφίλ αυτών των ανθρώπων, η φιλική και μουσική σχέση τους με τον Gurjind παρουσιάζονται στη συνέχεια από έναν από τους «σημαντικούς άλλους», το Γιώργο.

Ο Γιώργος γεννήθηκε το 1964 και μεγάλωσε στην Αθήνα στο Μπραχάμι. Από μικρός ασχολήθηκε με τη μουσική και το όργανό του ήταν η κιθάρα. Στην πορεία, η μουσική τον ενέπνευσε να ασχοληθεί με τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία. Καθοριστική στιγμή ήταν για αυτόν μια μουσική συναυλία του Ravi Shankar. Από τότε άρχισε να ασχολείται με το σιτάρ κάνοντας μαθήματα ινδικής μουσικής με τον Ross Daly. Το 2001 ταξίδεψε στην Ινδία και μαθήτευσε δίπλα στον Rabindra Narayan Goswami. Με τον Gurjind συναντήθηκαν για πρώτη φορά στο σπίτι ενός Έλληνα φίλου και έγιναν γρήγορα συνεργάτες:

Με τον Gurjind γνωριστήκαμε το '99 στου Καρσιώτη το σπίτι. Ήταν μαζί με τον Bakir, μουσικό από το Πακιστάν, ο Bakir έπαιζε bansuri, τον πλαγιάυλο από μπαμπού. Ο Gurjind έπαιζε tabla. Εκεί γνωριστήκαμε και κάναμε αμέσως μπάντα πολύ γρήγορα.

Ο Γιώργος εκτιμάει τον Gurjind ως μουσικό. Εξηγεί πως με τη μουσική δραστηριότητα και ιδίως με το μουσικό αυτοσχεδιασμό, συνομιλούν οι μουσικοί και διαπλέκονται οι προσωπικότητές τους:

κανείς δεν παίζει tabla σαν τον Gurjind στην Ελλάδα. Ο αυτοσχεδιασμός έχει να κάνει και με τη γνωριμία των μουσικών. Έχει να κάνει και με την προσωπικότητα του καλλιτέχνη... η ινδική μουσική δίνει την ελευθερία ο μουσικός που παίζει να εκφράζεται με το δικό του τρόπο

Η μουσική επικοινωνία οδηγεί στην «ολοκληρωμένη μουσική εμπειρία» κατά τη φιλοσοφία της ινδικής μουσικής. Η μουσική επιτέλεση με τον Gurjind λειτουργεί καταλυτικά στην αντίληψη της μουσικής πράξης για το Γιώργο, ούτως ώστε να κατακτήσουν ένα ανώτερο επίπεδο συνειδητότητας μέσω της μουσικής. Περιγράφοντας τη μουσική τους επικοινωνία ο Γιώργος δηλώνει ότι «η μουσική μιλάει από μόνη της. Η μουσική είναι μια γλώσσα από μόνη της. Η επικοινωνία με τον Gurjind είναι πολύ καλή. Σε συναυλίες μου έχει τύχει πιο πολύ να έχουμε «φύγει», να έχουμε την αίσθηση ότι δεν υπάρχει κόσμος. Με τον Gurjind μου έχει τύχει αυτό σε μεγάλη κορύφωση».

Η μουσική επικοινωνία του Γιώργου με τον Gurjind έχει συμβάλει ενεργά στην ανάπτυξη φιλικών, «αδελφικών» σχέσεων. Η επαφή τους είναι καθημερινή και η ανακάλυψη σπανίων χαρισμάτων του χαρακτήρα του Gurjind είναι μεγάλη χαρά για το Γιώργο:

Είμαστε σαν αδέρφια με τον Gurjind...δεν ξέρω ρώτα και αυτόν... βρισκόμαστε κάθε μέρα, μένει και εδώ, ανάλογα με το τι κάνει και με τι ασχολείται. Έχει μερικά χαρίσματα που δεν τα βρίσκεις εύκολα, έχει υπομονή, την αίσθηση του ότι όλα είναι ρευστά.

Η προσωπικότητα του Gurjind εκφράζεται μέσα από τη μουσική επιτέλεση. Μέσω της μουσικής οι δύο φίλοι οργανοπαίκτες επικοινωνούν και μαθαίνουν ο ένας τον άλλο. Η προσωπική επικοινωνία θεμελιώνεται και ορίζεται μέσα από τη μουσική επικοινωνία. Ο Γιώργος εξηγεί με το παράδειγμά του έναν τρόπο μουσικής επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης με τον Gurjind. Η εκτίμηση των χαρισμάτων του Gurjind έχουν κάνει το Γιώργο καλύτερο μουσικό, που βελτιώνεται συνεχώς, αφού προσπαθεί να παίξει όσο το δυνατό καλύτερα, για να επιτρέψει και στον Gurjind να ξεδιπλώσει τον ψυχισμό του πληρέστερα. Η εσωστρέφεια του Gurjind, κατά το Γιώργο, οφείλεται στη μουσική του παιδεία και την κουλτούρα στην οποία μεγάλωσε. Ο Γιώργος δείχνει να κατανοεί την ιδιαίτερη σχέση μεταξύ ινδικής κουλτούρας και έκφρασης της ινδικής μουσικής που χαρακτηρίζουν τη μουσική προσωπικότητα του Gurjind:

Στη μουσική είναι εσωστρεφής μέχρι να πάρει απόφαση να βγάλει το μέσα. Θέλει χρόνο ο Gurjind, θέλει χρόνο. Πρέπει να του το ξυπνήσεις το καλλιτεχνικό μέσα του...Είναι και το περιβάλλον που μεγάλωσε , και οι φιλοδοξίες μας, και το πώς

πας στο μέσα, ανάλογα με την ανάγκη και την καθημερινότητα...ε για να τον ξυπνήσω, προσπαθώ να παίξω όσο πιο τέλεια μπορώ, ξέρεις τί δύσκολο είναι αυτό;

Συνεπώς, ο Gurjind επιλέγει να συναναστρέφεται ανθρώπους με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στην Ελλάδα. Αυτοί είναι οι «σημαντικοί άλλοι» που τον συνοδεύουν σταθερά στη μεταναστευτική του εμπειρία. Επιλέγει Έλληνες που συνδέονται στενά με την ινδική μουσική κουλτούρα, οι οποίοι καταλαβαίνουν τους κώδικές της και μέσω αυτής επικοινωνούν πρακτικά και ουσιαστικά μαζί του. Η εγγύτητα και η αίσθηση του οικείου που αποπνέει αυτή η κοινή μουσική κατανόηση δημιουργεί σημαντικούς φιλικούς δεσμούς μεταξύ του Gurjind και των ανθρώπων αυτών, με αποτέλεσμα ο ίδιος να προτιμά τη δική τους συντροφιά για τον εορτασμό των μεγάλων ινδικών γιορτών όπως το Diwali. Σε ένα συμβολικό επίπεδο, οι «σημαντικοί άλλοι» του Gurjind είναι η μουσική του οικογένεια στην ελληνική ξενιτιά.

#### *Αναστοχασμός*

Όπως είδαμε η κλασική ινδική μουσική είναι ένα μοναδικό πολιτισμικό μόρφωμα που ορίζεται από πολύ συγκεκριμένους πρακτικούς και αισθητικούς κανόνες (raga, tala, rasa). Η προσέγγιση της υπερβατικότητας και της αποκάλυψης της έννοιας του υψηλού προϋποθέτουν τη βαθιά τριβή και κατανόηση αυτών των κανόνων. Αναφέρεται σε ένα μουσικά εγγράμματο κοινό που είναι «παρόν» σε κάθε λεπτομέρεια ηχητικής κίνησης και σημαινόμενου. Μόνο με αυτόν τον τρόπο ο ακροατής τελειοποιεί τη μουσική επικοινωνία και συνδιαμορφώνει το βιωματικό της αποτέλεσμα στο πλαίσιο της επιτέλεσης.

Για τους Ινδούς της έρευνάς μου, η ινδική κλασική μουσική συνδέεται με ένα πολύ συγκεκριμένο πολιτισμικό και κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο. Στον ιστορικό χρόνο η ινδική κλασική μουσική εξαπλώθηκε σε ένα ευρύτερο κοινό πολύ πρόσφατα. Κατά τη μακρά παράδοσή της απευθυνόταν στους ίδιους τους μουσικούς και στις ανώτερες τάξεις. Επιπλέον, για τον ινδικό νου προσλαμβάνεται ως ολιστική διαδικασία. Κατά τον ινδικό τρόπο πρόσληψης της μουσικής ο ακροατής πρέπει να εστιάζεται στη λεπτομέρεια των εξωμουσικολογικών και αισθητικών στοιχείων, καθώς απαιτείται η εμπειριστατωμένη γνώση του τρόπου πρόσληψης της μουσικής. Για αυτούς τους λόγους, τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα θεωρούν δύσκολη την προσέγγισή της. Η ινδική κλασική μουσική για αυτούς δεν έχει εγγραφεί ως διακριτό

εθνοτικό γνώρισμα, άλλα ως έκφραση των ήδη μουσικά εγγράμματων. Ως τέτοια ασκείται και στη χώρα προέλευσης τους, την Ινδία. Έτσι, το ενδιαφέρον τους στρέφεται σε άλλα μουσικά ακούσματα.

Από την άλλη μεριά, το δυτικό κοινό προσλαμβάνει τον ινδικό ήχο μέσω της αισθητικής της αξίας μέσα σε ένα πλαίσιο αφαίρεσης και ταύτισης. Στην εξοικίωση με τον ήχο της ινδικής κλασικής μουσικής συμβάλλουν ιστορικοκοινωνικοί λόγοι, αφού κατά τις τελευταίες δεκαετίες, η ινδική κλασική μουσική βγήκε από την Ινδία, ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο και κυρίως στη Δύση. Σε αυτό το πλαίσιο γνώρισε μεγάλη επιτυχία άλλοτε ως «μουσική του κόσμου» (world music) και άλλοτε ως καθεαυτήν ξεχωριστή κλασική μουσική. Συχνά μάλιστα συνάντησε άλλες μουσικές παραδόσεις και δημιούργησε υβριδικές συνθέσεις και σύνθετους μετασχηματισμούς των παραδοσιακών της κωδίκων.

Για τον Gurjind η ινδική κλασική μουσική συνιστά ένα μοναδικό τρόπο ζωής. Η μεταναστευτική εμπειρία και η μουσική αποτελούν τους δύο βασικούς άξονες της ζωής του. Στην ξενιτιά, η μουσική συνδέει παρελθόν και παρόν, μητέρα πατρίδα και χώρα υποδοχής και καλλιεργεί ένα συνεχή διάλογο. Σε αυτό το πλαίσιο έγιναν φανερές συνέχειες και ασυνέχειες σε σχέση με τον τρόπο αντίληψης της μαθητείας και τον τόπο και τον τρόπο της μουσικής επιτέλεσης. Παρά τις αντιφάσεις, φαίνεται πως το βίωμα της ξενότητας και του οικείου συνυπάρχουν σε κάθε στάδιο της ζωής του και αποκαλύπτονται από την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος προσλαμβάνει τη μουσική.

Για τον Gurjind η μουσική είναι κίνητρο εκπατισμού άμεσα συνδεδεμένο με τις έννοιες του άγνωστου και του ελπιδοφόρου. Αποτελεί ωστόσο και ένα σημαντικό και σταθερό κέντρο που μένει πάντα γνωστό και οικείο. Όσον αφορά στη ζωή στην Ελλάδα η κλασική ινδική μουσική αποτελεί βασικό δίαυλο επικοινωνίας και ανάπτυξης σημαντικών σχέσεων στο ξένο περιβάλλον. Θα πρέπει ωστόσο να τονίσω ότι οι «σημαντικοί άλλοι» για τον Gurjind προέρχονται από ένα πολύ μικρό και συγκεκριμένο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας. Είναι μουσικοί και μάλιστα Έλληνες μουσικοί που ασχολούνται με την ινδική μουσική. Για τον Gurjind οι σημαντικοί άλλοι είναι αυτοί που μιλούν την ίδια μουσική γλώσσα με αυτόν και μοιράζονται, σε ένα φαντασιακό πλαίσιο, κοινές αν και όχι ταυτόσημες πολιτισμικές αξίες.

Όσον αφορά στις σχέσεις του με την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, αυτές φαίνεται να ενεργοποιούνται μέσα από το θρησκευτικό περιεχόμενο της μουσικής. Ο Gurjind με συνέδεσε με την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, καθώς αποτέλεσε το βασικό μου σύνδεσμο με το χώρο των ινδικών ναών στον ελληνικό χώρο. Στο επόμενο κεφάλαιο, εξετάζω τη σημασία του ρόλου της ινδικής ιερής μουσικής για την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα.

## Ενότητα 4: Η θρησκεία των Sikh και η μουσική επιτέλεση του kirtan

### Η θρησκεία, οι ναοί, οι εορτασμοί και οι τελετουργίες.

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρώ μία ανθρωπολογική και εθνομουσικολογική προσέγγιση της κοινότητας των Sikh έχοντας ως στόχο την κατανόηση της πολλαπλής πραγματικότητας της καθημερινής τους ζωής, μέσα από τη σχέση «μουσική και ιερό». Κατά το πρώτο στάδιο της διδακτορικής έρευνας (2009-2010), επισκέφθηκα συστηματικά τους ναούς των Sikh στην Αθήνα και στην επαρχία. Στις επισκέψεις αυτές ακολούθησα τη μεθοδολογία της επιτόπιας παρατήρησης για να κατανοήσω και να αποτυπώσω τις αντιλήψεις και τις πρακτικές που διέπουν την κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα σε σχέση με το ιερό. Κατά το πρώτο αυτό στάδιο πήγα στις κοινότητες των Sikh στην Αθήνα, το Κρανίδι, το Μαραθώνα, τον Πόρο και τη Θήβα, όπου και παρακολούθησα σημαντικές γιορτές και τελετουργίες των Sikh. Εργαλεία της έρευνάς μου ήταν η τήρηση εθνογραφικών σημειώσεων, η ηχογράφηση ηχητικού υλικού, οι συνεντεύξεις βάθους καθώς και η συλλογή φωτογραφικού υλικού. Για την επιλογή των συνομιλητών μου ακολούθησα έναν ιεραρχικό προσανατολισμό, συναντώντας αρχικά τα σημαντικά μέλη της κοινότητας, όπως λ.χ. τον πρόεδρο του ναού, τον ιερέα<sup>60</sup>, τον μουσικό. Δεν παρέλειψα ωστόσο να προσεγγίσω και άλλα μέλη της κοινότητας, ακολουθώντας μια ευρεία γκάμα κοινωνιολογικών κριτηρίων όπως φύλο, ηλικία, επάγγελμα και κυρίως γλώσσα.

Ένας από τους βασικούς πληροφορητές της έρευνάς μου ήταν ο Prajit. Ο Prajit είναι ένα από τα παλαιότερα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ήρθε από την Ινδία το 1974 και εργάζεται ως επιπλοποιός στο Κορωπί. Με βάση τις αφηγήσεις του ίδιου και τις συζητήσεις που είχα μαζί του, καθώς βέβαια και με ανάλογο υλικό που

---

<sup>60</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο «ιερέας» για να περιγράψω το άτομο εκείνο που αναγιγνώσκει τις γραφές, τελεί τις τελετουργίες και έχει υπό την εποπτεία του τις καθημερινές δραστηριότητες στο ναό. Οι ίδιοι οι ινδοί της έρευνάς μου τον αποκαλούν ιερέα, παπά, Granthi ή Paraji. Όπως έυστοχα σημειώνει η Παπαγεωργίου (2011:242) ο granthi «θεωρείται «υπηρέτης» της κοινότητας, και η θέση του δεν μπορεί να συγκριθεί με αυτήν ενός ιερέα ή λειτουργού όπως κατανοείται συνήθως στη χριστιανική παράδοση», αφού «ο Σιχισμός δεν έχει ιεροσύνη ή ιερατείο. Κανένα ανθρώπινο ον δεν μπορεί να πάρει τη θέση των Γκουρού ή να ανταγωνιστεί το Γκουρού Γκρανθ Σαχίμπ»

συγκέντρωσα από άλλους πληροφορητές, θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω τη θρησκεία των Sikh γενικά και ειδικότερα στην Ελλάδα<sup>61</sup>.

Η θρησκεία των Sikh γεννήθηκε πριν από περίπου 500 χρόνια στο Punjab. Ιδρυτής της είναι ο Guru Nanak (1469), τον οποίο ακολούθησαν άλλοι εννέα guru (δάσκαλοι) που συνέχισαν το έργο του. Η θρησκευτική πίστη των Sikh ορίζεται από τη λατρεία προς ένα υπέρτατο όν ενώ παράλληλα βασίζεται στο λατρευτικό υπόστρωμα του Ινδουισμού<sup>62</sup>. Το Punjab κατά την περίοδο σχηματισμού της θρησκείας των Sikh αποτελούσε μέρος της μογγολικής αυτοκρατορίας η οποία κυριάρχησε στην Ινδία μέχρι τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Καριώτογλου 1995). Οι δέκα guru των Sikh μαρτύρησαν στα χέρια των Μογγόλων ηγεμόνων, αφού δε δέχονταν να ασπαστούν το Ισλάμ. Ο τελευταίος κατά σειρά guru, ο Gobind Singh (1675-1708) έδωσε την τελική μορφή της θρησκείας. Όρισε διάδοχό του όχι κάποιο πρόσωπο αλλά το ιερό βιβλίο των Sikh, το *Guru Granth Sahib*, το οποίο παρέδωσε στην κοινότητα των Sikh σε μία «ιερή», οριστική και απαραβίαστη μορφή. Επίσης οργάνωσε την κοινότητα των «καθαρών» (Khalsa) και όρισε τους τρόπους και τους κανόνες λατρείας ως προς την καθημερινότητα των Sikh. Έτσι ο σικχισμός εξελίχθηκε σε ξεχωριστή θρησκεία αφενός γιατί οι ίδιοι οι Sikh αυτοκαθορίζονται έτσι και αφετέρου γιατί ενσωματώνει όλα τα χαρακτηριστικά μίας θρησκείας (ιερό βιβλίο, πίστη σε ένα υπέρτατο όν, ιερό χώρο λατρείας, σύμβολα και τελετουργίες) (Nesbitt 2005:1-4).

#### *Χώροι λατρείας των Sikh: οι ναοί gurdwara*

Η κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα για να ασκήσει τα θρησκευτικά της καθήκοντα έχει δημιουργήσει χώρους λατρείας που είναι γνωστοί ως gurdwara. Gurdwara σημαίνει «η πύλη του Θεού». Ο συμβολισμός της πύλης είναι σημαντικός σχετικά με το ιερό και τη θρησκεία, διότι παραπέμπει σε μία πνευματική μετάβαση από το

---

<sup>61</sup> Πρόκειται για μία υποκειμενική συγκρότηση της ιστορίας και της τοπογραφίας της λατρείας των Sikh από τους Ινδούς πληροφορητές μου στην Ελλάδα. Για μία εμπειριστατωμένη βιβλιογραφική προσέγγιση του θέματος βλ. Cole & Sambhi (1995, 1997), Takhar (2005), O' Conell (1988), Nesbitt (2005), Tatla (1999), Mann, Numrich & Williams (2001). Επίσης, πρέπει να σημειώσω ότι όσον αφορά στην προσέγγιση της θρησκευτικής κοινότητας των Sikh στην Ελλάδα και ιδίως στο ναό του Ταύρου, τα αποτελέσματά μου επιβεβαιώνονται από την έρευνα της Παπαγεωργίου (2011), η οποία εξετάζει την κοινότητα των Sikh υπό την οπτική του θέματος «θρησκεία και μετανάστευση».

<sup>62</sup> Ο Καριώτογλου (1995) δηλώνει πως η θρησκεία των Sikh είναι μία μονοθεϊστική θρησκεία που απορρέει από το θρησκευτικό υπόστρωμα του Ινδουισμού.



κοσμικό στο ιερό (Eliade 1959)<sup>63</sup>. Ο Prajit εξηγεί τη λατρεία και παρουσιάζει τους χώρους λατρείας των Sikh στην Ελλάδα:

Gurdwara στην Ελλάδα είναι οκτώ. Αυτά είναι, ένα στον Πόρο, ένα στο Κρανίδι, ένα είναι στον Μαραθώνα, ένα είναι στα Οινόφυτα, ένα ακόμα είναι στην Κρήτη και το άλλο είναι στη Θήβα. Ο πρώτος ναός ήταν στον Πόρο, που έφτιαξαν ένα χώρο στο Γαλατά, εκεί στα χωράφια και μαζεύοντουσαν όλοι. Στην Αθήνα αυτό που φτιάξαμε είναι ο πρώτος, δεν υπάρχει άλλος.

Εμείς σύλλογος είμαστε βασικά, κάναμε αυτό το χώρο για να μπορούν να μαζεύονται τα παιδιά (*κόσμος, Sikh*) την Κυριακή για να προσευχηθούνε και τα λοιπά, γιατί παλιά μαζεύοντουσαν μία φορά το χρόνο στα χωράφια ή ξέρω εγώ σε νοικιασμένες αίθουσες που δεν ήταν και τόσο καθαρές και γι' αυτό εμείς το ξεκινήσαμε για να μπορούν να έρχονται εδώ πέρα, που να μπορούν να έχουν καθαρό χώρο, που να μπορούν να προσευχηθούνε, που να μπορούν, πώς το λένε *to get together*, να μπορούν να έρθουν εδώ πέρα να δουν ο ένας τον άλλο.

Κατά την ελληνική νομοθεσία, οι χώροι αυτοί δεν αναγνωρίζονται νομικά ως χώροι λατρείας αλλά σύλλογοι. Οι σύλλογοι αυτοί εξυπηρετούν τις θρησκευτικές πρακτικές της κοινότητας και την ανάγκη για κοινωνική συγκέντρωση των Ινδών μεταναστών. Με αυτόν τον τρόπο, ο χώρος του ιερού ενδυναμώνει τους δεσμούς των μελών της κοινότητας σε κοινωνικό επίπεδο.

Ο Prajit παλινδρομεί ανάμεσα την Ινδία και την Ελλάδα στην προσπάθειά του να παρουσιάσει τη λατρεία και τους χώρους λατρείας των Sikh. Από το Μαραθώνα και την Αθήνα η σκέψη του μεταφέρεται στο ιερό κέντρο των Sikh στην Ινδία, το Amritsar. Ο σημαντικότερος ναός των Sikh στην Ινδία βρίσκεται στο Amritsar. Πρόκειται για ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό δημιούργημα, κτισμένο στο κέντρο μίας τεχνητής λίμνης. Είναι γνωστό και ως *golden temple*, αφού εξωτερικά οι τοίχοι του διώροφου κτηρίου είναι καλυμμένοι με επιχρυσωμένο χαλκό. Για τους Sikh, συνιστά τον «καθαρό» χώρο του ιερού:

Ο μεγαλύτερος ναός στην Ινδία είναι το χρυσό τέμενος *harmandir sahib* το λένε, εμείς δεν το λέμε *golden temple*. Αυτό σημαίνει θεός, καρδιά, ότι εκεί μένει ο Θεός. Γι' αυτό το λέμε καθαρό, ρίους το λέμε στα αγγλικά, χωρίς αμαρτίες, χωρίς τίποτα. Καθαρό.

---

<sup>63</sup> Ο Eliade (1959) στο έργο του «*The sacred and the profane: the nature of religion*» ασχολείται με το φαινόμενο της θρησκευτικής εμπειρίας, τόσο σε σχέση με το χώρο, όσο και με το χρόνο. Η σφαίρα του κοσμικού συνδέεται με τη σφαίρα του ιερού μέσω συμβόλων στο χώρο ή στο χρόνο. Ο Eliade τονίζει τη σημασία του μύθου που, μέσω των συμβολισμών του δρα στο υποσυνείδητο και συνδέει τις δύο πλευρές της δισυστάτης φύσης του ανθρώπου. Όπως υποστηρίζει ο συμβολισμός της εισόδου (*threshold*) λειτουργεί ως διάβαση (*passage*) από το κοσμικό στο ιερό.

Το εσωτερικό των gurdwara είναι λιτό. Κυριότερο σημείο του είναι ο χώρος του ιερού. Στο βάθος του ιερού και σε κεντρικό σημείο επάνω σε ένα υπερυψωμένο βάθρο βρίσκεται το ιερό βιβλίο *Guru Granth Sahib*. Το ιερό βιβλίο τοποθετείται επάνω σε μαξιλάρια και καλύπτεται με εντυπωσιακά υφάσματα. Στα δεξιά του βρίσκεται άλλο ένα βάθρο σε χαμηλότερη θέση, το οποίο χρησιμοποιείται για την επιτέλεση των ιερών ύμνων των Sikh (kirtan). Ο χώρος μπροστά από το ιερό χρησιμοποιείται από τους πιστούς. Οι πιστοί κάθονται κάτω και χωρίζονται με βάση το φύλο (δεξιά οι άντρες, αριστερά οι γυναίκες). Δίπλα στο χώρο του ιερού βρίσκεται συνήθως ένα δωμάτιο, στο οποίο φυλάσσεται το ιερό βιβλίο κατά τη διάρκεια της νύχτας. Τα gurdwara διαθέτουν ξεχωριστό χώρο για την κουζίνα και προσφέρουν φαγητό στους πιστούς που προσέρχονται στο ιερό. Επίσης, τα gurdwara συνήθως διαθέτουν δωμάτια φιλοξενίας για τους πιστούς που έρχονται από κάποια μακρινή περιοχή. Ο Prajit περιγράφοντας τον χώρο του ιερού εξηγεί τη σημασία της θέσης του ιερού βιβλίου:

Το εξωτερικό των ναών είναι απλά ένα σπίτι, όχι όπως στις Ινδίες. Το εσωτερικό είναι όπως είναι όλα τα gurdwara στις Ινδίες. Είναι ο χώρος που βάζουμε το *Granth Sahib*. Εκεί διαβάζουμε το ιερό βιβλίο και το έχουμε πιο ψηλά απ' όλους. Είναι υπερυψωμένο, ο κόσμος κάθεται χάρω, αλλά η βίβλος, ως πούμε η Αγία Γραφή πρέπει να είναι πιο ψηλά από τον κόσμο. Και αυτοί που κάνουνε kirtan, υπάρχει άλλο ένα σαν βάθρο, είναι πιο χαμηλά αν το προσέξετε, πιο χαμηλά από το *Guru Granth Sahib* γιατί ο Θεός είναι πιο ψηλά από όλους.

Ο χώρος του ναού για τον Ινδό μετανάστη αποτελεί ένα μέρος οικείο, ένα χώρο ασφαλή που ηρεμεί το νου από τις δυσκολίες και τις έγνοιες της καθημερινότητας. Σνιιστά ένα χώρο υπερβατικό, πέραν του εδώ (Ελλάδα) και του εκεί (Ινδία). Ο Gurjind, ο μουσικός της τάμπλα που συμμετέχει στη μουσική επιτέλεση της ιερής μουσικής, εξηγεί γιατί και πώς συμβαίνει αυτό:

Για έναν άνθρωπο που φεύγει από το Punjab και έρχεται Ελλάδα είναι πάρα πολύ σημαντικό να πάει Gurdwara. Εκεί μπορεί να relax (χαλαρώσει). Όταν πας gurdwara νιώθεις πολύ καλά, νιώθεις ωραία, μιλήσεις με κόσμο, βλέπεις κόσμο, κάνεις προσευχή και νιώθεις ότι είσαι κάπου που έχει πολύ καλό, (είναι) πολύ καλό place (χώρος). You feel more than home, home είναι σπίτι. Αυτό (gurdwara) είναι Θεός σπίτι. Όταν πας εκεί you are relaxed from your mind, από τα προβλήματα και τέτοια.

Τα gurdwara στην Ελλάδα επικοινωνούν συχνά μεταξύ τους όπως και με αντίστοιχα gurdwara του εξωτερικού. Δημιουργούν έτσι ένα δίκτυο υποστήριξης των μελών της κοινότητας και συμβάλλουν ενεργά στην αντιμετώπιση των προβλημάτων των μεταναστών. Όπως εξηγεί ο Prajit, πέρα από την υποστήριξη των πιστών, η επικοινωνία αφορά και σε ζητήματα διοργάνωσης των εορταστικών τελετών και θρησκευτικών εκδηλώσεων:

Οι ναοί έρχονται σε επικοινωνία μεταξύ τους. Και οι ναοί εδώ στην Ελλάδα και με το εξωτερικό. Είναι πολλοί οι λόγοι, ας πούμε αν κάποιος Sikh έχει προβλήματα κάπου βλέπουμε τί πρέπει να κάνουμε. Επικοινωνούμε όμως και γενικά γιατί πάμε εμείς εκεί, έρχονται αυτοί εδώ και γιορτάζουμε

### *Σημαντικές εορτές*

Οι σημαντικές εορτές των Sikh, διαρθρώνουν και ορίζουν το χρόνο σε σχέση με το θρησκευτικό ημερολογιακό τους έτος. Όπως επισημαίνει ο Eliade (1959:68) κάθε θρησκευτική εορτή ή τελετουργία συνιστά μία αναπαράσταση του μυθικού - αρχέγονου παρελθόντος. Η συμμετοχή στις θρησκευτικές εορτές και τελετουργίες παραπέμπει τον πιστό στη μετάβαση από τον κοσμικό χρόνο της καθημερινότητας στον αρχέγονο – μυθικό χρόνο του ιερού, ο οποίος αποκρυσταλλώνεται μέσω της εορτής στο παρόν. Ο ιερός χρόνος μέσω των εορτών αποκτά περιοδικότητα και επαναληπτικότητα.

Οι θρησκευτικές εορτές των Sikh είναι άμεσα συνδεδεμένες με την ιστορία της θεμελίωσης της θρησκείας τους από τους δέκα guru. Οι δέκα αυτές εορτές εμπεριέχουν σαφείς ιστορικές αναφορές. Για παράδειγμα, τα γενέθλια του Guru Nanak εορτάζονται στις 13 Νοεμβρίου και του Guru Govind Singh στις 14 Ιανουαρίου, η απελευθέρωση του Guru Hargobind Singh στις 29 Οκτωβρίου, το μαρτύριο του Guru Arjun στις 7 Ιουνίου και η ίδρυση της Khalsa στις 13 Απριλίου (Καριώτογλου 1995:102, Delahoutre 1989:140 και Gopal Singh 1970). Στην Ελλάδα οι εορτές μεταφέρονται στην κοντινότερη Κυριακή της ημερομηνίας που εορτάζονται στην Ινδία. Ο Prajit περιγράφει πώς τηρείται το εορτολόγιο και ποια είναι η δυναμική της εορτής στην Ελλάδα:

Σε κάθε γιορτή ξεκινάμε την Παρασκευή, γιατί κρατάει γύρω στις 48 ώρες το διάβασμα του *Guru Granth Sahib* χωρίς να σταματήσουμε. Γιατί έτσι είναι, το διαβάζει (ο ιερέας) και τελειώνει στις 48 ώρες μόνος του, έτσι. Όταν διαβάζουμε

όλες τις σελίδες, είναι πέντε άτομα που το διαβάζουν. Κάθε δώρο αλλάζει το άτομο και το τελετουργικό είναι στο τέλος. Αφού έχει τελειώσει και έχουν περάσει 48 ώρες, αφού έχει τελειώσει πάνε στο gurdwara και ψάλουν τα απογεύματα. Στο τέλος έχει kirtan, και αυτή είναι ευχαρίστηση ας πούμε. Επειδή και οι άγιοι, αυτοί που υμνούσαν τον Θεό, τους θεωρούσαν ότι είναι πολύ καλοί άνθρωποι

Το kirtan συνιστά την ιερή μουσική των Sikh και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ιερής τελετουργίας των εορτών. Από τις συγκεκριμένες εορτές τρεις είναι οι μεγαλύτερες: Η πρώτη είναι το Vaisakhi (13 Απριλίου) η οποία συνδέεται με την ίδρυση της Khalsa από τον Guru Gobind Singh. Η δεύτερη σημαντική εορτή αφορά στη γέννηση του Guru Gobind Singh (14 Ιανουαρίου) και η τρίτη σημαντική εορτή αφορά στην εγκατάσταση του *Guru Granth Sahib* ενώ συνδυάζεται παράλληλα με τον εορτασμό της Ανεξαρτησίας της Ινδίας το 1945 (15 Αυγούστου). Όπως διαπίστωσα κατά τη διαδικασία της επιτόπιας έρευνας, στις εορτές αυτές στην Ελλάδα συρρέει πλήθος Sikh από όλες τις περιοχές της χώρας. Το Vaisakhi γιορτάζεται στην περιοχή του Ταύρου, η γέννηση του Guru Gobind Sikh στην περιοχή του Κρανιδίου και η εγκατάσταση του *Guru Granth Sahib* στη Θήβα. Λόγω της μεταναστευτικής εμπειρίας στην Ελλάδα και του ελληνικού – δυτικού τρόπου ζωής οι συγκεκριμένες μεγάλες γιορτές των Sikh μεταφέρονται έτσι ώστε να συμπίπτουν με τις μεγάλες γιορτές της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας. Έτσι το Vaisakhi γιορτάζεται το Πάσχα, η γέννηση του Guru Gobind Singh τα Χριστούγεννα και η Ανεξαρτησία της Ινδίας το Δεκαπενταύγουστο. Στις σημαντικές αυτές μέρες των εορτών οι πιστοί συγκεντρώνονται στα gurdwara και συμμετέχουν στην ιερή τελετή κατά την οποία το ιερό βιβλίο των Sikh διαβάζεται από την αρχή μέχρι το τέλος συνεχόμενα. Η διαδικασία της ανάγνωσης των γραφών, όπως επισημαίνει και ο Prajit, κρατά περίπου 48 ώρες. Ακολουθεί η επιτέλεση της ιερής μουσικής (kirtan) και κοινοτικό φαγητό. Μοναδική περίπτωση κατά την οποία ο τρόπος εορτασμού διαφέρει σημαντικά είναι η εορτή του Vaisakhi.

Θα ήταν ενδιαφέρον να δει κανείς τη γεωγραφική διασπορά των τριών μεγάλων εορτασμών σε Ταύρο, Κρανίδι και Θήβα για να αναζητήσει τις βαθύτερες εθνοτοπικές διαφορές των κοινοτήτων των Sikh σε σχέση με την ευρύτερη κουλτούρα των περιοχών διαμονής και εργασίας των μεταναστών. Μία μελλοντική εμβάθυνση σε αυτό το ζήτημα θα φωτίσει, πιστεύω, ορισμένες πτυχές της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα, οι οποίες αποσιωπώνται αναγκαστικά σε μία γενική σκιαγράφιση του τρόπου εορτασμού των σημαντικών αυτών εορτών. Ωστόσο, κατά την εμπειρία της

επαφής μου με τις κοινότητες των Sikh στην Ελλάδα, αντιλήφθηκα πως η σημαντικότερη εορτή κατά την οποία η συλλογική ταυτότητα της κοινότητας εκδηλώνεται σε όλη της την έκταση είναι η γιορτή του Vaisakhi. Όπως δηλώνουν τα μέλη της κοινότητας πρόκειται για τη σημαντικότερη για αυτούς εορτή, η οποία επιτελείται με διαφορετικό τρόπο από τις άλλες. Ο εορτασμός του Vaisakhi προετοιμάζεται όλο το χρόνο και προϋποθέτει τη συμμετοχή όλων των πιστών σε αυτή τη διαδικασία. Σε συμβολικό επίπεδο εκφράζει τις αξίες, την εθνοτική ταυτότητα και τις αρχές της πίστης των Sikh. Για αυτό το λόγο, η εθνογραφική ημερολογιακή περιγραφή που ακολουθεί επικεντρώνεται στον εορτασμό της συγκεκριμένης εορτής στον Ταύρο. Ο τρόπος εορτασμού του Vaisakhi στην επαρχία είναι ανάλογος, ωστόσο στη συγκεκριμένη μέρα η πλειονότητα των πιστών της κοινότητας από όλες της περιοχές της Ελλάδας συγκεντρώνεται στο Gurdwara του Ταύρου, ενδυναμώνοντας με αυτό τον τρόπο το μεγαλείο και τη σημασία αυτής της σημαντικής ημέρας.



*Προετοιμασία πριν την περιφορά. Ειδικά διαμορφωμένος χώρος σε πίσω μέρος οχήματος, για την τοποθέτηση του ιερού βιβλίου των Sikh. (Προσωπικό αρχείο, Απρίλιος 2010)*

Ο εορτασμός του Vaisakhi αφορά στην ίδρυση της Khalsa, από τον Guru Gobind Singh, το 1699 (Cole και Sambhi 1997:20). Η Khalsa, όπως προανέφερα, ορίζεται ως το σώμα των «καθαρών» και αναφέρεται στους ιερούς στρατιώτες – πολεμιστές Sikh που πολέμησαν κατά των Μογγόλων κατακτητών. Η ιδιαιτερότητα στον εορτασμό της

συγκεκριμένης γιορτής συνίσταται στο γεγονός ότι η έννοια του ιερού χώρου επεκτείνεται για εκείνη την ημέρα και εκτός του ναού, σε ολόκληρη τη συνοικία του Ταύρου. Μία μεγάλη πομπή που συγκεντρώνει χιλιάδες πιστούς Sikh από όλη την Ελλάδα ξεκινάει από το ναό, περιφέρεται στις γειτονιές του Ταύρου και στη λεωφόρο Πειραιώς και καταλήγει πάλι στο ναό. Κατά τη διάρκεια της πομπής ψάλλονται θρησκευτικοί ύμνοι από τους ιερείς και από τους μουσικούς που τους συνοδεύουν. Ακροβατικές επιδείξεις με σπαθιά, δόρατα, ασπίδες και δίχτυα αποτελούν επίσης μέρος της πομπής.



*Μέρος της πομπής του Vaisakhi. Οι πιστοί κρατούν πανό, στα οποία απεικονίζονται τα κύρια σύμβολα της θρησκείας τους, καθώς και φράσεις που δηλώνουν βασικές αρχές της πίστης τους. (Προσωπικό αρχείο, 2010)*

(Ημερολόγιο Απρίλιος 2010)

*Φτάνοντας στον Ταύρο εντύπωση μου προκάλεσε ο αριθμός των ατόμων (Sikh) που είχε συγκεντρωθεί στο ναό. Χιλιάδες Ινδοί και Ινδές ταξίδεψαν από όλη την Ελλάδα για να συμμετάσχουν στον εορτασμό. Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας εντός του ναού βρισκόμουν σε ένα δωμάτιο γεμάτο καφάσια που περιείχαν λουλούδια, ενώ με περιτριγύριζαν παιδιά ηλικίας 6-15 χρόνων που φορούσαν τις παραδοσιακές τους*

στολές και ανυπομονούσαν να ξεκινήσει η περιφορά. Από το παράθυρο του δωματίου παρατηρούσα το συγκεντρωμένο πλήθος έξω από το ναό. Όλοι είχαν καλυμμένα τα κεφάλια τους με μαντήλια και ήταν ζυπόλητοι, σύμφωνα με αυτό που προστάζει η θρησκεία τους, όταν βρίσκονται σε ιερό χώρο. Ειδικά διαμορφωμένα αυτοκίνητα (αγροτικά) ήταν στολισμένα με σημαίες, πανό και λουλούδια και βρίσκονταν παραταγμένα στο δρόμο έξω από το ναό. Μπροστά ένα βυτιοφόρο με νερό προηγείτο ρίχνοντας νερό για να «εξαγνίσει» το δρόμο. Πίσω από το βυτιοφόρο βρισκόταν ένα αγροτικό αυτοκίνητο που μετέφερε λουλούδια, ενώ μία κυρία μεγάλης ηλικίας και ένας μεσήλικας κύριος σκορπούσαν τα λουλούδια στο δρόμο κατά το πέρασμά τους. Στη συνέχεια της πομπής νεαροί ντυμένοι με ειδικές άσπρες στολές κρατούσαν σπαθιά, κοντάρια και δίχτυα, ενώ ταυτόχρονα δύο μουσικοί κρατούσαν ο καθένας από ένα dhol<sup>64</sup>. Πίσω τους παρατάσσονταν με πορτοκαλί στολές μεγαλύτερης ηλικίας άντρες, που έφεραν τα διακριτικά σύμβολα της θρησκείας των Sikh και κρατούσαν σπαθιά και σημαίες τους. Ήταν αυτοί που άνοιγαν το δρόμο για το στολισμένο με λουλούδια αυτοκίνητο που μετέφερε το Guru Granth Sahib και μερικούς από τους ιερείς.



Στιγμιότυπο από την έναρξη της πομπής. Μέλη της Khalsa φορώντας ιδιαίτερη ενδυμασία προηγούνται της πομπής. (Προσωπικό αρχείο, 2010)

<sup>64</sup> Κυλινδρικό ινδικό κρουστό όργανο με δύο μεμβράνες



*Στιγμιότυπο κατά τη διάρκεια της πομπής Vaisakhi. Οι πιστοί παρουσιάζουν τις ικανότητές τους στις πολεμικές τέχνες υπό το ρυθμικό ήχο κρουστών. (Προσωπικό αρχείο, 2010)*

*Ακολουθούσαν γυναίκες και παιδιά. Πίσω τους βρισκόταν αυτοκίνητο που μετέφερε τους μουσικούς. Η έναρξη της πομπής σηματοδοτούνταν με προσευχή, η οποία έσπαγε τη σιωπή που επικρατούσε μέχρι τη στιγμή εκείνη. Έπειτα ένας από τους ασπροντυμένους νεαρούς φώναζε ένα σύνθημα, ο ιερέας απάντησε και το πλήθος τον μιμήθηκε. Τα dhol άρχισαν να ακούγονται και στους ρυθμούς τους η πομπή ξεκίνησε. Οι ασπροντυμένοι νεαροί υπό τους ήχους των κρουστών παρουσίαζαν τις ικανότητες τους στις πολεμικές τέχνες. Φέροντας κοντάρια, μαχαίρια, ασπίδες και ένα πολύχρωμο δίχτυ στα χέρια τους εμπλούτιζαν τον εντυπωσιακό πολεμικό χορό τους, κάτω από τους δυνατούς ήχους των dhol. Οι ιερείς με τη βοήθεια μικροφώνων μετέδιδαν τα λόγια του Guru Nanak, ενώ οι μουσικοί με τη σειρά τους (και πάλι με τη βοήθεια ηχητικού εξοπλισμού) επιτελούσαν τη θρησκευτική μουσική dhadi<sup>65</sup>, χωρίς διακοπή για τις τρεις ώρες που διήρκεσε η πορεία. Οι περαστικοί εντυπωσιασμένοι κοιτούσαν με απορία. Κατά τη διάρκεια της πομπής έγινε μόνο μία*

<sup>65</sup> Κατά τον εορτασμό του Vaisakhi στην Ελλάδα η μουσική επιτέλεση δεν περιορίζεται μόνο στη λατρευτική μουσική του kirtan. Αυτήν την ημέρα κυρίαρχο ρόλο έχει το μουσικό είδος dhadi, το οποίο συνίσταται από τραγούδια που καταγράφουν μέρος της ιστορίας του Punjab. Τα τραγούδια αυτά υμνούν τους ήρωες που έχασαν τις ζωές τους σε μάχες κατά των Μουσουλμάνων. Ξεκίνησαν ως μουσική παράδοση την εποχή που έζησε ο Guru Hargobind Sing. Κεντρική θεματολογία τους είναι ο ηρωισμός (Pettigrew 1992 και Thuhī 2011). Οι μουσικοί στέκονται όρθιοι κατά τη μουσική επιτέλεση του dhadi. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν είναι δύο κλεψυδόμορφα μικρά κρουστά με δύο μεμβράνες (dhadd) και το ινδικό έγχορδο sharangi.



στάση, περίπου στα μισά της διαδρομής, όπου μοιράστηκε στο πλήθος φαγητό, νερό και αναψυκτικά, προσφορά του ναού και της εθελοντικής εργασίας των πιστών. Η πομπή διέσχισε τις γειτονιές του Ταύρου και αφού έκλεισε για αρκετά μέτρα τη λεωφόρο Πειραιώς κατέληξε και πάλι στο ναό, όπου η μουσική σταμάτησε για λίγα μόνο λεπτά, ούτως ώστε να εισέλθουν οι μουσικοί στο χώρο του ναού. Εκεί συνεχίστηκε ο εορτασμός των γενεθλίων του προφήτη για αρκετή ώρα.»



Μουσική επιτέλεση dhadhi κατά τη διάρκεια της πομπής. Οι μουσικοί στέκονται όρθιοι σε ειδικά διαμορφωμένο όχημα. (Προσωπικό αρχείο, 2010)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η θρησκεία αποτελεί σημαντικό πόλο έλξης και συσπείρωσης για την κοινότητα των Sikh στην Αθήνα. Η συμμετοχή των πιστών στο τελετουργικό της εορτής ενδυναμώνει την αίσθηση του ανήκειν στο οικείο εθνοτικό περιβάλλον.

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά στη στενή σχέση που παρουσιάζει ο εορτασμός με την ιστορία της θρησκείας των Sikh. Σπαθιά, δόρατα και σημαίες, διάφορα σύμβολα και σημεία παραπέμπουν στο παρελθόν και αποτυπώνουν την υπεράσπιση των θρησκευτικών και εθνοτικών χαρακτηριστικών των Sikh. Ωστόσο, όπως επισημαίνουν οι μελετητές Ballantyne 2002:5-29, Mann, Sodhi και Gill 1995, η ερμηνεία των συμβόλων και της εορταστικής τελετουργίας δεν εκκινεί από το ιστορικό επίπεδο. Το επίπεδο εκκίνησης είναι το ιερό και η πίστη των Sikh στο Θεό, έτσι όπως μεταδίδεται

από τις διδασκαλίες και τον τρόπο ζωής των Guru. Όπως σημειώνει ο Prajit, τα ιστορικά γεγονότα ακολουθούν τη φιλοσοφία και απορρέουν από τον τρόπο ζωής της θρησκείας των Sikh:

Ο Θεός είναι τα λόγια που διδάσκουμε. Ο Θεός λέει να μην κλέβεις, μην κάνεις, να αγαπάς αλλήλους κτλ. Δεν είναι κάποιο ον, έχει κάποιο όνομα λέμε θεός αλλά μετά είναι κάποιοι άγιοι από εκεί πέρα τους οποίους γιορτάζουμε. Έχουν θυσιαστεί για τη θρησκεία αυτοί.

Μία ακόμη παρατήρηση σε σχέση με τον εορτασμό του Vaisakhi είναι ότι το τελετουργικό μέρος του θρησκευτικού εορτασμού επεκτείνεται στον εξωτερικό χώρο του ναού. Νερό και λουλούδια σκορπίζονται πριν την πομπή στους δρόμους, λειτουργώντας ως μέσα κάθαρσης και ιεροποίησης του εξωτερικού χώρου. Εκτός της περίπτωσης του Vaisakhi, όλες οι θρησκευτικές γιορτές των Sikh στην Ελλάδα πραγματοποιούνται στο εσωτερικό των gurdwara. Στις μεγάλες γιορτές που προανέφερα στο Κρανίδι και στη Θήβα συγκεντρώνεται πλήθος πιστών από διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας. Στις περιπτώσεις αυτές, μετά την εορταστική εκδήλωση στο ναό, οι άντρες της κοινότητας των Sikh συγκεντρώνονται σε τοπικά γήπεδα ή σε χωράφια όπου και διοργανώνουν αγώνες του ινδικού αθλήματος kabbadi<sup>66</sup>.

#### *Οι σημαντικές τελετουργίες της κοινότητας*

Οι σημαντικές τελετουργίες των Sikh αποτελούν τελετουργικά μύησης και μετάβασης. Η τελετουργία της ονοματοδοσίας ονομάζεται Nam Karan. Κατά την τελετουργία αυτή, ο ιερέας ψάλλει ειδικούς ύμνους που επικεντρώνονται στην καλή υγεία του παιδιού, τη δύναμη και τη χαρά της ζωής. Στη συνέχεια, το *Guru Granth Sahib* ανοίγεται σε τυχαία σελίδα για να αποφασιστεί το όνομα του παιδιού σε σχέση με το πρώτο γράμμα της πρώτης λέξης που αναφέρεται στη σελίδα του ιερού βιβλίου (Cole & Sambhi 1978). Ο Prajit περιγράφει την τελετουργία της ονοματοδοσίας:

---

<sup>66</sup> Το «kabbadi» είναι ένα ομαδικό άθλημα το οποίο συνδυάζει στοιχεία πάλης και ταχύτητας. Οι ρίζες του συγκεκριμένου αθλήματος εντοπίζονται στην αρχαία Ινδία. Είναι ιδιαίτερα αγαπητό στο ευρύτερο ασιατικό κοινό. Παίζεται με δύο ομάδες, οι οποίες συνήθως αποτελούνται από επτά άτομα. Διαδοχικά, ένας αθλητής από κάθε ομάδα προσπαθεί να ακουμπήσει όσο το δυνατόν περισσότερους αθλητές στην περιοχή της αντίπαλης ομάδας. Στη συνέχεια επιδιώκει να διασχίσει τη γραμμή του τέρματος σε ορισμένο χρόνο, ενώ παράλληλα οι αντίπαλοι προσπαθούν να τον εμποδίσουν (Alter 2000).

Έρχεται ο άλλος και σου λέει, σε παρακαλώ κάνε μία ευχή στο Θεό, λέει στον παπά, μετά παπάς πάει και διαβάζει από το *Guru Granth Sahib* και μόλις ανοίγει σελίδα, από την πρώτη λέξη, το πρώτο γράμμα του δίνουμε το όνομα. Αν βγει ας πούμε «ν» του δίνουμε το όνομα Victor, αν βγει «b», Barinder και έτσι...

