



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

**«ΤΟ ΛΑΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΚΦΡΑΣΗΣ
ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ»**



ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΦΟΙΤΗΤΗ: ΓΚΟΡΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ

ΕΠΟΠΤΕΥΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΔΡ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΠΥΡΓΟΣ – 2019

...ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

“Με μια πιρόγα φεύγεις και γυρίζεις τις ώρες που αγριεύει η βροχή στη γη των Βησιγόθων αρμενίζεις και σε κερδίζουν κήποι κρεμαστοί μα τα φτερά σου σιγοπριονίζεις

Σκέπασε αρμύρα το γυμνό κορμί σου σου `φερα απ’ τους Δελφούς γλυκό νερό στα δύο είπες πως θα κοπεί η ζωή σου και πριν προλάβω τρις να σ’ αρνηθώ σκούριασε το κλειδί του παραδείσου

Το караβάνι τρέχει μες στη σκόνη και την τρελή σου κυνηγάει σκιά πώς να ημερέψει ο νους μ’ ένα σεντόνι πώς να δεθεί η Μεσόγειος με σχοινιά αγάπη που σε λέγαμ’ Αντιγόνη

Ποια νυχτωδία το φως σου έχει πάρει και σε ποιο γαλαξία να σε βρω εδώ είναι Αττική φαιό νταμάρι κι εγώ ένα πεδίο βολής φτηνό που ασκούνται βρίζοντας ξένοι φαντάροι”

Άλκης Αλκαίος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μουσική είναι μια λέξη που από την αρχαία Ελλάδα, όπου και πρωτοαναφέρεται, είχε ιδιαίτερη σημασία και θεωρούνταν επιστήμη, αφού ήταν ένα από τα τέσσερα μαθήματα που διδάσκονταν τότε. Έκτοτε αποτελεί σημαντικό κομμάτι της ιστορίας στο πέρασμα του χρόνου, διότι λειτούργησε σαν τρόπο επικοινωνίας, σε εποχές που δεν μπορούσε κάποιος να πει ελεύθερα την γνώμη του, ιδιαίτερα στα λαϊκά στρώματα, όπου θεωρείται ότι η λαϊκή μουσική αποτελεί μέσο έκφρασης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σήμερα θεωρείται τέχνη, έχει κατηγοριοποιηθεί και όλοι σχεδόν ακούνε μουσική με βάση τα ακούσματα που τους ταιριάζουν.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία χωρίζεται σε τέσσερα (4) κεφάλαια, τα τρία (3) πρώτα κεφάλαια θεωρητικά και το τέταρτο που περιέχει και το πειραματικό μέρος

Αναλυτικότερα :

Στο Κεφάλαιο 1 περιγράφονται έννοιες όπως ο πολιτισμός και οι πολιτιστικές παραστάσεις.

Στο Κεφάλαιο 2 γίνεται αναφορά στη μουσική, το τραγούδι και ειδικότερα στο λαϊκό τραγούδι.

Στο Κεφάλαιο 3 αναλύεται η έννοια της επικοινωνίας, με βάση το μοντέλο Shannon και Weaver.

Στο κεφάλαιο 4 αναφέρονται τα στάδια που χρειάζονται για την ευθύς υλοποίηση ή μιας έρευνας με χρήση ερωτηματολογίου.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Λαϊκή μουσική, επικοινωνία, λαϊκός πολιτισμός

ABSTRACT

The word ‘music’, first mentioned in ancient Greece, was of paramount importance and was considered to be a science, since it was one of the four subjects taught. Since then it has been an integral part of the history, as it was also a means of communication at times when most of the people, especially the grassroots classes, were not allowed to freely express their opinions. It is therefore believed that folk music expresses our cultural heritage. Today, music is considered to be an art, it has been categorized and almost everyone listens to the music they like.

The present thesis is divided into four parts, of which the first three are theoretical and the fourth is case study.

More specifically, in the first part terms like culture and cultural performances are defined.

In the second part, the music, the songs in general and the Greek folk songs in particular are discussed.

In the third part, Shannon and Weaver Model of Communication is analysed.

In the fourth part, the phases of the successful implementation of the research with the use of a questionnaire are mentioned.

KEYWORDS

Greek folk music, communication, Greek folk culture

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iii
ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ.....	iii
ABSTRACT	iv
KEYWORDS	iv
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	v
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	7
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ.....	7
1.1 Εισαγωγή.....	7
1.2 Πολιτιστικά Αγαθά – Πολιτιστική Ταυτότητα.....	12
1.3 Λαϊκός πολιτισμός - Παράδοση	16
1.4 Τομείς του λαϊκού Πολιτισμού	20
1.4.1 Χορός.....	20
1.4.2 Μουσική.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	24
ΜΟΥΣΙΚΗ – ΤΡΑΓΟΥΔΙ – ΛΑΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	24
2.1 Εισαγωγή	24
2.2 Τι είναι η μουσική;	24
2.3 Παράγοντες προτίμησης μουσικής.....	25
2.4 Εξέλιξη της μουσικής στον ελληνικό χώρο	27
2.5 Οι ρίζες του λαϊκού τραγουδιού το ρεμπέτικο τραγούδι.....	28
2.6 Λαϊκό τραγούδι.....	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	32
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ	32
3.1 Εισαγωγή.....	32
3.2 Ιστορική Αναδρομή.....	32
3.3 Ορισμός.....	33
3.4 Μοντέλο των SHANNON ΚΑΙ WEAVER.....	35
3.5 Θόρυβος	36
3.6 Πληροφορία	37

3.7 Περισσότητα & Εντροπία	38
3.7.1 Η περισσότητα ως τεχνική βοήθεια	38
3.7.2 Περισσότητα & κοινωνικές σχέσεις.....	39
3.7.3 Εντροπία.....	40
3.8 Κανάλι, Μέσο, Κώδικας.....	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	43
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ	43
4.1 Εισαγωγή.....	43
4.2 Τα στάδια της έρευνας με ερωτηματολόγιο	44
4.3 Διαγράμματα – Πίνακες	45
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	60
ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ	60
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	63
ΞΕΝΟΓΛΩΣΗ.....	63
ΕΛΛΗΝΙΚΗ.....	63
ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ	64

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

1.1 Εισαγωγή

Η λέξη «ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ», αν και χρησιμοποιείται ευρύτατα και κυρίως στον καθημερινό λόγο, δεν έχει σαφές και ξεκάθαρο περιεχόμενο. Γενικότερα, χρησιμοποιώντας τον όρο «πολιτισμός» εννοούμε το σύνολο των υλικών και πνευματικών αξιών που δημιουργήθηκαν από την ανθρώπινη δράση στη διαχρονία. Οι παραπάνω αξίες δεν έχουν βέβαια ένα σταθερό και απόλυτο μέτρο σύγκρισης, ούτε προσδιορίζονται με κριτήρια απόλυτα σταθερά. Οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς επικαλούνται κριτήρια ιδεολογικά, ταξικά, πολιτικά κ.λπ. Ο «πολιτισμός» ως λέξη και ως έννοια έχει σε πολλές περιπτώσεις παρερμηνευτεί. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης είναι να διατυπώνονται πλήθος αντιφατικών απόψεων, οι οποίες, εν πολλοίς, μεταδίδονται εύκολα συνθέτοντας και αναπαράγοντας ταυτόχρονα ένα πεδίο παρερμηνειών. Ο όρος «πολιτισμός» είναι σχετικά νέος. Προέρχεται από τη μετάφραση του αγγλικού civilization, του γαλλικού Civilisation και του γερμανικού Zivilisation. Επίσης, με τη λέξη «πολιτισμός» αποδόθηκε και ο όρος culture στα γαλλικά, culture στα αγγλικά, Kultur στα γερμανικά Κ.λπ. Συχνά, στις ελληνικές μεταφράσεις, ο όρος «culture» αποδίδεται με τη λέξη «κουλτούρα». Παρέμεινε δηλαδή αμετάφραστος, χωρίς να αποδίδεται με την ελληνική λέξη «καλλιέργεια». Παράλληλα, δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις στις οποίες γίνεται χρήση του όρου «κουλτούρα» και ως εναλλακτική λέξη του όρου «πολιτισμός», χωρίς η κύρια έννοια να είναι αποσαφηνισμένη. Κατά αυτό τον τρόπο, αναπαράγονται και συγχύσεις εννοιολογικού τύπου και προβλήματα σαφών διατυπώσεων (Μπιτσάνη, 2004).

Τέλος, και όσον αφορά τη λέξη «πολιτισμός» χρησιμοποιούνται διάφορα παράγωγα, όπως πολιτισμικός, πολιτιστικός, πολιτισμένος κ.ά. Η εννοιολόγηση και αυτών των όρων αντιμετωπίζει σοβαρότατα προβλήματα ασάφειας. Στη διεθνή βιβλιογραφία, πολύ συχνά, σημειώνεται η διάκριση ανάμεσα στους δύο όρους: «civilisation= οικονομοτεχνικός πολιτισμός» και «culture= ηθικοπνευματικός πολιτισμός». Έτσι, όσον αφορά τους διαχωρισμούς που παρατηρούμε σχετικά με την έννοια «πολιτισμός», σε ένα αρχικό, οριζόντιο διαχωρισμό του βασικού συνόλου των επιμέρους πολιτιστικών κατηγοριών (εννοιών), μπορούμε να θεωρήσουμε δύο μεγάλα υποσύνολα:

1. εκείνο του «υλικού πολιτισμού» (civilisation), που περιλαμβάνει τα υποσύνολα επιστήμη, τεχνολογία κ.λπ.,
2. του «πνευματικού πολιτισμού» (culture), που περιλαμβάνει τα υποσύνολα τέχνη, θρησκεία, παιδεία, φιλοσοφία Κ.λπ.

Βέβαια, και εδώ, τα όρια διαχωρισμού ανάμεσα στα δύο υποσύνολα δεν μπορούν να καθοριστούν με απόλυτη σαφήνεια. Το ίδιο συμβαίνει και με τα μικρότερα υποσύνολα, που μολονότι φαίνονται αρκετά καθορισμένα εννοιολογικά, στις ακραίες λειτουργίες τους συχνά συγχέονται και επικαλύπτονται (Ρόζενταλ, 1976).

Το βασικό πολιτιστικό σύνολο συχνά διαχωρίζεται και με άλλον τρόπο, των γεωγραφικών, των εθνικών ή φυλετικών ενοτήτων, το γεγονός αυτό σχετίζεται άμεσα με τον εθνοκεντρικό χαρακτήρα του πολιτισμού. Για παράδειγμα, μπορούμε να διακρίνουμε τα μεγάλα σύνολα του ασιατικού, του ευρωπαϊκού ή του αμερικανικού πολιτισμού, χωρισμένων και αυτών σε υποσύνολα όπως ελληνικός, κέλτικος πολιτισμός κ.λπ. Είναι φανερό ότι οι διαχωρισμοί αυτοί έχουν αρκετά συμβατικό χαρακτήρα και πολύ συχνά ανταποκρίνονται σε ιδεολογικές ή πολιτικές επιλογές και στρατηγικές. Εκείνο που πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη είναι ο παράγοντας της διαχρονίας, παρόλο που και πάλι η οριοθέτηση είναι αρκετά δύσκολη και τα κριτήρια ασαφή. Ένας άλλος διαχωρισμός, κάθετος, που μοιάζει να βασίζεται στα εξελικτικά στάδια του πολιτισμού, είναι εκείνος που μας δίνει σύνολα όπως παλαιολιθικός πολιτισμός, νεολιθικός πολιτισμός, αρχαίος πολιτισμός, μεσαιωνικός πολιτισμός κ.λπ. Ο διαχωρισμός αυτός βασίζεται κυρίως στα λίγο πολύ κοινά χαρακτηριστικά, άλλοτε του εργαλειακού εξοπλισμού, άλλοτε της φιλοσοφικής και επιστημονικής αντίληψης και άλλοτε στα μορφολογικά χαρακτηριστικά (Μπιτσάνη, 2004).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ακόμη ότι, στην ορολογία που συνήθως χρησιμοποιούσαν οι Κ. Μαρξ και Φ. Έγκελς, εκείνο που σήμερα θεωρούμε ως «πολιτισμό» το απέδιδαν με τον αντίστοιχο ελληνικό όρο «εποικοδόμημα» ή «υπερδομή». Ο Φ. Έγκελς με τον όρο «πολιτισμός» χαρακτηρίζει κυρίως «... τη χρονική περίοδο όπου ο άνθρωπος γίνεται κύριος της γνώσης, της απώτερης (δευτερογενούς) επεξεργασίας των φυσικών προϊόντων, της βιοτεχνίας και της τέχνης». Προκειμένου να περιγράψει και να χαρακτηρίσει τα προηγούμενα στάδια, χρησιμοποιεί τους όρους «άγρια κατάσταση» (τροφосуλλογή με μοναδική παραγωγή τα λίθινα εργαλεία) και «βαρβαρισμός» (Δωρής, 1981).

Στον Φ. Έγκελς, ο όρος «πολιτισμός» (όπως και στον Λ. Μόργκαν) χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Το γεγονός αυτό, όπως άλλωστε και η χρήση άλλων όρων που στα έργα των Μαρξ και Έγκελς έχουν διαφορετική έννοια από την τρέχουσα σημερινή, εξακολουθεί να γίνεται όχι σπάνια αιτία σοβαρών παρερμηνειών και παρεξηγήσεων. Παλαιότερα η έννοια «πολιτισμός» ταυτιζόταν με την έννοια «τέχνη», που και αυτή με τη σειρά της δεν είχε το στενό και περιορισμένο περιεχόμενο των καθαρά καλλιτεχνικών κατηγοριών που έχει σήμερα. Τέχνη ήταν τομέσο για την επίτευξη κάποιου δημιουργικού στόχου. Περιελάμβανε το σύνολο των επιστημών και των τεχνών που ασκούνταν στην αρχαιότητα και συγκροτούσαν τις κατηγορίες του πολιτισμού (γραπτός λόγος, ρητορική, διαλεκτική, μουσικά, ζωγραφική, γλυπτική, φιλοσοφία, ιατρική κ.λπ.). Το Βασικό χαρακτηριστικό αυτών των «τεχνών» ήταν ότι αποτελούσαν μορφές πνευματικής κυρίως εργασίας, η οποία εξέφραζε τους «ελεύθερους», σε αντιδιαστολή με τη χειρωνακτική εργασία, που χαρακτήριζε τους «δούλους» και τους «βάρβαρους». Σε αυτή τη βάση, που διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε με την ελληνική φιλοσοφικά σκέψη έως τους νεότερους χρόνους, προστέθηκε ένα ακόμα στοιχείο σχετικά με τον πολιτισμό: η αντιδιαστολή ανάμεσα στην αναπτυσσόμενη, την «ανώτερη» ποιοτικά Ζωή των κατοίκων των πόλεων, και την «καθυστερημένη», «κατώτερη» ποιοτικά κοινωνική Ζωή των χωριών και γενικότερα της υπαίθρου. Πρόκειται σαφώς για μια αντίληψη που διαμορφώθηκε στο πλαίσιο ανάπτυξης της αστικής ιδεολογίας. Το γενικό σύνολο, λοιπόν, των υλικών και πνευματικών αξιών, που χαρακτήριζαν τον τρόπο ζωής στις πόλεις, ήταν εκείνο που χαρακτηρίστηκε με τον όρο «civilisation». Αργότερα, το τμήμα εκείνο του πολιτισμού που αναφερόταν στις πνευματικού

περιεχομένου λειτουργίες οι οποίες προαπαιτούσαν εκπαίδευση και πνευματική καλλιέργεια χαρακτηρίστηκε με τον όρο «culture». Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, η γερμανική αντίληψη περί κουλτούρας εξελίσσεται και από την επίδραση του εθνικισμού, συνδεδεμένη όλο και περισσότερο με την έννοια του «έθνους». Η κουλτούρα σχετίζεται με την ψυχή, με τα προτερήματα ενός λαού. Εμφανίζεται ως ένα σύνολο διανοητικών, ηθικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων, που αποτελούν την κληρονομιά ενός έθνους, η οποία θεωρείται μία και δια παντός κατοχυρωμένη. Πρόκειται για το σημαντικότερο παράγοντα συνεχής ενός έθνους.

Οι παραπάνω κατακτήσεις σε καμία περίπτωση δεν συγχέονται με τα τεχνικά επιτεύγματα, που συνδέονται με τη βιομηχανική πρόοδο και απορρέουν από έναν ψυχρό ορθολογισμό. Έτσι, στον αιώνα αυτό πολλοί Γερμανοί διανοούμενοι αντιπαραβάλλουν την κουλτούρα, που αποτελεί την ψυχική έκφραση ενός λαού, με τον πολιτισμό, που τον χαρακτηρίζει η υλική πρόοδος, η οποία σχετίζεται με την οικονομοτεχνική ανάπτυξη.

Αντίθετα, στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα η εξέλιξη της εννοιολόγησης της κουλτούρας διαφέρει. Η λέξη «κουλτούρα» δεν υποδηλώνει πλέον τη διανοητική ανάπτυξη του ατόμου, αλλά το σύνολο των γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν μια κοινότητα, αναδεικνύοντας έτσι τη συλλογική διάσταση. Η κουλτούρα με τη συλλογική έννοια του όρου είναι πριν από όλα η «κουλτούρα της ανθρωπότητας». Η λέξη «κουλτούρα» είναι παραπλήσια της λέξης «πολιτισμός». Οι Γάλλοι διανοούμενοι δεν αποδέχονται την εθνική κουλτούρα ως μοναδική σύλληψη, όπως και αρνούνται την αντίθεση που κάνουν οι Γερμανοί μεταξύ «κουλτούρας» και «πολιτισμού».

Στον 20^ο αιώνα, η ανάδειξη της αντιπαλότητας του γαλλογερμανικού εθνικισμού, καθώς και οι πολεμικές συγκρούσεις (1914-18) αποκαλύπτουν ακόμη περισσότερο την ιδεολογική αντίθεση που επενδύει την εννοιολόγηση των όρων. Οι μεν Γερμανοί προσπαθούν να υπερασπιστούν την «ανώτερη» κουλτούρα τους, ενώ οι Γάλλοι αναγορεύονται σε υπέρμαχους του πολιτισμού. Στη διάρκεια της περιόδου από το 18^ο έως και τον 20^ο αιώνα η γαλλογερμανική διαμάχη αναδεικνύει μια επιμεριστική και μια οικουμενιστική αντίληψη της έννοιας «κουλτούρα». Και οι δύο αντιλήψεις αποτελούν τη βάση ορισμού της έννοιας στις σύγχρονες κοινωνικές επιστήμες (Cuche, 2001).

Από την πλευρά της κοινωνιολογίας, η έννοια του πολιτισμού ερμηνεύτηκε και ως στοιχείο κοινωνικής συνοχής. Σύμφωνα με αυτές τις ερμηνείες, ο πολιτισμός είναι σημείο αναφοράς της συλλογικής ταυτότητας. Από την άλλη ο πολιτισμός ασκεί ισχυρή πίεση στα μέλη του κοινωνικού συνόλου, επιτελώντας ταυτόχρονα τρεις σημαντικές λειτουργίες για το κοινωνικό σύνολο, αυτές της αναγνώρισης, της ένταξης και της συμμετοχής: «Χάρη στον πολιτισμό, τα μέλη του κοινωνικού συνόλου αναγνωρίζονται μεταξύ τους, εντάσσονται στο κοινωνικό σύνολο, αποκτώντας έτσι την ατομική τους ταυτότητα, και συμμετέχουν στη ζωή μέσα από την ένταξη τους σε αυτή. Ακολουθούν τον πολιτισμό του συνόλου από φόβο μην εκβληθούν από το σύνολο ως ξένοι ή εξωμότες. Πιέζουν τους άλλους να συμμορφωθούν, από φόβο μήπως αλλάξει η ιδιομορφία του συνόλου και συνακόλουθα η δική τους θέση μέσα σε αυτό» (Τσαούσης, 1983).

Σύμφωνα πάντοτε με τις ίδιες ερμηνευτικές αφετηρίες, ως πολιτισμός νοείται και η κοινωνική κληρονομιά του ανθρώπου. Δηλαδή οτιδήποτε μεταφέρεται και μεταδίδεται από

τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες κοινωνικές. Έτσι, οι δύο όροι, «πολιτισμός» και «κουλτούρα», αποδίδουν την έννοια της κοινωνικής κληρονομιάς. Κατά τον Βέμπερ, ο όρος «πολιτισμός» αναφέρεται στον υλικό πολιτισμό, δηλαδή στα προϊόντα του και στις γνώσειςκατασκευής τους. Ο όρος «κουλτούρα» δηλώνει τον πνευματικό πολιτισμό, δηλαδή τις ιδέες και τις πεποιθήσεις. Τόσο στο χώρο της κοινωνιολογίας, όσο και σε εκείνο της κοινωνικής ανθρωπολογίας ως κλασικός ορισμός της κουλτούρας θεωρείται εκείνος που διατύπωσε ο Εντ. Τάιλορ: «... κουλτούρα ή πολιτισμός είναι το σύνθετο εκείνο σύνολο που περιλαμβάνει γνώσεις, πεποιθήσεις, τέχνες, ήθη, δίκαιο, έθιμα και κάθε άλλη ικανότητα και συνήθεια που αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας».

Αντίθετα με τον Τάιλορ, που υπερτονίζει τα πνευματικά στοιχεία της κοινωνικής κληρονομιάς, οι Κρόμπερ και Κλούκχον περιλαμβάνουν στον ορισμό τους τις κατασκευές και τα εργαλεία: «Η κουλτούρα αποτελείται από ρητά ή νοούμενα πρότυπα συμπεριφοράς, που προσλαμβάνονται και μεταδίδονται με σύμβολα και που συνιστούν τα ιδιαίτερα επιτεύγματα των ανθρώπινων ομάδων, συμπεριλαμβανομένων και των ενσωματώσεών τους σε τεχνήματα. Ο βασικός πυρήνας της κουλτούρας συνίσταται σε παραδοσιακές (δηλαδή ιστορικά προκύπτουσες ή επιλεγμένες) ιδέες και ιδιαίτερα τις αξίες που προσαρτώνται στις ιδέες αυτές».

Στην πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, η διαφορά ανάμεσα στους δύο όρους ξενοπίζεται στο ότι η κουλτούρα είναι ιδιαίτερο και αμεταβίβαστο χαρακτηριστικό ενός κοινωνικού συνόλου, ενώ ο πολιτισμός είναι μεταβίβαστος από το ένα κοινωνικό σύνολο στο άλλο. Ακόμη, θεωρείται ότι η κουλτούρα έχει ποικίλες όψεις και είναι μεταβλητή, αντίθετα με τον πολιτισμό, ο οποίος είναι μη αναστρέψιμος. Στις παραγράφους που ακολουθούν, επιχειρούμε να περιγράψουμε πώς εννοιολογείται, ερμηνεύεται και χρησιμοποιείται ο όρος «πολιτισμός» στο χώρο της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και ειδικότερα στα τμήματα εκείνα που ασχολούνται με τη λεγόμενη πολιτιστική ανάπτυξη.

Και στους συγκεκριμένους χώρους η λέξη «πολιτισμός» περιέχει ένα ευρύ φάσμα εννοιών και διαφορετικών αποδόσεων. Ως «πολιτισμός» αναφέρεται το σύνολο των εκδηλώσεων ή των δραστηριοτήτων των ατόμων σε μία ή περισσότερες κοινωνίες, που στιγμάτισε και προσδιόρισε την εξέλιξη των τελευταίων σε διάφορους τομείς (τεχνολογική παραγωγή, πνευματική δράση κ.λπ.). Βέβαια, ως πολιτισμός δεν ορίζεται ούτε προσδιορίζεται το σύνολο κάποιων θεατρικών παραστάσεων, εκθέσεων εικαστικού περιεχομένου ή κάποιων εκδόσεων πνευματικών έργων. Ο πολιτισμός αντιμετωπίζεται - τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο - ως μια δυναμική λειτουργία, η οποία συνθέτει και προκαλεί μια δημιουργική ατμόσφαιρα και διαμορφώνει ένα πνευματικό κλίμα.

