

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ
ΘΕΜΑΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Φάκελος σημειώσεων
(Εαρινό εξάμηνο 2011-2012)

Άννα Λυδάκη

Περιεχόμενα

Λαϊκή τέχνη

1. Ευάγγ. Αυδίκος, *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού. Λαογραφίες, λαϊκοί πολιτισμοί, ταυτότητες*, Κριτική, Αθήνα 2009, σελ. 316-331. (1)
2. Μ.Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2012, σελ. 285-301. (10)

Λογοτεχνία

3. *Εισαγωγή στη λογοτεχνία*, Εγκυκλοπαίδεια Grand Larousse. (19)
4. Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και παραγκιόζης*, Κέδρος, Αθήνα 1985. (20)
5. Δ.Σ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1992, σελ. 122-123. (21)
6. Αρ. Ν. Δουλαβέρας, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος. Συναγωγή μελετών*, Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2010, σελ. 4-8. (22)
7. Μ.Α. Αλεξιάδης, *Έντοπα μέσα επικοινωνίας και λαϊκός πολιτισμός*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σελ. 83-91. (23)
8. Μ. Καπλάνογλου, *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα: Μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή*, Πατάκης, Αθήνα 2001, σελ. 45-61. (24)
9. Α. Λυδάκη, «Η Λιοτήρω, τα δάκρυα του ελαφιού και άλλες ιστορίες... Εικόνες του κόσμου μέσα από τη σχέση ανθρώπου και ζώων», στο Δ. Ρόκος (εισ., επιμ.), *Η ολοκληρωμένη ανάπτυξη της Ηπείρου*, Μετσόβιο Κέντρο Διεπιστημονικής Έρευνας ΜΕ.Κ.Δ.Ε του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Αθήνα 2007, σελ. 297-315. (41)
10. M. Angenot, J. Bessiere, D. Fokkema, E. Kushner (επιμ.), *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές*, (μετ. Τ. Δημητρούλα), Gutenberg, Αθήνα 2010, σελ. 33-45, 83-90. (51)
11. Χ. Αερμεντζόπουλος, «Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα. Αμφισημίες και παραδοχές», *Διαβάζω*, 404, Φεβρουάριος 2000, σελ. 100-104. (63)

Μουσική – δημοτικό τραγούδι

12. Ν. Μπαζιάνας, *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση. Μικρά μελετήματα*, Τυπωθήτω – Δαρδανός, Αθήνα χ.χ., σελ. 25-47. (66)

Χορός

13. Γ.Α. Μέγας, *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Εστία, Αθήνα 2001 (α' έκδοση 1951), σελ. 240-247. (78)
14. Μ. Ζωγράφου, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Art Work, Αθήνα 2003, σελ. 94-102. (82)
15. Α. Λυδάκη, «Αν σε δω να χορεύεις, θα σου πω ποιος είσαι... Η γιορτή και ο χορός στον καιρό των Τσιγγάνων», στο Κ. Πανοπούλου (επιμ.), *3^ο Συνέδριο λαϊκού πολιτισμού. Χορός και πολιτισμικές ταυτότητες στα Βαλκάνια*, Σέρρες 15-16-17 Οκτωβρίου 2004, Σέρρες 2004, σελ. 263-275 (87)

Ενδυμασία

16. Ρ. Σένετ, *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μετ. Γ.Ν. Μερτίκας, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σελ. 92' 102. (100)
17. Μ. Βρέλλη – Ζάχου, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910)*, Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη, Αθήνα 2003, σελ. 55-68. (106)

Λαϊκή ζωγραφική

18. Δ. Σταμέλος, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον ΙΣΤ' αιώνα ως την εποχή μας*, Gutenberg, Αθήνα 1993, σελ. 119-123, 134-139 (114)

Λαϊκό θέατρο

19. Β. Πούχγερ, *Συγκριτική λαογραφία Β' Δημόδη βιβλία και λαϊκά θεάματα στη χερσόνησο του Αίμου*, Αρμός, Αθήνα 2009, σελ. 115-125. (120)
20. Β. Πούχγερ, *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σελ. 36-49. (126)

Κινηματογράφος

21. Στ. Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, α' τόμ., Αιγόκερως, Αθήνα χ.χ., 41-58. (133)
22. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. 1^{ος} 1900-1967, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σελ. 7-25, 69-70, 173-177. (143)
23. Γ. Νικολακάκης, «Εισαγωγή: Κινηματογράφος του πραγματικού» στο Γ. Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σελ. 7-15. (158)
24. L. Srinivas, «Το ενεργητικό κοινό: η ιδιότητα του θεατή, οι κοινωνικές σχέσεις και η εμπειρία του κινηματογράφου στην Ινδία», *Ουτοπία*, 70, Μάιος – Ιούνιος 2006, σελ. 95-114. (163)
25. Α. Λυδάκη, *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*, α' έκδοση Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, β' έκδοση συμπληρωμένη Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σελ. 65-82. (174)

Στο βιβλίο παρουσιάζεται η ιστορία της λαογραφίας τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο συγγραφέας κινείται σε πέντε βασικούς άξονες:

- **Η αναζήτηση του αρχετυπικού μυθού** — ο ρόλος του ως αφήγησης που πιστοποιεί την καταγωγή, στο ανάκτατο παρελθόν και η συμβολή του στη συγκρότηση των εθνικών κρατών κατά τον 19^ο κυρίως αιώνα.
- **Από το υπερεθνικό στο εθνικό και αντίστροφα** — η διαδικασία μετάβασης από την οθωμανική αυτοκρατορία στο εθνικό, τουρικό κράτος και από τις εθνικές ομάδες σε μια υπερεθνική κρατική οντότητα (Σοβιετική Ένωση).
- **Η ελληνικότητα, ο πολιτικός αυταρχισμός και ο Μεσοπόλεμος** — η συμβολή του λαϊκού πολιτισμού στην εξέοδο από την κρίση των εθνικών κρατών, αλλά και η εκμετάλλευσή του από τα φασιστικά καθεστώτα του Μεσοπολέμου.
- **Ο λαϊκός πολιτισμός σε νέους δρόμους κατά τη μεταπολεμική περίοδο** — η θεματική, θεωρητική και μεθοδολογική εξέλιξη της λαογραφίας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Συνεξετάζονται, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, παραδείγματα από την Τουρκία, τις ΗΠΑ, την πρώην Σοβιετική Ένωση, τη Φινλανδία, τη Λατινική Αμερική, προσφέροντας μια ολιστική αντίληψη για τις συνθήκες δημιουργίας των σπουδών λαϊκού πολιτισμού, αλλά και τη σχέση τους με το εθνικό κράτος, με τα διάφορα πολιτικά ρεύματα, καθώς και με τις συνθήκες που διαμορφώνει η παγκοσμιοποιημένη αγορά.

Ένα βιβλίο που πόρευσται πέρα από στερεότυπα, που διεγερτικά εγκλωβίζει τη σκέψη, παραινώντας τον αναγνώστη να μάθει να προβληματιστεί και να διαμορφώσει τη δική του άποψη.

ISBN 978-960-218-630-5



9 789602 186305



Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού

ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΛΑΪΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ
ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ

Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος

εκδόσεις
ΚΡΙΤΙΚΗ

σε σχέση με τη μεθοδολογία. Θωρώ ότι, αν υπάρχει ανάγκη να χωροθετήσουμε τα λαογραφικά φαινόμενα της νέας εποχής, τότε ο όρος αυτός μπορεί να λειτουργήσει ως έδαφος αναφοράς. Ωστόσο, μένουν άλλα ερωτήματα, που συνδέονται με τη μεθοδολογία. Θα έλεγα ότι είναι αποτελεσματικό αν η λαογραφία αξιολογείται και σε σχέση με την οπτική που χρησιμοποιεί. Υπό αυτή την έννοια, η χωροταξική ταξινόμηση δεν είναι επαρκής, δεδομένου ότι σύγχρονη και νεωτερική μπορεί να είναι και η λαογραφία, η οποία επιχειρεί να κατανοήσει τα λαογραφικά φαινόμενα, να τα προβάλει στα κοινωνικά τους συμφραζόμενα, ανεξάρτητα από το χρόνο, παροντικό ή παρελθοντικό, προπολεμικό ή μεταπολεμικό.

4. Από το λαϊκό (folk) ... στο λαϊκό (popular): η λαογραφία στο σταυροδρόμι μιας νέας εποχής

Αν οιοσδήποτε ερευνητής, ή αναγνώστης, επιχειρήσει να ανιχνεύει τις βασικές έννοιες των λαογραφικών σπουδών στα κείμενα της νεότερης γενιάς, θα διαπιστώσει ότι απουσιάζει η αναφορά σε έννοιες όπως λαός και λαϊκός. Πρόκειται για μια ευκρινή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε αυτήν και στους προγενέστερους λαογράφους, τους οποίους απασχόλησε το περιεχόμενο αυτών των εννοιών. Όλοι επισήμαναν ότι ο λαός άλλαξε στη μεταπολεμική περίοδο. Ο Μερακλής κράτησε τη συλλογικότητα ως βασικό κριτήριο για τα λαογραφικά φαινόμενα, ενώ η Κυριακίδου-Νέστορος, μετά την αμφισβήτηση της λαογραφίας, επαναπροσέγγισε το επιστημονικό πεδίο αναδεικνύοντας την παραδοσιακότητα ως κύριο πεδίο για τις λαογραφικές σπουδές στη μεταπολεμική, ιδίως, περίοδο.

Οι λαογράφοι της νεότερης γενιάς αποφεύγουν να διατυπώσουν θεωρητικό λόγο. Αρκούνται στο πλαίσιο που διαμορφώθηκε με την πολυστρωματική αντίληψη της έννοιας του λαού, όπως την εισήγαγε ο Μερακλής, και ασχολήθηκαν με την ενασχόληση του πολιτισμού, της οικονομίας και των κοινωνικών σχέσεων πληθυσμιακών ομάδων, ανεξάρτητα από το χώρο και το χρόνο. Σε αυτό συνέβαλε και ο Dundes, ο οποίος, ήδη από τη δεκαετία του 1970, παρέκαμψε τη στερεοτυπική εικόνα για το λαό διευρύνοντας τα όριά της σε σημείο που

να περιλαμβάνει κάθε ομάδα ανθρώπου, η οποία έχει την αίσθηση ενός κοινού συνδετικού κρίκου.⁸¹²

Στη συζήτηση αυτή, όσον αφορά τους έλληνες λαογράφους της νεότερης γενιάς, φαίνεται να συμμετέχουν η Ντάτση και η Μπάδα. Η πρώτη επισημαίνει τη δυσκολία να οριστεί ο λαός της λαογραφίας στη μεταπολεμική περίοδο με τη σαφήνεια με την οποία γινόταν σε προγενέστερες – πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο – εποχές. Αυτό, κατά την Ντάτση, γεννά αμηχανία στην επιστήμη της λαογραφίας που εγγράφεται και στις σχέσεις της επιστήμης με όμορους επιστημονικούς κλάδους (ανθρωπολογία, ιστορία, κοινωνιολογία). «Η επιστήμη του λαϊκού πολιτισμού, μάλλον σασισμένη για τους απρόσκλητους επιστημονικούς εταίρους, δείχνει να ψάχνει τον λαό και τον πολιτισμό του, το αντικείμενο της ίδιας της ύπαρξής της».⁸¹³

Οι επισημάνσεις της Ντάτση είναι ενδιαφέρουσες, καθώς χαρτογραφούν τη μεταπολεμική πραγματικότητα, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά σε όλο τον κόσμο. Πράγματι, αναζητείται ο λαός της λαογραφίας. Ωστόσο, λύθηκε το πρόβλημα αυτό από τους ορισμούς, τόσο του Μερακλή όσο και του Dundes, για το τι είναι λαός. Δεν ταυτίζεται με το έθνος. Θα έλεγα ότι ο λαός της μεταπολεμικής λαογραφίας δεν είναι, πλέον, μια «απλωτή επιφάνεια», όπως έγραψε ο Λουκάτος. Περιλαμβάνει όλο τον πληθυσμό που κατοικεί στα γεωγραφικά όρια ενός κράτους, ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη. Ένας τέτοιος προσδιορισμός παρακάμπτει την παλαιότερη ταύτιση του λαού με το έθνος. Μήπως όμως αυτό έχει ως συνέπεια να απολέσει η λαογραφία την ταυτότητά της ως επιστήμης του λαϊκού πολιτισμού; Μήπως επιπλέον υποδηλώνει ότι δεν υπάρχει λαϊκός πολιτισμός;

Πρόκειται για ζωτικά ζητήματα, τα οποία έρχονται τακτικά στο επίκεντρο της συζήτησης, είτε επιχειρηματολογώντας ότι η λαογραφία δεν έχει λόγο ύπαρξης, αφού δεν υπάρχει λαϊκός πολιτισμός όπως

812. A. Dundes. 1965. "What is Folklore?", στον τόμο: Alan Dundes (επιμ.), *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N. J., σ. 2. Πρβλ. Του ίδιου. 1977. "Who are the Folks?", στον τόμο: William R. Bascom (επιμ.), *Frontiers of Folklore*. Boulder, Colorado, σσ. 7-35.

813. Ε. Αρ. Ντάτση. 2004. *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα, σ. 235.

έγινε γνωστός στο παρελθόν, είτε υποστηρίζοντας το δικαίωμα της λαογραφίας να αμφισβητήσει τα στερεότυπα που της αποδίδουν (λαογραφία = καταγραφή και περιγραφή των ηθών και εθίμων του αγροτικού πολιτισμού).

Η Μπάδα, με τη σειρά της, επηρεασμένη από τις απόψεις του Burke,⁸¹⁴ δίνει δύο ορισμούς για τον λαϊκό πολιτισμό: ο πρώτος συνδέεται με αυτόν που αναπτύσσεται σε προκαπιταλιστικές συνθήκες και χαρακτηρίζεται από καθολικότητα, ενώ σε συνθήκες κοινωνικού μετασχηματισμού θεωρεί, επικαλούμενη τις απόψεις του Gramsci,⁸¹⁵ ότι λαϊκός πολιτισμός είναι ο πόλος των αντιλήψεων που αντιτίθεται στο σύστημα σκέψης των ανώτερων στρώματων.⁸¹⁶

Παρά το γεγονός ότι ο Burke υποστηρίζει την καθολικότητα του λαϊκού πολιτισμού στις αποκαλούμενες, εκτός των άλλων, παραδοσιακές κοινωνίες, οι απόψεις του αναπτύσσονται στο πλαίσιο της οργάνωσης του διπολικού συστήματος, την οποία διατύπωσε με ενάργεια ο Gramsci στη θεωρία του για την ηγεμονία.⁸¹⁷

Ο Burke υποστηρίζει ότι ο πολιτισμός οργανώνεται γύρω από δύο πόλους: τη μεγάλη και τη μικρή παράδοση. Η πρώτη παραπέμπει στην κλασική παράδοση, όπως μεταδίδεται στο επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα. Συμπεριλαμβάνει επίσης τα πνευματικά κινήματα (Αναγέννηση, Διαφωτισμός, επιστημονική επανάσταση). Στη μικρή παράδοση συγκεφαλαιούνται τα λαϊκά τραγούδια, τα παραμύθια, ο λαϊκός πολιτισμός. Η καθολικότητα του λαϊκού πολιτισμού συνίσταται στο γεγονός ότι όσοι είχαν πρόσβαση στη μεγάλη παράδοση – μια πληθυσμιακή μειοψηφία –, γνώριζαν και συμμετείχαν και στον λαϊκό πολιτι-

814. P. Burke. 1994. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot, Hants, England. Πρβλ. Του ίδιου. 1992. "We, The People: Popular Culture and Popular Identity in Modern Europe", στο βιβλίο Scott Lash, Jonathan Friedman (επιμ.), *Modernity and Identity*. Oxford, UK- Cambridge, USA, σσ. 293-308.

815. Α. Γκράμσι. 1981. *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*, μτφ. Χρήστος Μετάφραση. Αθήνα, σσ. 323-35.

816. Κ. Μπάδα. 1994. «Η χρήση της παράδοσης (με αφορμή τα χορευτικά δρώμενα)», στο βιβλίο *Χορός και κοινωνία*. Κόνιτσα, σ. 115.

817. A. Gramsci. 1971. *Selections from Prison Notebooks*. London, σ. 5.

σμό. Ήταν πολιτισμικά δίπτεροι αμφίβιοι. Αντίθετα, η μεγάλη πλειοψηφία βίωνε μονοπολιτισμικότητα. Δεν είχε πρόσβαση στη μεγάλη παράδοση.⁸¹⁸

Η διπολική οργάνωση του πολιτισμού, όμως, αμφισβητείται από την τάση να μην εστιάζουν οι μελετητές στην κοινωνική κατηγορία αλλά στο ίδιο το αντικείμενο ανάλυσης (κείμενο, τελετουργία, πίστη, πρακτική κ.λπ.). Ο γάλλος ιστορικός Chartier χρησιμοποίησε τον όρο «οικειοποίηση» (appropriation), για να δηλώσει τη δυνατότητα πολλαπλότητας και επικάλυψης στη χρήση των αντικειμένων, που είναι αναγκαία συνθήκη για τη μελέτη τους.⁸¹⁹

Ο ερευνητής λοιπόν, πέρα από τις επιμέρους θεωρήσεις, αντιμετωπίζει προβλήματα στην εξασφάλιση στέρεου εδάφους στην προσπάθειά του να διατυπώσει τον επιστημονικό του λόγο για τον λαϊκό πολιτισμό, ιδίως αυτόν της μεταπολεμικής περιόδου. Θα έλεγα ότι οι δυσκολίες μεγιστοποιούνται όταν το επίκεντρο μεταφέρεται από το folk (λαϊκό) στο popular (λαϊκό). Εκείνο που κάνει τη διαφορά είναι η ετερότητα, με την οποία οργανώνει τη συγκρότηση της ταυτότητας. Για τον λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου, (folk) ετερότητα, η οποία συμβάλλει στην ταξινόμηση, αποτελούν από τη μια μεριά όσοι βρίσκονται έξω από τα σύνορα και από την άλλη ο πολιτισμός του αστικού κέντρου. Η διπολικότητα είναι σαφής, ιδίως σε σχέση με τη χωροθέτηση. Το σύνορο και η απόσταση ανάμεσα στην υπαίθρο και την πόλη προσδίδουν ευκρινή χαρακτηριστικά σε αυτό τον λαϊκό πολιτισμό.

Η δυσκολία εντοπίζεται στη μετακίνηση από το folk στο popular. Όλοι οι ερευνητές συμφωνούν ότι δεν είναι σαφές το περιεχόμενο του τελευταίου όρου.⁸²⁰ Ιδιαίτερα στη μεταπολεμική περίοδο με τις σημαντικές αλλαγές στην οικονομία, την κοινωνική οργάνωση και τον πολιτισμό η απόπειρα να οριστεί η έννοια με σαφήνεια υπονομεύεται από τα όσα συνέβησαν. Νέες έννοιες (μαζικός πολιτισμός, πολιτιστική βιο-

818. P. Burke, *ό.π.*, σσ. 24-8.

819. R. Chartier. 1987. *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton, σσ. 3-6.

820. B. Reay. 1998. *Popular Cultures in England 1550-1750*. London-New York, σ. 1.

μηχανία) χρησιμοποιούνται προκαλώντας σύγχυση, μιας και τα όρια ανάμεσα σε αυτές είναι, συχνά, ασαφή.⁸²¹ Έτσι, οι ερευνητές συμφωνούν ότι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος είναι η περιγραφή του πεδίου, των δραστηριοτήτων και πρακτικών που εμπεριέχονται στην έννοια, η οποία χωράει τα πάντα: μπορεί να είναι τελετουργίες, εθιμικές δραστηριότητες, επαγγέλματα, κοινωνική ζωή, αλλά και μουσική, κινηματογράφος, σαπουνόπερες, γκράφιτι κ.λπ. Ο Bennett, μάλιστα, έχοντας ως αφετηρία αυτήν τη διαπίστωση, υποστηρίζει ότι η εννοιολογική οριοθέτηση του λαϊκού πολιτισμού είναι άσκοπη με δεδομένη την αντιφατικότητα, τη σύγχυση και τη ρευστότητα, που καθιστούν προβληματική κάθε προσπάθεια για εννοιολογικό προσδιορισμό.⁸²²

Αυτό που λείπει είναι η ετερότητα ως σημείο αναφοράς και οργάνωσης του πεδίου. Στην περίπτωση του folk η ετερότητα ήταν σαφής. Στον popular ποικίλει η αναφορά· σ' έναν άλλο πόλο: αναφέρεται, ως εταίρος στη διπολική οργάνωση, είτε ο αγροτικός, ο μαζικός και ο κυρίαρχος πολιτισμός είτε ο πολιτισμός της εργατικής τάξης, ή κάτι άλλο.⁸²³

Το βέβαιο είναι ότι η εστίαση στον λαϊκό πολιτισμό, είτε ως folk είτε ως popular, είναι προϊόν της νεωτερικότητας. Ο πολιτισμός της υπαίθρου, όπως είναι γνωστό, χρησιμοποιήθηκε από το εθνικό κράτος για την ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας, της διαμόρφωσης μιας φαντασιακής κοινότητας με τους όρους του Anderson. Το ίδιο συνέβη και με τον popular. Οι μελετητές θεωρούν ότι είναι προϊόν της βιομηχανικής επανάστασης και των αλλαγών που αυτή προκάλεσε στην οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων.⁸²⁴ Οι τεχνολογικές αλλαγές στην οργάνω-

821. T. Edenson. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford-N. York, σ. 16.

822. T. Bennett, "Popular Culture: A Teaching Object", *Screen Education* 34 (1980) 18.

823. J. Storey. 1997. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. London-N. York, σ. xi.

824. Ο όρος popular ταυτίζεται το Μεσαίωνα με τον folk, αποτελώντας τον πόλο που αντιπαράσσεται στον elite πόλο. Πρβλ. C. Watkins, "Folklore' and 'Popular Religion' in Britain during the Middle Ages", *Folklore* 115 (2004) 140-50.

ση της οικονομίας με τη γοργή ανάπτυξη του καπιταλισμού διαφοροποίησαν την ως τότε εικόνα της κοινωνίας. Άμεση συνέπεια της βιομηχανοποίησης ήταν η μαζική μετανάστευση πληθυσμιακών τμημάτων από την ύπαιθρο στις πόλεις, όπου διαμορφώνεται ένας νέος πολιτιστικός και κοινωνικός χάρτης. Άλλαξαν οι σχέσεις εργαζομένων και εργοδοτών, καθώς πλέον διαμεσολαβούνται από το χρήμα (cash nexus)· δεν οργανώνονται από το αίσθημα της αμοιβαίας υποχρέωσης.⁸²⁵ Ακόμη, δημιουργήθηκαν ξεχωριστοί τομείς κατοικίας για τους εργαζόμενους στις βιομηχανίες, όπου οι συνθήκες διαβίωσης ήταν επιβλαβείς για την υγεία τους.⁸²⁶ Όλα αυτά, σε συνδυασμό με τους φόβους από τις ενδεχόμενες επιπτώσεις της γαλλικής επανάστασης στη Βρετανία, οδήγησαν τις κυβερνήσεις σε λήψη καταπιεστικών μέτρων.

Ως εκ τούτου, όλα συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτισμού της εργατικής τάξης στην Αγγλία,⁸²⁷ που ονομάστηκε popular.⁸²⁸ Έτσι, δίπλα στους δύο υπάρχοντες πολιτισμούς, έναν λαϊκό (folk) που ήταν κοινός για όλους τους Βρετανούς και τον πολιτισμό της κοινωνικής ελίτ, διαμορφώθηκε και ο popular, ο πολιτισμός της εργατικής τάξης που αναδύθηκε στις πόλεις, στις ξεχωριστές γειτονιές. Ήταν ένας νέος τρόπος ζωής, ο οποίος εξέφραζε τις ανάγκες της νέας τάξης, της εργατικής, αλλά και τις νέες σχέσεις. Αυτός ο νέος πολιτισμός χαρακτηρίζεται από αντίσταση και ανάγκη να διαμορφωθεί ένας άλλος πολιτισμικός χώρος.⁸²⁹ Έτσι, το ποδόσφαιρο αναδεικνύεται, στα τέλη του 19ου αιώνα, σε σύμβολο της ανδρικής κουλτούρας του αγγλικού προλεταριάτου, ενώ η «πλακουτσωτή τραγιάσκα» και η φόρμα αποτελούν ενδυματολογικά σύμβολα αυτού του νέου πολιτισμού, που

825. R. J. Morris. 1979. *Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780-1850*. London, σ. 22.

826. E. Hobsbawm. 2001. «Η δημιουργία της εργατικής τάξης 1870-1914», στο βιβλίο του *Ξεχωριστοί άνθρωποι. Αντίσταση, εξέγερση και τζαζ*. Αθήνα, σσ. 99-100.

827. Κλασικό είναι το έργο του E. P. Thompson. 1963. *The Making of the English Working Class*. London.

828. J. Storey, *ό.π.*, σσ. 17-18.

829. E. Hobsbawm. 2001. «Το σπάσιμο των μηχανών», *ό.π.*, σ. 25. Πρβλ. E. P. Thompson. 1991. *Customs in Common*. London.

αναδύοταν στην Αγγλία. «Οι βρετανοί άνδρες εργάτες είχαν υιοθετήσει ένα σήμα κατατεθέν που τους σταμπάρizε αμέσως ως μέλη μιας τάξης» παρατηρεί ο Hobsbawm.⁸³⁰

Όλα όσα προαναφέρθηκαν μεταβάλλουν τα κοινωνικά δεδομένα στη Βρετανία και διαμορφώνουν έναν πολιτισμό (popular), που ταυτίζεται με την εργατική τάξη των πόλεων. Είναι ένας πολιτισμός, που αντιμετωπίζεται ως επικίνδυνος για την οργάνωση της κοινωνίας. Έτσι, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι προσελκύει το ενδιαφέρον επιστημόνων της εποχής. Με τον τρόπο αυτό εγκαίνιαζονται οι σπουδές του λαϊκού πολιτισμού (popular culture studies). Ο εισηγητής αυτών των σπουδών είναι ο Matthew Arnold, ο οποίος εστίασε στον πολιτισμό αυτό, σε μια προσπάθεια να κατανοήσει τα όσα διαδραματίζονταν στα τέλη του 19ου αιώνα.

Αφετηρία για την ενασχόλησή του με τον νέο πολιτισμό είναι από τη μια μεριά η πεποίθησή του ότι στόχος του πολιτισμού είναι η επιδίωξη του άριστου, της «καλλιεργημένης αδράνειας» (cultivated inaction).⁸³¹ Πουθενά στο έργο του *Culture and Anarchy* δεν χρησιμοποιεί τον όρο popular culture. Περιγράφει μόνο τις παρενέργειές του, οι οποίες προκαλούν αποδόμηση του κοινωνικού ιστού. Ταυτίζει τον καινούργιο πολιτισμό με την αναρχία και θεωρεί πως χρειάζεται εκπαίδευση, ώστε ο φορέας του λαϊκού πολιτισμού⁸³² να οδηγηθεί από την αναρχία στον πολιτισμό.

Από την εποχή του Arnold έως τις αρχές του 21ου αιώνα έχουν γίνει πολλές αλλαγές, οι οποίες δημιούργησαν νέα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα. Αυτό προκάλεσε μεγαλύτερη σύγχυση και δυσκόλεψε περισσότερο τους θεωρητικούς του λαϊκού (popular) πολιτισμού να ορίσουν το περιεχόμενό του. Οι Rowe και Schelling ισχυρίζονται ότι η ιστορία αυτού του λαϊκού πολιτισμού στη Λατινική Αμερική είναι ένα τεράστιο πεδίο για μελέτη, δεδομένου ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως καλειδοσκόπιο των πολλαπλών και αναμειγνυμένων πραγμα-

830. E. Hobsbawm. 2001. «Η δημιουργία της εργατικής τάξης 1870-1914», ό.π., σ. 97.

831. M. Arnold. 1960. *Culture and Anarchy*. London, σ. 163.

832. Στο παρόν κεφάλαιο η χρήση της φράσης «λαϊκός πολιτισμός» παραπέμπει στον popular. Αν πρόκειται για κάτι διαφορετικό, θα δηλώνεται.

τικοτήτων: αγροτικών και αστικών, προνεωτερικών και νεωτερικών, τοπικών και μη τοπικών.⁸³³

4.1 Προτάσεις κατηγοριοποίησης

Όλοι συνομολογούν ότι η ρευστότητα των ορίων είναι το κύριο γνώρισμα του λαϊκού πολιτισμού. Τούτο αποτυπώνεται και στην ταξινόμηση των ορισμών που επιχειρεί ο Storey. Προτείνει έξι (6) κατηγορίες ορισμών,⁸³⁴ οι οποίες –οφείλουμε να υπογραμμίσουμε– δεν χαρακτηρίζονται από εσωτερική μονολιθικότητα.

1. Το ποσοτικό κριτήριο. Σύμφωνα με αυτό, λαϊκός πολιτισμός είναι εκείνος που αρέσει στους πολλούς, που συνδέεται με ποσοτικούς δείκτες. Έτσι, οι πωλήσεις των βιβλίων και των δίσκων, το ακροατήριο σε συναυλίες, αθλητικά γεγονότα, θεατρικές παραστάσεις, φεστιβάλ και προβολές ταινιών, καθώς και οι δείκτες ακρόασης και τηλεθέασης σε ΜΜΕ χρησιμοποιούνται για να ανιχνευθεί η λαϊκότητα σε αυτά τα δημιουργήματα.

2. Το αντίθετο του ανώτερου πολιτισμού. Το κριτήριο αυτό αντιμετωπίζει τον λαϊκό πολιτισμό υποτιμητικά, καθώς σε αυτή την κατηγορία συμπεριλαμβάνεται ό,τι δεν επιτυγχάνει να αξιολογηθεί ως ανήκον στον ανώτερο πολιτισμό. Ένας τέτοιος ορισμός είναι αξιολογικός αλλά και ταξινομητικός όσον αφορά την οργάνωση των κοινωνικών τάξεων. Ο Bourdieu έχει φωτίσει με πολύ διεισδυτικό τρόπο το πώς το γούστο ως αισθητική κατηγορία έχει καθοριστικό ρόλο στη διάκριση και τη νομιμοποίηση των κοινωνικών διαφορών.⁸³⁵

3. Ο μαζικός πολιτισμός. Ο λαϊκός πολιτισμός θεωρείται συνώνυμος του μαζικού πολιτισμού που παράγεται από τη βιομηχανία με σκοπό τη μαζική κατανάλωση. Αυτός ο ορισμός συμπυκνώνει μια συζήτηση που διεξήχθη σχετικά με το ρόλο του μαζικού πολιτισμού ως μηχανισμού της αμερικανικής πολιτικής για τον έλεγχο των διαθέσεων,

833. W. Rowe, V. Schelling. 1991. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin American* London-N. York, σ. 45.

834. J. Storey, ό.π., σσ. 7-17.

835. P. Bourdieu. 2002. *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Αθήνα, σ. 99.

γεγονός που προϋπέθετε την καλλιέργεια παθητικότητας. Οι ΗΠΑ αναδείχθηκαν παγκόσμια δύναμη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο κι έτσι ο μαζικός πολιτισμός ταυτίστηκε με την αμερικανοποίηση και τη στρατηγική της πολιτικής και της οικονομίας τους να επιβάλλουν την αδιαμφισβήτητη παρουσία τους.

Ο προβληματισμός για τον νέο πολιτισμό ξεκίνησε από τους Γερμανούς Max Horkheimer και Theodor Adorno, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία» για να μιλήσουν για τα προϊόντα του μαζικού πολιτισμού τα οποία χαρακτηρίζονταν από δύο κοινά γνωρίσματα: ομοιογένεια και προβλεψιμότητα.⁸³⁶ Ενδιαφέρουσα, επιπλέον, είναι η διαφοροποίηση της οπτικής σε σχέση με τον Arnold. Τόσο η Σχολή της Φρανκφούρτης, στην οποία ανήκουν οι δύο γερμανοί διανοητές, όσο και ο Arnold αντιμετώπιζαν με καχυποψία τον λαϊκό πολιτισμό. Ο τελευταίος τον πραγματευόταν ως φορέα αμφισβήτησης της κοινωνικής τάξης, ενώ οι δύο Γερμανοί τον προσέγγιζαν ως όχημα για τη διατήρηση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων. Σε κάθε περίπτωση, για την πλειοψηφία των θεωρητικών, ήταν δείκτης πολιτισμικής κρίσης και κοινωνικής αλλαγής. Εκείνο που χάθηκε ήταν ο τοπικός πολιτισμός (κατά κανόνα folk). Ο καινούργιος πολιτισμός ταυτίστηκε με μια διαδικασία απομίμησης που στερούσε τα δημιουργήματα από την αίσθηση του γνήσιου και από τη δυνατότητα ικανοποίησης αισθητικών, πνευματικών και ψυχικών αναγκών.⁸³⁷

4. Ο πολιτισμός που προέρχεται από το λαό. Πρόκειται για έναν ορισμό που διαφοροποιείται από την άποψη ότι ο λαϊκός πολιτισμός δημιουργείται και επιβάλλεται από κάποιους φορείς. Πιστεύει στη λαϊκή δημιουργία και σε αυτό συναντιέται με τον πολιτισμό της υπαίθρου (folk). Ως τέτοιες περιπτώσεις, όσον αφορά το ελληνικό παράδειγμα, θα μπορούσαμε να υπενθυμίσουμε το θέατρο σκιών και τα ρεμπέτικα που, ενώ ανήκουν στον λαϊκό πολιτισμό της πόλης, χρειάστηκε να περάσει καιρός μέχρις ότου προσελκύσουν το ενδιαφέρον των λαο-

836. M. Horkheimer, Th. Adorno. 1947. *Dialectic of Enlightenment*. London, σσ. 120-25.

837. Για όλα αυτά υπάρχει ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία. Βλ. A. Ross. 1989. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London. B. Rosenberg, D. M. White (επιμ.). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. N. York.

γράφων.⁸³⁸ Όμως, είναι δύσκολη η εξίσωση folk και culture στις μεταπολεμικές συνθήκες. Θα ήταν πιο εύκολη η αναφορά σε μια λαϊκότητα, που εκπληγάζει από τη χρήση, παρά σε συνθήκες λαϊκής δημιουργίας, χωρίς να αποκλείεται μια τέτοια προοπτική. Κάτι τέτοιο μπορεί να απαντηθεί στις παραδόσεις που δημιουργούνται για νέα φαινόμενα (π.χ. UFO) αλλά και η ανεκδοτολογία, παρόλο που οι διαδικασίες μετάδοσης έχουν αλλάξει. Είναι πολύ συχνή η μετακίνηση από κάποιον ανώνυμο δημιουργό στην εφημερίδα, το ραδιόφωνο ή το διαδίκτυο, απ' όπου επιστρέφει στον ανώνυμο χρήστη ως μέρος του αφηγηματικού του ρεπερτορίου.⁸³⁹

5. Η έννοια της ηγεμονίας. Πρόκειται για την κλασική προσέγγιση του Gramsci, ο οποίος όρισε τον λαϊκό πολιτισμό ως το πεδίο όπου διεξάγεται ένας αγώνας υποταγής και αντίστασης ανάμεσα στην κυρίαρχη ομάδα και τις κατώτερες τάξεις. Ο λαϊκός πολιτισμός είναι ο πολιτισμικός χώρος διά του οποίου επιχειρείται η διασφάλιση της συνείδησης των κατώτερων τάξεων στην ασκούμενη από την κυρίαρχη ομάδα πολιτική. Στον λαϊκό πολιτισμό εκδηλώνεται μια διελκυστίνδα ανάμεσα στην αντίσταση και την ενσωμάτωση.

Η έννοια της ηγεμονίας υφίσταται ενδελεχέστερη επεξεργασία από τους νεογκραμισανούς, οι οποίοι τη χρησιμοποιούν για να μελετήσουν διάφορα θέματα (φυλή, φύλο, γενιά κ.λπ.) στη διαδικασία αποτροπής των ομογενοποιητικών δυνάμεων για την ενσωμάτωση στον επίσημο ή κυρίαρχο πολιτισμό.⁸⁴⁰ Γι' αυτούς η σχέση ηγεμονίας οργανώνεται γύρω από το δίπολο «άρθρωση-αποδιάρθρωση» (articulation-disarticulation),⁸⁴¹ όπου εκδηλώνεται η σύγκρουση ανάμεσα στο μπλοκ

838. Στ. Δαμιανάκος. 1987. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα.

839. E. Gr. Avdikos, "Grecian Riddles-Jokes: Formalistic and Functional Features of a New Minor Form", *Folklore* 10 (1999)109-125.

840. J. Storey, *ό.π.*, σ. 14. T. Bennet. 1994. "Popular Culture and the turn to Gramsci", στον τόμο: John Storey (επιμ.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Hemel Hempstead, σ. 226.

841. Chantal Mouffe. 1981. "Hegemony and Ideology in Gramsci", στο βιβλίο: Tony Bennett, Colin Mercer, Janet Woollacott (επιμ.), *Culture, Ideology and Social Process*. London, σ. 231.

εξουσίας και το λαό. Οι νεοκραμισανοί επανέρχονται στην έννοια «λαός», στην οποία δίνουν πολιτική χροιά. Εντάσσουν δε σε αυτή ένα ευρύ τόξο κοινωνικών ομάδων οι οποίες έχουν την αίσθηση της διαφοροποίησής τους από τους οικονομικά, πολιτικά και πολιτιστικά ισχυρούς, γεγονός που λειτουργεί και ως συνεκτικός ιστός.

6. Ο μεταμοντερνισμός. Το βασικό γνώρισμα αυτού είναι ότι δεν αποδέχεται τη διάκριση «ανώτερος-κατώτερος πολιτισμός». Η αποδόμηση της διάκρισης αυτής έγινε από τη Sontag η οποία εισήγαγε την έννοια της νέας ευαισθησίας (new sensibility).⁸⁴² Ο όρος «μεταμοντερνισμός» πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Lyotard, ο οποίος αμφισβήτησε την παγκοσμιότητα των μετα-αφηγήσεων, όπως ονόμασε τις διάφορες ως τότε γνωστές θεωρίες (μαρξισμό, φιλελευθερισμό, χριστιανισμό), των οποίων βασική στόχευση ήταν η ενίσχυση των ομογενοποιητικών δυνάμεων χρησιμοποιώντας τον αποκλεισμό ως βασικό μηχανισμό. Ο μεταμοντερνισμός προωθούσε τις επιμέρους φωνές, τη διαφορά και την πολιτισμική ετερογένεια.⁸⁴³ Με τη σειρά του ο Baudrillard υποστήριξε ότι οι σύγχρονες μεταπολεμικές συνθήκες δεν επιτρέπουν τη σαφή χωροθέτηση της οικονομίας ή της παραγωγής σε σχέση με την ιδεολογία, ή τον πολιτισμό, δεδομένου ότι όλα (πολιτιστικά προϊόντα, εικόνες, αναπαραστάσεις, συναισθήματα και ψυχικές διαθέσεις) ορίζονται από την οικονομία είναι μέρος του οικονομικού και παραγωγικού σχεδιασμού.⁸⁴⁴ Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, και οι δύο συγκλίνουν με την άποψη του Jameson ότι ο μεταμοντερνισμός είναι παράγωγο του καπιταλισμού και της διείσδυσης της αγοράς σε όλες τις δραστηριότητες του ανθρώπου, γεγονός που παραμόρφωσε και την αντίληψη για τον πολιτισμό.⁸⁴⁵

Ο μεταμοντερνισμός, ως αντίληψη για τον πολιτισμό, χαρακτηρίζεται από τη συγκόλληση αταίριαστων στοιχείων, που δεν είναι προϊόν

842. S. Sontag. 1966. *Against Interpretation*. N. York, σ. 299.

843. J.-Fr. Lyotard. 1984. *The Postmodern Condition: A Report to Knowledge*. Manchester, σ. xxiv.

844. J. Baudrillard. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis.

845. Fr. Jameson. 1999. *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Βάρσος. Αθήνα.

μιας διαδικασίας πολιτιστικής ωρίμανσης και δημιουργίας, αλλά στηρίζεται στην αποδόμηση των ταξινομήσεων και στην ανάμειξη με την τεχνική του ποτ πουρί, στοιχείων από διάφορους πολιτισμούς. Δεν υπάρχει ανώτερος και κατώτερος πολιτισμός. Όλα αρθρώνονται γύρω από την εμπορική χρήση.

Ο λαϊκός πολιτισμός είναι το ζητούμενο στη μεταπολεμική περίοδο. Παρά τη δυσκολία να χωροθετηθεί, υπάρχει και τροφοδοτεί τη ζωή των ανθρώπων. Η περιήγηση στην προτεινόμενη ταξινόμηση από τον Storey δείχνει τη ζωτικότητα του. Οι απόψεις διαφέρουν. Όλοι όμως συμφωνούν ότι η ρευστότητα που παρατηρείται οφείλεται στις δραστικές αλλαγές που επέφερε η νεωτερικότητα. Η τελευταία δεν εκφράστηκε με τον ίδιο τρόπο σε όλες τις ιστορικές περιόδους, γεγονός που προκάλεσε τις διαφορετικές εκδοχές του λαϊκού πολιτισμού οι οποίες προσδιορίζονται και από τη σχέση του με τον πολιτισμό της υπαίθρου (folk).

Αυτό το τελευταίο μπορεί να ανιχνευθεί στο λατινοαμερικάνικο παράδειγμα. Χώρες που βίωσαν μακροχρόνια αποικιοκρατία πέρασαν από διάφορες φάσεις, που διαμόρφωσαν διαφορετικές αποικιοκρατικές πολιτικές, οι οποίες συχνά γίνονταν μέρος του γηγενούς λόγου. Αυτές είναι:

- Αντικατάσταση των γηγενών πολιτισμών από τους ευρωπαϊκούς (acculturation).
- Σύνθεση πολιτισμών και δημιουργία ενός νέου από την ανάμειξη (mestizaje).
- Αμοιβαίος μετασχηματισμός του γηγενούς και του ευρωπαϊκού πολιτισμού (transculturation).

Ανεξάρτητα όμως από τις τρεις πολιτιστικές πολιτικές, η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού στη Λατινική Αμερική οφείλει να λάβει υπόψη της ότι αυτός είναι αποτέλεσμα της νεωτερικότητας για τη διαμόρφωση εθνικού κράτους. Αυτό είναι εύκολα αναγνώσιμο στη μετα-αποικιακή περίοδο, όταν οι τοπικές ομάδες εξουσίας επιχείρησαν να συγκροτήσουν εθνικό κράτος. Τούτο ήταν εξαιρετικά δύσκολο, αν ληφθεί υπόψη ότι η συνοχή στα νέα κρατικά μορφώματα ήταν πολύ χαλαρή. Δεν υπήρχε ο λαός ως πλειοψηφούσα, έστω, ομάδα, που θα αποτελούσε το όχημα υλοποίησης της νεωτερικότητας. Ο πληθυσμός του κράτους

αποτελούνταν από ετερογενείς ομάδες που, συχνά, ζούσαν σε απομακρυσμένες και απομονωμένες περιοχές.

Ο λαϊκός πολιτισμός χρησιμοποιείται, λοιπόν, ως μέσο διαμόρφωσης ενός λαού με κοινές αναφορές στην κεντρική διοίκηση. Αυτό διευκολύνεται με την προώθηση της αγοράς. Έτσι, τα διάφορα είδη του λαϊκού πολιτισμού αποτελούν προνομιακό πεδίο για την ενίσχυση του εισοδήματος των γηγενών, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να προκληθούν ρωγμές στην απομόνωση των διαφόρων πληθυσμιακών ομάδων. Ενισχύονται οι αρμοί αναφοράς για τη συγκρότηση ενός σώματος λαού.

Όμως, ό,τι κερδίζεται στο επίπεδο της πολιτικής συναίνεσης συνοδεύεται από βαθμιαίο μετασχηματισμό του γηγενούς πολιτισμού, ο οποίος αποσπάται από το πλαίσιο αναφοράς του, τον ετήσιο κύκλο ζωής και τις ανάγκες που υπηρετούσε. «Η φολκλοροποίηση του χωρικού πολιτισμού συνεπάγεται κάποιο βαθμό χωροχρονικής απομάκρυνσης από τον αρχικό χώρο παραγωγής και υποδοχής».⁸⁴⁶ Τα παραδείγματα είναι άφθονα. Η λαϊκή τέχνη του *retablos* στο Περού, που ήταν ένα είδος φορητού ξύλινου βωμού για τις τελετουργίες, υφίσταται την πίεση της αγοράς και οι λαϊκοί τεχνίτες υποχωρούν στις απαιτήσεις των εμπόρων να αντικαταστήσουν τους αγίους με τοπικές σκηνές.

Ο μετασχηματισμός του λαϊκού πολιτισμού και η ένταξή του στην πολιτική του κράτους εντατικοποιήθηκαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν άδειασε η περιφέρεια των κρατών της Λατινικής Αμερικής και διογκώθηκε ο πληθυσμός των αστικών κέντρων με τη δημιουργία, κατά κανόνα, των παραγκουπόλεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη Βραζιλία το 70% του πληθυσμού συγκεντρώθηκε στις πόλεις, γεγονός που δημιούργησε έναν νέο λαϊκό πολιτισμό, αμάγαλμα ετερόκλητων στοιχείων.⁸⁴⁷

Η παραδοσιακή μουσική προσαρμόζεται στις ανάγκες της διεθνοποιημένης αγοράς, γεγονός που επιδρά στο βασικό συστατικό της παλιάς της ύπαρξης. Ανανοηματοδοτείται για να υπηρετήσει το νέο ακροατήριό της που βρίσκεται στοιβαγμένο στις παραγκουπόλεις, στα προάστια της ηγετικής ομάδας ή στα δισκοπωλεία της Αμερικής και

της Ευρώπης. Η μουσική *salsa* προσφέρεται για να παρακολουθήσει κανείς την πορεία του μετασχηματισμού του γηγενούς πολιτισμού και τη δημιουργία ενός νέου είδους, που μόνο ονοματολογικά συνδέεται με το παρελθόν. Η παλιά *salsa* ήταν η μουσική αντίθεσης στο κράτος, που συνένωσε, στα τέλη του 19ου αιώνα, δραπότες σκλάβους, Ινδιάνους και διαφωνούντες με την επίσημη πολιτική, ισπανόφωνους. Η μουσική αυτή έχασε την ψυχή της όταν συνδέθηκε με την αγορά. Μετασχηματίστηκε σε μουσική προσωπικών συναισθημάτων.⁸⁴⁸

Είναι, λοιπόν, προφανής η χρησιμοποίηση του λαϊκού πολιτισμού στη Λατινική Αμερική για τη δημιουργία ενός λαού χρήσιμου για τη συνοχή του κράτους. Ακόμη, ο λαϊκός πολιτισμός υφίσταται ουσιώδεις μεταβολές στο τελευταίο μισό του 20ού αιώνα, καθώς αναλαμβάνει να εκφράσει τις νέες ανάγκες, ανάμεσα στις οποίες είναι η διευκόλυνση της προσαρμογής του Λατινοαμερικανού, ο οποίος από το χωριό του βρέθηκε στην παραγκούπολη του πολυπληθούς αστικού κέντρου.

Η χωροθετική αναδιάταξη του πληθυσμού με τη μαζική μετανάστευση στις πόλεις διαμόρφωσε νέα πολιτισμικά δεδομένα και τροφодότησε, ακόμη περισσότερο, το μετασχηματισμό του γηγενούς πολιτισμού. Οι λατινοαμερικανικές κοινωνίες υπέστησαν ριζικές μετατοπίσεις μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι οποίες δεν οφείλονται σε μια γενική καπιταλιστική ανάπτυξη της χώρας. Ως εκ τούτου, αυτό που προέκυψε από τις νέες συνθήκες ήταν η εκρηκτική ατμόσφαιρα στις παραγκουπόλεις λόγω του ξεριζωμού των γηγενών από τις περιοχές τους, γεγονός που αποτυπώθηκε στην ιδιότυπη σχέση παραδοσιακότητας και νεωτερικότητας, η οποία αποδίδεται πολύ εύγλωττα από την εικόνα ενός δωματίου παράγκας σε μια παραγκούπολη (*favella*) της Βραζιλίας, όπως περιγράφεται από τους Rowe και Schelling. «Τα δωμάτια ζωγραφίζονται ροζ, για να θυμίζουν τις αγροτικές κατοικίες, ενώ το ψυγείο και η τηλεόρασή γίνονται οικιακοί βωμοί, νέα επίκεντρα παραδοσιακού θρησκευτικού αισθήματος».⁸⁴⁹

Το σχόλιο των δύο ερευνητών περιγράφει τη νέα πραγματικότητα με πολύ ευσύννοπτο τρόπο. Κυρίως, υπογραμμίζει το ρόλο της τεχνολογίας στη διαμόρφωση ενός λαού Βραζιλιάνων. Αυτός ο λαός ήταν

846. W. Rowe, V. Schelling, *ό.π.*, σ. 58.

847. *Ο.π.*, σ. 65.

848. *Ο.π.*, σ. 101.

849. W. Rowe, V. Schelling, *ό.π.*, σ. 104.

χρήσιμος και στην κεντρική διοίκηση του κράτους αλλά και στην αγορά. Ο κινηματογράφος, για παράδειγμα στο Μεξικό, λειτουργεί ως πλατφόρμα νέων εννοιών για την οικογένεια, την εκκλησία, την πατρίδα. Αυτό συνέβαλε στη μορφοποίηση συνεκτικών δεσμών για την ανάπτυξη ενός εθνικού πολιτισμού και μιας εθνικής ταυτότητας.

Ο στόχος των νέων μέσων ήταν η ενίσχυση των συνεκτικών αρμών, που θα διερρήγνυν την εσωστρέφεια του τοπικισμού που διακατείχε τις διάφορες εθνοτικές ομάδες. Στη Βραζιλία αυτή η διαδικασία εντατικοποιήθηκε από τη δεκαετία του 1960 κι ύστερα, στην οποία πρωταγωνιστικός ήταν ο ρόλος της τηλεόρασης. Σωστά λοιπόν οι Rowe και Schelling χαρακτηρίζουν την τηλεόραση νέο βωμό του βραζιλιάνικου σπιτιού, που αντικατέστησε τους παλιούς παραδοσιακούς βωμούς. Η τηλεόραση είναι το όχημα της νεωτερικότητας, που όμως δεν αντιστρατεύεται την παραδοσιακότητα. Παράγει ένα νέο αποτέλεσμα, προϊόν συνδυασμού, το οποίο συντείνει στη συγκρότηση ενός λαού Βραζιλιάνων και μιας εθνικής ταυτότητας. Ταυτόχρονα προσπαθεί να διευκολύνει την προσαρμογή των κατοίκων των παραγκουπόλεων στο νέο –και εξαιρετικά αφιλόξενο– περιβάλλον των μεγαλουπόλεων. Αυτό είναι διακριτό αν λάβουμε υπόψη τον ιδιαίτερο πολιτισμό, έναν πολιτισμό αντίστασης και αμφισβήτησης, που διαμορφώθηκε στις παραγκουπόλεις. Τα υπερυψωμένα κάγκελα στις γειτονιές των εύπορων συνοικιών –για την προστασία των ενοίκων από τις επιθέσεις– υπογραμμίζουν τη δυσκολία του εγχειρήματος.

Ωστόσο, η τηλεόραση αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο τόσο με τις σαπουνόπερες (telenovellas) όσο και με το νέο είδος λαϊκού πολιτισμού, το ποδόσφαιρο. Οι σαπουνόπερες, όπως επικράτησε να ονομάζονται, αποτέλεσαν για όλες τις νοτιοαμερικανικές χώρες ένα σημαντικό μέσο για την ομογενοποίηση του λαού και τη σύσταση κοινού εδάφους για την εθνική ταυτότητα. Οι τηλεοπτικές σειρές χρησιμοποιούν ιστορικά πλαίσια που ανακαλούν στη μνήμη των τηλεθεατών την κοινωνική τους μνήμη αλλά ταυτόχρονα προωθούν νέες αξίες (π.χ. οικογένεια) που επιφορτίζονται με το ρόλο της βασικής κοινωνικής μονάδας.⁸⁵⁰ Το ποδόσφαιρο, εξάλλου, αναδεικνύεται σε σύμβολο υπε-

850. Ό.π., σσ. 106-113.

ρηφάνειας και αναφοράς για τον νέο λαό της Λατινικής Αμερικής αλλά και μέσο κοινωνικής προσαρμογής.

Η νεωτερικότητα εκφράζεται μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο στη Λατινική Αμερική και η τηλεόραση αναλαμβάνει σημαντικό ρόλο για τη διάχυσή της, αφού πρώτα φροντίσει να συναντηθεί με την παραδοσιακότητα. Στις ίδιες παρατηρήσεις καταλήγει και ο Armbrust στη μελέτη του για τον μαζικό πολιτισμό και τη νεωτερικότητα στην Αίγυπτο. Υπογραμμίζει την εμφανή, την επιδιωκόμενη συσχέτιση της νεωτερικότητας με το παρελθόν. «Τον 20ό αιώνα τα ΜΜΕ έχουν ένα σημαντικό ρόλο για τη διασπορά της νεωτερικής ιδεολογίας στην Αίγυπτο. Ένας λόγος γι' αυτό είναι η οργανική ένωση νεωτερικότητας και εθνικισμού».⁸⁵¹ Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση ανέλαβαν αυτόν το ρόλο και ο ερευνητής θεωρεί ότι ο λαϊκός πολιτισμός της Αιγύπτου είναι, ίσως, το πιο κατάλληλο πεδίο για να κατανοηθούν οι διαδικασίες συγκρότησης της Αιγύπτου ως κρατικού μορφώματος.

4.2 Οι Έλληνες λαογράφοι και ο λαϊκός (popular) πολιτισμός

Από τα πρώτα κιόλας μεταπολεμικά χρόνια, οι Έλληνες λαογράφοι επισήμαναν τις αλλαγές στον λαϊκό πολιτισμό, που ήταν προϊόν των κοινωνικών αλλαγών. Ο λαός της υπαίθρου είχε μεταναστεύσει στα αστικά κέντρα, όπου οι συνθήκες είναι διαφορετικές. Ο Λουκάτος, ο Μερακλής, η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος το επεσήμαναν. Αναφέρθηκαν στις μεταλλάξεις. Μελέτησαν τις νέες πολιτισμικές συμπεριφορές. Ωστόσο, οι Έλληνες λαογράφοι δεν είχαν να λύσουν λεξιλογικά προβλήματα. Στην ελληνική γλώσσα υπάρχει μια λέξη (λαϊκός πολιτισμός) που χρησιμοποιείται τόσο για τον αγροτικό όσο και για τον πολιτισμό της πόλης. Επιλέγουν επίθετα για να διαμερισματοποιήσουν το πεδίο της λαογραφίας (αστική, κοινωνική), χωρίς να διαφοροποιούν την αναφορά στον πολιτισμό. Ο πολιτισμός συνεχίζει να αποκαλείται λαϊκός, παρά το γεγονός ότι εντάσσονται σε αυτόν προϊόντα της βιομηχανίας και του μαζικού πολιτισμού.

851. W. Armbrust. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge-N. York, σ. 7.

Μ.Γ. Μπαργιώτης, Ελληνική Λογογραφία,
Καρδαρία, Αθήνα 2012

10

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη και η ερμηνεία του φαινομένου της τέχνης είναι εξαιρετικά δύσκολη. Ένα βασικό ερώτημα που τίθεται σχετικά είναι το εξής: πόσες και ποιες εκδηλώσεις του ανθρώπου είναι καλλιτεχνικές, ανήκουν στην τέχνη; Γενικά έχει δοθεί η απάντηση ότι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, κύριες μορφές τέχνης, αποτελούν η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική, η μουσική, η λογοτεχνία, ο χορός· έξι βασικές μορφές ή είδη τέχνης, στις οποίες αργότερα, όταν εφευρέθηκε, προστέθηκε ως «έβδομη τέχνη» ο κινηματογράφος¹.

Οι τέχνες αυτές θεωρήθηκαν «καλές», δηλαδή «ωραίες», τέχνες του ωραίου, της ομορφιάς. Ονομάστηκαν και «μείζονες», σε αντίθεση με τις «ελάσσονες» (ή και «βάνανουσες») τέχνες, δηλαδή τις κατώτερες, της «χειροτεχνίας»: την κεραμική, την υφαντική, την επιπλοποιία, τη χρυσοχοΐα κ.λπ.

Αλλά η διάκριση αυτή σχεδόν αμέσως οδηγεί σε σύγχυση και αδιέξοδο. Π.χ. ένα έπιπλο, ας πούμε: ένα κάθισμα, ενώ ικανοποιεί, βασικά και κύρια, μια πρακτική ανάγκη και έχει χρηστικό χαρακτήρα και είναι γι' αυτό «χειροτεχνία», μπορεί εντούτοις να είναι και «καλόν», ωραίο, αφού σε πολλές περιπτώσεις περιέχει και στοιχεία που δεν έχουν καμιάν απολύτως σχέση με τον πρακτικό του προορισμό, το άνετο κάθισμα, παρότι διεγείρουν με τη θέα τους την αισθητική ευχαρίστηση (π.χ. το σχήμα και τα σχέδια ενός σκυριανού καθίσματος).

Αυτός ο συνδυασμός και η συλλειτουργία χρησιμότητας και αισθητικής είναι κάτι που παρατηρείται συχνότατα στα προϊόντα της λαϊκής τέχνης, ώστε να αποτελεί και ένα συστατικό γνώρισμά της. Μιλώντας για λαϊκή τέχνη αναφερόμαστε *συγχρόνως* σε υλικά αντικείμενα, καταταγμένα σε διάφορες ομάδες και κατηγορίες, που καλύπτουν πρακτικές ανάγκες (αυτές που ικανοποιούν οι «ελάσσονες» τέχνες της «χειροτεχνίας»), και σε εκφραστικές μορφές, όπως τις δημιουργούν οι «καλές», οι ωραίες τέχνες. Στη λαϊκή τέχνη ανήκει το κάθισμα και η διακοσμημένη μορφή του, ανήκει η κατασκευή του μουσικού οργάνου και η δημιουργία της συγκίνησης από τη μουσική του. Η λαϊκή τέχνη είναι μια σύνθετη και πολλαπλή σύνήθως, οργάνικά αξεδιάλυτη ενότητα του εργαλείου και του προϊόντος του, του οργάνου και της ενέργειάς του – της αιτίας, πιο πέρα, και του αποτελέσματός της.

Τη βασική αυτή παρατήρηση αμελούν να κάνουν συχνά και άνθρωποι που ασχολούνται με τη λαϊκή τέχνη, αλλά είναι, ενδεχομένως, επηρεασμένοι από τον τρόπο σκέψης μιας άλλης –θα την έλεγα: αστικής– διανόησης. Το 1969 κυκλοφόρησε ένας πολύ αξιόλογος (και μάλιστα για εκείνη την εποχή) τόμος *Νεοελληνικής Χειροτεχνίας*². Εξετάζονται στον τόμο η λιθογλυπτική, η ξυλογλυπτική, η κεραμική, η υφαντική, η κεντητική, η μεταλλοτεχνία, η αργυροχοΐα, η ταπητουργία. Ο επιστημονικός διευθυντής της έκδοσης επιθυμεί να μιλάει στην εισαγωγή του, –συνεπής και προς τον τίτλο του έργου– για χειροτεχνία: όχι για τέχνη. Εντούτοις δεν τηρεί απόλυτη συνέπεια. Ιδιαίτερα στο κεφάλαιο για τη «σπουδή της νεοελληνικής χειροτεχνίας» εναλλάσσει τους όρους «χειροτεχνία» και «τέχνη». Η ανάμειξη αυτή βέβαια ήταν αναπόφευκτη και στην αναφορά σε ιστορικά καθέκαστα, όπως είναι η ίδρυση μουσείων, η διοργάνωση σχετικών εκδηλώσεων, συγγραφή μελετών κ.λπ. Ήταν αναπόφευκτη, γιατί στη λαϊκή παραγωγή και δημιουργία, θα το επαναλάβω, δεν έχει λόγο υπάρξεως η διάκριση σε «μείζονες» και «ελάσσονες», σε ανώτερες και κατώτερες τέχνες, σε τέχνη και σε χειροτεχνία. Στη λαϊκή τέχνη δεν είναι άλλος ο τεχνίτης και

άλλος ο καλλιτέχνης, είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Από την άποψη αυτή ορθά είχε ιδρύσει ο ποιητής Γεώργιος Δροσίνης, το 1918, το Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, όπου θα στεγάζονταν έργα της λαϊκής *χειροτεχνίας*. Και η Αγγελική Χατζημιχάλη είχε ορθά επιγράψει μian από τις πρώτες γενικές εργασίες της «ελληνική λαϊκή τέχνη»³.

Η ταύτιση χειροτεχνίας και τέχνης, όπως πραγματοποιείται στην περιοχή της *λαϊκής τέχνης*, έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί βοηθάει στη διευκρίνιση του καλλιτεχνικού φαινομένου, γενικά. Μπορούμε να γνωρίζουμε τι είναι η λαϊκή τέχνη. Είναι μια διαδικασία που ξεκινάει από την ικανοποίηση πρακτικών αναγκών, ενώ ήδη εμπεριέχει και την τάση, την *εντελέχεια* για την εκδήλωση μιας «καλλιτεχνικής βούλησης», για την εκδήλωση μιας «επιθυμίας της διακόσμησης, του περιττού»⁴. Αυτή ωστόσο η καλλιτεχνική βούληση δεν υπάρχει στη λαϊκή τέχνη καθεαυτήν· γι' αυτό και δεν πρέπει, καταρχήν, να απομονώνεται και να ξεχωρίζει σαν κάτι, έστω και εκ των υστέρων, αυτόνομο και αυτοτελές.

Στη λαϊκή τέχνη η παρουσία και η ενέργεια των πρακτικών κινήτρων επισημαίνεται ακόμα και στις περιπτώσεις οι οποίες, στην πρώτη ματιά, δείχνουν να μην έχουν άμεση σχέση με αυτά τα κίνητρα. Αναφέρω ένα παράδειγμα από τη ζωγραφική. Ένας ζωγραφικός πίνακας στο σπίτι ενός αστού είναι δυνατό (και αυτό συμβαίνει κατά κανόνα) να μην έχει άλλο προορισμό, παρά μόνο καλλιτεχνικό: να υπάρχει εκεί για να ικανοποιεί την καλαισθητική διάθεση ενός, ας πούμε, καλλιεργημένου ατόμου. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο σ' ένα λαϊκό σπίτι, όπου κατά κανόνα ένας ζωγραφικός πίνακας έχει και μια συμβολική χρήση και σημασία, όπως αυτή διαμορφώνεται σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον. Όπως γράφει ο Γεώργιος Μέγας

Ένα τρικάταρτο καράβι π.χ., που στολίζει την σάλαν του σπιτιού ενός ναυτικού, εκφράζει την ριψοκίνδυνον ζωήν αυτού που θαλασσοδέρνεται, δείχνει την ζωήν των θαλασσινών⁵.

Αυτή η άμεση σχέση της λαϊκής τέχνης με τη ζωή είναι που τη φέρνει και στην απόλυτη κατάφαση της τεχνικής, ως του τελεσφόρου τρόπου κάλυψης και ικανοποίησης πρακτικών αναγκών. Είναι τόσο εδραιωμένη η θέση και η αξία της τεχνικής μέσα στο φαινόμενο της λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας, ώστε ο προσωπικός δημιουργός δεν είναι και δεν ονομάζεται καλλιτέχνης, αλλά τεχνίτης. Γράφει σχετικά ο Ιταλός ανθρωπολόγος Buttitta (με προφανή ειρωνική διάθεση):

Στη λαϊκή τέχνη η τεχνική έχει μεγάλη σημασία, ενώ στην αστική τέχνη η τεχνική, ως κάτι αυτοτελές και ιδιαίτερο, περιφρονείται. Τη δέχονται, το πολύ πολύ, ως το «ατύχημα της τέχνης»· κάτι ασήμαντο, ένα «τίποτα στο ανεξάντλητο μυστήριο» της τέχνης, το οποίο, μ' όλα τα βιβλία και τα εγχειρίδια, τις διατριβές, πρέπει να παραμείνει ανέκφραστο, απροσδιόριστο. Αν αυτό το κάτι της τέχνης λείπει, η τέχνη παύει να είναι τέχνη, το αντικείμενο που πλάστηκε με την πρόθεση του καλλιτεχνήματος ξεπέφτει στην περιοχή του κοινότυπου και του καθημερινού⁶.

Θα μπορούσε ενδεχομένως να παρατηρήσει κανείς ότι την τεχνική δεν την περιφρονεί πια ούτε η σύγχρονη τέχνη, η οποία τείνει, ακριβώς, να γίνει μια τέχνη τεχνολογική. Ας συλλογιστούμε τις διάφορες περιπτώσεις ηλεκτρονικής μουσικής. Και οι εικαστικές τέχνες πολύ συχνά μεταβάλλονται σε τεχνολογικής υφής κατασκευές. Ο αστός καλλιτέχνης έχει γίνει, λοιπόν, επίσης ένας τεχνίτης. Εντούτοις συμβαίνει, τις περισσότερες φορές, να συνεργάζεται με τον ειδικό τεχνίτη, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό «υλοποιεί» τις ιδέες του. Αυτό είναι ήδη μια ουσιαστική διαφορά του από το λαϊκό τεχνίτη-καλλιτέχνη. Ο λαϊκός καλλιτέχνης είναι αυτουργός, ως τεχνίτης. Αλλά υπάρχει και άλλη διαφορά, ίσως ουσιαστικότερη. Είναι η έλλειψη πρακτικής σκοπιμότητας στη σύγχρονη τεχνολογική, ας πούμε, καλλιτεχνία· όμως αυτή η πρακτική σκοπιμότητα είναι η θεμελιώδης προϋπόθεση της λαϊκής τεχνικής. Η σύγχρονη καλλιτεχνική τεχνική υπακούει, θα έλεγα, γενικά στις απαιτήσεις του σουρεαλιστικού έργου, όπως το όρισε ο Salvador Dali: είναι «το αντικείμενο που αφομοιώνει ένα ελάχιστο μηχανικής

λειτουργίας και βασίζεται σε φαντασιώσεις και παραστάσεις, που μπορούν να πραγματοποιηθούν με υποσυνείδητες ενέργειες⁷. Στο καλλιτεχνικό αυτό έργο γίνεται μια συνάντηση μηχανολογικού ορθολογισμού (στην ελάχιστη δυνατή δόση) με ανορθόλογες παρορμήσεις του υποσυνείδητου (στη μέγιστη δυνατή δόση), ώστε το μόνο που θα πρέπει να αποκλείσουμε να είναι ο πρακτικός προορισμός αυτής της μηχανικής κατασκευής. Το μηχανικό έργο της σύγχρονης τέχνης είναι άχρηστο πρακτικά, αχρησιμοποίητο συνειδητά, μη προορισμένο για πρακτικούς σκοπούς, όπως ήταν το έργο της τέχνης και πριν από τον εκμηχανισμό του: στην ουσία δεν άλλαξε τίποτα. Τελικά, η νεωτερική τέχνη υποτάσσει την τεχνική, την κάνει κάτι εντελώς διαφορετικό από τη λαϊκή τέχνη, από την τεχνική της λαϊκής τέχνης, η οποία υπάρχει για να είναι χρήσιμη και χρηστική. Αν η αστική τέχνη αφομοιώνει την τεχνική και την υποτάσσει, η λαϊκή τέχνη αντίθετα αφομοιώνεται από την τεχνική και υποτάσσεται σ' αυτήν. Αυτό επιβεβαιώνεται και στη γλωσσική πράξη, όπως το είπα ήδη: στη γλώσσα της αγροτικής κοινότητας, που παρήγαγε τη λαϊκή τέχνη, δεν υπάρχει η λέξη καλλιτέχνης· υπάρχει η λέξη, μόνο, τεχνίτης. Αυτό σημαίνει, —ας το επαναλάβω— ότι ο σημαντικός καλλιτέχνης μιας τέτοιας κοινότητας είναι —και λέγεται— σημαντικός τεχνίτης.

Βασικό γνώρισμα λοιπόν του λαϊκού καλλιτέχνη είναι πως αυτός είναι ένας τεχνίτης· μάστορας, καλός γνώστης της τεχνικής. Αυτό ξεκινάει, όπως είδαμε, από την πρακτική σκοπιμότητα του λαϊκού καλλιτεχνήματος, το οποίο ικανοποιεί ανάγκες που δεν είναι ποτέ αποκλειστικά καθαρά αισθητικές: το λαϊκό καλλιτέχνημα είναι —με τη βαθύτερη έννοια της λέξης— ένα έργο ρεαλιστικό: «Ο λαϊκός τεχνίτης δεν θέλει να κάμει ένα καλλιτέχνημα που να είναι διαφορετικό από την πραγματικότητα»⁸.

Με αυτόν το χρηστικό-ρεαλιστικό προορισμό του λαϊκού καλλιτεχνήματος συναρτάται και ένας άλλος θεμελιώδης χαρακτήρας του: είναι έργο συλλογικό, με την έννοια ότι αφομοιώνει και προϋποθέτει απαιτήσεις και ανάγκες που είναι κοι-

νές, και των άλλων, όχι μόνο προσωπικές του τεχνίτη· ο λαϊκός τεχνίτης

δεν θέλει να κάμει ένα καλλιτέχνημα που να είναι ωραίο⁹ πρώτα για τον ίδιο και ύστερα για τους άλλους, αλλά ένα καλά εκτελεσμένο έργο, που η αποτίμηση της ποιότητάς του και της εκτέλεσής του εξαρτάται και από το αν, το έργο αυτό, εκπληρώνει τις απαιτήσεις που είχαν οι άλλοι γι' αυτό, και αν δικαιώνει την αποστολή του¹⁰.

Με την παρατήρηση αυτή τίθεται και ένα άλλο ζήτημα, κατά πόσο δηλαδή η λαϊκή τέχνη μπορεί να έχει προσωπικό και ατομικό χαρακτήρα. Ότι ο λαϊκός τεχνίτης «δεν θέλει να κάμει ένα καλλιτέχνημα που να είναι ωραίο πρώτα για τον ίδιο και ύστερα για τους άλλους» είναι μια πρόταση που θα μπορούσε, ή ενδεχομένως και θα έπρεπε, να τροποποιηθεί ως προς το βουλευτικό της μέρος. Είναι με άλλα λόγια δυνατό ένας λαϊκός άνθρωπος, που ξεκινάει από μια προσωπική πρακτική ή συναισθηματική ανάγκη, να μη θέλει τίποτ' άλλο, παρά να εκφράσει και να ικανοποιήσει (με την κατασκευή ενός κυπέλλου, με ένα τραγούδι, με ένα χορό) αυτή και μόνο την προσωπική του ανάγκη. Αλλά και σ' αυτές τις περιπτώσεις το τραγούδι, ο χορός, τα διακοσμητικά μοτίβα του κυπέλλου ανήκουν ήδη σε μια κοινή, τρόπον τινά, ιδιοκτησία.

Δεν υπάρχει λοιπόν στη λαϊκή τέχνη πρωτοτυπία; Προσωπικά θα είχα να δώσω μια πρώτη απάντηση, την εξής: πρωτότυπο είναι κάθε φορά το πάθος του ανθρώπου, με το οποίο φορτίζει αυτές τις κοινές μήτρες ή νόρμες ή μορφές. Το πάθος (και άλλα κινήματα της ψυχής) είναι σε σημαντικό βαθμό και μορφοποιό· μπορεί έτσι και την κοινή, τη στερεότυπη μορφή να την αλλάξει¹¹. Αλλά ως ποιο βαθμό; Δεχόμαστε, παρατηρεί ο Buttitta, ότι πράγματι υπάρχουν ατομικές διαφορές· δύο κύπελλα σκαλισμένα από δύο διαφορετικά άτομα πιθανώς θα παρουσιάζουν και διαφορές, ακόμα και αν σκαλίστηκαν, και στα δύο κύπελλα, τα ίδια μοτίβα· «όμως και στην περίπτωση αυτή, όπως σε ολόκληρη τη λαϊκή τέχνη, πρόκειται για απλές παραλ-

λαγές του κανόνα κι όχι για παραβίασή του¹²». Τα όρια λοιπόν της πρωτοτυπίας είναι περιορισμένα στη λαϊκή τέχνη· υπάρχει μόνο η δυνατότητα των παραλλαγών. Και το φαινόμενο αυτό της τυπικής επανάληψης, που μετριάζεται απλώς με την παρουσία των παραλλαγών, θα μπορούσε, παρατηρεί ο ίδιος μελετητής, να έχει ως αποτέλεσμα τον υποβιβασμό της λαϊκής τέχνης και την απόδοση του γνωρίσματος της κανονικής τέχνης στα έργα, αποκλειστικά, του προσωπικού καλλιτέχνη, «σύμφωνα με το γνωστό σχήμα, το οποίο αποδίδει στη χειροτεχνία όλα τα προϊόντα που δημιουργούνται από το ανθρώπινο χέρι, επαναλαμβάνονται και μπορούν να επαναληφθούν, ενώ στην τέχνη αποδίδει τα προϊόντα που είναι ιδιόρρυθμα και δεν μπορούν να επαναληφθούν»¹³.

Επιστρέφουμε λοιπόν, μέσω της επανάληψης και της έλλειψης πρωτοτυπίας, στη διάκριση ανάμεσα στη χειροτεχνία και την τέχνη, επιστρέφουμε στο δίλημμα αν πρόκειται, κάθε φορά, για ένα έργο χειροτεχνίας ή τέχνης. Δίλημμα που είναι επίσης, —όπως και προκειμένου περί της τεχνικής— ψευδοδίλημμα, ιδιαίτερα στην εποχή μας, όπου το ανεπανάληπτο του καλλιτεχνικού έργου έχει γίνει κάτι πολύ συμβατικό αφού, σύμφωνα με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά-καταναλωτικά ήθη,

καλλιτεχνικό έργο θεωρείται κάθε αντίγραφο στις διάφορες σειρές αναπαραγωγής: γκραβούρα, λιθογραφία κ.λπ. Φυσικά με την προϋπόθεση ότι οι εκδόσεις γίνονται σε περιορισμένο αριθμό (σαν να πρόκειται με τον πολλαπλασιασμό η ποσότητα να επηρεάσει δυσμενώς την ποιότητα) και υπογράφονται από τον καλλιτέχνη¹⁴...

Με κάτι τέτοιες λύσεις «η ατομικιστική αστική αισθητική πραγματοποιεί την πιο ξεδιάντροπη εξύμνησή της, συγχρόνως όμως και την ολοφάνερη απογύμνωσή της¹⁵». Προφανώς έτσι η προσωπική τέχνη, αντιφάσκοντας προς τον εαυτό της, προς τη φιλοσοφία της και την καταρχήν βούλησή της, γίνεται μαζική, κάτι που η λαϊκή τέχνη το κάνει σε συμφωνία με τον εαυτό της και τον περιορισμό της.

Με όσα σημειώθηκαν πιο πάνω είναι δυνατό να πούμε ότι

τη λαϊκή τέχνη διακρίνει η συλλογική λειτουργικότητα. Υπάρχει για να χρησιμοποιείται –με την πιο πρακτική σημασία της λέξης– και για να χρησιμοποιείται από πολλούς: ίσως, καλύπτεται, από όλους όσοι βρίσκονται στο χώρο μιας δεδομένης κοινότητας. Ο Buttitta, επειδή και η τέχνη των ιθαγένων π.χ. παρουσιάζει το γνώρισμα της συλλογικής λειτουργικότητας, θέλει να αποφύγει μια τέτοια ταύτιση: λαϊκής και αρχαϊκής (πριμιτιβιστικής) τέχνης. Βασική διαφορά που χωρίζει τη μια από την άλλη είναι ότι στη δεύτερη, όπως λέει, δεν υπάρχει το αντικαθρέφτισμα κοινωνικών διακρίσεων: πρόκειται για τέχνη, στην οποία συμμετέχει το σύνολο του πληθυσμού. «Αντίθετα η λαϊκή τέχνη, όπως λέει ο Gramsci, δεν είναι συνολική τέχνη, σ' αυτή δεν αντικατοπτρίζεται ολόκληρη η ομάδα. Δημιουργείται σε μια κοινωνία όπου ο χωρισμός σε τάξεις έχει σαφώς ολοκληρωθεί¹⁶». Πάντως ο ίδιος επιστήμονας δεν θέλει να παραλείψει να πει ότι η λαϊκή τέχνη

βρέθηκε σε μια διαδικασία ανταλλαγών (με την άρχουσα τάξη) περισσότερο ή λιγότερο εντατική, ανάλογα με τις διάφορες ιστορικές φάσεις, βρέθηκε σε ένα δούναι και λαβείν, σπρωγμένη σ' αυτό με τη βία ή την ανάγκη. Σ' αυτή τη διαδικασία υπερισχύει αναμφίβολα το λαβείν· εντούτοις θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε τη λαϊκή τέχνη ως μια σύσσωμη από τεχνοτροπίες, που έπεσαν από την ανώτερη βαθμίδα¹⁷.

Στα προηγούμενα έγινε αναφορά, κανονικά, στη λαϊκή τέχνη, όπως πραγματοποιήθηκε στην αγροτική κοινότητα, στο παρελθόν. Ποια είναι η κατάσταση και η θέση της λαϊκής τέχνης σήμερα; Το ερώτημα αυτό έχει ανάγκη από διευκρίνιση: εννοούμε τη λαϊκή τέχνη που παράγεται σήμερα; ή τη λαϊκή τέχνη του παρελθόντος, που είτε φυλάσσεται και προβάλλεται στα μουσεία είτε αναβιώνει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, έξω από τα μουσεία;

Συνήθως οι μελετητές ασχολούνται με τη «χειροτεχνία» του παρελθόντος. Και βέβαια κανένας δεν παραγνωρίζει τη σημασία της διάσωσης και μελέτης του υλικού αυτού και της

προβολής του στα μουσεία. Η σημασία του μουσείου γενικά φανερώνεται και από το ιδιαίτερα ανανεωμένο ενδιαφέρον για το ρόλο του, τον προσορισμό του, τη λειτουργία του, όπως εκφράζεται σε αλληπάλληλα συνέδρια και συζητήσεις και άλλες συναφείς εκδηλώσεις, που πραγματοποιούνται εδώ και αρκετά χρόνια¹⁸. Η ανάγκη της εξήγησης, της διεξοδικής ενημέρωσης για τα εκθέματα των μουσείων (και βέβαια όχι μόνο των λαογραφικών) γίνεται ολοένα μεγαλύτερη (και δεν καλύπτεται από μια μονολεκτική και πάντως λιγδολογή πινακίδα), όσο ο αστός επισκέπτης απομακρύνεται από τον κόσμο που εκεί μέσα παριστάνεται. Σε ορισμένες χώρες απασχολούνται σε κεντρικά μουσεία «παιδαγωγοί μουσείου», με αποκλειστικό έργο τους την καθοδήγηση και τη διαφώτιση του κοινού¹⁹.

Ένα ζήτημα είναι τι προβάλλει κατά κανόνα ένα λαογραφικό (αυτό μας ενδιαφέρει εδώ) μουσείο. Υποστηρίζεται, όχι αβάσιμα, ότι η μονομερής προσπάθεια του μουσείου ήταν στο παρελθόν (εν πολλοίς και τώρα ακόμα) να προβληθεί η αξία του «ωραίου». Ο Γερμανός μουσειολόγος Ernst Schlee π.χ. επικαλείται μιαν έκθεση στο Βόρειο Μουσείο της Στοκχόλμης, που είχε επισκεφθεί το 1956 και θέμα είχε: «Από την ιστορία της σουηδικής φτώχειας»: «η παρουσίαση, στο σύνολο της, είχε γίνει τόσο καλά, ώστε η “φτώχεια” παρουσιαζόταν ελκυστική. Έπρεπε όντως να θαυμάσω την έκθεση ως έκθεση– όπως θαυμάζει κάποιος μια ξυλογραφία του Ρέμπραντ που παριστάνει ένα ζητιάνο. Έτσι φανεωνόταν ένα από τα όρια της μουσειακής παρουσίασης: έχει τη δυνατότητα να γίνει τέχνη, κι έτσι η στέρηση μεταβάλλεται στο αντίθετο»²⁰. Σ' αυτό –κι αυτό είναι το ουσιαστικό– συντελούσε η ίδια η τακτική του μουσείου, με την εν γένει φροντίδα της καλλιτεχνικής παρουσίασης των εκθεμάτων. Και με τις προτιμήσεις των αντικειμένων, με τις τομές των συνόλων που επιχειρούσε. Μια πρόταση του λαογράφου αυτού ήταν να προβάλλεται στο λαογραφικό μουσείο η δουλειά, η εργασία:

Η παρουσίαση της εργασίας, όπως αυτό συνειδητοποιείται ολοένα περισσότερο στα μουσεία, γίνεται μια σπουδαία αποστολή για το

μέλλον. Εδώ και κει αυτό πραγματοποιείται, αν και, σε μια γενική επισκόπηση, πραγματοποιείται ακόμα πολύ λίγο. Η δικαιωμένη μουσειακή μορφή είναι η συλλογή εργαλείων δουλειάς και η έκθεσή τους. Μ' αυτή συνάπτονται και άλλες μορφές παράστασης, π.χ. το φιλμ²¹.

Οπωσδήποτε η μονομερής εκείνη θήρα του ωραίου συντέλεσε, ώστε να μη συγκεντρωθεί, όταν η συλλογή του ήταν ακόμα εφικτή, πολύτιμο υλικό εργαλείων δουλειάς και χρηστικών σκευών για τους μελετητές της λαϊκής τέχνης «όλα αυτά ήταν, όπως και είναι, τρίτης και τέταρτης κατηγορίας ή ολότελα κιτς».²²

Ολοκλήρωση μιας τέτοιας μουσειακής έκθεσης της εργασίας αποτελούν τα υπαίθρια μουσεία, με τις φυσικές διαστάσεις και την κανονική χωροταξική αναπαράσταση μιας αγροτικής κοινότητας. Δυστυχώς τέτοιο μουσείο δεν υπάρχει ακόμα στην Ελλάδα²³.

Ήδη το γεγονός ότι ένα αντικείμενο μπαίνει στο μουσείο δηλώνει ότι αυτό έπαψε να έχει μια ζωντανή παρουσία. Ωστόσο συχνά βλέπουμε τα μουσειακά αντικείμενα να βγαίνουν πάλι στη ζωή, διεκδικώντας, προφανώς, μια νέα λειτουργική αναγνώριση. Θέτοντας ένα ανάλογο πρόβλημα για τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς ο Δημήτρης Γληνός²⁴ μιλούσε για τα φαινόμενα της «επιβίωσης» και της «αναβίωσης», εννοώντας με την πρώτη (την ονόμαζε και «άμεση ιστορική μνήμη») το σχεδόν αυτόματο πέρας του χτες στο σήμερα, με τη δεύτερη το συνειδητό ξαναζωντάνεμα του παλιού, ξαναζωντάνεμα που γίνεται «με άφετηρία να εξιδανικέψουμε το παλιό και με σκοπό να το υψώσουμε σε κανόνα ζωής». Την επιβίωση μπορεί και να μην την αντιλαμβανόμαστε, αφού είναι συστατικό στοιχείο της εθνικής ζωής, ενώ την αναβίωση την προκαλούμε εμείς.

Η επιβίωση δεν είναι συνειδητή. Είναι άμεση μετάγγιση των μορφών της ζωής από ψυχή σε ψυχή, από στόμα σε στόμα, από πατέρα σε παιδί, από γενιά σε γενιά. Η αναβίωση είναι συνειδητή. Στρέφεται σε στοιχεία που ο καιρός τα ξεμάκρυνε από την άμεση ιστορική μνήμη²⁵.

Γι' αυτό η αναβίωση

είναι φαινόμενο υστερογέννητο (...) προϋποθέτει προχωρημένη κοινωνική σύνθεση και καταμερισμό και διαφορισμό στη δουλειά. Γι' αυτό δεν έχει την καθολικότητα που έχει η επιβίωση. Παρουσιάζεται σαν ανάγκη, που πηγάζει από τα συμφέροντα ή τα ζωτικά αιτήματα που γεννιούνται μέσα σε στενότερους κοινωνικούς κύκλους, κοινωνικές ομάδες, τάξεις ή και ολότητες αντιμαχόμενες²⁶.

Μια μορφή τέτοιας αναβίωσης είναι και ο σύγχρονος φολκλορισμός, που βέβαια συμπεριλαμβάνει και τη ζήτηση του παραδοσιακού αντικειμένου της χειροτεχνίας²⁷.

Υπάρχει, εκτός από την αναβίωση, και επιβίωση της παραδοσιακής λαϊκής τέχνης; Μπορούμε να απαντήσουμε καταφατικά, αρκεί να εννοήσουμε αυτή την επιβίωση περιορισμένη: υπάρχουν ακόμα κοινότητες που μένουν, από διάφορους λόγους, περισσότερο ή λιγότερο παραδοσιακές και όπου επιβιώνουν μορφές παραδοσιακής ζωής και πολιτισμού· δεν έχουν γίνει ακόμα μουσειακές, στο ίδιο το περιβάλλον τους. Π.χ. ως το 1965 (τουλάχιστον) στο Παγώνι της Ηπείρου το δημοτικό τραγούδι ήταν ζωντανό, ώστε και οι νέοι να ευχαριστιούνται πιο πολύ «με τα παλιά», παρά με τα τραγούδια που μεταδίδονταν με το ραδιόφωνο από τα αστικά κέντρα. Έτσι επιζούσαν, επιβίωναν ακόμα στη μνήμη της κοινότητας και παλαιότατα ακριτικά τραγούδια και παραλογές²⁸.

Μια ιδιαίτερη μορφή επιβίωσης, ακόμα πιο περιορισμένη σε σχέση με την προηγούμενη, μπορούμε να θεωρήσουμε την ύπαρξη, μέσα σε ένα ήδη κατά βάση εξελιγμένο και διαφοροποιημένο περιβάλλον, προσώπων που εξακολουθούν να δημιουργούν μια μορφή λαϊκής τέχνης του παρελθόντος, σε άμεση συνέχεια με το παρελθόν, το οποίο, στην περίπτωση τους, παρατείνεται λειτουργικά και ως προσωπικό παρόν τους· δεν μιλώ δηλαδή για καμιά περίπτωση αναβίωσης²⁹. Αναφέρω το ζωγράφο μπαρμπα-Σωτήρη Ζήση, γεννημένο το 1902 στο χωριό Κουλακιά (σημερινή Χαλάστρα) της Μακεδονίας, λίγα

χιλιόμετρα έξω από τη Θεσσαλονίκη. Το 1934 εγκαταστάθηκε στη μακεδονική πρωτεύουσα κι εργάστηκε τυπογράφος στην εφημερίδα *Μακεδονία*. Τουλάχιστον ως το 1969, όταν δημοσιεύτηκε ένα ρεπορτάζ αφιερωμένο σ' αυτόν³⁰, εξακολουθούσε να εργάζεται στην ίδια εφημερίδα, ως τσιγγογράφος. Με τη ζωγραφική άρχισε να ασχολείται αρκετά μεγάλος. Ως το 1969 δεν είχε πουλήσει κανένα έργο του, ούτε είχε βέβαια κάνει καμιά έκθεση. Την έμπνευσή του αντλεί από τις μνήμες του χωριού του και του Μακεδονικού αγώνα. Αρμονικά συνδυάζονται, μαζί με την ατμόσφαιρα του χωριού, οι αστικές εμπειρίες του. Τον ρώτησε ο δημοσιογράφος αν έχει δει έργα του Θεόφιλου. Απάντησε καταφατικά: πρόσθεσε όμως πως δεν τον έχει επηρεάσει ο Θεόφιλος – κάτι που εύκολα διαπιστώνει όποιος δει τα έργα του.

Η αναφορά στο Θεόφιλο μου δίνει την αφορμή να σταθώ λίγο στην περίπτωση του, στο πλαίσιο του συζητούμενου εδώ θέματος. Πόσο άραγε, ή με ποια έννοια είναι λαϊκός ζωγράφος ο Θεόφιλος, που συγκίνησε ανθρώπους όπως ο Σεφέρης και ο Ελύτης; Η σημασία του Θεόφилου δεν έγκειται, νομίζω, στο ότι επιστρέφει ή, έστω, εμμένει, ως επιβίωση, σε κάποιο παρελθόν ή στις ρίζες μας, σε μιαν εποχή όπου η παράδοση αρχίζει να διασαλεύεται και να διαβρώνεται από ένα νεοτερστικό πνεύμα³¹. Ο Θεόφιλος, ας το πω κι έτσι, αποτελεί μιαν άλλη, μια τρίτη μορφή επιβίωσης, που θα την ονόμαζα ενεργητική. Η σημασία του έγκειται στο γεγονός ότι συνεχίζει μια παράδοση, που τη συνειδητοποιεί ως παρόν γι' αυτό και θέλει να την εναρμονίσει με το παρόν, με το ιστορικό παρόν, με το παρόν των άλλων. Ο Θεόφιλος δεν περιορίζεται στην ανάπλαση της μορφής του Μεγαλέξαντρου ή του Ερωτόκριτου (που εξακολουθούσαν, άλλωστε, να υπάρχουν στη μνήμη των κατοίκων της Λέσβου ή του Πηλίου, των πριν από το '30 χρόνων): επιθυμεί και να εκφραστεί, όσο μπορεί, μ' έναν *εκσυγχρονισμένο* τρόπο: αντιγράφει καρτ-ποστάλ, που θέλει να τα αποδώσει πιστά, και χρησιμοποιεί την καθαρεύουσα, σαν ένα εισιτήριο, ας πούμε, για να περάσει ή να επικοινωνήσει με την

τάξη των μορφωμένων. Ως προς την καθαρεύουσα ένας μελετητής³² του γράφει – και συμφωνώ:

Ο λαός αισθανόταν μειονεκτικά διαβάζοντας την καθαρεύουσα, και μερικές φορές ακούγοντάς την, και προσπαθούσε να μιμηθεί τους σπουδαγμένους. Μικρός άκουγα πολλές δεσποινίδες που, θέλοντας να ξεχωρίσουν, έλεγαν *καληνύχτα σας* (με το λ υπερωικό όπως στη λέξη *θεριακή*) και όχι *καληνύχτα* (...) Έτσι κι ο Θεόφιλος από τη μια μεριά γιατί με την καθαρεύουσα ανέβαινε όπως νόμιζε στα μάτια των απλοϊκών ανθρώπων, κι από την άλλη γιατί ο ίδιος γοητευόταν από αυτή, επειδή του επέτρεπε να δίνει προεκτάσεις στο νόημα των φράσεων που έγραφε, αφού κάθε λέξη μπορεί να πάρει πολλές σημασίες που αντιστοιχούν στα όνειρά του³³, προτιμούσε συχνά να επιγράφει στην καθαρεύουσα τα έργα του. Φυσικά είναι φανερό η αντιγραφή από κάποιο καθαρευουσιάνικο κείμενο της εποχής εκείνης. Η προτίμηση όμως, η εκλογή, είναι του Θεόφилου³⁴.

Ο Θεόφιλος δεν είναι, τουλάχιστον δεν θέλει να είναι (και αυτό έχει σημασία) *paif*. Έτσι δεν ανταποκρίνεται, νομίζω, απόλυτα προς την πραγματικότητα αυτό που υποστήριζε ο διάσημος Γάλλος αρχιτέκτονας και θαυμαστής του παραδοσιακού μας λαϊκού πολιτισμού Le Corbusier, και συμεριζόταν ο Σεφέρης, ότι ο Θεόφιλος «αποτελεί ένα αυθεντικό πρότυπο της τρυφερότητας, καθάριας και χωρίς τεχνάσματα, παλιάς Ελλάδας, που τη βρίσκουμε παντού, έξω από τις πολιτείες του εμπορίου και της βιομηχανίας» ή ότι μας προσφέρει «ένα ζωγραφικό κόσμο χωρίς τεχνάσματα και υπεκφυγές»³⁵. Τα δύο τεχνικά μέσα, που σημείωσα προηγουμένως, – οι καρτ-ποστάλ, η καθαρεύουσα – δείχνουν την επιθυμία του να μη μείνει πίσω από την εποχή του. Και σ' αυτό βρίσκεται η σημασία, αλλά και η γοητεία του. Αν φορούσε σ' όλη τη ζωή του μια λερή φουστάνελα, αυτό έχει κάποια ανταπόκριση προς την ψυχική ιδιορρυθμία του, αλλά και στο γεγονός επιτέλους, ότι το '21 εξακολουθούσε να είναι μια ζωντανή ιστορική μνήμη στο κοινωνικό περιβάλλον του. Όπως πραγματικότητα ήταν, ωστόσο, και η καθαρεύουσα (η νεότερη ελληνική κοινωνία προχώρησε πάντοτε μέσα

από αντιφάσεις). Ο φουστανελάς Θεόφιλος, ψελλίζοντας τη λαϊκή του καθαρεύουσα, αγωνιζόταν να μη βγει από την ατμόσφαιρα της εποχής του. Ενεργούσε, δηλαδή, όπως κάθε πραγματικός λαϊκός άνθρωπος³⁶. Η απλοϊκή τέχνη του δεν ήταν ένας ηθελημένος ναϊβισμός, που επιδίωκε να δραπετεύσει από την εποχή του (όπως συμβαίνει με το ναϊβισμό ενός μοντέρνου, διανοούμενου ζωγράφου).

