



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &  
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΠΡΟΦΟΡΙΚΟ ΤΗΤΕΣ  
τα κείμενα

τετράδιο 3





ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &  
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΠΡΟ  
ΦΟΡ  
ΙΚΟ  
ΤΗΤ  
ΕΣ τα κείμενα



# Η ανάφλεξη της ομιλίας

## - μια θεμελιώδης τελετουργία στην Πόλη

Βασίλης Καραποστόλης  
Καθηγητής Τμήματος  
Επικοινωνίας & ΜΜΕ  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Σε γενικές γραμμές η τύχη της ομιλίας μέσα στη σύγχρονη πόλη μοιάζει να έχει κριθεί εδώ και μερικές δεκαετίες. Η υποχώρηση της προφορικής έκφρασης είναι γεγονός. Είναι άραγε οι συνθήκες της οργανωμένης κοινωνικής ζωής που το επιβάλλουν ή μπόως από ένα σημείο κι έπειτα τα άτομα παραιτούνται αντιμετωπίζοντας όλο και περισσότερες δυσχέρειες και περιορίζονται στον ρόλο του ακροατή, του θεατή ή έστω του εξ αποστάσεως ομιλητή: 'Όπως και να είναι, το αποτέλεσμα δεν αλλάζει: οι σιωπή εξαπλώνεται στις μεγαλουπόλεις την ίδια στιγμή που οι θόρυβοι επιβάλλουν το δικό τους καθεστώς.

Σχετικά με τις συνέπειες αυτού του παραδόξου δεν έχουμε αναρωτηθεί όσο θα έπρεπε. Αρκετά πρόχειρα εκλαμβάνεται συνήθως ως δεδομένο ότι στην εποχή της πλεκτρονικής επεξεργασίας των κειμένων, της κινητής τηλεφωνίας, της ραγδαίας επέκτασης του αστικού χώρου, δεν τίθεται εκ των πραγμάτων θέμα αμεσότητας στην επικοινωνία, και πολύ περισσότερο στην συνομιλία. Ωστόσο, είναι αναμφισβήτητο ότι εξ αιτίας αυτής της κατάστασης προκαλούνται στα άτομα ψυχικές στερήσεις που δεν αντισταθμίζονται από τις τεχνικές διευκολύνσεις στα μέσα επικοινωνίας ακόμα και απ' αυτές που διαφημίζονται ως νέου τύπου "διά-δραση". Κι αφού είναι έτοι το συναφές ερώτημα δεν μπορεί να μείνει αναπάντητο. Τι κοστίζει λοιπόν η μισο-αθέλητη και μισο-θελημένη παραίτηση από την ομιλία:

Οι ψυχαναλυτές και οι ψυχοθεραπευτές θα μπορούσαν να δώσουν έναν εκτενή κατάλογο με τις σχετικές παθήσεις και τα συμπτώματά τους. Δεν χρειάζεται όμως να εισέλθουμε στα πιο ειδικά πεδία των ψυχικών διαταραχών για να αντιληφθούμε πως η αναβολή ή η ματαίωση της άρθρωσης του λόγου, η περικοπή της διάθεσης για αφήγηση και τελικά η προϊούσα δυσπιστία στη δυνατότητα της πρόσωπο-με-πρόσωπο συνάντησης να προωθήσει την κατάνοση, όλα αυτά οδηγούν σε μια χαρακτηριστική ατονία. Η τάση για εξωτερίκευση εξασθενεί. Η φωνή κάνει εσωτερικά την πρόβα της, αλλά σπανίως θα

δώσει την παράσταση. Δεν είναι απλώς περιστασιακή ακύρωση μιας ατομικής ενέργειας αυτό, είναι τροπή που παραπέμπει στα βασικά γνωρίσματα του σύγχρονου πολιτισμού. Όταν μιλά κανείς με υπερβολικούς δισταγμούς και μόνο όταν οι περιστάσεις το επιτρέπουν - οι οποίες λιγοστεύουν άλλωστε - τότε νιώθει λιγότερο ζωντανός. Στο ανθρώπινο όντα η αίσθηση της ζωντανίας προϋποθέτει την ύπαρξη άλλων όντων γύρω του, όμοιων με αυτό, που θα το υποδεχτούν ή θα το απωθήσουν. Με την ομιλία πιστοποιείται ακριβώς η διπλή αυτή πραγματικότητα: το άτομο εντάσσεται στους πολλούς και ταυτόχρονα προσπαθεί να διακριθεί και να αναδείξει την ιδιαιτερότητά του. Πρόκειται για εγχείρημα που η ευόδωσή του εξαρτάται σε καθοριστικό βαθμό από το θεομοθετημένο πλαίσιο μέσα στο οποίο θα λάβει χώρα, και ως προς αυτό η συλλογική εμπειρία της αρχαίας ελληνικής πόλης είναι θεμελιώδους σημασίας. Θα ξεκινήσουμε λοιπόν απ' αυτό το σημείο.

Ας φανταστούμε, πρώτα απ' όλα, την κίνηση των ανθρώπων στην αρχαία Αγορά. Βρισκόμαστε νοερά στην Αθήνα. Ένα πλήθος έξι-επτά χιλιάδων ατόμων κυκλοφορεί σ' αυτό το ακανόνιστο τετράπλευρο το γεμάτο από στοές, ναούς, εμπορικά μαγαζιά, πάγκους για τραπεζικές συναλλαγές, εξέδρες για τακτικές θεατρικές ή χορευτικές παραστάσεις. Ποικιλία στις δραστηριότητες, στα επαγγέλματα, στις ιδιότητες. Μπορεί κανείς να δει εμπόρους, ταχυδαχτυλουργούς, ζητιάνους, αξιωματούχους που βγαίνουν από τη Θόλο ή από το Βουλευτήριο, φιλοσόφους και ρήτορες, έφιβους που κατευθύνονται προς το γυμναστήριο, έχοντας στο πλάι τους παιδαγωγούς τους, ή λίγα μέτρα πιο πίσω, και κάποιους άλλους πρεσβύτερους οι οποίοι θέλγονται από την εμφάνιση των νεαρών. Αναμφίβολα η πυκνότητα του πλήθους είναι αρκετά έντονη σε ορισμένες ώρες. Παρ' όλα αυτά το τελευταίο που θα παραπρούσε κάποιος σ' αυτή τη συγκέντρωση είναι οι ανυπουχητικές, ενοχλητικές ενδείξεις του συνωστισμού, της αξεδιάλυτης κοινωνίας. Στην αρχαία Αγορά το χάος είναι αδιανότητο επειδή η παρουσία των παρευρισκομένων νοείται εξ αρχής από τον καθένα ως μια επιλογή που είναι και αυτοσκοπός. Δεν βρέθηκαν συμπτωματικά εκεί οι κάτοικοι, ούτε πάγαν για να κάνουν απλώς τις δουλειές τους, να ψωνίσουν και να επιστρέψουν στο σπίτι. Η μετάβαση από τον οίκο στην Αγορά αποτελεί πράξη εκούσιας απομάκρυνσης από τον ιδιωτικό χώρο και αναγνώριση της αναγκαιότητας του δημοσίου.

Ο Αθηναίος συναντάει στην Αγορά, πρώτα απ' όλα, για να μάθει τα νέα. Ας προσέξουμε όμως το εξής. Τα νέα θα τα πληροφορηθεί συγχρωτιζόμενος με άλλους οι οποίοι αποτελούν συνήθως είτε πηγές ειδήσεων από μόνο τους είτε φίλτρα από τα οποία περνούν οι διαδόσεις και οι γνώμες που έρχονται από την πρώτη πηγή. Για να είμαστε ακριβείς, η έννοια της πρώτης πηγής εξαλείφεται. Αναγκαστικά από τη στιγμή που μια είδηση καταφέρει μέσα σ' αυτή την σφύζουσα σύναξη, υφίσταται αμέσως την επεξεργασία του ελέγχου και της τροποποίησης. Το σχόλιο κυριαρχεί πάνω στην είδηση. Πιο καθοριστική όμως και από τον σχολιασμό είναι η επίγνωση του καθενός ότι η παρουσία των άλλων μετεχόντων είναι όρος για να ειπωθεί ή να ακουστεί κάτι σημαντικό, ή έστω ενδιαφέρον. Εδώ βρίσκεται ο πυρήνας αυτής της καθημερινής εμπειρίας των πολιτών που δεν είναι απλή συνήθεια, αλλά θεμελιώδης τελετουργία του άστεως.

Έχει σημασία να θυμόμαστε ότι η λέξη "αγορά" προέρχεται από το ρήμα "αγείρω", καλώ σε συνάθροιση. Κλίση και ανταπόκριση λοιπόν, πρωτοβουλία και αποδοχή της. Εκείνο που προέχει σ' αυτή τη διαδικασία είναι κάθε φορά να βεβαιώνεται ότι τα άτομα που προσέρχονται στον καθορισμένο τόπο δεν πρόκειται να συγκροτήσουν κάποιο "ακροατήριο", όπως θα λέγαμε σε μια τρέχουσα επικοινωνιακή γλώσσα. Εδώ, αντί για μια μάζα λίγο ως πολύ αδρανή που απορροφά απόψεις, ανακοινώσεις, εξαγγελίες κ.τ.λ. ορισμένων ευφραδών φιλόδοξων, οι συναθροιζόμενοι αποτελούν ένα σύνολο δικαιούχων στην ομιλία. Όλοι απολαμβάνουν την **ισημερία**, αυτό το δημόσιο αγαθό στο οποίο ο Κλεισθένης έδωσε ως γνωστόν ιδιαίτερο πολιτικό βάρος.

Όμως το να μπορεί οποιοσδήποτε είναι παρών, είτε σ' ένα θεσμούμενό όργανο είτε απλώς σ' ένα κύκλο ενδιαφερομένων για κάποιο ζήτημα, να πάρει τον λόγο, δεν αποτελεί τυπικό προνόμιο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ή να μείνει αχρησιμοποίητο. Κάπι τέτοιο θα αποτελούσε χαριστική παραχώρηση της πόλης προς τα μέλη της. Αντίθετα η αρχαία πόλη έχει ανάγκη από την συνεχή άσκηση των προνομίων που παρέχει, μ' άλλα λόγια περιμένει από τους πολίτες να αποδεικνύουν πως είναι άξιοι να της επιστρέψουν με τον τρόπο τους αυτά που εκείνη τους προσέφερε. Ο τρόπος αυτός είναι η ανεμπόδιστη ομιλία, ομιλία που οποία θα πρέπει να εισφέρει σε μια κρίσιμη συζήτηση. Δεν μιλά κανείς εδώ απλώς για να εκτονωθεί. Αν φλυαρίσει, αν ξεσπάσει σ' ένα παραλήρημα, αν παραδοθεί σε εντελώς αυθαίρετους ισχυρισμούς, θα βρεθεί από μόνος του στο περιθώριο εκείνο όπου σωρεύονται τα συμπιεσμένα και κακοεκφρασμένα ιδιωτικά πάθη. Προκειμένου να σταθεί κανείς στο δημόσιο χώρο πρέπει να ξέρει πως τα "εν κοινώ" απαιτούν απ' αυτόν άλλα και όχι την μετακύλιση των διαφόρων παθημάτων του **εγώ** προς την Αγορά.

Η παρουσία επομένως των άλλων μοιάζει μ' ένα είδος εγγύησης. Ο υποψήφιος ομιλητής θεωρεί ότι το πιο σημαντικό είναι αυτή η διαθεσιμότητα γύρω του. Υπάρχουν αυτιά για να τον ακούσουν και στόματα για να εκφέρουν άποψη πάνω σ' αυτά που θα πει και όχι μόνο πάνω σ' εκείνα που έχουν προαποφασιστεί. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να αντιληφθούμε σήμερα αυτή την πίστη στην γονιμότητα της ίδιας της παρουσίας. Εδώ βασίζεται και η πλατωνική επιφύλαξη έναντι του γραπτού λόγου. Εκείνον που στέκεται μπροστά μας μπορούμε να τον ρωτήσουμε ότι θέλουμε και να περιμένουμε να μας απαντήσει. Ο παρών δεν είναι εύκολο να στρέψει την πλάτη του και να φύγει. Άρα η παραμονή του εγγυάται τη συνέχιση της συνομιλίας κι αυτό ενδιαφέρει πολύ περισσότερο από την επίτευξη μιας συμφωνίας. Το βλέπουμε αυτό και στη στάση του ίδιου του Σωκράτη που προειδοποιεί ειρωνικά τον συνομιλητή του στον "Τοργία" να είναι πράτερος μετά τη διδασκαλία του, γιατί ενδέχεται ο ακροατής του να αποχωρήσει από τη συζήτηση. Παρά την ειρωνεία αποκαλύπτεται εδώ μια πραγματική ανησυχία. Επιμένοντας κάποιος υπερβολικά στο δίκιο του ή στην άποψή του μπορεί να υπονομεύσει τη συμμετοχή των άλλων στον διάλογο. Χειρότερη τροπή δεν υπάρχει από το να μείνει κανείς μόνος του με μια γνώμη του ή μια πεποίθησή του, που ούτε επικυρώνεται ούτε αναιρείται και που μοιραία τείνει να μοιάσει, όσο βαρύνουσα κι αν τη θεωρεί ο ίδιος, με απλό, μετέωρο ισχυρισμό.

Αυτό, λοιπόν, που κυρίως προσπαθεί να εξασφαλίσει η Αγορά είναι ότι όλοι θα

παραμένουν στον ίδιο τόπο, εκτεθειμένοι. Έτοιμοι να υποστούν την επίδραση του λόγου. Από τη μεριά του ο λόγος ζητά να υπάρχουν σώματα τρωτά και συνειδήσεις αρκετά ανοιχτές ώστε να επενεργήσει πάνω τους. Έτσι, από την αρχική πίστη στην παρουσία γεννιέται εν συνεχεία μια πίστη στην ικανότητα του ομιλητή να επιφέρει αλλαγές στην κατάσταση των ανθρώπων και των πραγμάτων. Δεν πρόκειται, ωστόσο, εδώ για την πεποίθηση π.χ. των Ασσυρίων και των Βαβυλωνίων πως η γλώσσα κατέχει μαγικές ιδιότητες εφόσον ο χρήστης της γνωρίζει τα μυστικά της ονοματοθεσίας. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή όποιος βρει τη Βαθύτερη σωστό όνομα για ένα πράγμα είναι σε θέση να κυριαρχήσει πάνω του. Ο γνωστός μύθος με το "Άνοιξε Σουσάμι" είναι ενδεικτικός πάνω σ' αυτό. Για τους Αρχαίους Έλληνες η δύναμη του λόγου είναι εντελώς διαφορετική. Αντί να αναζητούν την ειδική λέξη - καταλύτη (η οποία μάλιστα είναι απόρρητη) επιδίδονται σε μια επιχείρηση γλωσσικής γοντείας. Στόχος είναι να αλλάξει η γνώμη ενός προσώπου ή να ανατραπεί μια βλαπτική κατάσταση, π.χ. μια ασθένεια. Από τη στιγμή που η ομιλία παίρνει φωτιά από την ερεθιστική ανθρώπινη παρουσία γύρω της, αρχίζει η ίδια να θερμαίνει τα εργαλεία της. Έτσι ο θεραπευτής θα προσπαθήσει με την κατάλληλη "επωδή", που θα την επαναλαμβάνει, να πράγματι τους πόνους από μια αρρώστια ή και να την θεραπεύσει. Ο λάτρης του θεού Απόλλωνα θα απευθύνεται στον θεό τον ειδικό ύμνο, τον παιάνα, για να τον πείσει να είναι ευμενής σ' αυτόν και στους συμπολεμιστές του. Στο ερωτικό πεδίο επίσης, ο ερών θα πασχίσει με προτροπές ή υποσχέσεις να κάμψει την αντίσταση του ποθητού ερωμένου. Όλα γίνονται με τα λόγια, επειδή τα λόγια δεν αναγγέλλουν πράξεις, αλλά **είναι** πράξεις.

Ο διαχωρισμός ανάμεσα στα δύο αυτά: λόγο και πράξη, θ' αρχίσει αργότερα με τη ρωμαϊκή ρητορική. Κι όλο και θα βαθαίνει το χάσμα για να φθάσει έπειτα από αιώνες δικαιοστικής σκέψης στη σημερινή εποχή όπου το να υποστηρίζει κάποιος μια άποψη ή να εκφράζει μια πεποίθηση μοιάζει σχεδόν ισοδύναμο με το να περιγράφει την αιδυναμία του να την εφαρμόσει.

Φυσικά, ο κίνδυνος να μετατραπεί η ελευθερία της ομιλίας σε μια ανεξέλεγκτη και ανεύθυνη ρητορεία δεν ήταν άγνωστος στην αρχαία Αθήνα. Τελικά δεν απεφεύχθη η κυριαρχία της επιδέξιας δημαρχίας πάνω και σ' αυτήν ακόμη την Εκκλησία του Δήμου. Ο μεμονωμένος αγορητής κατορθώνει να παρασύρει σε πολλές περιπτώσεις οστρακισμού ή δικών τους ψυφοφόρους οι οποίοι μετανίωνουν μερικές φορές, όταν είναι όμως πια πολύ αργά. Άλλα το πιο ουσιαστικό για μας δεν είναι η φθορά της ομιλιακής τέχνης και της επιχειρηματολογίας με την πάροδο του χρόνου. Μας ενδιαφέρει περισσότερο το ότι η αρχαία πόλη δεν δίστασε να αποδεχθεί τον κίνδυνο του εκφυλισμού της ελευθερίας για χάρη μιας αξίας υπέρτερης στην οποία το υπαρχιακό και το πολιτικό στοιχείο συγχωνεύονται. Πρόκειται για την αξία του να ζει κανείς ανήκοντας στον εισιτό του και ταυτόχρονα σ' ένα σύνολο ομοίων του. Άλλοτε θα εναρμονίζονται μεταξύ τους κι άλλοτε θα ανταγωνίζονται η ατομική και η συλλογική ψυχή. Όμως η μία δεν θα απαιτεί για να ζήσει τον θάνατο της άλλης. Ας μη ξενάγμε ότι βωμός στην Εστία δεν υπήρχε μόνο στο σπίτι, υπήρχε και στο κέντρο της πόλης.

Αυτή ακριβώς η παραδοχή μιας συνεκτικής αρχής, ενός εμβληματικού πνεύματος που

υπαγορεύει τη σύγκλιση των επιδιώξεων θα υποχωρήσει στη συνέχεια, για να φθάσουμε έπειτα από μια μακρά πορεία αλλεπάλληλων διαιρέσεων στη σύγχρονη τεμαχιομένη πόλη. Είναι μια πόλη δίχως Εστία, φυσικό αποτέλεσμα της σταδιακής πληθυσμιακής μεγέθυνσης καθώς και της παράλληλης διαφοροποίησης των δραστηριοτήτων. Από τη σκοπιά που μας ενδιαφέρει εδώ, της δυνατότητας δηλαδή να εκδηλωθεί και γονιμοποιηθεί η ατομική ομιλία, οι συνέπειες αυτής της εξέλιξης ήταν πολλαπλές. Πρώτον σχηματίστηκε μπροστά στη θέληση για ομιλία, στην αρχική δηλαδή διάθεση για έκφραση και ανακοίνωση. Ένα δίκτυο υποχρεώσεων συνδεδεμένων με αγνώστους. Απέναντι σ' αυτόν τον διατεταγμένο κόσμο το άτομο οφείλει πλέον να είναι αποτελεσματικό ως προς στόχους ήδη καθορισμένους. Οφείλει ειδικότερα να **μεταχειριστεί** την ομιλία του σύμφωνα με τους κανόνες που αντιστοιχούν στους στόχους αυτούς. Συνεπώς από πράξη θέλησης και πρωτοβουλίας, το ομιλιακό εγχείρημα τείνει όλο και περισσότερο να γίνει όργανο εργασίας. Μιλώντας κανές μοχθεί ώστε να διεκπεραιωθούν με επιτυχία οι υποθέσεις που αφορούν όχι πλέον τον ίδιο τον εαυτό του ως αποκαλυπτόμενη οντότητα, αλλά τις επιμέρους ιδιότητές του ως συναλλασσομένου ατόμου. Εδώ σημειώνεται μια βαθιά αλλαγή. Όπως ανέφερα πριν, το ουσιώδες στην ομιλιακή πράξη, αυτό μ' άλλα λόγια που καθιστά την ομιλία πράξη, είναι η φανέρωση του λανθάνοντος μέρους της ταυτότητας. Το "ποιος είμαι", αυτό ποθεί να παρουσιάσει ο ομιλών ενώπιον των άλλων, αυτό πολύ περισσότερο από το "τι είμαι", αφού το τελευταίο συνδέεται κατ' εξοχήν με τα πράγματα, με τα αντικείμενα, ενώ το ίδιο το υποκείμενο προβαίνοντας στη χειρονομία της άρθρωσης του λόγου ζητά να υπερβεί το πεπερασμένο του εμπράγματου ετεροπροσδιορισμού, να αναδειχθεί, πρώτα απ' όλα στα ίδια του τα μάτια, σε υποκείμενο βούλησης. Κι αλήθεια, πιο πολύ αυτό δεν κατατρύχει τον καθένα: Να πείσει και να πεισθεί ότι δεν είναι φερέφωνο, ότι δεν λειτουργεί ως πηκέ του κόσμου.

Παραμένει, ωστόσο, γεγονός ότι ο σύγχρονος κόσμος, το σύγχρονο άστο υποβάλλει στο άτομο να πει αυτά που έχουν ειπωθεί, αυτά που συνίθωσ έχονται σε σχέση με καθορισμένες περιστάσεις. Ο Simmel, το οποίο διαβλέψει από παλιά. Κατά την εκτίμησή του κεντρικός ανθρωπότυπος στη μεγαλούπολη θα είναι όλο και περισσότερο ο κορεσμένος άνθρωπος, ο μπλαζέ. Αυτός που έχει τόσο πολύ καταπονθεί από την υποχρέωση να κάνει συνεχώς νοντικές διακρίσεις, να προσέχει τις διαφορές, να αντιδρά εγκάρως, να συλλέγει και να επεξεργάζεται εντυπώσεις, ώστε στο τέλος να επιστρέψει την αδιαφορία του στην κοινωνία που οποία συνεχώς τον ερεθίζει με την ποικιλομορφία της. Απ' αυτή την άποψη ο σχηματικός λόγος έρχεται ν' ανακουφίσει προσωρινά τον ομιλητή. Είναι λόγος λυσιτελίης και αδιάφορος. Άλλα όπως μιλά κανές, έτοι και θα του μιλήσουν. Αντί της αμοιβαίας, αλλοίωσης μέσα από τη συνομιλία, όπως συντελείται όταν υπάρχει εγγύτητα μεταξύ των ομιλητών, τώρα πια ανάμεσα στους δύο πρέπει μια σιωπηρή συμφωνία περί του αναλλοίωτου. Θα ειπωθεί ό,τι χρειαστεί και τα εγώ θα μείνουν με μια αίσθηση έλλειψης, αναπτηρίας, χωρίς ωστόσο να πάψουν ν' αναζητούν την ευκαιρία, κάτω από όρους πιο ευνοϊκούς, για μια εξομολόγηση, μια κάποια αυτοπαρουσίαση. Ζούμε υπό καθεστώς συνεχών αναβολών. Ωστόυ έρθει η ώρα της ολικής εμφάνισης του εαυτού, της ανακοίνωσης του "ποιος είμαι". το σύγχρονο άτομο καταφεύγει σε σποραδικές

ανακοίνωσεις, εν είδει βολιδοσκόπησης. Είναι χαρακτηριστικό το πόσο κυριαρχεί στην καθημερινή συνομιλία η μικροπεριστατικολογία, η αναφορά σε συμβάντα, σε επεισόδια, σε σχόλια πάνω σε άλλα σχόλια είδη επωμένα. Μικρές ασήμαντες δηλώσεις προτιμήσεων και ιδιοτροπιών, δειλά ομιλιακά διαβήματα σε αντικατάσταση μιας μείζονος πράξης, π οποία αναμένεται και φυσικά είναι όλο και πιο δύσκολο να έρθει. Όταν κανείς δεν παύει να περιγράφει με τα λόγια του ένα θρυμματισμένο κόσμο, γίνεται στο τέλος ανίκανος να πλησιάσει με τη σκέψη και τη γλώσσα του το ευρύτερο, το καθολικό. Λείπει, μ' άλλα λόγια πι αίσθησης του κοινού τόπου, της Εστίας.

Το κεντρικό πρόβλημα συνεπώς είναι αυτό. Το πώς θα ήταν δυνατόν μέσα από τις αποστάσεις οι οποίες αναπόφευκτα ορίζουν το σύγχρονο επικοινωνιακό πεδίο να μπορέσει να αναπτυχθεί μια ομιλία που δεν θα είναι μόνο σπασμωδική έκφραση, μια αποσυμπεισμένη ανάγκη να εγγράψει ο ομιλητής μερικά προσωπικά στοιχεία του, μερικά σημάδια της ύπαρξής του πρώτα απ' όλα πάνω στην οθόνη ενός υπολογιστή. Βρισκόμαστε σήμερα κατά κάποιον τρόπο και πάλι στην εποχή του Ιχνους. Το ερώτημα είναι αν με τα ίχνη δηλώνεται απλώς ότι κάποιος ή κάποιοι υπάρχουν, αναπνέουν, αισθάνονται και σκέπτονται, ή αν αναγγέλλεται, πέρα απ' αυτά, και μια επιθυμία για σύμπραξη. Δίχως άλλο, για να συμβεί αυτό οι άνθρωποι πρέπει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να συναντώνται, όχι μόνο ν' ανταλλάσσουν γραπτά μηνύματα. Η σύμπραξη είναι πάντα ένα είδος ανάφλεξης. Και στ' ανθρώπινα ανάφλεξη εξ αποστάσεως δεν υπάρχει. Εννοείται βέβαια, ότι Αγορά δεν είναι δυνατόν να συσταθεί ξανά, με τον τρόπο που υπήρχε κάποτε. Το ζήτημα όμως της συνέλευσης των ατόμων, της εύρεσης ενός κοινού τόπου και της ανάπτυξης μιας ομιλίας δημόσιας, κι όχι μόνο ειδικά πολιτικής, παραμένει προκλητικά σε εκκρεμότητα.

# ΣΤΟΥΣ αγρούς και ΣΤΟΥΣ κόπους του Άδωνη

Χάρης Ράπτης  
Μουσικοπαιδαγώγος.  
Επιστημονικός συνεργάτης  
Τμήματος Λαϊκής &  
Παραδοσιακής Μουσικής  
ΤΕΙ Ηπείρου

Το ζήτημα της σχέσης προφορικότητας και εγγραμματοσύνης στο πλατωνικό σύμπαν αποτελεί ένα από τα κεντρικά σημεία από τη μια της μελέτης της πλατωνικής φιλοσοφίας, και από την άλλη της έρευνας της προφορικότητας και της σχέσης της με την εγγραμματοσύνη. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος αξίζει να αναφερθούμε στην αναζωογόνηση των πλατωνικών μελετών από τη σχολή που δίνει βαρύτητα στα λεγόμενα "άγραφα δόγματα" του Πλάτωνα.<sup>1</sup> Σύμφωνα με την κατεύθυνση αυτή ο Πλάτων πραγματεύτηκε τα σημαντικότερα φιλοσοφικά του ζητήματα όχι στους διαλόγους του, αλλά προφορικά στα πλαίσια της Ακαδημίας. Επιχειρείται λοιπόν μια ανασύσταση αυτής της λεγόμενης και εσωτερικής φιλοσοφίας του Πλάτωνα μέσα από κείμενα και αναφορές άλλων, κυρίως μεταγενέστερων συγγραφέων. Ενώ όμως η σημασία αυτής της βασιζόμενης στην προφορικότητα πλατωνικής φιλοσοφίας είναι σε γενικές γραμμές αποδεκτή, μεγάλο συζήτηση γίνεται για τη σχέση της με το γραπτό έργο του Πλάτωνα. Κατανοεί λοιπόν κανείς πως η σχέση προφορικότητας και εγγραμματοσύνης είναι αυτή που ουσιαστικά καθορίζει τις τελευταίες δεκαετίες την εξέλιξη των πλατωνικών μελετών (Wippern 1972, Krämer 1996, Bordt 1999: 51-53).

Ο Πλάτων ωστόσο αποτελεί με το έργο του και σημαντικό σημείο αναφοράς σε κάθε γενικότερη διερεύνηση της σχέσης προφορικότητας και εγγραμματοσύνης. Και αυτό:

A) Γιατί ο Πλάτων ζει και δημιουργεί στον 4ο π.Χ. αι.. στην εποχή δηλ. της ουσιαστικής μετάβασης της Ελληνικής συνείδησης από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη, στη μετάβαση δηλαδή προς τη θεώρηση της πραγματικότητας μέσα από μια συνείδηση διαμορφωμένη πλέον από τη γραφή.<sup>2</sup>

B) Γιατί ο Πλάτων με τον τρόπο που παρουσιάζει τις σκέψεις του στα γραπτά κείμενα πραγματεύεται έμμεσα τη σχέση προφορικού και γραπτού λόγου. Ο Πλάτων διαφυλάσσει στο γραπτό του κείμενο την προφορικότητα, καθώς συγγράφει διαλόγους.

μεταφέρει δηλαδή σε γραπτή μορφή το ζωντανό, προφορικό λόγο, συνθέτοντας παράλληλα με ιδιαίτερη προσοχή το αντίστοιχο δραματικό πλαίσιο.

Γ) Γιατί ο Πλάτων σε κάποια αποσπάσματα των έργων του θεματοποιεί άμεσα τη σχέση του γραπτού με τον προφορικό λόγο.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εισήγησης θα δοθεί βαρύτητα στο τρίτο σκέλος της παραπάνω αιτιολόγησης και πιο συγκεκριμένα σε δυο αποσπάσματα, τα οποία είναι γνωστά ως κριτική του Πλάτωνα στο γραπτό λόγο: Το πρώτο απόσπασμα προέρχεται από το διάλογο "Φαίδρος" (Φαιδρ. 274B - 278E) και το δεύτερο από ένα από τα ελάχιστα μη διαλογικά πλατωνικά κείμενα, από την "7η Επιστολή" (Επ. VII. 341B - 344E). Στο δεύτερο μέρος θα εξεταστεί πιό απόψη, ότι ο Πλάτων, αν και μη συνειδητά, πολεμά πίσω από την ποίηση την ίδια την προφορικότητα.

## I

Στο απόσπασμα στο "Φαίδρο" ο Πλάτων ξεκινά με έναν δήθεν Αιγυπτιακό μύθο και υποστηρίζει ότι ο γραπτός λόγος οδηγεί ουσιαστικά σε εξασθένηση της μνήμης, καθώς η εμπιστοσύνη στη γραφή, δηλ. σε εξωτερικά σημάδια, επιφέρει παραμέληση του εσωτερικού της ψυχής. Έτσι τελικά οι μαθητές θα νομίζουν ότι γνωρίζουν πολλά. Έχοντας απλώς καταγράψει μια πληθώρα πληροφοριών, ενώ στην πραγματικότητα θα είναι ανίδεοι και δε θα έχουν γνώση που προκύπτει από την εσωτερική τριβή με τα πράγματα (Φαιδρ. 274C - 275B). Στη συνέχεια λέει ο Σωκράτης: "Γιατί αυτό δα το κακό. Φαίδρε, έχει το γράψιμο και μοιάζει μα την αλήθεια με τη ζωγραφική. Κι αυτής τα έργα στέκονται μπροστά σου σα να είναι ζωντανά, αν όμως τα ρωτήσεις, σιωπούνε με μεγάλη σοβαροφάνεια. Το ίδιο κάνουν και οι γραμμένοι λόγοι: πας δηλ., να πιστέψεις πως αυτοί έχουν νόσο και μιλάνε, αν όμως τους ρωτήσεις κάτι για κείνα που λένε, γιατί θέλεις να το καταλάβεις, δηλώνουν ένα πράγμα μόνο, το ίδιο πάντοτε. Και όταν μια φορά γραφτεί, κυλίεται παντού κάθε λόγος, όμοια και σε κείνους που τον νιώθουν, όπως και σε εκείνους πάλι που καθόλου δεν τους ταιριάζει και δεν ξέρει ο ίδιος [ο λόγος] να λέει για ποιους είναι και για ποιους δεν είναι" (Φαιδρ. 275D-E). Ο γραπτός λόγος χαρακτηρίζεται "είδωλο" του προφορικού και σύμφωνα με τα παραπάνω αυτό που λείπει σε σχέση με τον προφορικό, ώστε να παραμένει τελικά είδωλό του. είναι η διαδραστικότητα που μεταφράζεται τόσο ως αδυναμία παροχής περαιτέρω διευκρινίσεων από το συγγραφέα, ανάλογα με τις πιθανές ερωτήσεις ή ενστάσεις του αναγνώστη, όσο και ως αδυναμία προσαρμογής στον εκάστοτε δέκτη. Και στον ίδιο το "Φαίδρο" άλλωστε ο γραπτός λόγος του Λυσία αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τους δύο αναγνώστες και πρωταγωνιστές του διαλόγου, δηλ. το Φαίδρο και το Σωκράτη (Szlezák 1996:124-125). Σε άλλο σημείο του διαλόγου ο Πλάτων τονίζει πόσο σημαντικό είναι να γνωρίζει ο ομιλητής το χαρακτήρα αυτού στον οποίο απευθύνεται, καθώς και να μπορεί να αφουγκράζεται την καταλλολότητα της στιγμής (Φαιδρ. 271D, Heitsch 1987: 34, 39). Γίνεται επίσης λόγος για τον κίνδυνο πιθανών παρερμηνειών και παρανοίσεων. Μάλιστα στην 7η Επιστολή τονίζεται ότι την ουσία του δικαίου, του ωραίου και του αγαθού δεν θα πρέπει να κανείσει να αποπειράται να την καταγράψει, γιατί η σημαντικότητα της καθιστά τον κίνδυνο από τις

παρανοήσεις ακόμη μεγαλύτερο (Επ. VII 341D-E, 343E - 344C).

Στη συνέχεια ο Σωκράτης συνεχίζει με μια παραβολή: " ... Πες μου όμως αυτό εδώ: ο φρόνιμος γεωργός τους σπόρους που φροντίζει και θέλει να καρπίσουν. τι λες, τους σπέρνει στα σοβαρά το καλοκαίρι στους κάπους του Άδωντ και χάρεται όταν βλέπει πως αναδίνουν όμορφα μέσα σε οχτώ ημέρες; ή μήπως αυτά, όταν τα κάνει, τα κάνει από παιχνίδι και εξαιτίας της γιορτής, ενώ μ' όσα καταγίνεται σοβαρά, εκεί μεταχειρίζεται τη γεωργική τέχνη, σπέρνει όπου πρέπει και είναι ευχαριστημένος αν τον όγδοο μήνα ωριμάσουν όσα έσπειρε;" (Φαιδρ. 276 b). Οι δυο τακτικές που ακολουθεί ο γεωργός, δηλ. να σπείρει είτε στους αγρούς, είτε για διασκέδαση και στα πλαίσια ενός εθιμοτυπικού στους κάπους του Άδωντ, αντιστοιχούν στη χρήση του προφορικού και του γραπτού λόγου (Szlezák 1985: 12-16).

Αρχικά θα πρέπει να γίνει σαφές ότι η διαμάχη μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου στο συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια ακόμη φόρμα της διαμάχης για το ποια παιδεία θα πρέπει να ακολουθεί ένας νέος. Ο νεαρός Φαίδρος έρχεται ενθουσιασμένος με ένα αντίγραφο του λόγου του Λυσία, το οποίο προφανώς θέλει να αποστηθεί και κάποια στιγμή η συζήτηση στρέφεται προς το ποιος και με τι είδους λόγους μπορεί να παρέχει καλύτερη παιδεία. Έτσι η διαμάχη προσωποποιείται, καθώς Λυσίας και Σωκράτης μάχονται για να κερδίσουν την ψυχή του Φαίδρου (Szlezák 1996: 127).

Ο γραπτός λόγος σύμφωνα με το Σωκράτη, είτε σε κείμενα ρητορικά είτε σε κείμενα με άλλες καλλιτεχνικές αξιώσεις, χαρακτηρίζεται από μια περίτεχνη περιπλοκή των λέξεων. Ο συντάκτης τους, "άνω κάτω στρέφων εν χρόνω, προς άλληλα κολλών τε και αφαιρών" (Φαιδρ. 278E), με μια διαδικασία δηλ., γλωσσικών τεχνασμάτων, μερικά από τα οποία ο Σωκράτης σε άλλο σημείο κατονομάζει (Φαιδρ. 266D - 267D). Έχει άμεσο στόχο να πείσει τον ακροατή για κάτι, το οποίο μάλιστα ο ίδιος δεν είναι απαραίτητο να γνωρίζει. Ας μην ξενούμε ότι βρισκόμαστε σε μια κατάσταση ανάμεσα στην προφορικότητα και την εγγραμματοσύνη και ότι έχουμε να κάνουμε με γραπτά κείμενα, τα οποία όμως πρωτίστως δε διαβάζονται από το κοινό στο οποίο απευθύνονται.<sup>3</sup> Ο συγγραφέας έχει λοιπόν την άνεση να περιπλέξει το λόγο και να εφαρμόσει κατάλληλες μεθόδους, ώστε να πείσει τον ακροατή. Ο λόγος αυτός δίνει βαρύτητα μόνο στο πως θα γίνει αρεστός και στο πως θα πείσει. Βασίζεται στη δόξα και όχι στην επιστήμη, στην αληθινή δηλ., γνώση, επηρεάζει πρωτίστως το θυμικό της ανθρώπινης ψυχής και θέτει το λογιστικό σε δεύτερη μοίρα.<sup>4</sup> Στόχος δεν είναι η αναζήτηση της αλήθειας, αλλά η συγκάλυψη της άγνοιας.<sup>5</sup> Ο Πλάτων κάνει επίσης αναφορά και σε κείμενα νομοθετών (Φαιδρ. 258A-D). Μεμπτό στην προκειμένη περίπτωση και σύμφωνα με όσα έχουμε πριν πει, είναι ότι από τη στιγμή που γράφονται παραμένουν άκαμπτα και δεν υπάρχει δυνατότητα διευκρίνισης στην εκάστοτε περίπτωση και υπεράσπισης απέναντι σε πιθανές αντιδράσεις του πολίτη. Ο Πλάτων εισάγει στο έργο του "Νόμοι" το προοίμιο, ως μια τεχνική διευκρίνισης της νομοθεσίας (Νομ. 720B - 723E).

