

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΔΙΚΤΥΟΥ ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Στο αντίστοιχο συμπόσιο του 1994, στο δεύτερο από τα «Συμπόσια για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο», εξετάστηκαν οι θεωρητικές και οι μεθοδολογικές προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική προσέγγιση του αιγαιακού πολιτισμού. Ένας από τους κυριότερους στόχους του συμποσίου υπήρξε η επιστημονική τεκμηρίωση της υπόθεσης ότι ο χώρος του Αιγαίου —χώρος με τη διπλή σημασία, του τόπου και του τρόπου ζωής— είναι κοινωνικά και πολιτισμικά πολυσύνθετος¹. Οι εισηγήσεις των ομιλητών και οι συζητήσεις των συνέδρων οδήγησαν από κοινού στο συμπέρασμα ότι από την αρχαιότητα έως σήμερα το Αιγαίο αποτελεί: α) ένα διαχρονικό σημείο συνάντησης λαών και πολιτισμών, και β) έναν υπερτοπικό χώρο ανταλλαγής ιδεών και αγαθών. Στο ίδιο συμπόσιο έγινε ιδιαίτερη αναφορά στη σύγχρονη αιγαιακή κοινωνία και στον ιδιότυπο κοσμοπολιτισμό της —ιδιότυπο, διότι συνδυάζει την παραδοσιακή εντοπιότητα με την πολιτισμική πολυμορφία. Τα βασικά στοιχεία του κοσμοπολιτικού αυτού συγκρητισμού είναι ετερόκλητα και αποτελούνται από ανομοιογενείς αντιλήψεις, αγαθά και ομάδες ανθρώπων (μόνιμοι κάτοικοι και επισκέπτες), από πρόσωπα δηλαδή και πράγματα που προέρχονται από όλα τα μέρη του κόσμου.

1. Βλ. *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*, Πρακτικά Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, Αθήνα 1995. Στον τόμο αυτό παρατηρείται μια θεωρητική και μεθοδολογική ασυνέπεια. Οι προγραμματικές δηλώσεις που περιέχονται στα προλογικά κείμενα και στους εναρκτήριοις χαιρετισμούς (σ. 7-15) έχουν ιδεολογικό προσανατολισμό, ενώ οι εισηγήσεις που ακολουθούν διερευνητικό χαρακτήρα. Στις ιδεολογικές δηλώσεις εξαιρείται η αιγαιακή προέλευση του δυτικού πολιτισμού, ενώ στις διερευνητικές εισηγήσεις, αντίθετα, εξετάζεται κριτικά —δεν θεωρείται δηλαδή αυταπόδεικτη— η συνθετότητα (διαχρονική και συγχρονική) του αιγαιακού πολιτισμού.

Ένα από τα πιο σημαντικά συμπεράσματα στα οποία κατέληξε το Β' Συμπόσιο είναι ότι ο πολυσύνθετος χώρος του Αιγαίου δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπιστεί ως μια αυτόνομη και κλειστή γεωπολιτισμική περιοχή με ενιαία εθνοτοπικά χαρακτηριστικά². Αντίθετα, υποστηρίχτηκε ότι είναι απαραίτητη μια σύνθετη, κοινωνιολογική και ανθρωπολογική, προσέγγιση των τοπικών και υπερτοπικών στοιχείων του αιγαιακού πολιτισμικού συνόλου — σύνθετη με διττό τρόπο: πρώτον, μικροερευνητική και μακροερευνητική και, δεύτερον, συγχρονική και διαχρονική³. Η θεωρητική αυτή επιλογή συνοδεύτηκε από τη μεθοδολογική πρόταση να υιοθετηθεί η έννοια «δίκτυο» ως μια βασική αναλυτική κατηγορία στην ορισμένη προσέγγιση⁴. Συμφωνήθηκε, λοιπόν, το τρίτο από τα «Συμπόσια για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο», με θέμα «Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο», να έχει δύο ερευνητικούς στόχους:

- α) τη διασάφηση της μεθοδολογίας των δικτύων, και
- β) τη διεπιστημονική αξιοποίηση της έννοιας του δικτύου στην ανάλυση των πραγματολογικών δεδομένων του αιγαιακού πολιτισμού.

Δίκτυα και ανάλυση δικτύων

«Δίκτυο» κυριολεκτικώς σημαίνει ένα πλέγμα το οποίο αποτελείται από νήματα ή σύρματα, το κοινό δίχτυ⁵. Αλλά δίκτυο αποκαλείται μεταφορικώς και κάθε σύμπλεγμα γραμμών ή πραγμάτων που διασταυρώνονται όπως τα νήματα στο δίχτυ, για παράδειγμα, τα συγκοινωνιακά και τα τηλεπικοινωνιακά δίκτυα.

2. Π. Κάβουρας, «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή», *Άξονες και προϋποθέσεις...*, ό.π., σ. 31-35· Σ. Χτούρης, «Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο: θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις για την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη των δικτύων του μεσογειακού πολιτισμού», *Άξονες και προϋποθέσεις...*, ό.π., σ. 39-42.

3. Π. Κάβουρας, ό.π., σ. 33-35· Σ. Χτούρης, ό.π., σ. 54-61.

4. Την αφορμή για τη συγκεκριμένη επιλογή έδωσε η εισήγηση του Σ. Χτούρη με θέμα τα παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο.

5. Για τις διάφορες σημασίες της έννοιας «δίκτυο», καθώς επίσης και της έννοιας «πλέγμα» που είναι συναφής με αυτήν, βλ. Γενική Παγκόσμια Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος-Λαρούς», Αθήνα 1963, τ. 15, σ. 723-725 και τ. 31, σ. 192, αντιστοίχως. Επίσης, για τους ίδιους όρους βλ. το λήμμα «πλοκή» στο Θ. Βοσταντζόγλου, *Αντιλεξικόν ή ονομαστικόν της νεοελληνικής*, Αθήνα 1962, σ. 29-30 και ακόμη, το γενικότερο μέρος «ενόττης», ό.π., σ. 37-82. Για την έννοια «δίκτυο» στην αγγλική γλώσσα βλ. τους γενικούς ορισμούς στα λεξικά: α) Webster's, *Unabridged dictionary*, New York 1972², σ. 1206-1207, και β) Funk's & Magnalls, *Standard dictionary of the English language*, New York 1966, σ. 852.

Ακόμη, σε ένα υψηλότερο επίπεδο αφαίρεσης με μεγάλη ωστόσο πρακτική εφαρμογή στη σύγχρονη εποχή, δίκτυο ονομάζεται κάθε σύστημα το οποίο αποτελείται από διακριτές αλλά αλληλένδετες δραστηριότητες: ένα επιχειρησιακό ή επικοινωνιακό δίκτυο. Η έννοια του δικτύου εκφράζει, επομένως, τη διαπλοκή ομοειδών ή ετερογενών δομικών στοιχείων σε ενιαία σύνολα. Τα δομικά αυτά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου, και τα σημεία στα οποία συναντώνται οι κλάδοι, κόμβοι του δικτύου. Ως σημείο συνάντησης δύο ή περισσότερων κλάδων μέσα σε ένα δίκτυο, ο κόμβος έχει ιδιαίτερη αναλυτική σημασία για την κατανόηση της λειτουργίας του συγκεκριμένου δικτύου, διότι εκφράζει την τοπική σχέση των κλάδων αυτών ως συνάρτηση της υπερτοπικής τους σχέσης μέσα σε μια ευρύτερη δικτύωση: τη διαπλοκή των επιμέρους δικτύων μεταξύ τους.

Η έννοια του δικτύου εφαρμόστηκε με μεγάλη επιτυχία στις επιστήμες της επικοινωνίας και στην επικοινωνιακή τεχνολογία ιδίως κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα⁶. Εκτός όμως από τις διάφορες τεχνοκρατικές εφαρμογές που αποτέλεσαν την κύρια μορφή αξιοποίησης της έννοιας του δικτύου, ο όρος χρησιμοποιήθηκε με σχετική επιτυχία και στις κοινωνικές επιστήμες από ερευνητές του αστικού κυρίως χώρου, οι οποίοι μελετούν κοινωνίες μεγάλης κλίμακας και σύνθετου χαρακτήρα: από κωμοπόλεις έως κοσμοπόλεις ή ακόμη και ολόκληρες εθνικές επικράτειες. Για την πολιτισμική ανθρωπολογία ειδικότερα, ο όρος δεν είχε μόνον αναλυτική αλλά και συμβολική σημασία. Για τους υποστηρικτές, ορισμένως, μιας ανθρωπολογικής σχολής που στηρίζεται στην «επιχειρησιακή» (entrepreneurial)⁷ προσέγγιση των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων, η έννοια του δικτύου αποτέλεσε σημαντικό κριτήριο διαφοροποίησης ανάμεσα στη δική τους (την «επιχειρησιακή») και σε άλλες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις από το χώρο ιδίως του δομολειτουργισμού και της θεωρίας της διάδοσης (diffusion)⁸. Τονίζοντας την κομβική σημασία που έχει για την ανθρω-

6. Ιδιαίτερο ρόλο στην εφαρμογή αυτή έπαιξαν οι επιστήμες της κυβερνητικής, της επιχειρησιακής έρευνας (operations research) και της πληροφορικής.

7. Ο όρος «επιχείρηση» (enterprise) και οι σχετικοί με αυτόν όροι «επιχειρώ» (to undertake) και «επιχειρησιακός» (entrepreneurial) χρησιμοποιούνται εδώ με την ευρεία σημασία τους: επιχείρηση είναι κάθε οργανωμένη ενέργεια που στοχεύει στην επίτευξη κάποιου σκοπού. Ένας ειδικός τέτοιος επιχειρησιακός φορέας (entrepreneur) είναι ο κοινός επιχειρηματίας (businessperson) ο οποίος οργανώνει μια οικονομική δραστηριότητα για την παραγωγή αγαθών ή υπηρεσιών με σκοπό το κέρδος.

8. J. Cole, «Anthropology comes part-way home: community studies in Europe», *Annual Review of Anthropology* 6 (1977), σ. 361-362.

πολογία (και για όλες τις κοινωνικές επιστήμες) η διερεύνηση της μεταβολής των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων (αλλά και εκείνων των φαινομένων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως όψεις μιας κοινωνικοπολιτισμικής σταθερότητας, μιας διαδικασίας δηλαδή που δεν παράγει μεταβολή), οι υποστηρικτές της επιχειρησιακής σχολής απέρριψαν τους αναλυτικούς όρους «παράδοση», «πολιτισμική περιοχή» (culture area) και «διάδοση» (diffusion), με την αιτιολογία ότι οι όροι αυτοί υπηρετούν εννοιολογικώς την αρχή της ομοιόστασης, την τάση για σταθερότητα και όχι για μεταβολή⁹. Η έννοια του δικτύου καθιερώθηκε στην ανθρωπολογία ως μια εναλλακτική αναλυτική κατηγορία και αντικατέστησε σταδιακά τους στατικούς όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυϊστικών σχημάτων «παράδοση/εκμοντερνισμός» ή «πολιτισμικό κέντρο/πολιτισμική περιφέρεια». Η δυναμική, ορισμένως, διάσταση των δικτύων επέτρεψε να περιγραφούν και να αναλυθούν τα κοινωνικοπολιτισμικά φαινόμενα ως «ανοικτές διαδικασίες» (open processes) και όχι ως «κλειστές δομές» (closed structures)¹⁰.

Το νέο αυτό αναλυτικό σχήμα εφαρμόστηκε στη μελέτη διαφόρων κοινωνικών συνόλων, από το επίπεδο της κοινότητας μέχρι το επίπεδο της μεγάλης αστικής ομάδας, με συστηματικό τρόπο για πρώτη φορά στο μέσο της δεκαετίας του 1950¹¹. Οι αστικοί κοινωνιολόγοι και ανθρωπολόγοι ανέπτυξαν μια μέθοδο την οποία ονόμασαν «ανάλυση δικτύου» (network analysis), με την προοπτική να τη χρησιμοποιήσουν στην περιγραφή (συγκέντρωση και ταξινόμηση) και στην επεξεργασία των πραγματολογικών στοιχείων της κοινωνικής έρευνας. Με τη μέθοδο αυτή οι κοινωνικοί επιστήμονες προσπάθησαν να καταλήξουν σε συγκεκριμένα συμπεράσματα σχετικά με το σχηματισμό, τη διατήρηση και τη λειτουργία των πολιτισμικών δεσμών στις σύνθετες κυρίως κοινωνίες¹². Ένα από

9. Για την «επιχειρησιακή» σχολή στην κοινωνική ανθρωπολογία βλ. F. G. Bailey, *Stratagems and spoils: a social anthropology of politics*, Oxford 1970· το κριτικό άρθρο για τον Bailey της S. Silverman, «Bailey's politics: review article», *Journal of Peasant Studies* 2 (1974), σ. 120· J. Boissevain - J. Mitchell (ed.), *Network analysis: studies in human interaction*, Paris 1974.

10. M. Gluckman, «The utility of equilibrium models in the study of social change», *American Anthropologist* 70 (1968), σ. 219-237· J. Cole, «Social process in the Italian Alps», *American Anthropologist* 75 (1973), σ. 765-786.

11. Η πρώτη συστηματική εφαρμογή της έννοιας του δικτύου έγινε στο πλαίσιο μιας μικρής κοινοτικής έρευνας στη Νορβηγία [βλ. J. Barnes, «Class and committees in a Norwegian island parish», *Human Relations* 7 (1954), σ. 39-58] και μερικά χρόνια αργότερα στη μελέτη ενός αστικού κοινωνικού χώρου στο Λονδίνο (βλ. E. Bott, *Family and social network*, London 1957).