Με το μοντέρνο ναϊβισμό και πριμιτιβισμό (το παράδοξο αυτό ζεύγμα νομίζω εντούτοις πως εκφράζει μian αντίστοιχη πραγματικότητα) ερχόμαστε πάντως στην περιοχή της αναβίωσης. Αλλά λογογραφικά ενδιαφέρουσες περιπτώσεις αναβίωσης είναι εκείνες που έχουν ένα ομαδικό ή μαζικό αντίκρισμα. Στη λαϊκή τέχνη συγκεκριμένα παρατηρείται μαζική, βιομηχανική αναπαραγωγή παλαιών αντικειμένων³⁷: μαζική και βιομηχανική, ανάλογα προς μια πολύ ζωηρή ζήτηση, από αστικούς, ντόπιους και ξένους κύκλους (τουριστών κ.λπ.). Το 1973 σημειώθηκε κρατική παρέμβαση ενθάρρυνσης και προώθησης της παραγωγής αυτής, με τον εκσυγχρονισμό, μέσω του ιδρυμένου για το σκοπόν αυτό Εθνικού Οργανισμού Ελληνικής Χειροτεχνίας, των τεχνικών μέσων και με την επιχειρηματική οργάνωση των κεραμιστών και αγγειοπλαστών. Αργότερα η κρατική πάλι παρέμβαση συνδύασε (με τον ίδιο φορέα), σε όλους τους τομείς της «καλλιτεχνικής βιοτεχνίας», όπως την ονόμασε, την παράδοση με τη σύγχρονη τεχνολογία³⁸. Υπολογίζεται ότι περίπου 250.000 άτομα απασχολούνται σε περισσότερους από 25 βασικούς κλάδους της τεχνολογικά εκσυγχρονισμένης χειροτεχνίας, παραδοσιακούς αλλά και νέους: υφαντική, κεντητική, πλεκτική, ραπτική, αργυροχοΐα-χρυσοχοΐα, μεταλλοτεχνία, αγγειοπλαστική, κατεργασία μαρμάρου και λίθου, ξυλοτεχνία, γουνοποιία, καλλιτεχνική βιβλιοδεσία, ψαθοπλεκτική, σμαλτοτεχνία, αγιογραφία, καλλιτεχνική λιθογραφία, κατασκευή μουσικών οργάνων, μπατίκ, ταπισερί, κατεργασία πολύτιμων λίθων, ψευδοκοσμημάτων, επίπεδη κεραμική, διακόσμηση στην αγγειοπλαστική, κατεργασία αλάβαστρου, όνυχας, διακόσμηση από δέρμα, είδη μόδας, κούκλες

και παιχνίδια, καλλιτεχνική υαλουργία, κλάδος εκμαγείων, κεραμοπλαστική, τεχνητά λουλούδια, αμπαζούρ, καλλιτεχνικά είδη από χαρτί.

Στον εκτενή αυτό πίνακα των κλάδων της σύγχρονης χειροτεχνίας βλέπουμε, όπως σημειώθηκε ήδη, δίπλα σε παραδοσιακούς και άλλους, νεότερους. Γιατί η ανάπτυξη της λαϊκής τέχνης προσδιορίστηκε από ιστορικούς παράγοντες, που και σήμερα δεν έπαψαν να υπάρχουν. Ασφαλώς υπάρχει μια παράδοση αιώνων (π.χ. στην κρητική αγγειοπλαστική)³⁹. Αλλά το μεγάλο άνθισμα της λαϊκής χειροτεχνίας (τέχνης) συντελέστηκε σε νεότερες εποχές, κάτω από νέους ιστορικούς όρους: συνδέεται με την περίοδο αποσύνθεσης της φεουδαρχικής συγκρότησης και εμφάνισης συντεχνιακών μορφών χειροτεχνικής και βιοτεχνικής παραγωγής στις πόλεις και τα χωριά. Και σήμερα πάλι η εξαιρετικά μεγάλη ζήτηση του φοκλορισμού (που δεν πρέπει να τον αντιμετωπίζουμε μόνο ως μια επιφανειακή μόδα των αστών) είναι ένα νέο κίνητρο για την ανάπτυξη της λαϊκής τέχνης, έστω και κάτω από ιδιότυπους όρους, μέσα στην κορύφωση και την οριακή επίδοση ενός βιομηχανικού πολιτισμού. Η Αγγελική Χατζημιχάλη, που συνέβαλε, ίσως, όσο κανένας άλλος στην προβολή και την καταξίωση της λαϊκής τέχνης, κι όταν ακόμα το αριστοκρατίζον αστικό γούστο την περιφρονούσε ως βάνανυση κακοτεχνία, είχε τονίσει τον προοδευτικό χαρακτήρα της, τον έβλεπε μάλιστα ως εγγύηση για παραπέρα εξελίξεις και πραγματοποιήσεις:

Η ελληνική καλλιτεχνική βιοτεχνία –οικιακή, επαγγελματική, εργαστηριακή– στηρίζεται κατεξοχήν στους τεχνίτες που συνεχίζουν την παράδοση της τέχνης μας. Ανάγεται λοιπόν στη λαϊκή χειροτεχνία. Στα στοιχεία της βασίζονται σήμερα όλες περίπου οι εκδηλώσεις της εφαρμοσμένης τέχνης μας. Τις μορφές, εκφράσεις και τεχνικές της ακολουθούν όλοι περίπου οι βιοτέχνες μας. Ο ένας μεταδίδει στον άλλο την τέχνη του. Είναι όλοι περίπου αυτοδίδαχτοι και κανείς δεν έχει λάβει την κατάλληλη διαπαιδαγώγηση και την αισθητική ανάπτυξη, που θα τον βοηθούσαν να διαμορφώσει

την εργασία του στο σημείο της τελειοποίησης εκείνης που παρουσιάζουν τα έργα άλλων προοδευμένων λαών.

Η πνευματική βάση της λαϊκής τέχνης είναι βέβαια γερό στήριγμα για τη σταθερότητα της κατεύθυνσης της βιοτεχνίας μας. Προσφέρει ιδιαίτερες δημιουργικές πηγές, καλαισθησία, πρωτοτυπία και έμπνευση στην καλλιτεχνική δημιουργία της. Δεν μπορεί όμως πια να εξασφαλίσει τη σημερινή πρόοδο και ανάπτυξη της βιοτεχνίας μας, να οδηγήσει σε σφαίρες διαμόρφωσης ανώτερης (...) ⁴⁰. Σήμερα άλλοι ορισμένοι νόμοι και συνθήκες καθορίζουν τα έργα της καλλιτεχνικής βιοτεχνίας μας. Και είναι αδύνατο να παραμείνουν πια στη βάση της αγνής κληρονομημένης τέχνης, στην ίδια που γεννήθηκαν και φυσιολογικά αναπτύχθηκαν στον κάθε τόπο, από ένα αίσθημα, μια ανάγκη και μια κοινωνική ομοιογένεια. Να δημιουργούν έργα βγαλμένα αυθόρμητα από το ένστικτο της ιδιαίτερής τους παράδοσης.

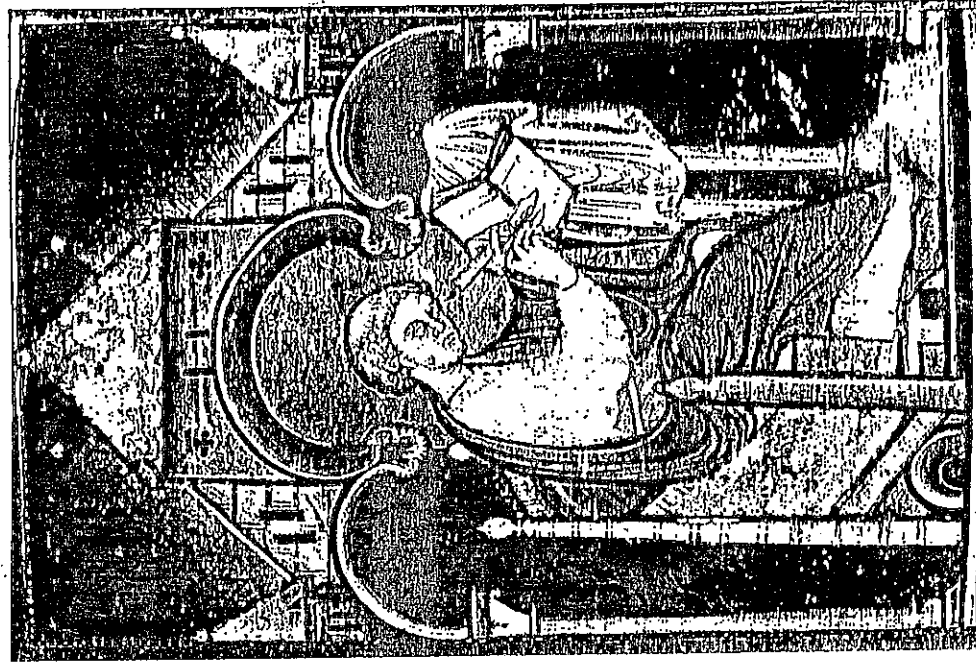
Οι σημερινές συνθήκες ζητούν επιταχτικά την προσαρμογή της βιοτεχνίας μας προς τους σημερινούς όρους της ζωής, που διαφέρουν σημαντικά από τους όρους οι οποίοι είχαν δημιουργήσει τα έργα της λαϊκής τέχνης. Όπως τότε, έτσι και σήμερα η τέχνη δεν μπορεί να είναι άσχετη από τη ζωή. Και οι παράγοντες της λαϊκής τέχνης έπαυσαν πια να είναι δυναμικοί και κατάντησαν στείροι. Και επειδή δεν είναι πια δυνατή η δημιουργία πάνω στην ίδια παράδοση και στην ίδια ενότητα, η τέχνη έγινε στάσιμη. Άλλοτε συμβάδιζε ζωντανά με την ίδια τη ζωή, την τάξη και το ρυθμό της. Όλα έβγαιναν από μια ομαδική αίσθηση που δημιουργούσε άλλα καινούργια θέματα πάνω στον ίδιο κύκλο των παλιών (...).

Η βιοτεχνία δεν μπορεί πια να θεωρηθεί ως απλή τοπική τέχνη. Για να συγχρονισθεί η ελληνική αισθητική και για ν' αναπτυχθεί, ώστε να δημιουργηθούν έργα καλύτερα, δεν μπορεί πια να στηρίζεται μονάχα πάνω στο πνεύμα της λαϊκής τέχνης. Στην προσαρμογή της, που γίνεται σήμερα ανάλογα προς τις σύγχρονες ανάγκες, μα πρόχειρα και κατά προσέγγιση, πρέπει να μπει μια τάξη κι ένα σύστημα. Χρειάζεται ειδική μόρφωση πάνω σ' αυτή την ίδια τη λαϊκή μας τέχνη, καθώς και πάνω στους διάφορους ρυθμούς και στην ιστορία τους. Σπουδή που θα συντελέσει στο να αισθάνονται πρώτα απ' όλα οι βιοτέχνες μας, να μάθουν να παρατηρούν, να σκέφτονται, και ύστερα να δημιουργούν.

Η καλλιτεχνική βιοτεχνία λοιπόν δεν μπορεί πια να προοδεύσει χωρίς ιδιαίτερη μόρφωση, που θα χρησιμοποιηθεί όσο καλύτερα γί-

νεται για ν' αναπτυχθεί η αισθητική των βιοτεχνών. Είναι αδύνατο να εφαρμόζεται πια κατά συνθήκη και να ασκείται, όπως είπαμε, τυχαία. Αντίθετα, αν είναι προϊόν διδασκαλίας και αν καταβληθεί κόπος για να μπορέσουν οι βιοτέχνες μας να μπουν ευσυνείδητα μέσα στο αληθινό πνεύμα της παλιάς τεχνικής και αισθητικής, να το γνωρίσουν πώς έφτασε ίσαμε εδώ και από πού ξεκίνησε, να ενώσουν το παρελθόν με το παρόν, θα μπορέσουν να το καταλάβουν και καλύτερα απ' ό,τι το εννοούσαν οι πρόγονοί τους, που δημιούργησαν έργα μάλλον από το ένστικτο και την παράδοση ⁴¹.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ



▲ Σηγηματς του Μωαίανη. Στη μεσαιωνική Ευρώπη τα μονατήρια ήσαν τα κέντρα της λογοτεχνικής παραγωγής. Οι ευνομηατές μοναχοί έγραφαν πολλά ιστορικά και θρησκευτικά έργα, ενώ, παρ'όλην, αντέγραφαν τα ήδη υπάρχοντα.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΙΔΗ

Η λογοτεχνία, η τέχνη του έντεχνου λόγου -και ιδιαίτερα του γραπτού-, αποδεικνύει την πνευματικότητα ενός λαού, χαρακτηρίζει την ακμή του και παρακολουθεί την ιστορική του πορεία. Λογοτεχνικά είδη είναι η *ποίησις*, η *πεζογραφία* και το *θέατρο*.

Στην ποίηση περιλαμβάνονται: α) το *ποίημα*, που είναι ρησιμμένο σε στίχους και είναι πλάσμα της φαντασίας και της ευαισθησίας ενός σπάνιου ποιητή, διακρίνεται δε στο επικό (ηρωικό), λυρικό (πρωτο-σωπικό) και το δραματικό (θέατρο σε ποιητική μορφή), β) το *δημοτικό τραγούδι*, που έχει τα ίδια χαρακτηριστικά γνωρίσματα με το ποίημα, αλλά είναι δημιουργήμα ενός ολόκληρου λαού, που μέσα απ' αυτό εκφράζει τα συναισθήματά του, και γ) το *πεζοταξίδιο*, μικρό πεζογράφημα, που συγγενεύει με το ποίημα στη θεματολογία και τη λυρική έκφραση.

Η πεζογραφία περιλαμβάνει: α) το *διήγημα*, πεζό μικρής έκτασης, που αντλεί τη θεματολογία του από την καθημερινή ζωή, β) τη συ-

Ο όρος «λογοτεχνία» (λόγος + τέχνη), γενικά, περιλαμβάνει το σύνολο των πνευματικών έργων ενός λαού, τα οποία φανερώνουν την ιδιοφυΐα, το χαρακτήρα, την ιστορία και τον πολιτισμό του και διατυπώνονται με το γραπτό λόγο, σε έντεχνη και καλλιτεχνική μορφή. Ωστόσο, δεν μπορεί να θεωρηθεί λογοτεχνία οτιδήποτε έχει γραφεί ή τυπωθεί, καθώς ο όρος αφορά ορισμένες από τις καθιερωμένες γραπτές μορφές. Επιπλέον, σε μερικές κοινωνίες, η ποίηση, η ιστορία, οι μύθοι και η πνευματική γνώση δεν έχουν καταγραφεί ποτέ, αλλά διαδόθηκαν με την *προφορική παράδοση*. Αποτέλεσμα του διαχωρισμού μεταξύ γραπτής και προφορικής λογοτεχνίας ήταν οι λογοτεχνικές τέχνες να έχουν μια δημόσια και μια ιδιωτική πλευρά.

Τα βιβλία, που μπορούν να μεταφερθούν' οπουδήποτε και να διαβαστούν μοναχικά, αντικαθλούν την ιδιωτική πλευρά της λογοτεχνίας. Η τυπογραφία με *κινήτα στοιχεία* εφευρέθηκε αρχικά στην Ανατολική Ασία. Η εισαγωγή και διάδοση της στην Ευρώπη το 15ο α. σημάδεψε ότι τα βιβλία αντί να αντιγράφονται επίμονα με το χέρι στα αντιγραφικά εργαστήρια των μοναστηριών, μπορούσαν να παράγονται μαζικά και να φθίνουν στο ευρύτερο κοινό.

Η ανάπτυξη της παιδείας και η επέκταση της μηχανικής εκτύπωσης στις αρχές του 19ου α. αύξησε την ποσότητα, την ποιότητα και την ευκολία πρόσβασης στα δημοσιευμένα έργα. Η ανάγκη να καλυφθούν πολλές διαφορετικές λειτουργίες και ν' απευθύνονται σε πολλούς και διαφορετικούς αναγνώστες, οδήγησε στην εμφάνιση πολλών λογοτεχνικών ειδών. Στις περισσότερες κοινωνίες, το πρώτο λογοτεχνικό είδος που εμφανίστηκε είναι η *ποίησις*, η οποία εξακολουθεί να είναι το πρώτο είδος λογοτεχνίας που μεθαινογν τα παιδιά -μέσα από τα ναυτήσιμα και τα παιδικά τραγούδια.

Οι ποιητές, παρ'όσοις, γίνονται σεβαστοί και αναγνωρίζονται ως καλλιτέχνες και επαγγελματίες μιας δημιουργικής τέχνης. Ενώ μεγάλο μέρος της ποίησης δημιουργήθηκε και διαδόθηκε προφορικά, ο *πεζός λόγος* είναι ουσιαστικά η εμφάνιση της γραπτής λογοτεχνίας.

Η λογοτεχνική γραφή συνδυάζεται με την προφορική έκφραση στο *θέατρο*, το οποίο είναι γραμμένο σε ειδικό ή πεζό λόγο, η συνδυάζει δύο είδη, αλλά το κύριο χαρακτηριστικό του είναι ότι στηρίζεται και προβάλλει το λόγο και τη δύναμη της επικοινωνίας του.

βέλα, μεγαλύτερης έκτασης από το διήγημα αλλά με ίδια θεματογραφία, γ) το *μυθιστόρημα*, το οποίο έχει βασικό χαρακτηριστικό τη μεγάλη έκταση, που επιτρέπει στο συγγραφέα να περιγράψει με άνεση τους ήρωές του και τα γεγονότα, δ) τη *μυθιστορηματική βιογραφία*, αφήγηση σε μορφή μυθιστορηματος της ζωής και του εδίου μιας σημαντικής προσωπικότητας, ε) το *δοκίμιο*, μελέτη ενός ειδικού θέματος, στ) τις *παξιδιωτικές εντυπώσεις*, ζ) τα *απομνημονεύματα*, η) την *επιστολογραφία* και θ) το *χρονολόγιο*, που με απλό και σύντομο τρόπο περιγράφει επικαιρά περιστατικά της καθημερινής ζωής.

Τα κείμενα είδη του θεάτρου είναι η *τραγωδία* και η *κωμωδία*, από τις οποίες προέρχονται το δράμα, που έχει κοινωνικό και ψυχολογικό περιεχόμενο, η *ηθογραφία*, το κωμωδούλο κ.λπ. (βλ. ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ [τόμ. 3]: ΔΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ και επιμέρους κεφάλαια στην παρούσα ενότητα).

Μπαχτίν

λώνεται εδώ όχι ως φανερή επίδραση των μορφών του καρναβαλιού στην οργάνωση ενός προκαθορισμένου μυθιστορηματικού ύλικου, αλλά ως μέθοδος εσωτερικής προσέγγισης των πραγμάτων, ως «εὐλύγιστη μορφή καλλιτεχνικού δράματος», ή ακόμα ως «εὐρετική αρχή» που επέτρεψε στον Ντοστογιέφσκι να σχετικοποιήσει την παραδομένη εικόνα του κόσμου και να εισχωρήσει πίο βαθιά μέσα στον άνθρωπο και στις ανθρώπινες σχέσεις³⁷ - να ανακαλύψει και να μορφοποιήσει τον δικό του κόσμο. Κι όλα αυτά προϋπέθεταν τη μακραίωνη παράδοση που ίχνηλατήσαμε, την αντικειμενική «μνήμη» της «καρναβαλοποιημένης» λογοτεχνίας, όπως αυτή απομειώθηκε, μέσ' από διάφορα παλαιότερα έργα, από τον Ντοστογιέφσκι - αδιάφορο αν ο ίδιος δεν γνώριζε παρά ένα μικρό μόνο μέρος της κι αν συνειδητοποιούσε ή όχι αυτό το φαινόμενο. Εκείνο που έχει σημασία είναι πάντα ή εσωτερική λογική ενός είδους, μιας γλώσσας, που επανέρχεται και ανανεώνεται, εμπλουτίζεται και μετασχηματίζεται σ' ένα καινούργιο έργο*.

Ετσι, από τη γιορτινή αγορά, όπου το λαϊκό πλήθος γίνεται ένα σώμα, ή γλώσσα του καρναβαλιού πέρασε στον άσωματο κόσμο της λογοτεχνίας - όπου όμως αυτή ή αγορά, αυτό το μυριοπρόσωπο πλήθος ανασταίνονται και πάλι, κάθε φορά που ένας μοναχικός αναγνώστης γυρίζει σιωπηλά τις σελίδες κάποιων διβλίων. Και τό φαινόμενο συνεχίζεται: τό «καρναβάλι», ή παράδοση του λαϊκού γελίου και του γκροτέσκου ξανανθίζουν, πάλι και πάλι, στο μυθιστόρημα, στην ποίηση και φυσικά, στη σκηνή του θεάτρου, χάρη σ' ένα πλήθος έργα που μάς φέρνουν πιά στά δικά μας χρόνια: από τον Jarry ως τούς εξπρεσιονιστές και τούς υπερρεαλιστές και ως τον Τόμας Μάν, τον Μπρέχτ, τον Νερούντα (πρβλ. 55) - χωρίς να ξεχνάμε τό θέατρο του παράλογου, που δίνει μία νέα τραγική πνοή στην παραδοσιακή μορφή του γελοιοποιού, του «τρελού» των μεσαιωνικών χρόνων³⁸. Σέ όλα αυτά τά ρεύματα, τά είδη ή τά έργα άντηχεί πάντα (όταν τουλάχιστον προσεγγίζουμε τά πράγματα μέ τόν τρόπο που μάς έδειξε ο Μπα-

* Όπως δείχνει πειστικά ο Μπαχτίν, δύο από τίς μικρές «φανταστικές νουβέλες» της τελευταίας περιόδου του Ντοστογιέφσκι, τό *Μπομπόν* (1873) και *Τό όνειρο ενός γελοίου* (1877), συνεχίζουν και ανανεώνουν τό αρχαίο είδος της μενιπτείου, του οποίου αποτελούν δύο κορυφαία δείγματα (*La poétique de Dostoïevski*, σ. 187-207).

χτίν), άλλοτε μέ πατάγο και άλλοτε πνιγμένο, τό πανάρχαιο καρναβαλικό γέλιο: ο αναρίθμητος λαϊκός χορός που γελάει στην αγορά, καθώς «ελευθερώνει» τον παλιό κόσμο για να «ενηθρονιστεί», ίσως, στη θέση του έναν καινούργιο.

**

Συνοψίζω! Σέ όλες τίς εποχές, ο κώδικας του καρναβαλιού στάθηκε ένα αίχμηρό πνευματικό εργαλείο που επέτρεψε όχι μόνο την κριτική της γνώστης πραγματικότητας, αλλά και την ανάκαλυψη μιας πρωτόφαντης πραγματικότητας - πίο συναρπαστικής, πιο βαθιάς και πιο πλούσιας τή διατύπωση ενός άλλου δύνασθαι για τον άνθρωπο, την κοινωνία, τον κόσμο. Χωρίς αμφιβολία, επειδή τό ίδιο τό καρναβάλι - αυτή ή γιορτή της φθοράς και της ανανέωσης όλων των μορφών της ζωής - δέν έπαψε επίσης να διατυπώνει μέ τόν δικό του πρωτογενή τρόπο - μέ τίς μάσκες, τά δρώμενα και τά σύμβολά του - τήν κίνηση και την αλλαγή επειδή τό λαϊκό γέλιο, που αναβρύζει από τό καρναβάλι, δέν έπαψε να λυτρώνει τόν άνθρωπο από τά δεσμά του φόβου και από τούς περιορισμούς της επίσημης, «σοβαρής», «αλήθειας» (έστω και αν αυτή ή απελευθερωτική αξία σπάνια συνειδητοποιήθηκε καθαρά από τόν ίδιο τόν «λαό» και ακόμα σπανιότερα χρησιμοποιήθηκε από αυτόν μέ σαφείς ιδεολογικούς στόχους). Τό βέβαιο είναι πως ένα τέτοιο γέλιο απομυθοποιεί πάντα ως ένα βαθμό τό ιερό - δίνοντας όμως, μέ τη σειρά του, μία ιερή όψη στον κόσμο του «κάτω» -, πώς φέρνει κοντά τό απόμακρο, κάνει οικείο τό απληθιάστο ή τό φοβερό, δείχνει πόσο γελοίο μπορεί να είναι τό σοβαροφανές, ξεφουσκώνει τό πομπώδες, ξεμασκαρεύει, καθιερώνει πού αγγίζει, φανερώνει πάντα πίσω από «τοῦτο» τό «άλλο», τήν κίνηση πίσω από τήν άκίνησία, τό «χαμηλό» πίσω από τό «υψηλό», τό «χυδαίο» πίσω από τό «εὐγενές», τό σχετικό πίσω από τό απόλυτο, τή διαφορά πίσω από τήν όμοιομορφία, τήν αντιφατική διαλογική οὐσία της ζωής πίσω από τόν ισοπεδωτικό μονόλογο των εκάστοτε κρατούντων. Κι έτσι αποτελεῖ μία φανέρωση της εσωτερικής ελευθερίας του ανθρώπου, που βρίσκεται στους αντίποδες μιας όχι λιγότερο γερά ριζωμένης μέ-
σα μας στάσης: του φόβου αυτής της ελευθερίας που οδηγεί στην

περιφρόνηση του άλλου και στον δεισμό
εξανδραποδισμό - δηλ. ξεκαθάρωση και στον
όμοιομορφισμό.

6. Οί παροιμίες

Είναι τὰ σοφὰ κληρονομήματα τῶν αἰῶνων, πού μὲ φραστική συντήρηση παραδίδονται ἀπὸ τὴ μιὰ γενεὰ στὴν ἄλλη, διδάσκοντας τὴν ἐμπειρία τοὺς καὶ δίνοντας ἐτοιμοὺς τύπους ἀλληγορίας καὶ παρομοίωσης, πού χρειάζονται γιὰ νὰ στηρίζουν ἢ νὰ τεκμηριώσουν τὸ λαϊκὸ λόγο.

Οἱ ὡς τώρα φιλολογικοὶ ὁρισμοὶ τῆς παροιμίας εἶναι πολλοί, ἀλλὰ καὶ δὲν ὑπάρχει παροιμιακὴ Συλλογὴ ἢ Μελέτη, πού νὰ μὴ μνημονεύει τὸν πρῶτο, λακωνικὸ καὶ περιεκτικὸτατο ὁρισμὸ, πού τῆς ἔδωσε ὁ Ἀριστοτέλης: Παροιμίαι παλαιᾶς εἰσὶ φιλοσοφίας... ἐγκαταλείμματα, περισωθέντα διὰ συντομίαν καὶ δεξιότητα (Ἀπόσπ. 13, ὅπου τὸ «δεξιότητα» σημαίνει τὴν ἱκανότητα τῆς παροιμίας νὰ γίνεται ταιριαστὴ στὴν κάθε περίπτωση ζωῆς).

Ὅσο γιὰ τὴν ἐτυμολογία καὶ τὴ σύνθεση τοῦ ὅρου, πού εἶναι ἔτσι γνωστὸς ἤδη ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο (Ἀγαμ. 264), ὁ λεξικογράφος Ἡσύχιος σημειώνει: Παροιμία, βιωφελὴς λόγος παρὰ τὴν ὁδὸν λεγόμενος, οἷον παροδία· οἶμος γὰρ ἡ ὁδός. Ὡστε ἦταν κάτι συνοδευτικὸ καὶ βοηθητικὸ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ἡ παροιμία, εἴτε στὴ ρύμῃ τοῦ λόγου τοὺς (ἐν παρόδῳ), εἴτε στὸ δρόμο τῆς ὅλης πορείας τοὺς στὴ ζωή. Κι ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι, σὲ ὅλους τοὺς λαούς, ράβδοι στηρίγματος γιὰ τὴν καλύτερη ἔκφραση καὶ γιὰ τὴ σοφότερη ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς.

Ὅλοι μας καταφεύγουμε στὴν ἐμπειρία καὶ στὴν καλὴ συμβουλή τῶν παροιμιῶν, γιὰ νὰ παρηγορήσουμε ἢ νὰ παρηγορηθοῦμε, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ διασαφήσουμε τὸ λόγο μας μὲ τὶς παραστατικὲς εἰκόνες τῶν κειμένων τοὺς. Ὅσο κι ἂν εἴμαστε κάποτε σοφοὶ ἀπὸ-γνωμικὰ καὶ ἀποφθέγματα λογίων τοῦ ἀρχαίου ἢ τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου (πού κι αὐτὰ ἀντιπροσωπεύουν μιὰ φυσικὰ ἀνθρώπινη ἐμπειρία), ἔρχεται πάντα ἡ ὥρα

πού μιὰ λαϊκὴ παροιμία, διδαγμένη ἀπὸ τὴ μητέρα μας ἢ ἀπὸ τοὺς γέροντες τῆς γενέτειρας, μᾶς βοηθεῖ νὰ ἐκφράσουμε αὐτὸ πού σκεφτόμαστε ἢ αἰσθανόμαστε, περισσότερο ἱκανοποιητικά:

—Δὲν τό'χω πὼς πεθαίνω,

παρὰ πού ὅσο πάει, μαθαίνω! (Γηράσκω αἰεὶ διδασκόμενος!)

—Ἡ φτώχεια χαμηλώνει τ' ἀρτιά. (Πενία ἀνδρὰ ταπεινοῦ.)

—Ὅσο εἴχαμε καὶ τρώγαμε, Βασίλη, κυρ-Βασίλη!... (Τῶν μὲν εὐτυχοῦντων πάντες φίλοι...) κ.ἄ.

Τὴν πολὺτιμη αὐτὴ σημασία τῆς παροιμίας στὸ λόγο τῶν ἀνθρώπων καὶ γενικότερα τῶν ἐθνῶν, καθὼς καὶ τὶς πολὺ-πλευρες ἀρετὲς τῶν κειμένων της, ἔχουν ἐκτιμήσει οἱ συγγραφεῖς καὶ παροιμιολόγοι ὅλων τῶν ἐποχῶν. Ἀπὸ τοὺς ἐλληνιστικούς χρόνους τῆς πρώτης φιλολογικῆς γραμματείας ἄρχισαν νὰ συγκεντρώνουν τὰ ἀρχαῖα ρητὰ καὶ τὶς παροιμίες σὲ «Συλλογές» ἢ «Συναγωγές» καὶ «Γνῶμες», πού εἴχαν διδακτικούς σκοπούς. Σήμερα ὅμως, μὲ τὶς κοινωνιολογικὲς ἀναζητήσεις καὶ τὴν ἀνάγκη νὰ μελετηθεῖ ὁ «μικρόκοσμος» ἢ «μεγαλόκοσμος» τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ κάθε πλευρά (καὶ ὡς πρὸς τὶς σχέσεις πού κοινωνικὰ ἀναπτύσσει), ἡ παροιμία ἔχει γίνει ἓνα σπουδαῖο τεκμήριο φυσικῆς, ψυχικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων, ὅσο καὶ στοιχεῖο μελέτης τῶν ἀτομικῶν, κοινωνικῶν ἀλλὰ καὶ ἐθνικῶν νοοτροπιῶν καὶ βιωμάτων τοὺς.

Μποροῦμε νὰ τῆς δώσουμε τὸν κάπως πρακτικότερο ὁρισμὸ: «Παροιμία εἶναι ὁ μικρὸς ἔμμετρος ἢ πεζὸς λόγος, πού διατυπώνει παραστατικὰ καὶ συχνότατα ἀλληγορικὰ μιὰ σοφὴ γνώμη, μιὰ διαπίστωση, μιὰ συμβουλή, καὶ πού ἐπαναλαμβάνεται στὸν καθημερινὸ λόγο, σὰν ἐπιχείρημα ἢ παράδειγμα». Π.χ.

—Τῆς ἀδικίας τὸ γέννημα σὲ ποντισμένο μύλο.

(σελ. 17-23)

Αρ.Ν. Δουλαβίρας, Μεταπτυχιακός Παιδαγωγικός Λόγος.
 Διευθυντής: Ήλιν, Δρ. Παύλος, Θεσσαλονίκη 2010
 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΙΜΙΑ

1. Έννοια της παροιμίας

Η λέξη *παροιμία* είναι γνωστή από την Παλαιά Διαθήκη: *Παροιμιαί Σολομώντος* (950 π.Χ.). Στους δύο πρώτους στίχους αναγράφεται ο παιδευτικός της στόχος: «*Παροιμιαί Σολομώντος υιού Δαβίδ, δὲς ἐβάδισεν ἐν Ἱσραὴλ, γνῶναι σοφίαν καὶ παιδείαν, νοῦσαι τε λόγους φρονήσεως... ῥήσεις τε σοφῶν καὶ αἰνήματα*¹».

Οι αρχαίοι συγγραφείς² χρησιμοποιούσαν παροιμίες στα κείμενά τους³, χωρίς ειδικότερη θεωρητική ενασχόληση: Αισχύλος: «*Εὐάγγελος μὲν, ὥστερ ἡ παροιμίᾳ*⁴». Σοφοκλῆς: «*Ἔστ' ἀληθὴς ἡ βροτῶν παροιμίᾳ*⁵». Αριστοφάνης: «*Τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ τὴν παλαιάν*⁶». Στράβων: «*Τὸ τε παροιμιακῶς λεχθέν*⁷». Πλούταρχος: «*Τὸν κόσμον ἀπὶ παροιμιακῆς θύρας ἐπὶ σεαυτὸν ἀνοίξα*⁸». Λουκιανός: «*Ἐκεῖνο τῆς παροιμίας: ὁ νεβρός τὸν λέοντα (ἐπεσα στο λακκο τοῦ ἑκαψα)*⁹. Αἰθναίος: «*Ἡ δὲ λεγόμενη παροιμία «κεστρεὺς (νητοκός) νηστεύει», ἐπὶ τῶν δικαιοπρακτούντων ἀκούεται*¹⁰».

Ο **Πλάτων** (427-347 π.Χ.) δὲν ενασχολήθηκε με τον προσδιορισμό της έννοιας «παροιμία», αν και χρησιμοποιοει τη λέξη¹¹: «*κατὰ τὴν παροιμίαν*¹²», «*τὸ κατὰ τὴν παροιμίαν*¹³».

Ο **Αριστοτέλης**¹⁴ (384-322 π.Χ.) μπορεί ανεπιφύλακτα να θεωρηθεί «*ὡς ο πρώτος συστηματικός ερευνητής του λαϊκοῦ πολιτικοῦ με ρηξικέλευθος για την εποχή του θεωρητικές κατευθύνσεις και ερμηνευτικές προσπάθειες*¹⁵». Για τις παροιμίες επισημαίνει ὅτι: «*Παροιμιαί παλαιᾶς εἰσι φιλοσοφίας ἐγκαταλείμματα, ἐν ταῖς μεγίσταις τῶν ἀνθρώπων φθοραῖς*».

- ¹ *Αἰνὰ Γραφή*, «Παροιμιαί Σολομώντος», Κεφ. Α., Αδελφότης Θεολόγων ἡ «Ζωή», Αθήνα 1986¹⁰, σελ. 595.
- ² Σύνητοι ιστορία των παροιμιῶν βλ. στο: P. Karageorgos, *Greek and English Proverbs, Corfu* 1999, σελ. 17-22.
- ³ Κυριάκος Σιμπουλός, *Διδῶντα κοινωνικοπολιτικά των παροιμιῶν ὁλων των ἐθνῶν*, Αθήνα 1996, σελ. 35.
- ⁴ Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, στ. 264. Η πρώτη αναφορά της λέξης σε αρχαίο κείμενο(P. Karageorgos, *Greek and English Proverbs*, ὁ.π., σελ. 23).
- ⁵ Σοφοκλέους, *Αἴας*,στ.664.
- ⁶ Αριστοφάνους, *Θεσμοφορίζουσαι*, στ.525. Βλ. και Θ. Κωστάκης, «Παροιμίες και παροιμιακές φράσεις στον Αριστοφάνη», *Λογογραφία*, 24(1966), 113-227.
- ⁷ Στράβωνος, *Γεωγραφικά*, Β,12,16,23.
- ⁸ Πλούταρχου, *Ηθικά*, 626f.
- ⁹ Λουκιανού, *Νεκρικοί διάλογοι*, 8, *Κυήμενος και Δαμνίπου*, 29.
- ¹⁰ Αἰθναίος, *Δειπνοσοφισταί*, ζ, 307c.
- ¹¹ Eugen. Grünwald, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Plato*, Berlin: A. Haack 1893.-Tarrant Dorrothy, "Colloquialisms, Semi-Proverbs and Word-play in Plato", *Classical Quarterly*, 40(1946),109-117 & 52(1958),158-160.
- ¹² Πλάτωνος, *Συμπόσιον*,222b. Πρβλ. Κυριάκος Σιμπουλός, *Διδῶντα κοινωνικοπολιτικά... ὁ.π.*, σελ.35.
- ¹³ Πλάτωνος, *Σοφιστής*,261c.
- ¹⁴ Βλ. αναλυτικότερα: Αικ. Θ. Μυτιούδα, *Η νεοελληνική παροιμία. Συγχρονική και διαχρονική προσέγγιση*, διδ. διατριβή, Αρποί Κυριακὴν, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 271-277.
- ¹⁵ Στέφ. Δ. Ήμελλος, *Ιστορικά και Μεθοδολογικά τῆς Ελληνικῆς Λογογραφίας*, τεύχος Α', Σύλλογος πρὸς Δίδουν Σχεδίων Βιβλίων, Αθήνα 1997, σελ. 35.

ἀπολογμένης, περιωθέντα διὰ συντομίαν καὶ δεξιότητά¹⁵. Συμπληρώνει, επίσης, ὅτι «καὶ παροιμίαι εἰσὶ μεταφοραὶ ἀπὸ εἶδους εἰς εἶδος¹⁷», δηλ. οἱ παροιμίες εἶναι μεταφορές ἀπὸ ἓνα εἶδος σε ἓνα ἄλλο, ἐνῶ κάνουν λόγο γιὰ ἓνα πράγμα, ἐννοοῦν ἄλλο.

Γιὰ τὰ γνωμικά διευκρινίζει ὅτι εἶναι «ἀποφάνσεις οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἑκάστον..., ἀλλὰ καθόλου καὶ οὐ περὶ πάντων..., ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ καὶ ἃ αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἐστὶ πρὸς τὸ πράττειν¹⁸».

Ὁ Αἰριστοτέλης τονίζει, ἐξάλλου, τὴν αξία τῆς λαϊκῆς σοφίας: «Δεῖ προσέχειν τῶν ἐμπειρῶν καὶ πρεσβυτέρων ἢ φρονίμων ταῖς ἀναποδείκτοις φράσεις καὶ δόξαις, οὐχ ἥττον τῶν ἀποδείξεων. Διὰ γὰρ τὸ ἔχειν ἐκ τῆς ἐμπειρίας ὅμμα ὁρῶσιν ὁρθῶς¹⁹».

Κατὰ τὸν Διογένη τὸν Λαέρτιο· ὁ Αἰριστοτέλης εἶχε γράψει ἔργο «Περὶ παροιμιῶν», τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν σώθηκε.

Απὸ τὸν ἐκκλησιαστικό Χῶρο, ὁ **Μέγας Ἀθανάσιος** ἀναφέρει γιὰ τὴν παροιμία τὰ ἐξῆς, τονίζοντας καὶ τὸν παιδευτικό της χαρακτήρα: «Ἰννομάσθη δὲ παροιμία, ἐπειδὴ παρὰ πάσης ὁδοῦ ἐγράφθησαν οἱ τοιοῦτοι λόγοι πρὸς διόρθωσιν καὶ διδασκαλίαν τῶν ταῖς ὁδοῖς πορευομένων. Παρὰ τὰς ὁδοὺς δὲ ἐγράφοντο, ἐπειδὴ μὴ πάντες ἐχώρουν τοὺς τῆς ἀληθείας λόγους, ἵνα κἂν διερχόμενοι καὶ βλέποντες διερευνῶσι τὰ γεγραμμένα καὶ οὕτω παιδεύονται οἱ ἄνθρωποι²⁰». Τὴν παιδευτικὴ σημασία τῶν παροιμιῶν τονίζει καὶ ἀλλοῦ: «Οὐ δεῖ τῶν δημῶδων παροιμιῶν καταφρονεῖν, ὃν ἔχωσι τί σοφόν²¹».

Ανάλογο ἐνδιαφέρον ὀρισμοῦ τῆς παροιμίας ἔδειξε καὶ ὁ **Μέγας Βασίλειος**, ὁ ὁποῖος ορίζει ὡς ἐξῆς τὴν παροιμία: «Ἔστι δὲ παροιμία, λόγος ὠφέλιμος μετ' ἐπικρύψεως μετρίας αὐτόθεν ἔχων τὸ χρησίμου καὶ πολλὴν τὴν ἐν τῷ βῆθει διάνοιαν. Ὅθεν καὶ ὁ κύριος, ταῦτα φησὶν, ἐν παροιμίαις ὑμῖν λεδάληκα²²».

Ὁ λεξικογράφος **Ηούχιος (5^{ος} μ.Χ. αἰ.)** σημειώνει: «Παροιμία, βιωφελὴς λόγος παρὰ τὴν ὁδὸν λεγόμενος, οἷον παροδία. οἶμος γὰρ ἡ ὁδός²³». Μεταφορικά, πρὸκειται γιὰ κάτι ποὺ ἀκούγεται στὴν πορεία, στὴ ρύμη, τοῦ λόγου εἴτε στὴν πορεία τῆς ζωῆς μας²⁴. Κατὰ συμπληρωματικὴ ἐξήγηση, στὴν ἀρχαία Εὐλάδα συνήθιζαν νὰ γράφουν στοὺς ἐρμᾶς (προτομές τοῦ Ἑρμῆ, οὐδοδείκτες), ποὺ υπῆρχαν κατὰ

¹⁵ Αἰριστοτέλους, ἀνθ. 13 στὴν ἔκδοση Rose: δηλαδὴ, «οἱ παροιμίες εἶναι κατάλοιπα τῆς ἀρχαίας φιλοσοφίας, ἡ ὁποία χάνεται ολόκληρα στὶς πάλαι μετὰ συφορές τῶν ἀνθρώπων, καὶ τὰ ὁποία περιώθηκαν χάρη στὴ συντομία τους καὶ στὴν προσαρμοστικότητα στὴν κάθε περίπτωση τῆς ζωῆς».

¹⁷ Αἰριστοτέλους, Πηγορικὴ, Γ', 1413a, 17.

¹⁸ Αἰριστοτέλους, Πηγορικὴ, Γ', 1413a, 17-20, Loeb Clas. Libr., London 1926: Δηλαδὴ «εἶναι τὸ γνωμικὸ ἀπόφανση ὅχι ὅμως γιὰ ἓνα άτομο... ἀλλὰ γιὰ κάτι γενικὸ, οὔτε γιὰ οτιδήποτε ἀδιακρίτως... ἀλλὰ γιὰ ὅσα ἀποτελοῦν ἀντικείμενο τῶν ἀνθρώπων πράξεων καὶ εἶναι ἀπὸ πρακτικῆς ἀπόψεως ἀξία ἐπιλογῆς ἢ ἀποφυγῆς».

¹⁹ Αἰριστοτέλους, Ηθικὰ Νικομάχεια, VII, 12(1143b, 6): Δηλαδὴ, «πρέπει νὰ προσέχουμε τὴς ἀναποδείκτες φράσεις καὶ γνώμες τῶν ἐμπειρῶν καὶ μεγαλυτέρων ἀνθρώπων ἢ τῶν συνετῶν ἐξίσου με τὴς ἀποδείξεις, διότι ἀξιολογοῦν σωστὰ τὰ πράγματα, ἐπειδὴ ἔχουν τὸ μᾶτι τῆς ἐμπειρίας».

²⁰ J. P. Migne, *Ελληνικὴ Παροιμία* (*Patrologia Graeca*), Κέντρον Πατερικῶν Ἑκδόσεων (ΚΕΝΕ), Αθήναι 2001, 56-370.

²¹ J. P. Migne, *Ελληνικὴ Παροιμία*, Οἰκία 12, 31.

²² J. P. Migne, *Ελληνικὴ Παροιμία*, Οἰκία 12, 31.

²³ Θ. Παπαδόπουλος, *Μελέται καὶ ὑπομνήματα II*, Τόρυμα Ἀρχιεπισκοπικοῦ Μακαρίου Γ', Τμήμα Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν, Λευκωσία 1992, σελ. 32.

²⁴ Δημ. Σ. Λουκάτος, *Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ Λογογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985³, σελ. 123.

μήκος των δρόμων, διάφορα βραχεία ηθικά παραγέληματα προς καθοδήγηση των διερχομένων (π.χ. μέτρον ὄριστον, σπεῦδε βραδέως κ.λπ.). Αυτά ήταν *παρά οἶμον* (ὁδόν) = παροιμιαί.

Ο **Μιχαήλ Αποστόλης ή Αποστόλιος** (15^{ος} αι. μ.Χ.) στον πρόλογο της συλλογής του με παροιμίες συγκεντρώνει χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα : «*Παροιμία μέν οὖν ἐστὶ λόγος ἐπικαλύπτων τὸ σαφές ἀσαφεία. Ἡ δὲ αἰσθητῶν πραγμάτων σημαινῶν πράγματα νοητά. Ἡ ἐπικεκρυμμένως τὴν ἀλήθειαν ἐνεμφαίνων*²⁵». «*Παροιμία ἐστὶ λόγος ὠφέλιμος, ἥτοι βιωφελής, ἐπικρύπτει μετρίᾳ πολὺ τὸ χρησίμιον ἔχων ἐν ἑαυτῷ. Ἡ λόγος προτρεπτικὸς παρά πᾶσαν τοῦ βίου τὴν ὁδὸν χρησιμεύων*²⁶».

Ο **Παρθένιος Κατζιούλης**, ιερομόναχος, που πέθανε το 1730, είναι, όπως σημειώνει ο Ν.Γ. Πολίτης, ο πρώτος νεοέλληνας συλλογέας δημῶδων παροιμιῶν²⁷. Τὴν συλλογὴ αὐτὴ, συμπιερέλαβε ο Ν.Γ. Πολίτης στον Α' τόμο των *Παροιμιῶν*²⁸. του και τὴν ἐπαινεῖ με τα εξής : «*Ἡ συλλογὴ τοῦ Κατζιούλη εἶναι πολὺτιμος ὑπὸ πολλὰς ἐπόψεις, οὐ μόνον διὰ τὸν χρόνον καθ' ὃν κατηρτίσθη, ἡ παλαιότητα οὔσα τῶν ἐλληνικῶν συλλογῶν, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν πλοῦτον αὐτῆς καὶ προπάντων διὰ τὴν ὀρθότητα καὶ τὴν ἀκριβείαν πλὴν σπανισμάτων ἐξαιρέσεων. Εἶναι δ' ἄπορον, ὅτι δὲν ἔλαβον αὐτὴν ὡς ὑπόδειγμα ἐν τῇ ἐρμηνείᾳ τῶν παροιμιῶν οἱ μεταγενέστεροι συλλογεῖς, τουλάχιστον οἱ ἀμέσως ἐκ ταύτης ἐρανισθέντες παροιμίας*²⁹». Ο Κατζιούλης, στη συλλογὴ του δίνει και τους παρακάτω ορισμούς της παροιμίας : «*Ἦθη γὰρ παραινοῦσι καὶ πᾶθη ἐπανορθοῦσι. λόγος γὰρ βιωφελής ἡ παροιμία*³⁰».

Ο **Στίλων Κυριακίδης** αναγνωρίζει τρία παροιμιακά εἶδη : *Παροιμίες, γνώμες ἢ γνώμικὰ καὶ παροιμιώδεις ἐκφράσεις. Οἱ κυρίως παροιμίες δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά παροιμιώσεις που ἔγιναν αποδεκτές ἀπὸ ὁλοῦς καὶ κατέστησαν δημοτικὲς καὶ πᾶγκοινες*³¹.

Ο **Γεώργιος Α. Μέγας** κάνει λόγὸ γιὰ παροιμίες που εἶναι μεταφορές, γιὰ γνώμες καὶ γιὰ παροιμιώδεις ἐκφράσεις, «*αἱ ὁποῖαι ἀντικαθιστοῦν δι' εἰκονικῆς ἐκφράσεως τὴν κυριολεξίαν ἐν τῷ λόγῳ*³²».

Ο **Δημ. Σ. Λουκάτος** δίνει περιεκτικὸ καὶ ουσιαστικὸ ορισμό : *Παροιμία εἶναι ὁ μικρὸς ἔμμετρος ἢ πεζὸς λόγος, που διατυπώνει παραστατικὰ καὶ συχνότατα ἀλληγορικὰ, μιὰ σοφὴ γνώμη, μιὰ διανίστωση, μιὰ συμβουλὴ καὶ που ἐπαναλαμβάνεται στὸν καθημερινὸ λόγο ὡς ἐπιχείρημα ἢ παράδειγμα*³⁴.

²⁵ E. Leutsche- F. G. Schneidewin, *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, (CPG), α' εκδ. Γοτtingη, II, 1851, σελ.234.

²⁶ E. Leutsche- F. G. Schneidewin, *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, (CPG), ὁ.π., σελ.235.

²⁷ Ν. Γ. Πολίτης, *Μελέται περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς γλώσσης τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, Παροιμιαί, Α' ,* τόμοις Π. Δ. Σακελλαρίου, ἐν Αθήναις 1899, ἀνατ. ἀπὸ τῆς εκδ. Ἐργάνη, Αθήναι 1965, σελ. κθ'.

²⁸ Ν. Γ. Πολίτης, *Παροιμιαί, Α' ,* ὁ.π., σελ. 69-132.

²⁹ Ν. Γ. Πολίτης, *Παροιμιαί, Α' ,* ὁ.π., σελ. λβ'.

³⁰ Ν. Γ. Πολίτης, *Παροιμιαί, Α' ,* ὁ.π., σελ. 70.

³¹ *Στίλων Κυριακίδης, Ἑλληνικὴ Λογογραφία, Μέρος Α' , Μνημεῖα τοῦ Λόγου, ἔκδοσις Β' ,* Ἐν Αθήναις 1965, σελ. 295.

³² Γ. Α. Μέγας, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Λογογραφίαν*, Αθήναι 1975³.

³³ Βλ. Ἀριστ. Ν. Δουδαβέρος, *Ἡ ἔμμετρον ἐκφορὰ τοῦ νεοελληνικοῦ παροιμιακοῦ λόγου*, διδ. διαιτιβή, βιβλ. Γρηγόρη, Αθήναι 1989.

³⁴ Δημ. Σ. Λουκάτος, *Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ Λογογραφία, ὁ.π.,* σελ. 123.

5

Ο ΜΙΧ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ διατυπώνει τις εξής σκέψεις για τη διακρίση των παροιμιακών ειδών³⁵ :

Παροιμία : Για να έχουμε μια παροιμία είναι απαραίτητο να υπάρχουν δύο προϋποθέσεις : το νόημά της να αποδίδεται με μίαν εικόνα και το περιεχόμενο της εικόνας να μεταφέρεται από αυτό, στο οποίο φαίνεται ότι κυριολεκτείται, σε κάτι άλλο. Π.Χ.

Η στάμνα πάει πολλές φορές στη βρύση και γυρίζει.

Μια φορά πάει και δεν γυρίζει.

Στο παράδειγμα αυτό, πρώτα, το νόημα εκφράζεται με μίαν εικόνα (κουβάλημα νερού από τη βρύση με τη στάμνα): Ύστερα, το περιεχόμενο, το νόημα της εικόνας δεν κυριολεκτείται στη στάμνα (ο λόγος δεν είναι, στ' αλήθεια, για τη στάμνα, που κάποτε θα σπάσει), αλλά λέγεται μεταφορικά για μίαν (ή για περισσότερες από μίαν) άλλη περίπτωση παρακινδυνεύμενης, απρόσεκτης κ.λπ. ενέργειας.

Γνωμικό: Στο γνωμικό δεν υπάρχει εικόνα. Και δεν υπάρχει προ πάντων μεταφορά. Ό,τι λέγει το γνωμικό, αυτό εννοεί:

- Ο καλός καλό δεν βλέπει.

Παροιμιακή έκφραση: Η παροιμιακή έκφραση, τέλος, είναι ένας ονομαστικός ή επιρρηματικός προσδιορισμός ενός όρου της προτάσεως : του υποκειμένου ή του ρήματος. Ο προσδιορισμός αυτός διατυπώνεται πάντοτε εικονικά και μεταφορικά και δεν αποτελεί μίαν ανεξάρτητη πρόταση ή φράση. Στερείται αυτοτέλειας.

Π.Χ. *σαν της τρελής τα μαλλιά* (ακαταστασία),
σαν την καλαμιά στον κάμπο (μοναξιά, δυστυχία).

Ο ΑΡΙΣΤ. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ επισημαίνει πέντε κριτήρια-προϋποθέσεις για την παροιμία και την παροιμιακή έκφραση : α) την παραδοσιακότητα (traditionality), β) τη μορφή, γ) το περιεχόμενο, δ) την εικόνα και ε) τον μεταφορικό λόγο, ενώ για το γνωμικό τα τρία πρώτα : παραδοσιακότητα, μορφή, περιεχόμενο³⁶.

Η ΟΔΥΜΗΙΑ ΤΣΑΚΝΑΚΗ εξετάζει την παροιμία με βάση τα παρακάτω κριτήρια³⁷ :

-Έχει γενικευτικό χαρακτήρα.

-Κατονομάζει μια γενική κατάσταση ιδιαίτερου τύπου. Ισχύει σε κάθε «σύμψαν δοξασίων», απολαμβάνει δηλαδή της κοινής χρήσης.

-Ανήκει στις παγιωμένες εκφράσεις.

-Δεν αποτελεί προϊόν γένεσης συγκεκριμένου προσώπου, αλλά πρόκειται για ανώνυμο δημιούργημα.

-Αποτελεί κλειστό και αυτόνομο κείμενο. Για να αποτελέσει ολοκληρωμένο λόγο, δεν απαιτεί την παρουσία άλλων εκφωνήσεων που να προηγούνται ή να έπονται. Δεν υποκαύει σε συγκεκριμένους κανόνες όσον αφορά τη συντακτική της θέση στο λόγο. Είναι εν δυνάμει ελεύθερη συνομιλιακή συνεισφορά.

³⁵ ΜΙΧ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, *Παροιμίες ελληνικές και των άλλων βαλκανικών λαών*, Παράκης, Αθήνα 1985, σελ. 10-16.

³⁶ ΑΡΙΣΤ. Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, « Τα γνωρίσματα του παροιμιακού λόγου ως κριτήρια παροιμιακότητας », στο βιβλίο του : *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη «Αλέξης Ζορμπάς»*, Βιβλιονομία, 1991, σελ. 19-42.

³⁷ ΟΔΥΜΗΙΑ ΤΣΑΚΝΑΚΗ, *Προβληματική της παροιμίας στη μετάφραση. Η χρήση της στη νέα ελληνική και η ηλεκτρονική επεξεργασία της*, διδ. διατριβή (σε ηλεκτρονική μορφή: <http://thesis.ekt.gr/14865/>), Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 26.

ΠΑΡΟΙΜΙΑ :ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ (Χρονολογική καταγραφή)

- Leutsche E. – Schneidewin F.G., *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, α΄ έκδοση
Τορίνη Ι, 1839, ΙΙ, 1851, φωτ. αναρ. 1965 (Hildesheim).
- Πολίτης Νικ., *Παροιμιαί, Α΄-Δ΄*, Βιβλιοθήκη Μαρσάλη, Αθήνα 1899-1902.
- Loukatos Dem. S., *La Bible dans le parler proverbial du peuple grec*, αδημοσίευτη
διδασκαρική διατριβή, Faculté de Lettres de l' Université de Paris 1950.
- Λουκάτος Δημ., *Κεφαλονίτικα Ιωνικά*, Αθήνα 1951,
- Λουκάτος Δημ., *Νεοελληνικοί Παροιμιολόγοι*, Ερμής, Αθήνα 1972.
- Λουκάτος Δημ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985, σελ. 122-129.
- Μερακλής Μιχ., *Παροιμίες Ελληνικές και των άλλων βάλκανικών λαών*, Πατάκης, Αθήνα
1985.
- Μερακλής Μιχ., *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για τη γλώσσα και την πόηση*, Φιλαιπότης,
Αθήνα 1985.
- PROVERBIA*, Διεθνές περιοδικό για την παροιμιολογία, εκδότης: W.Mieder, τ. 28, U.S.A.
- Δουλαβέρας Αριστ., *Η έμμετρη εκφορά του νεοελληνικού παροιμιακού λόγου*, (διδασκαρική
διατριβή), Βιβλ. Γρηγόρη, Αθήνα 1989.
- Δουλαβέρας Αριστ., *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη «Αλέξης
Ζομπιάς»*, Βιβλιονομία, Αθήνα 1991.
- Δουλαβέρας Αριστ., (Εισαγωγή-επιμέλεια), *Η παροιμιολογική και παροιμιογραφική
εργογραφία του Δημ. Σ. Λουκάτου*, Εκδ. Πορεία, Αθήνα 1994.
- Σκαρτσής Σ., *Η παροιμία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.
- Δουλαβέρας Αριστ., «Η λειτουργία της παραδοσιακής Οικογένειας μέσα από τις παροιμίες
του λαού μας», *Φιλολογική*, τ. 72 (2000), 48-57.
- Αλεξιάδης Μηνάς Αλ., «Δημοσιογραφικός λόγος και παροιμία», στον τόμο *Ελληνικός
παραδοσιακός πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία*, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης
Κυριακίδου –Νέστορος, Επιμέλεια : Χρ.Χατζητάκη-Καψωμένου, εκδ.
Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 284-296 (=Αλεξιάδης Μηνάς Αλ.,
Νεωτερική Ελληνική Λαογραφία. Συναγωγή Μελετών, Ινστιτούτο του Βιβλίου-
Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2006, σελ. 93-112).
- Mieder W., *Proverbs: A Handbook*, Greenwood Press, 2004 Westport, Connecticut, London.
- Μερακλής Μιχ., *Ελληνική Λαογραφία : Κοινωνική Συναρότηση-Ήθη και Έθιμα-Λαϊκή Τέχνη*,
εκδ. Οδυσσεύς Αθήνα 2004, επανέκδ. από Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα,
Αθήνα 2011.
- Τσακνάνη Ολυμπία, *Προβληματική της παροιμίας στη μετάφραση: Η χρήση της στη νέα
ελληνική και η ηλεκτρονική επεξεργασία της*, διδακτορική διατριβή, (σε ηλεκτρονική
μορφή), Θεσσαλονίκη 2005.
- Μυστούλα Αικ., *Η νεοελληνική παροιμία. Συναρμονική και διαχρονική προσέγγιση*, διδακτορική
διατριβή, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 2006.
- Ευαγγελινέλλη Φωτεινή-Ευαγγελία, *Κείμενική ανάλυση των παροιμιών*, αδημοσίευτη
διδασκαρική διατριβή, ΕΚΠΑ, 2006.
- Δουλαβέρας Αριστ. Ν., «Η διεθνής παροιμιολογική έρευνα», «*Αλεξανδρινός Διημέριον*,
αφιέρωμα στη Μνήμη του Ι. Μ. Χατζηφώτη, Επιστημονική Επιμέλεια: Μ.Γ.
Βαρβούνης - Π.Τζουμέρκας, τ.Α΄, εκδ. της Παραρτηρικής Βιβλιοθήκης του
Παραρτηρείου Αλεξανδρείας, Αλεξανδρεία 2008, σελ. 146-158.
- Αλεξιάδης Μηνάς Αλ., «Παροιμιακός και γλωσσικός λόγος Ελλήνων πολιτικών. Δείγματα από
τον αθηναϊκό τύπο», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του
Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ.(2008-2009), 45-66 (=Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, *Έντυπα
Μέσα Επικοινωνίας και λαϊκός πολιτισμός. Νεωτερικά Λαογραφικά*, Ινστιτούτο του
Βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σελ.53-81.
- Αλεξιάδης Μηνάς Αλ., «Αντι-παροιμίες (Anti-proverbs) σε αθηναϊκές εφημερίδες» στο
βιβλίο του, *Έντυπα Μέσα Επικοινωνίας και λαϊκός πολιτισμός. Νεωτερικά
Λαογραφικά*, ό.π., σελ. 83-124.
- Δουλαβέρας Αριστ. Ν., *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος*, Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη
2010.



ΜΗΝΑΣ ΑΛ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

TO ΒΗΜΑ

ΕΝΤΥΠΑ ΜΕΣΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΝΕΩΤΕΡΙΚΑ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ

TANE



CEPOLYMER



NEON
BATTIA

100-443887-100

ALPHABETICALLY

TIOS

THNOYN

ΑΓΙΔΕΣ

INTELLIGENCE

100

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

ΑΡΧΑΙΟΙ & ΜΕΤΑΡΧΑΙ ΚΟΝΤΙΝΟΙ

ΕΘΝΟΣ

ΧΑΝΙΔΙ 30%

ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΟΥΣΤΕΡΟΤΕΡΗ ΤΩ ΠΙΛΑΚΟΦΟΡΩΤΕΛΕΙ

ΜΕΣΟΠΡΟΘΕΣΜΗ

via 4μελη οικογένεια

[illegible]

The collage features three distinct historical documents:

- Top Left:** A manuscript page with a drawing of a figure, possibly a saint or a historical figure, in a traditional Greek style.
- Top Right:** A newspaper clipping from 'AYTH' (The Sun), dated 1821. The headline reads 'Προκήρυξη, κ. πρωτοπύργου' (Proclamation, Mr. Protopyrgos). The text is in Greek and mentions the Greek War of Independence.
- Bottom:** A document titled 'Καταρρέει ο νεοφιλειθερισμός' (The Neophilanthropy collapses), dated 1824. The text is in Greek and discusses the collapse of the Neophilanthropic movement.



ΠΑΤΕΡΑΙΟΥ - Α. ΚΑΡΑΜΟΥΤΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΕΝΣΤΗΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ - Α ΚΑΡΔΑΜΥΝΣΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ANTI-ΠΑΡΟΙΜΙΕΣ (ANTI-PROVERBS)

ΣΕ ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Είναι γνωστό ότι η Λαογραφία, στη σύγχρονη ή νεωτερική διάστασή της, αντλεί και προσεγγίζει θέματα, που εμφανίζονται στον ημερήσιο και εβδομαδιαίο Τύπο²⁵². Οι δημοσιογράφοι χρησιμοποιούν ευρύτατα σε ειδησεογραφικά θέματα και ρεπορτάζ παροιμιακά και γνωμικά κείμενα, όπως έδειξα σε προγενέστερη εργασία μου²⁵³.

Στην ανακοίνωση αυτή, η οποία κινείται στην ίδια διάσταση, θα αναπτύξω τη λειτουργικότητα των σκόπιμων αλλαγών σε παροιμίες και γνωμικά, που δημοσιεύονται σε Αθηναϊκές εφημερίδες. Παρότι η παροιμία

252. Βλ. ενδεικτικά Francis A. de CARO, «Studying American Folklore in Printed Sources», στον τόμο: *Handbook of American Folklore*, edited by Richard M. Dorson, Indiana University Press, Bloomington 1983, σ. 412. – Peter DAHLGREN, «Introduction» στο βιβλίο *Journalism and Popular Culture*, edited by Peter Dahlgren and Colin Sparks, Sage, London - Newbury Park - New Delhi 1992, σ. 1.

253. Βλ. Μηνάς Αλ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, «Δημοσιογραφικός λόγος και παροιμία» στον τόμο *Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου - Νέστορος*, Επιμέλεια Χρυσούλα Χατζητάκη - Καψωμένου, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 284-296 (= *Νεωτερική Ελληνική Λαογραφία: Συναγωγή Μελετών*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008² (συμπληρωμένη έκδοση – α' έκδοση 2006), σ. 93-112). – Για το φαινόμενο εκφοράς παροιμιών από Έλληνες πολιτικούς, οι οποίες στη συνέχεια δημοσιεύονται στον Τύπο, βλ. σχετικά Μηνάς Αλ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, «Παροιμιακός και γνωμικός λόγος Ελλήνων πολιτικών: Δείγματα από τον Αθηναϊκό Τύπο», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 40 (2009), σ. 45-66.

συνιστά τυποποιημένη έκφραση²⁵⁴, ώστε η αμετάβλητη μορφή της να βοηθά στην απομνημόνευσή της, παρατηρείται στον Τύπο, έντονα μάλιστα, τα τελευταία ιδίως χρόνια, ένα φαινόμενο τροποποίησης της μορφολογικής στερεοτυπίας, που τη χαρακτηρίζει. Για τις τροποποιημένες αυτές παροιμίες υιοθετείται εδώ ο όρος αντι-παροιμία, ως απόδοση του διεθνούς όρου *anti-proverb*, τον οποίο εισήγαγε ο διεθνώς γνωστός Γερμανός παροιμιολόγος Wolfgang Mieder²⁵⁵. Στον όρο αυτό συμπεριλαμβάνονται επίσης παροιμιαικές εκφράσεις, αποφθέγματα, αρχαία και λαϊκά γνωμικά, χωρίς διάκριση σχολαστικών ειδολογικών διαφορών²⁵⁶. Υπάρχουν ακόμη και άλλες ονομασίες, όπως «new proverbs, modern proverbs, meta-proverbs, pseudo-proverbs, ή, σπανιότερα, postproverbs, sprchwortartige neuschöpfungen (παροιμιοειδείς νεοδημιουργίες), μεταπλασμένες»²⁵⁷.

Η αντι-παροιμία δεν πρέπει να συγχέεται²⁵⁸ με τον πλατυσμό ή παραπλήρωμα της παροιμίας, που αποτελεί επαύξηση του κειμένου της, με σκοπό την πληρέστερη διατύπωσή της²⁵⁹. Αντι-παροιμία, σύμφωνα με τον

254. Για τη σταθερότητα των δομών της παροιμίας, που αποτελεί και καθολικό γνώριμά της, βλ. σχετικά Alan DUNDES, «On the Structure of the Proverb», *Proverbium*, 25 (1975), σ. 961-973.

255. Ο Mieder δημοσίευσε (στα Γερμανικά) 3 τόμους με *anti-proverbs* το 1982, το 1985 και το 1989. Βλ. σχετικά Wolfgang MIEDER, *Antispruchwörter*, 3 vols, Verlag für deutsche Sprache, Wiesbaden 1982, 1985, 1989. – Το 1999 κυκλοφορήθηκε βιβλίο του (σε συνεργασία) με 3000 αντι-παροιμίες, προερχόμενες από 300 αυθεντικές. Βλ. σχετικά Wolfgang MIEDER – Anna TÖTHNE – LITOVKINA, *Twisted Wisdom: Modern Anti-Proverbs*, The University of Vermont, Burlington 1999.

256. Για τις ειδολογικές διαφορές των παροιμιαικών κειμένων βλ. Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, *Παροιμίες Ελληνικές και των άλλων Βαλκανικών λαών*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1985, σ. 9-16. – Βλ. ακόμη Μηνάς ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, *Νεωτερικὴ Ἑλληνικὴ Λογογραφία*, ὁ.π., σ. 94-95.

257. Βλ. σχετικά Jean BREUILLARD, «Proverbs et pouvoir politique: le cas de l'U.R.S.S.», στο: *Richesse du Proverbe*, επιμέλεια François Suard – Claude Buridant, τόμ. Β', Université de Lille III 1984, σ. 162. – Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος*, Εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 111-112.

258. Για τα κριτήρια διάκρισης βλ. Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, ὁ.π., σ. 43-45.

259. Βλ. σχετικά Δημήτριος Σ. ΛΟΥΚΑΤΟΣ, «Παροιμιών πλατυμοί», *Επετηρίς*

Mieder, είναι κάθε σκόπιμη παραλλαγή μιας παροιμίας, που προκύπτει με αλλαγή σε κάποιο από τα μέρη της, διαγραφή ή προσθήκη στοιχείου²⁶⁰. Οι μελετητές των παροιμιών έχουν αποδεχθεί τον συγκεκριμένο όρο ως μια γενική περιγραφή πρωτότυπων αλλαγών και επιδράσεων στις λαϊκές παροιμίες, με σκοπό να προκαλέσουν έκπληξη²⁶¹.

Η παρουσία αντι-παροιμιών σε εφημερίδες ενισχύει, αφενός, την άποψη ότι η παροιμία είναι το μοναδικό είδος της λαϊκής λογοτεχνίας, που βρίσκεται σε ζωντανή λειτουργικότητα, ακόμη και στις μέρες μας, – εφόσον, μάλιστα έχει αυτό το ευέλικτο σχήμα μεταλλαγών –, ενώ, αφετέρου, αποδεικνύει και τη σημασία του Τύπου ως χώρου υποδοχής λαογραφικών φαινομένων.

Από δειγματοληπτική έρευνά μου σε Αθηναϊκές εφημερίδες, από το 2005 έως το 2010, συλλέχτηκαν 140 αντι-παροιμίες. Οι παροιμίες αυτές προέρχονται από 59 συνολικά παροιμιακά και γνωμικά κείμενα. Οι πολιτικές, οικονομικές, αθλητικές και ποικίλης ύλης εφημερίδες, καθημερινές και εβδομαδιαίες, απ' όπου άντλησα το υλικό, είναι: *Ελευθεροτυπία* (35 αντι-παροιμίες), *Τα Νέα* (31), *Το Βήμα* (20), *Το Ποντίκι* (14), *Παρασκευή* + 13 (11), *Έθνος* (6), *Η Καθημερινή* (4), *Πρώτο Θέμα* (3), *Ελεύθερος Τύπος* (3), *Στο Καρφί* (2), *Κόσμος του Επενδυτή* (2), *Αδέσμευτος Τύπος* (1), *Απογευματινή* (1), *Το Παρόν* (1), *Press Time* (1), *Η Σφήνα* (1), *Espresso* (1), *Η Πράσινη* (1), *Η Ώρα των Σπορ* (1). Το φαινόμενο απαντάται και στον επαρχιακό Τύπο. Γι' αυτό ενέταξα στο υλικό και 2 ενδιαφέροντα κείμενα από την εφημερίδα *Η Ροδιακή* (2 αντι-παροιμίες) της Ρόδου.

Ως προς την παρουσίαση της εργασίας, η αυθεντική παροιμία δίνεται, στη συνέχεια, με πλάγιους χαρακτήρες, για να ακολουθήσουν κατόπιν οι αντι-παροιμίες σε διάφορες μορφές, όπου υπογραμμίζονται, με μαύρα στοιχεία, οι μεταβολές ή προσθήκες. Σε παρένθεση, δίνονται τα πλήρη

Λογογραφικού Αρχείου Ακαδημίας Αθηνών, 13-14 (1962), σ. 148-203. (=Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ (εισαγωγή - επιμέλεια), *Η παροιμολογική και παροιμογραφική εργογραφία του Δημητρίου Σ. Λουκάτου*, Εκδόσεις Πορεία, Αθήνα 1994, σ. 316-362).

260. Wolfgang MIEDER – Anna TÖTHNE – LITOVKINA, *Twisted Wisdom: Modern Anti-Proverbs*, ὁ.π., σ. 3.

261. Ὁ.π.

στοιχεία της πηγής της αντι-παροιμίας (όνομα δημοσιογράφου – όταν υπάρχει –, εφημερίδα, ημερομηνία, σελίδα) και το σημείο, στο οποίο βρίσκεται (τίτλος ρεπορτάζ, σώμα κειμένου, κύριος τίτλος εφημερίδας, λεζάντα φωτογραφίας). Δίνεται, επιπλέον, σύντομη ερμηνεία της, για να γίνει κατανοητός ο τρόπος, με τον οποίο εντάσσεται η συγκεκριμένη μεταλλαγή στον δημοσιογραφικό λόγο. Η κατάταξη των παροιμιών γίνεται με βάση την παραγωγικότητα (ποσότητα), που παρουσιάζουν, ως προς τη δημιουργία αντι-παροιμιών²⁶².

Τα πιο παραγωγικά παροιμιακά και γνωμικά κείμενα είναι: «Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα» (21 αντι-παροιμίες), «Ήταν στραβό το κλήμα, τό 'φαγε κι ο γαϊδαρός» (11), «Ενός κακού μύρια έπονται» (9), «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο» και «Ίδου ή Ρόδος, Ίδου και το πήδημα» (από 6), «Όπου φτωχός κι η μοίρα του» (4), τα γνωμικά «Ωδινεν όρος και έτεκεν μύν», «Φοβού τους Δαναούς και δώρα φέροντας» (από 3), «Όπου γάμος και χαρά, η Βασίλω πρώτη», «Ένας κούκος δεν φέρνει την άνοιξη», «Γιάννης κερνάει και Γιάννης πίνει» και τα γνωμικά «Άμαρτία γονέων παιδεύουσι τέκνα», «Μή μου τους κύκλους τάραττε», «Σύν Αθηνά και χείρα κίνει» (από 3, αντίστοιχα).

Ακολουθούν οι παροιμίες «Παπούτσι από τον τόπο σου κι ας είναι μπαλωμένο», «Των φρονίμων τα παιδιά πριν πεινάσουν μαγειρεύουν», «Ένα μήλο την ημέρα, το γιατρό τον κάνει πέρα», «Όλα τα είχε η Μαριωρή, ο φερετζές της έλειπε», «Τι είχες Γιάννη μ', τι είχα πάντα», «Δάσκαλε που δίδασκες και νόμο δεν εκράτεις», «Πήγε για μαλλί και βγήκε κουρεμένος», «Η καλή μέρα από το πρωί φαίνεται», «Φωνάζει ο κλέφτης, για να φοβηθεί ο νοικοκύρης», «Ο κόσμος τό 'χει τούμπανο και 'μείς κρυφά καμάρι» και τα γνωμικά «Γηράσκω άεί διδασκόμενος», «Τό δīs εξαμαρτείν ουκ άνδρως σοφού», «Τό πεπρωμένο φυγείν άδύνατον» (από 2 αντι-παροιμίες).

Τα υπόλοιπα κείμενα μεταλλάσσονται σε μια αντι-παροιμία: «Όποιος βιάζεται σκοντάφτει», «Αντί να χτυπήσει το γαϊδαρο, χτυπάει το σαμάρι»,

262. Οι Mieder – Litovkina καττάσσουν τις παροιμίες με αλφαβητική σειρά. Καθώς άντλησαν το υλικό τους από πανύλικες πηγές (βιβλία, κόμικς, διαφημίσεις), δεν τους ενδιέφεραν να δείξουν ποιες παροιμίες εμφανίζουν μεγαλύτερη μορφολογική ευελιξία. Βλ. σχετικά Wolfgang MIEDER – Anna TÖTHNE – LITOVKINA, ό.π., σ. 4.

«Όλα του γάμου δύσκολα κι η νύφη γαστρωμένη», «Κάλλιο γαϊδουρό-δενε παρά γαϊδουρογύρευε», «Κάλλιο αργά παρά ποτέ», «Ο Φλεβάρης κι αν φλεβίσει καλοκαιρί θα μυρίσει», «Η σιωπή είναι χρυσός», «Η καθαριότητα είναι μια ή αρχοντιά», «Φάτε μάτια ψάρια και κοιλιά περιδρομο», «Ο καλός ο καπετάνιος στη φουρτούνα φαίνεται», «Της φυλακής τα σίδερα είναι για τους λεβέντες», «Ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», «Κάλλιο πέντε και στο χέρι παρά δέκα και καρτέρω», «Τό γοργόν και χάριν έχει», «Όπου ακούς πολλά κεράσια, κράτα και μικρό καλάθι», «Όταν λείπει η γάτα, χορεύουν τα ποντίκια», «Το αίμα νερό δεν γίνεται», «Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός, τύφλα νά 'χει ο πεθερός», «Κόρακας κοράκου μάτι δεν βγάζει», «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις την αλήθεια», «Στου κόουφου την πόρτα όσο θέλεις βρόντα», «Με ένα σμπάρο δυο τρυγόνια», «Δύο γαϊδαροί μάλωναν σε ξένο αχυρώνα», «Λαγός την πτέρη έσειε καιό της κεφαλής του», «Ανάγκα κι οι θεοί πείθονται», «Ανδρών έπιφανών πάσα γή τάφος», «Νούς ύγιής έν σώματι ύγιει», «Πενία τέχνας κατεργάζεται», «Πάν μέτρον άριστον», «Δρυός πεσούσης πās άνήρ ξυλεύεται», «Όκ άν λάβοις παρά τού μη έχοντος», «Τό λαικωνίζειν έστί φιλοσοφείν».

Οι παροιμίες και τα γνωμικά υπόκεινται σε ποικίλες αλλαγές από τους δημοσιογράφους. Η συνηθέστερη μορφή εκτροπής του τυποποιημένου παροιμιακού σχήματος είναι η αντικατάσταση μιας συστατικής λέξης: «Ενός Σουφλιά μύρια έπονται», «Ένας Σισέ δεν φέρνει την άνοιξη», «Κουρής την πτέρη έσειε, καιό της κεφαλής του», «Μη μου νέους τάραττε», «Μπρος γκρεμός και πίσω Δ(ιεθνές) Ν(ομισματικό) Τ(αμείο)», «Το ξύλο βγήκε από ... τον Όθωνα», κ.ά. Στην περίπτωση αυτή, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι δημοσιογράφοι κάνουν αλλαγές άλλοτε στο πρώτο κι άλλοτε στο δεύτερο μέρος της παροιμίας: «Όπου συμβασιούχος και η μοίρα του». – «Ίδου η ψήφος, Ίδου και το πήδημα», «Ίδου η Ρόδος ... Ίδου και η διαφθορά», «Όπου φτωχός και ... ο Καρμανλής του!» – Υπάρχουν, βεβαίως και παροιμίες, που δεν έχουν αυτή την εναλλακτική ευελιξία: ο δημοσιογράφος χρησιμοποιεί, δηλαδή, μόνο το ένα μέρος για την αλλαγή, που θέλει να κάνει: «Πήγε για μομφή και βγήκε ... κουρεμένος» – «Πήγε για ... δουλειά και βγήκε κουρεμένος».

Λιγότερο συχνά συμβαίνει να αλλάζουν, συγχρόνως, στην ίδια παροιμία, και τα δύο μέρη της: «Κάλλιο αποδειξόκοβε, παρά μαγαζογύρευε», «Μπρος Ισλάμ και πίσω τρόμος», «Ωδινεν βίλα και έτεκεν καλύβω», «Φοβού τους πολιτικούς και "πακέτα" φέροντας», «Άμαρτία συζύγων

παιδεύουν υπουργούς». Υπάρχουν ακόμη περιπτώσεις, όπου τα καινούργια συστατικά διαφοροποιούνται αισθητά σε σχέση με τις πρότυπες μορφές, ώστε το δομικό σχήμα της παροιμίας να αλλοιώνεται εντελώς. Στις αντι-παροιμίες, για παράδειγμα, που ακολουθούν, οι καινούργιες λέξεις είναι περισσότερες: «Ενός σεισμού η ... Μαφία (και η κρατική διαφθορά) έπετα» – «Γων φρονίμων τα παιδιά πριν έρθουν σε δυσκολία αποταμιεύουν» – «Ωδινεν ΠΑΣΟΚ και έτεκεν... πολιτική απόφαση» – «Ήταν στράβο το κλήμα του τουρισμού φέτος στη Ρόδο, τό 'φαγε και η ΔΕΗ».

Η δομή της παροιμίας διαφοροποιείται σημαντικά και όταν ένα συστατικό της αλλάζει γένος: «Μιας μεταγραφής ... μύρια έπονται» – «Δρυός πεσούσης πάσα Ντόρα ξυλεύεται» – «Το δις εξαμαρτείν ου παράγοντα σοφού», ή αριθμό: «Σπουδές από τον τόπο σου κι ας είναι παλαιωμένες».

Οι αλλαγές αυτές έχουν ως αποτέλεσμα να χάνεται το μέτρο, το οποίο αποτελεί βασικό γνώρισμα του παροιμιακού λόγου²⁶³. Σε κάποιες όμως περιπτώσεις, οι δημοσιογράφοι προβαίνουν σε νέες ομοιοκαταληξίες, με τις αλλαγές που κάνουν: «Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός... πάει στην Κρήτη ο αρχηγός», «Όταν λείπει η γάτα ... χορεύουν τα συνδικάτα». Εξωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι αντι-παροιμίες, που προκύπτουν, ευφώς, θα έλεγα, με την προσθήκη ή αντικατάσταση φωνημάτων και έχουν τη μορφή λογοπαιγνίου: «Φόροι: Παν μέτρον ... άχρηστον», «Ανδρών επιφανών, πάσα γη ... λάθος», «Ένας σκούφος δεν φέρνει την άνοιξη», «Η ... πείνα τέχνας κατεργάζεται», «Συν ... Αθήνη και χείρα κίνε», «Συν Αθηνά και χείρα Κίνα», «Το τρις εξαμαρτείν».

Σε ορισμένες, τέλος, αντι-παροιμίες, καθώς η αυθεντική παροιμία θεωρείται ιδιαίτερα γνωστή, ο δημοσιογράφος δεν παραθέτει όλο το κείμενο²⁶⁴: «Σπέρμα από τον τόπο σου...», «Όλα του Συνεδρίου δύσκολα»,

263. Βλ. Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Η έμμετρη εκφορά του Νεοελληνικού παροιμιακού λόγου*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1989. – Πρβλ. και Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος* ό.π., σ. 84.

264. Για το θέμα αυτό βλ. Χαρίτων ΧΑΡΙΤΩΝΙΔΗΣ, «Παροιμίες ελλιπώς εκφερόμενα», Πλάτων, Α': Β' (1949), σ. 180-185 (αρχαία παροιμιακά κείμενα) και Δημ. Σ. ΛΟΥΚΑΤΟΣ, «Παροιμιών πλατυσμοί», Επετηρίς Διογραφικού Αρχείου Ακαδημίας

«Φάτε μάτια ... μεταγραφές», «Κάλλιο τώρα και στο χέρι». Θα ήταν παράλειψη να μην επισημανθεί ο ρόλος των σημείων στίξης, κυρίως των αποσιωπητικών και των εισαγωγικών, τα οποία συνοδεύουν τις αντι-παροιμίες και, πολλές φορές, προϊδεάζουν τον αναγνώστη ότι ακολουθεί τροποποιημένη παροιμία²⁶⁵.

Σε ό,τι αφορά τη λειτουργικότητα της αντι-παροιμίας στον δημοσιογραφικό λόγο, είναι σαφές ο ρόλος της ως επικοινωνιακού εργαλείου, για να πληροφωρήσει, να πείσει, να σχολιάσει. Σημειώνω ότι χρησιμοποιείται κυρίως ως τίτλος της εφημερίδας ή ως τίτλος ρεπορτάζ. Και είναι λογικό αυτό, καθώς με την αντι-παροιμία ξεφεύγουμε από την κοινότητα εικόνα του καθιερωμένου παροιμιακού λόγου και μεταφέρουμε τη σκέψη μας σε κάτι διαφορετικό. Σκοπός του δημοσιογράφου είναι να δημιουργήσει από την αρχική εικόνα μια νέα εικόνα, που θα ξαφνιάσει και θα εντυπωσιάσει, προκειμένου να προκαλέσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Σημαντικό ρόλο στην τακτική αυτή παίζει και το γεγονός ότι οι δημοσιογράφοι δεν χρησιμοποιούν άγνωστες παροιμίες²⁶⁶. Οι αντι-παροιμίες, δηλαδή, μπορούν εύκολα να γίνουν επικοινωνιακά εργαλεία, μόνο εάν οι αυθεντικές παροιμίες, όπου έχουν βασιστεί, είναι γνωστές στο ευρύ αναγνωστικό κοινό. Σε αντίθετη περίπτωση, δεν μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά η καινοτόμος αυτή στρατηγική επικοινωνίας.

Υπάρχει, τέλος, το ζήτημα για το εάν οι αντι-παροιμίες συνιστούν νέες

Αθηνών, 13-14 (1962), σ. 150, σημ. 4 και σ. 156, σημ. 1 (=Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ (εισαγωγή - επιμέλεια), *Η παροιμιολογική και παροιμογραφική εργογραφία του Δημ. Σ. Λουκάτου*, Εκδόσεις Πορεία, Αθήνα 1994, σ. 318, σημ. 11 και σ. 322, σημ. 18). Πρβλ. Μηνάς Αλ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, *Νεότερη Ελληνική Λογογραφία: Συναγωγή Μελετών*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Κάρδαμιστα, Αθήνα 2008² (συμπληρωμένη έκδοση – α' έκδοση 2006), σ. 96 και σημ. 10.

265. Zoe GAVRIILIDOU, «Le Proverbe dans la Presse Grecque», *Proverbium*, 20 (2003), σ. 192.

266. Βλ. σχετικά Wolfgang MIEDER – Anna TÖTHNE – LITOVKINA, *Twisted Wisdom: Modern Anti-Proverbs*, ό.π., σ. 5. – Βλ. συμπληρωματικά Zoe GAVRIILIDOU, ό.π., σ. 196, όπου υπογραμμίζεται η σημασία της γνώσης παροιμίας. Εάν, δηλαδή, ο αναγνώστης, που καλείται να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα, δεν καταφέρει να αναγνωρίσει την αρχική παροιμία, δεν μπορεί, τελικώς, να ακολουθήσει το παιχνίδι του δημοσιογράφου.

παροιμίες²⁶⁷. Η δημιουργία νέου παροιμιακού λόγου δεν μπορεί, ίσως, να συμβάλει στις μέρες μας²⁶⁸, καθώς εκλείπουν οι κατάλληλες συνθήκες, όπως είναι το συλλογικό πνεύμα, που ήταν απαραίτητη προϋπόθεση, για να αποκτήσει παροιμιακότητα η βιοσοφία του λαού στην παραδοσιακή κοινωνία²⁶⁹. Οι αντι-παροιμίες δεν θα μπορούσαν σε καμία περίπτωση να παγιωθούν και να καταστούν κανονικές παροιμίες. Συνεπώς, δεν μπορούν να θεωρηθούν νέες παροιμίες. Κάποτε οι αντι-παροιμίες θεωρούνται ως "παροιμιακή μόλυνση"²⁷⁰, επειδή νοθεύουν αυθαίρετα (ερήμην, δηλαδή, του λαού που τις δημιούργησε) την αρχική μορφή του παροιμιακού κειμένου ή ακόμη "παροιμιακή εκτροπή", που όμως είναι επιτρεπτή²⁷¹. Ο χαρακτήρας τους, λοιπόν, είναι εφήμερος, όπως ακριβώς και των εφημερίδων, που τις φιλοξενούν, αποδεικνύουν όμως ότι η παροιμία δεν είναι μια κοινότυπη εικόνα ή μια νεκρή μεταφορά αλλά ένα ζωντανό στοιχείο της γλώσσας μας, με μεγάλες δυνατότητες ευελιξίας.

Στη συνέχεια, παρατίθεται το υλικό των αντι-παροιμιών ποσοτικά και χρονολογικά.

267. Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος*, ό.π., σ. 110-111.

268. Υπάρχουν, βεβαίως, κάποιοι παροιμιακοί νεολογισμοί, όπως «Μου έδωσε το πράσινο φως», «Μου βγήκε με κόκκινο» κ.λπ., που δεν θα μπορούσαν, ωστόσο, να εκληφθούν ως νέες παροιμίες. Βλ. σχετικά Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ (εισαγωγή - επιμέλεια), *Η παροιμιολογική και παροιμογραφική εργογραφία του Δημ. Σ. Λουκάτου*, ό.π., σ. 505-507.

269. Βλ. Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος*, ό.π., σ. 112-113.

270. Βλ. Jess NIERENBERG, "Proverbs in Graffiti. Taunting Traditional Wisdom", στο W. Mieder (ed.), *Wise Words. Essays on the Proverbs*, Garland Publishing, New York-London, σ. 544.

271. Charlotte SCHAPIRA, «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», *Langages*, 139 (2000), σ. 81-97. - Περίλ. Αριστείδης Ν. ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, *Νεοελληνικός παροιμιακός λόγος*, ό.π., σ. 112.

1. «Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα»

(21 αντι-παροιμίες)

1. «Μπρος γκρεμός και πίσω ... Μπλερ» (κύριος τίτλος²⁷²: *Ελευθεροτυπία*, 16 Ιουνίου 2005, σ. 1). Εξοργισμένος παρουσιάζεται ο (τότε) Βρετανός πρωθυπουργός για τον έλεγχο των οικονομικών θεμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης.
2. «Μπρος Ισλάμ και πίσω τρόμος» (τίτλος ρεπορτάζ²⁷³: *Ιωάννα Νταωτή, Κυριακτική Ελευθεροτυπία*, 17 Ιουλίου 2005, σ. 26). Η τάση να αποδίδονται όλες οι τρομοκρατικές ενέργειες στους μουσουλμάνους.
3. «Μπρος σκουπίδια, πίσω λάσπη» (τ.ρ.: *Ελευθεροτυπία*, 28 Σεπτεμβρίου 2005, σ. 1). Λύση για τη λυματολάσπη της Ψυττάλειας.
4. «Μπρος γκρεμός και πίσω ... μέτρα» (κ.τ.: *Τα Νέα*, 15 Νοεμβρίου 2005, σ. 1). Γίνεται αναφορά στην επιβολή νέων φορολογικών μέτρων.
5. «Έμπρος γιάλοπ, πίσω κάλπερ» (τ.ρ.: *Τάσος Παπάς, Κυριακτική Ελευθεροτυπία*, 11 Δεκεμβρίου 2005, σ. 14). Οι μη ευνοϊκές συνθήκες για το ΠΑΣΟΚ όσον αφορά τις δημοσκοπήσεις.
6. «Μπρος δικαστές και πίσω πράκτορες» (τ.ρ.: *Χρήστος Ζέρβας, Κυριακτική Ελευθεροτυπία*, 15 Ιανουαρίου 2006, σ. 9). Για τους λανθασμένους χειρισμούς της τρομοκρατίας τόσο από τους δικαστές όσο και από την ΕΥΠ.
7. «Μπρος Ευρώπη και πίσω ΗΠΑ» (τ.ρ.: *Δημήτρης Τσιόδρας, Κυριακτική Ελευθεροτυπία*, 30 Απριλίου 2006, σ. 4). Διλημμα της (τότε) κυβέρνησης για τη θέση της στο θέμα του Ιράν.
8. «Μπρος στρατός και πίσω κάλπερ» (τ.ρ.: *Κυριακτική Ελευθεροτυπία*, 28 Μαΐου 2006, σ. 8). Οι εκλογές στην Τουρκία, από τη μια πλευρά, και η πολιτική διεκδικήσεων στο Αιγαίο των στρατηγών.
9. «Μπρος γκρεμός και πίσω ΛΑ.Ο.Σ. για τη ΝΔ» (τ.ρ.: *Διονύσης Νασόπουλος, Τα Νέα, Σαββατοκυριακό*, 15-16 Ιουνίου 2008, σ. 17-18). Επιτακτική είναι η ανάγκη συνεργασίας της ΝΔ με το ΛΑ.Ο.Σ.

272. Εφεξής, θα δίνεται με τη συντομογραφία κ.τ.

273. Εφεξής, θα δίνεται με τη συντομογραφία τ.ρ.