Πολιτισμός τελικά νοείται το σύνολο της καθημερινής ζωής, η ποιότητά της, οι συνθήκες του περιβάλλοντος, της εργασίας, η αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου κ.λπ. Κατά συνέπεια, οι πολιτιστικές δραστηριότητες, μολονότι θεωρείται ότι αποτελούν σημαντική παράμετρο του υπάρχοντος και κυρίαρχου πολιτισμού, γίνονται αντιληπτές ως ένα μόνο τμήμα του. Έτσι, ως «πολιτισμός» ορίζεται «... η μεγάλη ροή ανθρώπων, πραγμάτων και λέξεων διαχρονικά, μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας... Τα συμπλέγματα των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, των προϊόντων τους, των ανθρώπινων σκέψεων, των ανθρώπινων κατακτήσεων, σε μια πολύ μεγάλη χρονική διάρκεια, σε ένα πολύ μεγάλο χωρικό επίπεδο» (ΚΕΔΚΕ - ΕΕΤΑ, 1994).

Στους ίδιους πάντοτε χώρους, η λέξη «κουλτούρα» χρησιμοποιείται με την έννοια της διαμόρφωσης της διάνοιας και του ήθους. Η «κουλτούρα» προσδιορίζει τον καλλιεργημένο τύπο ανθρώπου, ο οποίος μετέχει στις υψηλές αξίες που διέσωσε η πνευματική και ηθικά παράδοση μιας κοινωνικής ομάδας ή μιας κοινωνίας γενικότερα. Νοείται επίσης ένα σύνολο αντικειμένων, εργαλείων, θεσμών, συμπεριφορών ανεξάρτητων μεταξύ τους, που χρησιμεύουν στον άνθρωπο προκειμένου να αντιμετωπίζει γενικά και ειδικά προβλήματα που προκύπτουν στη διάρκεια της κοινωνικής δράσης. Με αυτή την έννοια, η μελέτη της κουλτούρας είναι μελέτη των συνθηκών, των τρόπων ζωής, των οικονομικών, πολιτικών, κοινωνικών, νομικών, εκπαιδευτικών, θρησκευτικών και καλλιτεχνικών θεσμών. Σύμφωνα με τα προαναφερόμενα, η κουλτούρα αποκτά διττή σημασία. Πρώτον, εκλαμβάνεται ως ιδεώδης διαμόρφωση της προσωπικότητας των ανθρώπων, παραπέμποντας σε αυτό που ονόμαζαν οι αρχαίοι Έλληνες παιδεία. Δεύτερον, εκλαμβάνεται ως το καθετί που ο άνθρωπος ατομικά ή συλλογικά θέτει σε ενέργεια, ώστε να κυριαρχήσει πάνω στη φύση. Συνεπώς, η σημασία της λέξης «κουλτούρα» έχει συνδεθεί με τις ιδέες της παιδείας και της μόρφωσης των ανθρώπων' δηλαδή, αποτελεί στενότερη έννοια από την αντίστοιχη έννοια του πολιτισμού, η οποία έχει διευρυμένο περιεχόμενο.

Εκτός από τα παραπάνω, έχει διαπιστωθεί πως οι εξελίξεις στον πλανήτη μας και ειδικότερα στις βιομηχανικές κοινωνίες είναι τόσο ταχύρυθμες ώστε τα δεδομένα να αλλάζουν με επίσηγη γρήγορους ρυθμούς. Το πέρασμα μόνο μίας δεκαετίας αρκεί για να αλλάζουν σε μεγάλο βαθμό τόσο τα χαρακτηριστικά ενός κοινωνικού σχηματισμού, όσο και οι μορφές δράσης των μελών του. Ο όρος «πολιτισμός» σε πολλές περιπτώσεις μοιάζει να μην είναι σε συστοιχία με την κοινωνική εξέλιξη, αν αντιληφθούμε αυτήν κάτω από την προηγούμενη οπτική γωνία. Για το λόγο αυτό γίνεται ευρεία χρήση του όρου «πολιτιστικό», προκειμένου να δηλωθεί μια υπάρχουσα κατάσταση μέσω μιας προσέγγισης περισσότερο συγχρονικής. Στην περίπτωση αυτή, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο να αντιληφθούμε τα πράγματα όχι σε μια μεγάλης διάρκειας προοπτική, αλλά να εξακριβώσουμε το πώς η δυναμική τους συμβάλλει στην εύρυθμη λειτουργία των κοινωνιών. Κοντολογίς, η χρήση της λέξης «κουλτούρα» γίνεται όταν επιθυμούμε να αναφερθούμε στο νόημα που δίνουν οι άνθρωποι σε αυτό που κάνουν (δράση), στον τρόπο με τον οποίο οργανώνουν τη Ζωή τους και την παραγωγή, στο πώς συμβολίζουν αυτό που είναι οι ίδιοι και αυτό που θέλουν να είναι, στο πώς δημιουργούν σχέσεις μεταξύ τους και στους κανόνες που οι ίδιοι θεωρούν σημαντικούς για τη λειτουργία μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας, σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Εκείνο που αποκαλείται «πολιτιστικό» αποτελεί μια συλλογική προσπάθεια, συνειδητή ή μη, η οποία καθορίζει το τι είναι εφικτό σε μια κοινωνία και τι είναι αδύνατο, το τι είναι φυσιολογικό και τι όχι.

Τέλος, κοινή είναι η πεποίθηση ότι τα ζητήματα που αφορούν τον πολιτισμό εμφανίζουν σημαντικές ιδιαιτερότητες από τόπο σε τόπο και από χρόνο σε χρόνο. Οι πολιτιστικές παραδόσεις κάθε περιοχής, η σύνθεση του πληθυσμού, το μορφωτικό και οικονομικό του επίπεδο δημιουργούν συγκεκριμένες ανάγκες. Βέβαια, εκ των πραγμάτων, ο τομέας του πολιτισμού και οι αντίστοιχες δομές, είτε ιδιωτικές, είτε δημόσιες, δεν είναι δυνατό να συμπεριλάβουν στην οργάνωσή τους το διευρυμένο περιεχόμενο της έννοιας του πολιτισμού. Έτσι, διαπιστώνεται ένας σαφής περιορισμός στην πολιτιστική διάσταση. Εντούτοις, και σε σχέση με αυτή τη διάσταση υπάρχει μια διασταλτική και μια περιοριστική, θα λέγαμε,

προσέγγιση. Με αυτή την έννοια οι πολιτιστικές δραστηριότητες, όσον αφορά τη σημασιολογία τους, δεν θα πρέπει να εξαντλούνται στη διοργάνωση εκδηλώσεων, με άλλα λόγια στην «κατανάλωση πολιτισμού», αλλά και στην παραγωγή του. Δηλαδή, οι προσπάθειες πρέπει να κατευθύνονται στη διαμόρφωση όρων με στόχοτην πρωτογενή παραγωγή και ευδοκίμηση πολιτιστικών αγαθών.

1.2 Πολιτιστικά Αγαθά – Πολιτιστική Ταυτότητα

Στη σύμβαση του Παρισιού (Ν. 1103/80) δίδεται άλλος ορισμός των πολιτιστικών αγαθών σχετικά με την παρεμπόδιση τηςπαράνομης εισαγωγής, εξαγωγής και μεταβίβασηςτηςκυριότητας τους. Σύμφωνα με το περιεχόμενο τηςσύμβασης, θεωρούνται ως πολιτιστικά αγαθά « ... εκείνα τα οποία,θρησκευτικά ή κοσμικά, καθορίζονται αφ' ενός εκάστου των κρατών ως έχοντα σπουδαιότητα διά την αρχαιολογίαν, την προϊστορίαν, την ιστορίαν, τη φιλολογίαν, την τέχνην ή την επιστήμηκαι τα οποία ανήκουν εις τας ακολούθους κατηγορίας ...».

Από τα παραπάνω συμπεραίνονται ότι οι ορισμοί που διατυπώθηκαν είναι ευρύτατοι και συνοδεύονται από την ανάγκη εξειδίκευσης των προστατευμένων αγαθών για τη διευκόλυνση της προστασίας με κάποιους καταλόγους ή με ειδικό χαρακτηρισμό.Το πνεύμα του ισχύοντος ελληνικού Συντάγματος είναι σύμφωνο με τιςαρχέςκαι αξίες που εκφράζουν οι συμβάσεις αυτές και η ευρύτατη συνταγματική διατύπωση «φυσικό και πολιτιστικό περιβάλλον» του Άρθρου 24 είναι σε αρμονία με την ιδεολογία που επικρατεί στη διεθνή κοινότητα. Αντίθετα, η εσωτερική ειδική νομοθεσία προβαίνει σε εξειδικεύσεις και χωρίζει σε κατηγορίες τα διάφορα πολιτιστικά αγαθά, με συνέπεια τη διαφοροποίηση της προστασίας τους.

Ακόμη, και η εσωτερική νομοθεσία προβλέπει «χαρακτηρισμό», από τη διοίκηση ή το νομοθέτη, των προστατευτέων αγαθών. Όμως ο χαρακτηρισμός στην ελληνική έννομη τάξη δεν έχει ενδεικτική σημασία όπωςστις διεθνείς συμβάσεις που αναφέρθηκαν, αλλά αποτελεί προϋπόθεση εφαρμογής των προστατευτικών διατάξεων του νόμου. Σε γενικότερο επίπεδο, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πολιτιστικά αγαθά μπορούν να θεωρηθούν όλα τα αγαθά που παράγει η ανθρώπινηδραστηριότητα¹. Από τα προαναφερόμενα διαπιστώνουμε ότι στις περισσότερες απόψεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς έχει γίνει γενικά αποδεκτό πως από το σύνολο των παραγόμενων αγαθών της οικονομικήςδραστηριότητας, πολιτιστικά αγαθά είναι εκείνα που αναφέρονται κυρίως στον πνευματικό πολιτισμό και ειδικότερα στους τομείς των γραμμάτων, των τεχνών, των εκδηλώσεων, του λαϊκού πολιτισμού και των επιστημών. Η πολιτιστική δημιουργία, η οποία προϋποθέτει φυσικά την ύπαρξη δημιουργού (παραγωγού πολιτιστικών αγαθών), ενισχύεται και ενδυναμώνεται και από τρίτους παράγοντες. Ενδεικτικά αναφέρονταιη ύπαρξη κατάλληλης υποδομής (ή θεσμικού πλαισίου), η ελευθερία της άσκησης τηςπολιτιστικής λειτουργίας, η ύπαρξη όρων που θα συνέβαλλαν στη διαμόρφωση κατάλληλου περιβάλλοντος, η δυνατότητα που διαθέτει το κυρίαρχο

¹Σύμφωνα με τον ορισμό που διατυπώνει η Ντ. Κόνσολα, πολιτιστικά αγαθά είναι τα «... κινητά και ακίνητα αγαθά που έχουν μεγάλη σημασία για την πολιτιστική Ζωή, Π.Χ. τα μνημεία και της ιστορίας, τα χειρόγραφα, τα βιβλία αλλά και η γλώσσα, οι παραδόσεις, τα συστήματα αξιών, τα ήθη και έθιμα, η μουσική, ο χορός κ.λπ.». Ντ. Κόνσολα (1982), Διεθνής Προστασία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

οικονομικό και κοινωνικό σύστημα ώστε να προσφέρει, να διατηρεί, να διαφυλάττει και να δημοσιοποιεί πολιτιστικά αγαθά. Για τη δημιουργία ενός πολιτιστικού αγαθού, οι πολιτιστικοί πόροι αποτελούν την αρχική «πρώτη ύλη», με κυριαρχικό ρόλο τη συμβολή του πολιτιστικού δημιουργού. Η παραγωγή των πολιτιστικών αγαθών συμβάλλει στη μεγιστοποίηση του πολιτιστικού κεφαλαίου μιας χώρας, ενισχύει την πολιτιστική ταυτότητα και εικόνα της κοινωνίας της.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ταξινόμηση των πολιτιστικών αγαθών, έτσι όπως επιχειρήθηκε στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Αναφέρουμε τις σημαντικότερες κατηγορίες τους:

1. Κινητά και ακίνητα,
2. Με ευχερή ή δυσχερή αξιοποίηση,
3. Δημόσια ή ιδιωτικά,
4. Με διαρκή ή περιορισμένη χρήση,
5. Υλικά και άυλα - πνευματικά,
6. Με αποκλειστική (ιδιωτική) ή συλλογική (δημόσια) χρήση(ΚΕΔΚΕ - ΕΕΠΑ, 1993).

Ως κινητά πολιτιστικά αγαθά ορίζονται εκείνα που παρουσιάζουν ευχέρεια μετακίνησης στο χώρο, συνήθως λόγω του περιορισμένου όγκου τους. Αντίθετα, ακίνητα πολιτιστικά αγαθά χαρακτηρίζονται όσα δεν μπορούν να μετακινηθούν ή δεν μετακινούνται εύκολα. Πολιτιστικά αγαθά με ευχερή αξιοποίηση είναι εκείνα που αξιοποιούνται, χωρίς υψηλό κόστος, ενώ με δυσχερή αξιοποίηση είναι εκείνα που παρουσιάζουν απαγορευτικά ή υψηλά εμπόδια στη χρήση τους. Στην περίπτωση που ιδιοκτήτης του πολιτιστικού αγαθού είναι το δημόσιο, τότε πρόκειται για δημόσιο αγαθό, διαφορετικά είναι ιδιωτικό. Τα πολιτιστικά αγαθά που παραμένουν με την πάροδο του χρόνου αποκαλούνται διαρκούς διάρκειας χρήσης, ενώ όσα υπόκεινται σε φθορά είναι παροδικής ή περιορισμένης χρήσης. Υλικά πολιτιστικά αγαθά είναι εκείνα των οποίων η αξία στηρίζεται κυρίως στην υλική τους υπόσταση, ενώ άυλα ή πνευματικά είναι εκείνα των οποίων η αξία στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην πνευματική τους υπόσταση. Η μαζική παραγωγή πολιτιστικών αγαθών, μέσα από την οποία, σε ορισμένες περιπτώσεις, ισοπεδώνονται οι πολιτιστικές ανάγκες και ιδιαιτερότητες των καταναλωτών-πολιτών, είναι ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα των σύγχρονων κοινωνιών. Όπως θα διαπιστώσουμε και σε επόμενα κεφάλαια, η αντιμετώπισή της είναι εφικτή σε τοπικό επίπεδο μέσω της δράσης των Οργανισμών Τοπικής Αυτοδιοίκησης και των ιδιωτικών εθελοντικών πολιτιστικών δομών. Οι τελευταίες, απευθυνόμενες σε περιορισμένο κοινό, έχουν δυνατότητες να διαδραματίσουν ένα σημαντικό και ουσιαστικό ρόλο στην άμβλυνση των επιπτώσεων της μαζικής κουλτούρας, ενθαρρύνοντας την αξιολογική πνευματική δημιουργία της περιοχής τους. Όσον αφορά τις αξίες, θα μπορούσαμε να τις διακρίνουμε σε διάφορες κατηγορίες, ανάλογα με τον τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας στον οποίο υπάγονται: οικονομικές, θρησκευτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές κ.λπ. Ανάμεσα στις πολιτιστικές αξίες ιδιαίτερη σημασία έχουν όσες αφορούν ή σχετίζονται με ζητήματα ηθικής. Βέβαια το σύστημα των ηθικών αξιών που κυριαρχεί κατά καιρούς και κατά γεωγραφικές περιοχές διαφέρει όσον αφορά τις προτεραιότητες που θέτει, τις ανάγκες των κοινωνικών μελών και τα αξιολογικά κριτήρια που συνθέτουν τη δομή της σύστασής τους (Κονδύλης, 2000).

Μερικές από τις παγκοσμίως αποδεκτές πολιτιστικές αξίες είναι η αξία της ανθρώπινης ζωής, της πολιτιστικής δραστηριότητας κ.λπ. Εντούτοις, σε όλες τις εποχές έχει παρατηρηθεί το φαινόμενο της σύγκρισης των πολιτιστικών αξιών, που εμφανίζεται ιδιαίτερα έντονο στις σύγχρονες κοινωνίες. Βασικοί παράγοντες που ευθύνονται για την εξέλιξη του φαινομένου θεωρούνται η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας, όπως επίσης και η παραγωγή μαζικής κουλτούρας. Πολύ συχνά, η παραπάνω συνθήκη προκαλεί σύγχυση ως προς τα ηθικά και πολιτισμικά κριτήρια αξιολόγησης που ορίζουν και στηρίζουν, από τη μια τις τοπικές αξίες, και από την άλλη τις παγκόσμιες. Στην εποχή μας, αξίες οι οποίες θεωρούνταν δεδομένες και ακλόνητες και στηρίζαν τις πολιτιστικές δομές και τη συνοχή ενός κοινωνικού σχηματισμού για μακρά περίοδο μπορεί να αμφισβητηθούν στο πλαίσιο της παγκόσμιας επικοινωνίας, αλλά και της σύγκρουσης των αξιών. Σε πολλές περιπτώσεις, η ρήξη των κανονικοτήτων που επιφέρει η προαναφερόμενη κατάσταση διαμορφώνει και δρομολογεί όρους επαναπροσδιορισμού των κριτηρίων, ηθικών και πολιτιστικών.

Η ρήξη αυτή μπορεί να προκαλέσει την κρίση της πολιτισμικής ταυτότητας μιας κοινωνίας, η διάρκεια της οποίας εξαρτάται από πολλούς και ποικίλους παράγοντες, ανάλογα με το βαθμό προσαρμοστικότητας των κοινωνικών μελών στα νέα δεδομένα, τις υποδοχές που έχουν διαμορφωθεί από τον κυρίαρχο πολιτισμό στη συγκεκριμένη κοινωνία κ.λπ. Είναι γενικά παραδεκτό το γεγονός ότι η πολιτιστική δραστηριότητα αποτελεί το θεμέλιο λόγω της προόδου και της πολιτιστικής ανάπτυξης. Ως τέτοια, λοιπόν, εντάσσεται στις αρμοδιότητες και στον προγραμματισμό ενός αποτελεσματικά οργανωμένου κράτους, περιφέρειας ή πόλης. Οι εκθέσεις αρμόδιων επιτροπών που έχουν συσταθεί στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια επισημαίνουν ορισμένες απαραίτητες προϋποθέσεις προκειμένου οι πολιτιστικές δραστηριότητες να ενταχθούν σε ένα οργανωμένο και συστηματικό πλαίσιο.

Συνοπτικά αναφέρονται παρακάτω:

1. Τα πλαίσια και οι βασικές κατευθύνσεις μιας ενιαίας πολιτικής πολιτιστικής ανάπτυξης θα πρέπει να χαραχθούν με σαφήνεια και να υιοθετηθούν επίσημα σε υπερκομματικό επίπεδο. Η συνεχής και άρτια εκφρασμένη πολιτιστική πολιτική αποτελεί ανάγκη πρωταρχικής σημασίας.
2. Η γνώση γύρω από τους υπάρχοντες πολιτιστικούς πόρους και δραστηριότητες κάθε μορφής θα πρέπει να είναι επαρκής και συνολική.
3. Θα πρέπει να είναι επαρκείς, επίσης, η γνώση γύρω από ζητήματα πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ το υπάρχον θεσμικό και οργανωτικό πλαίσιο θα πρέπει να είναι ευέλικτο και απεριόριστο, ώστε να προσφέρει δυνατότητες διάσωσης και αποκατάστασής της (Π.Χ. εθνικοί χοροί και μουσική, ήθη, έθιμα, αντικείμενα λαϊκής τέχνης κ.λπ.).
4. Εκσυγχρονισμός της νομοθεσίας που αφορά επί μέρους πολιτιστικούς κλάδους, προκειμένου να μην εφαρμόζεται από αναρμόδιους φορείς, που χρησιμοποιούν ίδια και κατά περίπτωση κριτήρια.
5. Η αντιμετώπιση του προβλήματος των ελλείψεων που μπορεί να χαρακτηρίζει το ανθρώπινο δυναμικό το οποίο ασχολείται σε επαγγελματικό επίπεδο με τον πολιτιστικό τομέα (Π.Χ. εξειδικεύσεις, κατάρτιση).
6. Η κρατική ενίσχυση της μέσης και ανώτερης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης (δραματική τέχνη, χορός, μουσική κ.λπ.).

7. Η συνέχιση, η αναβίωση και η προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς στη γνήσια μορφή της. Επίσης, κρίνεται απαραίτητη η ουσιαστική αξιοποίηση των ζώντων φορέων ή ειδικών σε ορισμένα θέματα, ώστε να μην εκλείψουν οι πολύτιμες και ποικίλες γνώσεις τους.
8. Ουσιαστική αντιμετώπιση της κρίσης που διέρχεται η σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική και πνευματική δημιουργία ποιότητας, εξαιτίας του ανταγωνισμού της εμπορικής παραγωγής.
9. Η ισότιμη κατανομή των πολιτιστικών δραστηριοτήτων, φορέων και έργων υποδομής στον ελληνικό χώρο, ώστε να μην ευνοείται υπέρμετρα η πρωτεύουσα συγκριτικά με την υπόλοιπη χώρα ή ο αστικός πληθυσμός έναντι εκείνου της περιφέρειας.
10. Επάρκεια, όσον αφορά την προβολή των πολιτιστικών δραστηριοτήτων, τόσο στο εσωτερικό της χώρας, όσο και στο εξωτερικό.
11. Ενίσχυση των Μέσων ενημέρωσης, κυρίως της κρατικής ραδιοτηλεόρασης και του καλλιτεχνικού Τύπου, προκειμένου να προβάλλουν σε ικανοποιητικό βαθμό τις πολιτιστικές δραστηριότητες στο εσωτερικό της χώρας (Κέντρο Προγραμματισμού και Οικονομικών Ερευνών, 1976).

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί μέχρι τώρα, ως πολιτιστική δραστηριότητα ορίζουμε την οργανωμένη επικοινωνία των καταναλωτών-χρηστών με τα πολιτιστικά προϊόντα-αγαθά, τη χρησιμοποίησή τους και επομένως την αξιοποίησή τους. Η επικοινωνία αυτή παίρνει τη μορφή κοινωνικού γεγονότος, δηλαδή θα μπορούσε να ενταχθεί στα κοινωνικά φαινόμενα, ενώ είναι απαραίτητη και επωφελής τόσο για τον πολιτιστικό δημιουργό, όσο και για το κοινωνικό σύνολο. Από την άλλη, η οργάνωση πολιτιστικών δραστηριοτήτων σε έναν κοινωνικό σχηματισμό διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στην καλλιέργεια και την πνευματική ανάπτυξη των μελών του. Είναι ο τρόπος ψυχοδιανοητικής ανατροφοδότησης από τις ίδιες τους τις δυνάμεις. Στην Αρχαία Ελλάδα, όπου είχε γίνει κατανοητή η αξία αυτών των κοινωνικών εκδηλώσεων, επινοήθηκε ο ειδικός θεσμός υποστήριξής τους από την πολιτεία: η χορηγία. Ο θεσμός της χορηγίας, που σημαίνει την οικονομική και όποια άλλη υποστήριξη από το χορηγό μιας πολιτιστικής δραστηριότητας ή δημιουργίας, ενισχύει σήμερα πολιτιστικές δραστηριότητες σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο.

Συναφείς και αλληλένδετες έννοιες με την πολιτιστική δραστηριότητα είναι αυτές της πολιτιστικής δημοκρατίας και της πολιτιστικής δημιουργικότητας.

α) Πολιτιστική δημοκρατία

Η γενική τάση για αυξημένη εξουσία των περιφερειακών διοικητικών μονάδων και για ισόρροπη κατανομή των πόρων ανάμεσα στις περιφέρειες συμβαδίζει με το σύστημα της πολιτιστικής δημοκρατίας, στο οποίο οι πολιτιστικές πρωτοβουλίες δεν εκπορεύονται από τις κεντρικές εξουσιαστικές. Αρχές, αλλά αποτελούν αποκεντρωμένες δραστηριότητες. Διαμορφώνονται δηλαδή οι πρωτοβουλίες αυτές «ανάμεσα στον πληθυσμό τοπικών κοινοτήτων, που επιδιώκει τη βοήθεια από τις αρχές, στα διάφορα επίπεδα του πολιτικού συστήματος, για να εφαρμόσει τα πολιτιστικά του σχέδια». Η ενεργοποίηση και η άμεση συμμετοχή όσο το δυνατό μεγαλύτερου μέρους του τοπικού πληθυσμού στον προγραμματισμό της πολιτιστικής δράσης είναι τα βασικά μέσα με τα οποία επιδιώκεται να πραγματοποιηθούν οι κύριοι σκοποί της περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής, δηλαδή η διευκόλυνση της ενδογενούς ανάπτυξης και η ενίσχυση της πολιτιστικής

φυσιογνωσίας της περιφέρειας." Επομένως η ύπαρξη πολιτιστικής δημοκρατίας αποτελεί προϋπόθεση για την πολιτιστική δραστηριότητα και τη χάραξη πολιτιστικής πολιτικής.