12. Για μια ουσιαστική κριτική-ιστορική επισκόπηση της θεωρίας και της μεθοδολογίας

τα βασικά ερωτήματα που έθεσαν και προσπάθησαν να απαντήσουν οι ερευνητές με τη βοήθεια της ανάλυσης δικτύου είναι: «Πόσο συχνά, για ποιους λόγους και με ποιους τρόπους ορισμένα άτομα συνδέονται με διάφορα πρόσωπα και πράγματα». Και ειδικότερα: «Πώς συγκεκριμένα άτομα χρησιμοποιούν δεδομένους κανόνες συμπεριφοράς αλλά και ολόκληρες σχέσεις για να αποκομίσουν προσωπικά, κοινωνικά και συνάμα ψυχολογικά οφέλη».

Για μια ανθρωπολογική ανάλυση δικτύου, επομένως, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μελέτη των κοινωνικών περιστάσεων μέσα και κάτω από τις οποίες εκδηλώνονται τέτοιες επιχειρησιακές δραστηριότητες. Εξυπακούεται, βέβαια, ότι ένα ανθρωπολογικό δίκτυο δεν περιορίζεται στις ατομικές σχέσεις μεταξύ ανθρώπων ή μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων, αλλά περιλαμβάνει και τις γραφειοκρατικές δομές που οριοθετούν σε μεγάλο βαθμό τη δράση ενός ανθρώπου σε μια σύγχρονη κοινωνία, ανεξαρτήτως μεγέθους και συνθετότητας. Για παράδειγμα, σε ένα δίκτυο σχέσεων που αναπτύσσεται γύρω από ένα συγκεκριμένο άτομο είναι δυνατόν να καταγραφούν δυαδικές ή πολυμερείς σχέσεις που συνδέουν το άτομο αυτό με φορείς που είναι ταυτόχρονα επιχειρησιακά πολυπρόσωποι και ιδεολογικά απρόσωποι: μια εμπορική εταιρεία ή το κράτος.

Ας δούμε, ωστόσο, ποια είναι τα κυριότερα μειονεκτήματα της επιχειρησιακής προσέγγισης και, ειδικότερα, ορισμένα από τα προβλήματα που παρουσιάζει η σχετική εφαρμογή των δικτύων. Για τον ανθρωπολόγο John Cole το μεγαλύτερο μειονέκτημα της σχολής αυτής έγκειται στην αδυναμία των υποστηρικτών της να αναλύσουν κριτικά την κοινωνική πραγματικότητα που μελετούν, να αποφανθούν δηλαδή τελικώς για το πώς παράγονται, αναπαράγονται ή μετασχηματίζονται οι διάφορες κοινωνικές διαδικασίες και ειδικότερα τα δίκτυα¹³. Ο ίδιος ανθρωπολόγος επικρίνει τους υποστηρικτές της επιχειρησιακής σχολής για την εμμονή τους να διατυπώνουν γενικευτικές θεωρητικές προτάσεις με στόχο την καθολική εξήγηση των κοινωνικών και πολιτισμικών μεταβολών. Πρόκειται για προτάσεις που διατυπώνονται με βάση την επιχειρησιακή ομοιότητα

της «ανάλυσης δικτύου» (network analysis) στην κοινωνική και στην πολιτισμική ανθρωπολογία βλ. R. Sanjek, «Urban anthropology in the 1980s: a world view», *Annual Review of Anthropology* 19 (1990), σ. 151-186· U. Hannerz, *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*, New York 1980, σ. 163-201 και 242-316· J. Barnes, *Social networks*, Massachusetts 1972· N. Whitten - A. Wolfe, «Network analysis», στο J. Honigmann (ed.), *Handbook of social and cultural anthropology*, Chicago 1973· J. Michell, «Social networks», *Annual Review of Anthropology*, California 1974, τ. 3 από τη σειρά *Annual Reviews*· A. Wolfe, «The rise of network thinking in anthropology», *Social Networks* (1978), σ. 53-64.

13. J. Cole, «Anthropology comes part-way home...», *ό.π.*, σ. 363.

(ή συνάφεια) και όχι τη διαφορά των κοινωνικοπολιτισμικών δεδομένων ως πραγματολογικών στοιχείων, επισημαίνει ο Cole, ο οποίος θεωρεί ότι η επιχειρησιακή προσέγγιση δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί καταρχήν υπάρχουν τέτοιες διαφορές, καθώς επίσης και πώς αυτές οι διαφορές προκύπτουν.

Η κριτική την οποία ασκεί ο Cole στην επιχειρησιακή σχολή στηρίζεται στις αρχές και στα συμπεράσματα της θεωρίας του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος (world economic system). Η κριτική αυτή είναι αλληλένδετη με μια συστημική και συνάμα αιτιοκρατική θεώρηση των κοινωνικοπολιτισμικών σχέσεων ως ιδεολογικών συναρτήσεων, η μεταβολή των οποίων εξαρτάται άμεσα από τη μεταβολή ορισμένων ειδικών παραμέτρων πολιτικο-οικονομικής φύσης και παγκόσμιου βεληνεκούς. Ο Cole και οι υποστηρικτές της σχολής του παγκόσμιου συστήματος μεταχειρίζονται την έννοια του δικτύου διαφορετικά από ό,τι οι επιχειρησιακοί ανθρωπολόγοι. Υποβαθμίζουν καταρχήν το επιχειρησιακό περιεχόμενο της συγκεκριμένης έννοιας, το οποίο είναι ατομοκεντρικό και χωροκεντρικό (συνήθως εθνοτοπικό), και ενισχύουν τη συστημική και υπερτοπική της σημασία. Με τον τρόπο αυτό, ο επιχειρησιακός όρος «δίκτυο» αναμορφώνεται σε μια βασική αναλυτική κατηγορία της θεωρίας του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος¹⁴.

Παρά την κριτική που έχει υποστεί η μεθοδολογία των δικτύων στις κοινωνικές επιστήμες, ο όρος εξακολουθεί να χρησιμοποιείται από ορισμένους κοινωνιολόγους και ανθρωπολόγους στη μελέτη των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων¹⁵. Στις σύγχρονες αυτές προσεγγίσεις οι υποστηρικτές των δικτύων ακολουθούν μια διαλεκτική προσέγγιση της σχέσης μεταξύ κοινωνικής δομής (social structure) και κοινωνικής δραστηριότητας (social agency) μέσα από την ευρύτερη αναλυτικώς έννοια της κοινωνικής πρακτικής (social practice)¹⁶. Στο πλαίσιο αυτό δεν ενδιαφέρουν πλέον οι μονόπλευρες σχέσεις δομικού ή ατομοκεντρικού χαρακτήρα¹⁷, αλλά οι σύνθετες σχέσεις που αφορούν πλέγματα σχέ-

14. Για παράδειγμα, η συστηματική και συνάμα υπερτοπική αναλυτική κατηγορία της «περιφέρειας» (region) αντικατέστησε τόσο την τοπικιστική έννοια της «περιοχής» (area) όσο και την έννοια του ατομοκεντρικού δικτύου (βλ. Π. Κάβουρας, «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική...», *ό.π.*, σ. 27-28).

15. U. Hannerz, *Exploring the city...*, *ό.π.*· R. Finnegan, *The hidden musicians: music-making in an English town*, Cambridge 1989.

16. R. Sanjek, «Urban anthropology in the 1980s...», *ό.π.*, σ. 174-176. Για την έννοια της κοινωνικής πρακτικής βλ. S. Ortner, «Anthropological theory since the sixties», *Comparative studies in Society and History* 26 (1984), σ. 126-166.

17. Η μεθοδολογική διάκριση μεταξύ συστημικών και ατομοκεντρικών δικτυώσεων στη

σεων μεταξύ συγκεκριμένων δομών και δραστηριοτήτων, τα οποία θεωρείται ότι εκφράζουν διαδικασίες αλληλοδιείσδυσης και αλληλοδιαμόρφωσης¹⁸. Οι διαδικασίες αυτές περιγράφονται και αναλύονται διεξοδικά με τη βοήθεια μιας νέας αναλυτικής έννοιας, «της επιτέλεσης» (performance), η οποία συνδέει διαλεκτικά τις ποικίλες κοινωνικές πρακτικές ενός δικτύου ή, γενικότερα, μιας δικτύωσης¹⁹.

Δίκτυα πολιτισμού, δίκτυα μουσικής

Οι δομές και οι δραστηριότητες μιας κοινωνίας συνδέονται πολλαπλά μέσα από σχέσεις ανταλλαγής και αλληλοδιαμόρφωσης οι οποίες μπορεί να αναπαρασταθούν ως κομβικές συνάψεις σε ένα πολιτισμικό δίκτυο. Για τις κοινωνικές ομάδες που διαχειρίζονται ετερόκλητους πολιτισμικούς κώδικες και επαναδιαπραγματεύονται διαρκώς τα όρια της συλλογικής τους ταυτότητας, οι κομβικές αυτές σχέσεις αποτελούν δοκιμασμένα και, συνεπώς, αξιόπιστα χνάρια (patterns) έκφρασης και επικοινωνίας. Οι πολυάριθμες, ωστόσο, διακλαδώσεις και κομβι-

μελέτη των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων βρίσκεται στο επίκεντρο της θεωρητικής αντιπαράθεσης της σχολής του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος και της επιχειρησιακής δράσης, αντιστοίχως.

18. Πρβ. τη συστημική προσέγγιση δικτύου που προτείνει για τη μελέτη του πολιτισμού στο Αιγαίο ο Σ. Χτούρης, *ό.π.*, σ. 37-62.

19. Η σύνθεση της έννοιας «επιτέλεση» με τις έννοιες «κοινωνική πρακτική» και «δίκτυο» αποτελεί προϊόν μιας μακράς όσο και ιδιότυπης ζύμωσης μεταξύ διαφόρων και διαφορετικών θεωρητικών και μεθοδολογικών τάσεων στις κοινωνικές επιστήμες (βλ. R. Finnegan, *Oral traditions and the verbal arts*, London 1992· I. Rossi, *From the sociology of symbols to the sociology of signs: toward a dialectical sociology*, New York 1983· S. Ortner, *ό.π.*). Οι κυριότερες από τις τάσεις αυτές είναι (η βιβλιογραφία είναι ενδεικτική):

α) η φαινομενολογική κοινωνιολογία (phenomenological sociology): βλ. P. Berger - Th. Luckman, *The social construction of reality*, New York 1966· A. Schutz, *The phenomenology of the social world*, Evanston (Illinois) 1967,

β) η εθνομεθοδολογία (ethnomethodology): βλ. H. Garfikel, *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs (New Jersey) 1967,

γ) η σχολή της συμβολικής διαντίδρασης (symbolic interactionism): βλ. G. H. Mead, *Mind, self and society*, Chicago 1934,

δ) η δραματουργική προσέγγιση (dramaturgical approach) του Erving Goffman: βλ. E. Goffman, *Frame analysis*, New York 1974, και

ε) η εθνογραφία της επικοινωνίας (ethnography of communication): βλ. D. Hymes, *Foundations in sociolinguistics, an ethnographic approach*, Philadelphia 1974.

κές συνδέσεις κάνουν τη μελέτη οποιουδήποτε (μικρού ή μεγάλου, συγχρονικού ή διαχρονικού) πολιτισμικού δικτύου μια ιδιαίτερα πολύπλοκη υπόθεση. Για να είναι, επομένως, αποτελεσματική μια ανθρωπολογική ανάλυση δικτύου πρέπει το πεδίο της πολιτισμικής έρευνας στο οποίο θα εφαρμοστεί να είναι σαφώς οριοθετημένο. Μια θεωρητική και μεθοδολογική επιλογή που ικανοποιεί τη συνθήκη αυτή οδηγεί στην επικέντρωση της ανάλυσης σε ένα μόνον στοιχείο του πολιτισμικού συνόλου, σε μια συγκεκριμένη και ειδική έκφραση της κουλτούρας (culture). Μια τέτοια επιλογή μπορεί να είναι και η μουσική. Η μουσική είναι ένα πλήρες πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο επιτελεί μια διττή λειτουργία: εκφράζει την ευρύτερη κουλτούρα, το πολιτισμικό σύνολο στο οποίο ανήκει ως συγκεκριμένο (δηλαδή μουσικό) στοιχείο και, παράλληλα, συμβάλλει ως ένα ειδικό όχημα πολιτισμικού μετασχηματισμού στη μετάπλαση της συνολικής κουλτούρας. Η μελέτη, επομένως, της λειτουργίας ενός δικτύου μουσικών σχέσεων είναι ουσιαστικώς μια μελέτη της δυναμικής ενός ευρύτερου πολιτισμικού δικτύου.

Αλλά η αναλυτική μετατόπιση από τα πολιτισμικά στα μουσικά δίκτυα παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες, θεωρητικής και πρακτικής υφής. Η μουσική δεν είναι μια απλή πολιτισμική δραστηριότητα, αλλά μια αυτόνομη τέχνη με διαχρονική παρουσία και οικουμενική απήχηση. Σύμφωνα με ένα χρηστικό — απλό και συνάμα περιεκτικό— ορισμό, «μουσική» είναι η τέχνη της έλλογης οργάνωσης των ήχων. Η διάκριση του φυσικού ήχου (ή θορύβου) από το μουσικό ήχο παραπέμπει, όπως είναι φανερό, στη γενική διάκριση ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό και, ειδικότερα, στο επίπεδο της συνείδησης ανάμεσα στην ενστικτώδη και στην έλλογη νοητικότητα.

