

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ιατρική Εθνομουσικολογία: Επιτελεστικές διαστάσεις της trance/έκστασης
και οι περιπτώσεις Σαμανισμού και Rave**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

Μπαλτίδου Ευρυδίκης

ΑΕΜ: 1826

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γεώργιος Κίτσιος, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

Στη μαρούλα μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	5
Εισαγωγή.....	7
A. Ιστορικό πλαίσιο	8
B. Η επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο	9
Γ. Συναισθηματικές αντιδράσεις.....	10
Δ. Η μουσική υπό το πρίσμα της ασθένειας και της θεραπείας	12
Ε. Ιατρική Εθνομουσικολογία – Θεωρητικές προσεγγίσεις	17
ΣΤ. Σχετικές έρευνες	19
Z. Κλινική και κοινωνική πραγματικότητα	20
Η. Παρουσίαση ενοτήτων της εργασίας.....	23
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	25
1. Επιτέλεση – Επιτελεστικότητα.....	26
2. Σαμανισμός – Σαμάνος	28
2.1 Η απόκτηση των σαμανικών γνώσεων	32
2.2 Σαμανική θεραπεία.....	36
2.3 Η μουσικότητα της σαμανικής αμφίεσης.....	37
3. Έκσταση – Trance	38
3.1 Σαμανική κατάσταση συνείδησης	41
3.2 Ψυχοτρόπες ουσίες – Ενθεογενή.....	43
3.3 Χαρακτηριστικά των μεταβαλλόμενων καταστάσεων συνείδησης.....	45
3.4 Κοινωνική διάσταση.....	48
3.5 Ταραντισμός.....	51
3.6 Trance και Εαυτός	52
3.7 Καθοδηγούμενη Απεικόνιση και Μουσική (Guided Imagery and Music).....	53
4. Η σχέση της μουσικής με την έκσταση.....	54
4.1 Γενικά χαρακτηριστικά της σαμανικής μουσικής.....	61

4.2 Συμβολικότητα	64
4.3 Νευροφυσιολογία και μουσική.....	65
5. Κοινωνικός ρόλος της μουσικής.....	66
5.1 Δίπολο Δυτικού – «Άλλου» και η έννοια του ιερού.....	69
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	73
1. Από την σαμανική trance στην trance της rave	74
1.1 Η εξάπλωση της rave	78
1.2 Νεοφυλετισμός.....	81
1.3 Το rave ως happening.....	82
1.4 Στα rave parties	82
2. Techno μουσική	84
2.1 Τεχνοσαμανισμός (Technoshamanism)	86
2.2 Σωματοποίηση του ηλεκτρονικού ήχου – «Techno-σώμα».....	91
2.3 Η σημασία του χορού	92
3. Οπτικοκεντρισμός και αισθητική ιεράρχηση – υπεροχή	93
4. Βασικά χαρακτηριστικά της «rave μουσικής».....	94
5. Ψυχολογικές και συμβολικές διαδικασίες θεραπείας.....	97
5.1 Ο DJ ως σαμάνος.....	101
6. Η επιτελεστική και τελετουργική διάσταση της rave	104
6.1 Η «σκηνή» της επιτέλεσης	107
6.2 Χρήση ψυχεδελικών στο τελετουργικό πλαίσιο	109
6.3 Ταυτότητα και Εαυτός	110
7. Το raving κατά την περίοδο του COVID-19	111
Συμπεράσματα.....	116
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	123

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται μια βιβλιογραφική έρευνα σχετικά με τον επιστημονικό κλάδο της Ιατρικής Εθνομουσικολογίας, εστιάζοντας και εμβαθύνοντας στις θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής, όπως αυτές εντοπίζονται στις πρακτικές και τις επιτελεστικές μεθόδους του σαμανισμού και της rave κουλτούρας. Τα ερευνητικά ερωτήματα αφορούν τη θέση της μουσικής σ' αυτές τις πρακτικές, τις επιρροές τους στον άνθρωπο και την κοινότητα, αλλά και τα κοινά τους χαρακτηριστικά. Στόχο αποτελεί η διερεύνηση και ανάδειξη της σημασίας των τελετουργικών πρακτικών, όπως τεκμηριώνονται στις σαμανιστικές επιτελέσεις των ιθαγενών, καθώς αναβιώνουν και εκσυγχρονίζονται μέσα από τα rave parties. Συμπεραίνεται πως οι επιτελεστικές διαστάσεις τους διαχέονται και επιδρούν καθοριστικά στις ψυχοφυσιολογικές λειτουργίες του ανθρώπου, ενώ παράλληλα ενισχύουν την κοινωνική συνοχή. Κλείνοντας, η επιτελεστικότητα ερευνάται τόσο στο εκπαιδευτικό πλαίσιο, όσο και στο πλαίσιο της επικαιρότητας.

Λέξεις Κλειδιά: Ιατρική Εθνομουσικολογία, trance, έκσταση, επιτέλεση, σαμανισμός, rave, θεραπεία

Abstract

The current paper seeks to undertake a bibliographical research study regarding the scientific field of Medical Ethnomusicology, focusing on and delving into the healing properties of music, similar to those traced in shamanic and rave culture practices. The research questions pertain to the role of music in these practices, its effects on individuals and societies, and the commonalities of those. The aim is to explore and give prominence to the important role that music plays in these rituals as this is depicted in the performances of the natives and since these have been resurrected and modernized through rave parties. The outcome shows how their performative dimensions spread and decisively interact with humans' psychophysiological functions, while they reinforce social cohesion/interconnectivity. Last but not least, performativity is investigated through an educational framework and a current affairs lens.

Keywords: Medical Ethnomusicology, trance, ecstasy, performance, shamanism, rave, therapy

Εισαγωγή

Αφορμή για τη συγγραφή της παρακάτω εργασίας αποτέλεσε το ενδιαφέρον μου για τη μυστικιστική διάσταση της μουσικής και της σύνδεσης της με το θείο σε κάθε έκφανση. Η τυχαία παρουσία μου σε ένα τέκνο πάρτυ ήταν καθοριστική. Τα εμφανή τολμώ να πω τελετουργικά στοιχεία που εντόπισα ήταν και αυτά που αποτέλεσαν αφορμή, να εμβαθύνω την έρευνα μου στο φαινόμενο του σαμανισμού, αλλά και να αναζητήσω εκφάνσεις του στο σύγχρονο δυτικό κόσμο και πιο συγκεκριμένα στον κόσμο της ηλεκτρονικής μουσικής. Η σύνδεση του σαμανισμού είναι δυνατή με τις πρακτικές σχεδόν κάθε είδους μουσικής της *underground* σκηνής για το κύριο λόγο ότι η υπόγεια σκηνή εμφανίζει έντονα δείγματα νεοφυλετισμού με ότι αυτό συνεπάγεται. Ο εκτονωτικός και υπερβατικός χαρακτήρας της εν λόγω σκηνής θυμίζει σε (ιδιαίτερα) πολλά σημεία τις αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης του σαμανισμού και διατηρεί έντονο το λυτρωτικό (και θεραπευτικό) στοιχείο. Παράλληλα οι απαγορεύσεις λόγω της πανδημίας και η βίαιη απομάκρυνση του κόσμου από κάθε είδους μουσική συνάθροιση προκάλεσε πληθώρα προβλημάτων οι συνέπειες των οποίων θα διαπιστωθούν στο άμεσο μέλλον. Επί της παρούσης φαίνεται πως εκτός από έναν τρόπο διασκέδασης, ο κόσμος στερήθηκε ταυτόχρονα και μια διέξοδο εκτόνωσης, συνεύρεσης, σύμπραξης, ενοποίησης και ψυχικής (γιατί όχι και σωματικής) «θεραπείας» ή τουλάχιστον διατήρησης της «υγείας». Όντας προβληματισμένη με όλα τα παραπάνω, ήρθα σε επαφή σε ένα από τα μαθήματα που παρακολουθούσα στη σχολή με τον όρο Ιατρική Εθνομουσικολογία. Τότε όλα άρχισαν να παίρνουν το δρόμο τους.

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους ανθρώπους, που βοήθησαν στην πραγμάτωση της εργασίας αυτής, καθώς χωρίς αυτούς η διπλωματική αυτή θα συνέχιζε να αποτελεί μια ιδέα.

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου Γεώργιο Κίτσιο για την καθοδήγηση, την εμπιστοσύνη και την επιστημονική του υποστήριξη καθ' όλη τη διαδικασία εκπόνησης της ερευνητικής μου εργασίας. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για την ελευθερία κινήσεων, τις πολύτιμες συμβουλές που μου παρείχε και για την πίστη του σε μένα. Η συμβολή του στη ζύμωση του ερευνητικού μου θέματος, αλλά και η ψυχολογική υποστήριξη που μου παρείχε ήταν καθοριστικές. Πηγή έμπνευσης,

προβληματισμού και αναζήτησης αποτέλεσαν τόσο τα μαθήματα του, όσο και οι προσωπικές μας συζητήσεις. Στη συνέχεια θα ήθελα να εκφράσω την απέραντη ευγνωμοσύνη μου για τη μητέρα μου, της οποίας η αγάπη, η στήριξη και η ατελείωτη υπομονή με κρατούν όρθια μέχρι σήμερα και με βοηθούν να ανθίζω. Φυσικά, οφείλω να ευχαριστήσω τους αγαπημένους μου φίλους για την υποστήριξη και την κατανόηση, που επέδειξαν καθ' όλη τη διάρκεια της θεωρητικής σύλληψης, κατανόησης και συγγραφής αυτής της εργασίας.

A. Ιστορικό πλαίσιο

Οι απαρχές της μελέτης της επίδρασης της μουσικής σε ό,τι αφορά στην ψυχολογία αλλά και στην φυσιολογία του ανθρώπου εντοπίζονται στις προσπάθειες της πρώιμης κλασικής επιστήμης, καθώς αποτέλεσε αντικείμενο σκέψης και προβληματισμού «μεγάλων» κλασικών στοχαστών. Ο πρώτος θεωρητικός της μουσικής, ο Πυθαγόρας, διατύπωσε τις καθοριστικές επιδράσεις της μουσικής -μέσω των κατάλληλων μελωδιών- τόσο στη συναισθηματική κατάσταση, όσο και στην ψυχική υγεία των ανθρώπων. Ο Πλάτωνας ανέδειξε την ηθοπλαστική ιδιότητα της μουσικής τονίζοντας τη σπουδαιότητα και αναγκαιότητά της στην ανατροφή ενός γενναίου και χρήσιμου πολίτη. Υποστήριξε ότι οι ρυθμοί και οι τόνοι, αφομοιώνονται από το μυαλό και επιδρούν αντίστοιχα σε όλες τις ενέργειες του ατόμου. Παράλληλα υποστήριξε, ότι η απολαυστική μουσική οδηγεί σε αποσταθεροποίηση και απομάκρυνσή του ατόμου από την κοινωνία, στη σωματική και ψυχική φθορά, αλλά και στην ηθική πτώση. Ο φιλόσοφος Αριστοτέλης, ο διάσημος μαθητής του Πλάτωνα στο έργο του «Πολιτικά», αναφέρεται στην ικανότητα της μουσικής να επηρεάζει την ψυχική κατάσταση του ακροατή. Οι μουσικοί τόνοι παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους, τέτοιες που κατά την ακρόαση τους διεγείρεται πληθώρα διαθέσεων. Η αντίδραση στην ακρόαση κάθε τόνου διαφέρει, καθώς προκαλούνται συναισθήματα θετικά, αρνητικά ή και ουδέτερα. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως ο δωρικός τρόπος προκαλεί ισορροπημένη διάθεση, ενώ πως ο πιο διεγερτικός είναι ο φρύγιος τρόπος (Shaboutin 2005, 19-21).

Ο θεμελιωτής της σύγχρονης ιατρικής, ο Ιπποκράτης, σύστηνε θεραπείες μέσω της μουσικής και υποστήριζε τις ευεργετικές επιδράσεις της στην υγεία του ατόμου. Η κληρονομιά της αρχαιότητας για την επίδραση της μουσικής είναι πλούσια, όπως

μαρτυρούν τόσο ελληνικά όσο και ρωμαϊκά κείμενα καθώς επίσης και κείμενα της εποχής της αναγέννησης αλλά και της εποχής του μεσαίωνα. Ωστόσο, η συστηματική μελέτη των επιδράσεων της μουσικής στο ανθρώπινο σώμα καθιερώθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα όταν αναπτύχθηκαν οι πειραματικές επιστήμες των φυσικών επιστημών, όπως λόγω χάρη της φυσιολογίας, οπότε και καθιερώθηκαν οι πειραματικές μετρήσεις (Shaboutin 2005, 24-27)

B. Η επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο

Καθώς η μουσική διεισδύσει μέσω των αυτιών στο ανθρώπινο σώμα οι ήχοι ως ερεθίσματα στα ακουστικά νεύρα καταλήγουν στον θάλαμο του εγκεφάλου εγείροντας αισθήσεις και προκαλώντας συναισθήματα.

Το άκουσμα της μουσικής προκαλεί την διέγερση του θαλάμου, ο οποίος με τη σειρά του κινητοποιεί το φλοιό του εγκεφάλου, που στέλνει ερεθίσματα πίσω στο θάλαμο. Διαπιστώνεται ότι η μουσική σχηματίζει ένα κύκλωμα δονήσεων, το οποίο ενισχύεται όσο η ακρόαση διαρκεί. Παράλληλα, έκδηλες είναι οι εξωτερικές αντιδράσεις με το λίκνισμα του σώματος, το ρυθμικό κούνημα του κεφαλιού, των χεριών ή του χτυπήματος του ποδιού. Οι μουσικοί τόνοι και οι ρυθμοί κατά την διαδικασία της επεξεργασία τους από τον θάλαμο και τον υποθάλαμο του εγκεφάλου, της παρεγκεφαλίδας και των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, αναγνωρίζονται ως μουσικές δομές και αποκτούν διανοητική και συναισθηματική διάσταση. Πιο συγκεκριμένα ο υποθάλαμος, ο οποίος μέσω νευρικών οδών συνδέεται με το θάλαμο, επηρεάζει διάφορες σωματικές λειτουργίες, όπως για παράδειγμα τον ύπνο, την αφύπνιση, το μεταβολισμό, κ.α.. Επίσης, περιμετρικά του θαλάμου βρίσκεται το κέντρο των αισθημάτων, το οποίο αλληλοεπιδρώντας με το ενδοκρινικό σύστημα, επιδρά στην ταχύτητα της κυκλοφορίας του αίματος, την ένταση του παλμού, την αναπνοή κ.α. (McClellan 1997, 128–29).

Ο C. Diserens (1923, 175–84) αναφέρει ότι ο Dogiel διαπίστωσε, πως άνθρωποι και ζώα, ανταποκρίνονται στα μουσικά και γενικότερα στα ακουστικά ερεθίσματα, όταν κατά τη διάρκεια των ερευνών του παρατήρησε μεταβολές στην κυκλοφορία και στην πίεση του αίματος, όσο και στην αναπνευστική λειτουργία (respiratory rate and amplitude).

Στα τέλη του 1980 οι Gabrielsson και Lindström (2010, 393-94) διαπίστωσαν ότι οι άνθρωποι, οι οποίοι βίωσαν μια έντονη μουσική εμπειρία αντιδρούσαν συνήθως με δάκρυα, τα οποία προέκυπταν από συναισθήματα, στο μεγαλύτερο ποσοστό χαράς και σε ένα μικρό ποσοστό από συναισθήματα λύπης. Παρατήρησαν επίσης ότι το σώμα τους αντιδρούσε εμφανίζοντας αλλαγή του ρυθμού της αναπνοής και του παλμού της καρδιάς, αύξηση της θερμοκρασίας, εφίδρωση και ρίγος, χαλάρωση των μυών, πόνο στο στήθος και στο λαιμό, ζαλάδα, ξηροστομία, στομαχικές διαταραχές, κ.α..

Από τις έρευνες που πραγματοποιήθηκαν μέχρι σήμερα διαπιστώθηκε συνολικά ότι η μουσική επηρεάζει τον ρυθμό του καρδιακού παλμού και της αναπνοής, την πίεση, τον όγκο και την οξυγόνωση του αίματος, την ένταση και τον τόνο των μυών, την θερμοκρασία του σώματος, τη γαστρική λειτουργία, τα ανακλαστικά της κόρης των ματιών. Ακόμα επιδρά στις ορμονικές εκκρίσεις, στην γαλβανική απόκριση του δέρματος κ.α. (Σακαλάκ 2004, 89–90, 205–7, 214, 246–47).

Γ. Συναισθηματικές αντιδράσεις

Σχετικά με τις συναισθηματικές αντιδράσεις στο άκουσμα της μουσικής εκτιμάται πως πρόκειται για σύντομης διάρκειας συναισθήματα προς ένα πρόσωπο ή προς μία κατάσταση, που στην πραγματικότητα αποτελούν και την αιτία του συναισθήματος ή σχετίζονται άμεσα με τις μουσικές προσδοκίες που δημιουργούνται (Juslin και Zentner 2001, 6–8).

Παρά το γεγονός ότι η πρόκληση συναισθημάτων από τη μουσική είναι ένα θέμα που απασχολεί ιδιαίτερα τον επιστημονικό χώρο τα τελευταία χρόνια, η πολυπλοκότητα αλλά και η δυσκολία κατανόησης του φαινομένου έστρεψε τις έρευνες κυρίως στην αντίληψη των ακροατών σχετικά με την συναισθηματική έκφραση και όχι στην ίδια τη διαδικασία δημιουργίας συγκεκριμένων συναισθημάτων (Gabrielsson 2010, 547· Juslin και Zentner 2001, 3). Χαρακτηριστικά ο Hanslick (2003, 94–96) σημειώνει ότι «παρατηρώντας την μελωδική πορεία της μουσικής, φαίνεται ότι η διαδρομή της από το μουσικό όργανο που πάλλεται έως το ακουστικό νεύρο έχει αποσαφηνιστεί επαρκώς από την επιστήμη της φυσιολογίας. Η νευρική διαδικασία κατα την οποία το ερέθισμα του ήχου μετατρέπεται σε συναίσθημα παραμένει ανεξήγητη». Ωστόσο, η

πεποίθηση ότι η μουσική υπό συνθήκες εγείρει συναισθήματα στους ακροατές παραμένει ζωντανή.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τους Juslin, Sloboda και Zentner (2001, 11· Juslin και Sloboda 2010, 819) η μουσική ακρόαση μπορεί να προκαλέσει δύο είδη συναισθημάτων, εκείνα που προκύπτουν από την αισθητική της μουσικής, αλλά και εκείνα που εκφράζονται μέσω των τεχνικών της χαρακτηριστικών, όπως της τονικότητας, του ρυθμού, της έντασης και της χροιάς. Παρόλα αυτά, τονίζουν ότι τα δύο είδη συναισθημάτων θα πρέπει να μελετώνται παράλληλα και όχι ανεξάρτητα, προκειμένου να επιτευχθεί μια ολοκληρωμένη και εμπειριστατωμένη κατανόηση των ψυχολογικών και συναισθηματικών επιρροών της μουσικής.

Παρά το γεγονός πως δεν υπάρχουν ακόμη επιστημονικά τεκμήρια, που να διευκρινίζουν με σαφήνεια την επιρροή της μουσικής στη διανοητική κατάσταση του ατόμου, ωστόσο στηρίζεται από πληθώρα επιστημόνων η άποψη πως, η μουσική επιδρά ενεργά στη διανοητική κατάσταση του ατόμου.

Σύμφωνα με την Λιάνα Πρίνου - Πολυχρονιάδου (2003, 40) η επιρροή της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχολογία είναι αδιαμφισβήτητη, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως είναι το ίδιο ισχυρή για όλους. Τα άτομα που διαθέτουν μουσικές γνώσεις και μουσική παιδεία μοιραία στέκονται κριτικά απέναντι στα νέα ακούσματα, γεγονός που δημιουργεί αντιστάσεις ως προς την συγκινησιακή επιρροή της μουσικής. Το αντίθετο συμβαίνει με τα άτομα που δεν διαθέτουν καμία μουσική μόρφωση ή διαθέτουν ελάχιστη, καθώς η επιρροή της μουσικής σε αυτά είναι πιο ισχυρή.

Η εξοικείωση με τη μουσική έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί διαμορφώνει την προτίμηση του ατόμου για ένα νέο άκουσμα και αναπόφευκτα επηρεάζεται και ο βαθμός της επίδρασης της. Σύμφωνα με τον Hargreaves (1986, 111) η αρχική αντίδραση σε ένα νέο ερέθισμα δεν είναι τόσο θετική, στη συνέχεια όσο το άκουσμα γίνεται περισσότερο οικείο η αντίδραση γίνεται θετικότερη. Όταν η εξοικείωση κορυφωθεί τότε αρχίζει ο κορεσμός που οδηγεί στην άρνηση της προτίμησης.

Ο McClellan (1997, 154) παρατηρεί πως τόσο το διαρκές άκουσμα συγκεκριμένου είδους μουσικής όσο και η ενεργή συνεισφορά του ατόμου στη γένεση ή στην εκτέλεση της μουσικής, ισχυροποιεί την επίδρασή της σε βαθμό ικανό να οδηγήσει το άτομο σε οριστική αλλαγή, ως προς τη σχέση του με το κοινωνικό του περιβάλλον. Δεν είναι τυχαίο πως ύστερα από μια μεγάλη χρονική διάρκεια ενασχόλησης με τη μουσική, το άτομο υιοθετεί χαρακτηριστικά της. Δέχεται δηλαδή τόσο ισχυρή

εσωτερική επίδραση που αντανακλάται στις κινήσεις και στην ομιλία του αλλά και στην αίσθηση που έχει για το χρόνο. Ακόμη, κατά την διάρκεια της ενασχόλησης του με τη μουσική, η συναισθηματική του κατάσταση όπως και ο χαρακτήρας (π.χ. εσωστρεφής – εξωστρεφής, απαισιόδοξος – αισιόδοξος), η ηλικία αλλά και η ωριμότητα του, συμβάλουν σημαντικά στον βαθμό της επίδρασης που θα δεχτεί (Gabrielsson 2010, 568). Παράλληλα, ο Farnsworth (1969, 213· Rentfrow και McDonald 2010, 670) διατυπώνει την άποψη πως η μουσική επιδρά περισσότερο όταν έχει νόημα για τον ακροατή και προσθέτει πως, δεν υπάρχει σύνθεση που να διασφαλίζει την πρόκληση όμοιων η παρόμοιων φυσιολογικών μεταβολών σε έναν πληθυσμό. Φαίνεται πως η μουσική επίδραση εξαρτάται περισσότερο από τις μουσικές προτιμήσεις (musical taste) του ακροατή.

Δ. Η μουσική υπό το πρίσμα της ασθένειας και της θεραπείας

Από την αρχαιότητα ακόμα είναι γνωστή η χρήση της μουσικής τόσο σε θρησκευτικές, όσο και σε θεραπευτικές τελετές με σκοπό την εμπειρία της έκστασης. Στη σύγχρονη εποχή οι πρακτικές αυτές, πνευματικού και θεραπευτικού χαρακτήρα επιβιώνουν στην Αφρική, σε αρκετούς πολιτισμούς της Αμερικής και της Καραϊβικής, στην Τουρκία, στην Κίνα, στην Ινδονησία και στις σαμανιστικές κοινωνίες. Όμως η μουσική που οδηγεί σε έκσταση συναντάται γενικότερα σε όλους τους πολιτισμούς.

Ο άνθρωπος είναι ένα όν δυναμικό σε μια συνεχή διαδικασία «προόδου» προς την υγεία ή «απομάκρυνσης» από αυτή, ποτέ στατικό. Η πρόοδος σημαίνει τη θεραπεία και η οπισθοδρόμηση την ασθένεια. Επιπλέον, η ροή και η στάση, η πρόοδος και η παλινδρόμηση είναι μη γραμμικές, πολιτιστικά κατασκευασμένες και σχετίζονται με πολλαπλούς τομείς της ανθρώπινης ζωής και της ατομικής σύνθεσης (Koen 2012, 99).

Μια ολιστική οπτική που περιλαμβάνει την πνευματική διάσταση ως μέρος της ανθρώπινης ύπαρξης βλέπει την υγεία και τη θεραπεία ως μια διαδικασία εξισορρόπησης της εσωτερικής ύπαρξης μέσα στον εαυτό και εξισορρόπησης αυτού του εαυτού με το ευρύτερο σύνολο - το σύμπαν και όλη τη δημιουργία, συμπεριλαμβανομένου του φυσικού -πνευματικού βασιλείου (Koen 2012, 99).

Μαζί με τη φυσική ροή και τη «φυρονεριά» μεταξύ υγείας και ασθένειας, μια ολιστική οπτική περιλαμβάνει επίσης τις ψυχικές, συναισθηματικές, κοινωνικές και πνευματικές πτυχές των ανθρώπων που ακολουθούν την ίδια δυναμική διαδικασία προόδου και οπισθοδρόμησης. Ως εκ τούτου, μπορεί να υπάρχουν συναισθηματικές, ψυχολογικές, κοινωνικές και πνευματικές ασθένειες και θεραπείες αντίστοιχα. Σε αυτό το συνεχές, η έναρξη της νόσου εμφανίζεται πριν να εκδηλωθούν τα συμπτώματα και να μπορεί να διαγνωσθεί. Για παράδειγμα, ο γιατρός William Malarkey έχει χαρακτηρίσει την περίοδο μεταξύ της έναρξης της νόσου και της διάγνωσης ως *GAP* (1999, 16). Το *GAP* είναι μια αόρατη, κρίσιμη χρονική περίοδος όπου υπάρχει μια ευκαιρία για πρόληψη της ανάπτυξης της ασθένειας ή ακόμα και θεραπείας. Οποιαδήποτε θεραπευτική πρακτική ή παρέμβαση, συμπεριλαμβανομένων εκείνων της μουσικής, της προσευχής και του διαλογισμού, μπορεί να φανεί ότι λειτουργεί εντός αυτού του συνεχούς (πριν, κατά τη διάρκεια ή μετά το *GAP*), επιφέροντας κρίσιμες αλλαγές σε μία ή περισσότερες διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης και μετασχηματίζοντας το κοινωνικό σύνολο. (Koen 2012, 99)

Στα όρη Pamir, η αναγνώριση της «δύναμης» του ήχου περιγράφεται συχνότερα ως *godrat* ή *baraka* και συχνά συνδυάζεται με φράσεις που δείχνουν τη φυσική αίσθηση της ηχητικής δόνησης στο σώμα. Τέλος, ο ρόλος της ατομικής και της συλλογικής συνείδησης -η πρόθεση και η προσοχή του ερμηνευτή/ θεραπευτή και όλων των συμμετεχόντων- μπορεί να θεωρηθεί ως βασικό συστατικό στη διευκόλυνση επίτευξης ευέλικτων-εύκαμπτων ψυχολογικών καταστάσεων (*flexible psychological states*), που οδηγούν στη θεραπεία. Αυτή η μελέτη έχει διερευνήσει τις υπερβατικές αρχές του πολιτισμού στο πλαίσιο μιας ειδικής για τον πολιτισμό μουσικο-πνευματικής θεραπευτικής πρακτικής. Επιπλέον, ο B. Koen αναφέρεται στο πιθανό όφελος από τη συμπερίληψη φυσιολογικών πειραμάτων στο πλαίσιο της εθνογραφικής έρευνας πεδίου, καθώς και τη σημασία της συμπερίληψης της εθνογραφικής γνώσης στην έρευνα των επιστημών υγείας. Ξεχωριστά, η εθνογραφία και ο πειραματισμός παρέχουν μοναδικά δεδομένα και απόψεις για τη θεραπεία. Εάν χρησιμοποιηθούν μαζί, μπορεί να αρχίσει να προκύπτει μια πιο ολιστική, ίσως πιο αληθινή κατανόηση (Koen 2012, 117).

Ο Jörg Fachner (2007) πραγματεύεται το ρόλο της μουσικής σε εθνοτικά θεραπευτικά πλαίσια. Διερευνά πτυχές της βιοϊατρικής και της σχεσιακής ιατρικής σε προσεγγίσεις εθνοθεραπείας, που συμπεριλαμβάνουν τη μουσική, το ρόλο του ήχου, της έκστασης,

του χορού, των τελετουργιών,¹ της αισθητικής αντίληψης και τον τρόπο με τον οποίο αντιλήψεις εθνοτικών παραδόσεων επηρεασμένων από την εμπειρία και την ένταξη ανταλλάσσονται μέσω της επιτέλεσης. Αποπειράται να διασαφηνίσει τους μηχανισμούς της έκστασης και την επίδραση της μουσικής, ενώ ερμηνεύει το ρόλο του ακουστικού πρίσματος, των τόνων, του ρυθμού και της κίνησης στα πλαίσια μιας τελετουργικής παράστασης, που προορίζεται να προκαλέσει αλλαγές στη συνείδηση, τη στάση και τη συμπεριφορά.

Οι μονοχρωματικοί ήχοι και τα «παλμικά μουσικά όργανα» (pulsation instruments) χρησιμοποιούνται με αξιοσημείωτη συχνότητα σε τελετουργίες εθνοτικής θεραπείας. Τύμπανα, πνευστά ακόμα και έγχορδα όργανα έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες εντός των τελετουργιών και σχετίζονται άμεσα με παραδόσεις, μύθους, κοσμολογίες και μουσικές πρακτικές των λαών. Υπάρχει μια αδιάκοπη συζήτηση μεταξύ ερευνητών και κλινικών γιατρών σχετικά με την βαρύτητα της σημασίας που έχουν οι ηχητικές ιδιότητες των οργάνων και το συμβολικό τους περιεχόμενο από τη μια πλευρά, το πλαίσιο και οι διαδικασίες των τελετουργιών από την άλλη (Aldridge και Fachner 2006, 15-37· Rouget 1985).

Φαίνεται πως «οι μουσικές ικανότητες είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την αποτελεσματική μεταφορά της γνώσης» (Fachner 2007, 170). Παράλληλα όπως αποδείχθηκε, η αλληλεπίδραση μεταξύ θεραπευτή και θεραπευόμενου και των συμμετεχόντων μεταξύ τους, η κοινή εμπειρία της μουσικής και του χορού παράγει κάτι σημαντικό και δεν είναι η γνώση των κοσμικών εντολών – κρυμμένη σε κλίμακες και ερμηνευτικές μεθόδους – αλλά ούτε και ένα λουτρό ήχου, που έχει απαραίτητα ως αποτέλεσμα τη θεραπεία (Aldridge και Fachner 2010, 87· Tucek et al. 2006).

Ο Fachner (2007) εξελίσσει την συλλογιστική του πορεία εισάγοντας την προσέγγιση της ανθρωποσοφικής μουσικοθεραπείας, στην οποία ενσωματώνονται οι ιδέες του Hans Kayser για τον «αρμονικό συντονισμό» (harmonical resonalism) και του Rudolf Steiner για την ανθρωποσοφική αντίληψη του κόσμου και της ανθρωπότητας. Πρόκειται για αρμονικές δομές του κόσμου, του ανθρώπου και του σύμπαντος που βασίζονται σε νομοθετικές έννοιες μουσικών σχέσεων μεταξύ αριθμών, σφαιρικής

¹ Τελεουργία (ritual) είναι «κάθε καθορισμένη συμπεριφορά, που επαναλαμβάνεται ανά περιόδους και συνδέει τις ατομικές ή ομαδικές πράξεις με μια μεταφυσική ύπαρξη» (Erickson και Murphy 2002, 258).

αρμονίας και ηχητικής ισομορφίας σύμφωνα με τον Πυθαγόρα. Παράλληλα, τονίζει πως τα ευρήματα από την ανατομία και τη φυσιολογία πρέπει να συγκριθούν με τους μουσικούς νόμους και μοτίβα. «Η μουσική θα σχετίζεται με αυτά τα επιστημονικά πεδία ως πηγή γνώσης» (Fachner 2007, 172). Πηγές τέχνης που μεταξύ άλλων σχετίζονται με ανώτερη πνευματική δραστηριότητα, όπως την έμπνευση, τη φαντασία και τη διαίσθηση, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη διεύρυνση της αισθητηριακής αντίληψης και της γνωστικής ικανότητας με την έννοια μιας εσωτερικής ανθρωποσοφικής εκπαίδευσης.

Ένας μουσικοθεραπευτής πρέπει να προσπαθήσει να φτάσει στην εσωτερική (πνευματική) δραστηριότητα του ασθενούς για να την κινητοποιήσει στην καταπολέμηση της διαταραχής. Κάνει έκκληση στον εαυτό του ασθενούς. Η θεραπευτική ιδέα είναι η έκκληση προς τον ασθενή να δραστηριοποιηθεί, η υποστήριξη στις ερμηνευτικές και εκφραστικές του δυνατότητες. Το μέσο στο οποίο διαδραματίζονται όλα αυτά είναι η μουσική [...] επειδή η μουσική είναι η τέχνη του εαυτού (Fachner 2007, 172).

Η ανθρωποσοφική μουσικοθεραπεία έχει μια μεθοδολογική εστίαση σε μια συγκεκριμένη ερμηνεία της εσωτερικής δραστηριότητας του ήχου, όπως ακριβώς ακούγεται και παράγεται ενεργά από τον θεραπευτή ή τον θεραπευόμενο με τη μορφή δεκτικής μουσικοθεραπείας. Αντίθετα, η μουσικοθεραπεία Nordoff/ Robbins τονίζει την ίδια τη μουσική δραστηριότητα και την περιστασιακή μουσική έκφραση του «εσωτερικού κόσμου» και της φυσικής κατάστασης του ασθενούς. «Σε αυτήν την εφαρμογή της μουσικής ο εαυτός συλλαμβάνεται αμέσως και παρακινείται να γίνει ενεργός μέσα στην ίδια την αναπηρία ή την διαταραγμένη συναισθηματική κατάσταση». Σύμφωνα με τους Nordoff & Robbins κατά τη μουσική εμπειρία ο θεραπευόμενος μπορεί να γίνει ενεργός χωρίς περιορισμούς, μπορεί να αποκαλύψει την ευφυΐα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες μέσα από το μουσικό παιχνίδι. Αυτή η δύναμη της μουσικής και των μουσικών δραστηριοτήτων είναι κάτι που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ενίσχυση των δυνατοτήτων και των προσωπικοτήτων των θεραπευόμενων αλλά και των παιδιών με ειδικές ανάγκες ειδικότερα. Η ενεργητική θεραπεία προσφέρει την ευκαιρία να παρατηρήσει και να κατανοήσει κανείς τον εαυτό του σε δράση (Fachner 2007, 172). Η ακουστική θεραπεία όπως περιγράφεται από τον Fachner (2007, 173) είναι «μια θεραπεία που «συντίθεται» μεμονωμένα για

έναν ασθενή, την ασθένειά του και τη βιογραφική του κατάσταση με βάση φαινομενικές μελέτες».

Η ανθρωποσοφική μουσικοθεραπεία υπογραμμίζει τον τονικό χαρακτήρα των οργάνων, επειδή ο τονικός χαρακτήρας ενός οργάνου θεωρείται ισόμορφος με σωματικές και διανοητικές εξελίξεις. Ακόμα, ο ψυχολόγος και μουσικοθεραπευτής Even Ruud (2001, 72–74) μέσα από μια κριτική ματιά στα έργα των Horden και Gouk παρατηρεί πως ένα ινδικό *raga* (θεραπευτική μουσική) δεν έχει μεγάλη επίδραση στον ακροατή, αν δεν υπάρχει το αντίστοιχο αντιληπτικό - κοσμολογικό υπόβαθρο.

Σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο William Isaac Thomas (1927, 1-14) όταν οι άνθρωποι προσδιορίζουν καταστάσεις ως πραγματικές, τότε οι ορισμοί αυτών των καταστάσεων γίνονται πραγματικοί ως προς τις συνέπειές τους. Με λίγα λόγια πρόκειται για αμοιβαία κοινά συστήματα πεποιθήσεων και συμβόλων τα οποία φαίνεται να διεγείρουν και να ενεργοποιούν θεραπευτικούς μηχανισμούς. «Η μουσική και η συνείδηση είναι πράγματα που κάνουμε [...] και ό,τι κάνουμε το κάνουμε σε ένα χρονικά και χωρικά αντιληπτό πλαίσιο, όπου κατευθύνουμε την προσοχή μας επιλεκτικά στα περιεχόμενα που αντιλαμβανόμαστε και θεωρούμε σημαντικά τη συγκεκριμένη στιγμή» (Fachner 2011, 355–57).

Τα ιδεολογικά μοντέλα του εθνοκεντρισμού και του ανιμισμού αποτέλεσαν τον ιδεολογικό και αισθητικό πυρήνα και έθεσαν παράλληλα το εθνογραφικό πλαίσιο των σαμανικών τελετουργιών. Για να μπορέσει να γίνει αντιληπτή και κατανοητή η σχέση της μουσικής με τις τελετουργίες των εν λόγω λαών θα πρέπει πρώτα να προσδιοριστούν και να κατανοηθούν οι κοινωνικές, θρησκευτικές και πολιτισμικές αντιλήψεις τους. Επομένως είναι καθοριστικής σημασίας να κατανοηθεί πρωτίστως ο τρόπος με τον οποίο οι γηγενείς πληθυσμοί αντιλαμβάνονται το νόημα, τη λειτουργία, τη σημασία και τη χρήση μουσικής κατά την τέλεση. Η τελετουργική μουσική αποτελεί βασικό μέσο επικοινωνίας και συνδέεται άμεσα με τις έννοιες του προοπτικισμού και του ανιμισμού.

Οι εθνογραφικές μελέτες πεδίου, όπως η συμμετοχική παρατήρηση, βασίζονται στις αναλυτικές δεξιότητες του ανθρωπολόγου. Χρειάζονται περισσότερα ερευνητικά δεδομένα και πρόσθετα μεθοδολογικά εργαλεία για την βαθύτερη κατανόηση του είδους των εμπειριών, της συμμετοχής και της ενισχυμένης συνειδητότητας που δημιουργούνται μέσω της μουσικής και του σαμανισμού. Γίνεται λόγος για νέους (όχι

τόσο γνώριμους) τρόπους γνώσης για το δυτικό επιστημονικό νου, ειδικά επειδή πολλά από αυτά που συμβαίνουν στο πεδίο λαμβάνουν χώρα σε ανεπαίσθητο ενεργειακό επίπεδο. Η Walker επινοεί σε αυτό το σημείο τον όρο *epic* ως συμπληρωματικό στις έννοιες *emic* και *etic*, οπτικές προσέγγισης που χρησιμοποιούνται στην ανθρωπολογία. Στο *ηνικό* (*epic*), η εμπειρία «εισέρχεται», καθίσταται δυνατή από ένα «μη αναλυτικό» ή ένα διαισθητικό πλαίσιο του νου και μια ευαισθησία στις φυσικές αισθήσεις που δημιουργούνται. Οι ανατολικές παραδόσεις το ονομάζουν αυτό «επίγνωση» ή «συνειδητότητα», το να είναι κανείς δηλαδή παρών στη στιγμή και το να έχει αυξημένη προσοχή της εμπειρίας, που βιώνει και του περιβάλλοντος του. Το σαμανικό τελετουργικό και ορισμένα είδη μουσικής προκαλούν αυτές τις καταστάσεις, οι οποίες είναι άξιες μελέτης τόσο για τα οντολογικά τους στοιχεία, αλλά και για τις επιδράσεις τους στον άνθρωπο (M. Walker 2003, 45).

Ε. Ιατρική Εθνομουσικολογία – Θεωρητικές προσεγγίσεις

Από τις απαρχές της ανθρωπότητας η μουσική διείσδυσε σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής γεγονός, που μοιραία οδήγησε στην ανάγκη για μουσική έκφραση. Η χρήση της μουσικής για λόγους υγείας, θεραπευτικούς και προληπτικούς, αλλά και για τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής και αρμονίας, όσο και της ψυχικής ανθεκτικότητας της κοινότητας απασχολεί και μελετάται από πλήθος επιστημονικών πεδίων, όπως οι νευροεπιστήμες, η μουσική ψυχολογία, η μουσικοθεραπεία, η ιατρική εθνομουσικολογία, η ιατρική ανθρωπολογία, η οποία είναι «η διαπολιτισμική, πανιστορική μελέτη της ασθένειας και της υγείας» (Erickson και Murphy 2002, 238). Έχοντας, όμως, ως κύριο σημείο ενδιαφέροντος τη σχέση της μουσικής με την ψυχική και σωματική υγεία και τον τρόπο που αυτή αναδύεται μέσα από τις πρακτικές διαφόρων Άλλων λαών και εθνοτικών ομάδων, δημιουργείται η ανάγκη να κατανοηθεί ο τρόπος που αυτοί οι λαοί αντιλαμβάνονται τις έννοιες της υγείας και της ασθένειας. Για την κατανόηση των παραπάνω αντλούνται πολύτιμες πληροφορίες από «την εθνο-ιατρική, η οποία μελετά το πώς μία συγκεκριμένη ομάδα ατόμων κατανοεί και διαχειρίζεται την υγεία και την ασθένεια, και πώς αυτά συσχετίζονται με

το εκάστοτε κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο» (Quinlan 2022, 317).² Στη συνέχεια, συνδέοντας τη γνώση που παρέχει η εθνο-ιατρική με τη μελέτη των μουσικών πρακτικών των ομάδων αυτών φτάνει κανείς στο πεδίο της ιατρικής εθνομουσικολογίας, η οποία «σχετίζεται με τη μουσικολογία και την ανθρωπολογία (Nettl 2016)». Η ιατρική εθνομουσικολογία αποτελεί ένα νέο πεδίο της εθνομουσικολογίας και μελετά με ολιστική προσέγγιση «τρόπους με τους οποίους η μουσική και ο ήχος χρησιμοποιούνται σε καταστάσεις της ζωής, όπως ψυχολογικές, συναισθηματικές, κοινωνικές, σωματικές και πνευματικές» (Koen 2012, 4). Σύμφωνα με την Dirksen (2012, 7) «η ιατρική εθνομουσικολογία εξερευνά τους πολιτισμούς και τις μουσικές θεραπευτικές παραδόσεις των λαών ως μέσο αντιμετώπισης και πρόληψης σε επίπεδο κοινότητας», ενώ η Chiang (2008) τονίζει πως «η ιατρική εθνομουσικολογία εστιάζει στην καταγραφή και τεκμηρίωση των σαμανικών ή άλλων θεραπευτικών τελετουργικών πρακτικών».³

Όπως σημειώνει ο Koen (2008, 4):

Στην ιατρική εθνομουσικολογία προσεγγίζονται η μουσική και ο ήχος μέσα από τη δυνατότητά τους να γίνουν η γέφυρα που ενώνει το σώμα με το πνεύμα ως απαραίτητο στοιχείο σε θεραπευτικές τελετουργίες. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιεί μεθόδους και τεχνικές τις οποίες αντλεί από όλους τους κλάδους της μουσικολογίας καθώς και από τις τέχνες, τις κοινωνικές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες (Ακογιούνου 2022, 237).

Οι φυσιολογικές ιδιότητες της μουσικής, που υπερβαίνουν την κουλτούρα, όντας συχνά καθολικές, κυρίως για τους αρχαίους πολιτισμούς της Κίνας, της Ελλάδας, της Μέσης Ανατολής, του Θιβέτ και της Ινδίας και πιστεύεται ότι έχουν αποτελεσματικότητα στην υγεία και τη θεραπεία είναι άξιες έρευνας. Η ιατρική εθνομουσικολογία τονίζει την βασική σημασία του όρου «ιατρική», που είναι η επούλωση, η θεραπεία, η ολοκλήρωση, η υγεία.

Μια τρέχουσα πρόκληση στην έρευνα της επιστήμης υγείας, που ασχολείται με τον ρόλο της μουσικής στη θεραπεία είναι να αποκτήσει μια εις βάθος κατανόηση του πολιτισμικού νοήματος της μουσικής, της συχνά αδιάσπαστης σύνδεσής της με τις θρησκευτικές/πνευματικές πεποιθήσεις και πρακτικές, των κοινωνικών και

² Όπως αναφέρει η Ακογιούνου (2022, 235).

³ Στοιχεία για τη Dirksen (2012) και τη διδακτορική διατριβή της Chiang (2008) αντλούνται από την Ακογιούνου (2022, 238).

οικολογικών δομών, όσο και τους φυσικούς της παράγοντες. Στη συνέχεια καθίσταται αναγκαία η κατανόηση του τρόπου, που αυτοί οι παράγοντες μπορούν να προκαλέσουν ή να επηρεάσουν θετικές και αρνητικές αλλαγές σε άτομα και ομάδες (Koen 2012, 13).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, πως ενώ η ιατρική εθνομουσικολογία αποτελεί ένα νέο πεδίο μελέτης, έχει να αντλήσει γνώση από έρευνες προσανατολισμένες στο αντικείμενο μελέτης της ιατρικής εθνομουσικολογίας, που έγιναν ακόμα από το 1930, όπως έρευνες του ανθρωπολόγου Sergei Shirokogoroff (1935) και του ιστορικού Mircea Eliade (1964). Στην Ελλάδα το πεδίο της ιατρικής εθνομουσικολογίας έχει μελετηθεί ελάχιστα κάτι που γίνεται φανερό και από τη δυσεύρετη βιβλιογραφία στα ελληνικά.

ΣΤ. Σχετικές έρευνες

Όπως γίνεται φανερό από το βιβλίο των Roseman και Laderman «The Performance of Healing» (1996, 4–6) οι σχετικές με τις θεραπευτικές τελετουργίες έρευνες εντάσσονται κυριότερα στους κλάδους τις ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας. Πιο συγκεκριμένα σχετίζονται άμεσα με την ιατρική και ψυχολογική ανθρωπολογία, οι οποίες επαναξιολογούν την έννοια της ασθένειας και του παθολογικού, ενώ παράλληλα προάγουν την ιδεολογία της ενσωμάτωσης (embodiment). Παράλληλα επηρεάζονται από την ανθρωπολογία των αισθήσεων και συναισθημάτων, που δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην σημαντικότητα των αισθητικών ερεθισμάτων στην επιτελεσματικότητα, όπως οι ήχοι, οι κινήσεις, οι μυρωδιές και τα χρώματα. Οι θεραπευτικές αυτές τελετουργίες είναι άμεσα συνυφασμένες με την εθνομουσικολογία και πιο συγκεκριμένα με την ιατρική εθνομουσικολογία, καθώς το στοιχείο της μουσικής δεσπόζει στις περισσότερες τελετουργίες, ειδικά σε αυτές με θεραπευτικό χαρακτήρα. Ερευνάται λοιπόν σε βάθος η σχέση της μουσικής με αυτές τις τελετουργίες αλλά και με την έκσταση, η οποία αποτελεί βασικό μέσο για την επίτευξη της θεραπείας. Ακόμα, εθνομουσικολόγοι και χοροεθνολόγοι έδωσαν ιδιαίτερη βαρύτητα σε μη-λεκτικές πτυχές της πολιτισμικής δράσης και επιτέλεσης βοηθώντας με το αντικείμενο μελέτης τους την επανεστίαση του ενδιαφέροντος των ανθρωπολογικών επιστημών στο σώμα, στην αίσθηση, στο συναίσθημα, αλλά και στη μη-λεκτική αλληλεπίδραση και μετασχηματισμό.

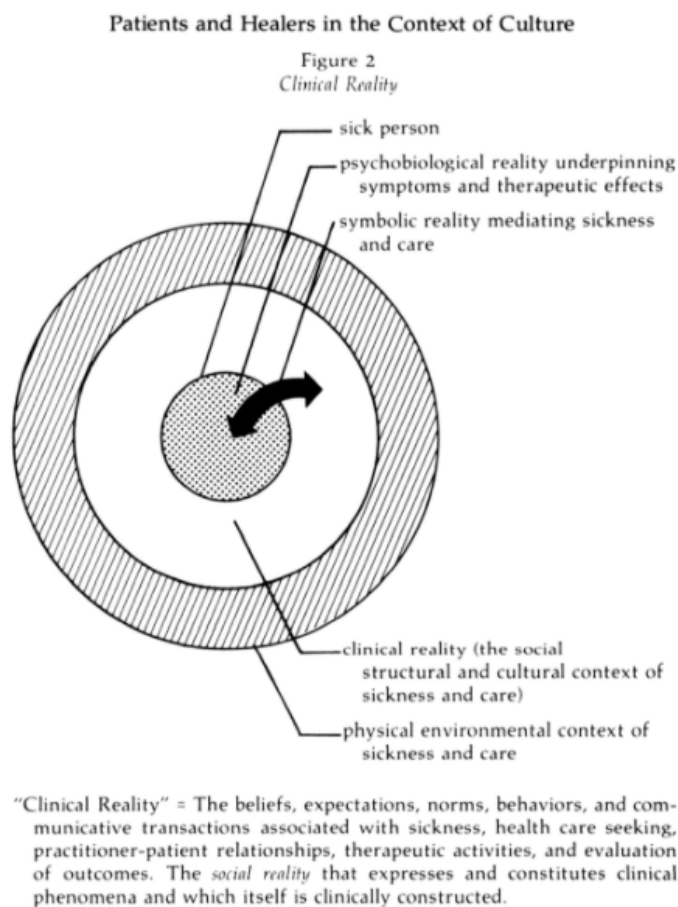
Στο πείραμα των Vinesett, Price και Wilson (2015, 460), η τελετή *Zebola* από το Κονγκό, μια αφρικανική θεραπευτική πρακτική, τροποποιήθηκε ώστε να είναι θρησκευτικά ουδέτερη και να περιλαμβάνει μέτρια άσκηση. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες ζούσαν με χρόνια ασθένεια και μερικοί δεν είχαν διαγνωστεί. Δεκαέξι από τους δεκαεπτά συμμετέχοντες θεώρησαν ότι η τελετή αποτέλεσε μια θετική εμπειρία, ενώ κανείς δεν βρήκε τη διαδικασία άβολη, ξένη ή ενοχλητική. Οι συμμετέχοντες περιέγραψαν πολλά οφέλη, συμπεριλαμβανομένης της αυξημένης ανοχής στην άσκηση, της μείωσης του στρες, των συναισθημάτων ομαδικής υποστήριξης και των ευεργετικών πνευματικών εμπειριών.

