



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ρόλος του κοινού στο μουσικό επιτελεστικό συμβάν:  
Η περίπτωση της χιπ χοπ συναυλίας

Γεώργιος Κ. Περράκης

Επιβλέπουσα: Βασιλική Λαλιώτη, μ. Επίκουρη Καθηγήτρια

ΑΘΗΝΑ

Φεβρουάριος 2024

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Ο ρόλος του κοινού στο μουσικό επιτελεστικό συμβάν: Η περίπτωση της χιπ χοπ συναυλίας

**Γεώργιος Κ. Περράκης**

**A.M.: 1569201800053**

**Τριμελής**      **Βασιλική Λαλιώτη**, μ. Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
**Επιτροπή:**    **Ελένη Καλλιμοπούλου**, μ. Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
                  **Νικόλαος Πουλάκης**, ΕΔΙΠ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

**Σημείωμα του συγγραφέα**

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Φεβρουάριο του 2024. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

## Πίνακας Περιεχομένων

<b>Εισαγωγή.....σελ.4</b>	
<b>Κεφάλαιο 1: Η έννοια της επιτέλεσης.....σελ.11</b>	
1.1 Επιτέλεση: η ευρύτητα και η αμφισημία του όρου.....σελ.11	
1.2 Η κοινωνική και πολιτισμική επιτέλεση στην τελετουργία.....σελ.19	
1.3 Μουσική και επιτέλεση.....σελ.24	
<b>Κεφάλαιο 2: Το κοινό.....σελ.30</b>	
2.1 Η επιτελεστικότητα του κοινού.....σελ.30	
2.2 Η μεταμορφωτική ιδιότητα της επιτέλεσης:	
ανθρωπολογικές προσεγγίσεις.....σελ.39	
2.3 Η εμπειρία της μουσικής επιτέλεσης:	
χωρικότητα, επίδραση, συναίσθημα και ατμόσφαιρα.....σελ.46	
<b>Κεφάλαιο 3: Η χιπ χοπ συναυλία.....σελ.54</b>	
3.1 Fandom, υποκουλτούρες και μουσικές σκηνές:	
η περίπτωση του χιπ χοπ.....σελ.54	
3.2 Η επιτελεστικότητα του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία:	
η εμπειρία της επιτόπιας έρευνας.....σελ.66	
<b>Συνοψίζοντας.....σελ.82</b>	
<b>Βιβλιογραφικές Αναφορές.....σελ.86</b>	

## Εισαγωγή

Η ιδέα για το θέμα της παρούσας εργασίας δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και συγκεκριμένα κατά την πραγματοποίηση μιας μικρής επιτόπιας έρευνας ως άσκηση στα πλαίσια του μαθήματος «Εθνογραφικές προσεγγίσεις των επιτελεστικών τεχνών». Για να ολοκληρώσουμε αυτή την άσκηση, έπρεπε να παρακολουθήσουμε μια παράσταση (μουσική, θεατρική, χορευτική, street performance), και να αναζητήσουμε, ουσιαστικά σε αυτή, τα παγκόσμια (καθολικά) χαρακτηριστικά της επιτέλεσης, δηλαδή τη μεταμόρφωση της ύπαρξης ή της συνείδησης, την ένταση της παράστασης, την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κοινό και τον τελεστή, την παραστατική διαδικασία, τη μεταβίβαση της γνώσης και την αξιολόγηση της παράστασης. Εναλλακτικά, έπρεπε να καταλάβουμε το πώς μια παράσταση αλλάζει όσους συμμετέχουν σε αυτή, να διακρίνουμε τα σημεία που καθορίζουν το εάν αυτή είναι καλή ή όχι, να την αντιληφθούμε ως μια ολοκληρωμένη διαδικασία (εκπαίδευση, πρόβες, αποθεραπεία), να κρίνουμε αν αυτή ήταν αποτελεσματική και να συμπεριλάβουμε τη γνώμη του κοινού και των τελεστών για το αν ήταν επιτυχημένη. Η παράσταση την οποία επέλεξα για να κάνω την πρώτη μου, μέχρι τότε, επιτόπια έρευνα, ήταν η συναυλία του χιπ χοπ συγκροτήματος Φι Βήτα Σίγμα στο Fuzz Live Music Club, στις 30/4/22, στην Αθήνα. Εκεί παρατήρησα το χώρο της εκδήλωσης, τη συμπεριφορά των τελεστών και του κοινού, και τέλος πήρα συνεντεύξεις από μέλη και των δύο ομάδων με κύρια θέματα τα κορυφαία σημεία και την αξιολόγηση τις συναυλίας. Η επιτυχία και η ένταση της συναυλίας έκαναν πολύ ευχάριστη για εμένα τη διεξαγωγή της επιτόπιας έρευνας και αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με την ενθουσιώδη παρουσίαση των σημειώσεων μου στο μάθημα, μου έδωσαν το έναυσμα να ασχοληθώ με την επιτέλεση της χιπ χοπ συναυλίας και στη συνέχεια.

Η επιλογή της χιπ χοπ συναυλίας δεν ήταν τυχαία. Η σχέση μου με τη χιπ χοπ μουσική ξεκινά από τα παιδικά μου χρόνια, όταν σε νηπιακή ηλικία, σύμφωνα με μαρτυρίες της οικογένειάς μου, χόρευα στο ρυθμό του “Lose Yourself” του Eminem, το οποίο είχε γνωρίσει μεγάλη επιτυχία ως μέρος του soundtrack της εμβληματικής χιπ χοπ ταινίας “8 mile”, που περιείχε αρκετά βιογραφικά στοιχεία της ζωής του καλλιτέχνη. Έπειτα, από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού τραγουδούσα τους στίχους

του ελληνικού συγκροτήματος “Goin’ Through” και ζητούσα από τους γονείς μου να παίζουν τα CD τους στο αυτοκίνητο. Ωστόσο, ταυτόχρονα είχα και πολλά άλλα ακούσματα τα οποία καθορίζονταν από εκείνους σε μεγάλο βαθμό.

Η επαφή μου με τη χιπ χοπ μουσική ως ακροατή, εντατικοποιήθηκε όταν βρέθηκα σε θέση να ακούω μουσική στον ελεύθερο χρόνο μου, όντας πιο ανεξάρτητος στις επιλογές μου. Αρχικά επηρεάστηκα από το μουσικό κανάλι “MTV”, που έπαιζε τα τραγούδια “Berzerk” του Eminem και το “My Life” του 50 Cent (συμμ. Eminem, Adam Levine) και αργότερα ξεκινώντας από τον Eminem, επεκτάθηκα ως προς τους καλλιτέχνες, το στυλ και τις εποχές του είδους, αγοράζοντας μαζικά CD και παίζοντας βίντεο τραγουδιών στο YouTube, με την απόκτηση του πρώτου μου smartphone στα μέσα του Γυμνασίου. Τα ακούσματα των συμμαθητών μου με ώθησαν στο να ακούσω τραγούδια ελληνικού χιπ χοπ, και να τα ενσωματώσω στα δικά μου, σχηματίζοντας, έτσι, μια πιο ολοκληρωμένη άποψη τόσο για το αγγλόφωνο, όσο και το ελληνικό χιπ χοπ. Επίσης, δεν ήταν λίγες οι φορές που έγραφα δικούς μου στίχους – ρίμες τους οποίους ράπαρα ιδιωτικά αλλά και δημόσια (σπανιότερα) στα πλαίσια της παρέας. Οι εμπειρίες μου με τη χιπ χοπ συναυλία πριν από την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας, αφορούν μόνο δύο γεγονότα (Active Member, ΟΑΚΑ, 2015 – ΛΕΞ, Θέατρο Πέτρας, 2019). Επιπλέον, δραστηριότητες όπως η ανάγνωση άρθρων σε ιστοσελίδες και περιοδικά, η παρακολούθηση θεματικών βίντεο, συνεντεύξεων, ταινιών μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, λειτούργησαν διαμορφωτικά για την άποψη που έχω για το χιπ χοπ.

Οι μουσικές μου αναζητήσεις, φυσικά, άρχισαν να περιλαμβάνουν και άλλα μουσικά είδη, όμως το χιπ χοπ παραμένει μέχρι και σήμερα ένα είδος στο οποίο επιστρέφω ως σημείο αναφοράς για τα, κρίσιμα για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μου, εφηβικά μου χρόνια. Σήμερα το χιπ χοπ με βοηθάει να εκτονώνομαι και να αντλώ δύναμη από αυτό, απολαμβάνοντας ταυτόχρονα τον ήχο του και το περιεχόμενό του και παρακολουθώντας με μεγάλο ενδιαφέρον την εξέλιξή του.

Προσπαθώντας να βρω τον τρόπο με τον οποίο θα ασχοληθώ με το χιπ χοπ στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας, είχα σκεφτεί και την περίπτωση να το πραγματοποιήσω στα πλαίσια της ανάλυσης λόγου (discourse analysis), επιλέγοντας στίχους Ελλήνων καλλιτεχνών για να σχολιάσω το περιεχόμενο της χιπ χοπ μουσικής στην Ελλάδα, ή έστω κάποιες θεματικές του. Τελικά, επέλεξα το πεδίο της ζωντανής

χιπ χοπ συναυλίας, καθώς έκρινα ότι η μελέτη της επιτέλεσης και μάλιστα με τη χρήση επιτόπιας εθνογραφικής έρευνας, θα μου επέτρεπε να έρθω σε επαφή με μεγαλύτερο μέρος των θεωρητικών εννοιών και της πρακτικής μεθοδολογίας που αξιοποιεί η εθνομουσικολογία και η πολιτισμική ανθρωπολογία. Εντός των ενδιαφερόντων μου ως πεδίο διερεύνησης της επιτέλεσης του κοινού βρίσκονταν και οι εξ αποστάσεως μεταδιδόμενες συναυλίες κατά την περίοδο των μέτρων κατά της πανδημίας Covid19, ωστόσο επέλεξα να μην επεκταθώ, λόγω του ότι πολλές ζωντανές συζητήσεις δεν είναι πλέον διαθέσιμες στις διαδικτυακές πλατφόρμες και λόγω της δυσκολίας προσέγγισης όσων τις παρακολούθησαν.

Έχοντας αναπτύξει τη σχέση μου με το χιπ χοπ ως μουσικό είδος και διαδικασία, θα ήθελα να επισημάνω ότι η εργασία ως εθνογραφία, αποτελεί προϊόν ερμηνευτικής προσέγγισης. Γι' αυτό το λόγο, οι πολιτισμικές προσλαμβάνουσες (bias) του ερευνητή και όσων συμμετέχουν στην έρευνα, διαμορφώνουν σε σημαντικό βαθμό τα ερωτήματα, τον προσανατολισμό και τα συμπεράσματα της έρευνας.

Προκειμένου να μελετήσω το πεδίο της ζωντανής χιπ χοπ συναυλίας, πραγματοποίησα επιτόπια έρευνα, στην Αθήνα, από τον Απρίλιο μέχρι τον Ιούνιο του 2023, παρακολουθώντας συναυλίες χιπ χοπ καλλιτεχνών, που προέρχονται από την underground χιπ χοπ σκηνή και οι οποίοι, αν και βρίσκονται σε διαφορετικά στάδια της καριέρας τους, έχουν αρκετή εμπειρία, απευθύνονται σε μεγάλα ακροατήρια και αποτελούν σημεία αναφοράς για τη σκηνή τους. Εκτός από το ρόλο που έπαιξαν στην επιλογή μου οι καλλιτέχνες, επηρεάστηκα και από τον παράγοντα της προσβασιμότητας, καθώς οι χώροι των συναυλιών βρίσκονταν εντός Αττικής, στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας. Πιο συγκεκριμένα, παραθέτω τα βασικά στοιχεία των συναυλιών που παρακολούθησα, δηλαδή την ημερομηνία, τον καλλιτέχνη-διοργανωτή, τον τόπο και το χώρο της εκδήλωσης:

29/4/2023 Novel 729 – Αθήνα (Βοτανικός Live Stage)

12/5/2023 Φι Βήτα Σίγμα – Αθήνα (Gagarin 205 – Live Music Space)

19/5/2023 Ταφ Λάθος – Ταύρος (Fuzz Live Music Club)

24/6/2023 Bloody Hawk – Νέα Σμύρνη (Στάδιο Νέας Σμύρνης / Γήπεδο Πανιώνιου)

Κατά την επιτόπια έρευνα βασίστηκα κυρίως στη συμμετοχική παρατήρηση, καθώς συμμετείχα στις συναυλίες ως κοινό, παρατηρώντας τη συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια της συναυλίας και συμμετέχοντας στις δράσεις του, είτε από τον εξώστη, είτε από την πλατεία. Στην πρώτη περίπτωση είχα καλύτερη οπτική γωνία ώστε να βλέπω το σύνολο της δράσης του κοινού, ενώ στη δεύτερη, λόγω της εγγύτητας, μπορούσα να παρατηρήσω και μεμονωμένες πρακτικές, αντιδράσεις και εκφράσεις, να ακούσω ή να συμμετάσχω σε συζητήσεις και να επηρεαστώ από το επιτελεστικό περιβάλλον, όπως θα συνέβαινε και στα υπόλοιπα μέλη του κοινού. Από τις συναυλίες συνέλεξα σημειώσεις τις οποίες οργάνωσα σε ημερολόγια επιτόπιας έρευνας, και σε μικρότερο βαθμό, φωτογραφικό και βιντεοσκοπημένο υλικό, είτε ως ενθύμιο είτε ως εργαλείο της έρευνας το οποίο θα λειτουργούσε συμπληρωματικά στις σημειώσεις. Αντίστοιχο υλικό βρήκα και στις σελίδες των καλλιτεχνών στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Πραγματοποίησα επίσης, τέσσερις συνεντεύξεις, που ηχογραφήθηκαν, με προετοιμασμένες, κυρίως, ερωτήσεις ανοικτού τύπου. Οι τρεις ήταν σύντομες, διάρκειας περίπου 5 με 10 λεπτών και η μία εκτενέστερη, διάρκειας περίπου 20 λεπτών. Τις σύντομες συνεντεύξεις τις έκανα στη συναυλία του Novel, ενώ την εκτενή στη συναυλία του Ταφ Λάθος. Καθώς είχα επιλέξει το χρόνο αμέσως μετά τη συναυλία για να κάνω ερωτήσεις στο κοινό, συνθήκες όπως ο συνωστισμός, η βιασύνη, η ώρα και η ανάγκη εύρεσης μέσου μεταφοράς, δεν μου επέτρεψαν να πραγματοποιήσω παραπάνω συνεντεύξεις και στις υπόλοιπες συναυλίες. Τις συνεντεύξεις αυτές τις απομαγνητοφώνησα και τις χρησιμοποίησα μαζί με τις όποιες άτυπες συζητήσεις είχα εντός και εκτός του χώρου των συναυλιών (πχ. στο μετρό μετά την συναυλία), ως συμπληρωματικό υλικό.

Επίσης πραγματοποίησα βιβλιογραφική έρευνα έτσι ώστε να θέσω πλαίσια, να υποστηρίξω και να συμπληρώσω τα ερωτήματα και τις απαντήσεις τόσο για το επιτελεστικό συμβάν γενικά όσο και ειδικά για τη χιπ χοπ συναυλία. Η βιβλιογραφία που χρησιμοποίησα έχει αναφορά στους επιστημονικούς κλάδους της κοινωνιολογίας, ανθρωπολογίας, εθνομουσικολογίας, θεατρολογίας, επικοινωνίας, γλωσσολογίας και των αфро-αμερικανικών σπουδών. Τα θέματα που υποστηρίζονται από τις πηγές είναι η καλλιτεχνική, πολιτισμική και κοινωνική επιτέλεση, η επιτέλεση της δημοφιλούς μουσικής και ειδικά του χιπ χοπ, ο ρόλος, η θέση, η δράση και η μουσική εμπειρία (χωρική, κοινωνική, συναισθηματική) του κοινού στην επιτέλεση.

Ειδικά για τον καθορισμό του περιεχομένου, των χαρακτηριστικών και της ιστορίας της χιπ χοπ κουλτούρας στις Η.Π.Α. αλλά και στην Ελλάδα, στράφηκα και σε δημοσιογραφικά άρθρα, αφιερώματα και αναλύσεις σχετικών με το χώρο του χιπ χοπ, καθώς και σε ένα θεματικό ντοκιμαντέρ.

Έχοντας σχηματίσει την εντύπωση ότι η χιπ χοπ συναυλία είναι ιδιαίτερα «απαιτητική» από το κοινό της, θέλησα να ασχοληθώ με το ρόλο του χιπ χοπ κοινού σε αυτή. Με ποιο σκοπό πηγαίνει στην χιπ χοπ συναυλία και πως τη βιώνει ως μουσική επιτέλεση; Πώς μπορούμε να αντιληφθούμε το ρόλο του σε αυτή και με ποια μέσα επιτελεί αυτόν το ρόλο; Ποια είναι η σχέση του κοινού με τον καλλιτέχνη και πως αλληλεπιδρούν; Με ποιόν τρόπο μπορεί να επηρεάσει η επιτέλεση τα μέλη του κοινού και πως το τοποθετεί ως ομάδα στο επιτελεστικό συμβάν; Ποιο είναι το περιεχόμενο της επιτέλεσης στο χιπ χοπ και πως συνδιαμορφώνεται το νόημά της από το κοινό στη χιπ χοπ συναυλία;

Στο πρώτο κεφάλαιο εντάσσω την έρευνά μου στο πλαίσιο της θεωρίας της επιτέλεσης, μελετώντας την αρχικά ως έννοια, με ευρεία ισχύ και πολλές σημασίες, με αναφορές στην κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, τη μουσικολογία, τη θεατρολογία και τη γλωσσολογία, το οποίο συχνά υπάγεται σε αυτό που ονομάζεται «σπουδές της επιτέλεσης» (performance studies). Αρχικά, παρουσιάζω τις προσπάθειες των ερευνητών να ορίσουν το τι είναι και το τι μπορεί να γίνει αντιληπτό ως επιτέλεση. Στη συνέχεια αναζητώ το πως έχει μελετηθεί η επιτέλεση ως κοινωνική και πολιτισμική διαδικασία από την σκοπιά της ανθρωπολογίας και των κοινωνικών επιστημών, με αφετηρία την τελετουργία, αναφέροντας παράλληλα ζητήματα της επιτελεστικής εθνογραφίας ως ερευνητικής μεθόδου. Τέλος, εστιάζω στο πως έχει μελετηθεί η επιτέλεση στη μουσική, μιλώντας για τη σχέση της μουσικολογίας με τις σπουδές επιτέλεσης, το κοινό και τους τελεστές στη δημοφιλή μουσική και για την παρουσία της επιτέλεσης ως θέμα στη χιπ χοπ εθνογραφία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζω το ρόλο του κοινού στο επιτελεστικό συμβάν. Αναφέρομαι στους διάφορους ρόλους που μπορεί να αναλάβει στην επιτέλεση, όπως και τα επιτελεστικά μέσα που το ίδιο χρησιμοποιεί κατά την τέλεση του ρόλου του. Στόχος μου είναι να αναδείξω τη σημασία της πολυδιάστατης παρουσίας του κοινού, δηλαδή τη λειτουργία του ως κοινό, κριτικός, καταναλωτής, συνδημιουργός και κοινότητα και να θέσω κάποια ζητήματα όπως η ενεργητικότητα ή η παθητικότητά του, η σχέση του με τον τελεστή και η απόσταση μεταξύ τους. Έπειτα, βασίζομαι



στην έννοια της μεταφοράς και της μεταμόρφωσης του Schechner (1981), για να αντιληφθώ το πως η διαδικασία της επιτέλεσης επηρεάζει τους συμμετέχοντες σε αυτή, αλλά και τη θέση του κοινού σε σχέση με τους τελεστές και το επιτελεστικό συμβάν. Με παρόμοια κριτήρια διαχωρίζει το κοινό σε αναπόσπαστο και συμπτωματικό. Στρέφοντας την προσοχή μου στην εμπειρία της μουσικής επιτέλεσης για το κοινό, πραγματεύομαι τις έννοιες του χώρου, της επίδρασης, του συναισθήματος και της ατμόσφαιρας, όπως αυτές αποδίδονται από τις διαστάσεις της μουσικής και του ήχου.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο ασχολούμαι με την επιτέλεση του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία. Πρώτα εξηγώ τη σημασία της ιδιότητας του φαν ή fandom, της μουσικής υποκουλτούρας, σκηνης και κοινότητας ως πεδία δράσης του κοινού και το πως αυτά προσαρμόζονται στα πλαίσια του χιπ χοπ και της ελληνικής αφομοίωσής του, αλλά και τη σημασία της ζωντανής συναυλίας για το χιπ χοπ κοινό. Σε αυτό το σημείο σχολιάζω το πεδίο των συναυλιών στις οποίες συμμετείχα κατά την επιτόπια έρευνα ως προς τη σύσταση και τα χαρακτηριστικά του κοινού, την επιτέλεση της ταυτότητάς του ως χιπ χοπ κοινό, άλλα και των επιμέρους κοινωνικών ταυτοτήτων του, τις επιτελεστικές πρακτικές που επιστρατεύει, ακολουθεί ή δημιουργεί κατά τη διάρκεια της συναυλίας και τη διαμεσολάβηση της επιτέλεσής του από την τεχνολογία και το χώρο. Τέλος, χρησιμοποιώ τους όρους της μεταφοράς και της μεταμόρφωσης για να περιγράψω το πως επηρεάζει η χιπ χοπ συναυλία όσους συμμετέχουν σε αυτή.

Ως προς την έρευνά μου για την εκπόνηση της εργασίας είμαι ευγνώμων απέναντι στην ακαδημαϊκή κοινότητα για τη μελέτη της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας, της εθνομουσικολογίας, αλλά και της θεατρολογίας, της ψυχολογίας, της γλωσσολογίας και των σπουδών επικοινωνίας, σε σχέση με την επιτέλεση και για την αντίστοιχη βιβλιογραφία που αξιοποίησα. Επιπλέον, ως προς το πεδίο της επιτόπιας έρευνας, είμαι ευγνώμων για το επίπεδο του χιπ χοπ στην Ελλάδα, για τις συναυλίες που μπόρεσα να παρακολουθήσω χάρη στους καλλιτέχνες, τις παραγωγές, τους χώρους και το κοινό το οποίο αποτέλεσε το κύριο αντικείμενο της παρατήρησής μου. Ευχαριστώ επίσης όσους συμμετείχαν στις συνεντεύξεις και αυτούς με τους οποίους είχαμε άτυπες συζητήσεις εντός και εκτός του συναυλιακού χώρου.

Ξεχωριστά ευχαριστώ τους καθηγητές μου από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών για τα εφόδια που μου έδωσαν και ιδιαίτερα αυτούς της κατεύθυνσης της

Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, που μου έμαθαν να σκέφτομαι τη μουσική ως κοινωνικό γεγονός και πολιτισμική διαδικασία. Ευχαριστώ το θεσμό του ελληνικού δημοσίου πανεπιστημίου για την ευκαιρία που μου έδωσε να έρθω σε επαφή με αυτούς τους ανθρώπους και τις ιδέες τους. Οφείλω επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ στην επιβλέπουσα καθηγήτρια Βασιλική Λαλιώτη για τα σχόλια, τη συνεργασία και την καθοδήγησή της. Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου, Κώστα και Μαρία, για την υποστήριξή τους δίχως την οποία δεν θα είχα τη δυνατότητα να σπουδάσω, και την Κλειώ για την αγάπη της και τη συμπαράστασή της, και όλους μαζί για το ενδιαφέρον τους και τη βοήθειά τους. Σας ευχαριστώ !

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

#### 1.1 Επιτέλεση: η ευρύτητα και η αμφισημία του όρου

Ο όρος “performance”, ο οποίος στα ελληνικά αποδίδεται ως «επιτέλεση» ή και ως «παράσταση» είναι ένας ιδιαίτερα δημοφιλής όρος, ο οποίος εννοιολογικά καλύπτει ένα μεγάλο εύρος δραστηριοτήτων. Αυτές πιο παραδοσιακά αφορούσαν το χώρο των τεχνών, κυρίως των επονομαζόμενων «παραστατικών» όπως είναι το θέατρο και ο χορός. Το μεγάλο ενδιαφέρον, ωστόσο, διαφορετικών επιστημονικών κλάδων, όπως της κοινωνιολογίας, της εθνογραφίας, της ανθρωπολογίας και της γλωσσολογίας για την ανάλυση και την κατανόηση του όρου, δημιούργησε ένα μεγάλο και σύνθετο σώμα μελετών που μπορούν να καταταχθούν στην κατηγορία των επιτελεστικών σπουδών, εκτός από αυτήν του οικείου τομέα τους (Carlson, 2014).

Αυτή η ερευνητική δραστηριότητα προσέφερε νέες αναγνώσεις της έννοιας, που την ανιχνεύουν και σε διαφορετικά περιβάλλοντα, όπως στις συνήθειες της καθημερινής ζωής, σε πολιτισμικές και κοινωνικές διεργασίες, και σε άλλα ειδικά γεγονότα, τα οποία δεν χαρακτηρίζονται ως «τέχνη», όπως τα σπορ, οι τελετουργίες (θρησκευτικές και κοινωνικές) κ.α. Αποτέλεσμα αυτού του ζωηρού διαλόγου μπορεί να θεωρηθεί και η ανάπτυξη νέων ρευμάτων στο χώρο του θεάτρου, όπως το “performance-theatre”, αλλά και ανεξάρτητων ειδών τέχνης, όπως η “performance art”.

Με την επιτέλεση πλέον να εξαπλώνεται σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης ζωής και δραστηριότητας – σε πολύ συγκεκριμένες περιπτώσεις γίνεται αναφορά ακόμη και σε μη ανθρώπινες δραστηριότητες – τα όρια της έννοιας θολώνουν, δημιουργώντας έναν έντονο προβληματισμό σε όσους επιδιώκουν να δώσουν ένα σαφή ορισμό. Την ίδια ανησυχία φαίνεται να αφογκράζεται και ο Marvin Carlson στο βιβλίο του *Περφόρμανς. Μια Κριτική Εισαγωγή* :

«Για κάποιον που θέλει να μελετήσει την performance, το σύνολο των αναλύσεων και των σχολίων που την αφορούν, μοιάζει – στην αρχή τουλάχιστον – περισσότερο με εμπόδιο παρά με αρωγό της προσπάθειάς του. Τόσα πολλά έχουν γραφεί και σε τόσες πολλές και διαφορετικές ειδικότητες από τους επαΐοντες –

σχηματίζοντας έτσι έναν πυκνούφασμένο ιστό από ορολογίες και κριτικές του φαινομένου – που συχνά μπερδεύουν και ίσως απελπίζουν όποιον καταπιάνεται για πρώτη φορά με το αντικείμενο».

(2014: 59)

Η δυσκολία της κατηγοριοποίησης του φαινομένου της επιτέλεσης είναι ένα γεγονός που αναγνωρίζεται από τους ερευνητές, οι οποίοι συχνά φαίνεται να κάνουν λόγο για την *αμφισημία* του όρου, χωρίς να προσάπτουν όμως αναγκαστικά αρνητικό πρόσημο στο γεγονός αυτό. Οι W.B. Gallie<sup>1</sup>, Mary Strine, Beverly Long και Mary Hopkins<sup>2</sup> χαρακτηρίζουν την *επιτέλεση* ως μια «ουσιωδώς αμφιλεγόμενη», «αμφίσημη» – σύμφωνα με τον πρώτο – ή «πολύσημη» – σύμφωνα με τους υπόλοιπους – έννοια (Carlson, 2014: 60-61). Ο Gallie θεωρεί ότι αυτός ο διάλογος, αποτέλεσμα του οποίου είναι η παράθεση σημασιών που είναι άλλοτε παρεμφερείς και άλλοτε αντιθετικές ή ανταγωνιστικές, παρέχει μια «κριτική διάσταση» στους τρόπους χρήσης και ερμηνείας της έννοιας (Carlson, 2014: 60). Εναλλακτικά, όπως με πολύ όμορφο τρόπο το τοποθετούν και οι Strine, Long και Hopkins η ατμόσφαιρα αυτής της «εξεζητημένης διαφωνίας» απώτερο στόχο έχει την «ακριβέστερη διασαφήνιση όλων των θέσεων προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητός ο εννοιολογικός πλούτος της παράστασης» (ό.π.).

Προκειμένου να εξερευνήσω το εννοιολογικό φάσμα της επιτέλεσης-παράστασης, αλλά και να παρακολουθήσω ένα μέρος της σχετικής συζήτησης, θα στραφώ σε μια σειρά διαχωρισμών που έχουν κάνει οι ερευνητές, οι οποίοι ταυτόχρονα λειτουργούν ως μοντέλα κατανόησης και ανάλυσης του φαινομένου. Τα περισσότερα μοντέλα είναι δυαδικά<sup>3</sup>, ενώ κάποια περιέχουν περισσότερες κατηγορίες. Αρκετά μπορεί να είναι πιο αναλυτικά και άλλα πιο συνοπτικά. Επίσης, ανάμεσα σε σχεδόν όλες τις περιπτώσεις μπορούν να βρεθούν κοινά σημεία, έως και επικαλυπτόμενα, ακόμα και αν το σημείο εστίασης μπορεί να είναι φαινομενικά διαφορετικό.

Ξεκινώντας με το διαχωρισμό του Carlson, εκείνος ανιχνεύει δύο διαφορετικές θέσεις για την παράσταση. Όπως περιγράφει ο ίδιος: «Η πρώτη εστιάζει στην επίδειξη ορισμένων δεξιοτήτων, ενώ η δεύτερη επίσης τοποθετεί την επίδειξη στον

<sup>1</sup> Στο βιβλίο *Philosophy and the Historical Understanding* (1964).

<sup>2</sup> Στο άρθρο τους “Research and Interpretation and performance Studies: Trends, Issues, Priorities”.

<sup>3</sup> Επίδειξη ικανοτήτων ή αναγνωρισμένων και πολιτισμικά κωδικοποιημένων προτύπων συμπεριφοράς, πράξη και παράσταση, συνειδητή ή μη συνειδητή συμπεριφορά, «είναι» ή «ως» επιτέλεση, ξεχωριστό γεγονός και καθημερινή ζωή.

παραστατικό πυρήνα, αλλά προσανατολίζεται περισσότερο στην επίδειξη αναγνωρισμένων και πολιτισμικά κωδικοποιημένων προτύπων συμπεριφοράς» (2014: 68). Για να εξηγήσει την επίδειξη δεξιοτήτων ως κριτήριο αναγνώρισης της παράστασης παραθέτει το παράδειγμα της Diane Spencer-Pritchard, η οποία σε ένα δρώμενο αναβίωσης του τρόπου ζωής μιας συγκεκριμένης εποχής που ονομάζεται «ζωντανή ιστορία», υποδύεται ένα αντίστοιχο γυναικείο χαρακτήρα (2014: 64). Σε αυτό το πλαίσιο, εκτελούσε και κομμάτια της εποχής στο πιάνο, αλλά αργότερα αφαίρεσε αυτήν τη δραστηριότητα διότι θεωρούσε ότι αποτελούσε μια παράσταση και απέκλινε από τη «ζωντανή ιστορία» (ό.π.). Το γεγονός ότι η Pritchard παρόλο που ενσάρκωνε μια φανταστική προσωπικότητα, δεν αντιλαμβανόταν το ρόλο της ως τελέστρια, παρά μόνο όταν επιστράτευσε την καλλιτεχνική της δεξιότητα, αποδεικνύει για τον Carlson ότι η επίδειξη ιδιαίτερων δεξιοτήτων στο κοινό είναι «καθοριστική παράμετρος» για τη διάκριση ενός γεγονότος ως παράσταση-επιτέλεση (2014: 64-65).

Προκειμένου να προσεγγίσει τη θέση της παράστασης ως επίδειξη αναγνωρισμένων και πολιτισμικά κωδικοποιημένων προτύπων συμπεριφοράς παραπέμπει στην έννοια της «επαναφερόμενης συμπεριφοράς» (restored behavior) του Richard Schechner, ενός εκ των πρωτοπόρων των επιτελεστικών σπουδών. Σε αυτήν κατατάσσονται οι συμπεριφορές που είναι συνειδητά αποσπασμένες ή διαχωρισμένες από το πρόσωπο που δρα, όπως είναι για παράδειγμα οι συμπεριφορές του ρόλου ενός ηθοποιού από τον «εαυτό» του (2014: 65-66). Ακόμα και αν «η δράση επί σκηνής είναι πανομοιότυπη με εκείνη εκτός σκηνής, στην πραγματική ζωή», συμπληρώνει ο Carlson, «η πρώτη θεωρείται ότι *παρασταίνεται*, ενώ η δεύτερη απλώς *γίνεται*» (2014: 66).

Στο πλαίσιο της θεατρικής παραγωγής ο David Roman θεωρεί ότι οι παραστάσεις δεν είναι ποτέ ίδιες ως ενσυνείδητα επαναλαμβανόμενες αντιγραφές, αλλά ότι ακόμη και οι παραλλαγές ή οι παρεκβάσεις τους ανήκουν στη σφαίρα της επαναφερόμενης συμπεριφοράς (Carlson, 2014: 67). Η επίγνωση της παράστασης μπορεί να υπάρξει και σε κοινωνικές και πολιτισμικές εκφάνσεις της καθημερινής ζωής. Πιο γνωστό παράδειγμα είναι αυτό της «κοινωνικής παράστασης» σύμφωνα με την οποία όλοι έχουμε επίγνωση ότι «παίζουμε έναν ρόλο» εντός της κοινωνίας και από την οποία μπορούμε να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας μπορεί να αντιμετωπιστεί ως παράσταση, εφόσον οι δραστηριότητες

εκείνες είναι συνειδητές (ό.π.). Επομένως, σημείο διαφοροποίησης μεταξύ πράξης και παράστασης δεν είναι το αν η δράση γίνεται επί σκηνής ή στην πραγματική ζωή, αλλά η συνείδηση. Αυτή είναι η οποία, σύμφωνα και με τον Herbert Blau, «αλλάζει ποιοτικά τις πράξεις σε παραστάσεις» (ό.π.).

Στις δύο θέσεις που συζητήθηκαν παραπάνω έρχεται να προστεθεί και μια τρίτη διάσταση του όρου, αρκετά διαφορετική από τις προηγούμενες. Αυτή τη φορά, η λέξη επιτέλεση αποδίδεται περισσότερο, όχι με την έννοια της επιτέλεσης ή της παράστασης, αλλά της *επίδοσης*. Αυτή μπορεί να αφορά, για παράδειγμα, τις σχολικές ή σεξουαλικές επιδόσεις ή τη γλωσσική απόδοση και ευχέρεια (Carlson, 2014: 68). Εδώ η έμφαση δεν δίνεται στην επίδειξη ορισμένων ικανοτήτων ή την έκφραση συγκεκριμένης συμπεριφορικής νόρμας, αλλά στο πόσο καλά τα καταφέρνει το άτομο (ό.π.). Επειδή σε αυτές τις περιπτώσεις δεν υπάρχουν σαφείς και σταθεροί παράμετροι που καθορίζουν την επιτυχία ή την αποτυχία, η ευθύνη αυτής της κρίσης επαφίεται στον παρατηρητή (Carlson, 2014: 69). Η χρήση της performance γίνεται ακόμα και σε μη ανθρώπινες δραστηριότητες, όπως οι επιδόσεις ενός αυτοκινήτου από μια διαφήμιση ή η αποδοτική συμπεριφορά χημικών ή μετάλλων από τους επιστήμονες (ό.π.).

Αυτή η συζήτηση, εισάγει το θέμα της συνείδησης της διττότητας των παραστάσεων, αφού ο παρατηρητής κάθε πράξης είτε αυτός είναι το θεατρικό κοινό, ο καθηγητής στο σχολείο ή ο επιστήμονας, καλείται, κατά τον εθνογλωσσολόγο Richard Bauman να τη συγκρίνει με ένα «πιθανό, ιδεατό ή ανακαλούμενο από τη μνήμη πρωταρχικό μοντέλο» της πράξης αυτής (Carlson, 2014: 67). Αυτή η σύγκριση με το άλλο μπορεί να γίνει φυσικά και από το ίδιο το δρών άτομο και αφορά τόσο τις δραστηριότητες που έχουν επιδοσιακό, όσο και αυτές που έχουν παραστατικό χαρακτήρα (ό.π.).

