

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

**«Η επιλογή της παραδοσιακής μουσικής
από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς:
το παράδειγμα του ραδιοφώνου της Άρτας»**

**Ηλιάδου Σοφία
με Α.Μ. 992**

**Υπεύθυνος Καθηγητής:
Παπαδάκη Ειρήνη**

**Άρτα
Απρίλιος 2010**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
1.1 ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΜΕΤΑΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ	8
1.2 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
2.1 ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ- Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ ΩΣ ΜΕΣΟ.....	18
2.2 ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ- Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
3.1 Η ΕΠΙΣΗΜΗ ΕΚΔΟΧΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ- ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.....	40
3.2 ΤΟ ΝΕΟΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ. ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΕΙΣ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ.....	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΩΝ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ ΣΥΓΚΡΙΣΕΙΣ ΑΠΟΨΕΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ.....	50
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	59
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	83

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ενασχόληση με τα θέματα της παρούσας πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε στα πλαίσια των αναζητήσεων που προέκυψαν από το μάθημα Μ.Μ.Ε και Πολιτισμός, καθώς και το μάθημα της Πολιτιστικής Διαχείρισης. Έτσι αποφάσισα να ασχοληθώ με ένα μέσο που τις περισσότερες φορές διαφεύγει της προσοχής μας, το ραδιόφωνο. Βιώνοντας την πολιτισμική πραγματικότητα της Άρτας κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Τ.Ε.Ι., μου δημιουργήθηκε το ενδιαφέρον να ερευνήσω το πώς προβάλλεται από τα ραδιόφωνα της πόλης η «παραδοσιακή μουσική». Άλλωστε η Άρτα είναι η πόλη που μας φιλοξένησε, τα πιο δημιουργικά χρόνια της ζωής μας και αξίζει να τις αφιερώσουμε λίγη προσοχή.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας για τη συλλογή των απαραίτητων ερευνητικών δεδομένων για την πτυχιακή αυτή εργασία, οι ορίζοντες τους οποίους άνοιξε ο (πρώην επόπτης μου) Θωμάτος Ιωάννης την καθιστούσαν ακόμη πιο ενδιαφέρουσα. Θέλω λοιπόν να ευχαριστήσω τον κ. Θωμάτο για την άψογη συνεργασία που είχαμε, καθώς και την κ. Παπαδάκη Ειρήνη, η οποία με βοήθησε στα τελευταία βήματα αυτής της εργασίας. Επίσης θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην κ. Θεοδοσοπούλου Ειρήνη για τις υποδείξεις της στα αρχικά στάδια αυτής της εργασίας αλλά και για την μετέπειτα στήριξη σε κάθε δυσκολία. Να ευχαριστήσω τον κ. Κοκκώνη Γιώργο που μου μετέφερε τις γνώσεις του σχετικά με θέματα για τα οποία η βιβλιογραφία είναι περιορισμένη. Να ευχαριστήσω ακόμη εκείνους τους καθηγητές που με βοήθησαν στις όποιες δυσκολίες συναντούσα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους κ. Κέφη Παντελή και κ. Ζέρβα Νίκο, τους δύο ραδιοφωνικούς παραγωγούς που μου διέθεσαν τον χρόνο τους και μου μετέφεραν τα βιώματα και τις γνώσεις τους. Χωρίς τη βοήθειά τους και την πρόθυμη συνεργασία τους θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί αυτή η εργασία.

Τέλος, να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που στάθηκε δίπλα μου πολύπλευρα σε όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου, καθώς και τους φίλους μου που με στήριζαν με τον τρόπο τους και με ενθάρρυναν να διεκπεραιώσω αυτή την εργασία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο ορισμός της «παραδοσιακής μουσικής» είναι ένα θέμα που παραμένει ρευστό. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται όπως ο καθένας τον έχει αντιληφθεί από τα βιώματά του. Στα πλαίσια αυτής της εργασίας ως «παραδοσιακή μουσική» εννοούμε το σύνολο της μουσικής ποικιλίας που έχει αναφορές σε εκείνα τα τραγούδια που μεταβιβάζονται από το παρελθόν στο σήμερα από γενιά σε γενιά. Με αυτό εννοώ ότι ως «παραδοσιακή μουσική» θεωρούμε τόσο το «δημοτικό», όσο και το «νεοδημοτικό» τραγούδι. Ως «δημοτικό» τραγούδι θεωρούμε το σύνολο των «παραδοσιακών τραγουδιών» που προβάλλονται επίσημα και ομογενοποιημένα ως εθνική κληρονομιά. Από την άλλη πλευρά ως «νεοδημοτικό» τραγούδι θεωρούμε όλες εκείνες τις μουσικές εκδοχές, οι οποίες παρόλο που περιθωριοποιούνται λόγω εθνικών κριτηρίων, συνεχίζουν να διακοσμούν την πραγματικότητα στα σύγχρονα πανηγύρια. Είναι η μουσική αυτή που ακούγεται στα σύγχρονα πανηγύρια της Άρτας και δονεί τον σύγχρονο ακροατή.

Η επιλογή της «παραδοσιακής μουσικής» από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς προκύπτει από τη συνισταμένη διαφορετικών κριτηρίων των ραδιοφωνικών παραγωγών, τόσο προσωπικών και κοινωνικών, όσο και αυτών που τα Μ.Μ.Ε. τους διαμορφώνουν. Κάθε πόλη, ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν σε αυτήν, οδηγεί τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς σε ένα δικό της τρόπο επιλογής της μουσικής.

Στην παρούσα εργασία θα δούμε πώς τα χαρακτηριστικά της εποχής μας, της μετανεωτερικότητας, επηρεάζουν τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς στην πόλη της Άρτας στην επιλογή της «παραδοσιακής μουσικής». Επίσης θα δούμε πώς τα κριτήρια που διαμορφώνει το επίσημο έθνος-κράτος σχετικά με την «παραδοσιακή μουσική» παίζουν επίσης σημαντικό ρόλο στην επιλογή του μουσικού ρεπερτορίου.

Σημαντική είναι η δύναμη του ίδιου του μέσου στην επιλογή και προβολή συγκεκριμένου ρεπερτορίου «παραδοσιακής μουσικής», ουσιαστικά δηλαδή η δύναμη που έχει ο ραδιοφωνικός παραγωγός. Με αυτό εννοώ ότι όσο δυνατό και αν είναι το περιεχόμενο των τραγουδιών «παραδοσιακής μουσικής» που προβάλλεται, πρώτο λόγο έχει το ποιο είδος «παραδοσιακής μουσικής» θα προβληθεί από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς σε σχέση με κάποιο άλλο. Εμείς θα εξετάσουμε και τις δύο περιπτώσεις, τη δύναμη δηλαδή που έχει ένας ραδιοφωνικός παραγωγός να

προβάλλει ένα συγκεκριμένο είδος ως «παραδοσιακή μουσική», αλλά και τη δύναμη του περιεχομένου των «παραδοσιακών τραγουδιών» που επιλέγονται.

Οι επιλογές «παραδοσιακής μουσικής» στην εργασία αυτή αντλούνται από το ρεπερτόριο των «δημοτικών» και των «νεοδημοτικών» τραγουδιών. Αφού διευκρινίσουμε το λόγο επιλογής «παραδοσιακής μουσικής» από τα δύο αυτά είδη, θα δούμε κάποιες αξιολογήσεις αυτών στη μετανεωτερική κοινωνία.

Η βιβλιογραφία σχετικά με το ραδιόφωνο καθ' εαυτό είναι περιορισμένη. Ο μικρός αριθμός που αντιστοιχεί στην ελληνική βιβλιογραφία επιστημονικών ή μη κειμένων δεν θα έπρεπε να περάσει απαρατήρητος. Και παρότι το ραδιόφωνο είναι προέκταση του εαυτού μας, υποβαθμίζεται στην δυτική κοινωνία όπου η όραση υπερέχει. Ωστόσο μπορεί κανείς να αντλήσει στοιχεία γι' αυτό από επιστημονικά κείμενα που αναφέρονται γενικά στα Μ.Μ.Ε. Η βιβλιογραφία, βέβαια, που αναφέρεται στη δύναμη του μέσου είναι περιορισμένη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι πιστεύουν ότι το περιεχόμενο του μέσου είναι το μήνυμα, ενώ ελάχιστοι ασχολούνται με το ίδιο το μέσο που φέρει το σημαντικότερο μήνυμα της προβολής ή όχι συγκεκριμένων ιδιωμάτων μουσικής.

Όσο αφορά στα κριτήρια με τα οποία μπορεί να διαμορφώσει ένας ραδιοφωνικός παραγωγός το ρεπερτόριο «παραδοσιακής μουσικής», και συγκεκριμένα στην πόλη της Άρτας, δεν έχει πραγματοποιηθεί κάποια έρευνα. Η παρούσα εργασία μπορεί να χρησιμεύσει στους ραδιοφωνικούς παραγωγούς της Άρτας, αλλά και σε ανάλογα γεωγραφικά διαμερίσματα και να βοηθήσει τους εκεί ραδιοφωνικούς παραγωγούς να διασαφηνίσουν τα κριτήρια επιλογής της «παραδοσιακής μουσικής».

Στην εργασία αυτή στόχος είναι να δείξουμε τα κριτήρια βάση των οποίων επιλέγουν οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί την «παραδοσιακή μουσική» στην πόλη της Άρτας. Θα δούμε κατά πόσο επιλέγουν το ρεπερτόριο του σταθμού τους επηρεασμένοι από τις «ιδεολογίες» της εποχής της μετανεωτερικότητας και κατά πόσο επηρεάζονται από την εθνική ιδεολογία.

Επίσης θα εξετάσουμε το βαθμό που το μέσο καθ' αυτό μεταφέρει ένα μήνυμα για την «παραδοσιακή μουσική». Με αυτό εννοούμε ότι το είδος της «παραδοσιακής μουσικής» που προβάλλει ένας ραδιοφωνικός παραγωγός έναντι κάποιου άλλου είναι το πιο δυνατό μήνυμα. Θα ασχοληθούμε επίσης με τον τρόπο με τον οποίο το ραδιόφωνο μέσω του περιεχομένου του, προωθεί τον ιδεολογικό προσανατολισμό που ο ραδιοφωνικός παραγωγός έχει επιλέξει.

Τέλος, θα παρουσιάσουμε την κατάσταση της «παραδοσιακής μουσικής» στην εποχή μας. Θα αναφερθούμε τόσο στο «δημοτικό τραγούδι», την επίσημη εκδοχή «παραδοσιακής μουσικής», όσο και στο «νεοδημοτικό» τραγούδι την τρέχουσα και ανεπίσημη εκδοχή της. Θα δούμε ποιο από τα δύο αυτά είδη «παραδοσιακής μουσικής» προβάλλεται από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς και για ποιους λόγους. Θα παρατεθούν επίσης διάφορες αξιολογήσεις και απόψεις περί «αυθεντικότητας» των δύο αυτών ειδών «παραδοσιακής μουσικής».

Για τη συλλογή των θεωρητικών δεδομένων πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική έρευνα. Επίσης, πραγματοποιήθηκε ατομικής περίπτωσης έρευνα σε μια ομάδα ατόμων εξετάζοντας σε βάθος τις περιπτώσεις αυτές. Για τη συλλογή πληροφοριών από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς, κρίθηκε απαραίτητη η διεξαγωγή συνέντευξης με καθένα ξεχωριστά. Για τη συλλογή των δεδομένων αυτών δημιουργήθηκε ένα ενδεικτικό ερωτηματολόγιο συνέντευξης με ημιδομημένες προγραμματισμένες ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, το οποίο παρατίθεται στο παράρτημα. Ωστόσο, να σημειώσουμε ότι οι ερωτήσεις δεν διατυπώθηκαν αυστηρά με τη σειρά που παρουσιάζονται παρακάτω, αλλά κατά τη διάρκεια της συζήτησης γινόταν επεξεργασία ή συνδυασμός ερωτήσεων προκειμένου να αντλήσουμε τις απαραίτητες πληροφορίες. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ένας εγγραφέας φωνής.

Το δείγμα επιλέχθηκε μετά από έρευνα. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί στην πόλη της Άρτας που παίζουν «παραδοσιακή μουσική» είναι τρεις: το Ράδιο Ένα (87,6 FM), το Μελωδία FM (101,1 FM) και ο Πήγασος (106 FM). Το δείγμα της εργασίας περιλαμβάνει τους δύο πρώτους, στους οποίους πραγματοποιήθηκαν ξεχωριστά συνεντεύξεις. Ο τρίτος ραδιοφωνικός παραγωγός μετά από αρκετές αναβολές της συνάντησής μας αλλά και λόγω χρονικής πίεσης από μέρους μου για την διεκπεραίωση της εργασίας δεν συμπεριλήφθηκε σε αυτή.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελείται από πέντε κεφάλαια: στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια παρουσίαση της εποχής, στη οποία ζούμε σήμερα, την εποχή της μετανεωτερικότητας, όπως την ονομάζει ο Harvey D. και ο Jameson F. Για να καταλάβουμε όμως καλύτερα τα χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής θα δούμε αρχικά πώς η περίοδος της νεωτερικότητας έδωσε την ώθηση ώστε να γεννηθούν τα χαρακτηριστικά της μετανεωτερικότητας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφερόμαστε στον τρόπο που λειτουργούν τα Μ.Μ.Ε., τόσο σε επίπεδο μέσου όσο και σε επίπεδο περιεχομένου. Στο πρώτο μέρος

θα δούμε πόσο σημαντικό είναι το μήνυμα του μέσου καθ' αυτό, αφού έχει τη δύναμη προβολής ή απόκρυψης εκείνου του μουσικού ιδιώματος που εξυπηρετεί ή όχι την ιδεολογία του. Στο δεύτερο μέρος θα παρουσιάσουμε πώς λειτουργεί το περιεχόμενο των μέσων από τη μεριά του, έτσι ώστε αυτά να έχουν τη δυνατότητα να προωθούν την ιδεολογία τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τις δύο πλευρές της «παραδοσιακής μουσικής» που συναντά κανείς στην εποχή μας, το «δημοτικό» και το «νεοδημοτικό» τραγούδι. Θα παρουσιάσουμε τον τρόπο που επινοείται το «δημοτικό» τραγούδι για να αποτελέσει την επίσημη εθνική «μουσική παράδοση». Επίσης θα δούμε το «νεοδημοτικό» τραγούδι, το οποίο εμφανίζεται στη μουσική σκηνή των σύγχρονων πανηγυριών, ακολουθεί τις μουσικές ανησυχίες των ακροατών του και παραμένει μια ανεπίσημη ζωντανή πραγματικότητα. Τέλος θα παραθέσουμε κάποιες αξιολογήσεις για τα δύο αυτά είδη «παραδοσιακής μουσικής».

Στο τέταρτο κεφάλαιο παραθέτουμε τα βιογραφικά στοιχεία των δύο ραδιοφωνικών παραγωγών, τα οποία συλλέχθηκαν από τις συνεντεύξεις και γίνεται σύγκριση των τοποθετήσεών τους απέναντί σε θέματα που αφορούν το θέμα της εργασίας. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο η εργασία ολοκληρώνεται με την κριτική αξιολόγηση και ερμηνεία των ευρημάτων καθώς και γενικές παρατηρήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

1.1 Το πέρασμα από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα

Σύμφωνα με τον Jameson F.¹, διανύουμε σήμερα την περίοδο της μετανεωτερικότητας. Οι συνθήκες που επικρατούν την περίοδο αυτή καθορίζουν την επιλογή της «παραδοσιακής» μουσικής από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς στην πόλη της Άρτας. Στην παρούσα εργασία θα δούμε δύο διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης και επιλογής «παραδοσιακών» τραγουδιών από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς. Ο πρώτος έχει να κάνει με το ρεύμα του μεταμοντερνισμού καθ' αυτό, ενώ ο δεύτερος αναμιγνύει τα στοιχεία του μεταμοντέρνου με αυτά του εθνικισμού.

Ξεκινώντας θα μιλήσουμε για την περίοδο της μετανεωτερικότητας. Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια, έλλειψη συνοχής και Ιστορίας. Για να καταλήξουμε όμως σε αυτά τα χαρακτηριστικά πρέπει να περάσουμε πρώτα από την περίοδο της νεωτερικότητας. Στη νεωτερικότητα, σύμφωνα με τον Hall S.², η λέξη «παράδοση» απεκδύεται την εξουσία των κληρονόμων που τη διεκδικούσαν, ελευθερώνεται σε σημεία, ώστε περνώντας στην εποχή της μετανεωτερικότητας να μπορεί καθένας να τα χρησιμοποιήσει ελεύθερα και να παίζει με τα σημεία αυτά.

Σύμφωνα με τον Hall S.³ η περίοδος της νεωτερικότητας διακατέχεται από τις ιδέες του διαφωτισμού: πρόοδος, επιστήμη, λογική και φύση. Αυτές διαμόρφωσαν την «επαγγελία» του Διαφωτισμού-την προσδοκία που γεννήθηκε για μια ατελεύτητη εποχή υλικής προόδου και ευημερίας, την κατάργηση της προκατάληψης και της δεισδαιμονίας και την κυριάρχηση του ανθρώπου στις δυνάμεις της φύσης, με δεδομένη τη διεύρυνση της ανθρώπινης γνώσης.

Η κοινωνία την εποχή της νεωτερικότητας έχει τα εξής γνωρίσματα:

1. Κυριαρχούν οι λαϊκές μορφές της πολιτικής εξουσίας. Επίσης οι αντιλήψεις για την κυριαρχία και τη νομιμότητα λειτουργούν μέσα σε ορισμένα εδαφικά σύνορα, σύνθετες δομές του σύγχρονου εθνικού κράτους.

¹ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ 12

² HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 17

³ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 18

2. Επικρατεί μια οικονομία χρηματικής ανταλλαγής που είναι βασισμένη στην παραγωγή και την κατανάλωση των προϊόντων της αγοράς. Επιπλέον την περίοδο αυτή υπάρχει εκτεταμένη ιδιοκτησία ιδιωτικής περιουσίας και το κεφάλαιο συσσωρεύεται σε μια συστηματική μακροπρόθεσμη βάση.
3. Οι κοινωνικές τάξεις παρακμάζουν και ο καταμερισμός της εργασίας γίνεται με βάση το φύλο.
4. Παρακμάζει η θρησκευτική κοσμοαντίληψη και ανέρχεται η κοσμική και υλιστική κουλτούρα.

Η κοινωνία της νεωτερικότητας⁴ δεν είναι μια απτή οντότητα και όμως κατανοείται σαν κάτι ανώτερο από το άτομο. Στην κοινωνία αυτή εμφανίζεται ένα σύνολο ιδεών για την ίδια την κοινωνία και τη σφαίρα επιρροής της. Οι ιδέες αυτές, ιδέες του Διαφωτισμού, δημιούργησαν την εικόνα μιας εξελισσόμενης κοινωνίας, η οποία με τη σειρά της βοήθησε τους ανθρώπους να σκεφτούν την κοινωνία με διαφορετικό τρόπο, σαν κάτι ανοιχτό απέναντι στην αλλαγή και τη μεταμόρφωση.

Ο Διαφωτισμός εκτείνεται από το πρώτο έως το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα. Γεωγραφικό επίκεντρο έχει τη Γαλλία και συντίθεται από ιδέες και συγγράμματα μιας αρκετά ανομοιογενούς ομάδας, των φιλοσόφων. Το τέλος του είναι στα χρόνια της Γαλλικής επανάστασης.

Ο Διαφωτισμός ήταν η γέννηση ενός καινούριου πλαισίου ιδεών για τον άνθρωπο, την κοινωνία και τη φύση, το οποίο προκάλεσε τις υπάρχουσες αντιλήψεις που είχαν τις ρίζες τους σε μια παραδοσιακή κοσμοθεωρία, κυριαρχούμενη από το χριστιανισμό. Οι νέες ιδέες του Διαφωτισμού στόχο είχαν την αφύπνιση του λαού από το σκοτεινό ύπνο της δεισιδαιμονίας και της άγνοιας. Οι διανοητές του Διαφωτισμού προκάλεσαν τον κλήρο, την κύρια ομάδα στήριξης της κατεστημένης αντίληψης του κόσμου σχετικά με την παραδοσιακή άποψη για τη φύση, τον άνθρωπο και την κοινωνία, που υποστηρίζονταν από τη εξουσία της Εκκλησίας και το μονοπώλιό της στα μέσα πληροφόρησης της εποχής⁵.

Οι βασικές ιδέες του Διαφωτισμού είναι οι εξής:

1. Ο Λόγος, ως διαδικασία λογικής σκέψης.

⁴ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 46

⁵ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 48

2. Ο Εμπειρισμός, με την έννοια ότι η γνώση βασίζεται στα εμπειρικά δεδομένα.
3. Η Επιστήμη. Δημιουργήθηκε η αντίληψη πως η επιστημονική γνώση αποτελεί το κλειδί για τη διεύρυνση όλης της ανθρώπινης γνώσης.
4. Οικουμενικότητα ή καθολικότητα, δηλαδή η ιδέα πως ο Λόγος και η επιστήμη μπορούν να εφαρμοστούν σε οποιαδήποτε περίπτωση.
5. Πρόοδος. Η πεποίθηση ότι η εφαρμογή της επιστήμης θα έχει αποτέλεσμα την αύξηση του επιπέδου ευτυχίας.
6. Ατομικισμός. Η αντίληψη δηλαδή πως το άτομο αποτελεί την αρχή όλης της γνώσης και δράσης και δεν υπόκειται σε ανώτερη εξουσία.
7. Ανοχή, ως η άποψη ότι όλα τα ανθρώπινα όντα είναι ίδια.
8. Ελευθερία, με την έννοια της απόρριψης των φεουδαρχικών και παραδοσιακών περιορισμών.
9. Ομοιογένεια της ανθρώπινης φύσης, δηλαδή τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης είναι παντού τα ίδια.
10. Εκκοσμίκευση ως απαλλαγή από θρησκευτικές δοξασίες⁶.

Η αντίθεση του Διαφωτισμού προς την «παράδοση» και η νεωτερικότητα του τρόπου σκέψης έγκειται στην κατάρρευση των απαρχαιωμένων, βιβλικών ιδεών για το σύμπαν, τη Γη και τη ανθρώπινη κοινωνία. Οι φιλόσοφοι αμφισβήτησαν τον παραδοσιακό ρόλο του κλήρου ως φύλακα και φορέα της γνώσης, επιθυμώντας να επαναπροσδιορίσουν τη σημαντική κοινωνική γνώση, να την απεγκλωβίσουν από τη σφαίρα της θρησκείας και της πολιτικής αδικίας και να τις προσδώσουν καινούριο νόημα.

Με το ρεύμα του Διαφωτισμού απομακρυνόταν ο κόσμος από κατάσταση της άγνοιας και της δεισδαιμονίας. Γι' αυτό οι φιλόσοφοι έστρεψαν τις πιο αιχμηρές πνευματικές επιθέσεις ενάντια στην ιδεολογική «βιτρίνα» της Εκκλησίας, όπως τα θαύματα και οι αποκαλύψεις. Η μεγάλη ρήξη ανάμεσα στην «παραδοσιακή» και στη σύγχρονη κοινωνία είναι η Γαλλική Επανάσταση. Σαν γεγονός βρίσκεται στο κατώφλι του σύγχρονου κόσμου.

Μια από τις κυριότερες πηγές της επικριτικής προσέγγισης των φιλοσόφων προς την παραδοσιακή κοινωνία βρίσκεται στον ενθουσιασμό τους για την επιστήμη και τις ιδέες της προόδου και της λογικής. Για τους διανοούμενους η επιστήμη και ο

⁶ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 46

Λόγος θεωρούνταν οχήματα, που μπορούσαν να μεταφέρουν την ανθρώπινη κοινωνία σε μια διαφωτισμένη και προοδευτική κατάσταση.

Η σπουδαιότητα των επιτευγμάτων της επιστήμης ήταν ιδιαίτερη γιατί σηματοδοτούσαν τη δυνατότητα ύπαρξης μιας ορθολογικής μεθόδου για τη δημιουργία μιας μορφής γνώσης που δε θα ακολουθούσε τη θρησκευτική δεισιδαιμονία. Μέσω της επιστήμης κατάφεραν να αντιδράσουν σε ό,τι έβλεπαν σαν καταπιεστικές αξίες που είχαν τις ρίζες τους στον χριστιανισμό και τη φεουδαρχία. Δεν προέβλεπαν όμως ότι αυτός ο διαχωρισμός δεδομένων της επιστημονικής μεθόδου θα δυσκόλευε την καθιέρωση μιας βάσης για κοινωνικές και πολιτιστικές αξίες, τις οποίες θα ενστερνίζονταν.

Η Δύση προσέδωσε κύρος στο «επιστημονικό» όμως γύρω στο 19^ο αιώνα ο δυτικός πολιτισμός περνάει κρίση. Σύμφωνα με τον Hall S. η εκλογίκευση δημιουργεί έναν κόσμο πειθαρχημένο, αλλά δεν μπορεί να δώσει λύσεις σε θέματα που δεν εκλογικεύονται, όπως το νόημα της ζωής και ο θάνατος. Η θρησκεία που έδινε μια απάντηση σ' αυτά τα θέματα παρήκμασε και άρχισαν να κυριαρχούν οι σφαίρες της αισθητικής και του ερωτισμού, ως κάτι «ιερό», που σε φέρνει σε επαφή με τις φυσικές δυνάμεις και το πραγματικό. Επακόλουθο αυτής της κατάστασης ήταν η απογοήτευση⁷ από το νεωτερικό κόσμο και η «πολιτισμική κρίση».

Συμπερασματικά, στο νεωτερικό κόσμο εγκαταλείφθηκαν οι καταπιεστικές αξίες που είχαν επιβάλει ο χριστιανισμός και η φεουδαρχία και η κοινωνία πέρασε σε άλλες, αυτές της επιστήμης, της προόδου και της λογικής. Στη νεωτερική κοινωνία οι «παραδοσιακές» αξίες απεγκλωβίζονται από το «παραδοσιακό γόητρο», έτσι ώστε περνώντας στην περίοδο της μετανεωτερικότητας, η «παράδοση» να ελευθερωθεί σε σημεία με τα οποία μπορεί ο καθένας να παίζει και να πειραματιστεί χωρίς ενοχές. Στα πλαίσια αυτού του πειραματισμού με στόχο την κάλυψη του κενού του νεωτερικού κόσμου καταλήγει ο νεωτερικός άνθρωπος σε ασυνέχεια, ανομοιογένεια και «ό,τι να 'ναι». Μια χαρακτηριστική φράση που κατακλύζει την εποχή της μετανεωτερικότητας, τις επιλογές και τα ακουστικά μας ερεθίσματα της.

⁷ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 375

1.2 Η περίοδος της μετανεωτερικότητας

Σύμφωνα με τον Jameson F.⁸ οι απαρχές του μεταμοντέρνου ή του τρίτου σταδίου του ύστερου καπιταλισμού τοποθετούνται τη δεκαετία του '60. Τα τελευταία χρόνια σημαδεύονται από ενοράσεις του τέλους του ενός ή του άλλου πράγματος. Θεωρούμενα αυτά τα πράγματα στο σύνολο τους συνιστούν το μεταμοντέρνο. Ωστόσο πολύ σημαντικό είναι να συλλάβουμε το μεταμοντέρνο όχι τόσο ως ύφος αλλά ως πολιτιστική δεσπόζουσα, η οποία επιτρέπει την παρουσία πολλών διαφορετικών χαρακτηριστικών.

Χαρακτηριστικά στοιχεία της νέας περιόδου όπως αναφέρει ο Harvey D.⁹ είναι το εφήμερο, η αποσπασματικότητα, η ασυνέχεια και η χαώδης κατάσταση. Ο Harvey D. παρατηρεί την αποσπασματικότητα και στο θέμα της «ετερότητας». Συνυπάρχουν σε έναν «ανέφικτο χώρο μεγάλος αριθμός από κατακερματισμένους πιθανούς κόσμους», οι οποίοι φαίνεται απίθανο να συνυπάρχουν. Όμως στην πραγματικότητα συμβαίνει.

Σύμφωνα με τον Jameson F. η περίοδος του μεταμοντέρνου ή του ύστερου καπιταλισμού χαρακτηρίζεται από εξάπλωση της κουλτούρας σε όλη την έκταση της κοινωνικής σφαίρας, γεγονός που οδήγησε στο σημείο να μπορούν τα πάντα να θεωρηθούν πολιτισμικής υφής¹⁰. Αποτέλεσμα αυτής της εξάπλωσης της κουλτούρας ήταν η μετατροπή του «έργου» σε στοιχείο διακόσμησης. Κάτι αντίστοιχο μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει και στο χώρο της μουσικής, όπου το «παραδοσιακό» τραγούδι της μετανεωτερικής εποχής, το «νεοδημοτικό», τείνει να εξομοιωθεί με την εμπορική μουσική και να γίνει ένα ακόμα καταναλωτικό προϊόν.

Ο Jameson F. προσθέτει ένα ακόμα χαρακτηριστικό αυτής της εποχής, την απώλεια της ιστορικότητας. Σύμφωνα με τον συγγραφέα¹¹ αυτή η απώλεια οδηγεί στην επανεγγραφή όλων όσων μας είναι οικεία με νέους όρους και άρα στην προβολή

⁸ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ 11

⁹ HARVEY David, "Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας" στο *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ

¹⁰ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ 12

¹¹ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 14

νέων προοπτικών, ιδανικών ή αλλαγών μέσα από την ανακατανομή των καθιερωμένων αισθημάτων και αξιών¹². Πρόκειται για διεργασία μέσα από την οποία ένα παλαιό σύστημα ξαναγράφεται και ξαναδουλεύεται. Αυτό παρατηρούμε και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού, στο οποίο παρατηρείται μια επανεγγραφή όσων μας είναι οικεία από το «παραδοσιακό» τραγούδι με νέους όμως όρους.