Σε μια σημαντική πραγματεία του για τη σχέση μεταξύ ήχου και θορύβου ο οικονομολόγος/κοινωνιολόγος Jacques Attali χρησιμοποιεί τη μουσική ως ένα κριτικό αναλυτικό εργαλείο για να εξετάσει από πολιτικο-οικονομική σκοπιά τους κυριότερους μετασχηματισμούς του μοντέρνου δυτικού πολιτισμού²⁰. Ορισμένως, μελετά την παραγωγή και την ακρόαση των μουσικών ήχων σε σχέση με τα ευρύτερα, επικοινωνιακά και πολιτισμικά, συμφραζόμενα της επιτέλεσής τους. Η πραγματεία του Attali, επομένως, δεν είναι μια θεωρία για τη μουσική, αλλά μια θεωρία διαμέσου της μουσικής. Σύμφωνα με τη μελέτη αυτή, ο ήχος δεν διαφοροποιείται από το θόρυβο μόνον με φυσικό ή πολιτισμικό τρόπο. Υπάρχει,

20. J. Attali, *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής* (μετ. Ν. Ανδριτσάνου), Αθήνα 1991 (α' έκδοση στη γαλλική γλώσσα 1977). Επίσης, C. Small, *Μουσική - κοινωνία - εκπαίδευση*, Αθήνα 1983, σ. 21-57, 265-294.

κατά τον Attali πάντα, και μια άλλη, σημειολογική και συνάμα πρακτική διαφορά μεταξύ ήχου και θορύβου, η οποία είναι γνωστή από την κυβερνητική: ο επικοινωνιακός «θόρυβος», η παρεμβολή δηλαδή της εκπομπής ενός νέου ήχου με σκοπό την αλλοίωση της ακρόασης ενός άλλου²¹. Ανάμεσα στις πολλές ερμηνείες που μπορεί να επιδεχτεί, ο «θόρυβος» είναι πάνω από όλα μια πράξη που αμφισβητεί την ηχητική εξουσία, μια μορφή αντίδρασης στη μονοκρατορία του κυρίαρχου ηχητικού λόγου (discourse). Συνεπώς, είναι δυνατόν να θεωρήσει κανείς, ακολουθώντας τον Attali, κάθε μουσική παράδοση ως ένα δίκτυο ηχητικών σχέσεων που συνδέονται με όλο το φάσμα της παραγωγής και της ακρόασης των ήχων, από το φυσικό θόρυβο έως το μουσικό ήχο και από τον κατεστημένο μουσικό ήχο έως τον ήχο-«θόρυβο» που αμφισβητεί τη μουσική εξουσία.

Η μουσική παρουσιάζει μία ακόμη αναλυτική ιδιαιτερότητα, η οποία απορρέει από την πολύπτυχη πολιτισμική της σημασία. Κάθε μουσική παραγωγή δεν έχει μόνον αισθητική, αλλά και πολιτικο-οικονομική αξία²². Ας θεωρήσουμε, για παράδειγμα, ένα μουσικό έργο που επιτελείται μέσα σε μια παραδοσιακή κοινότητα: ένα τραγούδι. Εκτός από μια προσωπική αξία (ως αυτοέκφραση) που έχει το συγκεκριμένο έργο για το δημιουργό του, έχει επιπλέον για τον ίδιο αλλά και για το κοινό του και μια ευρύτερη, χρηστική και συνάμα ανταλλακτική αξία²³. Σε μια κοινότητα προσώπων, ένα τραγούδι που τραγουδιέται από όλους είναι πάνω από όλα μια κοινή γλώσσα, η οποία συνδέει τα μέλη της κοινότητας, τραγουδιστές και ακροατές μαζί, σε μια τελετουργική μέθεξη. Αλλά και σε μια σύνθετη αστική κοινωνία, το ηχογραφημένο τραγούδι ενός δίσκου έχει πέρα και πάνω από την οποιαδήποτε προσωπική-συμβολική και συλλογική-χρηστική αξία και μια οικονομική ανταλλακτική αξία: είναι ένα εμπόρευμα σαν όλα τ' άλλα, ένα προϊόν (πράγμα ή υπηρεσία) που πουλιέται και αγοράζεται σύμφωνα με τους εμπορικούς κανόνες περί ανταλλαγής αγαθών που ισχύουν στη σύγχρονη κεφαλαιοκρατική αγορά²⁴.

Θα σταθώ σε μια ακόμη ιδιομορφία του μουσικού λόγου, στην απουσία ενός κοινού αναφορικού νοήματος. Η μουσική γλώσσα διαφέρει ριζικά από τη συνήθη

21. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 19-28 κ.εξ. Η εισαγωγή της κυβερνητικής στις κοινωνικές επιστήμες οφείλεται κατά κύριο λόγο στον ανθρωπολόγο G. Bateson, βλ. G. Bateson, «Επικοινωνία», [μετ. Μ. Διάφα - Γ. Παπαδάκης από την αγγλική γλώσσα (1971)], στο Yves Winkin (επιμ.), *Επικοινωνία*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 101-128.

22. H. White, «Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse», στο S. P. Scher (ed.), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge 1992, σ. 289-292.

23. J. Attali, *ό.π.*, σ. 51-62 κ.εξ.

24. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 98-104 κ.εξ.

και βασική γλώσσα της επικοινωνίας, τη λεκτική, διότι ο συμβολισμός της δεν έχει παραστατικό, αλλά επιτελεστικό (performative) νόημα. Δηλαδή, το μουσικό νόημα που αντιλαμβάνεται ένα ακροατήριο το οποίο ανήκει σε μια ορισμένη πολιτισμική ομάδα δεν απορρέει από την ειδικευμένη, τεχνουργική δομή της μουσικής έκφρασης, αλλά σχεδόν αποκλειστικώς από την κοινωνική λειτουργικότητα της μουσικής επιτέλεσης (performance)²⁵. Οι φθόγγοι και οι φράσεις ενός μουσικού έργου, για παράδειγμα, δεν έχουν τη σημασιολογική αυτονομία που έχει μια λέξη ή μια πρόταση σ' ένα κοινό σύστημα ομιλίας. Το νόημα ενός τμήματος ή ολόκληρου του μουσικού έργου είναι συνυφασμένο με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της επιτέλεσής του. Η μη-αναφορικότητα επιτρέπει στο μουσικό λόγο να εκδηλώνεται με έναν φαινομενικά αντιθετικό, ουσιαστικώς όμως συμπληρωματικό τρόπο: με μεγάλη εκφραστική αφαιρετικότητα και, ταυτόχρονα, με εξίσου μεγάλη επικοινωνιακή συνθετικότητα. Επειδή ο μουσικός λόγος δεν διαθέτει την αναφορικότητα του κοινού λεκτικού λόγου είναι ένας κατεξοχήν μεταφορικός λόγος, η κατανόηση του οποίου είναι αλληλένδετη με την κατανόηση της κοινωνικοπολιτισμικής του συμβολικής. Με άλλα λόγια, ο μουσικός και το ακροατήριό του απολαμβάνουν μια μοναδική ατομική ελευθερία στο επίπεδο της παραγωγής και της αναπαραγωγής του ήχου, καθώς επίσης στο επίπεδο της αντίληψης (perception) και της σύλληψης (conception) του ηχητικού προϊόντος. Πρόκειται βέβαια για μια ιδιότυπη μορφή ελευθερίας η οποία ελέγχει, αλλά και ελέγχεται από, ένα ευρύτερο πλαίσιο δομών και αξιών που οριοθετούν την ανθρώπινη συμπεριφορά και συνειδητότητα, ένα πλαίσιο που στηρίζεται σε ορισμένες προσλαμβάνουσες παραστάσεις και, επίσης, σε ορισμένες (αλληλένδετες με τις παραστάσεις) παραδοσιακές πρακτικές. Η υπέρθεση του γενικότερου νοήματος που έχουν αυτές οι παραστάσεις και πρακτικές για μια κοινωνική ομάδα πάνω στο νόημα που παράγει μια μουσική επιτέλεση μέσα στον ίδιο κοινωνικό χώρο οδηγεί στην αλληλοδιείσδυση γενικών και ειδικών πολιτισμικών στοιχείων και τελικώς στην παραγωγή νέων πολιτισμικών και μουσικών σημασιών.

25. Η σημασιολογική έμφαση στην κοινωνική λειτουργικότητα αφορά την κοινή επικοινωνιακή διάσταση της μουσικής επιτέλεσης. Σε άλλες περιπτώσεις το μουσικό νόημα δεν αποτελεί συνάρτηση μιας μόνον μεταβλητής (της κοινωνικής λειτουργικότητας) αλλά πολλών μεταβλητών. Ορισμένως, μια μουσική έκφραση που δεν στοχεύει στην επικοινωνία αλλά στη σύνθεση ή ακόμη μια μουσική ερμηνεία που απευθύνεται σε ένα μουσικώς ειδικευμένο ακροατήριο — και στις δύο αυτές περιπτώσεις τα μουσικά νοήματα που κατασκευάζονται και ανταλλάσσονται από τους συντελεστές της μουσικής επιτέλεσης δεν έχουν μόνον κοινωνικό λειτουργικό περιεχόμενο, αλλά μια ευρύτερη (ατομική, συλλογική ή πνευματική) συμβολική σημασία.

Δίκτυα παραγωγής, δίκτυα εξουσίας

Για τη μελέτη της οικονομικής διάστασης ενός μουσικού δικτύου είναι απαραίτητος ένας χρηστικός ορισμός για την έννοια «παραγωγή». Ας δεχτούμε καταρχήν ότι «παραγωγή» είναι κάθε εργασία που αποβλέπει σε ένα συγκεκριμένο οικονομικό αποτέλεσμα. Με βάση το στοιχειώδη αυτόν ορισμό μπορούμε στη συνέχεια να συνθέσουμε σταδιακά και με αναλυτικώς ελεγχόμενο τρόπο τις ειδικές εννοιολογικές αποχρώσεις του κομβικού όρου «παραγωγή». Σύμφωνα με τη μαρξική θεωρία, οικονομικό αποτέλεσμα θεωρείται η δημιουργία υλικών μόνο αγαθών, ενώ οι λοιπές οικονομικές δραστηριότητες ανήκουν στη σφαίρα της διανομής του προϊόντος και όχι της παραγωγής του. Επιπλέον, στην παραγωγική εργασία είναι δυνατόν να περιληφθεί και η διαδικασία της δημιουργίας χρησιμοτήτων καθώς επίσης και τα αποτελέσματα της διαδικασίας αυτής. Εκτός από την παραγωγή που συνδέεται με την εκμετάλλευση της γης, την εργασία και το κεφάλαιο, η σύγχρονη βιομηχανική οικονομία έχει θεσμίσει έναν ακόμη συντελεστή παραγωγής, την επιχειρηματικότητα, το επιχειρηματικό δηλαδή κέρδος. Διάκριση θα πρέπει ακόμη να γίνει ανάμεσα στην παραγωγή για χρήση και στην παραγωγή για ανταλλαγή με σκοπό το κέρδος²⁶. Στην παραγωγή για χρήση οι οικονομικές σχέσεις έχουν βιοποριστικό κυρίως χαρακτήρα (*subsistence economy*) και απαντούν σε πρωτόγονες κοινωνίες (κοινωνίες κυνηγών και τροφοσυλλεκτών) ή σε αγροτικές προκαπιταλιστικές κοινωνίες, ενώ στην παραγωγή για ανταλλαγή υπερισχύει η οικονομία της αγοράς (*market economy*), στην οποία στηρίζεται και η δυτική κεφαλαιοκρατία²⁷. Μια ακραία μορφή οικονομικής σχέσης είναι η εμπορευματική συναλλαγή, κατά την οποία η ανταλλαγή αγαθών και υπηρεσιών δεν εξαρτάται από την παραγωγή της προσφοράς τέτοιων οικονομικών αποτελεσμάτων αλλά κυρίως από την παραγωγή της ζήτησής τους²⁸. Στην περίπτωση αυτή οι σχέσεις ανταλλαγής επαναπροσδιορίζονται μέσα από τις σχέσεις κατανάλωσης.

26. Για μια ανθρωπολογική εφαρμογή της μαρξικής αυτής διάκρισης βλ. M. Taussig, *The devil and commodity fetishism in South America*, Chapel Hill (N. Carolina) 1980, σ. 3-40. Για την εφαρμογή της ίδιας διάκρισης στη μελέτη της μουσικής βλ. J. Attali, *ό.π.*, σ. 51-62 κ.εξ.

27. R. Keesing, *Cultural anthropology*, New York 1981, σ. 175-211· M. Taussig, *ό.π.*, σ. 41-228· E. Wolf, *Europe and the people without history*, Berkeley 1982, σ. 73-100 και 127-262· J. Scott, *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*, New Haven 1985, σ. 110-124 και 305-309.

28. J. Attali, *ό.π.*, σ. 187-201.

Προκειμένου να προχωρήσουμε σε μια πολιτική-οικονομική μελέτη της μουσικής θα πρέπει, όπως κάναμε για την έννοια «παραγωγή» και τους σχετικούς με αυτήν οικονομικούς όρους, να δώσουμε ένα χρηστικό ορισμό και για την έννοια «εξουσία». «Εξουσία» είναι η δύναμη που περιορίζει την ελευθερία των ανθρώπων μέσα από διάφορες επιταγές ή καταναγκασμούς. Όπως ορίζεται, η έννοια «εξουσία» είναι αλληλένδετη με την έννοια «βία». Και φυσικά η βία μπορεί να είναι υλική ή ιδεολογική, αναφορική ή μεταφορική. Σε έναν εξουσιαστικό λόγο, ορισμένως, η βία ταυτίζεται με τη μονολογική του δομή. Ο μονολογικός λόγος μεταφέρει (ακριβέστερα: παράγει και κυρώνει) μια μονάχα λογική, τη δική του, επιβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο την επικυριαρχία του σε άλλες, σχετικές με τον ίδιο, μορφές λόγου. Ωστόσο, απέναντι σε κάθε εξουσιαστική λογική, σε κάθε κυριαρχικό λόγο, αρθρώνεται πάντοτε κάποια αντίδραση με τη μορφή ενός αντι-εξουσιαστικού αντι-λόγου. Η διαλεκτική αυτή, που συνδέει την κύρωση της εξουσίας με την αμφισβήτησή της, χαρακτηρίζει τη δυναμική του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι σε κάθε οικονομική ή συμβολική σχέση²⁹.