Αυτό ωστόσο που αξίζει να τονιστεί είναι ότι τελικά στο "Φαίδρο", παρά την κριτική που ασκείται στη γραφή, ο Πλάτων εντάσσει το γραπτό και προφορικό λόγο σε ένα σχήμα σαφώς αξιολογικό και ιεραρχικό, το οποίο όμως φαίνεται να υπερβαίνει τις απόλυτες δι-

χοτομήσεις. Είπαμε ότι ο γραπτός λόγος αποτελεί κατά τον Πλάτωνα είδωλο του προφορικού. Αυτή η σχέση υποδολώνει από τη μια υστέρηση του ειδώλου σε σχέση με το πρωτότυπο, υπογραμμίζει ωστόσο από την άλλη τη βασική σχέση των δύο, δηλαδή την ομοιότητα.<sup>6</sup> Η ενασχόληση με το γραπτό λόγο αποκαλείται "πάγκαλη παιδιά" και ο συγγραφέας των γραπτών λόγων χάρεται με το αποθησαύρισμά του και διασκεδάζει με τον καλύτερο τρόπο, σε σχέση με εκείνους που διάγουν το Βίο τους σε συμπόσια. "Καλλίων σπουδή" όμως ονομάζει ο Σωκράτης την ενασχόληση με τη διαλεκτική, την οποία παραλλοίζει με τη σπορά λόγων "μετ' επιστήμης". Οι λόγοι αυτοί βοηθούν τον εαυτό τους, τον σπορέα τους, αλλά και τον αποδέκτη, ο οποίος με τη σειρά του γεννά λόγους τέτοιας φύσης, ώστε η διαδικασία να συνεχίζεται και ο λόγος να καρπίζει αιώνια. Ο γραπτός και ο προφορικός λόγος είναι λοιπόν η καλύτερη ενασχόληση στην κατηγορία που ο καθένας ανήκει, μόνο που ο πρώτος ανήκει στην κατηγορία "παιδιά" και ο δεύτερος στην κατηγορία "σπουδή". Τα γραπτά κείμενα μπορούν να γίνουν αποδεκτά, εφόσον όμως ο συντάκτης τους έχει επίγνωση του χαρακτήρα "παιδιάς" που τα διέπει και εφόσον ο ίδιος γνωρίζει για τη πράγμα μιλάει. Έτσι σε καμιά περίπτωση δεν επιτρέπεται ο γραπτός λόγος, η παιδιά, να αντικαθιστά τον προφορικό λόγο της διαλεκτικής, ιδιαίτερα στα πλαίσια της διαπαιδαγώγησης των νέων.

Βέβαια η αλληγορία τονίζει μια ακόμη σημαντική διαφορά μεταξύ της χρήσης γραπτού και προφορικού λόγου. Ενώ τα αποτελέσματα της σποράς στους κάπους του Άδωντ εμφανίζονται μόλις σε οχτώ μέρες, τα αποτελέσματα της σποράς στους αγρούς διαρκούν οχτώ μήνες. Ο περίτεχνος γραπτός λόγος δίνει βαρύτητα στο να εντυπωσιάζει με λεκτικά πυροτεχνήματα, να ενθουσιάσει, να μην κουράζει και τα αποτελέσματά του είναι γρήγορα και εντυπωσιακά. Στο "Συμπόσιο" όλοι ξεπούν σε χειροκροτήματα και επδοκιμασίες μετά το πέρας του περίτεχνου λόγου του Αγάθωνα (Συμπ. 198A). Ωστόσο μέσα από τη σύγκριση γίνεται φανερό ότι τα αποτελέσματα αυτά είναι εφήμερα και χωρίς τη δυνατότητα να γεννούν στις ψυχές αυτών που τον δέχονται νέους καρπούς, δεν καλλιεργούν δηλ., τη δυνατότητα αυτόνομης σκέψης στο δέκτη. Στο "Συμπόσιο", αρκούν λίγες ερωτήσεις του Σωκράτη που αναζητά την αλήθεια για να καταστρέψουν το κομψότεχνημα του Αγάθωνα (Συμπ. 199C - 201C).

Εδώ προστίθεται μια ακόμη διάσταση, που σχετίζεται με την τοπολογία του φιλοσοφείν και της παιδείας με ευρύτερη έννοια. Ο Πλάτων αναπτύσσει τη φιλοσοφική του δράση όχι στην αγορά, όπως ο δάσκαλός του, αλλά μέσα στα όρια της Ακαδημίας, ενός δηλ., χώρου όπου οι συμμετέχοντες αποτελούν έναν κύκλο γνωστών προσώπων που πληρούν κάποιες προϋποθέσεις, όπως τάση για μάθηση, οξυδέρκεια, επιμονή, φύση ασκητική. Η φιλοσοφία πραγματώνεται μέσα από συζητήσεις και από διαλέξεις, μπροστά όμως σε ένα ακροατήριο, οι ψυχές του οποίου είναι γνωστές και συνοδεύεται από δράσεις όπως τα συμπόσια και οι τελετές, τα οποία διαμορφώνουν περαιτέρω την ψυχικό κόσμο των μαθητών. Ο χώρος της Ακαδημίας προφυλάσσει από την πιθανές αντιδράσεις, που μέσα στην πόλη μπορεί να γίνουν επικίνδυνες, όπως έδειξε με τον πιο τραγικό τρόπο ο θάνατος του Σωκράτη. Υπάρχει άλλωστε και η μαρτυρία του Αριστόξενου για την απόπειρα διάλεξης του Πλάτωνα έξω από τα όρια της Ακαδημίας για την ουσία της φιλοσοφίας του και τις

αντιδράσεις που προκλήθηκαν από το μη προετοιμασμένο ακροατήριο (Aristoxenus. II. 30). Ωστόσο την ίδια στιγμή η πολιτική δράση του Πλάτωνα, αλλά και πολλών μαθητών του, δείχνει πως ο φιλόσοφος δεν επιδιώκει μια απολιτική στάση. Τα κείμενά του λοιπόν μπορούν να θεωρηθούν άνοιγμα προς την πόλη και ταυτόχρονα μια τακτική αφύπνισης της νεολαίας, αλλά και προσέλκυσης τους στην Ακαδημία. Η απαράμιλλη λογοτεχνική πένα του Πλάτωνα και τα ανοιχτά του ερωτήματα στους διαλόγους αποτελούν μια αποτελεσματική τακτική προσέγγισης της νεολαίας στο άκρως ανταγωνιστικό σε σχέση με την παιδεία περιβάλλον των Αθηνών.<sup>7</sup> Ο γραπτός λόγος δημοσιεύεται, απευθύνεται δηλ. στο δήμο, σε ένα ευρύτερο και μη προετοιμασμένο φιλοσοφικά κοινό πέρα από τα όρια της Ακαδημίας, το οποίο έτσι προϊδεάζεται σύμφωνα με τις δυνατότητές του για τις δράσεις στην Ακαδημία. Παράλληλα ένας μικρός κύκλος μυημένων αναζητά με τη χρήση των προφορικών μορφών του φιλόσοφεν και προστατευμένος στον κάποιο του Ακάδημου την αλήθεια.

## II

Βέβαια, παρά την κριτική που ο Πλάτων ασκεί στο γραπτό λόγο, βρίσκεται ήδη σε μια εποχή εδραίωσης της εγγραμματοσύνης και είναι σίγουρο ότι η φιλοσοφία του σε μεγάλο βαθμό βασίζεται στην αναλυτική και αφαιρετική σκέψη που είναι αποτέλεσμα της νέας συνείδησης που διαμορφώνεται. Έχει λοιπόν υποστηριχτεί ότι τελικά η κριτική του φιλόσοφου στην ποίηση αποτελεί ουσιαστικά, αν και ο ίδιος δεν το συνειδητοποιεί, πολεμική ενάντια στον προφορικό τρόπο σκέψης (Havelock 1963: κυρίως 36-59, 1986: 8-18, 29 Ong 2001: 28-29, 34, 112). Ο Πλάτων και το έργο του θεωρείται ότι ανήκουν ήδη στην εποχή της εγγραμματοσύνης, όπου δηλ. η γλώσσα επισκοπεύεται πλέον μέσω της γραφής. Ωστόσο έτσι φαίνεται να ανιχνεύεται στα πλαίσια της πλατωνικής φιλοσοφίας μια νέα, μη συνειδητή από το φιλόσοφο, διάκριση ή και διχοτόμηση μεταξύ γραπτού και προφορικού λόγου, με αντιστραμμένους μάλιστα πόλους, σε σχέση με όσα προηγουμένως ειπώθηκαν. Είναι ωστόσο λάθος να παρουσιάζεται ο Πλάτων ως ένας, έστω μη συνειδητά, πολέμιος της προφορικότητας.

Πρώτα απ' όλα όσα ο ίδιος ο Πλάτων υποστηρίζει ρητά, καθιστούν εξαιρετικά επικίνδυνο να υποθέτουμε την ύπαρξη μιας πολεμικής ενάντια στην προφορικότητα.

Δεύτερον: η παραπάνω επιχειρηματολογία ξεκινά με βάση, ότι η πλατωνική φιλοσοφία βασίζεται στη γραφή και ότι η ουσία της αποκαλύπτεται στους γραπτούς διαλόγους. Έτσι ο Ong γράφει ότι ο Πλάτων εκφράζει επιφυλάξεις για τη γραφή, "αν και, όπως γνωρίζουμε τώρα, η φιλοσοφική σκέψη του Πλάτωνα εξαρτίστων ολοκληρωτικά από τη γραφή" (Ong 2001: 29) πράγμα όμως που δεν ισχύει, ή τουλάχιστον, δεν μπορεί να αποτελεί τη βάση, αλλά το ζητούμενο της προβληματικής. Ο Krämer αναφέρει ότι ο Πλάτων βρίσκεται ακόμη πριν από το χρονικό όριο μετάβασης προς την "εσωτερική εγγραμματοποίηση" της Ελληνικής γλώσσας και ότι ο φιλόσοφος θεωρεί τη γλώσσα και τη γραφή μέσα από το πρίσμα του προφορικού λόγου (Krämer 1996: 252).

Τρίτον: θα πρέπει να τονιστεί ότι ο γραπτός λόγος συνδυάστηκε με την αγωνιστική διάσταση που επικρατεί σε συνθήκες προφορικότητας και πιο συγκεκριμένα με τον έλεγχο

από το άλλο υποκείμενο-συνομιλητή και έτσι κατέστησε πιο επιτακτική την ανάγκη ανάπτυξης του επιχειρήματος και ώθησε αποφασιστικά στην εξέλιξη του αναλυτικού τρόπου σκέψης.

Τέταρτον: ο Έρωτας, το κεντρικό θέμα των λόγων που αναπτύσσονται μεταξύ άλλων και στο "Φαιόρο", προϋποθέτει την προφορικότητα, καθώς αναφέρεται και στη σχέση εραστή-ερωμένου ως παιδευτική διαδικασία και αποτελεί κατά συνέπεια σημαντική παράμετρο στην πλατωνική ιεράρχηση προφορικού και γραπτού λόγου.

Πέμπτον: θα πρέπει να διευκρινιστεί, ότι η πλατωνική φιλοσοφία δε διακρίνεται από ένα μονομερή, αναλυτικό τρόπο σκέψης και πως σε καμιά περίπτωση ο πρωταγωνιστικός ρόλος του λογιστικού μέρους της ψυχής δε συνεπάγεται αφανισμό και εξουδετέρωση των άλλων ψυχικών δυνάμεων. Στην πορεία προς το ον στην "Πολιτεία" ο Σωκράτης αναφέρει πως η κίνηση θα πρέπει να γίνει "συν όλη τη ψυχή". (Πολ. 518C), χρειάζεται λοιπόν π ψυχή όλες της τις δυνάμεις, καθώς το λογιστικό μόνο του δεν είναι προφανώς αρκετό. Άλλα και το λογιστικό, το καλύτερο μέρος της ψυχής, φαίνεται πως δεν ακολουθεί έναν μόνο τρόπο δράσης. Το τελευταίο αυτό επιχείρημα συνδέεται άμεσα με τη σχέση της πλατωνικής γνωσιολογίας με την οντολογία.

Στα πλαίσια της λεγόμενης "φιλοσοφικής του παρέκβασης" στην 7η Επιστ. (Επ. VII 341B - 345C), ο Πλάτων αναφέρει πως για την ουσία του πράγματος ο ίδιος δεν έχει, ούτε πρόκειται να συγγράψει ποτέ κάτι. "...γιατί δεν εκφράζεται το περιεχόμενο με λόγια σαν τα άλλα μαθήματα, αλλά, σαν αποτέλεσμα της αδιάκοπης επεξεργασίας του θέματος και επικοινωνίας με αυτό. Ξαφνικά (εξαίφνης). Όπως η φωτιά ξεπηδά και ανάβει από το σπινθήρα, γεννιέται μέσα στην ψυχή και τρέφει τον ίδιο τον εαυτό του" (Επ. VII 341 C-D). Ενώ ο Πλάτων μιλά για πέντε βαθμίδες γνώσης, τονίζει ότι οι τέσσερις πρώτες αναφέρονται στην ποιότητα και όχι στην ουσία. Η προσέγγιση της ουσίας συνδέεται με ένα στοιχείο ασυνέχειας, που δηλώνεται με το "εξαίφνης", με την ίδια δηλαδή ακριβώς έκφραση που συναντάμε και στο "Συμπόσιο", στο τελευταίο στάδιο, κατά την προσέγγιση της ιδέας του ωραίου (Συμπ. 210E). Ενώ λοιπόν ο αναλυτικός τρόπος σκέψης θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση της προσέγγισης της ουσίας, απαιτείται ωστόσο και ένα είδος ενορατικής και διαισθητικής γνώσης, μια αμεσότητα, π. οποία είναι σε θέση να ολοκληρώσει την πορεία προς την προσέγγιση της αλήθειας και αφίνει να διαφανούν σε όλη της την ενάργεια οι βασικές αρχές τού έναι. Και στην Πολιτεία, πριν από την προσέγγιση του "επέκεινα της ουσίας" δε βρίσκεται η διάνοια, ο αναλυτικός δηλαδή τρόπος σκέψης, αλλά ο νους, η νόσηση, η εποπτική σύλληψη του είναι (Krämer 1997: 183, 195).

Όπως κάλλιστα διδάσκει η παραβολή του ηλίου στην "Πολιτεία", ο ηλιος, το αγαθό, αποτελεί την αιτία τού έναι, αλλά και την αιτία για να μπορούμε να δούμε και να γνωρίσουμε το έναι. ή αλλιώς η γνωσεοθεωρία εξαρτάται άμεσα από τις οντολογικές αρχές. Οι δυο βασικές οντολογικές αρχές, τις οποίες φαίνεται τελικά να αποδέχεται ο Πλάτων, είναι το "εν" και το "αόριστος δυάς". Η πλατωνική οντολογία υπερβαίνει το χωρισμό, το δυαλισμό μεταξύ γίγνεσθαι και είναι και εισάγει το σχήμα ενότητας της ενότητας με την πολλαπλότητα, του είναι με το γίγνεσθαι. Φαίνεται λοιπόν πως η ανάγκη και η δυνατότητα υπέρβα-

σης της μονοδιάστατης αναλυτικής σκέψης, ανταποκρίνεται στην ενότητα του ίδιου του είναι. Η πλατωνική φιλοσοφία ενώ βασίζεται στον αναλυτικό τρόπο σκέψης και είναι έτοιμη σε μεγάλο αποκύμα της εγγραμματούνης, χρειάζεται και άλλες μορφές προσέγγισης της ουσίας, οι οποίες είναι συνεπείς με το σχήμα της οντολογικής ενότητας και οι οποίες διαφυλάσσονται σε συνθήκες προφορικότητας. Η ουσία ή τα "τημιώτερα" όπως ονομάζονται στο "Φαίδρο" (Φαίδρ. 278D) παραμένουν όχι ακριβώς άρρητα ή απόρρητα, αλλά όπως διαβάζουμε στο τέλος των "Νόμων" "απρόρρητα" (Νομ. 968 E), απαιτείται λοιπόν προεργασία (Szlezák 1996: 129). Αυτή η προεργασία βασίζεται και στην αναλυτική σκέψη, όπως όμως φανερώνει το πρόθεμα, δεν μπορεί να είναι από μόνη της επαρκής. Επισημαίνεται τέλος, πως η δικαιολογία, ότι όσα σχετίζονται με την ουσία καταγράφονται για να μην περιέλθουν στη λίθη δεν μπορεί να θεωρηθεί ορθή, καθώς αναφέρεται σε μια ιδιαίτερη μορφή εποπτικής γνώσης. Έτοιμη, λέει ο Πλάτων, από τη στιγμή που μια φορά (άπαξ) γίνεται η ουσία αντιληπτή, δεν πρόκειται να ξεχαστεί (Επ. VII 344 D-E).

Ο Πλάτων ως συγγραφέας φαίνεται να τα βάζει με όλους τους συγγραφείς κειμένων της εποχής. Ο ίδιος είναι σε θέση να γράψει νομοθετικά κείμενα όπως μας δείχνει με το μεγαλύτερο του έργο, τους "Νόμους". Στο "Φαίδρο" αποδεικνύει ότι μπορεί να γράψει ρητορικούς λόγους. Γράφει μάλιστα τρεις, εκ των οποίων οι δύο εκφωνούνται από το Σωκράτη και πείθουν το συνομιλητή του, παρότι εκφράζουν δύο αντιτίθεμενες απόψεις. Τέλος ο Πλάτων αισθάνεται ότι και ο ίδιος είναι ποιητής. Στους "Νόμους" μοιάζει να προβαίνει σε μια εκμιστήρευση, λέγοντας "είμαστε κι εμείς ποιητές της ωραιότερης και καλύτερης τραγωδίας" ενώ αμέσως παρακάτω ονομάζει την τραγωδία αυτή "αληθεστάτη" (Νομ. 817B). Στο τέλος του Συμποσίου, ο Αριστόδημος ξυπνώντας μια στιγμή, ακούει το Σωκράτη να πείθει τον Αγάθωνα, τον τραγικό και τον Αριστοφάνη, τον κωμικό, ότι τελικά το ίδιο πρόσωπο μπορεί να γράφει και κωμωδίες και τραγωδίες (Συμπ. 223 C-D). Στο ίδιο έργο ο φιλόσοφος Πλάτων έγραψε και το λόγο του Αριστοφάνη και το λόγο του Αγάθωνα. Μάλιστα ο κωμικός μιλά πιο τραγικά από τον τραγικό. Ο φιλόσοφος είναι εδώ ποιητής. Ο Πλάτων έχει απόλυτη επίγνωση της συγγραφικής του δεινότητας. Αυτό που τον διαφοροποιεί από τους άλλους χρήστες του γραπτού λόγου, από νομοθέτες, ρήτορες και ποιητές είναι ότι εκείνοι χρησιμοποιούν τις δυνατότητες της γραφής για να διακοσμήσουν ένα κείμενο που θα πείσει και θα εντυπωσιάσει, χωρίς ωστόσο διάθεση ή δυνατότητα για περαιτέρω αναζήτηση της αλήθειας (Heitsch 1987: 47-50, Szlezák 1985: 16-18). Η γνώση της αλήθειας λοιπόν διακρίνει τον συγγραφέα Πλάτωνα από όλους αυτούς και τον καθιστά, όπως λέει χαρακτηριστικά στο Φαίδρο, "φιλόσοφο" (Φαίδρ. 278D).

Ο Πλάτων ιεραρχεί τη χρήση του γραπτού και προφορικού λόγου στα πλαίσια του φιλοσοφικού και παιδαγωγικού του έργου και θεωρεί πρωταρχικό του μέλημα τη συνεχή αναζήτηση της αλήθειας με τα μέσα της προφορικότητας στα πλαίσια της Ακαδημίας. Η ουσία της πλατωνικής φιλοσοφίας διασώζεται στην εμφύτευση σπόρου στην ψυχή του μαθητή, στην ερωτική διάσταση της διαπροσωπικότητας, στο συζείν και συμφιλοσοφείν, στο συγκλονιστικό βίωμα της αποκάλυψης της αλήθειας. Η θέρμη αυτή της πλατωνικής φιλοσοφίας διακατέχει και τους πλατωνικούς διαλόγους που μας έχουν διασωθεί και αποτελεί

μάζι με την αναλυτικότητα και διεισδυτικότητα της σκέψης του φιλοσόφου πρώτιστο συστατικό της γοντείας που τα κείμενα αυτά ασκούν. Έτοιμη ο Πλάτων, ως γεωργός "έχων νουν", μπόρεσε να εκδιπλώσει το συγγραφικό του χάρισμα και "παιδιάς χάριν" να δημιουργήσει και να μας κληροδοτήσει κάπους του Άδωνη, γραπτά κείμενα απαράμιλλης ομοφιάς.

Μάζι με την αναλυτικότητα και διεισδυτικότητα της σκέψης του φιλοσόφου πρώτιστο συστατικό της γοντείας που τα κείμενα αυτά ασκούν. Έτοιμη ο Πλάτων, ως γεωργός "έχων νουν", μπόρεσε να εκδιπλώσει το συγγραφικό του χάρισμα και "παιδιάς χάριν" να δημιουργήσει και να μας κληροδοτήσει κάπους του Άδωνη, γραπτά κείμενα απαράμιλλης ομοφιάς.

Για μια συνοπτική παρουσίαση των εξελίξεων Bl. Krämer 1996, ιδιαίτερα τη βιβλιογραφική παρουσίαση της κατεύθυνσης, σελ. 273-275. Η ονομασία της συγκεκριμένης κατεύθυνσης αντλείται από μια αναφορά στα "Φυσικά" του Αριστοτέλη (Φυσ. 209B 15).

<sup>2</sup>Ο Harder αποκαλεί αυτήν τη μετάβαση "εσώτερη εγγραμματοποίηση" (innere Verschriftlichung) (Harder 1960: 79, Bl. επίσης Krämer 1996: 252, Christes, Klein, Lüth 2006: 91).

<sup>3</sup>Ο Ισοκράτης φαίνεται να αντιλαμβάνεται τη σημασία του γεγονότος και απαντώντας σε κείμενο του Πολυκράτη αναφέρει εξ αρχής, ότι η ανάγνωση του έδωσε τη δυνατότητα προσέγγισης των λεγομένων με ακρίβεια (Usener 1993: 250).

<sup>4</sup>Σε ένα απόσπασμα στο Γοργία, ο Πλάτων θεωρεί τη ρητορική τέχνη κολακευτική (Γοργ. 464A - 466A) και αναφέρει και κάποιες άλλες κολακευτικές τέχνες, που δεν ενδιαφέρονται δηλ. πρωτίστως για την ουσιαστική γνώση. Έτοιμη γίνεται διάκριση ανάμεσα στο γιατρό και το ζαχαροπλάστη, καθώς και ανάμεσα στο γυμναστή και τον κομμωτή.

<sup>5</sup>Ο κακός αυτός γραπτός λόγος είναι δημιούργημα εκείνου που γράφει, μη γνωρίζοντας την αλήθεια, όταν δηλ. γράφει ο την "αλήθειαν αγνοών" (Φαίδρ. 262A), σε αντίθεση με εκείνον που χαρακτηρίζεται ως "ο ειδώς το αληθές" (Φαίδρ. 262B, D, επίσης 259E, 261A). Bl. επίσης Heitsch 1987: 8-11.

<sup>6</sup>Ο Szlezák τονίζει ιδιαίτερα τη σχέση αυτή (Szlezák 1996: 116).

<sup>7</sup>Και ο μεγάλος ανταγωνιστής Ισοκράτης φαίνεται να βλέπει στα γραπτά κείμενα το βασικό διαμορφωτή της κοινής γνώμης σε σχέση με τις σχολές της εποχής (Usener 1993: 258).

## Βιβλιογραφία:

### Βραχυγραφίες έργων

Γοργ.:	Πλάτων. Γοργίας
Επ. VII:	Πλάτων. 7η Επιστολή
Νόμ.:	Πλάτων. Νόμοι
Πολ.:	Πλάτων. Πολιτεία
Συμπ.:	Πλάτων. Συμπόσιο
Φαιδρ.:	Πλάτων. Φαίδρος
Φυσ.:	Αριστοτέλης. Φυσικά

### Πηγές

Aristoteles: *Philosophische Schriften. Werke in 6 Bänden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995:

- Band 6: *Physik*. Dt. Übers. von Günter Zekl. Über die Seele. Übers. von Willy Theiler. Bearb. von Horst Seidl.

Aristoxenus: *The Harmonics of Aristoxenus*. Edited by Henry Stewart Macran. Oxford 1902.

Platon: *Werke in 8 Bänden*: Griechisch und deutsch. Hg. v. Gunter Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990:

- Band 2: *Apologia Sokratous. Kriton. Euthydemos. Menexenos. Gorgias. Menon*. Bearb. von Heinz Hofmann. Griech. Text von Alfred Croiset. Louis Bodin. Maurice Croiset und Louis Méradier. Dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

- Band 3: *Phaidon. Symposium (Das Gastmahl). Kratylos*

Bearb. von Dietrich Kurz. Griech. Text von Léon Robin und Louis Méradier. Dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

- Band 4: *Politeia (Staat)*

Bearb. von Dietrich Kurz. Griech. Text von Émile Chambry. Dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

- Band 5: *Phaidros. Parmenides. Epistolai (Briefe)*

Bearb. von Dietrich Kurz. Griech. Text von Léon Robin, Auguste Diès und Joseph Souilhé. Dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz.

- Band 8/1: *Nomoi. Tomoi 1-6 (Gesetze. Buch I-VI)*

Bearb. von Klaus Schöpsdau. Griech. Text von Édouard des Places. Dt. Übers. von Klaus Schöpsdau.

- Band 8/2: *Nomoi. Tomoi 7-12 (Gesetze. Buch VII-XII). Minos*

Bearb. von Klaus Schöpsdau. Griech. Text von Auguste Diès und Joseph Souilhé. Dt. Übers. von Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller.

Πλάτων: *Επιστολαι*. Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος 1993.

Πλάτων: *Πολιτεία*. Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια: Ιωάννης Γρυπάρης. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος (x.x.).

Πλάτων: *Συμπόσιον*. Κείμενο, μετάφραση και ερμηνεία: Ιωάννης Συκουτρής. Αθήνα: Εστία 1994 (In Ekd. 1934).

Πλάτων: *Φαίδρος*. Εισαγωγή, αρχαίο και νέο κείμενο με σχόλια: Ιωάννης Ν. Θεοδωράκόπουλος. Αθήνα 1973.

### Βιβλιογραφία

Bordt, M. (1999) *Platon*. Freiburg: Herder.

Christes, J., Klein, R., Lüth, C. (Hg.) (2006) *Handbuch der Erziehung und Bildung in der Antike*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Harder, R. (1960) *Kleine Schriften*. München: Beck.

Havelock, A. E. (1963) *Preface to Plato*. Cambridge, London: Belknap Press of Harvard Univ. Press.

Havelock, A. E. (1986) *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. New Haven u.a.: Yale Univ. Press.

Heitsch, E. (1987) *Platon über die rechte Art zu reden und zu schreiben*. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrgang 1987. Nr. 4). Mainz: Steiner-Verlag-Wiesbaden.

Krämer, H. (1996) "Platons ungeschriebene Lehre". In: *Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschung*. Hg. von Theo Kobusch und Burkhard Mojsisch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. σελ. 249-275.

Krämer, H. (1997) "Die Idee des Guten. Sonnen- und Liniengleichnis". In: *Platon. Politeia*. Hg. von Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag.

Ong, W. (2001) *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτενολόγηση του λόγου*. Μετ. Κώστας Χατζηκυριάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Szlezák, T. A. (1985) *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen*. Berlin, New York: de Gruyter.

Szlezák, T. A. (1996) "Mündliche Dialektik und schriftliches Spiel: Phaidros". In: *Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschung*. Hg. von Theo Kobusch und Burkhard Mojsisch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. σελ. 115-130.

Usener, Sylvia (1993) "Isokrates' Busiris. Verschriftlichung des Mythos und Verantwortung des Autors". In: *Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur*. Hg. von Wolfgang Kullmann und Jochen Althoff. Tübingen: Narr. σελ. 247-262.

Wippern, Jürgen (1972) "Einleitung". In: *Das Problem der ungeschriebenen Lehre Platons. Beiträge zum Verständnis der platonischen Prinzipienphilosophie*. Hg. von Jürgen Wippern. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. σελ. VII-XLVI.

# Κύματα στην παραλία. Σχεδίασμα για τη μελέτη του ηχητικού χώρου

Νίκος Μπουμπάρης  
Λέκτορας Τμήματος  
Πολιτισμικής Τεχνολογίας &  
Επικοινωνίας  
Πανεπιστημίου Αιγαίου

Τα τελευταία χρόνια αναπτύσσεται ένα δυναμικό διεπιστημονικό πεδίο κατανόησης και επεξεργασίας των ηχητικών φαινομένων. Οι σχετικές μελέτες, έρευνες και δημιουργίες αντλούν, αναμειγνύουν και αναπροσδιορίζουν εννοιολογικά εργαλεία και μεθοδολογίες από ποικίλα πεδία των επιστημών, των τεχνών και των τεχνολογιών. Σ' αυτό το πνεύμα, το κείμενο που ακολουθεί προσεγγίζει τον ηχητικό χώρο ως φυσικό φαινόμενο και μαζί ως πολιτισμική πρακτική σε πραγματολογικό και ταυτόχρονα μεταφορικό επίπεδο. Η επιχειρούμενη σύνθεση διατρέχει ταυτόχρονα τα τέσσερα αυτά στοιχεία τα οποία βρίσκονται σε επάλληλα στρώματα· κανάλια. Η πρακτική αυτή θυμίζει σύνθετην πχοτοπίου και ιδιαίτερα τους τρόπους συμπαρουσίας και αλληλεπίδρασης πχογόνων και μπ. φορέων δράσης. Μία τέτοια προσέγγιση όπου ο ίχος είναι το γνωστικό αντικείμενο και ταυτόχρονα συμβάλλει στη μεθοδολογία κατανόησής του, συνδέεται άμεσα με την πανταχού παρουσία ήχων στην κατά Ong (1997) "δευτερογενή προφορικότητα" και κυρίως με τον επιτελεστικό, περιστασιολογικό και συμμετοχικό χαρακτήρα της.  
\*\*\*

Τις προάλλες διάβαζα το Βιβλίο του Holman Tomlinson "Ο ίχος στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση". Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο "Ο αντικειμενικός ίχος" ("Objective Sound"), ο συγγραφέας συζητά το ζήτημα διάδοσης του ίχου ξεκινώντας από το γνωστό σε όλους μας παράδειγμα της πέτρας που πέφτει στη λίμνη παράγοντας ομόκεντρους κύκλους στο νερό. Όπως αναφέρει ο Victor Hunt, ο πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά σε αυτό το παράδειγμα αποδίδεται στον στωικό φιλόσοφο Χρύσιππο (Hunt, V. [1978] *Origins in Acoustics*, New Haven: Yale University Press, σ. 23-4 στο Kahn, 1999: 379-380). Στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα ο Helmholtz προβάλλει τη χρηστικότητα αυτού του παραδείγματος στο μνημειώδες έργο του "Σχετικά με τις αισθήσεις του μουσικού τόνου" για να διακρίνει τον μουσικό ίχο

από τον θόρυβο. Το ερώτημα, λοιπόν, που μου ήρθε στο μυαλό καθώς διάβαζα το Βιβλίο ήταν γιατί αυτό το εκλαϊκευμένο παράδειγμα αποτελεί πολύ συχνά ακόμη και στις μέρες μας την κανονιστική βάση εισαγωγής στη σχετική συζήτηση. παρόλο που το ζήτημα της διάδοσης και γενικότερα της αντίληψης του ίχου έχει τουλάχιστον εμπλουτιστεί ήδη από τον 19ο αιώνα. Μια πρώτη απάντηση είναι ότι η πέτρα·που·πέφτει·στη λίμνη·παράγοντας·ομόκεντρους·κύκλους·στο·νερό χρησιμοποιείται δίκινη μυθολογικής ρίζας διότι μας υπενθυμίζει τη πρωτογενή σημασία της εγγράμματης σκέψης στην ανάπτυξη της μελέτης του ίχου.

Ας προσεγγίσουμε λίγο πιο αναλυτικά και κριτικά το ιδεολογικό στίγμα και το κανονιστικό πλαίσιο αυτού του παραδείγματος.

Καταρχήν ο χώρος που εξελίσσεται η δράση είναι ο ευκρινώς οριοθετημένος χώρος της λίμνης. Για να αναπτυχθεί μάλιστα το φαινόμενο, η πρωταρχική δράση, δηλαδή η πέτρα που πέφτει στο νερό, λαμβάνει χώρα επαρκώς μακριά από τις όχθες·σύνορα της λίμνης. Το νερό της λίμνης πρέπει πριν, κατά τη διάρκεια και στη πέρα της δράσης να παραμένει γαλήνιο. Η διατάραξη δηλαδή του νερού είναι πρόσκαιρη αφού αυτό έχει την τάση να επιστρέψει διαρκώς στη σταθερή του κατάσταση, αυτή της ακινησίας. Έτοι, η δυναμική των ομόκεντρων κύκλων απλώνεται ισομερώς προς όλες τις κατευθύνσεις και φθίνει ομαλά για να εξαφανιστεί τελικά καθώς απομακρύνεται από το κέντρο της. Όλα αυτά βέβαια συμβαίνουν με τα μάτια κάποιου που βρίσκεται έξω από το νερό και αναστοχάζεται για τα αποτελέσματα της πράξης του - αν είναι αυτός που έριξε την πέτρα - ή προσπαθεί να εξηγήσει ορθολογικά αυτό το φαινόμενο - αν η πέτρα έπεσε από κάποια εξωτερική σε σχέση με αυτόν δύναμη - . Και στις δύο περιπτώσεις, ο παρατηρητής είναι αποστασιοποιημένος από το παρατηρούμενο φαινόμενο. Όπως θα δούμε παρακάτω, αυτή πη χωρική και χρονική απόσταση είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την πρόσληψη ενός ηχητικού φαινομένου ως κύματος.

Με άλλα λόγια, η πέτρα που πέφτει στη λίμνη ενσαρκώνει τη νεωτερική αντίληψη για την κατασκευή του χώρου·κιβωτίου, ενός δηλαδή περίκλειστου χώρου, καλά μονωμένου από το περιβάλλον του (η σιωπηρή ανάγνωση κειμένου, το επιστημονικό εργαστήριο, το στούντιο πχογράφησης, η αίθουσα συναυλιών είναι μερικά παραδείγματα περίκλειστων χώρων). Στο εσωτερικό αυτού του χώρου καθετί κατέχει ή τείνει προς μια σταθερή και εντοπισμένη θέση στο πλαίσιο της διάταξης "κέντρο·περιφέρεια" ή "μορφή·φόντο". Το ήρεμο νερό είναι το στατικό στήριγμα, ο άδειος υποδοχέας και ο παθητικός αποδέκτης της μιας και μόνης κυριάρχης δύναμης σε δράση. Ο χώρος ως στατική καρτογραφία επιτρέπει την καλύτερη ανάλυση και κατανόηση της μοναδικής κάθε φορά κίνησης που οποία, σε επικοινωνιακό επίπεδο, είναι επικεντρωμένη στον αρχικό πομπό που διαχέει πληροφορίες χωρίς παρενοχλήσεις και αναδράσεις. Η λειτουργία του χώρου ως στατικό, περίκλειστο φόντο συνδέεται και με την οριοθέτηση του χρόνου. Έτοι, η δυναμική του ίχου κατανοείται ως πρόσκαιρη αναστάτωση που οποία εκκινεί, τείνει και καταλήγει στην ακινησία και στη σιωπή.

Το γεγονός ότι ο ίχος αναπτύσσεται σε ένα περιβάλλον σιωπής, μάς υποδηλώνει ότι η αντικειμενικότητα αυτού του παραδείγματος προϋποθέτει ένα υψηλό βαθμό αφαίρεσης

πληροφορίας. Η αντίληψη για τη διάδοση του πίχου μέσα από την οπτική αναπαράσταση της πέτρας που πέφτει στη λίμνη δεν είναι σωστή αλλά ούτε και λάθος. Απλώς αποσιωπά. ανάμεσα σε άλλα, την κρίσιμη μάζα πληροφορίας που δημιουργείται από την καθαυτή πηκτική δράση, δηλαδή τη σπιγμή που η πέτρα πέφτει στο νερό. Ο Helmholtz μάς προτρέπει ευθέως να μην ασχοληθούμε με τον πρωτογενή πίχο της κρούσης, τον οποίο ονομάζει θόρυβο αλλά με τον απόχο, τα ίχνη του πίχου, δηλαδή τους παραγόμενους ομόκεντρους κύκλους. Έτσι ο σημαντικότατος αυτός ερευνητής της Ακουστικής αναπαραγάγει το κλασικό δυστικό σχήμα φύση/πολιτισμός και ιδιαίτερα την ιδέα της γραμμικής εξέλιξης του πίχου από θόρυβο. δηλαδή σπιγματίδιο, ακανόνιστο και μη περιοδικό πίχο σε κανονικοποιημένο γλωσσικό σύστημα και σταθερά αναπαραγόμενο πίχο, πιο γνωστό και ως μουσικό πίχο.

Ωστόσο, ο Helmholtz όπως και άλλοι επιστήμονες της φυσικής Ακουστικής του 19ου αιώνα απομακρύνονται ταυτόχρονα από τη λογική της εγγράμματος οργάνωσης του μουσικού πίχου. Όπως επισημαίνει ανάμεσα σε άλλους ο Kittler (2005: 38-40), από τον Fourier στον Edison και στον Moholy-Nagy, οι έννοιες της συχνότητας, του ύψους και των αρμονικών "τινάζουν στον αέρα" το διατονικό μουσικό σύστημα, τα διαστήματα και τις συγχορδίες. Με την ανάπτυξη μάλιστα της αναλογικής ακουστικής και πλεκτροακουστικής τεχνολογίας επιτυγχάνεται απτικά η καταγραφή του πίχου ως παλμικής κίνησης που οποία απελευθερώνει μια πρωτόγνωρη ροή δεδομένων πλημμυρίζοντας τους αποστασιοποιημένους στατικούς ουμβολισμούς της τονικής σημειογραφίας. Στο πλαίσιο αυτό, η μη-ευθυγραμμικότητα, για παράδειγμα της κυματομορφής, αναδεικνύεται σε κυρίαρχη οπτική αναπαράσταση του πίχου.

Η νέα αυτή γραμμικότητα αποτέλεσε τη νεωτερική εκδοχή στο πυθαγόρειο μονόχορδο, την ομοιόμορφα τεταμένη χορδή που μπορεί να εκφράσει λογικά το σύνολο των πίχων. Η νεωτερική εκδοχή διακρίνεται από την πυθαγόρεια, πρώτον, στο ότι οι μεταβολές στον πίχο συναρτώνται από την ταχύτητα κίνησης στον χρόνο και όχι από την έκταση ή την κατάτμηση της χορδής στο χώρο και δεύτερον στο ότι οι ουμφωνίες και οι διαφωνίες δεν ορίζουν σταθερά σύνολα και σχέσεις ταξινόμησης των πίχων. Η εξέλιξη της μουσικής στον 20ό αιώνα θα μπορούσε να ιδωθεί, με μια έννοια ως ένας αδιάκοπος διάλογος σύνθεσης μεταξύ μουσικών και μη-μουσικών πίχων. Ο θεωρητικός πίχου Douglas Khan, για παράδειγμα, μιλάει για τον "ενδημικό θόρυβο" (resident noise). Με αναφορές στις πηκτικές τεχνολογίες, την επιστημονικοποίηση του πίχου και τους μουσικούς πειραματισμούς της avant-garde, ο Khan (1999: 69-100) διακρίνει ότι ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, ο θόρυβος δεν θεωρείται άμορφη πηκτική μάζα που πρέπει να κανονικοποιηθεί αλλά ενυπάρχει στην πηκτική πληροφορία εμπλουτίζοντας και περιπλέκοντας την οργάνωσή της (πρβλ. ενδεικτικά Sertes, 1982). Έτσι στην εξέλιξη του 20ού αιώνα, οι μουσικοί πίχοι γίνονται και πίχοι της καθημερινότητας ενώ οι πίχοι της καθημερινότητας μπορούν να εισέλθουν ως πρώτες ύλες ή ως "εικόνες" (με τη σημειωτική έννοια του Pierce) σε μουσικές συνθέσεις.