Σε αυτή την εποχή παρατηρείται και το εξής χαρακτηριστικό: μια παθολογία του ιδιάζοντος αυτοαναφορικού. Με τον όρο αυτό ο Jameson F. εννοεί ότι ενώ η περίοδος της μετανεωτερικότητας προσπαθεί να παρουσιάσει την «παράδοση», ουσιαστικά μέσα από αυτήν καταλήγει να ξεχνά πλήρως το παρελθόν και να παρουσιάζει το παρόν και τη μετανεωτερική κοινωνία μέσα από την «παράδοση»¹³.

Ο Jameson F. συνεχίζει ότι η κουλτούρα του μεταμοντέρνου επιβάλλει τη «στιγμή»¹⁴. Η στιγμή αυτή καθ' αυτή δεν είναι τόσο ζήτημα χρονολόγησης όσο θέμα αυτενέργειας: οι άνθρωποι μόνο εκ των υστέρων και βαθμιαία αντιλαμβάνονται τη δυναμική του συστήματος που τους περικλείει. Μα αυτή η αναφερόμενη συλλογική συνείδηση ενός νέου συστήματος παράγεται αποσπασματικά και κατά περιόδους βάσει διαφόρων ασύνδετων μεταξύ τους συμπτωμάτων κρίσης.

Ο Harvey D. προσθέτει σε αυτό το σημείο ότι η εμπειρία του παρόντος γίνεται ισχυρή, μοναδικά ζωνρή και «υλική»¹⁵. Δίνεται η εντύπωση ότι όλα μπορούν να βιωθούν με μια ένταση που μπορεί να υπάρξει μόνο με την αποδοχή τους ως ασυσχέτιστα παρόντα στο χρόνο. Μπροστά σ' αυτήν την αντιμετώπιση χάνεται το βάθος των γεγονότων, η αξία της Ιστορίας και όλα τα γεγονότα αντιμετωπίζονται ισοδύναμα, χαρακτηριστικά που αποτυπώνονται στο «νεοδημοτικό» τραγούδι.

Ωστόσο αυτά τα χαρακτηριστικά, καθώς και τα επιθετικά, κανέναν δεν σόκαραν. Σήμερα και όχι μόνο γίνονται αποδεκτά εν πλήρη ηρεμία αλλά έχουν

¹² JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 18

¹³ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ.19

¹⁴ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 22

¹⁵ HARVEY David, "Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας" στο *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ

θεσμοποιηθεί σε απόλυτη σύζευξη με την επιστήμη ή τη δημόσια κουλτούρα της δυτικής κοινωνίας¹⁶.

Ιδιαίτερα σημαντικό για την υπόθεσή μας είναι ότι στην περίοδο της μετανεωτερικότητας η καλλιτεχνική παραγωγή ενσωματώνεται στην εν γένει εμπορευματική παραγωγή. Αποτέλεσμα αυτής της αλλαγής είναι η παραγωγή διαρκώς ανανεωμένου ρεύματος αγαθών που όμως είναι ολοένα και πιο καινοφανή. Αυτή η ανάγκη για συνεχή παραγωγή αποδίδει στην αισθητική καινοτομία και τον πειραματισμό δομική θέση. Έτσι στη μεταμοντέρνα κουλτούρα, η «κουλτούρα» έχει καταστεί προϊόν καθ' εαυτή. Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι μεταμοντέρνο είναι η κατανάλωση της εμπορευματοποίησης ως διαδικασίας. Αυτή τη συνεχή ανανέωση του ρεπερτορίου παρατηρούμε και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού, αφού συνεχώς νέες κυκλοφορίες κάνουν την εμφάνισή τους στο μουσικό προσκήνιο.

Εδώ μας βοηθάει η τοποθέτηση του Umberto Eco σχετικά με το εφήμερο¹⁷, που εντοπίζεται και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού. Συγκεκριμένα ο Umberto Eco αναφέρει την άποψη του Χούρσελ¹⁸: το παρελθόν με καθορίζει και καθορίζει και το μέλλον μου, αλλά το μέλλον, με τη σειρά του, απελευθερώνει το παρελθόν. Το εφήμερο είναι η ελευθερία μου και από την ελευθερία μου εξαρτάται το γεγονός ότι το τετελεσμένο μου είναι ναι μεν με καθορίζει, αλλά ποτέ απόλυτα, διότι καθώς βρίσκεται σε συνεχή σύνθεση με το μέλλον, αποκτά περιεχόμενο από το τελευταίο. Επομένως, το «νεοδημοτικό» τραγούδι συνδέεται άμεσα με το «δημοτικό», όμως αποτελεί την πιο ελεύθερη εκδοχή του «δημοτικού» τραγουδιού.

Κάθε φορά, λοιπόν, που κάνω σχέδια, σύμφωνα με τον Umberto Eco, αντιλαμβάνομαι το τραγικό της κατάστασης στην οποία βρίσκομαι και από την οποία δεν μπορώ να βγω. Αντίστοιχα, στην περίοδο της μετανεωτερικότητας, όπως είδαμε, ο μετανεωτερικός άνθρωπος βιώνει το χαώδες και προσπαθώντας να βρει κάποια λύση, καταφεύγει στο μέλλον. Στην περίπτωση της «παραδοσιακής» μουσικής, ο σημερινός άνθρωπος εκφράζει την ανάγκη απελευθέρωσής του από αυτές τις συνθήκες με μια τάση καταφυγής στο μέλλον, στο καινούριο, δηλαδή στο «νεοδημοτικό» τραγούδι.

¹⁶ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ 38

¹⁷ ECO Umberto, Κήνσορες και Θεράποντες, Γνώση, Αθήνα 1994, σελ 297

¹⁸ Lo GERD Brand, Mondo, lo e Tempo nei manoscritti inediti Husserl, σελ 218-219

Οι αλλαγές αυτές που αναφέρονται στη συνέχεια από τον Jameson F. έχουν γίνει εντονότερα στην τέχνη, αλλά εντοπίζονται και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού. Το αβαθές και η επιφανειακότητα του μεταμοντερνισμού επηρεάζουν το έργο τέχνης.. Ένα έργο μπορεί να αντιμετωπιστεί ως αδρανές αντικείμενο ή ως ενέργημα. Σύμφωνα με τον τελευταίο όρο μπορεί να αποδοθεί το ερμηνευτικό πλαίσιο ενός έργου. Το χαρακτηριστικό αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την επιφανειακότητα, την ισοπέδωση και το αβαθές του μεταμοντερνισμού¹⁹. Δεν υπάρχει τίποτα στο έργο που να εξασφαλίζει και την ελάχιστη έστω ερμηνευτική θέση στο κοινό. Αποτέλεσμα είναι τα έργα αυτής της εποχής να περιστρέφονται γύρω από το θέμα της εμπορευματοποίησης. Αντίστοιχα και το «νεοδημοτικό» τραγούδι στερείται ερμηνευτικού πλαισίου και βάθους και καταλήγει ένα καταναλωτικό προϊόν.

Φτάνουμε λοιπόν σε ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μετανεωτερικότητας, το «μαρασμό του θυμικού²⁰». Αυτή η έννοια σηματοδοτεί το τέλος του αστικού μοναδιαίου «Εγώ» και το τέλος της ψυχοπαθολογίας του. Αλλά σημαίνει και το τέλος σειράς άλλων πραγμάτων- το τέλος του ύφους, με την έννοια του μοναδικού και προσωπικού χαρακτηριστικού. Και όσο για την έκφραση και τα αισθήματα πλανώνται πλέον απρόσωπα, αφού ο συναισθανόμενος εαυτός δεν είναι πλέον παρών.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το αποτέλεσμα που επιφέρει η εξαφάνιση του ατομικού υποκειμένου, αυτό δηλαδή που ο Jameson F. αναφέρει ως «σύμπλιμα²¹». Το «σύμπλιμα» είναι η απομίμηση ενός μοναδικού, ιδιότυπου ύφους, ένας λόγος που εκφέρεται σε νεκρή γλώσσα. Είναι άσκηση μιας νεκρής μίμησης χωρίς στόχους. Μετά από αυτήν την κατάρρευση του προσωπικού ύφους οι παραγωγοί της κουλτούρας δεν έχουν να στραφούν αλλού παρά στο παρελθόν: στην απομίμηση νεκρών τεχνοτροπιών και λόγων μέσα από τις φωνές που έχουν αποθησαυριστεί στο μουσείο της κουλτούρας.

Η πανταχού παρουσία του συμπλήματος συμβιβάζεται με την καταναλωτικού τύπου ροπή προς έναν κόσμο μεταλλαγμένο σε σκέτη εικόνα του εαυτού του ή σε

¹⁹ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ 43

²⁰ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 51

²¹ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 52

ψευδογεγονότα. Φτάνουμε έτσι σε ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μετανεωτερικότητας, αυτό του ομοιώματος. Η λογική του ομοιώματος έχει επίδραση στον ιστορικό χρόνο. Αλλοιώνει το ίδιο το παρελθόν: το παρελθόν έχει γίνει πλέον αχανής συλλογή εικόνων, πολλαπλό φωτογραφικό ομοίωμα. Πρόκειται για απεγνωσμένη προσπάθεια οικειοποίησης ενός χαμένου παρελθόντος πλέον μέσα από το νόμο των μεταβολών της «μόδας»²². Σύμφωνα με τα παραπάνω ο συγγραφέας προσθέτει ότι δεν υπήρξε ποτέ παλαιού τύπου «αναπαράσταση» ιστορικού περιεχομένου αλλά προσέγγιση του «παρελθόντος», μεταδίδοντας την «παρελθοντικότητα» μέσω των πρόσφατων αισθητικών.

Αυτό παρατηρείται και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού. Το προσωπικό ύφος χάνεται και το «νεοδημοτικό» τραγούδι παράγεται ως μια νεκρή απομίμηση του «παραδοσιακού» τραγουδιού. Αποτέλεσμα είναι η παραγωγή ενός είδους μουσικής παρόμοιο με τα υπόλοιπα της μετανεωτερικής εποχής.

Αυτό πραγματοποιείται με την εξής τακτική: ενεργοποιείται μια προηγούμενη ιστορική γνώση που έχει κατά κανόνα αποκτηθεί μέσα από τα σχολικά ιστορικά εγχειρίδια, τα οποία προδιέγραψε η μια ή η άλλη εθνική παράδοση και έτσι εγκαθίσταται μια διαλεκτική μεταξύ αυτού που ήδη «ξέρουμε» και των όσων πραγματοποιούνται στη σημερινή πραγματικότητα. Η πρόσληψη της «αναπαράστασης» προϋποθέτει ανάσχεση της προακτηθείσης γνώσης και μια ιδιόρρυθμη οικειότητα, η οποία προσομοιάζει με την «επιστροφή του απωθημένου» μάλλον, παρά με την οποιαδήποτε συγκροτημένη ιστοριογραφική παιδεία του αναγνώστη.

Ένα τέτοιο μουσικό είδος δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτικό της «παράδοσης». Η πολιτιστική παραγωγή γυρίζει πίσω στο νοητικό χώρο, ο οποίος δεν είναι πια αυτός του παλιού μοναδιαίου υποκειμένου αλλά κάτι σαν ξεφτισμένο συλλογικό «αντικειμενικό πνεύμα», και σχηματίζει τις νοητικές μας εικόνες. Ήμαστε μπροστά σε μια πρωτογενή ιστορική κατάσταση, η οποία μας έχει καταδικασμένους να αναζητούμε την ιστορία μας μέσα από τα ομοιώματα της ιστορίας αυτής, η οποία παραμένει, καθ' αυτή, δια παντός απρόσιτη.

²² JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 57

Η κρίση αυτή της ιστορικότητας σε συνδυασμό με τη σχιζοφρένεια²³, όπως την ονόμασε ο Lakan J., οδηγεί το άτομο στην έλλειψη ικανότητας να οργανώνει το παρελθόν και το μέλλον σε συνεκτική εμπειρία και την πολιτιστική παραγωγή να καταλήγει στη «σωρεία θραυσμάτων». Ο Lakan, όπως αναφέρει ο Harvey D.²⁴, μιλάει για τη σχιζοφρένεια ως γλωσσική διαταραχή δηλαδή ως την αδυναμία δημιουργίας νοήματος σε μια απλή πρόταση.

Και εάν η προσωπική ταυτότητα δομείται στηριζόμενη στην ενότητα παρελθόντος, μέλλοντος με το παρών ενώπιόν μου, εφόσον δεν μπορώ να δομήσω μια πρόταση αδυνατώ να δομήσω και τη δική μου βιογραφική εμπειρία. Έτσι ο «σχιζοφρενής» περιορίζεται σε μια εμπειρία ασύνδετων μεταξύ τους παρόντων μέσα στο χρόνο. Η κατάρρευση της χρονικής αλληλουχίας έχει συνέπεια την εγκατάλειψη της ιστορικής συνέχειας του παρελθόντος, της μνήμης του και της λεηλασίας οποιουδήποτε στοιχείου βρίσκει κανείς στο παρών.

Όπως αναφέρει για το έργο τέχνης ο Jameson F. είναι μια αποθήκη ασύνδετων πρώτων υλών με βαθιές ασυνέχειες, το ίδιο παρατηρείται και στο «νεοδημοτικό» τραγούδι. Τα υλικά του τείνουν να διαλυθούν μέσα σε μια αταξία, να γίνουν ένας σωρός στοιχείων, που άλλο δεν κάνουν από το να συντηρούνται διαχωριζόμενα. Ένα από τα πιο παράδοξα, εδώ, είναι η επανεμφάνιση δια μέσου αυτών των ασύνδετων προτάσεων, ενός κάπως ενοποιημένου ολικού νοήματος.

Σύμφωνα με τον Jameson F. η λογική του ομοιώματος μεταμορφώνει το παρελθόν σε ψευδαισθήσεις και στερεότυπα. Το «νεοδημοτικό» τραγούδι, παρόλο που θεωρείται ένα είδος «παραδοσιακής» μουσικής, σύμφωνα με τον Jameson F. καταλήγει να μιμείται νεκρά, στοιχεία του «παραδοσιακού» τραγουδιού και να γίνεται ένα ακόμη είδος εμπορικής μουσικής της μετανεωτερικής περιόδου.

²³ JAMESON Fredric, Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 66

²⁴ HARVEY David, "Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας" στο *Η νεοεωτερικότητα σήμερα*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

2.1 Το μήνυμα του μέσου. Η δύναμη του μέσου ως μέσο

Η περίοδος της μετανεωρικότητας έχει κάποια χαρακτηριστικά, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα οποία αποτυπώνονται στην «παραδοσιακή μουσική» της εποχής μας. Οι αλλαγές αυτές που επέφεραν τα νέα χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού εντοπίζονται και στο περιεχόμενο των Μ.Μ.Ε. Ωστόσο, παρόλη τη σπουδαιότητα του περιεχομένου των Μ.Μ.Ε., δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ίδιο το μέσο φέρει ένα πιο δυνατό μήνυμα. Το περιεχόμενο των Μ.Μ.Ε. προβάλλει αυτό που ήδη έχει επιλέξει ο ραδιοφωνικός παραγωγός να προβληθεί μέσα από το ραδιόφωνό του.

Οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί έχουν την εξουσία να προβάλλουν ή να προσπεράσουν κάποια ιδιώματα μουσικής. Αφού το μέσο φέρει ένα δυνατό μήνυμα, συνεπώς τα «παραδοσιακά» τραγούδια που προβάλλονται εξαρτώνται από τις επιλογές που κάνει ο ίδιος ο ραδιοφωνικός παραγωγός. Όσο και αν η ζήτηση συγκεκριμένων τραγουδιών από μέρους του κοινού επηρεάζει τις επιλογές του, η διαμόρφωση του ρεπερτορίου των «παραδοσιακών» τραγουδιών παραμένει στην εξουσία του ραδιοφωνικού παραγωγού.

Παρόλο που το ραδιόφωνο, σαν Μ.Μ.Ε., φέρει ένα τόσο δυνατό μήνυμα, σύμφωνα με τον Brecht B.²⁵, η δύναμη αυτή του ραδιόφωνου στην αρχή της λειτουργίας του δεν μπορούσε να αξιοποιηθεί. Το κοινωνικό μας σύστημα δεν ήταν έτοιμο να διαχειριστεί τη δύναμη αυτή. Ξαφνικά είχε τη δυνατότητα να πει κάποιος τα πάντα σε όλους, αλλά όταν το σκέφτηκε δεν είχε να πει τίποτα.

Επίσης παρά τη δύναμη αυτή που φέρει το ραδιόφωνο, επισημαίνει ο Brecht B. ότι περιορίζεται απλώς στην ωραιοποίηση της δημόσιας ζωής. Η δύναμη αυτή που φέρει το ραδιόφωνο πρέπει να αξιοποιηθεί χωρίς να φοβάται τις συνέπειες της λειτουργίας του²⁶. Γιατί όλοι οι θεσμοί που αποβλέπουν στη διαμόρφωση της ιδεολογίας, θεωρούν πρώτιστο καθήκον τους να κρατούν το ρόλο της ιδεολογίας χωρίς συνέπειες. Μια τεχνική εφεύρεση από τη φύση της τόσο κατάλληλη για να

²⁵ BRECHT Bertolt, "Το ραδιόφωνο ως μηχανισμός επικοινωνίας" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 224

²⁶ BRECHT Bertolt, "Το ραδιόφωνο ως μηχανισμός επικοινωνίας" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 227

αναλάβει αποφασιστικές κοινωνικές λειτουργίες, συλλαμβάνεται να καταβάλλει έμφοβες προσπάθειες για να παραμείνει χωρίς συνέπειες.

Όσο και αν οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί προσπαθούν να υπερασπιστούν μια ουδετερότητα δράσης χωρίς σημαντικές συνέπειες, ωστόσο τα μέσα, σύμφωνα με την Κομνηνού Μ, περνούν το μήνυμά τους, ακόμα και αν προσπαθούν να αποκρύψουν αυτή τη δύναμή τους. Εκείνο που μας αφορά άμεσα είναι ο τρόπος που τα μέσα το επιτυγχάνουν, μέσα από την απόκρυψη της διαδικασίας επιλογής²⁷.

Η δύναμη του ραδιοφώνου αναδεικνύεται καλύτερα μέσα από το παράδειγμα του Πούλου Π. Το ραδιόφωνο έχει τη δύναμη όχι μόνο να οριοθετεί το φάσμα μουσικής που θα προβάλλει, αλλά σύμφωνα με τον Πούλο Π.²⁸ έχει τη δυνατότητα να οριοθετεί, να κατασκευάζει τόπους και στη συνέχεια να καταλύει αυτά τα δίπολα και να κατασκευάζει άλλα. Ιδιαίτερα σημαντική επίσης είναι η δυνατότητα του ραδιοφώνου να λειτουργεί και σαν διδακτική διαδικασία.

Αυτή τη δύναμη του ραδιοφώνου μπορούμε να την κατανοήσουμε μέσα από το παράδειγμα της τουρκικής ραδιοφωνίας. Στο σύγχρονο τουρκικό κράτος κατασκευάστηκε μια "νέα κουλτούρα" ("υβριδική"), που την αποτελούσαν στοιχεία της λαϊκής μουσικής της Τουρκίας και της δυτικής τέχνης. Η οθωμανική όμως μουσική ελίτ περιθωριοποιήθηκε και ταυτίστηκε με την Κωνσταντινούπολη, που αντιπροσωπεύει το αυτοκρατορικό παρελθόν και μετατρέπεται σε περιφέρεια, σε σχέση με το νέο διοικητικό κέντρο, την Άγκυρα. Η παρουσία της οθωμανικής μουσικής ελίτ νομιμοποιείται στην κρατική ραδιοφωνία ως κλασική μουσική και παίρνει το ρόλο του περιφερειακού μουσικού είδους στο ραδιόφωνο.

Το τοπολογικό δίπολο κέντρου- περιφέρειας που πριν ήταν η "υβριδική μουσική" της Άγκυρας- μουσική της οθωμανικής ελίτ της Κωνσταντινούπολης, τώρα εκφράζει μια άλλη διαμάχη εξουσίας: οθωμανική μουσική της ελίτ (παγιωμένη) – νέοι μουσικοί επαρχίας που επιδιώκουν ενσωμάτωση στη ραδιοφωνία. Η περιθωριοποιημένη οθωμανική ελίτ λαμβάνει το ρόλο του κέντρου σε σχέση με τους μουσικούς της επαρχίας.

²⁷ ΚΟΜΝΗΝΟΥ Μαρία, Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000, Παπαζήσης, Αθήνα 2003, σελ 34

²⁸ ΠΟΥΛΟΣ Παναγιώτης, "Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας" στο *Μουσική, Ήχος και Τόπος*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2006, σελ. 3-10

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ρεύματος μουσικών από την επαρχία έπαιξε το ραδιόφωνο. Το ραδιόφωνο αποτέλεσε μια «έμμεση» διδακτική διεργασία. Διαμορφώθηκε μια σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία οθωμανικής μουσικής ελίτ μέσω του ραδιόφωνου. Τόπος συνάντησης γίνεται το ραδιόφωνο που από στενή οριοθέτηση καταλήγει να επαναπροσδιορίζει τα γεωγραφικά όρια της έννοιας του τόπου. Το ραδιόφωνο διαμορφώνει ένα ηχητικό τοπίο, το οποίο επηρεάζει τους άλλους σαν μια σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία και αποδεικνύει τη δύναμη του ραδιοφώνου ως μέσο. Ανάλογα στην περίπτωση μας το ραδιόφωνο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς για να «διδάξει» στους ακροατές του ποιο μουσικό ιδίωμα «παραδοσιακής» μουσικής «θα πρέπει» να αντιστοιχεί στην περιοχή της Άρτας.

Ο McLuhan M.²⁹ για να μας δείξει με τη σειρά του πόσο σημαντικό είναι το μήνυμα ενός μέσου, παρά τη διακριτική επιβολή του, υποστηρίζει ότι η δύναμή του φαίνεται στην αλλαγή κλίμακας ή ρυθμού ή προτύπου, την οποία εισάγει στις ανθρώπινες υποθέσεις. Το μέσο είναι εκείνο που διαμορφώνει και ελέγχει την κλίμακα και την μορφή της ανθρώπινης συνεργασίας³⁰. Επίσης το ίδιο το μέσο, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό του, φέρει το εξής μήνυμα: εκμηδενίζει τους παράγοντες του χώρου και του χρόνου στην ανθρώπινη κοινωνία.

Η άποψη λοιπόν, σύμφωνα με τον συγγραφέα, ότι ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα μέσα είναι αυτός που καθορίζει την αξία τους, φανερώνει άγνοια της φύσης των μέσων. Και για να καταλάβουμε τη δύναμη του μέσου πρέπει να επισημάνουμε ότι κάθε μέσο επιβάλλει τις δικές του παραδοχές στον απρόσεκτο παρατηρητή.

Οι επιδράσεις των μέσων δεν επισυμβαίνουν στο επίπεδο των γνωμών ή των εννοιών, αλλά τροποποιούν σταθερά και χωρίς αντίσταση αισθητηριακές αναλογίες ή πρότυπα αντίληψης. Η αλλαγή αυτή δεν εξαρτάται από την έγκριση ή απόρριψη εκείνων που ζουν στην κοινωνία. Το άτομο αποκτά την ψευδαίσθηση της προσωπικής άποψης και είναι τελείως απαγορευμένη η επίγνωση ότι γινόμαστε αυτό που βλέπουμε.

²⁹ McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 26

³⁰ Κάθε μέσο έχει τη "γραμματική" του. Για παράδειγμα η γραμματική του τύπου δημιουργεί ομοιομορφία και συνέχεια, McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 33

Αυτό οφείλεται, σύμφωνα με τον McLuhan M.³¹, στη έντονη διέγερση μιας και μόνο αίσθησης, όπως συμβαίνει με το θερμό μέσο- ραδιόφωνο. Αυτός είναι ο λόγος για το μουνδιαστικό αποτέλεσμα που έχει η τεχνολογία. Γιατί το κεντρικό νευρικό σύστημα κινητοποιεί μια απόκριση γενικού μουνδιάσματος στην πρόκληση του ειδικευμένου ερεθίσματος φτάνοντας ο άνθρωπος να γίνεται χωρίς να το καταλαβαίνει αυτό που του προβάλλουν. Η ακρόαση³² και μόνο του ραδιοφώνου σημαίνει ότι αποδεχόμαστε αυτές τις προεκτάσεις του εαυτού μας και υφιστάμεθα το κλείδωμα ή τη μετατόπιση της αντίληψης που αυτόματα ακολουθεί. Κάθε τεχνολογική προέκταση του εαυτού μας πρέπει να είναι μουνδιασμένη και αναίσθητη, διαφορετικά δεν θα αντέχαμε την αναμόχλευση που ασκείται μέσα μας από αυτές τις προεκτάσεις.

Αυτό οφείλεται στη δύναμη του μέσου, η οποία κατανοείται καλύτερα μέσα από το παράδειγμα του κυβισμού. Πριν από την ηλεκτρική εποχή ήταν δύσκολο να καταλάβει κανείς ότι το μέσο είναι το μήνυμα. Το μήνυμα έδειχνε να είναι το περιεχόμενο. Σύμφωνα όμως με τον McLuhan M.³³, ο κυβισμός αντί για την ειδικευμένη ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης στον καμβά, στήνει μια διαπλοκή επιπέδων και μοτίβων, μέσα από την ανάμειξη των οποίων «μας δίνει να καταλάβουμε το μήνυμα». Ο κυβισμός εκμεταλλευόμενος την ακαριαία ολική συνείδηση ανήγγειλε ότι το μέσο είναι το μήνυμα. Ανάλογα το ραδιόφωνο στήνει τη δική του διαπλοκή μουσικών «μοτίβων» ώστε να προωθήσει το δικό του μήνυμα.

Τη δύναμη αυτή των μέσων έχουν αντιληφθεί οι ιδιοκτήτες των μέσων, γι' αυτό ασχολούνται περισσότερο με τα μέσα καθαυτά και δεν έχουν διάθεση να προχωρήσουν πέρα από «αυτό που ζητά το κοινό» ή κάποια τέτοια αόριστη φόρμουλα. Και αυτό γιατί οι ιδιοκτήτες αντιλαμβάνονται τα μέσα ως δύναμη και γνωρίζουν ότι η δύναμη αυτή πολύ λίγη σχέση έχει με το περιεχόμενο των μέσων.

³¹ McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 70

³² Στα μέσα και μόνο το άκουσμα των ήχων έχει νόημα. Η στάση απέναντι στην ομιλία, που υπάρχει στα μέσα, για έναν αλλόγλωσσο είναι όπως η δική μας απέναντι στη μελωδία. Ο ηχητικά πλούσιος τονισμός της φωνής έχει αρκετό νόημα από μόνος του. McLuhan Marshall, "Το μέσο είναι το μήνυμα" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ. 251

³³ McLuhan Marshall, "Το μέσο είναι το μήνυμα" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ. 251

Τα ραδιόφωνο, λοιπόν, προεξέτεινε το κεντρικό νευρικό σύστημα των θυμάτων του δημιουργώντας βαθιά εμπλοκή³⁴ για τον καθένα. Η δύναμη αυτή του ραδιοφώνου φανερώνεται από τη χρήση του σε ώρα εργασίας και από άλλους που κουβαλάνε τρανζιστοράκια για να εξασφαλίσουν ένα δικό τους ιδιωτικό κόσμο. Η εξάρτηση του ακροατή από το ραδιόφωνο έγκειται ακόμη στον αυτοσχεδιασμό στον οποίο καλεί το ραδιόφωνο τον ακροατή. Τον καλεί δηλαδή να συμπληρώσει όλες τις άλλες αισθήσεις. Η συμπλήρωση και ολοκλήρωση της δράσης οδηγεί σ' ένα είδος ανεξάρτητης απομόνωσης.

Σύμφωνα με τον McLuhan M. το ραδιόφωνο επηρεάζει πολύ προσωπικά τους περισσότερους ανθρώπους, προσφέροντάς τους ένα κόσμο άρρητης επικοινωνίας ανάμεσα στο συγγραφέα- εκφωνητή και τον ακροατή. Αυτή είναι η άμεση πλευρά του ραδιοφώνου. Μια ιδιωτική εμπειρία. Τα κρυμμένα βάθη όμως του ραδιοφώνου είναι φορτισμένα από την παλλόμενη ηχώ φυλετικών σαλπίγγων και αρχαίων τυμπάνων.

Σημαντικές είναι οι συνέπειες του ραδιοφώνου τόσο στους προ-εγγράμματους, όσο και στους εγγράμματους πολιτισμούς. Ο κόσμος της προ-εγγράμματης ζωτικότητας ένιωσε το θερμό αντίκτυπο του ραδιοφώνου. Το μήνυμα του ραδιοφώνου είναι μια βίαιη συρρίκνωση. Για αυτούς το ραδιόφωνο είναι μια βαθιά αρχαϊκή φόρμα, ένας δεσμός με το πιο αρχαίο παρελθόν και τη μισοξεχασμένη εμπειρία. Το ραδιόφωνο, δηλαδή, φέρνει σε επαφή τους ακροατές του με τραγούδια της «παραδοσιακής» μουσικής, που τείνουν να ξεχαστούν.

