

Αλέξανδρος Μπαλτζής\*

## Πολιτιστική ηγεμονία και μουσική: πολιτικές διαστάσεις μιας πολύπλοκης σχέσης

Ανακοίνωση στην επιστημονική ημερίδα *Μουσική και Πολιτική*. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Αθήνα, 26 Νοεμβρίου 2007.

Όπως συμβαίνει με όλα τα αγαθά – είτε είναι συμβολικά, είτε όχι – οι τρόποι με τους οποίους παράγεται, διανέμεται και προσλαμβάνεται η μουσική, συγκροτούν δομές εξουσίας και ηγεμονίας. Αυτό δεν είναι δύσκολο να διαπιστωθεί, εάν ρίξουμε μια ματιά στον παγκόσμιο χάρτη κατανομής των περιοχών που παράγουν και εξάγουν όχι μόνο το μεγαλύτερο μέρος της ηχογραφημένης μουσικής που διατίθεται διεθνώς, αλλά επίσης τον εξοπλισμό και την τεχνολογία που χρειάζονται, προκειμένου η μουσική να παραχθεί, να καταγραφεί και στη συνέχεια να αναπαραχθεί με διάφορους τρόπους ή ακόμη και να μεταδοθεί από απόσταση. Για να γίνει σαφέστερη η εικόνα, θα πρέπει να αντιπαραβάλουμε το χάρτη αυτό με τον παγκόσμιο χάρτη κατανομής των περιοχών οι οποίες εισάγουν την ηχογραφημένη μουσική και τον σχετικό εξοπλισμό και ταυτόχρονα εξάγουν τους πολιτισμικούς πόρους οι οποίοι υφίστανται επεξεργασία, συσκευάζονται και στη συνέχεια διατίθενται στην παγκόσμια αγορά<sup>1</sup>. Τα στοιχεία δείχνουν ότι αυτό το «ισοζύγιο» πολιτιστικών ανταλλαγών κλίνει σαφώς υπέρ ορισμένων περιοχών του κόσμου. Για την ακρίβεια, κλίνει υπέρ ορισμένων χωρών, οι οποίες μετριούνται στα δάκτυλα του ενός χεριού και βρίσκονται στην Αμερική, στην Ευρώπη και στην Ασία.

Αυτές βέβαια, είναι μερικές μόνο από τις παραμέτρους οι οποίες ορίζουν το περιεχόμενο των σχέσεων εξουσίας και κυριαρχίας στο πεδίο της μουσικής. Άλλωστε, ολόκληρη η ιστορία της βιομηχανίας των ηχογραφημάτων, της τεχνολογίας που χρησιμοποιείται για τη μουσική και ακόμη, των ρυθμίσεων που έχουν επικρατήσει σε παγκόσμιο επίπεδο, είναι ιστορία πολι-

---

\* Κοινωνιολόγος, λέκτορας στο Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ του ΑΠΘ.

<sup>1</sup> Τα στοιχεία που παραθέτει η έκθεση της UNESCO για τις ροές των πολιτιστικών αγαθών σε παγκόσμιο επίπεδο και η οποία εκδόθηκε πριν από δύο χρόνια, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικά από την άποψη αυτή ([http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/IntlFlows\\_EN.pdf](http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/IntlFlows_EN.pdf)). Το ίδιο διαφωτιστικά είναι τα στοιχεία τα οποία προκύπτουν από την ανοικτή βάση δεδομένων για τις παγκόσμιες ροές αγαθών, την οποία διαθέτει ο ΟΗΕ. Αυτό που διαπιστώνει η έκθεση είναι ότι αφενός το παγκόσμιο εμπόριο των βασικών πολιτιστικών αγαθών – στα οποία βεβαίως συγκαταλέγεται η μουσική – αυξήθηκε από 38δισ. δολάρια που ήταν το 1994, σε 60δισ. δολάρια το 2002 και αφετέρου οι κορυφαίοι παραγωγοί και εξαγωγείς είναι οι Ηνωμένες Πολιτείες, η Αγγλία και η Κίνα.

