



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &  
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΗΧΟΣ & ΤΟΠΟΣ

τα κείμενα

τετράδιο 2006



## ΜΟΥΣΙΚΗ ΗΧΟΣ & ΤΟΠΟΣ

τα κείμενα

Σειρά: Τετράδια. Ν° 1

Άρτα 2006

Γραφιστική επιμέλεια εντύπου - Σελιδοποίηση: Αφροδίτη Ζούκη  
Εκτύπωση: Εκδόσεις Εντύπων, Ματάσης Κ. - Φώτης Μ. Ο.Ε.,  
Καμνλών & Μ. Γραικού - 47100, Άρτα, τηλ.: 26810 23010

© 2006. Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Γ. Μάτσου & Κ. Απωλού, Άρτα

Τηλ.: 26810-21235

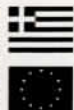
<http://tlpm.teiep.gr>

e-mail: [tlpm@teiep.gr](mailto:tlpm@teiep.gr)

ISBN 960-89323-0-0



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΘΝΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΗΣ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ  
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ  
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Εκπαίδευσης και Αρχικής  
Επαγγελματικής Κατάρτισης

## Εν-τόπιοι μουσικοί:

ο ρόλος της  
τουρκικής  
ραδιοφωνίας στη  
διαπραγμάτευση των  
σχέσεων μεταξύ  
κέντρου και  
περιφέρειας

Παναγιώτης Πούλος  
υποψήφιος διδάκτωρ SOAS,  
University of London,  
επιστημονικός συνεργάτης  
ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα

ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΗΧΟΣ &  
ΤΟΠΟΣ

Θα ήθελα αρχικά να σημειώσω ότι η θεματική του τόπου ως κοινωνική κατασκευή και η σχέση αυτής με τη μουσική δεν αποτελεί άμεσο αντικείμενο της ερευνάς μου. Παρ' όλα αυτά με αφορμή αυτή την ημερίδα, θεώρησα ιδιαίτερα ενδιαφέρον να επιδιώξω μία πρώτη προσέγγιση της θεματικής αυτής, με σκοπό να διερευνήσω πιθανούς τρόπους με τους οποίους θα μπορούσα να επαναπροσεγγίσω το υλικό μου, συνεισφέροντας στην ευρύτερη προβληματική "τόπος και μουσική". Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Σίσσυ Θεοδοσίου για τα πολύ βοηθητικά της σχόλια κατά τη συγγραφή της εισήγησης. Σε κάθε περίπτωση λοιπόν θεωρώ τη παρούσα εισήγηση ως εισαγωγική και κάθε σχόλιο ή πρόταση ευπρόσδεκτη.

Πέρα από τα ευρύτερα πλαίσια της σύγχρονης εθνομουσικολογικής έρευνας και ιδιαίτερα του τομέα που ασχολείται με τη μελέτη της "δημοφιλούς μουσικής" (popular music), όπου η έννοια του τόπου έχει διερευνηθεί αρκετά διεξοδικά - αναφέρω ενδεικτικά το συλλογικό τόμο άρθρων *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Stokes 1994), καθώς επίσης και τα πιο πρόσφατα *Sound tracks: popular music, identity and place* των Connell και Gibson (2003) και *Music, Space and Place* των Whiteley, Bennet και Hawkins (2004) - στο χώρο των τουρκολογικών σπουδών για τη μουσική και, πιο συγκεκριμένα, την οθωμανική μουσική, η έννοια του τόπου ως αναλυτικό εργαλείο δεν έχει απασχολήσει άμεσα τους ερευνητές. Παρ' όλ' αυτά, και η διεθνής, αλλά και η τουρκική βιβλιογραφία, στη πλειοψηφία της έχει συντελέσει έμμεσα στη ταύτιση της οθωμανικής μουσικής με τη πόλη της Κωνσταντινούπολης - γεγονός το οποίο ευελπιστώ να αποδομήσω σ'ένα βαθμό με την παρούσα εισήγηση.

Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνήσω το ρόλο της τουρκικής ραδιοφωνίας στη κατασκευή της έννοιας του τόπου στα πλαίσια της ίδρυσης του σύγχρονου τουρκικού κράτους και σε σχέση με το πεδίο που θα περιγράφαμε ως αστική μουσική της Κωνσταντινούπολης - αυτή αναπτύσσεται αρχικά στα πλαίσια του οθωμανικού παλατιού και διευρύνεται εκτός αυτού. Ευελπιστώ να καταδείξω πως η χρήση του ραδιοφώνου αρχικά από το τουρκικό κράτος ως ένα νεωτεριστικό μέσο που εξασφάλιζε τον έλεγχο της μουσικής παραγωγής και παρείχε τη δυνατότητα για

τη κατασκευή ενός αυστηρά οριοθετημένου μουσικού χάρτη μετατρέπεται σε μέσο που προκαλεί και καταλύει στην ουσία την έννοια του τόπου παρέχοντας έτσι ένα πλαίσιο για την ανάπτυξη, απρόβλεπτων αρχικά, μουσικών διεργασιών.

Θα ξεκινήσω υιοθετώντας την έννοια της *τοποθέτησης* (placing) των μουσικών που αναφέρει ο Martin Stokes στο άρθρο του *Voices and places: History, Repetition and the Musical Imagination* (1997). Ο Stokes αναφέρεται στο πώς οι ίδιοι οι μουσικοί γίνονται αφορμή για τη παραγωγή λόγου σε σχέση με τον τόπο, και κατά συνέπεια στο πώς η αναφορά στον τόπο λειτουργεί ως ένα μεταφορικό πεδίο άσκησης εξουσιών. Πιο συγκεκριμένα μας λέει:

Οι μουσικοί 'τοποθετούνται' προσεκτικά και γίνονται αντικείμενο συζήτησεων σχετικά με το ποιος τόπος παράγει τους καλύτερους μουσικούς, ποια είναι τα καλύτερα μέρη να τους ακούσει κανείς... πού πρέπει κανείς να πάει ή από πού πρέπει να κατάγεται... Η τοποθέτηση των μουσικών είναι καθαρά μέρος ενός πολύπλοκου αγώνα εξουσίας: οι ίδιοι οι μουσικοί μπορεί σ'ένα πρώτο επίπεδο να αναγκάζονται να υποταχθούν σε ένα σύνολο κατηγοριών που τους περιθωριοποιεί, αλλά έχουν τη δυνατότητα να βρίσκουν τρόπους αντιστροφής αυτής τους της περιθωριοποίησης υπέρ τους..

(Stokes 1997:675)

Στη παρούσα εισήγηση θα αναφερθώ σε δύο περιπτώσεις τέτοιου είδους *τοποθέτησης* μουσικών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα στην Τουρκία. Οι περιπτώσεις αυτές αναφέρονται σε διαφορετικές θέσεις όσον αφορά το πεδίο άσκησης και διεκδίκησης εξουσίας, αλλά συνδέονται μεταξύ τους ως προς το περιεχόμενο της τοπολογικής μεταφοράς, το οποίο συναρθρώνεται γύρω από τους πόλους του κέντρου και της περιφέρειας.

## Η περιθωριοποίηση της οθωμανικής μουσικής

Η πρώτη περίπτωση αφορά τη διεργασία μουσικής χαρτογράφησης του σύγχρονου τουρκικού κράτους - χρησιμοποιώ τον όρο διεργασία, γιατί, όπως ευελπιστώ να δείξω, δε πρόκειται για ένα συντελεσμένο γεγονός - της οποίας η αφετηρία τοποθετείται στα πρώτα χρόνια της ίδρυσής του (1923).

Σε ιδεολογικό επίπεδο, κατά τη μεταβατική περίοδο από την οθωμανική αυτοκρατορία στο σύγχρονο τουρκικό κράτος η κυρίαρχη πολιτική εκφράστηκε μέσω ενός δίπολου γνωστού από τη βιβλιογραφία ως διαμάχη *a la turca - a la franca*. Το βασικό κείμενο πίσω από αυτή τη διαμάχη είναι το συγγραφικό έργο του κοινωνιολόγου Ziya Gökalp (1959), και ειδικότερα ένα μικρό δοκίμιο για τη μουσική. Δεν θεωρώ αναγκαία στην παρούσα εισήγηση μία λεπτομερή ανάλυση του κειμένου αυτού, καθώς έχει συζητηθεί εκτενώς στη σχετική βιβλιογραφία από αρκετούς συγγραφείς (ενδεικτικά αναφέρω Aksoy 1999, Behar 1987, O'Connell 2000, Stokes 1992, Tekeliglu 1996). Συνοπτικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η θέση του Gökalp αποτελεί μια απλοποιητική προσέγγιση ενός μη-μουσικολόγου, χρωματισμένη έντονα από το εθνικιστικό αίσθημα της εποχής, σύμφωνα με την οποία η μουσική που μπορεί να αντιπροσωπεύσει καλύτερα το νέο τουρκικό κράτος και τον λαό του πρέπει να βασίζεται στη σύνθεση της λαϊκής μουσικής της Τουρκίας και της δυτικής τεχνικής. Σ' αυτή τη θέση η λαϊκή μουσική αντιπροσωπεύει το "αγνό" στοιχείο της τουρκικής κουλτούρας (*hars*), το οποίο έχει παραμείνει ανεπηρέαστο από την παρακμιακή αστική οθωμανική κουλτούρα, ενώ η δυτική τεχνική

αντιπροσωπεύει την έννοια του πολιτισμού (*medeniyet*) και της προόδου.

Το μοντέλο του Gökalp είναι ένα παράδειγμα αυτού που περιγράφει ο Turino (2000:16) ως *modernist reformism* (νεωτεριστική αναμόρφωση/νεωτεριστικός ρεφορμισμός), μία διεργασία που έπεται του πολιτισμικού εθνικισμού. Στόχος αυτής είναι η κατασκευή μίας "νέας κουλτούρας", η οποία, σύμφωνα με τον Turino "πρέπει να είναι μία σύνθεση των 'καλύτερων' ή 'πιο σπουδαίων' στοιχείων μίας τοπικής "παραδοσιακής" κουλτούρας και των 'καλύτερων' ξένων 'μοντέρνων' τρόπων ζωής και τεχνολογιών". Ο επιλεκτικός χαρακτήρας της παραπάνω σύνθεσης που παρακάμπτει εντέχνως ακραίες συμπεριφορές, όπως την υπέρμετρη εκδυτικοποίηση ή τον στάσιμο Ισλαμισμό, έχει χαρακτηριστεί από την Çinar (2005:15) ως "υβριδική νεωτερικότητα", και αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα της τουρκικής περίπτωσης.

Όπως έχει παρατηρηθεί από πρόσφατους σχολιαστές (Aksoy 1999, O'Connell 2000), η πόλωση (bifurcation) που εκφράστηκε μέσω της *a la turca - a la franca* διαμάχης οδήγησε στη σύγκριση μεταξύ τουρκικής και ευρωπαϊκής μουσικής - μια σύγκριση όμως βασισμένη σε απλοϊκούς όρους. Η σύγκριση αυτή, από τη μία επέφερε την περιθωριοποίηση της οθωμανικής μουσικής κατατάσσοντας την ως ένα είδος "δευτερης κατηγορίας", ενώ από την άλλη παρέβλεψε όλες τις εσωτερικές υφολογικές διαφοροποιήσεις του πεδίου της οθωμανικής μουσικής, καθώς επίσης και άλλα πιο περιορισμένης εμβέλειας είδη της εποχής (όπως το *kanto*), που ήταν δύσκολο να ταξινομηθούν με βάση το παραπάνω δίπολο. Έτσι, η μουσική χαρτογράφηση του νέου τουρκικού κράτους, η οποία βασίζεται στη θεσμοποίηση/ιδρυματοποίηση και προώθηση του φολκλόρ αποκλείει την οθωμανική μουσική ελίτ. Όπως παρατηρεί ο Pina-Cabral (1987: 719) ο τόπος ως κοινωνική κατασκευή σχετίζεται άμεσα με το χρόνο, συσχετίζοντας αυτούς που εμπεριέχονται/είναι τοποθετημένοι σε αυτόν με τις έννοιες της *παράδοσης* και της *νεωτερικότητας*. Στη περίπτωση της Τουρκίας η οθωμανική μουσική ελίτ ταυτίζεται με τη Κωνσταντινούπολη, η οποία αντιπροσωπεύει το αυτοκρατορικό παρελθόν και κατά συνέπεια μετατρέπεται σε περιφέρεια σε σχέση με το νέο διοικητικό κέντρο, την Άγκυρα.

Όπως θα δούμε όμως στη συνέχεια, η οθωμανική μουσική ελίτ δεν απουσιάζει πλήρως από το θεσμοποιημένο/ιδρυματικό τοπίο του νέου κράτους. Η περιθωριοποίηση της οθωμανικής μουσικής από τους φορείς της κυρίαρχης κουλτούρας μπορεί φαινομενικά να λειτουργεί ως ένας τρόπος ελέγχου της μουσικής ελίτ, παράλληλα όμως - όπως ήδη προανέφερα στην εισαγωγή - λειτουργεί και αντίστροφα υπέρ της, καθώς η κατηγοριοποίησή της ως περιθωριακό μουσικό είδος διευκολύνει την ενσωμάτωσή της στο νέο θεσμοποιημένο πλαίσιο (Stokes 1997: 675).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου είναι η περίπτωση του Mesud Cemil -εξέχοντα μέλους της οθωμανικής μουσικής ελίτ- ο οποίος ως ιδρυτικό στέλεχος του πρώτου ραδιοφωνικού σταθμού της Κωνσταντινούπολης (1926), υιοθετεί επιλεκτικά τους όρους που επέβαλλε ο κυρίαρχος λόγος περί εθνικής ταυτότητας και μουσικής του Gökalp, ερμηνεύοντάς τους όμως με τέτοιο τρόπο ώστε να νομιμοποιείται η παρουσία της οθωμανικής μουσικής στην κρατική ραδιοφωνία. Συγκεκριμένα, οι *τεχνολογίες δυτικής μουσικής* μεταφράζονται ως χρήση μουσικής σημειογραφίας, σύσταση χορωδιών και ορχηστρών κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, συστηματικοποίηση της μουσικής εκπαίδευσης κτλ. Η οθωμανική μουσική εκλαμβάνεται ως κλασική, μετονομάζεται σε τουρκική κλασική μουσική (*Türk klasik musikisi*) και παίρνει τον ρόλο του περιφερειακού μουσικού είδους στο ραδιόφωνο. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως αυτή η διεργασία "κλασικοποίησης" της οθωμανικής μουσικής κάλυψε την ανάγκη

ύπαρξης μίας "έντεχνης μουσικής" παράδοσης, η οποία προέκυψε στα πλαίσια της "υβριδικής νεωτερικότητας" μέσω της προαναφερθείσας σύγκρισης τουρκικής/δυτικής μουσικής.

## Μουσικοί της περιφέρειας στο κέντρο

Η δεύτερη περίπτωση μουσικής *τοποθέτησης* αφορά το φαινόμενο επάνδρωσης της ραδιοφωνίας από μουσικούς της επαρχίας ως συνέπεια της επέκτασης των ραδιοφωνικών μεταδόσεων σε όλες τις περιοχές της Τουρκίας και της επαγγελματισμού της ιδιότητας του ραδιοφωνικού μουσικού. Το φαινόμενο εμφανίζεται τη δεκαετία του '50 και διαρκεί λίγο πολύ ως τις μέρες μας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το τοπολογικό δίπολο *κέντρου-περιφέρειας* εκφράζει μία άλλη διαμάχη εξουσίας και οριοθέτησης, αυτή τη φορά όμως μεταξύ της οθωμανικής ελίτ - η οποία έχει παγιώσει πλέον τη θέση της μέσα στο θεομοποιημένο πλαίσιο του νέου τουρκικού κράτους - και των νέων μουσικών από την επαρχία, οι οποίοι επιδιώκουν να ενσωματωθούν στη ραδιοφωνία. Σε αυτή τη διαμάχη η περιθωριοποιημένη οθωμανική ελίτ λαμβάνει το ρόλο του κέντρου σε σχέση με τους μουσικούς από την επαρχία.

Για να καταδείξω καλύτερα αυτήν τη διαμάχη θα αναφερθώ σε ένα περιστατικό από την εθνογραφική μου εμπειρία, το 2002 στη Κωνσταντινούπολη. Σ' αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να εξηγήσω τον οθωμανικό όρο *musikisinas*, ο οποίος αναφέρεται στους λάτρεις - γνώστες της οθωμανικής μουσικής, οι οποίοι στις περισσότερες περιπτώσεις είναι κάτοχοι ιδιωτικών συλλογών υλικού ιστορικής σημασίας της μουσικής αυτής (πχογραφήσεις, όργανα, παρτιτούρες κ.α.). Στα πρώτα στάδια της επιτόπιας έρευνας συναντήθηκα με έναν διακεκριμένο δημοσιογράφο γνωστής εφημερίδας της Τουρκίας, ο οποίος όντας ο ίδιος *musikisinas*, δραστηριοποιείται ως ελεύθερος ερευνητής και συγγραφέας ζητημάτων που αφορούν της ιστορία της οθωμανικής μουσικής. Αφού του εξήγησα την ιδιότητά μου και το αντικείμενο της έρευνάς μου, ήθελε να μάθει με ποιους μουσικούς σχετίζομαι και ποιους σκοπεύω να συμπεριλάβω στην έρευνά μου. Όντας ανυποψίαστος, του αποκαλύπτω ότι μαθητεύω δίπλα στον παίκτη του *tanbur* Necdet Yasar. Με ύφος μάλλον αυταρχικό με επέπληξε για την επιλογή μου και με προειδοποίησε για πιθανά προβλήματα υποδοχής της διατριβής μου στη Τουρκία. Όταν τον ρώτησα πού βασίζεται η απαξιωτική στάση του απέναντι Necdet Yasar μου είπε χαρακτηριστικά:

*Ο Necdet Yasar είναι από χωριό, η μουσική αυτή ανήκει ιστορικά στους Πολίτες... Οι μουσικοί της επαρχίας αδυνατούν να εκφράσουν τα βαθύτερα στοιχεία της μουσικής αυτής.*

Τέλος, μου υπέδειξε τους μουσικούς με τους οποίους έπρεπε να σχετιστώ. Μου υποσχέθηκε ότι θα με έφερνε σε επαφή με αυτούς και δε συναντηθήκαμε ποτέ ξανά. Η συνάντηση αυτή ήταν κατά κάποιο τρόπο μια εισαγωγή στην εσωτερική χαρτογράφηση του χώρου της κλασικής τουρκικής μουσικής σήμερα, η οποία εκφράζεται μέσω του διπόλου "μουσικοί από την Πόλη/μουσικοί από την επαρχία". Επίσης, μου υπέδειξε ότι όφειλα να τοποθετηθώ και εγώ ο ίδιος ως ερευνητής και μαθητευόμενος μουσικός με βάση αυτό το δίπολο.

Οι συγκεκριμένες θέσεις του παραπάνω θεματοφύλακα της ιστορικής σχέσης της Κωνσταντινούπολης με τη μουσική - όσο προχωρούσε η έρευνα συνειδητοποιούσα ότι δεν τις συμερίζονταν μόνο αυτός - για τους μουσικούς της κλασικής οθωμανικής μουσικής που προέρχονται από την επαρχία έρχονται σε αντίθεση με τα στοιχεία που προκύπτουν από τη πρόσφατη ιστορική έρευνα για την οθωμανική μουσική - στο σημείο αυτό αντλώ τα στοιχεία μου από το έργο του Walter Feldman (1996:52-54). Συγκεκριμένα, μέχρι και τον 18ο αιώνα πάνω από τους μισούς μη-Κωνσταντινοπολίτες μουσικούς του Παλατιού προέρχονταν από περιοχές της Νοτιοανατολικής Τουρκίας, όπως το Diyarbakir, το Madrin, την Urfa και την Antep, γεγονός που εξηγείται από την αρχική κυριαρχία των Οθωμανών στη περιοχή αυτή. Άλλωστε, μεταξύ 14ου και 15ου αιώνα το Diyarbakir και το Madrin αποτελούν τα πολιτιστικά κέντρα των Οθωμανών, καθώς διατηρούν ισχυρούς δεσμούς με τη Βαγδάτη και το Χαλέπι, που ήταν και τα βασικά κέντρα της παράδοσης του *makam*. Όπως επισημαίνει ο Feldman, η αποκλειστικότητα των μουσικών δραστηριοτήτων στην Κωνσταντινούπολη ξεκινά πολύ αργότερα, τον 18ο αιώνα, ως συνέπεια της παρακμής της αστικής ζωής των περιοχών της Νοτιοανατολικής Τουρκίας.

Μία παράδοση συγγυρία που έρχεται να προκαλέσει περαιτέρω τη θέση του παραπάνω ερευνητή-συγγραφέα είναι το ότι ένα μεγάλο μέρος των μουσικών από την επαρχία που εισέρχονται στη ραδιοφωνία στη δεκαετία του '50 - και συγκεκριμένα των πιο καταξιωμένων - προέρχεται από την ευρύτερη περιοχή της Antep. Σ' αυτούς συμπεριλαμβάνονται ο Necdet Yasar που προανέφερα, ο Allâeddin Yavasca, ο Ihsan Ozgen, και ο Kâni Karaca.

Ένα περαιτέρω ενδεικτικό παράδειγμα της κλειστής φύσης του μουσικού κύκλου της οθωμανικής ελίτ είναι ο θεσμός των τακτικών συναθροίσεων μουσικών και μουσικόφιλων σε σπίτια μουσικών και *musikisinas* - μια παράδοση που έχει τις ρίζες της στη οθωμανική περίοδο και που συνεχίστηκε και μετά της ίδρυση του τουρκικού κράτους και σε ένα βαθμό διατηρείται και σήμερα. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Allâeddin Yavasca στη βιογραφία του, ο μόνος τρόπος για έναν νέο μουσικό από την επαρχία να αναγνωριστεί από τα μέλη της μουσικής ελίτ της εποχής του, ήταν να προσκληθεί σε μία από αυτές τις μουσικές συναθροίσεις, προκειμένου να έχει την ευκαιρία να επιδείξει τις μουσικές του ικανότητες (Yavasca, στο Sen 2001:38). Αντίστοιχα ο Necdet Yasar εξιστορεί παρόμοιες συναθροίσεις τις οποίες παρακολούθησε ως νεόφερτος από την Antep, προσκεκλημένος πάντα του δασκάλου του, Mesud Cemil.

## Ο διαμεσολαβτικός ρόλος του ραδιοφώνου

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ρεύματος μουσικών από την επαρχία στην Κωνσταντινούπολη έπαιξε το ίδιο το ραδιόφωνο. Η Κωνσταντινούπολη - ως ραδιοφωνική περιφέρεια - αναπαρίσταται στην επαρχία μέσω των ραδιοφωνικών προγραμμάτων, με αποτέλεσμα νέοι μουσικοί να ακούν "Κωνσταντινούπολη". Συνέπεια αυτής της αναπαράστασης είναι η κατασκευή ενός νέου προορισμού για τους νέους μουσικούς ο οποίος συμπίπτει με το ευρύτερο ρεύμα εσωτερικής μετανάστευσης της δεκαετίας του '50, και ταυτίζεται με την ανάγκη επαγγελματικής αποκατάστασης. Εδώ έγκειται και ο διαμεσολαβτικός ρόλος του ραδιοφώνου μεταξύ κέντρου και περιφέρειας, που στην ουσία θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως πρόκειται για διαμεσολάβηση μεταξύ δύο περιφερειών.

Σε αντίθεση με την οθωμανική ελίτ η οποία ουσιαστικά δεσπόζει στη ραδιοφωνία μέχρι και τη δεκαετία του '50, η νέα γενιά μουσικών, ειδικά αυτοί που μετανάστευσαν στα αστικά κέντρα από επαρχιακές περιοχές της Τουρκίας, ήρθαν αρχικά σε επαφή με τη μουσική αυτή μέσω του ραδιοφώνου και των δίσκων γραμμοφώνου. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Aksoy:

Πολλοί φιλόδοξοι τραγουδιστές και παίκτες έκαναν *mesk* μέσω δίσκων γραμμοφώνου και ραδιοφώνου, με 'δασκάλους' των οποίων τα πρόσωπα δεν είχαν αντικρίσει ποτέ. Οι ραδιοφωνικές εκπομπές παρείχαν στους νέους μουσικούς όλη τη μουσική που χρειάζονταν προκειμένου να επεκτείνουν το ρεπερτόριό τους, να διαμορφώσουν μουσικό γούστο, και να χαρτογραφήσουν τα διάφορα μουσικά ύφη.

(Aksoy 2002:685)

Το φαινόμενο αυτό έχει σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της σύγχρονης εκπαιδευτικής διαδικασίας, καθώς νομιμοποιεί κατ' αυτό τον τρόπο ένα είδος "έμμεσης" διδακτικής διεργασίας. Η διεργασία αυτή έρχεται σε αντίθεση με αυτή του *mesk* (πρακτική) που βασιζόταν στη στενή σχέση δασκάλου-μαθητή, καθώς επίσης και με άλλες περιπτώσεις αυτοδίδακτων μουσικών στο παρελθόν. Επιπλέον, όσον αφορά τη κοινωνική κατασκευή της έννοιας του τόπου, η έλευση τέτοιων μουσικών στους μουσικούς κύκλους της Κωνσταντινούπολης και ειδικότερα στη ραδιοφωνία, αποτέλεσε πρόκληση για την στενή οριοθέτηση που μέχρι τότε επέβαλε η ραδιοφωνία στον κύκλο της κλασικής τουρκικής μουσικής, καθώς επίσης και για τη ταύτιση της οθωμανικής ελίτ με την Κωνσταντινούπολη. Πλέον ο τόπος συνάντησης της μουσικής αυτής είναι η ραδιοφωνία τόσο με την ιδιότητα του φυσικού χώρου, όσο και με αυτή του αναπαραστατικού μέσου που επαναπροσδιορίζει τα γεωγραφικά όρια της έννοιας του τόπου.

### Το ραδιόφωνο ως "κοινός τόπος"

Από τα παραπάνω προκύπτει η ανάγκη για περαιτέρω διερεύνηση του ρόλου των τεχνολογικών μέσων, όπως το ραδιόφωνο, στη διεργασία επαναδιαπραγμάτευσης της έννοιας του τόπου. Όπως διαφαίνεται από την περίπτωση της Τουρκίας, το ραδιόφωνο στα πλαίσια της ίδρυσης και διαμόρφωσης του τουρκικού κράτους, έχοντας το ρόλο πεδίου άσκησης εξουσιών, λειτούργησε καταλυτικά τόσο στο επίπεδο των σχέσεων του ανερχόμενου γραφειοκρατικού κατεστημένου και της οθωμανικής ελίτ, όσο και μεταξύ της τελευταίας και των μουσικών της επαρχίας. Το τοπολογικό δίπολο κέντρου - περιφέρειας που διαμορφώνεται και χαρακτηρίζει αρχικά και τις δυο αυτές περιπτώσεις, καταλύεται και επαναπροσδιορίζεται στη συνέχεια στα πλαίσια του ραδιοφώνου, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Stokes (1997) περί αντιστροφής της εξουσίας.

Τέλος, κοινή ομολογία των μουσικών με τους οποίους δούλεψα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας είναι η γενικότερη παρακμή της ραδιοφωνίας ως πλαισίου επιτέλεσης της τουρκικής κλασικής μουσικής. Σύμφωνα με μουσικούς που εργάζονται στη ραδιοφωνία, η παρακμή σχετίζεται με το "δημοσιούπαλληλίστικο" κλίμα που ο ίδιος ο θεσμός από τη φύση του επιβάλλει. Με άλλα λόγια, το ραδιόφωνο αποτελεί αλλά και εκλαμβάνεται από τους ίδιους τους μουσικούς ως ένας "κοινός τόπος" μουσικής επιτέλεσης.

### Επίλογος

Μέσα από τις δύο περιπτώσεις μουσικής *τοποθέτησης* που ανέλυσα προσπάθησα να διερευνήσω το διττό ρόλο της τουρκικής ραδιοφωνίας αρχικά στην κατασκευή του τόπου - ως ένα νεωτεριστικό μέσο που εξασφαλίζει στο νέο τουρκικό κράτος τον έλεγχο της μουσικής παραγωγής και παρέχει τη δυνατότητα για την κατασκευή ενός αυστηρά οριοθετημένου μουσικού χάρτη - και στη συνέχεια στην αποδόμησή του μέσω του φαινομένου ανατροφοδότησής του με μουσικούς από την επαρχία της Τουρκίας, καταλύοντας έτσι το δίπολο "κέντρου-περιφέρειας".

Το σίγουρο είναι πως οι μουσικοί που συναντιούνται και εργάζονται στο χώρο του ραδιοφώνου γνωρίζουν τους τόπους που βρίσκονται οι "καλύτεροι μουσικοί". Όπως χαρακτηριστικά που είπε ο Necati Celik, ένας ουτίστας από το Ικόνιο ο οποίος πλέον ζει και εργάζεται ως μουσικός στη Κωνσταντινούπολη:

*Ο κόσμος της μουσικής λειτουργεί με ένα μυστικό τρόπο... πιο μυστικά και από το FBI, τη CIA, και τη MOSAD... Αν κάνεις μουσική στη Κωνσταντινούπολη, ή κάπου στο Ελαζίκ, στην Άγκυρα ή το Ικόνιο, εγώ θα μάθω πριν από εσένα αν ήσουν καλός ή κακός... Πώς γίνεται αυτό δεν ξέρω... Αλλά εμείς πάντα γνωρίζουμε... Αν για παράδειγμά υπάρχει σε οποιοδήποτε σημείο στην Τουρκία ένας καλός μουσικός, εμείς θα το ξέρουμε...*

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Aksoy, Bülent (1999). "Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu" [Η περίπτωση της αλλαγής στη μουσική κατά τη ρεπουμπλικανική περίοδο]. Στο Gönül Paşacı (επιμ.) *Cumhuriyet'in Sesleri*, σ. 30-35. Istanbul: Tarih Vakfı Yayıncılık.
- Behar, Cem (1987). *Klasik Türk Müsikişi á zerine Denemeler* [Δοκίμια για την Τουρκική Κλασική Μουσική]. Istanbul: BaGlama Yayınları.
- Connell, J., Gibson, C. (επιμ.) (2003). *Sound tracks: Popular Music, Identity and Place*. London and New York: Routledge.
- Çinar, Alev (2005). *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Feldman, Walter (1996). *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Intercultural Music Studies, 10). Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Gökalp, Ziya (1959). *Turkish Nationalism and Western Civilization: selected essays of Ziya Gökalp*, μεταφρ. Niyazi Berkes. London: George Allen & Unwin Ltd.
- O'Connell, John M. (2000). "Fine art, fine music: controlling Turkish taste at the Fine Arts Academy in 1926". *Yearbook for Traditional Music* 32:117-142.
- Stokes, Martin (1992). *The Arabesk Debate: music and musicians in modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.
- (1994). "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". Στο Martin Stokes (επιμ.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, σ. 1-27. Oxford/Providence, USA: Berg.
- Sen, Hasan O. (2001). *Albeddin Yavasca*. Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
- Tekeliglu, Orhan (1996). "The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music". *Middle Eastern Studies* 32.2:194-215.
- Turino, Tomas. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Whiteley, S., Bennet, A., Hawkins, S. (επιμ.) (2004). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Ashgate.

Στα πλαίσια του φαινομένου της λεγόμενης "μουσικής του κόσμου" (world music) οι τοπικές μουσικές παραδόσεις αποκτούν νέες νοηματοδοτήσεις που παράγονται στην επικράτεια της διαπραγματεύσεως του τοπικού με το παγκόσμιο στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο. Η μουσική της "Ανατολής" στη διαδραστική σχέση με το μουσικό κόσμο πέρα από αυτή *ετερο-ποιείται* εκ νέου και αισθητικοποιείται στην επικράτεια του ετεροπροσδιορισμού της από την ηλεκτρονική μουσική πραγματικότητα. Ήχοι που έρχονται από ένα μυθικό οθωμανικό παρελθόν συναντιούνται με "άλλους" ήχους του κόσμου και γίνονται το σύγχρονο "εξωτικό" που, για τον Bohlman, "δε βρίσκεται πλέον τόσο 'έξω'... Το εξωτικό είναι σήμερα το καθημερινό". "Εξημερώνεται" σε μια διαδικασία όπου σκόρπιοι τοπικοί ήχοι από ολόκληρο τον πλανήτη έρχονται ολόένα και πιο κοντά δια-μορφώνοντας μια "γλώσσα υπερ-εξωτισμού" για τη σύγχρονη μουσική δημιουργία (Bohlman 2002: 26-27). Η σύγχρονη "εξωτική" Ανατολή, όπως επα-ναπροσδιορίζεται στις συναντήσεις της με τον ψηφιακό μουσικό κόσμο, γίνεται η ηχητική μεταφορά ενός "άλλου" τόπου - μια μουσική ετεροτοπία που ταξιδεύει τον ακροατή στο ελκυστικό βίωμα μιας "άλλης" πραγματικότητας.

## "Άλλοι ήχοι":

μουσική,  
ετεροτοπία και  
οριενταλισμός στο  
μετα-αποικιοκρατικό  
κόσμο

Δάφνη Τραγάκη  
Τμήμα Ιστορίας,  
Αρχαιολογίας  
και Κοινωνικής  
Ανθρωπολογίας,  
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας -  
Τμήμα Μουσικής  
Επιστήμης & Τέχνης,  
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

## Ετεροτοπία και μουσική του κόσμου

Με τον όρο "ετεροτοπία" (heterotopia) ο Michel Foucault περιγράφει "άλλους" τόπους που πραγματώνονται πολιτισμικά και είναι υπαρκτοί - δεν είναι ουτοπίες (Foucault 1986).<sup>1</sup> Οι ετεροτοπίες είναι, για το Foucault, "αντι-τόποι" (counterspaces) και έτσι διαφοροποιούνται από τους υπόλοιπους τόπους, καθώς αμφισβητούν, ανατρέπουν και αντιστέκονται στις πραγματικότητες του πολιτισμικού περιβάλλοντος. Είναι, επομένως, "τόποι που ζούμε, που μας βγάζουν έξω από τους εαυτούς μας, τόποι όπου αναρείται η ζωή μας, ο χρόνος μας, η ιστορία μας" (ο.π.: 23).

Η εμπειρία του "άλλου" τόπου συνδέεται με την εμπειρία του "άλλου" χρόνου: οι ετεροτοπίες συνδέονται με ετεροχρονίες. Η ετεροτοπία, λοιπόν, αποτελεί ένα μικρόκοσμο πολιτισμικά και κοινωνικά φτιαγμένο, όπου βιώνουμε το χώρο και το χρόνο διαφορετικά. Ο χώρος - πραγματικός και φαντασι-

κός - γίνεται ετεροτοπικός μέσα από τον τρόπο που οι άνθρωποι ζουν και προσδίδουν σημασίες σε αυτόν. Για το Soja, η ετεροτοπία ορίζεται από "το χώρο των ονείρων και του πάθους μας" (Soja 1995:15). Έτσι, η ετεροτοπία μπορεί να δημιουργήσει την αυταπάτη ενός τέλει, εναλλακτικού κόσμου, αρμονικού και καλά διαρθρωμένου που έρχεται σε αντίθεση με τον ανοργάνωτο, ακαστάστατο και κακοφτιαγμένο κόσμο της καθημερινότητας (βλ. Foucault 1986:27).

Ως εμπειρία του "άλλου" τόπου η έννοια της ετεροτοπίας συναντιέται με την εμπειρία της λεγόμενης "μουσικής του κόσμου" ("world music" ή "έθνικ", όπως συχνά περιγράφεται στην Ελλάδα): οι "άλλοι" ήχοι - αυτοί που συνδέονται με μουσικές πραγματικότητες πέρα από τις δισκογραφικά καθιερωμένες - γίνονται το όχημα για να αποδράσει ο ακροατής σε μακρινούς, διαφορετικούς τόπους.<sup>2</sup> Έχοντας τη δύναμη να ανακαλούν στερεότυπες εικόνες, προκατασκευασμένες κατανοήσεις και αισθήσεις διαφορετικών μουσικών τόπων, τα ηχοχρώματα της "world music" καλούν τον ακροατή να ταξιδέψει νοερά σε έναν φανταστικό κόσμο. Στην επικράτεια της "μουσικής του κόσμου" διαφορετικές μουσικές πραγματικότητες στροβιλίζονται, συναντιούνται περιστασιακά και συγκλίνουν απρόσμενα. Πρόκειται για ένα παιχνίδι ετερόκλητων τοπικών ήχων που, καθώς μετα-τοπίζονται στα πλαίσια του τεχνοπολιτισμού της ύστερης νεωτερικότητας, έρχονται να προσδώσουν νέες σημασίες στις έννοιες της "οικουμένης" και του "τόπου".

## Η Ανατολή του Mercan Dede

Στην electronica και τους σούφικους ήχους προσθέτει επιρροές από την Ινδία, τη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια. Η τραγουδίστρια Susheela Raman και ο παίκτης του sitar, Sheema Mukherjee εκπροσωπούν την ινδική διάσταση. Η φωνή του Dhafer Youssef που σε στοιχειώνει, προσδίδει μια μυρωδιά βόρειας Αφρικής που αιωρείται πάνω από το Βόσπορο, ενώ ο βιολιστής Hugh Marsh προσθέτει ένα άγγιγμα από φλαμένκο (*The Times*, 02.02.2005).

Η παραπάνω περιγραφή του μουσικοκριτικού του *The Times* αφορά στην πρόσφατη κυκλοφορία του CD του τουρκικής καταγωγής μουσικού παραγωγού και DJ, Mercan Dede και αναπαριστά παραδειγματικά τον τρόπο που στη "μουσική του κόσμου" αρθρώνεται μουσικά μια νέα αντίληψη της οικουμένης που επιτελείται στη σύγκλιση μουσικών τόπων - ή καλύτερα, *στοιχείων* που αντιπροσωπεύουν μουσικούς τόπους. Το τελευταίο CD του με τίτλο *Su* (Doublemoon, 2004), το οποίο το Δεκέμβριο του 2004 βρέθηκε για τρεις εβδομάδες στην πρώτη θέση της λίστας των δέκα πρώτων σε πωλήσεις άλμπουμ "μουσικής του κόσμου" (στα λεγόμενα "world music charts") συγκέντρωσε ιδιαίτερα θετικές ως ενθουσιώδεις κριτικές από τον παγκόσμιο μουσικό τύπο (βλ. για παράδειγμα, τις μουσικοκριτικές στα περιοδικά *Folk Roots*, *Songlines*, τις εφημερίδες *The Times*, *Die Zeit*).<sup>3</sup> Το άλμπουμ κατηγοριοποιείται ως είδος μουσικής "world fusion": τα μουσικά στοιχεία από διαφορετικούς τόπους πειραματίζονται με το συγκερασμό των τόπων παράγοντας μια φανταστική μουσικο-γεωγραφία που πραγματώνεται παροδικά στην ψηφιακή επικράτεια του έργου του Mercan Dede. Για το μουσικοκριτικό της εφημερίδας *Die Zeit*, ο Mercan Dede δημιουργεί "μια παγκόσμια μουσική γλώσσα" μέσα από ένα "παιχνίδι" - όπως περιγράφεται - "Ανατολής και Δύσης".

Πρόκειται για μια μουσική γλώσσα που διαμορφώνεται μέσα από το "συνδυασμό αντιθέτων", όπως ο ίδιος ο συνθέτης σχολιάζει: "Ανατολής-Δύσης, παρελθόντος-μέλλοντος, αρχαίου-μοντέρνου, εσωτερικού-εξωτερικού". Η αναγνωρίσιμη **υβριδικότητα** επομένως μιας "world music" παραγωγής τοποθετείται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος: ο εκλεκτιστικός τρόπος που διαπλέκονται ηχοχρώματα, τεχνικές παιξίματος και ρυθμικά μοτίβα ανάγεται συχνά σε μουσικό επίτευγμα.

Ο κόσμος που φτιάχνει ο Mercan Dede μέσα από τη μουσική του είναι ένας κόσμος όπου μουσικές άλλοτε λιγότερο ή περισσότερο απομακρυσμένες έρχονται **ανέλπιστα** κοντά - όπου γνωρίσματα από διαφορετικές μουσικές γλώσσες αιωρούνται **μαζί** σε μια διαδικασία τεχνητής όσμωσης. Μια όσμωση δηλαδή, μουσικών ιδιωμάτων που **συμβαίνει** στο studio παραγωγής, παρά είναι προϊόν του τρόπου που αυτά τα ιδιώματα **μπορεί** να επικοινωνούν σε ιστορικά-πολιτισμικά δίκτυα. Η μουσική του προβάλλει την **ιδέα** ενός σύγχρονου κόσμου όπου ο τόπος - ο μουσικός τόπος - ολόένα και περισσότερο **αναιρεί** τα όριά του δίνοντας τη θέση του σε μουσικούς υπερ-τόπους. Ηχεί την **ιδέα** μιας οικουμένης που φτιάχνεται μέσα από "διασταυρώσεις" που δρομολογούνται στα εργαστήρια της μουσικής βιομηχανίας (βλ. Lipsitz 1994): "διασταυρώσεις του προοδευτικού και του παραδοσιακού, του αναλογικού και του ψηφιακού", όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η δισκογραφική του εταιρεία. Οι υβριδιακοί μουσικοί υπερ-τόποι ετεροπροσδιορίζονται προσωρινά παράγοντας ένα εντυπωσιακό **pastiche** που φαντάζει εκλυστικά μοναδικό.

Στο έργο, επομένως, του Mercan Dede το παγκόσμιο ορίζεται - όπως **προτείνει** ο ίδιος - μέσα από την ένωση δύο "αντιθέτων" κόσμων οι οποίοι αντίστοιχα περιγράφονται μέσα από αντιθετικά ζεύγη εννοιών. Από τη μια πλευρά, ακούγεται η εσωστρεφής **Ανατολή**, που ταυτίζεται με το αρχαίο, το παρελθόν, το παραδοσιακό και αντιπροσωπεύει **ένα** μουσικό τόπο σαγηνευτικό και μαγικό που, πάνω από όλα, για τον Dede, είναι ο **ιδεό-τόπος** της κοσμοθεωρίας που εκφράζεται μέσα από τη σούφικη θεοσοφία.<sup>4</sup> Σε **πρόσφατη** συνέντευξή του στο περιοδικό *Songlines* σχολιάζει σχετικά: "Από τη **στιγμή** που διαπίστωσα ότι η DJ παραγωγή μουσικής και η ηλεκτρονική μουσική, όπως το **techno** ή το **trance** ήταν τόσο σχετικά με τον ανατολίτικο διαλογισμό ή ακόμη και με **τους χορούς** των σαμάνων, κατάλαβα ότι βρισκόμουν στο σωστό δρόμο...". Ο Dede **ενστερνίζεται** το σουφισμό και τον κεφαλαιοποιεί για να εξηγήσει τη μουσική του σκέψη **και** να την επενδύσει με σημασίες που ασκούν ιδιαίτερη έλξη ως ιδέες που έρχονται από **έναν** "άλλο" κόσμο, αυτόν του μεγαλειώδους και μουσικού οθωμανικού παρελθόντος.<sup>5</sup>

Ο αντίθετος, ωστόσο, συμπληρωματικός - όπως τον αντιλαμβάνεται - μουσικός **κόσμος** είναι αυτός της Δύσης: ένας εξωστρεφής κόσμος του μοντέρνου, του πρωτοποριακού, του μέλλοντος, των ψηφιακών ήχων. Στο "παιχνίδι" των αντίθετων και **ταυτόχρονα** συμπληρωματικών κόσμων επιτελείται η ιδέα ενός σύγχρονου **κοσμοπολιτισμού**. Η μουσική του ηχεί το όραμα μιας ανθρωπότητας που την ενώνει μια παγκόσμια **συνείδηση** και απλώνεται πέρα από τις τοπικές ιδιαιτερότητες αγκαλιάζοντας αδιάκριτα **όλους** μας ως "πολίτες του κόσμου". Το μέλλον, όπως δηλώνει ο ίδιος, είναι "ηλεκτρονικό και φολκλωρικό". Κεντρικό ρόλο στην εννοχήστρωση του μέλλοντος εδώ έχει η **Ανατολή**: γίνεται ο τόπος που ταξιδεύει στο ψηφιακό σύμπαν του DJ, για να γίνει θέαμα **στις** οθόνες μεγάλων μουσικών φεστιβάλ κατάλληλο να προσφέρει, με τη σειρά του, ένα "σαγηνευτικό ταξίδι".<sup>6</sup>

## Οριενταλιστικός μουσικός λόγος και μετα-αποικιοκρατική μουσική πραγματικότητα

Ουσιαστικά, η "παγκόσμια" μουσική γλώσσα του Mercan Dede αποτελεί τη σύγχρονη έκφραση ενός **μουσικού οριενταλισμού**. Η άπιαστη και μυστική Ανατολή γίνεται οικεία μέσα από τους ήχους της electronica και διασταυρώνεται με ηχοχρώματα που, μοιλονότι έρχονται από διαφορετικές παραδόσεις (για παράδειγμα το ινδικό σιτάρ συνδυάζεται με το οθωμανικό νεί), στέκονται αόριστα ως στερεότυπες ηχητικές μεταφορές του κόσμου της Ανατολής. Η μουσική ιδέα της Ανατολής ενδυναμώνεται επιπλέον μέσα από τη συνάρτηση της με τη θεοσοφία του σουφισμού: στους "άλλους", διαφορετικούς ήχους ενσωματώνεται ένας "άλλος", διαφορετικός τρόπος ύπαρξης-στον-κόσμο. Ο σουφισμός προβάλλεται ως η κοσμοθεωρία της μουσικής οικουμένης που επιτελείται στο έργο του Mercan Dede. Υιοθετείται για να τροφοδοτήσει την οριενταλιστική ποιητική της Ανατολής προσφέροντας ένα "εξωτικό" φιλοσοφικό πλαίσιο που επικυρώνει και ερμηνεύει την "αντίστιξη" των ηχητικών κόσμων που επιχειρείται στη μουσική του Mercan Dede. "Η ουσία του σουφισμού είναι η αντίστιξη. Κάθε τι υπάρχει με το αντίθετο του. Από τη μια πλευρά, κάνω ηλεκτρονική μουσική. Στην άλλη πλευρά αυτού υπάρχει αυτή η αληθινά ακουστική, παραδοσιακή μουσική". Η μουσική του Mercan Dede επενδύει και επενδύεται από έννοιες όπως "υπέρβαση", "έκσταση", "πνευματικότητα", "διαλογισμός" και οδηγεί στο "δρόμο της αιωνιότητας και της ενότητας", καθώς, "η αγάπη είναι το μόνο συναίσθημα που δίνει νόημα στη ζωή".<sup>7</sup>

Στο έργο του Mercan Dede - όπως και σε αυτό άλλων καλλιτεχνών του χώρου του - φαίνεται να πραγματώνεται μουσικά η ιδέα ενός κόσμου καλύτερου, ειρηνικού και αγαπημένου. Αυτή η πολιτικά ορθή, ουμανιστική ρητορική συχνά υιοθετείται τόσο από τους μουσικούς, τις σχετιζόμενες δισκογραφικές εταιρείες, τον τύπο, όσο και τους υποστηρικτές και καταναλωτές του είδους για να υποστηρίξουν την προτίμησή τους στα "παγκόσμια" "έθνικ" ακούσματα. Μέσα από την επίφαση της δικαίωσης του αδικημένου τοπικού, η "μουσική του κόσμου" παρουσιάζεται ως αυτή που δίνει τη δυνατότητα σε μουσικές παραδόσεις που άλλοτε ήταν περιθωριοποιημένες και καταπιεσμένες από την εξάπλωση της αυτοκρατορίας της δυτικής μουσικής, να βγουν στο προσκήνιο, να αποκτήσουν φωνή και να επικοινωνήσουν με τη μουσική πραγματικότητα του πλανήτη. Στη βάση αυτή, οι τοπικές μουσικές παραδόσεις συχνά αντιμετωπίζονται ως είδος απειλούμενο από εξαφάνιση. Έτσι, η "ανακάλυψη" και η διακίνηση τους από τη μουσική βιομηχανία παρουσιάζεται ως μία σωτήρια δράση που κινητοποιείται από το όραμα να προβληθούν οι μουσικοί "θησαυροί" από διάφορες γωνιές του πλανήτη για να διασωθούν από την ιμπεριαλιστική μουσική πολιτική του δυτικού κόσμου.

Στην πραγματικότητα, οι "ανακαλύψεις" των μουσικών θησαυρών είναι κύρια μια πρωτοβουλία που αναπτύσσεται από τις δισκογραφικές εταιρείες στον αγγλοσαξωνικό χώρο. Η "μουσική του κόσμου" εκπροσωπεί, έτσι, έναν μουσικό αντί-λογο ο οποίος ενθαρρύνεται μέσα στον ίδιο κόσμο που φαίνεται να αντιστρατεύεται. Αρκεί να κοιτάξουμε τη διαδικασία επινόησης του όρου "world music" (βλ. Taylor 1997: 2-3). Τον Ιούνιο του 1987 έντεκα εκπρόσωποι ανεξάρτητων δισκογραφικών εταιρειών πραγματοποιούν σειρά συναντήσεων τοποθετώντας στο επίκεντρο των συζητήσεων το ερώτημα: πώς θα διευρύνουμε την αγοραστική δύναμη του μουσικού μας προϊόντος;<sup>8</sup> Η λύση βρέθηκε στην επινόηση μιας νέας κατηγορίας ("ετικέτας προώθησης", label) - της "μουσικής του

κόσμου" - και στην άμεση εφαρμογή επιχειρηματικών στρατηγικών που θα την καθιέρωναν μέσα από το μουσικό τύπο, ραδιοφωνικές εκπομπές, τη διοργάνωση ειδικών φεστιβάλ κλπ. Έτσι, οι δυσκολίες διάθεσης στην αγορά μουσικών προϊόντων από τον εξω-δυτικό κόσμο αντιμετωπίστηκαν αποτελεσματικά: η "μουσική του κόσμου" καθιερώθηκε και εξαπλώθηκε ως μουσικό ρεύμα επιτυχημένα, αρχικά στον αγγλοσαξωνικό κόσμο και γρήγορα πέρα από αυτόν. Ειρωνικά, ο φαινομενικός, επομένως, αυτός αντί-λογος στην "κατεστημένη" μουσική τάξη πραγμάτων μπορεί να αρθρώνεται, αφού αρχικά μπορεί να αποκτά φωνή μέσα από το χώρο της μουσικής βιομηχανίας.<sup>9</sup> Πρόκειται για ένα φαινόμενο **μουσικής αποικιοκρατίας** - ή, ίσως καλύτερα, μετα-αποικιοκρατίας, αν το δούμε στα πλαίσια της μεταποικιοκρατικής πολιτικής-πολιτισμικής συνθήκης.<sup>10</sup> Η εμπορική επιτυχία των "άλλων" μουσικών υποστηρίζει εκ του αντιθέτου τον κόσμο τον οποίο μοιάζει να αμφισβητεί: γίνεται τελικά ένα προϊόν εμπορεύσιμης εναλλακτικότητας που επενδύει με πνεύμα πολιτικής ορθότητας στην αξία της τοπικής μουσικής παράδοσης.

Οι "άλλοι ήχοι" της μουσικής του κόσμου ανάγονται, επομένως, σε μια διαφορετικότητα προς πώληση, αγορά και κατανάλωση. Η προώθησή τους ανταποκρίνεται στην ανάγκη μιας μερίδας του αγοραστικού κοινού να αποδράσει από τους καθημερινούς ήχους και τις πραγματικότητες που αυτοί ορίζουν σε "άλλους τόπους": οι "εξωτικοί" ήχοι ικανοποιούν τη διάθεση να ταξιδέψεις σε μια μουσική ετεροτοπία, που μπορείς εύκολα να τη βιώσεις χωρίς καν να μετακινηθείς. Δεν είναι τυχαίο ότι το *Su* (στα τουρκικά "νερό") αναγνωρίζεται ως "το soundtrack της Istanbul - μιας πόλης που περιβάλλεται από νερό, πόλης του ύδατος".<sup>11</sup> Αυτή η σύγχρονη έμφαση στην τοπική μουσική ως ηχητική ετερότητα μπορεί να κατανοηθεί μέσα στην ευρύτερη νοοτροπία του κόσμου της ύστερης νεωτερικότητας (ή μετα-νεωτερικότητας) να δώσει, όπως εύστοχα τονίζει ο Chris Jenks, "προτεραιότητα στη διαφορετικότητα" ως ένα "τρόπο στάσης απέναντι στην κουλτούρα" (Jenks 1994:146).

Μήπως αυτό σημαίνει ότι η λεγόμενη μετανεωτερική συνθήκη υπόσχεται έναν κόσμο καλύτερο, ένα δίκαιο κόσμο; Η αναίρεση της παραδοσιακής διάκρισης ανάμεσα σε "ανώτερους" και "κατώτερους" πολιτισμούς, όπως παρατηρεί ο Jameson, εξυπηρετεί ακριβώς τη σύγχρονη οικειοποίηση και χειραγώγηση του διαφορετικού στα πλαίσια του ύστερου καπιταλισμού (βλ. Jameson 1985:112). Η Ανατολή (η άλλοτε "κατώτερη" μουσική σε σχέση με αυτή του πολιτισμένου κόσμου) που ορίζει την "παγκόσμια μουσική γλώσσα" του Mercan Dede γίνεται μια παγκόσμια, και μαζί ετεροτοπική, Ανατολή που φαίνεται να αντιστέκεται σε ό,τι την ισοπεδώνει - την ψηφιακή μουσική πραγματικότητα, τον κόσμο "του μέλλοντος" - καθώς έρχεται σε διάλογο με αυτό και το οικειοποιείται. Έτσι, επιτελεί την πολιτισμική της ταυτότητα ως ετερότητα σε μια αμοιβαία δια-υποκειμενική διαδικασία: τη διαπραγμάτευση στα όρια Δύσης και Ανατολής που διαδραματίζεται στο συνεχές πέρασμα "ανα-μεταξύ" (in-between) και "πέρα" από τα όρια των δύο αυτών κόσμων (βλ. Bhabha 1994: 2).<sup>12</sup>

Οι σύγχρονοι αναζητητές των εναλλακτικών "έθνικ" ήχων στα πλαίσια ενός μετανεωτερικού lifestyle - εικόνας του τρόπου ζωής (που συχνά περιγράφεται πιο συγκεκριμένα με τον όρο new age) - στρέφονται συνήθως παράλληλα στις εναλλακτικές "έθνικ" γεύσεις, εναλλακτικούς τρόπους σωματικής άσκησης και χαλάρωσης, στη θεοσοφία των ανατολικών θρησκειών ή στην "έθνικ" ενδυμασία και διακόσμηση. Η χρήση και ίσως κατάχρηση της εξω-δυτικής αισθητικής, του "έθνικ", αναιρεί αυτόματα τις σημασίες της καθώς αυτή - είτε είναι ο ήχος του νέου είτε ένα αντικείμενο λαϊκής τέχνης, είτε η σούφικη κοσμοθεωρία - απογυμνώνεται από την τοπικότητα της στο πλαίσιο της



υπερτοπικής κατανάλωσης της ως αντι-κουλτούρα (counter-culture).

Έτσι, ο "άλλος" τοπικός ήχος προστατεύεται ως αξία που παίρνει υπόσταση καθώς ο μετα-αποικιοκρατικός κόσμος φαντάζει απογοητευμένος από τις νεωτερικές αξίες της προόδου, της πίστης στον ορθό λόγο και στη δύναμη της επιστήμης και της τεχνολογίας να ξημερώσουν ένα καλύτερο αύριο. Η έμφαση στις τοπικές μουσικές παραδόσεις αρθρώνεται τελικά ως μια έκφραση νοσταλγίας για έναν κόσμο που η νεωτερικότητα (ο ιδεότοπος των "πολιτισμένων" μουσικών) άφησε πίσω. Η ιδέα της Ανατολής που κατασκευάζει η μουσική του Mercan Dede εκφράζει ως ετεροτοπία έναν τέτοιο "άλλο κόσμο" - στη θέση της επικράτειας του ορθολογικού, αντιπροτείνεται η επικράτεια του μεταφυσικού και του θρησκευτικού - ο φανταστικός τόπος μιας νέας μουσικής οικουμένης εμπνευσμένης από το σουφισμό. Η μουσική του απομακρύνεται από τη νεωτερικότητα χωρίς να την αμφισβητεί - αντίθετα την ενσωματώνει, καθώς τελικά υιοθετεί ένα κοινό όραμα, την οικουμενικότητα. "Νοιώθει", όπως σχολιάζεται από τη Doublemoon, "ότι το ενοποιητικό πνεύμα (της μουσικής του) στέλνει ένα βαθύ μήνυμα κατανόησης και συμφιλίωσης".

Ουσιαστικά, πρόκειται για έναν οριενταλιστικό (ή μετα-οριενταλιστικό) μουσικό λόγο που πλέον παράγεται συνειδητά από την ίδια την Ανατολή - η οποία κεφαλαιοποιεί τον οριενταλιστικό λόγο του παρελθόντος και τον αναπαράγει. Παρακινώντας τον ακροατή σε ένα ταξίδι σε "σούφικα ψηφιακά πεδία" (όπως το περιγράφει ο συντάκτης του *Songlines*) ο Mercan Dede διαχειρίζεται συνειδητά τη μυθολογία της Ανατολής. Στη συνέντευξη του στο περιοδικό *Songlines* δηλώνει χαρακτηριστικά: "Είμαι σαν ένας περιστρεφόμενος δερβίσης που το κέντρο του είναι η Ανατολή, αλλά περιστρέφεται σε όλο τον κόσμο". Έτσι, ο οριενταλιστικός λόγος της "μουσικής του κόσμου" ως φαινόμενο της μετα-αποικιοκρατικής συνθήκης διαφοροποιείται από τον οριενταλιστικό λόγο της νεωτερικότητας (βλ. Said 1978). Εκεί, το αντικείμενο αναφοράς - η Ανατολή - παραμένει συνήθως βουβό, ο λόγος φαινομενικά παράγεται από τη Δύση μέσα από μια ασύμμετρη σχέση όπου η Ανατολή συμμετέχει στις αναπαραστάσεις της παθητικά. Στην περίπτωση της "world music" - όπως δείχνει το παράδειγμα του Mercan Dede - η ίδια η Ανατολή φαίνεται να νοσταλγεί τον "ανατολίτικο" μύθο της: τον ανακαλύπτει εκ νέου και τον αναπαριστά ως πολιτισμική ταυτότητα που επικυρώνεται με την αίγλη ενός ιερού προ-νεωτερικού παρελθόντος.

Όπως και άλλοτε, το παραμύθι της Ανατολής ξετυλίγεται μέσα από έννοιες όπως η μαγεία, η ένωση με την αιωνιότητα, η υπέρβαση, η πνευματικότητα, η δερβίσιμη εκστατική περιστροφή, ο συναισθηματισμός. Μόνο που στις μέρες μας - και ειδικότερα στα πλαίσια του φαινομένου της "μουσικής του κόσμου" - το παραμύθι αυτό γίνεται ταυτόχρονα και το διαβατήριο του "σούφι ταξιδιώτη" (όπως περιγράφεται ο Mercan Dede) στο παγκόσμιο πανηγύρι της διαφορετικότητας. Η συνάντηση ετερόκλητων μουσικών στοιχείων που περιστρεφόμενα πραγματώνεται στα ηλεκτρονικά πλατώ του Mercan Dede ορίζει την υβριδικότητα της ηχητικής ετερότητας που επιτελείται στη μουσική του ως μια **κοσμοπολίτικη** υβριδικότητα. Ως τέτοια είναι κατάλληλη να "εκτεθεί" στη σκηνή του WOMEX και να εντυπωσιάσει, καθώς αναπαριστά το όνειρο για μια "διαφορετική" ανθρωπότητα. Ο οριενταλιστικός μουσικός λόγος του Mercan Dede επαναφέρει νοσταλγικά τη μυστηριώδη φυσιογνωμία μιας θλιμμένης, σαγηνευτικής και μουσικής Ανατολής που εδώ και χρόνια έχει φθαρεί - αν κάποτε υπήρξε τέτοια. Στη μουσική του επιτελείται μια ψηφιακά κατασκευασμένη ετεροτοπία που μετα-τοπίζει την Ανατολή στον "κόσμο", είναι ο ήχος της νέας κοσμοπολίτικης Ανατολής.

<sup>4</sup>Επινοεί τον όρο το 1967, ωστόσο το σχετικό κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1984 στα γαλλικά, στο περιοδικό *Architecture - Mouvement - Continuite*. Το 1986 δημοσιεύτηκε η αγγλική μετάφραση του κειμένου.

<sup>5</sup>Η σχετική με το φαινόμενο της "μουσικής του κόσμου" βιβλιογραφία είναι εκτενής. Ενδεικτικά βλ. Frith (1989), Erlmann (1993, 1996, 1998), Garofalo (1993), Manuel (1993), Feld (1994), Guilbault (1993, 1997), Taylor (1997), Bohlman (2002 α και β). Για ένα κριτικό σχολιασμό της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Stokes 2004.

