

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΣΤΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Άρτα 2008



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΣΤΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Άρτα 2008



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

Πολιτιστική Διαχείριση

Από την ερμηνεία στη διοίκηση

Άρτα 2008

Γραφιστική επιμέλεια εντύπου - Σελιδοποίηση: Αφροδίτη Ζούκη

Εκτύπωση: Graphic Arts, Ιωάννινα

Πίνακας εξωφύλλου:

Pavel Nikolaevich Filonov (1882-1941), Goelro (Εθνικό Πρόγραμμα Εξηλεκτρισμού της Ρωσίας), 1930

© 2008, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Κωστακιοί, Άρτα

Τηλ.: 26810-50300

<http://tlpm.teiep.gr>

e-mail: tlpm@teiep.gr

ISBN 978-960-89323-1-9



Ανάπτυξη πανταύ. Ανάπτυξη για όλους.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

Προλόγισμα

Γιώργος Κοκκώνης

Καθηγητής Εφαρμογών
του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής
του ΤΕΙ Ηπείρου
Επιστημονικά Υπεύθυνος Προγράμματος

Ο τόμος αυτός συγκεντρώνει κείμενα των βασικών εισηγητών του κύκλου σεμιναρίων που οργανώθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος «Πολιτισμικό Διοικείν» του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, το οποίο αποτέλεσε μέρος του Ιδρυματικού Προγράμματος «Ενθάρρυνση Επιχειρηματικών Δράσεων, Καινοτομικών Εφαρμογών και Μαθημάτων Επιλογής Φοιτητών στο ΤΕΙ Ηπείρου». Το Πρόγραμμα υλοποιήθηκε κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2005-06 και 2006-07, με την συνδρομή μελών ΕΠ και επιστημονικών συνεργατών του Τμήματος, πλέον των προσκεκλημένων επιστημόνων από τον ευρύτερο ακαδημαϊκό χώρο. Δομήθηκε σε εβδομαδιαία βάση ως σειρά διαλέξεων/σεμιναρίων ανεπτυγμένων σε δύο όμοιες ακολουθίες δύο εξαμήνων, τις οποίες παρακολούθησε πλήθος φοιτητών. Ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευτεί η συνδρομή του Δημήτρη Σαρρή, στη σύλληψη και υλοποίηση της αρχικής ιδέας, αλλά και στην προετοιμασία της παρούσας έκδοσης.

Υπό τον τίτλο «Πολιτισμικό Διοικείν» υλοποιήθηκε πιλοτικά μια προέκταση του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, με την μορφή σώματος προαιρετικών μαθημάτων, που διεύρυναν τα βασικά γνωστικά αντικείμενα του Τμήματος διερευνώντας έννοιες όπως πολιτισμός, κουλτούρα, πολιτισμικά/πολιτιστικά αγαθά, καθώς και επιστημονικά ζητήματα που σχετίζονται με την πολιτιστική διαχείριση, τις πολιτικές και τις στρατηγικές του πολιτισμού. Οι θεματικές που αναπτύχθηκαν αφορούν τόσο σε πρακτικές πεδίου (οργάνωση επιχειρήσεων και business plan, αρχές πολιτιστικού μάντζμεντ και μάρκετινγκ, μουσική παραγωγή, οργάνωση και υλοποίηση πολιτιστικών δράσεων κλπ.), όσο και σε θεωρητικά ζητήματα (στοχασμός και αναστοχασμός επί της έννοιας του πολιτισμού αλλά και των πάσης φύσεως τομέων που συνδέονται με αυτόν, όπως η παιδεία, η εκπαίδευση, η επικοινωνία, η ψυχαγωγία κλπ.).

Το περιεχόμενό τους έγινε προσπάθεια να συνδεθεί με τις πραγματικές συνθήκες των πρακτικών και στρατηγικών διαχείρισης του πολιτισμού: πλαισιώθηκαν γι' αυτό από δραστηριότητες των συμμετεχόντων σε πραγματικές ή προσομοιωμένες συνθήκες, με πλέον χαρακτηριστική την εμπλοκή τους σε ένα πειραματικό εργαστήριο με στόχο την ανάπτυξη ενός δυναμικού ηλεκτρονικού φεστιβάλ μέσω μιας σειράς εφαρμοσμένων δράσεων επικοινωνίας στο Διαδίκτυο.

Από την ερμηνεία στη διοίκηση

Τα κείμενα που ακολουθούν δεν είναι παρά ένα επιλεγμένο ίχνος των όσων κοινωνήθηκαν την ώρα των συναντήσεων, ως απόηχος του δημιουργικού προβληματισμού που αυτές δρομολόγησαν, προπαντός δε ως υπόσχεση συνέχειας.

Η διδασκαλία του πολιτισμού

Από τον δάσκαλο στον εμπυχωτή

Γιάγκος Ανδρέαδης

Καθηγητής Δημιουργικής Γραφής, Πολιτισμού και Θεάτρου
στο Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου Αθηνών

Όταν μιλάμε για διδασκαλία του πολιτισμού πρέπει, ξεκινώντας, να κατανοήσουμε ότι αναφερόμαστε σε δύο όρους των οποίων το περιεχόμενο γνωρίζει στην εποχή μας μια δραματική διαφοροποίηση, που μας φέρνει αντιμέτωπους με νέα θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα: Τι συμβαίνει με τον δάσκαλο στις μέρες μας; Ποια είναι η σχέση του με τον μαθητή; Και, ακόμη, τι συμβαίνει με αυτό που πασχίζουμε να συλλάβουμε και να καταστήσουμε περιεχόμενο του μαθήματος, δηλαδή τον πολιτισμό; Με αυτή, μάλιστα, την τεράστια επικράτεια με την αινιγματική υπόσταση και τα αδιευκρίνιστα σύνορα που το μάθημα φιλοδοξεί να παρουσιάσει, να οριοθετήσει και να ερμηνεύσει; Ποια είναι τέλος τα ειδικότερα προβλήματα που θέτει η διδασκαλία του πολιτισμού και της διαχείρισής του σε διάφορες χώρες και ειδικά στην Ελλάδα; Το πρόβλημα δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό. Δραματικές αλλαγές συμβαίνουν στον χώρο αυτό που ενωνόταν κάποτε στην αρχαία Ελλάδα μέσα στον κεντρικό για τους Έλληνες όρο *παιδεία*. Και οι αλλαγές αυτές διαδραματίζονται λίγο πολύ σε όλο τον κόσμο, στα πιο έγκυρα πανεπιστήμια του καπιταλιστικού κέντρου, από τις Η.Π.Α. μέχρι την Μεγάλη Βρετανία και την ηπειρωτική Ευρώπη, αλλά και σε χώρες του πρώην Ανατολικού μπλοκ και σε άλλες της Ασίας, της Νότιας Αμερικής κ.λ.π. Σε όλα αυτά τα μέρη το Πανεπιστήμιο, η εκπαίδευση γενικότερα, παύει όλο και πιο πολύ να είναι αυτό που ήταν. Αυτά που αλλάζουν είναι πάρα πολλά. Είναι οι ιδέες, οι ρόλοι και οι σχέσεις στο εσωτερικό των θεσμών, είναι η σχέση και οι ισορροπίες με το έξω, με την κοινωνία, είναι η κοινωνία η ίδια. Λέξεις όπως παγκοσμιοποίηση, ιδιωτικοποίηση, κοινωνία της πληροφορίας προβάλλονται ως απαντήσεις σε αυτό που παίρνει όλο και πιο πολύ τον χαρακτήρα μιας αδιαφιλονίκητης κρίσης. Υπάρχει οπωσδήποτε μια μεγαλύτερη ή μικρότερη αλήθεια στις απόψεις αυτές, που όμως αναφέρονται σε φαινόμενα των οποίων η ερμηνεία είναι κάθε άλλο παρά αυτονόητη. Αλλά η απάντηση στα προβλήματα και τις προκλήσεις που παρουσιάζονται μπροστά μας δεν μπορούν να προέλθουν από μια σχεδόν τελετουργική προσφυγή σε αυτά ή σε άλλα στερεότυπα. Χρειάζεται να προσπαθήσουμε να δούμε τα προβλήματα από την αρχή και από τα μέσα. Και, ακόμη, να αποπειραθούμε να μπολιάσουμε τις διάφορες αναλύσεις που συνεχώς απειλούν να εξοκείλουν προς το αφηρημένο ή το αυτονόητο με τις καταγιγιστικές εμπειρίες που δύσκολα κατορθώνουμε

να υποτάξουμε πνευματικά και να τις μετατρέψουμε σε νόημα. Η προσωπική μου πείρα με έχει φέρει μπροστά σε τέτοιες ιλιγγιώδεις αλλαγές, όχι μόνον στην πατρίδα μας και στην υπόλοιπη Ευρώπη, αλλά και στην ασιατική ήπειρο, στην Ινδία, όπου εγκαινίασα μια έδρα ελληνικών σπουδών. Όπως και στην πατρίδα μας, έτσι και εκεί, δηλαδή σε μια χώρα όπου οι παραδόσεις παρουσιάζουν μια εντυπωσιακή και σχεδόν μοναδική στον κόσμο αντοχή, βρέθηκα αντιμέτωπος με τις αλλαγές αυτές, που κάποτε πραγματοποιούνται κάτω από το προσωπείο της πιο αδιάσπαστης συνέχειας και που ήδη διαφοροποιούν δραματικά μια υποήπειρο με περισσότερο από ένα δισεκατομμύριο κατοίκους, αλλά επίσης αντανakλούν όσα συμβαίνουν.

Βρισκόμαστε μπροστά στον επικείμενο ή τετελεσμένο *θάνατο του δασκάλου*, στην οριστική κατάργηση της σχέσης δασκάλου - μαθητή; Πορευόμαστε προς μια ριζική διαφοροποίηση αυτού που ονομάζουμε, παιδεία, εκπαίδευση, τέχνη, πολιτισμό; Τα ερωτήματα αυτά είναι αλληλένδετα και αυτό φαίνεται πρώτα από όλα μέσα από την σημερινή αμφισημία της λέξης *παιδεία*, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε: Λέξη - κλειδί, η οποία, πολύ αποκαλυπτικά σημαίνει *εκπαίδευση και πολιτισμό*, κάτι που ίσως θα πει ότι ο πολιτισμός διεκδικούσε διαχρονικά μια θέση στην καρδιά της εκπαίδευσης, θέση που ακριβώς αμφισβητείται σήμερα με έντονο τρόπο. Οι σκέψεις αυτές δεν παρουσιάζονται εδώ με την έννοια της διαπίστωσης κάποιας αδήριτης νομοτέλειας που διέπει με το σιδερένιο της χέρι τα ανθρώπινα πράγματα. Κατά την γνώμη μου η ανθρώπινη Ιστορία, και πιο ειδικά η πορεία της εκπαίδευσης και του πολιτισμού, δεν κυβερνώνται από κάποιον υπερβατικό χειριστή. Λόγο ούτε έχουν φτάσει σε κάποιο τέλος, μια μονοδιευθυνόμενη λεωφόρο όπου, κατά την επίπεδη αλλά εύγλωττη διατύπωση του κυρίου Fukuyama, κανείς δεν μπορεί παρά ή να συνεχίσει είτε να παρκάρει οριστικά στο περιθώριό της. Η σύγχρονή μας ιστορία μας διδάσκει με τον πιο άγριο τρόπο ότι τέτοιος λόγος και τέτοιο τέλος δεν πρόκειται να επιβληθούν από αύριο το πρωί. Νομίζω ότι τα τραγικά γεγονότα που ζει η ανθρωπότητα από την 11η του Σεπτεμβρίου μέχρι και το εκρηκτικό αδιέξοδο του Ιράκ, καθώς επίσης και το θολό ακόμη αλλά εκτεταμένο και επίμονο ρεύμα της αντι - παγκοσμιοποίησης πρέπει να μας κάνουν προσεκτικούς απέναντι στα λίγο βιαστικά κηρύγματα περί του τέλους της ιστορίας, της ιδεολογίας, του Θεού, του ανθρώπου κ.λ.π.

Δεν χωρεί ωστόσο αμφιβολία ότι ζούμε σε εποχή καταγιστικών αλλαγών. Αυτό που ονομάζαμε ο Πολιτισμός, στον ενικό και με αρχικό κεφαλαίο, εννοώντας τις ελληνοχριστιανικές είτε ελληνοϊουδαϊκές καταβολές της Δύσης άλλαξε δραματικά. Έχει γίνει «οι πολιτισμοί» και μάλιστα με τον όρο αυτό δεν εννοούμε μόνο μια σειρά από άλλους μεγάλους, ή αν προτιμάτε σύνθετους και πολυεπίπεδους πολιτισμούς όπως ο κινεζικός, ο ινδικός, ο μεσοαμερικανικός, ο αιγυπτιακός και ο μεσοποταμιακός είτε οι ευρωπαϊκοί, αλλά, στην κυριολεξία κάθε πολιτισμό χωρίς κριτήριο εθνότητας, εποχής, περιοχής, επιπέδου, δομής ή ποιότητας. Η διάκριση ανάμεσα στον πολιτισμό και την βαρβαρότητα ή την αγριότητα - σχέση που βέβαια δεν ήταν ποτέ απλή και αυτονόητη - έχει εντελώς καταργηθεί είτε χρειάζεται ριζική αναδιαπραγμάτευση: Για παράδειγμα αυτό που

καλούμαστε να ανιχνεύσουμε, στα χνάρια του Μπαλζάκ, του Μαρξ και του Φρόιντ, είναι όχι ο πολιτισμός και η βαρβαρότητα είτε η αγριότητα ως στοιχεία διάκρισης ανάμεσα σε εποχές και περιοχές, αλλά ως πλευρές που σχεδόν πάντοτε συνυπάρχουν στην ίδια εποχή και στην ίδια κοινωνία. Πώς όμως μπορούμε να αντλήσουμε πηγές έμπνευσης από όλους αδιακρίτως τους πολιτισμούς, εκτός ίσως από το να κατασκευάσουμε μια ακόμη πιθανότητα άχρωμη και άψυχη γενική θεωρία των πολιτισμών που δεν θα ενδιαφέρει ούτε εμάς τους ίδιους; Από την άλλη πλευρά η μακρά συζήτηση σχετικά με τον πολιτισμό και την κουλτούρα, πέρα από την διάκριση των κατά χώρα και εποχή ορισμών έχει και αυτή συμβάλει στην κατάργηση ή την σύγχυση των ορίων του πολιτισμού, και έχει συνεπώς θέσει νέα προβλήματα σχετικά με το τι είναι και πώς διαχειριζόμαστε αυτή την έννοια. Μπορούμε να δεχτούμε ότι με την διευρυμένη του έννοια ο πολιτισμός είναι τα πάντα. Από την τέχνη και τις ιδέες, τις αξίες και τους νόμους μέχρι τον τρόπο της σεξουαλικής συνεύρεσης, το «ωμό και το ψημένο», τις ποινές, την διαφήμιση και τα μαχαιροπήρουνα. Αν όμως ο πολιτισμός είναι τα πάντα, τότε κάθε διδασκαλία και κάθε δράση που θέλει να καλύψει τα πάντα είναι απλώς αδύνατη. Και, επίσης, αν τέχνη είναι τα πάντα από την Τζοκόντα του Ντα Βίντσι, μέχρι την Τζοκόντα του Ντυσάν και από αυτήν μέχρι κάθε κλασικό έργο στο οποίο ένας πλήθιος μιμητής του ιδιοφυούς Ντυσάν ζωγραφίζει σήμερα μουστάκια σε μια γκαλερί ή στο σπίτι του, τότε η διδασκαλία της τέχνης αφορά επίσης στα πάντα και τέτοια διδασκαλία θα ήταν μια φλυαρία χωρίς ειρμό και τέλος. Είμαστε λοιπόν καταδικασμένοι να τολμήσουμε επιλογές τόσο στο επίπεδο των τόπων και των εποχών όσο και στο επίπεδο των πεδίων, των έργων και των προσώπων. Ακόμη, μπορούμε μάλλον να δεχτούμε την αξιωματική αλλά γόνιμη διαπίστωση ότι η συζήτηση σχετικά με τον πολιτισμό και την κουλτούρα μπορεί να συνοψισθεί σαν ένας διάλογος ανάμεσα στην σωματική και την πνευματική διάσταση του πολιτισμού.

Ακόμα όμως και η διαπίστωση αυτή χρειάζεται, αν θέλουμε να βγάλουμε κάτι το θετικό, μια συνεχή διακρίβωση. Και τούτο για πολλούς λόγους: Πού αρχίζει και πού τελειώνει, αλήθεια το σώμα, στα κόκαλα, στους μύες, στο νευρικό σύστημα ή στον εγκέφαλο; Μήπως όμως τότε περιλαμβάνει και την αναπνοή, αλλά και την χειρονομία και αυτά που αποκαλούμε γλώσσα του σώματος, αλλά και τεχνικές του σώματος από το κολύμπι μέχρι τον έλεγχο της αναπνοής και τη γιόγκα; Και σε ποιο βαθμό μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η «άλλη» γλώσσα, η «κανονική», που σχηματίζεται στην στοματική μας κοιλότητα, δεν είναι σωματική, αλλά κάτι άλλο; Μήπως, σε αντίλογο με τις φτηνές και πιασάδικες μόδες περί πνευματικότητας πρέπει να υποπτευθούμε ότι κάθε φορά το σωματικό μπορεί να υπάρχει είτε να λείπει μέσα στο πνευματικό, να κρύβεται ή να φανερώνεται μέσα σε αυτό είτε πάλι να εξαφανίζεται και να καταστρέφεται εκεί ακριβώς όπου φαίνεται να κυριαρχεί, ας πούμε μέσα στα ανούσια χάρπινγκς και τα τάχα μου εναλλακτικά θεατρικά δρώμενα, στην διαφημιστική προβολή του καταναλωτικού αγαθού ή στον πολλαπλασιασμό των δυνατοτήτων του που επαγγέλλεται το cyborg και πιο γενικά η σύγχρονη τεχνολογία; Η πραγματική πρόκληση σε σχέση με το στοιχείο της σωματικής και της πνευματικής διάστασης του πολιτισμού δεν είναι να ναρκισσεύουμε προωθώντας με ανεγκέφαλο και προκρούσειο τρόπο τον χωρισμό τους, κάτι που προωθεί ήδη με καταγιστικούς ρυθμούς

το κυρίαρχο καπιταλιστικό και καταναλωτικό ρεύμα. Το πραγματικό στοίχημα για την παιδεία και την δημιουργία είναι να ανεβρεθούν νέοι τρόποι σύνθεσης του σωματικού και του πνευματικού, να επιλεγούν οι δρόμοι μέσα από τους οποίους θα μπορέσει να χαρακτηί μια διαδρομή ανέλιξης για άνθρωπο. Ρόλος όσων ασχολούνται με την παιδεία, με την διδασκαλία του πολιτισμού και της διαχείρισής του είναι η άσκηση στην επιλογή. Με την έννοια αυτή η φαινομενολογική ετυμολογία του λόγου (ratio, reason) από το λέγειν, επιλέγειν αποκτά μια νέα, επείγουσα επικαιρότητα. Ωστόσο η άσκηση τέτοιων επιλογών και ο ρόλος αυτού που θα τις προτείνει στα πλαίσια της διδασκαλίας του πολιτισμού είναι κάθε άλλο παρά απλός και αυτονόητος.

Η σχέση μαθητή - δασκάλου όπως την συνέλαβαν, ο Πλάτων, ο αναγεννησιακός ουμανισμός, ο διαφωτισμός και η γερμανική καταγωγή άποψη περί του εθνοπλαστικού ρόλου της παιδείας (Bildung), που στόχευε στην δημιουργία του κράτους - αλλά και μεγάλοι δάσκαλοι του Ισλάμ και των διαφόρων πολιτισμών της Ασίας, μπορεί να τείνει να υποχωρήσει. Και επίσης, σε διάλογο με το παραπάνω φαινόμενο, ο πολιτισμός, ή μάλλον οι πολιτισμοί, η εκπαίδευση, η τέχνη δεν σημαίνουν σήμερα ό,τι σήμαιναν ακόμη και πριν από λίγες δεκαετίες. Ωστόσο πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι οι αλλαγές αυτές δεν είναι απλές και δεν ερμηνεύονται από όλους με τον ίδιο τρόπο. Νέοι όροι όπως η πολιτιστική παγκοσμιοποίηση, η πολύ - πολιτισμικότητα, ή δια-πολιτισμικότητα, οι ταυτότητες, τα φύλα, οι πολιτισμικές μειονότητες, ο πολιτιστικός ή πολιτισμικός ιμπεριαλισμός έχουν προταθεί με έμφαση που δεν κρύβει μόνον πολιτιστικές ανησυχίες, για την ανάγνωση των αλλαγών που παρακολουθούμε, αλλά ενδεχομένως και στρατηγικές με μια έμμεση ή και εντελώς σαφή πολιτική διάσταση. Οι όροι όμως αυτοί δεν αξιολογούνται και δεν ερμηνεύονται όλοι και από όλους με τον ίδιο τρόπο. Για τους αντιπάλους της παγκοσμιοποίησης ή του τρόπου με τον οποίο την καταλαβαίνει η Υπερδύναμη, οι όροι αυτοί προωθούν έμμεσα δικούς της στόχους, όπως η διάλυση των παραδοσιακών ταυτοτήτων και η σχετικοποίηση, είτε και η κατάργηση των εθνικών συνόρων μέσα από τον πόλεμο ή με άλλα μέσα.

Μέσα σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο των πολιτισμικών και των πολιτικών αλλαγών, ο ρόλος της παιδείας δεν μπορεί να μην έχει ριζικά επηρεαστεί. Αυτό έχει, όπως θα δούμε πιο κάτω να κάνει και με το ότι άλλοι φορείς, εκτός των παραδοσιακών εκπαιδευτικών θεσμών, ασκούν τον ρόλο της παιδείας. Πέρα όμως από αυτό, κάποιες σημαντικές αλλαγές στην κοινωνία και στην σκέψη έχουν παίξει ένα σημαντικό ρόλο: Οι εκλαϊκευμένες, από τα Μέσα, ιδέες της μετανεωτερικότητας και πολύ περισσότερο οι γενικότερες διεθνείς πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες το κίνημα αυτό αναπτύχθηκε, θέτουν ένα βασικό πρόβλημα για την εκπαίδευση. Ο δάσκαλος δεν είναι πια κάποιος που κυριαρχεί στην καρδιά της κοινωνίας με μια σχεδόν βασιλική είτε ηρωική αύρα. Τα πράγματα ήταν παλιότερα διαφορετικά. Οι πρώτοι δάσκαλοι υψηλού επιπέδου στην ιστορία του δυτικού κόσμου, οι αοιδοί και οι πρόδρομοι των στοχαστών της Ιονίας και της Κάτω Ιταλίας ήταν οι Δάσκαλοι της Αλήθειας. Μιας αλήθειας που βασιζόταν στην πολύμορφη αξιοποίηση της μνήμης και της απομνημόνευσης που καταπολεμά την λησμονιά (α - λήθεια = μη-λήθη

κατά την εκδοχή αυτή) και είχε να κάνει με μια γνώση η οποία ταυτόχρονα προϋπέθετε την μύηση, αλλά και μπορούσε να συλλάβει την αλήθεια - μια αλήθεια με σχεδόν θεϊκή αύρα για την φύση, δηλαδή τη φύση τόσο του Ανθρώπου όσο και του Κόσμου. Ο Εμπεδοκλής που δίδασκε ντυμένος με πορφύρα και βασιλικά διάσημα είναι ίσως το πιο εύγλωττο παράδειγμα του κύρους που διεκδικούσε για τον εαυτό του ένας τέτοιος λόγος. Σε περιοχές έξω από την Ευρώπη, για παράδειγμα στην Ινδία και σε όσα μέρη ασκεί την μεγάλη γοητεία του ο Ινδικός πολιτισμός, στην αυθεντική του μορφή ή μέσα από τα υποπροϊόντα του, η απόλυτη πνευματική εξουσία του καθοδηγητή - γκουρού πάνω στον μαθητή του είναι το πιο εύγλωττο παράδειγμα ενός τέτοιου κύρους και ο ρόλος που αναγνώρισαν μια σειρά από πολιτικούς στον Γκάντι και στη συνέχεια στον Κρισναμούρτι, στον 20ο αιώνα, είναι ένα καλό παράδειγμα αφομοίωσης ανατολικών ιδεών περί πνευματικής καθοδήγησης από τον δυτικό κόσμο. Μια επίσης αναντίρρητη αλήθεια, στηριγμένη πια λιγότερο στην μύηση και περισσότερο πάνω στην ιδέα της δημιουργίας του ιδανικού κράτους ήταν η ραχοκοκαλιά της ευρωπαϊκής παιδείας στην Γερμανία και στη συνέχεια στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Με την μετανεωτερικότητα ιδιαίτερα στις εκλαϊκευμένες εκδοχές της - και με τα άμεσα διδάγματα της ζωής μέσα στην οποία το κίνημα αυτό άνησε - το αληθές, το ωραίο, το δίκαιο, δηλαδή οι βάσεις της Bildung, έγιναν κάτι το σχετικό. Εκεί όμως όπου το σχετικό ισοπεδώνει, ακόμα και εντελώς ανιδιοτελώς, τα πάντα, αυτό που μένει για να κυριαρχήσει είναι η απόλυτη αλήθεια των κρατούντων. Ο σχετικισμός γίνεται με την έννοια αυτή ο υπηρέτης του απόλυτου, το οποίο πλασάρει επιτακτικά και τυραννικά την μοναδική του «αλήθεια». Ακόμα και όποιος δεν ξέρει λέξη για την αποδόμηση καταλαβαίνει ακούγοντας τον κύριο Μπους και τον κύριο Μπλαιρ ή τον κύριο Σόρος να μιλούν για τα Βαλκάνια ή για το Ιράκ ότι η εξουσία, τα εκπαιδευτικά και τα ερευνητικά ιδρύματα που αυτή σχεδιάζει, χρηματοδοτεί και ελέγχει, και η πληροφόρηση δεν έχουν υποχρεωτικά για στόχο τους την μύηση στο ωραίο, το δίκαιο και το αληθές. Αυτό που χρειάζονται είναι μόνον ένα δραστικό κακέκτυπό του. Και αυτό που είναι υποχρεωμένη να αναζητήσει μια νέα παιδεία, αυτός ο αδιευκρίνιστος και κινδυνεύων χώρος όπου σήμερα συνυπάρχουν προβληματικά η δημιουργία, η εκπαίδευση και τα υπολείμματα ή τα νέα σπέρματα του πολιτικού, είναι οι κινητήριες αξίες που θα ζωογονήσουν ένα νέο βηματισμό. Από την άλλη, το ίδιο το κράτος, με τους θεσμούς και τα σύνορά του τίθεται σε αμφισβήτηση από τις βασικές αρχές και κυρίως από την πρακτική της παγκοσμιοποίησης, όπως την καταλαβαίνουν σήμερα οι Η.Π.Α.

Από την πλευρά του μαθητή, ένα είδος έξυπνου και αβαθούς συναισθηματικά νέου χαιρέται να βλέπει να κατεδαφίζονται παραδοσιακές αξίες. Όταν όμως βρεθεί μπροστά σε κρίσεις ζωής έρωτα και θανάτου αναζητά οδηγό στον δάσκαλο και στις ιδέες. Εκείνη την ώρα ο πολιτισμός πρέπει να είναι μια θετικότητα. Πέρα από αυτό, το βασικό στοιχείο που αλλάζει είναι η σχέση με το χρήσιμο. Η παραδοσιακή εκπαίδευση παραχωρούσε στον εαυτό της μια απόσταση από την ανάγκη, το χρήσιμο, την άμεση εξυπηρέτηση της οικονομίας, της τεχνολογίας και της πολιτικής. Ο Αριστοτέλης των Πολιτικών, του συγγράμματος όπου θεμελιώνεται η απόσταση της σκέψης από το εργαλειακό χρήσιμο, άργησε να νικηθεί

από τον ορκισμένο εχθρό της ελληνικής σκέψης, τον Βασον, ο οποίος στην Νέα Ατλαντίδα κηρύσσει προφητικά αυτό που τείνει να κυριαρχήσει πλήρως στην παιδεία στις μέρες μας: Το ότι η γνώση πρέπει να είναι εργαλείο της τεχνικής, της οικονομίας και της εξουσίας. Αν σκεφτούμε μερικά απλά ελληνικά και ευρωπαϊκά φαινόμενα, την σταδιακή απαξίωση της Δημόσιας Εκπαίδευσης, την άλωσή της από τα κόμματα, την ισοπεδωτική εξίσωση Πανεπιστημίων και Τ.Ε.Ι., τον υποβιβασμό του κοινωνικού καθεστώτος του δασκάλου κάθε βαθμίδας, την υποκατάσταση στα καθ' ημάς του σχολείου από το φροντιστήριο, θα καταλάβουμε, ότι η παιδεία, όπως ήταν πριν από μερικές δεκαετίες έχει αλλάξει σε μεγάλο βαθμό.

Αυτό δεν σημαίνει τον θάνατο κάθε λογής εκπαιδευτικής λειτουργίας και σχέσης. Άλλες όμως μορφές, όχι υποχρεωτικά καλύτερες, ενδέχεται να καταλαμβάνουν ήδη ή να καταλάβουν στο μέλλον το κενό που εκείνη αφήνει. Το κυρίαρχο ρεύμα μοιάζει να οδηγεί σε μια αποπροσωποποιημένη και μεσολαβημένη μορφή παιδείας, όπου οι αξίες, τα πρότυπα, τα πρόσωπα θα παίζουν όλο και μικρότερο ρόλο. Η παιδεία από απόσταση με τεράστια εξάπλωση σε χώρες όπως η Βρετανία είναι ένα καλό παράδειγμα μιας τέτοιας εξέλιξης, μέσα στην οποία η κατοχή πανεπιστημιακού διπλώματος πληροί περισσότερο την λειτουργία ενός πιστοποιητικού ιθαγένειας, εκπλήρωσης στρατιωτικής θητείας, εμβολιασμού, παρά μια απόδειξη κατοχής γνώσης. Η εξέλιξη όμως αυτή δεν είναι μονόδρομος και αυτό μπορεί να καταδειχθεί εν πρώτοις αρνητικά. Η εξάπλωση των κάθε λογής μυθικών γνώσεων και νεόκοπων θρησκειών στην καρδιά του καπιταλισμού, τις Η.Π.Α., και οι μεταμορφώσεις της παραδοσιακής μασονίας σε διάφορα σύγχρονα υποπροϊόντα, δείχνουν ότι η νοσταλγία για μια ουσιαστικότερη παιδευσιακή σχέση επιστρέφει σήμερα ως σύμπτωμα. Αν τώρα κοιτάξουμε έξω από τον δυτικό κόσμο, ακριβώς στον χώρο τον οποίο πρώτα καλλιέργησε και τώρα αποκαλεί «άξονα του κακού» θα δούμε σαφέστερα ότι η υποτίμηση των θετικών και αρνητικών δυνατοτήτων μιας παιδείας που διεκδικεί ένα κεντρικό ρόλο στην ζωή, μπορεί να οδηγήσει και σε εξαιρετικά δυσάρεστες εκπλήξεις. Ας μην ξεχνάμε ότι η λέξη Ταλιμπάν σημαίνει φοιτητής και ότι το κίνημα αυτό παρήχθη σε μια πολύ πρόσφατη περίοδο μέσα σε ισλαμικά πανεπιστήμια - για την ακρίβεια ιεροδιδασκτήρια - που οργανώθηκαν στην κεντρική Ασία με σαουδαραβικά αλλά και αμερικανικά χρήματα. Η υπόθεση της παιδείας με άλλα λόγια δεν ακολουθεί κάποιο σχεδόν μεταφυσικά προσδιορισμένο μονόδρομο. Είναι προϊόν πολιτικών, οικονομικών και τεχνολογικών επιλογών - εν πολλοίς πιστεύω σήμερα στερημένων οράματος, ποιότητας και θάρρους - που ωστόσο μπορεί στο μέλλον να ανατραπούν από άλλες καλύτερες ή χειρότερες.

Δεν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι πολλά πράγματα έχουν αλλάξει με τρόπο που μοιάζει να είναι δίχως επιστροφή. Ο κοινωνικός ρόλος του δασκάλου κάθε βαθμίδας έχει, στον δυτικό και όχι μόνο κόσμο, υποβαθμισθεί εντυπωσιακά. Πολλοί πανεπιστημιακοί δάσκαλοι αλληθωρίζουν προς άλλες πιο κερδοφόρες δραστηριότητες, που εμφανίζονται ως παράλληλες, αλλά στην ουσία είναι οι βασικές. Τα αμφιθέατρα αδειάζουν. Ο δεσμός δασκάλου - μαθητή, κάποτε εγγύηση της συνέχειας και της συνοχής της κοινωνίας,

μετατρέπεται σε τυπική σχέση μεταφοράς τυποποιημένων γνώσεων. Τα Μήντια ασκούν την παιδεία πολύ περισσότερο από τα σχολεία και τα πανεπιστήμια. Διαμορφώνουν γλώσσα, παρέχουν γνώσεις, πληροφορούν, παράγουν ήθος και πρότυπα ζωής. Πόσα μπορεί να κάνει η πιο συγκλονιστική διδασκαλία σε μια κλειστή τάξη μπροστά στην επίδραση αυτών οι οποίοι βομβαρδίζουν τον ακροατή μέσα από το κουτί της τηλεόρασης; Η ίδια η πληροφόρηση επιβάλλεται σαν αυτό που δεν είναι, δηλαδή σαν γνώση και σαν ιδεολογία, σε τομείς όπως η πολιτική, η οικονομία, η παιδεία κ.λ.π. Η «επιστημονική» γνώση εξασφαλίζεται όχι τόσο από τις ειδικές εκπομπές ποιότητας, αλλά από την παρουσία «ειδικών» στα τηλεπαράθυρα, που αποφαινόμενα μέσα σε τρία λεπτά περί της αληθινής αλήθειας σχετικά με ένα έγκλημα, μια αυτοκτονία, μια διαδήλωση ή μια ασθένεια και εναρμονίζονται καλύτερα με το σύνθημα περισσότερος εντυπωσιασμός - λιγότερη σκέψη. Η μορφολογία της γλώσσας αλλάζει καταϊγιστικά μέσα από τα συνεχή λάθη των τηλεπαρουσιαστών, που την στιγμή που γίνονται εγκαθιδρύουν αυτό που είναι το σωστό. Και αυτή η εξομολόγηση, την οποία σήμερα ζητούμε να φύγει από τα σχολεία, αλλά η οποία στην πραγματικότητα ήταν περισσότερο έργο - επικίνδυνο έργο - των δασκάλων, έχει αλλάξει φορείς. Για κάποιους εξομολογητές είναι ο ψυχαναλυτής είτε ο - μπεκαβιοριστής ή μη - ψυχολόγος. Αλλά για τους περισσότερους, για τις απαίδευτες μάζες, το ιερό όπου εξομολογούνται είναι το τηλεοπτικό στούντιο και ο μέγας εξομολογητής έχει το όνομα των γνωστών πρωθιερέων της τηλεόρασης. Σε ένα ευρύτερο επίπεδο, η τεχνολογία προσφέρει την ευκολία και την παγίδα της *μεσολάβησης* και η εξ αποστάσεως παιδεία ολοκληρώνει την από-προσωποποίηση της διαδικασίας μετάδοσης της γνώσης.