τιστικών ασυμμετριών και διαρκούς αναδιαπραγμάτευσης της ηγεμονίας<sup>2</sup>. Για παράδειγμα, στα πρώιμα στάδια ανάπτυξης της σύγχρονης βιομηχανίας των ηχογραφήματων, η ηγεμονία πέρασε από την εκδοτική βιομηχανία στη δισκογραφική, η οποία ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα διεκδικούσε την αποκλειστικότητα στα κανάλια διανομής της μουσικής. Στη δεκαετία του '20 αναπτύσσεται η αντιπαράθεση με ένα νέο για την εποχή εκείνη μέσο επικοινωνίας – το ραδιόφωνο. Σκληρές διαπραγματεύσεις, δικαστικοί αγώνες και άσκηση πολιτικών πιέσεων, είχαν ως αποτέλεσμα, αφενός να τεθούν περιορισμοί στη χρήση ηχογραφημένης μουσικής από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς και αφετέρου να υπάρξουν σχετικές νομοθετικές ρυθμίσεις, οι οποίες όρισαν τα δικαιώματα για τη δημόσια εκτέλεση ηχογραφημένης μουσικής. Ειδικές ρήτρες στα συμβόλαια των μουσικών με τις δισκογραφικές εταιρείες, απαγόρευαν τη συμμετοχή τους στις ραδιοφωνικές εκπομπές, την εποχή που η ζωντανή μουσική αποτελούσε τον κανόνα του ραδιοφωνικού προγράμματος.

Νομίζω ότι το παράδειγμα αυτό δείχνει επαρκώς ότι, οι σχέσεις εξουσίας και η ηγεμονία δεν αναφέρονται μόνο στις διαδικασίες με τις οποίες καθιερώνονται μεταξύ διαφορετικών χωρών, διαφορετικών κοινωνιών και πολιτισμών. Αναφέρονται επίσης στις ασυμμετρίες που διαπιστώνονται στο εσωτερικό μιας κοινωνίας και μεταξύ διαφορετικών κλάδων της μουσικής βιομηχανίας. Η «κλασική» έννοια της πολιτιστικής ηγεμονίας – όπως την εισηγήθηκε ο Gramsci – δεν περιλαμβάνει το υλικότεχνικό υπόβαθρο της πολιτιστικής παραγωγής. Ούτε και η θεωρία για τους ιδεολογικούς μηχανισμούς, όπως την είχε εισηγηθεί ο Althusser. Έχω την αίσθηση όμως, και στο σημείο αυτό συμφωνώ με την άποψη θεωρητικών, τόσο της μαζικής επικοινωνίας – όπως ο Oliver Boyd-Barrett (1977) και ο John Thompson (1999) – όσο και της μουσικής βιομηχανίας – όπως ο Keith Negus (2002) – ότι η ηγεμονία δεν εξασφαλίζεται απλώς με τη διάδοση συμβολικών μορφών, όπως είναι για παράδειγμα η δημοφιλής κουλτούρα. Η προσέγγιση αυτή δίνει την εντύπωση ότι από τη μία πλευρά υπάρχουν πανίσχυρα συστήματα παραγωγής και διάδοσης ιδεολογίας, ενώ από την άλλη πλευρά υπάρχουν παθητικά ακροατήρια, τα οποία προσλαμβάνουν άκριτα, ερμηνεύουν μονοσήμαντα και εσωτερικεύουν ομοιόμορφα τον τρόπο σκέψης και τα συστήματα αξιών των κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων, μέσω των συμβολικών μορφών που τους διατίθενται με το κατάλληλο αντίτιμο: κινηματογραφικές ταινίες, δημοφιλής λογοτεχνία και μουσική. Οι έρευνες των ακροατηρίων και του κοινού όμως, οι οποίες αναπτύσσονται τα τελευταία 20-30 χρόνια, δεν έχουν μέχρι

---

<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον Reebee Garofalo (1999), σε γενικές γραμμές, η εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας μπορεί να διακριθεί σε τρεις φάσεις, κάθε μία από τις οποίες διακρίνεται από τους διαφορετικούς θεσμούς που κυριαρχούν στην παραγωγή, τη διάδοση και την πρόσληψη της μουσικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε κάθε φάση κυριαρχούν και διαφορετικά μέσα καταγραφής, ώσπου τελικά η καταγραφή απελευθερώνεται από τους υλικούς της φορείς.