Για τον Schechner στο βιβλίο *Performance Studies: An introduction*, «στον εικοστό πρώτο αιώνα, οι άνθρωποι ζουν όσο ποτέ μέσω της επιτέλεσης» (2013: 28). Το επιχείρημα αυτό το βασίζει ακριβώς στον παραπάνω διάλογο, τον οποίο και σχολιάζει. Σύμφωνα με αυτόν:

«Στην επιχειρηματική δραστηριότητα, τα αθλήματα και το σεξ η λέξη “performance” συνδέεται με την επίδοση σύμφωνα με ένα πρότυπο, κάποιες προδιαγραφές, με την επιτυχία, την αριστεία. Στις τέχνες είναι το να δώσεις μια παράσταση, ένα θεατρικό

έργο, έναν χορό, μια συναυλία. Στην καθημερινή ζωή είναι η επίδειξη, το να φτάνεις στα άκρα, το να υπογραμμίσεις μια δράση για αυτούς που παρακολουθούν».

(2013: 28)

Ο Schechner (2013: 28) ξεκινά την ανάλυση του φαινομένου θέτοντας ένα σχήμα σύμφωνα με το οποίο το «επιτελείν» γίνεται κατανοητό σε σχέση με:

-Το είναι

-Το πράττειν

-Την παράσταση του πράττειν

-Την εξήγηση της «παράστασης του πράττειν».

Η εξήγηση αυτών των καταστάσεων δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολη. Το «είναι» αφορά την ίδια την ύπαρξη και αυτό το οποίο οι άνθρωποι θεωρούν ως «απόλυτη πραγματικότητα» (Schechner, 2013: 28). Το «πράττειν» είναι η δραστηριότητα της οποιασδήποτε ύπαρξης, ενώ η «παράσταση του πράττειν» είναι η επιτέλεση, δηλαδή η επίδειξη, η υπογράμμιση ή η παρουσίαση της πράξης (ό.π.). Η σχέση ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες είναι αρκετά ρευστή, όπως φαίνεται και από προηγούμενη συζήτηση σχετικά με το διαχωρισμό της πράξης από την επιτέλεση ή την μετατροπή της πράξης σε επιτέλεση. Με την «εξήγηση της παράστασης του πράττειν», τέλος, παραπέμπει στην «αυθόρμητη προσπάθεια της κατανόησης του κόσμου της επιτέλεσης και του κόσμου ως επιτέλεση» που γίνεται από τους κριτικούς και τους ακαδημαϊκούς, το σώμα μελετών που έχουμε χαρακτηρίσει ως επιτελεστικές σπουδές (ό.π.).

Επιχειρώντας μια διαφορετική προσέγγιση, παραθέτει στη συνέχεια οκτώ είδη της performance (2013: 31). Η performance λοιπόν, πιο σωστά, μπορεί να ανιχνευθεί :

- 1) στην καθημερινή ζωή – μαγείρεμα, κοινωνικοποίηση, «απλά το ζην»
- 2) στις τέχνες
- 3) στα αθλήματα και άλλους δημοφιλείς τρόπους διασκέδασης
- 4) στην επιχειρηματική δραστηριότητα
- 5) στην τεχνολογία
- 6) στο σεξ
- 7) στην τελετουργία – ιερή και κοσμική
- 8) στο παιχνίδι

Αυτή η κατηγοριοποίηση δεν είναι ικανή να αναλύσει εις βάθος το φαινόμενο της performance, αλλά να καταγράψει σε ποιες πτυχές της ζωής μπορεί να συναντηθεί, διευρύνοντας με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο το πλαίσιο των δραστηριοτήτων στις οποίες μπορεί να απευθύνεται. Το πιο ενδιαφέρον αυτών των πτυχών της ζωής, που τουλάχιστον μερικές φαίνεται να είναι εντελώς διαφορετικές, είναι ότι περικλείουν κάποια έννοια επιτέλεσης και μάλιστα παρόμοιες ποιότητες με άλλα είδη επιτέλεσης όπως αυτά περιγράφονται από τη λίστα.

Μέρος της καθημερινής ζωής, για παράδειγμα, μπορεί να είναι οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα. Οι τέχνες κάλλιστα αντλούν υλικά, θέματα και έμπνευση από οποιαδήποτε κατηγορία (Schechner, 2013: 31). Η τελετουργία με το παιχνίδι παρουσιάζονται σε όλες τις καταστάσεις ως «ποιότητες, διακυμάνσεις ή διαθέσεις», ενώ, από αισθητικής άποψης, τα αθλήματα συχνά συνδέονται με τις τέχνες (ό.π.). Ας λάβουμε για παράδειγμα το καλλιτεχνικό πατινάζ, τη συγχρονισμένη κολύμβηση ή το χορό ενός αθλητή που πανηγυρίζει. Υπάρχουν ακόμα δραστηριότητες που δεν αναλύονται συχνά στη θεωρία της επιτέλεσης που βασίζεται στην τέχνη, της οποίας βέβαια ο ορισμός ποικίλλει ιστορικά και πολιτισμικά (Schechner, 2013: 31-32). Στην επιχειρηματική δραστηριότητα, τη βιομηχανία και τις αντίστοιχες επιδόσεις βλέπει μια «ερωτική, σεξουαλική ποιότητα» (Schechner, 2013: 32). Όπως και το ανάποδο. Στο σεξ αναγνωρίζει επιτελεστικά νοήματα που αντλεί από τα αθλήματα και την τέχνη (Schechner, 2013: 31-32). Στην πρώτη περίπτωση λόγω της ίδιας της πράξης ως σωματική δραστηριότητα και την αντίστοιχη ικανότητα και στη δεύτερη λόγω της παράστασης που δίνει κάποιος, ακόμη και στην επιστράτευση της προσποίησης.

Σε συνέχεια των παραπάνω ο Schechner διατυπώνει την άποψη ότι κάποια γεγονότα είναι επιτελέσεις, ενώ άλλα είναι λιγότερο (2013: 38). Πιστεύει ότι υπάρχουν όρια στο τι «είναι» επιτέλεση, ενώ οτιδήποτε μπορεί να μελετηθεί «ως» επιτέλεση (ό.π.). Στο τι «είναι» επιτέλεση, τα όρια φαίνεται να μην τα θέτει η επιτελεστική θεωρία, αλλά η πολιτισμική πρακτική, καθώς σύμφωνα με την πρώτη, μια πράξη δεν έχει τίποτα εγγενές που να της στερεί τη δυνατότητα να γίνει επιτέλεση (ό.π.). Το αν ένα γεγονός, όπως οι τελετουργίες, το παιχνίδι και οι ρόλοι της καθημερινής ζωής, «είναι» επιτέλεση εξαρτάται από το αν «το ιστορικό και κοινωνικό συγκείμενο, η συνθήκη, η χρήση και η παράδοση λένε ότι είναι» (ό.π.). Επομένως το τι «είναι» και το τι «δεν είναι» επιτέλεση «δεν βασίζεται σε ένα γεγονός



αλλά στο πως αυτό το γεγονός γίνεται αποδεκτό και στο πως τοποθετείται» (Schechner, 2013: 39).

Σε μια αντίστοιχη γραμμή κινείται και ο J. Lowell Lewis ο οποίος στο πρώτο κεφάλαιο του *The Anthropology of Cultural Performance* επενδύει στο διαχωρισμό μεταξύ «ξεχωριστών γεγονότων» και καθημερινής ζωής (2013). Υποστηρίζει μάλιστα ότι «όλοι οι ανθρώπινοι πολιτισμικοί κόσμοι είναι βιωμένοι μέσω αυτής της αντίθεσης, ανεξάρτητα από το αν υπάρχουν αντίστοιχοι όροι στη δοσμένη γλώσσα» (Lewis, 2013: 5). Σε αυτήν την περίπτωση λοιπόν, τα όρια δεν τίθενται από την πολιτισμική πρακτική, αφού ακόμα και αν τα κριτήρια που θα καθορίσουν το «ξεχωριστό γεγονός» μπορεί να είναι διαφορετικά ανά πολιτισμό, εμάς μας ενδιαφέρει η βεβαιότητα της ύπαρξής τους και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν για να αναδείξουν ένα γεγονός ως «ξεχωριστό».

Ένα γεγονός, για το Lewis, γίνεται ξεχωριστό όταν γίνει «θεματικά διακριτό», «αναγνωρισμένο», «διαχωρισμένο», «σημαδεμένο», ή «ετικεταρισμένο» και συνεπώς κάπως απομακρυσμένο από την «κατάσταση παρασκηνίου» που λέγεται καθημερινή πρακτική (2013: 6). Αυτή τη διαδικασία την χαρακτηρίζει ως «αρχική εμφάνιση ενός αναγνωρίσιμου είδους επαναλαμβανόμενης πρακτικής ή μοτίβου» (ό.π.). Στη δική μου ανάγνωση, αυτό σημαίνει ότι το κρίσιμο σημείο είναι το εν λόγω γεγονός να είναι υπογραμμισμένο στη συνείδηση των ανθρώπων ως «ξεχωριστό». Ο Lewis φαίνεται να το επιβεβαιώνει αυτό καθώς σε σχέση με τη φύση των ξεχωριστών γεγονότων λέει πως ενώ από τη μια πλευρά, η καθημερινή ζωή ως συνηθισμένη, ακόμη και βαρετή ρουτίνα, μπορεί να περάσει απαρατήρητη και να υποχωρήσει από την επίγνωση του ατόμου, τα ξεχωριστά γεγονότα από την άλλη, είναι σχεδιασμένα, «όχι για να υποχωρούν, αλλά να ενθουσιάζουν, να ερεθίζουν και επομένως τείνουν να σπείρουν περισσότερες εξέχουσες εμπειρίες και περισσότερες αναμνήσεις» (ό.π.).

Σε αντίθεση με τον Schechner (2013) κατά τον οποίο η παράσταση-επιτέλεση είναι μια αναπαράσταση, μια «επαναφορά ή μια διπλή ανακαλούμενη συμπεριφορά» των συμπεριφορών που προέρχονται από την καθημερινή ζωή, για τον Lewis η καθημερινή ζωή είναι αυτή η οποία είναι αντιληπτή ή βιωμένη μέσα από τις αντανάκλασεις και τους σχηματισμούς που προέρχονται από τα ξεχωριστά γεγονότα με κλασικό παράδειγμα την μεταφορά στην φράση «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή» (2013: 6). Υπάρχει, ωστόσο, μια παλινδρόμηση στη στάση του Lewis, ο οποίος σημειώνει τον κίνδυνο κάποια γεγονότα να χάσουν την αποτελεσματικότητά τους με

το πέρας του χρόνου, καθώς επαναλαμβάνονται και γίνονται και αυτά ρουτίνες, αλλά και την πιθανή περίπτωση να προκύπτουν συνηθισμένες εμπειρίες κατά τη διάρκεια ξεχωριστών γεγονότων και ξεχωριστές εμπειρίες στη ροή της καθημερινής ζωής (2013: 5).

Παρ' όλα αυτά επιμένει πως «ένα ξεχωριστό γεγονός παραμένει ξεχωριστό όταν είναι διαχωρισμένο ή πλαισιωμένο με αυτόν τον τρόπο, ακόμα και αν ο περισσότερος κόσμος βαριέται ή είναι αδιάφορος όταν υποβάλλεται σε αυτό» (Lewis, 2013: 5). Ίσως θα μπορούσα να προσφέρω ένα παράδειγμα που θα βοηθήσει να καταλάβουμε γιατί αυτό που λέει, ισχύει στην πράξη. Ο εορτασμός του νέου χρόνου ή μια μεγάλη θρησκευτική γιορτή μπορεί να βρίσκει αδιάφορο ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού κι ένα σημαντικό ποσοστό να μη μπει σε οποιαδήποτε διαδικασία να γιορτάσει. Όμως το γεγονός είναι, με κάποιο τρόπο, χαραγμένο στη συνείδησή τους. Την ίδια στιγμή, η πλειοψηφία, ακόμη και αν δεν έχει την αντίστοιχη διάθεση, θα βρεθεί με συγγενείς και φίλους, και θα τηρήσει μια εορταστική παράδοση, έστω όπως λέμε, εθιμοτυπικά.

Λαμβάνοντας υπόψιν το διάλογο για το «τι είναι επιτέλεση» όπως αυτός αναπτύχθηκε παραπάνω, θα ήθελα για μια ακόμη φορά να τονίσω τη σημασία της συνείδησης στην ανάδειξη μιας πράξης ή ενός γεγονότος ως επιτέλεση. Δεχόμενος ως πραγματικότητα την ευρύτητα που έχει αποκτήσει η έννοια, ξεκινώντας παραδοσιακά από το χώρο των τεχνών και καταλήγοντας σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής, αυτό που συμπεραίνω είναι ότι οποιαδήποτε δραστηριότητα ή οποιοδήποτε αποτέλεσμα δραστηριότητας (έμψυχο ή άψυχο<sup>4</sup>) μπορούν να γίνουν κατανοητά ως επιτέλεση. Ο λόγος που μπορούμε και επιχειρούμε να αντιληφθούμε τα παραπάνω ως επιτέλεση νομίζω πως είναι η συνειδησιακή διττότητα της επιτέλεσης, δηλαδή η σύγκριση με ένα παραστασιακό, εν προκειμένω, πρότυπο συμπεριφοράς. Αν η πράξη που ερμηνεύω ως παράσταση δεν γίνεται ως τέτοια (παράσταση) συνειδητά, και αν έστω μια επανάληψή της, μια επαναφορά ή ανάκληση συμπεριφοράς, κατά

---

<sup>4</sup> Πιο ξεκάθαρα παραδείγματα μπορούν να είναι ένας πίνακας ή ένα γλυπτό, τα οποία άλλωστε προορίζονται για έκθεση με τους όρους των αντίστοιχων καλλιτεχνικών κλάδων. Ένα κτήριο μπορεί να αντικατοπτρίζει την αισθητική του αρχιτέκτονα ή του ιδιοκτήτη του (ναι, ακόμα και η αγορά ή κατοχή πιστεύω ότι μπορεί να μελετηθεί ως επιτέλεση), ο ρυμοτομικός σχεδιασμός μιας πόλης την εμπειδωμένη άποψη των πολεοδομών και των κατοίκων της για τη διαχείριση του δημοσίου χώρου και την ύπαρξη μέσα σε αυτή (η επιτέλεση σύμφωνα με το Schechner μπορεί να κατανοηθεί και σύμφωνα με το «είναι»), ο βιομηχανικός εξοπλισμός ενός εργοστασίου την ιδέα του εργοστασιάρχη για την παραγωγικότητα και το ρόλο των εργατών και τα χρώματα ή τα σύμβολα σε ένα πανό διαμαρτυρίας, μπορούν να παραπέμψουν σε συγκεκριμένες ιδεολογίες και πολιτικούς χώρους.

Schechner, έχει γίνει στο παρελθόν με παραστασιακούς όρους, θεωρώ ότι υπάρχει έρευνα για να τη «διαβάσω» ως παράσταση-επιτέλεση.

Εκεί που θα ήθελα όμως να δώσω μια προτεραιότητα στον χαρακτηρισμό ενός γεγονότος ή πράξης ως «επιτέλεση» είναι στην περίπτωση που τόσο ο δρών, όσο και ο αποδέκτης αντιλαμβάνονται αυτό που πράττουν και αυτό που βιώνουν, ως επιτέλεση. Νομίζω μάλιστα ότι όσο περισσότεροι είναι πρόθυμοι να αντιληφθούν ή *de facto* αντιλαμβάνονται κάτι ως επιτέλεση (ιδανικά όταν μπορούν να δικαιολογήσουν τη θέση τους αυτή), τόσο περισσότερο ενισχύεται η αξιοπιστία της πράξης ως επιτέλεση. Με αυτού του είδους την πίστη και τη συμμετοχή ενισχύονται και τόσες άλλες σημαντικές έννοιες ως προς την αντιμετώπισή τους όπως η τέχνη, ο πολιτισμός, το έθνος, η θρησκεία, η ιδεολογία, η δημοκρατία, η ηθική, η δικαιοσύνη, η κοινωνική συνοχή. Σε κάθε περίπτωση, θεωρώ ότι πολύ βασικός παράγοντας είναι η ύπαρξη ακροατηρίου. Να υπάρχει, δηλαδή, κοινό, δι-υποκειμενική συνείδηση και διαλογικότητα, καθώς σύμφωνα με τον Παύλο Κάβουρα στο *Φολκλόρ και Παράδοση* (2010: 11) η επιτέλεση είναι «πεδίο διαπραγμάτευσης της σχέσης του σύγχρονου ανθρώπου (...) με το περιβάλλον του: τον κόσμο και τον ίδιο του τον εαυτό». Αντίστοιχα για τη μελέτη της επιτέλεσης συμπληρώνει: «Η διερεύνηση της πολλαπλής πραγματικότητας του θεάματος βασίζεται στην εξέταση της παραστατικότητάς του, πράγμα που σημαίνει ότι το (...) θέαμα δεν προσεγγίζεται ως ουσιοκρατική και θετικιστική πρακτική, εκεί-έξω-στον κόσμο, ανεξάρτητη από τη συμβολική έκφραση και την προσληπτική δυνατότητα του ερευνητή και του προσώπου που μετέχει στην επιτέλεση» (2010: 9).

## 1.2 Η κοινωνική και πολιτισμική επιτέλεση στην τελετουργία

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφερθώ στη σημασία της τελετουργίας και της αντίστοιχης ανθρωπολογικής έρευνας σε σχέση με την επιτέλεση. Η τελετουργία έχει οριστεί από τους Schechner και Goffman ως μια κοσμική ή ιερή κανονικοποιημένη πράξη ή ως μια επιτέλεση μιας περίπλοκης ακολουθίας συμβολικών πράξεων και από τον Turner ως «μια μεταμορφωτική επιτέλεση που αποκαλύπτει σημαντικές ταξινομήσεις, κατηγορίες και αντιφάσεις πολιτισμικών διεργασιών». (Turner V., 1987: 5)

Σημείο αναφοράς θεωρείται το έργο του Arnold van Gennep, όπως εκφράστηκε στο βιβλίο του *Rites de Passage* (Τελετές Μετάβασης). Με τον όρο «τελετές μετάβασης» αναφέρεται κυρίως στην αλλαγή της κοινωνικής κατάστασης του ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων, ή γενικότερα το πέρασμα από ένα επίπεδο της ζωής σε ένα άλλο (Turner V., 1982: 24 και Schechner 2013: 66). Μερικά παραδείγματα αφορούν τη γέννηση, την εφηβεία, την ενηλικίωση, το γάμο, τη γονεϊκότητα, την κοινωνική ανέλιξη, την επαγγελματική εξειδίκευση, τη σύνταξη και το θάνατο (Schechner, 2013: 66).

Στις τελετές μετάβασης ξεχωρίζει τρεις φάσεις. Τον «αποχωρισμό» κατά τον οποίο τα υποκείμενα της τελετουργίας αποστασιοποιούνται από την προηγούμενη κοινωνική τους κατάσταση. Την ενδιάμεση φάση της «μετάβασης», που αποκαλείται από τον van Gennep ως «όριο» (limen/margin/threshold), όπου τα υποκείμενα βρίσκονται σε μια ασάφεια και αναμονή σε σχέση με την κοινωνική ή πολιτισμική τους κατάσταση. Αυτή περιλαμβάνει μερικά από τα χαρακτηριστικά τόσο της προηγούμενης φάσης, όσο και της επόμενης. Τέλος, την «ενσωμάτωση», όπου τα υποκείμενα επιστρέφουν στη νέα, σταθερή και καθορισμένη θέση τους στο κοινωνικό σύνολο (Turner V., 1982: 24).

Το μεγαλύτερο μέρος της δράσης της τελετής συγκεντρώνεται στο στάδιο της μετάβασης, δηλαδή της «μεθοριακής φάσης», στην οποία ο Turner αναγνωρίζει «τη δυνατότητα της τελετουργίας να είναι δημιουργική και να παράγει νέες καταστάσεις, ταυτότητες και κοινωνικές πραγματικότητες» (Schechner, 2013: 66). Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στις φυλετικές κοινωνίες είναι η ανατροπή της κοινωνικής τάξης, του «σύμπαντος» σύμφωνα με τον Turner, και η αντιπαραβολή του με ένα «χάος» (Turner V., 1982: 41), στο οποίο οι δόκιμοι της τελετής στερούνται των κοινωνικών σχέσεων, της ταυτότητάς τους, των δικαιωμάτων και των υποχρεώσεών τους (Turner V., 1982: 27). Αυτή η πρωτόγνωρη ευάλωτη κατάσταση είναι που τους κάνει επιρρεπείς στην αλλαγή, που θα τους επαναπροσδιορίσει ως άτομα και μέλη της κοινωνίας (Schechner, 2013: 66).

Η οριακότητα (liminality) μπορεί επίσης να εφαρμοστεί και σε πιο σύνθετες και μεγαλύτερης κλίμακας κοινωνίες, ως μια περισσότερο μεταφορική έννοια. Με την βιομηχανοποίηση να αλλάζει τις συνθήκες της ζωής και να χωρίζει την καθημερινότητα σε εργασία και ελεύθερο χρόνο, πολλές λειτουργίες της τελετουργίας αντικαταστάθηκαν από τις τέχνες, την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση (Schechner,

2013: 67). Για να περιγράψει τους συμβολικούς τρόπους δράσης που ανιχνεύονται σε αυτές τις δραστηριότητες και παραπέμπουν σε τελετουργία, ο Turner συστήνει τον όρο «οριο-ειδής» (liminoid) (ό.π.). Κύρια διαφορά μεταξύ του οριακού και του οριοειδούς είναι ότι το πρώτο έχει υποχρεωτικό, ενώ το τελευταίο, προαιρετικό χαρακτήρα (Turner V., 1982: 43). Και τα δύο έχουν επίσης, το στοιχείο του παιχνιδιού, αλλά μόνο στη δεύτερη περίπτωση το παιχνίδι είναι διαχωρισμένο από την εργασία (ό.π.).

Σε οποιαδήποτε μορφή της η οριακότητα είναι περισσότερο δημιουργική αλλά και πιο καταστροφική από τη δομική κανονικότητα (Turner V., 1982: 47). Η σύσταση ενός εναλλακτικού μοντέλου κοινωνικής δομής προσεγγίζει την έννοια της αντιδομής, δηλαδή της διάλυσης της κανονιστικής δομής. Η επιβίωση της δομής βασίζεται τόσο στις δομικές, όσο και στις «αντι-δομικές» λειτουργίες, όπως αυτές προκύπτουν στα οριο-ειδή είδη, καθώς σύμφωνα με το Sutton-Smith κάνουν το σύστημα που υπάρχει πιο ανεκτό για τα μέλη του (Turner V., 1982: 52). Μια τέτοια λειτουργία ή κατάσταση είναι αυτή που ονομάζεται “*communitas*”, η οποία αποδίδεται από το Schechner ως η εμπειρία της τελετουργικής συντροφικότητας (2013: 70). Σύμφωνα με τον Turner, το φαινόμενο αυτό μπορεί να είναι κανονιστικό ή αυθόρμητο. Η δεύτερη περίπτωση σημαίνει ότι τα υποκείμενα της διαδικασίας βιώνουν μια κατάσταση στην οποία δεν υπάρχουν τίτλοι, πλούτος, ιεραρχία. Υπάρχει ομοιομορφία στο ντύσιμο, ακόμη και στον τρόπο που αποκαλούνται μεταξύ τους (πχ. ως αδερφή/-ος, συντρόφισσα/-ος) (Schechner, 2013: 71). Οι ατομικότητες πλέον δίνουν τη θέση τους στο σύνολο, το συνολικό νου και τη συνολική εμπειρία. Η διατήρηση αυτής της διαίσθησης, ωστόσο, δεν είναι εύκολη, καθώς η επανάληψη του γεγονότος δημιουργεί στο βάθος του χρόνου κανονιστικές δομές και σχέσεις (Turner V., 1982: 47).

Φανερά επηρεασμένος από το έργο του van Genneper, ο Turner εισάγει την έννοια του *κοινωνικού δράματος*, την οποία ορίζει ως «στοιχείο αρμονικής ή δυσαρμονικής κοινωνικής διεργασίας, που ανακύπτει σε συγκρουσιακές καταστάσεις» (Turner V., 1987: 4). Σε αυτές τις διεργασίες διακρίνει τέσσερις φάσεις. Αρχικά, τη *ρήξη* (breach) των κανονιστικών κοινωνικών σχέσεων, που απειλεί τη σταθερότητα της κοινωνικής δομής και την *κρίση* (crisis) κατά τη διάρκεια της οποίας η ρήξη τείνει να διευρυνθεί, αλλά και την *επανορθωτική δράση* (redressive action), η οποία αντιμετωπίζει την κρίση και επιλύει τη ρήξη. Από το θετικό ή αρνητικό αποτέλεσμα της εξαρτάται η

κατάληξη στην *επανένταξη* (reintegration) της αναστατωμένης κοινωνικής ομάδας ή την αναγνώριση ενός *ανεπανόρθωτου σχίσματος* (irreparable breach) ανάμεσα στις αντιμαχόμενες πλευρές (Turner V., 1987: 4, Schechner, 2013: 75).

Η επανορθωτική δράση μπορεί να στραφεί στην πολιτική, τη δικαιοσύνη ή την τελετουργία. Μεταξύ των εργαλείων της τελετουργικής διαδικασίας περιλαμβάνεται και η «παιγνιώδης αποσύνθεση και ανασύνθεση οικείων πολιτισμικών σχηματισμών», δηλαδή της τέχνης. Αυτό το γεγονός καταδεικνύει μια ρευστή σχέση ανάμεσα στις αισθητικές και κοινωνικές διεργασίες, όπως το αισθητικό και κοινωνικό δράμα (Schechner, 2013: 76). Ο Schechner άλλωστε ορίζει την τελετουργία ως τη σύνδεση μεταξύ κοινωνικού δράματος και θεάτρου (Turner V., 1987: 5).

Βασικό μέρος της κοινωνικής ζωής είναι η επιτέλεση, η «παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή» (όπως στο ομώνυμο βιβλίο του Goffman) η οποία γίνεται μέσω της επιτέλεσης ρόλων, της απόρριψης ή της μεταμόρφωσής τους. Και ο Turner (1982: 72) παρατηρεί μια σχέση αλληλεξάρτησης, ενδεχομένως διαλεκτική, ανάμεσα σε κοινωνικά δράματα και είδη πολιτισμικής επιτέλεσης σε όλες σχεδόν τις κοινωνίες, ενώ ο Dwight Conquergood πιστεύει πως «οι ενέργειες της πολιτισμικής διαδικασίας προέρχονται από το δράμα της κοινωνικής ζωής» (2013: 18). Οι κουλτούρες αντανakλούν και αναπαράγουν «εκφράσεις» των κεντρικών αξιών και οραμάτων ενός πολιτισμού και έτσι αυτές, ως κορυφές κοινωνικής εμπειρίας, προσφέρουν μια εις βάθος ανάγνωση των εσωτερικών δυναμικών του (ό.π.).

Η επιτέλεση δεν έχει απασχολήσει τους ερευνητές μόνο ως προς τον ορισμό της, αλλά και ως προς τη μεθοδολογία της διερεύνησης και κατανόησής της ως γεγονός. Η αναζήτηση της κατάλληλης προσέγγισης του φαινομένου ξεκίνησε μια συζήτηση σύμφωνα με την οποία το γραπτό κείμενο δεν έπρεπε πλέον να αποτελεί το μοναδικό ή το βασικό εργαλείο, αλλά να δοθεί περισσότερο βάρος στην επιτόπια έρευνα, χωρίς το κείμενο να αποκλείεται αναγκαστικά από την εξίσωση. Η κριτική απέναντι στον κειμενο-κεντρισμό συνίσταται βασικά στην απόσταση του ερευνητή από το ερευνητικό του αντικείμενο, αλλά και την υπεροψία αυτής της στάσης, που βασίζεται πιθανώς σε ταξικά κριτήρια (Conquergood, 2013 : 34).

Ο Frederick Douglass προκρίνει μια πιο ριψοκίνδυνη ερμηνευτική της εμπειρίας, της μετατόπισης, της ενσωμάτωσης, της συνύπαρξης, της μετριοφροσύνης και της ευαλωτότητας και καταλαβαίνει πως η γνώση είναι εντοπισμένη, σφυρηλατημένη σε

αλληλεγγύη με τον κόσμο, όχι σε απόσταση από αυτόν. Σωστά νομίζω πως η Edith Turner χαρακτηρίζει την εθνογραφία ως την πιο ανθρώπινη δραστηριότητα της ανθρωπολογίας (2007: 108). Αντίστοιχα, ο Conquergood συμπεραίνει πως η εγγύτητα, και όχι η αντικειμενικότητα, γίνεται ένα επιστημολογικό σημείο άφιξης και επιστροφής (2013: 39). Για παρόμοιους λόγους και η θεωρία του Clifford Geertz για την ανάγνωση του πολιτισμού, την εθνογραφία και την επιτόπια έρευνα ως κείμενο, δεν είναι ιδιαίτερα δημοφιλής.

Θέση του εθνογράφου δεν είναι να εποπτεύει ή να κατασκοπεύει τους συμμετέχοντες στο γεγονός, καθώς κάτι τέτοιο θα καθιστούσε ασύμμετρες τις μεταξύ τους σχέσεις εξουσίας, αλλά να συζητά, να συμμετέχει και να αναγνωρίζει τους υπόλοιπους ως «μέλη του ίδιου πολιτισμικού σύμπαντος». Παραδοσιακά, στόχος του εθνογράφου είναι ο διυποκειμενικός διάλογος και η κατανόηση του Άλλου, «από την οπτική γωνία του ντόπιου» (Geertz, στο Conquergood, 2013: 20). Ειδικά όμως στη μελέτη της επιτέλεσης, ο εθνογράφος και ο δρών επί σκηνής, για τον Conquergood, πρέπει να αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ταυτόχρονα ως υποκείμενο και αντικείμενο (2013: 21). Η διττή αυτή συνείδηση αποτελεί βασικό συστατικό του διυποκειμενικού διαλόγου.

Η πιο σύγχρονη επιτελεστική εθνογραφία συνδυάζει τη γραπτή λογιότητα με το δημιουργικό έργο, όπου επιτελεστικά προϊόντα δημιουργούνται ως συμπληρώματα της γραπτής έρευνας. Το γεγονός αυτό, ο Conquergood (2013: 40) το χαρακτηρίζει ως μια «ριζική παρέμβαση» στη μεθοδολογία της έρευνας. Για τη Deborah Wong η επιτελεστική εθνογραφία πρέπει να έχει μια σειρά χαρακτηριστικών, όπως το:

- Να αναγνωρίζει την επιτέλεση ως παράγοντα κοινωνικής αλλαγής.
- Να δέχεται ότι είναι συνυφασμένη με τις πολιτισμικές ιδεολογίες και την πολιτική οικονομία.
- Να εστιάζει στους τρόπους με τους οποίους η επιτέλεση (με στενή ή ευρεία έννοια) πραγματοποιείται και επιδρά, και να αναλύει πώς οι δύο αυτές δυνάμεις αλληλοκαθορίζονται.
- Να προϋποθέτει ότι η επιτέλεση παράγει πολιτισμό.
- Να δίνει προσοχή στις υποκειμενικότητες που εμπλέκονται και ενδεχομένως μετασχηματίζονται μέσα από την επιτέλεση.
- Να μην είναι «το ίδιο με» την επιτέλεση, να παραπέμπει όμως στις μεθόδους της επιτέλεσης.

- Να αντλεί πληροφορίες από τις σπουδές επιτέλεσης και τις επιρροές που δέχονται (συμπεριλαμβανομένων, μεταξύ άλλων, των φεμινιστικών και των μετααποικιακών θεωριών).
- Να είναι αυτοκριτική και να έχει επίγνωση του τι είδους μέσο είναι· με άλλα λόγια, να γνωρίζει ότι είναι προϊόν ανθρωπολογικών προσεγγίσεων της εθνογραφίας μετά τη δεκαετία του 1970. Διαρκώς να δοκιμάζει τις συμβάσεις που ισχύουν στο είδος της, ώστε τελικά οι παράμετροι και τα όρια της «εθνογραφίας», του «ντοκιμαντέρ», και παρόμοια ερωτήματα, να γίνονται συνακόλουθα του ίδιου του εθνογραφικού εγχειρήματος.

(2014: 294-295)

### 1.3 Μουσική και επιτέλεση

Παρά το γεγονός ότι οι επιτελεστικές σπουδές γενικότερα και η ανθρωπολογία της επιτέλεσης ειδικότερα, έχουν ασχοληθεί ενδελεχώς με παραδοσιακές μορφές της επιτέλεσης, όπως αυτές εμφανίζονται στις τέχνες, κυρίως στο θέατρο και το χορό, η μουσική ως πεδίο δεν άντλησε αντίστοιχο ενδιαφέρον (Λαλιώτη, 2012: 206). Αυτό πιθανώς οφείλεται αρχικά στην «παρτιτουροκεντρική» προσέγγιση της κλασικής μουσικολογίας, η οποία ταυτίζει το νόημα της μουσικής με αυτό του μουσικού κειμένου, αποκλείοντας έτσι από τη διαδικασία την κοινωνική και πολιτισμική επιτέλεση, που δεν εκφράζεται με αυστηρά μουσικούς όρους. Για το μουσικό φαινόμενο είχε δημιουργηθεί η εντύπωση ότι δεν έχει το μιμητικό και λογοτεχνικό χαρακτήρα που είχε για παράδειγμα το θέατρο, καθιστώντας δύσκολο το να αντιμετωπιστεί ως δραματική αναπαράσταση (ό.π.). Επίσης, θεωρήθηκε ότι η μουσική αφορούσε μια ξεχωριστή περίπτωση για την κατανόηση της οποίας απαιτούνταν ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις (ό.π.).

Έτσι, η μουσική στη συνείδηση των ερευνητών αποστασιοποιήθηκε τόσο από τις άλλες τέχνες, ως προς τη μελέτη της επιτέλεσης, όσο και από τα κοινωνικά και πολιτισμικά της συμφραζόμενα. Ενώ η συζήτηση αρχικά αφορούσε το τι είναι η μουσική και το πως αυτή μπορεί να κατανοηθεί, κυρίως σε σχέση με το μουσικό κείμενο, η σύμπραξη του τομέα των μουσικών σπουδών με αυτόν της ανθρωπολογίας της επιτέλεσης μπορεί να εντάξει στη συζήτηση το τι η μουσική επιτρέπει στους ανθρώπους να κάνουν, το τι σημαίνει η μουσική για εκείνους και την κοινωνία



(Madrid, 2009: 3). Ως αποτέλεσμα, σύμφωνα και με τη Λαλιώτη (2012: 207) η μουσική ως «πολιτισμική εμπειρία της πραγματικότητας», πεδίο έρευνας και αναλυτικό εργαλείο, βοηθά στην κατανόηση της καθημερινότητας των ανθρώπων, αναδεικνύοντας «κοινωνικές σχέσεις, ταυτότητες και συλλογικές πρακτικές, τη σχέση ανθρώπου και τεχνολογίας, καθώς και τις δυνατότητες αντίστασης και διαμόρφωσης εναλλακτικών κοινωνικών πραγματικοτήτων και πολιτισμικών αξιών».

Για τον Christopher Small (2010 [1998]) η μουσική δεν είναι ένα αντικείμενο, αλλά μια δραστηριότητα. Για αυτόν το λόγο προτείνει τον όρο «μουσικοτροπία» (“musicking”) αντί του όρου της μουσικής, ώστε να αναδείξει τον ενεργητικό χαρακτήρα του μουσικού γεγονότος, στο οποίο περιλαμβάνει οποιονδήποτε συμμετέχει σε αυτό, ως μουσικός, ακροατής, συνθέτης, ακόμη και τεχνικός, μεταφορέας των οργάνων, ταμίας ή καθαριστής του χώρου (Λαλιώτη, 2012: 208). Αυτό το οποίο ακριβώς επιτρέπει η θεωρία της επιτέλεσης είναι η δυνατότητα της μελέτης των αλληλοδράσεων ανάμεσα στους τελεστές, το κοινό και γενικότερα του κόσμου, αντιμετωπίζοντάς τους όλους ως ισότιμους συν-διαμορφωτές του νοήματος της μουσικής.