Μια σημαντική παρενέργεια αυτής της τάσης είναι η μεταφορά μας από τα σαφώς οριοθετημένα νερά της λίμνης στον απέραντο ωκεανό του πίχου. Στο βιβλίο του "Οκεανός

του πίχου", ο David Toop μιλάει για την οργανική αφομοίωση της μουσικής στο περιβάλλον όχι όπως ένα πλοίο που επιπλέει στον ωκεανό αλλά ως μέρος αυτού του ωκεανού. Σε αρκετά τμήματα του βιβλίου ο Toop αναφέρεται στους πίχους της μουσικής ambient οι οποίοι "μας ξεκουράζουν από την έντονη μανία μας να εσπιάζουμε, να αναλύουμε, να περικλείουμε, να κατηγοριοποιούμε, να απομονώνουμε" (Toop, 1998: 149). Γενικότερα, ο Toop αναπτύσσει μια μη-γραμμική συνδεσμολογία πηκτικών και μουσικών έργων, πρακτικών και εμπειριών, από τον Debussy, τους πειραματισμές, την ποπ κουλτούρα και τις μη-δυτικές μουσικές κουλτούρες. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών είναι η τήξη των πηκτικών διακρίσεων του στιλ μουσική-θόρυβος και ο περισπασμός της εστιασμένης ακρόασης μέσα από τη διάχυση του εγώ στο περιβάλλον. Η προσέγγιση αυτή αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης παράδοσης που θέλει την πηκτική μουσική εμπειρία, αίσθηση έμπλετης ευδαιμονίας και πληρότητας όπου η διαρκής επέκταση των αντιληπτικών ορίων του ανθρώπου μέσω του πίχου, οδηγεί στην εναρμόνιση και τελικά στην ταύτισή του με την απεραντότητα του κοομικού Όλου. Με καταβολές στο Ρομαντισμό, το ωκεάνιο αυτό συναίσθημα αποτελεί μια αρκετά δημοφιλής μορφή κοσμικής θρησκευτικότητας στην πηκτική κουλτούρα της μετανεωτερικότητας με όλες τις τεχνολογικές, τις οικονομικές και ιδεολογικές της καταβολές και επεκτάσεις.

Τώρα, οι σύγχρονες πηκτικές σπουδές<sup>7</sup> αναπτύσσονται αλλά και καλούνται να συνδιαλεχθούν κριτικά αφενός με την αναλυτική σκέψη που αποστασιοποιείται από το συμβάν παγώνοντας τον χρόνο και κατατμήζοντας τον χώρο και αφετέρου με το ωκεάνιο συναίσθημα του ότι όλα μπορούν να συνυπάρξουν σχεδόν ανεμπόδιστα απολύοντας την ταυτότητά τους σε ένα όλο που υπερβαίνει και καταλύει την ιδιαιτερότητα του κάθε μέρους του. Ένας τρόπος για να περάσουμε μέσα από τις εγγράμματες συμπληγάδες της αναλυτικής σκέψης και του ωκεάνιου συναίσθηματος, πιστεύω, θρίσκεται στην ανάδειξη του πίχου όχι απλώς σε γνωστικό αντικείμενο αλλά σε μεθοδολογία παραγωγής λόγου μέσα από τη συζήτηση ζητημάτων κίνησης, δύναμης και εμπειρίας κυρίως σε σχέση με την ανάδειξη διαρκώς μεταβαλλόμενων τρόπων οργάνωσης και σύνθεσης στοιχείων σε αλληλεπίδραση και συνεκή ροή. Μια πρώτη ενέργεια μπορεί να αφορά στην περαιτέρω καλλιέργεια δύο συγγενικών διεπιστημονικών "σχολών" στη μελέτη του πίχου: τη συστημική καταβολή του Barry Truax για τη πηκτικό (soundscape) με έμφαση στην ακουστική επικοινωνία και τις φαινομενολογικές προσανατολισμών μελέτες των ερευνητών του Cresson (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain - Κέντρο Έρευνας για το Ηχητικό Χώρο και το Αστικό Περιβάλλον) γύρω από την έννοια των "πηκτικών φαινομένων" - ή "πηκτικών επι-δράσεων" - (effet sonore/sonic effects).

Ο Barry Truax (2001) ενδιαφέρεται για τους τρόπους ανταλλαγής της πηκτικής πληροφορίας και με αυτή την έννοια απομακρύνεται από τα δύο συνήθη μοντέλα ανάλυσης, αυτά της μεταφοράς ενέργειας από τον πομπό στον δέκτη (βλ. Φυσική και Ψυχοακουστική) και της επεξεργασίας του ακουστικού ή πλεκτροακουστικού σήματος σε αυτό που ονομάζει "μαύρο κουτί" της επικοινωνίας. Ο Truax θεωρεί αυτά τα μοντέλα χρήσιμα αλλά ανεπαρκή για την πληρέστερη κατανόηση του πίχου στην καθημερινή ζωή.

Έτσι προτείνει να αντιληφθούμε τον πόχο ως τόπο και τρόπο διεπαφής του ακροατή με το περιβάλλον ("φυσικό", κοινωνικό, υλικό, πολιτισμικό, τεχνολογικό, πολιτικό, κ.λπ.). Ο πόχος εκφράζει συγκεκριμένες σχέσεις των συμμετεχόντων φορέων δράσης.

Ο Truax, για παράδειγμα, ενδιαφέρεται για τη λειτουργικότητα του κύματος σε μια παραλία σε σχέση με ένα ευρύτερο πλέγμα σχέσεων. Έτσι διαφορετικά νοηματοδοτείται αυτός ο πόχος από ατομικά και συλλογικά υποκείμενα (π.χ. από ένα ντόπιο ψαρά, από τον θερινό επισκέπτη, από ένα βιοακουστικό επιστήμονα ή από την ακουστική κοινότητα του παραθαλλάσιου οικισμού). Για τον καθένα, ο πόχος αυτός είναι διαφορετικός διότι το κύμα στην παραλία δεν προσλαμβάνεται με γενικούς αφορημένους κατηγορικούς όρους αλλά μέσα σε περιστασιολογικά λειτουργικά πλαίσια αναφοράς που εκφράζουν την πρακτική ζωή του ακροατή. Ωστόσο ο Truax, κυρίως λόγω του ενδιαφέροντος του στον ακουστικό σχεδιασμό, αναπαραγάγει τα γνωστά προβλήματα της κλασικής συστηματικής θεωρίας σχετικά με τη συγκρότηση του υποκειμένου. Έτσι ο πόχος και το άκουσμα προσδιορίζονται τελικά από τη συγκεκριμένη θέση του ακροατή σε ένα εν πολλοίς προδιατεταγμένο σύστημα ρόλων, λειτουργιών και σχέσεων.

Παρόμοια με τον Truax, οι ερευνητές του Cresson (βλ. ενδεικτικά Augoyard & Torgue, 2005) μελετούν τον πόχο ως σύστημα σχέσεων με φυσικές, υλικές, κοινωνικο-πολιτισμικές και άλλες παραμέτρους. Αντί όμως να αναλύουν τις σχέσεις κάθε στοιχείου του συστήματος επιχειρούν να μελετήσουν τον πόχο ως σύνολο σχέσεων. Το κάθε πνηπτικό φαινόμενο είναι τόπος συνάντησης, μια συλλογική δράση που αναπτύσσεται μέσα από τη διασταύρωση ποικίλων δράσεων. Ο πόχος δηλαδή είναι δράση που γεννάται μέσα από άλλες δράσεις πχογόνες ή μπ. Έτσι στην περίπτωση του κύματος στην παραλία οι ερευνητές θα μελετήσουν το ίδιο το πνηπτικό φαινόμενο του κύματος, δηλαδή το πώς μια ομάδα πάνω και φορέων δράσης συνθέτει το ρυθμικό μοτίβο του κύματος.

Οι ερευνητές θα μελετήσουν τη μορφολογία του πόχου σε συνδυασμό με τις φυσικές και κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες και δυναμικές που αναπτύσσονται στην παραγωγή, διάδοση και πρόσληψή του. Για παράδειγμα θα μελετήσουν τη σταθερή αλλά κυμαινόμενη εξέλιξη, αυτή την (α) συνεχή παρουσία του πόχου με όλες τις κορυφώσεις και υφέσεις, τις σχεδόν-παύσεις και σχεδόν-επανεκκινήσεις. Θα διερευνήσουν την ύπαρξη άλλων πνηπτικών φαινομένων μέσα στο πνηπτικό φαινόμενο του κύματος, όπως αυτών του φιλτραρίσματος συχνοτήτων ή του αποσυγχρονισμού των φάσεων του. Το ενδιαφέρον θα κινηθεί επίσης σε χαρακτηριστικά των πχογόνων υλικοτήτων (π.χ. η ορμή του νερού, η μορφολογία του βυθού και της παραλίας). Επίσης θα λάβουν υπόψη τους πώς η πνηπτική μετάδοση της ρυθμικότητας των κυμάτων τροποποιείται από τα κύματα του αέρα. Όλα αυτά σε συνδυασμό με την κιναισθητικότητα του ακροατή. Οι ερευνητές διαπιστώνουν ότι τα φαινόμενα των κυματοειδών πάνω (π.χ. το κύμα στη θάλασσα, τα συνθήματα μιας διαδήλωσης, η ροή των αυτοκινήτων στα φανάρια της πόλης) δηλώνουν τις χωρικές σχέσεις πχογόνων σωμάτων και ακροατή. Μέσα από τις έρευνές τους υποστηρίζουν ότι για να αντιληφθεί ο ακροατής τον πόχο ως κύμα (wave effect) δεν πρέπει να βρίσκεται πολύ μακριά ούτε μέσα αλλά "δίπλα" στο πνηπτικό φαινόμενο (Augoyard & Torgue, 2005: 145-151). Ένα άλλο ζήτημα αφορά στις πιθανές αντιδράσεις του ακροατή όταν

αντιλαμβάνεται συνειδητά ή ασυνειδητά ότι δεν μπορεί να παρέμβει και να ελέγξει τον κυματοειδή πόχο. Έτσι ο ακροατής μπορεί να απορροφηθεί στη σχετικά σταθερή επαναληπτικότητα αναπτύσσοντας ωκεάνιο συναίσθημα, να συμμετάσχει στη σύνθεση του πχοτοπίου π.χ. ρίχνοντας βότσαλα ή να απομακρυνθεί από την ακρογιαλιά.

Όλα αυτά μπορεί να είναι το έναυσμα για να αντιληφθούμε το κύμα στην παραλία ως κάτι παραπάνω από μια συμβολική αναπαράσταση είτε με τη μορφή της δυσδιάστατης απεικόνισης κυματομορφής είτε μιας πολιτισμικής αξίας. Γενικότερα, η μελέτη του πόχου και με τον πόχο μπορεί να συμβάλει στο να κατανοήσουμε ότι αφενός η συνθήκη και το περιβάλλον παραγωγής επιστημονικού λόγου είναι η κίνηση και όχι η ακινησία. Πεμπλοκή και όχι η αποστασιοποίηση και αφετέρου ότι ο πόχος δεν είναι μονάχα το γνωστικό αντικείμενο ανάλυσης αλλά συμβάλλει και στην ίδια τη μεθοδολογία της ανάλυσης και της σύνθεσης. Προχωρώντας σε αυτό θα λέγαμε ότι η πνηπτική σκέψη είναι η πρακτική σκέψη του αισθητού.

Όπως γνωρίζουμε ο πόχος είναι κάτι παραπάνω από μεταφερόμενη δόνηση που κινητοποιεί τα μικρο-στοιχεία του πχογόνου φορέα. Ο πόχος δεν είναι απλώς μεταφορά ενέργειας αλλά μεταμόρφωση της ενέργειας διότι καθώς ο πόχος ταξιδεύει ταυτόχρονα αλλάζει μέσα από κάθε διάδραση των κινητοποιημένων μικρο-σωμάτων. Έτσι, η ταυτότητα του πόχου είναι σύστημα σχέσεων όχι μεταξύ σταθερών σημείων και θέσεων αλλά των διαρκών μεταβάσεων και μεταβολών τους. Ο πόχος εκθέτει τις κάθε λογής θέσεις διότι τις εξωθεί να μετα-κινηθούν από τις προσδιορισμένες περιοχές τους ενοποιώντας τες σε μια δυναμική επιφάνεια κινητικότητας. Λειτουργεί δηλαδή ως πλεόνασμα, ως πρακτική διαφυγής από αυτό που η αναλυτική αφορημένη σκέψη μάς έχει φυσικοποιήσει, αιώνες τώρα, ως συγκεκριμένο, αντικειμενικό και εντοπισμένο. Ο πόχος ως πλεόνασμα δηλώνει μια μορφή όλου που υπερβαίνει τα μέρη του. Όμως αυτό το όλο δεν είναι μια κλειστή και οιονεί υπερβατική ολότητα. Αυτό συμβαίνει διότι αφενός αυτό το όλο δεν είναι μια αφορημένη έξω-από-εδώ νοοτική εικόνα αλλά η πρακτική των μεταβάσεων, η εντοπισμένη δυνατότητα μετεξέλιξης σε κάτι άλλο. Για παράδειγμα, το πνηπτικό περιβάλλον και η ακουστική εμπειρία μας δεν έχει αρχή, μέσην και τέλος αλλά είναι μια διαρκώς μεταλλασσόμενη ροή πνηπτικών δονήσεων και πληροφοριών. Αφετέρου το όλο δηλώνει σχέσεις σε μίκρο και ταυτόχρονα σε μάκρο επίπεδο. Ο Fourier μας έδειξε πότε από τις αρχές του 19ου αιώνα ότι κάθε πόχος είναι σύνολο μικρο-πάνω του LeFebvre (2004) μας υπενθυμίζει ότι η παραγωγή του χωρο-χρόνου της καθημερινότητας είναι πάντα πολυρρυθμική αφού συνδυάζει ρυθμούς σωματικούς, υλικούς, φυσικούς, κοινωνικούς, κοσμικούς.

Αν λοιπόν η αναλυτική σκέψη μας βοηθά να φωτίσουμε συγκεκριμένες στιγμές και λεπτομέρειες απομονώνοντας τις από το οργανικό περιβάλλον κίνησή τους, ο πόχος και η ακρόαση μας βοηθούν να αποκτήσουμε μια ίσως λιγότερο εστιασμένη αλλά περισσότερο ολιστική εμπειρία του κινούμενου περιβάλλοντος (πρβλ. Truax, 2001: 17). Ο πόχος ως όλο πλεονάσματος είναι λιγότερο ευκρινής όχι λόγω της αφορημένης μεταφυσικής, θεολογικής ή μαγικής του δύναμης αλλά γιατί, αντίθετα αποτελεί ένα συμπύκνωμα συνάντησης και σύγκρουσης δυνάμεων σε δράση που διαμορφώνει και

διαμορφώνεται σε συγκεκριμένους κάθε φορά τόπους. Η συνάντηση αυτή μπορεί να μην είναι πάντα κατανοητή, είναι όμως πάντα αισθητή αναπτύσσοντας τις δικές της λογικές μέσα από αυτό που ο Deleuze και ο Massumi αποκαλούν "ένταση της εμπειρίας" ή "θυμική απρόσφατη" (*affect*). Η ένταση της εμπειρίας δεν ενυπάρχει απλώς ούτε είναι απαραίτητη προστάδιο του συμβολικού, της γλώσσας και της αναπαράστασης. Περισσότερο υποδεικνύει μια ευρύτερη συνθήκη που οποία ανάμεσα σε άλλα μπορεί να παράγει και να αναπαραγάγει σύμβολα, γλώσσες και αναπαραστάσεις.

Ας ξαναξεκινήσουμε πάλι αυτή τη φορά από τις κορυφές της κυματομορφής του νερού της θάλασσας στην ακρογιαλία. Αυτές δεν είναι μονάχα οι ομαλές ή απότομες καταλήξεις των κυμάτων στην ακρογιαλία. Οι κορυφές της κυματομορφής είναι η οριακή ζώνη των παλμικών κινήσεων που συντονίζουν την ύστατη συνάντηση (σύγκρουση ή τριβή) της στεριάς με τη θάλασσα. Ως οριακή ζώνη (*liminal zone*), οι διαρκώς επαναλαμβανόμενες και μαζί διαφοροποιημένες κορυφές της κυματομορφής ξεδιπλώνουν τη δυνατότητα του νερού να μετασχηματιστεί σε κάτι άλλο. Την τελευταία φορά που αυτός ο μετασχηματισμός γίνεται ορατός είναι με τη μορφή του υβριδίου, κάτι ημι-αιθέριου και ημι-υδάτινου, όπως ο αφρός.

Όμως η ένταση της εμπειρίας δεν εντοπίζεται μόνο σε ένα και μοναδικό "κορυφαίο σημείο". Αυτό είναι μια στιγμή μαζί με τις άλλες σε μια διαρκή διεργασία σε κυμαινόμενη ροή (ο αφρός στην κορυφή των κυμάτων δεν εμφανίζεται μόνο στην ακρογιαλία). Η ένταση της εμπειρίας δεν εστιάζει σε σχέσεις ουσιοκρατικού τύπου δομικών στοιχείων αλλά στις διακυμάνσεις των σχέσεων, δηλαδή σε τροπισμούς κίνησης. Για παράδειγμα, η απέρμονη αντίχωση που αναπτύσσεται καθώς τα κύματα που έρχονται από την παραλία συγχέονται αδιάκοπα με αυτά που κατευθύνονται προς αυτή. είναι μια περίπτωση όπου οι σχέσεις απόστασης-γειτνίασης της θάλασσας με τη στεριά εκφράζονται με ένταση. Η κυμαινόμενη αυτή ένταση ξεδιπλώνει διακυμάνσεις εαυτής-σχέσης (Massumi, 2002:13-15). δηλαδή τροπικές μεταβολές των κυμάτων του νερού. Έτοιμη, η ταυτότητα των κυμάτων είναι οι διαρκείς μεταβάσεις και μεταβολές τους.

Με αυτή την έννοια η μελέτη του ήχου είναι μελέτη εαυτής-σχέσης (*self-relation*). Ως εννοιακή μονάδα, ο ήχος δεν εκφράζει μόνο το σύνολο των ήχων (μουσικών, ομιλιακών, τεχνολογικών, φυσικών, κ.ά.) αλλά κυρίως τη δυνατότητα διεύρυνσης των σχέσεων τους με τον εαυτό τους, τους άλλους ήχους και το περιβάλλον. Ο ήχος δεν είναι μονάχα μέσο μετάδοσης πληροφοριών αλλά και μέσο χωρίς περιεχόμενο. Είναι δηλαδή περισσότερο τρόπος οργάνωσης μέσα από τον διαρκή ανασχηματισμό σχέσεων. Οι διακυμάνσεις της κινητικότητας βρίσκονται στο επίκεντρο του προβληματισμού. Όχι ως διαδικασία μεταβολής, πίστη συγκροτημένων οντοτήτων από μια κατάσταση σε μια άλλη αλλά ως διαρκής συνθήκη οντογένεσης. Στη θεωρία του ήχου δεν μελετάμε τα σημεία που αλλάζουν με την κίνηση αλλά τις μεταβολές της κίνησης σε συγκεκριμένα σημεία-περιοχές. Αντί των εννοιακών μηχανισμών στατικότητας, όπως αυτών του σημείου, του αναφερόμενου, του συγκειμένου, η μελέτη του ήχου μπορεί να καλλιεργήσει περαιτέρω τις έννοιες του συγχρονισμού και του αποσυγχρονισμού, της έλξης και της άπωσης, των δυναμικών περιοχών και των ταυτοχρονιών δράσης, της έντασης, του ρυθμού και της

διάρκειας, των κατωφλιών και των ορίων. Όλα αυτά διακρίνονται από τη λογική της αναπαράστασης και απόδοσης νοημάτων δίχως όμως να υπάρχει μια μεγάλη διαχωριστική γραμμή μεταξύ τους. Η μελέτη του ήχου μπορεί να συμβάλλει στη κατανόηση των ορίων της αναπαράστασης κατά την επιτέλεσή της μέσα από την έκλυση ενέργειας που ξεχειλίζει κατά τη διεργασία αυτή. Η μελέτη του ήχου φιλτράρει προσεγγίσεις για τους τροπισμούς κίνησης από την πλούσια παράδοση του επιστημονικού λόγου ενώ ταυτόχρονα μπορεί να αναδείξει διαχρονικά ζητήματα προβληματισμού όπως αυτά της πθητικής ή της κοινωνικότητας όχι με βάση τους κώδικες αλλά με την ανάπτυξη σχέσεων του αισθητού.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμμετέχοντες στην ημερίδα "Προφορικότητες" για τις επισημάνσεις και τα σχόλιά τους. Ιδιάίτερα ευχαριστώ τον φίλο και συνάδελφο Πάνο Πανόπουλο.

Ο όρος "σύγχρονες πηκτικές σπουδές" αναφέρεται στις σχετικά πρόσφατες, αλλά και σε παλαιότερες μελέτες του ήχου οι οποίες επιχειρούν μια περισσότερο διεπιστημονική κατανόηση των πηκτικών φαινομένων. Μια περισσότερο ουσιοπομπική και αναλυτική παρουσίαση αυτού του πεδίου υπερβαίνει το χώρο και το στόχο του παρόντος κειμένου. Ωστόσο μπορούμε να αναφέρουμε επιγραμματικά ότι οι "σπουδές πηκτοποίου" και οι έρευνες του Cresson (βλ. παρακάτω στο κείμενο) αποτελούν δύο σημαντικές "σχολές" οι οποίες συνθέτουν στοιχεία από τη φυσική Ακουστική και τις κοινωνικές επιστήμες. Γενικότερα οι σύγχρονες πηκτικές σπουδές αντλούν, συνθέτουν και επινοούν εννοιολογικά εργαλεία και μεθοδολογίες από τις πολιτισμικές σπουδές, την κοινωνική ανθρωπολογία, την πολιτισμική ιστορία, τις τέχνες του ήχου και την ιστορία της τέχνης, τις μουσικές σπουδές και τεχνολογίες, τις σπουδές κινηματογράφου και τον πηκτικό σχεδιασμό, την αρχιτεκτονική και τον αισθητικό χώρο (ενδεικτικά βλ. Πανόπουλος, Π. -επμ-. (2005) Από τη Μουσική στον Ήχο. Αθήνα: εκδ. Αλεξανδρεία, Sterne, J. (2003) *The Audible Past*. Durham & London: Duke University Press, Khan, D. (1999) *Noise. Water. Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Labelle, B. (2006) *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Continuum International Publishing Group, Chion, M. (1994), *Audio-Vision*. Columbia University Press, Drobnick, J. -ed- (2004) *Aural Cultures*. YYZ Books, Leeuwen, T. (1999), *Speech. Music. Sound*. London: MacMillan, Bull, M. & Back, L. -eds- (2004) *The Auditory Culture Reader*. Berg Publishers, Cox, C. & Warner, D. -eds-. *Audio Cultures. Readings in Modern Music*. New York, London: Continuum, Blessing, B & Salter, LR (2006) *Spaces Speak. Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press).

## Βιβλιογραφία

- Augoyard, J.F., Torgue, H. -eds- (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal & Kingston, London. Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Helmholtz, H. ([1877] 1954) *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York: Dover.
- Kittler, F. ([1986] 2005) *Γραμμόφωνο*. Κινηματογράφος. Γραφομηχανή. Αθήνα: εκδ. Νίσος.
- Khan, D. (1999). *Noise. Water. Meat: A history of sound in the Art*. Cambridge. Massachusetts. London: The MIT Press.
- Lefebvre, H. ([1992] 2004) *Rhythmanalysis: Space. Time and Everyday Life*. London. New York: Continuum.
- Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation*. Durham, London: Duke University Press.
- Serres, M. (1982) *The Parasite*. The Johns Hopkins University Press.
- Tomlinson, H. (1997) *Sound for Film and Television*. Boston. Oxford, Auckland Johannesburg. Melbourne. New Delhi: Focal Press.
- Toop, D. (1998) *Ωκεανός του Ήχου. Αιθέριες συνομιλίες. περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*. Αθήνα: εκδ. Οξύ.
- Truax, B. (2001) *Acoustic Communication*. Westport Connecticut, London: Ablex Publishing.
- Ong, W. (1997) *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*. Μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τα παραμύθια και η σχεδόν παγκόσμια εξάπλωσή τους είναι ένα από εκείνα τα ανθρωπολογικά φαινόμενα που δεν περίμεναν την παγκοσμιοποίηση του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα για να εμφανιστούν. Εδώ και εκατοντάδες χρόνια, ίσως και χιλιάδες, έχουν μεταφερθεί προφορικά από χώρα σε χώρα, από λαό σε λαό, διαμορφώνοντας έτσι μια κοινή παγκόσμια κληρονομιά που φαίνεται πως κατάφερε να εισχωρεί κάθε φορά και να εγκαθίσταται σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα, παίρνοντας μορφές εξαιρετικά οικείες, χωρίς ωστόσο να χάνει τα παγκόσμια στοιχεία του. Τα παραμύθια είναι η πιο παγκόσμια από όλες τις προφορικές αφηγηματικές μορφές του ανθρώπινου πολιτισμού.

## Από μια μόνο λέξη: αναζητώντας το νόημα της “χαμένης” προφορικής παράδοσης

Αίγλη Μπρούσκου  
Κοινωνική ανθρωπολόγος  
Αμερικανικό Κολλέγιο  
Θεσσαλονίκης

Η μελέτη των παραμυθιών έχει ήδη από τον 19ο αιώνα σπριχτεί στη συλλογή των τοπικών και

εθνικών ρεπερτορίων, με αποτέλεσμα την συσσώρευση χιλιάδων παραλλαγών σε αρχεία, και τη δημοσίευσή τους σε σημαντικές συλλογές. Σκοπός αυτής της μελέτης ανάλογα με τους θεωρητικούς προσανατολισμούς των ερευνητών ήταν καταρχήν η σύγκριση όλων αυτών των καταγραμμένων παραμυθιών προκειμένου για μερικούς να ανιχνευτεί η διαδρομή της διάστασης του κάθε παραμυθιού και επομένως η αρχική του καταγωγή και μορφή. Το βασικό εργαλείο αυτής της συγκριτικής προσπάθειας της ιστορικογεωγραφικής ή Φινλανδικής λεγόμενης σχολής, κατασκευάστηκε μετά από πολύχρονες προσπάθειες από τον Φινλανδό Aantti Aarne και τον Αμερικανό Stith Thompson με τη μορφή ενός παγκόσμιου καταλόγου των παραμυθιών (Aarne Thompson, 1981 - πρώτη έκδοση το 1961), σε σχέση με τον οποίον καταρτίζονται οι εθνικοί κατάλογοι των παραμυθιών, ενώ παράλληλα τον εμπλουτίζουν<sup>2</sup>. Άλλοι ερευνητές ασχολήθηκαν, ο καθένας από την θεωρητική σκοπιά του, με την ανάλυση των παραμυθιών, αναζητώντας την αρχική σημασία τους, του νοήματος που μπορεί η κάθε αφήγηση να φέρει<sup>3</sup>.

Όλες αυτές οι έρευνες στηρίχτηκαν σε καταγραμμένες όπως είπαμε παραλλαγές των παραμυθιών και ελαχίστως έλαβαν υπόψη τους την σημασία της προφορικότητας του είδους που μελετούσαν. Και αυτό παρόλο που σημαντικοί μελετητές εντόπισαν τη σημασία αυτής της διάστασης για τη διαμόρφωση του ίδιου του παραμυθιού: το γεγονός ότι τα παραμύθια προκειμένου να μεταδοθούν χρειάζονται εξ ορισμού τους παραμυθάδες και το ακροατήριο. Αυτούς που τα γνωρίζουν, τα επιλέγουν κάθε φορά και τα διαμορφώνουν ανάλογα με αυτούς που τα ακούνε, τα καταλαβαίνουν, και που σε τελευταία ανάλυση τα προτιμούν ή τα απορρίπτουν. Αυτό σημαίνει ότι η προφορική διάσταση των παραμυθιών στηρίζεται στην ύπαρξη μιας συλλογικής μνήμης.

Είναι επίσης σίγουρο ότι ένα μεγάλο μέρος του νοήματος των παραμυθιών, αυτό που στηρίζεται στις εξωλεκτικές μορφές επικοινωνίας χάνεται από τη στιγμή που το παραμύθι καταγράφεται και αποσπάται από το αφηγηματικό του περιβάλλον. Χάνεται επίσης το συχνό πέρασμα από τη μια μορφή του προφορικού λόγου στην άλλη, το πέρασμα δηλαδή από το παραμύθι στο τραγούδι, στη μπαλάντα και αντίστροφα, καθώς και ότι αυτές οι εναλλαγές σημαίνουν για τους χρήστες.

Αυτού του είδους η προσέγγιση, η πλήρης δηλαδή παρατήρηση και καταγραφή του συνολικού φαινομένου της αφήγησης και ακρόασης εισήλθε στην παραμυθολογική έρευνα μέσω της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της μεθόδου της συγχρονικής έρευνας και της συμμετοχικής παρατήρησης. Τις τελευταίες δεκαετίες οι συλλογές παραμυθιών έχουν νόημα μόνον εάν γίνονται κάτω συνθήκες, όπου η προφορικότητα και η μεθοδολογία της καταγραφής αυτής της προφορικότητας αποκτούν κεντρική ερευνητική σημασία<sup>4</sup>.

Σε αυτήν την σύντομη εισήγηση δεν προτίθεμαι να επεκταθώ σε θεωρητικά ζητήματα. Προτίθεμαι αντίθετα να φέρω ένα παράδειγμα αναζήτησης νοήματος, μιας τυχαίας συνάντησης, και μια υπόσχεσης για μια μελλοντική εκτεταμένη έρευνα. Θα ήθελα εδώ να μεταφέρω τη δική μου εμπειρία με τα παραμύθια και να εξηγήσω πώς μέσα από μια προσπάθεια ανάλυσης και ερμηνείας ενός παραμυθιακού τύπου, έφτασα να αναρωτιέμαι

για τη κεντρική σημασία της προφορικότητας του παραμυθιού γενικότερα.

Η τύχη το έφερε να ασχοληθώ με το παραμύθι στη γραπτή του μορφή και μάλιστα στην πλέον "αγκυλωμένη" μορφή του: τα αρχεία που συνιστούν τους εθνικούς καταλόγους των παραμυθιών, και ειδικότερα του Καταλόγου των Ελληνικών Παραμυθιών που συνέσπεσε με ατέλειωτη υπομονή και επιμονή ο καθηγητής της Λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Γεώργιος Μέγας ήδη από το 1934. Ατέλειωτες παραλλαγές των διαφόρων παραμυθιακών τύπων συλλεγμένες από λαογράφους, δασκάλους, φοιτητές, καταταγμένες από τον Γ. Μέγα σύμφωνα με τον Διεθνή Κατάλογο. Παραλλαγές κατά κανόνα χωρίς κανένα συνοδευτικό σημείωμα που να εξηγεί πώς, πότε, πού από ποιον ειπώθηκαν αυτά τα παραμύθια.

Δουλέψαμε για αρκετά χρόνια με συναδέλφους πάνω σε αυτόν τον ανέκδοτο κατάλογο<sup>5</sup>, πράγμα που σημαίνει την επεξεργασία χιλιάδων δελτίων καταταγμένων κατά παραμυθιακό τύπο, την παραβολή των δελτίων με τα πρωτότυπα κείμενα, την ανάλυση των παραμυθιών σε μοτίβα και επεισόδια, την κωδικοποίηση και την παρουσίαση όλων των γνωστών παραλλαγών σύμφωνα με αυτήν την κωδικοποίηση, και στη συνέχεια τον υπομνηματισμό τους, δηλαδή την σύνθεση αυτών των δεδομένων και τον συσχετισμό τους με τη διεθνή για το κάθε παραμύθι δεδομένα. Μια δουλειά ατέλειωτη, μεθοδική και στην ουσία της ουτοπική, αφού οι παραλλαγές ενός παραμυθιού είναι στην ουσία όσες και οι άνθρωποι που το γνωρίζουν.

Μια δουλειά ωστόσο που κατασκευάζει το εργαλείο, το οποίο επιτρέπει στον κάθε ερευνητή να μπορεί να προσεγγίσει, μέσα από το σύνολο των παραλλαγών ενός είδους του προφορικού λόγου, το χαμένο νόημα αυτών των διηγήσεων, νόημα που προϋποθέτουμε πως υπάρχει, και πώς κάπου έχει χαθεί.

Όπως λέει ο Lévi-Strauss (1987: 228) "το να καταλαβαίνουμε την έννοια ενός όρου σημαίνει πάντοτε να την μετατρέπουμε μέσα στο σύνολο των συμφραζομένων του. Στην περίπτωση της προφορικής λογοτεχνίας, τα συμφραζόμενα αυτά τα παρέχει, καταρχήν, το σύνολο των παραλλαγών, δηλαδή το σύστημα των συμβατοτήτων και των ασυμβατοτήτων που χαρακτηρίζει το μετατρέψιμο σύνολο."

Η ανάλυση περιεχομένου ενός παραμυθιακού τύπου, ή ενός παραμυθιού, συνίσταται στην συνταγματική ανάλυση της αφήγησης σε επεισόδια που ξετυλίγουν την πλοκή της από την αρχή μέχρι το τέλος, και την ανάδειξη των παραδειγματικών σχέσεων των μοτίβων όλων των παραλλαγών που διαθέτουμε. Τα παραμυθιακά μοτίβα είναι η πρώτη ύλη με την οποία πλάθονται τα παραμύθια: αφηγηματικές μονάδες σταθερές (όπως για παράδειγμα: ο πίρως σκοτώνει τον δράκο, τα κόκκαλα του πεθαμένου θάβονται και επάνω τους φυτρώνει ένα δέντρο) που συνδέονται με άλλες προκειμένου μια ιστορία να αποκτήσει πλοκή. Η σύμφωνα με τον ορολογία που εισήγαγε ο Προπ (1987) "είναι αφηγηματικές οντότητες που συνδέουν μια αμετάβλητη λειτουργία μ' ένα θεματικό υπόβαθρο κατάλληλο να διεκπεραιώσει αυτήν την λειτουργία".

Οι μετασχηματισμοί των παραμυθιών, η ύπαρξη των παραλλαγών, καθώς και τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα παραμύθια οφείλονται σε αυτό το δομικό χαρακτηριστικό των παραμυθιών: οι παραμυθάδες κατασκευάζουν τις αφηγήσεις τους, χρησιμοποιώντας αυτά

τα μοτίβα, όπως τα παιδιά παίζουν με τα τουβλάκια του μεκανό, και κάθε φορά κάνουν άλλο παιχνίδι. σύμφωνα με τον επιτυχημένο παραλληλισμό του Cl. Brémond (1979), περίφημου Γάλλου αφηγηματολόγου.

Μια από τις πρώτες μου προσπάθειες ανάλυσης περιεχομένου, (το 1984 στην διπλωματική μου εργασία) είχε να κάνει όχι με παραμύθια, αλλά με το γνωστό αφηγηματικό ελληνικό τραγούδι της Μάνας της Φόνισσας. Ένα τραγούδι πανελλήνιας εμβέλειας που συγκαταλέγεται από τους λαογράφους στις παραλογές.

Μια μάνα σκοτώνει τον γιο της, όταν αυτός την βλέπει με τον εραστή της. Κόβει το παιδί κομμάτια, μαγειρεύει το συκωτάκι του και το σερβίρει στον άντρας της το βράδυ να το φάει. Με την πρώτη προυνιά το συκωτάκι τραγουδάει από το πιάτο:

"Άν είσαι Τούρκος φάε με, κι Οθρίος απόταξέ με,  
κι αν είσαι ο πατέρας μου σκύψε και φίλποσέ με".

Ο πατέρας καταλαβαίνει τι έχει συμβεί, σκοτώνει με παραδειγματικό τρόπο τη φόνισσα μάνα (της κόβει το κεφάλι και το αλέθει στο μύλο και γίνεται το αλεύρι μαύρο και το νερό του μύλου κόκκινο για να μάθουν όλοι και όλες τα καθέκαστα, ή την κόβει κομμάτια και την ταΐζει στα πουλιά να πάνε να το πούνε παντού κλπ.)

Δεν ασχολήθηκα ξανά με τραγούδια, και η ανάλυση της Μάνας της Φόνισσας έμεινε στο στάδιο που μπορεί να τη φτάσει μια νεόκοπη ανθρωπολόγος. Ερμηνεία του τύπου: φόνος, ενδοοικογενειακός κανιθαλισμός, εκδίκηση του άντρα από τη γυναίκα του, απόρριψη της μπρότητας. Η γυναίκα που δυναμιτίζει εκείνες ακριβώς τις λειτουργίες της που της επιτρέπουν να κατέχει αυτήν την τόσο κεντρική θέσην του μετατροπέα της φύσης σε πολιτισμό (από τη μια γεννάει παιδιά και τα κοινωνικοποιεί, και από την άλλη μετατρέπει με το μαγείρεμα την άψητη τροφή σε τροφή κατάλληλη για ανθρώπους).

Σύντομα συνάντησα την ίδια αφήγηση με τη μορφή παραμυθιού στον Διεθνή Κατάλογο των Παραμυθιών των Aarne-Thompson, στην κατηγορία των Μαγικών Παραμυθιών με τον αριθμό AT 720, και τον διεθνή τίτλο *My Mother slew me, my Father ate me. The Juniper Tree*. Το παραμύθι αυτό, διαδεδομένο σε όλη την Ευρώπη, από τον Βορρά ως τον Νότο, στην Βόρεια και Νότια Αφρική, στην Αυστραλία, καθώς και στη Βόρεια Αμερική (μάλλον έχει μεταφερθεί από τους Ευρωπαίους μετανάστες σε αυτές τις εκτός Ευρώπης περιοχές (Thompson, 1977: 116, 136).

Παρουσιάζει την εξής πλοκή: Μία μπέρα, ή συχνά το κακό της υποκατάστατο, μια μπτριά, σκοτώνει για διάφορους λόγους το αγόρι της, το κομματιάζει, και το μαγειρεύει ως εκλεκτό έδεσμα, που το σερβίρει στον άντρα της. Εκείνος το τρώει, αλλά η αδελφούλα του θύματος μαζεύει τα κόκκαλα και τα θάβει κάτω από ένα δέντρο, το Juniper Tree του τίτλου του παραμυθιού. Τα κόκκαλα μεταμορφώνονται σε πουλάκια που κάθεται στο δέντρο, και από εκεί τραγουδάει το τραγούδικι που καταγγέλλει τον φόνο.