Η τελετουργία της βάπτισης είναι ξεχωριστή από αυτή της ονοματοδοσίας και ονομάζεται Amrit. Αποτελεί ένα δεύτερο στάδιο μύησης στη θρησκεία των Sikh, αφού μετά την τελετουργία ο υποψήφιος θεωρείται μέλος της Khalsa. Η τελετουργία αναφέρεται μόνο σε ενήλικες Sikh, είτε άντρες είτε γυναίκες και σηματοδοτεί την αφοσίωσή τους στη συγκεκριμένη θρησκεία. Από το πέρας της τελετουργίας και μετά ο βαπτισμένος Sikh πρέπει να φέρει τα πέντε ιερά σύμβολα που ορίζουν την ιερή ταυτότητά τους. Τα σύμβολα αυτά είναι: 1) ένα κοντό παντελόνι που αποτελεί μέρος της εσωτερικής ενδυμασίας του πιστού (*kacha*). 2) τα μακριά μαλλιά (*keshh*), ως ένδειξη αφοσίωσης στον Θεό τους, 3) ένα μικρό μαχαίρι, που συνιστά θρησκευτικό σύμβολο δικαιοσύνης (*kirpan*), 4) ένα μικρό βραχιόλι (*kara*). Όπως υποστηρίζει ο Καριώτογλου (1995), το κυκλικό του σχήμα παραπέμπει σε πολλούς συμβολισμούς (σύμβολο ενότητας, ολοκλήρωσης, ισότητας των δύο φύλων κ.α) και 5) ένα μικρό χτενάκι για την περιποίηση των μαλλιών (*kanga*). Οι πέντε λέξεις – σύμβολα ξεκινάνε όλες από το γράμμα «k», γι'αυτο και αναφέρονται ως τα πέντε Ks. Παράλληλα, τέσσερις απαγορεύσεις ισχύουν απόλυτα στη ζωή του μνημένου από το σημείο της βάπτισης και μετά. Απαγορεύεται το κόψιμο των μαλλιών, η χρήση καπνού και ουσιών, η βρώση κρέατος και η μοιχεία. Ο Dhiraj, έχοντας περάσει τη μύηση της βάπτισης, περιγράφει τη διαδικασία της συγκεκριμένης τελετουργίας στα gurdwara των Sikh στην Ελλάδα:

Εκείνη την ημέρα έχουν ένα γλυκό νερό που τους φτιάχνουν και τους βάζουν στα μάτια, στα μαλλιά.. φοράνε χυτό ρούχο. Από εκεί και πέρα ο άλλος δεν πρέπει να τρώει κρέας, πρέπει να διαβάζει κάθε μέρα μία ώρα περίπου από το *Guru Granth Sahib* και από τότε τον ονομάζουν ότι αυτός είναι καθαρός τώρα Sikh. Αυτό όταν μαζεύονται δέκα άτομα, ανάλογα πόσοι θέλουν να γίνουν, κάνουμε και το τελετουργικό. Δεν το κάνουμε συχνά, γιατί πρέπει να έρθουν άτομα απ' έξω που πρέπει να το κάνουν, να έρθουν ειδικοί. Έρχονται απ' έξω, από την Αγγλία πιο πολύ

Συνεπώς, το τελετουργικό Amrit στην Ελλάδα δε γίνεται συχνά. Για την επιτέλεση του χρειάζονται συγκεκριμένα άτομα, κάποιοι «ειδικοί» της θρησκείας, που προσκαλούνται από μεγαλύτερα gurdwara του εξωτερικού, συνήθως από το Λονδίνο.

Ένας πρόσθετος, πολύ σημαντικός λόγος για τον οποίο λίγοι Sikh επιλέγουν να περάσουν την τελετουργία του Amrit, σχετίζεται με την ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία. Η ξεχωριστή εμφάνιση που ορίζει να φέρουν τα πέντε Ks, δημιουργεί δυσκολίες στην ευρύτερη κοινωνική ενσωμάτωσή τους στην Ελλάδα (Parageorgiou 2011:208).

Η τελετή του γάμου ονομάζεται Anand Kaaraj. Η ένωση του γάμου, για τους Sikh, προσλαμβάνεται ως ένωση δύο ανθρώπων ισότιμων στην κοινή ζωή μετά το τελετουργικό (Nesbitt, 2005:114). Τον Ιούνιο του 2010, η κοινότητα των Sikh με προσκάλεσε σε ένα γάμο που έγινε στο Gurdwara του Ταύρου.



Στιγμιότυπο από τελετουργικό γάμου, το ζευγάρι που παντρεύεται. (Προσωπικό αρχείο, Ιούνιος, 2010)

(Ημερολόγιο Ιούνιος, 2010)

*Καλεσμένοι στο Gurdwara ήταν φίλοι, συγγενείς από την Ελλάδα και το εξωτερικό (Λονδίνο), αλλά και όποιο μέλος της κοινότητας των Sikh μπορούσε να παρευρεθεί στην ευτυχισμένη περίπτωση. Φτάνοντας στο Gurdwara οι παρευρισκόμενοι ήταν συγκεντρωμένοι στην είσοδο του ναού, όπου οι δύο οικογένειες σε μία μικρή – μη επίσημη τελετουργία αντάλασσαν δώρα (κοσμήματα, γλυκά, κουβέρτες, σεντόνια) και ευχές για τη συνάντησή τους. Παράλληλα οι προσκεκλημένοι συμμετείχαν*

κάνοντας *Ardas*<sup>67</sup>. Πριν την επίσημη έναρξη της τελετής ο κόσμος συγκεντρώθηκε στο δεύτερο όροφο, όπου προσφέρθηκε ελαφρύ φαγητό και τσάι. Στη συνέχεια προχώρησαν προς το χώρο του ιερού. Εκεί οι μουσικοί απέδιδαν μουσικά τους ύμνους του *Guru Granth Sahib* κάνοντας *kirtan*. Σε αυτό το σημείο η νύφη έκανε την πρώτη δημόσια εμφάνιση της ημέρας, φορώντας ρούχα σε κόκκινο χρώμα. Οι γυναίκες κάθονταν στο αριστερό μέρος της αίθουσας και οι άντρες στο δεξί, σε ίση απόσταση από το ιερό βιβλίο. Ο γαμπρός εισερχόμενος στο ιερό με την οικογένειά του κάθισε μπροστά από το ιερό. Νωρίτερα στην είσοδο του ναού φίλοι και συγγενείς του είχαν περάσει στο λαιμό ένα κολιέ από ινδικά χαρτονομίσματα (ρουπίες). Κατά την είσοδό του προσκύνησε και προσέφερε ένα χρηματικό ποσό και ένα ύφασμα που χρησιμοποιείται ως κάλυμμα για το ιερό βιβλίο. Στη συνέχεια συγκεντρώθηκε στους ήχους του *kirtan* καθώς περίμενε τη νύφη. Η νύφη έφτασε στο χώρο του ιερού και κάθισε δίπλα στο γαμπρό. Ο ιερέας πλησίασε το ζευγάρι. Αφού παραδέχτηκαν την πίστη τους στη θρησκεία των *Sikh*, ο ιερέας ζήτησε από το ζευγάρι και τους συγγενείς να σηκωθούν για τα *Ardas*. Μετά πήρε τη θέση του στο ιερό και διάβασε τους τέσσερις ειδικούς ύμνους για το γάμο (*Lavans*) από το *Guru Granth Sahib*. Με το τέλος του κάθε ύμνου, το ζευγάρι σηκώνονταν, προσκυνούσε και ενωμένο με ένα ύφασμα που κρατούσαν στα χέρια έκανε τον κύκλο του ιερού. Στη συνέχεια καθόταν ξανά για το επόμενο *Lavan*. Μετά τα *Lavans* ακολούθησε *kirtan* και έπειτα γέυμα στο ναό.

Το τελετουργικό του γάμου επικυρώνεται από συμβολικές ανταλλακτικές σχέσεις των δύο οικογενειών ενώπιον των φίλων, των συγγενών και ολόκληρης της κοινότητας, στον ιερό χώρο του *Gurdwara*. Οι κύριες τελετουργικές πρακτικές του γάμου αφορούν στην ανάγνωση του λόγου του ιερού βιβλίου από τον ιερέα και από την επιτέλεση ύμνων κατά το *kirtan*.

Η συγκεκριμένη τελετουργία δεν γίνεται συχνά στην Ελλάδα. Οι μετανάστες *Sikh* επιλέγουν να παντρευτούν γυναίκες από τη δική τους κουλτούρα και εθνότητα. Στην Ινδία, κατά την κοινωνική προσταγή και παράδοση, ο γάμος αποτελεί οικογενειακή και προσχεδιασμένη υπόθεση. Έτσι, συνήθως, αν επιλέξουν να παντρευτούν, επιστρέφουν για ένα μικρό διάστημα στο Punjab για τον σκοπό αυτό. Ο Prajit περιγράφοντας το τελετουργικό του γάμου εξηγεί τους λόγους για τους οποίους η συγκεκριμένη τελετή γίνεται σπάνια στην Ελλάδα. Ένας από τους ανασταλτικούς παράγοντες είναι ότι η δεύτερη γενιά που μεγαλώνει στην Ελλάδα είναι ακόμη νέοι που δεν έχουν ενηλικιωθεί:

Η τελετή του γάμου μοιάζει πολύ με τη βασική τελετουργία, είναι λίγο διαφορετική. Κάθονται μπροστά από το *Guru Granth Sahib*, τους διαβάζει ο ιερέας, μετά σηκώνονται και πάνε γύρω γύρω από το βιβλίο. Εδώ ένας ή δύο γάμοι γίνονται το χρόνο γιατί δεν έχουν αναπτυχθεί ακόμα τα παιδιά, δεν έχουν μεγαλώσει. Τώρα μόλις πριν 6-7 χρόνια άρχισαν να έχουμε οικογένειες με παιδιά

<sup>67</sup> Πρόκειται για κοινή προσευχή των *Sikh*, η οποία επιτελείται κατά την αρχή και λήξη κάθε τελετουργίας των *Sikh* με τη συμμετοχή των πιστών.

και όλα. Και μεγαλώνουνε αλλά επί το πλείστον πάνε στις Ινδίες δικά μας παιδιά και παντρεύονται γιατί είναι όλοι οι συγγενείς εκεί. Παίρνουνε μια άδεια, πάνε εκεί πέρα. Γίνονται γάμοι και εδώ, αναγκαστικά αν κάποιος θέλει να παντρευτεί και δεν προλαβαίνει να πάει στις Ινδίες, κάνει εδώ.

Ένα τελετουργικό των Sikh που δεν γίνεται καθόλου στην Ελλάδα είναι η νεκρώσιμη τελετή. Κατά την τελετουργία αυτή, ο ιερέας απαγγέλει τους αντίστοιχους ύμνους από το *Guru Granth Sahib*. Για τους Sikh, ο θάνατος συνιστά μία φυσική διαδικασία. Έτσι, κατά τη διάρκεια της τελετουργίας δεν θρηνούν. Το σώμα πλένεται, ντύνεται και παραδίδεται στη διαδικασία της καύσης. Η διαδικασία της καύσης των νεκρών δεν συνηθίζεται και δεν είναι νόμιμη στην Ελλάδα. Παράλληλα, η νεκρώσιμη τελετή συνιστά μία πολύ προσωπική και οικογενειακή πρακτική. Οι οικογένειες των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα βρίσκονται στην Ινδία, έτσι η νεκρώσιμη τελετή γίνεται εκεί που είναι η πατρίδα και η οικογένεια. Όπως εξηγεί ο Prajit, οι παραπάνω λόγοι οδηγούν τα μέλη της ινδικής κοινότητας να στέλνουν τα σώματα των νεκρών στην Ινδία όπου και γίνεται η νεκρώσιμη τελετουργία:

Για το θάνατο πάλι διαβάξει ο παπάς και γίνεται μετά καύση. Εδώ δεν γίνεται αυτό, τώρα το σώμα το στέλνουμε κάτω ακόμη Ινδία. Θα δούμε, τώρα λέγανε πως μπορεί να γίνει και εδώ σιγά σιγά αν θέλει κάποιος καύση και αυτά. Αλλά αυτό θα γίνει σε κάποιον που δεν τον αναζητά κάποιος.

Εκτός αυτών των τελετουργιών που γίνονται σποραδικά, η πιο συχνή τελετουργία που συναντάται στα gurdwara είναι η καθημερινή λατρευτική τελετουργία των Sikh. Κάθε Κυριακή τα τοπικά μέλη των κοινοτήτων συγκεντρώνονται στα gurdwara για την τελετή αυτή. Τις καθημερινές, τα μέλη της κοινότητας συμμετέχουν σε μικρότερο ποσοστό εξαιτίας των επαγγελματικών υποχρεώσεων. Παρά ταύτα, τα gurdwara αποτελούν σημείο συνάντησης και κοινωνικοποίησης των μελών της κοινότητας, ιδίως τα απογεύματα, μετά τις επαγγελματικές υποχρεώσεις και κυρίως τις Κυριακές. Κεντρικά σημεία του καθημερινού λατρευτικού τελετουργικού αποτελούν η ανάγνωση του ιερού κειμένου και η μουσική εκφορά του ιερού λόγου μέσω της ιερής μουσικής του kirtan.

Συμπερασματικά, η θρησκεία των Sikh συμβάλλει ενεργά στην κοινωνική συνένωση της κοινότητας. Μέσα από τις εορτές και τις τελετές, φέρνει κοντά τους ανθρώπους και τους συνδέει με ισχυρούς δεσμούς. Δημιουργεί συνθήκες

εμπιστοσύνης και ασφάλειας προσφέροντας ένα αντίβαρο στην αγχωτική επιβίωση της καθημερινότητας. Παρά τις προσαρμογές στο δυτικό τρόπο ζωής (αλλαγή ημερομηνιών εορταστικών τελετών, αδυναμία εφαρμογής όλων των βασικών τελετουργιών), οι δοξασίες και οι πρακτικές που σχετίζονται με τα ιερά πράγματα ενώνουν τους Ινδούς μετανάστες. Η θρησκεία προτρέπει και κατά κάποιον τρόπο επιβάλλει έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής που σχετίζεται με ηθικούς κανόνες και απαγορεύσεις, όπως οι προαναφερόμενες, (π.χ απαγόρευση κατανάλωσης αλκοόλ, καπνού, κουρέματος ως δείγμα αφοσίωσης στο Θεό, ειδικά αντικείμενα όπως το kirpan που υπενθυμίζουν την έννοια της «δικαιοσύνης» ως στάσης ζωής) αλλά και άλλες έννοιες που θα αναλύσω παρακάτω.

Οι παρατηρήσεις αυτές παραπέμπουν στην οπτική του Durkheim (2001) για τη θρησκεία. Στο βιβλίο του *Οι στοιχειώδεις μορφές της θρησκευτικής ζωής*, ο Γάλλος κοινωνιολόγος τονίζει πως οι τελετουργίες ενδυναμώνουν τους κοινωνικούς δεσμούς ανάμεσα στα άτομα ενισχύοντας την έννοια της αλληλεγγύης. Βέβαια ο Durkheim, προσεγγίζει τη θρησκεία εστιάζοντας στην λειτουργική και κοινωνική της ανάλυση. Από την άλλη μεριά, ο Geertz (2003) εμβαθύνοντας στις πολιτισμικές προεκτάσεις της θρησκείας, τονίζει ότι η θρησκευτική τελετουργία συνιστά παράλληλα για τον πιστό μία βιωματική, πραγματική θρησκευτική εμπειρία που την αντιλαμβάνεται ως αληθινή και έγκυρη<sup>68</sup>.

Σύμφωνα με αυτή τη λογική, στόχος μου είναι να προσεγγίσω τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο Sikh μετανάστης στην Ελλάδα τη θρησκευτική εμπειρία μέσα από την πολιτισμική της αξία και ιδιαίτερα σε σχέση με τη μουσική. Στην παραπάνω ανάλυση γίνεται αντιληπτή η έντονη παρουσία της μουσικής επιτέλεσης στη ζωή της θρησκευτικής κοινότητας των Sikh. Στη συνέχεια, προσεγγίζοντας τη θρησκεία των Sikh στην Ελλάδα ως ένα πολιτισμικό συμβολικό σύστημα (Geertz 2003), εξετάζω τις αντιλήψεις των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα σε σχέση με τη βιωματική θρησκευτική τους εμπειρία. Στην επόμενη ενότητα ασχολούμαι ειδικά με τη διαλεκτική σχέση μουσικής και ιερού. Ερευνώντας και εμβαθύνοντας στο περιεχόμενο της συμβολικής λειτουργίας της μουσικής, αναδεικνύω τις διυποκειμενικές ερμηνείες των Ινδών Sikh μεταναστών στην Ελλάδα, έτσι όπως αυτές

---

<sup>68</sup> Θα ήθελα να τονίσω ότι χρησιμοποιώ τους βασικούς ορισμούς σε σχέση με τη θρησκεία στηριζόμενη στους κλασικούς θεωρητικούς της κοινωνιολογικής και ανθρωπολογικής σκέψης για να στηρίξω την ανάλυση του θέματός μου. Δεν επεκτείνω σε μία θρησκευτολογική ανάλυση του θέματος.

ορίζονται μέσα από τη σχέση τους με το ιερό. Εξετάζω ερωτήματα που αφορούν στο αν και με ποιον τρόπο η μουσική, μέσα από την πολιτισμική της διάσταση, ενδυναμώνει την αίσθηση του «ανήκειν» στην κοινότητα.

Για να απαντήσω τα συγκεκριμένα ερωτήματα, η μεθοδολογία της έρευνας άλλαξε προσανατολισμό. Η προσέγγιση της κοινότητας έγινε πιο εντατική. Επικεντρώθηκα κατά κύριο λόγο στο Gurdwara του Ταύρου, όπου και εφάρμοσα τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης. Κατά τη διάρκεια τριών μηνών περίπου, επισκεπτόμουν καθημερινά το gurdwara του Ταύρου, συμμετέχοντας στην καθημερινή ζωή του ναού. Με αυτόν τον τρόπο ήρθα σε επαφή με πληθώρα ανθρώπων που επισκέπτονταν το ναό. Η εντατικότητα των επισκέψεων δημιούργησε τις συνθήκες οικειότητας και τις σχέσεις εμπιστοσύνης με τους ανθρώπους που μου επέτρεψαν να επισκεφθώ και να περάσω χρόνο σε σπίτια των μελών της κοινότητας. Τα εθνογραφικά εργαλεία μου ήταν οι συζητήσεις βάθους, οι ανοικτές συνεντεύξεις, οι ημερολογιακές καταγραφές και η συλλογή του οπτικοακουστικού υλικού. Η ανάλυσή μου στην επόμενη ενότητα ξεκινά από την εθνογραφική περιγραφή της καθημερινής ζωής στο Gurdwara του Ταύρου.

### **Η καθημερινή ζωή στο ναό: η τελετουργία και το shabad kirtan**

Ο ναός των Sikh στον Ταύρο λειτουργεί από το 2005 και στεγάζεται σε ένα τριώροφο κτήριο. Πριν την ίδρυση του Gurdwara στη συγκεκριμένη περιοχή οι πιστοί προσεύχονταν σε ναούς που βρίσκονταν σε περιοχές εκτός της Αθήνας π.χ. στο Μαραθώνα. Οι ώρες της προσευχής και της ανάγνωσης των γραφών είναι το πρωί και το απόγευμα. Η λατρευτική μουσική kirtan αποτελεί αλληλένδετο μέρος αυτών των τελετουργιών. Ο ναός διατίθεται για φιλοξενία των Ινδών που μπορεί να έρχονται στην πρωτεύουσα από την επαρχία για λίγες μέρες, ενώ στεγάζει επίσης και όλους τους ιερείς. Συγκεκριμένα, στο ναό του Ταύρου μένουν πέντε άτομα, συμπεριλαμβανομένου του βασικού ιερέα (Granthi<sup>69</sup>), που ασχολούνται με τα ιερά καθήκοντα του ναού. Τα άτομα αυτά ήρθαν από την Ινδία, όταν ιδρύθηκε το Gurdwara του Ταύρου ακριβώς για να εξυπηρετήσουν τις ιερές πρακτικές στο ναό. Κατά τη διάρκεια της ημέρας, μερικές φορές ακόμα και κατά τη διάρκεια της

---

<sup>69</sup> «Granthi» στη θρησκεία των Sikh ονομάζεται το πρόσωπο που είναι υπεύθυνο για τη λειτουργία του ναού και ορίζεται ως ο «φύλακας του ιερού βιβλίου» (Mann, Numrich και Williams, 2001:111).



προσευχής, στο ναό προσφέρεται φαγητό και τσάι, ενώ μετά τη θρησκευτική τελετουργία συχνά γίνονται ομιλίες και συζητήσεις μεταξύ των πιστών. Ειδικοί χώροι χρησιμοποιούνται για τη δημιουργική απασχόληση των παιδιών στους οποίους εκτός από το παιχνίδι, τα παιδιά μπορούν να προμηθευτούν βιβλία και περιοδικά που αφορούν στην ινδική κουλτούρα και μέσω αυτών να έρθουν σε επαφή με τον πολιτισμό της χώρας τους. Στο πρόγραμμα δραστηριοτήτων του Gurdwara, συμπεριλαμβάνονται μαθήματα ινδικών μουσικών οργάνων, όπως tabla και harmonium, αλλά και μαθήματα φωνητικής ινδικής μουσικής σε σχέση με τη μουσική παράδοση του shabad kirtan. Ο ναός λειτουργεί με χρήματα που συλλέγονται από τους πιστούς της ινδικής κοινότητας με μορφή προσφοράς. Η θέση του βασικού ιερέα είναι έμμισθη και χρηματοδοτείται από την Ινδία.

Η καθημερινή ζωή στο ναό ξεκινά με την ανατολή του ήλιου. Ο ιερέας και όσοι μένουν στο ναό ξυπνούν, ετοιμάζονται και ξεκινούν την πρωινή λατρευτική τελετή. Ο Prajit περιγράφει τον τρόπο επιτέλεσης των προσευχών κατά τη διάρκεια της ημέρας τονίζοντας παράλληλα τις διαφορές μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας:

Τέσσερις – πέντε η ώρα το πρωί σηκώνεται ο παπατζί (ιερέας) και όποιος τον βοηθάει. Πριν το χάραγμα ξεκινάει να διαβάσει το *Guru Granth Sahib* και αυτή η διαδικασία κρατάει γύρω στη μιάμιση ώρα. Τις Κυριακές, η πρωινή προσευχή κρατάει μέχρι τις 11 και μετά έχει και kirtan, αλλά δεν είναι ο κανονισμός αυτός. Αυτό το κάνουμε γιατί ο κόσμος έρχεται λίγο πιο αργά. Στην Ινδία γίνεται όλη μέρα αυτό (kirtan) στα μεγάλα gurdwara, στους ιερούς τόπους κρατάει συνέχεια μέχρι τις 11 το βράδυ και μετά το πρωί πάλι από την αρχή

Οι λατρευτικές τελετές συνιστούν τις βασικές και κεντρικές πρακτικές στο πλαίσιο της καθημερινότητας στο gurdwara. Ωστόσο η καθημερινή ζωή στο ναό περιλαμβάνει και δύο άλλες σημαντικές δραστηριότητες. Η πρώτη σημαντική δραστηριότητα σχετίζεται με το φαγητό (langar). Κάθε τελετουργική πράξη είτε είναι γιορτή είτε προσευχή ακολουθείται από τη συνάντηση των πιστών στο χώρο εστίασης, όπου μοιράζονται το langar. Ο Prajit εξηγεί πως για τους Sikh το langar έχει ξεχωριστή συμβολική σημασία, την οποία εισήγαγε ο πρώτος guru της θρησκείας των Sikh:

Κάθε gurdwara έχει κουζίνα, γιατί ο πρώτος guru, ο Guru Nanak είχε πάρει είκοσι ρουπίες και με αυτά άνοιξε για τον κόσμο φαγητά. Για να καθίσουν να φάνε οι φτωχοί. Και καθόμαστε χάμω γιατί κανένας δεν είναι ανώτερος. Και βασιλιάς να έρθει εκεί, θα πρέπει να κάτσει χάμω, δεν θα του βάλουνε κόκκινο χαλί. Αυτή είναι η διαφορά των Sikh.

Συνεπώς, το φαγητό συνιστά μία ξεχωριστή τελετουργία στο ναό. Να μοιράζεσαι το φαγητό με τους «αδελφούς» και τις «αδελφές» σου είναι μια θρησκευτική διαδικασία η οποία πραγματώνεται μέσα στο ναό και κάνει τους πιστούς να νιώσουν βαθύτερα τη θρησκεία τους. Η συμμετοχή στο κοινοτικό γεύμα συνδέεται άμεσα με τις έννοιες του «μοιράσματος», της «αγάπης» και της «ασότητας». Σε κοινωνικό επίπεδο ο συμβολισμός αυτός αποκτά ιδιαίτερα σημαντική διάσταση, αφού υποδηλώνει την αντίθεσή τους και μη αποδοχή τους στην κοινωνική παράδοση των καστών. Άντρες και γυναίκες ανεξαρτήτως κάστας, θρησκείας, εθνότητας και ηλικίας κάθονται ο ένας δίπλα στον άλλο ως ίσοι και μοιράζονται το φαγητό.



*Προετοιμασία φαγητού στην κουζίνα του ναού. (Προσωπικό αρχείο, Μαραθώνας, 2011)*

Η δεύτερη σημαντική δραστηριότητα αφορά στις καθημερινές εργασίες που γίνονται στο Gurdwara. Η προετοιμασία του φαγητού, το πλύσιμο των χρησιμοποιημένων σκευών και η τακτοποίησή τους, η καθαριότητα και η συντήρηση του χώρου είναι δραστηριότητες που αφορούν όλη την κοινότητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η εθελοντική εργασία, η προσφορά και η ταπεινότητα αποτελούν βασικές αρχές και αξίες της κοινότητας των Sikh. Ως τέτοιες συνδέονται άμεσα, συμβολικά και πρακτικά, με την έννοια της seva. Ο Prajit, νοηματοδοτεί την έννοια της «seva» και περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται στην κοινότητα:

Seva είναι...η θέλησή σου να κάνεις θελήματα, να μετέχεις σε πράγματα που κάνουν όλοι μαζί, να μαγειρεύεις, να καθαρίζεις..Seva είναι αν θέλεις να δώσεις κάτι, μπορεί χρήματα...αυτή η προσφορά λέγεται seva. Ο άλλος προσφέρει τον εαυτό του, αφιλοκερδώς..μπορεί να προσφέρει το χρόνο του για να βρίσκεται στο

gurdwara αφιλοκερδώς, αυτό είναι το Seva. Όποιος θέλει κάνει, δεν πρέπει μόνο να είσαι Sikh αν θέλεις να κάνεις Seva. Για έναν Sikh σημαίνει “ταπεινότητα”, αυτό μαθαίνεις με τα πιάτα όταν τα πλένεις για τον κόσμο που τρώει ή όταν καθαρίζεις παπούτσια, σε μαθαίνει να είσαι ταπεινός και να μην θεωρείς τον εαυτό σου ότι είσαι κάτι παραπάνω από τους άλλους...σταματάει τον εγωισμό. Εμείς λέμε ότι όταν κάνεις Seva όλες οι αμαρτίες σου φεύγουν

Παρατηρούμε πώς η αφήγηση του Prajit συνδέει πρακτικές διαστάσεις της seva με έννοιες που καθορίζουν βασικές αρχές, αξίες αλλά και ανάγκες των Sikh, οι οποίες ανασύρονται από τη συλλογική μνήμη της κοινότητας. Ως τέτοιες αναγνωρίζονται υποσυνείδητα, τόσο από το υποκείμενο που ενεργεί όσο και από τα λοιπά μέλη της κοινότητας. Έτσι η seva ενδυναμώνει την αίσθηση του «ανήκειν» στην κοινότητα. Η «προσφορά», η «ανιδιοτέλεια» (ο Prajit τονίζει συνεχώς τη λέξη αφιλοκερδώς), η «ταπεινότητα», η αίσθηση του «ανήκειν», το «Εμείς» σε αντιδιαστολή με το «Εγώ», αλλά και η έννοια της «κάθαρσης» είναι οι πιο σημαντικές από αυτές τις έννοιες.



*Η πίστη σε διαδικασία seva ταξινομεί θεματικά αποσπάσματα του ιερού κειμένου που αποτελούν τους ύμνους του kirtan. (Πηγή: προσωπικό αρχείο. Gurdwara Ταύρος Σεπτέμβριος 2011).*

Μία ακόμα δραστηριότητα που πραγματοποιείται τις Κυριακές στο ναό είναι τα μαθήματα μουσικής και kirtan. Κατά τη διάρκεια της έρευνας έλαβα μέρος σε αρκετά από αυτά ως παρατηρητής. Ο ιερέας παραδίδει μαθήματα harmonium και φωνητικής

μουσικής σε μικρά παιδάκια ηλικίας 8-10 ετών. Τα μαθήματα της tabla γίνονταν μέχρι το 2012 περίπου σχεδόν κάθε Κυριακή από τον Gurjind, όπως περιέγραψα στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ο πατέρας του μικρού Satī που μαθαίνει tabla μου εξηγεί ότι «είναι σημαντικό να μαθαίνουν τα παιδιά μουσική, γιατί έτσι μαθαίνουν την Ινδία. Μαθαίνουν το culture και το θρησκεία μας». Η μητέρα της Tanveer συμπληρώνει:

*(To kirtan) για τα παιδιά είναι σημαντικό για εμένα. Θέλω να μαθαίνουν τα παιδιά πάρα πολύ για τη θρησκεία μας, για το culture, ποιο είναι το culture στην Ινδία, τι είναι... Αλλά εδώ στην Ελλάδα είναι διαφορετικά τα πράγματα, πάρα πολύ διαφορετικά από την Ινδία. Εγώ θέλω και τα παιδιά μου να μαθαίνουν από την μουσική, είναι εύκολο για τα παιδιά να μαθαίνουν για τη θρησκεία και το culture μου από τη μουσική. Γι' αυτό είναι σημαντικό για εμένα.*

Όλες οι παραπάνω δραστηριότητες, δηλαδή το φαγητό, οι κοινοτικές εργασίες και τα μαθήματα στο ναό, σχεδόν σταματούν με την έναρξη της λατρευτικής τελετουργίας. Όταν ο Granthī ξεκινάει την τελετουργία, ο κόσμος προσέρχεται στο χώρο του ιερού. Η αίθουσα του ιερού είναι μεγάλη, λιτή και απλή. Η προσοχή επικεντρώνεται στο *Guru Granth Sahib* που βρίσκεται τοποθετημένο επάνω σε μαξιλάρια σε ένα βωμό που πλαισιώνεται από υφασμάτινο θόλο, στο βάθος της αίθουσας. Επικρατεί ησυχία, ακούγεται μόνο η φωνή του Granthī που εκφέρει τα ιερά λόγια από το *Guru Granth Sahib* υπό μορφή ψαλμωδίας (chant), ενώ κάθεται στο βωμό. Πίσω του, ένας άλλος Sikh του Gurdwara χρησιμοποιεί το ιερό αντικείμενο chaur. Πρόκειται για μία σιδερένια ράβδος, στην άκρη της οποίας προσαρμόζεται ένας μικρός όγκος μαλλιού. Κάνοντας ελαφρές ημικυκλικές κινήσεις, «καθαρίζει» το χώρο πάνω από το ιερό βιβλίο και τον Granthī. Ο χώρος γύρω από το βωμό πλαισιώνεται από σπαθιά, δόρατα και σάκραμ, τα ιερά σύμβολα των Sikh όπως προανέφερα.

Οι παρευρισκόμενοι βρίσκονται καθισμένοι στην αίθουσα μπροστά από το *Guru Granth Sahib*. Η αίθουσα χωρίζεται στη μέση από ένα μακρόστενο κόκκινο χαλί. Αριστερά κάθονται οι γυναίκες που φορούν παραδοσιακά ινδικά ρούχα σε έντονα χρώματα, καλύπτοντας παράλληλα το κεφάλι τους με το ανάλογο πέπλο (chuni). Στο δεξί μέρος της αίθουσας οι άντρες καθισμένοι και αυτοί στο πάτωμα φορούν δυτικά ρούχα και καλύπτουν το κεφάλι με πορτοκαλί μαντήλια. Κάποιοι από αυτούς φορούν την παραδοσιακή ενδυμασία των Sikh καλύπτοντας το κεφάλι με πορτοκαλί, μπλε, μαύρα ή άσπρα rag (ινδικό τουρμπάνι). Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας, όταν ένας πιστός εισέλθει στον ιερό χώρο, οφείλει να προσκυνήσει μπροστά από το *Guru*

*Granth Sahib* γονατίζοντας και ακουμπώντας το κεφάλι στο έδαφος. Παράλληλα κάνει προσφορά (seva) είτε χρηματική είτε αφήνοντας κάποιο λουλούδι ή γλυκό.



*Είσοδος στον ιερό χώρο του ναού. Οι γυναίκες κάθονται ξεχωριστά από τους άντρες. (Προσωπικό αρχείο. Αθήνα 2010)*

Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας ο κόσμος χωρίς να μιλά ακούει τον Granthi. Μερικοί από αυτούς, κλείνοντας τα μάτια διαλογίζονται και προσεύχονται. Με το τέλος του πρώτου μέρους της τελετής, όπου ο Granthi διαβάζει το *Guru Granth Sahib*, σειρά παίρνει το kirtan. Σε μία ξεχωριστή χαμηλή εξέδρα, δεξιά του ιερού βιβλίου, κάθονται οι μουσικοί. Συνήθως ο ιερέας ή κάποιο άλλο άτομο της κοινότητας που ξέρει να κάνει kirtan κάθεται πίσω από το harmonium και παίζοντας το μουσικό όργανο ξεκινάει να τραγουδάει τον ιερό ύμνο. Συνοδεύεται από άλλον ένα μουσικό από την κοινότητα που παίζει tabla. Σε ειδικές περιστάσεις και κυρίως για τα μέρη που η μουσική δομή του kirtan παίρνει τη μορφή ερώτησης-απάντησης, μπορεί να συμπεριληφθεί η συνοδεία άλλων τριών ή τεσσάρων φωνών που λειτουργούν υποστηρικτικά στη μουσική φωνητική απάντηση των πιστών. Οι παρευρισκόμενοι λοιπόν κατά τη διάρκεια του kirtan συμμετέχουν στην επιτέλεση της ιερής μουσικής επαναλαμβάνοντας μέρη του ύμνου που έχουν τη μορφή ερώτησης απάντησης. Όχι

απαραίτητα όλοι όμως, μερικοί από αυτούς συνεχίζουν να διαλογίζονται, ακίνητοι και με κλειστά μάτια. Στη λατρευτική τελετή προστίθεται ένα μέρος κατά το οποίο ο *granthi* κάνει κάποια ερμηνευτικά σχόλια επί του ιερού κειμένου. Σποραδικά κατά τη λατρευτική τελετή οι πιστοί σηκώνονται για να επιτελέσουν τη συλλογική προσευχή *Ardas*. Κατά το τέλος της βραδυνης τελετουργίας, ο *Granthi* κλείνει το ιερό βιβλίο με τελετουργικό τρόπο σκεπάζοντάς το με τα πολυτελή υφάσματα. Στη συνέχεια, με τη συνοδεία συλλογικών προσευχών από τους συγκεντρωμένους πιστούς, το *Guru Granth Sahib* μεταφέρεται και τοποθετείται σε ειδικό δωμάτιο για τη βραδινή φιλοξενία του.

Παρατηρούμε πως κεντρικό αντικείμενο λατρείας, κατά τη λατρευτική τελετουργία, είναι το ιερό βιβλίο των Sikh. Κατά τη λατρευτική τελετουργία, οι Sikh αντιλαμβάνονται το *Guru Granth Sahib* ως προσωπική παρουσία του Θεού. Ο Baldev, ένας πιστός της κοινότητας των Sikh, περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η κοινότητα αποδίδει τον σεβασμό στο ιερό βιβλίο με αυτούς ακριβώς τους όρους:

Το *Granth Sahib* το βράδυ εμείς το θεωρούμε ότι είναι ο Θεός ζωντανός, και το πάμε για ύπνο. Έχουμε ένα δωμάτιο εκεί πέρα και το πάμε για να ξεκουραστεί. Μόνο όταν έχουμε κάποια γιορτή, τότε το κρατάμε τρεις μέρες, δύο μέρες ανοιχτό αλλιώς το βραδάκι, κάθε βράδυ αργά το απόγευμα κατά τις οκτώμισι, εννιά η ώρα το αποσύρουμε προς την κρεβατοκάμαρα. Άμα δείτε πάνω στα αριστερά έχουμε ένα μικρό δωμάτιο. Εκεί το βάζουμε και το σκεπάζουμε το χειμώνα. Το καλοκαίρι του βάζουμε ένα σεντόνι, σαν να είναι κάποιος ζωντανός. Μετά είναι πάλι το σούρουπο, είναι με τον ήλιο που βγαίνει. Κατά τη διάρκεια της νύχτας ξεκουράζεται.

Η ιερή γραφή, έτσι όπως αποκρυσταλλώνεται στο *Guru Granth Sahib*, συνιστά τον ακρογωνιαίο λίθο της θρησκείας και κατ' επέκταση της λατρευτικής τελετουργίας των Sikh. Η ιερή γραφή ορίζει να αναγνωρίζεται ο *guru* ως ο ιερός λόγος και ο ιερός λόγος ως *guru* (Nesbitt 2005:38). Για τα μέλη της κοινότητας των Sikh, το ιερό βιβλίο εμπεριέχει το θεϊκό ιερό μήνυμα, έτσι όπως αποκαλύφθηκε στους δέκα *guru* και αποδίδεται μέσω τριών χιλιάδων ποιητικών συνθέσεων (Mann, Numrich και Williams, 2001). Η σύνθεση του *Guru Granth Sahib* ως κείμενο πραγματοποιήθηκε από τη συρραφή κειμένων των δέκα *guru*, οι οποίοι έζησαν σε διαφορετικές χρονικές συνθήκες και σε διαφορετικές περιοχές του Punjab. Με αυτούς τους όρους η θρησκευτική ταυτότητα των Sikh κατασκευάζεται μέσα από το διάλογο πολλαπλών πολιτισμικών στοιχείων που ορίζονται από την ποικιλομορφία τοπικών, κοινωνικών και θρησκευτικών επιρροών, όπως επισημαίνουν οι Oberoi (1994) και Murphy

(2012:109-151). Επίσης, ο Pashaura Singh (1996:337-357), εξηγεί πως το ιερό κείμενο συντίθεται από τους ιερούς ύμνους των δέκα Guru, παράλληλα όμως εμπεριέχει σε πολύ μικρότερο ποσοστό ειδικά χωρία (bhagats) που χρονολογούνται σε αρχαιότερες εποχές από αυτές που έζησαν οι δέκα guru.

Όσον αφορά στη γραφή του κειμένου, το *Guru Granth Sahib* είναι γραμμένο στη διάλεκτο Gurmukhi, που σημαίνει κυριολεκτικά «από το στόμα του guru», και διαβάζεται από τα αριστερά προς τα δεξιά. Ωστόσο, το λεξιλόγιο της γραφής παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία, αφού συντέθηκε σε διαφορετικές περιοχές του Punjab και σε διαφορετικές χρονολογίες. Έτσι το λεξιλόγιο του *Guru Granth Sahib* συντίθεται από μία πληθώρα διαλέκτων όπως Urdu, Sanskrit αλλά και τη μεσαιωνική διάλεκτο braj, που χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά ως ποιητική γλώσσα (Nesbitt 2005), με αποτέλεσμα να μην είναι πλήρως κατανοητό από την κοινότητα (Dusenbery 1992:305-402). Ο ιερέας λοιπόν στη θρησκεία των Sikh λειτουργεί υποβοηθητικά στην κατανόηση του ιερού κειμένου παραθέτοντας τα ερμηνευτικά του σχόλια ως μέρος της λατρευτικής τελετουργίας αλλά και εκτός αυτής κατά την καθημερινή συνένευσή του με τους πιστούς στο gurdwara. Ο Baldev τονίζει το σημαντικό ρόλο του ιερέα ως «μεταφραστή» του ιερού περιεχομένου του *Guru Granth Sahib*:

Ο granthi μελετάει και το βιβλίο και τη μουσική και όλα. Και δίνει και μαθήματα σε μερικούς άλλους σαν εμένα που δεν ξέρουμε και μας εξηγεί τι γράφει το Guru Granth Sahib

Ως περιεχόμενο, το *Guru Granth Sahib* ορίζει τον τρόπο ζωής των πιστών. Όπως περιγράφουν οι μελετητές Καριώτογλου (1995) και Nesbitt (2005), στόχος είναι η προσπάθεια απελευθέρωσης (mukti) από τον κύκλο των μετεσναρκώσεων (samsara). Η θρησκεία λοιπόν των Sikh έχει σωτηριολογικό χαρακτήρα, ορίζεται όμως με όρους κοσμοθεωρίας, ως ένα μονοπάτι προς την ενσωμάτωση με το θεϊκό-ιερό στοιχείο. Ο σημαντικότερος τρόπος προσέγγισης του ιερού κατά τη λατρευτική τελετουργία αλλά και κατά τη διάρκεια της καθημερινής ζωής είναι η επίκληση του ονόματος (nam) της θεϊκής οντότητας μέσω του διαλογισμού. Με αυτόν τον τρόπο το ιερό στοιχείο φανερώνεται στον άνθρωπο που δηλώνει έτοιμος να το αποδεχθεί (Καριώτογλου 1995:67-75), ενώ συγχρόνως αποβάλλεται η έννοια του εγωισμού (Nesbitt 2005). Βασικές αρχές που νοηματοδοτούν τη στάση ζωής των πιστών σύμφωνα με το *Guru Granth Sahib* είναι η έννοια της δικαιοσύνης (nian) και της χάρης (grace, nadir)

(Mann, Numrich και Williams 2001). Κατά τη διδασκαλία του *Guru Granth Sahib*, αντικρούεται η βασική αρχή του ινδουισμού για την πολυθεϊστική ύπαρξη. Η ουσία της διδασκαλίας βασίζεται στην ύπαρξη μίας και ενιαίας θείας οντότητας, απόλυτης και απρόσωπης, η οποία είναι κοσμογονική και φανερώνεται μέσω του λόγου των guru και, κατ' επέκταση του *Guru Granth Sahib*. Ο Baldev εξηγεί πως το *Guru Granth Sahib* είναι ο δάσκαλος (guru) και ο άνθρωπος, ο μαθητής (sikh):

Sikh πάει να πει στην ινδική γλώσσα μαθητής, και είναι μαθητές όλοι οι Sikh. Μαθαίνουνε και δεν είναι κανένας guru από αυτούς. Η έννοια του Sikh είναι αυτό



*Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας οι πιστοί αφήνουν προσφέρουν χρήματα και λουλούδια μπροστά από το ιερό κάνοντας sewa. (Προσωπικό αρχείο. Μαραθώνας, 2011)*

Το περιεχόμενο του *Guru Granth Sahib* δεν μεταδίδεται μόνο ως νοητική κατανόηση των γραφών. Απαραίτητη είναι η καθημερινή πρακτική του ως τρόπος ζωής αλλά και η βιωματική εμπειρία του μέσω της συλλογικής λατρευτικής τελετουργίας στο gurdwara. Με άλλα λόγια, μέσω της λατρευτικής τελετουργίας, το ιερό αποκρυσταλλώνεται στο πραγματικό ως απτή και απόλυτη βιωματική εμπειρία. Κύρια τελετουργικά συστατικά της εμπειρίας αυτής είναι η θρησκευτική ανάγνωση του



ιερού βιβλίου και η αλληλένδετη σχέση του με τη μουσική επιτέλεση του kirtan. Ο Prajit στέκεται στη σημασία του περιεχομένου του Guru Granth Sahib για τον ίδιο. Παράλληλα τονίζει την άμεση σύνδεση του ιερού λόγου με τη μουσική, αφού, όπως εξηγεί, εξαιτίας του τρόπου συγγραφής του, το σύνολο του ιερού κειμένου μπορεί να αποδοθεί με μουσικό τρόπο:

Το kirtan μιλάει για να μην λες ψέματα, πως να ζήσεις, δεν είναι τα λόγια δικά του... από το Guru Granth Sahib είναι, και αυτό το μελοποιούνε. Του έρχεται του άλλου πιο ασ πούμε πιο απλά, πιο χαίρεται όταν το ακούει. Δίδαγμα είναι και αυτό. Πάλι είναι λόγια του θεού γιατί αυτός που ήτανε παλιά, ο Guru Nanak, ήτανε μαζί του δύο άτομα που παίζανε rabab. Ε αυτοί οι δύο πηγαίνανε μαζί με τον Guru Nanak παντού και τους ερχόντανε από πάνω αυτό που τραγουδάγανε και αυτός ο ύμνος που λέγανε. Αυτό ήτανε ένα μέρος..ας πούμε διασκέδαση ψυχής. Όλο η Αγία Γραφή η δικιά μας, το *Guru Granth Sahib* είναι μουσική, δηλαδή ύμνος. Είναι σε ρααγκ (ragas) όλο το *Guru Granth Sahib*. Είναι συγκεκριμένα και κλασικά όλα τα ρααγκ

Το shabad kirtan, όπως είδαμε, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιερής τελετουργίας των Sikh. Πρόκειται για τη μουσική απόδοση των ιερών γραφών των Sikh που περιέχονται στο ιερό βιβλίο *Guru Grand Sahib*. Η μουσική παράδοση ξεκινά πριν από περίπου 500 χρόνια όπου ο Guru Nanak (1469-1539), πρώτος από τους 10 προφήτες των Sikh ξεκίνησε να παρουσιάζει μουσικές εκδοχές του ιερού λόγου υπό μορφή ύμνων (shabad). Στα ταξίδια που έκανε στην Ινδία κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Guru Nanak συνοδευόταν από τον Bhai Mardana ο οποίος έπαιζε rabab. Ο ίδιος κατέγραψε τα shabad σε κειμενική μορφή (pothis) (Inderjit 2011). Οι εννέα guru που τον ακολούθησαν συνέθεσαν εκατοντάδες shabad, τα οποία επιτελούνται στη βάση της ινδουσττανικής κλασικής μουσικής παράδοσης, στηριζόμενα στο μελωδικό σύστημα των raga και το ρυθμικό σύστημα της tala, συνδυάζοντας παράλληλα στοιχεία της λαϊκής παραδοσιακής ινδικής μουσικής.

Το kirtan επιτελείται από μία ομάδα μουσικών που ονομάζεται rāgī jathā (Mansukhani, 1982). Στο Gurdwara του Ταύρου συγκεκριμένα, το rāgī jathā αποτελείται από έναν τραγουδιστή ή τραγουδίστρια που παράλληλα παίζει και harmonium, ενώ συνοδεύεται από το κρουστό μουσικό όργανο tabla. Η σύνθεση των μουσικών και τα όργανα, μπορεί να αλλάξει όταν σε εξαιρετικές περιπτώσεις, επισκέπτονται το ναό μουσικοί από την Ινδία. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου πάντως, ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, τα κύρια όργανα ήταν η φωνή, το harmonium και η tabla. Συνήθως ο Granthi του Gurdwara στον Ταύρο είναι και αυτός

που τραγουδάει kirtan, παίζοντας harmonium. Η επιτέλεση του kirtan δεν αποτελεί αποκλειστική του αρμοδιότητα. Όποιο μέλος της κοινότητας έχει τις κατάλληλες μουσικές γνώσεις, μπορεί να συμμετέχει στη μουσική επιτέλεση του kirtan. Ο Prajit σημειώνει ωστόσο, ότι η γνώση της μουσικής απόδοσης της ιερής γραφής, αποτελεί μέρος της γενικότερης παιδείας που πρέπει να έχει το άτομο που αναλαμβάνει το ρόλο του Granthi:

Για το kirtan καλούμε καμιά φορά κάποιους απ' έξω αλλά επί το πλείστον, αυτοί που είναι παπάδες εδώ, εμείς τους λέμε granthi singh, αυτοί ξέρουν από μουσική. Πρέπει να ξέρει ο ιερέας kirtan γιατί είναι μέσα στη δουλειά του αυτό το πράγμα, ξέρει το *Guru Granth Sahib*.



*Ο ιερέας στο gurdwara του Ταύρου, επιτελεί kirtan παίζοντας συνοδευόμενος από tabla και δύο φωνές. Οι δύο φωνές λειτουργούν υποστηρικτικά στην απάντηση των πιστών. (Προσωπικό αρχείο. Ταύρος, Ιούνιος 2010.)*

Η βιωματική μου εμπειρία κατά την πρώτη κιόλας συνάντηση με την λατρευτική τελετουργία και την ηχητική εγγύτητα της μουσικής του kirtan, πυροδότησε μία σειρά ερευνητικών ερωτημάτων. Η συνάντηση και οι συζητήσεις με τα μέλη εκείνα της κοινότητας που επιτελούν kirtan κρίθηκε απαραίτητη, ούτως ώστε να κατανοήσω ποια στοιχεία καθιστούν τόσο σημαντική την «παρουσία» του kirtan στην καθημερινότητα των Ινδών και ειδικότερα της ινδικής θρησκευτικής κοινότητας του Ταύρου. Στη συνέχεια επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου στους ίδιους τους μουσικούς, τα μουσικά όργανα και την προσέγγιση της έννοιας «κάνω kirtan» έτσι όπως αυτή νοηματοδοτείται από τους ίδιους τους μουσικούς της κοινότητας.

### **Οι μουσικοί, τα όργανα, η μουσική και η έννοια «κάνω kirtan»**

Τα μέλη της κοινότητας που κάνουν kirtan στο Gurdwara είναι ενήλικες μετανάστες πρώτης γενιάς που ξεκίνησαν τη μουσική τους κατάρτιση στην Ινδία ή ανήλικοι μετανάστες δεύτερης γενιάς που ξεκίνησαν να μαθαίνουν μουσική στο Gurdwara. Όπως περιέγραψα και στο προηγούμενο κεφάλαιο με το παράδειγμα του Gurjind, συνήθως λόγω της μουσικής τους γνώσης, τα άτομα αυτά χαίρουν του θαυμασμού και της εκτίμησης των άλλων μελών της κοινότητας. Η Jasbir γεννήθηκε το 1975 στην Ινδία. Σε ηλικία 22 χρονών παντρεύτηκε και ακολούθησε τον άντρα της που έμενε ήδη στην Ελλάδα. Από τότε απέκτησαν δύο παιδιά. Άρχισε να μαθαίνει μουσική στο σχολείο στην Ινδία έχοντας τρεις διαφορετικούς δασκάλους. Μάθαινε sitar, harmonium και έκανε μαθήματα φωνητικής. Παράλληλα έκανε μαθήματα θεωρίας. Κάνει kirtan στο ναό του Ταύρου σχεδόν κάθε Κυριακή. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου και στην προσπάθειά μου να καταλάβω το kirtan πέρασα πολλές ώρες μαζί με την Jasbir τόσο στο gurdwara, όσο και στο σπίτι της, όπου με βοήθησε κάνοντάς μου εισαγωγικά μαθήματα στο harmonium. Στο παρακάτω απόσπασμα η Jasbir θυμάται την πρώτη φορά που έκανε kirtan στο gurdwara, τις πρώτες αντιδράσεις της κοινότητας και τη σημαντική στήριξη του συζύγου της. Όπως δηλώνει, φίλες της από την κοινότητα εξέφραζαν την επιθυμία να μάθουν από την ίδια να κάνουν kirtan. Το ζήτημα της απόστασης όμως είναι σημαντικό και λειτουργεί ανασταλτικά στην αφοσίωση, τη συχνότητα και την εγγύτητα που θα ήταν απαραίτητη για να κάνουν πρόβες μαζί:

Την πρώτη φορά που έκανα kirtan στο gurdwara εγώ φοβάμαι πάρα πολύ και τρέμουν τα χέρια μου. Αλλά η φωνή μου είναι πάρα πολύ ωραία, φαίνεται πως ήταν πάρα πολύ ωραία. Και όλοι μου είπαν *γιατί δεν κάνεις ποτέ πριν kirtan; Η φωνή σου είναι πάρα πολύ ωραία, εσύ κάνεις πολύ ωραίο kirtan, πού κρύφτηκε αυτό πριν;* Και ένα φίλο του συζύγου μου λέει, *«πού το έκρυψε το χρυσό και το diamond, πού έκρυβες αυτό;» Η γυναίκα σου τραγουδάει kirtan πάρα πολύ ωραία και φαίνεται πάρα πολύ ωραία η καρδιά.* Και ο σύζυγός μου του είπε, *είπα πολλές φορές αλλά αυτή φοβάται, φοβάται!* Και τώρα, δεν φοβάμαι τώρα, ναι. Άμα είναι χιλιάδες άνθρωποι μπροστά μου δεν φοβάμαι.