Μα πως θα μπορούσε κάτι τέτοιο να συμβαίνει στη δυτική μουσική παράδοση και μάλιστα στο είδος της κλασικής μουσικής, στην οποία αναφέρεται ο Small, όπου ο συνθέτης είναι επώνυμος δημιουργός και η παρτιτούρα μεταφέρει την επιθυμία του ως προς το νόημα και τον τρόπο απόδοσης του έργου του; Η ταύτιση της μουσικής με το κείμενο χρονολογείται από το 19ο αιώνα και είναι πολύ ισχυρή μέχρι και σήμερα (Λαλιώτη, 2012: 210). Αν ωστόσο η επιθυμία του συνθέτη αποδιδόταν με τον ίδιο τρόπο κάθε φορά, τότε δεν θα είχε νόημα η παρακολούθηση διαφορετικών επιτελέσεων της ίδιας μουσικής (Λαλιώτη, 2012: 211). Υπάρχουν διαφορετικοί παράγοντες που μπορεί να επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα, όπως ο χώρος, η διεύθυνση και η εκτέλεση από τους μουσικούς. Αν και η δυτική σημειογραφία είναι ένα πολύ λεπτομερές σύστημα, δεν μπορεί να ελέγξει κάθε παράμετρο της ζωντανής επιτέλεσης. Στην πράξη, οι μουσικοί βρίσκουν περιθώρια εντός των κανόνων που τίθενται από αυτή, έτσι ώστε να ερμηνεύσουν με το δικό τους τρόπο το μουσικό κείμενο εμπλουτίζοντάς το με το δικό τους χαρακτήρα και τις δικές τους ποιότητες. Συγκρινόμενη με το θεατρικό σενάριο, η παρτιτούρα έχει και αυτή μια δραματική διάσταση, καθώς αποτελεί ένα αναλυτικό σύνολο συγκεκριμένων οδηγιών για τον τρόπο συμπεριφοράς και αλληλεπίδρασης των τελεστών επί σκηνής, των μουσικών

εν προκειμένω, με αποτέλεσμα το ηχητικό μουσικό προϊόν (Λαλιώτη, 2012: 211). Για τον Small άλλωστε, «η επιτέλεση δεν υπάρχει για να παρουσιάζει μουσικά έργα, αλλά μάλλον τα μουσικά έργα υπάρχουν για να δίνουν στους τελεστές κάτι για να επιτελούν» (Madrid, 2009: 6).

Η θεατρική μεταφορά μπορεί να εφαρμοστεί και στη σχέση των τελεστών και του κοινού. Γίνεται επομένως λόγος για σκηνή και πλατεία, δηλαδή το διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο ομάδες, δύο κόσμους. Ο ένας είναι ο φανταστικός / μη πραγματικός κόσμος των ενεργητικών τελεστών και ο άλλος, ο πραγματικός κόσμος των παθητικών θεατών. Στην πρώτη περίπτωση αίρονται οι κοινωνικές και πολιτισμικές συμβάσεις, ενώ στη δεύτερη όχι. Ο διαχωρισμός αυτός, βέβαια, στηρίζεται στη δυτική αντίληψη αυτής της σχέσης, η οποία «ποικίλει σε διάφορες ιστορικές εποχές, πολιτισμούς και επιτελεστικές παραδόσεις» (Λαλιώτη, 2012: 213). Για παράδειγμα, στη δημοφιλή μουσική<sup>5</sup> το κοινό δεν λαμβάνει απλώς παθητικά τις αναπαραστάσεις των μουσικών επί σκηνής, όπως συμβαίνει συνήθως στην κλασική μουσική, αλλά αντιδρά σε αυτές ενεργά. Αυτό οφείλεται στις συμβάσεις του κάθε μουσικού είδους, οι οποίες υπαγορεύουν στο κοινό, τους ενδεδειγμένους τρόπους συμπεριφοράς. Αυτού του είδους η εκπαίδευση παραπέμπει στην «ανασύσταση της συμπεριφοράς» (restored behavior) του Schechner (Λαλιώτη, 2012: 215). Μερικές φορές αυτές οι συμβάσεις μπορεί να αφορούν και συγκεκριμένα περιπτώσεις μουσικών. Ο τρόπος με τον οποίο το κοινό αντιδρά δεν αφορά αποκλειστικά το χειροκρότημα και τις επευφημίες, αλλά επεκτείνεται στην άμεση επικοινωνία με τους τελεστές, την έκφραση μέσω του ντυσίματος, του μακιγιάζ, της κίνησης κ.α. (Auslander, 2004: 13 στο Λαλιώτη, 2012). Αυτή η συμμετοχή είναι ζωτικής σημασίας για τις κουλτούρες της δημοφιλούς μουσικής, ιδιαιτέρως αφού το κοινό δεν αναμένεται απλώς να ερμηνεύσει και να αποκωδικοποιήσει αυτό που διατυπώνει ο τελεστής, αλλά να συνδημιουργήσει, να αμφισβητήσει ή να διαπραγματευτεί τα νοήματα και τις εμπειρίες που παράγονται από το γεγονός (Λαλιώτη, 2012: 215). Σύμφωνα με το MacAlloon (ό.π.) τα μέλη του κοινού, όπως και οι τελεστές μπορούν να συμμετέχουν σε μια αναστοχαστική διαδικασία, σχετικά με την κατασκευή και την παρουσίαση του εαυτού τους, αλλά και με εναλλακτικές επιλογές για εκείνους και το κοινωνικό

<sup>5</sup> «Οι περισσότεροι μελετητές προσεγγίζουν τη δημοφιλή μουσική ως μέρος της δημοφιλούς κουλτούρας, η οποία έχει ταυτιστεί με τη μαζική, τη φολκ, τη νεανική, την κουλτούρα της διασκέδασης ή της καθημερινής ζωής και περιλαμβάνουν στους ορισμούς τους όχι μόνο μουσικά, αλλά και κοινωνικά, πολιτισμικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά» (Λαλιώτη, 2016: 55).

τους περιβάλλον. Όπως ακριβώς θα γινόταν, θα προσέθετα, σε οποιοδήποτε οριοειδές (liminal) φαινόμενο.

Το κοινό φυσικά δεν είναι ομοιογενές, αλλά αποτελείται από διαφορετικές ομάδες που συγκροτούνται με διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά κριτήρια ανά περίπτωση. Η διερεύνηση της συγκρότησης και της δράσης αυτών των ομάδων θα μας βοηθούσε να αναλύσουμε περαιτέρω τη δράση του κοινού και την πρόσληψη του μουσικού γεγονότος από αυτό. Ιδίως στη δημοφιλή μουσική, η ανάλυση της επιτέλεσης εκτός από τη ζωντανή συναυλία, περιέλαβε και την ηχογραφημένη μουσική (Auslander, 2004: 5). Θα μπορούσε μάλιστα να θεωρηθεί επιτέλεση, έστω αποσπασματικά, οποιοδήποτε σχετικό προϊόν της μαζικής κουλτούρας, ως αποτέλεσμα της εμπορευματοποίησης της δημοφιλούς μουσικής.

Τί είναι όμως τελικά αυτό που το κοινό καλείται να αναλύσει ως θέαμα και ακρόαμα; Επαναφέροντας τη συζήτηση στη σκηνή και τους τελεστές οφείλουμε να δώσουμε τη δέουσα σημασία στο τι κάνουν οι καλλιτέχνες επί σκηνής και στα μέσα που χρησιμοποιούν για να υποστηρίξουν την επιτέλεσή τους. Ο Simon Frith υπό το πρίσμα της δημοφιλούς μουσικής υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης μπαίνει σε μια διαδικασία «διπλής αναπαράστασης» (στο Auslander, 2004: 6). Η πρώτη αφορά την προσωπικότητα του αστέρα, δηλαδή τη διαχείριση της δημόσιας εικόνας του κυρίως μέσω της σκηνικής παρουσίας του, ενώ η δεύτερη, την προσωπικότητα του τραγουδιού του οποίου τους στίχους και το ύφος καλείται να αποδώσει. Σε αυτά τα δύο επίπεδα επιτέλεσης, δηλαδή την *επιτελεστική περσόνα* (performance persona) και τον χαρακτήρα (character) του τραγουδιού, ο Auslander (ό.π.) προσθέτει και αυτή της επιτέλεσης του *αληθινού ατόμου* (real person), της πραγματικής προσωπικότητας του τελεστή.

Βασιζόμενοι σε αυτήν την οπτική, οφείλουμε να διατυπώσουμε μερικές ακόμη παρατηρήσεις οι οποίες αποκαλύπτουν πτυχές της επιτέλεσης της δημοφιλούς μουσικής. Αρχικά, πιο σημαντική είναι η επιτελεστική περσόνα, καθώς αυτή αποτελεί την ταυτότητα του καλλιτέχνη και το συνοδεύει μονίμως, ενώ ο χαρακτήρας του τραγουδιού, εκτός από το ότι είναι παροδικός, μπορεί να ταυτίζεται με την περσόνα ή να μην αφορά καθόλου μουσικούς που δεν τραγουδούν, αλλά παίζουν όργανα. Επίσης, η περσόνα συνδιαμορφώνεται από τις συμβάσεις του μουσικού είδους ή περισσότερων, καθώς ενδέχεται να επικαλύπτονται από είδος σε είδος, αλλά και από ένα σύστημα (παραγωγοί, μάνατζερ, ατζέντηδες, εκδότες κ.α.) που βασίζεται στην

εμπορευματοποίηση της μουσικής επιτέλεσης, τη μουσική βιομηχανία (Auslander, 2004: 10). Για αυτόν το λόγο η επιτέλεση της περσόνας δε σταματάει στη ζωντανή συναυλία, αλλά επεκτείνεται σε κάθε διαδικασία παραγωγής και προώθησης των προϊόντων της δημοφιλούς μουσικής, όπως στις συνεντεύξεις ή στα εξώφυλλα των δίσκων. Για την αναπαράσταση επιστρατεύονται κοστουμια, το βάψιμο και γενικά η εμφάνιση, μαζί με σκηνικά, φωτισμούς, μουσικά όργανα και οπτικά εφέ (Auslander, 2004: 9). Από την άλλη φαίνεται δύσκολο έως πρακτικά αδύνατο να μην υπάρχει η συμμετοχή του καλλιτέχνη στη διαμόρφωση της περσόνας του. Ωστόσο το πόσο και το από που επηρεάζεται η κρίση του διαφέρει ανά περίπτωση. Η περσόνα είναι, επιπλέον, επηρεασμένη από τις αλλαγές στη μόδα και τα ρεύματα της κουλτούρας και μπορεί να αλλάζει κατά τη διάρκεια του χρόνου (ό.π.). Υπό διαπραγμάτευση είναι και οι καθοριστικές συμβάσεις της δημοφιλούς μουσικής, οι οποίες μπορεί είτε να συμβαδίζουν με τις κυρίαρχες ιδέες ή να προτείνουν νέους τρόπους σκέψης και αντιμετώπισης των κοινωνικών ή πολιτισμικών φαινομένων (Auslander, 2009: 307).

Επικεντρώνοντας την προσοχή μου στην περίπτωση του *χιπ χοπ*, ως είδος δημοφιλούς μουσικής και ως πεδίο εθνογραφικής μελέτης, έχω να παρατηρήσω ότι η επιτέλεση αυτή καθαυτή δεν αποτελεί σημείο αφετηρίας για τους ερευνητές, οι οποίοι με το πέρασμα των χρόνων σπεύδουν να ενισχύσουν μια μάλλον περιορισμένη βιβλιογραφία, τουλάχιστον συγκριτικά με το μέγεθος του φαινομένου. Από την άλλη, η εθνογραφία ερευνά μια ποικιλία θεματικών, το περιεχόμενο των οποίων εκφράζεται από τις επιτελεστικές διαδικασίες του *χιπ χοπ*.

Ο Dimitriadis, περιγράφοντας τη δική του πορεία εντός του νεοσύστατου πεδίου των σπουδών του *χιπ χοπ*, διακρίνει τρεις μεθοδολογικές πρακτικές (2015: 42-43). Η πρώτη είναι η ιστορική/κειμενική, η οποία αντλεί υλικό από τα ηχογραφημένα κείμενα. Η δεύτερη είναι ο κοινωνικός σχολιασμός ο οποίος επικεντρώνεται στη σημασία του συγκεκριμένου. Η τελευταία είναι η εθνογραφική ή «εντοπισμένη» προσέγγιση, που ερευνά τη δράση των ατόμων στο τοπικό περιβάλλον. Ο Beer, μάλιστα, ανιχνεύει στο *χιπ χοπ* τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως μια μορφή έρευνας του αστικού, κυρίως, τοπίου, αφού έχει την ικανότητα να αποτυπώνει τις υλικές, αισθητικές και συναισθηματικές πτυχές της πόλης (2014: 677).

Μια βιβλιογραφική επισκόπηση της *χιπ χοπ* εθνογραφίας θα μας ξεναγήσει στην ιστορία, τις ρίζες και τις κοινωνικές, δημιουργικές, μουσικές, τεχνολογικές πρακτικές του *χιπ χοπ*, τον τοπικό και τον παγκόσμιο χαρακτήρα του, ζητήματα πολιτισμικής,

φυλετικής και νεανικής ταυτότητας, κοινωνικής τάξης και περιθωρίου, πολιτικής, ακτιβισμού και αντίδρασης, διαπραγμάτευσης του φύλου και της σεξουαλικότητας (Dimitriadis, 2015, Mitchell, 2001, Speers, 2017, Turner, 2010, Williams, 2011). Τα θέματα κάθε μορφής ταυτοτήτων αλλά και της αυθεντικότητας, που τίθενται αρκετά συχνά, είναι αυτά τα οποία ίσως προσεγγίζουν περισσότερο την έννοια της επιτέλεσης.

Η περίπτωση του ελληνικού χιπ χοπ έχει επίσης απασχολήσει την ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, αν και σε περιορισμένο, ακόμα, βαθμό. Τα περισσότερα κείμενα μάλλον αφορούν την ιστορία του ελληνικού χιπ χοπ και την πολιτισμική του ενσωμάτωση ως προϊόν της (αφρο)αμερικανικής κουλτούρας με την προσαρμογή του στα ελληνικά δεδομένα. Σε αυτή τη διαδρομή, αναπτύσσονται θέματα όπως το πέρασμα από το underground (υπόγειο) στο mainstream (κύρια ροή), ο ρόλος των μαζικών μέσων, της εμπορευματοποίησης και της μουσικής βιομηχανίας, όπως και μιας σειράς ιστορικών καλλιτεχνών και συγκροτημάτων (Elafros, 2013). Ωστόσο, μια ολοκληρωμένη περιγραφή του φαινομένου περιλαμβάνει και την επιρροή των πολιτικών γεγονότων και των κοινωνικών συνθηκών, τις ιδεολογίες που εκφράζει το είδος, τη σύσταση κοινωνικών ομάδων και τη σχέση με άλλα είδη μουσικής (Koutsougera, 2023). Τέλος, η προσεκτική παρακολούθηση της πορείας του, αναφέρεται στο περιεχόμενο των επιμέρους ρευμάτων, που εκφράζονται και παράγουν, όπως κρίνω, σύμβολα και χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους. Εκτενέστερη αναφορά στην κουλτούρα του χιπ χοπ ως προς την ιστορία και τα βασικά του χαρακτηριστικά, παρατίθεται στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΤΟ ΚΟΙΝΟ

#### 2.1 Η επιτελεστικότητα του κοινού

Ποικίλα επιτελεστικά συμβάντα, όπως μουσικές συναυλίες, θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις κ.ά. αποτελούν σημεία συνάντησης πολλών διαφορετικών ατομικότητων, οι οποίες ανάλογα με το πεδίο δράσης τους ταξινομούνται, γενικά, σε δύο διαφορετικές ομάδες, τους τελεστές και το κοινό. Και οι δύο ομάδες είναι απαραίτητες για την επιτελεστική διαδικασία. Ας εξετάσουμε το γιατί. Θα ήταν δυνατόν να λείπουν οι ίδιοι οι τελεστές, που έχουν ενεργό ρόλο, και είναι οι δρώντες και οι λειτουργοί της εκάστοτε επιτέλεσης; Για παράδειγμα, αν ένας τραγουδιστής ακύρωνε τη συναυλία του δεν είναι λογικό αυτή να μη πραγματοποιούταν, ακόμα και αν ξεκινούσε να συγκεντρώνει κοινό; Αντίστοιχα, τι νόημα θα είχε μια θεατρική παράσταση χωρίς κοινό και τι θα ήταν αυτό που θα την διέκρινε από μια πρόβα;

Αυτό το οποίο αντιλαμβάνομαι για τη σχέση τελεστή και κοινού είναι ότι, από τη μια πλευρά η ύπαρξη κοινού «νομιμοποιεί» την ιδιότητα των τελεστών και από την άλλη, το προϊόν της δράσης των τελεστών προσδίδει στους παρευρισκόμενους το ρόλο του κοινού. Υπάρχει, επομένως, μια αλληλεξάρτηση μεταξύ τους. Με όρους επικοινωνίας κάποιος θα τη χαρακτήριζε μια σχέση πομπού και δέκτη και ίσως αυτός να ήταν ο πιο σύντομος τρόπος περιγραφής της, σίγουρα όμως δεν θα ήταν ο πληρέστερος, καθώς η αλληλεξάρτηση δεν αφορά μόνο την ύπαρξη και τους ρόλους της σχέσης τους, αλλά και το περιεχόμενό της. Η Newton (2014: 6) συστήνει τον όρο «Μετεπικοινωνιακή Επιτελεστική Επίγνωση» (“Metacommunicative Performative Competence”) σύμφωνα με τον οποίο οι δεισμοί, όπως πομπός-δέκτης, ή ενεργός-παθητικός καταρρέουν, καθώς τα όρια μεταξύ της μιας ή της άλλης ιδιότητας θεωρούνται θολά. Αναλυτικότερα αναφέρει:

Η ΜΕΕ (MPC) συνεπάγεται ότι οι τελεστές και το κοινό πηγαίνουν πέρα από το να μοιράζονται μεταξύ τους νοήματα, ώστε να επαναπροσδιορίσουν τους ρόλους τους ως συμμετέχοντες συν-κατασκευαστές και, κάνοντας αυτό, να διεγείρουν τις αισθήσεις ο ένας του άλλου για να πετύχουν την επιτελεστική κατάσταση της συν-εμπειρίας στο εδώ και τώρα. Από αυτήν την άποψη, η ΜΕΕ μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους θεωρητικούς της επιτέλεσης και τους τελεστές για να

κατανοήσουν και να καθιερώσουν τη δημοκρατική σχέση μεταξύ όλων των συμμετεχόντων ως συν-υποκείμενα.

(Newton, 2014: 6)

Η συζήτηση για το αν ο ρόλος του κοινού είναι παθητικός ή ενεργητικός, απασχολεί τη σχετική βιβλιογραφία. Για κάποιους η θέαση και η ακρόαση δεν μπορούν να είναι μια παθητική διαδικασία, κάποιοι διαχωρίζουν την παρουσία από τη συμμετοχή, ενώ άλλοι θεωρούν ότι υπάρχουν λιγότερο ή περισσότερο επικαλυπτόμενες μορφές ενεργούς συμμετοχής (Toelle & Sloboda, 2021: 69). Η θέση πάντως περί παθητικής παρακολούθησης τίθεται υπό αμφισβήτηση. Προκειμένου πάντως να κατανοήσουμε αυτές τις μορφές συμμετοχής, αλλά και την γενικότερη επίδραση του κοινού στο παραστασιακό γεγονός, πρέπει να αναζητήσουμε το πώς τα μέλη του κοινού βιώνουν αυτήν την εμπειρία, τι αισθάνονται, αλλά και το πώς αντιδρούν στα διάφορα ερεθίσματα.

Κάνοντας μια σύγκριση του ιστορικού ρόλου του κοινού ανά τους αιώνες, ένας σημαντικός αριθμός ερευνητών διαπιστώνει πως ο ρόλος του κοινού έχει αποσιωπηθεί συστηματικά κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων (Walmsley, 2019: 26). Αυτοί οι μελετητές αποδίδουν τον «κατευνασμό» (pacification) του κοινού στην ιεροποίηση των τεχνών κατά τη διάρκεια της πάλης των τάξεων τον 19 αιώνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις ιεραρχήσεις σε «υψηλή» και «χαμηλή» κουλτούρα και τη μετατροπή των αιθουσών σε χώρους που δεν ενθαρρύνουν την κοινωνική δραστηριότητα (Markusen & Brown, 2014: 869- Walmsley, 2019: 26). Παράγοντες όπως οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική, η άνοδος του ρεύματος του ρεαλισμού στο θέατρο, οι νέες εξελίξεις στον φωτισμό της σκηνής και τη σκηνογραφία, που απαιτούσαν για λόγους αντίθεσης μια σκοτεινή αίθουσα, αλλά και η προσέλκυση μαζικότερων γυναικείων ακροατηρίων, οδήγησαν στην εμπέδωση ηπιότερων προτύπων συμπεριφοράς (ό.π.).

Οι Markusen και Brown αποδίδουν την αύξηση της απόστασης μεταξύ τελεστή και κοινού στην ευρω-αμερικανική αντίληψη για το τι είναι η τέχνη, ποιος είναι ο καλλιτέχνης και το ποιον υπηρετούν (2014: 869). Από εκεί προκύπτει ένα αντίστοιχο σύστημα εκπαίδευσης και προώθησης καλλιτεχνών ως μετεξέλιξη της επιλογής καλλιτεχνών από μια ελίτ (μονάρχες, αριστοκρατία, έμποροι, βιομήχανοι), για να τους έχει στην υπηρεσία της (ό.π.). Όταν πια οι χώροι μεγάλων ιδρυμάτων όπως τα

μουσεία, οι αίθουσες και τα θέατρα απευθύνθηκαν σε ευρύτερο κοινό, επέτρεψαν στα μέλη του να βιώσουν την καλλιτεχνική εμπειρία απομακρυσμένα από τη σκηνή, ως παθητικοί παρευρισκόμενοι (ό.π.). Το πιο ενδιαφέρον σημείο από τις παρατηρήσεις των Markusen και Brown έχει να κάνει με την εκπαίδευση των καλλιτεχνών (2014: 869). Σε πιο «πρωτόγονες» κοινωνίες ο καθένας μαθαίνει να παίζει μουσικά όργανα, να χορεύει και να τραγουδάει (Gross στο Markusen & Brown, 2014: 869). Όλοι έχουν κάποιες βασικές γνώσεις και συμμετέχουν με τον τρόπο που μπορούν. Στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, η εξειδίκευση αξιολογείται πολύ υψηλά και αυτό συχνά έχει ως αποτέλεσμα τον αποκλεισμό του ευρύτερου κοινού από τη διαδικασία της εκπαίδευσης αλλά και της συμμετοχής.

Ο βασικός ρόλος του κοινού ως κοινό στο θέατρο είναι, για την Heim, το να δίνει ανατροφοδότηση στους ηθοποιούς (2015: 24). Άλλοι ρόλοι μπορεί να περιλαμβάνουν το κοινό ως κριτικό, ως καταναλωτή, ως συνδημιουργό ή ως κοινότητα. Το κοινό εκπαιδεύεται στο πώς να επιτελεί αυτό τον ρόλο βλέποντας άλλα μέλη του κοινού και μέσω της εξάσκησης και της ενσωμάτωσης προκαθορισμένων προτύπων συμπεριφοράς (ό.π.). Το σύγχρονο κοινό στις περισσότερες περιπτώσεις έχει ένα περιορισμένο ρεπερτόριο δραστηριοτήτων, όπως το να γελάει όταν αυτό είναι επιτρεπτό, το να κλαίει περιστασιακά και το να χειροκροτεί την κατάλληλη στιγμή (Heim, 2015: 24-25).

Η ανατροφοδότηση αλλά και το πώς αυτή εκφράζεται, αποτελεί μια δραστηριότητα σαφώς επιτελεστική. Εκτός από την εκπαίδευση και από τα μέσα έκφρασης, τα οποία θα συζητήσουμε και παρακάτω, υπάρχουν δύο πρόσθετα χαρακτηριστικά που κάνουν το κοινό να προσομοιάζει στον τελεστή. Το ένα είναι ότι το κοινό έχει και αυτό το δικό του ακροατήριο. Ή μάλλον παραπάνω από ένα. Το πρώτο, είναι το σώμα των ηθοποιών, οι οποίοι δέχονται την ανατροφοδότηση του κοινού (Heim, 2015: 22). Μάλιστα, συχνό φαινόμενο είναι ο σχολιασμός της δράσης του κοινού από τους ηθοποιούς στο παρασκήνιο αλλά και η απευθείας απεύθυνση στο κοινό αναφορικά με την απόδοσή του (ό.π.). Δεύτερο κοινό αποτελούν τα υπόλοιπα μέλη του κοινού (Heim, 2015: 23). Παρά τις δυσμενείς συνθήκες, όπως η απόσταση, ο χαμηλός φωτισμός, και η προσοχή την οποία πρέπει να αφιερώσουν στο κεντρικό θέαμα της σκηνής, τα μέλη του κοινού είναι σε θέση, έστω σε κάποιο βαθμό, να αντιλαμβάνονται την επιτελεστική δράση του υπόλοιπου κοινού (ό.π.). Τρίτο είδος κοινού, το οποίο σπάνια αναγνωρίζεται, είναι το προσωπικό της



αίθουσας, του θεάτρου ή του συναυλιακού χώρου, το οποίο, λόγω της εργασίας του, έχει ιδιαίτερη εμπειρία στην αξιολόγηση και την περιγραφή της συμπεριφοράς του κοινού κάθε εκδήλωσης (ό.π.).

Το άλλο χαρακτηριστικό έχει να κάνει με την ενδυματολογία. Όπως οι ηθοποιοί φορούν ένα κοστούμι που τους βοηθά να υποδυθούν το ρόλο τους, έτσι κάνει και το κοινό προκειμένου να υποδυθεί το δικό του (Heim, 2015: 25). Για τον Goffman το κοστούμι αποτελεί ένα προσκηνιακό «εκφραστικό εξοπλισμό» (Heim, 2015: 25-26). Τα κοστούμια του κοινού μπορεί να μιμούνται ένα στυλ ένδυσης που αρμόζει σε κάθε εκδήλωση ή να σημαίνουν αφοσίωση απέναντι σε μια συγκεκριμένη παραγωγή, εταιρεία, οργάνωση ή καλλιτέχνη (Heim, 2015: 26). Σε κάποιες περιπτώσεις το στυλ αυτό μπορεί να μιμείται και το στυλ κοστουμιού του τελεστή, ενώ οι φανατικοί οπαδοί (groupies) συχνά φέρνουν σύνεργα και σκηνικά αντικείμενα (ό.π.). Ο κοινός ενδυματολογικός κώδικας, είναι το πλέον προφανές οπτικό σημάδι της κοινής συνείδησης, ομοιομορφίας και ενότητας του ακροατηρίου και των τελεστών. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει οποιαδήποτε παρέκκλιση γίνεται ως μορφή προσωπικής δήλωσης ή και καθαρά από άγνοια αυτού του κώδικα, όπως αυτός ορίζεται από τις συμβάσεις του επιτελεστικού είδους.

Ας επεκταθούμε στα υπόλοιπα μέσα και εργαλεία έκφρασης του κοινού. Η επιτέλεση εντός του χώρου της εκδήλωσης αποτελεί, επίσης, ένα ευρύ συνονθύλευμα ήχου και κίνησης (Heim, 2015: 28). Η κινητική επιτέλεση περιλαμβάνει το χειροκρότημα, την κατανάλωση φαγητού και νερού, τη χρήση κινητού τηλεφώνου και διάφορες άλλες δράσεις όπως το περπάτημα, το κάθισμα, η όρθια στάση, το άνοιγμα/κλείσιμο/ρίξιμο στο πάτωμα των προγραμμάτων, το στριφογύρισμα, το χτύπημα των ποδιών και των δακτύλων, το κούνημα των κεφαλιών, το μάσημα, η νευρική στάση, τα φιλιά, τα αγγίγματα, το ψάξιμο μέσα στην τσάντα, η λήψη οπτικοακουστικού υλικού.

Στο ηχητικό πεδίο, ακούγονται παραγλωσσικά στοιχεία μεταξύ των οποίων το γέλιο, το κλάμα, το τραγούδι, το ροχαλητό, το βήξιμο, οι αναστεναγμοί, το ρούφηγμα της μύτης, το φτέρνισμα, ο λόξυγγας, το μουγκρητό, το μάσημα, το χασμουρητό, το μουρμουρητό, το γιουχάισμα, ο πανηγυρισμός, όπως και μια ποικιλία επιφωνημάτων. Η λεκτική έκφραση περιλαμβάνει την ομιλία προς τη σκηνή και την ομιλία ή το ψιθύρισμα μεταξύ μελών του κοινού. Κάποιες από αυτές τις δράσεις λειτουργούν ευεργετικά ενώ άλλες διακόπτουν το καλλιτεχνικό γεγονός.

Ιδιαίτερη σημασία δίνει η Heim σε μεμονωμένες επιτελεστικές εκφράσεις του κοινού, όπως το γέλιο, το κλάμα, το χειροκρότημα, την ακρόαση, το κούνημα και τη νευρική κίνηση, την αποχώρηση, ακόμα και στην αναστολή της έκφρασης. Το γέλιο περιγράφεται ως η πιο ευχάριστη συνεισφορά του κοινού (Heim, 2015: 29). Είναι υψηλά μεταδοτικό και επομένως συνιστά μια συλλογική κοινωνική δράση, καθώς σπάνια κάποιο μέλος του κοινού απομένει να γελάει μόνο του (ό.π.). Είναι επίσης αυθόρμητο και απρόβλεπτο και ένα παράδειγμα της αμοιβαιότητας μεταξύ της σκηνης και του κοινού, όταν οι ηθοποιοί καταφέρνουν να το εκμεταλλευτούν προς όφελος της παράστασης. Το κλάμα από την άλλη, είναι μια προσωπική, συχνά συγκρατημένη, για λόγους ντροπής ή τήρησης σωστής συμπεριφοράς, έκφραση που εξυπηρετεί σε σκοπούς κάθαρσης του κοινού.

Το χειροκρότημα, που συνήθως πραγματοποιείται στο τέλος της παράστασης αποτελεί τη μαζικότερη έκφραση του κοινού. Το χτύπημα των χεριών μεταξύ τους δηλώνει ευχαρίστηση, ικανοποίηση, ενθουσιασμό, και έγκριση (Heim, 2015: 31). Σε επιτελεστικά περιβάλλοντα στα οποία οι εκφραστικές δυνατότητες του κοινού φαίνεται να περιορίζονται από τον καθιερωμένο τρόπο συμπεριφοράς, το χειροκρότημα, για την Heim, αποτελεί ένα από τα τελευταία προπύργια της έκφρασης του κοινού ως κριτικός. Στις περισσότερες περιπτώσεις, το χειροκρότημα είναι μια συνειδητή επιτέλεση που παλαιότερα σηματοδοτούσε την επιτυχία ή την αποτυχία μιας παράστασης. Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, η αξιοπιστία και ο αυθορμητισμός του φθίνουν, καθώς έχει μετατραπεί σε μια εθιμοτυπική πρακτική με σχεδόν υποχρεωτικό χαρακτήρα. Ανεξάρτητα, το χειροκρότημα, ιδίως σε όρθια στάση, αποτελεί μια έντονη επιτελεστική δράση του κοινού, αφού αυτό αποτελεί την τελευταία του πράξη εντός των χρονικών ορίων της παράστασης και την τελευταία του απόπειρα να δηλώσει την παρουσία του στον χώρο, με όργανα τον ήχο και τη σωματική του παρουσία.

Ακόμα και η σιωπή μπορεί να καταταχθεί στα επιτελεστικά μέσα του κοινού. Η σιωπή δεν θα έπρεπε να μεταφράζεται ως παθητικότητα. Όταν η ακρόαση γίνεται με προσοχή και ενδιαφέρον, είναι ζωτικό κομμάτι της επιτέλεσης του κοινού ή της επιβίωσης της παράστασης γενικότερα, και είναι η πιο πολύτιμη αναγνώριση που μπορεί να δώσει το κοινό στους τελεστές. Σε διαφορετική περίπτωση, η σιωπή μπορεί να είναι αποτέλεσμα οκνηρίας, αμφισβήτησης και αποδοκιμασίας. Έλλειψη προσοχής από το κοινό δηλώνουν το κούνημα και η νευρική κίνηση. Στα πλαίσια αυτά

εντάσσονται η οπτική περιπλάνηση χωρίς στόχο, οι αλλαγές θέσης στο κάθισμα, το κούνημα, το τέντωμα και το σταύρωμα των ποδιών, η απασχόληση των χεριών με κάποιο αντικείμενο, ο βήχας, το χασμουρητό, το παίξιμο με τα μαλλιά και το τέντωμα του λαιμού από πλευρά σε πλευρά (Heim, 2015: 33). Και η στάση αποτελεί ένα πολύ σημαντικό δείγμα. Το σταύρωμα των χεριών αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα γλώσσας του σώματος, η οποία δηλώνει ανασφάλεια ή, στο πλαίσιο του θεάματος, επικριτική στάση. Ένδειξη ενδιαφέροντος, προσμονής και απορρόφησης ή απουσίας αυτής αντίστοιχα, είναι το αν η στάση του σώματος είναι προς τα μπροστά ή προς τα πίσω. Χαρακτηριστικές είναι άλλωστε εκφράσεις του τύπου «καθόμουν στην άκρη του καθίσματος μου» για να εκφράσουν τις παραπάνω καταστάσεις του κοινού (Heim, 2015: 34).

Η αποχώρηση είναι ξεκάθαρα η πιο αντιπαραθετική επιτελεστική πράξη του κοινού (Heim, 2015: 34). Η δράση αυτή μπορεί να συνοδευθεί από προσέγγιση της σκηνής και διατύπωση κάποιας διαμαρτυρίας προς τους τελεστές ή το ακροατήριο. Η πράξη αυτή μπορεί να διακόψει τη συνοχή του ακροατηρίου και της παράστασης, να εγείρει, δηλαδή, ερωτήματα για το πόσο υφίστανται κανόνες συμπεριφοράς, αλλά και να πληγώσει ιδιαίτερος τους τελεστές. Τα μέλη του κοινού μπορεί να αποχωρήσουν από παραγωγές για προσωπικούς λόγους, για να δείξουν την απέχθεια για το θέαμα ή επειδή προσβλήθηκαν προσωπικά από αυτό. Ενδέχεται επίσης να αποχωρήσουν λόγω ακατάλληλης ή αντικοινωνικής συμπεριφοράς από άλλα μέλη του κοινού.

Όπως έχουμε αναφέρει και πρωτότερα, ακόμα και η αναστολή της επιτελεστικής δράσης επηρεάζει τη δραστηριότητα και την εικόνα του κοινού. Παρά τα σωματικά και συναισθηματικά ένστικτα, τα οποία προστάζουν τα μέλη του κοινού να μιμηθούν όσα βλέπουν επί σκηνής και όσα προσλαμβάνουν από το υπόλοιπο μέρος του κοινού, υπάρχει κάτι που τα κρατά από το να εκφραστούν με οποιαδήποτε μη μετριασμένο ή υπερβολικό τρόπο. Σε γενικές γραμμές, το κοινό αισθάνεται μια υποχρέωση να τηρήσει μια κόσμια και πολιτισμένη συμπεριφορά σύμφωνα με τους άτυπους κανόνες που τίθενται από το είδος της εκδήλωσης.