Η μαμά μου π κακούργα μ' έσφαξε.  
Ο μπαμπάς μου μ' έφαγε  
Η αδελφούλα μου έθαψε τα κόκκαλά μου

### Μα εγώ είμαι ακόμα ζωντανός

Το πουλάκι τραγουδάει το τραγούδι του σε διάφορους επαγγελματίες που του δίνουν κάθε φορά και από ένα δώρο που το χαρίζει στον πατέρα του και την αδελφή του. Όταν ένας μυλωνάς του χαρίζει μια μυλόπετρα την αφίνει να πέσει πάνω στο κεφάλι της μπτέρας του και την σκοτώνει. Σε πολλές παραλλαγές το πουλάκι γίνεται ξανά αγόρι, και ζουν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα.

Το παραμύθι αυτό φαίνεται να είναι ένα από τα λίγα που δεν έχουν περάσει στην γραπτή παράδοση, παρά μόνο με την καταγραφή του και την έκδοσή του από τους αδελφούς Grimm (οι οποίοι άρχισαν να συλλέγουν και να δημοσιεύουν γερμανικά λαϊκά παραμύθια από τις αρχές του 19ου αιώνα). Ήταν εξάλλου από τα δημοφιλέστερα παραμύθια στη συλλογή των Grimm, πράγμα που δηλώνει για μερικούς ερευνητές ότι υπήρξε ήδη πολύ δημοφιλές και πριν το πέρασμά του στον γραπτό λόγο.

Ήδη το τραγούδι του πουλιού πάνω από το δέντρο είχε κάνει την εμφάνισή του στο Φάουστ του Goethe το 1809 (Thompson 1977: 116) : η Μαργαρίτα η αγαπημένη του Φάουστ, που έχει σκοτώσει το νεογέννητο παιδί της, το τραγουδάει στη φυλακή, τρελή από την απελπισία για την πράξη της, περιμένοντας τον θάνατο. Ακούει, λέει, να της το τραγούδινε αθέατοι άνθρωποι που την κατηγορούν για το φόνο του παιδιού της: "μου τραγουδάνε το τέλος ενός παλιού παραμυθιού". Πολλοί αναγνώστες του Φάουστ (τόσο Γερμανοί όσο και Γάλλοι) θα αναγνωρίσουν έκπληκτο το τραγουδάκι και το παραμύθι, που το είχαν ακούσει ως παιδιά από τις νταντάδες τους (Belmont 1993 και 1999: 150).

Είναι γνωστό πως τα λαϊκά παραμύθια στην Κεντρική Ευρώπη, πέρασαν από το στόμα των υπηρετριών και των νταντάδων, που προέρχονταν κατά κανόνα από τον αγροτικό κόσμο, στα παιδιά των αστικών τάξεων που αυτές μεγάλωναν. Μία ολόκληρη προφορική παράδοση, που πέρασε μέσα από τις αγράμματες αυτές γυναίκες, και σημάδεψε τα μικρά παιδιά. Αργότερα μερικά από αυτά τα παιδιά, ως εγγράμματοι ενήλικες πλέον, θα πληθύνουν τις τάξεις των Γερμανών και Γάλλων λαογράφων, που θα καταγράψουν και θα δημοσιεύσουν από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά τα ευρωπαϊκά λαϊκά παραμύθια.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ορισμένα παραμύθια θα συνδεθούν έκτοτε με την παιδική πλοκή, πράγμα που δεν συνέβαινε ασφαλώς με τέτοιο αποκλειστικό τρόπο στις παραδοσιακές κοινωνίες (Belmont 1993, 1999). Τα παραμύθια αυτά (ο Κοντορεβιθούλης, η Κοκκινοσκουφίτσα, ο Λύκος και τα Κατσικάκια, το Παραμύθι του Γιουνίπερου) θεωρήθηκαν παραμύθια για παιδιά. Οι ήρωές τους είναι παιδιά ή μικρά ζωάκια, και η βασική τους διαφορά από τα άλλα παραμύθια είναι ότι τα παιδιά αυτά δεν μεγαλώνουν μέσα στην ιστορία, ή και συχνά πεθαίνουν. Τα παραμύθια αυτά είναι σύντομα και απλά στην πλοκή τους, πρόκειται ωστόσο για τρομακτικές ιστορίες, όπου οι ήρωες πέφτουν θύματα φόνων, κανιθαλικών γευμάτων, καταδιώξεων, συνήθως από τα ενήλικα μέλη της οικογένειάς τους. Οι ίδιοι δε, δεν θα ενηλικιωθούν ποτέ: από τα παραμύθια αυτά λείπει κατά κανόνα ο γάμος, το σύνηθες ευτυχές τέλος όλων των παραμυθιών (Belmont 1999: 163).

Το AT 720 συγγενεύει με έναν άλλο παραμυθιακό τύπο, τον AT 780 *The Singing Bone*, όπου πάλι ένας ενδοοικογενειακός φόνος, καταγγέλλεται από τα κόκκαλα του θύματος,

αφού ένας βοσκός φτιάχνει την φλογέρα του με ένα από αυτά: το κόκαλο τραγουδάει την ιστορία του και καταγγέλλει τους φονιάδες συγγενείς του. Και αυτό το παραμύθι είναι κυρίως γνωστό σε όλη τη Δυτική Ευρώπη με την μορφή της μπαλάντας.

Όταν συνάντησα τον AT 720 στο αρχείο των Ελληνικών Παραμυθιών του Γ. Μέγα (Αγγελοπούλου, Μπρούσκου 1994: 187-189), και τις δύο παραλλαγές του, προβληματίστηκα σχετικά με την σπανιότητά του στον ελλαδικό χώρο. δεδομένου ότι η ίδια ιστορία ήταν πασίγνωστη με τη μορφή τραγουδιού. Ίσως τελικά σκέψη πανηγυριστική να μην χρειαζόταν σε αυτήν την κοινωνία η παραμυθιακή μορφή. αφού αυτό που ήθελε να πει το παραμύθι το έλεγε το τραγούδι. Μου φαίνοταν ωστόσο, ότι κάπι σημαντικό σήμαινε αυτήν τη δομική σημασία του τραγουδιού στις ευρωπαϊκές παραμυθιακές αφηγήσεις. Μήπως ήταν συνδεδεμένη με το ίδιο το νόημα της αφήγησης; Και με ποιον τρόπο;

Είχα όμως ήδη αρχίσει να ασχολούμαι με άλλα πράγματα στην ανθρωπολογία, και έτσι το ερώτημα αυτό έμεινε αναπάντητο. Τα χρόνια πέρασαν, και πέρασαν και από πάνω μου. Δύο από τις πλέον εμφανείς επιπτώσεις της προϊόντος πλικίας ήταν αφενός η αυξανόμενη βαρεμάρα μου για τα όλα και πιο θεωρητικά και χωρίς λόγο πολύπλοκα ανθρωπολογικά κείμενα, και αφετέρου το αυξανόμενο ενδιαφέρον μου για την κηπουρική, που φαίνεται να εμφανίζεται σε ανθρώπους μια ορισμένης πλικίας. Σκαλιστήρια, ποτιστήρια, σπόροι, χώματα, λουλούδια και τέτοια. Εμφανές δείγμα ότι με πήραν τα χρόνια, αλλά και δείγμα ωριμότητας λέω συχνά στον εαυτό μου. Άλλα επειδή είμαι άνθρωπος των γραμμάτων και έχω συνηθίσει να λαμβάνω τη γνώση μου εγγράφως, έπεσα με το κεφάλι στα βιβλία κηπουρικής και βοτανολογίας. Στερνή μου γνώση να σ' είχα πρώτη.

Γιατί εκεί που νομίζεις ότι έχεις γυρίσει σελίδα, όντως την γυρίζεις, αλλά η νέα αυτή σελίδα σε γυρίζει πίσω από εκεί που ήρθες. Με μια μόνο λέξη.

Με μόνο λέξη γύρισα πίσω στο AT 720 και τη Μάνα τη Φόνισσα και στο κρυμμένο νόημά τους, που τόσο τραγουδήθηκε ανά τους αιώνες, τις χώρες και τους πολιτισμούς, αλλά δεν ήξερα ακριβώς ποιο ήταν αυτό το νόημα.

Και η λέξη αυτή είναι Γιουνίπερος. Αναζητώντας έναν φυτό κατάλληλο για εδαφοκάλυψη, που μην χρειάζεται πολύ νερό και περιποίηση, ξανασυνάντησα τον γιουνίπερο. Το Juniper Tree των παραμυθιών.

Μαθαίνω λοιπόν από το λεξικό της βοτανολογίας (Mc Vicar 2005: 144-145): ο γιουνίπερος, juniper communis, στα ελληνικά άρκευθος η κοινή, κέδρος (χωρίς σχέση με τον κέδρο του Λιβάνου), κεδρομηλιά, αγριοκυπαρισσιά, πρατσάλι, ή βράθυ, ανήκει στην οικογένεια των Κυπαρισσιών. Είναι κωνοφόρο, αειθαλές με βελονοειδή φύλλα. Κατάγεται από την περιοχή της Μεσογείου, και αναπτύσσεται παντού σε όλον τον κόσμο. Στον αρκτικό κύκλο, από τη Νορβηγία ως τη Σιβηρία και τον Καναδά, την Ευρώπη, την Βόρεια Αμερική, την Κεντρική Ασία. Το ποτό γιν η πάρει το όνομά του από τους καρπούς του γιουνίπερου που του προσδίδουν το χαρακτηριστικό άρωμά του. Γνωστό για τις φαρμακευτικές του χρήσεις από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πίστευαν ότι θεραπεύει δύγματα φιδιών, και ότι προστατεύει από τις λοιμώδεις ασθένειες όπως η πανώλη. Ένα είδος του φυτού αυτού, το Juniperus Sabina είναι γνωστό για τις ιδιότητες του αιθέριου έλαιου του καρπού του: εμμηναγωγό (προκαλεί δηλαδή αιμορραγία). εκτρωτικό

φάρμακο, γνωστό από την αρχαιότητα, και διαδεδομένο ευρέως στις παραδοσιακές κοινωνίες για αυτήν την χρήση. Όλα τα βοτανολογικά εγχειρίδια σημειώνουν: δεν πρέπει να καταναλώνεται από εγκυμονούσες γυναίκες. Μαζί με τον απήγανο (Ruta graveolens), το πετροσέλινο (τον μαϊντανό), ο γιουνίπερος, ήταν από τα πλέον διαδεδομένα εκτρωτικά φάρμακα στην ελληνική κοινωνία<sup>6</sup>. καταθέτουν οι ιατροδικαστές, που συχνά μέχρι την δεκαετία του 40. ανιχνεύουν στοιχεία του αιθέριου έλαιου αυτού του φυτού σε γυναίκες που έχουν πεθάνει προσπαθώντας να αποβάλλουν και κατά λάθος έχουν πάρει πολύ μεγάλη δόση (Μ. Παπαβασιλείου και Κ. Ηλιάκη, 1935).

Ήξερα πλέον ότι ο γιουνίπερος δεν φυτεύτηκε σε αυτό το παραμύθι για να καθίσει στο κλαρί του ένα πουλάκι και να κελαπδίσει την πονεμένη ιστορία του. Ο γιουνίπερος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η ιστορία<sup>7</sup>. Κελαπδάει από μόνος του. Και την ιστορία μπορεί να την καταλάβει πλήρως όποιος ξέρει σε τι χρησιμεύει ο καρπός του δέντρου αυτού. Είναι η ιστορία των γυναικών που δεν θέλουν να γεννήσουν τα παιδιά που εγκυμονούν, που προσπαθούν να αποβάλλουν. Που προσπαθούν σε τελική ανάλυση να γυρίσουν πίσω στον άντρα τους το σπέρμα του. Στο φως αυτής της ερμηνείας, το παραμύθι αυτό είναι ένας τρόπος να ειπωθεί δημόσια η προσπάθεια των γυναικών να ελέγχουν την έκθεσή τους στον κίνδυνο της αθέλητης εγκυμοσύνης που τους επιβάλλει ο σύζυγός τους. Ακόμα, ίσως να πρόκειται για την αφηγηματική διαχείριση ενός διαχρονικού γυναικείου ονείρου: της αποδέσμευσης της αναπαραγωγής από την σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική πράξη. Όνειρο που όμως έχει στοιχίσει μαρτυρικό θάνατο σε πολλές από τις γυναίκες που προσπάθησαν να το επιτύχουν.

Ακόμη κι αν η ιστορία αυτή κατέληξε παραμύθι για παιδιά, που δεν μπορούσαν βέβαια να ξέρουν τι ακριβώς σημαίνει. Η εμμονή των παραμυθάδων (κυρίως γυναικών) στο δέντρο αυτό, μπορεί να σημαίνει μια συνενοχή, ένα κλείσιμο του ματιού σε όσους ενήλικους, ή μάλλον ενήλικες, μπορούν καταλαβαίνουν.

Από την άλλη, το παραμύθι του γιουνίπερου είναι μια ιστορία που προειδοποιεί. Είναι στην ουσία ένας κανονιστικός λόγος<sup>8</sup>: ο ήρωας της ιστορίας είναι ένα αγέννητο παιδί, που θα μπορέσει να γεννηθεί όταν θα τιμωρηθούν παραδειγματικά όλες οι γυναίκες που "ρίχνουν" τα παιδιά τους. Τόσο την ευρωπαϊκό παραμύθι, όσο και την ελληνική παραλογίη, περιλαμβάνουν την τιμωρία της φόνισσας μάνας.

Και οι δύο προφορικές αυτές μορφές ελευθερώνουν ένα τραγουδιστό μήνυμα που φαίνεται να κυκλοφορεί πιο εύκολα από ολόκληρο το παραμύθι. Δεν έχουμε δυστυχώς πληροφορίες για τις πραγματικές συνθήκες της παράδοσης/διάδοσης αυτού του λόγου, παρά μόνον ίσως τις συνθήκες κάτω από τις οποίες τραγουδάει το τραγούδι η απελπισμένη Μαργαρίτα στον Φάουστ.

Σ' αυτές τις ελάχιστες ενδείξεις έρχεται να προστεθεί μια πολύτιμη μαρτυρία για τη χρήση του τραγουδιού της Μάνας της Φόνισσας κατά την τέλεση των Αναστεναριών ακόμη και σήμερα. Η μαρτυρία της Μιράντας Τερζοπούλου, σε ένα υπό δημοσίευση άρθρο της με τον τίτλο "Οι θρησκείες των άθεων ανθρωπολόγων", το οποίο είχε την καλούσυνη να μου παραχωρήσει<sup>9</sup>. Η Τερζοπούλου λοιπόν εξετάζοντας την οργανική σχέση των τραγουδιών που λένε οι Αναστενάρπες με την τελετουργία την ίδια, εξηγεί ότι

αποτελούν "κατά κάποιο τρόπο την εξιστόρηση του αρχικού μύθου, την συμβολική ιστορία των λατρευόμενων θεών". Το πρώτο και πιο αντιπροσωπευτικό τραγούδι είναι μια συρραφή από αποσπάσματα γνωστών παλιών αφηγηματικών τραγουδιών πανελλήνιας διάδοσης, κατάλληλα επιλεγμένα από μια τεράστια μουσική δεξαμενή." Τονίζει ότι η επιλογή αυτή αποσπάσματων φωτίζεται καλύτερα όταν γνωρίζει κανείς ολόκληρα τα τραγούδια από όπου αυτά προέρχονται και πως έτσι αποκαλύπτεται το νόμα του πανηγυριού: κατά την Τερζοπούλου αυτό έχει να κάνει με τον θεραπευτικό του χαρακτήρα, κυρίως σχετικά με θέματα ατεκνίας. Ένα από τα αποσπάσματα αυτά προέρχεται από τη Μάνα τη Φόνισσα, που όπως και τα άλλα τραγούδια, διαπραγματεύεται τη "σχέση του πίρω με τη μάνα του". Σε μια από αυτές τις εμφανείς ταυτίσεις μύθου και τελετουργίας, λέει η συγγραφέας, "τα τραγούδια αναφερόμενα στη δαιμονοποιημένη αυτή σχέση, αναπτύσσονται πάνω στο μοτίβο της κακιάς μάνας - διπολική όψη της αυτεξούσιας γυναικας, εκφράζοντας ίσως την αμφιθυμία των γυναικών απέναντι στο βασανιστικό αίτημα της υποχρεωτικής τεκνοποίησης."

Βρίσκουμε εδώ σ' αυτήν την εθνογραφική μαρτυρία και ερμηνεία, αυτό που μας λείπει προκειμένου να ανασυστήσουμε τόσο το νόμα του θέματος, όσο και τη λειτουργία της προφορικής εκφοράς του. Φαίνεται δηλαδή πως τόσο το παραμύθι της Γιουνίπερου, όσο και το τραγούδι της Μάνας της Φόνισσας, εκφράζουν την ανάγκη να ειπωθεί δημόσια αλλά και διακριτικά ένα απαγορευμένο και λογοκριμένο ζήτημα: αυτό της αμφιθυμίας των γυναικών ως προς τη μπρότητα. Ένα ζήτημα που προσφέρεται για μια εκτεταμένη μελλοντική έρευνα.

Κι όλα αυτά από μία μόνο λέξη!

<sup>5</sup>Το πανόραμα αυτών των διαδρομών των παραμυθιών ξετυλίγει ο Stith Thompson στο κλασικό βιβλίο του *The Folktale* (1977).

<sup>6</sup>Ο διεθνής κατάλογος των παραμυθιών των Aarne και Thompson, *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*, είναι μια κατάταξη ενός τεράστιου αριθμού αφηγήσεων κατά παραμυθιακούς τύπους (αφηγήσεις που παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες), οι οποίοι αριθμούνται με ένα αύξονται κωδικό αριθμό (AT300 για παράδειγμα) και κατατάσσονται σε θεματικές κατηγορίες.

<sup>7</sup>Για μια αναλυτική παρουσίαση των θεωρητικών προσεγγίσεων στη μελέτη του παραμυθιού βλ. Αυδίκος 1994. Αυδίκος (επιμ.) 1996. Χατζηπάππη-Καψωμένου 2002.

<sup>8</sup>Βλ. για παράδειγμα την υποδειγματική συλλογή παραμυθιών από αφηγητές των νησιών του Αιγαίου (Καπλάνογλου 2004) καθώς και την παλαιότερη δουλειά της ίδιας σχετικά με την αφήγηση των παραμυθιών (Καπλάνογλου 2002).

<sup>9</sup>Βλ. στη βιβλιογραφία Αγγελοπούλου, Μπρούσκου, και Αγγελοπούλου, Καπλάνογλου, Κατρινάκη.

<sup>10</sup>Πολλά από τα βότανα που θεωρούνται εμπναγωγά χρησιμοποιούνται και ως εκτρωτικά ή και αφροδισιακά, όπως σημειώνει και ο Θ. Παραδέλλης (1995:52) στην διατριβή του για την μετατροπή της βιολογικής γέννησης σε κοινωνική στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία.

<sup>11</sup>Όπως ο μαϊντανός προσδίδει νέο νόμα στην ιστορία της Χρυσομαλλούσας, της Rapunzel

(AT 310), της κόρης κλεισμένης στον πύργο: μια έγκυος γυναίκα λαχταράει να φάει μαϊντανό που φυτρώνει μόνον στο περιβόλι της γειτόνισσας που είναι μάγισσα. Αυτή ζητάει σε αντάλλαγμα το παιδί που θα γεννηθεί: την Χρυσομαλλούσα. Ένα άλλο παραμύθι που προτίθεμαι να μελετήσω παράλληλα με αυτό του Γιουνίπερου.

<sup>12</sup>Με την σημασία που αποδίδει στον όρο αυτό η E. Σκουτέρη-Διδασκάλου στην ανάλυσή της για το παραμύθι "του κοριτσιού που ήθελε να το πάρει ο πατέρας του" (AT 510B), μια αφήγηση για την αιμορμία πατέρα - κόρης.

<sup>13</sup>Βλ. ως εισαγωγή στο ίδιο θέμα και το άρθρο της ίδιας (Τερζοπούλου 2004).

## Βιβλιογραφία

- Aarne, A. and St. Thompson (1981) *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. FFC No 184. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica. (1η έκδ. 1961).
- Αγγελοπούλου Α., Μπρούσκου Α. (1994) *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 700-749*. Κατάλογος των Ελληνικών Παραμυθιών Γεωργίου Μέγα 2. Αθήνα. ΙΑΕΝ, ΓΤΝΓ, ΚΝΕ, Εθνικό Ιδρυμα Ερευνών.
- Αγγελοπούλου Α., Μπρούσκου Α. (1999) *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 300-499*. Κατάλογος των Ελληνικών Παραμυθιών Γεωργίου Μέγα 3. τεύχος Α και Β. Αθήνα. ΙΑΕΝ, ΓΤΝΓ, ΚΝΕ, Εθνικό Ιδρυμα Ερευνών.
- Αγγελοπούλου Α., Καπλάνογλου Μ., Κατρινάκη Ε. *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 500-559*. Κατάλογος των Ελληνικών Παραμυθιών Γεωργίου Μέγα 4. Αθήνα. ΙΑΕΝ, ΓΤΝΓ, ΚΝΕ, Εθνικό Ιδρυμα Ερευνών.
- Αυδίκος Ε. 1994. *Το λαϊκό παραμύθι. Θεωρητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα. Οδυσσέας.
- Αυδίκος Ε. (επιμ.) 1996. *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεωτερικότητα*. Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών Δημοκρίτου Πανεπιστημίου Θράκης, Αθήνα. Οδυσσέας.
- Belmont N. (1993) "Conte et enfance. À propos du conte 'Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé' (AT 720)". *Cahiers de Littérature Orale*. No 33 : 75-97.
- Belmont N. (1999) *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Παρίσι. Gallimard.
- Bremond Cl. (1979) "Le méccano du conte". *Magazine Littéraire*. No 150 : 13-16.
- Καπλάνογλου Μ. (2002). *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα. Μια πολιά τέχνη σε μια νέα εποχή*. Αθήνα, εκδ. Πατάκη.
- Καπλάνογλου Μ. (2004). *Κόκκινη κλωστή κλωσμένη. Λαϊκά παραμύθια και αφηγητές του Αιγαίου*. Αθήνα, εκδ. Πατάκη.
- Lévi-Strauss Cl. (1987) "Η δομή και η μορφή: σκέψεις για ένα έργο του B. Προπ". στο: Βλ. Προπ. *Μορφολογία του παραμυθιού. Η διαμάχη με τον K. Λεβί Στρως και άλλα κείμενα*. (μεταφρ. Α. Παρίση). Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα: 207-243.
- Mc Vicar J. (2005) *O κόπτος με τα βότανα*. Αθήνα, εκδ. Ίριδα.
- Μέγας Γ. (1978) *Το Ελληνικό Παραμύθι. Αναλυτικός κατάλογος τύπων και παραλλαγών*. κατά το σύστημα Aarne-Thompson. Μύθοι Ζώωγ. Αθήναι. Δημοσιεύματα του Κέντρου

- Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 14. Ιο τεύχος.  
 Μπρούσκου Α. (1992) "Ο Αυγερινός και η Πούλια", 'Ο Γιάννος και η Μαριώ'. Από το μύθο στο παραμύθι". Εθνολογία, 1: 117-141.  
 Παπαβασιλείου Μ. και Ηλιάκη Κ. (1936) "Επί τινων περιπτώσεων διληπτηριάσεων δια θράψιος και απηγάνου". Η εν Αθήναις Ιατρική Εταιρεία. Πρακτικά των συνεδρίων του έτους 1936. Αθήνα: 447-455.  
 Παραδέλλης, Θ. (1995) Από τη βιολογική γέννηση στην κοινωνική. Πολιτισμικές και τελετουργικές διαστάσεις της γέννησης στον ελλαδικό χώρο του 19ου αιώνα, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Κοινωνικής Πολιτικής και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.  
 Προπ Β. (1987) Μορφολογία του παραμυθιού. Η διαμάχη με τον Κ. Λεβί Στρως και άλλα κείμενα. (μεταφρ. Α. Παρίση). Αθήνα. εκδ. Καρδαμίτσα.  
 Σκουτέρη-Διδασκάλου Ε. (1993), "Διπήγοις έρωτος ανόμου και νομίμου. Το παραμύθι για το κορίτσι που ο πατέρας του ήθελε να το πάρει (AT 510B)". Εθνολογία, 2: 201-244.  
 Τερζοπούλου Μ. (2004) "Με τα τύμπανα και τα όργια της μπέρας: η γυναικεία λαϊκή λατρεία ως πολιτική μεταφορά σε ένα συγκρουσιακό περιβάλλον", στο: Χ. Βλαχούτσικου και L. Cain-Hart (επμ.). Όταν γυναίκες έχουν διαφορές. Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα. Αθήνα. εκδ. Μέδουσα: 320-360.  
 Τερζοπούλου Μ. "Οι θρησκείες των άθεων ανθρωπολόγων", άρθρο υπό έκδοση.  
 Thompson St. (1977) *The Folktale*. University of California Press (1η έκδοση 1946).  
 Χατζηπάτη-Καψωμένου Χ. 2002. Το νεοελληνικό παραμύθι. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη). Θεσσαλονίκη.

# Προφορικό- τητα και δια- στηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειο- ανατολικής Μεσογείου<sup>1</sup>

**Μάρκος Σκούλιος**  
 Εθνομουσικολόγος,  
 Επιστημονικός συνεργάτης  
 Τμήματος Λαϊκής &  
 Παραδοσιακής Μουσικής  
 ΤΕΙ Ηπείρου

Από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα, μουσικοί και μουσικολόγοι εξαίρουν την μεγάλη εκλέπτυση της μοναδικής μελωδικής γραμμής των μονοφωνικών παραδόσεων της Ανατολής. Στην ευρύτατη περιοχή που εκτείνεται από τα Βαλκάνια μέχρι την Ινδία και από την Βόρειο Αφρική μέχρι την Κεντρική Ασία, θρησκευτικά, λόγια κοσμικά και λαϊκά ιδιώματα χρησιμοποιούν μια μεγάλη ποικιλία μελωδιότυπων (πρότυπων μελωδικής συμπεριφοράς όπως οι βυζαντινοί πάχι, τα τουρκικά και αραβικά μακάμ, τα περσικά μαγιέ και οι ινδικές ράγκα) καθώς και μια μεγάλη ποικιλία διασπράτων, στοιχεία που αποτελούν αντικείμενο μελέτης για την παγκόσμια μουσικολογία. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στο χώρο της Βορειοανατολικής Μεσογείου, θα επιχειρήσουμε στην παρούσα εισήγηση μια τεκμηρίωση της ερμηνευτικής ελευθερίας που αφήνουν οι μουσικές παραδόσεις του. Πολλές φορές έχουν συζητηθεί οι αισθητικές - εκφραστικές καταβολές αυτής της ερμηνευτικής ελευθερίας, ελάχιστα όμως έχει τονιστεί το πόσο αυτή συνδέεται σαφέστατα με τον ιδιολεκτικό - προφορικό χαρακτήρα των μουσικών τις οποίες συνέχει. Εκείνο μάλιστα που είναι ακόμα πο αξιοσημείωτο, είναι πως αυτό είναι εμφανές ακόμη και στο πρωτογενές της υλικό, στο διαστηματικό επίπεδο της τροπικής της ποικιλομορφίας.

Η μελέτη του πρώτου αυτού επιπέδου της τροπικότητας έδωσε γένεση στην διαχρονία σε έναν συστηματικό στοχασμό, γνωστό ως διαστηματική θεωρία. Αυτή πρωτοαναπτύσσεται στον αρχαιοελληνικό κόσμο, και αποτελεί την βάση της αρμονικής επιστήμης, ενός διεπιστημονικού πεδίου που συνδυάζει τα μαθηματικά, την μουσική, την αριθμολογία, την αστρονομία, την αστρολογία και την ιατρική, με άλλα λόγια την καθολική ανθρώπινη γνώση. Στην πρώιμη και μεσαιωνική αραβοπερσική μουσική θεωρία το ζήτημα αυτό κατέχει κεντρική θέση, γνωρίζει όμως μια κάμψη από τον 16ο έως τον 19ο αιώνα, πριν κερδίσει εκ νέου το προσκήνιο με το έργο του Χρύσανθου από την Μάδυτο και του

Λιβανέζου Michael Mushaka. Έναν αιώνα αργότερα, η διαστηματική θεωρία εισάγεται στο νεοτουρκικό θεωρητικό μοντέλο από τον Rauf Yekta. Στην νεότερη ελληνική μουσικολογία, η παραγωγή θεωρητικού λόγου στο αντικείμενο αυτό είναι αξιοσημείωτη, με πιο γνωστούς ερευνητές τον Σίμωνα Καρρά, και τους νεότερους Σπυρίδη, Λέκκα, Λυκούρα, Βέτσο, Αποστολόπουλο.

Είναι εμφανές λοιπόν ότι ο χώρος της Βορειοανατολικής Μεσογείου δεν έπαψε να καλλιεργεί τον θεωρητικό κλάδο που επικεντρώνεται στην πολυδιαστηματικότητα των μουσικών ιδιωμάτων του και να προτείνει συστηματικές προσεγγίσεις τους. Εδώ βέβαια προκύπτει ένα θεμελιώδες ερώτημα: ποια είναι η αντικειμενική σχέση του θεωρητικού αυτού λόγου με τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται στην μουσική πράξη; Από την χρήση του πυθαγόρειου μονόχορδου μέχρι το περίφημο όργανο της Πατριαρχικής επιτροπής του 1881, τις προσπάθειες του A. Ellis, αυτές του K. Signell με την μέθοδο strobocon, ή τις πιο σύγχρονες του C. Akkoç, πάμπολλες απόπειρες τεκμηρίωσης των αποφθεγμάτων της διαστηματικής επιχείρησαν να δώσουν απαντήσεις, που ενέπλεξαν σε κάθε περίσταση επιστημονικές μεθόδους στηριγμένες σε πολύπλοκα εγχειρήματα μετρήσεων. Το ζήτημα όμως εξακολουθεί να παραμένει ανοιχτό: η αφθονία των διαστημάτων που διατυπώνεται στην θεωρία είναι προφανής και από την απλή παρατήρηση οργάνων όπως το κανονάκι, το ταμπούρ, η λάφτα, ή και το σάζι. Η θεωρία ερμηνεύει ικανοποιητικά το εύρος και την ποικιλία των διαστημάτων αυτών και προσπαθεί να διαχειριστεί το τεράστιο μέγεθος του αριθμού τους, π.χ. όταν αποπειράται τον προσδιορισμό της ακριβούς θέσης των μπερντέδων - και επομένως και του ανάλογου ύψους των βαθμίδων. Εδώ είναι που εδράζονται οι δικογνωμίες, αφού η ατέλεια των μετρήσεων εμποδίζει το απόλυτο στις πρακτικές εφαρμογές του συστήματος<sup>2</sup>. Αν μάλιστα ληφθούν υπόψιν και οι πάσις φύσεως κατασκευαστικοί περιορισμοί, τότε κάθε προσπάθεια επιβεβαίωσης της θεωρίας επί του σώματος των οργάνων μοιάζει μάταιη. Ο πλούσιος θεωρητικός λόγος μπορεί να αποδίδει ατελεύτητους συναρπαστικούς διαξιφισμούς σε επίπεδο μαθηματικών ιδεών, αλλά δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί στην πράξη από τα επιστημονικά τεκμήρια των μετρήσεων. Από τη διάσταση αυτή προέκυψε άλλωστε διαχρονικά δυσποτία, και εν τέλει απαξίωση της θεωρίας από την πλευρά όχι μόνο των μουσικών, αλλά και της μεγαλύτερης μερίδας σύγχρονων μουσικολόγων, με αποτέλεσμα η διαστηματική θεώρηση, αν και αρχετυπικός περί μουσικής λόγος, να απουσιάζει σχεδόν παντελώς από τη νεότερη μουσική γνωσεολογία.

Η παρουσίαση αυτή επιχειρεί να γεφυρώσει τις δύο θέσεις. Σε πρώτο στάδιο προτείνει μια σύνθεση των βασικών σημείων της αρχαίας αυτής επιστήμης επαναποτιμώντας τα σπουδαιότατα συμπεράσματά της, και ακολούθως προσεγγίζει εκ νέου τις πλέον τυπικές τελικές της θέσεις, που, στην υπεραπλουστευμένη μορφή με την οποία παρουσιάζονται συνήθως, χρήζουν επανεξέτασης, αν όχι αποδόμησης.

Με την βοήθεια της σύγχρονης μουσικής ακουστικής, μπορούμε να εννοήσουμε συνοπτικά τις αρχές της αρχαίας αρμονικής επιστήμης ως εξής:

Τα μουσικά διαστήματα προκύπτουν από ένα φυσικό φαινόμενο (αυτό της αρμονικής ταλάντωσης, το οποίο είναι υπεύθυνο για κάθε ευκρινή μελωδικό ήχο και



Φωτ. 1: O Necdet Yaşar με ταμπούρ



Φωτ. 2: O Necdet Yaşar με ένα πικνότερα διαβαθμισμένο ταμπούρ



Φωτ. 3: O Muharrem Ertaş με σάζι



Φωτ. 4: O Neşet Ertaş με ένα πικνότερα διαβαθμισμένο σάζι

υφίσταται όχι μόνο σαν παράγωγο μουσικών οργάνων αλλά και πολλών άλλων ηχογόνων μέσων) και δεν είναι ανθρώπινο επινόημα.

Ζον Κάθε αρμονική ταλάντωση παράγει ένα μπουκέτο από ήχους διαταγμένους σε αριθμητική πρόσδοδο, με πρώτο τον λεγόμενο θεμέλιο και ακόλουθους τους ακέραια πολλαπλάσιους του. σχηματίζοντας μια φυσική συγχορδία που περιλαμβάνει όλα τα "φυσικά" λεγόμενα διαστήματα. Το ακριβές φάσμα κατανομής των συχνοτήτων της αρμονικής αυτής ουράς είναι το στοιχείο που καθορίζει και την χροιά κάθε ήχου. Είναι μάλιστα υπεύθυνο γι' αυτήν σε τέτοιο Βαθμό, που αν δεν υπήρχε η συγκεκριμένη αρμονική ουρά δεν θα υφίστατο καθόλου η έννοια της χροιάς.

Ζον Η αρμονική ουρά όλων των ευκρινών συχνοτικά ήχων ενέχει την ίδια ιεραρχία φυσικών διαστημάτων. Πρόκειται επομένως για ένα φυσικό φαινόμενο, που εξηγεί την κοινή θέση των πρώτων στην ιεραρχία αυτή διαστημάτων ως βασικών σε όλους σχεδόν τους μουσικούς πολιτισμούς: οκτάβια, πέμπτη, τέταρτη, μεγάλη τρίτη, μικρή τρίτη κλπ.

Ζον Τα διαστήματα ορίζονται ως λόγοι συχνοτήτων, με την μορφή ρητών λόγων (λόγων ακεραίων αριθμών). Ως τέτοιοι, ταυτίζονται τόσο με την θέση στην οποία πρωτεμφανίζονται στην αρμονική στήλη, όσο και με τον λόγο μηκών της δυνητικής χορδής που τα παράγει.

Στην ιστορία των πολιτισμών δεν είναι βέβαια η μόνη φορά που η παρατήρηση των φυσικών φαινομένων αναδεικνύει συμμετρίες και γενικά σχέσεις αναλογιών, οι οποίες συνδέονται με αισθητικές θεωρίες (π.χ. χρυσή τομή στην αρχιτεκτονική). Όσο κι αν εννοούμε τον ψυχισμό και τη διάνοια μας με όρους πολυπλοκότητας, παραμένουμε ευαισθητοί στις απλές γεωμετρικές και αριθμητικές σχέσεις, πιθανά γιατί αυτές συνδέονται με την παρθενική μας πρόσληψη του σύμπαντος, όπως αυτή εγγράφεται στον νου διαμέσου των άμεσων συνεπειών αυτών των αναλογιών πάνω στις αισθήσεις μας. Οι αιώνιες αρμονικές αναλογίες οδήγησαν τους Πιθαγόρειους στην άποψη ότι τα μαθηματικά είναι το κλειδί για την κατανόηση του κόσμου και ότι το σύμπαν, με την μεγάλη του περιπλοκότητα, οργανώνεται με απλές αριθμητικές σχέσεις. Όπως παρατηρεί ο μεγάλος φυσικός Karl Sagan, προσεγγίζοντας την γη από το διάστημα, η ύπαρξη ευφυούς ζωής στον πλανήτη αρχίζει να διακρίνεται την στιγμή της αναγνώρισης ευκλείδειας γεωμετρίας, όπως αυτή εκφέρεται στις ανθρώπινες κατασκευές.

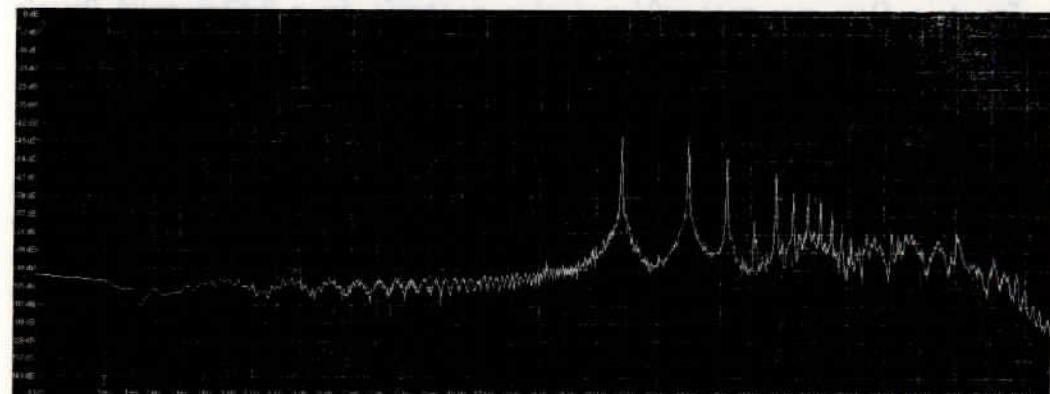
Όπως έχει δείξει ο σύγχρονος φυσική, στην πράξη αυτό που εμφαίνεται ως ευθεία, στην πραγματικότητα είναι προσέγγιση μόνο της ιδεατής ευθείας. Παρομοίως κάθε διάστημα πέμπτης τείνει να προσέγγισει το διάστημα που σχηματίζεται ανάμεσα στην δεύτερη και την τρίτη αρμονική, και προσδιορίζεται από ένα λόγο συχνοτήτων  $3/2$ . Κάθε τέτοιο διάστημα υπάρχει ως ανεξίτηλη "εικόνα" μέσα μας, για τον απλούστατο λόγο ότι τα διαστήματα αυτά ακούγονται σε κάθε φυσικό φαινόμενο που ο ήχος του είναι συχνοτικά ευκρινής, και έχουν εξ αυτού επιβάλλει στη συνέδοσή μας την αναγωγή των απλών λόγων μεταξύ των συμμετεχόντων συχνοτήτων σε ακουστικά αρχέτυπα. Βέβαια, όπως είπαμε και πιο πάνω, στην πράξη όλα τα φυσικά φαινόμενα απέχουν από το ιδανικό μοντέλο με το οποίο περιγράφονται, και επομένως οι περισσότεροι ήχοι που έχουν σαφές τονικό ύψος είναι μια προσέγγιση μόνο της τέλειας αρμονικής ταλάντωσης: ωστόσο διασώζουν

πλήρως την πρωτογενή σειρά των φυσικών διαστημάτων. Φυσικοί ήχοι από το περιβάλλον του ανθρώπου, όπως φωνές ζώων, ήχοι πρωτόγονων κατασκευών (πίλινα σκεύη, χορδές τόξων) ή πρωτόγονων οργάνων (πνευστά ή κρουστά) αλλά κυρίως η ίδια η ανθρώπινη φωνή, αν υποβληθούν σε φασματική ανάλυση, εκθέτουν εμφανώς το παραπάνω μοντέλο. Τα διαγράμματα 1 και 2 δείχνουν τέτοιες φασματικές αναλύσεις ενός και μόνο μουσικού φθόγγου από ανθρώπινη φωνή και από ένα καλαμένιο πηκτικό σωλήνια αντίστοιχα.