Οι θεραπευτικές τελετουργίες των ιθαγενών παγκοσμίως χρησιμοποιούν έντονους ρυθμούς, παρατεταμένη μουσική και χορό μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Τέτοιες τελετουργίες υπάρχουν σχεδόν παγκοσμίως και επομένως είναι πιθανό να έχουν βιολογική - φυσιολογική βάση. Τα αποτελέσματα αυτών των τελετουργιών περιλαμβάνουν μείωση του άγχους, κοινωνική υποστήριξη, υποστήριξη κοινωνικών συμπεριφορών, ψυχοδυναμική ανάπτυξη, αλλά παράλληλα εμφανίζεται και το φαινόμενο *placebo*. Ωστόσο, η αρχική πρακτική της κοινωνικής θεραπείας μέσω έντονης ρυθμικής μουσικής και χορού, μια πρακτική που κάποτε αγκάλιαζε όλη την ανθρωπότητα, δεν είναι διαθέσιμη στις ΗΠΑ και τη Δύση (Vinesett, Price, και Wilson 2015, 460).

Z. Κλινική και κοινωνική πραγματικότητα

Βήματα προς την κατανόηση των θεραπευτικών τελετουργιών και του τρόπου επίδρασης τους γίνονται με τη συμβολή του ψυχίατρου και καθηγητή διαπολιτισμικής ψυχιατρικής και ιατρικής ανθρωπολογίας A. M. Kleinman. Ο ίδιος εισάγει τον όρο «κλινική πραγματικότητα», για να προσδιορίσει τις «πίστεις, προσδοκίες, (άγραφους) κανόνες και επικοινωνιακές συναλλαγές, που συνδέονται με την ασθένεια, την ίαση, τις σχέσεις θεραπευτή – θεραπευόμενου, τις θεραπευτικές δραστηριότητες και την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων», εμπεριέχοντας την «κοινωνική πραγματικότητα, η οποία εκφράζει και συνιστά κλινικά φαινόμενα και είναι η ίδια κλινικά κατασκευασμένη». Ο Kleinman μέσα από επιτόπιες έρευνες σε «άλλους» - μη δυτικούς λαούς διαπίστωσε, πως είναι αναγκαία η ολιστική διερεύνηση του τρόπου δόμησης της κλινικής πραγματικότητας του συστήματος περίθαλψης του εκάστοτε

λαού, όπως αντίστοιχα θα ήταν αναγκαία η διερεύνηση της ιερής πραγματικότητας του εκάστοτε θρησκευτικού συστήματος. Παράλληλα, σημειώνει, πως η στάση των λαών απέναντι στην αρρώστια και στη θεραπεία, αλλά και οι συμβολισμοί και το νόημα, που τους προσδίδουν είναι πολιτισμικά και κοινωνικά εξαρτώμενοι. Κάνει λοιπόν σαφές, πως το σύστημα περίθαλψης του εκάστοτε λαού είναι μια ιδέα και όχι μια οντότητα που προκύπτει από μία συνιστώσα αλλά από πολλές καθιστώντας το σύστημα περίθαλψης ένα σύστημα δυναμικό (Kleinman 1980, 24-42).



Εικ. 1 Η κλινική πραγματικότητα στα πλαίσια της κοινότητας (Kleinman 1980, 42).

Παραδείγματα σχετικά με την έννοια της «κλινικής πραγματικότητας» συναντώνται σε ποικίλες εθνογραφικές έρευνες, όπως αυτή του Danforth για τα φαινόμενα της έκστασης και της θρησκευτικής θεραπείας με τον τρόπο που αυτά μαρτυρούνται στις τελετουργίες των Αναστενάρηδων. Ειδικότερα, ο ανθρωπολόγος μέσα από εκτενείς μελέτες στην Αγία Ελένη Σερρών ανέλυσε το φαινόμενο της θρησκευτικής θεραπείας και σημείωσε πως «η θρησκευτική θεραπεία εμπεριέχει τη δημιουργία μιας ιερής

πραγματικότητας η οποία είναι ταυτόχρονα και κλινική πραγματικότητα για τη θεραπεία» (Παπαπαύλου 2013, 3)

Όπως προαναφέρθηκε, στα πλαίσια της «κλινικής πραγματικότητας» βρίσκεται και η «κοινωνική πραγματικότητα», μέσω της οποίας είναι δυνατή η εξέταση και κατανόηση των πιο βασικών ανθρωπολογικών – εθνογραφικών μοντέλων, τα οποία έχουν μελετηθεί αναφορικά με τη δομή της κοινωνίας, αλλά και την οργάνωση των αυτόχθονων, ως προς τις θρησκευτικές και κοινωνικές τους απόψεις, τις πεποιθήσεις τους για τον πνευματικό-υπερβατικό αλλά και τον φυσικό κόσμο, καθώς επίσης και τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους και με το περιβάλλον γενικότερα.

Ο Β. Koen (2005, 308) στη μελέτη της σχέσης της μουσικής με τη θεραπεία και την προσευχή σε κοινότητες του όρους Παμίρ, στο Τατζικιστάν προσθέτει τους παράγοντες της θρησκείας, της πνευματικότητας και του διαλογισμού. Συμπέρανε ότι το *maddāh*, που αποτελεί ένα είδος τραγουδιού με φωνητικά και οργανικά μέρη, «λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στις συνειδητοποιήσεις του εαυτού, που υπόκειται σε ασθένειες, και στις συνειδητοποιήσεις του πνευματικού εαυτού, που υπάρχει πέρα από ασθένειες». Ακόμα, το *maddāh* χρησιμοποιείται και προληπτικά ενάντια στην ασθένεια, καθώς φαίνεται ότι το άτομο ενισχύεται αποκτώντας ανθεκτικότητα σε βιο-φυσιολογικό, συναισθηματικό, κοινωνικό, γνωστικό και πνευματικό επίπεδο.

Ο Koen (2012, 104–9) αναλύοντας τα στατιστικά δεδομένα του πειράματός του, τόνισε την αύξηση της γνωστικής ευλυγισίας (*cognitive flexibility*) μέσω της μουσικής, η οποία αποτελεί βασικό συστατικό του *maddah*⁴, αλλά και τη μεταβολή της αρτηριακής πίεσης και καρδιακών παλμών στους ακροατές τοπικής και μη τοπικής θρησκευτικής μουσικής με αποτέλεσμα τη μείωση του στρες των συμμετεχόντων. Παραθέτει παράλληλα, πως η θεραπεία μπορεί να επιτευχθεί και χωρίς μουσική ανάλογα την περίπτωση, ενώ κάνει λόγο και για τον πνευματικό συγχρονισμό – συντονισμό μέσω της μουσικής (*spiritual entrainment*). Ο πνευματικός συντονισμός επιτυγχάνεται με βασικό άξονα το κοινό βίωμα των συμμετεχόντων στη θεραπευτική τελετουργία και τον συγχρονισμό μέσω του κοινού ρυθμού, κίνησης και καθοδηγούμενης σκέψης. Τέλος, ο ρόλος του *maddah* μπορεί να είναι θεραπευτικός αλλά και προληπτικός (κυρίως στο χρονικό πλαίσιο του GAP) (Koen 2008, 47–87).

⁴ Ως *maddah* ορίζεται η μουσική θεραπευτική τελετουργία, αλλά και ο θρησκευτικός τραγουδιστής.

Η επιτόπια έρευνα της Roseman για τους Senoi Temiar της Μαλαισίας είχε ως κύριο στόχο τη διερεύνηση των λόγων αλλά και των τρόπων που κάνουν τις τελετουργίες με τραγούδι να λειτουργούν θεραπευτικά. Παράλληλα επικεντρώθηκε στη μελέτη της σχέσης μουσικής και κίνησης – χορού στις σαμανικές τελετές με θεραπευτικό χαρακτήρα.

Συνδυάζοντας το διττό της επαγγελματικό ενδιαφέρον ως μουσικολόγος και ανθρωπολόγος, ηχογράφησε και εν συνεχεία ανέλυσε τις θεραπευτικές τελετές των σαμάνων, από όπου φάνηκε η σχέση της μουσικής και της κίνησης στην διαμόρφωση και στο δεσμό της ψυχής και του σώματος (Roseman 1993).⁵

Στην προσπάθεια της να αναλύσει και να κατανοήσει τη σαμανική θεραπεία, αλλά και τη συμβολή της μουσικής τόνισε, πως είναι αναγκαία η διερεύνηση των πολιτισμικών διαστάσεων, στις οποίες αλληλεπιδρούν η μουσική και ο ήχος με το σώμα (Roseman 2008, 24). Με βάση τα παραπάνω η Roseman (2008) προτρέπει τη μελέτη της θεραπευτικής χρήσης της μουσικής σε τέσσερις θεωρητικούς άξονες: «τη μουσική και τις ηχητικές δομές, την νοηματοδότηση της μουσικής εντός κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου, την επιτελεστική και ενσώματη διάσταση και τις ψυχο-βιο-φυσιολογικές μεταμορφώσεις» (Ακογιούνου 2022, 239).

Από την πλευρά της, η ιατρική εθνομουσικολογία μάλλον διερευνά περισσότερο το συνολικό δρώμενο, δίνοντας έμφαση στην επιτελεστική, ομαδική και μουσική διάσταση στο κοινωνικό πλαίσιο. Από την δική της πλευρά, η μουσικοθεραπεία μελετά το βίωμα του συμμετέχοντος με εστίαση στις βαθύτερες παραμέτρους του (Ακογιούνου 2022, 247).

Η. Παρουσίαση ενοτήτων της εργασίας

Η παρούσα εργασία δομείται στον άξονα της επιστήμης της ιατρικής εθνομουσικολογίας και επικεντρώνεται στις φυσιολογικές - σωματικές, ψυχικές και κοινωνικές επιδράσεις της μουσικής, όπως αυτές εντοπίζονται στα επιτελεστικά πλαίσια του σαμανισμού και της rave.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο κύρια μέρη και τεκμηριώνεται με εκτενή και λεπτομερή βιβλιογραφική έρευνα, ενώ επικουρικά εφαρμόστηκε η μέθοδος της συμμετοχικής

⁵ Όπως σημειώνει η Μ. Ακογιούνου (2022, 239).

παρατήρησης. Στο πρώτο μέρος, που αφορά τη χρήση της μουσικής στις σαμανιστικές θεραπευτικές τελετουργίες, ορίζονται οι βασικές θεωρητικές έννοιες, που διατρέχουν την παρούσα έρευνα (επιτέλεση, σαμανισμός, έκσταση), ενώ στη συνέχεια τεκμηριώνονται απο σχετικές έρευνες. Ο ερευνητικός φακός εστιάζει στο φαινόμενο των αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης και τον καθοριστικό ρόλο της μουσικής στην επίτευξη τους. Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται οι επιτελεστικές πρακτικές της rave κουλτούρας και συσχετίζονται με αυτές του σαμανισμού.

Σκοπό της ερευνητικής εργασίας αποτελεί η ανάδειξη των θεραπευτικών τους ιδιοτήτων τόσο σε ατομικό, όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Στην προσπάθεια αυτή γίνεται αναφορά σε σύγχρονες πρακτικές της rave, που εδράζονται με σαφήνεια στις θεραπευτικές τελετουργίες των σαμάνων, όπως αυτή του τεχνοσαμανισμού. Τα raves parties γίνονται αντιληπτά ως επιτελέσεις σωματοποίησης και κοινωνικοποίησης της ηλεκτρονικής μουσικής θέτοντας τον DJ στο ρόλο του σαμάνου.

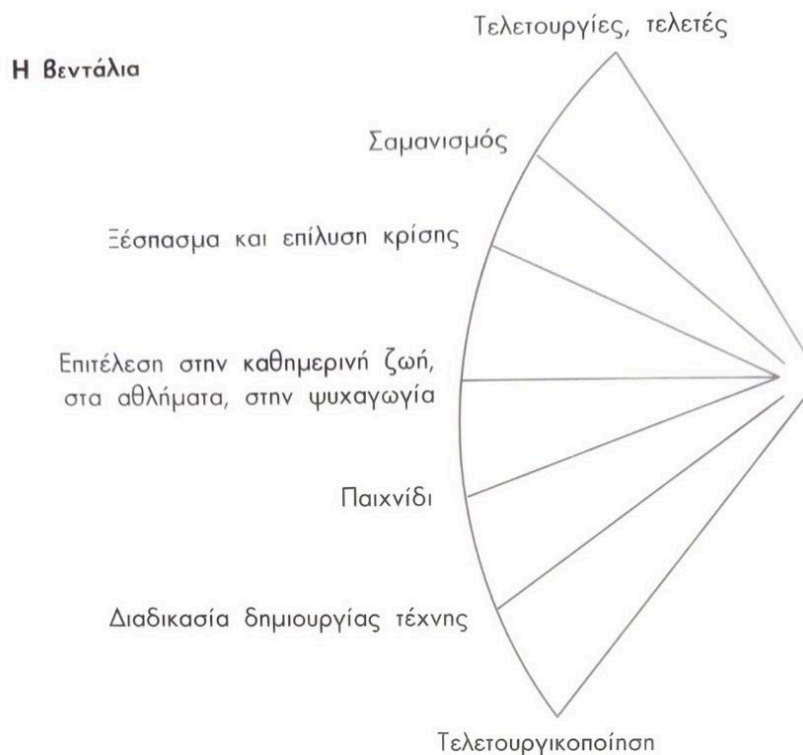
Πυρήνα της εργασίας αποτελεί ο κοινωνικός ρόλος της μουσικής, που όπως φαίνεται προσδίδει έντονα θεραπευτικά χαρακτηριστικά στις επιτελεστικές πρακτικές που μελετώνται, καθώς λειτουργεί καθοριστικά στην ενσάρκωση και τον επαναπροσδιορισμό ταυτοτήτων και κοινωνικών σχέσεων, στην ψυχική και σωματική εκτόνωση και έκφραση, συμβάλλοντας παράλληλα στη διατήρηση της ψυχικής ισορροπίας και κοινωνικής αποδοχής και συνοχής. Με δεδομένο το γεγονός ότι τόσο η ίδια η μουσική, όσο και οι μουσικές επιτελέσεις αποτελούν καθοριστικό παράγοντα βελτίωσης της συναισθηματικής και γενικότερα της ψυχολογικής κατάστασης, προέκυψε η ανάγκη να συμπεριληφθούν στις ερευνητικές παραμέτρους οι πρωτόγνωρες συνθήκες διαβίωσης εξαιτίας της πανδημίας του COVID-19. Κλείνοντας, η έρευνα αυτή ευελπιστεί να αποτελέσει μια μικρή συμβολή στην διάδοση της ιατρικής εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα και την διεύρυνση των πεδίων δράσης της με κυρίαρχο το χώρο της εκπαίδευσης.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

**Οι επιτελεστικές πρακτικές των αλλοιωμένων καταστάσεων
συνείδησης στο πλαίσιο της σαμανικής μουσικής, η
ψυχοφυσιολογική και κοινωνική σημασία τους.**

1. Επιτέλεση – Επιτελεστικότητα

Οι όροι *επιτέλεση* (performance) και *επιτελεστικότητα* (performativity) χρησιμοποιούνται σήμερα ευρύτατα σε ποικίλες κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, μολονότι το περιεχόμενό τους κάθε άλλο παρά σαφές είναι. Στην ανθρωπολογία η επιτέλεση υποδηλώνει μία ευρεία έννοια της δράσης (από τις θρησκευτικές τελετουργίες και τις παρελάσεις, μέχρι, τα σπορ, το θέατρο και το χορό, αλλά και τις καθημερινές αλληλοδράσεις μεταξύ των ανθρώπων), που αναφέρεται τόσο στην πολιτισμική γνώση, δηλαδή στους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό τους, όσο και στη γνώση αυτής της πολιτισμικής γνώσης, δηλαδή στη μέθοδο με την οποία ο εθνογράφος παράγει γνώση αυτού του πολιτισμού (Λαλιώτη 2012, 206).



Εικ. 2 Η βεντάλια της επιτέλεσης (Schechner 2011, 20).

Ο Schechner (2011, 21) εξηγεί πως:

Η επιτέλεση είναι ένας περιεκτικός όρος. Το θέατρο είναι μόνο ένας κόμβος σε ένα συνεχές που ξεκινά από τις τελετουργικοποιήσεις των ζώων

(συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπων), τις επιτελέσεις στην καθημερινή ζωή – τους χαιρετισμούς, τις εκδηλώσεις συναισθημάτων, τις οικογενειακές σκηνές, τους επαγγελματικούς ρόλους, κ.ο.κ. – και φτάνει μέχρι το παιχνίδι, τα αθλήματα, το θέατρο, τον χορό, τις τελετές, τις τελετουργίες και τις επιτελέσεις μεγάλου μεγέθους

Παράλληλα ο Lanternari (1995):

Επικεντρώνεται στη λειτουργική-επιτελεστική χρήση του σώματος, θεωρώντας τις σωματικές αναπαραστάσεις ως μέσο πρόσβασης σε έναν συμβολικό κόσμο και ενεργοποίησης της αυτοθεραπευτικής δυνατότητας του σώματος (Lüdtke 2017, 300).

Ο Csordas (1994, 5–6) στη μελέτη του χρησιμοποιεί τα «τρία σώματα» και συγκεκριμένα το ατομικό σώμα, δηλαδή το σώμα ως εκδήλωση του εαυτού, δεύτερο το κοινωνικό σώμα, δηλαδή το σώμα ως σύμβολο της κοινωνίας, του πολιτισμού και της φύσης και τέλος το πολιτικό σώμα, που αφορά τη ρύθμιση και τον έλεγχο των σωμάτων.

Όπως προσθέτει ο Connerton (1989), τα σώματα ατομικά ασκούν και δέχονται επιρροές, καθορίζουν και καθορίζονται, παράγοντας έτσι πολλαπλά και σύνθετα ερμηνευτικά νοήματα. Στη βάση αυτή θα μπορούσαμε να μελετήσουμε την κατάσταση της έκστασης ως μια μη λεκτική και μη αφηγηματική έκφραση του ενσώματου λόγου (text) και της ενσώματης μνήμης εκφρασμένης μέσω των «τριών σωμάτων» και της οποίας το νόημα εξαρτάται από το συγκεκριμένο (context) (Ρόμπου-Λεβίδη 2016, 111).

Παρ' όλο που η μουσική ανήκει στις παραδοσιακές μορφές των τελεστικών τεχνών, όπως το θέατρο και ο χορός, έχει σχεδόν ολοκληρωτικά αγνοηθεί από τις επιτελεστικές σπουδές (performance studies) γενικότερα, αλλά και από την ανθρωπολογία της επιτέλεσης ειδικότερα. Αυτό οφείλεται, από τη μία πλευρά, στον «παρτιτουροκεντρικό» τρόπο αναπαράστασης των μουσικών πολιτισμών που προήγαγε η παραδοσιακή μουσικολογία, σύμφωνα με την οποία το νόημα της μουσικής είναι σύμφυτο του κειμένου» (Λαλιώτη 2012, 206).

Καθώς η έννοια της επιτέλεσης αμφισβητεί την ίδια την βάση της διάκρισης ανάμεσα σε αυτό που είναι επιτέλεση και αυτό που αντιμετωπίζεται ως επιτέλεση, αμφισβητείται η ίδια η δυνατότητα διάκρισης ανάμεσα σε σαφώς ξεκάθαρες και οριοθετημένες κατηγορίες. Σύμφωνα με τον Schechner δύσκολα

θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει μία ανθρώπινη δραστηριότητα, που να μην αποτελεί επιτέλεση για κάποιον σε κάποιο μέρος του πλανήτη. Τα όρια ανάμεσα στην επιτέλεση και την μη επιτέλεση, όπως ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινή ζωή είναι θολά και δυσδιάκριτα. Εδώ διαφαίνεται η βαθιά ριζωμένη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή όπως καθιερώθηκε από τη δυτική «καλλιτεχνική» παράδοση (Λαλιώτη 2012, 216).

Μέσω της επιτέλεσης, φέρνουν στο παρόν τα συναισθήματα και τις εμπειρίες που δημιουργούνται από τα γεγονότα (Walker 2003, 46).

Ο χρόνος του ρολογιού είναι μία γραμμική-αλλά-κυκλική, ενιαία μέτρηση προς μία κατεύθυνση, προσαρμοσμένη σύμφωνα με τους ρυθμούς ημέρας-νύχτας και των εποχών. Στις δραστηριότητες της επιτέλεσης, ωστόσο, ο χρόνος προσαρμόζεται στο γεγονός και για το λόγο αυτό μπορεί να υποστεί πολυάριθμες παραλλαγές και δημιουργικές διαστρεβλώσεις (Schechner 2011, 31).

2. Σαμανισμός – Σαμάνος

Ο όρος *σαμανισμός* αναφέρεται σε ένα σύστημα πεποιθήσεων, με το οποίο πολλοί λαοί κατανοούν τις αρχές του κόσμου, της ζωής και του θανάτου. Είναι δηλαδή μία ανιμιστική προσέγγιση υπαρξιακής αναζήτησης, που βασίζεται ουσιαστικά στη λατρεία της φύσης και την αλληλεπίδραση με το *Άλλο*.

Σαμανισμός για το Μπαμπινιώτη (2019, 1584) είναι «το σύνολο των δοξασιών και των θρησκευτικών πεποιθήσεων πολλών ασιατικών, αμερικανικών και αφρικανικών φυλών που βασίζονται στην πίστη στη μαγεία και στην δυνατότητα επικοινωνίας με τον κόσμο των πνευμάτων μέσω ειδικά προικισμένων ατόμων των σαμάν».

Όπως αναφέρει ο Schechner (2011, 56):

Στους πρωτόγονους λαούς η δημιουργική κατάσταση ταυτίζεται με τις καταληψίες, τους χορούς, τις εκστάσεις εν συντομία με το σαμανισμό. Ο σαμανισμός είναι *μία μέθοδος, μία ψυχική τεχνική* (Lommel 1967, 148) της οποίας το *θεμελιώδες χαρακτηριστικό [...] είναι η έκσταση, που ερμηνεύεται ως η ψυχή που αφήνει το σώμα*. Η τεχνική αυτή είναι πολύ αρχαία, με ρίζες στους

λαούς της κεντρικής Ασίας κατά την Αλπική Παλαιολιθική Περίοδο, περίπου 30.000 με 50.000 χρόνια πριν.

Ειδικότερα, κατά τον Dale A. Olsen (2012, 331–32):

ο σαμανισμός είναι ένα σύστημα πεποιθήσεων, το οποίο χαρακτηρίζεται από την ικανότητα του ειδικού (του σαμάνου) να γεφυρώνει το φυσικό με τον υπερφυσικό κόσμο, χρησιμοποιώντας τεχνικές, όπως άμεση επαφή ή και μεταμόρφωση σε κάποια υπερφυσική οντότητα μέσω μίας μεταβαλλόμενης κατάστασης συνειδητότητας (*trance*), που συχνά εμπεριέχει εκστατικές πτήσεις (εξωσωματικές εμπειρίες). Οι ανθρωπολόγοι έχουν επιλέξει να αποκαλούν αυτά τα άτομα με έναν ευρύτερο όρο, αυτόν του *σαμάνου*, έναν όρο που προέκυψε από τους Τουνγκουζικούς λαούς της Σιβηρίας (Eliade 1964, 495; Jensen 1963, 214; Lessa και Vogt 1965, 452).

Ο όρος *σαμάνος* έχει τις ρίζες του στον Σιβηρικό λαό Tungus. Στη γλώσσα τους, *saman* είναι αυτός που γνωρίζει (Beck-Kehoe 2000, 8). Δεν αποκλείεται ωστόσο, να προέρχεται από τα σανσκριτικά *sramana* που σημαίνει Βουδιστής ασκητής και μάγος ή από το *sramanera* που σημαίνει καλόγερος (Riboli 2000, 2).

Κατά το Μείζον Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας Φυτράκη (2011, 1123) *σαμάνος* είναι ο μάγος -ιερέας πολλών λαών της Ασίας που έχει την ικανότητα να επικοινωνεί με τον κόσμο των πνευμάτων. Αντίστοιχα, ο Μπαμπινιώτης (2019, 1584) ως *σαμάνο* ή *σαμάν* ορίζει τον

μάγο - ιερέα πολλών φυλών της Ασίας, της Αμερικής, της Αυστραλίας, της Ινδονησίας και της Αφρικής, ο οποίος πέφτοντας σε έκσταση έχει την ικανότητα-σύμφωνα με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις κάθε περιοχής - να επικοινωνεί με τα πνεύματα, να θεραπεύει τους ασθενείς και να οδηγεί τις ψυχές με ασφάλεια στον άλλο κόσμο.

Πρόκειται για ιδιαίτερα «προικισμένα» άτομα με μαντικές και θεραπευτικές ικανότητες, τις οποίες αποκτούν επιτελώντας διάφορες πρακτικές, που κορυφώνονται στην κατάσταση της έκστασης, στην οποία θα γίνει εκτενής αναφορά στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, ο *σαμάνος* είναι ο υπερασπιστής της ψυχικής ακεραιότητας, της γονιμότητας, της υγείας και της κοσμικής ισορροπίας. Η ικανότητά του να επικοινωνεί με υπερφυσικά όντα του δίνει τη δυνατότητα να αναγνωρίζει τις ασθένειες, να τις θεραπεύει, να καθοδηγεί, να προστατεύει και να συντροφεύει τις ψυχές στο εξελικτικό τους μονοπάτι ή στο αντίστοιχο κοσμικό τους επίπεδο. Μέσω

των εκστατικών του «ταξιδιών» ο σαμάνος γίνεται φορέας γνώσης και πνευματικός καθοδηγητής, που αφιερώνει τις ισχυρές του δυνάμεις στα μέλη της κοινότητάς. Γενικότερα είναι αυτός που διατηρεί την κοινωνική συνοχή και αρμονία ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Με λίγα λόγια, ο σαμάνος επιτελεί πολλούς ρόλους στην κοινωνία του, γεγονός που τον καθιστά ένα από τα πιο σημαντικά πρόσωπα στην κοινότητα.

Φαίνεται πως όλες οι παραδοσιακές κουλτούρες των ιθαγενών έχουν τις δικές τους ονομασίες για τους πνευματικούς ειδικούς και πιθανότατα παραπάνω από έναν ανάλογα την εξειδίκευση του κάθε σαμάνου. Για παράδειγμα, η φυλή των Warao στην ευρύτερη περιοχή της Βενεζουέλας έχει τρεις «ειδικότητες» σαμάνων, τους *bahanarotu*, (που ταξιδεύουν και επικοινωνούν με θεότητες του «κοσμικού βασιλείου της Ανατολής»), τους *hoarotu*, (που επικοινωνούν με θεότητες και ανώτερες δυνάμεις του «κοσμικού βασιλείου της Δύσης») και τους *wisiratu*, (που ταξιδεύουν στο κέντρο και την κορυφή του κοσμικού θόλου και στα «κοσμικά βασίλεια του Βορρά και του Νότου». Οι *wisiratu* είναι οι πιο σεβαστοί σαμάνοι της φυλής και κατέχουν το ρόλο του θεραπευτή, κάτι που γίνεται εμφανές και από τον ίδιο τον όρο που σημαίνει «κάτοχος των πόνων» (*wisi*= πόνος, *arao*= κάτοχος, ιδιοκτήτης). Στη γλώσσα των Warao η μουσική που χρησιμοποιείται για επικοινωνία με το υπερφυσικό, αλλά και για θεραπεία λέγεται *wara*.

Ακόμα, λαοί στα παράλια του Περού έχουν επίσης τρεις υποκατηγορίες σαμάνων. Ο *brujo* είναι μάγος, ο *enguayancho* ασχολείται με την παρασκευή ερωτικών φίλτρων, ενώ ο πιο σημαντικός σαμάνος, ο *curandero* είναι ο θεραπευτής, ο οποίος εξειδικεύεται στη θεραπεία ασθενειών που οφείλονται σε απώλεια ή κλοπή της ψυχής (Joralemon και Sharon 1993, 17; Olsen 2012, 331–32).

Στο άρθρο της Marilyn Walker (2003, 40–48) «Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia» αναδεικνύεται η σημασία των βιωματικών τρόπων γνώσης, όπως φαίνεται μέσα από την εμπειρία της ίδιας της ερευνήτριας με τρεις σαμάνους θεραπευτές στη Σιβηρία. Παράλληλα, αναφέρεται εκτενώς στις φυσιολογικές (physiological) επιδράσεις της μουσικής, του χορού και της τυμπανοκρουσίας (ρυθμικού χτυπήματος). Ακόμα, ερευνά την σημασία της μουσικής σε κοινωνίες αυτόχθονων λαών της Σιβηρίας και πιο ειδικά το ρόλο της μουσικής στις σαμανικές τελετουργίες.

Η τρέχουσα έρευνα οδηγεί σε καλύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το τραύμα επηρεάζει τον εγκέφαλο και το σώμα γενικότερα αλλά και τρόπους

με τους οποίους διάφορες θεραπείες, συμπεριλαμβανομένων των νέων θεραπειών που εστιάζουν σε αισθητικοκινητικές επιδράσεις, μπορούν να προωθήσουν τη θεραπεία (M. Walker 2003, 40).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί η ιδιαίτερη σπουδαιότητα της έρευνας της Walker καθώς ανοίγει ένα παράθυρο ανεκτίμητων πληροφοριών σχετικά με τον σαμανισμό της Σιβηρίας για τον οποίο υπάρχει δυσεύρετη γνώση. Μελέτησε διεξοδικά τον κυκλικό χορό των Τουνγκουζικών - Μαντζουριανών λαών, συνεργάστηκε θεραπευτές και σαμάνους, όπως την Bokona Evdokia Nikolaevna από το Kulun-Elbut και τον Bair Rinchinon από το Buryat της Σιβηρίας.

Όμοια με άλλους αυτόχθονες πληθυσμούς του περιπολικού (circumpolar) κόσμου, οι ιθαγενείς της Σιβηρίας είναι σαμανικοί λαοί. Η μουσική τους επιβεβαιώνει τη συλλογική τους ταυτότητα ως γηγενείς λαοί σε σχέση με την κυρίαρχη ρωσική ιδεολογία και κουλτούρα. Ο σαμανισμός γίνεται, επίσης, βάση πνευματικής ταύτισης και κατ' επέκταση, ακόμη και, ιδεολογία μεταξύ των βόρειων λαών.

Όπως επισημαίνει ο Horral, ο σαμάνος έχει ενεργήσει ως:

«φύλακας των γλωσσικών παραδόσεων [...] Ειδικά μεταξύ των ανθρώπων της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, τα κείμενα των σαμάνων ακούγονται πάντα, ακόμη και σήμερα, σε γλώσσες που οι αρχές είχαν σχεδόν καταφέρει να κάνουν αυτές τις μειονότητες να ξεχάσουν» (M. Walker 2003, 43).

Η συσχέτιση της μουσικής με τον σαμανισμό είναι καλά τεκμηριωμένη (Pentikainen 1998, 12) αλλά η φαινομενολογική σύνδεση μεταξύ μουσικής και σαμανισμού στους πολιτισμούς της Σιβηρίας δεν έχει διερευνηθεί πλήρως. Ο σαμανισμός διερευνάται, όχι απλώς ως πρακτική, αλλά και ως κοσμοθεωρία. Δεν εξετάζεται απλά ως κάτι που αφορά ένα παρελθοντικό εξελικτικό στάδιο στην ανθρώπινη ανάπτυξη ή μια μη βιώσιμη, ξεπερασμένη παράδοση, αλλά ως δείκτης εθνικής ταυτότητας και πολιτιστικής επιβίωσης.

Αυτή η σαμανική κοσμοθεωρία ενσωματώνει τη μουσική ως επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων και άλλων αισθανόμενων όντων (φυτά, πουλιά, ζώα, λίμνες, απόηχους και άλλα φαινόμενα), ως δύναμη και γνώση που έχει πρόσβαση ο σαμάνος από τον κόσμο των πνευμάτων προς όφελος αυτού του κόσμου. Η μουσική πραγματώνει επίσης αυτή την άλλη διάσταση. Στη σαμανική τελετουργία, η μουσική ενορχηστρώνει και εκφράζει την ενσωμάτωση του νου, σώματος, πνεύματος και συναισθήματος στην κοσμολογία των αυτόχθονων πληθυσμών. Συντονίζει τη σχέση

τους με τη γη ως πηγή ζωής και πολιτισμού, τις λεπτές συνδέσεις μεταξύ αυτού του φυσικού και του πνευματικού κόσμου στην κοσμοθεωρία των ιθαγενών και τη δυναμική φύση της γνώσης της παράδοσης (M. Walker 2003, 42).

2.1 Η απόκτηση των σαμανικών γνώσεων

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαδικασία απόκτησης της σαμανικής ιδιότητας. Η ιδιότητα αυτή και κατά συνέπεια η γνώση συνήθως μεταδίδονται κληρονομικά από πατέρα σε γιο, ο οποίος έχει προτεραιότητα, χωρίς όμως να αποκλείεται, η μύηση των κοριτσιών στις σαμανιστικές αυτές πρακτικές (π.χ. φυλές Khanty και Samoyed). Ακόμα, πολλές φορές η επιλογή του νέου σαμάνου γίνεται με βάση τις επιθυμίες και τις αποφάσεις της κοινότητας, όπως μας διδάσκουν για άλλη μια φορά οι Τουνγκουζικοί λαοί. Παράλληλα, σαμάνος έχει τη δυνατότητα να γίνει εκείνος, που νιώθει αυθόρμητη εσωτερική «κλίση» στις σαμανικές πρακτικές, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στους ιθαγενείς Ινδιάνους Jivaro του Αμαζονίου. Επιπλέον, δυνατότητα μύησης στο σαμανισμό έχει αυτός, που βιώνει το «κάλεσμα» παρουσιάζοντας μια «εσωτερική προσωπική κρίση» (IPC- Inner Personal Crisis), η οποία εξωτερικεύεται μέσω ψυχολογικών και σωματικών συμπτωμάτων (Ripinsky-Naxon 1993, 71).

Στους Yanomamo που ζουν στα τροπικά δάση του Αμαζονίου στα σύνορα της Βραζιλίας με τη Βενεζουέλα, το αξίωμα του σαμάνου δεν είναι κληρονομικό και αναλαμβάνεται από εκείνον, που διακρίνεται για την προσωπική του αξία, τις εξαιρετικές του ικανότητες και τα κατορθώματα του (Eriksen 2007, 127).

Ανεξάρτητα από τον τρόπο επιλογής ο νέος σαμάνος είναι απαραίτητο να περάσει από μακροχρόνια και σκληρή εκπαίδευση ώσπου να αναγνωριστεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μία από τις πιο αναλλοίωτες φυλετικές ομάδες των Ινδιάνων Jivaro του Αμαζονίου, αυτή των Shuar, οι οποίοι κατανοούν την επίγεια καθημερινή ζωή ως μία ψευδαίσθηση και πιστεύουν ότι καθετί ρεαλιστικό - πραγματικό και αληθινό βρίσκεται, στον υπερβατικό πνευματικό κόσμο. Σύμφωνα με την παράδοση τους οι Shuar κατά την εκπαίδευση των σαμάνων *wishinu* συναντούν τη θεά του νερού Tshunqui και πρώτη σαμάνια της φυλής. Η καθοδήγηση της είναι απαραίτητη για την εκπαίδευση του νέου σαμάνου, ο οποίος αφού την αποδεχτεί ως σύζυγο, περνά ένα μεγάλο χρονικό διάστημα μαζί της στα νερά των ποταμών της περιοχής.

Ταυτόχρονα, η εκπαίδευση του wishinu συνεχίζεται με σκληρές δοκιμασίες και εμπειρίες, φέρνοντας τον αντιμέτωπο με την άγρια φύση. Ο νέος σαμάνος περνά χρόνια απομονωμένος, μαθαίνοντας να επιβιώνει μόνος του, να ελέγχει απόλυτα τις ορμές και τις ανάγκες του, ώστε να είναι πλέον ανεξάρτητος, δυνατός, απαλλαγμένος από κάθε τι που μπορεί να δυσκολέψει την επικοινωνία του με τον κόσμο των πνευμάτων, αλλά και να κερδίσει το σεβασμό και την εμπιστοσύνη της φυλής του (Pratt 2007, 437–42). Αρκετοί από τους σαμάνους wishinu θεωρούν ότι κατά την επιτέλεση, κύριο ρόλο παίζει το σφύριγμα και η μελωδία, προκειμένου να επικοινωνήσουν με τα πνεύματα, ενώ τα λόγια έχουν δευτερεύουσα σημασία (Taylor 2014, 104).

Επιπλέον, στους Jivaro του Αμαζονίου ο υποψήφιος διάδοχος αφού προσφέρει ένα συμβολικό δώρο στον σαμάνο ή στην σαμάνα που πρόκειται να διαδεχτεί, λαμβάνει ένα αφέψημα το *natem* (ψυχοτροπική ουσία) και ένα μαγικό βέλος το *tsentsak*, το οποίο υποστηρίζεται, ότι περιέχει κάποιες από τις δυνάμεις του σαμάνου. Ύστερα από σκληρή νηστεία, αποχή από ερωτικές πράξεις και άλλες δοκιμασίες, ο νέος σαμάνος είναι έτοιμος να αναλάβει τα καθήκοντά του. Σε ότι αφορά τις γυναίκες, έχουν το δικαίωμα στη σαμανική πρακτική, αν και αυτό συμβαίνει σπάνια, η γυναίκα σαμάνα θεωρείται κάτοχος εξαιρετικά υπερβατικών δυνάμεων (Harner 1973, 17).

Σύμφωνα με την αντίληψη πολλών ιθαγενών ο νέος σαμάνος απαγάγεται από υπερφυσικά όντα - πνεύματα και διδάσκεται από αυτά τον τρόπο και τις τεχνικές με τις οποίες θα λειτουργεί ως θεραπευτής, μάντης, οραματιστής, ψυχοπομπός, κ.α.. Εν ολίγοις, τα πνεύματα επιτελούν έναν ρόλο υποστηρικτικό προς το σαμάνο, που τα επικαλείται, με αποτέλεσμα η θεραπεία να είναι αποτέλεσμα διακοσμικής (intercosmic) διάδρασης.

Ένας ακόμη βασικός τρόπος μετάδοσης της σαμανικής γνώσης και δύναμης είναι αυτός των ονείρων, όπως γίνεται γνωστό από την φυλή των Chorang στο Νεπάλ. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, πως ένα άγνωστο για το νέο σαμάνο πρόσωπο είναι αυτό, που του εμφυσεί τα απαραίτητα σαμανικά εφόδια. Επομένως, γίνεται κατανοητό, πως ο νέος σαμάνος δεν είναι δυνατό να ταυτιστεί με το πρόσωπο, που του μετέδωσε τις πληροφορίες, ενώ παράλληλα φαίνεται, πως η διαδικασία εκμάθησης των σαμανικών δεξιοτήτων δεν εξελίσσεται ανά τα χρόνια εμπειρίας του σαμάνου, αλλά αποκτάται και τελειοποιείται μόνο κατά το διάστημα της μήησης (Riboli 2000, 80–83).

Εκτός από βοηθητική και εκπαιδευτική η σχέση του νέου σαμάνου με τα πνεύματα μπορεί να είναι και ερωτική. Σύμφωνα με αναφορές από το ερευνητικό έργο του L. Sternberg το βασικότερο στοιχείο στο σαμανισμό είναι το σεξουαλικό συναίσθημα, ειδικά κατά τη μύηση. Πιο συγκεκριμένα, στη φυλή Buryat της Σιβηρίας η ψυχή του νεαρού σαμάνου ταξιδεύει στους Ουρανούς ύστερα από το κάλεσμα ενός πρόγονου σαμάνου για να τον εκπαιδεύσει. Οι δυο ψυχές συναντούν τον Tekha Shara Matzkala το θεό του Κέντρου του Κόσμου, του πλούτου, του χορού και της γονιμότητας, μαζί με τις εννέα συζύγους του. Στη συνέχεια ο υποψήφιος σαμάνος προβαίνει σε ερωτικές πράξεις με τις εννέα συζύγους του Tekha. Η εκπαίδευση του δόκιμου ολοκληρώνεται όταν η ψυχή του συναντήσει την ουράνια σύζυγό του και συνάψει μαζί της σεξουαλικές σχέσεις (Eliade 1964, 65–67).

Συχνά οι σεξουαλικές σχέσεις ανάμεσα στο νεαρό σαμάνο και τα πνεύματα συνεχίζονται και μετά την εκπαίδευσή του, ενώ κάποιες φορές ολοκληρώνονται και με γάμο γεγονός που, ωστόσο, δεν επηρεάζει τη σχέση με τη θνητή σύζυγό του (Lewis 2003b, 30–34). Φαίνεται πως οι δύο κόσμοι (του φυσικού και υπερφυσικού) είναι συνυφασμένοι και συνδέονται μέσω του σαμάνου. Ο ίδιος ο σαμάνος έχει το ρόλο του συνδετικού κρίκου ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους αλλά διατηρεί και έναν ιδιαίτερο ρόλο σε κάθε κόσμο ξεχωριστά, χωρίς απαραίτητα αυτός να επηρεάζει τη δράση του στον άλλον.

Η αποδοχή της μύησης του μελλοντικού σαμάνου από τα πνεύματα ύστερα από επίκλησή του, εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως. Ένας από αυτούς είναι με εμφανή παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, η οποία δε δείχνει να συνάδει με το φάσμα της «κανονικής κατάστασης συνείδησης» (OSC - Ordinary State of Consciousness) (Ripinsky-Naxos 1993, 90). Ένας ακόμα τρόπος εκδήλωσης είναι με τη μορφή σοβαρής ασθένειας από την οποία ο νέος σαμάνος θεραπεύεται με τη βοήθεια των πνευμάτων. Μοιάζει να βρίσκεται σε μια εκστατική εμπειρία. Απομονωμένος περνά αρκετό χρόνο μακριά από τα υπόλοιπα μέλη της φυλής, ενώ ξαφνικά μπορεί να εκδηλώσει αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά. Το σώμα του τρέμει ανεξέλεγκτα, δείχνει να υποφέρει, να βασανίζεται και να θανατώνεται κάνοντας εμφανή την μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης, στην οποία βρίσκεται, μέχρι να επανέλθει στη νέα κανονικότητα κατά την ολοκλήρωση της μνητικής διαδικασίας. Ο σαμάνος μετά το συμβολικό του θάνατο, αναγεννιέται ικανός να επιτελέσει το σαμανικό του έργο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δίνει η σαμανική παράδοση των Yakut (ή Sakha)

στη Σιβηρία, κατά την οποία οι μελλοντικοί σαμάνοι μετά την εκστατική τελετουργία μύησης μένουν αναίσθητοι στην καλύβα τους (yurta), χωρίς τροφή για πολλές μέρες. Κατά το διάστημα αυτό το άτομο μέσω του θανάτου και της αναγέννησής του, μεταβαίνει στο νέο κοινωνικό του ρόλο, αυτόν του σαμάνου. Λέγεται μάλιστα, πως κατά τη διαδικασία της «μεταμόρφωσης» (transformation) τα πνεύματα διαμελίζουν και επανασυναρμολογούν το σώμα του υποψήφιου σαμάνου (Riboli 2000, 83).

Ειδικότερα, ο υποψήφιος σαμάνος κατά το στάδιο του εκστατικού θανάτου - «τελετουργίας μετάβασης» (rite of passage) βρίσκεται σε κατάσταση μεθοριακότητας (liminality), κατά την οποία έχει αποχωριστεί την προηγούμενη του ταυτότητα, αλλά δεν έχει λάβει ακόμα τη νέα, αυτή δηλαδή του σαμάνου. Βρίσκεται άρα σε ένα μετέωρο σημείο, στο οποίο δεν κατέχει καμία απολύτως ταυτότητα, βρίσκεται δηλαδή σε κοινωνική ανυπαρξία. Το μεθοριακό αυτό στάδιο τερματίζεται με την απόκτηση της νέας ταυτότητας του ατόμου και κατ' επέκταση, την εκ νέου ενσωμάτωσή του στην κοινωνία (Van Gennep 2016, 66–67)

Σύμφωνα με τα παραπάνω διαφαίνεται μία (σχηματική) συσχέτιση της μετάβασης μέσω του θανάτου στην αναγέννηση, με τη μετάβαση μέσω της μεταβαλλόμενης κατάστασης συνείδησης και άρα μέσω της *trance* στην ψυχική και σωματική ισορροπία. Όπως δηλαδή, ο μελλοντικός σαμάνος στο πλαίσιο της υπαρξιακής του εξέλιξης περνά μέσω του *trance* θανάτου από ένα πρότερο, σε ένα ύστερο ανώτερο στάδιο, αυτό του ικανού πλέον σαμάνου. Έτσι και στον ίδιο το σαμανισμό, μέσα από την *trance* πραγματοποιείται η μετάβαση από το στάδιο της ανισορροπίας σε αυτό της ψυχικής και σωματικής αρμονίας. Φαίνεται πως η *trance* έχει έναν εξελικτικό, διαφωτιστικό και λυτρωτικό χαρακτήρα.

Οι μικρο-χώροι (micro-spaces) των χορευτικών εκδηλώσεων είναι οριακές πολιτιστικές παραγωγές, φευγαλέες στιγμές τόσο εντός όσο και εκτός χρόνου, που καταλαμβάνουν τον ενδιάμεσο χώρο. Αυτοί οι οριακοί⁶ χώροι είναι μεταβατικές περιοχές, τόποι αναχώρησης και συνάντησης, χώροι μεταξύ του εγκόσμιου και του υπερβατικού. Καθώς εισέρχεται κανείς σε αυτά, εισέρχεται σε έναν «εκτοπισμένο» χώρο, ο οποίος είναι ένας τόπος ανωνυμίας και ασάφειας, σημαίνει το πέρασμα από ένα φανταστικό κατώφλι σε ένα οριακό μέρος που είναι παράξενο και συνάμα οικείο

⁶ Οριακός: «ο προσωρινός ψυχολογικός χώρος στον οποίο οι κοινωνικοί ρόλοι και ρυθμίσεις υπόκεινται σε μετασχηματισμό, αντιστροφή και επιβεβαίωση» (Erickson και Murphy 2002, 249).

και που μπορεί να προσφέρει απόδραση από τα εγκόσμια (Jaimangal-Jones, Pritchard, και Morgan 2010, 264).

2.2 Σαμανική θεραπεία

Η σαμανική θεραπεία περιλαμβάνει τρία βασικά στάδια. Αρχικά ο σαμάνος εντοπίζει το πρόβλημα ή την ασθένεια μέσω των μαντικών και εμπειρικών του ικανοτήτων. Στη συνέχεια προχωρά στην ανάλογη θεραπεία μέσω διαφόρων τεχνικών, που περιλαμβάνουν μουσική και συνήθως trance. Κατά την αντίληψη των περισσότερων λαών που ασπάζονται τον σαμανισμό θεωρούν πως μια υπερφυσική οντότητα είναι αυτή, που διαταράσσει την ψυχική και σωματική ισορροπία και κατ' επέκταση ευθύνεται για την εκάστοτε «ασθένεια». Τέλος, η θεραπεία ολοκληρώνεται μέσω μίας θυσίας επισφραγίζοντας έτσι την συμφωνία μεταξύ του σαμάνου και της υπερφυσικής οντότητας (Riboli 2000, 160–63).

Η μουσική στις σαμανικές σεάνς (τελετές) των Φινο-ουγγρικών λαών στη Βορειοανατολική Ευρώπη και Βόρεια Ασία έχει κεντρικό ρόλο καθώς, ο σαμάνος χρησιμοποιεί το τύμπανο και την κιθάρα του μέχρι να πέσει σε έκσταση και ψάχνει τη χαμένη ψυχή του αρρώστου ώστε να τον θεραπεύσει. Η έκσταση σε αυτούς τους λαούς περιγράφεται καλύτερα ως μια «κατάσταση έμπνευσης» στην οποία οι συμμετέχοντες δεν είναι ασυνείδητοι. Το μέσο είναι η μουσική αποκλειστικά. Η χρήση μανιταριών και άλλων ενθεογενών θεωρείται μεταγενέστερη, συμπληρωματική και όχι αυθεντική σύμφωνα με τον Eliade (1964, 249-253).

Η σαμανική μουσική εξυπηρετεί διάφορους σκοπούς σε διαφορετικά επίπεδα, φυσικά, συμβολικά και ανεπαίσθητα.

1. Η μουσική ενεργοποιεί τα αντικείμενα του ρουχισμού, τα στολίδια, τα φυλαχτά και άλλους εξοπλισμούς, όπως κρουστά και αντικείμενα που λαμβάνει ένας νέος σαμάνος από την κοινότητα του/της.
2. Η μουσική αυξάνει την κατάσταση αλλοιωμένης συνείδησης στην οποία βρίσκεται και δρα ο σαμάνος. Ο Horpal αναφέρεται σε αυτή ως τη δυαδική αντιφατική φύση του σαμανισμού, την ενοποίηση του απόλυτου ελέγχου με την ασυνείδητη-ασυναίσθητη δραστηριότητα.
3. Η μουσική ενεργοποιεί τη βοηθητικά πνεύματα του σαμάνου και εκφράζει το αίτημα του για βοήθεια

4. Η μουσική (τραγούδι, χορός, κρουστά) είναι ένα μέσο τόνωσης της ψυχικής ενέργειας της κοινότητας και του σαμάνου.

5. Ο σαμάνος λαμβάνει μηνύματα από τον υπόλοιπο κόσμο στη μορφή τραγουδιών και ρυθμών.

6. Η μουσική λειτουργεί ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο του σαμάνου. Μεσολαβεί μεταξύ του κόσμου αυτού και των πνευμάτων, μεταξύ του σαμάνου και του ακροατηρίου. Έτσι, οι κληρονομικές / διαγενεακές συνδέσεις και οι μεταφυσικές συνδέσεις με τον ανεπαίσθητο (μη αισθητό) κόσμο γίνονται μέσω της μουσικής.

Η μουσική αποτελεί μία φανέρωση των ταξιδιών του σαμάνου και εξωτερικεύει την εμπειρία του σαμάνου για το κοινό (M. Walker 2003, 46)

2.3 Η μουσικότητα της σαμανικής αμφίεσης

Η σαμανική αμφίεση γενικά συμβολίζει τόσο τις ισχυρές υπερφυσικές και πνευματικές δυνάμεις του, όσο και την κοσμογονία. Μέσω της φορεσιάς του ο σαμάνος παράγει ήχους και δίνει τον παλμό κατά την περιοδική κίνηση του σώματός του όταν βρίσκεται σε κατάσταση *trance* - έκστασης στη διάρκεια της επιτέλεσης των τελετουργιών.