B) Πολιτιστική δημιουργικότητα

Η δημιουργικότητα και στα δύο επίπεδα όπου πραγματώνεται, το βελτιωτικό και το καινοτομικό, αναπτύσσεται σε ορισμένες περιφέρειες και σε ορισμένη χρονική περίοδο, όταν υφίστανται συνθήκες δυναμικής συνένωσης συγκεκριμένων παραγόντων, όπως Π.Χ. η αναγκαία οικονομική βάση, η εξειδικευμένη γνώση, η ελεύθερη επικοινωνία, το υψηλό πολιτιστικό επίπεδο κ.λπ. Τέτοια παραδείγματα έχουμε σήμερα στις πόλεις και τις περιφέρειες όπου ιδρύονται «τεχνοπόλεις» στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ιαπωνία, με στόχο το συνδυασμό της δημιουργικότητας και της έρευνας με την παραγωγή, στο Παρίσι και στο Μιλάνο για τη μόδα, στο Λονδίνο για το θέατρο κ.λπ. Η παγκόσμια ιστορία προσφέρει παραδείγματα «δημιουργικών περιφερειών», η διεύρυνση των οποίων προβάλλει μεγάλης αξίας καθοδηγητικά πρότυπα. Αναφέρουμε ενδεικτικά την Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ., τη Φλωρεντία της Αναγέννησης, τη Βιέννη των αρχών του 20ου αιώνα.

Με τον όρο "πολιτιστική ταυτότητα" εννοείται η συλλογική ταυτότητα, δηλαδή η συνείδηση που έχουν τα μέλη του κοινωνικού συνόλου ότι αποτελούν ένα ιδιαίτερο σύνολο, ξεχωριστό και διαφορετικό από όλα τα άλλα. Η ιδιαιτερότητα της ομάδας αναγνωρίζεται από άλλα κοινωνικά σύνολα ενός διακριτικού της χαρακτηριστικό, ενώ η αναγνώριση της ιδιαιτερότητας ενός συνόλου από άλλα κοινωνικά σύνολα είναι η «εικόνα» που έχουν γι' αυτό. Ως πολιτιστική εικόνα μπορούμε να ορίσουμε το σύνολο βασικών και ομοιογενών κοινών χαρακτηριστικών, που διακρίνουν την πολιτιστική οντότητα μιας ομάδας ή κοινότητας ή έθνους, σε δεδομένο χρόνο, σε σχέση με άλλες ομάδες, κοινότητες ή έθνη. Τα κοινά αυτά χαρακτηριστικά αναφέρονται στη δομή, τον τύπο και το περιεχόμενο των πολιτιστικών στοιχείων που συνθέτουν την πολιτιστική οντότητα. Κοντολογίς, η πολιτιστική ταυτότητα ενός λαού έχει εξαιρετική σημασία, διότι είναι το στοιχείο με βάση το οποίο προσδιορίζεται και η διαλεκτική του σχέση στην κοινότητα. Περιλαμβάνει τη γλώσσα, τις αξίες, τις ιδεολογίες, τα πρότυπα ατομικής, οικογενειακής και κοινωνικής συμπεριφοράς, την πολιτική και επιστημονική κληρονομιά.

1.3 Λαϊκός πολιτισμός - Παράδοση

Μέχρι της αρχής της δεκαετίας του 80, στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού, παρά το ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε και τις αξιόλογες προσπάθειες που έγιναν κυρίως μεμονωμένης, ατομικής ή συλλογικής μορφής δεν αποφεύχθηκαν τελικά εκτεταμένες καταστροφές και αλλοιώσεις, που αφορούσαν τόσο τα δημιουργήματα όσο και τους ζώντες φορείς αυτού του πολιτισμού. Δεν ήταν λίγοι οι αρμόδιοι φορείς που επεσήμαναν την εντυπωσιακή αδράνεια και τις παραλείψεις, οι οποίες για μεγάλο χρονικό διάστημα συνδέονταν με το έργο της καταστροφής, της συλλογής, της αποκατάστασης ή της συντήρησης και μελέτης των στοιχείων της νεότερης ιστορικής και πνευματικής ζωής της χώρας και των κατά τόπους και εποχές ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της.

Μετά τον τελευταίο πόλεμο, η εντεινόμενη μετακίνηση του πληθυσμού της υπαίθρου και κυρίως των ορεινών και νησιωτικών περιοχών της χώρας, που αποτελούν εστίες της λαϊκής

παράδοσης, προς τα αστικά κέντρα και το εξωτερικό επιτάχυνε τη φθορά και συνέβαλε στην εγκατάλειψη δραστηριοτήτων και μορφών τέχνης μεγάλης αξίας. Παράλληλα, η εισβολή του σύγχρονου πολιτισμού και των προϊόντων του διαμόρφωσε όρους μεταβολής του λαϊκού αισθήματος, αλλοίωσε τα κριτήρια και γενικότερα τις αξίες. Αποτέλεσμα της προαναφερόμενης συνθήκης ήταν να σημειωθούν αλλαγές στα ήθη, τα έθιμα και τους τρόπους ζωής, όπως ακόμα και στα μέσα και τις μορφές της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Για μεγάλο χρονικό διάστημα, μεμονωμένα άτομα ή ομάδες, κατανοώντας έγκαιρα την τεράστια σημασία του λαϊκού μας πολιτισμού για τις επερχόμενες γενεές, επιχείρησαν να περισώσουν και να προβάλουν στοιχεία ή δημιουργήματα αυτού του πολιτισμού, χωρίς πάντοτε οι προσπάθειές τους να είναι αποδοτικές. Το εγχείρημά τους προσέκρουε κατά κανόνα στην έλλειψη συντονισμού, στην ανεπάρκεια των υλικών μέσων, ενίοτε και ειδικών γνώσεων, και στη σπανιότητα εξειδικευμένου προσωπικού. Μολονότι η προσφορά θεσμικών φορέων, όπως της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, του Κέντρου Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, και διάφορων πανεπιστημιακών εδρών υπήρξε σημαντική, ήταν γενικά παραδεκτό όπως το πλαίσιο προστασίας του λαϊκού πολιτισμού υπήρξε ανεπαρκέστατο. Η ανεπάρκεια αυτή οφειλόταν σε δύο βασικούς παράγοντες: πρώτον, στο γεγονός ότι οι προαναφερόμενες προσπάθειες δεν ενισχύονταν σημαντικά από την πολιτεία, και δεύτερον, στην αδράνεια των τοπικών φορέων, οι οποίοι δεν καλύπτονταν από κάποιο νομικό πλαίσιο, ούτε είχαν την υλική και ηθική στήριξη από τους επίσημους φορείς της πολιτείας.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, παρατηρήθηκαν ενθαρρυντικές εξελίξεις, όσον αφορά την προστασία του λαϊκού πολιτισμού, μέσω συγκεκριμένων ενεργειών: α) Υπήρξε σημαντική αύξηση των πόρων που προορίζονταν γι' αυτόν το σκοπό, β) Εκδηλώθηκε ζωνρό ενδιαφέρον και παράλληλη δραστηριότητα πολλών κρατικών φορέων (ΥΠ.ΕΣ., ΥΠΣΠ, ΥΠΔΕ, ΕΟΤ κ.ά.), γ) Συντάχθηκε πρόταση δημιουργίας και οργάνωσης ιδιαίτερης Διεύθυνσης Λαϊκού Πολιτισμού στο υπουργείο Πολιτισμού, η οποία περιλήφθηκε στο σχέδιο του νέου οργανισμού του υπουργείου.

Παρά τη λήψη των παραπάνω μέτρων, κοινή εκτίμηση των αρμόδιων φορέων ήταν ότι η προστασία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού συνέχισε να εμφανίζει σοβαρές δυσχέρειες, εξαιτίας όχι μόνο της ανεπάρκειας των υλικών πόρων, αλλά και της έκτασης και της φύσης των στοιχείων και του χαρακτήρα των δημιουργημάτων του, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στις περισσότερες περιπτώσεις αυτά αποτελούν επιπλέον χρήσιμο τμήμα της καθημερινής ζωής μέρους του πολιτισμού. Τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται μια σημαντική δραστηριότητα όσον αφορά τη διάσωση και την προβολή του λαογραφικού μας πλούτου, γεγονός που ώθησε πολλούς ερευνητές να την ερμηνεύσουν ως ένδειξη « ... επανεκτίμησης του λαϊκού παραδοσιακού στοιχείου και ως προσπάθεια διακρίβωσης και ενίσχυσης της πολιτιστικής ταυτότητας των διαφόρων περιοχών ...». Μεγάλη σημασία δόθηκε στη στήριξη θεσμών όπως είναι τα λαογραφικά μουσεία και οι σύλλογοι, των οποίων κύριος σκοπός είναι η διαφύλαξη και η προβολή των υλικών στοιχείων της πολιτιστικής ζωής της χώρας μας. Σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια αυτή διαδραμάτισαν, σαφώς, οι οργανισμοί της Τοπικής Αυτοδιοίκησης. Οικονομική ενίσχυση δόθηκε, επίσης, σε συγκροτήματα παραδοσιακών χωρών (περίπου 580), όπως και σε δήμους και κοινότητες που οργανώνουν και πραγματοποιούν εκδηλώσεις λαογραφικού τύπου. Το ίδιο συμβαίνει και με διάφορα

πολιτιστικά σωματεία και ιδρύματα τα οποία εκδίδουν έντυπα ή μελέτες λαογραφικού περιεχομένου. Παρά τις αναφερόμενες εξελίξεις, πολλά προβλήματα παραμένουν έντονα: από τη μία, έχει παρατηρηθεί έντονη διαφοροποίηση στη χωροκατανομή των παραπάνω οργανισμών (μουσεία, συγκροτήματα, σωματεία κ.λπ.), και από την άλλη, η οικονομική ενίσχυση που προβλέπεται από το υπουργείο Πολιτισμού χαρακτηρίζεται ως ανεπαρκής για την αντιμετώπιση των λειτουργικών τους προβλημάτων (ελλείψεις σε χώρους, εξοπλισμό, τεχνικό προσωπικό, ειδικούς επιστήμονες κ.ά.).

Πώς μπορούμε όμως, να ορίσουμε την έννοια «λαϊκός πολιτισμός»; Είθισται ως «λαϊκό» να αποκαλείται ό,τι πρωτογενώς δημιουργεί ο ίδιος ο λαός. Και το λαϊκό δημιούργημα μπορεί να είναι αντικείμενο πραγματικής χρήσης (εργαλείο, σκεύος, ένδυμα, οικοδόμημα) ή προϊόν αισθητικής συναισθηματικής ανάγκης και αγαθό του πνεύματος (τραγούδι, χορός, παραμύθι, παροιμία, διάφορα καλλιτεχνήματα κ.λπ.). Ο λόγιος, ο αστικός, ο τεχνικός πολιτισμός και ο λαϊκός έχουν μια διαλεκτική, αμοιβαία σχέση και βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση. Έτσι, στην έννοια του «λαϊκού» έχουν ενσωματωθεί και στοιχεία που δεν έχουν αναγκαστικά λαϊκή προέλευση. Ο λαός στην ιστορική του διαδρομή έχει αποδεχθεί και υιοθετήσει στοιχεία αρχαιοελληνικά, βυζαντινά, όχι μόνο εκκλησιαστικής, αλλά και κοσμικής καταγωγής. Ακόμα, στοιχεία δυτικά, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά. Στη σύγχρονη εποχή, παρατηρείται, μάλιστα, μια απότομη εισβολή ξένων προτύπων ζωής και προϊόντων ευρωπαϊκής και κυρίως αμερικανικής «υποκοουλτούρας», που ουσιαστικά υπονομεύουν και εκτοπίζουν τον παραδοσιακό πολιτισμό στο βαθμό που ακόμη αυτός υπάρχει. Η ταχύτητα και η συχνότητα αυτών των «εισβολών» και η ποιότητα και ποσότητα των εισαγόμενων προϊόντων (και άλλοι παράγοντες) δεν επιτρέπουν πια την εύκολη και επωφελή αφομοίωση ορισμένων από αυτά τα στοιχεία, ούτε δίνουν τον κατάλληλο χρόνο στο «καταναλωτικό κοινό» να προσαρμοστεί βαθμιαία και φυσιολογικά στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Το αποτέλεσμα μέχρι σήμερα της περιγραφόμενης συνθήκης είναι η ύπαρξη μια μορφής πολιτιστικής σύγχυσης. Παλιότερα, όταν η παράδοση επιδρούσε πιο δυναμικά στους όρους της σύγχρονης ζωής, λειτουργούσαν και αποτελεσματικότερα οι μηχανισμοί προσαρμογής και αφομοίωσης. Κατά συνέπεια, πολλά από τα «Ξενικά» στοιχεία τα κοινωνικά μέλη τα προσάρμοζαν σε μian άλλη πραγματικότητα, τα αφομοίωναν δημιουργικά, συνδυάζοντας τα με τα εγχώρια. Αν θέλουμε να κατηγοριοποιήσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του «λαϊκού», θα ήταν τα εξής:

Το «ομαδικό» αυτό δεν σημαίνει ότι κάθε λαϊκή δημιουργία είναι προϊόν καθολικής συμμετοχής του λαού. Σημαίνει ότι ο δημιουργός, ένας ή μικρό σύνολο ανθρώπων, είναι φορέας ομαδικού πνεύματος, κοινής ευαισθησίας, βρίσκεται στο ίδιο περίπου διανοητικό επίπεδο με την όλη κοινότητα, συντονίζεται και λειτουργεί στο ίδιο μήκος κύματος με τους πολλούς και δημιουργεί σύμφωνα με τα πρότυπα της παράδοσης. Στη συνέχεια, το ίδιο το δημιούργημα ή η τεχνική της κατασκευής του υφίσταται μια μακρόχρονη επεξεργασία από ένα πλήθος «χρήστες», και έτσι από γενιά σε γενιά, εμπειρικά, προφορικά, μιμητικά, τα ποικίλα πολιτιστικά προϊόντα διαδίδονται και διακινούνται σε έναν ευρύτερο χώρο, με διαδικασίες τελείως διαφορετικές από τις σημερινές. Σε όλα αυτά είναι εμφανής ο κοινωνικός παράγοντας, ο συλλογικός χαρακτήρας της λαϊκής δημιουργίας, όπως έκδηλοι είναι και οι τρόποι και οι μορφές συμμετοχής, ανταπόκρισης και επικοινωνίας ανάμεσα στα μέλη της

κοινότητας, με σημείο αναφοράς το παραγόμενο ή παραχθέν πολιτιστικό προϊόν (Μερακλής, 1984).

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό της έννοιας του «λαϊκού» είναι το αυθόρμητο, που αντιπροσωπεύει τον ψυχολογικό παράγοντα. Και αυτό σημαίνει ότι ο λαϊκός δημιουργός εξωθείται στην καλλιτεχνική έκφραση πιο πολύ από τα άλογα στοιχεία της ψυχής, από το ένστικτο, το συναίσθημα και τη φαντασία. Έχει μυθική αντίληψη του κόσμου και είναι ελάχιστα λογοκρατούμενος. Πιέζεται και κατευθύνεται από τη φυσική προδιάθεση, από το έμφυτο ένστικτο και από αυτό κυρίως «πειθαναγκάζεται» και οδηγείται στη δημιουργία. Τα διάφορα «πιστεύω» του και οι ερμηνείες του είναι κατά κανόνα μαγικής κατηγορίας και δεν έχουν τον έλεγχο του ορθού λόγου. Ο λαϊκός δημιουργός δεν έχει «σχολική», «ακαδημαϊκή» μόρφωση. μια ευρύτερη παιδεία, δεν έχει επιστημονική θεωρητική κατάρτιση για το είδος της τέχνης που υπηρετεί. Έχει γνώσεις πρακτικές, εμπειρικές, πατροπαράδοτες, μη συστηματικές, επαρκείς πάντως για να πραγματώσει το καλλιτεχνικό του όραμα και να επιτύχει το αισθητικό αποτέλεσμα που επιδιώκει. Ο λαϊκός καλλιτέχνης λειτουργεί πρωτίστως με βάση τις δικές του ανάγκες και τη δική του ευχαρίστηση.

Το πρόσωπο επίσης, που είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα του «λαϊκού», απαιτεί αποσαφήνιση. Γνωρίζουμε ότι πολλά λαϊκά δημιουργήματα είναι επώνυμα (λαϊκοί ζωγράφοι, αγιογράφοι, λαϊκοί στιχουργοί, συνθέτες κ.ά.). Αλλά και όπου υπάρχει ανωνυμία, γεγονός που συμβαίνει συχνότατα, σε πολλές περιπτώσεις οφείλεται σε άλλους λόγους και δεν υποδηλώνει υποχρεωτικά συλλογική δημιουργία και ευρεία συμμετοχή στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Γιατί όπως προαναφέραμε, ένας ή το πολύ μια ολιγομελής ομάδα ή παρέα είναι ο δημιουργός. Εντούτοις, αυτό το πρόσωπο ή ομάδα δεν είναι απλά το συγκεκριμένο επώνυμο άτομο ή η συγκεκριμένη παρέα, αλλά ο φορέας μιας μακραίωνης παράδοσης. Αυτό σημαίνει ότι φέρει μέσα του τη σοφία, τη διάνοηση, τη νοοτροπία, την ευαισθησία και την αισθητική, αλλά και τις λανθάνουσες ιδιότητες και τα γνωρίσματα των πολλών, που κατορθώνει μέσα από τις ιδιαίτερες δυνατότητες του και τις ενεργοποιεί για λογαριασμό όλων. Κατά συνέπεια, οι δημιουργοί της παράδοσης είναι σε τελική ανάλυση ανώνυμοι και πρόσωποι επειδή είναι πολυπρόσωποι. Το ανώνυμο λοιπόν και το πρόσωπο ως χαρακτηριστικό του «λαϊκού» δεν ισχύουν παντού και πάντα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο του «λαϊκού» είναι ο κατά παράδοση τρόπος παραγωγής, συντήρησης, διάδοσης και συνέχισης της λαϊκής δημιουργίας. Όλη η συμπυκνωμένη προγονική «σοφία», οι επί μέρους ειδικές γνώσεις που απόχτησαν, και οι «πρακτικές» και «τεχνικές» που επινόησαν οι προγενέστεροι σε διάφορους τομείς υλικής κατεύθυνσης ή καλλιτεχνικής δραστηριότητας, όλες οι εκδηλώσεις, πράξεις και ενέργειες μαζί με ολόκληρη την «ιδεολογία» μεταβιβάζονται στους νεότερους εντελώς αβίαστα, παραδειγματικά, σχεδόν ακούσια, αυτόματα και απρογραμμάτιστα. Αυτή η μεταφορά του λαϊκού πολιτισμού από γενιά σε γενιά είχε 10 χαρακτήρα μιας φυσιολογικής ροής, η οποία κατευθύνεται προς μια υποχρεωτική πορεία (Μπιτσάνη, 2004).

Όλα τα λαογραφικά φαινόμενα, οι ποικίλες εκδηλώσεις του λαϊκού Βίου, επαναλαμβάνονται κατά κανόνα όχι ενσυνείδητα, αλλά κατά «συνήθεια», από τα μέλη μιας κοινωνίας που μπορεί να είναι ακόμη και συντηρητικά, δυσκίνητο όσον αφορά τις αποδοχές και απρόθυμα σε μεταβολές και ανατροπές.

1.4 Τομείς του λαϊκού Πολιτισμού

1.4.1 Χορός

Μία από τις σπουδαιότερες εκδηλώσεις τέχνης είναι ο χορός. Πρόκειται για την τέχνη που στηρίζεται στην ευκινησία και την εξωτερική ισορροπία, καθώς ειδικεύει διάφορες σωματικές κινήσεις, που μορφοποιούνται με βάση συγκεκριμένους όρους και κανόνες. Το χορευτικό φαινόμενο το συναντάμε με τους όρους ελληνικός χορός, παραδοσιακός χορός, εθνικός ή δημοτικός χορός και φολκλορικός χορός (Μπιτσάνη, 2004).

Τα τελευταία χρόνια, η επιστημονική αναζήτηση του όρου έχει οδηγήσει στην εισαγωγή του όρου «νεοελληνικός χορός». Ο όρος αυτός εμφανίζεται τη χρονική περίοδο στο πλαίσιο της οποίας διαμορφώνεται αυτό το φαινόμενο και έτσι και του οριζόντια των ιστορικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών οι οποίες συμβάλλουν στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του. Δηλαδή ο όρος «νεοελληνικός χορός» αποδίδει το φαινόμενο του χορού το οποίο διαμορφώνει τα χαρακτηριστικά του υπό τους όρους και τις συνθήκες του Νεοελληνισμού, του νέου ελληνικού πολιτισμού, του οποίου οι αρχές βρίσκονται μέσα στο 10^ο αιώνα μ.Χ., εντός του οποίου αναφέρονται και τα πρώτα ακριτικά δημοτικά τραγούδια. Κύριο στοιχείο του νέου ελληνικού πολιτισμού είναι ο επαναστατικός χαρακτήρας, τον οποίο αποκτά με έμφαση στην περίοδο της τουρκοκρατίας και ο οποίος κορυφώνεται με την Επανάσταση του 1821. Αυτός ο χαρακτήρας ορίζει τους βασικούς άξονες στους οποίους κινείται και διαμορφώνεται η ελληνική ύπαιθρος ως ιστορική και πολιτιστική προσωπογραφία, η οποία φανερώνεται μέσα από τα τραγούδια, τους χορούς, τα ήθη και έθιμα της λαϊκής παράδοσης.

Ο νεοελληνικός χορός είναι φαινόμενο το οποίο διαμορφώνεται και αναπτύσσεται στην ελληνική ύπαιθρο. Αυτό σημαίνει ότι σχετίζεται άμεσα με τη νεοελληνική κοινωνική ζωή και εκφράζει κατά κύριο λόγο την ελληνική ύπαιθρο. Το φαινόμενο αυτό διατηρεί τα χαρακτηριστικά του μέχρι και τον 20^ο αιώνα. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο όμως, με τις ραγδαίες αλλαγές που συμβαίνουν στην Ελλάδα και οι οποίες σχετίζονται κύρια με την εκβιομηχάνιση της χώρας, η πολιτιστική ζωή και κατά συνέπεια και ο νεοελληνικός χορός υφίστανται νέες επιδράσεις. Στο νεοελληνικό χορό απεικονίζονται τα στοιχεία της ιστορικής πορείας, της νοοτροπίας, της σκέψης και της πνευματικής παράδοσης του λαού μας. Ο χορός βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με θεσμούς, έθιμα, θρησκευτικές πεποιθήσεις, γιορτές, προλήψεις και δοξασίες και με την ελληνική γλώσσα μέσω του δημοτικού τραγουδιού. Εμφανίζεται ως ένας άλλος τρόπος επαφής, επικοινωνίας, διαλόγου και σχέσεων των ανθρώπων. Ο χορός δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα από τις συγκεκριμένες συνθήκες που τον περιβάλλουν. Δεν είναι μόνο τα βήματα και οι κινήσεις του χορευτή, είναι και το ίδιο του το σώμα και η φορεσιά του και οι άλλοι που χορεύουν μαζί του και αυτοί που κάθονται γύρω. Είναι όλα όσα συνθέτουν την ποίηση των κινήσεων του πραγματικού χορού.

Στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, η οικογένεια, η κοινότητα, ως παραδοσιακοί θεσμοί διδασχής, εκπαίδευσης και εκμάθησης χορού στους νέους ανθρώπους, αντικαθίστανται συνήθως από επαγγελματικούς εκπαιδευτικούς θεσμούς. Από τη στιγμή της διαμεσολάβησης αυτών των θεσμών (ιδιωτική χοροδιδασκαλία, επαγγελματίες δάσκαλοι κ.λπ.) μεταξύ του ελληνικού παραδοσιακού χορού και του σημερινού χορευτικού - πολιτιστικού γίνεσθαι

αρχίζει να διαμορφώνεται μια νέα συνθήκη, της οποίας τα αποτελέσματα είναι εμφανή και τα σημάδια κακοποίησης αποτυπώνονται σε μια άρρωστη φυσιογνωμία του χορού, όπως αυτός παρουσιάζεται σήμερα. Τέτοια έντονα σημάδια κακοποίησης είναι: πρώτον, η σοβινιστική αντίληψη περί χορού, σε πολλές περιπτώσεις, εξυπηρετεί την προβολή μιας μορφής πολιτισμικού και πολιτικού εθνικισμού. Δεύτερον, η βηματοποίηση, η μηχανιστική αντίληψη περί του χορού, όπως και η γυμναστική - κινησιολογική αντίληψη περί του χορού, στην οποία ο χορός εμφανίζεται να εξυπηρετεί απλά και μόνο την άσκηση του σώματος, στην ουσία προσβάλλουν την εύθραυστη πολιτισμική του αξία. Τρίτον, η συντεχνιακή, επαγγελματική αντίληψη και το οικονομικό όφελος κυρίως μέσα από τουριστικού τύπου εκδηλώσεις οδηγούν το χορό σε εκτροπή από το πραγματικό του νόημα και περιεχόμενο. Τέταρτον, η ένταξη του παραδοσιακού χορού σε μια συνθήκη μόδας δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας πρόχειρης ενασχόλησης, η οποία με τη σειρά της μπορεί να διαμορφώσει όρους κακοποίησης αυτού του σημαντικού πολιτιστικού φαινομένου (Ράφτης, 2001).