Από την άλλη πλευρά για έναν έντονα εγγράμματο πληθυσμό, το ραδιόφωνο γέννησε μια βαθιά απροσδόκητη αίσθηση ενοχής. Η «παράδοση», με μια λέξη σύμφωνα με τον McLuhan M.³⁵, είναι η αίσθηση του συνολικού παρελθόντος ως τώρα και το ξύπνημά της είναι φυσικό αποτέλεσμα του αντίκτυπου του ραδιοφώνου. Αυτό το ξύπνημα γέννησε αμφιβολία, αγωνία και ανασφάλεια. Εφ' όσον η γραμματική παιδεία είχε επιβάλλει έναν ατομικισμό και το ραδιόφωνο έκανε ακριβώς το αντίθετο, ξαναζωντανεύοντας την αρχαία εμπειρία, η εγγράμματη Δύση προσπάθησε να βρει κάποιο συμβιβασμό σε μια ευρύτερη αίσθηση συλλογικής ευθύνης. Μέσα σε αυτό το κλίμα ο ραδιοφωνικός παραγωγός προσπαθεί να «διασώσει» την «παράδοση».

³⁴ McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 361

³⁵ McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 365

Ιδιαίτερα σημαντική συνέπεια λόγω της κατάστασης που επιβάλλεται από τα μέσα είναι η καταφυγή στον φουτουρισμό ή στον αρχαϊσμό. Όμως οι δύο αυτές ταυτόσημες μορφές θεώρησης του παρελθόντος και του μέλλοντος είναι συνήθεις τρόποι για την αποφυγή των ασυνεχειών της εμπειρίας του παρόντος. Είτε καταφεύγω σε καταξιωμένα τραγούδια του παρελθόντος («τα δημοτικά»), είτε προσπαθώ να καταφύγω σε μια συνεχή αλλαγή για να μην αντιληφθώ τι πραγματικά συμβαίνει στο παρόν, το αποτέλεσμα είναι να αποδεικνύω την μετοχή μου στην εποχή της μετανεωτερικότητας, στην οποία δεν «επιτρέπεται» να αντικρύσω την ασυνέχεια του παρόντος.

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό του ραδιοφώνου, σύμφωνα με τον McLuhan M.³⁶, είναι ότι είναι ένα θερμό μέσο. Αυτό το χαρακτηριστικό δεσμεύει τους διαχειριστές του σε συγκεκριμένες επιλογές, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι άψογο. Αυτό παρατηρείται στην περίπτωση των ραδιοφωνικών παραγωγών, που προτιμούν την επιλογή «παραδοσιακών» τραγουδιών που έχουν ηχογραφηθεί σε στούντιο. Αντίθετα οι ζωντανές ηχογραφήσεις, που αντικατοπτρίζουν τη ζωντανή μουσική πραγματικότητα, προσπερνιούνται ως ακατέργαστο μουσικό υλικό.

³⁶ McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα, σελ. 368

2.2 Το περιεχόμενο του μέσου. Η δύναμη του περιεχομένου του μέσου

Κάθε μέσο καθ' αυτό φέρει ένα δυνατό μήνυμα. Η δύναμη όμως των Μ.Μ.Ε. δεν περιορίζεται στο ίδιο το μέσο. Τα Μ.Μ.Ε. έχουν τη δυνατότητα μέσω του περιεχομένου τους να κατασκευάζουν και να προωθούν την «ιδεολογία» τους, την οποία ανάγουν σε αντικειμενική και φυσική πραγματικότητα. Αυτή η εξουσία των Μ.Μ.Ε. οφείλεται στον «λόγο» που παράγουν. Στην περίπτωση του ραδιοφώνου η επιλογή της «παραδοσιακής» μουσικής από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς γίνεται σύμφωνα με την «ιδεολογία» που κάθε ραδιοφωνικός παραγωγός θέλει να προωθήσει.

Με τον όρο «λόγος»³⁷, σύμφωνα με τον Hall S., εννοούμε μια ομάδα προτάσεων που παρέχουν τη γλώσσα για να μιλήσουμε σχετικά με κάτι, ένα ιδιαίτερο είδος γνώσης σχετικά με κάποιο θέμα. Ο λόγος δεν αποτελείται από μια δήλωση αλλά από αρκετές δηλώσεις που λειτουργούν από κοινού για να σχηματίσουν το «σχηματισμό λόγου». Ο λόγος είναι κάτι παρόμοιο με αυτό που οι κοινωνιολόγοι αποκαλούν «ιδεολογία»: ένα σύνολο δοξασιών ή δηλώσεων το οποίο παράγει γνώση που εξυπηρετεί τα συμφέροντα μιας συγκεκριμένης ομάδας.

Τελικά, ο λόγος είναι ένα από τα «συστήματα» μέσω των οποίων κυκλοφορεί η εξουσία. Η γνώση που παράγει ένας λόγος συγκροτεί ένα είδος εξουσίας. Όσοι παράγουν τον λόγο έχουν την εξουσία να τον καταστήσουν πραγματικό, να επιβάλλουν την «αλήθεια»³⁸ του και το επιστημονικό του κύρος. Ένας τέτοιος σχηματισμός λόγου παράγει ένα «καθεστώς αλήθειας»³⁹. Ένα τέτοιο «καθεστώς αλήθειας» παράγει το ραδιόφωνο μέσω της επιλογής συγκεκριμένου ρεπερτορίου «παραδοσιακής» μουσικής και μέσω αυτού προωθεί την «ιδεολογία» του.

³⁷ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 424

³⁸ Σύμφωνα με τον Stuart Hall ο λόγος της Δύσης σχετικά με τους Λοιπούς, που αποκαλείται «οριενταλισμός», πρόσφερε στους Ανατολίτες ένα σύνολο αξιών και μια νοοτροπία για να περιγράφονται από τη Δύση. Ο Οριενταλισμός καθορίζει μια συλλογή ονείρων, εικόνων που προσφέρονται στον καθένα στην προσπάθεια του να μιλήσει για ό,τι βρίσκεται ανατολικά της διαχωριστικής γραμμής. Οι Λοιποί έγιναν το αντικείμενο της γλώσσας του ονείρου και της ουτοπίας. Στη συνέχεια διορθώθηκαν και κάποια χαρακτηριστικά τους με στόχο να εξημερωθούν και να εκπολιτιστούν οι λαοί αυτοί. Έτσι προέκυψαν ουτοπικές εικόνες για τους Λοιπούς, αποτέλεσμα της ευρωπαϊκής φαντασίωσης. Ο λόγος για τη «Δύση και τους Λοιπούς» δεν θα μπορούσε να είναι αθώος, επειδή δεν αναπαριστούσε συνάντηση μεταξύ ίσων. HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 433

³⁹ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 430

Σύμφωνα με τον Δεμερτζή Ν.⁴⁰ η ανάδυση της «ιδεολογίας» συνδέεται 1) με την εμφάνιση του καπιταλισμού ως κοινωνικού και οικονομικού συστήματος, και 2) με την ανάπτυξη της δυτικής επιστημονικής σκέψης. Η ιδεολογία εντάσσεται απαρέγκλιτα στα πλαίσια της νεωτερικότητας. Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η προνεωτερική περίοδος της ανθρώπινης ιστορίας διακατεχόταν από ομοιογένεια σκέψης και ενιαία κοσμοαντίληψη. Με τη γένεση της νεωτερικότητας δίνεται λαβή για τη διαμόρφωση της έννοιας της ιδεολογίας. Τώρα η νεωτερικότητα αντιπροσωπεύει πάνω από όλα τη διαρραγή της παλιάς ομοιογενούς κοσμοαντίληψης σε μια σειρά διακριτών τομέων σκέψης και ανθρώπινης δραστηριότητας.

Η διαδικασία αυτή του διαχωρισμού επιμέρους σφαιρών της ανθρώπινης δραστηριότητας έδωσε στα άτομα τη δυνατότητα επιλογής διαφορετικών τοποθετήσεων. Ήταν λοιπόν τότε σε εκείνο το πολιτισμικό/ ιστορικό πλαίσιο που η «ιδεολογία» αναδύθηκε ως κάτι το ιδιαίτερο και ξεχωριστό.

Ο Δεμερτζής Ν. ορίζει την «ιδεολογία» ως προκατεργασμένο, προσφερόμενο σχήμα εξήγησης, ερμηνείας και δικαίωσης της κοινωνικής τάξης και του τρόπου που το άτομο αρθρώνεται σε αυτή. Επειδή η θεώρηση αυτή της ιδεολογίας είναι περιοριστική και συνδέεται με την κοινωνική πραγματικότητα, λειτουργεί πάντοτε στον πληθυντικό. Είναι φρονιμότερο να μιλάμε δηλαδή για «ιδεολογίες». Αυτές οι ιδεολογίες ανταγωνίζονται η μία την άλλη για τη διατήρηση των κοινωνικών σχέσεων εξουσίας με το να διαστρέφουν πιθανές συνθήκες ελεύθερης επικοινωνίας και δράσης. Κάτι ανάλογο παρατηρείται και στην περίπτωση των ραδιοφωνικών παραγωγών, όπου καθένας προσφέρει τη δική του ιδεολογία, περιοριστική τοποθέτηση, σχετικά με το ποιο μουσικό ιδίωμα είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα του «παραδοσιακού» ρεπερτορίου της Άρτας.

Η ιδεολογία⁴¹ εγκαλεί το υποκείμενο ως άτομο και αξιώνει την επιλογή μόνο ορισμένων εναλλακτικών στρατηγικών. Εγκαλεί τη δράση του ατόμου εσωτερικευμένη από αυτό ως ο μόνος και αποκλειστικός τρόπος ύπαρξης του λόγου, της αντίληψης και της γνώσης. Μέσω της «ιδεολογίας» που προωθούν τα μέσα, το άτομο γίνεται τελικά αυτό που του προσφέρουν.

⁴⁰ ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 143

⁴¹ Η ιδεολογία δικαιώνει και αποκρύπτει τις κοινωνικές αντιφάσεις. Η κριτική κοινωνική θεωρία λειτουργεί ως κριτική συνειδητοποίηση των αντιφάσεων αυτών. Η διαφορά τους λοιπόν είναι η διαμόρφωση μιας κριτικής ηθικής. ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 151

Η ιδεολογία και η «ψευδής συνείδηση»⁴² δεν είναι έννοιες ταυτόσημες, αλλά συνδέονται μεταξύ τους. Η διαφορά τους είναι ότι η ιδεολογία είναι ένα προκατασκευασμένο, προσφερόμενο σύστημα δικαίωσης και ερμηνείας των κοινωνικών αντιφάσεων που προτείνεται και προσφέρεται από τους διανοούμενους ως έτοιμο πρότυπο, ενώ η ψευδής συνείδηση είναι ο τρόπος με τον οποίο η ιδεολογία εσωτερικεύεται στην άμεση δραστηριότητα της καθημερινής ζωής, συνιστά την «πρώτη ύλη» δια μέσου της οποίας, η ιδεολογία κυριαρχεί στην απροβλημάτιστη ατομική συνείδηση.

Η «ιδεολογία» όμως είναι ένα σχήμα που αποτυπώνεται βαθιά στην συνείδηση του ατόμου και αυτό επιτυγχάνεται με την εκμετάλλευση αυτού που ονομάζεται «μάγμα». Η κουλτούρα και ιδεολογία είναι δύο έννοιες που συνδέονται αλλά δεν ταυτίζονται. Η κουλτούρα συνιστά το σφαιρικό πλαίσιο ανάδυσης, διαμόρφωσης, ακμής και παρακμής των ιδεολογιών. Υπάρχει όμως η «ιδεολογική βαθμίδα» που συνδέει την κουλτούρα και την ιδεολογία. Οι ιδεολογίες λειτουργούν στο πεδίο της κουλτούρας, αλλά το κάνουν αυτό δια μέσου της ιδεολογικής βαθμίδας, την «πρώτη ύλη» υποδοχής της εκλογικευτικής δικαίωσης των ιδεολογιών. Έτσι η «ιδεολογική βαθμίδα» μπορεί να ορισθεί ως το σύνολο των διαθέσεων και των κινήτρων που διαγράφουν την περίμετρο του εκάστοτε λόγου μιας κοινωνίας μέσα σε συγκεκριμένες κάθε φορά χώρο- χρονικές διαστάσεις. Οι ιδεολογίες θηρεύουν την αποδοχή τους από την «ιδεολογική βαθμίδα».

Ο Καστοριάδης Κ., συμπληρώνει ο Δεμερτζής Ν., αντί για τον όρο του Johnson M. «ιδεολογική βαθμίδα», εισάγει τον όρο «μάγμα κοινωνικών-φαντασιακών σημασιών»⁴³. Αυτός ο όρος προκύπτει ως εξής: το «φαντασιακό» είναι η πρώτη και καθοριστική αναπαράσταση και εσωτερίκευση του κόσμου.

Σε κάθε κουλτούρα προσιδιάζει μια σειρά «κοινωνικών φαντασιακών σημασιών» που θεσμίζουν και θεσμίζονται από την κοινωνία. Για να εξηγήσει τον

⁴² Η ψευδής συνείδηση σύμφωνα με τον Eyerman είναι ο άμεσος και απροβλημάτιστος τρόπος που το άτομο εσωτερικεύει την καθημερινή του εμπειρία. Είναι η συνείδηση του «ψευδο-συγκεκριμένου» (Kosik), αδιαμεσολάβητα σχήματα γνώσης και διανοητικής ενέργειας στα οποία συγχέεται η αισθητηριακή βεβαιότητα με την επεξεργασμένη γνώση. Ο άνθρωπος γνωρίζει την πραγματικότητα διότι αυτή αποτελεί προϊόν της διανοητικής και πρακτικής του δραστηριότητας. Ψευδής συνείδηση⁴² είναι η άγνοια της συνθήκης αυτής. Τόσο η ιδεολογία, όσο και η ψευδής συνείδηση αποτελούν παραποιημένα είδη γνώσης. Ωστόσο ακόμα και αν υπάρχει κάποιος πυρήνας παραμόρφωσης στις δύο αυτές έννοιες θα ήταν αδόκιμο να εκληφθεί ως απλή ανταπάτη γιατί είναι πραγματικές. Το ψευδές της ιδεολογίας δεν είναι ένα μη- είναι, συνιστά ενύπαρκτη πραγματικότητα. Και οι δυο έννοιες αποτελούν στοιχεία του τρόπου ζωής μιας κοινωνίας. ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 153

⁴³ ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 161

απρόβλεπτο χαρακτήρα τους ο Καστοριάδης Κ. τις περιγράφει ως «μάγμα». Η θέσμιση της κάθε κοινωνίας είναι θέσμιση του μάγματος των σημασιών. Η θέσμιση αυτών εξασφαλίζει την ελάχιστη συνοχή στην απρόβλεπτη ποικιλία επιλογών, συναισθημάτων, ιδεών που εκλύονται από την κοινωνία. Από το «μάγμα» οι ιδεολογίες αντλούν της πρωταρχές της αποδοχής ή της απόρριψής τους.

Τα Μ.Μ.Ε. εκμεταλλευόμενα το «μάγμα» κατασκευάζουν και προωθούν την «ιδεολογία» τους. Αυτές οι περιορισμένες οπτικές που κατασκευάζονται από τα μέσα εντυπώνονται ως αντικειμενικές πραγματικότητες στη συνείδηση του κοινού. Η προβολή του ενός ή του άλλου μουσικού ιδιώματος «παραδοσιακής» μουσικής από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς κατασκευάζει για τους ακροατές τους αντικειμενικές μουσικές πραγματικότητες. Ωστόσο την περίοδο που επικράτησε το «πλουραλιστικό μοντέλο»⁴⁴, ο ρόλος των μέσων υποτιμήθηκε. Υπήρχε η αντίληψη ότι τα Μ.Μ.Ε. απλά ανατακλούν την υπάρχουσα κατάσταση πραγμάτων. Στην πραγματικότητα όμως, και όπως διαπιστώθηκε από το «κριτικό μοντέλο έρευνας», τα Μ.Μ.Ε. δεν ανατακλούσαν απλά την πραγματικότητα, αλλά τη διαμόρφωναν σύμφωνα με την «ιδεολογία» που προωθούσαν.

Σύμφωνα με τον Hall S.⁴⁵ η «παραδοσιακή προσέγγιση ή πλουραλιστικό μοντέλο έρευνας» κυριαρχεί στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του '40. Την περίοδο αυτή η κοινωνία οριζόταν περιορισμένα. Εκείνο που λειτουργούσε σα

⁴⁴ Η «παραδοσιακή» προσέγγιση-πλουραλιστικό μοντέλο έρευνας ήταν συμπεριφορική με δυο έννοιες: πρώτον γιατί εξέταζε τις αλλαγές που προκαλούν τα Μέσα στην συμπεριφορά των ατόμων και δεύτερον χαρακτηρίζεται έτσι σύμφωνα με στενότερα μεθοδολογικά κριτήρια. Οι υποθέσεις για τις επιδράσεις των Μέσων έπρεπε να υποβληθούν στα είδη των εμπειρικών ελέγχων που χαρακτήριζαν τη θετικιστική κοινωνική επιστήμη. Η προσέγγιση αυτή κυριαρχεί στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του '40. Στα πρώτα στάδια του μοντέλου αυτού, αναπτύχθηκε η άποψη που αποδίδει στα Μέσα ένα σύμπλεγμα επιδράσεων. Η βάση αυτού ήταν ότι στην περίοδο της ύστερης βιομηχανικής καπιταλιστικής ανάπτυξης οι κοινωνίες είχαν μετατραπεί σε «κοινωνίες της μάζας». Οι επιδράσεις ήταν πολιτισμικές, πολιτικές και κοινωνικές. Το επίκεντρο της προσέγγισης που διαδέχτηκε την Ευρωπαϊκή κριτική ήταν η αλλαγή στη συμπεριφορά. Αν τα Μέσα είχαν επιδράσεις σύμφωνες με αυτές που είχε «προβλέψει» ο συμπεριφορισμός, θα έπρεπε να μπορούν να τεκμηριωθούν εμπειρικά ως μια επιρροή και αλλαγή στην ατομική συμπεριφορά. Το μοντέλο που χρησιμοποιήθηκε για το λόγο αυτό είναι το εμπειρικό και πλουραλιστικό με επίκεντρο το άτομο. HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 90

⁴⁵ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 90

συνεκτικός ιστός για την κοινωνία ήταν οι κανόνες της. Στην πλουραλιστική κοινωνία υποτίθεται ότι επικράτησε μια θεμελιώδης συναίνεση με τους κανόνες αυτούς. Η σύνδεση των μέσων μ' αυτή τη συναίνεση μπορούσε να εδραιωθεί μόνο στο επίπεδο των αξιών.

Η δημοκρατική χειραφέτηση των πολιτών θα παραλληλιζόταν με ταχύ ρυθμό με την πολιτισμική αφομοίωση όλων των ομάδων στον πολιτισμό του κέντρου. Το κλασικό πρόβλημα της «ιδεολογίας» είχε επιτέλους ξεπεραστεί⁴⁶. Ο πλουραλισμός έγινε οικουμενική ιδεολογία. Σε αυτό το σημείο τα μέσα αντιμετωπίστηκαν θετικά από την κοινωνία γιατί θεωρήθηκαν ότι αποτελούσαν εγγύηση για τις αξίες, τις οποίες η κοινωνία είχε θεσπίσει.

Σύμφωνα με τον Hall S. η θεωρία της συναίνεσης υποστηρίζει ότι ο τρόπος που ορίζεις τα πράγματα αποτελεί στοιχείο στην παραγωγή της συγκατάθεσης. Έτσι αρχίζει μια αμφιβολία για τον ρόλο των Μέσων. Τα Μέσα δεν έδειχναν ένα σύνολο γεγονότων, αλλά κατασκεύαζαν την πραγματικότητα. Είχαν το ενεργητικότερο έργο, να κάνουν δηλαδή τα πράγματα να παράγουν νόημα.

Το μήνυμα δεν έπρεπε να αναλυθεί αναφορικά με το έκδηλό του νόημα, αλλά με την ιδεολογική του δόμηση. Έτσι στη προσπάθεια ορισμού της πραγματικότητας, η δύναμη των Μέσων ήταν μεγάλη και το λεγόμενο «τέλος της ιδεολογίας» αμφισβητήθηκε. Στο σημείο αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι το μήνυμα που περνά ένα μέσο δεν είναι απλά ένα σύνολο τραγουδιών που παρατίθενται, αλλά μέσα από αυτά διοχετεύεται το μήνυμα της ιδεολογίας του μέσου, σχετικά με το τι είναι «παραδοσιακή» μουσική.

Έρχεται η επάνοδος του προβλήματος της εξουσίας τώρα. Ο πλουραλισμός υποστήριζε ένα μοντέλο εξουσίας που ο Α επηρεάζει τον Β για να πάρει την Χ απόφαση. Σύμφωνα με τον Lukes S., όπως αναφέρει ο Hall S, αυτό είναι μονοδιάστατο μοντέλο εξουσίας. Η μετάβαση από το πλουραλιστικό στο κριτικό μοντέλο έρευνας προϋποθέτει τη στροφή από το μονό- στο δις- και τρις- διάστατο μοντέλο εξουσίας. Από το '40 μέχρι το '60 γίνεται μια στροφή από την «παραδοσιακή» στην «κριτική» προβληματική.

Τώρα τα Μέσα διαμορφώνουν ένα ιδεολογικό πλαίσιο: ένας τρόπος αναπαράστασης της τάξης πραγμάτων που αποδίδει την περιορισμένη οπτική του στη φυσική νομοτέλεια έτσι ώστε να αποκτά καθολικότητα, φυσικότητα και να ταυτίζεται

⁴⁶ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 96

με την «πραγματικότητα» αυτή καθαυτή. Αυτή η κατάκτηση καθολικότητας για περιγραφές τμηματικές και ειδικές αποτελεί το «μηχανισμό του ιδεολογικού». Το «κριτικό παράδειγμα»⁴⁷ ασχολήθηκε με την επανανακάλυψη της ιδεολογικής διάστασης.

Τα πράγματα και τα γεγονότα δεν εμπεριέχουν δικό τους έμφυτο νόημα. Τα νοήματα είναι μια κοινωνική παραγωγή, μια πρακτική. Εδώ μπαίνει το ζήτημα του ποια είδη νοήματος κατασκευάζονται συστηματικά σε σχέση με συγκεκριμένα γεγονότα. Στην περίπτωση μας ποιο μουσικό ιδίωμα προβάλλεται από το ραδιόφωνο ως «παραδοσιακή» μουσική. Η κατασκευή μίας και όχι άλλης περιγραφής από τα Μ.Μ.Ε. απαιτούσε την επιλογή και το συνδυασμό-συνάρθρωση κάποιων διαθέσιμων μέσων παραγωγής νοήματος με κάποιο πρακτικό τρόπο στοχεύοντας στην παραγωγή ενός προϊόντος, το οποίο αποτελεί ένα αντικείμενο λόγου⁴⁸ και αυτό το μήνυμα είναι ένα είδος εμπορεύματος.

Το σημαντικό στη διαδικασία σημασιοδότησης, σύμφωνα με τον Hall S.⁴⁹ είναι το θέμα της ταξινόμησης. Εκείνο που σημασιοδοτεί στην πραγματικότητα είναι η θέση των συγκεκριμένων όρων σ' ένα σύνολο, δηλαδή το σύστημα ταξινόμησης και όχι το έμφυτο νόημα των λέξεων. Αν το βασικό σύνολο αποτελείται από μια περιορισμένη σειρά στοιχείων, που μπορεί να συνδυαστεί με ποικίλους τρόπους οι επιφανειακές παραλλαγές μπορούν να ποικίλουν ατελείωτα και να παράγονται αυθόρμητα. Άρα οι αλλαγές στο νόημα εξαρτιόνται από το σύστημα ταξινόμησης, επιλογής και συνδυασμού κάποιων στοιχείων. Με τον όρο «λογική ταξινόμησης» εννοεί ο συγγραφέας μια αλυσίδα συνεπαγωγών μεταξύ δήλωσης και προϋποθέσεων. Αυτή η ταξινόμηση στην περίπτωση μας είναι αυθόρμητη και χωρίς συγκεκριμένα κριτήρια. Επιπλέον αυτή η ακαθόριστη ταξινόμηση, όταν συνδυάζεται με τη δυνατότητα διαδοχής οποιουδήποτε «παραδοσιακού» τραγουδιού, μας υπενθυμίζει το πώς τοποθετείται η «παραδοσιακή» μουσική στην περίοδο της μετανεωτερικότητας.

Οι προϋποθέσεις έπρεπε να υποτεθούν ότι είναι αληθινές έτσι ώστε και οι προτάσεις που εξαρτιόνταν από αυτές να είναι αληθινές. Η έννοια αυτή της «συνεπαγωγής των προτάσεων» λέγεται «εγκιβωτισμός»⁵⁰. Εκείνα που στην

⁴⁸ HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, Σαββάλας, Αθήνα 2003, σελ. 424

⁴⁹ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 105

⁵⁰ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ.110

πραγματικότητα αποτελούσαν προτάσεις, απέκτησαν την κατάφαση των απλά περιγραφικών δηλώσεων: «γεγονότα της περίπτωσης». Εμφανίζονται ως φυσικές και αυθόρμητες καταφάσεις για «αληθοφάνεια».

Αυτό που μας αφορά άμεσα είναι ότι ο τυπικός λόγος των Μέσων δεν είναι φυσικός, αλλά αληθοφανής: δε στηρίζεται στη φύση αλλά παράγει τη φύση ως ένα είδος εγγύησης της αλήθειας. Το επιχείρημα αυτό συνδέεται και με την επιτυχή λειτουργία των ιδεολογιών. Αυτές στηρίζονται στην επιφανειακή όψη πραγμάτων, απωθούν τις ιστορικές συνθήκες από τις οποίες εξαρτώνται οι κοινωνικές σχέσεις στο σύνολό τους. Παρουσιάζονται αμετάβλητες, αναπόφευκτες και φυσικές. Συγκαλύπτουν τις προϋποθέσεις ως ήδη γνωστά γεγονότα.

Έτσι οι δηλώσεις εμφανίζονται απλά να προκύπτουν «από το πώς έχουν τα πράγματα» και, ως συνεπαγωγή, από «το πώς πρέπει να έχουν για πάντα». Αλλά αυτές «οι συνέπειες της αληθοφάνειας» προέκυψαν από την κυκλικότητα και από χωρίς προϋποθέσεις χαρακτήρα⁵¹.

Τα Μ.Μ.Ε. προωθούσαν την «ιδεολογία» τους όχι με άμεση επιβολή ενός πλαισίου ή ιδεολογικό εξαναγκασμό. Έπρεπε κανείς να διακρίνει ότι η κυριαρχία είχε επιτευχθεί τόσο στο επίπεδο του ασυνείδητου, όσο και στο επίπεδο του συνειδητού. Η ηγεμονία δεν συνεπαγόταν τη διασφάλιση της κυριαρχίας συγκεκριμένων σχηματισμών με ιδεολογικό εξαναγκασμό αλλά με «πολιτισμική ηγετική δράση».

Με την πολιτισμική ηγετική δράση στόχευαν τα Μ.Μ.Ε. να μεταμορφώσουν και να αλλάξουν τρόπους ζωής, τα ήθη, τα έθιμα και την αντίληψη της κοινωνίας, ενώ δεν παρουσιάζουν άμεσα οφέλη. Η «πολιτισμική ηγετική δράση» εξασφαλίζει την συγκατάθεση εκείνων των τάξεων και των ομάδων που βρίσκονται σε θέση των κυριαρχούμενων. Τα Μ.Μ.Ε. λοιπόν διατηρούν τη συναίνεση και κατασκευάζουν τη συγκατάθεση. Και ενώ αναπαράγουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες ισχυρίζονται απελευθέρωση από τον εξαναγκασμό και την εξαπάτηση.

Τα Μ.Μ.Ε. λοιπόν διαμορφώνουν την πραγματικότητα ως εξής: προωθούν την «ιδεολογία» τους με τη σωστή ταξινόμηση και διαδοχή σημείων, η οποία υπηρετεί το καταναλωτικό σχήμα. Με αυτόν τον τρόπο κατασκευάζουν μια νεοπραγματικότητα που αντικαθιστά το πραγματικό. Οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί με την επιλογή συγκεκριμένων «παραδοσιακών» τραγουδιών αντί άλλων, προωθούν την «ιδεολογία» του ραδιοφωνικού σταθμού τους, αλλά κατασκευάζουν και μια

⁵¹ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989, σελ. 124

«πραγματικότητα παραδοσιακής μουσικής» σύμφωνα με τα δικά τους κριτήρια. Αυτή λαμβάνεται από τους ακροατές ως αντικειμενική πραγματικότητα.