σήμερα επιβεβαιώσει κάτι τέτοιο. Αντίθετα – και για να έρθω στην περίπτωση της μουσικής – εκείνο το οποίο προκύπτει από πληθώρα ερευνών για τις χρήσεις της, για τη σύνδεση των διαφορετικών ειδών της με διαφορετικούς τύπους κουλτούρας, με διαφορετικά κοινωνικά στρώματα και με διαφορετικούς τρόπους ζωής είναι ότι το παθητικό, μαζικό και ομοιόμορφο ως προς την πρόσληψη ακροατήριο, αποτελούσε για πολλά χρόνια μάλλον ένα ιδεολόγημα που έχει ενδεχομένως τις ρίζες του στη δογματική αποδοχή της διάκρισης ανάμεσα στη βάση και το επικοινωνιακό, όπως περιγράφονται συνοπτικά στην περίφημη *Εισαγωγή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας* του Μαρξ. Αυτά βέβαια, σε καμία περίπτωση δεν σημαίνουν ότι δεν υφίσταται πολιτιστική ηγεμονία, αλλά μάλλον ότι – όπως υποστηρίζει ο Negus (2002) – η ηγεμονία εξασφαλίζεται μέσω ενός ιδιαίτερα σύνθετου συστήματος, το οποίο περιλαμβάνει:

- Τις τεχνολογίες των μέσων επικοινωνίας
- Τα συστήματα οργάνωσης για την παραγωγή, τη διάδοση και την πρόσληψη των συμβολικών μορφών
- Τα συστήματα αξιών και τους κώδικες που διέπουν την καθημερινή επαγγελματική πρακτική στους οργανισμούς επικοινωνίας (όπου βεβαίως συγκαταλέγονται οι εταιρείες παραγωγής ηχογραφήματων) και φυσικά,
- Το ίδιο το περιεχόμενο, το οποίο θέτουν σε κυκλοφορία, δηλαδή – στην προκειμένη περίπτωση – την ίδια τη μουσική.

Αυτή η κάπως πιο σύνθετη προσέγγιση, προσφέρει νομίζω τη δυνατότητα να κατανοηθούν καλύτερα οι διαδικασίες, με τις οποίες οι συμβολικές μορφές, όπως η μουσική, οι πρακτικές για την παραγωγή και τη διανομή της και η γενικότερη διευθέτηση των πολιτιστικών πραγμάτων σε παγκόσμιο επίπεδο, κατέληξαν να παρουσιάζουν ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τα οποία προέρχονται από τις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά και από την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ισπανία και την Ιαπωνία (βλ. Negus, 2002).

Η προσέγγιση αυτή διαφέρει επίσης και από το επιχείρημα του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού – τουλάχιστον στην «κλασική» του εκδοχή – το οποίο, όπως έχει δείξει η κριτική που του ασκήθηκε, αγνοεί όχι μόνο την ποικιλομορφία και την ετερογένεια της πρόσληψης στις κοινωνίες υποδοχής των πολιτιστικών αγαθών από «ηγεμονικές» χώρες (όπως οι ΗΠΑ), αλλά αγνοεί επίσης:

- Το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμία κουλτούρα και κανένας πολιτισμός που να είναι ομοιογενής και μονολιθικός. Για παράδειγμα, τα μουσικά είδη τα οποία προέρχονται από τις ΗΠΑ είναι αποτέλεσμα της συμβολής ενός πλήθους εθνοπολιτισμικών ομάδων, όπως οι Εβραίοι της Ανατολικής Ευρώπης, οι Αφροαμερικανοί και οι μετανάστες από χώρες της

Λατινικής Αμερικής. Είναι επομένως μάλλον αποπροσανατολιστικό να θεωρεί κανείς ότι εξάγεται από εκεί μία ενοποιημένη, μονολιθική, κυρίαρχη κουλτούρα.

- Το γεγονός ότι οι ροές των πολιτιστικών αγαθών δεν είναι μονόδρομες, αλλά αμφίδρομες, παρά τις ασυμμετρίες και τις ανισότητες στις οποίες αναφέρθηκα στην αρχή. Μπορεί η μείζων βιομηχανία ηχογραφημάτων να απαρτίζεται κυρίως από αμερικανικά, ιαπωνικά, βρετανικά, γαλλικά και γερμανικά κεφάλαια, ωστόσο οι διαδρομές της μουσικής κουλτούρας είναι πιο πολύπλοκες και δαιδαλώδεις από τις διαδρομές που ακολουθούν τα μουσικά ηχογραφήματα, ως εμπορεύματα στις διεθνείς αγορές. Δεν θα πρέπει νομίζω να παραβλέπεται το γεγονός ότι η μουσική μετασχηματίζεται και αναπλάθεται διαρκώς καθώς δημιουργείται και «ταξιδεύει» μεταξύ των μουσικών, αλλά και μεταξύ διαφορετικών ακροατηρίων.