Αυτό όμως επίσης που τείνει να αλλάξει είναι το περιεχόμενο και οι στόχοι της παιδείας. Ας ανατρέξουμε για μια στιγμή στην γένεση της παιδείας στον Δυτικό κόσμο, δηλαδή στην Ελλάδα. Τα μεγάλα κείμενα με τα οποία τα παιδιά μάθαιναν γράμματα από τους παιδαγωγούς στην Αθήνα, το Άργος, την Αλεξάνδρεια, την Ρώμη - και ακόμη στην Κωνσταντινούπολη - ήταν ο Όμηρος και οι τραγικοί. Δεν ήταν κείμενα καθεστωτικά, αλλά αμφισβητησιακά. Μιλούσαν για την πόλιν, το κράτος, τον Ελληνισμό και συνεχώς έκριναν και αμφισβητούσαν τις έννοιες αυτές. Το προοίμιο της Ιλιάδας δίνει μια φρικτή εικόνα του πολέμου. Οι Τρωάδες του Ευριπίδη αποκαλούν τους Έλληνες που έκαψαν την Τροία - και άρα τους Αθηναίους που εξόντωσαν τους Μηλίους στον Πελοποννησιακό πόλεμο - Βαρβάρους. Το ζήτημα της ελληνικής ρίζας της Ευρώπης δεν έχει να κάνει με κάποια φυλετική διάσταση. Είναι ζήτημα μοντέλου διοίκησης, απόφασης, ελευθερίας, αναγνώρισης της κριτικής και της αμφισβήτησης ως θεμελίων της γνώσης. Ήδη στις αρχές του 20ου αιώνα ο T. S. Eliot είχε διαγνώσει την έναρξη της υποχώρησης του ουμανισμού μέσα στην εκπαίδευση και τον πολιτισμό της Αγγλίας και του Δυτικού κόσμου γενικότερα. Σήμερα είναι πολύ πιο φανερό ότι το περιεχόμενο της εκπαίδευσης έχει πάψει να είναι κατά κύριο λόγο ουμανιστικό και ο στόχος δεν είναι ένας ενεργός πολίτης με δημιουργικό πνεύμα, αλλά άνθρωποι γρανάζια ή στην καλύτερη περίπτωση στην υπηρεσία του χρήσιμου, χρήσιμου σε αυτούς που κρατούν τα νήια της οικονομίας, της τεχνολογίας, της πολιτικής ή απλούστερα τα νήια του κόσμου. Χωρίς αμφιβολία μια τέτοια μη-παιδεία θέλει και τον κατάλληλο μη - δάσκαλο της.

Μπορεί και πρέπει η διδασκαλία του πολιτισμού να κλειστεί μέσα στα καλούπια αυτά; Με μία έννοια αναμφίβολα ναι, αν θεωρήσουμε τις πολιτισμικές σπουδές μια ακόμη ειδικευση στα πλαίσια του προσανατολισμού του κυριαρχημένου από το χρήσιμο που περιγράψαμε μόλις πιο πάνω. Η πολιτιστική πολιτική και διαχείριση ή πιο εύγλωττα το μάνατζμεντ, η μουσειολογία, η πολιτιστική διπλωματία, ο πολιτισμός και η τεχνολογία ή οποιοσδήποτε άλλος τέτοιος κλάδος μπορεί να αποτελέσουν τεχνολογικές εξειδικεύσεις που να προσφέρουν απλώς κάποια τεχνογνωσία σε επιλογές που άλλοι, οι πολιτικά και οικονομικά κρατούντες έχουν κάνει, φτάνει βέβαια αυτοί να είναι πρόθυμοι να δεχθούν ότι αγνοούν κάτι ελάχιστο από τον πολιτισμό και να θέλουν να το μάθουν ή να το αξιοποιήσουν μέσω κάποιων τρίτων που το γνωρίζουν. Οι πολιτισμικές σπουδές με αυτή την έννοια μιας μη κριτικής και μη δημιουργικής προσφοράς τεχνογνωσίας είναι κάτι το νόμιμο στην καλύτερη όμως περίπτωση, δηλαδή αυτή που παραμένει πραγματικά ουδέτερη και δεν χρωματίζεται από αυτήν την αδιαφορία για το δράμα της ζωής, δεν μπορεί παρά να μείνουν κάτι το περιθωριακό και το δευτερεύον.

Αν ωστόσο θέλουμε να κατανοήσουμε ποιες πρέπει να είναι οι πολιτιστικές σπουδές και οι δάσκαλοι που θα τις εμπψύχωναν, δηλαδή κατά κυριολεξία θα τους έδιναν ψυχή, πρέπει να επανέλθουμε από μια άλλη σκοπιά στο ερώτημα του τι είναι πολιτισμός. Για μια υπαλληλική αντιμετώπιση της ζωής και της παιδείας, πολιτισμός είναι κάποια δεδομένη στενότερη είτε και ευρύτερη περιοχή των ανθρώπινων πραγμάτων που υπάρχει, είτε αγκαλιάζει έναν ολόκληρο κόσμο που λιμνάζει ή ακινητεί, είτε αρκείται σεμνά σε μια μικρότερη περιοχή του, που την προσδιορίζουμε συνήθως με τον ταλαιπωρημένο όρο «πολιτιστικά». Κατά μία άλλη διαμετρικά αντίθετη άποψη όμως, ο πολιτισμός είναι πάντοτε το αναπάντεχο που εισβάλλει στα πράγματα, για να καταργήσει την απάθεια, να ανατρέψει την κατεστημένη εικόνα του κόσμου, να επιβάλει την συνομιλία της Κόλασης και του Παραδείσου που κρύβονται στην ψυχή μας και στην κοινωνία. Υπάρχει ένα έργο του ρώσου ζωγράφου του 19ου αιώνα, του Ρέπιν που μας δείχνει ένα πρώην πολιτικό κρατούμενο των τσαρικών κατέρρων της Σιβηρίας, που επιστρέφει σε ένα σπίτι, όπου όλοι δυσανασχετούν από την αδόκητη – και πιθανώς επικίνδυνη παρουσία του, εκτός από ένα παιδάκι που σε μια γωνιά τον περιμένει με προσμονή και λαχτάρα. Αυτή η σκηνή μου φέρνει πάντοτε στο νου, όχι μόνο τον μεγάλο τρόφιμο του *σπιτιού των πεθαμένων*, τον Ντοστογιέφσκι, αλλά τον ίδιο τον πολιτισμό, καθώς αυτός επιστρέφει σήμερα σε ένα κόσμο που νόμιζε πως θα ζήσει ερήμην του, βασισμένος μόνον στην οικονομία, την τεχνολογία και την συμβολική και την φυσική βία και αντιμετωπίζει την επιστροφή αυτή του εξόριστου – δηλαδή του απωθημένου και περιφρονημένου πολιτισμού, ως απειλή. Αυτό βέβαια σημαίνει ότι κατανοούμε τον πολιτισμό σαν την σύνθεση των *έργων* εκείνων που συλλαμβάνουν μέσα στην αστραπή της δημιουργίας εικόνες και νοήματα που μας αποκαλύπτουν πολύτιμες κρυμμένες αλήθειες, που θα έμεναν χωρίς αυτά άγνωστες και ανενεργές. Ακόμη και οι θρησκευτές, είτε τους αποδίδουμε μεταφυσική διάσταση είτε όχι, είναι από την άποψη αυτή στην ανθρώπινη διατύπωσή τους έργα πολιτισμού, που προτείνουν, ανατροπές, ρήξεις, συγκλίσεις και οράματα τα οποία καταργούν και επανασυστήνουν τον κόσμο. Η απώθηση όμως και η

περιθωριοποίηση του πολιτισμού τον κάνει σήμερα να επιστρέφει εν πολλοίς ως σύμπτωμα μιας επικίνδυνης πολιτικής νόσου. Σήμερα, οι Δυτικές κοινωνίες βλέπουν αποσβολωμένες την επιστροφή του *ιερού*, για του οποίου τις διαφορετικές μορφές δεν διαθέτουν καν τις κατάλληλες λέξεις, να διαμορφώνεται άλλοτε ως ελπίδα γεφύρωσης και οικουμενικού διαλόγου, πολύ συχνά όμως με την διάσταση του *μιαρού*, ως θανάσιμη απειλή για την ίδια την ζωή του πλανήτη, απειλή που παίρνει την μορφή του ισλαμικού, του δυτικού είτε του οποίου άλλου φονταμενταλισμού.

Αν συλλαμβάνουμε τον πολιτισμό με αυτή την διάστασή του της ρωγμής, της ρήξης και της έκρηξης που ξαναδίνει ζωή στην κοινωνία αμφισβητώντας και ταυτοχρόνως αναθεμελιώνοντάς την, και αν ταυτοχρόνως συλλαμβάνουμε την επιστροφή του ιερού ως ελπίδα, αλλά και θανάσιμο κίνδυνο, τότε κατανοούμε ότι δεν αναφερόμαστε σε κάποια τυπική ή απλώς τεχνική διαδικασία, αλλά σε ένα ζήτημα ζωής και θανάτου για τον πλανήτη. Δεν μπορούμε να μιλάμε για σπουδές πολιτισμού, αν αυτές δεν ασχολούνται με τους άξονες κριτικής και δημιουργικής σκέψης και δράσης, χωρίς τους οποίους καμία διαχείριση και καμία πολιτική του πολιτισμού δεν είναι κάτι το ουσιαστικό. Και μάλιστα για σπουδές που εξοικειώνουν τους μαθητές με τα έργα του πολιτισμού και ιδιαίτερα τα μεγάλα, αυτά που μπορούν να λειτουργήσουν ως μέτρο και παράδειγμα και επίσης που τους ανοίγουν δρόμους έκφρασης, δηλαδή επιστημονικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας σε πρώτο πρόσωπο. Τέτοιες όμως σπουδές δεν μπορεί, ακόμη και αν δεν θα επεδίωκαν διόλου προγραμματικά κάτι τέτοιο, παρά να κινούνται ενάντια στο ρεύμα, να είναι κριτικές προς τις τρέχουσες *αυτονόητες* ιδέες και συμπεριφορές, προς τους κρατούντες θεσμούς, τις πολιτικές, δράσεις και διοργανώσεις. Για παράδειγμα δεν μπορεί παρά να εναντιώνονται στην μόδα του προκλητικά ανόητου και ασήμαντου στην τέχνη – που βέβαια όχι μόνον δεν προκαλεί κανέναν, αλλά αφήνει την κατεστημένη εξουσία να συνεχίζει ανενόχλητη τη δουλίτσα της.

Τέτοιοι άξονες όμως δεν υπάρχουν κάπου έτοιμοι, ες αεί διατυπωμένοι, διαθέσιμοι για χρήση ανά πάσα στιγμή. Είναι οι ίδιοι, όταν είναι αυθεντικοί, καρπός κριτικής και δημιουργίας, απότοκος επιστημονικών υποθέσεων εργασίας και δημιουργικών στοιχημάτων. Και επειδή ακριβώς δεν αποτελούν έτοιμες και θεόπεμπτες αλήθειες, οφείλουν να επαληθεύονται μέσα από τον διάλογο με την κοινωνική εμπειρία, την γενική αλλά και αυτή που σχετίζεται με τον πολιτισμό, αλλά και μέσα από την εμπλοκή στην πολιτισμική δημιουργία και την διαχείρισή της του ίδιου του διδάσκοντος και των μαθητών που θα κατορθώσει να πείσει.

Μας λένε ότι ο παραδοσιακός δάσκαλος «έχει τελειώσει». Αναφέρονται προφανώς σε γενιές ανθρώπων, καθ' όλα αξιόλογων και σεβαστών, οι οποίοι όμως μπορούσαν να αναφερθούν σε ένα λίγο πολύ σταθερό πολιτισμικό, πολιτικό, ιδεολογικό, και θρησκευτικό ακόμα πλαίσιο. Αν κρίνουμε από την εικόνα των τάξεων και των αμφιθεάτρων, μπορούμε να δεχτούμε πως ένα τέτοιο τέλος είναι περισσότερο από πιθανό, όσο και αν δεν συμβαίνει με τον μηχανιστικό τρόπο που νομίζουν πολλοί. Βέβαια, ο παραδοσιακός αυτός δάσκαλος,

οσοδήποτε και αν είναι παρωχημένος είναι χίλιες φορές καλύτερος από τους ανερμάτιστους καρεκλοκένταυρους οι οποίοι σχεδιάζουν εδώ και δεκαετίες την ευρωπαϊκή και την ελληνική παιδεία, αναζητώντας λύσεις για μια κρίση της οποίας αποτελούν βασικό αίτιο.

Ο δάσκαλος τον οποίο χρειάζονται οι σπουδές ενός πολιτισμού που δεν θα είναι «σε εισαγωγικά» μένει να βρεθεί. Θα πρέπει να έχει την πνευματική συγκρότηση, την αφοσίωση, το αίσθημα ευθύνης, του παλιού δασκάλου και οπωσδήποτε θα πρέπει να αποτελεί μια μορφή στην οποία να μπορεί ο μαθητής να επενδύσει, κάτι που δεν θα μπορέσει ποτέ να προσφέρει κάποια εξ αποστάσεως παιδεία σε σελοφάν. Η σχέση ανθρώπου με άνθρωπο, η διανθρώπινη επικοινωνία με τα σύνθετα παίγνια της και την ερωτική δραματική της πλευρά θα πρέπει να ξαναγίνει η βάση. Όμως η νέα αυτή ανθρωπιστική παιδεία δεν θα μπορεί πια να στηρίζεται σε υπερβατικές βεβαιότητες και στερεότυπα. Ίσως η ίδια η διάκριση επιστήμης, τέχνης, τεχνολογίας και πολιτικής να μην έχει τον χαρακτήρα των στεγανών που της αποδίδουμε σήμερα. Ένας τέτοιος δάσκαλος που θα ψάχνει συνεχώς ανανεούμενες και αμφισβητούμενες αλήθειες διακινδυνεύοντας με προσωπικό κόστος μένει να δημιουργηθεί. Θα πρέπει να έχει ταυτοχρόνως τα χαρακτηριστικά του επιστήμονα, αλλά και του ψυχαναλυτή ή του εξομολόγου, του ανθρώπου που ζωντανεύει βιωματικά και ποιητικά τη γνώση. Ίσως ο όρος εμπυκωτής, που παραπέμπει σε κάτι σαν την αγγλική λέξη performer, να είναι ο πλησιέστερος προς αυτό που ζητάμε. Η αναφορά όμως αυτή πρέπει να διευκρινισθεί γιατί μπορεί να γεννήσει νέες παρεξηγήσεις. Το ζητούμενο δεν είναι να εγκαταλειφθεί η επιστήμη χάριν της τέχνης, ούτε η σκέψη χάριν του τυφλού συναίσθηματος. Ο ναζισμός, ο φασισμός, ο σταλινισμός, οι διάφορες εκδοχές του ιρρασιοναλισμού (α-λογοκρατίας) και οι παραθηρσοκευτικές οργανώσεις μέχρι τις λατρείες των σατανιστών μας έδειξαν που μπορεί - ακόμα και καλοπροαίρετα να οδηγήσει το τυφλό συναίσθημα. Αυτό που χρειαζόμαστε είναι μια σκέψη που να θεμελιώνεται στην αμεσότητα του συναίσθηματος, αλλά που με την σειρά της να την ελέγχει, να την κρίνει και να την μεταμορφώνει. Αυτό με την σειρά του σημαίνει ότι με όλες τις αμφισβητήσεις το θεμέλιο για να ασκηθεί η κριτική αυτή, δηλαδή το αληθές, το ωραίο, το δίκαιο, παραμένει αν όχι εξασφαλισμένο, τουλάχιστον δραματικά αναγκαίο και ζητούμενο. Μπροστά στο οποίο γεγονός μας αγγίζει βαθιά, μας συγκλονίζει ή μας απειλεί με εξόντωση, η αναφορά στις έννοιες αυτές - που όντως αδυνατούμε να φυλακίσουμε ικανοποιητικά σε κάποιο ορισμό - έρχονται στο στόμα μας. Οι έννοιες αυτές δεν μπορεί να είναι δεδομένα στερεότυπα σε τετριμμένες συνθήκες. Είναι στην ουσία έννοιες έκτακτης ανάγκης. Και ίσως ο βασικός ρόλος μιας παιδείας του πολιτισμού είναι να ανακαλύπτει κάτω από το τετριμμένο και το στερεότυπο την έκτακτη ανάγκη που βρίσκεται πάντοτε εκεί.

Καθοδήγηση και σχετικισμός στην Εκπαίδευση Μερικές παρατηρήσεις

Βασίλης Καραποστόλης

Καθηγητής Επικοινωνίας και Πολιτισμού
του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Πριν από τη γνώση υπάρχει η μάθηση και πριν από τη μάθηση η προσοχή. Το πιο κρίσιμο εκπαιδευτικό πρόβλημα σήμερα εντοπίζεται ακριβώς εδώ. Στο ότι την ίδια τη στιγμή που τα βιβλία και οι δάσκαλοι προτείνουν στους μαθητές σημεία εστίασης της προσοχής τους, έξω από τις αίθουσες οργιάζουν οι περιπασμοί. Ζούμε την εποχή της διασποράς του ενδιαφέροντος, της περιήγησης του βλέμματος και της σκέψης σε όλα και από λίγο. Αυτό σημαίνει πως ο εκπαιδευτικός πριν ακόμα επιχειρήσει να θέσει ορισμένους κανόνες σχετικά με το πώς ελέγχεται το ορθό και το λάθος, πρέπει να πείσει το ακροατήριό του πως αξίζει τον κόπο να αναζητήσει τον άγνωστο Χ.

Όστόσο, η ικανότητα του δασκάλου να ελκύει συνεχώς λιγότευει. Γεγονός που οπωσδήποτε συνδέεται με το ότι συχνά λείπει το ενοποιητικό νήμα από το οποίο θα μπορούσε να πιαστεί ο εξηγητικός λόγος για να διαπεράσει τα γεγονότα, τις χρονολογίες, τους αριθμούς. Μ' άλλα λόγια, μπροστά στο νεανικό κοινό δεν εμφανίζεται η εξιστόρηση της γνώσης ως ανθρώπινης περιπέτειας, αλλά μερικά στοιχεία και σύμβολα τα οποία απομένει να βρουν την αντιστοιχία τους με την εμπειρία αργότερα.

Δύσκολα όμως αγκιστρώνεται η σκέψη του νέου σε γενικότητες που του παρουσιάζονται σαν αλήθειες. Δύσκολο να συγκεντρωθεί σε μια εξίσωση (όχι μόνο στα μαθηματικά, αλλά παντού) από την οποία απουσιάζουν τα κίνητρα, τα διλήμματα, οι συγκρούσεις. Όταν από τις σελίδες των βιβλίων λείπει η ένταση της προσπάθειας ορισμένων ατόμων για τη δημιουργία ή τη γνώση, όταν έχουν εξαφανισθεί οι ανθρώπινες πράξεις και έχουν μείνει μόνο οι «δομές» και τα «συστήματα», τότε μοιραία ο μαθητής θα μπαινοβγαίνει στο σχολείο όπως μπαινοβγαίνει σ' ένα ηλεκτρονικό αρχείο. Θα χρησιμοποιεί μόνον αυτά που ο ίδιος θα νομίζει πως του είναι απαραίτητα.

Βρισκόμαστε έτσι στην περιοχή των βολικών επιλογών, καθώς επίσης και μιας ορισμένης αντίληψης σύμφωνα με την οποία το πιο σεβαστό ανθρώπινο δικαίωμα είναι να προεξοφλεί κανείς ότι οι αυθεντίες κάνουν κατάχρηση της ισχύος τους. Μπορούν επομένως

ελεύθερα οι μικρές ηλικίες να διαλέξουν τι θα μάθουν και αν το μάθουν, τι να σκέφτονται κι αν το σκέφτονται. Γενναϊόδωρη και ελαστική η σύγχρονη φιλελεύθερη κοινωνία τούς παραχώρησε το προνόμιο να είναι σκεπτικιστές πριν από την ώρα τους, να απελπίζονται προτού να δράσουν, να μην έχουν ποιόν να μισηθούν. Γιατί βέβαια διαδόθηκε προ πολλού πως η μίμηση δεν είναι παρά ένα είδος ομηρίας.

Ας μην υπεκφεύγουμε όμως. Αν θέλει μια κοινωνία να διεγείρει τη σκέψη των νέων οφείλει να επιλέξει και να αποκλείσει. Οφείλει επίσης να ζητήσει να γίνει ο διδακτικός λόγος πιο παραστατικός. Μπορούμε λοιπόν να διαλέξουμε πρώτα απ' όλα από την οικεία ιστορική παράδοση ορισμένες σημαίνουσες ανθρώπινες μορφές, όχι όμως πλέον αποκλειστικά σχεδόν από τα πεδία των διαβουλεύσεων και των μαχών. Είναι καιρός στα εγχειρίδια να βρουν την αρμόζουσα θέση τους εκτός από τους επιφανείς των πολιτικο-στρατιωτικών αντιπαραθέσεων και εκείνοι που μόχθησαν για να κάμψουν τις προκαταλήψεις, τη δυσπιστία και την άγνοια στον γύρω τους κόσμο. Υπάρχουν άραγε ήρωες του πολιτισμού; Και είναι ανάγκη να καταφύγουμε σ' έναν νέο ηρωισμό για να κερδίσουμε το ενδιαφέρον μιας νεολαίας στην οποία φαίνεται πως ακόμα και η λέξη τίμημα προκαλεί ένα μούδιασμα, αν όχι απώθηση;

Και όμως. Όλα αυτά είναι μόνον η επιφάνεια κάτω από την οποία συντηρείται πάντα η προσδοκία των νέων πως κάτι θα συμβεί και οι ρωγμές στην κοινωνία θ' ανοίξουν. Όπως συνέβη και άλλοτε και με άλλους προγενέστερους. Τα παραδείγματα υπάρχουν. Μερικοί απέναντι στο «όχι» της πραγματικότητας αντέταξαν τη δική τους θέληση και τίποτα δεν είναι πιο συναρπαστικό για έναν νέο από το να τού διηγηθούν αυτούς τους αγώνες. Εξάλλου δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η ελληνική κοινωνία παραμένει σε μεγάλο βαθμό ανθρωπομορφική. Ό,τι πλανιέται ως γνώμη, πεποίθηση, προτέρημα ή ελάττωμα παίρνει σάρκα και οστά, έρχεται ως ζωντανό υποκείμενο για να γίνει δεκτό ή να απορριφθεί. Ανιχνεύεται πρώτα η συμπεριφορά και κατόπιν κρίνεται η άποψη.

Λαμβάνοντάς το αυτό σοβαρά υπόψη η εκπαίδευση είναι σε θέση με σύγχρονους τρόπους να συνδέσει ξανά το παρελθόν με το παρόν. Ας ξετυλιχθεί λοιπόν ένα αφηγηματικό δράμα σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, με διηγήσεις κατ' αρχάς για το πώς από τη θαρραλέα προσήλωση ορισμένων ατόμων στον σκοπό τους παρήχθησαν καρποί σ' ένα έδαφος που ως τότε έμοιαζε άγονο. Απ' αυτή τη σκοπιά το στοιχείο της Βιο-ιστορίας - τοποθετημένο βέβαια σ' ένα πλαίσιο ερμηνευτικής και συγκριτικής ανάλυσης - αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Χωρίς αυτό το στοιχείο η συνείδηση των μαθητών θα πάψει να αντλεί παραστάσεις χρωματισμένες με θέληση και ενεργητικότητα κι έτσι στο τέλος το δημιουργικό έργο θα μοιάζει με ακατανόητη, αλλόκοτη εμμονή ορισμένων ατόμων τα οποία για δικούς τους λόγους έδρασαν όπως έδρασαν, σε κάποιες άλλες εποχές, οπωσδήποτε «πολύ διαφορετικές» από τη σύγχρονη. Με δυο λόγια, είναι ανάγκη να πεισθούν οι νεώτεροι ότι το δημιουργικό στοίχημα δεν καταγράφεται απλώς σε εγχειρίδια και εγκυκλοπαίδειες, αλλά ότι αφορά και τους ίδιους. Προϋπόθεση γι' αυτό είναι να διαλυθεί η αχλύ η οποία

περιβάλλει τις ψυχικές και διανοητικές ιδιότητες του ατόμου που ερευνά, δοκιμάζεται, οραματίζεται και τελικά πραγματώνει το όραμά του ή ένα μέρος του τουλάχιστον. Πρέπει, για παράδειγμα, να μιλήσουν οι δάσκαλοι για το πείσμα του Χαλεπά και τις νίκες του πάνω στο μάρμαρο, ή και για τους τρόπους με τους οποίους ο Ροΐδης ξεπέρασε τις ταλαιπωρίες του περιγράφοντάς τες. Κάποιοι πρέπει να μιλήσουν διεξοδικά στους νεαρούς αμήπουτους γι' αυτά τα μυστήρια που δεν είναι παρά ανθρώπινες ποιότητες και ονομάζονται: επιμονή, μεθοδικότητα, ειρωνεία αλλά και οίστρος μέσα από τις δυσκολίες, χαρά της ολοκλήρωσης, χαρά που δεν είναι ποτέ απλή αυτοϊκανοποίηση.

Σε κάθε περίπτωση, ένα τέτοιο εγχείρημα θα αντιμετωπίσει σοβαρά εμπόδια. Πρόκειται πρώτα απ' όλα για την επιφύλαξη - ριζωμένη κυρίως σε ορισμένους εκπαιδευτικούς κύκλους - πως η σύνδεση των μαθητών με εξέχουσες μορφές περιβεβλημένες με αίγλη, αλλά και με τη ρητορεία προγενεστέρων εγκωμιαστών τους, ενέχει τον κίνδυνο της οπισθοχώρησης προς την προσωπολατρεία. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο τρόπος με τον οποίο η διδασκαλία προσέγγισε κατά το παρελθόν τέτοιες μορφές ήταν σε πολλές περιπτώσεις σχηματικός και πομπώδης, σε σημείο που να συσκοτίζει αντί να φωτίζει τις συνθήκες δράσης αυτών των προσώπων και τα ουσιαστικά επιτεύγματά τους. Συναρτημένος με την απεγνωσμένη προσπάθεια να προβληθεί μια εθνική παρακαταθήκη συμβόλων και αξιών, ο στόμφορ αυτός κατέληξε να αφαιρέσει το περιεχόμενο από ό,τι εκθείαζε. Και το χειρότερο: να υποκινεί διαρκώς την υποψία πως πίσω από τα κάθε είδους λογύδρια των επετείων και των ειδικών θεαματικών εκδηλώσεων, πίσω από τις επίσημες εκφράσεις αναγνώρισης και σεβασμού προς τους άξιους ηγέτες, μάρτυρες, ταγούς κ.λπ., κρυβόταν μια αθέμιτη πολιτικο-ιδεολογική επιδίωξη.

Είναι γεγονός ότι κάποιοι επέμεναν να υμνούν το παρελθόν προκειμένου να διαχειριστούν τα τρέχοντα ζητήματα ανενόχλητοι, διαβεβαιώνοντας πως απλώς τιμούν την εθνική κληρονομιά. Δικαιολογημένη η κριτική επιφύλαξη απέναντι στους ισχυρισμούς αυτού του είδους. Άλλο όμως αυτό και άλλο η συγκάλυψη της αδυναμίας - με πρόσχημα τις ανάγκες της κριτικής αυτής - να επιλεγούν ορισμένα ενεργά στοιχεία της παράδοσης και να αποκλειστούν άλλα. Η έρευνα αυτή παραμελήθηκε και σε αντικατάστασή της κατίσχυσε ως αρχή στον χώρο της εκπαίδευσης η εναντίωση στον τονισμό των εξαιρετικών πράξεων και των αντίστοιχων ατομικών αρετών ή χαρισμάτων. Όλα αυτά εξισώθηκαν με μια ιδεαλιστικού τύπου αυθαιρεσία. Για να διορθωθεί η αυθαιρεσία αυτή υπέθεσαν μερικοί πως έπρεπε το ατομικό να υπαχθεί απ' ευθείας στο συλλογικό, το μεμονωμένο στο σύνολο.

Όμως αυτό δεν ήταν παρά μια μεθοδολογική προκατάληψη που κατέληξε σ' ένα μηχανικό αναγωγισμό. Το αποτέλεσμα ήταν ιδιαίτερα το μάθημα της Ιστορίας καθώς και μέρη άλλων μαθημάτων που σχετίζονται μ' αυτή να γίνονται ολοένα και λιγότερο δεκτά από το μαθητικό κοινό μ' εκείνο το πηγαίο αίσθημα που γεννιέται όταν αποκαλύπτεται κάτι σημαντικό. Η αναφορά σε πράξεις και γεγονότα κατά κανόνα έμοιαζε με γνωστοποίηση, επισήμανση, εντοπισμό, αλλά όχι με κατάδειξη των απρόβλεπτων κινήσεων, των αποκλίσεων από τον

κανόνα. Κατά συνέπεια πολύ δύσκολα θα μπορούσε να συλλάβει θαυμαστικά ο μαθητής το δρων υποκειμένο. Μέσα σε τόση «αντικειμενικότητα» τίποτα δεν μπορεί να δώσει αξία σε ένα δίλημμα, σε μια εκκρεμότητα κρίσιμη η οποία θα λυθεί με μια απόφαση οριακή ή και μεγαλειώδη.

Μεγαλείο όμως στη δημοκρατική οργανωμένη κοινωνία; Κι ειδικά στο σχολείο όπου ο νόμος της ισότητας είναι το πρώτο της αξίωμα; Έχει περάσει καιρός από τότε που ο Σορέλ ελεεινολογούσε την προοδευτική δημοκρατία εξαιτίας της έλλειψης μέσα στους κόλπους της θυλάκων όπου κυφορείται το εξαιρετικό. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η τάση προς τη μετριότητα είναι το αναπόφευκτο κόστος ώστε η σύγχρονη κοινωνία να εξασφαλίζεται απέναντι σε όνειρα επηρμένων αρχομανών τα οποία θα ήταν δυνατόν να καταστρέψουν τις υποδομές της, τα κοινά αγαθά της δηλαδή, τα προορισμένα για όλους. Το ερώτημα είναι αν το κόστος αυτό αποδείχθηκε εξοντωτικό. Και στην περίπτωση της εκπαίδευσης οι ενδείξεις είναι σαφείς. Πρώτο θύμα αυτής της εξισωτικής αρχής ήταν η ίδια η έννοια της διδασκαλίας, η ίδια η απόπειρα να συνδυαστεί η γνώση με την παραινέση. Είναι πλέον φανερό ότι οποιαδήποτε μεθοδική προσπάθεια να υποδειχθεί προς τους μαθητές η ανάγκη υπέρβασης του εαυτού τους, θεωρείται υπερβολικά αυστηρή, μια εκ των άνω προτροπή αναχρονιστική στην καλύτερη περίπτωση και μεταφυσική στη χειρότερη.

Αντίθετα, το πιο φυσικό πράγμα θα ήταν - σύμφωνα με τους εξ απαλών ονύχων εποπτεύοντες - να αναγνωριστεί πως ο κάθε μαθητής είναι αρκετά ικανός να αυτοπροσδιορίζεται και να γίνεται ανεκτός σε όποιο επίπεδο γνώσεων και αντιλήψεων κινείται. Αντιμετωπίζεται ως μια σεβαστή, υπολογίσιμη μονάδα την οποία επιβάλλεται να παρακολουθήσει με προσοχή ο οποιοσδήποτε ιθύνων νους (στο σχολείο, όπως και στην οικογένεια) χωρίς να της ζητά να συγκριθεί υποχρεωτικά με άλλες ατομικές περιπτώσεις. Κάτι τέτοιο - λένε - μπορεί και να προκαλέσει τραύματα και είναι ασφαλώς καλύτερο να προλαβαίνει κανείς μια πάθηση από το να τη θεραπεύει. Υιοθετώντας τη γλώσσα μιας χαλαρής και για κάθε χρήση κοινωνικής υγιεινής, η παιδαγωγική αυτού του τύπου έμεινε αμέτοχη της βαθύτερης νεανικής εμπειρίας. Δεν είδε πως ακριβώς με μια πληγή, με μια οδυνηρή τομή μέσα στη συνήθεια και την πλήξη, ο έφηβος που λέγεται «πολλά υποσχόμενος» υπόσχεται κατ' αρχάς στον εαυτό του. Ψιθυριστά, κρυφά μονολογεί: «θα γίνω κάποιος μια μέρα». Αν όμως κανείς δεν τού το ζητήσει αυτό, ούτε καν ο δάσκαλος μέσα στην τάξη, τότε είναι πολύ πιθανόν η αμφιβολία να υπερσχύσει της επιθυμίας για διάκριση και η φιλοδοξία που καταπνίγεται να τοξινωθεί σιγά-σιγά σε χόλο εναντίων όλων. Τότε η κοινωνία με τα όποια επιτεύγματά της και τους δημιουργούς της θα φθάσει να είναι μισητή. Είναι η στιγμή όπου γεννιέται το σκοτεινό σύνδρομο του Ηρόστρατου. Εκείνος που δεν πιστεύει πια πως θα δημιουργήσει κάτι άξιο για να μνημονευτεί, θα θελήσει να καταστρέψει - όπως ο απελπισμένος βάνδαλος του ναού της αρχαίας Εφέσου - όσα έφτιαξαν οι ικανότεροι. Πυρπολώνοντας τη δόξα των άλλων, ελπίζει να τρυπώσει κι αυτός στην παγκόσμια μνήμη.