Οι επιλογές της «παραδοσιακής μουσικής» από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς υπόκεινται στο καταναλωτικό σχήμα. Τα «παραδοσιακά τραγούδια» λόγω της πολιτιστικής ανακύκλωσης καταναλώνονται ως πολιτιστικοποιημένο υλικό ισοδύναμο με οποιοδήποτε άλλο καταναλωτικό προϊόν. Επέρχεται έτσι η ισοδυναμία μεταξύ των σημείων και η αδυναμία αξιολόγησής τους, που μας οδηγεί στο αβαθές και την επιφανειακότητα που κατακλύζουν την εποχή της μετανεωτερικότητας

Σύμφωνα με τον Baudrillard J. η πολιτιστική κατανάλωση⁵² ορίζεται ως ο χρόνος και ο τόπος της γελοιογραφικής αναβίωσης, της παρωδιακής επίκλησης ενός γεγονότος που δεν υπάρχει πια- εκείνου που έχει «κατ-αναλωθεί» με την πρώτη έννοια του όρου. Καταναλώνεται έτσι με τελετουργικό τρόπο κάτι που υπήρξε ιστορικό γεγονός και έχει βίαια επανενεργοποιηθεί ως θρύλος. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση του «παραδοσιακού» τραγουδιού, το οποίο έρχεται και πάλι στην επιφάνεια αποκομμένο από το ερμηνευτικό του πλαίσιο.

Αυτό που καταναλώνεται είναι η ταυτόχρονη, ανάμικτη, συνένοχη απόλαυση του γεγονότος και του εκλιπόντος γοήτρου όλων εκείνων των πραγμάτων που σήμανε το θάνατό τους. Δεν πρέπει να δούμε εδώ μια απλή νοσταλγία του παρελθόντος: μέσα από αυτό το «βιωματικό» περνάει ο ιστορικός και ο δομικός ορισμός της κατανάλωσης: η έξαρση σημείων στη βάση μιας απάρνησης των πραγμάτων και του πραγματικού. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε την περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού, το οποίο συνδυάζει όλη την «παράδοση» που τείνει να ξεχαστεί με στοιχεία της σύγχρονης μουσικής πραγματικότητας. Παντού βρισκόμαστε μπροστά στην ιστορική κατάρρευση ορισμένων δομών, που κατά κάποιο τρόπο γιορτάζουν υπό την αιγίδα της κατανάλωσης, την πραγματική τους εξαφάνιση μαζί με τη γελοιογραφική τους αναβίωση.

Σήμερα όλη η «μαζική κουλτούρα» διέπεται από την πολιτιστική ανακύκλωση. Εκείνο στο οποίο έχουν δικαίωμα όλοι οι προσπολιτισμένοι δεν είναι η κουλτούρα αλλά η πολιτιστική ανακύκλωση, το να είναι δηλαδή «μέσα στα πράγματα», να υφίστανται τον καταναγκασμό μικρής εμβέλειας που μετατοπίζεται ασταμάτητα, όπως η μόδα, και ο οποίος είναι το απολύτως αντίστροφο της

⁵² BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 263

κουλτούρας όσο αυτή νοείται ως πατρογονική κληρονομιά έργων και μόνιμη διάσταση ενός κριτικού στοχασμού. Το «νεοδημοτικό» τραγούδι δημιουργώντας συνεχώς νέες ταξινομήσεις μουσικών στοιχείων υπόκειται στους καταναλωτικούς νόμους, παράγοντας συνεχώς νέες κυκλοφορίες.

Εκτός όμως από τη συνεχή ανανέωση, πολιτιστική ανακύκλωση είναι και η «επανανακάλυψη» ενός γεγονότος. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου μια αρχέγονη παρουσία αλλά ένα μοντέλο προσομοίωσης, μια ανάμειξη σημείων του γεγονότος που επανατίθενται σε κυκλοφορία και της σύγχρονης πραγματικότητας, κοντολογίς ένα ανακυκλωμένο γεγονός. Το γεγονός διέπεται σ' αυτό το σύστημα από την αρχή της επικαιρότητας. Έτσι και το «νεοδημοτικό» τραγούδι, επανενεργοποιώντας στοιχεία της «παραδοσιακής» μουσικής υπόκειται στον κύκλο της ανανέωσης, καθώς τα συνδυάζει με σύγχρονα μουσικά δεδομένα, που συνεχώς αλλάζουν. Αποτέλεσμα είναι να παράγεται ένα είδος μουσικής που δεν θα έχει διάρκεια.

Διακυβεύεται επίσης το έργο, διότι από εκεί και πέρα η κουλτούρα, όπως και το ψευδογεγονός της «πληροφόρησης» ή το ψευδοαντικείμενο της διαφήμισης, μπορεί να παραχθεί με αφετηρία το ίδιο το μαζικό μέσο, με αφετηρία τον κώδικα αναφοράς. Εδώ πρόκειται για ένα παιχνίδι με τις μορφές και την τεχνολογία.

Η μαζική κουλτούρα ορίζεται από το συνδυασμό του τεχνικού φορέα και της Ελάχιστης Κοινής Κουλτούρας (Ε.Κ.Κ)⁵³. Υπάρχει ένας κώδικας σημείων, τα οποία έχουν επιμελώς εκκενωθεί από κάθε νοηματικό περιεχόμενο, αποτελούν την Ε.Κ.Κ και όποιος έχει γνώση αυτών συμμετέχει τελετουργικά στη νέα μορφή επικοινωνίας. Η Ε.Κ.Κ εξυψώνει λοιπόν τα σημεία της πολιτιστικοποίησης.

Η αλλαγή που επέφερε το καταναλωτικό σχήμα στην αξία του έργου τέχνης, μας βοηθά να καταλάβουμε την αντίστοιχη αλλαγή στο «παραδοσιακό τραγούδι». Όπως στο έργο τέχνης το «Απεριόριστο Πολλαπλάσιο» παρέδωσε το έργο στη λογική της κατανάλωσης⁵⁴, το ίδιο συνέβη και με την προσπάθεια επαναφοράς της «παράδοσης» μέσω του «νεοδημοτικού» τραγουδιού. Το έργο τέχνης ταυτόχρονα μοναδικό και συλλογικό: το Πολλαπλάσιο. Με το «Απεριόριστο Πολλαπλάσιο» η τέχνη κάνει την είσοδό της στη βιομηχανική εποχή. Και ενώ ο στόχος των ιδεολόγων του Πολλαπλάσιου ήταν να εκδημοκρατίσουν την κουλτούρα, αυτό που κατάφεραν

⁵³ BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 270

⁵⁴ BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ.275

ήταν να τη διαδώσουν υπό μορφή πεπερασμένων αντικειμένων και να παραδίδουν τα έργα τέχνης στη λογική της κατανάλωσης.

Ο πολλαπλασιασμός των έργων τέχνης δεν συνεπάγεται από μόνος του την «απώλεια ποιότητας», αλλά ότι τα έργα τέχνης που πολλαπλασιάζονται γίνονται αντικείμενα της σειράς. Έτσι και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού: η αναπαραγωγή του δεν σημαίνει από μόνη της έκπτωση ποιότητας, αλλά ο ισχυρισμός αυτός στηρίζεται στην ισοδυναμία που επέρχεται με τα υπόλοιπα εμπορικά μουσικά είδη της εποχής.

Αυτό λοιπόν, που καταναλώνεται από ευρείας κυκλοφορίας μέσα, είτε έργο τέχνης είτε «παραδοσιακό τραγούδι», είναι το «πολιτιστικοποιημένο» υλικό. Μέσω της κατανάλωσης αυτού ο καταναλωτής στοχεύει στην συμμετοχή στην αφηρημένη κοινότητα. Μια σχέση εξωπραγματική, σχέση συσπείρωσης, που είναι ακριβώς το αποτέλεσμα της μαζικής επικοινωνίας. Αδιαφοροποίητη συνενοχή, που ωστόσο αποτελεί βαθιά βιωμένη ουσία της μυθικής συμμετοχής.

Σύμφωνα με τον Baudrillard J. η κουλτούρα μεταβάλλεται σε καταναλωτικό αντικείμενο στο μέτρο που γίνεται ομοιογενής προς τα άλλα αντικείμενα και ικανή να τα αντικαταστήσει. Επομένως υπόκεινται και η κουλτούρα στην ίδια ανταγωνιστική ζήτηση σημείων με οποιαδήποτε άλλη κατηγορία αντικειμένων.

Η κουλτούρα μπαίνει στη λογική της διαδοχής, του καταναγκασμού ανανέωσης σύμφωνα με τη μόδα και αντί για συμβολικό σύστημα γίνεται άσκηση συστήματος σημείων. Τελικά αυτό που υφίστανται τα άτομα σε τούτη την «κουλτούρα» είναι η πολιτιστική ανακύκλωση, δηλαδή η διαμόρφωση μιας ατμόσφαιρας μέσω της «κουλτούρας» στην οποία θα ενταχθούν όλοι οι άνθρωποι, θα ενσωματωθούν κάτω από ένα κοινό τυπικό πρόσχημα.

Αυτό που μας αφορά άμεσα είναι το αποτέλεσμα της κατανάλωσης που είναι η ισοδυναμία και η απώλεια αξιολόγησης της κουλτούρας. Στο ραδιόφωνο βλέπουμε ένα ασυνεχές σημείων και μηνυμάτων (π.χ. διαφήμιση για ξυραφάκι και μετά επισκόπηση της κοινωνικής αναταραχής), όπου όλοι οι συνδυασμοί είναι ισοδύναμοι. Στην περίπτωση μας την ισοδυναμία αυτή των σημείων τη συναντάμε στη διαδοχή «νεοδημοτικών» από «δημοτικά» τραγούδια.

Η φροντισμένη αυτή δοσολογία και η συστηματική εναλλαγή των μηνυμάτων στοχεύει σε ένα και μοναδικό σχήμα πρόσληψης: το καταναλωτικό σχήμα. Το παράδειγμα της εναλλαγής της διαφήμισης και ενός σημαντικού γεγονότος του κόσμου είναι κάτι ανάλογο με τη διαδοχή ενός «νεοδημοτικού» από ένα «δημοτικό»

τραγούδι. Η διαφήμιση έχει μια λειτουργία καθησυχαστικού δικτύου σημείων, όπου έρχονται να εγγραφούν σαν ιντερμέδια οι περιπέτειες του κόσμου. Εξουδετερωμένες από την κατάτμηση, οι τελευταίες υποκύπτουν έτσι και οι ίδιες στην ταυτόχρονη κατανάλωση. Αυτό οφείλεται στη συστηματική διαδοχή των μηνυμάτων, μέσω της οποίας επιβάλλεται μια ισοδυναμία στο επίπεδο του σημείου.

Εδώ βρίσκονται οι αληθινές συνέπειες της κατανάλωσης: κατάτμηση του γεγονότος και του κόσμου, χάρη στους τεχνικούς φορείς, τα τεχνικά μέσα της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου, σε ασυνεχή, διαδοχικά, μη αντιφατικά μηνύματα-σημεία ικανά να συμπαρατεθούν και να συνδυαστούν με άλλα σημεία στην αφηρημένη διάσταση της εκπομπής. Επομένως η πιο σημαντική συνέπεια της κατανάλωσης είναι η δυνητικότητα διαδοχής όλων των πιθανών θεαμάτων⁵⁵. Η δυνητικότητα της διαδοχής του «νεοδημοτικού» από το «δημοτικά» τραγούδια είναι η συνέπεια της κατανάλωσης.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να παραθέσουμε ένα θεμελιακό στοιχείο για την ανάλυση της κατανάλωσης του McLuhan M.: «Το μέσο είναι το μήνυμα» σημαίνει ότι το αληθινό μήνυμα που στέλνουν τα μαζικά μέσα, αυτό που «καταναλώνεται» στο βάθος και ασυνείδητα είναι το δεσμευτικό σχήμα αποδιάρθρωσης του πραγματικού σε διαδοχικά και ισοδύναμα σημεία, που συνδέεται με την ίδια την τεχνική ουσία αυτών των μέσων. Είναι η ομαλή, προγραμματισμένη, θαυματουργή μετάβαση από το Βιετνάμ στο music hall, στη βάση μιας ολοκληρωτικής αφαίρεσης και του ενός και του άλλου. Με αυτό τον τρόπο επιβάλλεται η «αλήθεια» του μέσου που ορίζει ότι η πρώτη λειτουργία κάθε μηνύματος είναι να παραπέμπει σ' ένα άλλο μήνυμα, το Βιετνάμ στη διαφήμιση, εκείνη στο δελτίο ειδήσεων κλπ- όπου η συστηματική τους παράθεση είναι ο λόγος του μέσου, το μήνυμα και το νόημά του⁵⁶.

Σημαντικό, λοιπόν, είναι ότι η αλήθεια των μαζικών μέσων είναι να εξουδετερώνει το βιωμένο, μοναδικό χαρακτήρα του κόσμου για να τον αντικαταστήσει με ένα πολλαπλό σύμπαν από μέσα, που ως τέτοια είναι ομοιογενή μεταξύ τους και παραπέμπονται το ένα στο άλλο. Σημεία αναπαριστούν τον κόσμο, ενώ ακολουθεί η ανάληψη του πραγματικού κόσμου και ο κόσμος φτιάχνεται με την

⁵⁵ BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 284

⁵⁶ BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 285

ανάγνωση των εικόνων. Ολοένα και περισσότερο θα τείνει να υπάρχει μόνο αυτό που μπορεί να διαβαστεί: η «μυθογραφία».

Έτσι, κάθε μέσο επιβάλλει τη δική του λογική, επιβάλλεται δηλαδή, όντας μέσο, ως μήνυμα, σύμφωνα με την έκφραση του McLuhan M.. Και αυτό που «καταναλώνουμε» είναι η ουσία του κόσμου κομματιασμένη, φιλτραρισμένη, επανερμηνευμένη σύμφωνα με τούτο τον τεχνικό και «μυθογραφικό» συνάμα κώδικα. Επομένως η διαδοχή ενός τραγουδιού από ένα άλλο αποτελεί μαρτυρία της «ιδεολογίας» και του κώδικα, με τον οποίο το ραδιόφωνο θέλει να ερμηνεύσει την πραγματικότητα της «παραδοσιακής» μουσικής.

Στην περίπτωση, δηλαδή, των μαζικών μέσων συμβαίνει το εξής: το μήνυμα επικεντρώνεται στον κώδικα. Καταργείται το σημαίνόμενο και έχουμε ταυτολογία του σημαίνοντος. Αυτό είναι που ορίζει την κατανάλωση στο επίπεδο των μαζικών μέσων. Για παράδειγμα όταν καταναλώνω μια εικόνα δεν παραπέμπει σε κάτι παραπέρα, ούτε επιτρέπει να καταλάβουμε τα γεγονότα στην ιδιαιτερότητά τους. Αλλά τα παρουσιάζει επανερμηνευμένα με τον ίδιο κώδικα, ο οποίος αποτελεί τον ιδεολογικό κώδικα της μαζικής κουλτούρας.

Σύμφωνα με αυτόν τον κώδικα επιβάλλεται ένας ορισμένος τύπος συλλογιστικής, ο οποίος εξουδετερώνει το πολλαπλό περιεχόμενο των μηνυμάτων και το αντικαθιστά με δεσμευτικές επιταγές νοήματος. Αυτή η βαθύτερη συλλογιστική του μέσου αποκρυπτογραφείται ασυνείδητα από τον θεατή.

Μπαίνουμε στον κόσμο του «ψευδογεγονότος», γεγονότος που δεν παράγεται με αφετηρία την πραγματική εμπειρία αλλά ως τεχνήματα με αφετηρία τα στοιχεία του κώδικα και την τεχνική χειραγώγηση του μέσου. Τα μαζικά μέσα παίρνουν το ακατέργαστο γεγονός και το κάνουν «καταναλώσιμο». Το φιλτράρουν, το κομματιάζουν, ξαναδουλεύεται από μια ολόκληρη βιομηχανική αλυσίδα, ώστε να προκύψει το τελικό προϊόν, ένα υλικό από πεπερασμένα και συνδυασμένα σημεία.

Παντού στη θέση του πραγματικού μπαίνει το «νεοπραγματικό» που έχει κατασκευαστεί. Σε όλη την έκταση της καθημερινής ζωής λαμβάνει χώρα μια τεράστια διαδικασία προσομοίωσης. Αυτά τα μοντέλα προσομοίωσης λειτουργούν έτσι ώστε αποκτούν ισχύ πραγματικότητας: εξαφανίζεται η τελευταία προς όφελος της νεοπραγματικότητας, του μοντέλου που υλοποιείται από το ίδιο το μέσο. Και μάλιστα βγάζει συμπεράσματα που επεμβαίνουν στην πραγματικότητα.

Βέβαια, η κατασκευή μιας νεοπραγματικότητας από τα μέσα δεν έχει στόχο να ξεγελάσει το κοινό και αυτό γιατί λειτουργεί πέρα από το αληθές και το ψευδές.

Αυτό θα μας βοηθήσει να το κατανοήσουμε το παράδειγμα της διαφήμισης που αναφέρει ο Baudrillard J. Όσον αφορά τη διαφήμιση δεν υπάρχει ούτε πρωτότυπο, ούτε πραγματικό, ούτε αναφερόμενο, αλλά η διαφήμιση θεμελιώνεται σε έναν άλλο τύπο επαλήθευσης-εκείνον της selffulfilling prophecy⁵⁷ (του λόγου που πραγματοποιείται με την ίδια του την εκφορά). Κάνει τα πράγματα αληθινά δηλώνοντας πως έτσι είναι, κάτι σαν αυτοεκπληρούμενες προφητείες. Κάνει το αντικείμενο ψευδογεγονός προορισμένο να γίνει το πραγματικό γεγονός της καθημερινής ζωής μόλις ο καταναλωτής αποδεχθεί το λόγο της. Κατά αντιστοιχία μέσα από τη διαδοχή οποιουδήποτε τραγουδιού το ραδιόφωνο περνά το μήνυμά του για την «παραδοσιακή» μουσική σαν μια γενικευμένη και αντικειμενική τοποθέτηση.

Ο τύπος της «αυτοεκπληρούμενης» προφητείας είναι η ταυτολογία. Η πραγματικότητα δεν είναι πια παρά το μοντέλο που μιλάει για τον εαυτό του. Έτσι και στην περίπτωση του «νεοδημοτικού» τραγουδιού, δεν εξηγείται, ούτε προτείνεται κάποιο νόημα, αλλά εξαλείφεται το νόημα. Παράλληλα στη θέση αυτή μπαίνει η επαναληπτική προστακτική, με αποτέλεσμα με την ακρόασή του και μόνο, ο καταναλωτής να επικυρώνει απλά το γεγονός του μύθου. Με την προβολή ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου «παραδοσιακών τραγουδιών» από το ραδιόφωνο, επικυρώνεται η εγκατάσταση αυτού του ρεπερτορίου ως αντιπροσωπευτικό «παραδοσιακό».

Η καταναλωτικού τύπου ροπή, η οποία διακρίνει το σημερινό «παραδοσιακό τραγούδι» οφείλεται στην τρίτη δύναμη της λογοτεχνίας, τη σημειολογία. Η σημειολογία δίνει τη δυνατότητα να παίζω με σημεία του παρελθόντος, που πλέον δε βρίσκονται υπό την εξουσία των «παραδοσιακών κληρονόμων τους» και να δημιουργήσω νέους μουσικούς συνδυασμούς που στερούνται οποιασδήποτε αναφοράς.

Η σημειολογία είναι αυτή, που δίνει την ελευθερία στο περιεχόμενο των μέσων να παίζουν με τα σημεία και να κατασκευάζουν «ψευδογεγονότα» και «νεοπραγματικότητες». Σύμφωνα με τον Barthes R., η σημειολογία⁵⁸ παίζει με τα σημεία και εγκαθιδρύει μίαν αληθινή ετερωνυμία των πραγμάτων. Χρησιμοποιώντας λοιπόν, σημεία της «παραδοσιακής» μουσικής, η σημειολογία δίνει τη δυνατότητα να

⁵⁷ BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 294

⁵⁸ BARTHES Rolan, *Μυθολογίες. Μάθημα, Ράππα ή Κέδρος*, Αθήνα 1979, σελ. 63

παίζει το «νεοδημοτικό» με αυτά δημιουργώντας ένα διαφορετικό μουσικό προσκήνιο.

Σύμφωνα με τον McQuail D. η σημειολογία⁵⁹ αναφέρεται σε όλα όσα έχουν σημασία, τα οποία όμως είναι χαλαρά δομημένα, διαφορετικά και κατακερματισμένα. Ένα σημείο είναι κάθε «ήχος-εικόνα» που μπορούμε να ακούσουμε ή να δούμε, κάτι που αναφέρεται σε κάποιο αντικείμενο ή όψη της πραγματικότητας για την οποία επιθυμούμε να επικοινωνήσουμε. Αυτό είναι γνωστό ως αναφερόμενο. Στην ανθρώπινη επικοινωνία χρησιμοποιούμε σημεία για να μεταβιβάσουμε νοήματα για αντικείμενα σε άλλους, οι οποίοι ερμηνεύουν τα σημεία, εφόσον μοιραζόμαστε την ίδια γλώσσα ή έχουμε γνώση του συστήματος σημείων που χρησιμοποιούμε.

Ο McQuail D. αναφέρει την άποψη του Saussure F. ότι η διαδικασία της σημασιοδότησης ολοκληρώνεται με δυο στοιχεία του σημείου. Αποκάλεσε το φυσικό στοιχείο (λέξη, εικόνα, ήχος) «σημαίνον» και χρησιμοποίησε τον όρο «σημαινόμενο» για να υποδηλώσει τη νοητική έννοια που ενεργοποιείται από το φυσικό σημείο στο πλαίσιο ενός δεδομένου γλωσσικού κώδικα. Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου υπόκειται στους κανόνες του πολιτισμού. Οτιδήποτε λοιπόν, κινητοποιεί τις «αισθήσεις» μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο. Αυτό που έχει σημασία είναι το σύστημα των σημείων ή το «σύστημα αναφοράς», που ελέγχει και δημιουργεί συσχετίσεις στην όλη διαδικασία της σημασιοδότησης. Στην περίπτωση μας, το «νεοδημοτικό» τραγούδι αδρανοποιεί τα σημαινόμενα στοιχεία του «παραδοσιακού» τραγουδιού, χρησιμοποιεί νεκρά τα σημαίνοντα, εγκαθιδρύοντας καινούρια σημαινόμενα που ανταποκρίνονται στη σημερινή κοινωνική πραγματικότητα.

Ο Barthes R.⁶⁰ προσθέτει ότι η σημειολογία είναι ταυτόχρονα αρνητική και ενεργητική. Είναι αρνητική γιατί αρνείται πως είναι δυνατό να αποδοθούν στο σημείο χαρακτηριστικά θετικά, πάγια, κοντολογίς επιστημονικά. Είναι ενεργητική γιατί ξετυλίγεται έξω από το θάνατο. Δεν στηρίζεται σε καμία «σημαιοφύση», σε καμία αδρανή φυσικότητα του σημείου και δεν καταστρέφει το σημείο. Είναι στραμμένη

⁵⁹ Αυτή η θεωρία μας βοηθά στη διερεύνηση του «πολιτιστικού νοήματος» του περιεχομένου των ΜΜΕ. Προσφέρει έναν τρόπο περιγραφής του περιεχομένου: μπορεί να αναλύσει αυτούς που παράγουν και μεταδίδουν κάποια μηνύματα. Επίσης μπορεί να μας βοηθήσει να ανιχνεύσουμε τα σημασιακά επίπεδα που βρίσκονται κάτω από την επιφάνεια των κειμένων. McQUAIL Dennis, *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21^ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σελ 361

⁶⁰ BARTHES Rolan, *Μυθολογίες. Μάθημα*, Ράππα ή Κέδρος, Αθήνα 1979, σελ. 65

προς το σημείο, σαγηνεύεται από αυτό και το δέχεται, το κατεργάζεται και στην ανάγκη το μιμείται, σαν ένα φανταστικό θέαμα. Παίζει με τα σημεία σαν με μια συνειδητή απάτη και θέλει να κάνει και τους άλλους να καταλάβουν τη γοητεία της. Η σημειολογία δεν είναι μια ερμηνευτική. Ζωγραφίζει μάλλον παρά ψάχνει. Επομένως, η σημειολογία δίνει τη δυνατότητα στα σημεία του «παραδοσιακού» τραγουδιού, να χρησιμοποιηθούν με νέους τρόπους στο «νεοδημοτικό» τραγούδι.

Στην περίπτωση, δηλαδή, του «νεοδημοτικού» τραγουδιού παίρνω σημεία από το «καταξιωμένο δημοτικό τραγούδι» και προχωρώ σε νέους μουσικούς συνδυασμούς. Αυτή η απόλαυση του φανταστικού σημείου είναι σήμερα διανοητή επειδή μεσολάβησαν τελευταία ορισμένες μεταλλαγές, που επηρεάζουν πιο πολύ την κουλτούρα: οι παλιές αξίες έπαψαν να μεταβιβάζονται, να εντυπωσιάζουν, οι θεσμοί είναι ανίσχυροι να την προστατέψουν και να την επιβάλουν σαν το υπολανθάνον πρότυπο του ανθρώπου (αποδόμηση μύθου).

Αυτό σημαίνει πως οι «παραδοσιακές αξίες», όπως και η λογοτεχνία που αναφέρει ο Barthes R.⁶¹, έπαψαν να περιφρουρούνται. Είναι επομένως η στιγμή για να επέμβουμε. Το τοπίο είναι ελεύθερο από τους κληρονόμους του, που εκλείψαν. Η ματιά μπορεί έτσι να ακουμπήσει, όχι δίχως πονηριά, πάνω σε πράγματα παλιά, που το σημαυτό τους είναι αφηρημένο: στιγμή ταυτόχρονα παρακμιακή και προφητική, ιστορική στιγμή της πιο μεγάλης ηδονής. Παρεκκλίνει η σημειολογία από τη θέση του Πατέρα, πεθαμένου πάντα όπως ξέρουμε, γιατί μόνον ο γιος έχει φαντασιώσεις, μόνον ο γιος είναι ζωντανός. Μόνο το «νεοδημοτικό» τραγούδι, σύμφωνα με τις τοποθετήσεις του Barthes R., μπορεί να συνεχίσει να ζει και να παίζει με τα σημεία, που τώρα πια έχουν ελευθερωθεί.

Συμπερασματικά το σημείο απελευθερώνεται για να μείνει ζωντανό. Έτσι η «παραδοσιακή μουσική» ελευθερώθηκε σε σημεία. Το «νεοδημοτικό» δημιουργείται παίζοντας με αυτά τα σημεία του παρελθόντος. Με αυτό τον τρόπο τα σημεία παραμένουν ζωντανά και δεν πεθαίνουν στο μουσείο της «παράδοσης».

⁶¹ BARTHES Rolan, *Μυθολογίες. Μάθημα, Ράππα ή Κέδρος*, Αθήνα 1979, σελ. 68

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

3.1 Η επίσημη εκδοχή παραδοσιακής μουσικής. Το δημοτικό τραγούδι

Η επιλογή της «παραδοσιακής» μουσικής από τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς, για τους οποίους γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία, γίνεται μεταξύ δύο ειδών: το «νεοδημοτικό» που εμφανίζεται την περίοδο της μετανεωτερικότητας και την επίσημη εκδοχή «παραδοσιακής» μουσικής, το «δημοτικό». Πολλοί πιστεύουν ότι τα «δημοτικά» τραγούδια είναι η μουσική κληρονομιά του έθνους μας, και μαρτυρούν την ιστορική συνέχεια με το παρελθόν μας. Ωστόσο έχει επισημανθεί ότι η ιστορική συνέχεια αυτή είναι επινοημένη, όπως και οι «παραδόσεις».

Ο ρόλος του κρατικού ραδιόφωνου στην προβολή των «δημοτικών τραγουδιών» ήταν ιδιαίτερα σημαντικός και επηρέασε τη στάση των ραδιοφωνικών παραγωγών απέναντι σε αυτό το ρεπερτόριο. Οι ίδιοι επηρεάστηκαν από το κρατικό ραδιόφωνο και τώρα με τη σειρά τους, προσπαθούν να μεταβιβάσουν στο σημερινό κοινό αυτά τα «δημοτικά τραγούδια», την εθνική μας κληρονομιά. Για να δούμε όμως τα θεωρητικά δεδομένα που έχουν επισημανθεί σχετικά με το «δημοτικό» τραγούδι.

Ο τρόπος που ορίζει ο Hobsbawm E.⁶² την «επινοημένη παράδοση», μας προβληματίζει σχετικά με την αυθεντικότητα και την παλαιότητα της ύπαρξής της. Με τον όρο «επινοημένη παράδοση» μιλά για ένα σύνολο πρακτικών, οι οποίες συνήθως διέπονται από αποδεκτούς κανόνες και οι οποίοι επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης. Συνήθως επιδιώκουν να καθιερώσουν τη συνέχεια με ένα ταιριαστό ιστορικό παρελθόν, ή επιλέγουν κομμάτια της ιστορίας, αναδιαρθρώνουν εικόνες του παρελθόντος ή ακόμα σε περιπτώσεις που στερούνται τόσο πολύ αναφορών, η ιστορική συνέχεια επινοείται.

Σε αυτή τη λογική οι υφιστάμενες εθιμικές «παραδοσιακές» πρακτικές τροποποιήθηκαν και θεσμοποιήθηκαν για τους νέους εθνικούς σκοπούς. Τα «παραδοσιακά» τραγούδια συμπληρώθηκαν με νέα τραγούδια στην ίδια διάλεκτο, που συχνά τα συνέθεταν οι δάσκαλοι και το περιεχόμενο των οποίων ήταν πατριωτικό. Επινοώντας ένα σώμα εθνικού ρεπερτορίου στόχευαν στη δημιουργία ενός αισθήματος ταυτοποίησης με μια «κοινότητα», το «έθνος». Επομένως, με αυτό το σώμα εθνικού ρεπερτορίου που προβαλλόταν, συνδέθηκε το ακροατήριο. Ένα

⁶² HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σελ 9

τέτοιο σώμα «παραδοσιακών» τραγουδιών προβάλλεται και από τον ένα ραδιοφωνικό παραγωγό, με στόχο τη μετάδοση του ρεπερτορίου αυτού στις νεότερες γενιές.