Ο ρόλος του κοινού ως κριτή επιτελείται κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης, με μέσα όπως το χειροκρότημα, η στάση του σώματος ή η αποχώρηση αμέσως μετά την παράσταση, ακόμα και σε άσχετο χρόνο στο εγγύς ή μακρινό μέλλον και μπορεί να διατυπωθεί σε ανεπίσημες συζητήσεις, σε οργανωμένες ομιλίες, σε δημοσιευμένα άρθρα ή σε σχόλια στο διαδίκτυο. Η θεματολογία των συζητήσεων μετά την

παράσταση περιλαμβάνει την ερμηνεία και τον σχολιασμό των χαρακτήρων, τη σύνθεση του θιάσου, ή της ορχήστρας, τη σκηνοθεσία ή τη διεύθυνση, την ποιότητα του σεναρίου ή του ρεπερτορίου, χιουμοριστικές και ανεκδοτολογικές καταστάσεις και τα συναισθήματα που προκλήθηκαν (Heim, 2015: 90-91). Για το κοινό το να μοιράζεται στιγμές, το να ασκεί κριτική στην παραγωγή και το να διαπραγματεύεται τα νοήματά της, προσφέρει ιδιαίτερη ευχαρίστηση, καθώς εξυψώνει και διεγείρει την εμπειρία της παράστασης (Heim, 2015: 97).

Ως αγοραστές εισιτηρίου κάποια μέλη του κοινού θεωρούν τον εαυτό τους πελάτες, ενώ οι περισσότερες παραγωγές είναι προετοιμασμένες ως εμπόρευμα (Heim, 2015: 135). Το κοινό προμηθεύεται και το δικαίωμα της επιτέλεσης. Η αγορά σχετικού εμπορεύματος είναι ένας τρόπος επέκτασης της ευχαρίστησης της εμπειρίας του επιτελεστικού γεγονότος. Για παράδειγμα, τα σουβενίρ (πχ. τα προγράμματα, τα εισιτήρια, τα μπλουζάκια) λειτουργούν ως υπενθύμιση της εμπειρίας της εκδήλωσης για τα μέλη του κοινού, ενώ η επίδειξη τους είναι ένα είδος εκ νέου επιτέλεσης της (Heim, 2015: 132-133). Η πρακτική της αγοράς ως τρόπου συγκρότησης ταυτότητας είναι συνδεδεμένη με την ανάγκη του κοινού για εκτίμηση και αυτοπραγμάτωση (Heim, 2015: 130). Είναι επομένως σαφές, ότι, μεταξύ άλλων, ο ακροατής είναι και καταναλωτής του ενός ή των πολλών πολιτισμικών προϊόντων της επιτέλεσης.

Όπως έχει διατυπωθεί ξανά, τα μέλη του κοινού είναι κάτι παραπάνω από απλοί παρατηρητές, είναι συμμετέχοντες και ως τέτοιοι επηρεάζουν, «συνδημιουργούν» εν ολίγοις, αυτό στο οποίο συμμετέχουν. Ενδιαφέρον έχει ότι εναλλακτικά στο «συμμετέχω» λέμε «παίρνω μέρος», το οποίο δηλώνει από τη μια ένα είδος κτήσης του αποτελέσματος της επιτέλεσης και από την άλλη, την ανάληψη μιας ευθύνης, ενός ρόλου, αν μεταφράσουμε το αγγλικό “take part”. Σε αυτή τη συνθήκη η Heim ανιχνεύει τρεις φάσεις συνδημιουργίας: τη συμμετοχή, τη συνεργασία και τη μεταμόρφωση (2015: 146). Μια τέτοια μεταμόρφωση θα μπορούσε να είναι η διαμόρφωση της λεγόμενης «ηλεκτρισμένης» ατμόσφαιρας τη φόρτιση της οποίας δίνει η παρουσία, η προσμονή και ο προσδοκίες του κοινού (Heim, 2015: 147). Η μεταμόρφωση, φυσικά, δεν αφορά μόνο το επιτελεστικό περιβάλλον, αλλά και το κοινό, τα μέλη του οποίου ελπίζουν να είναι διαφορετικά από ότι ήταν πριν την παράσταση ή συναυλία.

Η βασική διάσταση της συμμετοχής ως επιτέλεση προέρχεται από τη συνδιαλλαγή μεταξύ τελεστών και κοινού, η οποία συχνά αποδίδεται ως «αμοιβαιότητα». Η

κυκλική αυτή διαδικασία έχει ως εξής: Οι τελεστές «ταΐζουν» το κοινό με ερεθίσματα και σήματα. Το κοινό πρέπει να τα «πιάσει», να τα αντιληφθεί και να στείλει πίσω το δικό του μήνυμα, ανάλογα με το τι αυτά του προκάλεσαν. Οι αντιδράσεις του κοινού δίνουν πίσω στη σκηνή αυτό που έχουμε αναφέρει ως ανατροφοδότηση και αυτή επηρεάζει το περιεχόμενο ή τον τρόπο που θα σταλούν τα εκ νέου ερεθίσματα από τη σκηνή. Σε αυτή τη συνεργατική διαδικασία τόσο το σώμα των τελεστών όσο και αυτό του κοινού ηγείται και ακολουθεί. Οι τελεστές διευθύνουν το κοινό, αλλά και το κοινό διευθύνει τους τελεστές. Πολλές φορές οι τελεστές μπορεί να περιμένουν κάποιο σήμα του κοινού προκειμένου να προβούν σε μια ενέργεια, αλλά αυτό που έχει περισσότερη σημασία για εκείνους, είναι η στήριξη και η έγκριση των ενεργειών αυτών από το κοινό. Αυτή η στήριξη είναι που δίνει σε αυτούς την απαραίτητη αυτοπεποίθηση για να επιτελέσουν το ρόλο τους με τη μεγαλύτερη δυνατή πειστικότητα.

Το κοινό είναι επίσης μια «ερμηνευτική κοινότητα», η οποία χτίζεται μέσω της επικοινωνίας και των σχέσεων (Toelle & Sloboda 2021: 70· Heim, 2015: 114). Υπάρχει μια έντονη συζήτηση για το αν το κοινό πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα ενιαίο σώμα ή ως πολλές διαφορετικές ατομικότητες. Η προφανής απάντηση είναι ότι το κοινό είναι και τα δύο. Για τον Sartre, το κοινό είναι κατά κύριο λόγο μια συνέλευση, ενώ για τη Heim η εμπειρία της επιτέλεσης είναι μια ατομική και ταυτόχρονα συλλογική διαδικασία, καθώς τα μέλη του κοινού μοιράζονται αυτήν την εμπειρία μεταξύ τους και στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό την κάνει πιο ευχάριστη (Heim, 2015: 114).

Νομίζω πως κάποιος μπορεί να αντιληφθεί τη σύσταση του κοινού σε τρία επίπεδα: Το πρώτο είναι το ατομικό, με την μοναδικότητα που έχει κάθε μέλος του κοινού. Το δεύτερο αφορά τις διάφορες ομαδοποιήσεις που μπορεί να γίνουν εντός του κοινού, με μικρότερες ομάδες τις παρέες, και μεγαλύτερες εκείνες που δημιουργούνται από τη σύγκλιση συγκεκριμένων ταυτοτικών χαρακτηριστικών (πχ. ηλικία) ή ομοιοτήτων στη συμπεριφορά εντός των πλαισίων της εκδήλωσης (πχ. η κατηγορία των “groupies”). Τέλος, το κοινό μπορεί να αναγνωστεί ως ένα ενιαίο σύνολο καθώς, σε γενικές γραμμές, τα μέλη του έχουν κοινή θέση και ρόλο. Η εστίαση του ερευνητή εξαρτάται κάθε φορά από τις επιδιώξεις της μελέτης του σχετικά με τη δράση του κοινού ή το επιτελεστικό γεγονός, σε ευρύτερο πλαίσιο.

Η καλλιέργεια της αίσθησης της κοινότητας εξαρτάται από διάφορους παράγοντες. Ένας από αυτούς που έχει σχολιαστεί εκτενώς είναι ο χώρος της εκδήλωσης, διότι η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση του είναι σημαντικές για τη διαμόρφωση ενός περιβάλλοντος που προκρίνει την κοινωνικότητα (Heim, 2015: 116). Τέτοιοι ζεστοί, οικείοι και ελκυστικοί χώροι μάλλον ήταν οι αίθουσες του 18ου και 19ου αιώνα, τουλάχιστον σε σύγκριση με τους σύγχρονους, σκοτεινούς, μουντούς χώρους, που έχουν σχεδιαστεί εκ νέου για να προσφέρουν άνεση και να φιλοξενήσουν τον αυξανόμενο ατομικισμό (Heim, 2015: 116-117). Η διάταξη του κοινού είναι επίσης καθοριστική για τη δημιουργία της αίσθησης της τελετουργικής συντροφικότητας, όπως χαρακτηρίσαμε τον όρο “*communitas*” στο πρώτο κεφάλαιο. Κανενός είδους συναισθηματικής μεταδοτικότητας και κοινωνικής επιτέλεσης δεν μπορεί να καλλιεργηθεί ανάμεσα σε ένα διασκορπισμένο κοινό (Heim, 2015: 118). Η φυσική εγγύτητα, συνεπώς, είναι απαραίτητη για αυτόν το σκοπό.

Η οικειότητα και η φιλική διάθεση εκτός από το σχεδιασμό του χώρου αποδίδονται στην ανεπισημότητα του επιτελεστικού είδους, στη συχνότητα των εκδηλώσεων και την παρουσία ενός καθιερωμένου πυρήνα του κοινού (Pitts, 2005: 268). Επίσης σημασία έχει η αναγνωρισιμότητα των καλλιτεχνών, όπως και των έργων που παίζονται επί σκηνής (ή του ρεπερτορίου, όταν αναφερόμαστε στη μουσική). Στο παράδειγμα του μουσικού φεστιβάλ που σχολιάζει ο Pitts, αυτές οι συνθήκες συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας κοινωνικής άνεσης (ό.π.). Όλες οι παράμετροι μπορούν ενδεχομένως να συμπυκνωθούν σε τρία στοιχεία τα οποία για τον O’ Sullivan (στο Toelle & Sloboda, 2021: 70) είναι η κοινή συνείδηση, οι συλλογικές τελετουργικές πρακτικές και παραδόσεις και η αίσθηση ηθικής ευθύνης, η οποία θεωρώ ότι σχετίζεται με την επιτέλεση του ρόλου του κοινού με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, ώστε να υπηρετήσει τη λειτουργία του επιτελεστικού γεγονότος.

## 2.2 Η μεταμορφωτική ιδιότητα της επιτέλεσης:

### ανθρωπολογικές προσεγγίσεις

Η ανθρωπολογική και εθνομουσικολογική έρευνα των κοινών της επιτέλεσης ασχολείται με μια ευρεία κατηγορία θεμάτων που σχετίζονται κυρίως με την επιρροή που ασκούν οι διάφοροι παράγοντες της επιτέλεσης στο κοινό. Πολύ βασική είναι η δυνατότητα της επιτέλεσης να οδηγεί σε μόνιμες ή στιγμιαίες, κοινωνικές ή συνειδησιακές μεταβάσεις, όπως αυτές αποδίδονται στην τελετουργία και το θέατρο. Από αυτές τις «μεταφορές ή μεταμορφώσεις» προκύπτει η σχετικότητα του κοινού με το επιτελεστικό γεγονός, η θέση του σε σχέση με τις υπόλοιπες ομάδες που συμμετέχουν σε αυτό, καθώς και η δράση και οι ρόλοι που συνεπάγεται η θέση αυτή.

Ο Richard Schechner (1981), αντλώντας έμπνευση από μια ποικιλία παραδόσεων και ειδών πολιτισμικής επιτέλεσης, χρησιμοποιεί ως αναλυτικό εργαλείο τους όρους της μεταφοράς και της μεταμόρφωσης για να αναζητήσει και να εξηγήσει τους τρόπους με τους οποίους η διαδικασία της επιτέλεσης επηρεάζει όσους συμμετέχουν σε αυτή. Τα συμπεράσματά του τα σχηματοποιεί σε ένα μοντέλο ανάλυσης, το οποίο το προσαρμόζει για να περιγράψει κάθε περίπτωση ξεχωριστά, ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η κάθε μια ως προς το σκοπό, τις αξίες και τις πρακτικές λειτουργίας τους.

Για να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν η μεταφορά και η μεταμόρφωση, πρέπει να θυμηθούμε το πως αντιλαμβάνεται ο Schechner την επιτέλεση γενικότερα. Όπως έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η επιτέλεση, για εκείνον, είναι μια «αποκατεστημένη συμπεριφορά» (restored behavior), η οποία είναι γνωστή, εξασκημένη ή προβαρισμένη. Αποκαλώντας την επιτέλεση «αποκατεστημένη συμπεριφορά», ο Schechner υπογραμμίζει τον επίκτητο χαρακτήρα της, ακριβώς λόγω της προσπάθειας που χρειάζεται η υιοθέτησή της. Με άλλα λόγια, «επειδή η επιτελεστική συμπεριφορά δεν είναι ελεύθερη και εύκολη, ποτέ δεν ανήκει εντελώς στον τελεστή» (Schechner, 1981: 84).

Ιδανικό σενάριο για μια επιτυχημένη επιτέλεση φαίνεται να είναι η ύπαρξη της «ροής» (flow), κατά την οποία η επιτέλεση συνεπαίρνει το υποκείμενο. Πιο συγκεκριμένα, η ροή σημαίνει το βίωμα του ρόλου, χωρίς συνείδηση των σκέψεων,

των πράξεων και των συναισθημάτων του. Επειδή όμως η ενστικτώδης ροή, ειδικά στο ευρω-αμερικανικό θέατρο, δεν θεωρείται ιδιαίτερα αξιόπιστη, στόχος της προετοιμασίας των τελεστών, όπως αυτή διαμορφώθηκε με την τομή του «συστήματος Stanislavski», είναι η παραγωγή ροής μέσω μιας συνειδητής διαδικασίας. Για τον Csikszentmihalyi η παράδοση στη ροή της δράσης αφορά τη συγχώνευση πράξης και συνειδητότητας (Schechner, 1981: 89). Το άτομο σε ροή αντιλαμβάνεται τις πράξεις του, αλλά δεν αντιλαμβάνεται τη συνειδητότητα αυτών. Δηλαδή καταλαβαίνει τα όσα κάνει στα πλαίσια ενός ρόλου, αλλά δεν έχει υπόψη του το γεγονός ότι παίζει έναν ρόλο, καθώς η εστίασή του αποκλείει από την προσοχή του τα στοιχεία αυτά, τα οποία δεν το βοηθούν να εκπληρώσει αυτόν το σκοπό. Βάσει αυτού, μπορούμε να καταλάβουμε ότι η επιτέλεση αφορά τη διαχείριση της ισορροπίας ανάμεσα σε δύο ιδιότητες (εναλλακτικά περσόνες ή ταυτότητες), αυτή του πραγματικού προσώπου και αυτή του ρόλου τον οποίο υποδύεται. Η επιτέλεση αυτής της οριακής κατάστασης συχνά εκφράζεται με το σχήμα της άρνησης και της διπλής άρνησης (Schechner, 1981: 88). Ο τρόπος με τον οποίο μπορώ να αποδώσω αυτό το σχήμα είναι ο εξής: Ο ηθοποιός επί σκηνής δεν είναι το ίδιο το πρόσωπο το οποίο υποδύεται, αλλά ταυτόχρονα αναγνωρίζεται ως το πρόσωπο το οποίο υποδύεται και του προσάπτονται αντίστοιχα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα όταν ένας ηθοποιός παίζει τον ρόλο του Άμλετ, τα μέλη του κοινού γνωρίζουν ότι πάνω στη σκηνή δεν βρίσκεται ο ίδιος ο Άμλετ (όχι ο Άμλετ), αλλά θα ήταν δύσκολο κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του έργου να δείξουν το χαρακτήρα επί σκηνής, που προσωποποιείται από τον ηθοποιό, και να επικαλεστούν ότι αυτός δεν είναι ο Άμλετ (όχι ο μη-Άμλετ). Το ίδιο ισχύει και από την πλευρά του ηθοποιού. Ενώ γνωρίζει την υπόστασή του ως φυσικό πρόσωπο, το να σκεφτεί οτιδήποτε άλλο πέρα από την παρουσία του ως Άμλετ, πόσο μάλλον να δεχθεί εκείνη τη στιγμή ότι δεν είναι αυτός, φέρνει σημαντικά εμπόδια στην επιτέλεση ή και την ακυρώνει.

Όπως στην επιτελεστική διαδικασία υπάρχει η προετοιμασία για την παράδοση στη ροή ή την παραγωγή της, έτσι αντίστοιχα υπάρχει και η διαδικασία της «αποφόρτισης» (cool-down), κατά την οποία ο τελεστής επιστρέφει στην αρχική του κατάσταση (Schechner, 1981: 90). Η είσοδος σε μια κατάσταση και η επιστροφή από αυτή φέρνουν στο προσκήνιο την έννοια της μεταφοράς. Στη μεταφορά σύμφωνα με τον Schechner, οι τελεστές ταξιδεύουν από τον «καθημερινό κόσμο» στον «παραστασιακό κόσμο» από μια χωρο-χρονική αναφορά σε μια άλλη, από μια



αναφορά μιας προσωπικότητας σε μια ή πολλές άλλες (1981: 91). Οι δυνατότητες σε αυτόν τον κόσμο μπορούν να είναι άπειρες και οι χαρακτήρες εντός αυτής μπορούν κάνουν πράγματα που δεν θα μπορούσαν να κάνουν κανονικά. Για να αποτελέσει όμως μια επιτέλεση μεταφορά, οι τελεστές πρέπει, αφού αυτή τελειώσει, να επιστρέψουν εκεί από όπου ήρθαν.

Ο Schechner χαρακτηρίζει την ηθοποιία ως την τέχνη της προσωρινής μεταμόρφωσης, με την προσωρινή μεταμόρφωση να αναφέρεται ουσιαστικά στη μεταφορά (1981: 90). Η κύρια διαφορά μεταξύ της μεταφοράς και της μεταμόρφωσης είναι ότι στη δεύτερη έννοια και περίπτωση, δεν υπάρχει επιστροφή, αλλά το υποκείμενο αλλάζει αμετάκλητα, εξαιτίας της επιτέλεσης. Αυτό δεν σημαίνει ότι η μεταφορά δεν φέρνει καμία αλλαγή στο άτομο που υπόκειται σε αυτή. Απλά, επειδή η επίδραση της μεταφοράς είναι μικρότερου μεγέθους, μια σειρά από μεταφορές είναι αυτή η οποία μπορεί να επιφέρει μια μεταμόρφωση.

Η μεταφορά ταυτίζεται συνήθως με το θέατρο, αλλά παρουσιάζεται και στις περισσότερες επιτελεστικές μορφές. Μια από αυτές είναι και ο χορός, ο οποίος συχνά επιστρατεύεται στην πρόκληση της αίσθησης της καταληψίας (trance) είτε στα πλαίσια της τελετουργίας, είτε στα πλαίσια μιας συναυλίας. Με αυτό το έναυσμα ο Schechner λέει ότι θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο είδη μεταφοράς, χωρίς να δώσουμε παραπάνω έμφαση από ότι χρειάζεται σε αυτό το διαχωρισμό (1981: 92). Έχουμε λοιπόν, την εκούσια μεταφορά, όπως είναι η ερμηνεία ενός χαρακτήρα και την ακούσια μεταφορά, όπως είναι η καταληψία. Στην πρώτη περίπτωση ο ηθοποιός έχει τον έλεγχο να επιστρέψει μόνος του στην αρχική του κατάσταση, ενώ ο κατελιημένος συνήθως χρειάζεται βοήθεια για να συνέλθει.

Για τη μεταμόρφωση, από την άλλη, ένα προνομιακό πεδίο και παράδειγμα είναι οι τελετουργίες μύησης, που σκοπό έχουν την αλλαγή της κοινωνικής ταυτότητας ή της κατάστασης του ατόμου. Με αυτή τη λογική στο μυστήριο του γάμου δύο άνθρωποι που βρίσκονται σε σχέση μεταξύ τους, ή που προηγουμένως ήταν ελεύθεροι (πχ. σε παραδόσεις όπου ισχύουν ακόμη τα προξενιά) αναγνωρίζονται ως σύζυγοι, σύντροφοι από τη ζωή ως το θάνατο. Στις τελετουργίες ενηλικίωσης ένα έφηβο αγόρι, επιτυγχάνοντας σε προκαθορισμένες δοκιμασίες, μεταμορφώνεται σε ενήλικο άνδρα. Αυτό δεν σημαίνει ότι όλοι όσοι συμμετείχαν στο τελετουργικό μεταμορφώθηκαν. Συγκεκριμένα, στην τελετή ενηλικίωσης της φυλής Gahuku, στη Παπούα-Νέα Γουινέα, μαζί με τους εφήβους υπήρχαν και οι άνδρες της κοινότητας,

οι οποίοι εκπαιδεύαν, καθοδηγούσαν και έδιναν τη δική τους παράσταση. Σε αντίθεση με τους πρώτους, οι άνδρες δεν μεταμορφώνονταν ξανά, αλλά μεταφέρονταν. Παρ' όλα αυτά δεν ήταν απλά παρόντες, αλλά επηρέαζαν με σημαντικό τρόπο τη διαδικασία. Ο Schechner παρομοιάζει τη σχέση μεταξύ τους ως ένα τυπογραφικό πιεστήριο, όπου το χαρτί είναι αυτοί που μεταμορφώνονται και η πρέσα είναι αυτοί που μεταφέρονται (1981: 95). Δουλειά της πρέσας είναι να εντυπώσει την κοινωνική πληροφορία στο χαρτί, με σημείο επαφής ανάμεσά τους τόσο την προετοιμασία όσο και την ίδια την επιτέλεση με παρουσία του σχετικού κοινού. Το κοινό, η κοινότητα των Susuroka εν προκειμένω, έχει, επομένως, την ευθύνη και το ενδιαφέρον να παρακολουθεί την επιτέλεση να λειτουργεί. Αξίζει να σημειώσουμε ότι κυρίως στις τελετουργίες, οι θεατές έχουν στενές σχέσεις με τους τελεστές, είτε είναι συγγενείς είτε ανήκουν στην ίδια κοινότητα. Μαζί με τους μεταφερόμενους λοιπόν, στρέφουν την προσοχή τους σε αυτούς οι οποίοι μεταμορφώνονται, καθώς η μεταμόρφωσή τους είναι αυτό που παράγεται από την επιτέλεση. Προσπαθώντας να αποτυπώσουμε αυτήν την οργάνωση θα λέγαμε ότι έχουμε: α) αυτούς που μεταμορφώνονται περνώντας από ένα σημείο σε ένα άλλο με μόνιμο τρόπο, β) αυτούς οι οποίοι συμμετέχοντας καθοδηγητικά και βοηθητικά ως τελεστές δίπλα από τους πρώτους, μεταφέρονται από ένα σημείο σε ένα άλλο, για να επιστρέψουν, με το πέρας της επιτέλεσης, εκεί από όπου ξεκίνησαν και γ) τους θεατές που τους περιβάλλουν και τους προσέχουν. Να προσθέσουμε επίσης ότι δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο το κοινό να συμμετέχει μαζί με τους υπολοίπους σε κάποιες δραστηριότητες όπως, για παράδειγμα, οι εορτασμοί.

Σχηματικά το μοντέλο του Schechner αποδίδεται ως εξής (1981: 96): οι μεταφερόμενοι κάνουν τον κύκλο τους από το σημείο Α στο σημείο Β και τελικά, πίσω στο Α. Αυτοί που μεταμορφώνονται, κινούνται σε μια ευθεία γραμμή, από μια διαφορετική αφετηρία Γ, τέμνονται με τους μεταφερόμενους στο σημείο Β και καταλήγουν σε ένα σημείο Δ. Χωρίς επιστροφή. Τέλος, οι θεατές σχηματίζουν ένα ημικύκλιο γύρω και από τις δύο προηγούμενες ομάδες. Το μοντέλο αυτό το αποκαλεί ανοικτό και υποστηρίζει ότι μπορεί να εφαρμοστεί σε διάφορους πολιτισμούς και είδη (1981: 97). Αφού το εφάρμοσε με την παραπάνω μορφή στις τελετουργίες μύησης των αγοριών Gahuku στη Παπούα-Νέα Γουινέα, επιχειρεί να προσφέρει μερικά ακόμη παραδείγματα.

Η λειτουργία του αρχαιοελληνικού, αθηναϊκού θεάτρου, βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στη διεξαγωγή διαγωνισμών ανάμεσα στους ποιητές για την ανάδειξη του καλύτερου έργου (Schechner, 1981: 98-99). Η δική τους μεταμόρφωση ξεκινούσε από το σημείο του διαγωνιζόμενου και διαμέσου της επιτέλεσης κατέληγε στην ανάδειξή τους ως νικητές ή ηττημένοι. Σε αυτό το είδος θεάτρου δηλαδή, το status που προκύπτει ως αποτέλεσμα δεν είναι κοινό για όλους, αλλά παράγει ανισότητες. Οι ηθοποιοί από την άλλη, είχαν το ρόλο των μεταφερόμενων τελεστών. Όταν διεξάγονταν διαγωνισμοί και για τους ηθοποιούς, τότε και εκείνοι αντιλαμβάνονταν τους ποιητές ως μεταφερόμενους, ως μέσα για να μεταμορφωθούν σε νικητές και ηττημένους. Σε αυτήν την περίπτωση, και οι δύο ομάδες μεταμορφώνονταν, ενώ το κοινό περιέβαλλε την επιτέλεση μαζί με τους κριτές, ή αναλαμβάνοντας το ρόλο του κριτή.

Το ινδικό θέατρο, αποτελεί μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, καθώς συνδυάζει το θέατρο, το χορό, τη μουσική, το φαγητό και τη θρησκευτική τελετουργία (Schechner, 1981: 101-104). Διέπεται από τη σανσκριτική έννοια “rasa”, που είναι η γεύση που αφήνει η επιτέλεση στο κοινό. Σκοπός είναι να απολαύσουν την επιτέλεση οι τελεστές και το κοινό, με τη φύση της εκδήλωσης να τους μετονομάζει σε προπαρασκευαστές και κοινωνούς. Κάποιοι μπορεί να απολαμβάνουν κάποια μέρη της επιτέλεσης και κάποιοι άλλοι διαφορετικά μέρη και επομένως να αφοσιώνονται στο ρόλο τους ή να αποκόπτονται από αυτόν αντίστοιχα. Αυτό αποκαλύπτει ότι και οι δύο ομάδες μεταφέρονται από την καθημερινή εμπειρία (A) και συναντώνται περιστασιακά στο σημείο του “rasa” (B), της αμοιβαιότητας, του μοιράσματος και της συνδημιουργίας, με προϋπόθεση αντίστοιχα επίπεδα (ιδανικά υψηλά) ικανότητας από τους προπαρασκευαστές και αντίληψης από τους κοινωνούς.

Στο ιαπωνικό θέατρο Noh (που σημαίνει ικανότητα), η κυρίαρχη έννοια είναι το “hana” (λουλούδι), που σηματοδοτεί την άμεση συνάντηση του καλλιτέχνη και του μέσου (Schechner, 1981: 108-109). Για να βιώσουν το “hana” τελεστές και θεατές, πρέπει να καταλαβαίνουν σε βάθος κάθε τι συγκεκριμένο που συμβαίνει στην επιτέλεση. Επειδή λοιπόν οι τελεστές είναι υψηλά εκπαιδευμένοι, και οι θεατές πρέπει να γίνουν γνώστες και ειδήμονες προκειμένου η επιτέλεση να είναι επιτυχημένη (και το αντίθετο). Το μοντέλο είναι πανομοιότυπο με το προηγούμενο, με τη διαφορά ότι, πέρα από την αντικατάσταση του “rasa” και του “hana”, στο

ινδικό θέατρο δεν χρειάζεται απαραίτητα η ειδική γνώση για να συμμετέχει κάποιος, αλλά αρκεί η αμοιβαιότητα.

Μελετώντας το ευρω-αμερικανικό θέατρο, κυρίως το Broadway, ο Schechner διακρίνει ότι οι αξίες που προτάσσει είναι η δημοφιλία και η ανταπόκριση (1981: 109). Ζητούμενο από το κοινό είναι να συμπάσχει με τον καλλιτέχνη στα πλαίσια ιδιωτικών αντιδράσεων απέναντι στο θέαμα. Στο σχήμα του, οι τελεστές μεταφέρονται και οι «ατομικοί» θεατές ανταποκρίνονται, «αγκιστρωμένοι» στο σημείο Β της μεταφοράς-επιτέλεσης των πρώτων. Σε αντίθεση με τα άλλα θεατρικά είδη, εδώ το κοινό δεν έχει καθοριστικό συλλογικό ρόλο στη μεταμόρφωση ή την μεταφορά (κοινωνία που δέχεται τα ενηλικιωμένα αγόρια, κριτής στο αρχαιοελληνικό θέατρο, συνδιαμορφωτής *rasa* και *hana*).

Αυτή η διαπίστωση, οδήγησε σε πειραματισμούς και αναζητήσεις σχετικά με την συμμετοχικότητα του κοινού, τη διαμόρφωση νέων χώρων για το θέατρο, το ενδιαφέρον για τη συμπεριφορά του κοινού στα αθλητικά θεάματα και το σαμανισμό. Στο δικό του πείραμα, το “The Performance Group”, ο Schechner μέσω ενός εργαστηρίου, οργάνωσε την εκπαίδευση και τη μεταμόρφωση ατόμων σε μια επιτελεστική ομάδα (1981: 111). Η επιτέλεση είχε στοιχεία από τις μελέτες του για τις ατομικιστικές πρακτικές του Broadway, και την κοινωνική διεργασία των τελετών μύησης του χωριού Susuroka, ώστε να είναι κάτι ενδιάμεσο. Ταυτόχρονα προσπαθούσε να την προσαρμόσει στα πρότυπα του ινδικού θεάτρου, όπως αυτό περιγράφεται στο βιβλίο *Natyasastra*. Αυτήν την ομάδα λοιπόν, τη χρησιμοποίησε ως μεταφερόμενους τελεστές, οι οποίοι στα πλαίσια της επιτέλεσης, βοήθησαν στη μεταμόρφωση των ατόμων ως μέλη του κοινού σε μια προσωρινή κοινότητα.

Η αναζήτηση του ρόλου του κοινού στην τελετουργία και το θέατρο οδήγησε το Schechner στη διάκριση του κοινού σε δύο είδη, το «αναπόσπαστο» και το «συμπτωματικό» (1976). Όπως δηλώνουν και οι ίδιες οι λέξεις, αναπόσπαστο είναι ένα κοινό, το οποίο είναι απαραίτητο για τη διαδικασία, ενώ το συμπτωματικό βρίσκεται εκεί και παρακολουθεί την επιτέλεση, κατά κάποιο τρόπο, τυχαία. Χωρίς το αναπόσπαστο κοινό, η επιτέλεση δεν μπορεί να εκπληρώσει το σκοπό της. Αυτό προέρχεται μάλλον από τη διαπίστωση ότι το κοινό «αδειοδοτεί» (και νομιμοποιεί, κατά τη γνώμη μου) την επιτέλεση και μπορεί σε οποιαδήποτε στιγμή να αποσύρει αυτήν την άδεια (Schechner, 1976: 13).

Ο πιο προφανής χώρος όπου δραστηριοποιείται το αναπόσπαστο κοινό είναι οι τελετουργίες. Για αυτό το κοινό η παρακολούθηση και η συμμετοχή τους σε αυτές τις επιτελέσεις είναι σημαντική και σχεδόν υποχρεωτική, όπως είναι η παρουσία των συγγενών του ζευγαριού σε έναν γάμο, ή της φυλής στις τελετές μύησης (Schechner, 1976: 13). Περνώντας στο χώρο του θεάματος, ο ερευνητής ανιχνεύει την προσπάθεια ανάπτυξης αναπόσπαστων κοινών ανάμεσα στις καλλιτεχνικές κοινότητες, όπως η αποστολή προσκλήσεων ή η διάδοση από στόμα σε στόμα για την προσέλκυση ενός έμπειρου κοινού σε μια εκδήλωση (ό.π.). Τα μέλη του συχνά γνωρίζονται μεταξύ τους και αποτελούν έναν κύκλο. Ακόμη και στις πρεμιέρες εμπορικών θεαμάτων οι κριτικοί και οι φίλοι αποτελούν περισσότερο ένα αναπόσπαστο, παρά ένα συμπτωματικό κοινό.

Όπως είναι προφανές, και τα δύο είδη κοινού μπορεί να συνυπάρχουν σε μια επιτέλεση (Schechner, 1976: 13). Για παράδειγμα, στις δημόσιες εκδηλώσεις, το αναπόσπαστο κοινό που παρακολουθεί την επιτέλεση γίνεται το ίδιο θέαμα για το γενικό κοινό. Όταν μάλιστα η εκδήλωση μεταδίδεται από τα μέσα, η έννοια του γενικού κοινού επεκτείνεται. Το συμπτωματικό κοινό εμφανίζεται είτε ατομικά, είτε σε μικρές παρέες, κυρίως σε ανοιχτές προς όλους, δημόσια διαφημισμένες επιτελέσεις. Δυνατή είναι επίσης και η μετακίνηση ανάμεσα σε αυτές τις δύο ομάδες (Schechner, 1976: 14). Για μια εμπορική παραγωγή, το ξεκίνημά της εξαρτάται και απευθύνεται κυρίως στο αναπόσπαστο κοινό, αλλά συνεχίζει τη ζωή του χάρη στα συμπτωματικά κοινά. Η οικειότητα και η γνώση του αντικειμένου, του χώρου, του κοινού και των συντελεστών, είναι αυτή η οποία καταλαβαίνω ότι μπορεί να μετατρέψει ένα κοινό από συμπτωματικό σε αναπόσπαστο. Αυτό είναι κάτι που μπορεί να γίνει ακόμη και στα πλαίσια της ίδιας παράστασης.

Τέλος, ως προς τη συμπεριφορά αυτών των ειδών κοινού, ο Schechner επικεντρώνεται στη λειτουργία της προσοχής ανάμεσα σε αυτά (1976: 14). Ανακαλύπτει ότι το συμπτωματικό κοινό αφιερώνει μεγαλύτερη προσοχή από το αναπόσπαστο κοινό. Σε επιφανειακό επίπεδο, το αποδίδει στο γεγονός ότι το συμπτωματικό κοινό πληρώνει για να παρακολουθήσει αλλά και στην ιδιωτικότητα της θέασης, με την κοινωνική δραστηριότητα να μην το αποσπά από την αλληλεπίδρασή του με το περιεχόμενο της επιτέλεσης. Από την άλλη, για το αναπόσπαστο κοινό η μη απόδοση προσοχής στο θέαμα, μπορεί να αποτελεί μια επίδειξη της γνώσης που έχουν για αυτό που συντελείται στην εκάστοτε επιτέλεση.

### 2.3. Η εμπειρία της μουσικής επιτέλεσης:

#### χωρικότητα, επίδραση, συναίσθημα και ατμόσφαιρα

Όσον αφορά την εμπειρία της επιτέλεσης, εκείνη κωδικοποιείται από τις έννοιες της χωρικότητας, της επίδρασης, του συναισθήματος και της ατμόσφαιρας. Αυτές αποδίδουν τα αισθητηριακά ερεθίσματα, τις ψυχολογικές μεταβολές, τις κοινωνικές διεργασίες, τις συγκροτήσεις ταυτοτήτων, αλλά και την αντίληψη του χώρου ως ένα επιτελεστικό περιβάλλον, στο οποίο κινούνται όλα αυτά τα σώματα, που προκαλούν όσα μόλις αναφέραμε. Αυτά τα στοιχεία διέπουν και τη μουσική επιτέλεση, στην ανάλυση της εμπειρίας της οποίας, ιδιαίτερη σημασία έχουν τα ηχητικά μέσα και οι ακουστικές διαστάσεις του μουσικού γεγονότος.

Μελετώντας τη διάσταση του χώρου στη μουσική επιτέλεση, η Georgina Born βλέπει ότι η αντίληψη της μουσικής και της ακουστικής εμπειρίας διαμεσολαβείται από τρεις διαφορετικές οντότητες (2013: 19). Η πρώτη είναι η υποκειμενικότητα της εμπειρίας κάθε ατόμου που βρίσκεται σε ένα φυσικό ή εικονικό χώρο. Η δεύτερη είναι το κοινό ως ένα σύνολο που συνέρχεται μέσω της ενσώματης παρουσίας και δραστηριότητας διαφορετικών ατόμων-υποκειμενικοτήτων στο χώρο της επιτέλεσης αλλά και της κοινωνικής συνδιαλλαγής μεταξύ αυτών και των αντίστοιχων εμπειριών τους. Με δεδομένο το παραπάνω περιβάλλον, η τρίτη διαμεσολάβηση της μουσικής και ακουστικής εμπειρίας έχει να κάνει με το πως ο ηχητικός και κοινωνικός χώρος διαμορφώνονται στο χρόνο.