<sup>6</sup>Οι δημοσιογραφικές μουσικοκριτικές για τη μουσική του Mercan Dede δημοσιεύονται στην ιστοσελίδα της εταιρείας Doublemoon, [www.doublemoon.com.tr/en/news](http://www.doublemoon.com.tr/en/news). Βλέπε, επίσης, την προσωπική ιστοσελίδα του καλλιτέχνη [www.mercandede.com/md/EN/index.html](http://www.mercandede.com/md/EN/index.html) (τελευταία πρόσβαση στις 13/11/2005).

<sup>7</sup>Το πραγματικό όνομα του είναι Arkin Icali. Δανείστηκε το όνομα Mercan Dede από τον ήρωα ενός τουρκικού μυθιστορήματος, "Dede" σημαίνει στα τουρκικά "παππούς" και παραπέμπει σε ένα πρόσωπο που εμπνέει το σεβασμό και χρησιμοποιείται επιπλέον για τους μυημένους στα δερβίσιμα τάγματα.

<sup>8</sup>Είναι χαρακτηριστικό ότι η δεύτερη δισκογραφική παραγωγή του έχει το γενικό τίτλο *Journeys of a Dervish* (Golden Horn Records, San Francisco, 1999). Ο συντάκτης του περιοδικού *Folk Roots* σημειώνει ότι οι στίχοι του έχουν "λατρευτικό ύφος" και τα κομμάτια του είναι "αιρούμενα διαλογιστικά". Για την εφημερίδα *Die Zeit* είναι ένας "punk με πνευματικά ενδιαφέροντα". Ο ίδιος σχολιάζει: "Ο σούφι ποιητής Ρουμί λέει κάποιον όμορφο: αν είσαι παντού, δεν είσαι πουθενά. Αν είσαι κάπου, είσαι παντού. Το δικό μου 'κάπου' είναι η καρδιά μου. Προσπαθώ να την καταλάβω" (βλ. το βιογραφικό του σημείωμα την ιστοσελίδα της Doublemoon).

<sup>9</sup>Ο Mercan Dede έχει εμφανιστεί στα σημαντικότερα μουσικά φεστιβάλ, όπως το **Globalfest** στη Νέα Υόρκη, το **WOMEX** (World of Music Expo) στο Έσσεκ και το **Montreux Jazz Festival**.

<sup>10</sup>Βλ. τη μουσικοκριτική στο περιοδικό *Songlines*.

<sup>11</sup>Ανάμεσά τους εταιρείες που ειδικεύονται στην προώθηση της τότε λεγόμενης "roots music" (τοπική λαϊκή μουσική, οι μουσικές "ρίζες" μιας περιοχής).

<sup>12</sup>Για το Hutcheon, το παράδοξο στη μετα-νεωτερική συνθήκη εντοπίζεται στο γεγονός ότι, μολονότι ανατρέπει την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ "υψηλού" και "χαμηλού" **πολιτισμού**, ουσιαστικά τη νομιμοποιεί (βλ. Hutcheon 1989:15).

<sup>13</sup>Ο Mercan Dede μεγάλωσε σε ένα χωριό της Ανατολίας και αργότερα σπούδασε φωτογραφία στην Istanbul. Ξεκίνησε τη μουσική του σταδιοδρομία στο Saskatoon του Καναδά, όπου βρέθηκε να σπουδάζει πολυμέσα και σήμερα η έδρα του είναι το Montreal. Εκεί γνώρισε αρχικά επιτυχία μαζί με το σχήμα *Secret Tribe* και στη συνέχεια έγινε δημοφιλής και στην Τουρκία. Η μουσική του πορεία ενσωματώνει παραδειγματικά τη διαδικασία σύγκλισης "Ανατολής-Δύσης" που ευαγγελίζεται το έργο του. Είναι ο χαρισματικός καλλιτέχνης από την "Ανατολή" στον οποίο δίνεται χώρος στη "Δύση" για να αναπτύξει και να εκφράσει τη χαρισματική μουσικότητα του και να επικοινωνήσει τελικά με τον "κόσμο" επιστρέφοντας έτσι - ως κοσμοπολίτης μουσικός - στον τόπο από όπου ξεκίνησε. Καθώς συνταιριάζει την ηλεκτρονική μουσική πραγματικότητα με τους "ανατολικούς" ήχους, κατασκευάζει τη μουσική ταυτότητα του ως αυτή του σύγχρονου "δυτικού ανατολίτη". Σε αυτή τη βάση, η μουσική του πορεία και το έργο του μπορούν να κατανοηθούν ως η αναπαράσταση του τρόπου που διευθετείται η σχέση του τοπικού με το οικουμενικό στα πλαίσια της μετα-αποικιοκρατικής συνθήκης.

<sup>14</sup>Βλ. [www.doublemoon.com.tr/en/album\\_info](http://www.doublemoon.com.tr/en/album_info).

<sup>15</sup>Σχετικά με τις αναπαραστάσεις της τοπικής μουσικής ως "άλλου" βλ. Bohlman και Radano (2000), Born και Hesmondhalgh (2000).

## Βιβλιογραφία:

- Bhabha, Homi. 1994: *The Location of Culture*. NY, London: Routledge.
- Bohman, Philip. 2002a: *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- . 2002β: 'World Music at the End of History'. *Ethnomusicology*. Vol. 46 (1), σελ.1-32.
- Bohman, Philip και Radano, Ronald (επιμ.). 2000: *Music and the Racial Imagination*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Born, Georgina και Hesmondhalgh, David (επιμ.). 2000: *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. California: Univ. of California Press.
- Erlmann, Veit. 1993: 'The Politics and Aesthetics of Transnational Musics'. *The World of Music*. Vol. 35(2), σελ. 3-15.
- . 1996: 'The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s'. *Public Culture*. Vol. 8, σελ. 467-487
- . 1997: 'Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice'. *Popular Music*. Vol. 16 (1), σελ. 31-44.
- . 1998: 'How Beautiful is Small?' Music, Globalization and the Aesthetics of the Local'. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 20, σελ. 12-21.
- Foucault, Michele. 1986: 'Of Other Spaces'. *Diacritics*. (Spring), σελ. 22-7.
- Frith, Simon. 1989: *World Music. Politics and Social Change*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Garofalo, Reebee. 1993: 'Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism'. *World of Music*. Vol. 35 (2), σελ. 16-32.
- Guibault, Jocelyne. 1993: 'On Re-defining the Local Through World Music'. *World of music*. Vol. 35 (2), σελ. 33-47.
- Hutcheon, L. 1989: *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1985: 'Postmodernism and Consumer Society', στο *Postmodernism and Its Discontents*. Theories, Practices, επιμ. A. Kaplan. New York: Verso, σελ. 13-29
- Jenks, Chris. 1994: 'Culture and Postmodernism', στο *Postmodernism: Critical Concepts* (Vols 4), επιμ. Victor E. Taylor και Charles E. Winquist. London: Routledge. 1998, σελ.
- Lipsitz, George. 1994: *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. NY: verso.
- Manuel, Peter. 1993: *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Said, Edward, W.. [1978] 1996: *Οριενταλισμός*, μετ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Νεφέλη.
- Soja, Edward. 1995: 'Heterotologies: a Remembrance of Other Spaces in the Citadel-LA', στο *Postmodern Cities and Spaces*, επιμ. Sophie Watson και Katherine Gibson. Oxford: Blackwell, σελ. 15-34.
- Stokes, Martin. 2004: 'Music and the Global Order'. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 33, σελ. 47-72.
- Taylor, Timothy. 1997: *Global Pop: World music. World Markets*. NY: Routledge.

## Φωνή, κόσμος και εμπειρία:

γλώσσα και  
περιβάλλον στην  
εθνογραφία  
της Παπούα  
Νέας Γουϊνέας

Πάνος Πανόπουλος  
Τμήμα Κοινωνικής  
Ανθρωπολογίας,  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Η φωνή ως σωματική εμπειρία και ακουστικό περιβάλλον έχει αποτελέσει τα τελευταία χρόνια αντικείμενο μελέτης πολλών και διαφορετικών γνωστικών πεδίων. Θα αναφερθώ επιγραμματικά σε ορισμένα απ' αυτά και, στη συνέχεια, θα επικεντρώσω την προσοχή μου σε μια εξειδικευμένη συζήτηση, με σημαντικές όμως προεκτάσεις, που πραγματοποιείται την τελευταία δεκαετία μεταξύ ορισμένων εθνογράφων της Παπούα Νέας Γουϊνέας, γύρω από τις σχέσεις γλώσσας και περιβάλλοντος, φωνής και κόσμου.

Η εμπειρία της φωνής, της φωνής μου αλλά και της φωνής του άλλου, είναι μια εμπειρία γλωσσικής επικοινωνίας. Ως ηχητική-ακουστική εμπειρία, ωστόσο, υπερβαίνει την αναφορική και κοινωνιο-εκφραστική διάσταση της γλωσσικής επικοινωνίας καθαυτής. Αναγνωρίζω τις φωνές των οικείων μου με μεγάλη ευκολία, ακόμα και αν δεν τις έχω ακούσει για χρόνια. Ακόμα και αν τα άλλα φυσικά τους χαρακτηριστικά έχουν αλλάξει με το χρόνο, η φωνητική ταυτότητα παραμένει αναλλοίωτη, ή τουλάχιστον εξαιρετικά σταθερή. Μέσω της φωνής, δεν αναγνωρίζω μόνο, αλλά και ταξινομώ, ιεραρχώ και οριοθετώ τους άλλους. Η φωνή δηλώνει την ηλικία. Συνηθίζουμε να πιστεύουμε ότι δηλώνει ακόμα τις κρυφές προθέσεις του ομιλούντος, αλλά και στοιχεία του χαρακτήρα του, του εσωτερικού του είναι. Η φωνή μάς αποκαλύπτει.

Σε μια πρόσφατη μελέτη πολιτισμικής ιστορίας με θέμα την εγγαστριμυθία, ο Steven Connor αναφέρεται ειδικά στα προβλήματα που θέτει το φαινόμενο της αποσυνδεδεμένης φωνής. Ποιος από μας δεν έχει νιώσει αμηχανία ή ακόμα και δυσφορία στο άκουσμα της φωνής του ηχογραφημένης; Ενώ οι φωτογραφικές απεικονίσεις μας συχνά ερεθίζουν τον ναρκισσισμό μας, οι ηχογραφήσεις της φωνής μας φαίνεται να αποσπών από μας κάτι που φαντάζει ακατανόητο χωρίς το σώμα που το εκφέρει. Γιατί συμβαίνει αυτό; Τι κρύβεται πίσω από τη δυσκολία μας να νιώσουμε οικεία ή ακόμα και να αναγνωρίσουμε την αποσπασμένη από μας φωνή μας; Η φωνή μου χάνεται τη στιγμή που αρθρώνεται. Παύει να είναι εγώ μια στιγμή μετά την άρθρωσή της. Επιπλέον, η άμεση ακουστική εμπειρία της φωνής μου διαφέρει από την άμεση ακουστική εμπειρία οποιασδήποτε άλλης φωνής, γιατί η δική

μου φωνή αρθρώνεται εντός μου. αποτελεί μια άμεση σωματική εμπειρία. η οποία εμπλέκει ένα σύνολο οστών, μυών και κινήσεων. που διαφοροποιούν την ακουστική της αίσθηση για μένα τον ίδιο. Η αποσωματοποιημένη (ηχογραφημένη) φωνή μου ηχεί στα αυτιά μου ξένη. γιατί δεν αντηχεί εντός του σώματός μου. αλλά αποτελεί ασώματο σήμα. Είναι η φωνή μου χωρίς εμένα. είναι η ηχητική μου ταυτότητα χωρίς την ψυχή μου. είναι ο εαυτός μου χωρίς την εμπειρία του σώματός μου. Σύμφωνα με τον Steven Connor: "Η φωνή μου έρχεται και φεύγει. Για σένα. έρχεται από μένα. Για μένα. φεύγει από μέσα μου. Ανάμεσα σ' αυτό το πηγαινέλα εντοπίζονται όλα τα προβλήματα και οι εκπλήξεις της αποσυνδεδεμένης φωνής" (Connor 2000: 3). Ορισμένες πρόσφατες μελέτες εστιάζουν, επίσης, στο ζήτημα των ακουστικών παραισθήσεων, στην εμπειρία ανθρώπων που "ακούνε φωνές", χωρίς να μπορούν να προσδιορίσουν κάποια φυσική πηγή προέλευσης αυτών των φωνών. Ένα κατά τεκμήριο τυπικό ψυχιατρικό σύμπτωμα αντιμετωπίζεται, από αυτές τις μελέτες, ως μια σύνθετη, ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά διαφοροποιημένη εμπειρία αισθητηριακής ετερότητας (Blackman 2000, Leudar and Thomas 2000).

Η έννοια του ακουστικού χώρου, όπως αυτός διαφοροποιείται από τον οπτικό, κυρίως, χώρο αλλά και άλλους χώρους της αίσθησης και της εμπειρίας, εισάγεται από τους Carpenter και McLuhan (1960) και αποτελεί το προίμιο πολυποικίλων προβληματισμών γύρω από τις ιδιαιτερότητες των ακουστικών εμπειριών και τους παράγοντες που τις προσδιορίζουν. Ορισμένες προσεγγίσεις εστιάζουν στα ιδιαίτερα δομικά και επικοινωνιακά χαρακτηριστικά του ακουστικού καναλιού επικοινωνίας, ενώ άλλες στις πολιτισμικές και κοινωνικές συνιστώσες των ακουστικών εμπειριών και στις αισθητηριακές τους συνέπειες. Εισηγούμενος την έννοια του ηχοτόπιου (soundscape), ο R. Murray Schafer (1994) επιχειρεί να συνθέσει μεταξύ τους τα ηχητικά στοιχεία καθαυτά και την κοινωνική και πολιτισμική πρόσληψη και κατανόηση αυτών των στοιχείων.

Ο ακουστικός χώρος έχει περιγραφεί ως ο πρωταρχικός ψυχικός χώρος, το θεμελιώδες ψυχικό περιβλήμα του βρέφους, που συγκροτείται τόσο από τις φωνές των οικείων προσώπων και ειδικότερα της μητέρας, όσο και τις φωνήσεις του ίδιου του βρέφους, τα κλάματα, τις κραυγές και όλες τις άλλες ηχητικές επικοινωνιακές ανταποκρίσεις προς τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Το ηχητικό περιβλήμα, κατά τον Didier Anzieu, μας προστατεύει από το περιβάλλον, αλλά και μας συνδέει με αυτό, οι ήχοι των οικείων μας αλλά και αυτοί του σώματός μας είναι καθοριστικά στοιχεία της αίσθησης του εαυτού μας και της δυνατότητάς του να αλληλεπιδρά με το περιβάλλον (Anzieu 2003). Οι κραυγές, το κλάμα, ο θλασμός, η φωνή της μητέρας, η στοματική έλλειψη και η στοματική ικανοποίηση, και οι σύνθετες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, συνδέουν σε ένα αξεδιάλυτο σύνολο τον ήχο, το σώμα και τον κόσμο (Connor 2000). Η έννοια του ηχητικού περιβλήματος έχει χρησιμοποιηθεί επίσης από μουσικολόγους που αντλούν έμπνευση από την ψυχανάλυση, για να περιγραφεί η σχέση μας με ορισμένους μουσικούς ήχους, η ψυχική λειτουργία σταθερών και επαναλαμβανόμενων μουσικών ερεθισμάτων (Schwarz 1997).

Η ιδέα ότι υπάρχει μια πλεονάζουσα ηχητική υλικότητα στη φωνή, μια ηχητική περίσσεια η οποία υπερβαίνει τον έναρθρο λόγο, αλλά και τις κατηγορίες προσέγγισης της γλώσσας, είτε ως συστήματος είτε ως επιτέλεσης, διαπερνά πολλές προσεγγίσεις, νεώτερες και παλαιότερες. Περαιτέρω, η ένταξη αυτής της ηχητικής υλικότητας σε κατηγορίες όπως εξω-γλωσσικά/ παρα-γλωσσικά φαινόμενα ή άναρθρος λόγος, συνδέει, για να υποβαθμίσει ρητορικά, αυτήν την υλική διάσταση του ήχου με την υπεροχή του (έναρθρου) λόγου, και τελικά του Λόγου. Σύμφωνα με τον Mladen Dolar, "υπάρχει μια

διάσταση της φωνής που αντιστρατεύεται το ξεκάθαρο νόημα (self-transparency), την ουσία και την παρουσία (sense and presence): η φωνή εναντίον του λόγου (logos), η φωνή ως το άλλο του λόγου, η ριζική του ετερότητα" (Dolar 1996: 24).

Όπως το θέτει χαρακτηριστικά ο Dolar, όλες οι προσεγγίσεις για την υλικότητα της φωνής, κατά κάποιον τρόπο, αντιπαράθενται στη δομική γλωσσολογία του Saussure, υπό την έννοια ότι αντιμετωπίζουν τον ήχο ως παρουσία, στην αναλογική θετικότητα του, και όχι ως κάτι που νοηματοδοτείται αρνητικά μέσω της διαδικασίας της δυαδικής αντίθεσης ψηφιοποιημένων ηχητικών σημάτων. Πολλές από τις φωνητικές εκφορές που ξεφεύγουν από το πεδίο του γλωσσικού κώδικα έχουν γίνει, ιστορικά, αντικείμενο ριζικής κριτικής και αντιπαράθεσης. Επίσης, φωνές οι οποίες δεν κατηγοριοποιούνται με ευκολία, που βρίσκονται ανάμεσα στις κοινωνικά διακριτές κατηγορίες, αντιμετωπίζονται με καχυποψία (Wood 1994). Οι σχετικές εργασίες είναι πολλές: αφορούν τη σχέση λόγου και μελωδικής γραμμής στη μουσική, τις μεταίχμακες φωνές, όπως αυτές των castrati, τις έμφυλες διαστάσεις των φωνητικών εκφορών στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα (Gleason 1994, Carson 1995), ή την κατασκευή της φυλετικής, θρησκευτικής και εθνοτικής ετερότητας μέσω της φωνής στην πρώιμη φάση της αμερικανικής αποικιοκρατίας (Rath 2003). Ένα ιδιαίτερο πεδίο ιστορικής έρευνας, που μας έχει δώσει ορισμένες εξαιρετικές μελέτες τα τελευταία χρόνια, είναι η ιστορία των κωφών. Οι εργασίες του Nicholas Mirzoeff και του Jonathan Ree εστιάζουν στην ιστορία των κωφών και της κώφωσης στη Γαλλία και την Αγγλία και ιδιαίτερα στην πολιτισμική σύνδεση της κωφότητας με το άλογο στοιχείο (Mirzoeff 1995, Ree 1999). Η έντονη αντίδραση των ομιλούντων-ελλόγων υποκειμένων στο να αποδεχθούν την επικοινωνιακή αξία των νοηματικών γλωσσών των κωφών και η διαρκής προσπάθειά τους να τους διδάξουν την ομιλία-λόγο καταδεικνύουν την μεταφορική δύναμη του έναρθρου λόγου.

Στα παραπάνω παραδείγματα, οι συνέχειες και οι ρήξεις μεταξύ φωνής, λόγου και κόσμου διαπιστώνονται από διαφορετικούς μελετητές, προερχόμενους από ποικίλα γνωστικά πεδία. Θα ήθελα, στη συνέχεια, να εξετάσω ένα ειδικότερο ερώτημα: υπάρχουν περιοχές της γλώσσας ή και γλώσσες ολόκληρες στις οποίες η ηχητική υλικότητα της φωνής και το γλωσσικό σύστημα, ή ειδικότερα το φωνολογικό σύστημα, να μην βρίσκονται σε αντίθεση, αλλά σε συνάφεια και συναρμογή;

Το πρώτο πράγμα που έρχεται στο νου ως απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι βέβαια η ονοματοποιία και, στη συνέχεια, η ποιητική γλώσσα ή, ακριβέστερα, αυτό που ο Jakobson έχει ονομάσει ποιητική λειτουργία της γλώσσας. Θα σταθώ για λίγο σε κάποια στοιχεία της προβληματικής του Jakobson, χρήσιμα για την εθνογραφική παρουσίαση που θα ακολουθήσει. Θυμίζω ότι, κατά τον Jakobson, η ποιητική λειτουργία της γλώσσας δεν περιορίζεται στον έντεχνο λόγο, αλλά χαρακτηρίζει όλες ανεξαιρέτως τις γλωσσικές εκφορές, συμπεριλαμβανομένων των πλέον καθημερινών και τετριμμένων. Στο έργο του Jakobson, η σημασία του ηχητικού συμβολισμού επανέρχεται σε πολλά κείμενα. Τα αποσπάσματα που ακολουθούν προέρχονται από το κλασικό του δοκίμιο: "Γλωσσολογία και ποιητική".

"Στην αναφορική γλώσσα ο δεσμός μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου βασίζεται σε συντριπτικό βαθμό στην κωδικοποιημένη συνάφειά τους, η οποία συχνά, και κάπως συγκεχυμένα, χαρακτηρίζεται ως το 'αυθαίρετον του

γλωσσικού σημείου. [...] Ο ηχητικός συμβολισμός είναι μια αναντίρρητη αντικειμενική σχέση που έχει θεμελιωθεί σε έναν φαινομενικό δεσμό μεταξύ διαφορετικών τρόπων αισθήσεως, ειδικά μεταξύ οπτικής και ακουστικής εμπειρίας” (Jakobson 1998 [1960]: 88).

Η ποίηση είναι:

“...ο χώρος όπου ο εσωτερικός δεσμός ήχου-νοήματος μεταβάλλεται από λανθάνοντα σε προφανή και εκδηλώνεται άμεσα, αισθητά και έντονα [...]. Η πολύ άνω του μέσου όρου συσσώρευση φωνημάτων μιας ορισμένης τάξης ή η αντιθετική συνάθροιση δύο αντιθέτων τάξεων στον ηχητικό ιστό ενός στίχου, μιας στροφής, ενός ποιήματος, ενεργεί σαν ‘υπόγειο νοηματικό ρεύμα’ [...]. Σε δύο αντιτιθέμενες λέξεις η φωνηματική σχέση μπορεί να είναι σύμφωνη με τη σημασιολογική αντίθεση, όπως στα ρωσικά οι λέξεις /d'en/ ‘μέρα’ και /nos/ ‘νύχτα’, με το οξύ φωνήεν στη λέξη που εκφράζει τη μέρα και το αντίστοιχο βαρύ φωνήεν στη λέξη που εκφράζει τη νύχτα. Αν ενισχύσουμε αυτήν την αντίθεση, περιστοιχίζοντας την πρώτη λέξη με οξεία φωνήματα και τη δεύτερη με βαρέα, ο ήχος θα γίνει ηχώ του νοήματος” (Jakobson 1998: 88-89).

Στην “Επιστολή για τους κωφάλαλους (Προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν)”, κείμενο του 1751, ο Denis Diderot γράφει:

“Γιατί το λόγο του ποιητή τον διαπνέει ένα πνεύμα που κινεί και δίνει ζωή σε κάθε του συλλαβή. Ποιο πνεύμα είναι αυτό; Κάποτε ένιωσα την παρουσία του, ωστόσο ξέρω μόνο να πω ότι κάνει τα πράγματα και να λέγονται και να παριστάνονται συνάμα. Την ίδια στιγμή που η νόηση τα συλλαμβάνει, η ψυχή συγκινείται, η φαντασία τα βλέπει και το αυτί τα ακούει και ο λόγος δεν είναι πλέον μόνο μια αλυσίδα από δυναμικούς όρους που παρουσιάζουν τη σκέψη με ένταση και ευγένεια, αλλά είναι επίσης ένας ιστός από ιερογλυφικά, συσσωρευμένα το ένα πάνω στο άλλο, που την απεικονίζουν. Με αυτή την έννοια θα μπορούσα να πω ότι κάθε ποίηση είναι εμβληματική” (Diderot 2002 [1751]: 73).

Στο κείμενο αυτό, ο Diderot, ανάμεσα σε άλλα, ασκεί κριτική σε όσους υποστηρίζουν ότι ο ποιητικός λόγος είναι δυνατόν να μεταφραστεί από την μία γλώσσα στην άλλη: φέρνει παραδείγματα από την αρχαία ελληνική, τη λατινική και τη γαλλική ποίηση για να καταδείξει τη στενή συνάφεια του ποιητικού νοήματος και της ποιητικής έκφρασης, ενώ εστιάζει ιδιαίτερα στο επίθετο της λέξης και του φωνητικού συμβολισμού. Συγκρίνει μάλιστα μεταξύ τους τις διαφορετικές γλώσσες στις οποίες αναφέρεται, και εντοπίζει επαρκέστερες αναλογίες ήχου και νοήματος σε ορισμένες περιπτώσεις απ’ ό,τι σε άλλες. Θα απομονώσω, από τα πάμπολλα παραδείγματα που φέρνει ο Diderot σε αυτό το κείμενο, δύο αποσπάσματα, το πρώτο από τον Όμηρο και το δεύτερο από τον Βιργίλιο, τα οποία ελπίζω να αρκούν για να σας μεταφέρουν το πνεύμα του συγγραφέα. Αναφερόμενος στο ομηρικό ημιστίχιο: “μέγαν δ’ ελέλιξεν Όλυμπον”, αναφέρει: “...στις δύο πρώτες συλλαβές του ελέλιξεν νιώθουμε τον Όλυμπο να σειείται· ο όγκος και ο θόρυβος του

Όλυμπου εικονογραφούνται στις τελευταίες συλλαβές του μέγαν και ελέλιξεν, καθώς και ολόκληρη η [την] τελευταία λέξη Όλυμπον. [...] Στο ελέλιξεν Όλυμπον, η επανάληψη του λ εγείρει την ιδέα του τραντάγματος” (Diderot 2002: 79). Ανάλογες “ιερογλυφικές αξίες”, ηχητικούς συμβολισμούς, εντοπίζει και στα λατινικά. Ακούστε πώς ερμηνεύει δυο στίχους του Βιργιλίου [(Αινειάδα, IX, 436-437): *lassove paravera collo/ Demisere carut, pluvia cum forte gravantur* [σαν παπαρούνα που έγχειρε/ το κεφάλι της απ’ τη βροχή που πέφτει]].

“Την ίδια έκπληξη θα ένιωθα αν έβλεπα αυτούς τους στίχους να προβάλλουν, επειδή κάποια γράμματα θα ρίχνονταν με μια τυχαία σειρά, όπως κι αν έβλεπα να μεταφέρονται σε μια μετάφραση όλες ετούτες οι ιερογλυφικές αξίες: [...] ο αδύναμος μίσχος της παπαρούνας, *lassove paravera collo* και το *demisere carut*, και το *gravantur* που ολοκληρώνουν τον πίνακα. Το *demisere* είναι το ίδιο αδύναμο με το μίσχο ενός λουλουδιού· το *gravantur* έχει το ίδιο βάρος με τον κάλυκα αυτού του λουλουδιού γεμάτου βροχή. Το *collap-sa* δείχνει αγωνία και πώση. Το ίδιο διπλό ιερογλυφικό ενυπάρχει και στο *paravera*. Οι δύο πρώτες συλλαβές κρατούν το κεφάλι της παπαρούνας ορθό, ενώ οι δύο τελευταίες γέρνουν” (Diderot 2002: 77).

Οι υποθετικές συγκρίσεις του συγγραφέα με άλλες γλώσσες είναι συχνά έντονα αξιολογικές. Έτσι, αναφερόμενος στο παραπάνω απόσπασμα του Βιργιλίου (και σε ορισμένους ακόμα στίχους του, που εδώ παραλείψαμε για λόγους συντομίας), εκδηλώνει την προτίμησή του για τις συμβολικές-ηχητικές δυνατότητες της γλώσσας του Ομήρου: “Είμαι σχεδόν βέβαιος ότι ο Όμηρος θα είχε βάλει στο τέλος του στίχου του μια λέξη που θα άφηνε στα αυτιά μου τον ήχο του πριονιού ή θα ζωγράφιζε στη φαντασία μου την απαλή πτώση της κορυφής ενός άνθους” (Diderot 2002: 78).

Ο κατάλογος των στοχαστών που έχουν ασχοληθεί με τις σχέσεις ήχου και σημασίας στη γλώσσα είναι τεράστιος· από τον πλατωνικό *Κρατύλο* έως τη σύγχρονη φιλοσοφία, επανέρχονται σταθερά ορισμένα θεμελιώδη ερωτήματα, τα οποία, όπως θα δούμε παρακάτω, οργανώνουν και τον προβληματισμό των εθνογράφων της γλώσσας και του ήχου. Θα ήθελα να κλείσω αυτήν την ενότητα παραθέτοντας μια σελίδα από το Βιβλίο του Gaston Bachelard “Το νερό και τα όνειρα”. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της για μας εστιάζεται στο συσχετισμό που επιχειρεί εδώ ο συγγραφέας μεταξύ των ήχων του νερού και των ήχων της γλώσσας, ένα στοιχείο με ιδιαίτερη βαρύτητα στις εθνογραφικές προσεγγίσεις που ακολουθούν:

“Κατά τη γνώμη μας, υπάρχει λοιπόν μέσα στην ποιητική δραστηριότητα ένα είδος εξαρτημένου αντανακλαστικού· παράδοξο αντανακλαστικό γιατί έχει τρεις ρίζες: συνδυάζει τις οπτικές, τις ακουστικές και τις φωνητικές εντυπώσεις. Κι η χαρά της έκφρασης είναι τόσο μεγάλη που, τελικά, είναι η φωνητική έκφραση που σημαδεύει το τοπίο με τις κυρίαρχες “πινελιές” της. Η φωνή προβάλλει οράματα. Χείλη και δόντια παράγουν τότε διαφορετικά θεάματα. Υπάρχουν τοπία που συλλαμβάνονται με τις γροθιές και τα δόντια... Υπάρχουν τοπία δίχειλα, τόσο απαλά, τόσο καλά, τόσο εύκολα να προφερθούν... Ιδιαίτερα, αν μπορούσαμε να συγκεντρώσουμε όλα τα ονόματα που έχουν υγρά φωνήματα, θ’ αποκτούσαμε, τελείως φυσικά, ένα υδάτινο τοπίο. Αντίστροφα, ένα ποιητικό τοπίο εκφρασμένο από έναν υδάτινο

ψυχισμό, από το ρήμα των νερών, πίνει πολύ φυσικά τα υγρά σύμφωνα. Ο ήχος, ο αρχικός ήχος, ο φυσικός ήχος - δηλαδή η φωνή - βάζει τα πράγματα στη θέση τους. Η άρθρωση κυριαρχεί στη ζωγραφική των αληθινών ποιητών" (Bachelard 1985: 196. Έμφαση στο πρωτότυπο).

Το παράδειγμα που φέρνει στη συνέχεια ο Bachelard αναφέρεται στην ηχητική διάσταση των ονομάτων των λουλουδιών και την ποιητική τους χρήση:

"Η γλαδιόλα πήρε τ' όνομά της - οπτικά, παθητικά - από την γκλαιβ (ρομφαία). Είναι ένα σπαθί που δεν το μεταχειρίζονται, που δεν κόβει, ένα σπαθί που η αιχμή του είναι τόσο λεπτή, τόσο καλογραμμένη αλλά και τόσο εύθραυστη, που δεν τρυπάει. Το σχήμα του δεν ανήκει στην ποίηση του νερού. Ούτε το χρώμα του. Αυτό το εκθαμβωτικό χρώμα είναι ένα χρώμα ζεστό, είναι μια φλόγα της κόλασης. Η γλαδιόλα σε μερικές χώρες ονομάζεται "φλόγα της κόλασης". Ουσιαστικά, τέλος, δεν τη συναντάμε ποτέ κατά μήκος του ρυακιού. Όταν τραγουδάμε όμως, η πραγματικότητα έχει πάντα άδικο. Η όραση δεν κυβερνάει, η ετυμολογία δεν σκέπτεται. Το αυτί επιθυμεί να ονοματίζει με λουλούδια, θέλει αυτό που αξιώνει ν' ανθίζει, ν' ανθίζει άμεσα, μέσα στο λεξιλόγιο. Η απαλότητα του χρώματος χρειάζεται κι αυτή εικόνες για να αναδειχθεί. Ακούστε: η γλαδιόλα είναι ένας ιδιαίτερος στεναγμός του ποταμού, ένας σύγχρονος αναστεναγμός μέσα μας, με μια ελαφριά, πολύ ελαφριά θλίψη που απλώνεται και κυλάει και δεν αναφέρεται πια. Η γλαδιόλα είναι ένα ημιπένθιμο ένδυμα του μελαγχολικού νερού. Απέχει πολύ από του να είναι εκθαμβωτικό χρώμα που θυμάται, που καθρεφτίζεται, είναι ένας ελαφρός λυγμός που ξεχνάμε. Οι "υγρές" συλλαβές μαλακώνουν και παρασύρουν εικόνες σκυμμένες για ένα λεπτό πάνω σε μια παλιά ανάμνηση. Προσδίνουν κάποια ρευστότητα στη θλίψη" (Bachelard 1985: 196-197).

Το ζήτημα των σχέσεων ήχου, γλώσσας και ποίησης έχει αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερου προβληματισμού για ορισμένους εθνογράφους της Μελανησίας, οι οποίοι έχουν εργαστεί ερευνητικά σε πολιτισμούς του τροπικού δάσους της Παπούα Νέας Γουϊνέας. Αναφέρομαι στις εργασίες του Alfred Gell για τους Ουμέντα, του Steven Feld για τους Καλούλι και του James Weiner για τους Φόι. Και οι τρεις αυτοί μελετητές αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στο ρόλο του φυσικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση των αισθητηριακών και αντιληπτικών τρόπων των πολιτισμών που μελετούν, μοιράζονται, επίσης, ένα κοινό ενδιαφέρον για τις σχέσεις γλώσσας και κόσμου, που βρίσκει τις φιλοσοφικές αφετηρίες του στον Μπερζόν (Feld), τον Μερλώ-Ποντύ (Feld, Gell, Weiner) και τον Χάιντεγκερ (Weiner). Από τους τρεις, ο Alfred Gell είναι εκείνος που έχει επιχειρήσει να γενικεύσει και να θεωρητικοποιήσει τα ευρήματα και τις ερμηνείες και των τριών τους, αναπτύσσοντας έναν προβληματισμό γύρω από αυτό που ονομάζει "γλώσσα του δάσους".

Ο Gell υποστηρίζει ότι όλοι οι πολιτισμοί του τροπικού δάσους έχουν κοινά χαρακτηριστικά σε ό,τι αφορά τον αισθητηριακό τους προσανατολισμό. Η ιδιαίτερη

σημασία της ακοής για την καθημερινότητα της ζωής στο τροπικό δάσος μπορεί, κατά τον Gell, να εξηγηθεί πολλά από τα κοινά χαρακτηριστικά των πολιτισμών και των κοινωνιών που ζουν σ' αυτό. Επιπλέον, έχει υποστηρίξει ότι οι πολιτισμοί του τροπικού δάσους μοιράζονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά σε ό,τι αφορά την ποιητική τους φαντασία, την έκφραση των συναισθημάτων και της κοινωνικότητας, αλλά και τη μορφή της γλώσσας τους. Το χαρακτηριστικότερο ίσως από αυτά τα γλωσσικά χαρακτηριστικά είναι ο φωνολογικός εικονισμός, ο οποίος αναφέρεται σε κάποιου είδους μη αυθαίρετη σχέση μεταξύ των λέξεων (και ειδικά των φωνημάτων τους) και των πραγμάτων στα οποία αυτές αναφέρονται. Ο Gell ερμηνεύει τη βαρύτητα που φαίνεται να έχει ο φωνολογικός εικονισμός στις γλώσσες των πολιτισμών του τροπικού δάσους με βάση την κυριαρχία της ακοής στην αισθητηριακή τους εμπειρία:

"...η γλώσσα Ουμέντα, καθώς και άλλες παρόμοιες γλώσσες, είναι φωνολογικά απεικονιστική, επειδή ανακαλεί μια πραγματικότητα που η ίδια ακούγεται και πλάθεται από τη φαντασία μέσω του ακουστικού κώδικα. ενώ γλώσσες όπως τα αγγλικά είναι μη-απεικονιστικές, επειδή ανακαλούν μια πραγματικότητα που 'οράται' και πλάθεται από τη φαντασία μέσω του οπτικού κώδικα" (Gell 1995: 245).

Η προβληματική του Gell αντιτίθεται σε ορισμένες από τις θεμελιώδεις αρχές της σύγχρονης γλωσσολογίας (ειδικότερα την αρχή του αυθαίρετου χαρακτήρα του γλωσσικού σημείου) και, υπ' αυτήν την έννοια, είναι μία από τις πλέον αμφιλεγόμενες αλλά και προκλητικές για περαιτέρω διερεύνηση συμβολές της ανθρωπολογικής βιβλιογραφίας περί ήχου. Ωστόσο, η προβληματική περί φωνολογικού εικονισμού δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί ότι εντοπίζει κάποιες σταθερές σχέσεις μεταξύ ήχου και σημασίας, καθώς αυτές διαμεσολαμβάνονται από μια ποικιλία πολιτισμικών προσδιοριστικών στοιχείων.

Ο Gell περιγράφει τον κόσμο των Ουμέντα με ηχητικούς/ ακουστικούς όρους, ως ένα έναρθρο τοπίο, συνδέοντας την άρθρωση μέσα στο στόμα με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον:

"Θα μπορούσε κανείς πράγματι να φανταστεί τον κόσμο/ το τοπίο των Ουμέντα σαν μια σειρά από χαρτογραφίες ανάμεσα σε έναρθρες χειρονομίες, συλλαβικές μορφές διαμορφωμένες μέσα στη στοματική κοιλότητα (μικρόκοσμος) και τον μακρόκοσμο που αποτελεί το σώμα, κοινωνικές σχέσεις διαμεσολαβημένες από το σώμα, και άλλες φυσικές μορφές, ιδιαίτερα δέντρα, καθώς και τον περικλείοντα φυσικό περιβάλλοντα χώρο. Η στοματική κοιλότητα (η οποία ικανοποιεί τόσο φωνητικές όσο και γευστικές λειτουργίες, εκπέμπει και δέχεται) είναι ένα τοπίο από μόνη της, αλλά όχι ένα στάσιμο τοπίο. Με το να κινείται και να αλλάζει μορφή, με το να μετασχηματίζεται η ίδια από μέσα, οι διάφορες θέσεις της αντιστοιχούν σε ιδιαίτερους φυσικούς και κοινωνικούς φορείς: συστολή και καταστολή, πάνω και κάτω, κεντρικότητα και απόσταση" (Gell 1995: 240).

Θα παραθέσω μερικά εθνογραφικά παραδείγματα από τη μελέτη του Gell, για να γίνει σαφής ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη σχέση έναρθρου ήχου και εμπειρίας. Η γλώσσα των Ουμέντα, κατά τον Gell, αποτελεί την ιδανική έκφραση της σχέσης των

λέξεων με τον κόσμο, όπως αυτή διατυπώνεται στη φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ. Ο φωνολογικός συμβολισμός των Ουμέντα στηρίζεται στις εξής βασικές ηχητικές κατηγοριοποιήσεις: Τα οδοντικά σύμφωνα (που παράγονται στο μπροστινό μέρος της στοματικής κοιλότητας) συνδέονται με την κεντρικότητα (*edi* - άντρας, *edie* - μέσον, *edtodna* - αρσενικό/ κεντρικό ημιφύλιο), ενώ τα υπερωικά σύμφωνα (που παράγονται στο πίσω μέρος της στοματικής κοιλότητας) συνδέονται με την περιφερειακότητα (*agwa* - γυναίκα, *aga* - αυτί, *agea* - μπράτσο/ κλαδί, *agwatodna* - θηλυκό/ περιφερειακό ημιφύλιο). Η βασική αυτή διάκριση λειτουργεί παράλληλα με μια άλλη, η οποία θέτει σε αντιπαράθεση τα έρρινα εμπρόσθια διχειλικά και τα οδοντικά, που προσδιορίζουν τα "μαλακά" θρεπτικά/ γευστικά αντικείμενα και εμπειρίες (*mo* - φρούτο, *mol* - κόρην, γυναικείος κόλπος), προς τα άφωνα (*hard*) πίσω σύμφωνα, που συνδέονται με σκληρά (*hard*) αντικείμενα (*ke* - κόκαλο), και τα υπερωικά προστριβόμενα, που συνδέονται με την ανδία (*ehe*).

"Τα λεξήματα των Ουμέντα σχηματίζονται συνήθως από στοιχεία μορφημάτων, το καθένα από τα οποία μπορεί να εντοπιστεί σε ποικίλους συνδυασμούς. Έτσι, για παράδειγμα, μια οντότητα που συνδυάζει, ας πούμε, την κεντρικότητα/ αρρενωπότητα με την απδιαστικότητα, πρέπει να συνδυάζει ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει ένα από τα οδοντικά σύμφωνα με ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει ένα από τα υπερωικά προστριβόμενα. Μια τέτοια οντότητα προσδιορίζεται εύκολα πρόκειται για το είδος του τυφλοσκώληκα [...], που ζει στις κουφάλες των γέρικων φοινικόδεντρων, τρώγοντας τα μυρμήγκια που συνήθως βρίσκονται εκεί. Το όνομα αυτού του πλάσματος, το οποίο οι Ουμέντα φοβούνται υπερβολικά, είναι *eliehe* [...]. Το όνομα *eliehe* αποτελείται από τα συνθετικά *eli* + *ehe*: το *eli* είναι μια παραλλαγή του *edi* (με αντικατάσταση του οδοντικού κλειστού συμφώνου από τον αντίστοιχο μεταβατικό φθόγγο), στο οποίο προστίθεται το *ehe*, το οποίο έχουμε ήδη συναντήσει. Το *eliehe* είναι κάτι περισσότερο από ένα ουδέτερο φωνητικό σημείο, είναι μια 'χειρονομία' η οποία σκιαγραφεί το αντικείμενό της στον έναρθρο χώρο, που χαρτογραφείται ταυτόχρονα στον κοινωνικό και τον συναισθηματικό χώρο" (Gell 1995: 240-241).

Ας δούμε (ή μάλλον ας ακούσουμε) άλλο ένα παράδειγμα. Ένα πολύ συννησιμένο χαρακτηριστικό της περιοχής των Ουμέντα είναι κάποιες λιμνούλες, γνωστές ως *rwioh*, οι οποίες σχηματίζονται στα σημεία όπου αναβλύζουν πηγές από το βράχο.

"Μια τέτοια λιμνούλα αποτελείται από ένα στενό πέραςμα μέσα από το οποίο αναβλύζει το νερό (με μικρή πίεση) και την ίδια τη λιμνούλα, που φουσκώνει γύρω του. Ως έναρθρη χειρονομία, το *rwioh* έχει δύο μέρη, *rw* + *oh*. Το *rw* ανήκει σ' εκείνη την κατηγορία λέξεων που όλες τους υποδηλώνουν ανάπτυξη προς τα πάνω *wi* - κολοκύθα (σύμβολο ανάπτυξης και γι' αυτό απαγορευμένη στα παιδιά), *wis* - φεγγάρι (ανάπτυξη), *rw* - φυντάκι, *riirit* (ψηλόλιγγο εδώδιμο καλάμι), *rwie* - ψηλό. Αυτό αντιστοιχεί στην 'υποχρεωτική ανάπτυξη προς τα πάνω' του νερού που αναβλύζει από τον βράχο. Το *oh*, από την άλλη πλευρά, ανήκει στην κατηγορία των έναρθρων χειρονομιών του 'φουσκώματος', συνήθως με 'a' ή 'e' έτσι, έχουμε *ab* - ώριμο (επίσης *abwi*), *kabwi* - μεγάλο, παχύ, *ebe* - παχύ, *pab* - στύση

του πέους, *porab* - φουσκονεριά, πλημμύρα. Όλες αυτές οι λέξεις, που παρουσιάζουν κάποιο φωνήεν + b περιλαμβάνουν ένα έναρθρο 'φούσκωμα', επειδή για να τις προφέρει κανείς πρέπει να κάνει τα μάγουλά του να διογκωθούν γεμίζοντας αέρα τη στιγμή που εκφέρει το διχειλικό (αυτή η αντίκλιση είναι, από ακουστική άποψη, το διακριτικό στοιχείο των συμφώνων αυτού του είδους). Τέλος, το χειλιοποιημένο (rounded) φωνήεν 'ο μοιάζει να μιμείται τα κυκλικά (round) σχήματα, το κυκλικό σχήμα της λιμνούλας σ' αυτήν την περίπτωση [...]. Έτσι, συνολικά, η λέξη *rwioh* προσφέρει μια δυναμική κινούμενη εικόνα μιας λιμνούλας, η οποία τροφοδοτείται από μια πηγή, περισσότερο ως μια διαδικασία παρά ως πράγμα: μια αρθρωμένη επίδειξη του νερού να ξεπηδά από τον βράχο και γύρω του να σχηματίζεται η φουσκωμένη, στρογγυλή λιμνούλα" (Gell 1995: 242-243).

Ο Weiner εστιάζει ιδιαίτερα σε αυτό που ο Gell ονομάζει a posteriori εικονισμό, την "τάση των γλωσσών να αναπτύσσουν σύνολα συγγενικών λέξεων επί τη βάση κοινών ηχητικών συσχετισμών. [...] Αφ' ης στιγμής, δηλαδή, ένας όρος εισάγεται στη γλώσσα, ο ήχος και το νόημα, ακόμα κι αν στην αρχή συνδέθηκαν αυθαίρετα, στο εξής θα αλληλοσυσχετίζονται, έτσι ώστε καινούργιοι όροι μπορεί να προσαρτώνται γύρω από τον αρχικό, αξιοποιώντας τις ίδιες παγιωμένες απτηχίσεις" (Gell 1995: 250). Ο Gell, ωστόσο, θεωρεί ότι αυτός ο "δευτερεύων" εικονισμός, χωρίς να αποδυναμώνει, δεν ενισχύει κιόλας, το επιχείρημά του, και γι' αυτό εστιάζει, κυρίως, στην επιχειρηματολογία του Weiner για την παρουσία "a priori" εικονισμών στη γλώσσα των Φόι.

Ο Weiner, στην εθνογραφία του για την ποιητική των Φόι, δείχνει επίσης πως και σ' αυτόν τον πολιτισμό η ομιλία είναι για ιδιαίτερη κιναισθητική, σωματική εμπειρία. Το ανθρωπινό στόμα, κατά τον Weiner, "είναι ο ελάχιστος (μικρότερος) χωρικός μικρόκοσμος των Φόι, [...] όπου αποδίδονται στους ήχους διακριτές χωρικές και χρονικές αξίες απόστασης και εγγύτητας" (Weiner 1991: 64). Με αφετηρία τον Cassirer και τον Jakobson (ειδικότερα το άρθρο του "Why 'Mama' and 'Papa?"), ο Weiner εστιάζει στην "αρθρωτική χειρονομία" του χώρου, τη φωνητική άρθρωση της απόστασης και της εγγύτητας, τόσο της χωρικής όσο και την κοινωνικής, στη γλώσσα των Φόι.

Η χωρική απόσταση, η απομάκρυνση από τον ομιλητή ή η προσέγγιση σ' αυτόν, δηλώνεται απεικονιστικά μέσω των "αρθρωτικών χειρονομιών" της προφοράς των φωνηέντων και των συμφώνων. Ένα απλό παράδειγμα είναι οι λέξεις που σημαίνουν "εδώ", "εκεί" (δείχνοντας) και "εκεί" (μακριά). Έχουμε αντίστοιχα *ba*, *ta* και *sa*. Η σταδιακή απομάκρυνση από τον ομιλητή των αναφερόμενων "τόπων" αποδίδεται ηχητικά με την κλιμακωτή μετατόπιση των αρθρωτικών θέσεων των συμφώνων *b*, *t*, *s* μέσα στη στοματική κοιλότητα από μέσα προς τα έξω (72). Ανάλογες ιδιότητες αποδίδονται και στους ήχους των φωνηέντων η αντίθεση ανάμεσα στο /i/ και το /a/ επίσης αποτελεί φωνολογική απεικόνιση της αντίθεσης ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση (72). Η ανάλυση προχωρά σε ένα σύνθετο σύστημα συσχετισμών, που περιλαμβάνουν την ηχητική μορφή επιρρημάτων, γραμματικών "χρόνων" των ρημάτων και άλλες γλωσσικές μορφές (72-78).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ανάλυση του Weiner, ωστόσο, έχει το γεγονός ότι ο συγγραφέας επεκτείνει την ίδια συλλογιστική και στην κοινωνική εγγύτητα και απόσταση, εξετάζοντας λεπτομερώς τον ηχητικό συμβολισμό των τοπικών όρων της συγγένειας. Στηριζόμενος στην προβληματική του Gell και του Jakobson, υποστηρίζει ότι οι "σκληροί" υπερωικοί ήχοι απαιτούν κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια και ένταση στην παραγωγή τους

και είναι. γι' αυτόν το λόγο, κατάλληλοι για την απεικόνιση κοινωνικών σχέσεων που χαρακτηρίζονται από απόσταση, τυπικότητα, αντίθεση και ένταση. Αντίθετα, τα δικειλικά είναι πιο κατάλληλα να αποδώσουν σχέσεις εγγύτητας και διατροφικούς ρόλους, ακριβώς επειδή, κιναισθητικά, η παραγωγή τους παραπέμπει στη διατροφή και τη γεύση (80). Από τον εκτενή κατάλογο των όρων προσφώνησης μεταξύ συγγενών, τον οποίο παραθέτει ο Weiner, επιλέγω μερικούς χαρακτηριστικούς όρους: *ka, kae* (γυναίκα, σύζυγος [wife]), *kauwa* (πατέρας της συζύγου), *kene'ae* (αδερφή του συζύγου), ενώ *aba* (πατέρας/παιδί), *abe* (αδερφή του πατέρα/παιδί του αδερφού) [όταν μιλάει γυναίκα], *abia* (αδερφός της μητέρας/παιδί της αδερφής), *babo* (αδερφή της μητέρας/παιδί της αδερφής) [όταν μιλάει γυναίκα] και *boba* (αδερφή [όταν μιλάει γυναίκα]).

Πριν αφήσουμε τους Φόι, αξίζει να σταθούμε σε άλλη μια παρατήρηση του Weiner, στο ότι σε μια γλώσσα σαν αυτή των Φόι, όπου υπάρχει τέτοια συνάφεια μεταξύ ήχου και νοήματος, ιδιαίτερα στις λέξεις που δηλώνουν κίνηση, είναι λογικό να υπάρχουν πολλές παραλλαγές της ίδιας λέξης. Έτσι, για παράδειγμα, για το ρήμα που αποδίδει το χτύπημα στις πλευρές του κανώ κατά τη διάρκεια της κωπηλασίας έχουμε *ka'arudi, ka'arukegere-di, ka'arurudi, karudi, karukarudi, karodi*, ενώ για το "κοχλάζω, βράζω" έχουμε *kurukurudi, ku'uduru (di)*, και για το "πέφτω τυχαία πάνω σε κάτι" έχουμε *huaburuma-hudafiadi, hudafodi, hudinimudi*. Εφόσον μια λέξη ηχεί σωστά, αποδίδει το νόημα (199).

"...όταν δεν υπάρχει λεξικό, τότε η καταλληλότητα (fitness) μιας λέξης αξιολογείται με βάση τον προσήκοντα χαρακτήρα (appropriateness) της εκφοράς του καθενός. Για τους Φόι, αυτός ο προσήκων χαρακτήρας - με άλλα λόγια, η συμβατικότητα του αναφορικού προσδιορισμού - είναι τόσο ζήτημα αισθητηριακής και αισθητικής καταλληλότητας, όσο και λεξικολογικής καταλληλότητας" (199, έμφαση στο πρωτότυπο).

Ο Feld έχει εντοπίσει τη λειτουργία ανάλογων ηχητικών τρόπων στην ποιητική των Καλούλι. Η έννοια της "ροής" (*a:ba:lan*) στέκεται δίπλα στην άλλη πολύ σημαντική τοπική έννοια πρόσληψης του ήχου, τον "αλληλοεπικαλυπτόμενο ήχο" (*dulugu ganalan*), την οποία δυστυχώς δεν προλαβαίνω να εξετάσω εδώ (Feld 1982, 1994, 2005, Πανόπουλος 2005a, 2005b). Η έννοια της "ροής" συνδέει την πρόσληψη του τόπου με την ποιητική των Καλούλι, καθώς η φωνή είναι γι' αυτούς μια εμπειρία ροής μέσα στο ανθρώπινο σώμα και ενοποίησης των διαφόρων τμημάτων του, ανάλογη με την κίνηση του νερού διαμέσου της γης τους, μια κίνηση που ενοποιεί το φυσικό περιβάλλον των Καλούλι.

Στους Καλούλι, υπάρχει μια ειδική κατηγορία λέξεων, οι "ηχητικές λέξεις" (*go: no: to*), που κυριαρχούν στις ποιητικές μορφές, αναπαριστώντας και ταυτόχρονα αποδίδοντας ηχητικά τα στοιχεία του περιβάλλοντος, τους καταρράκτες, το πέσιμο των φύλλων και των δέντρων, το πέταγμα των πουλιών και των εντόμων.

Οι ήχοι για τις κινήσεις του νερού είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.

"πώση" *bu, bulu, gu, gulu, gulugulu, gululu*

"ψεκασμός" *fu, fuga, fuwa:n*

"δυνατό/ γρήγορο ρεύμα" *fo, foo, oo*

"απαλό/ σιγανό ρεύμα" *tin, tintin, tiya, tiyatiya*

"τροβιλισμός" *go, gogo, golo, gologolo, gololo*

"παφλασμός/ Βουτιά" *kubu, kubukubu, tubu, tubutubu* (Feld 1996: 108).

Οι ήχοι αυτοί χρησιμοποιούνται αυτούσιοι στην ποίηση, προσκολλώνται σε διάφορες μορφές των ρημάτων της γλώσσας, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις ενσωματώνονται και στις ονομασίες των τόπων όπου υπάρχει νερό, κάνοντας έτσι τα ονόματα των τοποθεσιών, την πολύ σημαντική αυτή παράμετρο της εμπειρίας των Καλούλι, μια αρθρωτική χειρονομία όπου το νερό ακούγεται την στιγμή που αναφέρεται:

"Ο καταρράκτης που ονομάζεται *Gulusa* (ο *sa* [καταρράκτης] του *Gulu*, ενός ρυακιού με απεικονιστικό όνομα) σχηματίζεται από το *gulu* + *sa*, ήχος νερού που πέφτει + 'καταρράκτης'. Το *Bulusami*, ο τόπος όπου το ρυάκι *Bulu* (πάλι, το όνομα είναι ένα ιδεόφωνο) συναντά τον ποταμό *Samu* κάτω από έναν μεγάλο καταρράκτη που καταλήγει σε λίμνη, σχηματίζεται από το *Bulu* + *sa-mi*, ρυάκι *Bulu* + 'ακραίο σημείο πρόσκρουσης των νερών του καταρράκτη', κατά κυριολεξία, 'δυνατός ήχος νερού που κυλάει προς τα κάτω' + 'σημείο πρόσκρουσης'" (Feld 1996: 108).

Ένα τελευταίο παράδειγμα. Η "αρθρωτική χειρονομία" *gugugogo* είναι η λέξη που στη γλώσσα των Καλούλι αποδίδει την "ηχώ". Εδώ, ο διπλός αναδιπλασιασμός του υπερωϊκού *g*, σε συνδυασμό με τους δύο φωνηεντικούς ήχους *u* και *o*, παράγει διαδοχικά επαναλαμβανόμενους ήχους πώσης (*gu*) και διάχυσης στο χώρο (*go*). Αυτή η "παιδική" λέξη για την ηχώ είναι μια ακριβής ηχητική εικόνα της ηχούς, καθώς η ακουστική πρόσληψη της ηχούς στηρίζεται στη συνισταμένη των ανακλώμενων ηχητικών εντυπώσεων στον οριζόντιο και τον κάθετο άξονα του χώρου: *gugugogo* (Feld, προσωπική επικοινωνία - Φεβρουάριος 2004).

Ο Feld εστιάζει κυρίως στις συνέπειες για την πρόσληψη και την εμπειρία του κόσμου και των κοινωνικών σχέσεων που έχει για τους Καλούλι η έμφαση που δίνουν στην ακουστική εμπειρία. Στην ποίηση των Καλούλι μπορούμε να ακούσουμε τη φωνή ως ηχητική/ ακουστική εμπειρία ενσωμάτωσης του κόσμου. Ο σωματικός χώρος της φωνής, η στοματική κοιλότητα, και ο χώρος του τροπικού δάσους συνενώνονται σε μια ηχητική/ ακουστική εμπειρία ενοποίησης του εξωτερικού περιβάλλοντος με το εσωτερικό του σώματος. Και οι δύο εμπειρίες είναι φυσικές και πολιτισμικές ταυτόχρονα, η φωνητική ποίηση είναι εξίσου διανοητική και πνευματική με τη διαδικασία πρόσληψης των ήχων του τροπικού δάσους, η οποία είναι κυρίαρχη πολιτισμική εμπειρία για τους Καλούλι. Σ' αυτό το φυσικό και πολιτισμικό σύμπαν η επιστημολογία είναι ακουστημολογία, που για τον Feld σημαίνει "εξερεύνηση των ηχητικών ευαισθησιών, ιδιαίτερα εκείνων των τρόπων με τους οποίους ο ήχος τίθεται στο κέντρο των νοηματοδοτικών πρακτικών, της γνώσης και της εμπειρικής [experiential] αλήθειας" (Feld 1996: 97). Αν ο Gell εστιάζει στη γλώσσα και ο Weiner στην ποίηση, ο Feld αναλύει διεξοδικά τον ήχο των τραγουδιών των Καλούλι, καταδεικνύοντας τις πολυποικίλες μελωδικές, ρυθμικές, ηχοχρωματικές, αλλά και συναισθηματικές, αναφορές και διασυνδέσεις του με το περιβάλλον του τροπικού δάσους.

Θα κλείσω με ένα ηχητικό παράδειγμα, που αναλύεται διεξοδικά στο υπό έκδοση βιβλίο του Feld με τίτλο "Vocal Knowledge" ["Φωνητική γνώση"]. Πρόκειται για έναν ηχητικό-φωνητικό-ποιητικό αυτοσχεδιασμό της Ulahi, μιας από τις σημαντικότερες ποιήτριες των Καλούλι. Η ηχογράφηση που θα ακούσουμε έγινε από τον Feld το 1976. Ακούγοντας τα τζιτζίκια, η Ulahi αρχίζει να τραγουδά γι' αυτά, προς αυτά, μαζί τους, ή όπως το αποδίδει ποιητικότερα η αγγλική έκφραση, *about the cuckatoos, to the cuckatoos, with the cuckatoos*. Ο ποιητικός λόγος εδώ είναι ελάχιστα αναφορικός, είναι

κατεχοχίν ηχοποιητικός και χρησιμοποιεί μια μεγάλη γκάμα πολιτισμικών ηχητικών συμβολισμών για να αποδώσει τη συναισθηματικά, αισθητηριακά και νοηματικά πλούσια ποιητική εμπειρία της Ulahi (Feld 2001, Disc 2, Track 5). Ανάλογα παραδείγματα τραγουδιού για το νερό, προς το νερό, μαζί με το νερό (ή άλλα στοιχεία) υπάρχουν πολλά στην ποίηση των Καλούλι (Feld 1991, 2001). Η κατανόσή τους, ωστόσο, απαιτεί ουσιαστικότερη ενασχόληση με τις λεπτομέρειες της ποιητικής των Καλούλι, και ξεφεύγει από τους στόχους αυτής της εργασίας (Feld 1982, 1996, 2005, Πανόπουλος 2005a, 2005b).

Οι φιλοσοφικές συνέπειες των όσων αναφέρθηκαν είναι διαφορετικές για τους τρεις μελετητές. Παράγει κάποια ξεχωριστή ευαισθησία μια σχέση με τη γλώσσα, όπως αυτή που περιγράφεται για τους Ουμέντα, τους Καλούλι και τους Φόι: Ο περισσότερο φιλόδοξος προς την κατεύθυνση φιλοσοφικών γενικεύσεων είναι ο Weiner, στην καϊντεγγεριανή ερμηνεία του οποίου η γλώσσα των Φόι αποκτά μια υπαρξιακή διάσταση. Το ποιητικό σύμπαν των Φόι καταργεί τις αποστάσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και τα πράγματα, η φωνή γίνεται εμπειρία του κόσμου, μας αποκαλύπτει την πραγματική υπόσταση των πραγμάτων. Επιπλέον, η ποιητική τέχνη των Φόι αναδεικνύεται σε κατεχοχίν τέχνη της συμμετοχής και της υπέρβασης της αλλοτρίωσης στη σχέση των ανθρώπων με την καλλιτεχνική δημιουργία.