Τα «παραδοσιακά» αυτά τραγούδια επινοούνται στον ελληνικό χώρο σε δύο άξονες: πρώτοι ενδιαφέρθηκαν οι Ευρωπαίοι για τα «δημοτικά τραγούδια» με στόχο την προβολή της λαϊκής (προφορικής) ποίησης σε κύκλους ευρωπαϊκής εγγράμματης παράδοσης. Αυτοί συγκέντρωσαν συλλογές τραγουδιών που τους έστελναν Έλληνες λόγιοι και οι οποίοι είχαν παρέμβει στο κείμενο, τροποποιώντας ή αφαιρώντας λέξεις στη μετάφραση⁶³.

Η δεύτερη φάση της ανακάλυψης πραγματοποιείται τον 19^ο αιώνα. Τότε, οι ίδιοι οι Έλληνες αρχίζουν να ενδιαφέρονται για τα «δημοτικά τραγούδια». Προχωρούν σε εγχώριες προσπάθειες έκδοσης «δημοτικών τραγουδιών», τόσο λόγω επαίνου των τραγουδιών από τους ξένους, όσο και για εθνικούς πια λόγους, για την αφύπνιση της ελληνικής εθνικής συνείδησης.

Ένα μειονέκτημα των «επινοημένων παραδόσεων» είναι η απουσία του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο παράγονται τα τραγούδια. Και εάν ήδη από την αρχική προσπάθεια ένταξης του «επινοημένου μουσικού ρεπερτορίου» στην κοινωνική ζωή απουσιάζει το κοινωνικό πλαίσιο που τα γεννά, πόσο μάλλον όταν τα «παραδοσιακά τραγούδια» αυτά αναπαράγονται απλώς σαν μια ύστατη προσπάθεια αναβίωσης τους στο νέο άγνωστο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής της μετανεωτερικότητας. Από εκείνη την εποχή ήδη, οι πρώτοι μελετητές εστίασαν στη λογοτεχνική αξία των κειμένων ως ποιητικό θησαυρό, στη δυνατότητα απόδειξης της ιστορικής συνέχειας μέσα από αυτά και παρέλειψαν τη λειτουργία των τραγουδιών μέσα στην κοινωνία που τα παράγει⁶⁴.

Τα τραγούδια αυτά συλλέγονται συγκυριακά με στόχο να συγκεντρώσουν ποσότητα υλικού και όχι ποιότητα και χωρίς να παρακολουθούν την εξέλιξή τους μέσα στην κοινωνία. Οι ηχογραφήσεις στην επιτόπια έρευνα γίνονται κατά παραγγελία του ερευνητή και γι' αυτό λείπουν τα γυρίσματα και οι αυτοσχεδιασμοί. Μεταπολεμικά στρέφονται οι ερευνητές στο «δημοτικό τραγούδι». Από τότε η

⁶³ ΠΟΛΙΤΗΣ Αλέξης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σελ 78

⁶⁴ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ Μιράντα- ΨΥΧΟΓΙΟΥ Ελένη, "Άσματα και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών" στο *Εθνολογία Ι*, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 1992, σελ 145

ορολογία αυτή επικρατεί και μένει σε χρήση έως σήμερα, ως σημαίνουσα την εγχώρια παράδοση της υπαίθρου⁶⁵.

Σε κάθε περίπτωση η «δημοτική» μουσική αποκομμένη από το λειτουργικό της πλαίσιο, αποκρυσταλλώνεται σε μια τυποποιημένη μορφή, που προκρίνει την ομοιογένεια. Έτσι δημιουργήθηκαν στερεότυπα που αυθαίρετα ταυτίστηκαν με γεωγραφικά διαμερίσματα, αποδίδοντας σε περιοχές ιδεατές μουσικές ταυτότητες.

Ο ρόλος της κρατικής ραδιοφωνίας στην συλλογή, επιλογή και σταθεροποίηση συγκεκριμένου ρεπερτορίου «παραδοσιακής» μουσικής είναι σημαντικός. Ένα σώμα τραγουδιών είχε αποτελέσει τον πυρήνα του «εθνικού ρεπερτορίου» και το κρατικό ραδιόφωνο της εποχής συνέβαλε στη μετάδοση αυτού του ρεπερτορίου και στην παγίωση του ως εθνικού. Αυτό το ρόλο της κρατικής ραδιοφωνίας μας βοηθάει να καταλάβουμε καλύτερα το παράδειγμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Μακεδονίας⁶⁶, ο οποίος επηρέασε τους ακροατές του στη διαμόρφωση άποψης σχετικά με το «παραδοσιακό τραγούδι» του τόπου μας.

Στο ραδιοφωνικό αυτό σταθμό συλλέχθηκαν κάποια τραγούδια για να καλυφτούν οι ανάγκες της εκπομπής «Τραγούδια της Μακεδονίας». Στόχος της εκπομπής ήταν η «διάσωση» και η «διατήρηση» αυτών των τραγουδιών. Σε αυτό θα βοηθούσε το ραδιόφωνο γιατί την περίοδο εκείνη ο ρόλος του κρατικού ραδιοφώνου ήταν πολύ σημαντικός.

Τα τραγούδια που συλλέχθηκαν, τα διακρίνει ο Αποστολόπουλος Θ. σε δυο βασικές κατηγορίες: ηχογραφήσεις στο στούντιο του Ραδιοφωνικού Σταθμού με εκτελεστές μια βασική ομάδα τραγουδιστών και οργανοπαιχτών και ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τόπους με ένα σταθερό παίχτη κλαρίνου και λαούτου και τραγουδιστές κατοίκους του χωριού. Και στις δύο περιπτώσεις όμως, παρατηρείται μια ισοπέδωση του ύφους εκτέλεσης, ιδίως στα οργανικά μέρη.

Ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Μακεδονίας στην προσπάθειά του να προβάλλει μια εκπομπή «δημοτικής» μουσικής, φτιάχνει μια ομάδα οργανοπαιχτών και τραγουδιστών. Τα τραγούδια που πρέπει να προβληθούν, μαθαίνονται από μια ομάδα μουσικών και του χορού. Μόλις μάθαιναν τα τραγούδια, πραγματοποιούνταν η

⁶⁵ ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο: μουσικός χάρτης του Ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2008, σελ 27-75 (εδώ βλ. σελ 28)

⁶⁶ Ένθετο από cd: Καλότυχος ποιος μ' αγαπά... - Τραγούδια της Μακεδονίας, Εν Χορδαίς, Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Κιλκίς

προγραμματισμένη απ' ευθείας μετάδοση της εκπομπής. Βλέπουμε λοιπόν, κατά πόσο τα «δημοτικά τραγούδια» εντάσσονται στα πλαίσια της «επινοημένης παράδοσης», καταλύοντας την ποικιλομορφία των τοπικών «παραδόσεων».

Για αυτήν την ποικιλομορφία κάνει λόγο ο Κοκκώνης Γ., υποστηρίζοντας ότι πέραν αυτής της «επίσημης» εκδοχής «δημοτικών» τραγουδιών, υπάρχει και μια πληθώρα δισκογραφημένου υλικού, που προτείνει μια άλλη προσέγγιση⁶⁷. Το σύνολο αυτό των πηγών διαψεύδει την εικόνα μιας ομοιογενούς «μουσικής παράδοσης» και μας βοηθά να διακρίνουμε το «επίσημα» προβαλλόμενο «δημοτικό» τραγούδι από το «τρέχων» («νεοδημοτικό»). Τα μουσικά αυτά στερεότυπα που αποδίδονται σε κάθε γεωγραφικό διαμέρισμα αποδεικνύονται κατασκευασμένα.

⁶⁷ ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο: μουσικός χάρτης του Ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2008, σελ 27-75 (εδώ βλ. σελ 32)

3.2 Το νεοδημοτικό τραγούδι. Αξιολογήσεις δημοτικού και νεοδημοτικού τραγουδιού

Υπάρχουν διάφορες απόψεις, που αξιολογούν την ποιότητα τόσο του «δημοτικού» τραγουδιού, όσο και του «νεοδημοτικού». Κάποιοι πιστεύουν ότι η «παραδοσιακή» μουσική πρέπει να μένει «αναλλοίωτη», γιατί είναι η εθνική μας κληρονομιά, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι πρέπει να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στα νέα κοινωνικά δεδομένα.

Σύμφωνα με τον Κοκκώνη Γ.⁶⁸, το «δημοτικό» τραγούδι, ένας όρος που επικράτησε τον 19^ο αιώνα έναντι του όρου «λαϊκό», συνδέθηκε όχι μόνο με τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας αλλά και με τις πιο ισχυρές αναπαραστάσεις του ιστορικού παρελθόντος. Η εξιδανίκευση αυτή αποσιώπησε μια μουσική πραγματικότητα, η οποία διαδίδεται προφορικά. Η αναπαράσταση αυτή του «δημοτικού τραγουδιού», σύμφωνα με τον Κοκκώνη Γ., έβαλε στο περιθώριο το «εκάστοτε» για να προβάλλει το εξιδανικευμένο «πάντα». Μια σειρά στερεοτύπων συγκρότησε τη στιβαρή εικόνα μιας μνημειακής «δημοτικής» μουσικής, που επιβλήθηκε ως το «ταυτόν» της παράδοσης.

Στον πραγματικό όμως κοινωνικό χώρο της λειτουργίας του, το «νεοδημοτικό τραγούδι» δεν σταμάτησε ποτέ να πραγματώνεται. Ο όρος αυτός μπήκε στο λεξιλόγιό μας κυρίως μετά τη μεταπολίτευση, στο πλαίσιο της ρητορικής περί αυθεντικότητας του «δημοτικού». Εδώ το «νέο» είναι απαξιωτικό, δηλώνοντας την έκπτωση ποιότητας ως προς το «αυθεντικό» δημοτικό, το οποίο εξυπηρετεί το «εθνικό».

Ο όρος «νεοδημοτικό», σύμφωνα με τον Κοκκώνη Γ., ταυτίστηκε περισσότερο με την μουσική έκφραση και λιγότερο με την ποιητική. Η φιλολογία και η λαογραφία δεν το συμπεριέλαβαν ποτέ στα αντικείμενά τους, γιατί το αξιολόγησαν ως εκχυδαϊσμό του δημοτικού ή δεν το αξιολόγησαν καθόλου, λόγω της ταύτισης του με τον αστικό λαϊκό χώρο. Στην πόλη εκφράζει τον διαρκώς υπό ένταξη στο αστικό πολιτισμικό περιβάλλον κόσμο της επαρχίας. Στην επαρχία, αγνοεί το μοντέλο «παραδοσιακών» κοινωνιών, ενσωματώνοντας μια αστικού τύπου μαζικότητα.

Η αφετηρία του, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, συνδέεται με μια σειρά από καινοτομίες, συνηθέστερα εννοούμενες ως «αλλοτριώσεις». Για αυτές κάνουν

⁶⁸ ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, "Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας" στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σελ. 100

λόγο και οι δύο ραδιοφωνικοί παραγωγοί καταθέτοντας τις απόψεις τους. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη Γ. σε αυτές τις «αλλοτριώσεις» εντάσσεται η αλλαγή του ήχου της δημοτικής ορχήστρας, αφού εφαρμόζεται η τεχνολογία ηλεκτρονικής ενίσχυσης των μουσικών οργάνων και των φωνών. Τα εφέ αυτά οδηγούν σε νέες τεχνικές και αισθητικές στο παίξιμο. Ωστόσο τα «ξένα» αυτά μουσικά όργανα, αν και κατηγορήθηκαν από τους υπερασπιστές του «δημοτικού», κερδίζουν την προτίμηση του κοινού τους.

Μια δεύτερη «αλλοτρίωση» παρατηρείται στους στίχους, οι οποίοι εγκαταλείπουν τα θέματα που προάγει η λαογραφία και προχωρούν σε νέα, αυτά που απασχολούν τους ανθρώπους στο σύγχρονο κοινωνικό βίο. Χωρίς αναστολές για την ελαφρότητα και τον αυθορμητισμό, ακόμη και για την επιπολαιότητα ή και την κακογουστιά, οι στίχοι αυτοί φέρουν πλέον υπογραφή, εγκαταλείποντας τη συλλογική λαϊκή δημιουργία. Επίσης το «νεοδημοτικό» μιμείται το αστικό λαϊκό τραγούδι, ανταποκρινόμενο στην νέα συνθήκη κατάλυσης των συνόρων ανάμεσα στον αστικό χώρο και σε αυτόν της υπαίθρου.

Μια τρίτη αλλαγή αφορά τον εμπλουτισμό του διαστηματικού και αρμονικού κόσμου. Ανοίγει ο μουσικός κόσμος σε δάνεια έντονου χρωματικού χαρακτήρα. Πολλές από τις συνθέσεις γνωρίζουν μεγάλη εμπορική επιτυχία με τη συνδρομή γνωστών τραγουδιστών του αστικού λαϊκού τραγουδιού, εισάγουν νέα ρυθμικά μοτίβα και χορούς και επαναφέρουν την απωθημένη γύφτικη αισθητική και την αραβική ομολογή της.

Η χρονική σύμπτωση της εμφάνισης του νεοδημοτικού με την εξέλιξη της τεχνολογίας οδηγεί στην ταύτισή του με το εμπορευματοποιημένο και το ευτελές. Και παρά τις καινοτομίες που εισάγει, καλύφθηκε πίσω από το χαρακτηρισμό του ως φθηνή εμπορική μουσική.

Ανάλογη άποψη καταθέτει ο Κοντογιάννης Γ.⁶⁹ για τα «νεοδημοτικά», όρος που χρησιμοποιείται από τη δεκαετία του 1950 και μετά, και αντιμετωπίζεται περιφρονητικά από την κοινωνία. Υποστηρίζει ότι τα «νεοδημοτικά» βασίζονται πάνω σε παλιές, αλλά και πρωτότυπες μουσικές και σε εντελώς νέους στίχους (νέα θεματολογία). Προσπαθούν όμως, να μιμηθούν τη θεματολογία και τη φόρμα του «παραδοσιακού δημοτικού» τραγουδιού.

⁶⁹ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ., "Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά, λαϊκοδημοτικά" στο *Λαϊκό τραγούδι*, 2002, n°15, σελ. 14-17, (εδώ βλ. σελ. 14)

Να αναφέρουμε ωστόσο και τον όρο «δημοτικολαϊκά», τα οποία ήταν κυρίως συρτά, καλαματιανά, τσιφτετέλια κ.τ.λ. που η μουσική τους είχε πολλά στοιχεία από το «δημοτικό» τραγούδι, αλλά και έντονες επιρροές από τις μουσικές της ευρύτερης ανατολικής Μεσόγειου. Σ' αυτό το είδος σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι τσιγγάνοι μουσικοί του δημοτικού τραγουδιού. Οι στίχοι έμοιαζαν με τους στίχους του λαϊκού τραγουδιού εκείνης της εποχής. Αυτά τα τραγούδια παραπέμπουν σε ένα είδος τραγουδιών για το οποίο κάνει λόγο ο ραδιοφωνικός παραγωγός Κέφης Π.

Ο Κοντογιάννης Γ. προσθέτει ότι η στάση της επίσημης ελληνικής κοινωνίας απέναντι σε αυτά τα είδη ήταν περιφρονητική. Ενοχλούσαν τους φίλους του «παραδοσιακού δημοτικού» τραγουδιού, επειδή δεν ήταν «παραδοσιακά και αυθεντικά». Επιπλέον, είχαν τη ρετσινιά ότι είναι τούρκικα. Αυτή την άποψη υποστηρίζει και ο ραδιοφωνικός παραγωγός του «Ράδιο Ένα». Ωστόσο προκαλούν έμπνευση στον απροκατάληπτο ακροατή. Επίσης κουβαλούν τη βαθιά γνώση της παράδοσης αυτών που τα συνέθεσαν. Είναι ειλικρινή τραγούδια, χωρίς καμιά πόζα και φιλολογικότητα.

Σύμφωνα με τον Στεργιούλη Δ.⁷⁰ το νέο είδος «δημοτικού» τραγουδιού, το «νεοδημοτικό», καθώς και οι καινούριες συνθήκες που επικρατούν στο πανηγύρι αποτελούν «αλλοτρίωση» του «δημοτικού» τραγουδιού και του παλιού πανηγυριού. Η άποψη αυτή μας θυμίζει τις απόψεις του Ζέρβα Ν. για το «νεοδημοτικό» και το σύγχρονο πανηγύρι. Στα πανηγύρια σήμερα τα ηχεία και μικροφωνικές είναι στη διαπασών, οι σύγχρονοι ήχοι του κλαρίνου μπερδεύονται με τα μπουζούκια και τους ηλεκτρονικούς ήχους ξένης μουσικής. Τα χορευτικά «παραδοσιακά» συγκροτήματα κάνουν την επίδειξή τους με τις ολοκαίνουριες φορεσιές.

Αρνητικά τοποθετείται ο Στεργιούλης Δ. απέναντι στην εξέλιξη της «παραδοσιακής» μουσικής. Υποστηρίζει ότι τα πανηγύρια έχουν χάσει σε μεγάλο βαθμό τον «παραδοσιακό» χαρακτήρα τους και ότι σήμερα τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Οι ευκαιρίες για διασκέδαση είναι καθημερινές και γι' αυτό τα πανηγύρια κρατούν πλέον μόνο το χαρακτήρα του «ανταμώματος» μεταξύ φίλων, που συμβάλλει στη διατήρηση των κοινών δεσμών των μελών της κοινότητας.

Τα «δημοτικά» τραγούδια που ακούγονται σήμερα στις πανηγυρικές εκδηλώσεις δεν έχουν σχέση με τα παλιά «παραδοσιακά»⁷¹. Οι παραμορφωμένοι ήχοι

⁷⁰ ΣΤΕΡΓΙΟΥΛΗΣ Δημήτρης, Χοροί και πανηγύρια: Μύθος και πραγματικότητα, ηλεκτρονική διεύθυνση [http://www.theodoriana.com/content/view/77/lang.el/](http://www.theodoriana.com/content/view/77/lang/el/)

⁷¹ Εδώ ο συγγραφέας ως «δημοτικά» πιθανόν εννοεί τα «νεοδημοτικά» τραγούδια.

από τα γιγαντιαία ηχεία. οι μικροφωνικές, οι πλαστικές καρέκλες, οι οργανοπαίκτες και οι τραγουδιστές πρώτα ονόματα σε ανάλογες πίστες των Αθηνών, που αποβλέπουν μόνο στη «χαρτούρα» και βαφτίζουν το κάθε τι «παραδοσιακό», διαμορφώνουν τη σύγχρονη ατμόσφαιρα του πανηγυριού. Οι στίχοι «κατακρεουργημένοι» και κακοπαιγμένοι στους «παραδοσιακούς δρόμους» συντελούν στο να δημιουργηθεί μια καινούρια κατηγορία ασμάτων, τα «δημοτικοσκυλάδικα». Έτσι περνάει η βραδιά ακούγοντας οτιδήποτε άλλο εκτός από «παραδοσιακή» μουσική.

Από την άλλη πλευρά έχουμε την άποψη του Παπαδάκη Γ.⁷², ο οποίος υποστηρίζει ότι τόσο η αξία του «δημοτικού» τραγουδιού αμφισβητείται, όσο και το «νεοδημοτικό». Ισχυρίζεται ότι η άποψη όσο πιο παλιά είναι μια εκτέλεση, τόσο πιο «αυθεντική» είναι, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Και αυτό γιατί τα «δημοτικά» τραγούδια παράγονται σε κάθε εταιρεία από μια ομάδα εκτελεστών που πρέπει να παίζει όλα τα τραγούδια σε ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα. Όταν μάλιστα το υπάρχων ρεπερτόριο «δημοτικών» τραγουδιών εξαντλείται, οι εκτελεστές ήταν υποχρεωμένοι να δημιουργήσουν ένα νέο για να καλύψουν τις ανάγκες της βιομηχανικής παραγωγής. Να σημειωθεί επίσης ότι η ικανότητα των οργανοπαικτών στον αυτοσχεδιασμό αγνοήθηκε. Αυτή είναι η διαδικασία παραγωγής δίσκων 78 στροφών, δίσκοι που θεωρούνται ότι περιέχουν «παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια».

Ιδιαίτερα αρνητική κριτική ασκεί ο Παπαδάκης Γ. και στο νέο είδος «δημοτικού» τραγουδιού. Υποστηρίζει ότι η ανάγκη για νέες συνθέσεις και πρωτοτυπία οδηγεί στην εμφάνιση ενός νέου είδους «δημοτικολαϊκών» τραγουδιών, στα οποία κυριαρχεί ο «παραδοσιακός» ήχος, ενώ από τα λόγια τους όχι μόνο λείπει το πνεύμα της «δημοτικής» ποίησης, αλλά πολλές φορές καταλύουν και κάθε έννοια καλαισθησίας.

Στην άλλη πλευρά έχουμε τις απόψεις του Thompson J.⁷³ σχετικά με την εξέλιξη της «παραδοσιακής» μουσικής. Σύμφωνα λοιπόν με το συγγραφέα το «νεοδημοτικό» τραγούδι δεν αποτελεί ένα «αλλοιωμένο είδος δημοτικής μουσικής», αλλά μια εξέλιξη του «δημοτικού» τραγουδιού, που απλά εντάσσεται λειτουργικά στο σημερινό κοινωνικό πλαίσιο.

⁷² ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Γιώργος, *Τα δημοτικά των δίσκων*, ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang.el/>

⁷³ THOMPSON John, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 1998, σελ 297

Αυτό συνέβη ως εξής: ενώ παλαιότερα η «παράδοση» μεταβιβαζόταν μέσω διαπροσωπικών σχέσεων και προφορικά, τώρα η έννοια του «παρελθόντος» διαμορφώνεται από τα Μ.Μ.Ε. Η «μεσοποίηση της παράδοσης»⁷⁴ της προσέδωσε νέα χαρακτηριστικά: την απελευθέρωσε από τους περιορισμούς της διαπροσωπικής αλληλόδρασης, έχασε τον τελετουργικό χαρακτήρα και έσπασε τους δεσμούς με την καθημερινή ζωή. Ωστόσο ανανεώθηκε και προσκολλήθηκε σε νέα περιεχόμενα.

Σύμφωνα με τον Thompson J., υπό την πλέον γενική έννοια, η «παράδοση» αναφέρεται σε ο,τιδήποτε μεταβιβάζεται ή κληροδοτείται από το παρελθόν. Έχει τέσσερις διαφορετικές πλευρές: την ερμηνευτική, την κανονιστική, την νομιμοποιητική και την ταυτοτική⁷⁵. Η ανάπτυξη των σύγχρονων κοινωνιών υπέσκαψε την κανονιστική και νομιμοποιητική πλευρά της «παράδοσης», διατήρησε όμως την ερμηνευτική και ταυτοτική πλευρά.

Επομένως, η «παράδοση» διατηρεί τη σημασία της, έχει όμως τροποποιηθεί σημαντικά. Δεν εξαφανίζεται αλλά χάνει τους δεσμούς με την κοινή εντοπιότητα της καθημερινής ζωής. Αυτό δεν συνεπάγεται ότι οι «παραδόσεις» αιωρούνται ελεύθερα. Αντίθετα, διατηρούνται στο χρόνο, μόνο αν προσαρμόζονται συνεχώς σε νέα πλαίσια και επανασυνδέονται σε νέες επικρατειακές ενότητες. Αυτή η κατάσταση δημιουργεί όλες εκείνες τις συνθήκες, που οδηγούν στην ανανέωση της «παράδοσης» σε μια κλίμακα, που ξεπερνά κατά πολύ ο,τιδήποτε υπήρξε στο παρελθόν.

Η επιλογή ανάμεσα στην διατήρηση της «παράδοσης» και στην προσαρμογή σε ένα σύγχρονο τρόπο ζωής δεν παρουσιάζεται με τη μορφή του είτε-είτε. Αντιθέτως η καθημερινή ζωή οργανώνεται ώστε να συνδυάζει στοιχεία της «παράδοσης» και του σύγχρονου τρόπου ζωής. Έτσι, η «παράδοση» αναδιαμορφώνεται, ίσως ακόμη

⁷⁴ THOMPSON John, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 1998, σελ 299

⁷⁵ Ως ερμηνευτική πλευρά εννοούμε το σύνολο των αυτονόητων παραδοχών που παρέχουν το πλαίσιο για την κατανόηση ενός κόσμου (π.χ. το πλαίσιο του διαφωτισμού). Η κανονιστική πλευρά περιλαμβάνει τα πρότυπα συμπεριφοράς που κληροδοτούνται από το παρελθόν και αποτελούν κανονιστικό οδηγό για τις πράξεις και τις πεποιθήσεις στο παρόν. Οι εν λόγω πρακτικές θεμελιώνονται παραδοσιακά αν κάποιος απαντήσει "αυτό πιστεύαμε πάντα".

Στη νομιμοποιητική πλευρά η «παράδοση» μπορεί να γίνει πηγή υποστήριξης στην άσκηση εξουσίας και αυθεντίας. Εδώ η «παράδοση» μπορεί να έχει εμφανή πολιτικό χαρακτήρα. Τέλος ως ταυτοτική πλευρά θεωρούμε τις παραδοχές, μοντέλα συμπεριφοράς που έρχονται από το παρελθόν και παρέχουν συμβολικά υλικά για τη διαμόρφωση της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. Στην περίπτωση της συλλογικής ταυτότητας έχει το νόημα του «συνανήκειν», THOMPSON John, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 1998, σελ 300

ενδυναμώνεται και ξαναζωντανεύει μέσα από τη σύγκρουσή της με άλλους τρόπους ζωής.

Τα μέσα επικοινωνίας έχουν τη δυνατότητα όχι μόνο να υποσκάπτουν τις «παραδοσιακές αξίες», αλλά και να διευρύνουν και να παγιώνουν «παραδόσεις». Αν και η ανάπτυξη των μέσων δεν έχει φέρει το τέλος της «παράδοσης», ωστόσο την έχει τροποποιήσει σε σημαντικά σημεία. Εμμένοντας, όμως, στη διάκριση μεταξύ αυθεντικής και τεχνητής «παράδοσης», αποτυγχάνουμε να συλλάβουμε ότι οι «παραδόσεις» συνδέονται όλο και περισσότερο με διαμεσολαβημένες συμβολικές μορφές.

Εντούτοις, οι «παραδόσεις», που εξαρτώνται από διαμεσολαβημένες συμβολικές μορφές, δεν σημαίνει αυτομάτως ότι είναι λιγότερο αυθεντικές από αυτές που μεταδίδονται αποκλειστικά μέσω της διαπροσωπικής αλληλόδρασης. Σ' ένα κόσμο διαποτισμένο από τα μέσα επικοινωνίας, οι «παραδόσεις» εξαρτώνται όλο και περισσότερο από μεσοποιημένες συμβολικές μορφές. Αυτό όμως το ξερίζωμα και η επανασύνδεση των «παραδόσεων» δεν τις καθιστά μη αυθεντικές, ούτε τις καταδικάζει σε θάνατο.

Η διαμεσολάβηση της «παράδοσης» από τα Μ.Μ.Ε., σύμφωνα με τον Umberto Eco⁷⁶, μπορεί να έχει και άλλα θετικά αποτελέσματα:

1. ο εκδημοκρατισμός ή δημοκρατοποίηση της «παράδοσης». Η «παράδοση», δηλαδή, είναι προσβάσιμη σε πολύ μεγαλύτερο κοινό από ότι παλιότερα. Η εις βάρος της ιστορικής συνείδησης πληθώρα πληροφοριών προσλαμβάνεται από ένα τμήμα της ανθρωπότητας που δεν είχε πληροφορίες παλιότερα για το παρόν. Ιδιαίτερα οι νεότερες ηλικίες που σπάνια έρχονται σε επαφή με τα «δημοτικά» τραγούδια, το «νεοδημοτικό» τραγούδι κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον τους. Επιπλέον, τώρα η διαμεσολαβημένη «παράδοση» είναι στη διάθεση μεγαλύτερου κοινού, εφόσον δεν απαιτείται πλέον ένα πλαίσιο συμπαρουσίας των μουσικών με το κοινό.

2. αυτή η συσσώρευση μουσικής πληροφορίας, καταλήγει πολλές φορές σε ένα ισχυρό ερέθισμα για την απόκτηση αυθεντικών πολιτιστικών αγαθών. Μέσα, λοιπόν, από την ακρόαση «νεοδημοτικών» τραγουδιών μπορεί ο ακροατής να προχωρήσει σε μια διαδικασία αναζήτησης άλλων «παραδοσιακών» τραγουδιών. Μπορεί, επομένως, η διαμεσολαβημένη παράδοση να λειτουργήσει ως πρόκληση στην αισθητική εμπειρία, να καταλήξει σε μόρφωση και να επιφέρει ποιοτική αλλαγή.

⁷⁶ ECO Umberto, *Κήνσορες και θεράποντες*, Γνώση, Αθήνα 1994, σελ. 69

3. τα mass media προσφέρουν ένα συνονθύλευμα πληροφοριών, όμως τελικά ευαισθητοποιούν τον σύγχρονο άνθρωπο. Οι μάζες συμμετέχουν περισσότερο στα κοινά, και στην δική μας περίπτωση έστω μέσα από την ακρόαση και μόνο «νεοδημοτικών» τραγουδιών, ο ακροατής έρχεται σε επαφή με τη «παραδοσιακή» μουσική.