Αντλώντας παραδείγματα από τη διεθνή εθνογραφία για τις σχέσεις παραγωγής και τις σχέσεις εξουσίας σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά μορφώματα, τόσο η οικονομική ανθρωπολογία όσο και η πολιτική ανθρωπολογία διατυπώνουν παρατηρήσεις, αιτήματα και συμπεράσματα που βρίσκονται στον αντίποδα των απόψεων για την οικονομία και την πολιτική τις οποίες διατυπώνουν οι υποστηρικτές ενός δυτικοκεντρικού ορθολογισμού (rationalism). Δεν θα ασχοληθώ εδώ με τέτοιες κριτικές επισημάνσεις και συγκριτικές επαναθεωρήσεις. Επιθυμώ, ωστόσο, να διευκρινίσω ότι η σχετικιστική (relativistic) προσέγγιση του πολιτικο-οικονομικού ορθολογισμού που ακολουθώ στο παρόν κείμενο δεν στοχεύει στην απόρριψη της ίδιας της έννοιας του ορθολογισμού αλλά μόνο στην εθνογραφική διεύρυνση της σημασίας του όρου. Αυτό που χρειάζεται διαφοροποίηση και, συνεπώς, υπέρβαση δεν είναι ο ορθολογισμός ως σκέψη ή κρίση, αλλά ο δυτικοκεντρισμός του ορθολογισμού. Ο λόγος είναι απλός: ο δυτικοκεντρισμός είναι ένα ιδεολογικό φαινόμενο που αντανάκλα και αναπαράγει (ως κυρίαρχος θεωρητικός και αναλυτικός λόγος) ορισμένες σχέσεις παραγωγής και εξουσίας οι οποίες είναι ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένες (:αφορούν αποκλειστικώς την ιστορία των δυτικών κοινωνιών) ως απόλυτες και,

29. M. Taussig, *ό.π.*, σ. 36-38 και 229-233· J. Scott, *ό.π.*, σ. 28-85 κ.εξ.· Π. Κάβουρας, «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου», *Εθνολογία* 2 (1993), σ. 155-200· ο ίδιος, «Τραγουδώντας τον κόσμο: προφορική ποίηση και ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου», στο Ρ. Μπενβενίστε - Θ. Παραδέλλη (επιμ.), *Αφηγηματικότητα, ιστορία και ανθρωπολογία*, Μυτιλήνη 1994, σ. 140-163.

συνεπώς, οικουμενικές και διαχρονικές. Ο μονολογικός εξορθολογισμός του κόσμου είναι η κυριότερη ίσως μορφή ιδεολογικού επεκτατισμού που παράγει και κυρώνει συστηματικά ο μοντέρνος δυτικός πολιτισμός από την Αναγέννηση έως σήμερα.

Η πολιτική οικονομία της μουσικής

Η μουσική τέχνη δεν περιορίζεται στην τεχνική της οργάνωσης των ήχων. Για τους συν-τελεστές μιας μουσικής ανταλλαγής (:για τους μουσικούς και το κοινό τους), η μουσική αποτελεί κομβικό πολιτισμικό σύμβολο³⁰. Επομένως, είναι δυνατόν να υπάρξει μια συμβολική προσέγγιση των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων μέσα από μια καθαρώς μουσική οπτική γωνία. Εξυπακούεται ότι, σε μια τέτοια περίπτωση, μια μουσική επιτέλεση δεν έχει ειδικό μόνο μουσικολογικό ενδιαφέρον αλλά και γενικότερο ανθρωπολογικό, διότι είναι ταυτόχρονα μια ηχητική σύνθεση και μια συμβολική πρακτική. Όπως αναφέρθηκε, η μουσική έχει μια βασική πολιτισμική σημασία που είναι αλληλένδετη με την κοινωνική της λειτουργικότητα. Εάν, λοιπόν, οι ήχοι και η μουσική τους οργάνωση θεωρηθούν ως πολιτισμικά σύμβολα που εκφράζουν κοινωνικές σχέσεις, τότε μπορεί κανείς να αναζητήσει στοιχεία για την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα ερευνώντας τις ηχητικές μορφές γνώσης και δράσης που διαθέτει μια ορισμένη κοινωνία ή κοινωνική ομάδα.

Συγκρινόμενη με άλλα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται στη μελέτη των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων, η μουσική παρουσιάζει ένα σημαντικό πλεονέκτημα. Ο υψηλός βαθμός αφαίρεσης της ηχητικής σύνθεσης επιτρέπει στο μουσικό λόγο (discourse), όπως σημειώνει ο Attali, να «εξερευνά όλο το πεδίο του δυνατού πιο γρήγορα απ' όσο η υλική πραγματικότητα μπορεί να το πετύχει»³¹. Έτσι, πριν κρυσταλλωθεί μια πολιτισμική κατάσταση και πριν διατυπωθεί σαφώς με ιδεολογικούς όρους —προτού δηλαδή γίνει ευρύτερα αντιληπτή από την κοινωνία— έχει ήδη εκφραστεί μουσικά, με ηχητικό τρόπο. Και επειδή η μουσική δεν αντανακλά απλώς την κοινωνική πραγματικότητα αλλά την αναπλάθει, ερμηνεύοντας σε κάθε ανάπλαση και διαφορετικές πτυχές της πραγματικότητας, έχει προφητικό χαρακτήρα: οριοθετεί την κοινωνική συνθήκη που εκφράζει³². Γράφοντας για την ευρωπαϊκή μουσική, ο Attali υποστηρίζει

30. A. Merriam, *The anthropology of music*, Evanston (Illinois) 1964, σ. 229-258.

31. J. Attali, *ό.π.*, σ. 28.

32. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 17, 27-29, 40-43 κ.εξ.

ότι η μουσική του δέκατου όγδοου αιώνα περιέχει ιδεολογικώς την οικονομική σκέψη του δέκατου ένατου, καθώς επίσης και την πολιτική οργάνωση του εικοστού³³.

Η ιστορία μιας μουσικής παράδοσης είναι, επομένως, και μια ιστορία των πολιτικο-οικονομικών μετασχηματισμών του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο η παράδοση αυτή αναπαράγεται ως βασική πολιτισμική αξία. Η συγκριτική μελέτη της ιστορίας τέτοιων μετασχηματισμών αποτελεί κεντρικό αντικείμενο έρευνας για την πολιτική οικονομία της μουσικής³⁴. Στη θεωρητική αυτή προσέγγιση το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην περιγραφή των κυρίαρχων μορφών παραγωγής και κατανάλωσης της μουσικής με αντιστικτικό τρόπο ως προς τα αντίστοιχα (και οπωσδήποτε ευρύτερα από τα μουσικά) οικονομικά και πολιτικά μορφώματα, με στόχο την ερμηνεία των μουσικών σχέσεων ως κοινωνικών πρακτικών.

Σύμφωνα με την ιστορία της (δυτικής) μουσικής, η μουσική ως αυτόνομη παραγωγή είναι ένα πρόσφατο σχετικά φαινόμενο: χρονολογείται από το δέκατο όγδοο αιώνα³⁵. Από την εποχή αυτή ο μουσικός παύει να αποτελεί μια πολιτισμική γέφυρα ανάμεσα στην αγροτική και την αριστοκρατική κοινωνία. Δεν παίζει πια γυρνώντας από χωριό σε χωριό και από αρχοντικό σε αρχοντικό το ίδιο ρεπερτόριο. Από πλάνητας, ο μουσικός γίνεται οικόσιτος και στη συνέχεια επιχειρηματίας, παίρνοντας ιδιαίτερη θέση μέσα σε μια νέα μουσική αγορά στην οποία «πελάτης» είναι το κάθε άτομο που, ανεξάρτητα από την κοινωνική και πολιτική του κατάσταση (ηλικία, φύλο, εισόδημα, θέση, ιθαγένεια, θρήσκευμα), έχει δικαίωμα να παρακολουθεί μια μουσική παράσταση αρκεί να καταβάλει το συμφωνημένο τίμημα εισόδου³⁶.

Η εμπορευματοποίηση της μουσικής προηγείται από την εμπορευματοποίηση άλλων πολιτισμικών αγαθών και, όπως σημειώνει ο Attali, προαναγγέλλει την εδραίωση μιας νέας πολιτικο-οικονομικής συνθήκης στο μοντέρνο δυτικό

33. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 13-18, 89-91 και σποράδην.

34. Με τον όρο «πολιτική οικονομία της μουσικής» ο Attali εννοεί «μια διαδοχή τάξεων, δηλαδή διαφορών, που προσβάλλονται από *θορύβους*, δηλαδή από αμφισβητήσεις διαφορών, *προφητικούς*, αφού δημιουργούν νέες τάξεις, ασταθείς και μεταβαλλόμενες», βλ. J. Attali, *ό.π.*, σ. 40-41.

35. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 89 κ.εξ.

36. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 29-39, 72-83 και 91-104. Μολονότι η εξέλιξη της μουσικής ως οικονομικής επιχείρησης είναι αλληλένδετη με την ανάδυση της αστικής τάξης, ο «πελάτης» του επιχειρηματία-μουσικού δεν είναι πάντοτε ο αστός πολίτης. Με άλλα λόγια, η αυτονόμηση της μουσικής έχει περισσότερο οικονομική σημασία και λιγότερο πολιτική.

κόσμο. Πρόκειται για μια εξέλιξη που συνδέει με έναν καινούριο τρόπο την κοινωνία με το χρήμα, για μια εξέλιξη που εκφράστηκε από πολύ νωρίς και πολύ καθαρά μέσα από τη σχέση του χρήματος με τη μουσική. Με την εμπορευματοποίηση της μουσικής, ορισμένως, υποβαθμίστηκε η σημασία της πολιτισμικής διαφοράς, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα που απαντά στις πρωτόγονες και προκαπιταλιστικές αγροτικές κοινωνίες και το οποίο είναι συνυφασμένο με τον ιδιαίτερο, καθημερινό και συνάμα τελετουργικό, τρόπο ζωής μια παραδοσιακής κοινότητας³⁷. Η συγκεκριμένη συνάντηση της μουσικής με την κεφαλαιοκρατία οδήγησε τη μοντέρνα (δυτικοευρωπαϊκή και βορειοαμερικανική κυρίως) κοινωνία από ένα διαφοροποιημένο και συνάμα διαφοροποιητικό τρόπο αντιμετώπισης της μουσικής σε έναν άλλο, επαναληπτικό και καταναλωτικό. Μπροστά στην κεφαλαιοκρατική αναγκαιότητα για μια μαζική κατανάλωση, οι μουσικές και, γενικότερα, οι πολιτισμικές διαφορές άρχισαν να εξαφανίζονται, αλλού άμεσα και αλλού έμμεσα, αλλού βίαια και αλλού ειρηνικά, μέσα από ένα σταδιακό μετασχηματισμό των μουσικών και πολιτισμικών αγαθών σε εμπορεύματα. Ας μην το ξεχνάμε: για να πουληθεί καλά ένα μουσικό εμπόρευμα πρέπει να δημιουργεί την εντύπωση σε όλους τους πιθανούς καταναλωτές, και όχι μόνον σε ορισμένους, ότι είναι ένα χρήσιμο (ιδανικά: αναγκαίο) πολιτισμικό αγαθό.

Η ιστορία της οικονομικής αυτονομίας της μουσικής είναι αλληλένδετη με την ιστορία της πολιτικής της αυτονομίας. Είναι αξιοσημείωτο, πάντως, ότι η πολιτική πλευρά της μουσικής έχει απασχολήσει πολύ περισσότερο από ό,τι η οικονομική της διάσταση τους μελετητές της ανθρώπινης κοινωνίας, από την αρχαιότητα έως σήμερα. Άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών, με πρωτοπόρο τον Πλάτωνα, επεσήμαναν πολύ γρήγορα την πολιτική ισχύ της μουσικής³⁸, αφού διαπίστωσαν ότι η μουσική σχέση θεμελιώνεται πάνω σε μια ερμηνευτική αυτονομία που επιτρέπει στο μουσικό και στο ακροατήριό του να συνεργάζονται, αναπλάθοντας από κοινού τον κόσμο τους. Αλλά η ερμηνευτική αυτονομία της μουσικής είναι συνυφασμένη με μια επιχειρησιακή (operational) ιδιομορφία που αφορά την πραγμάτωση της ίδιας της μουσικής διαδικασίας, ορισμένως, την επιτελεστική (performative) της δυναμική. Η μουσική, όπως κάθε πολιτισμική

37. Για την τελετουργική έμφαση που δίνει στην πολιτισμική διαφορά μια παραδοσιακή ελληνική κοινότητα, η Όλυμπος της Καρπάθου, μέσα από τις μουσικές της εκδηλώσεις βλ. Π. Κάβουρας, «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά* 8 (1992), σ. 47-70· ο ίδιος, «Where the community reveals itself: reflexivity and moral judgment in Karpathos (Greece)», στο K. Hastrup - P. Hervik (ed.), *Social experience and anthropological knowledge*, London 1994.

38. Πλάτων, *Πολιτεία*, 398a-403e και 424b-e.