Οι σαμάνοι της φυλής *Cherang* που ζουν στο Νεπάλ δεν χρησιμοποιούν συγκεκριμένη φορεσιά κατά τη διάρκεια τελετουργιών. Ωστόσο, όλοι οι άντρες της φυλής φορούν στο κεφάλι τους τουρμπάνι σε σχήμα κώνου, το λεγόμενο *torpi*. Όμοια οι γυναίκες χρησιμοποιούν τουρμπάνι, όμως διαφορετικό προκειμένου να μην καρπώνονται τη δύναμη του *torpi* κατά τη διάρκεια της τελετουργίας (Riboli 2000, 110).

3. Έκσταση – Trance

Σύμφωνα με τον Mircea Eliade (1964, 17) κύριο χαρακτηριστικό του σαμανισμού είναι η *έκσταση*.

Για τον Φυτράκη (2011, 417) την έκσταση ορίζει «η απορρόφηση του πνεύματος στην ενατένιση ιδέας (όπως η θεότητα) ή αντικειμένου και ο υπέρτατος θαυμασμός. [έκστασις< εξίστημι< εκ + ίστημι]». Αντίστοιχα κατά το Μπαμπινιώτη (2019, 582) «στον μυστικισμό και σε ορισμένες θρησκευτικές τελετές έκσταση είναι (1) η κατάσταση κατά την οποία νιώθει κανείς ότι βγαίνει από τον εαυτό του, ότι απελευθερώνεται από τα γήινα και επικοινωνεί με το θείο, κατά τη διάρκεια της οποίας σημειώνεται έξαψη των αισθήσεων και της φαντασίας, με παραισθήσεις, οράματα, κ.λπ. πράγματα που δεν εξηγούνται φυσικά. (2) Η ψυχική έξαρση, η απόσπαση από τον φυσικό κόσμο, που ακολουθείται από αίσθημα φωτισμού (βλέπει κανείς φωτεινά αντικείμενα) και στη συνέχεια από το αίσθημα της μετάδοσης πνευματικών εμπειριών ΣΥΝ. Μεταρσίωση. (3) Το να καταλαμβάνεται ολοκληρωτικά κανείς από ένα πολύ ισχυρό συναίσθημα, συνήθως υπό την επίδραση συγκεκριμένου ερεθίσματος (υπό την επήρεια ναρκωτικών ουσιών, θρησκευτική και ερωτική έκσταση). (4) Η κατάσταση έντονου ενθουσιασμού, έντονης απόλαυσης και απορρόφησης (π.χ. «άκουγε μέσα σε έκσταση τις υπέροχες μελωδίες»). [ETYM. < αρχ. έκστασις, αρχική σημ. «εκτόπιση, μεταβολή», <εξί-στημι< εκ | εξ + ίστημι. Στον Ιπποκράτη μαρτυρείται η σημ. τής σύγχυσης τού μυαλού εξαιτίας τρόμου, θυμού, έκπληξης κ.λπ. Η κατάσταση της ψυχικής έξαρσης, που συνοδεύεται από υπερφυσικό όραμα, εμφανίζεται στην Καινή Διαθήκη. (πβ. Πράξ. 11,5: και εἶδον ἕν εκστάσει ὄραμα), όπου απαντά και η γενικότερη σημ. (πβ. Μάρκ. 16,8: εἶχεν γαρ αὐτάστρόμος και έκστασις). Η λ. πέρασε και σε ξέν. γλώσσες, πβ. αγγλ. ecstasy, γαλλ. extase, γερμ. Ekstase κ.α.]. έκστασι (το) {άκλ.} αμφεταμινική ναρκωτική ουσία. [ETYM. Αντιδάν., < αγγλ. ecstasy]».

Κατά το παρελθόν έχουν χρησιμοποιηθεί διάφοροι όροι για να αποδοθεί η συνειδησιακή κατάσταση του σαμάνου. Έτσι, ο Eliade (1964, 17) προτείνει τον όρο «έκσταση», ενώ στο βιβλίο του ο Lewis (2003a, 25) αναφέρεται στην συνειδησιακή κατάσταση του σαμάνου με τον όρο *καταληψία* (possession). Ο Γάλλος εθνομουσικολόγος Gilbert Rouget (1985) στο βιβλίο του *Music and Trance: A theory of the relations between Music and Possession* στηριζόμενος στη δομολειτουργική

προσέγγιση διαφοροποιεί εννοιολογικά τους όρους *trance* και *ecstasy*. Θεωρεί πως οι παραπάνω όροι δεν είναι ταυτόσημοι ως προς τις επιτελεστικές τους παραμέτρους και ακόμα τίθενται σε αντιδιαστολή λαμβάνοντας υπόψη τις αντιδράσεις των ατόμων που μεταβαίνουν σε αυτές (*trance* και *ecstasy* αντίστοιχα). Παράλληλα διαπιστώνει πως οι διαφορές των δύο όρων μετριάζονται σε ορισμένες περιπτώσεις που τα δύο φαινόμενα – καταστάσεις συνυπάρχουν (Jankowsky 2007, 192–96). Ειδικότερα, συνδέει την κατάσταση της έκστασης με τη λήψη παραισθησιογόνων ουσιών, την αδράνεια, την σιγή και την απομόνωση, ενώ αντίθετα τονίζει πως η έντονη κίνηση, η συνάθροιση πολλών ανθρώπων, η αισθητηριακή υπερδιέγερση και ο έντονος παλμός είναι αυτά που προκαλούν και εντείνουν την *trance*. Ακόμα υποστηρίζει, πως η *trance* δεν συνοδεύεται από παραισθήσεις, αλλά από αμνησία της εν λόγω εμπειρίας. Σε αντίθεση η *ecstasy* που γεννάται σε ένα αισθητηριακά υποτονικό περιβάλλον, προκαλεί παραισθήσεις και η μνήμη της εμπειρίας παραμένει (Rouget 1985, 10–11). Αρχικά, το φαινόμενο της *trance* κατά συνέπεια και ο σαμανισμός χαρακτηρίστηκαν ως φαινόμενα της Σιβηρίας που οφείλονται σε κλιματικούς και ψυχολογικούς παράγοντες (Eliade 1964, 24). Ωστόσο, οι διατυπώσεις αυτές έχουν ξεπεραστεί από ανθρωπολογικές αναλύσεις, οι οποίες ερμηνεύουν τον σαμανισμό, ως μια διαδικασία διατήρησης της ατομικής και συλλογικής ισορροπίας και συνοχής.

Εκτός από τη Σιβηρία το φαινόμενο της *trance* στις διάφορες επιτελέσεις της αλλά και η αλληλεπίδραση της με τη μουσική και το ιερό αποτέλεσαν κέντρο ενδιαφέροντος και έρευνας πολλών λαών, όπως αυτό φαίνεται και από πηγές πολλών φιλοσοφικών συστημάτων της Ανατολής. Από τα έργα Περσών φιλοσόφων και σουφιστών όπως ο Ahmad b. Muhammad al-Tusi και Abu Hamidal-Ghazali δίνονται πολύτιμες πληροφορίες για το φαινόμενο της έκστασης (*wajd*) και την άρρηκτη σχέση της με τις πρακτικές του ισλαμικού σουφισμού. Πιο συγκεκριμένα το *Sama* (=ακρόαση) μια από τις βασικότερες τελετουργίες των Σούφι, αποτελούμενη από προσευχή, λιτανείες, τραγούδι, μουσική, ποίηση και κάποιες φορές χορό αναδεικνύει την αξία της μουσικής, των στοχαστικών καρπών της ακρόασης και τη σχέση τους με την έκσταση στις πρακτικές τους (Lewisohn 1997).

Εμβαθύνοντας στη φιλοσοφία τους η έκσταση των Σούφι θα εκφραζόταν καλύτερα ως υπερευαισθησία στη μουσική. Οι τελετουργίες έχουν έντονο το ενστικτώδες στοιχείο που είναι βασισμένο στην αντίληψη της ενιαίας ολότητας. Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας *Sama'* η μουσική ακρόαση και η έκσταση πραγματοποιούνται χωρίς

να διακόπτεται η εσωτερική ησυχία, ο αυτοέλεγχος και η στοχαστική – διαλογιστική νηφαλιότητα των Σούφι. Ακόμα, ο βασικός σκοπός της τελετής είναι να λατρεύει τον Θεό και κατά συνέπεια να φτάνει σε συγκεκριμένες πνευματικές καταστάσεις μία εκ των οποίων είναι η εκστατική συνείδηση (*wajd*).

Κατά τον Lewisohn (1997, 20-23) «ο καρπός του Sama' είναι μυστικιστικός αλλά και μεταφυσικός, γιατί είναι ταυτόχρονα η ψυχολογία και η οντολογία της έκστασης». Όπως περιγράφεται σε κλασικά κείμενα, η βασική εμπειρία του *wajd* είναι αυτή μιας αυξημένης μη εγωιστικής συνείδησης και «ανιδιοτέλειας» (*bikhwudi*). Ως εκ τούτου, το υποκείμενο αναγνωρίζει συνειδητά την προέλευση και το τέλος της έκστασης του, η οποία θα μπορούσε να περιγραφεί καλύτερα ως καρπός μιας αυξημένης συνείδησης παρά ως παραμόρφωση μιας «υπερσυναισθηματικής» φαντασίας.

Όλα τα παραπάνω κάνουν αναγκαία τη μελέτη της θεραπευτικής επίδρασης που έχει το Sama' στην ψυχή. Η μουσική προκαλεί αύξηση της προσοχής, οδηγώντας σε μεγαλύτερη εστίαση τόσο του νου όσο και του σώματος και σε συγκέντρωση των εξωτερικών και εσωτερικών αισθήσεων. Στην πραγματικότητα, όπως εξηγεί ο al-Tusi, η θύμηση του Θεού κατά τη διάρκεια του Sama' λειτουργεί σαν ένα είδος μυστικιστικής «μουσικοθεραπείας» (Lewisohn 1997, 24).

Το φαινόμενο της έκστασης, όπως εξηγεί η Riboli (2000) συνήθως επιτελείται σε θρησκευτικά πλαίσια, ενώ όπως προσθέτει ο Rouget (1985, 285), υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες η έκσταση παίρνει πιο κοσμικές διαστάσεις όπως η συναισθηματική έκσταση (*emotional trance*) των Αράβων.

Βήματα προς την κατανόηση της ιδιαίτερης φύσης της έκστασης και της ένταξης της στις τελετουργίες διάφορων λαών γίνονται με τη συμβολή της ανθρωπολόγου Deborah Karchan, η οποία μελέτησε διεξοδικά τη σχέση της μουσικής και έκστασης στους Gnawa του Μαρόκο. Η ματιά της υπήρξε περισσότερο ανθρωπολογική παρά μουσικολογική, καθώς το κέντρο ενδιαφέροντος της αποτέλεσαν οι εκστασιαζόμενες στη μουσική των Gnawa γυναίκες. Διαπίστωσε πως το φαινόμενο της έκστασης και η αλληλεπίδραση της με τη μουσική εξετάστηκε κυρίως μέσα από το πρίσμα των σουφιστών τοποθετώντας το μέσα σε ένα αυστηρά θρησκευτικό πλαίσιο, αφήνοντας ανεξερεύνητη την κοσμική πλευρά της έκστασης στην βερβερική κουλτούρα. Γίνεται λοιπόν απαραίτητη η μελέτη του φαινομένου σε όλες της εκφάνσεις του ακόμα και αυτές που δεν περιλαμβάνουν καθόλου το ιερό και θρησκευτικό στοιχείο, όπως μαρτυρούν τα έθιμα και η μουσική των Βερβέρων Tuareg (Παπαπαύλου 2013, 9-10).

Σημαντικές πληροφορίες για τους Tuareg αντλούνται από το ερευνητικό έργο της Varga Dinicu, η οποία κάνει λόγο για την τελετουργία *Guedra* με πρωταγωνιστή το ομώνυμο τύμπανο. Το ίδιο όνομα μοιράζονται τόσο ο χορός, όσο και η χορεύτρια. Η συγκεκριμένη τελετουργία τελείται με σκοπό τη μετάδοση θετικής ενέργειας. Κυριαρχούν έντονα ρυθμικά στοιχεία από τύμπανα και παλαμάκια αλλά και λαρυγγικοί αλαλαγμοί (ululations) με τραγούδι. Ο έντονος ρυθμός παρακινεί κάποια από τις γυναίκες να χορέψει κουνώντας στον παλμό τα χέρια, το κεφάλι της και τελικά μέσω της επιτάχυνσης του ρυθμού των τυμπάνων, των χειροκροτημάτων και κατ' επέκταση του χορού, του παλμού και της αναπνοής να πέσει σε έκσταση. Κατά τη διάρκεια της έκστασης ευλογεί με θετική ενέργεια τα σημεία, στα οποία εστιάζει (Παπαπαύλου 2013, 11-12).

Δεν έχει αποδειχθεί ακόμα το ότι το βίωμα της έκστασης είναι γέννημα ενός συγκεκριμένου πολιτισμού. Το πιο πιθανό είναι η εκστατική επιτέλεση, σε όλες τις εκφάνσεις της, να συνυπάρχει με την ανθρώπινη φύση (Eliade 1964, 100).

3.1 Σαμανική κατάσταση συνείδησης

Η συνειδησιακή κατάσταση των σαμάνων και το φαινόμενο της trance – έκστασης απασχόλησαν ιδιαίτερα τους επιστημονικούς κλάδους της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας. Πέρα από την ερευνητικά ελκυστική, περίπλοκη και ιδιαίτερη φύση των φαινομένων αυτών καθ'αυτών, όσο και το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι κοινωνίες που τα εγκοιλώνουν, η έρευνα πολλών επιστημόνων επικεντρώθηκε στις σαμανικές και εκστατικές πρακτικές, για τον κύριο λόγο του ότι έπρεπε να απαντηθεί ένα από τα βασικότερα ερωτήματα, που τέθηκαν και εξακολουθούν να τίθενται σχετικά με το κατά πόσο αυτές οι συνειδησιακές εκφάνσεις συμπεριλαμβάνονται στα πλαίσια του φυσιολογικού ή του παθολογικού. Πολλές ήταν οι φορές που τα παραπάνω φαινόμενα συνδέθηκαν με την υστερία και άλλες μορφές ψυχοπαθολογίας, πυροδοτώντας την διερεύνηση του φαινομένου σε εργαστηριακά πλαίσια με εγκεφαλογραφήματα, βιοχημικές αναλύσεις, παλμογραφήματα κ.α. Με την πρόοδο των ερευνών κυρίως στις Η.Π.Α από επιστημονικά πεδία όπως αυτά της εθνοψυχιατρικής, της ιατρικής και ψυχολογικής ανθρωπολογίας, η γνώση γύρω από το φαινόμενο έγινε πιο δομημένη και τεκμηριωμένη με αποτέλεσμα να διευκρινιστούν σε μεγάλο βαθμό οι νευροφυσιολογικές διεργασίες κατά τη διάρκεια

της έκστασης εντάσσοντας την στις *μεταβαλλόμενες, διευρυμένες ή αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης* (altered states of consciousness) (Aldridge και Fachner, 2009).⁷

Αποτελεί γενική παραδοχή πως η έκσταση βιώνεται όχι μόνο σε νοητικό αλλά και σε σωματικό επίπεδο. Όπως έχει παρατηρηθεί η εμπειρία καταγράφεται στο σώμα, ύστερα από την ενεργοποίηση διαδικασίας της «ενσώματης μνήμης» (embodied memory). Αναφορικά με το νοητικό πεδίο της εμπειρίας, ο όρος που χρησιμοποιείται στη βιβλιογραφία από το 1966 (Ludwig 1966, 225) για να περιγράψει μια άρρητη στιγμή της ύπαρξης ενός υποκειμένου είναι η *διευρυμένη, μεταβαλλόμενη ή αλλοιωμένη κατάσταση συνείδησης*.

Μελετώντας τη διαθέσιμη βιβλιογραφία που άπτεται του φαινομένου των μεταβαλλόμενων καταστάσεων συνείδησης (ASC – altered states of consciousness), συναντάται πληθώρα όρων που χρησιμοποιούνται για να το περιγράψουν (Rouget 1985, Lewis 2003a). Εκτός των πιο διαδεδομένων – συχνών όρων, όπως *έκσταση, trance, καταληψία και μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης* γίνεται χρήση και του όρου *σαμανική κατάσταση συνείδησης* (SSC – shamanic state of consciousness) (Frecska, Hoppál, και Luna 2016, 155–65).

Το 1966 στο «Archives of General Psychiatry», ο Ludwig (1966, 227–28) περιέγραψε τις αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης, ως μεταβολές στη σκέψη, στην αντίληψη του χρόνου, ως την απώλεια ελέγχου, την αλλαγή στη συναισθηματικότητα, στην αντίληψη, στη βαρύτητα και τη σημασία του κόσμου, στα άφατα συναισθήματα και μετασχηματισμό εννοιών, όπως η ανανέωση και η αναγέννηση συνοδευόμενα από έντονη επιρρέπεια στην υποβολή.

Ο όρος μεταβαλλόμενες ή αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης από μόνος του ακόμα αφήνει να εννοηθεί ότι υπάρχει και η αναλλοίωτη, αμετάβλητη, φυσική κατάσταση συνείδησης. Ο Aldridge (2006, 15) αναφέρεται σε ορισμούς θεωρητικών σύμφωνα με τους οποίους η συνείδηση είναι ένα φάσμα (πολλαπλών) συνειδησιακών καταστάσεων εκ των οποίων αυτό, που από τον δυτικό κόσμο ορίζεται ως «κανονικό», αποτελεί ένα κοινωνικό κατασκευάσμα που εξυπηρετεί την αποδοτικότητα ή την σύμπλευση του ανθρώπου με την «κοινωνική κανονικότητα».

⁷ Όπως αναλύει η Παπαπαύλου (2013, 2–3) στο *Μουσική και Έκσταση στο Μαρόκο: Μία κριτική βιβλιογραφική επισκόπηση*.

Αναλύοντας την έννοια της συνείδησης από μία νευροψυχολογική οπτική, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει σχηματικά δύο είδη καταστάσεων συνείδησης. Τις φυσιολογικές, οι οποίες ανταποκρίνονται στους καθημερινούς βιολογικούς ρυθμούς και τις «μεταβαλλόμενες» με τεχνικούς τρόπους καταστάσεις συνείδησης, κάνοντας χρήση οπουδήποτε εργαλείου θα μπορούσε να μεταβάλει τις φυσιολογικές, όπως για παράδειγμα η αισθητηριακή υπερδιέγερση και στέρηση, ο διαλογισμός, η παραισθησιογόνες ουσίες, κ.α..

3.2 Ψυχοτρόπες ουσίες – Ενθεογενή

Οι μεταβαλλόμενες καταστάσεις συνείδησης διακρίνονται από αλλοιωμένη αντίληψη του χρόνου, αστάθεια σκέψεων και συναισθημάτων, έλλειψη ελέγχου, εσωτερική σύγχυση και αίσθηση εγκλωβισμού, υπερκινητικότητα και έντονη εξωτερίκευση συναισθημάτων (Aldridge και Fachner 2006, 37). Μερικοί από τους τρόπους για να περιέλθει ο σαμάνος σε trance, είναι η κατανάλωση ψυχοτροπικών και παραισθησιογόνων ουσιών, αλκοόλ και καπνού (*Nicotiana tabacum* spp.), όπως για παράδειγμα συναντάμε στους Ινδιάνους της φυλής Tirios του Αμαζονίου (Plotkin 1993, 232). Πολλές φορές οι παραπάνω ουσίες σχετίζονταν άμεσα με συλλογικές, μυστικιστικές τελετές, που θυμίζουν τα Ελευσίνια Μυστήρια, τα αρχαία Διονύσια και άλλες τελετουργίες της αρχαίας Ελλάδας.

Στην διδακτορική του έρευνα με τίτλο «*Inebriantia*», που σημαίνει «Μεθυστικά» ο Κάρολος Λινναίος, πραγματοποίησε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα την πρώτη επιστημονική καταγραφή των βοτάνων που εμπεριέχουν ψυχοτρόπες ιδιότητες. Με την πρόοδο της επιστήμης και την ανάλυση των ψυχοτρόπων ουσιών των βοτάνων, ταξινομήθηκαν σε εκείνα που έχουν θεραπευτικές ιδιότητες και σε εκείνα που προορίζονται αποκλειστικά για τελετουργικούς σκοπούς (Holmstedt και Schultes 1989, 182-190).

Η κατανάλωση ψυχεδελικών ουσιών μεταξύ άλλων δίνει τη δυνατότητα στο νέο σαμάνο να ανακαλύψει το βίωμα της μεταβαλλόμενης κατάστασης συνείδησης και κατ' επέκταση να γίνει αποδεκτός από το κοινωνικό σύνολο. Γίνεται χρήση διαφόρων ειδών *Banisteriopsis* (*ayahuasca* ή *yage*), *Peyote*, *Datura* καιμανιτάρια *Amanita Muscaria* και *Psilocybe* (Ripinsky-Naxon 1989, 219–24).

Η σαμανική δραστηριότητα μελετήθηκε εκτενώς από την Dobkin de Rios (1971, 256), η οποία μέσα από τις επιτόπιες της έρευνες προσπάθησε να ορίσει την ασθένεια και να εξηγήσει τα αίτιά της. Πιο συγκεκριμένα, συλλέγοντας υλικό από 12 ομάδες ιθαγενών του Αμαζονίου, παρατήρησε ότι η λήψη παραισθησιογόνων έχει καίρια θέση στις πρωτόγονες κοινωνίες καθώς συνδέονται άμεσα με το υπερφυσικό, τη λήψη αποφάσεων, αλλά και την επιβεβαίωση των αξιών και των προσδοκιών της κοινότητας, συμβάλλοντας στη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής.

Ακόμα, είναι σημαντικό η «ενθεογενής» παράδοση των λαών αυτών, να μην προσεγγίζεται (φοβικά και επικριτικά) σύμφωνα με την κουλτούρα και τα ιδεώδη της δυτικής αντίληψης. Κάθε άλλο χρίζει κατανόησης το γεγονός, ότι η ενσωμάτωση της κατανάλωσης ψυχοτροπικών ουσιών στον κορμό των σαμανικών και άλλων πρακτικών, ερμηνεύεται ως κάτι το φυσικό, ευεργετικό και σε πολλές περιπτώσεις απαραίτητο στο πλαίσιο της κουλτούρας των λαών αυτών⁸.

Κατά τους Julien, Advokat και Comaty οι ιδιότητες και οι δραστικές ουσίες των ναρκωτικών ουσιών είναι διαφορετικές και θεωρητικά ταξινομούνται στα ευφορικά, στα ηρεμιστικά και στα ψυχεδελικά. Πιο αναλυτικά τα ψυχεδελικά περιέχουν ουσίες οι οποίες κατακλύζουν τον εγκέφαλο με αισθητηριακά δεδομένα προκαλώντας αντιφατικές συναισθηματικές πραγματικότητες και αποδυναμώνουν τις λειτουργίες αίσθησης. Είναι μια διαδικασία, η οποία συμβαίνει κατά την επιλεκτική ενεργοποίηση και παύση της αλληλόδρασης, ανάμεσα στον μεσεγκέφαλο, στον τελεγκέφαλο και στην παρεγκεφαλίδα. Στη βάση αυτή η αντίληψη και η αξιολόγηση μεταβάλλονται μέσω της επιρροής του μεσολιμβικού συστήματος (mesolimbic system) στα αισθητηριακά δεδομένα που συλλέγονται (Aldridge και Fachner 2010, 27).

Μέσω του ακούσματος της κατάλληλης μουσικής παρατηρούνται μεταβολές του καρδιακού ρυθμού, του αυτόνομου νευρικού συστήματος, της αναπνοής, της αρτηριακής πίεσης, αλλά και σε σημεία του εγκεφάλου, που σχετίζονται με την επεξεργασία ερεθισμάτων. Παράλληλα η μουσική και οι ψυχεδελικές ουσίες φαίνεται να έχουν κοινά στοιχεία στον τρόπο επεξεργασίας τους από τον εγκέφαλο και να επιδρούν άμεσα στα συναισθήματα γι' αυτό και χρησιμοποιούνται κατά κόρων και πολλές φορές σε συνδυασμό στο σαμανισμό (Schäfer, Fachner, και Smukalla 2013,

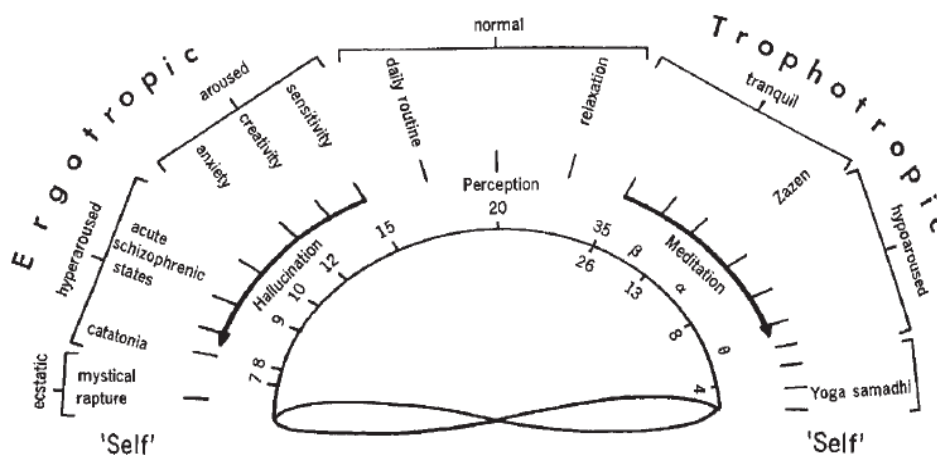
⁸ Η ayahuasca έγινε νόμιμη προς χρήση για θρησκευτικούς σκοπούς στη Βραζιλία το 1987 (Metzner 1999).

6). Ωστόσο, με μεγαλύτερη λεπτομέρεια θα αναλυθούν οι περιπτώσεις, που ο σαμάνος περιέρχεται σε trance μόνο μέσω της αισθητηριακής υπερδιέγερσης (sensory overstimulation).

3.3 Χαρακτηριστικά των μεταβαλλόμενων καταστάσεων συνείδησης

Σε ότι αφορά στα βασικά γνωρίσματα των μεταβαλλόμενων ή διευρυμένων καταστάσεων συνείδησης ο Ludwig παρατήρησε μεταξύ άλλων απουσία ελέγχου, απότομη αλλαγή συναισθημάτων και σκέψεων, έντονα συναισθήματα αναζωογόνησης, αλλοιωμένη αντίληψη του χρόνου, μειωμένη αντιληπτική ικανότητα, παραποίηση νοημάτων, αίσθηση του μοιραίου, του αναπόφευκτου κ.α. (Aldridge 2006, 16).

Σε μια προσπάθεια κατανόησης του φαινομένου στο πλαίσιο του επιστημονικού ενδιαφέροντος και της θεραπευτικής φιλοδοξίας, ήταν αναγκαία η αναλυτική καταγραφή και απεικόνιση των πολλών και διαφορετικών ανθρώπινων εμπειριών και αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης. Για το λόγο αυτό ο Fischer (1973, 59–60) αρχικά κατέγραψε τις διαφοροποιήσεις από τις «φυσιολογικές» καταστάσεις και στη συνέχεια τις ταξινόμησε στις εργοτροπικές διεγερτικές καταστάσεις συνείδησης, οι οποίες υποδηλώνουν τη λειτουργία του νευρικού συστήματος, που ευνοεί την κατανάλωση ενέργειας από τον οργανισμό και στις τροφοτροπικές διεγερτικές καταστάσεις συνείδησης, που αναφέρονται στη λειτουργία απόσβεσης ενέργειας από τον οργανισμό (βλ. Εικ. 3). Στα αριστερά της εικόνας παρατηρείται το φάσμα συνειδησιακών καταστάσεων σε μια συνεχόμενη αντιληπτική διαδικασία αυξανόμενης εργοτροπικής διέγερσης (κατάσταση εγρήγορσης - υπερδιέγερσης), που ερμηνεύονται αναλογικά ως φυσιολογικές, δημιουργικές, υπερδιεγερτικές και εκστατικές καταστάσεις συνείδησης. Στα δεξιά παρατηρείται ο συνειδησιακός διαλογισμός και η αυξανόμενη τροφοτροπική διέγερση (κατάσταση ηρεμίας – υποδιέγερσης), στα οποία αντιστοιχούν οι καταστάσεις διαλογισμού (Zazen) και *samadhi* (αυτοπραγμάτωση, ενότητα) (Aldridge και Fachner 2006, 17).



Εικ. 3 Το φάσμα καταστάσεων συνείδησης του Fisher (Aldridge και Fachner 2006, 17).

Είναι σαφές, πως η σημασία της έννοιας της συνειδητότητας είναι αλληλένδετη με το πλαίσιο μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται. Αυτό σημαίνει πως σε κάθε νέο πλαίσιο προκύπτει νέα σημασία. Για παράδειγμα για το δυτικό κόσμο ως συνειδητότητα ερμηνεύεται η ιδιόβουλη εμπρόθετη συμπεριφορά. Κατά συνέπεια η συμπεριφορά που εκδηλώνεται στην κατάσταση της καταληψίας και της έκστασης, είναι ακούσια, δεν εμπεριέχει δηλαδή τη βούληση και την πρόθεση του υποκειμένου, ερμηνεύεται ως παθολογική. Σε αντίθεση με τα δυτικά πρότυπα συμπεριφοράς, στη φυλή των Gnawa το παραδοσιακό κοινωνικό πλαίσιο παρέχει στο υποκείμενο την ελευθερία της υπέρβασης των καθημερινών μοτίβων έκφρασης και συμπεριφορών (Karchan 2007, 225).

Χρησιμοποιώντας τον όρο *επιφάνεια* η Karchan (2007, 207), εννοεί ότι το εκστατικό βίωμα αποκαλύπτει στο άτομο μια διαφορετική, άυλη διάσταση της πραγματικής ύπαρξης. Οι εκστατικές εμπειρίες συνηθίζεται να ερμηνεύονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εντοπίζονται αναλογίες με τον προσωπικό και οικείο τρόπο σκέψης «και να γίνονται οι εμπειρίες αυτές λογικά αποδέκτες».

Έτσι, ο Lommel (1967, 139) υποστηρίζει ότι η αναζήτηση για το χαμένο τελετουργικό δεσμό είναι *μία αυθεντική εξήγηση του χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας, που φανερώνει με ζωντάνια τη σύνδεση της δημιουργικής δυνατότητας ενός καλλιτέχνη με την παράδοση - με τους προγόνους*. Ο Eliade κατ' επανάληψη τονίζει ότι η σαμανικές εμπειρίες είναι τα πρωτότυπα των δικών μας θρησκευτικών πεποιθήσεων. Οι ερμηνείες των

ψυχαναλυτών ακολουθούν την κατεύθυνση των ενστικτωδών αναγκών και των ασυνείδητων διεργασιών (Schechner 2011, 58).

Ο Schechner αποδέχεται τις παραπάνω θεωρίες, αλλά δεν τις θεωρεί ολοκληρωμένες.

Οι σαμανικές εμπειρίες είναι αληθινές και άρτιες. Οι ερμηνείες μας τις μειώνουν και τις τεμαχίζουν στην προσπάθεια μας να κάνουμε τις εμπειρίες *αλλόκοσμες, υπερβατικές, ή φανταστικές*. Όμως οι εμπειρίες αυτές είναι το αποτέλεσμα ενός πράγματος που επισημαίνει ο Cassirer για τη σκέψη των λαών με προφορική παράδοση. *Μέσω μιας ζαφνικής μεταμόρφωσης, τα πάντα μπορούν να μετατραπούν στα πάντα. Υπάρχει η βαθιά πίστη σε μία θεμελιώδη και ανεξίτηλη αλληλεγγύη της ζωής, που γεφυρώνει το πλήθος και την ποικιλία των μεμονωμένων μορφών της*. Παντού υπάρχουν επικαλύψεις, ανταλλαγές και μεταμορφώσεις. Η εμπειρία δεν διαχωρίζεται σε ιεραρχημένα επίπεδα. Αυτό δεν σημαίνει ότι όλα είναι ίδια, αλλά ότι όλα τα πράγματα είναι μέρη ενός όλου και ότι ανάμεσα στα πράγματα είναι δυνατές απεριόριστες ανταλλαγές και μεταμορφώσεις (Schechner 2011, 58).

Από τα παραπάνω έγινε σαφές ότι η εμπειρία της έκστασης αναμφίβολα ασκεί επιρροή στη συνείδηση του υποκειμένου και κατά συνέπεια στον τρόπο αντίληψης του περιβάλλοντός του. Παρόλα αυτά η μοναδικότητα της ενσώματης αυτής εμπειρίας, μοιραία την καθιστά υποκειμενική, γεγονός που οδηγεί στη δυσκολία της συγκεκριμενοποίησης του νοήματος του όρου.

Η ασάφεια του ορισμού της έκστασης παρέχει τη δυνατότητα σε κάθε υποκείμενο να την αποζητήσει και να συσχετιστεί με την εμπειρία αυτή, την απαλλαγμένη από κάθε είδους αξιολόγηση σωστού ή λάθους, μιας και πρόκειται για υποκειμενική μοναδική προσωπική εμπειρία.

Συνήθως η επιφάνεια συνδέεται με αλλαγές στην αντίληψη του υποκειμένου σε ότι αφορά τα όρια και τις αντοχές του σώματος, τα όρια του χώρου, του χρόνου, στη σύνδεση του σώματος με το πνεύμα. Παρόλα αυτά, παρά τις ελάχιστες κοινές περιγραφές, τα όρια - πνευματικά και σωματικά - σε κάθε υποκείμενο είναι προσωπικά και διαφορετικά συνυφασμένα με την προσωπική του ιστορία. Παράλληλα όμως, η σύγκριση των προσωπικών εμπειριών οδηγεί στον εντοπισμό κοινών χαρακτηριστικών στοιχείων (Karchan 2007, 207).

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται κατά βάση ο όρος *trance*. Ειδικότερα, η ετυμολογία της λέξης *trance* έχει τις ρίζες της στο λατινικό ρήμα *transire*,

(μεταβαίνω, περνώ), καταδεικνύοντας τη μετάβαση του σαμάνου από μια συνειδησιακή κατάσταση σε μια άλλη (Riboli 2000, 61). Αυτό σημαίνει πως trance είναι η μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης, που πραγματώνεται/ επιτελείται με βούληση και έλεγχο.

Ο Eliade δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην αναγκαιότητα μετάβασης σε μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης, προκειμένου ο σαμάνος να επιτελέσει κάποιον από τους κοινωνικούς του ρόλους (θεραπευτής, ψυχοπομπός, κ.α.). Ο Shirokogoroff (1935, 316) μέσα από παραδείγματα του υποστηρίζει, πως αυτή η ιδιαίτερη συνειδησιακή κατάσταση δεν αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο σαμάνος είτε επιλέγει να μην περιέλθει σε trance, ώστε να θεραπεύσει, αλλά καταφεύγει σε άλλες θεραπευτικές μεθόδους, είτε βρίσκει το σαμανικό ταξίδι (shamanic journey) ιδιαίτερα δύσκολο, απαιτητικό και εξαντλητικό για την περίσταση.

Θα μπορούσαν να διακριθούν δύο μορφές trance, αυτές της κίνησης (trance of movement) και της ενσωμάτωσης (extrasensory ή incorporatory trance) (Riboli 2000, 62). Στην trance της κίνησης, ο σαμάνος μεταβαίνει σε άλλα κοσμικά επίπεδα προκειμένου, να θεραπεύσει έναν άρρωστο ή να συνοδεύσει ως ψυχοπομπός κάποια ψυχή στο μεταθανάτιο ταξίδι της. Κυριαρχούν η γρήγορη εναλλαγή του ρυθμού και της αναπνοής, η έντονη περιστροφή του κεφαλιού, με τη διαμεσολάβηση της μουσικής και του χορού. Ενώ, αντίστοιχα σε ότι αφορά στην trance της ενσωμάτωσης ο σαμάνος ενσωματώνει ένα πνεύμα ή μια υπερφυσική οντότητα και λειτουργεί κατά βούληση αυτής (Shirokogoroff 1935, 338).

3.4 Κοινωνική διάσταση

Κατά τον Rouget (1985, 30) καταληψία (possession) είναι η κοινωνική συμπεριφορά ενός υποκειμένου, η οποία προκύπτει από το υπερφυσικό ον ή από τη θεότητα που έχει ενσωματώσει και όχι από τη βούληση του ίδιου του υποκειμένου.

Στην κατάσταση της καταληψίας το υποκείμενο μοιάζει να μην έχει τον έλεγχο των πράξεων του, καθώς αφενός δεν επέλεξε την ενσωμάτωση του συγκεκριμένου υπερφυσικού όντος, αφετέρου, η συμπεριφορά του και οι αντιδράσεις του δεν είναι αποτέλεσμα της δικής του βούλησης, αλλά του υπερφυσικού όντος ή της θεότητας. Παρόλα αυτά ο σαμάνος υποβάλλει τον εαυτό του στη διαδικασία αυτή με τη θέλησή

του, επομένως πιθανότατα ασκεί κάποιου είδους επιρροή στην εξελισσόμενη κατάσταση.

Ακόμη μια ειδοποιός διαφορά αποτελεί το γεγονός πως το υποκείμενο που βρίσκεται σε κατάσταση καταληψίας ενεργεί ως φερέφωνό του όντος ή της θεότητας που έχει ενσωματώσει, ενώ το υποκείμενο που βρίσκεται σε trance επιτελεί τους ρόλους του υπερβαίνοντας το φυσικό κόσμο. Παρά την πολυπλοκότητα, τη δυσκολία αλλά και την επικινδυνότητα της υπέρβασης αυτής, ο σαμάνος είναι το μόνο ικανό πρόσωπο να την πραγματοποιήσει. Συνεπώς με αυτό το εγχείρημα ο σαμάνος δε λειτουργεί με γνώμονα τις προσωπικές του επιθυμίες, αντιθέτως λειτουργεί ως προστάτης και οδηγός προσδοκώντας το όφελος για το σύνολο της κοινότητας επαναφέροντάς την σε ισορροπία (Lewis 2003a, 28).

Όπως προαναφέρθηκε η καταληψία είναι μια συμπεριφορά κοινωνική, που βιώνεται και ταυτόχρονα επιδεικνύεται από το υποκείμενο. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί, πως η κατάσταση της καταληψίας αναγνωρίζεται, σηματοδοτείται και ερμηνεύεται με τον ίδιο τρόπο, τόσο από το ίδιο το υποκείμενο που τη βιώνει, όσο και από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, το οποίο την επικυρώνει (Rouget 1985, 324· Lewis 2003a, 26).

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η καταληψία, αλλά και η trance, αποτελούν κοινωνικά πεδία – επιτελέσεις εντός των οποίων αίρονται ηθικοί και κοινωνικοί κανόνες, επικυρώνονται ή αμφισβητούνται σχέσεις εξουσίας και περιθωριοποίησης, με σκοπό τον επαναπροσδιορισμό του κοινωνικού πλαισίου και της δομής του γενικότερα (Lewis 2003a, 28). Σύμφωνα με τον Lewis η καταληψία εξυπηρετεί μεταξύ άλλων, άτομα «αδύναμα» ως προς τον κοινωνικό τους ρόλο, αποτελώντας εργαλείο άσκησης πίεσης αλλά και μέσο έλξης προσοχής και σεβασμού. Συνάγεται λοιπόν το συμπέρασμα πως το φαινόμενο της καταληψίας αλληλεπιδρά στο πεδίο της ταυτότητας, στο πεδίο του κοινωνικού περιγύρου και τελικά στο πεδίο των εξωτερικών δυνάμεων (Boddy 1994, 422).

Η καταληψία ως αντίσταση και μοχλός πίεσης εκφράζεται συχνά ως ασθένεια. Γίνεται έτσι μεταξύ άλλων το «όχημα» αμφισβήτησης των κυρίαρχων έμφυλων σχέσεων, της αντικειμενοποίησης, του «ατίθασου και επικίνδυνου» γυναικείου φύλου, του ελέγχου της σεξουαλικότητας και της γονιμότητας. Η καταληψία αφαιρεί κάθε ευθύνη από τις γυναίκες μιας και οι ίδιες είναι τα «θύματα» της.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εθνογραφική έρευνα του Lewis (1966, 311) στη φυλή Somali στα βορειοανατολικά της Αφρικής, οι οποίοι παρά την πίστη τους στον Μωάμεθ αποδέχονται την αντίληψη σχετικά με την καταληψία από *sar* (πνεύματα). Πρόκειται για νομάδες μουσουλμάνους, με πατρογραμμικό σύστημα συγγένειας. Παρά τις τεράστιες δυσκολίες διαβίωσης των γυναικών, οι οποίες απορρέουν από τη νομαδική ζωή, τη στέρηση αγαθών κ.α., η πολυγυνία είναι αυτή που προκαλεί στις γυναίκες το αίσθημα παραμέλησης από τους συζύγους τους. Για το λόγο αυτό οι γυναίκες συχνά υποστηρίζουν, πως έχουν καταληφθεί από κάποιο πνεύμα *sar* το οποίο απαιτεί φαγητό, ρούχα, αρώματα, κ.α.. Φυσικά τα πνεύματα σταματούν να ενοχλούν τις γυναίκες μετά την ικανοποίηση των απαιτήσεων τους και η ισορροπία επανέρχεται με τον τελετουργικό χορό (Lewis 1966, 313).

Η trance ως μια αποδεκτή έκφραση επιτέλεσης ρόλων παρατηρείται σε κοινωνίες που αποδέχονται - ενστερνίζονται το φαινόμενο αυτό. Όπως η καταληψία γίνεται εργαλείο αντίστασης στην καταπίεση και στην κοινωνική περιθωριοποίηση, όμοια και η trance συχνά υιοθετείται και χρησιμοποιείται για τους ίδιους λόγους, γεγονός που καταδεικνύεται στην εθνογραφική έρευνα του Shirokogoroff (1935, 364). Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του εθνογράφου στη φυλή Manchu, μια γυναίκα παντρεμένη με ένα 12χρονο σύναψε ερωτική σχέση και απέκτησε παιδί με τον σαμάνο της φυλής. Ο εραστής σαμάνος θανατώθηκε και η γυναίκα περιθωριοποιήθηκε. Τότε σε κατάσταση υστερίας υποστήριξε πως παρά τη θέλησή της ενσωματώθηκαν τα πνεύματα, που μέχρι τότε κατοικούσαν στον νεκρό σαμάνο. Η γυναίκα επιχείρησε να πέσει σε trance με συνοδεία τυμπάνου, όμως παρά τις προσπάθειές της, η επικοινωνία με τα πνεύματα δεν πέτυχε και έτσι το ρόλο του σαμάνου ανέλαβε ένας από τους άντρες της φυλής (Shirokogoroff 1935, 355). Είναι φανερό ότι η γυναίκα μέσω της trance, διεκδίκησε το ρόλο της σαμάνας σε μια προσπάθεια να βγει από το περιθώριο, τον αποκλεισμό και να επανενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο.

Διαπιστώνεται, πως στο πλαίσιο της κοινότητας τόσο τα υπερφυσικά όντα, όσο και ο σαμάνος ερχόμενος σε trance αποτελούν σημεία αναφοράς, τα οποία σε συνδυασμό με το μυστικιστικό, αλλά ταυτόχρονα κοινοτικό χαρακτήρα της επιτέλεσης, δημιουργούν ένα προστατευτικό περιβάλλον αποδοχής, αναζήτησης και επιδίωξης της ισορροπίας, στο οποίο μπορεί να υπάρξει ελεύθερη έκφραση, αλλά και επίλυση προβλημάτων και δυσκολιών ενισχύοντας έτσι την συνοχή της ίδιας της κοινότητας.

Γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη ενός μοτίβου στο οποίο ο σαμάνος δε θεραπεύει μόνον την ψυχική ή σωματική «ασθένεια» του εκάστοτε ασθενή, αλλά δημιουργεί ταυτόχρονα τις προϋποθέσεις, ώστε μέσα από την εκστατική επιτέλεση να εκφραστεί και να επιλυθεί οποιοδήποτε άλλο ζήτημα διαταράσσει την ισορροπία της κοινότητας.

3.5 Ταραντισμός

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ομοιότητες που εντοπίζονται μεταξύ του σαμανισμού και του φαινομένου του *ταραντισμού* στις περιοχές της Κάτω Ιταλίας. Όπως φαίνεται από το έργο της Karen Lüdtke (2017, 294), βασισμένο στην εθνογραφική έρευνα του Ernesto di Martino σχετικά με το φαινόμενο του ταραντισμού στην Ιταλία, διαφαίνεται άμεση συσχέτιση της μουσικής με τη θεραπεία. Η μουσική της *pizzica-tarantata* δε χρησιμοποιείται μόνον ως οδηγός στην εκτόνωση της αρρώστιας μέσω της έντονης κίνησης, αλλά παρέχει και έναν προστατευτικό ιστό εμπιστοσύνης κατά τη διάρκεια μιας υπαρξιακής κρίσης. Ο έντονος και συνεχής ρυθμός αλλά και η μελωδία αντανakλούν δύο θεραπευτικούς σκοπούς, την επιδείνωση – κορύφωση της κρίσης και τον έλεγχο αυτής. Γίνεται επίσης λόγος για την καθοριστική επιρροή του κοινωνικο-οικονομικού πλαισίου, στο οποίο λάμβανε χώρα το φαινόμενο του ταραντισμού (Lüdtke 2017, 293-302).

Η ταραντέλα έχει ελληνική προέλευση, σχετίζεται με τις οργιαστικές τελετουργίες του Διονύσου, του θεού του κρασιού. Η Ταραντέλα ήταν επίσης ένας τύπος εκστατικής επιτέλεσης που χρησιμοποιούνταν κυρίως από γυναίκες ως ιδίωμα ψυχοκοινωνικής δυσφορίας.

Οι Bona και Krippner (2016, 204) μέσα από την επιτόπια έρευνα τους, η οποία ήταν προσανατολισμένη στο φαινόμενο του ταραντισμού σε περιοχές της νότιας Ιταλίας διαπίστωσαν, πως οι μουσικοί συγχρονίζονταν με τους χορευτές προσαρμόζοντας το ρυθμό της μουσικής με τέτοιο τρόπο, ώστε να υπάρχει συνεχής ρυθμική χορευτική ροή. Οι περισσότερες εκστατικές «χορεύτριες» ήταν γυναίκες, που χόρευαν εκστασιασμένες μέχρι που εξαντλημένες κατέρρεαν θεραπευμένες. Αυτή η συμπεριφορά θα μπορούσε να ερμηνευθεί, ως μια κοινωνικά αποδεκτή διέξοδος για γυναίκες των οποίων η αυτοέκφραση και η συναισθηματική εκτόνωση συχνά

αποκλείονταν από τα τοπικά έθιμα. Η ταραντέλα είναι επίσης δημοφιλής μεταξύ των Ρομά και των Σίντι είτε σχετίζεται, είτε όχι, με το δάγκωμα αράχνης.

Μέσω του χορού εκφράζουν την επιθυμία να ενωθούν με το θεϊκό, με το σώμα, με τα συναισθήματα, με το είναι τους. Η κοινότητα των Ρομά χαρακτηρίζεται έντονα από το χορό της ταραντέλας. Ο κοσμικός αυτός χορός θεωρείται όχημα για διάδοση κοινωνικών νοημάτων, αλλά και ως ιερός χορός, ο οποίος περιλαμβάνει αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης και προάγει την ψυχική ανθεκτικότητα και την κοινοτική ισορροπία (Bona et al. 2016, 205).

Επίσης, μέλη της τοπικής κοινότητας των εθνοτικών ομάδων της Καλαβρίας υιοθέτησαν την αρχαία παράδοση χρησιμοποιώντας αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης. Οι ερευνητές διαπίστωσαν ότι οι Καλαβροί αγκάλιασαν αρχαίες τελετές και παραδόσεις των ιθαγενών, αλλά ήταν επίσης δεκτικοί στο να προσαρμοστούν επίσης στην εισροή του εκσυγχρονισμού και της κοινωνικής αλλαγής. Οι Καλαβροί δείχνουν να έχουν καταφέρει να υιοθετήσουν και να ισορροπήσουν στοιχεία από τον δυτικό εκσυγχρονισμένο κόσμο αλλά και από τους ιθαγενείς αρχαίους λαούς του τόπου τους (Bona et al. 2016, 207).

Το γεγονός αυτό καθιστά την εκστατική επιτέλεση κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο επαναδιαπραγματεύεται και επαναπροσδιορίζει ταυτότητες, σχέσεις και ισορροπίες της κοινότητας, επεμβαίνοντας τελικά στην ίδια τη δομή της.

3.6 Trance και Εαυτός

Κατά τον Harvey (1998, 17) ο κόσμος στον οποίο ταξιδεύει ο σαμάνος θεωρείται ότι είναι ένας εσωτερικός κόσμος παρόμοιος με το «ασυνείδητο» του Jung. Τα «πνεύματα» που συναντώνται σε αυτά τα ταξίδια θεωρούνται ουσιαστικά πτυχή του ίδιου του εαυτού. Ουσιαστικά, κατά το σαμανικό ταξίδι το άτομο έρχεται σε επαφή με μια ασυνείδητη πλευρά του εαυτού του με την καθοδήγηση του ρυθμικού τυμπάνου.

Ο Jung και οι ακόλουθοι του στηρίζουν την εξερεύνηση του εσωτερικού κόσμου του ατόμου, ο οποίος είναι κάτι πολύ περισσότερο από ατομικός και μονοδιάστατος, αλλά παραμένει βαθιά προσωπικός. Η λογική του σαμανισμού βρίσκεται σχηματικά κοντά στα μοντέλα του Jung και θα μπορούσε μάλιστα να αποτελέσει εργαλείο εφαρμογής

του με μια όχι τόσο θρησκευτική, αλλά πιο ψυχολογική προσέγγιση (Harvey 1998, 18).