4. τέλος, τα mass media έχουν εισαγάγει νέα ήθη στην ομιλία και νέες μορφές ύφους. Καλώς ή κακώς, πρόκειται για μια ανανέωση στο ύφος που συχνά έχει συνεχείς επιπτώσεις στις λεγόμενες ανώτερες τέχνες και υποκινεί την ανάπτυξή τους.

Αυτές οι απόψεις μας βοηθούν να καταλάβουμε καλύτερα την τοποθέτηση των δύο ραδιοφωνικών παραγωγών απέναντι στο «νεοδημοτικό» και στο «δημοτικό» τραγούδι. Σύμφωνα με τον Thompson J., το «νεοδημοτικό» τραγούδι αφουγκράζεται τις ανάγκες του σημερινού ακροατή, καταλύοντας κάθε δεσμευτικό όριο, που φέρει η «δημοτική» μουσική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

Βιογραφικά στοιχεία των ραδιοφωνικών παραγωγών.

Συγκρίσεις απόψεων για την προβολή της παραδοσιακής μουσικής από το ραδιόφωνο

Η πρώτη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 30-10-09 στις 19:00μ.μ.. Ο Νίκος Ζέρβας που είναι ιδιοκτήτης του ραδιοφωνικού σταθμού «Ράδιο Ένα», μου έδωσε συνέντευξη στο στούντιο του ραδιοφωνικού σταθμού, στον Έλατο Κορφοβουνίου. Ο ίδιος κατάγεται από το Κορφοβούνι Άρτας και μένει εκεί.

Η δεύτερη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 5-11-2009. Η συνέντευξη αυτή, από τον Παντελή Κέφη, ιδιοκτήτη του ραδιοφωνικού σταθμού «Μελωδία FM», έγινε σε μια καφετέρια της Άρτας στις 18:00μ.μ. Ο Παντελής Κέφης κατάγεται από το Κορφοβούνι Άρτας και μένει στο Κορφοβούνι, αλλά και στην Άρτα.

Η ενασχόληση των ραδιοφωνικών παραγωγών με το ραδιόφωνο ξεκίνησε με πειρατικούς σταθμούς. Ο Νίκος Ζέρβας ξεκίνησε να ασχολείται με το ραδιόφωνο ερασιτεχνικά με πειρατικούς σταθμούς, με ιδιοκατασκευές⁷⁷. Παρόμοια, ο Παντελής Κέφης ξεκίνησε να ασχολείται ερασιτεχνικά με το ραδιόφωνο με πειρατικούς σταθμούς. Η ενασχόληση αυτή ξεκίνησε από το λύκειο. Ασχολήθηκε με το ραδιόφωνο, γιατί το είχε μεράκι. Του άρεζε το μικρόφωνο και η επικοινωνία με τους ακροατές⁷⁸.

Όταν το 1988-1989 βγήκαν οι άδειες για νομιμοποίηση του ραδιοφώνου στην Άρτα, αποφάσισε ο Νίκος Ζέρβας να κάνει το χόμπι βασικό του επάγγελμα. Το '90 ξεκίνησε νόμιμα πλέον με φίλους του το «Μουσικό Δίαυλο». Όμως, λόγω διαφωνιών με τους συνεργάτες του, έφυγε και έκανε μόνος του το «Ράδιο Ένα». Εκεί είναι από το '55. Ο Παντελής Κέφης, από την άλλη πλευρά, σπούδασε στο γεωπονικό πανεπιστήμιο των Αθηνών. Μετά πήγε για ένα χρόνο στην τυροκομική σχολή Ιωαννίνων. Το βασικό του επάγγελμα είναι τυροκόμος. Ασχολείται όμως και με τα ακτινίδια. Το ραδιόφωνο είναι το χόμπι, ενώ η άλλη δουλειά είναι η δουλειά επιβίωσης.

⁷⁷ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 65

⁷⁸ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 70

Όσο αφορά τις μουσικές γνώσεις των ραδιοφωνικών παραγωγών, ο Νίκος Ζέρβας δεν έχει μουσικές γνώσεις⁷⁹. Ο Παντελής Κέφης έχει παρακολουθήσει μαθήματα κλασικής και ηλεκτρικής κιθάρας σε ωδείο για 4 χρόνια. Μάλιστα, είχε φτιάξει και ένα συγκρότημα με φίλους και παίζανε heavy metal στα εφηβικά του χρόνια⁸⁰.

Ενδιαφέρον είναι να συγκρίνουμε τις απόψεις των δύο ραδιοφωνικών παραγωγών για το τι θεωρούν «παραδοσιακή μουσική». Ο Ζέρβας Ν. πιστεύει ότι «παραδοσιακή μουσική» είναι τα τραγούδια που αναφέρονται στο '21 ή σε πολέμους. Ισχυρίζεται ότι αυτά δεν μπορεί να τα κατηγορήσει κανείς ότι δεν είναι καλά. Είναι από τη «μουσική παράδοση» του ελληνικού τόπου. Η άποψη αυτή διαμορφώθηκε από τα τραγούδια που άκουγε στα κρατικά ραδιόφωνα κάποτε. Συμπληρώνει ότι «...δεν υπήρχε άλλη προβολή για τα παραδοσιακά τραγούδια εκτός από το ραδιόφωνο» (10m:43s). Ως «δημοτικό» εννοεί τα «παλιά κλασικά δημοτικά», τα οποία διακρίνει από τα «καινούρια», τα «νεοδημοτικά», όρο που δεν τον χρησιμοποιεί, ούτε πιστεύει ότι υπάρχει. Τα «δημοτικά», συνεχίζει, είναι πειθαρχημένες και καλές ηχογραφήσεις, σε αντίθεση με τις καινούριες⁸¹.

Από την άλλη πλευρά, ο Παντελής Κέφης δεν έχει κάποια ιδιαίτερη σχέση ούτε με τα «δημοτικά τραγούδια», ούτε με τα «νεοδημοτικά». Το «νεοδημοτικό» είναι απλά ένα είδος μουσικής, που ικανοποιεί τις τρέχουσες ακουστικές του ανάγκες. Η σχέση του με το «δημοτικό» είναι επίσης επιφανειακή και περιορίζεται σε αμυδρές αναμνήσεις πανηγυριών, που πήγαινε μικρός με τον πατέρα του⁸².

Όσο αφορά στο ρεπερτόριο που παίζουν στο ραδιοφωνικό σταθμό, παρά την άποψη του Ζέρβα Ν. για την «παραδοσιακή μουσική» στο ραδιοφωνικό του σταθμό παίζει και «δημοτικά», αλλά και «νεοδημοτικά», τα οποία θεωρεί «αλλοίωση» του «δημοτικού τραγουδιού». Για τις μεγάλες ηλικίες παίζει τα πιο παλιά, δηλαδή τραγούδια στα οποία τραγουδούν τραγουδιστές που έχουν πεθάνει⁸³. «...Αυτά τα τραγούδια αναφέρονται σε θανάτους, χάρους και τέτοια» (17m: 14s). Όμως και στον

⁷⁹ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 65

⁸⁰ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 70

⁸¹ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 66

⁸² 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

⁸³ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 66

ίδιο αρέσουν αυτά τα «παλιά», γιατί ο παλιός στίχος είχε περισσότερο βάθος. Από τα παλιά παίζει επίσης και τα «κλασικά», όπως η Παπαλάμπρενα.

Ωστόσο, ο Ζέρβας Ν. παίζει τραγούδια και για τις νεότερες γενιές, που ακούν τα πιο «καινούρια», αρκεί να μην είναι «άσχημα». Δηλαδή, από τα «καινούρια αυτά δημοτικά» διαλέγει αυτά, που έχουν καλό στίχο. Με αυτό εννοεί στίχο που αντλεί το θέμα του μέσα από τη ζωή. Θέλει να βγαίνει ένα νόημα, αν και όπως υποστηρίζει, είναι λίγο δύσκολο για τα νέα αυτά τα τραγούδια. Από τα «καινούρια τραγούδια» παίζει τα γνωστά ονόματα, αλλά και σύγχρονους τραγουδιστές, που άμα τους ακούσεις έξω είναι απαίσιοι. Τους «φτιάξανε», όμως, στην ηχογράφηση στο cd. Έτσι, προτιμά να παίζει αυτούς τους καινούριους, γιατί υπάρχουν και κάποιες παλιές τραγουδίστριες, όπως η Φραγκούλη, που ήταν καλές αλλά έχει χαλάσει η φωνή τους⁸⁴.

Αντίθετα, ο Παντελής Κέφης παίζει «νεοδημοτικά» στο ραδιοφωνικό του σταθμό. Παίζει και γύφτικα, γιατί θαυμάζει πολύ τους γύφτους. Πιστεύει ότι έχουν στο αίμα τους τη μουσική. Αντίθετη άποψη έχει ο Νίκος Ζέρβας για το γύφτικο τραγούδι και για τα τραγούδια που έχουν αραβικό στυλ και στιφτετελοαραβικό ρυθμό. Υποστηρίζει ότι αυτά δεν έχουν καμία σχέση με το ελληνικό «παραδοσιακό τραγούδι».

Όσον αφορά το ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού σταθμού, ο Παντελής Κέφης παίζει Αριστόπουλο, Κωνσταντινόπουλο, Χαρά Βέρα, Γιώργο Βελισσάρη, Κώστα Σιαφέτη. Από κλαρίνα παίζει Αριστόπουλο, Μάκη Τσίρκο και Νεκτάριο Κοκκώνη. Βάζει, δηλαδή, ηχογραφήσεις από σημερινά πανηγύρια. Ηπειρώτικα δεν παίζει πολύ, γιατί δεν του αρέσουν, ακούγονται σαν μοιρολόγια. Ιδιαίτερα, προσθέτει για τα πολυφωνικά τραγούδια ότι είναι μόνο για κηδείες και τα ακούν άνθρωποι πάνω από 80 χρονών⁸⁵.

Το κοινό κριτήριο, που καθορίζει την επιλογή του ρεπερτορίου «παραδοσιακής» μουσικής από τους δύο ραδιοφωνικούς παραγωγούς, είναι οι μουσικές προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού. Αυτό το συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι, ενώ ο Νίκος Ζέρβας θεωρεί ως «παραδοσιακή μουσική» τα «δημοτικά τραγούδια», και παρόλο που ο στόχος του είναι να προβάλλει ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο για να κάνει «μουσική παιδεία», καταλήγει να συμπεριλάβει στο

⁸⁴ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 67

⁸⁵ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού σταθμού «νεοδημοτικά» τραγούδια. Αυτό οφείλεται στο ότι τα έξοδα του σταθμού του καλύπτονται από τα έσοδα των διαφημίσεων.

Από την πλευρά του ο Παντελής Κέφης υποστηρίζει ότι παίζει τραγούδια που του ζητά το κοινό για να έχει υψηλά ποσοστά ακροαματικότητας. Οι ακροατές πληρώνουν και πρέπει να ακούν τις διαφημίσεις τους, πλαισιωμένες από τραγούδια που τους αρέσουν. Επειδή ακολουθεί αυτή την τακτική στη δημοσκόπηση ακροαματικότητας που έγινε πριν τρία χρόνια ήταν δεύτερος στις μετρήσεις. Η επιλογή του ρεπερτορίου, επομένως, γίνεται με στόχο να μη μειωθεί η διαφήμιση του σταθμού, το εύρος των ακροατών, και συνεπώς τα έσοδα του ραδιοφωνικού σταθμού⁸⁶.

Αυτό που τονίζει ιδιαίτερα ο Νίκος Ζέρβας ως στόχο του ραδιοφωνικού σταθμού είναι να κάνει «μουσική παιδεία». Με αυτό εννοεί, ότι το ρεπερτόριο του σταθμού περιλαμβάνει τραγούδια που ακούγονται «σωστά στο αυτί του»⁸⁷. (Ο ίδιος χρησιμοποιεί ως βασικό κριτήριο αξιολόγησης και επιλογής του ρεπερτορίου το «αυτί» του). Θέλει να είναι οι ηχογραφήσεις «κανονικές», πειθαρχημένες, όπως οι ηχογραφήσεις από στούντιο. Σύμφωνα με τον Ζέρβα Ν., σε αυτές τις ηχογραφήσεις τραγουδάει σωστά ο τραγουδιστής, ακούγονται καλά τα όργανα και καταλαβαίνει κανείς τι λέει ο στίχος. Οι μικροφωνισμοί και οι χαιρετούρες δεν του αρέσουν γιατί δεν έχουν καμία σχέση με το τραγούδι. Με αυτό τον τρόπο θέλει να βγάλει προς τα έξω ότι αυτό είναι το σωστό: «...το σωστό είναι να ακούσουμε το τραγούδι και τη μουσική» (35m: 18s). Προσέχει τις επιλογές που κάνει για να μην αλλάξει το ύφος του σταθμού.

Ο Παντελής Κέφης, από την πλευρά του, έχει ως στόχο του ραδιοφωνικού σταθμού να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα πανηγυριού⁸⁸. Για αυτό το ρεπερτόριο του σταθμού περιλαμβάνει τραγούδια των σύγχρονων πανηγυριών. Αυτά τα τραγούδια ζητάει και το μεγαλύτερο φάσμα των ακροατών. Το μεγαλύτερο φάσμα, το οποίο θέλει να καλύψει, αντιστοιχεί σε ηλικίες από 15-65 και αυτές προτιμούν αυτό το ρεπερτόριο.

Τα ωράρια που παίζουν «παραδοσιακή» μουσική οι δύο ραδιοφωνικοί σταθμοί καθορίζονται από το κοινό. Ο Νίκος Ζέρβας παίζει κάθε μέρα «παραδοσιακή» μουσική από τις 12:00 έως τις 16:00μ.μ. και από τις 22:00 έως

⁸⁶ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 70

⁸⁷ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 65

⁸⁸ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

02:00μ.μ. Στις Κυριακές και τις γιορτές παίζει από τις 07:00-17:00μ.μ. Τις πρώτες ώρες παίζει τα παλιότερα, δηλαδή τα «παραδοσιακά», γιατί τότε ακούν οι πιο μεγάλες ηλικίες, και μετά παίζει τα «καινούρια δημοτικά»⁸⁹. Τις Κυριακές που έχει αφιερώσεις παίζει από όλα τα είδη: Παραδοσιακά, επιτραπέζια, κλέφτικα, νησιώτικα και «δημοτικά σύγχρονα». Ο Παντελής Κέφης παίζει «νεοδημοτικά» καθημερινά μετά τις 12:00π.μ- 17:00μ.μ.⁹⁰.

Όσο αφορά στην αλλαγή του ρεπερτορίου «παραδοσιακής» μουσικής και στις δύο περιπτώσεις το ρεπερτόριο αντικαθίσταται από νέες κυκλοφορίες. Αυτό συμβαίνει γιατί και οι δύο ραδιοφωνικοί παραγωγοί παίζουν «νεοδημοτικά» τραγούδια. Βέβαια, ο Νίκος Ζέρβας παίζει και κάποια σταθερά «κλασικά παραδοσιακά τραγούδια», αλλά στο «νεοδημοτικό» νέοι καλλιτέχνες εμφανίζονται στα πανηγύρια και εισχωρούν στο ρεπερτόριο του σταθμού.

Ο Παντελής Κέφης αναφέρει, ότι αν βγει κάποιος καινούριος τραγουδιστής στο πανηγύρι θα τον συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού του σταθμού, αρκεί να είναι καλός. Όμως τα cd αυτών των καινούριων τραγουδιστών δεν τα παίζει ολόκληρα, γιατί δεν είναι καθαρά «δημοτικά». Βάζουν για παράδειγμα μπουζούκι και προκύπτει ένα χάρμα λαϊκό με δημοτικό⁹¹.

Ενώ ο Παντελής Κέφης υποστηρίζει ότι η «παράδοση» πρέπει να εξελίσσεται, ωστόσο ο ίδιος προσπαθεί να επιλέξει ποια «νεοδημοτικά» τραγούδια θα συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο του σταθμού του. Αποδοκιμάζει ιδιαίτερα την Έφη Θώδη, η οποία θεωρείται κατ' εξοχήν παράδειγμα της μετανεωτερικότητας. Επομένως από τα «νεοδημοτικά» παίζει μόνο αυτά που μπορείς να τα «ακούσεις».

Η τοποθέτηση των ραδιοφωνικών παραγωγών απέναντι στην εξέλιξη του πανηγυριού και στα νέα χαρακτηριστικά, που έφερε η περίοδο της μετανεωτερικότητας, δεν είναι ξεκάθαρη. Ενώ από τη μία πλευρά και οι δύο διαπιστώνουν μια «αλλοίωση της ποιότητας» του πανηγυριού σε σχέση με το παλιό, από την άλλη η εισχώρηση νέων στοιχείων σε αυτό τους αρέσουν.

Συμφωνούν και οι δύο, ότι ο ήχος έχει «χαλάσει». Ο Νίκος Ζέρβας αναφέρει «...όταν βάζουν το σαμπγούφερ δεν ακούς ήχο κανονικά. Ακούς ένα θόρυβο. Να ήμαστε σύγχρονοι αλλά αυτό χαλάει τη μουσική» (1h :10m :12s). Ωστόσο ο ίδιος αν δεν έκανε ζημιά στα ηχεία του, θα έπαιζε αυτά τα τραγούδια στο ραδιοφωνικό

⁸⁹ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 67

⁹⁰ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 70

⁹¹ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

σταθμό του⁹². Μάλιστα προσθέτει ότι του άρεσε το αποτέλεσμα, όταν πρόσφατα σε ένα πανηγύρι έπαιζε το αρμόνιο, αντικαθιστώντας το κλαρίνο.

Ο Παντελής Κέφης υποστηρίζει ότι η εξέλιξη στο θέμα των οργάνων και η εισχώρηση της τεχνολογίας στα πανηγύρια έχει βελτιώσει την ποιότητα του ήχου και έχουν καλυφτεί κάποιες παραφωνίες. Από την άλλη πλευρά όμως, η απόδοση των οργανοπαιχτών έχει μειωθεί, γιατί είναι ήδη πληρωμένοι, ενώ η παλιά ορχήστρα έπρεπε να προσελκύσει τον κόσμο για να χορέψει, αλλιώς δεν θα τους πλήρωναν⁹³.

Ο Παντελής Κέφης προσθέτει ότι σήμερα στα πανηγύρια ακούγονται πιο πολλά τσιφτετέλια, είναι δηλαδή πιο «χοροπηδάδικα». Αυτό βέβαια, το βλέπει θετικά, γιατί παλιά που πήγαινε ο ίδιος σε πανηγύρια ήταν τόσο βαριά τα τραγούδια, που μερικές φορές βαριότανε. Συνεχίζει «τα πανηγύρια σήμερα προσπαθούν να μοιάσουν στο σύγχρονο τρόπο διασκέδασης με τα ντάπα ντούπα...» (55m :38s).

Επίσης, ο Παντελής Κέφης προσθέτει, ότι το «δημοτικό» τείνει να γίνει όμοιο με το «σκυλάδικο». Όπως χορεύουν τα τσιφτετέλια στα λαϊκά, χορεύουν και τα τσιφτετέλια στα «δημοτικά». Βάλανε και φωτορυθμικά στην πίστα με τα δημοτικά, όπως, και στα λαϊκά⁹⁴. Αυτή η εξέλιξη στο «δημοτικό» τραγούδι, συνοδεύεται από την εισχώρηση του αρμονίου και των ηλεκτρικών οργάνων. Αυτές οι αλλαγές οφείλονται στο ότι το πανηγύρι τείνει να εξομοιωθεί με τον σύγχρονο τρόπο διασκέδασης του club.

Και οι δύο επισημαίνουν αλλαγή στο στίχο. Ο Νίκος Ζέρβας υποστηρίζει ότι ο στίχος έχει γίνει πιο σύγχρονος και πάει να μοιάσει στο λαϊκό. Λαϊκό εννοεί τραγούδια όπως το «το ‘πε, το ‘πε ο παπαγάλος», δηλαδή πολύ ελαφρύ και χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Συνεχίζει «...οι παλιοί στίχοι δεν έχουν καμία σχέση με τους καινούριους»⁹⁵ (1h :12m :10m). Και ο Παντελής Κέφης μιλά για αλλαγή στη θεματολογία του στίχου. «Κάθε εποχή έχει τα δικά της τραγούδια. Σήμερα έχουμε το μοντέρνο, που μιλάει για την αγάπη γιατί αυτό απασχολεί τον κόσμο» (1h: 05m :30s). Σε άλλο σημείο όμως της συνέντευξης, αναφέρει ότι με όλα αυτά τα νέα στοιχεία του «νεοδημοτικού» τραγουδιού δεν βγαίνει κάποιο νόημα, ούτε υπάρχει λογική, αλλά όλα γίνονται για εμπορικούς λόγους.

⁹² 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 68

⁹³ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 72

⁹⁴ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 72

⁹⁵ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 68

Όταν ρωτήθηκαν οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί ποια είναι η άποψη για την εξέλιξη της «παράδοσης», ο Νίκος Ζέρβας απάντησε ότι το «παραδοσιακό» είναι μια κληρονομιά που πρέπει να μένει αναλλοίωτη. Προσθέτει: «..Δεν μπορεί να είναι παραδοσιακά αυτά τώρα. Βέβαια αυτό που παίζεται τώρα σε 20 χρόνια μπορεί να είναι παραδοσιακό. Οι εποχές αλλάζουν. Η Έφη Θόδη θεωρείται δημοτικό προς σύγχρονο. Δεν είναι πάντα κακή η αλλαγή, εκτός αν πάει να αλλάξει τελείως το ύφος. Το δημοτικό βγήκε για κάποιο λόγο τότε, περνούσαν μηνύματα. Τώρα έγινε βέβαια για διασκέδαση. Η εξέλιξη θα δείξει με το χρόνο, αν αντέξει κάτι θα γίνει κλασικό»(49m :40s).

Επίσης, δεν του αρέσει που τα «καινούρια δημοτικά», όπως ο ίδιος τα ονομάζει, προσπαθούν να μοιάσουν στα λαϊκά. Πολλοί λαϊκοί παίρνουν τα δημοτικά και τα παίζουν με μπουζούκι. Θεωρεί ότι χειρότερο το άκουσμα κλαρίνου μαζί με μπουζούκι. Ωστόσο στο ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού σταθμού συμπεριλαμβάνονται και αυτά τα τραγούδια, γιατί τα θέλουν οι νέοι⁹⁶.

Αντίθετα, ο Παντελής Κέφης πιστεύει ότι τα πράγματα είναι καλό να αλλάζουν. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «..Και σε όλα τα επαγγέλματα αν μείνεις στο ίδιο κάποια στιγμή θα φτάσεις σε ένα σημείο και θα σταματήσεις και θα σε περάσει ο άλλος που είναι πιο μπροστά από σένα. Πρέπει να υπάρχει ένας εκσυγχρονισμός. Η παράδοση είναι κληρονομιά, αλλά δεν μπορεί αυτή η κληρονομιά από το 1950 να ακούγεται και το 2009, εντάξει έλεος! Σεβαστή η παράδοση, αλλά πρέπει να υπάρχει κάποια εξέλιξη..» (1h : 14m :17s). Από την άλλη πλευρά, βέβαια, αναγνωρίζει ότι με όλα αυτά τα νέα στοιχεία του «νεοδημοτικού» τραγουδιού δεν βγαίνει κάποιο νόημα.

Όσο και αν θέλει ο Νίκος Ζέρβας να κρατήσει την «παράδοση αναλλοίωτη», η εισχώρηση της τεχνολογίας σε αυτή είναι αναπόφευκτη. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι στο ραδιοφωνικό του σταθμό ενημερώνεται και «κατεβάζει» τις νέες κυκλοφορίες από το διαδίκτυο. Αλλά και το πρόγραμμα του σταθμού το κάνει με το computer. Από την πλευρά του ο Παντελής Κέφης έχει ιδιαίτερη σχέση με την τεχνολογία, γιατί τον βοηθάει στο ραδιοφωνικό του σταθμό. Το πρόγραμμα με τα τραγούδια που παίζει στο ραδιοφωνικό του σταθμό το βγάζει με το computer. Πάει 10 λεπτά τη μέρα βάζει τα τραγούδια και φεύγει. Προσθέτει ότι το internet είναι το μέλλον: «..σε λίγα χρόνια θα ξεχαστούν και τα FM και θα γίνουν όλα με αυτό (internet). Έτσι θα σε ακούν σε όλο τον κόσμο» (1h :21: 13s).

⁹⁶ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 66

Αξιοσημείωτη είναι η σχέση των δύο ραδιοφωνικών παραγωγών. Ο Παντελής Κέφης αναφέρει ότι η στάση του είναι αντίθετη⁹⁷ με αυτή του Νίκου Ζέρβα, ο οποίος είναι υπέρ του «αναλλοίωτου της παράδοσης» και παίζει πιο «κλασικά παραδοσιακά». Προσθέτει: «...του Νίκου τα παραδοσιακά δεν μου αρέσουν και τον ακούν ηλικίες πάνω από 80. Παίζει Καρναβά και του λέω να παίζει κανένα πανηγύρι και βάζει έτσι κανένα. Έχει μείνει σε εκείνο το παλιό. Δεν μπορώ να τα ακούω, ούτε να τα παίζω αυτά τα παλιά τραγούδια» (1h :25m : 43s).

Ο Νίκος Ζέρβας έχοντας ως στόχο να κάνει «μουσική παιδεία» στο ακροατήριο του, μας βοηθά να καταλάβουμε τη δύναμη που έχει ένα μέσο, να προβάλλει ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο, μέσω του οποίου περνά το μήνυμά του. Αντίθετα, όταν ο Παντελής Κέφης ρωτήθηκε αν πιστεύει ότι επηρεάζει το κοινό του, απάντησε ότι δεν επηρεάζει τους ακροατές του, αλλά ότι ο ίδιος επηρεάζεται από αυτούς. Υποστηρίζει ότι τα μέσα έχουν δύναμη μόνο στο θέμα της προβολής και δεν περνούν κάποιο άλλο μήνυμα. Οι ακροατές ζητούν τραγούδια, τα οποία ο ίδιος είναι «αναγκασμένος» να τα παίζει⁹⁸.

Στη συνέχεια, όμως, της συνέντευξης ο Παντελής Κέφης διαπίστωσε ότι το ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού σταθμού του αποτελείται από τραγούδια που ο ίδιος επιλέγει, αλλά αρέσουν και στο κοινό. Αυτό το συμπεράνε από τα εξής: Η επιλογή της σειράς των τραγουδιών γίνεται από μια λίστα με τραγούδια από το πανηγύρι, τα οποία κατεβάζει από το internet. Ο ίδιος κάνει μια αρχειοθέτηση και δίνει κάποια βαθμολογία στα τραγούδια. Πρώτα τα γρήγορα, τα πιο κεφάλτα και μετά τα λίγο πιο βαριά. Τα περισσότερα όμως είναι γρήγορα, «χοροπηδάδικα». Έτσι, το πρόγραμμα θα παίζει πρώτα αυτά που έχουν μεγάλη βαθμολογία και αυτά θα παίζονται πιο συχνά. Συνεπώς, ο ίδιος προτιμά κάποια τραγούδια και τους δίνει υψηλότερη βαθμολογία⁹⁹.

Τέλος, να αναφέρουμε την στάση τους απέναντι στους όρους «νεοδημοτικό», «δημοτικό» και «παραδοσιακό». Ο Νίκος Ζέρβας ως «δημοτικό» εννοεί τα παλιά «κλασικά δημοτικά». Τη λέξη, όμως, «νεοδημοτικά» δεν την έχει ακούσει, ούτε πιστεύει ότι υπάρχει αυτό ο όρος¹⁰⁰. Ο Παντελής Κέφης χρησιμοποιεί τη λέξη

⁹⁷ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 73

⁹⁸ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

⁹⁹ 5-11-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Καφετέρια «ο Σταθμός» στην Άρτα, σελ 71

¹⁰⁰ 30-10-09, τόπος διεξαγωγής συνέντευξης: Ραδιοφωνικός Σταθμός «Ράδιο Ένα» στο Κορφοβούνι Άρτας, σελ 66

«δημοτικό», αντί για «παραδοσιακό» και δέχεται τον όρο «νεοδημοτικό» για τα τραγούδια του πανηγυριού, τα οποία παίζει και στο ραδιοφωνικό του σταθμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, ο Κέφης Π. είναι ένας ραδιοφωνικός παραγωγός, που διαμορφώνει μια πραγματικότητα «παραδοσιακής μουσικής» στην πόλη της Άρτας. Χωρίς να έχει αναλογιστεί τη δύναμη που έχει ένα μέσο, ότι δηλαδή το μήνυμα του μέσου είναι πιο δυνατό από το μήνυμα του περιεχομένου, υποστηρίζει ότι απλά αντανακλά μέσα από το ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού του σταθμού τις μουσικές προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού. Στην πραγματικότητα όμως, η επιλογή και προβολή ενός και μόνο ιδιώματος «παραδοσιακής μουσικής», το «νεοδημοτικό, αντί άλλου είναι το σημαντικότερο μήνυμα φέρει ένα μέσο και η δύναμη που έχει ο ραδιοφωνικός παραγωγός. Αυτή η «αλήθεια» που προβάλλει το ραδιόφωνο ως «παραδοσιακή μουσική», αντικαθιστά την πραγματικότητα, επιβάλλοντας μια δεύτερη πραγματικότητα (νεοπραγματικότητα¹⁰¹), αυτή του ραδιοφώνου.