Στην «κλασική» του εκδοχή, το επιχείρημα του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού έχει παραβλέψει πολλές από τις ιδιαιτερότητες και τις ιδιομορφίες που παρουσιάζει η πολιτισμική αλληλεπίδραση γενικά (πρβλ. Thompson, 1999: 288-296) και ειδικότερα η αλληλεπίδραση στην περίπτωση της μουσικής, η οποία έχει δημιουργήσει και συνεχίζει να δημιουργεί απροσδόκητα υβρίδια και νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης.

Οι πολιτικές διαστάσεις των σχέσεων εξουσίας, ηγεμονίας και κυριαρχίας στη μουσική, μπορούν να διερευνηθούν στο πλαίσιο του πολύπλοκου συστήματος που περιλαμβάνει τα μέσα επικοινωνίας, τους τρόπους οργάνωσης της βιομηχανίας ηχογραφημάτων, τις αξίες και τους κώδικες, καθώς και την ίδια τη μουσική. Έτσι, μπορεί κανείς να δει με μεγαλύτερη σαφήνεια ότι οι πολιτικές διαστάσεις των σχέσεων αυτών ξεκινούν από τις διαμάχες για την επικράτηση διαφορετικών τεχνολογικών προτύπων και τεχνικών προδιαγραφών, από τις συγκρούσεις για επικράτηση και κυριαρχία στα κανάλια διανομής (όπως συμβαίνει τελευταία με το διαδίκτυο) και φτάνουν μέχρι τον έλεγχο «ανεπιθύμητων» ή «ενοχλητικών» ειδών μουσικής<sup>3</sup> ή ακόμα και συγκεκριμένων τραγουδιών που έχουν αντιπολιτευτικό περιεχόμενο<sup>4</sup>. Οι προσπάθειες για μονοπώληση των καναλιών διανομής – πάγιος στόχος της βιομηχανίας ηχογραφημάτων – γίνονται ακόμη εντονότερες, προς το τέλος του 20ού αιώνα, καθώς η κυκλο-

---

<sup>3</sup> Είναι π.χ. χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο η ένταξη στο σύστημα της βιομηχανίας αρχικά περιθωριακών ή εναλλακτικών μουσικών εκφράσεων (π.χ. rock, rap, ρεμπέτικο), οδηγεί συνήθως στην αλλοίωση του αρχικού εναντιωματικού χαρακτήρα τους.

<sup>4</sup> Όπως έγινε – για παράδειγμα – με την περίπτωση αντιπολεμικών τραγουδιών που γράφτηκαν στη διάρκεια του 2003 από μουσικούς όπως οι Beastie Boys, ο George Michael, η Paula Cole και πολλοί άλλοι, τα οποία οι εταιρείες ηχογραφημάτων αρνήθηκαν να δισκογραφήσουν, όχι μόνο στις ΗΠΑ, αλλά και στην Ευρώπη. Ταυτόχρονα, οργανισμοί (όπως ο Clear Channel ή η Cumulus Media) που ελέγχουν πληθώρα ραδιοσταθμών απέκλεισαν ανάλογα τραγούδια από τη μετάδοση ή κρατικοί φορείς όπως η TVE της Ισπανίας απέκλεισαν αντιπολεμικά και αντιπολιτευτικά τραγούδια, όπως το Oju, από φεστιβάλ και από δίκτυα.

φορία των συμβολικών αγαθών αποκτά πλέον πρωτεύουσα σημασία έναντι της παραγωγής τους.

Για να κατανοηθούν οι πολιτικές διαστάσεις της ηγεμονίας και της κυριαρχίας στο πεδίο της βιομηχανίας των ηχογραφημάτων, θα πρέπει επίσης να λάβει κανείς υπόψη τον αντιφατικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου κλάδου. Από τη μία πλευρά, η μουσική βιομηχανία:

- Διεθνοποιεί τη μουσική και τους κατά τόπους μουσικούς πολιτισμούς
- Εμπλουτίζει πολιτιστικά την καθημερινότητα των ανθρώπων
- Παρέχει πρόσβαση στη μουσική σε πολύ μεγάλες μερίδες του πληθυσμού
- Παρέχει δυνατότητα έκφρασης και ορατότητα σε μουσικά ιδιώματα, που δεν θα ήταν δυνατό να διαχυθούν με διαφορετικό τρόπο

Από την άλλη πλευρά όμως:

- Υπονομεύει την ερασιτεχνική δημιουργία
- Υπονομεύει τις δομές της παραδοσιακής μουσικής ζωής
- Διαχειρίζεται και ελέγχει τη δημιουργικότητα, την καινοτομία και την ποικιλομορφία
- Διεκδικεί την αποκλειστικότητα στη διανομή της μουσικής με πολιτικές οι οποίες – όπως στην περίπτωση του διαδικτύου – θέτουν υπό αμφισβήτηση σημαντικές κατακτήσεις των νεωτερικών κοινωνιών, όπως είναι η ελευθερία της έκφρασης και της επικοινωνίας (βλ. Baltzis, 2006). Είναι χαρακτηριστικό ότι πρόκειται για τον πρώτο κλάδο στην ιστορία της πολιτιστικής βιομηχανίας, ο οποίος προχώρησε σε μαζικές μηνύσεις κατά του κοινού του.