Τα σαμανικά ταξίδια, που συνοδεύονται από τους παλμούς των κρουστών και την καθοδήγηση του θεραπευτή, οδηγούν τον ασθενή στο στόχο της ολότητας – πληρότητας, αφού συνομιλεί με τον ασυνείδητο εαυτό του και μπορεί να έρθει σε επαφή με κωδικοποιημένες αναμνήσεις τραυματικών γεγονότων (Harvey 1998, 18).

3.7 Καθοδηγούμενη Απεικόνιση και Μουσική (Guided Imagery and Music)

Ο σαμανισμός εφαρμόζει τεχνικές επίτευξης αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης. Αυτές οι τεχνικές οργανώνονται σε μια ικανά παρατηρήσιμη δομή και λειτουργούν για την επίλυση κοινοτικών και προσωπικών κρίσεων. Η αλλοιωμένη κατάσταση συνείδησης χαρακτηρίζεται από μια εκστατική κατάσταση που προκαλείται από τη μουσική, από μια κατάσταση καταληψίας στην οποία λέγεται ότι τα πνεύματα εισέρχονται στον σαμάνο. Αν και οι σαμάνοι μπορούν να λειτουργήσουν -η καλύτερα να τελετουργήσουν- για να επιλύσουν μια ποικιλία κρίσεων, η πιο κοινή τελετουργία είναι αυτή της θεραπείας.

Εντυπωσιακές ομοιότητες με τις πρακτικές του σαμανισμού εντοπίζονται στις μουσικοθεραπευτικές τεχνικές του *Guided Imagery and Music* της Helen Bonny (2002), δηλαδή της Καθοδηγούμενης Απεικόνισης και Μουσικής⁹. Ορίζεται ως η βιωματική διαδικασία, που αξιοποιεί όλες τις ανθρώπινες αισθήσεις, την ακοή, την όραση, τη γεύση, την όσφρηση, αλλά και την αίσθηση της αφής και της κίνησης μέσα από τις οποίες αναπτύσσεται διαύγεια, διορατικότητα και αύξηση της αποδοτικότητας. Με το *Guided Imagery and Music*, η αντίληψη, το συναίσθημα και το σώμα συντονίζονται και η εικόνα μπορεί να γίνει το σπουδαιότερο θεραπευτικό μέσον, αφού επηρεάζει άμεσα τη φυσιολογία του ανθρώπου. Πρωταγωνιστικό ρόλο στις πρακτικές του GIM έχει η μουσική.

Μετά την ενσωμάτωση της καθοδηγούμενης απεικόνισης σε θεραπευτικές συνεδρίες με χρήση LSD, οι θεραπευτές συνειδητοποίησαν όχι μόνο, ότι η μουσική ήταν ένας επιτυχημένος καταλύτης για τη θεραπεία, αλλά επίσης ότι η μουσική που

⁹ Εμφανίζεται και ως «Καθοδηγούμενη Φαντασία και Μουσική» (Ψαλτοπούλου - Καμίνη 2015, 42).

χρησιμοποιήθηκε σε συνδυασμό με το GIM ήταν αρκετή, ώστε να προκαλέσει αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης χωρίς χρήση φαρμάκων ή LSD (Kovach 1985, 155).

Η εκστατική κατάσταση που επιτυγχάνεται στο σαμανικό τελετουργικό παραλληλίζεται με τις αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης κατά τη διάρκεια των εμπειριών καθοδηγούμενης απεικόνισης και γενικότερα εντοπίζεται πληθώρα δομικών και πρακτικών ομοιοτήτων.

Αν και υπάρχουν εμφανείς διαφορές μεταξύ των δύο πρακτικών, όπως η πηγή της μουσικής για παράδειγμα, ωστόσο πολλοί από τους στόχους τους παραμένουν κοινοί. Από τη μία πλευρά ο σαμάνος είναι ο δημιουργός της μουσικής για τις ιεροτελεστίες. Ο σαμάνος συνήθως ψάλλει, παίζει το σαμανικό τύμπανο και φοράει μια στολή με κουδούνια που χτυπούν ανταποκρινόμενα στις σωματικές του κινήσεις. Αντίθετα ο «καθοδηγητής» του GIM παρέχει μουσική για τις συνεδρίες συνήθως σε ηχογραφημένη μορφή (Kovach 1985, 158).

Ακόμα, πολλά κοινά εντοπίζονται στα περιεχόμενα των απεικονίσεων (visual images) στο GIM και των σαμανικών ταξιδιών (κοσμικό δέντρο, περάσματα από πύλες, τρύπες ή άλλα ανοίγματα, διάβαση από σκάλες, γέφυρες, ρυάκια, ύπαρξη ζώων με υψηλή συμβολική σημασία όπως αετούς, άλογα κ.α). Αυτή η δόμηση της συνείδησης τεκμηριώνει τη σύνδεση μεταξύ αυτών των δύο πρακτικών, οι οποίες θεωρούν τη μουσική κλειδί για να προάγουν το μετασχηματισμό της συνείδησης και την εξερεύνηση του εαυτού με σκοπό τη θεραπεία (Kovach 1985, 159).

4. Η σχέση της μουσικής με την έκσταση

Κατά τον Baumann (1994, 127) η αίσθηση που οδηγεί την περίπλοκη φύση της αντίληψης στη ρεαλιστική πραγματικότητα είναι η ακοή, γεγονός που προσδίδει στη μουσική ιδιαίτερο ρόλο στη διαδικασία της πρόκλησης της έκστασης.

Πιο συγκεκριμένα, η μουσική μέσω της αίσθησης της ακοής, επιδρά στο σώμα και στο πνεύμα των υποκειμένων αφαιρώντας τους ταυτόχρονα την δυνατότητα της απομόνωσης τους από τη δράση της επιτέλεσης. Αυτό σημαίνει πως αν η επιτελεστική διαδικασία της έκστασης βασιζόταν μόνο στην αίσθηση της όρασης το δρών υποκείμενο θα μπορούσε να διακόψει τη συμμετοχή του στο επιτελεστικό

δρώμενο διακόπτοντας το οπτικό ερέθισμα αποστρέφοντας το βλέμμα του ή κλείνοντας τα μάτια του. Η μουσική σε αντίθεση με την οπτική εικόνα, δεν επιτρέπει στο υποκείμενο να «αποδράσει» από την επιτελεστική διαδικασία, γιατί αν κλείσει τα αυτιά του, οι δονήσεις της μουσικής εξακολουθούν να αγγίζουν το σώμα του και επομένως κρατούν το υποκείμενο ενεργό στη δράση. Οι δονήσεις της μουσικής γενικότερα, αλλά ιδιαίτερα η μουσική λαών, όπως αυτή των Gnawa, η οποία είναι εξαιρετικά ηχηρή και ρυθμική, διαμορφώνει τις αισθήσεις του χώρου και των ορίων, (του σώματος) προκαλεί τον επαναπροσδιορισμό τους και συνεπώς δημιουργεί μια νέα συνειδητότητα.

Όπως προαναφέρθηκε, αναπόσπαστο κομμάτι της σαμανικής θεραπείας αποτελεί η μουσική. Ο G. Rouget (1985) ανέλυσε την ιδιαίτερη σχέση της έκστασης με τη μουσική (και τα οπτικοακουστικά ερεθίσματα εν γένει). Μέσα από την εκτενή του έρευνα γίνεται φανερό η έντονη επίδραση οποιουδήποτε μουσικού ακούσματος στην έκσταση, παρόλα αυτά δεν παραλείπει να αναφερθεί στην ύπαρξη διαφόρων ειδών έκστασης εκ των οποίων κάποια δε σχετίζονται με τη μουσική. Παράλληλα σημειώνεται η μη (άμεση) αιτιότητα μεταξύ έκστασης και μουσικής, αλλά και η διαφοροποίηση στην σχέση της μουσικής με την έκσταση και την trance αντίστοιχα.

Για τον Rouget (1985) η μουσική έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην επίτευξη της trance από το σαμάνο. Η μουσική ενορχηστρώνει τη σαμανική διαδικασία και δημιουργεί τις συνθήκες ώστε να υπάρχει μία συνοχή αλλά και κοινή αντίληψη στην ομάδα κατά την τελετουργία. Έτσι, γίνεται φανερό το ότι η trance «κοινωνικοποιείται» από τη μουσική.

Ως μορφή επιτέλεσης η trance, επεμβαίνει στην έννοια της αντίληψης του χωροχρόνου (Rouget 1985, 121). Κατά την επιτέλεση ο σαμάνος συνοδεύεται από μουσική την οποία συνήθως παράγει ο ίδιος, ενώ δεν αποκλείεται κάποιο μέλος της φυλής που έχει τη γνώση να υποστηρίζει με τη βοήθειά του το σαμάνο, προκειμένου να διατηρήσει ή να διακόψει την κατάσταση συνείδησης στην οποία βρίσκεται. Σε πολλές σαμανικές κουλτούρες όπως στο Νεπάλ ή στη Σιβηρία η μουσική σημαίνει την έναρξη και τη λήξη της trance κατάστασης.

Ολοκληρώνοντας τις εθνογραφικές του αναλύσεις στο τέλος του 1960, ο G. Rouget συμπέρανε πως η σχέση της μουσικής με την έκσταση δεν είναι δυνατό να τοποθετηθεί σε έναν γενικό κανόνα. Θεωρεί πως είναι ένα φαινόμενο εξαρτώμενο από το πολιτισμικό κοινωνικό περιβάλλον, τα νοήματα και τους συμβολισμούς.

Κάποιες από τις ιδιότητες της μουσικής είναι να δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα, η οποία συμβάλει στις διαδικασίες ταυτοποίησης και συντονισμού μεταξύ των συμμετεχόντων στο τελετουργικό, να προξενεί και να κατευθύνει την έκσταση. Κατά τον Rouget δε διαπιστώθηκαν κοινά μουσικά γνωρίσματα, τα οποία να προκαλούν έκσταση και συγκεκριμένα «καμία ρυθμική αλληλουχία δεν συνδέεται εξειδικευμένα με την έκσταση» (Rouget 1985, 317).

Το ερώτημα σχετικά με τον τρόπο που η μουσική προκαλεί αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης και καταστάσεις trance – έκστασης, συζητείται σε πολλά επίπεδα (Aldridge και Fachner 2006, 20-36). Ο Fachner (2007, 169) ανέδειξε κάποια παραδείγματα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τον προσδιορισμό και την κατανόηση της επίδρασης της μουσικής σε εθνοτικά θεραπευτικά περιβάλλοντα:

1. «Έννοιες βιοϊατρικής θεραπείας»: η μουσική έχει άμεση και σωματικά μεταδιδόμενη επίδραση στη συνείδηση και παράγεται από ορισμένους ήχους, όργανα και τρόπους παιξίματος, που έχουν σκοπό να αλλάξουν τη συνείδηση, όπως τα ναρκωτικά. Οι αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης προκαλούνται συνήθως από πρόσθετους παράγοντες (ναρκωτικά, έλλειψη ύπνου, χορός, νηστεία, ερεθίσματα πόνου κ.λπ.). Σε τέτοιες καταστάσεις η μουσική γίνεται αντιληπτή ως αλλοιωμένη σε σημασία και ήχο. Αυτή η προσέγγιση βασίζεται κυρίως σε έννοιες βιοϊατρικής θεραπείας.

2. «Θεραπευτικές έννοιες που βασίζονται στη σχεσιακή ιατρική»: Η σκηνική παρουσίαση και «συγκειμενοποίηση» (contextualization = τοποθέτηση σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο) του ήχου, της μουσικής σύμπραξης, του συμβολισμού και της μορφοποίησης (figuration) σε τελετουργίες, που εστιάζουν σε ζητήματα προερχόμενα από την αντίστοιχη πολιτισμική και γνωστική μήτρα αναφορικά με τους στίχους και τη μουσική, προκαλούν αλλαγές στην προσοχή, στη γνωστική λειτουργία και ως συνέπεια επάγουν αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης. Η μουσική ως σχεσιακή ανάπτυξη διαμορφώνει τις σκόπιμες πληροφορίες από τον πομπό στον δέκτη.

3. «Τα τελετουργικά ενσωματώνουν βιοϊατρικές λειτουργίες καθώς και σχεσιακές δομές σε ένα χρονικό μοτίβο επιτελεστικών ενεργειών, ταξινομημένων ανάλογα με το σκοπό». Η μουσική μπορεί να σημαδεύει και να καθοδηγεί τα τελετουργικά στάδια στη χρονική τους αλληλουχία και μπορεί να παράγει εντάσεις.

Η μουσική, τα μουσικά όργανα και οι μέθοδοι σύνθεσης της μουσικής σχετίζονται άμεσα με τις αντίστοιχες πολιτισμικές παραδόσεις. Η μουσική στις τελετουργίες

εστιάζει την προσοχή του ατόμου μέσω των ρυθμικών κινήσεων του σώματος και του τυμπάνου. Η συνδιέγερση πολλών αισθήσεων, η λεγόμενη *συναισθησία* (ή αισθητηριακή υπερδιέγερση – sensory overstimulation) φαίνεται να είναι ένα βασικό στοιχείο στις τελετουργίες. Οι αλληλεπιδράσεις των αισθήσεων (όσφρηση, όραση, αφή, ακοή, γεύση) μπορούν να παράγουν μια αυξημένη συμφωνία του περιεχομένου και της μορφής της αντίληψης, ώστε να προκαλέσουν τελετουργικά προκαλούμενες εικόνες και συναισθήματα (De Rios 2006, 100).

Διαφοριστικές πληροφορίες για τη σχέση της μουσικής με την έκσταση βρίσκονται στο εθνογραφικό έργο του Friedson, ο οποίος προσπαθεί να περιγράψει και να εξηγήσει τις διαστάσεις της έκστασης σε συνάρτηση με τη μουσική λαμβάνοντας υπόψιν του την «κλινική πραγματικότητα» του Kleinman, που αναφέρθηκε παραπάνω. Εξειδικεύει την έρευνα του στους Tumbuka της Αφρικής και διαπιστώνει τον κεντρικό ρόλο της μουσικής στις θεραπευτικές τελετουργίες τους κάνοντας λόγο για μια «μουσική κλινική πραγματικότητα» (Friedson 1996, 100–127). Η ιδιαίτερη θέση της μουσικής στις τελετουργίες θεραπευτικού χαρακτήρα και η σχέση της με την έκσταση είχαν μία θετικιστική αντιμετώπιση, περιορίζοντας έτσι την πιο ολιστική διερεύνηση τους με αποτέλεσμα πολλές φορές να προκύπτουν στείρα και μονοδιάστατα συμπεράσματα. Η σταδιακή απομάκρυνση από τη θετικιστική προσέγγιση της κλασικής ψυχολογίας και ψυχιατρικής και το πέρασμα σε πιο φαινομενολογικές προσεγγίσεις, όπως αυτή του Friedson διεύρυναν τη γνώση και την αντίληψη γύρω από το ζήτημα. Μέσα από την εθνογραφική του έρευνα ο Friedson (1996) επικεντρώθηκε στους τρόπους πραγμάτωσης της μουσικής εμπειρίας. Υποστήριξε την αναγκαιότητα για πιο στοχευμένη έρευνα πάνω στην επιρροή της μουσικής στις αισθήσεις και τα συναισθήματα κατά τις εκστατικές τελετουργίες. Πιο συγκεκριμένα προσεγγίζοντας το ζήτημα φαινομενολογικά θεώρησε, πως αφού η μουσική αποτελεί μία εμπειρία κεντρική και αναπόσπαστη από την τελετουργία (core experience), τότε δε θα μπορούσε να μελετηθεί ως δευτερεύουσα ή ως μουσική υπόκρουση.

Το πλήθος προσεγγίσεων και οπτικών δημιούργησε αναπόφευκτα πολλά δίπολα τα οποία προσπάθησε να «γεφυρώσει» η μουσικολόγος Judith Becker (2004) η οποία αναλύει τη σχέση της μουσικής με την έκσταση εμπεριέχοντας και συνυπολογίζοντας τους βιολογικούς αλλά και πολιτισμικούς και κοινωνικούς παράγοντες.

Η θέση και η συμβολή της μουσικής στις εκστατικές τελετουργίες, ερευνήθηκε στοχευμένα από τον Jankowsky (2007) υπό ένα νέο πιο φαινομενολογικό πρίσμα, φωτίζοντας πολλές άγνωστες μέχρι τότε διαστάσεις των πρακτικών αυτών και της ίδιας της μουσικής που τις συνοδεύει. Η εθνογραφική του έρευνα στην Τυνησία αφορά τη χρήση της μουσικής *stambeli* στην επίκληση των κατάλληλων πνευμάτων που θα βοηθήσουν το σαμάνο στο έργο του. Ο Jankowsky (2007) παρατηρεί πως η μουσική λειτουργεί διαμεσολαβητικά ανάμεσα στους δύο κόσμους. Το πλούσιο αραβο-αφρικάνικο ρεπερτόριο χρησιμοποιείται για την επίκληση λευκών και μαύρων πνευμάτων, που ανάλογα με την περίπτωση θεραπεύουν τον ασθενή (Παπαπαύλου 2013, 5).

Ο ανθρωπολόγος Bernhard Leistle (2007, 274)¹⁰ αναλύει το φαινόμενο της έκστασης δομοφαινομενολογικά. Ειδικότερα, τονίζει το υποκειμενικό στοιχείο στην εκστατική εμπειρία και την πολυπλοκότητα ανάλυσης της λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός, πως η εμπειρία της έκστασης συνήθως συνοδεύεται από αμνησία ή από πολύ θολή μνήμη του γεγονότος που βιώθηκε. Για τον παραπάνω λόγο δεν προσπάθησε να κατανοήσει την έκσταση μέσα από τις αφηγήσεις των υποκειμένων, αλλά προχώρησε σε μια δομική ανάλυση της έκστασης, ως μια αισθητηριακή εμπειρία κατά την οποία μέσω των ερεθισμάτων ενεργοποιούνται και επικοινωνούνται αισθήσεις και συναισθήματα. Καταλήγει στο συμπέρασμα, πως η έκσταση δεν αποτελεί ένα φαινόμενο αναστοχασμού και λεκτικής ή και συνειδητής επικοινωνίας μεταξύ των εκστατικών – εκστασιαζόμενων. Αντιθέτως, θεωρεί την έκσταση μια διαδικασία κατά την οποία τα άτομα επικοινωνούν μέσω των κοινών αισθήσεων και των σωμάτων τους. Αυτό που κέντρισε το ενδιαφέρον του Leistle και αποτέλεσε βάση της έρευνας του σχετικά με το φαινόμενο της έκστασης στο Μαρόκο ήταν τα αισθητηριακά ερεθίσματα, που δεσπόζουν στις εκστατικές τελετουργίες και ειδικά αυτά, που προσλαμβάνονται παθητικά. Τα ακουστικά και οσφρητικά ερεθίσματα πρωταγωνιστούν στις τελετουργίες εκστατικού χαρακτήρα και αυτό γίνεται φανερό από την εκτεταμένη χρήση μουσικής και λιβανιών. Παρατηρώντας τα παραπάνω και βασιζόμενος στις φαινομενολογικές αναλύσεις του Merleau – Ponty και του Plessner κατέληξε στο συμπέρασμα, πως ο εαυτός αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του και τον κόσμο μέσα από την ενσώματη εμπειρία, δηλαδή από τα ερεθίσματα που δέχεται. Μέσω λοιπόν της

¹⁰ Όπως αναφέρεται στην Παπαπαύλου (2013, 13).

χειραγώγησης – ελέγχου των αισθητηριακών ερεθισμάτων το άτομο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και το περιβάλλον του διαφορετικά βιώνοντας μια άλλη κατάσταση συνειδητότητας. Ο Leistle υποστηρίζει πως η ακοή και η όσφρηση στις οποίες το άτομο βρίσκεται πιο εκτεθειμένο σε σχέση με την όραση, αποτελούν τις αισθητηριακές οδούς με τις οποίες ανεμπόδιστα μεταδίδονται τα ερεθίσματα στο άτομο και πραγματώνεται η έκσταση. Οι εκστατικές τελετουργίες διαφέρουν στον πυρήνα τους από την καθημερινή ζωή και αυτό φαίνεται και στις συμπεριφορές που υιοθετούν οι παρευρισκόμενοι. Παρόλα αυτά είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μαροκινής κουλτούρας και θεωρείται, πως προάγει την αρμονία του κοινωνικού συνόλου.

Οι J. Penman και J. Becker (2009, 49) πραγματοποίησαν ένα ανατρεπτικό πείραμα στο οποίο ερευνάται η φυσιολογική – σωματική απόκριση του ανθρώπου στη μουσική μέσω της γαλβανικής απόκρισης δέρματος (GSR) και των καρδιακών παλμών. Υποκείμενα της έρευνας αποτέλεσαν θρησκευτικοί εκστατικοί ακροατές και κοσμικοί «βαθιοί ακροατές» (deep listeners). Η βασική υπόθεση του πειράματος είναι ότι η φυσιολογική ικανότητα, να ανταποκρίνεται κανείς σε μουσικά ερεθίσματα με ισχυρές συναισθηματικές αντιδράσεις, αποτελεί προϋπόθεση για να οδηγηθεί σε κατάσταση έκστασης. Μια δεύτερη υπόθεση είναι ότι ένα υποσύνολο της κοινότητας που αγαπά τη μουσική, οι «βαθιοί ακροατές», που συγκινούνται βαθιά (ρίγη, δάκρυα) από τη μουσική ακρόαση έχουν συναισθηματικές αντιδράσεις παρόμοιες με αυτές των θρησκευτικών εκστατικών (ατόμων). Τα αποτελέσματα του πειράματος στηρίζουν ακόμη παραπάνω την κοινωνική διάσταση της μουσικής και της έκστασης. Βασικό συστατικό για την επίτευξη της έκστασης όπως αναφέρθηκε ξανά είναι η σχέση που έχει το ίδιο το άτομο με τη μουσική γενικότερα αλλά και με τη μουσική, που χρησιμοποιείται για την εκάστοτε εκστατική τελετουργία ειδικότερα. Το να προσποιηθεί κανείς την εκστατική κατάσταση συνείδησης είναι ιδιαίτερα δύσκολο και για να καταφέρει να φτάσει κάποιος σε έκσταση προϋποθέτει να είναι ανοιχτός και δεκτικός απέναντι στην όλη διαδικασία. Η έκσταση είναι μια κατάσταση που δεν είναι δυνατό να επιτευχθεί χωρίς την επιθυμία και την πίστη του ίδιου του ατόμου.

Παραφράζοντας τον Albert Einstein:

Δεν ισχυριζόμαστε ότι γνωρίζουμε την αλήθεια στην επιστήμη. Αυτό που ισχυριζόμαστε είναι, ότι έχουμε δώσει την καλύτερη ανθρωπίνως δυνατή εξήγηση γι' αυτό που βλέπουμε στον κόσμο γύρω μας. Η επιστήμη δεν αφορά

την αλήθεια. Η επιστήμη συμβάλλει στο να κάνουμε τις πεποιθήσεις μας λιγότερο ψευδείς (Penman και Becker 2009, 51).

Σύμφωνα με τον Rouget (1985, 315) υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στην συναισθηματική έκσταση, στην κοινωνική και στην σαμανική. Πιο συγκεκριμένα, ο Rouget θεωρεί ότι η συναισθηματική έκσταση κατακλύζει τον ακροατή γιατί συνδέεται άμεσα με τη μουσική. Θεωρεί δηλαδή, πως πρόκειται για την απόλυτη εναρμόνιση ανάμεσα στις λέξεις και στη μουσική (Rouget 1985, 25). Σε ότι αφορά στην κοινωνική έκσταση υποστηρίζει ότι η μουσική, τόσο για να προκαλέσει έκσταση, όσο και για να την διατηρήσει, ενεργοποιεί την αύξηση και τη μείωση της ταχύτητας και της έντασης, όπως αυτά εντοπίζονται σε συγκεκριμένα τραγούδια, σε ψαλμωδίες, σε θρησκευτικούς ύμνους και σε ξόρκια. Τέλος, σχετικά με την σαμανική έκσταση πιστεύει ότι εφαρμόζονται διάφορες σωματικές τεχνικές για την επικοινωνία με θεούς και πνεύματα.

Στο πλαίσιο της σαμανικής πρακτικής το τραγούδι και ο χορός αποτελούν μέρος της σωματικής τεχνικής και της πνευματικής άσκησης. Ο σαμάνος μεταξύ άλλων είναι ταυτόχρονα θεραπευτής, μουσικός, τραγουδιστής. Στη διάρκεια της σαμανικής έκστασης η μουσική είναι γεμάτη από συναισθηματικά και συμβολικά γνωρίσματα. Τα τραγούδια που προκαλούν έκσταση, τόσο τα τελετουργικά για την επίκληση πνευμάτων, όσο και τα εγκόσμια για την επικοινωνία με το κοινό, υπερβαίνουν τη φαντασία του σαμάνου.

Κατά τον Eliade (1964) ο σαμάνος μιμείται ήχους της φύσης, των προγόνων και των ζώων, με την εκτεταμένη χρήση του falsetto. Μέσω του ταξιδιού του ο σαμάνος μεταφέρεται στον πνευματικό κόσμο και κατακτώντας τον έλεγχο των πνευμάτων, ενσωματώνει τις διαδικασίες του τελετουργικού. Μέσω της μουσικής δημιουργούνται κατάλληλες συνθήκες προώθησης της έναρξης της έκστασης, εναρμονίζει τη «μορφή» της με την τελετουργία, την καθιστά περισσότερο ελεγχόμενη και διαχειρίσιμη. Παράλληλα με τη μουσική και το χορό, αρκετοί σαμάνοι για να συντονιστούν και να μεταβούν στον υπερφυσικό κόσμο, χρησιμοποιούν και παραισθησιογόνες ουσίες (Aldridge και Fachner 2006, 21).

4.1 Γενικά χαρακτηριστικά της σαμανικής μουσικής

Τα κρουστά δεσπόζουν στις σαμανικές τελετές και κυριότερα το τύμπανο, το οποίο έχει πολλές μορφές και χρήσεις. Αξιοσημείωτη είναι η συμβολική του σημασία αλλά και η μεταφυσική διάσταση, που του έχουν προσδώσει. Πληθώρα πηγών αναδεικνύουν τη συμβολή του σαμανικού τύμπανου στην επίτευξη της trance, στον έλεγχο - πλοήγηση του σαμανικού ταξιδιού και στη θεραπεία (Rouget 1985, 75).

Συναντώνται ποικίλες μορφές τυμπάνων με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που αντιπροσωπεύουν κάθε φυλή. Οι σαμάνοι Cherang στο Νεπάλ για παράδειγμα κατασκευάζουν τύμπανα με μονή μεμβράνη στο πίσω μέρος των οποίων βρίσκονται αλληλοκρουόμενα κύμβαλα ή σιδερένιοι κρίκοι θυμίζοντας ντέφι, ενώ οι Tungus στη Σιβηρία κατασκευάζουν τύμπανα με μονή και διπλή μεμβράνη, που μπορεί να παίζονται με ή χωρίς πλήκτρο. Υπάρχει ποικιλία ως προς τον τρόπο εκτέλεσης, το σχήμα, το μέγεθος, αλλά και τα υλικά κατασκευής (Riboli 2000, 95).

Το τύμπανο, όσο και τα υπόλοιπα αντικείμενα, μουσικά ή μη δε λειτουργούν μόνο βοηθητικά στην σαμανική επιτέλεση, αλλά συγκεντρώνουν ένα πλήθος συμβολισμών μέσα από τους οποίους αποτυπώνεται και αντικατοπτρίζεται η σαμανική αντίληψη και κοσμοθεωρία των φυλών. Οι τουνγκουζικοί λαοί λόγω χάρη διακοσμούν το τύμπανο με σχέδια σχετικά με τη γη και τα κοσμικά επίπεδα (Shirokogoroff 1935, 294-299).

Ειδικότερα, το σαμανικό τύμπανο αντιμετωπίζεται ως έμψυχο αντικείμενο, με το οποίο ο σαμάνος διατηρεί μια μοναδική και πολύ προσωπική σχέση. Από το στάδιο της δημιουργίας του τυμπάνου διακρίνεται η μεταφυσική, προσωποποιημένη ακόμα και έμφυλη ταυτότητα που του προσδίδεται, καθώς ο σαμάνος ακολουθεί μία συγκεκριμένη τελετουργία για την κατασκευή του, ενώ κατά τη διάρκεια του σαμανικού ταξιδιού το τύμπανο εμφανίζεται με ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά και «συνομιλεί» με το σαμάνο, για τον οποίο το τύμπανο αποτελεί το «άλλο του μισό». Στους Cherang το τύμπανο συσχετίζεται άμεσα με τη μορφή του κυνηγού εξού και η δερμάτινη μεμβράνη (ρουχισμός), αλλά και οι σιδερένιοι κρίκοι (όπλα). Παράλληλα, η αναζήτηση της ψυχής κατά τη διάρκεια του σαμανικού ταξιδιού παρομοιάζεται με κυνήγι, γεγονός που καταδεικνύει την παραστατική και άμεση συνεισφορά του τυμπάνου στην τελετουργία και κατ' επέκταση στη θεραπεία, αλλά και την ιστορική

του διάστασης, καθώς οι Chelang αποτελούν φυλή με πολύ έντονη κυνηγετική δραστηριότητα (Riboli 2000, 173).

Ακόμα, κατά την Riboli (2000, 109) ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σημασία που δίνει η εν λόγω φυλή στο ρυθμό. Τα ρυθμικά σχήματα, οι εναλλαγές έντασης και τα ηχοχρώματα των κρουστών είναι συγκεκριμένα ανάλογα με την περίσταση. Κατά βάση το ρυθμικό ύφος χωρίζεται σε δύο κύρια είδη, που αντικατοπτρίζουν το χαρακτήρα της τελετουργίας. Οι ανάλαφροι και γρήγοροι ρυθμοί παραπέμπουν στη διάσταση του ουρανού ενώ, οι έντονοι, επιβλητικοί και αργοί ρυθμοί αφορούν στον κάτω κόσμο.

Ένα ακόμη βασικό αντικείμενο αποτελεί το σαμανικό σείστρο, το οποίο διαθέτει περίτεχνο διάκοσμο και έχει διττή φύση, αυτή του μουσικού οργάνου και αυτή του ραβδιού με μαγικές και θεραπευτικές ιδιότητες. Ταυτόχρονα στο εσωτερικό του σείστρου υπάρχουν κρύσταλλοι ή ειδικές πέτρες, που κατά την κρούση παράγουν σπινθήρες προκαλώντας συνδυασμό ακουστικών, αλλά και οπτικών ερεθισμάτων ενισχύοντας έτσι τη μεταφυσική και μαγική του διάσταση.

Στην εθνοτική ομάδα των Desana (Κολομβία, Βραζιλία) το σαμανικό σείστρο κοσμείται με κίτρινα φτερά πουλιών, που συμβολίζουν τον ήλιο και την αντρική γονιμότητα, ενώ το εσωτερικό μέρος με τους κρυστάλλους συμβολίζει τη μήτρα, την πηγή της ζωής (Reichel-Dolmatoff 1997, 129). Με τη χρήση του σείστρου, λοιπόν, συμβολίζεται η γονιμοποίηση και κατ' επέκταση η αναγέννηση, γεγονός που ενισχύει ακόμα περισσότερο την σαμανική αντίληψη για τη θεραπεία, η οποία επέρχεται της αναγέννησης (Ripinsky-Naxon 1993, 51).

Η εξέχουσα θέση του τυμπάνου αποδίδεται μεταξύ άλλων στη ρυθμική, αλλά ταυτόχρονα και μελωδική ιδιότητά του, καθώς και στη χρηστικότητά του αποτελώντας ένα όργανο με πολλές εκφραστικές δυνατότητες. Παράλληλα, υποστηρίζεται πως η αυξομείωση του ρυθμού και της έντασης του τυμπάνου μπορεί να οδηγήσει σε trance γεγονός, που ερμηνεύεται με θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως τη νευροφυσιολογική θεωρία του Neher (1961, 449). Επίσης, ο Zempleni μέσα από την έρευνά του εξάγει το συμπέρασμα, πως η trance είναι αποτέλεσμα αυτοδιέγερσης (Rouget 1985, 174).

Κατά τον Rouget (1985, 75) το άκουσμα του τυμπάνου μπορεί να οδηγήσει σε trance εξαιτίας των μελωδικών και ρυθμικών του ιδιοτήτων. Το σαμανικό τύμπανο μπορεί να παίζεται solo ή και με τη συνοδεία άλλων μουσικών οργάνων, όπως για

παράδειγμα διάφορα είδη σείστρων-κουδουνίστρων (Ινδιάνοι Αμαζονίου), ή βεντάλιες (Κορέα) και μονόχορδα τόξα (Αφρική). Σε κάθε περίπτωση είναι απαραίτητη η ύπαρξη ξεκάθαρα επαναλαμβανόμενου ρυθμού καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια της τελετουργίας (Riboli 2000, 97).

Στην έρευνα του ο εθνομουσικολόγος αποδίδει την επίτευξη της trance, μεταξύ άλλων, στις έντονες μεταβολές του ρυθμού (περιοδικότητας) της αναπνοής, διαδικασία, η οποία συνδυάζεται (συνοδεύεται) και επιτυγχάνεται με τις έντονες εναλλαγές στο ρυθμό και την ένταση, που παράγει το τύμπανο (Rouget 1985, 75).

Στην προσπάθειά της να καταγράψει, να μελετήσει και να αναλύσει τα δεδομένα που συνέλεξε, η ανθρωπολόγος Marlene Dobkin De Rios (1971) αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες στην επιτόπια έρευνά της, καθώς από τους σαμάνους του Αμαζονίου με τους οποίους συνομίλησε μόνο ένας της επέτρεψε να καταγράψει τη μουσική του.

Σε ότι αφορά τις ρυθμικές δομές γίνονται κατανοητές με διαφορετικό τρόπο, εξ' αιτίας της αλλοιωμένης αντίληψης του χώρου και του χρόνου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συσχέτιση των οραμάτων και της μουσικής ως προς το περιεχόμενο τους. Η εξέλιξη των οραμάτων είναι γρήγορη, ενώ κυριαρχεί σωρεία περίπλοκων χρωματισμών και γεωμετρικών μορφών έχοντας άμεση ανταπόκριση στη μουσική αντίληψη και στα γνωρίσματα της (ταχύτητα, ρυθμός), η οποία χρησιμεύει ως πλοηγός.

Αρκετοί από τους τραγουδιστές έχουν την ικανότητα να τραγουδούν καθώς εισπνέουν. Τα τραγούδια των σαμάνων αντλούν το περιεχόμενο τους από τους ήχους της φύσης και των ζώων. Ειδικότερα ο σαμάνος «χάνεται» στο δάσος και αφουγκράζεται τους ήχους των ζώων, τις κραυγές, τις φωνές τους και εκπαιδεύεται στη μίμησή τους. Δια μέσω της μίμησης και της μεταμόρφωσης ουσιαστικά δημιουργεί κώδικα επικοινωνίας και επικρατεί στο βασίλειο του δάσους.

Ανάμεσα στις πολλές μουσικές παραλλαγές, μορφές και ρυθμούς είναι διακριτά κάποια κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, στη μουσική των αυτόχθονων του Αμαζονίου. Η μουσική έχει χρηστική έννοια και βασίζεται στο πολιτισμικό πλαίσιο της φυλής. Η μουσική και τα άσματα σχετίζονται μεταξύ τους και χρησιμοποιούνται για θεραπευτικούς – υπερφυσικούς λόγους, αν και στη φυλή των Yaminahua τα λόγια του τραγουδιού σε συγκεκριμένη μελωδία, συχνά υποκαθίστανται αντίστοιχα με τη βούληση του σαμάνου. Ο σαμάνος κάνει σαφή το συλλογισμό του ή τα αγγέλματά (μηνύματα) του στους παραβρισκόμενους, παρόλο που οι λέξεις που χρησιμοποιεί

δεν είναι ξεκάθαρες και μεμονωμένα δεν φέρουν κάποιο νόημα. Ωστόσο, επειδή πηγάζουν από τα πνεύματα (από όπου μαθαίνουν τα *icaros*) η επιρροή τους παραμένει ισχυρή και αμετάβλητη (Katz και de Rios 1971, 324–26).

Πιο συγκεκριμένα, στα συμπεράσματά της κατέγραψε, ότι η ταχύτητα φτάνει τα 143 bpm, ότι κυριαρχεί η νότα Σολ και ότι από τους περισσότερους σαμάνους γίνεται χρήση της πεντατονικής (Ντο - Ρε - Μι - Σολ - Λα - Ντο) και της εξατονικής κλίμακας (Ντο - Ρε - Μι - Φα# - Σολ# - Λα# - Ντο). Επίσης, διαπίστωσε ότι στα τελετουργικά τραγούδια του Αμαζόνιου στην πλειοψηφία τους οι σαμάνοι έκαναν χρήση του *ostinato*, όπως επίσης και των *glissandi* με σκοπό τόσο την αισθητική, όσο και τη μυστηριακή προσέγγιση των μελωδικών φράσεων.

Η μελωδική δομή των τραγουδιών είναι σχετικά απλή, ενώ το εκάστοτε τονικό εύρος δεν ξεπερνά τις δύο οκτάβες. Η μονοτονία της επανάληψης μιας νότας για μεγάλο χρονικό διάστημα, η φρασεολογική μορφή του *ostinato* και η επανάληψη απλών μελωδικών φράσεων, στις οποίες παρεμβάλλονται μη μετρικές παύσεις και αναπνευστικά τεχνάσματα αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά των σαμανικών τραγουδιών. Η χρήση του *falsetto* είναι συχνή, και οι δυναμικές διαδοχές είναι ξαφνικές και αναπάντεχες, με φωνητικά τεχνάσματα και χρήση *diminuendo* στο κλείσιμο των φράσεων. Τα ρυθμικά σχήματα είναι απλά, ενώ δεν είναι αυστηρά καθορισμένα (μη – μετρικά) (Townshley 1993, 450–52).

4.2 Συμβολικότητα

Με τον όρο ψαλμός περιγράφονται τα τραγούδια των σαμάνων, που στην αντίληψη των ιθαγενών φυλών είναι μελοποιημένες λέξεις με ισχυρή υπερφυσική δύναμη. Ο σκοπός και η χρησιμότητά τους είναι καθοριστικός για την διαβίωσή τους, την καθημερινότητά τους, τις αποφάσεις τους. Με τους ψαλμούς τους επικοινωνούν και επικαλούνται τα υπερφυσικά πνεύματα, αντλούν γνώσεις, θεραπεύουν, κ.α.. Κάθε σαμάνος διαθέτει την προσωπική του συλλογή τραγουδιών, έχει δηλαδή το δικό του μοναδικό ρεπερτόριο εμπνευσμένο από τα πνεύματα, το οποίο απέκτησε κατά τη διάρκεια της μύησής του ως μαθητευόμενος σαμάνος.

Η συμβολή του τραγουδιού και των συμβολισμών στην ίαση των ασθενειών του σώματος και της ψυχής, είναι καθοριστική. Ο σαμάνος τραγουδώντας καλεί τα πνεύματα, που τον βοηθούν να αντιμετωπίσει και να διώξει τα πνεύματα ή τα αόρατα

μαγικά βέλη, που προκάλεσαν την ασθένεια. Συχνά κάνει χρήση καπνού πάνω από το σώμα του ατόμου, που επιχειρεί να ιάνει, ενώ ταυτόχρονα εισπνέοντας και εκπνέοντας έντονα, αναπαριστά τη διάδραση των βοηθητικών του πνευμάτων. Στην αντίληψη των ιθαγενών ο σαμάνος δεν τραγουδά μόνος του αλλά μαζί με τα πνεύματα, επαναλαμβάνοντας τις τραγουδιστικές τους φράσεις. Συχνά ο σαμάνος εντοπίζει την υπερφυσική ασθένεια μέσω της χρήσης παραισθησιογόνων, ωστόσο η ίαση επέρχεται μέσω του τραγουδιού, το οποίο εμπεριέχει πολλούς συμβολισμούς, κατανοητούς μόνο από τον ίδιο και τα πνεύματα.

4.3 Νευροφυσιολογία και μουσική

Ο Keidel τονίζει, πως η συναίσθηση ορίζεται από τις πληροφορίες εισόδου και εξόδου του κεντρικού νευρικού συστήματος αναφορικά με τις κινητικές και αισθητικές διαδικασίες οδηγώντας στο συμπέρασμα, πως η συναίσθηση είναι άμεσα εξαρτώμενη από την προσωπική κατάσταση του ατόμου (Aldridge και Fachner 2006, 83).

Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός, πως ένα μεγάλο μέρος απορρόφησης και επεξεργασίας πληροφοριών από το περιβάλλον συμβαίνει ασυνείδητα. Έτσι, η έννοια της αλλοιωμένης κατάστασης συνείδησης θα ήταν δυνατό να θεωρηθεί μία κατάσταση κατακλυσμού αισθητηριακών δεδομένων (Nixon 1999, 629). Μιας και για να είναι δυνατή η παραμονή του ατόμου στην «κανονική» κατάσταση συνείδησης είναι απαραίτητη η διαλογή των ωφέλιμων αισθητηριακών δεδομένων και η αντίστοιχη επεξεργασία τους για την εξαγωγή λογικών συμπερασμάτων.

Κατά τον Emrich, στις ψυχεδελικές αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης η πληθώρα εισερχομένων πληροφοριών παρακάμπτει το στάδιο της διαλογής με αποτέλεσμα την ταυτόχρονη επεξεργασία τους από τον εγκέφαλο, δημιουργώντας συσχετισμούς και συμπεράσματα, τα οποία δεν θα εξάγονταν υπό «κανονικές» συνθήκες (Aldridge και Fachner 2010, 28).

Ο Veit Erlmann (1982) ερευνώντας ενδελεχώς τις τελετουργίες του λαού Hausa στο Νίγηρα δημιουργεί ένα θεωρητικό μοντέλο με βάση τις αντιλήψεις και τον τρόπο κατανόησης της έκστασης του λαού αυτού. Παράλληλα παραθέτει σε σύγκριση σημαντικές θεωρίες σχετικά με την έκσταση των Rouget (1985) και Neher (1962), οι οποίες θα μπορούσαν σε ένα γενικευμένο πλαίσιο να θεωρηθούν αντίθετες. Σύμφωνα

με αυτές τις θεωρίες, η μουσική, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, δημιουργεί έκσταση. Ορισμένες ηχητικές διεγέρσεις, ειδικά με τη χρήση τυμπάνων σε χαμηλές συχνότητες και ρυθμό κοντά στα βασικά εγκεφαλικά κύματα Άλφα (Alpha) μεταξύ 8 - 13 κύκλων ανά δευτερόλεπτο προκαλούν ένα φαινόμενο *auditory driving* (ακουστικής καθοδήγησης) οδηγώντας σε συμπεριφορές παρόμοιες με την έκσταση (Erlmann 1982, 50). Ο Rouget απορρίπτει εν μέρει την παραπάνω θεωρία για τη «φυσιολογική» επίδραση της μουσικής στην επίτευξη της έκστασης στηρίζοντας σθεναρά την «κοινωνική και συναισθηματική» επίδραση της μουσικής στην έκσταση.

Ο Rouget στο κατά τα άλλα σκεπτικιστικό του βιβλίο μιλά μάλλον αόριστα για τη «συναισθηματική δύναμη της μουσικής» (1985, 19) και μια «σύνδεση μεταξύ συναισθήματος και φανταστικού» στην έκσταση (Rouget 1985, 325-26). Παράλληλα, ο Erlmann (1982, 54) προτείνει μια προσεκτική ματιά στη θεωρία *Hausa*, όπως ο ίδιος την ονομάζει, για τη μουσική και την έκσταση. Αν και παρουσιάζεται με μυθολογικούς όρους, υπάρχει μια ψυχολογική ουσία σε αυτή, που φαίνεται να είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα από οποιαδήποτε άλλη θεωρία. Στη θεωρία των *Hausa* υπάρχει ο ισχυρισμός, πως η μουσική από μόνη της δε δημιουργεί έκσταση, αλλά λειτουργεί ως βασικός βοηθός για την επίτευξη της. Το γεγονός ότι κάποιος πρέπει να είναι μνημένος ή πρέπει να έχει κληρονομήσει ένα «πνεύμα» δείχνει ξεκάθαρα, ότι η ικανότητα να φτάσει κανείς σε έκσταση αποκτάται πολιτισμικά και κοινωνικά. Το τελετουργικό πλαίσιο και η θέληση για ενεργό συμμετοχή είναι βασικές προϋποθέσεις στην έκσταση.

5. Κοινωνικός ρόλος της μουσικής

Η μουσική επηρεάζει τη συνειδησιακή κατάσταση και ο ρόλος της στη σαμανική κατάσταση συνείδησης είναι καθοριστικός. Ωστόσο είναι σημαντικό να γίνει αναφορά και στον κοινωνικό ρόλο που επιτελεί η μουσική στην κοινότητα (J. D. Hill 1997, 140-49). Είναι μέσο έκφρασης, το οποίο συμπυκνώνει το κοινωνικό καθεστώς, τις πολιτισμικά επικυρωμένες απαγορεύσεις, τα ιερά συναισθήματα και νοήματα, τις διαχρονικές αντιλήψεις της κοινωνίας της εκάστοτε φυλετικής ομάδας, εντός της οποίας διαμορφώνεται. Η μουσική ενσαρκώνει και εκφράζει την ταυτότητα, την

κοινωνική θέση, τις κοινωνικές σχέσεις των μελών, ενώ διασφαλίζει την κοινωνική συνοχή μεταξύ τους.

Για τον Geertz, «ο άνθρωπος είναι ένα ζώο μπλεγμένο στον ιστό των εννοιών, που ο ίδιος έχει υφάνει» αυτό το πλέγμα ενσωματώνεται και εκφράζεται σε κοινή ακρόαση από όλα τα μέλη της φυλής (Erickson και Murphy 2002, 187). Μέσω της μουσικής λοιπόν είναι δυνατή η επικύρωση και η αναθεώρηση σημασιών και ταυτοτήτων, αλλά και ο επαναπροσδιορισμός της σημασίας του «ανήκειν» στα πλαίσια της κοινότητας. Έτσι, η κοινοτική ιστορία, οι μύθοι και κατ' επέκταση το κοινωνικό περιεχόμενο («social context») γίνονται κατανοητά (J. D. Hill 1997, 148). Παράλληλα, η Walker (2003, 43) προσδιορίζει τη μουσική ως «πυκνή εμπειρία» (thick description), όπου κατά την ερμηνευτική ανθρωπολογία του Geertz αποτελεί «τη διαδικασία της ερμηνείας του πολιτισμού ως κειμένου» (Erickson και Murphy 2002, 254).

Κατά τον Victor Turner «η κοινωνική αλληλεγγύη είναι μια λειτουργία των συστημάτων συμβολικής λογικής που συνδέουν τους ανθρώπους, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της τελετουργίας» (Erickson και Murphy 2002, 256).

Ο Turner θεωρεί πως κατά τη διάρκεια της τελετουργίας δημιουργείται μια «οριακή περίοδος» αποδόμησης και αντιστροφής των «κανονικών» κοινωνικών αντιλήψεων. Πιο συγκεκριμένα οι καθημερινές ταυτότητες καταργούνται και υιοθετούνται νέες, ενώ τα κοινωνικά όρια παραγκωνίζονται. Παράλληλα, η έκσταση αποτελεί βασικό πυλώνα της τελετουργίας (Erickson και Murphy 2002, 260), αποτελεί έναν πολιτισμικό χώρο (cultural domain) ο οποίος ευνοεί την αποσύνδεση (Feriali 2009, 126). Ο Feriali ορίζει ως «αποσύνδεση» τα σημεία, στα οποία ένα άτομο αντιλαμβάνεται την ψυχική του πολυπλοκότητα και οδηγείται στην αναθεώρηση της ύπαρξής του και τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας του μέσω μιας διευρυμένης κατάστασης συνειδητότητας.

Κατά τον Rouget (1985, xviii) η μουσική είναι το κύριο μέσο, με το οποίο ο σαμάνος επιτυγχάνει την trance κατάσταση. Η μουσική, ως μια μορφή «επιτέλεσης» μεταβάλλει, σύμφωνα με τον Rouget (1985, 121-22), τις έννοιες του χώρου, του χρόνου και της διάρκειας. Για τα δρώντα υποκείμενα αποτελεί διέξοδο αμφισβήτησης σχέσεων και επαναδιαπραγμάτευσης τους.

Σύμφωνα με την Judith Becker (2004, 90), τόσο η μουσική έκφραση, όσο και η εμπειρία της ακρόασης είναι υποκειμενικές και άμεσα επηρεαζόμενες μέσω του μουσικού κειμένου (musical text), ενώ το μουσικό συγκείμενο (musical context) δεν

μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτό από ένα άτομο, που δεν έχει εντυφώσει στο αντίστοιχο πολιτισμικό πλαίσιο. Επομένως, το πολιτισμικό πλαίσιο του υποκειμένου είναι κατ' ουσία αυτό, που καθορίζει και προσδιορίζει την αντίδραση του στα μουσικά ερεθίσματα. Ακόμη, ο τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο βιώνει τα συναισθήματά του και η σχέση του με αυτά, προσδιορίζουν τις διαπροσωπικές του σχέσεις και κατ' επέκταση τη δομή της ίδιας της κοινωνίας μέσα στην οποία δραστηριοποιείται. Πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασία διαρκούς αλληλοπροσδιορισμού ανάμεσα στην κοινωνία και στα υποκείμενα που την απαρτίζουν.

Παρόλα αυτά, η Becker θεωρεί ότι ο τρόπος με το οποίο προσδιορίζεται ο «εαυτός» στον δυτικό πολιτισμό, δημιουργεί αντίσταση στην φαντασία, στην απόλυτη ουσιαστική άφεση του συνειδητού και επομένως εμποδίζει την βιωματική εμπειρία της έκστασης ως φυσιολογική κατάσταση συνείδησης (J. Becker 2004, 89). Αντίστοιχα, ο Kleinman στηρίζει την άποψη ότι η «αποκτημένη συνειδητότητα» (*acquired consciousness*) των υποκειμένων ενεργοποιεί την ικανότητα διαχωρισμού και αποστασιοποίησης από τον ίδιο τον εαυτό, γεγονός που ευνοεί την «αντικειμενική» παρατήρησή του (Pilch 2006, 47).