Ο σύζυγος μου είναι μαζί μου, μου δίνει δύναμη εμένα. *«Είμαι μαζί σου και κάνε kirtan»* λέει και γι' αυτό είμαι πολύ χαρούμενη όταν κάνουμε kirtan. Οι φίλες μου χαρούμενες πάρα πολύ. Θέλουν να κάνουν μαζί μου kirtan, αλλά φοβάται γιατί λέει ότι είναι δύσκολο. Μένει μακριά και δεν μπορούμε να κάνουμε πρόβα μαζί.

Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν για το kirtan στην κοινότητα του Ταύρου εισάγονται από την Ινδία. Η ρυθμική απόδοση της μουσικής εκφράζεται με το ινδικό κρουστό όργανο tabla, για το οποίο έγινε διεξοδική αναφορά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η μελωδική επιτέλεση της μουσικής εκφράζεται με τη φωνή και το μουσικό όργανο harmonium, για το οποίο μιλάει η Jasbir στο επόμενο απόσπασμα συνέντευξης. Η Jasbir περιγράφει πώς απέκτησε το harmonium της στην Ελλάδα:

Εγώ το πήρα από την Ινδία. Έφερε ο αδελφός μου από την Ινδία γιατί εδώ δεν υπάρχει στην Ελλάδα. Αυτό έχω από τέσσερα χρόνια αλλά τα πρώτα δύο δεν έπαιζα. Έτσι ήταν στο σπίτι μου και δεν παίζει ούτε τα παιδιά ούτε εγώ. Δεν είχα χρόνο να παίζω το harmonium γιατί τα παιδιά μου είναι μικρά και δουλειές μέσα στο σπίτι, δεν μπορούσα να κάνω.

Και μετά είδα όταν έκανε στο gurdwara ο παππάς και μια μέρα εγώ έβγαλα το harmonium και έκανα πρόβες ξανά και ξανά και ξανά και μετά μου άρεσε πάρα πολύ, τώρα συνέχεια κάνω πρόβα.

Το harmonium συνοδεύει τη φωνή μου. Όταν είναι όπως βγάζει φωνή το harmonium, το φωνή μου είναι ίδιο, μαζί με το harmonium. Σαν να έχω δύο φωνές ίδιο.

Αυτό (*harmonium*) το έφτιαξε μόνος του ο παππάς που είναι εκεί, στο παρτίδα μου έχει παππά που το έφτιαξε μόνος του. Δεν το πήρα από εταιρεία. Όταν κάνω kirtan στο gurdwara εκεί είναι άλλο harmonium και είναι λίγο δύσκολο γιατί εκεί έχει λίγο άλλη φωνή. Εκεί έχουν όργανα που φέρνουν από εταιρείες και harmonium και tabla φέρνουν από Ινδία. Άμα τα harmonium είναι από ίδια μάρκα έχουν ίδια φωνή.

Το harmonium είναι ένα φορητό ξύλινο αερόφωνο ηλεκτροφόρο όργανο. Αποτελείται από τρεις οκτάβες. Το δεξί χέρι κινείται πάνω στα πλήκτρα, ενώ το αριστερό πιέζει διαδοχικά το φουσερό (fan), που βρίσκεται στο πίσω μέρος του οργάνου για να εισάγει

αέρα ούτως ώστε να παραχθεί ήχος. Στο μπροστινό μέρος του οργάνου υπάρχει μία σειρά από βαλβίδες με τη ρύθμιση των οποίων ο μουσικός ελέγχει τον τρόπο που διαχέεται ο αέρας στο όργανο και το τονικό ύψος του ισότονου. Το harmonium τοποθετείται στο πάτωμα και ο μουσικός κάθεται στο έδαφος, πίσω από το όργανο με σταυρωμένα πόδια. Το harmonium εισήχθη στην Ινδική μουσική παράδοση κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα από την Ευρώπη. Κατά τη μακρά του μουσική παράδοση το kirtan επιτελούνταν από έγχορδα όργανα όπως το rabab ή το saranda. Το harmonium εξαπλώθηκε γρήγορα και αντικατέστησε αυτά τα όργανα σε μεγάλο βαθμό, γεγονός που επηρέασε τη μουσική απόδοση του kirtan. Λόγω της κατασκευής του οργάνου, τα τονικά ύψη στο harmonium είναι καθορισμένα και σταθερά. Έτσι δεν επιτρέπουν την απόδοση των μικροτονισμών και την ελευθερία στην απόδοση μουσικών καλλωπιστικών στοιχείων, όπως μπορούν να αποδώσουν τα έγχορδα όργανα που προανέφερα (Mansukhani 1982, Singh και Khalsa 2003).

Η φωνή ακολουθεί την ανάπτυξη της raga όπως αυτή εξελίσσεται στο μελωδικό όργανο, στη συγκεκριμένη περίπτωση στο harmonium, παράγοντας ταυτοφωνία. Όπως τονίζει η Jasbir, είναι «σαν να έχω δύο φωνές ίδιες». Παράλληλα, η φωνή εκφέρει τον ιερό λόγο έτσι όπως καταγράφεται στα shabads του *Guru Granth Sahib*. Η φωνή επιτρέπει την πλουσιότερη εκτελεστική ερμηνεία του kirtan, αφού επιτρέπει την εμβάθυνση στην απόδοση της μελωδίας χρησιμοποιώντας μία ποικιλία καλλωπιστικών στοιχείων. Μερικά από αυτά αποδίδονται μέσω της μικρής διαστηματικής αυξομείωσης γύρω από ένα φθόγγο ή με τη φωνητική ταλάντωση ενός φθόγγου.

Το kirtan ακολουθεί τη μουσική ινδουσττανική παράδοση της βόρειας Ινδίας και βασίζεται στο μελωδικό σύστημα των raga και στο ρυθμικό σύστημα της tala. Προσεγγίζοντας μορφολογικά το kirtan, παρατηρούμε ότι πολλές πληροφορίες για τη μουσική ερμηνεία πηγάζουν από το ίδιο το κείμενο. Ο ακριβής αριθμός των raga δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια, ωστόσο όπως υποστηρίζει ο Χαψούλας (2015), «ο αριθμός των raga που αποτελούν τη βάση της σύγχρονης κλασικής μουσικής δεν ξεπερνά τα 300». Το kirtan συνιστά λατρευτική μουσική και χρησιμοποιεί 31 συγκεκριμένα raga, έτσι όπως αυτά ορίζονται από το *Guru Granth Sahib*. Κάθε ύμνος φέρει σημειώσεις που ορίζουν τη μορφή και τη θεματολογία του shabad, τον οίκο (ghar) στον οποίο ανήκει και σε ποια raga πρέπει να παίζεται. Η μορφή-θεματολογία

ορίζεται ως *pade* (ύμνος με κουπλέ-ρεφραίν), *chhand* (έμμετρος στίχος), *var* (μπαλάντα), *ghorian* (ύμνος για τον γάμο), *alanian* (ύμνος για το θάνατο) κ.α. Το νόημα των *ghar* έχει χαθεί με την πάροδο του χρόνου. Φαίνεται όμως να σχετίζεται με αριθμούς που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες *raga* (Inderjit 2011). Οι *raga* εκτός από την αριθμητική παραπομπή τους σε σχέση με το *ghar* μπορεί να αναφέρονται και ρητά στο ιερό κείμενο. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειώσω ότι για τη ρυθμική απόδοση της μουσικής (*tala*) δεν δίνονται σαφείς οδηγίες στο κείμενο του *Guru Granth Sahib*. Η ρυθμική απόδοση της *tala* στο *kirtan* ορίζεται από την έμμετρη απόδοση και το ρυθμό του ιερού κειμένου των Sikh.

Η κάθε *raga* επιτελείται σε συγκεκριμένη ώρα, ενώ εκφράζει συγκεκριμένο συναισθηματικό περιεχόμενο (*rasa*). Στον παρακάτω πίνακα ο Mansukhani (1982) παρουσιάζει τις *raga* του *kirtan* σε ταξινομήση ανάλογα με την ώρα που επιτελούνται:

*3πμ-6πμ: Asa, Ramkali, Bhairav, Tukhari, Prabhati.*

*6πμ-9πμ: Devagandhari, Bilawal.*

*9πμ-12: Gujri, Todi, Sushi, Gond, Sarang.*

*12-3μμ: Dhansri, Wadahans.*

*3μμ-6μμ: Manjh, Gauri, Tilang.*

*6μμ-9μμ: Sri raga, Maligaura, Bairari, Jaitstri, Kadara, Kalyan.*

*9μμ-12: Bihagara, Nut, Kanra, Jaijawanti, Sorath, Malar.*

Στην κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα οι μουσικοί που επιτελούν *kirtan* δεν ακολουθούν το αυστηρό πρόγραμμα επιτέλεσης των *raga*. Ο Baldev μεταφέρει την άποψη του ιερέα δηλώνοντας ότι «ο παπατζί τα χρησιμοποιεί λίγο διαφορετικά. Το φέρνει από εδώ και το φέρνει και από εδώ. Έχει λίγο ραγκ λίγο με το tabla και βγάζει ένα αποτέλεσμα. Οι άλλοι ήταν κλασικοί όλοι (εννοεί οι *guru*). 31 *raga* έχει (κανονικά). Bhairav, bilavel χρησιμοποιεί ο παπατζί, dhansri». Ο Gurjind συμπληρώνοντας την άποψη του Baldev, εξηγεί πως οι μουσικοί του *kirtan* στην Ελλάδα εν γνώσει τους δεν ακολουθούν αυστηρούς κανόνες ως προς την επιλογή των *raga* που χρησιμοποιούν. Η επιλογή του ρεπερτορίου βασίζεται στις γνώσεις που κατέχει ο καθένας τους:

Εδώ στο ναό δεν κάνουνε όλες τις *raga*, κάνουν αυτές που ξέρουν.

Όταν ξέρεις *raga*, με ένα *raga* κάνεις πολλά *kirtan*. Δεν έχει σημασία που υπάρχει (υπάρχουν κανόνες που ορίζουν ότι) αυτά τα λόγια πάνε με αυτή *raga*, η *raga* έχει πρωί, μεσημέρι, βράδυ. Παίζουν κανονικά άλλη *raga* το πρωί, άλλη το βράδυ κτλ.

Αυτά τα κάνουν όταν κάποιος είναι πολύ καλός μουσικός, αλλιώς εδώ Ελλάδα κάνουνε όποια raga ξέρουν, δεν έχει σημασία, δεν πειράζει.

Η πιο ελεύθερη απόδοση του kirtan που απορρέει από τα παραπάνω παραδείγματα σχετίζεται με την εμπειρία και τη ζωή των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα, η οποία επηρεάζει τη διαδικασία μουσικής εκπαίδευσης του kirtan. Στην Ινδία η μουσική εκπαίδευση του kirtan συνιστά μία μακροχρόνια διαδικασία κατά την οποία ο μαθητευόμενος εκπαιδεύεται τόσο στην εκμάθηση της μουσικής ανάπτυξης σε σχέση με τις raga και την tala, όσο και στο περιεχόμενο και την εκφορά του ιερού λόγου του *Guru Granth Sahib*. Η διαδικασία της μαθητείας βασίζεται στην προφορική παράδοση της μουσικής, έτσι όπως μεταδίδεται μέσω της ισχυρής σχέσης δασκάλου-μαθητή. Τα τελευταία χρόνια υπάρχουν ειδικές σχολές (taksal), όπου επικεντρώνονται στην εκμάθηση του kirtan (Inderjit 2011).

Στην Ελλάδα δεν είναι δυνατή η διδασκαλία της μουσικής με αυτόν τον τρόπο. Κατά την έρευνά μου και μέσω της συνομιλίας μου με μουσικούς που κάνουν kirtan στην Αθήνα και την επαρχία, διαπίστωσα ότι οι μουσικοί που ασχολούνται με το kirtan προσπαθούν να εμπλουτίσουν τις βασικές συνήθως γνώσεις τους με τη βοήθεια του διαδικτύου ή μέσα από cd και βιβλία σχετικά με το kirtan, που τους στέλνουν από το εξωτερικό. Σε λίγες σπάνιες πράγματι περιπτώσεις, όταν έρχεται κάποιος ειδικευμένος μουσικός από την Ινδία, παραδίδει έκτακτα μαθήματα στο ναό. Η Jasbir περιγράφει τον τρόπο και τα μέσα με τα οποία ως αυτοδίδακτη μουσικός στην Ελλάδα πραγματώνει τη μουσική της εκπαίδευση:

Εδώ στην Ελλάδα δεν έχω δάσκαλο και κάνω προσπάθεια εγώ μόνη μου. Έκανε πολύ βοήθεια από το Internet. Ο καλός μου ο δάσκαλος είναι το youtube! (γελάει)...και μία φορά είχε έρθει ένας δάσκαλος από Ινδία που παίζει μουσική πολύ ωραία. Και έμαθα δύο, τρεις φορές από εκεί. Και αυτός βοήθησε πάρα πολύ εμένα, όπου έκανα λαθάκια, αυτός με βοήθησε, πώς κάνεις kirtan, πώς παίζεις τις νότες...αυτό και τώρα φτιάχνω νότες μόνη μου, δεν χρειάζομαι βοήθεια, αλλά όταν κάνουμε kirtan στην raag (*raga*) χρειάζομαι βοήθεια..και έχω βιβλία που τα έφερε η ξαδέλφη μου από την Αμερική και αυτά τα βιβλία βοηθάνε εμένα πάρα πολύ. Η μαμά μου μένει στην Αμερική στη Νέα Υόρκη. Η αδερφή της κάλεσε τη μαμά μου και μετά πήγαν και οι γονείς μου εκεί. Έτσι μου έστειλαν βιβλία από Αμερική.

Εκτός των ηχογραφημένων πηγών και των cd, η Jasbir χρησιμοποιεί και βιβλία. Παραθέτω εδώ ένα shabad, έτσι όπως παρουσιάζεται σε ένα από τα βιβλία της Jasbir.

ਟੋਡੀ ਮਹਲਾ ੫ ॥ (੭੧੩-੧੬)

todee mehlaa 5. Todee, Fifth Mehl:

**satgur aa-i-o saran tuhaaree**

ਸਤਿਗੁਰ ਆਇਓ ਸਰਣਿ ਤੁਹਾਰੀ ॥

satgur aa-i-o saran tuhaaree.

O True Guru, I have come to Your Sanctuary.

ਮਿਲੈ ਸੂਖੁ ਨਾਮੁ ਹਰਿ ਸੋਭਾ ਚਿੰਤਾ ਲਾਹਿ ਹਮਾਰੀ ॥੧॥ ਰਹਾਉ ॥

milai sookh naam har sobhaa chintaa laahi hamaaree. ||1|| rahaa-o.

Grant me the peace and glory of the Lord's Name, and remove my anxiety. ||1||Pause||

ਅਵਰ ਨ ਸੂਝੈ ਦੂਜੀ ਠਾਹਰ ਹਾਰਿ ਪਰਿਓ ਤਉ ਦੁਆਰੀ ॥

avar na soojhai doojee thaahar haar pari-o ta-o du-aaree.

I cannot see any other place of shelter; I have grown weary, and collapsed at Your door.

ਲੇਖਾ ਛੋਡਿ ਅਲੇਖੈ ਛੂਟਹ ਹਮ ਨਿਰਗੁਨ ਲੇਹੁ ਉਬਾਰੀ ॥੧॥

laykhaa chhod alaykhai chhootah ham nirgun layho ubaaree. ||1||

Please ignore my account; only then may I be saved. I am worthless - please, save me! ||1||

ਸਦ ਬਖਸਿੰਦੁ ਸਦਾ ਮਿਹਰਵਾਨਾ ਸਭਨਾ ਦੇਇ ਅਧਾਰੀ ॥

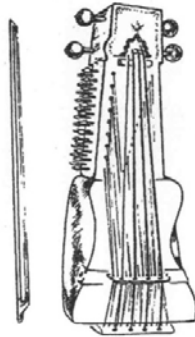
sad baksind sadaa miharvaanaa sabhnaa day-ay aDhaaree.

You are always forgiving, and always merciful; You give support to all.

ਨਾਨਕ ਦਾਸ ਸੰਤ ਪਾਛੈ ਪਰਿਓ ਰਾਖਿ ਲੇਹੁ ਇਹ ਬਾਰੀ ॥੨॥੪॥੯॥

naanak daas sant paachhai pari-o raakh layho ih baaree. ||2||4||9||

Slave Nanak follows the Path of the Saints; save him, O Lord, this time. ||2||4||9||





ਰਾਗ ਟੋਡੀ, ਤਿਨ ਤਾਲ - ੧੬ ਮਾਤਰਾ								satgur aa-i-o saraṅ tuhaaree								
ਅਸਥਾਈ																
X	2				O				3							
									ਸਗੁ	ਰੁ	ਸ	ਨੁ	ਧੁ	ਨੁ	ਸ	
									ਸਤਿ	ਗੁ	ਰ	ਆ	ਇ	ਓ	S	
ਗੁ	-	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸ	-	-	ਸਗੁ	ਰੁ	ਸ	ਨੁ	ਧੁ	ਨੁ	ਸ	
ਸ	ਰ	ਇ	ਭੁ	ਹਾ	S	ਰੀ	S	S	ਸਤਿ	ਗੁ	ਰ	ਆ	ਇ	ਓ	S	
ਗੁ	-	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸ	-	-	ਪ	-	-	ਮੇ	ਗੁ	ਮੇ	ਪ	
ਸ	ਰ	ਇ	ਭੁ	ਹਾ	S	ਰੀ	S	S	ਮਿ	ਲੈ	S	ਸੁ	S	ਖੁ	S	
ਮੇ	ਗੁ	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸ	-	-	ਸਗੁ	ਰੁ	ਸ	ਨੁ	ਧੁ	ਨੁ	ਸ	
ਨਾ	ਮੁ	ਹ	ਰਿ	ਸੋ	S	ਭਾ	S	S	ਓ	ਤਾ	S	ਲਾ	S	ਹਿ	ਹ	
ਗੁ	-	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸ	-	-								
ਮਾ	S	S	S	ਰੀ	S	S	S	S								

ਰਾਗ ਟੋਡੀ, ਤਿਨ ਤਾਲ - ੧੬ ਮਾਤਰਾ								satgur aa-i-o saraṅ tuhaaree								
ਅੰਤਰਾ																
X	2				O				3							
									ਪ	-	-	ਮੇ	ਗੁ	ਮੇ	ਧੁ	
									ਅਵ	ਰ	ਨ	ਸੁ	S	ਓ	S	
ਸੰ	-	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸੰ	-	-	ਪ	-	-	ਮੇ	ਗੁ	ਮੇ	ਧੁ	
ਦੁ	S	ਜੀ	S	ਠਾ	S	ਹ	ਰ	S	ਅਵ	ਰ	ਨ	ਸੁ	S	ਓ	S	
ਸੰ	-	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸੰ	-	-	ਗੁ	-	-	-	-	ਫੁ	ਗੁ	
ਦੁ	S	ਜੀ	S	ਠਾ	S	ਹ	ਰ	S	ਹਾ	ਰਿ	ਪਰਿ	ਓ	S	ਤ	ਉ	
ਰੁ	-	-	ਗੁ	ਰੁ	ਸੰ	ਨ	ਧੁ	-	ਪ	-	-	ਮੇ	ਗੁ	ਮੇ	ਪ	
ਦੁ	ਆ	S	S	ਰੀ	S	S	S	S	ਹਾ	ਰਿ	ਪਰਿ	ਓ	S	ਤ	ਉ	
ਮੇ	ਗੁ	ਰੁ	ਗੁ	ਰੁ	-	ਸ	-	-								
ਦੁ	ਆ	S	S	ਰੀ	S	S	S	S								

Πηγή: Mehar & Upkar (2003)

Όπως παρατηρούμε, οι πληροφορίες που δίνονται στο συγκεκριμένο βιβλίο σε σχέση με το shabad είναι αρχικά η raga πάνω στην οποία εξελίσσεται, και το χωρίο του *Guru Granth Sahib* στο οποίο βρίσκεται. Το συγκεκριμένο shabad αναπτύσσεται στη raga *Toodee*. Στη συνέχεια υπάρχει η αποτύπωση των στίχων στη γραφή *Gurumukhī*, έπειτα η απόδοσή τους με λατινικούς χαρακτήρες και τέλος η μετάφρασή τους στα αγγλικά. Στην αμέσως επόμενη σελίδα απεικονίζεται η παρτιτούρα. Τα ινδικά ιδεογράμματα είναι η *svara* της ινδικής μουσικής, δηλαδή τα τονικά ύψη. Ο διαχωρισμός σε τετράγωνα αντιστοιχεί στο μουσικό μέτρο, ενώ οι αριθμοί (X,2,0,3) αποδίδουν τους βασικούς παλμούς. Το μέτρο στο συγκεκριμένο shabad, όπως και στα περισσότερα, επιτελείται σε δεκαεξάρι *taal*.

Οι μουσικές παρτιτούρες απεικονίζουν παραδείγματα από βασικές συνθέσεις που μπορεί να χρησιμοποιηθούν στο *kirtan*. Οι πρώτες μουσικές καταγραφές υπό αυτήν τη μορφή ξεκίνησαν κατά τη δεκαετία του '50. Μέχρι τότε οι συνθέσεις μεταδίδονταν μέσω προφορικής παράδοσης. Ακόμα και σήμερα οι συνθέσεις αυτές είναι ενδεικτικές. Ο κάθε μουσικός μπορεί να κάνει τις δικές του συνθέσεις βασιζόμενος στην ανάπτυξη της εκάστοτε raga.

Η επιλογή του ρεπερτορίου επομένως για τους Ινδούς της κοινότητας των Sikh στην Ελλάδα σχετίζεται με το υλικό που ανασύρουν από τις πηγές που προαναφέραμε και όχι μόνο από ό,τι ορίζει το *Guru Granth Sahib*. Ένα κριτήριο επιλογής μπορεί να είναι και η θεματολογία του *kirtan*, όταν επιτελείται στο πλαίσιο ειδικών περιστάσεων, όπως ένας γάμος ή μία γιορτή. Η *Jasbir* περιγράφει την ποικιλία του ρεπερτορίου που γνωρίζει και τον τρόπο που επιλέγει να το χρησιμοποιεί:

Τώρα κοντά έχει γενέθλια ο Guru Nanak, και αυτό διάλεξα αυτό που έγραψε ο πρώτος guru, αυτό το shabad τραγουδάω. Μία φορά έτυχε να κάνω *kirtan* σε ένα γάμο αλλά δεν θυμάμαι ποιο raga έπαιξα, άμα είναι κάποιος γάμος ο παππάς κάνει μουσική εκεί. Άμα δεν έχει τίποτα, όποιο θέλω, όποιος μου αρέσει πάρα πολύ, αυτό τραγουδάω...Ξέρω να παίζω περίπου πενήντα shabad, ή τραγουδάω στο *Gurdwara Sahib* περίπου πενήντα shabad. Είναι δύο-τρία shabad που παίζω περισσότερες φορές, αλλά κάθε Κυριακή κάνω διάφορα, όχι ίδια.

Στις συζητήσεις βάθους που είχα με τον ιερέα του *Gurdwara* του Ταύρου, ο ιερέας υποστήριξε ότι κύρια πηγή εμπλουτισμού του ρεπερτορίου για αυτόν αποτελούν ηχογραφημένα cd με *kirtan* που του στέλνουν από την Ινδία και το διαδίκτυο. Πολλές

φορές προσαρμόζει τη μελωδία του kirtan σε raga την οποία γνωρίζει, και έτσι έχει μεγαλύτερη ευχέρεια στην ανάπτυξη του θρησκευτικού μουσικού ήχου.

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως κατά τη μεταναστευτική εμπειρία, ο ρόλος της τεχνολογίας θολώνει τα όρια μεταξύ προφορικής και εγγράμματης παράδοσης. Οι μουσικές συνθέσεις που στο παρελθόν μεταδίδονταν μέσω προφορικής παράδοσης, στην Ελλάδα πολλές φορές μεταδίδονται μέσω γραπτής μορφής. Επίσης, η επιλογή των raga περιορίζεται και δεν ακολουθεί τους κανόνες του *Guru Granth Sahib*. Πώς επηρεάζουν άραγε αυτές οι αλλοιώσεις την πρόσληψη του kirtan για τους μουσικούς και τα μέλη της κοινότητας; Η απάντηση του συγκεκριμένου ερωτήματος προϋποθέτει τη διερεύνηση του τρόπου ανάπτυξης της raga μέσα από τη δομή του kirtan.

Με βάση τη μουσική δομή του kirtan αναπτύσσεται η μελωδία της raga, η οποία παράγει ένα συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα (rasa). Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, παρακολούθησα πολλές φορές την Jasbir να προετοιμάζει το ρεπερτόριο των shabad που επιτελεί στο ναό. Η Jasbir μελετούσε συνήθως τις ώρες που τα παιδιά και ο σύζυγός της έλειπαν από το σπίτι. Καθισμένη στο πάτωμα του σαλονιού πάντα κάλυπτε το κεφάλι της με ένα μαντήλι πριν ξεκινήσει την προετοιμασία της για να εκφράσει το σεβασμό στο ιερό περιεχόμενο της μουσικής. Ξεκινούσε τη μελέτη με μελωδικές ασκήσεις για να εμπεδώσει την εξέλιξη της raga και κατέληγε στην επιτέλεση των shabad με το harmonium και τη φωνή της. Ένα μεσημέρι μου εξήγησε τον τρόπο κατά τον οποίο αναπτύσσει τη raga κάνοντας kirtan. Στην περιγραφή της έδινε ιδιαίτερη έμφαση στα δομικά στοιχεία σύνθεσης του kirtan:

Όταν μαθαίνω kirtan συνήθως κοιτάζω γραμμένες νότες.

Sthai είναι η πρώτη γραμμή που είναι το shabad που έγραψε ο guru. Μετά είναι sthai, μετά πάλι antra και μετά πάλι sthai. Μόνο στο τέλος τραγουδάω sthai τρεις φορές.

Τα antra και τα sthai είναι γραμμένη μουσική. Άμα γράψω kirtan κάνω ένα sthai και ένα antra. Καμιά φορά στο τέλος τραγουδάει κανείς με rag και είναι tana. Όταν το shabad τελειώσει, μετά τραγουδάει πρώτο μισό γραμμή στο sthai και μετά ξεκινάει tana.

Στο kirtan εγώ έχω τραγουδήσει tana μόνο μία φορά. Όταν έρθει κάποιος από Ινδία αυτός τραγουδάει με tana. Κάθε rag έχει tana και είναι δύσκολο πολύ. Για να τραγουδήσω έτσι μαζί με rag είναι πολύ δύσκολο. Χρειάζομαι πολύ πρόβα, χρειάζομαι δάσκαλο. Εγώ έκανα προσπάθεια να τραγουδάω έτσι αλλά είναι πολύ δύσκολο, χρειάζομαι πολλά μαθήματα.

Το kirtan βασίζεται δομικά σε συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις. Η μορφή των συνθέσεων αποτελείται από δύο βασικά στοιχεία. Το sthai (A), γνωστό και ως asthai αποτελεί το βασικό θέμα, το οποίο έχει σταθερή μορφή και επαναλαμβάνεται μετά από κάθε στροφή ως απάντηση από περισσότερους από έναν επιτελεστές (αντιφώνηση). Πρόκειται για το μέρος που οι πιστοί συνοδεύουν τον κύριο μουσικό. Το sthai έχει σύντομη διάρκεια και η σύνθεσή του κινείται στο χαμηλότερο τετράχορδο της raga. Από την άλλη μεριά, το antra (B) είναι το δεύτερο μέρος της raga, το οποίο αναπτύσσεται και στο δεύτερο τετράχορδο. Ουσιαστικά, το antra λειτουργεί συμπληρωματικά σε σχέση με το sthai. Χρησιμοποιώντας το περιγραφικό παράδειγμα του Mansukhani (1982), «όπως ο κόσμος φωτίζεται από τη μέρα και τη νύχτα, ανάλογα και η raga φωτίζεται από το sthai και το antra». Το εισαγωγικό μέρος ενός ύμνου (alap ή alaar) ορίζεται από μία αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη της raga (μονοφωνική, οργανική) που βασικό στόχο έχει να δημιουργήσει το κατάλληλο αισθητικό περιβάλλον και την ανάλογη διάθεση για την πρόσληψη του ύμνου. Στο τελευταίο μέρος του alap εισάγεται μία ελεύθερη εκδοχή του sthai επιτελούμενη από το σολιστικό όργανο (εδώ harmonium) και τη φωνή. Στη συνέχεια το sthai επαναλαμβάνεται καθώς εισάγεται και το ρυθμικό μέρος της tabla. Το alap στο kirtan έχει σύντομη διάρκεια, επίσης δεν είναι υποχρεωτικό. Στις επισκέψεις μου στο Gurdwara παρατήρησα μόνο τον ιερέα να κάνει την εισαγωγή του alap. Άλλοι μουσικοί χρησιμοποιούν ως εισαγωγή το sthai, χωρίς τη φωνητική του διάσταση. Η συνέχεια της σύνθεσης ορίζεται από την επαναληπτικότητα και την κυκλική μορφή του σχήματος: alap, sthai–antra–sthai–antra κτλ. Κατά τη διάρκεια της μουσικής εξέλιξης οι στίχοι του sthai μένουν σταθεροί και επαναλαμβάνονται κάθε φορά που εισάγεται το sthai ως ένα επαναλαμβανόμενο ρεφραίν. Στο antra παρατηρούνται επαναλήψεις στίχων, σε κάθε antra όμως οι στίχοι αλλάζουν (κουπλέ). Η κυκλικότητα της μουσικής και οι επαναλήψεις των στίχων λειτουργούν ως ενεργοποίηση του εκκλησιάσματος, το οποίο συμμετέχει στο τραγούδι του ύμνου με τη μουσική μορφή ερώτησης – απάντησης. Η επανάληψη του στίχου είναι βασικό στοιχείο της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής (Inderjit 2011).

Η Jasbir εξηγώντας τη δομή του kirtan αναφέρεται και σε ένα ακόμα αυτοσχεδιαστικό, μέρος την tana. Η μουσική επιτέλεση της tana είναι για την ίδια πολύ δύσκολη, γι' αυτό πολύ σπάνια τη χρησιμοποιεί. Στην tana, η raga γίνεται αυτοσχεδιαστική τόσο φωνητικά όσο και οργανικά. Η φωνή αποδίδει την

αυτοσχεδιαστική μελωδία εκφέροντας τα τονικά ύψη (svara) με το όνομά τους ( sa, re, ga, ma, pa, dha, ni).

Συνεπώς, η μουσική επιτέλεση του kirtan, ανασύρει από το παρελθόν βασικά δομικά στοιχεία όπως raga, μελορυθμικές φόρμουλες – συνθέσεις και ρυθμικά στοιχεία που ορίζονται από το κείμενο για να τα αναπροσαρμόσει και να τα νοηματοδοτήσει στο παρόν της επιτέλεσης, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία της αισθητικής πρόσληψης της raga (rasa). Ο αυτοσχεδιασμός στο kirtan ενδυναμώνει και τονίζει το αισθητικό περιεχόμενο των raga. Όπως είδαμε, η κάθε raga συνδέεται με συγκεκριμένα εξωμουσικά στοιχεία και εκφράζει συγκεκριμένο αισθητικό περιεχόμενο. Με αυτή τη λογική, η περιορισμένη και ελεύθερη επιλογή των raga από τους μουσικούς της κοινότητας των Sikh στην Ελλάδα θα περιμέναμε να επηρεάζει και την αισθητική πρόσληψη της μουσικής, τόσο από τους ίδιους τους τελεστές όσο και από τους ακροατές.

Ένα ακόμη στοιχείο μέσω του οποίου μεταφέρεται το αισθητικό περιεχόμενο του kirtan είναι ο λόγος, όπως αποδίδεται από το περιεχόμενο του κειμένου του *Guru Granth Sahib*. Όπως όμως έχω ήδη αναφέρει, η γλώσσα των γραφών είναι δυσνόητη, με αποτέλεσμα περιεχόμενο των στίχων να μην είναι πάντα αντιληπτό από τους ακροατές. Για την Jasbir ωστόσο, η κατανόηση των στίχων, όταν τραγουδάει η ίδια kirtan, είναι απαραίτητη και καθορίζει την επιλογή του ρεπερτορίου της. Η ίδια λέει «κάνω shabad αυτά που ξέρω τι λένε όταν τραγουδάω γιατί κάνω kirtan για το Θεό, για να ευχαριστήσω το Θεό. Πρέπει να καταλαβαίνω τι λένε όταν κάνω kirtan». Η κατανόηση των στίχων όμως δεν φαίνεται να είναι καθοριστική για όλους τους μουσικούς που κάνουν kirtan. Ο Barinder είναι ένας από τους μουσικούς που κάνουν kirtan στο gurdwara και το όργανό του είναι η tabla. Ο ίδιος δηλώνει ότι όταν «κάνω kirtan αισθάνομαι πολύ ωραία και γλυκά. Αν και δεν ξέρω αυτά που λένε τα λόγια όλα γιατί είναι παλιά γλώσσα, νιώθω πολύ καλά»

Επομένως, τόσο η μουσική γλώσσα του kirtan όσο και η λεκτική / κειμενική του διάσταση, δεν γίνονται απαραίτητα αντιληπτές από τους ακροατές και σε πολλές περιπτώσεις και από τους ίδιους τους μουσικούς. Παρά τις αλλοιώσεις που υφίσταται η μουσική παράδοση κατά τη μεταναστευτική εμπειρία, παρά τα θολά όρια μεταξύ εγγραμματοσύνης και προφορικότητας της μουσικής, αλλά και παρά τη δυσνόητη διάσταση του μουσικού και γλωσσικού κώδικα, κατά την εμπειρία μου με τους

ανθρώπους της κοινότητας των Sikh στην Ελλάδα, παρατήρησα ότι η αισθητική πρόσληψη της μουσικής φαίνεται να μην επηρεάζεται. Κανένας από τους συνομιλητές μου μουσικούς ή ακροατές του kirtan δεν φαινόταν να αναγνωρίζει τη λέξη *rasa*. Όλοι όμως μιλώντας για το kirtan όριζαν τη μουσική που άκουγαν με όρους που παραπέμπουν στην αισθητική ουσία της μουσικής. Για την Jasbir, το kirtan έχει ιδιαίτερη σημασία στη ζωή της. Μιλώντας για αυτό περιγράφει την αισθητική επίδραση της μουσικής κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του kirtan:

Το kirtan είναι πολύ σημαντικό για εμένα. Όταν κάνω kirtan στο gurdwara sahib κάνει ηρεμία στην καρδιά μου. Όταν τραγουδώ kirtan, φέρνει ηρεμία, ησυχία και αγάπη στην ψυχή

Ο Birjeevan, δεν είναι μουσικός του kirtan. Ως μέλος της κοινότητας των Sikh και ως ακροατής του kirtan επισημαίνει ότι «το kirtan είναι σημαντικό γιατί νιώθω γλυκά. Είναι γλυκιά μουσική, ηρεμεί καρδιά και φέρνει κοντά στο Θεό». Η αίσθηση του «γλυκού» και της «ηρεμίας» ως αισθητική πρόσληψη του kirtan τονίζεται και από τον Sunil. Ο Sunil συνιστά άλλο ένα παράδειγμα μουσικού που επιτελεί kirtan στο Gurdwara κατά τις σπάνιες επισκέψεις του από την Ινδία στην Ελλάδα. Περιγράφοντας τη σημασία του kirtan τονίζει την αίσθηση του «γλυκού» και της «ηρεμίας» ως αισθητική πρόσληψη του kirtan. Ο λόγος του παραπέμπει άμεσα στην έννοια της *rasa*, αφού συσχετίζει την αισθητική ουσία της μουσικής με την αίσθηση της γεύσης. Υπογραμμίζοντας τη σημασία του kirtan για τον ίδιο, δηλώνει ότι «όταν δεν τρώω, πεινώ και θέλω φαγητό. Έτσι αν δεν κάνω kirtan την ημέρα, πεινάει η ψυχή. Το kirtan δίνει ηρεμία στην καρδιά και στο μυαλό»

Η επιτέλεση του kirtan επομένως, ξεπερνάει το λεκτικό και όπως θα υποστήριζε ο Eliade (1959), απευθύνεται στο θυμικό. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, το θυμικό μέσω της λειτουργίας της *rasa* (της αισθητικής πεμπτουσίας) ενεργοποιεί στη συλλογική μνήμη συμβολισμούς του παρελθόντος που βιώνονται ως αισθητική εμπειρία στο παρόν. Για τους Ινδούς της κοινότητας των Sikh η ουσία της αισθητικής αξίας παραπέμπει στις έννοιες της «ηρεμίας», της «αγάπης» και του «γλυκού». Είναι έννοιες που συνδέονται με το λατρευτικό αισθητικό περιεχόμενο της θρησκείας των Sikh (*bhakti ras*), το οποίο βασίζεται στην έννοια της «ευλάβειας» και περιέχει τις αισθητικές αξίες της «αγάπης», της «νοσταλγίας» (*longing*), του «θαυμασμού» (*wonder*) και της «αρετής» (*virtue*) (Inderjit 2011). Με αυτόν τον τρόπο, για τους Sikh

της κοινότητας του Ταύρου, η βιωματική εμπειρία του kirtan και η αισθητική ουσία της μουσικής, προσεγγίζονται μέσω του λατρευτικού της περιεχομένου.



Στιγμιότυπο επιτέλεσης kirtan στο ναό. (Προσωπικό αρχείο, 2012)

Εξετάζοντας την έννοια της *rasa* στην κοινωνία της Ιάβα στην Ινδονησία, ο Geertz (2003) ανέδειξε αντίστοιχα τις δύο πρωταρχικές της σημασίες ως αίσθημα και ως νόημα. Ως αίσθημα η *rasa* συνδέεται με τις πέντε αισθήσεις. Στην περίπτωση των Sikh, έχουμε την αίσθηση του γλυκού που προσλαμβάνεται μέσα από τη γεύση και την ακοή, αλλά και ως αίσθημα που αγγίζει την «καρδιά» και την «ψυχή». Ως νόημα η *rasa* κατά τον Geertz αναφέρεται στις λέξεις. Στην περιπτώσή των Sikh, αναφέρεται στη μουσική γλώσσα του kirtan και την ποίηση του ιερού λόγου του *Guru Granth Sahib*. Η σχέση αυτή κατά τον Geertz, χαρακτηρίζει τον τρόπο επικοινωνίας και κοινωνικής συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, μουσική γλώσσα και ιερός λόγος ορίζουν τον τρόπο και τις πράξεις μέσα από τη συνδηλωτική πρόσληψη της συμπεριφοράς. Εφ' όσον *rasa* σημαίνει ταυτόχρονα «αίσθημα» και «σημασία», υποδηλώνει τη βαθύτερη διάσταση του έσχατου νοήματος που παραπέμπει στην ηρεμία και την αρετή. Έτσι η έσχατη θρησκευτική εμπειρία είναι και έσχατη θρησκευτική αλήθεια, ταυτόχρονα σε υποκειμενικό και αντικειμενικό (κοσμικό) επίπεδο. Το kirtan ως δομή, λειτουργία και θρησκευτική εμπειρία συνδέεται και διαλέγεται άμεσα με τέτοιο

είδους συμβολισμούς και έννοιες, που διαπερνώνται από τη διάσταση του «έσχατου νοήματος», όπως είναι αυτή της προσευχής, του διαλογισμού και της seva. Ας δούμε τώρα τι σχέση έχει το kirtan με τις έννοιες αυτές.

### **Το kirtan ως προσευχή, διαλογισμός και seva.**

Το εθνογραφικό πεδίο ανέδειξε τις έννοιες της προσευχής, του διαλογισμού και της seva ως κεντρικές ιδέες γύρω από τις οποίες περιστρέφεται η μουσική επιτέλεση που πραγματώνει τη συνοχή της κοινότητας. Μέσα από την επιτόπια έρευνα και τις ανοικτές συνεντεύξεις τα στοιχεία «προσευχή», «διαλογισμός» και «seva» διερευνήθηκαν ως πολιτισμικές έννοιες αναδεικνύοντας την αφηγηματική, διαλογική διάσταση της επικοινωνίας μου με τους συνομιλητές Ινδούς της κοινότητας των Sikh. Ως κεντρικές εθνογραφικές κατηγορίες, οι έννοιες αυτές αποτέλεσαν αντικείμενο συστηματικής διερεύνησης.

Η πρακτική της προσευχής, όπως ήδη έχει λεχθεί, είναι αλληλένδετη με τη λατρευτική τελετουργία των Sikh. Για τους Sikh η προσευχή οδηγεί αλλά και προσεγγίζει την έκσταση, η οποία βιώνεται μέσα από το αισθητικό περιεχόμενο της ειρήνης (shakti) και της ευδαιμονίας (bliss). Ο Gurjind περιγράφοντας το αισθητικό περιεχόμενο που απορρέει από την επιτέλεση της ιερής μουσικής, εξηγεί πως για τους πιστούς της κοινότητας το kirtan εκλαμβάνεται ως προσευχή:

Η προσευχή βοηθάει. Εμείς λέμε όταν είσαι χαρούμενο, δεν είναι προσευχή. You have to be thankful to God όταν κάνεις προσευχή.  
Kirtan είναι also prayer, also you sing about God. Είναι και μουσική και λόγια από το βιβλίο. Μέσα στο βιβλίο βάζουνε μουσική και κάνουνε kirtan.  
Έτσι γίνεται ο κόσμος που νιώθεις πάρα πολύ ωραίος. Και ακούει ο κόσμος και κάθεται πολύ ώρα στο gurdwara και you make happy God.

Το *Guru Granth Sahib* διδάσκει πως η βασική λειτουργία του kirtan είναι η συνάντηση του ανθρώπου με το ιερό. Στην περίπτωση αυτή η μουσική μέσα από το αισθητικό της περιεχόμενο συνιστά το όχημα συντονισμού της συνείδησης με το ιερό οδηγώντας στην εκστατική κατάσταση της ευδαιμονίας. Ο σκοπός του kirtan, όπως σημειώνει και ο Mansukhani (1982), είναι να φέρει στο νου ηρεμία και όμορφη αίσθηση, ούτως ώστε να επιτευχθεί το στάδιο της ευδαιμονίας (bliss). Η έννοια της ευδαιμονίας κατά την προσευχή, μας λέει επίσης ο Gurjind, διαχωρίζεται από το συναίσθημα της χαράς, αφού διαπερνάται από την ευγνωμοσύνη απέναντι στο Θεό



«you have to be thankful to God». Στην κατάσταση της ευδαιμονίας οι υπόλοιπες αισθητικές εμπειρίες υποχωρούν και χάνονται στο υποσυνείδητο (Inderjit 2011). Έτσι η βιωματική εμπειρία του ιερού ενσωματώνεται μέσω της μουσικής και της προσευχής, μέσω δηλαδή του kirtan.

Η προσευχή είναι στενά συνδεδεμένη με το διαλογισμό. Κατά τη διάρκεια της λατρευτικής τελετουργίας στο ναό οι πιστοί προσεύχονται και αρκετοί από αυτούς κάνουν διαλογισμό. Ο Gurjind νοηματοδοτεί τις τελετουργικές αυτές διαδικασίες και τη σύνδεσή τους με το kirtan υποστηρίζοντας ότι η επιτέλεση της μουσικής και το αισθητικό περιεχόμενο που απορρέει από αυτή, βοηθούν στη συγκέντρωση της σκέψης προς την επίκληση του θείου ονόματος (Nam):

Kirtan είναι και μουσική και λόγια από το βιβλίο. Μέσα στο βιβλίο βάζουν μουσική και κάνουν kirtan έτσι γίνεται αυτό που ο κόσμος νιώθει πολύ ωραία και ακούει και έτσι κάνει, make God happy. Αν είσαι και κάνεις συνέχεια, μπορείς να κάνεις συνέχεια μέσα σου προσευχή και να λες για το Θεό, σαν meditation (διαλογισμός). Το kirtan σε κρατάει μέσα, δεν αφήνει το μυαλό να πηγαίνει από εδώ και από εκεί. It's sweet singing, κάνεις meditation and you pronoun God name (είναι γλυκό τραγούδι, κάνεις διαλογισμό προφέροντας το όνομα του Θεού)

Η φιλοσοφία των Sikh και το *Guru Granth Sahib* τονίζουν τη σημασία της επίκλησης του θείου ονόματος (Nam). Σκοπός του kirtan επίσης είναι η βιωματική εμπειρία του ιερού μέσω της εμπειρίας του διαλογισμού γύρω από το Nam. Κατά τη διάρκεια του kirtan η συνείδηση συγκεντρώνεται στην επίκληση του Θεού ονόματος και στις ξεχωριστές ποιότητές του. Η ποίηση των guru στο ιερό βιβλίο αποδίδει στο Nam μία πληθώρα χαρακτηριστικών. Έτσι, για παράδειγμα σύμφωνα με τον Καριώτογλου (1995:67-76), το Nam μπορεί να είναι sati guru (ο αληθινός guru), nenu (όνομα), Gun Nidham (θησαυρός όλων των ποιότητων), naik (ήρωας) κ.ο.κ Μέσα από το διάλογο μεταξύ μορφής και περιεχομένου το kirtan δημιουργεί και ενισχύει το πεδίο πάνω στο οποίο δρα η βιωματική εμπειρία του διαλογισμού ως ένωση με το ιερό.

Μία ακόμα έννοια με πνευματικό περιεχόμενο, που παραπέμπει στη σχέση του πιστού με το θεϊκό στοιχείο της μουσικής kirtan είναι η seva, μία έννοια στην οποία στέκεται αναλυτικά η Jasbir:

Η μουσική είναι seva, για μένα σίγουρα είναι. Μόνο για τη χαρά κάνω, για τον guru, για το Θεό. Ναι, γι' αυτό κάνω kirtan, για να ευχαριστήσω το Θεό. Seva σημαίνει χαρά στους άλλους, να δίνεις χαρά στους άλλους.

Για τον Gurjind η έννοια της seva είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μουσική επιτέλεση του kirtan. Όπως υπογραμμίζει, μέσα από αυτή τη σύνδεση οδηγείται στην «κάθαρση» και την «ελευθερία»:

Όταν κάνω kirtan κάνω seva. Όταν κάνεις seva νιώθεις καλά και έχεις στο μυαλό σου, κάνω seva, θα έρθει κάτι καλό και αν έκανα κάτι κακό, φεύγει αυτό το κακό, καθαρίζεις. Όταν κάνεις seva είσαι ελεύθερος.

Η έννοια της seva όπως είδαμε συνδέεται με βασικές αρχές και αξίες της κοινότητας των Sikh, όπως η προσφορά, η ανιδιοτέλεια, η ταπεινότητα και η κάθαρση. Από τις παραπάνω αφηγήσεις γίνεται σαφές ότι το kirtan σχετίζεται άμεσα με αυτές τις βασικές αρχές, οι οποίες μετουσιώνονται στο λατρευτικό τους περιεχόμενο σε μία διαλογική σχέση του μουσικού με το Θεό.

Η σχέση του ανθρώπου με το ιερό διαμορφώνεται από την ανάγκη νοηματοδότησης της ίδιας της ζωής και το συναντάμε τόσο στη σφαίρα του φαντασιακού όσο και του πραγματικού. Η διαδικασία μεταμόρφωσης του φαντασιακού στο ιερό προϋποθέτει τη μορφοποίησή του σε συμβολικό επίπεδο και εκεί είναι που δρα η λατρευτική λειτουργία του kirtan. Η αντίληψη και η πρόσληψη του kirtan ως ιερής μουσικής, προσδίδει επομένως στο kirtan μία πολλαπλή νοηματοδότηση. Είναι προσευχή, διαλογισμός και προσφορά (seva). Έτσι αντιλαμβάνεται το kirtan η κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα.