Ο Gell αντιτίθεται σ' αυτήν την ερμηνεία, εστιάζοντας, όπως είδαμε, στο ρόλο του φυσικού περιγύρου:

"Συμφωνώ με τον Merleau-Ponty (και αντιτίθεμαι στον Heidegger) σε ό,τι αφορά την έμφαση που πρέπει να δίνεται στον αποφασιστικό ρόλο του σώματος, της αντίληψης και του σύνθετου συνόλου που σχηματίζεται από το σώμα και το αντιληπτικό του περιβάλλον, κατά την διαμόρφωση των βάσεων της γλώσσας. Η γλώσσα δεν είναι το 'σπίτι της ύπαρξης' [Heidegger], υπό κάποια απόλυτη έννοια: αν κάτι είναι, αυτό είναι το σώμα, και η γλώσσα είναι μια λειτουργία του σώματος. Δεν υπάρχει, όμως, ούτε 'απόλυτο' σώμα: το σώμα είναι μια τοποθεσία, ένας περιβάλλον χώρος, καθώς και ένα συγκεκριμένο αντιληπτικό καθεστώς, το οποίο επιβάλλεται απ' αυτόν τον περιβάλλοντα χώρο και ενσταλάζεται στη διάρκεια μιας ολόκληρης ζωής. Επομένως, δεν ανιχνεύω τις ρίζες της ποιητικής των Φόι στην ίδια τη γλώσσα, αλλά σ' αυτόν τον αντιληπτικό περίγυρο" (Gell 1995: 252).

Θεωρεί, επιπλέον, ότι σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε, εξετάζοντας τη γλωσσική έκφραση και την ποιητική φαντασία των Ουμέντα, των Καλούλι ή των Φόι, να γενικεύσουμε σε ό,τι αφορά τις σχέσεις γλώσσας, κόσμου και ποίησης:

"Το ξεχωριστό ενδιαφέρον αυτών των εξωτικών ποιητικών παραδόσεων και ποιητικών γλωσσών βρίσκεται στο ριζωμά τους σε ένα συγκεκριμένο τοπίο και σε ένα συγκεκριμένο αντιληπτικό στυλ, τα οποία μπορούμε να εκτιμήσουμε (από μακριά) αλλά και από την πλήρη συμμετοχή στα οποία είμαστε αποκλεισμένοι, λόγω του ασυνήθιστου χώματος που υπάρχει μεταξύ της εμπειρίας μας και της δικής τους" (Gell 1995: 252-253).

Ο Feld δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ακουστική δύναμη του περιβάλλοντος του τροπικού δάσους, στον καθοριστικό ρόλο που παίζει στη συγκρότηση της ιδιαίτερης

ακουστικής ευαισθησίας των Καλούλι ως πολιτισμικής εμπειρίας του τόπου. Όταν ζεις όλη σου τη ζωή ακούγοντας αδιάκοπα τον ήχο του τροπικού δάσους, όταν αυτός ο πανταχού παρών, πολύμορφος, πυκνοϋφασμένος και πολυστρωματικός ήχος είναι ο κυρίαρχος αισθητηριακός σου κόσμος, είναι εύλογο να αναπτύξεις μια ηχητική ποιητική φαντασία. Οι αναλύσεις του Feld δείχνουν με αριστοτεχνική λεπτότητα και ευαισθησία ότι στη γλώσσα και την ποίηση των Καλούλι, το αναφορικό, το ποιητικό και το φωνητικό στοιχείο της γλώσσας είναι αδιαχώριστα.

Ελπίζω, με όσα προηγήθηκαν, να σας κέντρισε το ενδιαφέρον γύρω από την ιδέα ότι, για κάποιους τουλάχιστον πολιτισμούς, η εμπειρία της φωνής αξίζει να διερευνηθεί ως μια ηχητική/ακουστική εμπειρία του κόσμου, ότι ο αρθρωτικός χώρος της στοματικής κοιλότητας αποτελεί έναν σωματικό μικρόκοσμο, μέσα στον οποίο η φωνή συγκροτεί αρθρωτικές χειρονομίες κυριολεκτικής ενσωμάτωσης του κόσμου, ότι γι' αυτούς τουλάχιστον τους πολιτισμούς ο κόσμος μπορεί να είναι μέσα στο στόμα.

Κλείνοντας, θα ήθελα να επιστρέψω για μια στιγμή στην προβληματική του Coppiot για την αποσυνδεδεμένη φωνή, καθώς και σ' αυτήν του Dolan για τη διάκριση μεταξύ έλλογου και άλογου στοιχείου της φωνής. Αν η φαινομενολογία της φωνής στην περίπτωση των εγγαστρίμυθων (Coppiot 2000) και η γενεαλογία των σχέσεων φωνής και λόγου/άλογου (Dolan 1996) εστιάζουν σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις και εντάσεις της φωνητικής εμπειρίας, η μελανησιακή εθνογραφία που εξετάσαμε παραπάνω στρέφει την προσοχή μας προς μια άλλη κατεύθυνση. Η φωνή, σ' αυτήν την περίπτωση, μεσολαβεί μεταξύ της εμπειρίας του προσώπου και της εμπειρίας του κόσμου, ενσωματώνοντας ηχητικά/ακουστικά τον κόσμο στον εαυτό: όχι μόνο δεν διαχωρίζει τα δύο πεδία, αλλά γίνεται και το κατεχοχίν κανάλι επικοινωνίας μεταξύ τους. Η ηχητική υλικότητα της φωνής δεν μπορεί να λειτουργήσει εδώ ως μορφή ετερότητας, ως το άλλο του προσώπου ή το άλλο του κόσμου ή το άλλο του λόγου, αλλά μόνον ως μορφή ταυτότητας προσώπου και κόσμου, ως μορφή ενότητας της εμπειρίας.

## Ευχαριστίες

Οφείλω τα μέγιστα στον Steven Feld για τις πολύωρες συζητήσεις μας και την ηλεκτρονική μας αλληλογραφία πάνω σε θέματα ανθρωπολογίας του ήχου. Ευχαριστώ, επίσης, όλους και όλες όσες συμμετείχαν στη ζωηρή συζήτηση που ακολούθησε την παρουσίασή μου στην ημερίδα "Μουσική, ήχος και τόπος", για τις παρατηρήσεις και τα σχόλιά τους. Μια προγενέστερη εκδοχή του παρόντος παρουσιάστηκε τον Μάιο του 2004, στον κύκλο διαλέξεων με θέμα: "Εμπειρία" της Ομάδας "Τουδί": Βιοιατρικές επιστήμες και φιλοσοφία, στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ευχαριστώ τον Γιώργο Παπαδόπουλο για την πρόσκληση, καθώς και όλους και όλες όσες συμμετέχουν σ' αυτό το διαρκές σεμινάριο για τις παρατηρήσεις τους. Εξυπακούεται ότι φέρω ακέραια την ευθύνη για τις προσωπικές απόψεις που διατυπώνονται εδώ, καθώς και για τα τυχόν λάθη και παραλείψεις.



## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Anzieu, D. 2003 [1997]. *Το Εγώ-δέρμα*. Μετάφραση: Δροσούλα Τσαρμακλή. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Bachelard, G. 1985. *Το νερό και τα όνειρα: Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*. Μετάφραση: Έλση Τσοούτη. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Blackman, L. 2000. "Ethics, Embodiment and the Voice-Hearing Experience". *Theory, Culture and Society*. 17 (5): 55-74.
- Carpenter, E. and M. McLuhan. 1960. "Acoustic Space". In *Explorations in Communications*. Carpenter, E. and M. McLuhan, eds. Boston: Beacon Press.
- Carson, A. 1995. *The Gender of Sound*. In *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions Book.
- Connor, S. 2000. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- Diderot, D. 2002. *Αισθητικά*. Μετάφραση: Κλαίρη Μισοτάκη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Dolar, M. 1996. *The Object Voice*. In *Gaze and Voice as Love Objects*. Salecl, R. and S. Zizek, eds. Durham: Duke University Press.
- Feld, S. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. 1994. "Aesthetics as Iconicity of Style (Uptown Title): or, (Downtown Title) "Lift-Up-Over-Sounding": Getting into the Kaluli Groove". In *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Keil, C. and S. Feld, eds. Chicago: The University of Chicago Press.
- Feld, S. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In *Senses of Place*. Feld, S. and K. H. Basso, eds. New Mexico: School of American Research Press.
- Feld, S. 2005 [1984]. "Η δομή του ήχου ως κοινωνική δομή: Οι Καλούλι της Παπούα Νέας Γουϊνέας". Μετάφραση: Παναγιώτης Πανόπουλος. Στο *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Πανόπουλος, Π. επιμ. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Gell, A. 1995. "The Language of the Forest: Landscape and Phonological Iconism in Umeda". In *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Hirsch, E. and M. O'Hanlon, eds. Oxford: Clarendon Press.
- Gleason, M. W. 1994. *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Jakobson, R. 1998. *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*. Μετάφραση: Άρης Μπερλής. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Leudar, I. and P. Thomas. 2000. *Voices of Reason, Voices of Insanity: Studies of Verbal Hallucinations*. London: Routledge.
- Mirzoeff, N. 1995. *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Πανόπουλος, Π. 2005a. "Επίμετρο: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις του ήχου". Στο *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Πανόπουλος, Π. επιμ. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Πανόπουλος, Π. 2005b. "Ήχοι, σώματα, συναισθήματα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του ήχου των κρουστών". *Μουσικός λόγος: Εξαμηνιαία επιθεώρηση μουσικής* 6: 15-31. (Περιοδική έκδοση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου).
- Rath, R. C. 2003. *How Early America Sounded*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ree, J. 1999. *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses*. London: HarperCollins Publishers.
- Schafer, M. R. 1994 [1977]. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Schwarz, D. 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Weiner, J. 1991. *The Empty Place: Poetry, Space, and Being Among the Foi of Papua New Guinea*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wood, E. 1994. *Sapphonics*. In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Brett, P., E. Wood and G. C. Thomas, eds. London: Routledge. Excerpts reprinted under the title: "On the Sapphonic Voice". In *Music, Culture, and Society: A Reader*. D. B. Scott, ed. Oxford: Oxford University Press. [2000].

## Δισκογραφικές αναφορές

- Feld, S. 1991. *Voices of the Rainforest*. Salem, MA: Rykodisc, RCD 10173.
- Feld, S. 2001. *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. (A 3-cd Anthology. Disc 1: Guitar Bands of the 1990s. Disc 2: Sounds and Songs of Everyday Life. Disc 3: Sounds and Songs of Ritual and Ceremony). Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, SFW CD 40487.

# Ο ήχος ως τόπος, ο τόπος ως ήχος:

ακροαματική  
κουλτούρα,  
εγγράμματα  
πρακτικές  
και οι χώροι της  
καθημερινότητάς μας

**Δημήτρης Σαρρής**  
υποψήφιος διδάκτωρ,  
Τμήμα Επικοινωνίας,  
Μέσων και Πολιτισμού,  
Πάντειο Πανεπιστήμιο,  
επιστημονικός συνεργάτης  
ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα

## προλογικά

Βρισκόμαστε σε μια πορεία μελέτης, κατανόησης και δραστηριοποίησης σχετικά με την πολιτισμική διάσταση του ήχου. Η "ηχητικότητα"<sup>1</sup>, μπορεί να κατανοηθεί ως ένα νοηματικό υπερσύνολο που εμπεριέχει την "μουσικότητα" (βλ. σχήμα), ως μια έννοια που καταγράφει την διεύ-

μουσικότητα

ηχητικότητα

ρυνση του ενδιαφέροντός μας στην ακρόαση των ηχητικών περιβαλλόντων και τοπίων της καθημερινότητάς μας. Εκεί, οι ήχοι αδιαχώριστοι από τις πολιτισμικές τους "συμπαραδηλώσεις" - κατά την σημειολογία - (Barthes 1981, 1988) αποκτούν πολιτισμικές σχέσεις "συνάφειας"<sup>2</sup> με τον χώρο και τον τόπο, κατά το καθημερινό βιώμά τους. Σε μια τέτοια έννοια, θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του ήχου που όντας πολιτισμικά, μάλλον δεν θα αναφύονταν στα πλαίσια μιας "μουσικοκεντρικής προσέγγισης" (Πανόπουλος 2005). Στην προοπτική αυτή, οι περιβαλλοντικοί ήχοι αποκτούν ενδιαφέρον για την μελέτη μας, καθώς προσλαμβάνονται με έναν συγκεκριμένο τρόπο από τον άνθρωπο - γίνονται "ακροάματα" - και οι πρακτικές που διαμορφώνουμε απέναντι σ' αυτούς, συνιστούν ό,τι θα αποκαλέσουμε μια αντίστοιχη "ακροαματική" κουλτούρα. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στην "κουλτούρα", ως τον καθημερινό "τρόπο ζωής", που συνιστούν οι πρακτικές αυτές (Williams 1994), θα συνεξετάσουμε το διανοητικό υπόβαθρο με το οποίο συναρτώνται, δηλαδή ιδέες, αξίες και νοήματα, όπως αυτά διαμορφώνονται στα πλαίσια της συλλογικότητας που μπορεί να τα ενστερνίζεται (Williams 1994, Luche 2001, Badie 1995). Στο υπόβαθρο αυτό θα δώσουμε βάρος στις "εγγράμματα πρακτικές", αφού πρώτα αναφερθούμε στη χρήση του όρου προσδιορίζοντάς τον μέσα από δύο έννοιες: του ήχου και της γραφής. Πριν φτάσουμε εκεί όμως, θα αναφέρουμε μερικά ακόμη εισαγωγικά στοιχεία.

Η προαναφερθείσα μετάβαση "από την μουσική στον ήχο" (Πανόπουλος 2005), όντας πολυδιάστα-

τη όσο και το ενέργημα της ήχησης, μπορεί να συνδεθεί με ένα εύρος πεδίων, από την Ψυχοακουστική μέχρι την Αισθητική και από την Πολιτική Οικονομία μέχρι την Γεωγραφία, όπως πολλές ετερόκλητες μελέτες καταδεικνύουν: αρκεί να αναλογιστούμε τις προτροπές του Jacques Attali (1991) για επινόηση νέων ερμηνευτικών σχημάτων ξεκινώντας από την μελέτη των θορύβων, το αντιληπτικό σχήμα των ήχων μέσα από την "ακουστική γεωγραφία" που προτείνει ο Alfred Tomatis (1988, 2000), ή ακόμη τους ορίζοντες που δημιουργήσαν οι επισημάνσεις του Marshall McLuhan (1964) για τις "απτικοακουστικές" κουλτούρες και τις επιδράσεις των μέσων (media) στην επικοινωνία.

Ένα χαρακτηριστικό της συζήτησής μας είναι ότι θα συναρτηθεί με πρακτικές όπου οι πολιτισμικές διεργασίες συμπλέκονται με μαθησιακές και παιδαγωγικές διαδικασίες. Έτσι θα συνδεθούμε άμεσα με τους χώρους των πολιτισμικών και παιδαγωγικών εφαρμογών και αποφάσεων, αντλώντας τα παραδείγματα και τις δυνατότητες δραστηριοποίησης από αυτούς. Θα τους αναφέρουμε ως "χώρους παραγωγής νοήματος". Σ' αυτούς μπορούμε να εντάξουμε πολλές περιπτώσεις σχετικές με την εκπαίδευση, την επικοινωνία και την πολιτισμική δημιουργία, ωστόσο εδώ μας ενδιαφέρουν οι χώροι με κάποιο θεσμικό χαρακτήρα, όπου η παραγωγή αυτή προκύπτει συνειδητά μέσα από το έργο τους.

Η βασική στόχευση του προβληματισμού μας είναι να εξετάζουμε πάντα κατά πόσο οι καταβολές των πολιτισμικών πρακτικών, απορρέουν από μορφές "επικοινωνίας που βασίζεται στον ήχο" και κατά πόσο από μορφές "επικοινωνίας που βασίζεται στην γραφή", συνεπώς συνδέονται κυρίως με την εικόνα. Τα παραδείγματα που επιλέγονται χαρακτηρίζονται από οπτικοποιητικές λειτουργίες, καθώς είναι αφενός εικόνες από κόμικς, αφετέρου τεχνικά συγγενείς τους ζωγραφικές της σχολικής καθημερινότητας, που όμως αμφότερες αναφέρονται σε θεματικές του ήχου. Έτσι θα δούμε διαδοχικά το "τραγούδι της πόλης", από μια ιστορία κόμικς για παιδιά, που αναφέρεται στον (ηχο)χώρο της πόλης, θα αντιπαραβάλλουμε το παράδειγμα αυτό με συμπεράσματα που αντλούμε από μια μαρτυρία του Τάσου Χαλκιά και ερευνητικά αποτελέσματα της Ελένης Αδαμοπούλου, και θα ολοκληρώσουμε την μελέτη μας με μια αναφορά στις συγγενικές του σκίτσου, "ηχοζωγραφίες", ως ένα εργαλείο ανάπτυξης μιας "αγωγής του ήχου", ακολουθώντας μια πορεία παράλληλης πολιτισμικής και παιδαγωγικής ανάπτυξης των παρατηρήσεών μας.

## Ι. "ηχο-κεντρική" και "γραφο-κεντρική" επικοινωνία

Στις μέρες μας γίνεται λόγος για τον "εγγράμματο" χαρακτήρα των κουλτουρών και πολλά στοιχεία της καθημερινότητάς μας αναλύονται ως απόρροια και συνέχεια των επιδράσεων που επέφερε η έλευση της γραφής και του αλφαβήτου, από τους πρώτους πολιτισμούς μέχρι σήμερα (Finnegan 1973, Havelock 1982, 1986, Goody 1987, Thomas 1996). Η προβληματική αυτή καταγράφεται ποικιλότροπα από μελετητές των μαζικών μέσων και της κουλτούρας<sup>3</sup> και προεκτείνεται και στην πολιτισμική μελέτη του ήχου (Μπουμπάρης 2003). Στις κουλτούρες μετά την έλευση του αλφαβήτου και της γραφής, ο εγγραμματισμός (literacy) και η προφορικότητα (orality)<sup>4</sup> συνυπάρχουν ως κατευθυντήριες αρχές ιδεών και πρακτικών, υποδηλώνοντας μια έμφαση σε όρους που

απορρέουν από την επικοινωνία με γραφή και την επικοινωνία με ήχο αντίστοιχα. Οι όροι αυτοί της "γραφο-κεντρικής" και "ηχο-κεντρικής" επικοινωνίας, όπως μπορούμε να τις αναφέρουμε, συμβάλλουν σε μια λειτουργική κατανόηση και κριτική μελέτη των εκάστοτε πολιτισμικών φαινομένων. Αν και συχνά γίνεται αναφορά στους "πρωτογενείς προφορικούς πολιτισμούς" (Ong 2001) όπου η γραφή δεν έχει επινοηθεί, και στους εγγράμματος πολιτισμούς που έπονται της επινόησης του αλφαβήτου, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε κατ' απόλυτο τρόπο και σχηματικά τους πολιτισμούς (cultures) αυτούς, αναζητώντας από τον διαχωρισμό αυτό ουσιαστικά ερμηνευτικά οφέλη. Ακόμη και οι τυπολογίες των πολιτισμών που μας καταθέτουν οι μελετητές, βασισμένοι στον τύπο των καταγραφικών συστημάτων (εικόνες, ιδεογράμματα, "δανεισμένο" αλφάβητο, "πρωτογενές" αλφάβητο) και την σχέση τους με την καθημερινή γλώσσα και τον προφορικό λόγο (Goody 1987, Calvet 1995, McLuhan 1964), έχουν μάλλον νόημα ως επικουρικές παρατηρήσεις σε μια ευρύτερη μελέτη και όχι ως απόλυτες αναλυτικές και ταξινομικές κατηγορίες.

Η Βαρύτητα στον "ήχο" και την "γραφή" ("ηχο-κεντρική" και "γραφο-κεντρική" επικοινωνία), εφαρμόζονται για να διευκολύνουν την συζήτησή μας με έναν συγκεκριμένο τρόπο: δεν στεκόμαστε σε μια επικοινωνία με ήχο (προφορική) ή μια επικοινωνία με γραφή (εγγράμματα), αλλά κατανοούμε πληρέστερα την εκάστοτε πρακτική μελετώντας κατά πόσο σχετίζεται με την κάθε μια. Έτσι μια μορφή επικοινωνίας που χρησιμοποιεί τη γραφή μπορεί να φέρει χαρακτηριστικά "ηχο-κεντρικής" οργάνωσης, αλλά και μια μορφή επικοινωνίας με ήχο μπορεί να "οργανώνεται" με τις πρακτικές της γραφής (Calvet 1995, Πολίτης 1982). Σε μια τέτοια ανάλυση, τα μέσα (media) δεν σχετίζονται μόνο με εγγράμματος πρακτικές, επειδή μας δίνουν την δυνατότητα μιας καταγραφής και των συνεπακόλουθων σωρευτικών, ταξινομητικών και άλλων "εγγράμματος" πρακτικών: εγγράμματος πρακτικές μπορεί να εμφανίζει ένα ηχητικό μέσο. Όμως και αντίστροφα: "ηχοκεντρικότητα" και πρακτικές προφορικότητας μπορούν να εμφανιστούν και σε ένα "άηχο" μέσο.

Θα πρέπει ωστόσο να αναφερθούμε στις "εγγράμματος κουλτούρες", που εμφανίζουν ένα ιδιαίτερο τρόπο οργάνωσης των (εγγράμματος) πρακτικών τους ιδιαίτερα στα πεδία της μνήμης, της γνώσης και των τρόπων οργάνωσης αυτών. Ειδικότερα στις μέρες μας έχει επισημανθεί το κυρίαρχο στοιχείο ενός εγγραμματισμού που ενισχύει μια ορθολογική, επιστημονική αντιμετώπιση των πραγμάτων (Παραδέλλης 2001) και μια συνεπακόλουθη κυριαρχία της εικόνας, που θα οδηγήσει τους μελετητές στην επισήμανση του "οπτικο-κεντρικού" χαρακτήρα των σύγχρονων κουλτουρών (McLuhan 1964, Levy 1997, Postman 1999, Castells 1996). Η κυρίως οπτική αντίληψη αυτή των πραγμάτων επιδρά - και δεν αντίκειται κατ' ανάγκη - στην αντίληψή μας για ό,τι αφορά στον ήχο. Επιδρά, δηλαδή, στον τρόπο παρουσίας του ήχου στην κουλτούρα μας, καθώς "οπτικοποιεί το ακουστό" και συνεπακόλουθα δίνει διεξόδους σώρευσης, τμήσεως, ταξινομήσεως του ήχου και άλλων λειτουργιών που αρχικά δεν είναι "συμβατές" με την φύση του.

Μια γενική, περιεκτική και άμεση προσέγγιση του ηχητικού μας περιβάλλοντος θα περιελάμβανε συνθετικά ό,τι αφορά στην κίνηση, την ηχητική ενέργεια, τους συσχετισμούς αυτών, που προκύπτουν μέσα στον τρισδιάστατο χώρο και την πολυεπίπεδη αλληλόδραση



ήχοι συνυπάρχουν και συνυφαίνονται. αν εφαρμόσει ένα οπτικοποιητικό διάγραμμα στον πίνακα, όπου αποτυπώνει σχηματικά τους ήχους, ουσιαστικά χρησιμοποιεί ένα σύστημα καταγραφής· αν χρησιμοποιήσει τις αποστάσεις, τον προσανατολισμό και τις αναλογίες, προβαίνει στην δημιουργία μιας "παρτιούρας", που παρέχει δυνατότητες παράστασης της συνήκησης. Οι δυνατότητες αυτές μοιάζουν ανάλογες με αυτές, που η μεσαιωνική παρτιούρα παρείχε, προκειμένου να "ανακαλυφθεί" η πολυφωνική συνήκηση. Κι όλα αυτά στη βάση μιας συσχέτισης στοιχείων της εικαστικής γλώσσας και της μουσικής-ηχητικής θεωρίας, που θα έλεγε κανείς ότι στην παιδαγωγική πράξη θεωρείται σχεδόν αυτονόητη. Ακόμη κι αν στο παράδειγμά μας δεν χρησιμοποιηθεί ο πίνακας (το εγγραμματο μέσο), δεν αποκλείεται τα όσα προφορικά θα ειπωθούν να ανάγονται στην εγγραμματο αυτή λογική που προαναφέραμε.

Η προσέγγιση των περιβαλλόντων ήχων όπως την περιγράψαμε, συνιστά μια μορφή "επανα-ανάγνωσης", μια διαδικασία που θα ήμασταν ακριβέστεροι αν ονομάζαμε "επανα-ακρόαση" και αφορά τον περιβάλλοντα χώρο, τον περιβάλλοντα τόπο. Η πράξη αυτή της διαφοροποιημένης από πριν ακρόασης είναι ενδεχομένως και ότι από την πλευρά τους ο Attali (1991), ο Tomatis (1988), ή ο McLuhan (1964) θα μας πρότειναν, χωρίς να είναι ανάγκη να απαρνηθούμε οικεία μας αντιληπτικά εργαλεία. Έτσι για τον πρώτο, χρειάζεται η έννοια της Πολιτικής Οικονομίας για την κατανόηση των θορύβων, για τον δεύτερο η έννοια της Γεωγραφίας και της Ανατομίας για την κατανόηση της φωνοκεντρικής ηχητικής μας παρουσίας, ενώ για τον τρίτο η απηχοακουστική κουλτούρα αποκτά ενδιαφέρον παράλληλα με την οπτική κουλτούρα. Όλα αυτά μπορούμε να τα εννοήσουμε ως τις πολλές "προεκτάσεις" που μπορεί να λάβει μια προβληματική όπως την θέτουμε εδώ, η οποία θα μας εισάγει σε μια διαδικασία επισήμανσης πρακτικών ακρόασης, "επανα-ακρόασης" αλλά και στο ενδεχόμενο ενός προσδιορισμού των "εγγραμμάτων" (γραφο-κεντρικών) ή "προφορικών" (ηχο-κεντρικών) καταβολών των "προεκτάσεων" αυτών. Οι επισήμανσεις αυτές αναπόφευκτα ξεκινούν από τον χώρο της μουσικής, συνάδοντας με το αρχικό σχήμα που εκτείνεται στην "ηχητικότητα", ξεκινώντας όμως από την "μουσικότητα".

## II. ο "ήχος της μουσικής" και η "αφανής" τεχνολογία

Ολοκληρώνοντας τα εισαγωγικά θεωρητικά στοιχεία της συζήτησής μας θα αναφερθούμε στη μουσική, η οποία όντας παρούσα με βαθιά εδραιωμένες προφορικές αλλά και εγγράμματα πρακτικές στην καθημερινότητά μας, επιδρά ριζικά στις ακροαματικές μας πρακτικές. Την οπτικοποιητική της λειτουργία βιώνουμε πολλαπλά, με κεντρικά ίσως σημεία αναφοράς αυτό της μουσικής σημειογραφίας, και των ποικιλόμορφων οπτικοποιήσεων των μουσικών οργάνων (διατάξεις πλήκτρων, χορδών, τάστων, οπών κλπ.). Ο Schoenberg θέλοντας να δώσει έμφαση στην έννοια της χροιάς, χαρακτήριζε το (τονικό) "ύψος" ως "ηχόχρωμα που μετράται σε μια διάσταση" (Βεντούρας 1995). Σε ένα τέτοιο επίχειρημα, που συμπλέκει δύο θεωρητικώς διασαφηνισμένα χαρακτηριστικά του ήχου<sup>5</sup>, βλέπουμε ίσως όλη την ισχύ της αναλυτικότητας που μας παρέχει η μουσική. Ο ήχος που "εγγράφεται" στο αποθηκευτικό μέσο (παρτιούρα, μαγνητική, ψηφιακή ή άλλη εγγραφή) είναι ένας

"παραμετροποιημένος" ήχος, παραδομένος στους "εγγράμματος" και αναλυτικούς κώδικες του μέσου, και εξακολουθεί να βρίσκεται στην κατάσταση αυτή, όταν επανέρχεται ως ενέργεια, κίνηση ή "χώρος", μέσα από το επίσης παραμετροποιημένο αναπαραγωγικό μέσο, που μπορεί να είναι το μουσικό όργανο, κάποια άλλη συσκευή κλπ. Η παρουσία της μεθόδου στην μουσική είναι προφανής: μέθοδος καταγραφής (θεωρία) αλλά και μέθοδος κατασκευής (οργανολογία), μεθοδική ακρόαση (μουσικές γνώσεις) αλλά και μεθοδική εκτέλεση (τεχνική). Συνεπώς στον βαθμό που "επανα-ακροάμαστε" με την γονιμοποιό δράση των εγγραμμάτων καταβολών μας, επανέρχεται σημαντικά στο προσκήνιο η "μουσικότητα", που στο επίπεδο της εφαρμογής συνδέεται με εγγράμματα πρακτικές και κάποια έννοια μεθόδου.

Η παρατήρηση αυτή για μορφές μεθόδου, με τις οποίες "εμβολιάζει" η μουσική την ακροαματική μας κουλτούρα μάς οδηγεί αβίαστα σε μαθησιακές διαδικασίες (άτυπες περιπτώσεις αυτομάθησης αλλά και προγραμματισμένες διδακτικές δραστηριότητες) της καθημερινότητας και με μια ευρεία έννοια σε ζητήματα παιδαγωγικής της μουσικής και του ήχου. Άλλωστε η σχέση κουλτούρας και εκπαίδευσης είναι φυσική, αν αναλογιστούμε τον βαθύτερο συσχετισμό, που απορρέει από την κοινή μορφωτική τους βάση, την μετάδοση δηλαδή πολιτισμικών στοιχείων από μια συλλογικότητα προς τα μέλη της, καθώς αυτά αναπτύσσονται και εντάσσονται σ' αυτήν<sup>6</sup>. Στις μέρες μας βλέπουμε ότι στην πράξη, οι λειτουργίες των πολιτισμικών δημιουργών, των πολιτισμικών παιδαγωγών και των πολιτισμικών διαχειριστών συμπλέκονται αναπόφευκτα αλλά και παραγωγικά. Οι πολιτισμικοί οργανισμοί εκπαιδεύουν και οι εκπαιδευτικοί θεσμοί δημιουργούν. Ο παιδαγωγός γίνεται καλλιτέχνης και αντίστροφα, σε διαδικασίες όπου στοιχεία πολιτισμικής διαχείρισης ανακύπτουν ως αναγκαία.

Παράλληλα, η μουσική ως τέχνη αλλά και ως μέθοδος, αναστοχαζόμενη πάνω στις εγγράμματα καταβολές της, διευρύνεται. Επανα-μεταβαίνει από το μουσικό όργανο στο ηχογόνο σώμα, κρατώντας την "ενδιαμέσως" κεκτημένη οργανογνωστική της εμπειρία· κινείται από τον εγγραμματο κανόνα στην αυτοσχεδιαστική ελευθεριότητα· αποδεσμεύει την φόρμα, την συνήκηση και το ηχόχρωμα, σαν να πρόκειται για μια φυσική απόρροια και ανταμοιβή στην συχνά ασκητική εμμονή που επιδεικνύει σε μια σχολική, σπουδαστική καλλιέργεια των χαρακτηριστικών της αυτών. Έτσι, επαναπροσδιορίζει τις αρμοδιότητες του μουσικού, φέρνοντάς τον στην θέση ενός "σχεδιαστή" και "μηχανικού" του ήχου, συχνά δε, ενός καταλυτικού διαχειριστή πολλών και ετερόκλητων στοιχείων. Ρυθμιστικό ρόλο στις αρμοδιότητες αυτές διαδραματίζουν, βέβαια, οι εκάστοτε "τεχνολογίες" σε επίπεδο ύλης (hardware) ή διανοημάτων (software)<sup>7</sup>.

Ειδικότερα, ό,τι αποκαλούμε "τεχνολογία του ήχου", είναι μια ακόμη απόρροια πρακτικών συναρτημένων κατά βάση με εγγράμματα πρακτικές. Η ψηφιακή τεχνολογία, για παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί μια "εξ ολοκλήρου εγγραμματο" εφαρμογή, στον βαθμό που η αποδόμηση στο δυαδικό ψηφίο (μηδέν και ένα) έχει βάθος ισοδύναμο - ίσως και τεχνικά πιο αυξημένο - με αυτό του γράμματος που συνθέτει την λέξη: βλέπουμε ότι ένα γράμμα που ψηφιοποιείται, γίνεται πολύ περισσότερα στοιχεία (δυαδικά ψηφία), από ένα που ήταν<sup>8</sup>.

Έτσι, η σημασία της τεχνολογίας στην μελέτη μας έγκειται στις ειδικότερες αναλυτικές και συνθετικές δυνατότητες παραγωγής του ήχου που μας δίνει μέσα από εγγράμματα

πρακτικές. Η ηχο-παραγωγική τεχνολογία είναι ουσιαστικά μια ανα-παραγωγική τεχνολογία του ήχου. (ακόμα κι όταν τεχνικά δεν είναι προφανές), οδηγώντας σε μια επαναδημιουργία του σε έναν άλλο χώρο και χρόνο. Μέσα από ποικίλες αναπαραγωγικές συνθήκες, το "σημαινόμενο" του ήχου - με την σημειολογική του έννοια - όντας αποσπασμένο, οδηγείται σε ένα "σημείο" που συντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο (που είναι και πλαίσιο "παρασημάνσεων" (Barthes 1981)), οδηγώντας μας σε έναν καινούργιο πλούτο "συμπαραδηλώσεων" - κατά την αρχική μας αναφορά.

Ένας ήχος συνιστά σε κάθε κουλτούρα ένα ξεχωριστό "σημείο", συμμετέχοντας σε ένα ιδιαίτερο πλαίσιο ιδεών, που ακόμη κι αν δεν έχουν εκκινήσει από τις πρακτικές μιας διαμεσολάβησης ενός "χώρου παραγωγής νοημάτων", προέρχονται από την καθημερινότητα, και "θεσμίζονται" (Thompson 1998) ακριβώς επειδή εμφανίζονται ως πρακτικές της κουλτούρας αυτής. Οι τεχνολογίες του ήχου συναινούν προς την κατεύθυνση αυτή: πρωτογενείς και αναπαραγόμενοι ήχοι συνθέτουν ως σημεία ενταγμένα στο εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο, την ηχητική μας καθημερινότητα σε ένα πλήθος χρήσεων, από τις εικαστικές ηχητικές εικόνες και τα ηχητικά γλυπτά, μέχρι τα ποικίλα οπτικοακουστικά επικοινωνήματα, τις ηχητικές επενδύσεις των χώρων ή τις ηχοπαραγωγικές ιδιότητες απλών συσκευών της καθημερινότητάς μας.

Η κύρια συνεισφορά της τεχνολογίας του ήχου, ωστόσο, στην μελέτη μας δεν είναι η στιγμή της ηχοπαραγωγής, αν και χωρίς αυτή καμία συζήτηση δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Και εδώ μας ενδιαφέρει ότι το ηχητικό αποτέλεσμα μπορεί να εμπλακεί ποικιλότροπα με την ακροαματική μας κουλτούρα. Μπορεί για παράδειγμα να συναποτελέσει διαχειρίσιμο "ηχητικό υλικό", μνημονευμένο, εγγεγραμμένο ή αποθηκευμένο, αλλά μπορεί και να "μπολιάσει" με τον ιδιαίτερο δικό της τρόπο ως τεχνολογία τις πρακτικές και τις αντιλήψεις μας (π.χ. βλέποντας μια κυματομορφή του παλμογράφου να "σχηματίσουμε μια εικόνα" του ήχου κ.λπ.). Σε πολλές περιπτώσεις, η έννοια της τεχνολογίας διευρυνόμενη πέρα από τα στενά πλαίσια του "hardware", γίνεται αποκαλυπτική για πρακτικές που αφορούν και στον ήχο: θα μπορούσαμε να μιλάμε για "τεχνολογίες της γραφής", που εμφανίζονται τόσο στην παρτιτούρα (Ξενάκης 2001), όσο και στο λογισμικό που εικονίζει μια παρτιτούρα, για τεχνολογίες διανοητικές και "αφανείς" (Postman 1999), όταν διαχειριζόμαστε ταξινομικά τον ήχο ως ενέργημα, ως έννοια ή ακόμη ως ένα υλικό πολιτισμικό αγαθό. Την τελευταία αυτή δυνατότητα, όπως είδαμε, μας την παρέχουν πρωτίστως οι τεχνολογίες των μέσων, όταν αυτές υλοποιούν "εγγράμματα" πρακτικές.

### III. μια κόμικ - παρτιτούρα για το "τραγούδι της πόλης"

Θέλοντας να βρεθούμε σε ένα "ενδιάμεσο" της "ηχοκεντρικής" και "γραφοκεντρικής" επικοινωνίας, το παράδειγμά μας προέρχεται από μια ιστορία κόμικς ("άηχο" μέσο) και αφορά τον ήχο ενός τόπου. Στο κόμικ, δίνεται η δυνατότητα μέσα από μια γονιμοποιό άντληση στοιχείων παλιότερων "αφηγηματικών τρόπων", να αναδείξουμε και να κατανοήσουμε στοιχεία "εφήμερα", καθημερινά, που είναι στην περίπτωσή μας κάτι περισσότερο από την κουλτούρα της πόλης, καθώς εμπεριέχεται κατά πολύ ό,τι

αποκαλούμε "μοντερνισμό" (Σκαρπέλος 2000). Ο McLuhan (1964) μάλιστα, θεωρεί το κόμικ σύμμαχο της τηλεόρασης και σε μια αντιδιαστολή με το βιβλίο, δίνοντας στοιχεία για έναν "διάλογο" πάνω στην συγγένεια των κωδίκων μεταξύ έντυπου "κόμικ" και οπτικοακουστικών μέσων (Eco 1994, Σκαρπέλος 2000), συγγένεια που θα περιστοιχίσει και την ανάπτυξή μας.

Ξεκινώντας με μια ιστορική αναφορά στην πορεία διαμόρφωσης της "κουλτούρας" που θα μελετήσουμε, θα την συσχετίσουμε με τις ιδέες και τα έργα των Φουτουριστών για μια "τέχνη των θορύβων", που εμφανίζεται από τα τέλη του 19ου αιώνα, ως μια πρώτη σύνδεση του ηχητικού τοπίου της πόλης με την μουσική. Μέσα από μια πορεία, όπου η εξέλιξη της τεχνολογίας του ήχου σε όλα τα επίπεδα ενήργησε καταλυτικά, εντοπίζουμε σήμερα ακροαματικές πρακτικές, όπου η μουσικότητα του θορύβου, η διαχείριση κάθε ήχου της πόλης ως υλικό πολιτισμικής δημιουργίας προκύπτουν συχνά και καθημερινά. Έτσι, στις μέρες μας ιδέες σαν των Φουτουριστών διαχέονται και γίνονται κομμάτι της καθημερινής μας ακροαματικής αισθητικής, και μια απλή διερεύνηση από τα παιδιά μπορεί να τις εντοπίσει στα κόμικς. Όταν ζητήθηκε από μαθητές της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης να συλλέξουν αναφορές στα οικεία τους ηχητικά τοπία από την καθημερινότητά τους, μια από τις πολλές περιπτώσεις που παρατήρησαν στα κόμικς τους ήταν χαρακτηριστική ως προς τον συσχετισμό αυτό, καθώς μιλά και περιγράφει επακριβώς "το τραγούδι της πόλης".

Ο αφηγητής καταγράφει σε μια σελίδα (εικόνα 1) το υλικό που συνθέτει το ηχητικό τοπίο της πόλης: το "συνηθισμένο κονσέρτο", των οχημάτων, ένα ραδιόφωνο, οι ήχοι μια ταινίας, ήχοι των διαμερισμάτων και των περαστικών μηχανών, "θόρυβοι", "φωνές", "μουσικές", "ακόμη και οι σιωπές μπερδεύονται", αναφέρει ο μνημένος ακροατής-ήρωας του κόμικ, που συνεπαίρνεται να ακούει την μοναδική μελωδία από "το τραγούδι της πόλης" (εικόνα 2). Αυτά βέβαια αποκτούν το πολιτισμικό τους νόημα όταν δημιουργηθούν σχέσεις "συνάφειας" (και όχι απλής συμπλήρωσης) με την όψη και τον χώρο της πόλης. Στην χρονική αυτή στιγμή ο ήρωας που "μυείται", ακούει, βιώνει το άκουσμα, το οποίο θα αποκτήσει το νόημά του, όταν γίνει μνήμη. Έτσι στο τελικό στάδιο (εικόνα 3), αφού παρέλθει ο χρόνος, ο ήρωας εμφανίζεται μέτοχος πλέον της συγκεκριμένης ακροαματικής κουλτούρας. Το άκουσμα, συνδυασμένο με τις μνημονικές λειτουργίες, χαρακτηρίζεται από πρακτικές: είναι μια ευχάριστη εμπειρία, το "τραγούδι της πόλης", το οποίο επιλέγει να ακούσει από μια σκεπή.

Το "τραγούδι" αυτό δεν θα μπορούσε ίσως να καταγραφεί με μια τέτοια ποιότητα παρά με τον οπτικοακουστικό κώδικα των κόμικς της πρώτης εικόνας (εικόνα 1). Ως μια παρτιτούρα, για την κατανόηση της οποίας ο αναγνώστης διαθέτει τους απαραίτητους - φιλικούς κατά κύριο λόγο - εγγραμματισμούς, μας αναλύεται το άκουσμα σε κατανοητές ενότητες, συνοδευόμενο από συναφείς εικόνες, σαν να δίνονταν οδηγίες στους μουσικούς μια ορχήστρας, για την θέση και το περιεχόμενο του παιζιματός τους. Το "τραγούδι της πόλης" εκτελείται κάθε βράδυ στην πόλη, με πολλές πιθανές θέσεις για τον "εγγραμματισμένο" υποψήφιο ακροατή, που, ή πρέπει να απαιτήσει σιωπή από τους συν-ακροατές του (εικόνα 2), ή να προτιμήσει μια καλύτερη, ήσυχη θέση, σε ένα μεγαλύτερο ύψος (εικόνα 3).

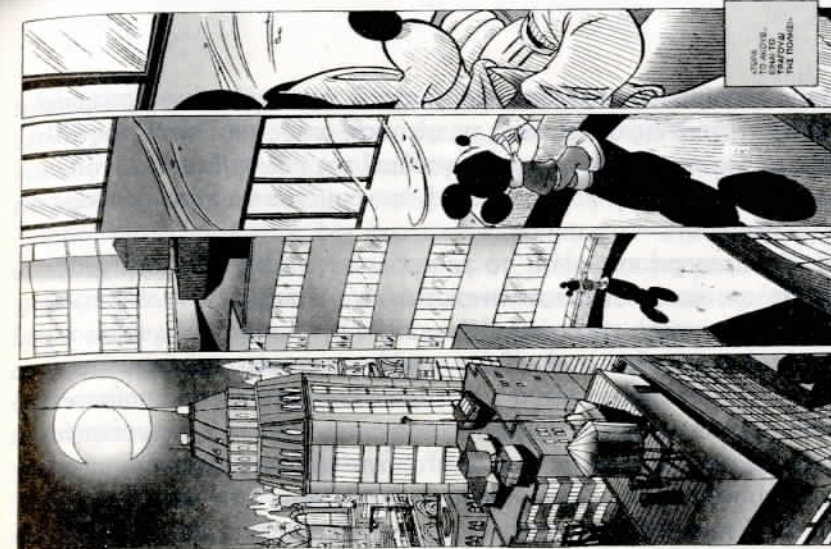
Για την "κατανόηση" της κόμικ-παρτιτούρας δεν απαιτείται βέβαια η προσμονή μιας

νύχτας στην πόλη, όχι μόνο γιατί τα υλικά του "τραγουδιού" αυτού έχουν αποτελέσει στον αναγνώστη - ακροατή - κάτοικο της πόλης οικεία ακούσματα, αλλά και γιατί ως ηχητικά θέματα, έχουν πολλές φορές ακουστεί στα μαζικά μέσα, ως μέρη μοντέρνων τραγουδιών και μουσικών από κινηματογραφικές ταινίες, που βρίσκουμε και ως ξεχωρισμένα μουσικά έργα ("soundtrack"). Ο αναγνώστης - ακροατής ανακαλεί τις ηχητικές μνήμες και αν το επιθυμεί, εισάγεται σε πρακτικές επανα-ακρόασης του ηχητικού του τοπίου, εισάγεται ουσιαστικά σε καινούργια ακούσματα και βιώματα, μέσα από συγκεκριμένες πρακτικές ακρόασης, μέσα από μια συγκεκριμένη ακροαματική κουλτούρα.

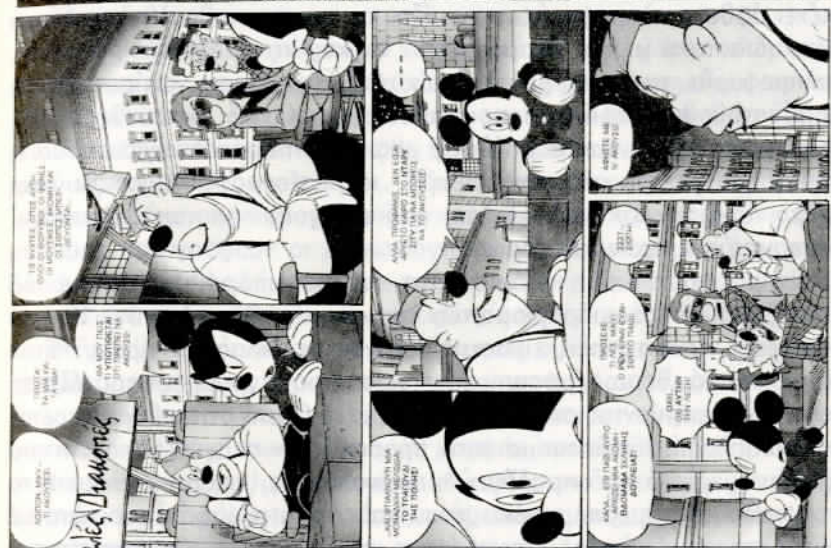
Έτσι, στον "προνομιακό" τρόπο εγγράμματος, οπτικοποιημένης, συνεπώς εμπλουτισμένης με νέα στοιχεία, πολιτισμικής πληροφορίας που δημιουργείται με το σκίτσο, παρατηρούμε την μετάδοση στον αναγνώστη των πρακτικών μιας "αναλυτικής" ακρόασης, όπου τα ηχητικά συμβάντα κατανοούνται, μεμονωμένα κατ' αρχάς και συντεθειμένα στη βάση μιας "φόρμας" στη συνέχεια, στο τελικό "μουσικό" αποτέλεσμα. Η οργάνωση της "φόρμας" αυτής, εμπεριέχει τις διατάξεις των εικόνων, που ομοιάζουν με παρατεταγμένες "πάρτες"<sup>10</sup> στην "παρτιτούρα" του μαέστρου (εικόνα 1), σε μια οργάνωση που απορρέει από τους επικοινωνιακούς κώδικες των κόμικς.

Οστόσο, τα κόμικς, ως σημείο συνάντησης πολλών μορφών τέχνης από το παρελθόν των εικαστικών τεχνών αλλά και τις νεότερες οπτικές και οπτικοακουστικές τέχνες (Σκαρπέλος 2000), ενσωματώνουν πολλαπλούς επικοινωνιακούς κώδικες<sup>11</sup>, τους οποίους θα πρέπει να θεωρήσουμε ενεργούς την στιγμή της ανάγνωσης. Οι κώδικες αυτοί λειτουργούν ως στοιχεία διαμόρφωσης της ακροαματικής κουλτούρας στα κόμικς, αλλά εύλογα λειτουργούν ομοιοτρόπως και στα μέσα από τα οποία προέρχονται (κινηματογράφος, φωτογραφία κλπ.).

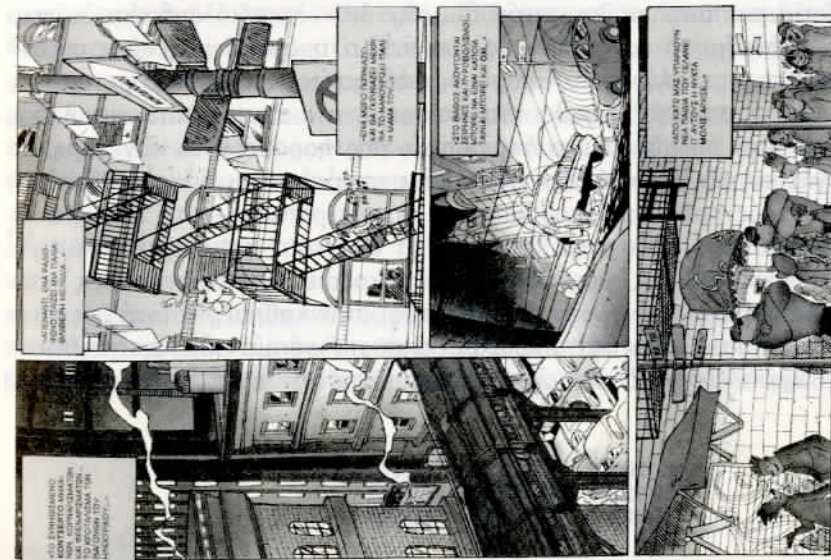
Σε ό,τι αφορά τον κινηματογραφικό κώδικα, για παράδειγμα, είναι φανερό ότι η γωνία λήψης όπου ο σκιτσογράφος "σπίνει την κάμερά του" προκειμένου να έχει το επιθυμητό κάδρο για το πλάνο του, εξυπηρετεί τις άμεσες ανάγκες για την αφήγηση της ιστορίας. Όμως στην περίπτωση όπου η εικόνα συνοδεύεται από ήχο, (ο κινηματογράφος είναι "ομιλών"), η διαλεκτική εικόνας και ηχητικής μπάντας αναδιαμορφώνει αναπόφευκτα και το αποτέλεσμα του κάδρου (Krasauer 1983, Δαυλόπουλος 1985). Πολλά μπορούν να ειπωθούν για την σχέση αυτή, κατ' αρχάς στο επίπεδο της φωτογραφίας: ένα νυχτερινό πλάνο εξασφαλίζει όχι μόνο χρωματική αφαιρετικότητα λόγω έλλειψης φωτός, αλλά και διαφορετικούς, ιδιαίτερους χρωματικούς τόνους. Αφενός είναι στην φύση μας σε συνθήκες περιορισμού της ορατότητας να μεταθέτουμε το αντιληπτικό μας βάρος στην ακοή, οπότε η νύχτα προσφέρεται για ακρόαση - όπως και μια σκοτεινή αίθουσα επίσης - αφετέρου η "παντοδυναμία" του ημερήσιου φωτός που ελαττώνει τις τονικές αποχρώσεις, τις σκιάσεις και αναιρεί πολλές αυτόφωτες πηγές (ένας λαμπτήρας δεν έχει νόημα στο φως του ήλιου), παύει να υπάρχει το βράδυ. Το "ημερήσιο" τοπίο εμφανίζεται, με την ισχύ του θερμού ηλιακού φωτός, ένα είδος "σιωπής" - αποδυναμώνει τις κινήσεις και τους επόμενους αυτών ήχους, δίνοντας την ψευδαίσθηση μιας περισσότερης ησυχίας. Στην νυχτερινή εικόνα που όλα αυτά εκλείπουν, μια φωτεινή επιγραφή, ένα φανάρι αυτοκινήτου αποκτούν οπτική σημασία, απηχούν με την εμβέλεια του φωτός και όταν εμφανίζονται παλλόμενα, αν και άηχα σχεδόν, λειτουργούν ρυθμοδοτικά και ηχοποιητικά. Στην νυχτερινή αυτή "παρτιτούρα" του κόμικ η απουσία φωτός (μαύρο φόντο) ταυτίζεται



εικόνα 3



εικόνα 2



εικόνα 1

με την απουσία ήχου στην αίθουσα συναυλιών και οι όγκοι των κτηρίων εκπροσωπούν μέσα από τις προοπτικά τεμνόμενες ακμές τους, τις ηχητικές πηγές του "ακού" της πόλης, το ηχητικό "υπόστρωμα" για την εκτέλεση του τραγουδιού της πόλης. Έτσι έχει νόημα οι όγκοι αυτοί να προσεγγιστούν από ψηλά (εικόνα 3) προκειμένου να κατανοήσουμε ότι από αυτούς πηγάζει ο ήχος.

Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι "το τραγούδι της πόλης" δεν περιγράφεται μέσα από τις γνώριμες οπτικοποιήσεις, τον "πίνακα ήχων" ("από το 'ζιπ' της σφαίρας μέχρι το 'μαμπλ' της διανοητικής εργασίας" (Eco 1994)) των κόμικς, όπου παχιά γράμματα με ανυσματικό χαρακτήρα αναλαμβάνουν να καταγράψουν το άκουσμα, ή το αίσθημα. Ουσιαστικά δεν υπάρχει καμιά αυστηρά "comic-ή" οπτικοποίηση του "τραγουδιού της πόλης", εκτός από τα κείμενα της αφήγησης, καθώς χρησιμοποιείται η κινηματογραφική γλώσσα. Η επιλογή αυτή παρέχει στο ηχητικό αποτέλεσμα που το κόμικ ανασύρει από το μνημονικό μας, μεγαλύτερη ηχητική πιστότητα και "ευκρίνεια" (McLuhan 1964). Κατά τον McLuhan ο κινηματογράφος κατατάσσεται στα "θερμά μέσα", καθώς περιέχει άφθονη πληροφορία, περιορίζοντας την πρωτοβουλία του δέκτη να "φανταστεί". Σε αντιδιαστολή με τα "θερμά μέσα", τα κόμικς, όντας "ψυχρά μέσα", περιορίζουν την πληροφορία, την παραμετροποιούν, θα λέγαμε, στο σχήμα και το χρωματικό "γέμισμά" του και αφήνουν πρωτοβουλία για την ανασύνθεση της πληροφορίας στον αναγνώστη. Έτσι, στο παράδειγμά μας, παρότι πρόκειται για σκίτσο, η πρακτική "ακρόασης" προέρχεται από τον "θερμό" κινηματογράφο (ανακαλούνται κινηματογραφικοί ήχοι από την εικόνα) και όχι από ενεργοποίηση των "κλασικών" κωδίκων και οπτικοποιημένων ήχων του κόμικ.

Στις χρήσεις κινηματογραφικού κώδικα στο κόμικ μπορούμε επίσης να συμπεριλάβουμε το απροσδιόριστο καδράρισμα των σκηνών της πόλης (εικόνα 1) που δεν υπακούει σε οπτικούς κανόνες ενός εικαστικού έργου με "κλασικές αρχές". Έτσι, ισορροπίες όγκων, κεντρικό θέμα, έμφαση στην προοπτική, γραμμές και άξονες ανάπτυξης, εκλείπουν, καταδεικνύοντας στον εγγραμματοποιημένο θεατή ότι το βάρος πρέπει να δοθεί κάπου αλλού, δηλαδή στο άκουσμα, στην προσοχή των ηχογόνων πηγών που αστραπαία, σχεδόν βίαια μεριμνά να "σημαδέψει" ο εικονολήπτης (ακόμη κι αν μετά το σημάδεμα "ακίνητοποιηθεί" η κάμερα) προκειμένου να κινηματογραφήσει το ηχητικό συμβάν. Λόγω αυτής της αμεσότητας, αγνοούνται και οι "κλασικές αρχές" που προαναφέραμε. Πράγματι, στην καθημερινότητά μας, όταν παρακολουθούμε κάποιο ηλεκτρονικό μέσο (τηλεόραση, κινηματογράφο κ.λπ.), η προσοχή μας είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα στραφεί στον ήχο αν το κάδρο δεν δίνει τέτοιες αισθητικές - οπτικές προτεραιότητες, μια και ασυναίσθητα θα αναζητήσουμε την σκοπιμότητα της λήψης (Crisell 1991), τον λόγο δηλαδή που ο δημιουργός μας παραθέτει το συγκεκριμένο πλάνο. Κατ' αναλογία, σε μια συναυλία δεν επιζητούμε απαραίτητα μια "καλή θέση" ως προς τη σκηνή, αλλά ως προς το άκουσμα, που στην περίπτωση αυτή είναι και το πρωτεύον.

Τα μέσα με πολλούς τρόπους μάς οδηγούν σε ακούσιες "επανα-ακροάσεις" των περιβαλλοντικών ήχων: ήχοι που περνούν απαρατήρητοι στην καθημερινότητά μας, όταν αναπαράγονται στα μέσα, θεωρείται ότι έχουν κάποιο νόημα και επιζητείται η επικοινωνιακή σκοπιμότητα του δημιουργού, η οποία, αν δεν υπάρχει, τους καθιστά

ενδεχομένως ανεπιθύμητους. Ο αέρας που φυσά στο αυτί μας παράγει έναν βόμβο ανεκτό στην πραγματικότητα, αδιανόητο όμως όταν προσλαμβάνεται από ένα μικρόφωνο. Η "ατυχής" αυτή περίπτωση ηχοληψίας, καθώς σε όλους ενδεχομένως έχει τύχει κατά τις αυτοσχέδιες καθημερινές μας ηχογραφήσεις, μας επιτρέπει τώρα να συζητάμε για τον "βόμβο" αυτό: προφανώς δεν έχει το ίδιο νόημα όταν αναπαράγεται από ένα μέσο και όταν τον ακούμε στην πραγματικότητά μας. Πρόκειται για μια διαδικασία "επισήμανσης" των περιβαλλοντικών ήχων, όταν αυτοί ανα-παράγονται από το μέσο, που μεταβάλλει (αν δεν δημιουργεί εκ νέου) τις συμπαραδηλώσεις των ήχων αυτών. Οι συμπαραδηλώσεις αυτές ενσωματώνονται στους κώδικες που δημιουργούν τα μέσα, αυτονομούνται από την διαδικασία που τις γέννησε (συνεπώς και το αναπαραγωγικό τους μέσο) και μπορούν να λειτουργήσουν εκ νέου νοηματοδοτικά, στο άκουσμα των ήχων ακόμη και φυσικών, χωρίς καμιά παρουσία τεχνολογίας. Όταν η τεχνολογία ήταν παρούσα, η ανα-παραγωγική διαδικασία αποτέλεσε το στάδιο της μαθησιακής διαδικασίας, στην συνέχεια μεσολάβησε χρόνος ώστε να δημιουργηθεί "μνήμη" και να οδηγηθούμε στο στάδιο της "επανα-ακρόασης".

Αν η διαδικασία αυτή μπορεί να οριστεί ως μιας μορφής "ωρίμανση" του ακροατή, συνάδει με την γενικότερη διατύπωση ότι "μάθηση σημαίνει ωρίμανση" (Αφεντάκης 1994), και είναι ζήτημα πλέον - στο οποίο δεν θα εμβαθύνουμε εδώ - οι ακριβείς μαθησιακές διαδικασίες που κάθε φορά λαμβάνουν χώρα στην πορεία διαμόρφωσης μιας ακροαματικής κουλτούρας. Μια σημαντική, ωστόσο, παράμετρος είναι αυτή της "μάθησης μέσα από ένα πρότυπο" - κατά κανόνα - των μαζικών μέσων. Τον τύπο αυτό μάθησης καταγράφουν οι κοινωνιογνωστικές θεωρίες, με κύριο εκφραστή τον Albert Bandura (1971). Σύμφωνα με τον Bandura, ο θεατής - αναγνώστης οικειώνεται τα αποτελέσματα μιας ολόκληρης εμπειρίας, που ο ήρωας " ανέλαβε" να βιώσει με όλες τις συνέπειες. Ο θεατής χωρίς να υπόκειται τις συνέπειες αυτές μεταβαίνει απευθείας στο αποτέλεσμα και μέσα από την ταύτισή του με τον ήρωα "μαθαίνει" από το "βίωμα" αυτό. Στην περίπτωσή μας, έχουμε ένα "πρότυπο ακροατή", και ένα "πρότυπο (επανα) ακρόασης", αν επέλθει μιας μορφής "ταύτιση" με τον ήρωα.

Η συζήτηση για τις μαθησιακές διαδικασίες ανασύρει επίσης το ζήτημα της προφανούς δυνατότητας "παράλληλης" δράσης μιας πολιτισμικής (προερχόμενης από τα μέσα) με μια παιδαγωγική διαδικασία: η αναφορά στο "τραγούδι της πόλης" θα μπορούσε να εμπεριέχεται στην διδακτέα ύλη ενός μαθήματος μουσικής εστιασμένο στην "συμβολή του Φουτουρισμού στη Μουσική". Από νωρίς η δράση αυτή των μέσων έχει επισημανθεί καθώς τους αποδόθηκε ο χαρακτηρισμός ενός "παράλληλου σχολείου"<sup>12</sup>, ενός χώρου μάθησης χωρίς ωστόσο τον συντονισμένο χαρακτήρα της παιδαγωγικής πράξης (Lastego - Testa 1991). Με την εξέλιξη των τεχνολογιών από τα ηλεκτρονικά στα ψηφιακά μέσα, εύλογα η συζήτηση αυτή προεκτείνεται όλο και πιο πολύ.

#### IV. κούρδισμα στο ηχητικό τοπίο και "τραγούδι - κελάρυσμα"

Τα στοιχεία της μάθησης, της μεσολάβησης του χρόνου και της λειτουργίας της ανα-παραγωγής, δεν θα πρέπει να συνδεθούν στενά μόνο με την έντονη παρουσία των μέσων ή προφανών διαδικασιών αγωγής. Εξ αρχής αποσυνδέσαμε τις "εγγράμματα"



διαδικασίες από την υποχρεωτική παρουσία "γραφής". Θα αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα όπου, αν και τα (εγγράμματα) μέσα (media) απουσιάζουν, η ακροαματική κουλτούρα διαμορφώνεται με "παιδαγωγική μέθοδο" και μάλιστα από τους ίδιους τους πολιτισμικούς δημιουργούς: το αντλούμε από το αυτοβιογραφικό κείμενο του Τάσου Χαλκιά (Χρονόπουλος 1985). Ο Χαλκιάς κάνει λόγο για μια μερίδα κοινού, όπου στα πανηγύρια "έμπαινε στο χορό, ενώ οι ίδιοι οι μουσικοί κούρδισαν". Οι μουσικοί αναλάμβαναν τότε μέσα από μια παιδευτική διαδικασία, που οι ίδιοι επωμίζονταν, να "βοηθήσουν" τους ακροατές τους, όπως αναφέρει.