Αυτός είναι ο κίνδυνος επομένως. Από την άνευ όρων παιδαγωγική επιείκεια να συντηρηθεί μια μετριότητα που αργότερα θα κραυγάζει εναντίον των κολάκων της. Όπως μερικά παιδιά που όταν μεγαλώσουν κατηγορούν τους γονείς τους επειδή δεν ήταν αρκετά επίμονοι στις νουθεσίες τους. Να επιστρέψουμε λοιπόν στο πνεύμα της καθοδήγησης; Ναι - όσο κι αν αυτό μπορεί να παρεξηγηθεί - υπό τον όρο ότι θα γίνει σαφής διάκριση μεταξύ του σκοπού της κυριαρχίας κι εκείνου της συνοχής.

Ενδέχεται κάποιος να καθοδηγεί τους νεώτερους έχοντας κατά νου να στερεώσει και να αναπαραγάγει την εξουσία που ήδη ασκεί πάνω τους. Είναι δυνατόν όμως αυτή η σχέση να έχει διαφορετικό χαρακτήρα κι αυτός που ορίζει, εξηγεί, διευκρινίζει ζητήματα άγνωστα μέχρι στιγμής σ' έναν άμαθο μικρότερης ηλικίας να θέλει να συμπορευτεί μαζί του ή τουλάχιστον να συγκατοικήσει μ' αυτόν σ' έναν κόσμο κοινό όπου όσα ενδιαφέρουν τους πρεσβύτερους δεν θα είναι εντελώς ξένα στους νεώτερους, και το αντίστροφο. Διαφορές, φυσικά, ανάμεσα στις γενιές θα υπάρχουν πάντα, αλλά αν θέλουμε να οργανώσουμε μια εκπαίδευση ουσιαστικά κοινωνική, θα αποφύγουμε να εννοήσουμε τις διαφορές αυτές ως βιολογικά και ψυχολογικά δεδομένα. Αλλοιώνοντας τη συνείδηση του διδασκόμενου ο διδάσκων αλλοιώνεται ταυτόχρονα και ο ίδιος: επομένως στην εμπειρία αυτή της αμοιβαιότητας περιέχεται πάντα η δυνατότητα να σκεφτούν και να επιχειρήσουν κάτι από κοινού οι δύο διαφορετικές γενιές. Αν δοθεί συνεπώς κάποια κατεύθυνση στα εκπαιδευτικά προγράμματα δεν θα είναι για να επιβληθεί μια ορισμένη αντίληψη, αλλά για να συνταχθούν η ωριμότητα και η νεότητα σε μια επιχείρηση επανερμηνείας του οικείου κόσμου και των σχέσεών του με άλλους.

Εδώ εμφανίζεται ξανά μια ακόμη επιφύλαξη, παραλλαγή αυτών που ήδη αναφέρθηκαν. Πώς θα δοθεί κεντρική κατεύθυνση στην εκπαιδευτική διαδικασία, όταν ακόμη και η έννοια του κριτηρίου θεωρείται ύποπτη; Το να θέτει κανείς μια πρόταση μοιάζει σήμερα σχεδόν ισοδύναμο με την εκδήλωση μιας θέλησης που επιχειρεί να εκτοπίσει αδικαιολόγητα άλλες θελήσεις και απόψεις. Πρόκειται για σύμπτωμα της γενικευμένης μεταμοντέρνας αμχανίας η οποία σε άλλους τομείς (όπως π.χ. στη θεωρία της λογοτεχνίας, στις φιλολογικές σπουδές, στην πολιτική φιλοσοφία και ηθική) συχνά αρέσκεται στην αυτοανάλυση και την ανακάλυψή της και εκεί εξαντλείται στην σκέψη όμως γύρω από την εκπαίδευση οι συνέπειες είναι άμεσες και παραλυτικές.

Το διαπιστώνουμε αυτό, για παράδειγμα, στις συζητήσεις γύρω από τα προβλήματα που προκύπτουν σε σχολεία με Έλληνες και αλλοδαπούς μαθητές. Το ότι το ακροατήριο είναι εθνικά και θρησκευτικά σύνθετο παρέχει επαρκή δικαιολογία σε ορισμένους για να προτείνουν την αναθεώρηση της ύλης των μαθημάτων και την προσαρμογή τους απλώς στο γεγονός ότι η προπαιδεία των μαθητών δεν είναι ενιαία. Αντί να αναζητήσουν ένα νέο τρόπο ώστε ο πολιτισμός της χώρας που υποδέχεται και φιλοξενεί τους αλλοδαπούς να απευθύνεται προς αυτούς χωρίς υπεροψία, αλλά και χωρίς να αυτοαναίρεται χάριν της διαλλακτικότητας, οι υπερπλουραλιστές αυτοί φθάνουν στο σημείο να ζητήσουν γενικώς

ελάττωση του «ελληνοκεντρισμού». Λες και το σχολείο είναι χώρος όπου ανταλλάσσονται καλές διπλωματικές προθέσεις, και τίποτα παραπάνω, αφού οτιδήποτε παραπάνω υποτίθεται ότι θα υποδήλωνε μια απαράδεκτη ηγεμονική βλέψη της πλειονότητας σε βάρος της μειονότητας. Οπότε συνιστάται η ανάμειξη. Μια δόση ελληνισμού, μια δόση δυτικοευρωπαϊκού και μια βαλκανικού ή ανατολικού πολιτισμού και το πολυ-πολιτισμικό συσσίτιο είναι έτοιμο. Εξαιτίας της αδυναμίας να συγκροτηθεί ένα πρόγραμμα διδασκαλίας που να μπορεί να έλκει τους μικρούς Αλβανούς, Ρουμάνους, Ουκρανούς κ.ά., προς τις αξίες και τα ισχύοντα της κοινωνίας στην οποία εντάσσονται εκ των πραγμάτων, εμφανίζεται ως λύση ένα είδος ποικιλίας με δείγματα από θρησκείες και ήθη τα οποία θεωρείται ότι διασυνδέουν τους αλλοδαπούς με τους γηγενείς. Στην πραγματικότητα, δεν διαμορφώνεται έτσι παρά μια επίπλαστη κοινότητα ανηλίκων δίχως άξονα γύρω από τον οποίο θα μπορούσαν να περιστραφούν και τελικά να αλληλοαναγνωριστούν τα μέλη της.

Γενικότερα, αν ο σκεπτικισμός κυριαρχεί, πράγματι, τόσο πολύ, τότε εννοείται, είναι εξαιρετικά δύσκολο να μιλήσει κανείς στους νέους κατ' αρχάς θετικά (και όχι κατηγορηματικά). Πολλοί μάλιστα επισημαίνουν πως αυτό έχει κιόλας συμβεί. Έχει λοιπόν μετατραπεί ο δάσκαλος σ' έναν απλό σχολιαστή κειμένων, σ' ένα ξεναγό των εικόνων που όλο και περισσότερο παράγονται από τα διάφορα ηλεκτρονικά μέσα; Αναμφίβολα, η τάση αυτή είναι ισχυρή, όσο άλλωστε ραγδαία είναι και η γενικότερη υποκατάσταση της εμπειρίας από την πληροφορία. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η ανάγκη για τη συγκράτηση ενός νοήματος μέσα στη σύγχυση, παραμένει κι αυτή ισχυρή, παρόλο που δεν προσφέρονται τα μέσα για να εκφραστεί. Μπορούμε μάλιστα να πούμε πως η ανάγκη αυτή ανιχνεύει τη δυνατότητα ενός νέου «μύθου» σε μια εποχή όπου, αφού υποβλήθηκε σε κριτική η μυθοποίηση, μυθοποιήθηκε στο τέλος η ίδια η απομυθοποίηση. Φθάσαμε έτσι σήμερα στο σημείο να αναζητούμε επειγόντως τους όρους υπό τους οποίους θ' αρχίσει ξανά η συγκρότηση σημασιών και νοημάτων τα οποία είναι ικανά να συνηγάσουν τους νεώτερους και να τους απαλλάξουν από την «τυραννία του παρόντος». Έτσι το είχε διατυπώσει ο Κικέρων και έπειτα από τόσους αιώνες μεταβολών, το έργο το οποίο αναλαμβάνει η εκπαίδευση σχετίζεται πάντα με το ίδιο πρόβλημα. Με το πώς είναι δυνατόν ν' αποσπαστεί η νεανική συνείδηση απ' όσα συμβαίνουν μέρα με τη μέρα, ώρα με την ώρα, και απαιτούν από τον καθένα την περιβόητη - και πολυδιαφημισμένη - «φυσική προσαρμογή».

Πολιτιστικό Μάρκετινγκ Εστιάζοντας στον άνθρωπο

Μαρία Κουρή

Λέκτορας (Π.Δ. 407/80)

στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Αν και το μάρκετινγκ ως δραστηριότητα εμφανίζεται με την γέννηση του εμπορίου, ως επιστημονική θεωρία αναπτύσσεται σταδιακά κυρίως τα τελευταία εβδομήντα χρόνια, όπου εντοπίζονται πέντε εξελικτικά στάδια με διαφορετική εστίαση: με αφετηρία τις απλές ανταλλαγές, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται σταδιακά στην παραγωγή, στις πωλήσεις, στην δημιουργία τμημάτων μάρκετινγκ και, από το 1960 και έπειτα, στον συντονισμό όλων των δράσεων ενός οργανωτικού σχήματος βάσει των μακροπρόθεσμων στρατηγικών μάρκετινγκ². Παρά το γεγονός ότι οι σημερινές οργανώσεις - επιχειρηματικές ή μη - δεν βρίσκονται όλες στο ίδιο στάδιο, το Μάρκετινγκ μαζί με την Παραγωγή και την Χρηματοδότηση συνιστούν τις τρεις γραμμικές λειτουργίες που είναι ζωτικής σημασίας για κάθε επιχειρηματική μονάδα³.

Στον χώρο του Πολιτισμού το Μάρκετινγκ κάνει τα πρώτα βήματα μόλις στα τέλη της δεκαετίας του '70 αρχές '80 και μάλιστα στις ΗΠΑ⁴, όπου παραδοσιακά οι κρατικές-ομοσπονδιακές επιχορηγήσεις είναι ελάχιστες έως ανύπαρκτες, αντίθετα με τον αυξημένο ρόλο της ιδιωτικής και εταιρικής πρωτοβουλίας. Στην προσπάθεια να εξασφαλίσουν εναλλακτικές πηγές πόρων, ανάμεσα στις οποίες και η υποστήριξη - οικονομική και όχι μόνον - των ιδιωτών και του επιχειρηματικού κλάδου, οι πολιτιστικοί οργανισμοί αναγκάστηκαν από νωρίς να υιοθετήσουν τρόπους ευρύτερης προβολής και διάδοσης των πολιτιστικών αγαθών και των υπηρεσιών τους. Έκτοτε το μάρκετινγκ εντάσσεται συστηματικότερα στην δράση των πολιτιστικών οργανισμών των ΗΠΑ αλλά και της Μεγάλης Βρετανίας, που επίσης ακολουθεί ένα σύστημα μικτής χρηματοδότησης των τεχνών σε μεγάλο βαθμό αυτονομημένο από το κράτος (arm's-length policy), προωθώντας ακόμη και στους μη

Μάρκετινγκ είναι η διαδικασία μέσω της οποίας η οργάνωση σχετίζεται δημιουργικά, παραγωγικά και κερδοφόρα με την αγορά, με σκοπό την δημιουργία και ικανοποίηση των πελατών στα πλαίσια των στόχων της οργάνωσης

P. Kotler και J. Scheff¹

κερδοσκοπικούς οργανισμούς αυξημένη αυτοδυναμία μέσω της υιοθέτησης πρακτικών από τον επιχειρηματικό τομέα. Στις υπόλοιπες δυτικοευρωπαϊκές χώρες η εφαρμογή μεθόδων μάρκετινγκ στον πολιτισμό προχωρεί με αργούς ρυθμούς για μια σειρά λόγων.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος που ανέκαθεν αναλάμβανε η εκάστοτε επίσημη κρατική αρχή στην υποστήριξη του πολιτισμού, εκφράζεται στις μέρες μας κυρίως με τον θεσμό των επιχορηγήσεων, που διασφαλίζει την επιβίωση πολλών μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών. Ο θεσμός αυτός αποσκοπεί μεν στην προστασία της καλλιτεχνικής ελευθερίας και στην αποφυγή της εμπορευματοποίησης της τέχνης⁵, αποκόπει όμως την κύρια πηγή εισοδήματος του οργανισμού από τον θεατή-επισκέπτη. Η νοοτροπία «η τέχνη για την τέχνη» επιτρέπει την παραγνώριση των επιθυμιών, αναγκών ή και δυνατοτήτων των αποδεκτών του καλλιτεχνικού αγαθού, οδηγώντας στο όνομα καλλιτεχνικών στόχων στην αυθαίρετη παραβίαση της κοινωνικής αποστολής των επιχορηγούμενων οργανισμών, που υπαγορεύει την κατάρριψη όποιων παραγόντων παρεμποδίζουν την συμμετοχή κάθε ανθρώπου ανεξαιρέτως στην Τέχνη⁶.

Παράλληλα, η γεννημένη κατά τον Ρομαντισμό αντίληψη της «υψηλής τέχνης» ως αυθεντικής και μοναδικής δημιουργικής έκφρασης του καλλιτέχνη για λίγους και εκλεκτούς, που αντιδιαστέλλεται με την μαζικά παραγόμενη και εμπορική «χαμηλή-λαϊκή τέχνη», εξακολουθεί να έχει ισχύ⁷. Η Τέχνη διαχωρίζεται σθεναρά από την Αγορά λόγω των - όχι πάντοτε αβάσιμων - φόβων σχετικά με την εμπορευματοποίηση της πρώτης και την καταστρατήγηση της ελευθερίας του καλλιτέχνη. Ο περιορισμός της πολύπλοκης λειτουργίας του μάρκετινγκ σε απλές πωλήσεις και διαφήμιση, που εμμένει όχι μόνο στον πολιτιστικό αλλά και στον επιχειρηματικό χώρο⁸, τροφοδοτεί τις απόψεις αυτές.

Μια συνέπεια είναι ο υποβιβασμός της σημασίας του Μάρκετινγκ συγκριτικά με την λειτουργία της Παραγωγής, η οποία, ομολογουμένως, είναι βασικός πυλώνας στην δράση κάθε οργάνωσης, αφού περιλαμβάνει τον σχεδιασμό και την δημιουργία προϊόντων και υπηρεσιών. Ακόμη και στον επιχειρηματικό κλάδο πολλές επιχειρήσεις εξακολουθούν να καθοδηγούνται από την έννοια του μάρκετινγκ με επίκεντρο το προϊόν, εκλαμβάνοντας ως δεδομένη την προτίμηση των καταναλωτών σε ποιοτικά προϊόντα⁹. Στους πολιτιστικούς οργανισμούς η στάση αυτή είναι ίσως εμφανέστερη και επικρατέστερη, εφόσον σε πολλές περιπτώσεις η ποιότητα του έργου τέχνης θεωρείται η καλύτερη διαφήμιση, ενώ η επιτυχία των πολιτιστικών οργανισμών υπολογίζεται βάσει του βαθμού επίτευξης των καλλιτεχνικών στόχων: οικονομικές απολαβές ή η ικανοποίηση των επισκεπτών είναι δευτερεύουσας σημασίας¹⁰. Αν και η έμφαση στην ποιότητα και αρτιότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος είναι απαραίτητη για την εκπλήρωση της καίριας καλλιτεχνικής αποστολής κάθε πολιτιστικού οργανισμού, η υποτίμηση άλλων σημαντικών συνισταμένων, όπως το κοινό ή η οικονομική πορεία της οργάνωσης, υποδεικνύει πως οι οργανισμοί αυτοί μάλλον «κοιτάζουν σε έναν καθρέφτη, ενώ θα έπρεπε να κοιτάζουν έξω απ' το παράθυρο»¹¹.

Για τους παραπάνω λόγους το μάρκετινγκ ακόμη και σήμερα σε πολλές περιπτώσεις εκλαμβάνεται ως περιττό επιπλέον έξοδο για τους βεβαρημένους προϋπολογισμούς των πολιτιστικών οργανισμών¹², με αποτέλεσμα να αποφεύγεται ή να προσεγγίζεται ερασιτεχνικά και αποσπασματικά. Συνεπώς, λίγοι οργανισμοί - και όχι μόνο στη χώρα μας - διαθέτουν αυτόνομα τμήματα μάρκετινγκ, που όμως συχνά παρουσιάζουν περιορισμένη δράση χωρίς να αξιοποιούν όλες τις δυνατότητες και τις μεθόδους της συγκεκριμένης επιστήμης για την προαγωγή του έργου της οργάνωσης, καθώς δεν υποστηρίζονται από επαρκείς πόρους, ανθρώπινους, υλικοτεχνικούς, οικονομικούς και άλλους.

Ήδη όμως από το 1959 ο διάσημος θεωρητικός του Μάνατζμεντ Peter F. Drucker διακήρυττε ότι «στόχος του μάρκετινγκ είναι να κάνει τις πωλήσεις περιττές»¹³, υποστηρίζοντας πως μια οργάνωση οφείλει όχι να δίνει έμφαση στην εκτεταμένη χρήση προωθητικών και διαφημιστικών μέσων για την επίτευξη γρήγορου κέρδους (*sales orientation - εστίαση στις πωλήσεις*), αφού μια τέτοια στρατηγική δεν εγγυάται μακροπρόθεσμα την διατήρηση των πελατών και την αύξηση των πωλήσεων, αλλά να τοποθετεί στο επίκεντρο τον πελάτη επιδιώκοντας την ουσιαστική ικανοποίηση των αναγκών του στα πλαίσια των δυνατοτήτων και της αποστολής της (*customer orientation - εστίαση στον πελάτη*)¹⁴. Δεδομένου ότι η επιβίωση μιας επιχείρησης εξαρτάται από την δυνατότητα παραγωγής κέρδους μέσω της διάθεσης των προϊόντων της βάσει των κανόνων της αγοράς¹⁵, γίνεται ευκολότερα αντιληπτό γιατί χρειάστηκαν περισσότερο από είκοσι χρόνια μέχρις ότου η ριζοσπαστική για την εποχή άποψη του Drucker, που έθετε για πρώτη φορά ως βασικό σκοπό μιας επιχείρησης την ικανοποίηση του πελάτη αντί την παραγωγή κέρδους και την εξολόθρευση των αντιπάλων, γίνει ευρέως αποδεκτή από τον κερδοσκοπικό τομέα των ΗΠΑ¹⁶.

Άλλωστε, ο όρος Marketing προέρχεται από την λέξη market (αγορά), που μπορεί να οριστεί ως ομάδα δυνητικών πελατών με παρόμοιες ανάγκες ή επιθυμίες, πρόθυμοι και σε θέση να ανταλλάξουν κάτι αξίας με εκείνους που προσφέρουν αγαθά και υπηρεσίες, που ικανοποιούν τις ανάγκες και τις επιθυμίες αυτές¹⁷. Σήμερα αναγνωρίζεται ευρύτερα ότι σκοπός του Μάρκετινγκ είναι η υλοποίηση ανταλλαγών που στοχεύουν στην ικανοποίηση των ανθρώπινων αναγκών¹⁸ και στην εκπλήρωση των αντικειμενικών στόχων τόσο των ατόμων όσο και της οργάνωσης, μέσω της πρόβλεψης των επιθυμιών των υποψηφίων πελατών και της παροχής κατάλληλων προϊόντων και υπηρεσιών. Πράγματι, εάν ένα προϊόν δεν καλύπτει συγκεκριμένες ανάγκες, όσο ποιοτικό ή καινοτόμο κι αν είναι, δεν θα έχει μακροπρόθεσμη επιτυχία. Επομένως, το Μάρκετινγκ δεν υπολείπεται της Παραγωγής, αφού μέσω της μελέτης της αγοράς και της άριστης κατανόησης του πελάτη προτείνει την δημιουργία και παροχή των κατάλληλων αγαθών στην κατάλληλη ομάδα ατόμων, την σωστή στιγμή, στο σωστό μέρος (ή μέσω του σωστού καναλιού διανομής), σε τιμές που οι πελάτες διατίθενται να πληρώσουν, με τελικούς στόχους την ικανοποίηση του πελάτη και την επανάληψη της αγοράς, καθώς και την προαγωγή των σκοπών της οργάνωσης. Βάσει των παραπάνω, και για τους μη κερδοσκοπικούς πολιτιστικούς οργανισμούς κρίνεται αναγκαία η υιοθέτηση της φιλοσοφίας εστίασης στον πελάτη ως προσανατολισμός στον αποδέκτη του πολιτιστικού αγαθού πάντοτε στο πλαίσιο της αποστολής και του προϋπολογισμού τους¹⁹.

Πράγματι, οι εποχές που η θελκτικότητα της καλλιτεχνικής προσφοράς φάνταζε δεδομένη και οι ανάγκες του κοινού ήταν ήσσονος σημασίας, έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτή. Πέρα από το γεγονός ότι μια τέτοια στάση υποτιμάει τον ανθρώπινο παράγοντα καταργώντας τον κοινωνικό ρόλο των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών, οι σημερινές συνθήκες απαγορεύουν τέτοιες πρακτικές που λειτουργούν αποτρεπτικά για το κοινό και απειλούν την βιωσιμότητα των οργανισμών. Αντιμέτωποι με ολοένα και μεγαλύτερους οικονομικούς περιορισμούς (μείωση των κρατικών επιχορηγήσεων και των χορηγιών, γενικότερη οικονομική ύφεση, μικρότερα έσοδα από εισιτήρια, αυξανόμενα έξοδα κ.ά.), τον δευτερεύοντα ρόλο που αποδίδεται στον πολιτισμό στις σύγχρονες δυτικές τεχνοκρατικές κοινωνίες²⁰, την πλειάδα ανταγωνιστικών του πολιτισμού δραστηριοτήτων ελεύθερου χρόνου και οικονομικών, υψηλής ποιότητας παραγώγων των πολιτιστικών βιομηχανιών (πχ. CDs, DVDs, mp3 κλπ.)²¹, καθώς επίσης με πολλές μεταβολές στον τρόπο ζωής του σύγχρονου ανθρώπου (περιορισμός ελεύθερου χρόνου, πλειάδα υποχρεώσεων, εξατομίκευση κατανάλωσης - niching, τάση για κατανάλωση στον τόπο και χρόνο της προσωπικής επιλογής, κλπ.)²², οι μη κερδοσκοπικοί πολιτιστικοί οργανισμοί οφείλουν να επανεξετάσουν τις συντηρητικές απόψεις όσον αφορά στον ρόλο και την λειτουργία τους, και να επαναπροσδιορίσουν την στάση τους απέναντι στους επισκέπτες τους και την κοινωνία εν γένει. Πλέον δεν έχουν την πολυτέλεια να αναμένουν παθητικά όσους ίσως περάσουν τις πύλες τους, αλλά πρέπει ενεργά να επικοινωνούν την καλλιτεχνική προσφορά τους, προσεγγίζοντας αποτελεσματικά τον σύγχρονο άνθρωπο που καθημερινά βάλλεται από πλήθος πληροφοριών. Μπορεί ο κύριος σκοπός ενός μη κερδοσκοπικού οργανισμού να μην είναι η παραγωγή κέρδους αλλά η προσφορά κοινωφελών υπηρεσιών²³, δεν αναιρείται όμως το γεγονός ότι, όπως και οι επιχειρήσεις, έτσι και οι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί έχουν υψηλά έξοδα λειτουργίας, ενώ τα έσοδα πρέπει να αντισταθμίζουν τα έξοδα για να εξασφαλίζεται η ύπαρξη και η δράση τους. Παρόλο που το κέρδος δεν αποτελεί μονάδα μέτρησης του βαθμού επιτυχίας τους, οι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί έχουν άλλες σταθερές αποτίμησης της δράσης τους, που στην περίπτωση του πολιτισμού πρέπει να αφορούν τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο κοινωνικό έργο που επιτελούν.

Πράγματι, όπως προαναφέρθηκε, η συμμετοχή κάθε ατόμου στην απόλαυση και δημιουργία τέχνης εκφράζει την καίρια κοινωνική αποστολή των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών²⁴, και ένα εμπόδιο στη συμμετοχή είναι η ελλιπής ή ανύπαρκτη ενημέρωση. Η υιοθέτηση μεθόδων του Μάρκετινγκ στον πολιτισμό επιτρέπει την ευρύτερη επικοινωνία του έργου και του συνόλου των υπηρεσιών των πολιτιστικών οργανισμών, καθώς και τον προσανατολισμό όλου του φάσματος των ενεργειών που συνδέονται με την δημιουργία, την διανομή και την απόλαυση του έργου τέχνης, στον επισκέπτη. Η προσέγγιση και ικανοποίηση των επιθυμιών του υπάρχοντος και δυνητικού κοινού ανοίγει τον δρόμο στην καλλιέργεια σχέσεων αλληλεπίδρασης μεταξύ των ατόμων και του οργανισμού, και σταδιακά στη δημιουργία εκτενούς βάσης πιστών υποστηρικτών, οι οποίοι θα ενισχύουν το έργο και την δράση του οργανισμού ποικιλοτρόπως. Μέσα από την ουσιαστική αυτή στήριξη ο οργανισμός θα αποκτήσει μεγαλύτερα περιθώρια παρουσίασης ποιοτικών καλλιτεχνικών

έργων, εξερεύνησης νέων καλλιτεχνικών οδών και παροχής βήματος σε νέους, άγνωστους καλλιτέχνες, εκπληρώνοντας αποτελεσματικότερα και την καλλιτεχνική αποστολή του.

Οι προκλήσεις της νέας εποχής οδηγούν ολοένα και περισσότερους μη κερδοσκοπικούς πολιτιστικούς οργανισμούς της Ευρώπης στην σύσταση τμημάτων Μάρκετινγκ και στην ανίρεση του διαχωρισμού της λειτουργίας τους από τα καλλιτεχνικά τμήματα, που υπηρετούσε ως δικλείδα ασφαλείας ενάντια στην έκπτωση και εμπορευματοποίηση του καλλιτεχνικού αγαθού²⁵. Πλέον οι καλλιτεχνικές και επικοινωνιακές στρατηγικές σχεδιάζονται σε μεγάλο βαθμό από κοινού για την ευρύτερη και επιτυχημένη προβολή της καλλιτεχνικής και όχι μόνον προσφοράς του οργανισμού, και υιοθετούνται βασικές μέθοδοι μάρκετινγκ από τον επιχειρηματικό χώρο, όπως η έρευνα αγοράς, η τμηματοποίηση, η επιλογή κοινών-στόχος και η χωροθέτηση.

Έρευνα αγοράς, Τμηματοποίηση - Στόχευση αγοράς - Χωροθέτηση

Στον επιχειρηματικό κόσμο ο πελάτης είναι βασιλιάς και οι αποφάσεις σχετικά με την παραγωγή προϊόντων ακολουθούν τους κανόνες της προσφοράς και ζήτησης για την επίτευξη κέρδους. Όμως στον μη κερδοσκοπικό πολιτιστικό τομέα στόχος είναι να παρουσιάζονται καθιερωμένοι και νέοι καλλιτέχνες σε όσο το δυνατόν ευρύτερα στρώματα κοινού, και όχι να προσφέρονται αποκλειστικά όποια καλλιτεχνικά έργα ζητάει η πλειοψηφία. Από τη στιγμή που ένας οργανισμός οφείλει να παρουσιάζει και έργα πειραματικά, ενδεχομένως λιγότερο δημοφιλή, και να τα καθιστά προσιτά στο κοινωνικό σύνολο, μέσω του μάρκετινγκ πρέπει: α) να *διατηρήσει την αγορά-κοινό* του ακόμη και όταν δεν εφαρμόζει μόνον τις επιτυχημένες «συνταγές» (όπως κάνουν οι πολιτιστικές επιχειρήσεις, πχ. εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής, θέατρα μιούζικαλ κτλ.), β) να *διευρύνει την αγορά* του παρουσιάζοντας με επιτυχία στο κοινό του και άλλα έργα πλην των δημοφιλών, μια μακροπρόθεσμη διαδικασία εμπειρεύουσα οικονομικό ρίσκο, γ) να *εντοπίσει νέες αγορές-κοινά* δημιουργώντας νέες ανάγκες, εφόσον η αποστολή του δεν περιορίζεται απλώς στην κάλυψη του υπάρχοντος κοινού²⁷.

Είναι κοινά αποδεκτό ότι είναι ευκολότερο και πιθανώς οικονομικότερο για μια οργάνωση να διατηρήσει και να συνεχίσει να ικανοποιεί τους πελάτες που ήδη έχει, παρά να προσελκύσει νέους. Όμως η κοινωνική αποστολή των μη κερδοσκοπικών οργανισμών υπαγορεύει στους διαχειριστές των πολιτιστικών οργανισμών να προσεγγίζουν τόσο τους συμμετέχοντες όσο και τους μη συμμετέχοντες μέσω των κατάλληλων διοικητικών και επικοινωνιακών στρατηγικών προς όφελος του οργανισμού, του έργου τέχνης και των αποδεκτών αυτού. Βάσει της θεωρίας του Γερμανού πολιτιστικού διαχειριστή Hoegl προτείνεται μια αρχική κατηγοριοποίηση του γενικού πληθυσμού σε πέντε βασικές ομάδες²⁸, στις οποίες οι μη κερδοσκοπικοί πολιτιστικοί οργανισμοί οφείλουν να απευθύνονται, όσο

Σκοπός του μάρκετινγκ είναι να κατανοήσει τον πελάτη τόσο καλά που το προϊόν ή η υπηρεσία να πωλείται μόνη της

*Peter Drucker*²⁶

Μαρία Κουρή

επιτρέπουν, βέβαια, οι υπαρκτοί οικονομικοί περιορισμοί:

Συμμετέχοντες:

1. *κυρίως κοινό* - οι συχνοί ή λιγότερο συχνοί επισκέπτες.
2. *περιστασιακό κοινό* - επισκέπτες συγκεκριμένων παραστάσεων, εκθέσεων, ή οργανισμών.

Μη Συμμετέχοντες:

1. *δυναμικό κοινό* - άτομα που πιθανώς θα επισκεφτούν κάποια παράσταση, έκθεση.
2. *ενδιαφερόμενο κοινό* - άτομα που δεν συμμετέχουν για μια σειρά λόγων, τα οποία όμως θα μπορούσαν να παρακινηθούν σε συμμετοχή.
3. *μη ενδιαφερόμενο κοινό* - άτομα που για μια σειρά λόγων δεν ενδιαφέρονται για τις τέχνες, και που τοποθετούνται αρνητικά απέναντι στην ιδέα συμμετοχής.

Βάσει των παραπάνω, στόχος των πολιτιστικών οργανισμών πρέπει να είναι α) η διατήρηση και αύξηση της συχνότητας συμμετοχής των Συμμετεχόντων (*διατήρηση αγοράς*) και η παρακίνησή τους να δοκιμάσουν και άλλα έργα-υπηρεσίες του οργανισμού (*διεύρυνση αγοράς*), όπως για παράδειγμα να γίνουν μέλη ή εθελοντές, ή σε περιπτώσεις οργανισμών με ποικίλο καλλιτεχνικό πρόγραμμα να επισκεφτούν και παραστάσεις/εκθέσεις διαφορετικού είδους από ό,τι προτιμούν ήδη (π.χ. εάν παρακολουθούν συναυλίες κλασικής μουσικής να δοκιμάσουν παραστάσεις σύγχρονου χορού), και β) η προσέλκυση Μη Συμμετεχόντων μέσω του εντοπισμού των σημείων εκείνων που θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον τους, θα δημιουργήσουν σε εκείνους την ανάγκη συμμετοχής, και, τελικά, θα τους παρακινήσουν στην ικανοποίηση της ανάγκης αυτής (*εύρεση νέων αγορών*). Πάντως, τόσο ο γενικός διαχωρισμός των Συμμετεχόντων και Μη Συμμετεχόντων και η ειδικότερη κατηγοριοποίησή τους, όσο και ο σχεδιασμός των κατάλληλων στρατηγικών για την επίτευξη των παραπάνω στόχων, δεν μπορεί να γίνεται τυχαία ή βάσει υποθέσεων, αλλά να ακολουθεί επισταμένη έρευνα.