Εντούτοις, δεν θα πρέπει να αγνοηθεί και η θετική πλευρά της εξέλιξης του παραδοσιακού χορού στις μέρες μας. Η θετική του παρουσία στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις. Η μία κατεύθυνση αφορά στο πώς αυτός επιζεί μόνος του στο χωριό και την πόλη και η άλλη αφορά την εκπαιδευτική διαδικασία στην εκπαίδευση, αλλά κυρίως στους διάφορους πολιτιστικούς φορείς. Ο χορός στο χωριό και στην πόλη συνεχίζεται, διαρκεί σε οικογενειακά και κοινοτικά γλέντια, σε πανηγύρια, θρησκευτικές γιορτές, μαγαζιά και κέντρα και απεικονίζει μεγάλο πλούτο παραδοσιακών πολιτιστικών στοιχείων. Η παρουσία του χορού στην εκπαιδευτική διαδικασία και στους οργανωμένους πολιτιστικούς φορείς φανερώνει την ανάγκη για χορευτική έκφραση μέσω της οργανωμένης διδασκαλίας γεγονός που καταδεικνύει τη θετική πορεία και προοπτική του νεοελληνικού χορού. Οργανωμένης διδασκαλίας όμως που να καθιστά τη διαδικασία μάθησης του χορού δραστηριότητα δημιουργική, ένα παιχνίδι ελεύθερης έκφρασης και φαντασίας (Πρυντομώ, 2001).

1.4.2 Μουσική

Στην Ελλάδα παρατηρείται έντονα το φαινόμενο του εξευρωπαϊσμού της ελληνικής μουσικής. Μόνο που η ελληνική μουσική με καμία λογική δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στη δυτική μουσική. Αντίθετα, είναι σαφώς συγγενής με τη βυζαντινή, την τουρκική και την αραβική μουσική. Όλες κατάγονται από την αρχαία ελληνική μουσική, η δυτική όμως μουσική ξέκοψε από ένα σημείο και μετά και χάραξε έναν δικό της, εντελώς ξεχωριστό δρόμο. Από την άλλη, οι μεσογειακοί λαοί συνέχισαν στην ίδια κατεύθυνση που είχαν χαράξει οι αρχαίοι Έλληνες. Έτσι λοιπόν, ο εξευρωπαϊσμός της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής δεν είναι εμπλουτισμός, παραλλαγή ή διασκευή της. Είναι ξεθεμελίωμα της, γιατί θίγει την ίδια την ιδιαιτερότητά της, τις βασικές αρχές πάνω στις οποίες στηρίζεται (Μπιτσάνη, 2004).

Από το 160 μ.Χ. αιώνα, η μουσική της κεντρικής Ευρώπης χάραξε έναν δικό της δρόμο, βασισμένο σε εντελώς διαφορετικές αρχές, έναν δρόμο που έχει επιβληθεί σε όλη τη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Για αυτό η ελληνική παραδοσιακή μουσική δεν «χωράει» με κανέναν τρόπο στα καλούπια της δυτικής μουσικής: γιατί είναι συνέχεια του μουσικού συστήματος της Αρχαίας Ελλάδας. Δεν θα μπορούσε άλλωστε να είναι διαφορετικά, καθώς οι κύριες επιδράσεις που δέχτηκε ο ελληνικός λαός στη μουσική του εξέλιξη ήταν δύο: από τη

μία, οι βυζαντινοί ύμνοι της Ορθόδοξης Εκκλησίας, από την άλλη δε η φωνητική και η ενόργανη μουσική των Τούρκων, των Αράβων και άλλων γειτονικών λαών(ΛιάΒας, 1996).

Τα μουσικά αυτά συστήματα έχουν κοινά χαρακτηριστικά, που προέρχονται από την κοινή τους προέλευση: τη θεωρία της αρχαίας ελληνικήςμουσικής, που βασίζεται στιςμαθηματικές σχέσεις των ηχητικών διαστημάτων, στο πυθαγόρειο σύστημα. Η ελληνική μουσική είναι μονοφωνική. Εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα είναι η μουσική των Επτανήσιων των δύο τελευταίων αιώνων, που οφείλεται στην ιταλική επίδραση. Στη Βόρειο Ήπειρο διατηρείται ακόμα ένας αρχαίος τύπος πολυφωνίας στα τραγούδια, του οποίου η προέλευση αποτελεί εθνολογικό μυστήριο. Η μόνη συνοδεία που επιτρέπει η γνήσια παραδοσιακή μουσική είναι το ίσον, δηλαδή έναςσυνεχήςήχος στην τονική ή την υποτονική της μελωδίας, ή διάστημα τέταρτης ή πέμπτης, διαστήματα που είναι κοινά σε κάθε μουσικό σύστημα. Δεν υπάρχει δηλαδή αρμονική συνοδεία όπως στη δυτική μουσική.

Αν η ευρωπαϊκή μουσική, ελαφρά ή κλασική, έφτασε να κυριαρχεί σήμερα, αυτό δεν δικαιολογείται από κάποια αντικειμενική υπεροχή της, αλλά μόνο από το ότι είναι η μουσική έκφραση της τεχνολογικά υπέρτερης βιομηχανικής κοινωνίας. Η βιομηχανική κοινωνία επέβαλε διεθνώς έναν νέο τρόπο ζωής, ριζικά αντίθετο με αυτόν που προέβλεπαν οι κατά τόπους παραδοσιακές κοινωνίες. Αντίστοιχα, λοιπόν, η μουσική τηςβιομηχανικής κοινωνίαςεκτόπισε την παραδοσιακή και ο χορός της κοινωνίας αυτήςεκτόπισε τον παραδοσιακό χορό. Αυτό όμως δεν σημαίνει με κανένα τρόπο ότι υπάρχει κάποια εγγενής «ανωτερότητα» των εκφράσεων τηςβιομηχανικής κοινωνίας απέναντι στιςαντίστοιχες εκφράσεις των παραδοσιακών κοινωνιών. Είναι κάτι που συχνά ξεχνάμε εμείς που ανήκουμε στη βιομηχανική κοινωνία.

Οι σχέσεις του κράτους και πολλών Ελλήνων με την παράδοσή τους είναιπλέον σχέσεις ενόχων. Δεν αρκούν οι εθνικές επέτειοι, οι σχολικές εορτές και οι συνεστιάσεις των «απανταχού χωριανών», ευτυχώς όμως πολλά από τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν τις αισθήσεις και το ήθοςτης ελληνικήςμουσικήςπαράδοσης εξακολουθούν να ζουν ανεξάρτητα, πέρα και πίσω από όλα αυτά. Το θέμα είναι πόσοι έχουν την ευκαιρία να τα συναντήσουν και με ποιο τρόπο. Γιατί, αν γίνει αυτό, είναι σίγουρο ότι η δύναμη, τα μηνύματα ζωής που κρύβουν μέσα τους οι γνήσιες εκδηλώσεις τηςμουσικήςμαςπαράδοσης, και όχι τα κάθε λογής φολκλорικά κατασκευάσματα, θα βρουν ανταπόκριση σε όλους εκείνους που νιώθουν κάθε μέρα να αυξάνουν τα αδιέξοδα στην ανάγκη τους για έκφραση και επικοινωνία. Υποτιμάμε τη μουσική μας, επειδή ακριβώς την αγνοούμε, γιατί έχουμε μέσα μας μια εντελώςπαραμορφωμένη εικόνα της, συνδεδεμένη με ένα παρελθόν προβληματικό ή τσολιαδάκια που χορεύουν σε έλατα και θυμάρια.

Είναι όμως, κυριολεκτικά, σαν το ποτάμι του Σεφέρη, που αφήνουμε να περνάει μέσα από τα δάκτυλά μαςχωρίς να πιούμε ούτε μια στάλα. Σύμφωνα με τα συμπεράσματα σχετικά πρόσφατων επιστημονικών ερευνών, η «ζωντανή» μουσική κίνηση στην περιφέρεια συνεχώς υποχωρεί προς όφελοςτης λεγόμενης «πολιτιστικήςβιομηχανίας», της οποίας η ζήτηση κατανάλωσης των προϊόντων της συνεχώς αυξάνεται. Η κίνηση αυτή περιορίζεται κυρίωςστη δράση «παραδοσιακών» μουσικών σχημάτων, στην οργάνωση συναυλιών ελαφριάς και λαϊκής μουσικής.

Όπως συνέβαινε παλαιότερα, έτσι και στις μέρες μας, οι φορείς της παραδοσιακής μουσικής, των οποίων οι προσπάθειες για τη διάσωση και μετάδοση του είδους υπήρξαν διαχρονικά σημαντικότερες, ενισχύονται από τον κρατικό προϋπολογισμό περιστασιακά και κατά περίπτωση. Ουσιαστικά, τριμηνιαίες ανάγκες των κατοίκων της επαρχίας καλύπτουν συνήθως δημοτικές ή ιδιωτικές ορχήστρες, οι οποίες δραστηριοποιούνται κυρίως σε εποχιακές περιόδους στο πλαίσιο εορταστικών εκδηλώσεων. Ταυτόχρονα, λειτουργούν τοπικές, δημοτικές και μη, χορωδίες συλλόγων, οι οποίες όμως αντιμετωπίζουν τεράστια οικονομικά προβλήματα λόγω της μη επαρκούς υποστήριξης τους από τις υπηρεσίες του υπουργείου Πολιτισμού.

Το τελευταίο χρονικό διάστημα, διάφορα πολιτιστικά σωματεία που ενισχύονται από το αρμόδιο υπουργείο, καθώς και φορείς της τοπικής Αυτοδιοίκησης υποστηρίζουν τη μουσική κίνηση στη χώρα μας, κυρίως μέσω της διοργάνωσης τοπικών πολιτιστικών εκδηλώσεων, οι οποίες συνηθίζεται να αποκαλούνται φεστιβάλ. Εντούτοις, οι εκδηλώσεις αυτές δεν μπορεί να θεωρηθούν επαρκείς όσον αφορά την ανάπτυξη της παραδοσιακής μουσικής έκφρασης και την προβολή της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας. Οι λόγοι, κατά περίπτωση, είναι πολλοί και ποικίλοι. Συνήθως οι εκδηλώσεις αυτές είναι περιστασιακές και εποχικές, στο βαθμό που πραγματοποιούνται κατά το πλείστον τους θερινούς μήνες, και συνδέονται τις περισσότερες φορές με την ιδιαίτερα αυξημένη τουριστική κίνηση. Όσον αφορά την οικονομική τους υποστήριξη μέσω των κρατικών επιχορηγήσεων, αυτές μπορεί να έχουν αυξηθεί σημαντικά τα τελευταία χρόνια, εντούτοις σημειώνουν σημαντικές διακυμάνσεις, ενώ δεν χαρακτηρίζονται από ισορροπία όσον αφορά τη γεωγραφική τους κατανομή.

Ωστόσο, ο προβληματισμός των αρμόδιων φορέων δεν θα πρέπει να περιοριστεί στον οικονομικό παράγοντα, μολονότι ο τελευταίος αποτελεί την κινητήρια δύναμη τέτοιων πολιτιστικών εκδηλώσεων. Κυρίως οι υπεύθυνοι της τοπικής Αυτοδιοίκησης οφείλουν να αναρωτηθούν κατά πόσο οι μουσικές ή και άλλες διεργασίες που πραγματοποιούνται στην περιφέρεια υπηρετούν την ανάγκη για παραγωγή πολιτισμού ή απλά συνεισφέρουν και αναπαράγουν την παραγωγή μιας μορφής θεάματος, η οποία εξυπηρετεί μεμονωμένα και μάλλον συντεχνιακά συμφέροντα. Από την άλλη, θα πρέπει να αναπτυχθεί έντονος προβληματισμός όσον αφορά τον οργανωτικό τομέα τέτοιων εκδηλώσεων. Το γεγονός είναι πως η υποδομή ως προς την οργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων (μουσικών, θεατρικών, χορευτικών κ.ά.) στις Τοπικές Αυτοδιοικήσεις είναι σχεδόν ανύπαρκτη, με εξαίρεση όπου υπάρχει καταστατικό οργανισμού, το οποίο μπορεί να διαχειρίζεται με περισσότερη ευκολία τα κεφάλαια που υπάρχουν προς διάθεση. Τα παραπάνω, εκτός των άλλων, παραπέμπουν και στην ανάγκη εκπαίδευσης στελεχών, με ειδικότητα την οργάνωση και την παραγωγή πολιτισμού (Μπιτσάνη, 2004).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΟΥΣΙΚΗ – ΤΡΑΓΟΥΔΙ – ΛΑΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

2.1 Εισαγωγή

Η μουσική είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία στη σύγχρονη εποχή μας περιβάλλει άλλοτε συνειδητά μέσω των προσωπικών μας επιλογών και άλλοτε ασυνείδητα στις καθημερινές δραστηριότητες (supermarket, Μετρό, fastfood). Η συνεχής αυτή επαφή μας με τη μουσική είναι αρκετά υποτιμημένη αφού τις περισσότερες φορές θεωρούμε ότι η δεν έχουμε «μουσικό» αυτί, είμαστε φάλτσοι, δεν διαθέτουμε «ταλέντο». Την ίδια στιγμή όμως συμμετέχουμε με διάφορους τρόπους σε μουσικές δραστηριότητες, επιλέγοντας τη μουσική που θα ακούσουμε, κρίνοντας τη μουσική των άλλων, χορεύοντας συγκεκριμένα κομμάτια, τραγουδώντας κρυφά στο μπάνιο. Η ίδια η κοινωνία η οποία μας έχει υποβάλλει αυτές τις στάσεις μας θεωρεί ως απόλυτα μουσικά όντα) αφού χρησιμοποιεί τη μουσική για ποικίλους λόγους και σκοπούς. Στην εκκλησία για να επιβάλλει την κατάνυξη, στο στρατό για να τονώσει το ηθικό, στην αγορά για να μας δημιουργήσει τη διάθεση για περισσότερες αγορές, στο σινεμά και την τηλεόραση για να τονίσει με ιδιαίτερο τρόπο συγκεκριμένα σημεία (Small, 1998).

2.2 Τι είναι η μουσική;

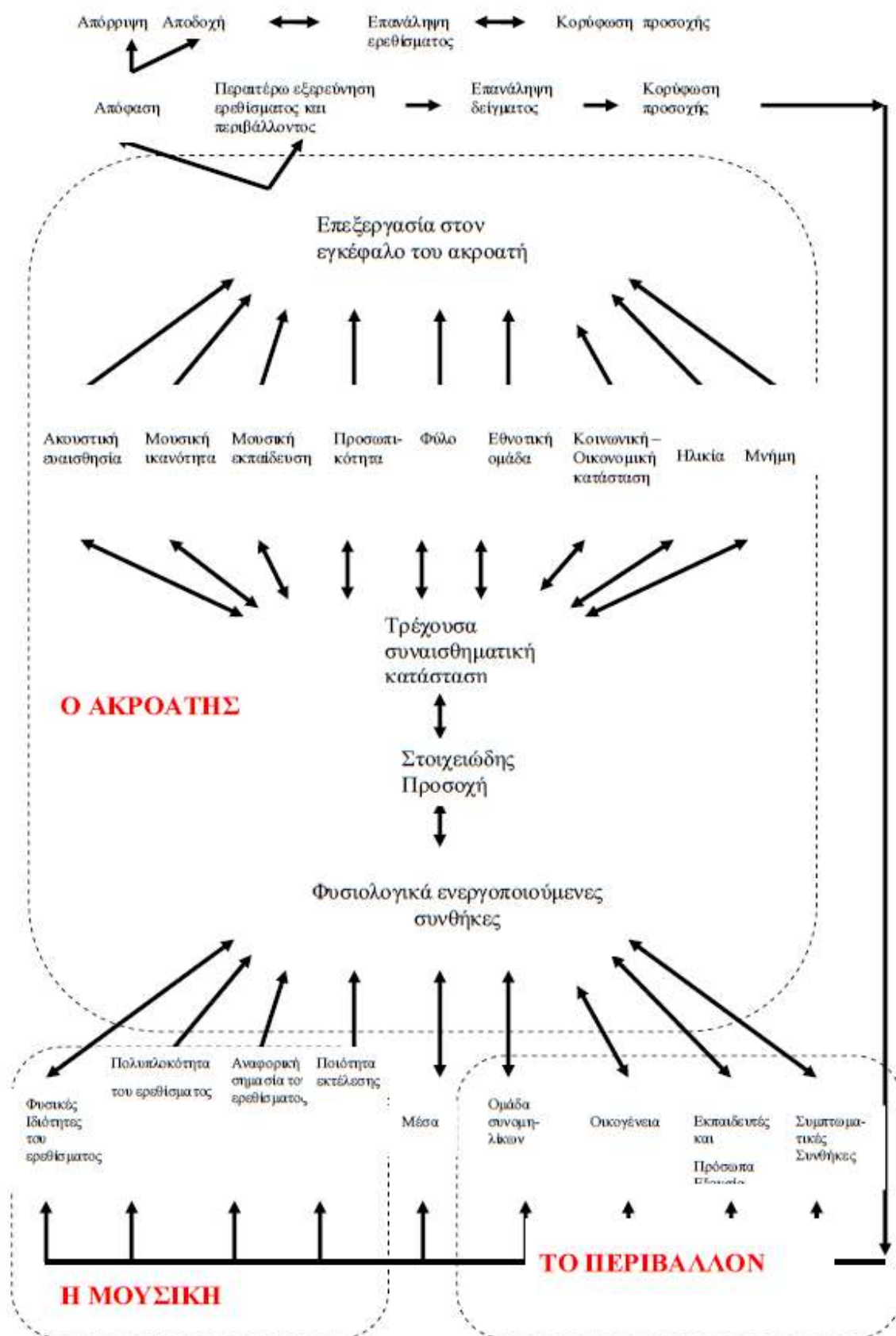
Οι εξηγήσεις της έννοιας της μουσικής αρχίζουν συνήθως με την ιδέα ότι η μουσική είναι οργανωμένος ήχος. Συνεχίζουν να σημειώνουν ότι αυτός ο χαρακτηρισμός είναι πολύ ευρύς, καθώς υπάρχουν πολλά παραδείγματα οργανωμένου ήχου που δεν είναι μουσική, όπως η ανθρώπινη ομιλία, και οι ήχοι των μη ανθρώπινων ζώων και μηχανών. Υπάρχουν δύο ακόμα είδη αναγκαίων συνθηκών που έχουν προσθέσει οι φιλόσοφοι στις προσπάθειες για την τελειοποίηση της αρχικής ιδέας. Το ένα είναι μια έκκληση για «τονισμό» ή για ουσιαστικά μουσικά χαρακτηριστικά, όπως το ύψος και ο ρυθμός (Scruton, *Understanding Music*, 1983), (Hamilton, 2007), (Kania A., 2011). Ένα άλλο είναι μια έκκληση για αισθητικές ιδιότητες ή εμπειρία (Levinson, 1990), (Scruton, *The Aesthetics of Music*, 1997), (Hamilton, 2007). Όπως υποδεικνύουν αυτές οι αναφορές, μπορεί κανείς να υποστηρίξει οποιαδήποτε από αυτές τις συνθήκες μεμονωμένα ή και τις δύο μαζί. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι μόνο οι Jerrold Levinson και Andrew Kania επιχειρούν ορισμούς όσον αφορά τους αναγκαίους και επαρκείς όρους. Τόσο ο Roger Scruton όσο και ο Andy Hamilton απορρίπτουν τη δυνατότητα ορισμού όσον αφορά τους αναγκαίους και επαρκείς όρους. Ο Hamilton ισχυρίζεται ρητά ότι οι συνθήκες που υπερασπίζεται είναι «σημαντικά χαρακτηριστικά» ενός αναπόφευκτα αόριστου φαινομένου. Το κύριο πρόβλημα με το πρώτο είδος προϋπόθεσης είναι ότι κάθε ήχος φαίνεται να μπορεί να συμπεριληφθεί σε μια μουσική παράσταση και έτσι ο χαρακτηρισμός των ουσιαστικά μουσικών χαρακτηριστικών των ήχων φαίνεται απελπισμένος. Οι υπερασπιστές μιας τέτοιας κατάστασης έχουν μετατραπεί σε εκλεπτυσμένες εσκεμμένες ή υποκειμενικές θεωρίες για τονισμό προκειμένου να ξεπεραστεί αυτό το πρόβλημα. Εάν τα ουσιαστικά μουσικά χαρακτηριστικά ενός ήχου δεν είναι εγγενή σε αυτό, αλλά σχετίζονται κατά κάποιο τρόπο με τον τρόπο που παράγεται ή λαμβάνεται, μπορούμε να ταξινομήσουμε μόνο έναν από τους δύο "αδιαφανείς" ήχους ως μουσική. Οι

λεπτομέρειες της θεωρίας του σχετικά με τα ουσιαστικά μουσικά χαρακτηριστικά θα καθορίσουν πόσο πρωτοποριακή «ηχητική τέχνη» μετράει ως μουσική. Αν κάποιος υποστηρίζει μόνο μια αισθητική κατάσταση και όχι μια κατάσταση τόνωσης, υπάρχει ακόμα το πρόβλημα της ποίησης μη μουσικών αισθητικά οργανωμένων ήχων. Ο Levinson, ο οποίος υιοθετεί αυτήν την προσέγγιση, αποκλείει σαφώς τους οργανωμένους γλωσσικούς ήχους (Levinson, 1990) Αυτό εγείρει το ερώτημα αν πρέπει να γίνουν και άλλες διακρίσεις μεταξύ των τεχνών του ήχου. Ο Andy Hamilton υπερασπίζεται μια τριμερή διάκριση, υποστηρίζοντας ότι η καλή τέχνη, σε αντίθεση με τη μουσική και τη λογοτεχνία, καθιερώθηκε ως σημαντική μορφή τέχνης στον 20ό αιώνα (Hamilton, 2007). Αυτός είναι ένας λόγος για τον οποίο ο Hamilton επικυρώνει τόσο τη μελωδική όσο και τις αισθητικές συνθήκες στη μουσική. χωρίς το πρώτο, ο Levinson δεν είναι σε θέση να κάνει μια τέτοια διάκριση. Από την άλλη πλευρά, υποστηρίζοντας μια αισθητική κατάσταση, ο Χάμιλτον αναγκάζεται να αποκλείσει τις κλίμακες και τον Μουζάκ, για παράδειγμα, από τη σφαίρα της μουσικής. Ο Kania (Kania A. , 2013) υποδηλώνει ότι είναι λάθος να πιστευτούμε ότι η μουσική είναι απαραίτητος τέχνη, και όχι γλώσσα. Υποστηρίζει ότι πρέπει να διακρίνουμε το μουσικό απλοποιητή από τις καλλιτεχνικές του χρήσεις, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις γλώσσας και λογοτεχνίας, απεικόνισης και ζωγραφικής κ.ο.κ. Μέσω μιας διαζευκτικής συνθήκης ο Kania προσθέτει μια ακόμα διάκριση στο σετ του Hamilton. Ο Kania υποστηρίζει ότι η μουσική είναι κάθε εκδήλωση που έχει εκδοθεί ή οργανωθεί εκ προθέσεως και είτε να έχει κάποιο βασικό μουσικό χαρακτηριστικό, όπως γήπεδο ή ρυθμό, ή να ακούει για τέτοια χαρακτηριστικά. (Kania A. , 2011) Το τελευταίο αυτό διχασμό επιτρέπει δύο ανεξίτηλα έργα, κανένα από τα οποία δεν διαθέτει αυστηρά βασικά μουσικά χαρακτηριστικά, αλλά ένα από τα οποία είναι η μουσική και η άλλη ηχητική τέχνη λόγω του σύνθετου τρόπου προσέγγισης του πρώτου. Επομένως, η προσέγγιση του Kania βασίζεται σε κάποιες από τις μηχανές των πρόσφατων ορισμών της τέχνης αντί της ελκυστικότητας σε μια αισθητική κατάσταση. Εντούτοις, μπορεί να είναι ότι ο Kania έχει ξεπεράσει τον ορισμό της μουσικής ως ουσιαστικά καλλιτεχνικής. Για τις επίπονες κριτικές για την προσπάθεια να δοθούν οι απαραίτητοι και επαρκείς όροι για τη μουσική, βλέπε (Kingsbury, 2009) και (McKeown-Green, 2014). Ο (Davies, 2012) προτείνει ότι ένας επαρκής ορισμός θα έπρεπε να εκτρέψει τον περίπλοκο χαρακτήρα της μουσικής τουλάχιστον στις εκ προθέσεως, διαρθρωτικές, ιστορικές και πολιτιστικές πτυχές του.