Το κοινό διακρινόταν κατά τον Χαλκιά από μια καθαρότητα, οπότε ο ξεχωριστός ήχος του οργάνου, τους συγκινούσε και σπκώνονταν να χορέψουν, χωρίς βέβαια να έχουν την παραμικρή έλλειψη σεβασμού απέναντι τον μουσικό, αλλά και χωρίς να γνωρίζουν την διαδικασία του κουρδίσματος. Όταν οι μουσικοί λειτουργούσαν παιδευτικά, οι άνθρωποι "άκουγαν" και "μάθαιναν" μας αναφέρει με έμφαση. Δίνοντας ουσιαστικά τα χαρακτηριστικά της διαμορφούμενης τότε ακροαματικής κουλτούρας, ο Χαλκιάς αναφέρει στοιχεία μορφολογίας, μελισματικής αγωγής αλλά και δεδομένα για την χροιά και την ένταση: "Τότε παλαιά παίζαμε τόσο σιγά. Πόσο δυνατά μπορεί να παίξει κανείς χωρίς μικρόφωνο. Δεν είναι δυνατό να παίξει δυνατά. Όμως ήτανε και το άλλο. Ο κόσμος, Ένας άλλος κόσμος. Μερακλής. Τα ήθελε όλα σπίνα. Εντελώς σπίνα. Τι δύναμη μπορεί να έχει το σαντούρι παραδείγματος χάρη χωρίς μικρόφωνο. Έπρεπε ο Φώτης να περάσει μαντήλι" (Χρονόπουλος 1985).

Η σύνθεση σε ένα ηχητικό τοπίο μουσικών ήχων τέτοιας εντάσεως (που δεν έχουν τεχνικά ενισχυθεί) καταδεικνύει τη δημιουργία μιας κουλτούρας με μια ανάλογη ακροαματική ευαισθησία απέναντι στους ήχους του περιβάλλοντος. Πολλα παραδείγματα το φανερώνουν: η τάση πολλών λαϊκών οργανοπαιχτών να ενσωματώνουν μεταγενέστερα στις ηχογραφήσεις της μουσικής τους ηχογραφημένους ήχους από το πρωτογενές της ηχητικό τοπίο (την πλαγιά, το κοπάδι, την παρέα), οι προσπάθειες των λαϊκών μουσικών να συνδέσουν το μουσικό άκουσμα με το τοπίο με ποικίλες μουσικές μιμήσεις, ακόμη η δημιουργία του χαρακτηριστικού ραδιοφωνικού σήματος του "τσοπανάκου". Χωρίς την παρουσία των μαζικών μέσων και των τεχνολογιών αναπαραγωγής, οδηγηθήκαμε και στο παράδειγμα αυτό στην ακρόαση των ήχων του τόπου, όπως και στο "τραγούδι της πόλης". Κοινή συνισταμένη στην διαμόρφωση των ακροαματικών πρακτικών αποτελεί η βιωματική παρουσία σε έναν τόπο, καθώς και οι μνημονικές λειτουργίες που συναρτούνται με τον χρόνο.

Την άποψη αυτή ενισχύει μια μελέτη που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως μια "θεωρητική συνέχεια" της κατάθεσης του Τάσου Χαλκιά, και που μας παραθέτει η Ελένη Αδαμοπούλου (1976), καταγράφοντας την μουσική πραγματικότητα Ελλήνων μεταναστών λίγα χρόνια μετά. Η Αδαμοπούλου ερευνώντας τη σχέση των Ελλήνων μεταναστών με την μουσική διαπιστώνει πως μια κύρια αιτία που νοιώθουν κοντά τους το δημοτικό τραγούδι και το θεωρούν σημαντικό είναι γιατί ο ήχος συνειρμικά παραπέμπει στην φύση. "Θα 'λεγα πως τα όργανα μιλάν στους εργάτες κάποια μουσική γλώσσα που τους φέρνει έντονα κοντά στον τόπο τους. Κι όπως μου ανέφεραν μερικοί, συχνά ο ήχος του κλαρίνου ή και άλλων οργάνων τους θυμίζει ήχους της φύσης π.χ. κελάρυσμα ποταμού ή κελάδισμα πουλιών κ.λπ." μας λέει. Για την Αδαμοπούλου ο ήχος

αυτός λειτουργεί μάλλον ξεκάθαρα ως τόπος, ως σύνδεση με έναν τόπο ενώ βρισκόμαστε σε έναν άλλο, μέσα από μια γενική διάθεση που ονομάζει "νοσταλγία". Την νοσταλγία αυτή αντιδιαστέλλει με άλλες μουσικές λειτουργίες που συμβάλλουν στην διασκέδαση των ανθρώπων, και που έχουν αναλάβει τώρα άλλα είδη μουσικής. Έτσι, ένα κοινό με διαμορφωμένη μουσική κουλτούρα "επανερχεται" στις νοηματοδοτήσεις του ήχου, δίνοντας έμφαση στην ηχητική υπόσταση μιας μουσικής. Η μουσική λαμβάνει τη θέση του ήχου ενός τόπου, ενέργεια αντίστροφη με την περίπτωση όπου ο ήχος του τόπου λαμβάνει τη θέση της "μουσικής" (ως το "τραγούδι της πόλης").

Ο συλλογισμός αυτός, που εστιάζει στην διαμόρφωση και μετοχή σε μια ακροαματική κουλτούρα και όχι στις συνθήκες και τεχνικές που συνθέτουν το ακρόαμα, θέτει το επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας στις εσωτερικές διεργασίες του ακροατή και όχι στην σύνθεση του ηχητικού τοπίου, που στα παραδείγματά μας μπορεί να είναι από το φυσικό τοπίο της υπαίθρου μέχρι τον εκτεχνολογημένο χώρο της πόλης. Με τις εσωτερικές αυτές διεργασίες σχετίζονται, όπως αναφέραμε, η διαμόρφωση μιας ακροαματικής κουλτούρας και η συμβολή διαδικασιών που άπτονται του παιδαγωγικού ενδιαφέροντος. Συνδέοντας το άκουσμα με τον τόπο, διαφαίνεται αρχικά μια αναλογική μεταξύ τους σχέση, που όμως δεν θα πρέπει να ειδωθεί απλοποιητικά, αλλά ως ένα αρχικό σχήμα διερεύνησης. Η Ελένη Αδαμοπούλου, για παράδειγμα, αιτιολογεί με το σχήμα αυτό (ο ήχος ως τόπος) την προτίμηση των ερωτηθέντων σε ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής, που όμως δεν καλύπτει το σύνολο των αρεστών τους ακροαμάτων. Ένα πλήθος αιτιάσεων και νοηματοδοτήσεων μπορεί να οδηγήσει σε μια στάση απέναντι σε ένα ακρόαμα που σχετίζεται ή δε σχετίζεται με έναν τόπο: είδαμε ότι ένα "άηχο μέσο" μπορεί να αναφέρεται στην ηχητικότητα και την μουσικότητά μας, πολιτισμικοί δημιουργοί να δρουν "μεθοδικά" στις ακροαματικές μας πρακτικές και τα μαζικά μέσα να αναπαράγουν τον μουσικό ήχο δυνητικά ως τόπο.

Εισχωρούμε έτσι σε μια προβληματική όπου το βάρος μετατοπίζεται από τον συσχετισμό του τόπου με τον ήχο, στις διαδικασίες που συντελούν στον συσχετισμό αυτό. Η ακροαματική κουλτούρα δεν συνδέεται στενά με τον τόπο, αλλά με τον "τρόπο" της ακρόασής του. Άλλωστε ο "ηχητικός" τόπος, αν και γεννιέται στα πλαίσια ενός τοπίου, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι είναι αποτέλεσμα ακρόασης και συντελείται από ήχους που τελικά προσεγγίζουν τον ελάχιστο χώρο πέριξ του ακροατή. Γι' αυτό άλλωστε και ο ελάχιστος, μηδαμινός αυτός "τόπος" μπορεί να υπάρξει τελείως ατομικά, στα ακουστικά ενός "walker". Αυτή ακριβώς τη δυνητική "μεταφορησιμότητα" του τόπου που μας παρέχουν τα μέσα και βίωσαν οι ερωτούμενοι της Ελένης Αδαμοπούλου, έχουμε πλέον άφθονη στην καθημερινότητά μας. Επιπροσθέτως, τα μέσα μάς παρέχουν την δυνατότητα να διαμορφώσουμε το μοναδικό, "ατομικό" ηχητικό μας περιβάλλον. Η εξατομικέυση αυτή δίνει ένα ακόμη επιχείρημα ώστε να εστιάσουμε στις διεργασίες διαμόρφωσης των ακροαματικών πρακτικών και όχι στις συνθήκες και τεχνικές που διαμορφώνουν το ακρόαμα. Άλλωστε σε κάθε παράδειγμα διαφέρει η οδός διαμόρφωσης των πρακτικών αυτών: για τον ήρωα του κόμικ οι παραινήσεις του συμπολίτη του, για τον αναγνώστη η προσβασιμότητά του στους κώδικες του μέσου, για τους θαμώνες η "παιδαγωγική" δραστηριοποίηση των μουσικών, για τους μετανάστες η αναπαραγωγική δυνατότητα των μέσων κ.λπ. Όμως σε κάθε περίπτωση αναφέραμε ότι μπορεί να ανιχνευτεί κατά πόσο οι

πρακτικές που οδηγούν στην διαμόρφωση αυτή είναι εγγράμματα. Η επίγνωση της παραμέτρου αυτής είναι ο στόχος προς τον οποίο θελήσαμε να κινηθούμε με τη συζήτησή μας.

Ο Τάσος Χαλκιάς αναφέρει πως έμελλε η κουλτούρα αυτή αργότερα να "διαρραγεί", με την επίδραση άλλων εγγράμματος πρακτικών. Ο σύγχρονος ακροατής των ίδιων ακουσμάτων λειτουργώντας π.χ. "αξιολογικά" (και όχι "βιωματικά", μέσα από μια "αυθεντική" άσκηση των βιωμάτων του στον ήχο-τόπο) μπλέκεται - για παράδειγμα - από την γραμμικότητα του σχήματος δάσκαλος - μαθητής: αν ακούσει και τους δύο να παίζουν δεν μπορεί να πει αν κάποιος "είναι καλύτερος". μας αναφέρει ο Χαλκιάς. Το εγγράμματο σχήμα της "μαθητείας" λειτουργεί ανασταλτικά στην κρίση του. Αυτή η "διάρρηξη" που ισχύει στους μουσικούς ήχους προεκτείνεται στους περιβαλλοντικούς ήχους για κάποιον που δεν τους έχει βιώσει σε μια πάροδο του χρόνου, αποκτώντας κάποιες μορφές "αγωγή" (με το εύρος της έννοιας που παρουσιάζουμε εδώ) με αυτούς. Σε ένα βαθμό αυτή μπορεί να συσχετιστεί με τις "αποστάσεις" που δημιουργούνται από νεότερες γενιές για τις μουσικές παλιότερων γενεών: δεν πρόκειται για μια διαφορά χρόνου, όσο πρόκειται για μια διαφορά κουλτούρας. Όμως και στην περίπτωση αυτή, εγγράμματα πρακτικές είναι αυτές που "αποδιοργανώνουν" μια κουλτούρα. (όπως και εγγράμματα πρακτικές ήταν αυτές που μπορεί να την διαμόρφωσαν).

Καθώς "μαθαίνεται" το εγγράμματο σωρευτικό μοντέλο, όπου λογικά ο δάσκαλος είναι καλύτερος από τον μαθητή, η ποιοτική και βιωματική προσέγγιση της συγκεκριμένης κουλτούρας παραμερίζεται. Η ασυνέχεια εμφανίζεται ανάμεσα στην κουλτούρα που γέννησε ένα μουσικό άκουσμα και τον ακροατή δυνητικό μέτοχο της κουλτούρας αυτής. Η αισθητική συγκρότηση του ακούσματος έχει σαφώς σημαίνοντα ρόλο, όμως δεν πρέπει να μας διαφύγει ότι άλλοι παράγοντες - και όχι κάποιος σταθερός αισθητικός παράγοντας - μας οδήγησαν να ορίσουμε τι στοιχειοθετεί ένα "τραγουδί" και τι έναν "ήχο του τόπου". Έτσι, σταθερές δεν ήταν οι παράμετροι για τον ορισμό της "μουσικής" ή του "ήχου", αλλά αυτές του "ακροατή", της "θέσης ακρόασης", της "σκηνής" αλλά και της πράξης της "ακρόασης", που τα συναντούμε όλα γύρω από έναν ακροατή που αξιώνει σιωπή για να ακροαστεί (εικόνα 2) ή που απολαμβάνει το ακρόαμα σε μια στέγη (εικόνα 3).

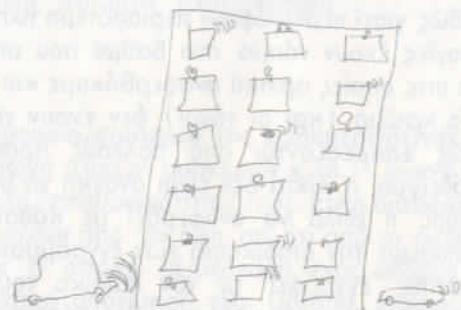
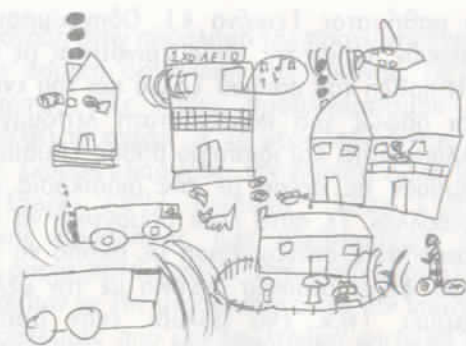
## V. από την (ακροαματική) κουλτούρα στην (ηχητική) αγωγή

Επιχειρώντας να κατανοήσουμε την διαμόρφωση της ακροαματικής κουλτούρας της καθημερινότητάς μας, επισημάνουμε τους ρόλους των εγγράμματος αντιληπτικών διαδικασιών του ήχου, μέσα από παραδείγματα που εμπεριέχουν εγγράμματα πρακτικές. Παραμένουμε σε ένα βαθμό στον χώρο της παιδαγωγικής, θεωρώντας ότι "με τον ένα ή τον άλλο τρόπο" τα εγγράμματα αυτά σχήματα συνδέονται με διαδικασίες μάθησης. Άλλωστε, όπως επισημάνθηκε, υπάρχουν κοινές βάσεις κουλτούρας και εκπαίδευσης. Στο τελευταίο μέρος θα δούμε ένα παράδειγμα όπου οι διαδικασίες διαμόρφωσης μιας ακροαματικής κουλτούρας πηγάζουν από την εκπαιδευτική διαδικασία.

Οι "ηχοζωγραφίες" (εικόνα 4), όπως θα ονομάσουμε τις οπτικοποιήσεις για παιδαγωγικές εφαρμογές μελέτης του ήχου, βασισμένες σε σκίτσα, μια συγγενική δηλαδή τεχνική με τα κόμικς, είναι, πιστεύουμε, μια δυνατότητα διδακτικής πρακτικής στο

μάθημα της Μουσικής. Μπορούν να αποτελέσουν αναλυτικό εργαλείο κατανόησης των θεμάτων ήχου που μελετούνται στην τάξη και βασίζονται στην ανάδειξη και αξιοποίηση των άτυπων "εγγραμμάτων" που διαθέτουν τα παιδιά στους καθημερινούς οπτικούς κώδικες κατανόησης του ήχου, όπως τους αναφέραμε αρχικά. Ο παιδαγωγός μπορεί να αναπτύξει ένα σύνολο θεματικών, από ζητήματα περιβαλλοντικής αγωγής που αφορούν στους ήχους και την ηχορρύπανση, μέχρι ζητήματα μιας πολιτισμικής "αγωγής του ήχου", μιας μορφής, θα λέγαμε, "ηχητικής αγωγής". Σε μια τέτοια αγωγή του ήχου, όπως αναφέρθηκε, μπορεί να μας οδηγήσει κάθε χώρος παραγωγής νοήματος εκτός από αυτόν της εκπαίδευσης, όπως π.χ. ο πολιτισμικός διαχειριστής με την δημιουργία ενός θεάματος, ενός εκθέματος, ενός εικαστικού έργου, ο πολιτισμικός δημιουργός με ένα οπτικο-ακουστικό έργο, ένα ντοκιμαντέρ κ.λπ. Η "σχολική" ηχητική αγωγή, ωστόσο χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα από την δυνατότητα συν-δημιουργίας των μετεχόντων και έρχεται να αναδείξει ιδιαίτερες πτυχές του παιδιού - ακροατή, μόλις δοθούν τα κατάλληλα εκφραστικά μέσα.

Μέσα από τους οικείους εγγραμματοποιήσεις στην γλώσσα των κόμικ και τις οδούς οπτικοποίησης του ήχου, βλέπουμε τα παιδιά που τους ζητείται να παρατηρήσουν την πόλη τους, να καταγράψουν ήχους και να τους χωροθετούν, να έχουν συναίσθηση των συσχετισμών ανάμεσα στις ηχογόνες πηγές, ως προς την απόσταση, την ένταση και την χροιά και να παρατηρούν ήχους, μέσα από το οικείο αισθητήριο και την αναλυτική - συνθετική ικανότητα που κάθε παιδί διαθέτει είτε από την άτυπη μάθηση (πριν βρεθεί στο σχολείο) είτε μέσα από τον παρότρυνση



Εικόνα 4

του μαθήματος (εικόνα 4). Οδηγούμαστε έτσι σε κώδικες μιας "παρτιτούρας" των ηχητικών τοπίων της καθημερινότητας με οικεία εκφραστικά μέσα.

Η πράξη του παιδιού (αλλά και του ενήλικου) να αποτυπώσει μια εικόνα στο χαρτί είναι σαφώς μια πολυδιάστατη λειτουργία, και η τελική ιδέα χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα και ιδιαίτερο βάθος (Rubin 1997, Goodnow 1988). Πολλά μπορούν να ειπωθούν σε σχέση με την διαδικασία σύνδεσης του ατόμου με το επικοινωνιακό περιβάλλον. Γι' αυτό είναι σημαντικό να αποσαφηνίσουμε ότι μια "ηχοζωγραφία", μια οποιαδήποτε οπτικοποίηση με σκοπό να συνδέσει τον χώρο των ήχων με τον οπτικό χώρο, φέρει στοιχεία σχετικά με την μελέτη μας όταν απλά και μόνο επιτελείται με γραμμές (π.χ. ένα μολύβι, έναν μαρκαδόρο) σε λευκή επιφάνεια, χωρίς να συνοπλογίζεται η διάσταση του χρώματος. Πυκνές ή αραιές γραμμές έχουν νόημα, ακριβώς γιατί περιγράφουν περισσότερη ηχητική ενέργεια· οι κατευθύνσεις, τα μεγέθη, οι αναλογίες έχουν νόημα, στο βαθμό που αποτελούν συνέχεια των οπτικοποιήσεων του ήχου στις οποίες αρχικά αναφερθήκαμε και μελετήσαμε και στο "τραγούδι της πόλης".

Το χρώμα (και οι τόνοι) δεν έχουν την ίδια βαρύτητα στην παιδική δημιουργία, καθώς επηρεάζονται από πολλούς πρακτικούς παράγοντες (Rubin 1997). Για παράδειγμα, η νύχτα δεν είναι ανάγκη να υποδηλωθεί με σκούρο ουρανό, αλλά με ένα φεγγάρι, ή απλά να αναφερθεί με κάποια άλλη ένδειξη κ.λπ. Είναι σημαντικό να εννοήσουμε την διαδικασία των εγγράμματων πρακτικών σε μια αντιστροφή, καθώς ο ακροατής "εγγράφει" με τον κώδικα του μέσου, στοιχεία της κουλτούρας του. Οι πρακτικές αυτές δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι τελειώνουν στο μέσο, εκεί δηλαδή όπου γεννιούνται, αλλά μπορούν να προεκταθούν στην καθημερινότητά μας: στον τρόπο που διαμορφώνουμε τον ατομικό μας χώρο, που εκτιμούμε το ηχητικό τοπίο, που ρυθμίζουμε τις εντάσεις και τις ποιότητες του ήχου που εκφέρεται από αυτόν.

Στις οπτικοποιήσεις που μας παρέχουν τα παιδιά, παρατηρεί κανείς πολλά στοιχεία του καθημερινού κώδικα των μέσων οικειωμένα: η βαρύτητα στην απεικόνιση στοιχείων του χώρου είναι μεγαλύτερη. Η εικαστική ευρυθμία ανατρέπεται ευκολότερα όταν το "πλάνο" εστιάζει στους ήχους, όπως και στο κόμικ παρατηρήσαμε ότι μπορεί να συμβεί· προέχει να συγκεντρωθούν οι ηχογόνες πηγές στην επιφάνεια της ζωγραφιάς. Ωστόσο επαναπροσδιορίζονται οι σχέσεις στον χώρο κυρίως όταν ζητείται να απεικονιστούν τα "ηχητικά κύματα". Αν κάθε ήχος παρασταθεί με παράλληλες καμπύλες (κύματα) σε όλο το εύρος που θεωρείται ακουστός στην εικόνα, οι συμπώσεις των γραμμών συμπλέκονται μεταξύ τους αλλά και με τις "πραγματικές" εικόνες φορτίζοντας με όλη "εικαστική" τρόπο την εικόνα. Η εκούσια "μουτζούρα" που προκύπτει, φανερώνει μια συσσώρευση θορύβων που χωρίς την "εγγραφή" αυτή δεν θα ήταν "ακουστή" (ορατή στο χαρτί). Η αποτύπωση του ηχητικού τοπίου αναγκάζει τον δημιουργό ακροατή να καταφεύγει συνεχώς σε γενικά πλάνα και "ευρυγώνιες λήψεις", ακριβώς όπως το αυτί είναι "αναγκασμένο" να αφουγκράζεται κάθε στιγμή όλο το ηχητικό τοπίο. Ο ακροατής σκιτσογράφος βρίσκεται μπροστά και μακριά από το "ηχητικό τοπίο" που περιγράφει, θέτοντας τον εαυτό του, συνεπώς και τα αυτιά του, σε απόσταση αλλά και σε επαφή με αυτό.

Καθώς οι γραμμές και οι comic-ές παραστάσεις του ήχου συμπλέκονται, η ζωγραφική κατά βάθος έχει μετατραπεί σε ένα "ηχοδιάγραμμα". Όσο κι αν αξιοποιούνται οι κώδικες

ηχητικής παράστασης του κόμικ, μια άλλη διάσταση στην πρόσληψη της πραγματικότητας ανασύρεται - (αφού επαναπροσδιορίζεται η δομική οργάνωση της εικόνας, με την λειτουργική ενσωμάτωση του ήχου) δίνοντας νέες λαβές προβληματισμού και αποφάσεων στο παιδί. Καθώς έχουμε αναστρέψει τη σχέση με το μέσο, φέρνοντας τον δέκτη του κώδικα στη θέση του δημιουργού, έχουμε εφαρμόσει την βασική αρχή μιας "αγωγής στα μέσα" (media education), (Craggs 1992, Lastrego - Testa 1991), στοχεύοντας σε μια κουλτούρα ενεργητικής πρόσληψης των ερεθισμάτων, που αναγνωρίζει την σημασία στα ακροάματα τα οποία κατά κανόνα στην καθημερινότητά μας αγνοούμε. Αυτή η ανάδειξη ηχητικών στοιχείων με την σταθερότητα και την σημασία που επέχουν κοινές ιδέες και πρακτικές απορρέουσες από μια κουλτούρα αποτελεί και την κοινή συνισταμένη στο "τραγούδι της πόλης" και στην "ηχοζωγραφία".

## επιλογικά

Η σημασία που δίνουμε στην ηχητική παρουσία στοιχείων της καθημερινότητάς μας (άκουσμα, ηχοδιαπερατότητα και ηχοπαραγωγή υλικών, συσκευών κ.λπ.) συχνά είναι ασύμμετρη ως προς την οπτική ή άλλα στοιχεία λειτουργικότητάς τους. Είναι διαφορετικό να εκτιμούμε τις συσκευές που μας περιστοιχίζουν από την όψη, απ' ό,τι από το άκουσμά τους. Ενέχει άλλες ποιοτικές παραμέτρους η οπτική αξιολόγηση ενός χώρου της καθημερινότητας από την αντίστοιχη ακουστική αποτίμησή του. Ωστόσο, διασώζουμε τοπία και αντικείμενα, θεωρούμε πολιτισμική κληρονομιά και πολιτισμικά αγαθά ακόμη και άυλα στοιχεία, οπότε εύλογα μπορούμε να συζητήσουμε την "φύλαξη", "διάσωση" ή "διατήρηση" ηχητικών ποιότητων, ηχητικών τοπίων, ηχητικών αντικειμένων κ.λπ. Έχοντας τις πολυδιάστατες δυνατότητες "γραφο-κεντρικής" παραγωγής και διαχείρισης του ήχου που συζητήσαμε, είναι δυνατόν να τον "υλοποιούμε" και να τον "σωρεύουμε". Ωστόσο, καταδείξαμε μια οδό (επανα)ανακάλυψής του, και ασχοληθήκαμε με ποικίλες εκδοχές όπου τα "γραφο-κεντρικά" μας εργαλεία οδηγούν σε ό,τι ονομάσαμε "επαναακρόαση". Η προδιάθεσή μας να εντάσσουμε το ακουστό περιβάλλον μας στην πολιτισμική μας ζωή, προϋπάρχει κάθε τεχνικής παρέμβασης, ωστόσο η παρέμβαση αυτή οδηγεί τα ηχητικά πολιτισμικά στοιχεία σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις και είναι η επίγνωση των κατευθύνσεων αυτών το σημείο που θελήσαμε να εστιάσουμε.

Θελήσαμε να δείξουμε πως σε μεγάλο βαθμό πρόκειται για μια "συνδιαλλαγή" ανάμεσα στις βιωματικές, συγκινησιακές ακροαματικές εμπειρίες και τις βαθιά εδραιωμένες "γραφο-κεντρικές" πρακτικές της σύγχρονης καθημερινότητας - παράμετρος που κυρίως καταγράφουμε εδώ. Αυτή, έχει νόημα να μελετάται εστιάζοντας στην διαδικασία (τρόπος) και την δυναμικότητά της και όχι αυστηρά στο ηχητικό υλικό (τόπος) που χαρακτηρίζεται από την στατικότητα μιας (ηχητικής) εικόνας. Το πλέον ιδιαίτερο σημείο της συλλογιστικής αυτής, είναι ίσως η διπλή προσέγγιση, που η ίδια ή φύση των γεγονότων, πιστεύουμε, υποβάλλει, που είναι τόσο πολιτισμική, όσο και παιδαγωγική.

Αναφερόμαστε εδώ στην "ηχητικότητα" (sonority, sonorité), με την απλούστερη χρήση της ως την "ιδιότητα αυτού που ηχεί" και όπως χρησιμοποιείται σε εκφράσεις όπως "ηχητικότητα ενός οργάνου", ή "νέες ηχητικότητες" κ.λπ. Έτσι την συναντούμε στο γλωσσάριο του Γ. Λεωτσάκου (1980), που ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 συνοδεύει την "Ιστορία της Μουσικής" του E. Vuillermoz.

Η έννοια της "συνάφειας", που αναφέρεται στην ύπαρξη κοινών στοιχείων μεταξύ πραγμάτων (Μπαμπινιώτης 1998) έχει χρησιμοποιηθεί από τον Lévy Strauss (1986) για την ανάδειξη τέτοιων στοιχείων μεταξύ μύθου και μουσικής. Η έννοια αυτή της συνάφειας φανερώνει εκφάνσεις ενός αρχικού πολιτισμικού χαρακτηριστικού και όχι στοιχεία αυτού που απλά αλληλοσυμπληρώνονται.

Αναδεικνύοντας κάθε φορά μια διαφορετική εκδοχή των επιδράσεων αυτών, αναφέρουμε τους McLuhan (1964), Ong (2001), Postman (1999), Lévy (1997) και Flusser (2003). Από την αρχαιότητα, επίσης, είναι χαρακτηριστική η αναφορά που γίνεται στην εξιστόρηση του Σωκράτη (Φαίδρος, 274b ως 276c) για τον τρόπο που ο Αιγύπτιος θεός Θευθ συζητά με τον βασιλιά Θαμούς για την γραφή και αναπτύσσουν τα επιχειρήματά τους για τις επιδράσεις της στους ανθρώπους. Η αφήγηση αυτή συχνά αναφέρεται ως εισαγωγική για την ανάπτυξη ανάλογων προβληματικών (Eco 1994, Postman 1999).

Η έννοια του εγγραμματισμού (litteracy) αποδίδεται και ως "εγγραμματοσύνη" (Παραδέλλης 2001) "γραμματισμός" (Baynham 2002) και σε πολλές περιπτώσεις "αλφαριθμητισμός". Ο Δημήτρης Κυρτάτας αποδίδει με το περιφραστικό "γραπτός λόγος" τον όρο "litteracy". Στο σημείωμα του μεταφραστή, στο έργο της Rosalind Thomas (1996), αναφέρει ότι "τόσο το "litteracy" όσο και το "literate" έχουν πολλαπλά νοήματα που συνδέονται κυρίως με τη μόρφωση και την παιδεία - κάποτε χωρίς να υπονοείται καθόλου η γνώση και η αξιοποίηση της γραφής. Το "orality" αποδίδεται ως "χρήση του προφορικού λόγου" αλλά και ως "προφορικότητα".

Εκτός από το τονικό ύψος (που στοιχειοθετεί την μελωδία) και την χροιά (ηχώχρωμα), στα χαρακτηριστικά του ήχου εντάσσεται κατά την "κλασική" θεωρία της μουσικής και η ένταση (Károlyi 1983).

Η παιδαγωγική διάσταση της κουλτούρας μελετάται από τις παιδαγωγικές επιστήμες με επίκεντρο την έννοια του "εκπολιτισμού" (enculturation), ενός όρου που έχει χρησιμοποιηθεί ως θεμελιώδης στην παιδαγωγική (Κρίβας 1992). Ο Bruner (1999) επισημαίνει σχετικά ότι η εκπαίδευση κατά κανόνα "οικειώνεται" στοιχεία της κουλτούρας του συνόλου που την ασκεί.

Οι έννοιες αυτές ("software" - "hardware"), όπως χρησιμοποιούνται εδώ, δεν περιλαμβάνουν μόνο τις εφαρμογές της πληροφορικής, αλλά διαχρονικά κάθε υλική ή διανοητική κατασκευή που διαμορφώνει το μουσικό - ηχητικό αποτέλεσμα. Ένα παράδειγμα μιας τέτοιας χρήσης των όρων συνιστά η τεχνολογία που αφορά στην διάταξη μιας ορχήστρας: ως διανοητική κατασκευή αποτελεί το "λογισμικό", που επιδρά πολλαπλά, π.χ. στον τρόπο θέσης των μουσικών στη σκηνή, στη διάταξη της παρτιτούρας του έργου, τη δόμηση των καναλιών (tracks) μιας "πολυκάναλης" ηχογράφησης κ.λπ. Οι υλικές αυτές υποδομές (αναλόγια, χαρτί, μαγνητοταινίες κ.λπ.) αποτελούν το "hardware".

Μεταβαίνοντας στιγμιαία στον χώρο της πληροφορικής αναφέρουμε, για παράδειγμα ότι το γράμμα "A" αντιστοιχίζεται με τα ψηφία 01000001 (στον κώδικά ASCII (American Stan-

dard Code for Information Interchange) ).

Η περιγραφή των κειμένων αυτών (εικόνα 1) ταιριάζει εκφραστικά αλλά και ως προς το περιεχόμενό της με το "Μανιφέστο" του Φουτουριστή Luigi Russolo (Tisdall - Bozzola 1984).

Τα μεμονωμένα μέρη για κάθε μουσικό, το άθροισμα των οποίων αποτελεί την συνολική παρτιτούρα.

Στους κώδικες των κόμικς αναφέρεται ο Γιάννης Σκαρπέλος (2000) στο κεφάλαιο "Σημειολογία των κόμικς". Ανάμεσα στα άλλα διακρίνονται τρεις περιπτώσεις, που εισάγει ο J. B. Renard ((1985), Clets pour la bande dessinée, Παρίσι: Seghers), δηλαδή τον εικονογραφικό, τον κινηματογραφικό και τον ιδεογραφικό κώδικα. Στον τελευταίο εντάσσει την κίνηση, το ηχητικό περιβάλλον και την ψυχολογία των ηρώων.

Η έννοια του "παράλληλου σχολείου", ανεπτυγμένη από τον Louis Porcher στο ομώνυμο έργο του (Porcher, L. (1974), L' école parallèle, Παρίσι: Larousse), εστιάστηκε στα μη σχολικά δίκτυα φορείς παιδείας της καθημερινότητας και συνυφάνθηκε με την συμβολή των συνεχώς αναπτυσσόμενων τεχνολογικών μέσων, με κύριο εκπρόσωπο την τηλεόραση (Κορωναίου 1992). Χρησιμοποιείται εδώ ακριβώς για να τονιστεί ο "παράλληλος" παιδαγωγικός ρόλος που αποδίδεται ως πραγματικότητα και ως δυνατότητα των μαζικών μέσων, από τα οποία δεν έχουν εξαιρεθεί τα κόμικς (Σκαρπέλος 2000).

## Βιβλιογραφία

- Αδαμοπούλου, Ε. (1976). *Μουσικολογικά*. Αθήνα
- Attali, J. (1991). *Θόρυβοι*. Μτφρ. Ανδριτσάνου, Ν. Αθήνα: Ράππας
- Αφεντάκης - Δανασός, Α. (1994). *Παιδαγωγική Ψυχολογία*. Τ. Α'. Μάθηση και ανάπτυξη. Αθήνα
- Badie, B. (1995). *Κουλτούρα και πολιτική*. Μτφρ. Μπάλιας, Σ. Αθήνα: Πατάκης
- Bandura, A. (1971). *Social learning theory*. New York: General Learning Press
- Barthes, R. (1981). Στοιχεία σημειολογίας. Στο Benveniste, E. κ.α. *Κείμενα Σημειολογίας*. Μτφρ. Παπαγιώργης, Κ. Αθήνα: Νεφέλη.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα Μουσική Κείμενο*. Μτφρ. Σπανός, Γ. Αθήνα: Πλέθρον
- Baynham, M. (2002). *Πρακτικές γραμματισμού*. Μτφρ. Αραποπούλου, Μ. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Βεντούρας, Π. (1995). *Η Μορφολογία της Μουσικής και Αναλύσεις*. Αθήνα: Γαϊτάνος
- Bruner, J. (1999). *The culture of education*. Cambridge: Harvard University Press
- Calvet, J.-L. (1995). *Η προφορική παράδοση*. Μτφρ. Καρυολέμου, Μ. Αθήνα: Καρδαμίτσα
- Castells, M. (1996). *The rise of the Network society*. Oxford: Blackwell Publishers
- Craggs, E., C. (1992). *Media education in the primary school*. London: Routledge
- Crisell, A. (1991). *Η γλώσσα του ραδιοφώνου*. Μτφρ. Μπαμπασάκης, Ι. Αθήνα: Επικοινωνία και Κουλτούρα
- Cuche, D. (2001). *Η έννοια της κουλτούρας στις κοινωνικές επιστήμες*. Μτφρ. Σιάτιστας Φ. Αθήνα: Τυπωθήτω
- Goodnow, J. (1988). *Τα παιδιά σχεδιάζουν. Εικόνα του χαρακτήρα και της πνευματικής τους ανάπτυξης*. Μτφρ. Κουλουμπή - Παπαπετροπούλου, Κ. Αθήνα: Κουτσουμπός.
- Goody, J. (1987). *The interface between the written and the oral*. London: Cambridge University Press
- Δαυλόπουλος, Τ. (1985). *Πραγματεία για το Μοντάζ*. Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.
- Havelock, E., A. (1982). *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton NJ: Princeton University Press
- Havelock, E., A. (1986). *The muse learns to write: reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. New Haven: Yale University Press
- Kandinsky, W. (1996). *Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο. Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*. Μτφρ. Μαλάκη - Σταθάκη, Ε. Αθήνα: Δωδώνη
- Κάρολυ, Ο. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική*. Μτφρ. Καλοκύρη, Τ. Αθήνα: Νεφέλη
- Κορωναίου, Α. (1992). *Νέοι και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*. Αθήνα: Οδυσσεάς
- Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του Κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της πραγματικότητας*. Μτφρ. Κούρτοβικ, Δ. Αθήνα: Κάλβος
- Κρίβας, Α. Σ. (1992). *Βασικά θέματα της παιδαγωγικής επιστήμης*. Αθήνα: Σμυρνωτάκης
- Lastrego, C. - Testa, F. (1991). *Από την τηλεόραση στο βιβλίο*. Μτφρ. Αρβανίτης, Φ.

Αθήνα: Διάγραμμα

- Lévy - Strauss, C. (1986). *Μύθος και νόημα*. Μτφρ. Αθανασόπουλος, Β. Αθήνα: Καρδαμίτσα
- Lévy, P. (1997). *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob
- Λεωτσάκος, Γ. (1980) Γλωσσάρι. στο Vuillemoz, E. *Ιστορία της Μουσικής*. Τ. 2ος. Μτφρ. Λεωτσάκος, Γ. Αθήνα: Υποδομή
- Mallarme, S. (1983). *Ποίηση και Μουσική*. Μτφρ. Ζήρας, Α. Αθήνα: Γαβριλίδης
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The extensions of man*. New York: McGraw - Hill
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας
- Μπουμπάρης, Ν. (2003). Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου. Στο περιοδικό *Επιστήμη και Κοινωνία*. Τεύχος 10.
- Ξενάκης, Ι. (2001). *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*. Μτφρ. Πλυτά, Τ. Αθήνα: Ψυχογιός
- Onq, J., W. (2001). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*. Μτφρ. Χατζηκυριάκου, Κ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Πανόπουλος, Π. (2005). Επίμετρο στο Πανόπουλος (επ.). *Από την Μουσική στον Ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παραδέλλης, Θ. (2001). Εισαγωγή στην Ελληνική Έκδοση στο: Onq, J., W. *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη: Από την αυτόνομη δράση στην κοινωνική πρακτική*. Μτφρ. Χατζηκυριάκου, Κ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πολίτης, Αλέξης. (1982). Το βιβλίο μέσο παραγωγής της προφορικής γνώσης. Δυσκολίες και προβληματισμοί γύρω από το θέμα. Στο: *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών*. Αθήνα.
- Postman, N. (1999). *Τεχνοπώλιο*. Μτφρ. Μεταξά, Κ. Αθήνα: Καστανιώτης
- Rubin, A. J. (1997). *Θεραπεύοντας παιδιά μέσα από την τέχνη*. Μτφρ. Σκαρβέλη, Γ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Σαρρής, Δ. (2006). Πληροφορική κουλτούρα και εκπαιδευτική τεχνολογία στο μάθημα της μουσικής: μια διαθεματική προσέγγιση. *Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε. Αθήνα: 15-17 Απριλίου 2005*. Αθήνα: ΕΕΜΑΠΕ
- Σκαρπέλος, Γ. (2000). *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*. Αθήνα: Κριτική
- Σπυρίδης, Χ. (1996). *Μουσική Ακουστική*. Θεσσαλονίκη
- Thomas, R. (1996). *Γραπτός και προφορικός λόγος στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Κυρτάτας, Δ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Thompson, B. J. (1998). *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*. Μτφρ. Καραμπίνη, Γ. - Σώκου, Ν. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Tisdall, C. - Bozzola, A. (1984). *Φουτουρισμός*. Μτφρ. Κούρτοβικ, Δ. Αθήνα: Υποδομή
- Tomatis, A. (1988). *Το αυτί και η ζωή*. Μτφρ. Σουρέτη, Ρ. Αθήνα: Χιωτέλλης
- Tomatis, A. (2000). *Το αυτί και η φωνή*. Μτφρ. Παγουλάτου, Μ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

- Finnegan, R. (1973). Literacy versus non-literacy: the great divide. Στο Finnegan, R. - Horton, B. *Modes of thought*. London: Oxford University Press
- Flusser, V. (2003). *Η γραφή. Έχει μέλλον το γράφειν*. Μτφρ. Ηλιόπουλος, Γ. Αθήνα: Ποταμός
- Valery, P. (1980). *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη. Η καθαρή ποίηση*. Μτφρ. Λιοντάκης, Χ. Αθήνα: Πλέθρον
- Vuillermoz, E. (1979). *Ιστορία της μουσικής*. Τόμος 2ος. Μτφρ. Λεωτσάκος, Γ. Αθήνα: Υποδομή
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και ιστορία*. Μτφρ. Αποστολίδου, Β. Αθήνα: Γνώση
- Χρονόπουλος Α. (1985). *Θύμιας και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*. Αθήνα: Απόπειρα

### ευχαριστίες

Για την τελική διαμόρφωση του κειμένου, ήταν πολύτιμη η συμβολή του Νίκου Μπουμπάρη και του Πάνου Πανόπουλου. Η αρχική ιδέα δεν θα υπήρχε χωρίς την συνεισφορά της Χρυσούλας Σαρρή και δεν θα εξελισσόταν χωρίς την δημιουργική συνεργασία μου με τους μαθητές των 18ου, 32ου και 40ου Δημοτικών Σχολείων Περιστερίου. Ο κύριος Χρήστος Τερζόπουλος παραχώρησε ευγενικά τα αποσπάσματα από το τεύχος 4 της σειράς "Μίκυ Μυστήριο", των εκδόσεων Νέα Ακτίνα Α.Ε.

Ο ήχος, πιστεύω, αναδεικνύει καταρχήν δύο βασικά ζητήματα. Το πρώτο είναι το ζήτημα της κίνησης και το δεύτερο αυτό της ενέργειας. Η κίνηση αναφέρεται στην αλλαγή θέσης των σωμάτων και την κυκλοφορία τους στο χρόνο. Η ενέργεια προκαλεί την κίνηση και ταυτόχρονα αποτελεί δυνατότητά της. Κάποιες φορές η ενέργεια ταυτίζεται με την κίνηση, ενώ κάποιες άλλες απαιτείται για τη διατήρηση ενός συστήματος σε σταθερότητα ή, καλύτερα, σε δυναμική ισορροπία. Ο συνδυασμός κίνησης και ενέργειας θέτει ένα τρίτο κομβικό ζήτημα στη μελέτη του ήχου, αυτό της μετατροπής της ενέργειας. Στη ροή του χρόνου, η ενέργεια περνάει από τη μία μορφή στην άλλη. Οι παραγόμενες μεταθέσεις και μεταμορφώσεις επηρεάζονται και επηρεάζουν τις σχέσεις των σωμάτων στον χωρο-χρόνο, οι οποίες διαμορφώνουν πεδία κυμαινόμενης έντασης.

Η ανακοίνωσή μου και τα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα δεν κινούνται στο χώρο της φυσικής. Οι μελέτες μου για τον ήχο κινούνται σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε πολιτισμική ακουστική και επικοινωνία. Συνιστούν μια προσπάθεια συζήτησης ζητημάτων πολιτισμού και επικοινωνίας μέσω του ήχου και με τον ήχο. Ιδιαίτερα πιστεύω ότι ο ήχος μπορεί να μας εμπλουτίσει με τον τρόπο του σε σημαντικά ζητήματα σήμερα, όπως αυτά της κίνησης, της μεταμόρφωσης ενέργειας και της κυμαινόμενης έντασης κυρίως σε σχέση με τις διαρθρώσεις και τις αποδιαρθρώσεις της ταυτότητας στα ανθρωπο-τεχνολογικά περιβάλλοντα της σύγχρονης ζωής.

Προς αυτή την κατεύθυνση ένας όρος-κλειδί είναι αυτός της διεπαφής. Ο όρος διεπαφή (interface) δηλώνει γενικά το κοινό σημείο, επιφάνεια, αντικείμενο ή κατάσταση όπου δύο ή και περισσότερες διαφορετικές οντότητες συναντιούνται και εκφράζονται από κοινού. Η σημερινή δημοφιλία του όρου διεπαφή προέρχεται από τις μελέτες και τους σχεδιασμούς για την επικοινωνία ανθρώπου και υπολογιστή και συνήθως αναφέρεται στο ποντίκι, το πληκτρολόγιο, την επιφάνεια εργασίας ή το λογισμικό. Στην πορεία έχουν αναγνωριστεί και

## Άκουσμα και δυνητικότητα

Νίκος Μπουμπάρης  
Τμήμα Πολιτισμικής  
Τεχνολογίας και  
Επικοινωνίας,  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

μελετηθεί καθημερινά κοινότοπα και low-tech αντικείμενα ως διεπαφές, όπως το κερούλι μιας πόρτας ή το κλειδί.

Η ιδέα βέβαια της λειτουργίας υλικών αλλά και άυλων πραγμάτων ως χώροι συνάντησης, αλληλεπίδρασης και διαλόγου μεταξύ δύο ή και περισσότερων διαφορετικών φορέων δεν είναι καινούργια. Η μέθοδος της διαλεκτικής για τη σύνθεση της θέσης με την αντίθεση, η θεωρία της συμβολικής αλληλόδρασης από την ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία, το σημείο ως συνδυασμός σημαίνοντος και σημασινομένου στη σημειολογία, είναι μερικά παραδείγματα. Μήπως λοιπόν η τρέχουσα δημοφιλία του όρου διεπαφή δηλώνει την επανάληψη του ιδίου και τελικά τη διαχρονικότητα κάποιων κυρίαρχων και αναπόδραστον μοντέλων ανάλυσης; Μήπως η υπερ-χρήση του όρου διεπαφή σήμερα, δηλώνει μαζική παραβίαση ανοικτών θυρών; Σε αυτό το σημείο, πρέπει να πω κάπως αξιωματικά ότι αυτά τα εύλογα ερωτήματα είναι αποπροσανατολιστικά στην περίπτωση του ήχου, διότι ο ήχος μάς βοηθά να καταλάβουμε αφενός ότι κάθε στιγμή είναι ιδιαίτερη (αλλά όχι ριζικά νέα!) και αφετέρου ότι το πέρασμα από το ένα δωμάτιο στο άλλο δεν είναι μόνο ζήτημα ανοικτής ή κλειστής πόρτας. Ο ήχος μάς βοηθά να αντιληφθούμε ότι πέρα από τις απροσπέλαστες επιφάνειες με τα προκαθορισμένα περάσματα, υπάρχουν και διαπερατές πορώδεις επιφάνειες. Πέρα από τους συμπαγείς όγκους και τους εντοπισμένους χώρους υπάρχουν ρευστές, διαρκώς διαμορφώσιμες χωρικές. Με άλλα λόγια, πιστεύω ότι ο θόρυβος σήμερα γύρω από την έννοια διεπαφή εκφράζει έναν ιδιαίτερο τόπο, τρόπο και χρόνο επικοινωνίας και ο ήχος αποτελεί μια σημαντική τέτοια περίπτωση και ταυτόχρονα τρόπο κατανόησής τους. Ο ήχος ως διεπαφή μάς βοηθά να αισθανθούμε και να καταλάβουμε πως διαφορετικά υλικά και άυλα στοιχεία συλλειτουργούν και εκφράζονται μαζί.

Ας αφήσουμε προς το παρόν την εννοιολόγηση της διεπαφής στον αέρα και ας στραφούμε στον ήχο. Τι εννοούμε και σε τι αναφερόμαστε όταν μιλάμε για ήχο; Γιατί σήμερα φαίνεται να ενδιαφερόμαστε περισσότερο και να μιλάμε ολοένα και πιο συχνά για τους ήχους;

Συνήθως, ο ήχος θεωρείται ως ενδιάμεσο, ως όριο ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, τον θόρυβο και τη μουσική, τις κραυγές του νεογέννητου και τον έναρθρο λόγο του «πολιτισμένου» ανθρώπου. Η λογική αυτή συνδέεται συνήθως με τη λογική της μονογραμμικής εξέλιξης και τις μεταμφιέσεις της, που καθόρισαν τη γένεση και εξέλιξη της νεώτερης δυτικής κουλτούρας.

Ο Herman von Helmholtz, εμβληματική προσωπικότητα στην Ακουστική του 19ου αιώνα, συνδέει τον ήχο της φύσης και του αστικού δημόσιου χώρου με τον θόρυβο, δηλαδή με τα μη-περιοδικά και ασαφή συμπυκνώματα των δονήσεων που γίνονται αντιληπτά από το ανθρώπινο αυτί. Πριν φτάσει όμως σε αυτή τη διατύπωση, ο Helmholtz έχει ήδη συγκεκριμενοποιήσει τον ήχο, δηλαδή του έχει προσδώσει ταυτότητα, σύμφωνα με ποσοτικές και «αντικειμενικές» παραμέτρους οι οποίες αργότερα μεταφράζονται σε αντίστοιχες «αντικειμενικές» και ποσοτικές παραμέτρους για τη μέτρηση των «υποκειμενικών» αντιδράσεων του ανθρώπινου αυτιού. Όμως αυτή η ταυτοποίηση του ήχου με db, Hz, κ.ά. φαίνεται να συμβάλει αλλά να μην επαρκεί στην έκφραση των σκέψεων, των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων του ανθρώπου. Για να γίνει αυτό, τα ποσοτικά εργαλεία ανάλυσης της Ακουστικής και της Ψυχοακουστικής πρέπει να

υπηρετήσουν ένα ανώτερο σύστημα οργάνωσης και τάξης των ήχων: τη Μουσική. Στη Μουσική, όπως γράφεται στο σχετικό λήμμα της ελληνικής έκδοσης της διαδικτυακής εγκυκλοπαίδειας Wikipedia, «το κάθε τι είναι δεμένο με την ανώτερη λογική των φυσικών νόμων που διέπουν κάθε μορφή ζωής και κοσμογονικής θεμελίωσης: όλα υπόκεινται στη συμμετρία, στην περιοδικότητα, στην επανάληψη, στην ταλάντευση, στην αιώρηση, στην ηχώ»<sup>1</sup>. Με άλλα λόγια, η μουσική θεωρείται ως μια ανώτερη μορφή μίμησης της φύσης, η οποία συμπίπτει με τις εσοχίες του ανθρώπινου ψυχισμού.

Η αξιολογική διάσταση αυτής της αντίληψης εκφράζει τον πυρήνα της δυτικής σκέψης για τη μουσική ως απόλυτη και αναλλοίωτη αλήθεια θυμίζοντας, ανάμεσα στα άλλα, την «αρμονία των σφαιρών» του Πυθαγόρα ή το «χόρδισμα του κόσμου» (tuning of the world) του Μάρεϊ Σάφερ<sup>2</sup>. Αυτή η ουσιοκρατική αντίληψη μάς λέει ότι η μουσική πράξη είναι ένα ανώτερο σύστημα οργάνωσης των ήχων, διότι μπορεί να αναφερθεί σε κάτι άλλο πέρα από αυτήν. Μόνο μέσα από την αναφορά της σε κάτι άλλο αποκτά νόημα και αξία. Αυτό το άλλο μπορεί είτε να αναφέρεται σε κάτι οικουμενικό, άρρητο και άχρονο, συνεπώς αφηρημένο, είτε να αποκρυσταλλώνεται, εγγράφοντας και εγγραφόμενο, σε συγκεκριμένες όψεις της κοινωνικής, πολιτισμικής, υλικής και συμβολικής ζωής. Σε κάθε περίπτωση η μουσική θεωρείται ως προβολή ή αντανάκλαση κάποιων άλλων γενεσιουργών φορέων δράσης. Οι αναγωγές αυτές μας υπενθυμίζουν ότι βρισκόμαστε στον καρτεσιανό χώρο, ο οποίος ορίζεται και ορίζεται από σταθερές θέσεις και επαναλαμβανόμενες σχέσεις. Μας υπενθυμίζουν ότι βρισκόμαστε στο νευτώνειο χώρο, στον οποίο δύο σώματα δεν μπορούν να καταλαμβάνουν ταυτόχρονα την ίδια θέση.

Στη λογική αυτή στηρίζεται και το γνωστό δομικό σχήμα ανάλυσης της επικοινωνίας: πομπός-μέσο-μήνυμα-αποδέκτης/ακροατής. Ως μέσο επικοινωνίας ο ήχος φαίνεται αρχικά να αποκτά ταυτότητα ως απόρροια ή ενέργημα του πομπού του. Λέμε: ο θόρυβος από τη μοτοσικλέτα, η καρτέκλα τρίζει, κλπ. Στη συνέχεια, η νοηματοδότηση εμπλουτίζεται από την ερμηνεία του αποδέκτη: ο ήχος από τη μοτοσικλέτα μπορεί να δηλώνει την οργανική λειτουργία της μηχανής, την άφιξη του φίλου μου, τη διαπεραστική παρουσία του ανώνυμου πλήθους της μεγαλούπολης στην ιδιωτική μου σφαίρα, κλπ. Από δω και πέρα εισερχόμαστε στην πολυσημία. Όμως επειδή βρισκόμαστε στον καρτεσιανό/νευτώνειο χώρο, η πολυσημία πρέπει να συγκεκριμενοποιηθεί, το νόημα πρέπει να «αγκυρωθεί», θυμούμενοι την ορολογία του Barthes. Προς αυτή την κατεύθυνση βοηθάει πολύ ο εντοπισμός της θέσης του υποκειμένου μέσα στο πλαίσιο αναφοράς όπου εξελίσσεται και ανήκει η κλητική πράξη. Έτσι, η πρόσληψη και η αξιολόγηση του ήχου της μοτοσικλέτας είναι διαφορετική από τον έφηβο αναβάτη στο δημόσιο χώρο, τον αστυνόμο σε ώρα υπηρεσίας, τον εργαζόμενο στη μεσημεριανή σιέστα, τον μηχανικό ελέγχου στο εργοστάσιο κατασκευής μηχανών, κλπ.

Όλη αυτή η λογική του ήχου ως «γλώσσας» και της ακουστικής επικοινωνίας ως διαδικασίας κωδικοποίησης-αποκωδικοποίησης, είτε μιλάμε για την Ακουστική, την Ψυχοακουστική ή τις ευρύτερες πολιτισμικές σπουδές, αποσκοπούν στον καλύτερο δυνατό εντοπισμό της σημασίας του ήχου μέσα από τη σύνδεσή του με ένα πλέγμα σταθερών ερμηνευτικών και αξιολογικών σχημάτων. Ο ήχος ως μορφή και ως πράξη αναφέρεται και ορίζεται σε σχέση με περιεχόμενα που έχουν προϋπάρξει και με αυτή την έννοια συνιστά εμπύχωση, αναπαραγωγή ή προσαρμογή τους στην ιδιαιτερότητα της κάθε

στιγμής.

Μια σημαντική παρενέργεια αυτής της λογικής βρίσκεται και στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και την εκτεχνολόγηση του ήχου, ηλεκτροακουστική ή έντυπη. Όσο ο φευγαλέος ήχος μπορεί να παγώσει και να αναπαραχθεί στο χαρτί, στο δίσκο βινυλίου ή στο cd, τόσο περισσότερο αυξάνεται η ανάγκη σύνδεσής του με τον έξω-κόσμο του δημιουργού, του ακροατή, της μουσικής βιομηχανίας, της κοινωνικής ζωής, κ.ά. Όσο ο ήχος διαφεύγει από τα αρχικά οργανικά πλαίσια παραγωγής του, τόσο πρέπει να επιστρέψει πίσω σ' αυτά, φαντασιακά ή συμβολικά, ή να ενσωματωθεί οργανικά στα νέα περιβάλλοντα υποδοχής του. Όσο ο ήχος απο-πλαισιώνεται, τόσο επιτείνεται η ανάγκη επαναπλαισιώσής του. Σ αυτό τον τρόπο σκέψης, η μη-πλαισίωση του ήχου οδηγεί στην αυτο-αναφορικότητα, δηλαδή στην προσομοίωση του πραγματικού, όσο και αν το τελευταίο έχει σχηματιστεί μέσα από την αφαίρεση.

Αυτές οι αντιλήψεις συντηρούν εκείνο το μοντέλο οπτικοκεντρισμού που στηρίχθηκε στην προβολή, στην πλαισιοθέτηση (framing), την οριοθέτηση και τη συγκεκριμενοποίηση αυτού που έχει ήδη αποσπαστεί. Αυτό που έχει αποσπαστεί γοητεύει και ταυτόχρονα απαξιώνεται. Εδώ παίζουμε το κλασικό παιχνίδι του δυϊσμού: η πρόοδος έρχεται μόνο μέσα από τη διάκριση ή την κόντρα των άκρων: πομπός vs. δέκτης, φαντασία vs. πραγματικότητα, συγκεκριμένο vs. αφηρημένο, πρωτότυπο vs. αντίγραφο, απο-πλαισίωση vs. επαναπλαισίωση, εικόνα vs. ήχος. Η συνακόλουθη εμμονή προσομοίωσης του ήχου στο ένα ή στο άλλο άκρο ή ακόμη και στο ενδιάμεσό τους, αυτή η τάση ερμηνείας του ήχου μέσα από τη "στερεοποίηση", "σκληρύνηση" και "απεικόνιση" του, είναι κατά βάση αντι-ηχητική. Παραβλέπει την ουσιαστική σημασία του αέρα, θεωρώντας τον τελικά ως ουδέτερο ή το καθοριστικό μέσο μετάδοσης, το εύτακτο ενδιάμεσο ή το ήδη συγκροτημένο πλαίσιο προσδιορισμού. Τι γίνεται όμως όταν ο αέρας δεν είναι απλώς ο χώρος της διαμεσολάβησης αλλά διαποτίζει τον πομπό και τον δέκτη αιθεροποιώντας τους; Όταν ο χώρος μεταξύ απο-πλαισίωσης και επαναπλαισίωσης δεν είναι απλώς ενδιάμεσος αλλά το περιβάλλον ανάπτυξης της επικοινωνιακής διαδικασίας;

Στο σημείο αυτό, η έννοια της δυναμικοποίησης όπως αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στο έργο των Pierre Lévy και Brian Massumi<sup>3</sup>, μπορεί να μας βοηθήσει, διότι μας λέει ότι κάθε συγκροτημένο σύστημα επικοινωνίας είναι μία περίπτωση από τη γενικότερη προβληματική που το κατέστησε δυνατό. Μέσα από τη δυναμικοποίηση καταλαβαίνουμε καλύτερα ότι η περίπτωση για παράδειγμα της μουσικής, είναι περισσότερο ένα διαρκές ζητούμενο οργάνωσης των ήχων παρά μια λύση παραγωγής από ένα ήδη διαμορφωμένο σύστημα σύνθεσης, οργάνων, χώρων επιτέλεσης. Η δυναμικοποίηση θέτει περισσότερα προβληματικές αντί λύσεις (Lévy, 1999: 25). Δεν θεωρεί, για παράδειγμα, ότι η μουσική συνιστά συγκεκριμένο τρόπο ή τον τρόπο οργάνωσης των ήχων αλλά ότι (και) μέσω της μουσικής τίθεται το γενικότερο πρόβλημα της οργάνωσης των ήχων. Το πρόβλημα αυτό δεν επιλύεται με την προσαρμογή του ηχητικού περιβάλλοντος σε ένα οριοθετημένο και αφαιρετικό πλαίσιο σημείων και σχέσεων του σπλ "όλοι ήχοι είναι ή μπορεί να είναι μουσικοί ήχοι". Στη δυναμικοποίηση το κάθε τι είναι συμβάν, δηλαδή ένας κόμβος δυνάμεων που τείνουν προς μια διαδικασία επίλυσης (Lévy, 1999: 22). Η δυναμικοποίηση δεν οδηγεί στην πραγματοποίηση, δηλαδή στην επιβεβαίωση ή στην ανατροπή του ήδη υπάρχοντος, αλλά συνδέεται με την ενεργοποίηση, τη μετάβαση στην

εν ενεργεία ύπαρξη. Η δυναμικοποίηση της μουσικής ως οργάνωσης ήχων σε μία συναυλία φέρει στο προσκήνιο το σύνολο του ηχητικού περιβάλλοντος της συναυλίας. Φέροντας μαζί, σ' ένα πανηγύρι για παράδειγμα, τους ήχους από το κλαρίνο, τα επιφωνήματα, το περαστικό αυτοκίνητο και τους Portishead από τα walkman του θερινού επισκέπτη, δημιουργείται ένα διευρυμένο ηχητικό πλέγμα διαδράσεων, όπου πομποί και δέκτες αλλάζουν διαρκώς θέσεις, ενώ η απόλυτη και αξιολογική διάκριση μεταξύ μουσικού και μη-μουσικού ήχου παύει να υφίσταται.