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να επισημάνουμε το θεμελιώδες συμπέρασμα των επιστημών του ήχου (sound studies), ότι δηλαδή ο χώρος μπορεί να παραχθεί μέσω του ήχου όχι μόνο ως τονικό ύψος, όπως απεικονίζεται κυρίως στη μουσικολογία, αλλά κυρίως ως ακουστικό περιβάλλον, με τα όποια ηχητικά γεγονότα προέρχονται από το χώρο αυτό να αντικατοπτρίζουν τις ακουστικές ιδιότητες του. Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι διαστάσεις της μουσικής και του ήχου, του χώρου και του χρόνου, της υποκειμενικότητας και της κοινωνικότητας, αλληλεπιδρούν μεταξύ τους επηρεάζοντας η μια την άλλη και τελικά, διαμορφώνουν τον πολλαπλό χαρακτήρα της εμπειρίας (Born, 2013: 19).

Καθώς σε αυτό το κεφάλαιο κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος είναι το κοινό, χρήσιμο θα ήταν να επιστρέψουμε στην κοινωνική διαμεσολάβηση και να εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους αυτή πραγματοποιείται. Η Born περιγράφει τέσσερα επίπεδα κοινωνικής διαμεσολάβησης (2013: 32). Το πρώτο αφορά τις διαπροσωπικές μικρό-κοινωνικότητες της μουσικής επιτέλεσης, δηλαδή τις κοινωνικές και ενσώματες αλληλεπιδράσεις και δι-υποκειμενικότητες, μεταξύ των τελεστών και του κοινού ή άλλων συμμετεχόντων. Σε δεύτερο επίπεδο, η μουσική δίνει ζωή σε φαντασιακές κοινότητες, συναθροίζοντας τους ακροατές σε εικονικές συλλογικότητες ή κοινά βάσει μουσικών ή άλλων κριτηρίων. Σε τρίτο επίπεδο, η μουσική διέπεται από και αντικατοπτρίζει ευρύτερους κοινωνικούς σχηματισμούς, οι σχέσεις εντός των οποίων εξαρτώνται από την τάξη και την ηλικία, τη φυλή και το φύλο, την εθνικότητα και τη θρησκεία. Τέλος, σε τέταρτο επίπεδο, η μουσική διαμεσολαβείται και από διάφορους θεσμούς που σχετίζονται με την παραγωγή, την αναπαραγωγή και την κυκλοφορία της.

Προκειμένου η μουσική να συγκροτήσει κοινά πρέπει να έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί για τους ακροατές της μια μουσική, πολιτισμική και κοινωνική ταυτότητα (Born, 2013: 36). Ως μουσικό κοινό εκ των συμμετεχόντων σε ένα μουσικό γεγονός μπορεί επομένως να λογιστεί το σύνολο εκείνων οι οποίοι έχουν επηρεαστεί καθ' αυτόν τον τρόπο. Οι σχετικές ομαδοποιήσεις προκύπτουν ως αποτελέσματα αυτής της επίδρασης. Λόγω αυτής, προκύπτουν τα κοινά σημεία επαφής και η αισθητική συμφωνία και αμοιβαιότητα που ξεπερνούν εμπόδια όπως η έλλειψη ενδιαφέροντος ή οι διαφορές μεταξύ των μελών. Η μουσική, επομένως, παράγει συλλογικότητες οι οποίες περιλαμβάνουν και άλλες μορφές κοινωνικής ταυτότητας που ήδη φέρουν τα μέλη αυτά. Λειτουργεί δηλαδή τόσο ως παραγωγός, όσο και ως διαμεσολαβητής ταυτοτήτων.

Συνεχίζοντας στο θέμα της παραγωγής ταυτότητας, η μουσική μπορεί αφενός να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο κατασκευής εθνικών, τοπικών, εθνοτικών, θρησκευτικών και άλλων πολιτικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων, ακόμη και από μουσικά κοινά τα οποία θέλουν να πετύχουν μια ευρύτερη, μη μουσική, πολιτική μεταμόρφωση (Born, 2013: 37). Σε μια άλλη περίπτωση η μουσική, ως μια ζώνη μουσικής και ηχητικής συνεννόησης, αποτελεί η ίδια το χώρο μέσα στον οποίο επιτυγχάνεται, για και από τα οικεία κοινά, η όποια ενσωμάτωση ή μεταμόρφωση ταυτοτήτων (ό.π.). Η μουσική επιτέλεση, εμπειρία και συμμετοχή, εκτιμώ, αποτελεί

εδώ το σκοπό και όχι το μέσο της μεταμόρφωσης. Επίσης, υπάρχει και ένα αποσπασματικό κοινό το οποίο δεν επηρεάζεται από αυτές τις προσπάθειες κατά τη συμμετοχή του στο μουσικό γεγονός είτε λόγω της ανθεκτικής κοινωνικής διαφοροποίησής του είτε λόγω της συνήθειας σε ατομικές πρακτικές μουσικής απόλαυσης και συμμετοχής (πχ. ακρόαση με ακουστικά). Άρα η συμμετοχή σε ένα μουσικό ή επιτελεστικό γεγονός δεν σημαίνει αυτόματα και την ένταξη σε ένα ευρύτερο σύνολο. Κάποιες φορές θυμίζει συνήθως μια παράλληλη συνύπαρξη. Τα πρώτα δύο είδη κοινού πάντως έχουν τις δυνάμεις είτε να επιβεβαιώσουν τα υπάρχοντα όρια της πολιτικής ένταξης ή της διαμόρφωσης της κοινωνικής ταυτότητας είτε να ξεκινήσουν και να λειτουργήσουν ως καταλύτης για την αναδιαμόρφωσή τους (Born, 2013: 38).

Το «θυμικό» (affect) είναι μια ευρεία έννοια, η οποία συχνά χρησιμοποιείται για να περιγράψει το αποτέλεσμα μιας επιτέλεσης ως προς το πως έχει επηρεάσει τους συμμετέχοντες και το ευρύτερο κοινό. Πέρα από τις πολλές διαφορετικές ερμηνείες που έχει ο όρος, ένα θέμα είναι και η σημασιολογική συγγένεια που έχει με άλλες έννοιες που είναι επίσης κεντρικές στην περιγραφή της εμπειρίας της επιτέλεσης. Το θυμικό χαρακτηρίζεται και ως μια ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας, την άσκηση και την υποδοχή επιρροής. Για τους Seigworth και Gregg στο *The Affect Theory Reader* (2010), το θυμικό είναι «μια πρόσκρουση ή εξώθηση μιας στιγμιαίας ή μερικές φορές πιο παρατεταμένης κατάστασης σχέσης, όπως και η διέλευση δυνάμεων ή εντάσεων» (στο Thompson, 2013: 6). Οι καταστάσεις αυτές αφορούν τις σχέσεις μεταξύ σωμάτων, ενώ οι δυνάμεις και οι εντάσεις αυτές πιθανότατα σχετίζονται με τις διακυμάνσεις της συναισθηματικής φόρτισης. Οι μεταμορφωτικές ιδιότητες του θυμικού είναι προφανείς.

Γενικά, το θυμικό αλληλεπιδρά με μια ποικιλία νευρο-φυσιολογικών διαδικασιών, όπως η γνωστική λειτουργία, η αντίληψη και το κίνητρο, όμως την ίδια στιγμή αποκτά και μια αυτονομία ως έννοια. Σε σχέση με τα συναισθήματα που είναι πιο περίπλοκα και προσωπικά, το θυμικό είναι πιο συγκεκριμένο και εγγενές, καθώς λειτουργεί περισσότερο ως ένας πρωταρχικός μηχανισμός παρακίνησης. Κάποια παραδείγματα αυτού του μηχανισμού, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Tomkins είναι η απόλαυση και η χαρά, το ενδιαφέρον και ο ενθουσιασμός, η έκπληξη και το ξάφνιασμα, ο θυμός και η οργή, η αγωνία και η απελπισία, ο φόβος και ο τρόμος, η ντροπή και η ταπείνωση, η αηδία και η αποστροφή (Thompson, 2013: 7). Ο



μηχανισμός σηματοδοτείται από αντιδράσεις όπως οι εκφράσεις του προσώπου που μεταδίδονται ταυτόχρονα και στους άλλους, προκαλώντας τους αντίστοιχες αντιδράσεις.

Οι Deleuze, Guattari και Massumi, αντιλαμβάνονται δύο μορφές επίδρασης, τη μια ως δυνατότητα και την άλλη ως αποτέλεσμα. Ως δυνατότητα, με την έννοια της *επιδραστικότητας*, η *επίδραση* (*affect/affectus*) είναι μια «προ-προσωπική ένταση ανάλογη με το πέρασμα από τη μια βιωματική κατάσταση του σώματος στην άλλη και συνεπάγεται αύξηση ή μείωση της ικανότητας αυτού του σώματος να ενεργεί» (Thompson, 2013: 8). Ως αποτέλεσμα, η *επίδραση* (*affection/affectio*) είναι η «συνάντηση ενός σώματος με άλλα σώματα και την κατάσταση αυτού όταν επιδρά ή δέχεται επίδραση» (ό.π.). Όταν αναφερόμαστε σε ένα σώμα αυτό μπορεί να είναι ανθρώπινο, το σώμα ενός ζώου ή ενός φυτού, ένα πλήθος, ένα κοινωνικό σώμα, ένα γλωσσικό έργο, μια συλλογή ήχου ή ακόμα και ένα μυαλό ή μια ιδέα. Σύμφωνα με τους ίδιους, οι επιδραστικότητες (ως δυνατότητα) δεν ανήκουν απλώς σε ένα σώμα, αλλά είναι κάτι το οποίο πάντα ξεπερνά την αισθητή και αναγνωρίσιμη επίδραση (ως αποτέλεσμα) και την περικλείει της εντός του σώματος (Thompson, 2013: 9).

Ας προσεγγίσουμε όμως την επίδραση ως προς τη σχέση της με τον ήχο και τη μουσική. Αν για τους Deleuze και Guattari η τέχνη είναι ένα σύνολο αισθήσεων που προκαλούν τις αντίστοιχες επιδράσεις, έτσι και η μουσική είναι ένα σύνολο ηχητικών επιδράσεων (Thompson, 2013: 9). Οι αρμονίες, οι συμφωνίες και οι διαφωνίες, η ένταση, το ηχόχρωμα είναι όλα στοιχεία που παράγουν επίδραση. Ο Luis-Manuel Garcia (2015), μελετώντας την περίπτωση της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής (EDM<sup>6</sup>) προσθέτει σε αυτή τη συζήτηση την έννοια της *απτικότητας* του ήχου, αντιληπτής σε μεγάλο βαθμό και ως δόνηση. Αυτή διαμορφώνεται από τον κτύπο, που αποδίδει τον ήχο της πρόσκρουσης, το ηχόχρωμα, εμπλουτισμένο με ήχους που παραπέμπουν στο ανθρώπινο σώμα και την υφή ως τη «μικρο-δομή του ήχου». Η απτικότητα ως επιδραστική δύναμη, αποτελεί μια γέφυρα μεταξύ της αφής, της ηχητικής εμπειρίας και μιας αίσθησης σύνδεσης ανάμεσα στα χορευτικά κοινά.

Η Thompson μας παραπέμπει σε μια σειρά παραδειγμάτων ηχητικών και μουσικών επιδράσεων (2013: 11). Επίδραση μπορεί να προκαλεί ένας οικείος ήχος που μας ηρεμεί, όπως το άκουσμα της τηλεόρασης ή του ραδιοφώνου στο βάθος. Ένας

---

<sup>6</sup> Electronic Dance Music

περίεργος ήχος που μας ανησυχεί αυξάνοντας το ρυθμό των παλμών μας. Η μουσική που βάζουμε για να δημιουργήσουμε μια ατμόσφαιρα, η μουσική που ακούμε πριν από ένα πάρτι ή στο γυμναστήριο. Επίσης, μπορεί να την προκαλεί η μουσική που επιλέγουν άλλοι για εμάς για να προκαλέσουν τις επιθυμητές επιδράσεις, όπως οι DJ σε μια χορευτική πίστα που προσπαθούν να ενώσουν το κοινό και να διαμορφώσουν τη διάθεση του ή οι διαφημιστές για να μας πείσουν ότι επιθυμούμε το διαφημιζόμενο προϊόν. Καταλαβαίνουμε επομένως πως ο ήχος και η μουσική, κατ' επέκταση, αποτελούν ένα πεδίο έντονης επιδραστικότητας.

Σε πολύ μεγάλο βαθμό, το συναίσθημα (emotion) θεωρείται ως κάτι που προκαλείται από τους «άλλους», με τη λογική κατά την οποία τα σώματα παίρνουν το σχήμα από την επαφή που έχουν με αντικείμενα και άλλα σώματα. Για τη Sara Ahmed τα συναισθήματα διαμορφώνουν τις επιφάνειες ατομικών και συλλογικών σωμάτων (2014: 1). Σε αυτή τη συζήτηση εμπλέκονται και οι μεταφορές της μαλθακότητας και της σκληρότητας, με την πρώτη να δείχνει τη δυνατότητα ενός αντικειμένου να διαμορφώνεται από κάτι άλλο και την τελευταία να δείχνει την ιδιότητα ενός αντικειμένου να μένει ανέπαφο ή να διαμορφώνει το ίδιο κάποιο άλλο αντικείμενο (Ahmed, 2014: 2). Δεν είναι τυχαία η εννοιολογική συγγένεια του συναισθήματος με το πάθος. Βάσει όσων έχουμε πει πιο πριν, το συναίσθημα είναι κάτι που παθαίνουμε.

Η διάσταση της παθητικότητας έχει έναν αρνητικό χρωματισμό στο συναίσθημα ως μηχανισμό, και συχνά τοποθετείται χαμηλότερα από τη σκέψη και τη λογική, μιας και το να είναι κάποιος συναισθηματικός σημαίνει ότι η κριτική του ικανότητα έχει επηρεαστεί (Ahmed, 2014: 2-3). Το άτομο αυτό δεν δρα αυτοβούλως, αλλά βασίζεται στην αντίδραση, όντας έτσι εξαρτώμενο. Η ιεράρχηση αφορά και τα συναισθήματα. Κάποια από αυτά είναι «εξυψωμένα» ως ένδειξη πνευματικής καλλιέργειας και κάποια θεωρούνται χαμηλότερα ως ένδειξη αδυναμίας (Ahmed, 2014: 3). Μεγάλη αξία δίνεται επίσης στην ικανότητα του ατόμου να ελέγχει τα συναισθήματά του και να εκφράζει αυτά που θεωρούνται κατάλληλα ανάλογα με την κατάσταση (ό.π.). Από αυτή την άποψη, τα συναισθήματα μπορούν να γίνουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αποδίδονται σε ένα ατομικό ή συλλογικό σώμα.

Ανάμεσα στους θεωρητικούς που ασχολούνται με το συναίσθημα υπάρχουν διαφοροποιήσεις για το αν αυτό σχετίζεται κυρίως με τις αισθήσεις ή με τη γνωστική λειτουργία (Ahmed, 2014: 5). Για κάποιους, το συναίσθημα είναι η αίσθηση των

σωματικών αλλαγών, που προκύπτουν από την αντίληψη ενός γεγονότος. Για άλλους, το συναίσθημα αποτελεί ή εμπεριέχει κρίση, τρόπους κατανόησης του κόσμου. Αρκετοί αποδέχονται και τις δύο λειτουργίες ταυτόχρονα ή καθεμία ανά περίπτωση. Οι δύο αυτές λειτουργίες συγκεντρώνονται στην έννοια της εντύπωσης.

Από την αισθητηριακή πλευρά, για να υπάρξει μια εντύπωση πρέπει να υπάρχει και η επαφή με κάποιο αντικείμενο, ενώ η κρίση μπορεί να αναφέρεται στο αν τα συναισθήματα που άφησε η εντύπωση ήταν θετικά ή αρνητικά, καθώς και στο πόσο σημαντική ήταν αυτή ως γεγονός (Ahmed, 2014: 6). Το ότι τα συναισθήματα αφορούν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, που δεν έχει αναγκαστικά υλική υπόσταση, όπως μια ιδέα ή μνήμη, προδίδουν μια πρόθεση, ένα σκοπό (Ahmed, 2014: 6-7). Το στοιχείο αυτό είναι μια ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στα συναισθήματα και τις αισθήσεις. Από την άλλη, ο ρόλος που παίζει η κρίση στην αποτίμηση ενός συναισθήματος, ως αποτέλεσμα μιας επαφής, διαδραματίζεται όχι μόνο στην επαφή που τελείται εκείνη τη στιγμή, αλλά και σε άλλες αντίστοιχες επαφές του παρελθόντος από τις οποίες ενημερώνεται. Η διαμεσολάβηση αυτή, δεν αφορά μόνο την ατομική, αλλά και τη συλλογική εμπειρία, όπως μπορεί να αποτυπωθεί σε κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές και παραδόσεις.

Σε αυτό το σημείο θα είχε ενδιαφέρον να επεκταθούμε και στη μετάδοση των συναισθημάτων, δηλαδή το από που προέρχονται και που, αλλά και πως μεταδίδονται. Στην πρώτη περίπτωση το συναίσθημα συγκεντρώνεται εντός του ατόμου και εκφράζεται προς τα έξω, δηλαδή σε άλλα άτομα (Ahmed, 2014: 9). Ένα άλλο μοντέλο εστιάζει στην αντίθετη πορεία του συναισθήματος «από έξω προς τα μέσα», αντί για το «από μέσα προς τα έξω», σύμφωνα με το οποίο, όπως χρησιμοποιείται από τη ψυχολογία του κοινού, το κοινό ως συλλογικό σώμα έχει συναισθήματα στα οποία το άτομο παρασύρεται και τα οποία υιοθετεί (ό.π.). Η Ahmed σημειώνει έναν προβληματισμό με την έννοια της συναισθηματικής μεταδοτικότητας, ως προς την ιδιοκτησιακή αντίληψη του συναισθήματος (2014: 10). Αντί αυτής, προκρίνει την έννοια των κοινών αισθημάτων, η οποία δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι όλα τα μέλη του κοινού αισθάνονται το ίδιο, αλλά ότι τα συναισθήματα κυκλοφορούν ως κινούμενα αντικείμενα στα οποία μπορεί ο οποιοσδήποτε να προσδεθεί, περιβάλλοντας ως μια ατμόσφαιρα, το κοινό (2014: 11).

Ως *ατμόσφαιρα* ή *ατμοσφαιρική κατάσταση* περιγράφεται από τη Riedel «ένα συναίσθημα που υπερβαίνει ένα ατομικό σώμα ή συνειδητό υποκείμενο», αλλά

αφορά, κυρίως, «την συνολική κατάσταση στην οποία συνέρχεται μια πολλαπλότητα σωμάτων» (2020: 4). Η έννοια της ατμόσφαιρας όπως είδαμε παραπάνω είναι κεντρική στην αμφισβήτηση της θεώρησης των συναισθημάτων αποκλειστικά ως πνευματικές καταστάσεις ενός υποκειμένου και την ερμηνεία τους ως συλλογικά, περιβαλλοντικά, χωρικά εκτεταμένα, χειροπιαστά, πολιτισμικά προκεκκλημένα και μη υποκειμενικά (ό.π.). Η διάκριση ανάμεσα στην επίδραση και την ατμόσφαιρα είναι ότι ενώ η πρώτη αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους σχετίζονται τα σώματα μεταξύ τους, η τελευταία βλέπει τους τρόπους με τους οποίους μια πολλαπλότητα σωμάτων εμπλέκονται σε μια κατάσταση που την περιβάλλει. Στα πλαίσια του μουσικού γεγονότος, από την πλευρά της ατμόσφαιρας, το ενδιαφέρον στρέφεται όχι στο πως η μουσική και ο ήχος επιδρούν στο ατομικό σώμα, αλλά στο πως διαμορφώνει ένα συνολικό κλίμα, ένα συνολικό περιβάλλον.

Η Riedel προσθέτει στη συζήτηση και τον όρο των *ατμοσφαιρικών σχέσεων*, για να στρέψει την προσοχή στις τροπικότητες<sup>7</sup>, τις δομές, και τις διαμεσολαβήσεις που εκφράζονται ως περιβαλλοντικές ή μερεολογικές<sup>8</sup> δυναμικές (2020: 5). Ένας άλλος όρος που προσφέρει μια ακόμη διάσταση είναι αυτός των *ατμοσφαιρικών πρακτικών*, τις τεχνικές μέσω των οποίων κάποιος φιλοδοξεί να διαμορφώσει ή να επηρεάσει τις ατμοσφαιρικές σχέσεις (ό.π.). Επιθυμητό αποτέλεσμα των πρακτικών αυτών είναι και ο συντονισμός, η εναρμόνιση, το «μουσικό χόρδισμα», όπως δηλώνεται από το *Stimmung*, ορολογικό πρόγονο της ατμόσφαιρας στη μουσικολογία.

Ο εθνομουσικολόγος Jaap Kunst κατά την έρευνα του για τις μη δυτικές μουσικές παραδόσεις, ανιχνεύει τις σημαντικότερες διαφορές όχι στα αμιγώς μουσικά χαρακτηριστικά, αλλά στις διαφορετικές ατμόσφαιρες, όπως αυτές εκδηλώνονται ανά πολιτισμό (Riedel 2020: 14). Με αυτήν την αφετηρία και τα συμπεράσματα της σύγχρονης εθνομουσικολογικής έρευνας, αποδίδεται στη μουσική, η δυνατότητα συγκρότησης ταυτοτήτων και κοινοτήτων πάνω στη βάση της πολιτισμικής διαμεσολάβησης. Αυτά τα δεδομένα οδηγούν στο σημείο όπου ο Andrew McGraw αναφέρεται στην *ατμοσφαιρική κοινωνικότητα*, δηλαδή την εφήμερη παραγωγή της αίσθησης της κοινότητας στα πλαίσια της ατμόσφαιρας, η οποία πραγματοποιείται μέσω κινήσεων, λειτουργιών και σχέσεων που συνδέουν βαθύτερα ακόμα και άγνωστα μεταξύ τους άτομα (Riedel, 2020: 15).

<sup>7</sup> Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται κάτι.

<sup>8</sup> Αυτές οι οποίες έχουν να κάνουν με τα μέρη του συνόλου. Για παράδειγμα, στην παρούσα περίπτωση με κάθε ατομικότητα, κάθε μέλος του κοινού ξεχωριστά.

Το δικό μου συμπέρασμα για την ατμόσφαιρα είναι ότι είναι ένας αρκετά ευρύς όρος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί να διακριθεί από άλλους που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν το επιτελεστικό γεγονός. Ο λόγος για τον οποίο η ατμόσφαιρα είναι χρήσιμη στην εφαρμογή της ως αναλυτικό εργαλείο, είναι ακριβώς το ότι μιλώντας κάποιος για αυτή μπορεί να κάνει λόγο για διάφορες πτυχές του γεγονότος, χρησιμοποιώντας μια έννοια. Η ατμόσφαιρα περικλείει ταυτόχρονα το περιβάλλον και το χώρο, την ατομικότητα και τη συλλογικότητα, την ταυτότητα, την κοινότητα, τις επιδραστικές ποιότητες του ήχου και της μουσικής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η ΧΙΠ ΧΟΠ ΣΥΝΑΥΛΙΑ

#### 3.1 Fandom, υποκουλτούρες και μουσικές σκηνές:

##### η περίπτωση του χιπ χοπ

Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, προτού συζητήσουμε την επιτελεστικότητα του κοινού στις χιπ χοπ συναυλίες που συμπεριλήφθηκαν στην επιτόπια έρευνα, θα ασχοληθούμε με το πλαίσιο και τα νοήματα της δράσης του κοινού στη δημοφιλή κουλτούρα και στη δημοφιλή μουσική γενικότερα, και στο χιπ χοπ ειδικότερα. Η παρακάτω ανάλυση αφορά την ιδιότητα του φαν, την έννοια της μουσικής υποκουλτούρας και της μουσικής σκηνής και κοινότητας, και το πως αυτές προσαρμόζονται στις αξίες και τα επιτελεστικά μέσα του χιπ χοπ, και πιο συγκεκριμένα της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής, και της χιπ χοπ συναυλίας, ως πεδίου δράσης του κοινού.

Αρχικά, ας εξηγήσουμε τι σημαίνει η ιδιότητα του φαν (fan), που στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί ως θαυμαστής, οπαδός, υποστηρικτής. Αυτή η ιδιότητα συνδέεται κυρίως με πολιτισμικά είδη, μορφές και προϊόντα που αφορούν συνήθως τη δημοφιλή κουλτούρα. Για παράδειγμα το “fandom”, ως μια υποκουλτούρα, ένα σύνολο ανθρώπων που σε μεγάλο βαθμό συνδέονται μεταξύ τους από το στοιχείο του ενδιαφέροντος, του θαυμασμού και της υποστήριξης συγκεκριμένων ατόμων, πολιτισμικών μορφών και προϊόντων, συναντάται στα πεδία της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου, των σπορ και φυσικά της μουσικής. Το fandom μπορεί να εκφράζεται και να δηλώνεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, είτε σε οργανωμένες εκδηλώσεις (μουσική συναυλία, αθλητικός αγώνας, προβολή ταινίας, παρουσίαση βιβλίου), είτε στην καθημερινή ζωή (συζητήσεις, συμπεριφορά, χρήση γλώσσας, ντύσιμο). Στο πλαίσιο του επιτελεστικού γεγονότος, μιας συναυλίας χιπ χοπ στην περίπτωσή μας ή της δημοφιλούς μουσικής γενικότερα, οι φαν μπορεί να αποτελούν το μεγαλύτερο ή το μικρότερο μέρος του κοινού, αλλά σε κάθε

περίπτωση, είναι το πιο ορατό και αναγνωρίσιμο τμήμα του (Lewis, 1992: 1 στο Shuker, 2001: 212).

Οι φαν είναι μια ομάδα η οποία ενδέχεται να, αλλά και έχει αντιμετωπιστεί με περιφρόνηση και καχυποψία από το γενικότερο κοινό, αλλά και από μια πλευρά της όχι και τόσο σύγχρονης σχετικής ακαδημαϊκής, και όχι μόνον, βιβλιογραφίας. Η επικριτική αυτή στάση αφορά τόσο τα αίτια, όσο και την ίδια την έκφρασή της αφοσίωσης αυτής, καθώς η ενεργητικότητα και η έντασή της μπορεί να φέρνει σε δύσκολη θέση το γενικό κοινό. Πιο συγκεκριμένα, αυτά που κατακρίνονται είναι η μεγάλη επιρροή που έχουν πάνω τους τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, ο υπερκαταναλωτισμός τους και η προβληματική έως παθολογική σχέση τους με τους καλλιτέχνες ή τα αντικείμενα του θαυμασμού τους, ευρύτερα (Shuker, 2001: 212). Οι εκδηλώσεις του fandom μπορούν βεβαίως να φτάσουν σε υπερβολές. Το τι μπορεί να θεωρείται υπερβολικό μπορεί να ορίζεται από τις πρακτικές του είδους, του χώρου και του κοινού, ή από τον καθένα ξεχωριστά. Η ετυμολογική σχέση του φαν (fan) με το φανατισμό (fanaticism), δεν νομίζω πως μπορεί να είναι τυχαία. Στο πλαίσιο του φανατισμού μπορεί να εκδηλωθούν συμπεριφορές βίαιες, που να απειλούν την αξιοπρέπεια, τη σωματική ακεραιότητα ή ακόμη και τη ζωή κάποιου ατόμου.

Η έρευνα ωστόσο από ένα σημείο και μετά σταμάτησε να παραμελεί το fandom και ενδιαφέρθηκε για το πως λειτουργεί και τι προσφέρει στους φανς. Για εκείνους, αυτή η ενεργή διαδικασία προσφέρει την ευκαιρία να δομήσουν κοινωνικές ταυτότητες και να ανήκουν σε μια κοινότητα (ό.π.). Σε αυτήν την κοινότητα δεν ισχύουν οι παραδοσιακοί κανόνες της κοινωνίας, κατάσταση η οποία δίνει σε άτομα με χαμηλότερη κοινωνική θέση (λόγω φύλου, ηλικίας, τάξης, φυλής) έναν χώρο τον οποίο συνήθως δεν έχουν. Σε αυτόν τον χώρο τα άτομα δεν αισθάνονται μειονεκτικά, αφού οι όποιες ιεραρχίες και ισορροπίες καθορίζονται κυρίως από τη σχέση τους με το αντικείμενο θαυμασμού τους και με το πεδίο της δράσης τους. Πέρα από την αίσθηση του ανήκειν και την κοινωνική δραστηριότητα, η ευχαρίστηση που προκύπτει από το fandom είναι και αποτέλεσμα της ταύτισης με τον μουσικό (ή τον καλλιτέχνη, τον δημιουργό, εν γένει), καθώς το έργο του αποτελεί αναφορά σε διαφορετικές στιγμές της ζωής του θαυμαστή (Debraix & Korhcia, 2017: 111).

Η δράση των φαν είναι πολυεπίπεδη και εκφράζεται μέσα από ένα πλήθος, καθιερωμένων, πλέον, πρακτικών. Αυτές μπορεί να είναι η προσαρμογή του στυλ ντυσίματος και κουρέματος, το κυνήγι των σταρ στο δρόμο, οι συγκεντρώσεις έξω

από τα ξενοδοχεία που διαμένουν, οι υποδοχές στα αεροδρόμια, η αναζήτηση των τηλεφωνικών αριθμών τους, οι φωνές στις συναυλίες, η ανάρτηση πανό (Rimmer, 1985: 104-105 στο Shuker, 2001: 214). Οι συμπεριφορές αυτές χαρακτηρίζουν περισσότερο φαν, το ενδιαφέρον των οποίων κεντρίζει περισσότερο η εικόνα των σταρ και ουσιαστικά εκδηλώνουν τη λατρεία τους απέναντι σε αυτούς (Löbert, 2012). Ο Shuker αναφέρεται ξεχωριστά σε μια ομάδα «σοβαρών φαν», με την έννοια του “afficionado” (2001: 213). Παρά το γεγονός πως και οι δύο ομάδες συμμετέχουν ενεργά, μπορεί να επιλέγουν διαφορετικές πρακτικές για να δηλώσουν την υποστήριξή τους. Η ομάδα των «σοβαρών φαν» δίνει μεγάλη σημασία στη συλλογή αντικειμένων, όπως δίσκοι, κασέτες, μουσικά περιοδικά, σπάνιες ηχογραφήσεις ή βίντεο συναυλιών, πληροφοριών σχετικά με τις δισκογραφικές εταιρείες, τους παραγωγούς και τους καλλιτέχνες, και εμπειριών, όπως οι ζωντανές συναυλίες.

Διάφορα είδη δημοφιλούς μουσικής χρησιμοποιούνταν από τις νεανικές υποκουλτούρες, δημιουργώντας ή αφομοιώνοντάς μουσικές μορφές και στυλ, προκειμένου να δομήσουν την ταυτότητά τους και να εκφράσουν μια εναλλακτική στην κυρίαρχη, πολιτισμική πολιτική, έναν διαφορετικό κώδικα αξιών, ή τρόπο ζωής. Ως ένα σύστημα νοημάτων, οι υποκουλτούρες βασίζονται ιδιαίτερος στην αισθητική και το ύφος, γιατί τα σύμβολα που προτάσσουν και οι κώδικες που χρησιμοποιούν, αντικατοπτρίζουν την εναντίωση ή κριτική στο κυρίαρχο σύστημα, ή και τη διατύπωση μιας εναλλακτικής πρότασης. Βασικός στόχος επομένως των μουσικών και των υπόλοιπων πρακτικών στα πλαίσια της υποκουλτούρας είναι η ορατότητα. Μερικά παραδείγματα υποκουλτούρας είναι οι beats, οι hippies, οι Teddy boys, οι mods, οι skinheads, οι rastas, οι glam rockers και οι punks, με κάθε υποκουλτούρα να έχει, φυσικά, διαφορετικά προτάγματα (αντι-απολυταρχισμός, αντι-πολεμικό, αντι-φασιστικό κίνημα, πραγμάτευση φύλου, φεμινισμός, οικολογία) (Shuker, 2001: 206).

Τη στενότερη επαφή με μια υποκουλτούρα έχει η νεολαία, η οποία την αξιοποιεί προκειμένου να κατασκευάσει μια ταυτότητα, εκτός των περιορισμών της συντηρητικής κοινωνίας, όπως είναι η κοινωνική τάξη και η μόρφωση (Shuker, 2001: 206). Το μεγαλύτερο μέρος της νεολαίας όμως δεν σχετίζεται βαθιά με τις υποκουλτούρες, αλλά μπορεί να υιοθετεί προσωρινά κάποια στυλιστικά στοιχεία στο ντύσιμο ή να επηρεάζεται ως προς το μουσικό γούστο. Για τον Brake:

«Ο πόλος έλξης της υποκουλτούρας είναι η επαναστατικότητα της, ο ηδονισμός της, η απόδραση από τους περιορισμούς της εργασίας και του σπιτιού. Προσφέρει ένα χώρο για



να ερευνήσει κάποιος τη διασκέδαση, την ετεροφυλοφιλία, την αρρενωπότητα και, εξ ορισμού, τη θηλυκότητα.»

(1985: 19 στο Shuker, 2001: 207)

Η δράση των φαν και οι λειτουργίες της υποκουλτούρας συντελούνται εντός των μουσικών σκηνών. Για αρχή, θα έλεγα ότι η σκηνή είναι ένας πολιτισμικός χώρος, εντός του οποίου υπάρχουν αλληλεπιδράσεις και διαπραγματεύσεις πρακτικών, αξιών και συμβόλων που αφορούν το αντικείμενο στο οποίο η σκηνή είναι αφιερωμένη. Αυτή η δραστηριότητα είναι που επιτρέπει τη συγκρότηση της σκηνής ως μιας δομημένης κοινωνικής οντότητας, η οποία βάσει του νοήματος το οποίο παράγει, γίνεται σημείο αναφοράς των ατομικών ταυτοτήτων των μελών της, και διαχωρίζει τη θέση της από άλλες σκηνές και κοινωνικές οντότητες γενικότερα (Kozorog & Stanojević, 2013: 366· Shelemay, 2011: 362). Για τους Peterson και Bennett (2004: 1) οι μουσικές σκηνές αποτελούν συμπλέγματα παραγωγών, μουσικών και φαν που μοιράζονται το κοινό μουσικό τους γούστο, ενώ για τον Shuker (2001: 210) το ενδιαφέρον για συγκεκριμένους ήχους συσχετίζεται με συγκεκριμένες πόλεις και περιοχές και υπογραμμίζει το τοπικό στοιχείο της μουσικής σκηνής, προσφέροντας ταυτόχρονα ένα “brand name” με το οποίο οι καταναλωτές μπορούν να ταυτιστούν.

Οι Peterson και Bennett (2004: 6-7) διακρίνουν, βάσει του τοπικού στοιχείου, τρία διαφορετικά είδη σκηνών. Οι πρώτες είναι οι τοπικές, οι οποίες είναι μάλλον η πιο αυθεντική μορφή μουσικής σκηνής. Στις σκηνές αυτές οι διαδικασίες παραγωγής μουσικής είναι συνυφασμένες με την καθημερινή ζωή των τοπικών κοινοτήτων, με τα θέματα και τα προβλήματα που τις αφορούν. Οι δια-τοπικές σκηνές είναι ουσιαστικά δίκτυα επικοινωνίας ανάμεσα σε τοπικές σκηνές, σε σχέση με κάποιο συγκεκριμένο είδος μουσικής ή τρόπο ζωής. Η αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των δικτύων διεξάγεται μέσω ανταλλαγής ηχογραφήσεων, συγκροτημάτων, φαν και ενημερωτικών περιοδικών. Οι εικονικές σκηνές (virtual scenes) αποτελούνται από γεωγραφικά διασκορπισμένα άτομα, όπως και οι δια-τοπικές σκηνές, με τη διαφορά ότι η επικοινωνία τους και οι πρακτικές οι οποίες τη συγκροτούν τη σκηνή, πραγματοποιούνται χάρη στο διαδίκτυο, που προσφέρει μεγαλύτερες ευκολίες στη μετάδοση μηνυμάτων, πολυμέσων αλλά και τη δυνατότητα ζωντανής μετάδοσης και βιντεοκλήσεων.