Στο πλαίσιο της κατάστασης που διαμορφώνεται σήμερα, είναι αναγκαίο την αντιφατικότητα αυτή του συγκεκριμένου θεσμού να τη συναρτήσει κανείς με την ποικιλομορφία των χρήσεων της μουσικής, λαμβάνοντας ιδιαίτερα υπόψη την πολυχρωμία και την ετερογένεια διαφορετικών μορφών μειονοτικής κουλτούρας – ήτοι διαφορετικών υποπολιτισμικών μορφωμάτων, τα οποία όχι μόνο επιχειρούν να κρατήσουν τις αποστάσεις τους από την κυρίαρχη επιχειρηματική κουλτούρα της μείζονος βιομηχανίας ηχογραφημάτων, αλλά συχνά την αντιστρατεύονται. Τυπικά παραδείγματα νομίζω ότι αποτελούν – από την άποψη αυτή:

- α) Η στάση των νέων καταναλωτών της κουλτούρας (για να θυμίσω το περίφημο βιβλίο του Alvin Toffler) που δεν είναι διατεθειμένοι να συναινέσουν με τις τιμολογιακές πολιτικές της βιομηχανίας των ηχογραφημάτων και τις επιλογές της
- β) Η στάση επίσης των καλλιτεχνών, οι οποίοι βρίσκουν μέσω του διαδικτύου νέους δρόμους επικοινωνίας με το κοινό τους (βλ. π.χ. την περίπτωση της Madonna και του Prince, αλλά και πάρα πολλών μεμονωμένων, ανεξάρτητων και εναλλακτικών μουσικών).

Σε αυτό το σκηνικό, στο οποίο μεταβάλλονται οι σχέσεις του ακροατηρίου με τους καλλιτέχνες, των καλλιτεχνών με τις εταιρείες και των εταιρειών με το κοινό τους, η βιομηχανία των ηχογραφημάτων προσπαθεί να προσανατολιστεί. Σημείο αναφοράς της προσπάθειας αυτής αποτελεί η διαχείριση της καινοτομίας, της δημιουργικότητας και της ποικιλομορφίας από την πλευρά – τουλάχιστον της μείζονος – βιομηχανίας ηχογραφημάτων, με τρόπο που θα εξασφαλίζει τον ηγεμονικό της ρόλο. Δύο είναι τα βασικά προβλήματα που ανακύπτουν: αφενός οι προσπάθειες της βιομηχανίας δείχνουν – κρίνοντας από την κατεύθυνση στην οποία κινούνται – ότι η πολιτική που ακολουθεί η βιομηχανία των ηχογραφημάτων – προκειμένου να εξασφαλίσει τον ηγεμονικό της ρόλο, όπως αυτή τον αντιλαμβάνεται – θέτουν σε κίνδυνο τη δημοκρατία στο πολιτιστικό πεδίο και αφετέρου το γεγονός ότι στην περίπτωση της χώρας μας, η κρατική πολιτική σε ό,τι αφορά τη βιομηχανία των ηχογραφημάτων συνοψίζεται σε δύο λέξεις: μη πολιτική.

## **Βιβλιογραφικές αναφορές**

- Baltzis Alexandros (2006): “Freedom of Expression<sup>®</sup> and the Recorded Music: Control and Democracy in the Internet Era”. Στο *The Impact of Internet on the Mass Media in Europe* (επιμέλεια: Nikos Leandros), σελ. 251-263. Suffolk, UK: Abramis.
- Boyd-Barrett Oliver (1977): “Media Imperialism: Towards an International Framework for the Analysis of Media Systems”. Στο *Mass Communication and Society* (επιμέλεια: James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott), σελ. 116-135. London, Melbourne, Auckland: Edward Arnold in association with the Open University Press.
- Negus Keith (2002): *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press (ιδιαίτερα τα κεφάλαια *Geographies* και *Politics*).
- Garofalo Reebee (1999): “From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century”. *American Music*, 17(3): 318-354.
- Thompson John (1999): *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. Αθήνα: Παπαζήση.