Από το παραπάνω παράδειγμα παρατηρούμε ότι με τη δυναμικοποίηση η μουσική αποφλοιώνεται από το αφηρημένο οικουμενικό ή σαφώς οριοθετημένο κοινωνικό περιβάλλον της, για να έρθει στην επιφάνεια ένα μοναδικό πλέγμα ειδολογικών, ιστορικών, κοινωνικών, ακουστικών και άλλων εσωτερικών πτυχώσεων της. Η δυναμικοποίηση δεν δηλώνει την πανοπτική θέαση των πολλαπλών διαστάσεων της μουσικής ως κλειστού και αποστασιοποιημένου - δηλαδή οπτικού- αντικειμένου μελέτης αλλά προκαλεί διαρκείς μεταβάσεις σε διαπερατές επιφάνειες. Με την επίταση της διαπερατότητας, το εσωτερικό με το εξωτερικό, το παραδοσιακό με το νεωτερικό, το μουσικό με το μη-μουσικό διαμορφώνουν κοινή ζωή. Η μουσική ελκύει τους ήχους στο οργανωτικό της σύστημα και ταυτόχρονα εκλύεται η ίδια ως ήχος στα ακουστικά περιβάλλοντα της καθημερινής ζωής. Εδώ δεν τίθεται το ζήτημα εντόπισης των διαφορετικών θέσεων ακρόασης ή χαρτογράφησης των ηχητικών πηγών, αλλά της πλοήγησης μέσα στο πλέγμα των διαπερατών επιφανειών των ήχων.<sup>4</sup>

Για να καταλάβουμε καλύτερα τη βασική ιδέα της δυναμικοποίησης στον ήχο, δηλαδή το διαρκές πέρασμα από την αντίληψη του μουσικού ήχου ως λύση στην αντίληψη της οργάνωσης των ήχων ως γενικότερη προβληματική, θα ήταν καλό να αναφερθούμε έστω και επιγραμματικά στη σημασία της απο-τοπικοποίησης. Ο Lévy (1999: 26-29) μάς λέει ότι μία από τις κυριότερες ιδιότητες της δυναμικοποίησης είναι "η απόσπαση από το εδώ και τώρα", δηλαδή η έξοδος από ένα σαφώς οριοθετημένο τόπο και το συγκροτημένο πλαίσιο λειτουργιών του. Ο ήχος, πιστεύω, αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα. Η παραγωγή του ήχου είναι ταυτόχρονα μεταφορά, εκτοπισμός και μεταμόρφωση του σώματος που τον παράγει. Ο ήχος δεν προέρχεται απλώς από καλά σχεδιασμένες σημειογραφίες και εντοπίσιμες λειτουργίες, αλλά τις εκθέτει, τις καθιστά δηλαδή διαθέσιμες στο περιβάλλον. Ο ήχος είναι ανοιχτός στο περιβάλλον και διαμορφώνεται από αυτό. Ταυτόχρονα όλα τα στοιχεία του περιβάλλοντος ανοίγουν, εκτίθενται και εκφράζονται με τον ήχο. Αυτή η ιδέα για τον ήχο ως χώρο διάδρασης στοιχείων που έχουν εξέλθει από τις καθορισμένες θέσεις, περιοχές και λειτουργίες τους, μάς επαναφέρει στην ιδέα της διεπαφής.

Όπως προαναφέραμε, η διεπαφή είναι χώρος συνάντησης, κοινής έκφρασης και πράξης διαφορετικών φορέων δράσης. Η διεπαφή δεν είναι όμως εκείνος ο χώρος διαλόγου όπου ο καθένας εκθέτει συγκροτημένα τις απόψεις του οι οποίες αντανακλούν ή συμβολίζουν τις συγκεκριμένες θέσεις και ρόλους του πριν εισέλθει στο συμμετοχικό αυτό πεδίο. Στη διεπαφή ο καθένας είναι "σχεδόν παρών", διότι θέτει σε πρακτική δοκιμασία τις συγκεκριμένες θέσεις και τα συγκεκριμένα λεξιλόγια από τα οποία ξεκινά. Στη διεπαφή, η παρουσία του καθένα μπορεί να κατανοηθεί και ως ήχος, για να θυμηθούμε τον Derrida, ή ως ενδείκτης, για να ανατρέξουμε στον Pierce. Ως χώρος



δυναμικοποίησης, η διεπαφή προϋποθέτει κάποια μορφή αναπαράστασης, ωστόσο η ίδια είναι παράσταση που υφαίνει τον ιστό της αντί να επιλέγει διαδρομές από ένα ήδη χαραγμένο οδικό δίκτυο. Με αυτό τον τρόπο, η διεπαφή είναι περισσότερο ανοικτό και δυναμικό περιβάλλον (παρά τόπος) το οποίο διαμορφώνεται στο χρόνο και μάλιστα διαμορφώνει το χρόνο του και τον τρόπο εξέλιξής του στο χώρο.

Το άκουσμα λειτουργεί ως διεπαφή. Το άκουσμα δεν είναι μονάχα αποκωδικοποίηση και επανακωδικοποίηση του εκπεμπόμενου σήματος, φυσικού ή πολιτισμικού, σε ένα κανάλι επικοινωνίας και γραμμικής χρονικής ακολουθίας στην οποία επισωρεύονται στοιχεία στο αρχικό μήνυμα. Το άκουσμα είναι διακοπή και ταυτόχρονα συνέχεια, συμπύκνωση και διάχυση μαζί. Με άλλα λόγια, το άκουσμα σχηματοποιεί, αλλά με διαφορετικό τρόπο από τη γραμμική συνέχεια και τις δυαδικές επαγωγές.

Η πρώτη αίσθηση στην πρόσληψη του ήχου είναι αυτή της έντασης που διαπερνά όλο μας το σώμα και όχι μόνο τα αυτιά μας. Η ένταση δηλώνει μια συνάντηση με όρους ανίνευσης, μια εξελισσόμενη σχέση που δεν έχει ακόμη προσδιοριστεί και δομηθεί. Η αναγκαιότητα προσδιορισμού επιλύεται συνήθως με την ανάκληση φυσικομαθηματικών, ομιλιακών, μουσικών ή άλλων ορολογιών και γραμματικών. Ο ακουστός ήχος μάς βοηθά σήμερα να καταλάβουμε ότι οι πάσης φύσεως ορολογίες και γραμματικές δεν είναι ούτε απόλυτες αρχές οργάνωσης της πραγματικότητας αλλά ούτε στατικές αφαιρέσεις της. Με το άκουσμα η εκπεμπόμενη γραμματική απο-πλαισιώνεται, η συντακτική δομή αποσυντίθεται στις στοιχειακές μονάδες αναγνώρισής της (Lévy, 1999: 118), δηλαδή στην περίπτωση της μουσικής, αυτή μετατρέπεται σε ήχους δίχως σαφή αναφορά και προκαθορισμένο νόημα. Η αποπλαισίωση και η αποσυντίθεση αυτή κινητοποιεί και συνδυάζεται με ένα αστερισμό ενεργημάτων της στιγμής (ανθρώπινων, υλικών, τεχνολογικών, φυσικών), ώστε να ενεργοποιήσει τη σύνδεση, τη σχέση, τη σύνταξη που είναι ανοικτή και συνδιαμορφώνεται με τη δυναμική της στιγμής. Μόνο που αυτή η σχέση είναι το υποκείμενο και ταυτόχρονα υπόκειται στο βιωματικό και πρακτικό χρόνο που παράγει τον χώρο παρά στον κανονιστικό, νομοθετημένο, προσδιορισμένο χώρο που παράγει τον χρόνο. Για παράδειγμα το άκουσμα της ανακοίνωσής μου δεν είναι απλώς ηχοποίηση του κειμένου που έχει γραφτεί.

Έτσι, τα παραγόμενα λεξιλόγια πλέκουν περισσότερο ρέουσες κυματομορφές κυμαινόμενων εντάσεων παρά αλυσίδες συγκροτημένων νοημάτων. Οι πρώτες δημιουργούνται μέσω των συγκινήσεων, οι δεύτερες με τα συναισθήματα, τους κανόνες και τις αξίες, δηλαδή σχέσεις που έχουν ήδη αναγνωριστεί και εγγραφεί σε μορφοποιημένα πλαίσια.

Κλείνοντας πιστεύω ότι σήμερα, η ολοένα συχνότερη αναφορά στους ήχους από επιστήμονες διαφορετικών ειδικοτήτων, από καλλιτέχνες διαφορετικών ειδών, διαφημιστές, διοργανωτές εκδηλώσεων και ανθρώπους στην καθημερινότητά τους δηλώνει την ανάγκη ανίνευσης σχέσεων στην εξέλιξή τους πέρα από διϋσμούς, ουσιοκρατίες, στατικούς ντετερμινισμούς και τις συνακόλουθες αναπαραγωγές κανονιστικών και άλλων πλαισίων. Το ενδιαφέρον για τον ήχο φαίνεται εν πρώτοις να σηματοδοτεί επιστροφή σε πράγματα που είναι ειλημμένα ή μπορούν να επιλυθούν μέσα από καθιερωμένα συστήματα οργάνωσης είτε αυτά αφορούν τη μουσική, την ακουστική ή τις ευρύτερες πολιτισμικές σπουδές. Όμως ο ήχος σήμερα δεν δηλώνει παλινδρόμηση

στην απλότητα υπό το δόγμα της μονογραμμικής εξέλιξης και των μεταμφιέσεών της, ούτε μπορεί να αποτελέσει απλώς άλλο ένα γνωστικό αντικείμενο. Ο ήχος σήμερα ενδιαφέρει και χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως διότι εκφράζει την ανάγκη ευρύτερης αντίληψης του εαυτού μας σε περιβάλλοντα ανοικτά, κινητικά και ρευστά, πρόσκαιρα, άμεσα και διαπερατά.

Η μελέτη του ήχου είναι σύμφυτη με τη διάλυση του δεδομένου στη ροή των συνθηκών που το καθιστούν δυνατό. Η διάλυση αυτή δεν μπορεί να νοηθεί μονάχα ως ρήγμα στην αλυσίδα της σημειοδότησης ή απότοκη της αυθαιρεσίας του σημείου, όπως τα ανέπτυσσαν δομιστές και μεταστρουκτουραλιστές. Αναπτύσσει κυρίως την αίσθηση του ήχου ως διαρκώς μεταβαλλόμενης μάζας ενέργειας που δονεί, συντονίζει και μεταμορφώνει ένα ιδιαίτερο κάθε φορά σύνολο σωμάτων. Η υλικότητα αυτή του ακουστού ήχου αξιοποιεί αλλά και ταυτόχρονα αμφισβητεί το μονολογικό χαρακτήρα των σχετικών μελετών από την (ψυχο)ακουστική (π.χ. μεταφέροντας τον ήχο από το εργαστήριο στο δημόσιο χώρο και από τη φυσιολογία του αυτιού στην ενσώματη εμπειρία) και αυτών της κοινωνικής κατασκευής (π.χ. υπενθυμίζοντας την αλληλενέργεια αλλά και τη διαφοροποίηση μεταξύ "βιολογικού" και "κοινωνικού" σώματος), διαμορφώνοντας ιστορίες των ήχων επί τόπου και στον ενεστώτα χρόνο, πέρα από αφηγηματικούς μονισμούς και διϋσμούς που προκαθορίζουν τη ροή του χρόνου και τη διευθέτηση του χώρου.

<sup>1</sup><http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE> (21/5/2005)

<sup>2</sup>Schafer, M. R. (1994[1977]). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.

<sup>3</sup>Βλ. ειδικότερα Lévy, P. (1999). *Δυναμική Πραγματικότητα. Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*. Αθήνα: εκδ. Κριτική, και Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.

<sup>4</sup>Η ιδέα αυτή προήλθε από την ηχογράφηση θεατρικής παράστασης, το καλοκαίρι του 2004 σε ένα χωριό της Χίου. Αντί να περιοριστώ στο άμεσο ηχοτοπίο της παράστασης στην κεντρική πλατεία, περιπλανήθηκα στην έκταση του οικισμού. Δημιουργήθηκε έτσι ένα αφώς πλουσιότερο και απροσδόκητο ηχοτοπίο με διαρκείς και αυξομειούμενες επικαλύψεις, συνυπάρξεις και μεταμορφώσεις των ηχητικών χώρων, πηγών και συμβάντων. Η ανθρωπο-τεχνολογική αυτή επαφή με το συγκεκριμένο ηχοτοπίο υπενθυμίζει το ζήτημα της ηχογράφησης ως πολιτισμικής πρακτικής πέρα από το δίπολο "καθαρός ήχος vs. θόρυβος και από τη λογική εγγραφής ήχων απομονωμένων από το ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον τους (πρβλ. Brady, E. (1999). *How the Phonograph Changed Ethnography*. University Press of Mississippi).

Μουσική,  
συμβολική  
/ φυσική  
γεωγραφία και  
πολιτικές της  
αναγνώρισης:

το ζήτημα της  
οριακότητας

Σίσσυ Θεοδοσίου  
ΤΛΠΜ, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα,  
Τμήμα Διαχείρισης  
Πολιτισμικού Περιβάλλοντος  
& Νέων Τεχνολογιών,  
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων,  
Αγρίνιο

Η έμφαση στην έννοια του τόπου, ιδιαίτερα στις μέρες μας και στα πλαίσια του δημόσιου ηγεμονικού λόγου εκκινεί συνήθως από τη λογική της αντιπαραβολής του "τοπικού" με το "παγκόσμιο", του "παραδοσιακού" με το "μοντέρνο", αυτού που "αντιστέκεται" με το "εμπορικό". Όταν δε πρόκειται για την κατανόηση της ιδιαιτερότητας της μουσικής, η έμφαση αυτή περιορίζεται στην ένταξή της απλώς σε ένα γεωγραφικό πλαίσιο.

Υπάρχουν ωστόσο πολύ περισσότερα να πει κανείς για τη σχέση τόπου και μουσικής, και δεν εννοώ βέβαια τα προφανή παρότι σημαντικά - για παράδειγμα τη μελέτη της διάδοσης και διάχυσης της μουσικής, τα τοπικά μουσικά ιδιώματα, ή τους τόπους όπου αναφέρεται η μουσική μέσω των στίχων (βλ. ενδεικτικά Connell και Gibson, 2003).<sup>1</sup> Οι πιο πρόσφατες ενασχολήσεις επιχειρούν να σκιαγραφήσουν τις αμοιβαία παραγωγικές σχέσεις μεταξύ τόπου και μουσικής, καθώς τονίζουν την ανάγκη μελέτης του τρόπου που οι διαφορετικές χωρικό-τητες και τοπικότητες διαμορφώνουν τον ήχο της μουσικής και το αντίστροφο.<sup>2</sup> Μολονότι η μουσική είναι σπάνια κάτι που απεικονίζεται/αναπαρίσταται<sup>3</sup> σε χάρτες<sup>4</sup>, οι μουσικές γεωγραφίες, τόσο στη συμβολική όσο και στη φυσική τους διάσταση, αποτελούν σημαντική συνισταμένη του τρόπου που προσλαμβάνουμε και βιώνουμε τον κόσμο γύρω μας. Οι "τόποι" συνάντησης, κι ακόμα περισσότερο οι διαδικασίες συνάντησής τους, αποτελούν τα βασικά πεδία όπου τα διάφορα είδη μουσικής και οι γεωγραφίες τους αποκτούν ταυτότητα. Τέτοιες προσεγγίσεις λαμβάνουν σοβαρά υπόψη τους μια σειρά από ζητήματα, όπως για παράδειγμα την κινητικότητα, μεταβλητότητα και παγκόσμια διαμεσολάβηση των μουσικών μορφών, όπως εξάλλου και αυτά της σταθερότητας (fixity), αυθεντικότητας και τοπικότητας (βλ. ενδεικτικά Connell και Gibson 2003, Leyshon 1998, Wade 2000, Savigliano 1995, Roman-Velazquez 1999, Krims 2000).

Προφανώς υπάρχουν μια σειρά από επίπεδα κρι-

τικής αποτίμησης της σχετικής πλούσιας ομολογουμένως βιβλιογραφίας. Για τις ανάγκες ωστόσο της συγκεκριμένης ανακοίνωσης θα περιοριστώ στην εννοιολόγηση/πρόσληψη του τόπου και των διαφορετικών μορφών γνώσης που φαίνεται να ανακλύπουν από αυτήν.<sup>5</sup> Όροι λοιπόν όπως τόπος και χώρος εκλαμβάνονται είτε μεταφορικά με τρόπο που προσιδιάζει στο Φουκοϊκό "site" (Foucault 1972), δηλ. ως πεδία όπου ξεδιπλώνονται και εμπειριστατώνονται σχέσεις εξουσίας (βλ. ενδεικτικά Stokes 1994, 1997, 1998, Cohen 1994) ή πιο κυριολεκτικά ως βιωμένοι φυσικοί χώροι (βλ. ενδεικτικά Feld και Basso 1996α, 1996β, Solomon 2000, Roseman 1993).<sup>6</sup> Στην πρώτη περίπτωση ο διαμεσολαβητικός ρόλος της μουσικής στη μετατροπή του χώρου σε τόπο διερευνάται σε επίπεδο γλώσσας και αναπαράστασης (representation), ενώ στη δεύτερη, σε επίπεδο ενσώματων πρακτικών, διυποκειμενικότητας, βιώματος, εμπειρίας και συναισθήματος. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ ότι οι εθνογραφίες που υιοθετούν την πρώτη προσέγγιση αφορούν κυρίως "δυτικά" πλαίσια, ενώ αυτές που φέρνουν στο προσκήνιο μια πιο αισθητηριακή πρόσληψη του τόπου προέρχονται συνήθως από μη "δυτικά" πλαίσια.

Η παρούσα ανακοίνωση εκκινεί από τις αναλυτικές δυνατότητες που προκύπτουν από το εγχείρημα σύνθεσης των πολύπλοκων σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ βιωμένης εμπειρίας και εννοιακής (conceptually generated - abstract) γνώσης,<sup>7</sup> καθώς διερευνά τη σχέση τόπου και μουσικής στα ελληνο-αλβανικά σύνορα και πιο συγκεκριμένα στην περιοχή του Πωγωνίου, προσδίδοντας έμφαση στη έννοια της εναπόθεσης (location) της περιοχής τόσο σε γεωγραφικό, φυσικό, όσο και σε συμβολικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, θα καταδείξω συνοπτικά μέσα από εθνογραφικά παραδείγματα τις συνισταμένες κατασκευής αυτής της εναπόθεσης που συνοψίζονται στο ζήτημα της έλλειψης κάποιας "αναγνωρίσιμης διαφοράς", της "κοινοτοπίας", και, στη συνέχεια, θα επικεντρώσω την προσοχή μου στις αναθεωρήσεις που αυτό προβάλλει στο πολυσυζητημένο θέμα της οριακότητας. Σε ένα δεύτερο, αλλά σαφώς συναρτώμενο επίπεδο, θα διερευνήσω τα σημεία συνάρθρωσης της οριακής αυτής ταυτότητας με τον ηγεμονικό σήμερα λόγο περί "τοπικής ιδιαιτερότητας", "πολιτιστικής κληρονομιάς" και "πολιτικών της αναγνώρισης", και θα υποστηρίξω ότι το Πωγωνί, οι άνθρωποι και η μουσική του μέσα στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα δεν μπορούν να διεκδικήσουν "διάκριση" και "αναγνώριση" της "πολιτισμικής τους διαφοράς". Στο πλαίσιο εξάλλου του τρόπου που χρησιμοποιείται σήμερα ηγεμονικά η "πολιτιστική κληρονομιά", η "τοπική ιδιαιτερότητα" και η "πολυπολιτισμικότητα" ως μέσα αναγνώρισης και απόκτησης "πόρων" και δικαιωμάτων ή ως μέσα πρόκλησης των ισχυόντων ορθοδοξιών, μπορεί κανείς εύκολα να αναλογιστεί τις συνέπειες που επιφέρει η έλλειψη κάποιας "αναγνωρίσιμης διαφοράς".

Υπ' αυτό το πρίσμα η περίπτωση που εξετάζεται εδώ δεν περιορίζεται απλά στον προσδιορισμό των στοιχείων που οι ίδιοι οι Πωγωνίσιοι επιθυμούν να προβάλουν σχετικά με τους ίδιους, τη μουσική και τον τόπο τους, αλλά επεκτείνεται στις μορφές σχέσεων που επιθυμούν, αλλά και έχουν την δυνατότητα να παράγουν, τις θέσεις και πρακτικές που βιώνουν και γύρω από τις οποίες κινητοποιούνται. Σε ένα γενικότερο επίπεδο μια τέτοια προσέγγιση φέρνει στη προσκήνιο την αλληλεξάρτηση της επιτέλεσης της ταυτότητας

(performance of identity) με την (επι)τελεστικότητα της πολιτικής (performativity of politics), μια σημαντική διάσταση της οποίας, στην περίπτωση μας, είναι και η οριακότητα.

Η διερεύνηση των παραπάνω εκκινεί από την ανίχνευση του εξής παραδόξου: η οργανική μουσική του Πωγωνίου, παρότι συνιστά το πιο αναγνωρίσιμο κομμάτι του πειρωτικού μουσικού ύφους, δεν μπορεί να αποτελέσει "το μέσο" που καθιστά "αναγνωρίσιμο", "διαφορετικό" και "αξιοσημείωτο", ούτε τον τόπο που σχετίζεται με αυτήν (Πωγωνί), ούτε τους ανθρώπους της περιοχής, ούτε βέβαια και τους γύφτους μουσικούς της - η τελευταία διάσταση δεν εμπίπτει στην προβληματική του παρόντος κειμένου.<sup>8</sup>

Θα ξεκινήσω από μερικές πολύ απλές εθνογραφικές παρατηρήσεις. Συχνά βρίσκομαι, και δεν είμαι η μόνη, σε πανηγύρια εντός και εκτός Ηπείρου, όπου παρατηρώ ότι οι χορευτές ζητούν ένα "ηπειρώτικο" και η κομπανία των μουσικών παίζει ένα "πωγωνίσιο". Στα πλαίσια εξάλλου της έρευνάς μου συχνά ρωτώ δημοτικούς<sup>9</sup> μουσικούς γιατί ονομάζουν τα περισσότερα πωγωνίσια οργανικά ακούσματα ηπειρώτικα, αφού το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει και για οργανικά ακούσματα άλλων περιοχών που έχουν πιν ίδια εξάπλωση εντός και εκτός Ηπείρου (π.χ. Ζαγορίσιο). Μολονότι τις περισσότερες φορές φαίνεται να συμφωνούν μαζί μου ότι πρόκειται για λάθος, μιας και, όπως σημειώνουν "κανονικά θα έπρεπε να το λέμε πωγωνίσιο, τέτοιο είναι", τελικά τονίζουν ότι, ειδικά εκτός της περιοχής του Πωγωνίου, "ο κόσμος όταν ζητά ηπειρώτικο εννοεί το πωγωνίσιο, χωρίς να ξέρει απαραίτητα ότι είναι τέτοιο".

Το Πωγωνί - συμπεριλαμβάνω εδώ και την περιοχή του Παρακαλάμου - έχει να επιδείξει τον μεγαλύτερο αριθμό εν ενεργεία δημοτικών μουσικών από όλες τις περιοχές της Ηπείρου και όχι μόνο. Παρόλα αυτά ελάχιστοι από αυτούς είναι γνωστοί τόσο δισκογραφικά όσο και γενικότερα στο πανελλήνιο - εκτός από τις περιπτώσεις ανθρώπων που ζουν και ενεργοποιούνται επαγγελματικά στην Αθήνα (χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Πέτρο-Λούκα Χαλκιά και παλαιότερα του Θανάση Χαλιγιάννη).<sup>10</sup> Σε αυτό το σημείο η σύγκριση με τους μουσικούς που φέρονται να αντιπροσωπεύουν την περιοχή του Ζαγορίου είναι πολύ αποκαλυπτική: το όνομα του Γρηγόρη Καψάλη είναι πανελληνίως γνωστό, τόσο λόγω της επίσημης δισκογραφίας, όσο και της συχνότητας συμμετοχής του σε μουσικές παραστάσεις σε αστικά κέντρα εκτός Ηπείρου. Το Πωγωνί δε βγάζει μεγάλα ονόματα" παρατηρούν οι ίδιοι οι μουσικοί των Πωγωνίου.

Τέλος, θα αναφερθώ στο παράδειγμα των πανηγυριών στην περιοχή. Παρά την έντονη και συστηματική θα έλεγα κινητοποίηση τα τελευταία χρόνια στο Πωγωνί, κυρίως σε επίπεδο Συλλόγων, Αδελφοτήτων και Δήμων προκειμένου να προβληθεί τουριστικά η περιοχή μέσα από τα "παραδοσιακά της πανηγύρια", ελάχιστοι είναι οι καλοκαιρινοί επισκέπτες της περιοχής (δεν αναφέρομαι εδώ στους ίδιους τους Πωγωνίσιους) που τελικά επιλέγουν τα πανηγύρια στο Πωγωνί. Στο σχετικά πρόσφατο ντοκυμαντέρ της σειράς "Μουσικοί του Κόσμου" που αφορούσε τα πανηγύρια στην Ήπειρο ο τρόπος που παρουσιάστηκε το Πωγωνί ήταν ενδεικτικός: "κακοί" μουσικοί και χορευτές, "κακής ποιότητας" ακουστική και "εκφυλισμένο αισθητικά περιβάλλον". Στο ίδιο ντοκυμαντέρ ο τηλεοπτικός φακός ανέδειξε τον "ποιοτικό" χαρακτήρα των πανηγυριών στο γεγονικό

Ζαγόρι, τόσο σε επίπεδο μουσικής, μουσικών και χορευτών, όσο και στο επίπεδο της "αισθητικής" του πλαισίου. Η διανομή του τηλεοπτικού χρόνου που αφιερώθηκε σε κάθε μια από τις δυο περιοχές χαρακτηριζόταν από την ίδια λογική.

Θα ήθελα στη συνέχεια να επιχειρήσω τη συσχέτιση αυτών των εθνογραφικών παρατηρήσεων με τη γενικότερη αναπαράσταση που συγκροτείται στο εθνικό και τοπικό φαντασιακό για το Πωγωνί και τους Πωγωνίσιους.<sup>11</sup> Το Πωγωνί είναι ακριβώς δίπλα στα ελληνο-αλβανικά σύνορα και συμπεριλαμβάνει την βασική πύλη εισόδου και εξόδου μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας, την Κακαβιά. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και για περίπου πενήντα χρόνια η περιοχή αυτή παρέμεινε ήσυχη και αδρανής, μια από τις πιο απομακρυσμένες περιοχές της Ελλάδας που σταδιακά όλο και περισσότερο ερημωνόταν, αφού το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της μετανάστευε στις πόλεις, εντός και εκτός Ελλάδας. Η μεγαλύτερη αριθμητικά ομάδα ντόπιων, οι Γκραικοί, δεν είναι, όπως και οι ίδιοι τονίζουν, "ούτε Σαρακατσάνοι, ούτε Β. Ηπειρώτες, ούτε Γύφτοι, ούτε Βλάχοι, ούτε Τσάμηδες, ούτε Αρβανίτες, και φυσικά, ούτε Αλβανοί. Είμαστε συνηθισμένοι Έλληνες".<sup>12</sup> Πολλοί από αυτούς σχετίζονται με δεσμούς συγγένειας με τους Β. Ηπειρώτες στην άλλη πλευρά των συνόρων. Ωστόσο αυτοί είναι "Γκραικοί", δεν είναι κάτι το ιδιαίτερο. Είναι ενδιαφέρον εξάλλου ότι οι περισσότεροι από αυτούς έχουν την πεποίθηση ότι στα μάτια των άλλων, στην Αθήνα και άλλα λιγότερο περιφερειακά μέρη της χώρας, αποτελούν κάτι λιγότερο από "τίποτε το ιδιαίτερο", αφού είναι γνωστοί ως "χωριάτες Ηπειρώτες". Αναφέρομαι λοιπόν σε έναν πληθυσμό του οποίου η ελληνικότητα είναι αναμφισβήτητη, αλλά δεν έχει καμιά "ιδιαίτερη ιστορία ή χαρακτηριστικό" να επιδείξει και ζει σε ένα μέρος "που είναι κάπως πίσω". Στις παραπάνω παρατηρήσεις μπορεί κανείς να προσθέσει και τον τρόπο που η περιοχή του Πωγωνίου και οι άνθρωποί της προσλαμβάνονται και εντός της Ηπείρου ως "μη ιδιαίτεροι". Πολύ πιο ενδιαφέρουσα τόσο από άποψη "πολιτισμικής κληρονομιάς", όσο και από "περιβαλλοντική άποψη" θεωρείται για παράδειγμα η περίπτωση του Ζαγορίου, στα ανατολικά του Πωγωνίου. Στη διάρκεια της έρευνάς μου μάλιστα πολλοί αντιδιέστειλαν την ανυπαρξία "πολιτισμού" και "παράδοσης" στο Πωγωνί με την πλούσια παρουσία αυτών στο Ζαγόρι. Το Πωγωνί συνιστά λοιπόν, κατά κάποιο τρόπο, ένα μέρος "κάπου στα σύνορα", και οι άνθρωποί του δεν έχουν να επιδείξουν "τίποτε ιδιαίτερο" πέρα από την κοινοτοπία τους.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα γίνεται λοιπόν προφανές ότι η ανίχνευση του παραδόξου που έθεσα ως σημείο αφετηρίας μου και αφορούσε τη μουσική του Πωγωνίου διαρθρώνεται με μια σειρά από άλλα επίπεδα, τα οποία στο σύνολό τους συγκροτούν μια πολύ συγκεκριμένη γεωγραφική, φυσική και συμβολική εναπόθεση για το Πωγωνί: αναφερόμαστε σε ένα μέρος χαμένο στο "πουθενά" των συνόρων, που δεν έχει να επιδείξει κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό πέρα από τον επισφαλές χαρακτήρα των συνόρων του, για μια μουσική που δε θεωρείται αρκετά "ιδιαίτερη", ώστε να διατηρήσει το όνομά της, δεν είναι αρκετά "καλλιτεχνική και ποιοτική" ως μουσικό είδος, και, βέβαια, πολύ εύκολα εμπίπτει στη λογική της εμπορευματοποίησης. Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι τα νεοδημοτικά τραγούδια στην πλειονότητά τους βασίζονται στη μουσική φόρμα του πωγωνίσου. Όσο για τους ανθρώπους της, όσοι δεν αποτελούν μειονότητα ή κάποιοι

άλλου είδους διακριτή εθνο-πολιτισμική ομάδα (για παράδειγμα, Σαρακατσάνοι, Βλάχοι, Γύφτοι, Αρβανίτες), προσλαμβάνονται ως απλά συνηθισμένοι Έλληνες, "Γκραικοί", τίποτε περισσότερο τίποτε λιγότερο.

Είναι δυνατό βέβαια να προσθέσει κανείς πολλά στοιχεία σε αυτή την εικόνα. Θα μπορούσε για παράδειγμα να αναφερθεί στην πεποίθηση των ντόπιων ότι τα προγράμματα αγροτουρισμού και ανάπτυξης στην περιοχή δεν μπορούν παρά να αποτύχουν, μιας και "δεν υπάρχει τίποτε ιδιαίτερο εδώ για τους ξένους".<sup>13</sup> Θα περιοριστώ ωστόσο στο σημείο που όλες αυτές οι μεταβλητές τέμνονται και συγκροτούν ένα συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης της περιοχής που δεν είναι άλλος από την κοινή αίσθηση "εγκατάλειψης", η οποία σχετίζεται με την έλλειψη κάποιας "αναγνωρίσιμης διαφοράς". Θα ήθελα, στη συνέχεια, να εξετάσω ένα γενικότερο ερώτημα: πώς σχετίζεται αυτή η "έλλειψη αναγνωρίσιμης διαφοράς" με τις έννοιες της οριακότητας (liminality - marginality) και της αμφισβησίας (ambiguity). Ο κατάλογος των ανθρωπολόγων που έχουν ασχοληθεί με την έννοια της οριακότητας είναι αξιοσημείωτος. Ενωούμενη ως η αμφίσημη κατάσταση που ανακύπτει στο ενδιάμεσο διαφορετικών καταστάσεων ύπαρξης, η έννοια της οριακότητας (liminality) ήρθε στο προσκήνιο των ανθρωπολογικών αναζητήσεων μέσα από τις μελέτες του van Gennep (1960) για τις διαβατήριες τελετές.<sup>14</sup> Αλλά και στις πιο πρόσφατες ανθρωπολογικές ενασχολήσεις η έννοια κατέχει προεξάρχουσα θέση. Προσδίδοντας έμφαση στο στοιχείο της μεθοριακότητας (marginality) και όχι τόσο σε αυτό της αμφισβησίας, έχει διαμορφωθεί η πεποίθηση ότι "η προβολή των ξεχασμένων, αγνομένων, μετακινούμενων, ημιορατών και, ενδεχομένως, παράνομων γωνιών της γης όπου, ούτως ή άλλως, βρίσκονται πολλοί ανθρωπολόγοι στην πορεία τους για την εξερεύνηση της ετερότητας, μπορεί να βοηθήσει ώστε το αυτόνομο να γίνει σαφές, να ανασύρει στην επιφάνεια κρυμμένα γρανάζια, τροχούς ή ιστούς (αράχνης) για αυτά που γνωρίζουμε ότι είναι ουσιώδη και να αποδειχθεί αντίδοτο σε κυρίαρχες αφηγήσεις (Σερεμετάκη 1991: 1-7)" (Green, 2005: 1-2). Η οριακότητα (marginality) γίνεται συνεπώς μέρος της ουσίας των πραγμάτων, ακριβώς λόγω της επιβεβαιωμένης της μεθοριακότητας σε σχέση με την ίδια την ουσία των πραγμάτων. Όπως χαρακτηριστικά έχει επισημάνει η Anna Tsing για τους Meratus Dayaks του Νότιου Κιλαμαντάν της Ινδονησίας, ορισμένοι "οριακοί" λαοί μπορούν να κάνουν κεντρική την οριακότητά τους: "Η πολιτισμική διαφορά των ορίων είναι ένδειξη αποκλεισμού από το κέντρο. Είναι επίσης ένα εργαλείο για την αποσταθεροποίηση της κεντρικής εξουσίας" (1993: 27). Η αξία του σχολίου της Tsing συνίσταται στην υπογράμμιση της μάλλον διαπραγματευσιμής παρά επιβαλλόμενης φύσης της οριακότητας, καθώς και στο γεγονός ότι η αναγνώριση αυτής της επισήμανσης δεν οδηγεί αναγκαστικά στο να παραβλέπεται η ανισορροπία της εμπλεκόμενης δύναμης - όπως για παράδειγμα της δύναμης να αποκλείονται τόποι και άνθρωποι.<sup>15</sup>

Πρόσφατα ωστόσο αναδύεται έντονα η συζήτηση για τη χρησιμότητα της έννοιας της οριακότητας. Όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Nugent "δεν εξετάζεται απλά η συνάφειά της, αλλά εξυμνείται. Η οριακότητα δεν είναι πια αντιδραστική (ή υποτελής), αλλά κάτω από τις επιταγές της κουλτούρας του management αποκτά το χαρακτήρα μιας πρόθεσης

εν τη γενέσει ή δυνάμει ηγεμονικής... η συζήτηση για την οριακότητα που είχε αρχικά ως σκοπό να επαναφέρει το οριακό ξανά στο προσκήνιο, έχει οδηγηθεί πια σε σημείο να υπονομεύει την ίδια την οριακότητα" (1999: 193). Ο James Boon μάλιστα φτάνει στο σημείο να δηλώσει ότι η επίθεση στο κέντρο (όποιο κι αν είναι αυτό) μέσω της προσδιόδμενης έμφασης σε οριακότητες κάθε είδους είναι πλέον καθιερωμένη πρακτική, τόσο σε ακαδημαϊκούς, όσο και εξω-ακαδημαϊκούς κύκλους, και έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία και παραγωγή ενός πλήθους "ισμών" και ταυτοτήτων (1999: 208).

Εντούτοις, σύμφωνα με τον Boon, αυτοί οι "ισμοί" και οι ταυτότητες δεν μπορούν να συνιστούν την ουσία της οριακότητας. Κατά την άποψή του, αυτό που καθιστά κάτι πραγματικά οριακό είναι η *αδυναμία* δημιουργίας ενός "ισμού" ή, όπως το θέτει, η αδυναμία "ταυτοποίησης" (ο.π. σελ. 208). Επομένως, γι' αυτόν το να είναι κανείς οριακός σημαίνει ότι βρίσκεται ανάμεσα στις περιφέρειες/όρια και όχι μέσα σε αυτές, σημαίνει ότι δεν είναι ξεκάθαρα κάτι ή, πιθανότατα, είναι πολύ και από το ένα πράγμα και από το άλλο. Η διερεύνηση της διαπλοκής της έννοιας της οριακότητας με αυτή της αμφισημίας (η εγγενής αμφισημία της με άλλα λόγια) με τρόπο που υπερβαίνει τους περιορισμούς του δομιστικού παραδείγματος έχει αποτελέσει ένα ιδιαίτερα παραγωγικό πεδίο στην πρόσφατη μεταμοντέρνα στροφή της ανθρωπολογικής θεωρίας, αλλά και της κοινωνικής θεωρίας γενικότερα.<sup>16</sup> Κάποιοι λοιπόν συνεχίζουν να κάνουν λόγο για την οριακότητα ως δύναμη ανατρεπτική των ισχυόντων ορθοδοξιών, τονίζουν ωστόσο το δυναμικό, προοδευτικό, ριζωματικό (rhizomic) και αντι-ουσιοκρατικό χαρακτήρα της (βλ. ενδεικτικά Wade, 2005). Απομακρυνόμενο από το χαρακτήρα της "αυτάρεσκης" και "μεμφίμοιρης" νεωτερικότητας (Green 2005:3) το μεταμοντέρνο ενδιαφέρει στην αβεβαιότητα και την άρνηση των ορίων. Το ενδιαφέρον επεκτείνεται πια πέρα από τον εντοπισμό πεδίων αντίστασης, στην εφευρετικότητα, και την ικανότητα να κατασκευαστεί/παραχθεί κάτι καινούργιο μέσα από μια διαδικασία αβεβαιότητας. Ολοκληρώνοντας την αναφορά μου στις παραπάνω προσεγγίσεις και τη διερεύνηση, έστω και συνοπτική, των συνεπειών και ριζών τους, είναι σημαντικό στα πλαίσια του επιχειρήματός μου να τονιστεί η κοινή τους πεποίθηση ότι η οριακότητα είναι σημαντική σε γεωγραφικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο, καθώς και η αναγωγή της σημαντικότητάς της στην ικανότητά της να παραπέμπει στην έννοια της πρόκλησης ή της αντίστασης σε κάθε είδους κανονιστικά μοντέλα.

Πώς μπορεί ωστόσο η κατάσταση που παρουσιάζω να αναλυθεί με αυτούς τους όρους; Πώς μπορεί η γενικότερη αναπαράσταση (τοπική και υπερτοπική) για το Πωγωνί, τη μουσική, και κάποιους από τους ανθρώπους του ως "συνηθισμένα", "κοινότοπα", "μη ιδιαίτερα" να κατανοηθεί σε συμφραζόμενα πολυπολιτισμικότητας, όπου ο καθένας πρέπει να είναι διακριτός (βλ. ενδεικτικά Strathern 1995, Stolcke 1995, Wright 1998), τη στιγμή άλλωστε που πολλοί άλλοι στην ίδια περιοχή καταφέρνουν να διεκδικούν κάποια μορφή "διαφοράς" και συχνά μάλιστα να τη χρησιμοποιούν προκειμένου να προσελκύσουν "αναγνώριση" και οικονομικούς πόρους (μέσα στα πλαίσια της έμφασης στην πολιτιστική κληρονομιά) - για παράδειγμα οι Βλάχοι και οι Σαρακατσάνοι της περιοχής; Μπορεί, τέλος, να διαγνώσει κανείς μέσα σε αυτή την αδυναμία διάκρισης,

πυρρίνες αντίστασης ή μέσα πρόκλησης;

Η προσέγγισή μου, μολονότι εκκινεί από τη διερεύνηση της χρησιμότητας της έννοιας στα σημερινά συμφραζόμενα, συντάσσεται με μια σημαντική μερίδα μελετητών, προερχομένων κατά το πλείστον από μη ανθρωπολογικά πεδία, που αντιμετωπίζουν την έννοια της οριακότητας με σκεπτικισμό. Εστιάζοντας στις πολυσύνθετες συσχετίσεις της οριακότητας με την "ετερότητα" (alterity) και τη "διαφορετικότητα" (difference) μια σειρά μελετητών τονίζουν την παραγωγή μια σειράς άνισων θέσεων και άνισων σχέσεων (Green 2005: 1). Υπό το πρίσμα εξάλλου του έντονου θεωρητικού διαλόγου για τη σημασία της "εναπόθεσης" (location) σε φυσικό, συμβολικό και εννοιακό επίπεδο (βλ. ενδεικτικά Gupta και Ferguson (1997) 1999:3-17, Clifford 1997:2-3), σε συμφραζόμενα όπως αυτά του υπερεθνισμού, της μετανάστευσης και της πολυπολιτισμικότητας που προσλαμβάνουν πολυσήμαντες διαστάσεις στην εποχή μας, οι καταστάσεις οριακότητας αναδεικνύονται κατ' αυτούς ως ιδιαίτερα προβληματικές, λόγω της ενδιάθετης αμφισημίας τους και των καταστάσεων "μερικής ορατότητας και συσχετισμού" που παράγουν.<sup>17</sup>

Αν λοιπόν η οριακότητα του Πωγωνίου, της μουσικής και των ανθρώπων του ιδωθεί ως η οριακότητα της κοινοτοπίας, της έλλειψης κάποιας αναγνωρίσιμης διαφοράς και όχι ως αυτή του διαφορετικού, της ετερότητας, της διάκρισης, μια λύση θα ήταν να συνταχθεί κανείς με τους αναλυτές εκείνους που, εστιάζοντας σε ζητήματα έμφυλων και ταξικών διακρίσεων, προβάλλουν την αδυναμία κάποιων μορφών ταυτότητας να γίνουν ορατές και να αναγνωριστούν στα πλαίσια της ύστερης νεωτερικότητας και του καπιταλισμού (Adkins 2002, Skeggs 1997).<sup>18</sup> Ακολουθώντας το σκεπτικό τους μπορεί κανείς να καταλογίσει την αδυναμία διάκρισης σε ζητήματα πολιτικής ισχύος: οι Πωγωνίσιοι δεν είναι πλούσιοι, ούτε πολιτικά ισχυροί και συνεπώς δεν μπορούν να μετατρέψουν την "εγκατάλειψη" τους σε "αυθεντικότητα" και "παράδοση", όπως για παράδειγμα έχει γίνει στο διπλανό Ζαγόρι. Παρά τη σημασία της συγκεκριμένης θέσης, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί αυτή να θεωρηθεί επαρκής για την εξήγηση του συγκεκριμένου πλαισίου.

Πιο συγκεκριμένα: συχνά υπάρχει η πεποίθηση ότι ο καθορισμός μιας ταυτότητας συνεπάγεται την αξίωση στο πολιτικό πεδίο, ότι η ταυτότητα είναι άρρηκτα δεμένη με την πολιτική.<sup>19</sup> Οστόσο μια τέτοια θεώρηση ενέχει την αποδοχή συγκεκριμένων μορφών ταυτότητας και δεν επεκτείνεται στη διερεύνηση των μηχανισμών μέσω των οποίων η ταυτότητα κατασκευάζεται ιστορικά και αξιώνει αναγνώριση ή γίνεται αναγνωρίσιμη ως τέτοια. Το παράδειγμα της θεωρητικής συζήτησης γύρω από τις πολιτικές της αναγνώρισης (recognition/mis-recognition, visibility/invisibility) είναι ενδεικτικό, αφού θέτει ως δεδομένη την ύπαρξη ή τη δύναμη ύπαρξης μιας ταυτότητας στο πολιτικό πεδίο, στην περίπτωση που απαλειφθούν οι υπάρχουσες προκαταλήψεις ή παραχθεί κάποιας μορφής αναγνώριση για τα στοιχεία εκείνα που οι κάθε λογής "περιφρονημένοι" (abjected) θεωρούν ότι συγκροτούν την ταυτότητά τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν όλοι έχουν τη δυνατότητα να συγκροτήσουν μια μορφή ταυτότητας που μπορεί να αναγνωριστεί.<sup>20</sup> Η κριτική της Adkins (2002) για τις πολιτικές της αναγνώρισης (politics of recognition) εστιάζει στο γεγονός ότι τέτοιου είδους θεωρήσεις προσλαμβάνουν

την αναγνώριση ως κάτι που μπορεί να παραχθεί από το ίδιο το κοινωνικό υποκείμενο, εκλαμβάνουν δηλ. τα υποκείμενα ως δυνάμει παραγωγούς μιας "κατάλληλης" μορφής ταυτότητας και αξίωσης της αναγνώρισής της. Μια τέτοια παραδοχή ωστόσο, υποστηρίζει η ίδια, δε λαμβάνει υπόψη της την πολιτική οικονομία της αναγνώρισης, την πολυπλοκότητα δηλ. των σχέσεων αναγνώρισης, καθώς παραμένει στην κειμενική σφαίρα της αναπαράστασης<sup>21</sup> και συνεπώς αφήνει το γεγονός ότι κάποιιοι μπορούν και κάποιιοι αδυνατούν να αποβούν "ορατοί" με κατάλληλο τρόπο. Στα πλαίσια της δικής μου ανάλυσης η κριτική της Adkins είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς τονίζει ότι η πρόσφατη έμφαση στον αυτοκαθορισμό της ταυτότητας (self-identification)<sup>22</sup> σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να αφορά όλα τα κοινωνικά υποκείμενα και, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, μπορεί να καταστεί υπαίτια για την "παραγνώρισή" τους (misrecognition).

Θα μπορούσα να αναφερθώ σε μια σειρά ζητημάτων προς επίρρωση αυτού μου του συλλογισμού. Θα περιοριστώ όμως στο ζήτημα της ταυτότητας του τόπου και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο που αυτή έχει κατασκευαστεί και ανακατασκευαστεί ιστορικά, μιας και αυτό αποτελεί το σημείο κλειδί για την ερμηνεία της οριακότητας στην περίπτωση του εξετάζουμε. Τι είναι λοιπόν αυτό που ορίζει κάποια "οριακά" μέρη ως κοινότοπα και "αδιάκριτα", ενώ άλλα έχουν καταφέρει να προσελκύσουν με βάση την οριακότητά τους σημαντική "διάκριση" (με θετικούς και αρνητικούς όρους) και ενδιαφέρον:

Ακολουθώντας τις απόψεις της Green (2005) υποστηρίζω ότι στην περίπτωση του Πωγωνίου η οριακότητα δεν αφορά αυτή καθαυτή τη γεωγραφική του θέση (όλοι ξέρουν ότι είναι δίπλα στα σύνορα, τα οποία δεν αποτελούν πια πεδίο έριδας), ούτε αφορά την ταυτότητα των ανθρώπων της περιοχής ή της μουσικής της (κανείς για παράδειγμα δεν αμφισβητεί την ελληνικότητά τους). Η οριακότητά του προκαλείται από την ενδοσχεσιακότητά του, το γεγονός ότι καταλαμβάνει την "ενδιάμεση" αυτή ζώνη όπου μια πληθώρα στοιχείων/σχέσεων αλληλο-επικαλύπτονται και τελικά το καθιστούν περισσότερο όμοιο με κάτι άλλο, και λιγότερο διαφορετικό και διακριτό (Green, 2005).

Επιτρέψτε μου να αναφερθώ ενδεικτικά σε ορισμένες πτυχές αυτής της ενδοσχεσιακότητας, εκκινώντας από τις αλλαγές που επήλθαν στην περιοχή "όταν ήλθε το ελληνικό [κράτος]" για να χρησιμοποιήσω τη φράση των ντόπιων, από την ένταξή της δηλ. στον ελληνικό εθνικό κορμό το 1913. Με δεδομένη την ύπαρξη πλούσιας σχετικής βιβλιογραφίας αρκούμαι στο να αναφερθώ εδώ στα πολλαπλά μέσα που υιοθετήθηκαν προκειμένου να επιτευχθεί ο ζητούμενος από τις αρχές του έθνους-κράτους, εναρμονισμός πληθυσμών και περιοχών, προκειμένου να τονίσω ότι η αξίωση μετατροπής των διαφόρων πληθυσμών της περιοχής σε εθνικά υποκείμενα δε φάνηκε να λαμβάνει υπόψη της το "ποιοί" ήταν αυτοί, την ταυτότητά τους δηλαδή, αλλά έγινε με άξονα το "πού" ακριβώς αυτοί βρίσκονταν.<sup>23</sup> Στα πλαίσια του επεκτατισμού που χαρακτήριζε την ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας, η Ελλάδα έπρεπε να ορισθεί σε επίπεδο συνόρων και να διαμορφωθεί σε επίπεδο φαντασιακό, ενώ οι κάτοικοί της έπρεπε να προσληφθούν ως έχοντες "ρίζες" σε αυτό το μέρος. Η μαζική ανταλλαγή πληθυσμών που επιβλήθηκε ως αποτέλεσμα της αποτυχίας της Μεγάλης Ιδέας αποτελεί μια ακόμη

σημαντική εκδήλωση αυτής της διαδικασίας "τακτοποίησης" των "κατάλληλων" πληθυσμών στον κατάλληλο" τόπο.<sup>24</sup> Η Μεγάλη Ιδέα αφορούσε περισσότερο την ταυτότητα του τόπου, και όχι αυτή των ανθρώπων. Οι τελευταίοι έπρεπε να μετακινηθούν, να ανταλλαχθούν και να απομακρυνθούν έτσι ώστε το μέρος να μπορεί να προσδιοριστεί ως "καθαρά" ελληνικό.

Πέρα από το ζήτημα του έθνους-κράτους, υπάρχει ωστόσο και μια ακόμη σημαντική διάσταση που κατέχει προεξάρχουσα θέση στο θέμα της διαμόρφωσης της ταυτότητας του τόπου: αυτή της κινητικότητας (movement). Ενοούμενη στα συμφραζόμενα των υπερτοπικών συνεργειών του παρελθόντος, των αναγκαστικών μετακινήσεων πληθυσμών λόγω των κάθε λογής πολέμων, της μετανάστευσης (εσωτερικής και εξωτερικής) ή του πιο πρόσφατου ανοίγματος των Ελληνο-αλβανικών συνόρων, η κινητικότητα προτάσσεται ως το κατεξοχήν χαρακτηριστικό του τόπου.<sup>25</sup> Επιπροσθέτως, η αναγκαιότητα θέσης του χώρου (και όχι μόνο του τόπου) ως εγγενώς κινητικού και μεταβαλλόμενου είναι σαφώς διαφορετική από μια σειρά απόψεων που τον προσλαμβάνουν ως ανενεργό και κενό πεδίο εγγραφής κοινωνικών σχέσεων και παραγωγής του τόπου (βλ. ενδεικτικά Casey 1987, Ingold 1995).

Εκκινώντας λοιπόν από τις παραπάνω παρατηρήσεις και αναγνωρίζοντας το περιορισμένο της ανάλυσής μου, υποστηρίζω ότι η πρόσληψη του τόπου στο Πωγωνί συγκροτείται από τη διάρθρωση δυο διαφορετικών επιπέδων: από τη μια το επίπεδο της κινητικότητας που αφορά το απώτερο παρελθόν και ανακτά τη σημασία του μετά το άνοιγμα των συνόρων, και από την άλλη το επίπεδο του έθνους-κράτους και της σημασίας που προσδίδεται στα πλαίσιά του στην έννοια της εδαφικής επικράτειας. Η συνύπαρξή τους (τόσο σε επίπεδο αναπαράστασης, όσο και σε επίπεδο συλλογικής, βιωμένης εμπειρίας) και η ανακύπτουσα ενδοσχεσιακότητα των δυο αυτών επιπέδων έχει ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση του τόπου ως εγγενώς οριακού και συνεπώς αμφίσημου.<sup>26</sup> Σε αυτά τα συμφραζόμενα η συνεχής εγχάραξη ορίων και συνόρων - παρότι σθεναρή και με σαφείς εθνικιστικές διαστάσεις - δεν μπορεί παρά να γίνεται πάντα αντικείμενο αμφισβήτησης, να προσελκύει διαφωνίες και τελικά να δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας αέναης ανοιχτής συζήτησης, χωρίς όμως σε καμιά περίπτωση να επιτρέπει τον προσδιορισμό ευκρινών ταυτοτήτων.

Σε μια εποχή που ένα μεγάλο μέρος του κόσμου μας αυτοθεωρείται με όρους πολυπολιτισμικότητας και υπερ-εθνικότητας, ενώ άλλοι φαίνεται να αποδέχονται με ποικίλους τρόπους τα δόγματα του "πολιτισμικού φονταμενταλισμού" (Stolcke 1995), σε στιγμές που το ενδιαφέρον για τον "πολιτισμό" και την "πολιτισμική διαφορά" αποτελούν σημαντικό μέρος των πρακτικών διακυβέρνησης (Moore 1996), η αδυναμία ταυτοποίησης συχνά θεωρείται ως αρχέτυπη στιγμή και πανηγυρίζεται στη βάση της ικανότητάς της να αποκωδικοποιεί μορφές εξουσιαστικού λόγου - ως άμεσο αποτέλεσμα του θεωρούμενου αποκλεισμού τους από την εξουσία (βλ. ενδεικτικά Herzfeld 1997). Εμπειρωμένη στον τρόπο που ο ίδιος ο τόπος έχει διαμορφωθεί και αναδιαμορφωθεί ιστορικά, η οριακότητα της κοινοτοπίας στην περίπτωση του Πωγωνίου λειτουργεί μάλλον διαφορετικά. Η μουσική του Πωγωνίου, παρά την προφανή συμβατότητά της με τον

ηγεμονικό σήμερα λόγο περί "παράδοσης" και "πολιτιστικής κληρονομιάς", όπως αυτός προτάσσεται από τις νεωτερικές και μετα-νεωτερικές φιλοδοξίες του ελληνικού έθνους-κράτους, δεν μπορεί να αποτελέσει το μέσο που θα μπορούσε να αναδείξει την ιδιαιτερότητα του τόπου και των ανθρώπων του και να τους καταστήσει ορατούς και αναγνωρίσιμους.

Ο σύγχρονος ηγεμονικός στα πλαίσια των "πολιτικών της αναγνώρισης" λόγος περί "τοπικής ιδιαιτερότητας" και "πολιτιστικής κληρονομιάς" προκαλεί την εξάπλωση ενός ιδιαίτερου φαινομένου: αυτού της ύπαρξης ανθρώπων, τόπων και ειδών μουσικής που αδυνατούν να προσδιορίσουν την ταυτότητά τους με τρόπο τέτοιο ώστε να μπορούν να διεκδικήσουν "διάκριση", και συνεπώς παραμένουν χωρίς όνομα (και συνακόλουθα άορατοι). Είναι σημαντικό να σημειώσω εδώ πριν κλείσω ότι χρησιμοποιώ τον όρο ηγεμονικός προκειμένου να αναφερθώ στον ισχύοντα τρόπο κατανόησης της "πολιτισμικής διαφοράς" και θέλοντας να τονίσω, παραπέμποντας στον Gramsci, ότι αυτός δεν συνιστά απλά μια φαντασία, μια αναπαράσταση, δηλ. μια ιδεολογικά διαμεσολαβημένη επινόηση που γεννά μια εικόνα για το πώς φαίνονται τα πράγματα, αλλά μια φαντασία που παίρνει σάρκα και οστά: μια ιδεολογικά διαμεσολαβημένη επινόηση που τελικά επιδρά καθοριστικά στη μορφή και την εμπειρία των φαινομένων, ανεξάρτητα από το αν οι άνθρωποι πιστεύουν σε αυτήν ή όχι.

<sup>4</sup> Η ανάγκη ανεύρεσης του τόπου καταγωγής ενός συγκεκριμένου μουσικού είδους, ή τοποθέτησης ενός μουσικού ή μιας μουσικής παράδοσης σε ένα φυσικό χώρο γίνεται έκδηλη τόσο στο μουσικό τύπο όσο και στις βιογραφίες και αυτοβιογραφίες μουσικών. Σε ένα άλλο επίπεδο είναι χαρακτηριστική η χρήση εικόνων από συγκεκριμένους τόπους στα κάθε λογής ντοκιμαντέρ που έχουν ως θέμα τους μουσικά γεγονότα.

<sup>5</sup> Το να μελετά κανείς τον τόπο της μουσικής σε καμία περίπτωση δε σημαίνει την αναγωγή της μουσικής στον τόπο (προέλευσής) της, την "γείωσή" της σε μια μορφή γεωγραφικής θέσης, αλλά επιτρέπει την εξαγορά των πλούσιων αισθητικών, οικονομικών και πολιτικών γεωγραφιών της μουσικής γλώσσας" (Leysnon κ.α. (επιμ.) 1998:4). Για μια ενδεικτική παρουσίαση των πιο πρόσφατων ερευνητικών κατευθύνσεων βλ. Connell και Gibson 2003, Leysnon κ.α. (επιμ.) 1998, Leipsitz 1999.

<sup>6</sup> Ο Guattari περιέγραψε τη μουσική ως "την πιο α-σημάνουσα και απεδαφοποιημένη πολιτισμική μορφή" (Guattari 1984: 41) βλ. επίσης Born G. και D. Hesmondhalgh (επιμ.) 2000.

<sup>7</sup> Στη Δύση, τόσο η λογοτεχνία όσο και οι πλαστικές τέχνες προσδίδουν έμφαση στην απομάκρυνση και διάκριση των αντικειμένων στο χώρο. Σε αντίθεση, ο ήχος, το μέσο της μουσικής, προσδίδει έμφαση στις άμεσες και δυναμικές σχέσεις όπως αυτές προσλαμβάνονται σε "πραγματικό χρόνο", και προκαλεί μια μη οριοθετημένη αίσθηση του χώρου. Η αντίθεση αυτή είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αντίθεση μεταξύ του αφηρημένου και του περιγραφικού στα πλαίσια του δυτικού ηγεμονικού λόγου (βλ. ενδεικτικά Foucault 1973, Synnot, 1991)

<sup>8</sup> Βλ. επίσης Ravetz 2001.

<sup>9</sup> Είναι χαρακτηριστικός για παράδειγμα ο όρος που εισάγει ο S. Feld για την εθνομουσικολογία: ethnomusecology.

<sup>10</sup> Τα τελευταία χρόνια στην ανθρωπολογία ενισχύονται οι δεσμοί μεταξύ πεδίων όπως αυτά της μελέτης του τόπου, της πρακτικής και της αντιληπτικής εμπειρίας (βλ. ενδεικτικά Hirsch 1995, Gell 1995, Ingold 1992) και της μελέτης των αλληλοσυσχετίσεων μεταξύ ανθρώπων και κοινωνικών πλαισίων (βλ. ενδεικτικά Strathern 1991, Haraway 1991). Με αφετηρία τη φαινομενολογία, η εμφάνιση της νέας ανθρωπολογίας των αισθήσεων (βλ. ενδεικτικά Howes 1991, Stoller 1997), καθώς και οι θεωρίες της σωματοποίησης (βλ. ενδεικτικά Csordas 1994) και της βιωμένης εμπειρίας (experience) (βλ. ενδεικτικά Jackson 1989, 1996) θέτουν το ερώτημα του πώς ή σε ποιο βαθμό οι σύνθετες σχέσεις μεταξύ φυσικής εμπειρίας και εννοιακής γνώσης μπορούν να αποτιμηθούν και να αναπαρασταθούν.

<sup>11</sup> Βλ. Theodosiou 2003, 2004 για μια πιο ολοκληρωμένη συζήτηση της περίπτωσης των Γύφτων μουσικών των Πωγωνίου.

<sup>12</sup> Η εννοιολογική χρήση του όρου "δημοτικός μουσικός" προσδιορίζεται εδώ εθνογραφικά χωρίς να της προσδίδεται κάποιο αναλυτικό περιεχόμενο.

<sup>13</sup> Σε μια πρόσφατη προσπάθεια καταγραφής της δισκογραφικής παραγωγής για το Πωγωνί (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Μουσική της Ηπείρου, υπό έκδοση) οι επίσημες δισκογραφικές παραγωγές αναφέρονται εδώ σε εκδόσεις "καταξιωμένων" εταιρειών όπως για παράδειγμα η Lyra και η Columbia - περιελάμβαναν μόνο τα ονόματα του Πέτρου Λούκα Χαλκιά.

<sup>14</sup> Βλ. Green 2005, 1998 για μια εκτενέστερη και ενδελεχέστερη παρουσίαση του ζητήματος.

<sup>15</sup> Βλ. Green 2005 για μια ολοκληρωμένη συζήτηση του θέματος.

<sup>16</sup> Βλ. ο.π. κεφ. 7.