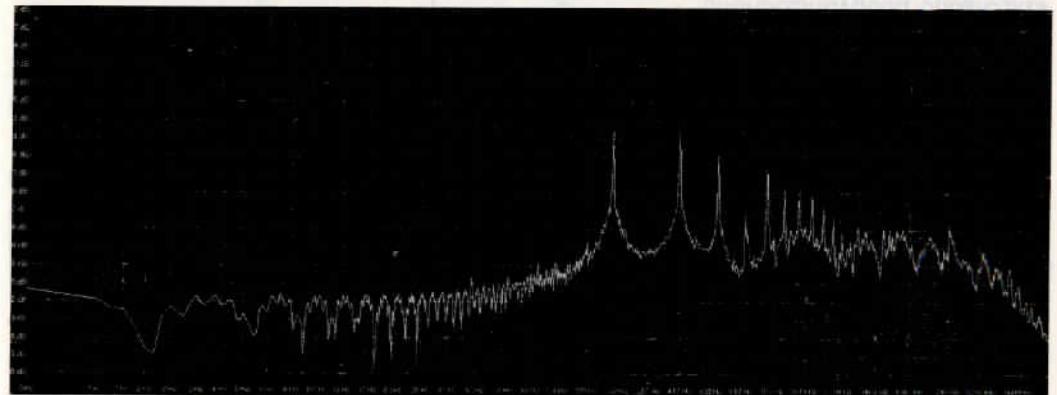
Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι η έκταση αλλά και το ακριβές φάσμα της αρμονικής σειράς που προσλαμβάνουμε, στην πράξη περιορίζεται από τα όρια της ανθρώπινης ακοής, αλλά και από διάφορους άλλους φυσικούς παράγοντες, οι οποίοι διαμορφώνουν την κατά περίπτωση σύστασή της. Για παράδειγμα από έναν μπάσο ήχο του ύψους της χαμηλής μη ενός κοντραμπάσου, θεωρητικά εμπίπτουν μέσα στο όριο ακουστότητας (20 - 20.000 Hz) οι πρώτοι 500 αρμονικοί, από το χαμηλό λα ενός βαρύτονου οι πρώτοι 200, ενώ από το ψηλό ντο ενός πιάνου οι πρώτοι 50. Έτσι, από τις θεωρητικές άπειρες βαθμίδες της φυσικής συγχορδίας που συγκροτούν οι αρμονικές, στην πραγματικότητα το ανθρώπινο αυτή προσλαμβάνει μερικές εκατοντάδες ή δεκάδες μόνο<sup>3</sup>.

Εξετάζοντας τις φασματικές αναλύσεις των διαγραμμάτων 1 και 2, παρατηρούμε ότι σόσ ανελίσσονται οι αρμονικοί, τόσο το πλάτος (η παρουσία τους στο μπουκέτο) μικραίνει, πράγμα που σημαίνει ότι τα διαστήματα που κυριαρχούν είναι αυτά μεταξύ των πρώτων αρμονικών και ασφαλώς για τον λόγο αυτό πρέπει να αποτυπώθηκαν πιο έντονα στην ακουστική μας μνήμη. Ιδιαίτερη σημασία είχαν και έχουν τα διαστήματα ανάμεσα σε διαδοχικούς αρμονικούς, που προσδιορίζονται από λόγους συχνοτήτων της μορφής ( $v \cdot 1/v$ ) και ονομάζονται επιμόρια. Σύμφωνα με τον Αρχύτα, "ο λόγος κάθε μελωδικού διαστήματος πρέπει να είναι της επιμορικής μορφής". Τα επιμόρια αυτά διαστήματα, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται όλα τα γνωστά, όπως οκτάβα, πέμπτη, τέταρτη, τρίτη μεγάλη κλπ., είναι λογικό να είναι πιο οικεία στο αυτή και γι' αυτό να γίνονται αντιληπτά ως πιο εύπχα, εφόσον περιλαμβάνονται όλα μέσα στην οκτάβα και γειτονεύουν συχνοτικά, οπότε είναι πιθανότερο να είναι εύκολα διακριτά μέσα σε μια αρμονική ουρά. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως πρώτο κριτήριο ευημίσιας για τα φυσικά διαστήματα την μαθηματική απλότητα και κομψότητα των λόγων συχνοτήτων που τα παράγουν: όσο μικρότεροι ακέραιοι είναι ο αριθμός και ο παρονομαστής του λόγου και όσο μικρότερη είναι η διαφορά μεταξύ τους (με ιδιαίτερη την περίπτωση των επιμορίων). Τόσο πιθανότερο είναι το εν λόγω διάστημα να επικρατεί μέσα σε μια αυτοματοποιημένη διαδικασία ανάκλησης μελωδικών προτύπων, αποτυπωμένων στην μνήμη ενός υποκειμένου. Στο διάγραμμα 3 παρατηρούμε την ιεραρχική σειρά εμφάνισης των επιμορίων ανάμεσα στους πρώτους 32 αρμονικούς. Μετά τα γνωστά πρώτα διαστήματα, που επιβεβαιώνουν την σημασία της ιεραρχίας αυτής, καθώς και την προαναφερθείσα ιδιαίτερη θέση τους σε όλους σχεδόν τους μουσικούς πολιτισμούς, ακολουθεί μια σειρά επιμόριες δεύτερες (από τον υπερμείζοντα τόνο 8/7 έως το διάστημα 32/31). Όλα αυτά είναι απολύτως εύπχα, όπως δείξαμε παραπάνω, και μπορούν να κουρδιστούν με μεγάλη

νοητή φασματική λέπτη σύνθετης που μη μπορεί μάλιστα να θεωρηθεί απλή φασματική λέπτη αλλά με πολλές σημαντικές παρατηρήσεις για την ανάλυση της φασματικής ανάλυσης.



Διάγρ. 1: Φασματική ανάλυση ενός μουσικού φθόγγου από ανθρώπινη φωνή



Διάγρ. 2: Φασματική ανάλυση ενός μουσικού φθόγγου από καλαμένιο πηκτικό σωλήνα

ακρίβεια, με τον ίδιο ακρίβως τρόπο όπως και την αρχαία εποχή, αξιοποιώντας την τεχνική των αρμονικών<sup>5</sup>.

Στο φως όλων των προειρηθέντων, είναι προφανές ότι η διαστηματική θεωρία αναπτύχθηκε παράλληλα και εν μέρει ανεξάρτητα από την μουσική πράξη, διερευνώντας σε μαθηματικό επίπεδο τις αρμονικές σχέσεις που δεικνύουν τέτοιους ρητούς λόγους, συναρμόσιμους σε διάφορες διατάξεις που συγκροτούν εύπχες υπομονάδες, όπως τετραχορδικές και πενταχορδικές δομές ή και οκτάχορδες κλίμακες. Στην μακρά της ιστορία η διαστηματική θεωρία έχει να προτείνει πάρα πολλά τέτοια εύηχα διαστήματα με την μορφή λόγων, καθώς και πάμπολλες συναρμογές που μπορεί μεν να είναι δύσκολο να επαληθευτεί η χρήση τους στην μουσική πράξη με αυστηρά επιστημονικό τρόπο για λόγους που θα αναπτύζουμε παρακάτω, αλλά αν μη τι άλλο αναδεικνύουν τις θεωρητικά άπειρες δυνατές διατάξεις φυσικών διαστημάτων, που μπορούν να εκφράσουν χιλιους μύριους διαφορετικούς μελωδικούς χρωματισμούς. Ο πίνακας 1 δείχνει τέσσερεις διαφορετικές προτάσεις για το μαλακό διατονικό μείζον τετράχορδο, επονομαζόμενο ως Ραστ ή τετράχορδο του πλαγίου τετάρτου. Στην ιστορική πραγματικότητα των διαφορετικών μουσικών πολιτισμών που αξιοποιούν τα φυσικά διαστήματα και τις δυνητικές αυτές συναρμογές τους, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι επιλογές που γίνονται είναι ποικίλες και διακριτές: αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην επιλογή των ουδέτερων δεύτερων και τρίτων και δη σε τροπικές οντότητες που παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια<sup>6</sup>. Είναι χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις των διαφοροποιήσεων στην δεύτερη βαθμίδα των μελών της τροπικής οικογένειας των α' ηχ.-Ουσάκ-Μπαγιατί και στην τρίτη βαθμίδα της οικογένειας των πλ. δ'-Ραστ. Η σημασία της διαστηματικής πολυμορφίας στα κατά τα άλλα παρεμφερή μέλη των τροπικών αυτών οικογενειών, γίνεται αντιληπτή από το γεγονός ότι στο μεγάλο αραβικό συνέδριο του Καΐρου το 1932, αυτή αποτέλεσε έναν από τους κεντρικούς προβληματισμούς.

Η εν λόγω διαφοροποίηση θα μπορούσε να χρεωθεί σε πολιτισμικές επιλογές που τελικώς μεταβάλουν την ιδιοσύνταση ενός τρόπου από μουσικό ιδίωμα σε μουσικό ιδίωμα, αν η μέτρηση των διαστημάτων της πράξης δεν απέδιδε την ίδια πολλαπλότητα ακόμα και στην περίπτωση του ίδιου ιδιώματος. Οι λιγοστές σχετικές απόπειρες (π.χ. Signell, Ακκός για την κλασική τουρκική μουσική και ανάλογα Barkeshli και Farhat για την κλασική περσική μουσική) αναδεικνύουν μία διασπορά των αποτελεσμάτων που οποία και πάλι δημιουργεί ερωτηματικά και δρομολογεί ατέρμονες συζητήσεις, τόσο μεταξύ των εκτελεστών, όσο και μεταξύ των θεωρητικών.

Προκειμένου να ερμηνεύσουμε τη διασπορά αυτή, αρκεί να λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι ένα από τα ενδογενή και ειδοποιά χαρακτηριστικά των περί ων ο λόγος μουσικών παραδόσεων είναι το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων. Το φαινόμενο αυτό, που απασχολεί την μουσικολογία από τα αρχαιοελληνικά χρόνια, μπορεί να περιγραφεί ως εξής: οι ευπαθείς-κινούμενοι φθόγγοι κάθε τρόπου αναπροσαρμόζουν το τονικό τους ύψος ανάλογα με μια σειρά από παράγοντες, που ωστόσο συντονίζονται πάντα με την γενική αρχή των ομαλών όσο και διακριτικών αλλαγών και μεταβάσεων που υφίσταται η μελωδία στην εξέλιξή της, καθώς και την αρχή της καλής διαστηματικής αρμογής με τα

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
-----ΕΠΙΜΟΡΙΑ ΗΜΙΤΟΝΙΑ ΚΑΙ ΕΝΑΡΜΟΝΙΕΣ ΔΙΙΣΕΙΣ-----I																
8 ΜΕΙΖΩΝ ΤΟΝΟΣ 9 ΕΛΑΣΣΩΝ ΤΟΝΟΣ 10 ΕΛΑΣΣΩΝ ΤΟΝΟΣ 11 ΕΠΙΜΟΡΙΑ ΗΜΙΤΟΝΙΑ ΚΑΙ ΕΝΑΡΜΟΝΙΕΣ ΔΙΙΣΕΙΣ ΔΥΤΑΡΗΣ -----I																
12 ΟΥΔΑΤΕΡΕΣ ΕΠΙΜΟΡΙΕΣ ΔΕΥΤΕΡΕΣ -----I																
13 14 15 ΜΕΙΖΩΝ ΗΜΙΤΟΝΙΟ 16																
-----TETARTHI-----3-----OKTABA-----2-----PIEMITHI-----4-----OKTABA-----1-----																
4 --- ΜΕΓΑΛΗ ΤΡΙΤΗ --- 5 --- ΜΙΚΡΗ ΤΡΙΤΗ --- 6 --- ΜΙΚΡΗ ΤΡΙΤΗ --- 7 ΥΠΕΡΜΕΙΖΩΝ ΤΟΝΟΣ 8																

Διάγρ. 3: Επιμόρια διαστήματα που σχηματίζονται ανάμεσα στους πρώτους 32 αρμονικούς

εκάστοτε κέντρα της μελωδίας. Τέτοιοι παράγοντες είναι η μελωδική κατεύθυνση, τα τονικά κέντρα και οι καταλήξεις της κάθε φράσης, καθώς και εγγενείς ιδιαιτερότητες του εκάστοτε τρόπου. Η παροδικοί χρωματισμοί από άλλους τρόπους. Σε όργανα διαβαθμισμένα, οι έλξεις αυτές ερμηνεύονται χρησιμοποιώντας διαφορετικούς μπερντέδες ή μανταλάκια, πράγμα που μαρτυρά ένα είδος συγκερασμού, ο οποίος δεν είναι βέβαια ισομερής, όπως στην περίπτωση του δυτικού ίσα-συγκερασμένου συστήματος, και του οποίου η ακριβής σύσταση επαφίεται ουσιαστικά στις γνώσεις, την έμπειρια και την ακουστική κρίση οργανοποιών και οργανοπαικτών. Για την πλήρη παρατήρηση του φαινομένου, η ερμηνευτική εκδοχή που προσφέρεται κατ' εξοχήν είναι εκείνη των μη-διαβαθμισμένων πνευστών και τοξωτών ή άταστων νυκτών εγχόρδων, προπαντός δε αυτή της ανθρώπινης φωνής, η οποία μάλιστα κατά γενικήν ομολογία προσφέρει το πρότυπο για την φωνή των οργάνων. Η εξέχουσα θέση της φωνητικής ερμηνείας στα μουσικά ιδιώματα που μας απασχολούν εδώ, δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό τους ως φωνοκεντρικά. Ο πολυσυζητημένος διαστηματικός τους πλούτος οφείλεται σε μεγάλο βαθμό ακριβώς στο γεγονός ότι η πρότυπη εκτέλεση, αυτή της φωνής, που δε γνωρίζει τεχνικούς περιορισμούς στην χρήση ποικίλων διαστημάτων, διασφαλίζει την δυνατότητα απεριόριστης εκλέπτυσης στο επίπεδο αυτό. Ο φωνοκεντρικός μονοφωνικός χαρακτήρας τους προσφέρεται για την ανάπτυξη εξεζητημένης ανάλυσης στο επίπεδο των διαστημάτων, ως βασικό συστατικό εμπλουτισμού και καλλωπισμού του μέλους, αφού εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις πολυσχιδείς διαστάσεις της φυσικής αρμονίας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα όργανα που διακρίνονται σε όλα αυτά τα ιδιώματα είναι αυτά που με τον συνεχή τους ήχο μπορούν να μιμηθούν την ανθρώπινη φωνή στην λεπτομέρεια της απόδοσης της μελωδικής γραμμής. Δηλαδή το κλαρίνο, το βιολί, το νέι, οι λύρες. Στην περίπτωσή τους, οι μελωδικές έλξεις αποδίδονται ως λυγίσματα και πλαγιάσματα κάποιων ευπαθών βαθμίδων και όχι ως διακριτές αυξομειώσεις της τονικότητας. Φωνές και όργανα με συνεχή ήχο λοιπόν, στις παραδόσεις αυτές, έχουν προχωρήσει σε μια αισθητική των καμπύλων και της κάλυψης του τονικού χώρου με συνεχείς αναλογικές κινήσεις, οι οποίες ανήκθηκαν ως εκ τούτου σε βασικό χαρακτηριστικό του κυρίαρχου ερμηνευτικού τους ύφους.

Δεν είναι λίγοι οι σκεπτικιστές και ενίστε επικριτές όλης αυτής της περίπλοκης τονικής συμπεριφοράς, οι οποίοι διατείνονται ότι οι συνεχείς μεταβολές στο τονικό ύφος των βαθμίδων καταλήγουν σε ξεκούρδιστα διαστήματα, νότες τυχαίες που παρεισφρύουν ανάμεσα στις "σωστές" κ.α. Ανατρέχοντας και πάλι στην διαστηματική θεωρία μπορούμε να εξάγουμε πολύ χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με το θέμα αυτό. Όπως είδαμε παραπάνω, τα φυσικά διαστήματα είναι όλα ρητοί λόγοι συχνοτήτων και αντιστρόφων, όλοι οι ρητοί λόγοι προσδιορίζουν τέτοια φυσικά διαστήματα. Το σύνολο των ρητών, σύμφωνα με την μαθηματική θεωρία συνόλων, είναι πυκνό σύνολο, δηλαδή ανάμεσα σε δυο μέλη του πάντα υπάρχει κάποιο ενδιάμεσο μέλος (π.χ. ο αριθμητικός  $(a \cdot b)/2$  και ο αρμονικός μέσος  $2ab/(a \cdot b)$  είναι και ο δύο ρητοί ενδιάμεσοι των  $a$  και  $b$ ). Παρατηρώντας το διάγραμμα των πρώτων αρμονικών (διάγρ. 3) βλέπουμε ότι για κάθε δύο διαδοχικούς στην επόμενη οκτάβη προκύπτει ένας ενδιάμεσος. Είναι επίσης

ZALZAL-FARABI-XΡΥΣΑΝΘΟΣ	9/8 (204 cents)	12/11 (151 cents)	88/81 (143 cents)
ZARLINO	9/8 (204 cents)	10/9 (182 cents)	16/15 (112 cents)
ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ 1881	9/8 (204 cents)	800/729 (161 cents)	27/25 (133 cents)
YEKTA (ΠΥΘΑΓΟΡΕΙΑ)	9/8 (204 cents)	65536/59049 (180 cents)	2187/2048 (114 cents)

Πίνακας 1: Τέσσερεις διαφορετικές προτάσεις για το μαλακό διατονικό τετράχορδο Ραστ ή του πλ. Δ'

ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ	28/27	25/24	256/243	16/15	2187/2048	15/14	14/13	27/25	13/12	88/81	12/11	11/10	54/49	65536/59049	10/9	9/8	8/7
ΜΕΓΕΘΟΣ ΣΕ ΜΕΡΚΑΤΟΡΙΚΑ ΚΟΜΜΑΤΑ	2.78	3.12	3.98	4.93	5.02	5.27	5.67	5.88	6.12	6.34	6.65	7.29	7.42	7.96	8.06	9.01	10.21
ΜΕΓΕΘΟΣ ΣΕ BYZANTINA ΔΩΔΕΚΑ-ΤΗΜΟΡΙΑ	3.78	4.24	5.41	6.70	6.82	7.17	7.70	7.99	8.31	8.61	9.04	9.9	10.09	10.83	10.94	12.23	13.87
ΜΕΓΕΘΟΣ ΣΕ CENTS	63	71	90	112	114	119	128	133	139	143	151	165	168	180	182	204	231

Πίνακας 2: Οι δημοφιλέστερες δεύτερες της βιβλιογραφίας

αριθμήσιμο σύνολο. δηλαδή τα μέλη του μπορούν να αντιστοιχιστούν ένα προς ένα με τους ακεραίους αριθμούς, αλλά και μη συνεχές σύνολο. δηλαδή μια τυχαία τομή μπορεί να δώσει άρρητο αριθμό. Το γεγονός ότι το σύνολο των φυσικών διαστημάτων είναι αριθμήσιμο και μη συνεχές, συνεπάγεται ότι οι μελωδικές έλξεις δεν μπορούν να είναι τυχαίες: δεν δύναται να έλκει κανείς τις βαθμίδες με ανεξέλεγκτο τρόπο, παίζοντας μια τυχαία ενδιάμεση τονικότητα. Το ότι δε το σύνολο είναι πυκνό, τεκμηριώνει ουσιαστικά τον θεωρητικά άπειρο πλούτο διαθέσιμων φυσικών διαστημάτων, αφού ανάμεσα σε δύο αρκούντως κοντινές βαθμίδες, υπάρχει πάντα τουλάχιστον μια ενδιάμεση. Η θεώρηση του αστρικού στερεώματος προσφέρει μια κάποια εικόνα των παραπάνω: ο άπειρος αριθμός των άστρων και το άπειρο βάθος δεν αναιρούν το γεγονός ότι το κενό διάστημα ανάμεσά τους είναι εξίσου σημαντικό.

Οι προαναφερθείσες μελωδικές έλξεις αφορούν κυρίως σε διαστήματα που σχηματίζουν δεύτερες και τρίτες σε σχέση με τα εκάστοτε τονικά κέντρα αναφοράς. Η ποικιλία δευτέρων απασχολεί σε μεγάλη έκταση την βιβλιογραφία, δεδομένου του ότι στις παραδόσεις αυτές η μελωδία κάνει κυρίως κινήσεις σε δεύτερες. Συνοψίζοντας τις δημοφιλέστερες δεύτερες της βιβλιογραφίας στον πίνακα 2, παρατηρούμε τα εξής: Ένα μεγάλο μέρος από αυτές ανήκει σαφώς στην προαναφερθείσα κατηγορία των μαθηματικά απλών και κομψών λόγων με πρώτους τους επιμόριους, και όντας στην περιοχή αρμονικών που προσλαμβάνει η ανθρώπινη ακοή, μπορούν να θεωρηθούν ως κατ' εξοχήν οικείες στο ανθρώπινο αυτή όπως π.χ. οι 10/9, 11/10, 12/11, 54/49 κλπ. Αντίθετα, εκείνες που δίνονται από λόγους πολύ μεγάλων ακεραίων, που προκύπτουν δηλαδή είτε ως μαθηματικά υπόλοιπα συναρμογών απλούστερων λόγων, είτε ως παράγωγα του κύκλου πέμπτων ή τετάρτων, σύμφωνα με την συλλογιστική που μόλις εκθέσαμε, είναι λιγότερο πιθανόν να χρησιμοποιούνται στην μουσική πράξη, μια που η θέση την οποία κατέχουν στην αρμονική στήλη είναι πέρα από τα όρια ακουστότητας, ακόμα και των χαμηλότερων θεμελίων (π.χ. 2187/2048, 65536/59049). Εφαρμόζοντας δε την έννοια του πυκνού στο σύνολο των φυσικών δεύτερων, συνειδητοποιούμε την σημασία της, αφού για κάθε ζευγάρι κοντινών λόγων η πυκνότητα αυτή διασφαλίζει ότι υπάρχει πάντα ένας ενδιάμεσος. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα όρια της ακοής και πάλι, θα μπορούσαμε αυτήν την θεωρητικά άπειρη πυκνότητα των ενδιάμεσων δεύτερων, να την παρομοιάσουμε με ένα σύνολο με θεωρητικά άπειρο και πρακτικά πολύ μεγάλο βάθος πεδίου. Είναι εύλογο ότι μια τόσο μεγάλη πυκνότητα δεύτερων, που όπως αναφέραμε είναι και τα χαρακτηριστικότερα διαστήματα στις εν λόγω παραδόσεις, μπορεί να ερμηνευτεί πιο στότερα από όργανα χωρίς διαβαθμίσεις (φωνή, πνευστά, και έγχορδα χωρίς περντέδες, τάστα, μανταλάκια, καβαλάρηδες) <sup>7</sup>.

Στην προσπάθεια να αποδείξουμε το μέγεθος αυτής της μεγάλης πυκνότητας δεύτερων οι οποίες εμπίπτουν μέσα στα όρια ακουστότητας, υπολογίσαμε με την Βοήθεια πληκτρονικού υπολογιστή όλα τα φυσικά διαστήματα που σχηματίζονται ανάμεσα στις πρώτες 100 αρμονικές. Τα αποτελέσματα έδωσαν 262 δεύτερες μεταξύ της εναρμόνιας δίεσης 25/24 (70.67 cents) και του υπερμείζονος τόνου 8/7 (231.17 cents). Ένα μέρος των αποτελεσμάτων αυτών περιλαμβάνει ο πίνακας 3, ο οποίος επικεντρώνει στην

X	Ψ	CENTS
12	11	150,6370585
95	87	152,294535
83	76	152,5343015
71	65	152,8551678
59	54	153,3066566
47	43	153,9889164
82	75	154,4799769
35	32	155,1396203
93	85	155,72145
58	53	156,0726487
81	74	156,4759647
23	21	157,4934399
80	73	158,5242432
57	52	158,9403552
91	83	159,3062506
34	31	159,919837
79	72	160,6268961
45	41	161,1613101
56	51	161,9154961
67	61	162,4222235
78	71	162,7861192
89	81	163,0601137
100	91	163,2738595
11	10	165,0042285
98	89	166,7716958
87	79	166,9952972
76	69	167,283668
65	59	167,6697164
54	49	168,2131897
97	88	168,5774683
43	39	169,035043
75	68	169,6270191
32	29	170,4228058
85	77	171,1252745
53	48	171,5495446
74	67	172,0370102
95	86	172,3090244
21	19	173,2678912
94	85	174,2374986
73	66	174,5165274
52	47	175,0210398
83	75	175,464889
31	28	176,209666
72	65	177,0686261
41	37	177,7183668
92	83	178,2270297
51	46	178,6360631
61	55	179,2531488
71	64	179,6965434
81	73	180,0305328
91	82	180,2911627
10	9	182,4037121

Πίνακας 3: Οι ουδέτερες δεύτερες που περιλαμβάνονται μεταξύ 12/11 και 10/9 για τους πρώτους 100 αρμονικούς

περιοχή των "ουδέτερων" δεύτερων που βρίσκονται μεταξύ 12/11 (150.637 cents) και 10/9 (182.4037121 cents). Εμβαθύνοντας περισσότερο, προχωρήσαμε στον υπολογισμό διαστημάτων που εμφανίζονται σε ψηλότερη περιοχή αρμονικών φτάνοντας μέχρι τον 500-στό<sup>8</sup>. Τα αποτελέσματα έδωσαν περί τις 11000 δεύτερες μεταξύ της εναρμόνιας δίεσης 25/24 και του υπερμείζονος τόνου 8/7. Συγκρίνοντας το νούμερο αυτό με το αντίστοιχό του για τους πρώτους 100 αρμονικούς που αναφέρθηκε παραπάνω, μπορεί εύκολα να αντιληφθεί κανείς την ταχύτητα με την οποία πικνώνουν τα διαστήματα όσο ανεβαίνουμε στην αρμονική στήλη. Ο πίνακας 4 επικεντρώνει στην απειροελάχιστη περιοχή μεταξύ 151 και 152 cents, μεγεθύνοντας ένα σημείο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Κοντά στο πολυσυζητημένο διάστημα 12/11. Τα αποτελέσματα αποδεικνύουν περίτρανα την τεράστια ποικιλία εύπχων και οικείων για το ανθρώπινο αυτή διαστημάτων που εμπίπτει μέσα σε ένα παράθυρο πλάτους ενός μόλις cent, κατά πολύ μικρότερου από την διακριτική ακρίβεια του ανθρώπινου ακουστικού μηχανισμού.

Θεωρώντας το πικνό αυτό σύνολο από διαστήματα δεύτερων, γεννάται το ερώτημα εάν μπορούν τελικά σύγχρονες φυσικές μέθοδοι να τεκμηριώσουν την χρήση του ενός ή του άλλου διαστήματος στην εκάστοτε περίπτωση. Για να υπάρξει τέτοια τεκμηρίωση επί της μουσικής πράξης, πρέπει να γίνουν μετρήσεις με συστηματικό τρόπο και σε επιλεγμένες μελωδικές θέσεις, και να προκύψουν αποτελέσματα που να συγκλίνουν με ακρίβεια σε συγκεκριμένους λόγους, ώστε να αποκλείονται όλοι οι κοντινοί τους. Οι ιδιαιτερότητες όμως των ιδιωμάτων αυτών, ήτοι οι διάφοροι τύποι βιμπράτου και ταλαντώσεων γύρω από βαθμίδες, τα λυγίσματα, οι έλξεις αλλά και τα διαφόρων ειδών μελίσματα, καθιστούν τον εντοπισμό του τονικού ύφους την κάθε χρονική στιγμή πολύ δύσκολο, και δυσχεραίνουν την ακρίβεια των μετρήσεων. Ακόμη όμως και στην περίπτωση που κάποιος περιορίσει την ασάφεια που συνεπάγονται όλες αυτές οι παράμετροι, "φωτογραφίζοντας" τονικότητες, θα λάβει αποτελέσματα που αμφισβητούνται από την σύγχρονη φυσική: Σύμφωνα με την αρχή της απροσδιοριστίας του μεγάλου φυσικού W. Heisenberg, καμία μέτρηση δεν είναι απόλυτη, διότι από την ίδια την φύση επιβάλλεται ένα όριο ακρίβειας, ένας βαθμός αβεβαιότητας που δεν μπορεί να ξεπεραστεί. Το δεδομένο αυτό, σε συνδυασμό με την μεγάλη (θεωρητικά άπειρη) πικνότητα του συνόλου των φυσικών διαστημάτων, αποκλείει και θεωρητικά την δυνατότητα προσδιορισμού των ακριβών λόγων. Όλα τα παραπάνω ενισχύουν λοιπόν την άποψη ότι οι θεωρητικές προτάσεις για τα κατά περίπτωση ορθά διαστήματα, είναι μαθηματικά ενδιαφέρουσες, αλλά δεν μπορούν να τεκμηριωθούν πρακτικά, τουλάχιστον σε επίπεδο φυσικής επιστήμης.

Από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι πριν την δημιουργική παρέμβαση του ανθρώπινου πνεύματος, που είναι υπεύθυνο για το humanly organized sound του John Blacking, η μαγική δύναμη της μουσικής ενοικεί ήδη στα φυσικά φαινόμενα: οι θαυμαστές συμμετρίες και αναλογίες τους οργανώνουν μιαν αναμφισβήτητη φυσική αρμονία, που είναι καθοριστική για την ακούγεται εύχο στα αυτιά μας και τι όχι. Στη φυσική αυτή αρμονία, κάθε μελωδικός φθόγγος είναι μια συγχορδία με άπειρες βαθμίδες, η οποία ανελισσόμενη προς το άπειρο, παράγει όλα τα φυσικά διαστήματα, όπως μέσα στις

X	Ψ	CENTS
431	395	151,0023
419	384	151,0127
407	373	151,0238
395	362	151,0356
383	351	151,048
371	340	151,0613
359	329	151,0755
347	318	151,0907
335	307	151,1069
323	296	151,1244
311	285	151,1432
299	274	151,1635
287	263	151,1855
275	252	151,2095
263	241	151,2356
251	230	151,2642
490	449	151,2796
239	219	151,2957
466	427	151,3127
227	208	151,3305
442	405	151,3494
215	197	151,3692
418	383	151,3903
203	186	151,4125
394	361	151,4362
382	350	151,4613
370	339	151,488
179	164	151,5165
346	317	151,547
167	153	151,5797
489	448	151,6029
322	295	151,6149
155	142	151,6527
453	415	151,6797
298	273	151,6937
441	404	151,708
143	131	151,738
417	382	151,7697
274	251	151,7862
405	371	151,8033
131	120	151,8389
381	349	151,8768
250	229	151,8966
369	338	151,9171
488	447	151,9276
119	109	151,9601
464	425	151,9944

Πίνακας 4: Οι ουδέτερες δεύτερες που περιλαμβάνονται μεταξύ 151 και 152 cents για τους πρώτους 500 αρμονικούς

σπειροειδείς έλικες του DNA κρύβεται ο κώδικας της ζωής. Η οργάνωση των φυσικών διαστημάτων σε μια αυστηρή ιεραρχία, επιβεβαιωμένη σε παραδόσεις από όλο τον κόσμο, παρουσιάζει μιαν απίστευτη πολυπλοκότητα. άπειρο βάθος και αμέτρητη πυκνότητα, κρύβοντας ταυτόχρονα τους απόλυτους νόμους της από την ματαιοδοξία του ανθρώπου να μετρήσει τα πάντα. Ο θαυμαστός κόσμος της διαστηματικής θεωρίας, με τις αρχαίες του καταβολές και την μακραίων εξέλιξή του, αποδεικνύεται ολιγοδύναμος μπροστά στη συσσωρευμένη εκλέπτυνση της μελωδικής γραμμής, παραδόσεων που χάνονται στο βάθος του χρόνου. Μια μουσικολογία των παραδόσεων αυτών καλείται να αρθρώσει λόγο για έναν πολύ περίπλοκο μελωδικό κόσμο, όπου οι βαθμίδες κινούνται σε καμπύλες, στροβιλίζονται, περιστρέφονται, έλκονται ή μία από την άλλη, αλλάζουν ρόλους και θέση από την μια μουσική φράση στην επόμενη, στα πλαίσια ενός πολυδιάστατου συμπλέγματος μελωδικών τρόπων που λιώνουν ο ένας μέσα στον άλλο, ενεχόμενοι σε όρια ασαφή, αμφισσημένες και επικαλύψεις. Κατηγοριοποιήσεις, στεγανά, συγκερασμός των διαστημάτων σε έναν περιορισμένο αριθμό διακριτών θέσεων δεν έχουν θέση στον κόσμο αυτό, που λειτουργεί με συνεχή και αναλογικό τρόπο τόσο σε μικροσκοπικό (διαστήματα βαθμίδες) όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο (μελωδιότυποι-μακάμ, ήχοι, τρόποι). Είναι γνωστό ότι η επιστήμη της Φυσικής τον 20ό αιώνα ήρθε αντιμέτωπη με τα όριά της, όταν η κβαντομηχανική, η σωματιδιακή φυσική, η χαοτική δυναμική και η θεωρία καταστροφών την οδήγησαν να εγκαταλείψει την παλιά νευτώνεια οπτική της και να διατυπώσει συμπεράσματα που, όπως αναλύει ο μεγάλος φυσικός Fritjof Capra, την έφεραν πολύ κοντά στην κοσμοθεωρία των βουδιστών και των ταοϊστών. Είναι ώρα και για τη μουσικολογία να ξεπεράσει τις ντετερμινιστικές της έξεις, και να δεσμευτεί σε μια νέα προσπάθεια κατανόησης της περιπλοκότητας του υπό μελέτη μουσικού φαινομένου. Η σημερινή παρουσίασή μας προτείνει τη θεώρηση των βαθμίδων στις μουσικές παραδόσεις αυτές με σεβασμό στο διπτό τους χαρακτήρα: όπως τα υποατομικά σωματίδια είναι ταυτόχρονα σωματίδια και κύματα, έτσι και οι βαθμίδες αυτές καλύπτουν μια περιοχή και συγχρόνως η θέση τους την κάθε στιγμή εξαρτάται από πλειάδα παραγόντων, όπως η κατεύθυνση της μελωδικής γραμμής, η επόμενη κατάληξη της συγκεκριμένης φράσης, το συνολικό τροπικό περιβάλλον, η κινητικότητά της την δεδομένη στιγμή ως στοιχείο έκφρασης, αλλά και το αίσθημα της περίστασης και εν τέλει όλα εκείνα που συγκρούν μια αισθητική της προφορικότητας. Στο πλαίσιο της αισθητικής αυτής, δεν μπορούμε να αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο ως ακίνητη κλίμακα, και να προσπαθούμε να τον καταγράψουμε ως παράθεση σταθερών διαστημάτων. Με δεδομένη τη δυναμική σχέση τονικότητας - χρόνου, αν διατυπώσουμε μια θεωρία που δεν αξιολογεί την αέναν κινητικότητα των διαστημάτων αυτών, είναι σαν να τα αποστερούμε από τον ζωντανό χαρακτήρα τους. Τα συστατικά στοιχεία της προφορικότητας των παραδόσεων της Βορειοανατολικής Μεσογείου, η μελωδική προφορά με την πολλαπλή τοπική, ιδιωματική και προσωπική της ακόμα διάσταση, αν αναχθούν στο επίπεδο της ερμηνείας των διαστημάτων, αναδεικνύουν ως προνομιούχο κριτήριο προσέγγισή τους το αίσθημα που προκαλούν, και όχι την εξαντλητική τους χαρτογράφηση. Εν τέλει προφορικότητα δεν σημαίνει ούτε απλοϊκότητα, ούτε απουσία κανόνων, αντίθετα σημαίνει ελευθερία μέσα σε

αυστηρά όρια, σημαίνει ρευστότητα και όχι ακαμψία, σημαίνει περίπλοκη πράξη που δεν αναλύθηκε ακόμη...

Ευχαριστώ την Μαρία Ζουμπούλη για την φιλολογική επιμέλεια, τον Χρήστο Κολιοπάνο για την βοήθεια του στην υλοποίηση του αλγόριθμου εύρεσης φυσικών διαστημάτων δεύτερων με υποστήριξη πλεκτρονικού υπολογιστή, προπαντός δε τον Λευτέρη Μπρόπουλο, στον οποίο οφείλω την μύηση στην διαστηματική θεωρία.

Η έλλειψη ομοιογένειας δύον αφορά τον αριθμό και την ακριβή θέση των βαθμίδων ανά ιδίωμα είναι εμφανέστατη στην ποικιλία που παρουσιάζουν οι διαβαθμίσεις ίδιων οργάνων. Στις φωτογραφίες 1 έως και 4 οι κορυφαίοι ερμηνευτές της λόγιας οθωμανούρκικης Necdet Yaşar (ταμπούρ) και της λαϊκής μουσικής της τουρκικής επαρχίας Muharrem και Neşet Ertaş (σάζι), κρατούν όργανα με διαφορετική πυκνότητα διαβάθμισης.

Βέβαια ψυχοακουστικές έρευνες απέδειξαν ότι επηρεαζόμαστε από συχνότητες έξω από τα όρια ακουστότητας, αλλά αυτή η παρατήρηση δεν αφορά τον εδώ συλλογισμό μας.

Το μέγεθος τέτοιων φυσικών διαστημάτων δοσμένων στη "γεωμετρική" μορφή λόγων συχνοτήτων μπορεί να γίνει ευκολότερα αντιληπτό αν υπολογιστεί σε μία από τις επικρατέστερες αριθμητικές μεθόδους, τα μερκατωρικά κόμματα, τα δωδεκατημόρια της ελληνοβυζαντινής μουσικής θεωρίας ή τα cents με την βοήθεια της σχέσης  $A \cdot \log(x/\psi) / \log 2$ , όπου  $x/\psi$  ο λόγος που προσδιορίζει το διάστημα και  $A$  ο αριθμός των μονάδων στην οκτάβα (A-53 μερκατωρικά κόμματα, A-72 δωδεκατημόρια και A-1200 cents).