πρακτική εξάλλου, εκτός από μια καθαρά ποιητική (δηλαδή κατασκευαστική, δημιουργική) πλευρά, έχει και μια ρητορική διάσταση³⁹: επικυρώνει ή απορρίπτει τις κυρίαρχες κοινωνικές συμβάσεις μέσα από τις οποίες αρθρώνεται και τις οποίες αναπλάθει κατά την επιτέλεσή (performance) της. Η επιτελεστική δυναμική της μουσικής έκανε τους οραματιστές ολοκληρωτικών πολιτικών συστημάτων (και τον Πλάτωνα βεβαίως) να κρατήσουν μια πολύ επιφυλακτική έως εχθρική στάση απέναντι στη μουσική, κυρίως διότι θεώρησαν ότι με την ερμηνευτική της αυτονομία η μουσική μπορούσε να απειλήσει άμεσα το εξουσιαστικό μοντέλο του πολιτειακού καθεστώτος που υποστήριζαν⁴⁰. Η αντίληψη αυτή οδήγησε στην ιδεολογικοπολιτική χειραγώγηση της μουσικής με διττό τρόπο. Οι φορείς της εξουσίας άσκησαν συστηματική λογοκρισία σε βάρος της ελεύθερης μουσικής έκφρασης και προχώρησαν στη διαμόρφωση και, ακολούθως, στη θέσμιση ενός επίσημου οργάνου —ενός κανόνα— για την αξιολόγηση της μουσικής και, συνεπώς, για την αξιολόγηση της ίδιας της ιδεολογικοπολιτικής νομιμοφροσύνης του μουσικού δημιουργού και του κοινού του⁴¹. Από την άλλη πλευρά, η δυνατότητα του μουσικού να εμφανίζεται άλλοτε ως ένα συσπειρωτικό και άλλοτε πάλι ως ένα ανατρεπτικό στοιχείο μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία ή κοινωνική ομάδα, τον καθιστά, όπως είναι φυσικό, τη μια φορά φίλο και την άλλη εχθρό με τους φορείς της εξουσίας. Πρόκειται για μια διαπίστωση που παρουσιάζει ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον. Επειδή κάθε μουσικός κώδικας αντιστοιχεί σε κάποια ορισμένη ιδεολογία και τεχνολογία, μια αιρετική χρήση του συμβατικού αυτού κώδικα μπορεί κάλλιστα να συμβολίζει μία αιρετική ρη-

39. Για τις έννοιες «ποιητική» και «ρητορική» ως βασικές αναλυτικές κατηγορίες στην κριτική διερεύνηση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών βλ. Π. Κάβουρας, «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι», *ό.π.*, σ. 155-167 κ.εξ.· ο ίδιος, «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών», Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου *Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις*, Κομοτηνή, 25-26 Νοεμ. 1994 (υπό έκδοση).

40. Για μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση της πλατωνικής σκέψης σε σχέση με την πρωτόγονη κουλτούρα βλ. S. Diamond, «Plato and the definition of the primitive», στο S. Diamond, *In search of the primitive: a critique of civilization*, New Brunswick (New Jersey) 1974, σ. 176-202.

41. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η καθιέρωση (ακόμη και με βίαιο τρόπο) του γρηγοριανού μέλους στο πλαίσιο της πολιτισμικής ενόποιητικής πολιτικής που εφάρμοσε ο Καρλομάγνος (J. Attali, *ό.π.*, σ. 32· Μ. Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους*, τ. 2, Αθήνα 1992, σ. 60-61). Για το ευρύτερο θέμα της μουσικής λογοκρισίας βλ. J. Attali, *ό.π.*, σ. 20-23 και 28-29· C. Small, *ό.π.*, σ. 234-294.

τορική, η οποία με τη σειρά της μπορεί να αποσκοπεί στην αμφισβήτηση και στην επαναδιαπραγμάτευση των κοινωνικών συμβάσεων που ισχύουν.

Συνοψίζω: η πολιτική οικονομία της μουσικής εξετάζει διαδοχές τάξεων ή διαφορών, μουσικών και κοινωνικών. Εξετάζει, ορισμένως, τόσο σε ένα μικροαναλυτικό όσο και σε ένα μακροαναλυτικό συστημικό πλαίσιο τη δυναμική του μετασχηματισμού μιας κυρίαρχης τάξης πραγμάτων σε μιαν άλλη, διερευνώντας την αλληλοδιείσδυση και αλληλοδιαμόρφωση των τάξεων διαμέσου των δραστηριοτήτων (agencies) και των δομών τους, με όρους αναπαραγωγής και αμφισβήτησης, επικύρωσης και ρήξης.

Μουσικά δίκτυα

Στην πραγματεία του περί «θορύβων», ο Attali διακρίνει τέσσερις διαφορετικούς τρόπους μετάδοσης της μουσικής: τη «θυτική τελετουργία», την «παράσταση», την «επανάληψη και τη «σύνθεση». Πρόκειται ουσιαστικώς για τέσσερα διακριτά δίκτυα μουσικών σχέσεων, τα οποία είναι, κατά τον Attali, αλληλένδετα με κάποια, ιστορικώς καθορισμένα, πολιτικο-οικονομικά δίκτυα παραγωγής και εξουσίας⁴². Μια βασική παραδοχή πάνω στην οποία στηρίζεται η ορισμένη προσέγγιση των μουσικών δικτύων είναι η αρχή ότι η μουσική, ως τέχνη της έλλογης οργάνωσης των ήχων, τιθασεύει το «θόρυβο», τόσο ως φυσική αταξία όσο και ως επικοινωνιακή βία. Στο πλαίσιο της παραδοχής αυτής ο ερευνητής χρησιμοποιεί τη μουσική ως ένα αναλυτικό εργαλείο για να διερευνήσει την πολιτισμική αντίδραση του μουσικού κόσμου (παραγωγοί, χρήστες, καταναλωτές, έμποροι κ.λπ.) απέναντι στα κυρίαρχα δίκτυα της ιδεολογικοπολιτικής εξουσίας⁴³. Η σχέση, ορισμένως, μεταξύ μουσικής και εξουσίας εξετάζεται κριτικά ως προς τον αξιολογικό χαρακτήρα της μουσικής: εάν και με ποιο τρόπο η μουσική επικυρώνει ή αμφισβητεί μία ορισμένη μορφή εξουσίας⁴⁴.

42. Ό.π., σ. 39-43, 64-66 κ.εξ.

43. Η επικέντρωση στην ιδεολογικοπολιτική διάσταση της μουσικής και, ειδικότερα, η θεώρηση της μουσικής επιτέλεσης και ακρόασης ως μορφών πολιτισμικής αντίδρασης (cultural resistance) εξυπηρετούν αποκλειστικώς μια ορισμένη αναλυτική σκοπιμότητα. Ωστόσο, η μουσική δεν είναι ένα απλό αναλυτικό εργαλείο, αλλά μια τέχνη η οποία συνδέεται επιτελεστικώς και συμβολικώς με το πολιτισμικό μόρφωμα στο πλαίσιο του οποίου αρθρώνεται. Με άλλα λόγια, η πολιτισμική σημασία της μουσικής τέχνης είναι ιδεολογικοπολιτική και συνάμα αισθητική. Και ακόμη, η μουσική δεν έχει συγχρονική μόνον αλλά διαχρονική αξία για την ορισμένη κοινότητα στην οποία απευθύνεται.

44. Με τον όρο μουσική εννοώ το σύνολο μιας μουσικής πρακτικής το οποίο περιλαμβάνει

Ο Attali διερευνά τον κύκλο της δράσης και της αντίδρασης απέναντι στη μουσική εξουσία ξεκινώντας από μια ευρύτερη πολιτισμική σύνδεση, από τη σχέση μεταξύ βίας και θυσίας, φυσικής βίας και τελετουργικής θυσίας. Θεωρεί τη μουσική ως μια μίμηση θυσίας ακολουθώντας την εξής συλλογιστική: με το να μετουσιώνει το «θόρυβο» σε ηχητική αρμονία, η μουσική περιορίζει την εξάπλωση της βίας που δημιουργεί ο «θόρυβος», όπως ακριβώς κάνει και μια πραγματική (υλική) τελετή θυσίας μέσα από την οποία η σχέση ανάμεσα στην κοινωνική αταξία και στη φυσική βία μετασχηματίζεται τελετουργικά σε μια συμβολική μέθεξη, σε μια νέα πολιτισμική ευταξία⁴⁵. Το δίκτυο της θυτικής

ολόκληρη τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης και όχι μόνον το τελικό ηχητικό προϊόν. Στο σύνολο αυτό ανήκουν οι συντελεστές της μουσικής παραγωγής και οι ακροατές, καθώς επίσης κάθε πρόσωπο, ιδέα ή πρακτική που συνδέεται με οποιοδήποτε τρόπο με τη συγκεκριμένη μουσική επιτέλεση. Με βάση τη θεώρηση αυτή δεν εξετάζω, λοιπόν, την αισθητική πλευρά της μουσικής τέχνης (: τη συμβολική του ήχου ως ήχου) αλλά την ιδεολογικοπολιτική, τον ήχο ως απόκριση στην εξουσία.

45. Η έννοια «θυσία» νοείται εδώ ως μια πολιτισμική κατηγορία που αναφέρεται σε πρωτόγονες ή προκαπιταλιστικές κοινωνίες με κοινοτικό τρόπο ζωής και τελετουργικές παραδόσεις. Για την τελετουργική τιθάσευση της βίας βλ. R. Girard, *Violence and the sacred*, Baltimore 1989 (α' γαλλική έκδοση: Παρίσι 1972). Για την ειδική χρήση του όρου στο πλαίσιο της προσέγγισης των μουσικών δικτύων βλ. J. Attali, *ό.π.*, σ. 45-88 κ.εξ.

Η θεωρητική προσέγγιση των σχέσεων μεταξύ βίας και θυσίας καθώς επίσης μεταξύ κοινωνικής αταξίας και τελετουργικής ευταξίας που ακολουθεί ο Girard και μετά από αυτόν ο Attali έχει σαφή ντιρκεμικό (από τον Γάλλο κοινωνιολόγο E. Durkheim) προσανατολισμό. Αναφέρομαι στις έννοιες της τάξης και της συλλογικής συνείδησης (βλ. T. Parsons, «The life and work of Emile Durkheim», στο E. Durkheim, *Sociology and philosophy*, New York 1974, σ. I-III) και στη δομολειτουργική ερμηνεία του μετασχηματισμού των κοινωνικών φαινομένων (βλ. E. Hatch, *Theories of man and culture*, New York 1973, σ. 166-172 και 172-184).

Από τις πλέον ενδιαφέρουσες εφαρμογές της (ντιρκεμικής) δομολειτουργικής θεώρησης των τελετουργιών (rituals) αποτελεί η συμβολική προσέγγιση του ανθρωπολόγου V. Turner (βλ. V. Turner, *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*, Cornell U.P., Ithaca 1974). Αναφέρομαι στον Turner, διότι σ' αυτόν (και στον Durkheim) στηρίζεται κατά κύριο λόγο η ανάλυση μιας ποιητικής και μουσικοχορευτικής τελετουργίας από τον ελληνικό χώρο, του καρπάθικου γλεντιού, την οποία υπογράφει η Άννα Καραβέλη, ερευνήτρια στο Smithsonian των ΗΠΑ· βλ. A. Caraveli, «The symbolic village: community born in performance», *Journal of American Folklore* 98 (1985), σ. 259-286.

Μολονότι διαφωνώ ριζικά με τη δομολειτουργική προσέγγιση της μουσικής τελετουργίας την οποία ακολουθούν τόσο ο Attali όσο και η Καραβέλη, και τούτο διότι πιστεύω ότι μέσα από μια τέτοια προσέγγιση υποβαθμίζεται εντελώς το στοιχείο της επιτελεστικής πρακτικής μέσα από την οποία πραγματώνεται μια μουσική τελετουργία (βλ. Κάβουρας, «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι», *ό.π.*) —ακόμα και στην περίπτωση που η επιτέλεση χρησιμοποιείται ως μια δομολει-

τελετουργίας απαντά κυρίως σε κοινωνίες με πρωτόγονη τεχνολογία στις οποίες οι σχέσεις παραγωγής και εξουσίας έχουν συλλογικό συμβολικό νόημα⁴⁶. Στο δίκτυο αυτό, το οποίο είναι συγκεντρωτικό στο ιδεολογικό και αποκεντρωτικό στο οικονομικό επίπεδο⁴⁷, η μουσική πρακτική επιβεβαιώνει ότι, παρά την καθημερινή χρήση της βίας, η κοινωνική συμβίωση είναι εφικτή. Η μουσική-θυσία απελευθερώνει τον ακροατή από την αβεβαιότητα που του προκαλεί ο καθημερινός «θόρυβος»: την ανάμνηση της βίας διαδέχεται η λήθη της αρμονίας⁴⁸. Ο ηχητικός και συνάμα ιδεολογικοπολιτικός αυτός μετασχηματισμός πραγματοποιείται επειδή η μουσική είναι ένα κομβικό πολιτισμικό σύμβολο, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι δεν αποτελεί απλώς ένα όργανο για την αναπαράσταση του κόσμου αλλά, ταυτόχρονα, ένα αυτόνομο και αναπόσπαστο στοιχείο του.