<sup>17</sup> Στη συνέχεια ο Turner 1969, 1974 επέκτεινε τη χρήση της έννοιας, διατεινόμενος ότι η οριακή κατάσταση δεν αποτελεί απλά μια σκοτεινή περίοδο των τελεστικών μετασχηματισμών, καθώς ενέχει ειδικές και επικίνδυνες δυνάμεις, οι οποίες θα πρέπει να

περιοριστούν και να διοχετευτούν κατάλληλα προκειμένου να διατηρηθεί η κοινωνική ευταξία. Η ύπαρξη τους ωστόσο απαιτείται τόσο για την ολοκλήρωση της τελεστικής διαδικασίας, όσο και για την αναζωογόνηση της κουλτούρας αυτής καθ' εαυτής. Στη συνέχεια δομιστές ανθρωπολόγοι, όπως οι Douglas 1966 και ο Leach 1976, είδαν την οριακότητα ως το διαμεσολαβόν στοιχείο μεταξύ αντιθετικών δομικών θέσεων και, αποδεκόμενοι τις θέσεις του Turner, την εξέλαβαν ως πηγή επικίνδυνων δυνάμεων, εστιάζοντας παράλληλα στους τρόπους που αυτή προσλαμβάνεται, ελέγχεται και γίνεται αποδεκτή στις διάφορες κουλτούρες.

<sup>19</sup>Όπως θα περίμενε κανείς και στην ελληνική εθνογραφία η έννοια της οριακότητας κατέχει εξέχουσα θέση. Βλ. για παράδειγμα τις μελέτες των: Herzfeld 1987, Seremetakis 1991, Papataxiarchis 1999.

<sup>16</sup>Πέρα από το Bruno Latour και τους θεωρητικούς του "actor network", η Judith Butler και η θεωρία των queer έχουν επίσης εστιάσει στο πεδίο της οριακότητας.

<sup>17</sup>Αναφέρομαι εδώ στη γνωστή διατύπωση της Marilyn Strathern "partial connections" (1991: xx).

<sup>18</sup>Μέσα σε αυτά τα πλαίσια συχνά γίνεται λόγος για κατάλυση της σημασίας των δομικών περιορισμών και αντίστοιχη απελευθέρωση της ικανότητας δράσης και ανέλιξης του κοινωνικού υποκειμένου (the freeing of agency from structure).

<sup>19</sup>Κάποια ρεύματα στη σύγχρονη πολιτική σκέψη επισημαίνουν την ανάγκη και ενίοτε εγείρουν την αξίωση αναγνώρισης. Η τελευταία αποκτά επείγοντα χαρακτήρα λόγω της υποτιθέμενης διαπλοκής της έννοιας της αναγνώρισης με αυτή της ταυτότητας. Η βασική παραδοχή είναι η ακόλουθη: αφού η ταυτότητά μας συγκροτείται εν μέρει από την αναγνώριση ή την απουσία της και ενίοτε από εσφαλμένη αναγνώριση που μας επιφυλάσσουν οι άλλοι - ένα άτομο ή μια ομάδα μπορούν να υποστούν σοβαρή ζημιά ή παραμόρφωση, εάν οι άνθρωποι στην κοινωνία όπου ζουν τους μεταδίδουν την περιοριστική, μειωτική και περιφρονητική εικόνα που διατηρούν γι' αυτά. Η απουσία αναγνώρισης ή η εσφαλμένη αναγνώριση μπορούν να αποβούν επιζήμιες και να αποτελέσουν μορφές καταπίεσης, η οποία καταλήγει στον εγκλωβισμό και σε έναν εσφαλμένο, διαστρεβλωτικό και στερημένο τρόπο ύπαρξης.

<sup>20</sup>Βλ. ενδεικτικά Fraser 1997.

<sup>21</sup>Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Butler 1999.

<sup>22</sup>Βλ. ενδεικτικά Adkins 2002.

<sup>23</sup>Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των Β. Ηπειρωτών και των Τσαμπδών.

<sup>24</sup>Για παράδειγμα όσοι θεωρήθηκαν ότι ανήκαν σε αλύτρωτες περιοχές (Β. Ήπειρος) σταθεροποιήθηκαν εκεί, "το ρίζωμα των αρχών της εθνικιστικής εδαφικότητας είχε ως αποτέλεσμα την ανυπαρξία ενός ηρωϊκού καλωσορίσματος των Β. Ηπειρωτών στην Ελλάδα" (Green 2000:15)

<sup>25</sup>Η πρόταξη αυτή είναι ωστόσο διαφορετική από την έμφαση που προσδίδεται στην πρόσφατη βιβλιογραφία: Clifford 1997, Gupta και Ferguson 1999, Tsing 1993, Kaplan 1996.

<sup>26</sup>Η Green 2005, επιχειρώντας μια αναγωγή, ορίζει τα επίπεδα αυτά ως μετα-νεωτερικό και νεωτερικό αντίστοιχα: αν ορίσουμε ως χαρακτηριστικό του πρώτου τη ρευστότητα και την ομοιότητα, και του δεύτερου την έννοια της περιχαρακωμένης διαφοράς και διάκρισης, η διάρθρωσή τους παράγει την αδυναμία κατηγοριοποίησής τους με βάση τις αρχές του νεωτερικού ή μετα-νεωτερικού τρόπου σκέψης και συνεπώς προκαλεί την αδυναμία συγκρότησης "αναγνωρίσιμων διαφορών".

## Βιβλιογραφία

- Adkins, L. (2002). *Revisions: gender & sexuality in late modernity*. Buckingham, Open University Press.
- Boon, J. A. (1999). *Verging on extra-vagance: anthropology, history, religion, literature, arts, showbiz*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Born, G. και D. Hesmondhalgh (επιμ.) (2000). *Western Music and Its Others: Difference Representation and Appropriation in Music*. Berkeley, University of California Press.
- Butler, J. (1999). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York, Routledge.
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and translation in the last twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press.
- Cohen, S. (1994). "Identity, Place and the 'Liverpool Sound'". Στο *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Επιμ. M. Stokes. Oxford, Berg: 117-134.
- Connell, J. και Chr. Gibson (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London, New York, Routledge.
- Csordas, T., (επιμ.) (1994). *Embodiment and experience*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Feld, S. και K. Basso (επιμ.) (1996α). *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press.
- Feld, S. και K. Basso (1996β). "Introduction". Στο *Senses of Places*. Επιμ. S. Feld και K. Basso. Santa Fe, School of American Research Press.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. New York, Pantheon Books.
- Foucault, M. (1973). *The Birth of the Clinic*. London, Tavistock.
- Fraser, N. (1997). *Justice Interruptus: critical reflections on the 'post-socialist' condition*. New York, Routledge.
- Gell, A. (1995). "The language of the forest: landscape and phonological iconism in Umeda." Στο *The anthropology of landscape*. Επιμ. E. Hirsch και M. O' Hanlon. Oxford, Oxford University Press: 232-254.
- Gennep, A. v. (1960). *The rites of passage*. Chicago, Chicago University Press.
- Green, S. (1998). "Relocating persons and places on the Greek Albanian Border". (in Italian). *Incontri di Ethnologia Europea/European Ethnology Meetings*. Επιμ. G. P. C. Papa και F. M. Zerelli. Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane: 259-281.
- Green, S. (2005). *Notes from the Balkans: Locating Ambiguity and Marginality on the Greek-Albanian Border*. Princeton, Princeton University Press.
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution, Psychiatry and Politics*. Penguin, Harmondsworth.
- Gupta, A. και J. Ferguson (επιμ.) (1999(1997)). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC, Duke University Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and women: the reinvention of nature*. London, Free Association.
- Herzfeld, M. (1997). *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York, London, Routledge.
- Hirsch, E. και M. O' Hanlon (επιμ.) (1995). *The Anthropology of Landscape*. Oxford, Oxford University Press.
- Howes, D. (1991). *The varieties of sensory experience*. Toronto, University of Toronto Press.
- Ingold, T. (1992). "Culture and the perception of Environment". Στο *Bush Base: forest farm: Culture, Environment and Development*. Επιμ. Croal and D. Parkin. London, Routledge.
- Ingold, T. (1995). "Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world". Στο *Shifting Contexts: Transformations in Anthropological Knowledge*. Επιμ. M. Strathern. London, Routledge.
- Jackson, M. (1989). *Paths towards a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jackson, M., (επιμ.) (1996). *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington, Indiana University Press.
- Kaplan, C. (1996). *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*. Durham, London, Duke University Press.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity. New Perspectives in Music History and Criticism*. New York,



Cambridge University Press.

- Leipsitz, G. (1999). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London, Verso.
- Leyshon, A. D., Matless και G. Revill. (επιμ.) (1998). *The Place of Music*. London, New York, The Guilford Press.
- Moore, H. (επιμ.) (1996). *The Future of Anthropological Knowledge*. London, Routledge.
- Nugent, S. (1999). "Verging on the Marginal: Modern Amazonian Peasantries". Στο *Lilies of the Field: Marginal People Who Live for the Moment*. Επιμ. S. Day, E. Papataxiarchis και M. Stewart, Westview Press: 179-195.
- Papataxiarchis, E. (1999). "A Contest with Money: Gambling and the Politics of Disinterested Sociality in Aegean Greece". Στο *Lilies of the Field: Marginal People who live for the Moment*. Επιμ. S. Day, E. Papataxiarchis και M. Stewart, Westview Press: 158-175.
- Ravetz, A. (2001). *Vision, Knowledge and the Invention of Place in an English Town*. PhD Thesis Department of Social Anthropology, Manchester, University of Manchester.
- Roman-Velazquez, P. (1999). *The Making of Latin London. Salsa music, place and identity*. Aldershot, Ashgate.
- Roseman, M. (1993). *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley, University of California Press.
- Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the Political economy of passion*. Boulder, Westview.
- Seremetakis, N. (1991). *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago IL, University of Chicago Press.
- Skeggs, B. (1997). *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable*. London, Sage.
- Solomon, T. (2000). "Dueling Landscapes: Singing Places and Identities in Highland Bolivia." *Ethnomusicology* 44(2): 257-279.
- Stokes, M. (επιμ.) (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical construction of place*. Oxford, Berg.
- Stokes, M. (1997). "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 3: 673-691.
- Stokes, M. (1998). "Imagining 'the South': hybridity, heterotopias and Arabesk on the Turkish-Syrian Border". Στο *Border Identities, Nation and State at international frontiers*. Επιμ. T. Wilson και H. Donnan, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stolcke, V. (1995). "Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe." *Current Anthropology* 36(1): 1-24.
- Stoller, P. (1997). *Sensuous Scholarship*. Philadelphia, University of Philadelphia Press.
- Strathem, M. Ed. (1991). *Partial Connections*. Savage, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Strathem, M. (1995a). "The nice thing about culture is that everyone has it". Στο *Shifting Contexts: Transformations in anthropological knowledge*. Επιμ. M. Strathem, London, Routledge: 153-176.
- Synnot, A. (1991). "Puzzling over the senses: From Plato to Marx". Στο *The varieties of Sensory Experience: A Source book in the Anthropology of Senses*. Επιμ. D. Howes, Toronto, University of Toronto Press.
- Theodosiou, A. (2003). *Authentic Performances and Ambiguous Identities: Gypsy musicians on the Greek-Albanian Border*. PhD Thesis Department of Social Anthropology, Manchester: University of Manchester.
- Theodosiou, A. (2004). "'Be-longing' in a 'doubly occupied' place": The Parakalamos Gypsy Musicians." *Romani Studies* 13(2): 25-58.
- Tsing, A. (1993). *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago, Aldine.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Wade, P. (2000). *Music, Race & Nation. Musica Tropica in Colombia*. Chicago, Chicago University Press.
- Wade, P. (2005). "Hybridity Theory and Kinship Thinking." *Cultural Studies* 19(5): 602-621.
- Wright, S. (1998). "The politicization of 'culture'." *Anthropology Today* 14(1): 7-15.

Επιχειρώντας την διείσδυση στα μουσικά δρώμενα του νησιού της Κρήτης, ως εθνομουσικολόγος, στόχος εξ αρχής ήταν η παράλληλη εξέταση διαφόρων τάσεων, οι οποίες φαινομενικά είχαν ως σημείο αναφοράς την κρητική μουσική παράδοση, είτε οργανολογικά, είτε όσον αφορά τις μουσικές φόρμες και τους χορούς, είτε δανειζόμενες τις ποιητικές μορφές που καταλήγουν σε σπικουργικές κατασκευές κρητικού τύπου. Κατά συνέπεια η σύγχρονη μουσική κατασκευή συχνά στηριζόμενη στην ανακατασκευή παρελθοντικών μουσικά τεχνοτροπιών και σχημάτων παρουσιάζεται με διαφορετικές εκφάνσεις, οι οποίες χρήζουν προσοχής, δεδομένης της αναπόσπαστης, αν και μοναδικής στον ελλαδικό χώρο, υπόστασης της Κρήτης που ταυτόχρονα με άλλες "παραδοσιακές" μουσικές βάλλεται αδιάλειπτα από κουλτούρες ή υποκουλτούρες που άγουν, φέρουν και διαχειρίζονται τα μοντέρνα ρεύματα της τέχνης σε παγκόσμιο επίπεδο. Η έρευνα, σε επίπεδο διδακτορικής διατριβής, η οποία δεν έχει ολοκληρωθεί, καθότι νέα στοιχεία προκύπτουν σε συχνή βάση, έχει στηριχτεί στην συμμετοχική παρατήρηση, σε συνεντεύξεις με μουσικούς, σπικουργούς, παράγοντες δισκογραφικών εταιριών καθώς και μερίδα του ακροατηρίου και του αγοραστικού κοινού.

Εκ πρώτης όψεως λοιπόν, σε μια προσπάθεια καταγραφής και κατηγοριοποίησης της μουσικής της Κρήτης μέσα από τους συντελεστές της παραγωγής της, αλλά και τους καταναλωτές αυτής, τρεις φάνηκαν να είναι οι δομικοί λίθοι που απαρτίζουν το γενικό σκηνικό, έχοντας όλοι ως κοινή συνιστώσα την "παράδοση". Πριν επεκταθώ στις κατηγορίες που συνθέτουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί το μουσικό αυτό δίκτυο, θα πρέπει συνοπτικά να οριοθετηθεί ο όρος παράδοση.

Η παράδοση ως σύστημα έγκλισης πολιτισμικών προϊόντων, είτε κληρονομούμενων από το παρελθόν στο παρόν είτε κληροδοτούμενων από το παρόν στο μέλλον, τείνει να θεωρείται ως κάτι αθέμιτο, αντιθετικό στις αλλαγές, επειδή υποστηρίζει και συντηρεί ήθη, έθιμα και συνήθειες, οι οποίες καθιερώθηκαν πριν την βιομηχανοποίηση, την αστικοποίηση και τις τηλεπικοινωνίες, καθιστώντας

## Παράδοση και "μετα- παραδοσιακές" τάσεις στην μουσική της Κρήτης

Ηρώ Παυλοπούλου  
υποψήφια διδάκτωρ.  
Goldsmith's College,  
University of London

τες περιπτώσεις (Fletcher 2001). Κατά τους Κρητικούς σε όλα τα μήκη και πλάτη του νησιού είναι το καταστάλαγμα των διαδικασιών εκείνων που στηρίζονται στην αυθεντικότητα της κουλτούρας τους η οποία παραδίδεται από την μια γενιά στην άλλη σε μια προσπάθεια διατήρησης των χαρακτηριστικών εκείνων που την διαφοροποιούν από άλλες γεωγραφικές περιοχές και της δίνουν το ιδιαίτερο χρώμα με το οποίο έχει καθιερωθεί. Αυτό βέβαια εναλλάσσεται από νομό σε νομό ή ακόμα και από χωριό σε χωριό δεδομένου του έντονου τοπικού χαρακτήρα που παρουσιάζουν συγκεκριμένες περιοχές. Οι ζυμώσεις βέβαια οι οποίες επέρχονται με το πέρασμα του χρόνου δεν είναι δυνατόν να αφήσουν ανέγγιχτη την αυθεντικότητα ενός πολιτισμικού προϊόντος, οπότε καινοφανή στοιχεία έρχονται να ενσωματωθούν, να επαναπροσδιορίσουν και να "αυθεντικοποιήσουν" ξανά την έννοια του παραδοσιακού. Συνεπώς, παρατηρούμε ένα φαύλο κύκλο που κινείται μέσα στα πλαίσια της οριοθετημένης παραδοσιακότητας ενός προϊόντος, όπως είναι η μουσική, επιδεχόμενο ελάχιστες και ανεπαίσθητες αλλαγές, οι οποίες δεν συμβάλουν σε ειδοποιείες διαφορές των ήδη πεπραγμένων. Προκειμένου λοιπόν ο Κρητικός, ο προσκολλημένος στην παράδοση, να τονώσει το τοπικό και εθνικιστικό του φρόνημα ως μέλος μιας κοινωνίας η οποία λειτουργεί κάτω από συγκεκριμένους και πολύ ιδιαίτερους κοινωνικούς προσανατολισμούς, επικροτεί την διατήρηση των προτύπων του παρελθόντος.

Σύμφωνα με άλλους, οι οποίοι φαίνεται να δείχνουν μια πιο χιουμοριστική διάθεση ως προς τον όρο παράδοση, η λέξη είναι σύνθετη. Κατά την γνώμη τους προέρχεται από την λέξη *παράς* που σημαίνει κρήμα και το ρήμα *δίδω*. Επομένως το δούναι και λαβείν σε οικονομικό επίπεδο, τουλάχιστον στην σύγχρονη κοινωνία η οποία οφθαλμοφανώς διασκεδάζει με το δικό της μουσικό ιδίωμα μεταξύ άλλων, κρύβει μια ολόκληρη φιλοσοφία πάνω στην οποία στηρίζονται οι συνεχιστές της μεταφοράς πολιτισμικών στοιχείων από παλαιότερον.

Κατά τον Ross Daly, ο οποίος είναι ένας εκ των πρεσβευτών των σύγχρονων τάσεων, η έννοια της παράδοσης δεν είναι ένα συσσωρευμένο υλικό του παρελθόντος, είναι μια εσωτερική νομοτέλεια μιας μουσικής που έχει εξελιχθεί μέσα από πολλά χρόνια. Οπότε αυτή η νομοτέλεια δεν είναι ένα κλειστό σύστημα που δεν σπκώνει νέα στοιχεία, αλλά τα νέα στοιχεία πρέπει να είναι σύμφωνα με αυτήν. Τεκμηριώνοντας την άποψή του, λέει χαρακτηριστικά:

Όποτε κάνω εγώ κάτι με μια κρητική φόρμα η επιδίωξή μου είναι να μην χαθεί η εσωτερική νομοτέλεια και αυτοσυνέπεια του ίδιου του συστήματος που υπάρχει, αλλά να κάνω κάτι πέρα από αυτά που έχουν ήδη γίνει και σύμφωνα με αυτό (Συνέντευξη με Ross Daly, Αθήνα 2002)!

Ερχόμενος να αναιρέσει τις πεποιθήσεις πολλών περί παράδοσης, υποστηρίζει ότι η σύγχρονη κρητική μουσική στηρίζεται σε μια ρήξη με το παρελθόν, όχι σε μια συνέχεια. Επομένως η παράδοση είναι μάλλον μια ψευδαίσθηση. Αυτό δηλαδή που αποκαλούμε παράδοση είναι το αποτέλεσμα μιας πιστής αντιγραφής του τι παιζόταν πριν εκατό χρόνια, αν φυσικά υποθέσουμε ότι ξέρουμε. Κατά συνέπεια, αυτό δεν είναι παράδοση, γιατί είναι αντίγραφο ενός προϊόντος μιας άλλης εποχής. Αυτό ορίζεται ως φοκλόρ (Barz, Cooley 1997). Άρα είναι ψευδαίσθηση να αποκαλούμε την αναπαραγωγή παρελθοντικών

σχημάτων παράδοση. Παράδοση δεν μπορεί παρά να είναι κάτι ζωντανό και σε εξέλιξη πάντα. Ο βαθμός αποδοχής της εξέλιξης είτε είναι καλή ή κακή, στηριζόμενος στην υποκειμενικότητα του κοινού, προσδιορίζει και κατευθύνει τις νόρμες πάνω στις οποίες κινείται η σύγχρονη κρητική μουσική σκηνή, η υπέρβαση δε της πεπατημένης επαναποθετεί κάθε φορά το "μοντέρνο" κατά τρόπο τέτοιο ώστε η σύγκρισή του με το "παραδοσιακό" να είναι αναπότρεπτη.

Εντυπωσιακές είναι οι μαρτυρίες των ανθρώπων εκείνων που ασχολούνται με την κρητική μουσική σε όλες τις εκφάνσεις της, κατά τους οποίους είναι εμφανής η σύγχυση και η εμπλοκή του ενός είδους με κάποιο άλλο. Ποια όμως είναι τα είδη και ποιοι είναι οι παράγοντες που τα ορίζουν, ποιες είναι οι κρίσεις, οι επικρίσεις, οι κρούσεις και οι παρακρούσεις ως αντιδράσεις στα σημεία των καιρών που αφορούν την μουσική;

Ξεκινώντας με την παράδοση ως σημείο αναφοράς, για την οποία έγινε λόγος και νωρίτερα, θεωρούμε ότι ένα μεγάλο κομμάτι μουσικών, λυράρηδων και βιολατόρων κατά βάση, κινείται και περιστρέφεται γύρω από καθιερωμένες μουσικές φόρμες τις οποίες ο Κρητικός έχει ενσωματώσει στο ρεπερτόριο του και έχει χαρακτηρίσει ως παραδοσιακές. Η δημιουργία παραπλήσιων μουσικών σχημάτων τα οποία ταυτίζονται με το είδωλο του εκάστοτε μουσικού, παραπέμπουν στον χαρακτηρισμό του ως παραδοσιακού καλλιτέχνη. Σε αυτή την κατηγορία υπάρχει από τη μια η τάση της πιστής αντιγραφής του παρελθόντος, δηλαδή το "ετσά το ήκουσα ετσά 'ναι", το ξεπάτωμα, όπως λένε στην Κρήτη, μιας στιγμής ενός καλλιτέχνη, και από την άλλη η τάση την οποία σαφώς λιγότεροι ακολουθούν, γιατί απαιτεί και την περισσότερη προσπάθεια: αυτή εκπροσωπείται από εκείνους που βάζουν ένα λιθαράκι από το καταστάλαγμα της εμπειρίας και της γνώσης του παρελθόντος εμπλουτίζοντάς την με νέα στοιχεία. Δεδομένου ότι οι κανόνες της παράδοσης είναι πολύ χαλαροί και η ελευθερία πολύ μεγάλη, ο μουσικός πρέπει να είναι γνώστης του παρελθόντος, να ψάχνει τις μελωδίες για να καταλαβαίνει τι πρόκειται να μεταφέρει στους σύγχρονους του άρα και στις επόμενες γενεές.

Η δεξιοτεχνική επιτέλεση παλαιότερων μελωδιών και όχι η απλοποίησή τους φαίνεται να τείνει στην προαγωγή της παράδοσης. Τα δαχτύλια είναι αυτά που παίζουν τον μεγαλύτερο ρόλο για έναν "παραδοσιακό" μουσικό και όχι τα όργανα των οποίων η αντιπαλότητα είναι τεχνητή. Η λύρα για παράδειγμα, ως επικρατέστερη του βιολιού στο νησί τα τελευταία κυρίως χρόνια και η προβολή της ως όργανο "παραδοσιακό" που χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο τόπο, δεν αποτελεί την παράδοση των Χανίων ή της Ιεράπετρας, για εκείνους δηλαδή που ζουν στα δυο άκρα της Κρήτης, και έχουν γαλουχηθεί με τον ήχο του βιολιού. Η επιβολή της παρόλα αυτά και η επέκτασή της ανατολικά και δυτικά του νησιού φαίνεται να γίνεται παράδοση για τους νεότερους, οι οποίοι προσλαμβάνουν τον ήχο της σε διάφορες μορφές, ακόμα και ηλεκτρικά (πχ. ηλεκτρική λύρα), διατηρώντας πάντα το δικαίωμα της επιλογής του είδους της μουσικής με λύρα που προτιμούν.

Η ποικιλομορφία λοιπόν της εθνικής ταυτότητας της Κρήτης δεν περιορίζεται σε ένα μόνο είδος, το "παραδοσιακό". Η ετερότητα αλλότριων μουσικών ιδιωμάτων που δανείζονται οι κρητικές φόρμες σε επίπεδο οργανολογικό ή μορφολογικό και σε αρκετές περιπτώσεις η ταυτόχρονη ένταξη μουσικών στοιχείων που δεν ανταποκρίνονται σε καθιερωμένους αισθητικούς κανόνες του "παραδοσιακού" συμβάλλουν στην δημιουργία μιας διαφορετικής τάσης, της περί της τέχνης της μουσικής "μετά-παράδοσης" - η λαϊκότητα

προβαλλόμενη στην έντεχνη μορφή της. Αυτή που απομακρύνεται από το φολκλόρ και παίρνει μια πιο εξευγενισμένη μορφή για ενός συγκεκριμένου τύπου κοινό, το "καλλιεργημένο" και "κουλτουριάρικο", αυτό που δεν συνιστά ως απαραίτητο στοιχείο της διασκέδασής του τον χορό (λαμβάνοντας υπόψιν ότι η κρητική παράδοση είναι άρρηκτα δεμένη με την πρακτική του χορού) και που παράλληλα ταυτίζεται με την ποιότητα. Η επιτήδευση του κοινού σημαίνει ότι, ενώ πρωτίστως η οπτική επαφή με τον καλλιτέχνη είναι το κύριο φίλτρο αποδοχής, το γνωσιολογικό υπόβαθρο αυτού του ακροατηρίου επιβάλλει συγκεκριμένου τύπου μουσικές προτιμήσεις (Slobin 19: 1993). Για όλες τις μουσικές που δανείζονται κρητικά στοιχεία ή αποτελούνται κατά κύριο λόγο από κρητικές φόρμες και όργανα εμπλουτισμένα με άλλου τύπου μορφολογικές επιρροές και είναι συνυφασμένα με την ποιότητα, δηλαδή το καλό πάντρεμα της μουσικής με τον στίχο, έχει επικρατήσει ο όρος "έντεχνο".

Φιγούρες αξιόλογων μουσικών όπως ο Χατζιδάκις, Θεοδωράκης, Μαρκόπουλος και άλλοι, οι οποίοι είτε με αφετηρία την Κρήτη, είτε εμπνευσμένοι από έργα Κρητών, επεκτάθηκαν σε νεοελληνική μουσική προσαρμοσμένη σε δυτικότερα πρότυπα, χωρίς να απαρνούνται την ελληνικότητα του ύφους της, σε πολλές δε περιπτώσεις, και την τοπικότητα του χαρακτήρα της. Στο μεταίχμιο αυτής της γενιάς μουσικών και της επόμενης, την οποία διανύουμε, στην έντεχνη μουσική εντάσσεται μια ευρεία γκάμα καλλιτεχνών, οι οποίοι αδιαμφισβήτητα δεν έχουν την παραμικρή ομοιότητα όσον αφορά τις καλλιτεχνικές τους δραστηριότητες πλην της κοινής τους κρητικής καταγωγής, με αποτέλεσμα αρκετοί να διερωτώνται εάν ο όρος "έντεχνο" είναι δόκιμος, τι εμπεριέχει και σε ποιους κανόνες υπόκειται.

Δεδομένου ότι ο όρος "έντεχνο" πρέπει να προϋποθέτει κι έναν "άτεχνο", θα συμφωνήσω εν μέρει με τον Θοδωρή Ρηγιγιώτη, θεολόγο και πολλάκις βραβευμένο μαντιναδολόγο, ως προς την επινόηση του όρου "εναλλακτική μουσική" κατά το "εναλλακτική ζωή", "εναλλακτική ψυχαγωγία" κτλ. (Κρητόπολις, 1996:133) και θα προσθέσω τον όρο "έγκρητη εναλλακτική μουσική", κατά το *έγκρητη* που στα νεοελληνικά σημαίνει διακεκριμένη, διαπρεπής, άρα ποιοτική και με ευρεία αποδοχή. Η πρόταση για ένα "διαφορετικό" τραγούδι δοκιμάζει εναλλακτικούς δρόμους (Έκο 1994: 348). Η εν Κρήτη εναλλακτική μουσική λοιπόν, κατά μεγάλη πλειοψηφία των ακροατών εμπεριέχει μουσικά συγκροτήματα ή παρέες που αποδίδουν τη μουσική με ακουστικό, συναυλιακό ύφος, ακόμη κι όταν παίζουν χορευτικούς ρυθμούς. Είτε πιστοί στα παλαιά πρότυπα της παρέας και της τάβλας, είτε εκφράζοντας τη σύγχρονη ανάγκη πολλών ανθρώπων για μουσικό άκουσμα χωρίς χορό, φωτίζουν μια πλευρά της κρητικής μουσικής - την ακουστική - παραμελημένη τα τελευταία χρόνια. Βέβαια αρκετοί από τους καλλιτέχνες αυτού του είδους έχουν εντυφώσει στα παραδοσιακά γλέντια από την αρχή της μουσικής τους πορείας και έχουν καταλήξει συνειδητά στην κατασκευή και προβολή αυτού του εναλλακτικού είδους. Παρόλα αυτά έχουν μια τάση στροφής προς το παλαιϊκό κρητικό ύφος, το περισσότερο βυζαντινό και όχι τόσο γλυκερό όσο το ύφος που έχουμε συνηθίσει εμείς σήμερα. Οστόσο χρησιμοποιούν πολλά όργανα από την παράδοση της Κρήτης, αλλά και όργανα ποικίλων πολιτισμικών περιοχών εντός και εκτός Ελλάδος, προσελκύοντας τους φίλους της "καλής" μουσικής. Δεν είναι τυχαίο, ότι σχήματα όπως τα "Παλαιϊνά Σεφέρια", οι "Χαϊνήδες", ο Ιρλανδός Ross Daly, ο Ψαραντώνης, ο Λουδοβίκος των Ανωγειών, ο Μιχάλης Τζουγανάκης,

ο Στέλιος Πετράκης, ο Μάνος Πυροβολάκης και πληθώρα άλλων μουσικών, έχουν προσδώσει ένα διαφορετικό-εναλλακτικό ύφος προαγωγής της μουσικής της Κρήτης, όχι μόνο σε τοπικό επίπεδο, αλλά και σε παγκόσμιο.

Η λεπτή ισορροπία της συνάντησης του παραδοσιακού με το έθνικ, που συχνά υπόκειται στους κανόνες της αγοράς της διεθνούς μουσικής σκηνής αποκαλούμενη ως 'world music', είναι επί της ουσίας παραδοσιακή μουσική τροποποιημένη ώστε να προωθείται ως popular (δημοφιλής) μουσική. Στην ταμπέλα λοιπόν "μουσικές του κόσμου", η παράδοση επιστρέφει ξανά και ξανά όχι για να παραπέμψει στο παρελθόν, αλλά για να επανατοποθετηθεί παίρνοντας νέες ερμηνείες στο παρόν. Κάθε φορά που ακούμε τις δημοφιλείς μουσικές του κόσμου οι οποίες αποτελούν το σταυροδρόμι της εκάστοτε παραδοσιακής μουσικής και της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας - εκεί που οι τοπικοί μουσικοί γίνονται "μεταμοντέρνοι" μύθοι της σύγχρονης εποχής - οι "μουσικές του κόσμου" οικειοποιούνται κατά κάποιο τρόπο το παρελθόν και την παράδοση για να επιδράσουν στο παρόν προκαλώντας ρήξη με αυτά. Έτσι παραδοσιακές μελωδίες και λειτουργίες της μουσικής υπόκεινται σε μια μεταλλαγή προκειμένου να υιοθετήσουν την δυτική αρμονία και να τοποθετηθούν στα ράφια των μουσικών καταστημάτων έτοιμα για παγκόσμια κατανάλωση (Bohlman 2002: 21).

Η μουσική λοιπόν ως πολιτισμικό προϊόν μιας κοινωνίας και ως ταυτισμένη με αυτή προσδίδοντας συγκεκριμένα νοήματα στους πολιτισμικά εμπλεκόμενους, φαίνεται να "εξωτικοποιείται" μέσα στην ίδια την κοινωνία στην οποία παράγεται, και να μορφοποιείται μέσα από διαδικασίες πρόσμιξης με άλλες κουλτούρες. Ως εκ τούτου, προκύπτουν υβριδοποιημένες μουσικές εκφράσεις, οι οποίες αδιαμφισβήτητα παρεκκλίνουν από τις "παραδοσιακές" σταθερές, προκαλώντας συχνά την ανάγκη για προσκόλληση στην τοπική μουσική παράδοση. Άλλωστε η υβριδοποίηση ως έννοια δεν θα είχε κανένα νόημα, εάν δεν υπήρχε το φρόνημα της αυθεντικότητας και των κατασκευασμένων ορίων πάνω στα οποία κινείται η παράδοση. Η "νέα υβριδοποίηση", σε αντίθεση με την ήδη υπάρχουσα ή "παλιά υβριδοποίηση" όπως χαρακτηρίζεται από τον Nederveen Pieterse, αναδεικνύεται από διαφορετικές πολιτισμικές και/ή καθιερωμένες φόρμες, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πρωτότυποι και ιδιότυποι νεωτερισμοί (Pieterse 2001:222).

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του συγκροτήματος "Έλληνες και Ινδοί" κατά τη συνεργασία των οποίων την ελληνική πλευρά πρέσβευε ο Ross Daly, εκπροσωπώντας την μουσική της Κρήτης. Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι η άποψή του ως προς τις προsmίξεις τέτοιου τύπου:

Το ότι κάποια άτομα από Ελλάδα θα μπορούσαν να συμπράξουν με κάποια άτομα από Ινδία και να παράγουν κάποιο αποτέλεσμα που ενδεχομένως να έχει κάποιο ενδιαφέρον από ανθρώπους και στην Ινδία και στην Ελλάδα, αυτό με ενδιαφέρει εμένα. Δεν με ενδιαφέρει να παίζω σαν κρητικός λυράρης ή ο Πετρολούκας Χαλκιάς ως Ηπειρώτης κλαριτζής, και ο άλλος σαν Ινδός ταμπλαδόρος. Το ζητούμενο λοιπόν σε αυτές τις περιπτώσεις δεν είναι η ελληνικότητα ή μη του πράγματος. Είναι οι συμπράξεις που μπορούν να κάνουν αυτά τα συγκεκριμένα άτομα με ό,τι κουβαλάνε. Και αυτό μπορεί να έχει ενδιαφέρον ή όχι. Για μένα προσωπικά νχέ ενδιαφέρον να προσθέσουμε στην

κρητική λύρα ένα ρεπερτόριο τεχνικών που θα μας επιτρέψει να παίζουμε με  
ινδικό χρώμα ( Συνέντευξη με Ross Daly, Αθήνα 2002 ).

Σε αυτό το σημείο, είναι αξιοπρόσεκτη η αντίδραση κάποιων "παραδοσιακών" μουσικών, οι οποίοι θέτουν το εξής ερώτημα: ας θεωρήσουμε ότι ο Ross Daly έχει δημιουργήσει μια δική του σχολή, την οποία ενστερνίζονται πολλοί νέοι άνθρωποι, που αντιμετωπίζουν την Κρήτη όχι σαν μονάδα, αλλά ως ένα μικρό στίγμα της Ανατολικής Μεσογείου. Μήπως η ευρεία παιδεία ενός ανθρώπου καλλιεργημένου, γνώστη της μουσικής και συνειδητοποιημένου καλλιτέχνη είναι επικίνδυνο εργαλείο στα χέρια εκείνων που νομίζουν ότι κάνουν παράδοση; Η απάντηση ανήκει δικαιοδικά στον ίδιο, ο οποίος υποστηρίζει ότι δισκογραφικά δεν ασχολείται με την κρητική μουσική, ασχολείται όμως με τη λύρα, δύο πράγματα εντελώς διαφορετικά.

Η ενασχόληση και ο πειραματισμός τεχνικών που μπορούν να υιοθετηθούν από ένα όργανο μη περιορισμένης τεχνικής εμβέλειας, περιορισμένου δε ηχητικού βεληνεκού και ρεπερτορίου, λόγω ταύτισής του με την "παραδοσιακότητά" του, συχνά προκαλεί συγχύσεις ως προς την ένταση και κατηγοριοποίηση του αυτού αποτελέσματος σε κάποιο μουσικό είδος. Ο ορισμός ενός τέτοιου μουσικού κατασκευάσματος, άρα και ο περιορισμός του από τους κανόνες του είδους στο οποίο τοποθετείται, φαίνεται ότι το απομακρύνει όλο και περισσότερο από την έμπνευση του ατόμου που το δημιουργεί. Η "πολιτισμική απολυτότητα" ( cultural absolutism - Gilroy 1993 ) επομένως παύει να υπάρχει από πλευράς καλλιτεχνών, τα στενά όρια παραβλέπονται, η έλλειψη στερεοτύπων πιστοποιεί την ελευθερία της μουσικής έκφρασης και αναδύονται διαπολιτισμικές συνεργασίες οι οποίες εναποτίθενται στα αισθητικά κριτήρια του κοινού, που καθορίζονται από ιδεολογικές και κοινωνικές τοποθετήσεις.

Δεδομένης όμως της παγκοσμιοότητας της μουσικής σήμερα, ο τρόπος με τον οποίο θα επικοινωνηθεί η στάση του δημιουργού και επιτελεστή απέναντι στην τέχνη, πάντα σε συνάφεια με τα μαζικά μέσα ενημέρωσης και χωρίς να εκλείπουν οι λόγοι για τους οποίους προβάλλει την δουλειά του, θέτει προβληματικές σχέσεις με το τι είναι αληθινό και τι όχι, τι εμπορικό και τι μη εμπορικό, τι "σουζεδιάρικο" και "πιασάρικο", σύμφωνα με τους ευρείς όρους της αγοράς. Ποια είναι η συνταγή της επιτυχίας τελικά;

Αναφέρθηκα νωρίτερα στα σχήματα εκείνα που παίζουν σε συναυλιακούς χώρους χρησιμοποιώντας λυρικά στοιχεία στο παίξιμό τους και πολύ συχνά χωρίς στίχο. Από την άλλη υπάρχουν και οι "φαφλατάδες", κατά πολλούς επονομαζόμενοι και ως *σκυλάδες* ή *κουλουκάδες*,<sup>3</sup> οι οποίοι πρεσβεύουν το *σκυλοκρητικό* ρεύμα, μουσική κατά την οποία υπερτερούν τα εμπορικά κριτήρια παρά τα καλλιτεχνικά, στόχος της είναι πρωτίστως η ικανοποίηση του ανθρώπου της βιομηχανικής κοινωνίας των μαζών ( Έκο 1994:342 ) και δευτερεύουσας σημασίας η μουσική ποιότητα, και που παρόλα αυτά χαίρει αποδοχής σε αρκετές πληθυσμιακές ομάδες του νησιού. Δεξιότεχνες οργανοπαίχτες, με ιδιαίτερη ευελιξία και ταχύτητα, με υπερβάλλοντα ζήλο αλλά και στίχο πολλές φορές, γίνονται ανάρπαστοι στα νυχτερινά κέντρα διασκεδάσεως και στα κρητικά γλέντια. Σε μια από τις συναντήσεις μου με τον Βαγγέλη Βαρδάκη, επιτυχημένο βιολάτορα της Ανατολικής Κρήτης, και κορυφαίο δεξιότεχνη, υπέρμαχο της παραδοσιακής μουσικής, είχα μια εντυπωσιακή αναφορά για το σκυλάδικο:

Όλοι οι σκυλάδες έχουν μια ταχύτητα. Όταν παίζω και ακούνε, πρέπει να υπακούω κάποιους κανόνες. Έχουν όλοι την σημασία τους. Αλλιώς θα ήμουν φαφλατάς. Και οι κανόνες αυτοί δεν είναι μόνο παραδοσιακοί, είναι και αισθητικοί. Δηλαδή να καταλαβαίνεις τι μπορεί να καταλάβει ο άλλος. Όταν κάνεις ό,τι σου κατέβει στην κεφαλή ο άσχετος θα πει: "Ο, ανάθεμά τονε! Ο σχετικός θα πει ότι είσαι υπερβολικός. Και δεν κρύβω ότι, επειδή έχω κάποιες δυνατότητες δεξιότεχνίας, πολλές φορές την είχα πατήσει και υπήρχαν κάποιοι ηλικιωμένοι μερακλήδες που με έβαζαν στην θέση μου. Πώς μπορείς ας πούμε να καταλάβεις την αισθητική μουσική; Να ένας αισθητικός κανόνας για παράδειγμα: ποτέ δεν παίζεις να σε χορτάσουνε! Και άλλα πολλά που κάνουν τον οργανοπαίκτη να είναι δεξιότεχνος. Αυτοί είναι οι φίλοι μας οι σκυλάδες, έχουν μια σχετική γρηγοράδα και σου λένε ότι είναι δεξιότεχνια. Το θέμα είναι ότι όλοι αυτοί δεν έχουν γνώση της παράδοσης. Δεν ξέρουν την παράδοση για να την συνεχίσουν και προσπαθούν να κάνουν πράγματα δανειζόμενοι. Γιατί τους λέω σκυλάδες; Γιατί είναι αποτυχημένοι μπουζουκτζήδες. Αυτοί θα ήταν στο φυσικό τους περιβάλλον σ' ένα καταγώγιο, με ένα τετράχορδο μπουζούκι. Δεν μπορούσαν να το κάνουν αυτό και το κάνουν μέσω λύρας. Δυστυχώς βρίσκουν το κατάλληλο κοινό. Είναι πολύ εύπεπτο αυτό που κάνουν, προσομοιάζει στα σκυλάδικα τα πολύ εύκολα που τρώμε όλοι και έχουν σίγουρα την λαϊκή αποδοχή. Δεν τους κατηγορώ γιατί βρίσκουν και κάνουν. Και αυτοί δεν παίζουν μόνο κρητική μουσική σκυλάδικο, αλλά παίζουν και γνήσια σκυλάδικα με λύρα. Αυτά είναι απαράδεκτα! ( Συνέντευξη με Βαγγέλη Βαρδάκη, Ιεράπετρα 2004 )

Σχετικό με το σχόλιο του Βαγγέλη Βαρδάκη όσον αφορά τη λαϊκότητα κάποιων μουσικών είναι και το πρόσφατο σχόλιο στην κρητική εφημερίδα *Τόλη* για δύο πολύ γνωστούς λυράρηδες: χαρακτηρίζει τον ένα ως "λαϊκό" της κρητικής μουσικής και τον άλλο ως "σκυλά" της κρητικής μουσικής. Έχοντας την ευκαιρία να μιλήσω με τον ένα από τους δύο καλλιτέχνες, τον επονομαζόμενο ως "σκυλά", εκείνος φανερά εκνευρισμένος είπε τα εξής:

Ο λαϊκός είναι αυτός που πατάει στο λαϊκό, ενώ ο σκυλάς είναι αυτός που αλλοιώνει το λαϊκό και το κάνει φτηνό. Βγείτε δηλαδή στο τραπέζι απάνω, χορεύετε, σπάσέτε τα όλα, πληρώστε και φύγετε! Ναι, αλλά με γνώμονα ότι η κρητική μουσική είναι κάτι ιερό για τους Κρητικούς, και τα δύο είναι κακά. ( Συνέντευξη με Νίκο Κυριακάκη, Ηράκλειο 2005 )

Η διαπίστωση και ανταπάντησή σε αυτές τις περιπτώσεις από τους ίδιους τους επιτελεστές, που το χαρακτηρίζουν ως "μοντέρνο κρητικό" βρίσκεται στο ότι η κρητική μουσική δεν είναι μουσειακό είδος. Δεν είναι το ποτήρι που βρέθηκε θαμμένο στο χώμα απ' τη Μινωική εποχή, αλλά το νερό που τρέχει. Ανακυκλώσιμο όμως, όχι στάσιμο, το οποίο με τον καιρό βουρκώνει. Επομένως, η μίμηση του παραδοσιακού ως έχει και η προβολή του ως αυθεντικό, χωρίς την προσθήκη νέων στοιχείων θεωρείται τελμάτωση και πτώση.

Στην επιμονή των δύο προαναφερθέντων κατηγοριών μουσικών (" παραδοσιακοί" και "έγκρητοι εναλλακτικοί"), στην ποιότητα και όχι στην εμπορικότητα, οι τρίτοι έρχονται να υποστηρίξουν τα εμπορικά άρα και οικονομικά, συμφέροντα όλων, τονίζοντας μεταξύ άλλων ότι κάτι ποιοτικό μπορεί να είναι και εμπορικό, άρα συνάδει με κανόνες marketing στους οποίους υπόκειται και το σκυλάδικο που θεωρείται κατ' εξοχήν εμπορικό με τεράστια απήχηση στη νεολαία. Κοινή συνιστώσα όλων λοιπόν είναι το κέρδος. Χαρακτηριστική μαρτυρία είναι η παρακάτω:

Τυχάνει κάποια ποιοτικά να' ναι και εμπορικά και ταυτίζονται με το ποιοτικό. Αλλά οικονομούνε απ' το ποιοτικό και οικονομούνε πάρα πολύ. Κι επειδή έχουν την ταμπέλα του ποιοτικού είναι και διαχρονικοί. Κατά συνέπεια οικονομούνε πάντα, σε σύγκριση μ' εμάς που κάνουμε την επιτυχία της εβδομάδας ή του χρόνου ή των δύο χρόνων και μετά παύουμε, αν δεν ξανακάνουμε καινούριο (Ν. Κυριακάκης, Ηράκλειο 2005).

Συνεπώς οι πωλήσεις απευθύνονται στην καταναλωτική νεολαία, στην οποία τα σκυλάδικα προκαλούν "χαβαλέ" με τον στίχο τους και το έντονο προφίλ του λυράρη τους διασκεδάζει αδιαλείπτως μέχρι πρωίας. Η "γαστρονομική" μουσική λοιπόν, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Έκο, είναι ένα βιομηχανικό προϊόν που δεν επιδιώκει κανένα καλλιτεχνικό σκοπό, παρά μόνο την ικανοποίηση των απαιτήσεων της αγοράς (Έκο 1994: 342).

Η βασική λογική με την οποία λειτουργούν οι μοντέρνοι αυτοί μουσικοί, είναι η αντιγραφή στοιχείων από το είδος που είναι πιο δημοφιλές στο ευρύ αγοραστικό κοινό, δηλαδή στη νεολαία που είναι συνηθισμένη σε ακούσματα κατασκευασμένα από επιχειρηματίες, οι οποίοι αποσκοπούν στο να πουλήσουν, αδιαφορώντας για την τέχνη. Καθώς λοιπόν βομβαρδίζουν το ακροατήριο προωθώντας το pop, η ντόπια μουσική παράδοση, η κρητική εν προκειμένω, χάνει έδαφος και περιθωριοποιείται. Ακολουθούν λοιπόν κάποιοι ιθύνοντες μια πορεία αντιγραφής στοιχείων από αυτό που έχει ήδη επιτυχία, τα μεταφέρουν στην κρητική μουσική και παρουσιάζουν έτσι τη μουσική της Κρήτης ελπίζοντας να τραβήξουν ένα μερίδιο της νεολαίας προς το μέρος τους, έχοντας το άλλοθι ότι φέρνουν τη νεολαία στην παράδοση. Ωστόσο μάλλον το ανάποδο έχει συμβεί. Κάποιος προηγήθηκε κι έφερε τους νέους πιο κοντά στο καθαρά εμπορικό προϊόν και ορισμένοι παράγοντες της μουσικής θελοτυφλούν λέγοντας ότι έφεραν την κρητική μουσική επίσης πιο κοντά στο εμπορικό προϊόν. Οι επιτελεστές δεν έφεραν τη νεολαία πιο κοντά στη λύρα. Μάλλον πήγαν τη λύρα πιο κοντά στη νεολαία, η οποία είναι ήδη προσκολλημένη σε καθαρά εμπορική μουσική.

Η αντίφαση σε αυτό το σημείο είναι ότι οι δίσκοι που κατακρίνουν οι περισσότεροι ως σκυλάδικα, έχουν σημαντικές πωλήσεις και μεγάλη μερίδα κοινού στις ζωντανές συναυλίες και στα κέντρα τους ακούει. Αντίφαση την οποία δεν έβρισκες παλαιότερα γιατί είτε κάποιος ήταν γενικά αποδεκτός ή μη.

Σημαντικό πρόβλημα στα κρητικά σήμερα και ουσιαστικά συνυφασμένο με τα "σκυλοκρητικά" είναι ο στίχος. Αποκλειστικό αντικείμενο είναι μια πολύ αρρωστημένη αντίληψη περί έρωτα, που βασικά αναφέρεται σε άλλες εποχές ή σε αυτό που φαντάζονται

κάποιοι ότι είναι εποχές άλλες. Από μαχαιράκια με κρητικές μαντινάδες μέχρι απλοϊκές ρίμες γραμμένες σε φλιτζάνια ή οποιοδήποτε είδος παραδοσιακής τοπικής τέχνης, η μαντινάδα κατέληξε εμπορεύσιμο είδος φτηνής κατανάλωσης. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Αποστολάκη, από τους Χαϊνίδες, η νέα πραγματικότητα στον στίχο θέλει αλλοίωση της προφοράς του κρητικού ιδιώματος (το τσι γίνεται κι) και σαφής είναι η έμφαση στο κομμάτι των μαντινάδων που εξυμνεί τα όπλα, την οπλοχρησία, την ζωοκλοπή και όλα αυτά που στην ουσία είναι μια κοινωνική προβολή της επαρχιακής Κρήτης.

*Καλάσνικοφ και μπράουνιγκ για πάρτη τησ επήρα  
Κι όπου κι αν πάω τη κρατώ διπλή τη γεμιστήρα*

*Επάσφαιρο κρατεί αυτός κι εγώ δεκαενιάρι  
Και με τα μάτια μου κλειστά μια σφαίρα θα την πάρει*

*Πρέπει σου κοζαλής (ντόμπρος) βοσκόσ κι επαναστάτης άντρας  
Και να' χει το πιστόλι του στο κόκαλο τησ μάντρας*

*Πρέπει σου κοζαλής βοσκόσ και μερακλής γιδάρης  
Τέσσερα επί τέσσερα να σου' χει να βολτάρεις*

Το διαδίκτυο και εκπομπές κατά τις οποίες δίδεται η αρχή μιας μαντινάδας για να συμπληρωθεί το υπόλοιπο, η προκατασκευασμένη και σε καμία περίπτωση αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική ρίμα, σε συνδυασμό πάντα με την μουσική συμβάλλουν στον ακατάσχετα φθίνουσα, κατά πολλούς, πορεία της. Η σύγχρονη κοινωνία παρόλα αυτά, εμπνέει να γράφονται μαντινάδες του τύπου:

*Γίνε κυρά μου internet να γίνω ιστοσελίδα  
Κάθε που ανοίγεις το pc να'μαι αρχική σελίδα*

*Φαίνεται είναι ακριβές του κινητού σου οι κλήσεις  
Γι' αυτό και στα μηνύματα δεν δίνεις απαντήσεις  
Έκοψε τσι αναπάντητες και τα μηνύματά τησ  
Δεν θέλει σχέση φαίνεται με πρώην θύματά τησ*

Η ρίμα, η οποία αδιαμφισβήτητα καθρεφτίζει την εκφραστική και επικοινωνιακή συμπεριφορά των Κρητικών ακόμα και σήμερα, δεν είναι τυχαίο ότι αποτελεί το ίδιο νόμισμα το οποίο κρατά την παράδοση από την μία του όψη, και από την άλλη Βαστά την εξελισσόμενη "μετα-παράδοση", που αυτόματα δημιουργεί μια απόσταση από το παραδοσιακό. Στη σύγχρονη κοινωνία αυτό μπορεί να μεταφράζεται ως trendy, cool, super, ένας νέος τρόπος δηλαδή πολιτισμικής δημιουργίας εξομοιωμένης με την πολιτισμική ταυτότητα που ήδη ενυπάρχει στην κρητική κοινότητα (Hutnyk 2000). Ο Αντόρνο προτείνει την έκφραση "μόδα του νέου", "cult of the new" (Adorno 1951/1974: 235) σαν κάτι επαναστατικό και στασιαστικό στο γεγονός ότι δεν υπάρχει πλέον τίποτα καινούργιο, από την

στιγμή που τα πάντα κινούνται στα γρανάζια της μαζικής εμπορικής παραγωγής. Επομένως ακόμα και στην Κρήτη, ως φαίνεται, η εύπεπτη και συμπορευόμενη με τις νόρμες ρίμα, συνάδει με τραγούδια κατώτερης μεν ποιοτικής καταβολής, ωστόσο εμπορικά και αναλώσιμα, προκειμένου να ικανοποιήσει τις τάσεις της σύγχρονης πραγματικότητας.

Είτε πρόκειται για παραδοσιακό, είτε για σκυλάδικο, είτε για εναλλακτική μουσική, η μουσική τελικά είναι ένας αποκαλυπτικός κόσμος αυτογνωσίας, ένα πάντρεμα του λογικού με το παράλογο λόγω της σωρείας των αντιφάσεων που ενέχει. Ο Λόρκα είχε πει ότι δεν χρειάζεται να υπερτονίσουμε το εθνικό μας φρόνημα και την ντοπολαλιά μας. Υπάρχει μέσα μας και, αν είμαστε αληθινοί, θα εκφραστεί. Δεν χρειάζεται να την προσαρμόσουμε με αδέξιους εκσυγχρονισμούς στο σήμερα, ούτε να την υπερτονίσουμε δηλώνοντας την αντίθεσή μας στην ποπ υποκουλτούρα που κυριαρχεί. Αυτό που χρειάζεται να κάνουμε εν κατακλείδι, όπως ποιητικά παραθέτει ο Δημ. Αποστολάκης, είναι να ακολουθήσουμε τον δρόμο της αλήθειας μας που περνά απ' το δρόμο της αλήθειας πολλών ανθρώπων. *Ν'αφουγκραστούμε τον χτύπο τσι γης, το δάκρυ τ' ουρανού και τον καημό των ανθρώπων. Δεν χρειάζεται πράμα άλλο...* (Δημ. Αποστολάκης, Αθήνα 2003).

<sup>1</sup>Οι απόψεις των καλλιτεχνών οι οποίες παρατίθενται στο κείμενο, είναι αποσπάσματα από συνεντεύξεις που διεξάχθηκαν κατά την περίοδο της επιτόπιας έρευνας σε Αθήνα και Κρήτη.

<sup>2</sup>Σε αυτό το σημείο δεν θα μπορούσε να παραληφθεί ο μεταμοντέρνος μύθος της 'world music', ο Πακιστανός τραγουδιστής *qawwali*, Nustrat Fateh Ali Khan (1948-97), μιας μουσικής που συνδυάζει στοιχεία από Βόρεια Ινδία και Πακιστάν και επιτελείται κατά κύριο λόγο στους ναούς των Σούφιδων Μουσουλμάνων αγίων (Bohlman 2002:17).

<sup>3</sup>Κουλούκι σημαίνει σκυλί στην κρητική τοπική διάλεκτο.

## Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αποστολάκης Δημήτρης. *Μουσική και διαφορετικότητα*. σελ. 124-125. Κρητόπολις, Τόμος 5
- Έκο Ουμπέρτο (1994). *Κήνσορες και θεράποντες*. Μτφ. Έφη Καλλιφατίδη. Εκδ. "Γνώση" Κατέρη Βασιλική. *Η κρητική μουσική στο διαδίκτυο*. σελ. 108-113. Κρητόπολις, Τόμος 5
- Καυκαλάς Μιχάλης. (1997) *Κρητολόγιο 1: Απάνθισμα δημοσιευμάτων στον Τύπο, ομιλιών και λογοτεχνημάτων του συγγραφέα της δεκαετίας 1987-1997*. Βιβλιοεκδοτική Α.Ε. Αθήνα
- Μουδάτσος Κωστής. *Πάρτε πουλιά τον πόνο μου να τονε διαλαλείτε*. σελ. 40-44. Κρητόπολις, Τόμος 5
- Ρηγιωτίτης Θεόδωρος. *Η ενασχόληση των σύγχρονων Κρητικών με την πολιτισμική τους κληρονομιά*. σελ. 6-11. Κρητόπολις, Τόμος 5
- Ρηγιωτίτης Θεόδωρος (1996). "Εναλλακτικά" σχήματα στην Κρητική μουσική. σελ. 132-140. Κρητόπολις, Τεύχος 1
- Τεγόπουλος-Φυτράκης (1990). *Ελληνικό Λεξικό*. Γ' Έκδοση
- Χυντηράκης Γιώργος. *Τα Μετέωρα Βήματα της μουσικής μας παράδοσης*. σελ. 126-131. Κρητόπολις, Τόμος 5

## Ξένη Βιβλιογραφία

- Adorno Theodor (1951/1974). *Minima Moralia*. London: Verso
- Barz Gregory, Cooley Timothy (1997). *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press
- Bohlman Philip (2002). *World Music: A very short introduction*. Oxford University Press
- Baumann Max Peter (2000). "The Local and the Global: Traditional Musical instruments and Modernization". *The World of Music* 42 (3)-2000: 121-144
- Fletcher Peter (2001). *Tradition and Change: Cases of Musical Change in "World Musics in Context"*. Oxford University Press
- Gilroy Paul (1994). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London Routledge
- Hutnyk John (2000). *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*. Pluto Press
- Keesing Roger (1998). *Cultural Anthropology: A contemporary perspective*. Third Edition
- Malm Krister (2001). "Globalization-localization, homogenization-diversification and other discordant trend: A challenge to music policy makers". In *Global Repertoires: Popular Music within and beyond the transnational music industry*, edited by Andreas Gebesmair and Alfred Smudits. Ashgate
- Pieterse Jan Nederveen (2001). "Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition". *Theory, Culture & Society* 2001, Vol 18 (2-3): 219-245. (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi)
- Slobin Mark. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Wesleyan University Press

# Τι σε μέλλει εσένανε από πού είμαι 'γώ...':

μιλώντας για  
τη Μικρά Ασία  
με τοπωνύμια  
και μουσική

**Γιώργος Τσιμουρής**  
Τμήμα Κοινωνικής  
Ανθρωπολογίας,  
Πάντειο Πανεπιστήμιο

Οι μούσες, οι οποίες είναι αρετές που απεικονίζονται από την φαντασία, ήταν οι κόρες της Μνήμης (Vico 1982:69).

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα η μουσική μιας χώρας έχει γίνει μια πολιτική ιδεολογία, με το να τονίζει τα εθνικά χαρακτηριστικά, εμφανιζόμενη ως αντιπροσωπευτική του έθνους και επιβεβαιώνοντας παντού την εθνική αρχή ... Όμως, η μουσική περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο καλλιτεχνικό μέσο, εκφράζει επίσης τις αντινομίες της εθνικής αρχής (Adorno 1938).

Οι 'τόποι' που συγκροτούνται δια της μουσικής εμπλέκουν γνώσεις διαφορών και κοινωνικού ορίου (Stokes 1994:3).

Ένα σημαντικό μέρος της μεταπολεμικής αρθρογραφίας που αναφέρεται στο Μικρασιατικό τραγούδι εστιάζει στην καταγωγή του, την ελληνικότητά του<sup>1</sup> ή την εν δυνάμει απειλή που εγκυμονεί για την καθαρότητα του έθνους<sup>2</sup>, τη συνάφειά του ή μη με την Βυζαντινή μουσική, καθώς και τη συνάφειά του ή μη με άλλες μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου. Η αρθρογραφία αυτή, συνήθως λαογραφικής και μουσικολογικής προέλευσης, απέφυγε να εστιάσει το ενδιαφέρον της στις καθημερινές χρήσεις του τραγουδιού και, κυρίως, δεν αναγνώρισε σ' αυτό καμιά ιδιότητα ιστορικού ντοκουμέντου ενός σχετικά πρόσφατου μη εθνικού, διαπολιτισμικού παρελθόντος. Όπως είναι αρκετά συνηθισμένο στη λαογραφική έρευνα, η αναζήτηση μακρινών διασυνδέσεων των υποτιθέμενων μνημείων του λόγου<sup>3</sup> και η αξία τους ως αξιοθέατο και γραφικό είδος μελετήθηκαν κατά προτεραιότητα. Αντίθετα, ελάχιστα μελετήθηκε το τραγούδι ως ιστορική μαρτυρία πρόσφατων διαπολιτισμικών ανταλλαγών, δανείων ή βίαιων ρήξεων.

Μελετητές της Μικρασιατικής μουσικής (Δαμιανάκος 1976:55, Πετρόπουλος 1968) υποστηρίζουν ότι, ενώ το Μικρασιατικό τραγούδι δεν ήταν άγνωστο στην Ελλάδα πριν το 1922, μετά την Καταστροφή όμως η ελληνική λαϊκή μουσική εμπλουτίστηκε

σε μεγάλο βαθμό από αυτό. Επί πλέον έχει υποστηριχθεί ότι μετά το '22 πολλαπλασιάστηκαν τα τραγούδια της κατηγορίας του *αμανέ*, πράγμα που συνδέεται άμεσα με την Καταστροφή<sup>4</sup>.

Οι *αμανέδες* έχουν χαρακτηριστεί, όχι άδικα, ως η μουσική της νοσταλγίας, κάτι που εξηγεί γιατί είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς ανάμεσα στους Μικρασιάτικους πληθυσμούς. Ο Gail Holst-Warhaft παρατηρεί ότι

η αναζωογόνηση του ενδιαφέροντος για τη Μικρασιάτικη μουσική στην Αθήνα μετά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1920-22 με την επακόλουθη ανταλλαγή των πληθυσμών δεν αποτελεί έκπληξη. Ο τεράστιος αριθμός των προσφύγων δημιούργησε ένα ακροατήριο για τη μουσική και υπήρχαν πολλοί μουσικοί μεταξύ των προσφύγων. Ιδιαίτερα, οι ήδη εγκαθιδρυμένες σχέσεις των *αμανέδων* με τα *μοιρολόγια*... τους κατέστησαν ένα ιδανικό όχημα για την έκφραση της νοσταλγίας τους για την χαμένη πατρίδα (σ. 7)<sup>5</sup>.