Οι συνεντεύξεις μου με Ινδούς μετανάστες δεν περιορίστηκαν στην εννοιολογική θεώρηση της προσευχής, του διαλογισμού και της seva. Υπήρξαν και προφορικές μαρτυρίες που αποσαφήνισαν τις έννοιες αυτές στο παρόν. Η περίπτωση του Ινδού μουσικού που ταξιδεύει στο Μαραθώνα για να παίζει kirtan χρησιμοποιώντας τη seva για ιδιοτελή σκοπό (επιλέγει να πάει μόνο όταν είναι σίγουρος πως το κοινό αποτελείται από πολλά άτομα, κάτι που συνεπάγεται περισσότερα χρήματα) εγείρει το ζήτημα της παραβατικότητας απέναντι στις ηθικές και πνευματικές αξίες της κοινότητας. Ο Prajit στέκεται ακριβώς σε αυτό το θέμα και αποδοκιμάζει το μουσικό που χρησιμοποιεί τη μουσική προς αποκόμιση κέρδους:

Δεν θα 'ρθει για δέκα άτομα, θέλει να είναι πολλά άτομα για να μαζέψει και αυτός χρήματα, να κάνει το διώροφο, το τριώροφο το σπίτι, να πάρει ένα αυτοκίνητο Cayenne...και τα λοιπά...  
Αυτά είναι σε όλες τις θρησκείες...και παντού.. αλλά για εμένα είναι λάθος αυτό, το να κάνουν επάγγελμα τη θρησκεία έτσι

Η Jasbir, επιβεβαιώνοντας τις απόψεις του Prajit, δηλώνει πως η ίδια δεν θα συνέδεε ποτέ τη μουσική επιτέλεση του kirtan προς οικονομικό όφελος. Παράλληλα τονίζει πως η αποσύνδεση του kirtan από την έννοια της seva γίνεται αντιληπτή από το σύνολο της κοινότητας, με αποτέλεσμα να επηρεάζεται ο τρόπος προσέγγισης της μουσικής επιτέλεσης:

*Εγώ δεν παίρνω λεφτά όταν κάνω kirtan γιατί εγώ κάνω seva. Άλλοι ας πούμε, κάποιος όταν παίζει kirtan, κάνει επαγγελματικά δηλαδή, τότε δεν σε ακούνε μερικοί. Δεν θέλουν να σε ακούσουν γιατί λένε, αυτός δεν το λέει η καρδιά του, αυτός κάνει δουλειά του. Όσο ωραία και να τραγουδήσει αυτός έχει μία, ας πούμε μία ατέλεια, δηλαδή σκέφτεται όσο πιο καλύτερα να παίξω, τόσο πιο καλά να μαζέψω κόσμο να αφήσει λεφτά. Αλλά όταν τραγουδάς χωρίς λεφτά το ξέρει ο κόσμος, το καταλαβαίνει ο κόσμος και δίνει περισσότερη προσοχή. Σκέφτονται οι άλλοι, αυτός μόνο για τη χαρά το κάνει, για το Θεό. Δεν έχει υποψία λεφτά, δεν έχει τίποτα*

Εδώ η διάσταση του οικονομικού κριτηρίου και η χρήση ή κατάχρηση της έννοιας seva σε σχέση με αυτό περιγράφουν ένα ενδιαφέρον πεδίο διαλόγου αναφορικά με τα αξιακά κριτήρια της κοινότητας και τη νοηματοδότηση της έννοιας στην καθημερινή ζωή του Ινδού μετανάστη.

Το παράδειγμα του Jagral αναδεικνύει ακόμα καλύτερα τη διαλεκτική σχέση της seva με τη μουσική. Ο Jagral γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Punjab. Τα τελευταία δέκα χρόνια ζει στην Ελλάδα. Είναι μουσικός της ινδικής κοινότητας που επιτελεί kirtan. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο της Ινδίας το αντικείμενο της ινδικής μουσικής και ειδικότερα το κρουστό όργανο tabla. Στην Ελλάδα το κύριο επάγγελμά του δεν αφορά στη μουσική, πολλές φορές συμμετέχει στην επιτέλεση kirtan στο gurdwara. Θεωρεί τη seva αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής ενός Sikh τόσο για πρακτικούς λόγους σχετικά με τη λειτουργία του gurdwara, όσο και ως αξιακό κριτήριο που ορίζει τον τρόπο ζωής του. Στη συζήτηση μας σχετικά με τη seva αποκάλυψε μία επιπλέον ενδιαφέρουσα διάσταση της έννοιας:

*Το Σάββατο θα πάω στο σπίτι φίλου, θα έρθει κόσμος να παίξουμε και να ακούσουν μουσική, αν θέλεις έλα, και αυτό είναι seva...δεν θα πάρω χρήματα, θα το κάνω για καλό, όπως εσύ αν έχεις γενέθλια και έρθουμε να παίξουμε μουσική, είναι seva και ας μην είναι μέσα στο gurdwara*

Η επιτέλεση kirtan ως seva σε φιλικό σπίτι εκτός του ναού, φωτίζει την προέκταση της έννοιας του ιερού εκτός του ιερού χώρου του Gurdwara και την αδιάρρηκτη σχέση της seva με τον καθημερινό τρόπο ζωής των πιστών.

Η προέκταση της έννοιας του ιερού εκτός του ιερού χώρου δεν περιορίζεται μόνο μέσα από την πρακτική της seva. Η προσευχή και ο διαλογισμός επίσης λειτουργούν με αυτή την προοπτική από τους πιστούς της κοινότητας των Sikh. Πέραν της ζωντανής επιτέλεσης της μουσικής παρατήρησα το φαινόμενο της ακρόασης ηχογραφημένου kirtan κατά τη διάρκεια της καθημερινής ζωής των Ινδών μεταναστών τόσο εντός όσο και εκτός του ναού. Για τον μη-εκκοσμικευμένο ινδικό νου, η βιωματική εμπειρία του ιερού είναι διαφορετική στην Ελλάδα. Σε αυτό το ζήτημα στέκεται ο Prajit, εξηγώντας τη δική του αντίληψη ως προς την έννοια του ιερού:

Για εμένα όλα τα πράγματα είναι ιερά. Ο κόσμος είναι ιερός και πρέπει να τον σέβεσαι. Ακόμα και ένα ζώο μπορεί να το έχεις ιερό, γιατί μπορεί να σε συντροφεύει, μπορεί να σου δίνει το γάλα. Γιατί εμείς έχουμε ιερό ζώο την αγελάδα, γιατί την χρησιμοποιούμε σε πολλά πράγματα. Γι' αυτό δεν μπορούμε να την πειράξουμε, δεν μπορούμε να την σφάζουμε, γιατί την θεωρείς ιερό.

Επιβεβαιώνοντας την άποψη του Prajit, ο Gurjind παλινδρομεί μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας για να εξηγήσει τη διαφορά ανάμεσα στις δύο κουλτούρες ως προς τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την έκφραση του ιερού στοιχείου:

Όταν είσαι εξωτερικό, δεν είσαι πολύ θρησκεία μέσα γιατί δεν υπάρχει να είσαι πάντα όπως στην Ινδία. Όταν ξυπνάς το πρωί στο χωριό ακούς τα speaker που έχουν βάλει τον παπά...ένα χωριό, ένα σπίτι στην Ινδία είναι θρησκεία συνέχεια, γύρω-γύρω σε όλα εδώ δεν έχει τέτοιο γιατί εδώ είσαι religious κάπου.

Ο Δυτικός νους μετά τον 17ο αιώνα όπως υποστηρίζει και ο Levi-Strauss (1986), απομαγεύει τον κόσμο και διαχωρίζει το θείο από το κοσμικό. Έρχεται αντιμέτωπος με την έννοια του τέλους και χρησιμοποιεί την επιστήμη για να εκλογικεύσει-τιθασειώσει τη Φύση. Με τον καιρό η πίστη αμφισβητείται και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον ίδιο τον άνθρωπο και τον κόσμο. Ακολούθως ο κόσμος χάνει τη μαγεία του και κυριαρχεί το φαινόμενο της «απομάγευσης» του κόσμου (Weber 1993). Η λογική του νεωτερικού ανθρώπου στην κοινωνία της Δύσης πλέον διαχωρίζει την κοινωνική οργάνωση από τον τρόπο που την ορίζει η λογική του ιερού. Η εκκοσμίκευση<sup>70</sup> είναι αλληλένδετη με το διαχωρισμό Εκκλησίας – Κράτους. Σε αντιδιαστολή, για τον ινδικό νου η διαφοροποίηση φυσικού και υπερφυσικού είναι σχεδόν ανύπαρκτη, αφού το υπερβατικό ενσωματώνεται στο κοσμικό. Δεν υπάρχει

<sup>70</sup> Για την έννοια «εκκοσμίκευση» βλ. Weber (1993), Parsons (1966), Chadwick (1976), Keane (2003) καθώς και Asad (2003).

διαχωρισμός θεϊκού και κοσμικού στοιχείου. Ο Gurjind αντιπαραβάλλει στο ανωτέρω παράδειγμα αυτές τις διαφορετικές αντιλήψεις λέγοντας ότι στην Ινδία θρησκεία είναι «γύρω γύρω σε όλα», ενώ στην Ελλάδα η θρησκευτικότητα εκφράζεται «κάπου». Η Θρησκεία έχει ρόλο μεσολαβητικό ανάμεσα στο Θεό και τον άνθρωπο. Όπως υποστηρίζει ο Μπέγζος (1995) στην ανάλυσή του για τον πολυθεϊσμό, σκοπός της θρησκείας είναι «η ενσωμάτωση του ανθρώπου και του θείου στο κοσμικό σύμπαν».

Ο χώρος του σπιτιού για τους Ινδούς μετανάστες συνιστά το πλαίσιο κατά το οποίο προεκτείνεται και πρακτικά η έννοια του ιερού εκτός του ναού, σύμφωνα με τη μη εκκοσμικευμένη αντίληψη του ινδικού νου, όπως περιέγραψα και παραπάνω. Το kirtan ως προσευχή και ως διαλογισμός φαίνεται να έχει καθοριστικό ρόλο στην καθημερινή ζωή του Ινδού μετανάστη στην Ελλάδα. Ο Prabhjot περιγράφει την έντονη παρουσία του kirtan στα σπίτια των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα και την άμεση σχέση του με την προσευχή:

και στο σπίτι ακούει ο κόσμος kirtan. Έχει κασέτες, cd, youtube που έχει professional μουσικούς. Έχει και Sikh Chanell που δείχνει Gurdwara στο Amritsar όλη μέρα. Και έχει συνέχεια kirtan και σπίτι κάνουν προσευχή. Έχουμε φωτογραφία Guru Nanak, βάζουμε κερί, βάζουμε stick και κάνουμε προσευχή.

Σε όλες τις επισκέψεις μου στα σπίτια των Ινδών μεταναστών, παρατηρούσα το γεγονός ότι η τηλεόραση ήταν πάντα ανοιχτή και συντονισμένη στο δορυφορικό κανάλι Sikh channel, όπου αναμεταδίδονταν καθημερινά η ιερή τελετουργία από τον ναό του Amritsar στην Ινδία. Το μεγαλύτερο μέρος του τηλεοπτικού προγράμματος παρουσίαζε την επιτέλεση kirtan από επαγγελματίες μουσικούς στην Ινδία. Η Gandip τονίζει πως οι ήχοι του kirtan ακούγονται καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας στο σπιτικό της:

Έχει κανάλι Sikh channel με live program κάθε μέρα από το πρωί μέχρι το βράδυ. Μπορεί να παίζει όλη μέρα. Όταν είναι ο σύζυγός μου μέσα σπίτι συνέχεια ακούει έτσι kirtan.

Ο Namdev, εξηγεί πως κατά τη διάρκεια της ημέρας η ακρόαση του kirtan λειτουργεί ως αφορμή για να επικεντρώσει την προσοχή του στο θρησκευτικό περιεχόμενο. Το kirtan ως διαλογισμός απομακρύνει τη σκέψη από τα άγχη της καθημερινότητας και τη στρέφει προς το Θεό. Έτσι προσφέρει ένα οικείο και ασφαλές πλαίσιο στο οποίο η έννοια του ιερού οδηγεί στην κατάκτηση της πνευματικής ηρεμίας και ευδαιμονίας:

Ας πούμε, όταν εγώ θέλω να διαβάσω μια εφημερίδα στο σπίτι, ακούω kirtan και διαβάζω εφημερίδα. Αυτό σημαίνει ότι πάντα θυμούμαι το Θεό. Ας πούμε όταν

κάνεις κάτι, ακόμα και να τρως, ό,τι και να κάνεις, συνέχεια λες και θυμάσαι, γιατί κάποια στιγμή, κάποια λέξη ακούω και μου μένει στο μυαλό. Εντάξει εγώ διαβάζω, αλλά κάπου κάτι ακούω και μου μένει εκείνο και μπορεί να σταματήσω να διαβάζω και να ακούω αυτό. Αυτό είναι μπορεί να είναι meditation. Κάθε ένας ψάχνει πώς να ηρεμήσει, πώς να ξεχαστεί από όλα τα πράγματα, να ξεχνάει το βάρος. Κάποια λέξη σου έρχεται και σου δίνει κουράγιο.

Με αυτόν τον τρόπο, η νοηματοδότηση της μουσικής ως προσευχή, ως διαλογισμός και seva συνδέει άμεσα το kirtan με τις ηθικές και πρακτικές αρχές που ορίζουν την καθημερινότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Με αυτήν τη λογική το kirtan προσεγγίζεται ως μουσική ενσωμάτωση του ιερού, κάτι που παραπέμπει στην έννοια του habitus κατά τον Bourdieu (1977). Ο Bourdieu ορίζει το habitus (έξεις) ως:

Συστήματα διαρκών και μεταθέσιμων διαθέσεων, δομές οι οποίες είναι δομημένες προδιατεθειμένες να λειτουργήσουν ως δομίζουσες, δηλαδή ως γενεσιουργές και οργανώτριες αρχές πρακτικών και αναπαραστάσεων, που μπορούν να προσαρμόζονται αντικειμενικά στο στόχο τους χωρίς να προϋποθέτουν τη συνειδητή στόχευση των σκοπών και το ρητό έλεγχο των αναγκαίων ενεργειών για να τους επιτύχουν

Οι δομημένες αυτές αναπαραστάσεις καθρεφτίζουν και αναπαράγουν τις κοινωνικές συνθήκες από τις οποίες δημιουργήθηκαν και λειτουργούν ως υλοποίηση της συλλογικής μνήμης. Όπως ισχυρίζεται επίσης ο Bourdieu, εφόσον το habitus αποτελεί ενδογενές χαρακτηριστικό μιας κοινωνικής ομάδας, διακρίνει την κοινωνική ομάδα αυτή από άλλες. Το kirtan λοιπόν ως προσευχή, διαλογισμός και seva είναι μουσική ενσωμάτωση. Μία ενσωματωμένη αντίληψη του κοινωνικού κόσμου που τελικά ορίζεται από την ενσωματωμένη ηθική του θρησκευτικού περιεχομένου. Έτσι ο Sikh κάνοντας kirtan αποκαλύπτει το habitus που τον χαρακτηρίζει και αναγνωρίζει επίσης το habitus αυτό από τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητάς του.

Από τα παραπάνω είναι φανερό ότι η έννοια της παράδοσης (εν προκειμένω μέσω της προσευχής, του διαλογισμού και της seva) διαπερνά στοιχεία του χωροχρονικού παρόντος αναδεικνύοντας πτυχές της καθημερινότητας του Ινδού μετανάστη, πτυχές οι οποίες μόνο μέσω του στοιχείου της προφορικότητας της αφήγησης θα μπορούσαν να τονισθούν και να επαναπροσδιορίσουν το ίδιο το περιεχόμενο της παράδοσης, προσδίδοντάς του μη στατικά νοήματα. Η μουσική ως τελεστική τέχνη προϋποθέτει την επικοινωνία των συμμετεχόντων. Η επικοινωνία υφίσταται στη σφαίρα του φαντασιακού ως διάδραση μεταξύ της ποιητικής και της ρητορικής συμβολισμών, προτύπων και αξιών της παράδοσης. Αποτέλεσμα αυτής της διαλογικής διαδικασίας

μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού είναι η αναμόρφωση τόσο του συμβολικού όσο και του κοινωνικο-ιστορικού περιεχομένου του kirtan.

Η θρησκευτική τελετουργία είναι ένα βασικό πλαίσιο εντός του οποίου και σε σχέση με το οποίο εκφράζονται και διαντιδρούν αυτοί οι μετασχηματισμοί. Η σχέση του ανθρώπου με το ιερό διαμορφώνεται από την ανάγκη νοηματοδότησης της ίδιας της ζωής και υφίσταται τόσο στη σφαίρα του φαντασιακού, όσο και του πραγματικού (Roupard 2003:29-30). Η διαδικασία μεταμόρφωσης του φαντασιακού στο ιερό προϋποθέτει τη μορφοποίησή του σε συμβολικό επίπεδο. Σε αυτό ακριβώς το σημείο λειτουργεί ο συμβολισμός του kirtan. Η αποκρυστάλλωση του συμβολικού στο επίπεδο του πραγματικού γίνεται εφικτή μέσω της τελετουργίας. Ο Collins (2004) βλέπει την τελετουργία ως μία σειρά δεδομένων πράξεων που επιτελούνται με συγκεκριμένο τρόπο. Επηρεασμένος από τις θεωρίες των Durkheim και Goffman σε σχέση με την τελετουργία και την επιτέλεση, ο ίδιος υποστηρίζει πως το κοινωνικό πλέγμα αποτελείται από τελετουργίες που ορίζονται ως διαδραστικές επιτελεστικές πρακτικές. Ωστόσο, όπως ισχυρίζεται ο Collins, η συγκεκριμένη έννοια των τελετουργικών πρακτικών δεν υφίσταται εκτός του πλαισίου της κοινότητας. Με αυτή την παραδοχή, σύμφωνα πάντα με τον Collins, οι τελετουργικές πρακτικές ενεργοποιούνται στη σφαίρα του νοητικού της κοινότητας μέσα από τις έννοιες του πολιτισμικού κεφαλαίου και της συναισθηματικής ενέργειας: έτσι μετασχηματίζονται σε νοητικές τελετουργικές πρακτικές, οι οποίες με τη σειρά τους συγκροτούν το δίκτυο του κοινωνικού πλέγματος. Επίσης ο Geertz βλέπει στη θρησκευτική τελετουργία να συνομιλούν η συγχώνευση του ήθους και η κοσμοθεώρηση. Θεωρεί ότι στην τελετουργία συναντώνται οι διαθέσεις και τα κίνητρα που προκαλούνται στους ανθρώπους από τα ιερά σύμβολα με τις γενικότερες υπαρξιακές αντιλήψεις που συγκροτούν την πνευματική συνείδηση της κοινότητας. Επικαλούμενος τον Singer (1958) βλέπει τις θρησκευτικές τελετουργίες ως «πολιτισμικές επιτελέσεις», κατά τις οποίες οι διαθέσεις, τα κίνητρα, οι νοηματικές προσλήψεις του ιερού και οι υπαρξιακές αντιλήψεις αλληλεπιδρούν και αλληλοδιαμορφώνονται.

Συμπερασματικά η ιερή μουσική των Sikh έχει πολλαπλή νοηματοδότηση σε σχέση με την πολιτισμική αντίληψη του ιστορικού, βιωματικού χρόνου. Το kirtan φωτίζει πτυχές της καθημερινότητας του Ινδού μετανάστη, νοηματοδοτώντας το συμβολικό και πρακτικό σημείο συνάντησης της φαντασιακής αντίληψης της πραγματικότητας και της συλλογικής μνήμης της κοινότητας. Όπως είδαμε η πνευματική διάσταση του

kirtan ορίζεται και ανανεώνεται σε ένα καθαρά πνευματικό πλαίσιο, ενώπιον του θεϊκού στοιχείου. Παράλληλα μέσα από τις ηθικές και κοινωνικές διαστάσεις που αποπνέει, αντανακλά και ορίζει μία ομοιογενή ροή αντιλήψεων και συμπεριφορών που διατρέχουν τις πτυχές της καθημερινότητας των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα και προβάλλουν ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Με αυτόν τον τρόπο το kirtan, ως ιερή μουσική, λειτουργεί καταλυτικά στην ενδυνάμωση της αίσθησης του ανήκειν στην κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα.



## **Ενότητα 5: Δημοφιλής ινδική μουσική – το Bollywood**

### **Ο δημοφιλής ινδικός ήχος και η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα.**

Η δημοφιλής ινδική μουσική είναι ένας γενικός όρος που περιγράφει ένα σύνολο ποικίλων και διαφορετικών μουσικών ειδών (ghazal, bhangra κ.α.). Όπως υποστηρίζει ο Manuel (1988), η ποικιλία των ειδών αυτών σχετίζεται με την τοπική προέλευση κάθε είδους. Κάθε περιοχή έχει τις δικές της εθνοτικές, γλωσσολογικές και μουσικές εκφράσεις. Η είσοδος της τεχνολογίας της κασέτας από τη δεκαετία του 80 και μετά μετασχημάτισε τη βιομηχανία της δημοφιλούς μουσικής στην Ινδία και προώθησε την κατανάλωση και διάδοση της ινδικής δημοφιλούς μουσικής (Manuel, 2001). Παρά τις διαφοροποιήσεις, ο Manuel θεωρεί ότι η δημοφιλής ινδική μουσική χαρακτηρίζεται πλέον από μία σχετική ομοιομορφία. Συγκεκριμένα αναφέρει πως οι μονοφωνικές μελωδικές γραμμές βασίζονται συνήθως σε διατονικές κλίμακες. Σε αυτές προστίθεται ένα δυτικής πρόσληψης αρμονικό υπόβαθρο. Για τον Manuel (1988), κύριος παράγοντας που διαμόρφωσε την ομοιογενή τάση της δημοφιλούς ινδικής μουσικής ήταν η στενή της σχέση με τη βιομηχανία του ινδικού κινηματογράφου. Καταλήγει στο γεγονός ότι η συντριπτική πλειοψηφία της αφορά στην κινηματογραφική μουσική.

Η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο συστατικό του ινδικού κινηματογράφου. Επαγγελματίες συνθέτες, τραγουδιστές και μουσικοί προσλαμβάνονται σε κάθε κινηματογραφική παραγωγή και συχνά η πληρωμή τους ξεπερνά αυτή των βασικών ηθοποιών. Στις σκηνές που οι ηθοποιοί φαίνεται να τραγουδούν, ουσιαστικά οι φωνές τους αντικαθίστανται από τις φωνές επαγγελματιών τραγουδιστών. Έτσι η κινηματογραφική μουσική συχνά αποκτά και τη δική της ξεχωριστή διαδρομή, αφού το soundtrack της ταινίας συνήθως διανέμεται προς πώληση λίγο πριν την πρώτη προβολή της ταινίας και αναμεταδίδεται από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς (Manuel 1988).

Κατά την έρευνά μου παρατήρησα την έντονη σχέση των Ινδών στην Ελλάδα με τη δημοφιλή μουσική. Η σχέση αυτή εκφραζόταν κυρίως μέσα από την κινηματογραφική μουσική του Bollywood. Ποια είναι άραγε η σημασία του Bollywood για τους Ινδούς της έρευνάς μου;

Ο πρόεδρος του Ελληνο-Ινδικού συλλόγου (Ghandi), όπως έχω ήδη επισημάνει, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου αποτέλεσε το σύνδεσμά μου με άλλα μέλη της κοινότητας. Σε μία από τις συζητήσεις-συνεντεύξεις μας παρουσίασε τη δική του εκδοχή για τον κύριο λόγο που οι Ινδοί μεταναστεύουν από την Ινδία προς τη Δύση και συγκεκριμένα προς την Ελλάδα:

Τα όνειρα είναι που κάνουν τον κόσμο να φεύγει. Βλέπουνε κάτι ταινίες, βλέπουνε έργα Bollywood και νομίζουνε ότι έτσι είναι (η Δύση). Βλέπουν αυτό που είναι ψεύτικα όλα, και θέλουν να δουν πώς είναι. Θέλουν να μάθουν τί έχει πέρα από την Ινδία. Όνειρα...και δεν ξέρουν ακριβώς η αλήθεια πώς είναι

Ο Ghandi τονίζει τη σημασία της δημοφιλούς κουλτούρας, και ειδικότερα του σύγχρονου ινδικού κινηματογράφου, για τη φαντασιακή σύλληψη και τελικά για τον προϋδεασμό για τη μετανάστευση από την Ανατολή στη Δύση. Ο Ghandi υπογραμμίζει το ρόλο που παίζει το Bollywood στην κατασκευή εικόνων – πρότυπα κοσμοπολίτικου χαρακτήρα. Πρόκειται για αναπαραστάσεις που έχουν στερεοτυπική μορφή και εικονίζουν τη ζωή στην Ινδία και στο εξωτερικό μέσα από μια ψευδαισθητική μυθοπλασία. Οι αναπαραστάσεις αυτές σχετίζονται με τις έννοιες της διαπολιτισμικότητας και της διαμετανάστευσης (transmigration) που απορρέουν από τις πολιτισμικές απεικονίσεις της Δύσης και της Ανατολής, αλλά και των πολιτισμικών στερεοτύπων των μεταναστών έτσι όπως αποδίδονται στις ταινίες του Bollywood (Hassam & Paranjape 2010, Manuel 2012, Mabbot 2010, Ravi 2010, Sundar 2007 και Desai 2003).

Η δήλωση του προέδρου του Ελληνικού-Ινδικού συλλόγου ήταν αρκετή για να δημιουργήσει στο μυαλό μου μία σειρά από ερωτήματα σχετικά με το ρόλο του Bollywood στη διαμόρφωση πολιτισμικών στερεοτύπων και τη σχέση τους με την ινδική διασπορά στην Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, η σημασία αυτής της σχέσης φάνηκε να επιβεβαιώνεται και να ενδυναμώνεται. Στα σπίτια των Ινδών μεταναστών που επισκέφθηκα, η παρουσία του ινδικού κινηματογράφου ήταν καθοριστική. Μέσα από το Internet, τα cd, τα dvd, και τη δορυφορική τηλεόραση, ο ινδικός κινηματογράφος κατακλύζει τα σπίτια των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Η επαφή με την πατρίδα γίνεται μία άμεση εικονική (virtual) σχέση με την πραγματικότητα, με αποτέλεσμα οι γεωγραφικές αποστάσεις να εκμηδενίζονται. Η

φαντασική πραγματικότητα του Bollywood εξισορροπείται ωστόσο από τη συμβολική ισχύ της μουσικής που πλαισιώνει την ταινία.

Οι συζητήσεις μου με τα μέλη της ινδική κοινότητας στην Ελλάδα ανέδειξαν ως κύρια θέματα τη μετανάστευση ως διαδικασία εκπατρισμού, αλλά και ως συνολική βιωματική εμπειρία. Πολύ συχνά προέκυπτε η ταύτιση με τα θέματα και τις θεματικές, τα στερεότυπα και τις αναπαραστάσεις του Bollywood. Όπως χαρακτηριστικά εξηγεί ο Raj, ο οποίος ζει και εργάζεται τα τελευταία οκτώ χρόνια στο Μαραθώνα, η φαντασική απεικόνιση της πατρίδας στις ταινίες του Bollywood προκαλεί συγκίνηση και έντονα συναισθήματα:

Και οι ταινίες Bollywood φέρνουνε πολύ κοντά την Ινδία. Γιατί αυτά που λέει, εκεί στο τέλος της ταινίας, όταν πέφτει επάνω στην ταινία εκείνο το κομμάτι που έρχεται (γυρίζει πίσω), τότε σου λείπει η πατρίδα. Αισθάνεσαι ότι εσύ είσαι αυτός, έτσι δεν είναι; Εσύ είσαι αυτός.

Τότε, όπως έλεγε πριν η γυναίκα μου που έκλαιγε στο τέλος της ταινίας, έρχεται συγκίνηση, πώς το λένε...Υπάρχουνε και άλλες ταινίες που έχουν με όπλα με δράση, αλλά αυτές οι ταινίες σαν *Pardes* είναι ένα κομμάτι που σε φέρνει κοντά με πατρίδα.

Όσοι έχουν μείνει έξω, εξωτερικό, πιάνει ένας πόνος μέσα στην καρδιά, αυτό. Μερικές ταινίες έχουν φτιαχτεί έτσι που έχουν για πατρίδα, μέσα λένε για πατρίδα.

Οι συνομιλητές μου αναφέρθηκαν συχνά στο μετανάστη με την ινδική λέξη «*pardes*» Αξίζει να σημειωθεί ότι μια συγκεκριμένη ταινία του Bollywood, η οποία τιτλοφορείται *Pardes*, αναδείχθηκε σε σημαντική αναφορά των συνομιλητών μου κατά τις συζητήσεις μας. Όπως και άλλοι συνομιλητές έτσι και η Dasmeet δηλώνει ξεκάθαρα την προτίμησή της στη συγκεκριμένη ταινία λέγοντας ότι «το *Pardes* είναι μία ταινία που μου αρέσει, γιατί είναι μια ταινία που σε φέρνει κοντά στην πατρίδα, κοντά στην αγάπη». Παράλληλα, ο Tenvdek, για τον οποίο η παρακολούθηση ταινιών του Bollywood αποτελεί αγαπημένη συνήθεια στην καθημερινότητά του, εξηγεί καθαρά την ερμηνεία της λέξης *pardes*. Στην προσπάθειά του να περιγράψει τη σχέση των ταινιών με το θέμα της μετανάστευσης τονίζει την ιδιαίτερη σημασία της μουσικής ως προς την έκφραση των συναισθημάτων της μεταναστευτικής εμπειρίας:

Την πατρίδα εμείς τη λέμε Des. Και άμα πας σε άλλη χώρα τότε λέμε ότι είσαι *pardes*. Αυτή είναι η λέξη «ξένη χώρα». *Pardes* είναι πως το λένε, είναι ο μετανάστης. Υπάρχει μουσική που μιλάει γι' αυτό, υπάρχουν ταινίες, κάτι ταινίες που είναι του κινηματογράφου και τέτοια, ξέρεις στην Ινδία έχει πάρα πολλές ταινίες που πολύ για την αγάπη μιλάνε. Τα τραγούδια στις ταινίες μιλάνε για αυτό. Ένα λέει για μια κοπέλα που άντρας της πάει μετανάστης και αυτή τον ρωτάει πού πάει. Του λέει «όταν πας εκεί που μεταναστεύεις, όταν φτάσεις μη με ξεχάσεις».

Και είναι αυτές οι ταινίες για *pardes*. Να αυτή την ταινία δεξ και θα καταλάβεις για *pardes*.

Η εξοικείωση και η εμπιστοσύνη στην αξία του λόγου της ταινίας με κινητοποίησαν να ερευνήσω βαθύτερα τις αρχές και πρακτικές της ινδικής δημοφιλούς κουλτούρας, ιδίως του κινηματογράφου και της μουσικής, για την κοινότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Ο όρος Bollywood συνήθως ταυτίζεται με τον ινδικό κινηματογράφο. Στην πραγματικότητα οι ταινίες Bollywood συνιστούν ένα μικρό τμήμα της συνολικής παραγωγής ταινιών στην Ινδία (Ganti 2004:3). Το Bollywood παρουσιάζει τη μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία, ενώ προσεγγίζει την παγκόσμια αγορά, αφού διανέμεται σε ένα παγκόσμιο κοινό και παρακολουθείται από αυτό. Μία ειδική κατηγορία ταινιών Bollywood ασχολείται με τη θεματολογία της μετανάστευσης. Η ταινία *Pardes* που ανέφεραν οι συνομιλητές μου ανήκει σε αυτή την κατηγορία. Σε αυτό το κεφάλαιο λοιπόν, επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου στην ταινία *Pardes*.

Στο πλαίσιο της επιστημονικής και κινηματογραφικής βιβλιογραφίας σε σχέση με την ανάλυση ταινιών, υπάρχουν περιπτώσεις που η ίδια η ταινία *Pardes* έχει αναφερθεί ή αναλυθεί για να αναδείξει ζητήματα που αφορούν στο θέμα της μετανάστευσης και στις αναπαραστάσεις της Δύσης και της Ανατολής μέσα από τον ινδικό κινηματογράφο. Συγκεκριμένα ο Andrew (2014) εστιάζει το επιστημονικό του ενδιαφέρον σε μία συγκριτική προσέγγιση ανάμεσα σε δύο ταινίες το ινδικού κινηματογράφου (*Pardes* και *Swades*). Έτσι ερευνά τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος προβάλλει τη στερεοτυπική εικόνα των ινδών μεταναστριών στην Αμερική. Παράλληλα, το ερευνητικό ενδιαφέρον της Therwath (2010), στρέφεται στη μελέτη της επίδρασης του ινδικού κινηματογράφου στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας της εθνικής διασποράς. Ανάμεσα σε άλλες ταινίες αναφέρεται και στο *Pardes* για να αναδείξει την επιρροή που ασκεί ο κινηματογράφος στο ινδικό διασπορικό κοινό σε σχέση με τη στερεοτυπική εικόνα του μετανάστη στο δυτικό κόσμο. Επίσης, η Uberoi (1998) σε μία κοινωνιολογική προσέγγιση του τρόπου προβολής του στερεότυπου της ινδικής οικογένειας στον ινδικό κινηματογράφο, αναφέρεται στην ταινία *Pardes*. Στη συγκεκριμένη ταινία αναφέρονται και οι Mankekar (1999) και Sathian (2010) στις αναλύσεις τους που αφορούν στις αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στις ταινίες του ινδικού κινηματογράφου. Η κοινωνιολογική προσέγγιση της ανάλυσης της ταινίας αποτυπώνεται στο τρίτο

κεφάλαιο της έρευνας του Dudrah (2006), ο οποίος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις οπτικές αναπαραστάσεις της ινδικής διασποράς στο *Pardes*. Η ανάλυσή του διανθίζεται από τις απόψεις Ινδών μεταναστών που παρακολούθησαν την ταινία. Τέλος, η Morcom (2007) αφοσιώνεται στην εκτενή μουσικολογική ανάλυση μίας συγκεκριμένης ενότητας της ταινίας *Pardes*, ούτως ώστε να εξετάσει τη συνάντηση των δυτικών και ινδικών στοιχείων στη μουσική του Bollywood.

Στην περίπτωση της έρευνάς μου, η προσέγγιση της ταινίας *Pardes* έγινε σε δύο στάδια. Το πρώτο αφορά στην ανάλυση περιεχομένου της ίδιας της ταινίας, ενώ το δεύτερο αφορά στην πρόσληψη και την ερμηνεία της ταινίας από τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα. Η ιδιαιτερότητα της ανάλυσής μου έγκειται στο γεγονός ότι εστιάζω το ενδιαφέρον μου στη συνάντηση του ήχου και της εικόνας. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, επέλεξα να κάνω μία συστηματική ανάλυση της ταινίας, έτσι ώστε να έχω προετοιμαστεί για τις συζητήσεις μου με τους Ινδούς της έρευνάς μου που ακολούθησαν. Έτσι, για την καλύτερη κατανόηση της ταινίας και της σχέσης της με το θέμα της μετανάστευσης, ίσως εις βάρος της ροής του κειμένου, διαθέτω περισσότερο χώρο για να αναλύσω τη συγκεκριμένη ταινία. Η αναφορά μου στην ταινία είναι τόσο εκτενής, γιατί θέλω να αναδείξω την πραγματικότητα του μετανάστη πέρα από τη γνώμη του μετανάστη. Με αυτόν τον τρόπο καταλαβαίνω την παραδοσιακή κουλτούρα της Ινδίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στην ταινία.

Μέσα από την ανάλυση της ταινίας διακρίνω τις αναπαραστάσεις της ταυτότητας και της ετερότητας των χαρακτήρων που απεικονίζουν το μετανάστη και όλους όσους τον περιβάλλουν και το πώς συνδέονται ή και προβάλλουν τα εθνοτικά χαρακτηριστικά της ινδικής διασποράς ή τα εθνικά στοιχεία της στερεότυπης ινδικής ταυτότητας. Η συνεξέταση του οπτικού (visual) και ηχητικού, κυρίως μουσικού (sonic, musical) στοιχείου της ταινίας επιτρέπει να κατανοήσω την παραγωγή και αναπαραγωγή προτύπων αντίληψης και συμπεριφοράς που αφορούν στη μετανάστευση. Το σχήμα «εαυτός και άλλος» συνοδεύει σχεδόν πάντοτε το σχήμα «πατρίδα και ξενιτιά».

Σε αυτό το επίπεδο γνωρίζουμε ότι η συζήτηση για την ετερότητα και τη συγκρότηση πολιτισμικών ταυτοτήτων συνιστά κύριο αντικείμενο του μετααποικιακού ρεύματος στη θεωρητική σκέψη. Ο Said (1996), επιχειρεί να αναδείξει τις εξουσιαστικές σχέσεις μεταξύ Δύσης και Ανατολής, αποκλύπτοντας πώς

ο λόγος της Δύσης για τον Άλλο κατασκευάζει την έννοια «Ανατολή» μέσα στο πλαίσιο της αποικιοκρατίας και του ευρωκεντρισμού. Κατά τον Οριενταλισμό η ορθολογική Δύση αντιπαραβάλλεται στην ανορθολογική Ανατολή. Επηρεασμένος από τις ιδέες του Foucault σχετικά με τη διαλεκτική σχέση της εξουσίας και τις ιδέες του Gramsci περί ηγεμονίας, ο Said προσεγγίζει το δίπολο Ανατολή – Δύση ως διαλεκτική εξουσιαστική σχέση μεταξύ «εμείς» και «αυτοί». Η οπτικοποίηση του «άλλου» μέσω της εξωτικοποίησης και της ωραιοποίησης συμβάλλει στην ισχυροποίηση των αντιθέσεων αυτών κατασκευάζοντας στατικές εικόνες που εν τέλει ορίζουν την ανωτερότητα της ίδιας της Δύσης. Από την άλλη μεριά, ο Bhabba (1994) δίνει έμφαση στην πολυσημαντότητα της έννοιας της κουλτούρας. Ορμώμενος από τη θεωρητική σκέψη του Said, ο Bhabba εξετάζει τη μεταναστευτική διασπορά σε μία τρίτη διάσταση, πέρα από «εμείς και αυτοί, οι άλλοι», σε έναν συμβολικό τόπο που ο ίδιος ονομάζει «ο τρίτος χώρος» (third space). Μία διφορούμενη περιοχή, στην οποία διαντιδρούν δύο ή περισσότεροι πολιτισμοί στο πλαίσιο της πολιτισμικής ώσμωσης. Εκεί συναντώνται τα φαινόμενα του πολιτισμικού υβριδισμού, των στερεοτύπων (ως κατασκευές του αποικιακού λόγου), του μιμητισμού (mimicry) καθώς και η κατασκευή πολλαπλών ταυτοτήτων που διαμορφώνονται μέσα από την επικοινωνία ή την απόσταση, την ενσωμάτωση και τη διαφοροποίηση.

Η ταινία *Pardes* ικανοποιεί το θεωρητικό πλαίσιο του «τρίτου χώρου». Στο *Pardes* που είναι ένα πολιτισμικό υβρίδιο, η εικόνα και ο ήχος συνομιλούν δημιουργώντας αναπαραστάσεις που κατασκευάζουν και διαδίδουν στερεότυπα. Όπως σημειώνει ο Desai (2004) για το Bollywood, η κινηματογραφική ταινία συνιστά μία από τις πιο διαδεδομένες διαδικασίες αναπαράστασης και συγκρότησης ταυτότητας για το διασπορικό, νοτιο-ασιατικό κοινό. Ο κινηματογραφικός λόγος στην ταινία λοιπόν προσεγγίζεται ως ένα πολιτισμικό κείμενο μέσα από το οποίο αναδύονται και συζητώνται οι αναπαραστάσεις που σχετίζονται με την κατασκευή μιας φανταστικής κοινότητας (Anderson 1983). Όμως πώς άραγε μέσα από τη συνομιλία μεταξύ Δύσης και Ανατολής στην ταινία, σχηματοποιείται η διαμόρφωση και η διάδοση στερεοτυπικών μορφωμάτων, που σχετίζονται με την έννοια της πατρίδας, της Δύσης, της Ανατολής και του μετανάστη; Ποιος είναι ο ιδιαίτερος τρόπος αντίληψης της ταινίας από θεατές - μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα; Για να απαντήσω τα ερωτήματα αυτά εξετάζω το περιεχόμενο της ταινίας σε σχέση με την πρόσληψη του θεατή που είναι ο Ινδός μετανάστης στην Ελλάδα.. Δίνω ιδιαίτερη έμφαση στην

κινηματογραφική μουσική, η παρουσία της οποίας έχει σημαντική θέση στο κινηματογραφικό είδος του Bollywood (Manuel, 1988). Αξολουθεί η συστηματική παρουσίαση και η ερμηνεία της ταινίας *Pardes*.



Το εξώφυλλο της ταινίας *Pardes*. Παρουσιάζονται οι δύο πρωταγωνιστές, χαρακτηριστικά τοπία της Ινδίας και της Αμερικής, ενώ η σημασία της μουσικής τονίζεται συμβολικά με την απεικόνιση του βιολιού. (Πηγή: <http://www.amazon.in/Pardes-Various-Artist/dp/B0013K8JPO>)

### **Η ταινία *Pardes*: ανάλυση και ερμηνεία.**

Η ταινία *Pardes* προβλήθηκε το 1997. Πρόκειται για μία μυθοπλασία που ανάγεται στην κατηγορία του Bollywood, ως μελόδραμα με χαρακτηριστικά μιούζικαλ ινδικής παραγωγής. Σκηνοθέτης και παραγωγός της ταινίας είναι ο πολυβραβευμένος Ινδός σκηνοθέτης Subhash Ghai. Σεναριογράφοι της ταινίας είναι οι Subhash Ghai, Neeraj Pathak και Javed Siddiqui. Πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί Shahrukh Khan, Amrisha Puri, Alok Nath, Mahima Chaudry και Apurva Agnihotri. Το *Pardes* συνιστά μία ινδική παραγωγή της Mukhta Arts<sup>71</sup>. Η διάρκεια της ταινίας είναι 191 λεπτά και η βασική γλώσσα τα hindi. Η ταινία αποτέλεσε μεγάλη εμπορική επιτυχία αφού απέσπασε θετικά σχόλια από κριτικούς και κοινό, τόσο για την κινηματογραφική παραγωγή όσο και για τη μουσική της. Η πρωτοεμφανιζόμενη Mahima Chaudry απέσπασε το βραβείο καλύτερης πρωτοεμφανιζόμενης ηθοποιού των ινδικών Filmfare Awards ενώ το box office της ταινίας έφτασε τα 4.6 εκατομμύρια δολάρια

<sup>71</sup> Η Mukhta Arts αποτελεί μία από τις σημαντικότερες εταιρίες παραγωγής ινδικών ταινιών με έδρα τη Βομβάη της Ινδίας (<http://www.imdb.com/company/co0066395/>)

(<http://www.imdb.com/title/tt0119861/>). Η μουσική είναι γραμμένη από το διάσημο δίδυμο Ινδών συνθετών Nadeem Saifi και Shravan Rathod. Ενώ το soundtrack της ταινίας κυκλοφόρησε από την Tips Music Films και περιλαμβάνει τα παρακάτω τραγούδια<sup>72</sup>.

- Nahin Hona Tha
- Meri Mehbooba
- Yeh Din Deewana
- I Love My India
- My First Day in USA
- Do Dil Mil Rahe Hain
- Jahan Piya Wahan
- I Love My India (part 2)
- Title Music

#### *Η υπόθεση της ταινίας*

Η ταινία αφηγείται την ιστορία τριών βασικών προσώπων. Ο Arjun και ο Rajiv είναι Ινδοί μετανάστες στην Αμερική πρώτης και δεύτερης γενιάς αντίστοιχα. Ταξιδεύουν στην Ινδία μετά από την απόφαση του πατέρα του Rajiv να ενώσει τις ζωές του γιου του και της Ινδής Ganga με τα ιερά δεσμά του γάμου. Ο Arjun ταξιδεύει μαζί με τον Rajiv για να βοηθήσει τη γνωριμία των δύο νέων και να εγγυηθεί την καλή έκβαση της ιστορίας τους προς το γάμο. Όντως ο Arjun βοηθάει τη διαδικασία γνωριμίας των δύο νέων, οι οποίοι φτάνουν στην τελετουργία του αρραβώνα. Στη συνέχεια μεταφέρονται στην Αμερική για να γνωρίσει η Ganga το δυτικό τρόπο ζωής και την «ξένη γη» στην οποία καλείται να ζήσει μετά το γάμο της με τον Rajiv. Κατά τη διάρκεια της γνωριμίας τους ο Arjun ερωτεύεται την Ganga, η οποία παράλληλα συνειδητοποιεί ότι ο πραγματικός χαρακτήρας του Rajiv αποδεικνύεται διαφορετικός από την όμορφη πρώτη εντύπωση που της άφησε. Η Ganga δυσκολεύεται να ενσωματωθεί στο δυτικό τρόπο ζωής και η έκβαση της ιστορίας παίρνει άσχημη τροπή όταν ο Rajiv επιτίθεται στην Ganga πριν το γάμο τους. Ο Arjun βοηθά την Ganga και την φυγαδεύει στην Ινδία, όπου συνειδητοποιούν ότι είναι ερωτευμένοι ο

---

<sup>72</sup> Nadeem S & Shravan R. (1997). *Pardes (Original Motion Picture Soundtrack)*. Tips Music Films.



ένας με τον άλλο παρά την αντίθετη γνώμη των οικογενειών τους. Ο πληγωμένος εγωισμός οδηγεί τον Rajiv στην Ινδία, σε μία βίαιη διεκδίκηση της Ganga. Η κορύφωση της ταινίας ολοκληρώνεται με ένα εντυπωσιακό φινάλε, κατά το οποίο μπροστά στη μαρτυρία των δύο οικογενειών οι δύο νέοι διεκδικούν την Ganga. Μετά το τέλος της μάχης, σε έναν εντυπωσιακό μονόλογο ο Arjun αποκαλύπτει όλη την αλήθεια και θέτει την κατάσταση σε ηθική βάση. Το αποτέλεσμα είναι η αποδοχή της αγάπης των δύο νέων από το οικογενειακό περιβάλλον και ο διωγμός του Rajiv από τον πατέρα του πίσω στην Αμερική. Στο κλείσιμο της ταινίας βλέπουμε τους δύο νέους να ζουν ευτυχισμένοι και παντρεμένοι στην Αμερική.

Ως μυθοπλασία η ανάλυση της ταινίας παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Προσεγγίζοντας την ιστορία του Arjun και της Ganga ως μύθο παρατηρούμε ότι, όπως θα έλεγε και ο Levi-Strauss (1986), μέσα από ηχητικά και οπτικά σύμβολα απορρέει η πολιτισμική ταυτότητα της ινδικότητας. Συνοπτικά, η Ganga συμβολοποιείται ως πρότυπο γυναικείου ρόλου, η αίσθηση δικαιοσύνης διχάζεται ανάμεσα στις ινδικές και στις δυτικές ηθικές αξίες, χαρακτηριστικές μυθικές δομές όπως ο ρόλος του απο-μηχανής Θεού (γιαγιά της Ganga) και των αδελφών ως άλλων μυθικών διδύμων (Arjun – Rajiv) λειτουργούν καταλυτικά ως προς την αφηγηματικότητα της ιστορίας. Η τελική μάχη οδηγεί στην κορύφωση της πλοκής, στη διαδικασία της κάθαρσης και της απόδοσης δικαιοσύνης.

Βασικά πρόσωπα της ταινίας λοιπόν είναι ο Arjun (Shahrukh Khan), ο οποίος γεννήθηκε στην Ινδία. Μετά το θάνατο των γονιών του ανέλαβε την προστασία του ο θείος του, ο Kishorilal, στην Αμερική. Εκεί παρουσιάζεται ως αυτοδημιούργητος χαρακτήρας που εργάστηκε σε διαφορετικές δουλειές (γκαράζ, οδηγός ταξί κ.α.) μέχρι να αποκτήσει την εμπιστοσύνη του Kishorilal και να γίνει manager σε μία από τις επιχειρήσεις του. Παράλληλα ασχολείται με τη μουσική και όνειρό του είναι να επιστρέψει στην Ινδία και να μετατρέψει το πατρικό του σπίτι σε μουσικό σχολείο. Ο Rajiv (Arunva Agnihotri) είναι γιος του Kishorilal. Γεννήθηκε και ζει στο Hollywood. Επιτυχημένος και πλούσιος δουλεύει στις επιχειρήσεις του πατέρα του και διασκεδάζει σύμφωνα με το πρότυπο του δυτικού τρόπου ζωής. Ο Kishorilal (Amrish Puri) γεννήθηκε στην Ινδία, αλλά κατάφερε να γίνει ένας αυτοδημιούργητος πλούσιος και επιτυχημένος επιχειρηματίας στο Hollywood, όπου και ζει τα τελευταία 35 χρόνια. Είναι ο πατέρας του Rajiv και ουσιαστικά δεύτερος πατέρας του Arjun. Παιδικός φίλος του Kishorilal είναι ο Suraj Dev (Alok Nath), ο οποίος ζει σε μία

επαρχία της Ινδίας. Η αγροτική του κατοικία είναι ένα μεγάλο σπίτι που βρίσκεται στο κέντρο της γης που καλλιεργεί. Εκεί ζει αρμονικά με τη γυναίκα, την πεθερά του, την αδερφή της γυναίκας του και τα παιδιά τους, το μεγαλύτερο από τα οποία είναι η Ganga (Mahima Chaudry).

Η αφήγηση της ταινίας ακολουθεί τη χρονικότητα της πλοκής της ταινίας και χωρίζεται σε δέκα ενότητες. Η μουσική στην ταινία υπογραμμίζει αυτά τα δομικά μέρη δημιουργώντας την αίσθηση κανονικότητας και επαναληπτικότητας. Σε κάθε ενότητα της ταινίας, εκτός της τελευταίας, αντιστοιχεί και ένα δομικό μέρος όπου οι πρωταγωνιστές τραγουδούν και ένα τραγούδι. Στη συνέχεια περιγράφω τα δομικά μέρη της ταινίας (ενότητες) επιχειρώντας παράλληλα την περιγραφή των ηχητικών και οπτικών τους στοιχείων.