Ο Κέφης Π. έχει υιοθετήσει, αυτό που McLuhan M. αναφέρει για τα μέσα και το ραδιόφωνο, ότι δηλαδή έχουν τη δύναμη να επιβάλλουν μια τάση αποφυγής του ασυνεχούς παρόντος και καταφυγής στο μέλλον. Μέσα από τις δηλώσεις του βλέπουμε μια συνεχή καταφυγή σε οτιδήποτε καινούριο κάνει την εμφάνισή του στη μουσική σκηνή «παραδοσιακής μουσικής», αποφεύγοντας όμως τη άσκηση κριτικής σε αυτό που περνά μπροστά μας στο μουσικό παρόν. Αυτό το αβαθές και η επιφανειακότητα που εντοπίζεται στο μετανεωτερικό άνθρωπο, επισημαίνεται από τον Harvey D. Αυτό, βέβαια, οφείλεται και στην αποδυνάμωση της αξίας της ιστορίας, ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μετανεωτερικότητας.

Η επιλογή της «παραδοσιακής μουσικής» από τον Κέφη Π. γίνεται βάση της ιδεολογίας¹⁰², που επικρατεί στην περίοδο της μετανεωτερικότητας. Στόχος του είναι μέσα από το ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού του σταθμού να προβάλλει το πανηγύρι, όπως γίνεται σήμερα στην περιοχή της Άρτας. Το μήνυμα επομένως που περνά ο συγκεκριμένος ραδιοφωνικός σταθμός είναι ότι η «παραδοσιακή μουσική» αντιστοιχεί στα τραγούδια που ακούγονται στο σύγχρονο πανηγύρι. Και αφού η

¹⁰¹ HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989

¹⁰² Με τον όρο «ιδεολογία» σε αυτό το σημείο εννοούμε τη συνιστώσα των «ιδεολογιών-χαρακτηριστικών» που διακρίνουμε στην περίοδο της μετανεωτερικότητας.

αναπαράσταση αφορά το σύγχρονο πανηγύρι, συνεπάγεται ότι το ρεπερτόριο του σταθμού, προβάλλει το ρεπερτόριο του πανηγυριού, δηλαδή τα «νεοδημοτικά» τραγούδια.

Σύμφωνα με τον Baudrillard J., για να αποφύγει κανείς την ασυνέχεια της μετανεωτερικότητας, καταφεύγει σε καταξιωμένα σημεία της «παραδοσιακής μουσικής». Αυτά συνδυάζονται με μουσικά στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας με αποτέλεσμα την παρουσίαση της σύγχρονη κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από σημεία του παρελθόντος. Αυτός ο συνδυασμός στοιχείων του παρελθόντος, που έχουν πεθάνει, με στοιχεία του παρόντος είναι η βάση της κατανάλωσης στο επίπεδο της κουλτούρας. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Jameson F., την επανεγγραφή όσων μας είναι οικεία από την «παραδοσιακή μουσική» με νέους όρους της σύγχρονης πραγματικότητας.

Αυτή η δυνατότητα παραγωγής «νεοδημοτικού» τραγουδιού οφείλεται τόσο στην παρακμή της «παράδοσης», όπως αυτή υπήρξε στην περίοδο της νεωτερικότητας, όσο και στη σημειολογία. Η τελευταία, σύμφωνα με τον Barthes R., δίνει τη δυνατότητα απόσπασης σημείων από το «δημοτικό» τραγούδι και χρησιμοποίησής τους με νέους τρόπους μέσα στο «νεοδημοτικό» τραγούδι.

Σε αυτό το πλαίσιο τα «νεοδημοτικά» τραγούδια υπόκεινται στο καταναλωτικό σχήμα, το οποίο επιφέρει ισοδυναμία με όλα τα υπόλοιπα μουσικά είδη. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να υποβάλλεται το «νεοδημοτικό» τραγούδι σε συνεχή αλλαγή. Επίσης, αυτή η ισοδυναμία που επιφέρει η κατανάλωση στα ρεπερτόριο «παραδοσιακής μουσικής», δίνει τη δυνατότητα στο ραδιοφωνικό παραγωγό να επιλέξει και να ταξινομήσει όποια τραγούδια αυτός θέλει και με όποιον τρόπο θέλει «χωρίς συνέπειες».

Όσον αφορά τα «παραδοσιακά τραγούδια» που επιλέγει ο Κέφης Π., είναι τα «νεοδημοτικά» τραγούδια. Τα τραγούδια αυτά αποτελούν έκφραση των «ιδεολογιών» της μετανεωτερικότητας. Η επιφανειακότητα, το αβαθές, όπως αναφέρει ο Jameson F., αλλά και η συνεχής ανανέωση είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα «νεοδημοτικά» τραγούδι. Σαν μέτοχος αυτής της κοινωνικής πραγματικότητας ο Κέφης Π. προβάλλει τα «παραδοσιακά τραγούδια» που αυτή η περίοδος παράγει. Προβάλλει το μουσικό είδος που αναδεικνύεται στην μουσική επιφάνεια και που τη δεδομένη στιγμή είναι το «νεοδημοτικό» τραγούδι.

Σύμφωνα με τις θέσεις του Thompson J. αυτή η εξέλιξη της «παράδοσης», δηλαδή το «νεοδημοτικό» τραγούδι, δεν αποτελεί «αλλοίωση» και εξαφάνιση της

«παράδοσης», αλλά έναν τρόπο εξέλιξής της και προσαρμογής στα σύγχρονα δεδομένα. Από την άλλη πλευρά, όπως αναφέρθηκε στο τρίτο κεφάλαιο, υπάρχουν υποστηρικτές του «αναλλοίωτου της «παράδοσης» και της φύλαξης αυτής της «κληρονομιάς» από τις επιρροές των «ιδεολογιών» της μετανεωτερικότητας.

Ενώ επιφανειακά, η άποψη του Κέφης Π. ταυτίζεται με τις απόψεις του Thompson J., ότι δηλαδή η «παράδοση» πρέπει συνεχώς να ανανεώνεται, στην πραγματικότητα οι επιλογές των «νεοδημοτικών» τραγουδιών που κάνει ο Κέφης Π., οριοθετούνται από προσωπικά κριτήρια αισθητικής. Ενώ, σύμφωνα με την άποψη που υποστηρίζει ο Κέφης Π., θα έπρεπε να προβάλλει όλα τα «νεοδημοτικά» τραγούδια που τίθενται σε κυκλοφορία, ωστόσο περιορίζει το εύρος των επιλογών του σε ένα συγκεκριμένο αριθμό «νεοδημοτικών» τραγουδιών. Η προσέγγιση της «παραδοσιακής μουσικής» από το συγκεκριμένο ραδιοφωνικό παραγωγό επιβεβαιώνει την άποψη του Lakan J, ο οποίος υποστηρίζει ότι η περίοδος της μετανεωτερικότητας δε βοηθά τον άνθρωπο να χτίσει μια συνεκτική ταυτότητα, την οποία θα υποστηρίζει σταθερά και ανεπηρέαστα.

Βλέπουμε ότι ο Κέφης Π. αντιλαμβάνεται, ότι όταν η εξέλιξη της «παράδοσης» εφαρμόζεται χωρίς κάποιους περιορισμούς, οδηγεί σε αποτελέσματα που απομακρύνονται από την αισθητική της «παραδοσιακής μουσικής». Γι' αυτό δεν προβάλλει τραγουδιστές «νεοδημοτικού» τραγουδιού, που καταλύουν κάθε όριο αισθητικής. Είναι γόνιμο να αφουγκράζεται η «νεοδημοτική» μουσική τα θέματα που απασχολούν το σημερινό άνθρωπο και να εντάσσεται λειτουργικά στην κοινωνία, διατηρώντας όμως τη μουσική ιδιαιτερότητα που αντιστοιχεί σε ένα είδος «παραδοσιακής μουσικής». Η ανανέωση της «μουσικής παράδοσης» μπορεί να αποτρέψει τη λήθη της «παράδοσης» στο κοινωνικό πλαίσιο. Αυτή η ανανέωση πραγματοποιείται με επιτυχία και καλαισθησία, όταν προέρχεται από την έμπνευση του δημιουργού και όχι από την καταναλωτική ανάγκη για νέες δημιουργίες.

Ο Ζέρβας Ν. εκμεταλλευόμενος τη δύναμη που έχει το ραδιόφωνο ως μέσο θέτει ως στόχο του ραδιοφωνικού σταθμού να «κάνει μουσική παιδεία» στο κοινό του. Η επιμονή του σε αυτό το στόχο, σύμφωνα με τον McLuhan M., οφείλεται στην βαθιά αίσθηση ενοχής που γέννησε το ραδιόφωνο στους εγγράμματους πολιτισμούς. Σαν αντίβαρο του ατομικισμού που επέβαλλε η γραμματική παιδεία, το ραδιόφωνο έχει τη δύναμη να κάνει το ακριβώς αντίθετο, ξαναζωντανεύοντας την αρχαία εμπειρία. Προσπαθεί, λοιπόν, ο Ζέρβας Ν. μέσα από το ραδιόφωνό του να φέρει και

πάλι στην επιφάνεια τα παλιά «δημοτικά» τραγούδια, που ένωναν την κοινότητα σε φανταστικό επίπεδο.

Από την άλλη πλευρά ο Ζέρβας Ν. εμφανίζει τα «συμπτώματα» και ενός προ-εγγράμματος πολιτισμού. Και αυτό, γιατί προσπαθεί να δημιουργήσει δεσμό μέσω του ραδιόφωνου με τη μισοξεχασμένη εμπειρία, δηλαδή τα «παραδοσιακά τραγούδια», που το ευρύ κοινό τείνει να ξεχάσει.

Όσον αφορά στις επιλογές των «παραδοσιακών τραγουδιών» από τον Ζέρβα Ν. βλέπουμε σε αυτές τα σημάδια της εποχής της μετανεωτερικότητας γιατί προσπαθεί να συνδυάσει δύο διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού ρεπερτόρια «παραδοσιακής μουσικής». Παρόλο που είναι αποφασισμένος να «κάνει μουσική παιδεία» στο κοινό του μέσω της προβολής των «παλιών δημοτικών τραγουδιών», από την άλλη πλευρά διαλέγει κάποια «ποιοτικά νεοδημοτικά» για να καλύψει και το φάσμα των ακροατών νεαρής ηλικίας. Στόχος του, λοιπόν, είναι να «μεταβιβάσει την κληρονομιά» αυτή, την οποία μετέδιδε το κρατικό ραδιόφωνο στα νεανικά του χρόνια, προβάλλοντας παράλληλα και «νεοδημοτικά» τραγούδια, επιβεβαιώνοντας έτσι την αδυναμία δόμησης συνεκτικής ταυτότητας και τη διχοτόμηση της προσωπικότητας του μετανεωτερικού ανθρώπου.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει από τις επιλογές του είναι ένα κράμα τραγουδιών, που αντιστοιχούν στις αξίες του εθνικισμού σε συνδυασμό με τραγούδια που διακρίνονται από μια καταναλωτικού τύπου ροπή. Και ενώ στόχος του ήταν να προβάλλει τα «δημοτικά» τραγούδια, που είναι εθνικού περιεχομένου, οι απαιτήσεις της εποχής νοθεύουν τον περιεχόμενο του ραδιοφωνικού σταθμού. Αυτό ακριβώς το χάωδες, το ασυνεχές και το αβαθές κάποιων πεποιθήσεων, σύμφωνα με τον Jameson F., είναι βασικά χαρακτηριστικά της περιόδου της μετανεωτερικότητας.

Η διχοτόμηση στις απόψεις, η οποία παρατηρείται και στην περίπτωση του Ζέρβα Ν., επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι ενώ οι απόψεις του Ζέρβα Ν. για το «νεοδημοτικό» τραγούδι μας παραπέμπουν σε αυτές του Στεργιούλη Δ. περί αλλοίωσης του «δημοτικού» τραγουδιού, ωστόσο στο ρεπερτόριο του σταθμού του συναντά κανείς και τα δύο είδη «παραδοσιακής μουσικής».

Ο Ζέρβας Ν. επικαλείται «ιστορικά παραδοσιακά τραγούδια», μη λαμβάνοντας υπ' όψιν το κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσονταν λειτουργικά. Η έλλειψη όμως του τελευταίου, σύμφωνα με τον Baudrillard J., οδηγεί στο να καταναλώνεται με τελετουργικό τρόπο το «δημοτικό» τραγούδι και να επανενεργοποιείται βίαια ως θρύλος. Καταναλώνονται όσα έχουν σημάνει το θάνατό

τους, όχι από νοσταλγία, αλλά για απάρνηση των ασυνεχειών που είναι διαποτισμένη η πραγματικότητα. Η προσπάθεια προώθησης του «δημοτικού» τραγουδιού με απουσία του ερμηνευτικού πλαισίου, στο οποίο ανήκει, συμβιβάζεται με την καταναλωτική τύπου ροπή προς ένα κόσμο σκέτη εικόνα του εαυτού του.

Φτάνουμε, έτσι, στο αποτέλεσμα της κατανάλωσης: ισοδυναμία σε όλα τα σημεία. Αντιμετωπίζεται σαν φυσιολογικό η διαδοχή ενός «δημοτικού» από ένα «νεοδημοτικό» τραγούδι. Μάλιστα, μέσω της προβολής των «δημοτικών» τραγουδιών ως «καλών παραδοσιακών τραγουδιών», αναμειγνύονται με τα «νεοδημοτικά», το κοινό αδυνατεί να αντιληφθεί την έλλειψη συνοχής του ραδιοφωνικού προγράμματος και να το αξιολογήσει. Αυτή η τμηματική παρουσίαση του ρεπερτορίου «νεοδημοτικών» τραγουδιών, είναι τελικά ο τρόπος μέσω του οποίου το ραδιόφωνο προωθεί την ιδεολογία. Ο ακροατής καθησυχάζεται από τη διαδοχή «δημοτικών» από «νεοδημοτικά» τραγούδια και αδυνατεί να αντιληφθεί την ασυνέχεια.

Τελικά, ο Ζέρβας Ν. είναι μια ακόμη περίπτωση μετανεωτερικού ανθρώπου. Ενώ προσπαθεί να «διασώσει τις παραδοσιακές αξίες», υποχωρεί στις προκλήσεις και τις απαιτήσεις της μετανεωτερικής κοινωνίας. Σε αυτό βέβαια συντελεί και η απώλεια της ιστορικότητας της εποχής μας. Έτσι, κάθε προσπάθεια αναπαράστασης ή αναβίωσης του παρελθόντος με την προβολή «δημοτικών τραγουδιών» μέσα από αποσπασματικές εμπειρίες καταλήγει σε ένα ομοίωμα της μετανεωτερικής κοινωνίας.

Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η χρήση των όρων «δημοτικό» και «νεοδημοτικό» από τους δύο ραδιοφωνικούς παραγωγούς. Ο Ζέρβας Ν. χρησιμοποιεί τον όρο «δημοτικά» τραγούδια, αλλά δεν δέχεται τον όρο «νεοδημοτικό». Αυτό μας παραπέμπει στα θεωρητικά δεδομένα που δημοσίευσε ο Κοκκώνης Γ., όπου αναφέρει ότι το νέο- δημοτικό είναι όρος, που χρησιμοποιείται απαξιωτικά από την ελληνική κοινωνία και δηλώνει έκπτωση ποιότητας του δημοτικού τραγουδιού. Προτιμά, λοιπόν ο Ζέρβας Ν., να ονομάζει αυτά τα τραγούδια «τα καινούρια δημοτικά», παρά να χρησιμοποιήσει τον παραπάνω όρο. Να σημειώσουμε, επίσης, ότι χρησιμοποιεί τους όρους «δημοτικό» και «παραδοσιακό» με τον ίδιο τρόπο και τους ταυτίζει με τα παλιά κλασικά «δημοτικά» τραγούδια.

Από την άλλη πλευρά, ο Κέφης Π. χρησιμοποιεί τον όρο «δημοτικά» και όχι «παραδοσιακά». Ο τελευταίος όρος μοιάζει σαν μια ταμπέλα, που τον εγκλωβίζει και τον εμποδίζει από οποιαδήποτε εξέλιξη, της οποίας είναι υπέρμαχος. Όπως και ο Thompson J., πιστεύει ότι η «παραδοσιακή» μουσική καλό είναι να ακολουθεί τις

κοινωνικά δεδομένα κάθε εποχής. Είναι ανοιχτός στην χρήση του όρου «νεοδημοτικά» και τον θεωρεί κατάλληλο για την περιγραφή των σύγχρονων τραγουδιών «παραδοσιακής» μουσικής.

Τελικά, κάθε είδος «παραδοσιακής μουσικής», είτε το «δημοτικό» είτε το «νεοδημοτικό» τραγούδι, ανταποκρίνεται στις κοινωνικές ανάγκες της εποχής του και δημιουργείται από αυτές. Ωστόσο επειδή το ύφος των «δημοτικών» τραγουδιών έχει μια ιδιαιτερότητα που τα διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα μουσικά είδη της εποχής μας, το πώς μπορεί να αποφευχθεί η εξομοίωση αυτού του είδους μουσικής με τα υπόλοιπα εμπορικά και καταναλωτικά μουσικά είδη μένει να ερευνηθεί.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

A. ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

A. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1. Θέλετε να μου μιλήσετε για την καταγωγή των γονιών και τη δική σας;
2. Πού μένετε τώρα;
3. Έχετε φύγει ποτέ από την Άρτα είτε για δουλειά, είτε για άλλο λόγο και για πόσο καιρό;
4. Δουλεύετε εποχιακά έξω από την Άρτα;
5. Πώς επηρεάζει αυτό τις μουσικές σας γνώσεις;
6. Εσείς οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί συνήθως έχετε κάποιο παρατσούκλι. Το δικό σας ποιο είναι;

B. ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΕΣ ΓΝΩΣΕΙΣ

1. Ποιες είναι οι γραμματικές σας γνώσεις;

Γ. ΙΔΙΟΤΗΤΑ – ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

1. Ποιο είναι το βασικό σας επάγγελμα;
2. Το ραδιόφωνο είναι ένα χόμπι σας;
3. Πώς αποφασίσατε να ασχοληθείτε με το ραδιόφωνο;
4. Είχατε σχέση παλιότερα με το ραδιόφωνο;
5. Παίζετε κάποιο μουσικό όργανο ή τραγουδάτε επαγγελματικά;
6. Έπαιξε κάποιος πρόγονός σας κάποιο συγκεκριμένο μουσικό όργανο που έχει σημασία για εσάς;

Δ. ΔΟΜΗ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ –ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ-ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

1. Ποιες ώρες παίζετε "παραδοσιακά"; Και γιατί αυτές;
2. Με ποια κριτήρια αποφασίζετε τη μουσική που παίζετε στο σταθμό σας;
Ανάλογα με το τι σας ζητάνε οι ακροατές ή τι νομίζετε εσείς;
3. Με ποια σειρά βάζετε τα τραγούδια στο σταθμό σας; Υπάρχει συγκεκριμένη διαδοχή των τραγουδιών;
4. Κάθε τραγούδι παραπέμπει στο επόμενο;
5. Τι ατμόσφαιρα θέλετε να πετύχετε με αυτά;
6. Τι φαντάζεστε όταν παίζετε μουσική;
7. Ποιος είναι ο ιδανικός ακροατής σας;
8. Πώς ενημερώνεστε για τη μουσική και για τις νέες κυκλοφορίες που παίζετε στο σταθμό σας;
9. Παίζετε τραγούδια μόνο της περιοχής σας; Και γιατί;
10. Το ρεπερτόριό σας αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου;
11. Παίζετε κάποιους τραγουδιστές συγκεκριμένα; Τους γνωρίζετε προσωπικά;
12. Πληρώνετε από τον κλαριτζή που παίζετε στο σταθμό σας;
13. Είστε ιδιαίτερα συνδεδεμένος με αυτά τα τραγούδια που παίζετε;
14. Ο σταθμός σας από πού εξοικονομεί χρήματα;
15. Βάζετε κάποιες διαφημίσεις για το σκοπό αυτό;
16. Πώς έρχονται;
17. Κάνετε διαφημίσεις από εταιρίες δίσκων;

Ε. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΑΝΗΓΥΡΙΟΥ

1. Σας αρέσουν τα πανηγύρια που γίνονται στα χωριά της Άρτας;
2. Μικρός πηγαίνατε στα πανηγύρια αυτά;
3. Ποιος είναι ο στόχος του σταθμού σας;
4. Ποια η σύνδεση του σταθμού σας με το σημερινό πανηγύρι;
5. Παίζετε τα τραγούδια των πανηγυριών αυτών στο ραδιοφωνικό σας σταθμό;
6. Θέλετε αυτοί που ακούν το σταθμό σας να μεταφέρονται στην ατμόσφαιρα του πανηγυριού; (Θέλετε να κάνετε μια αναβίωση του πανηγυριού στο σταθμό σας;)

7. Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνετε κάποια αλλαγή στο ίδιο το πανηγύρι; Μια νέα πραγματικότητα στο ρεπερτόριο;
8. Τι κερδίζετε με αυτό το στόχο σας;
9. Το διαφημίζετε όταν είναι να γίνει κάποιο πανηγύρι;

ΣΤ. ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΠΑΛΙΟΥ –ΝΕΟΥ ΠΑΝΗΓΥΡΙΟΥ

1. Ποια είναι η διαφορά μεταξύ των παλιών πανηγυριών, τότε που ήσαστε παιδί και των σημερινών; Έχουν αλλάξει οι αξίες του πανηγυριού;
2. Πώς σας φαίνεται η χρήση των μικρόφωνων και των ηλεκτρικών οργάνων σήμερα στο πανηγύρι;
3. Νομίζω, επίσης, ότι ο στόχος του πανηγυριού, οι ηλικίες που πηγαίνουν σήμερα στο πανηγύρι, το ντύσιμο των οργανοπαικτών και του κοινού μαρτυρούν κάποιες αλλαγές στη νοοτροπία του πανηγυριού. Τις βρίσκετε θετικές; (το στήσιμο των οργάνων, το θέμα της πληρωμής, η χαρτούρα, ο χορός). Επίσης παλιά οι μουσικοί πληρώνονται από τους χορευτές ένα συμβολικό ποσό, τώρα η πληρωμή έχει γίνει το επίκεντρο. Το πανηγύρι ήταν το σημαντικότερο γεγονός του χωριού, η σύναξη των συγγενών.
4. Παλιότερα και σήμερα είναι ο ίδιος ο στίχος; Τα θέματα που απασχολούν τον κόσμο έχουν αλλάξει. Μήπως μαζί με αυτά έχει αλλάξει η θεματολογία και η ποιότητα του στίχου;
5. Η ποιότητα και το ήθος της ζωής μας σήμερα αντικατοπτρίζεται στην ποιότητα του στίχου;
6. Βλέπετε και άλλα νέα στοιχεία, όπως τα παραπάνω, να έρχονται;
7. Ποια είναι αυτά;
8. Πώς όλα αυτά μαζί ταιριάζουν στο νέο είδος παραδοσιακής μουσικής που έχει προκύψει;
9. Παλιά η παραγωγή ενός τραγουδιού αποτελούσε συλλογική διαδικασία. Ποιοι βγάζουν τα τραγούδια σήμερα;
10. Ποια είναι η γνώμη σας για αυτές τις αλλαγές, τόσο στη δημοτική μουσική, όσο και στα πανηγύρια; (Είναι τελικά παραδοσιακό το πανηγύρι σήμερα;)
11. Αυτές τις αλλαγές της νοοτροπίας του πανηγυριού, τις αντιμετωπίζεται και στο σταθμό σας;

12. Ποιοι σας ακούνε;
13. Τι παραγγελίες κάνουνε; Έχουν διαφορά με παλιότερα;
14. Ποιοι κάνουν περισσότερο παραγγελίες οι άντρες ή οι γυναίκες; Ίσχυε το ίδιο παλιότερα;
15. Εσείς βγάζετε πρόγραμμα με computer;

Z. ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ –ΛΟΓΟΣ –ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ –ΑΚΡΟΑΤΕΣ

1. Ακούω το σταθμό σας και βλέπω ότι παίζετε νέα τραγούδια. Γιατί προτιμάτε αυτά και όχι τα παλιά;
2. Ξέρετε ποιοι σας ακούνε;
3. Πιστεύετε ότι τους επηρεάζετε;
4. Εσείς παίζετε ηπειρώτικα στο σταθμό σας. Οι ακροατές σας θεωρούν μόνο αυτά “παραδοσιακά”;
5. Μπορείτε εσείς να προωθήσετε καλλιτέχνες και να φτάσουν στα αθηναϊκά ραδιόφωνα; Όπως έγινε με την Έφη Θόδη και τον Χριστοδουλόπουλο;
6. Γιατί η μουσική που επιλέγετε να βάζετε εσείς δεν παίζετε στα αθηναϊκά ραδιόφωνα;
7. Μέσω της μετάδοσης στο σταθμό σας συγκεκριμένων νέων τραγουδιστών αλλάζετε τη μουσική πραγματικότητα στη σκηνή του πανηγυριού;
8. Συνεργάζεστε με άλλους σταθμούς για να ακουστεί αυτή η όψη της παραδοσιακής μουσικής ;

H. ΕΙΔΙΚΑ

1. Σήμερα όλοι κατεβάζουμε από το internet δωρεάν τραγούδια. Αυτή η εύκολη πρόσβαση, έχει θετικά αποτελέσματα;

Β.ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΜΕΝΕΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΜΕΡΟΣ 1^ο

Συνέντευξη Ζέρβα Νίκου

Η πρώτη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 29-10-09 στις 19:00μ.μ. Ο Νίκος Ζέρβας, ο ιδιοκτήτης του ραδιοφωνικού σταθμού «Ράδιο Ένα», μου έδωσε συνέντευξη στο στούντιο του ραδιοφωνικού σταθμού, στον Έλατο Κορφοβουνίου. Οι κεραίες είναι στη Δάφνη Κορφοβουνίου, γιατί εκεί έχει καλό σήμα. Ο ίδιος κατάγεται από το Κορφοβούνι Άρτας και μένει εκεί.

Ξεκίνησε να ασχολείται με το ραδιόφωνο ερασιτεχνικά με πειρατικούς σταθμούς, με ιδιοκατασκευές. Το '88- '89 βγήκαν άδειες για νομιμοποίηση του ραδιοφώνου στην Άρτα. Έτσι, αποφάσισε να το κάνει επαγγελματικά. Το χόμπι έγινε το βασικό του επάγγελμα. Το '90 ξεκίνησε με κάτι φίλους του το «Μουσικό Δίαυλο» νόμιμα. Όμως, λόγω διαφωνιών έφυγε και έκανε μόνος του σταθμό «Ράδιο Ένα». Εκεί είναι από το '55.

Ως «παραδοσιακά» θεωρεί αυτά, που αναφέρονται στο '21 ή σε πολέμους. Πιστεύει ότι αυτά δεν μπορεί να τα κατηγορήσει κανείς ότι δεν είναι καλά. Είναι από τη μουσική παράδοση του ελληνικού τόπου. Όμως, τα παλιά «δημοτικά» δεν του άρεζαν σαν άκουσμα, δεν του άρεσε η μουσική τους. Ούτε αυτά με τις γιαγιάδες και τις τετραφωνίες.

Στο ραδιοφωνικό του σταθμό παίζει «παραδοσιακά» που είναι «στο αυτί του καλά», στη μουσική και στο στίχο. Με αυτή τη φράση εννοεί να καταλαβαίνεις τι λέει ο στίχος. Ωστόσο, ο ίδιος δεν παίζει κάποιο μουσικό όργανο και παράλληλα δεν έχει κάποια μουσική παιδεία, αλλά με το «αυτί» αξιολογεί την ποιότητα των τραγουδιών.

Τα τοπικά ακούσματα επηρεάζονται από τη στερεά Ελλάδα και από τα Γιαννιώτικα, τα Ηπειρώτικα, τα Πωγωνήσια, γιατί η Άρτα δεν έχει κάτι ντόπιο είδος δημοτικού τραγουδιού.

Όταν άνοιξε το «Ράδιο Ένα», τα ραδιόφωνα ήταν στην αρχή της λειτουργίας τους και έμπαινες καλύτερα στην αγορά. Αυτή ακριβώς η αγορά καθόριζε και το ρεπερτόριο του ραδιοφωνικού σταθμού σε συνδυασμό με τα τραγούδια που «ακούγονται καλά στο αυτί του». Παλιά έπαιζαν από όλα τα τραγούδια. Η κατάσταση αυτή όμως άλλαξε, επειδή έπαιζαν και άλλοι ξένα και επειδή οι πελάτες (άνω των 20

χρονών), αυτοί που έχουν το χρήμα, είχαν άλλες μουσικές προτιμήσεις.. Αυτό το πρόγραμμα ήταν ελληνικά και κάποια παλιά, που είναι διαχρονικά, της δεκαετίας '60 και '70, όπως Καζαντζίδης.

Οι μεγάλες ηλικίες ζητούσαν τα πιο παλιά, τραγουδιστές που έχουν πεθάνει. Όμως και στον ίδιο αρέσουν αυτά τα «παλιά», γιατί ο στίχος ο παλιότερος είχε περισσότερο βάθος. Τα παλιότερα τραγούδια είχαν και στίχο και μουσική και θυμόταν ο κόσμος τα παλιά γεγονότα. Τα άκουγε και αυτός από τα κρατικά ραδιόφωνα κάποτε. Δεν υπήρχε άλλη προβολή για τα «παραδοσιακά» τραγούδια εκτός από το ραδιόφωνο. Ωστόσο παίζει και για τις νεότερες γενιές, που ακούν τα πιο καινούρια. Και θα βάλει και από τα «καινούρια τραγούδια», αρκεί να μην είναι «άσχημο».