Και συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι "τα καφέ-αμάν της Αθήνας ήταν μέρη που συγκεντρωνόταν και θρηνούσαν συλλογικά..." (ο.π.).

Παρά τον αναμφισβήτητο λαϊκό του χαρακτήρα, το ρεμπέτικο, και μαζί μ' αυτό ένα μεγάλο μέρος του Μικρασιάτικου τραγουδιού δεν έγινε ποτέ πλήρως αποδεκτό στην επίσημη εθνική σκηνή. Αντίθετα, απαγορεύτηκε από δικτατορίες<sup>6</sup> προπολεμικές και μεταπολεμικές, περιφρονήθηκε αρχικά από καλλιεργημένες, 'πολιτισμένες' ελίτ ως ανατολίτικο και γι' αυτό μιανό απομεινάρι<sup>7</sup>, αφορίστηκε από αριστερές ηγεμονίες και δεν αποτέλεσε ποτέ μέρος του ρεπερτορίου του Λυκείου Ελληνίδων. Όμως, παρ' όλες αυτές τις απαγορεύσεις και περιθωριοποιήσεις δεν έμεινε στη λήθη, αλλά αντίθετα 'ανακαλύφθηκε' πολλές φορές μέχρι σήμερα.

Σε τι συνίσταται λοιπόν η δύναμή του και η αλήθεια του έτσι ώστε, παρ' όλες τις διώξεις που υπέστη, να αποφύγει τη λήθη και να ξανα-ανακαλυφθεί επανειλημμένα από διαφορετικές γενιές και κοινωνικά στρώματα, όπως για παράδειγμα τους φοιτητές της δεκαετίας του '80, τις κοινωνικές ελίτ που το ανακάλυψαν άλλοτε ως ρεμπέτικο και άλλοτε ως αρχοντο-ρεμπέτικο και το εισήγαγαν στο Μέγαρο: Επί πλέον, το ανακάλυψαν εκ νέου τα λαϊκά στρώματα, οι διανοούμενοι, και βεβαίως ερευνητές και ανθρωπολόγοι, για να αναφερθώ σε ορισμένες μόνο στιγμές αυτής της 'ανακάλυψης'. Το ρεμπέτικο, σε αντίθεση με ένα άλλο είδος λαϊκού τραγουδιού, το Δημοτικό τραγούδι, δεν αποτέλεσε ποτέ το αγαπημένο των ανθρώπων με στολή, όπως η Χούντα των Συνταγματαρχών. Σε τι λοιπόν συνίσταται η 'μιανότητα' του ρεμπέτικου έτσι ώστε να θεωρηθεί προβληματικό από τους συχνά αυτόκλητους υπερασπιστές της εθνικής καθαρότητας και της υψηλής κουλτούρας;

Υποστηρίζω ότι η Μικρασιατική μουσική, όπως και άλλα είδη λαϊκής μουσικής, υπερβαίνουν τα στενά πολιτισμικά όρια που έχουν τεθεί από το σύγχρονο εθνικό κράτος και αναπλάθουν με το δικό τους τρόπο πολιτισμικές γεωγραφίες ενός καταπιεσμένου παρελθόντος. Αν, κατά την ανάλυσή της μουσικής αυτής, δεν ασκηθεί βία σε βάρος της, δεν αφήνει μεγάλα περιθώρια παρερμηνείας. Αυτού του είδους η βία φαίνεται έχει

ασκηθεί στον *αμανέ*, ένα κατ' εξοχή κοινό μουσικό είδος σε Ελλάδα και Τουρκία. Ο Γιώργος Φαίδρος σ' ένα άρθρο του στη Σμύρνη το 1881 με τίτλο 'Πραγματεία περί του Σμυρνεϊκού Μανέ ή του παρ' Αρχαίους Μανέρο' έχει υποστηρίξει ότι η καταγωγή του *αμανέ* είναι ο αρχαίος θρήνος για το Λίνο (*Μανέρος* για τους Αιγυπτίους - ο γιος του βασιλιά).

Το βασικό μου επιχείρημα στο κείμενο αυτό είναι ότι το Μικρασιατικό τραγούδι - και μ' αυτό δεν εννοώ μόνο τα τραγούδια που οι πρόσφυγες 'έφεραν' από την Μ. Ασία αλλά και όλα εκείνα που αναφέρονται στη Μ. Ασία - συνέβαλλε και συμβάλλει αποφασιστικά στη σφυρηλάτηση μιας άλλης γεωγραφίας, στην καλλιέργεια της νοσταλγίας 'των χαμένων πατρίδων', στην εξιδανίκευσή τους και στην εκ νέου σωματική βίωση της απώλειας σε πιο ήπιες μορφές. Ως εκ τούτου συμβάλλουν στη διαρκή κατασκευή και ανακατασκευή της Μ. Ασίας ως τόπο με τρόπο που υπερβαίνει τους περιορισμούς των εξυγιαντικών εθνικών ιδεολογημάτων.

Έχοντας υπ' όψη ότι η πρώτη γενιά Μικρασιατών φθίνει φυσικά, το περιεχόμενο των τραγουδιών και οι σκοποί τους αναπλάθουν το αφήγημα της απώλειας στις επόμενες γενιές Μικρασιατών και μη, σμιλεμένου ήδη από πολλαπλές αφηγήσεις αγαπημένων οικείων, από δημόσιες αναπαραστάσεις, από εθνοκεντρικές χρήσεις και καταχρήσεις. Από τη σκοπιά αυτή λειτουργούν ως 'οχήματα' αυτού του παρελθόντος και παράλληλα, συμβάλλουν στη συγκρότηση των Μικρασιατών ως συλλογικότητα με πολλαπλούς τρόπους.

Ισχυρίζομαι ότι η μουσική έχει απεριόριστες δυνατότητες για την ανα-βίωση και την επανα-βίωση του παρελθόντος, ορισμένες φορές σε αντίθεση με πιο επίσημες εκδόχές αυτού του παρελθόντος. Ο ήχος αποτελεί μια εμπειρία καθ' εαυτή (Stoller 1984:567)<sup>8</sup>, εμπειρία ακουστική, υλική, συγκινησιακή. Όλες οι παραπάνω πτυχές ενός στίχου ή ενός τραγουδιού αποτελούν συστατικά της απομνημόνευσής του. Απ' τη σκοπιά αυτή τα τραγούδια εμπεριέχουν ανατρεπτικό δυναμικό σε σχέση με συμβατικές, κυρίαρχες εκδόχές του εθνικού παρελθόντος. Το συγκινησιακό [επιτελεστικό] φορτίο που φέρουν (Blacking 1967; Feld 1982; Seeger 1987) καθιστά δυνατή την αναδιαπραγμάτευση συλλογικών ορίων και παθών και καθιστά δυνατή την 'δημιουργία κοινότητας' κατά την επιτέλεση<sup>9</sup> σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση της Caravelli (1985). Επιτρέπουν επίσης την ανάκληση ιστορικών διαδρομών, ανταλλαγών και δεσμών που εν δυνάμει έχουν εξοστρακιστεί από άλλα πιο συμβατικά πλαίσια (Stokes 1994:24, Frith 1987:149).

Η μουσική και το τραγούδι είναι αφηγηματικές πρακτικές της καθημερινής ζωής που όμως έχουν *επιτελεστικό* και όχι απλά αναφορικό χαρακτήρα. Κατά συνέπεια τα όρια της ανάλυσής τους είναι πολύ ευρύτερα από το αναφορικό τους μήνυμα. Η *επιτέλεση* (performance) αποτελεί συστατικό στοιχείο της επικοινωνίας και, όπως πειστικά έχει υποστηρίξει ο Fabian, "η εμπειρία (παρά η επικοινωνία της ομιλίας) τα σύμβολα και η ερμηνεία (παρά το κείμενο, το επικοινωνιακό συμβάν και οι κανόνες) αποτελούν τις λέξεις κλειδιά του 'λόγου' της". Fabian 1990, δεξ επίσης Turner 1986). Η *επιτέλεση* λοιπόν γίνεται αντιληπτή ως δημιουργική πράξη, έκφραση του συλλογικού *habitus* (ενσωματωμένων συνηθειών δια μέσω των οποίων το παρελθόν παρουσιάζεται)<sup>9</sup>.



μήνυμα καθ' εαυτό και όχι μέσο για κάποιο σκοπό ή απλή επανάληψη του ήδη γνωστού. Με τα λόγια του Turner "ποίηση μάλλον παρά μίμηση: δημιουργία και όχι κίβδηλη απομίμηση"<sup>10</sup>. Η ποιητική και εν δυνάμει εκστατική *επιτέλεση-παρουσίαση* του παρελθόντος μέσω του τραγουδιού αποτελεί την εστία των ενδιαφερόντων μου και όχι οι αισθητικοί κανόνες της δράσης. Όπως θα διασαφηνίσω παρακάτω, στο κέντρο της επιτελεστικής δύναμης των τραγουδιών βρίσκονται ονόματα, τα τοπωνύμια και άλλες επαναλαμβανόμενες λέξεις.

Εγώ δεν λέω ποτέ Τουρκία όταν μιλάω για την πατρίδα μου τόνισε η κ. Μαγδαληνή, μια ηλικιωμένη Μικρασιάτισσα στην Ιεράπετρα της Κρήτης βοηθώντας με να καταλάβω ότι τα τοπωνύμια παραπέμπουν σε πολύ περισσότερα απ' όσα δηλώνουν και ότι αποτελούν μικρούς, μεγάλους μύθους, τουλάχιστον για τους μυημένους. Ένα αρκετά εκτεταμένο εμπειρικό υλικό στηρίζει τον ισχυρισμό ότι οι Μικρασιάτες έχουν δώσει μεγάλη σημασία στα ονόματα και τα τοπωνύμια μετά την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τη λογική αυτή στα τραγούδια προκρίνεται ο όρος Ανατολή ανάμεσα σε άλλους όρους που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και βεβαίως ποτέ πόλεις όπως η Πόλη, Σμύρνη, η Προύσα, το Αϊβαλί δεν αναφέρονται με την τούρκικη ονομασία τους. Η επιλογή αυτή δεν οφείλεται καθ' ανάγκη στη θέληση προβολής εθνοκεντρικών οραμάτων, αλλά μάλλον στο συναίσθημα που αντλείται από την ηχητική, ποιητική και μαγική διάσταση του ονόματος. Η τελευταία είναι που το καθιστά πλούσιο τόπο ανάκλησης βιωμάτων μιας περασμένης, αλλά όχι τελειωμένης κοινωνικής ζωής.

Αν και έχει δοθεί στην κλασική ανθρωπολογική έρευνα μεγάλη έμφαση στη μαγική διάσταση των λέξεων στις τελετουργίες (Malinowski 1965, Tambiah 1985:17), το επιτελεστικό (performative) φορτίο που ενυπάρχει στην κανονική, αλλά 'τυποποιημένη' ομιλία και κυρίως σ' εκείνες τις μορφές λόγου που είναι απομνημονεύσιμες, όπως για παράδειγμα στους στίχους ενός τραγουδιού, έχει εισαχθεί στο ερευνητικό πεδίο των κοινωνικών επιστημών από τη δεκαετία του '60 και μετά ως αποτέλεσμα πορισμάτων στο χώρο της φιλοσοφίας (Austin 1962, Searle 1968). Συστατικό της ακουστικής *επιτελεστικότητας* αποτελεί η εμπλοκή του σώματος (Middleton 1990:262). Ως εκ τούτου, η διεισδυτική πτυχή του ήχου στη σωματική της διάσταση (Stoller 1984, Δες επίσης Zuckerkandl 1958), συνιστά μνήμη των αισθήσεων.

Οι ανθρωπολόγοι που πραγματοποίησαν έρευνες στην αγροτική Ελλάδα έστρεψαν την προσοχή τους στην επιτελεστική δύναμη που φέρουν, όχι μόνο τα προσωπικά ονόματα, αλλά και τα παρατσούκλια και υποστήριξαν ότι αφορούν την ταυτότητα και την φήμη του επονομαζόμενου (Bernard 1968-69, Herzfeld 1982, Kenna 1976, Stewart 1989). Συστατικό στοιχείο της επιτελεστικής τους δύναμης είναι η ακουστική τους διάσταση. Για παράδειγμα ο Danforth αναφερόμενος στη μεταβίβαση των προσωπικών ονομάτων αναγνωρίζει ότι το να φέρει κανείς το όνομα ενός προγόνου σημαίνει ότι "το όνομα δεν θα εξαφανιστεί... αλλά θα ακούγεται" (Danforth 1982:134, δες επίσης Kenna 1976). Η ακουστική λοιπόν διάσταση των ονομάτων έχει επιτελεστικές, ανακλητικές συνέπειες και όχι απλά περιγραφικές.

Οι μελέτες για τους Μικρασιάτες στην Ελλάδα τονίζουν ότι το όνομα του προστάτη

άγιου της εστίας καταγωγής χρησιμοποιήθηκε καθ' εξακολούθηση ως μέσο συνάρθρωσης ιστοριών κοινής καταγωγής και συνέχειας στην Ελλάδα (Danforth 1989, Salamone 1989, Τσιμουρή 1998). Η Hirschon τόνισε πειστικά ότι οι τοπικές ταυτότητες είχαν πολύ μεγάλη βαρύτητα (Hirschon 1989:23), που κατά τη γνώμη μου υπερβαίνει το γενικευτικό χαρακτηρισμό 'Μικρασιατικός Ελληνισμός' που τους επιβλήθηκε απ' το ελληνικό κράτος μετά την Καταστροφή (Τσιμουρή 1998).

Απ' όλες αυτές τις μελέτες διαφαίνεται ότι το όνομα (του προσώπου ή του τόπου) δεν έχει αναφορικό ή ταξινομικό χαρακτήρα μόνο, δεν διαχωρίζει απλά 'αυτούς' απ' τους 'άλλους', αλλά αντιμετωπίζεται ως ουσία και ως βιωμένη ιστορία. Αυτό ερμηνεύει γιατί πολλά από τα τραγούδια τόσο του μεσοπολέμου όσο και μεταπολεμικά, που οι Μικρασιάτες 'έφεραν μαζί τους' ή συνέθεσαν με 'παλιά' υλικά στους νέους τόπους εγκατάστασης, αναφέρονται στο βιωμένο χώρο, δηλ. σε πολύ συγκεκριμένες τοποθεσίες και όχι στη Μικρά Ασία γενικά.

Σε παρόμοια συμπεράσματα φαίνεται να καταλήγει και ο K. Basso αναφερόμενος στα τοπωνύμια, όταν υποστηρίζει ότι

τα τοπωνύμια είναι καθ' ισχυρισμό τα πλέον φορτισμένα και τα πιο πλούσια ανακλητικά γλωσσικά σύμβολα... [τα τοπωνύμια] χρησιμοποιούνται για να ανακαλέσουν ένα τεράστιο απόθεμα νοητικών και συναισθηματικών δεσμών - δεσμών με το χώρο και το χρόνο, την ιστορία και τα γεγονότα, με τον εαυτό ενός ανθρώπου και τα διάφορα στάδια της ζωής του (Basso 1992:224).

Παρομοίως, ο T. S. Eliot έχει υποστηρίξει ότι το να μιλάς με τοπωνύμια είναι ένας τρόπος "να λες πολλά μιλώντας πολύ λίγο" (ο.π.). Ο Rosaldo με τη σειρά του, υποστήριξε ότι τα τοπωνύμια λειτουργούσαν ως αφηγηματικά κλειδιά ανάμεσα στους Ίλονγκοτ των Φιλιππίνων, με τα οποία οι αφηγητές επεδίωκαν να ανακαλέσουν με κατανοητό τρόπο το παρελθόν τους. Η πράξη της παρουσίας της οικείας τοπογραφίας της πατρίδας τους, τους έδινε τη δυνατότητα να ανακαλέσουν μνήμες συνδεδεμένες με γεγονότα, δραστηριότητες και σημαντικούς άλλους που είχαν μείνει πίσω (Rosaldo 1980:48). Η ποιητική λειτουργία των τοπωνυμίων αναδεικνύεται στις αφηγήσεις των Ίλονγκοτ στην προσπάθειά τους να αποφύγουν τα Ιαπωνικά στρατεύματα το 1945. Με τα λόγια του Rosaldo,

Ενώ οι άνθρωποι ξέσπαγαν σε λυγμούς καθώς ανέφεραν το ένα τοπωνύμιο μετά το άλλο - κάθε βράχο, λόφο και ποτάμι στο οποίο έφαγαν, αναπαύθηκαν ή κοιμήθηκαν - η συνθησιμένη μου απάντηση ήταν να συνεχίζω να καταγράφω με ένα είδος ακατάληπτης ανίας. Ασυγκίνητος από τα ατέλειωτα, προφανώς χωρίς σκοπό επεισόδια πείνας και θανάτου, απέτυχα να δω την πολιτισμικά ιδιαίτερη αίσθηση της ιστορίας την οποία αυτές οι αφηγήσεις ενσωμάτωναν" (ο.π.:16).

Τα τοπωνύμια στην ακουστική τους διάσταση, αποτελούν σωματική μνήμη, 'δομές

συναισθήματος' αντιληπτές άμεσα, αισθητηριακά και διανοητικά ταυτόχρονα. Τα τραγούδια που αναφέρονται στη Μικρά Ασία περιλαμβάνουν ένα μεγάλο αριθμό τοπωνυμίων, τα οποία αποτελούν 'αφηγηματικά κλειδιά' και βρίσκονται στο κέντρο της επανάληψης κατά την αφήγηση. Ως αυτόνομα θραύσματα μνήμης και στοιχειώδεις γλωσσικές πηγές συνιστούν ένα σημαντικό ρεπερτόριο ανάκλησης, αναφοράς, εμπειρίας και φαντασιακής επιστροφής. Τοπωνύμια, ονόματα πόλεων, κωμοπόλεων και συνοικιών, όπως Σμύρνη (που κατά κανόνα στα τραγούδια 'καίγεται'<sup>11</sup>), η Πόλη, που δεν αναφέρεται ποτέ ως Istanbul, η Προύσα, τα Αλάτσατα, η Μαγνησιό, τα Τατάβλα, το Κορδελιό, ο Βόσπορος, το Κε, το Πέρα αποτελούν οικείες μνήμες μιας 'άλλης' προ-εθνικής πολιτισμικής γεωγραφίας.

Δεν δηλώνουν απλά αλλά παραπέμπουν, συν-δηλώνουν και παρα-δηλώνουν παράγοντας και γονιμοποιώντας μνήμες που εν δυνάμει αναιρούν τη διαφορά ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Με άλλα λόγια, κατά την επιτέλεση έχουμε αμοιβαία μετάθεση του παρελθόντος στο παρόν και του παρόντος στο παρελθόν καθιστώντας δυνατό το πάγωμα του χρόνου, και με τον τρόπο αυτό την παρουσίαση του παρελθόντος ιδιαίτερα σε όσους έχουν βιωματική σχέση με τα σημειώμενα των τραγουδιών. Κατά την έκφραση του Ctranzano "καθιστούν δυνατή την ακινητοποίηση του τρέχοντος 'καθημερινού χρόνου' [a halting of the current 'discursive time'] (Ctranzano 1992:28). Σε πολλά από αυτά τα τραγούδια, διατυπώνεται ρητορικά η προσφυγική διαδρομή και ταυτόχρονα αποδίδονται στην πατρίδα ηθικές αξίες. Ας προσέξουμε πώς αναδεικνύονται οι σημασίες του τόπου στο επόμενο τραγούδι:

*Τι σε μέλει εσένα από πού είμαι εγώ  
απ' το Καρατάσι φως μου ή απ' το Κορδελιό*

*Τι σε μέλει εσένα κι όλο με ρωτάς  
από ποιο χωριό είμαι εγώ, αφού δεν μ' αγαπάς*

*Απ' τον τόπο που είμαι εγώ ξέρουν ν' αγαπούν  
ξέρουν τον καημό να κρύβουν ξέρουν να γλεντούν*

*Απ' τη Σμύρνη έρχομαι να βρω παρηγοριά  
να βρω μες την Αθήνα αγάπη κι αγκαλιά*

Με παρόμοιο τρόπο η Μαρία Κουσκούση υποστήριξε:

*Εμένα τα τραγούδια μου έχουνε σημασία  
Γιατί είμαι απ' το Ρεϊόντερε κι απ' τη Μικρά Ασία.*

Και στα δυο παραπάνω τραγούδια τα υποκείμενα φέρονται να αντλούν ηθικές αξίες απ' τον τόπο και όχι αντίστροφα. Στον τρίτο στίχο του πρώτου τραγουδιού το γλέντι

αναδεικνύεται ως ηθική αξία που τονίζει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα σ' 'εμάς' και 'αυτούς', άποψη που είναι κυρίαρχη ανάμεσα σε Μικρασιατικές κοινότητες τοπικής ή εθνικής εμβέλειας<sup>12</sup> (Τσιμουρής 1998). Σε άλλα τραγούδια ο τόπος υπολαμβάνει τη θέση της μάνας που 'έχασε τους λεβέντες της', κάτι που είναι αρκετά συνηθισμένο ανάμεσα σε εκτοπισμένες κοινότητες.

*Δεν είν' αυγή να σηκωθώ  
να μην αναστενάξω Αλατσατιανή  
να μην αναστενάξω πάνω-χωριανή,  
να κάτω στο προσκέφαλο, να [δεις]  
κι' από καρδιάς να κλάψω Αλατσατιανή,  
κι' από καρδιάς να κλάψω ρούσα και ξανθή*

*Τσεσμέ, Βουρλά κι' Αλάτσατα  
και Κάτω Παναγία Αλατσατιανή  
και Κάτω Παναγία πανω-χωριανή  
Χαθήκαν οι λεβέντες σας,  
δεν έμεινε ελπίδα Αλατσατιανή  
δεν έμεινε ελπίδα ρούσα και ξανθή.*

Τη θέση της μάνας υπολαμβάνει και η Ανατολή στο παρακάτω στίχο

*Καημένη μου Ανατολή αμάν αμάν καήκαν τα χωριά σου  
φύγαν τα παλικάρια σου που ήταν παρηγοριά σου.*

Σε μια άλλη παραλλαγή των παραπάνω στίχων που τραγουδούσαν πρόσφυγες καταγόμενοι από το Ρεϊόντερε της Μικράς Ασίας τα αισθήματα ερημιάς μεταφέρονται από τα υποκείμενα στον τόπο.

*Τσεσμέ, Βουρλά κι' Αλάτσατα, και Κάτω Παναγία  
έρημα απομείνατε μες τη Μικρά Ασία.*

Ο τόπος στο παρακάτω τετράστιχο γίνεται το κέντρο για την αφήγηση της εμπειρίας της αιχμαλωσίας ανάμεσα στους πρόσφυγες από το Ρεϊόντερε της Μικράς Ασίας ογδόντα περίπου χρόνια μετά.

*Στη Σμύρνη μας μετρήσανε χιλιάδες δεκαπέντε  
στη Μαγνησιό σαν φτάσαμε μείναμε μόνο πέντε*

*Στη Μαγνησιό μες στα βουνά μες τσι άγριες χαράδρες  
σφάζανε Ελληνόπουλα εξήντα δυο χιλιάδες.*

Συχνά τα τραγούδια αναφέρονται με ρητό τρόπο ταυτόχρονα στην οδύνη και στην απώλεια του τόπου καταγωγής.

*Εγώ είμαι προσφυγάκι ... αχ το λέω  
που με διώξαν απ' τη Σμύρνη, κι όλο κλαίω  
πότε φτώχεια, πότε πλούτη έμαθα να παίζω ούτι  
στο καφέ αμάν ... ωχ αμάν, αμάν*

Με ρητό τρόπο αναφέρεται στο διωγμό και το παρακάτω τραγούδι που το συναντάμε σε αρκετές παραλλαγές

*Αχ Πέργαμε, φεύγαμε και για σένα κλαίγαμε...*

Ορισμένες φορές θρηνούν για την απώλεια με υπαινικτικό τρόπο, όπως στο παρακάτω τετράστιχο:

*Μπουρνόβα με κρύα νερά  
Μπουτζά με πρασινάδες*

*Και συ καμένε Κουκλουτζά  
Με τ' όμορφες κυράδες.<sup>13</sup>*

Σε άλλα τραγούδια ο τόπος λειτουργεί ως αναμνηστικό μιας πατρίδας έξω από τα εθνικά όρια:

*Καροτσέρη τράβα να πάμε στα Τατάβλα  
Πόσα τάλιρα γυρεύεις να μας πας και μη μας φέρεις.*

Εκτός από τα τοπωνύμια υπάρχει ένα μεγάλο ρεπερτόριο άλλων 'βέβηλων' λέξεων που επαναλαμβάνονται συστηματικά τόσο στα τραγούδια όσο και στη καθημερινή ομιλία υπολαμβάνοντας θέση ονομάτων. Προσπαθήστε να σκεφτείτε το ελληνικό τραγούδι, αλλά και την ελληνική γλώσσα χωρίς λέξεις όπως *σεβντάς* [από το ρήμα *seniyogut*, που στην τούρκικη γλώσσα σημαίνει 'σ' αγαπώ'], *μεράκι* και *μερακλής* [που στην τούρκικη γλώσσα σημαίνει *παράξενος, λάτρης, εραστής, μανιακός*], χωρίς λέξεις όπως *κέφι* [που προέρχεται απ' τα αραβικά και είναι γνωστή τόσο στη Τουρκία<sup>14</sup> (*keyif*) όσο και σε άλλες χώρες της Μεσογείου και δηλώνει ψυχοσωματική κατάσταση], *νταλκάς* [*dalka*: κύμα] και *ντέρτι* [*dert*: στενοχώρια, καημός], σκεφθείτε πώς θα ήταν αυτός ο *ντουριάς*, χωρίς *πασάδες, χαμάμ* και *χανουμάκια*. Τι θα κάναν οι *μπεκρηδες* χωρίς *ρακί*, χωρίς *μεζέ*, χωρίς *αλανιάρες*, χωρίς *τσιμπούσια*, [απ' το τούρκικο *subus* που σημαίνει 'γλέντι'], χωρίς *τεκέδες, ναργιλέδες, λουλάδες, μαστούρες*, και *ντουμάνια*.<sup>15</sup>

Οι λέξεις αυτές που δεν χρειάζονται μετάφραση στα ελληνικά, αλλά που το θέμα τους

προέρχεται από την τούρκικη γλώσσα και γι' αυτό θεωρήθηκαν βέβηλες και διάλεκτος του υποκόσμου, τόσο λόγω της ανατολίτικης προέλευσής τους όσο και λόγω του περιεχομένου τους, είναι τεκμήρια μια κοινής διαπολιτισμικής παράδοσης, και ενδεχόμενα, για όσους έχουν Μικρασιατική καταγωγή, μιας πατρίδας εκτός των σύγχρονων εθνικών εδαφικών ορίων. Πολλές από τις παραπάνω λέξεις έχουν ελληνοποιηθεί με τρόπο ώστε να έχει παραγνωριστεί η προέλευσή τους χωρίς όμως να έχουν πάψει να συνιστούν εν δυνάμει μαρτυρίες μιας 'άλλης', μη-εθνικής ζωής. Όπως ο Fischer έχει υποστηρίξει ερμηνεύοντας τον Freud και τον Benjamin, "η ίδια η γλώσσα περιέχει ιζηματογενή στρώματα συναισθηματικά φορτισμένων μεταφορών, γνώσης και διασυνδέσεων οι οποίες, εάν τύχουν της δέουσας προσοχής, μπορεί να βιωθούν ως ανακαλύψεις και αποκαλύψεις" (Fischer 1986:198). Ενδεικτικά, παρουσιάζω ορισμένα μόνο τραγούδια που διασαφηνίζουν τους παραπάνω ισχυρισμούς:

*Θέλω να γίνω μπουφετζής σε τούρκικους τεκέδες  
Νάρχονται οι χανούμισες να πίνουν ναργιλέδες*

*Τεκετζής θα γίνω σε τούρκικο τεκέ  
Νάρχονται χανουμάκια να φουμάρουν ναργιλέ*

*Δε μου λέτε, δε μου λέτε  
το χασίσι πού πουλιέται  
Το πουλάν οι δερβισάδες  
στους απάνω μαχαλάδες<sup>16</sup>*

*Να ξεφύγω δεν μπορούσα  
Καθώς γύριζα απ' τη Προύσα  
Με προδόσαν κάτι μπράβοι  
Και με πιάσαν στο καράβι*

*Είχα ράψει στο σακάκι  
Δυο σακούλες με μαυράκι  
Και στα κούφια μου τακούνια  
Ηρωίνη ως τα μπούνια*

*Για σου Προύσα παινεμένη  
Και στον κόσμο ξακουσμένη*

*Παραπονιούνται οι μάγκες μας κι αριστοκράτες όλοι  
Που δεν τους φέρνουνε να πιουν μαυράκι από την Πόλη  
Έλα βρε μάγκα μου να πεις από τον ναργιλέ μας  
Που έχουμε Πολίτικο μαυράκι στο τεκέ μας*

Παρόμοια, ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού λαϊκού χορευτικού ρεπερτορίου αποτελεί τεκμήριο του διαπολιτισμικού υβριδισμού. Χοροί όπως ο *Καρσιλαμάς* [από το ρήμα *kar-silasmak* που στα τούρκικα σημαίνει συναντιέμαι], το *Χασάπικο* [από τη λέξη *Kasar* που στα τούρκικα σημαίνει *χασάπης*], ο *αμπτάλικος* που χορεύουν στη Λέσβο [από τη λέξη *abdal* που στα τούρκικα σημαίνει *δερβίσης*<sup>17</sup>], ο *ζεϊμπέκικος* [*zeybek* σημαίνει άτακτος], και το *τσιφτετετέλι* [*cifte* σημαίνει *λάκτισμα* και *telli sürme*], είναι χοροί που μαρτυρούν επικοινωνία, πολιτισμικές συνέχειες και συνάφειες με το πρόσφατο και σε μεγάλο βαθμό απωθημένο παρελθόν και με λαϊκές παραδόσεις πέρα από τα εθνικά σύνορα. Όχι μόνο η ονοματολογία των χορών, αλλά και ένα πλήθος λέξεων που χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν τον χορευτή, αλλά και καθημερινές συμπεριφορές όπως *τσαλίμα*, *τσακπινιές* και *νάζια*. [προέρχονται απ' τις τούρκικες λέξεις *calim, naz, carkin* αντίστοιχα] παραπέμπουν στις κοινές αυτές παραδόσεις.

Όπως έχω ήδη υποστηρίξει, τα τοπωνύμια, οι παραπάνω λέξεις - κλειδιά και οι επιτελέσεις που χαρακτηρίζουν, ως μαρτυρίες ενός διαπολιτισμικού συγκρητισμού στη Μικρά Ασία και στο Αιγαίο δεν αφήνουν μεγάλα περιθώρια παρερμηνείας, εκτός αν ασκηθεί βία σε βάρος τους. Με άλλα λόγια αυτές οι 'αφηγηματικές δομές' είναι αυτόρκες, αυτο-εξηγητικές ολότητες σημασίας που δεν προϋποθέτουν εξωτερικά σχόλια για να διασαφηνίσουν το μήνυμά τους. Από αυτή τη σκοπιά η ερμηνεία τους εξαρτάται από το πλαίσιο επιτέλεσής τους, αλλά εν δυνάμει είναι δημιουργικές του πλαισίου ερμηνείας τους. Αυτή η αναλυτική προσέγγιση βασίζεται σε μια "μία μη-Καρτεσιανή αναλυτική [ενοποιητική] οντολογία που αρνείται τον διαχωρισμό αντικειμένου και υποκειμένου, πρόθεσης και αιτίας, υλικότητας και συμβολικής αναπαράστασης" (Wasquant 1992:5). Με αυτή την έννοια, ιδιαίτερα στο χώρο της λαϊκής εκφραστικής κουλτούρας, παύουν να λειτουργούν οι δυϊσμοί σώμα/πνεύμα, λογική, συναίσθημα και η συμπεριφορά γίνεται κατανοητή ως δράση ενσωματωμένη στις καθημερινές πρακτικές. Δηλ. *τα τραγούδια δεν τα τραγουδάμε μόνο, αλλά μας τραγουδάνε*. Αυτό υπαινίσσεται η μετοχή 'τραγουδισμένος' στο δίστιχο *εγώ είμαι πρόσφυγας ξεριζωμένος και με Σμυρνήτικα παλιά τραγουδισμένος*. Όπως και στα παραπάνω παραδείγματα και σ' αυτό το δίστιχο, το υποκείμενο παρουσιάζεται να φέρει τις ιδιότητες του τόπου: να είναι δηλαδή φτιαγμένο (σε χρόνο διαρκείας) απ' τα συστατικά του τόπου.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των παραπάνω λέξεων - κλειδιά τις οποίες θα μπορούσαμε να ονομάσουμε στοιχειώδεις γλωσσικές πηγές, είναι η επανάληψη. Αποτελεί ένα από τα διαγνωστικά χαρακτηριστικά της τελετουργικής, μαγικής και ποιητικής έκφρασης, δεν αποτελεί ουδέτερη επανάληψη γνωστικού ή πληροφοριακού χαρακτήρα, δηλ. του *ιδίου* ξανά και ξανά, αλλά μάλλον τελετουργικό τέχνασμα δια του οποίου τα υποκείμενα τοποθετούν τον εαυτό τους στον κόσμο. Αναφερόμενος στη σύλληψη του τελετουργικού των πρωτόγονων κοινωνιών ο Leach επισημαίνει ότι "είναι ένα σύμπλεγμα λέξεων και πράξεων... Δεν είναι η περίπτωση ότι οι λέξεις είναι ένα πράγμα και το τελετουργικό κάτι άλλο. Η άρθρωση των λέξεων είναι τελετουργική καθ' εαυτή" (Leach 1966:407, αναφέρεται στο Tambiah ο.π.).

Παρόμοια, η λειτουργία της ποιητικής γλώσσας σύμφωνα με τον Mukarovsky

"συνίσταται στη μέγιστη ανάδειξη του εκφερόμενου λόγου" (Mukarovsky 1964:19). Η επανάληψη ενός τοπωνυμίου ή μιας οικείας λέξης και η ανακλητική τους δύναμη "ταυτόχρονα αντανάκλαστικές και δημιουργικές του πλαισίου [εκφοράς] τους" ("both context-reflexive and context-creative" κατά τον Crapanzano 1992:15) δημιουργούν την αίσθηση ενός 'εμείς' που οικοδομεί στην απώλεια και αγκιστρώνεται στο παρελθόν.

Η προσέγγιση αυτή "αρνείται να εγκαθιδρύσει σαφείς διαχωρισμούς ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό, το συνειδητό και το ασυνείδητο ... [και] επιζητά να αδράξει την προθετικότητα χωρίς πρόθεση ..." υποστηρίζει ο Wasquant (1992:19) σχολιάζοντας τον Bourdieu. Όταν λοιπόν οι απόγονοι των Μικρασιατών τραγουδούν τους δικούς τους σκοπούς ή τα τραγούδια της πατρίδας, δεν συν-κινούνται μόνο, αλλά ταυτόχρονα 'κινούνται' ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν σχετικοποιώντας τα μεταξύ τους όρια. Η επαναληπτικότητα των τοπωνυμίων που ως μικροί/μεγάλοι μύθοι παραπέμπουν σε οδυνηρά γεγονότα, τα οποία αναγνωρίζονται και μεταβιβάζονται συλλογικά, συνιστούν ένα κοινοτικό *habitus*. Είναι αυτό που ο Bourdieu έχει αποκαλέσει "συστήματα διαρκών, μεταπιθέμενων [transposable] προδιαθέσεων (έμφαση στο πρωτότυπο), δομημένες δομές προτιθέμενες να λειτουργούν ως δομές που δομούν με την σειρά τους ... χωρίς να προϋποθέτουν μια συνειδητή επιδίωξη σκοπών ... και όλο αυτό είναι συλλογικά ενορχηστρωμένο ..." (Bourdieu 1977:73). Η προσέγγιση αυτή εξηγεί γιατί και μόνο η μνεία του τόπου καταγωγής μπορεί να έχει ως συνέπεια να χάσουν τον ύπνο τους ορισμένοι.

Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι σε πολλές περιπτώσεις άτομα της δεύτερης γενιάς προσφύγων υιοθέτησαν την ορολογία καταγωγής των γονιών τους (Hirschop ο.π.). Στο γεγονός αυτό συνέβαλε σημαντικά η ταύτιση με αγαπημένα πρόσωπα στο τρόπο χρήσης της γλώσσας και η υιοθέτηση των ίδιων αφηγηματικών κλειδιών. Στον Άγιο Δημήτριο της Λήμνου, που πραγματοποίησα επιτόπια εθνογραφική έρευνα για ενάμιση περίπου χρόνο με αφετηρία το 1989, ο όρος 'πατρίδα' από άτομα της δεύτερης γενιάς σήμαινε το Ρεϊνότερε της Μικράς Ασίας από όπου είχαν έλθει οι γονείς τους ή οι παππούδες τους. Τα τοπωνύμια λοιπόν θα μπορούσαν σ' αυτό το πλαίσιο να θεωρηθούν ως οι *συγκινησιακά* "μεταπιθέμενες προδιαθέσεις" στις οποίες αναφέρεται ο Bourdieu. Κατά την επιτέλεση των τραγουδιών, στοιχεία όπως τα ονόματα, τα τοπωνύμια, ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία εσωτερικεύονται, απομνημονεύονται και μεταβιβάζονται από κοινού, χωρίς να υπόκεινται στον έλεγχο της επίσημης, εξαγιομένης παιδαγωγικής, που είναι απαλλαγμένη από όποια 'ενοχλητικά' στοιχεία.

Κατά συνέπεια η μνεία του τόπου στον οποίο σημαντικοί αγαπημένοι έζησαν, το άκουσμα μιας λέξης σ' ένα μουσικό πλαίσιο που παραπέμπει σε πολύ περισσότερα απ' όσα αναφέρει, αποτελούν 'δομές που δομούν' και 'δομές συναισθήματος' σύμφωνα με τη διατύπωση του Raymond Williams. Με παρόμοιο τρόπο ο Crapanzano ονόμασε 'καθοδηγητικά γεγονότα' (centering events) (Crapanzano 1992:33), τα συμβάντα που τοποθετούν το υποκείμενο σε μια ορισμένη συγκινησιακή και επικοινωνιακή κατάσταση: "το κέντρο ... κρατά μαζί μια ορισμένη φραστική ακολουθία" (Crapanzano ο.π., σ. 28). Όπως ο ίδιος ο Crapanzano επισημαίνει επικαλούμενος το μεγάλο γλωσσολόγο της

Σχολής της Πράγας, Roman Jakobson, "η δύναμη του [καθοδηγητικού] κέντρου [του τοπωνυμίου στην περίπτωση μας] έγκειται στην ικανότητα του να προκαλεί την νομιμοποίηση της δικής του κυρίαρχης γλωσσικής λειτουργίας: πληροφοριακής, συγκινησιακής, πραγματιστικής, αισθητικής (Caramazza ο.π., Jakobson 1960, 1987).

Όπως έχει υποστηρίξει ο Bataille "τα ιερά πράγματα καθιερώνονται δια της οδύνης της απώλειας" (Bataille 1971:28). Η μουσική επανάληψη του ονόματος του τόπου συμβάλλει στην επανα-βίωση της απώλειας σε πιο ήπιες μορφές και στην εξιδανίκευση και ιεροποίηση της πατρίδας που χάθηκε, με τον ίδιο τρόπο που συνηγορούν και τα πολλά θρησκευτικά προσκυνήματα στη Μ. Ασία κατά τις δυο τελευταίες δεκαετίες. Από αυτή την άποψη, μουσική, τοπωνύμια και μνήμες αλληλεπιδρούν στην ιεροποίηση των τόπων της απώλειας. Όπως υποστηρίζουν σχετικά οι Steven Feld και Keith Basso:

Αισθήσεις του τόπου: το πεδίο που καλύπτεται εδώ περιλαμβάνει τη σχέση της αίσθησης με την τοποθέτηση (emplacement). Οι εμπειρικοί και εκφραστικοί τρόποι με τους οποίους φανταζόμαστε, νοσταλγούμε, διατηρούμε, θυμόμαστε, μιλούμε, ζούμε, αμφισβητούμε και αγωνιζόμαστε για τους τόπους, και οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους οι τόποι συνδέονται μετωπιακά και μεταφορικά με τις ταυτότητες (Feld & Basso 1996:11).

Οι ταυτότητες δεν μεταβιβάζονται από τη μια γενιά στην άλλη με ενσυνείδητες, παιδαγωγικές διαδικασίες που εξασφαλίζουν μια αντικειμενική, αποστασιοποιημένη σχέση με το παρελθόν. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των Μικρασιατών, στους οποίους η μουσική αίσθηση του τόπου και της ταυτότητας βασίζεται, με τα λόγια του Fischer, "σε διαδικασίες ανάλογες με τα όνειρα και τις ψυχαναλυτικού χαρακτήρα μεταθέσεις" (Fischer 1986 :195-6). Από τη σκοπιά αυτή ακούσματα, τοπωνύμια και σκοποί που ανακαλούνται τελετουργικά σε πολύ διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια, δεν αποτελούν απλές επαναλήψεις γνωστικού χαρακτήρα, αλλά αναβιώνουν σωματικές μνήμες μιας ηθικής παράδοσης που δεν αναγνωρίστηκε πλήρως σ' ένα εθνικό, 'καθαρό', εξυγιαντικό περιβάλλον. Από τη σκοπιά αυτή, τα τραγούδια είναι μικρά - μεγάλα φαντασιακά ταξίδια, προσκυνήματα στους τόπους και στους χρόνους της καταστροφής και της απώλειας και όχι τουριστικές διαδρομές στα λαογραφικά αξιοθέατα της μοντερνικότητας. Όπως ο J. Berger έχει υποστηρίξει, "ακόμα και αν ο τραγουδιστής είναι αθώς, τα τραγούδια δεν είναι".

<sup>1</sup>Για παράδειγμα η Μερλιέ, η ιδρύτρια του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, υποστήριξε ρητά ότι το τραγούδι μετά το 1922 αναδεικνύει "την τρισχιλιετή παρουσία του Ελληνισμού στη Μικρά Ασία" (Μερλιέ Λογοθέτης 1974:18).

<sup>2</sup>Ο Herzfeld (1982), για παράδειγμα, σχολιάζοντας ένα σημαντικό αριθμό λαογραφικών κειμένων, ανάμεσα στα οποία κείμενα του Φωριέλ, του Κοραή και του Ν. Πολίτη, υποστήριξε ότι τα τραγούδια αντιμετωπίστηκαν από τους συγγραφείς αυτούς ως εκφράσεις ελληνικότητας, αφού τα παρουσίασαν ως τεκμήρια συνέχειας με το μακρινό παρελθόν.

<sup>3</sup>Η διατύπωση αυτή ανήκει στον Νικόλαο Πολίτη, τον 'πατέρα' της ελληνικής λαογραφίας και αναφέρεται στις τυποποιημένες μορφές προφορικού λόγου όπως δίστιχα, παροιμίες, μύθους που υπόκεινται σε επανάληψη.

<sup>4</sup>Όπως υποστηρίζει ο Π. Κουνάδης: "Πολύ λίγα τραγούδια μιλάνε γι' αυτή καθ' εαυτή την καταστροφή, αλλά γενικότερα το κλίμα που αποδίδει το τραγούδι μετά το 1922, με 400-500 αμανέδες που βγαίνουν σε δίσκους και μιλάνε για θάνατο και θλίψη, φανερώνει μια κατάσταση. Στη Σμύρνη δεν πρέπει να είναι τόσοι πολλοί οι αμανέδες πριν την καταστροφή όσο γίνεται εδώ κυρίαρχο στοιχείο για μια δεκαετία! Όλοι οι σπουδαίοι τραγουδιστές τραγουδάνε αμανέδες. Ένα 99% των αμανέδων είναι ένα μοιρολόι". Περιοδικό *Ντέφι*, Ν. 18 Νοεμ. - Δεκ. 1993.

<sup>5</sup>Από την τοποθεσία [http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number5/holst/holst\\_0.html](http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number5/holst/holst_0.html).

<sup>6</sup>Ας δούμε πως σχολιάζει η Α. Παπάζογλου τη λογοκρισία του Μεταξά αναφερόμενη στο Β. Παπάζογλου: "... Τριανταέξι τραγούδια μαζεμένα τάκοψε η λογοκρισία του Μεταξά. Οι δημόσιοι υπάλληλοι ... τα σκουλήκια που κάνουν "το καθήκον τους" όχι μόνο σ'οι δικτατορίες, αλλά και σ'οι κατοχές ... και όταν ακόμα μας σφάζουν οι Γερμανο-ιταλοί ... του τα κόψανε γιατί δεν δέχτηκε ν' αλλάξει ούτε ένα λόγο ... ούτε ένα λόγο. Στον "μπατίρη" αυτός ο λόγος ήταν όλο το νόημα του τραγουδιού. Εκεί που λέει: "Ελεύθερος να ζήσω" του το σημειώσανε να το σβήσει και να γράψει "χαρούμενος να ζήσω". Και μάλιστα το 'γραψε εκεί μπροστά τους. Έτσι σασαρέσει τους είπε. Του 'πανε "Ναι ..." "Ε, εμένα έτσι δεν μ' αρέσει..." Γ. Παπάζογλου *Τα καίρια μας εδώ*, εκδ. 'Επτάλοφος', Αθήνα, 1986, σ. 54.

<sup>7</sup>Για το θέμα του 'οριενταλισμού' στην Ελλάδα δες Alexiou 1986, και για την περιθωριοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού δες Cowan 1993.

<sup>8</sup>Σχετικά με ζητήματα προφορικότητας και γραφής δες: Bourdieu 1977, Goody 1977 & 1987, Derrida 1974 & 1978, Havelock 1963 & 1986, Hoggart 1959, McLuhan 1962, Middleton 1990, Ong 1982, Zuckerkandl 1958.

<sup>9</sup>Για μια πιο αναλυτική προσέγγιση του όρου *habitus* δες Bourdieu 1977.

<sup>10</sup>Προμετωπίδα στο βιβλίο του Fabian 1990.

<sup>11</sup>Το 'Σαν της Σμύρνης το γιαγκίνι πουθενά δεν έχει γίνει' αποτελεί ένα από τα πολλά τραγούδια που αναφέρονται στην πυρκαγιά της Σμύρνης.

<sup>12</sup>Με παρόμοιο τρόπο ο Β. Παπάζογλου φέρεται να έχει υποστηρίξει τα παρακάτω: "Ήγλετούσαμε εμείς. Δε μοιρολογούσαμε. Δε γλεντούσαμε μόνο στους γάμους ή σ'οι γιορτές. Κάθε βράδυ γλέντι γινούντανε. Προ πάντων τα σπίτια που είχανε άντρες γλεντούσανε συνέχεια. Παίρνανε ένα μπουκάλι ούζο, κάνανε ένα μεζέ, κι άρχιζε το γλέντι. Στο κέφι μας διαφέραμε σα τη νύχτα με τη μέρα από τ'οι ντόπιοι. Εδώ για να γλεντήσουνε έπρεπε κάπ' να συμβεί. Για να κερδίσουνε τ' εκλογές, για να βγει, να κερδίσει ο βουλευτής ο δικός τους. Δηλαδή όλο το γλέντι τους ξεκινούσε από τη χαρά που νοιώθανε πως χάσανε οι άλλοι... Η πιο μεγάλη τους

ευχαρίστηση ήταν να πασαλείβουν οκατά τσι πόρτες των χαμένων. Δεν ηγλεντούσανε, γιατί θέλανε οι ίδιοι να τραγουδήσουνε. Δεν τόχαν ανάγκη αυτό το πράγμα. Στα βαφτίσια, στους γάμους, στα πανηγύρια και στσι γιορτές, λέγανε πως γλεντούσανε, αλλά ξέρεις τι εννούσανε: Εννούσανε ότι "φάγαμε τον περίδρομο". Συνδυάζανε τσι γιορτές με το φαί όχι με το γλέντι". Περιοδικό "Ντεφι", Τεύχος 18, Νοέμβρης/Δεκέμβρης 1993, σελ. 45. Απόσπασμα από το βιβλίο του Γ. Παπάζογλου, 'Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης - Αγγέλα Παπάζογλου - Τα χαίρια μας εδώ'. Με παρόμοιο τρόπο θέλοντας να με πειράξει ένας από τους μουσικούς που γνώρισα στον Άγιο Δημήτριο της Λήμνου μου έλεγε: 'Γιατί εσείς οι Λημνιοί δεν μπορείτε να τραγουδήσετε όπως τραγουδάμε εμείς Γιώργο: Τι έγινε με τη φωνή σας, την κατάπιε ή τι.'

<sup>13</sup>Το τετράστιχο αυτό το άκουσα αρχικά από Μικρασιάτες στον Άγιο Δημήτριο της Λήμνου και στην συνέχεια το διάβασα στο βιβλίο του Γ. Παπάζογλου 'Τα χαίρια μας εδώ', 1986, Αθήνα, Επτάλοφος ΑΒΕΕ.

<sup>14</sup>Στα τούρκικα είναι 'Keyif' και σημαίνει πνευματική και σωματική κατάσταση, πλήρωση, ευχαρίστηση, χαρά. Hugo Dictionary, Hugo's Language Books Ltd, 1989, Istanbul: FONON tesisleri.

<sup>15</sup>Τις ερμηνείες των παραπάνω λέξεων μπορεί κανείς να τις αναζητήσει σ' οποιοδήποτε λεξικό της τουρκικής γλώσσας.

<sup>16</sup>Το τραγούδι αυτό το άκουσα προς μεγάλη μου έκπληξη από την Κουσκούσινα, μια ηλικιωμένη Μικρασιάτισσα στον Άγιο Δημήτριο της Λήμνου.

<sup>17</sup>Δερβίσοι: μοναστικά τάγματα του Μωαμεθανισμού, σημαίνει και πτωχός, ολιγαρκής (Μιρμίρογλου, 1946: 13).

## Ξένη Βιβλιογραφία

- Adorno, T.W.** 1938. On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. In A. Arato & E. Gebhardt (eds. 1978). *The Essential Frankfurt School Reader*. London.
- Alexiou, M.** 1986. Modern Greek Studies in the West: Between the Classics and the Orient. In *Journal of Modern Greek Studies*, 4 (1). Pp. 3-15.
- Austin, J. L.** 1962. *How to do Things with Words*. London: Oxford University Press.
- Basso, K.** 1992. "Speaking with Names": Language and Landscape Among the Western Apache. In *Rereading Cultural Anthropology*, edited by G. Marcus. London: Duke University Press.
- Bataille, G.** 1971. 'La notion de dépense', *La part Maudite*. Paris: Seuil-Points.
- Bernard, H. R.** 1968-1969. Paratsoukli: Institutionalised Nicknaming in Rural Greece. *Ethnologia Europea*, Vol. 2-3, pp 65-74.
- Bialor, A.** 1967. 'What's in a name? Aspects of the Social Organisation of a Greek Farming Community related to Naming Customs'. Pp. 95-108 in *Essays in Balkan Ethnology* (ed. by W.G. Lockwood). Kroeber Anthropological Society Special Publications 1.
- Blacking, J.** 1967. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Bourdieu, P.** 1977. *Outline of A Theory of Practice*: Transl. by R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. & Wacquant D. J.** 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P.** 1977. *Outline of A Theory of Practice*: Transl. by R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. & Wacquant D. J.** 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Caraveli, A.** 1985. The symbolic village: Community Born in Performance. *Journal of American Folklore*, 98 (389), pp. 260-86.
- Cowan, J.** 1993. Politics, identity and popular music in contemporary Greece. In *Kampos Cambridge, No 1*.
- Crapanzano, V.** 1992. *Hermes' Dilemma & Hamlet's Desire: On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Danforth, L.** 1982. *The Death Rituals in Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Danforth, L.** 1989. *Firewalking and religious healing: The Anastenaria and the American Firewalking Movement*. Princeton University Press.
- Derrida, J.** 1974. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins Press.
- Derrida, J.** 1978. *Writing and Difference*. Transl. by Alan Bass. London: Routledge.
- Fabian, J.** 1990. *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*. The University of Wisconsin Press.
- Feld, S.** 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expressions*. Berkeley: University of California Press.

- tion. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. & Basso, K.** 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place resounding in Bosavi, Papua New Guinea." In *Senses of Place*, edited by S. Feld & K. Basso. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press.
- Fisher, M.** 1986. Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edited by J. Clifford and G. Marcus. Berkeley: University of California Press.
- Frith, S.** 1987. 'Towards an Aesthetic of Popular Music'. In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, edited by R. Leppert and S. McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gail Holst-Warhaft.** 2000. In [http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number5/holst/holst\\_0.html](http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number5/holst/holst_0.html).
- Goody J.** 1987. *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody J.** 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. London: Cambridge University Press.
- Havelock, E.** 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Oxford: Basil Blackwell.
- Havelock, E.** 1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the present*. London: Yale University Press.
- Herzfeld, M.** 1982. 'When exceptions define the rules: Greek baptismal names and the negotiation of identity'. *Journal of Anthropological Research* Vol. 38. pp. 288-302.
- Hirschon, R.** 1989. *Heirs of the Greek Catastrophe: The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*. Oxford: Clarendon Press.
- Hoggart, R.** 1959. *The Uses of Literacy*. London: Ghatto and Windus.
- Jakobson, R.** 1960. Linguistics and Poetics. In *Style in Language*, edited by T. Sebeok, pp. 350 - 377. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kenna, M.** 1976. 'Houses, Fields and Graves: Property and Ritual Obligation on a Greek Island'. *Ethnology*, Vol. 15. pp. 21-34.
- Leach, E.** 1966. Ritualization in man in relation to conceptual and social development. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. vol. 251, no. 722: 403-408.*
- Malinowski, B.** 1965. *Coral Gardens and their magic*. Vol. 2. Bloomington, Indiana University Press.
- McLuhan, M.** 1962. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Middleton, R.** 1990. *Studying Popular Music*. London: Open University Press.
- Mukarovski, J.** 1964. 'Standard Language and Poetic Language'. In *A Prague School Reader*, edited by Garvin. Washington. Georgetown University Press.
- Ong, W.** 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London and New York: Methuen
- Rosaldo, R.** 1980. *Ilongot Headhunting 1883-1994: A Study in Society and History*. California: Stanford University Press.
- Salamone, S.** 1989. *In the Shadow of the Holy Mountain: The Genesis of a Rural Greek Community and its Refugee Heritage*. New York: Columbia University Press.
- Searle, J.** 1968. *Speech Acts: A Study in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, A.** 1987. *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stewart, C.** 1989. 'The role of Personal names on Naxos, Greece'. *JASO Vol. XIX, pp. 151-159.*
- Stokes, M.** 1994. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Stoller, P.** 1984. 'Sound in Songhay Cultural Experience'. *American Ethnologist*, Vol. No 3 pp. 559-570.
- Tambiah S.** 1985. *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge University Press.
- Tsimouris, G.** 1998. *Anatolian embodiments in a Hellenic context: the case of Reisderiani Mikrasiates refugees*. Unpublished PhD Thesis. University of Sussex.
- Turner, V.** 1986. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.
- Vico, G.** 1982 *Selected Writings*. Edited by L. Pompa. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zukerkandl, V.** 1958. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Williard R. Trask. (transl.). Princeton: Princeton Univ. Press.

## Ελληνική Βιβλιογραφία

- Πετρόπουλος, Ι.** 1968. *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα.
- Δαμιανάκος Σ.** 1976. *Η Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- Κουνάδης, Π.** 1993. Περιοδικό 'Ντέφι'. Νο 18. Νοεμ.-Δεκ., σ. 45.
- Μερλιέ Λογοθέτη Μ.** 1974. *Η Έκθεση 1930-1973*. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Αρχείο Μουσικής και Λαογραφίας. Αθήνα.
- Μιρμίρογλου, Β.** 1946. *Οι Δερβίσοι*. Στανπούλ. (Αναδημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις 'Εκάτη').
- Παπάζογλου Γ.** 1986. 'Τα χαίρια μας εδώ': "ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης. Αγγέλα Παπάζογλου". Αθήνα: Επτάλοφος ΑΒΕΕ.
- Φαίδρος Γ.** 1881. *Πραγματεία περί του Σμυρνέικου Μανέ ή του παρ' Αρχαίοις Μανέρο*. Σμύρνη.

# Εθνότητα, ταυτότητα και μουσική

η κινηματογραφική  
κατασκευή του  
παρελθόντος<sup>1</sup>

**Νίκος Πουλάκης**  
υποψήφιος διδάκτωρ.

Τμήμα Μουσικών Σπουδών,  
Πανεπιστήμιο Αθηνών,  
επιστημονικός συνεργάτης  
ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα

Μέσα από τον τίτλο του άρθρου παραπέμπω σαφώς - τόσο θεωρητικά και μεθοδολογικά, όσο και επισημολογικά- στις τρέχουσες συζητήσεις στον τομέα της μουσικολογίας σχετικά με το ζήτημα της πολιτικής των ταυτοτήτων (politics of identities)<sup>2</sup>. Ταυτόχρονα, προσεγγίζω τον κινηματογράφο ως έναν "τόπο" (locus) ποικίλων αναπαραστάσεων και διαπραγματεύσεων, συχνά οριακών. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζω τους τρόπους με τους οποίους η μουσική του κινηματογράφου συμβάλλει στον σχηματισμό και την προβολή της ταυτότητας και της ετερότητας στην εθνική (national) και την εθνοτική (ethnic) τους έκφραση. Μέσα από την παραδειγματική ανάλυση μίας συγκεκριμένης ταινίας περιγράψω διάφορες πτυχές της κινηματογραφικής μουσικής που - στο γενικότερο πλαίσιο του έργου - ενισχύουν την παραπάνω διάσταση. Επιπλέον, προχωρώ σε μία κριτική διερεύνηση με αλληγορικές προεκτάσεις, επιχειρώντας να αναδείξω τις εσωτερικές, άδηλες αντιφάσεις και αμφισβησίες οι οποίες, με τη σειρά τους, ανατρέπουν τις στερεότυπες εθνικές κατασκευές στην ταινία αυτή.

**Μουσικολογία, ανθρωπολογία  
και κινηματογράφος  
Η προετοιμασία<sup>3</sup>**

Σε θεωρητικό επίπεδο η μουσικολογία του κινηματογράφου (film musicology) αποτελεί έναν κλάδο στον ευρύτερο χώρο των μουσικολογικών και των κινηματογραφικών σπουδών σε πανεπιστημιακά τμήματα του εξωτερικού, ο οποίος κάνει τα πρώτα του βήματα στην ελληνική ακαδημαϊκή κοινότητα. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα διεπιστημονικό πεδίο, που δανείζεται τα εργαλεία του από τις σπουδές κινηματογράφου (film studies), τη μουσικολογία (musicology), αλλά και τις πολιτισμικές σπουδές (cultural studies) και έχει ως κεντρικό θέμα τη σχέση της μουσικής με την κινηματογραφική εικόνα.



Οι τοποθετήσεις γύρω από το ζήτημα αυτό είναι ποικίλες, άλλοτε αντιτιθέμενες κι άλλοτε αλληλοσυμπληρούμενες: από τη νεομαρξιστική κριτική των Eisler και Adorno (1947) μέχρι την ιστορική και αισθητική προσέγγιση του Prendergast (1992), από τις φαινομενολογικές επισημάνσεις του Kracauer (1960) και του Chion (1994) μέχρι τη σημειωτική και ψυχαναλυτική ερμηνεία της Gorbman (1987) και από τις ειδολογικές αναλύσεις του Altman (1981) μέχρι τη φεμινιστική οπτική της Flinn (1992).