Σε ένα ακόμη βαθύτερο επίπεδο, η έκσταση, η *trance* και η καταληψία (*possession*) φαίνεται να βασίζονται σε έναν ψυχολογικό μηχανισμό, που έχει περιγράψει από την Monfouga - Nicolas. Επισημαίνει ότι η καταληψία (*possession*) είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση ταύτισης (*identification*). Η ταύτιση όμως είναι μόνο μια παραλλαγή της ενδοβολής¹¹ (ενδοπροβολή - *introjection*), μια βασική ψυχική διαδικασία (Erlmann 1982, 56).

Στο πλαίσιο της κοινωνικοποίησης στη δυτική κουλτούρα, αναπτύσσεται στα υποκείμενα το χαρακτηριστικό του «μετά εαυτού» (*metaself*). Αναπτύσσεται δηλαδή η ικανότητα του παρατηρητή, ο οποίος αναλύει και σχολιάζει τις βιωματικές του εμπειρίες, γεγονός που ωστόσο καταστέλλει το αίσθημα της ελευθερίας κατά το βιώμά του, το αίσθημα που αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της διευρυμένης κατάστασης συνείδησης ή αλλιώς της έκστασης. Με λίγα λόγια ο «μετά εαυτός» ανακόπτει οποιαδήποτε αδιαμεσολάβητη, ασυλλόγιστη (*unreflected*), αυθόρμητη και

¹¹ Μία διαδικασία, κατά την οποία ένα άτομο ενσωματώνει ασυνείδητα πτυχές του εξωτερικού κόσμου, ιδιαίτερα τις στάσεις, τις αξίες και τις ιδιότητες ενός άλλου ατόμου ή ενός μέρους της προσωπικότητας ενός άλλου ατόμου (Anonymous, n.d.).

αφιλτράριστη εμπειρία. Ωστόσο, η αδιαμεσολάβητη εμπειρία ενυπάρχει στην παιδική ηλικία, κάτι που ως διαδικασία υπάρχει στη μνήμη των υποκειμένων του δυτικού πολιτισμού και για το λόγο αυτό στρέφονται σε άλλους πολιτισμούς αναζητώντας τη «χαμένη» αδιαμεσολάβητη εμπειρία των παιδικών χρόνων (Pilch 2006, 45).

Η μουσική συνδέει το παρελθόν με το μέλλον, παρέχοντας μια αίσθηση σταθερότητας, κυκλικότητας και συνέχειας σε καιρούς που αλλάζουν γρήγορα. Η μουσική παρέχει έναν τρόπο συμπερίληψης του αγνώστου, ενσωμάτωσης και αφομοίωσης νέων γεγονότων, νέων ανθρώπων και νέων πρακτικών σε μορφές έκφρασης που σχετίζονται με τον πολιτισμό. Η μουσική μεσολαβεί μεταξύ του ατόμου και της κοινότητάς του. Μεσολαβεί επίσης μεταξύ των ανθρώπων και του πλαισίου, στο οποίο λαμβάνει χώρα το μουσικό γεγονός, καθώς και μεταξύ των ανθρώπων, των φυτών, των ζώων και άλλων φαινομένων μέσα σε ένα τοπίο με το οποίο οι αυτόχθονες πληθυσμοί περιγράφουν μια βαθιά σύνδεση δημιουργώντας μια αίσθηση του ανήκειν (M. Walker 2003, 43).

Οι ιθαγενείς της Σιβηρίας λένε ότι η μουσική τους επιτρέπει να εκφράσουν πράγματα που είναι πολύ σημαντικά για να μπορέσουν να ειπωθούν με λέξεις. Μου είπαν πώς η μουσική σε επηρεάζει «βαθιά», «βαθιά μέσα σου» και ο ομιλητής βάζει το χέρι στην καρδιά. Λέγεται επίσης ότι η μουσική προηγείται της γλώσσας στην ανθρώπινη συνείδηση. [...] Ως μνημοτεχνία (mnemotechny) η μουσική συνδέει την εφήμερη φύση της στιγμής με το παρελθόν και μεταφέρει το παρελθόν στο παρόν (M. Walker 2003, 43).

5.1 Δίπολο Δυτικού – «Άλλου» και η έννοια του ιερού

Σε πολλούς πολιτισμούς, όπου η μουσική και ο ήχος είναι κυρίαρχα στοιχεία για την υγεία και τη θεραπεία, οι ερευνητές περιγράφουν τη μουσική, αλλά και την προσευχή ως μέσα σύνδεσης και εξισορρόπησης του φυσικού και του πνευματικού κόσμου, οι οποίοι λογίζονται ως αντίθετοι – έννοιες που συνδέονται με την καρτεσιανή δυαδικότητα (καρτεσιανό δυισμό). Ωστόσο, συχνά παρατηρείται από διαφορετικούς πολιτισμούς ότι το φυσικό και το πνευματικό είναι πτυχές ή εκφάνσεις ενός συνόλου και όχι δύο διακριτών διαστάσεων που πρέπει να συνδέονται ή να ισορροπούν.

Πράγματι, η εννοιολόγηση μιας δυσιστικής ύπαρξης, οι δύο πλευρές της οποίας πρέπει να συνδέονται ή να εξισορροπούνται, δεν έχει να κάνει με την ίδια την

ύπαρξη, αλλά μάλλον με την οπτική γωνία του ερευνητή, η οποία προκύπτει από αυτό που ο Varela ονομάζει ασώματη ή δυϊστική κατάσταση συνείδησης (Koen 2012, 92).

Η Patricia Moffitt Cook (1997) μέσα από την επιτόπια έρευνα της σε ινδουιστικά χωριά της Βόρειας Ινδίας παρατήρησε και συνέκρινε τις μουσικές θεραπευτικές τελετουργίες στη Β. Ινδία με τις πρακτικές της δυτικής μουσικοθεραπείας. Διαπίστωσε πως η μουσική λειτουργεί ως συν-θεραπευτής, φάρμακο και ως συνδετικός κρίκος, που συνδέει το άτομο με αναμνήσεις, συναισθήματα και αντιλήψεις, που διαφορετικά μπορεί να αγνοούσε ότι υπάρχουν και δρουν στο υποσυνείδητο του. Η μουσική ακόμα αποτελεί καταλύτη για συναισθηματική έκφραση και σωματικές αντιδράσεις.

Όπως αναφέρουν οι Kalin και Loevinger (1983):

Πρόσφατες μελέτες στη μουσικοθεραπεία δείχνουν ότι η μουσική μπορεί να επηρεάσει τα ενδογενή οπιοειδή, μια ομάδα περισσότερων από δεκαπέντε νευροορμόνων, που βρέθηκε ότι επηρεάζουν την αντίληψη του πόνου, τη νευροενδοκρινική και ανοσοποιητική ρύθμιση, τη νευροδιαβίβαση και τη διάθεση (Cook 1997, 81).

Μέσω της τελετουργίας και αντίστοιχα της μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας η μουσική λειτουργεί ακόμα ως δοχείο, δημιουργεί ένα ακουστικό πεδίο - ατμόσφαιρα που χειραγωγεί τη διάθεση και δημιουργεί ένταση και χαλάρωση αντίστοιχα. Επιπλέον, γίνεται δυνατή η αναγνώριση των σωματικών και ψυχικών ανισορροπιών, ενώ επιτυγχάνεται η ενεργοποίηση των αυτοθεραπευτικών λειτουργιών του σώματος. Η χρήση της μουσικής επιτρέπει στον ασθενή να εγκαταλείψει το «κανονικό» χωροχρονικό συνεχές και να αντιληφθεί τον κόσμο υπό ένα διαφορετικό πρίσμα. Παράλληλα η Cook (1997, 82) εντόπισε και καθοριστικές διαφορές μεταξύ των δύο πρακτικών. Η μεταφυσική υπόσταση της μουσικής, η ύπαρξη αόρατων δυνάμεων που συμβάλλουν στη θεραπεία και η πίστη των συμμετεχόντων αποτελούν πυλώνα των τελετουργιών της Β. Ινδίας. Ακόμα, η δυτική μουσικοθεραπεία υιοθέτησε (τουλάχιστον κατά την χρονική περίοδο που διεξήγαγε η ερευνήτρια την ερευνά της) ένα πιο προσωπικό-ιδιωτικό μοτίβο θεραπείας που περιοριζόταν στην αλληλεπίδραση θεραπευτή – θεραπευόμενου. Αντίθετα στη Β. Ινδία βασικό συστατικό των θεραπευτικών τελετουργιών είναι η κοινοτική θεραπεία, η στήριξη, η αποδοχή, η βοήθεια στη θεραπεία από την οικογένεια αλλά και ολόκληρη την κοινότητα.

Τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια, έχει δοθεί σημαντική προσοχή στην τεκμηρίωση και την αναβίωση της Γνώσης των Ιθαγενών και στη νομιμοποίησή της από την οπτική της κυρίαρχης κουλτούρας και της δυτικής επιστημονικής γνώσης. Ωστόσο, η δυτική επιστήμη δεν έχει θεωρήσει τη μουσική ως μέρος αυτού του αναδυόμενου πεδίου σπουδών. Δεν έχουμε αναγνωρίσει τον θεμελιώδη και διάχυτο ρόλο της μουσικής στους αυτόχθονες πολιτισμούς και ιδιαίτερα στη σαμανική τελετουργία. [...] Η ιστορική τέχνη έχει απομονωθεί από τις ερμηνευτικές τέχνες, με αποτέλεσμα την «ανάλυση» και όχι την «εμπειρία» της μουσικής, και ως εκ τούτου τον κατακερματισμό του μουσικού βιώματος. Οι επαναληπτικές μελέτες απαιτούν μια πιο ολιστική προσέγγιση (M. Walker 2003, 42–43).

Η μουσική, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πτυχή του πολιτισμού, μπορεί να παρέχει τα μέσα έκφρασης, αναβίωσης και δημιουργίας ανανεωμένων -αν επαναπροσδιοριστούν- ταυτοτήτων. Η μουσική, για παράδειγμα, μπορεί να είναι σε θέση να ξεπεράσει τις γλωσσικές διαφορές μεταξύ των αυτόχθονων πληθυσμών για να παρέχει ένα κοινό μέσο επικοινωνίας, όπου η γλώσσα δεν μπορεί (M. Walker 2003, 43).

Για τον Carr διακριτικό πολιτισμικό γνώρισμα των ιθαγενών πληθυσμών είναι η «γνωστική ανεκτικότητα», η επιβίωση δηλαδή κοινών πεποιθήσεων, οι οποίες στο δυτικό πολιτισμό είναι περιθωριοποιημένες. Χαρακτηριστική φαίνεται να είναι η περίπτωση των Gnawa, διότι οι σύγχρονες ιατρικές αντιλήψεις δεν έρχονται σε σύγκρουση με τις παραδοσιακές θεραπευτικές απόψεις και πρακτικές τους (Smith και Bond 2011, 468).

Η μουσική συνδέεται με την έκσταση, τόσο στο πλαίσιο της κοινότητας, όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο. Για τον Emile Durkheim το ιερό είναι το αντίθετο του κοσμικού και «αναφέρεται σε ότι είναι αγνό, ισχυρό και υπερφυσικό και συνεπώς πρέπει να διαχωρίζεται από το τετριμμένο, το γήινο και το εγκόσμιο» (Erickson και Murphy 2002, 238). Σύμφωνα όμως με τον Collins-Kreiner (2010) κανένα μέρος δεν είναι εγγενώς ιερό. Όλοι οι τόποι αποτελούν κοινωνικές κατασκευές, που μπορεί να υποστούν μια διαδικασία «ιεροποίησης» (Goulding και Shankar 2011, 1449).

Το ερευνητικό έργο του Hutson (2000) εντάσσεται σε έναν αυξανόμενο αριθμό μελετών, που αντιμετωπίζουν με σοβαρότητα τις θεραπευτικές εμπειρίες ψυχικής και κοινωνικής ενδυνάμωσης, που οι περισσότεροι ανθρωπολόγοι κάποτε θεώρησαν ως

«μη αυθεντικές». Ο Donald Joralemon (1990, 110–13) στην επιτόπια έρευνα του στο Περού, ήρθε αντιμέτωπος με το φαινόμενο της μαζικής εισβολής της δυτικής κουλτούρας στις «αυθεντικές» και «εξωτικές» παραδόσεις του σαμανισμού. Παράλληλα, κατακρίνει τη στάση πολλών ανθρωπολόγων που δεν αντιμετωπίζουν με τον ίδιο σεβασμό και αποστασιοποίηση τις διάφορες «εξωτικές» πρακτικές, όταν αυτές διενεργούνται από οικείους και κοντινούς πολιτισμούς, όπως όταν πράττονται από πολιτισμικά μακρινούς λαούς. Εξηγεί, πως διάφορες θεραπευτικές πρακτικές εντοπίζονται σε προφορικές παραδόσεις γεωγραφικά απομακρυσμένων πολιτισμών, θεωρούνται νόμιμες, ωστόσο όταν προέρχονται από εγγράμματους και οικονομικά ανεπτυγμένους ανθρώπους της Δύσης, θεωρούνται αυτομάτως πρακτικές γελοίας «ψευδοψυχολογίας» (psychobabble) (Hutson 2000, 37).

Οι κοινωνικοί ανθρωπολόγοι συγκλίνουν στην άποψη, ότι οι αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης αποτελούν ένα φαινόμενο πανανθρώπινο (Pilch 2006). Εξάιρεση αποτελούν ορισμένες κοινωνίες, οι οποίες έχουν αποβάλει την συγκεκριμένη πρακτική, αφού αφομοιώθηκαν από το δυτικό πολιτισμό (αποικιοποίηση) (Bourguignon 1973, 143). Η αποβολή αυτών των πρακτικών δεν ήταν τελικά απ' ό,τι φαίνεται ολοκληρωτική, αφού η αναβίωση της ιδέας των αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης στο δυτικό κόσμο συνέβη μέσα από την άνθιση της rave κουλτούρας από την δεκαετία του 1980 και έπειτα.

Ο παγκόσμιος χαρακτήρας του rave κινήματος σηματοδοτεί μια ιστορική εξέλιξη στην κατανόηση της μουσικής. Συγκεκριμένα, ο Jacques Attali (1985, 4) προτείνει την πολυδιάστατη χρήση της μουσικής ως ερμηνευτικό εργαλείο κατανόησης των κοινωνικών κατασκευών και μετασχηματισμών. Η μουσική εμπεριέχει πληθώρα κοινωνικών συμβολισμών και νοημάτων και μπορεί να βοηθήσει στην πιο στοχευμένη κατανόηση τους και παράλληλα να προοιωνίσει κοινωνικές ανατροπές, συγκρούσεις, επαναστάσεις και μεταβολές. Ανεξάρτητα από την αυθεντικότητα των σαμανικών ιδιωμάτων που χρησιμοποιούνται από τους δυτικούς, τα στοιχεία για τα θεραπευτικά συμβάντα στα raves αξίζουν σοβαρή και οργανωμένη μελέτη.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η σαμανική trance υπό το πρίσμα της rave κουλτούρας και οι προεκτάσεις της στον σύγχρονο δυτικό κόσμο.

1. Από την σαμανική trance στην trance της rave

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αρκετά είδη μουσικής μπορούν να επηρεάσουν τη διανοητική κατάσταση με τρόπο, που ακόμα μένει αδιευκρίνιστος. Παρόλα αυτά έχουν διαπιστωθεί πολλά μουσικά και άλλα χαρακτηριστικά, που συμβάλλουν στην επίτευξη αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης, όπως για παράδειγμα τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, η κυριαρχία των κρουστών κ.α. Παράλληλα σύμφωνα με τον McClellan (1997, 155–56) οι διεγερτικές ικανότητες της μουσικής μπορούν να επηρεάσουν την οπτική και ακουστική αντίληψη χρωμάτων, ήχου και κινήσεων (συναισθησία), αυτόματη σωματική κίνηση, όπως ρυθμικό λίκνισμα, τρέμουλο και συσπάσεις, παραισθήσεις, όπως και μεταβολή του καρδιακού και αναπνευστικού ρυθμού, εφίδρωση και νευρική δραστηριότητα (Σακαλάκ 2004, 212). Αποτέλεσμα των παραπάνω κατά τον McClellan (1991, 150) είναι η παρόρμηση του «διεγερμένου» σε χορό. Η χορευτική μουσική λοιπόν, είναι αυτή που κατά βάση ανταποκρίνεται στα παραπάνω χαρακτηριστικά. Ο ίδιος αναφέρει πως στο δυτικό πολιτισμό τέτοια γνωρίσματα συναντώνται στη rock, gospel, avant garde minimalistic και electronic dance μουσική.

Ο Μπαμπινιώτης (2019, 1551) ορίζει ως *rave* (ρέιβ) «τη μουσική (συνήθως με έντονο και σταθερό ρυθμό) που ακούγεται στα ρέιβ- πάρτι». {ETYM.<αγγ. Rave «παραληρώ» <μεσν. rave, πιθ.<μεσν. γαλλ. Resver «περιπλανώμαι, παραληρώ»}

Ρέιβερ (ο/η) νεαρό συνήθ. Πρόσωπο που συμμετέχει σε ρέιβ- πάρτι.

Ρέιβ –πάρτι (το) {άκλ.} πάρτι που διοργανώνεται, συνήθως κρυφά, από νεαρά άτομα σε μεγάλους χώρους (συνήθ. εγκαταλειμμένα κτήρια, αποθήκες, κ.α.) και περιλαμβάνουν έντονο χορό, ελαφρά ποτά, δημιουργία οικείας ατμόσφαιρας, ενώ για πολλούς αποτελούν και πρόσφορο χώρο διακίνησης του παραισθησιογόνου «έκστασι».

Ο όρος *rave* σημαίνει «παραληρώ» και υποδηλώνει το δρώμενο, όπου κυριαρχούν η υψηλή σε ένταση και γρήγορη σε tempo (έως και 160 bpm) ηλεκτρονική μουσική και ο χορός. Τόσο η δυνατή μουσική, όσο και τα lasers, οι οθόνες προβολών animation και τα strobes, σε συνάρτηση με τη χρήση διεγερτικών ουσιών, εντείνουν την αισθητηριακή διέγερση και αλλάζουν την ψυχοφυσιολογική κατάσταση των συμμετεχόντων (Tagg 2012, 11· Butler 2006, 23).

Τα raves σήμερα είναι σαφώς ριζικά διαφοροποιημένα. Η σκηνή του rave έχει κατακερματιστεί σε πολλές υπό-σκημές, που συνήθως επικεντρώνονται σε διαφορετικά είδη ηλεκτρονικής μουσικής, όπως το big beat ή το drum n' bass, αποκτώντας έναν πιο εμπορευματοποιημένο χαρακτήρα. Τα raves με την αυθεντική έννοια, δηλαδή αυτά που ήταν εν μέρη παράνομα και λάμβαναν χώρα σε εργοστάσια, αποθήκες και εξωτερικούς χώρους είναι σπάνια. Παρόλα αυτά, οι διάφορες παραφυάδες του rave χαρακτηρίζουν αυτά που ο S. Hutson (2000, 35) θεωρεί ως κρίσιμα στοιχεία του rave: τη χορευτική μουσική, τη μεγάλη διάρκεια και την εκστατική εμπειρία.

Στο σημείο αυτό χρήσιμο είναι να διευκρινιστεί πως «μουσική rave» ως μουσικό είδος δεν υφίσταται. Αφορά αποκλειστικά και μόνο τα rave parties, δηλαδή τις συγκεκριμένες συναθροίσεις όπου οι συμμετέχοντες («rave κίνημα») ακούν διάφορα είδη ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, όπως techno, trance, house, jungle, progressive, drum n' bass, electro, industrial κ.α., τα οποία έχουν διαφορετικά ηχητικά στρώματα, υφές, φωνητικά στυλ και ταχύτητες. Για πρακτικούς λόγους όλα αυτά τα υποείδη εντάσσονται με την ευρύτερη έννοια στην EDM (electronic dance music) (Redfield και Thouin-Savard 2017, 53).

Σήμερα η χρήση του όρου rave είναι σπάνια, καθώς δεν γίνεται χρήση του όρου από τους ίδιους τους υποστηρικτές του κινήματος. Τα δρώμενα ή parties ονοματίζονται από την αντίστοιχη μουσική, που λαμβάνει χώρα, όπως λόγω χάρη techno, electro, trance, goa, drum n' bass parties. Ο όρος χρησιμοποιείται σαν ομπρέλα, η οποία περιλαμβάνει τα παραπάνω είδη μουσικής με κοινά χαρακτηριστικά και επιρροή στους ακροατές.

Ο B. Chamish (1998) εξηγεί πως «η techno trance μουσική περιγράφεται ίσως καλύτερα, ως ένα κράμα disco της δεκαετίας του '70 και psychedelia της δεκαετίας του '60» (Becker-Blease 2004, 93). Ο P. Shapiro (2000, 221) ορίζει την trance μουσική ως «μια παραλλαγή της techno που χαρακτηρίζεται από έναν αδιάκοπα σαγηνευτικό, υπνωτικό ρυθμό».

Στο πλαίσιο της επιτέλεσης το ενδιαφέρον παγκοσμίως μετατοπίζεται από την τελετουργία και την έκσταση στη μουσική. Αυτό σήμαινε και την μετάβαση από την κατάσταση της ενσώματης εκστατικής εμπειρίας (embodied trance experience) στην εκστατική επιτέλεση (trance performance). Στο επίκεντρο της σκηνής βρίσκονται

πλέον οι μουσικοί, τους οποίους ενισχύει η τεχνολογία ως προς τον ήχο και τον φωτισμό.

Σύμφωνα με τον Hobsbawm τα σύγχρονα φεστιβάλ είναι η νεότερη μορφή «πολιτικής των μαζών». Αντίστοιχα, ο T. Cooley (2005, 74) θεωρεί, ότι οι μουσικές συναθροίσεις αποτελούν τις σύγχρονες τελετουργίες, εντός των οποίων επαναπροσδιορίζονται οι σχέσεις των ατόμων μεταξύ τους, αλλά και με το περιβάλλον τους, επαναπροσδιορίζονται και μεταβάλλονται οι ταυτότητες των υποκειμένων, ενώ παράλληλα αποτελούν συμβολικές αναπαραστάσεις ιδεών και απόψεων. Τέλος, υποστηρίζει ότι στα φεστιβάλ, όπως κατ' επέκταση και στα rave parties, ολοκληρώνονται οι δύο σημαντικές (κατά τον Schechner) λειτουργίες της επιτέλεσης, δηλαδή η διασκέδαση και η αποτελεσματικότητα.

Έχοντας ως στόχο την ανάδειξη του αντιδραστικού της χαρακτήρα, η rave κουλτούρα εμπριέχει στοιχεία από «σκοτεινές», παράνομες και ηχηρές καταστάσεις. Κυριαρχεί η ηλεκτρονική μουσική, η υψηλή ένταση και η επανάληψη στη μελωδία και στο ρυθμό. Στα raves η μουσική και ο χορός σε απόλυτη αρμονία μεταξύ τους αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του «σκοτεινού» αυτού δρώμενου (happening). Ο DJ εκφράζεται μέσω της μουσικής του, ενώ αντίστοιχα οι ravers εκφράζονται αντιδρώντας χορευτικά στη μουσική του DJ. Η διάδραση αυτή οδηγεί στην έμμεση επικοινωνία μεταξύ τους και κατ' επέκταση στη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών για την εκστατική επιτέλεση (performing trance).

Ο Hebdige (1979, 22) παραθέτει, πως οι διάφορες υποκουλτούρες νέων στη Βρετανία κυρίως μέχρι τη δεκαετία του '80 ανέπτυσαν έντονες θέσεις αντίστασης ενάντια στο κατεστημένο, οι οποίες είχαν αξιοσημείωτα πολλά κοινά μεταξύ τους. Για να περιγράψει αυτήν την τάση χρησιμοποιεί τον όρο του Barthes «ιδεολογία» των υποκουλτούρων, καθώς αποπειράται να αποσυμβολοποιήσει και να αποκωδικοποιήσει τις καθημερινές πρακτικές τους, τον κώδικα επικοινωνίας που έχουν συγκροτήσει και γενικότερα όλα τα αυθαίρετα στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν. Η rave κουλτούρα χαρακτηρίζεται από έλλειψη συνέπειας και συνοχής. Λόγω της ασταθούς φύσης του και της αντίστασης στο σαφή ορισμό του προκύπτει πληθώρα - πολλές φορές ανταγωνιστικών- εκδοχών του rave κινήματος με προσωπικές, επαγγελματικές, πολιτικές και πρακτικές ιδεολογικές ασυμφωνίες. Ως εκ τούτου, η χαρτογράφηση της ιστορίας του -μιας ιστορίας ασυνεχειών και ρήξεων- ήταν δύσκολη (Gore 1997, 51).

Η κουλτούρα του rave μπορεί να συλληφθεί ως μια μικρογραφία της σύγχρονης μητρόπολης, η οποία εκφράζει την μετανεωτερικότητα, εξυμνώντας την αποδόμηση, την ασυνέχεια, τη ρήξη, την υποκειμενικότητα, το εφήμερο, την επιπολαιότητα, την υπερπραγματικότητα, κ.α. Επομένως, εάν η κουλτούρα του rave αντιστέκεται στον ορισμό και την ανάλυση χρησιμοποιώντας συμβατικά θεωρητικά εργαλεία, που προέρχονται από τις ανθρωπολογικές και κοινωνικές επιστήμες, όπως τονίζει ο Redhead (1993, 7–20), είναι λογικό καμία «ολιστική μετα-αφήγηση» να μην μπορεί να εξηγήσει επαρκώς κάτι κατακερματισμένο, άπιαστο και διασκορπισμένο, αλλά και φαινομενικά άφθαρτο. Το rave έχει περιγραφεί από πολλούς, ως ένα τελετουργικό αντίστασης και εξέγερσης, παρόλα αυτά είναι αναγκαίο να ληφθεί υπόψη και η απολιτική στάση πολλών από τους συμμετέχοντες του κινήματος. Η πολλαπλή φύση του rave δεν είναι γόνιμο να αναλυθεί με μια λογική δίπολων κοινωνικού ελέγχου - απελευθέρωσης, ατομικής - συλλογικής δράσης, καθώς κάτι τέτοιο θα σήμαινε αναγκαστικά την υποβίβαση της φύσης του. Η ακόλουθη αντίληψη της μητρόπολης μπορεί επομένως να παρέχει μια γραμμή εισόδου στο raving: «ένα σύστημα αναρχικών και αρχαϊκών σημάτων, συμβόλων και πρακτικών που αλληλεπιδρούν συνεχώς και ανεξάρτητα» (Gore 1997, 51).

Οι ravers που απαρτίζουν το κίνημα και παρευρίσκονται ιδιαίτερα συχνά σε raves είναι συνήθως μεταξύ 15 και 25 ετών καθιστώντας έτσι το rave υποκουλτούρα της νεολαίας. Το εθνοτικό και κοινωνικο-οικονομικό υπόβαθρο των raver δεν είναι τόσο προβλέψιμο όσο οι ηλικίες τους. Για παράδειγμα, τα πρώιμα rave στη Μεγάλη Βρετανία προσέλκυαν ανθρώπους με διαφορετικό υπόβαθρο, κυρίως από την εργατική τάξη. Αυτή η κοινωνικά μικτή παράδοση συνεχίζεται μέχρι και σήμερα στους περισσότερους αστικούς χώρους (Hutson 2000, 35).

Μεγάλο μέρος του ακαδημαϊκού λόγου επικεντρώνεται στο rave ως μια ηδονιστική και εφήμερη απόδραση από την πραγματικότητα. Οι συγγραφείς που υποστηρίζουν αυτή τη θέση επιχειρηματολογούν με μια «νεοσυντηρητική», μεταμοντέρνα οπτική, που τονίζει την εξέχουσα θέση της νοσταλγίας και της έλλειψης ουσίας στη σύγχρονη διασκέδαση. Ο Hutson (2000) αν και βρίσκει αυτήν την άποψη εύλογη, υποστηρίζει ότι είναι ελλιπής, επειδή αγνοεί τις έντονες και ουσιαστικές πνευματικές εμπειρίες που οι ravers ισχυρίζονται ότι βιώνουν στα raves. Στο άρθρο του ο ανθρωπολόγος Scott Hutson παρακολουθεί και συγκρίνει τις συζητήσεις, στις οποίες οι ravers ισχυρίζονται τη θεραπευτική ιδιότητα των raves. Με βάση αυτές τις μαρτυρίες, το

rave μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή θεραπείας συγκρίσιμη τόσο με τη σαμανική, εκστατική θεραπεία, που τεκμηριώνεται σε εθνογραφίες μη δυτικών κοινωνιών, όσο και με πνευματικές εμπειρίες στις σύγχρονες δυτικές υποκοουλτούρες. Η προσπάθεια για την κατανόηση της rave κουλτούρας θα μπορούσε να ενισχυθεί από μια ανθρωπολογική οπτική προσανατολισμένη στις επιρροές του σαμανισμού και της πνευματικότητας.

Οι ravers υποστηρίζουν πως με τη βοήθεια των πρακτικών του DJ είναι εφικτό να εισέλθουν σε μη καθημερινές και συνηθισμένες συνειδησιακές καταστάσεις. Αν και το Ecstasy (παραισθησιογόνα ουσία) ενεργοποιεί άμεσα περιοχές του εγκεφάλου, που οδηγούν σε αλλοιωμένες συνειδησιακές καταστάσεις, τα ναρκωτικά δεν είναι απαραίτητα (Reynolds 2013, 8–11). Σε αυτό το σημείο μπορεί κανείς να βρει ομοιότητες με σαμανικές πρακτικές πολλών λαών που δεν εμπεριέχουν τη χρήση παραισθησιογόνων. Και στις δύο περιπτώσεις, οι αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης διεγείρονται από έναν συνδυασμό έντονων ρυθμικών μοτίβων, εξαντλητικού ολονύκτιου χορού και φωτορυθμικών (Reynolds 2013, 246). Σύμφωνα με μαρτυρίες η techno μουσική και ειδικά, είδη όπως η goa trance είναι ικανά να προκαλέσουν εκστατικές εμπειρίες χωρίς τη χρήση ουσιών ακόμα και χωρίς χορό. Πολλοί μεταφράζουν την εκστατική τους εμπειρία μέσω της techno ως έντονη ονειροπόληση. Ακόμα, υπάρχουν καταγραφές, στις οποίες ravers αναφέρουν εκστατικά ταξίδια που περιλάμβαναν πέταγμα, μεταμόρφωση σε ζώα, χαρακτηριστικά που συναντώνται σε εθνογραφίες ως σαμανικές ιδιότητες (βλ. Eliade 1964).

1.1 Η εξάπλωση της rave

Το rave (αναφέρεται παρακάτω και ως *happening*) είναι κατά βάση ένα χορευτικό πάρτι, που διαρκεί συνήθως όλη τη νύχτα στους δυνατούς και έντονους ρυθμούς της techno, που ονομάζεται επίσης και *electronica*. Οι συμμετέχοντες συχνά φτάνουν σε εκστατικές καταστάσεις, περιστασιακά με τη βοήθεια ναρκωτικών. Στα τέλη της δεκαετίας του '80, όταν πρωτοεμφανίστηκαν στη Βρετανία, τα raves ήταν υπόγειες εκδηλώσεις, που πραγματοποιούνταν σε πρόχειρες και συχνά μυστικές τοποθεσίες όπως αποθήκες και χωράφια. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '90, οι αναλυτές παρατηρούσαν το rave κίνημα συνεχώς να ακμάζει, διεισδύοντας στο κέντρο της

βρετανικής κουλτούρας της νεολαίας, κάνοντας αισθητή την κυριαρχία του ακόμα και στα clubs. Η συμμετοχή της νεολαίας στα raves της Μεγάλης Βρετανίας έφτασε στα μέσα της δεκαετίας του '90 τα 50 εκατομμύρια, ενώ το αντίστοιχο διάστημα στη Γερμανία σχεδόν 2 εκατομμύρια νέοι εντάχθηκαν στο rave κίνημα. Τα raves εξαπλώθηκαν με γοργούς ρυθμούς σε όλον τον κόσμο, στην Ιταλία, την Ταϊλάνδη, την Ισπανία, τη Γκόα και την παράκτια Μοζαμβίκη. Αν και ποτέ δεν ήταν τόσο δημοφιλείς στις Ηνωμένες Πολιτείες, όσο στη Μεγάλη Βρετανία, τα raves εισχώρησαν στο Σαν Φρανσίσκο, το Λος Άντζελες και τη Νέα Υόρκη από τις αρχές της δεκαετίας του '90. Μάλιστα, μήτρες της techno μουσικής αποτελούν το Ντιτρόιτ και το Σικάγο (Hutson 2000, 35).

Ο Dick Hebdige αντιμετώπισε ως κοινωνικό «θόρυβο» το προκλητικό είδος των νεανικών υποκουλτούρων, που διατάραξε τον ήρεμο, δομημένο, κυρίαρχο πολιτισμό (Hebdige 1979, 90–92). Όπως αναλύει η Mary Douglas, συμπεριφορές και πρακτικές που καταρρίπτουν κανόνες και μάχονται τα εξέχοντα κοινωνικά πρότυπα αποκτούν από την κοινωνία χαρακτηριστικά «αφύσικα», «αντίθετα της αγιότητας», «μιαρά» και επικίνδυνα για τον πολιτισμό (Hebdige 1979, 90).

Στο πλαίσιο της κυρίαρχης αυτής ιδεολογίας οι επιδρομές, οι έφοδοι, οι συλλήψεις ήταν ενέργειες συχνές προκειμένου να αποκατασταθεί η τάξη και η κανονικότητα. Αυτή η υπερβολική ενεργοποίηση για την πάταξη του «κακού» προκάλεσε και την διαφήμισή του. Έτσι, άνοιξε ο στενός κύκλος των ravers αποκτώντας εθνικής εμβέλειας φήμη. Αυτό το γεγονός σύμφωνα με τον Hebdige (1979, 95) είχε ως συνέπεια την σταδιακή αποδυνάμωση των ανατρεπτικών τους ιδεών, γεγονός που εκφράστηκε με δύο τρόπους. Από τη μια, το σήμα κατατεθέν της υποκουλτούρας, το στυλ των ravers έγινε μόδα και πέρασε στη σφαίρα της μαζικής παραγωγής και της εμπορευματοποίησης, ενώ από την άλλη, οι κυρίαρχες ομάδες όπως δικαιοσύνη, M.M.E., κ.α., επαναπροσδιόρισαν τα χαρακτηριστικά της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς.

Παρόλα αυτά η μουσική με rave χαρακτηριστικά επικοινωνήθηκε σε ένα διευρυμένο κοινό και μια μεγάλη μερίδα του κόσμου ήρθε σε επαφή με αυτή. Με λίγα λόγια, η rave «βγήκε» από τις αποθήκες και πέρασε στην κεντρική σκηνή. Στην Ελλάδα η Δέσποινα Βανδή, τραγούδησε το «Υποφέρω πολύ» σε rave ρυθμούς των Faithless, ενώ το 2004 ο dj Tiesto συμμετείχε στην εναρκτήρια τελετή των ολυμπιακών αγώνων.

Ο μετασχηματισμός της underground μουσικής σε mainstream είναι μια συνήθης πρακτική στη μουσική βιομηχανία, που εφαρμόστηκε και στην rave κουλτούρα, με ό,τι αυτό συνεπάγεται (Μπουμπάρης 2000, 208–10). Ο Jaques Attali (1985, 46–54) θεωρεί ότι οι ταξικές διαβαθμίσεις της κοινωνίας αντανακλώνται και εκφράζονται στη μουσική της. Αυτό σημαίνει πως, οι αλλαγές και οι μετασχηματισμοί που συμβαίνουν σε μια οργανωμένη κοινωνία, προμηνύονται στη μουσική της έκφραση.

Στην Ελλάδα η πρώτη επιστημονική αναφορά στο φαινόμενο των raves σημειώθηκε το 1996 από τους κοινωνιολόγους Αντώνη Αστρινάκη και Λίλυ Στυλιανούδη. Πιο συγκεκριμένα, εκδόθηκε η μελέτη τους με θέμα «Χέβυ Μέταλ – Ροκαμπίλι: Φανατικοί οπαδοί. Νεανικοί πολιτισμοί και υποπολιτισμοί στη δυτική Αττική». Από τον τίτλο ακόμα γίνεται φανερό, ότι η μελέτη αναφέρεται σε μια περιοχή, όπου κυριαρχεί η εργατική τάξη. Ο Αστρινάκης αναφέρεται στην εποχή «κουλτούρας - μουσικής-χορού» (dance music culture), και αναλύει συμβολικά το φαινόμενο του heavy metal σημειώνοντας ότι συμβολικά συστήματα, όπως αυτό της heavy metal σκηνής συγκροτούνται από τη μουσική και συντηρούνται μέσα από τους ιδιαίτερους συμβολισμούς, που αποτελούν παράγοντες ενοποίησης και γενίκευσης πληθώρας προτύπων, που εισάγονται από τα άτομα, που το απαρτίζουν (συνήθως κοινής ταξικής προέλευσης) αποτελώντας φορείς ιδιόμορφων υποπολιτισμικών και μουσικών χαρακτηριστικών (Αστρινάκης και Στυλιανούδη 1996, 612).

Παράλληλα, ο Αστρινάκης θεωρεί, πως η τάση της «κουλτούρας μουσικής-χορού», αποτελεί ένα «μεταμοντέρνο φάσμα [...] που εμφανίστηκε αρχικά στις ΗΠΑ και τη Βρετανία». Συντίθεται σε τρεις βασικούς άξονες της fusion, της house και της rave, στην οποία δεσπόζουν avant garde μουσικά στοιχεία της techno και της ambient (Αστρινάκης και Στυλιανούδη 1996, 605). Στο κράμα αυτών των νεανικών τάσεων φαίνεται, να συμβιώνουν δύο φαινομενικά αντίθετα ρεύματα με θεαματικά αποτελέσματα, αυτά του «πρωτογονισμού, του πνευματισμού και του εξωτισμού», καθώς και του «φουτουρισμού» γεφυρώνοντας ουσιαστικά με ιδιαίτερη αισθητική μαεστρία το παρόν με το μέλλον.

Ο S. Hutson (2000, 39) προσεγγίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια τη διάσταση – πτυχή του πνευματισμού στην νεανική υποκουλτούρα της rave, μέσα από το «φακό» των ανθρωπολογικών διαπιστώσεων για το σαμανισμό. Σημειώνει πως οι ravers αντιμετωπίζουν το rave party (happening) ως τελετουργία εκτόνωσης, εύρεσης της

εσωτερικής ειρήνης και της αυτοεκτίμησης. Ουσιαστικά τα raves αποτελούν συναθροίσεις πνευματικής θεραπείας (spiritual healing).

Τα raves περιγράφονται συχνά ως underground χορευτικά events, που μερικές φορές δημιουργούνται με σκοπό, να προκαλέσουν μια πολιτιστική ή πνευματική αλλαγή.

Η βασική φιλοσοφία της rave κουλτούρας συνοψίζεται συχνά στο ακρωνύμιο PLUR (Ειρήνη, Αγάπη, Ενότητα, Σεβασμός). Ωστόσο, η χρήση του όρου rave μειώνεται λόγω της συσχέτισής του με την παράνομη χρήση ναρκωτικών και την αρνητική κριτική των μέσων ενημέρωσης (Redfield και Thouin-Savard 2017, 54).

1.2 Νεοφυλετισμός

Η Georgianna Gore (1997) ερευνά τις πιθανές συνδέσεις μεταξύ της hippie κουλτούρας του 60' και της rave κουλτούρας ως μορφές νέο-φυλετισμού, τη μεταμόρφωση και εμποροποίηση της rave κουλτούρας του 80' από μορφή πολιτισμικού νομαδισμού σε μορφή πάγιου αστικού φυλετισμού.

Τέτοιες εκδηλώσεις χορού υιοθετούνται από πολλές νεο-φυλές, που συχνά χαρακτηρίζονται από κοινές ενδυματολογικές επιλογές και μουσικές προτιμήσεις, που με τη σειρά τους σηματοδοτούν τη φυλετική συμμόρφωση και το «ανήκειν». Σε τέτοιους χώρους, που φαίνονται «εκτός χρόνου» και «εκτός τόπου», οι καθημερινές συμβάσεις φαίνονται να είναι «εξωφρενικές» (Jaimangal-Jones, Pritchard, και Morgan 2010, 265).

Όπως προσθέτει ο Maffesoli (1995):

Ο νεο-φυλετισμός συνεπάγεται, επίσης, σχέσεις αφής σώμα με σώμα, και το προνόμιο του συλλογικού συναισθήματος ως *κόλλα*, που ενώνει τους ανθρώπους, όχι όμως σε μια *ένωση πληρότητας*, μια *ένωση γύρω από ένα προτζεκτ*, αλλά σε μια *ένωση έλλειψης*, κενού, μια κοινωνία μοναξιών (Gore 1997, 56).

Η προσπάθεια «επαναφυλετικοποίησης» (retribalization) της σύγχρονης κοινωνίας και η επανασύνδεση με τις τελετουργίες αντανάκλουν την ανάγκη των ανθρώπων για σύνδεση με μια βασική πτυχή της ανθρώπινης φύσης, η οποία μπορεί να γίνει καλύτερα αντιληπτή μέσα από την κατανόηση της φύσης και της προέλευσης του σαμανισμού. Οι αντιστοιχίες των rave πρακτικών με τα διαπολιτισμικά

χαρακτηριστικά του σαμανισμού αντικατοπτρίζουν αυτήν την ανάγκη (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 2).

1.3 Το rave ως happening

Το rave θα μπορούσε να συσχετισθεί από άποψη λογικής και περιεχομένου με το *happening* (= «συμβάν») συμμετοχικό γεγονός πολυμέσων της δεκαετίας του 1960. Το *happening* ήταν ένα ελεγχόμενο περιβάλλον δημιουργικού πειραματισμού, αποτελούμενο από ανόμοια καλλιτεχνικά στοιχεία, συμπεριλαμβανομένων φωτιστικών, ζωγραφικών σκηνικών, ζωντανής και ηχογραφημένης μουσικής, performance κορμιών διακοσμημένων με μπογιές, καθώς και από αυτοσχέδιες παραστάσεις και απρόβλεπτα γεγονότα. Όλα ήταν επιτρεπτά σε ένα *happening*, που το ίδιο το όνομά του υποδηλώνει τόσο την έννοια της διαδικασίας, όσο και του απροσδόκητου στοιχείου ενθαρρύνοντας τον αυθορμητισμό, την επικοινωνία και τον αισθησιασμό. Η σωματική επαφή, οι αγκαλιές και τα αισθήματα ομαδικότητας αποτελούσαν μέρος του ιδεολογικού σκηνικού, όπως και στη rave κουλτούρα (Gore 1997, 54).

Το *happening* ήταν επίσης «τελετουργικό» με τον τρόπο, που συνδύαζε και ενορχήστρωνε στοιχεία πολυμέσων, όμως μάλλον όχι τόσο «τελετουργικοποιημένο». Ενθάρρυνε δηλαδή την ατομική δημιουργικότητα και την έκφραση μέσα σε ένα ήθος ομαδικής επικοινωνίας, όμως κάθε εκδήλωση ήταν μοναδική, ακόμα κι αν ο συνδυασμός και η δομή των στοιχείων ήταν πολλές φορές σταθερά (Gore 1997, 54).

1.4 Στα rave parties

Η μουσική γενικά ήταν πάντα σε θέση να παρασύρει τους ανθρώπους, αλλά αυτό που διακρίνει τα raves είναι η έννοια της κοινής εμπειρίας, μια αίσθηση ενότητας συχνά προκύπτει και οι άνθρωποι είναι ανοιχτοί και φιλικοί μεταξύ τους. [...] Οι άνθρωποι γιορτάζουν για το ποιοι είναι, όχι για το τι δεν είναι (Brian Behlendorf, όπως αναφέρεται στο Becker-Blease 2008, 94).

Παράλληλα, ο Jimi Fritz (1999) στο βιβλίο του *Rave culture: An insider's overview* αναφέρει πως:

Η συμμετοχή σε rave είναι κάτι παραπάνω από το να ακούς ηχογραφημένη μουσική. Οι DJs προσαρμόζουν το στυλ, το ρυθμό και την ένταση της

μουσικής με βάση την αίσθηση που παίρνουν από εκείνους που χορεύουν, προσπαθώντας να φέρουν τους ravers σε κατάσταση έκστασης (trance). [...] Είναι δουλειά του DJ να φέρει τον καθένα σε μια κατάσταση, όπου το ομαδικό μυαλό αναλαμβάνει τα ηνία. Μόλις επιτευχθεί αυτό, ο DJ έχει την ευθύνη να διατηρήσει ή / και να αυξήσει την ένταση, για να συνεχίσει το ταξίδι επ' άοριστον (Becker-Blease 2008, 95).

Η χρήση ναρκωτικών είναι συχνή αλλά όχι απαραίτητη. Μάλιστα πολλοί είναι οι ravers, που δεν κάνουν χρήση καμίας ναρκωτικής ουσίας, καθώς υπάρχουν και οργανώσεις που προωθούν το ασφαλές raving (Becker-Blease 2008, 96).

Συνηθίζεται οι DJ που προσκαλούνται στο εκάστοτε rave party να είναι φημισμένοι και καταξιωμένοι στο μουσικό του είδος. Ωστόσο, όταν αυτό δεν συμβαίνει, είθισται να αναφέρεται η δισκογραφική εταιρεία με την οποία συνεργάζεται ο κάθε DJ. Ακόμα, πολλοί συμμετέχοντες στην EDM αναφέρουν ότι ο «τύπος» των ατόμων που συνιστούν το πλήθος έχει σημαντικό αντίκτυπο στην εμπειρία τους (Redfield και Thouin-Savard 2017, 54).

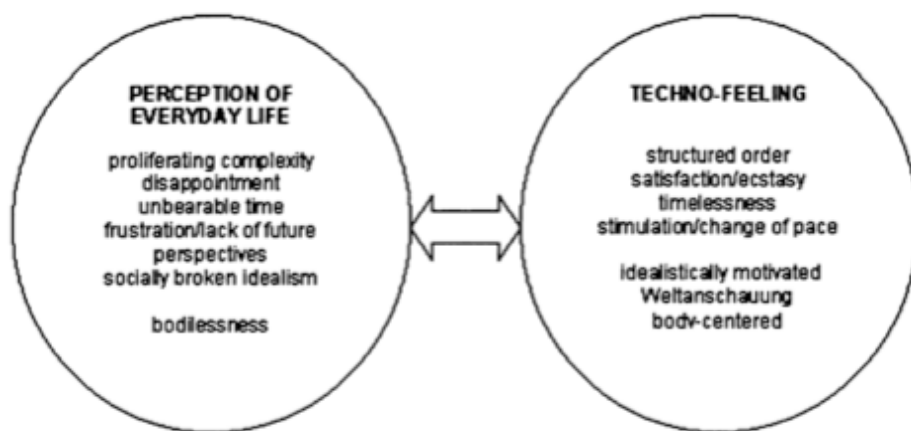
Η είσοδος στο techno party αποτελεί ένα πέρασμα από μια πραγματικότητα σε μια άλλη. Ο Arnold Van Genneper (2016) έχει αναλύσει ενδελεχώς το συμβολισμό των περασμάτων, τις επιτελεστικές διαστάσεις τους και την επιρροή τους στην ατομική και τη συλλογική ταυτότητα. Ουσιαστικά το άτομο με την είσοδό του στο party αφήνει την πρότερη καθημερινή του ταυτότητα και βιώνοντας το μεθοριακό στάδιο του «περάσματος» υιοθετεί μια νέα ταυτότητα στη νέα πραγματικότητα, στην οποία βρίσκεται.

2. Techno μουσική

Η *techno-trance* μουσική δημιουργήθηκε στο πλαίσιο ενός πρωτοποριακού προσανατολισμού του «νεολαιίστικου» κινήματος. Με το *traxx* της, που αποτελείται από εκτεταμένες επαναλήψεις ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων και από βιομηχανικούς και άλλοτε πρωτόγονους ήχους, υποδηλώνει έναν σκόπιμο επαναπροσανατολισμό της μουσικής στην λιτότητα και τον πρωτογονισμό σε περιόδους αυξανόμενης μουσικής και κοινωνικής πολυπλοκότητας. [...] Ο μετρ της τελετουργίας είναι ο DJ, που ενσωματώνει τα λειτουργικά χαρακτηριστικά του αρχαϊκού ιερέα (σαμάνου), ενώ η μουσική και ο χορός λειτουργούν ως μέσα για τη μεταβολή της συνειδητότητας (*altered state of consciousness*) με στόχο τη δημιουργία μιας *trance* κατάστασης. (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 59)

Η τελετουργική διάσταση της αισθησιακής εμπειρίας του να ακούς και να χορεύεις στην *techno* μουσική σχετίζεται με την ανάγκη για «σίγαση» της καθημερινής ζωής και των εξαντλητικά γρήγορων ρυθμών της, της απρόσωπης και απομονωμένης της πλευράς.

Η δομή του χρόνου στην *techno* μουσική κάνει χώρο για την ουσιαστική αντίληψη του. Η μεγαλοποιημένη δόμηση του χρόνου, διαστέλλοντας τον μέσω της χειραγώγησης του από την επαναληψιμότητα και το *minimal* χαρακτήρα της *techno* μουσικής, οδηγεί σε ένα αίσθημα αιωνιότητας (αχρονικότητας) (*timelessness*) (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 63).



Εικ. 4 Συνοπτικό αντιθετικό μοντέλο αντίληψης της καθημερινής ζωής και της "rave-αίσθησης" (T. Becker, Woebs, και Fujie 1999, 60).

Σύμφωνα με την «αρχή του υπνωτικού ρυθμού» (the principle of hypnotic rhythm), κατά την οποία κάποιος ανταποκρίνεται κινητικά σε ρυθμό «ελεγχόμενο από κάποιον άλλο» προκύπτει μια «άφεση του εαυτού».

«Οι τεχνικές που προκαλούν καταστάσεις έκστασης είναι γνωστό πως αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο όλων των πολιτισμικών περιοχών. Οι χορογραφίες που συνοδεύονται από ρυθμικά μονότονους ήχους της techno αποδεικνύονται κατάλληλες για την επίτευξη καταστάσεων συνείδησης όπως αυτή της trance» (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 64).