Το «παραδοσιακό» από την πλευρά του είναι μια κληρονομιά που έτσι μένει, είναι εκεί. Δεν μπορεί να είναι «παραδοσιακά» αυτά τώρα. Βέβαια, αυτό που παίζεται τώρα σε 20 χρόνια μπορεί να είναι «παραδοσιακό». Οι εποχές αλλάζουν. Η Έφη Θώδη θεωρείται δημοτικό προς σύγχρονο. Δεν είναι πάντα κακή η αλλαγή, εκτός αν πάει να αλλάξει τελείως το ύφος. Το «δημοτικό» βγήκε για κάποιο λόγο τότε, περνούσαν μηνύματα. Τώρα έγινε βέβαια για διασκέδαση. Η εξέλιξη θα δείξει με το χρόνο, αν αντέξει κάτι θα γίνει κλασικό.

Βέβαια, όλα τα «δημοτικά» δεν είναι το ίδιο. Υπάρχουν τραγούδια που τα παίζουν δημοτικά όργανα αλλά δεν έχουν καμία σχέση με το «δημοτικό τραγούδι». Σαν «δημοτικό» εννοεί τα «παλιά κλασικά δημοτικά», τα οποία διακρίνει από τα πιο «καινούρια δημοτικά». Τη λέξη όμως «νεοδημοτικά» δεν την έχει ακούσει, ούτε πιστεύει ότι υπάρχει αυτός ο όρος. Στο ραδιοφωνικό του σταθμό παίζει και τα δύο είδη. Από τα «καινούρια δημοτικά» διαλέγει αυτά που έχουν καλό στίχο, μέσα από τη ζωή. Θέλει να μπορεί να βγάλει και ένα νόημα, αν και είναι λίγο δύσκολο για τα νέα αυτά τραγούδια.

Επίσης, δεν του αρέσει, που τα «καινούρια δημοτικά» προσπαθούν να μοιάσουν στα λαϊκά. Πολλοί λαϊκοί παίρνουν τα «δημοτικά» και τα παίζουν με μπουζούκι. Θεωρεί ότι χειρότερο το άκουσμα κλαρίνου μαζί με μπουζούκι. Όμως τα παίζει στο σταθμό του και αυτά γιατί τα θέλουν οι νέοι. Για τους πιο ηλικιωμένους παίζει αυτά που αναφέρονται σε θανάτους, χάρους και τέτοια. Η σειρά όμως που τα βάζει τα τραγούδια δεν είναι συγκεκριμένη.

Ο βασικός στόχος του είναι να κάνει μουσική παιδεία. Να βάλει ένα τραγούδι που να «ακούγεται σωστά». Να το τραγουδάει, δηλαδή, σωστά ο τραγουδιστής αλλά

να ακούγονται καλά και τα όργανα. Πολλές φορές οι ζωντανές ηχογραφήσεις δεν βγάζουν καλό ήχο και γι' αυτό προσπαθούσε να βάλει ηχογραφήσεις από στούντιο, κανονικές ηχογραφήσεις, που είναι πιο πειθαρχημένες. Δεν του άρεζαν οι μικροφωνισμοί, οι χαιρετούρες γιατί δεν έχει καμία σχέση με το τραγούδι. Παίζει και τραγούδια του πανηγυριού, απλά να είναι σωστά ηχογραφημένα, γιατί έχει κόψει και πράγματα άσχετα από τραγούδια (χαιρετούρες κτλ). Έτσι θέλει να βγάλει προς τα έξω ότι αυτό είναι το σωστό. Το σωστό είναι να ακούσουμε το τραγούδι και τη μουσική.

Από αυτά τα καινούρια τραγούδια παίζει τα γνωστά ονόματα. Παίζει και σύγχρονους τραγουδιστές που άμα τους ακούσεις έξω είναι απαίσιοι, όμως τους φτιάξανε στο cd. Και αυτό, γιατί υπάρχουν και κάποιες πιο παλιές φωνές, που ήταν καλές, αλλά έχει χαλάσει η φωνή τους, όπως η Φραγκούλη.

Τα ωράρια που παίζει κάθε μέρα «παραδοσιακή» μουσική είναι από τις 12:00-16:00 και 22-02:00 και τις Κυριακές και στις γιορτές από 07-17:00. Από 12:00 μέχρι 2:00 μπορεί να παίζει τα παλιότερα, τα «παραδοσιακά» δηλαδή, γιατί τότε ακούν οι πιο μεγάλες ηλικίες, και μετά παίζει τα «καινούρια δημοτικά». Δεν παίζει γύφτικα και φωνές περίεργες, φωνές κλαψιάρικες, ούτε πολύ αραβικό στυλ και τσιφτετελοαραβικό ρυθμό. Αυτά δεν έχουν καμία σχέση με το ελληνικό «παραδοσιακό». Τις Κυριακές που έχει αφιερώσεις, παίζει από όλα τα είδη. Παραδοσιακά, επιτραπέζια, κλέφτικα, νησιώτικα και «δημοτικά σύγχρονα».

Για το ρεπερτόριο του σταθμού και για τις νέες κυκλοφορίες ενημερώνεται από περιοδικά και από διαφημιστικά που έρχονται από τις εταιρίες (του έστειλαν μια τοπική τραγουδίστρια σε cd αλλά και πανελλαδικής εμβέλειας άλλες), από το διαδίκτυο που βγάζουν οι παραγωγές ή και παλιές κασέτες που ψηφιοποιούνται και «τις κατεβάζεις». Μετά κάποιοι τραγουδιστές γράφουν στα πανηγύρια και τα δίνουν στους ραδιοφωνικούς παραγωγούς, γιατί τους συμφέρει να ακούγεται η φωνή τους. Έτσι κάνει επιλογές και τις «βγάζει στον αέρα».

Παίζει περισσότερο της περιοχής. Ηπειρώτικα, Μωραϊτικά, Ξηρομερίτικα, Στερεοελλαδίτικα και τέτοια. Αυτά ακούει η περιοχή. Παίζει τα γνωστά ονόματα πρώτα. Μου έδειξε μια τραγουδίστρια που άμα την ακούσεις έξω είναι απαίσια, όμως τη φτιάξανε στο cd. Και βάζει αυτήν, γιατί υπάρχουν και κάποιες που έχει χαλάσει η φωνή τους, όπως η Φραγκούλη.

Αρκετούς από αυτούς που παίζει, τους γνωρίζει προσωπικά από τα πανηγύρια ή από την Αθήνα. Οι περισσότεροι τραγουδιστές τη θέλουν την προβολή και έρχονται

στο σταθμό και του λένε να τους παίζει λίγο παραπάνω. Όμως δε δέχεται χρήματα γι' αυτό, μόνο αν κάνει διαφήμιση κάποιο cd τους.

Από τις διαφημίσεις εξοικονομεί χρήματα ο σταθμός. Τα πανηγύρια είναι έξτρα που διαφημίζονται και είναι και εποχιακά. Οι άλλες οι διαφημίσεις είναι από καταστήματα και ό,τι έχει σχέση με εμπόριο. Έτσι, μαθαίνεται και έρχονται και άλλοι για διαφήμιση.

Ας περάσουμε τώρα στις διαφορές του σύγχρονου πανηγυριού σε σχέση με το παλιό. Οι πρώτες διαφορές παρατηρούνται από τότε που οι πολιτιστικοί σύλλογοι το '80 ανέλαβαν τα πανηγύρια. Παλιότερα έκαναν δυο τρία χωριά, ενώ τώρα κάνουν συνέχεια όλα τα χωριά (τότε ήταν φημισμένο το Κορφοβούνι για το πανηγύρι του στις 16 Αυγούστου). Από τότε που ήρθαν αυτοί άλλαξε πολύ ο τρόπος διασκέδασης.

Παλιότερα έπαιρνες νούμερο για να χορέψεις, πλήρωνες και περίμενες να έρθει η σειρά σου. Ενώ μετά προς όφελος του ακροατή και του θαμώνα τα πράγματα άλλαξαν, γιατί μπορούσε όλος ο κόσμος να χορέψει από το πρωί μέχρι το βράδυ, αλλά και τα οικονομικά του κόσμου έγιναν καλύτερα. Ο σύλλογος είχε μια μικρή είσοδο αλλά τα χρήματα πήγαιναν για το κοινό καλό.

Ο στίχος έχει γίνει πιο σύγχρονος και πάει να μοιάσει στο λαϊκό. Λαϊκό εννοεί το «το 'πε, το 'πε ο παπαγάλος», δηλαδή πολύ ελαφρύ, χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Οι παλιοί στίχοι δεν έχουν καμία σχέση με τους καινούριους.

Ο ήχος έχει ψιλοχαλάσει. Όταν βάζουν το σαμπγούφερ δεν ακούς ήχο κανονικά. Ακούς ένα θόρυβο. Να ήμαστε σύγχρονοι, αλλά αυτό χαλάει τη μουσική. Δεν πάει το σαμπγούφερ σε αυτά τα τραγούδια. Εάν δεν κάνει ζημιά, όμως, στο ηχείο του ραδιοφωνικού σταθμού, θα το έπαιζε στο ραδιόφωνό του. Επίσης, του άρεσε σε ένα πανηγύρι που άκουσε να παίζει ένα αρμόνιο αντί για το κλαρίνο.

Ωστόσο είτε καινούρια είτε πιο παλιά τραγούδια στόχος είναι να κάνει μουσική παιδεία, να διαλέξει τραγούδια που να ακούγονται καλά, να μην έχει θορύβους. Από τα καινούρια δε θα βάλει άσχετο στίχο ή κακό παίξιμο. Προσέχει, επίσης, με τις επιλογές που κάνει να μην αλλάξει το ύφος του σταθμού.

Γενικά στο σταθμό παίζει τραγούδια της περιοχής του. Όμως, παίζει και τα κλασικά τραγούδια, όπως η Παπαλάμπρενα. Και ο καινούριος τραγουδιστής που θα βγει έξω στο πανηγύρι να τραγουδήσει, αυτά τα κλασικά τραγούδια θα πει πρώτα. Γιατί (όταν πήγε ο Νίκος Ζέρβας) σε ένα πανηγύρι άκουσε μια να λέει νησιώτικα και είπε: «καλά εδώ ήρθε να τα πει αυτά;»

Ωστόσο πιστεύει ότι οι η μουσική αυτή που παίζει στο σταθμό του ακούγεται και στα αθηναϊκά ραδιόφωνα, ανάλογα με τον ραδιοφωνικό παραγωγό και τα ακούσματα που έχει αυτός. Εξαρτάται από πού είναι και τί του αρέσει. Στην Αθήνα μπορεί να παίζει οτιδήποτε γιατί θα τον ακούσουν. Είναι από όλα τα μέρη της Ελλάδας εκεί. Όμως εκεί τα παίζουν ανακατεμένα, «σαλάτα». Προσπαθούν να πιάσουν όλους τους ακροατές.

ΜΕΡΟΣ 2^ο

Συνέντευξη Κέφη Παντελή

Η δεύτερη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 5-11-2009. Η συνέντευξη του Παντελή Κέφη, ιδιοκτήτη του ραδιοφωνικού σταθμού «Μελωδία FM», έγινε σε μια καφετέρια της Άρτας στις 18:00μ.μ. Ο Παντελής Κέφης κατάγεται από το Κορφοβούνι Άρτας και μένει άλλοτε στο Κορφοβούνι και άλλοτε στην Άρτα. Σπούδασε στην Αθήνα γεωπονικό πανεπιστήμιο 4 χρόνια. Μετά πήγε για ένα χρόνο στην τυροκομική σχολή Ιωαννίνων.

Το βασικό του επάγγελμα είναι τυροκόμος και μάλιστα έχει τυροκομείο. Αλλά ασχολείται και με τα ακτινίδια. Το ραδιόφωνο είναι το χόμπι του, ενώ η άλλη δουλειά είναι η δουλειά επιβίωσης. Ασχολήθηκε με το ραδιόφωνο γιατί το είχε μεράκι, είχε αρρώστια με αυτό, του άρεζε το μικρόφωνο και όλη η επικοινωνία με ακροατές. Ξεκίνησε ερασιτεχνικά πειρατικά την ενασχόλησή του με το ραδιόφωνο από το λύκειο ή και πιο μπροστά. Είναι ακριβό σπορ, δεν βγάζει χρήματα από το ραδιόφωνο. Γι' αυτό έχει και ένα άλλο επάγγελμα για να βγάζει τα έξοδα του σταθμού.

Το '86 πήγε ωδείο και έκανε κιθάρα, κλασική και ηλεκτρική για 4-5 χρόνια. Είχανε φτιάξει και ένα συγκρότημα με φίλους και παίζανε heavy metal. Παρά την ενασχόληση του στα εφηβικά του χρόνια με αυτό το είδος μουσικής, στο ραδιόφωνο δεν θα μπορούσε να παίζει τέτοιο είδος τραγουδιών γιατί δεν θα ήταν εμπορικό. Η αγορά, δηλαδή το φάσμα ακροατών, που έχει το διαφημιστικό κομμάτι, δεν ζητάει αυτό το είδος. Θέλουν να ακούσουν ελληνική μουσική, όχι ξένη. Το ξένο είναι για νεότερες ηλικίες. Αυτόν όμως τον ενδιαφέρουν ηλικίες από 15-65.

Στόχος του, λοιπόν, είναι να παίζει τραγούδια που ζητάει το κοινό για να έχει υψηλά ποσοστά ακροαματικότητας. Γι' αυτό στη δημοσκόπηση ακροαματικότητας που έγινε πριν δυο τρία χρόνια ήταν δεύτερος στις μετρήσεις. Προσπαθεί να μη μειωθεί η διαφήμιση του σταθμού, το εύρος ακροατών. Παίζει τραγούδια που τα ακούει ο κόσμος για να ακούν και τις διαφημίσεις για τις οποίες πληρώνουν οι άνθρωποι. Αυτό οφείλεται στο ότι το μεγαλύτερο μέρος των εξόδων του σταθμού καλύπτεται από τα έσοδα των διαφημίσεων.

Στο ραδιοφωνικό σταθμό παίζει από όλα τα είδη, γιατί όλα χρειάζονται. «Παραδοσιακά» όμως παίζει καθημερινά μετά τις 12:00 μέχρι τις 17:00 και το καλοκαίρι μετά τις 10:00. Από «παραδοσιακά» παίζει γύφτικα, όχι ηπειρώτικα.

Θαυμάζει πολύ τους γύφτους, έχουν στο αίμα τους τη μουσική. Παίζει Αριστόπουλο, Κωνσταντινόπουλο, Χαρά Βέρα Γιώργο Βελισσάρη, Κώστα Σιαφέτη. Από κλαρίνα παίζει Αριστόπουλο, Μάκη Τσίρκο, Νεκτάριο Κοκκώνη. Βάζει, δηλαδή, ηχογραφήσεις σημερινών πανηγυριών. Τις κατεβάζει από το internet και αυτές χρησιμοποιεί. Ηπειρώτικα παίζει λίγο. Δεν του αρέσουν, γιατί είναι σαν μοιρολόγια. Τα πολυφωνικά, ειδικά, πιστεύει ότι είναι μόνο για κηδείες και τα ακούν πάνω από 80 χρονών.

Η επιλογή της σειράς των τραγουδιών γίνεται ως εξής: υπάρχει μια λίστα με τραγούδια από το πανηγύρι. Ο ίδιος κάνει μια αρχειοθέτηση και δίνει κάποια βαθμολογία στα τραγούδια. Πρώτα τα γρήγορα, τα πιο κεφάλτα και μετά τα λίγο πιο βαριά. Τα περισσότερα όμως είναι γρήγορα, «χοροπηδάδικα». Έτσι, το πρόγραμμα θα παίζει πρώτα αυτά που έχουν μεγάλη βαθμολογία και αυτά θα παίζονται και πιο συχνά. Ο ίδιος προτιμά και βαθμολογεί υψηλότερα τα γρήγορα τραγούδια, γιατί αν πας στα πανηγύρια δεν θα ακούσεις μοιρολόγια. Παίζει αυτό που θέλει και υπάρχει και απήχηση. Αυτό ακούει και ο κόσμος.

Το ρεπερτόριο του σταθμού αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου. Αν βγει κάποιος καινούριος τραγουδιστής στο πανηγύρι θα τον παίζει στο ραδιοφωνικό σταθμό, αρκεί να είναι καλός. Όμως τα cd αυτών των καινούριων τραγουδιστών δεν τα παίζει πολύ, γιατί δεν είναι καθαρά «δημοτικά». Βάζουν και μπουζούκι, όπως πχ της Χαράς Βέρρας. Έχουν, δηλαδή, λαϊκοδημοτικό, τσιφτετέλι, χάρμα λαϊκό με δημοτικό. Για τις νέες αυτές κυκλοφορίες ενημερώνετε από το internet γρήγορα και ανέξοδα.

Την επιλογή αυτών των «παραδοσιακών» (χρησιμοποιεί τη λέξη «δημοτικό» και όχι «παραδοσιακό») τραγουδιών την κατευθύνει ο στόχος του να δημιουργήσει στο ραδιοφωνικό σταθμό του μια ατμόσφαιρα πανηγυριού. Με αυτά τα τραγούδια βέβαια δεν έχει κάποιο συναισθηματικό δέσιμο, απλά του αρέσουν και τα ακούει σαν μια συνήθεια τωρινή που αύριο μπορεί να αλλάξει. Πήγαινε όταν ήταν μικρός με τον πατέρα του στα πανηγύρια και αυτό του έχει δημιουργήσει μια καλή εντύπωση, αλλά όχι κάτι βαθύτερο.

Ο ίδιος πιστεύει ότι δεν επηρεάζει το ρεπερτόριο του πανηγυριού, ούτε τους ακροατές του, αλλά ότι ο ίδιος επηρεάζεται από αυτά. Και αυτό, γιατί υποστηρίζει ότι τα μέσα έχουν δύναμη μόνο στο θέμα της προβολής, όχι στο ρεπερτόριο, ούτε περνούν κάποιο άλλο μήνυμα. Οι διοργανωτές των πανηγυριών κανονίζουν το

ρεπερτόριο. Οι ακροατές από την πλευρά τους ζητούν τραγούδια, τα οποία ο ίδιος είναι αναγκασμένος να τα παίζει.

Παρόλο, όμως, που ο ίδιος είναι ανοιχτός στην εξέλιξη της «παραδοσιακής» μουσικής, τραγουδιστές όπως την Έφη Θώδη δεν θα την έπαιζε στο σταθμό του. Δεν του αρέσει σαν τραγουδίστρια, ειδικά live είναι απαίσια. Προσπαθεί, δηλαδή, να κάνει επιλογές. Δεν παίζει και ό,τι ακούσει στο πανηγύρι, αλλά αυτό που μπορείς να το ακούσεις.

Η εξέλιξη αυτή παρατηρείται και στα πανηγύρια. Σήμερα τα πανηγύρια έχουν πιο πολύ τσιφτετέλια, είναι πιο «χοροπηδάδικα». Παλιά όταν πήγαινε ο ίδιος, ήταν τόσο βαριά τα τραγούδια που μερικές φορές βαριότανε. Επίσης παλιά πλήρωνες για να χορέψεις, ενώ τώρα όχι. Γι' αυτό το λόγο τώρα μπορεί να μην ακούσεις και την ποιότητα γιατί είναι ήδη πληρωμένοι, ενώ παλιά η ορχήστρα έπρεπε να προσελκύσει τον κόσμο να χορέψει, αλλιώς δεν θα τους πλήρωναν.

Τα πανηγύρια σήμερα προσπαθούν να μοιάσουν στο σύγχρονο τρόπο διασκέδασης με τα «ντάπα ντούπα». Προσαρμόζονται στα σύγχρονα δεδομένα. Τώρα το «δημοτικό» στην Αθήνα το έχουν κάνει πίστα, όπως σε ένα σκυλάδικο. Όπως χορεύουν τα τσιφτετέλια στα λαϊκά, χορεύουν και τα τσιφτετέλια στα «δημοτικά». Βάλανε και φωτορυθμικά στην πίστα με τα «δημοτικά», όπως και στα λαϊκά.

Επισημάνει ακόμα κάποιες αλλαγές που έχουν γίνει στο σύγχρονο πανηγύρι. Στα όργανα, το αρμόνιο έχει αντικαταστήσει πολλά όργανα. Επίσης, όλα γίνονται με computer. Υπάρχει το βάθος για να καλύπτουν κάποιες παραφωνίες. Και αυτό το βάζει και στο σταθμό του.

Στον ίδιο παρατηρείται μια σύγχυση στο θέμα της εξέλιξης. Από τη μία πλευρά είναι θερμός υποστηρικτής της εξέλιξης της «παραδοσιακής μουσικής», λέγοντας ότι σήμερα η ποιότητα του ήχου έχει βελτιωθεί λόγω της τεχνολογίας. Από την άλλη πλευρά πιστεύει ότι η απόδοση των οργανοπαιχτών έχει μειωθεί λόγω της σίγουρης πληρωμής και των διευκολύνσεων που παρέχει η τεχνολογία σήμερα.

Όσον αφορά το «παραδοσιακό τραγούδι» επισημαίνει αλλαγή στη θεματολογία του στίχου. Κάθε εποχή έχει τα δικά της τραγούδια. Σήμερα έχουμε το πολύ μοντέρνο, που μιλάει για αγάπη, γιατί σήμερα αυτό απασχολεί τον κόσμο. Παλιά ήταν τα τραγούδια του πόνου, ενώ τώρα είναι ερωτικού περιεχομένου. Αυτό απασχολεί τις μικρές, αλλά και τις μεγαλύτερες ηλικίες.

Πιστεύει ότι τα πράγματα είναι καλό να αλλάζουν, δεν μπορεί να μείνουν τα ίδια. Και σε όλα τα επαγγέλματα αν μείνεις στο ίδιο, κάποια στιγμή θα φτάσεις σε ένα

σημείο και θα σταματήσεις και θα σε περάσει ο άλλος, που είναι πιο μπροστά από σένα. Πρέπει να υπάρχει ένας εκσυγχρονισμός. Η παράδοση είναι κληρονομιά, αλλά δεν μπορεί όμως αυτή η κληρονομιά από το 1950 να ακούγεται και το 2009, εντάξει έλεος! Σεβαστή η παράδοση αλλά πρέπει να υπάρχει κάποια εξέλιξη.

Ο Παντελής Κέφης αναγνωρίζει ότι η τοποθέτησή του είναι αντίθετη με αυτή του Νίκου Ζέρβα, που είναι υπέρ του «αναλλοίωτου της παράδοσης» και παίζει πιο «κλασικά παραδοσιακά». Λέει: «Του Νίκου τα παραδοσιακά δεν μου αρέσουν και τον ακούν ηλικίες πάνω από 80. Παίζει Καρναβά και του λέω να παίζει κανένα πανηγύρι και βάζει έτσι κανένα. Έχει μείνει σε εκείνο το παλιό. Δεν μπορώ να τα ακούω, ούτε να τα παίζω αυτά τα παλιά τραγούδια».

Από την άλλη πλευρά αναγνωρίζει ότι με όλα αυτά τα νέα στοιχεία του «νεοδημοτικού» δεν βγαίνει κάποιο νόημα, ούτε υπάρχει πολύ λογική, είναι καθαρά εμπορικά. Ο στόχος του πανηγυριού έχει αλλάξει και όπως θα πήγαινε κανείς στο club θα πάει και στο πανηγύρι τώρα. Όμως, εξακολουθεί να του αρέσει η εισχώρηση του αρμόνιου, των ηλεκτρικών οργάνων και η δεξιότητα των γύφτων μουσικών που συμβάλλουν σε αυτές τις αλλαγές.

Τέλος, η σχέση του με την τεχνολογία τον βοηθάει ιδιαίτερα στο ραδιοφωνικό του σταθμό. Το πρόγραμμα το βγάζει με το computer. Πάει 10 λεπτά τη μέρα βάζει τα τραγούδια και φεύγει. Πιστεύει ότι το internet είναι το μέλλον. Σε λίγα χρόνια θα ξεχαστούν και τα FM και θα γίνουν όλα με αυτό. Έτσι θα σε ακούν σε όλο τον κόσμο.

Μου έστειλε σε e-mail τα αποτελέσματα μιας δημοσκόπησης στην οποία είχε τη δεύτερη θέση:

(Σε γενικές γραμμές τα αποτελέσματα ήταν τα εξής:)

Το Μελωδία FM το ακούν περισσότεροι άντρες, αλλά το Ράδιο Ένα ακόμα περισσότεροι. Στατιστικά το Ράδιο Ένα το ακούν οι περισσότεροι άντρες (12,9% έναντι 4,6% γυναίκες)

Ηλικίες: το Μελωδία έχει περισσότερο ηλικίες από 15-34 (51,2% από 15-34 χρονών και 14% από 55 και πάνω) , ενώ το Ράδιο Ένα περισσότερο άνω των 50 (44,1% από 15-34 και 23,5% από 55 και πάνω)

Συμπεράσματα:

α. ακούν περισσότεροι άντρες αυτούς τους δύο σταθμούς και το Ράδιο Ένα έχει ακόμη περισσότερους άντρες ακροατές.

β. το Ράδιο Ένα το ακούν περισσότεροι ηλικιωμένοι σε σχέση με το Μελωδία, που έχει περισσότερους νέους ακροατές.

Διεύθυνση (για περισσότερες πληροφορίες):

<http://www.minpress.gr/minpress/artas.pdf>

Γ. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ ΣΤΑΘΜΟ ΡΑΔΙΟ ΕΝΑ

ΡΑΔΙΟ ΕΝΑ



ΓΡΑΦΕΙΟ – ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ



STUDIO ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ ΡΑΔΙΟ ΕΝΑ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ ΡΑΔΙΟ ΕΝΑ





...ΜΠΑΙΝΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ ΣΤΑΘΜΟ





ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΟ ΟΠΟΙΟ ΦΙΛΟΞΕΝΕΙΤΑΙ Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ANDERSON Benedict, *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1997
2. BARTHES Rolan, *Μυθολογίες. Μάθημα*, Κέδρος, Αθήνα 1979
3. BAUDRILLARD Jean, "Η κουλτούρα των μέσων" στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991
4. BRECHT Bertolt, "Το ραδιόφωνο ως μηχανισμός επικοινωνίας" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 224-231
5. ECO Umberto, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, Νήσος, Αθήνα 2001
6. ECO Umberto, *Κήνσορες και Θεράποντες*, Γνώση Αθήνα 1994
7. HALL Stuart, "Η επανανακάλυψη της «Ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο *Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε.*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989
8. HALL Stuart, GIEBEN Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, Σαββάλας, Αθήνα 2003
9. HARVEY David, "Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας" στο *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Σαββάλας, Αθήνα 2003
10. HERZFELD Michael, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002
11. HERZFELD Michael, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη: κριτική εθνογραφία της Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998
12. HOBSBAWM Eric, RANGER Terence, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004
13. JAMESON Fredric, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1999
14. McLUHAN Marshall, "Το μέσο είναι το μήνυμα" στο *Το μήνυμα του μέσου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σελ 234-253
15. McLUHAN Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Κάλβος, Αθήνα [χ.χ.]
16. McQUAIL Dennis, *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21^ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003
17. THOMPSON John, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 1998

18. ΓΚΕΦΟΥ-ΜΑΔΙΑΝΟΥ Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία: από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτική κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999
19. ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 1989
20. ΚΑΒΟΥΡΑΣ Παύλος, "Η βιογραφία ενός οργανοπαίχτη" στο *Μουσικές της Θράκης. Έβρος μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Αθήνα 1999
21. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο: μουσικός χάρτης του Ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2008, σελ 27-75
22. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, "Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας" στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σελ 100-110
23. ΚΟΜΝΗΝΟΥ Μαρία, *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2003
24. ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ., "Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά, λαϊκοδημοτικά" στο *Λαϊκό τραγούδι*, 2002, n°15, σελ 14-17
25. ΜΠΑΡΜΠΟΥΤΗΣ Χρήστος, ΚΛΩΝΤΖΑΣ Μιχάλης, *Το φράγμα του ήχου. Η δυναμική του ραδιοφώνου στην Ελλάδα*, Παπαζήση, Αθήνα 2001
26. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης, *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας*, Αθήνα 1993
27. ΠΟΛΙΤΗΣ Αλέξης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999
28. ΠΟΥΛΟΣ Παναγιώτης, "Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας" στο *Μουσική ήχος και τόπος*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2006, σελ. 3-10
29. ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ Μιράντα- ΨΥΧΟΠΙΟΥ Ελένη, "Άσματα και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών" στο *Εθνολογία Ι*, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 1992
30. ΚΩΣΤΙΟΣ Απόστολος, *Μέθοδοι Μουσικολογικής Έρευνας*, Μουσικός Εκδοτικός Ήχος

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

1. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Γιώργος, *Τα δημοτικά των δίσκων*, ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang.el/>
2. ΣΤΕΡΓΙΟΥΛΗΣ Δημήτρης, *Χοροί και πανηγύρια: Μύθος και πραγματικότητα*, ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.theodoriana.com/content/view/77/lang.el/>

ΕΝΘΕΤΟ ΑΠΟ CD

Καλότυχος ποιος μ' αγαπά...- Τραγούδια της Μακεδονίας, Εν Χορδαίς, Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Κιλκίς