- Οι ενότητες της ταινίας – Ηχητικά και οπτικά στοιχεία

Η πλοκή της ταινίας ξεκινά με την άφιξη του Kishorilal στην Ινδία. Στην πρώτη ενότητα ο Kishorilal εξηγεί με την αφήγησή του ότι λείπει 35 χρόνια από την Ινδία και ότι κάθε φορά που την επισκέπτεται ενθουσιάζεται. Η εισαγωγική εικόνα δείχνει την προσγείωση του αεροπλάνου της Air India. Παράλληλα με την αφήγηση του Kishorilal, μεταφερόμαστε στο Taj Mahal, όπου εμφανίζεται να παρουσιάζει την Ινδία στους Δυτικούς του φίλους εξηγώντας τη σημασία της έννοιας της αγάπης στην Ινδία. Όπως εξηγεί, η αγάπη στη Δύση εκφράζεται μέσα από τη διπολική σχέση «παίρνω-δίνω». Στην Ινδία από την άλλη η αγάπη ταυτίζεται με την έννοια του «δίνω». Στη συνέχεια ο Kishorilal συναντά τον παιδικό του φίλο, ο οποίος τον φιλοξενεί στο παραδοσιακό σπιτικό του στην επαρχία της Ινδίας. Εκεί παρουσιάζεται και η μεγάλη του οικογένεια. Στην πρώτη της εμφάνιση η πρωταγωνίστρια Ganga, φαίνεται να τρέχει μέσα σε χωράφια πλησιάζοντας τον πατέρα της και το φίλο του. Σε ένδειξη σεβασμού, αγγίζει τα πόδια του μόλις τον βλέπει. Τα πλάνα δείχνουν την αγροτική επαρχία της Ινδίας και επικεντρώνονται στο ταπεινό και ειρηνικό ινδικό σπιτικό, όπου οι γυναίκες φορώντας παραδοσιακά ινδικά και πολύχρωμα ρούχα ασχολούνται χαρούμενες με τις δουλειές του σπιτιού και τα παιδιά παίζουν ανέμελα χαρούμενα παιχνίδια. Τα μικρότερα αδέρφια της Ganga δηλώνουν εντυπωσιασμένα από την άφιξη του Kishorilal, αφού αντιλαμβάνονται τις δυτικές αξίες και το δυτικό τρόπο ζωής με σαγηνευτικούς και θελκτικούς όρους. Για να εντυπωσιάσουν τον Kishorilal φτιάχνουν ένα εκδυτικοποιημένο τραγούδι. Ο Kishorilal τους απαντάει με

το βασικό μουσικό κομμάτι της ταινίας «I Love my India», στο οποίο τον συνοδεύει και η Ganga. Στη συνέχεια, ο Kishorilal ζητάει από τον παιδικό του φίλο την άδειά του για να παντρευτούν η Ganga με τον γιο του Rajiv. Δηλώνει πεπεισμένος ότι όχι μόνο η Ganga είναι η ιδανική γυναίκα για τον γιο του αλλά επίσης, πως στο πρόσωπό της συγκεντρώνονται όλες οι αξίες και οι αρχές της Ινδίας. Με αυτόν τον τρόπο θεωρεί πως θα καταφέρει να τις μεταδώσει και στον γιο του, ο οποίος ακολουθεί το δυτικό τρόπο ζωής. Στο τέλος της συγκεκριμένης ενότητας, οι δύο άντρες ανακοινώνουν την απόφασή τους στις οικογένειές τους, ο ένας στη Δύση και ο άλλος στην Ανατολή. Το δυτικό σπίτι του Kishorilal παρουσιάζεται πληθωρικό και πολυτελές. Η οικογένεια του Kishorilal εμφανίζεται πλήρως εκδυτικοποιημένη. Όλοι φορούν πολυτελή δυτικά ρούχα εκτός της μητέρας του Kishorilal που φορώντας τα ινδικά της ρούχα αναρωτιέται πώς θα πετύχει ο γιος της να φέρει την καθαρή ψυχή του Γάγγη (της Ινδίας) στην τσιμεντένια μεγαλούπολη.

Η ηχητική μπάντα της ταινίας σε αυτή την ενότητα αφορά σχεδόν αποκλειστικά στους διαλόγους των πρωταγωνιστών. Οι διάλογοι είναι στα hindi εκτός του σημείου που ο Kishorilal απευθύνεται στους δυτικούς φίλους του στην αρχική σκηνή στο Taj Mahal μιλώντας στα αγγλικά. Στην πρώτη εμφάνιση της Ganga ακούγεται ένα μικρό απόσπασμα παραδοσιακής ινδικής μουσικής με γυναικεία φωνητικά. Εδώ το μουσικό στοιχείο δρα ενδυναμωτικά στον ινδικό συμβολισμό και έχει συνοδευτικό χαρακτήρα. Η μουσική αποκτά αφηγηματικό χαρακτήρα, όταν τα αδέρφια της Ganga τραγουδούν στον Kishorilal. Η εισαγωγή του μουσικού κομματιού που παρουσιάζουν τα παιδιά επιτελείται με ένα φλάουτο, το οποίο οπτικοποιείται σε ένα πλάνο, όπου εμφανίζεται να παίζει η μικρή αδερφή της Ganga. Η συνέχεια της μουσικής σύνθεσης είναι δυτικότροπη και αρμονική. Τα αδέρφια της πρωταγωνίστριας παρουσιάζονται να παίζουν αρμόνιο, κιθάρα και βιολί. Το μουσικό τους κομμάτι κλείνει με τη δήλωση στα αγγλικά «we want to go to America». Σε μία απότομη αλλαγή πλάνου ο Kishorilal παρουσιάζεται με ινδικά ρούχα και τραγουδά το «I love my India» εκφράζοντας τη νοσταλγία του για την πατρίδα. Μέσα από τους στίχους του τραγουδιού διηγείται πως όπου και να ταξίδεψε σε Αμερική, Παρίσι και Λονδίνο, πουθενά δεν ένιωσε όπως στην Ινδία. Η διαφοροποίηση της Ινδίας στους στίχους του τραγουδιού δεν τονίζεται μόνο από τοπικά χαρακτηριστικά, αλλά και μουσικά. Ο Kishorilal δηλώνει πως, ό,τι και αν είδε, ό,τι και να άκουσε (συγκεκριμένα Michael Jackson και Elvis Presley), τίποτα δεν συγκρίνεται με την Ινδία. Η μουσική

υβριδικότητα του τραγουδιού αποδίδεται και με φωνητικά στοιχεία. Ως μουσική γέφυρα ανάμεσα στα δύο ρεφραίν, η πρωταγωνίστρια αποδίδει φωνητικές μελωδικές γραμμές εκφέροντας λεκτικά τα ινδικά τονικά ύψη (sa re ga ma κτλ). Τα μικρότερα αδέρφια της αποδίδουν μουσικές μελωδικές απαντήσεις εκφέροντας τα τονικά ύψη με τις δυτικές τους ονομασίες (ντο, ρε, μι κτλ). Οι στίχοι του τραγουδιού είναι στα Hindi το βασικό ρεφραίν όμως αποδίδεται και στα Αγγλικά, υπερτονίζοντας με αυτό τον τρόπο τη σημασία του. «Ye mera India – I love my India» (χρονική διάρκεια 00.12.51-00.20.45).

Στην αρχή της δεύτερης ενότητας εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ταινία ο Arjun. Σε αντίθεση με το αγροτικό και φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο εμφανίζεται η Ganga, ο Arjun παρουσιάζεται σε ένα στούντιο μουσικής, όπου ηχογραφεί ένα μουσικό κομμάτι. Κοντινά πλάνα παρουσιάζουν την εξελιγμένη μουσική τεχνολογία. Παράλληλα ο Arjun αυτοπαρουσιάζεται προβάλλοντας τη σεμνότητα αλλά και την επιτυχία του δίνοντας συνέντευξη σε μία δημοσιογράφο. Εκεί εξηγεί πώς έφτασε να ζει στην Αμερική και ομολογεί το σεβασμό του προς το πρόσωπο του Kishorilal. Τα πλάνα παράλληλα δείχνουν το χώρο εργασίας του Arjun (γκαράζ αυτοκινήτων), τον οποίο έχει αναδιαμορφώσει και ως στούντιο μουσικής, συνδυάζοντας επιτυχημένα τη δουλειά με το χόμπι του. Η συνέντευξή του διακόπτεται από το τηλεφώνημα του Kishorilal, ο οποίος ζητά να τον συναντήσει άμεσα για να του ζητήσει να συνοδεύσει τον Rajiv στην Ινδία και να τον πείσει για τον γάμο του με την Ganga. Ο Rajiv, που παρουσιάζεται να εργάζεται ως υψηλόβαθμο στέλεχος σε επιτυχημένη επιχείρηση του πατέρα του, πείθεται τελικά να ταξιδέψει στην Ινδία. Με απότομη αλλαγή πλάνου μεταφερόμαστε στην Ινδία, όπου η Ganga πληροφορείται την άφιξη του Rajiv. Σε αυτό το σημείο εισάγεται το δεύτερο μουσικό κομμάτι της ταινίας «Jahan Piya Wahan Main»<sup>73</sup> κατά το οποίο η Ganga ονειροπολεί εκφράζοντας τα συναισθήματά της για τα νέα της άφιξης του αγαπημένου της. Οι εικόνες κατά τη διάρκεια της μουσικής σύνθεσης παρουσιάζουν την πρωταγωνίστρια να χορεύει και να παρουσιάζεται σε επιβλητικά ινδικά τοπία, σε ινδικούς ναούς, στην ινδική επαρχιακή φύση και στον ποταμό Γάγγη, ενώ κατά το τέλος της σύνθεσης σε μία ονειρική πραγματικότητα η Ganga αποχωρίζεται τους φίλους της. Σε αυτή τη σκηνή οι φίλοι σταματάνε με τα ποδήλατά τους στην άκρη ενός γκρεμού, ενώ η Ganga συνεχίζει το ταξίδι της με το ποδήλατο πλέον αιωρούμενη στον ουρανό και πλησιάζοντας το

---

<sup>73</sup> Μεταφράζεται ως «πηγαίνω όπου βρίσκεται ο αγαπημένος μου»

ονειρικό ηλιοβασίλεμα, τη Δύση. Επανερχόμενη στην πραγματικότητα η Ganga βρίσκεται στο σπίτι της, όπου πληροφορείται την άφιξη του Arjun, η οποία έχει προηγηθεί από την άφιξη του Rajiv.

Η ηχητική μπάντα της ταινίας στην αρχή αυτής της ενότητας έχει συνοδευτικό χαρακτήρα. Το απλό μουσικό θέμα μίας ακόμα μουσικής σύνθεσης της ταινίας, (meeri meh booba που σημαίνει «αγάπη μου») χρησιμοποιείται ως μουσική υπόκρουση στις σκηνές του Arjun στο στούντιο μουσικής και κατά τη διάρκεια της συνέντευξής του. Οι έντονες μουσικοχορευτικές του πρόβες ντύνονται μουσικά με έντονα ρυθμικούς ήχους από drums. Οι διάλογοι των πρωταγωνιστών είναι στα hindi. Κατά τη διάρκειά τους δεν ακούγονται άλλα μουσικά στοιχεία. Η σκηνή απογείωσης αεροπλάνου λειτουργεί συμβολικά ως σύνδεση μεταξύ δύσης και ανατολής και ντύνεται μουσικά από μία σύντομη εντυπωσιακή αρμονική ανάπτυξη συγχορδίας σε συνθεσάιζερ. Και πάλι η μουσική αποκτά αφηγηματικό χαρακτήρα με το τραγούδι της Ganga «Jahan Piya Wahan Main» (00.35.35-00.41.27). Ως πρόλογος στο τραγούδι λειτουργεί μία εισαγωγή που χαρακτηρίζεται από ένα ηχητικό ισότονο, πάνω στο οποίο μία αντρική φωνή τραγουδά σε μονοφωνική μελωδική γραμμή με έντονα φωνητικά ποικίλματα. Οπτικά συνδέεται με έναν άντρα που βρίσκεται σε μία βάρκα στον Γάγγη ποταμό και ρωτά την πρωταγωνίστρια «are ganga tu kaahe jaaye pades» (*Ganga γιατί μεταναστεύεις*) «chhorke apna des» (*γιατί εγκαταλείπεις τη γη σου*). Στη συνέχεια εισάγεται το τραγούδι με τη Ganga να εξηγεί ότι εγκαταλείπει την πατρίδα της γιατί πάει όπου βρίσκεται ο αγαπημένος της. Στο τραγούδι εκφράζει συναισθήματα χαρμολύπης και δηλώνει ότι αφήνει πίσω την παιδικότητά της και ενηλικιώνεται. Η άφιξη του Arjun σηματοδοτείται από κωμικές καταστάσεις που φέρνουν σε διάλογο στοιχεία του δυτικού τρόπου ζωής και των αξιών του συλλογικού τρόπου συνύπαρξης στο πρότυπο ινδικό σπίτι. Οι δύο πρωταγωνιστές έρχονται σε φαινομενική σύγκρουση. Η συμφιλίωσή τους και η αποδοχή του ινδικού τρόπου ζωής από τον Arjun ενδυναμώνεται ηχητικά από τη σύντομη εκδοχή του τραγουδιού “I love my India” ως μουσικό υπόβαθρο σε φωνητική απόδοση παιδικών φωνών.

Η τρίτη ενότητα της ταινίας περιγράφει την άφιξη του Rajiv στο σπίτι της Ganga. Η πρώτη επαφή του δεύτερης γενιάς μετανάστη με την Ινδία περιγράφεται ως πολιτισμικό σοκ με κωμικές προεκτάσεις. Ο Rajiv αρρωσταίνει κατά τις πρώτες ώρες της άφιξής του στην Ινδία. Το σπίτι της Ganga γεμίζει κόσμο, δείχνοντας πως η υποδοχή του μέλλοντος γαμπρού και η υπόθεση του γάμου αφορά όλο το χωριό. Ο

σκηνοθέτης με αυτή την ευκαιρία περιγράφει την πληθώρα χαρακτήρων και την ποικιλία των εθίμων που συνυπάρχουν στην Ινδία. Στερεοτυπικά πρότυπα χαρακτήρων, ο αστυνομικός, ο ιερέας, ο Sikh υποδέχονται τον Rajiv. Κατά την πρώτη συνάντηση, ο Rajiv εντυπωσιάζεται από την Ganga και αντιστρόφως. Οι επόμενες σκηνές περιγράφουν τη δυσκολία επικοινωνίας των δύο χαρακτήρων λόγω διαφορών κουλτούρας. Ο Rajiv σοκάρει την παραδοσιακή οικογένεια ζητώντας από την Ganga να συναντηθούν μόνοι τους εκτός σπιτιού. Επίσης σε άλλη σκηνή φαίνεται φοβισμένος βρίσκοντας ένα φίδι στο κρεβάτι του, η Ganga τον σώζει και τον εντυπωσιάζει κάνοντας μία προσευχή στο φίδι και εξηγώντας πως στον τόπο της, το φίδι είναι Θεός και η συνάντησή τους καλό σημάδι. Από την άλλη η Ganga φαίνεται αναστατωμένη όταν βρίσκει ένα πακέτοτσιγάρα στα ρούχα του Rajiv. Σε όλα αυτά τα σημεία «σύγκρουσης» η παρουσία του Arjun λειτουργεί καταλυτικά. Ως άλλος «μεταφραστής» ανάμεσα στους δύο κόσμους, λειαίνει τις γωνίες, αποκρύπτει λεπτομέρειες από τη ζωή του Rajiv και επιβεβαιώνει την Ganga και την οικογένειά της ότι ο Rajiv είναι ο ιδανικός σύζυγος. Τα ρομαντικά συναισθήματα επιβεβαιώνονται ανάμεσα στον Rajiv και την Ganga και επικυρώνονται μουσικά μέσα από το τρίτο μουσικό κομμάτι της ταινίας «Dodil Mil Rahe Houn» (*Δύο ψυχές συναντιούνται*) (01.08.41-01.14.48).

Ο ήχος σε αυτό το μέρος της ταινίας ακολουθεί το μοντέλο των προηγούμενων ενοτήτων. Κατά τη διάρκεια των διαλόγων των πρωταγωνιστών που γίνονται στη hindi δεν παρατηρούνται παντού μουσικά στοιχεία. Ενίοτε σημαντικές φράσεις των πρωταγωνιστών υπογραμμίζονται μουσικά από σύντομα μουσικά θέματα που παραπέμπουν στο μουσικό κομμάτι της ταινίας «I love my India». Το μουσικό θέμα αυτής της μουσικής σύνθεσης συνδυάζεται και με τον Arjun, ο οποίος ως μουσικός φαίνεται να επικεντρώνει την προσοχή της οικογένειας της Ganga παίζοντας στην κιθάρα και τραγουδώντας, ενώ παράλληλα οι δύο άλλοι πρωταγωνιστές της ταινίας γνωρίζονται μεταξύ τους. Στις εξωτερικές σκηνές εκτός του σπιτιού, η σύνδεση της Ινδίας με τη Φύση τονίζεται από εξωμουσικά στοιχεία π.χ. κελήδισμα πουλιών. Στο Dodil Mil Rahe Houn, βασικός τραγουδιστής παρουσιάζεται ο Arjun. Η οικογένεια έχει βγει εκδρομή για να παρουσιάσουν τα αξιοθέατα στον Rajiv. Σε έναν εντυπωσιακό ναό εκτυλίσσονται οι σκηνές από το τραγούδι. Ο Arjun τραγουδά στην οικογένεια και οι πρωταγωνιστές γνωρίζονται. Το τραγούδι περιγράφει πώς οι δύο ψυχές τους έρχονται όλο και πιο κοντά. Εικόνες της πραγματικότητας συνδυάζονται

με ονειρικές εικόνες όπου οι πρωταγωνιστές φαίνονται να μπορούν να αγκαλιάζονται. Η Ganga στην ονειρική εκδοχή της στα μάτια του Rajiv παρουσιάζεται σαγηνευτική τονίζοντας τη θηλυκότητα και τα Ανατολικά χαρακτηριστικά της. Η σαγηνευτική Ανατολή (Ganga) ωραιοποιείται, εξωτικοποιείται και μετατρέπεται σε αντικείμενο ηδονοβλεψίας της Δύσης (Rajiv). Η συγκεκριμένη μουσική σύνθεση έχει στοιχεία που συνδέουν Δύση και Ανατολή σε ένα μουσικό αμάλγαμα. Βασικά μουσικά όργανα είναι η κιθάρα και το μπάσο, ενώ η φωνή τραγουδάει στα ινδικά για τη μαγική δύναμη της αγάπης που φέρνει σιγά και μυστικά δύο ψυχές κοντά.

Κεντρικό θέμα της τέταρτης ενότητας είναι ο αρραβώνας των πρωταγωνιστών. Στην αρχή της ενότητας ο Kishorilal επιστρέφει από την Αμερική στην Ινδία. Οι δύο γιοι του ανακοινώνουν ότι ο Rajiv προτίθεται να παντρευτεί τη Ganga. Προτείνουν να ταξιδέψει και η ίδια στην Αμερική για να γνωρίσει τη χώρα που πρόκειται να μείνει μετά το γάμο της. Η παραδοσιακή οικογένεια αντιδρά στο ενδεχόμενο του ταξιδιού της Ganga. Ως ανύπαντρη γυναίκα δεν θεωρείται ηθικό να ταξιδέψει μόνη της και να μείνει στο σπίτι του Rajiv. Το πρόβλημα λύνεται, όταν ο Kishorilal ανακοινώνει τους αρραβώνες των πρωταγωνιστών. Λίγο πριν τη μέρα του αρραβώνα της η Ganga παρουσιάζεται να βρίσκει καταφύγιο στα χωράφια και σε μία προσωπική της στιγμή φαίνεται να κλαίει. Εκεί εξομολογείται στον πατέρα της τα ανάμεικτα συναισθήματα, τη χαρά για το γάμο της αλλά και το φόβο απέναντι στο άγνωστο. Την άγνωστη γη που καλείται να μείνει από εδώ και πέρα, μακριά από την οικεία Ινδία και τη θαλπωρή της οικογένειάς της. Ο ήχος σε αυτή τη σκηνή ακούγεται χαμηλός στο υπόβαθρο, ως ένα συνεχόμενο ισότονο που τονίζει την συναισθηματική ένταση της σκηνής. Ο πατέρα της συγκινημένος της εξηγεί ότι αυτή είναι η φυσική ροή των πραγμάτων. Σε μία απότομη αλλαγή πλάνου μεταφερόμαστε σε κεντρικό δρόμο του χωριού, όπου οι υπόλοιποι κάτοικοι της περιοχής μαθαίνουν τα νέα του αρραβώνα της Ganga. Εκεί δημιουργείται μία παρεξήγηση καθώς κάποιος από τους κατοίκους θεωρούσε ότι είχε συμφωνήσει ήδη με τον Suraj Dev να παντρευτεί η Ganga με το γιο του. Η παρεξήγηση λύνεται με ένα παραδοσιακό αγώνα kabbadi κατά τον οποίο τόσο ο Arjun όσο και ο Rajiv, καταβάλλουν μεγάλη προσπάθεια και στο τέλος κερδίζουν την Ganga. Η ηχητική μπάντα της ταινίας χαρακτηρίζεται σε αυτές της σκηνές με την εισαγωγή ρυθμικής υπόκρουσης με το όργανο tabla, εντείνοντας με αυτόν τον τρόπο το συναίσθημα της αγωνίας. Ο αρραβώνας του Rajiv και της Ganga γίνεται άμεσα στην Ινδία. Ο αρραβώνας περιγράφεται με συνεχή κοψίματα στο

μοντάζ που παρουσιάζουν διαδοχικά πλάνα από την τελετή, τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών και των συγγενών τους, τον εορτασμό στο σπίτι που δείχνει όλη την οικογένεια να χορεύει, τον Arjun να φωτογραφίζει τις σημαντικές στιγμές της ημέρας και την Ganga να αποχαιρετά την οικογένειά της κλαίγοντας. Η εξωδιηγητική μουσική ενδυναμώνει το περιεχόμενο και το νόημα της εικόνας. Ακούγεται ένα παραδοσιακό τραγούδι γάμου (01.27.14-01.28.56). Γυναικείες φωνές βασισμένες σε ένα μουσικό ισότονο τραγουδούν ένα απλό επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο. Περιγράφουν την ευχή της νύφης ούτως ώστε να της βρει ο πατέρας έναν καλό γαμπρό, όμορφο, άξιο και να έχουν μία καλή ζωή μαζί. Στο τέλος του αρραβώνα μεταφερόμαστε με απότομη αλλαγή πλάνου στο αεροδρόμιο, όπου η Ganga αποχωρίζεται την οικογένειά της και παρουσιάζεται αναστατωμένη καθώς ο Arjun καθυστερεί την αναχώρησή του από την Ινδία. Το πρώτο μέρος της ταινίας κλείνει καθώς η εικόνα του Arjun παγώνει και δίπλα του εμφανίζεται με κεφαλαία γράμματα η λέξη «*intermission (διάλειμμα)*».

Η επόμενη σκηνή ξεκινά παρουσιάζοντας τη Ganga στο αεροπλάνο. Το εξωμουσικό ηχητικό στοιχείο του κεραυνού προσοικονομεί τις δυσκολίες που περιμένουν την πρωταγωνίστρια στην μεταναστευτική της εμπειρία στη Δύση. Η Ganga παρουσιάζεται να ακούει χαρούμενη και γεμάτη ενθουσιασμό μουσική στο αεροπλάνο. Ο ήχος υποστηρίζει τόσο ποιητικά όσο και ρητορικά το συμβολικό του ρόλο αφού καθώς μεταφερόμαστε στη Δύση, οι στίχοι της μουσικής είναι στα αγγλικά και περιγράφουν τον ενθουσιασμό, την απορία και τα όνειρα της πρωταγωνίστριας για το νέο ξεκίνημα της ζωής της στη Δύση. Και πάλι τα πλάνα της ταινίας συνθέτουν μία ενότητα, στην οποία εναλλάσσονται πλάνα της πρωταγωνίστριας, του αεροπλάνου και πανοραμικές λήψεις των ουρανοξυστών του αστικού τοπίου του Los Angeles. Η συγκεκριμένη ενότητα περιγράφει τις πρώτες μέρες της Ganga στη Δύση. Στο τέλος των διαδοχικών εισαγωγικών πλάνων μεταφερόμαστε στο πολυτελές σπίτι του Kishorilal, όπου διεξάγεται ένα πάρτι υποδοχής της Ganga. Εκεί ο αρχικός ενθουσιασμός της πρωταγωνίστριας, μετατρέπεται σε απογοήτευση, αφού ακούει αρνητικά σχόλια από άτομα του οικογενειακού της περιβάλλοντος για τα ινδικά της ρούχα και την ινδική συμπεριφορά της. Η μουσική υπόκρουση συνεχίζει να βρίσκεται στο υπόβαθρο της ταινίας, ακούγεται το μουσικό κομμάτι «*My First Day In USA*». Κατά τη διάρκεια των διαλόγων που πλέον συνδυάζουν Hindi και αγγλικά η μουσική διακόπτεται, ενώ



δυναμώνει όταν λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα πλάνα. Ο Rajiv φαίνεται να διασκεδάζει χορεύοντας με δυτικό τρόπο αμελώντας την Ganga. Η πρωταγωνίστρια βρίσκει καταφύγιο και κατανόηση στην παρουσία της μητέρας του Kishorilal. Σε αυτή τη σκηνή περιγράφεται το αρχικό σοκ της μετανάστριας Ganga κατά την πρώτη της επαφή με τη Δύση. Η επόμενη σκηνή περιγράφει την εκδήλωση της Ινδικής πρεσβείας στην Αμερική προς τιμή του Kishorilal. Εκεί καλωσορίζουν με επίσημο τρόπο και την Ganga, η οποία καλείται να τραγουδήσει μπροστά στο κοινό κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης για να εκφράσει τα συναισθήματά της σχετικά με τις πρώτες ημέρες που περνάει στην Αμερική. Η μουσική αποκτά ξανά αφηγηματικό χαρακτήρα. Με μία φωνητική μουσική εισαγωγή, τραγουδώντας στα Hindi, εκφράζει το πόσο δύσκολο είναι να ζει κανείς ως *pardesi*, μετανάστης στο εξωτερικό. Το κοινό τη χειροκροτά και μετά από την παρότρυνση του Kishorilal, η πρωταγωνίστρια τραγουδάει το «I love my India» (01.42.00-01.43.45) σε μία δεύτερη εκδοχή του από αυτή που επιτελείται στην πρώτη ενότητα της ταινίας. Μουσικοί που βρίσκονται σε μία σκηνή δίπλα στην τραγουδίστρια, φαίνεται να συνοδεύουν το τραγούδι της, ενώ παράλληλα δίπλα τους χορεύτριες που φορούν παραδοσιακά ινδικά ρούχα ακολουθούν με χορευτικές κινήσεις τη μουσική. Το κοινό που φαίνεται να αποτελείται από Ινδούς μετανάστες στην Αμερική, καλεσμένους της πρεσβείας, ενθουσιάζεται και συμμετέχει στο τραγούδι της Ganga με μουσικές φράσεις που παίρνουν τη μορφή ερώτησης – απάντησης, ενώ κτυπούν ρυθμικά τα χέρια στο ρυθμό της μουσικής. Η νοσταλγία που εκφράζεται για την Ινδία μέσα από το τραγούδι φαίνεται να εκφράζει και να αφορά όλους τους παρευρισκόμενους. Η επανάληψη της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης ορίζει και την έννοια της «νοσταλγίας». Είναι άλλωστε μία βασική έννοια που πραγματεύεται η ταινία.

Στην έκτη ενότητα η σχέση της Ganga με τον Rajiv αρχίζει να κλονίζεται. Η Ganga αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι ο χαρακτήρας του Rajiv δεν είναι αυτός που της παρουσίασε ο Arjun. Με ανούσιες δικαιολογίες ο Rajiv αφήνει μόνη της την Ganga και εξαφανίζεται στις φιλικές του παρέες. Ο Arjun κάνει ό,τι μπορεί για να σώσει τη σχέση του Rajiv και της Ganga. Σε μία σκηνή που εκτυλίσσεται με γρήγορες εναλλαγές πλάνων, η μουσική της ταινίας παίρνει πάλι βασικό ρόλο. Ακούγεται και πάλι μέρος του μουσικού κομματιού της ταινίας «My first day in USA», ενώ επαναλαμβάνεται ο στίχος «America, America, fascinating America». Η εικόνα παρουσιάζει τη Ganga να ξεναγείται στα εντυπωσιακά αξιοθέατα του Hollywood, της

Disneyland, των Universal Studios. Η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται να διασκεδάζει σε πάρκο με παιχνίδια και να έχει συχνή τηλεφωνική επικοινωνία με την οικογένειά της στην Ινδία. Το τέλος αυτών των γρήγορων εναλλαγών πλάνων οδηγεί τη θεματική του δυτικού τρόπου διασκέδασης σε μία disco. Ενώ ο κόσμος χορεύει στους ρυθμούς της δυτικής μουσικής, ο Rajiv αμελεί την Ganga. Παρουσιάζεται να πίνει, να μιλάει με άλλες γυναίκες και να καπνίζει. Αυτή ενοχλημένη καταφέρνει να διασκεδάσει λίγο με τον Arjun που βρίσκεται μαζί τους. Η διασκέδασή τους διακόπτεται απότομα από το βίαιο και μεθυσμένο ξέσπασμα του Rajiv. Με μία απότομη αλλαγή πλάνου ο ήχος σταματά και επικρατεί ησυχία, ενώ η πλοκή μεταφέρεται στην επόμενη μέρα στο σπίτι του Kishorilal. Η Ganga παρουσιάζεται να κοιτάζει με νοσταλγία τις φωτογραφίες της οικογένειάς της. Ο τρόπος διεξαγωγής των διαλόγων αλλάζει, παίρνοντας τη μορφή εσωτερικού διαλόγου στη σκέψη της πρωταγωνίστριας. Ενώ ο Kishorilal κανονίζει την προετοιμασία του γάμου, η Ganga ανακαλύπτει φωτογραφίες που αποδεικνύουν ότι ο Rajiv είχε σχέσεις με άλλες γυναίκες. Ο ίδιος παραδέχεται ότι αυτές οι σχέσεις είχαν προχωρήσει και σε σεξουαλικό επίπεδο, κάτι που συνηθίζεται στη Δύση, σοκάροντας την αγνή Ganga. Η τελική σκηνή αυτής της ενότητας παρουσιάζει τον Rajiv να αφήνει την Ganga σπίτι για να συναντήσει την πρώην φίλη του ανακοινώνοντας και την πρόθεσή του στην Ganga. Η Ganga φοράει σε αυτή τη σκηνή μαύρα ρούχα. Δυνατός αέρας φυσάει τα μαλλιά της (εντός του σπιτιού) ενδυναμώνοντας την ένταση της σκηνής. Από το παράθυρο, οι εξωτερικές καιρικές συνθήκες μεταβάλλονται με βροχή και αέρα. Ο Rajiv φεύγει, ενώ ο Arjun εξηγεί στη Ganga ότι θα πρέπει να μάθει να αγαπάει τον Rajiv με τους δυτικούς του τρόπους. Η Ganga αναστατωμένη εκφέρει τον πρώτο δραματικό μονόλογο της ταινίας. Σε αυτή τη σκηνή η ηχητική μπάντα αποτελείται από τον εξωμουσικό ήχο αστραπών και βροντών, που υπογραμμίζουν το νόημα της αφήγησης της πρωταγωνίστριας κατά τις παύσεις του μονολόγου της. Η Ganga σε αυτή την έντονη σκηνή, εκνευρισμένη από την μετριοπαθή στάση του Arjun που υποστηρίζει την προσαρμογή της στους τρόπους του Rajiv, δηλώνει πως δεν είναι διατεθειμένη να υποστεί αυτού του είδους την αγάπη που τη μετατρέπει σε άλλο ένα πολυτελές αντικείμενο στο σπίτι του Kishorilal. Αντιθέτως, η αγάπη που θέλει να ζήσει είναι σαν αυτή που προσφέρει απλόχερα ο Arjun στους άλλους. Η σκηνή αλλάζει με απότομο πλάνο και εισάγει τον θεατή στην έβδομη ενότητα της ταινίας.

Η θεματική αυτής της ενότητας σχετίζεται με τη ρήξη των σχέσεων μεταξύ Arjun και Rajiv. Παράλληλα ο Arjun συνειδητοποιεί ότι είναι ερωτευμένος με τη Ganga. Στην πρώτη σκηνή ο Rajiv ζητά από τον Arjun να μην ανακατεύεται άλλο στη σχέση του με την Ganga. Ο Arjun στη συνέχεια παρουσιάζεται στενοχωρημένος και αναστατωμένος να επιτελεί μία δραματική μουσική στο πιάνο. Τη μουσική του συνοδεύει ηχητικά ο ήχος ενός βιολιού ως μουσική υπόκρουση (δεν εμφανίζεται κάποιος μουσικός να παίζει βιολί μαζί με τον Arjun). Οι μουσικές φράσεις που ακούγονται συνιστούν δραματικές παραφράσεις της βασικής μελωδίας του βασικού κομματιού της ταινίας «Meri Mehboobah». Η μουσική εδώ δεν έχει λόγια και έχει μη διηγητικό χαρακτήρα. Ο Arjun παραδέχεται στον πιστό του φίλο ότι είναι ερωτευμένος με τη Ganga και αποφασίζει να απομακρυνθεί και να απομονωθεί παρόλο που είναι τα γενέθλιά του. Η Ganga ζητά από τον Rajiv να επισκεφθούν τον Arjun αλλά αυτός αρνείται με αγενή τρόπο μιμούμενος τη συμπεριφορά της υπόλοιπης οικογένειάς του που αντιμετωπίζουν τον Arjun ως «κατώτερο». Η Ganga αποφασίζει να πάει στο πάρτι έκπληξη που διοργανώνουν οι φίλοι του Arjun. Σε αυτό το σημείο η μουσική αποκτά ξανά αφηγηματικό ρόλο. Ganga και Arjun τραγουδούν χορεύοντας το «Meri Mehboobah (Αγάπη μου) » (02.03.47-02.11.08). Τα πλάνα χαρακτηρίζονται ξανά από γρήγορες εναλλαγές που συνθέτουν ένα μοντάζ ενότητας. Στην αρχή ο Arjun τραγουδά ευχόμενος στην αγαπημένη του να βγει από την εικόνα του μυαλού του και να εμφανιστεί στην πραγματικότητα μπροστά του. Τα πλάνα περιγράφουν τον Arjun να τραγουδά και να χορεύει στο γκαράζ-στούντιο που μένει μαζί με τους φίλους του. Παράλληλα παρεμβάλλονται πλάνα από την ονειρική εκδοχή του γυναικείου προτύπου για τον Arjun μέσα από ζωγραφιές αλλά και μία κούκλα που φοράει ινδικά ρούχα. Το κόκκινο chuni καλύπτει το πρόσωπο της κούκλας εμποδίζοντας την αποκάλυψη της ταυτότητας της. Στα μισό μέρος του τραγουδιού το πρόσωπο αποκαλύπτεται και ταυτίζεται με το πρόσωπο της Ganga. Η ποιητική του ήχου και της εικόνας συνδιαλέγονται μιας και σε αυτό το σημείο αρχίζει να τραγουδά η Ganga, ανακοινώνοντας την αγάπη της και την ευχή της για να δοθεί πραγματική υπόσταση στην εικόνα του μυαλού της, επαναλαμβάνοντας και απαντώντας ταυτόχρονα στην ευχή του Arjun.

Η προτελευταία ενότητα περιγράφει την απομάκρυνση του Arjun από το Los Angeles. Μετά τον εορτασμό των γενεθλίων του Arjun, ο Rajiv του ζητά να παίζει μουσική σε ένα δικό του πάρτι. Οι καλεσμένοι του Rajiv διασκεδάζουν χορεύοντας

υπό τη μουσική υπόκρουση του «They don't care about us» του Michael Jackson. Ο Arjun παρουσιάζεται να παίζει κιθάρα. Στον ήχο του τραγουδιού έχουν προστεθεί μικρές μελωδικές φράσεις που χρωματίζουν με ανατολική αισθητική το τραγούδι του Michael Jackson. Η μουσική υπόκρουση συνεχίζει καθώς ένας από τους καλεσμένους ενοχλεί και προσβάλλει τη Ganga παίρνοντας το chuni της. Ο Rajiv φαίνεται να την αγνοεί. Προς υπεράσπισή της τρέχει ο Arjun, ο οποίος εμπλέκεται σε μάχη με τον καλεσμένο του Rajiv που ενοχλεί τη Ganga. Στο ηχητικό υπόβαθρο πάνω από τη μουσική του Michael Jackson ακούγονται και τεχνητοί ήχοι κτυπημάτων σε μία προσπάθεια του σκηνοθέτη να προσδώσει στοιχεία αληθοφάνειας στη μάχη. Ο Rajiv ενοχλείται από την αντίδραση του Arjun, αφού θεωρεί δικό του χρέος να υπερασπιστεί τη γυναίκα του. Θυμωμένος διώχνει τον Arjun με αγενή τρόπο εκφραζόμενος και στα Hindi και στα αγγλικά, ενώ εκφράζεται άσχημα και στη Ganga. Η αδερφή του Kishorilal, η οποία δεν συμπαθεί την Ganga, τον προειδοποιεί για τη σχέση της τελευταίας με τον Arjun. Έτσι, στην επόμενη σκηνή, ο Kishorilal, δίνοντας προαγωγή στον Arjun του ζητά να φύγει εντός λίγων ωρών από το Los Angeles. Σεβόμενος τον Kishorilal ο Arjun θυσιάζει τα συναισθήματά του και αποχωρεί από το Los Angeles ξαφνικά χωρίς να ειδοποιήσει τους φίλους του ή τη Ganga. Σε μία σκηνή ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τον Arjun σε μία γέφυρα να σκίζει μία κοινή του φωτογραφία με τη Ganga, ενώ στο ηχητικό υπόβαθρο της σκηνής ακούγεται μία δραματική εκδοχή του μουσικού θέματος του Meri Mehboobah που επιτελείται με σαξόφωνο. Η Ganga εμφανίζεται στο σπίτι του Kishorilal μοναχική και δυστυχημένη. Μετά από παρέμβαση του Kishorilal, ο Rajiv και η Ganga αναχωρούν για ένα ταξίδι αναψυχής στο Las Vegas. Σε δύο διαφορετικά αυτοκίνητα, Arjun και Ganga αφήνουν πίσω τους το Los Angeles προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Η μουσική αποκτά ξανά αφηγηματικό χαρακτήρα με τον Arjun να τραγουδά το κομμάτι «Diwana Dil» (*Αυτή η τρελή καρδιά*). Ως προς τον ήχο το τραγούδι συνδυάζει μία ανατολική μελωδία που βασίζεται πάνω σε μία δυτική μουσική σύνθεση εκτελεσμένη με δυτικά όργανα. Στο τραγούδι του ο Arjun παρουσιάζει τα αντιφατικά συναισθήματά του λέγοντας ότι όσο και να απομακρύνεται η τρελή καρδιά του δεν σταματά να τρέφει έντονα συναισθήματα αγάπης. Δηλώνει πως δεν έχει πια τον έλεγχο των συναισθημάτων του. Το νόημα των στίχων αποδίδεται και στο οπτικό επίπεδο. Τα πλάνα εναλλάσσονται προβάλλοντας τη Ganga να ξεναγείται από τον Rajiv στο Las Vegas και τον Arjun να ταξιδεύει σε άλλες πόλεις της Αμερικής. Ανάμεσα σε αυτά τα πλάνα που παρουσιάζουν τις ξεχωριστές πορείες του Arjun και

της Ganga στο σύγχρονο επίπεδο της αφηγηματικής πραγματικότητας του σεναρίου, παρεμβάλλονται σκηνές που διαδραματίζονται σε ένα άχρονο, φανταστικό επίπεδο στις οποίες οι πρωταγωνιστές αγγίζονται, αγκαλιάζονται και είναι μαζί.

Η ταινία φτάνει στο τέλος της. Οι σκηνές της τελευταίας ενότητας χτίζουν σταδιακά την ένταση και φτάνουν στην κορύφωση της ταινίας. Σε μία δραματική σκηνή ο Rajiv μεθυσμένος στο Las Vegas αποκαλύπτει πλήρως τον πραγματικό του εαυτό, δηλώνοντας το μίσος του για τον ινδικό τρόπο ζωής και περιγράφει τους Ινδούς ως υποκριτές. Παράλληλα επιτίθεται στη Ganga σε μία βίαιη προσπάθεια να προχωρήσει τη σχέση τους σε σαρκικό επίπεδο. Η Ganga αμύνεται αφήνοντας τον Rajiv αναίσθητο και δραπετεύει κάνοντας να ανησυχήσουν όλα τα πρόσωπα του περιβάλλοντός της. Την ανακαλύπτει ο Arjun σε ένα σταθμό τρένου όπου η Ganga εξηγώντας του τις πράξεις του Rajiv του ζητά να τη φυγαδεύσει στην Ινδία. Μία τηλεφωνική επικοινωνία μεταξύ του Kishorilal και του Suraj Dev, πείθει τον δεύτερο ότι ο Arjun αποπλάνησε την κόρη του. Έτσι μόλις η Ganga και ο Arjun φτάνουν στην Ινδία, ο Suraj Dev αποπειράται να σκοτώσει τον Arjun με ένα σπαθί. Ο Arjun πιάνει το σπαθί και ορκίζεται στην τιμή, την πίστη και την αγνότητα της Ganga. Αναστατωμένος φεύγει από το σπίτι της Ganga, ενώ ο Suraj Dev κλειδώνει την κόρη του στον στάβλο του σπιτιού. Η Ganga συνειδητοποιεί ότι είναι ερωτευμένη με τον Arjun. Ακολουθώντας τη συμβουλή που της δίνουν τα αδέρφια και η γιαγιά της, δραπετεύει για να τον ακολουθήσει. Η ηχητική μπάντα της ταινίας συνίσταται από μικρές μουσικές φράσεις με έντονο δραματικό χαρακτήρα που δίνουν έμφαση στις έντονες σκηνές ή λειτουργούν ως συνδετικό ηχητικό υλικό ανάμεσα στις σκηνές που περιέγραψα. Το στοιχείο του κινδύνου τονίζεται ηχητικά με τη ρυθμική μουσική απόδοση της tabla, ενώ στη σκηνή που η πρωταγωνίστρια αναγνωρίζει τα συναισθήματά της ακούγεται το σύντομο μουσικό θέμα του “Meri Mehbooba”. Η Ganga, καθώς αναζητά τον Arjun, καταφεύγει σε ένα ερημωμένο παλάτι – αξιοθέατο της Ινδίας, όπου εκτυλίσσεται η κορύφωση της πλοκής της ταινίας ενώ η μουσική παίρνει ξανά αφηγηματικό ρόλο.

Στο τελευταίο κομμάτι της ταινίας «Nahi Hona Tha» (*Αυτό δεν θα έπρεπε να συμβεί*) δεν εμφανίζονται να τραγουδούν οι πρωταγωνιστές της ταινίας. Σε μία εξέδρα στην αυλή του επιβλητικού παλατιού, ο φακός παρουσιάζει μία σύνθεση μουσικών που

στήνονται κατά τον τρόπο που επιτελείται η μουσική qawwali<sup>74</sup>. Παρουσιάζονται δύο τραγουδιστές, ο ένας από τους οποίους κρατάει ένα harmonium, και πλαισιώνονται από μερικούς συνοδευτικούς τραγουδιστές δύο εκ των οποίων κρατούν μουσικά όργανα, μία tabla και ένα ινδικό μουσικό έγχορδο. Η παραπομπή της μουσικής εικόνας στο μουσικό είδος του qawwali δεν είναι τυχαία. Η δομή και εξέλιξη της μελωδίας ανήκει σε αυτό το μουσικό είδος, ενώ οι επαγγελματίες τραγουδιστές που δανείζουν τις φωνές τους για αυτό το μουσικό κομμάτι συνιστούν ένα από τα διασημότερα μουσικά δίδυμα τραγουδιστών qawwali μουσικής. Η μουσική qawwali συναντάται συχνά στον ινδικό κινηματογράφο, αφού χρησιμοποιείται για να υπερτονίσει σκηνές με έντονα δραματικό και θεαματικό χαρακτήρα, που σχετίζονται με την τελική έκβαση της ταινίας<sup>75</sup>. Στην περίπτωση του Pardes όπως σημειώνει και η Morcom (2007) πλαισιώνει ηχητικά την τελική σκηνή της ταινίας κατά την οποία εξελίσσεται η κορύφωση του δράματος, ως πλήρης αντιπαράθεση των ηθικών στοιχείων του «καλού» και του «κακού». Το συγκεκριμένο τραγούδι συνδυάζει στοιχεία της μουσικής παράδοσης Qawwali με στοιχεία popular μουσικής, τα οποία επιτελούνται φωνητικά από γυναικεία φωνητικά που αποδίδονται οπτικά με την εμφάνιση της γυναικείας παρουσίας που τραγουδά σε άλλα σημεία του παλατιού πλαισιωμένη από Ινδές χορεύτριες. Οι έντονες μουσικές στυλιστικές διαφοροποιήσεις του Qawwali τραγουδίσματος τονίζουν το ινδικό στοιχείο μειώνοντας παράλληλα το δυτικό στοιχείο που βρισκόταν μέχρι στιγμής σε ένα ηχητικό και οπτικό διάλογο στο υπόλοιπο μέρος της ταινίας. Η ιερή υπόσταση του Qawwali αποδίδεται και στους στίχους που ορίζουν αυτό το μουσικό κομμάτι ως προσευχή: «Yeh mohabbat bhi ek ibaadat hai» (*Αυτή η αγάπη είναι και ένα είδος προσευχής*). Σε οπτικό επίπεδο παρουσιάζονται γρήγορες εναλλαγές πλάνων που δρουν σε δύο χρονικούς άξονες. Σε ένα σύγχρονο άξονα με την πραγματικότητα της αφήγησης της ιστορίας, οι δύο ήρωες εμφανίζονται να ψάχνουν ο ένας τον άλλο στο εντυπωσιακό παλάτι. Σε ένα

---

<sup>74</sup> Όπως υποστηρίζει η Qureshi (1995), το Qawwali συνιστά ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα μουσικά είδη στην Ινδική υποήπειρο και το Πακιστάν. Οι ρίζες του εντοπίζονται στην Ινδία, έτσι ακολουθεί την Ινδουστάνικη κλασική μουσική παράδοση, συνδυάζοντας παράλληλα στοιχεία της μουσικιστικής ιερής παράδοσης του Σουφισμού.

<sup>75</sup> Το μουσικό είδος του Qawwali χρησιμοποιείται ως δομικό στοιχείο στις ινδικές ταινίες για διάφορους λόγους. Κατά την Qureshi (1999:82) στον ινδικό κινηματογράφο το Qawwali συνδέεται με την παρουσίαση αντικειμένων ή προσώπων που έχουν Μουσουλμανική ταυτότητα, τονίζοντας με αυτό τον τρόπο το Ισλαμικό στοιχείο. Ένας άλλος τρόπος που συναντάται σχετίζεται με εορταστικές και θεαματικές σκηνές (Morcom 2007:82). Μία ακόμα περίπτωση που παρουσιάζεται ο ήχος του Qawwali σχετίζεται με έντονα δραματικές σκηνές στο τέλος των ταινιών. Το “Nahi Hona Tha”, ανήκει σε αυτή την περίπτωση (Morcom 2007).

δεύτερο χρονικό άξονα που χαρακτηρίζεται από αχρονικότητα, παρουσιάζονται συνοπτικά σκηνές του κοινού παρελθόντος των δύο πρωταγωνιστών έτσι όπως εμφανίζονταν μέχρι τώρα στην ταινία. Η μουσική διακόπτεται για να παραχωρήσει τη θέση της σε ένα σύντομο διάλογο μεταξύ των πρωταγωνιστών, όπου η Ganga παραδέχεται στον Arjun ότι είναι ερωτευμένη μαζί του. Ο βασικός ήρωας ακόμα και σε αυτή τη στιγμή διατηρεί τις παραδοσιακές αξίες που τον θέλουν να σέβεται τη γνώμη των πρεσβύτερων (εδώ του Kshorilal) και αντιστέκεται στη Ganga. Σε μία απότομη αλλαγή πλάνου που προβάλλει τους qawwali τραγουδιστές η αφηγηματική μουσική ξεκινάει ξανά. Η αφηγηματικότητα της μουσικής υποστηρίζει και ενδυναμώνει την εικόνα, αφού οι στίχοι, δρώντας συμβολικά και μεταφορικά, παραλληλίζουν τη Ganga με τον Γάγγη ποταμό που πρέπει να συναντήσει τον ωκεανό (Arjun). Οι σκηνές παρουσιάζουν τους δύο πρωταγωνιστές και την άφιξη του Rajiv και των εξαγριωμένων φίλων του στο παλάτι. Η μουσική παίρνει έντονα δραματικό χαρακτήρα και σε μία κορύφωση σταματά, αφού έχει επαναλάβει τρεις φορές το στίχο που παραλληλίζει τη Ganga με το ποτάμι και τον Arjun με τον ωκεανό. Ακολουθούν σκηνές ξυλοδαμού του Arjun. Στο κρίσιμο σημείο που ο Arjun καταφέρνει να νικήσει και ετοιμάζεται να δώσει ένα τελειωτικό κτύπημα στον Rajiv, το μουσικό κομμάτι κλείνει εισάγοντας ως επίλογο το βασικό θέμα του μερί mehboobah. Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται η Ganga, η οικογένειά της και ο Kishorilal. Ο Arjun σε ένα μονόλογο ξεσπά εναντίον του Kishorilal και τον κατηγορεί ότι παρά τις διατυπώσεις του ότι σέβεται τον ινδικό τρόπο ζωής, τελικά έχει μετατραπεί σε «Δυτικό άνθρωπο» αφού δέχεται να ακούσει την αλήθεια όπου τον συμφέρει. Ομολογεί ότι αγαπά την Ganga, αλλά ποτέ δεν τη διεκδίκησε, ενώ υποστηρίζει ότι ο Rajiv κρύβει τον πραγματικό λόγο για τον οποίο η Ganga αναγκάστηκε να φύγει τόσο βιαστικά από την Ινδία. Υποστηρίζει πως μία αγνή ινδική ψυχή σαν της Ganga δεν θα μπορούσε να συνυπάρξει ποτέ με ένα ξένο σαν τον Rajiv. Η Ganga ομολογεί πως ο Rajiv αποπειράθηκε να τη βιάσει, αλλά δηλώνει έτοιμη να θυσιάσει σε ένα γάμο μαζί του αν αυτό συνιστά επιλογή του πατέρα της. Με αυτό τον τρόπο αποδεικνύει την ηθικότητα του χαρακτήρα της, σεβόμενη τη γνώμη των πρεσβυτέρων της και ιδίως του πατέρα της. Τη λύση δίνει το μεγαλύτερο μέλος της οικογένειας, η γιαγιά της Ganga, η οποία προστάζει εκνευρισμένη σε όλους να σκεφτούν σύμφωνα με τη λογική. Υπενθυμίζει παράλληλα στον Kishorilal τα λόγια που τραγουδούσε στο I love my India, επικαλούμενη τον στίχο του κομματιού κατά τον οποίο δήλωνε ότι «η Ινδία είναι η χώρα μου και η θρησκεία μου». Εξηγεί έτσι

στον Kishorilal ότι η προσπάθειά του να προσαρμόσει την καρδιά της Ινδίας (Ganga) στον δυτικό τρόπο ζωής φέρνει μόνο καταστροφικό αποτέλεσμα. Ο Kishorilal μετανιωμένος διώχνει τον Rajin «στην Αμερική όπου ανήκει», συμφιλιώνεται με τον Arjun και την Ganga και δίνει την ευχή του για το γάμο τους. Στην τελευταία σκηνή το ζευγάρι αγκαλιάζεται μπροστά στη μαρτυρία της οικογένειας της Ganga και του Kishorilal. Στο ηχητικό υπόβαθρο ακούγεται το τραγούδι του γάμου που χαρακτήριζε την τέταρτη ενότητα.