Για την έννοια της μουσικής κοινότητας γενικότερα η Shelemay σημειώνει τα εξής:

«Μια μουσική κοινότητα είναι, οποιαδήποτε κι αν είναι η τοποθέτηση της στον τόπο και στον χώρο, η συλλογικότητα που έχει κατασκευαστεί μέσω και έχει διατηρηθεί από μουσικές διαδικασίες ή και επιτελέσεις. Μια μουσική κοινότητα μπορεί να είναι κοινωνικά ή και συμβολικά συγκροτημένη: η παραγωγή μουσικής μπορεί να δώσει έναυσμα για κοινωνικές σχέσεις σε πραγματικό χρόνο ή μπορεί να υπάρχει με πιο πλήρη τρόπο στο πεδίο του εικονικού ή της φαντασίας».

(2011: 364)

Για τη Shelemay (2011: 367-375) επίσης, μια κοινότητα συγκροτείται από τις διαδικασίες που σχετίζονται με την καταγωγή, την εναντίωση και την συμπάθεια ή προτίμηση. Στην πρώτη κατηγορία, οι κοινές ταυτότητες που μοιράζονται τα μέλη της κοινότητας συνήθως προϋπάρχουν ή δημιουργούνται ως ιστορική σύμπτωση. Αυτές μπορεί να είναι η συγγένεια, η εθνοτική, η εθνική, η θρησκευτική ταυτότητα κ.α. Η μουσική σε αυτή την περίπτωση καλείται να επιτελέσει την εκάστοτε συλλογική ταυτότητα, να την καθιερώσει, να τη διατηρήσει και να την ενισχύσει. Αυτός είναι μάλλον ο πιο παραδοσιακός τύπος μουσικής κοινότητας. Άλλες κοινότητες προκύπτουν μέσω της εναντίωσης μειονοτικών ομάδων απέναντι στο πλειοψηφικό σώμα της κοινωνίας, με την μουσική να δίνει φωνή σε αυτήν την αντιπαραθετική τους στάση. Τέλος, μια κοινότητα μπορεί να συγκροτείται βάσει συμφωνίας ατομικών προτιμήσεων. Η μουσική, κυρίως ως προς τον αισθητικό τομέα, λειτουργεί ως καταλύτης στην ανάπτυξη αυτών των σχέσεων, χωρίς να εμπλέκει αναγκαστικά άλλες ταυτότητες (εθνικές, ηλικιακές, φυλετικές).

Οι όροι «σκηνή», «υποκουλτούρα» και «fandom», με αναφορά πάντοτε στη μουσική, είναι παραπλήσιες έννοιες. Αν έπρεπε να διακρίνουμε τις διαφορές μεταξύ τους θα λέγαμε ότι το “fandom” αφορά κυρίως τη δράση των φαν, η υποκουλτούρα την τοποθετεί ως κίνηση αντιδραστική στις κυρίαρχες πολιτισμικές και αισθητικές αντιλήψεις, η μουσική σκηνή προβάλλει τα στοιχεία του χώρου και του τόπου στον οποίο πραγματοποιείται αυτή η δραστηριότητα ως δημιουργία, έκφραση και διαπραγμάτευση συμβόλων, αξιών και ταυτοτήτων. Ουσιαστικά, αυτές οι οντότητες εμπεριέχονται η μια στην άλλη και αποτελούν ταυτόχρονα μουσικές κοινότητες που μπορεί να προκύπτουν ως συμφωνία, εναντίωση και καταγωγή, τουλάχιστον στην περίπτωση του χιπ χοπ, θεωρώ, ταυτοχρόνως.

Πως λειτουργεί όμως το χιπ χοπ ως σκηνή, υποκουλτούρα και fandom ; Ποιοι είναι οι προβληματισμοί και οι αξίες του ; Πως εκφράζονται και δρουν οι φανς μέσα σε αυτό; Σύμφωνα με τον Black (2014: 700), η χιπ χοπ κουλτούρα γεννήθηκε στις γειτονιές της Νέας Υόρκης (συγκεκριμένα στο Bronx) ως ένα αστικό κίνημα της δεκαετίας του 1970, από τα φτωχά μέλη της εργατικής τάξης που αποτελούσαν οι Αφροαμερικανοί και οι Λατίνοι νέοι (κυρίως από την Καραϊβική), που βίωναν τα απειλητικά για την εργασία και τη διαβίωσή τους αποτελέσματα της κρίσης του βιομηχανικού μοντέλου του Φορντισμού<sup>9</sup>. Η κουλτούρα αυτή είναι συνυφασμένη με τις έννοιες του δρόμου, της γειτονιάς, της πόλης και σε όλες τις εκδηλώσεις της, έχει γίνει σημαίνον της σύγχρονης αστικής εμπειρίας.

Η πολιτική διάσταση του χιπ χοπ αφορά την διεκδίκηση του δημοσίου χώρου και την παράδοσή του σε όσους έχουν περιθωριοποιηθεί. Η κατάληψη και προσαρμογή του χώρου μπορεί να περιλαμβάνει τους δρόμους, τα πάρκα, τις προσόψεις του μετρό, τα οποία μετατρέπονται σε κέντρα διασκέδασης ή δημόσιες γκαλερί τέχνης (Black, 2014: 701). Το χιπ χοπ αποτελεί ένα σύνολο τεχνών όπως η μουσική, το τραγούδι, ο χορός, η performance, η ποίηση, η πρόζα, η ζωγραφική, το θέατρο, η video art. Η αφομοίωση του χώρου γίνεται με την αξιοποίηση πρακτικών του χιπ χοπ, αλλά και της συμπεριφοράς και του στυλ που αποπνέουν. Κάποια από αυτά, ανάγονται στα «τέσσερα στοιχεία» τα οποία χρησιμοποιούνται κατά κόρον στις περισσότερες προσπάθειες ορισμού της χιπ χοπ κουλτούρας, δηλαδή το MCing, το DJing, το Breakdancing και το Graffiti.

Το πρώτο στοιχείο που έκανε την εμφάνισή του ήταν το Graffiti ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70. Στόχος των καλλιτεχνών Graffiti ήταν να μετατρέψουν τους τοίχους της πόλης και τα τρένα σε «επιδείξεις φωτός και χρώματος» εγγράφοντας τις ταυτότητές (tags) τους στο δημόσιο χώρο με πρωταρχικό μέσο το spray. Πρωτοπόρος αυτού του κινήματος υπήρξε ο Taki 183, ένας Έλληνας έφηβος ονόματι Δημήτρης, κάτοικος Μανχάταν που εργαζόταν ως courier (Rose, 2018). Οι DJ μετέτρεψαν τα πικάπ σε μουσικά όργανα, έξυναν τη βελόνα πάνω στο βινύλιο (scratching), επαναλάμβαναν φράσεις και beat από δίσκους περιστρέφοντάς τους με μεγάλη ταχύτητα, συνέθεταν μουσικά κομμάτια με πρώτη ύλη αποσπάσματα λίγων

<sup>9</sup> Το κατασκευαστικό μοντέλο που εισήγαγε στην αρχή του 20ού αιώνα ο Henry Ford, ιδιοκτήτης της βιομηχανίας αυτοκινήτων *Ford Motor Company* και που βασίζεται στη μαζική παραγωγή και κατανάλωση. Ο όρος εισήχθη από τον κοινωνιολόγο Antonio Gramsci.  
<https://www.britannica.com/money/topic/Fordism>  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Fordism>

δευτερολέπτων από ήδη ηχογραφημένη μουσική (samples), προκρίνοντας ως βασικό το στοιχείο του ρυθμού. Ο Τζαμαϊκανός μετανάστης Kool Herc το 1974 αναλαμβάνοντας το DJing στο πάρτι της αδερφής του, επινόησε τα break, καθώς παρατήρησε ότι ο κόσμος στα πάρτι χόρευε με περισσότερη διάθεση και πάθος κατά τη διάρκεια των ορχηστρικών μερών των τραγουδιών. Χρησιμοποιώντας 2 πικάπ και ένα μίκτη, απομόνωσε αυτά τα μέρη και παρέτεινε τη διάρκειά τους μιξάροντας το ίδιο τραγούδι σε 2 πικάπ (Λιλής, 2013). Για πολλούς αυτή ήταν η γενέθλια πράξη του χιπ χοπ (Kahleed, 2018).

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70 κυριαρχούσε χορευτικά η disco και ο DJ έωννε όσο το δυνατόν πιο αρμονικά το κλείσιμο ενός τραγουδιού με την εισαγωγή του επόμενου ευνοώντας χορευτικά ένα σύνολο ρευστών και αδιάληπτων κινήσεων. Την ίδια περίοδο εμφανίστηκε το χορευτικό είδος breakdance που εστίαζε στα break, τα τόνιζε και τα επέκτεινε. Οι χορευτικές κινήσεις των b-boys και b-girls μιμούνταν τη ρήξη με τη ρυθμική συνέχεια. Οι χορευτές στέκονταν σε κύκλο, το breaking περιλάμβανε την είσοδο στον κύκλο, το footwork (κινήσεις με τα χέρια και τα πόδια χαμηλά στο πάτωμα) με αποκορύφωμα το freeze (στατική πόζα) και την έξοδο. Το breakdancing ως ανταγωνιστικός, ακροβατικός και παντομimικός χορός, που χαρακτηριζόταν από περιστροφές, τούμπες, τραντάγματα και συστροφές του σώματος, αποτελεί τη σωματική εκδήλωση του χιπ χοπ (Rose, 2018).

Οι MCs ραπάροντας πάνω στα beat των DJs εξελίσσονται σε πρωταγωνιστές της μουσικής επιτέλεσης του χιπ χοπ, συνδυάζοντας με εφευρετικό τρόπο την αργκό της μαύρης νεολαίας με ολιγοσύλλαβες λέξεις που έμοιαζαν με ήχους κρουστών και αναπάντεχες ρίμες (Συλλογικό, 2018). Συνεχίζοντας τις προφορικές παραδόσεις της αφρικανικής διασποράς, εισήγαγαν καινοτομίες στον στίχο, το ρυθμό, τη μετρική, την ομοιοκαταληξία και τα εκφραστικά μέσα (στοιχεία που αποτελούν το περιεχόμενο του flow), ανανεώνοντας τη γλώσσα μέσω παραλλαγών του καθημερινού λόγου. Είχαν την ικανότητα να καθηλώνουν το κοινό με εντυπωσιακή ευγλωττία και επιτελεστική δεξιότητα μιλούσαν με κύρος, αποφασιστικότητα, αυτοπεποίθηση και δύναμη και θύμιζαν τους μαύρους ραδιοφωνικούς παραγωγούς της δεκαετίας του '50. Το πιο συνηθισμένο στυλ ήταν παραλλαγή των toast μιας μορφής προφορικής αφήγησης με χαρακτηριστικά την υπεροψία και τον κομπασμό που πολλές φορές είχαν απερίφραστα πολιτικό, επιθετικό, βίαιο και σεξιστικό περιεχόμενο (Rose, 2018). Πάνω στα beat των DJs και των μουσικών παραγωγών, περιέγραφαν τη

σκληρή πραγματικότητα της ζωής στα αστικά κέντρα, μιλούσαν για τα βιώματα των ίδιων και των συνομηλίκων τους, για τις ανάγκες, τις επιθυμίες, και τις αγωνίες τους, κόμπαζαν για τις δεξιότητες και το στυλ τους. Ενδεικτικά και για διαφορετικούς λόγους, αναφέρω τους Eric B. & Rakim, Public Enemy, KRS-One, LL Cool J, MC Lyte και De La Soul, Run DMC, Beastie Boys, NWA, Tupac, Notorious B.I.G, Eminem, ως καθοριστικούς στην εξέλιξη του ραπ.

Καθήκον λοιπόν του χιπ χοπ είναι να υπερασπιστεί και να περιγράψει τη ζωή των Αφροαμερικανών και των Λατίνων νέων, ως μειονότητες που αντιμετώπιζαν συνθήκες καταπίεσης, ρατσισμού και φτώχειας. Στο *Bring the noise* συγκεκριμένα αναφέρεται πως:

«Όσες και όσοι συνέβαλαν στη γέννηση και στην ανάπτυξη του χιπ χοπ τη δεκαετία του '70 ήταν νέοι άνθρωποι που ο αμερικανικός καπιταλισμός είχε πετάξει στον πάτο του κοινωνικού βαρελιού, οι οποίοι σε πείσμα των πολιτικών αποκλεισμού και εγκατάλειψης, επιχείρησαν μέσω της τέχνης και της παρουσίας τους στο δημόσιο χώρο να τιμήσουν τόσο τους εαυτούς τους όσο και συνολικά την κοινότητά τους. (...) Περιθωριοποιημένοι οικονομικά και κοινωνικά πιτσιρικάδες, με ελάχιστους πόρους στη διάθεσή τους, έγιναν διάσημοι καλλιτέχνες, πρωτοπόροι μιας κουλτούρας που γνώρισε παγκόσμια αναγνώριση: οι καινοτομίες τους, τα στυλ τους, τα έργα τους, η γλώσσα τους, ξεπέρασαν πρώτα τα όρια της γειτονιάς τους, ύστερα τα όρια της πόλης τους και ύστερα τα όρια των Ηνωμένων Πολιτειών».

(Συλλογικό, 2018: 14)

Αυτές οι συνθήκες είναι που δημιούργησαν μια κοινή ταυτότητα, την οποία όσοι μετέχουν και εκπροσωπούν το χιπ χοπ δεν πρέπει να προδώσουν, για αυτό και το ζήτημα της αυθεντικότητας είναι τόσο κεντρικό στη χιπ χοπ μουσική, τέχνη και ζωή, κατ' επέκταση. Όπως το τοποθετεί η Whiteley (2004): «η ραπ είναι κεντρική στη διαμόρφωση ταυτότητας εντός του πλαισίου κοινωνικής αντίστασης, ως μέρος μιας διαδικασίας συλλογικού αυτοπροσδιορισμού». Οι κλίκες, με δομή προσιδιάζουσα αυτής των συμμοριών, αποτέλεσαν μια νέου τύπου οικογένεια και πηγή νέων ταυτοτήτων (Συλλογικό, 2018). Χώροι κοινωνικότητας και επιτέλεσης αυτών των ταυτοτήτων ήταν τα πάρτι, τα battle (συμβολική μάχη επίδειξης ικανοτήτων στο ραπάρισμα και το χορό), τα cypher (κύκλος ανθρώπων που ραπάρουν ή χορεύουν) και τα jam (ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί σε άτυπα πλαίσια). Έγιναν φορείς συλλογικής επιβίωσης και ανατίμησης μέσα από αρχές όπως η αλληλοϋποστήριξη, η αφοσίωση, ο σεβασμός και η ευθύνη για την ευημερία όλων των μελών τους. Στο *Bring the noise* σχολιάζεται ότι:

«Αποκλεισμένη από τις νόμιμες οδούς απόκτησης κοινωνικού κύρους και υλικού πλούτου μεγαλώνοντας σε ένα περιβάλλον που της υπενθύμιζε διαρκώς και σε όλους τους τόνους ότι η δημιουργικότητα, οι γνώσεις και ικανότητές της ήταν για πέταμα, η πολυεθνική νεολαία της Νέας Υόρκης παρήγαγε τις δικές τις κοινότητες, τη δική της κουλτούρα ακόμα τα δικά της τραγούδια, τους δικούς της χώρους, τους δικούς της τρόπους διασκέδασης, το δικό της λεξιλόγιο, τους δικούς της ηθικούς κώδικες».

(Συλλογικό, 2018:14)

Η κουλτούρα για τους νέους ήταν πρωταρχικής σημασίας καθώς τους συνέδεε με τη φυλετική και ταξική τους ιστορία με τους πολιτικούς αγώνες των προγόνων τους αλλά και με πολιτισμικές παραδόσεις αιώνων (Συλλογικό, 2018). Πέρα από μια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού το χιπ χοπ προσφέρει, μέσω του περιεχομένου αλλά και της αισθητικής του, μια αίσθηση ενδυνάμωσης και αυτοπεποίθησης η οποία είναι ιδιαίτερα ελκυστική στους νέους (Whiteley, 2004). Αυτή στο ραπ εκφράζεται μέσω της εφευρετικότητας, της απόδοσης και της ροής των στίχων αλλά και στη διατήρηση ενός «φρέσκου» στυλ (Black 2014: 703). Το ραπ μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια ηχητική δύναμη, κύρια λειτουργία της οποίας, για τον MC Rakim είναι να «κουνήσει το πλήθος» (ό.π.).

Στην πορεία φυσικά η χιπ χοπ μουσική βίωσε δύο σημαντικές αλλαγές ως προς το χαρακτήρα και τη διάδοσή της. Η πρώτη είναι η αφομοίωσή της από μια ποικιλία μουσικών ειδών και η αύξηση της εμπορικότητάς της, και ως αποτέλεσμα της η δεύτερη είναι η εξάπλωσή της από τη Νέα Υόρκη και τις ΗΠΑ σε ολόκληρο τον κόσμο. Το ραπ επικοινωνεί με την εμπορική σκηνή, δεν χάνει όμως τις ρίζες του στην υπόγεια, εναλλακτική σκηνή και γενικότερα διατηρεί, ανά περίπτωση, έναν αντισυμβατικό χαρακτήρα. Το στοιχείο της τοπικής ταυτότητας δεν ακυρώνεται από την παγκόσμια διάδοση της χιπ χοπ, καθώς, όπως περιγράφεται και από το φαινόμενο του “glocality”, εκείνη διαπραγματεύεται τις αξίες, τις πρακτικές και τους προβληματισμούς της κάθε τοπικής κοινότητας στην οποία έχει εξαπλωθεί, δίπλα, φυσικά, στα δικά της παραδοσιακά χαρακτηριστικά. Σήμερα, το χιπ χοπ βρίσκεται παντού: στους δρόμους, στις πλατείες, στα πάρκα, στα τρένα, στα κλαμπ, στα πάρτι, στις διαδηλώσεις, στα γήπεδα ακόμα στα ραδιόφωνα, στις τηλεοράσεις, στα κοινωνικά δίκτυα. (Συλλογικό, 2018)

Το χιπ χοπ στην Ελλάδα διανύει ουσιαστικά την πέμπτη δεκαετία της ζωής του και μάλλον είναι δημοφιλέστερο από ποτέ, ειδικά ανάμεσα στους νέους, έχοντας ταυτόχρονα χτίσει ένα ευρύτερο ηλικιακά ακροατήριο λόγω της μακροβιότητάς του.

Εμφανίστηκε πρώτα με τη μορφή του graffiti και του χορού break (breakdance) στις αρχές της δεκαετίας του '80 θέτοντας τα θεμέλια της κουλτούρας της χιπ χοπ στην Ελλάδα, και μουσικά ως χορευτικό ιδίωμα της disco μέσα στις ντισκοτέκ. Η πρώτη φορά που ακούστηκε η ραπ μουσική στην Ελλάδα, ήταν στα τέλη της δεκαετίας του '70, από τον ραδιοφωνικό σταθμό της Αμερικανικής βάσης στο Ελληνικό και αργότερα στις εκπομπές του Τόλη Ζαχαρόπουλου στο *Ηχώ Fm* και του Δημήτρη Μετζέλου (από το συγκρότημα Ημισκούμπρια) στο *Space Fm*. Μαζί με τις ραδιοφωνικές εκπομπές, ιδιαίτερα επιδραστικές στην αρχική διάδοση της κουλτούρας ήταν οι κασέτες ήχου, μαζί με τους δίσκους και τα mixtapes που έφταναν στα χέρια των DJ εξ' Αμερικής, όπως και οι ταινίες σχετικά με το breakdance που ενθουσίασαν πολλούς νεαρούς που θέλησαν να ασχοληθούν με το χιπ χοπ (Μαγιόπουλος, 2013: 15-16· Σκαρέντζος, 2008). Πολλοί ράπερ παραδέχονται στις συνεντεύξεις τους ότι η σχέση τους με το χιπ χοπ ξεκίνησε από την ενασχόληση με κάποιο άλλο στοιχείο της κουλτούρας, ενώ το να έχει δραστηριοποιηθεί κάποιος, έστω επιδερμικά, με τα τέσσερα στοιχεία, ενισχύει τους δεσμούς του με αυτή. Χαρακτηριστικά, οι Terror X Crew ξεκίνησαν ως «γκραφιτάδες», ενώ ο 12<sup>ος</sup> Πίθηκος είχε σχέση με το graffiti και το breakdance. Πρώτο ελληνικό χιπ χοπ συγκρότημα ήταν οι FFC (Fortified Concept), που δημιουργήθηκε το 1987, στο Βύρωνα. (Μαγιόπουλος, 2013). Σημείο τομής στην εμφάνιση ραπ συγκροτημάτων ήταν η συναυλία των Public Enemy στο Κατράκειο θέατρο Νίκαιας<sup>10</sup> το 1992 (Efthymiou & Stavrakakis, 2018: 207). Οι πρώτοι χιπ χοπ μουσικοί δίσκοι ήταν αυτοί των Active Member (Διαμαρτυρία) και των FFC (Σκληροί Καιροί), το 1993. (Μαγιόπουλος, 2013). Η πρώτη μη ανεξάρτητη παραγωγή ήταν το Μεγάλο Κόλπο των Active Member το 1995, με τη Warner. (Μαγιόπουλος, 2013). Τα Ημισκούμπρια και οι Goin' Through εκπροσώπησαν την εμπορική πλευρά του χιπ χοπ με μη καταγγελτικό στίχο και, στην πρώτη περίπτωση με κωμικό περιεχόμενο. Τα συγκροτήματα αυτά επεκτείνουν το κύκλο συνεργασιών τους με Έλληνες καλλιτέχνες από άλλους χώρους. Έχει προηγηθεί φυσικά η συνεργασία των Active Member με τα Ξύλινα Σπαθιά και τις Τρύπες στο single «Για τ' Αδέρφια που Χαθήκανε Νωρίς» το 1997. Η συμμετοχή των Active Member (1998) και των Terror X Crew (1999), στο Rockwave festival, ήταν ενδεικτική της γενικής αποδοχής του είδους. Οι TXC βρέθηκαν στη σκηνή με το παγκοσμίως γνωστό

<sup>10</sup>Βλέπε: [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C\\_hip\\_hop](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_hip_hop)

συγκρότημα Prodigy, γεγονός που τους επηρέασε στην κυκλοφορία του δίσκου «Η Γεύση του Μένους» που αποτελεί ορόσημο για το ελληνικό χιπ χοπ. Αξίζει να αναφέρω τη μεγάλη συνεισφορά του Χρυσοβαλάντη Στραβαλέξη (DJ Alex, ΗΧΟΚΡΑΤΟΡΑΣ), που ως DJ και παραγωγός των T.X.C., ίδρυσε τη δισκογραφική εταιρεία «ΗΧΟΚΡΑΤΟΡΙΑ». Τα τέλη της δεκαετίας του '90 σηματοδότησαν το ξεκίνημα μιας «χρυσής εποχής» για το χιπ χοπ που εκτείνεται ως την πρώτη δεκαετία του 2000: εμφανίζονται και κυριαρχούν οι ΖΝ (Ζωντανοί Νεκροί), οι οποίοι θεωρείται ότι εισήγαγαν τα στοιχεία του Battle rap και του Gangsta rap (αναφορές σε βία, εγκληματικότητα και ναρκωτικά) για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή. Ενδεικτικά αναφέρω κάποιες αξιόλογες περιπτώσεις καλλιτεχνών όπως οι Βήτα Πεις, τα Βόρεια Αστέρια, οι Bong da City, 12ος Πίθηκος, ΛΕΞ, Ταυτισμένος Λάθος. Η νεότερη γενιά, εκπροσωπείται από δύο ρεύματα. Το πρώτο αφορά τη γενιά της κρίσης, που τοποθετείται κριτικά απέναντι στους σκληρούς όρους της σύγχρονης ζωής (Bloody Hawk, Λόγος Τιμής, Novel 729, κα.) και το δεύτερο την trap με ατομοκεντρική, υλιστική και σεξιστική προσέγγιση (Snik, Light, Mad Clip, κα.).

Ο διαχωρισμός μεταξύ του εμπορικού (mainstream) και του μη-εμπορικού (underground) ραπ οδηγεί σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη αναπτύσσει σχέσεις με τον ποπ, το λαϊκό και, πλέον, τον τραπ ήχο, και η θεματολογία της περιγράφεται συχνά ως ναρκισσιστική, υλιστική και σεξιστική (Koutsougera, 2023: 208). Η δεύτερη ασχολείται περισσότερο με κοινωνικοπολιτικά θέματα, ενώ επιλέγει είτε έναν κλασικό “old-school” ήχο είτε έναν ήχο με πειραματικά στοιχεία (Efthymiou & Stavrakakis, 2018: 207). Οι στίχοι της χαρακτηρίζονται από μια υπαρξιακή ανησυχία και το σκεπτικισμό που παράγεται από την δομική και αστυνομική βία, τον ρατσισμό και την κοινωνική αδικία της καθημερινότητας που κλιμακώθηκαν από τις συνθήκες της κρίσης (Koutsougera, 2023: 208). Η κρίση σε συνδυασμό με κάποια εμβληματικά γεγονότα, όπως η δολοφονία του 15χρονου Αλέξη Γρηγορόπουλου το 2008 στα Εξάρχεια και του ράπερ Παύλου Φύσσα (Killah P) το 2013 από μέλη της νεοναζιστικής φασιστικής εγκληματικής οργάνωσης (πολιτικού κόμματος τότε) Χρυσής Αυγής, εξώθησαν την ραπ μουσική ένα βήμα πιο πέρα, όσον αφορά την επαναστατική, αντικαθεστωτική, αντιφασιστική και αναρχική ρητορική της (Koutsougera, 2023: 207).

Ένα από τα βασικά πεδία στα οποία το χιπ χοπ κοινό μπορεί να ασκήσει τη δράση του είναι οι ζωντανές χιπ χοπ συναυλίες. Εκεί είναι ο χώρος και η ευκαιρία για το



κοινό να εορτάσει το αντικείμενο θαυμασμού του, είτε αυτό προσωποποιείται σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες είτε αφορά γενικότερα το χιπ χοπ ως μουσικό είδος. Η χιπ χοπ συναυλία, μπορεί να πραγματοποιηθεί σε διάφορα πλαίσια και χώρους, κλειστούς και ανοιχτούς, από αυτοσχέδιες σκηνές στο δημόσιο χώρο, σε πάρτι και σε καταλήψεις μέχρι σε μικρά ή μεγαλύτερα μαγαζιά και μουσικές σκηνές. Μπορεί ακόμη και να γεμίσει στάδια. Είναι επίσης μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, αφού διεγείρει την ακοή, την όραση, την αφή, ακόμα και την γεύση και την όσφρηση. Η διέγερση προκαλείται από τον ήχο των μπάσων και των drums, δηλαδή το beat, και τη φωνή που ραπάρει τους στίχους, το θέαμα επί σκηνής, τη σωματική επαφή που προκύπτει από το χορό και το στρίμωγμα με άλλα μέρη του κοινού, τη γεύση από την κατανάλωση ενός ποτού, και τη μυρωδιά που αφήνει το αλκοόλ, ο ιδρώτας και ο καπνός. Ο χώρος επηρεάζει προφανώς το ποια ερεθίσματα θα λάβει το κοινό και σε ποιο βαθμό, αφού καθορίζει τη διάταξη του κοινού, τις εγκαταστάσεις και γενικότερα τις συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιείται η συναυλία.

Η χιπ χοπ συναυλία είναι επίσης μια διαδραστική εμπειρία, που βασίζεται στη λεκτική και φυσική αλληλεπίδραση καλλιτέχνη και κοινού, που πραγματοποιείται μέσω τεχνικών διαχείρισης και κινήτρων που ενεργοποιούν το κοινό. Μία από αυτές, είναι το στοιχείο της ερώτησης-απάντησης, που βοηθά στη δόμηση της συλλογικής ταυτότητας και αυτενέργειας, μέσω της αμοιβαιότητας (Dowdy, 2007: 79). Το άτομο στη συναυλία είναι ενεργό, εσωτερικεύοντας και επιτελώντας την αυτοπεποίθηση που προσλαμβάνει από το μουσικό είδος και το περιβάλλον, όπως ενεργή είναι και η κοινότητα, που δεν προσομοιώνεται μέσω παθητικά ειλημμένων ερεθισμάτων, αλλά κινητοποιείται και συμμετέχει ενεργά, ενάντια στο κυνισμό και τον εφησυχασμό (Dowdy, 2007: 78).

Η χιπ χοπ συναυλία δεν ευνοεί την παθητική πρόσληψη, δηλαδή το κοινό σπάνια πηγαίνει απλώς για να ακούσει. Πέρα από την ενέργεια που μπορεί να έχει οποιαδήποτε συγκέντρωση κοινού, ο ακροατής εκεί δέχεται μια επίθεση ηχητικών ερεθισμάτων, επηρεάζεται από τα υπόλοιπα μέλη και ελέγχεται από τον MC, ο οποίος απαιτεί από εκείνο, το ενδιαφέρον και τη συμμετοχή του (Dowdy, 2007: 84-85). Η ζωντανή χιπ χοπ συναυλία, επομένως, βασίζεται στις επιτελέσεις τόσο του καλλιτέχνη, όσο και του κοινού. Για τον Dowdy (2007: 87), το παίξιμο του ρόλου από καλλιτέχνη και κοινό στη συναυλία είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την «εκμείωση της συγκατάθεσης» και τη «δραματοποίηση της συλλογικής

αυτενέργειας». Αντίστοιχα, η δόμηση της συλλογικής ταυτότητας του κοινού γίνεται δι-υποκειμενικά, ανάμεσα σε αυτό και τους καλλιτέχνες και ανάμεσα στα μέλη του.

### 3.2 Η επιτελεστικότητα του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία:

#### η εμπειρία της επιτόπιας έρευνας

Το δεύτερο μέρος του κεφαλαίου αποτελεί προϊόν της επιτόπιας έρευνας που πραγματοποιήσα στην Αθήνα από τον Απρίλιο μέχρι τον Ιούνιο του 2023, παρακολουθώντας χιπ χοπ συναυλίες καλλιτεχνών, οι οποίοι παρά το γεγονός ότι έχουν μεγάλη επιτυχία, προέρχονται από την underground χιπ χοπ σκηνή. Οι συναυλίες επιλέχθηκαν με βάση την αναγνωρισιμότητα και την απήχηση των καλλιτεχνών στο κοινό. Πιο συγκεκριμένα, η επιτόπια έρευνα πραγματοποιήθηκε στις συναυλίες του Novel 729, των Φι Βήτα Σίγμα, του Ταφ Λάθος και του Bloody Hawk. Για την ανάλυση και ερμηνεία του υλικού αξιοποιώ, επίσης, εμπειρίες από τη συμμετοχή μου σε άλλες χιπ χοπ συναυλίες που έλαβαν χώρα πριν από τον Απρίλιο του 2023. Παρακάτω παραθέτω τα στοιχεία των συναυλιών, δηλαδή την ημερομηνία, τον καλλιτέχνη-διοργανωτή, τον τόπο και το χώρο της εκδήλωσης, στις οποίες πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνα :

29/4/2023 Novel 729 – Αθήνα (Βοτανικός Live Stage)

12/5/2023 Φι Βήτα Σίγμα – Αθήνα (Gagarin 205 – Live Music Space)

19/5/2023 Ταφ Λάθος – Ταύρος (Fuzz Live Music Club)

24/6/2023 Bloody Hawk – Νέα Σμύρνη (Στάδιο Νέας Σμύρνης / Γήπεδο Πανιώνιου)

Η επιτόπια έρευνα περιλάμβανε μια ποικιλία μεθόδων, μολονότι βασίστηκε κυρίως στη συμμετοχική παρατήρηση. Συμμετείχα στις συναυλίες από τον εξώστη, όπου ήταν συγκεντρωμένο σημαντικό μέρος του κοινού, αλλά και από την πλατεία. Όταν δεν ήμουν στην πλατεία είχα καλύτερη οπτική γωνία, αφού μπορούσα να βλέπω το κοινό και τη δράση του σχεδόν στο σύνολό της. Η συμμετοχική παρατήρηση και μάλιστα στην πλατεία, με βοήθησε να βρεθώ περισσότερο στη θέση των υπόλοιπων μελών του κοινού, να παρατηρήσω με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τις συμπεριφορές

του, να ακούσω και να συμμετάσχω σε συζητήσεις, αλλά και να αντιληφθώ βιωματικά τον τρόπο με το οποίο με επηρέαζε το συναυλιακό περιβάλλον. Από τις συναυλίες συνέλεξα φωτογραφικό και βιντεοσκοπημένο υλικό και κράτησα σημειώσεις τις οποίες οργάνωσα σε ημερολόγια επιτόπια έρευνας..

Πραγματοποίησα επίσης, τέσσερις συνεντεύξεις, οι οποίες ηχογραφήθηκαν, με προετοιμασμένες κυρίως ερωτήσεις ανοικτού τύπου. Οι τρεις ήταν σύντομες, διάρκειας περίπου 5 με 10 λεπτών και η μία εκτενέστερη, διάρκειας περίπου 20 λεπτών. Τις σύντομες συνεντεύξεις τις έκανα στη συναυλία του Novel, ενώ την εκτενή στη συναυλία του Ταφ Λάθος, αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της. Για πρακτικούς λόγους, η διενέργεια συνεντεύξεων δεν ήταν δυνατή μετά από κάθε συναυλία. Το περιεχόμενό τους αναδεικνύει ζητήματα, ή λειτουργεί συμπληρωματικά των παρατηρήσεών μου. Εκτός από τις συνεντεύξεις πραγματοποίησα και λίγες άτυπες συζητήσεις είτε εντός, είτε εκτός του συναυλιακού χώρου (πχ. στο μετρό μετά τη συναυλία), οι οποίες επίσης προσφέρουν νέα στοιχεία ή επιβεβαιώνουν γενικότερες στάσεις των συνομιλητών μου στις συνεντεύξεις.

Σκοπός μου είναι να διερευνήσω τους τρόπους συμμετοχής του κοινού στη ζωντανή χιπ χοπ συναυλία, όπως αυτοί αναδύονται στο πλαίσιο των συναυλιών που παρακολούθησα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας. Μεταξύ των θεμάτων που θα συζητηθούν είναι η σύσταση και ο χαρακτήρας του κοινού, τα μέσα επιτέλεσης των ταυτοτήτων των μελών του, είτε αυτές αφορούν την ιδιότητά του θαυμαστή (fan), είτε άλλες κοινωνικές ταυτότητες (ηλικία, φύλο, σεξουαλικότητα, πολιτική στάση και ιδεολογία). Θα εξετασθούν συναυλιακές πρακτικές, η επίδραση του χώρου και της τεχνολογίας στην επιτέλεση και γενικότερα ο ρόλος και η θέση του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία και στη συνδιαμόρφωση του νοήματος της.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με τη σύσταση και το χαρακτήρα του κοινού, απαντώντας στο ερώτημα «ποιοι παρευρέθηκαν στις χιπ χοπ συναυλίες που περιλαμβάνονται στην επιτόπια έρευνα;».