Η techno μουσική προέρχεται από τη λεγόμενη «λευκή» ή ευρωπαϊκή μουσική. Πολλοί αναφέρουν πως η techno ξεκίνησε το 1985 στο Ντιτρόιτ, πληροφορία που δεν είναι απόλυτα αληθής, αλλά ούτε και αναληθής. Πράγματι, ο DJ Juan Atkins από το Ντιτρόιτ εισήγαγε για πρώτη φορά τον όρο «techno» το 1985 στον τίτλο ενός από τα κομμάτια του («Techno City»). Το 1981 ο Atkins είχε αναπτύξει, μαζί με τον Richard Davies, το μουσικό έργο Cybotron, εμπνευσμένο από τις θέσεις των μαρξιστών οικονομικών φιλοσόφων και του φουτουριστή - μελλοντολόγου (με την επιστημονική του έννοια) Alvin Toffler. Στην πραγματικότητα όμως, οι Atkins και Davies, όπως και άλλοι δημοφιλείς «ιδρυτές» της techno, όπως ο DJ Afrika Bambaata από τη Νέα Υόρκη, επηρεάστηκαν καθοριστικά από τους Γερμανούς «Kraftwerk», οι οποίοι εισήγαγαν από το 1969 τη φιλοσοφία της συμβίωσης ανθρώπου και μηχανής (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 64).

Ο χορός δε σχετίζεται αποκλειστικά με τη χαλάρωση και την ψυχαγωγία, αλλά αποτελεί πολύ περισσότερο ένα μέσο για την μεταβολή της αντίληψης (transformed perception) μέσω της trance - έκστασης, όπως και σε πρωτόγονες κουλτούρες. Αυτό το φαινόμενο αποδίδεται στην techno και ειδικά στην ανάπτυξη του υποείδους της trance μουσικής και στα υποείδη Goa trance (αναφέρεται στην επαρχία Γκόα της Δυτικής Ινδίας όπου ζουν πολλά άτομα που επέλεξαν να αποστασιοποιηθούν από τη Δυτική κοινωνία) και psychedelic trance (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 66).

Οι καταστάσεις φυσικής και πνευματικής έκστασης διεγείρονται σε ένα techno party μέσω του τέλει συντονισμού επαναλαμβανόμενων και μονότονων ρυθμικών μοτίβων, καθώς και μέσω κολοσσιαίων φωτορυθμικών μηχανών. Τα στροβοσκοπικά φώτα δημιουργούν εικονικούς χώρους, που φαίνεται να

παγώνουν τις κινήσεις των χορευτών και να προκαλούν αλληλεξαρτήσεις μεταξύ των πτυχών του τελετουργικού χωροχρόνου με την έννοια της αποσύνθεσής του (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 65).



Εικ. 5 Περιβάλλον πολυμέσων στην πίστα χορού στο Respect Lost Festival της Βραζιλίας (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 101).

2.1 Τεχνοσαμανισμός (Technoshamanism)

Το rave θεωρείται από ορισμένους ως πιο άμεση μορφή πνευματικότητας από την οργανωμένη θρησκεία. Το γεγονός ότι οι πρακτικές του σαμανισμού έχουν άμεση σχέση με την έκσταση ζωντανεύει τον τεχνο-σαμανικό πειραματισμό με τις διάφορες μορφές έκστασης, καθώς θέτει στο επίκεντρο την επιμονή στην αμεσότητα και την αξία της βίωσης της εμπειρίας. Η ρυθμική μουσική και ο χορός είναι οι κυρίαρχες τεχνικές, που χρησιμοποιούνται για την πρόκληση έκστασης, αν και μερικές φορές χρησιμοποιούνται ψυχοτρόπες ουσίες. Ο χαρακτηρισμός αυτής της μορφής σαμανισμού ως *techno* σημαίνει ότι η τεχνολογία την ξεχωρίζει από άλλες («παραδοσιακές») μορφές και αυτό είναι και το καθοριστικό της χαρακτηριστικό. Τα ντραμς, τα λιβάνια, τα synthesizer, τα φώτα και οι προβολείς fractal μπορούν να θεωρηθούν αντίστοιχα σαμανικά εργαλεία.

Ο *τεχνοσαμανισμός* (technoshamanism) είναι μια μορφή σαμανισμού που αμφισβητεί τις σύγχρονες αντιλήψεις της προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας, ενώ βασίζεται

σε επιστημονικές αλλά και «προ-μοντέρνες» αντιλήψεις του κόσμου, συνδυάζοντας «παραδοσιακές» σαμανικές κοσμοθεωρίες και τεχνικές της επιστήμης του Χάους (Harvey 1998, 19). Παράλληλα, συνθέτει μια εξερεύνηση των αλλαγών και της μεταμορφωτικής δύναμης, που προσφέρει η τεχνολογία στην πιο έντονη και κοινωνικά περιεκτική της μορφή (Cole 2007, 6).

Η εξήγηση των ravers για τον λόγο που ερμηνεύουν τις εμπειρίες τους με πνευματικούς όρους επικεντρώνεται γύρω από την έννοια του «τεχνοσαμανισμού». Ο όρος επινοήθηκε από τον Fraser Clark, ο οποίος βοήθησε στη διοργάνωση δύο από τα σημαντικότερα techno clubs του Λονδίνου, των UFO και Megatripolis, ενώ επιμελήθηκε το Evolution, ένα underground περιοδικό που εστιάζει στην κουλτούρα της house μουσικής στο Λονδίνο (Rushkoff 1994, 121). Ο τεχνοσαμανισμός αναφέρεται στο ρόλο του DJ ως «αρμονικό πλοηγό», υπεύθυνο για τη διάθεση και την ψυχική κατάσταση του πλήθους. Ο DJ αντιλαμβάνεται την κατάλληλη ώρα για να κορυφώσει τη διάθεση, να εντείνει την προσμονή, να ρίξει τους τόνους κ.λπ., όπως αντίστοιχα κάνει ο σαμάνος στις τελετουργίες της φυλής του. Με άλλα λόγια μέσω της μουσικής, «ο DJ λέγεται ότι οδηγεί τους χορευτές σε ένα ολονύκτιο ταξίδι, με το ένα δάχτυλο στον παλμό της εμπειρίας και το άλλο στα πικάπ» (Thornton 1995, 65). Αν και η περιγραφή του *τεχνοσαμάνου* (technoshaman) δεν ταιριάζει με όλα τα κριτήρια του Eliade για τον ορισμό του σαμανισμού (ο τεχνοσαμάνος για παράδειγμα δε φαίνεται να ελέγχει τα «βοηθητικά πνεύματα» όπως ο «κανονικός» σαμάνος), παρόλα αυτά η μαεστρία του DJ στις τεχνικές της έκστασης τον χαρακτηρίζει, ως σαμάνο με τη γενικότερη έννοια του ορισμού του Eliade (1964, 4–6).

Πολύ περισσότερο από μια φανταστική προσομοίωση, οι αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης, που αποτελούν βασικό μέρος του τεχνοσαμανιστικού ταξιδιού, υποστηρίζεται ότι έχουν θεραπευτικές ιδιότητες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ανώνυμος raver «το μέσο θεραπείας και ανάπτυξής μας είναι η τελετουργική γιορτή, όπου συγκεντρωνόμαστε για να επεκτείνουμε τη συνείδησή μας και να γιορτάζουμε τη ζωή με ρυθμό και χορό» (Hutson 2000, 39). Η θεραπεία είναι κυρίως ψυχολογική, καθώς τα rave parties βοηθούν τους συμμετέχοντες να νιώσουν πιο δυνατοί, πιο ενοποιημένοι, να κατευνάσουν την ανησυχία τους, να μειώσουν το άγχος τους και να νιώσουν ξανά χαρά, γαλήνη και απόλαυση. Πιο συγκεκριμένα, τα techno ταξίδια δίνουν την ευκαιρία της εκ νέου ανακάλυψης του εαυτού μέσα από μια υπερβατική

εμπειρία, που καταρρίπτει την ατομικότητα και οδηγεί σε μια πιο ολιστική σκοπιά του κόσμου.

Μια πτυχή της τεχνοσαμανικής μουσικής ιδεολογίας είναι, ότι τα πάντα είναι μουσική. Για το λόγο αυτό, οι καλλιτέχνες ηλεκτρονικής μουσικής εξερευνούν την πειραματική δημιουργία μουσικής από κάθε είδους ασυνήθιστες πηγές. Για παράδειγμα, οι υπολογιστές χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία μουσικής από DNA ορίζοντας μουσικές ακολουθίες στα ζεύγη αζωτούχων βάσεων (που συνθέτουν το DNA). Ακόμα, γίνεται χρήση του υπολογιστή για δημιουργία γαλαξιακής μουσικής μετατρέποντας την συμπαντική ακτινοβολία και άλλα κύματα σε ήχο. Επίσης συνθέτουν βιομουσική μετατρέποντας τους ηλεκτρικούς παλμούς του περιφερειακού νευρικού συστήματος σε ήχο, ακόμα και «υπερ-μουσική», που δημιουργείται από «υπερ-όργανα», τα οποία είναι κατά βάση ακουστικά, αλλά οι ηχητικές τους ιδιότητες αλλάζουν από την κίνηση του ερμηνευτή και του ίδιου του οργάνου. Οι ravers αισθάνονται, ότι υπάρχει μουσική στα πάντα και ότι το κλειδί για την απελευθέρωσή της είναι η χρήση της σωστής τεχνολογίας υιοθετώντας μια ανιμιστική προσέγγιση (Plant, 2001). Ένα αναπόσπαστο στοιχείο του raving είναι το να έρθει κανείς σε επαφή με το «ρυθμό» (groove) του ακολουθώντας τη λογική της «Νέας Εποχής» (New Age), κατά την οποία κάθε άτομο έχει έναν ενδότερο θεμελιώδη μουσικό εαυτό, με τον οποίο πρέπει να έρθει σε επαφή, για να ολοκληρωθεί το μουσικό του «είναι» (Cole 2007, 17).

Ο στόχος του τεχνο-σαμανισμού σύμφωνα με τους ravers είναι το «κλείδωμα φάσης» (phase locking), να μεταφέρει, δηλαδή, τα άτομα που συγκεντρώνονται στο rave σε έναν συγχρονισμένο, συνεργικό, συλλογικό διανοητικό χώρο ή κλίμα (Hutson 1999, 42). Το rave είναι κατασκευασμένο για να είναι ένα αδιάσπαστο, αυτο-οργανωτικό πραγματικό γεγονός. Επομένως, δεν επιτρέπονται διαιρέσεις και ομοίως κανένας εγωισμός, ηγέτες ή εταίροι. Οι ravers και οι τεχνο-σαμάνοι γοητεύονται από τη θεωρία του χάους και πιστεύουν ότι όταν ο κατάλληλος αριθμός ατόμων είναι συγκεντρωμένοι σε ένα μέρος και χορεύουν στο ρυθμό, είναι δυνατό να εμφανιστεί μια νέα τάξη πραγμάτων, στην οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Rushkoff (1994), «οι άνθρωποι θα εξελιχθούν και θα οδηγήσουν την ανθρώπινη φυλή στον χαοτικό κόσμο του 21^{ου} αιώνα» (Cole 2007, 17).

Ο τεχνοσαμανισμός σχεδιάστηκε, για να αποδομήσει τις δυαδικές καταστάσεις, ειδικά συμπύσσοντας το παρελθόν και το μέλλον σε ένα σύγχρονο πρωτόγονο

συνεχές. Οι αντιθέσεις μεταξύ τεχνολογίας και πνευματικότητας, του αρχέγονου σώματος και του ανώτερου νου, του νεο-φυλετισμού και του παγκόσμιου ανθρωπισμού ενδορρηγνύονται στο rave με αποτέλεσμα τον τεχνοσαμανισμό, όπου ο DJ είναι αυτός, που παρακινεί τους παραβρισκόμενους να συμμετάσχουν σε ένα μυστήριο, που μπορούν να συντονιστούν στο ρυθμό - κλίμα της Γαίας («vibe of Gaia»)(Cole 2007, 17).

Παράλληλα, πέρα από τον τεχνοσαμανισμό εντοπίζεται και το φαινόμενο του τεχνοταραντισμού. Ο Lapassade υποστηρίζει, ότι ο εμμονικός ρυθμός που χαρακτηρίζει τις rave και techno-rizzica εκδηλώσεις, υποβοηθούμενος από ναρκωτικά, φωτορυθμικά, καπνό και εκτεταμένες περιόδους χορού, διευκολύνει την αλλαγή της συνείδησης. Θεωρεί πως αυτές οι περιπτώσεις οδηγούν στην αυτο-θεραπεία, ενώ κυριαρχεί η αίσθηση συλλογικής συνοχής και η εμπειρία της συναισθηματικής αλληλεγγύης μεταξύ των ατόμων που χορεύουν μαζί. Σύμφωνα με αυτήν την προοπτική, αυτές οι επιτελεστικές πρακτικές και οι νέες μορφές ταραντισμού, αν και χρησιμοποιούνται κυρίως για ευχαρίστηση και ψυχαγωγία, δεν έχουν απωλέσει εντελώς τη θεραπευτική τους σημασία (Lüdtke 2017, 304).

Ακόμα, ο τεχνοσαμανισμός έχει περάσει και στον κυβερνοχώρο με εικονικά rave parties και εκτεταμένη χρήση της επαυξημένης πραγματικότητας. Ωστόσο, η χρήση της τεχνολογίας στις επιτελεστικές τέχνες απασχόλησε ιδιαίτερα πλήθος ερευνητών εγείροντας ερωτήματα σχετικά με την διατήρηση των αυθεντικών χαρακτηριστικών της επιτέλεσης και της ζωντανότητας της.

Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η Λαλιώτη (2022, 39) επιτελεστικές πρακτικές που τελούνται με τη βοήθεια της τεχνολογίας ή ακόμα και εξολοκλήρου στον κυβερνοχώρο, πραγματοποιούνται σε έναν κοινό πραγματικό χρόνο και χαρακτηρίζονται από «μια αίσθηση συν-παρουσίας και συν-ύπαρξης». Συμπληρώνει πως:

η έννοια της ζωντανότητας στην κυβερνοτέλεση (cyberformance) είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον διαντιδραστικό και συμμετοχικό χαρακτήρα του Διαδικτύου, καθώς, χωρίς εμπλοκή σε πραγματικό χρόνο, η έννοια της συν-παρουσίας είναι αδύναμη και, συνεπώς, η ζωντανότητα δεν έχει νόημα (Paragiannouli 2016, 10).

Ωστόσο, οι επιτελεστικές τέχνες, πόσο μάλλον η μουσική δεν αποτελούν μόνο προϊόν, αντιθέτως συνιστούν κυρίως πολιτισμική δράση, τελούμενη σε ορισμένα

ιστορικοκοινωνικά πλαίσια. Επομένως, η μουσική δε νοσηματοδοτείται από κάτι εκτός αυτής με σκοπό την αποκάλυψη και τη μεταβίβαση του. Αντιθέτως το νόημα συνδιαμορφώνεται από κάθε τί, που μετέχει στην επιτέλεση οδηγώντας στην ανάδυση νέων κοινωνικών πραγματικοτήτων και αξιών.

Μια τέτοια προσέγγιση της μουσικής μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τη ζωντανότητα, όχι ως μια αφηρημένη έννοια, αλλά ως ένα στοιχείο του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και βιώνουν τον κόσμο (Λαλιώτη 2022, 40).

Ο όρος *ζωντανότητα* είναι καινούριος και περιγράφει τη μουσική επιτέλεση στο εδώ και τώρα. Αντιθέτως η μεσοποιημένη επιτέλεση «συνιστά το Άλλο της ζωντανής επιτέλεσης, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Auslander (2008, 56), δεν υπήρχε πριν εμφανιστούν οι σχετικές οπτικές ή ηχητικές τεχνολογίες» (Λαλιώτη 2022, 40).

Από μίαν άλλη οπτική, οι ψηφιακές τεχνολογίες και το διαδίκτυο επιτρέπουν την πρόσβαση και τον καθορισμό της ζωντανής εμπειρίας μέσω των συμμετεχόντων, οδηγώντας ερευνητές, όπως η Rayner (2002), στη διαπίστωση πως η τεχνο-επιτέλεση καταλαμβάνει μη τόπο, ενώ οντολογικά υφίσταται μόνο στο χρόνο, σε ένα αέναο παρόν. Η επιτέλεση συνδιαμορφώνεται με την ψηφιακή τεχνολογία, αντιστεκόμενη στον γεωμετρικό χρόνο και τοποθετημένη χωρικά «στη φευγαλέα διάσταση του χρόνου» (Λαλιώτη 2022, 44).

Η Λαλιώτη (2022, 55) καταλήγει πως:

η ψηφιακή ζωντανότητα δεν προκαλείται από τις εγγενείς ιδιότητες των μέσων, ούτε απλώς κατασκευάζεται από το κοινό και τους τελεστές, στον βαθμό που όλοι μαζί «συντονίζονται» στον χρόνο του ρολογιού, ακόμη και αν βρίσκονται σε γεωγραφικά διασκορπισμένους τόπους. Οι ψηφιακές μουσικές επιτελέσεις, σε όλες τις πιθανές μορφές και εκδοχές τους (διαδικτυακές, ζωντανής ροής, σε «φυσικούς» χώρους με τη συγχρονική και ασύγχρονη παρουσία τεχνο-διαμεσολαβημένων ήχων και ανθρώπων, σε ψηφιακούς χώρους με τη συγχρονική ή ασύγχρονη παρουσία «φυσικών» ανθρώπων και οργάνων, μέσω διεπαφών που συνδέουν «φυσικές» χειρονομίες με ηλεκτρονικούς ήχους, που προκύπτουν από αυτές, κ.ά.), μπορεί να είναι ζωντανές εφόσον συγκροτούν τοπία – η θεμελιώδης χρονικότητα, των οποίων συντονίζει τις εμπράγματα ασχολίες, με τις οποίες εμπλέκονται όσοι πραγματικά τα κατοικούν.

2.2 Σωματοποίηση του ηλεκτρονικού ήχου – «Techno-σώμα»

Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει συγκεκριμένος trance χορός, δηλαδή δεν υπάρχουν συγκεκριμένα βήματα ή φιγούρες, ωστόσο, τα σώματα κινούνται ομοιογενώς και αρμονικά. Ο rave χορός σε ηλεκτρονικούς techno ρυθμούς χαρακτηρίζεται από επιτόπιες κινήσεις του σώματος με έντονους κραδασμούς της σπονδυλικής στήλης ή συσπάσεις του κορμού και της λεκάνης, που επηρεάζουν και συνδέονται άμεσα με το ρυθμό της αναπνοής, ενώ τα χέρια κρατούνται ψηλά και εκτελούν κυματιστές κινήσεις σε στιγμές έκστασης. Σε αυτή την «εκστατική συντονία» (Schutz: mutual tuning in relationship) (Maffesoli 1995, 73) γιορτάζεται ένα άπειρο συνεχόμενο παρόν, το οποίο αναιρεί την οριοθέτηση ή την κατάτμηση του χρόνου.

Η δύναμη του ήχου κάνει τη μουσική απτή. Οι μουσικές δονήσεις γίνονται αισθητές σε όλο το σώμα, αλλά εντονότερα στην περιοχή της κάτω κοιλίας (Aaronsen 1999, 235). Οι έντονες δονήσεις της μουσικής ξεπερνούν τα όρια της ακουστικής αντίληψης και γίνονται αισθητοί σε ολόκληρο το σώμα και ιδιαίτερα στο διάφραγμα. Η μουσική κατακλύζει ολόκληρο το σώμα καταργώντας τα όρια ανάμεσα στην αφή και στην ακοή. Διενεργείται μια διαδικασία αποδόμησης και μετασχηματισμού, μέσα από την οποία τελικά αναδύεται το μετανεοτερικό techno – σώμα, που αναζωογονείται μέσω των techno ήχων, τη μουσική των θορύβων. Αρκετές από τις αποκρίσεις των εκστασιαζόμενων χορευτών είναι κοινές, τόσο ως προς τα ιδιαίτερα μοτίβα στις κινήσεις του σώματος και το κλείσιμο των ματιών, όσο και ως προς τα αισθητήρια ανακλαστικά τους.

Οι ηλεκτρονικοί ήχοι διαπερνούν το σώμα καταργώντας τα όρια του σε βαθμό, που το ίδιο το σώμα γίνεται ένα παλλόμενο ηχείο. Αυτή η σχέση ήχου και σώματος θυμίζει το *γκροτέσκο* σώμα του Michael Bakhtin (2004, 105) ενός σώματος «εν τω γίνεσθαι», που ακυρώνει την αδιαπέραστη κλειστή και λεία επιφάνεια του σώματος, κάνοντάς το μέρος του περιβάλλοντός διάχυτο από τη μουσική.

Παράλληλα, από τη μία παρατηρείται στροφή στην ατομικότητα, που οδηγεί σε μία εξατομικευμένη εκστατική εμπειρία, ενώ ο χορευτής επιδεικνύει έναν χαρακτήρα πρωταγωνιστικό. Από την άλλη, διακρίνεται κοινός τρόπος της εκστατικής έκφρασης, καθώς και της περιγραφής της, ακόμα και του τρόπου παραβίασης των ορίων ή υποχώρησης του εαυτού, καθιστώντας τον οριακή οντότητα αποδίδοντάς του ιερότητα μέσω των παραπάνω διεργασιών (Turner 1969, 96, 138).

[...]ο ήχος σε τέτοια ένταση σε αγγίζει και να σε συνδέει με το σώμα σου. Δεν ακούγεται μόνο με το αυτί, αλλά γίνεται αισθητός σε όλη την επιφάνεια του δέρματος. Το μπάσο σε χτυπάει στο στήθος, προκαλεί δονήσεις στη σάρκα, και το κόκαλο, ενώ αντηχεί στα γεννητικά όργανα (Henriques 2003, 452).

Κατά τη διάρκεια της trance έκστασης, μια διάχυτη ενέργεια κατακλύζει υλικά και άυλα, έμβια και μη όντα, επηρεάζοντας άμεσα τη θετική ή αρνητική έκβαση της επιτελεστικής διαδικασίας της techno. Ακόμα, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της techno κουλτούρας, που αξίζει να αναφερθεί, είναι η υποχώρηση της όρασης και κυριάρχηση των υπολοίπων αισθήσεων γεγονός που γίνεται φανερό και από την τάση των χορευτών να κρατούν τα μάτια κλειστά.

2.3 Η σημασία του χορού

Ο χορός και ιδιαίτερα ο αδιάλειπτος χορός για παρατεταμένες χρονικές περιόδους, είναι το πιο σημαντικό στοιχείο, αν όχι ο λόγος ύπαρξης, της rave κουλτούρας. Αυτό, μεταξύ άλλων, το διακρίνει από την ψυχεδελική κουλτούρα των χίπηδων της δεκαετίας του 1960 και των αρχών της δεκαετίας του 1970. Στον χιπισμό, ο χορός δεν ήταν παρά μια εκφραστική δραστηριότητα στο πλήθος των απελευθερωτικών πρακτικών, που περιλάμβαναν διαλογισμό, ακρόαση μουσικής και λήψη παραισθησιογόνων φαρμάκων με σκοπό να προκαλέσουν αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης και στη συνέχεια να μεταμορφώσουν τις κοινωνικο-πολιτιστικές πραγματικότητες. Ο παραδεδεγμένος στόχος της rave είναι η επίτευξη της αποσυμπίεσης και της «ευτυχίας» («happiness»), με το ταυτόχρονο αίσθημα κοινωνικής ενσυναίσθησης¹² (Gore 1997, 52).

Ρυθμός και χορός δημιουργούν συναισθήματα ενότητας και ενσυναίσθησης, επειδή όπως και οι ψυχοτρόπες ουσίες, άρουν τις αναστολές και επιτρέπουν στους ανθρώπους να λειτουργούν σε ένα πιο διαισθητικό επίπεδο. Ο ρυθμός αποκτά ουσία και παράλληλα καθοδηγεί και θρέφει την trance (Aaronson 1999, 234).

¹² Η κοινωνική ενσυναίσθηση συνδέεται άμεσα με το φαινόμενο της «επίδρασης του κοινού-πλήθους» (crowd effect), κατά το οποίο, όταν τα άτομα ενώνονται σε ομάδες, έχουν τη δυνατότητα συλλογικού μετασχηματισμού - «μεταμόρφωσης» (Aaronson 1999, 234).

3. Οπτικοκεντρισμός και αισθητική ιεράρχηση – υπεροχή

Από το 1960 ακόμα οι Carpenter και McLuhan (1960, 65) τόνισαν τον οπτικοκεντρικό δυτικό τρόπο σκέψης σχετικά με τις αισθητήριες λειτουργίες, σύμφωνα με τον οποίο οι αισθήσεις ιεραρχούνται ως προς την αξιοπιστία τους με επικρατέστερη αυτών την όραση. Συντεταγμένος στην ίδια κατεύθυνση ο Walter Ong σε μια προσπάθεια αποδόμησης του οπτικοκεντρικού τρόπου σκέψης – ο οποίος κατά τον ίδιο ανήκει στην εγγράμματη Δύση – μελέτησε προφορικούς πολιτισμούς και συμπέρανε ότι, οι περισσότεροι εξ αυτών λειτουργούν ακολουθώντας κυρίως την ακοή παρά την όραση, όπως λόγου χάρη η φυλή των Kaluli.

Η αταξικότητα του ήχου είναι αρχέγονη. Ενώ η όραση εξαρτάται από κοινωνικούς και πολιτιστικούς σχηματισμούς, τα ηχητικά κύματα έχουν νευρικά και οργανικά αποτελέσματα στους ανθρώπους, ανεξάρτητα από τον πολιτισμικό τους σχηματισμό (Aaronson 1999, 234).

Η αντίληψη της μουσικής είναι πιθανό να προάγει την εμφάνιση ψυχικών εικόνων (mental images), των οποίων το περιεχόμενο μπορεί να θεωρηθεί, είτε ως ευρετήριο συναισθημάτων (indexed to the emotions) που η μουσική προκαλεί στον ακροατή, είτε ως πηγή αυτών των συναισθημάτων (Osborne 1981, 133-36).

Ομοίως με τη μουσική, οι μυρωδιές έχουν επίσης μια πολύ διαδεδομένη σχέση με τη μνήμη. Συγκεκριμένα, ενεργοποιούν άμεσα την ανάκληση αναμνήσεων, όπου έγινε αντιληπτή η ίδια μυρωδιά (ή μουσική). Αυτή η ανάμνηση συνήθως περιλαμβάνει αναμνήσεις με υψηλό συναισθηματικό περιεχόμενο (Juslin και Sloboda 2011, 557). Για παράδειγμα, μια ευχάριστη μυρωδιά ή μουσικό άκουσμα τείνει να πυροδοτεί αναμνήσεις, που σχετίζονται με ένα συναίσθημα ευεξίας χωρίς καμία απαραίτητη σύνδεση με το αισθητηριακό ερέθισμα (sensory input) που ενεργοποίησε αυτήν τη μνήμη. Στο πλαίσιο της τελετουργίας ayahuasca, οι συναισθηματικές ιδιότητες των αρωμάτων και της μουσικής συναντούν τις συναισθητικές ιδιότητες του ψυχοτρόπου ποτού, το οποίο προάγει διαισθητηριακές αντιλήψεις (Dupuis 2021, 13).

Οι Jolij και Meurs (2011) ερεύνησαν πειραματικά την επιρροή της μουσικής στην οπτική αντιληπτική ικανότητα αποδεικνύοντας, πως η οπτική αντίληψη δεν επηρεάζεται μόνο από την προσδοκία ή την αποκτημένη γνώση, αλλά και από την συναισθηματική κατάσταση του ατόμου. Με δεδομένο, ότι η μουσική επηρεάζει

άμεσα τη διάθεση, κατ' επέκταση επηρεάζει και την οπτική του αντίληψη (κατά τη διαδικασία επεξεργασίας πληροφοριών «top-down»). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, πως η διάθεση των συμμετεχόντων στο πείραμα επηρέαζε το τί έβλεπαν, ακόμα και όταν δεν υπήρχε πραγματικό οπτικό ερέθισμα.

Η συνειδητή εμπειρία μας για τον κόσμο μπορεί να είναι λιγότερο αντικειμενική από ό,τι νομίζουμε. Η συνειδητή εμπειρία δεν αντικατοπτρίζει μόνο το *τι είναι εκεί έξω*, αλλά και τις προηγούμενες γνώσεις και προσδοκίες μας. [...] Με άλλα λόγια, η μουσική που ακούτε μπορεί να αλλάξει άμεσα τον τρόπο που αντιλαμβάνεστε τον κόσμο (Jolij και Meurs 2011, 4).

Μετέπειτα ο McLuhan (2004, 68) προσθέτει πως τα βρέφη αντιλαμβάνονται το περιβάλλον τους πρώτα μέσω της ακοής και της κιναισθησίας και ύστερα μέσω της όρασης. Ουσιαστικά στηρίζει πως η όραση λειτουργεί περισσότερο επιβεβαιωτικά σε μια ήδη γνώριμη πληροφορία.

4. Βασικά χαρακτηριστικά της «grave μουσικής»

«Ο τονικός πλούτος του μουσικού φάσματος είναι πλέον περιορισμένος. Οι ορχήστρες αποτελούνται από τέσσερις με πέντε κατηγορίες οργάνων, έγχορδα, τοξωτά, πνευστά ή κρουστά με αποτέλεσμα η σύγχρονη μουσική να περιορίζεται σε αυτά τα στενά όρια, μάταια παλεύοντας να παράξει κάτι καινοτόμο. Τα στενά όρια των καθαρών ήχων χρειάζεται να σπάσουν, ώστε να επικρατήσει ένας ατέρμονος πλούτος ήχων – θορύβων».

Η τέχνη των θορύβων, Luigi Russolo (1987, 24)

Αν και υπάρχει λίγη έρευνα για τους τρόπους, που η μουσική προκαλεί καταστάσεις έκστασης, ο Wier ανέπτυξε μια θεωρία, βασισμένη στο «μοντέλο νεο-διάσπασης (neo-dissociation model) του Hilgard, που αναλύει τις μεθόδους που διάφορες μορφές μουσικής, συμπεριλαμβανομένης της ηλεκτρονικής trance μουσικής παράγουν αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης. Ο Weir στηρίζει ότι ενόσω οι άνθρωποι ακούνε μουσική, που αποτελείται από λούπες (επαναλαμβανόμενα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα), η προσοχή τους μετατοπίζεται από τη μουσική σε ένα διαχωρισμένο-αποσυνδεδεμένο επίπεδο σκέψης (Becker-Blease 2008, 91).

Όπως προαναφέρθηκε γίνεται χρήση του όρου rave μουσική με σκοπό την συμπερίληψη των ειδών ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής που ακούγονται στα rave parties (electronica, techno, trance, goa κ.α).

Συγκεκριμένα, η new age, η ambient και η ηλεκτρονική trance μουσική, έχουν αναπτυχθεί κυρίως με σκοπό, να προκαλέσουν εκστατικές εμπειρίες, ενώ παράλληλα απέκτησαν δημοτικότητα σε όλον τον κόσμο. Σύμφωνα με την Susan McClary (2002, 291), στη δομή της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, επικρατέστερη είναι η επαναληπτικότητα έναντι της μουσικής αφήγησης του όψιμου μοντερνισμού. Ο C. Szabo (2006, 57) στην μελέτη του απέδειξε πως η διαρκής ακρόαση μονότονης ρυθμικής μουσικής (monotonous drumming), ασκεί ιδιαίτερα έντονη επιρροή, τόσο στην εντύπωση του σώματος, όσο και στην αίσθηση του χρόνου.

Το μεγαλύτερο μέρος της EDM σήμερα προέρχεται από τη house μουσική, έχοντας σταθερούς ρυθμούς σε 4/4 και χαρακτηριστικά ρυθμικά μοτίβα με επαναλαμβανόμενους κύκλους οκτώ μέτρων, οι οποίοι συνήθως συντίθενται μέσω ειδικών ψηφιακών προγραμμάτων ή μέσω επεξεργασίας διαφόρων ηχητικών δειγμάτων (samples). Η εξελισσόμενη τεχνολογία παρέχει ατελείωτους τρόπους επεξεργασίας όλων των μουσικών στοιχείων μεταβαίνοντας σε μια εντελώς νέα διάσταση στη μουσική παραγωγή (Redfield και Thouin-Savard 2017, 53).

Όπως αναφέρει ο S. Hill (2010):

Τα συμπαντικά και ατμοσφαιρικά samples, που χρησιμοποιούνται στην ηλεκτρονική μουσική απομακρύνουν τους ακροατές από το συνηθισμένο ακουστικό περιβάλλον τους δημιουργώντας στερεοφωνικές εικόνες ήχου από αχανή και αδιάστατα (χωρίς διάσταση) χωροταξικά περιβάλλοντα (Becker-Blease 2004, 93).

Τα όρια ανάμεσα στον εαυτό, στο πλαίσió του και στην αυτο-συνειδητότητα, δεν είναι εύκολο να γίνουν αντιληπτά. Η κυκλική διάσταση της μουσικής, η επαναληψιμότητα και η ταχύτητα του ρυθμού δεν αφήνουν ανεπηρέαστη τη φαντασία, την αίσθηση του χρόνου και του τόπου (Szabo 2006, 58).

Μια από τις διαστάσεις της ηλεκτρονικής μουσικής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «κοινωνικός θόρυβος». Κατά τον R. Murray-Schaffer (1977, 273) θόρυβος σημαίνει ένας ανεπιθύμητος, δυνατός, μη μουσικός ήχος, που συνήθως παρεμβάλλεται σε ένα επιθυμητό μήνυμα. Στην ηλεκτρονική μουσική ο θόρυβος

αποκτά μία θέση πολύ διαφορετική και μυείται στη μουσική σύνθεση ως ένα επιθυμητό συμβολικό τελετουργικό στοιχείο.

Στο πλαίσιο της ηλεκτρονικής μουσικής γίνεται εκτενής χρήση των θορύβων του περιβάλλοντος επιβεβαιώνοντας τον John Cage, ο οποίος πίστευε πως η *χρήση του θορύβου για τη δημιουργία μουσικής θα συνεχίσει και θα αυξάνει, μέχρις ότου φτάσουμε σε μια μουσική παραγόμενη με τη βοήθεια ηλεκτρικών εργαλείων [instruments], τα οποία θα καθιστούν διαθέσιμο για μουσική χρήση οποιοδήποτε ακροάσιμο ήχο. [...] Δεδομένου ότι στο παρελθόν το σημείο της διαφωνίας ήταν μεταξύ της παραφωνίας και της αρμονίας, στο άμεσα μέλλον θα μεταφερθεί ανάμεσα στο θόρυβο και τους θεωρούμενους ως μουσικούς ήχους* (Murray-Schaffer 1977, 273).

Ο Jimi Fritz εξηγεί πως «ο ρυθμός της disco παρέμεινε αλλά έγινε πιο έντονος, τα φωνητικά ελαχιστοποιήθηκαν και τελικά έσβησαν [...] και η δομή του τραγουδιού έδωσε σταδιακά τη θέση της σε έναν επαναλαμβανόμενο, ατελείωτο κύκλο ήχου». Επιπλέον, οι DJs άρχισαν να «παίζουν δίσκους σε δύο μίκτες ήχου (decks) [...] με τις δύο πηγές να χρησιμοποιούνται κυρίως για να δημιουργήσουν μια ομαλή, απρόσκοπτη μετάβαση από τον έναν δίσκο στον άλλο» (Redfield και Thouin-Savard 2017, 53). Ωστόσο, το δημοφιλές μέσο για τη μουσική έχει πρόσφατα μετατοπιστεί από το βινύλιο στην ψηφιακή τεχνολογία.

Υπάρχουν μουσικά και χορευτικά χαρακτηριστικά, που δεσπόζουν σε όλο το φάσμα της rave κουλτούρας. Οι ρυθμοί ποικίλουν, αλλά κυριαρχούν τα 4/4 με επιβλητικά τύμπανα (μπότες) που χτυπούν συνήθως σε κάθε τέταρτο ή συχνά δημιουργούν συγκοπές και άλλες ρυθμικές παραλλαγές που σπάνε τη μονοτονία. Εμφανίζεται πληθώρα ηλεκτρονικών και παραδοσιακών κρουστών, που επεμβαίνουν συμπληρωματικά στους αυστηρούς ρυθμούς της μπότας. Συχνές είναι οι κορυφώσεις, που επιτυγχάνονται ρυθμικά και μελωδικά και έχουν την χαρακτηριστική τάση να αφήνουν το κοινό σε μια κατάσταση προσμονής, αφού μετά την κορύφωση και πριν τη λυτρωτική εκτόνωση, παρεμβάλλονται αρκετά δευτερόλεπτα απόλυτης παύσης. Σε αυτά τα σημεία εντοπίζεται και η μεγαλύτερη μουσική χειριστικότητα προς το κοινό. Πιο συγκεκριμένα, το πλήθος ανταποκρίνεται χορευτικά στη μελωδική και ρυθμική επαναληψιμότητα με ίδιες μηχανικές συνήθως κινήσεις και κλειστά μάτια. Στις κορυφώσεις όμως κυριαρχεί μία σύγχυση αφού τα μάτια ανοίγουν, η χορευτική μονοτονία σπάει και πολλοί αρχίζουν να ζητωκραυγάζουν, να παράγουν ήχους ζώων

(λύκου) ή χαρακτηριστικούς αλαλαγμούς αυτοχθόνων λαών σηκώνοντας τα χέρια ψηλά για πιο έντονη εκφραστικότητα.

Από μελωδική άποψη κυριαρχεί η επαναληψιμότητα. Ενώ το τονικό κέντρο συνήθως παραμένει σταθερό, παρατηρούνται κάποιες μικρές τονικές αποκλίσεις, οι οποίες όμως άμεσα επιστρέφουν στην κύρια τονικότητα. Παράλληλα, οι ήχοι είναι κατά βάση ηλεκτρονικοί, ενώ γίνεται εκτεταμένη χρήση παραδοσιακών οργάνων από όλον τον κόσμο. Σε αυτήν την διαδικασία καθοριστικό ρόλο έχουν τα synthesizers, τα samplers αλλά και διάφορα ηλεκτρονικά μουσικά εξαρτήματα, που συμβάλλουν στη μουσική σύνθεση και παραγωγή.

Ο G. Rouget (1985, 75) χαρακτήρισε το τύμπανο ως το επικρατέστερο όργανο στις σαμανικές τελετές, αλλά κι αυτό που συμβάλλει περισσότερο στην επίτευξη της trance. Όπως ανέφερε, αυτό συμβαίνει εξ' αιτίας της ρυθμικής και μελωδικής φύσης του τυμπάνου, δίνοντας παράλληλα τη δυνατότητα άμεσου χειρισμού των μοτίβων και της παραγόμενης έντασης, με αποτέλεσμα το τύμπανο σε συνδυασμό με την έντονη ρυθμική επαναληψιμότητα, να αποτελεί ένα πολύ ισχυρό εργαλείο στα χέρια του σαμάνου. Με ευκολία μπορεί κάποιος, να εντοπίσει τα κοινά σημεία, που υπάρχουν ανάμεσα στη χρήση του τύμπανου στις σαμανικές τελετουργίες και την κυριαρχία των έντονων ρυθμικών σχημάτων στην ηλεκτρονική rave μουσική. Η επικράτηση των έντονων ρυθμικών μοτίβων με απότομες αυξομειώσεις στην ένταση, την ταχύτητα και το τονικό ύψος, η εξέχουσα και τεταμένη επαναληψιμότητα θυμίζουν σαμανική τελετουργία και ο DJ έρχεται στη θέση του σαμάνου ελέγχοντας τον παλμό του κοινού με τα ψηφιακά του τύμπανα.

5. Ψυχολογικές και συμβολικές διαδικασίες θεραπείας

Για τους ravers ο κοινός χαρακτήρας των rave parties είναι αυτός που τους προσδίδει θεραπευτικές ιδιότητες. Πιστεύουν ότι η θεραπεία βρίσκεται στην ουσιαστική αλληλεπίδραση, αλληλοεκτόνωση και αλληλοκατανόηση που συμβαίνει μέσω του αισθητηριακού συντονισμού των ατόμων. Όπως διαπιστώνει ο Adrian Harris (1996), «πράγματι, στον νεωτερισμό η επανασύνδεση με την ενσάρκωση του εαυτού είναι σαμανική» (Harvey 1998, 21). Ο S. Hutson (2000, 36) θεωρεί πως «το rave μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή θεραπείας συγκρίσιμη, τόσο με τη σαμανική εκστατική

θεραπεία που τεκμηριώνεται σε εθνογραφίες μικρής κλίμακας μη δυτικών κοινωνιών, όσο και με πνευματικές εμπειρίες στις σύγχρονες δυτικές υποκοουλτούρες».

Παρόλο που πολλοί νέοι παρεβρίσκονται σε raves για ηδονιστική απόλαυση και προσωρινή απόδραση από την πραγματικότητα, άλλοι αναφέρουν τα θεραπευτικά αποτελέσματα των raves και μερικοί μιλούν ακόμη και για ουσιαστικές πνευματικές εμπειρίες μετά από νύχτες χορού ηλεκτρονικής μουσικής από το σούρουπο μέχρι την αυγή (Hutson 2000, 36). Αν και η πρόθεση ορισμένων ravers είναι αναμφίβολα απλώς μια ευχαρίστηση, μαζί με μια δικαιολογία για τη χρήση ναρκωτικών όπως το ecstasy σε ένα «ασφαλές» περιβάλλον, ορισμένοι αναφέρονται στο rave με διαφορετικούς όρους, αποδίδοντας του ένα οριακά θρησκευτικό υπερβατικό νόημα (Hume 2007, 128).

Ωστόσο, το rave δεν αναγνωρίζεται από όλους με όρους πνευματικούς και υπερβατικούς. Αποδεκτό γίνεται κυρίως από εκείνους, που υποστηρίζουν τη φιλοσοφία του τεχνοσαμανισμού. Ο DJ αναφέρεται ως ο σαμάνος/πλοηγός, που οδηγεί τους συμμετέχοντες σε ένα ταξίδι με τη συνοδεία «μουσικής που κάμπει το μυαλό». Στο ταξίδι αυτό μπορούν να εισέλθουν σε αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης και να βιώσουν υπερβατικούς κόσμους. Η υπέρβαση αυτή μπορεί να επιτευχθεί χωρίς τη βοήθεια ναρκωτικών ουσιών, λόγω του συνδυασμού των ρυθμικών κρουστών του εξαντλητικού ολονύχτιου χορού και των φώτων που τρεμοπαίζουν (αισθητηριακή υπερδιέγερση) (Hume 2007, 129).

Όπως προαναφέρθηκε τα επαναλαμβανόμενα κρουστά, τα φωτορυθμικά και ο έντονος ρυθμικός χορός αποτελούν εξέχοντα χαρακτηριστικά του rave και μπορούν να προκαλέσουν αλλοιωμένες καταστάσεις συνείδησης. Οι Walter και Walter (1949, 63) σημειώνουν ότι το ρυθμικό φως μπορεί να προκαλέσει οπτικές εντυπώσεις (χρώμα, μοτίβο, κίνηση), οι οποίες δεν σχετίζονται άμεσα με το αρχικό ερέθισμα, μη οπτικές εντυπώσεις κιναισθητικής (ταλάντωση, περιστροφή, άλματα, ίλιγγος) και δερματικές αισθήσεις (τρύπημα, μυρμήγκιασμα), ποικιλία συναισθηματικών και ψυχολογικών εμπειριών (φόβος, θυμός, σύγχυση, κόπωση, ευχαρίστηση), παραισθήσεις, επιληπτικές κρίσεις, ακόμα και «κλινικές ψυχοπαθητικές καταστάσεις».

Ο χορός είναι ένας σημαντικός ψυχολογικός παράγοντας κατά βάση γιατί είναι μια κινητική δραστηριότητα. Ο εκτεταμένος ρυθμικός χορός και η κίνηση επιφέρουν σωματική εξάντληση, ίλιγγο, υπεραερισμό και άλλες καταστάσεις σωματικές και

ψυχολογικές, που μπορούν να αλλάξουν τη συνειδησιακή κατάσταση (Rouget 1985, 118). Ο χορός και άλλες κινητικές δραστηριότητες είναι εγγενώς διεγερτικές, επειδή παράγουν μια ολιστική αίσθηση συνολικής συμμετοχής του ατόμου στην επιτέλεση, μια αίσθηση που αναφέρεται από ερευνητές ως *ροή* (*flow*). Στη *ροή* συγχωνεύονται οι πράξεις με την επίγνωση των πράξεων, ο πραγματικός χρόνος με την αντίληψη του ατόμου για το χρόνο, προκαλώντας έτσι απώλεια αυτοσυνείδησης, υπέρβαση της ατομικότητας και συγχώνευση με το περιβάλλον και τον κόσμο (Hutson 2000, 40).

Ο Andrew Neher (1962, 159) υποστηρίζει, ότι οι καταστάσεις έκστασης και η ασυνήθιστη συμπεριφορά, που παρατηρούνται εθνογραφικά σε τελετουργίες, που περιλαμβάνουν τύμπανα προκύπτουν κυρίως από τις επιδράσεις του ρυθμικού τύμπανου στο κεντρικό νευρικό σύστημα. Παρατηρώντας εργαστηριακές μελέτες σχετικά με τις επιδράσεις της ρυθμικής διέγερσης και περιγραφές περιστατικών διέγερσης από ανθρωπολογικές τελετουργίες με χρήση τυμπάνων διαπίστωσε, ότι οι αποκρίσεις, οι οποίες περιλάμβαναν ασυνήθιστες αντιλήψεις και παραισθήσεις ήταν άμεσα συγκρίσιμες. Ο Neher (1961) πιστεύει ότι η διέγερση είναι το αποτέλεσμα της λεγόμενης «ακουστικής (καθ)οδήγησης» (*auditory driving*), ένα φαινόμενο κατά το οποίο περιοχές του εγκεφάλου, που σχετίζονται με την αίσθηση και την κίνηση ενεργοποιούνται μέσω της διέγερσης του ακουστικού νεύρου, ενώ υπό άλλες συνθήκες θα έμεναν ανεπηρέαστες. Επίσης σημειώνει, ότι τα τύμπανα λειτουργούν με μεγαλύτερη επιτυχία ως «ακουστικά διεγερτικά» (*auditory stimulants*), επειδή ο ήχος του τυμπάνου περιέχει πληθώρα συχνοτήτων με αποτέλεσμα να διεγείρει μια μεγαλύτερη περιοχή στον εγκέφαλο, αφού οι διαφορετικές συχνότητες μεταδίδονται μέσω διαφορετικών νευρικών οδών (Neher 1962, 159). Επιπλέον, τα έντονα και επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, που αποτελούν τον κύριο σκελετό συνοδευόμενα από ενισχυτικές ρυθμικές παραλλαγές παράγουν τις πιο δυνατές αποκρίσεις. Λαμβάνοντας υπόψιν τα κριτήρια του Neher, η techno μουσική θα ήταν εξαιρετικά επιτυχημένη στην προώθηση του *auditory driving*, καθώς χαρακτηρίζεται από έντονα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, που συνοδεύονται από μικρές μοτιβικές παραλλαγές. Πολλοί ravers επιβεβαιώνουν τα παραπάνω δηλώνοντας, ότι η ρυθμική μουσική είναι το «εισιτήριο» για τα «ταξίδια» τους.

Ο Michael Harner (1990, 50–51) υποστηρίζει τον ισχυρισμό του Neher, ότι το τύμπανο και το σείστρο είναι από τα βασικότερα εργαλεία για την πρόκληση και τη διατήρηση αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης. Ο G. Rouget (1985) όμως, όπως

έχει προαναφερθεί εκτενώς διαπίστωσε, πως οι αντιδράσεις στη μουσική διαφέρουν από άτομο σε άτομο, ακόμα και αν συμμετέχουν στην ίδια τελετουργία μέσα στον ίδιο πολιτισμό, γεγονός που τον οδήγησε στο συμπέρασμα, πως η μουσική δεν έχει άμεση φυσιολογική επίδραση στη συνείδηση. Παρότι δεν αρνείται τη σημασία και την αποτελεσματικότητα της μουσικής σε τέτοιου είδους τελετουργίες, ωστόσο προειδοποιεί για τον κίνδυνο γενικεύσεων, που μπορεί να οδηγήσουν σε στρεβλά συμπεράσματα. Παρόλα αυτά είναι σημαντικό να διασαφηνιστεί το γεγονός πως ο Rouget εξετάζει, ερευνά και αναφέρεται σε περιπτώσεις αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης, που προκαλούνται από κατοχή πνευμάτων, κάτι που δεν περιγράφεται στην rave κουλτούρα.

Όπως και στους φυλετικούς χορούς, στην techno και rave σκηνή όλες οι συνθήκες συνηγορούν στο να προκαλέσουν σύγχυση μέσω αισθητηριακού υπερκορεσμού και σωματικής υπερδιέγερσης (Aaronsen 1999, 234).

Το θεμελιώδες στοιχείο της κατοχής είναι η παρουσία νευροφυσιολογικών αλλαγών [...] που προκαλούνται από έναν αισθητηριακό βομβαρδισμό, που συνήθως προκαλείται μέσω της ηχητικής (καθ)οδήγησης (sonic driving) των τυμπάνων (S. S. Walker 1972, 147).

Η Becker-Blease προτρέπει την περεταίρω έρευνα στον τομέα των μη παθολογικών αποσυνδεδετικών καταστάσεων συνείδησης, ως μία λύση σε περιπτώσεις τραυματικών εμπειριών και παθολογικών αποσυνδεδετικών καταστάσεων συνείδησης (2008, 98).