Η έρευνα αγοράς αποτελεί βασικό εργαλείο του επιχειρηματικού χώρου, που μέσω του συστηματικού σχεδιασμού, της συλλογής, ανάλυσης και αναφοράς στοιχείων και ευρημάτων σχετικών με συγκεκριμένες κάθε φορά ανάγκες της οργάνωσης, επιτρέπει την τμηματοποίηση της αγοράς, τον καθορισμό μεριδίων ως κοινά-στόχος, και τέλος την κατάλληλη χωροθέτηση της επιχείρησης και των προϊόντων της για την επίτευξη των θεσπισμένων στόχων της. Λειτουργώντας σε εξίσου ανταγωνιστικό περιβάλλον και με κύριο αποδέκτη τον σύγχρονο άνθρωπο, για τους πολιτιστικούς οργανισμούς η έρευνα αγοράς - έρευνα κοινού αποτελεί επίσης αναγκαιότητα, όμως σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και στον διεθνή χώρο δεν έχει ακόμη αναχθεί σε συνήθη πρακτική, αφού απαιτεί κατάλληλα ειδικευμένο προσωπικό και επαρκείς πόρους, προκειμένου να διεξαχθεί με επιστημονικό τρόπο που θα εγγυάται έγκυρα και αξιόπιστα ευρήματα, ενώ αντιμετωπίζει την δυσπιστία και την άρνηση όσον λαμβάνουν καλλιτεχνικές αποφάσεις, που θεωρούν ότι

η εφαρμογή των αποτελεσμάτων της έρευνας ενδέχεται να θέσει σε κίνδυνο την αρτιότητα του καλλιτεχνικού αγαθού και την ακεραιότητα του οργανισμού²⁹.

Και όμως η έρευνα αγοράς παίζει καταλυτικό ρόλο στην διαφώτιση, περιγραφή και κατανόηση του προφίλ, της στάσης και της συμπεριφοράς Συμμετεχόντων και Μη Συμμετεχόντων, αποκαλύπτοντας ποικίλα στοιχεία, π.χ. δημογραφικά, αρνητικά-θετικά σχόλια σχετικά με τον οργανισμό και τους ανταγωνιστές του, προτιμήσεις και επιθυμίες, συμπεριφορά και συχνότητα συμμετοχής, τρόποι πληροφόρησης σχετικά με την προσφορά του οργανισμού και αγοράς εισιτηρίων, εναλλακτικές δραστηριότητες ελεύθερου χρόνου, τάσεις ζωής (*lifestyles*) κλπ. Οι μέθοδοι, η έκταση και η συχνότητα των ερευνών εξαρτώνται από τους προκαθορισμένους στόχους αλλά και τους διαθέσιμους χρονικούς, οικονομικούς και ανθρώπινους πόρους του οργανισμού. Στις οικονομικότερες μορφές έρευνας, που παράγουν δευτερογενή στοιχεία, ανήκουν η έρευνα γραφείου με την αξιοποίηση εσωτερικών εγγράφων ή στοιχείων, που ενδεχομένως ο οργανισμός έχει συγκεντρώσει μέσω της δημιουργίας αρχείων πελατών³⁰, καθώς και η χρήση υπαρκτών ερευνών (π.χ. από κρατικές υπηρεσίες, από εταιρείες, από άλλους πολιτιστικούς οργανισμούς), που όμως δύναται να παραθέτουν στοιχεία αρκετά γενικά για να καλύψουν τις ειδικές ανάγκες του οργανισμού ή να είναι αδημοσίετες. Την συλλογή δευτερογενών στοιχείων ακολουθεί - όπου χρειάζεται - σχεδιασμός και εφαρμογή πρωτογενούς έρευνας, για παράδειγμα με οικονομικότερες ομάδες εστίασης (*focus groups*) ή μεγαλύτερες ομάδες συζήτησης, που παράγουν στοιχεία για συγκεκριμένα θέματα μέσα από διάλογο των μελών της ομάδας με τον συντονισμό εκπροσώπου-ερευνητή του οργανισμού³¹ με έρευνα μέσω τηλεφώνου, ταχυδρομείου, e-mail ή διαδικτύου με επιτόπια έρευνα εφαρμόζοντας μεθόδους όπως εις βάθος συνεντεύξεις, έρευνα παρατήρησης, πειραματική έρευνα, έρευνα-δημοσκοπήση με ερωτηματολόγια³². Οι έρευνες αυτές μπορούν να διεξαχθούν από τον οργανισμό, μόνον όμως όταν υπάρχει η δυνατότητα υποστήριξής τους με τους κατάλληλους ανθρώπινους, τεχνικούς και οικονομικούς πόρους. Εναλλακτικά, οι οργανισμοί μπορούν να απευθυνθούν σε επαγγελματικά γραφεία ερευνών, που εξασφαλίζουν μεν ειδικευμένους επαγγελματίες και αξιόπιστα αποτελέσματα, όμως κοστίζουν και προϋποθέτουν καλή συνεργασία μεταξύ γραφείου και οργανισμού, για να παραχθούν όντως στοιχεία που ενδιαφέρουν τον τελευταίο.

Με αφετηρία τα ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία που ανασύρουν οι έρευνες, καθίσταται δυνατός ο ορισμός της αγοράς, η μέτρηση της ζήτησης την δεδομένη χρονική στιγμή και η πρόβλεψη των μελλοντικών τάσεων της αγοράς για την χάραξη αποτελεσματικών στρατηγικών για κάθε τομέα λειτουργίας του οργανισμού, και, τέλος, η αξιολόγηση και ο έλεγχος των εφαρμοσμένων στρατηγικών³³. Οι σύγχρονες τάσεις ζωής της «εξατομικευμένης κατανάλωσης» (*niching*) και της «κατανάλωσης κατά παραγγελία» επιτείνονται³⁴, τονίζοντας τις ιδιομορφίες και την μοναδικότητα κάθε ατόμου και δίνοντας βάση στα ειδικά, προσωπικά ενδιαφέροντα που ικανοποιούνται στον χρόνο και τόπο, και με τον τρόπο επιλογής του ατόμου. Η προσφορά αδιαφοροποίητων προϊόντων στο σύνολο της αγοράς μέσω του μαζικού μάρκετινγκ χάνει έδαφος· οι αγορές «απομαζικοποιούνται»,

απαιτώντας την υποδιαίρεσή τους σε συγκεκριμένες ομάδες³⁵, προκειμένου να χαράσσονται ειδικότερες στρατηγικές επικοινωνίας και προγραμματισμού της καλλιτεχνικής προσφοράς και των συμπληρωματικών υπηρεσιών.

Ακολουθώντας την έρευνα αγοράς, πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση είναι η τμηματοποίηση της αγοράς, δηλαδή η κατηγοριοποίηση του γενικού πληθυσμού σε ομάδες βάσει ενός ή συνδυασμού περισσότερων παραγόντων, για παράδειγμα κοινωνικο-δημογραφικών (καταγωγή, γεωγραφική προέλευση, ηλικία, φύλο, κοινωνική ή οικονομική τάξη, επίπεδο γνώσης και εμπειρίας σχετικά με τις τέχνες κλπ.), ψυχογραφικών (απόψεις, τρόπος ζωής, προσωπικότητα, στάσεις προς πτυχές της πολιτιστικής ζωής κλπ.) και παραγόντων πολιτιστικής συμπεριφοράς (π.χ. αντικείμενο/α πολιτιστικού ενδιαφέροντος, προτιμήσεις στον τρόπο και βαθμός χρήσης πολιτιστικής προσφοράς, τρόποι ενημέρωσης κλπ.)³⁶. Από τις πολλαπλές δυνατότητες τμηματοποίησης ο οργανισμός επιλέγει αυτές που εξυπηρετούν καλύτερα τις ανάγκες του, όπερ σημαίνει ότι οι ομάδες που δημιουργούνται, δεν είναι απόλυτες και αμετάβλητες, αλλά διαμορφώνονται σύμφωνα με τις αλλαγές που σημειώνονται στους στόχους της οργάνωσης.

Σημαντικό είναι, πάντως, η τμηματοποίηση να ακολουθεί συγκεκριμένα βασικά πρότυπα: οι σχηματιζόμενες ομάδες πρέπει να είναι *αλληλοαποκλειόμενες*, δηλαδή κάθε μια να διαχωρίζεται καθαρά από τις άλλες, *εξαντλητικές*, δηλαδή κάθε μέλος του γενικού πληθυσμού να εντάσσεται σε μια ομάδα, *μετρήσιμες*, έτσι ώστε όποια ποσοτικά αποτελέσματα των ανειλημμένων δράσεων να είναι εύκολα διακριτά, *σημαντικές*, δηλαδή να περιλαμβάνουν ικανό αριθμό μελών και η βιωσιμότητα του τμήματος να είναι εξασφαλισμένη, *προσβάσιμες*, δηλαδή ο οργανισμός να μπορεί αποτελεσματικά να τις προσεγγίσει και να τις υπηρετήσει³⁷. Η ενημερωμένη τμηματοποίηση της αγοράς σε μικρότερες, συγκεκριμένες ομάδες μέσω της λεπτομερούς κατανόησης των ιδιαιτεροτήτων των ανθρώπων επιβάλλεται για την καλύτερη εξυπηρέτηση επιλεγμένων ομάδων από τον οργανισμό, επί της βάσεως ότι οι σύγχρονες τάσεις της "εξατομικευμένης κατανάλωσης" και "κατανάλωσης κατά παραγγελία" που προαναφέρθηκαν, καθιστούν αποτελεσματικότερες στοχευμένες και επικεντρωμένες επικοινωνιακές προσεγγίσεις παρά μαζικού χαρακτήρα μηνύματα, που απευθύνονται γενικώς σε όλους³⁸.

Έτσι, την τμηματοποίηση της αγοράς ακολουθεί η εξέταση, αξιολόγηση και στόχευση των τμημάτων εκείνων (επιλογή κοινών-στόχος), στα οποία ο οργανισμός θα επικεντρωθεί. Πράγματι, οι ουτοπικές αντιλήψεις ότι όλοι ανεξαιρέτως ενδιαφέρονται αυτόματα για την πολιτιστική προσφορά πρέπει να ξεπεραστούν, και οι οργανισμοί να ενημερωθούν όσο το δυνατόν καλύτερα για τα χαρακτηριστικά των διαφορετικών κοινών-στόχος προκειμένου να καθορίσουν εάν και πώς μπορούν να καλύψουν τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις επιθυμίες τους. Βασισμένοι στα διακριτά χαρακτηριστικά των επιλεγμένων κοινών-στόχος οι οργανισμοί μπορούν να αφιερώσουν τους περιορισμένους πόρους τους σε επικεντρωμένες επικοινωνιακές δράσεις, εξοικονομώντας χρόνο και προσπάθεια.

Υπάρχουν διάφορα μοντέλα επιλογής κοινών-στόχος³⁹:

α) *συγκέντρωση σε ένα μόνο τμήμα της αγοράς* - ο οργανισμός μπορεί να βασιστεί σε πολύ καλή γνώση και εξυπηρέτηση του συγκεκριμένου τμήματος και να επιτύχει σε αυτό αυξημένη διείσδυση, χτίζοντας μεν την φήμη του, διακινδυνεύοντας όμως να μείνει με λίγους ή χωρίς επισκέπτες στην περίπτωση που για οποιονδήποτε λόγο το τμήμα αυτό αποσύρει την υποστήριξή του.

β) *εξειδίκευση προϊόντος* - ο οργανισμός δίνει έμφαση σε μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική προσφορά (π.χ. συναυλίες μπαρόκ μουσικής) και στην προώθησή της σε πολλά τμήματα, όμως σε περίπτωση που το ενδιαφέρον των τελευταίων για το συγκεκριμένο προϊόν υποχωρήσει, ο οργανισμός δεν θα είναι σε θέση εύκολα να μεταβάλει την προσφορά του.

γ) *επιλεκτική εξειδίκευση* - ο οργανισμός επιλέγει κάποια τμήματα της αγοράς που είναι ελκυστικά και συνταιριάζονται με τους στόχους και τους πόρους του. Καλύπτοντας περισσότερα κοινά-στόχος, ο οργανισμός προσεγγίζει ευρύτερες ομάδες κοινού περιορίζοντας το ρίσκο⁴⁰.

Ο τρόπος και η τελική επιλογή κοινών-στόχος εξαρτάται από διάφορους παράγοντες, όπως οι δυνατότητες, το προφίλ και το μερίδιο αγοράς του οργανισμού και των ανταγωνιστών του, οι πραγματικές πιθανότητες ικανοποίησης των επιλεγμένων κοινών-στόχος από τον οργανισμό, και, φυσικά, η κοινωνική και η καλλιτεχνική αποστολή που πρέπει να κατευθύνει την δράση των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών.

Έχοντας τμηματοποιήσει την αγορά και έχοντας επιλέξει κοινά-στόχος με την βοήθεια των ερευνητικών στοιχείων, ο οργανισμός τοποθετείται στην αγορά, σχεδιάζοντας ποικίλες στρατηγικές επικοινωνίας της εικόνας, της πολιτιστικής προσφοράς και των υπηρεσιών του, έτσι ώστε τα κοινά-στόχος να εκτιμήσουν τον οργανισμό έναντι του ανταγωνισμού και να παρακινηθεί η συμμετοχή τους. Οι στρατηγικές χωροθέτησης περιλαμβάνουν την ανάπτυξη και προώθηση ενός ανταγωνιστικού πλεονεκτήματος για τον οργανισμό, δηλαδή ενός μοναδικού χαρακτηριστικού που διαχωρίζει τον οργανισμό από τον ανταγωνισμό, και δημιουργεί ένα ιδιαίτερο προφίλ-ταυτότητα στο μυαλό των υπαρχόντων και υποψήφιων πελατών⁴¹. Είναι σημαντικό το πλεονέκτημα αυτό να είναι ευδιάκριτο, δύσκολο να αντιγραφεί, αποδοτικό, σημαντικό και ανώτερο, καθώς και μέσα στις οικονομικές δυνατότητες του οργανισμού⁴². Συνοπτικά, ένας οργανισμός μπορεί να τοποθετηθεί στην αγορά βάσει του προφίλ-φήμης του (π.χ. ιστορία, ιδιαίτερη σημασία σε πολιτιστική ζωή του τόπου κλπ.), της καλλιτεχνικής προσφοράς του (π.χ. ποιότητα, ποικιλία ρεπερτορίου, πρωτοπορία κλπ.), της παρουσίασης διάσημων καλλιτεχνών-stars, της αντιμετώπισης του κοινού (π.χ. φιλόξενο, προσιτό για άτομα με αναπηρία, αποτελεσματική εξυπηρέτηση πελατών κλπ.), της τιμολογιακής πολιτικής, κ.ά. Η επιλογή του ανταγωνιστικού πλεονεκτήματος εξαρτάται από τα χαρακτηριστικά τόσο του οργανισμού όσο και των επιλεγμένων κοινών-στόχος, και προϋποθέτει ξεκάθαρη εικόνα για τον οργανισμό, την αποστολή και τους στόχους του, το εξωτερικό περιβάλλον, καθώς και για τους υποψήφιους και υπάρχοντες αποδέκτες. Έχοντας σχηματίσει την εικόνα αυτή, ο οργανισμός επιλέγει την καλύτερη δυνατή χωροθέτηση (ίσως αξιοποιώντας περισσότερα από ένα πλεονεκτήματα), για να συνδέσει επιτυχώς την

καλλιτεχνική προσφορά του με το κοινό-στόχος μέσω της κατάλληλης επικοινωνιακής στρατηγικής.

Πολλοί οργανισμοί αποφεύγουν να τοποθετηθούν στην αγορά, ελπίζοντας να προσελκύσουν ευρύτερα στρώματα κοινού, ενώ ουσιαστικά η ασαφής και συγκεχυμένη χωροθέτηση μειώνει τις πιθανότητες μακροπρόθεσμης εντύπωσης στις σκέψεις Συμμετεχόντων και Μη Συμμετεχόντων και επιβίωσης στον ανταγωνισμό⁴³. Από την άλλη πλευρά, συχνά οργανισμοί χρησιμοποιούν την τμηματοποίηση προκειμένου να βρουν ένα τμήμα της αγοράς για να προωθήσουν την ήδη υπάρχουσα καλλιτεχνική προσφορά τους, και όχι το αντίθετο, δηλαδή για να γνωρίσουν τις επιθυμίες του κοινού και να σχεδιάσουν ένα ανάλογο προϊόν, φοβούμενοι την καταστρατήγηση της καλλιτεχνικής αποστολής τους. Ο κίνδυνος αυτός μπορεί να αποφευχθεί με την επιτυχή αντιμετώπιση της πρόκλησης χάραξης στρατηγικών μάρκετινγκ που διαφοροποιούν το υπάρχον καλλιτεχνικό αγαθό με τέτοιον τρόπο, ώστε να είναι μεν ελκυστικό για νέες ομάδες ατόμων, χωρίς όμως να αποξενώνουν τους ήδη συμμετέχοντες⁴⁴, που είναι κοινά αποδεκτό ότι εκπροσωπούν την πιστή βάση του οργανισμού. Έτσι, αλλάζοντας στοιχεία της τοποθέτησης, για παράδειγμα προσφέροντας νέες μορφές των προγραμματισμένων έργων, ή προβάλλοντας διαφορετικές κάθε φορά πτυχές τους ανάλογα με το κοινό-στόχος, ο οργανισμός μπορεί με το ίδιο ή ελαφρώς διαφοροποιημένο καλλιτεχνικό προϊόν να προσεγγίζει διαφορετικές ομάδες⁴⁵.

Συμπεράσματα

Η ενσωμάτωση του μάρκετινγκ στην λειτουργία των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών με γνώμονα την εστίαση στον επισκέπτη είναι ανάγκη πλέον να εφαρμοστεί ευρύτερα και στην Ευρώπη, και να αναχθεί σε πρωταρχικό παράγοντα καθορισμού κάθε τομέα δράσης του οργανισμού και συντονισμού των προσπάθειών προς έναν κοινό στόχο, που, πέρα από την προστασία της καλλιτεχνικής ελευθερίας και την προαγωγή έργων τέχνης, πρέπει να είναι και η φροντίδα για την κάλυψη των αναγκών τόσο του υπάρχοντα όσο και του δυνητικού επισκέπτη.

Εκφράζοντας πρακτικά την «εστίαση στον επισκέπτη», η έρευνα αγοράς, η τμηματοποίηση, η επιλογή συγκεκριμένων ομάδων κοινού και η χωροθέτηση αυξάνουν μέσω της επικεντρωμένης ενημέρωσης την πρόσβαση Συμμετεχόντων και Μη Συμμετεχόντων⁴⁷. Ενώ τα καλλιτεχνικά προϊόντα είναι περισσότερο ή λιγότερο προσανατολισμένα στις ανάγκες των ανθρώπων ανάλογα με τις αποφάσεις των καλλιτεχνικών διευθυντών σχετικά με το καλλιτεχνικό πρόγραμμα, αντικειμενικός στόχος του μάρκετινγκ είναι να καταστήσει το καλλιτεχνικό έργο προσιτό σε μικρότερες ή ευρύτερες ομάδες ανθρώπων⁴⁸. Διατηρώντας,

πολλαπλασιάζοντας και διευρύνοντας το κοινό του, ένας πολιτιστικός οργανισμός μέσω του μάρκετινγκ εκπληρώνει την κοινωνική αποστολή του, και μάλιστα χωρίς να υπονομεύει το καλλιτεχνικό προϊόν: αντίθετα, εξασφαλίζοντας επισκέπτες - και επομένως αυξημένα έσοδα - ενισχύει την καλλιτεχνική ποιότητα. Παράλληλα, εφαρμόζοντας μεθόδους μάρκετινγκ ο οργανισμός μπορεί να εντοπίσει και να προσελκύσει το κατάλληλο κοινό και για τις πειραματικές καλλιτεχνικές προσπάθειες που υποχρεούται να παρουσιάζει, εξασφαλίζοντας ότι το καλλιτεχνικό έργο θα έχει αποδέκτες, μειώνοντας το οικονομικό ρίσκο που συνδέεται με τέτοιες προσπάθειες, αλλά και βοηθώντας τους επισκέπτες να επεκτείνουν τους ορίζοντές τους.

Υπό αυτή την έννοια το μάρκετινγκ δεν είναι συνώνυμο με τον περιορισμό και την εμπορευματοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά αντίθετα μπορεί να συμβάλει στην εξισορρόπηση των κοινωνικών, καλλιτεχνικών και οικονομικών στόχων ενός πολιτιστικού οργανισμού, μέσω της σύνδεσης του έργου τέχνης με το κατάλληλο κοινό. Ο βαθμός επιτυχίας όμως των παραπάνω εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την αρμονική συνεργασία όλων των τμημάτων ενός οργανισμού (π.χ. οικονομικό, μάρκετινγκ, καλλιτεχνικό, εκπαιδευτικό κλπ.) και την ισότιμη συμμετοχή τους κατά την διαδικασία καλλιτεχνικού προγραμματισμού, έτσι ώστε ο συνδυασμός των πληροφοριών για τις ανάγκες δυνητικού και υπάρχοντος κοινού, τις οικονομικές και υλικοτεχνικές δυνατότητες, και τους καλλιτεχνικούς και εκπαιδευτικούς στόχους του οργανισμού να καθοδηγούν τις τελικές αποφάσεις και την όλη λειτουργία του οργανισμού, ανοίγοντας τον δρόμο για την αποτελεσματική εκπλήρωση των καίριων αποστολών του και την επίτευξη των ποικίλων στόχων και σκοπών του.

**Μάρκετινγκ είναι ένας τρόπος
εναρμόνισης των αναγκών και
επιθυμιών του έξω κόσμου με
τους σκοπούς, τους πόρους και
τους αντικειμενικούς στόχους
της οργάνωσης**

Peter Drucker⁴⁶

Υποσημειώσεις

- ¹ Kotler, P. & Scheff, J. (1997). *Standing room only. Strategies for marketing in the performing arts*. Boston: Harvard School Press. σ. 31.
- ² Perreault, D., W., Jr. & McCarthy, E., J. (2002). *Basic marketing. A global-managerial approach*. 14th edition. McGraw-Hill Irwin. σ. 34.
- ³ Κανελλόπουλος, Χ. (1990). *Μάνατζμεντ. Αποτελεσματική Διοίκηση σε επιχειρήσεις, οργανισμούς και υπηρεσίες*. Αθήνα: International Publishing. σ. 190.
- ⁴ Ní Bhrádaigh, E. (1999). "Arts marketing: a review of research and issues". Στο Marian, F. & Kelly, A. (επ.) *From Maestro to Manager. Critical issues in art and cultural management*. Dublin: Oak Tree Press. σ. 210.
- ⁵ Kolb, B. (2000). *Marketing cultural organizations. New strategies for attracting audiences to classical music, dance, museums, theatre and opera*. Ireland: Oak Tree Press. σ. 5.
- ⁶ Morris, J.-M. (1996). «Public support for the performing arts in Europe and the United States». Στο DiMaggio, J., P. (επ.) *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint*. New York: Oxford University Press. σ. 289.
- ⁷ Kolb, ό.π., σ. 22 & σ. 25.
- ⁸ Perreault, D., W., Jr. & McCarthy, E., J. ό.π., σ. 4.
- ⁹ Perreault, D., W., Jr. & McCarthy, E., J. ό.π., σ. 35.
- ¹⁰ Kolb, ό.π., σ. 69.
- ¹¹ Kotler, P. (1994). *Μάρκετινγκ Μάνατζμεντ. Ανάλυση, σχεδιασμός υλοποίηση, έλεγχος. Α΄ Τόμος*. 7η Έκδοση. Αθήνα: EMI Interbooks. σ. 57.
- ¹² Kolb, ό.π., σ. 68.
- ¹³ Drucker, P. (1990). *Managing the non-profit organization. Practices and principles*. New York: Harper Collins Publishers. σ. 74.
- ¹⁴ Kotler, P. & Scheff, J. ό.π., σσ. 33 - 36.
- ¹⁵ Γκαγκάτσιος, Γ. (2001). *Αρχές Οργάνωσης και Διοίκησης Επιχειρήσεων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. σ. 29.
- ¹⁶ Kolb, ό.π., σσ. 63-64.
- ¹⁷ Perreault, D., W., Jr. & McCarthy, E., J. ό.π., σ. 14.
- ¹⁸ Kotler, ό.π., σ. 49.
- ¹⁹ Kotler, P. & Scheff, J. ό.π., σσ. 35-36.
- ²⁰ McCarthy, K., F. - Brooks, A. - Lowell, J. & Zakaras, L. (2001). *The performing arts in a new era*. CA: Rand. σ. 15.
- ²¹ Kotler, P. & Scheff, J. ό.π., σσ. 3 - 4, 221.
- ²² Engel, J., Blackwell, D., R. & Miniard, P., W. (1987). *Consumer behaviour*. USA: The Dryden Press. σ. 259 και Popcorn, F. (1992). *Der Popcorn-Report. Trends für die Zukunft*. München: Wilhelm Heyne Verlag. σ. 224.
- ²³ Badelt, C. (1999). Zielsetzungen und Inhalte des «Handbuchs der Nonprofit Organisation». Στο Badelt, C. (επ.) *Handbuch der Nonprofit Organisation. Strukturen und Management*. 2η Έκδοση. Stuttgart: Schäffer-Poeschl Verlag. σ. 6.
- ²⁴ McLaughlin, P., C. & Curtis P., (1986). *The Management of nonprofit organizations*. New York: John Wiley & Sons. σ. 5.
- ²⁵ Kolb, ό.π., σ. 15
- ²⁶ Drucker P. (1973). *Management: Tasks, responsibilities, practices*. New York: Harper & Row
- ²⁷ Kotler, ό.π., σ. 20.
- ²⁸ Hoegl, C. (1995). *Ökonomie der Oper. Grundlagen für das Musiktheater Management*. Bonn: ARCCult Media. σ. 15.
- ²⁹ Kotler, ό.π., σ. 124.
- ³⁰ Hüttner, M. (1999). *Anette von Ahsen and Ulf Schwarting, Marketing-Management*. München: R. Oldenbourg Verlag. σ. 48.
- ³¹ Connolly, P. & Hinand, M., C. (2001). *Increasing cultural participation. An audience development planning handbook for presenters, producers, and their collaborators*. Illinois: The unit for contemporary literature, Il-

linois State University. σσ. 63-64

³² Kotler, ό.π., σσ. 128-134.

³³ Kotler, ό.π., σσ. 146-155.

³⁴ Popcorn, ό.π., σ. 224.

³⁵ Kotler, ό.π., σ. 443.

³⁶ Ziegler, R. (1994). «Musiktheater und Produktpolitik». Στο Schmid-Reiter, I. & Zentgraf, C. (επ.) *Musiktheater-Management II. Musiktheater-Marketing*. Thurnau: Europäische Musiktheater-Akademie. σ. 143.

³⁷ Kotler, ό.π., σσ. 108-109.

³⁸ Kolb, ό.π., σ. 175.

³⁹ Kotler, ό.π., σσ. 474-476.

⁴⁰ Τα μοντέλα επιλογής αγοράς-στόχου συμπληρώνονται με την εξειδίκευση αγοράς και την πλήρη κάλυψη αγοράς, που όμως είναι λιγότερο πιθανό να εντοπιστούν στην δράση μη κερδοσκοπικών οργανισμών.

⁴¹ Kotler, P. & Scheff, J. ό.π., σ. 115.

⁴² Kotler, ό.π., σ. 506.

⁴³ *Ibid.*, σ. 115.

⁴⁴ Kolb, ό.π., σ. 178.

⁴⁵ *ibid.*, ό.π., σ. 183.

⁴⁶ Drucker P., *Management: Tasks...*, ό.π., σ. 84.

⁴⁷ Rogers, R. (1998). *Audience development. Collaborations between education and marketing*. London: The Arts Council of England. σ. 5

⁴⁸ Kotler, P. & Scheff, J. ό.π., σ. 45

Πολιτισμός - Μύθος - Μυθολογία

Πέπη Ρηγοπούλου

Καθηγήτρια Αισθητικής και Επικοινωνίας
στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Μεθοδολογικά παράδοξα

Ένα παράδοξο που συναντά όποιος μελετά τις θεωρίες για τους πολιτισμούς μπορεί να γίνει η αφετηρία για την συζήτησή μας. Το παράδοξο αυτό έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι βασικοί δρόμοι προσέγγισης των ζητημάτων του πολιτισμού, από την πολιτισμική ανθρωπολογία και την ψυχανάλυση μέχρι τον στρουκτουραλισμό ή θεωρία της δομής και τις διάφορες σχολές της σύγχρονης γλωσσολογίας, ισχύουν και όταν δοκιμάζουμε να σκεφτούμε επιστημονικά για τον μύθο. Το πρόβλημα με δυο λόγια έγκειται στο ότι, τουλάχιστον για μια σχηματική αντίληψη επίγονο της λογοκρατίας και του διαφωτισμού, ο λόγος, δηλαδή η έλλογη και κριτική σκέψη που εξελίσσεται στο επίπεδο αυτού που από τον Freud και πέρα αποκαλούμε *συνείδηση*, θεωρείται πως είναι από την μεριά της πόλεως, του νόμου, του πολιτισμού και ο μύθος από την μεριά της φύσεως, της αγριότητας, της βαρβαρότητας. Η αντίληψη όμως αυτή δεν αντέχει σε σοβαρό κριτικό έλεγχο, γιατί, όπως θα δούμε και στην συνέχεια αυτού του κειμένου, ο μύθος με τις εξαιρετικά ποικίλες μορφές που παίρνει παραμένει στην καρδιά του αρχαίου ελληνικού και του αναγεννησιακού πολιτισμού, του διαφωτισμού και της σημερινής εποχής, όχι μόνο στην Ελλάδα και την υπόλοιπη Ευρώπη, αλλά και σε ολόκληρο τον υπόλοιπο κόσμο. Και τούτο διότι μύθος, ασυνείδητο, όνειρο, είναι μόνιμα συστατικά της ζωής μας, της οικονομίας, της επικοινωνίας, της ιδεολογίας, της πολιτικής κλπ.

Αυτή η πανταχού παρουσία του μύθου συνδυάζεται με ένα πρωτεϊκό ή χαμαιλεοντικό στοιχείο που τον χαρακτηρίζει. Η πρωτεϊκή αυτή και μεταμορφική διάσταση του μύθου, καθώς και το ότι αποτελεί όχι κάποια επιβίωση του παρελθόντος αλλά ένα φαινόμενο που εξελίσσεται και θα συνεχίσει να εξελίσσεται και στο μέλλον, έχει σαν αποτέλεσμα, να μην είναι, παρ' όλες τις πολλές και σοβαρές προσπάθειες, δυνατόν να δώσουμε στον μύθο έναν πλήρη και εξαντλητικό επιστημονικό ορισμό. Είναι λοιπόν περίπου ματαιοπνία να προσπαθούμε να ορίσουμε τον μύθο και για τον λόγο αυτό είναι ίσως πιο αποδοτικό να παρακολουθήσουμε στοιχεία της μορφής, της οργάνωσης και τα δράσης του στα διάφορα

επίπεδα στα οποία παρουσιάζεται. Μολαταύτα μπορούμε να δηλώσουμε εισαγωγικά ότι ο μύθος αποτελεί ένα ενδημικό και επίμονο σκάνδαλο στην καρδιά του Δυτικού πολιτισμού.

Όσα ήδη είπαμε μπορούν να αποτελέσουν μια πρώτη εισαγωγή στο γεγονός ότι όπως υποστήριξε ο ιστορικός της φιλοσοφίας και μυθολόγος καθηγητής του Cambridge, Geoffrey Steven Kirk στο βιβλίο του *The Greek myths*, η μυθολογία είναι μια προβληματική επιστήμη. Αν επιχειρούσαμε να συνοψίσουμε τους λόγους αυτούς θα καταλήγαμε στο ότι αυτό συμβαίνει διότι:

- Έχει προβληματικό αντικείμενο, τον μύθο. Έτσι, για παράδειγμα, παραμένει πάντοτε εκκρεμές το ερώτημα της σχέσης του μύθου με τον θρύλο και το παραμύθι. Στην καθημερινή συζήτησή μας χρησιμοποιούμε τις λέξεις παραμύθι και μύθος σχεδόν σαν ταυτόσημες για να ορίσουμε κάτι το γοητευτικό ή / και το μη αληθινό. Για την οικονομία της συζήτησής μας ωστόσο θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια κεφαλαιώδη διαφορά: Το παραμύθι αποτελεί μια πιο συγκεκριμένη αφηγηματική φόρμα, κατ' αρχήν προφορική, που χρησιμοποιεί συγκεκριμένους τρόπους και *τόπους*, δηλαδή επαναλαμβανόμενα μοτίβα αφήγησης, τυπικούς και σταθερούς προλόγους και επιλόγους, μορφές σύνδεσης κλπ., ενώ ο μύθος μπορεί να εντοπισθεί σε μια εικαστική, μια επική είτε μια σκηνική δημιουργία και ακόμη σε ένα φιλοσοφικό ή και ένα ιστορικό σύγγραμμα.

- Όπως λέει και ο Kerényi στο *Η μυθολογία των Ελλήνων*, κάθε ερμηνεία των μύθων είναι υποχρεωτικά και νέα *μυθο-λογία* διότι συνιστά αφήγηση. Αποκαλυπτικό είναι το παράδειγμα της αφήγησης / ερμηνείας του μύθου του Οιδίποδα από τον Freud στην *Ερμηνευτική των ονείρων*, είτε από τον Levi Strauss. Εδώ, οι μικρές αλλαγές και οι παρασιωπήσεις στοιχείων που συναντώνται στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή, όπως για παράδειγμα η επιθετικότητα του Λαίου και της Ιοκάστης εναντίον του βρέφους Οιδίποδα, του επιτρέπουν να θεμελιώσει την θεωρία του για το οιδιπόδειο.