Αναφορικά με την ηλικία, στη συναυλία των Novel 729, το κοινό ήταν κυρίως μεταξύ 15 και 20 ετών. Ωστόσο, υπήρχαν και άτομα μεγαλύτερων ηλικιών, 30 ή ακόμη και 40 έως και 50 ετών. Η ποικιλία των ηλικιών ήταν εμφανής στο κοινό του Novel, παρόλο που το κύριο σώμα αποτελούνταν από εφήβους και νέους ενήλικες. Ο νεανικός χαρακτήρας του κοινού ήταν επίσης, αν όχι περισσότερο, ισχυρός στη

συναυλία των Φι Βήτα Σίγμα, όπου η πλειονότητα του κοινού ήταν οριακά ανήλικη ή οριακά ενήλικη. Και στην περίπτωση του Ταφ Λάθος το κοινό ήταν νεανικό, με τον κύριο κορμό όμως αυτή τη φορά να βρίσκεται μεταξύ 20 και 30 ετών, με σημαντική παρουσία ατόμων 25 και άνω. Υπήρχαν και λίγοι μεγαλύτεροι ακροατές, πιθανότατα άνω των 40 ετών. Επομένως είναι ασφαλές να συμπεράνουμε ότι το κοινό είναι νεανικό, αποτελείται κατά βάση από εφήβους και οριακά ενήλικες, με μια μη αμελητέα παρουσία των νέων ενηλίκων (25-35) και μια ισχυρή παρουσία μεσηλικών και μεγαλύτερων ηλικιών (40+). Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η ηλικιακή ταυτότητα του κοινού εξαρτάται από την ηλικία του καλλιτέχνη, το ύφος και το περιεχόμενο της μουσικής του, ωστόσο με την εξαίρεση ίσως του Novel, οι Φι Βήτα Σίγμα και ο Ταφ Λάθος, μετρούν τουλάχιστον 2 δεκαετίες δραστηριοποίησης στη ραπ μουσική, και βρίσκονται στην κεντρική σκηνή του χιπ χοπ, για σίγουρα πάνω από μια δεκαετία. Αυτό μάλλον επιβεβαιώνει ότι το χιπ χοπ, ως μουσικό είδος, και η χιπ χοπ συναυλία, ως εκδήλωση και χώρος, απευθύνονται και είναι πιο ελκυστικά στα νεαρά ακροατήρια.

Ας εξετάσουμε κάποιους πιθανούς λόγους βάσει των οποίων μπορεί να συμβαίνει αυτό. Οι μεγαλύτερες ηλικίες συχνά δεν μπορούν να ενστερνιστούν το αντιδραστικό μήνυμα και στυλ του χιπ χοπ, καθώς η διατήρηση της αντισυμβατικότητας απέναντι στο σύστημα γίνεται όλο και δυσκολότερη με το πέρασμα των χρόνων. Επίσης, υπάρχουν και πιο πρακτικά θέματα, όπως οι εργασιακές και οικογενειακές υποχρεώσεις που μπορεί να περιορίσουν τον ελεύθερο χρόνο, την ενέργεια και τη διασκέδασή τους. Άλλα θέματα έχουν να κάνουν με τη διαχείριση του χωρικού και ηχητικού περιβάλλοντος και την ανοιχτότητά του απέναντι στις ηλικίες αυτές. Το κοινό μεγαλύτερης ηλικίας είναι πιθανό να μην έχει την ίδια διάθεση να εισπράξει μια ηχητική επίθεση, όπως έχουμε περιγράψει παραπάνω, με μπάσα και κρουστά από το beat σε πολύ υψηλή ένταση. Αντίστοιχα, μπορεί να μην είναι διατεθειμένο να παρακολουθήσει ένα θέαμα που περιλαμβάνει πολύωρη ορθοστασία και φάσεις έντονης σωματικής δραστηριότητας. Για παράδειγμα στη συνέντευξη μου με το Γιώργο στη συναυλία του Ταφ Λάθος, εκείνος μου διατύπωσε τις σκέψεις που κάνει για το πόσο και από που θα συμμετέχει, λαμβάνοντας υπόψιν τη φυσική καταπόνηση και το γεγονός ότι μεγαλώνει.

Αντίθετα, για τις μικρές ηλικίες οι παραπάνω συνθήκες είναι αυτονόητες, έως και επιθυμητές, και η χιπ χοπ συναυλία τους δίνει τη δυνατότητα να επιτελέσουν τη

νεότητά τους, την εναλλακτικότητα ή την αντιδραστικότητα τους και μια σειρά άλλων ατομικών ταυτοτήτων. Λόγω του ότι αυτές οι ηλικίες είναι κρίσιμες για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας ενός ατόμου, η νεολαία συγκεντρώνεται στις χιπ χοπ συναυλίες για να εορτάσει και να έρθει σε επαφή με τη μουσική και τους καλλιτέχνες που την βοηθούν σε αυτή τη διαδικασία, να εορτάσει και να έρθει σε επαφή, ουσιαστικά, με ένα κομμάτι του εαυτού της. Ο Reed (2021) διακρίνει στις εκδηλώσεις της δημοφιλούς μουσικής, κάνοντας ειδική μνεία στο χιπ χοπ, αισθητικά γνωρίσματα της παρέλασης. Αυτά έχουν να κάνουν με την μαζική κινητοποίηση των νέων με σκοπό να αυξήσουν τη δύναμη της φωνής τους και την ορατότητά τους, να εορτάσουν και να επεκτείνουν τον εαυτό τους, να «κάνουν πράγματα», να φορέσουν στολές, να σχηματίσουν ομάδες και συλλογικές ταυτότητες. Σκοπός της παρέλασης δεν είναι να κάνει κάτι συγκεκριμένο, αλλά να ενισχύσει τη δύναμη της συλλογικότητας. Όπως προέκυψε από τις συνεντεύξεις και τις συζητήσεις με νεαρά, κατά βάση, μέλη του κοινού (από τη συναυλία του Novel), κύρια κίνητρα προσέλευσης στη συναυλία είναι, εκτός από τα παραπάνω, η ανάγκη να εκτονώσουν κάπου την ενέργειά τους (κοινώς, να «χτυπηθούν<sup>11</sup>»), αλλά και να κοινωνικοποιηθούν, να έρθουν σε επαφή με συνομήλικους, με τους οποίους μοιράζονται ένα κοινό ενδιαφέρον για τη χιπ χοπ μουσική και τον θαυμασμό για τον επί σκηνής καλλιτέχνη. Παραθέτω αυτούσιες φράσεις/απαντήσεις από τις προαναφερόμενες συνεντεύξεις που επιβεβαιώνουν και ενισχύουν τα παραπάνω:

- «Παθιάζεσαι πιο πολύ σίγουρα και βρίσκεσαι σε ένα χώρο, ο οποίος έχει άτομα που έχουν ίδιες απόψεις με εσένα οι περισσότεροι. Όχι μόνο απόψεις. Και περνάς με τον ίδιο τρόπο ωραία !»
- «(ενν. Κερδίζεις) την αλληλεπίδραση με κάποιον δίπλα σου.»
- «Είναι διαφορετικό συναίσθημα να το βλέπεις live το τραγούδι, και μπορείς όντως να δεις και τους άλλους ανθρώπους που ακούνε τη μουσική που σου αρέσει. Να γνωρίσεις κόσμο, να κοπανηθείς εκεί πέρα. Να κάνεις πράγματα !»
- «...έχω γνωρίσει τόσο κόσμο από τις συναυλίες ! Ντάξει, δεν τους μιλάω, αλλά τους έχω γνωρίσει. (...) αυτό το συναίσθημα, είναι ωραίο !»

<sup>11</sup> Ενδιαφέρον έχει ότι η σωματική δραστηριότητα στη χιπ χοπ συναυλία δεν αναφέρεται ως χορός, αλλά ως «χτύπημα», κάτι το οποίο παραπέμπει μάλλον στον αντιδραστικό χαρακτήρα και τις βίαιες πρακτικές συμμετοχής του κοινού που το χιπ χοπ έχει υιοθετήσει, όπως για παράδειγμα το “moshing” από την πανκ σκηνή, που σημαίνει κυριολεκτικά «χτύπημα». Πιο γνωστός είναι μάλλον ο όρος “mosh pit”, που αναφέρεται στο μπροστινό μέρος της σκηνής όπου το χτύπημα λαμβάνει χώρα. Ο όρος «χορός» διατηρείται μάλλον για την περιγραφή του συνυφασμένου με τη χιπ χοπ κουλτούρα χορευτικού είδους του “breakdance”.

- «η συμμετοχή είναι το πρώτο, το να συμμετέχω σε αυτό που βιώνω.»

Στη συνέχεια, θα επικεντρωθώ στις έμφυλες ταυτότητες του κοινού. Πριν ασχοληθώ με τα δεδομένα της παρατήρησης θεωρώ ότι είναι βασικό να προσπαθήσω να αναζητήσω τη θέση της γυναίκας στο χιπ χοπ, και το είδος ταυτότητας που προκύπτει από τη συμμετοχή σε αυτό. Όπως σε όλες τις τέχνες, έτσι και στο χιπ χοπ, η παρουσία και συμβολή των γυναικών αγνοείται ή υποτιμάται (Συλλογικό, 2018). Πίσω από την περιθωριοποίηση των γυναικών κρύβονται σεξιστικά στερεότυπα σχετικά με την παρουσία τους στο δημόσιο χώρο και τον τρόπο με τον οποίο εκφράζουν τη δημιουργικότητα και τη σεξουαλικότητά τους. Το χιπ χοπ ήταν και παραμένει ανδροκρατούμενος χώρος και οι γυναίκες που ασχολούνται με τη ραπ, το breaking και το graffiti, είναι συχνά αντιμέτωπες με σεξιστικές νοοτροπίες και συμπεριφορές, που θέτουν σε αμφισβήτηση την αξιοκρατία, ένα από τα βασικά δόγματα του χιπ χοπ. Θεωρητικά, οι δεξιότητες είναι σημαντικότερες από τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά (φύλο, ηλικία, εθνικότητα κα.) και όλοι/όλες πρέπει να αντιμετωπίζονται με σοβαρότητα και σεβασμό. Αυτό συνιστά μια υποθετική ασφαλιστική δικλείδα απέναντι σε διακρίσεις και διαχωρισμούς που ήταν και η πηγή γέννησης του χιπ χοπ. Στο σύγχρονο καταπιεστικό περιβάλλον, τα καλά κορίτσια δεν πρέπει να χορεύουν στους δρόμους και στα πάρκα, να ξενυχτούν, να βάζουν τρένα και τοίχους, να ραπάρουν στο μικρόφωνο, φορώντας φαρδιά ρούχα και να περιφρονούν τους έμφυλους και ηθικούς περιορισμούς που τους επιβάλλονται, καθώς όλες πρέπει να επιτελέσουν τον επιβεβλημένο τους ρόλο ως νυν ή μελλοντικές μητέρες (Μαυρομάτη, 2018). Παρά την αποθάρρυνση, το χιπ χοπ τις εφοδιάζει με δεξιότητες που τις βοηθούν να αντιμετωπίσουν το σεξισμό και τα έμφυλα στερεότυπα και είναι μια σχετικά ασφαλής ζώνη ελεύθερου παιχνιδιού για να διεκδικήσουν την παρουσία και τη θέση τους στο δημόσιο χώρο ενάντια σε αυτούς που τις θέλουν μόνες, βουβές, απομονωμένες και φοβισμένες.

Με αφορμή την εμφάνιση της Ms. Morris (από το συγκρότημα Ravita Brando), στη συναυλία του Ταφ Λάθος, συζήτησα το σχετικό θέμα με την Αντιγόνη και το Γιώργο. Ήταν η πρώτη γυναίκα ράπερ που είδα στον κύκλο των συναυλιών που παρακολούθησα και αν κρίνω από την αντίδραση του κοινού, μάλλον και για τους υπολοίπους αποτελούσε μια έκπληξη. Τις επευφημίες του κοινού για την εμφάνιση της Ms. Morris, η Αντιγόνη τις απέδωσε στο γεγονός ότι ήταν γυναίκα και ότι

διεκδικούσε τη θέση της στη χιπ χοπ σκηνή, δεχόμενη ως αποτέλεσμα, την υποστήριξη του κοινού. Και οι δύο πάντως, θεωρούν ότι υπάρχει εξέλιξη στον τομέα της υπο-εκπροσώπησης του γυναικείου φύλου, με την εμφάνιση όλο και περισσότερων γυναικών ράπερ με ικανότητες στην επιφάνεια, αλλά και αντίστοιχων εκδηλώσεων που τις προωθούν.

Γενικότερα για τις συναυλίες, θα ήθελα να σχολιάσω την προσέλευση και την παρουσία του γυναικείου κοινού. Παρά την προκατάληψη μου ότι η πλειονότητα του κοινού θα αποτελούνταν από άνδρες, ενδεχομένως επηρεασμένος από την άποψη ότι το χιπ χοπ είναι ανδροκρατούμενο και μισογυνικό, παρατήρησα ότι υπήρχε ισορροπία ανδρών και γυναικών στη σύσταση του κοινού. Το γυναικείο κοινό μπορούσε να βρίσκεται σε οποιαδήποτε μέρος του χώρου της συναυλίας, μολονότι παρατήρησα ότι ήταν κυρίως συγκεντρωμένο είτε ακριβώς μπροστά από τη σκηνή, είτε στον εξώστη. Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που έκανα σχετικά με το γυναικείο κοινό, ως υποομάδα του γενικού κοινού, αφορά την ικανότητά του να επιλέγει σε ποιες επιτελεστικές πρακτικές θα συμμετέχει και σε ποιες όχι, να εφευρίσκει νέες πρακτικές, και γενικότερα να διαμορφώνει τις συνθήκες του χώρου, έτσι ώστε αυτός να καλύπτει τις δικές του πρακτικές και επιτελεστικές ανάγκες. Για παράδειγμα, το γυναικείο κοινό σπάνια συμμετείχε στο “moshing”, μια βίαιη πρακτική, κατά την οποία τα μέλη του κοινού ανοίγουν έναν χώρο, συνήθως κυκλικού σχήματος, και στη συνέχεια ορμούν προς το εσωτερικό του με σκοπό να συγκρουστούν με άλλα μέλη του κοινού. Ως προς την εφεύρεση πρακτικών, συχνό φαινόμενο είναι, γυναικεία μέλη του κοινού να ανεβαίνουν στους ώμους άλλων (υποθέτω φίλων – ανεξαρτήτως φύλου) που μπορούν να τις υποστηρίξουν<sup>12</sup>. Αυτό μπορεί να γίνεται για δύο λόγους. Ο ένας λόγος είναι η εξασφάλιση καλύτερης θέας προς την σκηνή, η οποία ενδεχομένως για λόγους ύψους να έχει μπλοκαριστεί από το υπόλοιπο κοινό και ο άλλος λόγος είναι η ορατότητα και η οπτική, τουλάχιστον, επικοινωνία με τους καλλιτέχνες επί σκηνής. Ένα γεγονός το οποίο, επίσης, συνδέεται με την οικειοποίηση του χώρου από τις γυναίκες, συνέβη κατά την αναμονή της έναρξης της συναυλίας των Φι Βήτα Σίγμα στο Gagarin. Εκεί, προφανώς κουρασμένες από τη μεγάλη αναμονή και την ορθοστασία, παρέες κοριτσιών κάθισαν στο πάτωμα,

<sup>12</sup> Η πρακτική αυτή χρησιμοποιήθηκε και από μέλη του αντρικού κοινού, συνήθως μικρότερης σωματικής διάπλασης με τα ίδια κίνητρα που περιγράφω παρακάτω. Συγκριτικά όμως, θεωρώ ότι οι περιπτώσεις που η πρακτική αυτή χρησιμοποιείται από τα μέλη του γυναικείου κοινού είναι σημαντικά περισσότερες, τουλάχιστον όπως δείχνει η δική μου ερευνητική εμπειρία.

υιοθετώντας μια πρακτική η οποία μάλλον συνηθίζεται σε μεγάλους ανοιχτούς χώρους όπως πάρκα και γήπεδα, όχι όμως σε κλειστούς, όπως μαγαζιά και μουσικές σκηνές, όπου ο χώρος είναι πολύ περιορισμένος. Παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, το γυναικείο κοινό ως μέρος του γενικού συνόλου, συμμετέχει με προθυμία σε κλασικές επιτελεστικές πρακτικές, όπως η παραγωγή φασαρίας μέσω της φωνής και το τραγούδι των στίχων, αλλά και σε άλλες πρακτικές που προκύπτουν ανά συναυλία. Το γυναικείο κοινό δεν είναι μειονότητα, λειτουργεί εν μέρει διαφορετικά, διαθέτει σημαντική ορατότητα και επομένως, η θέση του στην επιτελεστική διαδικασία έχει καθιερωθεί.

Μιλώντας για έμφυλες ταυτότητες, θα ήθελα να αναφερθώ και στις ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτότητες. Παρόλο που η έρευνά μου δεν εστίασε σε αυτό το ζήτημα, θα αναφερθώ σε ένα περιστατικό που έπεσε στην αντίληψή μου κατά τη διάρκεια άσκησης επιτόπιας έρευνας που είχα πραγματοποιήσει στο πλαίσιο του μαθήματος «Εθνογραφικές προσεγγίσεις των επιτελεστικών τεχνών», σε συναυλία των Φι Βήτα Σίγμα στο Fuzz Live Music Club, στις 30/4/2022. Εκεί παρατήρησα ένα φιλί μεταξύ δύο νεαρών κοριτσιών που βρίσκονταν στον εξώστη και οι οποίες ήταν μαζί και για το υπόλοιπο της συναυλίας. Αργότερα, ακούστηκε ένας στίχος ο οποίος φαίνεται να κάνει χιούμορ εις βάρος των «χοντρών λεσβιών». Συνδυάζοντας τα δύο στοιχεία, αναρωτήθηκα αν αυτός ο στίχος, από έναν κατά τα άλλα αγαπημένο τους καλλιτέχνη, τις προσέβαλε ή πλήγωσε την αυτοπεποίθησή τους. Χωρίς να έχω δυνατότητα να τους κάνω αυτή την ερώτηση, και παρατηρώντας ότι συνέχιζαν απρόσκοπτα να περνούν καλά στη συναυλία, μπορώ να κάνω κάποιες υποθέσεις. Η πρώτη είναι ότι δεν άκουσαν αυτόν τον στίχο. Η δεύτερη είναι ότι τον άκουσαν, αλλά δεν τον θεώρησαν αρκετά σημαντικό ώστε να διακόψουν τη διασκέδασή τους. Η τρίτη είναι ότι γνώριζαν τον στίχο και παρ' όλα αυτά, είτε δεν τον βρήκαν προσβλητικό, είτε θεώρησαν σημαντική την αναφορά και την ορατότητα του σεξουαλικού τους προσανατολισμού. Δεδομένης της σημαντικότητας της διαπραγμάτευσης της αρρενοπότητας, των έμφυλων ταυτοτήτων και της σεξουαλικότητας στο πλαίσιο της χιπ χοπ κουλτούρας, αλλά και των αλλαγών που συνδέονται με τον χρόνο και με διαφορετικούς καλλιτέχνες, θα ήταν ενδιαφέρουσα η διερεύνηση του ερωτήματος, «πόσο φιλική είναι η χιπ χοπ συναυλία στο ΛΟΑΤΚΙ+ κοινό;».

Το επόμενο στοιχείο που σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά του κοινού είναι το στυλ ντυσίματος. Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στην ενδυμασία, ως ένα



επιτελεστικό μέσο του κοινού, ενώ νωρίτερα σε αυτό το κεφάλαιο μιλήσαμε για την ιδιαίτερη σημασία που έχει για τις μουσικές σκηνές και υποκουλτούρες, ως σύμβολο του κώδικα αξιών τους. Πριν την εξέταση αυτής της διάστασης ανά συναυλία, κρίνω ότι είναι απαραίτητο να αναφερθούν ιστορικά στοιχεία, αναφορικά με το στυλ στο χιπ χοπ. Αυτό ήταν αρκετά ρευστό, με διάφορες επιρροές από άλλα είδη και τάσεις της μόδας, όπως η ντίσκο, η ροκ, η funk και το στυλ του skate, ενώ απέκτησε και ανά περιπτώσεις επαφή με τους υψηλούς οίκους μόδας (Νομικός, 2013). Ξεχωριστή αναφορά χρειάζονται οι RUN-DMC, που καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό το στυλ του χιπ χοπ, συνδέοντάς το με το μπάσκετ και τις εταιρίες αθλητικών ρούχων (την Adidas στην περίπτωση τους). Αυτό που έμεινε μάλλον τελικά ως διαχρονικό στοιχείο, είναι ένα καθημερινό στυλ του δρόμου (t-shirt, καπέλα, shorts, αθλητικά παπούτσια). Μεγάλη επίδραση στο ρουχισμό είχαν τα μουσικά βίντεο κλιπ, και οι τηλεοπτικές εκπομπές που επέλεγαν να έχουν χαρακτήρες με αντίστοιχο ντύσιμο, όπως ο Will Smith στο “Fresh Prince of Bel Air”. Τηρουμένων των αναλογιών, η ελληνική τηλεοπτική σειρά «Δέκα Λεπτά Κήρυγμα», παρουσίασε για πρώτη φορά ενδυματολογικά στοιχεία του χιπ χοπ κυρίως μέσω της συχνής παρουσίας του ράπερ RG. Στο χιπ χοπ κάποια προϊόντα μπορεί να ταυτιστούν με αξεσουάρ, απαραίτητα για την επιτέλεση της κουλτούρας. Πολλές εταιρείες, ιδίως αθλητικών ρούχων στόχευσαν τις διαφημιστικές τους καμπάνιες στο κοινό του χιπ χοπ, και κάποιες, όπως η Nike αγαπήθηκαν ιδιαίτερα από αυτό (Miszczynski & Tomaszewski, 2017). Στις περιπτώσεις που αφορούν την επιτόπια έρευνα, παρατηρώ μια ευρύτερη αλλαγή, με τους καλλιτέχνες να παράγουν τα δικά τους ρούχα και οι «μάρκες» (brands) πλέον να είναι τα ίδια τους τα ονόματα. Το στυλ ντυσίματος βοηθά το κοινό να επιτελέσει την ταυτότητά του σε σχέση με την υποκουλτούρα, τις επιρροές του, ακόμα και τον τόπο στον οποίο βρίσκεται. Αντικατοπτρίζει επίσης, την ιδεολογία του κοινού ως προς τις καταναλωτικές του συνήθειες σε σχέση με το ρουχισμό. Αυτές ορίζονται από την κοινωνική τάξη και τη στενή ή χαλαρή σχέση των μελών του με την κουλτούρα (Brantley, 1999).

Στη συναυλία του Novel 729 επικρατούσε ένα άνετο αθλητικό ντύσιμο που περιελάμβανε σορτσάκια, φόρμες, cargo pants, πολλά t-shirt και φούτερ «λόγος τιμής» (συγκρότημα) και “Novel 729” (επίσης καπέλα «κουβάς», σκουφιά και πανιά), που εξηγείται από τη φιλική σχέση και συνεργασία μεταξύ του σχήματος και του καλλιτέχνη. Στη συναυλία των ΦΒΣ, το ντύσιμο ήταν επίσης κυρίως αθλητικό.

Κάποια μέλη του κοινού είχαν ένα απλό καθημερινό ντύσιμο ή φορούσαν ρούχα βόλτας, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις το ντύσιμο των νεαρών κοριτσιών φαινόταν επηρεασμένο από τη χορευτική σκηνή των κλαμπ. Αυτή τη φορά, ο αριθμός των ρούχων με ονόματα καλλιτεχνών ή συγκροτημάτων, ήταν μάλλον μικρός, ενώ ιδιαίτερα διακριτό ήταν το “piercing”, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί στοιχείο αντισυμβατικότητας. Τέλος, το στυλ ντυσίματος στη συναυλία του Ταφ Λάθος έμοιαζε περισσότερο με ντύσιμο βόλτας και ήταν πιο πολύχρωμο από τα συνηθισμένα σκούρα χρώματα που συναντάει κανείς στις περισσότερες χιπ χοπ συναυλίες. Τα αθλητικά σορτσάκια και οι φόρμες αντικαθίστανται από παντελόνια και βερμούδες και γενικότερα από περισσότερα τζιν ρούχα. Τα καπέλα «κουβάς» το βράδυ της συναυλίας δεν εξυπηρετούσαν κάποιο λειτουργικό σκοπό, αλλά μάλλον επιστρατεύτηκαν λόγω στυλ. Το κοινό φορούσε μπλουζάκια του Ταφ Λάθος και της δισκογραφικής του εταιρείας, Bashment Records, όπως και θεματικά μπλουζάκια του νέου CD «Ακάρεα».

Το αθλητικό ντύσιμο, θεωρώ πως ίσως μπορεί να συμβολίζει τη χαμηλή κοινωνική τάξη με την οποία το χιπ χοπ είναι συνδεδεμένο. Το κοινό δείχνει ειδική μέριμνα όσον αφορά την προσαρμογή του ενδυματολογικού του στυλ, ανάλογα με αυτό που θεωρεί ότι ταιριάζει στη χιπ χοπ συναυλία. Αυτό που θέλει να πετύχει ένα σημαντικό μέρος του κοινού, είναι να αντιπροσωπεύει το στυλ του χιπ χοπ, κάνοντας μέσω του ντυσίματός του αναφορά στον καλλιτέχνη της συναυλίας. Αν δεν διαθέτει κάποιο τέτοιο ρούχο, θα βάλει ότι κοντινότερο έχει, ακόμα και αν αυτό σημαίνει ότι θα φοράει ρούχα με ονόματα άλλων καλλιτεχνών. Τα ρούχα με το όνομα του καλλιτέχνη δηλώνουν την αφοσίωση του κοινού απέναντί του. Σύμφωνα με μια άτυπη συζήτηση που είχα με δυο μέλη του κοινού μετά τη συναυλία του Novel, αυτού του είδους η επιτέλεση απευθύνεται περισσότερο στους καλλιτέχνες, παρά στα υπόλοιπα μέλη του κοινού. Τα μέλη του κοινού επομένως, έχουν αγοράσει εκ των προτέρων ή αγοράζουν στο χώρο της συναυλίας, τα θεματικά ρούχα που εμπορεύονται οι καλλιτέχνες, με σκοπό την οικονομική στήριξη του καλλιτέχνη, τη δήλωση αυτής της αφοσίωσης και, θα προσέθετα, την απόκτηση ενός ενθυμίου. Από τα παραπάνω φαίνεται ότι η καταναλωτική συμπεριφορά του κοινού είναι λελογισμένη και εξυπηρετεί σαφείς σκοπούς.

Στοιχείο που επίσης σχετίζεται με τις ταυτότητες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κοινού είναι το ζήτημα της επιτέλεσης της πολιτικής στάσης και ιδεολογίας του.

Όσον αφορά το περιεχόμενο των στίχων των συγκεκριμένων καλλιτεχνών, θα λέγαμε ότι ο σχολιασμός των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων και συνθηκών γίνεται είτε με ευθεία αναφορά, είτε μέσω της εσωτερίκευσης αυτών στις προσωπικές εμπειρίες και ανησυχίες που οι καλλιτέχνες περιγράφουν στα τραγούδια τους. Στη συνέντευξή μας στη συναυλία του Ταφ Λάθος, η Αντιγόνη υπογραμμίζει τη σημασία που έχει το περιεχόμενο των στίχων για εκείνη:

«Εμένα με καλύπτει πάρα πολύ και στο συναισθηματικό κομμάτι και στο ηθικό κομμάτι και γενικά νομίζω ότι αυτό που απολαμβάνω πιο πολύ είναι αυτό το διαρκές ανατρίχιασμα που αισθάνομαι στη συναυλία. Και το γεμίζει όλο αυτό ο ήχος, αλλά το πρώτο πρώτο είναι τα λόγια. Τα λόγια είναι πολύ... χτυπάνε στη καρδιά ρε παιδί μου !»

Από την πλευρά του το κοινό φαίνεται να έχει καθιερώσει συνθήματα με αντιφασιστικό περιεχόμενο, όπως το «ο Παύλος ζει ! Τσακίστε τους ναζί !», και το «φασίστες κουφάλες έρχονται κρεμάλες !», τα οποία ακούστηκαν στη συναυλία του Novel 729, αλλά έχουν εισχωρήσει στην πλειονότητα των underground χιπ χοπ συναυλιών. Το φαινόμενο αυτό οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι η δολοφονία του Παύλου Φύσσα από μέλη της Χρυσής Αυγής, αποτέλεσε μια διπλή προσβολή για την ελληνική χιπ χοπ σκηνή, καθώς ήταν επίθεση εναντίον ενός δικού της καλλιτέχνη, αλλά και εναντίον των αξιών της που συνδέονται με την αντικαθεστωτική, αντιφασιστική, αντιρατσιστική και συχνά αναρχική δράση.

Το κοινό συμμετέχει στην χιπ χοπ συναυλία μέσω ποικίλων, παγιωμένων, σχεδιασμένων ή και αυθόρμητων τεχνικών. Ένα μεγάλο μέρος των πρακτικών αφορούν τη δήλωση του θαυμασμού απέναντι στον καλλιτέχνη που βρίσκεται επί σκηνής. Αυτό μπορούμε να το δούμε στα συνθήματα τα οποία αποτελούν ουσιαστικά τη ρυθμική φωνητική εκφορά των ονομάτων των καλλιτεχνών που βρίσκονται επί σκηνής. Μια παρόμοια λειτουργία έχει και η δημιουργία φασαρίας, συχνά με τη μορφή επιφωνημάτων (το κλασικό «ΕΕΕ»), ή σφυριγμάτων. Τα συνθήματα και η φασαρία λειτουργούν ως καλωσόρισμα, ως εμπύχωση ή ως ένα εναλλακτικό χειροκρότημα.

Η έκφραση της ηχητικής παρουσίας του κοινού, όμως, δεν είναι ούτε δεδομένη ούτε προγραμματισμένη. Η συναυλία ως ζωντανή επιτελεστική πρακτική πρέπει να διεγείρει το ενδιαφέρον του κοινού, προκειμένου αυτό να αποκριθεί. Οι ράπερ έχοντας ως MC (Master of Ceremonies: Άρχοντας των Εορτασμών), το ρόλο του διαχειριστή του συμβάντος, χρησιμοποιούν τεχνικές οι οποίες στοχεύουν και

ενθαρρύνουν τη συμμετοχή του κοινού. Οι πιο απλοί τρόποι για να το επιτύχουν αυτό είναι η επίδειξη της ικανότητάς τους, όπως το γρήγορο ραπάρισμα, το ξεκίνημα συνθημάτων και οι ερωτήσεις που απευθύνουν στο κοινό αν είναι έτοιμο για το επόμενο κομμάτι ή εάν βρίσκεται στον χώρο της συναυλίας, συχνά με αναφορά στην πόλη που αυτή πραγματοποιείται (πχ. «Αθήνα είσαι εδώ»:).

Κατά τη διάρκεια των κομματιών επιστρατεύονται διάφορες τεχνικές, όπως το να αφήσει ο ράπερ το κοινό να πει κάποιους στίχους, συνήθως τα πιο αναγνωρίσιμα ρεφραίν. Ο Ταφ Λάθος συγκεκριμένα, λόγω του στυλ της μουσικής του, επιστράτευε τη φωνή του κοινού και το έβαζε να τραγουδήσει μουσικές φράσεις χρησιμοποιώντας φωνήεντα. Ο Novel έδινε ένα σινιάλο, ώστε το κοινό να φωνάζει τη λέξη «πόλεμος» σε διάφορα σημεία του κομματιού «Ένα Μέλλον Για Εμάς», συχνά ως επανάληψη της ίδιας της λέξης. Τα παιχνίδια και οι τεχνικές που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες δεν αφορούν μόνο τη φωνητική συμμετοχή του κοινού αλλά και την ενεργή κινητική και ενσώματη παρουσία του. Ξεκινώντας με τη συναυλία των Φι Βήτα Σίγμα, ο καλεσμένος ράπερ Maverick ενθάρρυνε την κίνηση των χεριών του κοινού με ρυθμικό τρόπο δεξιά και αριστερά κατά τη διάρκεια του τραγουδιού “Gangsta”. Μια τεχνική που αποτελεί «υπογραφή» του Ταφ Λάθος, βάσει της χρήσης της σε κάθε συναυλία και της προβολής της στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης του καλλιτέχνη, είναι το χαμηλό κάθισμα, η αναμονή και εκτίναξη σε συγκεκριμένα μέρη του τραγουδιού «Άου», με το συνεχόμενο χοροπηδητό να ακολουθεί και να μετατρέπεται ενδεχομένως σε ένα τύπο “moshing”. Την ίδια τεχνική χρησιμοποίησε και ο Novel, ως εναλλακτική του “moshing”. Επίσης, κάλεσε κάθε μέλος του κοινού να αγκαλιάσει τους διπλανούς του στα δεξιά και αριστερά, προωθώντας την ενότητά του με ενσώματο τρόπο και την ενίσχυση του αισθήματος του ανήκειν, κάτι που μου επιβεβαίωσε μέλος του κοινού: «Εκεί που είπε να αγκαλιαστούμε όλοι μαζί, ένιωθα τον δίπλα μου, ας πούμε, το περνούσαμε μαζί αυτό». Τέλος, ζήτησε από το κοινό να ανάψει τους φακούς των κινητών του σε συγκεκριμένο τραγούδι, αλλάζοντας οπτικά αλλά και συναισθηματικά την ατμόσφαιρα του χώρου.

Το κοινό βέβαια δεν περιμένει πάντα να ακολουθήσει τον καλλιτέχνη για να επιτελέσει το ρόλο του ως κοινό. Ξεκινάει συνθήματα, κρεμάει πανό με ονόματα των καλλιτεχνών ή στίχους, προσπαθεί, ανά περίπτωση, να επικοινωνήσει με τον καλλιτέχνη και να διεκδικήσει την ορατότητα του. Δείγμα αυτού είναι η επιθυμία μελών του κοινού να ξεχωρίσουν από τα υπόλοιπα μέλη (είτε μέσω εκκεντρικής

ενδυμασίας, είτε ανεβαίνοντας στους ώμους άλλων μελών του κοινού), και να μειώσουν την απόσταση από τη σκηνή, ώστε να βρεθούν πρόσωπο με πρόσωπο με τον καλλιτέχνη. Θα ήθελα να κάνω μια ξεχωριστή αναφορά σε ένα συμβάν αυθόρμητης χορευτικής έκφρασης στη συναυλία του Ταφ Λάθος. Σε κάποιο σημείο της, μέλη του κοινού αποφάσισαν να οργανώσουν ένα “moshpit”, προσπάθεια η οποία απέτυχε αυτό επειδή δεν πρόλαβε να συμβεί στο σωστό σημείο του beat. Αυτό εξανάγκασε το κοινό να περιμένει αμήχανα ένα επόμενο σημείο, αφήνοντας τον χώρο που είχε ανοίξει, κενό. Από αυτή την άβολη κατάσταση γλίτωσε το κοινό ένας νεαρός, ο οποίος μπήκε μόνος του στον κύκλο και άρχισε να χορεύει break, με ιδιαίτερη διάθεση και ικανότητα, αποσπώντας την προσοχή και τις επευφημίες του κοινού. Η εκμετάλλευση αυτής της ευκαιρίας από το νεαρό μέλος του κοινού για να κάνει αυτό που του αρέσει, να δείξει το ταλέντο του, αλλά και την ξεχωριστή σχέση του με έναν από τους 4 πυλώνες της χιπ χοπ κουλτούρας, ήταν για μένα η πιο αυθεντική και αξιοσημείωτη επιτέλεση της χιπ χοπ ταυτότητας που βίωσα στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας. Όλες αυτές οι επιτελέσεις είναι δείγμα της αυτενέργειας του κοινού.

Μια άλλη συνήθεια είναι η βιντεοσκόπηση με το κινητό. Στόχος θα μπορούσε να είναι η απαθανάτιση στιγμών της συναυλίας, ώστε το κοινό να έχει μαζί του ένα ή περισσότερα ενθύμια από τη συναυλία. Ωστόσο, επειδή στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης βρισκόμουν στην πλατεία και έβλεπα πως η βιντεοσκόπηση ήταν αρκετά συχνό φαινόμενο, δεν νομίζω ότι αφορά μόνο αυτό. Έχει να κάνει με τη δημιουργία δημοσιεύσεων και ιστοριών στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ακόμη και με την προβολή ζωντανών μεταδόσεων. Οι συναυλίες και περισσότερο αυτές της δημοφιλούς μουσικής, έχουν περάσει στην συνείδηση του κοινού ως κάτι που πρέπει να βιντεοσκοπηθεί (Glitsos, 2018). Αυτό πιθανότατα οφείλεται και στην συνήθεια της παρακολούθησης συναυλιών ή μέρους αυτών από την τηλεόραση, στα πλαίσια εκπομπών και ντοκιμαντέρ. Η γενική παρατήρηση είναι ότι δημιουργείται μια διαφορετική αντίληψη του χώρου. Το κοινό προκειμένου να δώσει μια παράσταση στον άυλο χώρο των κοινωνικών δικτύων, προσαρμόζει τη συμπεριφορά του στον φυσικό χώρο της συναυλίας, με τη χρήση του κινητού να συμπίπτει με την παθητικότητά του και την αντίστοιχη έλλειψη ενθουσιασμού και ίσως, ταυτόχρονα, να την προκαλεί. Τα μέλη του κοινού ήταν επομένως διατεθειμένα να θυσιάσουν τη ζωντάνια της συναυλίας χάριν μιας μεσοποιημένης εμπειρίας. Έτσι

αντί να δώσουν την παράστασή τους για να τραβήξουν την προσοχή του καλλιτέχνη και του υπόλοιπου κοινού, μετατοπίζουν το ενδιαφέρον τους στους ακολούθους τους στα κοινωνικά δίκτυα, δηλώνοντας την παρουσία τους στη χιπ χοπ συναυλία και ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την ταυτότητά τους ως θαυμαστές (φαν) του χιπ χοπ εντός του εικονικού περιβάλλοντος του διαδικτύου.