Πριν από τους τίτλους τέλους στην εικόνα παρουσιάζεται στα αγγλικά η φράση που αφιερώνει την ταινία στα 50 χρόνια από την ανεξαρτησία της χώρας, ενώ στο φόντο παρουσιάζεται ο ποταμός Γάγγης. Κατά τη διάρκεια των τίτλων τέλους, παρακολουθούμε μικρά στιγμιότυπα από την ευτυχισμένη ζωή του Arjun και της Ganga, οι οποίοι παντρεμένοι πια ζουν ευτυχισμένες στιγμές στην Αμερική. Η ηχητική μπάντα των τίτλων τέλους συντίθεται από μουσικές οργανικές εκδοχές του Meri Mehboobha με δυτικά όργανα (βιολί-πιάνο). Χωρίς διακοπή η μουσική πάντα με έντονες δυτικές επιρροές στην οργανική σύνθεση περνάει στο κομμάτι I love my India. Οπτικά μεταφερόμαστε ξανά στην προβολή εναλλασσόμενων πανοραμικών πλάνων από τη φύση της Ινδίας και τους ουρανοξύστες του Los Angeles, όπως εμφανίζονται και στην εισαγωγή της ταινίας. Ο σκηνοθέτης με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μία συμβολική κυκλικότητα στο πλαίσιο του μύθου. Ο διάλογος μεταξύ εικόνας και ήχου τονίζει το διάλογο Ανατολής και Δύσης ως βασικό θέμα της ταινίας σε ποιητικό και ρητορικό επίπεδο. Παράλληλα υπερτονίζεται η αξία των δύο αυτών μουσικών κομματιών ως βασικών αφηγηματικών μορφών της ταινίας.

*Η συνάντηση ήχου και εικόνας στο Pardes.*

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι στη συγκεκριμένη ταινία η συνάντηση του ήχου και της εικόνας δεν χαρακτηρίζεται από τυχειότητα αλλά αντιθέτως αυτά τα δύο στοιχεία λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά. Σε δομικό επίπεδο παρατηρούμε μία πολυεπίπεδη ροή αφήγησης του μύθου, η οποία όμως έχει συγκεκριμένη λογική και κανονικότητα. Κύριο χαρακτηριστικό αυτής της κανονικότητας είναι η προσθήκη του μουσικού αφηγηματικού μέρους σε κάθε ενότητα της ταινίας. Τα μέρη αυτά οργανώνονται, γενικά στο είδος του Bollywood, σε έξι με επτά τραγούδια που φαινομενικά παρεμβάλλονται και διακόπτουν τη ροή της ταινίας με τρόπους που επιφανειακά παραπέμπουν στο είδος των μιούζικαλ του Hollywood (Beaster-Jones



2009:427 και Beeman 1981).<sup>76</sup>Όπως είδαμε, ο ρόλος της μουσικής σε αυτά τα μέρη έχει αφηγηματικό χαρακτήρα και υπογραμμίζει την πλοκή της ενότητας προσδίδοντας παράλληλα διαφορετικές διαστάσεις της χρονικότητας. Σε άλλα μέρη επιβραδύνει το χρόνο δίνοντας έμφαση στα συναισθήματα, ενώ σε άλλα επιταχύνει το χρόνο εναλλάσσοντας οπτικοακουστικά ερεθίσματα με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδονται πολλές πληροφορίες στο ίδιο δομικό μέρος. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική συνιστά μία ενεργητική διαδικασία που δημιουργεί αφηγηματικό νόημα αντί απλά να το υποστηρίζει<sup>77</sup>. Μέσα από το διάλογο μεταξύ μορφής και περιεχομένου, μεταξύ ήχου και εικόνας, ο σκηνοθέτης στηριζόμενος στο μύθο της Ganga, του Arjun και του Rajiv, με φόντο την έννοια της αγάπης, αναδεικνύει το κοινωνικό θέμα της μετανάστευσης, όπως ακριβώς προαναγγέλλει και ο τίτλος της ταινίας *Pardes*. Έτσι τα βασικά θέματα-μοτίβα που πραγματεύεται η ταινία είναι η σχέση Ανατολής-Δύσης, η σοκαριστική εμπειρία της πρώτης επαφής του μετανάστη με την «ξένη γη» και η έννοια της «νοσταλγίας».

Ο διάλογος οπτικών και ηχητικών συμβόλων, μετουσιώνεται σε ένα διάλογο Ανατολής και Δύσης σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Συγκεκριμένα, το οπτικό υλικό του προλόγου αλλά και του epilόγου της ταινίας συντίθεται από την αντιπαράθεση πλάνων που προβάλλουν το τοπικό στοιχείο (Ινδία – Los Angeles). Επίσης σε μία αφαιρετική δομική προσέγγιση, η εξέλιξη της πλοκής της μισής ταινίας λαμβάνει χώρα στην Ινδία, ενώ η άλλη μισή στο Los Angeles. Ο οπτικός συμβολισμός του αεροπλάνου χρησιμοποιείται ως κινηματογραφικό εύρημα για τη σύνδεση των δύο κόσμων. Οι δύο αυτοί κόσμοι κατά τη διάρκεια της ταινίας αντιπαραβάλλονται μέσα από οπτικές και ηχητικές αναπαραστάσεις που υποδηλώνουν το διαφορετικό τρόπο ζωής και τη διαφορετική τους κοσμοθεωρία. Έτσι η Ινδία συνδέεται άμεσα με τη φύση ενώ η Δύση με τον πολιτισμό. Όπως άλλωστε σημειώνει ο Μπέγζος (2004) το θεϊκό στοιχείο στην πολυθεϊστική κοσμοθεωρία υποτάσσεται στο φυσικό, ο κοσμολογικός θεϊσμός επιβεβαιώνει το θείο με βάση τη φύση, τον κόσμο, το σύμπαν. Ο πολυθεϊσμός είναι ενδοφυσικός, φυσιοκρατικός και φυσιολατρικός, κοσμολογικός

---

<sup>76</sup> Βασισμένος στην παρατήρηση αυτής της διαφορετικής δομικής οργάνωσης της μουσικής στις ταινίες Bollywood, ο Beaster-Jones (2009) διαχωρίζει τη μουσική σε μουσική υπόκρουση (film sangit) και τραγούδια ταινιών (film git).

<sup>77</sup> Για τον αφηγηματικό ρόλο της μουσικής ως ενεργητική διαδικασία βλέπε επίσης Cook (1998), Gorbmann (1987) και Kalinak (1992)

και νατουραλιστικός<sup>78</sup>. Αντιθέτως, η Δύση ως τρόπος ζωής συνδέεται έντονα με την έννοια του πολιτισμού και τη σχέση του με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και της επιστήμης. Οι οπτικές αναπαραστάσεις της Δύσης στην ταινία συνδέονται με πολύπλοκα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα π.χ. ουρανοξύστες, μεγάλες γέφυρες κτλ, ενώ οι πρωταγωνιστές τοποθετούνται στο αστικό περιβάλλον πλαισιωμένοι από αντικείμενα ανεπτυγμένης τεχνολογίας πχ στο γκαράζ αυτοκινήτων, τεχνολογικές συσκευές στο στούντιο μουσικής κτλ. Άλλωστε ο δυτικός νους μετά τον 17ο αιώνα όπως υποστηρίζει και ο Levi-Strauss (1978), απομαγεύει τον κόσμο και διαχωρίζει το θείο από το κοσμικό. Έρχεται αντιμέτωπος με την έννοια του τέλους και χρησιμοποιεί την επιστήμη για να εκλογικεύσει-τιθασεύσει τη φύση<sup>79</sup>.

Η μουσική στην ταινία δίνει έμφαση και τονίζει ποιητικά και ρητορικά το συμβολικό της ρόλο σε σχέση με το διάλογο Δύσης και Ανατολής. Στις σκηνές που διαδραματίζονται στην Ινδία, τα μουσικά όργανα είναι ινδικά, ενώ τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών δίνουν έμφαση στα ινδικά στοιχεία. Εκτός του βασικού κομματιού που παρουσιάζεται και στην Ινδία και στην Αμερική «I love my India» στο οποίο οι στίχοι συνδυάζουν την ινδική και την αγγλική γλώσσα, οι στίχοι των τραγουδιών είναι στα Ινδικά. Όταν μεταφερόμαστε στη Δύση, η μουσική αποκτά δυτικά χαρακτηριστικά. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται στις μουσικές συνθέσεις είναι Δυτικά (συνθεσάιζερ, μπάσο, ντραμς), ενώ ιδίως στο μουσικό κομμάτι που παρουσιάζει και χαρακτηρίζει τη μετάβαση της πρωταγωνίστριας στη Δύση, «My first day in USA», οι στίχοι είναι γραμμένοι εξ ολοκλήρου στα Αγγλικά. Στο τέλος της ταινίας, με την επαναφορά στη Δύση επιλέγεται μία μουσική σύνθεση που προσεγγίζει το μουσικό είδος qawwali, για να τονίσει ιδιαίτερα το ινδικό στοιχείο. Με αυτό τον τρόπο ενδυναμώνεται η έκφραση αγάπης και προσήλωσης στην πατρίδα.

#### *Η «ενσάρκωση» του φυσικού τοπίου*

---

<sup>78</sup> Ο Μπέγζος (2004) υποστηρίζει ότι «Πρότυπο της ενδοφυσικότητας και της ενδοκοσμικότητας είναι η μήτρα που δίνει ζωή με την γέννηση και αενάως προβαίνει σε γεννήσεις μετά από κάθε τελευταία και έπειτα από όσους κι όποιους θανάτους επισυμβούν. Σαν την μάνα που χάρη στην μήτρα της γεννά και ξαναγεννά, δηλαδή αναγεννά και ανανεώνει, κάθε ον, η ίδια η φύση ως τεράστια μάνα, κατιτί σαν «Μεγάλη Μητέρα» (Magna Mater) αναγεννά ό,τι γεννά. Έτσι, αποτρέπει τον θάνατο, αναδρομικά βέβαια κι εκ των υστέρων, ποτέ όμως προκαταβολικά ούτε εκ των προτέρων»

<sup>79</sup> Κατά τον Levi-Strauss (1978) η επιστήμη «δεν θα μας δώσει τις απαντήσεις. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να προσπαθούμε να αυξάνουμε πολύ αργά τον αριθμό και την ποιότητα των απαντήσεων που μπορούμε να δίνουμε, και αυτό, νομίζω, μπορούμε να το πετύχουμε μόνο μέσω της επιστήμης.»

Στην ταινία οι πρωταγωνιστές προσωποποιούν το διάλογο μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Το όνομα του ποταμού Γάγγη επιλέγεται για όνομα της βασικής ηρωίδας, επισφραγίζοντας έτσι την προσωποποίηση της Ινδίας στο χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας. Έτσι η Ganga εκπροσωπεί έναν ολόκληρο κόσμο εκφράζοντας όλες τις πολύτιμες ηθικές και πολιτισμικές αξίες της ινδικής κουλτούρας. Είναι σεμνή, ταπεινή, υπακούει στις επιθυμίες των μεγαλύτερων, δίνει αξία στον θεσμό της οικογένειας και στο λιτό τρόπο ζωής της ινδικής καθημερινής πραγματικότητας. Σε κάθε ευκαιρία ομολογεί την αγάπη για την πατρίδα της.

Από την άλλη μεριά στο δίδυμο Arjun–Rajiv προσωποποιούνται οι δύο αντιφατικές πλευρές της Δύσης. Ο Rajiv παρουσιάζεται αλλοτριωμένος από το δυτικό τρόπο ζωής. Δίνει έμφαση σε έναν αμετροεπή και πολυτελή τρόπο διαβίωσης, καπνίζει, πίνει, διασκεδάζει και συνάπτει ερωτικές σχέσεις με το άλλο φύλο. Για αυτόν η Ganga συνιστά τόνωση του ανδρικού γοήτρου και του εγωισμού του. Πρακτικά και λεκτικά εκφράζει την αποξένωσή του από τον ινδικό τρόπο ζωής. Ο Arjun ωστόσο, εκφράζει το θετικό πρόσωπο της Δύσης. Παρουσιάζεται αυτοδημιούργητος και εργατικός. Παρουσιάζεται να απολαμβάνει τα υλικά αγαθά που του παρέχει ο δυτικός πολιτισμός. Ταξιδεύει σε ξεχωριστούς δυτικούς προορισμούς, διασκεδάζει κατά τις δυτικές συνήθειες χωρίς να παρεκτρέπεται, πραγματοποιεί το όνειρό του και γίνεται επιτυχημένος μουσικός.

#### *Το σοκ της μεταναστευτικής εμπειρίας*

Η άλλη θεματική ενότητα που πραγματεύεται η ταινία είναι το σοκ της μεταναστευτικής εμπειρίας. Ο Rajiv ως μετανάστης δεύτερης γενιάς, στην πρώτη του επαφή με την Ινδία παρουσιάζεται να σωματοποιεί την τραυματική αυτή εμπειρία και να αρρωσταίνει. Φαίνεται να είναι εντελώς ξένος σε αυτό το περιβάλλον. Το κωμικό στοιχείο που ορίζει τη διάδραση με τους συγγενείς και τους ντόπιους, οι παρεξηγήσεις που αφηγείται το σενάριο εξαιτίας της διαφορετικής νοοτροπίας, υπογραμμίζουν τη διάσταση της σοκαριστικής πρώτης επαφής με την Ανατολή. Ακόμα μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στην περίπτωση της Ganga. Ενώ ο Rajiv, υποχρεώνεται να μεταβεί στην Ινδία, η Ganga ονειρεύεται τη μετάβασή της στη Δύση ως ένα νέα ξεκίνημα για τη ζωή της. Η αφηγηματική μουσική τονίζει την ελπίδα και τα όνειρα της πρωταγωνίστριας καθώς και τα ερωτήματά της που συνδέονται με την προσμονή της μελλοντικής ζωής. Ταυτόχρονα εκφράζει την αίσθηση της ελευθερίας

για ένα νέο ξεκίνημα σε έναν καινούργιο και άγνωστο τόπο. Με την άφιξή της όμως τα πάντα ανατρέπονται. Η πραγματικότητα αποκαλύπτει μία άλλη όψη της Δύσης που δεν την είχε υπολογίσει. Παρόλο που δείχνει να απολαμβάνει κάποιες εκφάνσεις της ζωής στη Δύση, στην ουσία δεν μπορεί να ενταχθεί ομαλά. Η φανταστική εκδοχή της Δύσης καταρρέει μπροστά στις δυσκολίες της πραγματικότητας. Το περιβάλλον είναι ψυχρό και ξένο, οι περισσότεροι φαίνονται αλλοτριωμένοι. Νιώθει ξένη μεταξύ ξένων.

#### *Το αίσθημα του νόστου*

Ένα ακόμα βασικό θέμα της ταινίας σε σχέση με τη μετανάστευση εντοπίζεται στην έννοια της «νοσταλγίας». Η έννοια αυτή εκφράζεται μέσα από τρία βασικά πρόσωπα, του Arjun, του Kishorilal και της Ganga. Κοινό χαρακτηριστικό των προσώπων αυτών είναι ότι είναι μετανάστες πρώτης γενιάς. Ο νόστος και για τους τρεις εκφράζεται με το μουσικό κομμάτι «I love my India». Ο Arjun παρουσιάζεται ως συνθέτης του κομματιού. Ο Kishorilal τραγουδά το κομμάτι στο πρώτο μέρος της ταινίας στην Ινδία, ως απάντηση στο όνειρο των παιδιών να μεταναστεύσουν στην εντυπωσιακή Δύση. Είναι σημαντικό να δηλώνεται στον ινδικό κινηματογράφο ο νόστος και η αγάπη για την πατρίδα μέσα από ένα πρότυπο μετανάστη όπως ο Kishorilal που είναι επιτυχημένος και πλούσιος στη Δύση. Αυτή η σημαντική δήλωση τονίζεται και στις δύο γλώσσες, αγγλικά και ινδικά. Επιπλέον, όταν η Ganga τραγουδά αυτό το κομμάτι στην Αμερική, μπροστά στους καλεσμένους της πρεσβείας δηλώνει και πάλι τη νοσταλγία για την πατρίδα. Όπως είδαμε, το αίσθημα του νόστου εκφράζει και όλους τους παρευρισκόμενους που συμμετέχουν στο τραγούδι της. Η σημασία της μουσικής σύνθεσης τονίζεται ποιητικά και ρητορικά, αφού το θέμα της εμφανίζεται συχνά κατά τη διάρκεια της ταινίας, ενώ χαρακτηρίζει και τους τίτλους τέλους. Αυτό το βασικό συναίσθημα του μετανάστη συνιστά και βασικό μουσικό μοτίβο στην ταινία.

Είναι εμφανές τελικά ότι στόχος του σκηνοθέτη του *Pardes* είναι να φωτίσει το θέμα της μετανάστευσης τονίζοντας τρεις κεντρικές έννοιες, αυτές της νοσταλγίας, της σχέσης Δύσης – Ανατολής και τη σοκαριστική βιωματική εμπειρία του μετανάστη –pardes με το άλλο.

Πώς αντιλαμβάνονται άραγε οι Ινδοί της έρευνάς μου την ταινία *Pardes* και ποιά στοιχεία της αφορούν τη δική τους αντίληψη της πραγματικότητας; Για να απαντήσω

σε αυτό το ερώτημα δεν περιορίστηκα στην εννοιολογική και αναστοχαστική ανάλυση της ταινίας. Με αφορμή αυτή την ταινία προέκυψαν προφορικές μαρτυρίες που νοηματοδότησαν τη διάσταση που έχουν αυτές οι έννοιες στη ζωή του Ινδού μετανάστη στην Ελλάδα, παράλληλα με τον τρόπο πρόσληψης (perception) και ανάγνωσης (reading)<sup>80</sup> που επιτελούν. Στη συνέχεια παρουσιάζω την απόδοση του περιεχομένου της ταινίας, έτσι όπως νοηματοδοτήθηκε από τη διυποκειμενική εμπειρία των μελών της ινδικής μεταναστευτικής κοινότητας στην Ελλάδα.

### **Η πρόσληψη και η ερμηνεία της ταινίας από μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα.**

Στην προσπάθειά μου να κατανοήσω πώς αντιλαμβάνονται οι Ινδοί της έρευνάς μου τις βασικές έννοιες που θίγει η ταινία σε σχέση με τη μεταναστευτική εμπειρία, ζήτησα από μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα να παρακολουθήσουμε μαζί την ταινία *Pardes*. Οι συναντήσεις και οι συζητήσεις μας επεκτάθηκαν σε βάθος χρόνου καθώς υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον ως προς τις θεματικές που αποτυπώνονται στην ταινία. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, διατυπώθηκαν πολλές και διαφορετικές ερμηνείες σχετικά με την αναπαράσταση της μεταναστευτικής ζωής στην ταινία και στην πραγματικότητα της κοινότητας στην Ελλάδα. Οι ποικίλλες αυτές ερμηνείες μπορούν να ταξινομηθούν σε δύο κεντρικές κατηγορίες, οι οποίες υποστηρίχθηκαν χαρακτηριστικά από δύο σημαντικούς πληροφορητές, τον Namdev και τον Dev. Στη συνέχεια, όταν αναφέρομαι στον εθνογραφικό λόγο που αφορά τις ερμηνείες των δύο συνομιλητών μου, εννοώ τις δύο παραδειγματικές ερμηνείες που αφορούν όλη την κοινότητα, ενώ περιλαμβάνω, όπου αυτό είναι απαραίτητο, αποκλίσεις και άλλες επισημάνσεις.

Με τον Namdev και την οικογένειά του είχαμε γνωριστεί στο Gurdwara του Ταύρου στα αρχικά στάδια της έρευνάς μου το 2010. Ο Namdev ήρθε από το Punjab στην Ελλάδα το 1990. Μερικά χρόνια μετά παντρεύτηκε στην Ινδία. Το 1999 η γυναίκα του, έγκυος στο πρώτο τους παιδί, εγκαταστάθηκε και αυτή στην Ελλάδα. Από τότε ζουν στην Αθήνα και έχουν αποκτήσει άλλο ένα παιδί. Η γνωριμία μας με την

---

<sup>80</sup> Ο ανθρωπολόγος Steven Caton (1999) υποστηρίζει ότι η συνάντηση του θεατή με την ταινία ορίζεται μέσα από δύο τρόπους προσέγγισης, την «πρόσληψη» (perception) και την «ανάγνωση» (reading). Αυτοί οι τρόποι προσέγγισης βρίσκονται σε διαντίδραση με τα νοήματα που κατασκευάζονται στην ταινία. Μέσα από αυτή την πολύπλοκη διαδικασία επιτυγχάνεται η ερμηνεία του κινηματογραφικού κειμένου από το θεατή.

οικογένεια αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου. Πολλές φορές συναντηθήκαμε στο σπίτι τους για τις ανάγκες της έρευνας. Με τον Dev η συνάντησή μου έγινε κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου το 2012. Για τη γνωριμία μας μεσολάβησε η γυναίκα του Tandriavale με την οποία είχαμε περάσει ήδη αρκετό χρόνο μαζί στο Gurdwara του Ταύρου. Ο Dev ζει στην Αθήνα τα τελευταία 15 χρόνια μαζί με τη γυναίκα του και τον πεντάχρονο γιο τους. Εργάζεται σε εργοστάσιο στον Μαραθώνα. Η γνωριμία μας αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, ενώ το σπίτι τους ήταν πάντα ανοιχτό και φιλόξενο για τις συχνές επισκέψεις μου στην προσπάθεια να κατανοήσω τον καθημερινό τρόπο ζωής τους.

*Εκπατρισμός-μετανάστευση, οι χαρακτήρες της ταινίας και η ταύτιση.*

Όπως επισήμαιναν συνεχώς οι συνομιλιτές μου, η ταινία περιέγραφε ιδανικά τα θέματα των γενικότερων συζητήσεών μας και ειδικότερα το νόημα της λέξης *pardes* (μετανάστης) και το θέμα της μετανάστευσης. Σχολιάζοντας το *Pardes* ο Namdev εξηγεί το θέμα της ταινίας και τη σχέση της με το φαινόμενο της μετανάστευσης. Επισημαίνει ως βασικό θέμα της ταινίας τον εκπατρισμό της πρωταγωνίστριας τονίζοντας τις δυσκολίες που αυτή συναντά στην ξενιτιά σε μία καθοριστική στιγμή της ζωής της, το γάμο της:

Αυτό είναι ταινία για *pardes*. Είναι δηλαδή ταινία για μετανάστες. Δείχνει πώς πάει μία κοπέλα στο εξωτερικό και τι γίνεται εκεί. Πώς είναι να μένει με έναν άνθρωπο που μένει εκεί και δεν μπορεί να γυρίσει πίσω στην Ινδία. Αλλά είναι δύσκολα γιατί δεν μπορεί να μείνει και μαζί του γιατί δεν ταιριάζουν ο χαρακτήρας τους. Ταιριάζει με έναν άλλο που μένει και αυτός εκεί αλλά αυτός έχει και ένα κομμάτι του στην Ινδία. Θέλει να φτιάξει το σπίτι του πατέρα του στην Ινδία, να το κάνει μουσικό σχολείο.

Κατά τη διάρκεια των συναντήσεών μου με τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα παρατήρησα το γεγονός ότι οι συνομιλητές μου ταυτίζονταν με βασικά πρόσωπα της ταινίας. Συνέδεαν τα συναισθήματα των χαρακτήρων, έτσι όπως εκφράζονταν από τα τραγούδια και τη μουσική, με τα δικά τους συναισθήματα και εμπειρίες. Όπως αναδεικνύεται από τη συζήτησή μου με τον Namdev, η ταύτιση δεν συνδέεται απαραίτητα με έναν χαρακτήρα της ταινίας. Η συνθήκη της μετανάστευσης συνδέεται με μία ποικιλία βιωματικών εμπειριών στον άξονα του χρόνου. Με βάση αυτό το κριτήριο, ο Namdev εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο ταυτίζεται με τους πρωταγωνιστές:

- Έτσι όπως είναι Kishorilal στην ταινία, αισθάνεσαι ότι εσύ είσαι αυτός. Ίδιος
- Εσύ αισθάνεσαι Kishorilal στην ταινία δηλαδή;
- Ναι, μισό λεπτό, έτσι όπως είναι η ταινία, ίδιος αισθάνομαι με Kishorilal γιατί αυτό είναι και με την ηλικία ας πούμε. Πόσα χρόνια πέρασε ο Kishorilal; Και εγώ πόσα χρόνια έχω περάσει εδώ τώρα; Σχεδόν τα ίδια είναι. Τριάντα αυτός, εικοσιέξι εγώ. Άλλο το ηλικία του Kishorilal, άλλο του Arjun. Παλιότερα που ήμουν, αισθανόμουν και σαν τον Arjun γιατί είχα την ίδια σκέψη κάποτε είχα αυτή στο μυαλό εγώ.

Για τους συνομιλητές μου, η κατασκευή της μεταναστευτικής ταυτότητας ορίζεται από τη διάσταση της ομοιότητας και της διαφοράς. Διατυπώνοντας τις απόψεις τους σε σχέση με το περιεχόμενο της ταινίας ταυτίζονταν με την προσαρμοστικότητα του Arjun, ο οποίος καταφέρνει να συνδυάζει και να προσαρμόζει τις αξίες και τις παραδόσεις της Ινδίας (σεβασμό στους μεγαλύτερους, σεβασμό στις γυναίκες και στις αξίες της Ινδίας) στη Δύση. Η έμφαση στη σημασία της διατήρησης της παράδοσης δηλωνόταν μέσω της αντίθεσης στον αλλοτριωμένο χαρακτήρα του Rajiv. Ο Dev περιγράφει ακριβώς αυτή τη διάσταση του θέματος ταυτιζόμενος με τους χαρακτήρες του Arjun και του Kishorilal που, όπως δηλώνει, σέβονται την ινδική παράδοση. Με αυτό τον τρόπο εκφράζει τον δικό του σεβασμό στην ινδική παράδοση. Παράλληλα, υπογραμμίζει τη διυποκειμενική διάσταση του μετανάστη κατά την οποία ανήκει σε δύο κόσμους, Δύση και Ανατολή:

Ο Arjun ζει μέσα στην Αμερική αλλά έχει αυτή την εικόνα για Ινδία. Η Ινδία δεν έχει σβήσει από το μυαλό του. Ό,τι αγάπη (έχει) είναι για Ινδία. Τώρα είναι δύο άνθρωποι μέσα στην ταινία. Δύο αγόρια είναι. Ένας είναι ο Arjun και άλλος είναι Rajiv. Και οι δύο μεγάλωσαν Αμερική αλλά ο Rajiv έγινε Αμερικάνος. Ο Arjun, είναι και σαν Αμερικάνος, ζει στην Αμερική και όπως λέει εκεί του αρέσει η μουσική, στην αρχή που δείχνει που κάνει μουσική στο studio και τραγουδάει αλλά έχει έναν σεβασμό για τους μεγάλους. Σέβεται. Στον Kishorilal σέβεται. Σέβεται και τους άλλους όταν πάει κάτω στην Ινδία. Δεν ήξερε από πριν κανένα (από αυτούς), αλλά έχει σεβασμό και μάλιστα μαθαίνει στον Rajiv ότι έτσι κάνουν εδώ. Εδώ δεν είναι Αμερική. Αυτό είναι Ινδία.

Στην Ινδία έχουμε σεβασμό με τον καθένα έτσι, αυτό πώς να μιλάς με την κοπέλα, πώς να μιλάς με του μεγάλους, έτσι. Κρατάει αυτά ο Arjun. Αυτή την απόσταση (σεβασμό) κρατάει ο Arjun. Όταν είναι στην Ινδία ζει σαν Ινδός. Όταν ζει στην Αμερική, ζει σαν Αμερικάνος. Αλλά ο Rajiv είναι Αμερικάνος και θέλει να ζήσει παντού σαν Αμερικάνος. Αμερικάνος θέλει να είναι. Αλλά και ίδιος με τον Kishorilal είναι σε αυτό (ο Arjun). Ο Kishorilal έγινε Αμερικάνος, μένει Αμερική αλλά θέλει να γίνει σαν Ινδός. Έτσι δύο εικόνες έχουμε.

## *Η αίσθηση του νόστου*

Η αίσθηση του νόστου αποτέλεσε κομβικό σημείο αναφοράς κατά τις συζητήσεις μου με τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα, σε σχέση με τον τρόπο πρόσληψης της ταινίας *Pardes*. Οι συνομιλητές μου επικεντρώνονταν συνεχώς στο νοσταλγικό αισθητικό περιεχόμενο της ταινίας, ιδιαίτερα έτσι όπως εκφράζονταν μέσα από τα τραγούδια της. Η αισθητική πρόσληψη της μουσικής από τους συνομιλητές μου σε σχέση με την αίσθηση της νοσταλγίας χαρακτηριζόταν από αντιφατικά συναισθήματα (Pistrick 2015). Η αίσθηση αυτή συνδεόταν άμεσα με το συναίσθημα του πόνου και της ανεκπλήρωτης επιθυμίας αναφορικά με την επιστροφή στην πατρίδα. Ταυτόχρονα η μουσική γεφύρωνε αυτό το χάσμα εκμηδενίζοντας τις αποστάσεις μεταξύ Ελλάδας – Ινδίας. Με αυτόν τον τρόπο κατεύναζε τα αρνητικά συναισθήματα, συνδέοντας έτσι την αίσθηση της νοσταλγίας με το συναίσθημα της χαρμολύπης. Ο *Dev* ξεχωρίζει το βασικό τραγούδι της ταινίας, «I love my India». Ταυτιζόμενος με το χαρακτήρα του Kishorilal, νοηματοδοτεί την αίσθηση της νοσταλγίας περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται στο συγκεκριμένο τραγούδι.

Η αγαπημένη μου σκηνή από ταινία είναι αυτό το τραγούδι που λέει ο Kishorilal όταν πήγε πίσω στην πατρίδα. Εκεί που λέει, όπου και να πηγαίνω, και το λέει μέσα από το τραγούδι που λέει, πήγα Japan, πήγα Αμερική, πήγα Παρίσι και αυτού και αυτού, αλλά ηρεμία βρήκα μέσα στην Ινδία. Δεν βρήκα πουθενά αλλού. Αυτό είναι. Γιατί και εγώ (*o Dev*) πήγα δύο, τρεις φορές στην Ινδία από όταν ήρθα Ελλάδα και ακριβώς αυτό αισθανόμουν και εγώ!

Ο Kishorilal λέει ότι αγαπάει την πατρίδα. Και όπου και να πηγαίνει, όπου και να πάει, αυτό το κομμάτι είναι πάντα μέσα στην καρδιά του. Και έτσι είμαι και εγώ. Όπου και να πηγαίνω, αυτό αισθάνομαι. Τώρα, αυτός λέει ότι ο γιός του δεν έχει τίποτα, δεν είναι Ινδός. Αμερικάνος έχει γίνει. Και θέλει το κοριτσάκι αυτή, αν θα πάει αυτή (*Αμερική*), μόνο αυτή αν μπορεί να καταφέρει να τον φέρει πάλι στην Ινδία. Είδες έγινε πλούσιος εκεί, έβγαλε λεφτά, αλλά θέλει να γυρίσουν τα παιδιά του στην πατρίδα. Αλλά ο γιος, αισθάνεται *pardes* στην Ινδία! Λέει εγώ είμαι Αμερικάνος, τι να πάω να κάνω εκεί.

Ο Namdev ξεχωρίζει το ίδιο τραγούδι από την ταινία ως αγαπημένο του. Μιλώντας για αυτό εκφράζει την αγάπη για την πατρίδα του. Οι συμβολισμοί της σύνδεσης εικόνας και ήχου στο συγκεκριμένο απόσπασμα της ταινίας κάνουν τον Namdev να αισθάνεται πιο κοντά στην Ινδία συνδεοντάς τη με την αίσθηση του οικείου και του ανήκειν. Ταυτόχρονα όμως αυτά τα συναισθήματα συνδέονται με την έλλειψη και τον πόνο που νιώθει όταν βρίσκεται στην ξενιτιά. Η κορύφωση της αίσθησης του νόστου



εκφράζεται όταν δηλώνει το σκοπό του να επιστρέψει στην πατρίδα στο τέλος της ζωής του και να πεθάνει εκεί:

Pardes είναι και ο Kishorilal, pardes και εγώ. Αυτό το τραγούδι που ξεκινάει που λέει, έχω πάει Αμερική, έχω πάει Japan παντού έχω πάει, αλλά δεν αισθάνομαι ό,τι αισθάνομαι εδώ στην Ινδία που είναι η πατρίδα μου, αυτό.

Η Ινδία είναι έτσι και την αγαπούνε όλοι την Ινδία. Και αυτός (Kishorilal) λέει αγαπάω τη θρησκεία μου, όπως δείχνει την εικόνα που περνάνε αυτοί με τη βάρκα. Τη μυρουδιά από το χώμα που βγαίνει αυτό. Δεν υπάρχει, όπου και να πηγαίνω, αυτή τη μυρουδιά. Δεν τη βρίσκω πουθενά. Και όταν έρχομαι, ηρεμία θα βρίσκω μόνο μέσα στην Ινδία. Έτσι νιώθω και εγώ.

Εγώ όταν πάω κάτω στην Ινδία, αισθάνομαι ηρεμία έτσι. Γιατί είναι όλοι οι συγγενείς μου είναι εκεί, πάω και βλέπω τους ανθρώπους μου, συγγενείς, γονείς, αδερφούς μου, ξαδερφούς μου, πάω εκεί που θέλω να πάω, πάω ας πούμε θέλω να πάω στο Golden Temple, πάω εκεί και αισθάνομαι εντάξει, αισθάνομαι ότι εδώ είναι σπίτι. Αλλά μόλις γυρίζω πάλι εδώ, πάλι ξεκινάνε τρεξίματα, δουλειά... αυτό είναι. Καλά υπάρχουνε και εκεί (τρεξίματα) αλλά είναι όταν πας και μένεις κάπου μακριά από το σπίτι σου, όταν γυρίζεις κάτι αισθάνεσαι δικό σου, μια ελευθερία. Όταν είμαι εδώ εμένα μου λείπει η Ινδία, πολύ. Πάντα έλεγα όταν θα μεγαλώσουν τα παιδιά, εγώ θέλω να πάω εκεί. Τα τελευταία χρόνια θέλω να είναι εκεί. Ντάξει, να μεγαλώσουν τα παιδιά, να παντρευτούνε, να βρουνε τον δρόμο τους, να είμαι ελεύθερος, εγώ θέλω να πάω πίσω εκεί στο σπίτι. Να μην έχω άγχος τίποτα από εδώ και από εκεί. Όλοι έτσι νομίζω ότι λένε, γεννηθήκαμε εκεί, να πεθάνουμε εκεί.

Σε αυτό το σημείο μία παρατήρηση ως προς την έννοια της νοσταλγίας. Για τους συνομιλητές μου, η έννοια αυτή φαίνεται να διαφοροποιείται σε σχέση με τη δεύτερη γενιά μεταναστών. Σημειώνουν ότι για τους ίδιους, όπως και για τον Kishorilal, τα παιδιά τους αισθάνονται pardes στην Ινδία. Τα παιδιά των μεταναστών της κοινότητας έχουν μεγαλώσει στην Ελλάδα και έχουν γαλουχηθεί στον ελληνικό τρόπο ζωής. Επισκέπτονται την Ινδία σπάνια και για μικρό χρονικό διάστημα. Κατά την αφήγησή του ο Dev συνδέει την αίσθηση του νόστου με την απομάκρυνση από την πατρίδα και την οικογένεια. Κατά την άποψή του η αίσθηση της νοσταλγίας νοηματοδοτείται με διαφορετικό τρόπο ανάμεσα στον ίδιο και στα παιδιά του:

Η ιστορία είναι pardes, εκείνο τον καιρό που φεύγει η κοπέλα και πάει στην Αμερική, αυτό είναι το pardes. Εξωτερικό. Πώς πρέπει να ζήσουνε αυτοί που δεν έχουν ζήσει ποτέ έξω από την πατρίδα. Και αυτό που ζητάμε εμείς να πάνε τα παιδιά κάτω στην Ινδία...δεν μπορούν. Γιατί αυτά μένουν εδώ, έτσι όπως ήρθαμε εμείς μετανάστες εδώ, όταν πάνε αυτά εκεί, έτσι τα βλέπουν, αυτά βλέπουν πατρίδα εδώ. Γιατί μεγάλωσαν εδώ, γεννήθηκαν εδώ, εδώ αισθάνονται περισσότερο πατρίδα, όχι κάτω στην Ινδία. Εντάξει τους αρέσει να πάνε εκεί, ένα μήνα, δέκα μέρες αλλά δεν θέλουν να πάνε για συνέχεια εκεί. Σε εμένα λείπει η Ινδία αλλιώς.

Αυτό είναι το Pardes. Έτσι όπως το κορίτσι στην ταινία δεν του αρέσανε όλα αυτά εκεί, όλα τα συστήματα, το πώς μένουνε το περιβάλλον και τέτοια στην Αμερική.

Γιατί για αυτή ήτανε καλύτερα εκεί που είναι οικογένεια όλοι μαζί μένουν και παίζουν και αυτά και έχει αγάπη τόσο πολύ... αυτό είναι.

### *Η ζωή στην Ινδία*

Με αφορμή τις σκηνές της ταινίας που δείχνουν τη ζωή στην Ινδία, κατά τη διάρκεια προβολής της ταινίας, οι συνομιλητές μου ανακαλούσαν στη μνήμη τους το παρελθόν τους στην Ινδία και τη διαβίωσή τους στη μεγάλη πατριαρχική οικογένεια. Το μεγάλο σπίτι όπου διαβιούν πολλοί συγγενείς μαζί και όπου αρχηγός είναι ο γεροντότερος, ενώ οι νεότεροι οφείλουν σεβασμό στους μεγαλύτερους παρουσιάζεται ως πρότυπο ινδικού σπιτιού. Όπως εξηγούσαν οι συνομιλητές μου, κατά την παράδοση, ο μεγαλύτερος άντρας της οικογένειας προστατεύει τα υπόλοιπα μέλη. Ο Namdev συνδέει άμεσα τη μνήμη των παιδικών του χρόνων με τον τρόπο που παρουσιάζεται το πρότυπο οικειακό περιβάλλον στην ταινία *Pardes*. Οι αναμνήσεις του περιγράφουν διεξοδικά τον τρόπο που διαμορφώθηκε η προσωπικότητα του στο οικογενιακό του περιβάλλον στην Ινδία:

Θυμάμαι που πηγαίναμε στο χωριό της μαμάς μου. Στο σπίτι της μάνας μου πηγαίναμε και εκεί μέναμε όλοι, ξαδέρφια πηγαίναμε όσοι. Μαζευόμασταν πέντε-έξι άτομα, πηγαίναμε στα χωράφια, γιατί ο παππούς μου είχε χωράφια εκεί. Το καλοκαίρι Ιούνιο-Αύγουστο που τα σχολεία κλείνουνε, εμείς πηγαίναμε όλοι μαζί εκεί. Και η γιαγιά μας έφτιαχνε ό,τι θέλαμε...ας πούμε παραδοσιακά γιατί όλες οι γιαγιάδες έτσι είναι, μόλις βλέπουν να έρχονται οι γονείς και τα παιδιά, κάθε πρωί φτιάχνουνε παραδοσιακά φαγητά, και κάθε πρωί και άλλα. Μας ρώταγε πάντα τι μας αρέσει και εμείς πηγαίναμε και παίζαμε στα χωράφια

Η αναπαράσταση του πρότυπου ινδικού σπιτιού στην ταινία δεν αφορά μόνο σε μία φανταστική νοσταλγική αποτύπωση ενός εξιδανικευμένου παρελθοντικού τρόπου διαβίωσης. Ως πολιτισμικό πρότυπο, η κοινή διαβίωση της πολυμελούς ινδικής οικογένειας σε ένα μεγάλο σπίτι συνιστά ένα σύνθετο χαρακτηριστικό μοτίβο που συναντάται και στο σύγχρονο τρόπο ζωής στην Ινδία. Ορμώμενος από τα οπτικοακουστικά ερεθίσματα του *Pardes*, ο Dev περιγράφει το περιβάλλον διαμονής των συγγενών του στην Ινδία:

Αυτό το πράγμα στην Ινδία γίνεται ακόμα, εντάξει όχι παντού γιατί δεν είναι όλοι ίδιοι. Αλλά υπάρχουν τέτοια πράγματα, δηλαδή η αδερφή μου η μεγάλη είναι σε ένα σπίτι που και ξαδέρφια μένουνε μαζί. Όχι μόνο αδέρφια, ξαδέρφια. Ο πεθερός της αδερφής μου ήταν τρία αδέρφια. Πέθανε αυτός και ο γαμπρός μου ήταν ο μεγαλύτερος. Ο άλλος έχει δύο γιους και μένουν και αυτοί μαζί. Ο άλλος αδερφός δεν έχει αγόρια αλλά έχει κορίτσια και ο γαμπρός μου που είναι ο μεγαλύτερος

τους φροντίζει όλους! Και μένουν στο ίδιο σπίτι. Στην οικογένειά μου υπάρχει αυτό.

Το πρότυπο του μεγάλου ινδικού σπιτιού στο οποίο συνυπάρχει η πολυμελής οικογένεια, έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία, αλλά και στην προφορική μαρτυρία των συνομιλητών μου μας παραπέμπει άμεσα στις έννοιες του ιδιωτικού χώρου, της αίσθησης του οικείου, της αμεσότητας και του παραδοσιακού τρόπου ζωής. Με αυτόν τον τρόπο ως σύμβολο λειτουργεί ενισχυτικά στην αίσθηση του ανήκειν υπό το πρίσμα της αίσθησης της νοσταλγίας. Θεατής και σπίτι, άρα παράδοση συνομιλούν μέσα από το νοσταλγικό συναίσθημα. Εδώ η νοσταλγία νοείται ειδικά έτσι όπως βιώνεται μέσα από το διασπορικό συναίσθημα και όχι γενικά όπως νοείται και συμβολοποιείται από τις σύγχρονες κινηματογραφικές αντιλήψεις έτσι όπως τις αντιλαμβάνονται οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί του κινηματογράφου<sup>81</sup>.

Από την άλλη μεριά, ο λόγος για την Ινδία και η νοσταλγική αποτύπωσή της ως μητέρα πατρίδα, βρίσκεται σε ένα συνεχή διάλογο για τους συνομιλητές μου με τις αντιφατικές προσλαμβάνουσες που σχετίζονται με τους λόγους που αναγκάστηκαν να εκπατριστούν. Κατά την άποψη του Den, ένας λόγος σχετίζεται με τις πολιτικές και θρησκευτικές αναταραχές<sup>82</sup> που συμβάλλουν στη δημιουργία ανασφάλειας σε σχέση με το βιοπορισμό:

Στην Ινδία τα όμορφα, ε εντάξει άμα έχεις λεφτά, υπάρχουν καλά μέρη και πας να ζήσεις εκεί. Με τη δουλειά υπάρχουν πάρα πολλές δυσκολίες αλλά εκεί το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι οι θρησκείες. Αυτό το πρόβλημα, όσα λεφτά και να έχεις, όσο φτωχός και να είσαι, είναι το ίδιο πρόβλημα. Τσακώνονται μεταξύ τους. Τσακώνονται πολύ μεταξύ τους. Θέλουν να ρίξουν ο ένας τον άλλο κάτω. Για παράδειγμα, εμείς που είμαστε Sikh στην Ινδία μας βλέπουνε να πηγαίνουμε μπροστά; Ε, κάποια πολιτική ρίχνει κάτω και τί βγάζει; (ως αφορμή για να ρίξει σταματήσει την πρόοδο) Θρησκεία βγάζει. Δεν έχουν κάποιο άλλο λόγο, κάποια δικαιολογία. Και τί γίνεται; Τσακωθήκανε για τη θρησκεία εκεί, τσακωθήκανε Sikh με τους Hindu και αποτέλεσμα απεργία. Κλειστά όλα. Μετά μουσουλμάνοι τσακωθήκανε με Hindu; Πάνε και αυτοί και κλείνουν τα πάντα. Με αποτέλεσμα να μην μπορείς να δουλέψεις.

---

<sup>81</sup> Συγκεκριμένα αναφέρομαι σε θεωρητικούς όπως τον Jameson (1991), τη Hutcheon (1997) και τον Lowenthal (1985), οι οποίοι συνδέουν τη νοσταλγία με το μεταμοντέρνο τρόπο παραγωγής ταινιών, αυτού που ονομάζουν «ταινίες νοσταλγίας».

<sup>82</sup> Οι θρησκευτικές και πολιτικές αναταραχές, στις οποίες παραπέμπει ο Den μέσα από τον αφηγηματικό του λόγο, σχετίζονται με την επέμβαση της Ιντίρας Γκάντι στον ιερό τόπο λατρείας των Sikh (Amritsar) το 1980, οι οποίοι οδήγησαν στη δολοφονία της από τους Sikh σωματοφύλακές της. Οι επιπτώσεις αυτών των γεγονότων οδήγησαν σε πολιτικές αναταραχές στο Punjab. Η πολιτική αστάθεια οδήγησε στην αναζωπύρωση του εκπατρισμού πολλών Sikh από το Punjab προς τη Δύση. (Mann, Numrich και Williams 2001:118).

Άλλοι λόγοι σχετίζονται με την έλλειψη κρατικής οργάνωσης και τις δύσκολες οικονομικές συνθήκες που επικρατούν στην Ινδία. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει η Jasbir, στην Ελλάδα «κάτι γίνεται αλλά στην Ινδία δεν προσέχουνε καθόλου τον κόσμο. Κάνουνε μία αρχή για ένα έργο και μπορεί να μένει για χρόνια έτσι εκεί χωρίς να τελειώσει. Μπορεί μπροστά στο σπίτι σου να σκάψουνε αυτό το δρόμο για δύο μήνες». Η έλλειψη κρατικής οργάνωσης έχει άμεσο αντίκτυπο στην ανάπτυξη του εργασιακού τομέα στην Ινδία. Όπως εξηγεί ο Namdev, παρά τις εξειδικευμένες γνώσεις που απέκτησε στο εργασιακό του αντικείμενο κατά τη μεταναστευτική του εμπειρία, η δυνατότητα επαναπατρισμού φαντάζει αδύνατη εξαιτίας της απουσίας της κρατικής οργάνωσης. Παράλληλα, εξηγεί πως οι δυσκολίες στον εργασιακό τομέα οδηγούν στον εκπατρισμό ακόμα περισσότερων συμπατριωτών του:

Η δυσκολία στην Ινδία είναι αυτό. Ρεύμα δεν υπάρχει...αν εγώ θέλω να σηκωθώ να πάω εκεί. Τα χρόνια που είμαι εδώ μάστορας, έμαθα πολύ καλά τη δουλειά, λεφτά έχω. Αν θέλω να δουλέψω κάτω στην Ινδία και θέλω να πάω να ανοίξω ένα μαγαζί, σιδεράδικο να ανοίξω, δεν έχει ρεύμα. Πώς να το κάνω αυτό; Με τη γεννήτρια; Δεν μπορείς να κάνεις δουλειές με τις γεννήτριες. Ο αδερφός μου πριν από τρία χρόνια πήρε ένα ταξί. Τώρα θέλει να φύγει από εκεί. Δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα. Δεν έχει παιδιά ακόμα, μόνος του είναι, με τη γυναίκα του. Και πάλι δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα. Θα φύγει έξω να δουλέψει, στο Dubai θα πάει τώρα. Η μεγαλύτερη δυσκολία είναι αυτό με τις δουλειές στην Ινδία, δηλαδή δεν βοηθάει το κράτος. Τι θέλει; Ένα εργοστάσιο τί θέλει; Ρεύμα θέλει...δωστε να δουλέψει ο κόσμος.

Συνεπώς, η εξιδανικευμένη, φαντασιακή κατασκευή της Ινδίας όπως αντικατοπτρίζεται στην ταινία, φαίνεται να προκαλεί ανάμεικτα συναιθήματα στους συνομιλητές μου. Η φαντασιακή πρόσληψη της μητέρας πατρίδας για τους Ινδούς της έρευνάς μου συγκροτείται και διαμορφώνεται μέσα από αντιφατικές απόψεις. Έτσι οι διαφορετικές προσεγγίσεις της εικόνας της Ινδίας ως πατρίδα, επηρεάζονται από τις διαφορετικές συνθήκες ζωής.