- Πέρα από αυτό, η υποκατάσταση της λέξης *μύθος*, που δήλωνε στον Όμηρο την ομιλία από την λέξη *λόγος*, πήρε από τον ρασιοναλισμό και τον διαφωτισμό μια φιλοσοφική και πολιτική διάσταση. Θεωρήθηκε το έμβλημα της γένεσης της φιλοσοφίας με τους προσωκρατικούς οι οποίοι όντως (Ηράκλειτος, Ξενοκράτης) άσκησαν κριτική στον μύθο και ειδικότερα στον Όμηρο και τον Ησίοδο. Ταυτόχρονα η υποτιθέμενη αυτή μετάβαση από τον *μύθον* στον *λόγον* θεωρήθηκε και όρος της ανάδυσης της *πόλεως κράτους* και της δημοκρατίας που βασιζόταν στην έλλογη ανταλλαγή επιχειρημάτων στην εκκλησία του δήμου και τα δικαστήρια. Ωστόσο, με τα ομηρικά έπη που ήταν η βάση της παιδείας μέχρι το Βυζάντιο, με την τραγωδία, τα Ελευσίνια Μυστήρια κλπ. ο μύθος δεν χάθηκε ποτέ και μάλιστα επέζησε και σε επιστήμες, για παράδειγμα στην Ιστορία καθώς ο Ηρόδοτος αλλά και ο ίδιος ο Θουκυδίδης κρατούν μυθολογικά στοιχεία. Την τεκμηρίωση για το γεγονός αυτό στον Θουκυδίδη προσέφερε πρώτος ο Francis Mc Donald Cornford, της σχολής του Cambridge με το έργο του *Thucydides Mythistoricus*. Όπως είπε ο ιστορικός Paul Veyne στο

έργο του *Οι Έλληνες πίστευαν στους μύθους τους*; Το πέρασμα από τον μύθο στον λόγο είναι ένα πρόγραμμα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Η επιστήμη της μυθολογίας ως προσπάθεια εκλογίκευσης, ηθικοποίησης του μύθου από την Δυτική επιστήμη και ιδεολογία

Για τον Marcel Detienne στο έργο του *L'invention de la mythologie*, το πρόβλημα που επιχειρήσει να λύσει η κριτική των μύθων, αρχαία και νέα, είναι η «ανηθικότητα» και ο «παραλογισμός» τους. Για την Δυτική σκέψη και κοινωνία που ως και τον 20ο αιώνα έκανε την Ελλάδα σημαία της υπεροχής της απέναντι στον παραλογισμό και την ανηθικότητα των «αγρίων» που κατακτούσε - συμπεριλαμβάνοντας στον αυθαίρετο αυτό όρο κοινωνίες τόσο διαφορετικές όσο οι Ιάπωνες, οι Ινδοί, οι Ιρόκουα της Βορείου Αμερικής και οι Αβορίγνες της Αυστραλίας - το ζήτημα κατέληξε να είναι και πολιτικό. Ο *λόγος*, η κυριαρχία του συνειδησιακού στοιχείου, όπως κωδικοποιήθηκε από την δυτική λογοκρατία θεωρήθηκε το σημείο υπεροχής της Δύσης απέναντι στον άλογο, νηπιακό είτε... ψυχασθενή (Robertson Smith και σε ένα βαθμό Freud) μη δυτικό κόσμο. Ωστόσο, με τον Nietzsche, τον Rohde, τον Frazer, τον Freud και τον Levi Strauss, αλλά και καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο υπερρεαλισμός, η Δύση ανακάλυψε σταδιακά το άλογο στοιχείο μέσα της και επίσης μέσα στην ελληνική καταγωγή που την θεμελιώνει. Δεν χρειάζεται να επιμείνουμε εδώ περισσότερο στην κεφαλαιώδη διαπίστωση ότι τα επιστημολογικά και μεθοδολογικά ζητήματα που ανακύπτουν όταν μελετούμε τις δυτικές προσεγγίσεις του μύθου θέτουν σε δεινή αμφισβήτηση διάφορα στερεότυπα και ευκολίες που δυστυχώς κυριαρχούν στην πρόσφατη μόδα των πολύ - πολιτισμικών, δια - πολιτισμικών σπουδών.

Έλληνες μελετητές που έγραψαν για τον μύθο

Υπάρχουν και κάποιοι σημαντικοί Έλληνες μελετητές που έγραψαν από επιστημονική σκοπιά για τον μύθο, όπως η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, ο Γιάννης Κακριδής και ο Παναγής Λεκατσάς.

- Το έργο της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, αποτελεί τον 5ο τόμο της *Ελληνικής Μυθολογίας* της Εκδοτικής Αθηνών: Η πρόωρα χαμένη αυτή ερευνητριά είναι και η πρώτη κριτικά ενημερωμένη ελληνίδα για τις διάφορες διεθνείς σχολές ερμηνείας του μύθου. Οι προτιμήσεις της κλίνουν, για επιστημονικούς και ίσως και για ιδεολογικούς λόγους, προς την καλούμενη σχολή του Παρισιού, στρουκτουραλιστικών και μεταμαρξιστικών τάσεων. Η Κυριακίδου καταλαβαίνει αρκετά τις διαφορές μεταξύ των ερμηνευτικών σχολών του μύθου. Έχει όμως σε τέτοιο βαθμό ταυτιστεί με την στρουκτουραλιστική σχολή του Παρισιού που την θεωρεί, με μια χεγκελιανή σχεδόν έννοια, «τέλος της ιστορίας» της μυθολογικής σκέψης. Χτυπά τον Δυτικό εθνοκεντρισμό αλλά θεωρεί ότι ο γερμανικός π.χ. εθνοκεντρισμός, επαναλαμβάνεται όμοιος και απaráλλαχτος και στην Ελλάδα. Είναι σοβαρή και ευσυνείδητη, αλλά δεν διαθέτει μια δική της ανάγνωση των μύθων, καθώς η

ίδια δε δοκίμασε ωστόσο ποτέ να συγκροτήσει μια δική της θεωρητική άποψη.

- Ο Γιάννης Κακριδής υπήρξε σημαντικός κλασικός φιλόλογος, μαθητής του Wilamowitz, για τον οποίο η ιστορική συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού διακόπτεται από τα «σκοτεινά» Βυζαντινά χρόνια. Η, αρκετά προσεκτική, θεωρία του για τον ιστορικό πυρήνα των μύθων αποτελεί μια σύγχρονη εκδοχή του αρχαίου Ευημερισμού, από τον αρχαίο λόγιο Ευήμερο, ο οποίος πρώτος συστηματοποίησε την άποψη ότι οι μυθικοί ήρωες ήταν αφηρωισμένοι βασιλείς των προομηρικών χρόνων. Ο Γιάννης Κακριδής, αλλά και πολλοί άλλοι Έλληνες αρχαιογνώστες, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίστασης απέναντι σε εργαλεία που προσέφεραν για την ερμηνεία των μύθων τάσεις όπως η ανθρωπολογία, η ψυχανάλυση, ο μαρξισμός και οι γυναικείες σπουδές.

- Ο Παναγής Λεκατσάς υπήρξε επίσης δεινός φιλόλογος που χρησιμοποιούσε για να τεκμηριώσει τις θέσεις του και στοιχεία που προσφέρουν τα μνημεία και οι επιγραφές. Υπήρξε αυτοδίδακτος, και ήταν γοητευμένος από την σχολή του Καίμπριτζ, που άνθισε από την αρχή του 20ου αιώνα και όπου ξεχωρίζουν ο Sir James Frazer, η Jane Harrison, ο Gilbert Murray, και ο Francis Mc Donald Cornford. Το κεφαλαίωδες έργο του Dodds, *The Greeks and the irrational* (1951) αποτελεί μετεξέλιξη της σχολής αυτής και πάντρεμά της με τον φροϋδισμό. Η σχολή του Καίμπριτζ επιμένει στην τελετουργία και στην σύνδεση της αρχαιογνωσίας και μιας ανθρωπολογίας «από δεύτερο χέρι», βασισμένης σε εκτεταμένα διαβάσματα, αλλά όχι σε έρευνα πεδίου κοντά τους υποτιθέμενους πρωτογόνους, δηλαδή σε σύγχρονους μας ανθρώπους των οποίων η ανάπτυξη βρίσκεται από τεχνολογική άποψη στο στάδιο του λίθου. Απόρροια αυτής της από μακριά γνώσης του ανθρωπολογικού υλικού είναι μια σειρά από παρακινδυνευμένες θεωρητικές γενικεύσεις - όπως το εποχικό (seasonal) pattern ως βάση ολόκληρου του αρχαίου δράματος - που δεν άντεξαν στην κατοπινή κριτική. Ο ίδιος ο Λεκατσάς αθροίζει απόψεις διαφόρων σχολών χωρίς πάντοτε να αντιλαμβάνεται τις διαφορές. Στην ουσία συγκεφαλαιώνει όλες τις άλλες σχολές στην σχολή του Καίμπριτζ και μερικές φορές, όπως στον πρόλογο του έργου του *Διόνυσος*, αν και μαρξιστής, προσυπογράφει ακόμη και κρυπτορατσιστικές απόψεις υποτίμησης των «ψυχασθενών» αγρίων.

Άλλοι στοχαστές και λόγιοι, όπως παλαιότερα ο αρχαιολόγος και εθνολόγος Γεώργιος Κεραμόπουλος, και έως πρόσφατα ο φιλόσοφος Κορνήλιος Καστοριάδης, ψυχαναλυτές όπως ο Γεώργιος Κουρέτας και σημαντικοί νεότεροι συνεχιστές του, αλλά και οι θεατρολόγοι Κατερίνα Κακούρη και Τάσος Λιγνάδης, προσέγγισαν με ενδιαφέροντα τρόπο πτυχές του μύθου. Σε γενικές γραμμές πάντως η Ελληνική αρχαιογνωσία έμεινε πεισματικά εχθρική στην υποδοχή των νεωτέρων ερμηνευτικών εργαλείων του μύθου.

Ο μύθος στην Ελληνική Αρχαιότητα

Πριν από τον 6ο αιώνα η λέξη *μύθος* σήμαινε *λόγος*. Από τον 6ο αιώνα και πέρα την αντικατέστησε η λέξη *λόγος*. Πολλοί ιστορικοί των ιδεών θεωρητικοποίησαν αυτή την αλλαγή. Έτσι το πέρασμα από τον μύθο στον λόγο (δηλαδή από τις παράλογες ή ασυνειδήτες εικόνες στο έλλογο στοιχείο) θεωρήθηκε η πεμπτουσία του ελληνικού πολιτισμού και της Δύσης, η οποία από την Αναγέννηση και πέρα διεκδίκησε το μονοπώλιο της κληρονομιάς του. Μπορούμε ωστόσο να θεωρήσουμε ότι όλος ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός θεμελιώνεται στον *μύθο* (Όμηρος, Ησίοδος) και λίγο μετά αλλά και ταυτόχρονα στην *κριτική του μύθου* από την φιλοσοφία, την ιστορία και σε ένα άλλο επίπεδο και με διαφορετικό τρόπο από το αρχαίο δράμα.

Ας σταθούμε για λίγο στα ομηρικά έπη, για να επισημάνουμε ότι ο μύθος δεν καταγράφει ταυτολογικά την κοινωνία μέσα στην ποία δημιουργείται. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά των θεών και των ηρώων της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*; Αυτά της μυκηναϊκής εποχής κατά την οποία υποτίθεται ότι γίνεται ο πόλεμος της Τροίας, του 8ου αιώνα κατά τον οποίο ενδεχομένως έζησε ο Όμηρος και έδωσε μια καλλιτεχνική συνθετική φόρμα στο υλικό των επών ή τα γνωρίσματα του 6ου αιώνα, όταν μαρτυρείται η πρώτη καταγραφή των επών αυτών; Από την στιγμή που καταγράφεται ο μύθος χάνει σε μεγάλο βαθμό την ρευστότητά του, εντάσσεται σε ένα *εκεί και τότε* διαφορετικό από το *εδώ και τώρα* του οποιουδήποτε αναγνώστη της κάθε εποχής. Έτσι, ο καταγεγραμμένος μύθος αποκτά, με μια έννοια, ιστορικότητα, έχει ιστορία έστω και αν δεν εκφράζει ο ίδιος ιστορική πραγματικότητα. Οι τρόποι με τους οποίους έχει προσεγγισθεί ο μύθος είναι η καλλιτεχνική δημιουργία, ο φιλοσοφικός στοχασμός, η εκλογίκευση σε όλες τις μορφές της και η τελετουργία, είτε αυτή στην οποία κάποιος βιωματικά μετέχει είτε εκείνη την οποία μελετά τον μύθο από τα έξω ως ανθρωπολόγος είτε αναγνώστης ανθρωπολογικών κειμένων. Οι ελληνικοί μύθοι ωστόσο, καθώς και η κριτική που τους ασκήθηκε, μας παραδόθηκαν με την μορφή κορυφαίων καλλιτεχνικών γεγονότων και φιλοσοφικών στοχασμών, που αποτέλεσαν και πηγές δημιουργίας κατοπινών εποχών, και εδώ οφείλεται η διάρκεια και η έκταση της επιρροής τους. Υπάρχει μια ανοιχτή και σήμερα διαμάχη σχετικά με το πρωτείο του ελληνικού μύθου - και του ελληνικού, κατά συνέπεια, πολιτισμού - ή, αντίθετα των μύθων και του πολιτισμού της Ινδίας (που αναδείχθηκε από τα έργα κορυφαίων ινδολόγων όπως ο Max Muller), της Μεσοποταμίας, της Αιγύπτου (που για τον Bernal στο βιβλίο του *The Black Athena* θεωρείται «εκπολιτίστρια» των Ελλήνων) και άλλων πολιτισμών. Χωρίς να επιμείνουμε σε μια τέτοια συζήτηση, μπορούμε να υπογραμμίσουμε ότι αυτό που έδωσε στον ελληνικό μύθο το ιδιαίτερο βάρος του είναι ότι έφτασε σε μας με την μορφή ποιημάτων, έργων τέχνης και φιλοσοφικών έργων που διαμόρφωσαν ευρύτερα ανθρώπινους πολιτισμούς και που είναι αδιάσπαστα δεμένα με την ποιότητα και την σημασία του.

Οι επικοί ποιητές Όμηρος και Ησίοδος μοιράζονται τη δόξα, την εναντίωση και την

κατακραυγή για την δημιουργία ή την διαμόρφωση των σημαντικότερων και αρχαιότερων θα λέγαμε ελληνικών μύθων: Είναι αυτοί οι οποίοι *θεογονίην εποίησαν τοις Έλλησιν* κατά την έκφραση του Ηρόδοτου. Η σχέση αλλά και η διαφορά των μύθων αυτών όπου η μεταμόρφωση και η πολλαπλότητα κυριαρχούν με τις αφηγήσεις της Παλαιάς Διαθήκης, με τους Μεσοποταμιακούς μύθους που έχουν για ήρωες τον Γίλγαμές, και Ενκιντού, με τους Αιγυπτιακούς για τον Άττι και τον Όσιρι και τους Ινδικούς των επών της *Μαχαμπαράτα* και της *Ραμαγιάνα* έχουν γίνει αντικείμενο πολλών μελετών, αλλά μένει να ερευνηθεί ακόμη περισσότερο στο μέλλον, καθώς και εδώ οι φιλοσοφικές και αισθητικές προκαταλήψεις, η ιδεολογία και ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός έχουν πολύ συχνά συσκοτίσει την συζήτηση.

Εκδοχές του μύθου στους διάφορους τομείς του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού

Η προβληματική γύρω από τα ομηρικά έπη εικονίζει παραδειγματικά τον διάλογο ιστορίας και μύθου, αλλά και μια σειρά από άλλα προβλήματα. Το διαβόητο Ομηρικό ζήτημα το οποίο συντάραξε τους κύκλους των ελληνοιστών από τον 19ο αιώνα περιστράφηκε γύρω από μια σειρά θέματα τα οποία πρώτος έθεσε ο Γερμανός φιλόλογος Wolf, ο οποίος πίστευε ότι τα ομηρικά έπη ήταν μια συρραφή. Υπήρξε Όμηρος; Είναι ο ποιητής και των δύο επών; Πώς μπορούσε να μιλά για γεγονότα του 12ου αιώνα ένας ποιητής του 8ου ή του 7ου. Πώς τα ποιήματα που δημιουργήθηκαν προφορικά αιώνες πριν παρέμειναν στην μνήμη μέχρι να καταγραφούν με διαταγή του Πεισιστράτου στα μέσα του 6ου αιώνα; Ποια κοινωνία καταγράφεται στα ομηρικά έπη; Η σκαπάνη του Schliemann παρ' όλα τα λάθη που έκανε στην εκτέλεση και την αποτίμηση της ανασκαφής της Τροία, αλλά και οι πιο επιστημονικές κατοπινές ανασκαφές από τον Doerpfeld και άλλους αποκάλυψαν στον κάμπο του Ιλίου τα διαδοχικά στρώματα των ακροπόλεων μιας πόλης που θα μπορούσε να είναι η Τροία, η οποία αναφέρεται και σε χειτιτικές επιγραφές. Από την άλλη πλευρά οι αρχαίοι Έλληνες δεν είχαν ποτέ αμφισβητήσει την ιστορικότητα του Τρωικού πολέμου. Ένας νέος αμερικανός φιλόλογος, ο Milman Parry που σκοτώθηκε στον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο κατέγραψε την περίπτωση ενός τυφλού Σέρβου Βάρδου από το Κοσσυφοπέδιο, ο οποίος θυμόταν μέσα από προφορική παράδοση χιλιάδες στίχους του εθνικού έπους για την μάχη των Χριστιανών κατά των Τούρκων το 1387 στην περιοχή αυτή. Πολλές άλλες παρατηρήσεις, μεταξύ των οποίων και για την απομνημόνευση του *Ερωτόκριτου* από αγράμματους τραγουδιστές στην Κρήτη, έπεισαν ότι η προφορική παράδοση στηριγμένη στην μνήμη μπορεί να σώσει έργα πολύ μεγάλων διαστάσεων. Σήμερα η οπαδοί της ενότητας των επών μοιάζουν να υπερισχύουν, αλλά το πιο ενδιαφέρον στοιχείο εδράζεται κατά τη γνώμη μας αλλού. Η κίνηση των «χωριζόντων» δεν ήταν απλά φιλολογική αλλά αποτελούσε μια ακόμη αμφισβήτηση του μυθικού τρόπου έκφρασης από την λογοκρατία ενδεχόμενη με τον μανδύα της επιστημοσύνης. Με μια έννοια ήταν λοιπόν μια ακόμη επίθεση κατά του μύθου από αυτούς οι οποίοι, εδώ και εικοσιέξι αιώνες τον διαχωρίζουν υποτιμητικά από τον λόγο.

Στοχασμός και μύθος

Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι ήταν αυτοί που άνοιξαν τον δρόμο της αμφισβήτησης του μύθου, η οποία δεν επρόκειτο να σταματήσει ποτέ. Προκαταλαμβάνοντας τον αναγνώστη θα λέγαμε ωστόσο ότι η αμφισβήτηση αυτή υπονομεύτηκε από τα μέσα. Ο λόγος, θεμέλιο της φιλοσοφικής σκέψης, θεωρείται αδιάσπαστο συστατικό της πόλεως, και άρα του πολιτισμού. Και όμως, όπως θα δούμε, ο μύθος παρέμεινε τελικά στην καρδιά του ίδιου του αντιπάλου του όχι μόνο κατά την αρχαία εποχή, αλλά και μέχρι σήμερα.

Για την αρχαία ήδη κριτική εναντίον του ο μύθος είναι ένας ψευδής, ανυπόστατος, απατηλός και βλαβερός πολιτικός λόγος. Ο Ξενοφάνης έμεινε στην ιστορία της σκέψης για μια προκλητική δήλωσή του: Οι θεοί των αλόγων, είπε ο Ελεάτης φιλόσοφος, θα είχαν αλογίσια μορφή αν θα έπρεπε οι πιστοί να δανείζον στους θεούς την δική τους μορφή. Επρόκειτο για μια σκληρή κριτική στον ανθρωπομορφισμό, τις ανθρωπινες ιδιότητες και ελαττώματα των θεών του Ομήρου και του Ησιόδου. Από την άλλη πλευρά, μέσα από την σύγκριση με την ιουδαϊκή καταδίκη της απεικόνισης του θεού και τις ιστορικές εμπειρίες της εικονομαχίας και της Αναγέννησης μπορούμε να σκεφτούμε σήμερα ότι ο ανθρωπομορφισμός των θεών αποτελεί και μια στρατηγική ένωσης του ορατού με το αόρατο και άρα θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού το τεράστιο θέμα της παραστατικότητας ή της απαγόρευσής της που αναβιώνει σήμερα με τις καταστροφές έργων τέχνης σαν τους Βούδες του Μπαμιγιάν από τους Ταλιμπάν. Η οντολογική απαξίωση του μύθου συμπληρώθηκε στα χρόνια των προσωκρατικών από την πολιτική καταδίκη.

Ο Ηράκλειτος ζήτησε να μαστιγώνονται και να διώχνονται από την αγορά ο Όμηρος και Ησιόδος. Κατά την γνώμη του τα έπη αποτελούσαν ένα κακό πολιτικό μάθημα.

Ο φιλόσοφος που ολοκλήρωσε την κριτική του Ξενοφάνη και του Ηράκλειτου είναι ο Πλάτων που εξορίζει από την ιδανική του *Πολιτεία* τους ποιητές, δημιουργούς μύθων. Από την αντίληψη όμως για τον μύθο ως ψευδή λόγο ο Πλάτων προχωρεί στον φιλοσοφικό μύθο και από την εξορία των ποιητών στην επιστροφή του Οδυσσέα μετά από μια μύηση στον κάτω κόσμο, κάτι που είναι σαν μια φιλοσοφική μεταγραφή της ομηρικής Νέκυιας. Οι μύθοι για τους θεούς, όπως παρουσιάζονται στα έπη είναι οι πιο σημαντικοί ψυχικά, πολιτικά και κοινωνικά. Με την θέση του αυτή ο φιλόσοφος συνδέει ίσως τους μύθους με αυτό που η Γιουγκιανή ψυχανάλυση αποκαλεί αρχέτυπα. Σε κάθε περίπτωση η κριτική του Πλάτωνα ενάντια στον μύθο είναι αλληλένδετη με την κριτική ενάντια στην μίμηση. Και η παρατήρηση αυτή γίνεται πιο διαφωτιστική όταν σκεφτούμε ότι η στάση του φιλοσόφου απέναντι και στα δύο είναι διπλή, αρνητική από πολλές πλευρές και θετική από άλλες τόσες, με τρόπο που να αποτελεί και την βάση για την κατάφαση του μύθου και της αναπαράστασης από τον Αριστοτέλη, τον Πλωτίνιο και τους στοχαστές των μέσων και των αναγεννησιακών χρόνων.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του έδωσε μια άλλη και πολύ σημαντική διάσταση στον μύθο: Ο μύθος ισοδυναμεί εδώ με την πλοκή της τραγωδίας αλλά και με την ψυχή της, δηλαδή την μυθική / καθαρτική λειτουργία της τραγικής αφήγησης. Η αναβάθμιση αυτή του μύθου δεν μπορεί να εκτιμηθεί στην σωστή της βάση αν δεν θυμηθούμε ότι ο Αριστοτέλης καταφάσκει τόσο την ποίηση και την παραστατικότητα όσο και την ρητορική, δηλαδή τις τέχνες που από την μια πλευρά βρίσκονται σε διάλογο με τον κόσμο των φαινομένων και από την άλλη, όπως και ο μύθος, ασκούν την *κλήσιν*, δηλαδή την γοητεία που ασκεί η επιτυχημένη φόρμα των έργων της τέχνης και του λόγου.

Ας προχωρήσουμε σε ένα άλλο σημαντικό πολιτιστικό στοιχείο, την μυθοπλασία όταν παίρνει την μορφή της ουτοπίας. Ο μύθος συνδέεται με αλλά και διαφέρει από την μυθοπλασία (fiction), η οποία είναι ένας μύθος που δημιουργήθηκε άπαξ από ένα επώνυμο δημιουργό. Οι πιο χαρακτηριστικές και διάσημες μυθοπλασίες της αρχαιότητας ήταν οι ουτοπίες, όπως οι *Όρνιθες* και οι *Εκκλησιάζουσες*, του Αριστοφάνη και η *Πολιτεία* και η *Ατλαντίδα* του Πλάτωνα. Μπορούμε να πούμε ότι τα παγιωμένα σχήματα της ουτοπίας και η ουτοπική διάσταση της ανθρώπινης ψυχής, ζωής και δημιουργίας είναι κάτι που πρωτοεμφανίζεται κατά τον 5ο και τον 6ο π.Χ. αιώνα. Η ουτοπία συνδέεται - αλλά και διαφέρει με το όνειρο, με την φαντασίωση, και το παραλήρημα που έχουν ένα έντονα δημιουργικό αλλά νοσηρό χαρακτήρα. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι ουτοπίες άνθισαν πάλι στην Αναγέννηση, με τον Tomas Moore (*Ουτοπία*), τον Campanella (*Η πολιτεία του Ήλιου*) και τον Bacon (*Ατλαντίδα*), αλλά και μέσα από το θέατρο του Σαίξπηρ (*Δωδέκατη Νύχτα*, *Όπως αγαπάτε*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Τρικυμία*), από τα έργα του Ραμπελαί (*Γαργαντούας*), του Θερβάντες και τις προεκτάσεις που έλαβε το ουτοπικό πνεύμα στην πολεοδομία και ακόμη στην πολιτική. Αξίζει να προσθέσουμε ότι η πολιτική διάσταση των ουτοπιών αναδείχθηκε κυρίως στις θεωρίες και τους πειραματισμούς του 19ου αιώνα (ουτοπικός σοσιαλισμός, αλλά από πολλές απόψεις και μαρξισμός) ενώ η κριτική κατά της απολυταρχίας, του ιμπεριαλισμού και της τυραννίας κληρονομήθηκε μέσω του αρχαίου θεάτρου στις *δυοτοπίες* ή *κακοτοπίες* του Πλάτωνα (*Ατλαντίδα*) και των σύγχρονων στοχαστών, όπως ο Huxley (*Θαυμαστός καινούριος κόσμος*), Orwell (1984), και σκηνοθετών του κινηματογράφου όπως ο Truffaut (*Fahrenheit 451*), ο Cubric (*Κουρδιστό πορτοκάλι*) και άλλοι.

Μύθος και ιστορία

Η επιστήμη της ιστορίας διαμορφώθηκε και αυτή εν πολλοίς ως κριτική του μύθου. Ο Μιλήσιος Εκαταίος, πρόδρομος του Ηροδότου κατακρίνει την ευπιστία των Ελλήνων σχετικά με τους μύθους, αλλά γίνεται ο ίδιος στόχος των κατοπινών του ως μυθολόγος.

Για τον Ηρόδοτο, ο μύθος είναι κάτι το αρνητικό. Τον καταγγέλλει για παράδειγμα στο 2ο βιβλίο του για την Αίγυπτο. Ο ιδρυτής της Ιστορίας δεν κλείνει ωστόσο όλες τις πόρτες στο

μυθώδες στοιχείο. Έτσι, στο ίδιο βιβλίο, αναφέρεται στους ιερούς λόγους, οι οποίοι αντίθετα με τους μύθους, αποτελούν σεβαστές ιστορίες που συνήθως αποφεύγει να αποκαλύψει.

Συνεχιστής και επικριτής του Ηροδότου ο Θουκυδίδης από το προοίμιο της Ιστορίας του ήδη επιτίθεται ενάντια στο μυθώδες. Αλλά ο Cornford, στο βιβλίο του *Thucydides mythohistoricus*, θεωρεί ότι ο Θουκυδίδης δεν απαλλάχθηκε από την επίδραση της μυθικής σκέψης. Το επιχείρημά του στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην δομή της αφήγησης της Ιστορίας του Πελοποννησιακού Πολέμου που επικεντρώνεται στην ύβριν των εγκλημάτων των Αθηναίων κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο και τελειώνει με την τιμωρία της ύβρεως αυτής των Αθηναίων στην Σικελία, πολύ πριν από την λήξη του πολέμου με την ήττα του αθηναϊκού στόλου στους Αιγός ποταμούς. Πιο ενδιαφέρον είναι να παρατηρήσουμε ότι από την στιγμή που η συγγραφή της ιστορίας εμπεριέχει επιλογές στα αντικείμενα (ιστορία των θεσμών, της οικονομίας, της σεξουαλικότητας κλπ.) αλλά επίσης και επιλογές στον χρόνο (περιοδολόγηση) και στον χώρο και τέλος επιχειρηματολογία και ρητορική, δηλαδή άσκηση γοητείας, το απόλυτο διαζύγιο της ιστορίας με τον μύθο που ξεπροβάλλει όπου αναδύεται το αισθητικό στοιχείο, δεν μπορεί ποτέ να οριστικοποιηθεί.

Ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια

Οι Στωικοί, οι οποίοι είχαν μια πολύ διαρκή επιρροή μέχρι τουλάχιστον και τον 19ο μ.Χ. αιώνα, καθώς επηρέασαν και την χριστιανική σκέψη στόχευσαν στην ηθικοποίηση του μύθου, στηρίζοντάς την στην αλληγορική εξήγηση των πιο σκανδαλωδών του στοιχείων. Από εδώ κρατάει και η καταγωγή της σύγχρονης φυσιοκρατικής σχολής, με εκπροσώπους σαν τον γάλλο Decharme, που υποστήριξε ότι οι ερωτικές παρεκτροπές του Δία δεν ήταν παρά αλληγορικές αναφορές σε φυσικά φαινόμενα όπως η γονιμοποίηση των δέντρων από την ουράνια βροχή.

Ο Ευήμερος, όπως ήδη είπαμε ήταν ο πατέρας της ιστορικοποίησης. Γι αυτόν οι θεοί ήταν θεοί και οι ήρωες ήταν παλιοί ένδοξοι βασιλιάδες. Τα ελληνιστικά και τα ρωμαϊκά χρόνια ήταν επίσης χρόνια έντονου συγκρητισμού. Νέες θρησκείες και δοξασίες παντρεύονται, συνδυάζονται ή και αναμετρώνται με τους ελληνικούς και τους ρωμαϊκούς θεούς. Ίσως ο πιο χαρακτηριστικός εκφραστής αυτής της τάσης είναι ο ιουδαίος πολιτικός και ιστορικός Κλαύδιος Ιώσπος του 1ου μ.Χ. αιώνα, ο οποίος ανοίγει διάλογο με τον ειδωλολατρικό κόσμο χρησιμοποιώντας την ελληνική ως lingua franca και προχωρεί σε μια συγκριτική ανάγνωση των αρχαίων μύθων με την Παλαιά Διαθήκη, με στόχο από την μια να επικοινωνήσει με όλο τον κόσμο, αλλά από την άλλη να αποδείξει την ανωτερότητα της πίστης του λαού του, που είναι ήδη το αντικείμενο δεινών διωγμών. Ο Νώε έτσι συγκρίνεται για παράδειγμα με τον Δευκαλίωνα.

Σε ακόμη μεταγενεστέρα εποχή, τον 4ο μ.Χ. αιώνα, ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς συνεχίζει

στην ίδια σχεδόν γραμμή με τον Ιώσηπο από χριστιανική όμως πλευρά, την σύγκριση με τους αρχαίους μύθους και τις τελετουργίες. Στα έργα του, όπως και σε αυτά του Βασιλείου του Μεγάλου, βλέπουμε να παίζεται η συνέχεια και η ασυνέχεια του χριστιανισμού με την αρχαιότητα.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα συγκρητισμού είναι ίσως ο Επίσκοπος Νόννος ο Πανοπολίτης, ο οποίος είναι πιθανώς αυτός που γράφει τα *Διονυσιακά*, μακρό έπος για τον θεό Διόνυσο τον 4ο αιώνα μ.Χ. Αν η εικασία ότι ο Νόννος των Διονυσιακών είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Χριστιανό επίσκοπο, τότε έχουμε εδώ ένα μοναδικό ιστορικό ανάλογο προς τις μικτές Καβαφικές μορφές σαν τον Μύρη ή σαν αυτό το πρόσωπο της ποίησης του Αλεξανδρινού για το οποίο γράφηκε ο στίχος: *Εν μέρει χριστιανός και εν μέρει ελληνίζων.*

Στην ποίηση οι Αλεξανδρινοί ποιητές χρησιμοποιούν τον μύθο για να δώσουν νέες εκδοχές όπου ενδεχομένως καθρεφτίζεται ο καλλιεργημένος κάτοικος των ελληνιστικών μεγαλουπόλεων για τον οποίο το κλασικό παρελθόν λειτουργεί ήδη ως αναφορά. Η εικόνα αυτή δεν είναι ωστόσο μονοδιάστατη. Αν οι τραγωδίες *Προμηθέας Δεσμώτης* και *Ρήσος* και το φινάλε των *Επτά επί Θήβας* δεν είναι αντίστοιχα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη αλλά αλεξανδρινών φιλολόγων, αυτό σημαίνει αναγκαστικά ότι ο ελληνικός κόσμος των τελευταίων π.Χ. αιώνων δεν διέθετε μόνον μεγάλους εικαστικούς καλλιτέχνες, εφάμιλλους των κλασικών, αλλά και ποιητές που μπορούσαν να πλαστογραφήσουν και συνεπώς να ανταγωνιστούν με σημαντική επιτυχία τους τραγικούς ποιητές που έδωσαν στον μύθο μερικές από τις πιο συγκλονιστικές του εκφράσεις.