Ως γνωστόν, με την τεχνική αυτή μπορεί κανείς να κουρδίσει δύο χορδές ενός εγχόρδου από ευθείας ή έμμεσα χρησιμοποιώντας κάποιες βοηθητικές χορδές του ίδιου ή άλλου οργάνου. Όταν ο λόγος  $x/\psi$  που προσδιορίζει το ζητούμενο διάστημα είναι απλός και ο αριθμητής κι ο παρονομαστής του είναι μικροί ακέραιοι τέτοιοι ώστε οι αντίστοιχοι αρμονικοί να μπορούν να παραχθούν απευθείας στις δύο χορδές, τότε φέρνοντας σε ταυτοφωνία την χοστή αρμονική στην μία και την ψ-οστή στην άλλη έχουμε το ζητούμενο (π.χ. για να κουρδίσουμε το διάστημα 7/5 αρκεί να φέρουμε σε ταυτοφωνία την 7η αρμονική της μπάσας χορδής με την 5η αρμονική της ψηλότερης). Αν όμως ο λόγος δεν είναι απλός, τότε είναι ανάγκη να αναλυθεί το διάστημα σε άθροισμα ή διαφορά απλούστερων και να κουρδίσουμε όλα τα ενδιάμεσα διαστήματα προκειμένου να φτάσουμε στο τελικό αποτέλεσμα (π.χ. για να κουρδίσουμε ένα διάστημα όπως το πυθαγόρειο λείμμα 256/243 αρκεί να αφαιρέσουμε από μια τέταρτη 4/3 δύο μείζονες τόνους ακολουθώντας την παραπάνω διαδικασία για κάθε ένα από τα τρία ενδιάμεσα διαστήματα).

Marcus 1989: 200-244. Farhat 1990:7-18. Caton 2002: 62.

Η λανθασμένη εικόνα που υπάρχει ότι τα καταλληλότερα όργανα για ακριβή εκτέλεση σε τονικό επίπεδο είναι τα πυκνά διαβαθμισμένα (όπως το ταμπούρ ή το κανονάκι) οφείλεται κυρίως στην καλή εποπτεία που αυτά προσφέρουν στο διαστηματικό και κατ' επέκταση στο τροπικό σύστημα της εκάστοτε παράδοσης. Η υστέρηση τους σε σύγκριση με τα αδιαβάθμιτα δεν έγκειται μόνον στο ότι περιορίζονται από τις συγκεκριμένες διαβαθμίσεις, αλλά και στην ευπαθή γεωμετρία τους, η οποία επηρεάζει την ακρίβεια των διαστημάτων.

Όπως προαναφέρθηκε, ο 500-στόχιος αρμονικός μιας χαμηλής με τον ανθρώπινης ακοής.

## Βιβλιογραφία

- Αποστολόπουλος, Θ. (2002) *Απόστολος Κώνστας Χίος και η Συμβολή του στη θεωρία της Μουσικής Τέχνης*. Αθήνα: IBM.
- Βέτσος, Β. (2001) *Taboo-ράδες. Στοιχεία Πολυπολιτισμικότητας στα θεωρητικά Συστήματα και την Οργανοχροσία*. Αδημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στην Διεθνή συνάντηση οργανολογίας και οργανοποίιας στην Καστοριά.
- Ευθυμιάδης, Α. (1988) *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Μέλισσα.
- Καράς, Σ. (1970) *Γένη και Διαστήματα στην Βυζαντινή Μουσική*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- \_\_\_\_\_ (1989) *Αρμονικά*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Κατσιφής, Β. (1996) *Μελωδικές Έλξεις και η Αρμονία της Φυσικής κλίμακας*. Αθήνα: Τέρτιος.
- Λέκκας, Δ. (1987) "Η Βάση της διαστηματικής". *Tar*, 1: 30-34
- \_\_\_\_\_ (2006) "Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής: συστηματική δομική προσέγγιση". *Πολυφωνία*, 8:7-35.
- Λυκούρας, Γ. (1994) *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή*. Αθήνα: Συρτός.
- Μαιροειδής, Μ. (1999) *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Φαγκότο.
- Μιχαλίδης, Σ. (1982) *Εγκυλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1888) *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Κωνσταντινούπολη
- Σκούλιος, Μ. (2006) "Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης". *Πολυφωνία*, 8:58-69. Αθήνα.
- Σπυρίδη, Χ. (1996) *Ευκλείδου: Κατατομή κανόνος*. Αθήνα: Εκδ. Γαρταγάνης.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Μουσική Ακουστική*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Α.Π.Θ.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Ο δυτισμός του μουσικού διαστήματος*. Αθήνα: Εκδ. Γαρταγάνης.
- Χατζηαθανασίου, Μ. (1948) *Οι Βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής*. Κωνσταντινούπολη.
- Χρύσανθος. (1832) *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Τεργέστη: Michele Weis.
- Aksoy, B. (1995) "Towards the Definition of the Makam". *The Structure and Idea of Makam* (Elsner, J. & Pennanen, R.P. eds.) ICTM Makam Study Group. Tampere.
- Ακκος, C. (1983) "Geleneksel Türk Müziğinde Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerinde Gözlemler". *Birinci Ulusal Türk Müzigi Sempozyumunda sunulmuştur*. Istanbul.
- Danielou, A. (1943) *Introduction to the Study of Musical Scales*. London: The India society.

- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beyhom, A. (2005) "Approche Systématique de la Musique Arabe: Genre et Degrés Système". *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation*. (Ayari, M. ed.) Paris: Delatour.
- Capra, F. (1982) *To Taó και η Φυσική*. (Μετάφρ.: Μ. Βερέττας). Αθήνα: Ωρόρα.
- Caton, M. (2002) "The Concept of Mode in Iranian Music: Shur". *Garland Encyclopedia of World Music*, 6:59-76. N.Y & London: Routledge.
- Chabrier, J.C. (2005) "Hauteurs et Intervalles Scalaires et Modaux aux Proche et Moyen Orients". *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation*. (Ayari, M. ed.) Paris: Delatour.
- Ellis, A.J. (1885) "On the musical scales of various nations". *Journal of the Society of Arts*, 33:485-527. London.
- Farhat, H. (1990) *The Dastgah Concept in Persian Music*. Cambridge. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Guettat, M. (2000) *La Musique Arabo-Andalouse. L'Empreinte du Maghreb*. Paris: El-Ouns.
- Marcus, S.L. (1989) *Arab Music Theory in the Modern Period*. Ph.D. dissertation. University of California. Los Angeles.
- Ozkan, I. H. (1984) *Turk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Otüken.
- Signell, K. (1986) *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo.
- Skoulios, M. & Kokkonis, G. (2005) "Théories et pratiques modales de l'Orient: un itinéraire". *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation*. (Ayari, M. ed.) Paris: Delatour.
- Skoulios, M. (2005) "The Musical Language. Greece: A comparative approach". *Music in the Mediterranean. Modal classical traditions. Vol.2 Theory and Practice* (Feldman,W. & Guettat, M. & Kerbage, T. eds.). Thessaloniki: En Hordais.
- Wright, O. (1978) *The Modal System of Arab and Persian Music. A.D. 1250-1300*. London: Oxford Univ. Press.

# Από την νευματική σημειογραφία στη Notitia artis musicae (1321) έως Η εγγραμ- ματοσύνη ως συνθήκη δυ- νατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής

Πάνος Βλαγκόπουλος  
Μουσικολόγος.  
Λέκτορας Τμήματος  
Μουσικών Σπουδών.  
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

A. Η ευρωπαϊκή λόγια μουσική, όπως μας είναι σήμερα γνωστή (δηλαδί μέσα από μουσικά έργα, όπως - ενδεικτικά - η *Messe de Nostre Dame* του Guillaume de Machaut, η *Μεγάλη λειτουργία σε σι ολάσσονα* του Bach, η *5η Συμφωνία* του Beethoven, το *Τριστάνος και Ιζόλδον* του Wagner, η *Ιεροτελεστία* της άνοιξης του Στραβίνσκι, και πολλά άλλα), χαρακτηρίζεται από συνεχή ιστορική διαδοχή και εξέλιξη. Ακολουθώντας προς τα πίσω την ιστορία της, και έχοντας μια διαισθητική κατανόηση των ουσιώδων χαρακτηριστικών της, θα αναρωτηθούμε, ποια είναι εκείνη η σπιγμή στο παρελθόν, η οποία θα ήταν κατάλληλη να θεωρηθεί απαρχή της μουσικής αυτής. Ποιο θα είναι το κριτήριο, που θα επιβάλει το σταμάτημα του γλιστρήματος, από κοινό χαρακτηριστικό σε κοινό χαρακτηριστικό πάνω στον χρονικό άξονα, αν δεν θέλουμε να φτάσουμε έως την προϊστορία και την εποχή των σπηλαίων; Κι ύστερα, ποιες άλλες όψεις της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής, πέρα, ίσως, από το κριτήριο της οικονομίας στον τόπο και το χρόνο, θα αναδεικνύονταν μέσα από την επιλογή ενός τέτοιου κριτήριου: Υπάρχει κάποιος μίτος, κάποιο "κόκκινο νήμα", που να συνδέει όλες τις διαφορετικές φάσεις αυτού που εξετάζεται από την αντίστοιχη επιστήμη της "ιστορίας της μουσικής", από το Γρηγοριανό μέλος έως τον Στραβίνσκι και τον Stockhausen; Ή μήπως οι διαφορετικές φάσεις μεταξύ τους δεν συνδέονται παρά μόνον με "οικογενειακές ομοιότητες", όπως έλεγε ο Wittgenstein, δηλαδί δίχως την παρουσία ενός μόνου, αλλά πολλών και πολύχρωμων "νημάτων" (δηλαδί με τη μεταφορική δομή, ας πούμε, όχι ενός νήματος, αλλά μιας τριχιάς): Είναι εύλογο, η σύγκριση δύο απομακρυσμένων χρονικά φάσεων, π.χ. της μουσικής του 11ου και αυτής του 20ού αιώνα, να μας οδηγήσει προς την κατεύθυνση των οικογενειακών ομοιοτήτων, ενώ αντίθετα η σύγκριση εγγύτερων χρονικά φάσεων θα έτεινε προς την απάντηση του "κόκκινου νήματος".

Παρά τα φαινόμενα, ίσως, υποστηρίζω ότι

υπάρχει κάτι σαν "κόκκινο νήμα" που συνδέει ακόμη και τις πιο απομακρυσμένες χρονικά φάσεις της ιστορίας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής, και ότι, αυτό το ίδιο χαρακτηριστικό, επιτρέπει όχι μόνον τον προσδιορισμό μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής ως απαρχής, αλλά και εξασφαλίζει την ομοιογένεια στο σύνολο της ιστορίας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Το χαρακτηριστικό αυτό, που θα προσπαθήσω να το προσδιορίσω στη συνέχεια, συνδέεται με την εμφάνιση, το ρόλο και τις συνέπειες της μουσικής σημειογραφίας.

B. Η μουσική σημειογραφία ακολούθησε διακριτές φάσεις εξέλιξης: στην αρχή ήταν τα νεύματα, που έδωσαν τη θέση τους στη λεγόμενη "τετράγωνη" σημειογραφία με χρήση γραμμών·ακολούθησε η μετρική σημειογραφία, η οποία ολοκληρώθηκε κατά τον 14ο αιώνα, και η οποία σταδιακά μετεξελίχθηκε, στους νέους χρόνους, στην κοινή μοντέρνα σημειογραφία.

Βέβαια, σε όλες τις ιστορικές της φάσεις, η μουσική σημειογραφία αποτελούσε την καταγραφή ενός πρωταρχικά πηκτικού γεγονότος· έτοι, επέτρεπε το πέρασμα από την αίσθηση της ακοής στην αίσθηση της όρασης· αναπαριστούσε με όρους χώρου αυτό που συμβαίνει με όρους χρόνου· είχε, γενικά, προς τη μουσική την ίδια σχέση, όπως ο γραπτός λόγος προς τον προφορικό. Όμως, η διαφορετικότητα των φάσεων της ίδιας της σημειογραφίας, η ποικιλία των μουσικών που η τελευταία καλούνταν κάθε φορά να καταγράψει, αλλά και οι ποικίλες κάθε φορά επιστημολογικές αφετηρίες που επικαθόριζαν τη γενικότερη θεωρητική ενασχόληση με τα μουσικά φαινόμενα, μας επιβάλλουν τη διερεύνηση και την προσπάθεια της κατά το δυνατόν διαφοροποίησης της σχέσης μουσικής και σημειογραφίας. Στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης θα σταθώ σε τρεις στιγμές στην ιστορική εξέλιξη αυτής της σχέσης: η πρώτη αφορά τη γενέθλια στιγμή της μουσικής σημειογραφίας, όπως μας δίδεται μέσα από την εμφάνιση της νευματικής σημειογραφίας· το βασικό ερώτημα, το οποίο θα προσπαθήσω να απαντήσω, είναι το εξής: έχουμε άλλη επιλογή από το να θεωρήσουμε τη φάση της νευματικής σημειογραφίας ως ατελή και προπαρασκευαστική φάση, στο δρόμο προς τη σύγχρονη σημειογραφία: Η δεύτερη στιγμή αφορά τη δημιουργία της μορφής του *μοτέτου* ως μορφή που στηρίζεται αποκλειστικά στη σύνθεση και την κατασκευή, και η οποία [μορφή] δεν θα ήταν δυνατή δίχως τις νέες τεχνικές της σημειογραφίας. Η τρίτη στιγμή αφορά τη μεγάλη "συμπληρωματική" συνεισφορά της *Ars nova* κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα, που οποία επέτρεψε τη καταγραφή των δίσημων, πλάι στους ήδη δυνατούς πλαισίων, τρίσημους ρυθμούς. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται παραδοσιακά στην ιστοριογραφία με τον Johannes de Muris και τοποθετείται στο γενικότερο πνευματικό κλίμα του 14ου αιώνα, με την υπογράμμιση παράλληλα της επιστημολογικής στροφής προς ένα πιο επιστημονικό - εμπειριοτικό μοντέλο, και προς το νομιναλισμό και τον Γουλιέλμο του Ockham.

Στη σημερινή ανακοίνωση, θα σταθώ εν συντομίᾳ στον πρώτο σταθμό· θα αναφερώ ακροθιγώς στον δεύτερο, παραπέμποντας στην θαυμάσια πραγμάτευσή του από τον Fritz Reckow (1986), και θα αφιερώσω το μεγαλύτερο μέρος στον τρίτο.

1. Πριν καταπιαστώ με τις νευματικές σημειογραφίες, επιτρέψτε μου να σχολιάσω το ίδιο το ερώτημα, στο οποίο υποσχέθηκα να απαντήσω ("είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε τη νευματική σημειογραφία αλλιώς, παρά ως ατελή και προπαρασκευαστική φάση στο δρόμο προς τη σύγχρονη σημειογραφία").

Σύμφωνα με τον Niklas Luhmann (2001), τα κύρια διάκριση στις πνευματικές, ερευνητικές και αναλυτικές προσπάθειες αφορά δύο είδη προσπαθειών, προσεγγίσεων ή στάσεων: αυτή που ο Luhmann ονομάζει "θεολογική", και η άλλη που ονομάζει "κριτική". Η διαφορά τους, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο συγγραφέα, είναι η εξής: οι ερευνητές που κινούνται εντός της "θεολογικής" κατεύθυνσης πάρουν ως αφετηρία μια ιδεώδη κατάσταση, προς την οποία συγκρινόμενο το παρόν ή η πραγματικότητα υστερεί συγκεκριμένες καταστάσεις, που πρέπει να κατονομασθούν, εμποδίζουν αυτή την ιδεώδη κατάσταση να πραγματωθεί· έτσι βλέπει τον κόσμο, μεταξύ άλλων, ο Θεολόγος και ο Μαρξιστής. Από την άλλη, το κριτικό μοντέλο σκέψης, αντιμετωπίζει τον κόσμο ως έχει· ακόμη περισσότερο: ως παράδοξο, το οποίο πρέπει να εξηγηθεί. Εδώ ανήκει, για παράδειγμα, το καντιανό πρόγραμμα της ανεύρεσης των όρων της δυνατότητας ότι κάπι συμβαίνει (ότι "είναι η περίπτωση ότι π"). Όταν προσπαθούμε να κατανοήσουμε ένα ιστορικό φαινόμενο, του οποίου γνωρίζουμε την εξέλιξη, και επικεντρωνόμαστε σε μια ιστορική του φάση, ιδίως αρχική (όπως στην περίπτωση της σημειογραφίας, γενικά, της νευματικής σημειογραφίας, ειδικότερα), δεν είναι εύκολο να απαλλαγούμε από την γνώση της μετέπειτα εξέλιξης, καθώς θεωρούμε την προγενέστερη φάση. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, καταλήγουμε, ρητά ή υπόρρητα, να βλέπουμε τη νευματική σημειογραφία ως ατελές στάδιο στον δρόμο για την τελειοποίηση που παρουσιάζει η μεταγενέστερη σημειογραφία. Εδώ μπορούμε να συνδέσουμε αυτή την κατάσταση με τον προβληματισμό του Luhmann: η μεταγενέστερη, "τελειότερη" φάση, αντιστοιχεί στην ιδεώδη φάση του θεολογικού μοντέλου. Στοιχεία της προγενέστερης φάσης που εμποδίζουν την πραγμάτωση των πιο εξελιγμένων στοιχείων της μεταγενέστερης φάσης, στην περίπτωση που μας απασχολεί, δηλαδή στη νευματική φάση της σημειογραφίας, είναι η έλλειψη ακριβούς πληροφόρησης για το τονικό ύψος και το ρυθμό. Η ερώτηση που τίθεται από το κριτικό μοντέλο σκέψης είναι η εξής: μήπως η νευματική φάση κρίνεται ελλιπής σε σχέση με μεταγενέστερα στοιχεία, που όμως η ίδια βοήθησε να προκύψουν: Πιο γενικά, μήπως ο δρόμος που ακολούθησε η σημειογραφία στους επόμενους αιώνες δεν ήταν αναγκαστικός, αλλά ένας από πολλούς δρόμους, που μπορούσε να πάρει, και πριν, αλλά και τη στιγμή που διαμορφωνόταν η νευματική σημειογραφία: Τι ήταν αυτό που έκανε την ακρίβεια στο τονικό ύψος και το ρυθμό απαραίτητα στοιχεία, με βάση τα οποία διαμορφώθηκε τελικά η σημειογραφία: Η απάντηση στο τελευταίο αυτό ερώτημα πρέπει να σχετίζεται με την ολοένα επικρατούσα επιλογή των μουσικών να παίζουν νέα μουσική, μουσική δηλαδή την οποία κάποιος έπρεπε να μάθει εξ αρχής από τη σημειογραφία: με άλλα λόγια, να σχετίζεται με το πέρασμα από τη σημειογραφία ως καταγραφή του υπάρχοντος στη σημειογραφία ως κοινοποίηση του νέου. Αυτό αποτελεί αιτία και αποτέλεσμα της παράλληλης μετάβασης από ένα προφορικό σε ένα εγγράμματο πλαίσιο. Στο παρόν πλαίσιο πραγμάτευσης θα αρκεστώ στο να διατυπώσω την κατεύθυνση που

πρέπει να πάρει μια έρευνα που ακολουθεί το κριτικό μοντέλο σκέψης. Το κριτικό ερώτημα είναι το εξής: ποια είναι τα στοιχεία, στο πλαίσιο μιας προφορικής μουσικής πράξης, όπως αυτή του γρηγοριανού μέλους, που προστίθενται με την επινόηση της νευματικής σημειογραφίας; Θα αρκεστώ στο παρόν πλαίσιο στις εξής επισημάνσεις: σε αντίθεση με ό,τι ακολούθησε στην εξέλιξη της σημειογραφίας, οι νευματικές σημειογραφίες απευθύνονται, όπως και στη βυζαντινή μουσική, στο υποκείμενο της εκτέλεσης και όχι σε κάποιο αντικειμενικό έργο, δηλαδή στον "τεχνίτη" και όχι στο "τέχνημα". Αυτός ποτέ δεν ξεκινά από μπδενική Βάση, αλλά από μια προηγούμενη εμπειρία του υλικού, ή μάλλον, του τρόπου χειρισμού του. Οι τρόποι αυτοί παράγουν μουσικά αποτελέσματα που υπακούουν σε άλλους κανόνες ταυτοποίησης από αυτούς του εξαντικειμενικοποιημένου μουσικού υλικού: με απλά λόγια, ο ψάλτης που τραγουδά "ρελα ντο-λα λα" κάνει το ίδιο με αυτόν που τραγουδά "ντο-ρε ρε-λα-σι λα ντο-λα λα-σολ" σε διαφορετικό κείμενο.

34 TEMPUS ADVENTUS DOMINICA IV 35

Cantus ad lectiones apti pro diebus 19 et 20 decembribus :

Die 19 decembribus  
IN. Ne timeas, Zacharia, 568.

Die 20 decembribus  
OF. et CO. e dom. IV Adventus, 36.

Dominica quarta Adventus

R O-fá-te cae- li dé-su-per, et nu-bes plu-  
ant iu-stum : ape-ri- á-tur ter- ra, et gérmi-net  
Sal-va-tórem. T.P. Alle-lú- ia, alle- lú- ia.

Στο παράδειγμά μας,<sup>1</sup> η νευματική σημειογραφία δείχνει την "δωρική" ανάβαση από το ρε στο λα με την παρέκκλιση στο οι ύφεση, την παραμονή στην "repercussa" λα (στη συνέχεια, με το γέμισμα της μικρής 3ης λα σιντο, όπως μαρτυρεί η χρήση του νεύματος *quilisma* πάνω στη συλλαβή "de-su-per]" κλπ.). Παράλληλα, η ενότητα των κειρισμών αντικαθρεφτίζεται στην ενότητα της μελωδικής κίνησης, μέσα από τη χρήση όχι μεμονωμένων σημαδιών, αλλά ομάδων σημαδιών, που στη σημειογραφία αυτή ονομάζονται "ligature". Έπειτα από τη φάση αυτή, ξεκινά η διολίσθηση του κέντρου βάρους από το υποκείμενο στο μουσικό υλικό, που θα καταλήξει στο μουσικό έργο με μια "αντικειμενική" σημειογραφία που επιτρέπει την ανακτησιμότητα του καινούργιου έργου. ήδη από τις πρώτες μεγάλες πολυφωνικές μορφές του 12ου και του 13ου αιώνα.



2. Στον 13ο αιώνα η διαφορά ανάμεσα σε μια αισθητική του προφορικού και διαδικαστικού, από τη μια, του γραπτού και δομημένου, μουσικού έργου, από την άλλη, εκφράστηκε από τα δύο κυρίαρχα μουσικά είδη: το *conductus* και το *motetus*. Αντίθετα από ότι θα μας έκανε να πιστέψουμε μια γραμμική αντίληψη της ιστορίας, η μουσική που αποτελείτο εξ ολοκλήρου από νέο υλικό - το *conductus* - συνδέεται με την προφορικότητα, η μουσική που στηρίζοταν εν μέρει σε προϋπάρχον υλικό - το *motetus* - συνδέεται με την εγγραμματοσύνη. Για μια καταπληκτική ανάλυση του φαινομένου αυτού παραπέμπω στο άρθρο του Fritz Reckow: "Processus und structura: Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter". Εδώ θα επισημάνω μόνον τα εξής: η παρτιτούρα παρείχε τον χώρο για την κατασκευή διαδοχικά της μορφής του μοτέου, με την έννοια ότι παρείχε στον μουσικό τη δυνατότητα θεώρησης του μουσι-

κού χρόνου ως χώρο πραγματοποίησης όλων των αναγκαίων κειρισμών για τη διαδικασία της σύνθεσης. Την κατασκευή καθόριζε η διαδοχικότητα, την οποία με τη σειρά της επέβαλε η ύπαρξη του προϋπάρχοντος υλικού, καθιστώντας έτοι την παρτιτούρα *conditio sine qua non* της σύνθεσης.<sup>2</sup> Αντίθετα, στην περίπτωση του *conduc-tus*, ο μουσικός ήταν ελεύθερος από το συνυπολογισμό ενός προϋπάρχοντος υλικού και από τους προκαθορισμούς μιας προσυνθετικής φάσης της σύνθεσης, και η διαδικασία της καταγραφής ταυτίζόταν με την ίδια τη διαδικασία της σύνθεσης. Ιστορικά, το *conduc-tus* αφορά μόνον την περίοδο έως το τέλος της *Ars antiqua* αντίθετα, το μοτέτο συνέχισε με διαφορετικές μορφές, να υπάρχει έως τον 20ό αιώνα. Πολύ περισσότερο, καθόρισε την παράδοση της έντεχνης μουσικής στη Δύση, αναβιβάζοντας την παρτιτούρα και την εγγραμματοσύνη γενικότερα σε συνθήκη της δυνατότητας για ό.τι η Δύση εννοεί έντεχνη μουσική.

3. Από το δεύτερο μισό του 13ου έως το πρώτο μισό του 14ου αιώνα, δηλαδή περίπου 100 χρόνια, οι επικρατούσες προσεγγίσεις στη Λογική και τη Γλώσσα ήταν, πρώτον, αυτή που σήμερα ονομάζεται "λογική των όρων" (*terminist*), και, δεύτερον, αυτή της *grammatica speculativa*, δηλαδή η γραμματική θεωρία που εκπροσωπούνταν από τους λεγόμενους *modistae*. Βασική για τους πρώτους ήταν η έννοια της *suppositio*, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο σηματοδοτεί κάθε φορά μια λέξη, ανάλογα με την πρόταση στην οποία βρίσκεται. Από την άλλη, οι *modistae*, ξεκινώντας, όπως και ο Noam Chomsky στον 20ό αιώνα, από την εμπειρικά επαληθεύσιμη παρατήρηση του Αριστοτέλη, ότι οι διάφοροι λαοί έχουν για την ίδια έννοια διαφορετική λέξη ("σκύλος", "dog", "Hund", "chien" κ.ο.κ.),<sup>3</sup> υπέθεσαν πως η πραγματικότητα, που είναι κοινή για όλους (*modi essendi*), γίνεται κατανοητή από όλους κατά παρόμοιο τρόπο (*modi intelligendi*), για την έκφραση αυτής της κοινής πραγματικότητας, οι διάφοροι λαοί χρησιμοποιούν διαφορετικά γλωσσικά συστήματα σημείων, που όμως σημαίνουν κατά τον ίδιο τρόπο (*modi significandi*). Για να το πούμε με ταομοκιανούς όρους, οι τελευταίοι αποτελούν τη βαθιά δομή της γλώσσας, η οποία, παρά τις επιφανειακές διαφορές των επιμέρους γλωσσών, είναι κοινές και πανανθρώπινες. Στο κείμενο του de Muris, το οποίο χρονολογείται στο 1319 ή το 1321, απουσιάζει παντελώς ο όρος "suppositio", όρος-κλειδί της "λογικής των όρων": αντίθετα, σε κάποιο σημείο, πέρα από μια αναφορά σε "modus cognoscendi"<sup>4</sup>, αναφέρεται συγκεκριμένα σε "modi significandi" (II 9, 15).

Το γλωσσο-θεωρητικό υπόβαθρο του de Muris δεν έχει περάσει ασχολίαστο από τη μουσικολογία και, γενικότερα, από τους σύγχρονους μελετητές. Ας ξεκινήσουμε καταρρίπτοντας κάτι που θεωρούμε σαφή παρανόση: το 1997, στο άρθρο του με τίτλο "Du symbole au signe: Remarques sur la parenté entre Ars nova et nominalisme", ο Anheim υποστήριξε ότι στην πραγματεία του για τη σημειογραφία, ο de Muris αναδεικνύει μια σύλληψη του σημείου με σαφή νομιναλιστικά χαρακτηριστικά, δηλαδή παρόμοια με αυτήν του Γουλιέλμου του Ockham. Η ανάλυση του Anheim είναι επιδερμική και φανερώνει άγνοια της σύγχρονης συζήτησης γύρω από τη γλώσσα. Ο Anheim τοποθετεί την υποτιθέμενη συγγένεια μεταξύ του de Muris και του Ockham στην αυθαιρεσία του

σημείου (έννοια σήμερα γνωστή από τη σημειολογία του Ferdinand de Saussure) και στην αποψιλωση του σημείου από κάθε συμβολικό περιεχόμενο, κίνηση που υποτίθεται ότι εγκαταλείπει την "αυγουστίνεια" θέση του κόσμου και αφίνει πίσω του γυμνή την αναφορική λειτουργία του σημείου. Η αναφορά στην αυθαιρεσία του σημείου ("secundum placitum"). όπως θα δούμε παρακάτω, κατά κανένα τρόπο δεν συνδέεται μόνον με το νομιναλισμό του Ockham· αλλά και η δεύτερη διαπίστωση ελέγχεται ως ανακριβής, μιας και μια ανάγνωση του κεφαλαίου του de Muris, το οποίο αναφέρεται στην προνομιακή θέση του αριθμού "τρία". είναι αρκετή να μας πείσει, ότι ο συγγραφέας του κινείται ακόμη στον συμβολικό κόσμο των *antiqui*. Αυτό που ο Anheim εκλαμβάνει ως "άδειασμα" του συμβολικού περιεχομένου του σημείου ("[...] signe délesté de son poids symbolique [...]")· αποτέλεσμα της καθαρής αναφορικής του ιδιότητας, δεν είναι παρά η μοδιστική επίταγή της ομολογίας ανάμεσα στα τρία επίπεδα: της πραγματικότητας, της κατανόησης, και της γλώσσας:

modi essendi - modi cognoscendi - modi significandi

Η σημασία της ομολογίας γλώσσας και πραγματικότητας εκφράζεται ρητά από τον de Muris: "[...] sicut contingit ex ore proferre, sic possibile est notare [...]" (II 8, 4). Στην παρανόηση αυτής της ομολογίας οφείλεται και μια άλλη αστοχία του Anheim, σχετικά με το απόσπασμα όπου ο de Muris αναφέρεται στη σχέση των φθογγοσήμων με τη μουσική πραγματικότητα: "Est autem significatio id, quod perficitur et imperfectitur, non figura" (II 9, 15). Εδώ ο Anheim βλέπει και πάλι μια σημαντική όψη της υποτιθέμενης συμβολικής αποψιλωσης του σημείου και της καινοφανούς επικράτησης της αναφορικής του λειτουργίας· αντίθετα, το συγκεκριμένο χωρίο, αποτελεί εμβληματικό τεκμήριο της προσχώρησης του de Muris στη μοδιστική θεωρία· μάλιστα, στην επόμενη πρόταση, ο de Muris κάνει τη σύγκριση με το λόγο, όπου ρητώς αναφέρεται σε "modi significandi":

Unde sicut vox ad vocem grammaticae non dependet neque causat constructionem, sed modorum significandi rerum proportio, sic figurae ad figuram nulla est proportio musicalis, sed ex proportione rerum musicalium perfectioneque et imperfectione earundem causatur consonantia musicalis (ibidem).

Η σύγκριση λειτουργεί· διότι τα δύο συστήματα, της γλώσσας και της μουσικής, είναι πλήρως αντιστοιχίσιμα: *res* και *res musicalis* στην επίπεδη της πραγματικότητας (*modi essendi*)· κοινότητα στην επίπεδη της κατανόησης (*modi cognoscendi* ή *intelligendi*)· σε αυτό της έκφρασης ή απόδοσης του νοήματος, δηλαδή της *vox* και της *vocis grammaticae* στην στον προφορικό λόγο και τη μουσική, των *litera* και της *figura* στον γραπτό λόγο και τη μουσική σημειογραφία (*modi significandi*). Αξίζει πάντως να αναφέρουμε στο σημείο αυτό, ότι αντίστοιχες θέσεις με την ομολογία μεταξύ *res* και *significatio* θρίσκουμε και σε παλαιότερα κείμενα. Έτσι, διαβάζουμε στις προ-μοδιστικές *Summulae logicales* του Petrus Hispanus: "[...] quia adiectivatio et substantivatio sunt modi rerum que significantur, et non significationis" (VI, 2).<sup>5</sup> Είναι προφανές, ότι, όπως συχνά συμβαίνει με τις μεσαιωνικές πραγματείες, στο κείμενο διαγιγνώσκουμε διαφορετικά στρώματα επιρροών: τον Αριστοτέλη και τον Βοήθιο, τον Petrus Hispanus, αλλά και την πιο σύγχρονη με τον

συγγραφέα θεωρία των *modi significandi*. Αξίζει να σημειώσουμε, ότι οι διαφορετικές αυτές οι προσεγγίσεις πηγάζουν όλες από διαφορετικές αναγνώσεις κειμένων ενός και μόνον συγγραφέα: του Αριστοτέλη. Ο *locus classicus* για τη συζήτηση που μας απασχολεί εδώ είναι το πρώτο κεφάλαιο του *Περί ερμηνείας*: "Όνομα μὲν οὐν εστὶ φωνὴ σημαντικῆ κατὰ συνθήκην ἀνευ χρόνου [...]" (16a 19). Σε αυτό το "κατά συνθήκην" στηρίζεται όλη η μετέπειτα σχολιαστική και σχολαστική παράδοση, από τον Βοήθιο έως τον de Saussure. Η "τομοσκιανή" αντίληψη των *modistae*, για την κοινή "βαθιά" δομή της γλώσσας σε όλους τους ανθρώπους χάρη στην ομολογία πραγματικότητας-τρόπου κατανόησης, αντίθετα με τη διαφορετικότητα γλωσσών και γραμμάτων, στηρίζεται στο ακόλουθο χωρίο:

Ωστέρ ουδέ γράμματα πάσι τα αυτά, ουδέ φωνάι αι αυτά· ών μεν ταύτα σημεία πρώτων, ταυτά πάσι παθήματα της φυξής, και ών ταύτα ομοιώματα πράγματα ήδη ταυτά (16a 4-8).

Επίσης, στην κοινότητα των "ομοιωμάτων" που αναφέρεται στο ίδιο απόσπασμα, στηρίζεται όλη η θεωρία του Ockham περί "νοητικής γλώσσας": αλλά αυτό ανήκει σε μια άλλη πραγμάτευση.

Ωστόσο, η μοδιστική επίδραση στον de Muris φαίνεται πιο βαθιά, νομίζω, σε κάπι άλλο, που είναι πέρα από όσα αναφέρθηκαν, και ταυτόχρονα τα περικλείει: πρόκειται για την προσπάθεια ανάδειξης της τέχνης της σημειογραφίας στην μουσική στο επίπεδο μιας αριστοτελικής τέχνης/επιστήμης (*ars/scientia*). Σε αυτό το εγχείρημα είναι αφιερωμένος ο "Πρόλογος" της *Notitia*. Στηριζόμενος στα *Μετά τα φυσικά* του Αριστοτέλη δηλώνει ότι η τέχνη (και η επιστήμη) ασχολείται με τα καθόλου, η δε πράξη με τα καθέκαστα, και, προαναγγέλλοντας τα δύο μέρη της πραγματείας, ότι κάθε τέχνη έχει δύο μέρη: το θεωρητικό και το πρακτικό. Στο πρώτο, καταγίνεται με το φαινόμενο του ήχου, το οποίο, σύμφωνα με την αντίληψη της μουσικής ως *scientia media*, προσεγγίζεται τόσο αριθμητικά όσο και φυσικά.<sup>6</sup> Στο δεύτερο μέρος, καταπίνεται με "εκείνο το κοινότητα της μουσικής, που είναι μετρήσιμο [mensurabilis]" (II 1, 2). Ο de Muris αναφέρεται γενικά στην πολυφωνία, και όλο το υπόλοιπο πρακτικό μέρος είναι αφιερωμένο στο ρυθμό και την καταγραφή του. Ταυτίζοντας έτοι τη μουσική σημειογραφία με τα προβλήματα καταγραφής των διαφορετικών ρυθμών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η σημειογραφία αναβαθμίζεται ως αντικείμενο μελέτης της μουσικής πραγματικότητας, και εντάσσεται στο πρακτικό μέρος της μουσικής τέχνης.

Ηρθε λοιπόν η ώρα να απαντήσουμε στο ερώτημα για τη θέση του de Muris στην ιστορία της μουσικής: πι οικόνα που αποκομίζει για τον de Muris κάποιος, διαβάζοντας μια ιστορία της μουσικής, είναι αυτή του πρωτοπόρου θεωρητικού, ο οποίος σηματοδοτεί το πέρασμα στη μουσική της *Ars nova*. Το μοντέλο αυτό είναι τόσο ισχυρό - και τόσο είναι η σημασία και η επίδραση του de Muris - που προκαλεί αμπλανία η προσήλωσή του τελευταίου στην "ιερότητα" του αριθμού "3" - κάπι που ιστοριογραφικά συνδέουμε με την *Ars antiqua* - στον οποίο είναι αφιερωμένο το 2ο κεφάλαιο του πρακτικού μέρους της πραγματείας ("De numeri ternari perfectione"). Τι ακριβώς συμβαίνει: Είναι τελικά ο de Muris ο επαναστάτης που εισάγει την *Ars nova* και εάν ναι, τότε πώς εξηγείται η

προσκόλλησί του στην "τελειότητα" του αριθμού "3": Μήπως η προσκόλληση αυτή δεν είναι παρά υποταγή στην αντίληψη για την μουσική, που κυριαρχούσε στο παρεινό πανεπιστήμιο, για το οποίο προσέριζε το εγχειρίδιό του: Όπως και να έχει το πράγμα σχετικά με τα κίνητρα του de Muris, το ενδιαφέρον αντιστοιχίας της σημειογραφίας με τη μουσική πραγματικότητα, δεν είναι ασύμβατο με αυτή την πλειοδότηση - στο συμβολικό επίπεδο - του αριθμού "3" έναντι του αριθμού "2". Το θεωρητικό σημείο, όπου φαίνεται ότι ο de Muris διαφοροποιείται από τους *antiqui*, το αντιλαμβανόμαστε μέσα από την κριτική που του ασκεί ο μεγαλύτερος εχθρός του: ο συντηρητικός θεωρητικός Jacques de Liège στο περίφημο εγκυκλοπαιδικό έργο του *Speculum musicae*. Σχολιάζοντας τον ορισμό του φθογγόσημου από τον de Muris ("Notula musicalis est figura quadrilatera soni numerati tempore mensurati significativa ad placitum"), ο Ιάκωβος αναφέρει: "Qod autem dicitur ad placitum significativa verum est ante impositionem et in ipsa impositione, non post" (CS II, 405 a). Με απλά λόγια, η σημασία μιας λέξης είναι δοσμένη άποις, και δια παντός είναι αδύνατον, χρησιμοποιώντας την ίδια λέξη (το ίδιο *signum*), να αναφερθούμε σε κάτι άλλο, μεταγενέστερο της απόδοσης της αρχικής σημασίας στη λέξη (*impositio*). Αυτό λέει ο Ιάκωβος, και αυτό ακριβώς αρνούνται ρητά οι modistae, επικαλούμενοι μια πρώτη θεώρηση του νοήματος ως *χρήση*, αιώνες πριν τον Wittgenstein· ή με τα λόγια του Roger Bacon, του κυριότερου, ίσως, εκπροσώπου της *grammatica speculativa*: "Nos tota die imponimus nomina et non advertimus quando et quomodo" (*De signis*). Αυτή η συνεχιζόμενη ικανότητα της λέξης (ή της νότας) να αναφέρεται, *post impositionem*, αποτελεί τη δικαιολογητική βάση του εγχειρήματος του de Muris για τη διεύρυνση των δυνατοτήτων του σημειογραφικού συστήματος έτσι ώστε να συμπεριλάβει τους δίσημους ρυθμούς, δίχως κατ' αρχήν να τίθεται εν αμφιβόλω η συμβολική πρωτοκαθεδρία του τρίσημου ρυθμού, με όλες τις θεολογικές συνδολώσεις της. Συνεπώς, ο de Muris, πέρα από την αντίθεση "επαναστάτης/ συντηρητικός", είναι απλά ένας επιστήμονας που θεωρεί καθήκον του να περιγράψει μια πραγματικότητα που είναι μεν νέα αλλά βρίσκεται πριν και έχω από αυτόν, συνδεόμενος ομαλά με το παρελθόν, συμπληρώνοντάς το, κατά το οικείο θεολογικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο, η *Kaien Diathētikē* δεν "καταλύει" την *Παλαιά*, αλλά την συμπληρώνει.