Από την άλλη μεριά, η ξεχωριστή επαφή που αναπτύσσουν οι θεατές με την κινηματογραφική ταινία και τη μουσική της δεν έχει ιδιαίτερα εξεταστεί μέχρι σήμερα. Τελευταία πραγματοποιείται μία στροφή στη μελέτη της μουσικής του κινηματογράφου προς ανθρωπολογικά ερευνητικά μοντέλα. Οι προσπάθειες αυτές στηρίζονται και σε παλαιότερα θεωρητικά-μεθοδολογικά εργαλεία, κινούνται όμως πιο κοντά στη σφαίρα της κριτικής ερμηνευτικής. Χωρίς να περιορίζονται στην ανάλυση περιεχομένου (content analysis) των ταινιών, στοχεύουν στην ανάδειξη των στοιχείων εκείνων που διαμορφώνουν το συγκεκριμένο κάθε φορά κινηματογραφικό ηχητικό τοπίο (filmic soundscape). Με άλλα λόγια, προσεγγίζουν τον κινηματογράφο και τη μουσική του όχι απλά σαν ένα κλειστό καλλιτεχνικό έργο, αλλά σαν ένα ανοικτό πολιτισμικό κείμενο.<sup>4</sup> Αναδεικνύοντας την επιτελεστικότητα (performativity) της μουσικής-κινηματογραφικής πρακτικής, προβληματικοποιούν την οπτικο-ακουστική αναπαράσταση στον κινηματογράφο μέσα από τη σύγχρονη ανθρωπολογική ματιά. Ασχολούνται με τρέχοντα ζητήματα, όπως η δυτική ηγεμονία, ο μετα-αποικιακός λόγος, η παγκοσμιοποίηση, η διάχυση και η υβριδοποίηση των ειδών στην κινηματογραφική μουσική.<sup>5</sup>

Η διασύνδεση της εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας της μουσικής με τον κινηματογράφο, εκτός από τις ειδικές περιπτώσεις των εθνομουσικολογικών ταινιών τεκμηρίωσης (documentation films), γίνεται ολοένα και εντονότερη. Με αφορμή, μάλιστα, τις εισηγήσεις των αντίστοιχων ομάδων εργασίας στα διεθνή συνέδρια της Εθνομουσικολογικής Εταιρείας (Society for Ethnomusicology), έχει αρχίσει να υιοθετείται πλέον η εθνομουσικολογία του κινηματογράφου (film ethnomusicology) ως ένας νέος, διακριτός και ανερχόμενος κλάδος, ο οποίος βρίσκεται σε διαρκή συνομιλία τόσο με τη μουσικολογία και τις κινηματογραφικές σπουδές, όσο και με τις επιστήμες της οπτικής ανθρωπολογίας (visual anthropology) και της ανθρωπολογίας των μέσων (media anthropology).<sup>6</sup>

## Ταυτότητα και ταύτιση

### Οι μεζέδες

Το δίπτυχο "ταυτότητα-ετερότητα" (identity-alterity) αποτελεί ένα θεωρητικό σχήμα πολυσήμαντο, συμπληρωματικό, συχνά αντιφατικό, κερματισμένο και συγκεχυμένο, τουλάχιστον στη σημερινή εποχή. Με αφετηρία την επιστήμη της ψυχολογίας, διαχύθηκε σε όλο το φάσμα της σύγχρονης κοινωνιολογικής, ανθρωπολογικής και φιλοσοφικής

ερμηνείας των φαινομένων. Η ταυτότητα συνδέεται ειδικότερα με τις έννοιες του "Εαυτού" και της "υποκειμενικότητας" και χρησιμοποιείται για να δώσει απάντηση στο σύνθετο ερώτημα προσδιορισμού της προσωπικής παρουσίας και υπόστασης. Τις περισσότερες φορές, πάντως, ο ορισμός του Εαυτού περικλείει ταυτόχρονα και έναν ορισμό του Άλλου ή μία διάκριση σε αντιδιαστολή με τον Άλλο, υποδηλώνοντας κυρίως όχι την ομοιότητα, αλλά τη διαφορετικότητα. Αυτό για τους παραδοσιακούς θεωρητικούς επισημαίνει μία ενδιάθετη αντίθεση στον όρο. Για τους μεταμοντέρνους αποτελεί την εγγενή αμφισημία του: Εαυτός και Άλλος ως μία διουπόστατη οντότητα.

Τις τελευταίες δεκαετίες (με την επανεμφάνιση της φαινομενολογίας, την είσοδο της σημειωτικής και τη συμβολή της πολιτισμικής κριτικής στην ανθρωπολογία) η συζήτηση περί της πολιτικής των ταυτοτήτων διεξάγεται - κατά κύριο λόγο - στο πεδίο των μετα-αποικιακών σπουδών (post-colonial studies). Ο Homi Bhabha, επηρεασμένος από τη διδασκαλία του Foucault, εμβαθύνει στην κριτική του Edward Said σχετικά με τον οριενταλισμό, προτείνοντας νέα κριτήρια ανάλυσης. Ο Bhabha (1994) δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο στη φαινομενολογική παρουσία, όσο και στη γνωσιολογική κατασκευή της διαφοράς (difference) και της διαφορετικότητας (diversity), που ακολούθως οδηγούν στην αίσθηση της ταύτισης (identification) και τον σχηματισμό της ταυτότητας (identity).<sup>8</sup>

Στον τομέα της μουσικολογίας του κινηματογράφου, η Anahid Kassabian (2001) προσφέρει ένα διαφορετικό πλαίσιο μελέτης με τη χρήση μεθόδων που ενισχύουν τον ρόλο του κοινού σε σχέση με την κινηματογραφική μουσική. Διακρίνει δύο επιμέρους είδη ταύτισης (identification) των θεατών με τη μουσική του κινηματογράφου: α) την "ταύτιση αφομοίωσης" (assimilating identification), κατά την οποία το κοινό συνδέεται με τη μουσική μέσω μίας αυστηρά ελεγχόμενης κατάστασης και β) την "ταύτιση σχέσης" (affiliating identification), κατά την οποία το κοινό προσλαμβάνει τη μουσική μέσω μίας ανοικτής, υποκειμενικής, προκύπτουσας διαδικασίας. Η "ταύτιση αφομοίωσης" οδηγεί, κατά την Kassabian, στην αναπαραγωγή όψεων της κυρίαρχης, ηγεμονικής ιδεολογίας και κουλτούρας, ενώ, από την άλλη, η "ταύτιση σχέσης" ενισχύει τη δημιουργία πολύμορφων και ιδιαίτερων καταστάσεων εμπειρίας.

Επιπλέον, η Kassabian υποστηρίζει ότι η πρωτότυπη κινηματογραφική μουσική υπόκρουση (background score) ενεργεί αφομοιωτικά, ενώ αντίθετα η επένδυση που βασίζεται στη συλλογή προϋπάρχουσας μουσικής (compilation score) λειτουργεί συσχετιστικά. Η πρώτη περίπτωση αφορά κυρίως στη μουσική υστερο-ρομαντικού και νεοκλασικού ύφους, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί μέσα από την εξάπλωση και την επικράτηση της χολιγουντιανής κινηματογραφικής παράδοσης, ενώ στη δεύτερη εντάσσονται τα διάφορα λαϊκά/δημοφιλή τραγούδια (popular songs), χωρίς βέβαια αυτός ο διαχωρισμός να είναι απόλυτος.

## Ταυτότητα, αναπαράσταση και επιτέλεση Τα κυρίως

*Δεν ήθελα ν' ακούσω μουσική ανατολίτικη.  
Ούτε να βάλω CD ν' ακούσω τίποτα.  
Ήθελα να προχωρήσω έτσι μόνη μου.*

Σχόλιο της Ευανθίας Ρεμπούτσικα  
για τον τρόπο προετοιμασίας  
και σύνθεσης της μουσικής της ταινίας.

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Bhabha (1994), η σταθερή και επαναλαμβανόμενη απόδοση της πραγματικότητας είναι μία δράση με ιδεολογικό, άρα πολιτικό (με την ευρύτερη έννοια του όρου) υπόβαθρο. Με άλλα λόγια, τα στερεότυπα αποτελούν και ποιητικές (κατασκευαστικές) και νομιμοποιητικές (ρητορικές) εκφράσεις της ηγεμονικής κουλτούρας. Από την άλλη μεριά, οι ταυτότητες (είτε προσωπικές είτε συλλογικές) δεν μπορούν να συνδεθούν με τυπικές, προκατασκευασμένες και ανιστορικές αντιλήψεις και συμπεριφορές, αφού βρίσκονται συνεχώς σε μία ενδιάμεση, οριακή, υβριδική κατάσταση, άλλοτε αντιπαρατιθέμενες και άλλοτε συνδιαλεγόμενες (Bhabha 1994, 1995 και 1998).

Ο Homi Bhabha (1990) και ο Benedict Anderson (1983), μιλώντας αντίστοιχα για τη "συμβολική δύναμη" και για τη "φαντασιακή συγκρότηση" των εθνικών και των εθνοτικών ταυτοτήτων, μετατοπίζουν το ζήτημα στο επίπεδο της αφήγησης (narration): από την παράσταση στην αναπαράσταση και από την αναπαράσταση στην επιτέλεση. Ο κινηματογράφος ως αφηγηματικό μέσο είναι ένα πολιτισμικό μόρφωμα με σημαντική αναπαραστατική και επιτελεστική ισχύ, που βοηθά στη διαμόρφωση και διάδοση ταυτοτικών στερεοτύπων.<sup>9</sup> Οι διαδικασίες παραγωγής στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και, ειδικότερα, οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις οδηγούν συχνά στην υιοθέτηση στερεοτυπικών κατασκευών ως ενός άμεσου και ανεπιτήδευτου τρόπου διαχείρισης των οπτικοακουστικών πληροφοριών (Arya 2003: 249). Ο Lutz Koepnick (2000: 41) σημειώνει επιπλέον ότι "οι κυρίαρχες δυτικές ιδέες περί ταυτότητας είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες με τη μοντέρνα προνομιακή μεταχείριση της όρασης ως της πρωταρχικής πηγής εμπειρίας και γνώσης και, κατά συνέπεια, στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στη μεταφορική γλώσσα της εικόνας και της οπτικής αναπαραστατικότητας".

Στο παράδειγμα που εξετάζω, η συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία αποτελεί αφηγηματικά έναν αμφίπλευρο "τόπο" (locus) συνάντησης: ένα αίθριο συνομιλίας ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, ανάμεσα στον Εαυτό και τον Άλλο. Αλλά και αντίστροφα, η έννοια του "τόπου" βρίσκεται στο επίκεντρο της ταινίας και έχει τριπλή ερμηνεία: πραγματιστική (ο τόπος ως βίωμα της καθημερινότητας), συμβολική (ο τόπος

ως θέατρο αναμετρήσεων) και φανταστική (ο τόπος ως υπερβατική σχέση).<sup>10</sup> Συνδέεται στενά με τον παράγοντα "χρόνο" μέσω της αφηγηματικής πλοκής, κυρίως με τη χρήση του flash-back. Ο τοπικός και ο χρονικός άξονας στην ταινία διαχέονται σκόπιμα, μεταβάλλονται συνεχώς και ανατρέπουν την κλασική δομή της γραμμικής εξιστόρησης, δημιουργώντας σχεδόν ταυτόχρονα μία αίσθηση συνύπαρξης, αλλά και απομάκρυνσης Εαυτού και Άλλου.

Τα επιμέρους στοιχεία της ταινίας αναφοράς (όπως, για παράδειγμα, η ατμοσφαιρική φωτογραφία, τα υπερβολικά οπτικά εφέ, η σινεμασκόπ προβολή και, βεβαίως, η υβριδική μουσική υπόκρουση) συμβάλλουν στην παραπάνω στιλιστική και ουσιολογική επιλογή. Νέα ερωτήματα, όμως, προκύπτουν σε μία προσπάθεια, όπως θα έλεγε ο Steven Caton (1999), "κριτικής και διαλεκτικής παρέμβασης" στην ταινία. Είναι, άραγε, στις προθέσεις της ταινίας να εξισορροπήσει μεταξύ των αντίρροπων δυνάμεων που η ίδια επικαλείται: Μπορεί να κινηθεί ανάμεσα τους; Ποιες είναι οι αποστάσεις που τηρεί και ποια η στάση που παίρνει; Πόσο ξεκάθαρες είναι αυτές; Πώς, τελικά, αυτοαναϊρείται η ταινία; Ποια είναι η θέση της μουσικής στη διαδικασία αυτή και πώς εντάσσεται η ταινία και η μουσική της στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο κινηματογραφικό σύστημα;

## Ταυτότητα και αλληγορία Τα γλυκά

Στο κείμενό μου προτάσσω μία αλληγορική ανάγνωση με ιδιαίτερη έμφαση στην κινηματογραφική μουσική, αλλά και με προεκτάσεις και στις υπόλοιπες διαστάσεις της ταινίας. Ο Steven Caton (1999: 15), ορμώμενος από τις επιστημολογικές αναζητήσεις της μεταμοντέρνας ανθρωπολογίας, της πολιτισμικής κριτικής των Clifford και Marcus (1986) και του μετα-αποικιακού λόγου των Said (1978) και Bhabha (1994), αναφέρει χαρακτηριστικά: "Τα έργα της πολιτισμικής βιομηχανίας, από τη μία μεριά, κατασκευάζουν αναπαραστάσεις της πραγματικότητας που προωθούν συγκεκριμένες σχέσεις εξουσίας ενώ, από την άλλη, υποκρύπτουν εσωτερικές διαλεκτικές αρνήσεις των αναπαραστάσεων αυτών, ρητές ή άρρητες, συνειδητές ή ασυνειδητές, οι οποίες υπονομεύουν είτε λογικά είτε ειρωνικά και αλληγορικά το ευρύτερο κυριαρχικό τους πλαίσιο". Η θέση του Caton μπορεί να εφαρμοστεί και στην παρούσα περίπτωση.

Η μουσική στη συγκεκριμένη ταινία φαίνεται ότι προσπαθεί να συνταιριάξει στοιχεία έτερων παραδόσεων. Βρίσκοντας κοινούς μεταξύ τους τόπους, όμως, η διαφοροποίηση ανάμεσα στη μουσική, που συμβολίζει την ελληνική και την τουρκική κουλτούρα, προβάλλεται ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ταινίας.<sup>11</sup> Επιπλέον, οι συμβάσεις της μουσικής συχνά κινούνται παράλληλα με τις αποχρώσεις της φωτογραφίας. Και, βέβαια, η διαπραγμάτευση των ορίων των πολιτισμικών ταυτοτήτων στην ταινία επιτυγχάνεται όχι μόνο οπτικά και ακουστικά, αλλά και γευστικά! Τελικά, μέσω της αισθητηριακής αντίληψης αποδίδεται στην Κωνσταντινούπολη μία εξωτική, αλλά

ταυτόχρονα και άγρια ατμόσφαιρα. Είναι η "Άλλη Πόλη". Πόλη μυστηριώδης, αλλόκοτη, μαγική.

Σύμφωνα με την επικοινωνιολογική θεωρία, οι θεατές μετέχουν ενεργά (σωματικά και νοητικά) στην πρόσληψη της ταινίας. Στην παρούσα περίπτωση η μουσική δεν περνά απαρατήρητη στο κοινό, όπως θα ισχυρίζονταν κάποιοι από τους αναλυτές του κλασικού χολιγουντιανού κινηματογράφου.<sup>12</sup> Μολονότι η μουσική της ταινίας είναι κατά βάση μη-διηγητική (non-diegetic), αφού κινείται σχεδόν ολοκληρωτικά ως υπόκρουση (background) εκτός του φανταστικού κόσμου της αφήγησης, ουσιαστικά νοηματοδοτεί την ταινία στο σύνολό της σε ένα μετα-επίπεδο. Ενδεικτική, επίσης, είναι η απουσία τραγουδιστικών μορφών. Από τα δύο τραγούδια που υπάρχουν στο soundtrack, ένα στα ελληνικά κι ένα στα τουρκικά, κανένα δεν παρουσιάζεται ολοκληρωμένο στην ταινία.<sup>13</sup> Ίσως γιατί η αποκαλυπτική σχέση του λόγου με τη μουσική, η παραστατικότητα του στίχου, η δυναμική του κειμένου και η εξουσία της γλώσσας ανακινούν - με διαφορετικό τρόπο για τον κάθε θεατή - τις μνήμες και τις εμπειρίες από το παρελθόν στο παρόν.<sup>14</sup>

Επιστρέφω στον Homi Bhabha και στον προσδιορισμό του Εαυτού και του Άλλου μέσα από τη συνθήκη της αποικιοκρατικής και της μετα-αποικιοκρατικής εποχής. Η σχέση αυτή για τον Bhabha (1994: 85-92) στηρίζεται στον δυτικό μιμητισμό (mimicry), στην επιθυμία για έναν καθαγιασμένο και αναγνωρίσιμο Άλλο: τον Άλλο ως ένα έτερο υποκείμενο που είναι σχεδόν, αλλά όχι ακριβώς, ίδιο με τον Εαυτό. Αυτό καταδεικνύει ότι ο ηγεμονικός λόγος του μιμητισμού είναι κατασκευασμένος γύρω από μία αμφισημία, αφού υφίσταται ταυτόχρονα και ως υπερβολή, αλλά και ως αυτοδέσμευση, καθώς προσπαθεί να ικανοποιήσει τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του.<sup>15</sup>

Η μουσική στην ταινία βασίζεται σε απλές δομές. Δεν υπάρχει ανάπτυξη των μελωδικών γραμμών, ούτε επιτηδευμένη αρμονική υποστήριξη. Περιορίζεται σε ενορχηστρωτικές παραλλαγές των ίδιων μοτίβων, οι οποίες προβάλλονται με μία υποτυπώδη διαλογική συμμετρία, μία μουσική κανονικοποίηση. Τα σολιστικά όργανα (η πολίτικη λύρα, το κανονάκι, το νέι και το μπουζούκι) συνταιριάζονται, αλλά και αντιδιαστέλλονται με την πληθωρική υφή της κλασικής δυτικής ορχήστρας.<sup>16</sup> Συνδέονται με συγκεκριμένες εικόνες, πρόσωπα και καταστάσεις και μεταφέρουν μαζί τους εθνοτικά ιδιότυπους, υβριδικούς και, αρκετά συχνά, διφορούμενους συμβολισμούς. Αυτό επισημαίνεται επίσης και στις θρησκευτικές αντιθέσεις που διαφαίνονται: η εικόνα του μουεζίνη αντιπαραβάλλεται με αυτή του χριστιανού ιερέα, ενώ, από την άλλη, οι μουσουλμανικές προσευχές συνδυάζονται με τους βυζαντινούς ψαλμούς. Βέβαια, δεν λείπουν και τα χολιγουντιανής προέλευσης μουσικά-κινηματογραφικά κλισέ, όπως το λεγόμενο "stinger", ένα μουσικό sforzando που επεξηγεί με δραματικό τρόπο τις στιγμές της ξαφνικής σκηνικής έντασης, παραλληλίζοντας εικόνα και μουσική και επιβεβαιώνοντας συχνά τη διάσταση των δύο πλευρών στο δίπολο Εαυτός-Άλλος.<sup>17</sup>

Κεντρική θέση της φεμινιστικής προσέγγισης στον κινηματογράφο αποτελεί ότι το κάθε φύλο (gender) αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο. Κατά κύριο λόγο οι άντρες

θεωρούνται τα υποκείμενα της δράσης, ενώ οι γυναίκες τα αντικείμενα. Η Linda Williams (1989: xi), ως υποστηρίκτρια της φεμινιστικής οπτικής στις κινηματογραφικές σπουδές, ασκεί έντονη κριτική στις πορνογραφικές ταινίες, εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζουν τη γυναικεία φύση στην οθόνη. Παράλληλα, όμως, ομολογεί ότι για διάφορους λόγους "διασκεδάζει" με ορισμένες σκηνές και απόψεις των ταινιών αυτών. Πώς εξηγείται αυτή η φαινομενική αντίθεση;

Σχετικά με την προηγούμενη παρατήρηση, χρειάζεται να σταθώ σε ένα χαρακτηριστικό σημείο: στον "σαγηνευτικό" χορό της μικρής τουρκάλας. Μέσα από τις δύο σκηνές της ταινίας, όπου το κοριτσάκι χορεύει, φανερώνεται ο Άλλος ως θηλυκή οντότητα. Πέρα από τον αμφίσημο ρόλο του στο δίπολο "καλός-κακός", ο Άλλος παίρνει και τη μορφή της γυναίκας στο ζεύγος "αρσενικό-θηλυκό". Έτσι, ο Ανατολίτης Άλλος ωραιοποιείται και φετιχοποιείται: χάνοντας την υποκειμενικότητά του, μετατρέπεται σε αντικείμενο ηδονοβλεψίας (voyeurism) του δυτικού Εαυτού.<sup>18</sup>

Η μουσική της ταινίας μπορεί να διαβαστεί ακόμα και ως αλληγορία του τρόπου με τον οποίο οι πιανίστες "έντυναν" μουσικά τις πρώτες βωβές κινηματογραφικές ταινίες<sup>19</sup> ή και με άλλους εναλλακτικούς τρόπους: ως πρόθεση δημιουργίας μίας αποκλειστικά φανταστικής ταύτισης με το Άλλο (ένα είδος "μουσικού τουρισμού"), ως προμήνυμα ή αποκρουστικότητα νέων στερεοτυπικών καταστάσεων, ως αναπαραγωγή, ενδυνάμωση ή υπενθύμιση υφιστάμενων συμβάσεων ή ως ερμηνεία και επαναπροσδιορισμός της σχέσης Εαυτού-Άλλου.<sup>20</sup>

## Ταυτότητα και παγκοσμιοποίηση Το σερβίρισμα

Ο ανθρωπολόγος Steven Caton (1999: 19-20) διερευνά τον κινηματογράφο τόσο από άποψη περιεχομένου και μορφής, όσο και σε ευρύτερο πλαίσιο, ανάγοντάς τον στο επίπεδο μίας ιδιαίτερης πολιτισμικής πρακτικής (cultural practice). Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η ερμηνεία του κινηματογραφικού κειμένου από τον θεατή είναι μία πολύπλοκη διαδικασία. Αποτελεί ένα είδος επίτευξης (performance), που περικλείει ό,τι κατασκευάζει η ίδια η ταινία, ό,τι δημιουργεί το κοινό και ό,τι συντίθεται κατά τη μεταξύ τους διάδραση (interaction). Επίσης, αναγνωρίζει δύο διαφορετικούς τρόπους συνάντησης του θεατή με την ταινία, την "πρόσληψη" (reception) και την "ανάγνωση" (reading), οι οποίοι τις περισσότερες φορές παρουσιάζονται αλληλοσυνδεδεμένοι. Ο Caton (1999: 15-16) αναρωτιέται γιατί οι κριτικοί του κινηματογράφου προτιμούν να εκφράζονται απόλυτα (θετικά ή αρνητικά) προς μία ταινία και φοβούνται να τηρήσουν μία ενδιάμεση στάση, εάν πραγματικά επιθυμούν να μείνουν πιστοί στις αξίες της πολυπολιτισμικότητας, αλλά και να διατηρήσουν ταυτόχρονα την ευαισθησία τους, όσον αφορά στην πολιτισμική αναπαράσταση του Άλλου. Οι εμπορικές ταινίες τυγχάνουν συνήθως πλατιάς απήχησης κατά την πρόσληψή τους από τη μεριά του κοινού. Ενώ

αντίθετα αποδοκιμάζονται κατά την ανάγνωσή τους από τους κριτικούς. Μία πιο σύνθετη τοποθέτηση απέναντι σε αυτές δεν σημαίνει απαραίτητα ούτε εναρμόνιση ούτε όμως και αποκλήρυξη!<sup>21</sup>

Οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού Frederic Jameson (1991) και Linda Hutcheon (1989), της μαρξιστικής και της φεμινιστικής παράδοσης αντίστοιχα, αναφέρονται στη "νοσταλγία" ως μία από τις βασικές συνθήκες της μεταμοντέρνας κατάστασης, αλλά και στις "ταινίες νοσταλγίας" (nostalgia films) ως επακόλουθο του σύγχρονου τρόπου δημιουργίας στον κινηματογράφο. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα τελευταία χρόνια στην ελληνική κινηματογραφία διαφαίνεται μία τάση παραγωγής ανάλογων ταινιών που ανατρέχουν νοσταλγικά στο παρελθόν: από το παλαιότερο *Τέλος Εποχής* (Κόκκινος 1994) μέχρι την *Πίσω Πόρτα* (Τσεμπερόπουλος 2000) και από το *Peppermint* (Καπάκας 1999) μέχρι τις πρόσφατες *Νύφες* (Βούλγαρης 2004).

Η Karil Finn (1992), στον χώρο της μουσικής-κινηματογραφικής ανάλυσης, έχει ήδη αναφερθεί στον τρόπο με τον οποίο η μουσική συμβάλλει στην ιστορική, νοσταλγική, μελοδραματική και ουτοπική αναπαράσταση του παρελθόντος στις αμερικάνικες και τις γερμανικές ταινίες. Στο συγκεκριμένο έργο η νοσταλγία και το μελόδραμα υπερτονίζονται μουσικά μέσω διάφορων διακειμενικών αναφορών που συσχετίζουν την ταινία με άλλες παλαιότερες (ελληνικές ή ξένες). Η χρήση του μαντολίνου, του ακορντεόν του τσέλου και του πιάνου, καθώς και της ομάδας των εγχόρδων της συμφωνικής συντείνουν προς αυτή την κατεύθυνση. Επίσης, στην ταινία είναι διάχυτη μία ατμόσφαιρα αναστοχαστική και αυτοβιογραφική, η οποία υποστηρίζεται ηχητικά από την αφήγηση του ίδιου του σκηνοθέτη. Ειδικά στην προτελευταία σκηνή (στον σταθμό), ο σκηνοθέτης ταυτίζεται με τον ήρωα και παρακαλεί την αγαπημένη του να μην γυρίσει πίσω της. Αν τον κοιτάξει, η εικόνα αυτή θα μείνει μέσα του ως υπόσχεση. Τι ειρωνεία! Κατά βάθος, αυτό που κάνει ο ίδιος σε όλη την ταινία είναι να κοιτάζει διαρκώς προς τα πίσω.

Η πιο σημαντική ιδιαιτερότητα του μεταμοντέρνου συστήματος είναι ίσως η ενδιάθετη αμφισημία του. Ένα από τα παράδοξα της παγκόσμιας συνθήκης της εποχής μας είναι η ταυτόχρονη εμφάνιση εσωτερικών αντιθετικών τάσεων. Για παράδειγμα, από τη μία πλευρά, η παγκοσμιοποίηση των οικονομικών και των πολιτισμικών διαδικασιών δημιουργεί έναν ενοποιημένο καταναλωτισμό και ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Από την άλλη, όμως, οι ίδιες διαδικασίες φαίνεται να θρυμματίζονται μέσα από την αναγέννηση των τοπικών, εθνικών, πολιτισμικών και άλλων διαφορών τόσο ανάμεσα σε γεωπολιτικές ομάδες, όσο και στο εσωτερικό αυτών, δημιουργώντας καινοφανή μορφώματα.<sup>22</sup> Θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω ότι απέμεινε για την ανάλυση της ταινίας.<sup>23</sup>

- Ο Τάσος Μπουλμέτης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Μέχρι πρόσφατα εργάζονταν σχεδόν αποκλειστικά ως σκηνοθέτης διαφήμισης. Η ταινία αυτή αποτελεί μόλις τη δεύτερη μεγάλου μήκους κινηματογραφική δημιουργία του, αλλά και μία μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, αφού ξεπέρασε τα 1.600.000 εισιτήρια πανελλαδικά.

- Ο Γιώργος Χωραφάς ζει μόνιμα στη Γαλλία και δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά σε

διεθνείς παραγωγές. Έχει σπουδάσει κινηματογράφο στο UCLA. Από τον Αύγουστο του 2005 είναι πρόεδρος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.

- Η Ευανθία Ρεμπούτσικα έχει ιδιαίτερη εμπειρία στην τηλεόραση κυρίως μέσα από γνωστές σειρές, τις οποίες επενδύει μουσικά.

- Οι σολίστες των παραδοσιακών οργάνων, που συμμετέχουν στη μουσική της ταινίας, θεωρούνται από τους νεότερους δεξιότεχνες του είδους και κινούνται στους χώρους της έντεχνης, της νεοπαραδοσιακής και της έθνικ μουσικής.

- Η ηχογράφηση της μουσικής της ταινίας έγινε με τη συμφωνική ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Βουλγαρίας. Οι βουλγάρικες ορχήστρες και χορωδίες έχουν συχνές συνεργασίες στον ελληνικό χώρο.

- Στο soundtrack της ταινίας περιέχονται στην πλήρη τους μορφή δύο τραγούδια, ένα στα τουρκικά και ένα στα ελληνικά. Τα ερμηνεύουν δύο δημοφιλείς τραγουδίστριες: η Dilek Kots και η Νατάσα Θεοδωρίδου.

- Το 2003 η ταινία συμμετείχε στο 44ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και έλαβε τελικά 10 βραβεία και διακρίσεις (καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, φωτογραφίας, σκηνογραφίας, μουσικής, ήχου, μοντάζ, κοινού και τεχνικής αρτιότητας).

- Τα ειδικά οπτικά εφέ της ταινίας φτάνουν τα 18 λεπτά. Είναι η πρώτη ελληνική ταινία με εφέ τόσο μεγάλης διάρκειας.

- Η ταινία παρουσιάστηκε σε περισσότερες από 36 χώρες. Η διανομή της στην Τουρκία είχε προγραμματιστεί εξαρχής. Τελικά, προβλήθηκε μόνο στο πλαίσιο ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ.

- Τα τελευταία χρόνια στην ελληνική τηλεόραση προβάλλονται σειρές οι οποίες αναφέρονται στη γειτονική χώρα, καθώς και στις ποικίλων μορφών σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας (*Τα Σύνορα της Αγάπης*, *Μη μου Λες Αντίο*, *Στην Καρδιά της Πόλης*, *Στα Βάθη της Ανατολής*, *Αρχιπέλαγος*, *Τα Παιδιά της Νιόβης*, *Η Λίμνη των Στεναγμών* κ.λπ.).

- Κατά τα διεθνή πρότυπα, η ταινία κυκλοφόρησε και σε ειδική έκδοση διπλού DVD.

- Η Village, εταιρεία παραγωγής της ταινίας, είναι και η ιδιοκτήτρια των ομώνυμων multiplex κινηματογραφικών αιθουσών.

- Στον τίτλο της ταινίας η πρώτη λέξη είναι σκόπιμα γραμμένη με κεφαλαία **γράμματα**, έτσι ώστε να συγχέεται το "πολίτικη" με το "πολιτική".

- Και για όσους δυσκολεύονται να "την κωνέψουν", η ταινία γυρίστηκε με την ευγενική χορηγία της Coca-Cola!

<sup>1</sup>Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μαρία Ζουμπούλη, τη Σίσσυ Θεοδοσίου και τον Παναγιώτη Πούλο για τη διοργάνωση της ημερίδας "Μουσική, Ήχος και Τόπος" από το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα τον Ιούνιο του 2005, όπως επίσης και τον καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Παύλο Κάβουρα για τις χρήσιμες επισημάνσεις του στη διαμόρφωση του παρόντος κειμένου.

<sup>2</sup>Πιο συγκεκριμένα βλέπε τα βιβλία Stokes 1994, Radano και Bohlman 2000, Connell και Gibson 2003.

<sup>3</sup>Οι υπότιτλοι των επιμέρους τμημάτων του άρθρου αντιστοιχούν στις ενότητες της ταινίας.

<sup>4</sup>Βλ. και το υπό δημοσίευση κείμενό μου για τη μουσική στην κινηματογραφική σάτιρα.

<sup>5</sup>Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένες από τις πιο πρόσφατες μελέτες: Smith 1998, Tuohy 1999, Wojcik και Knight 2001, Brophy 2001 και Inglis 2003.

<sup>6</sup>Η οπτική ανθρωπολογία, σύμφωνα με τον Marcus Banks (2001), καλύπτει δύο ειδικούς τομείς δράσης του ευρύτερου επιστημονικού πεδίου της πολιτισμικής ανθρωπολογίας: α) "την εικονογραφική αναπαράσταση των πολιτισμικών φαινομένων" και β) "τη χρήση των οπτικών μέσων για την παραγωγή και τη μεταβίβαση της ανθρωπολογικής γνώσης". Την άποψη αυτή, η οποία στηρίζεται στην προγενέστερη διδασκαλία του Sol Worth (1981) περί "ανθρωπολογίας της οπτικής επικοινωνίας" (anthropology of visual communication) και η οποία λαμβάνει υπόψη της την επιτελεστική (performative) διάσταση των οπτικών μέσων, ακολουθεί και ο Jay Ruby (2000). Από την άλλη μεριά, η ανθρωπολογία των μέσων (media anthropology) ξεκίνησε να αναπτύσσεται στους κόλπους της πολιτισμικής ανθρωπολογίας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Από τη δεκαετία του '80, όμως, οι ανθρωπολόγοι άρχισαν να ασχολούνται συστηματικότερα με τα μέσα (media) ως φορείς πολιτισμικών πρακτικών στις σύγχρονες κοινωνίες. Αναδιαμορφώνοντας τη σχέση τους τόσο με τον εθνογραφικό χρόνο όσο και με τον εθνογραφικό τόπο, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς εναλλακτικές επιστημολογικές προσεγγίσεις. Έτσι, κατά τους Ginsburg, Abu-Lughod και Larkin (2002: 3), μέσα από τη συγκεκριμένη ιστορική και θεωρητική σύμπτωση - την κρίση και τον επαναπροσδιορισμό της ανθρωπολογικής θεωρίας και μεθοδολογίας στις δεκαετίες του '80 και του '90 - ανέκυψε ο επιστημονικός τομέας της ανθρωπολογίας των μέσων. Βασικός στόχος της παραμένει η μελέτη της διαδικασίας διαμόρφωσης ταυτοτήτων με την επίδραση των μέσων μαζικής επικοινωνίας και η κατανόηση των πρακτικών κατασκευής των διαφόρων πολιτισμικών αναπαραστάσεων σε καθημερινές αλλά και σε εξαιρετικές περιστάσεις (Dickey 1997).

<sup>7</sup>Οι μετα-αποικιακές σπουδές εμφανίστηκαν αρχικά στη συγκριτική λογοτεχνία και στη συνέχεια στην ιστορική και την ανθρωπολογική προσέγγιση κατά τη δεκαετία του '60, με τις απαρχές της ανεξαρτητοποίησης των χωρών του λεγόμενου "Τρίτου Κόσμου" από τους δυτικούς κατακτητές. Οι υποστηρικτές του μετα-αποικιακού λόγου (post-colonial discourse), με κυριότερους εκπρόσωπους τους Edward Said και Homi Bhabha, τάσσονται διαλεκτικά απέναντι στο σύστημα ιδεών του δυτικού τρόπου σκέψης, αντίληψης και κοσμοθεωρίας και ασκούν δριμυιά κριτική στην κυριαρχική και θεωρούμενη αυθεντική στάση των δυτικών επιστημόνων (βλ. ενδεικτικά Said 1978 και Bhabha 1994). Οι μετα-αποικιακές σπουδές δεν συγκροτούν αυτόνομο επιστημονικό κλάδο, υποδηλώνουν παρόλα αυτά μία αλλαγή στον προσανατολισμό των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών, μία στρατηγική διαφορετικής κειμενικής ανάγνωσης, μία προσπάθεια ανάδειξης και επαναπροσδιορισμού της προβληματικής του δυτικού παραδείγματος. Κινούνται κυρίως στη σφαίρα του "πολιτικού" και του "ιδεολογικού" και συνδέουν τις αισθητικές και τις ευρύτερες πολιτισμικές πρακτικές με την έννοια της "ηγemonίας" (hegemony), όπως αυτή αναπτύχθηκε από τους φιλοσόφους Louis

Althusser και Antonio Gramsci, καθώς και από τους θεωρητικούς της Βρετανικής Σχολής Πολιτισμικών Σπουδών (British School of Cultural Studies).

<sup>8</sup>Βλ. επίσης Brah 1992, McLaren 1994, Bhabha 1995, Hall και Gay 1996.

<sup>9</sup>Σχετικά με τα ζητήματα της αναπαράστασης και της επιτέλεσης της μουσικής ως πρακτικής και ως επιστημονικού λόγου στη σύγχρονη εθνομουσικολογία βλ. Barz και Cooley 1997 και Κάβουρας 2003. Για κριτικές προσεγγίσεις της αναπαράστασης στον τομέα της πολιτισμικής ανθρωπολογίας βλ. Marcus και Fischer 1986, Clifford και Marcus 1986, καθώς και Clifford 1988. Στον χώρο των κινηματογραφικών σπουδών βλ. κυρίως Nichols 1981, Burnett 1995 και Caton 1999.

<sup>10</sup>Για μία ψυχο-φαινομενολογική προσέγγιση της κινηματογραφικής ταινίας με αναφορές στο μοντέλο "φανταστικό-συμβολικό-πραγματικό" (imaginary-symbolic-real) του Jacques Lacan βλ. Sobchack 1992.

<sup>11</sup>Για τις συμβάσεις σύμφωνα με τις οποίες υπογραμμίζεται μουσικά η εθνική και η εθνοτική διαφορετικότητα στον κινηματογράφο (στις ταινίες μυθοπλασίας και στα κινούμενα σχέδια), η Gwendolyn Audrey Foster (2003: 51) αναφέρει ότι, με αφετηρία το παράδειγμα του Hollywood, χρησιμοποιούνται σε ευρεία κλίμακα συγκεκριμένα θέματα προκειμένου να αναπαραστήσουν και να διαφοροποιήσουν τον δυτικό Εαυτό και τον ανατολίτη Άλλο.

<sup>12</sup>Η Claudia Gorbman, θεωρητικός της κινηματογραφικής μουσικής που έχει επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τη μουσική-κινηματογραφική ανάλυση, είναι από τους υποστηρικτές της άποψης αυτής. Η Gorbman (1987) χρησιμοποιεί ένα πρότυπο μοντέλο σημειολογικής και ψυχαναλυτικής προσέγγισης στη βάση των εκάστοτε κινηματογραφικών, μουσικών και πολιτισμικών κωδίκων. Πιο συγκεκριμένα, ανάλογα με τη σχέση της με την εικόνα, διακρίνει την κινηματογραφική μουσική σε: α) "διηγητική" (diegetic), μουσική που προέρχεται από μία πηγή η οποία αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης, β) "μη-διηγητική" (non-diegetic), μουσική που περιέχεται στο ηχητικό αλλά όχι στο αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας και γ) "μετα-διηγητική" (meta-diegetic), μουσική που αναφέρεται σε διαφορετικό από το κύριο αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας. Για μία κριτική θεώρηση των προτάσεων της Gorbman βλέπε Smith 1996.

<sup>13</sup>Παραθέτω τα περιεχόμενα του CD με τα κομμάτια της Ευανθίας Ρεμπούτσικα για την ταινία, καθώς επίσης τους στίχους των δύο τραγουδιών που περιέχονται στο CD και είναι γραμμένοι από τον ίδιο τον σκηνοθέτη-σεναριογράφο.

1. Kadiköy - Χαλκηδών
2. Sirkeci - Ο σταθμός
3. Baharat, tarçin ve buse - Μπαχάρι, κανέλλα και φιλί
4. Σύμπαν
5. Οι φίλοι του παππού
6. Οσμάν Μπέη
7. Çarçi - Η αγορά
8. Στο πατάρι
9. Στα λιμάνια ανάψανε φωτιές
10. Επιστροφή
11. Άρωμα κανέλλας
12. Η Παναγία η Βαλουκλιώτισσα
13. Ο χορός της Αϊσέ
14. Η ομπρέλα του Βόσπορου

**Baharat, tarçin ve buse - Μπαχαρί, κανέλλα και φιλί**

Bir tutam baharatla gittin  
Çarsi içinde bir gölge  
Ve yollarıma tuz serdin  
Seni bulayım gizlilerde

Με μια χούφτα μπαχαρί έφυγες  
Μες την αγορά μια σκιά  
Και αλάτι στο δρόμο μου έριχνες  
Να σε βρω στα κρυφά

Baharat, tarçin ve buse  
Tavanarasında sakli tarife  
Ay isigi ve Bogaziçi yalniz  
O fener bizim çocukluk askimiz

Μπαχαρί, κανέλλα και φιλί  
Στο πατάρι είναι κρυμμένη η συνταγή  
Το φως του φεγγαριού και ο Βόσπορος είναι μόνα  
Το φανάρι είναι η παιδική μας αγάπη

Beni bıraktigin o gece  
Seni aradim gizlilerde  
Bir tutam baharata kandim  
Ben aciyi tattim seninle

Εκείνη την βραδιά που με άφησες  
Σε έψαξα στα κρυφά  
Πείσθηκα από μια χούφτα μπαχαρί  
Γεύτηκα πικρό πόνο με σένα

**Στα λιμάνια ανάψανε φωτιές**

Πες μου τι ζητάς  
Στους σταθμούς που αγάπησες  
Ό,τι κι αν σου πουν  
Οι πυξίδες δείχνουν πάντα τον βοριά

Αν χαθείς ξανά  
Στης καρδιάς τον μαχαλά  
Κάπου εκεί κοντά  
Μεθυσμένη περιμένει μια σκιά

Αν δεν προδοθείς  
Απ' τα χνάρια που άφησες  
Δεν θα λυτρωθείς  
Αν γυρίζεις στα λημέρια της πληγής

Βάλσαμο γλυκό  
Θα 'μαι δίπλα σου εγώ  
Χάρτης που διψώ  
Το μελάνι της πορείας σου να πω

Τα ντουμάνια στου τρένου τις γραμμές  
Σου δείχνουνε το χτες, θες δε θες  
Στα λιμάνια των φάρων οι ριπές  
Ανάψανε φωτιές, αχ μην κλαις

<sup>14</sup>Για τη σημασία του στίχου στη λαϊκή-δημοφιλή μουσική (popular music) βλ. τις σχετικές αναλύσεις στα Horner και Swiss 1999, καθώς και Moore 2003.

<sup>15</sup>Ο Eleftheriotis (2001: 47-67) αναπτύσσει τη μετα-αποικιακή θεωρία του Homi Bhabha και την εφαρμόζει στην ανάλυση τριών ταινιών του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

<sup>16</sup>Οι βασικοί συντελεστές της μουσικής, όπως σημειώνονται στο CD με το soundtrack της ταινίας, είναι οι ακόλουθοι: Ευανθία Ρεμπούτσικα (σύνθεση και ενορχήστρωση), Boris Spasson (διεύθυνση ορχήστρας), Σωκράτης Σινόπουλος (πολιτική λύρα και λάφτα), Χρήστος Τσιαμούλης (νέι και ούτι), Πάνος Δημητρακόπουλος (κανονάκι), Πέτρος Κούρτης (κρουστά), Βαγγέλης Καρίπης (κρουστά), Γιώργος Κοντογιάννης (μπουζούκι και κιθάρα).

Θόδωρος Κοτεπάνος (πίانو), Χρήστος Τερζής (κλασική κιθάρα) και Τάσος Ζώης (κοντραμπάσο).

<sup>17</sup>Για τη λειτουργική χρήση του "stinger" βλ. Gorbman 1987: 88-89.

<sup>18</sup>Βλ. επίσης και Mulvey 1975.

<sup>19</sup>Στις περισσότερες περιπτώσεις του βωβού κινηματογράφου ένας ταλαντούχος πανίστατος προσπαθούσε να συνταιριάξει τις εικόνες με τη μουσική. Η μουσική αυτή, όμως, η οποία είχε προσωπικό χαρακτήρα ή είχε ήδη συνδεθεί με άλλα συμφραζόμενα, θεωρούνταν ανεπαρκής, γιατί εμπλέκονταν στη δράση της ταινίας αποπροσανατολίζοντας τους θεατές. Για να αντιμετωπίσουν τέτοιες δυσκολίες, οι κινηματογραφικές εταιρείες διέθεταν έτοιμες παρτιτούρες για τη μουσική συνοδεία των ταινιών τους. Παρείχαν καταλόγους στους οποίους είχαν συγκεντρώσει και ταξινομήσει διάφορα δημοφιλή μουσικά κομμάτια. Πολλές από τις κατηγορίες αυτές είχαν ονομασίες εθνο-προσδιοριστικές με βάση τα μουσικά και τα ευρύτερα αισθητικά και κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, π.χ. "ινδιάνικη", "ανατολίτικη", "μεξικάνικη", "ισπανική", "παριζιάνικη" μουσική. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Beeman 1981, όπως και Prendergast 1992: 3-18.

<sup>20</sup>Όπως αναφέρονται στο Born και Hesmondhalgh 2000: 35-36.

<sup>21</sup>Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετηθεί λεπτομερέστερα ο ξεχωριστός τρόπος με τον οποίο ο κάθε θεατής αντιλαμβάνεται μία συγκεκριμένη ταινία και ειδικότερα τη μουσική της. Στη συνέχεια, παρουσιάζω επιλεγμένα σχόλια από ανθρώπους που παρακολούθησαν την ταινία στις κινηματογραφικές αίθουσες. Οι απόψεις αυτές εμφανίζονται σε σχετική ιστοσελίδα διαδικτυακού χώρου για κινηματογραφικές συζητήσεις. Για ευνόητους λόγους δεν αναφέρονται τα ονόματα των θεατών που εκθέτουν τις εμπειρίες και τις ερμηνείες τους.

Από το πρώτο λεπτό χάθηκα μέσα στην οθόνη και ένιωσα ότι ήμουν κι εγώ μέρος της ταινίας. Έκλαψα, γέλασα και όταν ήρθε το τέλος το μόνο που ήθελα ήταν να την ξαναδώ.

Οι Έλληνες σκηνοθέτες μάλλον έτειναν να ξεχάσουν ότι η καλύτερη συνταγή για μια ταινία είναι μια όμορφη πραγματικότητα με λίγη δόση παραμυθιού.

Κριτική δεν μπορείς να κάνεις όταν μετράει το συναίσθημα. Μετά το "Σινεμά ο Παράδεισος" του Τορνάτορε ήρθε μια... γευστική συγκίνηση να με κάνει να (ξανα)δακρύνω. Ο ελληνοισμός ξυπνάει συναίσθημα και άντε να εξηγήσεις στο γιο μου το δάκρυ που είδε στο πρόσωπό μου. Είναι μια ταινία του τόπου μας, της Ανατολής.

Ήταν κάτι τελείως διαφορετικό από τις άλλες ταινίες. Ίσως αυτή η επιτυχία να σημαίνει την επιστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο! Φαγητά, μυρωδιές, αναμνήσεις, στιγμές, μέρη που κάποιοι έχουν ξεχάσει ή κάποιοι δεν γνωρίζουν! Μια ταινία πικάντικη για όλα τα γούστα, για όλες τις εθνικότητες. Δεν θίγει κανέναν.

Είναι μια ταινία άλλης εποχής που δεν πρέπει να χάσετε!

Χειρίζεται αριστοτεχνικά την πολιτική, τους πρόσφυγες, την Ελλάδα που ονειρεύονταν, την Ελλάδα που γνώρισαν μετά το διωγμό, τον χαρακτηρισμό τους ως "Τούρκους" από τους "αδελφούς" τους, το τραύμα του διωγμού του 1922 που ακόμα πονάει, τη διπλωματία των ελληνο-τουρκικών σχέσεων. Και πολλά-πολλά άλλα που ζούμε καθημερινά αλλά δεν τα αντιλαμβανόμαστε! Θέλω να την ξαναδώ για να μπορέσω να καταλάβω όλες τις κρυφές της πτυχές.

Δεν θα γράψω δικά μου λόγια αλλά κάτι που είπε μια κυρία σε δημοσιογράφο βγαίνοντας από μια αίθουσα: "Απέκτπα μνήμες από γεγονότα που δεν έζησα". Αυτό τα λέει όλα νομίζω.

Απλά υπέροχη! Τη συστήνω ανεπιφύλακτα. Η μουσική της Ρεμπούτσικα μαγευτική.

Εξυπηρετεί τα "ελληνικά συμφέροντα" με άριστο τρόπο. Η μουσική όχι απλώς ντύνει την ταινία αλλά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της.

Υπέροχη μουσική, φοβερές ερμηνείες και μια μαγευτική πόλη συνθέτουν τη συνταγή της επιτυχίας. Τα συναισθήματα που δημιουργεί αυτή η ταινία είναι συγκίνηση και νοσταλγία και αφήνει τις καλύτερες εντυπώσεις...

Πραγματικά, ήταν η καλύτερη ελληνική ταινία που έχω δει. Όποιος νιώθει Έλληνας και είναι έστω και λίγο πατριώτης, θα συγκινηθεί και θα δακρύσει σε αρκετές στιγμές της ταινίας. Η σκηνή στο σταθμό του τρένου και ο μονόλογος του πατέρα μιλούν μέσα στην ψυχή κάθε Έλληνα και μας θυμίζουν πόσο δικές μας είναι οι αλύτρωτες πατρίδες! Επίσης, θυμίζει στον τηλεθεατή λίγα από τα εγκλήματα και τη βαρβαρότητα του τουρκικού κράτους, για να θυμούνται οι παλιοί και να μαθαίνουν οι νέοι. Πέρα από το εθνικό ζήτημα, που για μένα κυριάρχησε, πρέπει να πω ότι η ταινία πέτυχε να παρουσιάσει και τον αγνό έρωτα μεταξύ δυο παιδιών που συνεχίστηκε κι όταν ξανασυναντήθηκαν ως μεγάλοι. Επίσης, παρουσιάστηκαν ωραία οι σκηνές με τις γυναίκες, την οικογένεια, τις νοσοτρόπιες, τα ήθη και τα έθιμα εκείνης της εποχής. Η επιλογή των ηθοποιών και οι ερμηνείες αυτών ήταν άριστες. Τέλος, η μουσική επένδυση ήταν καθηλωτική και στην κυριολεξία υπέβαλε τον τηλεθεατή, ενώ τα ειδικά εφέ αποτελούν μια πολύ καλή αρχή για τη χώρα μας. Συγχαρητήρια σε όλους συντελεστές! Φαίνεται τελικά ότι ο ελληνικός κινηματογράφος πετυχαίνει μόνο όταν ξαναγυρνά στις ρίζες του κι όταν ακουμπά τις πατροπαράδοτες αξίες και ιδανικά του Ελληνισμού. Αποδεικνύεται ότι και σήμερα αυτό είναι επίκαιρο.

Μια ιστορία χαμένης αγάπης, σε σκηνικό παραμυθιού, με άρωμα μπαχαρικών. Νομίζω ότι θα περάσουν αρκετά χρόνια για να ξαναδούμε ταινία που να μας συγκινήσει τόσο πολύ, που να την ζήσουμε τόσο πολύ και, κυρίως, να είναι τόσο ζωντανή. Για κάποιους που έχουν ζήσει την ιστορία, που έφυγαν από τον έναν τόπο και επέστρεψαν πίσω στην Πατρίδα, για ένα ταξίδι χωρίς γυρισμό στον τόπο που μεγάλωσαν και για όσους δεν έζησαν τέτοιες στιγμές η ταινία τους ζωντάνεψε τις μνήμες. Δεν θα ήταν καθόλου παράξενο να βραβευτεί με το Όσκαρ καλύτερης ταινίας.

Από τις πιο λυρικές νοσταλγικές και συνάμα τόσο σύγχρονες ταινίες. Είναι απόλυτα συγκινητική, με βαθιά νοήματα, με απίστευτη φωτογραφία. Όταν βγαίνεις από την αίθουσα είσαι σχεδόν μαγεμένος!!! Συγχαρητήρια σε όλους... Είμαι πλέον fan του Γιώργου Χωραφά!!!

<sup>22</sup>Η περίπτωση της "world music" αποτελεί ένα αντίστοιχο αντικείμενο προβληματισμού στον χώρο της εθνομουσικολογίας. Αντίθετα, ο όρος "world cinema" έχει χρησιμοποιηθεί ελάχιστα στις κινηματογραφικές σπουδές για να περιγράψει παρεμφερή πολιτισμικά μορφώματα με αυτά της "world music". Για τη σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές έννοιες βλ. Turegano 2002.

<sup>23</sup>Οι κυριότεροι συντελεστές της ταινίας είναι οι ακόλουθοι: Τάσος Μπουλμέτης (σενάριο-σκηνοθεσία), Τάκης Ζερβουλάκος (διεύθυνση φωτογραφίας), Ευανθία Ρεμπούτσικα (μουσική), Γιώργος Μαυροφωρίδης (μοντάζ), Όλγα Λεοντιάδου (σκηνογραφία), Δημήτρης Αθανασόπουλος (ηχοηψία), Γιάννης Γεωργαρίου και Φίλιππος Μαρμούτας (ειδικά εφέ), Village Roadshow Productions Hellas, Smallridge Επενδύσεις ΜΕΠΕ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Filmnet, Cinegram SA, Π. Παπάζογλου ΑΕ, Τάσος Μπουλμέτης, ANS International και MC2 Productions (παραγωγή). Επίσης, παίρνουν μέρος οι ηθοποιοί: Γιώργος Χωραφάς, Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Ρένια Λουιζίδου, Στέλιος Μάινας, Tamer Karadagli, Basak Küklükaya, Τάσος Μπαντής, Οδυσσεάς Παπασπηλιόπουλος, Μάρκος Ουσέ, Θόδωρος Έξαρχος, Κωνσταντίνα Μιχαηλίδου, Κάκια Παναγιώτου, Θέμις Πάνου, Έρση Μαλικιένζου, Μαρίνα Καλογήρου, Μιχάλης Γιαννάτος, Ηλίας Ζερβός, Αθηνόδωρος Προύσαλης κ.ά.

## Βιβλιογραφία

- Altman, Rick (επιμ.). 1981. *Genre: The Musical*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Λονδίνο: Verso.
- Arya, Chanakya. 2003. *An Introduction to Film Studies*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. Λονδίνο: Sage.
- Barz, Gregory E. και Timothy J. Cooley (επιμ.). 1997. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Beeman, William O. 1981. "The Use of Music in Popular Film: East and West". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4 (2): 8-13.
- Bhabha, Homi K. 1998. "Culture's in Between". Στο: David Bennett (επιμ.). *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge. 29-36.
- \_\_\_\_\_. 1995. "Cultural Diversity and Cultural Differences". Στο: Bill Ashcroft, Helen Tiffin και Gareth Griffiths (επιμ.). *The Post-Colonial Studies Reader*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge. 206-209.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The Location of Culture*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (επιμ.). 1990. *Nation and Narration*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Born, Georgina και David Hesmondhalgh (επιμ.). 2000. *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Μπέρκλεϊ και Λονδίνο: University of California Press.
- Brah, Avtar. 1992. "Difference, Diversity and Differentiation". Στο: James Donald και Ali Rattansi (επιμ.). *Race, Culture and Difference*. Λονδίνο: Sage. 140-144.
- Brophy, Philip (επιμ.). 2001. *Cinesonic: Experiencing the Soundtrack*. Σίδνεϊ: Australian Film Television & Radio School.
- Burnett, Ron. 1995. *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Caton, Steven C. 1999. "Lawrence of Arabia": A Film's Anthropology. Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision: Sound on Screen* (μτφρ.: Claudia Gorbman). Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Κέιμπριτζ και Λονδίνο: Harvard University Press.
- Clifford, James και George E. Marcus (επιμ.). 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.
- Connell, John και Chris Gibson. 2003. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Dickey, Sara. 1997. "Anthropology and Its Contributions to Studies of Mass Media". *Inter-*

- national Social Science Journal* 153: 414-427.
- Eisler, Hanns και Theodor W. Adorno. 1947. *Composing for the Films*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Eleftheriotis, Dimitris. 2001. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum.
- Flinn, Caryl. 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Foster, Gwendolyn A. 2003. *Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema*. Νέα Υόρκη: State University of New York Press.
- Ginsburg, Faye D., Lila Abu-Lughod και Brian Larkin. 2002. "Introduction". Στο: Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod και Brian Larkin (επιμ.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press. 1-36.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Hall, Stuart και Paul du Gay (επιμ.). 1996. *Questions of Cultural Identity*. Λονδίνο: Sage.
- Horner, Bruce και Thomas Swiss (επιμ.). 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Inglis, Ian (επιμ.). 2003. *Popular Music and Film*. Λονδίνο: Wallflower.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Λονδίνο: Verso.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- Koepnick, Lutz. 2000. "Consuming the Other: Identity, Alterity and Contemporary German Cinema". *Camera Obscura* 15(2): 41-73.
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Marcus, George E. και Michael M. J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press.
- McLaren, Peter. 1994. "Multiculturalism and the Postmodern Critique: Toward a Pedagogy of Resistance and Transformation". Στο: Henry A. Giroux και Peter McLaren (επιμ.), *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge. 192-222.
- Moore, Allan F. (επιμ.). 2003. *Analyzing Popular Music*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3): 6-18.
- Nichols, Bill. 1981. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Prendergast, Roy M. 1992. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Norton.
- Radano, Ronald και Philip V. Bohlman (επιμ.). 2000. *Music and the Racial Imagination*. Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Σικάγο: Chicago University Press.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul.
- Smith, Jeff. 1998. *The Sound of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Unheard Melodies: A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music". Στο: David Bordwell και Noël Carroll (επιμ.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Μάντισον: University of Wisconsin Press. 230-247.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Stokes, Martin (επιμ.). 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Οξφόρδη: Berg.
- Tuohy, Sue. 1999. "Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s". Στο: Yingjin Zhang (επιμ.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Στάνφορντ: Stanford University Press. 200-221.
- Turégano, T. Hoefert de. 2002. *Transnational Cinematic Flows: World Cinema as World Music?*. Αδημοσίευτη ανακοίνωση. Κέιμπριτζ: Massachusetts Institute of Technology.
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Μπέρκλεϊ: University of California Press.
- Wojcik, Pamela Robertson και Arthur Knight (επιμ.). 2001. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Ντούραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Worth, Sol. 1981. *Studying Visual Communication*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.
- Κάβουρας, Παύλος. 2003. "Το Παρελθόν του Παρόντος: Από την Εθνογραφία και την Επιτέλεση της Μουσικής στην Επιτέλεση της Μουσικής Εθνογραφίας". Στο: *Το Παρόν του Παρελθόντος: Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. 307-359.
- Πουλάκης, Νίκος. Υπό δημοσίευση. "Λούφα και Παραλλαγή: Η Μουσική στη Σάπια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου". Στο: Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Διαπραγματεύσεις για τον Πόλεμο: Οι Αναπαραστάσεις του Πολέμου στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών.



<b>Παναγιώτης Πούλος</b> Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας	3
<b>Δάφνη Τραγάκη</b> Άλλοι ήχοι: μουσική, ετεροτοπία και οριενταλισμός στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο	11
<b>Πάνος Πανόπουλος</b> Φωνή, κόσμος και εμπειρία: γλώσσα και περιβάλλον στην εθνογραφία της Παπούα Νέας Γουϊνέας	19
<b>Δημήτρης Σαρρής</b> Ο ήχος ως τόπος, ο τόπος ως ήχος: ακροαματική κουλτούρα, εγγράμματες πρακτικές και οι χώροι της καθημερινότητάς μας	35
<b>Νίκος Μπουμπάρης</b> Άκουσμα και δυνητικότητα	59
<b>Σίσσυ Θεοδοσίου</b> Μουσική, συμβολική/φυσική γεωγραφία, και πολιτικές της αναγνώρισης: το ζήτημα της οριακότητας	67
<b>Ηρώ Παυλοπούλου</b> Παράδοση και 'μετα- παραδοσιακές' τάσεις στην μουσική της Κρήτης	81
<b>Γιώργος Τσιμουρής</b> "Τι σε μέλλει εσένανε από πού είμαι 'γώ...": μιλώντας για την Μικρά Ασία με τοπωνύμια και μουσική	93
<b>Νίκος Πουλάκης</b> Έθνότητα, ταυτότητα και μουσική: η κινηματογραφική κατασκευή του παρελθόντος	111
<b>Περιεχόμενα</b>	III

Το πρώτο αυτό τεύχος των Τετράδιων συγκεντρώνει τις ανακοινώσεις της Ημερίδας με τίτλο «Μουσική, ήχος και τόπος», που διοργανώθηκε στις 19 Ιουνίου του 2005 στα πλαίσια της Εβδομάδας Ανοικτών Πυλών του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Ως απόρροια σύγχρονων ερευνητικών σχημάτων και διεπιστημονικών συνθέσεων, τα κείμενα αυτά επιχειρούν να διερευνήσουν και να καταγράψουν τους πολλαπλούς τρόπους μέσω των οποίων οι μουσικές - ηχητικές γεωγραφίες, τόσο στη συμβολική όσο και στη φυσική τους διάσταση, αποτελούν σημαντική συνισταμένη του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνουμε και βιώνουμε τον κόσμο γύρω μας.

Η σειρά Τετράδια εισηγείται μια μορφή άμεσης καταγραφής και διάχυσης του ερευνητικού λόγου στη γένεσή του. Κατανημημένα σε ενόπτες ανάλογα με τη φύση των θεματικών που διερευνώνται, τα Τετράδια επιδιώκουν να καταστήσουν γνωστές στο κοινό, μημμένο και μη, καταθέσεις σχετικές με το μουσικό φαινόμενο στην ευρύτερή του διάσταση. Εκκινώντας από συναντήσεις εργασίας, τα Τετράδια αποτυπώνουν την πρωτόλεια μορφή των κειμένων που φιλοξενούν, με ελάχιστη εκ των υστέρων επεξεργασία, προσβλέποντας λιγότερο σε αποκρυσταλλωμένες θέσεις και περισσότερο σε γόνιμο διάλογο. Αυτό το «εν δυνάμει» της φύσης τους αντανακλάται και στον «βιοτεχνικό» χαρακτήρα του εντύπου στο οποίο καταλήγουν και το οποίο διανέμεται δωρεάν.

Οι Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου δρομολογήθηκαν το 2003 στο πλαίσιο του προγράμματος Αναμόρφωσης του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών, το οποίο συγχρηματοδοτείται από την ΕΕ και το ΥΠΕΠΘ (ΕΠΕΑΕΚ II).



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΛΛΗΝΗ ΥΠΟΥΡΧΙΑ ΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΤΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΑΙ ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ  
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Εκπαίδευσης και Αρχικής  
Επαγγελματικής Κατάρτισης