Οι ρωμαίοι ποιητές με επί κεφαλής τον Βιργίλιο και τον Οβίδιο έδωσαν από την πλευρά τους καθοριστικές επαναδιαπραγματεύσεις των ελληνικών μύθων. Ο Βιργίλιος δημιούργησε με την *Αινειάδα* ένα συγκλονιστικό ισοδύναμο της *Ιλιάδας*, ιδεολογικά προσανατολισμένο στην θεμελίωση ενός μυθικού παρελθόντος ικανού να γίνει αναδρομικός απολογητής του ρωμαϊκού ιμπερίου της εποχής του Αυγούστου. Απέναντί του, ο Οβίδιος, με τις *Μεταμορφώσεις* και τα άλλα έργα του, διάλεξε ένα πιο υπαινικτικό τρόπο για να δημιουργήσει με το ελληνικό και το ρωμαϊκό υλικό μια σύνθεση που, με έναν κάποτε επιφανειακά ανάλαφρο τρόπο, πρότεινε μια νέα μυθική σύνθεση που πήγαινε πέρα όχι μόνον από την πολιτική, αλλά και από αυτό που αποκαλούμε χρόνο των ανθρώπων. Τόσο ο Βιργίλιος όσο και ο Οβίδιος άσκησαν μια εξαιρετικά επίμονη επιρροή που έφτασε στην Αναγέννηση (Από την *θεία κωμωδία* του Δάντη, που παίρνει τον Βιργίλιο για οδηγό του στην Κόλαση, μέχρι τις εικαστικές αναπαραστάσεις των *Μεταμορφώσεων*) αλλά και ως τις μέρες μας σε δημιουργούς σαν τον Eliot, τον De Chirico και τον Dalí.

Μεσαίωνας

Η επιρροή των αρχαίων μύθων δεν χάθηκε κατά τους Μέσους Χρόνους που αποκαλούνται

συνήθως με την συχνά υποτιμητική ονομασία Μεσαίωνας. Στο Βυζάντιο, παρά την επιβολή μιας νέας θρησκείας εκθρικής προς το Δωδεκάθεο και τις ειδωλολατρικές τελετουργίες και τους αντίστοιχους μύθους: Ο Θεοδόσιος, ο Ιουστινιανός και άλλοι καταστρέφουν τα είδωλα, κλείνουν τα ιερά και την Πλατωνική Ακαδημία και καταδιώκουν τους πιστούς της αρχαίας θρησκείας. Ο συμβιβασμός ωστόσο θα προχωρήσει και μάλιστα με την πρωτοβουλία αγίων της εκκλησίας. Ο Βασίλειος ο Καισαρείας στην *Εις νέους επιστολή* του κηρύσσει την κριτική αξιοποίηση της αρχαίας κληρονομιάς, άρα και των μύθων. Ο Όμηρος παραμένει η βάση της στοιχειώδους παιδείας και αργότερα, με τις διαδοχικές Βυζαντινές αναγεννήσεις, οργανώνεται περισσότερο η διάσωση και η μελέτη των αρχαίων κειμένων, που η επιρροή τους μπορεί να γίνει αντιληπτή σε τομείς όπως η ιστοριογραφία, η ρητορική και η ποίηση. Χαρακτηριστικά το μόνο σωζόμενο βυζαντινό θεατρικό έργο, ο *Χριστός πάσχω*, αποτελεί εν πολλοίς ένα δημιουργικό κολλάζ από στίχους των *Βακχών* και του *Ίωνα* του Ευριπίδη.

Αλλά και οι ίδιες οι δογματικές συζητήσεις βρίσκονται σε διάλογο με την αρχαία σκέψη. Κατά την διάρκεια της εικονομαχίας, η οποία ανανεώνει την διαμάχη ανάμεσα στους οπαδούς και τους εκθρούς της παραστατικότητας, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός θα αναπτύξει τις θέσεις του Πλωτίνου για την ικανότητα της παραστατικής τέχνης να λειτουργήσει ως γέφυρα ανάμεσα στον ορατό και τον αόρατο θεϊκό κόσμο.

Η νίκη των οπαδών των εικόνων είχε και μια πιο συγκεκριμένη επίδραση στην επιβίωση μυθικών στοιχείων μέσα στην χριστιανική λατρεία. Μέσα στην λειτουργία, που ονομάστηκε από τον αισθητικό και πολυεπιστήμονα πατέρα Πάβελ Φλορένσκι *χριστιανικό λειτουργικό δράμα*, αναβιώνει - ιδιαίτερα κατά τις κορυφαίες γιορτές του Δωδεκάμερου και την Αγία Εβδομάδα ο μεσογειακός μύθος του γεννώμενου, θνήσκοντος και ανιστάμενου θεού. Παράλληλα στην αγιογραφία επιβιώνουν μυθολογικά στοιχεία όπως ο καλός ποιμένας, η δεομένη, οι μορφές των αρχαίων ρητόρων που γίνονται απόστολοι, ενώ σε λαϊκότερα έργα βρίσκουμε τραγοπόδαρους Χριστούς και άλλα ειδωλολατρικά στοιχεία (Weitzman). Αξίζει να θυμίσουμε εδώ ότι το διονυσιακής καταγωγής καρναβάλι, άλλα έθιμα όπως τα Αναστενάρια και ο Καλόγερος της Θράκης και ο Άη Συμιός της Δυτικής Στερεάς, η Γυναικοκρατία κλπ. σώζουν αρχαία δρώμενα και μύθους. Τέλος, στο δημοτικό τραγούδι και κατ' εξοχήν στις παραλογές σώζονται πανάρχαια μυθικά μοτίβα, γνωστά και από την αρχαία τραγωδία, όπως είναι αυτό της αρπαγής της νύφης ή τα εγκλήματα και η τιμωρία της κακιάς μάνας.

Πολλά από τα φαινόμενα που αναφέραμε, για παράδειγμα το καρναβάλι, επιβιώνουν και στην Μεσαιωνική Δύση, η οποία επί πλέον έχει να επιδείξει, στην Αγγλία, την Γαλλία, την Ισπανία και αλλού, ένα πλούσιο εκκλησιαστικό / λειτουργικό θέατρο με υπόγειες μυθικές αναφορές. Όπως γνωρίζουμε η επικοινωνία της Δυτικής Ευρώπης με τον αρχαίο πολιτισμό και άρα τον μύθο, γίνεται κατά τον Μεσαίωνα εμμέσως, δια των Αράβων και των Εβραίων μεταφραστών. Αυτό δεν εμποδίζει ωστόσο μερικές πολύ ενδιαφέρουσες περιπτώσεις διαχείρισης του αρχαίου μύθου. Η σχεδόν πλήρης ταύτιση του Ιούδα με τις χειρότερες

πλευρές του Οιδίποδα στην *Legende dorée* του Jacques de Voragine, μας προσφέρει μια πολύ ενδιαφέρουσα εκδοχή μεσαιωνικής επιβίωσης. Ο Ιούδας / Οιδίποδας του Voragine, που επηρέασε εξαιρετικά τα προγράμματα της δυτικής μεσαιωνικής αιογραφίας, μας διδάσκει ότι πατροκτονία και / ή αιμομιξία θεωρούνται στοιχεία αυτού που πρόδωσε τον Χριστό και ταυτόχρονα μας επιβεβαιώνει την διαχρονική και οικουμενική εξάπλωση στοιχείων του οιδιπόδειου μύθου.

Ένα ουτοπικό και σχεδόν μυθικό στοιχείο της μεσαιωνικής Δύσης μπορεί να εντοπιστεί και στα συλλογικά όνειρα περί Αγίων Τόπων που υπήρξαν ο ιδεολογικός μοχλός των Σταυροφοριών. Οι ιδέες αυτές για μια γη της επαγγελίας, όπου επρόκειτο να στηθεί το βασίλειο του Θεού προετοιμάζουν αντίστοιχες ουτοπικές επαγγελίες των αναγεννησιακών χρόνων για τις νέες χώρες.

Αναγέννηση

Η αναβίωση του μύθου κατά την Αναγέννηση ήταν οπωσδήποτε και θέμα *αισθητικής*. Η εξάπλωση μυθικών μοτίβων που υμνούσαν τον έρωτα δεν μπορεί παρά να συνδυάστηκε με το νέο καθεστώς που κατέκτησε σταδιακά από τον Τζιότο και μέχρι τους Μανιεριστές η *αίσθηση* του ορατού κόσμου, αλλά και ο αισθησιασμός και το γυμνό σώμα ως αντικείμενο της τέχνης αλλά και της επιθυμίας. Οι Αφροδίτες - για παράδειγμα η Αναδυομένη του Μποτιτσέλλι και η Αφροδίτη του Τιτσιάνο - το γδάρισμα του Μαρσούα από τον Απόλλωνα, οι Αρτέμιδες, οι Δανάες, οι Νύμφες, οι Απόλλωνες και οι Διόνυσοι και οι Νάρκισσοι της Αναγέννησης θα ήταν αδιανόητοι χωρίς τον διάλογο με τους μύθους που οι Δυτικοί ανακάλυψαν στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου που έγιναν πραγματικό εικαστικό εγχειρίδιο αλλά και στα έργα των Ελλήνων ποιητών και μυθογράφων και επίσης στα αγάλματα που έφερνε σταδιακά στο φως - στην αρχή κυρίως ρωμαϊκά έργα και αντίγραφα, η αρχαιολογική σκαπάνη. Ένα άλλο σημαντικό θέμα που μελέτησε ο Erwin Panofsky φτάνει στην Αναγέννηση μέσα από την αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα: Πρόκειται για τον Χρόνο / Κρόνο ο οποίος ξεκινά από τον Ησίοδο και τον Πλάτωνα και με παραλλαγές φτάνει μέχρι τον Γκόγια και τον Νταλί. Εννοείται ότι η επιρροή δεν είναι σε καμιά περίπτωση ούτε κυρίως θεματογραφική. Ο Άγιος Σεβαστιανός του Μαντένια είναι ένα πολύ διαφωτιστικό παράδειγμα του πώς ένα χριστιανικό θέμα αποδίδεται με μια καλλιτεχνική ανατομία και μια γενικότερη οργάνωση που φέρνουν στο νου την αγάπη της Αναγέννησης για τον αρχαίο κόσμο, αλλά και κάποιες μνήμες από τον μύθο του πάσχοντος Θεού ή ήρωα, για παράδειγμα του Λαοκόοντα. Σε ένα ίδιο πνεύμα μπορούμε να συλλάβουμε την παρουσία μυθολογικών στοιχείων στην οροφή της Καπέλα Σιξτίνα: Οι Σιβύλλες του Μιχαήλ Άγγελου συνδέουν την αρχαία μήση με την αφήγηση της Παλαιάς, της Καινής Διαθήκης και με το όραμα της Δευτέρας Παρουσίας.

Η βασιλική υποδοχή και η εντυπωσιακή διαχείριση του αρχαίου ελληνικού και του ρωμαϊκού μύθου από την Αναγέννηση δεν ήταν ωστόσο μόνον θέμα αισθητικής.

Η Αναγέννηση, όπως και κάθε κορυφαία στιγμή της ανθρώπινης Ιστορίας του Πολιτισμού, δεν υπήρξε ένα μονοσήμαντο φαινόμενο. Αυτό φαίνεται με πολύ σαφή τρόπο και από την ερμηνεία του Ουμανισμού για τον μύθο. Το ερωτικό στοιχείο των μύθων συνδυάστηκε με μυστικά και μυστικιστικά ενδιαφέροντα, αλλά και με τις αναδυόμενες θετικές επιστήμες, οι οποίες συχνά δεν είχαν κόψει τους δεσμούς που τις ένωναν με την μαγεία. Η αλχημεία διαλέγεται με μύθους και ο Pico della Mirandola διακρίνεται και ως ερμηνευτής των μύθων. Από την άλλη πλευρά οι αρχαίοι μύθοι διαβάζονται τώρα υπό το φως των νέων και συγκλονιστικών ιστορικών εμπειριών, όπως είναι οι ανακαλύψεις και οι εφευρέσεις που τις κατέστησαν εφικτές. Ο κόσμος των μυθικών τεράτων της *Οδύσσειας*, η Γοργόνα, ο Λαβύρινθος και ο Μινώταυρος, οι περιπέτειες του Ιάσονα, όπως περιγράφονται στα Αργοναυτικά, εμφανίζονται τώρα σαν παραστάσεις μιας ετερότητας που είναι ταυτόχρονα χαμένες στα βάθη του πιο αρχέγονου χρόνου αλλά και παρούσες μέσα στον κόσμο της ετερότητας που αποκάλυψαν οι Ανακαλύψεις. Οι μύθοι που μιλούν για την γέννηση της ανθρωπότητας σαν αυτό της Πύρας και του Δευκαλίωνα αποκτούν ένα νέο ενδιαφέρον, ενώ νέοι μύθοι γεννώνται. Ο αναγεννησιακός μύθος του καλού και του κακού αγρίου (Eliade) εκφράζει τις φοβίες και τις ενοχές των Ευρωπαίων για ένα κόσμο που γνωρίζει την βία των πολιτισμένων και που, βέβαια, έχει τις δικές του μυθικές κοσμογονίες και τα δικά του μυθικά σύμπαντα. Η Πολιτεία και η Ατλαντίδα του Πλάτωνα, αρχαίες μυθοπλαστικές Ουτοπίες, ξαναζούν όχι μόνο στα λόγια έργα του Moore, του Campanella και του Bacon, αλλά και στους λαϊκούς μύθους των αναγεννησιακών κονκισταδόρες για το Ελντοράντο και τις χρυσές πόλεις της Τιμπόλα.

Ο αρχαίος μύθος επιβιώνει επίσης και μέσα σε πολλά στοιχεία της αναγεννησιακής ουτοπίας, όπως αυτή εμφανίστηκε στην τέχνη. Στην *Τρικυμία* του Σαίξπηρ το υπόγειο λογοπαίγνιο ανάμεσα στο όνομα του κακού αγρίου, του Κάλιμπαν, με το *canibal*: *ανθρωποφάγος*, παραπέμπει στα τέρατα της *Οδύσσειας* όπως οι Λαιστρυγόνες και πιο ειδικά ίσως στον ανθρωποφάγο - και σε άλλες εκδοχές ερωτύλο και άτυχο εραστή - Πολύφημο.

Περιπέτειες του μύθου από τον Διαφωτισμό και μετά

Ο κριτικός έλεγχος όλου του πεδίου του ανθρώπινου επιστητού, με λίγα λόγια των ανθρώπινων πραγμάτων και του Κόσμου, περιλαμβανομένης και της θρησκείας, είναι ένα αίτημα του Διαφωτισμού που παραμένει πάντοτε επίκαιρο. Με αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι κάθε έλλογη σκέψη είναι και σήμερα υποχρεωτικά διαφωτιστική. Η διαπίστωση αυτή ωστόσο δεν αναιρεί το γεγονός ότι μέσα στην ακραία αισιοδοξία που τον διέπνεε, ο Διαφωτισμός ως συγκεκριμένο ιστορικό φαινόμενο, θεώρησε ότι ήταν κάτι το σχετικά απλό να ελεγχθεί απολύτως από την λογική ο άνθρωπος και με τον τρόπο αυτό να οδηγηθεί αναπόδραστα σε ένα ριζικά καλύτερο μέλλον. Μια τέτοια λογκρατική αντίληψη όχι μόνον καταδικάζει τον «ψευδή» λόγο του μύθου, αλλά και επαγγελόταν την οριστική του κατάργηση. Τραγικές ιστορικές εμπειρίες, από τις ίδιες τις υπερβολές, τους παραλοισμούς

και τα εγκλήματα των αστικών επαναστάσεων μέχρι τους ολοκληρωτισμούς του 20ου αιώνα απέδειξαν ότι μια τέτοια αισιοδοξία ήταν αλαζονική και κατά κυριολεξία *ανεδαφική*, αφού αγνοούσε την ήπειρο του ασυνειδήτου, τους ψυχικούς δηλαδή μηχανισμούς που τόσο συχνά αποφασίζουν ερήμην της συνείδησής μας. Κατά την πολύ εύστοχη διατύπωση των εκπροσώπων της Σχολής της Φραγκφούρτης Adorno και Horkheimer στο έργο τους *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, η διαφωτιστική επαγγελία για την «κατάρνηση» του μύθου υπήρξε ο μέγιστος και ο πιο επικίνδυνος από τους μύθους. Είπαμε ήδη πιο πάνω ότι, σύμφωνα με τον διάσημο ιστορικό και συνεργάτη του Michel Foucault, Paul Veyne, στο έργο του *Les Grecs ont ils cru à leurs mythes?* η εξαλείψιση του μύθου είναι ένα πρόγραμμα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Η διατύπωση είναι όμως μάλλον παραπλανητικά ήπια. Στην πραγματικότητα αυτό που πολλές φορές συνέβη είναι ότι η απώθηση του μύθου ως πολύτιμης πολιτισμικής κατάκτησης, τον έκανε να επιστρέψει ως νοσηρό ή και φονικό σύμπτωμα.

Ο αγγλικός και ακόμη περισσότερο ο γερμανικός ρομαντισμός υπήρξαν κινήματα των οποίων η σχέση με τον μύθο και με τον κόσμο της φαντασίας βρίσκονται από πολλές πλευρές, αν και όχι τόσο απόλυτα όσο μερικοί νομίζουν, στον αντίποδα της διαφωτιστικής άρνησης. Ήδη από τα πρώτα βήματα του προρομαντισμού στον αγγλικό χώρο, με τον Ossian του Macpherson στα μέσα του 18ου αιώνα έχουμε την δημιουργία μιας νεώτερης απομίμησης / πλαστογραφίας των ομηρικών επών που υπήρξαν η μήτρα των κλασικών μύθων. Η σύνδεση από τον Herder στην Γερμανία της μελέτης των λαϊκών μύθων αλλά και αυτών της κλασικής αρχαιότητας με τον αναδυόμενο εθνικισμό και με τις αντίστοιχες εθνικές παιδείες υπήρξε ένας αποφασιστικός παράγοντας για την κατάφαση των ρομαντικών απέναντι στον μύθο. Οι γερμανικοί μυθικοί κύκλοι των Νιμπελούγκεν ερευνώνται αντίστοιχα με τους αρχαίους και αξιοποιούνται καλλιτεχνικά για να δώσουν ένα αρχέγονο βάθος στις εθνικές διεκδικήσεις. Και στον σλαβικό κόσμο όμως, για παράδειγμα στην Ρωσία, το ενδιαφέρον από τον Πούσκιν και έπειτα για τα στοιχεία του λαϊκού φολκλόρ όπως τα μακρά επικά ποιήματα, οι Βιλίνες, σημαδεύουν την έναρξη του διαλόγου ανάμεσα στο λόγιο και το λαϊκό στοιχείο. Αντίστοιχη είναι και η ανάδειξη της σημασίας του λαού ως πρωταρχικής αξίας και η παρεπόμενη ανάπτυξη της επιστήμης της λαογραφίας.

Το άνοιγμα των διανοουμένων στον λαό βρήκε και το συμπλήρωμά του στο άνοιγμα στους εξω-ευρωπαϊκούς μεγάλους πολιτισμούς. Σε αντίθεση με τον Hegel, ο θρησκευτολόγος Max Muller υπογράμμισε την τεράστια πολιτισμική σημασία και την γοητεία της Ινδίας και βασισμένος σε γλωσσολογικά δεδομένα ανέπτυξε την θεωρία για ένα κοινό πυρήνα ινδοευρωπαϊκών μύθων όταν ακόμη οι ινδοευρωπαίοι ζούσαν στην υποτιθέμενη κοινή τους πατρίδα. Οι έρευνες αυτές προκάλεσαν και ένα είδος ανταγωνισμού ανάμεσα στους οπαδούς της ελληνικής και της ινδικής καταγωγής του πολιτισμού, (Bernal) αλλά είχαν και άλλες πολύ πιο ενδιαφέρουσες πλευρές. Επέτρεψαν την συγκριτική μελέτη των μυθολογιών δύο πολύ ανεπτυγμένων και σύνθετων πολιτισμών, του ελληνικού και του ινδικού και επισήμαναν εντυπωσιακές αναλογίες ανάμεσα σε μεμονωμένες θεότητες και μύθους, όπως

η αναλογία ανάμεσα στους μυθικούς κύκλους του Διονύσου και του Σίβα, αλλά και στην δομική οργάνωση των μεγάλων ελληνικών και ινδικών επών. Ταυτόχρονα προσέφεραν το παράδειγμα των μυθικών αφηγήσεων που παρέμεναν ζωντανές επί χιλιάδες χρόνια και που βρισκόταν σε διάλογο με τελετουργίες που άντεχαν εν μέρει τουλάχιστον αναλλοίωτες στο πέρασμα των αιώνων. Ας σημειώσουμε και εδώ ότι οι μελέτες του Muller και άλλων ινδολόγων επηρέασαν βαθύτατα όχι μόνο ρεύματα όπως η θεοσοφία αλλά κυρίως από το ξεκίνημά του το ινδικό κίνημα ανεξαρτησίας που τελικά συγκεντρώθηκε γύρω από τον Μαχάτμα Γκάντι.

Παράλληλα με την σύγκριση των αρχαίων μύθων με το λαϊκό φολκλόρ και με τους ανατολικούς πολιτισμούς, η αρχαιογνωσία και ειδικότερα η μελέτη των μύθων συναντήθηκε με την ανθρωπολογία. Μιλώντας για το έργο του Λεκατσά αναφερθήκαμε στο πρωτοποριακό έργο *The Golden Bough* του Sir James Frazer, το οποίο επηρέασε τόσο την αρχαιογνωστική Σχολή του Καίμπριτζ, όσο και κορυφαία ποιητικά έργα σαν την *Έρημη χώρα* του Έλιοτ και, έμμεσα τουλάχιστον, έλληνες ποιητές όπως ο Σικελιανός και ο Ελύτης: Είπαμε πιο πάνω ότι οι βασικές ιδέες αυτών των ερευνητών όπως ο *Δαίμων ενιαυτός*, το εποχικό δράμα και το τελετουργικό πλαίσιο (pattern) ως βάση της τραγωδίας έχουν σήμερα εγκαταλειφθεί. Ωστόσο, μέσα από τις πρώτες αυτές έρευνες, αλλά και από τα έργα του Louis Gernet και του Rolanγί η αρχαιογνωσία, και ειδικότερα η μελέτη των μύθων - μετά από την εθνολογία και την συγκριτική θρησκευτολογία - συνάντησε και την συγκριτική ανθρωπολογία. Ερευνητές όπως ο Bronislaw Malinowski που μελέτησε από κοντά τους «πρωτόγονους» έδωσαν στις έρευνες αυτές περισσότερες προεκτάσεις: Για τον Malinowski το στοιχείο που προέχει είναι η λειτουργικότητα του μύθου που υποτίθεται ότι είναι ένας χάρτης των κοινωνικών θεσμών και σχέσεων των πρωτογόνων.

Ο μύθος και το ψυχικό βάθος

Από την μέρα που ο Freud συνέδεσε στην περίφημη έκτοτε επιστολή στον Flies ένα όνειρό του με τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, η ψυχανάλυση εδραιώθηκε πάνω σε ένα ελληνικό μύθο και η επιστήμη της μυθολογίας συνδέθηκε με την κλινική έρευνα που ασχολείται με το υποσυνείδητο και το ασυνείδητο. Αυτό που έχει την μεγαλύτερη σημασία δεν είναι κατά την γνώμη μου η απόλυτη ή μη εγκυρότητα του οιδιπόδειου συμπλέγματος ως οικουμενικής ερμηνευτικής αρχής των ψυχικών νόσων αλλά και ευρύτερα της ψυχικής οργάνωσης όλων των ανθρώπων. Είναι πολύ ευρύτερα ο συσχετισμός της οργάνωσης και των θεματικών της μυθικής αφήγησης με ψυχικά φαινόμενα όπως το όνειρο, η φαντασίωση, αλλά - τηρουμένων των αναλογιών - και με νοσηρές καταστάσεις όπως το παραλήρημα. Ο Karl Abraham επεξέτεινε πειστικά την έρευνα για το οιδιπόδειο στην *Θεογονία* του Ησίοδου και σε άλλους μύθους, ο Otto Rank στο έργο του *Die Geburt der Helden*, (*Η γέννηση του ήρωα*) συσχέτισε τους μύθους της γέννησης ηρώων σαν τον Περσέα, τον Ηρακλή, τον Κύρο και τον Μωυσή με τον τραυματισμό της γέννησης, ο Karl Young σε συνεργασία με

τον Karl Kerényi άνοιξαν με μια μεγάλη σειρά έργων το δρόμο της μελέτης των μύθων σε σχέση με τα γονεϊκά αρχέτυπα, ενώ ο Hofmann και ο Ruck, στο βιβλίο *Ο δρόμος για την Ελευσίνα* συνέδεσαν τα Ελευσίνια μυστήρια και τους σχετικούς μύθους με την έρευνα για την ενδομήτρια ζωή του εμβρύου και τις επιπτώσεις της στην ψυχική υγεία.

Η ανθρωπολογική έρευνα πεδίου, η ψυχανάλυση του Freud, η γλωσσολογία του Saussure και η γεωλογία ήταν πηγές έμπνευσης και επιστημολογικές βάσεις πάνω στις οποίες ο Claude Lévi Strauss θεμελίωσε τον στρουκτουραλισμό ή τη θεωρία της δομής και ειδικότερα την μελέτη της μυθικής σκέψης. Από την θεωρία αυτή που άσκησε τρομερή επίδραση προς το τέλος του 20ου αιώνα, αλλά και δέχτηκε κατεδαφιστική κριτική από στοχαστές σαν τον Καστοριάδη και τους εκπροσώπους της αποδόμησης. Η πιο στέρεη και πολύτιμη κληρονομιά που άφησε στην μελέτη των μύθων ο στρουκτουραλισμός ήταν η δυνατότητα να συσχετίζονται σε ζεύγη αντιθέτων ή και ευρύτερα σύνολα στοιχεία τα οποία για μια πιο τυπική θεώρηση θα ήταν άσχετα μεταξύ τους. Η ομάδα των αρχαιογνωστών που έγινε διεθνώς γνωστή ως η Σχολή του Παρισιού ήταν αυτή που αξιοποίησε τις έρευνες του αρχαιογνώστη ανθρωπολόγου Louis Gernet και του ιδρυτή της ιστορικής ψυχολογίας Ignace Meyerson συνδυάζοντάς τες με τα πορίσματα του Lévi Strauss. Καρπός της σύνθεσης αυτής ήταν η σχολή της δομικής ανάλυσης του αρχαίου κόσμου, όπως αυτή φαίνεται κυρίως στα έργα του Jean Pierre Vernant (*Μύθος και σκέψη, Μύθος και τραγωδία, I και II* μαζί με τον Pierre Vidal Naquet), και του Marcel Detienne (*Οι δάσκαλοι της αλήθειας, Η εύρεση της μυθολογίας*). Άλλοι, επίσης σημαντικοί, εκπρόσωποι της σχολής, όπως ο Pierre Vidal Naquet (*Κλεισθένης ο αθηναίος, Ο Μαύρος κυνηγός*) και η Nicole Loraux (*Η εύρεση των Αθηνών, Τα τέκνα της Αθηνάς*) απομακρύνθηκαν από μια σχηματικότητα που ενίοτε παρουσίαζαν οι θέσεις των συναδέλφων τους και αξιοποιώντας τις θέσεις του Καστοριάδη για την αρχαία Ελλάδα και - την περίπτωση της Loraux - μια ελεύθερη χρήση των εργαλείων των γυναικείων σπουδών έδωσαν ένα πολύ σημαντικό έργο. Για όποιον θέλει να έχει και μια πιο ισορροπημένη άποψη για τα αρνητικά και τα θετικά της σχολής, ο αντίλογος του Kirk ότι όλα δεν είναι δομή στην μυθολογία, περιέχει θετικές πλευρές αλλά και κάποια στοιχεία υπερβολικού αγγλοσαξωνικού θετικισμού.

Μοντέρνες Μυθολογίες. Ο Μύθος ως έκφραση της ενόρμησης του θανάτου

Ο 20ος και δυστυχώς και ο 21ος αιώνας επιβεβαιώνουν με τον πιο εφιαλτικό τρόπο μια δυσάρεστη διαπίστωση. Οι μύθοι, οι τελετουργίες, οι θρησκευτικές δεν εκφράζουν υποχρεωτικά το ιερό στοιχείο ως συνώνυμο του σεβασμού στην ζωή και την δημιουργία. Μπορούν επίσης να εκφράζουν το μισρό, το μίσος, την καταστροφή και το παραλήρημα. Για να μιλήσουμε με ψυχαναλυτικούς όρους μπορούν να λειτουργήσουν ως μήτρες και οχήματα τόσο για την δημιουργική και φιλόνηθη ενόρμηση του έρωτα όσο και για την φονική ενόρμηση του θανάτου για την οποία μίλησε και ο Freud τις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Ο φασισμός, ο ναζισμός, ο σταλινισμός θεωρήθηκαν από μια σειρά στοχαστών

ως εκφράσεις αυτής της ενόρμησης του θανάτου και οι πόλεμοι και η καταστροφή του περιβάλλοντος που ρημάζουν σήμερα τον πλανήτη συνιστούν μια ακόμη μεταμόρφωσή της.

Σε ένα επίπεδο τελικά λιγότερο τρομερό αλλά σε κάθε περίπτωση ξένο προς κάθε μυτική διάσταση ορισμένοι διανοητές είδαν τον μύθο ως συνώνυμο του μοντέρνου ψεύδους. Ο καταναλωτισμός ως βάση του καπιταλισμού θεωρήθηκε ο μοντέρνος μύθος από τον Roland Barthes: Ως ειδικότερες υποδιαίρεσεις αυτού του καπιταλιστικού μυθικού κύκλου ο συγγραφέας αυτός είδε στο έργο του *Mythologies* το κατς, το στρηπ-τηζ, την πολιτική, τα σπορ, το σταρ σύστημα, την τηλεόραση κλπ.

Υπερρεαλισμός και επαναμύθευση

Σε αυτή την καπιταλιστική μυθοποίηση τα διάφορα κινήματα της μοντέρνας τέχνης από τις αρχές και μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα έδωσαν τις δικές τους απαντήσεις. Από το πλούσιο αυτό υλικό θα επιμείνουμε, εδώ, για λόγους οικονομίας του κειμένου, σε ένα μόνον ρεύμα. Ο υπερρεαλισμός, του οποίου τα πιστεύω συνοψίζονται στα δύο μανιφέστα του Breton, αλλά η επίδρασή του συνεχίζεται με διαφοροποιήσεις μέχρι και σήμερα, αντιπαρέθεσε, μια καινοτόμο αξιοποίηση του μύθου που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε επαναμύθευση. Οι σημαντικοί δημιουργοί που συγκεντρώθηκαν για περισσότερο ή λιγότερο διάστημα κάτω από το έμβλημα του κινήματος έδωσαν μια μεγάλη σειρά από απαντήσεις που έφεραν τις ισχυρές προσωπικές τους σφραγίδες. Ο Antonin Artaud, προφήτης για κατοπινές ομάδες όπως το Living theater, ο Grotovsky και ο Eugenio Barba, αναζήτησε με τα γραπτά (*Το θέατρο και το είδωλό του*, αλλά και πολλά άλλα έργα) και τα σκηνικά του πειράματα ένα θέατρο τελετουργίας εμπνευσμένο από τις κουλτούρες της Νοτιοανατολικής Ασίας και της Κεντρικής Αμερικής. Ο De Chirico, κορυφαίος ιταλός δημιουργός γεννημένος στον Βόλο, έδωσε συγκλονιστικές εικόνες εμπνευσμένες από τους μύθους των Ελλήνων και των Ρωμαίων, κυρίως του Οβιδίου αλλά και από μορφές σαν τον Μεγάλο μεταφυσικό, κεντρικό πρόσωπο της *Πολιτείας του Ήλιου* του Campanella. Ο ποιητής και ζωγράφος Νίκος Εγγονόπουλος έδωσε με το αριστουργηματικό ποίημα *Μπολιβάρ* και με την ζωγραφική του εικόνες όπου ο μύθος αποκτά μια διαχρονική παρουσία σε διάλογο τόσο με τους κλασικούς, όσο και με την λαϊκή κουλτούρα και τον μοντερνισμό. Ο Diego Ribera με τις επικές του τοιχογραφίες έδωσε ζωή στον μύθο της εξέγερσης των ταπεινών και των καταφρονεμένων, ενώ η Frida Calo πρόσφερε με μια σύνθεση μοντέρνων και φολκλορικών στοιχείων τον μύθο του γυναικείου σώματος και της λογοκριμένης γυναικείας επιθυμίας. Ο Salvador Dalí απέδωσε αρχαίους μύθους σαν τον Νάρκισσο και νεώτερους σαν αυτόν του Γουλιέλμου Τέλλου μέσα από ένα μοναδικό συνδυασμό ελεγχόμενης παραίσθησης και μοναδικής τεχνικής αρτιότητας που τον κατέστησε διάσημο με τον όρο κριτική παράνοια. Το όνειρο είναι ο κόσμος τον οποίο εικονίζει ο Delvaux, στα έργα του οποίου γυναίκες-δέντρα ξαναζωντανεύουν με υπερρεαλιστικό ένδυμα τις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου.

Συσχετισμός και αντιπαράθεση καπιταλιστικής ολοκληρωτικής και καλλιτεχνικής επαναμύθευσης

Ο καπιταλισμός ζει κατασκευάζοντας μύθους όπως είναι τα σύμβολα της διαφήμισης, το σταν σύστεμ, οι πολιτικοί αρχηγοί κλπ. Πρόκειται για μια συστηματική επαναμύθευση που όμως βρίσκεται στον αντίποδα της καλλιτεχνικής του μοντερνισμού. Η πρώτη συγκαλύπτει και ωραιοποιεί τους στόχους της εξουσίας και του κέρδους, ενώ η δεύτερη, όταν καταφέρνει να είναι δραστική, τους απογυμνώνει και τους καταγγέλλει. Σε κάθε περίπτωση ο μύθος ως δημιουργία είτε ως απειλή συνεχίζει να υπάρχει, να μεταμορφώνεται και να αναπαράγεται.