**Συμπερασματικά:** Η σημειογραφία επινοήθηκε στη Δύση για λόγους που είχαν να κάνουν με τη διάσωση, επιμέλεια και επιβολή ενός ρεπερτορίου με στόχο την ενοποίηση της λατρείας στο πλαίσιο μιας ενιαίας ρύθμισης που αφορούσε το σύνολο της Αγίας Ρωμανικής Αυτοκρατορίας· υπό αυτή την άποψη, πρόκειται για ένα κατά βάση πολιτικό εγχείριμα. Η μετατόπιση προς την αναγκαιότητα κοινοποίησης του νέου έναντι της καταγραφής του παλαιού υλικού συνέβη παράλληλα με την μετατόπιση από το μουσικό υποκείμενο στο μουσικό υλικό, με αποτέλεσμα μια πιο εξαντικειμενικευμένη μορφή μουσικής που χρησιμοποιούσε τις δυνατότητες της νέας τετράγωνης σημειογραφίας ως συνθήκη της δυνατότητάς της να υπάρξει. Στο πλαίσιο της νέας αυτής σημειογραφίας, η δυνατότητα καταγραφής μόνον τρισίμων ρυθμών την τοποθετεί στη μέση μεταξύ συμβολικής αξίας της ίδιας της σημειογραφίας και απλώς καταγραφής της (μουσικής) πραγματικότητας. Με τις συνθέσεις της *Ars nova* έχουμε για πρώτη φορά την

ολοκλήρωση της κίνησης για πλήρη καταγραφή της μουσικής πραγματικότητας, με την συμπλήρωση της δυνατότητας καταγραφής των δισήμων ρυθμών. Τη θεωρητική θεμελίωση για αυτό την προσφέρει ο Johannes de Muris, πάνω στη βάση που του προσφέρει η σύγχρονη *grammatica speculativa*, η πρώτη θεωρία για τη γλώσσα που φιλοδοξεί να σταθεί στο ύψος μιας ολοκληρωμένης αριστοτελικής επιστήμης.

<sup>1</sup>Bla. (1979) *Graduale triplex*. Sablé sur Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes : 34 - 35.

<sup>28</sup> Βλ. σχετικό απόσπασμα του Αιγίδιου του Μουρίβο: "Primo accipe tenorem alicujus antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario [...] et tunc recipe tenorem. et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto" (Aegidius de Murino. *Tractatus cantus mensurabilis*. στο: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. 4 τόμοι. επιμ. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed.. Hildesheim: Olms. 1963): 3).

<sup>3</sup>Βλ. Αριστοτέλους, Περί ερμηνείας, 16a 6-7: "[...] ταυτά πάσι παθήματα της ψυχής [...]" . πρβλ. Bonthiou, *Commentarium in librum Aristotelis Peri hermeneias I* 38: "[...]Sed intellectus et res eadem apud omnes quamlibet diuersissimas gentes inuenies" (βλ. [http://individual.utoronto.ca/pking/resources/boethius/Perihermeneias.comm\\_major.txt](http://individual.utoronto.ca/pking/resources/boethius/Perihermeneias.comm_major.txt))

"[...] quod unum modum retinent cognoscendi, nec in hiis scientia variatur". *Notitia M* II.  
1. 5. Το μοδιστικό θέμα εδώ είναι ότι, από τη στιγμή που δεν αλλάζει η πραγματικότητα, δηλαδή το "είδος" [species] από "tempus maior" σε "tempus minor", δεν αλλάζει και ο τρόπος κατανόησης [modus cognoscendi], άρα δεν αλλάζει και η επιστημονική σύλληψη των φαινομένων αυτών [scientia].

<sup>5</sup> Πρόκειται για μια κλασική *auctoritas* - γραμμένη στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα - δίπλα στο Όργανον του Αριστοτέλη, τα σχόλια του Βοΐθιου, και τις *Sententiae* του Petrus Lombardus (περ. 1150).

<sup>6</sup>Bλ. Max Haas (1982).

<sup>10</sup> Lawrence Gushee (2001) γράφει ότι ο de Muris είναι, μαζί με τον Βοίθιο και τον Guido, η βασική auctoritas για τη μεσαιωνική θεωρία της μουσικής ("Muris, Johannes de", στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17ος τόμος, John Tyrrell (επιμ.), New York: Oxford University Press: 412).

## Βιβλιογραφία

- Anheim, Etienne (1997) "Du symbole au signe: remarques sur la parenté entre *Ars nova* et nominalisme". *Médiévaux* 32 : 9 - 19.
- Cullin, Olivier (2006) *L'image musique*. Paris : Fayard.
- Haas, Max (1982) "Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts". *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*. Forum Musicologicum III. Winterthur: Amadeus. 393 - 456.
- Luhmann, Niklas (2001) *Aufsätze und Reden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Michels, Ulrich (1970) *Die Musiktraktate des Johannes des Muris*. Wiesbaden: Fritz Steiner.
- Petrus Hispanus (2004) *Summulae logicales*. στο Augusto Ponzio (επμ.) *Pietro Hispano: Trattato di logica*. Milano: Bompiani.
- Reckow, Fritz (1986) "Processus und structura: Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter". *Musiktheorie* 1: 5 - 29.

## Εισαγωγικά

Το δίπολο "προφορικότητα-εγγραμματοσύνη" αποτελεί μια βασική θεματική στο χώρο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών σπουδών, το οποίο αναλύεται μέσα από τις ποικίλες εκφάνσεις του. Το άρθρο διερευνά τη δυναμική του διπόλου "προφορικό-εγγράμματο" σε σχέση με το χορευτικό φαινόμενο. Αφορμή για την πραγμάτευση του θέματος αποτελεί το εθνογραφικό παράδειγμα των Ρομά της Ηράκλειας Σερρών. Έτσι, εξετάζεται ο λόγος των Ρομά για το χορό στο πλαίσιο της κοινότητάς τους, καθώς και οι συμβολισμοί και οι πρακτικές (Bourdieu 1977) που απορρέουν απ' αυτόν. Στη συνέχεια, διερευνώνται οι γενικότερες αντιλήψεις και οι οπτικές που επικρατούν σχετικά με το χορό σε υπερτοπικό επίπεδο, καθώς και η διαχείρισή του από "εγγράμματους" φορείς, όπως Πανεπιστήμια, πολιτιστικοί σύλλογοι κ.α.

## Η κοινότητα

# Χορευτικός λόγος και ρεπερτόριο: μια ρώμικη περίπτωση

**Χρήστος Παπακώστας**  
Ανθρωπολόγος του χορού.  
Διδάσκων (Π.Δ. 407/80)  
Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.  
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

καταστροφή το 1916 και εκτοπισμό των κατοίκων της στο Ποζάρεβιτς της Σερβίας, η επιστροφή τους το 1918, η ανοικοδόμηση της το 1930 και ένταξή της ως παραμεθόριας πα. περιοχής στη γεωγραφική επικράτεια του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους).

Οι Ρομά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της Ηράκλειας χωρίς, όμως, αυτό να αποτυπώνεται στις επίσημες γραπτές πηγές. Η τοπική ελίτ που προέρχεται κυρίως από τους Βλάχους έχοντας τη δυνατότητα της αναπαράστασης της ιστορίας αγνοεί παντελώς τους Ρομά και το ρόλο τους στη μικτή κοινότητα και περιορίζεται σε γενικόλογες αναφορές. κυρίως σε σχέση με τη μουσική. Για τους Ρομά η γέννηση τους στο μαχαλά, ως ένα υπο-χώρο του ευρύτερου Ηρακλειώτικου, υπογραμμίζει την άμεση σχέση τους με το συγκεκριμένο χώρο με δεσμούς αίματος και χώματος. Οι ίδιοι θεωρούν αυτό το στοιχείο αποδεικτικό της εντοπιότητάς τους. Επιπλέον, ο χώρος λειτουργεί και ως γεωγραφική αναπαράσταση του διπόλου "εμείς/άλλοι", αφού ο μαχαλάς αντιτίθεται στο χώρο των Βλάχων την αγορά (Papakostas 2007).

### Χορευτικός Λόγος και Αφηγήσεις

Μπαίνοντας στο πεδίο της έρευνας και κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης και των συνεντεύξεων άρχισε, σταδιακά, να γίνεται εμφανής η τάση των υποκειμένων της έρευνας να κατευθύνουν τη συζήτηση σε μια συγκεκριμένη θεματολογία. Οι δικές μου ερωτήσεις δεν πάντα παρά η αφορμή και η απαρχή μιας διαδικασίας συγκρότησης ενός κοινού αφηγηματικού τόπου για τους Ρομά. Κατά παράδοξο τρόπο, συνειδητοποίησα ότι αυτή η πρακτική των υποκειμένων της έρευνας κινούνταν παράλληλα και δίχως να έρχεται σε ρήξη με τη δική μου σχεδιασμό της επιτόπιας έρευνας και λάμβανε σοβαρά υπόψη την επαγγελματική μου ταυτότητα. Μολονότι ο κεντρικός άξονας πάντα ο χορός, βαθμιαία το βάρος μετακινούνταν και σε άλλα ζητήματα με αποτέλεσμα να παράγονται και να αναπαράγονται νοήματα για τον τόπο, τις ταυτότητες, τα όρια και την ιστορία.

Ο χορός και ο λόγος για το χορό δεν αποτελούν, απλά, μια αντανάκλαση των κοινωνικών δομών αλλά είναι δυναμικές συνιστώσες που φωτίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι ιεραρχίες του τόπου τίθενται σε διαπραγμάτευση και μετασχηματίζονται. Οι Ρομά μέσα από την προφορικότητα και τις αφηγήσεις τους και το λόγο τους για το χορό επιχειρούν να ξεδιπλώσουν τα σύμβολα και τα σημάδια που έχουν ιδιαίτερη σημασία για την επιβίωση και τη σχέση τους με την κυρίαρχη ομάδα. Υπ' αυτή την έννοια, ο χορός λειτουργεί ως ένα όχημα νοημάτων, τα οποία οι ίδιοι χρησιμοποιούν. ή ανακύπτουν από τη χρήση. Τα νοήματα αυτά συμπικνώνονται γύρω από τις έννοιες "ταυτότητα, χορός και τόπος".

Οι χορευτικές αφηγηματικές αναπαραστάσεις των Ρομά έχουν ενεργητικό προσανατολισμό και έχουν τη δυνατότητα να παράγουν πρακτικές (Μπενβενίστε 1994:5) και προβάλλουν ως αντίλογος στον κυρίαρχο λόγο της αγοράς. Το πλεονέκτημα του χορού είναι ότι αποτελεί θετική αναπαράσταση για τους Ρομά και το μαχαλά. Έτοι μόστε, φαινομενικά, να τους παραχωρείται από την αγορά μια φαντασιακή μορφή έξουσίας που πηγάζει από τη χορευτική τους γνώση. Ο χορευτικός λόγος της αγοράς αναγνωρίζει

την ανωτερότητα των Ρομά στο επίπεδο της τεχνικής και της επιτέλεσης, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση της πολιτισμικής υπεροχής. Ο χορός, όπως και η μουσική, είναι από τα μοναδικά, ίσως, πεδία της κοινωνικής ζωής που συμβαίνει αυτό.

Το στοιχείο αυτό αποτυπώνεται και στις αφηγήσεις των Ρομά αποδεικνύοντας ότι ο αντίλογος του μαχαλά δεν βρίσκεται σε διαρκή αντιπαράθεση με τον πγεμονικό λόγο της αγοράς. Όπου κρίθει σκόπιμο η κοινότητα των Ρομά υιοθετεί τον κυρίαρχο λόγο και τα κεντρικά του νοήματα και τον χρησιμοποιεί για τη μεταστροφή αρνητικών αναπαραστάσεων και στερεοτύπων (Stewart 1997:13). Πρόκειται για ένα παιχνίδι μεταξύ ταυτότητας και ετερότητας, όπου οι Ρομά βασίζονται στο χορό ως πολιτισμική μορφή, καθώς και στο λόγο γι' αυτόν, και χρησιμοποιούν τα στοιχεία της ετερότητας για συγκροτήσουν την ταυτότητα και το αντίθετο. Με άλλα λόγια, ο χορός συγκροτεί το υπόβαθρο για μια οικονομική, ιδεολογική (Stewart 1997) και πθική (Gay Y Blasco 1999), χωρική και πολιτισμική τάξη. Σημείο αναφοράς του χορευτικού λόγου των Ρομά είναι η κυρίαρχη ομάδα των Βλάχων. Οι Ρομά στρέζονται την επιχειρηματολογία τους στη χορευτική-πολιτισμική τους ανωτερότητα αναδεικνύουν μια σειρά από ζητήματα της σχέσης τους με τους Βλάχους, που σε αντίθετη περίπτωση θα ήταν αδύνατο να τα εκφράσουν ανοικτά, και δίνουν τη δική τους ερμηνεία.

Ένα στοιχείο που προβάλλεται πολύ έντονα στο χορευτικό λόγο των Ρομά είναι η διαφορά με τους Βλάχους στο είδος και την ποιότητα του γλεντιού. Για τους Ρομά το γλέντι είναι μια διαδικασία στην οποία δίνουν πολύ μεγάλη σημασία, και χορός αποτελεί, μαζί με το ποτό, τη μουσική και το τραγούδι, μία από τις κορυφαίες εκφράσεις του. Το ρόμικο γλέντι δεν χαρακτηρίζεται από κάποιο αυστηρό κανονιστικό πλαίσιο. Μια βασική συνισταμένη που προάγει το ρόμικο γλέντι είναι η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των γλεντιστών και των μουσικών. Θεωρούν ότι η πθική και, κυρίως, η οικονομική ανταμοιβή των μουσικών είναι πρωταρχική σημασίας που ενισχύει αυτή τη σχέση και, παράλληλα, το γόπτρο των γλεντιστών. Όσον αφορά τους Βλάχους υποστηρίζουν ότι είναι πολύ συντηρητικοί στον οικονομικό τομέα, γεγονός που επηρεάζει την επιτέλεση του γλεντιού. Συνεπώς, το γλέντι τους δε θεωρείται αντάξιο του αντίστοιχου των Ρομά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ροπή ενός μεγάλου αριθμού χορευτικών αφηγήσεων για τον εξιωτικό χαρακτήρα της κοινωνίας τους. Ο χορός, σύμφωνα με τους Ρομά, δεν αντανακλά απλά την αίσθηση της ταυτότητας αλλά, ταυτόχρονα, τη συγκροτεί και την προβάλλει. Η ταυτότητα προβάλλει ως ο συνδετικός ιστός της κοσμοθεωρίας τους που μετουσιώνεται κινητικά μέσω του χορού.

Ναι, εδώ δεν υπάρχει, εδώ είναι αλληλεγγύη. Εδώ δεν υπάρχει ζήλια, τίποτα. Αγκαλιά χορεύουμε όλοι, γι' αυτό είμαστε φτωχοί.

Οι ίδιοι θεωρούν ότι είναι οι πιο αντιπροσωπευτικοί εκφραστές του χορευτικού πολιτισμού της Ηράκλειας και ότι κατέχουν όλα τα χορευτικά ιδιώματα της περιοχής. Προβάλλουν τους εαυτούς τους ως πολύ καλούς χορευτές και υπονοείται μια "γενετική" σχέση της εθνοτικής τους ομάδας, και του τόπου τους (μαχαλάς), με το χορό. Για την ενίσχυση της θέσης τους πολύ συχνά στις αφηγήσεις τους καταφεύγουν στο παρελθόν με μια αίσθηση νοσταλγίας. Με τον τρόπο αυτό, τοποθετούν τη χορευτική τους ανωτερότητα

σε βάθος χρόνου και τη συνδέει με το ιστορικό πλαίσιο της Ηράκλειας. Όσον αφορά τους Βλάχους οι Ρομά δεν αναγνωρίζουν κάποια ιδιαίτερη χορευτική ικανότητα και τονίζουν την προσκόλλοσή τους σε συγκεκριμένα χορευτικά ιδιώματα.

Ο μαχαλάς όλα τα χορεύει. Τα πάντα. Γέρικα. Βουλγάρικα. Ελληνικά. Τούρκικα λαϊκά. αυτά (Αδελφός).

Είναι προφανές ότι οι αφηγήσεις των Ρομά, και ο λόγος τους για το χορό, εμπεριέχουν πολυδιάστατα μνήματα, τα οποία με τη σειρά τους απευθύνονται, κυρίως, στην κυρίαρχη ομάδα, αλλά και σε άλλους πιθανούς αποδέκτες. Σκοπός τους είναι η ανάδειξη της σχέσης των Ρομά με τον τόπο και τον πολιτισμό του, η αναδιάταξη των εθνοτικών ορίων, η προβολή της κοσμοθεωρίας τους και η κατασκευή κοινωνικών και πολιτισμικών αντίβαρων ως απάντηση στον αποκλεισμό τους και τη χαμηλή τους θέση στην κοινωνική ιεραρχία (Παπακώστας 2007). Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει μια προσεκτική επιλογή και χρήση της θεματολογίας των αφηγήσεων, καθώς και επανεμρησία και ανασύνθεση του περιεχομένου τους. Έτσι ώστε τελικά τα όρια μεταξύ κυρίαρχου και μη κυρίαρχου λόγου να είναι ασαφή και δυσδιάκριτα (βλ. Καυταντζόγλου 2001:247). Ταυτόχρονα, ο λόγος των Ρομά για το χορό εντοπίζει και κατηγοριοποιεί τη χορευτική εμπειρία, τη συνδέει με άλλους τύπους εμπειρίας, την αξιολογεί σε σχέση με τις ιδιαίτερες επιδιώξεις τους στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και επιχειρεί να συνδέει την ταυτότητά τους με θετικές αναπαραστάσεις. Από την άλλη, ο μαχαλάς ως ένας στιγματισμένος τόπος λειτουργεί ως ασφαλές καταφύγιο και ως ενδεδειγμένος χώρος για τη συγκρότηση και την εκφορά του μη κυρίαρχου λόγου.

Στο σημείο αυτό εντοπίζεται μια ενδιαφέρουσα αντίφαση. Από τη μία ο χορός μπορεί να θεωρηθεί ως ένα προσκνιακό ίδιωμα για τους Ρομά (Lemon 2000). Από την άλλη μεριά όμως, ο λόγος για το χορό λειτουργεί ως ένα "παρασκήνιο", όπου τα υποκείμενα της έρευνας μακριά από το βλέμμα και τη ακοή των κυρίαρχων, αναπτύσσουν τις δικές τους εκδοχές και εκφορές του λόγου, οι οποίες επιβεβαιώνουν ή αναιρούν το κυρίαρχο λόγο (Scott 1990: 4-5) και το κυριότερο διαπραγματεύονται μαζί του.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο χορευτικός λόγος παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το χορευτικό γεγονός. Καταρχάς, πρόκειται για ένα γεγονός που είναι χωρικά και χρονικά προσδιορισμένο και προϋποθέτει επαφή και αλληλεπίδραση (Cowan 1990). Τα δρώντα υποκείμενα, μέσα από τη λεκτική αναπαράσταση, τοποθετούν το εαυτό τους σε σχέση με τους άλλους, νοματοδοτούν τον κοινωνικό τους κόσμο, ερμηνεύουν δι-υποκειμενικά την πραγματικότητα, διαμορφώνουν τις αμυντικές ή επιθετικές στρατηγικές και τακτικές τους. Ο χορευτικός λόγος, επίσης, δεν αποκλείει αναφορές και ερμηνείσες σχετικά με τη μορφή του χορού και την καθαυτή χορευτική πράξη. Μ' αυτή την πρακτική τα δρώντα υποκείμενα επιδιώκουν να ενισχύσουν την επιχειρηματολογία τους και να εκπέμψουν το δικό τους μήνυμα.

Η περίπτωση των στιγματισμένων και κυριαρχούμενων εθνοτικών ομάδων, όπως οι Ρομά της Ηράκλειας, παρουσιάζει μια ιδιομορφία και αναδεικνύει μια άλλη πτυχή του χορευτικού λόγου. Σε πολλές περιπτώσεις οι κυρίαρχες ομάδες αναγνωρίζουν την πολιτισμική ανωτερότητα των αντίστοιχων περιθωριακών. Οι αντιλήψεις αυτές

εμπεδώνονται μέσα από ουσιοκρατικές αναπαραστάσεις. Πάνω σ' αυτή τη θέση τα μέλη μια τέτοιας ομάδας οικοδομούν τις αντιστασιακές τους τακτικές και συν-γράφουν τα πιθανά σενάρια αποτίναξης του στίγματος. Η διαδικασία αυτή ακυρώνει τη μονοσύμαντη προοπτική του διλήμματος: αναγκαστική ένταξη ή ευθεία ρήξη. Ο χορός, ο λόγος για το χορό - όπως και η μουσική - ανήκουν σε εκείνες τις πρακτικές που οι Ρομά επιστρατεύουν, ώστε να προβάλλουν και να υποστηρίξουν της ταυτότητά τους, να θέσουν ή να καταλύσουν όρια. Οι πρακτικές αυτές αντλούν απευθείας από το συμβολικό κεφάλαιο της εθνοτικής ομάδας, δηλαδή από τους μύθους, τα σύμβολα, τις αξίες, και τις μνήμες, οι οποίες και αποτελούν την πυρήνα της ταυτότητάς της (Smith 1986:15). Μέσα από αυτό το πρίσμα, κατανοούμε ότι ο λόγος για το χορό συμβάλλει στην ανασυγκρότηση της κοινότητας των Ρομά.

Ο χορευτικός λόγος και η χορευτική εμπειρία στο μαχαλά διακρίνεται από μεγάλη ρευστότητα, τόσο στο επίπεδο της ονοματοδοσίας του χορού όσο και στη διαδικασία ταξινόμησή του στις τοπικές "ταξινομικές κατηγορίες". Η ντόπια ταξινομική λογική διέπεται από άκρως ελαστικές αρχές. Έτσι, για τους Ρομά οι όροι απεικονίζουν ή/και δηλώνουν στιγμές και λειτουργίες και δεν έχουν παγιωμένο και μόνιμο χαρακτήρα. Έτσι, η χορός δεν νοούνται σαν μονολιθικές και μόνιμες "ονομασίες", αλλά ως ρευστά προϊόντα μιας διαρκούς διαπραγμάτευσης και (επανα) καθορισμού της πολιτισμικής ταυτότητας. Οι Ρομά δεν αξιώνουν ούτε την πατρότητα ούτε την αποκλειστικότητα των χορών. Στη δική τους ματιά όλοι οι χοροί είναι όλων. Είναι τόσο δικοί τους όσο και των άλλων Βλάχων και γενικότερα των μπαλαμών της Ηράκλειας - και δεν τους διακρίνουν σε παραδοσιακούς ή μη παραδοσιακούς. Ο χορός τους είναι πλαισιωμένος, αλληλεπιδρά με τα συμφραζόμενα και η μορφή του εξαρτάται άμεσα απ' αυτά.

Είναι φανερό, ότι η εντόπια ρόμικη αντίληψη και λογική απέχει πολύ από την αντίστοιχη των ατόμων, των ομάδων και των φορέων που εμπλέκονται σε ένα πολύπλοκο και ιδιόμορφο δίκτυο πολιτικής οικονομίας του χορού που αναπτύχθηκε σταδιακά μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το σημαντικό είναι για τους Ρομά ο ίδιος ο χορός, οι πολιτισμικές, κοινωνικές και συμβολικές του διαστάσεις και όχι τόσο η απόλυτη αντίστοιχη του με κάποιους αυστηρά καθορισμένους όρους. Είναι χαρακτηριστικό, ότι οι περισσότερες γυναίκες - και αρκετοί άντρες - δεν γνωρίζουν τα ονόματα πολλών χορών, χωρίς αυτό να το θεωρούν πρόβλημα.

### Το Ρεπερτόριο

Με αφορμή την περίπτωση του χορευτικού φαινομένου στους Ρομά της Ηράκλειας θα προχωρήσω σε μια γενικότερη συζήτηση για τη χρήση και την εννοιολόγηση του χορού στο, με γενικούς όρους "εγγράμματο" περιβάλλον, όπως αυτό συγκροτήθηκε μετά στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου παρατηρείται μια σταδιακά αυξανόμενη "μεταφορά" ή καλύτερα "απεδαφοποίηση" του χορού. Δηλαδή, αποσπάται από την κοινότητα, το φυσικό χώρο Βίωσης και επιτέλεσής του, και χρησιμοποιείται ως θεατρική, καλλιτεχνική, ψυχαγωγική και παιδαγωγική πολιτισμική μορφή από φορείς με ποικίλα

κοινωνικά χαρακτηριστικά. Το φαινόμενο αυτό λαμβάνει χώρα σε μη-τόπους (Auge 1995) και με γενικούς όρους "εγγράμματους" χώρους. Δηλαδή, σε τόπους που δεν είναι συνυφασμένοι με το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της κοινότητας. Τέτοιοι είναι οι θεατρικές σκηνές, οι χώροι των φεστιβάλ και της διασκέδασης, οι αίθουσες διδασκαλίας κοκ. Αναφερόμαστε σε κατεξοχήν χώρους που διαμορφώθηκαν από τη νεωτερικότητα και τη μετανεωτερικότητα. Έτσι ο χορός μετασχηματίστηκε σε "υλικό", το οποίο έγινε αντικείμενο μελέτης και διαχείρισης υπερτοπικών φορέων, καθώς και του ακαδημαϊκού χώρου. Να σημειωθεί ότι ο χορός αποτελεί βασικό μάθημα από ιδρύσεως των ΤΕΦΑΑ (1910) και από το 1984 ξεχωριστή ειδικότητα στα προγράμματα σπουδών.

Σχηματικά θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την πορεία που ακολουθεί ο χορός μέχρι να παρουσιαστεί ως εξής:

- α) Φορείς: συλλογή, αξιολόγηση, επιλογή για την ένταξη ενός χορού στο ρεπερτόριο.
- β) Χοροδιδάσκαλος, διδασκαλία.
- γ) Σκηνική παρουσίαση, παράσταση.

Η έννοια που χρησιμοποιείται κατά κόρον για την κατανόηση και την ανάλυση των χορευτικού φαινομένου είναι το ρεπερτόριο. Η χρήση του όρου φαίνεται ότι πηγάζει από την αναγκαιότητα συγκρότησης ενός σώματος χορών που θα προσφέρονται αρχικά για διδασκαλία και στη συνέχεια για θεατρική και σκηνική παρουσία. Η έννοια του ρεπερτορίου, που επικρατεί στους χορευτικούς συλλόγους, εκφράζει ένα σύνολο κλειστών κινητικών μορφών, ειδικά διαμορφωμένων για μαθησιακές ομάδες χορού, με στόχο την παροχή χορευτικής γνώσης και εμπειρίας. Οι μορφές αυτές χαρακτηρίζονται από συνοχή, αναπλάθονται ως είδος, ανανεώνονται ως μορφή στοχεύοντας πάντα σε ένα αισθητικό αποτέλεσμα (Loutzákη 2003).

Εξ ορισμού, λοιπόν, ο όρος ρεπερτόριο συνδέεται με μια θετικοτεκνική και τεχνική θέαση του χορευτικού φαινομένου και των χορευτικών πρακτικών. Η διαδικασία συγκρότησης του χορευτικού ρεπερτορίου ακολουθεί μια αντίστροφη πορεία, αφού θεωρεί τη διδασκαλία και την παράσταση επί σκηνής ως δεδομένες. Οι έννοιες όμως "διδασκαλία χορών" και "χορευτική παράσταση" είναι άμεσα παράγωγα των στρατηγικών επιλογών του έθνους κράτους. Αυτό συνεπάγεται τη μονοφωνική και μονοδιάστατη προοπτική του ρεπερτορίου.

1. Πρόκειται για μια στεγανή, στατική, κλειστή *in vitro* κατασκευή όπου η κίνηση καθαυτή, η μορφή και η δομή του χορού πριμοδοτούνται έναντι του ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου. Στοχεύει στη διαμόρφωση και τη συγκρότηση ενός σώματος χορών, αυστηρά επιλεγμένων σύμφωνα με εθνικά κριτήρια και ασαφή αισθητικά πρότυπα, ώστε να υποστηρίζει τη διδασκαλία χορών καθώς, επίσης, και την παρουσίασή τους σε παραστάσεις και εκδηλώσεις. Αυτή η οπτική υπαγορεύει και τη γενική λογική που επικρατεί στη διαδικασία επιλογής τοπικών χορών για την ένταξή τους σε ένα ρεπερτόριο.

Στο πλαίσιο της πολιτικής οικονομίας του χορού (βλ. Savigliano 1995), το ρεπερτόριο θα πρέπει να συγκροτηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλεί και να συντηρεί το

ενδιαφέρον του ακροατηρίου να καλλιεργεί μια εξωτική αίσθηση που θα προκύπτει από την επαφή με την ετερότητα, και η ο οποία δεν υπονομεύει το σχεδιασμό της εθνικής ταυτότητας.

2. Κύρια πηγή άντλησης χορών για τη συγκρότηση του ρεπερτορίου αποτελεί την κοινότητα. Ο αστικός χώρος, σχεδόν, αγνοείται παντελώς. Η εστίαση του ενδιαφέροντος στην κοινότητα και στους εν πολλοίς, "εξωτικούς", μα τόσο κοντινούς τόπους "...είναι προϊόν των τελευταίων μεταπολεμικών δεκαετιών, όταν η κοινότητα γίνεται αντιληπτή ως συμπλήρωμα μοναδικών, παράξενων και προσφερόμενων σε τουριστική εκμετάλλευση μεμονωμένων εθνικών συμπεριφορών" (Αυδίκος 2002: 117). Η κοινότητα λειτουργεί ως τόπος συλλογής "αυθεντικών" χορών και που ικανοποιεί τη φαντασία και τις προσδοκίες των κάθε είδους ειδικών, χοροδιδάσκαλων, συλλογέων και εραστών της παράδοσης. Με άλλα λόγια η κοινότητα συνιστά μια ετεροτοπία, σύμφωνα με τους όρους του Foucault (1986) και τίθεται στο επίκεντρο ενός ιδιόμορφου εξωτισμού οίκοι.

3. Στο ρεπερτόριο ο χορός γίνεται αντιληπτός ως πλήρως ταυτισμένος με τον τόπο. Δεν λαμβάνονται υπόψη οι τοπικές πολιτισμικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες, παρά μόνο όταν αυτές επιβεβαιώνονται πλήρως τις προθέσεις του έθνους κράτους. Δηλαδή, τον ισομορφισμό (Gupta & Ferguson 1992) μεταξύ χορού, τόπου και εθνικού χώρου. Όποια χορευτική μορφή δεν ικανοποιεί αυτές τις γενικές αρχές, μετασχηματίζεται, υποκρύπτεται, αποβάλλεται και γενικότερα αντιμετωπίζεται ως πρόβλημα. Σε κάθε περίπτωση η τοπική χορευτική ταυτότητα θα πρέπει να συνάδει πλήρως με την εθνική ταυτότητα. Σε αντίθετη περίπτωση η αποκάθαρση, από μιαρά και ξένα στοιχεία ως προς την εθνική ταυτότητα, θεωρείται επιβεβλημένη. Η ένταση μεταξύ τοπικού και εθνικού μας φέρνει στο μιαλό την έννοια της δισημίας του Herzfeld (1987). Το πρόβλημα αυτό παράγει μια μόνιμη ένταση ανάμεσα στην επίσημη αυτοπαρουσίαση και την πιο ιδιωτική και ανεπίσημη αιτογνωσία ανάμεσα στα επίσημα και τα ανεπίσημα πολιτισμικά μορφώματα. Έτσι, το ρεπερτόριο δεν αποτελεί μια αναλυτική κατασκευή που θα συνέβαλε στην κατανόηση του χορού ως πολιτισμικού φαινομένου αλλά μια ταξινομική πγεμονική κατασκευή, που αποσκοπεί στη συγκρότηση και προβολή μιας χορευτικής γεωγραφίας.

4. Ένας ασφαλής τρόπος νομιμοποίησης και παραγωγής του ρεπερτορίου είναι η προσφυγή στην ιστορία. Έτσι, κατά τον σχεδιασμό του χρονικό πολιτισμού της κατασκευής στην ιστορία του έθνους κράτους στο χώρο και το χρόνο. Η ιστορική ορθότητα και η καταγωγική καθαρότητα αποτελεί τη θεωρητική πλατφόρμα για την ένταξη του χορού στο ρεπερτόριο. Το νήμα που ενώνει τις νομιμοποιητικές αφετηρίες, όπως η Αρχαιότητα και το Βιζάντιο, είναι η έννοια της συνέχειας.

Ο χορός, αν και προγραμματικά δηλώνεται το αντίθετο, εννοιολογείται ως πολιτομική μορφή που εξελίσσεται μέσα στην ιστορική του διαδρομή, αλλά στην ουσία παραμένει ο ίδιος. Το μοντέλο αυτό, βαθιά επηρεασμένο από το εξελικτισμό, διαφωτίζει μεταξύ της πλευράς του ρεπερτορίου και της πλευράς της αισθητικής κατασκευής. Η τάση για ιστορικισμό που διαπνέει το ρεπερτόριο οδηγεί στην αναζήτηση του παλιού μέσα στο νέο και όχι το νέο μέσα στο παλιό (Franko 1993). Η

σχέση ανάμεσα στα "παλιά" και στα "καινούργια" από βιωματική τείνει να γίνεται αρχειακή και βιβλιογραφική. (Σκουτέρη 1996).

5. Ένα από τα βασικά αιτήματα του ρεπερτορίου είναι η παρουσία του πρωτότυπου που για τον Benjamin (1973) "είναι η προϋπόθεση για την έννοια της αιθεντικότητας". Αυτή η αρχή τηρείται ευλαβικά και κατά τη φάση της διδασκαλίας του ρεπερτορίου. Για να επιτευχθεί αυτό ο χορός "υλικοποιείται" και μετατρέπεται σε συγκεκριμένη και καθορισμένη μονάδα με τη μορφή διδακτέας ύλης, ώστε διευκολύνεται η πρόσληψή του από τους διδασκόμενους. Είναι φανερό ότι αυτό αντίκειται στον άυλο χαρακτήρα του χορού, ο οποίος "υπάρχει σε ένα διαρκές σημείο εκμπόδενσης στην πρώτη ενέργεια υλικοποίησής του εξαφανίζεται" (Siegel 1968). Βασική πρακτική της εκπαιδευτικής διδασκασίας του χορού είναι η μηχανική αναπαραγωγή, η οποία εκτοπίζει την αιθεντία του πρωτότυπου και αποστά το αναπαραγόμενο αντικείμενο (χορός) από την επικράτεια της δικαιοδοσίας του (Benjamin ο.π.). Σε κάθε περίπτωση δεν λαμβάνονται υπόψη οι ποικίλες εκδοχές μιας χορευτικής πράξης και οι αναρίθμητες χορογραφίες που αναπτύσσονται (Derrida & McDonald 1995).

Το ζητούμενο της διδασκαλίας είναι ένα ομοιογενές και αναγνωρίσιμο μόρφωμα, συνώνυμο του ρεπερτορίου. Αυτό γίνεται εμφανές σε διάφορες πρακτικές του έθνους κράτους όπως για παράδειγμα τα αναλυτικά προγράμματα του Υπουργείου Παιδείας για τη διδασκαλία του μαθήματος του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Προεκτάσεις αυτή της θεώρησης του χορευτικού φαινομένου εντοπίζονται στις εγκυκλίους του ΥΠΕΠΘ προς τις κριτικές επιτροπές των μαθητικών καλλιτεχνικών αγώνων, όπου γίνεται ξεκάθαρη αναφορά στο τοπικό ρεπερτόριο το οποίο και θα κριθεί με όρους πιστότητας και γνησιότητας.

Πιστεύω ότι θα μου δοθεί χρόνος στη συζήτηση να σας αναλύσω τι ακριβώς συμβαίνει που ο χορός των Ρομά εντάσσεται στο σερραϊκό, μακεδονικό και κατά συνέπεια ελληνικό ρεπερτόριο. Αυτό που προσπάθησα να δείξω ήταν ότι το δίπολο προφορικότητα/εγγραμματοσύνη:

1. δεν πρέπει να ιδωθεί ως μια παγιωμένη δικοτομία, αλλά να αναλυθούν οι ιδιάτερες συνθήκες συγκρότησής του και ιδεολογικές παράμετροι

2. προβάλλει και αναδεικνύει την ένταση μεταξύ του τοπικού, του υπερτοπικού και του εθνικού και

3. το τι σημαίνει χορός για μια κοινωνία ή έναν πολιτισμό είναι ζητούμενο και όχι δεδομένο της ανθρωπολογικής, λαογραφικής και ιστορικής έρευνας.