Έναν άλλο τρόπο με τον οποίο μπορεί να επηρεαστεί η επιτέλεση του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία από τη διαθέσιμη τεχνολογία, παρατήρησα στη συναυλία του Bloody Hawk στη Νέα Σμύρνη και συγκεκριμένα στο Στάδιο Νέας Σμύρνης, γνωστό και ως Γήπεδο Πανιωνίου. Ενώ ένα από τα αντικείμενα συζήτησης για την παραπάνω περίπτωση ήταν ο εικονικός χώρος, σε αυτήν την περίπτωση ο φυσικός χώρος είναι αυτός που με την παρουσία της τεχνολογίας συνέβαλε στην επιτέλεση. Ο μεγαλύτερος χώρος της συναυλίας επέτρεπε το στήσιμο μιας σκηνής, η οποία στα δεξιά και αριστερά είχε δύο μεγάλες οθόνες όπου επρόκειτο να προβληθεί η συναυλία σε πραγματικό χρόνο, κυρίως με πλάνα του καλλιτέχνη επί σκηνής και των καλεσμένων του. Για να πραγματοποιηθεί αυτό, υπήρχαν δύο υπερυψωμένες μεγάλες κάμερες με δύο τεχνικούς που τις χειρίζονταν. Στην αναμονή, όμως, οι συνθήκες αυτές επέτρεψαν την πραγματοποίηση ενός προ-συναυλιακού συμβάντος, καθώς οι κάμερες άρχισαν να δείχνουν μέλη του κοινού. Αυτά, προσπαθώντας να αποσπάσουν το ενδιαφέρον των καμερών, άρχισαν να επιδεικνύουν τις οθόνες των κινητών τους, που πρόβαλλαν κείμενα, φωτογραφίες και meme (αστεία με τη χρήση εικόνας ή και κειμένου) σχετικά κυρίως με τον καλλιτέχνη. Σε αυτό το συμβάν, στόχος της επιτέλεσης ήταν πρωτίστως οι τεχνικοί των καμερών και δευτερευόντως το υπόλοιπο κοινό.

Θα ήθελα να σταθώ λίγο παραπάνω στη σημασία του χώρου στη χιπ χοπ συναυλία. Ο κάθε χώρος έχει την ιστορία του και ο χαρακτήρας του έχει διαμορφωθεί από τα γεγονότα που έχουν συμβεί εκεί. Το γήπεδο της Νέας Σμύρνης για παράδειγμα, ως γήπεδο ποδοσφαιρικής ομάδας, είναι συνδεδεμένο με την επιτέλεση των σπορ και την οπαδική συμπεριφορά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα υιοθέτησης αυτής της συμπεριφοράς είναι η εκφορά συνθημάτων, το άναμμα φωτοβολίδων και καπνογόνων<sup>13</sup>, όπως και το κρέμασμα πανό. Επιπλέον, εκεί είχε πραγματοποιηθεί και

<sup>13</sup> Ο Novel στη δική του συναυλία, που πραγματοποιήθηκε σε κλειστό χώρο, παρακάλεσε το κοινό να μην ανάψει καπνογόνο από σεβασμό σε όσους έχουν αναπνευστικά προβλήματα, αλλά και για τη γενική ασφάλεια του κοινού. Η παράκλησή του αυτή έγινε σεβαστή και συναντήθηκε από επευφημίες

η συναυλία του ΛΕΞ η οποία έλαβε μεγάλη δημοσιότητα λόγω του μεγέθους του κοινού που προσέλκυσε (πάνω από 20.000 άτομα<sup>14</sup>) και του αντισυμβατικού της χαρακτήρα. Αυτό, ενδεχομένως, διαμόρφωσε ειδικές συνθήκες τόσο για τον καλλιτέχνη που ακολουθούσε (Bloody Hawk), όσο και για το κοινό. Σε κοντινό χρονικό διάστημα, ο χώρος θα φιλοξενούσε μια ακόμη χιπ χοπ συναυλία, αυξάνοντας τις απαιτήσεις για τον καλλιτέχνη (συγκριτικά με έναν πιο εδραιωμένο ράπερ), και δημιουργώντας συμβολισμούς για το κοινό. Με την μετατροπή του γηπέδου από έναν αθλητικό χώρο σε ένα χώρο όπου πραγματοποιούνται ιστορικές χιπ χοπ συναυλίες, το κοινό θα είχε ένα πρόσθετο κίνητρο να συμβάλλει στην επιτέλεση μιας συναυλίας ανάλογου παλμού και μεγέθους<sup>15</sup>. Βέβαια, από την άλλη, η μεγάλη έκταση του γηπέδου επέτρεψε τη μετακίνηση μέρους του κοινού σε απομακρυσμένα σημεία ή στις κερκίδες, με αποτέλεσμα αυτό να στερηθεί τις εμπειρίες που προσφέρει η συμμετοχή στο κύριο σώμα της συναυλίας. Αντίθετα, στον κλειστό χώρο των μαγαζιών και των μουσικών σκηνών το κοινό, ακόμη και αν επιλέξει να μείνει στον εξώστη και όχι στη σκηνή, είναι όρθιο και συμμετέχει σε ποικίλες δράσεις, γιατί εκ των πραγμάτων δεν του επιτρέπεται να αποστασιοποιηθεί με τον ίδιο τρόπο.

Στους μεγάλους ανοιχτούς χώρους, όπως τα γήπεδα και τα θέατρα, γίνεται δυνατός ο διαχωρισμός του κοινού σε ενεργητικό και παθητικό, σε συμμετέχοντες και θεατές με έναν πιο διακριτό τρόπο. Η πρώτη ομάδα βρίσκεται μπροστά στη σκηνή, ενώ η δεύτερη είναι πιο αποστασιοποιημένη. Η πρώτη ομάδα σε γενικές γραμμές έχει την ενέργεια και τη διάθεση να (απο)δείξει την αφοσίωσή της στον καλλιτέχνη και το μουσικό είδος, να συμμετέχει σε κάθε δράση, να επικοινωνήσει με τη σκηνή. Κατά πάσα πιθανότητα για αυτά τα μέλη του κοινού, η συναυλία έχει μεγαλύτερη προσωπική σημασία, γιατί επιθυμούν να αποκομίσουν από αυτήν μια συνολική εμπειρία. Η δεύτερη ομάδα, δεν έχει την ίδια σχέση με τον καλλιτέχνη και γνώση του έργου του και παρακολουθεί τη συναυλία, χωρίς να έχει μια καλοσχηματισμένη ιδέα για το τι πρόκειται να συναντήσει. Αυτός ο διαχωρισμός παραπέμπει στο «αναπόσπαστο» και το «συμπτωματικό» κοινό του Schechner (1976). Μια συναυλία

---

του κοινού, ειδικά αφού ζήτησε από το κοινό «να τα κάψει όλα», όταν βρεθούν στους ανοικτούς χώρους των συναυλιών.

<sup>14</sup> Βλ. Κουτλιάνης, Κ. (2018). ΛΕΞ: Όσα ζήσαμε την Κυριακή στη Νέα Σμύρνη, στη μεγαλύτερη ελληνική ραπ συναυλία ever. Ανακτήθηκε από: <https://www.nou pou.gr/culture/mousiki/lex-osa-zisame-tin-kiriaki-sti-nea-smirni-sti-megaliteri-elliniki-rap-sinavlia-ever/>

<sup>15</sup> Βλ. Βαλάρης, Σ. (2023), Bloody Hawk: Το έκανε (σχεδόν) όπως ο ΛΕΞ στο γήπεδο της Νέας Σμύρνης. Ανακτήθηκε από: <https://www.lifo.gr/culture/music/bloody-hawk-ekane-shedon-opos-o-lex-sto-gipedo-tis-neas-smymis>

χωρίς το συμπτωματικό κοινό θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία, ενώ χωρίς το αναπόσπαστο κοινό η συναυλία ως επιτέλεση θα έχανε ένα οργανικό κομμάτι της που συμμετέχει στις τελετουργικές της πρακτικές, θα έχανε τη ροή της και θα ήταν από μη επιτυχημένη έως αδύνατη.

Αντίστοιχα, το γεγονός ότι κατά την επιστροφή από τη Νέα Σμύρνη, σε ένα κατάμεστο τραμ από άτομα που έφευγαν από τη συναυλία, έπαιζε δυνατά μουσική του Bloody Hawk και οι επιβάτες ράπαραν τους στίχους των τραγουδιών, με παραπέμπει στη διαδικασία της αποφόρτισης και στη μεταφορά του Schechner (1981) για την επιτέλεση ως προσωρινή μεταμόρφωση. Κατά την άποψή μου, στη μουσική συναυλία δεν υπάρχει κάποια ομάδα η οποία να μπορούμε να πούμε ότι μεταμορφώνεται σε κάθε περίπτωση. Η μεταμόρφωση αφορά άτομα για τα οποία η συναυλία είχε κάποια ιδιαίτερη σημασία και μπορούσε να συντελέσει σε κάποια αποφασιστική αλλαγή των εαυτών τους, είτε πρόκειται για το κοινό, είτε για τους καλλιτέχνες. Θεωρώ ότι για τους καλλιτέχνες η μεταφορά συντελείται με κατεύθυνση από το αληθινό άτομο προς την επιτελεστική τους περσόνα και το χαρακτήρα του τραγουδιού, ανά περίπτωση (Auslander, 2004). Για το αναπόσπαστο κοινό η μεταφορά γίνεται με κατεύθυνση από το αληθινό άτομο προς την ιδιότητα του χιπ χοπ φαν. Στα πλαίσια της αμοιβαιότητας (Schechner, 1981· Heim, 2015), θεωρώ ότι καλλιτέχνης και κοινό αλληλοβοηθούνται στην επίτευξη του φαινομένου της μεταφοράς, με κοινό σημείο συνάντησης τη ροή. Από αυτήν την άποψη, θεωρώ ότι μοιάζει με το ινδικό θέατρο του *Natyasastra* και το ιαπωνικό θέατρο *Noh*, με σημεία συνάντησης το “*rasa*” και το “*hana*” αντίστοιχα, ενώ σε σχέση με το δυτικό θέατρο, όπως το *Broadway*, το συμπτωματικό κοινό αγκιστρώνεται σε σημεία της μεταφοράς του αναπόσπαστου κοινού, ανταποκρινόμενο όπου μπορεί να ανταποκριθεί.

Συνεπώς, η χιπ χοπ συναυλία είναι για το κοινό μια προσωρινά μεταμορφωτική, χωρικά και τεχνολογικά διαμεσολαβημένη, πολυαισθητηριακή εμπειρία. Ως γεγονός φέρει τη σημασία που της προσδίδει η χιπ χοπ κουλτούρα ως παράδοση, μουσική σκηνή και υποκουλτούρα καθώς και ο τρόπος με τον οποίο έχει αναπτυχθεί στην Ελλάδα. Το κοινό βρίσκει στη χιπ χοπ συναυλία μια ευκαιρία να επιτελέσει τις κοινωνικές του ταυτότητες (ηλικία, φύλο, σεξουαλικότητα, ιδεολογία) αλλά και την ιδιότητα του ως θαυμαστής (φαν) του μουσικού είδους και των καλλιτεχνών, με μια ποικιλία επιτελεστικών μέσων. Ως καταναλωτές, τα μέλη στηρίζουν την προσπάθεια των καλλιτεχνών, ενώ επιχειρούν να συνάψουν κοινωνικές σχέσεις με άλλα άτομα



γύρω από το αντικείμενο θαυμασμού τους. Επιλέγουν με κριτική στάση τις πρακτικές στις οποίες θα συμμετάσχουν, καθώς και το πόσο ενεργή θα είναι η παρουσία τους. Άλλοτε ακολουθεί παγιωμένες πρακτικές, άλλοτε εμπιστεύεται τις τεχνικές διαχείρισης του ράπερ ως MC και άλλες φορές δημιουργεί το ίδιο νέες πρακτικές με αυτενέργεια και αυθορμητισμό. Τέλος, η επιτελεσματικότητα του κοινού με οποιοδήποτε μέσο και σε οποιοδήποτε βαθμό είναι αυτή που το καθιστά συνδιαμορφωτή του νοήματος της επιτέλεσης.

## Συνοψίζοντας

Αρχικά, προσέγγισα την θεμελιώδους σημασίας για την εργασία, έννοια της επιτέλεσης, ως ένα πολύσημο και ευρύ όρο, εξερευνώντας ένα σώμα μελετών, με αναφορές στην κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, τη μουσικολογία, τη θεατρολογία και τη γλωσσολογία, το οποίο συχνά υπάγεται σε αυτό που ονομάζεται «σπουδές της επιτέλεσης» (performance studies). Προσπαθώντας να καλύψω το εννοιολογικό εύρος της επιτέλεσης με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο, αναπτύσσω μια θεωρητική συζήτηση σχετικά με το τι αποτελεί και τι μπορεί να ιδωθεί ως επιτέλεση, τη φύση της και τα πεδία της δραστηριότητάς της. Στη συνέχεια, επικεντρώθηκα στην κοινωνική και πολιτισμική επιτέλεση, όπως αυτή απαντάται στα πλαίσια της τελετουργίας, ως μια διαδικασία μετάβασης ενός ή πολλών ατόμων από μια κοινωνική κατάσταση σε μια άλλη. Με αφορμή τη μελέτη της τελετουργίας από την ανθρωπολογία, αναζήτησα βασικά μεθοδολογικά ζητήματα της επιτελεστικής εθνογραφίας. Έπειτα εξέτασα τη μελέτη της επιτέλεσης από τη σκοπιά της μουσικής. Η σύμπραξη των μουσικών σπουδών με την ανθρωπολογία οδήγησε στην υπέρβαση της αδυναμίας της κλασικής μουσικολογίας να αναγνωρίσει τη μουσική ως πολιτισμική και κοινωνική επιτέλεση. Παράδειγμα τέτοιας επιτέλεσης είναι η δημοφιλής μουσική, με αυτή να πραγματοποιείται τόσο από τους τελεστές όσο και από το κοινό. Κλείνοντας το πρώτο κεφάλαιο, προχώρησα σε μια σύντομη επισκόπηση της χιπ χοπ εθνογραφίας με ειδική αναφορά στο ελληνικό χιπ χοπ και με σκοπό να αναδείξω το περιεχόμενο του είδους ως μουσική επιτέλεση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, μελέτησα το ρόλο του κοινού στο επιτελεστικό συμβάν, σε σχέση με τη θέση, τη δράση και την εμπειρία, το οποίο συμπυκνώνεται στο τρίπτυχο: τι είναι, τι κάνει και τι βιώνει ένα κοινό. Πρώτα, δανειζόμενος σε μεγάλο βαθμό στοιχεία από την ευρω-αμερικανική θεατρική επιτέλεση, ανέφερα κάποια θέματα που σχετίζονται με τη σχέση τελεστή και κοινού, όπως η απόσταση, η ενεργητικότητα και η παθητικότητα του κοινού και τελικά την απέδωσα ως μια σχέση ανταπόδοσης και αμοιβαιότητας. Το κοινό με τη χρήση διαφορετικών μέσων, λειτουργεί ως επιτελεστής, κριτικός, καταναλωτής, συνδημιουργός και ως κοινότητα. Μετά μελέτησα την μεταμορφωτική ιδιότητα της επιτέλεσης που μεταφέρει τελεστές και κοινό από μια συνειδησιακή κατάσταση σε μια άλλη, δηλαδή από το βίωμα της

πραγματικής ζωής στο βίωμα του ρόλου, άλλοτε με προσωρινό και άλλοτε με μόνιμο τρόπο. Για να το πετύχω αυτό βασίστηκα στο έργο του Schechner (1981) για τη μεταφορά και τη μεταμόρφωση, και ακολούθησα την εφαρμογή ενός μοντέλου ανάλυσης που σχηματοποιεί τη σχέση των συμμετεχόντων με αυτές, πρώτα στην τελετουργία και έπειτα σε διαφορετικές θεατρικές παραδόσεις ανά τον κόσμο. Αυτή η συζήτηση σε συνδυασμό με τη διάκριση σε αναπόσπαστο και συμπτωματικό κοινό, αφορά τη θέση του κοινού, ανάλογα με τη σχέση του με το επιτελεστικό γεγονός. Ως προς την εμπειρία του κοινού σε σχέση με τη μουσική, εξέτασα τη μουσική επιτέλεση ως ένα ηχητικά παραγόμενο χώρο εντός του οποίου συντελούνται επιδραστικές κοινωνικές, πολιτισμικές και συναισθηματικές διεργασίες, που βιώνουν τα μέλη του κοινού εντός της ατμόσφαιρας του επιτελεστικού περιβάλλοντος.

Τέλος, επικεντρώθηκα στην επιτελεστικότητα του κοινού στη χιπ χοπ συναυλία. Σε πρώτη φάση αναφέρθηκα στις έννοιες του fandom, της υποκουλτούρας και της σκηνής, όπως απαντώνται στη δημοφιλή μουσική. Το μουσικό είδος που με απασχόλησε είναι το χιπ χοπ, κυρίως με τη μορφή του underground, οι αξίες και ο χαρακτήρας του, το περιεχόμενό του εντός του πλαισίου της ελληνικής αφομοίωσής του και η σημασία της ζωντανής συναυλίας για το κοινό του. Βασιζόμενος στις συνθήκες και τα δεδομένα που συνέλεξα από τις συναυλίες που παρακολούθησα κατά την επιτόπια έρευνα, παρατήρησα τη σύσταση και τα χαρακτηριστικά του κοινού, όπως οι ηλικιακές, έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες, η πολιτική ιδεολογία και η αντίστοιχη επιτέλεσή τους. Οι επιτελεστικές πρακτικές του κοινού περιελάμβαναν εκτός από την ενδυμασία, ή την ανάρτηση πανό, την ηχητική ή κινητική δήλωση της παρουσίας του κοινού. Αυτό, για να εκφράσει το θαυμασμό του και να επιτελέσει το ρόλο του ως κοινό εντός της συναυλίας, άλλοτε ακολουθεί παγιωμένες πρακτικές, άλλοτε εμπιστεύεται τις τεχνικές διαχείρισης του ράπερ ως MC και άλλες φορές δημιουργεί το ίδιο νέες πρακτικές με αυτενέργεια και αυθορμητισμό. Εξέτασα, επιπλέον, τη διαμεσολάβηση της επιτέλεσης από την τεχνολογία και το χώρο, με τη βιντεοσκόπηση και τη ζωντανή μετάδοση στην πρώτη περίπτωση και τη διάκριση μεταξύ ενεργών συμμετεχόντων και αποστασιοποιημένων θεατών στη δεύτερη. Κλείνοντας, προσπαθώ να αναγνώσω τη ζωντανή χιπ χοπ συναυλία ως μια μεταμορφωτική εμπειρία κατά την οποία το κοινό μεταφέρεται από την ιδιότητά του ως αληθινό άτομο στην ιδιότητά του ως χιπ χοπ φαν.

Από το ερώτημα που μου είχε προκύψει, για το αν το χιπ χοπ ως ζωντανή επιτέλεση απαιτεί περισσότερα πράγματα από το κοινό του από ότι συμβαίνει σε άλλα μουσικά είδη, μου δημιουργήθηκε ως ενδιαφέρον περαιτέρω διεύρυνσης της έρευνας, η ιδέα της σύγκρισης του χιπ χοπ με άλλα μουσικά είδη, κυρίως της δημοφιλούς μουσικής, ως προς τις επιτελεστικές πρακτικές του κοινού και τη σχέση του με το αντικείμενο θαυμασμού του. Θα αναδείκνυα και σε αυτήν την περίπτωση ζητήματα όπως ο χαρακτήρας του κάθε μουσικού είδους, το τί κάνει το κοινό να ταυτίζεται με το περιεχόμενό του και το πως μπορεί αυτό να εκφραστεί και να επιτελέσει το ρόλο του εντός της ζωντανής συναυλίας. Επειδή ωστόσο αυτό το εγχείρημα θα ήταν πολύ δύσκολο ως προς την υλοποίησή του, θα μπορούσα αρχικά να επιλέξω ένα ή λίγα μουσικά είδη ως β' όρο αυτής της σύγκρισης, στηριζόμενος στην επιτόπια έρευνα σε ζωντανές συναυλίες, τη διεξαγωγή συνεντεύξεων με το κοινό ή και τους καλλιτέχνες και τη βιβλιογραφική έρευνα σχετικά με την επιτέλεση, το κοινό, τη μουσική και το συγκεκριμένο μουσικό είδος.

Έχοντας εκφράσει το ενδιαφέρον μου για τη συμπερίληψη περισσότερων μουσικών ειδών, πρωτίστως συγκριτικά με την επιτέλεση του χιπ χοπ στη ζωντανή συναυλία, θα ήθελα να θέσω άλλες τρεις προτάσεις διερεύνησης του φαινομένου. Η πρώτη αφορά το χιπ χοπ, σε εντελώς μη εμπορικά πλαίσια, σε μουσικές και πολιτικές εκδηλώσεις, όπως οι συναυλίες υποστήριξης και αλληλεγγύης, με έντονο αντικαθεστωτικό, αναρχικό ή αντιφασιστικό περιεχόμενο στις οποίες θα παρατηρούσα τη σύνδεση της πολιτικής με τη μουσική επιτέλεση. Η δεύτερη, την οποία έχω συζητήσει και εντός της εργασίας, σχετίζεται με την επιτέλεση των έμφυλων ταυτοτήτων και της σεξουαλικότητας του ΛΟΑΤΚΙ+ κοινού, όπου θα έθετα ερωτήματα όπως το πόσο άνετα αισθάνονται τα μέλη της ως θαυμαστές μιας μουσικής κουλτούρας της οποίας το περιεχόμενο σε μεγάλο βαθμό δεν είναι φιλικό απέναντί τους και το αν θεωρούν πως υπάρχει κάποια εξέλιξη ως προς τη ρητορική του είδους. Τέλος, με αφορμή τις χιπ χοπ συναυλίες κατά τη διάρκεια της πανδημίας του Covid-19, που μεταδόθηκαν εξ αποστάσεως, θα ερευνούσα θέματα όπως η λειτουργία αυτού του τύπου συναυλίας για το χιπ χοπ κοινό, η εμπειρία, και τα περιθώρια έκφρασης και δράσης του, για να συζητήσω το πως τα τεχνολογικά μέσα επηρεάζουν την επιτέλεση, με τη δημιουργία εικονικών χώρων και, ενδεχομένως, να υπογραμμίσω την αξία της ζωντανής συναυλίας ως βιωμένη εμπειρία.

Γράφοντας τις τελευταίες λέξεις αυτής της εργασίας θα ήθελα να μοιραστώ κάποιες προσωπικές μου σκέψεις σχετικά με την εμπειρία μου, κατά το διάστημα υλοποίησής της. Η πτυχιακή εργασία αποτελεί ένα σημείο αναφοράς για τις προπτυχιακές μου σπουδές, καθώς αποτέλεσε μια μεγάλη δοκιμασία τόσο στο ερευνητικό, όσο και στο συγγραφικό της μέρος, λόγω της μεγάλης κλίμακας, της ευρείας θεματολογίας, της διαχείρισης μεγάλου όγκου βιβλιογραφίας και πληροφοριών και την οργάνωση αυτών στα πλαίσια ενός επιστημονικού κειμένου. Η προσέγγισή της από τη σκοπιά του κλάδου της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, στον οποίο ανήκω, μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ με τον όρο της επιτέλεσης από τη μουσική και τις τέχνες, έως την τελετουργία και καθημερινή ζωή. Εντυπώθηκε μέσα μου, επομένως, η ιδέα ότι η μουσική λειτουργεί στα πλαίσια ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου και ότι η δύναμή της έγκειται στην κατασκευή και την επιτέλεση ταυτοτήτων, στη δημιουργία κοινότητας και στην επίδραση που ασκεί ως φορέας ατομικής και συλλογικής αλλαγής. Είμαι ιδιαίτερα χαρούμενος για το γεγονός ότι ασχολήθηκα με την ανάδειξη του κοινού ως εν δυνάμει τελεστή και ως αναπόσπαστο μέρος οποιασδήποτε επιτέλεσης, υπενθυμίζοντας ότι αυτή ως γεγονός δεν σταματάει στα όρια της σκηνης. Αυτές τις ιδέες επέλεξα να διερευνήσω στα πλαίσια της ζωντανής συναυλίας του χιπ χοπ, ως την πληρέστερη και εντονότερη βιωματική εμπειρία που μπορεί να προσφέρει το μουσικό είδος που με συνοδεύει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο από τα παιδικά και προεφηβικά μου χρόνια και το οποίο αποτελεί κομμάτι του εαυτού μου, που δεν θα ξεχάσω ποτέ. Το κυριότερο που θα κρατήσω από τις προπτυχιακές μου σπουδές και την εκπόνηση αυτής της εργασίας είναι η δυνατότητα και η θέληση μου να ερμηνεύω τη μουσική, την τέχνη, την καθημερινότητα και, τελικά, τον κόσμο, με αποσκευές τα εργαλεία και τις ιδέες που είχαν να μου προσφέρουν.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Ahmed, S. (2013) [2004]. *The Cultural Politics of Emotion* (2<sup>η</sup> εκδ). Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Auslander, P. (2004). “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”, *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 1-13
- \_\_\_\_\_ (2009). “Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music”. Στο Scott, B. Derek, *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (σσ. 303-316). Φάρνχαμ: Ashgate
- Beer, D. (2014). “Hip-Hop as Urban and Regional Research: Encountering an Insider’s Ethnography of City Life”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 677-685
- Black, S. (2014). “ ‘Street Music’, Urban Ethnography and Ghettoized Communities ”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 700-705
- Brantley, V. (1999). *Hip-hop clothing: The meaning of subcultural style* (Διδακτορική διατριβή) Ανακτήθηκε από: <https://www.proquest.com/docview/304510440?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>
- Born, G. (επιμ.), (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private experience*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Conquergood, D. & Johnson, P. E. (επιμ.). (2013). *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*. Ann Arbor: University of Michigan Press

- Debraix, M. & Korchia, M. (2019). “Individual celebration of pop music icons: A study of music fans relationships with their object of fandom and associated practices”. *Journal of Consumer Behaviour*, 18(2), 109-119
- Dowdy, M. (2007). Live Hip Hop, Collective Agency, and “Acting in Concert”, *Popular Music and Society*, 30(1), 75-91
- Elafros, A. (2013). “Mapping the Hip Hop Transnation: A Brief History of Hip Hop in Athens, Greece”. Στο S.A. Nitzsche και W. Grünzeig (επιμ.) *Hip-hop in Europe: cultural identities and transnational flows* (σσ. 55-69). Μύνστερ: Lit
- Efthymiou, A. & Stavrakakis, H. (2018). “Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes”, *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), 205–222
- Garcia, L.M. (2015). “Beats, Flesh and Grain: Sonic Tactility and Affect in Electronic Dance Music”. *Sound Studies*, 1(1), 59-76
- Glitsos, L. (2018). The Camera Phone in the Concert Space: Live Music and Moving Images on the Screen. *Music Sound and the Moving Image*, 1(12), 33-52
- Heim, C. (2015). *Audience as Performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*, Νέα Υόρκη: Routledge
- Koutsougera, N.A. (2023). “Out in the Streets”: Hip hop Narratives in Contemporary Greece, *Meridians*, 22(1), 204-228
- Kozorog, M. & Stanojević D. (2013). Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matter. *Sociologija*, 55(3), 353-374
- Lewis, L. J. (2013). *The Anthropology of Cultural Performance*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan
- Löbert, A. (2012). “Fandom as a religious form: on the reception of pop music by Cliff Richard fans in Liverpool”, *Popular Music*, 31(1), 125-141

- Madrid, A. L. (2009). “Why Music and Performance Studies? Why now?: An introduction to the special issue”. *Transcultural Music Review*, 13
- Markusen, A. & Brown, A. (2014). “From audience to participants: new thinking for the performing arts”. *Análise Social*, 49 (213), 866-883
- Mitchell, T. (2001). “Introduction: Another Root – Hip hop outside the USA”. Στο T. Mitchell (επιμ.) *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*, Μίντλταουν: Wesleyan University Press, 1-38
- Miszczynski, M., & Tomaszewski, P. (2017). Wearing Nikes for a reason: A critical analysis of brand usage in polish rap. Στο M. Miszczynski, & A. Helbig (Επιμ.), *Hip hop at Europe’s edge: Music, agency, and social change* (σσ. 145-161). Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Newton, D. (2014). “Performativity and the Performer-Audience Relationship Shifting Perspectives and Collapsing Binaries”. *The SOAS Journal of Postgraduate Research*, 7
- Peterson, R.A. & Bennett, A. (2004). *Introducing Music Scenes*, Στο A. Bennett & R.A. Peterson (Επιμ.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Νάσβιλ: Vanderbilt University Press
- Pitts, S. E. (2005). “What Makes an Audience ? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival”. *Music & Letters*, 86 (2), 257-269
- Reed, A. (2021) “Order, Joy, Youth Parade Aesthetics in Popular Music”, *Journal of Popular Music Studies*, 33(1), 31-35
- Riedel, F. (2020). Atmospheric relations: Theorising music and sound as atmosphere. Στο F. Riedel και J. Torvinen (Eds), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds*. Νέα Υόρκη: Routledge



- Schechner, R. (1976). Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde, *Performing Arts Journal*, 1(1), 8-19.
- \_\_\_\_\_ (1981). Performers and Spectators Transported and Transformed, *The Kenyon Review - New Series*, 3(4), 83-113.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Performance Studies: An introduction* (3<sup>η</sup> εκδ.). Λονδίνο – Νέα Υόρκη: Routledge
- Shelemay, K.K. (2011). “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”, *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 349-390
- Shuker, R. (2001) [1994]. ‘My Generation’ Audiences and fans, scenes and subcultures. Στο R. Shuker, *Understanding Popular Music Culture* (2<sup>η</sup> Εκδ.) (σσ.193-216). Λονδίνο: Routledge
- Speers, L. (2017). *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge
- Thomson M. and Biddle, I. (Επιμ.), (2013). *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic
- Toelle, J. & Sloboda, J.A. (2021). “The audience as artist ? The audience’s experience of participatory music”. *Musicae Scientiae*, 25(1), 67-91
- Turner, E. (2007). “Introduction to the art of Ethnography”. *Anthropology and humanism* 32(2), 108-116
- Turner, P. (2010). Hip Hop Versus Rap. An Ethnography of the Cultural Politics of New Hip Hop Practices. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Νέα Υόρκη: PAJ Publications
- \_\_\_\_\_ (1987). *The Anthropology of Performance*. Νέα Υόρκη: PAJ Publications

- Walmsley, B. (2019). *Audience Engagement in the Performing Arts: A Critical Analysis*, Τσαμ: Palgrave Macmillan
- Whiteley, S. (2004). Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identity. Στο S. Whiteley, A. Bennett, S. Hawkins (Επιμ.) *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Λονδίνο: Routledge
- Williams, J. (2011). “Historicizing the Breakbeat: Hip-Hop’s Origins and Authenticity”. *Lied Und Populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 56, 133-167.

### *Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία*

- Κάβουρας, Π. (2010). *Φολκλόρ και Παράδοση*. Αθήνα: νήσος
- Kahleed, J. (2018). Οι γλωσσοκοπάνες της ραπ. Στο Συλλογικό, *Bring the noise: 15 κείμενα για το χιπ χοπ* (σ.188-202). Αθήνα: Τεφλόν-Αρχείο 71.
- Carlson, M. (2014). *Περφόρμανς. Μια Κριτική Εισαγωγή*. (Ε. Ράπτου Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης
- Λαλιώτη, Β. (2012). “Η μουσική ως Επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές”. *Εθνολογία*, 15, 205-226
- \_\_\_\_\_ (2016). *Το σάουντρακ της ζωής μας: Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Λιλιής, Δ. (2013). A Brief History of Hip Hop. Στο Τ. Βογιατζής (Επιμ.), *Hip hop: Code of the streets* (σ. 6-13). Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ/SONIK Magazine, Ιούλιος 2013

- Μαγιόπουλος, Τ. (2013). Το ελληνικό hip hop στα '80s και στα '90s. Στο Τ. Βογιατζής (Επιμ.), *Hip hop: Code of the streets* (σ. 14-29). Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ/SONIK Magazine, Ιούλιος 2013
- Νομικός, Μ. (2013). Ghetto Fabulous: Μια μικρή ιστορία της hip hop με τη μόδα: Από τους RUN-DMC στους Odd Future και από τον Kanye West στους Beastie Boys!. Στο Τ. Βογιατζής (Επιμ.), *Hip hop: Code of the streets* (σ. 84-87). Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ/SONIK Magazine, Ιούλιος 2013
- Rose, T. (2018 [1994]). «Όλοι μέσα στο νυχτερινό τρένο»: Ρίμες, μουσική, χορός και γκραφίτι στη μεταβιομηχανική Νέα Υόρκη. Στο Συλλογικό, *Bring the noise: 15 κείμενα για το χιπ χοπ* (σ. 34-85). Αθήνα: Τεφλόν-Αρχείο 71.
- Συλλογικό. (2018). *Bring the noise: 15 κείμενα για το χιπ χοπ*. Αθήνα: Τεφλόν-Αρχείο 71.
- Σμόλ, Κ. (2010). *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης* (Δ. Παπασταύρου & Σπ. Λούτσας, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Ιανός (Το αυθεντικό έργο εκδόθηκε το 1998)
- Wong, D. (2014). “Έν κινήσει: από την επιτέλεση στην επιτελεστική εθνογραφία και ξανά πίσω”. Στο Ε. Καλλιμοπούλου και Α. Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία* (σ. 289-312), Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη

### Φιλμογραφία

- Σκαρέντζος, Ν. (Σκηνοθέτης). (2008). Ρυθμοί και ρίμες [Μουσικό Ντοκιμαντέρ για το ελληνικό χιπ χοπ]. Ελλάδα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ &

TOP

CUT.

Ανακτήθηκε

από:

[https://www.youtube.com/watch?v=TsOFxJ\\_X9IQ](https://www.youtube.com/watch?v=TsOFxJ_X9IQ)

### *Διαδικτυακές πηγές*

Βαλάρης, Σ. (2023). Bloody Hawk: Το έκανε (σχεδόν) όπως ο ΛΕΞ στο γήπεδο της Νέας Σμύρνης. Ανακτήθηκε από: <https://www.lifo.gr/culture/music/bloody-hawk-ekane-shedon-opos-o-lex-sto-gipedo-tis-neas-smyrnis>

Ελληνικό hip hop. (χ.χ.) Στο Wikipedia. Ανακτήθηκε από: [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C\\_hip\\_hop](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_hip_hop)

Fordism. (χ.χ.) Στο Encyclopedia Britannica. Ανακτήθηκε από: <https://www.britannica.com/money/topic/Fordism>

Fordism. (χ.χ.) Στο Wikipedia. Ανακτήθηκε από: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fordism>

Κουτλιάνης, Κ. (2018). ΛΕΞ: Όσα ζήσαμε την Κυριακή στη Νέα Σμύρνη, στη μεγαλύτερη ελληνική ραπ συναυλία ever. Ανακτήθηκε από: <https://www.noupou.gr/culture/mousiki/lex-osa-zisame-tin-kiriaki-sti-neas-smirni-sti-megaliteri-elliniki-rap-sinavlia-ever/>