2.3 Παράγοντες προτίμησης μουσικής

Ο (LeBlanc, 1982) ήταν ο πρώτος την δεκαετία του 1980 όπου πρότεινε ένα διαδραστικό μοντέλο όπου οι προτιμήσεις όσο αφορά την μουσική ορίζονται ως *«αποφάσεις που βασίζονται στην αλληλεπίδραση εισρεόμενων πληροφοριών και χαρακτηριστικών του ακροατή μαζί με πληροφορίες που έχουν να κάνουν με το μουσικό ερέθισμα και το πολιτισμικό περιβάλλον του ακροατή»*.

Το μοντέλο του LeBlanc (σχήμα 2.1) μας παρουσιάζει μια παραμετροποίηση μεταβλητών για να μας δείξει την ποικιλία που κρύβεται στις μεταβλητές και ποια μπορεί να είναι τα αποτελέσματα.



Σχήμα 2.1. Το μοντέλο του LeBlanc για τη ποικιλία των πηγών διαμόρφωσης μουσικών προτιμήσεων, Πηγή R.Cutieta

2.4 Εξέλιξη της μουσικής στον ελληνικό χώρο

Πώς ξεκίνησε η μουσική; Οι πρώτοι πρόγονοί μας ξεκίνησαν αρχικά με να χτυπήσουν τα πράγματα μαζί για να δημιουργήσουν ρυθμό ή να χρησιμοποιήσουν τις φωνές τους για να τραγουδήσουν; Ποια είδη εργαλείων χρησιμοποίησαν; Έχει η μουσική πάντα σημαντική στην ανθρώπινη κοινωνία, και αν ναι, γιατί;

Οι πρώτες μορφές μουσικής ήταν πιθανώς τυμπανιστές, τα όργανα κρουστών ήταν τα πιο άμεσα διαθέσιμα εκείνη την εποχή (δηλαδή βράχια, ραβδιά). Αυτά τα απλούστερα από απλά όργανα θεωρούνται ότι έχουν χρησιμοποιηθεί σε θρησκευτικές τελετές ως αναπαραστάσεις ζώων. Δεν υπήρχε καμία γραφή ή γραφή αυτού του είδους "μουσικής" και οι ήχοι της μπορούν να προεκταθούν μόνο από τη μουσική των (νότιων) Αμερικανών Ινδιάνων και αφρικανών ιθαγενών που εξακολουθούν να τηρούν κάποιες από τις αρχαίες θρησκευτικές πρακτικές.

Η Ελλάδα ήταν η ρίζα όλων των κλασικών τεχνών, οπότε δεν είναι τυχαίο ότι η κλασική μουσική έχει τις ρίζες της στις ελληνικές καινοτομίες. Το 600 π.Χ. ο φημισμένος μαθηματικός Πυθαγόρας διόριζε τη μουσική ως επιστήμη και ανέπτυξε το βασικό στοιχείο της σύγχρονης μουσικής: την κλίμακα οκτάβα. Η σημασία αυτού του γεγονότος είναι προφανής. Η μουσική ήταν πάθος των Ελλήνων. Με το πλεόνασμα του ελεύθερου χρόνου τους (χάρη στη δουλεία) μπορούσαν να καλλιεργήσουν μεγάλες καλλιτεχνικές δεξιότητες. Οι διαγωνισμοί για τις τρομπέτες ήταν κοινές εκδηλώσεις θεατών στην Ελλάδα από 400 π.Χ. Ήταν στην Ελλάδα τα πρώτα τούβλα στην ίδρυση της μουσικής θεωρίας. Ο Αριστοτέλης έγραψε επιστημονικά τη θεωρία της μουσικής και έφερε μια μέθοδο σημειώσεως το 350 π.Χ. Το έργο αυτής της ιδιοφυΐας εξακολουθεί να μελετάται σήμερα.

Το επόμενο σημαντικό βήμα στην εξέλιξη της μουσικής ήταν ο Βοήθιος. Το 521 μ.Χ. έφερε το ελληνικό σύστημα σημειογραφίας στη Δυτική Ευρώπη, επιτρέποντας στους μουσικούς να γράψουν με ακρίβεια τα λαϊκά τραγούδια των χωρών τους. Παρεμπιπτόντως, ο Βοήθιος έγραψε για πρώτη φορά την ιδέα της όπερας (Hollis, 2017).



Εικόνα 2.2. Μουσικοί και τραγουδοποιοί στην αρχαία Ελλάδα

2.5 Οι ρίζες του λαϊκού τραγουδιού το ρεμπέτικο τραγούδι

Το ρεμπέτικο τραγούδι πρωτοεμφανίζεται και συνδέεται ως τα τραγούδια που προέρχονται από τις φυλακές στα μέσα του 19ου αιώνα

Γύρω στο 1850 ένας Γάλλος ευγενής ο Αμπέρ επισκέφτηκε την Ελλάδα για να μελετήσει το πρόβλημα των οθωνικών φυλακών και έγινε αναφορά από αυτών στα τραγούδια που ακούγονταν σε αυτές. Αναφορές στα ρεμπέτικα τις φυλακής έγιναν και από άλλους όπως ο Παπαδιαμάντης, ο Δάφνης και ο Καρκαβίτσας ο οποίος επισκέπτεται το Μοριά το 1890 και καταγράφει το 1891 στο περιοδικό "Εστία" αρκετά από αυτά.

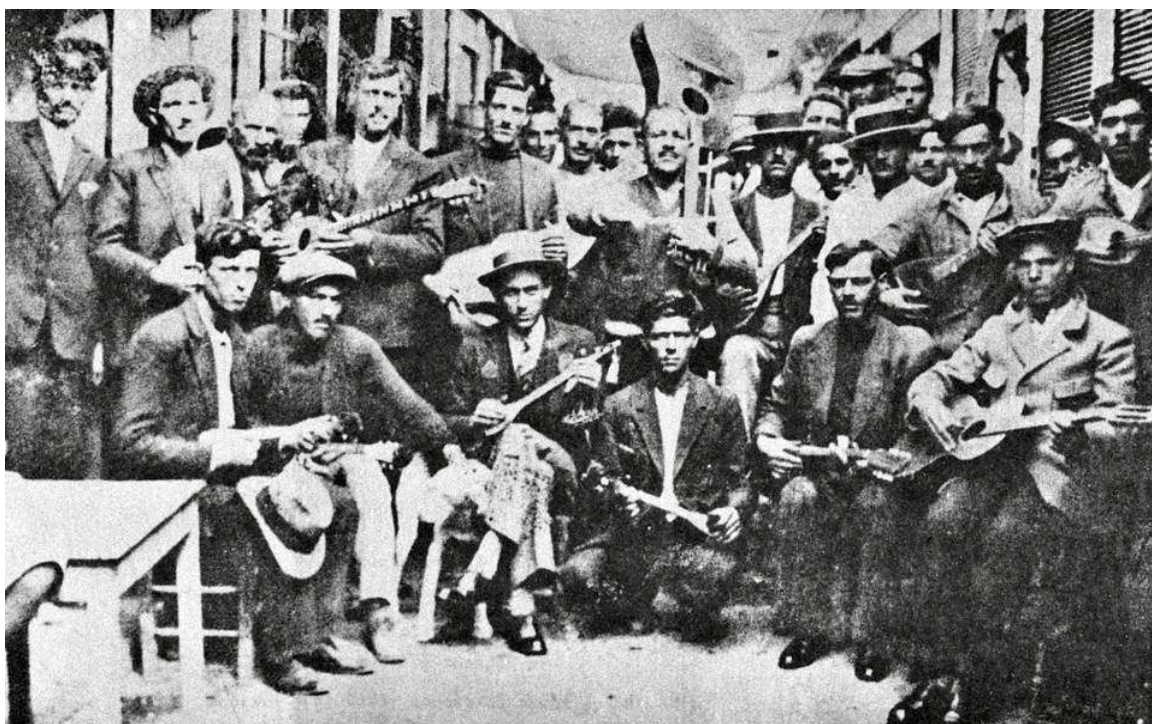
Από τηναρχή του νεοελληνικού κράτους και μέχρι το 1880 περίπου ,όπως είναι λογικό κυριαρχούν τα ακούσματα από το ιταλικό μελόδραμα, και λόγω αυτού όλα τα ελληνικά τραγούδια βασίζονται από μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Η αρχή για τη δημιουργία ελληνικού τραγουδιού έγινε με την επτανησιακή καντάδα και το αθηναϊκό τραγούδι.

Το 1871 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών και την ίδια χρονιά ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντάν στην Αθήνα. Έπειτα το 1873 ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντούρκαί στα 1880 η Αθήναείχεχωριστεί στα δύο, από τη μια μεριά είναι οι "εραστές της ασιάτιδοσμύσης" και από την άλλη όσοι πίστευαν πως οι αμανέδες δεν είχαν τίποτε το ελληνικό Έως το 1886 η Αθήνα θα έχει γεμίσει από καφέ αμάν και για μια δεκαετία θα κυριαρχήσει αυτή η κατάσταση. Μετά προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται η κάμψη του καφέ – αμάν και ξεπροβάλλει το θέατρο σκιών και η αθηναϊκή επιθεώρηση.

Με αυτό τον τρόπο αναζωπυρώθηκε η αγάπη του κοινού για την ξένη μουσική. Η μουσική στις επιθεωρήσεις (όπου είχαν μεγάλη επιτυχία), εκτός ελαχίστων και χωρίς «επιτυχία» περιπτώσεων, ήταν πιστή αντιγραφή ξένων μελωδιών. Κυριαρχείστις δυοπρώτεςδεκαετίεςτου 20ου αιώνα.

Μετά την Μικρασιατική καταστροφή επανέρχονται τα καφέ αμάν,σε δεύτερη θέση λόγω ότι ο κόσμος προτιμάει την οπερέτα (από το 1916 μέχρι το 1928). Η μουσική της ήταν ελληνική και δεν είχε καμία σχέση ούτε με την επιθεώρηση ούτε με τα "αμανετζίδικα". Την δεκαετία του 1930 φθάνουν στο ζενίθ τους τα τραγούδια του κρασιού τα οποία είχαν αρχίσει να γράφονται τα πρώτα χρόνια της οπερέτας. Με την εμφάνιση της δισκογραφίας ο θεατρικός χώρος, που ήταν το μαζικότερο μέσο επικοινωνίας, χάνει έδαφος. Εκεί ίσως πρέπει να αναζητήσουμε τα αίτια της παρακμής της οπερέτας.

Την εποχή εκείνη μεγάλο ρόλο έπαιξε το μεταναστευτικό και τα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν ρίζωναν σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Από την μικρασιατική καταστροφή οι πρόσφυγες συνδύασαν τα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν με την δημοτική και νησιώτικη μουσική και έτσι έχουμε την πρώτη δημιουργία του Ρεμπέτικου τραγουδιού. Τα ρεμπέτικα είναι κατεξοχήν τραγούδια των πόλεων και ιδιαίτερα των λιμανιών.



Εικόνα 2.3. Ρεμπέτες σε γειτονιά του Πειραιά τη δεκαετία του '30. Το ρεμπέτικο εξέφρασε ιδιαίτερα τις φτωχότερες τάξεις (ΕΠΤΑΚΟΙΛΗ, 2017).

2.6 Λαϊκό τραγούδι

Η λαϊκή μας μουσική αποτελεί ουσιαστικό κομμάτι της πολύτιμης και πλούσιας μουσικής μας παράδοσης και κληρονομιάς και του πολιτισμού μας. Το λαϊκό είναι κάτι που προέρχεται από τους ανθρώπους και απευθύνεται σ' αυτούς, έτσι οι άνθρωποι το αγκαλιάζουν. Σε αντίθεση με τη λαϊκή μουσική και τα τραγούδια της υπαίθρου, το βουνού και της πεδιάδας,

του χωριού και τις μικρές επαρχιακές πόλεις (δημοτικές), το "λαϊκό" τραγούδι αναφέρεται στους κατοίκους των μεγάλων πόλεων - αστικά κέντρα (αστικό λαϊκό τραγούδι).

Το αστικό λαϊκό τραγούδι πρόκειται για εσωτερική μουσική (ταβέρνα), ενώ το δημοτικό λαϊκόπιο διαδεδομένο σε εκδηλώσεις ανοιχτών χώρων (πανηγύρια, γάμοι, φεστιβάλ). Και ενώ το δημοτικό λαϊκό τραγούδι έχει τοπική (γεωγραφική) ποικιλομορφία, το λαϊκό έχει Πανελλήνια ομοιομορφία. Αν και ο όρος "λαϊκό" περιλαμβάνει το αστικό λαϊκό τραγούδι που χρονολογείται από τον 17ο αιώνα με το Βυζάντιο, καθώς και το ρεμπέτικο, επικράτησε το λαϊκό τραγούδι του 1950-1970, το οποίο διαδέχθηκε το ρεμπέτικο. Προέρχεται από το ρεμπέτικο, το Σμυρνέικο κλπ. Το οποίο αποτελεί συνέχεια. Έχει ακμάσει κυρίως από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Μεταφέροντας και μετεγκαθιστώντας το ρεμπέτικο από τα μικρά, φτωχά κουτούκια και τις ταβέρνες στα μεγάλα κοσμοπολίτικα κέντρα ψυχαγωγίας με φωτισμένες πινακίδες και μεγάφωνα, σε φανταχτερά πλαγιές και σαλόνια. Και από το στενό κύκλο των φτωχών και περιθωριοποιημένων, στα ευρύτερα λαϊκά και όχι μόνο στρώματα. Πριν εμπορευματοποιηθεί και "εντελώς βιομηχανοποιηθεί", με τη μετατροπή της δισκογραφίας στη βιομηχανία ήδη από το 1970.

Ήταν γρήγορα κατηγοριοποιημένο ως "ελαφρύ", "βαρύ λαϊκό". Η διάδοσή του βοήθησε, εκτός από τις δισκογραφικές εταιρείες, από το ραδιόφωνο, που έδειξε περισσότερο ενδιαφέρον στο λαϊκό τραγούδι καθώς είχε αδιαφορήσει το ρεμπέτικο τραγούδι, και τον κινηματογράφο. Η περίοδος 1955 -1975 χαρακτηρίστηκε ως η χρυσή εικοσαετία του λαϊκού τραγουδιού. Όπως και το ρεμπέτικο, το λαϊκό ήταν το "μήλο της Εδέμ" για αρκετές δεκαετίες. Αντιμέτωπος με μεγάλη εχθρότητα, συκοφαντήθηκε, περιφρονήθηκε και συνεχίζει να παραβλέπεται συστηματικά και υποτιμημένα, καθώς και ολόκληρη τη μουσική μας ιστορία. Από μια προσανατολισμένη μονομερώς νοοτροπία στη μουσική της Δύσης, επιμένει να ντρέπονται για το ελληνικό. Η αξία του υποτιμήθηκε επίσης από τους φανατικούς "αμιγούς" υποστηρικτές του ρεμπέτικου, οι οποίοι, ενώ παραμένουν αυστηρά αφοσιωμένοι στην εποχή του, θεωρούν το λαϊκό σαν τη "συνταξιοδότηση" του ρεμπέτικου.

Το αντικείμενο της δραπετεύει από το στενό περιθωριακό πλαίσιο του ρεμπέτικου, μεγεθύνει και αγκαλιάζει τον μέσο Έλληνα, προσαρμόζοντας τη νέα κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Με δυτικό προσανατολισμό και αστικό όνειρο. Το ερωτικό στοιχείο επικρατεί, αλλά και ζητήματα των ζωντανών και καυτών προβλημάτων της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας: πολιτική, μετανάστευση, ξένοι, φτώχεια και αδικία. Η γλώσσα του είναι η απλή, ζωντανή, ομιλούμενη γλώσσα του λαού, χωρίς περίπλοκα λόγια και εκφράσεις, σε αντίθεση με πολλά ελαφριά τραγούδια της εποχής που επιδεικνύουν φανταχτερά ξένες λέξεις και «ξένη» προφορά.

Συνήθως οφείλεται σε γνωστούς, ταλαντούχους, αυτοδίδακτους, εμπειρικούς δημιουργούς, που ήρθαν από τους ανθρώπους και ήταν οπαδοί του ρεμπέτικου. Τα έργα τους αγαπήθηκαν από τον λαό γιατί βγήκαν από τα σπλάχνα τους και δεν τους δόθηκαν "από πάνω" (Παναγόπουλος, 2012).

Ένας από αυτούς τους ταλαντούχους δημιουργούς είναι και ο Βασίλης Τσιτσάνης που μπορεί να θεωρηθεί και ένας από τους πατέρες του λαϊκού τραγουδιού. Ο Βασίλης Τσιτσάνης

ήταν ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες συνθέτες, τραγουδοποιούς και τραγουδιστές του 20ού αιώνα με εκατοντάδες τραγούδια στο ενεργητικό του και μεγάλες λαϊκές επιτυχίες που ακούγονται ακόμα και σήμερα. Γεννήθηκε στα Τρίκαλα από γονείς που είχαν καταγωγή από τη Ήπειρο. Ο Τσαρούχας, ο πατέρας του είχε ένα μαντολίνο παίζοντας σχεδόν αποκλειστικά και τραγουδώντας τραγούδια της πατρίδας του, μαζί με τις βυζαντινές ψαλμωδίες που άκουγε στην εκκλησία, ήταν τα πρώτα ακούσματα του Βασίλη Τσιτσάνη. Στα 11 του χρόνια χάνει τον πατέρα του και τότε πέφτει στα χέρια του το μαντολίνο - το οποίο στο μεταξύ έχει μετατραπεί από ένα τοπικό οργανοποίο σε μπουζούκι. Αυτή ήταν η σημαντική στιγμή στη ζωή του που οδήγησε στην μεταγενέστερη μουσική σταδιοδρομία και καριέρα του μεγάλου συνθέτη. Τα τραγούδια του έφταναν σε κάθε σπίτι. Η νεοελληνική ιστορία προοριζόταν να γράψει με χρυσά γράμματα, καθώς ήταν αυτός που οδήγησε το λαϊκό τραγούδι από την απομόνωση και το περιθώριο, σε ευρεία αποδοχή και την ενσωμάτωσε στην κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ελλάδας(Χάδος, 2015).



Εικόνα 2.4. Βασίλης Τσιτσάνης

ΚΕΦΑΛΑΙΟ3 ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

3.1 Εισαγωγή

Η επικοινωνία είναι μία από εκείνες τις ανθρώπινες δραστηριότητες που ο καθένας αναγνωρίζει, αλλά ελάχιστοι μπορούν να την ορίσουν ικανοποιητικά. Επικοινωνία είναι να μιλάει ο ένας στον άλλον, είναι η τηλεόραση, η διάδοση πληροφοριών, ο τρόπος που χτενιζόμαστε, η λογοτεχνική κριτική, και ο κατάλογος δεν έχει τέλος. Ένα από τα ερωτήματα που προβληματίζουν τους ειδικούς είναι αν σωστά χρησιμοποιούμε τον όρο «αντικείμενο μελέτης», για κάτι τόσο ετερογενές και πολύπλευρο όπως στην πραγματικότητα είναι η ανθρώπινη επικοινωνία. Υπάρχει π.χ. προοπτική να συνδεθεί η μελέτη της έκφρασης του προσώπου με τη λογοτεχνική κριτική; Είναι άραγε ένα εγχείρημα που αξίζει να το προσπαθήσουμε; Οι αμφιβολίες που κρύβονται πίσω από παρόμοια ερωτήματα οδηγούν στην άποψη ότι η επικοινωνία δεν αποτελεί ένα κανονικό αντικείμενο μελέτης, με την ακαδημαϊκή έννοια της λέξης, αλλά ένα διεπιστημονικό χώρο μελέτης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, εννοείται ότι όσα έχουν να πουν οι ψυχολόγοι και οι κοινωνιολόγοι για την ανθρώπινη επικοινωνιακή συμπεριφορά, έχουν μικρή σχέση με όσα έχει να πει ένας κριτικός της λογοτεχνίας. Η επικοινωνία είναι επιδεκτική μελέτης, αλλά ότι χρειαζόμαστε διαφορετικές επιστημονικές προσεγγίσεις για να τη μελετήσουμε αποτελεσματικά. Κάθε είδος επικοινωνίας ενέχει σημεία και κώδικες, όπου αυτά τα σημεία και οι κώδικες μεταδίδονται ή διατίθενται στους άλλους, και ότι αυτή η μετάδοση ή η λήψη σημείων, κωδίκων κι επικοινωνίας αποτελεί την πρακτική των κοινωνικών σχέσεων (Fiske, 1989, σ. 7).

3.2 Ιστορική Αναδρομή

Η επικοινωνία εμφανίζεται την εποχή της αρχαίας Ελλάδας από τα περιστέρια, ακολούθους της θεάς Αφροδίτης, που έστελναν μηνύματα στους ερωτευμένους, και τους δρομείς που μετέφεραν μηνύματα με τη μορφή σκυτάλης, μέχρι τις φρυκτωρίες, όπου χρησιμοποιούσαν την φωτιά για να μεταδώσουν κάποιο μήνυμα όπως έγινε στις Μυκήνες για την πτώση της Τροίας, έως σήμερα που η πληροφορία μεταφέρεται μέσω του διαδικτύου με τη βοήθεια δορυφόρων. Οι αρχαίοι έλληνες έδιναν μεγάλη σημασία στο όρο επικοινωνία, αφού θεωρούσαν ότι ο άνθρωπος γενικά έχει ανάγκη να επικοινωνήσει, να διαδώσει και να πληροφορηθεί. Ο Σοφοκλής αποκαλεί κόρη της Ελπίδας τη θεά Φήμη, επίσης η Ίριδα θεωρούνταν η πρώτη ουράνια μαντατοφόρισα των θεών του Ολύμπου, όπου αργότερα την διαδέχτηκε ο θεός Ερμής. (Κονίτσης, 2018)

3.3 Ορισμός

Η επικοινωνία διαδραματίζει βασικό ρόλο στη ζωή της κουλτούρας μας διότι χωρίς επικοινωνία κάθε κουλτούρα θα ήταν καταδικασμένη. Κατά συνέπεια, η μελέτη της επικοινωνίας συνεπάγεται και τη μελέτη της συγκεκριμένης κουλτούρας με την οποία είναι συνδεδεμένη. Στη βάση αυτών των υποθέσεων βρίσκεται η γενική αντίληψη της επικοινωνίας ως «κοινωνική αλληλεπίδραση μέσω μηνυμάτων».

Η δομή της παρούσας εργασίας αντανακλά την ύπαρξη δύο βασικών σχολών στη μελέτη της επικοινωνίας. Η πρώτη βλέπει την επικοινωνία ως μετάδοση μηνυμάτων. Ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο ο πομπός και ο δέκτης κωδικοποιούν ή αποκωδικοποιούν τα μηνύματα και για τον τρόπο με τον οποίο οι μεταδότες χρησιμοποιούν τα κανάλια και τα μέσα επικοινωνίας. Ενδιαφέρεται επίσης για θέματα, όπως η αποτελεσματικότητα και η ακρίβεια. Η επικοινωνία αντιμετωπίζεται ως διαδικασία μέσω της οποίας ένας άνθρωπος επηρεάζει τη συμπεριφορά ή τη νοητική κατάσταση του άλλου. Κατά τη σχολή αυτή, αν το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό ή κατώτερο από την αρχική πρόθεση, αυτό θεωρείται επικοινωνιακή αποτυχία κι ερευνώνται τα διάφορα στάδια της όλης διαδικασίας, για να αποκαλυφθεί πού ακριβώς οφείλεται η αποτυχία. Για λόγους ευκολίας θα αναφέρομαι σε αυτή τη σχολή ως Σχολή της Διαδικασίας.