## Βιβλιογραφία

Αυδίκος, Ευάγγελος (2002). *Χάλασε το χωριό μας χάλασε. Ιστορίες περί ακμής και Πτώσης*. Αλεξανδρούπολη: Πολύκεντρο Δήμου Τυχερού

Auge Mark (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso Books

- Benjamin, Walter (1973). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illustrations*. Glasgow: Fontana/Collins
- Bourdieu Pierre (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: University Press
- Cowan, Jane (1990). *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Derrida Jacques and Mc Donald C.V. (1995). "Choreographies", in, Goellner E.W. and Shea M. (eds.), *Bodies of the Text: Dance as Theory and Literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press
- Foucault, Michel (1994). "Des espaces autres". *Dits et Ecrits. 1954-1988*. Vol IV: 752-762. Paris: Gallimard
- Franko, Mark (1993). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press
- Blasco, Y Gay (1999). *Gypsies in Madrid. Sex gender and the performance of identity*. Oxford, New York: Berg
- Gupta Akhil & Ferguson J. (1992). "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference". *Cultural Anthropology* 7.1: 7-23
- Herzfeld, Michael (1987). *Anthropology through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press
- Καυταντζόγλου, Ρωξάνη (2001). *Στη Σκιά του ιερού Βράχου. Τόπος και μνήμη στα Αναφιώτικα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Lemon, A. (2000). *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Durham: Duke University Press
- Λουτζάκη, Ρένα (2003). "Από την τοπική κοινωνία στα αρχεία του μουσείου. Άυλα πολιτισμικά προϊόντα και πνευματικά δικαιώματα". *Έθνογραφικά* 12-13: 93-118
- Μπενβενίστε, Ρίκα (1994). "Αφήγηση και Ιστορία: μια Εισαγωγή στη Συζήτηση περί Αφηγηματικότητας στην Ιστορία". Στο: *Αφηγηματικότητα, Ιστορία, και Ανθρωπολογία* [Επιμ. Μπενβενίστε, Ρ. & Παραδέλλη, Θ.] Μυτιλήνη. Πανεπιστήμιο Αιγαίου: 1-24
- Παπακώστας, Χρήστος (2007). *Χορευτική ταυτότητα και ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας Σερρών*. Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή. Βόλος: Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας
- Papakostas, Christos (2007). "Dance and Place: the case of a Roma community in Northern Greece", in Anthony Shay (ed) *Balkan Dance. Essays on Characteristics, Performance and Teaching*. Jefferson, N.C.: Mc Farland Publishers
- Savigliano, Marta (1995). *Tango and the Political economy of passion*. Boulder: Westview
- Scott, James C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven και London: Yale University Press
- Siegel, M.B. (1968). *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press
- Smith, Anthony (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford
- Stewart, M. (1997). *The Time of The Gypsies*. Oxford: Westview Press
- Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα (1996). "Ορία και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση", στο *Λαϊκά Δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις* (Πρακτικά συνεδρίου). Υπουργείο Πολιτισμού-Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού και Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων Κομοτηνής, Αθήνα 1996, σ. 131-152

# Σώμα, μουσική και προφο- ρικότητα: Ανθρωπο- λογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων

Πάνος Πανόπουλος  
Κοινωνικός ανθρωπολόγος.  
Επίκουρος Καθηγητής  
Τμήματος Κοινωνικής  
Ανθρωπολογίας & Ιστορίας.  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Περίληψη

Το σώμα του μουσικού και το σώμα του μουσικού οργάνου συνιστούν δύο αλληλένδετες και αλληλουσιμπλούμενες πολιτισμικές οντότητες που καθορίζουν τα πλαίσια και τη δυναμική των μουσικών επιτελέσεων και της μουσικής δημιουργικότητας. Από τις "τεχνικές του σώματος" του Marcel Mauss (2004 [1950]) έως τις πιο πρόσφατες προσεγγίσεις (Bl. ενδεικτικά Μακρυνιώτη [επμ.] 2004), η ανθρωπολογική μελέτη του σώματος παρέχει ένα σημαντικό θεωρητικό πλαίσιο για τη διερεύνηση των σχέσεων μουσικής και προφορικότητας/εγγραμματοσύνης. Άλλα και, αντίστροφα, η μελέτη των σωματικών διαστάσεων των μουσικών επιτελέσεων τροφοδοτεί με σημαντικά εμπειρικά δεδομένα τις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις για το σώμα ως πολιτισμικό δημιούργημα. Στην παρουσίαση αυτή, εκκινώντας από ορισμένες ανθρωπολογικές μελέτες που εστιάζουν στις σωματικές διαστάσεις των μουσικών επιτελέσεων σε προφορικές μουσικές παραδόσεις, θα αναφερθούμε στην αλληλοπροσδιορισμό των πολιτισμικών διαστάσεων σώματος και μουσικής πράξης.

Παρότι θα σας μιλήσω κυρίως για προφορικές μουσικές παραδόσεις, ας μου επιτραπεί να αρχίσω κατά κάποιον τρόπο αντίστροφα, από τη γνωστότερη σε όλους μας εγγράμματη μουσική παράδοση, αυτήν της Δυτικής κλασικής μουσικής. Επίσης, παρόλο που σε σχέση με τους περισσότερους από σας έχω πάρα πολύ μικρή εμπειρία μουσικής πράξης, θα μου επιτρέψετε να εντάξω στην παρουσίασή μου αυτήν την εμπειρία. Έστω μέσα από ελάχιστες υπαινικτικές αναφορές. Θα ήθελα επίσης να σας πω ότι νιώθω σε κάπως δύσκολη θέση με το θέμα που διάλεξα να σας αναπτύξω, καθώς τα όσα θα αναφέρω όχι απλώς αφορούν πρακτικές και εμπειρίες που σας είναι οικείες, αλλά και για πολλούς από σας αποτελούν την καθημερινή σας ρουτίνα. Ας πούμε λοιπόν ότι θα προσπαθήσω να σας μιλήσω για οικεία πράγματα ιδωμένα από μια ιδιαίτερη οπική γωνία, την οπική γωνία που έχω διαμορφώσει μέσα από την ενασχόλησή μου με την ανθρωπολογική μελέτη της μουσικής. Απ' αυτήν την άποψη, η ανταπόκρισή σας, η δική σας οπική, στα όσα θα πω

θα αποτελούσε για μένα σημαντικότατη και καθοριστική συμβολή στον εμπλουτισμό και την ανανέωση της δικής μου, ανθρωπολογικής, ματιάς.

Ήδη, στο μισό λεπτό που σας μιλάω, χρησιμοποίησα τόσες πολλές οπικές μεταφορές, ώστε νιώθω την ανάγκη να πάρω μια πρώτη αναλυτική ανάσα (και να άλλη μια σωματική μεταφορά!). Σας μιλήσα για οπικές, ματιές και τρόπους να βλέπουμε τα πράγματα. Χρησιμοποίησα δηλαδή έναν κώδικα που αναφέρεται κατ' αρχήν στην αίσθηση της όρασης για να συμβολίσω, για να αναφερθώ μεταφορικά στην αντίληψη των πραγμάτων. Γιατί χρησιμοποίησα αυτόν τον μεταφορικό λόγο και όχι κάποιον άλλον: Επειδή είναι ο καταλληλότερος: Σε καμιά περίπτωση. Τον χρησιμοποίησα επειδή είναι ο κυρίαρχος μεταφορικός λόγος για την αντίληψη στον Δυτικό πολιτισμό (Stoller 1989). Τόσο κυρίαρχος που αν δεν σας το επεσήμανα δεν θα παρατηρούσατε καν τη χρήση του. Στον εγγράμματο πολιτισμό μας, η όραση είναι η "φυσική" μεταφορά για την αντίληψη. Σύμφωνα μάλιστα με ορισμένους από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του διπόλου προφορικότητα/εγγραμματοσύνη, κυρίως τον Walter Ong (1997 [1982]) και τον Marshall McLuhan (x.x. [1964]), το πέρασμα από την πρώτη στη δεύτερη σηματοδοτείται ακριβώς από τη ριζική τομή στην οικονομία και το συμβολισμό των αισθήσεων που επιβάλλει το μάτι πάνω στο αυτί. Και η ανάσα που είπα ότι πήρα: Αυτήν τη μεταφορά μας οδηγεί κατ' ευθείαν από το συμβολισμό των αισθήσεων στο συμβολισμό του σώματος, μία από τις πιτυχές των σχέσεων για τις οποίες θέλω να σας μιλήσω σήμερα.

Έχω επιλέξει να ξεκινήσω από τον ιδανικό συμβολικό τόπο της μουσικής εγγραμματοσύνης, τη συμφωνική ορχήστρα, όπως αυτός αναπαρίσταται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Στον θεατρικό μονόλογο με τίτλο "Το κοντραμπάσο", ο γερμανός συγγραφέας Πάτρικ Ζίσκιντ (Patrick Suskind) συνοψίζει με παραδειγματικό τρόπο τις τρεις διαστάσεις των σχέσεων μεταξύ σώματος και μουσικού οργάνου (Ζίσκιντ 1999). Ο κοντραμπασίστας του μονολόγου είναι μέλος μιας μεγάλης συμφωνικής ορχήστρας και διατηρεί μια βαθιά αμφίθυμη σχέση με το κοντραμπάσο του. Είναι η περιφάνια του και ο καπνός του. Στην αρχή του μονολόγου, ο ήρωας μας εκθειάζει τη μέγιστη σημασία του οργάνου του για τη συνοχή της ορχήστρας, αλλά σταδιακά οι έπαινοι δίνουν τη θέση τους σε κατηγορίες, χλευασμούς και απαξιωτικές κρίσεις. Είναι νομίζω ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ότι όλες αυτές οι αρνητικές κρίσεις εκφράζονται μέσω του ιδιώματος του σώματος. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά. 1) Ο κοντραμπασίστας μας περιγράφει αδρά τη μυική δύναμη, το σωματικό κόπο και πόνο, που απαιτεί το παξίμα του κοντραμπάσου. 2) Το κοντραμπάσο απαξιώνεται μέσα από την περιγραφή του ως ένα χοντρό γέρικο σώμα, δύσκαμπτο και δυσκίνητο. 3) Ο πήχος του κοντραμπάσου παρομοιάζεται με τους χυδαιότερους πήχους του ανθρώπινου σώματος και αντιπαραβάλλεται χαρακτηριστικά με την αιθέρια φωνή της υψηλών τραγουδίστριας με την οποία είναι ερωτευμένος ο κοντραμπασίστας μας. Τα χαρακτηριστικά που αποδίδει ο μουσικός στο κοντραμπάσο αφ' ενός επρεάζουν και αφ' ετέρου αντανακλώνται στον μουσικό, που αισθάνεται να συνθλίβεται κάτω από το μεταφορικό βάρος ενός σκληρού

και βραχνού ετέρου ημίσεως, με το οποίο ωστόσο αισθανόμαστε ότι ταυτίζεται εν πλήρη αμφιθυμία και συγχύσει. Το κοντραμπάσο είναι ο ίδιος και οι αδυναμίες του που τον τοποθετούν στη σκοτεινή πλευρά του φεγγαριού (για να μην ξεχνάμε και τις οπτικές μεταφορές).

Όπως ήδη είπα, το στοιχείο που θέλω να αναδείξω στο κείμενο του Ζίσκιντ είναι ακριβώς οι τρεις, στενά αλληλο-διαπλεκόμενοι, τρόποι με τους οποίους μπορούμε να εξετάσουμε τις σχέσεις μεταξύ σώματος και μουσικού οργάνου. 1) Τα μουσικά όργανα είναι προεκτάσεις του ανθρώπινου σώματος' αποτελούν. ουσιαστικά, μοχλούς και εργαλεία για την παραγωγή ήχου, προσαρμοσμένα στην ανθρώπινη ανατομική και βιολογική υπόσταση. τεχνολογικά μέσα με ιστορία, εξέλιξη, τομές και συνέχειες. Η σωματική αίσθηση που έχει κανείς όταν μαθαίνει να παίζει ένα μουσικό όργανο. Ιδιαίτερα κατά τα πρώτα στάδια, είναι για πολλούς και σίγουρα για μένα τον ίδιο μια αίσθηση αντίστασης και κατάκτησης ενός δύσβατου πεδίου. Η τεχνική εξάσκηση πάνω στο όργανο, σε κάθε είδος μουσικής, δεν έχει καμιά σχέση με την αίσθηση άνεσης και χαλάρωσης που απαιτεί η μουσική ερμηνεία. Τόσο όμως οι τεχνικές δυσκολίες όσο και η μουσική εκφραστικότητα, όπως γνωρίζει πολύ καλά κάθε επαγγελματίας, αλλά και ερασιτέχνης μουσικός, είναι ζητήματα σωματικής τάξεως. 2) Τα μουσικά όργανα είναι σύμβολα του ανθρώπινου σώματος, έχουν λαιμούς, καμπύλες, στόμια, φωνές. Η συμβολική αυτή διάσταση σε πολλούς πολιτισμούς καθορίζει την ίδια τη μουσική πράξη και τους φορείς της, όπως π.χ. σε πολιτισμούς όπου οι γυναίκες δεν επιτρέπεται να αγγίζουν καν τους αυλούς των ανδρών επί ποινή θανάτου ή ομαδικού βιασμού. Το σημαντικό στοιχείο εδώ είναι ότι ο σωματικός συμβολισμός των μουσικών οργάνων δεν είναι ούτε δεδομένος, ούτε φυσικός, ούτε ευνόπτος. Η πολιτισμική ποικιλομορφία σε ό.τι αφορά τον σωματικό συμβολισμό των μουσικών οργάνων είναι τεράστια. Δεν είναι παντού και πάντα οι αυλοί φαλλικά σύμβολα, ούτε οι καμπύλες παραπέμπουν υποχρεωτικά στη γυναικεία σεξουαλικότητα. 3) Ο συμβολισμός του ήχου των μουσικών οργάνων προεκτείνει και εξειδικεύει τον σωματικό συμβολισμό σε ένα ιδιαίτερο πεδίο. Οι συσχετισμοί μεταξύ του ήχου των μουσικών οργάνων και της ανθρώπινης φωνής επιβεβαιώνουν και στο επίπεδο του ήχου τη βαρύτητα του σωματικού συμβολισμού.

Αν αυτά συμβαίνουν στην κορωνίδα της μουσικής εγγραμματοσύνης, καιρός είναι να στρέψουμε την προσοχή μας και στους πολιτισμούς της προφορικότητας. Και για να τηρήσω έναν από τους θεμελιώδεις κανόνες της, τον κανόνα της αναλογίας, θα σας παρουσιάσω τρία παραδείγματα που εικονογραφούν τις σχέσεις σώματος και μουσικών οργάνων στους προφορικούς πολιτισμούς. Η αναλογία, ωστόσο, σταματά στο επίπεδο του αριθμού και δεν εκτείνεται στο περιεχόμενο αυτών των παραδειγμάτων, τα οποία δεν αντιστοιχούν στα τρία επίπεδα των σχέσεων σώματος και μουσικού οργάνου που προανέφερα, αλλά καταδεικνύουν τη μεταξύ τους διάχυση. Θα ξεκινήσω με τη δική μου εθνογραφική δουλειά πάνω στα κουδουνιά των ζώων και τη νοματοδότηση του ήχου τους. Όπως λοιπόν συμβαίνει με πάμπολλα μουσικά όργανα και πολιτικά αντικείμενα σε ολόκληρο τον κόσμο, έτσι και τα κουδουνιά γίνονται αντιληπτά ως σώματα. έχουν "χείλη".

"γλωσσίδια" και "φωνές". Η τέχνη της κατασκευής τους και ειδικότερα της σφυρολάτποσης για τον καθορισμό του ήχου τους, διαδικασία που οι τεχνίτες χαρακτηριστικά ονομάζουν "ξεφώνισμα", μεταδίδεται προφορικά. Ο σωματικός συμβολισμός και ειδικότερα η χρήση της έννοιας της "φωνής", στην περίπτωση των κουδουνιών, έρχεται κατά τη γνώμη μου να καταδείξει τη σημασία που αποδίδουν οι τεχνίτες και οι βοσκοί στην ιδιοτυπία της πολιτικής ταυτότητας του κάθε κουδουνιού, αυτό που μου αρέσει να αποκαλώ "ιδιοφωνία" των κουδουνιών. Η "ιδιοφωνία" παραπέμπει σε μια σύνθεση τονικών και ποχοχρωματικών χαρακτηριστικών, διαφορετικών για το κάθε κουδουνιό, που μόνο η έννοια της "φωνής", ως μεταφοράς μιας εξαπομικευμένης πολιτικής ταυτότητας, μπορεί να αποδώσει. Η σφυρολάτποση, το "ξεφώνισμα", είναι λοιπόν μια τεχνική διαδικασία εντοπισμού της ιδιαίτερης πολιτικής ταυτότητας του κάθε κουδουνιού, της "φωνής" του, όπως αυτή διαμορφώνεται στο στάδιο του ψησίματος των κουδουνιών στο καμίνι. Η έννοια της "φωνής" ενσωματώνει μεταφορικά στο κάθε κουδουνιό τις ιδιαιτερότητες της χειρωνακτικής εργασίας που το παρήγαγε, την παρουσία του σώματος του τεχνίτη στη διαδικασία κατασκευής και εν τέλει τον χαμηλό βαθμό τυποποίησης στην κατασκευή των κουδουνιών (Papouropoulos 2003, n.d.). Η διαδικασία του "ξεφωνίσματος" θυμίζει σε πολλά σημεία τα όσα αναφέρει ο ανθρωπολόγος Edmund Carpenter για τη γλυπτική των Εσκιμών, όπου ο γλύπτης αφίνει το υλικό που ομιλεύει να τον οδηγήσει στη φιγούρα που θα απεικονίσει (Carpenter 1973). Είναι σαν το αντικείμενο που τελικά θα αναπαρασταθεί να ενυπάρχει στο ακατέργαστο υλικό και να οδηγεί σταδιακά τη διαδικασία της κατεργασίας (και το χέρι του τεχνίτη) προς τη σωστή κατεύθυνση, που εδώ δεν είναι μια διανοητική απόφαση που οποία έχει ληφθεί εκ των προτέρων, αλλά μια χειροτεχνική πρακτική που κατευθύνεται από τις ιδιοτυπίες του υλικού κατασκευής.

Το επόμενο παράδειγμα προέρχεται από τους Σαρακατσάνους βοσκούς. Θα σας διαβάσω ένα μικρό απόσπασμα, από τη γνωστή μελέτη της Αγγελικής Χατζημιχάλη, σχετικά με το πώς φτιάχνουν οι Σαρακατσάνοι τις φλογέρες τους: "Έύκολα την κουφαίνει την καλαμίδα από μέσα ο τσοπάνος. Ύστερα ανοίγει στο μήκος της καλαμίδας, συνήθως με το τρυπητήρι. έξι τρύπες στην αράδα. Η πρώτη είναι συνήθως στη μέση από το μήκος της φλογέρας. Οι άλλες ακολουθούν στα διαστήματα που πέφτουν τα δάχτυλα. Σκεπάζει την πρώτη τρύπα με το δείκτη, κι όπου πέσει κάθε δάχτυλο, ανοίγει και μια τρύπα, εκεί που τον βολεί καλύτερα, ώστε να μην δυσκολεύεται σαν παιζεί. Να πέφτουν τα δάχτυλα του βολικά, έτσι που να σκεπάζονται και να ξεσκεπάζονται οι τρύπες, σαν φυσάει στη φλογέρα. [...] Πρέπει πρώτα να μάθει ο τσοπάνος να μεταχειρίζεται τα δάχτυλά του, για να μπορεί ύστερα να κανονίσει τη θέση που θέλει να βάλει τις τρύπες για να παιζεί τους ήχους που του αρέσουν. Εδώ είναι όλη η τέχνη της φλογέρας. Έτσι, οι μερακλίδες κάνουν πολλές φλογέρες, ώσπου να πετύχουν εκείνη που τους αρέσει να παιζουν" (Χατζημιχάλη 1957: 148). Ο κάθε βοσκός λοιπόν φτιάχνει τη δική του φλογέρα, ή μάλλον φτιάχνει μια σειρά από φλογέρες, μέχρι να πετύχει αυτή που ταιριάζει στα γούστα του αλλά και το κυριότερο, αυτή που ταιριάζει στα δάχτυλά του, με λίγα λόγια αυτή που είναι κομμένη και ραμμένη πάνω στο σώμα του. Και πάλι θα πρέπει να επισημάνουμε ότι εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με μια εξιδανικευμένη φολκλορική εικόνα μιας ειδυλλιακής προσωπικής

σχέσης του κάθε μουσικού με το όργανό του, αλλά με ένα ζήτημα σωματικής τάξεως.

Το τελευταίο παράδειγμά μας προέρχεται από την εθνογραφική μελέτη του αμερικανού εθνομουσικολόγου Timothy Rice σχετικά με τη μαθητεία του στη Βουλγάρικη γκάιντα, για το πώς ο ίδιος απόκτησε "δάκτυλα γκαϊνταζή" (Rice 1994, 1995). Ο Rice περιγράφει ανάγλυφα τις μεγάλες δυσκολίες που αντιμετώπισε στην προσπάθειά του να μάθει να παίζει γκάιντα όπως έπαιζαν οι μεγάλοι βουλγαροί δεξιοτέχνες. Ακολουθώντας μια ωδειακή, θα λέγαμε, αντίληψη περί μουσικής μαθητείας, προχωρούσε σταδιακά από το απλό στο σύνθετο, σε όλα τα στάδια της μαθητείας του. Ακόμα δηλαδή και στο στάδιο κατά το οποίο έφτασε να παίζει ολοκληρωμένα τραγούδια, ακολουθώντας τη διαδικασία της αφαίρεσης, από το σύνολο ενός μουσικού κομματιού, αυτού που ο ίδιος θεωρούσε ως τη βασική του μελωδία και εξασκούνταν αρχικά πάνω σ' αυτήν. Εν συνεχείᾳ, θα προσέθετε τα ποικίλματα που έδιναν στη μελωδία το ιδιαίτερο, χαρακτηριστικό της χρώμα. Στην προσέγγισή του, δηλαδή, τα ποικίλματα θεωρούνταν πρόσθετα στοιχεία σε μια "βασική" μελωδική γραμμή, την οποία ο μουσικός όφειλε να εμπεδώσει τεχνικά, προτού περάσει στον εμπλούτισμό της με μουσικά στολίδια. Μ' αυτό τον τρόπο, ωστόσο, δεν κατάφερνε να αποκτήσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της μουσικής έκφρασης αυτής της παράδοσης πά. όπως το έθεταν οι βουλγαροί μουσικοί, δεν είχε "δάκτυλα γκαϊνταζή". Η προβληματική αυτή κατάσταση ξεπεράστηκε όταν ο Rice, ακολουθώντας τις συμβουλές του δασκάλου του, αντέστρεψε τον τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε τα μουσικά κομμάτια. Αντί να αφαιρεί τα μουσικά ποικίλματα σε μια πρώτη φάση και στη συνέχεια να τα προσθέτει στη βασική μελωδία, άρχισε να παίζει τα κομμάτια ολοκληρωμένα ευθύς εξ αρχής. Διαπίστωσε τότε ότι τα μουσικά ποικίλματα δεν αποτελούσαν πρόσθετα στοιχεία σε μια "βασική" μελωδία, αλλά οργανικά στοιχεία της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης, άμεσα εξαρτώμενα από τη σωματική δυναμική του παιξίματος του συγκεκριμένου οργάνου. Τα ποικίλματα δεν δυσκόλευαν, παρά διευκόλυναν, το παιξίμο της γκάιντας, δεν ήταν πρόσθετα, παρά οργανικά στοιχεία, αυτής της προφορικής μουσικής παράδοσης, η οποία έχει συγκροτηθεί κατά μέρας πάνω στη σωματική δυναμική του παιξίματος της βασικού της οργάνου, της γκάιντας. Η κίνηση των δακτύλων πάνω στο όργανο ως ενσώματη μουσική έκφραση, τα "δάκτυλα του γκαϊνταζή", προσδιόρισαν αυτή την παράδοση. Η μουσική εδώ δεν προηγείται της ερμηνείας της, αλλά προκύπτει απ' αυτήν.

Που μας οδηγούν τα όσα προπούνθικαν: Τι μπορούμε να συμπεράνουμε απ' αυτά τα παραδείγματα για τις σχέσεις σώματος και μουσικής πράξης; Κατά πόσον τα μέχρι στιγμής συμπεράσματά μας αφορούν αποκλειστικά και μόνο τις προφορικές μουσικές παραδόσεις; Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα μπορούσε κανείς σαφέστατα να επιχειρηματολογήσει υπέρ της ιδιαιτερότητας της ενσώματης μουσικής πράξης στους πολιτισμούς της προφορικότητας. Πράγματι, τίποτα δεν φαίνεται να διαφέρει περισσότερο, σε σχέση με τη διαδικασία της κατασκευής των σφυρίλατων κουδουνιών, όπως την περιέγραψα εδώ, από τους οργανοποιούς εκείνους που προσπαθούν να επιτύχουν τους ακριβέστερους τόνους και το διαιυγέστερο πνόχρωμα στα όργανα που κατασκευάζουν. Τίποτα δεν φαίνεται να διαφέρει περισσότερο, σε σχέση με τον τρόπο που προσαρμόζουν

τις φλογέρες στα δάχτυλά τους οι Σαρακατσάνοι βοσκοί, από την εικόνα, που όλοι έχουμε μέσα από τη θητεία μας σε μουσικά σχολεία, λιλιπούτειων σπουδαστών να προσπαθούν να δαμάσουν δυσανάλογα μεγάλα γι' αυτούς τυποποιημένα όργανα, κιθάρες, βιολία και βιολοντσέλα ή ακανή κλαβιέ. Και, τελευταίο αλλά ίσως σημαντικότερο, τίποτα δεν διαφέρει περισσότερο, σε σχέση με μια μουσική παράδοση στηριζόμενη στα "δάκτυλα του γκαϊνταζή", από τη μεγάλη εγγράμματη μουσική παράδοση της Δύσης, την παράδοση της αντίστης και της φούγκας, της συμφωνικής σύνθεσης και ενορχήστρωσης, ειδικότερα όπως αυτή αυτονομήθηκε σταδιακά από τη μουσική πράξη, από την περίοδο του ρομαντισμού και μετά και ιδιαίτερα κατά την εποχή της ακμής του μοντερνισμού. Το γράμμα όχι μόνο δεν λαμβάνει υπ' όψιν το σώμα, αλλά τείνει να το καθυποτάξει στις δικές του, τις εγγράμματες, προτεραιότητες.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ωστόσο, μπορεί κανείς να εκφράσει τις επιφυλάξεις του γι' αυτή τη ριζική διαφοροποίηση και αυτό προτίθεμαι να κάνω στην κατακλείδα της παρουσίασής μου, προκειμένου να συμβάλλω, με τη διατύπωση ορισμένων προβληματισμών, στη συζήτηση που φιλοδοξούμε να διευρύνουμε εδώ σχετικά με την κριτική αναθεώρηση της ριζικής τομής μεταξύ προφορικότητας και εγγραμματοσύνης. Και εδώ θα συναντήσουμε ξανά τον κοντραμπασίστα μας, ο οποίος σε κάποιο αρχικό σημείο του μονολόγου του Ζίσκιντ τα βάζει με τους συμφωνικούς συνθέτες. Αναφερόμενος στον τρόπο που χειρίστηκαν το κοντραμπάσο ως συμφωνικό όργανο, ξεσπαθώνει εναντίον τους, υποστηρίζοντας ότι πολλά από τα γρήγορα περάσματα, του Βάγκνερ για παράδειγμα, είναι αδύνατον να παιχτούν με ακρίβεια από τον οποιονδήποτε κοντραμπασίστα και εκτελούνται πάντοτε κατά προσέγγιση. Επίσης, είναι νομίζω μέρος της "ανεπίσημης" γνώσης που μοιράζονται μεταξύ τους άνθρωποι που παίζουν το ίδιο όργανο, και εδώ μπορώ να επικαλεστώ για μια ακόμη φορά και την προσωπική μου εμπειρία, ότι υπάρχουν συνθέτες που το έργο τους είναι περισσότερο πιανιστικό, περισσότερο βιολιστικό ή περισσότερο κιθαριστικό, σε σχέση με άλλα, και αυτό ανεξαρτήτως των τεχνικών απαιτήσεων που απαιτεί η ερμηνεία του. Εδώ νομίζω ότι έχουμε επίσης να κάνουμε με ζητήματα σωματικής τάξεως.

Σε ένα πρόσφατο κείμενό του, με τον χαρακτηριστικό τίτλο "Resistance" ("Αντίσταση"), ο διάσημος κοινωνιολόγος Richard Sennett αναφέρεται στην εμπειρία του ως βιολοντσέλιστα, εστιάζοντας στη δυναμική του σωματικού ελέγχου και της χαλάρωσης κατά τη μουσική ερμηνεία (Sennett 2003). Ενώ είναι αλήθεια, επισημαίνει, ότι ο απόλυτος έλεγχος των σωματικών κινήσεων αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της μουσικής ερμηνείας, εξίσου αναγκαία είναι και η μετάβαση σε ένα επόμενο στάδιο, που συνδέεται με την ενσώματη υπέρβαση αυτού του αυστηρού ελέγχου· εικονογραφεί δε το επιχείρημά του με μια αναφορά στην τεχνική του Βιμπράτο. Αν μπορούμε να διακρίνουμε το Βιμπράτο του Janos Starker από το Βιμπράτο της Jacqueline du Pré (ή το "άγγιγμα" του Horowitz απ' αυτό του Richter, θα προσέθετα), αυτό συμβαίνει διότι συγκεκριμένα ενσώματα μουσικά υποκείμενα ερμηνεύουν εκφραστικά, με το δικό του τρόπο το καθένα, τις δεσμεύσεις του μουσικού κειμένου και αντιμετωπίζουν την εγγράμματη μουσική

παράδοση ως ενοάματη μουσική πράξη. Και εδώ μου έρχεται στο νου η έννοια των "συμμετοχικών ασυμβατότητων" (participatory discrepancies) του αμερικανού εθνομουσικολόγου Charles Keil, ο οποίος εντοπίζει τη δύναμη της κάθε είδους μουσικής στις πολυποίκιλες ασυμβατότητες της μουσικής πράξης (Keil 1987). Η μουσική αποκτά επικοινωνιακή ένταση και δύναμη όταν είναι ελαφρώς *out of ...* (*out of tune, out of rhythm, out of time*, κ.λπ.). όταν με λίγα λόγια απομακρύνεται από τα κάθε είδους κανονιστικά της πρότυπα και τις τυποποιήσεις της. Όλα αυτά, για άλλη μια φορά, μου φαίνονται κατ' εξοχήν ζητήματα σωματικής τάξεως. Το γράμμα δεν έχει υποσκελίσει το σώμα, συμβιώνουν και συνεξελίσσονται, επηρεάζοντας καθοριστικά το ένα τις νεότερες εκδοχές του άλλου.

Το σώμα τέμνει το δίπολο προφορικότητα/εγγραμματοσύνη απ' άκρη σ' άκρη. Η έλευση του γράμματος, της αφρορημένης σκέψης και της οπτικής αποστασιοποίησης δεν εξιθέλισε την απότοτη, τη σωματική υλικότητα της μουσικής πράξης, όσο κι αν, αναμφίβολα, την άλλαξε καθοριστικά. Η ριζική, ωστόσο, διάκριση μεταξύ μιας στερεοτυπικής προφορικότητας, που βασίζεται στην ακοή, και μιας αφρορημένης, βασισμένης στην όραση, εγγραμματοσύνης, που θεωρείται ότι ανοίγει το δρόμο στην προσωπική έκφραση, υποδεικνύει μια πολύ γενική και πρωταρχική διαφοροποίηση, η οποία υφίσταται καθοριστικούς μετασχηματισμούς από πολιτισμό σε πολιτισμό και εξαρτάται από πλήθος άλλων παραγόντων. Τραβώντας έναν άλλο δρόμο απ' αυτόν που ακολουθήσαμε εδώ, θα μπορούσαμε επίσης να δείξουμε ότι ούτε η σύνδεση της προφορικότητας με το σώμα είναι δεδομένη και σταθερή. Ότι, ανεξαρτήτως του αν μιλάμε για προφορικούς ή εγγράμματους πολιτισμούς, το σώμα αποτελεί ένα σύνθετο πολιτισμικό δημιουργήμα που διαμορφώνεται μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Εδώ βεβαίως έχουμε μπει στην περιοχή μιας τεράστιας ουζήτησης γύρω από την έννοια και τις προσεγγίσεις του σώματος στις κοινωνικές και ανθρωποτυπικές επιστήμες. Από τη μία μεριά, ελλοχεύει ο κίνδυνος της υποστασιοποίησης του σώματος, το να θεωρήσουμε δηλαδή πως το ανθρώπινο σώμα ουνιστά μια ουσία που παραμένει αναλλοίωτη από ιστορικούς και πολιτισμικούς όρους και ξεπροβάλλει πάντοτε κραταίη πίσω από κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα· που σημαίνει ότι αντικαθιστούμε το ισχυρό δίπολο προφορικότητα/εγγραμματοσύνη από έναν άλλο ουσιοκεντρικό πόλο. Από την άλλη βρίσκεται η κονστρουκτιβιστική θέση που αντιμετωπίζει το σώμα ως σύνθετη πολιτισμική και ιστορική κατασκευή.

Αντιλαμβάνομαι το σώμα ως μια βιολογική υπόσταση η οποία οριοθετείται και διαρκώς επανοριοθετείται κοινωνικά και ιστορικά, επομένως ως πολιτισμική οντότητα και διύποκειμενική εμπειρία και όχι ως οικουμενική σταθερά. Υπ' αυτήν την έννοια, όλες ανεξαιρέτως οι συναρθρώσεις των σωμάτων των μουσικών και των σωμάτων των μουσικών οργάνων που έθιξα εδώ είναι πολιτισμικές εμπειρίες διύποκειμενικοτήτων, που κάθε φορά οριοθετούνται από ευρύτερους κοινωνικούς/ιστορικούς όρους και άλλες κοινωνικές/ιστορικές κατηγορίες, όπως το φύλο, η κοινωνική προέλευση, το επάγγελμα, η εθνότητα, η πλικιά, η σεξουαλικότητα, η κοινωνική τάξη, κ.λπ., αλλά και τους επανοριοθετούν, σε μια διαρκώς ανανεούμενη διαλεκτική διαδικασία. Όλες οι παραπάνω

κατηγορίες, αλλά και πολλές άλλες, αλληλοπροσδιορίζονται ερμηνευτικά σε κάθε ανθρωπολογική προσέγγιση της σωματικότητας, τόσο στα παραδείγματα στα οποία αναφερθήκαμε εδώ, όσο και σε πλείστα άλλα μουσικά πλαίσια, προφορικά και εγγράμματα, όπου συγκροτούνται ποικιλόμορφες σωματικές πρακτικές και συμβολισμοί, από την μπαρόκ όπερα μέχρι τον Coltrane και από την παράδοση του ππειρώτικου κλαρίνου μέχρι τους Portishead. Οι ερευνητικοί δρόμοι που διανοίγονται σ' αυτό το σημείο είναι πολλαπλοί, πολυδιάδαλοι και άκρως γοντευτικοί· και, όπως συχνά συμβαίνει, μας κάνουν να αισθανόμαστε ότι σταματάμε στο σημείο από το οποίο θα οφείλαμε να αρχίσουμε.

## ΟΙ

### Βιβλιογραφία

- Carpenter, E. 1973. *Eskimo Realities*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Ζίοκιντ, Π. 1999. *Το κοντραμάρπασο*. Μετάφραση: Μ. Αγγελίδου. Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.
- Keil, C. 1987. "Participatory Discrepancies and the Power of Music". *Cultural Anthropology*, 2 (3): 275-83.
- Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.). 2004. *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Νίσσος.
- Mauss, M. 2004 [1950]. *Κοινωνιολογία και ανθρωπολογία*. Μετάφραση: Θ. Παραδέλλης. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- McLuhan, M. x.x. [1964]. *Media: Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*. Μετάφραση: Σ. Μάνδρος. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.
- Ong, W.J. 1997 [1982]. *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: Η εκτεκνολόγηση του λόγου*. Μετάφραση: Κ. Χατζηκυριάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Panopoulos, P. 2003. "Animal Bells as Symbols: Sound and Hearing in a Greek Island Village". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9: 639-656.
- Panopoulos, P. n.d. "The 'Voice' of Animal Bells as Artefact and Artwork: Sound Objects and Sound Events among Greek Shepherds". Αδημοσίευτη εργασία.
- Rice, T. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rice, T. 1995. "Understanding and Producing the Variability of Oral Tradition: Learning from a Bulgarian Bagpiper". *Journal of American Folklore*, 108 (429): 266-76.
- Sennett, R. 2003. "Resistance". In *The Auditory Culture Reader*. Bull, M. and L. Back, eds. Oxford: Berg.
- Stoller, P. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Χατζημιχάλη, Α. 1957. *Σαρακατσάνοι*. Τόμος πρώτος, Μέρος Β'. Αθήνα.

## 87

<b>Μαρία Ζουμπούλη</b>	
<b>Αντί Εισαγωγής</b>	<b>3</b>
<b>Βασίλης Καραποστόλης</b>	
Η ανάφλεξη της ομιλίας - μια θεμελιώδης τελετουργία στην Πόλη	<b>4</b>
<b>Χάρης Ράπτης</b>	
Στους αγρούς και στους κάπους του Άδωνη	<b>10</b>
<b>Νίκος Μπουρμάρης</b>	
Κύματα στην παραλία. Σχεδίασμα για τη μελέτη του ηχητικού χώρου	<b>20</b>
<b>Αίγλη Μπρούσκου</b>	
Από μια μόνο λέξη: αναζητώντας το νόημα της χαμένης προφορικής παράδοσης	<b>29</b>
<b>Μάρκος Σκούλιος</b>	
Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου	<b>39</b>
<b>Πάνος Βλαγκόπουλος</b>	
Από τη νευματική σημειογραφία στη Notitia artis musicæ (1321) έως η εγγραμματούνων ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής	<b>58</b>
<b>Χρήστος Παπακώστας</b>	
Χορευτικός λόγος και ρεπερτόριο: μια ρόμικη περίπτωση	<b>69</b>
<b>Πάνος Πανόπουλος</b>	
Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων	<b>78</b>
<b>Περιεχόμενα</b>	

Το τρίτο αυτό τεύχος των Τετραδίων συγκεντρώνει τις ανακοινώσεις της Ημερίδας με τίτλο «Προφορικότητες», που διοργανώθηκε στις 16 Ιουνίου του 2007 στα πλαίσια της Εβδομάδας Ανοικτών Πυλών του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Στόχος των συγγραφέων είναι η διεπιστημονική διερεύνηση, εμπειρική, μεθοδολογική και θεωρητική, του πολυδιάστατου φάσματος το οποίο ανακύπτει από τη διάδραση μορφών, δομών και μέσων, που σχετίζονται με το ζεύγμα του «προφορικού» και του «εγγράμματου». Στα συμφραζόμενα της παγκοσμιοποιημένης και τεχνολογικά ευέλικτης σύγχρονης πραγματικότητας, η διάδραση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία.

Η σειρά Τετράδια εισηγείται μια μορφή άμεσης καταγραφής και διάκυσης του ερευνητικού λόγου στη γένεσή του. Κατανεμημένα σε ενότητες ανάλογα με τη φύση των θεματικών που διερευνώνται, τα Τετράδια επιδιώκουν να καταστήσουν γνωστές στο κοινό, μυημένο 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 (ΕΠΕΑΚII).

ΤΥΠΩΤΕΡΟ ΕΘΝΙΚΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΟΠΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΕΠΙΣΚΕΠΤΩΝ

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗΣ

ΣΥΓΚΡΑΤΟΥΣΤΗΣ

ΕΠΙΡΡΑΦΙΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

ΕΠΙΡΡΑΦΙΚΟ ΓΑΝΕΙΟ ΚΕΡΙΦΕΡΕΔΑΣ ΚΕ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ

Επιτελρεπτακό Πρόγραμμα

Εκπαίδευσης και Αρχαίκης

Επαγγελματικής Κατάρτισης