Μ. Καρανιογλου, Παράφρ. η αφήγησ. δλ
2. Ελλάδα, Παλάνη, Αθήν 2001

ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

Κάτω από την επίδραση του ρομαντικού κινήματος και τη δημιουργία των εθνικών κρατών στην Ευρώπη, κάθε έθνος άρχισε να «ανακαλύπτει» το παρελθόν του, για να ορίσει και να αξιολογήσει με βάση αυτό την τωρινή του κατάσταση αλλά και τις μελλοντικές του επιδιώξεις. Βρισκόμαστε σε μια εποχή μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων, που οδηγούν στην αναδιάρθρωση των ευρωπαϊκών κρατών, ενώ μια νέα κοινωνική τάξη, οι αστοί, επικρατεί. Σε αυτά τα πλαίσια, οι συντηρητικές αγροτικές κοινότητες θεωρήθηκαν οι κληρονόμοι των παλαιών ηθών και εθίμων, ενώ τα στοιχεία κάθε λαού που θα προσδιόριζαν την εθνική του ταυτότητα και ενότητα και θα τον διαφοροποιούσαν από τους άλλους λαούς αναζητήθηκαν στα τραγούδια, στις παραδόσεις, στους θρύλους και στα παραμύθια.

Σε αυτό το πνεύμα παρουσιάστηκε το 1812 και το 1815 η πρώτη (σε δύο τόμους) έκδοση των παραμυθιών των αδελφών Grimm. Οι αδελφοί Grimm δεν ήταν, βέβαια, οι πρώτοι που ασχολήθηκαν με την καταγραφή και την ανασύνθεση των λαϊκών παραμυθιών. Όμως με την περίφημη συλλογή τους *Kinder-und Hausmärchen*, στην οποία συγκέντρωσαν τα παραμύθια της γερμανικής προφορικής παράδοσης, δεν υπήρξαν απλοί καταγραφείς του υλικού τους. Αφενός δημιούργησαν και το θεωρητικό πλαίσιο για την επιστημονική έρευνα των λαϊκών αυτών διηγήσεων, αφετέρου, καθώς επεξεργάζονταν συνεχώς τα κείμενα από την πρώτη (1812, 1815) έως και την έβδομη και τελική (1857) όσο ζούσαν έκδοσή τους,

τα προσάρμοσαν στην ηθική, στις αξίες και στις απαιτήσεις της μεσαίας τάξης εκείνης της εποχής και τα καθιέρωσαν ως αποδεκτά παιδικά αναγνώσματα. Σύμφωνα με το Zipes, οι Grimm συνέβαλαν στη λογοτεχνική «αστικοποίηση» του είδους, στη διαδικασία δηλαδή οικειοποίησης του λαϊκού παραμυθιού από επάνω-μους συγγραφείς και μετατροπής του σε λογοτεχνικό παραμύθι. «Με την αστικοποίηση του προφορικού λαϊκού παραμυθιού εννοώ τον τρόπο με τον οποίο μορφωμένοι άνθρωποι οικειοποιήθηκαν τα παραμύθια, που ανήκαν και μεταδίδονταν από τους, σε ένα μεγάλο μέρος, αγράμματους χωρικούς, και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί οι μορφωμένοι άνθρωποι, κυρίως από μεσαίες κοινωνικές ομάδες, προσάρμοσαν το ύφος, τα μοτίβα, τους κοινούς τόπους και τις έννοιες των παραμυθιών για να υπηρετήσουν τα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες των νέων, αναπτυσσόμενων αναγνωστικών κοινών — ιδιαίτερα στο τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Με άλλα λόγια, αυτή η οικειοποίηση ήταν ένα είδος “ιμπεριαλιστικής δραστηριότητας”, που αναπτύχθηκε πάνω σε μια προφορική παράδοση, αλλά επίσης την εμπλούτισε» (Zipes 1988, σ. 136). Όπως γράφει, «οι Grimm συνέβαλαν στη λογοτεχνική αστικοποίηση (“bourgeoisification”) των προφορικών παραμυθιών που προέρχονταν από την αγροτιά και τις φτωχές τάξεις. Αυτό δε σημαίνει ότι πρόδωσαν σκόπιμα την κληρονομιά των λαϊκών μαζών. Αντίθετα, οι στόχοι τους ήταν έντιμοι: Επιθυμούσαν να δουν την πλούσια πολιτιστική παράδοση των φτωχών τάξεων να χρησιμοποιείται και να γίνεται αποδεκτή από την ανερχόμενη μεσαία τάξη. Γι’ αυτόν το λόγο πέρασαν τη ζωή τους πραγματοποιώντας έρευνες για τους μύθους, τα έθιμα και τη γλώσσα του γερμανικού λαού. Ακόμα κι όταν αυτοί έκαναν σημαντικές αλλαγές, έδωσαν αξία στην προφορικότητα, επειδή βοήθησαν να οριστούν και να ερμηνευτούν η ρητορική και τα περιεχόμενα των παραμυθιών και επέτρεψαν σε προϋπάρχοντα λαϊκά στοιχεία, που αλλιώς θα είχαν χαθεί, να διατηρηθούν. Αναζητώντας τα νήματα των παραδόσεων και των κοινωνικών τελετών των Γερμανών, θέλησαν να συνεισφέρουν στην ανάπτυξη μιας δυνατής εθνικής αστικής τάξης, εμπλουτισμένης με τις παραδόσεις που μπορούσαν να συγκεντρώ-

σουν στη Γαλλία και στη βόρεια και κεντρική Ευρώπη. Κάθε φορά που ήταν δυνατό, αποπειράθηκαν να συνδέσουν τις δοξασίες και τις συμπεριφορές των προσώπων των παραδοσιακών παραμυθιών με τον πολιτισμό των αστικών κανόνων της εποχής τους» (Zipes 1986, σ. 66).

Ένας από τους στόχους των Grimm ήταν να ενθαρρύνουν με το παράδειγμά τους παρόμοιες συλλογές, ώστε να διευκολυνθούν και οι συγκριτικές μελέτες. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα πολλαπλασιάζονται, λοιπόν, οι συλλογές λαϊκών παραμυθιών σε όλη την Ευρώπη. Ο πρώτος τόμος των νορβηγικών παραμυθιών, που συνέλεξαν οι Peter Christen Asbjørnsen και Jørgen Moe, εμφανίζεται το 1845. Επίσης, το 1845 εκδίδεται στα γερμανικά η συλλογή των βλάχικων παραμυθιών από τους Arthur και Albert Schott. Το 1855-60 δημοσιεύεται η συλλογή των ρώσικων παραμυθιών του Afanassiev και το 1864 στα γερμανικά η συλλογή ελληνικών και αλβανικών παραμυθιών του J.G. von Hahn.

Με την ινδοευρωπαϊκή θεωρία τους οι αδελφοί Grimm επιχειρήσαν να επινοήσουν ένα σύστημα ερμηνείας για όλα τα παραμύθια. Κατ’ αυτούς, τα παραμύθια προέρχονταν από τους μύθους των αρίων λαών, που δημιουργήθηκαν πριν εκείνοι διασκορπιστούν από την προϊστορική κοιτίδα τους, την Ινδία. Η μεταγενέστερη ινδική θεωρία του Theodor Benfey, διατυπωμένη το 1859, επιχειρηματολογούσε υπέρ της ινδικής καταγωγής των παραμυθιών, τα οποία μετά την άφιξή τους στη Δύση είχαν δεχτεί πολλές επεξεργασίες, διατηρούσαν όμως στοιχεία που μαρτυρούσαν την ανατολική τους προέλευση. Η αγγλική ανθρωπολογία του 19ου αιώνα αναζήτησε στα παραμυθιακά μοτίβα την ανάμνηση κοινωνικών θεσμών της πρωτόγονης κοινωνίας.

Μια σειρά από άλλες θεωρίες των αρχών του 20ού αιώνα προσπάθησε να ερμηνεύσει το ένα ή το άλλο στοιχείο του παραμυθιού. Ο Arnold van Gennep συσχέτισε τα παραμύθια που είχαν ήρωες ζώα με τις τοτεμικές τελετές των πρωτόγονων. Ο Paul Saintyves απέδωσε τη δημιουργία των παραμυθιακών ηρώων στα πρόσωπα λαϊκών γιορτών, όπως το καρναβάλι.

Η ιστορικο-γεωγραφική σχολή των Φινλανδών ιστορικών και λα-

ογράφων έδωσε νέα ώθηση στη μελέτη του παραμυθιού, τονίζοντας την παγκοσμιότητα αυτού του είδους. Το 1910 ο Antti Aarne δημοσίευσε μια πρώτη μορφή του διεθνούς συστηματικού καταλόγου των παραμυθιών. Το 1928 ο Αμερικανός Stith Thompson συμπλήρωσε τον κατάλογο αυτόν, που συνέχισε να εμπλουτίζεται, μέχρι που έπανεκδόθηκε πολύ διευρυμένος το 1961¹.

Η φινλανδική σχολή επινόησε τον όρο του παραμυθιακού τύπου, στον οποίο ανήκουν οι διηγήσεις εκείνες που παρουσιάζουν ορισμένες βασικές ομοιότητες. Τα καταγραμμένα αυτά κείμενα αποτελούν τις κατά τόπους παραλλαγές του κάθε παραμυθιού. Για κάθε παραμυθιακό τύπο υπάρχει ένας αρχέτυπος, δηλαδή μια πρωταρχική μορφή απ' όπου κατάγονται όλες οι μεταγενέστερες μορφές του παραμυθιού. Επομένως, κάθε παραμύθι γεννήθηκε σε μια συγκεκριμένη περιοχή, απ' όπου εξαπλώθηκε και σε άλλους τόπους, μεταβαλλόμενο στη μακρά διάρκεια ανάλογα με το νέο πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο γινόταν γνωστό κάθε φορά. Μια λεπτομερής εξέταση των παραλλαγών του κάθε παραμυθιακού τύπου μπορεί να οδηγήσει τον ερευνητή στην αρχική κοιτίδα από την οποία διαδόθηκε, «όπως οι κύκλοι πάνω στο νερό», κατά την έκφραση του Kaarle Krohn, το παραμύθι.

Ο διεθνής κατάλογος των λαϊκών παραμυθιών των Aarne και Thompson αποτέλεσε το πρότυπο για τη συγκρότηση εθνικών καταλόγων σε διάφορες χώρες, συμπεριλαμβανομένου και του καταλόγου των ελληνικών παραμυθιών του Γ.Α. Μέγα. Το σύστημα αυτό της ταξινόμησης βασίστηκε στην εξαντλητική συγκέντρωση, σε μια συγκριτική προοπτική, όσο το δυνατόν περισσότερων παραλλαγών ενός παραμυθιού, ώστε να απαντηθούν τα ερωτήματα της πιθανής αρχικής του μορφής, της ηλικίας του, του τόπου γέννησής του και της πορείας που ακολούθησε κατά τη διαδικασία της διάδοσής του. Τα επεισόδια, τα μοτίβα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συμμετέχουν στη συγκρότηση του συνόλου των παραλλαγών ενός παραμυθιακού τύπου παρατίθενται σε συντακτική σειρά, ώστε να καταδεικνύονται παραδειγματικά όλες οι δυνατότητες συγκρότησης της πλοκής. Έτσι αναδεικνύεται ο πλούτος της προφορικής παράδοσης και οι ερευνητές αποκτούν ένα πολύ-

τιμο εργαλείο συνεννόησης για να παρακολουθήσουν τη γενικότερη κυκλοφορία του παραμυθιού.

Παρά την εμφανή χρησιμότητα του διεθνούς καταλόγου, που παρέμεινε στην πράξη ένα κοινό σημείο αναφοράς για τους επιστήμονες, η κατάταξη που παρουσιάζει βασίζεται στην εμπειρική ομαδοποίηση των παραμυθιών, ανάλογα με την επικράτηση του ενός ή του άλλου στοιχείου, ενώ αξιοποιείται κυρίως μόνο η ευρωπαϊκή παράδοση του παραμυθιού. Επιπλέον, αντιρρήσεις διατυπώθηκαν από τη στιγμή που διαπιστώθηκε ότι πολλά καταγραμμένα παραμύθια ξεφεύγουν από τις κατατάξιμες μορφές του διεθνούς καταλόγου, αποκαλύπτοντας ένα υλικό που δεν μπορεί να «παγώσει» στο καθιερωμένο αφηγηματικό σχήμα του παραμυθιακού τύπου.

Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα το ενδιαφέρον για τα παραμύθια μοιράζονται λαογράφοι, αρχαιολόγοι, ιστορικοί και γλωσσολόγοι. Η δημοσίευση στη Λιψία το 1864 της συλλογής των ελληνικών και αλβανικών παραμυθιών (*Griechische und Albanesische Märchen*) από τον Αυστριακό πρόξενο J.G. von Hahn είναι το αποτέλεσμα μιας σχεδόν εικοσαετούς προσπάθειας, στην οποία έλαβαν μέρος τελικά πολλοί συλλογείς, αντιγραφείς και πληροφορητές σε διάφορες ελληνικές περιοχές. Η προσπάθεια αυτή κατέληξε στην καταγραφή ενός σημαντικού αριθμού ελληνικών παραμυθιών —που όμως παρουσιάζονται μόνο σε γερμανική μετάφραση—, αναδεικνύοντας επίσης και τις δυσκολίες ενός τέτοιου εγχειρήματος. Πρόκειται για τα προβλήματα που δημιουργεί η μεταφορά του προφορικού λόγου σε γραπτό κείμενο, αλλά και γι' αυτά που πηγάζουν από τις διαφορετικές προθέσεις του κάθε συλλογέα, που αντανακλώνται στο υλικό που προσπαθεί να καταγράψει. Κοινός τόπος, άλλωστε, στις προκηρύξεις διαγωνισμών στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα για συγκέντρωση «λαογραφικού» υλικού είναι το αίτημα η καταγραφή να γίνεται στην ιδιωματική γλώσσα στην οποία λέγονται και όσο το δυνατόν πιο πιστά, χωρίς προσθήκες, αφαιρέσεις ή αλλαγές.

Περιοδικά δημοσιεύουν συλλογές λαογραφικού υλικού, μεταξύ αυτών και παραμύθια. Παραμύθια δημοσιεύει το 1877 ο Bernhard Schmidt στον τόμο *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, ενώ ακολουθεί ο Δανός νεοελληνιστής Jean Pio το 1879 με

το *Contes populaires grecs, publiés d'après les ms du Dr. J.G. de Hahn et annotés par Jean Pio*.

Την ίδια εποχή, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1870, εμφανίζονται οι πρώτες συστηματικές μελέτες του Ν.Γ. Πολίτη —του οποίου, πάντως, η πρώτη προδρομική εργασία για τα παραμύθια δημοσιεύτηκε το 1867²—, ενώ στις επόμενες δεκαετίες η παραμυθολογία συγχροτείται σε επιστήμη (Μέγας 1971, Λουκάτος 1957, Μερακλής 1995β, Αλεξιάδης 1988). Το 1909 ιδρύεται η Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία και εκδίδεται το περιοδικό *Λαογραφία*, όπου δημοσιεύεται πλούσιο παραμυθιακό υλικό. Παραμύθια συγκεντρώθηκαν και στο ιδρυμένο από το Νικόλαο Πολίτη Λαογραφικό Αρχείο (1918), που υπάγεται τώρα ως Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας στην Ακαδημία Αθηνών, και στο Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, που ιδρύθηκε το 1933 από τη Μέλπω Μερλιέ και συγκέντρωσε τις μαρτυρίες των προσφύγων από τη Μικρά Ασία. Με το παραμύθι ασχολήθηκε συστηματικά ο Γ.Α. Μέγας, στον οποίο οφείλουμε τον κατάλογο των ελληνικών παραμυθιακών τύπων³, έργο που η έκδοσή του άρχισε στα μέσα της δεκαετίας του 1970, διακόπηκε με το θάνατο του Γ.Α. Μέγα και ξανάρχισε από τη δεκαετία του 1990 και σήμερα βρίσκεται σε εξέλιξη.

2α. Μορφολογία, δομισμός και ψυχανάλυση

Ο Vladimir Propp υπήρξε ο πρώτος που μελέτησε τη μορφή του παραμυθιού, προτείνοντας με τη *Μορφολογία* του (1928) ένα μοντέλο ανάλυσης που άσκησε μεγάλη επίδραση. Ο Propp βασίζει την ανάλυσή του σε εκατό ρώσικα μαγικά παραμύθια της συλλογής του Afanassiev¹ (1855-1863), τα οποία κατατάσσει όχι σύμφωνα με το θέμα τους αλλά με βάση τη δομή τους. Από τα στοιχεία που αποτελούν το μαγικό παραμύθι διακρίνει στοιχεία μεταβλητά και στοιχεία σταθερά. Μεταβλητά στοιχεία θεωρούσε τα ονόματα και τις ιδιότητες των δρώντων προσώπων και σταθερά στοιχεία τις τυπικές ενέργειές τους, οργανωμένες σε μια γραμμική ακολουθία, δηλαδή τις λειτουργίες τους. Αντίθετα, λοιπόν, με τις παραδοσιακές θεωρίες, ο Propp δε θεωρούσε τα μοτίβα και τα θέματα ως τα αδιαφοροποίητα

στοιχεία της λαϊκής διήγησης. Αυτό που έχει σημασία για τη δομή του παραμυθιού είναι οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων σε σχέση με την εξέλιξη της αφήγησης και όχι ο τρόπος με τον οποίο κάθε φορά αυτά τα πρόσωπα τις εκτελούν. Για τον Propp τα ρώσικα μαγικά παραμύθια αποτελούνται από μια συνταγματική σειρά από τριάντα μία λειτουργίες, που ξεκινούν από μια δολιοφθορά και καταλήγουν στην αναίρεσή της. Δεν είναι απαραίτητο να υπάρχουν και οι τριάντα μία λειτουργίες σε κάθε παραμύθι, παρουσιάζονται όμως πάντα με την ίδια σειρά. Από τη σταθερή ανάπτυξη αυτών των λειτουργιών προκύπτει το σχήμα του μαγικού παραμυθιού και, επομένως, όλα τα μαγικά παραμύθια είναι μονοτυπικά ως προς τη δομή τους.

Οι μελέτες του Propp για τη συνταγματική οργάνωση της αφήγησης προετοίμασαν τη δομική μέθοδο στον τομέα του λαϊκού πολιτισμού. Το κοινό στοιχείο των δομικών προσεγγίσεων είναι η αναζήτηση μιας λογικής στη διάταξη των αφηγηματικών δομών. Η δομική μέθοδος παραβλέπει την πλοκή, τα επεισόδια, τα μοτίβα και τις θεματικές παραλλαγές και αναζητά ένα ερμηνευτικό σχήμα εφαρμόσιμο σε όλα τα παραμύθια. Τα σταθερά στοιχεία της αφήγησης αντιστοιχούν στα σταθερά στοιχεία της ανθρωπίνης ύπαρξης. Η μέθοδος του Claude Lévi-Strauss εφαρμόζει ακριβώς αυτή την παραδειγματική δομική ανάλυση για να κατανοήσει τους μηχανισμούς λειτουργίας της μυθικής σκέψης.

Νεότερες προσπάθειες (Α.Ι. Greimas, C. Bremond, Alan Dundes, T. Todorov κ.ά.) αναπροσαρμόζουν το μοντέλο ανάλυσης του Propp. Σύμφωνα με τον Greimas, κάθε διήγηση μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα παιχνίδι εννοιολογικών κατηγοριών που ξεπερνούν τα αφηγούμενα γεγονότα, ενώ σε ένα άλλο επίπεδο, πιο άμεσα αντιληπτό, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια ακολουθία δοκιμασιών που εκτελούν άνθρωπινα ή ανθρωποποιημένα όντα. Ο Greimas προσπάθησε, λοιπόν, να εντάξει γεγονότα που διαδέχονται το ένα το άλλο σε μια χρονική σειρά σε μια άχρονη λογική που τα ξεπερνά.

Αντίθετα, για τον Claude Bremond το αντικείμενο της αφήγησης είναι ο χρόνος, όχι η αιωνιότητα. Η έκθεση της έκβασης των γεγονότων εξαντλεί την αφηγηματική τους σημασία (Bremond

1973α, σ. 89). Το μοντέλο ανάλυσης του Bremond μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε διήγηση με ένα ισχυρό ηθικό δίδαγμα (Bremond 1973β). Ο Claude Bremond συγκρίνει τη δημιουργία του παραμυθιού με ένα παιδικό παιχνίδι κατασκευών, το μεκανό: Υπάρχουν θέματα σαν κομμάτια λίγο ή πολύ ξεχωριστά, με τα οποία ο αφηγητής, όπως το παιδί, φτιάχνει μια καινούρια κατασκευή. Ταυτόχρονα όμως υπάρχουν η ανάγκη της στιγμής, η φαντασία του αφηγητή, η μετάδοση και η μνήμη. Ο βασικός κανόνας που εφαρμόζεται σχεδόν πάντα είναι ότι οι καλοί θα αμειφθούν και οι κακοί θα τιμωρηθούν (Bremond 1979, σ. 13). Ο Claude Bremond διακρίνει τα παρακάτω αρχικά ζεύγη ακολουθιών: επιδείνωση – βελτίωση, αξιοπρέπεια – ανταμοιβή, αναξιοπρέπεια – τιμωρία. Από τα τρία αυτά ζεύγη το πρώτο είναι αναγκαίο στα παραμύθια, ενώ τα άλλα δύο προαιρετικά. Το μοντέλο ανάλυσης του Bremond είναι δυνατό να κωδικοποιήσει καταστάσεις και ρόλους στην εξέλιξη τους και όχι ακίνητους σε μια στιγμή της αφήγησης. Όπως γράφει, το μαγικό παραμύθι αποζημιώνει για την ένδεια του βασικού του σχήματος με την επανάληψή του σύμφωνα με όλους τους δυνατούς τρόπους σύνδεσης. Ο πιο απλός είναι η σύνδεση δύο ακολουθιών διαδοχικά: Το παραμύθι μοιάζει να έχει καλό τέλος, το βασιλόπουλο παντρεύεται την όμορφη κοπέλα, αλλά τα πράγματα δεν είναι έτσι, καθώς η πεθερά του αποδεικνύεται μια δράκισσα. Σχεδόν εξίσου συχνή αλλά πιο περίπλοκη είναι η διαδικασία σύνδεσης των ακολουθιών που τοποθετεί τη μία μέσα στην άλλη: Προκειμένου να εκτελέσει το έργο που θα του δώσει την υπέρτατη ανταμοιβή, ο ήρωας χρειάζεται ένα μαγικό όπλο. Αλλά αυτό θα του δοθεί ως ανταμοιβή για ένα άλλο κατόρθωμα. Και αυτό συμβαίνει συνέχεια, αν όχι επ' άπειρον, τουλάχιστον έως τα όρια των δυνατοτήτων απομνημόνευσης και προσοχής, κοινών στον αφηγητή και στο ακροατήριό του (Bremond 1979).

Οι αναλύσεις του Propp έδωσαν νέα ώθηση στη μελέτη των παραμυθιών, δέχτηκαν όμως και έντονη κριτική, καθώς ο Propp δεν έφτασε στο βαθμό αφαίρεσης που το μοντέλο ανάλυσής του έμοιαζε να υπόσχεται. Δεν ήταν δυνατό να παραβλέψει το μοτίβο για να χαρακτηρίσει τη διήγηση με βάση μόνο τις ενέργειες των

δρώντων προσώπων. «Πριν απ' το φορμαλισμό, αγνοούσαμε, χωρίς αμφιβολία, αυτό που τα παραμύθια είχαν κοινό. Μετά από αυτόν, στερούμαστε κάθε μέσο για να καταλάβουμε σε τι διαφέρουν» (Lévi-Strauss 1973, σ. 159).

Η μορφολογική ανάλυση του παραμυθιού έθεσε εντονότερα το ερώτημα της παγκοσμιότητας αυτού του είδους. Από την αρχή του 20ού αιώνα η ψυχανάλυση επανέρχεται στο ερώτημα της προέλευσης όλων των παραμυθιών. Ο Freud και οι μαθητές του συσχετίζουν τους μύθους και τα παραμύθια με τον ανθρώπινο ψυχισμό και τα θεωρούν ως τα όνειρα και τις επιθυμίες της ανθρωπότητας στην παιδική της ηλικία. Οι ψυχαναλυτές επιχείρησαν να φέρουν στην επιφάνεια το απωθημένο ασυνείδητο υλικό, που αποτελεί το βαθύτερο στρώμα των παραμυθιών. Γι' αυτό και συχνά τα χρησιμοποίησαν για θεραπευτικούς λόγους. Πολλές σχετικές έρευνες ανέλυσαν τα αποτελέσματα του παραμυθιού στην ανθρώπινη φαντασία και δημιουργικότητα. Ο Bruno Bettelheim θεωρεί το παραμύθι αναγκαίο στοιχείο για την κοινωνικοποίηση των παιδιών, καθώς περιγράφει την παιδική ηλικία ως μια μακρά, συχνά επίπονη και αγωνιώδη προσπάθεια προς την ενηλικίωση. Το παραμύθι τούς προσφέρει μια αισιόδοξη οπτική της ανθρώπινης ύπαρξης, κρατώντας ταυτόχρονα ασφαλείς αποστάσεις από το άτομο, καθώς λέγεται ως μια φανταστική ιστορία. Ο καθένας θα μπορούσε να ταυτιστεί με το συνήθως ανώνυμο παραμυθιακό ήρωα. Αυτός είναι ένα άτομο νεαρής ηλικίας, οι δοκιμασίες που θα περάσει θα του επιτρέψουν να μεγαλώσει, να παντρευτεί και να κληρονομήσει ένα βασίλειο, δηλαδή να κυβερνά αντί να κυβερνιέται (Bettelheim 1991).

Οι όροι δημιουργίας και μετάδοσης των παραμυθιών στο πλαίσιο της προφορικής παράδοσης δείχνουν ότι δεν πρόκειται για μια αυθόρμητη εκδήλωση του λαού, όπως πίστευαν οι ρομαντικοί του 19ου αιώνα. Η προφορική παράδοση εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο κάθε φορά κοινωνικό περιβάλλον, ενώ διάφορες παράμετροι επηρεάζουν τη σχέση του αφηγητή με τους ακροατές του: οι συνθήκες και ο τόπος της συγκέντρωσης, η σύνθεση του ακροατηρίου, η μνήμη, η φαντασία και το ταλέντο ενός αφηγητή που βασίζεται σε ένα παραδοσιακό ρεπερτόριο. Πρώτα ρωσικές έρευνες ασχολή-

θηκαν με τις συνθήκες δημιουργίας του παραμυθιού, την προσωπικότητα του αφηγητή, την ιδιαιτερότητα του ρεπερτορίου του και τις σχέσεις του αφηγητή με το ακροατήριό του. Στις σκανδιναβικές χώρες και στις Ηνωμένες Πολιτείες ερευνήθηκαν η παράσταση ενός αφηγητή και η θέση του παραμυθιού μεταξύ άλλων προφορικών ειδών. Μια σειρά από παλαιότερες και πιο πρόσφατες μελέτες εξετάζει την τέχνη της αφήγησης και τις παραμέτρους του αφηγηματικού γεγονότος σε αφρικανικούς πληθυσμούς (Finnegan 1967, Consentino 1982).

Στο πεδίο της έρευνας των παραμυθιών στην Ευρώπη οι λαογράφοι εισάγουν νέες παραμέτρους: Εξετάζουν τα παραμύθια σε σχέση με τις λαϊκές πρακτικές και τελετουργίες, ενώ επίσης τα εντάσσουν στην ευρύτερη αφηγηματική παραγωγή της προφορικής παράδοσης.

Το παραμύθι εντάχθηκε επίσης στις ιστορίες της παιδικής λογοτεχνίας, ενώ ακόμα μελετήθηκε ως λογοτεχνικό ανάγνωσμα για ενήλικες. Αυτό που λείπει είναι η ιστορική προσέγγιση των παραμυθιών, ενώ έχει επισημανθεί η ανάγκη να γραφτεί μια πολιτισμική και κοινωνική ιστορία του παραμυθιού (Velay-Valantin 1992).

2β. Έρευνες για τον αφηγητή ανάμεσα στην προφορική και στη γραπτή παράδοση

Η πεζή προφορική αφήγηση έχει μακρό παρελθόν, όπως δείχνουν οι έρευνες για την παρουσία του παραμυθιού στην αρχαιότητα (Μερακλής 1999α, σ. 105-124, Anderson 2000, Belmont 1985, Aly 1969, Petropoulos 1965, Panayotakis 1997).

Στην Ελλάδα η αφήγηση και η αφηγηματική διαδικασία έχουν απασχολήσει την αφηγηματολογία και τη θεωρία της λογοτεχνίας σε ό,τι αφορά όμως γραπτά κείμενα, πεζά ή έμμετρα και όχι την προφορική παράδοση και τις λαϊκές μορφές αφήγησης, όπως το παραμύθι (Μερακλής 1999α, σ. 91-103, Βελουδής 1994).

Φιλολογικές έρευνες για τα βυζαντινά αλλά και τα μεταγενέστερα κείμενα στράφηκαν στις σχέσεις γραπτής και προφορικής

παράδοσης, στην αλληλεπίδρασή τους και στις ενδιαμέσες μορφές στα βυζαντινά και μεταγενέστερα κείμενα (π.χ., οι έρευνες των Eideneier, Michael και Elizabeth Jeffreys, Beaton, Καψωμένου, Saunier κ.ά.).

Η τέχνη και ο ρόλος του προφορικού αφηγητή μελετήθηκαν σε σχέση με έμμετρες μορφές του προφορικού λόγου, όπως το δημοτικό τραγούδι (από τους Στίλπωνα Κυριακίδη, Γρ. Σηφάκη, R. Beaton, Samuel Baud-Bovy κ.ά.).

Οι αφηγήσεις προσωπικών εμπειριών ως είδος της νεοελληνικής προφορικής αφήγησης στις καθημερινές συζητήσεις των ανθρώπων έχουν επίσης απασχολήσει την έρευνα, κυρίως ως προς τον τρόπο με τον οποίο το δραματικό ύφος της ιστορίας επενεργεί στις συνηθισμένες καθημερινές κοινωνικές επαφές των ανθρώπων (Georgakopoulou 1997). Όπως διαπιστώνεται, εντυπωσιακή είναι η συνύπαρξη στην Ελλάδα προφορικών και λογοτεχνικών πρακτικών, με αποτέλεσμα την αναπαραγωγή της προφορικότητας και σε γραπτά, κυρίως λογοτεχνικά, κείμενα, ενώ η καθημερινή αφήγηση έχει μια κεντρική θέση στις επικοινωνιακές πρακτικές (Mackridge 1990, Tannen 1980, Tziovas 1989, Polanyi 1982, Georgakopoulou 1997).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. A. Aarne and S. Thompson (1961), «The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography», 2nd revised ed., *F.F. Communications*, no 184. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.

2. Ν.Γ. Πολίτης, «Περί παραμυθίων παρά τοις νεωτέροις Έλλησι», *Πανδώρα*, τεύχ. 18, 1867, σ. 93-95. Στη μελέτη αυτή ο Πολίτης ενδιαφέρεται για τη σχέση των νεοελληνικών παραμυθίων με τα παραμύθια της Ανατολής, κυρίως τα αραβικά, αλλά και τις σχέσεις αυτών των δύο με τους αρχαίους μύθους. Ο Πολίτης θεωρεί επίσης ότι τα στοιχεία που διαπλάθουν μέσα στο χρόνο το παραμύθι είναι η ψυχosύνθεση, το «πνεύμα» ενός λαού, οι συγκεκριμένες κάθε φορά ιστορικές συνθήκες, «οι περιστάσεις», όπως τις ονομάζει, και η προσωπική δημιουργική φαντασία του κάθε μυθολόγου.

3. Ο Γ.Α. Μέγας δημοσίευσε επίσης πλήθος εργασιών, όπου εξετάζει τη διάδοση σε διεθνές επίπεδο των παραμυθιακών τύπων, αλλά και τη συγκρότηση του ελληνικού παραμυθιού και τη σχέση του με τα παραμύθια άλλων —κυρίως των γειτονικών μας— λαών. Ένα μέρος αυτών των εργασιών που δημοσιεύτηκαν σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά βρίσκεται συγκεντρωμένο στον αφιερώματικό τόμο του περιοδικού *Λαογραφία ΚΕ* (1967), σ. 69-370.

3.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΤΗ

Η προφορική λογοτεχνία δεν είναι μια αυθόρμητη δημιουργία του λαού, που αναπαράγει την προγονική κληρονομιά ως ένα ενιαίο, ευρύ και αδιαφοροποίητο σώμα. Το παραμύθι ζωντανεύει με τη μεσολάβηση ενός ατόμου και διαδίδεται σε μια κοινωνική συγκέντρωση, όπου ένας αφηγητής παίρνει το λόγο μπροστά στην ομάδα των ακροατών του. Πρώτα υπάρχει η κληρονομημένη από το παρελθόν ιστορία, γνωστή και απομνημονευμένη, και έπειτα ο λόγος ενός αφηγητή που τη μεταδίδει σε μια δεδομένη στιγμή, στο πλαίσιο μιας δεδομένης κοινότητας. Αυτή η σύνθεση του παλιού και αιώνιου με το εφήμερο και στιγμιαίο αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία ο κάθε αφηγητής ασκεί την τέχνη του και μεταδίδει το μήνυμά του. Το παραμύθι αποτελεί προϊόν διαδοχικών μεταδόσεων, ο κάθε αφηγητής, πέρα από τη δική του αφηγηματική ικανότητα, κρύβει μέσα του, σαν τις ρωσικές μπάμπουσκες, τους αφηγητές που έχουν προηγηθεί, αυτούς που ο ίδιος άκουγε στη διάρκεια ολόκληρης της ζωής του. Η διαδικασία μετάδοσης του παραμυθιού υπόκειται σε πολιτισμικές, ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές. Η διαδικασία της αφήγησης συγκροτείται και αποσπάζεται από τη βάση της αλληλεπίδρασης τριών παραγόντων: της κληρονομημένης παράδοσης, του αφηγητή και της κοινότητας των ακροατών του.

Αυτοί οι παράγοντες, που επηρεάζουν τη δημιουργία και τη διάδοση του παραμυθιού, παρουσιάζονταν συνήθως από την έρευνα ξεχωριστά και όχι μαζί. Είδαμε πως η έρευνα σε ένα μεγάλο

μέρος ασχολήθηκε αρχικά με τα «κείμενα» και όχι με τους ζωντανούς φορείς τους. Αντίθετα, αμερικανικές εθνογραφικές μελέτες στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970 τόνισαν την έννοια του πλαισίου παραλείποντας το κείμενο, με αποτέλεσμα να μαθαίνουμε τα πάντα για την τέχνη της παράδοσιακής αφήγησης παραμυθιών εκτός από τα ίδια τα παραμύθια.

Ωστόσο, όπως έχουν δείξει και οι πρωτοπόροι της εθνογραφικής μεθόδου, υπάρχει πλήρης αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην ιστορία και στο φορέα της. Μέσα στο πλέγμα της παράδοσης ο αφηγητής κατευθύνει την ιστορία του αλλά και κατευθύνεται από αυτήν, προσπαθώντας παράλληλα να εκφράσει τις ανάγκες και τις προσδοκίες του δεδομένου κάθε φορά ακροατηρίου του [Dégh 1989 (α' έκδοση 1962), Bauman 1986].

Έχουμε την τάση να πιστεύουμε ότι το παραμύθι αλλάζει από τη στιγμή που καταγράφεται, θεσμοθετείται και παραλαμβάνεται από διάφορες ομάδες που το χρησιμοποιούν. Αλλαγές όμως συμβαίνουν και στο παραμύθι της προφορικής παράδοσης, μόνο που δεν είμαστε εκεί για να τις επισημάνουμε. Η ποικιλία των προσαρμογών και των χρήσεων δε συμβαίνει στο επίπεδο μόνο του γραπτού λόγου αλλά και του προφορικού. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί των προφορικών παραμυθιών, όταν εντοπίζονται μόνο στο επίπεδο των «κειμένων», μέσα από τη μελέτη του συνόλου των παραλλαγών ενός παραμυθιακού τύπου σε ανθρωπολογικό ή ψυχαναλυτικό επίπεδο, χωρίς να συνδέονται με ορισμένους τόπους ή ανθρώπους, μοιάζουν να πραγματοποιούνται αυθαίρετα, μηχανικά ή τυχαία. Για τους μετασχηματισμούς ενός παραμυθιού στο πλαίσιο μιας κοινότητας, που μπορούν να προέλθουν από το θέμα, τις συνθήκες αποδοχής του, την ικανότητα της κοινότητας να το αφομοιώσει και το ταλέντο του αφηγητή, δεν μπορεί να μας πληροφορήσει ο κατάλογος των παραμυθιακών τύπων. Αντίθετα με το λογοτεχνικό παραμύθι, οι τεχνικές του προφορικού παραμυθιού, ο λόγος, οι αυτοσχεδιασμοί, η πρόκληση και οι αντιδράσεις του ακροατηρίου μπορούν να γίνουν αντιληπτά μόνο στο πλαίσιο της παράστασης ενός αφηγητή. Ο τόνος της φωνής, οι ποικιλίες του ύφους, οι σιωπές, η έκπληξη, το γέλιο και το κλάμα λείπουν από το γραπτό κείμενο. Για να τα βρούμε όλα αυτά

πρέπει να έρθουμε στο περιβάλλον της κοινότητας και του ανθρώπου που δημιουργεί μέσα σε αυτήν.

Το παραμύθι μπορεί να κυκλοφορεί παγκόσμια, αλλά η συγκεκριμένη κάθε φορά πραγμάτωσή του μπορεί να γίνει μόνο στα όρια μιας κοινότητας ανθρώπων, κάτω από συγκεκριμένους γεωγραφικούς, ιστορικούς και πολιτισμικούς όρους, που επηρεάζουν και την ίδια την παραμυθιακή δομή.

Το παραμύθι είναι μια αφήγηση στενά συνδεδεμένη σε όλα τα επίπεδά του (περιεχόμενο, συνθήκες αφήγησης, θεματολογία, νόημα) με την κοινότητα που το δημιουργεί και τον πολιτισμό της και εντάσσεται στο πλαίσιο της υπόλοιπης πολιτισμικής δημιουργίας της κοινότητας.

Το ταλέντο ενός παραμυθά συνίσταται στην ικανότητά του να εντάσσει ένα κληρονομημένο από το παρελθόν παραμυθιακό σχήμα στις παραμέτρους ενός δεδομένου χώρου και χρόνου. Με την παρέμβασή του ο ιστορικός χρόνος εισάγεται στο πλαίσιο της παραμυθιακής πλοκής. Ο ταλαντούχος παραμυθάς ξέρει όχι μόνο να διηγείται καλά αλλά και να κρατά στη μνήμη του ένα μεγάλο αριθμό παραμυθιών από τη λαϊκή παράδοση και συνεχώς να τα αναδιαμορφώνει σε σχέση με το δικό του ταλέντο. Δεν είναι απλά ένας άνθρωπος που αφηγείται ένα καλά απομνημονευμένο μάθημα, αλλά διαθέτει και αυτοσχεδιαστική ικανότητα. Αλλάζει το παραμύθι, ανακαλύπτει νέους συνδυασμούς, παρουσιάζοντάς τους στους ακροατές, και, ανάλογα με τις αντιδράσεις τους, τους υιοθετεί αν αρέσουν ή τους εγκαταλείπει αν δεν έχουν ανταπόκριση.

Ο αφηγητής δεν έχει στο μυαλό του μόνο ένα σύνολο περιφερόμενων μοτίβων αλλά ένα συγκεκριμένο σώμα παραμυθιών. Άλλα από τα παραμύθια αυτά είναι γνωστά στην κοινότητα ή στην ομάδα και είναι, επομένως, το πιο πρόσφορο και εύκολα προσβάσιμο υλικό. Άλλα προέρχονται από την προσφορά κάποιου ατόμου ξένου προς την κοινότητα ή κάποιου ταξιδιώτη, που επιστρέφοντας φέρνει κάτι καινούριο.

Έτσι, ο ταλαντούχος αφηγητής γίνεται ο παραγωγός αλλά και ο αποδέκτης του συλλογικού ρεπερτορίου. Η ευκολία και η απλότητα με τις οποίες διηγείται είναι απατηλές, καθώς η αφήγησή

του είναι το αποτέλεσμα μιας μακράς μαθητείας και μιας καλά αφομοιωμένης τεχνικής. Η δημιουργική διάσταση της τέχνης του φαίνεται σε όλα τα επίπεδα της αφήγησης: στη σύνθεση, στο ύφος και στην αφηγηματική ικανότητα, στην τεχνική συνδυασμού των μοτίβων, στον τρόπο σύνδεσης του παραμυθιού με την πραγματικότητα. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί συχνά και προσωπικές σκέψεις και εμπειρίες του, που ζωντανεύουν την αφήγησή του. Με αυτό τον τρόπο το ίδιο παραμυθιακό υλικό γίνεται διαφορετικό στο ρεπερτόριο διαφορετικών αφηγητών ή στο ρεπερτόριο του ίδιου αφηγητή σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της ζωής του. Οι ίδιοι οι αφηγητές δεν προσλαμβάνουν το παραμύθι ως μια εντελώς φανταστική ιστορία, καθώς έχουν συνείδηση της βαθύτερης αλήθειας του. Οι παραμυθιακές αφηγήσεις, όσο παλαιές κι αν είναι, διυλίζονται μέσα σε ένα παρόν και μπορούν να γίνουν καλυμμένες βιωματικές αφηγήσεις. Το παραμύθι είναι από τις μνήμες που ο αφηγητής χαίρεται και θέλει να θυμάται, γιατί η αφήγηση τον κρατά σε μια ασφαλή απόσταση από τα προσωπικά του προβλήματα και του εξασφαλίζει όχι τη λήθη αλλά την αποστασιοποίηση από αυτά. Παρά το μαγικό χαρακτήρα τους, τα παραμύθια αφομοιώνουν, αν και σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό, γεωγραφικές και κοινωνικο-ιστορικές αναφορές, καθώς και γνώριμα πρόσωπα, και περιγράφουν έναν τρόπο ζωής που ανταποκρίνεται στον τρόπο ζωής του αφηγητή και των ακροατών του. Με αυτό τον τρόπο στην κληρονομημένη από το παρελθόν παραμυθιακή δομή εγγράφεται κάθε φορά η συγκεκριμένη ιστορία της κοινότητας στην οποία έχει μεταφερθεί και η οποία εξασφαλίζει την προφορική διάδοση του παραμυθιού.

Η διεθνής λαογραφική και εθνογραφική έρευνα, όταν πρόκειται για τους ζωντανούς φορείς της προφορικής παράδοσης, επικεντρώνεται συνήθως σε συγκεκριμένους παραμυθάδες ή σε μια ομάδα ή κοινότητα. Ενδεχομένως έτσι να δημιουργείται η αντίληψη ότι το παραμύθι ανήκει σε ορισμένα μόνο χαρισματικά άτομα. Όπως φαίνεται όμως και στις παραπάνω μελέτες, ο ταλαντούχος παραμυθάς δεν είναι ποτέ ένα μοναχικό πρόσωπο. Εντάσσεται σε μια περίπλοκη αφηγηματική διαδικασία, που προϋποθέτει την ύπαρξη ενός

ακροατηρίου που δεν παρακολουθεί απλώς παθητικά αλλά συμμετέχει, κατανοώντας, διαφωνώντας, δίνοντας τη δική του άποψη, επικοινωνώντας. Επιπλέον, η αφήγηση παραμυθιών εντάσσεται σε πρακτικές επικοινωνίας που αφορούν έναν ευρύτερο λαϊκό λόγο. Την κοινή βάση, το χώρο αλληλογνωριμίας, επικοινωνίας και οικειότητας, που ευνοεί την ανάπτυξή του, την προσφέρει η κοινότητα. Γι' αυτό είναι τόσο δύσκολο ο παραμυθάς να αφηγηθεί σε έναν άγνωστο, στον εθνολόγο ή στο λαογράφο, που, ακόμα κι αν ζει στην ίδια χώρα, δεν αποτελεί μέρος του τοπικού πολιτισμού. Ακόμα κι αν αποφασίσει να αφηγηθεί, επιλέγει τι είναι αυτό που θα δώσει και το δίνει με τρόπο διαφορετικό απ' ό,τι στο δικό του περιβάλλον (για παράδειγμα, καταργώντας την ιδιωματική γλώσσα που συνήθως χρησιμοποιεί).

41

Δ. Φίλια (ιστ.) # ομογενήματα ανελύχ. In Ηπειρώ,
Μελόδιο Κέντρο Δικτυοφονίας Έρωτα, Εθνικό Μελόδιο Οργανισμο-Α.β.α.α
Αθήνα 2004

Η Λισιτήρω, Τα δάκρυα του ελαφριού και άλλες ιστορίες...

Εικόνες του κόσμου μέσα από τη σχέση ανθρώπου και ζώων

Α. Αυδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Κοινωνιολογίας,
Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Περίληψη

Για τον σωστό σχεδιασμό μιας *Ολοκληρωμένης Ανάπτυξης* απαιτείται η μελέτη τόσο της φυσικής πραγματικότητας όσο και της κοινωνικής, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τα διυποκειμενικά νοήματα.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη μελέτη της κοινωνικής πραγματικότητας στην Ήπειρο μέσα από μύθους, παραμύθια, παραδόσεις και δοξασίες. Οι αγώνυμες αφηγήσεις αποτελούν πρόσφαρο μέσο για να προσεγγίσουμε και να ερμηνεύσουμε έναν πολιτισμό, καθώς επιχειρούν να σχηματοποιήσουν την πραγματικότητα και να δώσουν απαντήσεις για τα φυσικά, τα υπερφυσικά και τα ανεξέλεγκτα φαινόμενα αφενός, και αφετέρου για να ορίσουν τους κανόνες της κοινωνικής ζωής.

Αναλύοντας και προσεγγίζοντας ερμηνευτικά αγώνυμες ηπειρωτικές αφηγήσεις, μύθους, παραμύθια και παραδόσεις, θα καταδείξουμε τη σχέση του Ηπειρώτη με το φυσικό περιβάλλον, το σεβασμό προς κάθε έμβιο ον, και το κοσμικό δέος που διέπει τη ζωή του. Από τον πλούτο των αφηγήσεων περιοριζόμαστε σε εκείνες που αφορούν τα ζώα και τη σχέση του ανθρώπου με αυτά.

Εισαγωγή

Η *Λισιτήρω* του τίτλου της εισήγησης είναι η ηρωίδα ενός ηπειρωτικού παραμυθιού. Κάρι του ήλιου και μιας θνητής, που κάποτε ο πατέρας της αποφάσισε να την πάρει κοντά του. Η *Λισιτήρω* νοσταλγεί τη μάνα της, τη γη και το σπίτι της, και θέλει να γυρίσει πίσω· και ο μύθος πλέκεται γύρω από την περιπέτεια της επιστροφής της. Τα δάκρυα του ελαφριού ρέουν την ώρα του θανάτου του, λένε στην Ήπειρο, καθώς με κάποια νο-

μίζει κανείς, ανθρώπινη, ειδικτική ικανότητα αντιλαμβάνεται το τέλος του και θλίβεται. Και οι «άλλες ιστορίες» του τίτλου, οι υπόλοιπες στις οποίες θα αναφερθούμε, είναι δοξασίες, παραδόσεις, θρύλοι, μύθοι, παραμύθια, παροιμιόμυθοι... όλα είδη του λαϊκού έντεχνου λόγου που σχετίζονται με την ηπειρωτική πανίδα.

Το θέμα της μελέτης αναδύθηκε μέσα από τις σελίδες της *Ηπειρωτικής Εστίας*. Η μηνιαία επιθεώρησης εν *Ιωαννίνους*, όπως αναφέρεται στον υπότιτλο, που εκδιδόταν από το 1953 μέχρι τη δεκαετία του '90, περιέχει μια ποικιλία θεμάτων: ιστορικά, κοινωνικά, λαογραφικά, λογοτεχνικά, γεωγραφικά... και σχεδόν σε κάθε τεύχος υπάρχει κάτι που αφορά τα ζώα, είτε τα οικόσιτα είτε τα άγρια, και τα φυτά της Ηπείρου. Άλλοτε πρόκειται για αρχαίους μύθους σχετικούς με την καταγωγή τους και παραμύθια, άλλοτε για παραδόσεις και θρύλους, για δοξασίες, παλαιότερες και νεότερες· άλλοτε περιγράφονται απλώς τα ζώα και δίδονται πληροφορίες σχετικές με τη ζωή τους και τη χρησιμότητά τους στον άνθρωπο, την προέλευση του ονόματος του κάθε είδους... Και πολλά από αυτά διανθίζονται από παροιμίες και στίχους δημοτικών τραγουδιών σε συνάφεια πάντα με το βασικό θέμα. Ο Ευάγγελος Μπόγκας είχε σχετική τακτική σελίδα, στην οποία κυρίως βασίστηκε η εργασία, ενώ κείμενα υπογράφουν και οι Σωκράτης Γεωργούλας, Πάνος Γρίσπος, Κώστας Π. Λαζαρίδης, Σπύρος Μουσελίκης, Βασίλειος Π. Παυλίδης και άλλοι.

Το φαινόμενο της έντονης παρουσίας του ζωικού στοιχείου έγινε το έναυσμα για να επιχειρήσω μίαν ερμηνεία του μέσα από τα ίδια τα κείμενα. Όχι βέβαια από φιλολογική σκοπιά, αλλά αναζητώντας μίαν εικόνα της σχέσής του Ηπειρώτη με τα ζώα και κατ'επέκταση με τη φύση. Άλλωστε, ήδη το γεγονός ότι σε ένα έγκυρο και ιστορικά καταξιωμένο έντυπο, όπως αυτό της *Ηπειρωτικής Εστίας*, το θέμα «ζώα» καταλαμβάνει έναν τόσο σημαντικό χώρο, από μόνο του καταδεικνύει τη σημασία που έδιναν στην πανίδα του τόπου τους οι Ηπειρώτες, και γενικότερα στο φυσικό περιβάλλον. Έτσι, μέσα από τις σελίδες του περιοδικού παίρνουμε πληροφορίες για την αρκούδα, το ελάφι, το ζαρκαδί, το αηδόνι, την γκαίλα (κουρούνα), που κλέβει το σαπούνι γιατί θέλει να πλυθεί και να ασπρίσει, και την πρωτοξαδέλφη της την καρακάξα, που στα Γιάννενα και στα γύρω χωριά, ως τη Δωδώνη κι ως το Ζαγόρι κι ως τα Κούρηντα και τα Κατσανοχώρια, τη λένε *χαρακάξα* γιατί κράζει τη χαρά, φέρνει καλά χαμπέρια από τα ξένα για τον εκμεταλλευτή κούκο, που με τον ερχομό του *εξελειδώνει* τη γη, και το κουκόλογο που, αφού βεβαιωθεί πως ήρθε η άνοιξη, γυρίζει πίσω και τον φέρνει στην πλάτη του· για τη δεκαοχτούρα, που επιμένει ότι τα ψωμιά είναι δεκαοχτώ, και την πέρδικα του· για τη δεκαοχτούρα, που επιμένει ότι τα ψωμιά είναι δεκαοχτώ, και την πέρδικα τη *γραμμένη* που συμβολίζει την ωραία γυναίκα («*πέρδικα μου γκιουλντανάτη / μια ψυχρή έ-χω, κι έλα, να τη*» λέει το ηπειρωτικό ερωτικό δίστιχο)· για τη νυφίτσα, για το σκαντζόχοιρο, τον *κακόφτυχο* λαγό, τη χελώνα και το χαμόραγγο (τυφλοπόντικα), και για πολλά άλλα.

Στην παρούσα ανάλυση δεν είναι δυνατόν να παρουσιαστούν ερμηνευτικά όλα τα σχετικά κείμενα· αυτό πρόκειται να γίνει σε μελλοντική εργασία μου. Τώρα επέλεξα να παρουσιάσω μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά για το θέμα μας και πιο εύλογα,

όχι με την έννοια μόνο της ωραιότητας της γλώσσας, αλλά κυρίως με την έννοια της περιεκτικότητας νοημάτων και της εκφραστικής τους δύναμης και πληρότητας.

Η μέθοδος – Το ολιστικό μοντέλο προσέγγισης

Ένα κείμενο, γραπτό ή προφορικό, αποτελεί βασικό στοιχείο σε μια έρευνα για την κατανόηση του παρελθόντος, των κοινωνικών προβλημάτων και των διαδικασιών των κοινωνικών αλλαγών*. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για την ανάλυση των παρόντων κειμένων είναι ερμηνευτική και βασισμένη σε ένα ολιστικό μοντέλο προσέγγισης. Η ερμηνεία του λόγου, δηλαδή, είχε ως στόχο όχι απλώς να απεικονίσει ή να «παρουσιάσει» την πραγματικότητα μέσα από τα κείμενα, αλλά κυρίως να την κατανοήσει και να αποκαλυφθούν οι αφανείς σχέσεις που διέπουν τα φαινόμενα στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο**. Το μοντέλο αυτό προσέγγισης της πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα πρόσφορο, προκειμένου να μελετηθούν όλες οι παράμετροι για την επίτευξη μιας ολοκληρωμένης, αξιοβίωτης ανάπτυξης, όπως εν προκειμένω σχεδιάζεται για την Ήπειρο, καθώς δεν παραγνωρίζει κανένα στοιχείο του πολιτισμού, αλλά αντίθετα τον εκλαμβάνει ως μια ολότητα ισόμορφων μερών που η μεταξύ τους σχέση προσδίδει ιδιαίτερες και χαρακτηριστικές αὐτόν.

Η μέχρι σήμερα έννοια της ανάπτυξης περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά και μόνο στην οικονομική της διάσταση με βασικό χαρακτηριστικό την αύξηση της παραγωγής και την κερδοφορία, χωρίς να λαμβάνονται καθόλου υπόψη το κοινωνικό σύνολο, οι κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές και περιβαλλοντικές συνέπειες, οι οποίες αργά ή γρήγορα επηρεάζονται δυσμενώς***. Αντίθετα, η *Ολοκληρωμένη Ανάπτυξη* δίδει βαρύτητα στην πολιτισμική διάσταση, στον σεβασμό και τη διαφύλαξη των τοπικών πολιτισμών, την αυτόχθονη γνώση, το φυσικό και πολιτισμικό περιβάλλον, τις αντιλήψεις, τις σκέψεις, τις δοξασίες, τα έθιμα, τις παραδόσεις των ανθρώπων. Οι στρατευμένοι σ' αυτό το είδος της ανάπτυξης προσέχουν και μαθαίνουν από την τοπική ζωή, από τα

* I. Hodder, *Interpretation of Documents and Material Culture*, στο N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (eds), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, σελ. 110-129, Sage, USA, 1998· R. Singleton, Jr., B.C. Straits, M.M. Straits & R.J. McAllister, *Approaches to Social Research*, σελ. 326-338, Oxford University Press, Oxford, New York, 1988· Α. Λυδάκη, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, σελ. 218-221, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.

** Βλ. σχετικά P. Sanku, *Voice, Discourse, and Space: Competing/Combining Methodologies in Cultural Studies*, στο N. Denzin (ed.), *Cultural Studies: A Research Volume*, τόμ. 3, σελ. 75-96, Jai Press Inc., Stanford; London, 1998· N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman, London, 1995· H. Hodge & G. Kress, *Social Semiotics*, Polity Press, Cambridge, 1988.

*** Α. Ρόκος, *Από τη «βίωση» ή «αειφόρο» στην αξιοβίωτη ολοκληρωμένη ανάπτυξη*, Αθήνας, Αθήνα, 2003. Βλ. και T. Hayward, «Ecology and Enlightenment», στο T. Hayward, *Ecological Thought. An Introduction*, σελ. 8-52, Polity Press, Cambridge 1994· Εντ. Μορέν & Αν. Μπρ. Κερν, *Γη – Πατρίδα* (μετ. Κ. Πατέρου), σελ. 107-114, Οδυσσέας, Αθήνα, 1996· Γ. Καραμπελιάς, *Η θεμελιώδης παρέκκλιση. Ρομαντισμός και Διαφωτισμός στον εικαστικό πρώτο αιώνα*, σελ. 221-254, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα, 2004.

στοιχεία, τα ειδοποιά χαρακτηριστικά και τα πρότυπα της πολιτισμικής οικολογίας κάθε τόπου*.

Ο πολιτισμός αποτελεί το πολυπλοκότερο σύστημα και από αυτό οφείλουμε να αναχωρούμε προκειμένου να μελετήσουμε τα επιμέρους στοιχεία του, και κυρίως πάντα μέσα από τη σχέση τους με την ολότητα**. Πολιτισμός δεν είναι μόνο τα επιτεύγματα της τεχνολογίας ή οι δομές του κοινωνικού συστήματος. Στον όρο αυτό εμπεριέχονται η σύνολη κοσμοθεωρία, τα γνωστικά, τεχνολογικά, αισθητικά και συναισθηματικά στοιχεία, τα νοήματα που δομούν το ήθος των ανθρώπων και παίρνουν υπόστασή μέσα από τον λόγο και την πράξη. Είναι το σύστημα εντός του οποίου συγκροτούνται οι συλλογικές αναπαραστάσεις και το συλλογικό ασυνείδητο, που μέσα από φανερούς θεσμούς ή υπόγειους διαδρόμους θέτουν κανόνες και ρυθμίζουν τις συμπεριφορές, δίνουν μορφή στις σχέσεις ανάμεσα στα άτομα και τον περιβάλλοντα κόσμο. Έτσι, κάθε γνώση διαμεσολαβείται από τον πολιτισμό και τίποτα δεν μπορεί να μείνει έξω από τη μελέτη του, θεωρούμενο ως ήσσονος σημασίας θέμα. Όλα συνδέονται μεταξύ τους και η μελέτη καθενός οφείλει να γίνεται σε σχέση με την όλη κοσμοαντίληψη, δηλαδή τον συνολικό τρόπο ζωής***.

Λαϊκή λογοτεχνία και περιβαλλοντική ηθική

Αναχωρώντας από την παραπάνω θέση επιχειρώ να παρουσιάσω μιαν όψη του πολιτισμού της Ηπείρου από τη μεριά της μυθικής, της παραμυθιάκής αφήγησης.

Η λαϊκή λογοτεχνία είναι μια έκφραση πολιτισμική και αποτελεί ένα πρόσφορο μέσο για την προσέγγιση και ερμηνεία ενός πολιτισμού καθόσον, όπως και όλα τα είδη της λαϊκής τέχνης, δεν είναι τέχνη για την τέχνη αλλά ένας επιτυχημένος συνδυασμός χρηστικότητας και αισθητικής. Η άμεση σχέση της λαϊκής τέχνης με τη ζωή αποτελεί συστατικό της γνώρισμα, αφού με τα δημιουργήματά της καλύπτει πρακτικές και συγχρόνως αισθητικές ανάγκες. Ανάγκες κοινές, όχι μόνο προσωπικές του καλλιτέχνη****.

Οι αφηγήσεις με το μυθικό ή μαγικό περιεχόμενο, το παραμύθι, το θεωρούμενο ως το κατεξοχήν φανταστικό δημιουργήμα, που σήμερα απευθύνεται κυρίως στα παιδιά, δεν ήταν πάντα έτσι – ή τουλάχιστον δεν ήταν μόνο αυτό. Το πανάρχαιο αυτό είδος του

* Δ. Ρόκος, «Η πολιτισμική διάσταση της Αξιοβίωτης Ολοκληρωμένης Ανάπτυξης», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου του Τομέα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και του Π.Σ. Καπεσόβου «Αλ. Νούτσος» στο *Πολιτιστική Οικολογία*, σελ. 109-119, Καπέσοβο 29.6-1.7.2001, Ιωάννινα, 2002.

** Φ. Τερζάκης, *Το όνειρο της ενοποίησης των επιστημών*, στο Φ. Τερζάκης, *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, σελ. 175-185, Futura, Αθήνα, 2003.

*** Α. Λυδάκη, *Τοίκι κι αλαφροτόκιοι. Λαϊκός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, σελ. 47-57, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

**** Μ.Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, Γ' τόμος, σελ. 7-22, *Λαϊκή τέχνη*, Οδυσσεύς, Αθήνα, 1992.

λαϊκού έντεχνου λόγου δεν ήταν στην αρχή μια φυγή από την πραγματικότητα, αλλά, αντίθετα, ένας αντικαθρεφτισμός του κόσμου, όπως τον αντιλαμβάνονταν οι πρώτοι άνθρωποι που τα διηγούνταν, γι' αυτό και παρενέβαλλαν στα παραμύθια τους μια σειρά από στοιχεία της πραγματικής ζωής, από το γύρω τους περιβάλλον*. Κατά ανάλογο περίπου τρόπο σήμερα, τα έργα επιστημονικής φαντασίας μιλούν για το παρόν με στοιχεία της πραγματικότητας, ενώ υποδύονται ότι αναφέρονται σε μελλοντικές καταστάσεις**.

Οι θεωρίες για την ερμηνεία των μύθων συγκλίνουν γενικά στο ότι αποτελούν μια προσπάθεια εξήγησης του κόσμου, ένα είδος «επιστημονικής» διερεύνησης των φαινομένων, και στο ότι έχουν στενή σχέση με τον λόγο, τις τελετουργικές πράξεις, την ηθική συμπεριφορά, τους κανόνες και τις αξίες***. Η ανθρωπολογική παρατήρηση μπόρεσε να διακρίνει στον μύθο ιδιότητες και λειτουργίες, οι οποίες περισσότερο τον εξομοιώνουν παρά τον διαφοροποιούν από τη σύγχρονη επιστήμη. Η διαφορά στη μορφή δεν έχει να κάνει τόσο με τη διάκριση αλήθειας – ψεύδους, όσο με τις διαφορετικές κοινωνικές χρήσεις για τις οποίες προορίζονταν οι συγκεκριμένες κατασκευές****.

Μελετώντας κανείς εν γένει μύθους παλιούς, διαπιστώνει ότι συχνά μέσα από αυτούς αναδύεται μια περιβαλλοντική ηθική που μόνο στη μορφή διαφέρει από τις σύγχρονες οικολογικές φωνές, που όλο και πιο έντονα αρθρώνονται. Άνθρωποι, ζώα, φύση εμφανίζονται ως όλο, του οποίου τα επιμέρους στοιχεία σχετίζονται οργανικά και ισοδύναμα μεταξύ τους και κάθε προκάταληψη για ανωτερότητα δική μας απουσιάζει. Έμψυχα και άψυχα συνομιλούν με μια γλώσσα κοινή και πολλές φορές στις ιστορίες (τις αρχαϊκές συνήθως) διαφαίνεται η υπεροχή του ζώου ή η δύναμη και η ευφορία της φύσης.

Οι μυθικές αφηγήσεις αποτελούν ανθρωπολογικό είδος, όμως αυτή η ανθρωπολογική καθολικότητα δεν σημαίνει ισοπεδωτική ομοιομορφία*****. Κάθε λαός και κάθε τόπος δίνει στα κοινά και στα όμοια κάτι ιδιαίτερα δικό του, που γίνεται αντιληπτό αμέσως ή λανθάνει των πρώτων αναγνώσεων και απαιτεί ερμηνεία, όπως αυτή που επιχειρώ εδώ σχετικά με τις ηπειρωτικές αφηγήσεις. Μολονότι ο Ηπειρώτης αφηγητής αρχίζει συχνά τη διήγησή του με τη φράση «ήταν και δεν ήταν...» και τελειώνει λέγοντας «πιστεμένα κι απίσταυτα», θα δούμε ότι μέσα από αυτήν εμφανίζεται ένα σύνολο κανόνων για τη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον που συνάδει με τις αρχές μίας περιβαλλοντικής ηθικής, η οποία έχει οικοκεντρικό και όχι ανθρωποκεντρικό ά-

* Βλ. Μ.Γ. Μερακλής, *Τα παραμύθια μας*, Αθήνα, 1991.

** Β. Ραπτόπουλος, *Η δική μου Αμερική*, σελ. 73, Κέδρος, Αθήνα, 2002, αναφερόμενος στα έργα του Ουίλιαμ Γκίμπσον (*Νευρομάντης*, *Μάτριν*, *Σταν αστερισμός της Μόνα Λίζα*).

*** Βλ. Α. Λυδάκη, *Τοίκι κι αλαφροτόκιοι. Λαϊκός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, δ.π., σελ. 100-106, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

**** Βλ. Φ. Τερζάκης, *Φυσικοεπιστημονικά είδωλα, θεολογικές ανταπάντες*, στο Φ. Τερζάκης, *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, δ.π., σελ. 133-171.

***** Μ.Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, τόμ. Γ', *Λαϊκή τέχνη*, δ.π., σελ. 36-45.

ξονα*. Και πρόκειται για μια ηθική βασισμένη σε πολύχρονη εμπειρία και παρατήρηση, σε μια σοφή στάση ζωής και σε μια διαίσθηση που φαίνεται πως εμείς έχουμε χάσει πια.

Το παραμύθι της Λιοτήρως

Μέσα από τις ηπειρώτικες αφηγήσεις αναζητήσα απάντηση στο ερώτημα αν η σχέση του ανθρώπου στην Ήπειρο με τον φυσικό κόσμο ήταν καθαρά εργαλειώδης και ωφελιμιστική ή αν διαφαίνονταν μέσα στις αφηγήσεις και η άποψη για μίαν αυταξία, μίαν εγγενή αξία του μη ανθρώπινου φυσικού κόσμου. Ως *εγγενής αξία* ορίζεται η αξία ενός πράγματος οσάκις δεν συνεισφέρει στην αξία κάποιου άλλου πράγματος. Για παράδειγμα, σ' ό,τι αφορά τις σχέσεις ανθρώπου – φύσης, οι σχέσεις μας με αυτήν μπορεί να πηγάζουν από δύο διακριτά σκεπτικά: είτε φροντίζω τη φύση διότι περιμένω κάποιου είδους οφέλη (καθαρό νερό, ξύλο, ρύθμιση της θερμοκρασίας του πλανήτη, αλιεύματα, παραγωγή τροφής), το οποίο σημαίνει πως αποδίδω σ' αυτήν εργαλειώδη-ωφελιμιστική αξία, είτε τη φροντίζω χωρίς να περιμένω τέτοιου είδους οφέλη, αλλά επειδή της αποδίδω αξία καθαυτή (εγγενή αξία)**.

Στη *Λιοτήρως****, το ηπειρώτικο παραμύθι, ήταν μια μάνα που δεν έκανε παιδιά και παρακαλούσε τον ήλιο να της δώσει ένα, ας ήταν και *ισούρη*. Ο ήλιος της έδωσε τη Λιοτήρως με τον όρο να την έχει η μάνα της μέχρι να μεγαλώσει και μετά να την πάρει πίσω ο πατέρας της. Η Λιοτήρως μεγάλωσε και ήρθε ο καιρός να την πάρει ο ήλιος, αλλά η μάνα της δεν ήθελε να τη δώσει. Μόλις έβγαινε ο ήλιος την έκρυβε στο σπίτι, όταν πήγαινε στα χωράφια την κλείδωνε και βούλωνε όλα τα παράθυρα, τις πόρτες, τις τρύπες, τις σχισμάδες, τις χαραματιές μην τυχόν μπει ο πατέρας της και την πάρει. Μια μέρα, όμως, ξέχασε να βουλώσει την κλειδαρότρυπα και ο ήλιος μπήκε και πήρε την κόρη του. Το βράδυ που επέστρεψε η *καποσιμάνα* και κατάλαβε τι έγινε έκλαιγε απαρηγόρητη. Έκλαιγε και η Λιοτήρως κρυφά από τον ήλιο για να μην τη δει και τη μαλώσει. Όταν πήγαινε στη βρύση, έσκουζε και έλεγε: «Όπου τρέχ' του νιρό τ'ς βρύσης' έτ' τρέχουν κι τα δάκρυα τ'ς μάνας μου για τημένα τ'ν ουρανούλα».

* Βλ. σχετικά M. Midgley *The End of Anthropocentrism?*, στο R. Attfield & A. Belsey (eds.), *Philosophy and the Natural Environment*, σελ. 103-112, Cambridge University Press, Cambridge, 1994. T. Hayward, *The Ethics of Ecological Humanism*, στο T. Hayward, *Ecological Thought*, όπ., σελ. 53-86.

** A. Γεωργόπουλος, *Περιβαλλοντική ηθική*, Gutenberg, Αθήνα, 2002, σελ. 52 και 218-220. Βλ. και H. Rolston III, *Value in Nature and the Nature of Value*, στο R. Attfield & A. Belsey (eds.) *Philosophy and the Natural Environment*, ό.π., σελ. 13-30. Κ. Λάρρερ, *Η φιλοσοφία του Περιβάλλοντος* (μετ. Ε. Γούναρη, επιμ. Ε. Ποταμιάνου), σελ. 25-49, Πατάκης, Αθήνα, 2001.

*** Το παραμύθι κατέγραψε ο Βασ. Φαντίσιος στο βιβλίο του «*Τα καλούδια μας*», Αθήνα, 1940, και το παρουσιάζει ο Ευάγγ. Μπόγκας, «Η αρκούδα στους ηπειρώτικούς θρύλους», *Ηπειρωτική Εστία*, Β', 1953, σελ. 370-374, και «Τα ελάφια και τα ζαρκαδία», *Ηπειρωτική Εστία* Γ', σελ. 827-831. Είναι παρόμοιο με το παραμύθι της *Μαρούλας*, για το οποίο βλ. Γ.Α. Μέγας, *Ελληνικά παραμύθια. Εκλογή*, Αθήνα, 1962.

Κάποτε ο ήλιος αντιλήφθηκε τι συμβαίνει, κατάλαβε ότι αγαπούσε τη μάνα της περισσότερο από αυτόν, κι αποφάσισε να τη στείλει πίσω. Άρχισε λοιπόν να ρωτάει τα ζώα ένα ένα πώς ζουν, για να βρει κάποια που να μην τρώνε κρέας για να τη συνοδεύουν στο ταξίδι της επιστροφής. Κατέληξε στα ελάφια και τα ζαρκαδία, που τρώνε χόρτα και πίνουν νερό. Την πήραν, λοιπόν, πάνω στην πλάτη τους και ξεκίνησαν.

Η Μπαλάσιω, η αρκούδα που παραμόνευε, αποφάσισε να τα ακολουθήσει για να φάει τη Λιοτήρως. Εκείνα, όμως, έτρεχαν γρήγορα, και σ' ένα σταυροδρόμι τα έχασε από τα μάτια της και δεν ήξερε ποιο δρόμο να πάρει. Οι γυναίκες που έκαναν χωράφι την παραπλάνησαν, όταν τις ρώτησε προς τα πού πήγαν τα ελάφια και τα ζαρκαδία, και την έστειλαν αλλού. Τα ζώα με τη Λιοτήρως συνέχισαν το δρόμο τους κι έφτασαν σε ένα ρουμάνι· ανέβασαν την κοπέλα σ' ένα δέντρο για να μην τη φτάνει η αρκούδα και πήγαν να βοσκήσουν. Η αρκούδα ψάχνοντας φθάνει στο σημείο αυτό και βλέποντας μια γούρνα με νερό κάτω από το δέντρο σκύβει να πει. Βλέπει μέσα να καθρεφτίζεται η Λιοτήρως, αλλά νομίζει ότι είναι η ίδια και θαυμάζει μεγαλόφωνα την ομορφιά της: «Ούι τι όμορφη! Πούειμι! Έχου κι σκ(ου)λαρίκια!...» Η κοπέλα σπεύδει να διευκρινίσει ότι στο νερό καθρεφτίζεται η ίδια, που είναι η όμορφη, και έτσι προδίδει την παρουσία της: «Άσσε! Μπαλάσιου, δεν είσι συ όμορφη! Εγώειμι όμορφη! κι τα σκ(ου)λαρίκια είνι θ' κάμ'!» έκρινε η Λιοτήρως αφού πάλι απ' του δέντρου. Γυρνάει η αρκούδα ψ'λά του κιφάλ', κ(οι)τάει κι τι να ιδή: Τ' Λιοτήρως! Που χάλευε...

«Ίσ'σι μουρ' Λιοτήρως μάτια μ'; Μ' κατέβα κάτ' να σι φ'λήσου ψίχα, γέμ'!»

«Όχι Μπαλάσιου όχι! Δεν κατ' βαίνου, γιατί' είσ' αρκούδα κι μι τρώς!» Ξανάκριν' η Λιοτήρως.

«Όχι μουρ' Λιοτήρως, δε σι τρώω, εγώ σ' αγαπάω, κατέβα να σι φλήσου... Άμα θάλου να σι φάου αν' βαίνου απάν' κι σι τρώω», τ'ς είπε η αρκούδα.

Η κοπέλα φοβισμένη την ξεγελά, λέγοντάς της ότι αγναντεύει ένα πλήθος προβάτων να βόσκουν πιο πέρα. Η Μπαλάσιω την πιστεύει και απομακρύνεται, ενώ η Λιοτήρως φωνάζει τα ελάφια να τη βοηθήσουν. Εκείνα, όμως, δεν την ακούν. Μόνο ένα που ήταν *κουφό* την άκουσε και το είπε στα υπόλοιπα. Εκείνα γέλασαν για το παράδοξο να μπορεί ένα κουφό ελάφι να ακούσει κάτι που δεν έφτανε στα δικά τους αυτιά. Αλλά εκείνο επιμένει και δίνοντας προσοχή και τα άλλα ακούνε τελικά και τρέχουν κοντά της, την παίρνουν στην πλάτη τους και φεύγουν. Εν τω μεταξύ η αρκούδα, μη βρίσκοντας πρόβατα, επιστρέφει και αρχίζει να κυνηγά τα ελάφια και τα ζαρκαδία, που φθάνουν επιτέλους στο σπίτι της Λιοτήρως. Προλαβαίνει κι αρπάζει ένα ζαρκαδί από την ουρά και του την κόβει, ενώ η μάνα της Λιοτήρως βγαίνει έξω και τη διώχνει· θεραπεύει και την πληγή του ζαρκαδιού, που από τότε, όμως, μένει χωρίς ουρά.

Ορθολογικά(;) και μη ορθολογικά(;) όντα – Ο βιοσφαιρικός εξισωτισμός

Στο παραμύθι της Λιοτήρως μπορούμε να διακρίνουμε ότι τα μη ανθρώπινα όντα έχουν

εγγενή και όχι απλώς εργαλειώδη αξία. Σύμφωνα με τους κανόνες ενός οικοκεντρικού περιβαλλοντικού ήθους, τα μη ανθρώπινα όντα και τα φυσικά οικοσυστήματα έχουν αξία λόγω των εγγενών ιδιοτήτων τους αν πληρούν δύο προϋποθέσεις-κριτήρια: Πρώτον, να έχουν κάποιες σταθμισμένες (informed) προτιμήσεις, οι οποίες ζητούν ικανοποίηση. Και δεύτερον, αν αυτές οι οντότητες αφεθούν απερίσπαστες, να μπορούν να ευδοκιμήσουν (flourish) μέσω της ανάπτυξης των έμφυτων δυνατοτήτων και ικανοτήτων τους*.

Στο παραμύθι της Λιοτήρας, φαίνεται μια εικόνα του κόσμου χωρίς διαχωρισμούς σε ανώτερα και κατώτερα όντα, λογικά και άλογα, ηθικά και ανήθικα. Άνθρωπος, ζώα, φύση αποτελούν ένα συνεχές του οποίου τα μέρη συνόμολούν. Η φύση δεν είναι βουφή όπως στις μέρες μας: τα όντα κοινοποιούν την ουσία τους και παρουσιάζουν τον εβή όπως ο ήλιος δεν είναι απλώς το ουράνιο σώμα, αλλά εμφανίζεται ως η υπέρτατη δύναμη –θεός, φύση, το πρώτο Κινούν... όπως και αν τον ονομάσει κανείς– που δεν επιβάλλει τη θέλησή του, αλλά αποδέχεται τα όντα, ρωτάει και ζητάει να μάθει τις προτιμήσεις τόσο των ανθρώπων όσο και των ζώων, χωρίς να κρίνει.

Οι Horkheimer και Adorno είχαν παραλληλίσει την κυριαρχία, την απομάγευση και την υποδούλωση της φύσης με την κυριαρχία του ανθρώπου από τον άνθρωπο και την καταπίεση της γυναίκας από τον άνδρα. «Η βιολογική κατωτερότητα παραμένει το κατεξοχήν στίγμα και η σφραγισμένη από τη φύση αδυναμία είναι το σημάδι που ανοίγει την όρεξη για βιαιοπραγία»**, μας λένε. Στο ηπειρωτικό παραμύθι, όμως, τα πράγματα είναι διαφορετικά: Όταν ο ήλιος αντιλαμβάνεται την επιθυμία της Λιοτήρας να επιστρέψει στη μάνα της, δεν φέρει καμία αντίρρηση. Παρά το ότι πρόκειται για γυναίκα και για «τσούπρα», δεν διανοείται να ασκήσει πατριαρχική, τρόπον τινά, δεσποτική εξουσία. Αρχικά διεκδικεί τα συμφωνημένα και στη συνέχεια ενδίδει στα αιτήματα και τη βούληση των γυναικών.

Την ίδια κατανόηση δείχνει όταν πληροφορείται τις διατροφικές συνήθειες των ζώων. Τα όντα δεν του ανήκουν, εμφανίζονται αυτόνομα και αξία σεβασμού με όλες τις ιδιαιτερότητές τους, και ο ίδιος αναγνωρίζει ότι υπάρχουν ζώα που έχουν επιθυμίες, οι οποίες γίνονται αποδεκτές ακόμη και αν δεν «συμφέρουν» τον άνθρωπο: Όταν ζητάει απ' όλα τα ζώα να περάσουν από μπροστά του (λιοντάρι, λύκος κ.λπ.) τα ρωτάει τι τρώνε χωρίς καμία αξιολογική κρίση. Και όταν ακούει τις προτιμήσεις τους, απλώς πηγαίνει στα επόμενα αφήνοντάς τα να ζήσουν με τις δυνατότητες και τις ικανότητές τους. Πράγμα που δηλώνει έναν βιοσφαιρικό εξισωτισμό, όπως τον ορίζει ο Α. Γεωργόπουλος***: Έναν βαθύ σεβασμό για όλες τις μορφές της ζωής, μια κατανόησή τους με τέ-

* B.G. Norton, *Why Preserve Natural Variety*, Princeton, 1987, στο Α. Γεωργόπουλος, *Περιβαλλοντική ηθική*, δ.π., σελ. 50-59. Βλ. και T. Hayward, *Ecological Thought*, δ.π., σελ. 158-172.

** M. Χορκχάιμερ, T.B. Αντόρνο, *Άνθρωπος και ζώο* στο M. Χορκχάιμερ, T.B. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (μετ. Α. Αναγνώστου, επίμετρο Κ. Ψυχουαίδη), επιμ. Γ. Κουζέλης, σελ. 391-405, 394, Νήσος, Αθήνα, 1996. Για τον οικοφεμινισμό, βλ. M. Mies & V. Shiva, *Ecofeminism*, Zed Books, London, 1993. M.J. Smith, *Ecologism. Towards Ecological Citizenship*, σελ. 82-88, Open University Press, Buckingham, 1998.

*** Α. Γεωργόπουλος, *Περιβαλλοντική ηθική*, δ.π., σελ. 55-59. Βλ. και Ευ. Παπαδημητρίου *Η αμφισβήτηση*

τοιον τρόπο που να οδηγεί στην αποδοχή των ίσων δικαιωμάτων τους στη ζωή και την ευημερία. Βέβαια, ένας βαθμός καταπίεσης, εκμετάλλευσης και αφαίρεσης ζωής κάποιων οργανισμών είναι επιτρεπτός για να καταστεί δυνατή η συνέχιση της ανθρώπινης ζωής.

Στο παραμύθι είναι φανερό ότι προωθείται και προκρίνεται η ποικιλότητα και η συμβίωση όλων των μορφών της ζωής σ' έναν ειρηνευμένο κόσμο. Η παραπλάνηση της αρκούδας, το απλό διώξιμό της από το σπίτι χωρίς τιμωρία, παρά το ότι κυνήγησε τόσο τη Λιοτήρα όσο και το ζαρκάδι το οποίο και έβλαψε, εκφράζουν καθαρά την οικολογική σκέψη πως όλα τα όντα έχουν δικαίωμα στη ζωή, αντί της «πολεμικής αντιπαράθεσης» που διαφαίνεται σε άλλα παραμύθια, όταν για παράδειγμα ο «κακός» λύκος τιμωρείται.

Η σχετική ανικανότητα της αρκούδας να προσμετρήσει τα δεδομένα και να σχεδιάσει τη δράση της, η ευπιστία και η αφέλειά της προκαλούν τη συμπάθεια του ανθρώπου (*Μηχανική* τη χαρακτηρίζει ο Μπόγκας, μάλλον τρυφερά). Και η κατανόησή αυτή συνάδει με τη σύγχρονη οικολογική σκέψη ότι τα καθήκοντά μας δεν περιορίζονται απέναντι στα ορθολογικά όντα. Άλλωστε, και η ίδια η Λιοτήρα, όταν σπύει να διευκρινίσει στην αρκούδα ότι η ίδια είναι η όμορφη προδίδοντας την παρουσία της και διακινδυνεύοντας, κάθε άλλο παρά ορθολογικά σκέφτεται.

Ο βιοσφαιρικός εξισωτισμός θα λέγαμε ότι διαφαίνεται και στο ότι η αρκούδα αναφέρεται με το συνηθισμένο, όπως έμαθα, στην Ήπειρο γυναικείο όνομα Μπαλάσιω –κατά το κυρα-Μάρω της αλεπούς πανελληνίως–, και ο Μπόγκας μας πληροφορεί ότι το λύκο στην Ήπειρο τον λένε κυρ-Νικόλα και το λαγό Μίχο –λαϊκή ετυμολογία από το «μοιχός»– γιατί ζευγαρώνει με πολλά θηλυκά του είδους. Βέβαια, θα μπορούσε κάποιος να αντιτείνει ότι η απόδοση ονομάτων είναι ανθρωποκεντρική και προβάλλει ιδιότητες και χαρακτηριστικά των ανθρώπων στα ζώα, άρα δεν αποτελεί ένδειξη αποδοχής της αυταξίας τους. Ίσως. Όμως είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι ο άνθρωπος θεωρεί φυσικό να ενυπάρχουν στα ζώα όμοια χαρακτηριστικά με τα δικά του, του κατεξοχήν ορθολογικού όντος: και ακόμη πιο σημαντικό είναι ότι πιστεύει πως μπορεί να συμβεί και το αντίθετο, δηλαδή το ζώο να του «κληροδοτήσει» ιδιότητες και γνωρίσματα, όπως διαφαίνεται σε μιαν ηπειρωτική δοξασία: οι έγκυες δεν κάνουν να τρώνε το κρέας του λαγού γιατί θα γεννήσουν φοβιτοιάρικά παιδιά, επειδή εκείνος είναι δειλό ζώο.

Την κοινότητα αυτή των χαρακτηριστικών μαρτυρούν και ηπειρωτικές παροιμίες (πολλές από τις οποίες βέβαια συναντούμε και σε άλλα μέρη), με τις οποίες ο άνθρωπος φιλοσοφεί και αποφαινεται περί του πρακτέου, παρατηρώντας τη συμπεριφορά των ζώων και ανάγοντάς τη στα ανθρώπινα. Όπως για παράδειγμα:

την ανθρωποκεντρικό κοσμολογικό και η ανάγκη μιας νέας Οικολογικής Ηθικής, στο Ευ. Παπαδημητρίου, *Για μια νέα φιλοσοφία της φύσης*, σελ. 154-173, Gutenberg, Αθήνα, 1999. N. Naess, *Ecology, Community and Lifestyle* (trans.-ed. by D. Rothenberg), σελ. 1-22, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

«Ο λύκος κι αν εγέρασε κι άλλαξε το μαλλί του,
ούτε τη γνώμη άλλαξε ούτε την κεφαλή του».
«Η αλεπού στον ύπνο της πετειναράκια βλέπει».
«Γάτα που κοιμάται ποντικούς δεν πάνει».
«Όντας βγάζει το μερμίγι φτερά χάνεται»*.

Στο παραμύθι της Λιοτήρας θα πρέπει να επισημάνουμε κάτι ακόμη, κατά τη γνώμη μου πολύ σημαντικό: Το *κουφό* ελάφι είναι εκείνο που μπορεί να ακούσει. Πέρα από το παράδοξο που ίσως προκαλεί τον γέλωτα, και προς το οποίο έχει μια κλίση το παραμύθι – στο πλαίσιο του ότι όλα είναι δυνατά σ' αυτό –, εμμέσως πλην σαφώς θέτει και άλλα θέματα, που ο Ηπειρώτης είχε πιθανώς αντιληφθεί. Σε πολλές λαϊκές αφηγήσεις φαίνεται ότι η συνείδηση δεν εξαρτάται μόνο από τις αισθήσεις μας. Το ξέρουμε αυτό από την εμπειρία μας, το έχει πει ο Ηράκλειτος: *Κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοί...* Ξέρουμε ότι μπορούμε να «ακούμε» τις σιωπές, να «βλέπουμε» κάτι σκοτεινό. Ο Ηπειρώτης ζώντας κοντά στη φύση μάς λέει ότι το *κουφό* ελάφι μπορεί να ακούει και μας θυμίζει ότι *η φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ*, και εναπόκειται σε μάς να αποδεσμευτούμε από τις προκαταλήψεις μας για την άπυχη φύση, να αποδεχτούμε το μυστήριό της, να δούμε πίσω και πέρα από τα άμεσα δεδομένα των αισθήσεων. Έχει πει ο ποιητής για τους ανθρώπους της υπαίθρου που δεν καθηλώνουν τις αισθήσεις σε *υψηρετικό επίπεδο*: «Μυριάδες ανεπαίσθητες δονήσεις από την πυρωμένη γης ή το πριανό πελαγος επενεργούν επάνω τους, με αποτέλεσμα ο ψυχασμός τους να δέχεται και ν' αποταμιεύει εγχαράξεις ανώνυμα θεϊκές» (Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σελ. 30).

Η συμπόνια – το συναισθάνεσθαι

Η συμπεριφορά των ανθρώπων απέναντι στα ζώα εξαρτάται περισσότερο από το συναίσθημα, και όχι από την ηθική που ορθολογικά αναπτύσσεται. Η συνειδητοποίηση ότι και εκείνα πονούν και έχουν επιθυμίες και συμφέροντα τα οποία διεκδικούν, μολοντί δεν μπορούν να τα εκστομίσουν, αποτελεί το *καταρχήν* για την ανάπτυξη ενός περιβαλλοντικού ήθους.

Μέσα από τα *δάκρυα του ελαφιού* μαθαίνουμε ότι τα ζώα θλιβόνται, κλαίνε. Το συναίσθημα παύει να είναι μόνο ανθρώπινο χαρακτηριστικό και το γεγονός ότι ένα πλάσμα δεν μπορεί να μιλήσει δεν σημαίνει πως δεν αισθάνεται και ότι μπορούμε να του συμπεριφερθούμε με οποιονδήποτε τρόπο. Ο Singer, αναφερόμενος σε ένα *ρατσισμό των ειδών* (*speciesism*) μάς λέει σχετικά με τον πόνο: Όπως ακριβώς οι λευκοί ρατσιστές

* Οι Σ.Α. Γεωργούλας, «Λαογραφικά ανατολικού Ήραβονίου Ηπείρου», *Ηπειρωτική Εστία*, 12', 1968, σελ. 229-234, και Σπ. Μουσελμηής, «Το Πόποβο», *Ηπειρωτική Εστία*, 10', 1970, σελ. 78-83, παρουσιάζουν πολλές σχετικές παροιμίες. Πρβλ. Κύπρου Κουρτελλάρη, *Συλλογή κυπριακών παροιμιών. Τα ζώα στον κυπριακό παροιμιακό λόγο*, Λευκωσία, 2002.

πρέσβευαν πως ο πόνος για τους μαύρους δεν βιώνόταν το ίδιο τραυματικά όπως στους λευκούς, με τον ίδιο τρόπο εμείς σήμερα θεωρούμε πως ο πόνος ενός ποντικού ή ενός χοίρου δεν είναι της ίδιας σοβαρότητας με τον πόνο ενός ανθρώπου. Οφείλουμε, επιτέλους, να δούμε με σκεπτικισμό το θέμα της εντατικής παραγωγής τους για κατανάλωση, του κυνηγιού, της ταλαιπωρίας των ζώων στο τσίρκο, τη χρησιμοποίησή τους για πειράματα, την εκτροφή τους για εκμετάλλευση της γούνας τους*.

Το μήνυμα που περνά μέσα από τα *δάκρυα του ελαφιού* είναι πως όλα τα ζώα πονούν και εμείς πρέπει να μάθουμε να τα συμπονούμε, όπως ο Ηπειρώτης που γνωρίζει ότι δεν έχουμε καν το δικαίωμα να τα αδικούμε. Χαρακτηριστική για τον τρόπο με τον οποίο οφείλουμε να αντιμετωπίζουμε τα ζώα είναι η ηπειρωτική παράδοση για τη θυσία του ελαφιού: Το ελάφι, ζώο ιερό της Αρτέμιδας, είχε σχέση με τη βλάστηση, γι' αυτό και θυσιαζόταν – συνήθεια πανάρχαια που επιβίωσε σε κάποια χωριά της Ηπείρου, όπως στους Γρινιάδες Γρεβενών, στο Δεμάτι και στην Πέτρα Ιωαννίνων. Το χυμένο αίμα του ελαφιού έκανε τη γη να καρπώσει. Όμως, επειδή κάποτε έφαξαν το ελάφι κουρασμένο και λαχανιασμένο, προτού ακόμα ξεποστάσει από τον δρόμο, παραπονέθηκε το *καρφό*, και ο άγιος ή η άγια θύμωσε και δεν ξαναέστειλε, «δε ματάστ' λι αλάφ», στο πανηγύρι**.

Στην Ήπειρο φαίνεται πως υπάρχει εν-συναίσθηση ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ζώα: οι Ηπειρώτες μπορούν να μπουν στη θέση του ελαφιού και να θρηνήσουν α-ντ' αυτού: «ανάθεμά σε κυνηγέ / και συ και το καλό σου / που μ' έκανες κι ορφάνερα / κι από παιδί κι απ' άντρα...»

Την ίδια συμπόνια, και εν-πάθεια θα λέγαμε, διαπιστώνουμε και στην ιστορία που αφηγείται ο παλιός Ηπειρώτης κυνηγός Χαρίσης Αποστ. Χαρίσης: «Βγήκαν δυο κυνηγοί, μια μέρα στο κυνήγι. Όπως πήγαιναν, πετάχτηκε ένας λαγός. Ρίχνει ο ένας και τον τραυματίζει. Ο λαγός, καθώς έφευγε πληγωμένος, πέφτει απάνω στον άλλο κυνηγό, που σήκωσε κι όλος το τουφέκι του και τον σκόπευσε για να πυροβολήσει. Ο λαγός τον γνώρισε ποιος ήταν (οι λαγοί έχουν στενές γνωριμίες με τους κυνηγούς, σχολιάζει ο ίδιος) και του είπε με παρακλητική φωνή: – Πάνο μου! Αυτήσου με! Τραυματίας είμαι ο καρμένος. Πρέπει να μου χαρίσεις τη ζωή! Ο κυνηγός συγκινηθήκε και του είπε: – Άι, (άντε) στη χαρίζω! Γιατ' είνι ειδικός νόμος περί τραυματίες, να τους περιποιούμισι»***.

* Α. Γεωργούλας, *Περιβαλλοντική ηθική*, ό.π., σελ. 174-212· Κ. Λαρρέρ, *Η Φιλοσοφία των Περιβάλλοντος*, ό.π., σελ. 50-74. Για τα δικαιώματα των ζώων, βλ. T. Regan, *The Case for Animals Rights*, Routledge, London, 1988· P. Singer, *Animal Liberation: A New Ethic for Our Treatment of Animals*, Jonathan Cape, London, 1976· T. Hayward, *Ecological Thought*, ό.π., σελ. 151-157· T. Hayward, *Kant and the Moral Considerability of Non-Rational Beings*, στο R. Attfield & A. Belsey (eds.) *Philosophy and the Natural Environment*, ό.π., σελ. 129-142· M.J. Smith, *Ecologism. Towards Ecological Citizenship*, ό.π., σελ. 33-45.