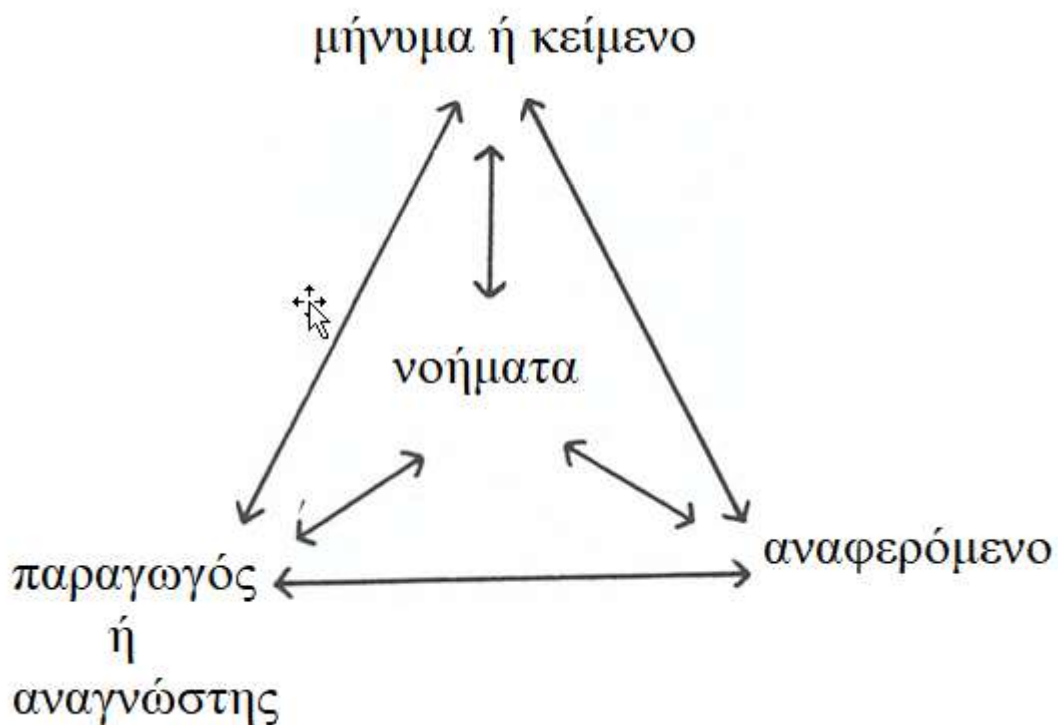
Η δεύτερη σχολή βλέπει την επικοινωνία ως παραγωγή και ανταλλαγή νοημάτων. Ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο τα μηνύματα ή τα κείμενα αλληλεπιδρούν με τους ανθρώπους για την παραγωγή νοήματος δηλαδή, ενδιαφέρεται για το ρόλο των κειμένων στην κουλτούρα μας. Χρησιμοποιεί όρους, όπως σημασιοδότηση, και δεν θεωρεί τις παρανοήσεις απαραίτητα ως ένδειξη επικοινωνιακής αποτυχίας, αλλά ότι μπορεί να οφείλονται σε πολιτισμικές διαφορές μεταξύ του πομπού και του δέκτη. Για αυτή τη σχολή, η μελέτη της επικοινωνίας είναι η μελέτη του κειμένου και της κουλτούρας. Η βασική της μέθοδος μελέτης είναι η Σημειωτική (η επιστήμη των σημείων και του νοήματος), και αυτόν τον όρο θα χρησιμοποιώ όταν θα αναφέρομαι σε αυτή την προσέγγιση.

Η Σχολή της Διαδικασίας αντλεί τις πηγές της από τις Κοινωνικές Επιστήμες, την Ψυχολογία και ειδικότερα την Κοινωνιολογία, και αναφέρεται στις πράξεις της επικοινωνίας. Η Σημειωτική Σχολή αντλεί τις πηγές της από τη Γλωσσολογία και τη Θεωρία της Τέχνης, και αναφέρεται στις διεργασίες της επικοινωνίας. Η κάθε σχολή ερμηνεύει με το δικό της τρόπο τον ορισμό της κοινωνίας ως κοινωνική αλληλόδραση μέσω μηνυμάτων. Η προορίζει την κοινωνική αλληλόδραση ως διαδικασία μέσω της οποίας ένας άνθρωπος σχετίζεται με κάποιον άλλον κι επηρεάζει τη συμπεριφορά ή τη νοητική και συγκινησιακή του κατάσταση. Αυτή η ερμηνεία άλλωστε είναι παραπλήσια και με την κοινότοπη, καθημερινή χρήση της έκφρασης. Η Σημειωτική, όμως, ορίζει την κοινωνική αλληλόδραση ως λειτουργία που συγκροτεί το άτομο ως μέλος της κουλτούρας ή της κοινωνίας του.

Οι δύο σχολές διαφέρουν στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τη σύσταση του μηνύματος. Η Σχολή της Διαδικασίας βλέπει ω μήνυμα αυτό που μεταδίδεται με την επικοινωνιακή διαδικασία. Πολλοί από τους οπαδούς της πιστεύουν ότι η πρόθεση του πομπού αποτελεί αποφασιστικό παράγοντα στον καθορισμό του τι συνιστά ένα μήνυμα. Με αυτή την έννοια το τράβηγμα του αυτιού μου δεν θα αποτελούσε μήνυμα, εκτός αν το έκανα επίτηδες σαν

προκαθορισμένο σινιάλο, π.χ. σε μια δημοπρασία. Η πρόθεση του πομπού μπορεί να είναι δηλωμένη ή όχι, συνειδητή ή ασυνείδητη, ωστόσο πρέπει να είναι διαπιστωμένη με την ανάλυση. Μήνυμα είναι ότι ο πομπός βάζει σε αυτό, με οποιονδήποτε τρόπο.

Αντίθετα, για τη Σημειωτική Σχολή μήνυμα είναι μια κατασκευή από σημεία που παράγει νοήματα μέσω της αλληλόδρασης με τους δέκτες. Η αξία του πομπού, που ορίζεται ως μεταδότης του μηνύματος, υποβαθμίζεται. Η έμφαση μεταφέρεται στο κείμενο και στον τρόπο που αυτό «διαβάζεται». Το διάβασμα είναι η διαδικασία ανακάλυψης νοημάτων, η οποία συμβαίνει όταν ο αναγνώστης αλληλοδρά ή διαπραγματεύεται με το κείμενο. Αυτή η διαπραγμάτευση γίνεται καθώς ο αναγνώστης προσάπτει στοιχεία της δικιάς του πολιτισμικής εμπειρίας στα σημεία και στους κώδικες του κειμένου. Συνεπάγεται επίσης και κάποια κοινή αντίληψη σχετικά με το θέμα του κειμένου. Αρκεί να δούμε πώς το ίδιο γεγονός περιγράφεται με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές εφημερίδες, για να διαπιστώσουμε πόσο σημαντική είναι αυτή η κοινή αντίληψη, αυτή η άποψη για τον κόσμο που η κάθε εφημερίδα συμμαρτίζει με τους αναγνώστες της. Έτσι λοιπόν, αναγνώστες με διαφορετικές κοινωνικές εμπειρίες ή από διαφορετικές κουλτούρες μπορούν να βρουν διαφορετικά νοήματα στο ίδιο κείμενο. Και αυτό δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη επικοινωνιακής αποτυχίας.



Σχεδιάγραμμα 3.1. Μηνύματα & Νοήματα

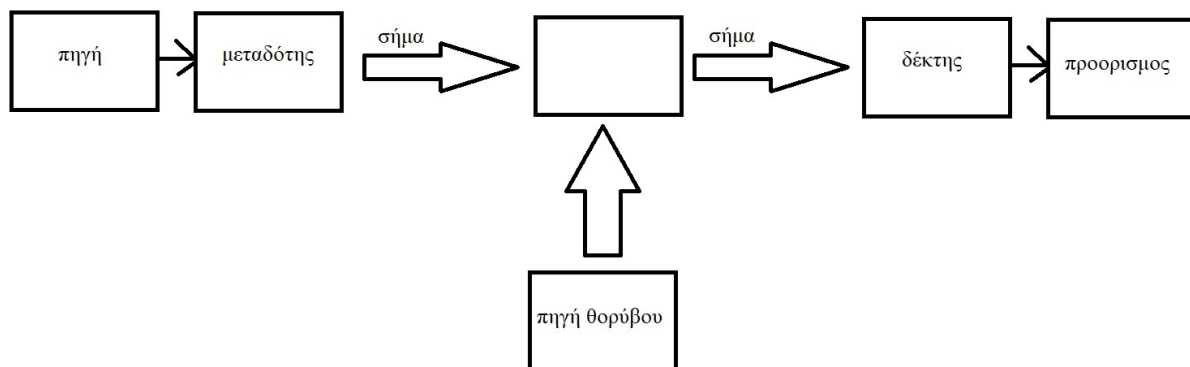
Το μήνυμα, λοιπόν, δεν είναι κάτι που στέλνεται από το Α στο Β, αλλά ένα στοιχείο μιας δομημένης σχέσης, της οποίας άλλα στοιχεία είναι η εξωτερική πραγματικότητα και ο παραγωγός/αναγνώστης. Η παραγωγή και το διάβασμα του κειμένου αντιμετωπίζονται ως παράλληλες, αν όχι όμοιες διαδικασίες, διότι καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο σε αυτή τη

δομημένη σχέση. Θα μπορούσαμε να παραστήσουμε αυτή τη δομή με ένα τρίγωνο, στο οποίο τα βέλη δηλώνουν τη συνεχή αλληλόδραση και όπου η δομή δεν είναι στατική αλλά δυναμική (Σχεδιάγραμμα 1)(Fiske, 1989, σσ. 7-12).

3.4 Μοντέλο των SHANNON ΚΑΙ WEAVER

Το βασικό επικοινωνιακό μοντέλο Shannon και Weaver έχει τη μορφή μιας απλής γραμμικής διαδικασίας. Η απλότητά του προσέλκυσε πολλούς μιμητές, η δε γραμμική και διαδικασιακή φύση του πολλούς κριτικούς. Τα ολοφάνερα χαρακτηριστικά του, της απλότητας και γραμμικότητας, προβάλλουν αμέσως. Οι Shannon και Weaver εντοπίζουν τρία επίπεδα προβλημάτων στη μελέτη της επικοινωνίας:

- **Επίπεδο Α** (τεχνικά προβλήματα): Με πόση ακρίβεια μπορούν να μεταδοθούν τα σύμβολα επικοινωνίας;
- **Επίπεδο Β** (σημασιακά προβλήματα): Με πόση ακρίβεια τα μεταδιδόμενα σύμβολα μεταβιβάζουν το επιθυμητό νόημα;
- **Επίπεδο Γ** (προβλήματα αποτελεσματικότητας): Πόσο αποτελεσματικά το προσλαμβανόμενο νόημα επηρεάζει τη συμπεριφορά του δέκτη με τον επιθυμητό τρόπο;



Σχεδιάγραμμα 3.2. Το Μοντέλο Επικοινωνίας των Shannon και Weaver

Τα τεχνικά προβλήματα του επιπέδου Α είναι τα απλούστερα και τα πρώτα που βρήκαν εξήγηση. Τα σημασιακά προβλήματα επίσης εντοπίζονται εύκολα, αλλά πολύ πιο δύσκολα λύνονται. Εκτείνονται δε, από το νόημα των λέξεων, μέχρι το νόημα που μπορεί να έχει για έναν Ρώσο μια αμερικανική ταινία επικαίρων. Οι Shannon και Weaver θεωρούν ότι το νόημα εμπεριέχεται στο μήνυμα. Έτσι για αυτούς, η βελτίωση της κωδικοποίησης θα οδηγήσει και στην αύξηση της σημασιακής ακρίβειας του μηνύματος. Ωστόσο στην πραγματικότητα παρεμβαίνουν και πολιτισμικοί παράγοντες τους οποίους το μοντέλο δεν εντοπίζει: *το νόημα εξαρτάται εξίσου από την κουλτούρα όσο και από το μήνυμα.*

Το πρόβλημα της αποτελεσματικότητας μπορεί με την πρώτη ματιά να δίνει την εντύπωση ότι οι Shannon και Weaver αντιλαμβάνονται την επικοινωνία ως χειραγώγηση ή προπαγάνδα (ότι δηλαδή το Α έχει επικοινωνήσει αποτελεσματικά με το Β, όταν το Β

αντιδρά με τον τρόπο που το A επιθυμεί). Πράγματι, μένουν εκτεθειμένοι σε αυτή την κριτική παρά το επιχείρημά τους ότι και η αισθητική ή συγκινησιακή αντίδραση σ' ένα έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα της επικοινωνίας. Ισχυρίζονται ότι τα τρία αυτά επίπεδα δεν είναι στεγανά, αλλά αλληλοσχετίζονται και αλληλεξαρτώνται, και ότι το μοντέλο τους, παρά την αρχική του προέλευση από το επίπεδο A, ισχύει το ίδιο και για τα τρία επίπεδα. Ο λόγος δε, που η επικοινωνία μελετάται στο καθένα χωριστά και συγχρόνως σε όλα μαζί, είναι για να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να βελτιωθεί ακρίβεια και ηεπάρκεια της διαδικασίας.

Η πηγή φαίνεται πως είναι αυτή που παίρνει την απόφαση, δηλαδή που αποφασίζει ποιο μήνυμα θα στείλει ή μάλλον, διαλέγει ένα από το σύνολο των πιθανών μηνυμάτων. Αυτό το επιλεγμένο μήνυμα μεταβάλλεται κατόπιν από το μεταδότη σε σήμα, το οποίο στέλνεται μέσω του καναλιού στο δέκτη. Στην περίπτωση του τηλεφώνου, κανάλι είναι το σύρμα, σήμα το ηλεκτρικό ρεύμα μέσα στο σύρμα, και μεταδότης και δέκτης οι τηλεφωνικές συσκευές. Στη συνομιλία, το στόμα μου είναι ο μεταδότης, σήμα τα ηχητικά κύματα που περνούν μέσω του καναλιού του αέρα (δεν θα μπορούσα να μιλήσω στο κενό) και το αυτί σου είναι ο δέκτης.

Βέβαια ορισμένα τμήματα του μοντέλου μπορεί να λειτουργούν περισσότερες από μία φορές. Στο τηλεφωνικό μήνυμα π.χ., το στόμα μου μεταδίδει το σήμα στη συσκευή που λειτουργεί εκείνη τη στιγμή σαν δέκτης, και που την επόμενη στιγμή γίνεται μεταδότης, για να στείλει το σήμα στη δική σου συσκευή που το προσλαμβάνει και μετά το μεταδίδει μέσω του αέρα στο αυτί σου. Το μοντέλο του Gerbnerκαλύπτει πιο ικανοποιητικά αυτό το διπλό ρόλο ορισμένων φάσεων της διαδικασίας(Fiske, 1989, σσ. 13-15).

3.5 Θόρυβος

Ο μόνος όρος του μοντέλου του οποίου το νόημα δεν είναι αμέσως εμφανές είναι ο θόρυβος. Θόρυβος είναι οτιδήποτε προστίθεται στο σήμα κατά τη διάρκεια της μετάδοσης και της λήψης του, χωρίς την ανάλογη πρόθεση της πηγής. Θα μπορούσε να είναι μια παραμόρφωση του ήχου, ένα τρίξιμο στο σύρμα, στατικός ηλεκτρισμός στο σήμα του ραδιοφώνου ή «χιόνι» στην οθόνη της τηλεόρασης. Όλα αυτά αποτελούν παραδείγματα θορύβου που συμβαίνουν στο κανάλι, και αυτού του είδους ο θόρυβος στο επίπεδο A ενδιαφέρει τους Shannon και Weaver. Η έννοια του θορύβου όμως έχει φτάσει να σημαίνει το κάθε σήμα που λαμβάνεται χωρίς να έχει μεταδοθεί από την πηγή, όπως και καθετί που κάνει δυσκολότερη την ακριβή αποκωδικοποίηση του προτιθέμενου μηνύματος. Έτσι ένα άβολο κάθισμα κατά τη διάρκεια μιας διάλεξης μπορεί να αποβεί πηγή θορύβου (διότι δεν λαμβάνουμε μηνύματα μόνο με τα μάτια και τα αυτιά μας). Σκέψεις πιο ενδιαφέρουσες από το λόγο του ομιλητή αποτελούν επίσης θόρυβο.

Οι Shannon και Weaver παραδέχονται ότι η έννοια του θορύβου στο επίπεδο A πρέπει να διευρυνθεί για να καλύψει και τα προβλήματα στο επίπεδο B. Διακρίνουν έτσι το θόρυβο σε σημασιακό (επίπεδο B) και σε μηχανικό (επίπεδο A), και προτείνουν ότι ίσως χρειάζεται να παρεμβληθεί ανάμεσα στο μηχανικό δέκτη και τον τελικό προορισμό ένα κουτί, που θα ονομάζεται «σημασιακός δέκτης». Ως σημασιακός θόρυβος ορίζεται κάθε

παραμόρφωση του νοήματος που συμβαίνει κατά την επικοινωνιακή διαδικασία, που δεν επιδιώκεται από την πηγή και που επηρεάζει τη λήψη του μηνύματος στον προορισμό του.

Ο θόρυβος, είτε προέρχεται από το κανάλι, το δέκτη, τον πομπό είτε από το ίδιο το μήνυμα, επιφέρει πάντα σύγχυση στην πρόθεση του πομπού, και γι' αυτό περιορίζει την ποσότητα της επιθυμητής πληροφορίας που μπορεί να σταλεί σε μια δεδομένη κατάσταση και σε μια δεδομένη χρονική περίοδο. Οι Shannon και Weaver, στην προσπάθειά τους να ξεπεράσουν τα προβλήματα που προέκυπταν από το θόρυβο, οδηγήθηκαν σε ορισμένες επιπρόσθετες βασικές έννοιες (Fiske, 1989, σσ. 15-16).

3.6 Πληροφορία

Παρόλο το μοντέλο αυτό έχει ισχύ σε όλα τα επίπεδα οι Shannon και Weaver ωστόσο στην πραγματικότητα επικεντρώνουν την εργασία τους στο επίπεδο Α. Σε αυτό το επίπεδο ο όρος πληροφορία χρησιμοποιείται με μια ειδική, τεχνική έννοια, που για να την κατανοήσει κανείς θα πρέπει να σβήσει από το μυαλό του το συνηθισμένο καθημερινό νόημα.

Πληροφορία στο επίπεδο Α σημαίνει το μέτρο προβλεπτικότητας του σήματος, δηλαδή τον αριθμό των επιλογών που έχει ο πομπός. Δεν έχει καμιά σχέση με το περιεχόμενό της. Σήμα είναι η φυσική μορφή του μηνύματος, τα ηχητικά κύματα στον αέρα, τα κύματα φωτός, οι ηλεκτρικές δονήσεις, τα αγγίγματα ή οτιδήποτε άλλο. Μπορούμε να έχουμε έναν κώδικα που να αποτελείται από δύο σήματα, π.χ. το ένα ή τα δύο φλας ενός φακού. Η πληροφορία που εμπεριέχεται και στα δύο αυτά σήματα είναι όμοια, διότι έχει 50% προβλεπτικότητα. Και αυτό ανεξάρτητα από το πραγματικό τους νόημα. Το ένα φως θα μπορούσε να σημαίνει «ναι», τα δύο φώτα «όχι» ή το ένα να σημαίνει την «Παλαιά Διαθήκη», ενώ τα δύο την «Καινή Διαθήκη». Σε αυτή την περίπτωση το «ναι» εμπεριέχει την ίδια ποσότητα πληροφορίας όσο και η «Παλαιά Διαθήκη». Η πληροφορία που εμπεριέχεται στο γράμμα «υ» της Αγγλικής γλώσσας όταν αυτό ακολουθεί το γράμμα «q» είναι μηδέν, διότι είναι απόλυτα προβλεπτή.

Θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μονάδα μπιτ (bit) για να μετρηθεί η πληροφορία. Η λέξη μπιτ είναι σύμπτυξη του δυαδικού ψηφίου και σημαίνει στην πράξη την επιλογή ναι/όχι. Αυτές οι δυαδικές επιλογές ή δυαδικές αντιθέσεις αποτελούν τη βάση της γλώσσας των υπολογιστών, και πολλοί ψυχολόγοι ισχυρίζονται ότι και ο εγκέφαλός μας λειτουργεί με αυτό τον τρόπο. Προκειμένου να υπολογίσουμε π.χ. την ηλικία ενός ανθρώπου, περνάμε μέσα από μια σειρά δυαδικών επιλογών: είναι γέρος ή νέος; αν είναι νέος, είναι ενήλικας ή όχι; αν δεν είναι ενήλικας, είναι στην εφηβεία ή προ-εφηβεία; αν είναι στην προ-εφηβεία, είναι στη σχολική ή στην προσχολική ηλικία; αν είναι στην προσχολική, είναι νήπιο ή μωρό. Η απάντηση είναι μωρό. Σε αυτό εδώ το σύστημα των δυαδικών επιλογών, η λέξη «μωρό» περιέχει πέντε μπιτ πληροφορίας, διότι ήδη έχουμε κάνει πέντε επιλογές. Βέβαια, σε αυτή την περίπτωση, περάσαμε εύκολα στο επίπεδο Β, διότι εδώ πρόκειται για σημασιολογικές κατηγορίες ή κατηγορίες νοήματος, και όχι μόνο για κατηγορίες σήματος. Σε αυτό το επίπεδο η πληροφορία είναι πιο κοντά στην καθημερινή χρήση του όρου. Έτσι λοιπόν, αν πούμε ότι κάποιος είναι νέος, δίνουμε μόνο ένα μπιτ

πληροφορίας, δηλαδή ότι δεν είναι γέρος. Αν πούμε ότι είναι μωρό, δίνουμε πέντε μπιτ πληροφορίας, αν βέβαια (και πρόκειται για ένα 'μεγάλο αν) χρησιμοποιούμε το σύστημα ταξινόμησης που περιγράψαμε προηγουμένως.

Αυτό είναι το πρόβλημα με την έννοια της πληροφορίας στο επίπεδο Β. Τα σημασιακά συστήματα δεν καθορίζονται με τόση ακρίβεια όση τα συστήματα σημάτων στο επίπεδο Α, και για αυτό το λόγο η αριθμητική μέτρηση της πληροφορίας είναι δυσκολότερη, ίσως μάλιστα και άσκοπη. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ένα γράμμα της αλφαβήτου (μέρος του συστήματος σημάτων στο επίπεδο Α) περιέχει πέντε μπιτ πληροφορίας. Ρωτάς αν βρίσκεται στο πρώτο ή δεύτερο μισό της αλφαβήτου, μετά αν είναι στο πρώτο ή δεύτερο μισό του μισού που διάλεξες κ.λπ. Πέντε ερωτήσεις ή δυαδικές επιλογές θα σου επιτρέψουν να αναγνωρίσεις το οποιοδήποτε γράμμα της αλφαβήτου. Υπάρχει όμως μεγάλη αμφιβολία σχετικά με τη δυνατότητα μέτρησης του νοήματος με τον ίδιο τρόπο (Fiske, 1989, σσ. 16-18).

3.7 Περισσότητα & Εντροπία

Η έννοια της περισσότητας είναι στενά συνδεδεμένη με την πληροφορία. Περισσότητα σημαίνει το προβλεπτό ή το συμβατικό σε ένα μήνυμα. Εντροπία είναι το αντίθετο της περισσότητας. Περισσότητα είναι το αποτέλεσμα υψηλής προβλεπτικότητας, ενώ εντροπία το αποτέλεσμα χαμηλής προβλεπτικότητας. Μπορούμε να πούμε λοιπόν ότι ένα μήνυμα με χαμηλή προβλεπτικότητα είναι εντροπικό και υψηλής πληροφορίας. Αντίθετα, ένα μήνυμα με υψηλή προβλεπτικότητα ενέχει περισσότητα και χαμηλή πληροφορία. Αν συναντήσω ένα φίλο στο δρόμο και του πω «γεια σου», το μήνυμα αυτό είναι υψηλής προβλεπτικότητας και υψηλής περισσότητας. Δεν σπατάλησα όμως άδικα το χρόνο μου και την προσπάθεια.