#### *Το σοκ της πρώτης επαφής στη χώρα υποδοχής*

Το στοιχείο του αποχωρισμού φάνηκε επίσης να απασχολεί τους συνομιλητές μου. Παρακολουθώντας την ταινία έδειχναν να ταυτίζονται με τη βασική ηρωίδα της ταινίας Ganga. Μέσα από το χαρακτήρα της Ganga ανέπλαθαν στη μνήμη την εμπειρία του αποχωρισμού από την πατρίδα και τα σοκαριστικά πρώτα βιώματα στην επαφή με την «ξένη γη». Είναι σημαντικό να τονίσω το σχόλιο που κάνει ο Namdev

σχετικά με το όνομα της ηρωίδας που είναι ίδιο με τον ποταμό Γάγγη. Με αφορμή την εισαγωγή του τραγουδιού «Jahan Riya Wahan Main», στέκεται στην προσωποποίηση του ποταμιού στο όνομα της βασικής ηρωίδας. Σε ένα συγκινητικό σχόλιο, δηλώνει ότι και το ίδιο το ποτάμι είναι μετανάστης (pardes), αφού πηγάζει από άλλη χώρα και καταλήγει σε άλλη. Κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας, ταυτιζόμενος με τα συναισθήματα της ηρωίδας, περιέγραψε τα πρωτόγνωρα συναισθήματα της ξενότητας και της μοναξιάς που συνοδεύουν τη σοκαριστική εμπειρία της επαφής με τη χώρα υποδοχής:

Στη σκηνή με τη βάρκα στο ποτάμι λέει «Ganga γιατί πας pardes και δεν θέλεις να μείνεις εδώ?». Ganga είναι το όνομα από κοριτσάκι και όνομα από ποτάμι. Το ποτάμι που είναι περνάει από όλη τη χώρα, ξεκινάει από βουνά Ιμαλάια και περνάει όλη την Ινδία και πάει σε άλλες χώρες. Είναι pardes και το ποτάμι...το κοριτσάκι δεν έχει ζήσει έξω από εδώ (Ινδία), ούτε έξω από το χωριό, ούτε έξω από το σπίτι δεν έχει πάει πουθενά. Και μόλις πάει εκεί και βλέπει διάφορα πράγματα, τι κάνουνε, είναι ο καθένας είναι το μυαλό του αλλού, δεν μιλάει μεταξύ τους κανένας.. Έμεινε μοναξιά, στην Αμερική ζει όλη την μοναξιά της

Το συναίσθημα της μοναξιάς εκκινεί από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο μετανάστης στην πρώτη του επαφή με έναν καινούργιο κόσμο, με ένα ξένο τρόπο ζωής. Οι δυσκολίες αυτές είναι απρόσμενες και σοκαριστικές. Έρχονται σε πλήρη αντιδιαστολή με την ονειρική εικόνα της Δύσης που συνήθως παρουσιάζεται στις ταινίες. Σε μία διαλεκτική σχέση με την εμπειρία και τα συναισθήματα της ηρωίδας της ταινίας, ο Den θυμήθηκε τη δική του εμπειρία από τις πρώτες μέρες στην Ελλάδα και τη δυσκολία (ατύχημα) που στάθηκε αφορμή να αναζωπυρωθούν να συναισθήματα του νόστου και της μοναξιάς:

Όταν έβλεπα ταινίες πριν έρθω εξωτερικό που έδειχναν εξωτερικό ήταν ωραίο. Γιατί πάντα μέσα στις ταινίες ωραία τα δείχνουνε... Δικός μου σκοπός ήταν μόνο στην αρχή, μόνο στην αρχή είχα σκεφτεί, δεν είχα σκεφτεί να μείνω εδώ για πάντα στην Ελλάδα. Ποτέ δεν είχα στο μυαλό μου αυτό. Και εντάξει όλοι αναγκαστικά φεύγουνε από την πατρίδα. Για τα λεφτά φεύγουνε. Λέω εντάξει θα μαζέψω κανένα φράγκο, θα γυρίσω πάλι πίσω και θα κάνω καμιά δουλειά εδώ και θα μείνω εδώ. Αλλά άμα το πάρει η μοίρα σου.. πώς πάει, πώς πάει, κάθε μέρα ένα από εδώ, άλλο βγαίνει. Εγώ κρυφά ήρθα εδώ, αλήθεια, δεν είπα εγώ στους γονείς μου όταν ήρθα εδώ. Μόνο η μάνα μου το ήξερε, ο πατέρας μου δεν το ήξερε. Ήταν τότε στις Μπαχάμες ο πατέρας μου, και ξαφνικά το έμαθε και γύρισε (Ινδία) και μου είπε δεν θα πας πουθενά. Και του λέω, εγώ τώρα έχω πληρώσει λεφτά, τι θες να κάνω. Μου λέει, δεν ξέρεις εσύ τι δυσκολίες υπάρχουν στο εξωτερικό. Εγώ δεν ήξερα... έλεγα εντάξει, όπως περνάνε οι άλλοι δεν θα περάσω και εγώ? Έτσι είναι, και μετά λέω αν δεν παλέψεις, εγώ σκεφτόμουν εντάξει, Ινδία αν είναι κάτι να κάνω θα πρέπει να παλέψω, εκεί αν παλέψω ένα, δύο τρία χρόνια κάτι καλύτερο θα γίνει.

Αλλά όταν ήρθα εδώ είχα μία ιστορία τα πρώτα χρόνια, έγινε αυτό το 91. Το 90 ήρθα, το 91 ήμουν εννιά μήνες εδώ. Και δούλευα πάνω στο σκεπή και έπεσα κάτω. Μου έσπασε αυτό το χέρι εδώ, μου έσπασε εδώ, και το άλλο χέρι εδώ. Ένας φίλος μου εδώ Ιούνιο μήνα ήτανε και αυτός με πρόσεξε. Δεν μπορούσα ούτε να φάω. Και αυτός ερχόταν εδώ, πριν φύγει το πρωί μου έφτιαχνε τσάι και με τάζε σαν το μωρό. Είναι στον Καναδά τώρα ο φίλος ου αυτός. Και ένα μήνα δεν είπα τίποτα κάτω στην Ινδία. Όταν έγινα καλά, τότε το είπα στη μάνα. Τότε.. μου λείπανε πάρα πολύ, τότε μου λείπανε όλοι τόσο πολύ! Και σκεφτόμουν ό,τι και να γίνει όταν γίνω καλά να μαζέψω τα πράγματα και να πάω πάλι πίσω. Αλλά ποιος να ήξερε, 26 χρόνια πέρασαν από τότε. Ξέρει κανένας τι γίνεται? Ανάγκες

Ως προς την πρώτη τους επαφή με την Ελλάδα, οι συνομιλητές ανέφεραν ως σημαντική δυσκολία τη γλώσσα. Ξεκινούν το μεταναστευτικό ταξίδι θεωρώντας ότι η βασική γνώση αγγλικών μπορεί να αποτελέσει το μέσο επικοινωνίας στην καθημερινότητα. Η πραγματικότητα είναι διαφορετική και πολύπλοκη. Η γραφειοκρατική διαδικασία αλλά και η απλή επικοινωνία στην Ελλάδα πραγματοποιείται σε μία εντελώς ξένη για αυτούς γλώσσα, σε ένα εντελώς ξένο περιβάλλον. Όπως δηλώνει ο Namdev, η εκμάθηση ελληνικών συνιστά μία δύσκολη και μοναχική επίσης διαδικασία:

Όταν ήρθα πρώτα εδώ πέρα φαινότανε λίγο διαφορετικά, περίεργα τα πράγματα. Εγώ φαντάστηκα ότι αγγλικά θα μιλάνε. Ξέρω και εγώ αγγλικά, έλεγα ότι όταν θα πάω εκεί... ε εδώ μόλις έρχομαι και βλέπω, δεν μιλάει κανένας αγγλικά. Αμα βλέπω ας πούμε κάποιο νεαρός που πάει σχολείο και τέτοια τον ρωτάω, ή κάποιο ταξιτζή, και αυτός με σπασμένα αγγλικά κάτι έτσι ήξερε. Στη δουλειά τίποτα. Και λέω που έμπλεξα? Εντάξει τώρα ό,τι έγινε έγινε (γελάει). Ε και εγώ έκανα προσπάθεια, σου είχα πει, κάθε μέρα ερχόμουν και μάθαινα μια λέξη, τι λέξη μου είπε αυτός σήμερα. Έβλεπα τηλεόραση, μόνο τα ελληνικά προγράμματα. Κάτι έπιανα από εδώ κάτι από εκεί. Αυτός ο φίλος μου που είναι στον Καναδά τώρα, αυτός δύο – τρία χρόνια ήταν εδώ. Και δεν ήξερε τίποτα, ούτε λέξη ελληνικά. Και εγώ έμαθα μέσα σε έξι μήνες πολύ καλά. Λίγο να διαβάσω και να μιλάω, να λέω που να πάω, δηλαδή έλεγα θέλω να πάω στο ΚΕΠ για να κάνω μια δουλειά, θέλω να πάω αστυνομία να κάνω μια δουλειά.

Η ζωή στην χώρα υποδοχής, την Ελλάδα, παρουσιάζει όμως και άλλες δυσκολίες. Η διαφορά της κουλτούρας και συγκεκριμένα της θρησκευτικής ταυτότητας πολλές φορές δημιουργεί δυσκολίες στην προσαρμογή των μεταναστών, αφού το διαφορετικό πολλές φορές δεν γίνεται απαραίτητα και κατανοητό από τους ανθρώπους της κυρίαρχης δυτικής κουλτούρας. Έτσι οδηγεί σε παρανοήσεις και συμπεριφορές που χαρακτηρίζονται από ρατσιστική αντιμετώπιση. Ο Namdev σημειώνει πως «είναι δύσκολο να είσαι Sikh στην Ελλάδα γιατί σε μερικό κόσμο δεν αρέσει. Γιατί δεν ξέρουν τί είναι. Και εμένα πολλές φορές με λένε ταλιμπάν ότι είμαι. Και με μερικούς

φίλους μου έχουν τσακωθεί. Αν κάποιος είναι νευρικός απαντάει. Εγώ κάνω πως δεν ακούω και έφυγα. Αλλά είναι δύσκολο».

Η διαφορετικότητα πολλές φορές δημιουργεί τριβές στο ευρύτερο φάσμα του κοινωνικού περιβάλλοντος αλλά και στον τομέα της εργασίας. Για παράδειγμα, η πίστη των Sikh ορίζει την απαγόρευση του κοψίματος των μαλλιών. Στο δυτικό τρόπο ζωής όμως, οι ινδοί μετανάστες αναγκάζονται να προσαρμόζονται σε άλλα δεδομένα, αλλάζοντας την παράδοση τους, ούτως ώστε να αποφεύγονται οι προστριβές σε σχέση με τη διαφορετικότητά τους. Ο Den στέκεται σε αυτές τις δυσκολίες σε σχέση με το εργασιακό περιβάλλον. Παράλληλα, όπως και ο Namdev, δίνει έμφαση στην στερεοτυπική αντιμετώπιση μέρους της ελληνικής κοινωνίας σε σχέση με την εθνοτική του ταυτότητα. Η καταγωγή και η θρησκευτική του ταυτότητα συνιστούν για τον ίδιο στοιχεία προσωπικής αξιοπρέπειας. Έτσι τονίζει την ανάγκη του για επικοινωνία, πολιτισμική ανταλλαγή και ανάπτυξη προσωπικών σχέσεων με άλλα μέλη της κοινωνίας προσδοκώντας στην ομαλότερη ένταξη στην ελληνική κοινωνική πραγματικότητα:

Είναι δύσκολο στη δουλειά. Κάποια αφεντικά λένε, δεν με πειράζει άσε μαλλιά, άσε μούσι. Άλλο αφεντικό όμως λέει όχι, κόψε μαλλιά, ξύρισε μούσι. Πολλά παιδιά (*εννοεί ινδοί*) θέλουν να αφήσουν μαλλιά και μούσι αλλά δεν το κάνουν για να μην είναι τόσο διαφορετικοί έξω. Πρέπει να μάθει ο κόσμος γιατί το κάνουμε, για να μην τους νοιάζει το διαφορετικό. Δεν είμαστε ταλιμπάν. Είμαστε ξεχωριστή θρησκεία και καλοί. Δεν σκεφτόμαστε ποτέ κακό για κανέναν.

*Ξένος εδώ, ξένος εκεί*

Ένα ιδιαίτερο σημείο το οποίο τονίζουν οι συνομιλητές μου με αφορμή την ταινία *Pardes*, αφορούσε στην ιδιαίτερη και διαφοροποιημένη πρόσληψη των μηνυμάτων της ταινίας ανάλογα με τις βιωματικές εμπειρίες του θεατή. Υποστήριζαν ότι, με αυτή τη λογική, η πρόσληψη της ταινίας είναι εντελώς διαφορετική για έναν μετανάστη. Ο Tendek δηλώνει χαρακτηριστικά ότι όποιος δεν έχει ζήσει σαν μετανάστης δεν μπορεί να καταλάβει ούτε τον ίδιο, ούτε την ταινία (στο βαθμό που την κατανοεί ο ίδιος):

Αν κάποιος δεν έχει ζήσει σαν *pardes*, δεν μπορούν να καταλάβουν οι άλλοι. Αν δεν έχει φύγει κάποιος, δεν έχει πάει πουθενά, δεν μπορεί να καταλάβει. Αυτή η ταινία που τη βλέπω εγώ τώρα, ό,τι αισθάνομαι εγώ, άλλοι που είναι Ινδία δεν μπορούν να αισθάνονται το ίδιο πράγμα. Αυτοί βλέπουν μία ταινία απλή, απλά πράγματα βλέπουν, λένε εντάξει έφτιαξαν ένα σκηνικό, αυτό έγινε, εκεί και τέτοια. Μπορεί να την λένε και βλακεία αυτή την ταινία. Λένε τί; Στην Αμερική είναι. Γυρίζεις από την Αμερική πίσω; Εμείς θέλουμε να πάμε Αμερική, αυτοί πώς

θέλουν να γυρίσουν πίσω; Μπορεί να το βλέπουν και έτσι, έχουν άλλη εικόνα για το εξωτερικό, διαφορετική

Η διαφορετική προσέγγιση των συνομιλητών μου σε σχέση με την ταινία οφείλεται στις διαφορετικές εμπειρίες ζωής. Οι διαφορές αυτές επηρεάζουν και την εικόνα της ίδιας της Ινδίας – πατρίδας. Στην αφήγησή του ο Namdev τονίζει αυτή την αλλαγή. Στην αντίληψή του λοιπόν η πατρίδα, όταν δεν προσεγγίζεται μέσα από το φακό της νοσταλγίας, αποκτά ρευστά και μη στατικά χαρακτηριστικά. Αποτέλεσμα αυτής της αλλαγής είναι να βιώνει ο μετανάστης την έννοια της ξενότητας όχι μόνο στην χώρα υποδοχής, αλλά και όποτε επιστρέφει στην πατρίδα. Έτσι πολλές φορές αισθάνεται ξένος εδώ, ξένος και εκεί:

Όταν πάω κάτω Ινδία, δεν συνεννοούμαστε με τον κόσμο γιατί έχει αλλάξει. Εγώ το θυμόμουν αλλιώς όπως ήταν όταν έφυγα από εκεί αλλά έχουν αλλάξει πολλά πράγματα. Άλλες σκέψεις έχουν ο κόσμος. Αυτή η αγάπη που είχαμε παλιά τώρα δεν βρίσκεται μέσα στους ανθρώπους. Ούτε μέσα στους φίλους μου δεν βρίσκω αυτό, έχουν αλλάξει πολύ

Μέσα από την προφορική τους αφήγηση και με αφορμή το θέμα της μετανάστευσης έτσι όπως το παρουσιάζει η ταινία, διαπιστώνω ότι οι συνομιλητές μου παλινδρομούν μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας. Τα συναισθήματα είναι αντιφατικά και αμφίσημα. Αισθάνονται ταυτόχρονα την αίσθηση της ξενότητας αλλά και την αίσθηση του ανήκειν. Με αυτό τον τρόπο δηλώνουν τη διυποκειμενική διαμεταναστευτική τους ταυτότητα. Η βιωματική μεταναστευτική τους εμπειρία χαρακτηρίζεται από ετερογένεια και ποικιλία και αναγνωρίζεται μέσω της διαφοράς. Όσον αφορά στη νοηματοδότηση της έννοιας «πατρίδα», δηλώνουν ότι έχουν πλέον δύο πατρίδες. Ανήκουν σε δύο κόσμους και διαμορφώνονται μέσω αυτής της μετάβασης. Ο Namdev συμπυκνώνοντας τα συναισθήματά του σε σχέση με το περιεχόμενο της ταινίας περιγράφει αυτήν ακριβώς τη διαλογική σχέση μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας που διαμορφώνει την προσωπικότητά του:

Πώς είναι να είσαι pades εδώ; Ε, εντάξει, εγώ αισθάνομαι και πατρίδα τώρα την Ελλάδα. Αυτό σου λέω έχω δύο πατρίδες. Ελλάδα είναι δεύτερη πατρίδα και δεν θέλω να φύγω τώρα από εδώ. Περνάμε τόσες πολλές ιστορίες αλλά εδώ έχω συνηθίσει. Εντάξει εγώ θέλω να πάω πίσω Ινδία, αυτό είναι άλλο πράγμα είναι γιατί είναι το χώμα μου, αγαπώ το χώμα μου, τη γη. Αλλά εδώ τώρα αισθάνομαι πατρίδα. Έχω συγκίνηση και εδώ, αγαπάω και την Ελλάδα πολύ. Όταν όπως λέγαμε πριν πως είναι διαφορετικά εκεί κάτω πια, αν δεν μου μιλάει κανένας εκεί όταν θα πάω, καλύτερα δεν είναι εδώ; Με ξέρουνε, έχω φίλους εδώ, γνωριμίες, περιβάλλον, αυτό.



Αυτήν ακριβώς τη δυναμική αποτύπωση στη νοηματοδότηση της έννοιας «πατρίδα» διαπιστώνει και η Ramnarine (2007b). Ερευνώντας την έννοια της διασποράς σε Ινδο-Καραϊβικές κοινότητες, στέκεται στον τρόπο μετασχηματισμού της διασποράς, ως ένα φανταστικό τόπο που συγκροτείται η έννοια του ανήκειν στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Όπως περιγράφει η μητέρα-πατρίδα (homeland) και η διασπορά συνιστούν αρχικά δύο εντελώς διαφορετικούς χώρους. Εδώ η διασπορά νοηματοδοτείται μέσα από την έννοια της νοσταλγίας και του εκπατρισμού ως αποσύνδεση από τη μητέρα πατρίδα. Οι δύο αυτοί διακριτοί τόποι συνδέονται από την κινητικότητα των κοινωνικών υποκειμένων (μεταναστών) μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο η έννοια «πατρίδα» χαρακτηρίζεται από πολυ-τοπικές διαστάσεις. Έτσι η διασπορά μετασχηματίζεται και προσλαμβάνεται ως δεύτερη πατρίδα σε ένα όμως παγκοσμιοποιημένο τρόπο σκέψης. Στην παγκοσμιοποιημένη της διάσταση η διασπορά προσλαμβάνεται ως μία ιδιαίτερη κατάσταση του ανήκειν συνταιριάζοντας δύο κόσμους, δύο πατρίδες.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειώσω πώς με αφορμή την ταινία και τη συζήτηση στο πλαίσιο της διασποράς, οι συνομιλητές μου εξέφραζαν το φόβο τους στο ενδεχόμενο ενός νέου εκπατρισμού εξαιτίας της οικονομικής κρίσης που βιώνει η Ελλάδα. Ο Namdev εξηγεί την αβεβαιότητα που νιώθει στη δεύτερη πατρίδα του, την Ελλάδα, δηλώνοντας την αβεβαιότητά του και την ανησυχία του για το μέλλον του ιδίου και των παιδιών του:

Αν έχω λεφτά Ινδία, θα έμενα εκεί. Αν έχω λεφτά εδώ, θα μένω εδώ. Τώρα μας βλέπεις πως δυσκολευόμαστε. Δεν ξέρω τί θα κάνουμε, θέλουμε να πάμε Αμερική. Αλλά πόση ζωή έχει ένας άνθρωπος; Μόνο για τα παιδιά. Εγώ θέλω να μεγαλώσω τα παιδιά μου να βρούνε το σωστό δρόμο, κάτι να γίνουνε ας πούμε..Μέλλον δεν ξέρω τι είναι, δεν το ξέρω απλά ξέρω ότι θέλω να φτιάξω καλύτερο μέλλον για τα παιδιά μου, Γι' αυτό ήρθα εδώ, για να ζούνε μέσα σε καλύτερο μέλλον

Η κυριότερη επίπτωση της οικονομικής κρίσης στους Ινδούς της έρευνάς μου αφορά στον εργασιακό τομέα. Πολλά από τα μέλη της κοινότητας οδηγήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην ανεργία. Στο οικογενειακό πλαίσιο, οι γυναίκες των Ινδών, που κατά τον παραδοσιακό τρόπο ζωής δεν εργάζονται, οδηγήθηκαν προς αναζήτηση εργασίας ούτως ώστε να αυξηθεί το οικογενειακό εισόδημα. Ο Dev εξηγεί πως νιώθει εγκλωβισμένος, αφού οι εργασιακές συνθήκες είναι πλέον δύσκολες και στις δύο του πατρίδες:

Τώρα εδώ με την κρίση δύσκολα είναι αλλά από την Ινδία, πάλι καλύτερα είμαστε. Εντάξει, όσο δουλεύουμε ας πούμε...γιατί αν δεν δουλεύουμε..τότε είναι δύσκολα τα πράγματα. Αν δεν δούλευε αυτά τα χρόνια με την κρίση η γυναίκα μου, δεν ξέρω που θα ήμουνα... Το 12 και το 13 ήταν πολύ άσχημα. Δύο μεροκάματα, τρία μεροκάματα την εβδομάδα..αυτό ήταν. Τώρα φέτος δούλεψα λίγο παραπάνω. Τώρα και πάλι δύσκολα είναι..αλλά αργά ή γρήγορα θα πληρωθεί η γυναίκα μου...της χρωστάνε τέσσερις μισθούς της χρωστάνε. Εντάξει αργά ή γρήγορα θα της τα δώσουνε. Αλλά εκεί στην Ινδία δεν υπάρχει ας πούμε σύνταξη. Εδώ ο εργαζόμενος, βέβαια και εδώ δύσκολα είναι αλλά γίνεται σιγά σιγά λίγο λίγο γίνεται αλλά θα ξέρω ότι στα 67 πότε είναι, θα έχω σύνταξη...εκεί δεν έχει αυτό. Μεροκάματο. Έχει και για αυτά ταινίες. Πώς είναι η δουλειά. Πώς βγαίνει το μεροκάματο, το εργοστάσιο, οι άνθρωποι πώς πληρώνονται. Πώς ο ένας επιχειρηματίας ρίχνει ο ένας τον άλλο.»

Ο φόβος ενός δεύτερου εκπατρισμού δεν είναι αβάσιμος. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου ήδη πολλοί Ινδοί μετανάστες αναγκάστηκαν να εκπατριστούν για δεύτερη φορά ή ακόμη και να επαναπατριστούν. Ο Namdev περιγράφει τους τρόπους κατά τους οποίους τα μέλη της κοινότητας αποχωρίζονται την Ελλάδα και μεταναστεύουν προς άλλες χώρες του δυτικού κόσμου. Για δεύτερη φορά στη ζωή τους βιώνουν τον ξεριζωμό προς αναζήτηση εργασίας και ενός καλύτερου τρόπου ζωής:

Τα τελευταία χρόνια με την κρίση όλοι οι Ινδοί έχουνε φύγει από εδώ. Κοίταξε μερικοί έχουνε πάει στο Belgium, μέσα στην Ευρώπη γιατί του δώσανε μία παράταση για τη μετανάστευση, αυτό άδεια παραμονής που έβγαλα και εγώ. Τώρα έχω ανοιχτό για όσα χρόνια θέλω να ζήσω στην Ελλάδα. Άμα πάω να ζητήσω άδεια από περιφέρεια θα μου δώσουνε για πέντε χρόνια. Αυτή ισχύει για όλη την Ευρώπη. Αν θέλω εγώ το παίρνω αυτό για να φύγω από εδώ. Αν τώρα στην Ευρώπη κάπου ας πούμε βολεύομαι, μένω εκεί και στο τέλος αν δουλεύω εκεί στα τέσσερα χρόνια μου δίνουν άλλο χαρτί και τέρμα. Μερικοί το έχουν κάνει αυτό. Λένε ας δω τι θα γίνει σε πέντε χρόνια, κάτι θα γίνει κάτι θα βρω, μια δουλειά, μεταφράζουν χαρτιά και τέτοια. Άλλοι έχουν πάρει υπηκοότητα και διαβατήριο. Μόλις πήραν διαβατήριο φεύγουν. Μερικοί για Καναδά, άλλοι για Αγγλία έχουν πάει...φεύγουν, πολλοί φεύγουν. Έχω δύο -τρεις φίλοι που έχουν φύγει έτσι με διαβατήριο και πήγαν Καναδά και εντάξει, είχαν κάποιο συγγενή εκεί, βολευτήκανε, βρήκανε δουλειά, εντάξει. Αλλά όπως το ξέρεις και εσύ, όπου υπάρχει δουλειά, εκεί υπάρχει και ζωή. Έτσι δεν είναι; Αν δεν υπάρχει δουλειά, δεν υπάρχει ζωή. Εδώ όπως ήρθε η κρίση τόσοι Έλληνες έχουνε φύγει. Τώρα πάνε όλοι και κάνουν αίτηση στην Κηφισιά για να βγάλουν το διαβατήριό τους. Το είχανε αφήσει μέσα στα ντουλάπια, πέρναγε ο χρόνος και δεν το κοιτάγανε ποτέ, δεν χρειαζόταν. Τώρα ένας πάει Αμερική, άλλος λέει μίλησα με Αυστραλία.. Έχουν κάποιο φίλο που μπορεί να μένει Αμερική και να λέει έλα εδώ να σε βοηθήσω, να σου βρούμε μία δουλειά και αυτό και εκείνο. Όπου υπάρχει δουλειά, εκεί είναι ζωή. Κάτω Ινδία τώρα σου λέω αυτοί που έχουνε λεφτά, έχουνε δουλειές, περνάνε μια χαρά. Άμα δεν έχεις λεφτά να φας, τί να κάνεις; Σκέφτεσαι συνέχεια να πάω να φύγω, να φύγω, να φύγω. Έξω από την Ινδία να δουλέψω, κάτι να κάνω για την οικογένειά μου. Είναι δύσκολα.

## Συμπερασματικά

Ο Arjun Appadurai (1996) επηρεασμένος από το έργο του Anderson εμβαθύνει στη θεωρία του δεύτερου περί φαντασιακών κοινοτήτων. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί την έννοια των «φαντασιακών κόσμων» ως θεμέλιο γνώρισμα της νεωτερικής υποκειμενικότητας. Θεωρεί πως τα μέσα επικοινωνίας και η μετανάστευση έχουν μία διαλεκτική σχέση στο πλαίσιο της πολιτισμικής μελέτης της παγκοσμιοποίησης. Υποστηρίζει πως τα ηλεκτρονικά μέσα «μετασχηματίζουν το πεδίο της μαζικής διαμεσολάβησης, επειδή προσφέρουν νέους πόρους και νέους κλάδους για την κατασκευή φαντασιακών εαυτών και φαντασιακών κόσμων» (Appadurai, 1996:18). Μαζική μετανάστευση και ηλεκτρονική διαμεσολάβηση δημιουργούν για τον Appadurai ενδιαφέρουσες και συγκεκριμένες μη κανονικότητες, καθώς θεατές και εικόνες βρίσκονται σε ταυτόχρονη κυκλοφορία. Κατά την άποψή του στην παγκοσμιοποίηση δημιουργούνται παγκόσμιες πολιτισμικές ροές που συναντώνται στους νεολογισμούς που αυτός εισάγει: α) εθνο-τοπία (ethnoscapes), β) επικοινωνιακά τοπία (mediascapes), γ) τεχνοτοπία (technoscapes), δ) χρηματοοικονομικά τοπία (financescapes) και ε) ιδεοτοπία (ideoscapes). Τα «τοπία» αυτά για τον Appadurai δεν συνιστούν αντικειμενικά δεδομένες θέσεις, αλλά εξαρτώνται από τις κατασκευές των δρώντων υποκειμένων.

Θα μπορούσα να υποστηρίξω ότι η ανάλυσή μου απέδειξε τη συνάντηση τέτοιων πολιτισμικών ροών. Ο ινδικός κινηματογράφος του Bollywood, ως επικοινωνιακό τοπίο και τεχνοτοπία, συναντά την ινδική διασπορική κοινότητα ως εθνοτοπία. Συγκεκριμένα, μουσική και μετανάστες, οι Ινδοί της έρευνάς μου, διασταυρώνονται στην ταινία *Pardes* κατασκευάζοντας και ανακατασκευάζοντας φαντασιακούς κόσμους. Η διασπορική εθνότητα εδώ συνειδητοποιεί τη διαμεταναστευτική ταυτότητά της καθοριζόμενη από τη διαφορά και τη διαφορετικότητα που ενεργοποιείται στο συνοριακό επικοινωνιακό τοπίο της ταινίας. Αναλύοντας την ταινία παρακολουθήσαμε πώς ηχητικά και οπτικά μέσα, μουσική και κινηματογράφος, σχηματίζουν ένα υβριδικό μόρφωμα στο πλαίσιο του πολιτισμικού συγκρητισμού. Ενεργοποιούν έτσι ένα διάλογο μεταξύ Δύσης και Ανατολής, στον οποίο διαμορφώνεται η στερεοτυπική εικόνα του Ινδού μετανάστη στη διασπορά. Αυτή η εικόνα καθορίζεται από τη φαντασιακή κατασκευή της πατρίδας ενεργοποιώντας την αίσθηση της νοσταλγίας. Το στερεοτυπικό πρότυπο του Ινδού μετανάστη, με αυτό τον τρόπο, τον αναπαριστά ως έναν πολίτη του κόσμου με δυτικό νου και ινδική ψυχή.

Από την άλλη μεριά, οι Ινδοί συνομιλητές μου σε μία διαλογική σχέση με την ταινία, συνειδητοποιούν τον «εαυτό» μέσα από τη διαφορά με τον «άλλο». Στο δεύτερο μέρος της ανάλυσης της ταινίας παρακολουθήσαμε το λόγο περί πολιτισμού, έτσι όπως παράγεται από τους ίδιους τους πληροφορητές μου. Σε μία διαδικασία ταύτισης και διαφοροποίησης και μέσα από αντιφατικές αντιλήψεις που προκύπτουν από τις αναπαραστάσεις για την πατρίδα ή τις πατρίδες, από το σοκ της βιωματικής εμπειρίας με την πρώτη επαφή με τη Δύση και από την αντιφατική βιωματική συνθήκη μεταξύ οικείου και ξένου, οι συνομιλητές μου νοηματοδότησαν την ταινία μέσα από τη διαλεκτική προοπτική μεταξύ φαντασιακού και πραγματικού, μεταξύ μύθου και πραγματικότητας. Έτσι, παρουσίασαν μέσα από τον αφηγηματικό τους λόγο τη δική τους αντίληψη για την ταινία κατασκευάζοντας και ανακατασκευάζοντας παράλληλα τη διασπορική και διαμεταναστευτική τους ταυτότητα. Με αυτό τον τρόπο τόνισαν τη διυποκειμενική υπόσταση του Ινδού μετανάστη στην Ελλάδα ως ένα κοινωνικό υποκείμενο που βρίσκεται σε ένα συνεχή διάλογο ανάμεσα σε δύο πατρίδες, ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή. Οι ταινίες Bollywood λοιπόν συνιστούν ένα συμβολικό πεδίο στο οποίο η δημοφιλής μουσική, ως μουσικό υβρίδιο, λειτουργεί αφηγηματικά και υποστηρικτικά παράγοντας παραστάσεις και αναπαραστάσεις μεταξύ οικείου και ξένου. Χρησιμοποιώντας τοπικά και υπερτοπικά στοιχεία, τόσο στη δομή όσο και στο περιεχόμενο, η μουσική εκμηδενίζει αποστάσεις. Τέλος, αναφερόμενη σε ένα παγκόσμιο και πολλές φορές διασπορικό κοινό, η κινηματογραφική μουσική του Bollywood λειτουργεί ως δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας.

## Συμπεράσματα και αναστοχασμός

Η ανάλυση του θέματος «Μουσική και Μειονότητες: μία εθνομουσικολογική προσέγγιση της ινδικής μειονότητας στην Ελλάδα» στην έρευνά μου, βασίστηκε στην προσπάθεια προσέγγισης του ινδικού ήχου και τη σημασία αυτού για τις κοινότητες των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Με άλλα λόγια, προσπάθησα να ανακαλύψω τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι Ινδοί την ινδική μουσική στον ελληνικό χώρο.

Η ιδιαιτερότητα της έρευνας είναι διττή. Η έρευνα είναι πρωτότυπη και μοναδική, καθώς δεν υπάρχουν επιστημονικές μελέτες για τη σχέση της ινδικής μουσικής με την κοινωνία και τον πολιτισμό στην ελληνική γλώσσα. Η δεύτερη ιδιαιτερότητα αφορά στην προσέγγιση του θέματος. Η προσέγγιση στηρίζεται στην εθνογραφική μεθοδολογία με βάση την οποία συγκρότησα το υλικό μέσα από τις ανοικτές συνεντεύξεις, τις συζητήσεις βάθους, την τήρηση ημερολογίου έρευνας και τη συλλογή οπτικοακουστικού υλικού με συνομιλητές στο πεδίο, χωρίς να παραμελήσω ωστόσο την αξιοποίηση βιβλιογραφικών πηγών. Έτσι συνέθεσα μία εθνογραφία που βασίζεται στη βιωματική κατανόηση της μουσικής, η οποία αποτελεί προϊόν διαλογικότητας και αναστοχασμού σε όλα τα στάδια της έρευνας, από το πρώτο στάδιο της έρευνας μέχρι και το στάδιο της γραφής.

Βασιζόμενη στη θεωρητική προσέγγιση της μουσικής επιτέλεσης ανέδειξα διάφορα ζητήματα περί συνέχειας και ασυνέχειας της ινδικής κουλτούρας στη χώρα υποδοχής, την Ελλάδα, ζητήματα διάκρισης τοπικού, υπερτοπικού, παγκόσμιου καθώς και τις υβριδικές σχέσεις που προκύπτουν από τις ποικιλότητες συναντήσεις και αναμειξίες των στοιχείων αυτών. Διερευνώντας τους διάφορους τρόπους επιτέλεσης της ινδικής μουσικής σε διαφορετικά περιβάλλοντα (ναοί, γιορτές, συναυλίες) είχα πάντοτε ως στόχο την κατανόηση της πρόσληψης και των ερμηνειών των ιδίων των Ινδών μεταναστών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, ασχολήθηκα συνοπτικά με την έννοια «μειονότητα» και προσπάθησα να εξηγήσω για ποιους λόγους ο ορισμός αυτός είναι προβληματικός. Επιπλέον, ανέδειξα γιατί ο σχετικός ορισμός από το ICTM είναι κατάλληλος για τη δική μου προσέγγιση του θέματος «μουσικές ταυτότητες των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα».

Το ICTM επιλέγει ένα γενικό ορισμό για τη «μειονότητα», ο οποίος βασίζεται στη διάκριση της διαφοράς, αποφεύγοντας έτσι τις νομικές προεκτάσεις που αφορούν στις διεκδικήσεις αυτοκαθορισμού της ίδιας της κοινότητας ως «μειονότητας». Μέσα από μία γενική περιγραφή του θέματος της μετανάστευσης παρουσίασα το πλαίσιο διαμόρφωσης της κοινωνικής πραγματικότητας της Ελλάδας ως χώρας υποδοχής των Ινδών μεταναστών. Από τη μία πλευρά τονίσθηκαν οι ξενοφοβικές τάσεις της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στους μετανάστες, καθώς και το επιτακτικό αίτημα για την ένταξη των μεταναστών στην ελληνική κοινωνία, το οποίο παραμένει ανοικτό. Παράλληλα, παρουσίασα συνοπτικά τη σχέση της Ινδίας με το φαινόμενο της μετανάστευσης για να καταλήξω στη γενική παρουσίαση της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα, με γνώμονα την κατανόηση κυρίως των λόγων εκπατρισμού των Ινδών μεταναστών.

Η ινδική κοινότητα στην Ελλάδα αποτελείται κυρίως από μετανάστες πρώτης γενιάς. Οι μετανάστες δεύτερης γενιάς είναι σχετικά λίγοι, νεαρής ηλικίας ακόμα. Η πλειονότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα έρχεται από την περιοχή του Punjab. Οι κύριοι λόγοι εκπατρισμού τους στην Ελλάδα αφορούν στην οικονομική πρόοδο, την εύρεση εργασίας και την αναζήτηση ενός νέου τρόπου ζωής.

Στα επόμενα κεφάλαια επικεντρώθηκα στην παρουσίαση και ερμηνεία του εθνογραφικού υλικού. Η έρευνα χωρίστηκε σε τρία διακριτά μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά στην κλασική ινδική μουσική, το δεύτερο στη θρησκευτική και το τρίτο στη δημοφιλή μουσική. Η δομή της εργασίας ακολούθησε ανά κεφάλαιο αυτές τις τρεις διαστάσεις. Ο διαχωρισμός δεν απηχεί αναγκαστικά τις αντιλήψεις των Ινδών συνομιλητών μου, αποτέλεσε όμως ένα δυναμικό εργαλείο για να συνθέσω σε ένα ενιαίο σύνολο τις επιμέρους μεθοδολογίες που χρησιμοποίησα στην έρευνα.

Συγκεκριμένα, το τρίτο κεφάλαιο έχει ως θέμα την κλασική ινδική μουσική. Αρχικά παρουσίασα τους τόπους επιτέλεσης της μουσικής αυτής στην Ελλάδα και θεμελίωσα εθνογραφικά την άποψη ότι ο ινδικός κλασικός ήχος δεν έχει βαθύτερο αντίκτυπο στην κοινότητα των Ινδών εδώ. Η έρευνα έδειξε ότι το ινδικό κοινό αισθάνεται την κλασική μουσική ως μέρος της ταυτότητάς του, αλλά γνωρίζει ότι δεν έχει την παιδεία για να παρακολουθήσει συστηματικά την υψηλή αυτή τέχνη στις επιμέρους εκδηλώσεις της. Η εθνογραφική μου εστίαση στη βιοϊστορία ενός Ινδού μουσικού, μέλους της ινδικής κοινότητας είχε πολλαπλό νόημα. Μέσα από το λόγο και τη

μουσική του πράξη, καθώς και το λόγο και τις μουσικές συμπράξεις του με άλλους μουσικούς, γνώρισα τα όργανα και τη δομή, το περιεχόμενο, την επιτέλεση και τους κανόνες πρόσληψης της «ανδικής κλασικής μουσικής» γενικά και ειδικότερα στην Ελλάδα.

Η βιοϊστορία του Gurjind απέδειξε ότι η κλασική ινδική μουσική συνιστά ένα μοναδικό πολιτισμικό μόρφωμα, το οποίο ορίζεται από πολύ συγκεκριμένους πρακτικούς και αισθητικούς κανόνες (raga, tala, rasa). Η προσέγγιση της υπερβατικότητας και της αποκάλυψης της έννοιας του υψηλού προϋποθέτουν τη βαθιά τριβή και κατανόηση αυτών των κανόνων. Η μουσική αυτή αναφέρεται σε ένα μουσικά εγγράμματο κοινό που είναι «παρόν» σε κάθε λεπτομέρεια ηχητικής κίνησης και σημαινόμενου. Ο Gurjind θεμελιώσε με τον δικό του βιωματικό λόγο μια κοινότοπη για την ινδική μουσικολογία άποψη σύμφωνα με την οποία ο ακροατής τελειοποιεί τη μουσική επικοινωνία και συνδιαμορφώνει το βιωματικό της αποτέλεσμα στο πλαίσιο της επιτέλεσης.

Για τον Ινδό μουσικό μετανάστη στην Ελλάδα (Gurjind), η ινδική κλασική μουσική συνιστά ένα θεμελιώδες κέντρο αναφοράς στη ζωή του. Μέσα από τον αφηγηματικό του λόγο για τη μουσική αναδεικνύεται η διυποκειμενική προσέγγιση των παραστάσεων και αναπαραστάσεων της κατασκευής της ταυτότητάς του. Οι ιστορίες ζωής του Gurjind, τις οποίες μελέτησα διεξοδικά, χαρακτηρίζονται από κοινωνικές και μουσικές αναπαραστάσεις που βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση, όπως λ.χ. η σχέση μεταξύ βιολογικής οικογένειας – μουσικής οικογένειας. Η μουσική εμπειρία και πράξη καθρέφτιζαν τη σημασία της οικογένειας, των παιδικών χρόνων, της ενηλικίωσής του και της συγκρότησης της διασπορικής του ταυτότητας. Η μουσική για τον Gurjind υπήρξε ένα σαφές κίνητρο εκπατρισμού καθώς ήταν συνώνυμο με την αίσθηση της ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον. Αποτελεί ωστόσο και ένα σημαντικό και σταθερό κέντρο που μένει πάντα γνωστό και οικείο. Η ακρόαση της κλασικής μουσικής, για τον Gurjind, αποτελεί μία πολυεπίπεδη εμπειρία. Στο πλαίσιο του συμβολικού, η μουσική μετασχηματίζει σε απτή τη φαντασιακή πραγματικότητα και καταπραΰνει το συναίσθημα του νόστου. Παράλληλα έχει πνευματικές και φιλοσοφικές διαστάσεις που αποκρυσταλλώνονται στη σφαίρα του πραγματικού μέσω της πρόσληψης της αισθητικής αξίας, που απορρέει από την κυκλικότητα και την προφορικότητα της ίδιας της κλασικής μουσικής. Ο τρόπος ζωής του μουσικού

και μετανάστη Gurjind καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την κοσμοθεωρία που διέπει την κλασική μουσική του συγκρότησης.

Παράλληλα, όσον αφορά στη ζωή του στην Ελλάδα, η κλασική ινδική μουσική αποτελεί ένα βασικό δίαυλο επικοινωνίας και ανάπτυξης σημαντικών σχέσεων στο ξένο περιβάλλον. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι «σημαντικοί άλλοι» για τον Gurjind προέρχονται από ένα πολύ μικρό και συγκεκριμένο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας. Είναι μουσικοί και μάλιστα Έλληνες μουσικοί που ασχολούνται με την ινδική μουσική. Για τον Gurjind οι «σημαντικοί άλλοι» είναι αυτοί που μιλούν την ίδια μουσική γλώσσα με αυτόν και μοιράζονται, σε ένα φαντασιακό πλαίσιο, κοινές αν και όχι ταυτόσημες πολιτισμικές αντιλήψεις και πρακτικές.

Για τους Ινδούς της έρευνάς μου, η ινδική κλασική μουσική συνδέεται με ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο. Στον ιστορικό χρόνο η ινδική κλασική μουσική εξαπλώθηκε σε ένα ευρύτερο κοινό πολύ πρόσφατα. Κατά τη μακρά παράδοσή της απευθυνόταν στους ίδιους τους μουσικούς και στις ανώτερες τάξεις. Επιπλέον, ο ινδικός νους (όσο κι αν μια τέτοια δήλωση είναι γενική και στερεότυπη) προσλαμβάνει την κλασική μουσική ως μια ολιστική εμπειρία. Κατά τον ινδικό τρόπο πρόσληψης της μουσικής ο ακροατής πρέπει να εστιάζει στη λεπτομέρεια των εξωμουσικολογικών και αισθητικών στοιχείων, με άλλα λόγια απαιτείται η γνώση του τρόπου πρόσληψης. Για αυτούς τους λόγους, τα μέλη της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα θεωρούν δύσκολη την προσέγγισή της. Η ινδική κλασική μουσική για τους μετανάστες δεν αποτελεί διακριτό εθνοτικό γνώρισμα, αλλά μια γνώση που αφορά τους μουσικά εγγράμματους. Μολονότι αναγνωρίζουν την αξία της και ενίοτε απολαμβάνουν την ακρόασή της, στρέφονται κυρίως σε άλλα λαϊκότροπα και δημοφιλή μουσικά πρότυπα.

Το ελληνικό κοινό από τη μεριά του, προσλαμβάνει τον ινδικό ήχο μέσω της αισθητικής αξίας σε ένα πλαίσιο αφαίρεσης και ταύτισης με την πνευματικότητά του. Μέσα από την αφαίρεση μιας μουσικής επιτέλεσης, οι αισθήσεις συνδέονται με συναισθηματικές καταστάσεις που έχουν πανανθρώπινο και οικουμενικό χαρακτήρα. Έτσι, οι φορείς που προβάλλουν την πολιτισμική και πνευματική σχέση της Ελλάδας με την Ινδία δίνουν ιδιαίτερη βάση στην ανάδειξη της ινδικής κλασικής μουσικής. Για το ελληνικό ακροατήριο, η μουσική γίνεται τόπος συνάντησης του οικείου με το εξωτικό άλλοτε με σοβαρότητα και άλλοτε απλώς σε ένα κλίμα σοβαροφάνειας.



Στο τέταρτο κεφάλαιο ακολούθησα την ιερή μουσική της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα, όπως αυτή παρουσιάζεται στην κοινότητα των Sikh. Η θρησκευτική πίστη των Sikh βασίζεται στο λατρευτικό υπόστρωμα του ινδουισμού, ωστόσο είναι ανεξάρτητη από αυτόν και εκφράζει την πλειονότητα των Ινδών μεταστών στην Ελλάδα. Οι πιστοί συναντώνται σε τόπους λατρείας, τους ναούς (gurdwara), που δημιούργησαν ειδικά στην Ελλάδα. Ο χώρος του ναού για τον Ινδό μετανάστη συνιστά ένα μέρος οικείο, ένα χώρο ασφαλή που εξοστρακίζει τις δυσκολίες της καθημερινότητας. Παρά τις προσαρμογές στο δυτικό τρόπο ζωής, οι δοξασίες και οι πρακτικές που σχετίζονται με τα ιερά πράγματα, ενώνουν τους Ινδούς μετανάστες. Οι γιορτές και οι τελετές των Sikh φέρνουν κοντά τους ανθρώπους και τους συνδέουν με ισχυρούς δεσμούς. Δημιουργούν συνθήκες εμπιστοσύνης και ασφάλειας προσφέροντας ένα ανακουφιστικό πλαίσιο πέρα από τη δύσκολη μεταναστευτική πραγματικότητα.

Ο ρόλος της ιερής μουσικής των Sikh, δηλαδή του kirtan, αποδείχθηκε εξαιρετικά σημαντικός για την έκφραση των θρησκευτικών πεποιθήσεων των πιστών της κοινότητας. Η ιερή μουσική αποτελεί αναπόσπαστο και αλληλένδετο μέρος των θρησκευτικών τελετουργιών. Στην κοινότητα των Sikh στην Ελλάδα, οι μουσικοί που επιτελούν kirtan δεν ακολουθούν το αυστηρό πρόγραμμα επιτέλεσης της μουσικής έτσι όπως ορίζεται από τους κανόνες και τη θεωρία της. Όπως ανέδειξα, κατά τη μεταναστευτική εμπειρία, ο ρόλος της τεχνολογίας θολώνει τα όρια μεταξύ προφορικής και εγγράμματης παράδοσης. Οι μουσικές συνθέσεις που στο παρελθόν μεταδίδονταν μέσω προφορικής παράδοσης, στην Ελλάδα πολλές φορές μεταδίδονται μέσω γραπτής μορφής. Ωστόσο, παρά τις αλλοιώσεις που υφίσταται η μουσική παράδοση κατά τη μεταναστευτική εμπειρία, παρά τα θολά όρια μεταξύ εγγραμματοσύνης και προφορικότητας της μουσικής και παρά τη δυσνόητη διάσταση του μουσικού και γλωσσικού κώδικα, η αισθητική πρόσληψη της μουσικής από τα μέλη της κοινότητας δεν επηρεάζεται. Αυτό συμβαίνει γιατί προσλαμβάνεται μέσα από το θρησκευτικό της περιεχόμενο.

Οι έννοιες της προσευχής, του διαλογισμού και της seva αναδείχθηκαν ως κεντρικές ιδέες γύρω από τις οποίες περιστρέφεται η μουσική επιτέλεση που πραγματώνει τη συνοχή της κοινότητας. Η νοηματοδότηση λοιπόν της μουσικής ως προσευχή, ως διαλογισμός και ως seva συνδέει άμεσα το kirtan με τις ηθικές και πρακτικές αρχές

που ορίζουν τον καθημερινό τρόπο ζωής των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Με αυτήν τη λογική κατά τη διάρκεια της λατρευτικής τελετουργίας το kirtan ως προσευχή, ως διαλογισμός και ως seva, αποτελεί μία μουσική ενσωμάτωση. Μέσα από τη συμβολική και αισθητική αξία της μουσικής, ενσαρκώνονται οι πνευματικές και ηθικές αναπαραστάσεις της κοινότητας σε σχέση με το ιερό. Οι αναπαραστάσεις αυτές λειτουργούν ως υλοποίηση της συλλογικής μνήμης.

Έτσι, η ιερή μουσική των Sikh έχει πολλαπλή νοηματοδότηση σε σχέση με την πολιτισμική αντίληψη του ιστορικού, βιωματικού χρόνου. Κατά τη διάρκεια της ιερής τελετουργίας το ιερό αποκρυσταλλώνεται στο πραγματικό. Στο πλαίσιο της θρησκευτικής τελετουργίας, η αισθητική ουσία της μουσικής ενεργοποιεί στη συλλογική μνήμη συμβολισμούς του παρελθόντος που βιώνονται ως αισθητική εμπειρία στο παρόν. Με αυτόν τον τρόπο η ιδιαίτερη σημασία του kirtan παραπέμπει σε δύο διαστάσεις. Σε μία πρώτη διάσταση ορίζεται και ανανεώνεται σε ένα καθαρά πνευματικό πλαίσιο διαμορφώνοντας έναν τρόπο σύνδεσης και πρόσληψης του ιερού. Σε μία δεύτερη, ορίζει τις αντιλήψεις των πιστών και αντανάκλαται στην καθημερινή τους συμπεριφορά αναπαράγοντας τις πολιτισμικές τους αντιλήψεις σε ένα καθαρά οικείο και εθνοτικό πλαίσιο. Βοηθά έτσι τους μετανάστες να ενδυναμώσουν την αίσθηση του οικείου σε ένα ξένο περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο η ιερή ινδική μουσική αποτελεί τον ξεχωριστό, «εσωτερικό» ήχο της κοινότητας των Sikh στην Ελλάδα. Λειτουργεί καταλυτικά στην ενδυνάμωση της αίσθησης του ανήκειν στην κοινότητα και παράλληλα ορίζει τη διαφορά τους από άλλες κοινωνικές ομάδες, αφού ενδυναμώνει τα εθνοτοπικά τους στοιχεία.

Παρατηρούμε όμως ότι ενώ η σημασία της ιερής μουσικής στην Ελλάδα είναι τόσο μεγάλη για τη θρησκευτικότητα των Sikh, στο πλαίσιο της κοινότητας δεν παρουσιάζεται η έντονη ανάπτυξή της. Τα μέλη της κοινότητας που ασχολούνται με τη θρησκευτική μουσική σε πρακτικό επίπεδο είναι πολύ λίγα. Οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες, οι έντονες απαιτήσεις του εργασιακού περιβάλλοντος, τα προβλήματα της καθημερινότητας και οι γεωγραφικές αποστάσεις συνιστούν περιοριστικούς παράγοντες ως προς τη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών και του ελεύθερου χρόνου που θα εξασφάλιζε το απαραίτητο πλαίσιο ως προς τη μουσική εκπαίδευση. Αυτή η πραγματικότητα δημιούργησε την ανάγκη της ενεργής συμμετοχής κάποιων μελών της κοινότητας, ούτως ώστε να καλλιεργήσουν και να

μεταδώσουν τις μουσικές τους γνώσεις σε σχέση με την ιερή μουσική. Η ανάγκη αυτή δεν περιορίζεται σε προσωπικούς λόγους, μεταφράζεται και ως μία ιερή υποχρέωση που αφορά τόσο τους ίδιους όσο και την κοινότητά τους. Έτσι, στο πρόγραμμα δραστηριοτήτων ορισμένων ναών συμπεριλαμβάνονται μαθήματα ινδικών μουσικών οργάνων, αλλά και μαθήματα φωνητικής ινδικής μουσικής, ούτως ώστε να καλλιεργηθεί και να μεταδοθεί η μουσική παράδοση του kirtan. Τα παραπάνω αντικατοπτρίζουν μία ευρύτερη κοινωνική ανάγκη της κοινότητας, ούτως ώστε να δημιουργηθεί μία τάση ως προς την ανάπτυξη της μουσικής πράξης της ιερής μουσικής.