** Ευάγγ. Μπόγκας, «Τα ελάφια και τα ζαρκάδια», *Ηπειρωτική Εστία*, Γ', 1954, σελ. 832.

*** Ευάγγ. Μπόγκας, «Ο λαγός», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 793-806, 799.

Άξιο παρατήρησης είναι και το γεγονός ότι κατανόηση και συμπάθεια δείχνουν οι Ηπειρώτες, και οι Ηπειρώτισσες κυρίως, προς τη νυφίτσα, παρά το ό,τι βλάπτονται από εκείνη: Πιστεύουν πως ήταν κοπέλα, όμορφη σαν νεράιδα, που ζήτησε ο Γιάννος να την παντρευτεί, και μάλιστα γρήγορα. Τσακίστηκε εκείνη στα νύχτεριά για να ετοιμάσει την προίκα της, και την παραμονή του γάμου της διαπίστωσε πως η ζηλιάρα η αδελφή της την είχε κλέψει. Ο γάμος χάλασε και αυτή πήγε να κρεμαστεί στα πλατάνια, αλλά ο Θεός τη λυπήθηκε και την έκανε «αυτό το ξανθό ζουλάπι». Οι Ηπειρώτισσες καταλαβαίνουν τον καημό της που την ωθεί να καταστρέφει τις δικές τους προίκες. Γι' αυτό, αντί να την κυνηγούν, φροντίζουν να βάζουν πάνω στο γόδο μια ροβόκα με τουλούπα και με αδράχτι, για να τα βρει η «νύφη του Γιάννου» και ν' αρχίσει πάλι το γνέσιμο για να φτιάξει την προίκα της και να μην πειράξει τη δική τους*.

Η λαϊκή θρησκεία

Στην *Ηπειρωτική Εστία*, εκτός από τις αφηγήσεις, παρουσιάζονται και λατρευτικά έθιμα σχετικά με τα ζώα, τα οποία κατέγραψε ο Β.Π. Παυλίδης**· Κοφτόπιτες και βασιλοκουλούρες, μας λέει, φτιάχνουν την Παραμονή του Αγίου Βασιλείου, και πάνω τους ιχνογραφούν εικόνες προβάτων και γιδιών, βαλάνια, ακόμη και την αλαταριά όπου αλατίζονται τα ζώα, τα οποία τη μέρα αυτή πρέπει να είναι καλοταϊσμένα για να μην παραπονεθούν στον Άγιο. Και η γυναίκα ή η κόρη του νοικοκύρη παίρνει την κουλούρα και την περνά από τα κέρατα του βοδιού ή του κριαριού, και όταν εκείνο τινάζοντας το κεφάλι του την πετάζει κάτω, ο τρόπος που θα πέσει θα τους «πει» αν θα 'ναι καλή χρονιά ή όχι, ανάλογα με το αν πέσει με τα σχέδια ορθά ή ανάποδα.

Ακόμη, φτιάχνουν φυλαχτό για τα ζώα με αντίδωρο από τη Μ. Πέμπτη, θυμίαμα από το *Εξαρέτω*, χώμα από άγιο, και το βάζουν στο κουδούνι του αρχηγού του κοπαδιού, για να μην τα πιάνει το κακό μάτι.

Η χριστιανική θρησκεία έχει κατηγορηθεί από τους οικολόγους*** επειδή σύμφωνα με τη Γένεση (*αυξάνεσθε και πληθύνεσθε και πληρώσατε την γην και κατακυριεύσατε αυτής...*) ο άνθρωπος, ως λογικό ον, έχει το δικαίωμα να κυριαρχεί στη φύση, η οποία χάνει την πανάρχαια ψυχή της (*anima*) και υπάρχει μόνο για να τον εξυπηρετεί. Στη Δύση, μάλιστα, το κύμα της δαιμονοποίησης το πλήρωσαν τα ζώα που χωρίστηκαν σε ευλογημένα και καταραμένα: Ο Εωσφόρος παίρνει τη μορφή βρυχώμενου λιονταριού ή σκύλου, και ο τράγος, μια από τις μορφές που συνηθίζει ο διάβολος, ενδεχομένως

* Ευάγγ. Μπόγκας, «Η νυφίτσα», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 460-465.

** Β.Π. Παυλίδης, «Πρόβατα και γίδια – Γάλα και τυρόφιτη λαογραφία του τόπου μας», *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΑ', 1972, σελ. 719-729.

*** L. White, «The Historical Roots of Our Ecologic Crisis», *Science*, 155, 1203-1207. St.R.L. Clark, «Global Religion», στο R. Attfield & A. Belsey (eds.), *Philosophy and the Natural Environment*, 6.n., σελ. 113-128.

να προτιμήθηκε εξαιτίας του πανάρχαιου συσχετισμού του με τον Πάνα και τον Θορ*. Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον, υπερκορεσμένο από σατανισμό, ο Hieronymus Bosch, γεννημένος στα μέσα του δεκάτου πέμπτου αιώνα, αντιλεί τις μορφές και τα σύμβολα της περίφημης ζωγραφικής του. Ζωγραφική που βρίθει από ερπετά, έντομα, νυχτόβια ζώα, υβριδικούς δαίμονες κι από έναν Σατανά με κεφάλι σκύλου**. Παρά ταύτα, όμως, ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης (1182-1226) αισθανόταν αδελφία του όλα τα πλάσματα, ζώα και φυτά.

Σύμφωνα με μια ερμηνεία της Γραφής από Ορθοδόξους, η αρχή της κυριότητας του Θεού δεν εκχωρείται στον άνθρωπο και η κατ' εικόνα Θεού σχέση του ανθρώπου προς τη φύση απαγορεύει την καταστροφή της Δημιουργίας που είναι έργο του Κυρίου. Το φυσικό περιβάλλον είναι θεοσυστατό, η *παμμήτωρ* γη είναι χώρος διαλεύσεως του ανθρώπου και δεν έχει δικαίωμα να τον καταστρέψει***. Η σχέση του ανθρώπου με τη φύση γίνεται σχέση αλληλεξάρτησης και ο άνθρωπος δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο όταν γίνει ο ίδιος η *ανακεφαλαίωση* της φύσεως, γράφει ο Ζηζιούλας****. Ο άνθρωπος αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στον Θεό και τον κόσμο, και είναι αυτό ακριβώς που τον κάνει υπεύθυνο, μάλιστα τον *μόνο* μέσα στην κτίση υπεύθυνο για την τύχη της δημιουργίας*****. Η φύση έτσι αποκτά ιερότητα. Άλλωστε, ο χριστιανικός συμβολισμός –και κατεξοχήν στη λαϊκή εκδοχή του– βρίθει από ζώα και φυτά*****. Τα ξύλινα τέμπλα των Ηπειρωτών ταγιαδόρων παρουσιάζουν ζώα, φυτά, σκηνές κυνηγιού*****...

Από τις παραπάνω δοξασίες και τελετουργίες των Ηπειρωτών διαφαίνεται ο φόβος μη τυχόν δεν είναι οι κατάλληλοι διαχειριστές της φύσης. Τα ζώα σαφώς και έχουν χρηστική αξία για τον θεοσεβούμενο Ηπειρώτη, όμως είναι προφανές ότι γνωρίζει πως του τα έχουν απλώς εμπιστευτεί, δεν είναι ο κύριός τους και πρέπει να τα φροντίζει όπως και τα μέλη της οικογένειάς του, για να μην παραπονεθούν για κακομεταχείριση. Ας προσέξουμε, επίσης, ότι το αντίδωρο και το θυμίαμα, τα Άγια των Αγίων, ο καθαγιασμός φαίνεται να αρμόζουν και στα ζώα.

Ακόμη δε, και για εκείνα τα ζώα που παραδόσεις λένε ότι η μορφή τους οφείλεται σε κατάρρα λόγω μιας κακής τους πράξης, ο Ηπειρώτης φροντίζει παράλληλα να ανα-

* B. Allen Woods, *The Devil in Dog Form. A Partial Type – Index of Devil Legends*, University of California Press, Berkeley, 1959.

** Βλ. R. Muchembled, *Μια ιστορία του διαβόλου. 12ος-20ός αιώνας* (μετ. Ευγ. Τσελέντη), σελ. 27-65, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.

*** Η.Β. Οικονόμου, *Θεολογική Οικολογία. Θεωρία και Πράξη*, σελ. 76-99, Α. Μαυρομμάτη, Αθήνα, 1994.

**** Μητρ. Ι.Δ. Ζηζιούλας, *Η Κτίση ως Ευχαριστία*, σελ. 45, Ακρίτας, Αθήνα, 1992.

***** Μητρ. Ι.Δ. Ζηζιούλας, *ό.π.*, σελ. 93-106.

***** Βλ. Α. Λυδάκη, *Μοναχικός βίος και εκκλησιαστική τέχνη*, στο *Ορμήλια*, σελ. 267-300, Ίνδικτος, Αθήνα, 2003.

***** Βλ. Β. Πλάτανος, «Η μετασβήτικη λαϊκή ξυλογλυπτική», *Ηώς*, Μάιος 1961, σελ. 52-55· Α. Σταμέλος, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 27-76.

καλύψει και να αποδώσει σε αυτά χαρακτηριστικά που αναιρούν ή μετριάζουν τα μειονεκτήματά τους και δικαιώνουν την ύπαρξή τους: Η χελώνα είναι φερέοικος γιατί έδιωξε τον Χριστό, όταν μεταμορφωμένος σε ζητιάνο πήγε να διακογέψει, και συνέχισε το ζύμωμά της· η σκάφη έγινε το καβούκι της. Όμως την ευλόγησε η Παναγία, όταν με το πέσιμό της την έκανε να γελάσει. Ο σκάντζοχοιρος αρνήθηκε να πάει να δει την άρωστη μάνα του επειδή έφτιαχνε τον φράχτη του, γι' αυτό και τα παλούκια φύτεψαν στο κορμί του. Είναι ο μόνος όμως από τα όντα που μπορεί να βρίσκει το *τεσσαροφύλλι*, κι αυτό τον σώζει από τα δαγκώματα των φιδιών*.

Σε ό,τι αφορά τη μαντεία που βασίζεται στην παρατήρηση της συμπεριφοράς των ζώων, συνηθιζόταν παλαιόθεν σε όλη την Ελλάδα. Ο Κ.Π. Λαζαρίδης παραθέτει πολλές σχετικές δοξασίες στην *Ηπειρωτική Εστία***.

Η βιοπεριοχή

Ένα σημείο που θα πρέπει να προσέξουμε και σχετίζεται με το θέμα μας είναι ορισμένα τοπωνύμια: Στην άκρη της Καλούτσιας των Ιωαννίνων είναι μια συνοικία που ακόμα και σήμερα λέγεται «Αηδών Μαχαλάς». Τα τραγούδια των αηδονιών κατά τις σεληνοφώτιστες ήσυχες νύχτες του Μαΐου κρατούσαν ξαγρυπνούς τους Καλουταινούς. Αλλά και από άλλες συνοικίες έρχονταν Γιαννιώτες για ν' απολαύσουν το ερωτικό τους τραγούδι, που βαστούσε όλη τη νύχτα, ως τις πρωινές ώρες. Τ' αηδόνια έφυγαν από την Καλούτσια όταν κάποιος αιχμαλώτισε 3-4 μικρά και τα έβαλε στο κλουβί, όπου όμως πέθαναν σε λίγες μέρες. Περιοχή Αηδονολαλούσα υπάρχει και στο Πωγώνι, και Αηδονοχώρι στην Οστενίτσα***. Ακόμη το Τσερβάρι στο Ζαγόρι, σημερινός Ελαφότοπος, πήρε το όνομά του από τα πολλά ελάφια που ζούσαν εκεί (λατ. cervus = έλαφος)****. Ενώ η λίμνη Παμβώτις πήρε το όνομά της γιατί τρέφει τους πάντες: από τους μικροοργανισμούς που ζουν μέσα στα νερά της μέχρι τους ανθρώπους των οποίων ποτίζει τα μπουστανία, σχολιάζει ο Μπόγκας*****.

Είναι φανερό ότι ο βιωμένος χώρος δεν είναι αφηρημένος. Γι' αυτό και στο μεγαλύτερο διάστημά της ιστορίας της γεωγραφίας τέσσερις ήταν οι κύριοι γεωγραφικοί στόχοι, που καθόριζαν το περιεχόμενο των γεωγραφικών στοιχείων: α. ο φυσικός χώρος, β. η ιδιοκτησία, γ. ο πληθυσμός και δ. η παραγωγή*****. Για τον άνθρωπο, «ο χώρος της καθημερινότητας αποκαλύπτεται μέσα από ένα σύνολο συ-

μπλέξεων και ποτέ καθαρά, ως αφηρημένη ενότητα... Άραγε, είναι τυχαίο που η αρχαία ελληνική δεν κατέχει ειδική λέξη για τον αφηρημένο χώρο, αλλά λέει γενικά τόπος; Αυτήν την τοπικότητα τη διαπιστώνουμε στην καθημερινή βιομέριμνα, που εξαρχής δεν κινείται παρά μόνο με προσανατολισμούς: κυριολεκτικά παρακολουθεί τον ήλιο. Το σπίτι έχει την ηλιόλουστη πλευρά του όπως και τη σκιερή, τη βορινή και τη νότια. Οι εκκλησίες και οι τάφοι φτιάχνονται σύμφωνα με την ανατολή και τη δύση του ήλιου. Ο χώρος δεν είναι ποτέ αφηρημένος, απαρχής έχει διαιρεθεί σε θέσεις, κατευθύνσεις και τοποθεσίες. Τις θέσεις των πρόχειρων και διαθέσιμων πραγμάτων...»*.

Ο χώρος γίνεται *τόπος* και φέρνει την πολιτισμική σφραγίδα της κοινωνικής ομάδας, με την οποία συνδέεται ιστορικά και καθίσταται σύμβολο της συλλογικής της ταυτότητας και της ζωής που εγγράφεται σ' αυτόν. Τα ίχνη του ανθρώπου αποτυπώνονται πάνω του και τα τοπωνύμια τις περισσότερες φορές φανερώνουν τις δικές του δραστηριότητες (ονόματα εκκλησιών, αρχόντων, κάστρων κ.λπ.), γι' αυτό μιλάμε και για κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας, συμπεριλαμβανομένης και της φύσης**. Στην Ήπειρο φάνεται να συμβαίνει το αντίθετο: Υπεράνω των ανθρώπινων δραστηριοτήτων τίθεται η φύση, και τα δικά της χαρακτηριστικά είναι εκείνα που ορίζουν τον τόπο. Πρόκειται για μια *φυσική κατασκευή της πραγματικότητας* και στη διαλεκτική σχέση ανθρώπου – χώρου η φύση υπερέχει.

Τα τελευταία χρόνια στις κοινωνικές επιστήμες παρατηρείται μια τάση να διαχωριστεί ο πολιτισμός από τον τόπο, λόγω του εθνικισμού που δεν παύει να ελλοχεύει και να παραμορφώνει πανάρχαιες ανθρώπινες πρακτικές***. Όμως τα ηπειρωτικά αυτά τοπωνύμια φανερώνουν μια συνθεώρηση και σύνδεση έμψυχων και άψυχων. Τα φυσικά οικοσυστήματα εκλαμβάνονται ως οντότητες με συγκεκριμένη δομή και δεν διαχωρίζονται από τα έμβια όντα, ανθρώπινα και μη. Και είναι χαρακτηριστική η πίστη στην αμοιβαιότητα των χαρακτηριστικών: Στην Ήπειρο παίρνουν τη χελώνα στο σπίτι τους για το καλοριζικό του νέου σπιτιού, να στεριώσει για πολλά χρόνια, όπως πολλά χρόνια ζει εκείνη.

Τα παραπάνω συνάδουν με τις σύγχρονες απόψεις περί *βιοπεριοχής*, το μέρος που καθορίζεται περισσότερο από τις μορφές ζωής που απαντώνται σ' αυτό, από την το-

* Κ. Παπαγιώργης, *Η οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ*, σελ. 124-125, Νεφέλη, Αθήνα 1983.

** Βλ. Κι. Eder, *The Social Construction of Nature*, Sage, London 1996· G. Simmel, *Περιλάληση στη νεωτερικότητα* (επίμετρο G. Habermas, επιμ. Σπ. Γάγγας – Κ.Θ. Καλφούπουλος), σελ. 143-169, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004· Μ.Γ. Μερακλής, *Όψεις παραδοσιακότητας των χώρων*, στο Μ.Γ. Μερακλής, *Ανταρραφικά Ζητήματα*, σελ. 189-203, Μπούρας, Αθήνα, 1989· Β. Νιτσιάκος, *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, σελ. 64-96, Οδυσσεύς, Αθήνα, 2003.

*** Για τη γενικευμένη απαξίωση της εδαφικότητας στη Δύση, βλ. Γ. Καραμπελιάς, *Η θεμελιώδης παρέκλιση*, δ.π., σελ. 209-218.

* Ευάγγ. Μπόγκας, «Η χελώνα», «Ο σκάντζοχοιρος», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 909-916, 653-655.

** Κ.Π. Λαζαρίδης, «Από τα λαογραφικά του χωριού μου (Κουκουλιού Ζαγορίου)», *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΕ', 1976, σελ. 588-590, και *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΗ', 1979, σελ. 1051-1057.

*** Ευάγγ. Μπόγκας, «Το αηδόνι», *Ηπειρωτική Εστία*, Γ', 1954, σελ. 985-988.

**** Ευάγγ. Μπόγκας, «Τα ελάφια και τα ζαρκάδια», δ.π., σελ. 835.

***** Ευάγγ. Μπόγκας, «Η Παμβώτις», *Ηπειρωτική Εστία*, Ε', 1956, σελ. 43-55.

***** Κ. Κουτσόπουλος, *Γεωγραφία: Μεθοδολογία και μέθοδοι ανάλυσης χώρου*, σελ. 165, Αθήνα, 2000.

πογραφία και τα οικοσυστήματά του, παρά από τις ανθρώπινες προσαγές· μια περιοχή που κυβερνείται από τη φύση και όχι από τη νομοθεσία*.

Η λαϊκή μούσα φανερώνει ότι η ταυτότητα του Ηπειρώτη προσδιορίζεται από το τοπικό οικοσύστημα: η Ηπειρώτισσα που ξενοπαντρεύεται στον κάμπι· «δοσταλγει κυρίως τον τόπο της: «Μάνα μ' με κακοπάντρεψες / και μ' έδωκες στους κάμπους, / μονά ε μανούλα μου / Εγώ το κάμα δε βιάστώ / ζεστό νερό δεν πίνω / εδώ οι κούκοι δε λαλούν / τρυγόνια δεν το λένε».

Επίλογος

Ολόκληρος ο δυτικός πολιτισμός βασίζεται στον πόλεμο του ανθρώπου με τη φύση και στην προσπάθειά του να την καθυποτάξει, να εξουδετερώσει την άδολη εχθρότητά της και να χρησιμοποιήσει κατά το δοκούν και χρήσιμο τα αγαθά της. («Η κατοχή του Λόγου διέπει τη φανερή ιστορία και τα άλογα πλάσματα τον υπέστησαν. Ακόμη και το πιο ισχυρό ζώο είναι άπειρα αδύναμο...»**) Όμως η ανάπτυξη, δηλαδή η μεταβολή προς το καλύτερο, η εξέλιξη, η πρόοδος μετατράπηκαν σε ύβριν, όταν η ανεξέλεγκτη εκμετάλλευση διατάραξε το συνεχές κοινωνίας – φύσης.

Ο λαός με έναν απέριτο, λιτό, απόλυτα φυσικό τρόπο – όπως ταιριάζει σε έναν περί φύσεως λόγο – μέσα από λέξεις, τελετουργίες, δραστηριότητες, άφησε έμμεσα να αναδύεται η πίστη του στην ανταξία των οικοσυστημάτων. Η φύση στις αφηγήσεις του δεν είναι ταπεινωμένη και βουβή· μιλά, είναι έμπυχη, αισθάνεται πόνο, επιδιώκει την ευτυχία και έχει τη δική της ιστορία. Και οι απόψεις του αυτές συμπίπτουν με τον επιστημονικό λόγο που μιλά για την ιστορικότητα της φύσης και την εκλαμβάνει ως ένα αυτορρυθμιζόμενο σύστημα, ικανό να παίρνει πληροφορίες από το περιβάλλον και ν' ανταποκρίνεται κατά τρόπο ευφυή***.

Στην Ήπειρο το σχέδιο για *Ολοκληρωμένη Ανάπτυξη* βρίσκει έδαφος προετοιμασμένο από καιρό, γι' αυτό και μπορεί να ευδοκιμήσει και να αποτελέσει παράδειγμα οικολογικής προσέγγισης των πραγμάτων. Ο πλούτος των ηπειρωτικών αφηγήσεων είναι τεράστιος και δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να μένει ανεκμετάλλευτος και να μην αξιοποιηθεί. Μέσα από τις αφηγήσεις αυτές που αναφέρονται στο παρελθόν, μπορούμε να δούμε και το μέλλον και να σταθούμε με ήθος απέναντι στον μη-ανθρώπινο κόσμο. Με όλες τις αισθήσεις μάλιστα, όχι μόνο με τον περιορισμένο ορίζοντα της όρασης, αλλά με τον ευρύ της *ενόρασης*. Με τη συναίσθηση, την ενσυναίσθηση, την επανάθεια. Με μια νεορομαντική ματιά που ξαναδίνει την απολεσθείσα μαγεία της στη φύση, χρησιμοποιώντας, όσο και αν φαίνεται οξύμωρο, τα επιτεύγματα που απορρέουν από την απομάγευσή της και την πρόοδο των επιστημών.

* Α. Γεωργόπουλος, *Περιβαλλοντική ηθική*, δ.π., σελ. 339-350.

** Μ. Χορκχάιμ – Τ.Β. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, δ.π., σ. 391.

*** Φ. Τερζάκης, *Ένα σχέδιο οικολογικής φιλοσοφίας στα ελληνικά*, Φ. Τερζάκης, *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, δ.π., σελ. 186-194.

Βιβλιογραφία

- Allen Woods, B., *The Devil in Dog Form. A Partial Type – Index of Devil Legends*, University of California Press, Berkeley, 1959.
- Clark, St.R.L., «Global Religion», στο R. Attfield & A. Belsey (eds.), *Philosophy and the Natural Environment*, σελ. 113-128, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Eder, K., *The Social Construction of Nature*, Sage, London, 1996.
- Fairclough, N., *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman, London, 1995.
- Hayward, T., «Kant and the Moral Considerability of Non-Rational Beings», στο R. Attfield & A. Belsey (eds.) *Philosophy and the Natural Environment*, σελ. 129-142, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Hayward, T., *Ecological Thought. An Introduction*, Polity Press, Cambridge, 1994.
- Hodder, I., «Interpretation of Documents and Material Culture», στο N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (eds), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, σελ. 110-129, Sage, USA, 1998.
- Hodge, H. & Kress, G., *Social Semiotics*, Polity Press, Cambridge, 1988.
- Midgley, M., «The End of Anthropocentrism?», στο R. Attfield & A. Belsey (eds.), *Philosophy and the Natural Environment*, σελ. 103-112, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Mies, M. & Shiva, V., *Ecofeminism*, Zed Books, London, 1993.
- Muchembled, R., *Μια ιστορία του διαβόλου. 12ος-20ός αιώνας* (μετ. Ευγ. Τσελέντη), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.
- Naess, N., *Ecology, Community and Lifestyle*, (trans.-ed. by D. Rothenberg), Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Regan, T., *The Case for Animals Rights*, Routledge, London, 1988.
- Rolston, III H., «Value in Nature and the Nature of Value», στο R. Attfield & A. Belsey (eds.) *Philosophy and the Natural Environment*, σελ. 13-30, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Sanko, P., «Voice, Discourse, and Space: Competing/Combining Methodologies in Cultural Studies», στο N. Denzin (ed.), *Cultural Studies: A Research Volume*, τόμ. 3, σελ. 75-96, Jai Press Inc. Stanford, London, 1998.
- Simmel, G., *Περηπλάνηση στη νεωτερικότητα* (επίμετρο G. Habermas, επιμ. Σπ. Γάγγας – Κ.Θ. Καλφούπουλος), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004.
- Singer, P., *Animal Liberation: A New Ethic for Our Treatment of Animals*, Jonathan Cape, London, 1976.
- Singleton, R. Jr., Straits B.C., Straits, M.M. & McAllister R.J., *Approaches to Social Research*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1988.
- Smith M.J., *Ecologism. Towards Ecological Citizenship*, Open University Press, Buckingham, 1998.
- White, L., «The Historical Roots of Our Ecologic Crisis», *Science*, 155, σελ. 1203-1207.
- Γεωργόπουλος, Α., *Περβαλλοντική ηθική*, Gutenberg, Αθήνα, 2002.
- Γεωργούλας, Σ.Δ., *Λαογραφικά ανατολικού Ήπειρου*, Ηπειρωτική Έστια, ΙΖ' 1968, σελ. 229-234.
- Ζηζιούλας, Ι.Δ. Μίτηρ, *Η Κτίση ως Ευχαριστία*, Ακρίτας, Αθήνα, 1992.
- Καραμπελιάς, Γ., *Η θεμελιώδης παρέκκλιση. Ρομαντισμός και Διαφωτισμός στον ενκοστώ πρώτο αιώνα*, Ε-βαλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα, 2004.

- Κουρτελλάρη, Κ., *Σύλλογή κυπριακών παροιμιών. Τα ζώα στον κυπριακό παροιμιακό λόγο*, Λευκωσία, 2002.
- Κουτσόπουλος, Κ., *Γεωγραφία: Μεθοδολογία και μέθοδοι ανάλυσης χώρου*, Αθήνα, 2000.
- Λαζαρίδης, Κ.Π., *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΕ', 1976, σ. 580-597.
- Λαζαρίδης, Κ.Π., *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΗ', 1979, σ. 1044-1057.
- Λαρρέρ, Κ., *Η φιλοσοφία του Περιβάλλοντος* (μετ. Ε. Γούνταρη, επιμ. Ε. Ποταμιάνου), Πατάκης, Αθήνα, 2001.
- Λυδάκη, Α., *Ίσκιαι κι αλαφροέσκιοι. Λαϊκός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.
- Λυδάκη, Α., *Μοναχικός βίος και εκκλησιαστική τέχνη*, στο *Ορμήλια*, σελ. 267-300, Ίνδικτος, Αθήνα, 2003.
- Λυδάκη, Α., *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.
- Μέγας, Γ.Α. *Ελληνικά παραμύθια*. Εκλογή, Αθήνα, 1962.
- Μερακλής, Μ.Γ., *Ελληνική λαογραφία*, Γ' τόμος, *Λαϊκή τέχνη*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1992.
- Μερακλής, Μ.Γ., *Λαογραφικά Ζητήματα*, Μπούρας, Αθήνα, 1989.
- Μερακλής, Μ.Γ., *Τα παραμύθια μας*, Αθήνα, 1991.
- Μορέν, Εντ. & Κερν, Αν., Μπρ., *Γη - Πατρίδα*, (μετ. Κ. Πατέρα), Οδυσσέας, Αθήνα, 1996.
- Μουσελίου, Σπ., «Το Πρόποβο», *Ηπειρωτική Εστία*, ΙΘ', 1970, σελ. 78-83.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Η νυφίτσα», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 460-465.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Η Παμβώτις», *Ηπειρωτική Εστία*, Ε', 1956, σελ. 43-55.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Η χελώνα», «Ο σκαντζόχοιρος», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 909-916, 653-655.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Ο λαγός», *Ηπειρωτική Εστία*, Δ', 1955, σελ. 793-806.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Τα ελάφια και τα ζαρκάδια», *Ηπειρωτική Εστία*, Γ', 1954, σελ. 827-836.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Το αηδόνι», *Ηπειρωτική Εστία*, Γ', 1954, σελ. 985-988.
- Μπόγκας, Ευάγγ., «Η αρκούδα στους ηπειρωτικούς θρύλους», *Ηπειρωτική Εστία*, Β', 1953, σελ. 370-374.
- Νιτσιάκος, Β., *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 2003.
- Οικονόμου, Η.Β., *Θεολογική Οικολογία. Θεωρία και Πράξη*, Δ. Μαυρομμάτη, Αθήνα, 1994.
- Παπαγιώργης, Κ., *Η οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ*, Νεφέλη, Αθήνα, 1983.
- Παπαδημητρίου, Ευθ., *Για μια νέα φιλοσοφία της φύσης*, Gutenberg, Αθήνα, 1999.
- Παυλίδης, Β.Π., «Πρόβατα και γίδια - Γάλα και τυρί στην λαογραφία του τόπου μας», *Ηπειρωτική Εστία*, ΚΑ', 1972, σελ. 719-729.
- Πλάτανος, Β., «Η μετοσβήτικη λαϊκή Ξυλογλυπτική», *Ηώς*, Μάιος 1961, σελ. 52-55.
- Ραπτόπουλος, Β., *Η δική μου Αμερική*, Κέδρος, Αθήνα, 2002.
- Ρόκος, Δ., *Από τη «βιάσιμη» ή «αειφόρο» στην αξιοβιώτη ολοκληρωμένη ανάπτυξη*, Λιβάνης, Αθήνα, 2003.
- Ρόκος, Δ., «Η πολιτισμική διάσταση της Αξιοβιώτης Ολοκληρωμένης Ανάπτυξης», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου του Τομέα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και του Π.Σ. Καπεσόβου «Αλ. Νρούτσος» στο *Πολιτιστική Οικολογία*, Κατέσοβο 29.6-1.7.2001, Ιωάννινα, 2002, σελ. 109-119.
- Σταμέλος, Δ., *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Gutenberg, Αθήνα, 1993.
- Τερζάκης, Φ., *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, Futura, Αθήνα, 2003.
- Χορκχάιμερ, Μ., Αντόρνο, Τ.Β., *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (μετ. Α. Αναγνώστου, επίμετρο Κ. Ψυχοναίδης, επιμ. Γ. Κουζέλης), Νήσος, Αθήνα, 1996.

*Liotiro, The Tears of The Deer... and other stories***Images of the world through the relationship between man and animals**

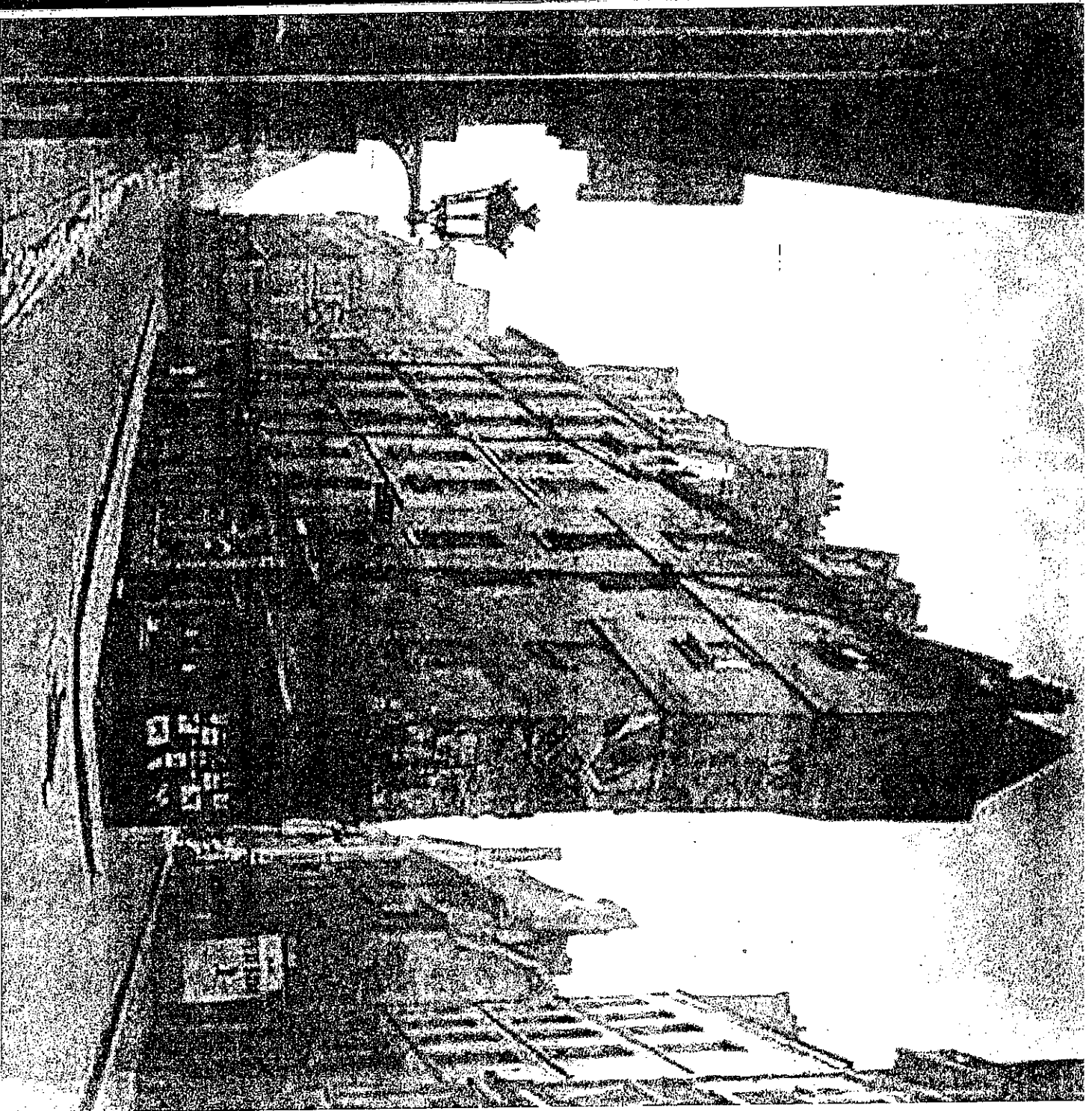
A. Lydaki, Assistant Professor, Department of Sociology,
Panteion University of Social and Political Sciences

Abstract

For the correct planning of *integrated development* it is necessary to examine not only the natural reality, but also the social reality, as this is constructed through common meanings.

This text focuses on myths, fairy-tales, traditions and beliefs from Epirus. These anonymous narrations are a proper means to approach and interpret a culture, because through them people try to understand the reality, find answers about natural, supernatural and uncontrollable phenomena, and set limits and the rules of social life.

By analyzing and interpreting anonymous narrations from Epirus we shall exhibit the relationship of the people with nature and the respect for every living creature. From the narrations, we confine ourselves to those concerning animals and man, and their relationship.



ΘΕΟΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

α

MARC ANGENOT, JEAN BESSIÈRE,

DOUWE FOKKEMA, EVA KUSHNER

ΣΥΓΚΡΙΣΗ
ΚΑΙ ΘΕΟΡΙΑ
ΤΗΣ ΛΟΓΟ-
ΤΕΧΝΙΑΣ 1

ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

1. ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

Eleazar Meletinsky

Θεώρηση: *Jean Bessière*

ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ της θεωρίας της λογοτεχνίας, έχει σημασία να τεθεί το ζήτημα του τρόπου με τον οποίο πραγματώνεται το λογοτεχνικό γεγονός. Το λογοτεχνικό γεγονός νοείται εδώ υπό την ευρεία έννοια, εφόσον περιλαμβάνει αυτό που συνήθως ονομάζουμε έργο, αλλά και όλα τα περί το έργο –συγκείμενο, κοινό– και τα προ του έργου –ιστορικό, συγγραφέας–, και τα μετά το έργο –πρόσληψη, επιδράσεις. Όταν αποτυπώνουμε το ιστορικό αυτό και καταγράφουμε το λογοτεχνικό γεγονός, αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα του εντοπισμού της αρχής του εν λόγω γεγονότος, όπως επίσης και το πρόβλημα της προοδευτικής διαφοροποίησης του λογοτεχνικού στην πορεία της ιστορίας. Στην καταγραφή της ιστορικής, γεωγραφικής-πολιτισμικής αλληλουχίας του λογοτεχνικού γεγονότος, επισημαίνουμε την ποικιλομορφία των πραγματώσεων της λογοτεχνίας, όπως επίσης και κάποιες αντιστοιχίες και ομοιότητες που αφορούν τη μορφή, την περίσταση της εκφοράς του λόγου, τη θέση του συγγραφέα, τη θέση του έργου, τις θεματικές και συμβολικές οργανώσεις. Όλα αυτά τα ζητήματα σχετίζονται με τις ιστορικές έρευνες και εξίσου αναπόφευκτα με τη σάφή καταγραφή των σχετικών θεωρητικών ερωτημάτων. Η μεταβαλλόμενη θέση του συγγραφέα οδηγεί στην εξέταση της έννοιας του συγγραφέα. Η σύνδεση και η συνάφεια του γραπτού και του προφορικού λόγου και στη συνέχεια ο διαχωρισμός τους απαιτούν τη συγκριτική και αντιπαραβολική ανάλυσή τους. Η ίδια η ιστορία της διαφοροποίησης του λογοτεχνικού – σε

σχέση με τις άλλες μορφές και τα άλλα μέσα συμβολικής έκφρασης, αλλά και σε σχέση με μια μη ποιητική, όπως θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε, χρήση της γλώσσας συνδέεται άμεσα με τις έρευνες σχετικά με τη φύση του λογοτεχνικού. Μέσα από τα πραγματωμένα λογοτεχνικά έργα, με την ιστορική, γεωγραφική και πολιτισμική τους ποικιλομορφία, με τις αντιστοιχίες και τις ομοιότητες που φέρνουν στην επιφάνεια, αντιλαμβανόμαστε μια σχετική συνοχή της λογοτεχνίας. Η συνοχή αυτή έχει πολύ μεγάλη σημασία τόσο για τη συστηματοποίηση της ιστορίας των λογοτεχνιών όσο και για τον ορισμό της λογοτεχνίας καθ'αυτόν, που ως ακριβής τελεστής θα μας βοηθήσει να προσδιορίσουμε και να συγκρίνουμε αντικείμενα που δείχνουν να ανήκουν στην ίδια οικογένεια. Η αναφορά στη γένεση του λογοτεχνικού γεγονότος, με όρους ανθρωπολογικούς, εθνολογικούς, πολιτισμικούς, υπογραμμίζει μαζί την αναγκαιότητα και τη δυσκολία του εν λόγω ορισμού και της εν λόγω ταυτοποίησης. Αρκεί να θυμίσουμε ότι λογοτεχνία σημαίνει, πέραν κάθε αμφιβολίας, γραφή: μιλάμε εντούτοις για προφορική λογοτεχνία, και η γραφή, που είναι το ίδιο των πεπαιδευμένων, δεν μας εμποδίζει καθόλου να μιλάμε για λόγια και για δημόδη λογοτεχνία. Τα κυριότερα σημεία στα οποία εστιάζει το παρόν κεφάλαιο είναι τα εξής: καταγράφει τη σχέση προφορικού και γραπτού λόγου· αποτυπώνει ορισμένες μεζόνες ιστορικοπολιτισμικές ταυτότητες του λογοτεχνικού γεγονότος και με τον τρόπο αυτό σκιαγραφεί τις απαρχές της λογοτεχνίας, τους μεζόνες τρόπους της πραγμάτωσής της, την εξέλιξη της έννοιας του συγγραφέα, την αυξανόμενη μέριμνα για τη μορφή, ορισμένες αναλογίες και αντιστοιχίες που μπορεί κανείς να διακρίνει ανάμεσα στις δυτικές και ανατολικές λογοτεχνίες.

Συγκρητισμός των τεχνών και τέχνη του λόγου (verbal art)¹

Από ό,τι φαίνεται, καμία τέχνη δεν κατάφερε πραγματικά να υπάρξει πριν από την κατάκτηση της έναρξης γλώσσας. Ωστόσο, η πρωτόγονη τέχνη του λόγου εμφανίστηκε αργότερα από τη μουσική και τις πλαστικές τέχνες, επειδή πρώτη ύλη της είναι μόνο η ομιλία και απαιτεί

1. Σ.τ.Μ. Η ρηματική τέχνη, όπως έχει επίσης αποδοθεί.

μια σύνθετη ανάπτυξη του λόγου, σε επίπεδο εκφραστικών και επικοινωνιακών λειτουργιών, γραμματικών και συντακτικών μορφών. Αυτή η τέχνη του λόγου συνδέθηκε στενά στις απαρχές της με το χορό και τη μουσική, στο πλαίσιο της δραματοποιημένης πράξης που συνιστούσε η πρωτόγονη τελετουργία. Ο ιδρυτής της θεωρίας του πρωταρχικού συγκρητισμού των τεχνών, ο ακαδημαϊκός Α. Ν. Vesselovsky, παρατήρησε ότι ετυμολογικά οι δύο σειρές εννοιών: τραγούδι-αφήγησθ-θεατρική πράξη/χορός-επωδή-μαντική-τελετουργική πράξη παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες. Η υπόθεση του K. Bücher ότι η τέχνη του λόγου εκπορεύεται τάχα από το τραγούδι της δουλειάς και το ποιητικό μέτρο από τους φυσικούς ρυθμούς της φαίνεται σήμερα πολύ απλοϊκή.

Η ανάλυση του Α. Ν. Vesselovsky, την οποία εκθέτει στο έργο του *Ιστορική ποιητική* [Poétique historique], γραμμένο στα τέλη του 19ου αιώνα, μοιάζει ορθότερη και λιγότερο δογματική. Στέκεται στην πρωτοκαθεδρία του χορού και της μελωδίας, που γεννούν το ρυθμικό σχέδιο. Η έρρυθμη παντομίμα συνοδεύεται από μια μελωδία που περιλαμβάνει επίσης ονοματοποιίες εκ των προτέρων ορισμένες, οι οποίες όμως στερούνται ακόμη νοήματος. Η ποίηση γεννιέται την ημέρα που η ομιλία προστίθεται στην τελετουργική αυτή πράξη. Η κίνηση, η φωνή και ο ήχος των μουσικών οργάνων προηγούνται της εμφάνισης της ομιλίας και στη συνέχεια τη συνοδεύουν. Η φωνή, ειδικότερα, είναι το φυσιολογικό υπόστρωμα της ομιλίας. Στα τελευταία έργα του, ο Paul Zumthor θεωρεί τη φωνή ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στο ανθρωπολογικό και το πολιτισμικό στοιχείο, ως σημαίνον δρών πρόσωπο της προφορικής ποίησης, ακόμα και ως μία από τις συνιστώσες της γραπτής λογοτεχνίας, για όσο διάστημα εκείνη προϋποθέτει την προφορική πρόσληψη και συνεχίζει να απαγγέλλεται από τη φωνή του ζογκλέρ.² Για τον Paul Zumthor (1983), η συμβολική και κοινωνική

2. Σ.τ.Μ. Περιπλανώμενος ποιητής, μουσικός και τραγουδιστής στο Μεσαίωνα. Οι λιγότερο μορφωμένοι απήγγελλαν τα ποιήματα των τροβαδούρων και των τρουβέρων υπό τις οδηγίες τους. Όσοι διέθεταν κάποια παιδεία συνέθεταν και οι ίδιοι ποιήματα τα οποία και απήγγελλαν, πάντα με τη συνοδεία μουσικής. Στο Μεσαίωνα πάντως, επικρατούσε μια σύγχυση σχετικά με το περιεχόμενο των όρων ζογκλέρ και τροβαδούρος (όπως και ménestrel-ménestrier).

λειτουργία της φωνής είναι πολύ σημαντική πριν από την εμφάνιση της ομιλίας και στη συνέχεια συμπορεύεται και συνδέεται με αυτήν.

Στο πλαίσιο του πρωταρχικού συγκρητισμού των τεχνών, δημιουργήθηκαν με τρόπο φυσικό ποικίλες συνιστώσες με ιδιαίτερες λειτουργίες. Στις τελετουργίες των Αβοριγίνων της Αυστραλίας λόγω χάρη, ο χορός αναπαριστά τη συνήθη συμπεριφορά του ζώου-τοτέμ, ενώ το τραγούδι υμνεί τους τοτεμικούς προγόνους. Στη διάρκεια των παύσεων, το προφορικό σχόλιο των ιερέων-μάγων ανασυστήνει την ιερή διαδρομή των προγόνων, μέσα από τα εδάφη των όμορων φυλών. Έτσι συνενώνονται η μουσική των πρωτόγωνων οργάνων, ο χορός και η τραγουδισμένη ποιητική και πεζή ομιλία. Το κινησιολογικό και το λεκτικό παιχνίδι, η επισώρευση των διάφορων καλλιτεχνικών σχεδίων προκαλούν αναπόφευκτα έναν διαμελισμό του προφορικού κειμένου, στη μορφή με την οποία εμφανίζεται. Κάποιες φορές, το τραγούδι στην πρωταρχική του μορφή δεν περιλαμβάνει παρά μία ή δύο λέξεις (παραδείγματος χάρη, το όνομα του τοτέμ, του πνεύματος). Για να διατηρηθεί ο ρυθμός, προστίθενται εμφαντικά μόρια, εκτείνονται οι συλλαβές, αλλάζει ο τονισμός. Ο ρυθμός, στην πρωτόγονη ποίηση, προσομοιάζει στο ποιητικό μέτρο· προϋποθέτει αρκετά συχνά παρηχήσεις, συνηχήσεις, αλλά αποκλείει ακόμα τις ομοιοκαταληξίες. Η προτίμηση για τον έναν ή τον άλλο τύπο φωνητικής επανάληψης έχει να κάνει με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της κάθε γλώσσας – τον αριθμό των συλλαβών στην ποίηση της Άπω Ανατολής λόγω χάρη, το αυστηρό μέτρο στους Ούγγρους του Όμπ³ την παρήχηση στη γερμανική ποίηση και στη Σομαλία, τις συνηχήσεις στη ρομανική ποίηση, στους Πολυνήσιους ή σε μερικές ινδιάνικες φυλές, τον αναδιπλασιασμό στα νησιά Φίτζι, τον δυναμικό τονισμό στους Βιρμανούς και τους Γιορούμπα. Η συνοχή του τραγουδιού έχει να κάνει αποκλειστικά με το στίχο, το μήκος του οποίου καθορίζεται από τη μελωδία και τη δυνατή διάρκεια αντήχησης της φωνής. Κάθε στίχος είναι επανάληψη και παραλλαγή του προηγούμενου –*line-upon-line-method*– όπως την ονομάζει ο M.C. Bowra στο έργο του *Primitive Song* (1962). Ωστόσο, δεν πρέπει ούτε να υπερτονίζουμε ούτε να υπερεκτιμούμε το προτερόχρονο και την πρωτοκαθεδρία της μου-

3. Σ.τ.Μ. Ούγγροι του (ποταμού) Όμπ (Ob-Ugrics, Ob-ougriens). Το ανατολικό ουραλικό έθνος των Μαγυάρων.

σικής και του χορού σε σχέση με την αρχαϊκή ποίηση (όπως κάνει ο A. N. Vesselonksy – η ερμηνεία του M. C. Bowra μοιάζει ορθότερη). Η τραγουδισμένη ομιλία στην τελετουργική αρχαϊκή ποίηση έχει ένα ρόλο μαγικό και συμβολικό· συνδέεται με τις μυθολογικές αναπαραστάσεις και αναφέρεται σε αυτές, εκφράζει τις συλλογικές συγκινήσεις και δεν είναι, κατά κανένα τρόπο, προϊόν τυχαίων εντυπώσεων. Προσευχές και μαγικές και ιερές επωδές είναι οι αρχέγονες πηγές της ποιητικής φράσης. Το τελετουργικό, τόσο στο σύνολό του όσο και ειδικότερα στη λεκτική πτυχή του, συναρτάται με ένα μαγικό στόχο. Η λεκτική μαγεία γεννά την επανάληψη και το μέτρο ορισμένων λέξεων καταλήγει στη χρήση συνωνυμικών παραλλαγών και μεταφορικών εκφράσεων (στους Αβορίγινες της Αυστραλίας και στην Αφρική, όπως και στα κείμενα που είναι χαραγμένα στις πυραμίδες της αρχαίας Αιγύπτου). Σε ορισμένους λαούς, ειδικά στους Σαμογιέτες, ο τραγουδισμένος και μεταφορικός λόγος συνιστά το ισοδύναμο ενός τελετουργικού παιχνιδιού. Στο σαμανικό τελετουργικό, η τραγουδισμένη ομιλία είναι το έρεισμα των διαφόρων πνευμάτων, αγαθοποιών και κακοποιών. Οι «προσωπίδες» τους ενδύονται τη μορφή της ομιλίας. Η μεταφορική γλώσσα των σαμάνων δεν ευνοεί απλώς την ανάπτυξη της μεταφοράς και άλλων ποιητικών σχημάτων, αλλά εμφανίζεται και η ίδια ως το πρότυπο του ποιητικού λόγου που διακρίνεται καταφανώς από τον καθημερινό λόγο.

Τελετουργία, μύθος και λογοτεχνία

Χάρη στη λεκτική μαγεία, η επανάληψη και οι σημασιολογικές παραλλαγές αποκτούν το προβάδισμα σε σχέση με την επανάληψη των ήχων. Η ιερή και μαγική ομιλία είναι επίσης μυθολογική, επειδή οι επωδές και τα τελετουργικά τραγούδια είναι συνυφασμένα με την εικόνα των προγόνων, των πνευμάτων και των θεών. Ως εκ τούτου, οι πρωτόγονες επωδές περιλαμβάνουν συχνά αποσπάσματα μυθολογικής αφήγησης, πολεμικά άσματα (ιστορία των θεών του πολέμου) και ιστορίες σχετικές με τις εποχικές τελετουργίες (μύθοι της δημιουργίας) κ.λπ.

Η τελετουργία και ο μύθος είναι στοιχεία αδιαχώριστα, αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου συστήματος· ιστορικά, το ένα γεννά το άλλο.

Να σημειώσουμε ότι ο A. N. Vesselovsky υποτιμούσε το ρόλο του μύθου και η λεγόμενη Σχολή του Καίμπριτζ (οι μαθητές του J. C. Frazer) έδινε υπερβολικά μεγάλη έμφαση στην πρωτοκαθεδρία της τελετουργίας. Πράγματι, οι περισσότερες τελετουργίες διαθέτουν το μυθολογικό τους ισοδύναμο και το αντίστροφο. Όσον αφορά τον αυστραλιανό λαϊκό πολιτισμό, το φαινόμενο αναλύεται σε βάθος στο έργο του W. E. Stanper, *On Aboriginal religion* (1966): οι τοτεμικές τελετουργίες αναπαγωγής *intichiuma*⁴ μπορούν να θεωρηθούν ως ισοδύναμες των τοτεμικών μύθων· οι τελετουργίες μύησης ως ισοδύναμα των μύθων σχετικά με τον εκπολιτιστή ήρωα και τον ήρωα της φυλής, το φίδι του ουράνιου τόξου⁵ και τη μάγισσα που τρώει τα παιδιά· και οι τελετουργίες της αναπαγωγής και της γονιμότητας ισοδύναμα των μύθων για τις περιπλανώμενες αδελφές που σκορπίζουν τα τοτέμ.

Πολλοί μύθοι μπορεί να αντιστοιχούν σε μια και μόνη τελετουργία, αλλά πολύ σπάνια μια τελετουργία δεν έχει μυθολογικό ισοδύναμο. Σε όλες τις περιπτώσεις, οι μύθοι και οι τελετουργίες διαθέτουν μια κοινή σημασιολογική μονάδα, μολονότι η ανάλυση ορισμένων προσώπων των τελετουργιών μπορεί να μη συμπίπτει με εκείνη των μύθων. Παρουσιάζουν επίσης ισόμορφες δομές. Αυτές οι δομές είναι συνυφασμένες με την αποτύπωση του μυστηρίου: ο ήρωας, εξόριστος, περνά τρομερές δοκιμασίες και επιστρέφει στο γένος του αφού έχει αναρρηθεί σε κάποια υψηλότερη θέση. (Στο σημείο αυτό οι μύθοι-τελετουργίες μπορούν να συγκριθούν με τους θρύλους και τα παραμύθια). Αυτή η σημασιολογική μονάδα είναι το αναγκαίο προαπαιτούμενο του συγκρητισμού των τεχνών στους κόλπους της τελετουργίας. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι ο συγκρητισμός δεν είναι μόνο μορφικός (η τελετουργία συνενώνει τις πρωταρχικές μορφές των τεχνών), αλλά και ιδεολογικός (ο μύθος συναιρεί τη νεοπαγή τέχνη του λόγου με στοιχεία της θρησκείας και της φιλοσοφίας).

4. Σ.τ.Μ. Η *intichiuma*. Σύμφωνα με τον Μ. Μος, «τοτεμικές τελετουργίες που στόχο έχουν να επενεργήσουν στο τοτεμικό αντικείμενο ή είδος» (M. Mauss, «La prière», Paris: Félix Alcan, 1909, 74).

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_4/Mauss_la_priere.pdf

5. Σ.τ.Μ. Η της Ιριδας.

Η υφολογική ποιότητα της πρωτόγονης τέχνης του λόγου συνδέεται με τη μαγική τελετουργία, ενώ η ποίηση εξαρτάται από τη μυθική και την ιερή γνώση... Για το λόγο αυτόν η λυρική-επική τελετουργική ποίηση τραγουδιέται, στη συνέχεια γίνεται έμμετρο και χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο ύφος, ενώ η έκθεση του μύθου σε πεζό λόγο, εντός ή εκτός τελετουργίας, είναι υφολογικά ουδέτερη. Από το τελετουργικό-μυθικό πλέγμα δεν εκπορεύονται μόνο οι διάφορες τέχνες, αλλά και τα τρία είδη ποίησης επίσης (λυρική, επική, δραματική). Το δραματικό και θεατρικό στοιχείο κυριαρχεί στην τελετουργία και συνδέεται στενά με τον αρχέγονο λυρισμό· στη μεσαιωνική ποίηση όλων των χωρών, διαπιστώνουμε επίσης σε ποιο βαθμό η λυρική ποίηση έχει προκύψει από τις εποχικές τελετουργίες και τις τελετουργίες μετάβασης. Δεν πρόκειται μόνο για τον τύπο του λυρισμού που συναντούμε στη γλώσσα Ταμίλ, αλλά και για το λυρισμό των τροβαδούρων, των τρουβέρων και των *minnesingers*.⁶

Ως προς τις καταβολές της επικής ποίησης, πρωταρχικός ήταν ο ρόλος της έκθεσης σε πεζό λόγο των μύθων, συχνά εκτός τελετουργιών. Τα τραγούδια που εξυμνούσαν τη δόξα των προγόνων δεν έχουν σχέση. Η μεικτή μορφή είναι η πρωταρχική μορφή του έπους: μόνο οι διάλογοι και οι περιγραφές είναι έμμετρα στοιχεία που τραγουδιούνται.

Η αρχαιότερη και πιο πρωτόγονη επική ποίηση αναφέρεται στους προγόνους – ήρωες εκπολιτιστές (*culture hero*)· αργότερα, με την ενίσχυση της έννοιας του κράτους, δανείζεται στοιχεία από τους τοπικούς, ιστορικούς θρύλους που, παλαιότερα, αποτελούσαν ανεξάρτητο γένος της επικής ποίησης. Κατακτά σταδιακά μια υφολογική ωριμότητα που, στα ηρωικά τραγούδια ή τα μαγικά παραμύθια, υπερβαίνει την ομορφιά της αμιγώς τελετουργικής ποίησης. Πρέπει να σημειώσουμε ότι οι αρχικές, και ειδικά οι τελικές, τυπικές φράσεις της ιστορίας δίνουν έμφαση στην αναληθοφάνειά της, δηλαδή: υπογραμμίζουν το δικαίωμα στην επινόηση, στη μυθοπλασία. Μπορεί κανείς να βρει ίχνη του παλαιού συγκρητισμού στη μεσαιωνική λογοτεχνία – έτσι, ο M. I. Steblin-Kamensky παρατήρησε «τη συγκρητική αλήθεια» των ισλανδικών σάγκα (1979).

6. Σ.τ.Μ. Η γερμανική εκδοχή των τροβαδούρων, περιπλανώμενοι ποιητές και τραγουδιστές της αγάπης (*mine*). Επιφανής *minnesänger* ο Walther von der Vogelweide.

Συνδέοντας τον μύθο με το περιεχόμενο της αρχαϊκής τέχνης του λόγου, κινδυνεύει κανείς να αναγάγει τον μεταφορικό χαρακτήρα της λογοτεχνίας, του ίδιου του ποιητικού λόγου, στη μυθολογική νοοτροπία. Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι γερμανοί ρομαντικοί επεσήμαναν τη σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και το μύθο. Η μυθολογική ποίηση είναι συνυφασμένη με τη συναισθηματική και κινητική σφαίρα και με το γεγονός ότι ο πρωτόγονος άνθρωπος δεν διακρίνει τον εαυτό του από τη φύση που τον περιβάλλει. Το αποτέλεσμα είναι μια οικουμενική προσωποποίηση. Η διάχυση και η επίδραση της μυθολογικής νοοτροπίας δηλώνεται επίσης από το γεγονός ότι δεν διαφοροποιούνται σαφώς τα ακόλουθα στοιχεία: αισθητηριακό, συγκεκριμένο, αφηρημένο, υποκείμενο και αντικείμενο, αντικείμενο και σημείο, πλάσμα και όνομα, πράγμα και ιδιότητες, χρόνος και χώρος, αιτιότητα και συνάρεια, ουσία και αρχή. Επακόλουθο είναι ότι ο πρωταρχικός χρόνος αποτελεί την πηγή κάθε μεταγενέστερου χρόνου. Αυτή η νοοτροπία οδηγεί στη συμμετοχή, την οποία περιγράφει ο Lévy-Bruhl, στη διαρκή δημιουργία συμβολικών πεδίων με τροποποιήσεις των κωδικών (κατά τον Lévi-Strauss) και στην αντικατάσταση των σχέσεων αιτίου-αποτελέσματος από εκείνες της επανάληψης. Η καλλιτεχνική μορφή είναι καθαυτή κληρονόμος του συγκρητισμού και ενός συγκεκριμένου και αισθητηριακού τρόπου απόκτησης της γνώσης. Όλες αυτές οι ταυτοποιήσεις που προαναφέρθηκαν θεμελιώνουν πράγματι τις συγκρίσεις, τους παραλληλισμούς, τις μεταφορές και τις συνωνυμίες.

Στη Ρωσία, την πολύ στενή σύνδεση ανάμεσα στο μύθο και την εξωτερική ή εσωτερική μορφή της ομιλίας κατανόησε επακριβώς ο Rotshina στα τέλη του 19ου αιώνα και ο Freudenberg στη δεκαετία του '20 και του '30. Αυτός θεωρεί ότι η μεταφορά είναι συνέπεια της απόκλισης ανάμεσα στη σημασιολογία του μύθου και τη μορφολογία του. Αυτές οι μεταλλάξεις του νοήματος του μύθου παρουσιάζονται με μεγαλύτερη σαφήνεια από τον Claude Lévi-Strauss στα *Μυθολογικά*.⁷ Στην αρχαϊκή εποχή, ο μύθος διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο ως καταγωγική πηγή της τέχνης του λόγου. Η λογοτεχνία συνέχισε επίσης να χρησιμοποιεί μυθολογικά μοτίβα σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της και δανείστηκε στοιχεία από τους βιβλικούς, κορανικούς, ινδου-

7. Σ.τ.Μ. Στα ελληνικά οι 2 πρώτοι τόμοι μόνο, Αθήνα, εκδ. Αρσενίδη, 2001-02.

στικούς, βουδιστικούς, ταϊστικούς μύθους. Οι μύθοι των μεγάλων αυτών θρησκειών διαφύλαξαν αρχέτυπα και μετακένωσαν, σταδιακά, στη λογοτεχνία πολυάριθμα στερεοτυπικά μοτίβα.

Μετά από μια περίοδο συνειδητής απο-μυθοποίησης -Διαφωτισμός, ρεαλισμός στον 19ο αιώνα- ο μοντερνισμός του 20ού αιώνα επανέρχεται στο μύθο, τον οποίο δεν αντιμετωπίζει μόνο ως διακοσμητικό μοτίβο, αλλά και ως μέσον για τη διάρθρωση του έργου και την ερμηνεία του φαντασιακού (T. Mann, Joyce, Kafka, Faulkner, Cocteau, García Márquez, και πολλοί συγγραφείς της Λατινικής Αμερικής και της Αφρικής). Ακόμα και η λεγόμενη ρεαλιστική ή νατουραλιστική τέχνη δεν μπορεί να αποφύγει εντελώς την υπόγεια παρουσία του μύθου· ακόμα και στη σοβιετική λογοτεχνία, οι Boulgakov, Raspoutine, Aïtmatov και ορισμένοι γεωργιανοί συγγραφείς χρησιμοποιούν τους μύθους.

Γένεση της λογοτεχνίας

Ως προς το πρόβλημα της γένεσης της λογοτεχνίας, πρέπει να θυμίσουμε ότι η λογοτεχνία υπήρξε αρχικά μια τέχνη προφορική και ότι, ακόμα και μετά την επινοήση της γραφής και την εμφάνιση της καθαυτό γραπτής λογοτεχνίας, η προφορικότητα συνέχισε να ασκεί επίδραση και παραμένει ένα από τα κυριότερα στοιχεία της λαϊκής δημιουργίας. Η προφορικότητα διατηρεί, σε μεγάλο βαθμό, μια σχέση με τη θεατρικότητα. Η επανάληψη λέξεων και «τυπικών φράσεων», οι παραλλαγές των λέξεων (συνώνυμα) και των στίχων (φωνοσυντακτικά πάρια) παραμένουν τα πιο θεμελιακά χαρακτηριστικά του αρχαϊκού τραγουδιού, της δημώδους παράδοσης και των λογοτεχνικών γενών που αυτή γέννησε. Όλα αυτά τα γνωρίσματα, που αναφέρονται κατά κύριο λόγο στην προφορικότητα, παραμένουν συνυφασμένα με τον αυτοσχεδιασμό και την αναπαράσταση. Η προφορικότητα χρησιμοποιεί τον τρόπο *line upon line*, που προαναφέραμε - βλέπε τις μελέτες των Bowra, Finnegan (1977), Tchistov. Η ανάπτυξη του θέματος και η μετάβαση από τον ένα στίχο στον άλλο με τον διασκεισμό μπορούν να περιγραφούν με τη μορφή μιας προόδου σχολίου-θέματος: το θέμα του επόμενου κλικού της αλυσίδας είναι το σχόλιο του προηγούμενου. Μπορούμε να θεωρήσουμε τον ποιητικό λόγο ένα ιεραρχημένο ανάπτυγμα κατηγορηματικών μονάδων. Ένα τέτοιο ανάπτυγμα βρίσκεται, όπως

φαίνεται, σε ανταγωνισμό με μια συσσωρευση όμοιων, παράλληλων και ισόμορφων στίχων. Ο K. V. Tchistov, στο έργο του *Οι λαϊκές παραδόσεις και η δημώδης δημιουργία* [*Les traditions populaires et le folklore*, 1985], θεωρεί ότι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της λαϊκής παράδοσης είναι η συναίρεση της σταθερότητας με την πλαστικότητα. Αυτή η συναίρεση και τα σταθερά συστατικά δεδομένα (τυπικές εκφράσεις, τυπικές καταστάσεις, εθιμοτυπία, σταθερά πρόσωπα) καθορίζουν το πεδίο των παραλλαγών.

Το προφορικό ποιητικό κείμενο έχει ορισμένα κοινά γνωρίσματα με τον καθημερινό λόγο· χωρίζεται, λόγου χάρη, σε μικρά, δομικά αποσπάσματα, συνδεδεμένα μεταξύ τους με χαλαρούς συντακτικούς κανόνες. Αλλά το προφορικό ποιητικό κείμενο είναι πιο κωδικοποιημένο από τον καθημερινό λόγο. Τα δημώδη κείμενα είναι παραδοσιακά· μεταδίδονται μέσω μιας παράστασης. Μια τέτοια πράξη, εν μέρει τελετουργική, προϋποθέτει τη στενή σύνδεση ανάμεσα στον τραγουδιστή και το ακροατήριό του, που οφείλει να γνωρίζει τις παραδόσεις και τις τελετουργικές δεσμεύσεις. Η παράσταση δεν ισοδυναμεί με μια από στήθους απαγγελία, αλλά με την ανα-δημιουργία των προτύπων σε επίπεδο γένους, ύφους, θέματος. Οι κάθε λογής επαναλήψεις και οι τυπικές εκφράσεις επιτρέπουν στον τραγουδιστή να θυμάται το κείμενό του μεταξύ των διαφόρων παραστάσεων. Ο ίδιος τραγουδιστής παραλλάσσει κάπως το «κείμενό» του από παράσταση σε παράσταση. Οι παραλλαγές γίνονται πιο ελεύθερες στο βαθμό που το κείμενο χάνει τον ιερό του χαρακτήρα και τα κοσμικά γένη διαδραματίζουν όλο και πιο σημαντικό ρόλο. Η παραλλαγή είναι καταρχήν το βασικό γνώρισμα της δημώδους παράδοσης· για το λόγο αυτό, η αναζήτηση ενός μοναδικού πρωτότυπου πρέπει να θεωρείται επιστημονική ουτοπία. Τα όρια ενός προφορικού έργου παραμένουν επομένως πολύ ρευστά. Πρόκειται για μια από τις δυσκολίες στη μελέτη των προφορικών έργων. Στην προφορική λογοτεχνία, κυριαρχεί η αρχή του γένους. Ο παραλληλισμός και η συνωνυμία ευνοούν την εξέταση του θέματος στις διάφορες όψεις του· αυτή η εξέταση δεν χρησιμεύει συνήθως για να διευκρινιστεί η σημασία μιας λέξης, αλλά ανοίγεται σε μια ευρύτερη έννοια, που συμπίπτει με το κοινό των συνωνύμων (τη «διατομή» τους). Οι επαναλήψεις αποτελούν, σε όλες τις περιπτώσεις, τις πιο σημαντικές τεχνικές διάρθρωσης και ποίκισης.

Η γραπτή λογοτεχνία έλκει κατά κανόνα την καταγωγή της από τη δημώδη παράδοση, πράγμα το οποίο κατανόησαν καλά οι ρομαντικοί, και αργότερα ο G. Paris και ο A. N. Vesselovsky. Οι M. Parry (1928) και A. Lord (1960) υποθέτουν ότι το γραπτό έπος (κατά πρώτο λόγο, τα ομηρικά ποιήματα) κληρονομεί την προφορική τεχνική της λαϊκής παράστασης, αν και δεν θεωρούν ότι η λογοτεχνία αποκλείστικα από τη δημώδη παράδοση. Πράγματι, σχεδόν ολόκληρη η επική-ηρωϊκή λογοτεχνία προέρχεται από τα προφορικά τραγούδια και τους θρύλους, παρότι οι ποιητικές τυπικές εκφράσεις δεν μπορούν να αναχθούν στο σύνολό τους στις τεχνικές της προφορικής τέχνης.

Στις μέρες μας, ο Paul Zumthor, ρέποντας σχετικά προς την ανθρωπολογία και υπογραμμίζοντας το σημαντικό ρόλο της φωνής, αποδεικνύει με τρόπο πειστικό τη μεγάλη σημασία της προφορικότητας σε ολόκληρο το Μεσαίωνα, ακόμα και για τη γραπτή λογοτεχνία. Εξηγεί ότι επειδή ακριβώς η προφορική παράδοση κυριαρχούσε στην Ευρώπη ως τον 12ο αιώνα, γι' αυτό και διασώθηκαν ελάχιστα χειρόγραφα... Χρησιμοποιεί τον όρο «μεικτή προφορικότητα» για να δηλώσει ειδικότερα τη μορφή δημιουργικότητας που αντιπροσωπεύουν τα επικά τραγούδια, τα λυρικά τραγούδια και τα λαϊκά τραγούδια, και για να χαρακτηρίσει, σε μικρότερο βαθμό, την ιπποτική λογοτεχνία, που οι ρίζες της βυθίζονται εν μέρει στη δημώδη παράδοση και η επινοήσή της είναι γραπτή και προσωπική, αλλά η συγκεκριμένη παράστασή της παραμένει προφορική (παρά την περιφρόνηση που επιδεικνύουν ενίοτε οι τρουβέροι για τους ζογκλέρ). Είναι χαρακτηριστικό ότι το επικό τραγούδι χρησιμοποιεί τη λέξη «τραγούδι» και αντιπαραθέτει το «τραγουδών» ή το «μιλώ» προς το «ακούω» ή το «ακροόωμαι» (στα γερμανικά *sagen/hören*), ότι ο αφηγητής παραισφρέει ενίοτε στο κείμενο απευθυνόμενος στο κοινό και ότι το κείμενο χωρίζεται σε αποσπάσματα που αντιστοιχούν στις προφορικές απαγγελίες. Το γεγονός ότι συναντούμε συχνά στη μεσαιωνική λογοτεχνία, επική και λυρική, τη μορφή του τραγουδιστή δεν είναι καθόλου τυχαίο: τον συναντούμε για παράδειγμα στο *Beowulf* και στην αγγλοσαξονική λογοτεχνία γενικότερα, ή στη ρώσικη λογοτεχνία, σε ένα επικό έργο αποκλειστικά και εξ ολοκλήρου γραπτό, την *Εκστρατεία του Ιγκόρ*.⁸ Ο διττός χαρα-

8. Σ.τ.Μ. Ελλ. μετ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Κέδρος, 1976.

κτήρας της ιπποτικής λογοτεχνίας εκφράζεται μέσα από την παράλληλη χρήση του ρήματος «καούω» ή «ακρωάμαι» και του ρήματος «βλέπω». Εκείνη την εποχή, το ζεύγος «προφορικό/γραφτό» ταυτίζεται ήδη με το ζεύγος «δημώδες/λόγιον». Συνέπεια της ολοκληρωτικής σχεδόν κατάρσεως της γραφής είναι ότι η ιπποτική μυθιστορία γράφεται πλέον σε πεζό λόγο αφενός και η λυρική ποίηση προσχωρεί στη ρητορική αφετέρου. Τα γένη της καθαυτό αστικής λογοτεχνίας – έμμετροι μεσαιωνικοί μύθοι/fabliaux,⁹ Schwank,¹⁰ Η Μυθιστορία του Αλεπούδου [Le roman de Renard]¹¹ κ.λπ. – διατηρούν για κάποιο χρονικό διάστημα έναν προφορικό χαρακτήρα. Πρέπει, τέλος, να λάβουμε υπόψη το προφορικό στοιχείο στα κηρύγματα και στα παραδείγματα που οφείλουν να υποστηρίξουν τα κηρύγματα αυτά. Η κυριαρχία της προφορικής παράδοσης ευνόησε ορισμένες παραλλαγές, ορισμένες διαφοροποιήσεις των γραπτών κειμένων, τον τυχαίο και χαοτικό χαρακτήρα της κατανομής των έργων στα μεσαιωνικά χειρόγραφα.

Στην Ανατολή, η αλληλεπίδραση των δύο λογοτεχνικών ρευμάτων, του προφορικού και του γραπτού, διατηρήθηκε. Οι αφηγήσεις όπως η αραβική *siḡā* ή το περσικό *dastan* είναι από τις καταβολές τους ημδημώδεις, διαμέσου της πρόσληψης και του ακροατήριού τους. Τα φημισμένα ποιήματα των Gorgāni,¹² Nizāmi,¹³ Roustaveli,¹⁴ ισοδύναμα της έμμετρης ιπποτικής μυθιστορίας, όπως και οι ηρωικές αφηγήσεις της Άπω Ανατολής, χρησιμοποίησαν δημώδη μοτίβα και επηρέασαν

9. Σ.τ.Μ. Κωμικοί και συχνά κυνικοί.

10. Σ.τ.Μ. Στη Γερμανία, σατιρικές ιστορίες και δράματα κατά το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.

11. Σ.τ.Μ. Συλλογή έμμετρων μεσαιωνικών ιστοριών του 12ου και 13ου αιώνα με ήρωες ζωάκια οι οποίες περιγράφουν αλληγορικά τη μεσαιωνική κοινωνία.

12. Σ.τ.Μ. Fakhraddin Gorgani, ιρανός ποιητής του 11ου αιώνα, συγγραφέας της πρώτης περσικής μυθιστορίας, *Βίς και Ραμίν*, που προηγήθηκε κατά εκατό περίπου χρόνια των ευρωπαϊκών.

13. Σ.τ.Μ. Σημαντικός ιρανός ποιητής του 12ου αιώνα, συγγραφέας της μυθιστορίας *Λεϊλά και Μεζνούν*. Ελλ. μετ. Μαριλένα Αλεβίζου, Κονιδάκης, 1999.

14. Σ.τ.Μ. Shota Rustaveli. Μεγάλος γεωργιανός ποιητής του 12ου αιώνα, γνωστός για το έπος του «Ο αντρωμένος με τη δορά της τίγρης». Ένα απόσπασμα του έπους υπάρχει στο: Ανι Τσικοβάνι και Δημήτρης Νόλλας, «Ανθολογία γεωργιανής ποίησης, 19ος-20ός αιώνας», Καστανιώτης, 2002.

με τη σειρά τους την προφορική αφήγηση (με τον ίδιο τρόπο που, στην Ευρώπη, τα ιπποτικά μυθιστορήματα εμπλούτισαν τα προφορικά μαγικά παραμύθια). Στην Ανατολή, υπάρχει μια στέρεη, επαγγελματική παράδοση αφηγητών που αποδίδουν προφορικά, με τρόπο καλλιτεχνικό, τα θέματα των γραπτών μεσαιωνικών αφηγημάτων. Δεν πρέπει να ξεχνάμε το μεγάλο ρεύμα της δημώδους παράδοσης που εξακολουθεί να συνυπάρχει με τη γραπτή λογοτεχνία και υφίσταται την πίεσή της, όπως επίσης και την πίεση των μεγάλων θρησκειών.

Τις απαρχές της αρχαιότερης γραπτής λογοτεχνίας σφράγισαν οι επιγραφές, τη λειτουργία των οποίων δεν μπορούσε να επιτελέσει πλήρως η προφορικότητα. Στην ανάγκη αυτή ανταποκρίθηκαν οι βιογραφικές επιγραφές σχετικά με τους υψηλούς αξιωματούχους, τα κείμενα του Βιβλίου των νεκρών στην αρχαία Αίγυπτο, οι επιγραφές των βασιλέων στη Σουμερία, οι κινεζικές επιγραφές σε μαντικά οστά, οι σκανδιναβικές ρουνικές επιγραφές κ.λπ. Η ίδια η γραφή υπήρξε, κατά πρώτο λόγο, στεφανωμένη με δόξα μαγική. Τα αρχαιότερα κανονικά και θρησκευτικά βιβλία (Βίβλος, Κοράνι, Ριγκ Βέδα, κανόνες του Κομφούκιου) καθαγιαστήκαν, ανεξαρτήτως της προέλευσης των στοιχείων που τα συναπαρτίζουν. Η γραφή διευκόλυνε την αντίσταση στις παραλλαγές, που αντιβαίνουν προς την ίδια την ουσία των ιερών κειμένων.

Ταυτοχρόνως, πολυάριθμα γένη της αρχαίας λογοτεχνίας ακολούθησαν την δημώδη παράδοση των επωδών, της τελετουργικής ποίησης, του μύθου και του ιστορικού θρύλου. Η δημώδης γνώση μεταβάλλεται αρχικά σε διδακτική λογοτεχνία. Τα «καλά γράμματα»/belles lettres εμφανίζονται αργότερα. Στις αραβικές χώρες, μετά την εισαγωγή του ισλαμισμού και του ιερού βιβλίου, του Κορανίου, εκ παραλήλου με την ακρόαση της ποίησης (συνήθως ο μαθητής του ποιητή απαγγέλλει τους στίχους του δασκάλου του), η ποίηση αντιγράφεται για να διαβαστεί και καταρτίζονται ανθολογίες, ακόμα και ατομικές, με φροντισμένη επιλογή και οργάνωση (οι *Divan*).

3. ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΚΑΙ ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΑ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Régine Robin

ΑΝΑΤΡΕΧΟΝΤΑΣ στο παρελθόν, μπορούμε να φανταστούμε ότι την εποχή όπου ο Lukács ήταν μια αδιαμφισβήτητη αυθεντία στο πεδίο του λογοτεχνικού στοχασμού, ή όταν οι μοντερνιστές, που τον αντιμεύχονταν, προέβαλλαν τις μορφικές, γλωσσικές δομές ή την δύναμη της έκφρασης, όλοι ήξεραν λίγο-πολύ τι ήταν (η λογοτεχνία). Μπορεί να μην οριζόταν με ακρίβεια, αλλά είχε ένα αντικείμενο, ασχέτως αν ήταν συγκρουσιακό, κάποιες μεθόδους προσέγγισης, μια θέση και μια λειτουργία στη διαμόρφωση του πολιτισμού, της συλλογικής μνήμης και του κοινωνικού φαντασιακού.

Η λογοτεχνία ήταν αρχικά «οι κλασικοί», τα καθιερωμένα και πλήρως καταξιωμένα έργα που είχαν αψηφήσει το χρόνο, τις μόδες και τις διάφορες σχολές κριτικής. Ήταν επίσης το σύνολο των σύγχρονων «καλών γραμμάτων» (*belles-lettres*), των έργων του στενού κύκλου όπως θα έλεγε ο P. Bourdieu (Bourdieu, 1971, 1977), που νομιμοποιούνταν από το συμβολικό κεφάλαιο του συγγραφέα τους, από τις μορφικές ή γλωσσικές διαδικασίες της κειμενικής τους εκφοράς ή, υπό μια διαφορετική οπτική, από την οικουμενική εμβέλεια του «μηνύματός» τους, το οποίο πάντα λανθάνει και δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τα γλωσσικά εκφωνήματα (και θέλω να επιμείνω εδώ στην διάκριση μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου και απλού γλωσσικού εκφωνήματος) του δημόσιου λόγου. Όλα αυτά τα έργα περιλαμβάνονταν στη «λογοτεχνία» διότι έφεραν το αποτύπωμα της «λογοτεχνικότητας», όρο που οι ρώσοι φορμαλιστές εισηγήθηκαν στην προσέγγιση των λογοτεχνικών

κειμένων για να συλλάβουν εκ του σύνεγγυς, στις γλωσσικές και μορφικές «τεχνικές» της γραφής, την ιδιαιτερότητα, αν όχι την ουσία, της λογοτεχνίας.

Τη σαφήνεια των λόγων αυτών σκίασε μια φοβερή υποψία. Όλα τέθηκαν υπό αμφισβήτηση. Ο οδοστρωτήρας της «μαζικής κουλτούρας» συνέβαλε τα μέγιστα ώστε να κλονιστεί η βεβαιότητα των ορίων του λογοτεχνικού αντικειμένου. Θυμόμαστε το προδρομικό κείμενο του W. Benjamin (Benjamin, 1955, γαλ. μετ. 1983) που κατήγγελλε την απώλεια της «αίγλης» των καλλιτεχνικών έργων λόγω της δυνατότητας αναπαραγωγής τους. Επί του παρόντος, οι νέες τεχνολογίες έχουν δημιουργήσει νέες πολιτισμικές μορφές, νέες εικόνες, νέες, διαπροσωπικές ή ομαδικές μορφές συμμετοχής: το ροκ σε όλες τις εκφάνσεις του, τα βίντεοκλιπ, την πανταχού παρούσα διαφήμιση, το ζάπινγκ, τα παιχνίδια ρόλων (όπως το πολύ διαδεδομένο *Dungeons and Dragons*) και την τηλεματική, παράδειγμα της οποίας αποτελεί στη Γαλλία το *mi-pitel*, το οποίο γνωρίζει φοβερή επιτυχία. Πρόκειται για μια κουλτούρα του εφήμερου, του ταυτόχρονου, του ανολοκλήρωτου, του αστραπιαίου, του σπότη, του κλιπ, της ροής, της αμεσότητας ή της ψευδο-αμεσότητας, που απομονώνει το άτομο μέσα στις πολλαπλές μορφές και διαδικασίες τις οποίες ο G. Lipovetsky έχει ονομάσει «εποχή του κενού» (Lipovetsky, 1983): μια κουλτούρα που συνιστά την κοινή, μεταμοντέρνα καθημερινότητα.

Όλα αυτά έχουν δημιουργήσει ένα νέο φαντασιακό, ένα ψηφιακό φαντασιακό (*Cahiers internationaux de Sociologie*, 1987), ειρωνικό, παιγνιώδες και κιτς.

Πολύ πριν από τη μαζική εισβολή των νέων ηλεκτρονικών μέσων, η λογοτεχνία του κανόνα είχε τεθεί υπό αμφισβήτηση με την εισβολή του «λαϊκού» ή του «κοινότοπου» στον περί λογοτεχνίας προβληματισμό. Στην αμφισβήτηση αυτή ο M. Bakhtine διαδραμάτισε κομβικό ρόλο. Ενάντια στους φορμαλιστές, υποστήριξε ότι ο κοινός λόγος χρησιμοποιεί τις ίδιες τεχνικές με τον ποιητικό λόγο, τα ίδια μεταφορικά τερτίπια, είναι εξίσου παιγνιώδης, αλλά διαφοροποιείται σε επίπεδο πραγματολογικής και κοινωνικής λειτουργίας και πρόσληψης (Bakhtine στο Todorov, 1981, 181-215). Κατέδειξε πώς δεν μπορεί κανείς να εξετάσει το καρναβαλικό στοιχείο ορισμένων λογοτεχνικών έργων, ειδικά στον Rabelais, χωρίς να αναδυθεί πάραυτα όλη η σημασία του

λαϊκού πολιτισμού της εποχής, οι προφορικές παραδόσεις της και οι ιδιαίτερες πρακτικές της σε επίπεδο γλώσσας και κοινωνικότητας (Bakhtine, 1970). Δεν υπάρχει λόγιος πολιτισμός, δεν υπάρχει λογοτεχνία άξια του ονόματός της που να μην επανεγγράφεται, ακόμα και εν αγνοία της, σε μια τεράστια λαϊκή κληρονομιά, η οποία τείνει μεν να εξαφανιστεί και να περιπέσει στο κακώς εννοούμενο φολκλόρ, αλλά την αναδέχονται επίσης ορισμένα από τα πλέον καταξιωμένα λογοτεχνικά έργα.

Ο Bakhtine είχε επίσης τονίσει την ετερογένεια της μυθιστορηματικής μορφής. Στην ετερογένεια αυτή εγγράφονται ποικίλες κοινωνιόλεκτοι, ποικίλα επίπεδα λόγου, μέσα στην ετερολογία των διαλόγων και τις διάφορες μορφές πλάγιου λόγου (Bakhtine, 1978).

Πολύ πριν από αυτές τις ανακατατάξεις του λογοτεχνικού αντικειμένου, κάποιες μορφές της πρώιμης μαζικής κουλτούρας (πριν από την απόλυτη πρωτοκαθεδρία των ηλεκτρονικών μέσων) είχαν ήδη καταλάβει επίλεκτη θέση στον ευρύ κύκλο του λογοτεχνικού θεσμού, κατακτώντας ένα νέο αστικό κοινό, μεταξύ των γυναικών και των νέων κοινωνικών στρωμάτων που προέρχονταν από τη βιομηχανοποίηση και το έπος των αλληπάλληλων αστυφικών ρευμάτων. Πρόκειται για τον τεράστιο τομέα της «παραλογοτεχνίας», όπως θα ονομαστέι αργότερα, είναι δηλαδή κάποια γένη απαξιωμένα στο πλαίσιο του λογοτεχνικού θεσμού: είναι το λαϊκό μυθιστόρημα, το αστυνομικό, το κατασκοπικό και το περιπετειώδες μυθιστόρημα, αλλά και η επιστημονική φαντασία, για να μην αναφερθούμε καθόλου στη «βιομηχανική λογοτεχνία» τύπου «Άρλεκιν» (*Pratiques*, 1986).

Αυτά τα απαξιωμένα έργα εντούτοις διαβάζονται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλα και η λογοτεχνία του στενού κύκλου αναγκάζεται να τα επανοικειωθεί με την παρωδία του κιτς, με την μετατόπιση, την ειρωνία, με όλες τις δευτερογενείς μορφές. Εξάλλου, η A. M. Thiesse έδειξε ότι πολλοί συγγραφείς που στο γύρισμα του αιώνα σταδιοδρομούσαν ως «λαϊκοί μυθιστοριογράφοι», είχαν κάνει τα πρώτα τους βήματα στο στενό κύκλο, χωρίς μεγάλη επιτυχία. Μετέφεραν στον ευρύ κύκλο ορισμένες συνήθειες γραφής και αφήγησης που είχαν κατακτήσει στο στενό κύκλο. Αυτό αποδεικνύει τουλάχιστον ότι τα γένη δεν χωρίζονται μεταξύ τους με στεγανά, ασχέτως αν είναι αναγνωρισμένα ή υποτιμημένα στο θεσμικό επίπεδο. Εξού αυτή η υποψία όσον αφορά τη λογοτεχνία και αυτό το νέο βλέμμα της λογοτεχνίας στον ίδιο της τον εαυτό.

Αυτή η αμφισβήτηση προήλθε και από άλλη μια κατεύθυνση: της νόθευσης του μυθιστορηματικού στοιχείου από τους λόγους της φιλοσοφίας (Descombes, 1987), τους λιβέλλους (Angenot, 1982), τον πολιτικό και ιδεολογικό λόγο, τις απόπειρες συγγραφής προλεταριακών μυθιστορημάτων στη δεκαετία του '20 και του '30 (Morel, 1985), έως και τις διάφορες μεταμορφώσεις του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» (Robin, 1986) και συνολικά του πεδίου που ονομάστηκε απαξιωτικά: «μυθιστόρημα με θέση» (Suleiman, 1983).

Και στα λογοτεχνικά κείμενα του κανόνα απαντούσαν φυσικά ιδεολογικές λειτουργίες και αντίστοιχα φαινόμενα, παρεισέφρε ο συγγραφέας ή έρχονταν σε πρώτο πλάνο κάποια πρόσωπα που ήταν φερέφωνα ή αντίθετά του. Αυτά τα τεχνάσματα όμως παρέμεναν τις περισσότερες φορές λανθάνοντα, ενταγμένα στη μυθοπλασία, εξεικονισμένα ή ενσωματωμένα σε μια ψυχολογική πλοκή που απορροφούσε την (υπερβολή) της παρέκβασης ή του κοινωνικού λόγου, την ενδεχόμενη απειλή και την υπερβολική πληθωρικότητά τους. Όταν το προαναφερθέν γένος εισέβαλλε μαζικά, οι αναλογίες ανατράπηκαν. Από τον R. Musil και τον H. Broch (τη μεγάλη παράδοση του βιενέζικου μυθιστορήματος), ως την άλλη παράδοση, που σήμερα έχει απαξιωθεί πλήρως, του σοβιετικού μυθιστορήματος, μια ολόκληρη λογοτεχνία αμφισβητεί μια συγκεκριμένη αντίληψη του γένους, διευρύνει τα όριά του, το εντάσσει σε μια γενικευμένη δια-λογικότητα, χωρίς «το μυθιστορηματικό» στοιχείο να κατέχει την πρώτη θέση.

Επί τους παρόντος, το λογοτεχνικό αντικείμενο έχει κατακερματιστεί σε τέτοιο βαθμό που έχει κονιορτοποιηθεί κάθε εθνοκεντρική νομιμοποίηση. Δεν υπάρχει πια μια λογοτεχνία, είτε στο στενό είτε στον ευρύ κύκλο· υπάρχουν πλέον συγκεκριμένα αντικείμενα που το καθένα εγγράφεται με τον τρόπο του στη λογοτεχνία, παράγει ή σκέφτεται τη λογοτεχνία.

Η γυναικεία γραφή είναι, όπως φαίνεται, ένα από αυτά τα νέα αντικείμενα, είτε τη θεωρούμε με όρους γραφής των γυναικών, που αρχίζουν να εισέρχονται μαζικά στο λογοτεχνικό πεδίο, ή με όρους πιο θεωρητικούς όπως το «θηλυκό» στη γλώσσα και στη δημιουργία, ανεξαρτήτως βιολογικού φύλου (Didier, 1981· Bal, 1985· Suleiman, 1986). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αμφισβητείται μια ολόκληρη θεώρηση της γραφής, θεώρηση μορφική και κοινωνιολογική, με αποτέλεσμα η

Mme de Genlis να μπορεί κάλλιστα να τοποθετηθεί πάνω από τον Balzac, σε μια νέα ιεραρχία οπτικών, προτεραιοτήτων και αναγνώσεων.

Το ίδιο συμβαίνει και με τη μαύρη, αμερικανική ή τριτοκοσμική, νέα ανάγνωση του λογοτεχνικού φαινομένου, που έχει στόχο να δώσει έμφαση στην προφορική παράδοση, στο μύθο και την επανοικειοποίησή του, στις λαϊκές κοινωνιολέκτους ή τις διάφορες μορφές ετερογλωσσίας και κυριαρχίας στη γλώσσα και μέσω της γλώσσας· και να προβάλει έτσι άλλες αφηγηματικές μορφές και άλλους κώδικες ανάγνωσης (Achiriga, 1973· Irele, 1981· Mouralis, 1984).

Κατακερματισμός του αντικειμένου, τέλος, με την παρέμβαση του αναγνώστη και της ανάγνωσης, της πρόσληψης, στην ανάλυση του λογοτεχνικού φαινομένου. Από τον H. R. Jauss (1978) ως τον W. Iser (1974), διαμέσου του U. Eco (1979) και του S. Suleiman (Suleiman και Grossman, 1980), συγκροτήθηκε ένας νέος τομέας που δεν θεωρεί πλέον τη λογοτεχνία από τη σκοπιά της δημιουργίας ή του βιογραφισμού ή του κειμένου για το κείμενο, ούτε από τη σκοπιά της σχέσης του ομιλούντος υποκειμένου με τους αποδέκτες της αφήγησης, αλλά την εξετάζει στο κοινωνικό επίπεδο των πραγματικών αναγνωστών, των πραγματικών αναγνωστικών πράξεων, που μπορούν να μεταβάλλουν πλήρως την υπόσταση του κειμένου, την πρόθεση του συγγραφέα: αποκλίνουσες, ανατρεπτικές αναγνώσεις ή απλώς αναγνώσεις που αγνοούν τους κώδικες της διακειμενικότητας και της αποστασιοποίησης· αναγνώσεις που θα διαβάσουν στο πρώτο επίπεδο την αντίφραση και την ειρωνεία, που θα διαβάσουν στο δεύτερο επίπεδο το πλέον σοβαρό μήνυμα, που θα διαβάσουν στη δήλωση ολόκληρη τη συνδηλωτική δεξαμενή της συλλογικής μνήμης ή, αντιθέτως, θα αναζητήσουν σημασίες πίσω από τη σημασία, εκεί ακριβώς όπου δεν υπάρχει τίποτα για να βρει κανείς. Από την άποψη αυτή, σχεδόν παντού, ο θεσμός του σχολείου έχει χρεοκοπήσει – ο θεσμός που καθοδηγούσε την εκμάθηση της ανάγνωσης και της αποκωδικοποίησης. Και εδώ, η μαζική κουλτούρα, αντιμετωπίζοντας όλες τις οπτικές γωνίες αδιαφοροποίητα και απολύτως ισοπεδωμένα, μπέρδεψε τα μονοπάτια που οδηγούσαν, μονοσήμαντα, στο λογοτεχνικό αντικείμενο.

Κατακερματισμός του αντικειμένου, αλλά και των μεθόδων!

Φυσικά, ανέκαθεν υπήρχαν πολλές και ποικίλες μέθοδοι ανάλυσης των λογοτεχνικών κειμένων, πέρα από τις διάφορες μόδες. Αυτό που

πρέπει να παρατηρήσουμε, ωστόσο, είναι ότι οι περισσότερες ισχύουσες μέθοδοι μπορούν να εφαρμοστούν σε οποιοδήποτε γλωσσικό αντικείμενο και ουδεμία σχέση έχουν με την ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού κειμένου.

Όταν ο W. Propp αναλύει το ρωσικό λαϊκό παραμύθι, μια κωδικοποιημένη μορφή του λαϊκού πολιτισμού και της δημώδους παράδοσης (Propp, 1970), δεν έχει την παραμικρή ιδέα ότι θα γεννήσει τη σημειωτική του Greimas, η οποία έχει τεράστια απήχηση στο πεδίο της λογοτεχνικής ανάλυσης (Greimas, 1970, 1976, 1979). Το μοντέλο δράσης, ακόμα και στην πλέον επεξεργασμένη μορφή του, προσφέρεται για τα πάντα, όχι μόνο για την ανάλυση του μυθιστορήματος, αλλά και για την ανάλυση των συνταγών μαγειρικής (Greimas, 1979, 157-169), όπως και του δημοσιογραφικού ή του νομικού λόγου (Coquet, 1982). Όσο για τα αφηγηματολογικά μοντέλα που με τόση ακρίβεια απεικονίζουν οι εργασίες του G. Genette (1972) ή του R. Barthes (1970), εφαρμόζονται εξίσου στον Proust όσο και στο σημείωμα της σύνταξης, στο ρεπορτάζ της εφημερίδας (Maldidier/Robin, 1976), όπως και στο ειδησάριο (Petitjean, 1986). Καμία ιδιαιτερότητα δεν παρουσιάζουν επίσης ούτε οι φαινομενολογικές ή ερμηνευτικές προσεγγίσεις, που απαντούν ευρέως στη φιλοσοφία.