Το δίκτυο της παράστασης βρίσκεται στον αντίποδα του δικτύου της θυτικής τελετουργίας⁴⁹. Η μουσική παράσταση δεν είναι μια απλή μίμηση θυσίας, αλλά μια μίμηση δεύτερης τάξης: αποτελεί μίμηση της θυτικής μίμησης⁵⁰. Στο δίκτυο της παράστασης η μουσική χάνει την παραδοσιακή της αξία ως μια συμβολική πράξη που μιμείται τη θυτική τελετουργία και αποκτά ένα νέο αισθητικό και πολιτικο-οικονομικό νόημα: από δρώμενο γίνεται δράμα, μια οπτικο-ακουστική επιχείρηση. Η μουσική τελετουργία εξελίσσεται σε μια μουσική παράσταση που επιτελείται δραματουργικά με θεατρικό τρόπο: ο μουσικός παίζει και το κοινό του τον παρακολουθεί από την πλατεία, απέναντί του. Στη δομική διάκριση ανάμεσα στον μουσικό-ερμηνευτή της σκηνης και στο κοινό των σιωπηρών ακροατών της πλατείας στηρίζεται η φιλοσοφία της δημιουργίας ειδικών χώρων για τις μουσικές παραστάσεις. Υπαίθριοι ή στεγασμένοι, οι χώροι αυτοί είναι ανοικτοί στο κοινό με χρηματικό δικαίωμα εισόδου. Χαρακτηριστικό παράδειγ-

τουργική έννοια (πρβ. Caraveli, *ό.π.*), θεωρώ ωστόσο ιδιαίτερα χρήσιμη την έμφαση που δίνει ο Attali στην ανάλυση της μουσικής ως τελετουργικής πρακτικής. Επίσης, δεν θεωρώ αναγκαία τη σύνδεση μεταξύ τελετουργίας και θυσίας, εκτός και αν με τον όρο «θυσία» συμφωνήσει κανείς να εννοεί τη συλλογική προσπάθεια που κάνουν τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε μια επιτελεστική πρακτική και, ειδικότερα, σε μια τελετουργία, για να υπερβούν τη συνήθη αυτοαναφορική συμπεριφορά τους με απώτερο σκοπό τη μέθεξη.

46. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 64.

47. «Συγκεντρωτικό» με την έννοια της αδιαφοροποίητης κοινότητας και «αποκεντρωτικό» με την έννοια της (προσωπικής ή οικογενειακής) αυτονόμησης —μιας σχετικής αυτονόμησης βέβαια, στο ευρύτερο πλαίσιο κάποιας γενικότερα αποδεκτής συλλογικότητας.

48. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 41-43, 51, 54-55.

49. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 91-166 και σποράδην.

50. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 56-62. Πρόκειται για μια ουσιαρχική προσέγγιση της μουσικής, με έντονο πλατωνικό προσανατολισμό.

μα ενός στεγασμένου τέτοιου χώρου είναι η αίθουσα συναυλιών και, υπαίθριου, τα ανοικτά θέατρα ή στάδια.

Συνεπώς, ο οικονομικός ανταγωνισμός μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ασφαλές κριτήριο για τη διάκριση του δικτύου της παράστασης από το δίκτυο της θυτικής τελετουργίας. Και ακόμη, ο μουσικός ανταγωνισμός στο δίκτυο της παράστασης είναι, όπως επισημαίνει ο Attali, προφητικός, διότι αποκαλύπτει την κοινωνικοοικονομική δομή της κεφαλαιοκρατίας προτού αυτή αποκτήσει σαφή ιδεολογικοπολιτική μορφή⁵¹.

Το δίκτυο της παράστασης αναπαράγει ένα μονολογικό μοντέλο εξουσίας. Κατά την παράσταση, ο μουσικός —και μόνον αυτός— ορίζει τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης ως μια ατομική ερμηνευτική πράξη, ενώ το κοινό περιορίζεται σε μια αισθητική σχέση με το ερμηνευόμενο και τα συμφραζόμενα της παραγωγής του⁵². Η δομή της παράστασης δημιουργεί για το κοινό ένα πλαίσιο επικοινωνιακής εξάρτησης από την έκφραση του ερμηνευτή. Το κοινό ελευθερώνεται από αυτήν τη δέσμευση μόνο στο αισθητικό επίπεδο της αντίληψης και της αξιολόγησης της μουσικής ερμηνείας, όπου η ορισμένη επιτέλεση μπορεί να γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης ανάμεσα στο μουσικό και στα μέλη του ακροατηρίου⁵³. Όπως αναφέρθηκε, ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δομής της παράστασης είναι ο μετασχηματισμός του μουσικού δράμενου σε δραματουργικό θέαμα/ακρόαμα. Αντίθετα, στο μουσικό σχήμα που μιμείται ευθέως τη θυτική τελετουργία η σχέση του μουσικού με το κοινό του δεν είναι ατομοκεντρική και μονολογική, αλλά κοινοτική και διαλογική. Δηλαδή ο

51. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 64-66, 91-126 κ.εξ.

52. Ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποία το κοινό συμμετέχει τραγουδώντας ή χορεύοντας, όπως γίνεται στις ετήσιες μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις παραδοσιακών συλλόγων ή στις δημόσιες εμφανίσεις συγκροτημάτων ροκ, τζαζ ή ποπ μουσικής, η ενεργός αυτή συμμετοχή δεν διαμορφώνει αλλά —κι αυτό συμβαίνει στην καλύτερη περίπτωση— επηρεάζει απλώς την επιτελεστική διαδικασία της σκηνικής μουσικής έκφρασης. Οι «παραγγελίες» των ακροατών μπορεί να εισακούγονται από τους οργανοπαίκτες, σε καμία περίπτωση ωστόσο δεν ανατρέπουν το μονόλογο της μουσικής εξουσίας: ορισμένοι ή όλοι οι ακροατές τραγουδούν και χορεύουν όπως ορίζει ο μουσικός ερμηνευτής.

53. Και πάλι βέβαια δεν υπάρχουν πολλά περιθώρια διαλογικής διαπραγμάτευσης. Το επικοινωνιακό σχήμα που υπερισχύει στο δίκτυο της παράστασης είναι μια δυστική απόκριση από την πλευρά του κοινού στη μουσική επιτέλεση: έπαινος ή απόρριψη. Και σε κάθε περίπτωση τα συναλλασσόμενα μέρη παραμένουν τα ίδια, πάντα δύο και αλληλένδετα μεταξύ τους: ο μουσικός και το κοινό (του) ή το κοινό και ο μουσικός (του). Με άλλα λόγια, τα μέλη του ακροατηρίου δεν έχουν τη δυνατότητα να συνομιλήσουν ιδιαιτέρως με τον μουσικό, αλλά μόνον μαζικά ως ένα σύνολο ακροατών.

μουσικός δεν μονοπωλεί τη μουσική επιτέλεση, όπως στο δίκτυο της παράστασης, αλλά συμβάλλει στην πραγμάτωσή της συν-αρθρώνοντας αντιστικτικά τη δική του ερμηνεία με τις επιμέρους ερμηνείες όλων των συντελεστών της μουσικής σύμπραξης⁵⁴.

Με το δίκτυο της παράστασης αποκρυσταλλώνεται η οικονομική αυτονόμηση του μουσικού και θεσμίζεται η μονολογική έκφραση της μουσικής εξουσίας μέσα από τη σκηνοθεσία του μουσικού θεάματος. Η μονολογική εξουσία της μουσικής ως παράστασης επικυρώνεται μέσα από μια ιδιαίτερη ρητορική που στοχεύει στην καλλιέργεια ενός κλίματος εμπιστοσύνης στην παράδοση, στις αποδεκτές δηλαδή πρακτικές έκφρασης και επικοινωνίας. Την παράδοση αυτή εκφράζει ο μουσικός όχι απλώς ως μουσικός αλλά, τουλάχιστον όσο διαρκεί η μουσική επιτέλεση που διαχειρίζεται ο ίδιος, και ως ένας εκπρόσωπος μιας ορισμένης κοινωνικής τάξης ή πολιτισμικής συνθήκης ζωής⁵⁵. Η αναπαραγωγή των κοινωνικοπολιτισμικών αυτών δεδομένων μέσα από τη μουσική πράξη της παράστασης νοηματοδοτεί και κυρώνει τη μονολογική σχέση του μουσικού με το κοινό του⁵⁶.

Το επόμενο δίκτυο, το δίκτυο της επανάληψης, αναπτύσσεται, όπως και τα

54. Για ένα εθνογραφικό παράδειγμα μιας ελληνικής μουσικής τελετουργίας με κοινοτική διαλογική δομή, για το καρπαθικό γλέντι βλ. Π. Κάβουρας, «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι», *ό.π.* Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση των μουσικών «παραγγελιών», ειδικά στα παραδοσιακά πανηγύρια ορισμένων ελληνικών περιοχών, διότι αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα επιτελεστικής αλληλοδιαπλοκής και, συνεπώς, αλληλοδιαμόρφωσης των δομών της παράστασης και της θυτικής τελετουργίας. Η επιδεικτική αυτοεπιβεβαίωση του χορευτή συναρθρώνεται με τη σιωπηρή συλλογικότητα του συνολικού χορευτικού σώματος, ενώ η οικονομική συναλλαγή μεταξύ οργανοπαικτών και χορευτών συνυφαίνεται με την παραδοσιακή ανιδιοτέλεια του θρησκευτικού εορτασμού.

55. Η κοινωνικοπολιτική πλευρά της μουσικής επιτέλεσης έχει διάφορες όψεις. Ο μουσικός μπορεί να υποστηρίζει μια ορισμένη κοινωνική τάξη ή να την αντιμάχεται. Αλλά στο δίκτυο της παράστασης η ιδεολογική στάση του μουσικού δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Προέχει η μετατροπή της μουσικής επιτέλεσης σε θέαμα, σε μονολογική σχέση.

56. Οι δομικές αντιστοιχίες ανάμεσα στη μουσική ως παράσταση και σε άλλες οικονομικές και πολιτικές δομές ποικίλλουν βέβαια από κοινωνική ομάδα σε κοινωνική ομάδα και από εποχή σε εποχή. Στην ιστορία της δυτικής μουσικής έχει επισημανθεί πάντως η δομική αντιστοιχία ανάμεσα στην παράσταση και στην κεφαλαιοκρατία, καθώς επίσης ανάμεσα στη μουσική τάξη της τονικής αρμονίας και στην πολιτική τάξη της αστικής συνθήκης ζωής (C. Small, *ό.π.*, σ. 21-57 και σποράδην). Η δομική αυτή συνάφεια μεταξύ μουσικής παράστασης, αστικής συνθήκης ζωής και κεφαλαιοκρατικής εξουσίας αποτελεί ένα βασικό αναλυτικό περίγραμμα στο μεθοδολογικό σχήμα των μουσικών δικτύων του Attali (J. Attali, *ό.π.*, σ. 89-104 και σποράδην).

άλλα δίκτυα που αναφέρθηκαν ήδη, γύρω από μια νέα δομή που αποτελεί μίμηση της κυρίαρχης δομής που χαρακτηρίζει το αμέσως προηγούμενό του⁵⁷. Η δομή της επανάληψης, της τυποποιημένης δηλαδή αναπαραγωγής μιας μουσικής ερμηνείας, αποτελεί μίμηση της δομής της παράστασης. Η εδραίωση του δικτύου της επανάληψης οφείλεται κυρίως στην ανάπτυξη και στην επικράτηση της τεχνολογίας της ηχογράφησης, μιας καινοτομίας που επέδρασε καταλυτικά στο δίκτυο της παράστασης όπως, παλαιότερα, η τυπογραφία στην παράδοση της προφορικής επικοινωνίας. Εάν ο μονόλογος της παράστασης στοχεύει στο να πείσει το κοινό που συμμετέχει σε αυτήν να δεχτεί ανεπιφύλακτα μια ορισμένη πολιτισμική συνθήκη (αυτήν που εκφράζει ο μουσικός) ως απόλυτα φυσιολογική, αντίθετα, η πολλαπλότητα της επανάληψης οδηγεί τους χρήστες της ηχογραφημένης μουσικής στην πλήρη ρητορική φίμωση, στην καθολική εξουδετέρωση της επίδρασης που μπορούν να έχουν οι αντιδράσεις τους απέναντι στη στερεότυπη εκδοχή της ζωντανής μουσικής επιτέλεσης. Με άλλα λόγια, αν η παράσταση εμπνέει (ορθότερα: προσπαθεί να εμπνεύσει) την πίστη σε μια δεδομένη τάξη πραγμάτων, η επανάληψη οδηγεί στη σιωπή —στην αποσιώπηση κάθε αντιεξουσιαστικού «θορύβου».

Μέσα από την παραγωγή που υπηρετεί την κατανάλωση και όχι τη χρήση, η επανάληψη δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση και την επικύρωση μιας μαζικής συνειδητότητας. Στο δίκτυο της επανάληψης οι παραγωγοί της μουσικής δεν παράγουν μουσική για προσωπική χρήση ή για προσωπική οικονομική ανταλλαγή, αλλά σχεδόν αποκλειστικά για μαζική κατανάλωση. Και στο επίπεδο του σχεδιασμού μιας μαζικής παραγωγής η έμφαση δεν δίνεται στην παραγωγή του προϊόντος αλλά στη ζήτησή του μέσα στην καταναλωτική αγορά. Στην περίπτωση αυτή και ειδικότερα στο χώρο της ηχογραφημένης μουσικής, η παραγωγή της ζήτησης νομιμοποιεί και, κατά έναν τρόπο, δημιουργεί τη «μαζική» αξία του παραγόμενου ηχογραφήματος επιβάλλοντάς την ως τέτοια στο αγοραστικό κοινό.

Συνεπώς, η μαζικότητα της ακρόασης και η ομοιομορφία του αναπαραγόμενου ήχου είναι δύο συγκεκριμένα και ασφαλή κριτήρια για τη διάκριση της

57. Το μεθοδολογικό σχήμα των δικτύων περιλαμβάνει τις εξής αναλυτικές συνδέσεις: ο θόρυβος είναι μίμηση φόνου (J. Attali, *ό.π.*, σ. 55-56), η τελετουργική μουσική είναι μίμηση θυσίας (ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 56-62), η μουσική παράσταση είναι μίμηση της θυτικής τελετουργίας (ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 64) και τέλος, η επανάληψη είναι μίμηση της παράστασης, διότι η ηχογραφημένη μουσική έχει ως πρότυπό της τη ζωντανή μουσική παράσταση. Ο Attali θεωρεί τη μουσική επανάληψη ως μια μίμηση θυσίας τρίτης τάξεως, ένα πρακτικό πολιτισμικό σύμβολο που τιθασειεί ομολογούς, δηλαδή ίδιας τάξης, πολιτικο-οικονομικούς «θορύβους».