Είναι παραπλανητικό να θεωρείται άχρηστη η κοινή χρήση του όρου αυτού. Η περισσότητα δεν είναι απλά χρήσιμη στην επικοινωνία, είναι ζωτικής σημασίας. Θεωρητικά, η επικοινωνία μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς περισσότητα, στην πράξη όμως είναι τόσο σπάνιες οι καταστάσεις στις οποίες είναι δυνατή μια τέτοια επικοινωνία, που θεωρείται ανύπαρκτη. Κάποιος βαθμός περισσότητας είναι ουσιαστικής σημασίας στην πρακτική επικοινωνία.

Δύο είναι οι κύριοι τύποι της λειτουργίας της: ο πρώτος είναι τεχνικός κι έχει οριστεί ικανοποιητικά από τους Shannon και Weaver, ενώ ο δεύτερος διευρύνει την έννοια προσδίδοντάς της κοινωνική διάσταση (Fiske, 1989, σ. 18).

3.7.1 Η περισσότητα ως τεχνική βοήθεια

Οι Shannon και Weaver δείχνουν πώς η περισσότητα βοηθά στην ακρίβεια της αποκωδικοποίησης και πώς λειτουργεί σαν έλεγχος που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε λάθη. Μπορώ να αναγνωρίσω ένα ορθογραφικό λάθος μόνο χάρη στην περισσότητα της γλώσσας. Σε μια γλώσσα χωρίς περισσότητα, η αλλαγή ενός γράμματος θα σήμαινε αλλαγή της λέξης. Έτσι, π.χ. η λέξη «έρχεται» θα ήταν διαφορετική από τη λέξη «έρχεται» και δεν θα είμαστε σε θέση να πούμε ότι στην πρώτη λέξη υπήρχε ορθογραφικό λάθος. Βέβαια τα συμφοραζόμενα θα βοηθούσαν και, στο βαθμό που θα το επιτύγχαναν, θα αποτελούσαν αυτά πηγή περισσότητας. Είναι δυνατόν, βέβαια, ένας ποιητής ή ένας διαφημιστής καινούργιων

παραθύρων να γράψουν «Η άνοιξη είναι ένας υαλοπίνακας», όμως αυτή η έκφραση θα αποτελούσε έντονα εντροπική χρήση της γλώσσας.

Πάντοτε ελέγχουμε την ακρίβεια του μηνύματος που λαμβάνουμε σε σχέση με το πιθανό. Το πιθανό καθορίζεται με βάση την εμπειρία που έχουμε για τον κώδικα, το νοηματικό πλαίσιο και τον τύπο του μηνύματος, δηλαδή με την εμπειρία μας για το συμβατικό και την κοινή χρήση. Η σύμβαση αποτελεί σοβαρή πηγή περισσότετητας και για αυτό αποκωδικοποιείται εύκολα.

Η περισσότετητα βοηθά επίσης να ξεπεραστούν οι ελλείψεις ενός θορυβώδους καναλιού. Επαναλαμβάνουμε τη φράσημας στο τηλέφωνο όταν η γραμμή είναι κακή: όπως επίσης συλλαβίζουμε λέξεις στο ραδιόφωνο ή στο τηλέφωνο, λέγοντας π.χ. Α όπως «Αλέξης», Ζ όπως «ζάχαρη» κ.λπ. Ο διαφημιστής, του οποίου το μήνυμα θα πρέπει να ανταγωνιστεί πολλά άλλα μηνύματα προκειμένου να τραβήξει την προσοχή μας (που είναι υποχρεωμένος, δηλαδή, να χρησιμοποιήσει ένα θορυβώδες κανάλι), θα σχεδιάσει ένα απλό, επαναληπτικό, προβλεπτό μήνυμα.

Η επιλογή καναλιού επίσης μπορεί να επηρεάσει την ανάγκη περισσότετητας στο μήνυμα. Στην ομιλία χρειάζεται μεγαλύτερος βαθμός περισσότετητας, από ότι στο γραπτό λόγο, διότι ο ακροατής δεν μπορεί να συνεισφέρει τη δικιά του περισσότετητα, όπως κάνει ο αναγνώστης ξαναδιαβάζοντας το κείμενο για δεύτερη φορά.

Η πρώτη λοιπόν λειτουργία της περισσότετητας σχετίζεται με τον τρόπο που αυτή βοηθά στο ξεπέραςμα πρακτικών επικοινωνιακών προβλημάτων. Αυτά τα προβλήματα μπορεί να έχουν σχέση με την ακρίβεια και τη διερεύνηση λαθών, με το κανάλι και το θόρυβο, με τη φύση του μηνύματος ή με το κοινό (Fiske, 1989, σ. 19).

3.7.2 Περισσότετητα & κοινωνικές σχέσεις

Όταν λέει κάποιος «γεια σου» στο δρόμο, στέλνει ένα μήνυμα υψηλής περισσότετητας, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν στην περίπτωση αυτή επικοινωνιακά προβλήματα: ούτε θόρυβος υπάρχει ούτε επιθυμία για εντροπικό περιεχόμενο ούτε μη δεκτικό κοινό. Ο Jakobson αποκαλεί αυτού του είδους την επικοινωνία φατική, εννοώντας με τον όρο αυτό εκείνες τις επικοινωνιακές πράξεις που δεν περιέχουν τίποτα καινούργιο, καμιά πληροφορία, αλλά που χρησιμοποιούν μόνο τα υπάρχοντα κανάλια με σκοπό να τα κρατήσουν ανοιχτά και χρησιμοποιήσιμα. Στην πραγματικότητα βέβαια υπάρχει και άλλος λόγος εκτός από αυτόν. Λέγοντας «γεια σου» διατηρείς κι ενδυναμώνεις μια ήδη υπάρχουσα σχέση. Σχέσεις μπορούν να υπάρξουν μόνο με συνεχή επικοινωνία. Το «γεια σου» μπορεί να μην διαφοροποιήσει ή να αναπτύξει τη σχέση: αν το παρέλειπες όμως σίγουρα η σχέση θα εξασθενίσει. Οι κοινωνικοί ψυχολόγοι αναφέρονται στην εξόρμηση του εγώ, την ανάγκη δηλαδή να γίνει αισθητή στον άλλον η παρουσίαμας, να αναγνωριστεί και να γίνει αποδεκτή. Η ανάγκη αυτή ματαιώνεται όταν δεν υπάρξει το «γεια σου» ή όταν σε θεωρούν ανύπαρκτο ή σε παραβλέπουν. Είναι κοινωνικά απαραίτητο να πει κανείς «γειασου».

Μια έντονα συμβατική καλλιτεχνική φόρμα, όπως π.χ. το **λαϊκό τραγούδι**, λειτουργεί με φατικό τρόπο. Τίποτα δεν μπορεί να έχει μεγαλύτερη περισσότετητα από ότι το ρεφραίν ενός λαϊκού τραγουδιού, το οποίο όμως επικυρώνει τη θέση μας; ως μέλη μιας συγκεκριμένης

ομάδας ή υποκουλτούρας. Πράγματι, οι υποκουλτούρες ορίζονται εν μέρει, αν όχι κύρια, από το κοινό τους γούστο σε σχέση με την τέχνη. Στην κοινωνία μας οι υποκουλτούρες των εφήβων αναγνωρίζονται από τον τύπο της μουσικής που προτιμούν ή από τους χορούς που χορεύουν. Η μουσική και ο χορός είναι συμβάσεις, και οι κοινές συμβάσεις δένουν τους θιασώτες τους σε μια υποκουλτούρα. Άλλα είδη μουσικής ή χορού αποκλείονται στο βαθμό που παρεκκλίνουν από τις αποδεκτές συμβάσεις. Η ένταξη στην ομάδα καθορίζεται και βεβαιώνεται από τη χρησιμοποίηση μουσικών στοιχείων, που χαρακτηρίζονται από συμβατικότητα και περισσότετητα. Ατομικές διαφορές είναι επιτρεπτές μόνο μέσα στα πλαίσια των συμβάσεων, όπως κι εντροπικά πρωτότυπα στοιχεία είναι αποδεκτά μόνο μέσα στα πλαίσια της περισσότετητας της μορφής (Fiske, 1989, σ. 22).

3.7.3 Εντροπία

Η εντροπία, ως έννοια, είναι μικρότερης σημασίας για τον μελετητή της επικοινωνίας, καθώς αποτελεί επικοινωνιακό πρόβλημα, ενώ η περισσότετητα αποτελεί μέσο βελτίωσης της επικοινωνίας. Η εντροπία όμως μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα ως ανώτατος βαθμός απροβλεψίας. Στο επίπεδο Α, η εντροπία αποτελεί απλά το μέτρο του αριθμού επιλογών που μπορούν να γίνουν σε σχέση με τα σήματα, όπως επίσης και το μέτρο τυχαιότητας αυτών των επιλογών. Αν επιθυμώ να επικοινωνήσω οπτικά τα χαρτιά μιας τράπουλας σε κάποιον δείχνοντάς τα έναένα, κάθε σήμα θα έχει τη μέγιστη εντροπία, αν η τράπουλα είναι καλά ανακατεμένη. Αν όμως τακτοποιήσω τα χαρτιά με τη σειρά, το κάθε σήμα θα έχει τη μέγιστη περισσότετητα, αρκεί ο δέκτης να γνωρίζει ή να μπορεί να αναγνωρίσει τη δομή της τράπουλας (Fiske, 1989, σ. 20).

3.8 Κανάλι, Μέσο, Κώδικας

Κανάλι

Κανάλι είναι το φυσικό μέσο με το οποίο μεταδίδεται το σήμα. Τα κύρια κανάλια είναι τα κύματα φωτός και ήχου, οι τηλεφωνικές γραμμές, το νευρικό σύστημα κ.λπ.

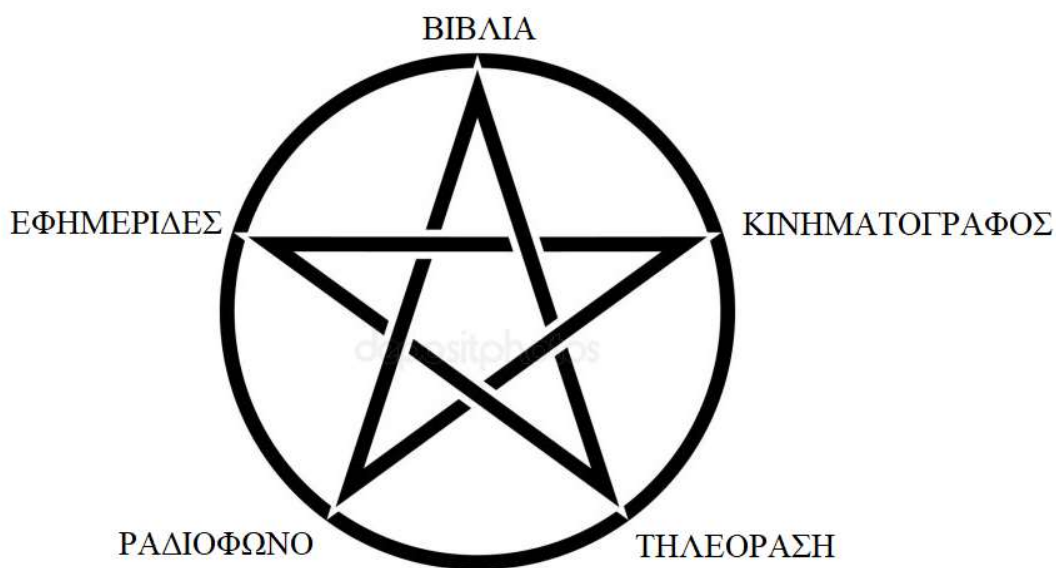
Μέσο

Το μέσο είναι βασικά ο τεχνικός ή φυσικός τρόπος μετατροπής του μηνύματος σε σήμα, ικανό να μεταδοθεί από το κανάλι. Η φωνή είναι μέσο, η τεχνολογία εκπομπής αποτελεί το μέσο του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης. Μπορούμε να διαχωρίσουμε τα μέσα σε τρεις κύριες κατηγορίες:

- Τα παραστατικά μέσα όπως η φωνή, το πρόσωπο, το σώμα.
- Τα αναπαραστατικά μέσα όπως βιβλία, πίνακες ζωγραφικής, φωτογραφίες, γραφή, αρχιτεκτονική, διακόσμηση, κηπουρική κ.λπ.
- Τα μηχανικά μέσα όπως τηλέφωνο, ραδιόφωνο, τηλεόραση.

Η έρευνα των Katz, Gurevitch και Hass (1973) αποτελεί καλό δείγμα εντοπισμού ομοιοτήτων και διαφορών των μέσων. Οι ερευνητές αυτοί διετύπωσαν τις συσχετίσεις των πέντε κύριων μαζικών μέσων με ένα κυκλικό μοντέλο. Χρησιμοποίησαν ένα πλατύ δείγμα κοινού, για να βρουν το λόγο που οι άνθρωποι προτιμούν κάποιο μέσο από τα άλλα.

Ερεύνησαν τις ανάγκες και αιτίες για τις οποίες στρέφονται οι άνθρωποι σε ένα συγκεκριμένο κανάλι. Το κοινό θεωρούσε ότι το κάθε μέσο είχε περισσότερες ομοιότητες με τα γειτονικά του: με άλλα λόγια, ότι αν κάποιο μέσο δεν ήταν διαθέσιμο, η λειτουργία του θα εξυπηρετούνταν καλύτερα από αυτά που βρίσκονται στις δύο πλευρές του. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούσαν τις εφημερίδες, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση για να συνδεθούν με την κοινωνία, ενώ χρησιμοποιούσαν τα βιβλία και τα κινηματογραφικά έργα για να ξεφύγουν για λίγο από την πραγματικότητα. Οι περισσότερο μορφωμένοι είχαν την τάση να χρησιμοποιούν τα έντυπα μέσα, ενώ οι λιγότερο μορφωμένοι έκλιναν προς τα ηλεκτρονικά και οπτικά μέσα. Τα βιβλία, ειδικότερα, ήταν το μέσο που χρησιμοποιούσαν περισσότερο για να κατανοήσουν καλύτερα τον εαυτό τους.



Σχεδιάγραμμα 3.3. Σχέσεις των Μέσων κατά τους Katz, Gurevitch και Hass

Κώδικας

Κώδικας είναι ένα σύστημα νοήματος κοινό σε όλα τα μέλη μιας κουλτούρας ή υποκουλτούρας. Αποτελείται από σημεία, (φυσικά σήματα που δηλώνουν κάτι διαφορετικό από τον εαυτό τους) και από κανόνες ή συμβάσεις, που καθορίζουν πώς και με ποια συμφραζόμενα χρησιμοποιούνται τα σημεία και με ποιον τρόπο μπορούν να συνδυαστούν για να σχηματίσουν περίπλοκα μηνύματα. Ο τρόπος με τον οποίο οι κώδικες σχετίζονται και αναπτύσσονται σε μια συγκεκριμένη κουλτούρα είναι πολύπλοκος. Η σχέση ανάμεσα στον κώδικα και το κανάλι είναι η πιο απλή. Τα φυσικά χαρακτηριστικά των καναλιών καθορίζουν με ακρίβεια τη φύση των κωδίκων που μπορούν να μεταδώσουν. Το τηλέφωνο, για παράδειγμα, περιορίζεται στη μετάδοση της λεκτικής γλώσσας και παραγλώσσας (κώδικες

τονισμού, έμφασης, έντασης). Ένα μήνυμα, στον πρωταρχικό κώδικα της λεκτικής γλώσσας, μπορεί να επανακωδικοποιηθεί με μια ποικιλία δευτερευόντων κωδίκων, όπως με σήματα Μορς, σηματοφόρους, γλώσσα κωφαλάλων και τυφλών, γραπτό λόγο, τυπογραφία. Όλοι αυτοί οι δευτερεύοντες κώδικες καθορίζονται από τις φυσικές ιδιότητες των καναλιών τα μηχανικά μέσα επικοινωνίας (Fiske, 1989, σσ. 26-30).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

4.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται το ερευνητικό μέρος, τα διαγράμματα καθώς και σχετικοί πίνακες. Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε, το καλοκαίρι του 2019 στον Πύργο Ηλείας, θεωρείται ποσοτική και ερωτήθηκαν 170 άτομα τυχαίας επιλογής. Στη συνέχεια αναφέρονται τα στάδια για την πραγματοποίηση ενός ερωτηματολογίου και τα διαγράμματα που υλοποιήθηκαν από επεξεργασία της έρευνας με βάση το ερωτηματολόγιο.

4.2 Κοινωνιολογική έρευνα

Η μελέτη εμπνέεται από το θεμελιώδη κανόνα, και σύμφωνα αυτόν «το κοινωνικό εξηγείται με το κοινωνικό», όπου προϋποθέτει μεγάλη ποικιλία των μέσων, που χρησιμοποιούν οι κοινωνιολόγοι, για να κάνουν αυτή τη μελέτη των κοινωνικών δομών καθώς και το γεγονός ότι οι έρευνες δεν αποτελούν σε σχέση με αυτό το αντικείμενο παρά ένα μέσο μεταξύ άλλων, το οποίο δεν αξίζει να τυχαίνει από μόνο του κανενός ιδιαίτερου προνομίου. Παρ' όλα αυτά, στο μυαλό των ανθρώπων υπάρχει πάντα αυτό το προνόμιο. Αυτό συμβαίνει διότι, σημειωτέον, με τις έρευνες και ιδιαίτερα με τις δημοσκοπήσεις εξοικειώθηκε ένας μεγάλος αριθμός ατόμων μεταμορφωμένων προσωρινά σε «απαντώντες» ή «ερωτώμενους». Και είναι γεγονός ότι τα κέντρα κοινωνιολογικών ερευνών τείνουν να αφιερώνουν περισσότερα κονδύλια και ανθρώπινο δυναμικό για την πραγματοποίηση ερευνών παρά για την επεξεργασία άλλων μέσων γνώσης του κοινωνικού γίνεσθαι (παρατηρήσεις διαφορετικού τύπου, αναλύσεις ντοκουμέντων, ιστορίες ζωής κ.λπ.). Ακόμα, συμβαίνει να προτιμώνται οι έρευνες αυτές, γιατί παρέχουν στους ερευνητές αριθμητικά αποτελέσματα, κάτι το οποίο ελκύει εξαιτίας της φαινομενικής αντικειμενικότητας, εύκολα αποκτώμενης άλλωστε, κάθε καταμετρήσιμου αντικειμένου έρευνας. Οι έρευνες με ερωτηματολόγιο αποβλέπουν, συνήθως, στο να συγκεντρώσουν τριών ειδών στοιχεία ή δεδομένα σύμφωνα με τη μοντέρνα ορολογία (Τζαννόνε - Τζώρτζη, 2000):

1. Γεγονότα (δεδομένα) τα οποία προκύπτουν:

α) Από το προσωπικό πεδίο των ατόμων, που αποτελούν όλο το μελετώμενο κοινωνικό σύνολο: Π.χ. η ηλικία τους, το επίπεδο μόρφωσή ; τους, τα έσοδά τους.

β) Από το πεδίο του άμεσου περιβάλλοντός τους: Π.χ. την κατοικία τους, τα μέλη της οικογένειάς τους, το περιβάλλον εργασίας τους.

γ) Από το πεδίο συμπεριφοράς τους: Π.χ. το χρόνο που αφιερώνουν για εκείνη ή την άλλη δραστηριότητα.

2. Ο «αντικειμενικός» χαρακτήρας αυτών των στοιχείων δεν εμποδίζει βέβαια οι απαντήσεις να είναι ψευδείς. Υποκειμενικές κρίσεις πάνω σε γεγονότα, ιδέες, συμβάντα ή άτομα είτε πρόκειται για:

α) γνώμες, δηλαδή άμεσες εκτιμήσεις που επιφέρονται για το ένα ή το άλλο «προβληματικό θέμα» (μία πολιτική κατάσταση, μία μόδα, μία καινοτομία κοινωνική ή εκπολιτιστική κ.λπ.)

β) στάσεις, δηλαδή διαθέσεις, κατασταλαγμένες έναντι μόνιμων προβληματικών ή μη καταστάσεων ή σχετικά σταθερών (τις μεγάλες κοινωνικές προτιμήσεις, τις ηθικές αξίες κ.λπ.) και

γ) κίνητρα, προσδοκίες, «φιλοδοξίες» κ.λπ. Γνώσεις, δηλαδή ενδείξεις γύρω από το επίπεδο γνώσεων διαφόρων μελετώμενων από την έρευνα αντικειμένων: αυτή η μέθοδος παρουσιάζει μία σημαντική σπουδαιότητα, όχι πάντοτε εμφανή πράγματι, προϋποθέτει έντονα το βαθμό εμπιστοσύνης, που μπορεί κάποιος να δώσει στις απαντήσεις, οι οποίες ανταποκρίνονται σε υποκειμενικές κρίσεις (έτσι είναι ενδιαφέρον, όσον αφορά τα πολιτικά θέματα, να διαπιστώσουμε, αν ο ερωτώμενος γνωρίζει «τι συμβαίνει γύρω του», όπως Π.χ. σχετικά με την πυρηνική ενέργεια, την ανεργία, τα ηθικής φύσης προβλήματα κ.λπ.).

Για να συγκεντρώσουν αυτούς τους διαφορετικούς τύπους στοιχείων, τα ερωτηματολόγια χρησιμοποιούν ειδικά μέσα, τα οποία δεν μπορούμε παρά σε γενικές γραμμές να αναφέρουμε. Στην ουσία, σκοπός μας είναι να προτείνουμε πρώτα έναν τρόπο εύκολο και πρακτικό σχετικά με τη χρήση των ερωτηματολογίων, ιδιαίτερο και αποκλειστικό πεδίο των κοινωνιολογικών τεχνικών ανίχνευσης.

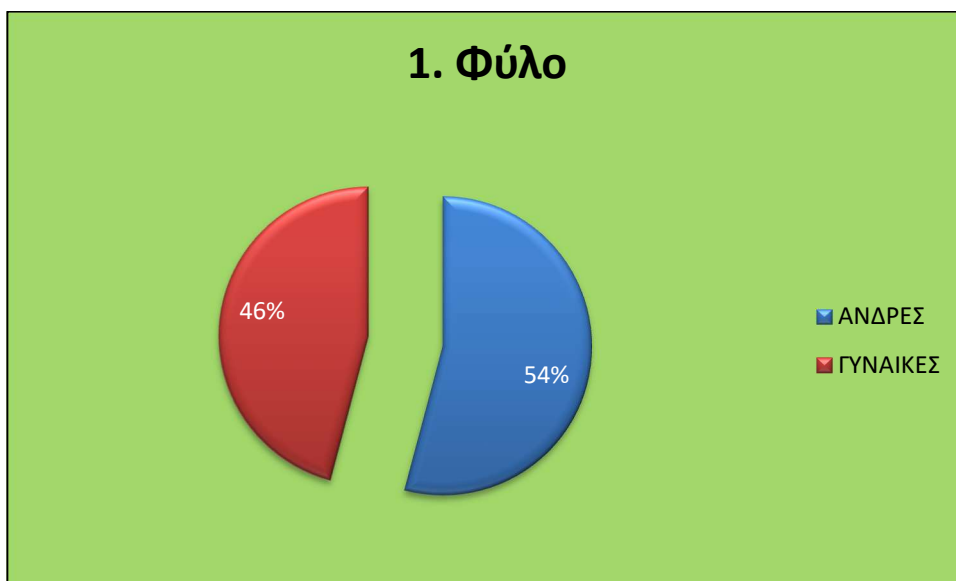
4.3 Τα στάδια της έρευνας με ερωτηματολόγιο

Για την πραγματοποίηση μιας ολοκληρωμένης και επιτυχής έρευνας με ερωτηματολόγιο, σύμφωνα με (Τζαννόνε - Τζώρτζη, 2000), πρέπει να ληφθούν υπόψη κάποια στάδια ,όπως φαίνονται παρακάτω.