Πώς η έννοια της λογοτεχνίας μπορεί να προβάλει αντίσταση στην κλειστότητά της και πώς οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας μπορούν να μη θέσουν το πρόβλημα των ορίων, της διεύρυνσης του πεδίου, ή του θανάτου των γενών ή του γένους;

Ανέκαθεν υπήρχαν κείμενα που μας υποχρέωναν να προσδιορίσουμε καλύτερα το λογοτεχνικό και το μυθοπλαστικό στοιχείο σε σχέση με άλλα γένη του λόγου, όπως η αυτοβιογραφία, τα ημερολόγια, τα απομνημονεύματα, η βιογραφία εν γένει, ορισμένες γραφές της Ιστορίας, και πιο πρόσφατα, τα βιογραφικά αφηγήματα (Chanfrault-Duchet, Marie-Françoise, 1987).

Μπορεί αυτά τα κείμενα να μην είναι αυτοαναφορικά, να παραπέμπουν, όπως και τα ρεαλιστικά κείμενα, σε μια μίμηση του αληθινού, στο εγώ, σε γεγονότα που συνέβησαν πραγματικά ή σε πρόσωπα που έζησαν πραγματικά. Παραμένει ωστόσο το γεγονός ότι έχουν να κάνουν με την τάξη της γλώσσας, μη αναγώγιμης στην τάξη του πραγματικού, και ότι διαμέσου της γλώσσας συνδέονται με μια κειμενική

και γλωσσική τάξη, με τη σύνθεση μιας πλοκής και ενός αφηγήματος, όπως δείχνει ωραία ο P. Ricoeur (1983-1985). Είναι υποχρεωμένα να επιχειρηματολογούν.

Ποιος θα διαχωρίσει άραγε στον Kafka τα μυθοπλαστικά κείμενα από τα Ημερολόγια και την αλληλογραφία; Και τι θα κάνουμε με την Επιστολή στον πατέρα, λόγου χάρι; Όπως βλέπουμε από όλα αυτά τα παραδείγματα, το έδαφος είναι σαθρό και το λογοτεχνικό πεδίο είναι ανάγκη να αποκτήσει μια νέα σημασία.

Αν το κείμενο και ο λόγος πρέπει να νοούνται μέσα σε ένα κοινό γλωσσικό παράδειγμα, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να διαπιστώσουμε ότι μια προβληματική δια-λογικότητας/interdiscursivité πρέπει να προστεθεί στην προβληματική της «λογοτεχνικότητας» και της «διακειμενικότητας», τόσο χαρακτηριστικές του λογοτεχνικού κειμένου όταν θεωρείται στο κλειστό του πλαίσιο, αν όχι και να τις αντικαταστήσει. Η δια-λογική αυτή προβληματική θα μπορούσε να αναπτυχθεί σε όλους τους τομείς του κοινωνικού και στο επίπεδο ενός εγκάρσιου λόγου θα μπορούσε να επαναχρησιμοποιείται στους διάφορους λόγους και να εγγραφεται εξίσου τόσο στα λογοτεχνικά έργα όσο και στον πολιτικό, τον δημοσιογραφικό ή τον φιλοσοφικό λόγο κ.α. Αυτό ακριβώς προσπαθούν να κάνουν οι σπουδές που εστιάζουν στην έννοια του κοινωνικού λόγου (Robin/Angenot, 1985). Σ' αυτό ακριβώς το επίπεδο εκδιπλώνεται σε όλο το εύρος της η κοινωνιοκριτική και αναδεικνύεται η αξία της, εφόσον ενσωματώνει σε μια προβληματική του κοινωνικού λόγου μια ανάλυση της ιδιαιτερότητας των διεργασιών της κειμενικής εκφοράς, ορίζοντας την ειδοποιό διαφορά της κειμενικής εκφοράς σε σχέση με την απλή εκφορά λόγου. Κι αυτό δεν το κάνει στο πλαίσιο ενός προβληματισμού περί του άφατου ή περί της μεγαλοφυΐας, ούτε στο πλαίσιο μιας αντίληψης περί λογοτεχνικότητας που δεν μπορεί να οριστεί· αλλά διευρύνοντας ακριβώς την οπτική και επανεισάγοντας τη λογοτεχνία στο ευρύ δια-λογικό δίκτυό της (βλ. Duchet, 1979· Gomez-Moriana, 1985· Cros, 1983· Zima, 1985).

Εξάλλου, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι, παραδόξως, τη στιγμή όπου η λογοτεχνία δεν ξέρει πια πού αρχίζει και πού τελειώνει, οι ανθρωπιστικές επιστήμες, που επίσης περνούν κρίση, έχοντας απολέσει τις αμετακίνητες βεβαιότητές τους, σαγηνεύονται από τις δυνατότητες της λογοτεχνικής παραγωγής, ειδικά από το μυθιστόρημα: την

πολυπλοκότητά του, την ενδεχόμενη πολυφωνία του, τις πολλαπλές φωνές που το διατρέχουν και οι οποίες δεν είναι πάντα δυνατόν να αποδοθούν σε πρόσωπα, την ικανότητά του να ανόητεται στη διαλογικότητα/*dialogique* και να αφουγκράζεται το ασυνείδητο. Πιοηρία του λογοτεχνικού λόγου;

Αυτήν ακριβώς τη στιγμή, όπου η λογοτεχνία μοιάζει να διαλύεται μέσα στο απύθμενο του λόγου, αυτή τη στιγμή οι άδελφοι λόγοι που την περισφίγγουν και την περιβάλλουν επανέρχονται στη λογοτεχνία για να αντλήσουν από αυτήν «το παράδειγμα της πολυπλοκότητας» και της μοναδικότητας που οι ανθρωπιστικές επιστήμες δεν καταφέρνουν ούτε να σκεφθούν ούτε να διατυπώσουν.

Θιαβάζω

ΜΕΤΕΦΑΣΤΕΣ ΕΠΙΘΕΟΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΒΕΛΙΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΑΧΟΛΟΓΙΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ 2000
ΑΡΧΗ 2000

ΣΥΝΕΠΙΣΤΗ

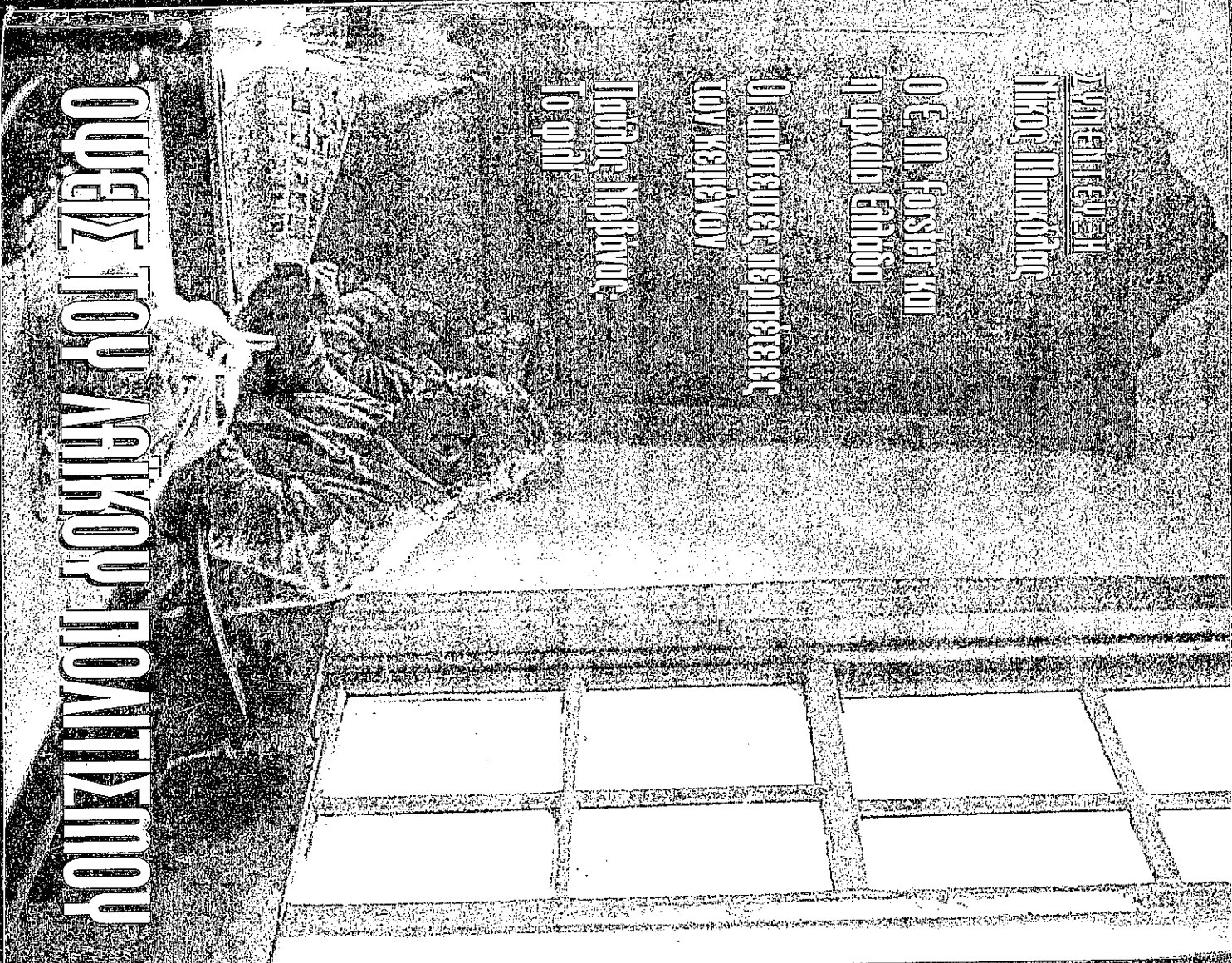
Νίκος Μουκόβας

Ο Ε. Π. Φορτ και
η αρχαία Ελλάδα

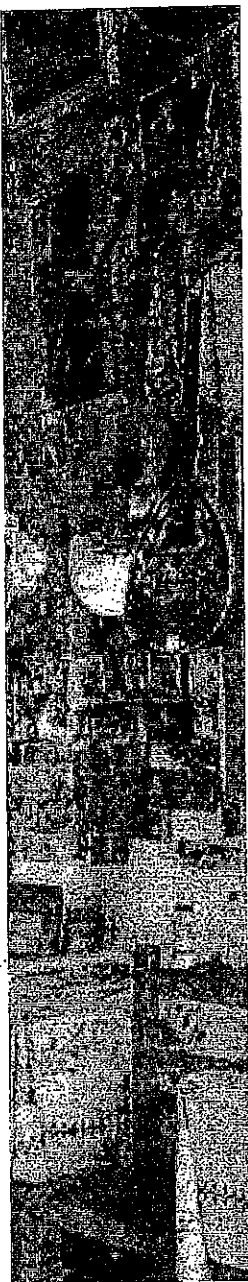
Οι αποσκευές περιηγητές
των κειμένων

Παύλος Μυρόνας:
Το φιλί

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΑΓΓΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



ΚΑΡΤΟΖΗΛΑΟΥ • ΜΥΚΡΑΝΑΚΗ • Χ. Μ. ΔΕ ΠΡΑΔΑ • Γ. ΡΟΥΣΙΣ • Ν. ΣΙΩΤΗΣ • Μ. ΦΑΙΣ



Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα Αμφισημίες και παραδοχές

του ΧΡΗΣΤΟΥ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Η ονομασία παραλογοτεχνία αποδόθηκε σε ένα ιδιαίτερο μέρος της λογοτεχνίας και καλύπτει μια ευρύτατη σειρά ερευνητικών αντικειμένων (N. Arnaud, F. Lacassin et J. Tortel 1970, M. Angenot 1975). Στο σώμα της ονομαζόμενης παραλογοτεχνίας, σήμερα, εντάσσονται κείμενα που εκτείνονται από τη λαϊκή λογοτεχνία του 16ου αιώνα και το ιπποτικό μυθιστόρημα του ευρωπαϊκού και βυζαντινού χώρου, το ρομαντικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του τύπου των επιφυλλίδων (feuilleton) του 19ου αιώνα και τα διάφορα φιλολογικά είδη, όπως το αστυνομικό, το μυστηρίου, το αισθηματικό, το περιπετειώδες κ.ο.κ., έως και τα σύγχρονα κείμενα των σειραϊκών ιστοριών τύπου Τζέιμς Μποντ και S.A.S., το επιστημονικής φαντασίας, το κόμικς, τα αντικείμενα της ποπ art κ.ο.κ. Η διερεύνηση της παραλογοτεχνίας ως αξιόπιστου ιστορικού τεκμηρίου απασχόλησε τη σύγχρονη κοινωνική έρευνα από τη δεκαετία του 1950 και ύστερα, ενώ στον ελληνικό χώρο δεν βρήκε ακόμη τη θέση που της αρμόζει (Χ. Δερμεντζόπουλος 1997).

Κατά καιρούς προτάθηκαν διάφοροι όροι για να χαρακτηρίσουν το σύνολο των κειμένων της παραλογοτεχνίας, όπως μαζική λογοτεχνία, λαϊκή λογοτεχνία, χαμηλή λογοτεχνία, μυθιστόρημα της πεντάρας κ.ο.κ. (J. Tortel 1970: 9-31, M. Angenot 1975: 5-14). Οι οριοθετήσεις αυτές, όμως, οδήγησαν, κατά την έκφραση του Γ. Βεβουδής (1983: 103), σε μία «ορολογιακή αμνησία», αφού απηκούσαν, στην πλειονότητά τους, αξιολογικούς χαρακτηρισμούς και διχοτομικές ιεραρχήσεις στενά συνδεδεμένες με τις ιδεολογικές και κοινωνικές παραστάσεις



Εικονογράφηση από το περιοδικό «ΘΗΣΑΥΡΟΣ» (μεταπολεμική περίοδος)

του καιρού τους. Η «επίσημη» κουλτούρα και η «υψηλή», δόκιμη ή/και λόγια λογοτεχνία διαχωρίζονταν με ασαφείς διακριτότητες από τη μάζα των υπολοίπων πολιτισμικών (αντικειμένων), τα οποία ως κοινό τους σημείο εμφάνιζαν την έλλειψη οποιασδήποτε αισθητικής αξίας και αυτοδύναμης καλλιτεχνικής παρουσίας: προχειρότητα του γραψίματος, αμοραλισμός, υπερβολές και διαστρεβλώσεις, αφέλειες και τυποποιήσεις (Π. Μαρτινίδης 1982: 143).

Η βασική διάκριση, που κυριαρχεί στο ιστοριογραφικό πεδίο σήμερα και αφορά τη λογοτεχνία στο σύνολό της, είναι αυτή μεταξύ της λαϊκής λογοτεχνίας, από τη μια πλευρά, και της λόγιας λογοτεχνίας, από την άλλη. Σε ευρύτερο πλαίσιο, η πρώτη εντάσσεται στη λαϊκή κουλτούρα των υπόληθων τάξεων (C. Ginzburg 1994: 12-14, 244), ενώ η δεύτερη στην κουλτούρα των κυρίαρχων τάξεων, χωρίς, ωστόσο, να αποκλείονται αλληλοεπιδράσεις και αμφίδρομες επιρροές (M. Bachtine 1970, C. Ginzburg 1994: 16-17, R. Williams 1994: 69-81, 137-153, Σ. Δαμιανόκος 1984: 61). Η διχοτομία αυτή ωστόσο, η οποία παραπέμπει στην έννοια του «πολιτισμικού διύισμού» που εισάγει ο M. Mauss (Σ. Δαμιανόκος 1984: 54-55), μεταξύ του λόγιου και του λαϊκού πολιτισμού, δεν μπορεί να επιλύσει προβλήματα που δημιουργούνται με τα κείμενα της παραλογοτεχνίας και του «λαϊκού» μυθιστορήματος.

Έτσι, πολλοί μελετητές θεωρούν ότι το «λαϊκό» μυθιστόρημα, εν γένει, η παραλογοτεχνία ανήκουν εξ

ολοκλήρου στη λαϊκή λογοτεχνία και άρα συνιστούν ιστορική στιγμή στην εξέλιξη της (Γ. Βεβουδής 1983: 103-104, Μ. Μερκελή 1988: 55-56). Άλλοι, πάλι, υποστηρίζουν ότι το «λαϊκό» μυθιστόρημα υπήρξε εξ αρχής συντηρητικό και αντιδραστικό, μια «εκφυλισμένη μορφή» λαϊκοδημοτικής λογοτεχνίας, η οποία έπρεπε να εξοβελιστεί από τη «γνήσια» λαϊκή παράδοση, ενώ μία τρίτη τάση (ό.π.: 58-59), η οποία συμφύρεται σε μεγάλο βαθμό με την πρώτη, θεωρεί ότι το «λαϊκό» μυθιστόρημα, κατά την πορεία μετάβασής του από προοδευτικές σε συντηρητικές φάσεις της παραλογοτεχνίας (H. Strobach, H. Plaul, κ.ά., όπως αναφέρονται από τον Μ. Μερκελή 1988: 5-22), μπορεί να προσηυβάνει είτε προοδευτική (ηθικοδιδασκικό μυθιστόρημα) είτε συντηρητική μορφή (εμπορικό μυθιστόρημα ψυχαγωγίας). Ο U. Eco (1988: 100-101), με τη σειρά του, διακρίνει τρεις περιόδους στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού «λαϊκού» μυθιστορήματος, με σαφή διαχωρισμό στο ιδεολογικό, παρά στο αισθητικό πεδίο: την πρώτη ή ρομαντική και πρωϊκή περίοδο, τη δεύτερη ή αστική περίοδο και, τέλος, την τρίτη ή νεο-ηρωϊκή περίοδο. Ο A. Gramsci, επίσης (1981: 169-170), πολλά χρόνια πριν, στις οξυδερκείς παρατηρήσεις του για τη λαϊκή λογοτεχνία, διέκρινε το «λαϊκό» μυθιστόρημα σε επτά κατηγορίες, με κύριο άξονα την ιδεολογία.

Τα πράγματα δυσκολεύουν ακόμη περισσότερο στα κριτήρια διάκρισης μεταξύ της παραλογοτεχνίας και του «λαϊκού» μυθιστορήματος, από τη μια πλευρά, και

της λαϊκής και λόγιας λογοτεχνίας, από την άλλη. Ας τα δούμε συγκεκριμένα:

Η έννοια της λαϊκής λογοτεχνίας αναφέρεται συνήθως στα φιλοσοφικά είδη που δημιουργούνται στο πλαίσιο της παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας, της «συμβατικής ομάδας» (Σ. Δαμιανόπουλος 1987: 34-36, Μ. Μερκελ 1988: 8). Έργα με προφορική συνήθεια μορφή, όπως προφορικά, διηλώστε, είναι η λαϊκή κουλτούρα στο μεγαλύτερο μέρος της. Σε αντίθεση, όμως, με έργα του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού, είτε αγροτικού είτε αστικού, (π.χ. το παρυσμύθι, τα δημοτικά τραγούδια, τα ρεμπέτικα στην αρχή τους, το θέατρο σκιών κ.α.κ.), όπου ο «παραγωγός» σε μεγάλο βαθμό ταυτίζεται με τον «καταναλωτή» και προέρχονται από το ίδιο κοινωνικό στρώμα (Σ. Δαμιανόπουλος 1984 και 1987), τα κείμενα του «λαϊκού» μυθιστορήματος δημιουργούνται από λόγιους, οι οποίοι αποδέχονται τους καθορισμένους όρους παραγωγής αυτών των φιλοσοφικών ειδών: οικονομικοί όροι της αγοράς, ρητορική και μοτίβα των κειμένων, υφοβία και θεματογραφία (J. Tortei 1970: 55-56, Μ. Angenot 1975: 3-4, Μ. Μερκελ 1985: 56-57, Χ. Δερμεντζόπουλος 1997: 64-72).

Για την αποφυγή, λοιπόν, παρενοχλώσεων πρέπει να γίνεται επιμελώς ο διαχωρισμός μεταξύ της λογοτεχνίας που «παράγεται» από το λαό και αυτής που «επιβάλλεται» στο λαό (C. Ginzburg 1994: 15). Και αυτό γιατί «...εξλαμβάνεται ως "λαϊκή λογοτεχνία" μια "λογοτεχνία που προορίζεται για το λαό", οπότε παραμένει κανείς, χωρίς να το καταλαβαίνει, μέσα στο χώρο της κουλτούρας που παράγεται από τις κυρίαρχες τάξεις» (ό.π.: 16). Στο παρελθόν χρησιμοποιήθηκαν αρκετές φορές οχήματα πρωτότερα (R. Mandrou 1985: 11-18), για να αποδώσουν καταστάσεις που αφορούσαν διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο. Έτσι, κείμενα της λαϊκής λογοτεχνίας ή της παραλογοτεχνίας ταυτίστηκαν με τη σύγχρονη μαζική λογοτεχνία (Π. Μαρτινίδης 1982, L. Lowenthal 1984). Ο R. Mandrou (1985: 11-12) προτείνει τον όρο κουλτούρα των λαϊκών στρωμάτων, ο οποίος να μην έχει ευρύτερη διάσταση, αλλά με αυτόν τον τρόπο «...η λαϊκή κουλτούρα καταλήγει σχεδόν να ταυτίζεται με τη μαζική κουλτούρα, κάτι που είναι πρωτότερο» (C. Ginzburg 1994: 243).

Ο όρος παραλογοτεχνία απηχεί ίσως καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον τη σχέση του συνόλου αυτών των κειμένων με το σώμα της λόγιας λογοτεχνίας. Εμφανίζεται ως ο πιο σφαιρικός, ο λιγότερο γεμάτος με απαξιωτικές συνεμφάνσεις όρος. Το πρόβλημα παρά-πικελεί ταυτόχρονα τη σχέση ζεύξης και αντίθεσης

με την «άλλη» λογοτεχνία (J. Tortei 1970: 16), ενώ η «χωρική μεταφορά περικλείει στο πρόβλημα παρά- ένα σύνορο, μια περιχαρακωση, ένα περιθώριο, έναν τρόπο να υπάρχει "σε σχέση με", μια γεινιάση ή μια συνέχισή» (M. Angenot 1975: 5). Έτσι, η παραλογοτεχνία θεωρείται ως «...μία κατηγορία λόγου, ο οποίος δεν ταυτίζεται με το λόγο της λογοτεχνίας, αλλά οποιοδήποτε βρίσκεται κοντά του» (M. Μερκελ 1983: 567). Πρόκειται, στην ουσία, για «...μία άλλη λογοτεχνία και όχι για μια εκφυλισμένη λογοτεχνία ή μια λογοτεχνία δεύτερης ποιότητας» (Π. Μαρτινίδης 1982: 234).

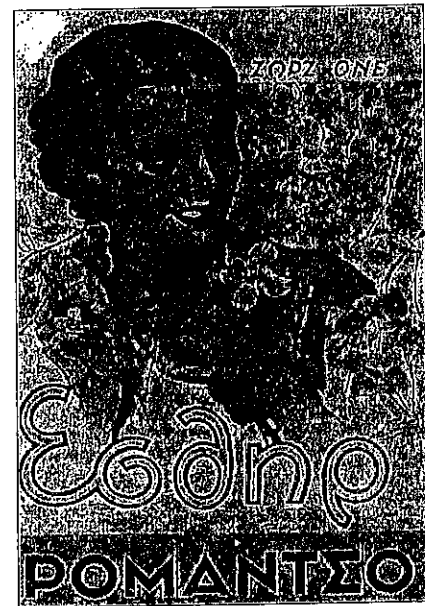
Με βάση τα παραπάνω ορίζουμε την παραλογοτεχνία ως το σύνολο των κειμένων που μπορεί να εμφανίζει τα ίδια υφοβικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά με τα κείμενα της λόγιας λογοτεχνίας. Τα κείμενα της παραλογοτεχνίας καθορίζονται και αυτά από αισθητικά, κοινωνικά και ιστορικά κριτήρια που αναφέρονται στην συνάφεια παραγωγής τους, αλλά διαχωρίζονται από τη λόγια παραγωγή στο επίπεδο της «ομιλίας» τους, στον τρόπο συγκρότησης του «λόγου» τους και, τέλος, στις μορφές πρόσληψής τους από το αναγνωστικό κοινό. Υπακούουν σε μια σειραϊκή, τυποποιημένη (μοντελική) κατασκευή, παρουσιάζοντας έτσι τη μορφή του βιομηχανο-ποιημένου προϊόντος, συνδεδεμένα άμεσα με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες παραγωγής τους.

Η οριοθέτηση αυτή διαπιστώνεται ιδιαίτερα στα κείμενα του λαϊκού μυθιστορήματος, «το εξοχότερο είδος της νεότερης λαϊκής λογοτεχνίας» (Π. Βελουδής 1983: 103), το οποίο κατέχουν δεσποδύουσα θέση στο σώμα της παραλογοτεχνίας.

Ως λογοτεχνικό είδος το αστικό μυθιστόρημα, είτε «λαϊκό» είτε λόγιο, δεν παρουσιάζει κανόνες στη μορφή του, όπως για παράδειγμα η ποίηση, ο λόγος του είναι πολυφωνικός και πολυηλωστικός σε αντίθεση με τη μονοφωνικότητα των άλλων ειδών (M. Bakhtine 1979), έχει ασυνεχή δομή που μπορεί να επαναλαμβάνεται άπειρες φορές στον οριζόντιο συνταγματικό όρονα, κάθε αστυνομικό του μέρους είναι μικρογραφία της αρχετυπικής δομής του μύθου (αρχική κατάσταση, πρόβλημα, κλήση του ήρωα, δοκιμασία, υπέρβαση, νίκη), επιτελεί πολλαπλούς μετασχηματισμούς μέσα από αλληλεπιδράσεις, συνεπώς, επεισόδια με συνεκτικό κέντρο τον ήρωα και, τέλος, παρουσιάζει τη δυνατότητα της συνέχειας στο διηνεκές, ιδιαίτερα το «λαϊκό» μυθιστόρημα - όπως και οι κινηματογραφικές σειρές και τα τηλεοπτικά σίριαλ.

Το «λαϊκό» μυθιστόρημα, όμως, ως προϊόν της βιομηχανικής αστικής κοινωνίας, εμφανίζει έντονη δομική

ομοιογένεια με τον τρόπο παραγωγής και κατανάλωσής του. Είναι κατ' εξοχήν ένα βιομηχανικό πολιτιστικό προϊόν και γι' αυτό «...πρέπει να μιλάμε καταρχήν με όρους αγοράς και όχι κοινωνικής ομάδας» (M. Angenot 1975: 10). «Η επίκληση του ήδη γνωστού», αυτό που το κοινό αναμένει από τον κατασκευαστή της ηλικίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο U. Eco



Το εξώφυλλο του τόμου Νο 87 του «Ρομάντσου»

(1988: 98), διαχωρίζει πάραυτα το «λαϊκό» μυθιστόρημα από το λόγιο. Το τελευταίο ομιλεί περί του εαυτού του, ψάχνει τη γλώσσα του, αφήνεται σε πολυσυμμετρικές ερμηνείες και, το κυριότερο, εγγράφει την οποιαδήποτε δράση στους εσωτερικούς μονολόγους, τους διαλόγους, τους στοχασμούς και τις αντιλήψεις των ηρώων και των αφηγητών του (Π. Μαρτινίδης 1982: 214). Το «λαϊκό» μυθιστόρημα, αντίθετα, κοιταζει τον αναγνώστη, αποδίδει αυτό που επιζητά το συλλογικό ασυνείδητο, παρουσιάζει τους χαρακτήρες ως πλήρως διακριτούς ρόλους και, κυρίως, τα αισθήματα των ηρώων δεν φαίνεται να παίζουν οποιονδήποτε ρόλο στην έκφραση της δράσης, καθώς τα εντάσσει στις τυπικές αφηγηματικές συμβάσεις που χαρακτηρίζουν τα διάφορα είδη. Ο ήρωας του «λαϊκού»

μυθιστορήματος παρουσιάζεται συνήθως ταυτισμένος με έναν κοινωνικό ρόλο, ο οποίος παραμένει σταθερός από την αρχή ως το τέλος της διήγησης. Δεν παρουσιάζεται ως πλήρως διακριτή ψυχολογική οντότητα (χαρακτήρας) με αντιφάσεις και συναισθηματικές μεταπτώσεις, αλλά αντίθετα παραμένει μια σκληρή μορφή (τύπος) που δρα αένα σε όλη τη διάρκεια της δράσης.

Οι συγγραφείς του «λαϊκού» μυθιστορήματος αναδύουν και χρησιμοποιούν συγκεκριμένα αφηγηματικά μοντέλα, ακολουθούν μοτίβα, υποκούν σε μιμήσεις, ενώ, συχνά, η δημιουργική ελευθερία τους περιορίζεται στη χρήση και αναδιάταξη των στοιχείων του συγκεκριμένου μοτίβου, καθώς επίσης και στην υφοβική επεξεργασία του υλικού τους, στο «τοπίο της διαδρομής», εφόσον το «αφηγηματικό ταξίδι» είναι απόλυτα προβλέψιμο (Π. Μαρτινίδης 1982: 221). Έτσι, ο συγγραφέας του «λαϊκού» μυθιστορήματος δεν «δημιουργεί», όπως στο λόγιο μυθιστόρημα, ούτε, ακόμη, όπως στις εκφράσεις του γραπτού λαϊκού πολιτισμού, αλλά αναπαράγει «μύθους», υποκαθιστώντας έτσι την άμεση έκφραση των αναγνώστων-καταναλωτών. Συνεπώς, το «λαϊκό» μυθιστόρημα δεν ορίζεται μόνο ως προς την αποδοχή του από τις μάζες, το βαθμό και τον τρόπο πρόσληψής του από τους αναγνώστες, αλλά και ως προς τη δομή της φιλοσοφίας του, τον τρόπο άρθρωσης της ομιλίας του. Οι αναγνώστες επιζητούν εξορκή τη σύμβαση και ο συγγραφέας επιθυμεί τα προβλήματα της ηλικίας με βάση την αναμονή από τους αναγνώστες αυτής της σύμβασης, του «έστω ότι...» (Π. Μαρτινίδης 1982: 216) και της χαράς της αναγνώρισης του ήδη γνωστού. «Με λίγα λόγια, το λαϊκό μυθιστόρημα τείνει στον εφασματισμό, ενώ το μυθιστόρημα προβληματισμού βάζει τον αναγνώστη σε διαμάχη με τον εαυτό του. Αυτή είναι η διαφορά τους: τα υπόλοιπα μπορεί να είναι (και συχνά είναι) κοινά και στα δύο» (U. Eco 1988: 26).

Το επιθετό «λαϊκό», λοιπόν, «...το οποίο δεν περιγράφει μια πηγή, αλλά ονομάζει μια πελατεία» (J. Tortei 1970: 55), δεν παραπέμπει στον τρόπο παραγωγής του «λαϊκού» μυθιστορήματος, αφού δεν καθορίζει την καταγωγή του, ούτε στο επίπεδο της κατανόησης των νοημάτων και των κωδικών των κειμένων, ως προς την πρόσληψή τους: αντίθετα, αναφέρεται στους μηχανισμούς διάδοσης, στην ιδεολογία του και στους τελικούς αποδέκτες. Ο όρος, έτσι, αποδοολογικοποιείται από πιθανές παρερμηνείες και επικεντρώνει το βάρος του στον τρόπο που το «λαϊκό» μυθιστόρημα αρθρώνει την ομιλία του, χρησιμοποιεί



Το εξώφυλλο του περιοδικού «Ζεφύρος» (τεύχος Νο 30 Α' περιόδου) με φωτογραφία του ηθοποιού... Γιάννη Πάγκαν

τα δεδομένα του στην κορύφωση της δραματικής έντασης και χειρίζεται την επιζητούμενη, με την αριστοτελική οημοσία, ήυση- κόθορον του τέλους.

Συμπερασματικά, θα πέραμε ότι η παραπογοτεχνία και το «ηαικό» μυθιστόρημα συνιστούν μια ιδιαιτερετη στην εξέλιξη της λογοτεχνίας στο σύνολό της. Δεν μπορούν να ενσωματωθούν, με σαφείς διακριτότητες, στον ηαικό ή στον νόγο ποητικό, εφόσον κατέχουν μια ιδιαιτερετη και αυτόνομη θέση στην εξέλιξη της κουήτούρας μιας κοινωής. Δεν είναι τυχαίο, άηλωστε, ότι ο μυθιστορηματικός λόγος και κατ' επέκταση το όρομα, ως μορφές έκφρασης της σύγχρονης αστικής εποχής, δεν μπόρεσαν να οφολοιωθούν από τη ηαική λογοτεχνία. Το «ηαικό» μυθιστόρημα είναι δημιούργημα της αστικής-βιομηχανικής εποχής στο μεταίχμιο ιστορικών και κοινωικών αηήλων, δεν είναι εξέλιξη της ηαικής λογοτεχνίας προς μια συντηρητική και αντιστοαστική μορφή αηήλ ούτε και εκφυλισμός της νόγιας λογοτεχνίας. Εγγράφεται σε ένα ενδιόμειο πεδίο και δαειζεται στοιχεια και από τους δύο έτερους ποητιστικούς πόλους. Αν ποροιοίεζε

τα προαναφερόμενα πεδία με κύκλους, τότε η πορο- λογοτεχνία και το «ηαικό» μυθιστόρημα θα συνιστούσαν έναν κοινό-τελινόμειο κύκλο τόσο με τη ηαική όσο και με τη νόγια λογοτεχνία. □

Βιβλιογραφία

- Angenot, M., *Le roman populaire. Recherches en paralittérature* - Les presses de l' Université du Quebec, Montréal, 1975.
- Arnaud, N., Lacassin, F., Tortel, J. (éd.), *Entretiens sur la Paralittérature* - Plon, Paris, 1970.
- Bachtine, M., *L'oeuvre de François Rabelais et la Renaissance* - Gallimard, Paris, 1970.
- Bakhtine, M., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* - Πιέθρον, Αθήνα, 1979.
- Βεβουδής, Γ., *Απόψεις για το σύγχρονο ηαικό αισθηματικό μυθιστόρημα* - «Διαβάτω», τ. 100, σσ. 14-16, 1984.
- Δαμιανόκος, Σ., *Ααικός ποητισμός: ιδεολογική και θεωρητική συγκρότηση του όρου* - «Επιστημονική Σκέψη», 19, σσ. 52-61, 1984.
- Δαμιανόκος, Σ., *Παράδοση υπαρξίας και ηαικός ποητισμός* - Πιέθρον, Αθήνα, 1987.
- Δερμεντζόπουλος, Χ., *Το ηοητοικό μυθιστόρημα στην Εηηδα* - Πιέθρον, Αθήνα, 1997.
- Εοο, Υ., *Ο υπερρόθωρος των μαζών* - Γνώση, Αθήνα, 1988.
- Ginsbourg, C., *Το τυρί και τα ακουήκια. Ο κόσμος ενός μυήωνά του 16ου αιώνα* - Αηεξάνδρεια, Αθήνα, 1994.
- Gramsi, A., *«Ααική λογοτεχνία» στο Λογοτεχνία και εθνική ζωή* - «Στοχαστής», τ. 5, σσ. 157-218, Αθήνα, 1981.
- Lowenthal, L., *«Ιστορικές ποοητικές της ποοοιζόμενης για το ηηαύ κοινό κουήτούρας»*, στο, Adorno, Lowenthal, Marcuse, Horkheimer, *Τέχνη και Μαζική Κουήτούρα* - Ύψηλον, Αθήνα, 1984.
- Mandrou, R., *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles* - Imago, Paris, 1985.
- Μαρτινίδης, Π., *Συννορία της παραπογοτεχνίας* - Ποθύτυο, Αθήνα, 1982.
- Μερακήης, Μ., *Παραπογοτεχνία* - «Πορνασός», 25, σσ. 567-587, 1985.
- Μερακήης, Μ., *Τί είναι ηαική λογοτεχνία* - Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1988.
- Tortel, J., *«Qu'est-ce que la paralittérature?»* και «Le roman populaire» στο *Entretiens sur la paralittérature*, ό.π., σσ. 9-25 και 55-75.
- Williams, R., *Κουήτούρα και Ιστορία* - Γνώση, Αθήνα, 1994.

[illegible]

ΤΥΠΟΘΗΤΟ
ΠΡΟΤΟΣ ΔΑΔΥΑΝΟΣ
ISBN 960-7623-40-2

ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΖΙΑΝΑΣ

ΓΙΑ ΤΗ ΛΑΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

ΜΙΚΡΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ



τυπωθήτω
ΓΙΩΡΓΙΟΣ ΔΑΔΑΝΟΣ

Οἱ Δημιουργοί τοῦ Δημοτικοῦ Τραγουδιοῦ

ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΛΑΪΚΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ δημιουργίας εἶναι καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι — ἀρμονικὴ σύζευξις μουσικῆς, πόλης καὶ χοροῦ. Ὅσοι ἂν τὸ τραγούδι αὐτὸ εἶναι δημιούργημα τῶν νεότερων χρόνων — τῆς ἐποχῆς τῆς τουρκοκρατίας καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης —, οἱ ρίζες του προχωροῦν βαθὺν χρόνον. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι κουβαλᾷ μέσα του βαρὺ, πολὺτιμο φορτίο, πυρῆνες πανάρχαιων θεμάτων καὶ τρόπων, καὶ μνημὲς ἀρχαῖες καὶ μυθικῆς, καὶ πρωτόγονης ζωῆς στοιχεῖα καὶ κατὰλοιπα. Ὑπάρχουν ὁ αὐτὸ μυστικὲς κληρονομίαι, ἐπιβιώματα ἄλλων μορφῶν ζωῆς,

ἄλλων κοινωνικῶν δομῶν, πνοές ἀνεπαίσθητες ὁμηρικῶν μάντεων καὶ ραψωδῶν. Στόν λαϊκό δημιουργό διασώζονται καὶ ἐπενεργοῦν ὑποσυνειδητές καλλιτεχνικές διαθέσεις, ἀνερμηνευτές ιδιότητες καὶ ικανότητες, πού ἐκπλήσσουν, καὶ πού δέν ὀφείλονται σέ καμιά ἐπίσημη παιδεία, σέ καμιά συστηματική μόρφωση καὶ ἀγωγή.

Συνηθίζουμε νά λέμε ὅτι τό δημοτικό τραγούδι εἶναι δημιούργημα τοῦ λαοῦ. Κι αὐτό βέβαια εἶναι σωστό, ἀρκεῖ νά διευκρινίσουμε ὅτι τό δημοτικό τραγούδι δέν εἶναι δημιούργημα ὁλόκληρου τοῦ λαοῦ στό σύνολό του, ἀλλά ἐνός τμήματός του. Ξεκινᾷ πάντα ἀπό ἕνα συγκεκριμένο ἄτομο ἢ ἀπό μιά ομάδα προσώπων πού ἔχουν εἰδική εὐαισθησία, μουσικό αἰσθητήριο, καὶ παράλληλα ποιητικό ταλέντο ἢ ἀπλῶς στιχουργική εὐχέρεια. Ἐμφανίζονται πάντα σ' ὅλους τούς καιρούς καὶ σ' ὅλους τούς τόπους μερικά προικισμένα ἄτομα, κάποιες φύσεις χαρισματικές, πού χωρίς ἐπίσημη παιδεία καὶ συστηματική μόρφωση δημιουργοῦν ἑξοχές μορφές τέχνης. Ζώντας τά ἄτομα αὐτά σέ συγκεκριμένο τόπο καὶ χρόνο, ὅπου ἀνθίζει ὁ λαϊκός πολιτισμός, δέχονται ἐπιδράσεις καὶ ἐρεθίσματα ἀπό τό περιβάλλον, ἀποχτοῦν ἐμπειρίες καὶ βιώματα, κι ἔτσι, σχεδόν αὐτόματα, χωρίς ἴσως νά τό συνειδητοποιοῦν ἢ νά τό ἐπιδιώκουν, ἐξελίσσονται, ὅσοι ἐξελίσσονται, σέ δημιουργούς.

Πρέπει νά δεχθοῦμε ὅτι μέσα στό λαό ὑπάρχει ἕνα ξεχωριστό «μουσικό γένος», ὅπως ὑπάρχει γένος λαϊκῶν μαστόρων, ὅπως ὑπάρχουν λαϊκοὶ ζωγράφοι, ἀγγειοπλάστες, ξυλογλύπτες κλπ. Ὅμως ὁ λαός σάν σύνολο δέν μπορεῖ νά εἶναι οὔτε μουσικός, οὔτε ποιητής, οὔτε ζωγράφος, οὔτε ἀγγειοπλάστης, οὔτε πρωτομάστορας. Δημιουργοί εἶναι μιά μικρή μειοψηφία, ἐλάχιστα ἄτομα πού ἔχουν

φυσικές προδιαθέσεις. Καί εἶναι λάθος νά πιστεύουμε ὅτι τά ἄτομα αὐτά εἶναι ἀπαίδευτα κι ἀκαλλιέργητα, ὅπως συνήθως χαρακτηρίζονται, ἐπειδὴ τυχαίνει συχνά νά εἶναι ἀναλφάβητα. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ εἶναι φορεῖς μιᾶς μακροχρόνιας παράδοσης, ἔχουν καλλιτεχνικό ἔνστικτο καὶ ζοῦν μέσα στό ἐργαστήρι ὅπου δημιουργεῖται ὁ λαϊκός πολιτισμός. Καί τοῦτο σημαίνει πῶς ἔχουν καὶ καλλιέργεια καὶ παιδεία γιά τίς συγκεκριμένες αἰσθητικές δραστηριότητες. Πολιτισμοὶ ἄλλωστε, τοπικές κουλτοῦρες, ὑπῆρξαν καὶ πρὶν ἐπινοηθεῖ ἡ γραφή καὶ πρὶν ὑπάρξουν ἐκπαιδευτικά ἰδρύματα σημερινῆς ἢ παλιότερης μορφῆς. Ὁ λαϊκός καλλιτέχνης εὐδοκιμεῖ ἔξω ἀπ' αὐτοὺς τούς χώρους, δημιουργεῖ μέ ἐνστικτώδεις παρορμήσεις.

Ἡ δημιουργικότητα τοῦ λαοῦ καλύπτει ὅλο τό φάσμα τῶν ἀναγκῶν, ὕλικῶν καὶ πνευματικῶν: ἀπό τό ἀπλό ἐργαλεῖο τῆς καθημερινῆς δουλειᾶς, ὡς τό τραγούδι καὶ τό χορό. Ἡ ἐξειδίκευση, ἡ διαφοροποίηση τῶν δραστηριοτήτων, ἡ ποικιλία τῶν ἐπαγγελμάτων, ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας, εἶναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα ἐξελιγμένων κοινωνιῶν, ἀναγκαῖο ἐπακόλουθο τῆς ἀστικοποιημένης ζωῆς.

Θά πρέπει πάντως νά παρατηρηθεῖ ἐδῶ ὅτι καί τό τραγούδι καὶ ὁ χορός, ὅπως καὶ ἄλλες μορφές τέχνης, πολὺ πρὶν λειτουργήσουν αἰσθητικά ὡς ἐκφράσεις τοῦ ὠραίου σέ ἀνεπτυγμένες κοινωνίες, ἀρχικά ὑπηρέτησαν συγκεκριμένους πρακτικούς σκοπούς σέ πρωτόγονες φυλετικές ομάδες, ὅπου ἡ μαγεία καὶ ἡ θρησκεία ἔπαιζαν ρόλο ἀποφασιστικό στή ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Παλιότερα, σέ μικρές κλειστές κοινωνίες, τά ἄτομα φρόντιζαν κάτω ἀπό τὴν πίεση τῶν ἀνάγκῶν νά ἐξασφαλίζουν τὴν αὐτάρκειά τους. Ἐπινόουσαν καὶ κατασκεύαζαν οἱ ἴδιοι τά ὁ-

ποια αγαθά τούς ήταν απαραίτητα για τή συντήρηση και τήν προαγωγή τής ζωής.

Πώς μπορεί άραγε νά ξεκινήσει ή δημιουργία ενός δημοτικού τραγουδιού; Άφου ό λαός σάν σύνολο δέν είναι δυνατόν νά δημιουργήσεί, ποιά άτομα αποτελούν τό «μουσικό γένος» και δίνουν τήν πρώτη δημιουργική τους πνοή, γιά ν' ακολουθήσει ύστερα μία μακρόχρονη συλλογική διεργασία ώς τήν τελική (;) διαμόρφωση και επιβολή ενός τραγουδιού; Ένας τσομπάνης πού παίζει φλογέρα, ένας καλλίφωνος τραγουδιστής του χωριού, ένας μερακλής, ένας έρασιτέχνης ή επαγγελματίας οργανοπαίχτης, μία ομάδα κοριτσιών πού κάνουν «νυχτέρι» ή ασχολούνται μέ μία ομάδακή εργασία, φίλοι και συγγενείς πού ξεπροβοδούν έναν δικό τους πού ξενιτεύεται, μία παρέα Κρητικών σ' ένα γλέντι, ένα τσοῦρμο ναυτικών, ένας όμιλος γυναικών πού θρηνοῦν έναν νεκρό ή στολίζουν τή νύφη, όλοι αὐτοί οί άνθρωποι έχουν τή δυνατότητα, κάτω από όρισμένες συνθήκες και προϋποθέσεις, νά συνθέσουν ένα τραγούδι. Άσφαλώς, πολλά από τά τραγούδια πού δημιουργήθηκαν στό παρελθόν σέ ανάλογες περιστάσεις θά ήταν θνησιγενή. Δέ βρήκαν ανταπόκριση, δέν άρεσαν κι έσβησαν. Μερικά όμως ξεχώρισαν, έκαναν έντύπωση, μίλησαν στήν ψυχή του λαού (των κατοίκων μιās συγκεκριμένης περιοχής, γιατί τό δημοτικό τραγούδι έχει πάντοτε τοπικό χαρακτήρα), διότι εξέφραζαν μέ τρόπο μουσικό και ποιητικό — πολλά δέ και μέ κινητικό, άφου συνοδεύονταν κι από χορό — τή χαρά και τόν πόνο, έναν καημό, μία λαχτάρα κι ένα παράπονο, μία πικρή διαπίστωση ή διαμαρτυρία. Άπό έναν μικρόν αρχικά κύκλο ανθρώπων διαδόθηκαν από στόμα σέ στόμα, τραγουδήθηκαν σέ φιλικά ή οικογενειακά γλέντια, σέ γάμους

και πανηγύρια, ταξίδεψαν σ' άλλες γειτονικές περιοχές κι επιβλήθηκαν. Στό μεταξύ ή αρχική μορφή του τραγουδιού μπορεί νά έχει μεταβληθεί στά λόγια, στή μελωδία και στό ρυθμό. Ένας ευρύτερος κύκλος ανθρώπων συμμετέχει τώρα σ' αὐτή τήν κατεργασία. Γίνονται προσθήκες, τροποποιήσεις, προσαρμογές, αφαιρέσεις. Τό τραγούδι λειαινεται, όπως ένα βότσαλο τής ακρογιαλιάς, και κάποτε, ύστερα από χρόνο άπροσδιόριστο, παίρνει μία σταθερή μορφή, ίσως όχι πάντα άπόλυτα όριστική. Στή δημιουργία του τραγουδιού ό λαός συμμετέχει σέ μεγαλύτερο βαθμό παρά σ' οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης. Όμως ή δημιουργία ενός έντελως νέου δημοτικού τραγουδιού δέν είναι πολύ συνηθισμένο φαινόμενο. Έκείνο πού κατά κανόνα γίνεται είναι ή διασκευή ενός παλιού γνωστού τραγουδιού. Κάποιες αλλαγές στά λόγια, στή μελωδία ή στό ρυθμό, και προκύπτει κάτι άλλο, πού μοιάζει μέ τό παλιό, αλλά δέν είναι ακριβώς τό ίδιο. Έτσι έξηγείται τό πλήθος των παραλλαγών και τό γεγονός ότι πολλά τραγούδια μοιάζουν μεταξύ τους. Στά τραγούδια τής τάβλας ιδίως έχουμε ελάχιστες μελωδίες-τύπους πάνω στις όποιες προσαρμόζονται ποικίλα στιχουργήματα.

Τό τραγούδι παλιότερα ήταν κυρίως φωνητικό και βασικά όμαδικό. Όταν, στά νεότερα χρόνια, άρχισε νά συνοδεύεται ή και νά παίζεται και από όργανα, τότε άλλαξαν πολλά πράγματα. Ό έρασιτέχνης ή ό επαγγελματίας οργανοπαίχτης, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες των διαφόρων οργάνων και αναπτύσσοντας στό έπακρο τήν τεχνική του παιξίματος, πλούτισε και «καλλώπισε» τή μελωδία και ως ένα σημείο «άλλοίωσε» και «έφθειρε» τό παραδοσιακό τραγούδι. Άπό τήν άλλη μεριά, έλαβε ένεργό μέρος όχι μόνο στή διαμόρφωσή του, αλλά και στή

δημιουργία του. Σέ επαγγελματίες οργανοπαίχτες όφείλονται, εκτός από πολλά άλλα τραγούδια, και οι οργανικοί σκοποί, οι μελωδίες χωρίς λόγια. Οι ίδιοι άνθρωποι συνέβαλαν και στη διάδοση του δημοτικού τραγουδιού, γιατί μετακινούνταν συχνά για λόγους επαγγελματικούς από περιοχή σε περιοχή. Τά ταξίδια επίσης των κираτζίδων, των караβανάρηδων ή των ναυτικών, ή διακίνηση ανθρώπων από τόπο σε τόπο για την άνευρεση εργασίας, οι ξενοδουλευτάδες, οι στρατιώτες στά νεότερα χρόνια, που γύριζαν στον τόπο τους από περιοχές μακρινές ύστερα από πολύχρονη θητεία, ή αναγκαστική μετοικεσία των προσφύγων, όλοι αυτοί οι παράγοντες συνετέλεσαν αποφασιστικά στη διάδοση του δημοτικού τραγουδιού, αλλά και στο συγκρητισμό στίχων, μελωδιών, ρυθμών και χορών.

Χωρίς αυτή την ομαδική κατεργασία, χωρίς αυτή την πολύπλοκη και μακροχρόνια διαδικασία, είναι αδιανόητο τό δημοτικό τραγούδι. Για τούτο είναι άστειο νά παρουσιάζεται σήμερα κάποιος στιχοπλόκος, κάποιος αυτοσχέδιος μουζικάντης, και νά ισχυρίζεται ότι γράφει «σύγχρονα δημοτικά τραγούδια». Ένα σημερινό τραγούδι, που κυκλοφορεί σε δίσκο ή σε κασέτα και μεταδίδεται από τά μέσα μαζικής επικοινωνίας, παραμένει στατικό και αναλλοίωτο. Καλό ή κακό, επαναλαμβάνεται ομοιόμορφα, τυποποιημένα. Κανένας άλλος έξω από τόν αρχικό δημιουργό του δέν συμμετέχει στη διαμόρφωσή του. Έπομένως δέν μπορεί νά χαρακτηριστεί δημοτικό, ακόμη κι αν έχει τό ρυθμό του τσάμικου και εκτελείται με παραδοσιακά λαϊκά όργανα: έστω κι αν τυχαίνει καμιά φορά νά είναι και ωραίο και γίνεται επιτυχία της εποχής. Γιατί δέν άρκει νά αποδεχτεί ό λαός ένα τραγούδι για νά τό

χαρακτηρίσουμε δημοτικό. Άπαιτούνται οι διαδικασίες που προαναφέραμε και που στίς μέρες μας είναι έντελώς αδύνατες. Χαρακτηριστικό εξέλλου γνώρισμα του λαϊκού δημιουργού, ειδικά στον τομέα της μουσικής, είναι ή ανιδιοτέλειά του, ή άπουσία φιλοδοξίας ή ματαιοδοξίας από μέρους του. Οι δημιουργοί του δημοτικού τραγουδιού —όχι οι οργανοπαίχτες έρμηνευτές— δέν ήταν κατά κανόνα επαγγελματίες. Δέν απέβλεπαν στό κέρδος, δέν έπεδίωκαν την προβολή τους, δέν διαφήμιζαν τά προϊόντα της τέχνης τους, δέν φρόντιζαν για τή διάδοσή τους, που γινόταν σχεδόν αυτόματα. Δημιουργούσαν κυρίως από μεράκι, για νά έκφραστούν, για νά δώσουν διέξοδο σε μία συναισθηματική εύφορία, για νά καλύψουν ψυχικές τους ανάγκες. Άν και κάποιες μορφές λαϊκής τέχνης, ιδίως αυτές που παράγουν χρηστικά αντικείμενα ή άπλως διακοσμητικά, αποτελούσαν, κι άποτελούν ακόμα, επαγγελματικές δραστηριότητες, και λειτουργούν έπομένως και με τό έρέθισμα του κέρδους, στό τραγούδι ειδικά δέν συνέβη κάτι παρόμοιο παρά σε περιορισμένη κλίμακα, γιατί τό τραγούδι παλιότερα δέν ήταν είδος έμπορεύσιμο, όπως έχει καταντήσει σήμερα στην πλειονότητά του.

Στήν εποχή μας δέν δημιουργούνται πιά δημοτικά τραγούδια για τούς λόγους που έχουμε αναπτύξει. Ήδη από τίς αρχές του αιώνα μας οι συνθήκες έχουν αλλάξει ριζικά και δέν εύνοούν τή συλλογική λαϊκή δημιουργία. Βεβαίως σε μερικά απομονωμένα γεωγραφικά διαμερίσματα, σε τόπους όπου ή λαϊκή παράδοση διατηρείται ακόμη ζωντανή, γιατί έξακολουθούν νά υπάρχουν οι συνθήκες της δημιουργίας της (όπως στην Κρήτη π.χ.), μπορεί περιστασιακά νά παρουσιαστεί ένα καινούργιο δημοτικό τραγούδι. Κι όπως προαναφέραμε, στό χώρο της

λαϊκῆς δημιουργίας ἡ ἔννοια τοῦ καινούργιου εἶναι πάντοτε σχετική. Καινούργιο λοιπόν τραγούδι δέν σημαίνει ὅπωςδήποτε κάτι τό ἐντελῶς πρωτοφανέρωτο στή μελωδία, στό ρυθμό καί στά λόγια. Σημαίνει κυρίως ἕνα νεότερο τραγούδι, πού δημιουργεῖται σύμφωνα μέ ὁρισμένες παραδοσιακές προδιαγραφές καί πάγιους κανόνες, καί πού γενικά ἀκολουθεῖ βασικά πρότυπα ὄντας παραλλαγῇ ἑνός παλιοῦ γνωστοῦ μοτίβου. Ἀλλά αὐτό εἶναι σπάνιο φαινόμενο στίς μέρες μας καί δέν ἀναιρεῖ τόν γενικό κανόνα σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο εἶναι ἀδύνατη ἡ δημιουργία δημοτικοῦ τραγουδιοῦ κάτω ἀπό τίς σημερινές συνθήκες. Τοῦτο ὅμως δέν σημαίνει ὅτι ἐξαφανίστηκαν ἡ ὅτι σῶπασαν τά προικισμένα ἄτομα, πού παλιότερα δημιουργοῦσαν λαϊκό πολιτισμό καί δημοτικό τραγούδι. Ὑπάρχουν σήμερα χιλιάδες μουσικοί, ὀργανοπαῖχτες, τραγουδιστές, χορευτές, πού ἐργάζονται σέ ἀναρίθμητα κέντρα τῶν μεγαλουπόλεων ἢ τῶν ἐπαρχιῶν· ὑπάρχουν χιλιάδες σπουδαστές κι ἀπόφοιτοι ὠδεῶν, μέλη διαφόρων χορωδιῶν· ὑπάρχουν τόσοι συνθέτες καί στιχουργοί. Ὅλοι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι, πού ἀποτελοῦν τό «μουσικό γένος», σέ παλιότερους καιρούς καί κάτω ἀπό ἄλλες συνθήκες (κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, πολιτιστικές, ἱστορικές) θά μπορούσαν κάλλιστα νά εἶναι —καί ἦταν ἀσφαλῶς οἱ ὅμοιοί τους— δημιουργοί δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Ἀλλά, πέρα ἀπό τόν ἀνώνυμο λαϊκό δημιουργό, πρέπει νά υποθέσουμε —ἔχουμε ἄλλωστε σχετικές πληροφορίες καί κάποιες σοβαρές ἐνδείξεις— ὅτι καί ἐπώνυμοι καλλιτέχνες ὑπῆρξαν παλιότερα, κατά τούς δύο τελευταίους αἰῶνες τουλάχιστον, συνθέτες δημοτικῶν τραγουδιῶν. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοί ἦταν μάλλον ἐπαγγελματίες,

διέθεταν εἰδικές μουσικές γνώσεις, ἔδρασαν σέ ὁρισμένους χώρους, ἄφησαν κάποιο ἔργο, ἀλλά τελικά τό ὄνομά τους λησμονήθηκε, ἐπειδὴ τήν ἐποχὴ ἐκείνη δέν ὑπῆρχαν τά σημερινά μέσα μεταδόσεως καί μαζικῆς ἐπικοινωνίας —οἱ ὅροι πού κάνουν γνωστό καί ἐπιβάλλουν τό ὄνομα ἑνός μουσικοσυνθέτη. Φυσικά δέν ἐννοῶ ἐδῶ τά νεότερα δημοτικοφανή τραγούδια, ἀλλά μερικά παραδοσιακά πού σήμερα θεωροῦνται γνήσια δημοτικά. Ἡ κάπως πολύπλοκη τεχνική ἐπεξεργασία τους καί ἡ αἰσθητική τους ἀριότητα μποροῦν νά στηρίξουν τήν παραπάνω ὑπόθεση. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει καί μέ ἀρκετά ρεμπέτικα, παλιά, ἀνώνυμα λαϊκά τραγούδια —κάποτε ἐπώνυμα—, πού σήμερα χαρακτηρίζονται ὡς ἀδέσποτα καί πού πολλά τά οἰκιοποιήθηκαν καί τά κατοχύρωσαν ὡς δικά τους στίς ἐταιρεῖες δίσκων ἀρκετοί δημιουργοί νεότερων λαϊκῶν τραγουδιῶν.

Κι ἐπιπλέον ἔχουμε καί «εἰδικούς» διασκευαστές καί κατασκευαστές νόθων δημοτικῶν τραγουδιῶν, πού εἶναι κι αὐτοί ἐπώνυμοι, ὅπως ὁ Π. Λάμπρος π.χ., πού διακρίθηκε γιά τήν ἐπίδοσή του στά λυρικά κυρίως. Ἀλλά δέν ἦταν μόνον αὐτός. Εἶχε δημιουργηθεῖ μετεπαναστατικά ὁλόκληρη κάστα λογίων ἢ ψευδοποιητάρηδων, πού ἐπλάθαν καί δημοσιοποιοῦσαν λαϊκοφανή στιχουργήματα. Γράφει ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης (*Το Κλέφτικο Τραγούδι*, σ. 92):

Αὐτοί ξεκολλοῦσαν γνήσια μοτίβα ἀπό τή θέση τους, τά φούσκωναν ἀπ' ἐδῶ, τά πλάταιναν ἀπ' ἐκεῖ, καί μέ τή συμπλήρωση καί μέ τή διόρθωση κατάφερναν στό τέλος ν' ἀραδιάζουν στίχους, πού οὔτε ποτέ βγήκαν ὅλοι μαζί ἀλλοῦ παρά στό χαρτί ἐπάνω.

Είναι εύκολο νά φανταστούμε ότι τέτοια φιλολογικά κατασκευάσματα προσαρμόζονταν πάνω σέ γνωστές παραδοσιακές μελωδίες αυτούσιες ή διασκευασμένες. Κι ο Γιαννακόπουλος σημειώνει:

Ἀπ' τήν Ἐπανάσταση καί δῶθε, ἅμα οἱ κοτσαμπάσηδες στερεώθηκαν στήν πολιτική ἐξουσία, φρόντισαν καί γίνηκαν γιά λογαριασμό τους πολλά τραγούδια, π' ἀνιστοροῦν τ' ἀνύπαρχτα καί φανταστικά τους κατορθώματα. Ἔτσι τά πρῶτα χρόνια ὕστερα ἀπ' τήν Ἀπελευθέρωση στά 1821 ἔχουμε τήν πλήμμουρα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, πού ἔχουν σχεδόν ὅλα τους τό ἴδιο μοτίβο.

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε νά ποῦμε ότι τό πρόβλημα τῆς δημιουργίας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλά καί τῆς γνησιότητάς του, εἶναι πολύπλοκο, ἀρκετές πτυχές του εἶναι ἀνεξερεύνητες καί πολλά ἐρωτηματικά παραμένουν ἀκόμη ἀναπάντητα.

Τό πρόβλημα τῆς δημιουργίας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μέ εἶχε ἀπασχολήσει ἀπό παλιά. Καί ὅσα κι ἂν διάβασα στό μεταξύ, ὅσο κι ἂν στοχάστηκα, ὅσες πληροφορίες κι ἂν συγκέντρωσα, ἐξακολουθῶ πάντα νά ἔχω τήν πρώτη ἀπορία, τήν ἀρχική ἀμηχανία καί ἔκπληξη. Ἐξακολουθῶ καί σήμερα ἀκόμη νά θεωρῶ ἀνεξήγητο «μυστήριο» πῶς ἀπλοί ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, ἀμαθεῖς γενικά καί ἀναλφάβητοι στή συντριπτική τους πλειοψηφία, κατόρθωσαν νά συνθέσουν ποιητικά καί μουσικά ἀριστουργήματα. Καί πάντα ἀναρωτιόμουν: ποιοί νά εἶναι τάχα αὐτοί οἱ ἄνθρωποι, ποῦ καί πῶς ἀπόχτησαν αὐτές τίς σπουδαῖες καλλιτεχνικές δεξιότητες; Σέ πολλά σημεία

τῶν κειμένων ἐτοῦτου τοῦ βιβλίου θίγεται αὐτό τό θέμα. Ἐδῶ ἐπιθυμῶ, γιά πληρέστερη ἐξήγηση καί ἐρμηνεία τοῦ φαινομένου, καί πέρα ἀπό προσωπικές ἀπόψεις, νά παραθέσω γνώμες τρίτων. Ἐπιφανεῖς εἰδικοί ἐπιστήμονες καί διάφοροι μελετητές, παλιότεροι καί νεότεροι, ἐπιχείρησαν στό παρελθόν νά φωτίσουν ἕναν σημαντικό τομέα τῆς μουσικῆς λαογραφίας.

Ὁ Fauriel, στήν Εἰσαγωγή τῆς γνωστῆς ἐκδόσης ἐλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἐπισημαίνει ότι ὀρισμένα εἶδη ἀπ' αὐτά, ὅπως τά μοιρολόγια, λόγου χάρη, εἶναι γυναικεῖα δημιουργήματα: «Τά μοιρολόγια τά συνέθετον καί τά τραγουδοῦσαν πάντοτε γυναῖκες». Ἀναφέρει μάλιστα ότι στήν ἀσιατικήν Ἑλλάδα καί στά νησιά ὑπάρχουν ἐξ ἐπαγγέλματος γυναῖκες μοιρολογίστρες, οἱ ὁποῖες προσκαλοῦνται ἀπό τήν οἰκογένεια τοῦ νεκροῦ καί ἐναντι ὀρισμένης ἀμοιβῆς ἀναλαμβάνουν τήν ὑποχρέωση νά συνθέσουν καί νά τραγουδήσουν τά μοιρολόγια ἢ ὅ,τι ἄλλο εἶναι κατάλληλο γιά τήν περίσταση (σ. 25). Τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό καί οὐσιαστικό γνώρισμα ἐνός μοιρολογιοῦ, πού τό διακρίνει ἀπό τά ἄλλα εἶδη τραγουδιῶν, εἶναι, κατά τόν Fauriel (σ. 80), ότι δέν στιχουργεῖται ἀπό πρῖν —ὅποτε ὑπάρχει ἡ εὐχέρεια, ἡ χρονική ἀνέση τῶν δοκιμῶν, τῶν ἀλλαγῶν καί τῶν βελτιώσεων—, ἀλλά αὐτοσχεδιάζεται πάντοτε τήν ἴδια στιγμή πού ἀπαγγέλλεται καί τραγουδιέται, καί φυσικά προσαρμόζεται ἀνάλογα μέ τήν περίσταση.

Ἐνα μοιρολόγι ὑποχρεωτικῶς στιχουργημένον καί πραγματικῶς αὐτοσχεδιασμένον διαφεύγει ἀπό τήν συνείδησιν χωρίς νά παραμείνῃ εἰς τήν μνήμην: ἡ γυναῖκα, ἡ ὁποία τό ἀπαγγέλλει, εὕρσκεται πάντοτε εἰς μίαν ψυχικήν κατάστασιν παράφορον καί ἀφύσικον, τῆς ὁποίας δέν ἔχει συνείδη-

σιν, καὶ ἡ ἀνικανότης αὐτὴ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπον ὁ λόγος διὰ τὸν ὁποῖον ἡμπορεῖ νὰ εἰπῇ καὶ νὰ κάμῃ τὰ πρέποντα εἰς τὴν περίστασιν. Μετὰ τὸ τέλος τῆς ἀπαγγελίας παραμένει εἰς αὐτὴν μόνον ἡ συγκεχυμένη συνείδησις τοῦ παροδικοῦ ἐρεθισμοῦ καὶ τῆς στιγμιαίας ἐξάρσεως ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τῶν ὁποίων ὠμίλησε· τὸ τί εἶπε, τὸ ἀγνοεῖ καὶ τὸ ἔχει λησμονήσει (σ. 81).

[...] Ἀσφαλῶς εἶναι συνέπεια μιᾶς ἰσχυρᾶς προσωπικῆς προσπάθειας καὶ ἓνα εἶδος ἐσωτερικῆς μεταμορφώσεως λίαν ἐκπληκτικῆς ὅτι γυναῖκες δειλαί, ἀμαθεῖς καὶ χωρὶς πνευματικὴν καλλιέργειαν φθάνουν εἰς τὴν πραγματοποίησιν τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον τοὺς ἔχει ἀνατεθῇ διὰ τῆς ἐξοικειώσεως εἰς τὸ ἐθιμοτυπικόν τῶν κηδεῶν. Τὸ ὑποχρεωτικόν αὐτὸ ἔργον εἶναι πράγματι παραδόξως δύσκολον δι' αὐτάς. Πρέπει εἰς μίαν στιγμὴν ὠρισμένην, εἰς μίαν στιγμὴν κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ὁδὸν ἔχει ἀνατρέψει ὅλας τὰς συνήθεις ἀσχολίας των, νὰ εὗρουν ἀμέσως αἱ ἴδιαι τὴν δύναμιν, τὴν ὁποίαν δέν ἔχουν, νὰ κυριαρχήσουν, νὰ κυβερνήσουν τὴν ὁδὸν αὐτὴν, κατὰ τρόπον ὥστε νὰ ἐξωτερικεύσουν αὐτὴν ὑπὸ καθωρισμένας ποιητικὰς καὶ μουσικὰς μορφάς· καὶ αὐτὸ συμβαίνει ἐνώπιον ἐνός πλήθους κάπως πολυαριθμοῦ, τὸ ὁποῖον τὰς παρατηρεῖ καὶ ἀναμένει νὰ συγκινηθῇ ἀπὸ αὐτάς. Ἐπίσης δέν εἶναι σπάνιον νὰ ἴδωμεν γυναῖκας νὰ πίπτουν λιπόθυμοι ἀπὸ τὴν προσπάθειαν τὴν ὁποίαν κατέβαλον διὰ νὰ φθάσουν, ἐάν ἡμποροῦμεν νὰ εἰπώμεν, εἰς τὸ ὕψος τῆς ἀποστολῆς των (σ. 80).

Ἡ ὅλη ἀτμόσφαιρα τοῦ παλίου, παραδοσιακοῦ, πολυήμερου γάμου ἔδινε τὰ ἐρεθίσματα, προκαλοῦσε ἐντονη συναισθηματικὴ-συγκινησιακὴ φόρτιση, πού ἦταν ἀναγκαία προϋπόθεσις γιὰ τὴν ποιητικὴ καὶ μουσικὴ ἐκφραση ἀπὸ ὅσους εἶχαν τὴν εἰδικὴ εὐαισθησία καὶ τὸ ἀνάλογο χάρισμα. Ἦταν οἱ κοπέλες κυρίως, ἀλλὰ καὶ ὠρι-

μες γυναῖκες, φίλες, συγγενεῖς καὶ γειτόνισσες τῆς νύφης ἢ τοῦ γαμπροῦ, πού ἔπαιρναν μέρος στίς διάφορες διαδικασίες καὶ φάσεις τῆς ὅλης τελετουργίας, γιὰ τίς ὁποῖες δημιουργήθηκε καὶ τὸ ἀντίστοιχο τραγούδι ἢ χορός (στόλισμα καὶ ξεστόλισμα τῆς νύφης, ξύρισμα τοῦ γαμπροῦ, ἀποχαιρετισμός τοῦ πατρικοῦ σπιτιοῦ ἀπὸ τῆς νύφης, πορεία πρὸς τὴν ἐκκλησίαν, χορός τῆς νύφης, τοῦ γαμπροῦ, τοῦ κουμπάρου, τῶν πεθερικῶν κλπ.). Κι ἂς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι παλιότερα οἱ χοροὶ καὶ τὰ γλέντια γίνονταν τίς πιὸ πολλές φορές μέ τραγούδια στοματικά, φωνητικά, χωρὶς ὄργανα — μακραίωνη παράδοση πού συνεχίστηκε ἀδιάκοπα ὡς πρὶν ἀπὸ λίγες δεκαετίες.

Στόν εἰσαγωγικὸ λόγο γιὰ τὰ τραγούδια τῆς ξενιτιάς ὁ Fauriel γράφει (Claude Fauriel, *Τὰ Δημοτικά Τραγούδια τῆς Συγχρόνου Ἑλλάδος*, Paris 1824. Εἰσαγωγή Νίκος Α. Βέης, μτφρ. Ἀπ. Δ. Χατζηγεμμανουήλ, ἐκδ. Νίκος Δ. Νίκας, Αθήνα 1956):

Ἄλλα μὲν ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἐκπατρισμοῦ καὶ τῆς ἀναχωρήσεως εἶναι παλαιὰ καὶ ἀπὸ πανάρχαιους χρόνους κοινὰ εἰς ὅλην τὴν Ἑλλάδα, ἄλλα δέ ἔχουν στιχουργηθῇ εἰδικῶς διὰ μίαν δοθεῖσαν περίπτωσιν, ἄλλοτε ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν ἀναχωροῦντα, ἄλλοτε ἀπὸ κάποιον τῶν συνοδῶν του. Μερικὰ ἔχουν αὐτοσχεδιασθῇ ἀπὸ τὴν μητέρα, τὴν σύζυγον ἢ τοὺς ἀδελφούς του (σ. 19).

Ἐξαιρετικὰ σπουδαῖες παρατηρήσεις καὶ ἀπόψεις γιὰ τὸ πρόβλημα πού μᾶς ἀπασχολεῖ διατυπώνει καὶ ὁ Νικόλαος Πολίτης στὴν ἄκρως ἐνδιαφέρουσα καὶ μνημειώδη διάλεξη πού ἔδωσε στόν Φιλολογικὸ Σύλλογον «Παρνασσός» μέ θέμα: «Γνωστοὶ Ποιηταὶ Δημοτικῶν Ἀσμάτων».

Ἄν καὶ ὁ Πολίτης μιλάει σ' αὐτὴν κυρίως γιὰ τὸ ποιητικὸ περιεχόμενο τῶν τραγουδιῶν, ἀφήνει πάντως νὰ ἐννοηθεῖ, ἢ καὶ εὐθέως ὁμολογεῖ, ὅτι ὅλα ὅσα ἀναφέρει γιὰ τὴ δημοτικὴ ποίηση ἰσχύουν κατὰ κανόνα καὶ γιὰ τὴ μουσική:

Πῶς δὲ γεννῶνται τὰ δημοτικὰ ᾄσματα; Εἰς τῶν πολλῶν, ἔχων τὸ χάρισμα τῆς στιχουργικῆς δεξιότητος καὶ τὸ μουσικόν αἶσθημα ἀνεπτυγμένον, ὑπείκων εἰς τὴν ἐσωτερικὴν ὥθησιν, ἐν στιγμῇ ἐξάρσεως συνθέτει τὸ ᾄσμα, ταυτοχρόνως ἐξευρίσκων τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέλος ἢ προσαρμόζων εἰς γνωστά. Τὸ ᾄσμα τοῦτο εὐκόλως παραλαμβάνει ἄλλος τῆς αὐτῆς μορφώσεως καὶ ἐπαναλαμβάνει, ὅταν διατελῇ εἰς παρομοίαν ψυχικὴν διάθεσιν, διότι διαβλέπει ἐν αὐτῷ ἀποτύπωσιν τῶν σχέσεων καὶ τῶν συναισθημάτων του, ἐπιφέρων ἐνίοτε εἰς αὐτὸ ἀσημάντους μεταβολάς, διὰ νὰ ἀποκαταστήσῃ πληρεστέραν τὴν συμφωνίαν αὐτοῦ πρὸς τὰ ἴδια συναισθήματα. Οὕτω δ' ἀπὸ στόματος εἰς στόμα διαδιδόμενον καθίσταται κοινόν κτῆμα· ἕκαστος τραγουδιστὴς ἰδιοποιεῖται αὐτὸ τρόπον τινά ἀνεπιγνώστως, τὸ ἰδιοποιεῖται ἀπλούστατα καὶ φυσικώτατα καθόσον εὐρίσκει ἐν αὐτῷ τὰ πάντα γνῶριμα, οὐδὲν δὲ ξένον ἢ ἀνώτερον τῶν ἰδίων νοημάτων καὶ συναισθημάτων, ἢ καὶ ἂν εὖρη τι τυχόν ἀλλότριον ἢ ἀπρόσιτον εἰς αὐτόν, τὸ μεταβάλλει ἢ τὸ ἀποβάλλει. Εἶναι δὲ ἀδέσποτον τὸ τραγούδι, διότι ὁ πρῶτος δημιουργὸς αὐτοῦ δέν κατεῖχετο ὑπὸ τοῦ πόθου νὰ καταστήσῃ γνωστὸν τὸ ὄνομά του, ἀλλ' ἁμοιῶν φιλολογικῆς φιλοδοξίας τὸ ἐποίησε, διότι τοῦ τὸ ἐπέβαλεν ἀνάγκη τῆς καρδίας του. Ὁ δ' ἐπαναλαμβάνων τὸ ᾄσμα ἰδιοποιούμενος αὐτό, κυρίως εἰπεῖν δέν σφετερίζεται ξένον πλοῦτον, ἀλλὰ μάλλον κάμνει χρῆσιν κοινῷ κτήματος. Διότι ὁ ποιητὴς καὶ τὰ συστατικά τοῦ ᾄσματος καὶ τοὺς τρόπους τῆς ἐξωτερικῆς διαπλάσεως αὐτῶν παραλαμβάνει ἐκ τοῦ ἐθνικοῦ ταμείου τῶν παρα-

στάσεων, τῶν γνώσεων, τῶν ἐμπειριῶν, καὶ συναρμολογῶν σποράδην κεχυμένα ὕλικά, ἀφομοιῶν καὶ ἀναχωνεύων αὐτά, δημιουργεῖ, προσθέτων ἀσήμαντά τινα μόρια εἰς τὸν ἐθνικὸν θησαυρὸν τῶν παραδεδομένων, ὅταν κατὰ τὸ μέτρον τῆς δυνάμεώς του διασκευάζῃ ἢ μεταπλάσῃ τὰ εἰλημμένα ἢ καὶ πλουτίσῃ αὐτά. Μεταβολάς ἐπιφέρουν καὶ οἱ ἐπαναλαμβάνοντες τὸ ᾄσμα, μέχρις ὅτου λάβῃ τοῦτο τὴν τελειωτικὴν διάπλασιν αὐτοῦ, ὅθεν εὐλόγως δύνανται νὰ λεχθῇ, ὅτι ὁ λαὸς ἀπεργάζεται τὴν ὀριστικὴν μορφήν τῶν δημοτικῶν ᾄσμάτων. Ἀλλ' αἱ μεταβολαὶ αὗται ἔχουν χαρακτῆρα οὐσιωδῶς ἀρνητικόν, συνιστάμεναι εἰς διορθώσεις, ἀφαιρέσεις ἢ ἐναρμογάς. Οὕτω δὲ ὁ λαὸς παρουσιάζεται εἰσδεχόμενος καὶ οὐδέποτε δίδων, διότι ἡ κυριωτάτη συμμετοχὴ αὐτοῦ εἰς τὴν δημῶδη ποίησιν εἶναι ἡ ἀποκάθαρσις αὐτῆς ἀπὸ τῶν μὴ ὁμογενῶν στοιχείων. Ἡ παραγωγή εἶναι ὁ κλῆρος τῶν ὀλιγῶν, οἱ ὅποιοι ὡς δημιουργοὶ χωρίζονται ἀπὸ τὸν μὴ παραγωγόν λαόν, καὶ δέν πρέπει νὰ συγχέωνται πρὸς αὐτόν, ἂν καὶ ἐξέρχονται ἐκ τῶν σπλάγχχνων του (σσ. 9-10).

[...] Ὁ ποιητὴς τοῦ δημοτικοῦ ᾄσματος πρέπει νὰ εἶναι εἰς ἐκ τῶν πολλῶν, δυσδιακρίτως συγγεόμενος εἰς τὸ ἀνώνυμον πλῆθος. Ἀλλὰ τούτου δεδομένου, πῶς ἐξηγεῖται τὸ κάλλος καὶ ἡ δύναμις τῆς δημοτικῆς ποιήσεως; Πῶς τὰ ἔργα ἀπαιδεύτων καὶ ἀμορφῶτων ἀνομολογοῦνται πολλάκις ὑπέρτερα τῶν δημιουργημάτων καλλιτεχνῶν τοῦ λόγου, οἵτινες τὸ ποιητικὸν χάρισμα αὐτῶν ἐκαλλιέργησαν καὶ ἐνίσχυσαν διὰ τῆς παιδείας καὶ τῆς μορφώσεως; Ποῖον τὸ μυστήριον τῆς τοιαύτης ὑπεροχῆς; (σ. 14)

[...] Εἰς δὲ τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα συνηθέστατα, εἰς τοὺς παλαιότερους μάλιστα χρόνους, ποιηταὶ τῶν δημοτικῶν ᾄσμάτων καὶ τραγουδισταὶ αὐτῶν ἐξ ἐπαγγέλματος ἦσαν τυφλοὶ ἐπαῖται. Ἀποροὶ ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, καταδικασμένοι ὑπὸ σκληρᾶς ἀνάγκης διὰ τὴν πῆρυσιν αὐτῶν νὰ προσφεύ-

γουν εις τήν φιλανθρωπίαν τῶν ἄλλων καί ν' ἀποζοῦν ἐκ τῆς ἐλεημοσύνης των, ἐξέλεγον τό ἐπάγγελμα τοῦ πλάνητος ἀοιδοῦ, ὅπως διά τοῦ ἄσματος γίνονται συμπαθέστεροι καί μετριάζουν τήν ἐκ τῶν αἰτήσεών των ἐνόχλησιν. Τό τραγοῦδι των πάντοτε συνώδευον μέ τόν μονότονον ἦχον τῆς λύρας ἢ ἐνῆλλασσον μέ τό παίξιμον τῆς φλογέρας ἢ τῆς τζαμάρας. Οἱ περισσότεροι ἐπανελάμβανον γνωστά ἄσματα, τῶν ὁποίων μέγα πλῆθος εἶχον ἀποταμιεύσει εις τήν μνήμην των· ἀλλ' ὑπῆρχον καί ὀλίγοι ἐπιλεκτοί, ἔμφυτον ἔχοντες ποιητικήν καί μουσικήν δεξιότητα, οἵτινες μετέπλασσον ἢ διεσκεύαζον πρός τάς παρουσιαζομένας ἀνάγκας τά παραδεδομένα καί ἐπλούτιζον μέ ἄσματα τῆς ἰδίας αὐτῶν ἐλευθέρως ἐμπνεύσεως τήν δημῶδη ποίησιν καί μέ καινοφανεῖς σκοπούς τόν θησαυρόν τῶν ἐθνικῶν μελωδιῶν. [...] Ἀληθῶς δέ οἱ καπεταναῖοι τῶν κλεφτῶν καί οἱ ὀπλαρχηγοί τῆς Ἐπαναστάσεως εἶχον οἱ πλείστοι τοὺς ῥαψωδοῦς των, οἱ ὁποῖοι δ' ὅμως οὔτε ἐπαῖται ἦσαν, οὔτε τυφλοί, ἀνίκανοι νά τοὺς παρακολουθοῦν εις τάς ἐκστρατείας των. Συνήθως ἦσαν ἐκ τῶν συμπολεμιστῶν αὐτῶν (σσ. 30-31).

[...] Δυνάμεθα ἄρα γε νά παραδεχθῶμεν, ὅτι ποιητής τῶν δημοτικῶν ᾠσμάτων εἶναι αὐτός ὁ λαός, ἐν συνεργασίᾳ κατὰ τρόπον ἀκατάληπτον φιλοτεχνήσας τήν ποίησιν αὐτοῦ, ἢ ὀφειλομέν ν' ἀναγνωρίσωμεν ὅτι ἄνθρωποι κοινοί καί ἄσημοι, οὐδέν ἔχοντες ἰδιάζον γνώρισμα, τό ἐξαῖρον αὐτοὺς ὑπέρ τοὺς πολλοὺς, ἀπειρογάσθησαν, ἰδίᾳ ἕκαστος, ἐν ἡ ἔστω καί πλείονα τῶν δημοτικῶν ᾠσμάτων, χωρίς ν' ἀποτυπώσουν εις αὐτά τήν σφραγίδα τῆς ἰδίας αὐτῶν προσωπικότητος, χωρίς νά διασπᾶσουν τήν ἐνότητα καί ὁμοιομορφίαν τῆς δημοτικῆς ποιήσεως, ἀλλ' ἐν τούτοις μετ' ἴσης ἀριστοτεχνικῆς δεξιότητος διαγράψαντες εις τά ἔργα των τοὺς χαρακτήρας, ἐκφράσαντες τά πάθη καί προσδῶσαντες μορφήν συγκεκριμένην εις τά ὄνειρα τοῦ λαοῦ; [...] Ἐκ τῶν προτέρων δ' ὅμως δυνάμεθα νά κηρύξωμεν ὡς δόγμα ἀνεπίδεκτον ἀμφισβήτησεως, ὅτι ὁ λαός, ὡς λαός, ὡς σύνολον,

εἶναι ἀνίκανος νά συνθέσῃ ποίημα. Ἡ ὁμαδική ποίησις εἶναι πρᾶγμα ἀδύνατον (σσ. 8-9).

[...] Ἡ δημῶδης ποίησις πολλήν εὐγνωμοσύνην ὀφείλει εἰς τοὺς ποιητάρηδες διά τήν διάσωσιν πολυτίμων μνημείων αὐτῆς. Διότι δέν περιορίζονται οὗτοι εις τά ἰδικά των στιχορρήματα, ἀλλά καί παλαιὰ ἀκραιφνῆ δημοτικά ἄσματα ἐπαναλαμβάνουν, ἐπάγοντες εις τό τέλος αὐτῶν τήν ὁμολογίαν ὅτι εἶναι ἔργα ἀποθανόντων ποιητῶν. Ἄν δέν ὑπῆρχον οἱ ποιητάρηδες, οἱ ἐπάγγελμα ἔχοντες τήν διάδοσιν ᾠσμάτων καί σφόδρα ἡσκημένην ἐκ τούτου τήν μνήμην, δέν θά διετηροῦντο τά μακρότατα κυπριακά ἄσματα τοῦ ἀκριτικοῦ κύκλου, εἰμὴ κολοβά, ἐλλιπῆ καί συντετμημένα (σ. 28).*

Καί ἡ γνώμη τοῦ Στ. Κυριακίδου στό βιβλίο *Τό Δημοτικό Τραγοῦδι - Συναγωγή Μελετῶν*:

Τό δημοτικό τραγοῦδι εἶναι τό βασιλεῖον τῆς γυναικός. Συναισθηματική καί εὐαίσθητος καθὼς εἶναι καί ἐπιρρεπής εις διαχύσεις, ἀγαπᾷ μαζί μέ τόν χορόν μέχρι μανίας τό τραγοῦδι. Δέν μανθάνει δέ μόνον καί διατηρεῖ ὅ,τι ἀπό ἄλλους ἤκουσεν, ἀλλ' ἐμφανίζεται καί ἡ ἰδία ὡς ποιήτρια. Εἰς πολλοὺς μάλιστα κατὰ φύσιν λαοὺς ἀποκλειστικῶς καί μόνον γυναῖκες εἶναι αἱ δημιουργοὶ τῶν ᾠσμάτων (σ. 77).

[...] Πρό ὀλίγου καιροῦ ἡ ἀγάπη τῆς γυναικός τοῦ λαοῦ πρός τά τραγοῦδια ἦτο ἰσχυρά καί ἡ ποιητική της δύναμις ἀξιοθαύμαστος. Εἰς τό τραγοῦδι καί εις τόν χορόν ἦσαν ἀκούραστοι. Αὐτά τά δύο ἦσαν αἱ δύο μόναι των διασκεδάσεις. Δέν εἶχον τότε ἄλλας. Εἰς τοὺς γάμους καί τάς ἄλλας διασκεδάσεις καί συγκεντρώσεις, εις τοὺς τακτικούς κυρια-

* Βλ. *Διαλέξεις περί Ἑλλήνων Ποιητῶν τοῦ 10' Αἰῶνος*, τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσός», τ. Α', 2η ἐκδ., Ι.Δ. Κολλάρος, 1925.

κάτικους χορούς εις τήν πλατείαν τοῦ χωρίου ἐμπρός εις τήν ἐκκλησίαν ἢ εις τό μεσοχώρι, εις τῆς Πασχαλιάς τήν κούνια καί εις τόν κλήδονα, ἐπάνω εις τήν διασκέδασι καί τήν ἐργασίαν, ἐπάνω εις τήν κούνια τοῦ παιδιοῦ καί πλάι εις τό φέρετρον τοῦ ἀποθαμένου ἀντηχοῦσε πάντα τό γυναικεῖο τραγούδι, πότε χαρούμενο, πότε γλυκό καί πότε λυπημένο. Αἱ γυναῖκες ἤξευραν τά περισσότερα τραγούδια, ἄλλα διότι τά εἶχαν μάθει ἀπό τίς γιαγίές των καί τίς μάννες των καί ἄλλα διότι τά εἶχαν βγάλει μοναχές των, ἀναμεταξύ των (σ. 78).

Ὁ Στίλπων Κυριακίδης ἀναρωτιέται: «Ἄλλ' ἄρα γε εις ὅλα τά τραγούδια ἐξ ἴσου αἱ γυναῖκες εἶναι καί φύλακες τῆς παραδόσεως καί δημιουργοί;» Καί συμπεραίνει ὅτι τά ἀκριτικά τραγούδια καί τά διηγηματικά-ἀφηγηματικά (οἱ παραλογές) εἶναι κυρίως ἀνδρικά δημιουργήματα, «τά δέ κυρίως τραγούδια εἶναι κατὰ τό πλεῖστον γυναικεῖα». Ζωντανά δείγματα ἀνδρική ποιήσεως καί μελοποιίας ἔχουμε τοὺς Κυπρίους ποιητάρηδες,

οἱ ὅποιοι, παίρνοντας ὑποθέσεις ἀπό τά σύγχρονα γεγονότα, στιχουργοῦν ποιήματα, τά ὅποια κατόπιν ἄδουσι πρὸς ὄβολόν εις τὰς πανηγύρεις, εις τὰ καφενεῖα καί εις ἄλλας συγκεντρώσεις, μέ τοῦτον τόν νεωτερισμόν, ὅτι, ἀντὶ νά ζητοῦν ὄβολόν ὡς ἐπαῖται, πωλοῦν εις τοὺς ἀκροατάς τά ποιήματά των τυπωμένα εις φυλλάδια. Τοιοῦτοι φαίνεται ὅτι ὑπῆρξαν καί ἐν Κρήτῃ οἱ ριμαδόροι, καί ἄλλοι εις ἄλλας νήσους, λείψανα δέ ἐλεεινά εἶναι οἱ τυφλοί, οἱ ὅποιοι εις ἐν θρηνώδες recitativo, ὅπως ἄλλως τε καί οἱ ποιητάρηδες, διηγούνται τήν ἱστορίαν τῆς τυφλώσεώς των καί τά βάσανά των ἢ ἄλλα διάφορα γεγονότα, σεισμούς, καταστροφάς κλπ.

Γυναικεῖα δημιουργήματα κατὰ τόν Κυριακίδη εἶναι τά περισσότερα ἐρωτικά τραγούδια, τά δίστιχα, τά τρα-

γούδια τοῦ γάμου, τά νανουρίσματα καί τά ταχταρίσματα:

Εἰς τὰς γυναῖκας ἐπίσης ὀφείλονται κατὰ τό πλεῖστον καί τά τραγούδια τῆς ξεντεϊᾶς. [...] Ἐκεῖ ὅμως ὅπου κυριαρχοῦν καθ' ὁλοκληρίαν αἱ γυναῖκες εἶναι τά μοιρολόγια, τά κάλλιστα αὐτά καί παθητικώτατα τῆς δημώδους μουσῆς δημιουργήματα. [...] Ἐπίσης ἀρκετά σκωπτικά καί σατιρικά τραγούδια εἶναι προϊόντα τοῦ σκωπτικοῦ πνεύματος τῶν γυναικῶν. [...] Σπουδαιότητὴ εἶναι ἡ συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν εις τὰ ἐργατικά καλούμενα τραγούδια, τά τραγούδια δηλαδή τά ὅποια συνοδεύουν τήν ἐργασίαν, καί μάλιστα ὅταν αὐτὴ διεξάγεται οὐχὶ κατὰ μόνας, ἀλλὰ ἐν συνοδείᾳ πλειόνων. [...] Σημαντικόν πρέπει νά εἶναι τό μέρος τῶν γυναικῶν καί εις τήν ποίησιν ταύτην [τήν κλέφτικην]. Τά κλέφτικα τραγούδια ἐγκωμιάζουν τά κατορθώματα τῶν κλεφτῶν ἢ κλαίουσιν τόν θάνατόν των. Τά δεῦτερα ὅμως ταῦτα εἶναι συγγενῇ πρὸς τά μοιρολόγια καί ὡς τοιαῦτα εἶναι πολὺ πιθανόν ὅτι ἔχουν ποιητρίας γυναῖκας (σ. 105).

[...] Οὕτως εις ὅλους τοὺς κλάδους τῆς ποιήσεως, εἴτε ὡς φύλαξ τῆς παραδόσεως εἴτε ὡς δημιουργός, παρουσιάζεται ἡ γυνὴ ὡς σημαντικώτατος παράγων. Εἰς αὐτὴν ὀφείλομεν τήν διατήρησιν τῶν παλαιότερων τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ποιητικῶν θησαυρῶν, εις αὐτὴν καί πολλοὺς ἀδάμαντας τῆς δημώδους μουσῆς (σ. 106).*

Οἱ τσιγγάνοι ἔπαιξαν σημαντικό ρόλο ὄχι μόνο στὴ διάδοση καί στὴ διάσωση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλὰ

* Βλ. Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι - Συναγωγή Μελετῶν. Ἀνδρικά καί Γυναικεῖα Τραγούδια. Ἡ Γυνὴ ὡς Λαϊκὴ Ποιήτρια* (κείμενο τοῦ 1919). Ἐκδοτικὴ φροντίδα Ἄλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Ἀθήνα 1978.