Στο πέμπτο κεφάλαιο επικεντρώθηκα στη δημοφιλή ινδική μουσική. Στην προσπάθειά μου να εντοπίσω τον ήχο της δημοφιλούς μουσικής και τη σχέση του με την ινδική κοινότητα στην Ελλάδα, γρήγορα αντιλήφθηκα την απουσία της μουσικής πράξης. Μοναδική εξαίρεση αποτελούσε η μουσική επιτέλεση του bhangra, ένα μουσικό είδος που οι ρίζες του εντοπίζονται στην παραδοσιακή μουσική του Punjab, το οποίο πήρε την τελική του μορφή στη διασπορικές ινδικές κοινότητες στην Αγγλία, και όπου συνδυάστηκε με στοιχεία της δυτικής δημοφιλούς μουσικής. Η μουσική επιτέλεση του bhangra όμως δεν αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της ινδικής κοινότητας στην Ελλάδα, αφού η παρουσία του κατά το παρελθόν ήταν σπάνια. Παράλληλα, οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα οδήγησαν στην εξαφάνιση της μουσικής πράξης του bhangra, κάτι που αντιλήφθηκα ήδη από την αρχή της έρευνάς μου. Ωστόσο, παρατήρησα την έντονη σχέση των Ινδών στην Ελλάδα με τη δημοφιλή μουσική έτσι όπως εκφράζεται κυρίως μέσα από την κινηματογραφική μουσική. Τα ηλεκτρονικά μέσα (το Internet, τα cd, τα dvd, και η δορυφορική τηλεόραση) συνιστούν τον τρόπο με τον οποίο ο ινδικός κινηματογράφος κατακλύζει τα σπίτια των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Η έντονη παρουσία της δημοφιλούς μουσικής του Bollywood στην καθημερινότητα των μεταναστών δείχνει πως η μουσική τους ταυτότητα σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική είναι ακουστική και όχι επιτελεστική.

Για τους Ινδούς της έρευνάς μου, οι ταινίες του Bollywood, αλλά και η μουσική ως αλληλένδετο μέρος τους, φαίνεται να τους κάνει να αισθάνονται πιο κοντά στην πατρίδα τους. Κατά τη διάρκεια των συζητήσεών μας σε σχέση με το θέμα της μεταναστευτικής τους εμπειρίας μία συγκεκριμένη ταινία αναδείχθηκε ως το επαναλαμβανόμενο σημείο. Έτσι λοιπόν προσανατόλισα το ενδιαφέρον μου στην

ανάλυση της ταινίας, αφού μέσω αυτής αντανακλάται η δημοφιλής αντίληψη της ινδικής κοινότητας με όρους καλλιτεχνικούς, μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση της ταινίας. Έτσι, η συνάντηση ηχητικών και οπτικών μέσων, η ποιητική και η ρητορική σύνθεση της ταινίας αναλύθηκαν με τρόπο ώστε να μπορέσω να προσεγγίσω τις αναπαραστάσεις της έννοιας του μετανάστη και της μεταναστευτικής του εμπειρίας. Κατά την ανάλυση της ταινίας προσπάθησα να αναδείξω πώς ηχητικά και οπτικά μέσα, μουσική και κινηματογράφος, σχηματίζουν ένα υβριδικό μόρφωμα, έναν τόπο (locus) πάνω στον οποίο αναλύονται οι τρόποι δόμησης και αποδόμησης της σχέσης «εαυτός» και «άλλος».

Ένα άλλο στοιχείο που αναδείχθηκε είναι ότι η συμβολική αξία της μουσικής μέσα από τα όργανα, τη γλώσσα των τραγουδιών, τη δομή και το είδος των τραγουδιών που χρησιμοποιούνται στη συγκεκριμένη ταινία, τονίζει περισσότερο ή λιγότερο τοπικά στοιχεία και ενδυναμώνει με αυτόν τον τρόπο το διάλογο μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Μέσα από τη συνάντηση ήχου και εικόνας, δημιουργείται η φαντασιακή κατασκευή της πατρίδας που διαπερνάται από τις πολύτιμες ηθικές και πολιτισμικές αξίες της ινδικής κουλτούρας. Ωστόσο, η φαντασιακή κατασκευή της Δύσης χαρακτηρίζεται από δύο αντιφατικές πλευρές. Από τη μία η Δύση δίνει την ευκαιρία για καλύτερες εργασιακές συνθήκες που οδηγούν σε έναν καλύτερο, ελεύθερο και επιτυχημένο τρόπο ζωής. Από την άλλη ο δυτικός τρόπος ζωής είναι επικίνδυνος, αφού μπορεί να οδηγήσει στην ολική αλλοτρίωση, η οποία χαρακτηρίζεται από αμετροέπεια και καταχρήσεις. Το ιδανικό στερεότυπο του μετανάστη συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά ενός πολίτη του κόσμου με δυτικό νου και ινδική ψυχή. Στην ταινία ο διάλογος μεταξύ Δύσης και Ανατολής τονίζει δύο ιδιαίτερες προεκτάσεις σε σχέση με την οντολογική φύση του μετανάστη. Την αίσθηση του σοκ της πρώτης επαφής με την ξένη γη και την αίσθηση της νοσταλγίας για την πατρίδα. Οι δύο αυτές θεματικές τονίζονται μέσα από το αισθητικό περιεχόμενο που απορρέει από τη μουσική. Παράλληλα όμως εκφράζονται και από τα αφηγηματικά μέρη της μουσικής σύμφωνα με το ηχητικό και οπτικό περιεχόμενο των τραγουδιών που παρεμβάλλονται στη ροή της ταινίας.

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο δεν περιορίστηκα στην εννοιολογική και αναστοχαστική ανάλυση της ταινίας. Προσπάθησα να αναδείξω παράλληλα και τον τρόπο που οι ίδιοι οι Ινδοί της έρευνάς μου προσεγγίζουν και αντιλαμβάνονται το

περιεχόμενο της ταινίας *Pardes*. Η συζήτηση έφερε στο προσκήνιο τις αντιλήψεις των συνομιλητών μου σε σχέση με την έννοια του μετανάστη, του οικείου, του «άλλου», της πατρίδας (είτε ως χώρας καταγωγής είτε ως χώρας υποδοχής) και της νοσταλγίας. Έτσι παρακολούθησα τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η εθνότητα αντιλαμβάνεται και νοηματοδοτεί με διαφορετικές διαστάσεις την έννοια της μετανάστευσης. Οι διαστάσεις αυτές προκύπτουν από την εστίαση στη μουσική ως μέσο εκφοράς λόγου και παρατήρησης πάνω σε αυτό το πεδίο. Έτσι ο Ινδός μετανάστης συνδυάζει το «εκεί» της πατρίδας με το «εδώ» της ξενιτιάς. Είναι δηλαδή ο θεατής που βλέπει το «άλλο» και ο θεατής που βλέπει το «εδώ». Υπό αυτό το πρίσμα διαφορετικές προσεγγίσεις σε σχέση με τις διαφορετικές συνθήκες ζωής επηρεάζουν τόσο την εικόνα της Ινδίας ως μητέρας - πατρίδας, όσο και της χώρας υποδοχής ως δεύτερης πατρίδα.

Έτσι ο ινδικός κινηματογράφος του Bollywood, ως επικοινωνιακό τοπίο και *τεχνοτοπίο* (Appadurai, 1996), συναντά την ινδική διασπορική κοινότητα, ως *εθνοτοπίο*. Συγκεκριμένα, μουσική και μετανάστες, οι Ινδοί της έρευνάς μου, διασταυρώνονται στην ταινία *Pardes* κατασκευάζοντας και ανακατασκευάζοντας φαντασιακούς κόσμους. Σε ένα διάλογο μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, ήχου και εικόνας, η διυποκειμενική υπόσταση του Ινδού μετανάστη στην Ελλάδα ορίζεται ως ένα ενδεδειγμένο διαλογικά υποκείμενο που κατασκευάζει και ανακατασκευάζει τη διασπορική και διαμεταναστευτική του ταυτότητα. Γενικά θα λέγαμε λοιπόν ότι οι ταινίες Bollywood συνιστούν ένα συμβολικό πεδίο πολιτισμικών ροών, στο οποίο η δημοφιλής μουσική λειτουργεί ως διάυλος επικοινωνίας μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας. Στις ταινίες του ινδικού κινηματογράφου η εικόνα και η μουσική βρίσκονται σε ένα συνεχή διάλογο. Η εικόνα παραπέμπει στη μυθοπλασία (αναπαράσταση), αλλά ο ήχος παραπέμπει στην πραγματικότητα της μουσικής παράδοσης (παράσταση). Επομένως ο ήχος γίνεται η γέφυρα της σύνδεσης ανάμεσα στο φαντασιακό της εικόνας στην Ινδία και την Ελλάδα. Η εικόνα της ταινίας αποδίδει μία στατική φαντασιακή αναπαράσταση της Ινδίας, ενώ η μουσική που περιβάλλει την εικόνα αυτή συνιστά μία βιωματική εμπειρία που πραγματώνεται τόσο στο «εκεί» όσο και στο «εδώ». Έτσι η μουσική καθίσταται αυτό το ρευστό και δυναμικό πολιτισμικό στοιχείο που παραπέμπει στη φαντασιακή κατασκευή της πατρίδας αλλά παράλληλα μεταφέρεται αυτούσια, βιώνεται και ενσωματώνεται στη μεταναστευτική καθημερινότητα.

Συνεπώς, για τον Ινδό μετανάστη στην Ελλάδα, η δημοφιλής μουσική αποτελεί έναν κοινό παρανομαστή για να συνδυάσει δύο εικόνες που αφορούν στην ετερότητά του.

Παρακολουθώντας τις συμβολικές και πολιτισμικές διαστάσεις του ινδικού ήχου στον ελληνικό χώρο ξεκίνησα ένα ταξίδι σε μία άγνωστη για εμένα κουλτούρα. Ο αρχικός μου στόχος ήταν να γνωρίσω και σταδιακά να κατανοήσω τον ινδικό ηχητικό κόσμο, με άξονα αναφοράς την κοινότητα των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα. Σε σχέση με την ινδική μουσική, οι τρεις βασικοί άξονες που χαρακτήρισαν την έρευνά μου φαίνεται να συνιστούν και τρεις διαφορετικούς τρόπους διαμόρφωσης της μουσικής τους ταυτότητας, που άλλοτε συνδέονται και άλλοτε όχι με τη μουσική πράξη.

Συγκεκριμένα, ο ήχος της κλασικής μουσικής δεν χαρακτηρίζει τη μουσική ταυτότητα των Ινδών στην Ελλάδα. Ακούν μεν κλασική μουσική, σε ελάχιστες όμως περιπτώσεις, αφού θεωρούν ότι δεν έχουν τη συστηματική παιδεία για να κατανοήσουν και να παρακολουθήσουν το απαιτητικό μουσικό αυτό είδος.

Η ιερή μουσική είναι η «δική» τους μουσική, η εσωτερική μουσική της κοινότητας. Ο ιερός ήχος είναι διακριτός, εκφράζει, αλλά και εκφράζεται από την μεταναστευτική εμπειρία της κοινότητας. Ενδυναμώνει την αίσθηση του ανήκειν και συμβάλλει ενεργά στη δημιουργία ενός νέου, οικείου συμβολικού περιβάλλοντος. Ο ιερός ήχος εκφράζεται, παίζεται και ακούγεται στην κοινότητα αν και από ανειδίκευτους μουσικούς. Περιορίζεται στη γνώση κάποιων μελών της κοινότητας τα οποία προσπαθούν να δημιουργήσουν τις συνθήκες εκείνες, ούτως ώστε να καλλιεργηθεί η μουσική γνώση στα μικρά παιδιά της κοινότητας, που συνιστούν τη δεύτερη γενιά μεταναστών.

Η δημοφιλής μουσική, η τρίτη διάκριση του ινδικού μουσικού ήχου, για τον οποίο μιλήσαμε αναλυτικά στη διατριβή, έχει και αυτή ισχυρή παρουσία στη ζωή της κοινότητας. Οι Ινδοί στην Ελλάδα δεν παίζουν, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, ινδική δημοφιλή μουσική. Ωστόσο, όλοι ακούν και σχολιάζουν τη μουσική αυτή. Η επαφή με τη δημοφιλή μουσική διαμεσολαβείται από την τεχνολογία του διαδικτύου και τον ινδικό κινηματογράφο, κυρίως το Bollywood. Η δημοφιλής μουσική λειτουργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας των Ινδών μεταναστών στην Ελλάδα γεφυρώνοντας τη φανταστική εικόνα της πατρίδας, έτσι

όπως παρουσιάζεται στις ταινίες, με την πραγματικότητα της μετανάστευσης στη χώρα υποδοχής. Η σύνδεση αυτών των τόσο διαφορετικών αναπαραστάσεων γίνεται μέσα από τη μουσική. Η ακρόαση της ινδικής μουσικής έτσι, μέσα από τη συμβολική της αξία, αντανακλά αυτήν ακριβώς τη σύνδεση μεταξύ πατρίδας και ξενιτιάς.

Η διερεύνηση του ινδικού μουσικού ήχου στην Ελλάδα αποτύπωσε το μουσικό τοπίο της κοινότητας των Ινδών μεταναστών με αδρούς όρους. Πρόκειται για ένα μουσικό σύμπαν, το οποίο βρίσκεται σε εξέλιξη. Η παιδεία των μεταναστών δεν ενισχύει την ενασχόλησή τους με την τεράστια μουσική παράδοση της χώρας. Η ακροαματική σχέση τους με τη μουσική δημιουργεί ένα υπόβαθρο αντίχενωσης και αναλυτικής εξέτασης των πολιτισμικών τους χαρακτηριστικών. Η σχέση ανάμεσα στη μουσική και την ξενιτιά δεν είναι τόσο δυναμική όσο θα περίμενε κανείς. Υπάρχει όμως, και αυτή εκφράζεται μέσα από μια «καταναλωτική» λογική όπου πολλές φορές η μουσική αντιμετωπίζεται ως δημοφιλές εμπόρευμα (commodity). Διαπιστώθηκαν υποκειμενικές αποκλίσεις από την γενική αυτή περιγραφή του μουσικού τοπίου της κοινότητας. Έχουν σημαντική αξία και γι'αυτό τους έδωσα σημαντικό χώρο στη διατριβή. Δεν μπορούν ωστόσο να τεκμηριώσουν από μόνες τους νέες τάσεις περί τη μουσική σε συλλογικό επίπεδο. Κλείνοντας, θεωρώ ότι η ινδική κοινότητα μεταναστών στην Ελλάδα παρουσιάζει εξαιρετικό εθνογραφικό ενδιαφέρον για περαιτέρω διερεύνηση. Εκτιμώντας το ρυθμό ανάπτυξης ενός ιδιαίτερου λόγου (discourse) για τα βιώματά τους στην ξενιτιά, οι Ινδοί μετανάστες θα χρειαστούν αρκετό καιρό ώστε να εκφράσουν τη ταυτότητά τους με τρόπο ανάλογο με τις δύο πλούσιες μουσικές και πολιτισμικές παραδόσεις, με τις οποίες η ζωή τους έφερε σε επαφή.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνική βιβλιογραφία

- Αφουξενίδης, Α., Σαρρή, Ν. & Τσακιρίδη, Ο. (Επιμ.). (2012). *Ένταξη των Μεταναστών: Αντιλήψεις, πολιτικές, πρακτικές*. Αθήνα: ΕΚΚΕ.
- Βαρουξή, Χ. & Σαρρή, Ν. (2012). Μετανάστευση και ένταξη: Προκλήσεις και διακρίσεις. Στους Α. Αφουξενίδη, Ν. Σαρρή & Ο. Τσακιρίδη (Επιμ.), *Ένταξη των μεταναστών: Αντιλήψεις, πολιτικές, πρακτικές* (σσ. 17-36). ΕΚΚΕ.
- Βασιλιάδης, Δ. (2000). *The Greeks in India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Δαλάκογλου, Δ. (2009). Ποιοτική κοινωνική έρευνα του μεταναστευτικού φαινομένου: Ανθρωπολογία της μετανάστευσης, υλικός πολιτισμός και κατανόηση ροών. Στους Μ. Παύλου & Α. Σκουλαρίκη (Επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες* (σσ. 425-438). Βιβλιόραμα,.
- Δημούλης, Δ. (2008). Οι αόρατες εθνικές μειονότητες της ελληνικής έννομης τάξης. Στον Δ. Χριστόπουλο (Επιμ.), *Το ανομολόγητο ζήτημα των μειονοτήτων στην ελληνική έννομη τάξη* (σσ. 127-167). Αθήνα: Κριτική.
- Κάβουρας, Π. (1997α). Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: Μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής. *Πρακτικά του Α' Διεθνές Συνεδρίου Δρώμενα: Σύγχρονα Μέσα και Τεχνικές Καταγραφής τους* (σσ. 45-80). Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων
- Κάβουρας, Π. (1997β). Η έννοια του μουσικού δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. *Πρακτικά του Γ' Συμποσίου Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 39-69). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- Κάβουρας, Π. (1999). Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. *Μουσικές της Θράκης-Μια Διεπιστημονική Προσέγγιση: Εύρος* (σσ. 341-345). Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη».
- Κάβουρας, Π. (2002, Απρίλιος). Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας. *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου Το παρόν του Παρελθόντος: Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*.
- Κάβουρας, Π. (Επιμ.). (2010). *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- Κάβουρας, Π. (Επιμ.). (2010). Δρώμενο και δραματουργία. Η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του έθνικ. *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- Καριώτογλου, Α. (1995). *Το Ισλάμ στην Ινδία: Η θρησκεία των Σικχ*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καρύδης, Β. (1996). *Η εγκληματικότητα των μεταναστών στην Ελλάδα*. Εκδόσεις Παπαζήσης.



- Κασιμάτη, Κ. (2003). Ιστορικές αναφορές των μεταναστευτικών ροών. *Πολιτικές μετανάστευσης και στρατηγικές ένταξης: Η περίπτωση των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών*. Αθήνα: Gutenberg.
- Κυριαζή, Ν. (2002). *Η Κοινωνιολογική έρευνα: Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λαλιώτη, Β. (2005). Photographing the “Other”: Immigrants and new images of the Greek ethnic “Self”. *Visual Anthropology*, 18(5), 439-456.
- Λαλιώτη Β. & Παπαπαύλου Μ. (2010). «Γιατί κυλά στο αίμα μας». Από το αρχαίο δράμα στο φλαμένγκο: Επιστρατεύοντας την ανθρωπολογία στο πεδίο της εμπειρίας. Αθήνα: Κριτική.
- Λαμπριανίδης, Λ. & Λυμπεράκη, Α. (2005). *Αλβανοί μετανάστες στη Θεσσαλονίκη: Διαδρομές ευημερίας και παραδρομές δημόσιας εικόνας*. Αθήνα: Πατάκη.
- Λυμπεράκη, Α. & Πελαγίδης, Θ. (2000). *Ο φόβος του ξένου στην αγορά εργασίας : Ανοχές και προκαταλήψεις στην ανάπτυξη*. Εκδόσεις Πόλις.
- Μαγγόπουλος, Γ. (2014). Η μελέτη περίπτωσης ως ερευνητική στρατηγική στην αξιολόγηση προγραμμάτων: Θεωρητικοί προβληματισμοί. *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, 16(64).
- Μιχαήλ, Δ. (2014). *Αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα, μελέτες και ζητήματα: Ανθρωπολογικές και διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Εκδόσεις Αντ. Σταμούλη.
- Μπέζος, Μ. Π. (1995). *Φαινομενολογία της θρησκείας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μπέζος, Μ. Π. (2004). *Δοκίμια ψυχολογίας της θρησκείας*. Αθήνα: Εξάντας.
- Μαρβάκης Α., Παρσάνογλου Δ. & Παύλου Μ. (2001). Μετανάστες στην Ελλάδα: Προβλήματα, κοινωνικά φαινόμενα και υποκείμενα. Στους Α. Μαρβάκη, Δ. Παρσάνογλου & Μ. Παύλου (Επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μάρκου–Ντόντη, Δ. (2002). *Το χρονικό των Ελλήνων στις Ινδίες 1750-1950*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Μουσούρου, Λ. Μ. (2003). *Μετανάστευση και μεταναστευτική πολιτική στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μπαγκαβός, Χ. (2003). Δημογραφικές διαστάσεις της μετανάστευσης στην Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση. Στην Κ. Κασιμάτη (Επιμ.), *Πολιτικές μετανάστευσης και στρατηγικές ένταξης: Η περίπτωση των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαγεωργίου, Ν. (2011). *Θρησκεία και μετανάστευση: Η κοινότητα των Σιχ στην Ελλάδα. Θεσσαλονίκη: Κορηλία Σφακιανάκη*.
- Παπαδοπούλου, Δ. (2006). Μορφές κοινωνικής ένταξης και κοινωνικής ενσωμάτωσης των μεταναστών. Το παράδειγμα της περιφέρειας Αττικής. Στους Χ. Μπαγκαβό & Δ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μετανάστευση και ένταξη μεταναστών στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Gutenberg.

- Παπαπαύλου, Μ. (2000). *Der Flamenco als Präsentation von Differenz. Mehrheitsbevölkerung Westandalusiens in ethnologischer perspective*. Cullivier Verlag Göttingen.
- Παπαπαύλου, Μ. (2004). Κουλτούρα, αισθητική και η παραστασιακή επιτέλεση της τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας. *Χορευτικά ετερόκλητα*. Ελληνικά Γράμματα.
- Παπαστεργίου, Β. (2012). Μεταναστευτική πολιτική: Αποτίμηση μιας 20ετίας, δυνατότητες μιας προοδευτικής μεταρρύθμισης, *Εισήγηση στο Κρίση-μο Σεμινάριο Μία Νέα Πολιτική για τη Μετανάστευση και την Ιθαγένεια*. Ανασύρθηκε από <http://www.koinonia-demo.gr/>.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (Επιμ.). (2006). *Περιπέτειες της ετερότητας: Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πετράκου, Η. (2001). Η κατασκευή της μετανάστευσης στην Ελλάδα. Στους Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου & Μ. Παύλου (Επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα* (σσ. 31-36). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σπαθανά, Παπαμηνά & Μουσμούντη (2014). *Ετήσια Έκθεση Σχετικά με το Άσυλο και τις τακτικές Μετανάστευσης στην Ελλάδα*. Κέντρο Ευρωπαϊκού Συνταγματικού Δικαίου.
- Σώτου, Μ. & Τοπαλίδου, Α. (2003). Μεταναστευτική πολιτική και αίτηση ασύλου: Διαδικασίες ένταξης ή περιθωριοποίησης των αιτούντων άσυλο στην Ελλάδα;, Στην Κ. Κασιμάτη (Επιμ.), *Πολιτικές Μετανάστευσης και Στρατηγικές Ένταξης: Η περίπτωση των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τερζάκης, Φ. (1997). *Μελέτες για το Ιερό*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τριανταφυλλίδου, Α. (2010). *Η μετανάστευση στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Κριτική.
- Τρουμπέτα, Σ. (2000). Μερικές σκέψεις σχετικά με την παράσταση του “άλλου” και το φαινόμενο του ρατσισμού στην ελληνική κοινωνία, *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών* (101-102), 137-176.
- Τσιτσελίκης, Κ. & Χριστόπουλος, Δ. (1997). Ο εντοπισμός του μειονοτικού φαινομένου στην Ελλάδα από τη νομική επιστήμη και το δίκαιο, *Το μειονοτικό φαινόμενο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κριτική.
- Τσιώλης, Γ. (2006). *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.
- Τσουκαλάς, Κ. (1994, Ιανουάριος). Ιστορία, μύθοι και χρησιμοί. Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας. *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου Έθνος, Κράτος, Εθνικισμός*. Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Τριανταφυλλίδου, Α. (2010). Είκοσι χρόνια ελληνικής μεταναστευτικής πολιτική. Στους Α. Τριανταφυλλίδου & Θ. Μαρούκη (Επιμ.), *Η Μετανάστευση στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Κριτική.
- Χαμούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος.
- Χαμούλας, Α. (2015). *Ινδική Κλασική Μουσική: Ιστορικές, εθνομουσικολογικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος.

- Χριστόπουλος, Δ. (2001). Το τέλος της εθνικής ομοιογένειας: Παραδοσιακές και νέες μορφές ετερογένειας στην Ελλάδα. Στους Μαραβάκη, Παρσάνογλου & Παύλου (Επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Χριστόπουλος, Δ. (2004). Οι μετανάστες στην ελληνική πολιτική κοινότητα, *Η Ελλάδα της μετανάστευσης: Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και «ιδιότητα του πολίτη*. Αθήνα: Κριτική.
- Χριστόπουλος, Δ. (2012α). *Ποιος είναι Έλληνας πολίτης; Το καθεστώς της ιθαγένειας από την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα*. Βιβλιόραμα.
- Χριστόπουλος, Δ. (2012β). Για μια ρεαλιστική και ανθρώπινη διαχείριση του μεταναστευτικού ζητήματος στην Ελλάδα, *Πρακτικά του Συνεδρίου Κρίση-μο Σεμινάριο Μία νέα πολιτική για τη Μετανάστευση και την Ιθαγένεια*. Ανασύρθηκε από <http://www.koinonia-demo.gr/>.
- Χριστοπούλου, Ν. (2013). The Indian community in Greece. *Carim India Research Report*. Carim India Project
- Ψημμένος, Ι. (2003). Ερμηνεία μετανάστευσης, προσδοκίες και ταυτότητες των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών. Στην Κ. Κασιμάτη (Επιμ.), *Πολιτικές μετανάστευσης και στρατηγικές ένταξης: Η περίπτωση των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών* (σσ. 123-156). Gutenberg.
- Ξένη βιβλιογραφία*
- Adorno, T. W. (2012). *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής* (Σιετή & Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Μτφ.). Εκδόσεις: Νήσος.
- Alter, J. S. (2000). Kabaddi, a national sport of India : The internationalism of nationalism and the foreignness of Indianness, In N. Dyck (Ed.), *Games, sports and cultures*. Oxford: Berg.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London & New York: Verso.
- Andrew, P. (2014). Pardes vs. Swades: An analysis of south Asian American gendered ethnicity formation in visual media portrayals. *Dissertation Abstracts International*. Ohio State University.
- Appadurai, A. (1996). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Asad, T. (2003). *Formations of the secular: Christianity, Islam, modernity*. Stanford University Press
- Babiracki, C. M. (1997). What's the difference? Reflections on gender and research in village India, In Barz & Cooley (Eds.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp. 121-136). Oxford University Press.
- Baily, J. (1994). The role of music in the creation of an afghan national identity 1923-1973, In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place* (pp. 45-60). Oxford University Press.
- Baldwin-Edwards, M. (2004). *Immigration into Greece, 1990-2000: A Southern European paradigm*. UNECE.

- Baldwin-Edwards, M. (2007). *Στατιστικά δεδομένα για τους μετανάστες στην Ελλάδα: Αναλυτική μελέτη για τα διαθέσιμα στοιχεία και προτάσεις για τη συμμόρφωση με τα standards της Ευρωπαϊκής Ένωσης*. Πάντειο Πανεπιστήμιο: ΙΜΕΠΟ, ΙΑΠΑΔ.
- Ballantyne, T. (2002). Looking back, looking forward: The historiography of Sikhism. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 4(1), 5-29.
- Banerji, S. (1988). Ghazals to Bhangra in Great Britain. *Popular Music*, 7(2), 207-313.
- Barth, F. (1969). *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture differences*. Waveland Pr Inc.
- Barz, F. G. & Cooley T. J. (Eds). (1997). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Beaster-Jones, J. (2009). Evergreens to remixes: Hindi film songs and India's popular music heritage. *Ethnomusicology*, 53(3), 425-448.
- Beck, G. L. (2006). *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*. Wilfrid Laurier University Press.
- Beeman, W. O. (1981). The use of music in popular Hindi film: East and west. *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 4(2), 8-13.
- Benjamin, W. (1999). *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας* (Φ. Τερζάκης, Μτφ). Αθήνα: Νήσος.
- Benoit-Rohmer, F. (1996). *The minority question in Europe: Towards a coherent system of protection for national minorities*. Council of Europe.
- Berelson, B. (1971). *Content analysis in communication research*. New York: Hafner Publishing Company.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bloch, A. & Levi, C. (Eds.). (1999). *Refugees, citizenship and social policy in Europe*. Mcmillan.
- Brettel, C. (2003). *Anthropology and migration: Essays on transnationalism, ethnicity, and identity*. Altamira press.
- Brophy, Ph. (Ed.). (2001). *Cinesonic: Experiencing the soundtrack*. Australian Film: Television & Radio School.
- Brown, J. M. (1985). *Modern India: The origins of an Asian democracy*. Oxford University Press.
- Bholman, P. (1998). Immigrant, folk and regional musics in the twentieth century. In Nichols (Ed.), *The Cambridge history of American music*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Calvet, L. (1995). *Η Προφορική Παράδοση* (Μ. Καρυολέμου, Μτφ.). Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Castles, S. (2008). Understanding global migration. A social transformation perspective. *Proceedings of the IMISCOE Conference, Oxford*.

- Castles & Miller (1993). *The age of migration: International population movements in the modern world*. Mcmillan London.
- Caton, S. C. (1999). *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*. University of California Press.
- Cavounidis, J. (2000). Migration in southern Europe and the case of Greece. *International Migration*, 40(1), 45-69.
- Chadwick, O. (1976). *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*. U.K.: Cambridge University Press.
- Christopoulou, N. (2013). The Indian community in Greece. *Carim India Research Report*. Carim India Project.
- Clayton, M. (2000). *Time in Indian music: Rhythm, meter, and form in north Indian rag performance*. Oxford University Press
- Clayton, M. (2001). Introduction: Towards a theory of musical meaning in India and elsewhere. *British Journal of Ethnomusicology*, 2, 1-17.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302-308.
- Clifford, J. & Marcus, G. E. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, R. (2003). *Η Παγκόσμια Διασπορά* (N. Τάτσης, Α. Κόντης, Η. Πετράκου, Μτφ.). Εκδόσεις Παπαζήση.
- Constant, A. & Zimmerman, K. (2005). *Immigrant performance and selective immigration policy: A European perspective*. IZA Discussion papers.
- Cole, O. W. & Sambhi P. S. (1995). *The Sikhs: Their religious beliefs and practices*. Sussex University Press.
- Cole, O. W. & Sambhi P. S. (1997). *A popular dictionary of Sikhism*. NTC Publishing Group.
- Collins, R. (2004). *Interaction ritual chains*. Princeton University Press.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. New York: Clarendon Press.
- Dace, W. (1963). The concept of "Rasa" in sanskrit dramatic theory. *Educational Theatre Journal*, 15(3), 249-254
- Danielou, A. (1943). *Introduction to the Study of Musical Scales*. London: Indian Society.
- Davis, R. G., Fisher-Hornung, D. & Kardux, J. C. (Eds.). (2011). *Aesthetic practices and politics in media music and art: Performing migration*. New York: Routledge.
- Delahoutre, M. (1989). *Les Sikhs*. Belgium: Brepols
- Denzin, N. K. (1970). *The research act: A theoretical introduction to sociological methods*. Chicago: Aldine Pub. Co.

- Desai, J. (2004). *Beyond Bollywood: The cultural politics of South Asian diasporic film*. New York: Routledge.
- Dietrich, G. (1999). Desi music vibes: The performance of Indian youth culture in Chicago. *Asian Music*, 31(1), 35-61.
- Droukas, E. (1998). Albanians in the Greek informal economy. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 24(2), 347-365.
- Dudrah, R. K. (2006). *Bollywood: Sociology goes to the movies*. New Delhi: Sage.
- Durkheim, E. (2001). *The elementary forms of the religious life*. Oxford University Press. (Original work published in 1912).
- Dusenbery, V. A. (1992). The word as guru: Sikh scripture and the translation controversy. *History of Religions*, 31(4), 385-402.
- Dutta, A. (1984). *Tabla, lessons and practice*. Calcutta: Janabani Printers & Publishers
- Dutt, S. (2006). *India in a globalized world*. Manchester University Press.
- Elliott, J. (2005). *Using narrative in social research: Qualitative and quantitative approaches*. London: SAGE.
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Harcourt, Brace & World.
- European Migration Network, (2009). *Ετήσια Έκθεση για τη Μετανάστευση και τη Διεθνή Προστασία*. Υπουργείο Εσωτερικών.
- Eurostat (2001). *The Social Situation in the European Union*. Luxembourg: Office for the Official Publications of the European Communities.
- Fabian, J. (1983). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Columbia University Press.
- Fabian, J. (1990). *Power and Performance*. University of Wisconsin Press.
- Farrell, G. (1997). *Indian music and the West*. Oxford: Clarendon Press.
- Fitzerald, T. (1990). Hinduism and the world religion fallacy. *Religion*, 20(2), 101-118.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books
- Ganti, T. (2004). *Bollywood: A guidebook to popular Hindi cinema*. New York: Routledge.
- Geertz, C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Oxford: Polity Press.
- Gopal, S. (1970). *The Sikhs*. Bombay: Popular

- Gopinath, G. (1995). Bombay, UK, Yuba, City: Bhangra music and the engendering of diaspora. *Diaspora*, 11(3), 303-321.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. London: BFI Pub.
- Ghosh, S. (1988). *String instruments of north India (Vol. 1&2)*. Delhi: Eastern Book Linkers.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Hassam, A. L. & Paranjape, M. (Eds.). (2010). *Bollywood in Australia: Transnationalism and cultural production*. Crawley: UWA Publishing.
- Hemetek, U. (2004). Music and minorities: A challenge to our discipline, some theoretical and methodological considerations from the Roma in Austria. *Manifold identities: Studies on music and minorities* (pp. 42-54). Cambridge Scholars Press.
- Hemetek, U. (2007). Approach on music of minorities in European ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology*, 12, 37-48.
- Hollup, O. (1993). Caste identity and cultural continuity among tamil plantation workers in Sri Lanka. *Journal of Asian and African Studies*, 28(1-2), 67-87.
- Hutcheon, L. (1997). Irony, nostalgia and the postmodern. *Time Magazine*, 2(1).
- Inderjit, N. K. (2011). Sikh Shabad Kirtan and Gurmat Sangit. *Journal of Punjab Studies*, 18(1-2), 251-279.
- Jairazbhoy, N. A. (1971). *The rags of north Indian music: Their structure and evolution*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press
- Johnson, H. (2007). 'Happy Diwali'! Performance, multicultural soundscapes and intervention in Aotearoa/New Zealand. *Ethnomusicology Forum*, 16(1), 71-94.
- Jordan, B. & Duvel, F. (2003). *Migration: The boundaries of equality and justice*. Oxford University Press.
- Kalinal, K. (1992). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press.
- Kauffman, W. (1968). *Ragas of North India*. Calcutta: Oxford IBH Pub.
- Keane, J. (2003). Εκκοσμίκευση; In D. Marquand & R. L. Nettle (Επιμ.), *Θρησκεία και δημοκρατία* (σσ. 17-48). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Keay, J. (2000). *India: A history*. Grove Press
- King, R. & Rybaszuk, K. (1993). Southern Europe and the international division of labor: From emigration to immigration. In R. King (Ed.), *The new geography of European migration*. Sussex Academic Press.
- Krishnaswami, S. (1971). *Musical instruments of India*. New Delhi

- Kunst, J. (1950). *Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities*. Amsterdam: Indisch Instituut.
- Levi-Strauss, C. (1986). *Μύθος και Νόημα* (B. Αθανασόπουλος, Μτρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Lewis, O. (1953). Tepoztlan restudied: A critique of the Folk-Urban conceptualization of social change. *Rural Sociology*, 121-134.
- Lie, J. (1995). From international migration to transnational diaspora. *Contemporary Sociology*, 24(4), 303-306.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. New York: Cambridge University Press.
- Mabbot, A. A. (2010). The crossover audience: Mediated multiculturalism and the Indian film. *Bollywood in Australia: Transnationalism and Cultural Production*. Crawley: UWA Publishing.
- Mankekar, P. (1999). Brides who travel: Gender, transnationalism, and nationalism in Hindi film. *Positions*, 7(3), 731-761.
- Maira, S. (2002). *Desis in the house: Indian American youth culture in New York city*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mann, G. S., Numrich, P. D. & Williams, R. B. (2001). *Buddhists, Hindus, and Sikhs in America*. New York: Oxford University Press
- Mann, J. S., Sodhi S. S. & Gill, G. (1995). *Invasion of religious boundaries: A critique of Harjot Oberoi's work*. Canadian Sikh Study & Teaching Society.
- Mansukhani, G. S. (1982). *Indian classical music and Sikh kirtan*. Oxford & IBH.
- Manuel, P. (1988). *Popular musics of the non-western world*. Oxford University Press.
- Manuel, P. (1997). Music, identity and images of India in the Indo-Caribbean diaspora. *Asian Music*, 29(1).
- Manuel, P. (2000). *East Indian music in the west Indies: Tān-singing, Chutney, and the making of Indo-Caribbean culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Manuel, P. (2001). *Cassette culture: Popular music and technology in north India*. Oxford University Press.
- Manuel, P. (2012). Popular music as popular expression in North India and the Bhojpuri region, from cassette culture to VCD culture. *South Asian Popular Culture*, 10, 1-14
- Massey, D. (1999). International migration at the dawn of the twenty first century: The role of the state. *Population and Development Review*, 25(2), 303-322.
- Mead, G. H. (1913). The social self. *Journal of Philosophy, psychology, and scientific Methods*, 10, 374-380.
- Mehar, B. S., Upkar, S. S. (2003). *Gurbaanee Shabad Keertan (with music notations) for Sikh youth*. USA: Southeastern Sikh Religious Society.
- Meer, W. V. D. (1980). *Hindustani music in the 20th century*. The Hague: M. Nijhoff.



- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Miner, A. (2000). Musical instruments: Northern area. *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Monson, I. T. (2000). *The African diaspora: A musical perspective*. New York: Garland Publishing.
- Morcom, A. (2007). *Hindi film songs and the cinema*. Aldershot: Ashgate
- Murphy, A. (2012). *The materiality of the past: History and representation in Sikh tradition*. Oxford University Press.
- Murthy, Dh. (2007). Communicative flows between the diaspora and homeland: The case of Asian electronic music in Delhi. *Journal of Creative Communications*, 2(1–2), 143–61.
- Myers, H. (1993). *Ethnomusicology: Historical and regional studies*. Mac Millan Press.
- Myers, H. (1998). *Music of Hindu Trinidad: Songs from the Indian diaspora*. University of Chicago Press
- Myron, W. (1982). *India's preferential policies : Migrants, the middle classes, and ethnic equality*. University of Chicago Press.
- Nesbitt, E. M. (2005). *Sikhism: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: 29 issues and concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1985). *The Western impact on world music: Change, adaptation, and survival*. New York: Schirmer Books
- Nettl, B. (2010). *Nettl's elephant: On the history of ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Neuman, D. M. (1990). *The life of music in north India: The organization of an artistic tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- O'Connell, J. T. (1988). *Sikh History and Religion in the Twentieth Century*. Toronto: Centre for South Asian Studies, University of Toronto.
- Oberoi, H. (1994). *The Construction of religious boundaries: Culture, identity and diversity in the Sikh tradition*. IL: University of Chicago Press
- Orgden, P. E., Butcher, I.J., Jones, A. M., Jones, P.C. & Winchester, H. P. M. (1984). *Migrants in modern France: Four studies*. Queen Mary College, University of London.
- Papageorgiou, N. (2011). Sikhs immigrants in Greece: On the road to integration. *Sikhs in Europe: Migration, identities and representations*. UK: MPG Books Group.
- Parekh, B. (1994). Some reflections on the Hindu diaspora. *New Community*, 20(4), 603-620.
- Parsons, T. (1966). Religion in a modern pluralistic society. *Review of Religious Research*, 7(3), 125–146.

- Parwana, L. R. (1999). Guru Ravi Dass and Punjabi identity. In P. Singh & S. S. Thandi (Eds), *Punjabi Identity in a Global Context*. New Delhi: Oxford University Press.
- Patankar, R. B. (1980). Does the “Rasa” theory have any modern relevance?. *Philosophy East and West*, 30(3), 293-303.
- Pashaura, S. (1996). Scriptural adaptation on the Adi Granth. *Journal of the American Academy of Religion*, 64(2), 337-357.
- Patel, A. (1998). Oral transmission in Indian classical music: The Gharana system. *Creation and Transfer of Knowledge: Institutions and Incentives*. Berlin: Springer.
- Peach, C. (1994). Three phases of South Asian emigration in migration. In J. M. Brown & R. Foot (Eds.), *Migration: The Asian Experience*. Macmillan, New York: St. Martin’s Press.
- Pettigrew, J. (1992). Songs of the Sikh resistance. *Asian Music*, 23(2), 89-96.
- Pistrick, E. (2015). *Performing nostalgia: Migration culture and creativity in south Albania*. Ashgate Publishing Company.
- Poupard, P. (2003). *Οι Θρησκείες* (Κ. Περιστεράκη, Μτφ.). Αθήνα: Δαίδαλος.
- Pugliese, E. (1993). Restructuring of labor market and the role of the third world migrations in Europe. *Environment and Planning D. Society and Space*, 11, 513-522.
- Qureshi, R. (1972). Ethnomusicological research among Canadian communities of Arab and east Indian origin. *Ethnomusicology*, 16(3), 381-396.
- Qureshi, R. (1995). *Sufi music of India and Pakistan: Sound, context, and meaning in Qawwali*. Chicago: University of Chicago Press.
- Qureshi, R. (1999). His master's voice? Exploring Qawwali and 'gramophone culture' in South Asia. *Popular Music*, 18(1).
- Queyson, A. (2003). *Calibrations: Reading for the social*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ramnarine, T.K. (1996). Indian music in the diaspora: Case studies of “Chutney” in Trinidad and London. *British Journal of Ethnomusicology*, 5(1), 133-153.
- Ramnarine, T. K. (2007a). Musical performance in the diaspora: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, 16(1), 1-17.
- Ramnarine, T. K. (2007b). *Beautiful cosmos: Performance and belonging in the Caribbean diaspora*. London: Pluto Press.
- Ramnarine, T. K. (2010). Beyond borders: Memory and creativity in the diaspora. In S. Chaudhuri & A. Seeger (Eds.), *Remembered rhythms: Issues of diaspora and music in India* (pp. 84-106). Seagull Press.
- Ramnarine, T. K. (2011). Music in circulation between diasporic histories and modern media: Exploring sonic politics in two Bollywood films Om Shanti Om and Dulha Mil Gaya. *South Asian Diaspora*, 3(2), 143-158.

- Randano, R. & Bohlman, Ph. (Eds.). (2000). *Music and Racial Imagination*. University of Chicago Press.
- Ravi, S. (2010). Cook cook hota hai: Indian cinema, kitchen culture and diaspora. *Bollywood in Australia: Transnationalism and Cultural Production*. Crawley: UWA Publishing.
- Redfield, R. (1943). Rural sociology and the folk society. *Rural Sociology*, 8, 68-71.
- Reyers, A. (2000). Music and minorities: The future through the past. In B. Clauser, U. Hemetek & E. Sather (Eds.), *Music in Motion. Diversity and Dialogue*.
- Reyes, A. (2007). Urban ethnomusicology revisited. An assesment of its role in the development of its parent discipline. *Cultural Diversity in the urban area: Explorations in urban ethnomusicology*. Vienna: Institut fur Volksmusikforschung und Ethnomusicologie.
- Rice, T. (1997). Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In G. F. Braz & T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp. 101-106). New York: Oxford University Press.
- Rice T. (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and human sciences*. Cambridge University Press.
- Robert, P. W. (1990). *Basic Content Analysis*. (2<sup>nd</sup> ed.). Sage Publication Inc.
- Rouget, G. (1985). *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. University of Chicago Press.
- Ruckert, G. E, (1991). *Introduction to the Classical Music of North India*. Missouri: East Bay Books.
- Ruckert, G. E. (2004). *Music in north India*. New York: Oxford University Press
- Said, Ed. (1996). *Οριενταλισμός. Η πιο προκλητική σύγχρονη πολιτισμική μελέτη: Μια έντονη πολεμική της αντιμετώπισης που παραδοσιακά επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Sathian, S. (2010). Gender and nation in the south Asian diaspora: Transnational cultural spaces in Bollywood cinema. *Columbia Undergraduate Journal of Asian Studies*, 2(2), 22-42.
- Schechner, R. (2001). Rasaesthetics. *The Drama Review*, 45(3), 27-50.
- Schermerhorn, R. A. (1949). *These our people, minorities in American Culture*, D.C. Heath and company.
- Schermerhorn, R. A. (1970). *Comparative ethnic relations: A framework for theory and research*. New York: Randome House.
- Schwartz, S. L. (2004). *Rasa: Performing the divine in India*. New York: Columbia University Press.

- Seeger, A. & Chaudry S. (Eds.). (2007). *Remembered rhythms: Essays on diaspora and the music of India*. London: Seagull Books.
- Signal, K. (2011). The art of master musician Necdet Yasar as a key to the subtleties of classical Turkish music. In T. Rice (Ed.), *Ethnomusicological encounters with music and musicians: Essays in honor of Robert Garfias*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Singh, G. D. & Khalsa, K. K. (2003). The importance of stringed instruments in Gurbani Kirtan. *Academy of Asian Music*. Retrieved from: <http://www.kirtaneducation.com>
- Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. Praeger Publishers.
- Singer, M. (1958). The great tradition in a Metropolitan center: Madras. In M. Singer (Ed.), *Traditional India, American Folklore Society* (pp. 130-138). Philadelphia: American Folklore Society.
- Sjoberg, G. (1960). *The preindustrial city, past and present*. The Free Press.
- Slobin, M. (1994). Music in diaspora: The view from Euro-America. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 3(3), 243-251.
- Slobin, M. (2003). The destiny of “diaspora” in ethnomusicology. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music. A critical introduction*. New York & London: Routledge.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*: Wesleyan University Press.
- Smith, J. (1998). *The sound of commerce: Marketing popular film music*. Columbia University Press.
- Sundar, P. (2007). *Sounding the nation: The musical imagination of Bollywood cinema*. University of Michigan.
- Sweeney, P. (1991). *The virgin directory of world music*. London: Virgin.
- Sambamoorthy, P. (1960). *History of Indian music*. Madras: Indian Music Publishing House.
- Spencer, D. (2011). Emotions and the transformative potential of fieldwork: Some implications for teaching and learning fieldwork. *Teaching Anthropology*, 1(2). Retrieved from: <http://www.teachinganthropology.org>
- Stokes, M. (1997). Introduction: Ethnicity, identity and music. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Oxford, New York.
- Sullivan, L. E. (1997). Enchanting powers: An introduction, In L. E. Sullivan (Ed.), *Enchanting powers: Music in the world's religions* (pp. 61-90). Harvard University Press.
- Takhar, O. K. (2005). *Sikh identity: An exploration of groups among Sikhs*. Burlington. VT: Ashgate Pub.

- Takhar, O. K. (2011). The Valmiki, Ravidasi and Namdhari communities in Britain: Self-representations and transmission of traditions. *Sikhs in Europe: Migration, Identities and Representations*. UK: MPG Books Group.
- Tatla, D. S. (1999). *The Sikh Diaspora: The Search for Statehood*. London: UCL Press.
- Tewari, L. G. (2011). *Music of the Indian Diaspora in Trinidad*, Coconut Creek: Caribbean Studies Press.
- The Upanishads, (2007) (p. 101). Pub. Nilgiri Press
- Therwath, I. (2010). 'Shining Indians': Diaspora and exemplarity in Bollywood. *Modern Achievers: Role Models in South Asia*. South Asia Multidisciplinary Academic Journal.
- Thuhi, H. (2011). The folk dhadi genre. *Journal of Punjab Studies*, 18(1,2), 131-169.
- Titon, J. T. (2008). Knowing fieldwork. In G. Barz & T. Cooley (Eds), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp. 25-41). New York: Oxford University Press.
- Titon, J. T. (2014). Ένα επιτελεστικό μοντέλο μουσικού πολιτισμού. Στους Ε. Καλλιμοπούλου & Α. Μπαλαντίνα (Επιμ.). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Εκδόσεις Ασίνη.
- Tonchev, P. L. (Ed.). (2007). *Ασιάτες μετανάστες στην Ελλάδα. Προέλευση, παρόν και προοπτικές*. ΙΔΟΣ, Τμήμα Ασιατικών Σπουδών.
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence*. University of Chicago Press.
- Uberoi, P. (1998). The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ. *Contributions to Indian Sociology*, 32(2), 308.
- UNHCR (1997). *Οι πρόσφυγες του κόσμου 1997-1998: Προβλήματα και στρατηγικές*. Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- UNHCR (2006). *2006 Global trends : Refugees, asylum-Seekers, returnees, internally displaced and stateless persons*. UNHCR, The UN Refugee Agency.
- Veer, R. A. (1987). *History of Indian Music and Musicians*. New Delhi
- Vertovec, S. (Ed.). (1991). Aspects of south Asian diaspora. *Papers on India* (Vol. 2). Delhi: Oxford University Press.
- Vesudevan, R. (2010). *The melodramatic public: Film form and spectatorship in India cinema*. New Delhi: Permanent Black.
- Wade, B. C. (2001). *Music in India: The Classical Traditions*. Riverdale Press.
- Wallace, D. (1963). The concept of "Rasa" in sanskrit dramatic theory. *Educational Theatre Journal*, 15(3), 249-254.
- Watson, F. (2002). *A concise history of India*. Thames & Hudson Ltd.
- Weber, M. (1993). *Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού* (Μ. Γ. Κυπραίου, Μτφ.). Αθήνα: Gutenberg.

Wirth, L. (1938). Urbanism as a way of life. *American Journal of Sociology*, 44(1), 1-24.

Wirth, L. (1945). The problem of minority groups. *The science of Man in the world of crisis*.  
Columbia University Press.

Zimmerman, K. F. (2005). *European migration : What do we know?*. Oxford University Press.