Σχετικά με το οικουμενικό στοιχείο στο σύγχρονο μουσικό ήχο

Χαρίκλεια Τσκοκάνη

Λέκτορας Επικοινωνίας και Πολιτισμού
του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
του Παντείου Πανεπιστημίου Αθηνών

Όλο και πιο συχνά διατυπώνεται στις μέρες μας η άποψη ότι χάρη στις τεχνολογικές εξελίξεις διαμορφώνεται ένας ενιαίος, παγκόσμιος «ηχητικός πολιτισμός» ικανός να καταργεί τις διαφορές ανάμεσα στις μουσικές παραδόσεις, αλλά και ανάμεσα στα διαφορετικά είδη μουσικής. Η άποψη αυτή προϋποθέτει μια παραδοχή η οποία σπανίως εξετάζεται ως προς τις συνέπειές της. Υποτίθεται ότι η μουσική τείνοντας από τέχνη να γίνει σύνθεση ηχητικών «συμβάντων» οδεύει προς μια οικουμενικότητα νέου τύπου στο πλαίσιο της οποίας τον πρώτο λόγο θα έχει η αίσθηση παρά η εννόηση και το βίωμα. Αλλά κατά πόσον είναι δυνατό να βασιστεί μια εξέλιξη προς το οικουμενικό, σε κάτι τόσο λίγο κοινό όπως είναι η αίσθηση, ανάμεσα σε διαφορετικά άτομα, κοινωνίες, ή φυλές; Εάν δεν υπάρχει ένα είδος ενιαίας γλώσσας πώς είναι δυνατόν να προκύψουν νοήματα μοιρασμένα σε ακροατήρια χωρών και πολιτισμών κατά τα άλλα απομακρυσμένων μεταξύ τους;

Ας ξεκινήσουμε την εξέταση του ζητήματος με μερικές βασικές επιστημονικές σχέσεις σχετικά με τη φύση του μουσικού ήχου σε συνάρτηση με τη γλώσσα. Ο συνδυασμός ήχων που μεταφράζεται σε λέξη - το νοηματικό περιεχόμενο της οποίας έχει έναν καθολικό προορισμό - φέρει πάντα μέσα του έναν τονισμό εντοπιότητας καθώς κάθε λέξη ανήκει σε μια συγκεκριμένη γλώσσα, η οποία είναι προσδιορισμένη ως προς την προφορά της από ορισμένους γεωφυσικούς και κοινωνικο-πολιτισμικούς παράγοντες. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τον μουσικό ήχο.

Ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης υποστήριζε ότι η δυτική μουσική απέκτησε τον οικουμενικό της χαρακτήρα χάρη στη διασύνδεσή της με την γερμανική γλώσσα¹. Και είναι γεγονός ότι η δυτική μουσική, περισσότερο από κάθε άλλη, κατάφερε να αποκτήσει το προνόμιο μιας πραγματικά παγκόσμιας γλώσσας παρά την ισχυρή εντοπιότητά της, την μακροχρόνια σύνδεσή της με μια ορισμένη γλωσσική παράδοση. Από την πλατειά και διαρκή απήχηση πολλών συνθέσεων διαπιστώθηκε ότι είναι δυνατόν μέσα από τη δυτική λόγια μουσική παράδοση να αναδειχθούν οικουμενικά γνωρίσματα, ότι η τέχνη των ήχων μπορεί να συγκροτηθεί σ' ένα ανώτερο συμβολικό σύστημα, και να συστήσει μια καθολική γραμματική

των αισθημάτων και των συγκινήσεων.

Τι σχέση έχει όμως αυτή η μορφή επικοινωνίας με τη σύγχρονη μορφή μουσικής υπερεπικοινωνίας βασισμένης κατά κύριο λόγο στην ηλεκτρονική τεχνολογία; Για να γίνει κατανοητή η διαφορά ανάμεσα στην δυνατότητα της οικουμενικής επικοινωνίας που υπόσχεται η μουσική του τονικού συστήματος της Δύσης και αυτή την οποία εξαγγέλλει, βασιζόμενη στην τεχνολογία, η σύγχρονη τέχνη είναι σκόπιμο να εξετάσει κανείς από την πλευρά της εμπειρίας τις επιπτώσεις που έχει η εξορθολογισμένη τεχνική της παραγωγής και διάδοσης της μουσικής.

Καθώς η μουσική βιομηχανία προωθεί χάρη στην τεχνολογία, αφενός την άποψη μιας μουσικής ικανής να υπερβαίνει τις εθνικές, τοπικές παραδόσεις και αφετέρου την διάδοση της ιδέας του εκκοινωνισμού ή εκλειτουργισμού² της μουσικής (ότι δηλαδή η μουσική πρέπει να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες της κοινωνίας ή του ατόμου) αναπόφευκτα η δράση της αυτή επηρεάζει το πεδίο της δημιουργίας καθώς και τον τρόπο πρόσληψης του μουσικού ήχου.

Βέβαια η λειτουργική και, ως ένα βαθμό, η ψυχαγωγική διάσταση της μουσικής ανέκαθεν ήταν, ακόμη και στο πλαίσιο της δυτικής παράδοσης, μια από τις συνιστώσες της μουσικής εμπειρίας. Ωστόσο, σε καμιά περίοδο της ιστορίας της η τέχνη αυτή δεν είχε αναλάβει στο σύνολό της τον ρόλο που φαίνεται να της επιφυλάσσει η σύγχρονη βιομηχανία της διασκέδασης, ρόλο που ουσιαστικά συμπιέζει και υποβιβάζει την μουσική εμπειρία στο πεδίο μιας ορισμένης άμεσης και - υποτίθεται - δραστηκής ωφελιμότητας.

Το πιο πάνω ζήτημα συνδέεται, όπως θα δούμε στη συνέχεια με το ερώτημα σχετικά με το αν ο ήχος μπορεί να έχει μια αντικειμενική υπόσταση, δηλαδή, να ανήκει, όπως και τα υπόλοιπα πολιτισμικά αντικείμενα, στα πράγματα του εξωτερικού κόσμου. Σ' αυτό το ερώτημα η δημιουργία των αρχών του 20ου αιώνα έτεινε να δώσει κατ' αρχάς μια καταφατική, αν και καθόλου απλή, απάντηση. Διότι το να αντιληφθεί κανείς τον μουσικό ήχο προπάντων ως γεγονός της αισθητηριακής εμπειρίας δεν είναι βέβαια αυτονόητο για τη δυτική σκέψη, αφού εντός και εκτός της μουσικής τέχνης η σκέψη αυτή έθεσε ως θεμέλιο της την εσωτερικότητα της συνείδησης, και καθιέρωσε την διάκριση ανάμεσα στην εξωτερική και την εσωτερική εμπειρία³, ανάμεσα στην εμπειρία που αποκομίζει κανείς με βάση τις καθαρά αισθητηριακές εντυπώσεις και στο βίωμα (Erlebnis) - όρος που χαρακτηρίζει κάθε γεγονός που υπεισέρχεται στη συνείδηση και αποκτά εντός της μια μονιμότητα διευρύνοντας το διανοητικό και θυμικό πεδίο.

Στον χώρο της δυτικής μουσικής αυτή η πράξη με την οποία υπερβαίνεται ο ήχος και από αντικειμενικό συμβάν μετατρέπεται σε γεγονός της συνείδησης, σε κάτι που φέρει ένα υποκειμενικό νόημα για τον ακροατή, είναι ουσιώδης για την κατανόηση της συγκρότησης της μουσικής ως γλώσσας, στο πλαίσιο του τονικού μουσικού συστήματος. Στο πλαίσιο

αυτό, άλλωστε, δημιουργήθηκαν οι αυτόνομες και ανεξάρτητες από το λεκτικό ενόργανες μορφές σύνθεσης όπως είναι η φούγκα, η σονάτα, η συμφωνία.

Για να συμβεί όμως κάτι τέτοιο έπρεπε προηγουμένως κάθε διαδοχή ή συγχρονία ήχων, καθαρά δηλαδή ακουστικοί σχηματισμοί του ήχου, να εννοηθούν ως μελωδίες, αρμονίες ή μουσικές φόρμες. Με άλλα λόγια, για να αποκτήσουν οι ήχοι και τα συμπλέγματά τους το συμβολικό τους (μελωδικό, αρμονικό ή ρυθμικό) ισοδύναμο έπρεπε να έχει καταστεί δυνατή, στο επίπεδο των αισθήσεων, μια διαδικασία «μετάφρασης», να μπορούσε η ακουστική αίσθηση να μετατραπεί (στη διάρκεια της ακρόασης) σε οπτική. Μόνον έτσι ο μουσικός ήχος αντί να επέχει τη θέση του εκτατού πράγματος, αντί να είναι ένα *res extensa*, ήταν δυνατόν να συλληφθεί στο επίπεδο της φαντασίας ως συμβολική μορφή.

Η διαδικασία αυτή καθίσταται αντιληπτή εάν εξετάσει κανείς τη μελωδική άρθρωση. Για τη συνείδηση του παραδοσιακού δυτικού ακροατή η μελωδία δεν εμφανίζεται όπως είναι από φυσική άποψη: μια διαδοχή μεμονωμένων και διαφορετικών ήχων, αλλά ως μια γραμμική φιγούρα ομογενών στοιχείων που εκλαμβάνονται ως διαβαθμίσεις μιας και της αυτής κίνησης. Αυτό το ψυχολογικό φαινόμενο, που έχει εξηγηθεί ακόμη και με όρους φυσιολογίας και μαθηματικών σχέσεων, φανερώνει τη δυνατότητα της ακουστικής συνείδησης να ομογενοποιεί και να προσθέτει τα μουσικά διαστήματα την ίδια στιγμή που τα μετατρέπει σε βαθμούς μιας μουσικής κλίμακας ή μελωδίας συγκροτώντας τα, έτσι, σε μια μορφή-όλον, σε μια Gestalt μορφή.

Η μετατροπή αυτού του είδους ακουστικής εμπειρίας - που διακρίνεται από έναν οπτικό προσανατολισμό - σε γεγονός της συνείδησης είναι προϊόν της θεολογικής χριστιανικής παράδοσης. Σύμφωνα με την αυγουστίνη άποψη ο τόπος όπου η μουσική αποκτά νόημα είναι το θυμικό, ο χώρος των συναισθημάτων⁴. Με την εδραίωση αυτής της συμβολικής - ψυχολογικής άποψης του μουσικού ήχου θα παραμερισθεί κατόπιν κάθε ενδιαφέρον για την απτική και άμεσα κιναισθητική του διάσταση. Έτσι εξηγείται το ότι στο πλαίσιο της δυτικής παράδοσης έως τις αρχές του 20ου αιώνα μια μελωδική φιγούρα δεν εννοείται ως μια - λιγότερο ή περισσότερο - ευάρεστη διαδοχή ήχων, αλλά νοείται πάντα ως μια διαδρομή η οποία εσωτερικεύεται σ' ένα φαντασικό χωροχρόνο με μια κίνηση η οποία συμπιέζει με την ψυχική δράση του υποκειμένου. Η δράση αυτή δεν είναι άλλη από την δραστηριότητα του συναισθήματος που εκλαμβάνεται από την συνείδηση ως «μια τάση προς ένα σκοπό που χρονικοποιείται»⁵. Κι αυτήν την εσωτερική βεβαιότητα - ότι το συναίσθημα του βιωμένου χρόνου γεννιέται από έναν ψυχολογικό υπολογισμό δια του οποίου, σε κάθε στιγμή του χρόνου, το παρόν συσχετίζεται με τον παρελθόντα και τον μέλλοντα χρόνο - την γνώρισε ο δυτικός άνθρωπος μέσα από την διερεύνηση της εμπειρίας του μουσικού ήχου⁶. Είναι λοιπόν γεγονός ότι σε ολόκληρη τη δυτική παράδοση από την εποχή της πρώιμης πολυφωνίας έως και το τέλος του 19ου αιώνα η μουσική χαρακτηρίζεται από την τάση να κατευθυνθεί προς κάπου, τάση ιδιαίτερα φανερά από τον 16ο αιώνα και έπειτα.

Όσο ο δυτικός πολιτισμός είχε ήδη λάβει, από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ορισμένα από τα τεχνικά γνωρίσματα που αργότερα θα αποτελούσαν τα εμβλήματα του. Ο τηλεγράφος και η φωτογραφία μετέβαλαν ριζικά τον τρόπο οπτικής και ακουστικής πρόσληψης του εμπράγματος κόσμου. Το ίδιο θα ισχύσει αργότερα με τον φωνόγραφο, τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση, τον δίσκο μακράς διάρκειας. Η μαγνητοταινία στη συνέχεια θα συμβάλλει κι αυτή αποφασιστικά στην ανατροπή των δεδομένων της ακουστικής εμπειρίας⁷. Χάρη σ' αυτήν ο ηχητικός κόσμος θα αναπαράγεται ρεαλιστικά αλλά χωρίς τη μεσολάβηση της έννοιας της αιτιότητας στη διασύνδεση των ηχητικών συμβάντων. Οι ήχοι μπορούσαν πλέον να ταυτιστούν ως προς τη χρήση τους με τον θόρυβο, να αναμειγνύονται και να αλληλοπαράγονται όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *mixage* και του *montage* στη λεγόμενη «συγκεκριμένη» (*concrète*) μουσική.

Πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι οι μηχανικοί ήχοι, συνδεδεμένοι όλο και περισσότερο με τους ρυθμούς ζωής στις μεγαλουπόλεις, άσκησαν μια ορισμένη γοητεία σε καλλιτέχνες των αρχών του 20ου αιώνα οι οποίοι θέλησαν να φέρουν το νέο, δυναμικό στοιχείο του θορύβου στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής ζωής - όπως ο Ρούσολο, φουτουριστής ζωγράφος και μουσικός που κατασκεύασε μια μηχανή θορύβου. Αυτή η στάση βρήκε έρεισμα σε μια γενικότερη αντίληψη περί τεχνολογικής προόδου που στο πεδίο του ήχου αφορούσε ειδικότερα τις δυνατότητες του μέσου παραγωγής.

Όλες αυτές οι διεργασίες δεν μπορούσαν παρά να οδηγήσουν την εμπειρία στις πρωταρχικές πηγές της. Ο δυτικός ακροατής καλείται στη συνέχεια να ψαύσει τον ήχο με την ακοή, όπως ο πρωτόγονος, και το ερώτημα είναι αν μπορεί πλέον να υποβληθεί σ' αυτό το είδος μαγείας που φαίνεται να έχει απώτερο σκοπό της την εμπάθυνση της ίδιας της εμπειρίας του ήχου.

Είναι γνωστό ότι τα πρώτα τολμηρά πειράματα στο πεδίο αυτό φέρουν τη σφραγίδα του Τσάρλς Άϊβς. Πολύ πριν καταστεί πασίγνωστο το έργο σιωπής για 4' και 33" του Τζων Καίπτζ, με το οποίο η μουσική εμπειρία δεν προτείνεται παρά «σαν ένα κομμάτι χρόνου απομονωμένο και προορισμένο να παγιώσει για μια στιγμή την εμπειρία του συμπτωματικού, 'πραγματικού' χρόνου»⁸, ο Τσάρλς Άϊβς είχε ήδη ανιχνεύσει το όλο φάσμα της μουσικής με σκοπό να μετατρέψει την εμπειρία της σε μια «χειροπιαστή» δραστηριότητα. Γύρω στο 1920 θα επιχειρήσει με το συνθετικό του έργο και τις ιδέες του να υπερβεί το φράγμα ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη και ταυτόχρονα να εκφράσει την ενότητα και ολότητα της μουσικής παράδοσης περιλαμβάνοντας στις συνθέσεις του στοιχεία του *ragtime*, ύμνων, δυτικής πολυφωνίας, τονικής και ατονικής αρμονίας. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης φαίνεται πως έκανε το καθοριστικό εκείνο βήμα με το οποίο θα δινόταν στους επιγόνους του το έναυσμα για να επιχειρήσουν μια ριζική ανατροπή του περιεχομένου της μουσικής εμπειρίας του δυτικού ακροατή⁹.

Για παράδειγμα στο έργο του «το αναπάντητο ερώτημα» ο Άϊβς θα εντείνει την

προσπάθειά του να παραγάγει μια εντελώς νέα μουσική μορφή μέσα από τα πιο αντιφατικά στοιχεία. Μια μικρή ομάδα εγχόρδων συνοδευόμενων από μια τρομπέτα, απομακρύνονται από το υπόλοιπο σώμα της ορχήστρας, βγαίνουν έξω από την σκηνή και παίζουν σε διαφορετικά επίπεδα χωρίς την πρόθεση να συναντηθούν οπωσδήποτε με τη μουσική που παίζουν - συλλογικά ή ατομικά - τα υπόλοιπα όργανα. Στο πλαίσιο αυτής της σύνθεσης δεν φαίνεται να υπάρχει ουσιαστική απόσταση ανάμεσα στην επιδιωκόμενη δημιουργία μιας «αρμονίας των σφαιρών» και σ' αυτήν του ηχητικού χάους.

Έκτοτε όλο και περισσότερο θα επικρατεί η άποψη ότι η τέχνη πρέπει να περιληφθεί στα δεδομένα της εμπειρικής πραγματικότητας και ότι η μουσική και γενικότερα η καλλιτεχνική δράση πρέπει να συνιστά κι αυτή μια εμπειρία της καθημερινότητας¹⁰. Η μουσική τέχνη του 20ου αιώνα μοιάζει να εμπνέεται από ένα καλλιτεχνικό όραμα απόλυτα ταιριαστό με τις εξελίξεις της τεχνολογίας και να εμπιστεύεται την αρχή ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι δυνατόν να εκληφθεί ως ένα μέσον για να ικανοποιηθούν οι «βαθύτερες και αναπόφευκτες φυσικές ενορμήσεις» του ανθρώπου. Η υιοθέτηση αυτής της θέσης δεν θα μπορούσε παρά να σημαίνει ταυτόχρονα και την κατάφαση στο ανατρεπτικό, στο μη χειραγωγήσιμο, το τυχαίο στοιχείο της ζωής. Έτσι, το τυχαίο καθιστάμενο καθοριστικό δεδομένο της καλλιτεχνικής έκφρασης θα συμβάλλει κι αυτό με τη σειρά του στο να έρθει η έννοια του χάους στο επίκεντρο της δημιουργικής ενόρασης. Το ζήτημα που τίθεται στη συνέχεια είναι με ποιο τρόπο θα μπορούσε κανείς να χειριστεί την τύχη και το στοιχείο του χάους ως αντικείμενα έκφρασης, ως εκφραστικά φαινόμενα. Από την στιγμή που η έννοια του χάους θεωρείται, δυνάμει, ένα «περιεχόμενο» της μουσικής δημιουργίας, τίποτα πλέον δεν εμποδίζει να εναλλάσσονται στον χώρο αυτό, και ενίοτε να αντικαθίστανται, οι αξίες της τάξης και του νόμου από αυτές της α-ταξίας και της α-ναρχίας¹¹. Κι αυτή είναι επίσης μια άλλη ιδέα που αναδύεται μέσα από το πεδίο της διαρκώς πειραματιζόμενης μουσικής τέχνης και που θα επικρατήσει σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Παρ' όλα αυτά το πείραμα και η διαρκής αναζήτηση του νέου δεν φαίνεται να συνέβαλαν προς την κατεύθυνση επινόησης μιας νέας παγκόσμιας γλώσσας¹². Διότι η καθαγίαση του πειράματος στο πεδίο αυτό οδήγησε σε έναν πολλαπλασιασμό των κωδίκων ακόμη και στο εσωτερικό ίδιας της παράδοσης, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα μια ριζική μετατροπή των προϋποθέσεων για την επίτευξη της αισθητικής εμπειρίας. Πρώτα απ' όλα ο χώρος αυτός από οικείος κατέστη ανοίκειος, μετετρέπη σε πεδίο διαρκούς προβληματισμού, έγινε χώρος ενός απεριόριστου «δεκτικού προσανατολισμού»¹³. Μια άμεση συνέπεια αυτής της σημαντικής αλλαγής ήταν να καταστούν οι μουσικές μορφές αδιαφανείς και ακατανόητες, σε βαθμό που και οι απλούστερες εξ αυτών να χρήζουν ερμηνείας.

Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε αυτή τη μορφή σκέψης - που φαίνεται να αφορμάται από ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα αισθητηριακά δεδομένα του ήχου και που θα αναπτυχθεί κατόπιν ακόμη περισσότερο με την εξέλιξη της ηλεκτρονικής τεχνολογίας - αν δεν αναχθούμε σ' αυτό που φαίνεται να είναι η αφετηρία της. Στο έργο, δηλαδή, ενός ευρωπαϊού μουσικού, του Άρλοντ Σάινμπεργκ, ο οποίος πολύ πριν από τον Άϊβς συνέβαλε στον

προσανατολισμό της μουσικής δημιουργίας προς την κατεύθυνση της αποσυμβολοποίησης (αν μπορούμε να το πούμε έτσι) του μουσικού ήχου. Αρκεί να σημειώσουμε εδώ σε σχέση με το ζήτημα αυτό, ότι ο Σαίνμπεργκ αρνούμενος την τονικότητα και θεσπίζοντας την δωδεκάφθογγη τεχνική δίδει την κατάλληλη αφορμή στους επιγόνους του για μια προγραμματική μεθόδευση της μουσικής προς την α-σημαντότητα, δηλαδή για την ολική απομάκρυνση των μουσικών ήχων από τα πιθανά νοητικά και θυμικά αναφερόμενά τους¹⁴. Με την υιοθέτηση της δωδεκάφθογγης τεχνικής από τον Σαίνμπεργκ και τους επιγόνους του δεν καταργείται μόνο η αντίθεση μεταξύ ενός εσωτερικού και εξωτερικού, αλλά καταργείται με την πάροδο του χρόνου ακόμη κι αυτή η ίδια η έννοια της εσωτερικότητας. Αυτό συνέβη πρώτα απ' όλα διότι η σειρά των 12 φθόγγων - προϊόν αποκλειστικά της εκλογής του συνθέτη - δεν αναφέρεται πουθενά αλλού έξω από τον ίδιο τον εαυτό της. Πράγματι, ενώ στην τονική μουσική η τονικότητα γίνεται αντιληπτή πάντα ως ένα εσωτερικευμένο γεγονός της συνειδήσης και η μελωδία εκλαμβάνεται ως μια εμφάνιση ή μια εξωτερικευση αυτού του γεγονότος, αντίθετα, στην δωδεκάφθογγη μουσική οι μελωδικές και οι αρμονικές σχέσεις δεν παραπέμπουν παρά μόνο στην εξατομικευμένη σειρά από την οποία και απορρέουν¹⁵.

Βασική συνέπεια αλλά και συντελεστής, ως ένα βαθμό, της κατάλυσης αυτού του παραδοσιακού τύπου εμπειρίας είναι η ολοένα και μεγαλύτερη έμφαση στην δεξιότητα. Το γεγονός ότι η τεχνική άρχισε να απορροφά όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των δημιουργών συναρτάται και πάλι με τις εξελίξεις της τεχνολογίας. Από αυτή την τάση άλλωστε της διαρκούς ανανέωσης μέσα από τον πειραματισμό - που χαρακτηρίζει έντονα από ένα σημείο και έπειτα την συνθετική τεχνική και που συνοψίζεται στο τεχνολογικό δόγμα πώς «ότι δουλεύει είναι ήδη ξεπερασμένο» - προκύπτει και ο αναπροσανατολισμός της αισθητικής εμπειρίας καθώς και το γεγονός ότι η μουσική φόρμα των νεωτεριστών μουσικών φαντάζει πλέον ακατανόητη. Γεγονός που φαίνεται επίσης και από την όλο και πιο έντονη τάση των συνθετών να σχολιάζουν την μουσική τους προκειμένου να διαυγάσουν το περιεχόμενό της¹⁶.

Ο Λουτσιάνο Μπέριο περιγράφοντας την εμπειρία σύνθεσης της 3ης σεκουέντας του μοιάζει να είναι ως προς την διαδικασία αυτή πιο συγγενής με κάποιον εξειδικευμένο τεχνολόγο της εποχής μας παρά με κάποιον μουσικό προγονό του. «Η εμπειρία της 3ης σεκουέντας», γράφει, «υπήρξε για μένα πολύ σημαντική γιατί ακριβώς αναζήτησα να αφομοιώσω μουσικά πολύ περισσότερες όψεις της καθημερινής φωνητικότητας. Από τις αγενείς (όπως π.χ. τον Βήχα) - δίχως εντούτοις να αρνηθώ ορισμένες ενδιάμεσες πλευρές (ένα γέλιο που μετασχηματίζεται σε κολορατούρα) - έως ακόμη και τις πιο 'ευγενείς' όψεις της φωνητικής εμπειρίας»¹⁷. Είναι φανερό εδώ η φροντίδα του συνθέτη να αναδείξει και να αξιοποιήσει όλα αυτά τα παραμελημένα εκφραστικά στοιχεία που βρίσκονται αναμειγμένα με τις πιο τετριμμένες πλευρές της καθημερινής φωνητικής συμπεριφοράς.

Στο εργαστήριο της σύγχρονης τεχνολογίας μαθαίνει κανείς ότι ο ήχος μπορεί να

κινητοποιήσει το κεντρικό νευρικό σύστημα, να γίνει σπλαχνικός αγγίζοντας τις εσωτερικές ερωτογόνες ζώνες, να γίνει υπνωτικός ή βίαιος και επιθετικός με αποτέλεσμα ο ακροατής να έχει την εντύπωση μιας φυσικής σύγκρουσης μαζί του, γεγονός ικανό να μετασχηματίσει την συνειδήσή του προς άγνωστες κατευθύνσεις. Με την τεχνολογία η αμφισβήτηση της παραδοσιακής δυτικής μουσικής φαίνεται να βρήκε τον στόχο της¹⁸. Οι ακροατές καλούνται να ψηλαφίσουν τους ήχους με τις αισθήσεις τους αφού η ηλεκτρονική τεχνολογία έφερε στο προσκήνιο την απτική αίσθηση. Στο πλαίσιο της νέας μουσικής πραγματικότητας η απτική αίσθηση αναλαμβάνει ένα συντονιστικό ρόλο σε σχέση με τις υπόλοιπες αισθήσεις. Όμως δεν είναι πάντα δυνατή η επίτευξη αυτής της αρμονικής συνεργασίας των αισθήσεων. Για παράδειγμα, όσο περισσότερο ο ήχος αποκτά βίαιο και επιθετικό χαρακτήρα τόσο εντείνεται παράλληλα ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις δυο διανοητικοποιημένες αισθήσεις, όπως είναι η ακουστική και η οπτική αίσθηση. Πρόκειται για έναν ανταγωνισμό που μάλλον έχει ως αποτέλεσμα να μειώνει παρά να αυξάνει την απόδοσή τους.

Ό,τι συμβαίνει στην τηλεοθόνη είναι ενδεικτικό ως προς αυτό. Προκειμένου να ζωηρέψει το θέαμά της η τηλεόραση χρειάζεται τον ήχο όχι ως ένα απλό ενισχυτικό συνοδευτικό μέσον, αλλά ως μέσον που να της προσφέρει χρόνο, μια ορισμένη διάρκεια εσωτερικής ζωής, που της λείπει και που μόνον ο ήχος μπορεί να της την δανείσει. Ωστόσο, η αναγκαστική παρακολούθηση της εικόνας από τον ήχο πλήττει τον δεύτερο αφαιρώντας του την ελευθερία αυτοπροσδιορισμού του. Η συγχρονία ήχου και εικόνας μπορεί να ενισχύει την δύναμη της εικόνας αλλά αποδυναμώνει την οντολογική δυνατότητα του ήχου. Ο βραχύβιος και συντετμημένος ήχος χρειάζεται λοιπόν την ένταση για να αναπληρώσει το χρονικό βάθος που του λείπει. Γι αυτό και η τηλεοπτική εικόνα μπορούμε να πούμε ότι αντιπροσωπεύει το αρχέτυπο του περισπασμού των δυο διανοητικοποιημένων αισθήσεων. Μέσα από την συχνά καταχρηστική ανάμειξη των ήχων και των εικόνων αναπαράγεται ουσιαστικά το καρναβαλικό εξωτερικό περιβάλλον που το τροφοδοτούν με θόρυβο όχι μόνο οι μηχανικοί ήχοι των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, αλλά και κυρίως η βιομηχανία της διασκέδασης που αντλεί συστηματικά, ακόμη, την πρώτη της ύλη από την μουσική βιομηχανία.

Το γεγονός ότι ο ήχος λόγω της υψηλής του έντασης μετατρέπεται σε θόρυβο και ότι ο θόρυβος καθιερώνεται ως η κατεξοχήν δεσπόζουσα συνθήκη υπό την οποία οι νέοι κυρίως αποπειρώνται κάποιες επικοινωνιακές σχέσεις στους χώρους της διασκέδασης δεν θα πρέπει να μας εκπλήττει, αφού η μαζική κοινωνία ενσωματώνοντας την pop και την ροκ κουλτούρα στο σύνολό της περιέλαβε αναγκαστικά και εκείνες τις ακραίες μορφές της, όπου φανερά ο ήχος συνιστά το ολοκαύτωμα μιας τελετουργίας. Εκεί που άλλοτε ο ήχος συμβόλιζε την θυσία του θορύβου¹⁹, η σύγχρονη κοινωνία απαλλαγμένη από αρχέγονες ενοχές, προβάλλει τον θόρυβο ως σύμβολο του θυσιασμένου ήχου. Ουσιαστικά η βιομηχανία της μουσικής, όπως και η τεχνολογία της επικοινωνίας, δεν κάνει άλλο από το να προσπαθεί να εξορθολογίσει, για τους δικούς της εμπορευματικούς λόγους αυτήν τη διαδικασία αποϊεροποίησης του ήχου και ιεροποίησης του θορύβου.

Με βάση τη νέα αυτή πραγματικότητα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η ανοχή στον θόρυβο δεν είναι παρά μια πράξη “εξειδανίκευσης” του αποσυμβολοποιημένου ήχου και ένας νέος τρόπος για να επαναπροσδιορισθεί η ηχητική κουλτούρα στη μαζική κοινωνία. Η έμφαση στον ήχο ως καθαρά ακουστικό φαινόμενο, καθώς και η ανοχή ενώπιον κάθε είδους ηχητικών συνδυασμών (όλοι οι συνδυασμοί είναι δυνατοί) φανερώνει την προτίμηση σε μια “ρεαλιστική” στάση - που υποδεικνύει ότι, όπως στον πραγματικό κόσμο έτσι και στην τέχνη, το κάθε τι μπορεί να συνδυάζεται με οτιδήποτε. Αν όμως αυτό είναι πιθανό να συμβαίνει στην ζωή, δύσκολα θα μπορούσαμε να το αποδεχτούμε ως καλλιτεχνική αρχή σ’ έναν χώρο όπου η ηθική της απόλαυσης οικοδομείται στη μέγιστη δυνατή οικονομία των αισθημάτων, των συναισθημάτων και των μορφών. Έτσι η αντίρρηση την οποία θα διατύπωνε κανείς σήμερα σχετικά με την ενοποίηση των πολιτισμικών οριζόντων και την δυνατότητα κατάργησης των πολιτισμικών διαφορών δεν θα μπορούσε να είναι παρά μια αντίρρηση ενώπιον του ενδεχόμενου να υποβαθμιστούν με τον τρόπο αυτό τα φαινόμενα της επικοινωνίας και της κουλτούρας.

Κατ’ ουσίαν και εξ ορισμού, όπως θα δείξει η Χάννα Άρεντ, η μαζική κοινωνία αρνείται την κουλτούρα²⁰. Πρώτα απ’ όλα επειδή στο πλαίσιο της μαζικής κοινωνίας και ειδικά από την άποψη που μας ενδιαφέρει εδώ, η τεχνολογία του ήχου φαίνεται να ενισχύει ακόμη περισσότερο την ανιστορική στάση η οποία από μόνη της παραγράφει κάθε παράδοση²¹. Ασφαλώς αυτήν την τάση εξόδου από την ιστορία μιας κουλτούρας και ενός πολιτισμού μπορεί κανείς να την παρατηρήσει μέσα στην ίδια την εξέλιξη της δυτικής μουσικής, πολύ πριν την ευνοήσει με τον δικό της τρόπο η ηλεκτρονική τεχνολογία. Μετά τον Σαίνμπεργκ, ήδη από την δεκαετία του 1920-30, ο Χένρυ Κάουλ με τα πειραματικά “tone cluster” του, πρότεινε την τυχαία σύνδεση των ήχων. Η ίδια αντίληψη εφαρμόζεται από τον συνθέτη αλλά και από άλλους που υπερασπίζονται την τυχαία αντιπαράθεση ακουστικών γεγονότων, όπως γίνεται στο «Imaginary Landscape» (Φανταστικό τοπίο) Νο 4 του Τζων Καίπτζ. Ακόμη όμως και στα έργα των Πιερ Μπουλέζ, και Καρλχάιντς Στοκκάουζεν – παρ’ όλο που οι συνθέτες αυτοί επιχειρούν κάποια στιγμή να προσδιορίσουν ένα νέο ορθολογικό τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού - τονίζεται σταδιακά η προσπάθεια για την ενότητα της εμπειρίας και τη δυνατότητα να ρυθμιστούν όλες οι δυνατές τεχνικές σε όλα τα διαθέσιμα υλικά²². Στην πραγματικότητα σύμφωνα με τις αντιλήψεις όλων των πιο πάνω συνθετών ο ήχος είναι δυνατόν να εκληφθεί ως ένα είδος ανικνευτή της εμπειρίας. Όπως εκείνοι έτσι και αρκετοί άλλοι σύγχρονοι αλλά και μεταγενέστεροί τους συνθέτες, αναζητώντας τη συγκρότηση μιας νέας παγκόσμιας γλώσσας του ήχου, επιχειρούν κυρίως να επαναπροσδιορίσουν όχι μόνο την έννοια του μουσικού ήχου αλλά και την εμπειρία του χώρου και του χρόνου από την πλευρά του ήχου. Σε αρκετούς συνθέτες παρατηρείται η προσπάθεια να αποδώσουν μια ηχητική αποτύπωση του temps-durée (του συνεχόμενου, κατά τον Ανρί Μπερξόν, χρόνου). Πρόκειται για την πρωταρχική χρονική εμπειρία που την βιώνει κανείς ως κάτι ανομοιόμορφο, πλήρες από τις αυξομειώσεις εναλλαγών του αργού και του γρήγορου. Έτσι ο μουσικός ήχος φαίνεται ότι αποσυνδέεται βαθμιαία από το πεδίο του συνειδητού και τείνει να αγκυροβολεί όλο και περισσότερο στο ασυνείδητο²³. Για να έχει όμως πραγματικό

ψυχικό αντίκρουσμα μια τέτοια μουσική του “ασυνείδητου” θα έπρεπε να ικανοποιεί κατά την δημιουργία και την πρόσληψή της μια βασική συνθήκη: να βιώνεται αποκλειστικά ως μια ζωντανή μορφή δράσης.