καί στήν επεξεργασία του, στή μορφοποίησή του καί, τό κυριότερο, στή δημιουργία του. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ἡ παραδοσιακή μουσική παλιότερα βρισκόταν κυριολεκτικά στά χέρια τῶν τσιγγάνων. Καί σήμερα ἀκόμη αὐτό ἰσχύει σέ μεγάλο βαθμό γιά ὀρισμένες περιοχές — Ἡπειρο καί Μακεδονία κυρίως. Πολλοί ὀργανικοί σκοποῖ τῆς πίπιζας, τοῦ ζουρνᾶ, τῆς γκάιντας ἀλλά καί τοῦ κλαρίνου, εἶναι δημιουργήματα τσιγγάνων. Ὑπάρχουν κάποιες φυλές πού ἔχουν ἰδιαίτερο ταλέντο, φυσική προδιάθεση καί εὐαισθησία στή μουσική — στά ὄργανα πῶς πολύ καί λιγότερο στό τραγούδι. Συναντοῦμε ὅμως καί ἄλλες κάστες, πῶς πολλές ἴσως, πού δέν ἔχουν ἰδέαν μουσικῆς καί ἔχουν εἰδικευθεῖ σέ ἄλλα ἐπαγγέλματα καί δραστηριότητες (χαλκιᾶδες, σιδηρουργοί, χειροτέχνες κλπ.), χωρίς φυσικά τό ἓνα ν' ἀποκλείει τό ἄλλο. Σέ ἀρκετές πόλεις, παλιότερα, ὑπῆρχαν ὁλόκληροι συνοικισμοί-μαχαλάδες ἀπό τσιγγάνους μουζικάντηδες — καί αὐτό ὥς ἕνα σημεῖο συμβαίνει καί στίς μέρες μας —, πού συγκροτοῦσαν κομπανίες καί ζυγιές καί ἐξυπηρετοῦσαν γάμους, πανηγύρια καί ἄλλες κοινωνικές ἐκδηλώσεις περιοδεύοντας σ' ὁλόκληρη τήν ἐλληνική ἐπικράτεια, στόν ἠπειρωτικό ὡς καί στήν ἠπειρωτική. Καί πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι οἱ ντόπιοι, οἱ Ρωμιοί, αἰσθάνονταν μᾶλλον ἀποστροφή πρὸς τό ἐπάγγελμα τοῦ ὀργανοπαίχτη, καί δέν καταδέχονταν νά τό ἀσκῇσιν. Ἀρχικά χρησιμοποιοῦσαν τά ὄργανα ἐρασιτεχνικά, ἀλλά βαθμιαῖα ἡ νοοτροπία καί ἡ κατάσταση ἀρχισαν νά ἀλλάζουν. Κι ἔτσι ἔχουμε σήμερα πολύ ἀξιόλογους λαϊκοὺς ὀργανοπαίχτες πού δέν εἶναι τσιγγάνοι. Ἐξακολουθοῦν ὅμως νά ἔχουν σχεδόν τήν ἀποκλειστικότητα στή χρήση τῆς πίπιζας, τοῦ ζουρνᾶ καί τῶν ἀνάλογων κρουστών.

Εἶναι γνωστό ἄλλωστε ὅτι ἡ τσιγγάνικη μουσική γνώρισε μεγάλη ἀνάπτυξη καί διάδοση καί ἐκτιμήθηκε ἰδιαίτερα σέ πολλές χώρες, τῆς Μέσης Εὐρώπης κυρίως, στά χρόνια τῆς αὐστροουγγρικῆς μοναρχίας. Διακεκριμένοι δέ τσιγγάνοι μουσικοί, ἐρμηνευτές ἢ καί συνθέτες, ὑπηρετήσαν σέ Αὐλές ἀρχόντων τήν ἐποχή τῆς φεουδαρχίας. Γενικά οἱ τσιγγάνοι μουσικοί, ὅπου καί ἂν βρέθηκαν, ἐπηρέασαν καί μπόλιασαν τά τοπικά μουσικά ἰδιώματα καί τοὺς ἔδωσαν κάποια ἰδιότυπα χαρακτηριστικά, συμβάλλοντας στήν ἐξέλιξη τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, τῆς ὁποίας ὑπῆρξαν φορεῖς καί θεματοφύλακες.

Στήν Ἐπανάσταση τοῦ 1821 πολλοί ὅπλαρχηγοί εἶχαν στό ἀσκέρι τους, μαζί μέ τό ὑπόλοιπο ὑπηρετικό προσωπικό, καί Ρωμιοὺς ραψωδοὺς ἀλλά καί γύφτους μουζικάντηδες, πού ψυχαγοῦσαν τοὺς ἀγωνιστές καί ἔδιναν τόνο πανηγυρικό, μέ χορούς καί τραγούδια, ὕστερα ἀπό κάθε νικηφόρα μάχη. Οἱ ἴδιοι ἄλλωστε — ὅσοι εἶχαν καί συνθετικό ταλέντο — δημιούργησαν καί πολλά ἀπό τά γνωστά κλέφτικα τραγούδια, ὑμνώντας τή γενναιότητα καί τ' ἀνδραγαθήματα τῶν καπεταναίων καί τῶν παλικαριῶν τους ἢ διεκτραγωδώντας τά παθήματα ἢ περιγράφοντας διάφορα περιστατικά τοῦ ἀγώνα. Ἀλλά, καί τά τραγούδια πού ἔπλασε ὁ ἴδιος ὁ λαός, οἱ τσιγγάνοι τά «ἐπεξεργάστηκαν», τά «ὀργάνισαν», τοὺς ἔδωσαν ἔνδυμα καί μορφή, πρόσθεσαν τά μυστικά τῆς τέχνης τους.*

Τῇ συμβολῇ τῶν τσιγγάνων στή δημιουργία καί διάδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἐπισημαίνει καί ὁ S. Baud-Bovy (Δοκίμιο γιά τό Ἑλληνικό Δημοτικό Τραγούδι-

* Στοιχεῖα καί πληροφορίες ἀπό τό βιβλίο τοῦ Τάκη Γιαννακόπουλου *Οἱ Γύφτοι καί τό Δημοτικό μας Τραγούδι*, Ἀθήνα 1979, ἐκδ. «Ἀτέρμων».

δι, σσ. 61-62. Έκδοση Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ίδρύματος, Ναύπλιο 1984). Ο Άλῆ-Πασάς κληροδότησε στους γιούς του τήν ἀσπλαχνία, ἀλλά καί τό πάθος του γιά τή μουσική καί τούς νέους μουσικούς. Ο δευτερότοκος μάλιστα, ὁ Βελῆς, ἦταν ὁ ἴδιος μουσικός καί εἶχε συνθέσει ἐρωτικά τραγούδια. Στό παλάτι τους ὁργανώνονταν συχνά γλέντια, ὅπου συνήθως ἔπαιζαν γύφτοι πού ἔμεναν σέ διπλανό μαχαλά. Στά Γιάννινα, πού εἶχαν πλουτίσει ἀπό τό ἐμπόριο, οἱ μεγιστάνες εἶχαν γιά διασκέδαση τό κυνήγι, τούς χορούς καί τά τραγούδια. Οἱ μουσικοί λοιπόν ἦταν περιζήτητοι, καί ὁ Άλῆς καλοῦσε καί ἀπό τήν Πόλη ὁργανοπαῖχτες, πού ἦταν κατὰ κανόνα τσιγγάνοι. Γενικά οἱ γύφτοι τῆς Ἡπείρου, σέ ἀντίθεση μέ ἄλλες «φάρες», ἐκτός ἀπό τό παίξιμό τους, τραγουδοῦσαν κιόλας. Καί σάν καλοί αὐλικοί μουσικοί, οἱ Γιαννιώτες γύφτοι δόξασαν καί ἐξύμνησαν τόν Άλῆ-Πασά καί τούς γιούς του γιά τά «κατορθώματα» καί τούς «ἥρωισμούς» τους. Τά γνωστά ὡς ἀληπασαλίτικα ἢ ἀληπασάδικα τραγούδια (Ἐμέ μέ λέν Άλῆ-Πασά, Καήκανε τά Γιάννινα, Νά 'ταν οἱ Κάμποι Θάλασσα, Κυρα-Φροσύνη κλπ.) αὐτῶν δημιουργήματα εἶναι. Οἱ ἴδιοι, ἐπίσης, χρησιμοποίησαν καί τή δίστιχη ὁμοιοκατάληκτη στροφή, πού δέν ὑπάρχει στόν ὑπόλοιπο ἡπειρωτικό (στεριανό) χῶρο. Οἱ γύφτοι μουσικοί πού ἔρχονταν ἀπό τήν Πόλη μετέφεραν μελωδίες, ρυθμούς καί ὕφος τραγουδιοῦ ἢ παιξίματος ἀλλιῶτικο ἀπ' ὅ,τι συνηθίζονταν στήν Ἡπειρο. Ἔτσι δημιουργήθηκε εἰδική κατηγορία ἀστικῶν γιαννιώτικων τραγουδιῶν, πού διαφοροποιοῦνται αἰσθητά ἀπό τήν ἔντονα ἰδιωματική μουσική παράδοση τῆς περιοχῆς.

Οἱ γύφτοι ἐξακολουθοῦν ὥς σήμερα νά συνεισφέρουν μέ τό ταλέντο τους, τήν εὐαισθησία τους καί τή δεξιότη-

χνία τους στήν ἐρμηνεία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Μέ τή διαφορά ὅμως ὅτι οἱ συνθῆκες, οἱ καιροί, ἔχουν ἀλλάξει. Καί ἡ καταπληκτική προσαρμοστική ἱκανότητα τῶν τσιγγάνων καί ὁ ἐπαγγελματισμός πού τούς διακρίνει, ἀλλά καί ἡ «μόδα» τῆς ἐποχῆς πού ἀναγκάζονται ν' ἀκολουθήσουν, ἀλλοιώνουν κατὰ πολύ καί φθείρουν ἀνεπανόρθωτα τόν γνήσιο καί αὐθεντικό παραδοσιακό ἦχο.



Οι *Ελληνικές Γιορτές* είναι ένα βιβλίο όχι σαν τ' άλλα. Σφραγισμένο από την αγάπη του συγγραφέα του προς τον αγρότη και από χριστιανική ευλάβεια, αποδεικνύει, ωστόσο, αφ' εαυτού, με τη δική του θέληση και με την αυτονομημένη λογική του δικού του περιεχομένου, την ιστορικότητα, την ιστορική σχετικότητα του θρησκευτικού φαινομένου. Άγιοι της Εκκλησίας φανερώνονται ως personae αρχαίων θεών και ηρώων, που φανερώνονται, και αυτοί, ως personae αρχαϊκών δαιμόνων και δυνάμεων κ.ο.κ. Οι μορφές αλλάζουν, ο πυρήνας παραμένει, ένας πυρήνας πανάρχαιος, προχριστιανικός και, ακόμα, προθρησκευτικός και διαιωνιζόμενος.

ΜΙΧΑΗΛΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Καθηγητής Λαογραφίας
Πανεπιστημίου Αθηνών

Το εξώφυλλο φιλοτέχνησε ο Ράλλης Κοψίδης

ISBN 960-05-0962-X



9 789600 509625



~~από τα πιο αγαπητά σήματα του ελληνικού κόσμου. Έτσι Πάρα~~ πολλές είναι οι εκκλησίες του αγίου Κωνσταντίνου και μεγάλα πανηγύρια με λιτανείες και δημόσιους χορούς τελούνται στη γιορτή του. Σε μερικούς τόπους στα πανηγύρια αυτά θυσιάζονται ταύροι ή κριάρια για την υγεία και την ευτυχία της κοινότητας και τα κρέατα μοιράζονται στους πιστούς. Τη γιορτή κλείνουν αγώνες και χοροί.

Εδώ πρέπει να γίνει λόγος και για κάποιο έθιμο, που γινόταν άλλοτε σε μικρή, κοντά στην Αγαθούπολη, περιοχή της Ανατ. Θράκης, αλλά τώρα συναντάται και στη Μακεδονία, όπου οι κάτοικοι της περιοχής εγκαταστάθηκαν μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, το 1923. Πρόκειται για την τελετή των *Αναστενάρων*, που το τελούσαν στο κέντρο της θρακικής εκείνης περιοχής, στο χωριό Κωστί, κατά τη γιορτή των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, με τους οποίους και κυρίως συνδέεται.¹ Πρέπει αρχικά να σημειωθεί ότι το έθιμο είναι βέβαια χριστιανικό, αφού θερμή και δυνατή πίστη προς τον άγιο Κωνσταντίνο εμπνέει τους λατρεύοντες, αλλά ουσιαστικά αποτελεί κατάλοιπο παλαιάς οργιαστικής λατρείας. Εννοείται ότι η λέξη «όργιο» χρησιμοποιείται όχι με τη σημερινή, αλλά με την αρχαία της σημασία² σημαίνει τον «ενθουσιασμό» και την έκστασή που δονούν τους οπαδούς μιας τέτοιας λατρείας, καθώς αυτοί επιζητούν να ενωθούν με τον Θεό.

Οι λάτρες του αγίου Κωνσταντίνου —όχι όλοι, αλλά μόνον εκείνοι που, όπως θα δούμε, «τους πιάνει ο άγιος»— λέγονται *αναστενάρια* ή *αναστενάρηδες* και αποτελούν λατρευτικό θίασο, αρχηγός του οποίου είναι ένας από τους γεροντότερους ή ικανότερους *αναστενάρηδες*, ο λεγόμενος *αρχιαναστενάρης*. Έδρα του θιάσου είναι το «κονάκι», δηλαδή ιδιαίτερο οίκημα ή χωριστό δωμάτιο στο

1. Στο χωριό Άγιος Ιωάννης της Βιζύης τα *νεστενάρια* τελούνταν την παραμονή της γιορτής του αγίου Ιωάννη (7 Ιανουαρίου).

σπίτι του αρχιαναστενάρη, όπου φυλάγονται κατά την περίοδο της γιορτής οι *Χάρες* ή οι *Παππούδες*, δηλαδή οι φορητές κωδυνοφόρες εικόνες, που εικονίζουν τον άγιο Κωνσταντίνο και την αγία Ελένη να χορεύουν! Ο χορός, όπως θα δούμε, είναι πρωταρχικό στοιχείο της λατρείας τους και όταν χορεύεται πάνω στα κάρβουνα της μεγάλης φωτιάς, που ανάβεται στην πλατεία του χωριού, είναι η πιο ασφαλής απόδειξη, ότι ο χορευτής είναι εκλεκτός του αγίου, κάτοχος θείου πνεύματος και δικαιούται ν' απολαμβάνει τον γενικό σεβασμό.

Το χορό των αναστενάρηδων συνοδεύουν ορισμένα μουσικά όργανα που φυλάγονται κι αυτά όλον το χρόνο στο κονάκι. Αυτά είναι: το ιερό και μεγάλο τύμπανο των Παππούδων, η λύρα, ο αυλός και ο άσκαυλος (γκάιντα). Εκεί φυλάγονται και το ιερό τσεκούρι, το κρεατοσάνιδο και το μαχαίρι, που χρησιμεύουν στη σφαγή του ιερού ταύρου. Αυτός αγοράζεται κάθε χρόνο από χρήματα της «νεστενάρικης κάσας», δηλαδή του κοινού ταμείου του θιάσου, και θυσιάζεται με τέλεια ιερόπρεπο τρόπο την ημέρα της γιορτής. Ο ταύρος πρέπει να εκπληρώνει ορισμένες προϋποθέσεις: να είναι μαύρος, τριών χρόνων, τέλειος (= ανευνούχιστος), να μην έχει μπει σε ζυγό.

Τόποι της λατρείας στην παλιά της κοιτίδα, το χωριό Κωστί, ήταν οι ιερές πηγές, τ' αγιάσματα του αγίου Κωνσταντίνου. Ένα από τ' αγιάσματα αυτά βρίσκεται αρκετά μακριά, στο λεγόμενο Τριπόρι.¹ Εκεί συγκεντρώνονται οι χωρικοί από το Κωστί και τα γύρω χωριά την Κυριακή, πριν από τη γιορτή του Αγίου. Κάθε χωριό είχε εκεί το αγιάσμά του και δίπλα σ' αυτό ένα περίπτερο

1. Κατά την παράδοση «ήταν το χωριό παλιό, Τρίπορι λέγονταν» εκεί βρήκαν την εικόνα τ' άγ. Κωνσταντίνου του Τριπορινού. Ένας άνθρωπος υπόφερε πολύ στον ύπνο του· νειρευόταν, δεν μπορούσε να ησυχάσει. Στο τάδε μέρος είμαι· να ρθής να με βγάλεις. Και πήγαν οι άνθρωποι κει πέρα κ' έσκαψαν και την έβγαλαν» (ΖΕΑ, 3, σ. 9).

για την τοποθέτηση των αγίων εικόνων, που οι αναστενάρηδες κάθε χωριού έφερναν εκεί με μουσική και με μεγάλη πομπή. Οι ιερείς έκαναν αγιασμό, αλλά το δικαίωμα της άντλησης νερού από την ιερή πηγή το είχαν μόνον οι αναστενάρηδες, οι οποίοι και πρόσφεραν το νερό στον κόσμο «για να νικτεί και να πιει». Οι χωρικοί έμπαιναν στο περίπτερο του χωριού τους, άναβαν κεριά και λιβάδι, φιλούσαν τις άγιες εικόνες κι έπειτα σκορπίζονταν στο λιβάδι. Κάθε οικογένεια έσφαζε τότε το αρνί της, αφού πρώτα το ευλογούσε ο παπάς. Ακολουθούσε φαγοπότη και χορός. Ταυτόχρονα χορευόταν ένας χορός άλλου είδους μέσα στα παραπήγματα, όπου ήταν οι εικόνες. Τα Αναστενάρια, άντρες και γυναίκες, με τα χέρια σε οριζόντια θέση χορεύουν τον αντικριστό χορό κινούμενοι δεξιά και αριστερά. Χορεύοντας φωνάζουν: εχ εχ, ιχ ιχ, ουχ ουχ, κινούμενοι ολοένα γρηγορότερα. Και σαν να καταλαμβάνονται από μανία, αρπάζουν τις εικόνες του αγίου Κωνσταντίνου και, κρατώντας τις και με τα δύο χέρια, τις κινούν πάνω, κάτω, δεξιά και αριστερά. Όταν ο ενθουσιασμός τους κορυφωθεί, τα Αναστενάρια, που βρίσκονται σε έκσταση, ορμούν τρέχοντας προς τα δυνά και διασχίζοντας δάση και γκρεμούς επιστρέφουν καθένας στο χωριό του.

Η περιγραφή ανήκει στον Αν. Χουρμουζιάδη καθηγητή της Μεγάλης του Γένους Σχολής, που ανακοίνωσε πρώτος τα σχετικά με την τελετή των Αναστεναρίων και ασχολήθηκε με αυτά.¹

Αυτά ήταν κατά κάποιο τρόπο τα προεόρτια της μεγάλης γιορτής, που γίνονταν με κοινό πανηγυρισμό των χωριών στ' αγιάσματα του αγίου Κωνσταντίνου στο Τριπόρι.

1. Έκθεσις της καταστάσεως της Μεγάλης του Γένους Σχολής κατά το σχολ. έτος 1872-1873 υπό του σχολάρχου αρχιμ. Φιλοθέου Βρυεννίου, εν Κων/πόλει 1873, σ. 4-29.

Άλλο αγιάσμα του αγίου Κωνσταντίνου βρισκόταν σε δέκα μόνο λεπτών απόσταση από το χωριό Κωστί. Περικλειόταν από μεγάλο άλσος με βελανιδιές, που είχε έκταση δέκα περίπου στρεμμάτων, και περιοριζόταν με φράχτη από χοντρά δρύινα ξύλα. Ήδη από τις 2 Μαΐου ο χώρος γύρω από το αγιάσμα, καθώς και το κοντινό περίπτερο το προορισμένο για τις άγιες εικόνες, καθαριζόταν, έπειτα γινόταν αγιασμός και ακολουθούσε χορός των γυναικών και των κοριτσιών. Την παραμονή της γιορτής μετέφεραν στην πλατεία του χωριού 6-7 αμάξια ξύλα από το φράχτη του αγιάσματος. Με αυτά θα άναβαν τη μεγάλη φωτιά για τον «νεστενάρικο χορό», καθώς και τη φωτιά για το μαγείρεμα των κρεάτων του ιερού ταύρου. Την παραμονή μετέφεραν και τον ταύρο, στεφανωμένο με χρωματιστές ταινίες και άνθη, από τη βοσκή στην εκκλησία και τον έδεναν στο προαύλιο. Επικεφαλής της μεγάλης πομπής ήταν η μουσική και οι εικόνες των Παππούδων.

Όλα τα απαραίτητα για τη γιορτή ήταν ήδη έτοιμα και προς το βράδυ της ημέρας αυτής πομπή με το ιερό τύμπανο και τη μουσική επικεφαλής ξεκινούσε από το «κονάκι» και κατευθυνόταν προς την εκκλησία. Ο αρχιαναστενάρης μπαίνει, προσκυνάει τις εικόνες του Χριστού και της Παναγίας και παίρνοντας τις φορητές εικόνες των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης τις παραδίνει στ' αναστενάρια.

Στη συνέχεια η πομπή περιφέρεται στο χωριό και καταλήγει στην πλατεία, όπου ένας χωρικός, έχοντας κληρονομικά αυτό το προνόμιο, ανάβει φωτιά στα σωριασμένα ξύλα. Γύρω από αυτή πρώτος ο αρχιαναστενάρης κι έπειτα τ' αναστενάρια, κρατώντας στα χέρια τις εικόνες των Παππούδων, αρχίζουν με τους ήχους της μουσικής στην αρχή αργό, έπειτα ζωηρό και ενθουσιαστικό χορό. Χορεύοντας αναστενάζουν: εχ εχ, ουχ ουχ, α α, ιχ ιχ' από εδώ και η επωνυμία αναστενάρης. Το άλλο πλήθος των πανηγυριστών, άντρες και γυναίκες, συγκροτούν κύκλιο χορό ή κάθονται γύρω στην πλατεία. Ο χορευτικός οίστρος επιτείνεται με την άφθο-

νη χρήση οινοπνευματωδών ποτών. Τ' αναστενάρια «διασταυρώνουν τη στία», δηλαδή περνούν ξυπόλυτοι μέσα από τη φωτιά ή και χορεύουν για λίγα λεπτά πάνω στην ανθρακιά. Ο χορός παραπερνάται για πολύ. Κατά τη διάρκειά του μερικοί από τους χορευτές ή και από τους θεατές περνούν ξαφνικά σε κατάσταση, μανίας ή, όπως λένε οι χωρικοί, «τους πιάνει ο Άγιος!»

Την κατάστασή τους μας περιγράφει πάλι ο Χουρμουζιάδης:

τρέμοντες, λέγει, και αφρίζοντες και το βλέμμα αυτών αγριεύοντες και υπό σπασμών καταλαμβάνομενοι λιποθυμούσι· οι δε παρόντες λαμπάδας κρατούντες τους θυμιάσι· μετ' ολίγον δε αναπηδήσαντες μεθ' ορμής την εικόνα του αγίου αρπάζουσι και μανιακώς πηδώντες χορεύουσι γυμνόποδες επί της μεγάλης ανθρακιάς επί τινα λεπτά.

Ο χορός πάνω στη φωτιά είναι, όπως είπαμε, η μεγαλύτερη απόδειξη της ιερότητας του χορευτή. «Η εικόνα», λένε, «εγκαλεί τον καθαρό άνθρωπο». Αυτόν «πιάνει ο Άγιος», που μιλά κιόλας με το στόμα του αναστενάρη (ή της αναστενάρας). Μετά από κάποιες άναρθρες κραυγές, αυτός φωνάζει: *τάξετε, τάξετε στον Άγιο!* Κι εκείνοι τάζουν, υπόσχονται διάφορες δωρεές στην εκκλησία κ.λπ. Έπειτα φωνάζει: *Δώσ' το άδικο πίσω, δώσ' το πίσω, μη σε χαλάση ο Άγιος* και καθένας προσπαθεί να θυμηθεί αδικία που τυχόν έκανε, για ν' αποδώσει το δίκαιο. Έτσι η τελετή έχει και θρησκευτικό και ηθικό χαρακτήρα. Ως θεοφόροι, οι αναστενάρηδες χρησιμοδοτούν για τα μελλούμενα, ρωτώντας την εικόνα του αγίου Κωνσταντίνου.

Η σφαγή του ιερού ταύρου που, καθώς είπαμε, βρίσκεται από την παραμονή δεμένος μαζί με άλλα ζώα προορισμένα για θυσία στον περίβολο της εκκλησίας του Αγίου, γίνεται ανήμερα τη γιορτή, μετά την απόλυση της εκκλησίας. Ο παπάς ευλογεί τα θύματα και ο αρχιαναστενάρης σταυρώνει τον ταύρο με την εικόνα του Αγίου και τον «θυσιάζει μετά προσοχής, ώστε το αίμα να ρέυση εις του ναού τα θεμέλια». Στη θυσία χρησιμεύουν «πέλεκυς ιερός

και ιερόν επίκοπον και μάχαιρα ιερά» που, όπως είπαμε, φυλάγονται όλον το χρόνο στο «κονάκι». Τα κρέατα του ταύρου μοιράζονται ωμά στα σπίτια, ενώ το δέρμα κόβεται σε πλατιές λουρίδες και στέλνεται ανά ένα πέδιλο σε κάθε οικογένεια.

Οι χοροί στην πλατεία γύρω από τη φωτιά, οι αγυρμοί των αναστεναρίων με τα μουσικά όργανα και οι ιερές ολονυχτίες συνεχίζονται για οκτώ ολόκληρες ημέρες, κατά τις οποίες τα φαινόμενα της θεοληψίας επαναλαμβάνονται· κάποιο νέο πρόσωπο θα χορέψει πάνω στη φωτιά, κάποιος νέος αναστενάρης θ' αναδειχτεί και θα γίνει δεκτός στο θίασο· τότε θ' ανάψουν πάνω από την εξώπορτα του σπιτιού του ένα φανάρι, για να δείχνει ότι πρόκειται για σπίτι αναστενάρη.

Συνήθειες είναι ακόμη και οι νυχτερινές εκδρομές από χωριό σε χωριό, επειδή ο Άγιος του ενός επισκέπτεται τον αδελφό του του άλλου χωριού. Φωτίζονται τότε παράδοξα οι ορεινοί δρόμοι με το ασταθές φως των δαδιών, αντηχούν στην ηρεμία της νύχτας οι υπόκωφοι κρότοι του ιερού τυμπάνου και οι οξείες ήχοι των αυλών, ενώ πιο πίσω οι αναστενάρηδες με τις εικόνες των Παππούδων στα χέρια χορεύουν έξαλλο, στροβιλικό χορό.

Δεν θα επεκταθώ εδώ σε ιστορική εξέταση και ερμηνεία του παραδόξου αυτού φαινομένου, αφού οι ειδήσεις που έχουμε για τα Αναστενάρια δεν φτάνουν πιο πέρα από το τέλος του ΙΒ' αι. μ.Χ.¹ Πρόκειται πιθανότατα για παλαιά προχριστιανική κληρονομιά που έχει την αρχή της στις οργιαστικές λατρείες του Διόνυσου.

1. Γνωστές είναι οι συνήθειες που είχαν οι ιέρειες της Περσσίας Αρτέμιδος στα Καστάβαλα της Καππαδοκίας και της Φερωνία, στο ιερό του όρους Socrate κοντά στη Ρώμη. Το βάδισμα και ο χορός, με γυμνά πόδια, πάνω στ' αναμμένα κάρβουνα είναι η πιο εκφραστική μορφή του περάσματος μέσα από τη φωτιά, που αποδίδει στην ανανέωση της δύναμης. Γιατί η φωτιά είναι δύναμη και κατά τη λαϊκή πίστη. Αντίθετα κατά τον Frazer (*The golden Bough*, XI, σ. 1-20) και στη συνήθεια των Αναστενάρηδων υπάρχει η έννοια του καθαρισμού. Βλ. *Επ. ΛΑ* 1943-1944, σ. 54, σημ. 7, και *Κ. Ρωμαίος*, ό.π., σ. 58 κ.ε.

Δεν είναι αρχικά χωρίς σημασία το γεγονός, ότι κοιτίδα της λατρείας του Διόνυσου ήταν ακριβώς, η γύρω από τον Αίμο περριοχή, όπου και σήμερα συνηθίζονται τ' Αναστενάρια, που μεταδόθηκαν από τους Έλληνες και στα γειτονικά χωριά των Βουλγάρων. Έπειτα πρωταρχικό στοιχείο της διονυσιακής λατρείας ήταν, όπως γνωρίζουμε, «το μαινέσθαι». Γι' αυτό και «μαινάδες» λέγονταν οι γυναίκες που σε έξαλλη κατάσταση έτρεχαν στα βουνά τις σκοτεινές νύχτες, κάτω από το ασταθές φως των δαδίων, διεγερόμενες από την άγρια μουσική βαθύηχων αυλών και την υπόκωφη θροντή μεγάλων τυμπάνων.

Αυτές, που λέγονταν και βάκχες, χόρευαν βγάζοντας άγριες ιαχές στροβιλιζόμενες, όπως και οι σημερινές αναστενάρες, σε τρελό στροβιλιστό χορό μέχρι να εξαντληθούν. Μερικές φορές μεταμφιέζονταν φορούσαν βασσάρες, μακριά κυματιστά φορέματα, κατασκευασμένα από δέρμα αλεπούς ή δέρματα δορκάδων πάνω από τα φορέματά τους και κέρατα στο κεφάλι. Στα χέρια κρατούσαν εγχειρίδια ή θύρσους που κάτω από τον κισσό έκρυβαν αιχμές κονταριών. Έτσι μαινόμενες μέχρι να διεγερθούν τέλεια όλες τους οι αισθήσεις έπεφταν με ιερή μανία πάνω στον εκλεγμένο για θυσία ταύρο και ζωντανό τον ξέσκιζαν με τα δόντια καταπίνοντας τα κρέατα ωμά. Και μπορεί να μη χόρευαν οι αρχαίες βάκχες και μαινάδες πάνω σε φωτιά, όπως και οι σημερινές αναστενάρες δεν καταπίνουν ωμά τα κρέατα του ιερού ταύρου, αλλά ο σκοπός —και αυτό είναι το ουσιώδες και πρωταρχικό και μόνιμο στοιχείο της λατρείας— στον οποίο και εκείνες απέβλεπαν με το χορό, τη μουσική, το κρασί και τους μεθυστικούς καπνούς, ήταν ο ίδιος: ο ενθουσιασμός και η έκσταση, δηλαδή η ένωση του ανθρώπου με τον θεό ή η ενσάρκωση του θεού μέσα στον άνθρωπο. Και στο σκοπό αυτό συντελεί η θυσία και το φάγωμα των κρεάτων του ιερού ταύρου. Είναι αξιοσημείωτο, ότι και στους θιασώτες του Διόνυσου, αποδίδονταν, όπως και στα σημερινά αναστενάρια, μαντικές ιδιότητες. Έτσι η καταγωγή

της τελετής των Αναστεναρίων από την αρχαία διονυσιακή λατρεία είναι πολύ πιθανή.

Άλλες μεγάλες γιορτές του Μαΐου είναι:

~~7. Η Μεσοπεντηκοστή. Οι καιρικές συνθήκες, που επικρατούν τον Μάιο, δημιουργούν πολλούς κινδύνους για τη βλάστηση. Γι' αυτό συνήθεις είναι την ημέρα αυτή οι λιτανείες και οι αγιασμοί που αποβλέπουν στην προφύλαξη των αμπελιών. Έτσι, στη Στενήμαχο,~~

~~της Μεσοπεντηκοστής γιορτάζουν την Παναγία (Παναγία ή Μεσοπεντηκοστή). Μετά την λειτουργία παίρνουν τις εικόνες και βγαίνουν στ' αμπέλια. Εκεί κάνουν αγιασμό και καθεμιά γυναίκα μ' ένα μπουκαλάκι ρίχνει στ' αμπέλι της αγιασμό. Είναι για τις αρρώστιες και για το χαλάζι. Όσο κρατάει η λιτανεία, σημαίνουν οι καμπάνες κ' ένα παιδί μπροστά από την πομπή κρατάει στα χέρια του ένα μικρό σήμαντρο και το χτυπάει.~~

~~Η αρχία της ημέρας αυτής είναι και για τα ποντίκια· γιατί κόβουν τα ρούχα, τα γεννήματα και τα μπουστάνια. Αξιόλογη είναι κάποια πληροφορία για τα τελούμενα, άλλοτε, στην Άνω Αμισό. Εκεί,~~

~~την ημέραν της Μεσοπεντηκοστής άνδρες, γυναίκες, παιδιά εξήρχοντο εις εξοχήν τινα· εκεί έκαμναν εκ πηλού απείρασμα (Κάναβον), και, αφού διένεμον κατά τα νενομισμένα τα κόλλυβά του, τα οποία έφερον οίκοθεν έτοιμα, και εκλαιον δι' αυτόν, έθαπτον εκεί εις μέρος τι, και έπειτα ήρχοντο της ευθυμίας, τρώγοντες και συνευθυμούντες. Τούτο εκλάλουν κανναβούρι.~~

~~Άγνωστο είναι αν και αλλού τελείται, την ημέρα αυτή, ταφή ανθρώπινου ομοιώματος και θρήνος. Η ευωχία και η ευθυμία, που ακολουθούν, προϋποθέτουν ανάσταση του νεκρού, σαν κι αυτήν που είδαμε στο παιγνίδι του Ζαφείρη στην Ήπειρο. Όπως ο Ζαφείρης, έτσι και ο Κάναβος και οι παρόμοιες μμικές παραστάσεις της~~

συνδέσεων τους με τη φύση και τη ζωή, αποτελούν το δεδομένο της διαχρονικής ουσίας τους, δηλαδή της προσαρμογής τους σε άλλα περιβάλλοντα και κατ' επέκταση της ύπαρξής τους ως διαχρονικών αξιών.

Ακόμα και σήμερα, γράφει η Μ. Τερζοπούλου, που η ιστορική, οικονομική και κοινωνική πραγματικότητα έχει μεταβληθεί και κατά συνέπεια και οι όροι επιτέλεσης των τραγουδιών, είναι εντυπωσιακό το πόσο ζωηρά λειτουργεί η μνήμη - βιωματική ή επινοημένη - σχετικά με τα τραγούδια και μέσα από αυτά. Με την ανάκληση του πρόσφατου ή απώτερου ιστορικού ή μυθικού παρελθόντος, συμπαρασύρεται στην επιφάνεια το πνεύμα και η τεχνοτροπία των τραγουδιών, οι κανόνες λειτουργίας τους και η επίγνωση του βαρύνοντος ρόλου του τραγουδιστή. Ο ιδιαίτερος μουσικός τρόπος με τον οποίο εκφέρεται ο λόγος των τραγουδιών, συμβάλλει στη βαθύτερη κατανόηση του περιεχομένου τους. Τα τραγούδια αναδεικνύονται σε αναλυτικά εργαλεία, που επιτρέπουν στο μελετητή τους να αποκωδικοποιήσει το συμβολικό τους λόγο και να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο τα μέλη μιας συγκεκριμένης ομάδας αντιλαμβάνονται την ηθική αλλά και την ιστορία, την ταυτότητά τους αλλά και την εξερότητά τους σε σχέση με τις γειτονικές ομάδες.²⁷

Η «κοινή αισθητική γλώσσα»

Ένα από τα ουσιαστικά γνωρίσματα της λαϊκής χορευτικής δημιουργίας είναι ο *ομαδικός χαρακτήρας της*. Αυτό προϋποθέτει «κοινή» κατά κάποιο τρόπο συμπεριφορά δράσης σε επίπεδο παραγωγής - ενσωμάτωσης και απόδοσης του πραττόμενου, που συντελείται στη βάση της σύμπνοιας ως

²⁷ ειδικότερα, Μ. Τερζοπούλου, «Γεγονότα Τραγούδια», Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος», Αθήνα 1999, σελ.135.

προς τις κοινές δια-δράσεις και τις ηθικές αντιλήψεις της ομάδας. Η «κοινή» διαμορφωμένη αντίληψη που διέπει τους φορείς της συλλογικής πολιτισμικής πράξης, αντανακλάται και στα προϊόντα που αυτοί οι ίδιοι φορείς επιλέγουν για να καλύψουν τις αισθητικές τους ανάγκες. Ο παραδοσιακός χορός, σύμβολο της συλλογικής ενότητας συνεχίζει σε ένα συνεκτικό ιστό τον ιδεολογικό, ψυχολογικό και κοινωνικό κόσμο της ομάδας.

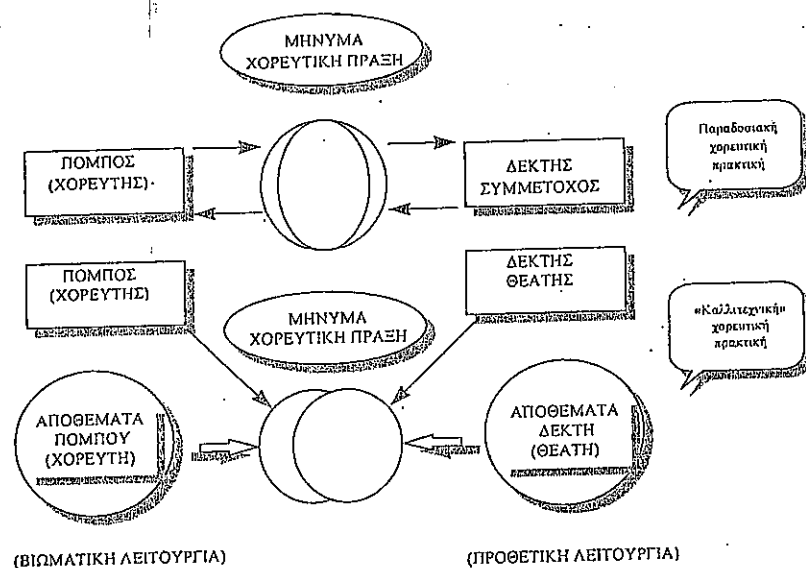
Αν και στις παραδοσιακές κοινωνίες ο χορός έχει ομαδικό χαρακτήρα, ομαδικότητα δε σημαίνει ότι όλοι δημιουργούν ταυτόχρονα. Υπάρχει και εδώ το δημιουργικό άτομο η έμπνευση του οποίου θα περάσει από το διυλιστήριο του κοινωνικού ελέγχου των φορέων της συγκεκριμένης παράδοσης και θα καθιερωθεί με τη διατήρηση και τη χρήση της. Το λαϊκό παραδοσιακό δημιούργημα είτε πρόκειται για τραγούδι είτε για κέντημα είτε για χορό είναι «υπέρ-προσωπικό και υπάρχει εν δυνάμει, «.....είναι ένας καμβάς τον οποίο οι λαϊκοί δημιουργοί κοσμούν με τη δαντέλα της προσωπικής τους δημιουργίας».²⁸

Οι προσωπικοί χειρισμοί ωστόσο, δεν είναι αχαλίνωτοι. Υπακούουν σε ορισμένες συμβάσεις από τις οποίες δεν μπορεί να ξεφύγει ο παραδοσιακός χορευτής. Ακόμα και σε χορευτικές μορφές που επιτρέπονται προσωπικοί χειρισμοί περισσότερο ελεύθεροι, όπως οι αυτοσχέδιες φόρμες τρίτου βαθμού, Τσάμικος, Μαλεβιζιώτης, Γκάιντα, Παπαδιά (Νάουσα), για ν' αναφέρω μερικές, οι συμβάσεις είναι ιδιαίτερα αισθητές, όπως επίσης είναι αισθητές οι σχετικές αποκλίσεις από τη χορευτική νόρμα, που παρατηρούνται σε επιτελέσεις ομοιογενών και αυστηρά συμβατοποιημένων χορευτικών μορφών και αναφέ

²⁸ πρβλ. την αναφορά του Γ. Σηφάκη στον Jakobson, ό.π. σημ. 11, καθώς επίσης και Γ. Μπαμπινιώτη, Γλωσσολογία και Λογοτεχνία, Αθήνα 1984, σελ. 121 - Για την έννοια της ομαδικότητας στη λαϊκή χορευτική παράδοση, Ν. Πολίτη Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια ό.π.

ρονται στο όλως ιδιαίτερο προσωπικό ύφος του κάθε χορευτή. Οι σχετικές αυτές αποκλίσεις έχουν να κάνουν με τις υπολογικές διαστάσεις (ποιοτικές επιλογές) και όχι με τη δομή του χορού που λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναπαραγωγής της φόρμας του.

Σχήμα 2. Συνιστώσες της βιωματικής (παραδοσιακής) και προθετικής (έντεχνης) λειτουργίας του χορού.³⁰



Το επικοινωνιακό σύστημα στο οποίο δρουν και αναπαράγονται οι παραδοσιακές λαϊκές δημιουργίες, διαφέρει αισθητά από αυτό της λεγόμενης έντεχνης δημιουργίας. Με αναφορά στο κλασικό επικοινωνιακό σχήμα πομπός - μήνυμα - δέκτης, ο δέκτης δεν είναι ο θεατής του σκηνικού θεάματος, αλλά συμ

³⁰ Για τη μεταφορά του σχήματος του Jakobson βλ. Μ. Ζωγράφου, Λαογραφική Ανθρωπολογική προσέγγιση του σέρα - χορού των Ποντίων, διδακτ. διατριβή, Ιωάννινα, 1989, από όπου και ο πίνακας.

μέτοχος. (βλ. σχήμα 2). Είναι ταυτόχρονα χορευτής, ελεγκτής και εγγυητής της διατήρησης της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας της ομάδας. Αυτή η διαδικασία δε συνθλίβει το ατομικό εγώ αλλά το εντάσσει μέσα σ' ένα συλλογικό εγώ ομαλά και απρόσκοπτα, εφόσον η όποια πρωτοβουλία της στιγμής μπορεί να είναι δυνατή. Όμως θα γίνει αποδεκτή μόνο μεσ' από τη διατήρηση και τη χρήση της, εφόσον δηλαδή υιοθετηθεί από την ομάδα.

Δεν είναι τυχαίο, λέει ο Lotman, ότι η πιο συνεπής ποιητική αυτού του είδους αποφεύγει την ομοιοκαταληξία. Η τέχνη αυτής της κατηγορίας είναι μια τέχνη που τυποποιεί και γενικεύει, που εξομοιώνει και ταξινομεί. Εκείνο όμως που κρατάει ζωντανά τα έργα της αισθητικής της ταυτότητας και δεν τ' αφήνει να γίνουν πιστά αντίγραφα είναι ότι η εξομοίωση συνοδεύεται αναγκαστικά από ποικιλία, που πραγματοποιείται με τον αυτοσχεδιασμό.²⁹ Γράφει ο Λ. Δρανδάκης:

«Όμως, όταν ο δημοτικός χορευτής (άνδρας ή γυναίκα) είναι ταλαντούχος και οι συγκυρίες δημιουργήσουν την κατάλληλη υποδομή και την εσωτερική φόρτιση, η χορευτική δημιουργία θα αναβλύσει πηγαία και ανεπανάληπτη. Σε τέτοιες στιγμές ο χορευτής που με ευρηματικότητα συνδυάζει τη χορευτική παραδοσιακή τεχνική του τύπου του, το ύφος της ομάδας στην οποία ανήκει και παράλληλα καταφέρνει να δώσει στην κίνηση και στην όλη έκφραση του χορού του ένα προσωπικό χαρακτήρα, δεν υπάρχει αμφιβολία πως είναι ένας καλλιτέχνης που δημιουργεί μικρά αριστουργήματα λαϊκής τέχνης. Αριστουργήματα που γεννιούνται και πεθαίνουν ταυτόχρονα»

²⁹ βλ. Π. Κολακλίδη, «Ο Ιδιότυπος Χαρακτήρας των Δημοτικών Τραγουδιών», Πρακτικά 4^{ου} Συμποσίου Ποίησης, Αθήνα 1985 σελ. 290-.

και δεν μπορούν να αναπαραχθούν από κανένα, ούτε από τον ίδιο το δημιουργό και εκτελεστή τους».³¹

Είναι γενικά αποδεκτό ότι ο παραδοσιακός καλλιτέχνης πατά στα καλούπια που του έχουν παραδώσει και που είναι φορτωμένα με εμπειρίες και βιώματα παλαιότερων γενεών. Όμως αυτά δεν τα προσλαμβάνει άκριτα. Ως εσωτερική παρόρμηση ή ως επιβαλλόμενη τάση από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του, σε συνδυασμό και με τις δυνατότητές του, θα επιχειρήσει να ξεπεράσει τον οικείο μη λεκτικό του κώδικα, αγγίζοντας κάποιες στιγμές την πρωτότυπη σύνθεση. Οι περιπτώσεις όμως «πρωτοτυπίας» ελαχιστοποιούνται στον παραδοσιακό τρόπο ζωής.

Υπάρχουν χορευτικές μορφές που φέρουν τη σφραγίδα του δημιουργού τους, όπως ο Νταβέλης, ο Σωτήρης (μεταγενέστερη φόρμα στη Νάουσα), ο Γιάννης Κώστας, η Γενοβέφα, ο Οσμαντάκας, η Βασιλαρ χόντισα (Ηπειρος), ο Γιάννης ο Περαιθιανός (Λευκάδα), η Αναστασιά, η κόρη Ελένη, της Δημητρούλας, η Στάνκαινα (Μακεδονία), για να αναφέρω τυχαία παραδείγματα. Όμως οι χορευτικές αυτές φόρμες διαφοροποιούνται ως προς τις ποιοτικές επιλογές σε σχέση με το χώρο και το χρόνο των κινητικών επιλογών και η αναδόμησή τους κινείται πάνω κάτω σε γνωστά καλούπια βασισμένα στο συντακτικό και το ποιοτικό λεξιλόγιο του χορευτικού συστήματος που ανήκουν.

Αναπροσαρμογές που να επιφέρουν σημαντική τομή στην πολιτισμική δημιουργία είναι ισχνές έως ανύπαρκτες. Θα μπορούσαμε με κάθε επιφύλαξη να αναφέρουμε την εμφάνιση και υιοθέτηση του ζευγαρωτού σχήματος στο νησιώτικο χώρο, ως αντίληψη της νέας αντίληψης που διαμορφώνεται στη

³¹ βλ. Α. Δρανδάκη, Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό δημοτικό χορό, Αθήνα 1993

Δύση για τα φύλα και μεταφέρεται και στα νησιά με τους καπουτσίνους (καθολικούς ιερείς) με την Ενετοκρατία.³² Ένα ακόμα παράδειγμα συνιστά η παρουσία του πρωτοχορευτή που αποκόβεται από την ομάδα (Τσάμικος, Μαλεβιζιώτης κ.ά), ενώ ο ατομικός ζείμπέκικος χορός συνδέεται με διαφορετικής φύσης κοινωνικές διεργασίες.

Η έννοια της συλλογικότητας, το μοίρασμα δηλαδή μιας «κοινής ιδέας», στην παραδοσιακή εκδοχή της χορευτικής πράξης, προσμετρά μια ολική αισθητική εμπειρία που απορρέει:

α) από τη συνάρθρωση τριών εκφραστικών σημείων-συστημάτων: της ποίησης, της μουσικής και της κίνησης. Το πρώτο σύστημα ερεθίζει τη σκέψη, το δεύτερο ενσωματώνει και το τρίτο θεμελιώνει μέσα από την υλικότητά του – θραύοντας τον καθημερινό τελεστικό κύκλο – την παράσταση των νοουμένων συντείνοντας έτσι στην αναπαραγωγή τους.

β) από την ομαδική συμμετοχή και την ταύτιση των ατόμων που συμμετέχουν στην εκπλήρωση της χορευτικής πράξης που είναι κοινωνική πράξη. Ακόμα και στις περιπτώσεις όπου ο αριθμός ή το φύλο των χορευτών είναι καθορισμένα – όπως το Θύμισμα(ν) του Πόντου, ή ο Δίπτατος χορός, καθώς και στις περιπτώσεις εκείνες όπου συμμετέχουν μόνο άνδρες ή μόνο γυναίκες – η νοηματική και συγκινησιακή φόρτιση με την οποία είναι επενδυμένη η χορευτική πράξη ως «αντικείμενο» κοινής

³² Ο Δ. Πασχάλης αναφερόμενος στους χορούς της νήσου Άνδρου γράφει: Ο συρτός χορός είναι «ακραϊφνώς επιχωριάζοντας ελληνικού τύπου», ενώ ο μπάλος είναι επείσακτος. Χορεύουν πρώτα το συρτό και μετά κόβουν σε μπάλο. Το μπάλο χορεύει μόνο ένα ζευγάρι και ο χορευτής επιδεικνύει τη δεξιότητά του ενώ η χορεύτρια την κομψότητα και το κάλλος. Ο μπάλος σήμερα ακολουθεί το συρτό. Δ. Πασχάλης, Οι χοροί της νήσου Άνδρου, συρτός και μπάλος, Ανδριακών ημερολόγιον, σελ. 21. Για τη σύγχρονη χορευτική πρακτική σχετικά με το Συρτό και το Μπάλο σήμερα στη Νάξο, βλ. Σ. Σπηλιάκος, Ο Συρτός και ο Μπάλος στη Νάξο, Χορολογική προσέγγιση, διδ. διατριβή, Τ.Ε.Φ.Α.Α. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

παρακαταθήκης, προσδίδει στο φορέα της παράδοσης μια αίσθηση αμεσότητας και πληρότητας και ένα πλήρες και ουσιαστικό μοίρασμα.

γ) από την κεντρομόλα τάση του χορευτικού κώδικα: οι χορευτικές μορφές εντασσόμενες στο χώρο και το χρόνο παραγωγής και αναπαραγωγής τους είναι αναγνωρίσιμες και αναγνώσιμες και δε χαρακτηρίζονται από την «αφαίρεση» που χαρακτηρίζει την έντεχνη παράδοση.³³ Στη λαϊκή χορευτική παράδοση τα περιθώρια πολυσήμιας στενεύουν, σε αντίθεση με το αστικό περιβάλλον, όπου η χορευτική επιτέλεση μπορεί να προσλάβει ποικίλες νοηματοδοτήσεις, εξαιτίας της ανομοιογένειας των πληθυσμιακών ομάδων που την «καταναλώνουν». Εδώ η χορευτική μορφή έχει μια δοσμένη φόρμα (δομή και ύφος), και σ' ένα βαθμό νόημα, που έχει αποκρυσταλλωθεί μεσ' από έναν διάλογο με το βιοτικό περίγυρο, τις κοινωνικές διεργασίες και την επαφή με άλλες εθνοτοπικές ομάδες ή πολιτισμικά σύνολα.

Ο λαϊκός παραδοσιακός χορευτής χορεύει για την αγάπη και τον καημό της ξενιτιάς, για να κοινοποιήσει τη λεβεντιά, τη σεμνότητα τις αξίες και τις αντιφάσεις της ζωής, μέσ' από την έκθεση και την αναπαραγωγή του θεσμοθετημένου από την ομάδα κώδικα συμπεριφοράς. Γράφει ο Προβελέγγιος στον Κρητικό του: «Ο χορός του παλληκαριού ήταν σεμνός σαν να

³³ Κατά τον T. Shawn, η έννοια του «άρρητου» ή «αφηρημένου» είναι πράγματι δύσκολη. Οι φιλόσοφοι και οι ψυχολόγοι δεν μπορούν να την προσδιορίσουν με ακρίβεια. Υποθέτω ότι αναφέρονται στο αντίθετο του ακριβούς, ρητού, αλλά αυτό είναι μια αδυναμία καθώς ο χορός δε μπορεί να είναι οτιδήποτε αλλά μια συγκεκριμένη έκφραση. Το 1930 ήμουν στο Μόναχο όπου παρακολουθούσα το 3^ο Παγκόσμιο Συνέδριο χορού και κάθε βράδυ πηγαίνα σ' ένα τμήμα χορού όπου διδασκοντα ποικίλοι χοροί, οι καλύτεροι του ρεπερτορίου της συγκεκριμένης ομάδας. Έχω τη γνώμη ότι αν είχα εισαχθεί για μια εβδομάδα σ' ένα άσυλο θα ήταν καλύτερα.....αυτοί οι άνθρωποι μάχονταν τόσο σκληρά με τις κινήσεις τους, που ποτέ πριν δεν είχα δει. Οπωσδήποτε τελείως διαφορετικά από το μπαλέτο της St. Denis ή της Duncan, Dance We Must, N. York 1974, σελ. 104-105.

τον χόρευε κορίτσι, το σείσμα του ήταν ζουρλαμός ... αν είχε μιλήσει θα είχε βγάλει το λαρύγγι του, αν είχε φτερά, θα είχε πετάξει σαν αετός».³⁴

Οι θεριστάδες στην Κύπρο χορεύουν το Δρεπάνι στην ανάπαυλα του θερισμού αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις, για να δείξουν πόσο καλοί θεριστάδες είναι - και αυτό αποτελεί πρόσόν για να εξασφαλίσουν εύκολα εργασία.³⁵ Οι νεαρές κοπέλες κεντούν τα προικιά με τις μανάδες τους στα περίφημα νυχτέρια, μαθαίνοντας παράλληλα να τραγουδούν και να χορεύουν. Κι' αυτή η διαδικασία δεν είναι καταπιεστική για τη νέα κοπέλα, αλλά αποτελεί ευχαρίστηση που λειτουργεί λυτρωτικά στη σκληρή απαίτηση της καθημερινότητας.

Ο χορός εδώ, δεν είναι πρόβλημα που καταπιέζει το άτομο. Είναι ένας τόπος άμιλλας, απόκτησης καλής φήμης, επιλογής συντρόφου και προσδοκία για ένα καλύτερο αύριο. Οι αντιπαλότητες, οι συγκρούσεις, οι διαφοροποιημένες συμπεριφορές είναι παρούσες και από αυτές πλέκεται η καθημερινότητα. Όλα αυτά, μπορεί να εισρέουν και στο πλαίσιο του χορού, όπως αποκαλύπτεται με τα πεισματικά, τα τσαπιστά, τις μαντινάδες, τα δίστιχα ή τα πολύστιχα τραγούδια της οστεριανής Ελλάδας που συνοδεύουν τις χορευτικές μορφές ή τα περιβάλλοντα λειτουργίας τους (εθιμικές περιστάσεις κοινωνικά γεγονότα), παρουσιάζουν όμως μια τάση εξομάλυνσης.

Η επιλογή της λέξης πεισματικά ή τσαπιστά, όπως λένε στα δωδεκάνησα και στην Κύπρο τα δίστιχα, ως διαλογική πράξη, είναι ενδεικτική των καθημερινών ψυχολογικών προθέσεων του φορέα της παράδοσης. Έτσι, στο πλαίσιο της χορευτικής διαδικασίας σχεδόν σύσσωμη η ομάδα χορεύει για τα σοβαρά και αυστηρά συμβατοποιημένα, καθώς και τα ευτράπελα, όπως τα καθημερινά καμώματα του τεμπέλη «μυξάρη»

³⁴ βλ. Β. Προβελέγγιου, Ο κρητικός. Για την ποιητική σύνθεση Δ. Αετουδάκη, Οι κρητικοί χοροί, α.ε.

άνδρα (Τρυγόνα Πόντου), τα καμώματα και παθήματα αναφορικά με τις σχέσεις των δύο φύλων (άμοιρη Ζακύνθου), τον παπά και τις παπαδιές κ.ο.κ εκθέτοντάς τα στο πλαίσιο της χορευτικής πράξης και νομιμοποιώντας τα μεσ' από αυτή. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι μεσ' από τη χορευτική πρακτική οι φορείς της παράδοσης ενσωματώνουν την καθημερινότητά τους διακωμωδώντας ή εκθειάζοντάς την και τη μεταφέρουν σ' ένα άλλο επίπεδο τάξης με ηθικό προσανατολισμό, μεσ' από ένα παιχνίδι ήχου - λόγου και κίνησης, κατά βάση Αυτρωτικό.

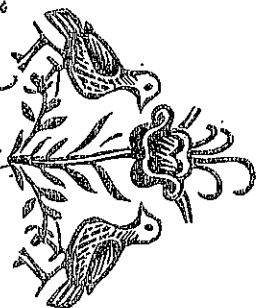
Ο χορός αποτελεί τη συμβολική εκείνη πρακτική που διαμεσολαβεί ανάμεσα στο υπαρκτό καθημερινό και το φόβο του άγνωστου. Σε μια μεσσηνιακή παράδοση λέγεται ότι:

ένας γιδοβοσκός έχασε κάποτε ένα από τα γίδια του. Ενώ για να το βρει έψαχνε, εμφανίστηκαν μπροστά του «λυκοκάντζαροι», οι οποίοι τον ανάγκασαν να φάει μαζί τους και τον έβαλαν να σύρει το χορό, για να τον κουράσουν, γιατί έτσι θα ήταν ευκολότερη λεία γι' αυτούς. Έτυχε όμως ο γιδοβοσκός να είναι ο καλύτερος χορευτής του χωριού και χόρεψε τόσο καλά που τα «λυκοκαντζάρια» τον θρόνησαν σε μια ψηλή θέση για να τους πει ποιό απ' αυτά χορεύει καλύτερα και ύστερα του έδωσαν χαρίσματα πολλά και τον άφησαν να φύγει.³⁵

Έτσι, η όποια αναγνωστική διαδικασία εστιάζεται κατ' αρχήν στη μορφή και ειδικότερα στο τρισδιάστατό της, *κίνηση - μουσική - ποιητικό κείμενο*. Όμως σε αρκετές περιπτώσεις οι χορευτικές μορφές συνδέονται μ' ένα συγκεκριμένο νόημα ιστορικά θεμελιωμένο. Αυτό σημαίνει ότι σε όποιο πλαίσιο ή θέση και αν βρεθούν συμπαρασύρουν την κύρια, την «εστιακή» σημασία τους, με την οποία είναι φορτισμένες.

³⁵ Ι. Ιακωβίδη, ό. π.

³⁶ βλ. Δ. Λουκάτου, «Ο χορός στη Λαογραφία μας», Νέα Εστία 67, (1960).



Κ. Γιαννουλίου (επιμ.), 3^ο Δουβλίνο Χειμώνα Νοεμβρίου. Χάρος
 η Νοητική Νοητική α-Βοηθής, Δοκίμια 2004

ΑΝ ΞΕ ΔΩ ΝΑ ΧΟΡΕΥΕΙΣ, ΘΑ ΣΟΥ ΠΩ ΠΟΙΟΣ ΕΙΣΑΙ... Η ΠΙΟΤΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΤΣΙΤΑΝΩΝ

Άννα Δυδάκη

Εισαγωγή



Νωστοί και άγνωστοι, οικείοι και ξένοι είναι για την ευρύτερη κοινωνία οι Τσιγγάνοι. Όλοι τους γνωρίζουμε και τους θυμόμαστε παιδιόθεν να περνούν κατά καιρούς από τα μέρη μας, να στήνουν τα τσιάντσια τους έξω από το χωριό ή να μένουν μόνιμα στις παρυφές του ως σιδεράδες. Άνθρωποι συνήθως σκουρόχρωμοι που γάνωναν κουτάλια και πιρούνια, έπλεκαν καλάθια και παλιές καρέκλες ή έσερναν αρκούδες, στις οποίες είχαν διδάξει -με σκληρό τρόπο μάθαμε αργότερα από τους οικολόγους- να καθαφτίζονται και να τσιριτάνουν τη Βουλιακάκη. Τραγουδούσαν, έπαιζαν νταούδια, ζουρνάδες και τσολιάρια και η νεαρή τσιγγάνα με τη λουλουδάτη φούστα, το "γυρίφαλο στ' αυτί και την χιονισσιά στο μάτι" χόρευε, και ο ήχος από τα βραχιόλια της έσμιγε με εκείνον από τα ζάδια στο ντέφι. Παράλληλα ακούγαμε τις αιτείες των μεγάλων πως αν δεν ήμασταν καλά παιδιά θα μας έδιναν στη γύφτισσα.

Τα χρόνια πέρασαν και οι Τσιγγάνοι αδυνατώντας να ασκήσουν τα παραδοσιακά τους επαγγέλματα στην ύπαιθρο έρχονται στην πόλη. Και το ρομαντικό ή απαξιωτικό στερεότυπο του Τσιγγάνου γυρολόγου ή του εμπόρου της λαϊκής εξακολουθούν να το συγκροτούν αρνητικά και θετικά χαρακτηριστικά: Η Τσιγγάνα συνεχίζει να είναι Κάρμεν ή κακιά μάγισσα και ο Τσιγγάνος μπορεί να είναι ρομαντικός και γεμάτος πάθος, έτοιμος να κλέψει την κοπέλα που αγαπά ή, συχνότερα, ο αφερέγγυος που πιστεύουμε ότι καλό είναι να προσέχουμε στις συναλλαγές μαζί του. Γνώριμες εικόνες και αποψεις -πραγματικές ή φαντασιωτικές- που τους καθιστούν οικείους, αλλά συγχρόνως και ξένους αφού σχεδόν ποτέ δεν στεκόμαστε να αναδύσουμε το στερεότυπο και να δούμε πίσω από αυτό το πρόσωπό τους.

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσω να αναλύσω και να σχολιάσω κάποιες συμπεριφορές τους επικεντρωμένη στην αγάπη τους για τον χορό και το φιλέοργο γεννιότερα που τους χαρακτηρίζει, και στον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνουν αυτές τις

τάσεις τους. Τα στοιχεία που θα παρουσιαστούν συλλέχθηκαν κατά τη διάρκεια επιτόπιων ερευνών μου στην Αγία Βαρβάρα, το Ζεφύρι και τα Άνω Λιόσια.¹

Οι Τσιγγάνοι. Καταγωγή - Ιστορία

Οι Τσιγγάνοι, οι Ρομ, όπως ονομάζονται σήμερα διεθνώς, είναι ένας λαός χωρίς γραπτή γλώσσα, χωρίς γραπτή ιστορία και οι μνήμες του παρελθόντος περιορίζονται σε μερικές γενιές πίσω. Ό,τι ξέρουμε γι' αυτούς γράφτηκε από μη-Τσιγγάνους που μελέτησαν τη γλώσσα τους και μέσα από αυτήν εντόπισαν την καταγωγή τους και βρήκαν τα ίχνη της πορείας τους ανά τον κόσμο.²

Η άποψη ότι κατάγονται από την Αίγυπτο (Αιγύπτιος - Αιγύπτιος - Ινός) αποδείχτηκε λανθασμένη εφόσον η γλώσσα τους δεν έχει καθόλου αραβικά στοιχεία -άρα καμία σχέση με την Αίγυπτο-, αλλά προέρχεται από τη σαοκρική και είναι συγγενής των νεοινδικών χιντί και παντζάμπι. Σήμερα γνωρίζουμε πια ότι ξεκίνησαν από τις ΒΑ. Ινδίες, το σημερινό Παντζάμπι, στα τέλη του 8ου ή αρχές του 9ου αιώνα. Το γιατί έφυγαν από τις Ινδίες παραμένει άγνωστο εκείνο που γνωρίζουμε είναι ότι ανήκαν σε κατώτερες, ακάθαρτες, κάστες, (Hajians) γνωστές με την επωνυμία Τζοτ, Τζατ, Νούρι ή Ντομ. Ίσως μετά από αποτυχημένες εξεγέρσεις αναγκάστηκαν να φύγουν και να κινηθούν προς τα δυτικά περνώντας από το Πακιστάν, την Περσία, το Ιράκ. Στο Βυζάντιο εμφανίζονται κατά τον 11ο αιώνα σχεδόν την ίδια εποχή με τους Σελτζούκους (μάχη του Ματζικέρι, 15 Αυγούστου 1071), οι οποίοι αυτοαποκαλούνταν Ρομ και πιθανώς η επωνομασία Ρομ των Τσιγγάνων να προέρχεται από κάποιον "προσέτιμο" μαζί τους. Τους συνέφερε μάλλον γιατί οι Σελτζούκοι παρουσάζονταν αρχικά ανεξίτητοι και έτοιμοι να αποδεχτούν διαφορετικές εθνότητες. Και εδώ, όμως, ο χαρακτηρισμός του *ακάθαρτου* τους συνοδεύει και η Ορθόδοξη Εκκλησία στο Βυζάντιο τους έδωσε την ονομασία *Αθίγγανοι*, θεωρώντας τους μαρτύρους, ανέγγιχτους (α στερητικό+ θιγγάνω=αγγίζω, untouchable).

Στην Ελλάδα ζουν από τον 14ο αιώνα και, παρά το γεγονός της μακρόχρονης πα-

¹ Α. Ανδράκη, *Μπαλαμέ και Ρομά. Οι Τσιγγάνοι των Άνω Λιοσίων*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997. Α. Ανδράκη, *Οι Τσιγγάνοι στην πόλη. Μεγαλώνοντας στην Αγία Βαρβάρα*, Αθήνα 1998.

² Για την καταγωγή και την ιστορία των Τσιγγάνων βλ. J.-P. Liégeois, *Tsiganes, La Decouvert / Maspero*, Paris 1983, σελ. 17-53. J.-P. Liégeois, *Tsiganes et Voyageurs Donnees socio-culturelles. Donnees socio-politiques*, Conseil de la Cooperation Culturelle, Strasbourg 1985, σελ. 12-27. N Martinez, *Les Tsiganes, ou le rôle Que sais-je?*, Paris 1986, σελ. 3-20. D. Kenrich - G. Puxon, *The Destiny of Europe's Gypsies*, Chatto-Heinemann for Sussex University Press, Great Britain 1972, σελ. 13-17. B. Fortinso, *Tsiganes et Sedentaires. La reproduction culturelle d' une société*, Paris, 1986, σελ. 11-15. Δ. Ντούρας, "Οι φυλές, κέ διακρίσεις στην εκπαίδευση των Τσιγγάνων", *Εκπαιδευτική Κονούττα*, 14 (1991), σελ. 32-37. Η. Asseo, *European history. The history of the Gypsies in Europe*, Interface Gypsies and Travellers, Education Training Youth, 20 (1995), σελ. 4-7. Μ. Τεζουπουλου-Γ.Γεωργίου, *Οι Τσιγγάνοι στην Ελλάδα*, Αθήνα 1996, σελ. 4-10. Α. Ανδράκη, *Οι Τσιγγάνοι στην πόλη*, ό.π., σελ. 20-32. Πλούσια βιβλιογραφία σχετική με τους Τσιγγάνους βλ. και στο Cs. Pionai (ed.), *Classoraszag, Uj Mandatum*, Budapest, 2002.

ραμονής τους στη χώρα μας, δεν έχουν ενσωματωθεί στην ευρύτερη κοινωνία, με αποτέλεσμα στους τόπους μόνιμης ή περιοδικής διαμονής τους να εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται ως οι διαφορετικοί, οι μη-ενταγμένοι,³ όπως συμβαίνει και σχεδόν παντού: Οι απότιδες Τσιγγάνοι δημιουργούν συνεχώς δικές τους μικρές πατρίδες σε όλη τον κόσμο. Πατρίδες νοτιές εκείνοι που ζουν ακόμη ως νομάδες και δεν κατέχουν γη για να την ονομάσουν *γη του πατρός*. Και οι τσιγγάνικες ομάδες παίρνουν το όνομά τους από τον τόπο καταγωγής τους, το θρήσκευμα, την εργασία με την οποία ασχολούνται, το όνομα του γενάρχη τους, το αν τα μέλη τους είναι μόνιμα ή προσωρινά εγκατεστημένα κλπ.

Οι Τσιγγάνοι στην Ελλάδα - Οι ομοιότητες

Καθώς εξελίσσονταν οι επιτόπιες έρευνές μου στις περιοχές που προανέφερα και η συλλογή λεπτομερειικών στοιχείων με ποιοτικές μεθόδους, χωρίς συγκεκριμένες θεωρητικές υποθέσεις, με σκοπό να καταδείξω, όσο μπορούσα, τις αξίες και τις δομές της συγκεκριμένης κοινωνίας, παρατηρούσα ότι τα δεδομένα ανακαλύψαν στη μνήμη μου γνώσεις και εμπειρίες οι οποίες καμιά σχέση δεν είχαν με την τσιγγάνικη κοινωνία. Στοιχεία τα οποία μου φαινόταν οικεία, γνώριμα από άλλες αναγνώσεις· στοιχεία που ήταν, βέβαια, ανάλογα με εκείνα που εμφανίζονται στη βιβλιογραφία για τους Τσιγγάνους, αλλά περισσότερο μου θύμιζαν τις δικές μας παραδοσιακές κοινωνίες της ελληνικής υπαίθρου. Ενώ δηλαδή αναχωρούσα από τη θέση ότι η θεωρία δεν θα πρέπει να προκαταλάβει την ποιοτική έρευνα αλλά να εξαχθεί μέσα από τον διάλογο με τα δεδομένα, και ήμουν πολύ προσεκτική στο να καταγράψω αυτά ακριβώς που έβλεπα χωρίς προκαταλήψεις, όταν στη συνέχεια τα επεξεργαζόμουν, αναγνώριζα σ' αυτά στοιχεία και μνήμες από άλλες περιπτώσεις που καμιά σχέση δεν είχαν με τους Τσιγγάνους.

Με άλλα λόγια έβλεπα ομοιότητες και κοινά πολιτισμικά στοιχεία ανάμεσα σε ανθρώπους που επί αιώνες ζούσαν μαζί και χώρια, οι μὲν ως κυρίαρχη κοινωνία οι δε ως εκ γενετής και δια βίου παρίες. Ομοιότητες και διαφορές, ταυτότητες και ετερότητες αναδύονταν συγχρόνως και απαιτούσαν ερμηνεία.

Προφανώς οι Τσιγγάνοι, ζώντας επί αιώνες δίπλα στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία, υιοθέτησαν στοιχεία του πολιτισμού των αγροτών· ίσως προσαπλάσσοντας, όσο μπορούσαν, να μην τονίζουν τις διαφορές που τους έθεταν στη θέση όχι απλώς του διαφορετικού, του μειονοτικού, αλλά του μειονεκτούντος άλλου. Ίσως πάλι οι ομοιότητες αυτές να προϋπήρχαν, αφού και Τσιγγάνοι σε άλλους τόπους συχνά ζουν με τον ίδιο πε-

³ Βλ. και Κ. Α. Κozaitis, "Foreigners Among Foreigners: Social Organization Among the Roma of Athens, Greece", *Urban Anthropology*, Vol. 26(2), 1997, σελ. 165-199.

ρίπτου τρόπο.⁴ Γνωρίζουμε πια ότι κοινά στοιχεία ζωής, παρόμοιοι μύθοι και κοσμολογικοί μύθοι παρουσιάζονται σε λαούς που δεν ήρθαν ποτέ σε επαφή μεταξύ τους. Ο βαθύς

τερος ανθρώπινος πυρήνας φαίνεται όμοιος σ' όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης.⁵

Οι οικογενειακές δομές, η διευρυμένη οικογένεια και ο άνδρο-πατρο-τοπικός γάμος, η λάθρα αναβαθμισμένη θέση της γυναίκας με την πρωτοκαθεδρία της σε ένα μαγικό-θηροκεντρικό-θεραπευτικό σύστημα,⁶ παρά το ότι στην ελληνική παραδοσιακή οικογένεια τα νεαρά μέλη της οικογένειας αναφέρονταν ως παιδιά και κορίτσια (τούμπρες), η προίκα ή η εξαγορά της νύφης είναι κοινά χαρακτηριστικά Τσιγγάνων και μη-Τσιγγάνων.

Τις συμπεριφορές αυτές οι αγρότες ερχόμενοι στην πόλη και υιοθετώντας, έρωτα και νοθευμένα, τον αστικό τρόπο ζωής, τις απώλεσαν. Οι Τσιγγάνοι, όμως εξακολουθώντας να ζουν μαζί, σε κοινές εστίες, όπως ο καθένας που νιώθει ότι απειλείται και α-ναζητά την ασφάλεια ανάμεσα στους δικούς, ένωσαν την άκρη του έντονου κοινωνικού ελέγχου από τους οικείους και δεν τολμούσαν εύκολα τις καινοτομίες και τους νεωτερισμούς. Έτσι, στοιχεία ζωής από την ελληνική ύπαιθρο περασμένων δεκαετιών μπορεί κανείς να διακρίνει στη συμπεριφορά των Τσιγγάνων.

Στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των Τσιγγάνων που διατηρήθηκαν και δεν επηρέστηκαν από τη γεινίαση με τους γηγενείς πληθυσμούς θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την ενδυμασία των γυναικών, αλλά τις τελευταίες δεκαετίες η εμφάνιση των Τσιγγάνων, κυρίως των νεαρών, στις αστικές περιοχές τείνει να ακολουθήσει τα δυτικά πρότυπα ένδυσης.

Εκείνο όμως το στοιχείο της ταυτότητάς τους το οποίο επιμένουν να διατηρούν παρά τις όποιες πολιτισμικές προσαρμογές και τις εξελίξεις των καιρών, παρά τα δάνεια στοιχεία, που μπορεί να προστίθενται και να επιφέρουν επιφανειακές αλλαγές χωρίς να καταφέρνουν να επηρεάσουν το βαθύτερο χαρακτήρα και το νόημά του, είναι η γλώσσα, ο τρόπος επικοινωνίας και αναγνώρισης του "δικού". Η γλώσσα τόσο ως φωνητική έκφραση με τα φωνήματά της όσο και η άλλη γλώσσα, η πρώτη και πρωτα-

⁴ Ερευνητικές μελέτες σχετικές με τη ζωή και την ταυτότητα των Τσιγγάνων σε όλο τον κόσμο βλ. στο Sh. Salo & Cs. Pronai (eds.), *Ethnic Identities in Dynamic Perspective. Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, Ethnic and National Minority Studies Institute - Hungarian Academy of Sciences, Condolat, Budapest 2003*. Παρουσίαση σχετικών μελετών στην Ελλάδα βλ. στον συλλογικό τόμο *Οι Ρομά στην Ελλάδα*, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 2002.

⁵ Πβλ. Μ.Τ. Μερσάκης, "Το κοινό, το δικό μας, των άλλων", *Άρδην*, τ. 52-53, Ιανουάριος - Μάρτιος 2005, σελ. 45-47, όπου παρουσιάζονται όμοια πολιτισμικά στοιχεία ανάμεσα σε λαούς που δεν ήρθαν ποτέ σε επαφή μεταξύ τους: "... Η μόνη λογική παραδοχή είναι, ότι πολιτισμικά στοιχεία όλων των παραπάνω έχουν κοινή καταγωγή, που είναι η ίδια καταρχήν σκέψη και ο ίδιος ψυχισμός όλων των ανθρώπων (οι Vico και Herder μιλούσαν ανθρωπολογικότερα από τον 18ο αιώνα για την "κοινή φύση των λαών"). "Δικό μας" θα ήταν ό,τι υπάρχει πέρα, επιπλέον αυτών των από κοινού κληρονομημένων, π.χ. η αναστησιοδότηση των πυθαγορείων ρήσεων από τον Κλήμεντα Αλεξανδρέα".

⁶ Μ.Τ. Μερσάκης, "Παραδοσιακές μορφές οργανώσης γυναικών", στο Μ.Τ. Μερσάκης, *Θέματα λαογραφίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σελ. 123-134.

χική, το νεύμα, η αρχέγονη γλώσσα, η σωματική γλώσσα και ο χορός.⁷ Ο Κοντινιάκ⁸ την αναφέρει ως *έμπρακτη γλώσσα* που διατηρήθηκε κυρίως για να ειδοποιεί τον λαό για πράγματα πρωταρχικού ενδιαφέροντος, όπως ο νόμος και η θρησκεία, θυμίζοντάς μας ότι ανέκαθεν οι πράξεις υποκαθιστούσαν τα λόγια και τη ρήση του Ηρόκλητού: *ο άναξ ου το μαντείο εστί το εν Δελφοίς ούτε λέγει ούτε κρύπτει, αλλά σημαίνει*.

Οι δύο γλώσσες -φωνητική και σωματική- με τις οποίες όλοι οι άνθρωποι επικοινωνούν αποτελούν βασικό στοιχείο της ταυτότητάς τους.⁹ Για τους Τσιγγάνους που ζουν σε ένα κόσμο συνθήδως εχθρικό, οι γλώσσες αυτές γίνονται σημείο αναφοράς, σε σπειροειδή ή ασυνείδητο επίπεδο, και συγκροτούν τον δικό τους κόσμο. Η πρώτη, η ρομάνες, που ομιλείται από όλους τους Τσιγγάνους, του κόσμου, με παραλλαγές βέβαια και δάνεια στοιχεία από τη γλώσσα του τόπου στον οποίο διαμένουν, συμπίπτει με τη γλώσσα του χορού που γίνεται κοινός τόπος γι' αυτούς.

Η γιορτή

Παρά τις δυσκολίες της ζωής τους, ή ίσως εξ αιτίας αυτών σε μια προσπάθεια αντίστασης στις αντίδοτες που αντιμετωπίζουν, οι Τσιγγάνοι χορεύουν συχνά και είναι φιλόδοξοι. Διατήρησαν τον διουπόστατο χρόνο της αγροτικής κοινωνίας, που ήταν "χρόνος της δούλειας, της ασχολίας, και χρόνος της σκόλης· ο δεύτερος ήταν, βασικά, χρόνος της γιορτής· ερχόταν μετά το τέλος μιας περιόδου παραγωγικής δραστηριότητας ή παρενέβαινε προγραμματισμένα, λειτουργικά, τονωτικά, ανάμεσα σε δύο φάσεις της παραγωγικής διαδικασίας. Έτσι οι δύο ποιότητες του χρόνου επενεργούσαν αμοιβαία,

⁷ Για τον χορό ως γλώσσα του σώματος βλ. Μ. Ζωγράφου, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Art Work, Αθήνα 2003, σελ. 24-28, 171-221.

⁸ Ε. Μποννο ντε Κοντινιάκ, *Δοκίμιο περί της καταγωγής των ανθρώπινων γλώσσων*, (μετ. Ευθ. Σπυριδιέλης, επιμ. Ά. Ανδράκη), Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σελ. 140.

⁹ Για τη σχέση γλώσσας και πολιτισμού βλ. και Ά. Ανδράκη, *Το σώμα κι αλκοολοικισμοί. Διαικός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, Ελληνικά Ινστιτούτα, Αθήνα 2003, σελ. 21-57, όπου και σχετικά βιβλιογραφία. Για τη γλώσσα του σώματος και του χορού βλ. J. Desmond, "Embodying difference: issues in dance and cultural studies", στο J. Desmond (ed.), *Meaning in motion. New cultural studies of dance*, Duke University Press, London 1997, σελ. 29-54, J.K. Cowan, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990. Για την "κοινωνιολογία του σώματος", βλ. B.S. Turner, *The Body & Society*, Sage, London 1996. A. Symnott, *The Body Social. Symbolism, Self, and Society*, Routledge, London & New York 1997. M. Matras, "A Geographical Approach to the Classification of Romani Dialects", στο Sh. Salo & Cs. Pronai (eds.), *Ethnic Identities in Dynamic Perspective. Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*, ό.π., σελ. 193-199. N. Boretzky, "South Balkan II as a Romani dialect Branch: Bugurszi, Drindari and Kalajdi", *Romani Studies*, 5, Vol 10, No 2, 2000, σελ. 105-183. Y. Matras, "Romachikanes - The Romani dialect of Parakalamos", *Romani Studies* 5, Vol. 13, No 2, 2003, σελ. 59-109. Ά. Ανδράκη, *Οι Τσιγγάνοι στην πόλη. Μεγαλώνοντας στην Αγία Βαρβάρα*, Καστανιώτης 1998, σελ. 26-28, όπου και άλλη, σχετικά βιβλιογραφία.

92

αποτελούσαν αμοιβαία συμπληρωματική σχέση. Αυτή την οργανωμένη, ενταγμένη σ' ένα σταθερό ρυθμό ζωής εορτάσιμη σχέση την έχασε ο homo urbanus".¹¹

Ο χρόνος της γιορτής χάθηκε στον σύγχρονο κόσμο, θεωρούμενος ως χρόνος χαμένος, χωρίς χρηστική αξία, και οι αστοί ξέχασαν πόσο απαραίτητο είναι για τον υποταγμένο στις συμβατικές του ανθρώπινο να χάνεται στην εορταστική ατιμώσυφα. Οι Τσιγγάνοι όμως δεν έχουν ξεχάσει την τέχνη της γιορτής. Μέσα στο στρόβιλό της βυθίζονται και τα προσώπια, που αναγκάζονται ίσως να χρησιμοποιούν, εξαφανίζονται καθώς βρίσκονται ανάμεσα στους "δικούς"· και ο αυθόρμητός -καταπιεσμένος και εξοβελισμένος στο συγχρωτισμό τους με τους "άλλους"- εκρήγνυνται, αφήνεται να τους παρασύρει.

Οι Τσιγγάνοι δεν είναι εργασιομανείς. Βέβαια όταν απαιτείται θα δουλέψουν σκληρά ("Είμαστε λιγότερο γαρίφαλο σ' αυτή και τοαχτινιά στο μάτι και περισσότερο λδρώτας στο μέτωπο και πόζοι στα χέρια", μου είχε πει ένας Τσιγγάνος) όμως ποτέ δεν θα έχουν την τρέλα της εργασίας που μας κάνει να απεύδουμε να καλύψουμε τον ελεύθερο χρόνο μας με δεύτερη και τρίτη δουλειά. Οι Τσιγγάνοι συνήθως επιλέγουν τον σχετικά ελεύθερο χώρο της αγοράς με το ελαστικό ωράριο από τη μισθωτή εργασία -ή αναγκάζονται να τον επιλέξουν, εφόσον οι μη-Τσιγγάνοι είναι μάλλον απρόθυμοι να τους προσλάβουν στις δουλειές τους. Έτσι οι προγραμματισμένες από τον εργοδότη άδειες δεν αφορούν τη ζωή τους. Μπορούν μόνοι τους να ορίσουν τον χρόνο της δουλειάς ανάλογα με τις ανάγκες τους και τον χρόνο της σχέσης που απαιτούν οι γιορτές και οι κοινωνικές εκδηλώσεις: Θρησκευτικές και ονομαστικές γιορτές, αρρώγιες και κυρίως οι γάμοι γίνονται αφορμή για γλέντια και συναθροίσεις.

Ο γάμος

Τα μεγαλύτερα και πιο σημαντικά γλέντια γίνονται στους γάμους. Οι Τσιγγάνοι ότταν μιλούν για γάμο δεν εννοούν τη στεφάνωση στην εκκλησία. Αυτή μπορεί να γίνει αργότερα. Γάμος είναι το γλέντι και ο χορός που επικυρώνουν τη συμφωνία για την ένωση δύο ανθρώπων, τα δώρα -χρυσα κοσμήματα και χρήματα- που δίνουν στο νύμφαντρο ζευγάρι συγγενείς και φίλοι.

Στο γλέντι του γάμου πάντα κάποιος; συγγενής συνήθως, αναλαμβάνει να φωνάζει το όνομα εκείνου ο οποίος έχει "παρωγείλει" το τραγούδι που πρόκειται να ακουστεί κάθε φορά, για να υπάρχει τάξη και σειρά και να μη δημιουργηθούν προβλήματα και παρεξηγήσεις μεταξύ τους. Ένας άνθρωπος καταπιεσμένος από τους άλλους

¹¹ Μ. Γ. Μερικιής, *Δογραφικά ζητήματα*, Μπούρας, Αθήνα 1989, σελ. 84.

πολύ εύκολα και για ασήμαντη αφορμή μπορεί να θυμώσει όταν βρίσκεται ανάμεσα στους "δικούς". Και οι Τσιγγάνοι το ξέρουν αυτό και νομίζει κανείς ότι περιμένουν τον καβγά μέσα στη γιορτή και όλοι είναι έτοιμοι -άνδρες και γυναίκες- να τρέξουν για τη σχεδόν οίγουρη συμπόλιωση που θα επακολουθήσει. (Η φράση "κάτι τρέχει στα γύφτικα" δεν ειπώθηκε τυχαία. ο καβγάς για ασήμαντη αφορμή και η σχεδόν άμεση συμπόλιωση είναι καθημερινές πρακτικές των Τσιγγάνων). Ίσως η γιορτή να δίνει την ευκαιρία για έκφραση όλων των συναισθημάτων, ακόμη και του θυμού, χωρίς να κινδυνεύουν, αφού οι "άλλοι" που τους ελέγχουν και τους λογοκρίνουν δεν είναι τώρα παρόντες.

Αυτός που ακούει το όνομά του σηκώνεται μαζί με την παρέα του και αφού δώσει το "μπάξιο" στην ορχήστρα αρχίζει το χορό. Στην πίστα τα χρήματα πετάγονται στον αέρα, όπως και οι ίδιοι πετούν, θέλοντας να "χαθούν" μέσα στη γιορτινή ατμόσφαιρα, να δώσουν την ψυχή τους όπως δίνουν τα υπάρχοντά τους, επιδεικνύοντας θαυμάσια χρημάτων και καρδιάς,

Ένας μη Τσιγγάνος θα εκπλαγεί βλέποντας τόσα χαρτονομίσματα να αιωρούνται, καθώς οι Τσιγγάνοι τα πετούν και στη συνέχεια τα ποδοπατούν οι χορευτές. Όμως είναι ένας τρόπος για να έχουν κύρος στην ομάδα τους. Και πετούν τα χρήματα, που μπορεί να στερηθούν την άλλη μέρα, σ' ένα πόλτατς δικό τους, σε μια χρήση του πλούτου διαφορετική, μη οικονομική, σπάταλη με τα δικά μας κριτήρια, η οποία όμως είναι απαραίτητη για τη διατήρηση της υπόληψής τους ανάμεσα στους δικούς τους.

Σε γάμο εύπορου Τσιγγάνου είδα δυο φορές άντρες να πλησιάζουν επίσημα εύπορο ομοτράπεζό μου και να του λένε μυστικά κάτι στο αυτί. Αυτός γρήγορα, χωρίς δισταγμό, έβγαζε από την τσέπη του δύο ή τρία πεντοχλίσιαρα και τους τα έδινε, και εκείνοι αμέσως μετά τα πετούσαν στην ορχήστρα για να χορέψουν με την οικογένειά τους. Νομίζω πως ένας μη-τσιγγάνος δεν θα μπορούσε εύκολα να φερθεί έτσι ή τουλάχιστον δεν θα το έκανε με τόσο ευκολία. Το πιθανότερο είναι ότι κανένας δεν θα σπαρνεί χρήματα -όπως έμαθα ότι έκανε εκείνος- στους φίλους του για να τα δει να σπαταλούνται μ' αυτόν τον τρόπο σε μια στιγμή κερφιού. Συνήθως συγκατανεύουμε να δώσουμε δανεικά σε κάποιον όταν πιστέψουμε ότι πράγματι τα χρειάζεται για να καλύψει βασικές ανάγκες, και η επιθυμία για χορό μάλλον δεν συμπεριλαμβάνεται στις δικές μας βασικές ανάγκες, φαίνεται όμως ότι ο χορός επέχει διαφορετική θέση στη ζωή των Τσιγγάνων, πολύ πιο σημαντική από ό,τι στη δική μας, γι' αυτό και στο πλαίσιο της αλληλεγγύης που τους χαρακτηρίζει, αυτός που έχει περισσότερα χρήματα διαθέτει για να χορέψουν και εκείνοι με τα λιγότερα.

Ο χορός

Το γλέντι μπορεί να γίνει στο σπίτι, στην αυλή, στον κοινό χώρο ανάμεσα στις παράγκες και τα τσαντίρια ή σε κέντρα που "κλείνουν" οι περισσότερο εύποροι Τσιγγά-

94

νοι. Η μουσική που ακούγεται είναι η παραδοσιακή δική τους, η οποία δεν είναι α-μινώς τοιγάνικη· είναι ανατολίτικη με στοιχεία ισπανικά και αραβικά.¹² Μουσική βγαλμένη από τα διπλά χτυπήματα των χορδών (τοιφ=διπλός + τέλ) στο μπουζούκι, από το κλαρίνο, το ούτι, τον ζουρνά, από τα νταούδια και τα ντέφια για να χορέψουν τοιφτετέλι ή, πιο σπάνια, καρσιλαμά. Τα τραγούδια δεν έχουν πάντοτε τοιγάνικους στίχους, ο ρυθμός όμως είναι πάντα ο ίδιος. Χαρακτηριστικό είναι, ότι τοιγάνοι τραγουδιστές που έγιναν γνωστοί στο ευρύτερο κοινό με άλλους ρυθμούς -και συχνά με το λεγόμενο "ποιοτικό" τραγούδι, όπως ο Κώστας Χατζής- δεν έγιναν ιδιαίτερα αποδεκτοί από τους τοιγάνους. Αντίθετα, τα λαϊκά τραγούδια στους ρυθμούς αυτών, όποιοι εκτελεστή και αν έχουν, τραγουδιούνται και ακούγονται στις γιορτές και στα τοιγάνικα στίτια.

Το τοιφτετέλι το έφεραν οι τοιγάνοι από την Ανατολή πριν από το 1453. Στα χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας γνώρισε μεγάλη άνθηση στα Βαλκάνια και την Τουρκία. Χορός της κοιλάδας που τον χόρευαν και στα καφέ-αμάν της Μ. Ασίας, στον Πόντο, στην Καππαδοκία και αλλού. Μετά το '23 το χόρευαν οι ρεμπέτες που ήρθαν απ' τη Μικρά Ασία,¹³ και σήμερα χορεύεται πια από όλους. Εκείνοι όμως τον θεωρούν δικό τους χορό, όπως οι τοιγάνοι της Ισπανίας θεωρούν δικό τους το φλαμένκο -μουσική και χορός που εμφανίζεται εκεί κατά τον 14ο και 15ο αιώνα με επιρροές από τους Βερβέρους, τους Άραβες, το ισπανικό, εβραϊκό λαϊκό τραγούδι, το τοιγάνικο και ανδαλουσιανό και σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς και με βυζαντινές επιδράσεις.¹⁴

Στον χορό παίρνουν μέρος όλα τα άτομα της φάρας ή και από άλλες φάρες, κάθε ηλικίας. Είναι μια μέρα ξεχωριστή και είναι ξαφνικά σαν να ζουν όλοι μόνο για τη γιορτή, παρμερίζοντας τα καθημερινά προβλήματα. Μικρά παιδιά, αγόρια και κορίτσια, μανάδες με τα μωρά τους, έγκυες που χορεύουν ξεχνώντας το επιπλέον βάρος που κου-

¹² Για τη μουσική των τοιγάνων, βλ. D. Blau, A. Vellou-Keil, Ch. Keil, St. Feld, *Bright Balkan morning: Romani lives and the power of music in Greek Macedonia*, Wesleyan University Press, Middletown 2002. A. Theodosiou, "Be-longing in a 'doubly occupied place': The Parakalamos Gypsy musicians", στο *Romani Studies*, 5, Vol. 13, No 2, 2003, σελ. 25-58. Δ. Διάβας, "Κι ήρθαν κι οι γύφοι οι λαητάδες", στο *αφιέρωμα: Ταξιδεύοντας με τους τοιγάνους, Η καθημερινή - Επτά ημέρες*, 8.1.1995, σελ. 12-14. Δ. Ντούσας, *Ρομ και μουσικοχορευτικός κόσμος*, τυπωθήτω, Αθήνα 2001.

¹³ Δ. Ντούσας, *Ρομ και μουσικοχορευτικός κόσμος*, ό.π., σελ. 275-277. Για το τοιφτετέλι βλ. και Β. Τυροβο-λά, "Λαϊκός πολιτισμός και κοινωνική εξέλιξη. Το παράδειγμα του χορού τοιφτετέλι", στο Κ. Πανοπούλου (επιμ.), *Μελαδία - Λόγος - Κίνηση*, Πρακτικά 2ου Πανελληνίου Συνεδρίου, Τρέβα Σεράν και Δήμος Σερ-ρών, Σέρρες 1999, σελ. 137-174.

¹⁴ Δ. Ντούσας, *Ρομ και μουσικοχορευτικός κόσμος*, ό.π., σελ. 234-237. Η Μ. Παπαπαύλου, "Κουτοπό, αϊ-οθητική και παραστασιακή επτέλεση της τοιγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της ανδαλουσίας", στο Ευ.Γ. Αυδίκος, Ρ. Δουτζάκη, Χρ. Παπακόστας (επιμ.), *Χορευτικά επεσόδια*, Ελληνικά Ινστιτούτα, Αθήνα 2004, σελ. 39-50 γράφει πως το φλαμένκο αναδύεται ως το πιο σημερινό διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό τοιγάνων και μη - τοιγάνων. Βλ. και Μ. Παπαπαύλου, *Der Flamenco als Präsentation von Differenz. Gitanos und Mehrheitsbevölkerung Westandalusien in ethnologischer Perspektive*, Cuvillier Verlag, Göttingen 2000.