μουσικής επανάληψης από τη μουσική παράσταση. Με τα ίδια κριτήρια διαφοροποιούνται επίσης τα αντίστοιχα μουσικά δίκτυα και από μια ευρύτερη ιδεολογικοπολιτική άποψη, τουλάχιστον στο πλαίσιο του μοντέρνου δυτικού πολιτισμού: η παράσταση είναι συνυφασμένη με την αστική κοινωνία, ενώ η επανάληψη αποτελεί κυρίαρχη δομή της μαζικής κοινωνίας.

Η σχέση ανάμεσα στην επανάληψη και στην παράσταση είναι διαλεκτική. Η επανάληψη γεννιέται από την παράσταση και τελικώς την υπερβαίνει. Εάν το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της παράστασης είναι η μοναδικότητα (το ανεπανάληπτο) της ερμηνείας, το χαρακτηριστικό γνώρισμα της επανάληψης είναι η μαζικότητα και η πολλαπλότητα της αντιγραφής η οποία παράγεται από τη (μοναδική και ανεπανάληπτη) αποτύπωση μιας ηχογραφημένης ερμηνείας. Η σιωπή της μαζικής κοινωνίας υπερισχύει απέναντι στην πίστη για (μια ορισμένη) κοινωνική ευταξία που οικειοποιείται και προβάλλει η αστική κοινωνία. Αλλά, όπως συμβαίνει και με όλα τα υπόλοιπα μουσικά δίκτυα που αναφέρθηκαν, το δίκτυο της επανάληψης εμπεριέχει το σπόρο της καταστροφής και της μετάπλασής του. Από την επανάληψη προκύπτει η «σύνθεση»⁵⁸.

Η μουσική «σύνθεση» προβάλλει ως μια αντιεξουσιαστική μορφή παραγωγής που στηρίζεται στην αυτονομία της απόλαυσης⁵⁹. Στο δίκτυο της σύνθεσης η μουσική παράγεται για να χρησιμοποιηθεί αποκλειστικώς από τον ίδιο τον παραγωγό για την προσωπική του ευχαρίστηση. Πρόκειται για μια καθαρά ατομοκεντρική συνθήκη παραγωγής και διαχείρισης της μουσικής, για την οποία οι υποστηρικτές της ισχυρίζονται ότι αποτελεί μια αντι-εμπορική και συνάμα αντι-εξουσιαστική στάση ζωής.

Για τη δομή της σύνθεσης ισχύουν οι γενικές παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν σχετικά με τις υπόλοιπες δομές των μουσικών δικτύων. Η σύνθεση, ορισμένως, ανταγωνίζεται την επανάληψη από την οποία έλκει την προέλευσή της και αντλεί την ισχύ της⁶⁰. Το δίκτυο της σύνθεσης δεν έχει ούτε επίσημη ούτε κανονιστική διάρθρωση. Είναι ένα άτυπο δίκτυο το οποίο αναπτύσσεται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο πολιτικο-οικονομικής αναρχίας⁶¹. Δίχως να έχουν κά-

58. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 41-43 και 243-269.

59. Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 246-248 κ.εξ.

60. Η σύνθεση είναι μια μίμηση της επανάληψης. Ισχύουν επομένως γι' αυτήν όλες οι προηγούμενες δομικές παρατηρήσεις που αφορούν τα μουσικά δίκτυα της θυτικής τελετουργίας, της παράστασης και της επανάληψης.

61. Ένας περιεκτικός και συνάμα γλαφυρός ορισμός του όρου «σύνθεση», ο οποίος είναι απόλυτα συμβατός με τη θεωρία του Attali, έχει εκφραστεί ανώνυμα σε ένα σύνθημα από αυτά που συνήθως ονομάζονται «αναρχικά», το οποίο εξακολουθεί εδώ και δύο χρόνια να κοσμεί τον τοίχο

ποια συγκεκριμένη εναλλακτική πολιτισμική διέξοδο, οι υποστηρικτές της σύνθεσης διεκδικούν μέσα από αυτήν μια προσωπική αποδέσμευση από την εμπορευματοποίηση της σχέσης τους με τον κόσμο που επιβάλλει και συντηρεί η μαζική κουλτούρα. Στο δίκτυο της σύνθεσης ο μουσικός γίνεται για πρώτη φορά (σε σχέση με όλα τα προηγούμενα δίκτυα) δημιουργός τάξης κάθε φορά που ενεργεί, διότι δεν δεσμεύεται πλέον από κανένα κοινωνικό κώδικα δράσης. Η δομή της σύνθεσης βρίσκεται στον αντίποδα όχι μόνο της δομής της επανάληψης αλλά και της θυτικής τελετουργίας και της παράστασης, διότι αποδυναμώνει και τελικώς εξαφανίζει το αίτημα για «πολιτισμική νομιμότητα» της μουσικής έκφρασης το οποίο υπάρχει σε όλα τα υπόλοιπα μουσικά δίκτυα⁶². Αντίθετα, η σύνθεση νομιμοποιεί την ελεύθερη σχέση του συνθέτη με τη μουσική, νομιμοποιώντας ταυτόχρονα την ελεύθερη σχέση του με τη φύση, την κοινωνία και τον εαυτό του. Η σύνθεση είναι ένας εκφραστικός και επικοινωνιακός κώδικας, η χρήση του οποίου οδηγεί το χρήστη σε μια αυτοαναφορική επιβεβαίωση της προσωπικότητάς του μέσα από τη σχέση του με τη μουσική, μια σχέση δημιουργίας αλλά και απόλαυσης.

Τα μουσικά δίκτυα της θυτικής τελετουργίας, της παράστασης, της επανάληψης και της σύνθεσης αποτελούν συγκεκριμένα μορφώματα τα οποία συνδέονται συμβολικώς και πρακτικώς με ορισμένα άλλα δίκτυα σχέσεων, πολύ ευρύτερα, τα οποία ξεχωρίζουν ως οριακές εξελίξεις στην ιστορία των δυτικών κοινωνικών και πολιτισμικών σχηματισμών. Ωστόσο, τα μουσικά δίκτυα δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως μεμονωμένα συστήματα, τα οποία εξαφανίζονται με την εμφάνιση άλλων, νεότερων σχημάτων, αλλά ως συνιστώσες που διευκολύνουν την κατανόηση του σύνθετου φαινομένου της αλληλοδιαμόρφωσης των πολιτισμικών συστημάτων και, ειδικότερα, των σύγχρονων μορφών μουσικής

μιας πολυκατοικίας σε έναν κεντρικό δρόμο της Αθήνας: «Ελευθερία είναι η λογική της δημιουργίας και όχι το δικαίωμα της επιλογής». Στον ορισμό αυτό δίνεται πολύ καθαρά το νόημα της σύνθεσης ως μιας αυτοποιητικής και συνάμα αυτοαναφορικής δραστηριότητας σε αντιδιαστολή με το νόημα της επιλογής. Η επιλογή παρουσιάζεται ως μια κατώτερη μορφή δημιουργίας η οποία έχει συνδυαστικό και αξιολογικό περιεχόμενο, ως μια προτίμηση που εκδηλώνεται από τον ίδιο το φορέα της επιλογής, ο οποίος διαλέγει ορισμένα πρόσωπα ή πράγματα καθώς επίσης ορισμένες ιδέες ή συμπεριφορές από ένα ευρύτερο σύνολο ομοειδών στοιχείων με μοναδικό κριτήριο την καταλληλότητά τους για μια συγκεκριμένη εφαρμογή.

62. Σε ένα «αναρχικό» σύνθημα σε κεντρικό δρόμο της Αθήνας αποδίδεται με αδρό τρόπο το αντι-εξουσιαστικό νόημα της απόλαυσης ως αυτοποιητικής και αυτοαναφορικής πράξης: «Όταν η εξουσία καταστρέφει κάθε απόλαυση, τότε η μόνη απόλαυση που απομένει είναι η καταστροφή της εξουσίας».

έκφρασης και επικοινωνίας. Για παράδειγμα, το δίκτυο της παράστασης δεν καταστρέφεται ολοσχερώς με την επικράτηση του δικτύου της επανάληψης, αλλά μετασχηματίζεται για να συνυπάρξει με το καινούριο μόρφωμα της μουσικής κουλτούρας. Παρά τις ποικίλες διαφορές που έχουν μεταξύ τους, επομένως, τα τέσσερα μουσικά δίκτυα βρίσκονται σε μια συγχρονική αλληλοεξάρτηση: αλληλοδιδεσδύουν και αλληλοδομούνται. Ό,τι συμβαίνει με τα μουσικά δίκτυα, ισχύει και για τα κοινωνικοπολιτιστικά δίκτυα. Η δυναμική της αλληλοδιαμόρφωσης του παλαιού και του νέου στηρίζεται στη συγχρονική συνάφεια των ορισμένων μορφών που αλληλοδιαπλέκονται κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες.

Συνεπώς, η αναλυτική χρησιμότητα των δικτύων στη μελέτη του μουσικού πολιτισμού δεν εξαντλείται με την ταύτιση ενός ορισμένου πλέγματος μουσικών σχέσεων που αποτελεί το αντικείμενο της έρευνας με έναν από τους τέσσερις συγκεκριμένους τύπους μουσικών δικτύων. Μια τέτοια ταύτιση είναι βέβαια μια ενέργεια αναγκαία όχι όμως και ικανή για να οδηγήσει την ανάλυση στον εντοπισμό των κατάλληλων οικονομικών και πολιτικών παραμέτρων για να γίνει μια «πυκνή» (περιεκτική) περιγραφή ενός μουσικού φαινομένου. Δηλαδή δεν αρκεί να γνωρίζει κανείς σε ποιο δίκτυο μουσικών σχέσεων εντάσσεται το φαινόμενο που εξετάζει, αλλά και πώς το συγκεκριμένο δίκτυο αλληλοδιαπλέκεται με τα υπόλοιπα. Για παράδειγμα, οι έννοιες της διαλογικότητας και της χρηστικότητας από το δίκτυο της θυτικής τελετουργίας, της μονολογικότητας και της ανταλλαγής από το δίκτυο της παράστασης, της σιωπηρής πολλαπλότητας και της μαζικής κατανάλωσης από το δίκτυο της επανάληψης και, τέλος, της μοναδικότητας και της ατομοκεντρικής χρηστικότητας από το δίκτυο της σύνθεσης· όλες αυτές οι έννοιες μπορούν, εάν συνδυαστούν κατάλληλα, να συγκροτήσουν ένα αναλυτικό μοντέλο το οποίο μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στην κριτική διερεύνηση ενός σύγχρονου μουσικού φαινομένου. Η μεθοδολογική αυτή προοπτική έχει ιδιαίτερη ερευνητική σημασία, διότι οι αναλυτικές έννοιες στις οποίες στηρίζεται δεν αναπαράγουν τις στερεότυπες κατηγορίες της κλασικής, εθνογραφικής ή λαογραφικής, μουσικολογικής θεωρίας. Η θεωρία των μουσικών δικτύων λαμβάνει υπόψη της τις κλασικές διακρίσεις της μουσικής ως δημοτικής, λαϊκής και έντεχνης, για παράδειγμα, αλλά δεν μπορεί να στηριχτεί μεθοδολογικά σε αυτές για να εξαγάγει ερευνητικά συμπεράσματα.

Τα μουσικά δίκτυα στο Αιγαίο

Ας επανέλθουμε στο μουσικό πολιτισμό του Αιγαίου και στα δίκτυα μετάδοσης και υποδοχής του. Μια εύλογη ένσταση που μπορεί να διατυπώσει κανείς

σχετικά με τη θεωρία των μουσικών δικτύων του Attali είναι ότι η θεωρία αυτή ισχύει μόνον για την ευρωπαϊκή μουσική και ότι, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά μορφώματα. Όσο κι αν ευσταθεί στη γενικότητά της μια τέτοια άποψη, όμως, δεν ισχύει για τη θαλασσινή πολιτεία του Αιγαίου. Το Αιγαίο υπήρξε πάντοτε μια κοσμοπολιτική κοινωνία με πολιτισμό που γεφύρωνε την ευρωπαϊκή Δύση με την αφροασιατική Ανατολή. Αλλά και με τη διεθνοποίηση της δυτικής κεφαλαιοκρατίας, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο αιγαιακός χώρος αισθάνθηκε από πολύ νωρίς τις επιπτώσεις της νέας πολιτικο-οικονομικής πραγματικότητας. Και στις δυο περιπτώσεις το Αιγαίο βρέθηκε στο επίκεντρο των δυτικοευρωπαϊκών εξελίξεων στους τομείς της οικονομίας, της πολιτικής και του πολιτισμού. Ας μην λησμονούμε επίσης ότι από τη δεκαετία του 1960 και εφεξής το Αιγαίο, όπως εξάλλου και άλλες παραθαλάσσιες περιοχές του μεσογειακού Νότου, εξελίχτηκε σε ένα χώρο εποχιακού τουρισμού για να εξυπηρετήσει κυρίως δυτικοευρωπαίους παραθεριστές.

Από πρώτη άποψη λοιπόν φαίνεται ότι η θεωρία του Attali μπορεί να εφαρμοστεί και στην περίπτωση του Αιγαίου. Η έννοια του δικτύου, ορισμένως, μπορεί να καλύψει τόσο τις τοπικές όσο και τις υπερτοπικές πλευρές ενός μουσικού φαινομένου. Επίσης, η μεθοδολογία των μουσικών δικτύων μπορεί να διευκολύνει σημαντικά τη διερεύνηση των πολύπλοκων σχέσεων που καλλιεργούν, διατηρούν και διαπραγματεύονται συνεχώς οι μουσικοί του Αιγαίου, καθώς κινούνται πάνω στους διάφορους κλάδους των δικτύων του Αρχιπελάγους.