Η κριτική αυτών, που χαρακτηρίζουν το rave ως «ψευδο-έθιμο» (*fakelore*= fake+folklore) θέτει ως βασικό ερώτημα εάν ο «τεχνοσαμάνος» θεωρείται πραγματικός σαμάνος. Μερικοί σχολιαστές βλέπουν το rave ως μια ανούσια προσομοίωση. Για κάποιους νέους, τα raves αποτελούν μια μορφή ψυχαγωγίας, που δεν λαμβάνεται τόσο σοβαρά, όσο μια πνευματική εμπειρία. Ωστόσο, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι για μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων ανά τον κόσμο, το rave αποτελεί ουσιαστικό πνευματικό βίωμα και έχει μεγάλη σημασία για την ψυχική τους ισορροπία (Reynolds 2013, 9). Με τη βοήθεια του DJ, οι ravers ξεκινούν ένα ολονύκτιο ταξίδι σε έναν «πρωτόγονο παράδεισο», όπου η ατομικότητα αφήνεται πίσω και επιτυγχάνεται η αίσθηση της «κοινότητας» ή κοινωνικής μέθεξης

(*communitas*)¹³. Στον προορισμό τους οι ravers ισχυρίζονται ότι βρίσκουν τον κόσμο της αρμονίας, της ισότητας και της κοινότητας, ένα μέρος παρόμοιο με την ανθρωπότητα στις πρώιμες κοινωνίες, αλλά εκ διαμέτρου αντίθετο με τον σύγχρονο ατομικιστικό κόσμο. Ο S. Reynolds (1998, 86) επισημαίνει ότι η αίσθηση της ενότητας είναι πράγματι απλώς ένας μύθος, αλλά είναι ξεκάθαρο ότι οι μύθοι είναι ισχυροί και δομούν αντιλήψεις. Η θέσπιση του μύθου της αιώνιας επιστροφής, μια συμβολική επιστροφή στον αρχέγονο τόπο, όπου η ζωή είναι όπως θα έπρεπε, αναζωογονεί τους συμμετέχοντες επιτρέποντάς τους να αντιμετωπίσουν τη ρηχότητα και την κούραση της καθημερινής ζωής. Η rave εμπειρία μπορεί να είναι άκρως συμβολική, αλλά αυτά τα σύμβολα είναι διαμορφωμένα και εμποτισμένα με τέτοιο νόημα, που ξεπερνούν κατά πολύ τις κενές, τουριστικές και εμπορικές προσομοιώσεις, που ορισμένοι ακαδημαϊκοί σχολιαστές θεωρούν ότι είναι.

5.1 Ο DJ ως σαμάνος

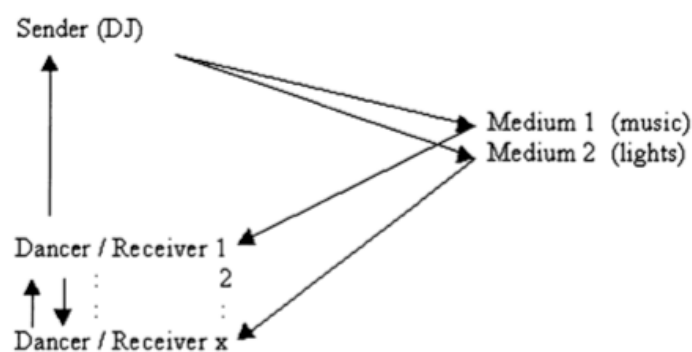
Κάθε rave *happening* χαρακτηρίζεται από τον «μάστερ της τελετής» τον DJ, ο οποίος οδηγεί τους συμμετέχοντες σε μια συλλογική εκστατική κατάσταση μέσα από ηχητικά κολλάζ και έτσι συχνά περιγράφεται ως ένας σύγχρονος σαμάνος. «Οι τεχνικές πυροδότησης εκστατικών καταστάσεων συνείδησης είναι γνωστό, ότι εμφανίζονται με ποικίλους τρόπους σε όλες τις πολιτιστικές περιοχές, και ιδιαίτερα οι χορευτικές αποκρίσεις που απαιτούνται από τη ρυθμικά μονότονη συνοδεία της *techno* αποδεικνύονται κατάλληλες για την επίτευξη μιας κατάστασης συνείδησης που μοιάζει με έκσταση» (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 64).

Στο κατάλληλο περιβάλλον υπό την καθοδήγηση του DJ ως σαμάνου, του οποίου το όργανο δεν είναι το τύμπανο αλλά τα πικάπ και οι κονσόλες, η συλλογική συνείδηση μεταβαίνει σε ένα υψηλότερο επίπεδο, ένα επίπεδο που είναι πέρα από τον πολιτισμό, τη φυλή, το φύλο ή την τάξη. Ένα επίπεδο, όπου υποχωρεί το ατομικιστικό στοιχείο και βιώνεται η απόλυτη ελευθερία (Gore 1997, 62).

¹³Η χρήση του όρου αφορά την έννοια του να αισθάνεται κανείς ισότιμο μέλος ενός ευρύτερου κοινού συστήματος (= *communitas*). Η κοινωνική μέθεξη εκφράζει μια άμεση, αδιαμεσολάβητη σχέση ανάμεσα στα υποκείμενα, που χαρακτηρίζεται από συντροφικότητα και ισότητα σε ένα βιωματικό πλαίσιο (Van Genner 2016, 34).

Η τεχνολογία επέτρεψε επίσης στους DJs να μετρούν τον αριθμό των παλμών ανά λεπτό (bpm) σε ένα ηχητικό δείγμα, και επομένως να παρακολουθούν τις επιπτώσεις της ρυθμικής απόδοσης στο κοινό και να χειρίζονται «επιστημονικά» τις κινητικές αποκρίσεις μεταβάλλοντας το ρυθμό της μουσικής. Στόχος τους είναι να δημιουργήσουν σημεία συναισθηματικής, σωματικής και κοινωνικής έντασης, παρασύροντας τους συμμετέχοντες σε ένα συνειδησιακό ταξίδι. Πολλοί DJs αναφέρουν πως ο καρδιακός παλμός συσχετίζεται – συντονίζεται με το μουσικό ρυθμό και πιο συγκεκριμένα υποστηρίζουν, πως το μουσικό tempo μεταξύ 120 και 130 bpm ενδείκνυται για την πρόκληση trance. Ταυτόχρονα, ενισχύεται από εναλλασσόμενα ρυθμικά μοτίβα, ατελείς κορυφώσεις, διακοπές και απότομες ατάκες οι οποίες οδηγούν σε αποσυμφορητικούς ατμοσφαιρικούς ήχους. Πράγματι, αυτός ο ρυθμικός χειρισμός και η ενορχηστρωμένη εναλλαγή διαφορετικών μουσικών υφών και ρυθμών βρίσκεται στο επίκεντρο των σαμανιστικών τεχνικών έκστασης, που στοχεύουν στη δημιουργία ενός πλαισίου ευνοϊκού για την εκκίνηση της. Ο DJ, όπως ο σαμάνος, είναι ειδικός σε ένα συγκεκριμένο μουσικό υποείδος, το οποίο προσελκύει συγκεκριμένο κοινό, που λειτουργεί υποστηρικτικά, ακόμα και λατρευτικά προς αυτόν (Gore 1997, 62).

Ένα ακόμα κύριο χαρακτηριστικό των rave αποτελεί η μη λεκτική στάση των συμμετεχόντων. Στην περίπτωση της techno ειδικά, η λεκτική επικοινωνία αποφεύγεται αφήνοντας χώρο στους αισθητικούς και ηχητικούς τρόπους επικοινωνίας σε συνδυασμό με τη συμβολική αλληλεπίδραση. Στην techno σκηνή κάθε συμβάν φέρει έναν συμβολισμό, που μπορεί να αποκωδικοποιηθεί αναλόγως από τους εξοικειωμένους συμμετέχοντες. Ειδικότερα, δημιουργείται ένα τριγωνικό μοντέλο αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας των διάφορων σημάτων (Becker, Woebis, και Fujie 1999, 68).



Εικ. 6 Μοντέλο αλληλεπίδρασης ενός rave event (T. Becker, Woebis, και Fujie 1999, 68).

Ο DJ ως «αποστολέας» έχοντας τον συνεχή έλεγχο του τεχνικού του εξοπλισμού στέλνει μηνύματα μέσω της μουσικής, τα οποία φτάνουν στα αυτιά των συμμετεχόντων, αλλά γίνονται αντιληπτά και μέσω άλλων αισθήσεων (οι ηχητικοί παλμοί γίνονται αισθητοί σε όλο το σώμα ειδικά σε δυνατές εντάσεις και ενισχυμένα μπάσα). Παράλληλα με τη μουσική, μέσο διαβίβασης μηνυμάτων αποτελούν και τα ρυθμικά φώτα, τα οποία συντονισμένα με τη μουσική διεγείρουν το οπτικό νεύρο. Έτσι, ενεργοποιούνται ήδη τρεις από τις πέντε αισθήσεις του ανθρώπου. Σε αυτό το πλαίσιο, ο χορευτής θέτει το σώμα του σε κίνηση αντιδρώντας χορευτικά. Ο καθένας χρησιμοποιεί την προσωπική γλώσσα του σώματος και «εφευρίσκει» νέες χειρονομίες αντίδρασης και εκτόνωσης, στις οποίες οι άλλοι μπορούν στη συνέχεια να αντιδράσουν επίσης.

Αναπτύσσεται λοιπόν ένα κινησιολογικό ύφος, με το οποίο, εκτός από την εκφραστική διάσταση του, μεταφέρει στον DJ και ένα νόημα στο οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτή η συναισθηματική κατάσταση του ατόμου. Ο DJ αντίστοιχα αντιδρά στο «σώμα» χορευτών επηρεάζοντας αποφασιστικά το πλήθος μέσω των ηλεκτρονικών μουσικών του εργαλείων. Έτσι το κοινό έχει την δυνατότητα να επηρεάσει έμμεσα το περιεχόμενο και τη δομή της βραδιάς με απρόβλεπτους τρόπους, δημιουργώντας ένα τρίγωνο αλληλεπίδρασης (βλ. εικ. 6) (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 69).

Αν και είναι σύνηθες ο DJ να διαθέτει ένα προγραμματισμένο ρεπερτόριο (playlist) και να έχει προαποφασίσει-προσχεδιάζει κατά προσέγγιση ποια κομμάτια θα εκτελέσει, στην περίπτωση της rave και ειδικότερα της techno σκηνης ακολουθείται μια εντελώς διαφορετική λογική. Ο DJ διαθέτει μια βιβλιοθήκη ήχων, ρυθμικών μοτίβων, εφέ και προγραμμάτων που αποτελούν τα εργαλεία για τη μουσική που συνθέτει σε ζωντανό χρόνο κατά τη διάρκεια του party. Ουσιαστικά η μουσική αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό στο «εδώ και τώρα», που ανατροφοδοτείται από τους σκοπούς του DJ αλλά και από τις αντιδράσεις του κοινού. Επομένως, η καλλιτεχνική έκβαση του party είναι άγνωστη.

6. Η επιτελεστική και τελετουργική διάσταση της rave

Αυτές οι υποβόσκουσες βιογενετικές δομές του σαμανισμού και των raves έχουν βάσεις στις κοινωνικές λειτουργίες της τελετουργίας στην ομαδική ενσωμάτωση, στα αποτελέσματα του χορού και της μουσικής ως συστήματα κοινωνικού δεσμού και συναισθηματικής επικοινωνίας, αλλά και στα αποτελέσματα των αλλαγών της συνείδησης στην παραγωγή αλλαγών των συναισθημάτων, της ταυτότητας και της συνείδησης και της προσωπικής θεραπείας (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 3).

Από τα παραπάνω έγινε σαφές πως στα rave parties η μουσική και ο ήχος γενικότερα αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο σε κάθε τους διάσταση. Στο άρθρο τους «Acoustic Space» οι Carpenter και McLuhan (1960) διακρίνουν την ιδιότητα του ήχου να κατασκευάζει ακουστικό χώρο, μέσω της εξακρίβωσης των ιδιοτήτων του οπτικού και του ακουστικού μέσου, σε αναλογία με την αντίληψη του χώρου, εντοπίζοντας διαφορές ως προς τη δομή. Υπογραμμίσανε πως, ενώ οι αποστάσεις ανάμεσα στα αντικείμενα είναι ουσιαστικά οπτικά κενές, αντίθετα ακουστικά είναι «πλήρεις». Ισχυρίζονται ότι, προσεγγίζοντας την εστία του ήχου παρατηρείται αύξηση της έντασης του ηχητικού σήματος, ενώ με την συνεισφορά της αφής προκύπτει η αίσθηση του βάθους.

Ο Νίκος Μπουμπάρης (2015, 220) υπογραμμίζει, το άκουσμα ως απαύγασμα της δυναμικής των αέναων αλληλεπιδράσεων μεταξύ των επικοινωνιακών στοιχείων όπως είναι ο πομπός, ο δέκτης, το μέσον και το χωροταξικό περιβάλλον, ακόμη και τα σώματα, και άλλα στοιχεία που συνθέτουν την ακουστική ατμόσφαιρα.

Το μουσικό περιεχόμενο δεν έχει τόσο καθοριστική επίδραση στον προσδιορισμό και νοηματοδότηση της μουσικής, όσο το επιτελεστικό πλαίσιο (Shannon 2013, 22). Η μουσική αποκτά υπόσταση στο σώμα του αποδέκτη, του ακροατή, ο οποίος εν τέλει είναι ο καταληκτικός ερμηνευτής. Με δεδομένο ότι για τη διαμόρφωση του νοήματος η αλληλεξάρτηση ακροατή – μουσικής και ερμηνευτή – μουσικού κειμένου είναι εξίσου σημαντικές, η μουσική σε κάθε νέο ακροατήριο δέχεται νέα οντολογική μεταβολή.

Στην προσπάθειά τους να μεταφράσουν την εμπειρία της έκστασης, οι ravers εστιάζουν στα ψυχοφυσιολογικά διακριτικά μουσικής και χορού, βάζοντας σε δεύτερη μοίρα τη σπουδαιότητα του πολιτισμικού πλαισίου. Η ερμηνεία της

πραγμάτωσης της έκστασης, εστιάζεται στις βιολογικές αντιδράσεις του σώματος, όπως την αύξηση των παλμών της καρδιάς συντονισμένων με το *beat* της μουσικής και συνακόλουθα την πρόκληση έντονης οξύτητας και ευφορίας ή την έκκριση ορμονών (αδρεναλίνης, ντοπαμίνης, ενδορφίνης) μετά από παρατεταμένο χορό (Πανόπουλος 2005, 16–17).

Πρόκειται για μια υλιστική, ιατρική προσέγγιση σε βάρος της πολιτισμικής, η οποία ταυτόχρονα επισημαίνει τον κυρίαρχο ιατρικό λόγο στο σώμα, γεγονός που οδηγεί σε αρκετά μονοδιάστατα συμπεράσματα. Προσεγγίσεις που μελετούν τις φυσιολογικές επιδράσεις της μουσικής στο σώμα (Tuzin, Neher, κ.α.) θα ήταν χρήσιμο να αναλύονται συμπεριλαμβάνοντάς τες στο πολιτισμικό τους πλαίσιο.

Στη *rave τελετουργία* υπό το πρίσμα του εξισωτισμού που κυριαρχεί αποσιωπάται κάθε μορφή ταξικής και κοινωνικής ιεραρχίας, ενώ παράλληλα δεν επιβάλλεται κάποιος συγκεκριμένος τρόπος ένδυσης δηλωτικός των *οριακών οντοτήτων* (βλ. Van Genep 1984). Το κάθε άτομο είναι ελεύθερο να εκφραστεί με όποιον τρόπο επιθυμεί, αφού ο παράγοντας της όρασης και κατ' επέκταση της ένδυσης δεν αποτελεί κάποιο κριτήριο.

Σε ανθρωπολογικές έρευνες, η *οριακότητα* (*liminality*) αναφέρεται ως η κατάσταση αποπροσανατολισμού που βιώνει κάποιος στη μέση μιας τελετουργίας, όταν έχει απωλέσει την προτελετουργική του ταυτότητα, αλλά δεν έχει ακόμη κατακτήσει την μετατελετουργική του ταυτότητα (Van Genep 2016, 66).

Ένας άλλος όρος που χρησιμοποιείται από τον Turner (1969), για να περιγράψει την EDM κουλτούρα είναι το *communitas* (κοινωνική μέθεξη), το οποίο ορίζει τους ανθρώπους, που εμπλέκονται στο πνεύμα μιας αδόμητης, ισότιμης κοινότητας, που υπάρχει σε μια οριακή κατάσταση (Redfield και Thouin-Savard 2017, 57).

Η ηχητική κυριαρχία οδηγεί τους συμμετέχοντες στην αντίληψη ενός ενιαίου ηχητικού χώρου, που συμπεριλαμβάνει τα ίδια τους τα σώματα καθιερώνοντας έτσι μια συλλογική *rave* επιτέλεση.

Οι *ravers* αισθάνονται μέλη μιας νέας «τεχνο–φυλής» και το δηλώνουν με τρόπους όπως την κυριαρχία ήχων *Άλλων* πολιτισμών (μέσω του *sampling*), φυλετικά τατουάζ (*tribal tattoo*), χαρακτηριστικά κοσμήματα, κ.α.. Κατά τον Attali η εκτεταμένη χρήση ιθαγενών ήχων (αφρικανικά κρουστά, ινδικά *sitar*, *tablas*, κ.α.), που εισάγονται στα αυστηρά επαναλαμβανόμενα ηλεκτρονικά ρυθμικά μοτίβα, καταλήγουν να «εξημερώνονται για εγχώρια ευρωπαϊκή χρήση» (Said 1996, 14). Διαπιστώνεται, ότι

δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια ο επιτελεστικός μετασχηματισμός, καθώς η απόσχιση της μουσικής από το εγγενές εννοιολογικό και κοινωνικό της περιεχόμενο, όσο και από το τελετουργικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει, οδηγεί στο να «υποκύψει» σε φορμαλιστικά πρότυπα, γεγονός που κατά συνέπεια της προσδίδει συμβολικό χαρακτήρα (Ρόμπου-Λεβίδη 2016, 107).

Οι συμβολισμοί της μουσικής και των επιτελέσεων, «αφηγούνται» το παραδοσιακό περιβάλλον μέσα στο οποίο «γεννήθηκαν» και αντιπροσωπεύουν τις σκέψεις, τις αντιλήψεις και τις παραδόσεις των ατόμων του ίδιου περιβάλλοντος. Ο υποκειμενικός χαρακτήρας της έννοιας του συμβόλου παρέχει τη δυνατότητα πολλών ερμηνειών. Στη βάση αυτή, η ερμηνεία των συμβολισμών της μουσικής εξαρτάται από τα πολιτισμικά γνώρισματα του εκάστοτε δέκτη. Η μουσική παράλληλα δέχεται συνεχείς εξωγενείς επιρροές και γίνεται αντικείμενο διαχείρισης, μεταφερόμενο σε πολλαπλά πολιτισμικά πλαίσια (Ρόμπου-Λεβίδη 2016, 107), δημιουργώντας τους παράγοντες μετασχηματισμού στο μουσικό επιτελεστικό περιεχόμενο.

Επιπλέον, το μοτίβο σκέψης του Levi - Strauss σχετικά με τις δυαδικές αντιθέσεις, κατά το οποίο «η αμοιβαία ανταλλαγή μεταξύ διαφορετικών κοινωνικών ομάδων προάγει τις συμμαχίες, οι οποίες διευκολύνουν την κοινωνική αλληλεπίδραση και δημιουργούν κοινωνική συνοχή» είναι δυνατό να μεταφερθεί και στην μουσική επιτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, στη δομική ανθρωπολογία, τα δίπολα συνιστούν αντιθετικές νοητικές κατασκευές, που γεννούν κοινωνικό νόημα, ενώ παράλληλα ο συσχετισμός των νοημάτων είναι εξίσου σημαντικός όσο τα ίδια τα νοήματα (Erickson και Murphy 2002, 136). Αντίστοιχα, η μουσική πραγματικότητα, που βιώνουν οι επιτελεστές αποτελεί μέρος ενός ολοκληρωμένου συστήματος επιρροών, που ανατροφοδοτούνται δομώντας «την κοινωνική δραστηριότητα και τον τρόπο με τον οποίο η δραστηριότητα αυτή γίνεται αντιληπτή» (Erickson και Murphy 2002, 137).

Η βιογενετική βάση της τελετουργικής διάστασης του ανθρώπου ενισχύεται από το ερευνητικό έργο του Winkelman, που υποστηρίζει πως βασικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών αντιδράσεων και επιδείξεων των χιμπατζήδων έχουν κοινά στοιχεία με σαμανικά τελετουργικά και σύγχρονα rave φαινόμενα. Μεταξύ αυτών των κοινών χαρακτηριστικών είναι:

- Δραματικά τελετουργικά που ενσωματώνουν την κοινότητα
- Νυχτερινές επιτελεστικές δράσεις, κάποιες φορές ολονύκτιες δραστηριότητες

- Τυμπανισμό
- Συναισθηματικές φωνές και ομαδικές χορωδίες
- Επιδείξεις αρσενικής ισχύος
- «Χορός» - ρυθμικές κινήσεις
- Ομαδικό συναισθηματικό δέσιμο

Αυτού του είδους οι επιδείξεις αποτελούν ένα σύστημα επικοινωνίας, που προάγει την κοινωνική ένταξη και ενισχύει τη συνοχή και την ενότητα της ομάδας. Οι τελετουργίες των χιμπατζήδων υποδεικνύουν, ότι οι άνθρωποι έχουν γενετικές προθέσεις, να συμμετέχουν σε συλλογικές τελετουργικές συμπεριφορές με φωνές, τύμπανα και χορευτικά, επιδείξεις που εξυπηρετούν μια ποικιλία επικοινωνιακών λειτουργιών για την ενσωμάτωση στην κοινωνική ομάδα (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 10).

Όπως οι αρχαίες σαμανικές τελετουργίες, τα raves παράγουν συναισθηματική έλξη και κοινωνικοποίηση συνδέοντας συναισθηματικά φορτισμένες κοινωνικές καταστάσεις και πολιτισμικά σύμβολα μέσω των αυξημένων φυσιολογικών αντιδράσεων, που παράγονται από «τελετουργικούς οδηγούς» (ritual drivers), όπως η μουσική και ο χορός (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 29).

Στην EDM, η επιτέλεση συνίσταται στην ιδέα πως «οι ανθρώπινες κινήσεις κάνουν ορατό αυτό που οι μηχανικοί ήχοι κάνουν ακουστό» (Ferreira 2012, 4).

6.1 Η «σκηνή» της επιτέλεσης

Στους δυτικούς πολιτισμούς, παραδοσιακά, οι ερμηνευτές αποτελούν μια ξεχωριστή ομάδα από τους θεατές. Οι ερμηνευτές μεταφέρουν πληροφορίες στο κοινό, το οποίο με τη σειρά του αντιδρά μετά την γνωστική επεξεργασία τους.

Για να γίνει πιο κατανοητή αυτή η συνθήκη, μπορεί να υιοθετηθεί η έννοια της *σκηνής*, η οποία εξαρχής δηλώνει πολλές και διαφορετικές έννοιες. Από τη μια εκφράζει ένα χαρακτηριστικό του θεάτρου. Το «στήσιμο μιας σκηνής» περιγράφει τη συνειδητή διαδικασία σύνδεσης μιας δράσης με ένα επιδιωκόμενο νόημα. Από την άλλη, η *σκηνή* είναι μια κοινωνιολογική έννοια. Οι έννοιες της «techno σκηνής», «rock σκηνής» κ.λπ. υποδηλώνουν κοινωνικές καταστάσεις, που χαρακτηρίζονται από εσωτερική ταύτιση και το αισθήμα του ανήκειν και ως τέτοιες επικοινωνούνται θέτοντας ταυτόχρονα και ένα πλαίσιο οριοθέτησης. Παράλληλα, ένας

κοινωνιολογικός ορισμός της «σκηνης» έχει προταθεί από τον Gerhard Schulze στο βιβλίο του *Die Erlebnisgesellschaft*. Ο Schulze υποθέτει, ότι η συμπεριφορά των ανθρώπων σε συγκεκριμένο περιβάλλον χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από την απαίτησή τους για νέες εμπειρίες και χαρακτηρίζει την techno σκηνή ακριβώς μια νέα εμπειρία που προσφέρεται από την αγορά. Κατά τον ίδιο η σκηνή προσδιορίζεται πρωτίστως μέσω της δυνατότητας της αισθητικής αντίληψης (sense perception), δηλαδή της συνάντησης των ατόμων στον ίδιο χώρο και χρόνο. Το κοινό πρέπει να είναι οπτικά αντιληπτό από κάθε συμμετέχοντα ξεχωριστά. Ο Schulze ορίζει τη «σκηνή» ως ένα δίκτυο κόσμου που ομοιάζει σε τρία κύρια σημεία: ταυτότητα, μέρος και περιεχόμενο.

Μέσω της εσωτερικής επικοινωνίας των συμμετεχόντων εξελίσσονται μορφές αμοιβαίας επιρροής. Με τη σταθερή επανάληψη συγκεκριμένων μοτίβων επιτέλεσης, προκύπτει μια διαδικασία σχηματοποίησης μεταξύ βιωματικών καταναλωτών και παρουσιαστών (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 67).

Σε ένα rave party, οι συμμετέχοντες φέρουν την ιδιότητα του κοινού, αλλά και του ηθοποιού-παρουσιαστή ταυτόχρονα στη *σκηνή*. Στην κοινή τους επιτέλεση, ορίζουν σήματα ο ένας για τον άλλον, που σταθεροποιούνται σε μεγάλο βαθμό μέσω επαναλαμβανόμενης χρήσης και ως αποτέλεσμα γίνονται σημαντικά για την αίσθηση του ανήκειν στην *σκηνή*. Μέσα από κοινές συμπεριφορές και εμπειρίες, εμφανίζεται στις εντυπώσεις των συμμετεχόντων ένα αίσθημα ομαδικότητας–συντροφικότητας (Becker, Woebs, και Fujie 1999, 66).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει μια «παύση», ώστε να τονιστούν κάποιες έννοιες, που αναφέρθηκαν παραπάνω με ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα, όπως **κοινή επιτέλεση** (common performance), **ανταλλαγή σημάτων** (exchange of signals), **αίσθηση του ανήκειν** (sense of belonging) και **αίσθημα ομαδικότητας – συντροφικότητας** (feeling of togetherness).

Στο trance τελετουργικό της techno, οι έννοιες της αισθητηριακής αντίληψης και της σωματικής απόδοσης συνδέονται μαζί σε ένα είδος προσωπικής ένωσης αποτελώντας την επιτέλεση του εαυτού.

6.2 Χρήση ψυχεδελικών στο τελετουργικό πλαίσιο

Ενώ οι δυνητικά επιβλαβείς ψυχολογικές και σωματικές συνέπειες, που προκαλούνται από την ψυχαγωγική χρήση ναρκωτικών από ορισμένους συμμετέχοντες στην EDM (Electronic Dance Music) είναι πραγματικές, έχουν δραματοποιηθεί από τα μέσα ενημέρωσης, την κυβέρνηση και τους φορείς δημόσιας υγείας, που απλουστευτικά βλέπουν τη σκηνή του rave ως εύφορο έδαφος για πόλεμο κατά των ναρκωτικών. Οι Redfield και Thouin-Savard (2017, 52) αποπειρώνται τη γεφύρωση του χάσματος μέσω της διαπροσωπικής ψυχολογίας εστιάζοντας στη δυνατότητα των EDM εκδηλώσεων, να λειτουργούν ως τελετουργικοί χώροι ψυχοπνευματικής εξερεύνησης και προσωπικής ανάπτυξης, όπως επίσης στην ικανότητα τους να έχουν θετικό αντίκτυπο στην ψυχολογική, ψυχοκοινωνική και σωματική ευεξία των συμμετεχόντων.

Η λήψη ναρκωτικών αποτελεί αδιαμφισβήτητα κεντρικό στοιχείο της rave κουλτούρας και έχει προκαλέσει ξεκάθαρα την οργή των μέσων ενημέρωσης, καθώς αυτή η παράνομη δραστηριότητα συμβολίζει την απόλυτη ετερότητα και εκκεντρικότητα ενάντια στο κατεστημένο σύστημα κάθε εποχής. Ωστόσο, είναι άτοπο το να αντιμετωπίζει κανείς την rave ως μια «ναρκοκουλτούρα», καθώς όπως έχει προαναφερθεί ο χορός, ο διαλογισμός και η ακρόαση μουσικής επίσης αλλάζουν τη χημεία του εγκεφάλου και αλλοιώνουν τη συνείδηση. Μάλλον είναι ο συνδυασμός των στοιχείων, η αλληλόδραση και ο συγχρονισμός τους, που συνιστούν το ξέφρενο raving. Ο ταυτόχρονος αισθητηριακός βομβαρδισμός και ο μαζικός χορός, υποκινεί αυτό που έχει αναλυθεί, ως διαδικασία *ενδόρρηξης* (implosion), *τρόπου ή τελετουργίας της εξαφάνισης* (Redhead 1993, 30–40).

Δεν είναι επομένως η λήψη παραισθησιογόνων, που εξασφαλίζει το «ευτυχές» αποτέλεσμα στα raves. Μάλλον είναι η επανάληψη της ίδιας φόρμουλας σε κάθε περίπτωση, δηλαδή η τελετουργοποίηση (ritualisation). Με τη δημιουργία μιας κοινότητας βασισμένης στην (κοινή) εμπειρία, οι τελετουργίες αποτελούν ισχυρούς φορείς πολιτιστικής μετάδοσης και σύνδεσης με την κοινωνική ομάδα (Dupuis 2021, 17). Όπως αναφέρει ο Hartogsohn:

Η παραισθησιογόνος εμπειρία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από μη φαρμακολογικούς παράγοντες, όπως η προσδοκία, η προετοιμασία, η πρόθεση, καθώς και το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον (Dupuis 2021, 17).

Το πιο εντυπωσιακό συμπέρασμα, όπως αποτυπώνεται στο άρθρο της Georgiana Gore (1997, 53) είναι ότι δεν υπήρχε διαφορά στο επίπεδο «ευτυχίας» των τακτικών συμμετεχόντων που έκαναν χρήση ναρκωτικών και εκείνων που απείχαν από αυτά. Η πραγματική διαφορά εντοπίζεται μεταξύ τακτικών-σταθερών και περιστασιακών συμμετεχόντων. Οι τακτικοί συμμετέχοντες ήταν σχεδόν δύο φορές πιο «ευτυχισμένοι», είτε έπαιρναν ναρκωτικά είτε όχι. Επομένως, το κλειδί της επιτυχίας στα raves δεν φαίνεται να είναι τα ναρκωτικά, αλλά η συχνότητα συμμετοχής σε αυτά.

6.3 Ταυτότητα και Εαυτός

Ο D. Dupuis (2021, 3) εισάγει την έννοια *Interactionism* στηρίζοντας τη θεωρία ότι υπάρχουν δύο οντότητες του εαυτού, το μυαλό και το σώμα, καθεμία από τις οποίες έχει επίδραση στην άλλη.

Περιγράφεται μια περίπλοκη διαδικασία διαμόρφωσης ταυτότητας, όπου οι νέοι βιώνουν συναισθηματικά τις ταυτότητές τους μέσω τελετουργικών επιτελέσεων αντί να τις κατασκευάζουν μέσω θεσμικής ένταξης ή αφήγησης (Lewin 2015, 161).

Οι συμμετέχοντες στα rave parties δεν αποτελούν πλέον χορευτικά υποκείμενα υπό το σεξουαλικό βλέμμα - ενδιαφέρον του θεατή, όπως συνηθιζόταν στη disco κουλτούρα της δεκαετίας του 1980. Η ένταση της μουσικής και του χορού οδηγεί σε κατάρρευση της υποκειμενικότητας εστιάζοντας στα καταληπτικά μουσικά στοιχεία και στις εκστατικές χορευτικές αντιδράσεις, που προκαλεί ο ενσωματωμένος ήχος (Gore 1997, 63).

Σε αυτήν την αποδόμηση της υποκειμενικότητας που παράγεται από τον εκστατικό χορό, οι συμμετέχοντες μετατοπίζονται σε μια σφαίρα συλλογικής συνείδησης «όπου το *τώρα* διαρκεί περισσότερο» (Reynolds 2013, 55), δηλαδή σε μία συλλογική κατάσταση όπου οι χωροχρονικές και κοινωνικές διαστάσεις του συνηθισμένου αναστέλλονται. Η λογική του raving ευνοεί τη θετική απόδραση από τους περιορισμούς της καθημερινότητας την επιτελεστική αποπροσωποποίηση, που χαρακτηρίζει τις εκστατικές τελετουργίες μη δυτικών πολιτισμών.

Η κουλτούρα του rave είναι πολλαπλή. Συνδέει στοιχεία από την εμπορική μουσική βιομηχανία με στοιχεία της underground rave κουλτούρας. Δημιουργεί χώρους για

την υπέρβαση της ταυτότητας, την αποεδαφικοποίηση και τον εορτασμό της «κοινότητας» - κοινωνικής μέθεξης (communitas). Παράλληλα οδηγεί το σώμα στον απόλυτο συντονισμό του με τους εναλλασσόμενους παλμούς δημιουργώντας ένα συλλογικό σώμα σε εξέγερση και απελευθέρωση, χωρίς περιορισμούς (Gore 1997, 65).

Ο ατομικός δισταγμός να «αφεθεί» κανείς μπορεί πιο εύκολα να ξεπεραστεί αν περάσει σε ένα ομαδικό – κοινοτικό επίπεδο, γιατί εκεί μπορούν να ενεργοποιηθούν μηχανισμοί, όπως η «κοινή λογική» και το «συλλογικό ασυνείδητο». Το πολυαναφερθέν «αίσθημα κοινότητας» (feeling of community) γίνεται για τους νέους ένα πρακτικά απαραίτητο αντίδοτο ενάντια στην απομόνωση και στην ατομίκευση τους στην κοινωνία (Becker, Woebis, και Fujie 1999, 65).

Μέσα από την κοινά βιωμένη αντίληψη της μουσικής και του χορού, προκύπτει ένα αίσθημα αλληλεγγύης, το οποίο περιγράφεται ως ένα αυθεντικό «αίσθημα του εμείς» (we-feeling). Ενώ οι χορευτές προσεγγίζουν την κατάσταση της trance - έκστασης, μετακινούν το σώμα τους στη μουσική με τέτοιο τρόπο, που τείνουν να συντονίζονται μεταξύ τους και κινησιολογικά δημιουργώντας ένα «τρίτο σώμα», μια συλλογική σωματική υπόσταση, μια κοινή συνείδηση, που εκφράζεται ως μια εντύπωση υπέρβασης, ένα «Υπερ-Εγώ» (Über-Ich) (Becker, Woebis, και Fujie 1999, 70).

7. Το raving κατά την περίοδο του COVID-19

Η πανδημία του COVID-19 προκάλεσε πολλούς περιορισμούς στη ζωή των ανθρώπων. Ενώ τα προληπτικά μέτρα που επιβλήθηκαν ήταν κρίσιμα για τον μετριασμό της εξάπλωσης του ιού, είχαν σοβαρές συνέπειες στον τρόπο ζωής των ανθρώπων και στην ψυχική τους υγεία. Παρατηρείται ότι ο αριθμός των ατόμων με έλλειψη σωματικής δραστηριότητας, ανθυγιεινή διατροφική συμπεριφορά, κοινωνικές, ψυχολογικές και συναισθηματικές διαταραχές και κακή ποιότητα ύπνου συνεχώς αυξάνεται. Επιπλέον, τα απομονωμένα άτομα αναφέρουν σημαντικά σοβαρότερα ψυχολογικά συμπτώματα και εμφανίζουν υψηλότερα επίπεδα άγχους, κατάθλιψης και στρες, μερικά από τα οποία φαίνεται να επιμένουν για μεγάλο χρονικό διάστημα μετά το τέλος της περιόδου της απομόνωσης (Luo et al. 2022, 1).

Παράλληλα, σύμφωνα με την Olszewska-Guizzo et al. (2021), τα lockdown λόγω της νόσου, μπορεί να έχουν οδηγήσει σε μειωμένη εγκεφαλική αιμοδυναμική, η οποία

μπορεί επίσης να σχετίζεται με αυξημένο κίνδυνο εμφάνισης ψυχικών διαταραχών. Η άμεση μουσική διέγερση μπορεί, να βελτιώσει την αποτελεσματικότητα της λειτουργίας του εγκεφάλου και ιδιαίτερα του προμετωπιαίου φλοιού (PFC), που όπως παρατηρήθηκε μειώνεται υπό συνθήκες εγκλεισμού (Luo et al. 2022, 2-8).

Η μουσική αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα βελτίωσης της συναισθηματικής και ψυχολογικής κατάστασης, καθώς έχει την ικανότητα, να προκαλεί θετικά συναισθήματα (Luo et al. 2022, 1· Ferreri et al. 2021, 2). Μέσω της ικανότητάς της να προκαλεί δυνατά συναισθήματα, η μουσική μπορεί να αλλάξει βαθιά τις εσωτερικές και συνειδησιακές καταστάσεις των ακροατών (Sloboda et al., 2001). Σχετική έρευνα έχει δείξει ότι οι άνθρωποι ακούν μουσική κυρίως για να ρυθμίσουν τη συναισθηματική τους κατάσταση (βλ. Juslin και Västfjäll 2008· Lonsdale και North 2011). «Αυτό που η πανδημία έχει αποκρυσταλλώσει στο μυαλό μου είναι ότι χρειαζόμαστε μουσική, γιατί μας βοηθά να φτάσουμε σε πολύ συγκεκριμένες καταστάσεις του νου», δήλωσε πρόσφατα ο διάσημος τσελίστας Yo-Yo Ma (Ferreri et al. 2021, 2) ενισχύοντας την υπερβατική διάσταση της μουσικής. Ακόμα, σε πρόσφατη μελέτη των Mas-Herrero κ.α. (2020), φάνηκε ότι η μουσική αποτέλεσε παράγοντα ζωτικής σημασίας για την αντιμετώπιση των αρνητικών συνεπειών της πανδημίας. Μεταξύ άλλων καθημερινών δραστηριοτήτων οι μουσικές δραστηριότητες, όπως η ακρόαση μουσικής ή το τραγούδι και ο χορός αναδείχθηκαν, ως οι πιο αποτελεσματικές για την αντιμετώπιση της κρίσης και της ψυχολογικής δυσφορίας της πανδημίας, παρέχοντας παράλληλα ένα πλαίσιο κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Ferreri et al. 2021, 2· Granot et al. 2021, 2).

Ιδιαίτερα, όπως αναφέρει ο Bensimon (2012) οι ζωντανές μουσικές εκδηλώσεις συχνά υιοθετούν τελετουργικά γνωρίσματα, δημιουργώντας «χηητικούς δεσμούς», που συμβάλλουν στη διαπροσωπική σύνδεση και την συναισθηματική ανταπόδοση (Vandenberg, Berghman, και Schaap 2021, S142).

Τα αποτελέσματα της έρευνας των L. Ferreri, N. Singer, M. McPhee κ.α., σχετικά με τη συμμετοχή των ατόμων σε μουσικές δραστηριότητες κατά την πανδημία έδειξαν, ότι κατά τη διάρκεια των lockdowns οι άνθρωποι ασχολούνταν περισσότερο με μουσικές δραστηριότητες που περιελάμβαναν ακρόαση μουσικής απ' ότι πριν, γεγονός που συνδέθηκε με τη χρήση της μουσικής ως μέσο για την αντιμετώπιση της ψυχολογικής δυσφορίας, τη ρύθμιση των αρνητικών συναισθημάτων και την αίσθηση ότι είναι συνδεδεμένοι με άλλους (Ferreri et al. 2021, 7). Μάλιστα, φάνηκε πως η

μουσική αποτελεί το δεύτερο καταλληλότερο μέσο για τη δημιουργία της αίσθησης της συντροφικότητας, μετά την κοινωνικοποίηση (Granot et al. 2021, 3). Άλλωστε, η αναπαραγωγή μουσικής και η συμμετοχή σε συναυλίες έχει αποδειχθεί, ότι προάγει έντονα την κοινωνική σύνδεση (βλ. Savage et al., 2020).

Τα παραπάνω ευρήματα υποστηρίζουν τη θεωρία, ότι η μουσική προάγει προσαρμοστικά τον κοινωνικό δεσμό (Cross, 2001· Savage et al., 2020) και υποδηλώνουν, ότι μπορεί να είναι ένα αποτελεσματικό κοινωνικό υποκατάστατο ικανό να μειώσει τη μοναξιά και να αυξήσει τους μηχανισμούς ενσυναίσθησης (Ferreri et al. 2021, 8). Παράλληλα αποδεικνύεται ότι η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα προσβάσιμο, αποτελεσματικό, μη επεμβατικό, διαπολιτισμικό εργαλείο, για να βοηθήσει τους ανθρώπους στην αντιμετώπιση των ανησυχιών τους, στη γενικότερη βελτίωση της ψυχολογίας τους και στη μείωση της κοινωνικής απομόνωσης (Ferreri et al. 2021, 9).

Ακόμα, όπως έχει ειπωθεί παραπάνω, ο παράγοντας της κουλτούρας συνδέεται άμεσα με την αντίληψη και την αντίδραση στα μουσικά ερεθίσματα. Ειδικότερα, οι P. Juslin, G. Barradas κ.α. (2016) ανέλυσαν την πολιτισμική διάσταση των ατομικιστικών και κολεκτιβιστικών κουλτουρών σε σχέση με τη μουσική εντοπίζοντας, μεταξύ άλλων, πως οι «ατομικιστές» ακροατές ανέφεραν περισσότερα αρνητικά συναισθήματα, που προκαλούνται από τη μουσική (π.χ. θλίψη-μελαγχολία), ενώ τα «κολεκτιβιστικά» άτομα ήταν πιο επιρρεπή στο να αισθάνονται υψηλότερα επίπεδα νοσταλγίας, υπέρβασης, αλλά και ευτυχίας. Ταυτόχρονα, η κουλτούρα φαίνεται να παίζει καθοριστικό ρόλο και στην σύνδεση με τον εαυτό, μαρτυρώντας πως οι κολεκτιβιστικοί πολιτισμοί έχουν υψηλότερους μηχανισμούς επαφής με τον εαυτό και στοχεύουν περισσότερο σε αυτό, απ' ότι οι ατομικιστικοί (Granot et al. 2021, 3, 15).

Ευτυχώς, υπάρχουν ερευνητές, που έχουν στρέψει το ενδιαφέρον τους στη μελέτη των επιπτώσεων, που είχαν τα περιοριστικά μέτρα στους ανθρώπους που παρεβρίσκονταν σε φεστιβάλ και μουσικές εκδηλώσεις γενικότερα (βλ. Kinnunen και Honkanen 2021· Neuhofer, Celuch, και Το 2020). Οι ψυχολογικές και κοινωνικές επιπτώσεις της απαγόρευσης των μαζικών μουσικών συναθροίσεων και εκδηλώσεων κατά την περίοδο του COVID-19 όμως, έχουν μελετηθεί ελάχιστα.

Η έντονη επιθυμία -και σε πολλές περιπτώσεις ανάγκη- για κοινωνικές μουσικές εκδηλώσεις έγινε φανερή κατά τη διάρκεια των περιορισμών του COVID-19 με τη

εμφάνιση αυτο-οργανωμένων parties, συμπεριλαμβανομένων μεγάλων κρυφών rave parties με εκατοντάδες συμμετέχοντες (Kinnunen και Honkanen 2021). Αυτό το γεγονός αποτελεί από μόνο του μια σοβαρή αφορμή για περαιτέρω διερεύνηση του λόγου, που εκατοντάδες άνθρωποι παγκοσμίως πήραν ένα τόσο μεγάλο προσωπικό και κοινωνικό υγειονομικό ρίσκο.

Η έρευνα σχετικά με τις επιδράσεις της συμμετοχής σε μουσικές εκδηλώσεις στην ευημερία των ανθρώπων συνεχώς αυξάνεται (βλ. Griffin et al. 2016; Packer και Ballantyne 2011). Ερευνητικά δεδομένα έχουν δείξει πως η συμμετοχή σε μουσικά φεστιβάλ προσφέρει ηδονική¹⁴ και κοινωνική ευημερία, ενώ παράλληλα παρέχει ευδαιμονική ευημερία¹⁵. Η απαγόρευση κάθε είδους μουσικών συναθροίσεων και ο φόβος, που κυριάρχησε ως προς τη συμμετοχή σε μαζικές συγκεντρώσεις οδήγησε στην απώλεια των θετικών επιδράσεων της συμμετοχής σε φεστιβάλ. Όπως υποστηρίζουν οι M. Kinnunen και A. Honkanen (2021, 319), οι οποίοι ερεύνησαν διεξοδικά το φαινόμενο αυτό στα γεωγραφικά πλαίσια της Φιλανδίας, οι άνθρωποι, που συχνάζουν σε μουσικές συναθροίσεις, γνώριζαν τι τους προσέφερε η παρουσία τους στα φεστιβάλ και η έλλειψη τους προκάλεσε ψυχική δυσφορία. Αυτή η συνειδητοποίηση οδηγεί σε περαιτέρω προβληματισμό σχετικά με τις σημαντικές επιδράσεις, που μπορεί να έχει η συμμετοχή σε μουσικές συναθροίσεις, στην ψυχική και σωματική υγεία των ανθρώπων. Τα αποτελέσματα της μελέτης τους ανέδειξαν τις σημαντικές απώλειες στην ψυχική υγεία των θαμώνων των μουσικών συναθροίσεων, λόγω της ματαίωσης τους.

Όμοια με τον σαμανισμό, έτσι και σε καταστάσεις ψυχοφυσιολογικά «νοσηρές» (πανδημία), ο άνθρωπος τείνει να αναζητά τη «θεραπεία» στη μουσική και την κοινότητα, ακόμα και όταν η φυσική κοινωνική συναναστροφή είναι απαγορευμένη. Όπως φάνηκε από έρευνες που έγιναν, οι ανάγκες για μια συλλογική συνειδητότητα/συνείδηση (collective consciousness) μεταφέρθηκε στον ψηφιακό - εικονικό κόσμο σε μια απόπειρα διάσωσης των επιτελεστικών τελετουργικών χαρακτηριστικών των μουσικών συναθροίσεων. Κοινωνιολόγοι όπως οι A. Cohen, R. Collins, E. Durkheim

¹⁴ Η ηδονική ευημερία σχετίζεται με συναισθήματα ευχαρίστησης και απόλαυσης. Ο Waterman (1993) συμπεριέλαβε συναισθήματα, όπως η χαλάρωση, ο ενθουσιασμός, η ευτυχία και καταστάσεις όπως την απώλεια αίσθησης του χρόνου και προσωπικών προβλημάτων (Kinnunen και Honkanen 2021, 320).

¹⁵ Ο Ryff (1989, 1071) όρισε τα χαρακτηριστικά της ευδαιμονικής ευημερίας σε αυτά της αυτοαποδοχής, των θετικών σχέσεων με τους άλλους, της αυτονομίας, της περιβαλλοντικής κυριαρχίας και της προσωπικής ανάπτυξης και προσδιορισμού στόχων ζωής.

και E. Goffman τονίζουν τη σημασία των τελετουργιών, ως ένα από τα θεμελιώδη συστατικά της ανθρώπινης συμπεριφοράς και βασική πτυχή της κοινωνικής δράσης (Knottnerus 2016, 3–4).

Όπως αναφέρει ο R. Collins (2004, 48): «όταν τα άτομα με θεμελιωμένα αισθήματα συμμετοχής βρίσκονται κοντά και έχουν αμοιβαία επίγνωση των υπάρξεων τους, μπορούν να φτάσουν σε μια κατάσταση συλλογικού αναβρασμού (*collective effervescence*)». Μέσω της δημιουργίας συλλογικού αναβρασμού τα συναισθήματα προσωπικής ανθεκτικότητας και κοινωνικής αλληλεγγύης ενισχύονται.

Η τελετουργική «ζωντανότητα», όπως προαναφέρθηκε, είναι κρίσιμη για την επίτευξη μιας παραγωγικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των συμμετεχόντων. Η μεταφορά των παραπάνω παραγόντων σε ένα ψηφιακό και εικονικό επίπεδο γεννά πολλά ερωτήματα σχετικά με τις δυνατότητες και την ποιότητα του βιώματος των τελεστών.

Ο παραπάνω προβληματισμός αναλύεται στην έρευνα των F. Vandenberg, M. Berghman και J. Schaap (2021), όπου καταδεικνύεται η ανεπάρκεια του ψηφιακού κόσμου και η αδυναμία αντικατάστασης των ζωντανών επιτελέσεων, όπως αυτό φαίνεται μέσα από το ζωντανό συμμετοχικό σχολιασμό των χρηστών ενός εικονικού techno concert.

Ειδικότερα, η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων με φράσεις όπως «τα λέμε στα αριστερά της σκηνής», «έχεις τσιγάρο;», «πού είναι η τουαλέτα;» φανερώνουν την νοητή προσπάθεια τους, να νιώσουν πως βρίσκονται στον ίδιο τόπο (Vandenberg, Berghman, και Schaap 2021, S145). Παράλληλα, νοσταλγικά σχόλια όπως «Είναι τέλειο, αλλά δεν μπορώ να χορέψω... όχι μόνος σε ένα δωμάτιο», «Είναι οδυνηρό να το βλέπω από τον καναπέ, όταν το μόνο που θέλω να κάνω είναι να είμαι εκεί με εσάς παιδιά και να χορεύουμε» μαρτυρά, πως ο ψηφιακός κόσμος δεν είναι επαρκής και πως η ανάγκη για παρουσία και σωματική αλληλεπίδραση με άλλους επηρεάζει ολοκληρωτικά και καθοριστικά το βίωμα.

Ακόμα, το γεγονός ότι δημοσιεύονται πάνω από δέκα φορές περισσότερα σχόλια σε συναυλίες ζωντανής ροής απ' ότι σε άλλα βίντεο υποδηλώνει, ότι οι άνθρωποι θεωρούν σημαντικό να επικοινωνούν την «παρουσία» τους κατά τη διάρκεια αυτών των διαδικτυακών εκδηλώσεων αυξάνοντας το επίπεδο «ζωντανότητας» και κατ' επέκταση της αίσθησης συλλογικής συμπαράστασης (Vandenberg, Berghman, και Schaap 2021, S144).