Κάτι τέτοιο προβάλλεται μέσα από το πρόταγμα του Ερλ Μπράουν. Γι’ αυτόν τον συνθέτη τελικός σκοπός της μουσικής δεν είναι τόσο η παραγωγή κάποιου αντικειμένου, όσο η εξάσκηση αυτής καθαυτής της μουσικής δραστηριότητας. Εδώ διακρίνουμε τις ρίζες της σκέψης του Τζων Καίπτζ καθώς ο τελευταίος μάς καλεί να δούμε όχι μόνο τη μουσική αλλά και την όλη τέχνη ως μια μορφή δράσης. Μια δράση δια της οποίας είναι δυνατόν διαφορετικές στιγμές της πραγματικής ζωής, που δεν έχουν από μόνες τους νόημα και τάξη, να αποκτήσουν την αξία τελετουργικού θεάματος, να προσλάβουν την σημασία μιας ολοκληρωμένης αναπαράστασης²⁴.

Χωρίς αμφιβολία οι παραστάσεις του Τζων Καίπτζ έχουν συνήθως περισσότερο θεατρικό-τελετουργικό παρά μουσικό ενδιαφέρον, όπως εξάλλου και πολλές αντίστοιχες της ροκ μουσικής. Η τελετουργοποίηση αυτή συνιστά ένα είδος αναβάπτισης της μουσικής στον χώρο της μαγείας και προς αυτή την κατεύθυνση θα συμβάλει γενικότερα η δυτική μουσική σκέψη ακόμη και με τα παραδοσιακά μέσα και τις θεωρητικές έννοιές της πολύ πριν η τεχνολογία του ήχου γίνει το όργανο της μαζικής μουσικής παραγωγής. Επίσης, η ποπ και ροκ μουσική έχοντας αναλάβει έναν παρόμοιο ρόλο συνέβαλαν στη διερεύνηση των επικοινωνιακών δυνατοτήτων της νέας ηχητικής εμπειρίας²⁵. Στα έργα των μινιμαλιστών Μόρτον Φέλντμαν, Στιβ Ράιτς, Λώρη Άντερσεν κ.ά., διακρίνει κανείς στοιχεία της λόγιας δυτικής μουσικής παράδοσης και της ποπ μουσικής κουλτούρας. Το ενδιαφέρον των συνθετών αυτών είναι στραμμένο στην διαδικασία μετασχηματισμού της εμπειρίας. Ιδίως με τον Φέλντμαν (πατέρα της μουσικής του “ελαχίστου”) μπορούμε να πούμε ότι κλείνει ο κύκλος που άνοιξε με τον Σαίνμπεργκ προς την κατεύθυνση αποσυμβολοποίησης του μουσικού ήχου. Με την επιμονή του προς την “αυτό-τητα” (it-ness) και την αυτονομία του ήχου υποβιβάζεται οριστικά η διαχρονική αξία του παραδοσιακού μουσικού υλικού. Για τον Φέλντμαν «δεν υπάρχουν νοήματα μέσα στα νοήματα, δεν υπάρχει χρήση συμβόλων. Μόνο το πράγμα καθαυτό στην πεμπτουσία της καθαρότητάς του»²⁶. Εξ αιτίας του ιδιαίτερου τρόπου σύνθεσής της η μινιμαλιστική - επαναληπτική μουσική διευκόλυνε την εισδοχή του τυχαίου: χάρη στην απουσία εξελικτικής κίνησης μέσα στην σύνθεση, χάρη στη μονότονη κανονικότητα κατέστη επιτρεπτή η εισαγωγή απειροελάχιστων διαφορών²⁷. Έτσι με το άνοιγμα προς το τυχαίο, καθώς και με τα χάπενινγκ και τα multi-media διερευνάται μερικές φορές το εύρος του αντιληπτικού πεδίου, ανιχνεύονται τα όρια της ανθρώπινης κατανόησης, και ακόμη η ίδια η θέση και η εμβέλεια της τέχνης και της κουλτούρας στη σύγχρονη ζωή. Όλα αυτά καθίστανται πρωτεύοντα και αντιπροσωπευτικά θέματα της συνθετικής δραστηριότητας²⁸. Έτσι, για παράδειγμα, από τυχαία και αυτοσχέδια διαδικασία παραγωγής και ικνηλάτησης νέων ήχων η μουσική στο έργο του Φίλιπ Γκλας αποβαίνει μια αυτοσχέδια θεατρική και χορευτική δραστηριότητα²⁹.

Σε αντίθεση λοιπόν με το παραδοσιακό λυρικό μουσικό θέατρο της Δύσης που συνέβαλε προς την κατεύθυνση δημιουργίας μιας αμιγούς μουσικής εμπειρίας³⁰ το μουσικό θέατρο του 2ου μισού του 20ου αιώνα έδωσε τη δυνατότητα να αναμειχθεί η μουσική εμπειρία με την μη μουσική. Τα mass media τόνισαν την ανάγκη προβολής της ίδιας της συνθετικής διαδικασίας ως αυταξίας και οδήγησαν την σκέψη στην νομιμοποίηση του ηχητικού συμβάντος, το οποίο απέκτησε την εγκυρότητα που είχε αποκτήσει άλλοτε το μουσικό έργο. Μέσα στον χώρο της καλλιτεχνικής παραγωγής αυτό που θεωρείται πλέον ως προσδοκώμενο είναι το να βιώνει κανείς καλλιτεχνικά το θεατρικό - μουσικό συμβάν σαν κάτι "ζωντανό". Από τη στιγμή που όχι μόνο η χωροχρονική εμπειρία αλλά και η επικοινωνία γενικότερα απετέλεσαν περιεχόμενα της μουσικής σύνθεσης, τόσο ο καθαρός μουσικός ήχος όσο και κάθε ηχητική μορφή έπαψαν να θεωρούνται απαραίτητη πρώτη ύλη για τη σύνθεση μιας αμιγώς μουσικής πραγματικότητας. Με δεδομένο ότι η εμπειρία και η επικοινωνία επέχουν πλέον τη θέση του «υλικού» για να συσταθεί το σύγχρονο ακουόραμα, το ενδιαφέρον εστιάζεται πλέον στην ποιότητα και στη φύση αυτής της ιδιαίτερης επικοινωνιακού τύπου εμπειρίας.

Έτσι το ερώτημα σχετικά με την δυνατότητα παγκοσμιοποίησης της μουσικής κουλτούρας μοιάζει να μην μπορεί καν να τεθεί σήμερα. Διότι η δημιουργία της μουσικής δεν έχει επίκεντρο τον μουσικό ήχο αλλά την εμπειρία του ήχου ανάμεσα σε άλλα είδη εμπειρίας ή και απλώς εντυπώσεων. Ο δημιουργός δεν πασχίζει να δημιουργήσει με βάση το νέο διαθέσιμο ηχητικό υλικό μια αυτόνομη και ανεξάρτητη από την άμεση εμπειρία γλώσσα, αλλά επιχειρεί να προσφέρει τη δυνατότητα μιας κοινής κατανόησης του ηχητικού βιώματος, προσιτής στο κοινό οποιασδήποτε παράδοσης και οποιασδήποτε κουλτούρας. Αυτό απομένει να μετατραπεί από προγραμματική πρόθεση σε πραγμάτωση. Και στο σημείο αυτό βρισκόμαστε ακόμη σήμερα.

Υποσημειώσεις

¹ Την επίδραση της γερμανικής γλώσσας στη μουσική ο Θρ. Γεωργιάδης την αποδίδει στο γεγονός ότι «το εννοιολογικό περιεχόμενο της γερμανικής γλώσσας δεν παρουσιάζεται μόνο του μέσω της συντακτικής δομής με περιστροφές αλλά απεικονίζεται άμεσα με την εκφώνηση». Ο δυναμικός τόνος της γλώσσας γίνεται εδώ φορέας του νοήματος: κάθε λέξη στην απλούστερη μορφή της πραγματοποιείται εκρηκτικά, αρχίζει με ισχυρό τονισμό. Έτσι η δεύτερη συλλαβή είναι σαν να απορροφάται από την πρώτη, που είναι σαν μια ρίζα απ' όπου πηγάζει η άρθρωση του λόγου. Η μελοποίηση της γερμανικής γλώσσας από τον Shütz (ο οποίος πρώτος θα πραγματοποιήσει μουσικά το λουθηριανό αίτημα της μεταρρύθμισης) θα διευκολύνει αυτό το άνοιγμα της γερμανικής μουσικής προς την καθολικότητα. Βλ. σχετικά, Θρασύβουλος Γ. Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα - Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μτφρ. Δημ. Θέμελης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1994, σ. 80 κ.ε.

² Η λειτουργικότητα είναι κατά την Χάννα Άρεντ μια ιδιότητα που προσδίδει στα ανθρώπινα δημιουργήματα (καλλιτεχνικά ή όχι) τον χαρακτήρα του εφήμερου, είναι εκείνη η ιδιότητα που τα μετατρέπει από πολιτισμικά αντικείμενα σε αναλώσιμα προϊόντα. Βλ. σχετικά, Χάννα Άρεντ, «Κοινωνία και Κουλτούρα», στο *Κουλτούρα των Μέσων - Μαζική κοινωνία και πολιτιστική Βιομηχανία*, μτφρ. Αμικ. Λυκιαρδοπούλου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991, σ. 135.

³ Αναφερόμαστε εδώ στην καντιανή διάκριση - όπως την παρουσιάζει ο Ernst Cassirer - ότι «ο κώρος είναι η μορφή της «εξωτερικής» εμπειρίας, ενώ ο χρόνος είναι η μορφή της «εσωτερικής» εμπειρίας. Σύμφωνα με τον Cassirer «τον χρόνο ο άνθρωπος τον πρωτοσκέπτεται όχι σαν ιδιάζουσα μορφή της ανθρώπινης ζωής, παρά σαν γενικό όρο της οργανικής ζωής. Η οργανική ζωή υπάρχει εφόσον εξελίσσεται μέσα στον χρόνο. Δεν είναι ένα πράγμα, αλλά μια αεικίνητη διαδικασία, ένα αδιάκοπο ρεύμα συμβάντων. Μέσα σ' αυτό το ρεύμα τίποτα δεν επανέρχεται με την ίδια, ταυτόσημη μορφή». Ernst Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο (Εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου πολιτισμού)*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα 1972, σ. 78-79.

⁴ Το πεδίο του θυμικού είναι άμεσα συνδεδεμένο με την μνήμη. Με την βοήθεια της μνήμης μπορεί να ανακαλέσει κανείς, εάν θέλει, τους ήχους που άκουσε και να τους αναπαράγει εσωτερικά. Από την εσωτερική αυτή ζωή γεννιούνται οι υποθέσεις και οι κρίσεις πάνω στα γεγονότα και οι ελπίδες για το μέλλον. Βλ. σχετικά Άγιος Αυγουστίνος, *Αι Εξομολογήσεις*, μτφρ. Ανδ. Δαλέζιος, Τεύχος Β', Αθήνα, 1980, σ. 43.

⁵ Ernest Ansermet, *Ecrits sur la musique*, εκδ. De La Bacconnière, 1983, σ. 42.

⁶ Διευρευνώντας την ύλη του μουσικού ήχου ο άγιος Αυγουστίνος αναφέρει «αι ύλαι... προηγούνται χρονικώς από τα αντικείμενα. Αλλά όσον αφορά το άσμα, δεν συμβαίνει το ίδιο. Όταν ψάλλωμεν, ακούομεν τον ήχον του άσματος μας. Δεν υπάρχει κατ' αρχάς ήχος ανοργάνωτος και κατόπιν άσμα οργανωμένον. Ο ήχος άπαξ και αρθρωθεί εξαφανίζεται, και δεν απομένει τίποτε, δυνάμενον να περισυλλεγεί από την τέχνην και να εναρμονισθεί. Όθεν η συνισταμένη του άσματος είναι οι ήχοι. Η ύλη του είναι ο ήχος ο οποίος δια να γίνει άσμα λαμβάνει ωρισμένην μορφήν. Ιδού διατί, ως είπα, ο ήχος ως ύλη έχει προτεραιότητα επί του άσματος, ως ωρισμένης μορφής. Η προτεραιότητας δε αυτή δεν οφείλεται εις μίαν δημιουργικήν δύναμιν, διότι ο ήχος δεν δημιουργεί το άσμα, αλλά παρέχεται υπό του σωματικού οργάνου εις την ψυχήν του αοιδού, που δημιουργεί από τον ήχον το άσμα. (Η προτεραιότης) δεν είναι χρονική: ο ήχος εκβάλλεται μαζί με το άσμα. Δεν οφείλεται εις προτίμησιν: δεν ημπορεί κανείς να προτιμήσει τον ήχον από το άσμα, διότι το άσμα δεν είναι παρά ο ήχος - ο ήχος περιβεβλημένος με ωραιότητα. Όχι. Η εν λόγω προτεραιότης οφείλεται εις την προέλευσιν, διότι το άσμα δεν λαμβάνει την μορφήν αυτού δια να γίνει ήχος, αλλά ο ήχος δια να γίνει άσμα». Άγιος Αυγουστίνος, *Αι Εξομολογήσεις*, μτφρ. Ανδ. Δαλέζιου, ΣΤ' εκδ., Αθήνα, 1980, Τεύχη Α-Β, σ. 151-152. Για τον άγιο Αυγουστίνον ο χρόνος δεν είναι δυνατόν να μετράται με κάτι που μεταβάλλεται με τον φθόγγον ή τον μουσικό ήχο. Άρα αυτό που μετρά κανείς ακούγοντας τους ήχους είναι αυτό που παραμένει στην μνήμη. Μετρώντας κανείς τον χρόνο μετρά την εντύπωση που αφήνει στην μνήμη του αυτό που ηχεί. Τι συμβαίνει όμως όταν κανείς μετρά την σιωπή και συγκρίνει το χρόνο της σιωπής με τον χρόνο του ακουσθέντος ήχου; Η εμπιστοσύνη αυτή προκύπτει από την μνήμη. Η μνήμη καθοδηγεί κάποιον στο να αναπαράγει έναν ήχο ορισμένης και όχι άλλης διάρκειας. Για να συγκροτηθεί λοιπόν μια ηχητική πραγματικότητα μουσικής τάξεως (δηλαδή έμμετρη), πρέπει η προσοχή να αντλήσει στον παρόντα χρόνο στοιχεία από το μέλλον ώστε αυτό να δοθεί στο παρελθόν. Με

άλλα λόγια το παρόν του ήχου καθορίζεται από την *ανάμνηση* του παρελθόντος ήχου και από την *αναμονή* ακούσματος του μέλλοντος ήχου. Στο σύνορο αυτού που δεν είναι πια και αυτού που δεν είναι ακόμα βρίσκεται λοιπόν ο πραγματικός ήχος κατά τον Αυγουστίνου. Ο Edmund Husserl για να ερμηνεύσει το ίδιο φαινόμενο, το πώς δηλαδή η αντίληψη υπερβαίνει την σύλληψη των μεμονωμένων ακουστικών δεδομένων προσφέρει την δική του εκδοχή. Η ανάμνηση χαρακτηρίζεται από τον Husserl ως (Rétention -συγκράτηση) και η αναμονή ως (Protention- προσδοκία). «Μέσω της Rétention προκύπτει κατά κάποιο τρόπο ένα διευρυμένο παρόν» το Τώρα, διαστέλλεται και γίνεται διάστημα. Από την άλλη πλευρά, αυτό που αποτέλεσε αντικείμενο άμεσης αντίληψης θυμίζει μερικές φορές το προγενέστερο, το παρόμοιο ή το όμοιο το οποίο είναι χωρισμένο από το παρόν με ένα σκοτεινό, βυθισμένο στη λήθη χρονικό διάστημα. Η συνέχεια ή η ασυνέχεια της μουσικής ακρόασης προσαρμόζονται ή μια στην άλλη: αν τα μέρη τα οποία στην πορεία του έργου έχουν εμφανιστεί το ένα μετά το άλλο ως παρόντα και στη συνέχεια συγκρατώνται με rétention, συνενώνονται σε ένα συνεχές, τότε η ανάμνηση η οποία συνδέει ένα αυτή τη στιγμή παρόν μοτίβο με ένα άλλο που βρίσκεται πολύ πιο πίσω, ως επιστροφή ή παραλλαγή του, είναι αλματώδης και ασυνεχής. Τα δύο γνωρίσματα όμως η αδιάκοπη συνοχή η οποία εκπροσωπεί μουσικά τη ροή του χρόνου και η σύνδεση του απομακρυσμένου δεν αλληλοαναχέζονται και δεν συγχέονται, αλλά αλληλοκαθορίζονται και αλληλοϋποστηρίζονται». Καρλ Νταλχάουζ, *Αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Απ. Οικονόμου, εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2000, σ. 167-168.

⁷ Το μαγνητόφωνο επιτρέπει να προσέχει κανείς τον ίδιο τον ήχο και την μορφή του. Βλ. περισσότερα για το ζήτημα αυτό, Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, εκδ. Seuil, 1966, σ. 34.

⁸ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, μτφρ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, 1983, σ. 220.

⁹ *Ibid.*, σ. 189-192.

¹⁰ Αξίζει εδώ να μνημονεύσουμε, ως προς το ζήτημα αυτό, την παρατήρηση του Ernst Cassirer πως η συστηματική καλλιέργεια της ιδέας ότι η τέχνη είναι μια κοινοτοπία και ασήμαντη δραστηριότητα, θα οδηγήσει τελικά στην αποδοχή της άποψης ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι στείρα εάν δεν φανερώνεται ως μια «ενέργεια που να αποδεικνύει τη δύναμή της μέσα στην οργάνωση του πραγματικού και συγκεκριμένου ανθρώπινου βίου». Ernst Cassirer, *Η παιδευτική αξία της τέχνης*, μτφρ. Γερ. Λυκιαρδόπουλος, Εκδ. Έρασμος, Αθήνα, 1994, σ. 23.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο και με την επικράτηση στην ευρωπαϊκή μουσική της ιδέας της σειραϊκής μουσικής, η υιοθέτηση και η καλλιέργεια του τυχαίου (hasard) είχε ως συνέπεια να αποποιηθούν πολλοί μουσικοί την έννοια του συστήματος. Όσο η πίστη στο μουσικό σύστημα δεν ήταν κλονισμένη η σιωπή μέσα στο μουσικό έργο συνιστούσε ένα εμπόδιο ενάντια στις ηχητικότητες του γύρω περιβάλλοντος: τις μεταμφιέζε επιτρέποντας στο έργο να αυτοεπιβεβαιώνεται ως αντικείμενο. Ταυτόχρονα αυτή η αντικειμενοποίηση του έργου κάλυπτε την σιωπή. Την έκανε να ξεχνιέται. Στον Καίπτζ που το έργο παύει να θεωρείται αντικείμενο και εννοείται ως διαδικασία, η σιωπή δεν χρησιμοποιείται μόνο για εκφραστικούς σκοπούς, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της μουσικής κατασκευής. Την διαδικασία ούσα του μουσικού «δρώμενου» ο Καίπτζ την αποκαλούσε πειραματική, «όχι με την έννοια ότι επιχειρείται η απόκτηση εμπειριών ενόψει μιας σύνθεσης - στο στούντιο ή αλλού - όσο με την έννοια να τελούνται πράξεις με βάση μια μη γνώση: έξω από κάθε τελεολογία και επιστημονισμό, έξω από αρχές (archai) στις οποίες θα υπόκεινται οι ήχοι επιβάλλοντάς τους τη σιωπή. Έκτοτε η λέξη πειραματικός δεν προορίζεται να σημαίνει την επιτυχία ή την αποτυχία αλλά απλώς μια πράξη της οποίας η καταγωγή, η προέλευση είναι άγνωστη. Ένα πράττειν που δεν είναι δράση, μια γνώση που είναι άγνοια». Βλ. σχετικά, Daniel Charles, *Closes sur John Cage*, εκδ. Union Générale 10/18, Paris 1978, σ. 91-93, 97-99.

¹³ Για την προσπάθεια που κατέβαλε προς την κατεύθυνση αυτή τόσο η avant-garde των αρχών του 20ου αιώνα όσο και μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, βλ. σχετικά, Hugues Dufourt, «Autopsie de l'avant-garde. Art et Société» στο *Avant-garde et Tradition*, εκδ. L'age d'Homme, σ. 104.

¹⁴ Ένας χώρος μέσα από τον οποίο αναμένει κανείς διαρκώς το νέο. Έρικ Φρόμ, *Η υγιής κοινωνία*, μτφρ. Δημ. Θεοδωρακάτου, εκδ. Μπουκουμάνη, 1973, σ. 173.

¹⁵ Για παράδειγμα, στην δωδεκαφωνική τεχνική η διαφωνία δεν ορίζεται αρνητικά, δεν είναι το αντίθετο της συμφωνίας όπως στην τονική μουσική, αλλά θετικά. Ορθά ο Daniel Charles, θυμίζοντας τα λεγόμενα του Theodor Adorno σημειώνει ότι η διαφωνία καθιστάμενη υλικό στην δωδεκάφωνη μουσική προετοιμάζει την μετέπειτα αρχή του Τζων Καίπτζ που συνοψίζεται ως εξής: «αφήστε τους ήχους να είναι αυτό που είναι». Βλ. σχετικά, Dan-

iel Charles, *Closes sur...*, *ό.π.*, σ. 15. Περισσότερα για την «οικουμενικοποίηση» και «αντικειμενικοποίηση» της διαφωνίας, βλ. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, εκδ. Gallimard, Paris, 1962, σ. 94 κ.ε.

¹⁶ Βλ. περισσότερα για το ζήτημα αυτό, Α. Τσοκανή, «Παρατηρήσεις για τη μουσική εμπειρία στον 20ο αιώνα», *Σπείρα* (περιοδικό θεωρίας της τέχνης), τεύχος 2, Φθιν. 1991.

¹⁷ Αυτήν την τάση των συνθετών να σχολιάζουν τα έργα τους αποτιμώ θετικά ο Καρλ Νταλχάουζ. Θεωρεί ότι το γεγονός αυτό αποτελεί μια ένδειξη ενδιαφέροντος των συνθετών - ότι έχει απώτερο στόχο τη δημιουργία γενικών κανόνων - σε αντίθεση με την στάση μερικών απ' αυτούς - οι οποίοι από αδιαφορία για αυτό το ζήτημα έχουν την πεποίθηση ότι από μόνη της η σύνθεση της μουσικής αρκεί για να δημιουργήσει νέους κανόνες και μουσικούς κώδικες. Βλ. σχετικά, Carl Dahlhaus, «La crise de l' experimentation», στο *Avant-Garde et Tradition, Contrechamps*, No 3, εκδ. L'age d'Homme, Σεπτέμβριος 1984, σ. 106.

¹⁸ L.Berio, *Entretiens avec R. Dalmonte*, J.-Cl. Lattès, Paris, 1983, σ. 126.

¹⁹ Για την άποψη ότι η συμπόρευση της μουσικής τεχνικής με το αυτοματισμό και την ηλεκτρονική τεχνολογία είχε ως αποτέλεσμα να χαθεί ο αμφισβησιακός τόνος της μουσικής πρωτοπορίας ενάντια στην κοινωνία, βλ. σχετικά, Hugues Dufourt, *ό.π.*, σ. 104.

²⁰ Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι*, μτφρ. Ντενίζ Ανδριτσάνου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1978, σ. 55-60.

²¹ Χάννα Άρεντ, «Κοινωνία και κουλτούρα», στο *Κουλτούρα των Μέσων - Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, μτφρ. Αμικ. Λυκιαρδόπουλου, 1991, σ. 127.

²² Η ανιστορική στάση την οποία υιοθετούν οι συνθέτες της μουσικής πρωτοπορίας την δεκαετία του 1950-1960 δεν προκύπτει από την συστηματική αγνόηση της επωνυμίας του δημιουργού, όπως εκφράζεται μέσα από τις προφορικές παραδόσεις, αλλά από την μεθοδευμένη υπονόμηση των ιστορικών θεμελίων του μουσικού έργου, με την διαρκή αντιστροφή και αποδόμηση των δομών και γενικά την οργανωμένη ανισορροπία των μορφών.

²³ Το ιδιαίτερο σχετικά με τον Μπουλέζ και τον Στοκχόλμ είναι ότι οι συνθέτες αυτοί προσδοκούν κάποια στιγμή να δημιουργήσουν ένα μουσικό λεκτικό με αντικειμενική ισχύ. Πρόκειται για ένα εγχείρημα βασισμένο στην πεποίθηση ότι μπορεί να εφαρμοστεί και στην μουσική η ίδια λογική που ισχύει στην επιστήμη. Δηλαδή ότι ο συνθέτης, προκειμένου να δημιουργήσει μια νέα γλώσσα, μπορεί να βασιστεί στη δύναμη των κανόνων και των διαδικασιών που παράγονται με βάση τα αλγοριθμικά σχήματα. Βλ. περισσότερα στον Hugues Dufourt, *ό.π.*, σ. 104 κ.ε.

²⁴ Ως ένα είδος εγκατάλειψης της «υποσυνείδητης αίσθησης της μορφής» και καταβύθισης μέσα στο ασυνείδητο θεωρείται και η από μέρους του Σαινμπεργκ εγκατάλειψη της τονικότητας. Το ασυνείδητο μπορεί να εκληφθεί ως η μόνη πηγή απ' όπου θα μπορούσε ο συνθέτης να αντλήσει τα μέσα και τις αρχές της οργάνωσης του υλικού του. Βλ. περισσότερα για αυτό στο Ντόναλντ Μίτσελ, *Η γλώσσα της σύγχρονης μουσικής*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977, σ. 37 κ.ε. Επίσης, για το ζήτημα κατά πόσο ο Βιωμένος χρόνος μπορεί να θεωρηθεί ως ένα γεγονός του ασυνείδητου και όχι της συνείδησης δηλαδή αν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα «απλό ενδιάμεσο των περιστατικών τα οποία συμβαίνουν μέσα σ' αυτόν ή είναι ο ίδιος ένα γίγνεσθαι», βλ. σχετικά, Καρλ Νταλχάουζ, *ό.π.*, σ. 164.

²⁵ Έρικ Σάλτσμαν, *ό.π.*, σ. 223.

²⁶ Ο Pierre Schaeffer, ένας από τους πρωτοπόρους μεταπολεμικούς συνθέτες πιστεύει ότι πρέπει να γυμναστούμε στο να μάθουμε να ακούμε με τον τρόπο του πρώτου ακροατή. Να απαλλαγούμε όσο γίνεται από τις πολιτισμικές ηχητικές προκαταλήψεις και από τον τρόπο που έχουμε μάθει να ακούμε. Πρόκειται για έναν συνθέτη που υπερασπίζεται την αρχή ότι για να αφουγκρασθεί κανείς τον μουσικό ήχο και για να τον επανακαλύψει, πρέπει να αφηγήσει την αντίθεση ανάμεσα στην φύση και τον πολιτισμό. Γι αυτό και επιχειρεί την ανάδειξη των τεσσάρων όρων της ακρόασης α) το écouter, που σημαίνει ότι αρχίζω να ενδιαφερόμαι για κάποιον ή για κάτι που έχει σημασιοδοτηθεί από έναν ήχο, β) το ouïr που σημαίνει αντιλαμβάνομαι, διακρίνω κάτι με το αυτί - το δεύτερο ρήμα σημαίνει το αντίθετο του πρώτου. Δεν έχει ενεργητική σημασία αλλά παθητική. Σημαίνει ότι ακούω αυτό που υποπίπτει στην αντίληψή μου, γ) το entendre που σημαίνει την λειτουργία της πρόθεσης να ακούσω και τέλος δ) το comprendre που σημαίνει ότι κατανώ αυτό που ακούω. Το ρήμα αυτό είναι σε μια διπλή σχέση με το πρώτο (το écouter) και το τρίτο (το entendre). Μετά τον Καίπτζ ο Pierre Schaeffer θέλησε να δώσει μια θεωρητική υπόσταση στην ενεργοποίηση της ακοής σ' αυτό που αποκαλούσε *ακουσματική* (acousmatique). Κάτι τέτοιο προϋπέθετε όχι μόνο την άρνηση του παραδοσιακού μουσικού οργάνου, αλλά και όλων εκείνων των ιδιαίτερων πολιτισμικών συνθηκών που προκαθόριζαν τον τρόπο πρόσληψης του ήχου. Απώτερος σκοπός

της αφαίρεσης του παραδοσιαστικού και πολιτισμικού στοιχείου ήταν να οδηγηθεί κανείς από το ηχητικό, γενικότερα, στοιχείο στο μουσικό. Βλ. σχετικά, Pierre Saeffet, *ό.π.*, σ. 98 και 104.

²⁷ Έρικ Σάλτσμαν, *ό.π.*, σ. 273.

²⁸ *Ibid.*, σ. 269.

²⁹ Hugues Dufourt, *ό.π.*, σ. 105.

³⁰ Ο Τζων Καίπτζ θεωρείται ουσιαστικά ο επινοητής του «ενόργανου μουσικού θεάτρου» και του μουσικού χάππενινγκ, εκείνος που οδήγησε στην καθιέρωση της ιδέας της μουσικής ως γιορτής. Βλ. περισσότερα για αυτό στο, Daniel Charles, *ό.π.*, σ. 92.

³¹ Όπως θυμίζει ο Έρικ Σάλτσμαν, (*ό.π.*, σ. 288), ο Φίλιπ Γκλας «συνεργάστηκε με την χορευτική ομάδα Mabou Mines, το 1970 ίδρυσε το μουσικό θέατρο Quos..., έργα του Quos είναι τα *Ecolog* αρχικά φτιαγμένα για την τηλεόραση. Και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γίνει μια στροφή προς το ζωντανό θέατρο».

³² Βλ. Charles Rosen, *Le style classique*, εκδ. Gallimard, σ. 366-413, για τον τρόπο με τον οποίο στο δυτικό λυρικό θέατρο το δράμα αναπαρίσταται με καθαρά μουσικά μέσα.

Περιεχόμενα

Γιώργος Κοκκώνης

Προλόγισμα

3

Γιάγκος Ανδρεάδης

Η διδασκαλία του πολιτισμού

Από τον δάσκαλο στον εμπυχωτή

5

Βασίλης Καραποστόλης

Καθοδήγηση και σχετικισμός στην Εκπαίδευση

Μερικές παρατηρήσεις

15

Μαρία Κουρή

Πολιτιστικό Μάρκετινγκ

Εστιάζοντας στον άνθρωπο

21

Πέπη Ρηγοπούλου

Πολιτισμός - Μύθος - Μυθολογία

35

Χαρίκλεια Τσοκανή

Σχετικά με το οικουμενικό στοιχείο

στο σύγχρονο μουσικό ήχο

53

Ο τόμος αυτός συγκεντρώνει κείμενα των Βασικών εισηγητών του κύκλου σεμιναρίων που οργανώθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος «Πολιτισμικό Διοικείν» του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, το οποίο αποτέλεσε μέρος του Ιδρυματικού Προγράμματος «Ενθάρρυνση Επιχειρηματικών Δράσεων, Καινοτομικών Εφαρμογών και Μαθημάτων Επιλογής Φοιτητών στο ΤΕΙ Ηπείρου». Το Πρόγραμμα υλοποιήθηκε κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2005-06 και 2006-07, με την συνδρομή μελών ΕΠ και επιστημονικών συνεργατών του Τμήματος, πλέον των προσκεκλημένων επιστημόνων. Δομήθηκε σε εβδομαδιαία βάση ως σειρά διαλέξεων/σεμιναρίων ανεπτυγμένων σε δύο όμοιες ακολουθίες δύο εξαμήνων, τις οποίες παρακολούθησε πλήθος φοιτητών.

Το περιεχόμενό τους έγινε προσπάθεια να συνδεθεί με τις πραγματικές συνθήκες των πρακτικών και στρατηγικών διαχείρισης του πολιτισμού: πλαισιώθηκαν γι' αυτό από δραστηριότητες των συμμετεχόντων σε πραγματικές ή εξομοιωμένες συνθήκες, με πλέον χαρακτηριστική την άσκηση σε ένα πειραματικό εργαστήριο με στόχο την ανάπτυξη ενός δυναμικού ηλεκτρονικού φεστιβάλ μέσω μιας σειράς εφαρμοσμένων δράσεων επικοινωνίας στο διαδίκτυο.

Οι Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου δρομολογήθηκαν το 2003 στο πλαίσιο του προγράμματος Αναμόρφωσης του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών, το οποίο συγχρηματοδοτείται από την ΕΕ και το ΥΠΕΠΘ (ΕΠΕΑΕΚ II).

	<p>ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΗ ΥΠΟΥΡΓΕΙΑ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ</p>		 Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ Επικοινωνιακό Πρόγραμμα Εκπαίδευσης και Αρχικής Επαγγελματικής Κατάρτισης
--	--	--	---