Να δώσω ένα παράδειγμα: Το ότι ένας μουσικός παίζει κάποια τραγούδια από το φερόμενο ως παραδοσιακό ρεπερτόριο μιας εθνοτοπικής ομάδας δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι τα ερμηνεύει και με παραδοσιακό τρόπο. Η έννοια «του παραδοσιακού», για να έχει κάποιο αναλυτικό νόημα και, συνεπώς, επιστημονική αξία, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια αργιστική θεωρητική διάκριση στο επίπεδο του μουσικού έργου. Εάν πρόκειται να χρησιμοποιηθεί η ορισμένη έννοια —καθώς επίσης και η σχετική με αυτήν έννοια «του μοντέρνου»— θα πρέπει να ακολουθηθεί μια διαφορετική προσέγγιση: πρώτον, να προσδιοριστεί με εθνογραφικούς όρους η εννοιολογική χρήση του όρου «παραδόση» και των παραγώγων του και, δεύτερον, η διερεύνηση να μην γίνει στο επίπεδο του μουσικού έργου ως αποτελέσματος, αλλά στο επίπεδο της επιτέλεσής του. Έτσι είναι δυνατόν να περιγραφεί με «πυκνό» τρόπο το πλέγμα των διασυνδέσεων και αλληλοεξαρτήσεων μέσα στο οποίο κινείται ο μουσικός και το κοινό του κατά την επιτελεστική διαδικασία που οδηγεί βήμα προς βήμα στο τελικό αποτέλεσμα, σε μια συγκεκριμένη μουσική σχέση. Αντί λοιπόν για μια αργιστική θεώρηση του παραδοσιακού, μπορούμε να επιλέξουμε να διερευνήσουμε όχι μόνον την ποιη-

τική (δηλαδή αναπλαστική) πλευρά «του παραδοσιακού» μέσα από τις βιωματικές, δομικές και πρακτικές του εκφάνσεις, αλλά και τις ποικίλες ρητορικές του αποχρώσεις οι οποίες διαφοροποιούν ιδεολογικοπολιτικά σε μεγάλο βαθμό την εκάστοτε εξεταζόμενη ποιητική σύλληψη.

Πιο συγκεκριμένα, λοιπόν, ο ερευνητής μπορεί να διακρίνει εάν και σε ποιο βαθμό ένα έργο παίζεται σύμφωνα με κάποια παλαιά ερμηνευτική τεχνική, καθώς επίσης εάν και σε ποιο βαθμό τυχόν διαφοροποιήσεις από αυτήν την τεχνική υποδηλώνουν ατομικές ή συλλογικές τροποποιήσεις της ερμηνείας από την πλευρά του ίδιου του μουσικού ή του κοινού του. Με άλλα λόγια, να επιδιώξει να εντοπίσει τις ποιητικές και ρητορικές διαστάσεις της συγκεκριμένης μουσικής επιτέλεσης. Σε μια τέτοια, σύνθετη ανάλυση, η τυπολογία των δικτύων του Attali αποτελεί σημαντικό εργαλείο. Ο ερευνητής θα μπορέσει να καταλάβει καλύτερα αλλά και να περιγράψει με μεγαλύτερη σαφήνεια τις διαδικασίες της αλληλοδιείσδυσης και της αλληλοδόμησης που συνδέουν τις επιμέρους μουσικές πρακτικές εάν γνωρίζει σε ποια μουσικά δίκτυα και με ποιο τρόπο κινείται ο μουσικός — εάν, λόγου χάρη, έχει κάνει δισκογραφικές παραγωγές ή έχει συμμετάσχει στην παραγωγή βιντεοκλίπ ή άλλων σύγχρονων οπτικο-ακουστικών παραγωγών. Μια τέτοια εμπειρία αναμένεται να επηρεάσει σημαντικά την παραδοσιακή τεχνική παιξίματος του μουσικού. Επίσης, η γνώση ενός τέτοιου στοιχείου μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά, στο επίπεδο της ανάλυσης, στην πληρέστερη κατανόηση της ποικιλότροπης χρήσης της ορισμένης εμπειρίας από το μουσικό και το κοινό του⁶³. Υπάρχει, επίσης, η περίπτωση κατά την οποία ένας μουσικός μπορεί να παίζει με επιτυχία μέσα σε διάφορα δίκτυα μουσικής, χρησιμοποιώντας με στρατηγικό και τακτικό τρόπο σε κάθε περίπτωση την τελετουργική, παραστατική, επαναληπτική ή συνθετική δυναμική της μουσικής επιτέλεσης.

Η διερεύνηση των μουσικών δικτύων στο Αιγαίο μπορεί να ξεκινήσει με την εξέταση των δικτύων μετάδοσης και υποδοχής (καθώς επίσης και των σχετικών δικτύων παραγωγής και χρήσης) των τραγουδιών, των μουσικών σκοπών και των

63. Ο μουσικολόγος C. Hamm χρησιμοποιεί το μοντέλο του Attali για να αναλύσει μια ιδιότυπη μουσική περίπτωση από τη Νότια Αφρική στην οποία ο συνθέτης κατασκευάζει ένα γενικό μουσικό έργο πάνω σε μια βασική δομή που ικανοποιεί δύο ειδικά κριτήρια: πρώτον, να είναι εύληπτο και, δεύτερον, να επιδέχεται τροποποίηση ώστε να μπορεί να αποκτήσει ένα ορισμένο πολιτισμικό νόημα κατά τη διαδικασία της ακρόασης. Μέσα από αυτήν την άτυπη συνεργασία, ανάμεσα στο μουσικό και στο κοινό του, διαμορφώνεται τελικώς μια ειδική έκφραση ενός γενικού μουσικού έργου, η οποία έχει στοιχεία ιστορικού, κοινωνικού και εθνοτικού περιεχομένου, βλ. C. Hamm, «Privileging the moment of reception: music & radio in South Africa», στο S. P. Scher (ed.), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge 1992.

χορών που απαντούν στο νησιωτικό σύμπλεγμα του Αρχιπελάγους, μέσα από συγκεκριμένες βιογραφίες προσώπων και πραγμάτων που αποτελούν κομβικά σημεία συνάντησης στην ιστορία των μουσικών ανταλλαγών του χώρου⁶⁴. Η ορισμένη μελέτη μπορεί να δείξει με πειστικό τρόπο —γιατί θα στηρίζεται σε συγκεκριμένα πραγματολογικά στοιχεία— πώς συνδέεται το νησιωτικό Αιγαίο με τις παράλιες κοινωνίες της Μικράς Ασίας, του Πόντου, της Μεσογείου και της στεριανής Ελλάδας και, επίσης, να δείξει τις εσωτερικές, τοπικές και υπερτοπικές, σχέσεις των νησιωτικών κοινωνιών του Αρχιπελάγους, σε διάφορα επίπεδα ανάλυσης, από το επίπεδο ενός απλού ενδοκοινοτικού δικτύου έως την διακοινοτική και, ακόμη, διανησιωτική δικτύωση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- ‘Αξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα, Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου, Αθήνα 1995.
- Attali J., *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής* (μτφ. Ν. Ανδριτσάνου), Ράππας, Αθήνα 1991 (α΄ έκδοση στη γαλλική γλώσσα, Παρίσι 1977).
- Bateson G., «Επικοινωνία» (μτφ. Μ. Διάφα - Γ. Παπαδάκης από την αγγλική γλώσσα 1971), στο Yves Winkin (επιμ.), *Επικοινωνία, Μάγια*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 101-128.
- Βοσταντζόγλου Θ., *Αντιλεξικόν ή ονομαστικόν της νεοελληνικής*, Αθήνα 1962.
- Γενική Παγκόσμια Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος-Λαρούς», Αθήνα 1963.
- Γρηγορίου Μ., *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους*, τ. 2, Νεφέλη, Αθήνα 1992.
- Κάβουρας Π., «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών», Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου *Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις*, Κομοτηνή, 25-27 Νοεμ. 1994 (υπό έκδοση).
- , «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγι-

64. Μια τέτοια προσπάθεια έχει ξεκινήσει από τον Ιούνιο του 1995 σε δύο ανεξάρτητα μεταξύ τους ερευνητικά προγράμματα διεπιστημονικού χαρακτήρα τα οποία έχουν ως αντικείμενο τη μελέτη των μουσικών πολιτισμών στη Θράκη και στο Βόρειο Αιγαίο. Στα προγράμματα αυτά, τα οποία έχουν προοπτική ολοκλήρωσης έως τον Δεκέμβριο του 1998, ακολουθείται σε μεγάλο βαθμό η μεθοδολογία των μουσικών και πολιτισμικών δικτύων.

- ση», στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*, Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου, Αθήνα 1995, σ. 17-36.
- , «Τραγουδώντας τον κόσμο: προφορική ποίηση και ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου», στο Ρ. Μπενβενίστε-Θ. Παραδέλλη (επιμ.), *Αφηγηματικότητα, ιστορία και ανθρωπολογία*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη 1994, σ. 140-163.
- , «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου», *Εθνολογία* 2 (1993), σ. 155-200.
- , «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά* 8 (1992), σ. 47-70.
- Πλάτων, *Πολιτεία* (Πρόλογος Ε. Παπανούτσου, εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Ι. Γρυπάρη), τ. 1-2, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1976-1977, 398a-403e και 424b-e.
- Small C., *Μουσική - κοινωνία - εκπαίδευση* (μτφ. Μ. Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1983.
- Χτούρης Σ., «Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο: θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις για την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη των δικτύων του μεσογειακού πολιτισμού», στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*, Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου, Αθήνα 1995, σ. 37-62.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Bailey F. G., *Stratagems and spoils: a social anthropology of politics*, Blackwell, Oxford 1970.
- Barnes J., *Social networks*, Addison-Wesley, Massachusetts 1972.
- , «Class and committees in a Norwegian island parish», *Human Relations* 7 (1954), σ. 39-58.
- Berger P. - Luckman Th., *The social construction of reality*, Doubleday, New York 1966.
- Boissevain J. - Mitchell J. (ed.), *Network analysis: studies in human interaction*, Mouton, Paris 1973.
- Bott E., *Family and social network*, Tavistock, London 1957.
- Caraveli A., «The sympolic village: community born in performance», *Journal of American Folklore* 98 (1985), σ. 259-286.
- Cole J., «Anthropology comes part-way home: community studies in Europe», *Annual Review of Anthropology* 6 (1977), σ. 349-378.
- , «Social process in the Italian Alps», *American Anthropologist* 75 (1973), σ. 765-786.
- Diamond S., «Plato and the definition of the primitive», στο Diamond S., *In search of the primitive: a critique of civilization*, Transaction, New Brunswick (New Jersey) 1974, σ. 176-202.
- Finnegan R., *Oral traditions and the verbal arts*, Routledge, London 1992.
- , *The hidden musicians: music-making in an English town*, Cambridge U.P., Cambridge 1989.
- Funk's - Magnalls, *Standard dictionary of the English language*, New York 1966.

- Garfinkel H., *Studies in ethnomethodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) 1967.
- Girard R., *Violence and the sacred*, The Johns Hopkins U.P., Baltimore 1989 (α' γαλλική έκδοση, B. Grasset, Paris 1972).
- Gluckman M., «The utility of equilibrium models in the study of social change», *American Anthropologist* 70 (1968), σ. 219-237.
- Goffman E., *Frame analysis*, Harper & Row, New York 1974.
- Hamm C., «Privileging the moment of reception: music & radio in South Africa», στο S. P. Scher (ed.), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge U.P., Cambridge 1992.
- Hannerz U., *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*, Columbia U.P. New York 1980.
- Hatch E., *Theories of man and culture*, Columbia U.P., New York 1973.
- Hymes D., *Foundations in sociolinguistics: an ethnographic approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1974.
- Καβούρας P., «Where the community reveals itself: reflexivity and moral judgment in Karpathos (Greece)», στο K. Hastrup - P. Hervik (ed.), *Social experience and anthropological knowledge*, Routledge, London 1994.
- Keesing R., *Cultural anthropology*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1981.
- Mead G. H., *Mind, self and society*, University of Chicago Press, Chicago 1934.
- Merriam A., *The anthropology of music*, North Western, Evanston (Illinois) 1964.
- Mitchell J. C., *Social networks*, Annual Review of Anthropology, Annual Reviews, τ. 3, Palo Alto (California) 1974.
- Ortner C., «Anthropological theory since the sixties», *Comparative Studies in Society and History* 26 (1984), σ. 126-166.
- Parsons T., «The life and work of Emile Durkheim», στο E. Durkheim, *Sociology and philosophy*, Macmillan, New York 1974 (α' έκδοση: Macmillan, New York 1968), σ. xliii-ixx.
- Rossi L., *From the sociology of symbols to the sociology of signs: toward a dialectical sociology*, Columbia U.P., New York 1983.
- Sanjek R., «Urban anthropology in the 1980s: a world view», *Annual Review of Anthropology* 19 (1990), σ. 151-186.
- Schutz A., *The phenomenology of the social world*, North Western, Evanston (Illinois) 1967.
- Scott J., *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*, Yale U.P., New Haven 1985.
- Silverman S., «Bailey's politics: review article», *Journal of Peasant Studies* 2 (1974), σ. 111-120.
- Taussig M., *The devil and commodity fetishism in South America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (North Carolina) 1980.
- Turner V., *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*, Cornell U.P., Ithaca (New York) 1974.
- Webster's, *Unabridged dictionary*, New York 1972².

- White H., «Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse», στο S. P. Scher (ed.), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge U.P., Cambridge 1992.
- Whitten N. - Wolfe A., «Network analysis», στο J. Honigmann (ed.), *Handbook of social and cultural anthropology*, Rand McNally, Chicago 1973.
- Wolf E., *Europe and the people without history*, University of California Press, Berkeley (California) 1982.
- Wolfe A., «The rise of network thinking in anthropology», *Social Networks* 1 (1978), σ. 53-64.