Ωστόσο, η απόπειρα προσομοίωσης μιας πραγματικής τελετουργίας στο «εδώ, τώρα και μαζί» καταλήγει να αποτελείται από σύμβολα και αναπαραστάσεις μιας ήδη εδραιωμένης συλλογικής συνείδησης, που προϋπήρχε του εικονικού techno party. Αυτά τα σύμβολα βασίζονται σε μια προκατασκευασμένη συλλογική μνήμη, για να σηματοδοτήσουν τη «συνύπαρξη» των συμμετεχόντων, αλλά δε δημιουργούν νέα συναισθήματα συλλογικότητας και εμπειρίες αλληλεπίδρασης (Vandenberg, Berghman, και Schaap 2021, S147).

Με απλά λόγια, επειδή η κοινωνική εμπειρία ενός rave εμπεριέχει θεμελιωδώς τη σωματική εμπλοκή, όταν αυτό αφαιρεθεί, χάνεται η ουσία του. Μια εικονική ζωντανή μετάδοση μπορεί να γίνει κατανοητή ως ένα τελετουργικό-σύμβολο, ως αναπλήρωμα της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, αλλά όχι ως υποκατάστατο.

Συμπεράσματα

Στα παραπάνω κεφάλαια επιχειρήθηκε η εμβάθυνση σε κάποια από τα αντικείμενα μελέτης της επιστήμης της ιατρικής εθνομουσικολογίας. Ειδικότερα, μελετήθηκε το φαινόμενο του σαμανισμού και των αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης με επίκεντρο το ρόλο της μουσικής και των επιδράσεων τους στον άνθρωπο, τόσο σε ψυχοφυσιολογικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Αναλύθηκε η επιτελεστική διάσταση της μουσικής στο πλαίσιο των αλλοιωμένων καταστάσεων συνείδησης, ενώ παράλληλα έγινε μια απόπειρα βαθύτερης κατανόησης των τρόπων με τους οποίους η μουσική εσωτερικεύεται και στη συνέχεια εξωτερικεύεται (μέσω της χορευτικής έκφρασης) από το σώμα αποτελώντας μια θεραπευτική μέθοδο για το άτομο και μια επιδιορθωτική τακτική για την κοινωνική συνοχή.

Η παρουσία της μουσικής και του χορού σε σαμανιστικές θεραπευτικές πρακτικές σε όλο τον κόσμο αντικατοπτρίζει τις εγγενείς θεραπευτικές τους ικανότητες. Αυτή η χρήση της μουσικής και του χορού αντανάκλα μια σύμφυτη εκφραστική δυναμική του ανθρώπινου είδους, που επιτυγχάνει ένα επίπεδο επικοινωνίας, που παρέχει πρόσβαση σε μια ισχυρή έμφυτη θεραπευτική δυναμική. Τα θεραπευτικά αποτελέσματα της μουσικής και του χορού είναι μηχανισμοί, μέσω των οποίων τα

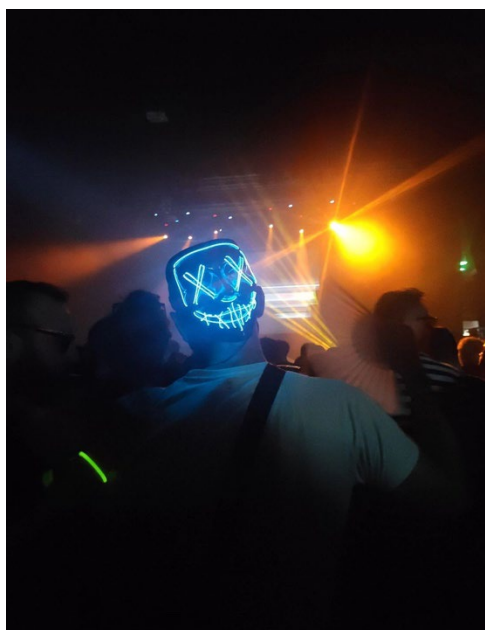
raves έχουν αποκτήσει τα θεραπευτικά χαρακτηριστικά τους (Simão, Da Silva, και De Magalhães 2015, 21).

Κανένα άλλο είδος μουσικής δεν έχει παρομοιαστεί περισσότερο με μια τελετουργική εμπειρία από την ηλεκτρονική μουσική και συγκεκριμένα τα είδη, που εμπίπτουν στην κατηγορία του rave. Με καταγωγή από το Ηνωμένο Βασίλειο στα τέλη της δεκαετίας του '80 – αλλά καταλαμβάνοντας εξέχουσα θέση σε όλη την ευρωπαϊκή μουσική σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του '90 – τα raves είναι χορευτικά γεγονότα που διαθέτουν ηλεκτρονικά παραγόμενη χορευτική μουσική όπως techno, house, trance και drum n' bass κ.α. (Anderson και Kavanaugh 2007). Οι ravers και οι θεωρητικοί έχουν επισημάνει τη σημασία της κοινής αίσθησης σύνδεσης κατά τη διάρκεια αυτών των γεγονότων, καθώς οι τελετουργικές πτυχές των σωμάτων, που εμπλέκονται σε στενό και συγχρονισμένο χορό δημιουργούν «βαθιά συναισθήματα κοινότητας» και μετασχηματισμού (*feeling of community – crowd effect*) (Vandenberg, Berghman, και Schaap 2021, S143).

Με σκοπό την καλύτερη κατανόηση των πρακτικών της rave σκηνής παρευρέθηκα σε μια σειρά από rave parties στη Θεσσαλονίκη από το Φλεβάρη μέχρι και το Δεκέμβρη του 2022. Η παρατήρησή μου ήταν κυρίως στοχευμένη στις αντιδράσεις του κοινού στη μουσική και στις αλληλεπιδράσεις, που είχαν οι συμμετέχοντες, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τον εκάστοτε DJ. Παράλληλα, προσπάθησα να εντοπίσω βασικές ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με τη βιβλιογραφία, που είχα ήδη μελετήσει, με στόχο να κατανοήσω το φαινόμενο στην πράξη, αλλά και να διαπιστώσω το κατά πόσο το θεωρητικό υλικό, που είχα εντάξει στην εργασία μου, ανταποκρίνεται στη rave σκηνή του ελλαδικού χώρου. Παραδοχή αποτελεί το γεγονός, πως για την εξαγωγή πιο έγκυρων συμπερασμάτων, είναι αναγκαία η πιο εντατική και οργανωμένη έρευνα. Για τον λόγο αυτόν παρέμεινα στο επίπεδο μιας αρχικής παρατήρησης, η οποία θα μπορούσε να λειτουργήσει ως προτροπή για περαιτέρω έρευνα στο μέλλον.

Ανάμεσα στα βασικά χαρακτηριστικά των rave parties, στα οποία παρευρέθηκα ήταν η είσοδος σε ένα προστατευτικό περιβάλλον, όπου υποχωρούσε η καθημερινή ταυτότητα των ατόμων και υιοθετούνταν μια νέα, γεγονός που γίνεται εμφανές από το «ακραίο» ντύσιμο και βάνιμο των συμμετεχόντων (μάσκες, φωτιζόμενες στολές, tribal make-up κ.α.)(βλ. εικ. 7). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως πολλά άτομα

άλλαζαν ρούχα η βάζονταν πριν την είσοδο τους στον χώρο του party ή και στις τουαλέτες. Ακόμα, στα περισσότερα από τα clubs, που φιλοξενούσαν τα εκάστοτε rave parties, υπήρχαν αφίσες, που απαγόρευαν την λήψη φωτογραφιών και βίντεο με τα πρόσωπα των συμμετεχόντων (βλ. εικ. 8). Η φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση ήταν επιτρεπτή μόνο προς τους DJs, γεγονός που ενισχύει τη δημιουργία ενός προστατευτικού εχέμυθου περιβάλλοντος. Οι χώροι ήταν κατά βάση σκοτεινοί, ενώ κυριαρχούσαν τα έντονα οπτικοακουστικά εφέ και ο καπνός. Το κοινό διακατεχόταν από έναν κοινό χορευτικό παλμό, ενώ τα άτομα που συνομιλούσαν, βρισκότουσαν σε σημεία απομακρυσμένα από τη σκηνή ή σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους για χαλάρωση. Οι κινήσεις του πλήθους ήταν κυρίως μηχανικές και έντονες (δεξιά-αριστερά) με περιστασιακή χρήση των χεριών. Ο χορός είχε άμεση ανταπόκριση στις εναλλαγές του DJ, ενώ τα σώματα τους ήταν αποκλειστικά στραμμένα προς αυτόν. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σημεία που ο ίδιος ο DJ χορεύει και το κοινό καθρεπτίζει τις κινήσεις του με μεγάλη προσήλωση.



Εικ. 7 Reworks Festival 2022, Θεσσαλονίκη



Εικ. 8 Ανακοίνωση στην είσοδο του The Host club

Όσον αφορά τα μουσικά στοιχεία, η εξαιρετικά υψηλή σε ένταση μουσική με έντονα μπάσα ήταν εξαιρετικά αισθητή σε όλο το σώμα, οδηγώντας μαζί με τα ασταμάτητα φωτορυθμικά σε αισθητηριακή υπερδιέγερση (sensory overstimulation). Η μουσική χαρακτηριζόταν από έντονο ρυθμικό στοιχείο, επαναληψιμότητα και συχνή εμφάνιση ύμνων με throat singing. Επιπλέον, το κοινό απαντούσε στις μουσικές εναλλαγές με κραυγές, αλαλαγμούς και ζωώδεις ήχους (π.χ. λύκου), ενώ σε σημεία με

συγκοπές ή αποδιοργάνωση του ρυθμού παρατηρούνταν ένας αποσυντονισμός του πλήθους από την κυκλική, συντονισμένη τους κίνηση. Τέλος, στα μεταβατικά σημεία το πλήθος έτεινε να σταματά το χορό και να αναμένει την εισαγωγή του νέου μοτίβου.

Η μετάβαση σε έναν «ιερό χώρο», αυτόν του club, όπου όλα επιτρέπονται και το πέρασμα σε μια κατάσταση, όπου επαναπροσδιορίζεται η ταυτότητα των υποκειμένων, θυμίζει τις τελετουργίες διάβασης που περιγράφηκαν από τον Van Genner (2016). Οι συμμετέχοντες φαίνεται, τόσο από την ενδυμασία τους, όσο και από τη συμπεριφορά τους εντός και εκτός του party (κατά την άφιξη και την αναχώρησή τους), πως βρίσκονται σε μια κατάσταση μεθοριακότητας. Αφήνουν την πρότερη ταυτότητα τους έξω από το χώρο του party και με τη βοήθεια του πλήθους, της μουσικής και του συντονισμού (entrainment) που προκύπτει, υιοθετούν μια νέα ταυτότητα. Τόσο ο συντονισμένος χορός, η προσήλωση στους μουσικούς χειρισμούς του DJ, όσο και το γενικότερο κλίμα αλληλεγγύης και αλληλοαποδοχής, που παρατηρείται μεταξύ των παρευρισκόμενων, επιβεβαιώνει ακόμα περισσότερο τα επιτελεστικά και τελετουργικά χαρακτηριστικά, που προσδίδονται στη rave σκηνή, αλλά και τις ομοιότητες της με τις σαμανιστικές πρακτικές κοινοτικής θεραπείας. Μοιάζουν δηλαδή με σύγχρονες ενσώματες τελετουργίες, που ξορκίζουν συσσωρευμένα τραύματα.

Ωστόσο, παραμένει αναπάντητο το κατά πόσο αυτές οι συμπεριφορές είναι επιτελέσεις, που συμβαίνουν συνειδητά από τους συμμετέχοντες και κατά πόσο υπάρχει εμπρόθετη συμμετοχή στα rave parties με σκοπό τη «θεραπεία» ή την απλή καλοπέραση. Το μόνο σίγουρο είναι, πως η μουσική έχει θεμελιώδη και καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του party, ενώ προάγει την κοινωνική συνοχή και δημιουργεί συναισθήματα υπέρβασης, ολοκλήρωσης, κοινωνικής μέθεξης (*communitas*) και εκτόνωσης.

Συνάγεται λοιπόν, πως η σωματοποίηση της μουσικής και η χορευτική έκφραση της είναι αναγκαίες. Μπορεί η μουσική αυτή καθαυτή να έχει έναν κατευναστικό χαρακτήρα, αλλά δε φαίνεται, να οδηγεί από μόνη της σε λυτρωτικές καταστάσεις. Η παρουσία στο «εδώ και τώρα», όσο και η συνύπαρξη με άλλα άτομα σε ένα κλίμα συντονισμού (entrainment) τονίζουν την διάσταση της κοινοτικής θεραπείας, που χαρακτηρίζουν, τόσο τις σαμανιστικές πρακτικές, όσο και τα rave parties.

Γίνεται σαφές, πως ο διεπιστημονικός διάλογος και η συνεισφορά των ιατρικών εθνομουσικολόγων και ανθρωπολόγων, αλλά και των μουσικοθεραπευτών μπορεί και οφείλει να οδηγήσει στην πληρέστερη κατανόηση τόσο σύνθετων φαινομένων, αλλά και τόσο αναγκαίων για την κοινωνική ευζωία και συνοχή. Η επιστημονική κοινότητα είναι απαραίτητο, να κρατήσει μια ενοποιημένη στάση συνεργασίας, σε ότι αφορά στην τεκμηριωμένη ή μη τεκμηριωμένη γνώση με στόχο την πληρέστερη κατανόηση του ερευνητικού πεδίου και των τρόπων εφαρμογής της ιατρικής εθνομουσικολογίας σε όλα τα επίπεδα, ακόμα και σ' αυτό της εκπαίδευσης.

Παρά το γεγονός ότι η επιστήμη της ιατρικής εθνομουσικολογίας βρίσκεται ακόμη σε αναπτυξιακό στάδιο, εκτιμάται ότι μέσω της συλλογικής επιτόπιας έρευνας και αναστοχασμού, μπορεί να οδηγήσει, σε μια πιο εμπειριστατωμένη ακαδημαϊκή αξιολόγηση, αλλά και σε μια πιο στοχευμένη κοινωνική δράση. Με σκοπό την προσέγγιση της «ιερής κλινικής πραγματικότητας» από μια ολιστική προοπτική, που είναι εγγενώς επιτελεστική, προληπτική και θεραπευτική, βασιζόμενη στις τέχνες, τη θρησκεία και την επιστήμη, είναι απαραίτητη η ανάπτυξη νέων μεθόδων, οι οποίες θα επιτρέψουν στην ιατρική εθνομουσικολογία να αναπτυχθεί και να ανταποκριθεί μέσα από την εθνομουσικολογική και ιατρική έρευνα. Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις της ιατρικής εθνομουσικολογίας μπορούν να εξελιχθούν σε πρωτοφανή επίπεδα και να εισχωρήσουν σε τομείς της κοινωνίας βελτιώνοντας τους καθοριστικά. Ο τομέας της εκπαίδευσης θα μπορούσε να είναι ένας από αυτούς.

Αν και υπάρχει η αντίληψη πως ο χώρος της εκπαίδευσης θα μπορούσε δυνητικά, να αποτελέσει χώρο θεραπείας, εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο τα δυτικά εκπαιδευτικά συστήματα, μπορούν να ενσωματώσουν τη θεραπεία στα πλαίσια τους ή, αντίθετα, τείνουν στη διαιώνιση μιας «κακοήθους κοινωνικής ψυχολογίας και συμπεριφοράς».

Προσεγγίζοντας τη διεπιστημονική πολιτιστική εκπαίδευση, οι Naylor και Naylor (2011, 501) επιχειρούν να εξετάσουν τον τρόπο εισαγωγής υγιών μοντέλων εκπαίδευσης σε ένα κακώς δομημένο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο, που έχει προκαλέσει «κοινωνικές ασθένειες» και ανισορροπίες. Παράλληλα εστιάζουν στη δυτική ακαδημία και τις πανεπιστημιακές ακαδημαϊκές τελετουργίες αναλύοντας τες, ως πολιτισμικά μοντέλα τόσο σε πλαίσιο ανισορροπίας, όσο και ως πιθανούς «ιερούς χώρους» για την αναμόρφωση ή την εξισορρόπηση του φοιτητικού πληθυσμού και κατ' επέκταση όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων.

Η ίδια η εκπαίδευση είναι μια διαδικασία δυναμική, που αφορά στην αλληλεπίδραση δύο ή περισσότερων ανθρώπων και μπορεί να αποβεί μεταμορφωτική, αλλά και να προσεγγίσει ένα υπερβατικό συναίσθημα, που συνδέεται με το πνευματικό ή μια άφατη αίσθηση εσωτερικής ανάπτυξης (Koen 2012, 501).

Θα πρέπει να γίνει σαφές ότι στο πλαίσιο της εκπαίδευσης «όταν σε τομείς όπως το θέμα (περιεχόμενο), όσο και ο τρόπος παράδοσης (μεθοδολογία) υιοθετηθεί έμπρακτα η πεποίθηση, ότι κανένας ανθρώπινος πολιτισμός δεν είναι ανώτερος ή κατώτερος», αλλά καθένας από αυτούς εξελίσσεται με το δικό του τρόπο, κατέχει τη δική του σοφία και αποτελεί πηγή πολύτιμων γνώσεων, «τότε μπορεί να επιτευχθεί ο επαναπρογραμματισμός των μη ισορροπημένων και δυσλειτουργικών θεσμοθετημένων συστημάτων». [...] «Ακόμα, προτείνεται ο μετασχηματισμός των απαρχαιωμένων και κακώς δομημένων αντιλήψεων, που προκάλεσαν την παραπληροφόρηση και τη δημιουργία δυσλειτουργικών μοντέλων αξίας σε ότι αφορά τον σκοπό της ζωής – και, πιο ρητά, τον σκοπό της ίδιας της εκπαίδευσης» (Naylor και Naylor 2011, 502).

Οι βασικές προβληματικές πολλών δυτικών εκπαιδευτικών συστημάτων εντοπίζονται κυρίως στα τυπικά αποτελέσματα της εκπαιδευτικής διαδικασίας, όπως τα διαγωνίσματα, τους βαθμούς και τα πτυχία, συχνά αγνοώντας την ίδια τη διαδικασία και τη σημασία της εμπειρίας της μάθησης. Οι μαθητές κατακλύζονται από ανησυχία για την υλική τους ευημερία, ενώ ενθαρρύνονται πολύ λιγότερο να εξερευνήσουν την συναισθηματική, ψυχική, ακόμα και τη σωματική τους ισορροπία, τη δημιουργική διερεύνηση των δυνατοτήτων τους, την ευτυχία, τη συναισθηματική και πνευματική τους υγεία. Κατά συνέπεια η επιλογή της επαγγελματικής τους δραστηριότητας γίνεται με στόχο την κοινωνική και οικονομική ανέλιξη και όχι με γνώμονα τις προσωπικές τους προσδοκίες, όνειρα και στόχους.

Στη βάση μιας ολιστικής προοπτικής για ένα υγιές μοντέλο εκπαίδευσης, ο δάσκαλος θα μπορούσε να λειτουργήσει ως σαμάνος, που «επιδιώκει μια διαπροσωπική και διαχρονική πραγματικότητα χρησιμεύοντας ως οντολογικό έδαφος για μια ηθική συμπόνια» (Mayes 2005, 330). Έτσι, ο δάσκαλος θα έχει τη δυνατότητα να βελτιώσει την συνοχή και την επικοινωνία μεταξύ των μαθητών, να συμβάλλει στη δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης και κατανόησης, αλλά και να γίνει αρωγός στην προσωπική ανάπτυξη, στην ουσιαστική ανακάλυψη του εαυτού και

στη διαφύλαξη της ψυχικής ισορροπίας και ανθεκτικότητας λειτουργώντας με τρόπο παρόμοιο με αυτόν του σαμάνου και του DJ.

Κλείνοντας, οι επιπτώσεις που είχε η καραντίνα και η φρενίτιδα του κορονοϊού στον άνθρωπο και το κοινωνικό σύνολο οδήγησαν στην επιτακτική ανάγκη για εκτόνωση, ενοποίηση, ολιστική επικοινωνία και αλληλόδραση, προσδοκώντας την ψυχική, σωματική και κοινωνική επούλωση. Η ύπαρξη, η συνέχιση και η διαφύλαξη των *happenings* σε όποια μορφή επιλέγει κανείς, είναι ζωτικής σημασίας. Η μουσική αποτελεί τον αρμό που συνδέει τους αποξενωμένους ανθρώπους της σύγχρονης κοινωνίας. Εν τελεί, η μουσική επιτέλεση έχει έναν ρόλο πολύ πιο σημαντικό απ' ότι ίσως αντιλαμβανόμαστε.

Last night a DJ saved my life with a song

-Indeep

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

- Ακογιούνου, Μίτση. 2022. “Μουσικοθεραπεία Και Ιατρική Εθνομουσικολογία: Συσχετισμοί Και Προβληματισμοί.” Στο *Πρακτικά Του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου: Υπό Την Αιγίδα Της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*, επιμέλεια Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, και Ιωάννης Φούλιας, 235–52. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- Αστρινάκης, Αντώνης, και Λίλυ Στυλιανούδη. 1996. *Χέβυ Μέταλ, Ροκαμπίλι Και Φανατικοί Οπαδοί: Νεανικοί Πολιτισμοί Και Υποπολιτισμοί Στη Δυτική Αττική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Bakhtin, Michael. 2004. “Η Γκροτέσκα Εικόνα Του Σώματος Και Οι Καταβολές Της.” Στο *Τα Όρια Του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, επιμέλεια Δήμητρα Μακρυγιάννη. Αθήνα: Νήσος.
- Erickson, Paul, και Liam Murphy. 2002. *Ιστορία Της Ανθρωπολογικής Σκέψης*. Επιμέλεια Φωτεινή Τσιμπιρίδου. Αθήνα: Κριτική.
- Eriksen, Thomas H. 2007. *Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα: Μια Εισαγωγή Στην Κοινωνική Και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*. Επιμέλεια Ιωάννης Μάνος. Κριτική. Αθήνα: Κριτική.
- Genner, Arnold Van. 2016. *Τελετουργίες Διάβασης*. Επιμέλεια Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Ηριδανός.
- Hanslick, Eduard. 2003. *Για Το Ωραίο Στη Μουσική*. Επιμέλεια Μάρκος Τσέτσος. Αθήνα: Εξάντας.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2012. “Η Μουσική Ως Επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές.” *Εθνολογία* 15: 205–26.
- . 2015. “Αναλύοντας Την Ακουσματική Εμπειρία - Προς Μια Πολιτισμική Κοινωνιολογία Του Ήχου.” *Επιστήμη Και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής Και Ηθικής Θεωρίας* 10 (Σεπτέμβριος): 207–47. <https://doi.org/10.12681/sas.705>.
- . 2022. “Επιτέλεση, Μουσική Και Χρόνος: Μερικές Σκέψεις Για Την Ψηφιακή «ζωντανότητα».” *Αυτόματων: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων Και Πολιτισμού* 1 (2): 35–57. <https://doi.org/10.12681/automaton.29877>.

- McClellan, Randall. 1997. *Οι Θεραπευτικές Δυνάμεις Της Μουσικής: Ιστορία, Θεωρία & Πρακτική*. Επιμέλεια Εύη Πέππα. Αθήνα: Fagotto.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. 2019. *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. 5η έκδ. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ι.Κ.Ε.
- Μπουμπάρης, Νίκος. 2000. “Νεανική Κουλτούρα Και Επικοινωνία Στην Ύστερη Νεωτερικότητα.” Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2005. “Ήχοι, Σώματα, Συναισθήματα: Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις Του Ήχου Των Κρουστών.” *Μουσικός Λόγος* 6: 15–31.
- Παπαπαύλου, Μαρία. 2013. “Μουσική Και Έκσταση Στο Μαρόκο: Μια Κριτική Βιβλιογραφική Επισκόπηση.” *Εθνολογία* 15: 227–42.
- Πρίνου - Πολυχρονιάδου, Λιάνα. 2003. *Μουσική Και Ψυχολογία: Εισαγωγή Στη Μουσικοθεραπεία*. 4^η έκδ. Αθήνα: Θυμάρι.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μαρίκα. 2016. *Επιτηρούμενες Ζωές: Μουσική, Χορός Και Διαμόρφωση Της Υποκειμενικότητας Στη Μακεδονία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σακαλάκ, Ηλίας. 2004. *Μουσικές Βιταμίνες: Στοιχεία Μουσικής Ιατρικής - Μουσικής Ψυχολογίας*. Αθήνα: Fagotto.
- Said, Edward. 1996. *Οριενταλισμός*. Επιμέλεια Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Schechner, Richard. 2011. *Θεωρία Της Επιτέλεσης*. Επιμέλεια Μάγδα Ζωγράφου και Φίλιππος Φιλίππου. Αθήνα: Τελέθριο.
- Shaboutin, Sergei. 2005. *Ιατρικές Δυνάμεις Της Μουσικής*. Αθήνα: PLS.
- Smith, B. Peter, και H. Michael Bond. 2011. *Διαπολιτισμική Κοινωνική Ψυχολογία*. Επιμέλεια Αντωνία Παπαστυλιανού. Αθήνα: Gutenberg.
- Συλλογικό Έργο. 2011. *Μείζον Λεξικό Της Ελληνικής Γλώσσας*. Επιμέλεια Φυτράκης. Αθήνα: Φυτράκης Α.Ε.
- Ψαλτοπούλου - Καμίνη, Θεοδώρα. 2015. *Μουσικοθεραπεία: Ο Τρίτος Δρόμος*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

- Aaronson, Beatrice. 1999. "Dancing Our Way out of Class through Funk, Techno or Rave." *Peace Review* 11 (2): 231–36.
<https://doi.org/10.1080/10402659908426258>.
- Aldridge, David, and Jörg Fachner. 2006. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London: Jessica Kingsley.
- . 2010. *Music Therapy and Addictions*. Edited by David Aldridge and Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Edited by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
<https://www.upress.umn.edu/book-division/books/noise>.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture. Liveness: Performance in a Mediatized Culture, 2nd Edition*. 2nd ed. London: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203938133>.
- Baumann, Max Peter. 1994. "The Ear as Organ of Cognition: Prolegomenon to the Anthropology of Listening." *European Studies in Ethnomusicology* 38 (1): 123–41. https://www.ethnomusicology.org/page/OGB_381.
- Beck-Kehoe, Alice. 2000. *Shamans and Religion: An Anthropological Exploration in Critical Thinking*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Becker-Blease, Kathryn A. 2004. "Dissociative States Through New Age and Electronic Trance Music." *Journal of Trauma & Dissociation* 5 (2): 89–100.
https://doi.org/10.1300/J229v05n02_05.
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Becker, Tim, Raphael Woebis, and Linda Fujie. 1999. "'Back to the Future': Hearing, Rituality and Techno." *Source: The World of Music* 41 (1): 59–71.
<https://about.jstor.org/terms>.
- Boddy, Janice. 1994. "Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality." *Annual Review of Anthropology* 23 (1): 407–34.
<https://doi.org/10.1146/annurev.an.23.100194.002203>.
- Bonny, Helen L. 2002. *Music and Consciousness: The Evolution of Guided Imagery and Music*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.

- Bourguignon, Erika. 1973. *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*. Edited by Erika Bourguignon. Columbus: Ohio State University Press. <https://kb.osu.edu/handle/1811/6294>.
- Bova, Michael, Stanley Krippner, Ashwin Budden, and Roberto Galante. 2016. "The Indigenous Healing Tradition in Calabria, Italy." *NeuroQuantology* 14 (2): 193–212. <https://doi.org/10.14704/nq.2016.14.2.937>.
- Butler, Mark J. 2006. "Conceptualizing Rhythm and Meter in Electronic Dance Music." In *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design*, 76–116. Bloomington: Indiana University Press.
- Carpenter, Edmund, and Marshall McLuhan. 1960. "Acoustic Space." In *Explorations in Communication*, edited by Edmund Carpenter and Marshall McLuhan, 65–70. Beacon Hill: Beacon Press.
- Chamish, B. 1998. "Police Raid Trance Parties in Israel." *Billboard* 110 (37): 40.
- Chiang, May May. 2008. "Research on Music and Healing in Ethnomusicology and Music Therapy." College Park: University of Maryland. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/8236>.
- Cole, David R. 2007. "Techno-Shamanism and Educational Research." *Ashe! Journal of Experimental Spirituality* 6 (1): 6–34. <http://ashejournal.com/sixteen/cole.pdf>.
- Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cook, Patricia Moffitt. 1997. "Sacred Music Therapy in North India." *The World of Music* 39 (1): 61–83. <http://www.jstor.org/stable/41699130>.
- Cooley, Timothy J. 2005. "Folk Festival as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains." In *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, edited by Jennifer C. Post, 1st ed., 67–83. New York: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203036037>.
- Csordas, Thomas J., ed. 1994. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dirksen, Rebecca. 2012. "Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia | Ethnomusicology Review." *Ethnomusicology Review* 17: 1–26. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>.
- Diserens, C. M. 1923. "Reactions to Musical Stimuli." *Psychological Bulletin* 20 (4):

- 173–99. <https://doi.org/10.1037/h0071546>.
- Dupuis, David. 2021. “The Socialization of Hallucinations: Cultural Priors, Social Interactions, and Contextual Factors in the Use of Psychedelics;,” August. <https://doi.org/10.1177/13634615211036388>.
- Eliade, Mircea. 1964. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton University Press.
- Erlmann, Veit. 1982. “Trance and Music in the Hausa Bòorii Spirit Possession Cult in Niger.” *Ethnomusicology* 26 (1, 25th Anniversary Issue): 49–58. <https://www.jstor.org/stable/851401>.
- Fachner, Jörg. 2007. “Wanderer between Worlds-Anthropological Perspectives on Healing Rituals and Music.” *Music Therapy Today* VIII (2): 166–95. <http://musictherapyworld.net>.
- . 2011. “Time Is the Key: Music and Altered States of Consciousness.” In *Altering Consciousness: A Multidisciplinary Perspective*, edited by Etzel Cardeña and Michael Winkelman, 1st ed. Preager.
- Farnsworth, Paul R. 1969. *The Social Psychology of Music. The Social Psychology of Music, 2nd Ed.* Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Feriali, Kamal. 2009. “Moroccan Music-Induced Spirit Possession Trance: Implications for Anthropology and Allied Disciplines.” University of Florida. <https://ufdc.ufl.edu/UFE0024654>.
- Ferreira, Pedro Peixoto. 2012. “When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music.” In *Electronica, Dance, and Club Music*, edited by Mark J. Butler, 1st ed., 3–6. New York: Routledge.
- Ferreri, Laura, Neomi Singer, Michael McPhee, Pablo Ripollés, Robert J. Zatorre, and Ernest Mas-Herrero. 2021. “Engagement in Music-Related Activities During the COVID-19 Pandemic as a Mirror of Individual Differences in Musical Reward and Coping Strategies.” *Frontiers in Psychology* 12 (June): 2504. <https://doi.org/10.3389/FPSYG.2021.673772/BIBTEX>.
- Fischer, Roland. 1973. “A Cartography of the Ecstatic and Meditative States.” *Leonardo* 6 (1): 66. <https://doi.org/10.2307/1572429>.
- Frecska, Ede, Mihály Hoppál, and Luis E. Luna. 2016. “Nonlocality and the Shamanic State of Consciousness.” *NeuroQuantology* 14 (2): 155–65. <https://doi.org/10.14704/nq.2016.14.2.934>.

- Friedson, Steven M. 1996. *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fritz, Jimi. 1999. *Rave Culture: An Insider's Overview*. Victoria, BC: Smallfry Enterprises.
- Gabrielsson, Alf. 2010. "Strong Experiences with Music." In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications.*, 547–74. Series in Affective Science. New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Alf, and Erik Lindström. 2010. "The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions." In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, edited by Patrik N. Juslin and John Sloboda, 367–400. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0014>.
- Gore, Georgiana. 1997. "The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture." In *Dance in the City*, 50–67. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230379213_4.
- Goulding, Christina, and Avi Shankar. 2011. "Club Culture, Neotribalism and Ritualised Behaviour." *Annals of Tourism Research* 38 (4): 1435–53. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.03.013>.
- Granot, Roni, Daniel H. Spitz, Boaz R. Cherki, Psyche Loui, Renee Timmers, Rebecca S. Schaefer, Jonna K. Vuoskoski, et al. 2021. "'Help! I Need Somebody': Music as a Global Resource for Obtaining Wellbeing Goals in Times of Crisis." *Frontiers in Psychology* 12 (April): 1038. <https://doi.org/10.3389/FPSYG.2021.648013/BIBTEX>.
- Griffin, Christine, Andrew Bengry-Howell, Sarah Riley, Yvette Morey, and Isabelle Szmigin. 2018. "'We Achieve the Impossible': Discourses of Freedom and Escape at Music Festivals and Free Parties." *Journal of Consumer Culture* 18 (4): 477–96. <https://doi.org/10.1177/1469540516684187>.
- Hargreaves, David J. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511521225>.
- Harner, Michael J. 1973. *Hallucinogens and Shamanism*. New York: Oxford University Press. <https://archive.org/details/hallucinogenssha0000unse/page/n225/mode/2up>.
- Harner, Michael J. 1990. *The Way of the Shaman*. New York: Harper & Row.

- Harvey, Graham. 1998. "Shamanism in Britain Today." *Performance Research* 3 (3): 15–24. <https://doi.org/10.1080/13528165.1998.10871622>.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203139943>.
- Henriques, Julian. 2003. "Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session." In *The Auditory: Culture Reader*, edited by Michael Bull and Les Back, 452–80. Oxford: Berg.
- Hill, Jonathan D. 1997. "Musicalizing the Other: Shamanistic Approaches to Ethnic Class Competition along the Upper Rio Negro." *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*, 139–58.
- Hill, Stephen. 2010. "New Age Music Made Simple - Hearts of Space." 2010. <https://v4.hos.com/about/new-age-music-made-simple>.
- Holmstedt, Bo, and Richard Evens Schultes. 1989. "Lnebriantia: An Early Interdisciplinary Consideration of Intoxicants and Their Effects on Man." *Botanical Journal of the Linnean Society* 101: 181–98.
- Hume, Lynne. 2007. *Portals: Opening Doorways to Other Realities through the Senses*. Berg.
- Hutson, Scott R. 2000. "The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures." *Anthropological Quarterly* 73 (1): 35–49. <https://doi.org/10.2307/3317473>.
- Jaimangal-Jones, Dewi, Annette Pritchard, and Nigel Morgan. 2010. "Going the Distance: Locating Journey, Liminality and Rites of Passage in Dance Music Experiences." *Leisure Studies* 29 (3): 253–68. <https://doi.org/10.1080/02614361003749793>.
- Jankowsky, Richard C. 2007. "Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance." *Ethnomusicology Forum* 16 (2): 185–208. <https://doi.org/10.1080/17411910701554021>.
- Jensen, Adolf E. 1963. *Myth and Cult Among Primitive Peoples*. 1st ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Jolij, Jacob, and Maaike Meurs. 2011. "Music Alters Visual Perception." Edited by Joseph Najbauer. *PLoS ONE* 6 (4): e18861. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0018861>.
- Joralemon, Donald., and Douglas Sharon. 1993. *Sorcery and Shamanism:*

- Curanderos and Clients in Northern Peru*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Joralemon, Donald. 1990. "The Selling of the Shaman and the Problem of Informant Legitimacy." *Journal of Anthropological Research* 46 (2): 105–18.
- Juslin, Patrik N., Gonçalo T. Barradas, Melissa Ovsianikow, John Limmo, and William Forde Thompson. 2016. "Prevalence of Emotions, Mechanisms, and Motives in Music Listening: A Comparison of Individualist and Collectivist Cultures." *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 26 (4): 293–326. <https://doi.org/10.1037/PMU0000161>.
- Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll. 2008. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms." *Behavioral and Brain Sciences* 31 (5): 559–75. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>.
- Juslin, Patrik N., and Marcel R. Zentner. 2001. "Current Trends in the Study of Music and Emotion: Overture." *Musicae Scientiae* 5 (Special issue): 3–21. <https://doi.org/10.1177/10298649020050S101>.
- Juslin, Patrik N., and John A. Sloboda, eds. 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press.
- Kalin, N. H., and B. L. Loevinger. 1983. "The Central and Peripheral Opioid Peptides: Their Relationships and Functions." *Psychiatric Clinics of North America* 6 (3): 415–28. [https://doi.org/10.1016/S0193-953X\(18\)30815-3](https://doi.org/10.1016/S0193-953X(18)30815-3).
- Kapchan, Deborah. 2007. *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Katz, Fred, and Marlene Dobkin de Rios. 1971. "Hallucinogenic Music: An Analysis of the Role of Whistling in Peruvian Ayahuasca Healing Sessions." *The Journal of American Folklore* 84 (333): 320–27. <https://doi.org/10.2307/539808>.
- Kinnunen, Maarit, and Antti Honkanen. 2021. "Impacts of the COVID-19 Pandemic on Music Festival Attendees." *Popular Music* 40 (3–4): 317–46. <https://doi.org/10.1017/S0261143021000611>.
- Kleinman, Arthur. 1980. *Patients and Healers in the Context of Culture: An Exploration Of The Borderland Between Anthropology, Medicine, And Psychiatry*. California: University of California Press.
- Knottnerus, J. David. 2016. *Ritual as a Missing Link*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315632322>.

- Koen, Benjamin D. 2012. *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199756261.001.0001>.
- Koen, Benjamin D. 2005. "Medical Ethnomusicology in the Pamir Mountains: Music and Prayer in Healing." *Ethnomusicology* 49 (2): 287–311. <http://www.jstor.org/stable/20174379>.
- . 2008. *Beyond the Roof of the World: Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195367744.001.0001>.
- Kovach, A. M. S. 1985. "Shamanism and Guided Imagery and Music: A Comparison." *Journal of Music Therapy* 22 (3): 154–65. <https://doi.org/10.1093/jmt/22.3.154>.
- Laderman, Carol, and Marina Roseman, eds. 1996. *The Performance of Healing*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315538860>.
- Lessa, William A., and Evon Z. Vogt. 1965. *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*. 2nd ed. New York: Harper & Row.
- Lewin, Philip. 2015. "Embodying the Postmodern Self: Ecstatic Ritual as a New Mode of Youth Identity Work." *Studies in Symbolic Interaction* 44: 161–95. <https://doi.org/10.1108/S0163-239620150000044008/FULL/EPUB>.
- Lewis, I. M. 1966. "Spirit Possession and Deprivation Cults." *Man* 1 (3): 307. <https://doi.org/10.2307/2796794>.
- . 2003a. *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*. Routledge.
- . 2003b. "Trance, Possession, Shamanism and Sex." *Anthropology of Consciousness* 14 (1): 20–39. <https://doi.org/10.1525/ac.2003.14.1.20>.
- Lewisohn, Leonard. 1997. "The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition ." *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1): 1–33. <https://doi.org/10.1080/09681229708567259>.
- Lonsdale, Adam J., and Adrian C. North. 2011. "Why Do We Listen to Music? A Uses and Gratifications Analysis." *British Journal of Psychology* 102 (1): 108–34. <https://doi.org/10.1348/000712610X506831>.
- Lüdtke, Karen. 2017. "Tarantism in Contemporary Italy: The Tarantula's Dance Reviewed and Revived." *Music as Medicine: The History of Music Therapy*

- Since Antiquity*, July, 293–312. <https://doi.org/10.4324/9781315090894-13>.
- Ludwig, Arnold M. 1966. “Altered States of Consciousness.” *Archives of General Psychiatry* 15 (3): 225–34. <https://doi.org/10.1001/ARCHPSYC.1966.01730150001001>.
- Luo, Lina, Mianjia Shan, Yangmin Zu, Yufang Chen, Lingguo Bu, Lejun Wang, Ming Ni, and Wenxin Niu. 2022. “Effects of Long-Term COVID-19 Confinement and Music Stimulation on Mental State and Brain Activity of Young People.” *Neuroscience Letters* 791. <https://doi.org/10.1016/j.neulet.2022.136922>.
- Maffesoli, Michel. 1995. *The Time of the Tribes : The Decline of Individualism in Mass Society*. London: SAGE Publications Ltd.
- Malarkey, William B. 1999. *Take Control of Your Aging*. Ohio: Wooster Book Co.
- Mas-Herrero, Ernest, Neomi Singer, Laura Ferreri, Michael McPhee, Robert Zatorre, and Pablo Ripolles. 2020. “Rock ‘n’ Roll but Not Sex or Drugs: Music Is Negatively Correlated to Depressive Symptoms during the COVID-19 Pandemic via Reward-Related Mechanisms.” <https://doi.org/10.31234/osf.io/x5upn>.
- Mayes, Clifford. 2005. “The Teacher as Shaman.” *Journal of Curriculum Studies* 37 (3): 329–48. <https://doi.org/10.1080/0022027041000229396>.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt886>.
- McLuhan, Marshall. 2004. “Visual and Acoustic Space.” In *Audio Cultures: Readings in Modern Music*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner, 67–72. New York: The Continuum.
- Metzner, Ralph, ed. 1999. *Ayahuasca : Hallucinogens, Consciousness, and the Spirit of Nature*. New York: Thunder’s Mouth Press.
- Murray-Schafer, R. 1977. *The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Naylor, Léonie E., and Michael L. Naylor. 2011. “The Educator’s Role in Cultural Healing and the Sacred Space of the World Music Classroom.” In *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, edited by Benjamin D Koen. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199756261.013.0021>.
- Neher, Andrew. 1961. “Auditory Driving Observed with Scalp Electrodes in Normal Subjects.” *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 13 (3): 449–

51. [https://doi.org/10.1016/0013-4694\(61\)90014-1](https://doi.org/10.1016/0013-4694(61)90014-1).
- . 1962. “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums.” *Human Biology* 34 (2): 151–60.
- Nettl, Bruno. 2016. “Ethnomusicology.” *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/ethnomusicology>.
- Neuhofer, Barbara, Krzysztof Celuch, and Thuy Linh To. 2020. “Experience Design and the Dimensions of Transformative Festival Experiences.” *International Journal of Contemporary Hospitality Management* 32 (9): 2881–2901. <https://doi.org/10.1108/IJCHM-01-2020-0008>.
- Nixon, Gregory M. 1999. “Whatever Happened to ‘Heightened Consciousness?’” *Journal of Curriculum Studies* 31 (6): 625–33.
- Olsen, Dale A. 2012. “Shamanism, Music, and Healing in Two Contrasting South American Cultural Areas.” In *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, 331–60. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199756261.013.0014>.
- Olszewska-Guizzo, Agnieszka, Ayako Mukoyama, Sho Naganawa, Ippeita Dan, Syeda Fabeha Husain, Cyrus S. Ho, and Roger Ho. 2021. “Hemodynamic Response to Three Types of Urban Spaces before and after Lockdown during the COVID-19 Pandemic.” *International Journal of Environmental Research and Public Health* 2021, Vol. 18, Page 6118 18 (11): 6118. <https://doi.org/10.3390/IJERPH18116118>.
- Osborne, John W. 1981. “The Mapping of Thoughts, Emotions, Sensations, and Images as Responses to Music.” *Journal of Mental Imagery* 5 (1): 133–36.
- Packer, Jan, and Julie Ballantyne. 2011. “The Impact of Music Festival Attendance on Young People’s Psychological and Social Well-Being.” *Psychology of Music* 39 (2): 164–81. <https://doi.org/10.1177/0305735610372611>.
- Papagiannouli, Christina. 2016. *Political Cyberformance: The Etheatre Project*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137577047/COVER>.
- Penman, Joshua, and Judith Becker. 2009. “Religious Ecstasies, ‘Deep Listeners,’ and Musical Emotion.” *Empirical Musicology Review* 4 (2): 49–70. <https://doi.org/10.18061/1811/37474>.
- Pentikainen, Juha. 1998. *Shamanism and Culture*. Helsinki: Etnika Co.

- Pilch, John. 2006. "Music and Trance." In *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*, edited by David Aldridge and Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley.
- Plotkin, Mark J. 1993. *Tales of a Shaman's Apprentice: An Ethnobotanist Searches for New Medicines in the Amazon Rain Forest*. New York: Penguin Books.
- Pratt, Christina. 2007. *An Encyclopedia of Shamanism Volume 1*. Vol. 1. New York: The Rosen Publishing Group, Inc.
- Quinlan, Marsha B. 2022. "Ethnomedicines." In *A Companion to Medical Anthropology*, 315–41. John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/9781119718963.ch18>.
- Redfield, Audrey, and Marie I. Thouin-Savard. 2017. "Electronic Dance Music Events as Modern-Day Ritual." *International Journal of Transpersonal Studies* 36 (1): 52–66. <https://doi.org/https://doi.org/10.24972/ijts.2017.36.1.52>.
- Redhead, Steve. 1993. *Rave off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1997. *Rainforest Shamans: Essays on the Tukano Indians of the Northwest Amazon*. London: Themis.
- Rentfrow, Peter J., and Jennifer A. McDonald. 2010. "Preference, Personality, and Emotion." In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications.*, edited by Patrik N. Juslin and John Sloboda, 669–95. Series in Affective Science. New York: Oxford University Press.
- Reynolds, Simon. 1998. "Rave Culture: Living Dream or Living Death?" In *The Clubcultures Reader*, edited by Steve Redhead. Oxford: Blackwell.
- . 2013. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824962>.
- Riboli, Diana. 2000. *Tunsuriban: Shamanism in the Chepang of Southern and Central Nepal*. Kathmandu: Mandala Book Point.
- Rios, M. D. De. 2006. "The Role of Music in Healing with Hallucinogens: Tribal and Western Studies." In *Music and Altered States - Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*, edited by David Aldridge and Jörg Fachner, 97–101. London: Jessica Kingsley.
- Rios, Marlene Dobkin De. 1971. "Ayahuasca: The Healing Vine." *International Journal of Social Psychiatry* 17 (4): 256–69.

https://doi.org/10.1177/002076407101700402/ASSET/002076407101700402.FP.PNG_V03.

- Ripinsky-Naxon, Michael. 1989. "Hallucinogens, Shamanism, and the Cultural Process. Symbolic Archaeology and Dialectics." *Anthropos (Fribourg)* 84 (1): 219–24. <https://doi.org/10.2307/40461684>.
- . 1993. *The Nature of Shamanism: Substance and Function of a Religious Metaphor*. New York: State University of New York Press.
- Roseman, Marina. 1993. *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.
- . 2008. "A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine." In *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, 18–45. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/OXFORDHB/9780199756261.013.0002>.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rushkoff, Douglas. 1994. *Cyberia: Life in the Trenches of Hyperspace*. New York: Harper Collins.
- Russolo, Luigi. 1987. *The Art of Noises*. Edited by Barclay Brown. New York: Pendragon Press.
- Ruud, Even. 2001. "Music Therapy - History and Cultural Contexts." *Voices: A World Forum for Music Therapy* 1 (3). <https://doi.org/10.15845/voices.v1i3.66>.
- Ryff, Carol D. 1989. "Happiness Is Everything, or Is It? Explorations on the Meaning of Psychological Well-Being." *Journal of Personality and Social Psychology* 57 (6): 1069–81. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.6.1069>.
- Schäfer, Thomas, Jörg Fachner, and Mario Smukalla. 2013. "Changes in the Representation of Space and Time While Listening to Music." *Frontiers in Psychology* 4 (AUG): 508. <https://doi.org/10.3389/FPSYG.2013.00508/BIBTEX>.
- Shannon, Jonathan H. 2013. "Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage." In *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, edited by Jennifer C. Post, 17–32. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203036037>.
- Shapiro, Peter, and Iara Lee. 2000. *Modulations: A History of Electronic Music*. New York: Caipirinha Productions.

- Shirokogoroff, Sergei Mikhailovich. 1935. *Psychomental Complex of the Tungus*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Simão, Emília, Armando Malheiro da Silva, and Sérgio Tenreiro de Magalhães, eds. 2015. *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*. IGI Global. IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-8665-6>.
- Szabo, Csaba. 2006. "The Effects of Listening to Monotonous Drumming on Subjective Experience." In *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*, edited by David Aldridge and Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley.
- Tagg, Philip. 2012. "From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground." In *Electronica, Dance and Club Music*, 7–20. New York: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315094588-2/REFRAIN-RAVE-DECLINE-FIGURE-RISE-GROUND-1-PHILIP-TAGG>.
- Taylor, Anne-Christine. 2014. "Healing Translations: Moving between Worlds in Achuar Shamanism." *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2): 95–118. <https://doi.org/10.14318/hau4.2.005>.
- Thomas, W. I. 1927. "The Behavior Pattern and the Situation." *Publications of the American Sociological Society* 22: 1–14.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Townsley, Graham. 1993. "Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge." *L'Homme* 33 (126/128): 449–68. <http://www.jstor.org/stable/40589904>.
- Tucek, Gerhard K., Monika Murg, Ann Mary Auer-Pekarsky, Walter Oder, and Robert Stepansky. 2006. "The Revival of Traditional Oriental Music Therapy Discussed by Cross Cultural Reflections and a Pilot Scheme of a Quantitative EEG-Analysis for Patients in Minimally Responsive State." *Music Therapy Today* 7 (1). <http://musictherapyworld.net>.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. 1st ed. New York: Aldine Transaction.
- Vandenberg, Femke, Michaël Berghman, and Julian Schaap. 2021. "The 'Lonely Raver': Music Livestreams during COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?" *European Societies* 23 (sup1): S141–52.

<https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1818271>.

- Vinesett, Ava L., Miurel Price, and Kenneth H. Wilson. 2015. "Therapeutic Potential of a Drum and Dance Ceremony Based on the African Ngoma Tradition." *Journal of Alternative and Complementary Medicine* 21 (8): 460. <https://doi.org/10.1089/ACM.2014.0247>.
- Walker, Marilyn. 2003. "Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia." *Arctic Anthropology* 40 (2): 40–48. <https://doi.org/10.1353/arc.2011.0039>.
- Walker, Sheila S. 1972. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America: Forms, Meanings, and Functional Significance for Individuals and Social Groups*. Vol. 4. Leiden: Brill Archive.
- Walter, Vivian J., and W. Grey Walter. 1949. "The Central Effects of Rhythmic Sensory Stimulation." *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 1 (1–4): 57–86.
- Waterman, Alan S. 1993. "Two Conceptions of Happiness: Contrasts of Personal Expressiveness (Eudaimonia) and Hedonic Enjoyment." *Journal of Personality and Social Psychology* 64 (4): 678–91. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.64.4.678>.
- Anonymous. n.d. "Introjection." *APA Dictionary of Psychology*. American Psychological Association. <https://dictionary.apa.org/introjection>.