1. Προσδιορισμός του αντικειμένου έρευνας
2. Επιλογή των υλικών μέσων που θα διατεθούν στους πραγματοποιούντες την έρευνα
3. Προηγούμενες έρευνες
4. Καθορισμός του αντικειμενικού σκοπού της έρευνας και των υποθέσεων εργασίας
5. Καθορισμός του πληθυσμού ή του πεδίου έρευνας
6. Κατασκευή του δείγματος
7. Σύνταξη του πλάνου του ερωτηματολογίου
8. Δοκιμή του πλάνου του ερωτηματολογίου

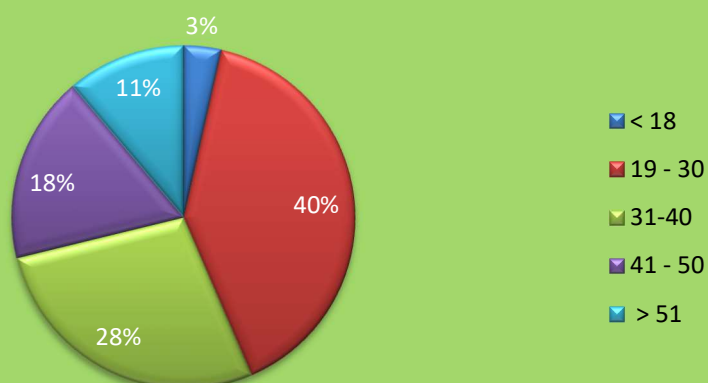
9. Σύνταξη του οριστικού ερωτηματολογίου
10. Εκπαίδευση των ερευνητών-συνεντευκτών
11. Υλοποίηση της έρευνας
12. Κωδικοποίηση των ερωτηματολογίων
13. Ανίχνευση των ερωτηματολογίων
14. Επαλήθευση του δείγματος και ανάλυση των δεδομένων
15. Τελική σύνταξη

4.4 Διαγράμματα – Πίνακες



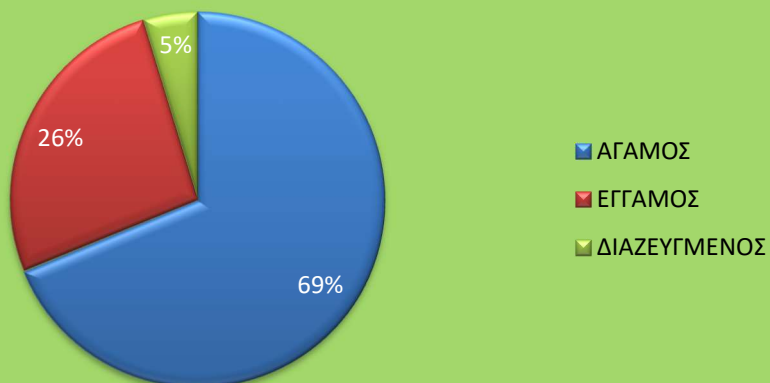
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΑΝΔΡΕΣ	92	54
ΓΥΝΑΙΚΕΣ	78	46
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

2. ΗΛΙΚΙΑ



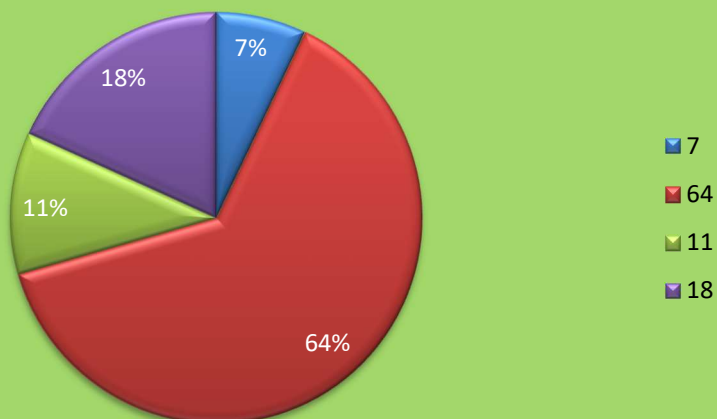
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
< 18	6	4
19 - 30	68	40
31-40	47	28
41 - 50	30	18
> 51	19	11
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

3. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ



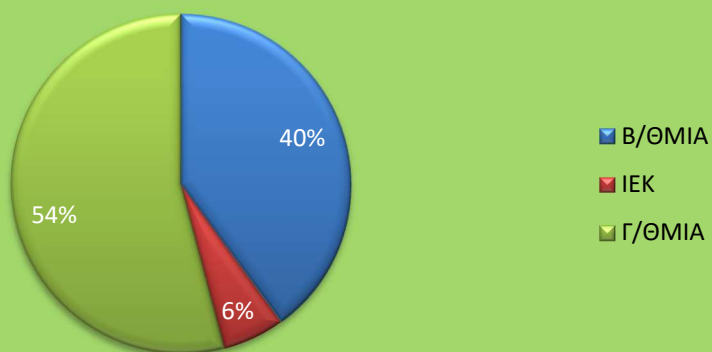
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΑΓΑΜΟΣ	117	69
ΕΓΓΑΜΟΣ	45	26
ΔΙΑΖΕΥΓΜΕΝΟΣ	8	5
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

4. Επάγγελμα



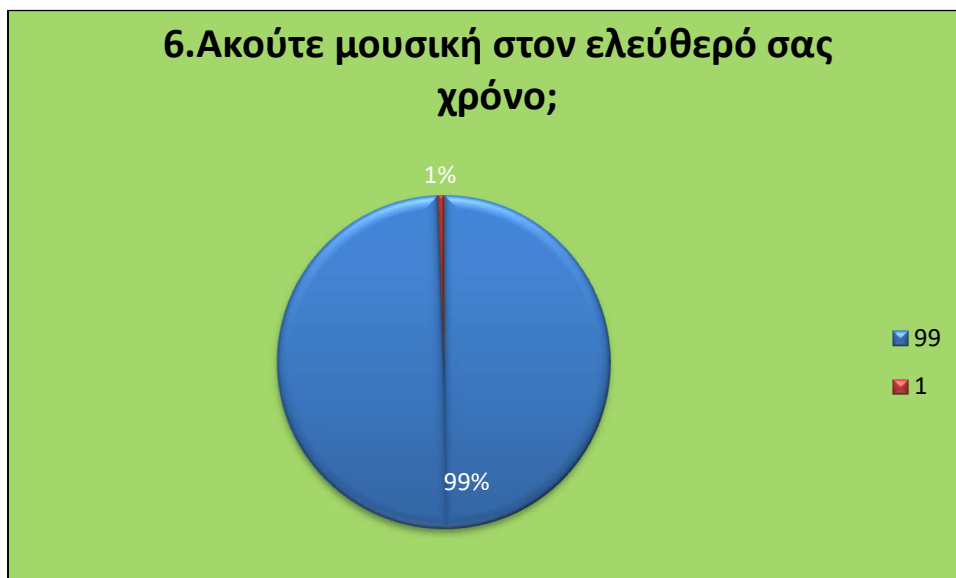
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	12	7
ΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	108	64
ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΠΑΓΓΕΛ.	19	11
ΑΝΕΡΓΟΣ	31	18
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

5. Μορφωτικό επίπεδο



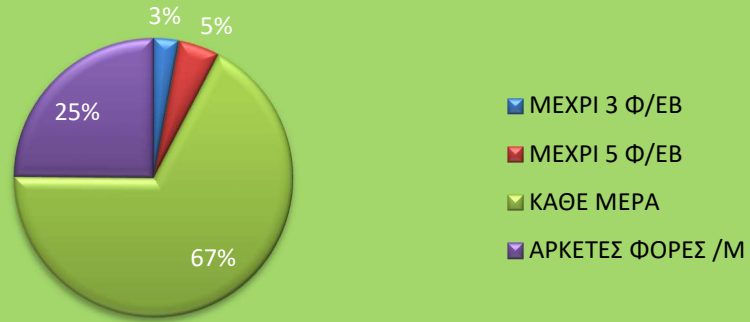
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
Β/ΘΜΙΑ	68	40
ΙΕΚ	10	6
Γ/ΘΜΙΑ	92	54
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

6.Ακούτε μουσική στον ελεύθερό σας χρόνο;



ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΝΑΙ	169	99
ΌΧΙ	1	1
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

7. Αν ναι πόσο συχνά;



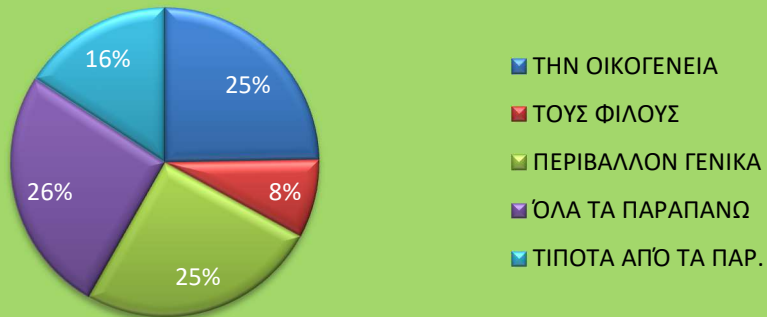
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΜΕΧΡΙ 3 Φ/ΕΒ	5	3
ΜΕΧΡΙ 5 Φ/ΕΒ	8	5
ΚΑΘΕ ΜΕΡΑ	114	67
ΑΡΚΕΤΕΣ ΦΟΡΕΣ /Μ	42	25
ΣΥΝΟΛΟ	169	100

8. Ποιο είναι το αγαπημένο σας είδος;



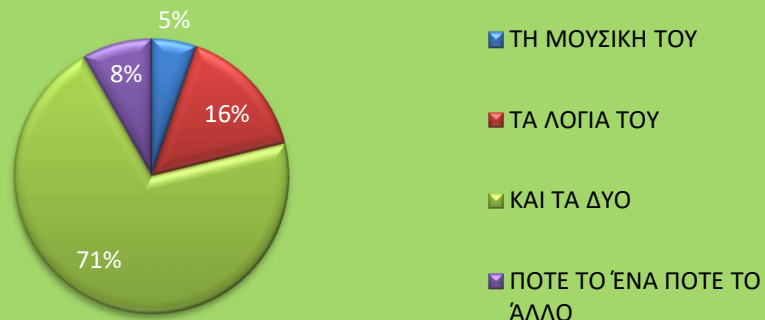
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΠΟΠ	18	11
JAZZ	11	6
ΡΑΠ	3	2
ΕΝΤΕΧΝΗ	37	22
ΛΑΙΚΗ	78	46
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ	4	2
ΡΟΚ	19	11
ΣΥΝΟΛΟ	170	1606

9.Η επιλογή του αγαπημένου είδους μουσικής επηρεάστηκε από :



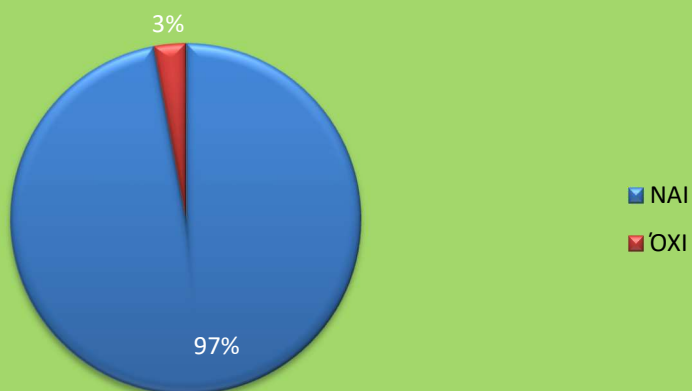
ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ	42	25
ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ	14	8
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΓΕΝΙΚΑ	43	25
ΌΛΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΑΝΩ	44	26
ΤΙΠΟΤΑ ΑΠΌ ΤΑ ΠΑΡ.	27	16
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

10. Ένα τραγούδι το επιλέγεις με βάση

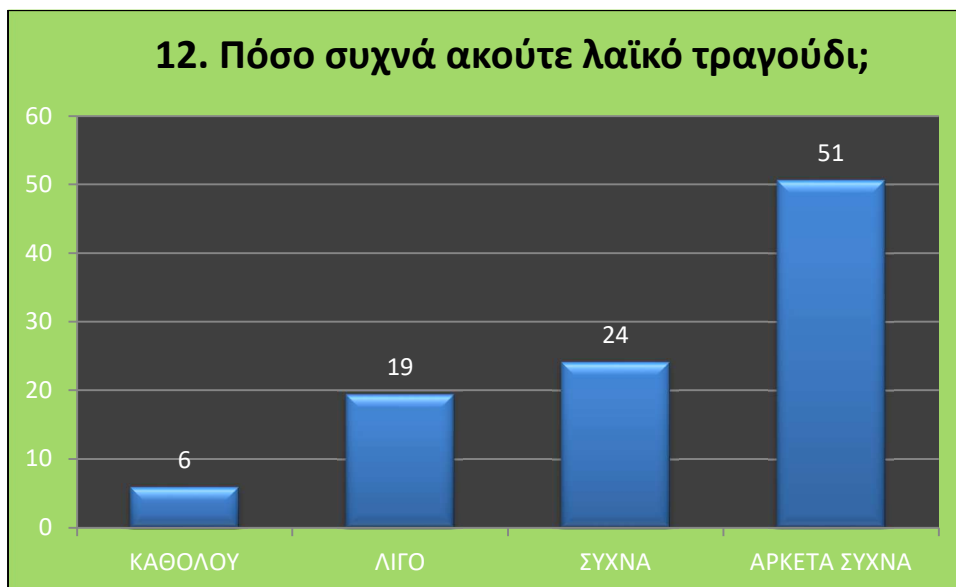


ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ	9	5
ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΤΟΥ	27	16
ΚΑΙ ΤΑ ΔΥΟ	120	71
ΠΟΤΕ ΤΟ ΈΝΑ ΠΟΤΕ ΤΟ ΆΛΛΟ	14	8
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

11. Σας αρέσει το λαϊκό τραγούδι;



ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΝΑΙ	165	97
ΌΧΙ	5	3
ΣΥΝΟΛΟ	170	100



ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΚΑΘΟΛΟΥ	10	6
ΛΙΓΟ	33	19
ΣΥΧΝΑ	41	24
ΑΡΚΕΤΑ ΣΥΧΝΑ	86	51
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

13. Πιστεύεται ότι το λαϊκό τραγούδι αποτελεί μέσο έκφρασης για την πολιτιστική επικοινωνία;



ΜΕΤΑΒΛΗΤΗ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
ΝΑΙ	158	93
ΌΧΙ	12	7
ΣΥΝΟΛΟ	170	100

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η έννοια του «λαϊκού» δεν είναι απαραίτητο να έχει λαϊκή προέλευση, ο λαός στην ιστορική του διαδρομή έχει αποδεχθεί και υιοθετήσει στοιχεία αρχαιοελληνικά, βυζαντινά, όχι μόνο εκκλησιαστικής, αλλά και κοσμικής καταγωγής. Έτσι η ελληνική μουσική δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στη δυτική μουσική. Αντίθετα, είναι συγγενής με τη βυζαντινή, την τουρκική και την αραβικά μουσική, βέβαια όλες κατάγονται από την αρχαία ελληνική μουσική, η δυτική όμως μουσική ξέκοψε από ένα σημείο και μετά και χάραξε έναν δικό της, εντελώς ξεχωριστό δρόμο.

Ωστόσο αποτελεί στοιχείο πολιτιστικής επικοινωνίας, εφόσον με βάση αυτά που προαναφέρονται η γενική αντίληψη της επικοινωνίας εκφράζεται ως «κοινωνική αλληλεπίδραση μέσω μηνυμάτων», που έχει σχέση με την έννοια της κουλτούρας που αποτελεί μέσω επικοινωνίας. Το γενικό συμπέρασμα, από τις πηγές που μελετήθηκαν, είναι ότι το λαϊκό τραγούδι αποτελεί μέσο έκφρασης για την πολιτιστική επικοινωνία.

Όσο αφορά την έρευνα, η οποία έγινε με τη μορφή δομημένου ερωτηματολογίου, θεωρείται ποιοτική, υλοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2019 στον Πύργο Ηλείας, απευθυνόμενη σε 170 άτομα τυχαίας επιλογής. Μετά την ολοκλήρωση της έρευνας αυτής και με γνώμονα την επεξεργασία των αποτελεσμάτων, παρουσιάζονται τα σχετικά συμπεράσματα:

- 4 στους 10 από τους ερωτηθέντες είναι ηλικιακά μεταξύ 19 – 30 ετών, ενώ περίπου 3 στους 10 είναι μεταξύ 31 – 40 ετών.
- Με βάση το μορφωτικό επίπεδο πάνω από τους μισούς είναι απόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, ενώ λίγο πιο κάτω από τους μισούς είναι απόφοιτοι δευτεροβάθμιας.
- 7 στους 10 είναι άγαμοι.
- Το 64 % απάντησε ότι είναι ιδιωτικοί υπάλληλοι .
- Σχεδόν όλοι ακούνε μουσική στον ελεύθερο χρόνο.
- Με βάση τη συχνότητα, περίπου 7 στους 10 ακούνε μουσική κάθε μέρα.
- Όσο αφορά την προτίμηση του είδους στο 46 % αρέσει η λαϊκή μουσική, στο 22 % η έντεχνη, στο 11% η ρόκ, στο 11% η ποπ, στο 6% η jazz, στο 2% η ραπ και στο 2% η παραδοσιακή.
- Η επιλογή του αγαπημένου είδους μουσικής επηρεάστηκε από:
 - Την οικογένεια **25%**
 - Τους φίλους **8%**
 - Το περιβάλλον γενικά **25%**
 - Όλα τα παραπάνω **26%**
 - Τίποτα από τα παραπάνω **16%**
- Οι περισσότεροι (71%) ένα τραγούδι το επιλέγουν με βάση τα λόγια και τη μουσική, ενώ κάποιοι (16%) μόνο από τα λόγια.
- Σχεδόν σε όλους (97%) αρέσει το λαϊκό τραγούδι.
- Το 51% ακούει αρκετά συχνά λαϊκή μουσική, το 24% συχνά, το 19% λίγο και το 6% καθόλου.
- Το 93% πιστεύει ότι το λαϊκό τραγούδι αποτελεί μέσο έκφρασης για την πολιτιστική επικοινωνία.

- Σαν γενικό συμπέρασμα αποτελεί το γεγονός ότι οι περισσότεροι ακούν μουσική, με τους μισούς από αυτούς να τους αρέσει η λαϊκή μουσική και να αποτελεί επιλογή. Η επιρροή αυτή μπορεί να προέλθει από διάφορους παράγοντες όπως η οικογένεια, οι φίλοι, το γενικό περιβάλλον και επίσης θεωρείται ότι αποτελεί μέσο έκφρασης για την πολιτιστική επικοινωνία.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

1. Φύλο

- Άνδρας
- Γυναίκα

2. Ηλικία

- <18
- 19 – 30
- 31 – 40
- 41 – 50
- άνω των 51

3. Οικογενειακή κατάσταση

- Άγαμος-η
- Έγγαμος-η
- Διαζευγμένος-η

4. Επάγγελμα

- Δημόσιος υπάλληλος
- Ιδιωτικός υπάλληλος
- Ελεύθερος επαγγελματίας
- Άνεργος

5. Εκπαιδευτικό επίπεδο

- Δευτεροβάθμια εκπαίδευση (ΓΕΛ – ΕΠΑΛ – ΕΠΑΣ)
- Μεταδευτεροβάθμια εκπαίδευση (ΙΕΚ)
- Τριτοβάθμια εκπαίδευση (ΑΕΙ – ΤΕΙ)

6. Ακούτε μουσική στον ελεύθερό σας χρόνο;
- Ναι
 - Όχι
7. Αν ναι πόσο συχνά;
- Μέχρι 3 φορές την εβδομάδα
 - Μέχρι 5 φορές την εβδομάδα
 - Κάθε μέρα
 - Αρκετές φορές την μέρα
8. Ποιο είναι το αγαπημένο σας είδος;
- Ποπ
 - Jazz
 - Ραπ
 - Έντεχνη
 - Λαϊκή
 - Παραδοσιακή
 - Ροκ
9. Η επιλογή του αγαπημένου είδους μουσικής επηρεάστηκε από :
- Την οικογένεια
 - Τους φίλους
 - Από το περιβάλλον γενικά
 - Όλα τα παραπάνω
 - Τίποτα από τα παραπάνω
10. Ένα τραγούδι το επιλέγεις με βάση
- Τη μουσική του
 - Τα λόγια του
 - Και τα δύο
 - Πότε το ένα πότε το άλλο
11. Σας αρέσει το λαϊκό τραγούδι;
- Ναι
 - Όχι

12. Πόσο συχνά ακούτε λαϊκό τραγούδι;

Καθόλου

Λίγο

Συχνά

Αρκετά συχνά

13. Πιστεύεται ότι το λαϊκό τραγούδι αποτελεί μέσο έκφρασης για την πολιτιστική επικοινωνία;

Ναι

Όχι

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Davies, S. (2012). On Defining Music. Στο S. Davies, *On Defining Music*.
- Fiske, J. (1989). *Εισαγωγή στην επικοινωνία*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Αιγόκερως.
- Hamilton, A. (2007). Aesthetics and Music. Στο A. Hamilton, *Aesthetics and Music*.
- Hollis, B. (2017). *The Method Behind The Music* . Ανάκτηση από <https://method-behind-the-music.com/history/history/>.
- Kania, A. (2011). Definition. Στο A. Kania, *Definition*.
- Kania, A. (2013). Music. Στο A. Kania, *The Routledge Companion to Aesthetics*.
- Kingsbury, J. &.-G. (2009). Definitions: Does Disjunction Mean Dysfunction? Στο J. &.-G. Kingsbury, *Definitions: Does Disjunction Mean Dysfunction?*
- LeBlanc, A. (1982). *An Interactive Theory of Music Preference*. Journal of Music Therapy.
- Levinson, J. (1990). The Concept of Music. Στο J. Levinson, *The Concept of Music*.
- McKeown-Green, J. (2014). What is Music? Is There a Definitive Answer? Στο J. McKeown-Green, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
- Scruton, R. (1997). The Aesthetics of Music. Στο R. Scruton, *The Aesthetics of Music*.
- Scruton, R. (1983). Understanding Music. Στο R. Scruton, *The Aesthetic Understanding*. Carcanet Press.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meaning of performing and listening*. New England: Wesleyan University Press.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

- ΚΕΔΚΕ - ΕΕΠΑ. (1993). *Η Πολιτιστική Δραστηριότητα των οργανισμών τοπικής αυτοδιοίκησης. Παρούσα κατάσταση και Προοπτικές*. Αθήνα .
- Κέντρο Προγραμματισμού και Οικονομικών Ερευνών. (1976). *Πολιτιστικές Δραστηριότητες: Πρόγραμμα Αναπτύξεως*. Αθηνά.
- Κονδύλης, Π. (2000). *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*. Αθηνά: Θεμέλιο.
- Τζαννόνε - Τζώρτζη, Κ. (2000). *Η έρευνα με ερωτηματολόγιο*. αθηνά: τυπωθήτω ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ.

ΛιάΒας, Λ. (1996). *Το τοπικό μουσικό ρεπερτόριο από τη διάσωση στη διάδοση*. Αθήνα: περιοδικό Παράδοση, τεύκ. 14.

Μερακλής, Μ. (1984). *Ελληνική Λαογραφία, τόμ. 1: Κοινωνική συγκρότηση*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Μπιτσάνη, Ε. Π. (2004). *Πολιτισμική Διαχείριση & Περιφερειακή Ανάπτυξη - Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής και Πλοισιτικού Προϊόντος*. Αθήνα: Διονίκος.

Πρυντομά, Ζ. (2001). *Ο χορός μέσα στην ιστορία*. Αθήνα: «Δώρα Στράτου».

Ράφτης, Ά. (2001). *Η έρευνα του λαϊκού κορού*. Αθήνα: Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης UNESCO, ΔΟΛΤ.

ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ

Διαδρομές, Μ. (2019, 6 27). *Μουσικές Διαδρομές*. Ανάκτηση από <http://www.mousikes-diadromes.gr/photos/item/180-i-istoria-tou-rempetikou-tragoudiou/180-i-istoria-tou-rempetikou-tragoudiou>.

ΕΠΤΑΚΟΙΛΗ, Γ. (2017, 12 09). *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*. Ανάκτηση από <https://www.kathimerini.gr/938459/article/politismos/moysikh/to-rempetiko-stoys-8hsayroys-ths-pagkosmias-koinothtas>

Κονίτσης, Η. (2018). *Εφημερίδα ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*. Ανάκτηση από Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΜΕΣΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ: <http://3gym-n-ionias.att.sch.gr/sjob/epikoinonies.htm>

Παναγόπουλος, Κ. (2012, 07 09). *Music Heaven*. Ανάκτηση από Το αστικό λαϊκό τραγούδι: <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=3424>

Χάδος, Β. (2015, 05 02). *Πεμπτουσία*. Ανάκτηση από <https://www.pemptousia.gr/2015/03/o-pateras-tou-laikou-tragoudiou-vasilis-tsitsanis/>