βαδούν μέσα τους, (φαινεται πως όταν λέμε για τους Τσιγγάνους ότι "χορεύουν από την κοιλά της μάνας τους", κυριολεκτούμε). Χορεύουν ακόμη ηλίκιωμένοι και ηλίκιωμένες που συχνά πετούν τα παπούτσια τους στην άκρη για να μπορούν να χορέψουν πιο άνετα. Σήμερα, που στον σύγχρονο κόσμο οι μεγαλύτεροι σε ηλικία έχουν αποικιστεί από τη χαρά της χορευτικής έκφρασης, οι ηλικιωμένοι Τσιγγάνοι επιβάλλεται να χορέψουν σαν να βρίσκονται σε ένα "χοροστάσι" παραδοσιακής κοινωνίας.¹⁵ Σε ό,τι αφορά τις νεαρές κοπέλες, αυτές μέρες πριν ετοιμάζουν τα χρυσοκέντητα φουστάνια που θα φορέσουν και λάμπουν οδύκληρες όταν χορεύουν καθιστώντας σαφές πως δεν είναι μυθεύματα όσα λέγονται για την ομορφιά των Τσιγγάνων γυναικών. Φροντίζουν και διαλέγουν με προσοχή τα ρούχα τους γιατί η όρα του χορού μπορεί να αποβεί "μοιραία" γι' αυτές: Πολλοί νεαροί Τσιγγάνοι, αλλά και οι γονείς τους, θα τις δουν καθώς θα χορεύουν και μπορεί κάποια συμφωνία γάμου να γίνει το βράδυ της γιορτής.

Η έκσταση

Οι Τσιγγάνοι, παρά το γεγονός ότι έχουν υιοθετήσει πολλά στοιχεία από τις παραδοσιακές κοινωνίες της Ελλάδας, δεν χορεύουν κυκλικούς χορούς¹⁶ και αυτό προξενεί κατ' αρχήν έκπληξη. Ο χορός σε κύκλο εκφράζει τη συλλογικότητα, την κοινωνική αλληλεγγύη, τη συστηματικότητα των σχέσεων, τη συμφωνία όχι μόνο στα βήματα, αλλά και στην ίδια την κοσμοαντίληψη της οποίας ο χορός αποτελεί έκφραση.¹⁷ Οι Τσιγγάνοι ενώ χαρακτηρίζονται από τους στενούς δεσμούς που αναπτύσσονται ανάμεσά τους δεν χορεύουν σε κύκλο πισμένοι ο ένας με τον άλλο. Και ακόμα πιο αξιωματικό γίνεται αυτό αν σκεφτούμε ότι γνωρίζουν πολύ καλά τη δημοτική μας ξιπτερλέρα γίνεται αυτό αν σκεφτούμε ότι γνωρίζουν πολύ καλά τη δημοτική μας μουσική. Αυτοί τη διαφύλαξαν κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας και την έφεραν μέχρι τις μέρες μας, αυτοί συνήθως παίζουν ακόμη και σήμερα στα χωριάτικα πανηγύρια, όπως τότε που μόνο ο γύφτος μπορούσε να κάθεται και να παίζει μουσική για να χορεύουν οι άλλοι κανείς άλλος δεν καταδεχόταν.¹⁸ Παρά ταύτα δεν χόρεψαν ποτέ κυκλικούς χορούς. Χορεύουν κατά μόνας, χωρίς να εγγίζονται τα μέλη τους. Κι αυτό μας θυμίζει τις αρχέγονες ιερές λειτουργίες του χορού, τη μίμηση του άλλου που

15 Α. Παναγιωτοπούλου, *Νεοελληνικός χορός. Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Δωρίδας. Χορογένεση και χορογραφία του νεοελληνικού χορού*, Τέμεθρον, Αθήνα 1995.

16 Για τα χορευτικά σχήματα βλ. Ρ. Δουντζάκη, *Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα*, Philoxenia, Θεσσαλονίκη 1985. Μ. Ζωγράφου, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, ό.π., σελ. 147-169.

17 Η Μ. Ζωγράφου, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, ό.π., σελ. 94-108, σημειώνει ότι ο παραδοσιακός χορός είναι μια συμβολική δράση, στην οποία οι παραδοσιακοί φορείς θα ενεργοποιούν τις αντιλήψεις τους για τον κόσμο και τη ζωή απαντώντας στις προκλήσεις του περιβάλλοντος υλικού και νοητικού, κρατώντας ό,τι είναι λειτουργικό και σύμφωνα με τις ανάγκες τους και αποβάλλοντας ό,τι είναι περιττό και ανάρμοστο. Τα περιθώρια για πρωτοτυπίες και αναπροσαρμογές στην καλλιτεχνική δημιουργία είναι πολύ στενά.

18 Βλ. Τ. Παναγιωτόπουλος, *Οι Τύφοι και το δημόσιο μας τραγούδι*, Θουκυδίδης, Αθήνα 1981.

είναι ο προ-ανθρώπινος κόσμος, η φύση¹⁹ με την οποία θέλει ο άνθρωπος να ενωθεί.

Ας προσέξουμε ακόμη ότι οι Τσιγγάνοι χορεύουν κυρίως στους γάμους· γάμος = χορός. Για τις γαμικές τελετές ο Ελάντε λέει ότι έχουν ένα θεικό πρότυπο και ότι ο ανθρώπινος γάμος αναπαράγει την ιερογαμία, ειδικότερα την ένωση του ουρανού και γης. Και κάθε φορά που έχουμε μίμηση της ιερογαμίας, δηλαδή κάθε φορά που πραγματοποιείται η γαμική ένωση ο χρόνος αναγεννάται και παρέρχει γονιμότητα, υγεία και ευτυχία. Και οι χοροί, που αποτελούσαν το κεντρικό τελετουργικό, ήταν ιεροί, είχαν ένα υπεράνθρωπο πρότυπο, έξω από τη βέβηλη ζωή του ανθρώπου. Οι χορογραφικοί ρυθμοί αναπαρήγαν τις κινήσεις του τρεμικού ή συμβολικού ζώου, τις κινήσεις των αστεριών, αποτελούσαν τελετουργίες και μιμούνταν πάντοτε μιαν αρχέτυπη χειρονομία.²⁰

Τέτοιοι χοροί είναι ο χορός του σαμάνου,²¹ που η ψυχή του φεύγει από το σώμα για να πάει στον ουρανό ή στα έγκατα της γης και να επικοινωνήσει με τις αδράτες δυνάμεις της φύσης, ο χορός των περιστρεφόμενων Δερβισήδων που μιμούνται την κίνηση των πλανητών γύρω από τον Ήλιο-δημιουργό ενώ το ψηλό καπέλο τους θάβει τον ανθρώπινο εγκέφαλό, ο χορός των κουδονοφόρων του Σοχού,²² οι αφρικανικοί και οι ινδιάνικοι τελετουργικοί χοροί. Χοροί που φανερώνουν την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, τη μαγεία του ανθρώπινου σώματος που συνδέεται με το συμπαντικό μακρόκοσμο. Χοροί που από τη ρωμαϊκή εποχή ήδη άρχισαν να καταδικάζονται και να εξοβελίζονται τελικά από την Εκκλησία²³ η οποία μόνο περιοδικά, ως ασφαλιστική δικλείδα, αφήνει ελεύθερο το ξέσπασμα της γιορτής,²⁴ ξεχνώντας πως και ο Δαυίδ δοξάζει τον Κύριο χορεύοντας:

...και Δαυίδ ανεκροῦετο ἐν ὁργάνοις ἠρμολυμένοις ἐνώπιον Κυρίου· καὶ ὁ Δαυὶδ ἐν δευξίᾳ στολὴν ἐξάλων, καὶ Δαυὶδ καὶ πας ὁ οἶκος Ἰσραὴλ ἀνῆγαγον τὴν κιβωτὸν Κυρίου μετὰ κραυγῆς καὶ μετὰ φωνῆς σάλπιγγος...²⁵

19 W. Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, (μετ., εισ., επιμ. Φ. Τερζάκης), Νήσος, Αθήνα 1999, σελ. 80.

20 Μ. Ελάντε, *Κόσμος και ιστορία. Ο μύθος της αιώνιας επιτροπής*, (μετ. Σ. Υάλκου, θεώρ. Μ. Μπέντζος), Ελληνικά Ινστιτούτα, Αθήνα 1999, σελ. 22-50.

21 B. D. Ridoi, *TUNSUBRIBAN Shamanism in the Chepang of Southern and Central Nepal*, Mandala Book Point, Nepal 2000.

22 B. I. Μέγας, *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Εστία, Αθήνα 2001, σελ. 240-247. I. Αικατερινίδης, "Ο χορός στα λαϊκά δρώμενα", στο Κ.Ι. Σαχινίδης (επιμ.), *Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία*, Πλατάξητης, Αθήνα 1999, σελ. 69-80. Β. Αδντζος, "Οι λειτουργίες των εκστατικών - λατρευτικών χορών του Αναστεναρισμού στο Κωστί Αγαθουπόλεως ΒΑ. Θράκης και στην Αγία Ελένη Σερρών", στο Κ. Παπουτσίου (επιμ.), *Μελωδία - Λόγος - Κίνηση*, Πρακτικά 2ου Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού, ΤΕΦΑΑ, Δήμος Σερρών, Σέρρες 2001, σελ. 223-240.

23 P. Γκαρσντ, *Ο χορός στη ζωή* (μετ. Μ. Τσουτσουρά), Ηριδανός, Αθήνα χ.χ., σελ. 31-43.

24 B. Μ. Μπαχτίν, "Εισαγωγή στο *Ο Ραμπινάι και ο κόσμος του* (Ένα δοκίμιο για το γκροτέσκο)", (μετ. Φ. Τερζάκης), *Πλανόδιον*, 38, Ιούνιος 2005. I. Κιουρτάκης, *Καρανβάσι και Καρανιάδες*, Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού νέλιου, Κέδρος, Αθήνα 1995.

25 Βαυλείαν Β' κεφ. 6, 14, 15.

(...Και εστροβίλιζε ο Δαυίδ χορεύων με όλην του την δύναμιν_ ήτο δε ο Δαυίδ ενδεδυμένος με λινούν εφώδ, Ούτω ο Δαυίδ και ολόκληρος ο οίκος του Ισραήλ ανεβίβασαν την κιβωτόν του Κυρίου με αλαλαγμούς και με ήχους σάλτιγγος...)

Οι χοροί αυτοί, οι εκστασιακοί, θεωρήθηκαν άσεμνοι, καθώς το σώμα φαινόταν να απένευθερώνεται, να αφαίρει και να απορρίπτει την επικάλυψη του πολιτισμού για να εμφανίσει τη ζωώδη φύση του. Πράγματα επικίνδυνα που μπορούσαν να διασαλεύσουν την τάξη και την ηθική. Ο Μεριμέ γράφει για τις Τσιγγάνες²⁶ "Του λόγου τους είναι εκείνες που χορεύουν για να βγάλουν το μεροκάματο, κάτι χορούς που φέρνουν πλού στους δικούς μας απαγορευμένους χορούς από τα καρναβάλια". Απαγορευμένοι γιατί οι συμβολικές, χορευτικές χειρονομίες, οι έντονα θεατρικές επέτρεπαν την απελευθέρωση κοινωνικά μη παραδεκτών συναισθημάτων. Όμως με τους χορούς αυτών οι άνθρωποι ακολουθούσαν τους ρυθμούς της ψυχής και του σώματος και απέβλεπαν στη διατήρηση μια άλλης τάξης, πιο φυσικής από εκείνη που επέβαλε η ανθρώπινη εξουσία: Η φύση κάθε χρόνο μπορεί να ανανεώνεται και ο άνθρωπος στο βαθμό που αποτυγχάνει να το κάνει, στο βαθμό που "αμαρτάνει", δηλαδή πέφτει μέσα στην ιστορική ύπαρξη, μέσα στον χρόνο, προσπαθεί να δραπέτεύσει από αυτόν με τη μίμηση.²⁷ Με την είσοδο στην ιστορία και στον γραμμικό χρόνο οι λαοί της Δύσης απομάκρυνσαν τη φύση και απαρνήθηκαν τη μίμηση με αυτήν, αναζητώντας την ελευθερία και την ανάπτυξη των δημιουργικών τους δυνατοτήτων.

Οι Τσιγγάνοι, όμως δεν απώλεσαν τα στοιχεία των παραδοσιακών κοινωνιών που βασικό τους χαρακτηριστικό είναι η τελετουργία και η μίμηση. Ο κόσμος γι' αυτούς -σε μη συνειδητό πια επίπεδο- φαίνεται πως εξακολουθεί να ανανεώνεται με τις γιορτές και τον χορό τους. Οι καθημερινές δραστηριότητες είναι απαραίτητες για να εξασφαλίζουν τα προς το ζην, όμως το φιλέορτο που τους χαρακτηρίζει φανερώνει ότι αποτελούν απλώς τα μεσοδιαστήματα ανάμεσα στις γιορτές. Ο χρόνος της γιορτής, της μεταμόρφωσης του εαυτού, της απαλλαγής από το προσώπιο της καθημερινότητας, ο χρόνος των έντονων συναισθημάτων και συγκινήσεων είναι αυτός που συνεχίζει τη ζωή τους.²⁸ Τότε φαίνεται να νιώθουν πως ληστώνονται, πως εισέρχονται σε έναν άλλο κόσμο που τους υποδέχεται, τους αποδέχεται και τους στηρίζει.

Οι Τσιγγάνοι χορεύουν όλοι μαζί αλλά ο καθένας μόνος του. Ακόμα και στην περίπτωση που άνδρες χορεύουν ανά δύο ο χορός δεν είναι ακριβώς αντιστοιχιστός ο ένας

²⁶ Πρ. Μεριμέ, *Κόρμεν*, (μετ. Δ. Στεφανιάκης), Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σελ. 113. Πβλ. Β. Πούγνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985, σελ. 42.

²⁷ Μ. Ελνάντε, *Κόσμος και ιστορία. Ο μύθος της ανώνυμης επιστροφής*, ό.π., σελ. 199. Φ. Τερζάκης, "Μαγεία και θρησκεία - Μύθος και τελετουργία: Κόμβοι σε μίαν ανθρωπολογία του ιερού" στο Φ. Τερζάκης, *Μελέτες για το ιερό*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σελ. 109-168.

²⁸ Πβλ. R. Callois, *L'homme et le sacré*. Gallimard, Paris 1950, σελ. 131.

κυρίως χορεύει. Ο άλλος χορεύει σεμνά, διακριτικά, χωρίς καμιά φιογούρα. Ακολουθεί απλώς τα βήματα του πρώτου χτυπώντας παλαμάκια στο ρυθμό της μουσικής και εμπυχώνοντας τον με μικρές κοφτές κραυγές "α..., α..., α...", σύμφωνα με το ρυθμό της ανάσας του χορευτή, δηλώνοντας κατανόηση και συμμετοχή στο πάθος του, σύμφωνα στην προσπάθεια έκφρασης με το σώμα ανεπίπτων συνασθημάτων. Και ο χορευτής αυτοσυγκεντρωμένος, με το βλέμμα χαμηλωμένο, αισθάνεται, ψυχανεμίζεται την κίνηση του άλλου, νιώθει την αναπνοή του χωρίς να τον κοιτάζει.

Σε ό,τι αφορά τον χορό των γυναικών, δεν έχει κανείς να προσθέσει τίποτα στην α-ξεπέραστη περιγραφή του Κ. Παλαμά: "...κι ανήμισό τους αρχινάει, / ξεχωρισμένη από τις άλλες, / τρικυμισμένο ένα χορό, / λυγίζεται, σέρνεται, πετάνει, / κορίτσι δεκοχτώ χρονώ / στο μανιωμένο το χορό, / και του χορού βασίλισσα είναι, / κι άφρισμα, λάγνεμα, τρεμούλια, / η γυφτοπούλια, η μαγιοπούλια!

Στον τσιγγάνικο χορό δεν αγγίζονται για να ξορκίσουν τη μοναξιά. Το σώμα του άλλου είναι ένα απλό αντικείμενο και η επαφή μαζί του, από μόνη της, δεν επιτρέπει να ξεπεράσει κανείς τα όρια της μοναξιάς. Λόγος για τον οποίο η αιτή σεξουαλική πράξη είναι διπλά θλιβερή, αφού όχι μόνο αφήνει τον άνθρωπο στην αρχική του μοναξιά, αλλά την επιδεινώνει και την κάνει πιο ζοφερή λόγω της αποτυχίας του εγχειρήματος.²⁹

Οι Τσιγγάνοι χορεύοντας μπαίνουν στην τεράστια αγκαλιά της φύσης. Τα χέρια που υψώνονται και αναδεύουν τον αέρα νομίζει κανείς πως τείνουν να αγκαλιάσουν το άπειρο ή να χάθουν μέσα σ' αυτό. Τα σώματα γίνονται ρευστά και συγχέονται, χάνουν τα όρια και το σχήμα τους, γίνονται αέρας, πνεύμα -από το πνοή- και ακολουθούν, νομίζει κανείς, την αέναη ρυθμική κίνηση της καρδιάς του κόσμου, μετέχουν, συμπίπτουν, συνομιλούν με τις δυνάμεις της ζωής σε κάθε της μορφή. Και την ώρα αυτή βέβαια δεν υπάρχει μοναξιά, παρά μόνο κοινότητα με τους άλλους, με το σύμπαν. Η στην καθημερινή ζωή διαρκώς ματαιωμένη ελπίδα της απόκτησης μιας πατρίδας εδώ πράγματιώνεται: Ή του πατρός αναδεικνύεται ο κόσμος, η κοινή κοιτίδα της ζωής, η φύση που τα ακατάλυτα δεσμά της τυλίγουν τους πάντες και τα πάντα.

Τόσες η νοσταλγία αυτής της ενότητας και της αρμονίας κάνει και μη-Τσιγγάνους, εκσυγχρονισμένους αστούς, να επιδίδονται στους χορούς αυτούς, όπως και οι νεότεροι που αναζητούν την έκσταση μέσα στους εκκωφαντικούς ήχους των μπαρ, στη τζαζ, στη ροκ μουσική, για να ξορκίσουν τη βαθύτερη, υπαρκτική μοναξιά τους, με αβέβαια αποτελέσματα.

29 H. Salas, *Το τάνγκο*, (μετ. Μ. Δαμηλάκου), Πτορεία, Αθήνα 2000, σελ. 14. Στο ίδιο, σελ. 34, 65 αναφέρεται ότι στην αρχική του χορογραφία και στο τάνγκο δεν αγγίζονταν οι χορευτές. Ήταν ένας χορός της "κοιλάδας", όπου η γυναίκα και ο άντρας έρχονταν ο ένας απέναντι στον άλλο για να πραγματοποιήσουν διάφορες κινήσεις, απομιμήσεις, φιογούρες και αλλαγές στάσης. Παρόληθα υπονομασίζεται η σχέση του τάνγκο με αφρικανικούς χορούς και το φλαμένκο.

99

Για το χορό των Τσιγγάνων έχουν γραφτεί πολλά και έχουν γυριστεί πολλές κινηματογραφικές ταινίες. Όμως πιστεύω ότι τίποτα, ίσως, δεν μπορεί να περιγράψει τον ερωτικό χαρακτήρα, την επιβολή, την ομορφιά αυτής της σαματικής έκφρασης των Τσιγγάνων. Δεν θα προσπαθήσω να το κάνω. Θα πω μόνο αυτό που ένιωσα βλέποντάς τους να χορεύουν: Ο χορός τους έχει καθαρότητα και τα ερωτικά του υπονοούμενα θυμίζουν τους αρχέτυπους ρόλους άνδρα και γυναίκας, όπως εκφράζονταν σε τελετουργίες παλαιές, αρχαίες. Νομίζει κανείς πως επιστρέφουν -ίσως και να μην έφυγαν ποτέ- στην εποχή που οι άνθρωποι υπάκουαν μόνο στις φωνές της ψυχής και του σώματος και ένιωθαν αναπόσπαστα δεμένοι με την κοινότητα συμμετέχοντας στην αληθινή ζωή... υμνώντας τη φύση... καλώντας τη σε διαρκή ανανέωση...

Υστερόγραφο

Και τι απρόσμενη δικαίωση από τον Π. Βαλερύ:³⁰ Οι Τσιγγάνοι θεωρήθηκαν "ανέγλυτοι" λόγω υποτιθέμενης μιαιρότητας. Όμως το όνομα αυτό (άθικτη, ανέγγυχη - non touchie) δίδει ο ποιητής στη χορεύτρια. Σε εκείνη που το ορχούμενο σώμα της γίνεται νιφάδα, πουλί, ιδέα, όταν το αφτί είναι θαυμαστά δεμένο με τα σφυρά: Μοιάζει σαν να μετράει και να λογαριάζει σε γνήσια χρυσά νομίσματα, ό, τι απρόσχετα σπαιτάδουμε σε κέρματα κοινά από βήματα, πορευόμενοι προς κάθε τέρμα (...). Και το σώμα, που είναι αυτό που είναι, να το που δεν μπορεί πια να χωρέσει στον τόπο του! -Πού να σταθεί, τι ν' απογίνει; -Αυτό το Ξ ν α θέλει να υποδυθεί το Π α ν. Θέλει να υποδυθεί την παγκοσμιότητα της ψυχής!...

Μάλλον οι Τσιγγάνοι χορεύοντας νιώθουν το ίδιο, γι' αυτό ίσως μου είπαν: "Πρέπει να έχεις ψυχή για να χορέψεις...". Και όμοια με την Άθικτη του Βαλερύ, που μέσα σ' έναν κόσμο ηξερό που αχολογεί και τραντάζεται, το ζωηρό γιορτάσι του κορμιού της μπρος στις ψυχές μας προσφέρει φως και χαρά..., και εκείνοι με τον χορό τους κλείττανται άθικτοι, αμόλυντοι, μοναχικοί αλλά και συγχρόνως ενωμένοι με όλους και με όλα. Και ο χορός τους θεραπεύει, αποκαθαίρει και τους χορευτές και αυτούς που παρακολουθούν.



P. Lénin, H Γερμανία 1η Οκτωβρίου. Ο Στάλιν -
 Σοβιετική χώρα σαν δολιχό νόστιμο (μ. Γ. Ν. Μερλίνος,
 Μόσχα, 1999.

IV. ΔΗΜΟΣΙΟΙ ΡΟΛΟΙ (μ. Γ. Ν. Μερλίνος)

Μόσχα, 1999.

Ένας τρόπος μέ τον οποίο η αστυακή κοινωνία του 18ου αιώνα έννοη-
 μάτωνε τις κοινωνικές συναναστροφές ήταν η χρησιμοποίηση κωδικών
 πίστεως οι οποίοι ήταν λειτουργικοί τόσο στο θέατρο όσο και στην κα-
 θημερινή ζωή. Κοιτώντας αναδρομικά τα πράγματα, μπορούμε ίσως να
 είμαστε πιο επιφυλακτικοί. Αναδρομικά, ίσως εκφράζουμε μεγαλύτερες
 επιφυλάξεις σχετικά με αυτήν τη σύζευξη απ' ό,τι οι άνθρωποι τότε. Στο
 Παρίσι και το Λονδίνο των μέσων του 18ου αιώνα, οι άνθρωποι μιλούσαν
 για την πόλη ως αν είχαν αλλάξει οι βασικοί όροι της πανάρχαιας
 εξεικόνισης του theatrum mundi. Ο Fielding το 1749 μιλούσε για το
 Λονδίνο ως αν είχε μεταβληθεί σε μία κοινωνία όπου σκηνή και δρόμος
 «κυριολεκτικά» είχαν γίνει ένα κράμα· ο κόσμος ως θέατρο, έλεγε, δεν
 αποτελούσε πλέον «μόνο μεταφορά», όπως συνέβαινε στην Παλιόρθωση.
 Ο Rousseau το 1757 έγραψε μία πραγματεία για να δείξει ότι οι συνθήκες
 ζωής στο Παρίσι εξανάγκαζαν τους ανθρώπους να συμπεριφέρονται σαν
 ήθοιοι προκειμένου να είναι κοινωνικοί μεταξύ τους στην πόλη. Όπως
 θα δούμε δύο κεφάλαια παρακάτω, αυτές οι διακηρύξεις περί ενός νέου
 theatrum mundi δεν ήταν ό,τι ακριβώς φαινόταν· εκ των υστέρων, θα
 ήταν ορθότερο να πει κανείς ότι οικοδομήθηκε μία γέφυρα ανάμεσα σε
 ό,τι ήταν αξιόπιστο επί σκηνής και σε ό,τι ήταν αξιόπιστο στον δρόμο.
 Αυτή η γέφυρα έδωσε μορφή στη ζωή του δρόμου. Όπως ακριβώς ο
 ήθοιός αγγίζει τα αισθήματα του κοινού χωρίς να του αποκαλύπτει τον
 εκτός σκηνής χαρακτήρα του, έτσι και το ακροατήριό του μεταχειριζόταν
 τους ίδιους κώδικες πίστεως και τους χρησιμοποιούσε για παρόμοιους
 σκοπούς· προκαλούσε αμοιβαία αισθήματα στα μέλη του χωρίς αυτά τα
 μέλη να έχουν επιχειρήσει να αυτοκαθορισθούν αμοιβαία, χωρίς να έχουν
 επιχειρήσει έναν αυτοκαθορισμό που οι υλικές συνθήκες ζωής είχαν κατα-
 στήσει δυσχερή, μάταιο κι ένδεχομένως άκαρπο. Αυτή η σύζευξη, λοιπόν,
 έδωσε στους ανθρώπους τα μέσα να είναι κοινωνικοί, σε απρόσωπη βάση.

Μ' αυτόν τον τρόπο η πρώτη από τις τέσσερις δομές δημόσιας ζωής
 —το πρόβλημα του ακροατηρίου— κατέληξε να έχει λογική συνάφεια με
 τη δεύτερη δομή —τους κώδικες— πίστεως που συνάρθρωναν θέατρο και
 κοινωνία. Η πρώτη αφορούσε την υλική αταξία· η δεύτερη μία συγκινη-
 σιακή τάξη οικοδομημένη επάνω της· η τάξη αποτελούσε αντίδραση στην
 αταξία, αλλά και υπέρβασή της.

Η δομική σύζευξη μεταξύ αξιοπιστίας στο θέατρο και αξιοπιστίας
 στον δρόμο διαμορφώθηκε από δύο άρχες από τις οποίες, ή μία αναφέρε-
 ται στο σώμα και η άλλη στη φωνή. Το σώμα εκλαμβάνονταν ως μανε-
 κέν· η όμιλία εκλαμβάνονταν ως σήμα μάλλον παρά ως σύμβολο. Με βάση
 την πρώτη άρχη οι άνθρωποι φαντάζονταν τα ενδύματα ως ζητήματα
 επινοητικότητας, διακόσμησης και σύμβασης, ενώ το σώμα χρησίμευε
 ως μανεκέν μάλλον παρά ως εκφραστικό, ζωντανό πλάσμα. Με βάση τη
 δεύτερη, άκουγαν την όμιλία που σημασιοδοτούσε καθ' εαυτήν και απ'
 εαυτής μάλλον παρά εν αναφορᾷ προς εξωτερικές καταστάσεις ή προς το
 πρόσωπο του όμιλητή. Και με τις δύο αυτές άρχες, ήταν σε θέση να
 αποσυνδέσουν τη συμπεριφορά προς τους άλλους από προσωπικά χα-
 ρακτηριστικά φυσικής ή κοινωνικής κατάστασης και μ' αυτόν τον τρόπο
 έκαναν το δεύτερο βήμα προς τη δημιουργία «δημόσιας» γεωγραφίας.

Τό σώμα ως μανεκέν

Εάν κάποιος κάτοικος μοντέρνας πόλης μεταφερόταν ξαφνικά πίσω στο
 Παρίσι ή στο Λονδίνο της δεκαετίας του 1750, θα αντίκριζε πλήθη μ'
 εμφάνιση απλούστερη και συνάμα αινιγματικότερη από την όψη που έχουν
 τα πλήθη στις μέρες μας. Ένας άνθρωπος στον δρόμο σήμερα μπορεί να
 διαχωρίσει εξ όψεως τον φτωχό από τον μεσοαστό και, με μικρότερη
 ακρίβεια, τον πλούσιο από τον μεσοαστό. Δύο αιώνες πριν οι εμφανίσεις
 στους δρόμους του Λονδίνου και του Παρισιού αποτελούσαν πολύ πιο
 ακριβείς δείκτες κοινωνικής θέσης. Οι υπηρέτες διακρίνονταν άβιαστα
 από τους εργάτες. Το τί είδους δουλειά έκαναν μπορούσε να διαγνωσθεί
 από τη χαρακτηριστική ένδυμασία που υιοθετούσε κάθε επαγγελματικός
 κλάδος, όπως και το αξίωμα που κατείχε ένας εργαζόμενος στη συντε-
 χνία του με μία ματιά σε όρισμένα σειρήνια και κουμπιά που είχε στα
 ρούχα του. Στις μεσαίες, κοινωνικές βαθμίδες, δικηγόροι, λογιστές κι
 έμποροι φορούσαν διακριτικά στολίδια, περούκες ή σειρήνια. Οι ανώτερες
 κοινωνικές βαθμίδες εμφανίζονταν δημόσια με κοστούμια τά όποια όχι
 μόνον τις διαχώριζαν από τις κατώτερες τάξεις αλλά δέσποζαν στον δρόμο.

Τα κοστούμια της έλιτ και της εύπορης αστικής τάξης θα σάστιζαν
 ένα σύγχρονο μάτι. Ζωγραφίζονταν ψεύτικες ελιές κόκκινου χρώματος
 στη μύτη ή στο μέτωπο ή στο πιγούνι. Οι περούκες ήταν πελώριες και
 περίτεχνες. Το ίδιο ίσχυε για τα καλλωπιστικά καλύμματα κεφαλής των
 γυναικών, στα όποια συμπεριλαμβάνονταν μοντέλα πλοίων με κάθε λε-
 πτομέρεια πλεγμένα στα μαλλιά, ή καλάθια φρούτων, ή ακόμη και ανα-
 παρστάσεις ιστορικών σκηνών με φιγούρες σε μικρογραφία. Οι επιδερμί-
 δες ανδρών και γυναικών βάφονταν ή σε κόκκινο αποπληξίας ή σε μουντό

λευκό. Όποτε φορούσαν προσωπίδα τό έκαναν μόνον έπειδή άρέσκονταν ν' άστειεύονται μέ τήν έπαναλαμβανόμενη άφάισή τους. Τό σωμα έμοιαζε νά έχει γίνει ένα διασκεδαστικό άθλημα γιά ψυχαγωγία.

Κατά τίς πρώτες στιγμές του στόν δρόμο, ό σύγχρονος παρείσακτος, θά έτεινε νά συμπεράνει ότι δέν υπήρχε κανένα πρόβλημα τάξης σ' εκείνη τήν κοινωνία, άφού καθένas ήταν τόσο καθαρά χαρακτηρισμένος. Καί ζών αυτός ό σημερινός παρατηρητής είχε όρισμένες ιστορικές γνώσεις, θά έδινε μία απλή εξήγηση γιά τούτη τήν τάξη: οι άνθρωποι τηρούσαν δίχως άλλο τόν νόμο. Διότι υπήρχαν στους κώδικες τόσο της Γαλλίας όσο και της Άγγλιας περιοριστικοί νόμοι πού γιά κάθε θέση στην κοινωνική ιεραρχία καθόριζαν ένα σύνολο από «προσθήκοντα» ένδύματα, και απαγόρευαν σ' ανθρώπους όποιασδήποτε θέσης νά ένδύονται όπως οι άνθρωποι διαφορετικής σειράς. Οι περιοριστικοί νόμοι ήσαν ιδιαίτερα περίπλοκοι στη Γαλλία. Επί παραδείγματι, γυναίκες της δεκαετίας του 1750 των όποιων οι σύζυγοι ήσαν εργάτες δέν έπιτρεπόταν νά ντύνονται όμοια μέ τίς συζύγους των μαστόρων του συναφιού, και στίς γυναίκες «έμπόρων» ήσαν απαγορευμένα όρισμένα από τά κοσμήματα πού επιτρέπονταν σέ γυναίκες περιωπής.³¹

Οι νόμοι των κωδικών, ώστόσο, δέν έδειχναν ποιοί νόμοι τηρούνταν ή επιβάλλονταν. Από τίς άρχές του 18ου αιώνα, έγιναν ελάχιστες συλλήψεις γιά παραβίαση των περιοριστικών νόμων. Θεωρητικά, ήταν πιθανόν νά βρεθείς φυλακή λόγω μίμησης της έξωτερικής εμφάνισης όρισμένου άλλου προσώπου· πρακτικά, μετά τό 1700 δέν χρειαζόταν νά φοβάσαι άν έκανες κάτι τέτοιο. Οι άνθρωποι στίς πολύ μεγάλες πόλεις, γιά τούς λόγους πού αναπτύχθηκαν στό προηγούμενο κεφάλαιο, διέθεταν ελάχιστα μέσα γιά νά διακρίνουν κατά πόσον ή ένδυμασία κάποιου ξένου στόν δρόμο αντίστοιχοσε άκριβώς στην κοινωνική του θέση ή πλειονότητα των μεταναστών στα κοσμοπολιτικά κέντρα προερχόταν από σχετικά άπομακρυσμένα μέρη, κι ακολουθοίσε εύθως έξ άρχής άλλη άπασχόληση στην πόλη. Ό,τι λοιπόν έβλεπε ό παρατηρητής στόν δρόμο ήταν ψευδαίσθηση;

Σύμφωνα μέ τή λογική μιās έξισωτικά προσανατολισμένης κοινωνίας, όμα οι άνθρωποι δέν χρειάζεται νά έκθέτουν τίς κοινωνικές διαφορές τους, δέν τό κάνουν. Έάν τόσο ό νόμος όσο και ή ιδιότητα του ξένου σου παρείχαν τή δυνατότητα της «άτιμωρησίας» αν γινόσουν όποιο πρόσωπο επέλεγε νά είσαι, τότε δέν θά πάσχίζες, νά καθορίσεις ποιός είσαι. Όστόσο αυτή ή έξισωτική λογική καταρρέει μόλις εφαρμόζεται στην πόλη του ancien régime. Παρά τό γεγονός ότι περιοριστικοί νόμοι σπανίως ένθαρρύνονταν στην Δυτική Ευρώπη, παρά τό γεγονός ότι στίς μεγαλουπόλεις θά ήταν δύσκολο νά πληροφορηθούν πολλά περί της καταγωγής όσων έόλεπαν στόν δρόμο, υπήρχε ή επιθυμία νά ταιριάζουν οι ένδυματολογικοί κώδικες μέ τήν κοινωνική θέση. Μ' αυτόν τόν τρόπο, οι άνθρωποι ήλπιζαν νά βάλουν τάξη στό σύμφυρμα ξένων πού κυκλοφορούσαν στόν δρόμο.

Τά ρούχα της πλειονότητας των άλλων και των Άγγλων άστών της μεσαιας ή της ανώτερης τάξης παρουσίαζαν αξιοσημείωτη σταθερότητα στο κόσμιο και τή γενική μορφή από τόν 17ο αιώνα έως τά μέσα του 18ου αιώνα, και σίγουρα μεγαλύτερη σταθερότητα απ' ό,τι τά προηγούμενα όγδόντα χρόνια. Μέ τήν εξαίρεση του γυναικείου φουρώ γοφών (μία απλωμένη φούστα) και τή βαθμιαία αλλαγή στην ιδεώδη άνδρική διάπλαση —άπό παχύσαρκη σέ λεπτή και μέ στενή μέση— ό 18ος αιώνας παρέμεινε προσκολλημένος στα βασικά σχήματα του 17ου. Όστόσο, ή χρήση αυτών των μορφών άλλαζε.³²

Ο ήματισμός πού στα τέλη του 17ου αιώνα χρησιμοποιούνταν σέ κάθε περίπτωση, από τά μέσα του 18ου αιώνα θεωρήθηκε κατάλληλος μόνο γιά τό θέατρο και τόν δρόμο. Μέσα στο σπίτι κατά τόν 18ο αιώνα, τά άνετα και απλά ρούχα ήσαν όλοένα και περισσότερο ή προτίμηση όλων των τάξεων. Έδώ εμφανίζεται ή πρώτη βάση του διαχωρισμού ανάμεσα σέ δημόσιο και ιδιωτικό χώρο: στόν ιδιωτικό χώρο, όντας πύ φυσικός, τό σωμα εμφανίζεται νά εκφράζεται από μόνο του. Ο Squire παρατηρεί ότι, κατά τή διάρκεια της Αντιβασιλείας,

τό Παρίσι γνώρισε τήν ολοκληρωτική υιοθέτηση της νεγκλιζέ εμφάνισης. Τό ντύσιμο του bouddoir κατέθηκε στο καθιστικό. Η «ιδιωτική» ποιότητα του ένδύματος, τονίστηκε λόγω της γενικής χρήσης μορφών πού είχαν έξ άρχής σαφώς «άνεπίσημο» χαρακτήρα.³³

Στόν δρόμο, αντίθετως, φοριόνταν ρούχα τά όποια πιστοποιούσαν αδιαμφισβήτητα τή θέση του καθενός και τά ρούχα όφειλαν ν' αποτελούν γνωστές, οικείες εικόνες του σώματος γιά νά είναι επιτυχημένα τά διακριτικά σημεία. Προσπαθούσαν νά χρησιμοποιήσουν βελτιωμένες εικόνες γιά τό πού άνήκε κανείς κοινωνικά προκειμένου νά καθορίσουν μία κοινωνική τάξη στόν δρόμο.

Μέ δεδομένες τίς έλλαγές στη ζωή της πόλης, αυτό τό έγχείρημα αναπόφευκτα συνάντησε δυσκολίες. Άφ' ενός, πολλά από τά νέα έμπορικά έπαγγέλματα δέν είχαν προηγούμενο κατά τό 17ο αιώνα, κι έτσι όσοι εργάζονταν στόν λογιστικό-έκκαθαριστικό τομέα μιās ναυτιλιακής εταιρείας δέν είχαν νά φορέσουν τόν προσθήκοντα ήματισμό. Άφ' έτέρου, μέ τήν κατάρρευση των συντεχνιών στίς μεγαλουπόλεις, μεγάλο μέρος του αποθέματος του γνωστού ήματισμού πού βασιζόταν σέ συντεχνιακά διακριτικά σημεία άχρηστεύθηκε, έφ' όσον ελάχιστοι άνθρωποι είχαν τόν άνάλογο τίτλο. Ένας τρόπος γιά νά επιλύσουν οι άνθρωποι αυτές τίς δυσχέρειες ήταν νά δεχθούν ως καθημερινή άμφίεση κοστούμια τά όποια χαρακτήριζαν ένα επί μέρους έπάγγελμα ή τέχνη παρ' ό,τι δέν είχαν σχεδόν καμία σχέση μέ τήν τέχνη ή τό έπάγγελμα του χρήστη. Τό

ντύσιμο τούτων τῶν ἀνθρώπων δὲν ἦταν ἀπαραιτήτως ἐπηρμένο. Πράγματι, οἱ καταγραφές δείχνουν ὅτι ἄνθρωποι τῆς κατώτερης μεσαίας τάξης σπανίως ἐμοιάζαν μὲ ἐμποροῦπάλληλους ἀπὸ πλευρᾶς ἐνδυμασίας. Οὐτε, ἐάν τούτα τὰ ξεπερασμένα ἐνδύματα φοριόνταν ἀπὸ ἕναν ἐργαζόμενον σὲ διάφορετικά ἀλλὰ ἰσοδύναμα ἐπαγγέλματα ἢ τέχνη, ἔδινε κανεῖς μεγάλη προσοχή στὴ μετατροπὴ τῶν ρούχων προκειμένου νὰ γίνουν καὶ τάλληλα ἢ νὰ συμβολίζουν τὴ δική τους ἰδιαίτερη κοινωνικὴ θέση. Αὐτό ἦταν κάτι τὸ ἰδιοσυγκρασιακό· ἀφοῦ ὁ ἱματισμός δὲν θὰ σήμαινε καὶ πολλὰ γιὰ κάποιο πρόσωπο στὸν δρόμο τὸ ὁποῖο δὲν γνώριζε τὸν χρήστη τους, μειώνονταν τὰ ἐλατήρια γιὰ νὰ μεταποιηθεῖ ὁ τελευταῖος ἕναν γνωστό τύπο ἐνδυμασίας. Τὸ κατὰ πόσον οἱ ἄνθρωποι ἦσαν πραγματικά ὅ,τι φοροῦσαν ἦταν λιγότερο σημαντικό ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τους νὰ φοροῦν κάτι ἀναγνωρίσιμο προκειμένου νὰ εἶναι κάτι τὸ ἰδιαίτερο στὸν δρόμο.³⁴

Θὰ λέγαμε γιὰ ἕναν γραφέα σὲ ἐταιρεία πουλερικῶν ὁ ὁποῖος ντυνόταν σὰν χασάτης ἢ ἐκτροφέας γερακιῶν ὅταν ἔδινε γιὰ περίπατο ὅτι φοροῦσε ἕνα κοστούμι· αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς ἐνδυμασίας θὰ μᾶς βοηθοῦσε νὰ συλλάβουμε τὴ συμπεριφορὰ του ὡς συναφὴ μὲ τὴν ἀμφίεση ἡθοιοῦ στὸ θέατρο, κι εὐκολα θὰ κατανοοῦσαμε ὅτι ἕνας τέτοιος τρόπος ἀμφίεσης μποροῦσε νὰ ἀποκληθεῖ τήρηση μιᾶς σύμβασης.

Ὅ,τι καθιστᾷ συναρπαστικὴ τὴν καθημερινὴ ἐνδυμασία τοῦ 18ου αἰώνα εἶναι πῶς καὶ σὲ λιγότερο ἀκραῖες περιπτώσεις, ὅπου ἡ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὰ παραδοσιακά ἐνδύματα καὶ τίς νέες ὑλικές συνθήκες δὲν εἶχε ὠθήσει κάποιον σ' ἐνέργειες μίμησης, ἀλλὰ ἀντίθετα φοροῦσε ἐνδύματα πού λογικά ἀντανακλούσαν ἐπακριδῶς τὸ ποῖός ἦταν, ἀκόμη κι ἐκεῖ ὑφίστατο ἡ ἴδια ἰδέα περὶ ἀμφίεσης καὶ σύμβασης. Στὸ σπῆτι, ἡ περιβολὴ ἀνταποκρινόταν στὸ σῶμα καὶ τίς ἀνάγκες του· στὸν δρόμο, περιβαλλόταν κανεῖς μὲ ρούχα τὰ ὁποῖα εἶχαν τὸν ρόλο νὰ δώσουν τὴ δυνατότητα σ' ἄλλους ἀνθρώπους νὰ ἐνεργοῦν ὡς νὰ γινώριζαν ποῖός ἦσουν. Ἐτσι γινόταν κανεῖς μιὰ μορφή μέσα σ' ἕνα ἐπισημμένο τοπίο· ὁ σκοπὸς τῆς ἐνδυμασίας δὲν ἦταν νὰ σιγουρευθεῖς γιὰ τὸ ποῖόν αὐτοῦ μὲ τὸν ὁποῖο συναναστρέφεσαι, ἀλλὰ ἡ δυνατότητα νὰ συμπεριφέρεσαι ὡς νὰ ἦσουν σίγουρος. Μὴν ἐρευνᾶς τὸ βάθος γιὰ τὴν ἀλήθεια τῆς ἐμφάνισης ἄλλων ἀνθρώπων, συνιστοῦσε ὁ Chesterfield στὸν γιὸ του· ἡ ζωὴ εἶναι φιλικότερη ἐάν κανεῖς δέχεται τοὺς ἀνθρώπους ὅπως ἐμφανίζονται κι ὄχι ὅπως ἐνδεχομένως εἶναι. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ ἐνδυμασία εἶχε νόημα ἀνεξαρτήτως τοῦ χρήστη καὶ τοῦ σώματός του. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ σπῆτι, τὸ σῶμα ἦταν μιὰ μορφή γιὰ ντύσιμο.

Προκειμένου νὰ διασαφηνίσουμε αὐτὸν τὸν κανόνα θὰ πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε σὲ «κατηγορίες ἀνθρώπων» ἀντὶ στοὺς «ἀνθρώπους ἐν γένει». Οἱ γυναῖκες ἐξετάζονταν μᾶλλον λεπτομερέστερα ὡς πρὸς τὴ σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν κοινωνικὴ τους θέση καὶ τὴν περιβολὴ τους: στὸ

πλαίσιο μιᾶς ἐν γένει κοινωνικῆς τάξης, μποροῦσαν ὅμοια μὲ τοὺς ἄνδρες νὰ υἱοθετήσουν τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη δημόσια ἐμφάνιση, ἀλλὰ περιέπιπταν σὲ δυσμένεια ἐάν ξεπερνοῦσαν τὰ ὅρια μεταξύ τῶν κοινωνικῶν τάξεων. Τὸ πρόβλημα ἦταν ὀξύτερο ὡς πρὸς τίς ἀποχρώσεις διαβάθμισης, ἀφοῦ δὲν ἦσαν διόλου ξεκάθαρες, ἀνάμεσα στὰ ἐνδιάμεσα μεσαῖα ἐπίπεδα καὶ στὰ ἀνώτερα μεσαῖα ἐπίπεδα, κι ὁ λόγος γι' αὐτὸ ἔγκειται στὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ μόδα διαδίδετο τότε στὸν γυναικεῖο πληθυσμό.

Ἡ Γαλλία ἦταν τὸ ὑπόδειγμα γιὰ τὸ γυναικεῖο λονδρέζικο γοῦστο τόσο στίς μεσαῖες ὥς καὶ στίς ἀνώτερες κοινωνικὲς τάξεις. Αὐτὴν τὴ δεκαετία, Ἀγγλίδες τῆς μεσαίας κοινωνικῆς τάξης φοροῦσαν συνήθως ὅ,τι εἶχαν φορέσει οἱ Γαλλίδες τῆς ἀνώτερης κοινωνικῆς τάξης πρὶν δέκα ἢ δεκαπέντε χρόνια. Τὰ γαλλικὰ ἐνδύματα διαδίδονταν χάρις σὲ κοῦκλες· οἱ κοῦκλες ντύνονταν πανομοιότυπα σύμφωνα μὲ τὴν τρέχουσα μόδα, καὶ στὴ συνέχεια, ἀφοῦ συσκευάζονταν στὰ κιβώτιά τους δεκαπέντε ἢ εἴκοσι ἀπ' αὐτὰ τὰ τέλεια μικροσκοπικὰ μανεκέν, πωλητές τὰ διακινοῦσαν στὸ Λονδίνο ἢ στὴ Βιέννη. Στὸ ἴδιο τὸ Παρίσι ὑπῆρχε ἀντίστοιχη χρονικὴ ὑστέρηση μεταξύ τάξεων ἂν καί, φυσικά, οἱ κοῦκλες ἦσαν περιττές.³⁵

Τὸ ἀπορριπτικὸ σύστημα θὰ δημιουργοῦσε μιὰ τρομακτικὴ σύγχυση τῶν ταξικῶν ὁρίων ἐάν οἱ κοῦκλες ἐπανερχόνταν στὸ ἀκριβὲς ἀνθρώπινο μέγεθος, ἢ, ὀρθότερα, οἱ διαφορὲς μεταξύ μεσαίων καὶ ἀνώτερων τάξεων θὰ συνοψίζονταν στὸ γεγονὸς πῶς οἱ πρῶτες ἀντέγραφαν ἐπακριδῶς ὅ,τι φοροῦσαν οἱ κομψεύμενες κυρίες ὅταν ἦσαν πολὺ νεώτερες. Στὴν πραγματικότητα, ὅταν οἱ κοῦκλες ἐπανῆλθαν σὲ ἀναλογίες φυσικῶν μεγεθῶν, τὰ ἐνδύματα ἀπλοποιήθηκαν κατὰ συστηματικὸ τρόπο. Καὶ στὸ Παρίσι, ὅπου οἱ κοῦκλες δὲν ἦσαν ἀπαραίτητες, παρουσιάστηκε ἐπίσης τὸ ἴδιο ἀπλοποιητικὸ ὑπόδειγμα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι οἱ γυναῖκες τῆς μεσαίας τάξης ἐμοιάζαν μὲ ἄψυχα φερέφωνα τῶν ἀριστοκρατισσῶν συγχρόνων τους σὲ νεώτερη ἡλικία, ἀλλὰ καὶ σὲ ἀπλοποιημένες ἐκδοχὲς τους.³⁶

Οἱ κώδικες ἐνδυμασίας ὡς μέσα ρύθμισης τοῦ δρόμου λειτουργοῦσαν μ' ἐνάργεια ἐφ' ὅσον πιστοποιοῦσαν αὐθαίρετα ποῖός ἦταν ποῖός. Τὸ ἀπορριπτικὸ ὑπόδειγμα ἐνδεχομένως ἀπειλοῦσε αὐτὴν τὴ διαύγεια. Τὸ ἐπόμενο παράδειγμα περιγράφει τὴν ἀντίδραση ἐνός μεσοαστοῦ συζύγου, ἐμπορολαδιοῦ, στὴν περιβολὴ τῆς συζύγου του, ὅπως ἀναφέρεται στὸ *Lady's Magazine* σὲ κάπως ὀψιμότερη περίοδο, τὸ 1784:

Ὅταν στὸ κρεβάτι τὸ ἑτερόν μου ἤμισυ στριφογυρίζει μέσα στὰ λευκὰ μὰ τόσο ἀποκρουστικὰ πτυχώματα, δὲν ξέρω τί νὰ κάνω μαζί της· ἔτσι γυρίζοντας πρὸς τὸ μέρος της, ξεφώνισα, «Ἐ καλὴ μου Σάλλυ, τί νέο παιγνίδι εἶναι τοῦτο: Δὲν μοιάζει μὲ καμμία ἀπ' ὅσες νυχτικιὲς φορᾶς συνήθως». «Ὅχι, ἀγαπητέ μου», ἀπάντησε, «δὲν εἶναι νυχτικιά, εἶναι ἡ chemise de la reine». «Ἀγαπητὴ μου», ἀνταπάντησα σ' αὐτὴ τὴν ἀσυναρτησία... «πὲς μου τὸ ὄνομα τοῦ νέου σου φορέματος σὲ γνήσια ἀγγλικά».

«Έτσι τότε», είπε, «εάν τό θές ἔτσι, εἶναι ἡ καμίζόλα τῆς βασίλισσας». Ἔλεος, σκέφτηκα, πού βαδίζει ὁ κόσμος, ὅταν μιά σύζυγος λαδέμπορα φθάνει στό σημεῖο νά δουλεύει στό μαγαζί, φορώντας ὄχι μόνον τή δική της καμίζόλα, ἀλλά τῆς βασίλισσας.

Ἐάν ἡ σύζυγος τοῦ λαδέμπορα ἢ οποιαδήποτε ἄλλη μπορούσε-νὰ φορέῃ μιά chemise de la reine, εἴταν τέλεια ἀπομίμηση, πῶς θά ἦταν δυνατό νά ξέρουν οἱ ἄνθρωποι μέ ποιούς συναλλάσσονται; Καί πάλι, τό ζήτημα ἦταν, μή ὄντας βέβαιοι γιά τήν κοινωνική τάξη, νά εἶναι σέ θέση νά δροῦν μέ βεβαιότητα.³⁷

Ἔτσι, ὅταν κανεῖς διαπίστωνε ὅτι μιά γυναίκα ξεπερνοῦσε στό ντύσιμο τά ὅρια τῆς κοινωνικῆς θέσης της, θεωροῦνταν ζήτημα καλῶν τρόπων νά τῆς ἐπισημάνει τό γελοῖο τοῦ πράγματος, νά τονίσει ἀκόμη καί σέ τρίτους ὅτι ἡ γυναίκα του ἦταν κοινός ἀπατεώνας. Αὐτός ὁ ὄνειδισμός, ὡστόσο, ἦταν μιά συμπεριφορά ἡ ὁποία ὅπως τά ἴδια τά ἐνδύματα, εἶχε τή δική της γεωγραφία: εἴταν σέ μιά κοινωνική συγκέντρωση στό σπίτι σου διαπίστωνες ὅτι μιά γυναίκα ἦταν ντυμένη κατά τρόπο ὑπερφίαλο ἐν σχέσει πρὸς τήν κοινωνική της θέση, θά ἦταν τό ἀποκορύφωμα τοῦ κακοῦ γούστου νά τῆς προσάψεις μομφή ὅπως αἰσθάνεσαι ὅτι διακαυῖσαι νά πράξεις στὸν δρόμο.

Ἡ ἐνδυμασία τῆς ἀριστοκρατίας καί τῶν ἀνώτερων ἀστικῶν τάξεων μπορεῖ τώρα νά πάρει τή θέση της σέ σχέση μ' ἐκείνη τῶν κατώτερων τάξεων. Ἡ ἀρχή τῆς περιένδυσης τοῦ σώματος ἐν εἶδει μανικέν, ἐν εἶδει ὀρχήματος διακριτικῶν σημείων γιά ἐπιμελῶς καθιερωμένες συμβάσεις, συμπλησίασε τίς ἀνώτερες καί κατώτερες κοινωνικὲς σφαῖρες σέ μεγαλύτερο βαθμὸ ἀπ' ὅ,τι θά ὑπέθετε ἀρχικὰ κάποιος περιστασιακὸς ἐπισκέπτης ὅτι τίς συμπλησίασαν οἱ πραγματικὲς ἀμφιέσεις, ἢ ἀκριβέστερα, οἱ ἀνώτερες τάξεις ὁδήγησαν αὐτὴ τὴν ἀρχὴ στὴ λογικὴ της ἀπόληξη κυριολεκτικὰ ἐξαῦλωσαν τὴ σωματικὴ ἐξεικόνισή. Ἐάν αὐτός ὁ περιστασιακὸς ἐπισκέπτης μπορούσε νά σταματήσει γιά μιά στιγμή, ὄντως, καί νά σκεφθεῖ σέ τί ἐγκτεῖται τό παιγνίδες καί φαντασιῶδες στὴν περιβολή τῆς ἀνώτερης τάξης, θά ἐντυπωσιαζόταν ἀπὸ τό γεγονός ὅτι ἡ περούκα, τό καπέλο, ὁ μανδύας, μολονότι τραβοῦσαν τὴν προσοχὴ πάνω στὸν χῶρσση, τό ἔκαναν χάρη στὶς ιδιότητες τούτων τῶν διακοσμητικῶν ἐξαρτημάτων ὡς ἀντικειμένων αὐτῶν καθ' ἑαυτά, κι ὄχι ὡς βοηθημάτων γιά τὴν ἀνάδειξη τῶν ιδιοτυπιῶν τῆς φυσιογνωμίας ἢ τῆς μορφῆς του. Ὡς παρακολούθησέμε ἐν τάχει πῶς κατέληξαν σ' αὐτὴ τὴν ἐξαντικεμένη-κευση τοῦ σώματος οἱ ἀνώτερες τάξεις.

Τὰ καλλωπιστικὰ καλύμματα τῆς κεφαλῆς ἀποτελοῦνταν ἀπὸ περούκες καί καπέλα γιά τοὺς ἄντρες, δεμένα καί κατσαρωμένα μαλλιά γιά τίς γυναῖκες ὅπου συχνὰ ἐπετίθεντο τεχνητὰ ἀγαλμάτια. Ὁ Huizinga,

σχολιάζοντας τὴν ἐξέλιξη πού γνώρισαν οἱ περούκες πρὸς τό μέσον τοῦ 18ου αἰώνα, γράφει:

... ἡ περούκα μαζεύεται σ' ἓναν κανονικὸ θύσανο καλοχτενισμένων μαλλίων στὸ μέτωπο, μέ σειρὲς πυκνῶν μικρῶν βοστρύχων στοὺς κροτάφους καί δεμένων ἀπὸ πίσω μέ δαντέλες. Κάθε φιλοδοξία γιά ἀπομίμηση τῆς φύσης ἐγκαταλείπεται ἡ περούκα ἔχει γίνει ὁλότελα διακόσμηση.

Οἱ περούκες πουδράρονταν, καί ἡ πούδρα σταθεροποιοῦνταν μέ πομάδα. Ἰπῆρχαν πολλοὶ τύποι, ἂν καί ἐκεῖνος πού περιγράφει ὁ Huizinga ἦταν ὁ πλέον διαδεδομένος· οἱ περούκες ἀπαιτοῦσαν μεγάλη φροντίδα γιά νά διατηρηθοῦν.³⁸

Ὁ τρόπος καλλωπισμοῦ τῆς κόμης τῶν γυναικῶν ἀπεικονίζεται γλαφυρά στὴν κόμμωση μέ τὴν ὀνομασία La Belle Poule. Κάποιο πλοῖο μέ ἀντίστοιχη ὀνομασία νίκησε μίαν ἀγγλικὴ φρεγάτα κι ἐνέπνευσε μιά κόμμωση ὅπου ἡ κόμη ἀναπαριστοῦσε τὴ θάλασσα καί σ' αὐτὴν τὴ θάλασσα ἦταν τοποθετημένο ἓνα ἀκριβὲς ὁμοίωμα τῆς Belle Poule. Καλλωπιστικὰ καλύμματα τῆς κεφαλῆς ὅπως τό rouf au sentiment ἦσαν τόσο ὑψηλὰ ὥστε οἱ γυναῖκες συχνὰ ἀναγκάζονταν νά γονατίζουν γιά νά διαβοῦν τίς πόρτες. Ὁ Lester γράφει ὅτι

τό rouf au sentiment ἦταν τό κατ' ἐξοχὴν αὐλικὸ στύλ, καί ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ποικίλα στολίδια προσδεδεμένα στὴν κόμη — κλαδιά δέντρων πού παρίσταναν κῆπο, πουλιά, πεταλοῦδες, χαρτονένιους περιπτάμενους ἔρωτες, ἀκόμη καί λαχανικά.

Τό σχῆμα τῆς κεφαλῆς κρυβόταν ἔτσι παντελῶς, καθὼς καί μεγάλο μέρος τοῦ μετώπου. Τό κεφάλι γινόταν ὑποστήριγμα γιά τό πραγματικὸ κέντρο ἐνδιαφέροντος, τὴν περούκα ἢ τὴν κόμμωση.³⁹

Ἡ προσπάθεια ν' ἀπαλειφθεῖ ὁ ἀτομικὸς χαρακτήρας μιᾶς φυσιογνωμίας ἦταν πρόδηλη στὴ μεταχείριση τοῦ προσώπου. Ἄνδρες καί γυναῖκες χρησιμοποιοῦσαν βαφὴ προσώπου, εἴτε κόκκινη εἴτε λευκή, γιά νά ἀποκρύψουν τό φυσικὸ χρῶμα τοῦ δέρματος καί ὅ,τι ἀτέλειες παρουσίαζε. Τὰ προσωπεῖα ἐπαγγέλθηκαν στὴ μόδα, καί τὰ φοροῦσαν τόσο οἱ ἄνδρες ὅσο καί οἱ γυναῖκες.⁴⁰

Τό σημάδεμα τοῦ προσώπου μέ μικρὲς ψεύτικες ἐλιές ἦταν τό τελευταῖο βῆμα στὴν ἐξαφάνισή τῆς φυσιογνωμίας. Αὐτὴ ἡ πρακτικὴ ἐξέκρινε, τὸν 17ο αἰώνα, ἀλλὰ διαδόθηκε εὐρέως μόλις τό 1750. Στό Λονδίνο ἔφτιαχναν ψεύτικες ἐλιές στὴν ἀριστερὴ ἢ τὴ δεξιὰ πλευρά τοῦ προσώπου, ἀνάλογα μέ τό εἴδος ἦταν Whig ἢ Tory. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίκου XV, ἔφτιαχναν τίς ψεύτικες ἐλιές γιά νά

δείχνουν τόν χαρακτήρα του Παριζιάνου: όταν σχεδιάζονταν στη γωνία του ματιού συμβόλιζε πάθος· στο κέντρο της παρειάς, εύωχία· στη μύτη, πονηριά. Ο δολοφόνος υπετίθετο ότι έφτιαχνε ψεύτικες ελιές στο στήθος του. Τό ίδιο τό πρόσωπο έγινε απλώς και μόνο τό φόντο, ή σελίδα πάνω στην οποία στήνονταν αυτά τὰ άφηρημένου χαρακτήρα ιδεογράμματα.⁴¹

Οι επιφάνειες του σώματος ακολουθήσαν τις ίδιες άρχές. Στά 1740 οι γυναίκες άρχισαν νά επιδεικνύουν μεγαλύτερο μέρος του στήθους τους, αλλά αποκλειστικά ως φόντο πάνω στο οποίο τοποθετούνταν κοσμήματα ή, σ' ελάχιστες μόνο περιπτώσεις, υποθέτουμε, ψεύτικες ελιές. Τήν ίδια περίοδο οι άντρες χρησιμοποιούσαν δαντέλα στις άκρες των μανικιών και άλλα ραμμένα στολίδια, όλο και πιο έκλεπτυσμένα. Μέ τό αδυνάτισμα του σώματος, ό σκελετός έγινε πιο άπείριστος, έτσι ώστε νά επιτρέπει μεγαλύτερη πλαστικότητα και ποικιλία στον καλλωπισμό.⁴²

Οι φούστες των γυναικών εκάλυπταν τις γάμπες και τὰ πόδια τους. Οι άνδρικές κυλότες δέν εκάλυπταν τὰ πόδια. Αντιθέτως, κατά τή διάρκεια αυτής της περιόδου, οι γκέτες διχοτομούσαν όπτικά τὰ άκρα και ή προσοχή έστιάζόταν στα υποδήματα μάλλον παρά, όπως στις άρχές του 1700 και ξανά προς τό τέλος του αιώνα, στα πόδια ως σύνολο. Τό κατώτατο σημείο του σώματος ήταν, όμοια μέ τό πρόσωπο και τό άνω μέρος του κορμιού, αντικείμενο επί του οποίου τοποθετούνταν στολίδια.⁴³

Τό σώμα ως αντικείμενο διακόσμησης συνάρθρωνε θεατρική σκηνή και δρόμο. Η σύζευξη μεταξύ των δύο είχε μία πρόδηλη και μία όχι τόσο πρόδηλη μορφή. Η πρόδηλη σύζευξη άφορούσε τό πανομοιότυπο των ένδυμάτων στις δύο σφαίρες· ή όχι και τόσο πρόδηλη σύζευξη ήταν ό τρόπος μέ τόν όποιο οι σκηνογράφοι κατανοούσαν επί πλέον αλληγορικούς ή φανταστικούς χαρακτήρες μέσω της άρχής νά χρησιμοποιείται τό σώμα ως μανεκέν. Έξ άλλου, άξίζει νά επισημάνουμε μία περιοχή όπου ή ένδυμασία πού ήδη περιγράψαμε, ή ένδυμασία του δρόμου, άπαγορευόταν ν' αντιγραφεί πάνω στη θεατρική σκηνή.

Η ένδυμασία του δρόμου όλων των τάξεων, εκτός των περιπτώσεων πού βρισκόταν στα όρια της εξαθλιωτικής ένδειας, έχρησιμοποιούνταν σχεδόν άμετάλλακτη ως σκηνική άμφιση. Ωστόσο ή χρήση της στο θέατρο των μέσων του 18ου αιώνα δημιούργησε όρισμένες άνωμαλίες, τουλάχιστον για έναν μοντέρνο παρατηρητή. Σέ έργα μέ σχετικά σύγχρονη άιμόσφαιρα, όπως οι κωμωδίες του Μολιέρου, τό κοινό των μέσων του 18ου αιώνα έβλεπε χαρακτήρες ένδεδυμένους για τόν δρόμο ακόμη κι όταν ή σκηνή διαδραματιζόταν σέ κρεβατοκάμαρα. Η ένδυματολογική αντίστοιχία μέ τὰ διαδραματιζόμενα δέν ήταν σκηνικά αποδεκτή. Σέ έργα μέ ιστορική άιμόσφαιρα, ή άμφιση του δρόμου ήταν και σκηνική άμφιση, ανεξαρτήτως αν τό έργο διαδραματιζόταν στην αρχαία Ελλάδα, στη μεσαιωνική Δανία, ή στην Κίνα. Ο Όθέλλος παιζόταν από τόν David

Garrick ντυμένο μέ έξελξημένη περούκα του συρμού και από τόν Spranger Barry μέ τρίχωρο καπέλο εύγενοῦς. Ο Άμλετ, όπως παιζόταν από τόν Johy Kemble, έμφανιζόταν μέ περιβολή καθώς πρέπει κυρίου και πουδραρισμένη περούκα. Τό ιδεώδες της ιστορικής αναπαράστασης, τό πώς θά έπρεπε νά μοιάζει κάποιος Δανός ή Μαυριτανός σέ όρισμένο τόπο και συγκεκριμένη περίοδο, άπουσίαζε ως επί τό πλείστον από τή θεατρική φαντασία. Ένας κριτικός έγραφε τό 1755 ότι «ή ιστορική ακρίβεια είναι αδύνατη και όλέθρια στη δραματική τέχνη».⁴⁴

Η σύζευξη άνάμεσα στη σκηνική άμφιση και τήν ένδυμασία του δρόμου δέν είναι δυνατόν έτσι νά θεωρηθεί ως μέρος μίας γενικής επιθυμίας για μία τέχνη πού ν' αντικαθρεφτίζει τή ζωή. Η σύζευξη μέ εικόνες του σώματος παραμόρφωνε τό αντικαθρέφτισμα της άιμόσφαιρας ή της εποχής. Εκτός αυτού, ή ένδυματολογική όμοιότητα μεταξύ σκηνής και δρόμου περιοριζόταν από τό γεγονός της κοινωνικής θέσης.

Τό θεατρικό κοινό αυτής της δεκαετίας άπαιτούσε σαφή διαχωρισμό άνάμεσα στις δύο σφαίρες όταν οι σκηνικοί χαρακτήρες άνήκαν στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις· αυτοί οι δυστυχείς άνθρωποι άποστρέφονταν τήν πόλη· αισθάνονταν δέ τήν ίδια άποστροφή και για τό θέατρο. Κατά καιρούς έξωραίζονταν επίσης όρισμένα άξιοσέβαστα χειρωνακικά επαγγέλματα· ιδίως οι ύπηρέτες. Οι ύπηρέτες ντυμένοι από τόν σχεδιαστή Martin στο Παρίσι «περιβάλλονταν μέ μεταξωτά και σατέν γεμάτα μέ σειρήνια: ή μορφή τους μäs είναι γνωστή από τις πορσελάνινες φιγούρες της περιόδου». Τό 1755 ή Madame Favart έμφανίστηκε μία φορά επί σκηνής μέ σανδάλια, πρόχειρα ρούχα, και ακάλυπτες γάμπες σάν πραγματική εργαζόμενη γυναίκα της έπαρχίας· τό κοινό άηδίασε.⁴⁵

Στό πλαίσιο αυτών των ταξικών περιορισμών, και στο πλαίσιο των έν γενεί συντηρητικών γραμμών ένδυσης, ή σκηνική άμφιση έγινε συχνά τό πρακτικό δοκιμαστήριο νέων τύπων περούκας, νέων ψεύτικων κρεατοελιών, νέων κοσμημάτων. Όπως στην Αναγέννηση οι σχεδιαστές δοκίμαζαν συχνά νέες αρχιτεκτονικές φόρμες πρώτα σέ θεατρικά σκηνικά, έτσι και οι μόδιστροι στα μέσα του 18ου αιώνα πειραματιζόνταν συχνά μέ νέες γραμμές επί σκηνής προτού επιχειρήσουν νά τις μεταφέρουν στην καθημερινή άμφιση του δρόμου.

Εάν κανείς μεταφερθεί από τις μεμονωμένες άμφισεις στους κανόνες της άμφισης όπως τούς έφάρμοσαν οι μεγάλοι σχεδιαστές ένδυμάτων της εποχής, οι Martin και Boquet στο Παρίσι, παρουσιάζεται στο θέατρο ένας λιγότερο πρόδηλος τρόπος σύζευξης μέ τούς κανόνες εμφάνισης πού δέσποζαν στον δρόμο.

Ο Martin έδωσε στις θεατρικές άμφισεις ελαφρότητα και λεπτότητα άγνωστη επί των ήμερών του Λουδοβίκου XIV· οι άμφισεις του για ρωμαϊκούς χαρακτήρες έδειχναν μίαν ύπερβολή πού φθάνει στην έκκεν-

τρικύττητα. Αυτό τό φανταστικό στοιχείο τό παρέλαβε ο Boquet, ο διάδοχος του στά μέσα του 18ου αιώνα. Οι αλληγορικές μορφές έπαισαν νά είναι ζωντανά πλάσματα· έγιναν συνάθροιση διακοσμητικῶν στοιχείων πού έντυναν τό σῶμα αλλά ήσαν παντελῶς άσχετα μέ τίς κινήσεις ή τή μορφή του. 'Η ήθοποιός Mlle Lacy έμφανίστηκε στόν ρόλο του Amour dans l'Eglé μ' έκτεθειμένα στήθη, όμως τά στήθη δέν έκτέθηκαν έσχεμέ-μένα. 'Ο ένδυματολόγος άπλῶς δέν διέθετε τό ντραπέ πού ήθελε νά τοποθετήσει κάτω από τίς δαντελένιες γιρλάντες οί όποίες θά κρέμονταν κατά μήκος του στέρνου. Τό άκάλυπτο άνω μέρος του κορμού λειτουργούσε σάν πλαίσιο γιά τό πραγματικό επίκεντρο ενδιαφέροντος — τούς δαντελένιους φραμπαλάδες. 'Ο ήθοποιός Paul θά έμφανιζόταν ως Zéphire μέ ντραπέ δεμένο σέ άβολο σημείο του στέρνου του — έτσι κι άλλιῶς, ο ένδυματολόγος δέν ντύνει τό στέρνο, αλλά μάλλον παρουσιάζει μία όμορφη καί λεπτεπίλεπτη διευθέτηση ύφάσματος.⁴⁶

'Η θεατρική ένδυματολογία τελειοποίησε τόν κανόνα τής εμφάνισης στόν καθημερινό κόσμο χρησιμοποιώντας τό σῶμα ως μανεκέν. Οι αλληγορικές μορφές ήσαν «φαντασιακές μεταρσιώσεις τής σύγχρονης ένδυμασίας», τής ένδυμασίας του δρόμου πού καθ' έαυτήν εξέφραζε τήν έλευθερία καί τήν κοινωνική ύπεροχή στη γλώσσα τής φαντασίας.

'Ο Laver γράφει γιά τή θεατρική άμφίεση ότι οί «θεμελιακές γραμμές της άλλαξαν σύμφωνα μέ τίς διακυμάνσεις τής μόδας». Αυτό άληθεύει έξ ίσου καί γιά τήν καθημερινή ένδυμασία ή σύζευξη του δρόμου καί τής σκηνης ύφίστατο επίσης όταν κάποια γυναίκα αποφάσιζε νά έμφανισθεϊ στόν δρόμο ως Amour dans l'Eglé. Οι κανόνες προσωπικής εμφάνισης στό Λονδίνο καί στό Παρίσι του 1750 παρουσιάζουν έναν σχεδόν καθαρό τύπο δομικής συνέχειας άνάμεσα στόν δρόμο καί τή θεατρική σκηνή.⁴⁷

'Εάν ρίξουμε ένα βλέμμα στη χρονική εκείνη στιγμή κατά τήν όποία τά καθημερινά ένδύματα καί ή σκηνηκή άμφίεση φαίνονταν νά έχουν κάποια σχέση μέ τό σῶμα, όπως συνέβαινε μέ τήν οικιακή περιβολή τῶν μέσων του 18ου αιώνα, θά είχαμε τήν έντύπωση ότι σχετίζονταν επί πλέον καί μέ τόν χαρακτήρα τῶν προσώπων πού τά φορούσαν. 'Εδῶ άκριβῶς, αυτός — ο κανόνας άυτοπροσδιορισμού σέ δημόσιο περιβάλλον παραδόξως θά παραβιασθεϊ: έφ' όσον άνδρες καί γυναῖκες κατανοούσαν «περισσότερα», στηριζόμενοι στην εμφάνιση τῶν ξένων, θά επικρατούσε σύγχυση στίς αντιλήψεις πού σχημάτιζαν γι' αυτούς. 'Επομένως οί χρήσεις του τεχνάσματος, στά μέσα του 18ου αιώνα θά έπρεπε νά γίνουν σεβαστές, έστω καί αν σήμερα κανείς δέν θά ήθελε ν' αναβιώσει ή κοινωνία στην όποία έμφανίστηκαν.

Μαρίνα Βέρηνη-Σάχου, Η ενδυμασία στη Ζώνη
 1917-1918 (1864-1910), Ίδρυμα Αρχαίων Χαρακτήρων

Η διάκριση κατά φύλα Άδελφά 2003
 και το ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος

Μια από τις βασικές αιτίες ύπαρξης των ενδυμάτων είναι η υποσυνείδητη επιθυμία του ανθρώπου να στολίζει το σώμα του. Αυτή η τάση για στολισμό—που σε ορισμένους μελετητές δημιουργεί το δίλημμα, αν ο άνθρωπος ντύθηκε ή στολίστηκε πρώτα—συνδέεται με μια όψη της λίμπιντο, με το ναρκισσισμό, ένστικτο πρωταρχικό και έκφραση του έρωτα που το κάθε άτομο τρέφει για τον εαυτό του¹.

Σε σύνδεση με το στολισμό τα ενδύματα αποτέλεσαν κι ένα ισχυρό μέσο προβολής της ανομοιότητας των δύο φύλων. Διαδραμάτισαν συναφώς ένα διπλό ρόλο, προσέλκυσης κι απόκρουσης, διατηρώντας κι ενισχύοντας τα υφιστάμενα ταμπού με την απόκρυψη των γεννητικών οργάνων και, από την άλλη μεριά, αυξάνοντας το ερωτικό ενδιαφέρον με την εμφαντική διακόσμηση των σωμάτων².

Πάνω σ' αυτή τη βάση διαμορφώθηκε ποικιλότροπα ο ενδυματολογικός δυϊσμός³.

Στις κλειστές παραδοσιακές κοινωνίες, όταν οι φυλετικοί χαρακτήρες του αγοριού ή του κοριτσιού ωρίμαζαν, το φύλο αποτελούσε πάντοτε βασικό και καθοριστικό σημείο διαφοροποίησης. Η ένταση και η αυστηρότητα των καθορισμών αυτών, που ήταν απόλυτα δεσμευτικοί για τους αντίστοιχους ρόλους, διλώνεται και από τις σκόπιμες «ακολασίες» (ατιμωρησίες) στις περιόδους των καρναβαλιών, που επιδίωκαν την εκτόνωση· τότε ελεύθερα, δίχως κίνδυνο κοινωνικής πρόκλησης, οι άντρες ντύνονταν γυναίκες κι οι γυναίκες άντρες, παραδίνονταν ηδονικά σχεδόν σε μια τελετουργική μεταμόρφωση⁴.

Ακόμα και σήμερα στις σύνθετες και περίπλοκες αστικές κοινωνίες επικρατεί η πίστη ότι η ένδυση, σύμφωνα με τις συνήθειες του αντίθετου φύλου, προ-

καλεί αταξία στην κοινωνική οργάνωση και δημιουργεί δυσλειτουργίες στο σύστημα επικοινωνίας των ανθρώπων⁵. Και κάτω τέτοιο επιτρέπεται κανονικά στα καρναβάλια, που αποδείχθηκαν, ίσως και για τους πιο πάνω λόγους, μακροβιότατα.

Οπωσδήποτε ο κατά φύλα διαχωρισμός των ενδυμάτων κορυφώθηκε παράλληλα με την ενδυνάμωση της πατριαρχικής εξουσίας στην οικογένεια, που παραμέρισε τη γυναικεία προσωπικότητα και την υποχρέωσε να υποταχτεί στον σωματικά και οικονομικά ισχυρότερο άντρα και στο αξιολογικό σύστημα που εκείνος διαμόρφωσε⁶.

Η ενδυμασία μέσα σ' αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο έγινε για τη γυναίκα η φυλακή της, γιατί καθοριζόταν από αυστηρούς κανόνες ηθικής, θεσπισμένους με βάση το πιο πάνω αξιολογικό σύστημα⁷. Αυτούς που διαμόρφωσαν και το βασικό πρότυπο γυναίκας-δέσποινας του σπιτιού, το πρότυπο της Πηνελόπης (ή και της Ναυσικάς), ενώ παράλληλα διαμορφωνόταν, μέσα στα ίδια κοινωνικά όρια, το πρότυπο της γυναίκας Ελένης ή Αφροδίτης⁸. Στους πολιτισμούς που οικοδομήθηκαν πάνω στις πατριαρχικές και ανδροκρατικές αρχές υπάρχει, δίπλα στο πρότυπο της γυναίκας συζύγου και μητέρας, το πρότυπο της έξω από την οικογένεια γυναίκας-ερωμένης.

Η γυναικεία λοιπόν ένδυση εκφράζει κατά βάση τις αντρικές ερωτικές προσδοκίες και παράλληλα αντανακλά τις αντιλήψεις για την αυστηρή οικγενειακή τάξη. Πειθίμνιες, πρόθυμα ή υποχρεωτικά, οι γυναίκες πραγματοποιούσαν αυτά τα ιδανικά, υποδύόμενες τον ένα ή τον άλλο ρόλο. Τα ενδύματα τους κάλυπταν ολόκληρο το σώμα, συχνά και το κεφάλι και το πρόσωπο, καταργώντας κάθε ίχνος θηλυκότητας με τις εξογκωμένες, βάρβαρες και βλαβερές για τον οργανισμό φόρμες τους. Ιδιαίτερα τα ενδύματα των γυναικών της Ανατολής έδωσαν έμφαση στην κατώτερη, συγκριτικά με τον άντρα, θέση τους⁹.

Στη Δύση οι γυναίκες δεν αντιμετωπίστηκαν εξίσου βάνασα. Αλλά και ποτέ δεν εξισώθηκαν με τους άντρες. Στο δυτικό Μεσαίωνα κάθε έκθεση του γυναικείου σώματος σε κοινή θέα θεωρήθηκε επονειδιστική. Τα ενδύματα πρόσβαλλαν τη σεμνότητα της γυναίκας. Η καθυσχαστική της εικόνα, έξω από κάθε προοπτική για ερωτικό ανταγωνισμό, ανάγγελλε την αυστηρότητα που επικρατούσε στο σπίτι.

Αλλά και αργότερα η βικτωριανή περίοδος του 19ου αιώνα, στην Αγγλία προπάντων, με τη σκληρή, χωρίς φαντασία, αντικαλλιτεχνική μόδα της, υπό το

κυρίαρχο πνεύμα του πουριτανισμού, αποτύπωνε και στα ενδύματα έναν ηθικό κώδικα ανώφελης ακρότητας και σεμνότητας μετριοφροσύνης. Τα ενδύματα «αξιοπρεπή» σε κάθε τους λεπτομέρεια, παραμόρφωναν τα γυναικεία σώματα και τους αφαιρούσαν το δικαίωμα για οποιαδήποτε φυσική προβολή¹⁰.

Όσο δεν έλειψε, και από τις πιο δύσκολες εποχές, και η γυναικεία αντδραση. Και στη Μουσουλμάνια, που την κατακαλύπτουν τα πτωχά υφάσματα, ως την Αφρικανίδα, που είναι στολισμένη μόνο με μερικά κοσμήματα υπάρχουν οι τρόποι που προσελκύουν το ετερόφυλο ενδιαφέρον και προκλούν την έκπληξη και την ευχαρίστηση μιας ερωτικής αποκάλυψης, με τη συνέργεια πάντοτε της φαντασίας του άντρα, που τον ερεθίζει πιο πολύ π.χ. σταγμααία θέα του αστράγαλου κάτω από μια ελαφρά ανασπικωμένη φούστα παρά ολόκληρης της ελεύθερης και ακάλυπτης γάμπας κάτω από ένα κοντό φόρεμα¹¹. Εδώ λειτουργεί ένας ψυχολογικός νόμος, της πρόκλησης του φαινομενικά απρόσιτου. Ένα πρώιμο παράδειγμα έχουμε με την ψυχρή, ακίνητη φιγούρα της Αιγύπτιας με το παγωμένο βλέμμα σ' ένα υπερβολικά και σκληρά βαμμένο πρόσωπο, σχεδόν χτισμένο μέσα στην τεράστια κατάρμαυρη περούκα σε αντίθεση με το καλογραμμένο σώμα που αποκαλυπτόταν διακριτικά κάτω από την εφαρμοστή διάφανη «καλάσιριν»¹². Αυτή η αυστηρή τυποποίηση, ως ένας τρόπος ερεθιστικής απόκρυψης μιας φυσικής μορφής, ξαναβρίσκεται με διάφορες μορφές και σ' άλλες περιόδους: στη Θεοδώρα των μωσαϊκών της Ραβέννας¹³, στις πριγκίπισσες που φιλοτέχνησε ο Ντιέγκο Βελάσκεθ¹⁴, στις γυναίκες της ελισαβετιανής αυλής¹⁵, στις αγγλίδες αριστοκρατίσες του Τόμα Γκένσμπορο¹⁶, στα μανεκέν και τις βασιλίσσες των θεαμάτων του 20ού αιώνα¹⁷. Παντού συναντάμε τα λαμπερά στολίδια, τα ακίνητα –σαν αδιάφορα και κάποτε σχεδόν αναισθητά– πρόσωπα, το μακρινό βλέμμα που περνά εντελώς πάνω από το βλέμμα του θαυμαστή, ενώ αυτός ονειρεύεται το κατέβασμα της θεότητας του από το βάθρο της¹⁸.

Το ερωτικό στοιχείο τονίστηκε πιο προσεγμένα και εγγύτερα προς τη φυσική κατάσταση, όταν αφορμήθηκε από μια ελευθεριάζουσα ηθική, είτε απλώς απ την προοπτική της γονιμότητας, που έπρεπε να προσφέρει η γυναικεία σωματική διάπλαση, καθοριστικά πάντοτε στις αντρικές προτιμήσεις, μεταβαλλόμενες πάντως, καθώς τα αισθητικά κριτήρια προσπλάνωνταν σε ανανεωνόμενα κάθε τόσο ερωτικά πρότυπα. Έτσι τονίζονταν ιδιαίτερα από εποχή σε εποχή ορισμένα σημεία του γυναικείου σώματος που αποτελούσαν την ερωτογόνο

ζώνη «της μόδας»: το στήθος, η μέση, οι γοφές και τα πόδια των ελεύθερων (ή ελευθέρων) γυναικών αξιοποιήθηκαν κατά καιρούς, ενώ αντίθετα καλύπτονταν από τις αυστηρά συντηρητικές ομόφυλές τους¹⁹.

Στον κόσμο της Δυτικής Ευρώπης η επιβεβαίωση των γυναικείων χαρακτηριστικών του ερωτισμού και της γονιμότητας έγινε με την επιμόρφωση του κορσέ, που σχημάτιζε μια πιο σφιχτή μέση και συγχρόνως επέτρεπε να γίνονται εμφανέστεροι οι μαστοί και η λεκάνη: καθώς ο κορσές πίεζε το σώμα, η αναπνευστική ικανότητα των πνευμόνων διοχετευόταν προς τα πάνω και προβάλλε έτσι το στήθος, το οποίο μετατρέποταν σε κύριο σημείο έλξης, καθώς μάλιστα, με την επίγνωση της αξίας του, η γυναίκα το περιέβαλλε με περίτεχνα ντεκολτέ²⁰.

Το ελισβετιανό farthingale, το κρινολίνο του ροκοκό και το τουρνούρι του 1880 υποβλήθηκαν το ρόλο του κορσέ, τονίζοντας και προβάλλοντας το υπογάστριο και τους γλουτούς και συμβολίζοντας έτσι στο έπακρο τη λειτουργία της γυναικείας γονιμότητας, αλλά, συγχρόνως, και την υποθετική απροσπέλαστη γυναίκα. Η τεράστια φουσκωτή φούστα ήταν μια απατηλή προσποίηση, ένα όργανο παραπλάνησης, ένα ιδανικό μέσο προσέλευσης κι απόκρουσης συγχρόνως του αντρικού εταίρου²¹.

Τα σφράγισμα τεχνάσματα προβολής στήθους και λεκάνης τροφοδοτούσαν τα αντρικά όνειρα και αποδεχόνταν τόσο ισχυρά, ώστε πέρασαν τελικά, με διάφορες μορφολογικές παραλλαγές, και στις συντηρητικές κοινωνίες.

Σε συλλογές ευρωπαϊκών νυφικών φορεμάτων του 19ου αιώνα φαίνεται ότι οι νεαρές γυναίκες συνήθιζαν να σφίγγονται με τον κορσέ την ημέρα του γάμου τους πιο πολύ από τις άλλες μέρες, κάτι που φανερώνει ότι η λεπτότητα της μέσης, σε συνδυασμό με την προβολή στήθους και περιφέρειας, αποτελούσε σημαντικό κριτήριο ομορφιάς και μαζί την επιβεβαίωση της γονιμότητας για το άμεσο μέλλον, που υποσυνείδητα κυριαρχούσε στις προσδοκίες όλων αυτή την κρίσιμη μέρα²².

Τα δεσμά των κορσέδων με τα μετάλλινά ή από κόκαλο υποστηρίγματα και τα ατέλειωτα βαριά υφάσματα των φορεμάτων καθήλωσαν επί αιώνες τις γυναίκες σε στάσεις άκαμπτες και ολέθριες για την υγεία τους. Όταν στα μέσα του 19ου αιώνα (1851) η αμερικανίδα Amelia Bloomer υιοθέτησε και υπερασπίστηκε το επαναστατικό για την εποχής κοστούμι, που πήρε τ' όνομά της, η γυναίκα δεν συνειδητοποιούσε ακόμα την τεράστια κοινωνική σημασία της ένδυσης, συγκεκριμένα ότι η απαλλαγή από το σφιχτό κορσέ θ' άνοιγε το δρόμο της

συμμετοχής της στις δραστηριότητες της κοινωνικής ζωής ελεύθερα, και από το σημείο αυτό θα ξεκινούσε η μάχη για την ουσιαστικότερη εξίσωσή της με τον άντρα. Τα bloomers ήταν ένας συνδυασμός από απλά, φαρδιά σαν σαλβάρια παντελόνια κι ένα κοντό ως τα γόνατα ριχτό φόρεμα, ένα μοντέλο άνετο, που παραμέριζε ωστόσο ολωσδιόλου τη θηλυκότητα.

Σ' αυτόν το φεμινιστικό νεωτερισμό, που έμεινε στον αιώνα του δίχως ανταπόκριση, οι άντρες αντέδρασαν με ειρωνεία και επιθετικότητα: καταρχώως το προσφιλές τους γυναικείο πρότυπο και πρότεινε τη γυναίκα – επίδο· μέτοχο στο πολιτικό και οικονομικό πεδίο, στο οποίο εκείνοι κυριαρχούσαν. Από την πλευρά τους, και οι γυναίκες αντιμετώπισαν τα bloomers με δυσπιστία και αδιαφορία, γιατί αναλογίστηκαν την πιθανή απώλεια του σεξάπλ και των αναγνωρισμένων πλεονεκτημάτων τους στην ερωτική ζωή²³.

Εδώ βρίσκεται πράγματι το παράλογο και μαζί βαθιά και απεγνωσμένα ανθρώπινο στοιχείο του φαινομένου. Με το επιτηδευμένο και προκλητικό ντύσιμο, το επιμελημένο ή κραυγαλέο μακιγιάζ και τα πολύτιμα κοσμήματα, οι γυναίκες έβρισκαν προσφορότερο τρόπο να καλλιεργούν ένα είδος υπεροχής τους και να κερδίζουν μίαν έστω επιφανειακή νίκη στον αγώνα για την ανγνώριση της οντότητάς τους. Το ίδιο το σώμα άλλωστε, φυσικά προδιατεθειμένο για το γονιμικό-μητρικό του ρόλο, διευκόλυνε τις συμπεριφορές αυτές καθώς η μακρά των επαγγελματιών, έξω από το σπίτι, απραξία των γυναικών και η οικονομική, όταν υπήρχε, ευμάρεια των ανδρών ευνοούσαν τις περίπλοκες εξελιγμένες εμφανίσεις²⁴.

Αντίθετα, στην ιστορία της αντρικής ενδυμασίας το ερωτικό στοιχείο εμφανίζεται μάλλον άτονο. Οι γυναικείες προτιμήσεις προσανατολίζονταν προς τη «προσωπικότητα», την οικονομική δύναμη και την ικανότητα του άντρα προστατεύει. Γενικά ο άντρας έπρεπε να είναι δυνατός, ενεργητικός, να συγκινώνει μια σειρά από στοιχεία που θα συμπλήρωναν αντιθετικά άλλα γυναικεία: π.χ. δασύτριχος και τραχύς, σε αντιδιαστολή με τη λεία και μαλακή επιφάνεια της γυναίκας. Αυτά απηχούνται πολλές φορές και στη σκληρότητα και τραχύτητα του υφάσματος των αντρικών ενδυμασιών με τους σκοτεινούς, βαρούς, απρόσωπους χρωματισμούς²⁵.

Ως το 14ο αιώνα ο τέλειος άντρας, αυτός που γοήτευε τις γυναίκες, ήταν

ρωμαλέο αρσενικό που φορούσε άνετά στο αθλητικό του σώμα μια βαριά πανοπλία ή έναν ευρύχωρο σαν φόρεμα χιτώνα²⁶.

Στη διάρκεια του Εκατονταετούς πολέμου (1337-1453), για πρώτη φορά μετά τη μινωική εποχή, το αντρικό ένδυμα ξεχώρισε καθαρά από το γυναικείο και ακολούθησε διαφορετική εξέλιξη· έγινε αισθητά πιο κοντό, εφαρμόζοντας στο σώμα κι αποκαλύπτοντας τις λεπτές κινήμες, που κατέληγαν σε μυτερά υποδήματα με έντονα συμβολικό φαλλικό χαρακτήρα²⁷.

Ο ήρωας του 15ου αιώνα πέρασε στην Αναγέννηση πολύχρωμος και στολισμένος, ογκώδης και δυνατός²⁸.

Οι θρησκευτικοί πόλεμοι της Μεταρρύθμισης έφεραν ύστερα μιαν αυστηρή σοβαρότητα στις αντρικές ενδυμασίες, που, μολοντί πρόσκαιρη, επέβαλλε τον πολεμικό τύπο, επιτιδυμένο ωστόσο και αρκετά σύμφωνο με την ελαφράδα της γυναικείας μόδας. Οι δαντελένιες τραχηλιές, τα φτερωτά καπέλα, τα πτυχωτά υφάσματα φορέθηκαν στα σαλόνια μαζί με μπότες και σπιρούνια κι ένα σπαθί στο πλάι, που διατηρήθηκε ως απαραίτητο συμπλήρωμα (accessoire) μέχρι και το 18ο αιώνα. Η υπερβολή των περιτών στολισμών κυριάρχησε σ' όλο το 17ο αιώνα με επίκεντρο την αυλή του Λουδοβίκου 14ου²⁹.

Πολύχρωμος, φωτεινός και χαμογελαστός ήταν ο άντρας και του 18ου αιώνα, ως την έκρηξη της Επανάστασης του 1789 και τις ριζικές οικονομικές και πολιτικές αλλαγές που προκάλεσε³⁰.

Αυτή η ζωηρή πολυχρωμία, που τόσο έντονα χαρακτήριζε τις αντρικές ενδυμασίες των ανώτερων τάξεων, αντικατόπτριζε τον πολυτελή τρόπο ζωής στις φεουδαρχικές κοινωνίες της Ευρώπης, όπου ο άντρας ευγενής –κόμης, δούκας, μαρκήσιος– απολάμβανε τα ετοιμασμένα από τους δούλοπαρικούς προϊόντα της παραγωγικής διαδικασίας. Χρώμα και φόρμα των ενδυμάτων δήλωναν ότι ο ευγενής ήταν τελείως ακατάλληλος για κάθε εργασιακή απασχόληση, νωχελής και νωθρός, δίχως καμιά συμμετοχή στην παραγωγή³¹, με αποκλειστική συμμετοχή στις πολεμικές επιχειρήσεις, όταν συνέτρεχε λόγος, και με απεριόριστα περιθώρια για τη βίωση μιας ερωτικής ζωής.

Όμως μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τη ραγδαία βιομηχανική ανάπτυξη επιβλήθηκε και κυριάρχησε στην Ευρώπη και στην Αμερική το πρότυπο του δραστήριου βιομήχανου, συχνά πλουσιότερου από το φεουδάρχη εισοδηματία³². Ο βιομήχανος και ο βιομηχανοποιημένος αστός απλοποίησαν το

ένδυμά τους και το προσάρμοσαν στη δραστήρια ζωή τους. Εδραίωσαν έτσι το νέο τύπο άντρα, αυτού που θα κυριαρχεί στην καρδιά των γυναικών ως μέρες μας.

Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος αργότερα επέβαλαν, σε διεθνή κλίμακα, ποικίλα πρότυπα, που ενθουσίαζαν τη γυναίκα: γαλατικούς εραστές κι αγωνιστικούς καουμπόπδες, ευαίσθητους νεαρούς, σκληροτράχηλους απλικούς άντρες ή επιτυχημένους ανδροπρεπείς businessmen, που οπωσδήποτε συμμετέχουν στην παραγωγή των αγαθών και κρατούν γερά τα νήια σ' ζωή³³.

Εξάλλου, ο σταδιακός εκδημοκρατισμός του τρόπου ζωής και η χειραφέτηση της γυναίκας στο σύγχρονο κόσμο περιόρισαν τον ενδυματολογικό δυϊσμό τα δύο φύλων³⁴ με την επινόηση και την πλατιά χρήση των ομοιόμορφων ενδυμάτων (unisex), με την προβολή δηλαδή της μόδας του μονόφυλου, που αρχικά επιβλήθηκε στον επαγγελματικό χώρο και στην καθημερινή ζωή³⁵.

Συνακόλουθα, τα σεξουαλικά ταμπού αποδυναμώθηκαν με τη συμβατικότητα της κάλυψης που παρέχουν τα αθλητικά κοστούμια και με την κίνηση το γυμνισμού, που ολοένα αναπτύσσεται.

Ωστόσο, το ερωτικό στοιχείο σε καμιά περίπτωση δεν έπαψε να επιρεάζει την εμφάνιση. Τονίζεται και καλλιεργείται ποικιλότροπα, προπάντων στις καταναλωτικές κοινωνίες, που ευνοούν και επιβάλλουν με σφοδρές επινοήσεις αιελεύττες ενδυματολογικές αλλαγές και στα δύο φύλα.

Πάντως, η προβολή του ερωτισμού δεν αποβαίνει πια σε βάρος της περικαικότητας, της άνεσης και της υγείας των σωμάτων ούτε, ως ένα βαθμό, τη ισοτιμής σχέσης άντρα και γυναίκας.

II

Κοινωνία και ένδυμα

Η ενδυμασία έχει λοιπόν σαφή κοινωνική λειτουργία. Αλλά η λειτουργία αυτή καλύπτει κι άλλες δραστηριότητες πέρα από την περιοχή της ερωτικής συμπεριφοράς. Δηλώνει και τη θέση των πολιτών στο κοινωνικό σύστημα μιας δεδομένης περιόδου κι αντανακλά την υποχρέωση και την προσπάθειά τους να προσαρμοστούν σ' αυτό και στις σχέσεις που το διέπουν³⁶.

Τα πρώτα σημάδια μιας τέτοιας διάκρισης εντοπίστηκαν ήδη στους πρωτόγονους, όπου διακοσμητικά σημεία στο σώμα δήλωναν τη θέση στις ομάδες και την ένταξη στη φυλή³⁷.

Αργότερα αντικαταστάθηκαν από τα πρώτα ενδύματα, που γίνονταν ολοένα και περισσότερο πολύμορφα, ανάλογα προς την οργάνωση της κοινωνίας, που γινόταν κι αυτή ολοένα περιπλοκότερη. Δημιουργούνταν έτσι ορισμένοι για το κάθε άτομο ρόλοι και, επομένως, διαχωρισμοί και διακρίσεις που πρόβαλλαν, κυρίως, τη σχέση μιας διαμορφωνόμενης ιθύνουσας τάξης με τα κατώτερα στρώματα³⁸. Η οικονομική ανισότητα, που καθόριζε σταθερά και τις συγκρούσεις των κοινωνικών ρόλων, έβρισκε την αντανάκλαση στην ενδυμασία, εύγλωττο όργανο των ανθρώπινων εκφραστικών δυνατοτήτων.

Οι αρχηγοί και η αριστοκρατία φορούσαν κατά κανόνα περισσότερα και πολυτελέστερα ενδύματα. Ακραίες τέτοιες εφαρμογές του κανόνα συναντάμε στα ανατολικά δεσποτικά συστήματα και στη φεουδαρχική μεσαιωνική Ευρώπη, με την ιερατική εξάρτηση των κοινωνικών θέσεων³⁹. Η ενδυμασία έδενε στενά και αυστηρά το άτομο με την κοινωνική του θέση, καθοριζόμενη από οικονομικούς όρους, και ενίσχυε με την επιβολή της το υποκειμενικό συναίσθημα κτήσης των αγαθών. Η Yvonne Deslandres παρατηρεί ότι οι ρακενδύτοι δεν φορούσαν τις χρυσοστόλιστες ενδυμασίες των ευγενών, όχι γιατί κάποιος νόμος το απαγόρευε ή γιατί οι όμοιοι ή οι κύριοί τους θα το απαγόρευαν ενδεχομένως, αλλά γιατί η απόκτηση μιας τέτοιας ενδυμασίας ξεπερνούσε τις οικονομικές δυνατότητές τους και δεν εναρμονιζόταν στο ελάχιστο με τον τρόπο της ζωής τους. Γι' αυτό και δεν συνετέρεχε λόγος απαγόρευσης· δεν υπήρχε κανένας κίνδυνος προσέγγισης⁴⁰.

Από το 14ο αιώνα, μετά τις Σταυροφορίες και τις ανακαλύψεις των νέων

χωρών, που έφεραν άνθιση στο εμπόριο και οικονομική ευπραγία, άρχισε δημιουργείται, πλούσια και φιλόδοξη, η αστική τάξη⁴¹. Κατακτά σπουδαίες θέσεις στον τομέα των υπηρεσιών και αξιώνει να έχει τα ίδια προνόμια με την αριστοκρατία, που ήρροσπαθεί να τη μιμηθεί στη συμπεριφορά της, κυρίως σε εξωτερικά σύμβολα, δηλαδή στην πολυτέλεια της ενδυμασίας, της κατοικίας της τροφής.

Ο ανταγωνισμός της παλιάς αριστοκρατίας και της νέας τάξης των αστι διαδραματίστηκε σε διάφορους τομείς. Ενδυματολογικά εκφράστηκε με τη πολυμορφία των κοστουμιών, τη συχνή αλλαγή τους, την εκλεκτή ποιότητα των υλικών και την πολυτελή διακόσμηση. Οι ευγενείς, διαθέτοντας ακριβή χρήμα, χρόνο και φαντασία, ανανέωναν διαρκώς τις ενδυματολογικές φόρμες και την περιβολή τους, για να διαφοροποιούνται από τους αστούς, να διακρίνονται στις κοινωνικές συγκεντρώσεις και να προβάλλουν την κατάγωγή και την υπεροχή της τάξης τους. Αργά, αλλά σταθερά, άρχισε να διαμορφώνεται η μόδα, ως η διαδικασία της ανανεωνόμενης εποχικά αμφίεσης, όπως και οι μέρα τη γνωρίζουμε. Κέντρο δημιουργίας και ακτινοβολίας της, ως και το 18ο αιώνα, ήταν οι βασιλικές αυλές των ευρωπαϊκών κρατών που κάθε φορά κι ριαρχούσαν στους διεθνείς ιστορικούς ανταγωνισμούς. Οι ενδυμασίες των αριστοκρατών και των συζύγων τους αντικατόπτριζαν τους τίτλους τους και την αγνότητα απόστασης που τους χώριζε από το λαό⁴².

Ανάμεσά τους οι αστοί, μέτοχοι ήδη στον εθνικό πλούτο και την κατανάλωση των αγαθών, είχαν την οικονομική δυνατότητα να αντιγράφουν, να απομιμούν τα αριστοκρατικά ενδύματα, έστω και με τη χρονική καθυστέρηση που απαιτούσε η εδραίωση κάθε ενδυματολογικού νεωτερισμού, απειλώντας έτσι να σπάσουν και με την ένδυση τα σύνορα που χάραζαν τις ταξικές διαφορές⁴³.

Αντίδραση σ' αυτό το φαινόμενο, της ενδυματολογικής δηλαδή προσέγγισης αριστοκρατών και αστών, ήταν η θέσπιση των νόμων για την πολυτέλεια («luxury laws» ή «sumptuary laws»), που επηρέασαν την ενδυμασία, για πρώτη φορά στην Ευρώπη, το Μεσαίωνα. Αλλά και αργότερα, κατά το 17ο αιώνα, η ρύθμιση της αρτιότερης φεουδαρχικής οργάνωσης από την άποψη της κοινωνικής ιεράρχησης, οι νόμοι αυτοί καθόρισαν με ακρίβεια τα κυριότερα ενδύματα κάθε τάξης. Άμεσα αφορούσαν τους αστούς, με περιορισμούς και απαγορεύσεις για τη χρήση διάφορων ενδυμάτων και ενδυματολογικών εξαρτημάτων.

ώστε να υποχρεωθούν να επανεγκλειστούν στην κοινωνική τους θέση και να επανέλθει ο σεβασμός και η αποδοχή της ανισότητας των τάξεων⁴⁴.

Αλλά ο 19ος αιώνας, με τις νέες, σαφέστερα διατυπωμένες επαναστατικές αξιώσεις των τάξεων των εργαζομένων (1848), προκάλεσε ριζοσπαστικές οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, που ως ένα βαθμό εμφανίζονται αντικρατικές. Από τη μια μεριά σημειώθηκε νέα άνοδος και δράση του κεφαλαίου, που εδραίωσε τη θέση της αστικής τάξης, η οποία πήρε στα χέρια της τον έλεγχο και την ευθύνη του καταμερισμού του δημόσιου χρήματος. Αλλά από την άλλη μεριά η ανάπτυξη της τεχνολογίας δημιούργησε μεγάλες βιομηχανικές μονάδες, όπου απασχολούνταν ολοένα περισσότεροι εργαζόμενοι, αυτοί που αποτέλεσαν τη νέα εργατική τάξη, η οποία, τον ίδιο αιώνα, οργανώθηκε, ανέπτυξε την ταξική συνειδητότητά της και διεκδίκησε πολλές φορές δυναμικά τα δικαιώματά της.

Η ριζική αυτή κοινωνική αναδιάρθρωση και αναμόρφωση των τάξεων στο 19ο αιώνα ανέτρεψε επίσης τα ως τότε δεδομένα και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την ενδυμασία, επιφέροντας σταδιακά τον εκδημοκρατισμό της. Στην αρχή στην αντρική αμφίεση: αρκετά αργότερα και στη γυναικεία⁴⁵.

Η παράδοση έμεινε σεβαστή από την αγροτική τάξη. Πραγματικά, αν μέχρι και το 18ο αιώνα υπήρχε ακόμη προσέγγιση των ενδυμάτων των αστών των πόλεων και των ενδυμάτων των αγροτών, από το 19ο αιώνα εξελίχθηκε και απομακρύνθηκε η ενδυματολογία των αστών από την αγροτική ενδυματολογία.

Στις πόλεις η αριστοκρατία, φορέας ως τότε της διεθνούς μόδας, μεταβίβασε αυτόν το ρόλο στην αστική τάξη. Έτσι, στην πορεία διεθνοποίησης του αστισμού κυριάρχησε μια ενιαία αστική φορεσιά⁴⁶, που άρχισε να απαλείφει τις ταξικές διαφορές στο ενδυματολογικό πεδίο, επηρεασμένη ωστόσο από το καταναλωτικό πνεύμα, που επέβαλλε στη γυναίκα κάθε τόσο νέες «σιλουέτες» και πρωτότυπα πολύπλοκα ενδύματα και στον άντρα από ένα τουλάχιστον κοστούμι για κάθε περίπτωση. Ενδυματολογικά εξομοιώθηκαν οι αριστοκράτες, που υποχωρούσαν από το ιστορικό προσκίνητο, με τους αστούς, που έπαιρναν τη θέση τους, παράλληλα και αντίθετα προς την επιμονή των πρώτων να διατηρήσουν το μύθο τους και των άλλων να πλάσουν το δικό τους.

Τα λαϊκά στρώματα, μικροαστοί και εργάτες, ανθρώπινα ευάλωτοι, δέχτηκαν στην ένδυσή τους επιδράσεις από τα αστικά πρότυπα, στην προσπάθειά τους να προσαρμοστούν στο νέο περιβάλλον⁴⁷. Είναι ευνόητο ότι στάθηκε αδύ-

νατο να αναμετρηθούν με τους αστούς στον πλούτο και στην ποικιλία, πράγμα που αποτέλεσε και πάλι κρίτήριο διαβάθμισης στην κοινωνική κλίμακα.

Ιδιαίτερα η επαγγελματική απασχόληση των ατόμων, παράγοντας διαφοροποίησης των κοινωνικών ρόλων, προκάλεσε και νέες ενδυματολογικές παραλλαγές. Ποικιλομορφες ποδιές και φόρμες συνδέθηκαν με την ιδιομορφία και ρίως χειρωνακτικών εργασιών, εξυπηρετώντας καθαρά πρακτικούς σκοπούς (π.χ. η ποδιά του μπάλωματζί και του κρεοπώλη ή η φόρμα του εργάτη και του μεταλλωρύχου). Άλλες ενδυμασίες σημειοδοτούσαν, με την αυστηρή ομοιομορφία τους, επαγγέλματα ανώτερου, κυρίως πνευματικού, επιπέδου, όπως η τίβεννος των δικαστών, των πανεπιστημιακών καθηγητών και των ακαδημαϊκών, η στολή των αξιωματικών ή τα άμφια των κληρικών. Το κλασικό κοστούμι των businessmen υιοθετήθηκε πλατιά ως επαγγελματικό ένδυμα σε εργασίες γραφείου από ανώτερους και κατώτερους σε τίτλο και θέση υπαλλήλους⁴⁸.

Στη νεοδημιούργητη αστική-βιομηχανική κοινωνία το ένδυμα συνδέθηκε με τη μετάβαση από τη χειροποίητη στη μηχανική παραγωγή των υφασμάτων σε πρώτη φάση, με την ανάπτυξη της κλωστοϋφαντουργίας, και των ενδυμάτων αργότερα, με την εφεύρεση και τη διάδοση της ραπτομηχανής⁴⁹. Η απλοποίηση και η σταθεροποίηση της φόρμας των ενδυμάτων ευνόησαν τη μαζική παραγωγή των ιδίων μοντέλων.

Από το 19ο αιώνα η αντρική αμφίεση διαμορφώθηκε σε συγκεκριμένους τύπους, που οι παραλλαγές τους, κάθε σεζόν, εξυπηρετούσαν κυρίως την κατανάλωση, την εμπορική ζωή και λιγότερο την ανάγκη για αισθητική ανανέωση. Το ίδιο παρατηρείται με τη γυναικεία αμφίεση μετά το 1910, γεγονός που έδειξε άλλωστε την καθυστερημένη συμμετοχή της γυναίκας στη βιομηχανοποιημένη ζωή.

Η ενδυμασία των αγροτών μένοντας, όπως σημειώθηκε, στην παράδοση, άρχισε να διακρίνεται σαφώς από την αστική, που την εξουσίαζε η μόδα⁵⁰. Η κατά περιοχές ιδιομορφία της συμβόλιζε ακριβώς την ταυτότητα της κοινότητας και τις πολλαπλές σχέσεις και δεσμούς των μελών της προς αυτή και μέσα σε αυτή⁵¹.

Στον παραδοσιακό αγροτικό κόσμο η κοινότητα αποτελούσε το κέντρο: το άτομο, ενταγμένο σ' αυτή, δεν ήταν προσωπικά ελεύθερο να εκφράσει την ατο-

μικρότητά του στο ένδυμα. Αντίθετα με αυτό έπρεπε να δείχνει την υπακοή του στους άγραφους θεσμούς που όριζαν τη ζωή της κοινότητας και την ξεχώριζαν από κάποια άλλη⁵². Το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική κατάσταση, το επάγγελμα, η καθημερινότητα και οι γιορτές, οι επίσημες κοινωνικές ώρες -γέννηση, ενηλικίωση, γάμος, θάνατος-, οι θρησκευτικές δοξασίες λειτούργούσαν ως καθοριστικοί συντελεστές μιας ενιαίας ενδυματολογικής συμπεριφοράς των μελών της κοινότητας⁵³.

Στις αρχαϊκές κοινωνίες η περιορισμένη τεχνολογία και η έλλειψη υλικών που να μετατρέπονται εύκολα σε ενδύματα χωρίς επίπονη διαδικασία, αποθάρρυναν αντικειμενικά την ενδυματολογική ποικιλία, συντελώντας στη μορφολογική σταθερότητα και επανάληψη. Στις αγροτικές κοινωνίες η μορφολογική αυτή στατικότητα ξεπεράστηκε με την ανάπτυξη της κατεργασίας των υλικών σε νήματα, που εύκολα μετατρέπονταν σε ενδύματα⁵⁴. Αλλά έμεινε και μέσα στα πλαίσια που καθορίστηκαν πιο πάνω.

Η αγροτική φορεσιά ωστόσο άρχισε να αντιγράφει, από μια εποχή κι ύστερα, τις εναλλασσόμενες μόδες της ανώτερης τάξης των πόλεων στο παρελθόν, «επανάληψη και αργή ηχώ από πρωιμότερα ενδύματα του συρμού»⁵⁵. Οι προσαρμογές αυτές του αγροτικού ενδύματος στη μόδα των πόλεων, δείγματα εξέδου από τα στεγανά του πολιτισμικού χώρου, διαρκούσαν πολύ περισσότερο εξαιτίας της γεωγραφικής απομόνωσης του αγροτικού πληθυσμού, της πολιτιστικής του καθυστέρησης και των συνειδητών προσπαθειών του να εκφραστούν έντονα οι αξίες του τόπου, της κοινότητας⁵⁶. Πρόκειται για μια αξιοπρόσεκτη διαλεκτική σχέση, που είναι σκόπιμο να μελετηθεί συστηματικότερα.

Η εκλογή των αστικών στοιχείων γινόταν κυρίως με γνώμονα τις κοινωνικές, πρακτικές κι αισθητικές ανάγκες των αγροτών και ήταν εμφανέστερη αναπόφευκτα στα ενδύματα των πλούσιων παρά των φτωχών⁵⁷, στα αντρικά παρά στα γυναικεία, στα γιορτινά παρά στα καθημερινά ενδύματα.

Οι άντρες είχαν περισσότερες ευκαιρίες να αντιγράφουν στοιχεία των αστικών κοστουμιών, γιατί έβγαιναν από τα όρια του κοινωνικού χώρου, επισκεπτόνταν τακτικά τις πόλεις για εργασίες και για τις προμήθειες της οικογένειας. Οι ράφτες εξάλλου, που κατασκεύαζαν τις φορεσίες στα χωριά, ταξίδευαν συχνά σε αστικά κέντρα, ενημερώνονταν για τη μόδα που επικρατούσε κάθε φορά και προσάρμοζαν τις καινούργιες ιδέες στα αντρικά ενδύματα (υπήρχε βέβαια και σημαντικός αριθμός πλούσιων χωρικών).

Οι γυναίκες, ζώντας στο στενό περιβάλλον του σπιτιού, κατασκεύαζαν μόνες τα ενδύματά τους ή, στην καλύτερη περίπτωση, σε ράφτες του χωριού, που βέβαια δεν ταξίδευαν και δύσκολα αντέγραφαν αστικά πρότυπα και πολύ δυσκολότερα τολμούσαν να εισαγάγουν νεωτερισμούς στο χωρικό περιβάλλον, με την εμμονή του στην παράδοση. Συνήθως κρατούσαν φυλαγμένο κάποιο μοντέρνο φόρεμα ή καπέλο, για τα σπάνια ταξίδια στην πόλη, ώστε να μινιώθουν έντονα τη μειονεξία τους στο αστικό περιβάλλον. Φυσικά, την ίδια «μεταμφίεση» πραγματοποιούσαν συχνά και οι άντρες⁵⁸.

Οι περιοδεύοντες ράφτες εξάλλου, που εργάζονταν στα χωριά κατά εποχές, αναπόφευκτα συντελούσαν στη μεταφορά πρωτότυπων ενδυματολογικών στοιχείων από τόπο σε τόπο, προκαλώντας αλλοιώσεις στην αρχική μορφή των κατά τόπους ενδυμασιών⁵⁹.

Στην αγροτική κοινωνία η ζωή κινούνταν στο βασικό ρυθμό της εναλλαγής ημερών εργασίων και ημερών σχολής και γιορτής. Τα ενδύματα πρόβαλλαν αυτή την εναλλαγή. Τα καθημερινά ήταν σκουρόχρωμα, απλά κι αδιακόσμητα στα γιορτινά, «τα καλά», η διακόσμηση ήταν όχι μόνο επιτρεπτή αλλά και απαραίτητη. Τα καθημερινά εξυπηρετούσαν πρωταρχικά πρακτικούς σκοπούς προστάτευαν από τις καιρικές συνθήκες και διευκόλυναν τους χωρικούς στις χειρωνακτικές εργασίες, ενώ οι κοινωνικές διακρίσεις και η αισθητική περνούσαν σε δεύτερο επίπεδο. Αντίθετα τα γιορτινά, τα προορισμένα για τις επίσημες μέρες, ή τα τελετουργικά, όπως εκείνα του γαμπρού και της νύφης, σπάνια εξυπηρετούσαν την πρακτικότητα και την άνεση, ενώ φανέρωναν αποκλειστικά τη γιορτινότητά τους σκοπό, πρόβαλλαν συνεπώς τις αισθητικές αντιλήψεις για τη μορφοφία, τόνιζαν τις κοινωνικές διαφορές και συχνά την εθνικότητα ή απλώς τον τόπο όπου τα φορούσαν. Εκφραζόταν έτσι η βαθύτερη διαφοροποίηση της εργασίας από τις γιορτές της ζωής και δινόταν η ευκαιρία να προβληθούν πιο θαρρετά τα αστικά χαρακτηριστικά που διέσδυναν στον αγροτικό κόσμο⁶⁰.

Όμως, όπως ήδη παρατηρήθηκε, η αποδοχή των αστικών στοιχείων έγινε σ' ένα χώρο που ως κορυφαία αξία του είχε θεσπίσει την εμμονή στα παλιά και στα παραδομένα. Η διαλεκτική αυτή σύγκρουση μεταξύ νεωτερισμού και παράδοσης απεικονίστηκε στην αγροτική φορεσιά, η οποία συγχρόνως προς τι πιο πάνω καινοτομίες διατήρησε αρκετούς αρχαϊκούς τύπους και μορφές.

Παράλληλα, εντούτοις, σημειώθηκε μετακίνηση ορισμένων στοιχείων από το αγροτικό κοστουμί στο αστικό, ιδιαίτερα με την εμφάνιση του «φολεορισμού»⁶¹.

Γενικά, η αγροτική ενδυμασία διαδραμάτισε στα νεότερα χρόνια το ρόλο της διάσωσης από το διεθνικό κομφορμισμό, της εθνικής ιδιορρυθμίας και ταυτότητας και της διάκρισης από τους αλλοεθνείς: θεωρήθηκε η εθνική ενδυμασία⁶². Μαζί με την πρόσληψη του μουσειακού της χαρακτήρα η αγροτική παραδοσιακή ενδυμασία, όταν φοριέται, είναι ένα κινητό και περιφερόμενο μούσείο, που παραπέμπει σ' ένα σαφώς παρωχημένο ιστορικό χρόνο και αποσκοπεί στην εκπλήρωση διάφορων σκοπιμοτήτων (ικανοποίηση συναισθηματικής ανάγκης, εορταστικές αναβιώσεις με εθνική σήμασία, τουριστική επίδειξη κ.λπ.)⁶³.

Τοπικές συλλογές που έγκαιρα και συστηματικά συγκροτήθηκαν στα μουσεία διασώζουν και διατηρούν τις παλιές αγροτικές ενδυμασίες ως το «κείμενο» ορισμένων σελίδων της πολιτιστικής ιστορίας του τόπου⁶⁴. Γιατί στις μέρες μας πραγματοποιήθηκε πια σε πλατιά κλίμακα η «αστικοποίηση» και της αγροτικής τάξης όσον αφορά βασικές μορφές πολιτιστικής συμπεριφοράς. Σ' αυτές ανάγεται και η ένδυση.

III

Αισθητική αντίληψη και ένδυμα

Η αμφίεση εναρμονίζεται τελικά προς το χαρακτήρα (style) μιας συγκεκριμένης κάθε φορά περιόδου, προς την κοινή αντίληψη για ορισμένα πρότυπα, που εκφράζονται και με όλες τις μορφές τέχνης και τεχνικής της εποχής.

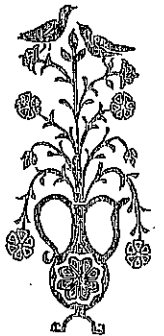
Αυτά τα πρότυπα, πολιτικά, θρησκευτικά, κοινωνικά ή καλλιτεχνικά, συντηρητικά ή ριζοσπαστικά, μπορούν να συνάπτονται με την ιθύνουσα τάξη ή με τις λαϊκές μάζες. Οποσδήποτε αποτυπώνονται εμφανέστερα στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, καθώς επίσης στην αντίληψη για τη διακόσμηση και την επίπλωση. Και, βέβαια, στον τρόπο και στα είδη της αμφίεσης στα οποία καταγράφεται επίσης η αισθητική αντίληψη των κοινωνικών ομάδων, καθώς και άλλες αξίες που ισχύουν σε μια συγκεκριμένη περίοδο⁶⁵.

Ο κλασικισμός, το μπαρόκ, το ροκοκό αντανakλώνται μέσα και στα κοστούμια των αντίστοιχων εποχών, προβάλλοντας μεταξύ άλλων τους ισχύοντες αισθητικούς κανόνες και τα κυρίαρχα κριτήρια της ομορφιάς.

Η ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕ ΑΝΘΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ από τόν ΙΗ' αιώνα και ως τις αρχές του Κ'. Στην πρώτη περίοδο, δηλαδή στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, εκδηλώνεται, βασικά, σά μιά γενικότερη τάση απελευθέρωσης από τά βυζαντινά πρότυπα, από τή στερεότητα ενός μυστικιστικού δογματισμού, και φέρνει μέ τή λιτότητα, τήν αφέλεια και τό ρεαλισμό της μιά νέα πνοή στό καλλιτεχνικό αίσθημα. Οι λαϊκοί ζωγράφοι, πού έκστασιάζονται από βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, όπου τό χρώμα είναι σκοῦρο, δέν παρασύρονται στή μίμηση. Αντιδρούν μ' ένα πνεῦμα ήρωικής αισιοδοξίας. Μᾶς δίνουν, μέ τό λυρισμό του χρώματος και τήν καθαρότητα και τή διαφάνεια του σχήματος, ένα πνεῦμα ἀγαλλίας, εὐφροσύνης ἐγκαρτέρησης. Πολλοί από τούς λαϊκούς ζωγράφους, πού είναι και ἀγιογράφοι, προσπαθοῦν νά ἐναρμονίσουν τό πηγαίο τους καλλιτεχνικό αίσθητήριο μέ τή βυζαντινή εικονογραφική παράδοση. Είναι πιά οι στεργοί χρόνοι τής σκλαβιάς, πού τό ἐπαναστατικό ἐγερτήριο ἐτοιμάζεται. Ο λαϊκός διαφωτισμός ἔχει ρίξει τόν ἀναγεννητικό του σπόρο. Ἡ λαϊκή τέχνη ἐκφράζει τό καινούργιο πνεῦμα μέ τό δικό της τρόπο. Ἡ λαϊκή ζωγραφική, ἔτσι καθώς τή συναντᾶμε σέ τοιχογραφίες ἐκκλησιῶν καί σπιτιῶν, μέ θρησκευτικές σκηνές, μέ τοπία, ἀκόμα και μέ καθαρά διακοσμητικό περιεχόμενο, ἐκφράζει τήν ἐσωτερική ἀποφασιστικότητα, τή νεωτεριστική τόλμη και τό ἥθος του ἀπλού τεχνίτη.

Στά χρόνια πού θ' ἀκολουθήσουν μετά τό Εἰκοσιένα, ἡ λαϊκή ζωγραφική γίνεται ὁ σημαντικότερος ἀπολογητής του ἐθνικοῦ βίου, στον τομέα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ἡρώες και μάχες τής Ἐθνεγερσίας, ἄλλων ἀγῶνων τής νεότερης ἱστορίας μας, θ' ἀποδοθοῦν μέ σφρίγος και ζωντάνια συγκινητική, συχνά συγκλονιστική. Ο λαϊκός ζωγράφος ἐκφράζει τό γενικό καλλιτεχνικό αίσθημα και δίνει τόν παλμό του συνόλου. Είναι ἀκόμα τό ἔργο του μιά μαρτυρία τής ἐποχῆς, ἔτσι καθώς μᾶς δίνει και τά ἱστορικά γεγονότα και σκηνές ἀπό τήν κοινωνική ζωή, μ' ένα τρόπο καλλιτεχνικῆς γνησιότητας; ἀναπαραστατικό, όπου τό χρώμα είναι μιά πεμπτονσία ἀπό φωτεινές διακυμάνσεις.

Λαϊκή
Ζωγραφική
καί Παράδοση



Πρώμες ενδείξεις του νεοελληνικού λαϊκού αισθήματος στην ζωγραφική απεικόνιση: ένας Έπιτάφιος Θρήνος (Βυζαντινό Μουσείο, Αθ.) με χαρακτηριστική κατανομή και αναλογίες προσώπων



¹ Προκοπίου, 1940, σ. 223. Στη νεοελληνική ζωγραφική, οι έμμερους των δημιουργών της λαϊκής τέχνης, καθιερώθηκε ο όρος «λαϊκός ζωγράφος», ενώ γενικότερα έχει επικρατήσει η γαλλική λέξη *peintre* (= «αυθόρμητος, άγνός, άδολος»). Σχετικά με την όρολογία *peintre* και λαϊκός, τις άρετιές και τις προοπτικές της, βλ. Γκιγκας, 1979 β' και Λυδάκης, 1987, σσ. 13-14.

² Η άγιογραφία, έργο βασικά ανθρώπων, με πλούσια καλλιτεχνική έμπειρία από άσκηση και μαθητεία σε ειδικά εργαστήρια, θέμα πλατύ και πολύπλευρο, έχει έρευνηθεί σε ιδιαίτερες εργασίες (βλ. π.χ. Σπυριδίου, 1957). Μερικοί λαϊκοί ζωγράφοι μάλιστα έδωσαν όπωσδήποτε άντικειμενικά έργα τους σε ιστορικές έκκλησιών, αλλά κι αυτά εντάσσονται στη γενικότερη άγιογραφική έρευνα, κι εδώ συνοπτικά μόνο παρουσιάζονται. Για έργα που φιλοτέχνησαν σε έαλησιές λαϊκοί καλλιτέχνες μας, την περίοδο της Τουρκοκρατίας, βλ. Κοντογλου, 1963, σσ. 120-63. Άλλο πηλ. έπίσης Μακρης (Κ.), 1947 και Ιδεν, 1964α'.

Άλλά μέσα απ' όλη αυτή την πανδαίσία αναδίνεται βαθύτερα κάποιο άρωμα από τη βυζαντινή παράδοση, εκείνη που ακολούθησε την Άλωση και την έκφραζει τόσο στέρα ή λεγόμενη Κρητική Σχολή. Ός ποιό όμως σημείο αυτές οι επιδράσεις υπήρξαν κυριαρχικές και πώς επιχειρήθηκε κάποιος νεωτερισμός ή και κάποια πρόσμιξη βυζαντινών, λαϊκών και δυτικών στοιχείων; Ό Άγγελος Προκοπίου λέει πώς από την Κρητική Σχολή, στην οποία άνήκουν οι μεγάλοι διακοσμητές του Μυστρά και του Άθω, προήλθαν και οι λαϊκοί τεχνίτες του Εικοσιένα. Οι λαϊκές τοιχογραφίες στον Άθω, στα μοναστήρια και στα ξωκλήσια της Ελλάδος, σταθήκανε γι' αυτούς τά παραδείγματα και ή διδαχή τους. Έίτε τό θέλανε είτε όχι, ή καθημερινή επαφή με τά έργα της κρητικής σχολής τους διαμόρφωσε την όπτική τους και τη ζωγραφική τους συνείδηση¹.

Ό σύνδεσμος με την παράδοση υπήρχε όπωσδήποτε, όμως ο λαϊκός τεχνίτης, με τον αυθορμητισμό του και τό προσωπικό καλλιτεχνικό αίσθημα, έφερε καινούργια στοιχεία κι έδωσε μία καλλιτεχνική αυτότέλεια στη ζωγραφική του. Έπηρεασμένοι και από δυτικά πρότυπα, φέρνουν οι λαϊκοί ζωγράφοι, μέσα στην κυριαρχία του μυστικισμού και της στοχαστικής ενόρασης, τον ρεαλισμό και την απλότητα. Κι αυτό δέν συμβαίνει στην κοσμική ζωγραφική, αλλά και στην άγιογραφία². Έτσι, στό ΙΗ' αιώνα, ή τέχνη των Ήπειρωτών ζωγράφων, που «ιστορούν έκκλησίες» σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, «ένω ακολουθεί γενικά τά παλαιά πρότυπα των Κρητικών, γίνεται άφελέστερη, λαϊκότερη, πλουτίζεται μ' έναν αυθόρμητο άφηγηματικό ρεαλισμό και δέχεται και άφομοιώνει επιδράσεις από την τέχνη της Κεντρικής Εύρώπης και της Ιταλίας», καθώς γράφει ο Μ. Χατζηδάκης και συνεχίζει:



115
Πέτρος Γεωργιάδης, πρωτοφάλης της Μητροπόλεως Ιωαννίνων, Ό Άγιος Μάρτυς Γεώργιος ό Νέος ό έξ Ιωαννίνων. Τό Μαρτύριον του Άγίου (1861). Έντονη παραφρεϊται ή δάμωση μεταξύ λαϊκής κοσμικής παράδοσης και έαλησιαστικής βυζαντινής τεχνοτροπίας (συλλογή Δ. Άνθη)

Οι παραστάσεις μικραίνουν σε διαστάσεις και αύξάνουν σε αριθμό. Οι ίδιοι τεχνίτες στολίζουν και τά μεγάλα άρχοντόσπιτα που κτίζουν οι πλούσιοι έμποροι στην Καστοριά, στά Άμπελάκια, κ.ά., με τοπία και λουλούδια. Η καταγωγή των μαστόρων αυτών από όρισμένα χωριά, που ξεχωρίζουν με την καλλιέργεια άλλων κλάδων μικροτεχνίας, μεταλλοτεχνίας, χρυσοκεντητικής κ.ά., είναι ένδειξη γιά τόν χειροτεχνικό χαρακτήρα που παίρνει ή ζωγραφική, τόσο στην τοιχογραφία όσο και στις εικόνες, στη Β. Ελλάδα την εποχή αυτήν.³

Γιά τό ίδιο θέμα, ο Τώνης Σπητέρης θά γράψει:

Η λαϊκή ζωγραφική αναπτύχθηκε κυρίως από τά μισά του ΙΗ' αιώνα κι ύστερα, στη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα, δηλαδή σαν τοιχογραφική διακόσμηση των άρχοντικών της Ήπειρου, Μακεδονίας και Θεσσαλίας. Σπανιότατα είναι τά φορητά έργα. Η τοιχογραφία αποτελούσε πράγματι ένα άναπόσπαστο διακοσμητικό στοιχείο στα πλούσια σπίτια που χτίστηκαν στην περίοδο ευημερίας των περιοχών αυτών. Μέ φαντασία και άγνη άραση ο λαϊκός τεχνίτης έρημνεύει τά πολύπλοκα θέματα που του χαρίζει ή παράδοση, που αντιγράφει από ντόπιες και ξένες χαλκογραφίες ή ξυλογραφίες ή, σε πιο σπάνιες περιπτώσεις, που αντικρίζει μέσα στη φύση. Έφαρμόζοντας μία διακοσμητική τέχνη, που περιέχει, εκτός από τά βυζαντινά και ανατολίτικα στοιχεία, και άφθονα δυτικά, ο λαϊκός ζωγράφος μς παρουσιάζει έργα όπου κυριαρχεί τό

3 ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, 1953, σσ. 237-38.

4 Βλ. ΣΠΗΤΕΡΗΣ, 1954, σσ. 216-17.

Τοιχογραφίες

χρωματικό του έντονο και η αυθόρμητη αφηγηματική του τάση. Άπλοποιώντας τη φόρμα και σχηματοποιώντας το σχέδιο, εκφράζει μ' έναν «αφηρημένο και αισθηματικό ρεαλισμό» τη φύση που θέλει μ' έναν που δεν κατορθώνει να μνησθεί. 'Ο λαϊκός τεχνίτης προσπαθεί να μ' ας διηγηθεί με απλοϊκή ελκυστικότητα την ιστορία του «θέματος». Η ιστορία αυτή όμως, καθώς και στα λαϊκά τραγούδια, στολίζεται με ανεκδοτικές λεπτομέρειες. 'Ο ήρωισμός και ο μύθος, που θρέφουν τη φαντασία του, ωραιοποιούν ή υπερβάλλουν τα πράγματα, κι είναι το δράμα του αυτό που ποικιλικά μ' ας ερμηνεύει.⁴

Η επιθυμία πολλών, εμπόρων κυρίως, να διακοσμοῦν τό εσωτερικό του άρχοντικού τους μ' ας έδωσε μιά σειρά από έντυπωσιακές τοιχογραφίες, κυρίως τόν ΙΘ' αιώνα, στην Ήπειρο, τή Θεσσαλία και τή Μακεδονία. Φιλοτεχνημένες οι τοιχογραφίες αυτές κατά τό μεγαλύτερο μέρος τους από Ήπειρώτες άγιογράφους και λαϊκούς ζωγράφους, αποτελούν, γιά τά ζωγραφικά τους θέματα και τήν χρωματική διαύγεια, αντικαθρέφτισμα μ' ας άνανεωμένης καλλιτεχνικής προοπτικής. Οι λαϊκοί ζωγράφοι άπλώνουν πάνω σέ μεγάλες επιφάνειες τόν χρωματικό και συνθετικό τους πλούτο. Πολιτείες, λιμάνια μέ καράβια, λουλούδια, συγκροτούν έντυπωσιακά σύνολα που άναδίνουν μ' αν εύφροσύνη χάρη. Κι άνάμεσα σ' όλα νά κυριαρχεί ή Κωνσταντινούπολη μέ τήν 'Αγιά-Σοφία, όραμα και πίστη, έθνικό και καλλιτεχνικό όραμα, πίστη κρατημένη από τίς πηγές τής 'Ορθοδοξίας. Πολλά από τά θέματα είναι ξεσηκωμένα από εύρωπαϊκές λιθογραφίες τής εποχής, όμως ο λαϊκός τεχνίτης έδωσε τήν προσωπική του σφραγίδα, μέ τήν έμπνευση και τό μεράκι που διέθετε. Η φαντασία του διαφοροποιεί και πλουτίζει τό θέμα.

Αντιπροσωπευτικές γιά τή λαϊκή ζωγραφική αυτής τής περιόδου είναι οι τοιχογραφίες στο άρχοντικό του Σβάργς στ' 'Αμπελάκια. 'Ο Ν. Μουτσόπουλος έγραφε σχετικά:

Τό σχέδιο στίς τοιχογραφίες του Σβάργς είναι γρήγορο, το χρώμα λιτό, άπαλό, διαφανές, σάν άκουαρέλα, μέ αντίθεσεις, κόκκινα, άνοιχτά, γαλάζια, ώχρες, μέ γρήγορες πινελιές, τό σχέδιο έχει περισσότερο τά χαρακτηριστικά του σκίτσου. Στή σύνθεση τά δέντρα επαναλαμβάνονται μέ τήν ίδια σχηματική μορφή, σέ όμοιες συστάδες νά γέρνουν στά νερά τά λυγισμένα κλαδιά τους και τά παράθυρα των σπιτιών σ' αν σχεδιάζονται κατά ζευγάρια και οι λόφοι επαναλαμβάνονται στή σειρά σ' αν εικονίζουν επιτεδικά τήν επτάλοφη πολιτεία. Τελικά όμως ή επανάληψη αυτή δέν καταλήγει σέ μονοτονία, αλλά δίνει μεγαλύτερη έμφάση στήν επιδιωκόμενη τάξη. Οι σειρές των σπιτιών, οι συστάδες των δέντρων, δημιουργούν ένα άπόκρυφο ρυθμό που έντείνει τήν αντίθεση άνάμεσα στά στατικά στοιχεία, όπως τά σπίνια, και τά πλεούμενα του λιμανιού μέ τά άνοιχτά πανιά, έτοιμα νά σαλπάρουν. Κ' αν μ' αν πνοή αύρας διατρέχει τή σύνθεση και γίνεται αντιληπτή στή φευγαλέα κίνηση των δέντρων, των πουλιών τό πέταγμα και στά συννεφάκια του πρηνού ούρανού.⁵

Τοιχογραφίες ώραιες σέ άρχοντικά έχουμε στήν Καστοριά, τή Σιάτιστα και τή Βέροια, αλλά και σέ άλλες πολιτείες και χωριά, που οι πιο πολλές όμως άφανίστηκαν από τό χρόνο. 'Ο λαϊκός ζωγράφος,

που εργάζεται μέ τήν άφέλεια και τή δροσιά τής καλλιτεχνικής του πνοής, δέν μ' ας δίνει πάντα μεγάλα έργα, αλλά και μέτρια, που έχουν όλα ώστόσο τή γνησιότητα και τήν αισθητική ελκυστικότητα. Σέ άρχοντικά τής Καστοριάς «τά τοιχογραφήματα είναι ενδιαφέροντα έργα λαϊκής ζωγραφικής, άνευ βεβαίως μεγάλων καλλιτεχνικών αξιώσεων», γράφει ο 'Αναστάσιος 'Ορλάνδος. «Αξία προσοχής είναι ή άφέλεια τής συλλήψεως των και ή άρμονία των χρωματισμών των». Τά διακοσμητικά θέματα, μέ εκκλησίες, πολιτείες, καράβια, δέντρα και περιβόλια, άνοιχτές θάλασσες και λιμάνια, ζώα και λουλούδια σ' ένα πανηγύρι χρωμάτων, επαναλαμβάνονται, διαφοροποιούνται. Δέν λείπουν και τά συμβολικά στοιχεία, όπως «ένα φανταστικό πουλί νά κατασπαράζει ένα φίδι, άλλοτε μέσα σ' ένα μεγάλο δάσος και άλλοτε νά πετάει επάνω από τήν ύδρόγειο, προφητική παράσταση ίσως τής συντριβής τής 'Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και τής 'Αναστάσεως του Γένους».⁶

Στά άρχοντικά τής Σιάτιστας⁷ ύπάρχει μεγάλη και έντυπωσιακή ποικιλία στίς τοιχογραφίες, μέ άφθονα διακοσμητικά θέματα, μέ έντονη όμως επίδραση του μπαρόκ. Οι πλούσιες αυτές διακοσμήσεις έχουν εύγένεια και χάρη. «Στό πρώτο τέταρτο του ΙΘ' αιώνα άνήκουν τά καλύτερα παραδείγματα εσωτερικών τοιχογραφιών στή Βέροια, που τά χαρακτηρίζει μ' αν γρηγοράδα κατασκευής, μ' αν καλλιτεχνική έμπειρία στήν παράσταση των μορφών, μ' αν ποικιλία στά θέματα και χρωματικός πλούτος, όπου τό κόκκινο (ένα καρμίνι που έρχεται πρós τό μ' αν) και ένα μπλε κοβαλτίου (όχι καθαρό, που μοιάζει πρós τό πρωσικό μπλε), κυριαρχούν επάνω στίς ώχρες και στά σμαραγδιά», καθώς λέει ο Ν. Μουτσόπουλος.⁸ Λαϊκές τοιχογραφίες συναντάμε και σέ παλιά χωριά της άρχοντόσπιτα. Τοιχογραφίες, που άναφέρονται στο Ναπολέοντα, έργο του Χιοναδίτη ζωγράφου 'Αναστ. Κων. Παπακώστα, γνωστού σ' αν 'Αναστάση Μαρινά, διασώθηκαν σέ σπίτι στο Τσεπέλοβο Ζαγοριού.⁹

Οι περισσότερες τοιχογραφίες δέν έχουν συγκεκριμένα στοιχεία γιά τό ζωγάφο. Έπειδή όμως τά πιο πολλά άρχοντόσπιτα στήν Ήπειρο, Μακεδονία και Θεσσαλία κατασκεύασαν Ήπειρώτες μαστόροι που είχαν μαζί τους και ταλιαδόρους (ξυλογλύπτες) και διακοσμητές-ζωγράφους, ή που συνεργάζονταν μέ συντοπίτες τους λαϊκούς ζωγράφους, οι πιο πολλές πρέπει νά είναι έργα Ήπειρωτών λαϊκών καλλιτεχνών. Οι πιο φημισμένοι κατάγονταν από τήν περιοχή τής Κόνιτσας και ξεχωριστά από τους Χιονάδες, που ύπηρεε σπουδαίο κέντρο καλλιτεχνικό κι έβγαλε σημαντικούς άγιογράφους.¹⁰ Άρκετές τοιχογραφίες έπίσης, και βασιικά σ' αν άρχοντικά τής Καστοριάς, φιλοτέχνησαν Μακεδόνες λαϊκοί ζωγράφοι.

7 ΟΡΛΑΝΔΟΣ, 1938β', στή σ. 208.

8 Βλ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, 1967, σ. 291.

9 Βλ. ΜΕΓΑΛ, 1963, σσ. 9-13. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., σσ. 289-93.

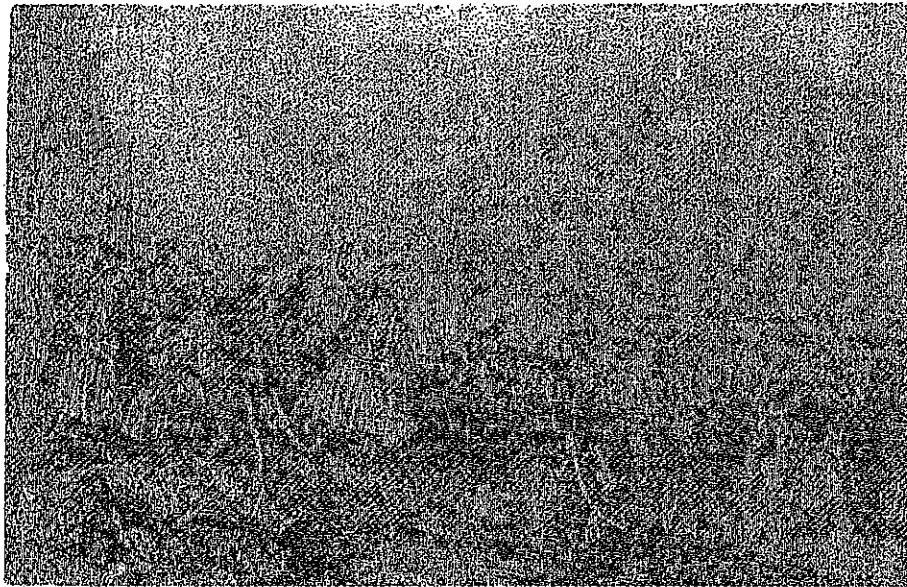
10 Ό.π., σ. 73. Πρβλ. άκόμη ΙΣΕΜ, 1960.

11 ΜΑΚΡΗΣ (Κ.), 1963 β'. Βλ. έπίσης και ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, 1964.

12 Βλ. ΠΑΙΣΙΟΣ, 1960-61-62. Γιά τους Χιοναδίτες ζωγράφους γενικά, γράφει ο Κ. Μακρής: «Γιά τίς ρίζες τής ζωγραφικής των Χιοναδίων προτείνονται διάφορες έκδοχές, που όμως δέν έχουν σίγουρα άντικειμενικά στηρίγματα. Κατά μ' αν άποψη, οι πρώτοι άγιογράφοι των Χιοναδίων ύπήρξαν μαθητές του Παναήλνου [...]. Άλλα παραδόση λέει πως ή τέχνη τους προήλθε από τήν 'Ιταλία [...]. Τέλος, κατά μ' αν τρίτη έκδοχή, οι Χιοναδίτες κατάγονται από τό Βυζάντιο — μετά τήν Άλωση πέρασαν στήν 'Ιταλία, όπου και έπηρέαστηκαν από τήν τέχνη τής Αναγέννησης [...]. Βασικό πρακτικό τους βοήθημα, τουλάχιστον γιά τό εικονογραφικό πρόγραμμα, ή Έρμηνεία των Ζωγράφων του Διονυσίου [...]. Θα πρέπει νά αποκλείσουμε και τήν έρπαινωσία επίδραση, μόνο που τά Έρμηνεία γειτονίζουν μέ τήν Ήπειρο και είναι συχνή ή έπικοινωνία άνάμεσα τους [...]. Έκτός από τήν επίδραση των άγιογραφικών έργων τής 'Αγίας 'Ορους, δά πρέπει νά σημειώσουμε και τίς ρωσικές χαλκογραφίες, και άργότερα έγχρωμες λιθογραφίες που κυκλοφορούσαν εύρύτατα στήν 'Ελλάδα [...]. Έκείνο που κάνει έντύπωση είναι ή επίδραση του εύρωπαϊκού μπαρόκ και του ρο-

5 Καί στο Βυζάντιο στόλίζαν τά σπίτια μέ τοιχογραφίες, που τά θέματα τους ήταν άνελήμένα από τήν Παλαιά Διαθήκη, τήν έλληνική μυθολογία και ιστορία, αλλά και τόν καθημερινό βίο. Η διακόσμηση γινόταν από ειδικούς τεχνίτες, τους τοιχογράφους ή εικονογράφους. Διατηρήθηκε και στο Βυζάντιο, όπως και κατοπινά, μ' αν πανόραμα έλληνική συνήθεια: αυτή τής εσωτερικής διακόσμησης του σπιτιού. (Βλ. ΚΟΝΚΟΥΛΗΣ, 1951, σσ. 299-307).

6 Βλ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, 1967, σσ. 346-47. Πρβλ. και ΠΑΠΑΝΤΑΝΙΟΥ (Ζ.), 1937. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, 1966α', σσ. 40-43. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, 1971. ΑΣΤΕΡΙΔΗΣ, 21974.



Ἀλέξανδρος Ἡσαΐας, Ἡ Μάχη τῆς Ἀλαμάνας, λιθογραφία (Ἐθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο, Ἀθ.)

Θεόφιλος Ὁ μεγάλος τῆς λαϊκῆς μας ζωγραφικῆς εἶναι, ὕστερα ἀπὸ τὸν Παναγιώτη Ζωγράφο, ὁ Θεόφιλος Χατζημιχαήλ (1868-1934), πού ἀξιοποίησε σέ ποικιλία θεμάτων τὴν ἐμφυτὴ ποιητικὴ-καλλιτεχνικὴ ιδιοσυγκρασία του. Ἀνατρέχει στὴ μυθολογία καὶ τὸ ἱστορικὸ παρελθόν, δίνει σκηνές ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ καιροῦ του. Ἡ φτώχεια, ἡ περιπέτεια, τὸ ταξίδι, ἡ ζωγραφικὴ γεμίζουν τὴ ζωὴ του. Στηριγμένος βαθιά στὴ βυζαντινὴ παράδοση, ξανοίγει καὶνούργιους φωτεινούς κόσμους, ὅπου ἡ λιτότητα τῆς γραμμῆς, ἡ ποιητικὴ εὐλιχρύνεια, ἡ χρωματικὴ διαύγεια, ὁ παλμός τῆς εὐαισθησίας, ἀποκαλύπτουν τὴ στερεότητα ἀλλὰ καὶ τὴ λαϊκὴ καταβολὴ τῆς τέχνης του. Ἐξηνταπέντε-τόσα χρόνια, ὡς τὸ 1934 πού πέθανε στὴν πατρίδα του τὴ Μυτιλήνη, δὲ γνώρισε ἀνάπαυση. Τὰ περισσότερα τὰ πέρασε ταξιδεύοντας ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, ζωγραφίζοντας σὲ τοίχους, σὲ ξύλα, σὲ χαρτόνια καὶ ὑφάσματα. Συχνὰ γιὰ ἓνα κομμάτι ψωμί καὶ λίγο κρασί. Ἄλλοτε, μονάχα γιὰ τὸ κέφι του. Γιὰ νὰ δείξει καὶ ὁ ἴδιος πὼς γιὰ τὸν λαϊκὸ τεχνίτη μεράκι εἶναι ἡ τέχνη, μεράκι καὶ καταφυγὴ στὶς δοκιμασίες του.

Τὸ 1947 ἔγραφε γιὰ τὸν Θεόφιλο ὁ Ἄγγελος Σικελιανός:

Πίσω ἀπὸ κάθε ἔργο τοῦ Θεόφιλου, χωρὶς καμιά ἀπολύτως διάσπαση, ὑπάρχει πάντα, σὲ μιὰ θεία ἐνάργεια, ἡ ἀπόλυτα συγκεκριμένη Ἑλληνικὴ ἀνθρωπότητα, ἡ λαϊκὴ



Στὴ φωτογραφία: ὁ Θεόφιλος Χατζημιχαήλ με τὴ μητέρα του. Κάτω, στὴν ἀπέναντι σελίδα: Ὁ Καπετὰν Λεωνίδας Ἀνδρουτσός, Πατὴρ τοῦ στρατηγοῦ Ὀδυσσεύς, τὸ 1795 (συλλογὴ Γ. Μαυροῖδη, Ἀθ.)

Ἑλληνικὴ ἀνθρωπότητα, πού ἡ Ἱστορία δὲν γίνεται χωρὶς αὐτὴ καὶ πού εἶπε δείχνεται «παθητικὴ» εἶτε «ἐπικὰ πρωταγωνίστρια», ἀκουμπᾷ διαρκῶς, μὲ μιὰ ἐγκατάλειψη γεμάτη ἐμπιστοσύνη ὅπου δὲν τὴ νόθεψε κανένας «διανοητισμός», στὴν αἰωνιότητα τῆς Ἑλληνικῆς φύσης καὶ τῆς Ἑλληνικῆς γῆς [...]. Τὸ καταπληκτικὸ γνῶρισμα τοῦ ἔργου τοῦ Θεόφιλου λοιπόν, δὲν εἶναι ἡ μὲ τὴ δύναμη καὶ ἐνάργεια ἀπεικόνιση ὁρισμένων παραστάσεων τῆς Ἱστορίας καὶ τῆς καθημερινῆς ζωῆς τοῦ λαοῦ μας. Εἶναι, ὅτι, πίσω ἀπ' αὐτές τὶς παραστάσεις, τὸ ἔργο του μᾶς βάνει σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς ἀγνές δυνάμεις πού διαμόρφωσαν καὶ ἐμφύχωσαν αὐτές τὶς παραστάσεις καὶ πού ὡς τὴν ὥρα δὲν ἔπαψαν νὰ διαμορφώνουν νέες καὶ νὰ μᾶς καλοῦν πρὸς ὁλοένα φωτεινότερες διαστάσεις τοῦ ἀγνοῦ αἰσθηματος τῆς ζωῆς μας [...].

Ἀντικρίζοντας τοὺς πίνακές του εἶναι ὡς ν' ἀνασαινοῦμε ἓναν δροσερόν ἀγέρα ὅπου πνέει ἀπὸ τὰ βάθη τῆς οὐσιαστικῆς Ἑλληνικότητάς μας. Ὁ ἀγέρας αὐτός δὲν μᾶς προσφέρει «συνταγές» ἢ «συμβουλές», ἀλλ' ἀνασαινοῦντάς τον, μὲ ἀνοιχτά τὰ στή-
θη καὶ μ' ἀπροκατάληπτα τὰ μυαλά, μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀναπνοὴ ἀντλούμε τὸ μεγάλο μυστικὸ νὰ αἰστανόμαστε πὺ ἀεὺθεροι.³⁰

30 ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, 1947, σσ. 26-27. Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Θεόφιλου, βλ. ΜΑΚΡΗΣ (Κ.), 1939 ἘΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ, 1947 Ἰ-DEM, 1969, σ. 199 ΜΑΚΡΗΣ (Κ.), 1960, σσ. 57-64 ΔΟΣΕΛ (Α.), 1960 ἘΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ, 21967 ἘΛΛΗΝΕΣ, 1973 ΚΟΝΤΗΣ, 1973, σσ. 248-55 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ-ΛΑΜΠΡΙΗ, 1973 ΜΑΤΣΕΛ, 3ΧΧ ΣΑΛΑΤΟΥΡΑΣ, 1974, σσ. 39-112 ΠΕΤΡΗΣ, 1979 ΔΗΜΟΣ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ, 1986 ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΚΗΣ, 1986. Στὸν κόπο τῆς Γέρας, στὴ Λέσβο, ἀνάμεσα στὰ χωριὰ Νέστου καὶ Μοθώ-
νια, σὲ μικρὸ ἐκκλησιᾶν τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, ὑπάρ-
χουν τοιχογραφίες τοῦ Θεόφιλου, γιὰ τίς ὁποῖες ὁ Ν. Γεωργιάδης (1986 β', σ. 24) σημειώνει: «Ὁ Θεόφιλος Χατζημιχαήλ δὲν εἶναι ἀγνωστὸς, ὅ-
πως ὁ παππούς του ὁ Κωσταντῆς εἶναι χορο-
κόπος τῆς ζωῆς, ζωγρά-
φος βασιλικός, δὲν νιώθει καμιά ἀνάγκη νὰ ζωγρα-
φίει ἀγνωστικές νιώ-
σει τὴν ἀνάγκη νὰ μεταμ-
φιέζεται [...]. Ὁ Θεόφι-
λος δὲν ἀντιγράφει βυζαντινὰ πρότυπα, δὲν βλέ-
πει τὸ δεινὸ μεταφορικὰ. Ζωγραφίζει ρεαλιστικά, μὲ ἔκφραση τοῦ σωματι-
κοῦ στοιχείου στὰ πρό-
σωπα, καὶ ἐδῶ ἐγκτεται ἡ ἰδιαίτερότητά του: ζω-
γραφίει θεοκεντρικὲς εἰκόνες μὲ ἐγκόσμη ἀ-
νομή...»



Ἀπό τίς τοιχογραφίες
στήν οὐκία Κοντοῦ,
Ἄνω Βόλος (1912):
ὁ οἰκοδεσπότης
ἔφιππος πίσω
διακρίνεται τό σπῆτι

Ὁ Θεόφιλος ἔφερεν μέ τό ἔργο του λαϊκές καταβολές αἰώνων καί συνδεόταν μέ τό βαθύτερο νόημα τοῦ νέου Ἑλληνισμοῦ, χωρίς κι ὁ ἴδιος νά τό νιώθει. Οἱ ἄνθρωποι καί τό τοπίο δένονται στούς πίνακές του μέ τό ποιητικό χρῶμα του, σέ μιά πλαστική ἁρμονία, ἀπλή καί φυσική. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Le Corbusier:

Δέν ὑπάρχει λάθος σ' αὐτόν, οὔτε κατόρθωμα — ὅλα εἶναι ὅπως εἶναι. Κάθε φορά πού ἀπαντᾷμε μιά ὁμοία περίπτωση (πρόκειται γιά κάτι τό σπάνιο, τό ἐξαιρετικό), ἔχομε τήν αἰσθητική μαθηματική στιγμή μέσα στή σύγχυση πού φέρνουν οἱ ἄνθρωποι μέ τίς πράξεις τους, πού τόσο συχνά εἶναι ἀπερίσκεπτες ἢ ἀδέξιες, στόν φυσικό κανόνα. Θέλω μ' αὐτό νά πῶ πῶς, ἐδῶ, τό κριτικό πνεῦμα δέν ἔχει πού νά πιαστεῖ, γιατί τό ἔργο δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά μιά αὐθόρμητη ἐκδήλωση τοῦ νόμου τῆς φύσης. Δέν «ἀμφισβητεῖ» κανεῖς ἕνα κομμάτι ἀπό πυρίτι λῆθο πού τό μαζεῦει κάτω ἀπό ἕνα χωματοβούνι, ἕνα κουκουνάρι ἀνάμεσα στίς βελόνες τοῦ πευκοδάσους. Ἀντιθέτα, τά ἐξετάζει μέσα σέ μίαν ἀτμόσφαιρα ἀσφάλειας, βεβαιότητος ἡ φύση μᾶς διηγεῖται ἐδῶ τόν μηχανισμό τοῦ νόμου της καί μᾶς κάνει νά νιώθουμε, κι ὄχι μόνον νά προαισθανόμαστε, τήν ἁρμονία ἐκείνη πού εἶναι γιά μᾶς καθ' ὅσον ἡσυχία καί γεμάτη ἀκτινοβολία. Τά ἀντικείμενα αὐτά παίζουν τό ρόλο τοῦ «μέντιουμ». Τό ἴδιο κι ὁ Θεόφιλος εἶναι ἕνα «μέντιουμ». Μέσω αὐτοῦ μεταφερόμαστε γιά ν' ἀγκυροβολήσουμε μέσα στή φύση τοῦ Ἑλληνικοῦ πράγματος.³¹

Αὐτή ἡ αὐθόρμητη, ἡ φυσική λειτουργία τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθηματος, ὁδηγεῖ στό κέντρο καί στήν οὐσία τοῦ ζωγραφικοῦ θέματος. Ὅμως δέν εἶναι μόνο ἡ γραμμή, τό σχέδιο, εἶναι καί τό χρῶμα πού

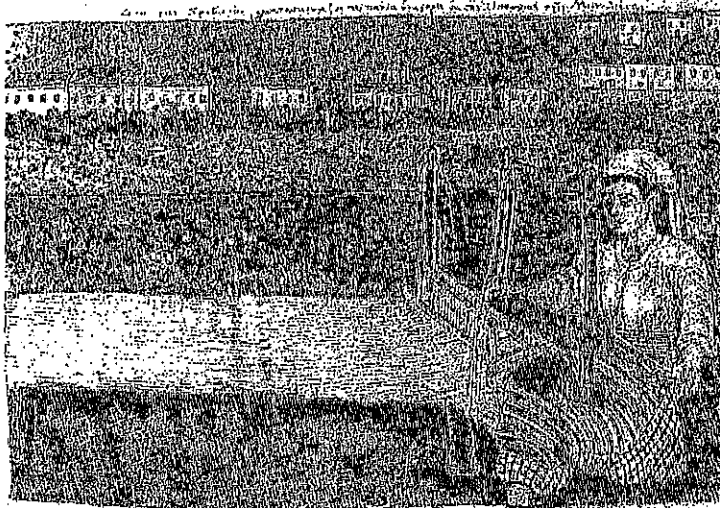
31 ΒΛ. ΣΑΜΑΤΟΥΡΑΣ, δ.π., στή σ. 49.

Διακοσμητικά θέματα
στήν οὐκία Κοντοῦ:
τό πλῆθος τῶν
λεπτομερειῶν, ἕνα
διακριτικό γνώρισμα
τῆς τέχνης
τοῦ Θεόφилου



Κωνσταντῖνος
ὁ Παλαιολόγος
τό 1453
(σύλλογή
Χ. Ποταμάνου, Ἀθ.)

Διά της Κρεβατιής
κατασκευάζονται
πανία διάφορα
ἐκ τῆς Ὑπαρχίας
τῆς Μυτιλήνης
Ἀγιάσου
(1933· Μουσείο
Θεόφιλου, Βαριά
Μυτιλήνης)



Μέγα Τουρκικόν
ἐξοχικόν Καφενεῖον
τοῦ Ἀϊδινίου· Ἡ
Διασκεδασίς
τῆς συμμορίας τοῦ Γκέρ
Ἀλῆ Ζεγκέκ καί
τοῦ ὑπαρχηγοῦ
Μπαμσέζή· Ἀράπη
Διασκεδάζοντες ἐν
ἡμέρᾳ τοῦ βαϊράμιου
(1933· Μουσείο
Θεόφιλου, Βαριά
Μυτιλήνης)

³² Καί ὁ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ,
ὁπ., στή σ. 26.

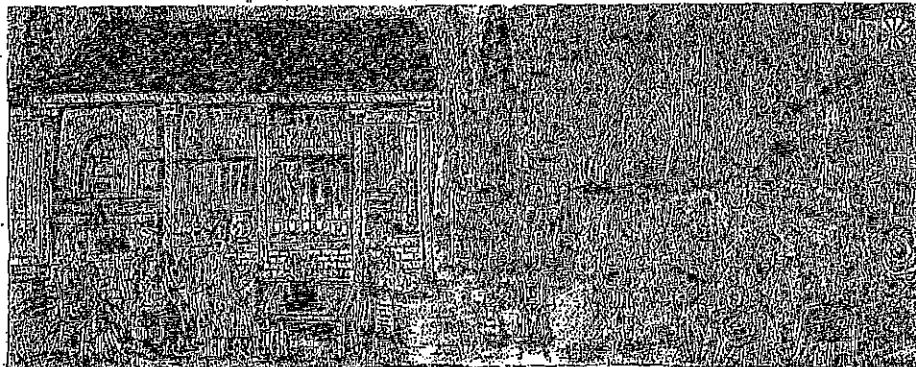
Μέγα Τουρκικόν
ἐξοχικόν Καφενεῖον
τοῦ Ἀϊδινίου· Ἡ
Διασκεδασίς
τῆς συμμορίας τοῦ Γκέρ
Ἀλῆ Ζεγκέκ καί
τοῦ ὑπαρχηγοῦ
Μπαμσέζή· Ἀράπη
Διασκεδάζοντες ἐν
ἡμέρᾳ τοῦ βαϊράμιου
(1933· Μουσείο
Θεόφιλου, Βαριά
Μυτιλήνης)

διευρύνει τήν ὑποβολή, τήν ἐσωτερική γοητεία τοῦ ἔργου του. Ὅ-
πως λέει ὁ Σικελιανός:

Τά χρώματα τοῦ Θεόφιλου, ἀδιαίρετα ἀπό τῷ σχέδιῳ καί τήν ὅλη ἐσωτερική οικο-
νομία τοῦ ἔργου του, πρῶτον νά μάς θαμπώσουν, μάς ἐξαγνίζουν. Κι ἂν γιά τούς πα-
νάρχαιους Ὁρφεύς, πού γιά τήν καιρία ἀποτίμηση τῆς ζωῆς προεξασφάλιζαν τήν
ἀγνόητα, τά χρώματα ἐλεγόντανε ἀπ' αὐτούς «τά πάθη τοῦ φωτός», στό ἀγνότατο
ἔργο τοῦ Θεόφιλου καί μέσα σέ μιᾶ περιοχῇ πού ξεπερνᾷ ὅλα τά σύνορα τῶν συνηθι-
σμένων αἰσθητικῶν διακρίσεων, διαπιστώνουμε πώς γιά τό Θεόφιλο τά χρώματα ἦσαν
«αὐτούσια τά πάθη τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ καί αὐτούσια τά πάθη τῆς Ἑλληνικῆς γῆς».³²

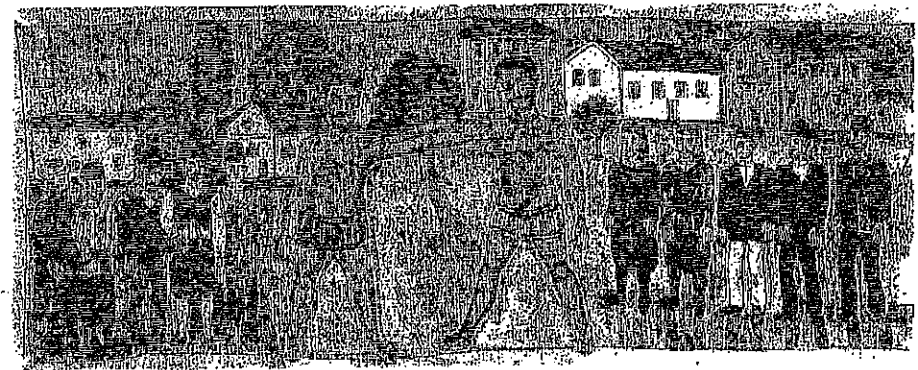
Ὁ Σεφέρης θά πεί πώς «τό δημιουργημά του εἶναι ἓνα ζωγραφι-
κό γεγονός γιά τήν Ἑλλάδα, ἓνα γεγονός πού διδάσκει ζωγραφικά,

Μέγα Τουρκικόν ἐξοχικόν Καφενεῖον τοῦ Ἀϊδινίου· Ἡ Διασκεδασίς τῆς συμμορίας τοῦ Γκέρ Ἀλῆ Ζεγκέκ καί τοῦ ὑπαρχηγοῦ Μπαμσέζή· Ἀράπη Διασκεδάζοντες ἐν ἡμέρᾳ τοῦ βαϊράμιου (1933· Μουσείο Θεόφιλου, Βαριά Μυτιλήνης)



Ἡ Διασκεδασίς τῆς συμμορίας τοῦ Γκέρ Ἀλῆ Ζεγκέκ καί τοῦ ὑπαρχηγοῦ Μπαμσέζή· Ἀράπη Διασκεδάζοντες ἐν ἡμέρᾳ τοῦ βαϊράμιου (1933· Μουσείο Θεόφιλου, Βαριά Μυτιλήνης)

119



πού βοηθεῖ καί φωτίζει ὅποιον ἔχει μιᾶν ἐπαρκή ὀπτική συνείδηση, ἔστω καί ἂν βγαίνει ἀπό τά πύθ φημισμένα ἐργαστήρια τῆς Εὐρώ-
πης»³³, καί ὁ Δ. Εὐαγγελίδης θά γράφει πώς «ὁ Θεόφιλος, ὅσο κι ἂν
φαίνεται αὐτοδίδακτος κι ἀπλός τεχνίτης τῆς ζωγραφικῆς, ἔχει κα-
τασταλαγμένη μέσα του τήν κληρονομιά τῆς βυζαντινῆς τέχνης,
ἀπλοποιημένη βέβαια καί περιορισμένη στή στοιχειώδη μέσα τῆς
τεχνικῆς»³⁴.

Ὁ Θεόφιλος ἔρχεται ὁλόγισα μέσα ἀπό τήν ἐλληνική παράδοση³⁵,
ἥρωική, εὐλύγιστη, δροσερή φωνή, μέ τή φωτεινὴ διαύγεια τοῦ ἑλ-
ληνικοῦ χρώματος ν' ἀπλώνεται καί ν' ἀντλεῖ τήν ὁμορφιά της ἀπό
τὴ λυτρωτικὴ πηγὴ τοῦ νεοελληνικοῦ αὐθορμητικοῦ.

Ἡ Συνοκία τῆς
Σμύρνης Ἀλῆ πασᾶ
Μεντάν· οἱ δύο
Παλαισταί καί θεαταί
διάφοροι (1930·
Μουσείο Θεόφιλου,
Βαριά Μυτιλήνης)

³³ Βλ. ΣΕΦΕΡΗΣ, 31974,
τ. Α', σ.

³⁴ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, 1947,
στή σ. 2.

³⁵ ΕΛΥΤΗΣ, 1947.



Ὁ Ἐρωτόκριτος καί ἡ
Ἀρετοῦσα (συνταγή
Α. Ἑμπειρίκου)
μιά ἀπό τίς πολλές
ἀπεικονίσεις τοῦ
δρῆλικοῦ ζευγαριοῦ
πού φιλοτέχνησε ὁ
Θεόφιλος

Ο τόμος αυτός είναι ο δεύτερος της ενότητας Συγκριτική Λαογραφία και περιλαμβάνει μελέτες που βασίζονται στον συνδυασμό μεθοδολογιών, τη Φιλολογία, την Ιστορία της Λογοτεχνίας των βαλκανικών λαών, την Ιστορία του Θεάτρου, την ιστορία των νοοτροπιών, αισθητικές και θεματικές προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού, καθώς και τη Θρησκειολογία, τη Θεατρολογία, την Ιστορική Βαλκανιολογία, τις Μεσογειακές Σπουδές και την Ιστορία του Πολιτισμού.

Στο πρώτο μελέτημα του βιβλίου ο συγγραφέας Βάλτερ Πουχνέρ χαρτογραφεί δρόμους και διαδρομές της πρόσληψης των δηριώδων βιβλίων και των λαϊκών αναγνωσμάτων στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, όπου διαφαίνεται ο ξεχωριστός διαμεσολαβητικός ρόλος του Ελληνισμού στους ορθόδοξους λαούς.

Αγερμοί, συμβολικά αντικείμενα και μιμητικές πράξεις, μεταμφιέσεις, παραστατικά δρώμενα, μορφές ερασιτεχνικού θεάτρου, κουκλοθέατρο και θέατρο σκιών, μορφές επαγγελματικού λαϊκού θεάτρου, είναι το υλικό του δεύτερου μελετήματος του τόμου. Το κείμενο στοχεύει σε μια πρώτη συγκριτική καταγραφή εκείνων των προδρομικών μορφών του λαϊκού θεάτρου που έχουν εθιμικό υπόστρωμα και εορτολογική δέσμευση, καθώς και των πιο σύνθετων μορφών ερασιτεχνικού και επαγγελματικού λαϊκού θεάτρου, με κανονικές σκηνικές παραστάσεις.

ISBN 978-960-527-558-7



9 789605 275587

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ Β΄

ΔΗΜΩΔΗ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΛΑΪΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ
ΣΤΗ ΧΕΡΣΟΝΗΣΟ ΤΟΥ ΑΙΜΟΥ



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ Β΄



ΒΑΛΤΕΡ
ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ Β΄

Παραστατικά δρώμενα και λαϊκά θεάματα στη Νοτιοανατολική Ευρώπη

Μορφολογία, τυπολογία, βιβλιογραφία

Ο ΟΡΟΣ ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ Ευρώπη¹, όπως χρησιμοποιείται από τη σημερινή πολιτισμική ιστοριογραφία και ανθρωπογεωγραφία², ξεπερνάει κάπως τη γεωγραφική ενότητα της Χερσονήσου του Αίμου και περιλαμβάνει μια κάπως μεγαλύτερη ιστορικοπολιτισμική ενότητα, που καταλήγει, στον βορρά, στην οροσειρά των Καρπαθίων και επεκτείνεται βορειοδυτικά ως τη Βιέννη³. Αυτός ο χώρος, μαζί με ορισμένα τμήματα της Μικράς Ασίας⁴, αποτελεί το ευρύτερο πλαίσιο του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού (το άλλο είναι η Ανατολική Μεσόγειος) και χαρακτηρίζεται, παρ' όλες τις χτύπη-

1. G. Mergl, "Südost-Europa als kulturgeschichtlicher Begriff", *Brücke zur Welt* 1 (1952/53), σσ. 1-7.

2. G. Stadtmüller, *Geschichte Südosteuropas*, München/Wien 1976, D. Djordjević, *Revolutions nationales de peuples balkaniques. 1804-1914*, Beograd 1965, O. Meulli, "Einheit und Gliederung Südost-Europas", *Leipziger Vierteljahresschrift für Südost-Europa* 1939 κ.λπ.

3. Η πρωτεύουσα της Αψβουργικής Μοναρχίας παίζει, για μεγάλα τμήματα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, κυρίως τον 18ο και 19ο αιώνα, σημαντικό πολιτισμικό και οικονομικό ρόλο.

4. Λόγω των επανειλημμένων ανταλλαγών πληθυσμού της Βαλκανικής και της Μικρασίας, στο Βυζάντιο και κατά την Τουρκοκρατία, φαίνεται πως υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία στους λαϊκούς πολιτισμούς τους. Βέβαια, για το σύνολο της λαογραφίας της Μικρασίας, ιδιαίτερα στον τομέα που μας ενδιαφέρει εδώ, διαθέτουμε λίγα μόνο, και μάλλον συμπτωματικά, στοιχεία.

τές διαφορές του σε πολλούς τομείς, από κάποια ιστορική, γλωσσική και πολιτισμική ομοιογένεια, έκδηλη σε ορισμένα σημεία του λαϊκού πολιτισμού⁵. Αυτά τα σημεία συγγένειας δεν έχουν εξεταστεί αρκετά και συστηματικά, γιατί γενικότερα δεν υπήρχε επισημονική παράδοση στη βαλκανική Συγκριτική Λαογραφία⁶. Σε

5. Όπως στην ενδυμασία, την αρχιτεκτονική, τα παραμύθια, το δημοτικό τραγούδι, τις δεισιδαιμονίες και δοξασίες, τα συστήματα συγγένειας κ.λπ. Βλ. ενδεικτικά: Κ. Κορρέ, *Η ανθρώπινη κεφαλή, θέμα αποτρεπτικό στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1978, Μ.Γ. Μερakλής, «Παρατηρήσεις στο παραμύθι της Ξανθομαλλούσας», *Λαογραφία* 21 (1964), σσ. 443-465, G.A. Megas, *The Greek house. Its evolution and its relation to the houses of the other Balkan peoples*, Athens 1954, του ίδιου, *Die Ballade von der Arta-Brücke. Eine vergleichende Untersuchung*, Θεσσαλονίκη 1976, H. Stein, *Zur Herkunft und Altersbestimmung einer Novellenballade*, Helsinki 1979 (FFC 224), D. Burkhart, *Kulturraum Balkan. Studien zu Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin/Hamburg 1989, R.W. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki 1964, W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch. Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216), M.G. Meraklis/W. Puchner, "Balkanvergleichende Anmerkungen", F. S. Krauss, *Volkserzählungen der Südslaven: Märchen und Sagen, Schwänke, Schnurren und erbauliche Geschichten*, ed. L. Burt/W. Puchner, Wien/Köln/Weimar 2002, σσ. 595-673. κ.λπ. Βλ. και τα κεφάλαια 2-4 του δεύτερου τόμου αυτής της λαογραφικής σειράς *Συγκριτική Λαογραφία Α'*. Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής, Αθήνα 2009.

6. Εξάφρεση αποτελεί η παλαιά μελέτη του K. Dieterich για το βαλκανικό δημοτικό τραγούδι (K. Dieterich, "Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen", *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin*, τεύχ. 2-4, 1904, σσ. 145-155, 272-291, 403-415) και η εργασία του W. Liungman για τα έθιμα (W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, 2 τόμ., Helsinki 1937, FFC 118, 119). Αλλά ακόμα και σήμερα οι συγκριτικές και συνθετικές εργασίες στον τομέα αυτόν είναι συνήθως ερευνητικές προσπάθειες μεμονωμένων ατόμων. Βλ., π.χ., D. Antonijević, *Dromena*, Beograd 1997 ή τις μονογραφίες του L. Kretzenbacher, *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube*, Klagenfurt 1958, *Ethnologia Europaea. Studienwanderungen und Erlebnisse auf der Feldforschung im Alleingang*, München 1986, *Geheiligt Recht. Aufsätze zu einer vergleichenden rechtlichen Volkskunde in Mittel- und Südosteuropa*, Wien/Graz/Köln 1988, *Ritueller Wahlverbrüderung in Südost-Europa, Erlebniswirklichkeit und Erzählmotiv*, München 1971, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen "Traum Mariens"*, München 1975, *Kynocephale Dämonen südosteuropäischer Volksdichtung*, München 1968 κ.λπ.

μία πρώτη φάση επομένως είναι απαραίτητη η συνοπτική πληροφόρηση και η παροχή βοηθημάτων, πράγμα που αποτελεί και τον σκοπό της μελέτης αυτής, για έναν ορισμένο τομέα.

Παραστατικά δρώμενα και λαϊκά θεάματα αποτελούν ένα σύνολο παραθεατρικών ή και πρωτοθεατρικών φαινομένων, που ονομάζονται συνήθως *folk-drama* ή *Volksschauspiel*⁷ και συμπεριλαμβάνουν ένα μορφολογικό φάσμα από μαγικοθηρσκευτικά έθιμα με συμβολικές πράξεις, έως το λαϊκό θέατρο με κανονική θεατρική παράσταση⁸. Ενώ η έννοια του δρωμένου είναι καθιερωμένη⁹, ο όρος θέαμα επιδέχεται κάποιες διευκρινίσεις. Θέαμα (*spettacolo*) είναι καθετί που παριστάνεται μπροστά σε θεατές, γι' αυτό ο διαχωρισμός από το καθαυτό θέατρο δεν είναι απόλυτος ούτε εφικτός¹⁰. Η μορφολογική ελαστικότητα του όρου επεκτείνεται ως τον παραστατικό χαρακτήρα ορισμένων δρωμένων, τα οποία παρακολουθεί πλήθος θεατών, χωρίς να συμμετέχει ενεργά στην εκτέλεση. Ο

7. Για τον ορισμό βλ. L. Schmidt, "Volksschauspiel", W. Stammeler, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlin 1955, σσ. 1881 εξ. Για την ελληνική ορολογία, βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις για το γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, παράρτημα 9), σσ. 11 εξ.

8. L. Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*, Berlin 1962.

9. Για τον ορισμό, βλ. H. Usener, *Kleine Schriften*, τόμ. 4, Leipzig/Berlin 1915, σσ. 422 εξ., J. Harrison, *Epilegomena to the studies of Greek religion and Themis*, New York 1962, σ. 328, G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1965, σ. 421, L. Bouyer, *Mensch und Ritus*, Mainz 1954, σ. 95, K. Kakouri, "Dromena' Champêtres, Le 'Leidinos'", *L'Hellénisme Contemporaine* 10 (1956), σ. 5, G. Heilfurth, "Ritus", W. Bernsdorf, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1969, σσ. 134 εξ., P. Weidkuhn, *Aggressivität Ritus Säkularisierung*, Basel 1965, R. Benedict, "Ritual", *Encyclopedia of the Social Sciences XIII/XIV*, New York 1968, σσ. 396 εξ., J. Goody, "Religion and Ritual: the Definitional Problem", *The British Journal of Sociology* XII/2 (1961), σσ. 142 εξ., M. Gluckmann, *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester Univ. Pr. 1962, Th.A. Gaster, *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the ancient Near East*, New York 1950, K. Κακούρη, *Θάνατος-Ανάσταση*, Αθήνα 1965, σσ. 15 εξ. κ.λπ. Βλ. επίσης το κεφάλαιο 6 του πρώτου τόμου της λαογραφικής αυτής σειράς, *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες - Μέθοδοι - Θεματικές*, Αθήνα 2009.

10. Βλ. και το μεγάλο θεατρικό λεξικό *Enciclopedia dello spettacolo* (Roma 1952 εξ.), που συμπεριλαμβάνει και τσίρκο, κινηματογράφο και άλλα.

θεαματικός λοιπόν χαρακτήρας των πρωτοθεατρικών αυτών εκδηλώσεων γεφυρώνει το παραστατικό έθιμο, που τελείται με σκοπό την καλοχρονιά ή τη γονιμότητα αγρών, ζώων και ανθρώπων, με τα θεάματα από περαστικούς Τσιγγάνους, ταχυδακτυλουργούς, σχοινοβάτες, παλαιστές, καραγκιοζοπαίκτες, που οι παραστάσεις τους δεν συνδέονται πλέον με μια ορισμένη ημερομηνία του εορτολογίου ή με τις γνήσιες και αναπτυγμένες μορφές του λαϊκού θεάτρου, με σκηνικές εγκαταστάσεις, ηθοποιούς, ρόλους κ.λπ. Έτσι τα δρώμενα αποτελούν δυνητικά εμβρυακά στάδια μιας εξέλιξης που οδηγεί σε πιο σύνθετες παραστατικές μορφές και τελικά στις πρώτες μορφές του θεάτρου¹¹. Πρέπει να σημειωθεί ότι συνήθως είναι πολύ δύσκολο να καθοριστεί πόσο ένα παραστατικό έθιμο είναι πραγματικά δρώμενο (με την έννοια της «ιερής πράξης») και μέχρι πού έχει φτάσει ο βαθμός της «εκκοσμίκευσής» του, δηλαδή, ως ποιο βαθμό η πίστη στη μαγική αποτελεσματικότητα των τελουμένων έχει αντικατασταθεί από την απλή απόλαυση μιας θεαματικής διασκέδασης. Αυτό ακριβώς το σημείο, μαζί με άλλα προβλήματα, καθιστούν αναπόφευκτη τη μέθοδο να συγκαταλέγονται συγχρόνως δρώμενα και λαϊκά θεάματα στις πρωτοβάθμιες μορφές του λαϊκού θεάτρου, έστω κι αν τους λείπουν μερικά στοιχεία, που είναι βασικά –κατά την καθημερινή άποψη– για το θέατρο¹².

Οι θεωρητικοί προβληματισμοί του ερευνητικού αυτού χώρου, που αφορά και στη Λαογραφία και στη Θεατρολογία, αντικαθρεφτίζονται σε πολλές εργασίες που προέρχονται κυρίως από την Κεντρική, Ανατολική και Νοτιοανατολική Ευρώπη, όπου τα φαινόμενα αυτά είναι ακόμα ζωντανά, με κάποια βέβαια αλλοτριωμένη λειτουργικότητα, εντελώς «εκκοσμικευμέ-

11. Λεπτομέρειες αυτής της υποθετικής εξέλιξης στον W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XVIII).

12. Για τα θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα βλ. πιο διεξοδικά Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, ό.π., σσ. 32 εξ., 335 εξ.

να» και με όλα τα σημάδια του εθνικού φολκλορισμού¹³. Πιο συγκεκριμένα, στη θεωρητική συζήτηση για τα φαινόμενα αυτά έχουν συμμετάσχει ερευνητές από την Ιταλία¹⁴, την Ελβετία¹⁵, την Αυστρία¹⁶, τις χώρες της τέως Γιουγκοσλαβίας¹⁷,

13. Έτσι, π.χ., για τα δρώμενα των *Κούκερ* στη Βουλγαρία γίνονται ολόκληρα φεστιβάλ-με απονομή βραβείων, θεωρητικά συμπόσια κ.λπ. (M. Benovska, "Praznik na kukerite i survakarite", *Bŭlgarski Folklor* 3, 1977, τεύχ. 3, σσ. 63-66. Η διαδικασία της «εκκοσμίκευσης» προωθείται μερικές φορές και συνειδητά, όπως συμπεραίνει κανείς από μια ολοβαλική μελέτη με τίτλο «Το σβήσιμο των θρησκευτικών παραδόσεων σε νεοκατοικημένες περιοχές της Ν. Σλοβακίας» (A. Navrátilová, "Zanikání tradičních religijních sprvku v presídlených obcích Jižomoravského pohraničí", *Acta Musei Moraviae. Časopis Moravského Musea* LIX, Brno 1974, *Scientiae sociales: Ethnographica* IX, σσ. 225-234). Για τον φολκλορισμό βλ. κεφ. 16 του πρώτου τόμου αυτής της λαογραφικής σειράς, *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές*, Αθήνα 2009, σσ. 525-544.

14. G.B. Bronzini, "Drammatiche popolari fra storia del teatro, storia della letteratura et storia della cultura", *Lares* XLIII (1972) αρ. 2, σσ. 163-214, P. Toschi, *Le origini di teatro italiano*, Torino 1955.

15. R. Wildhaber (ed.), *Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südsteuropa*, Basel 1968.

16. Schmidt, *Volksschauspiel*, ό.π., του ίδιου (επιμ.), *Le théâtre populaire Européen*, Paris 1965, του ίδιου (επιμ.), *Masken in Mitteleuropa*, Wien 1955, του ίδιου, "Maskenwesen, Maskenbrauch und Maskenspiel seit 1960", *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 20/69 (1969), σσ. 203 εξ.; L. Kretzenbacher, *Lebendiges Volksschauspiel in der Steiermark*, Wien 1951, Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, ό.π.

17. N. Kuret, "Masken aus Slovenien", *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1967), σσ. 203 εξ., του ίδιου, "Frauenbünde und maskierte Frauen", *αυτόθι* 68/69 (1972/73), σσ. 334-347, για τον συμβολικό σκηνικό χώρο στο λαϊκό θέατρο M. Slivka, "Scénsky prieto v ľudovom divadle", *Slovenske divadla* 22 (1974), σσ. 383-425, M. Gavazzi, "Das Maskenwesen Jugoslawiens", *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1976), σσ. 185 εξ., για το λαϊκό θέατρο στον βαλκανικό χώρο και τις χώρες του Δούναβη βλ. D. Antonijević, *Folklori teatar u balkanski i podunavskim zemljama*, Beograd 1984 (ιδίως το κεφάλαιο για τις γενικές θεωρητικές υποθέσεις για το λαϊκό θέατρο, σσ. 1-9, του T. Čubelić για τη θεατρικότητα και τη σκηνοθεσία λαϊκών δρώμενων και εθίμων στους βαλκανικούς λαούς, σσ. 13-24, καθώς και άλλες εργασίες αυτού του τόμου) για το λαϊκό θέατρο και τα χαρακτηριστικά σκηνικά δρώμενα ο I. Lozica, "Folklorino kazalište i scenska svojstva običaja", *Mogućnosti* 32 (1985), σσ. 15-24, για τον άνθρωπο ως σκηνικό αντικείμενο N. Bonifacić-Rožin, "Čovjek kao scenski rekvizit", *Rad VIII kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije o Titovom Užicu*, Beograd 1961,

την Τσεχία και τη Σλοβακία¹⁸, την Πολωνία¹⁹, την Ουγγαρία²⁰,

σσ. 419-425, για τη λαϊκή δραματική δημιουργικότητα T. Čubelić, *Narodno dramsko stvaralaštvo*, Zagreb 1964, για τη λαϊκή προφορική ρητορική και θεατρολογία του ίδιου, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970, με το ίδιο θέμα, τη μονογραφία του ίδιου, *Na stazama usmenog narodnog stvaralaštva*, Osijek 1982, για τον καθορισμό της έννοιας του λαϊκού θεάτρου I. Lozica, "O određenju folklornog kazališta", *Narodna Umjetnost* 13 (1976), σσ. 141-153, για παραστατικές πλευρές της προφορικής αφήγησης M. Bošković-Stulli, "Predstavljajući aspekti usmenog pripovijedanja", *Mogućnosti* 32 (1985), σσ. 45-56, για προβλήματα κατηγοριοποίησης των μορφών του λαϊκού θεάτρου I. Lozica, "Problemi klasifikacije folklornih kazališnih oblika", *Croatia* 14 (1983), σσ. 64 εξ., για κατευθύνσεις στην έρευνα του προφορικού λαϊκού δράματος J. Kekez, "Smjerovi istraživanja usmenoknjiževni drame", *Mogućnosti* 32 (1985), σσ. 45-56, για τη συμβολή της προφορικής λογοτεχνίας στη διαμόρφωση του κροατικού μεταπολεμικού δράματος του ίδιου, "Usmenoknjiževni prilog oblikovanju poslijeratne hrvatske drame", *avtōthi* 31 (1984), σσ. 76-97, για θεατρικότητα και λαϊκό θέατρο I. Lozica, "Teatralnost, teatralnost, i folklori teatar", *Gradina* 3 (Niš 1980), σσ. 79-91, για τελετουργικές πλευρές στις εμποροπανηγύρεις O. Supek-Zupan, "Ritualni aspekti sajmona", *Mogućnosti* 32 (1985), σσ. 250-257, για μεταφορές και αμφισημίες στο λαϊκό δράμα N. Frudić, "Metafore i dvosmislice u narodnoj drami", *avtōthi* 32 (1985), σσ. 340-348, για τα βυζαντινά βρουμάλια και τις σύγχρονες πομπές μεταμφιεσμένων στους βαλκανικούς λαούς D. Antonijević, "Vizantijske brumalije i savremene maskirane prvorke balkanskih naroda", *Balkanica* 10 (1979), σσ. 93-129, για εθνοθεατρολογικό υλικό στη Βοσνία και το «γιαβάρ» της Novi Sad Ž. Ilić, "Etnoteatrolška građa iz Bosne u novosadskom Javaru", *Scena* 4 (Novi Sad 1977), σσ. 31-33, από το σκηνοθετημένο δρώμενο στη θεατρική παράσταση I. Lozica, "Inscenacija običaja kao kazališna predstava", *Narodna Umjetnost* 22 (1985), σσ. 261-271, R.A. Dubinskas, "Ritual on Stage: Folkloric Performance as Symbolic Action", *avtōthi*, special issue, Zagreb 1981, σσ. 92-106, I. Lozica, "Theatrical Conventions and Oral Communication", *avtōthi*, σσ. 83-92, του ίδιου, I. Lozica, *Izvan Teatra*, Zagreb 1990, του ίδιου, *Folkloro kazalište (Zapisi i tekstovi)*, Zagreb 1996 κ.λπ. κ.λπ.

18. R. Žatko, "Zur Problematik des slowakischen Volkstheaters", *Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferungen. Festschrift Bruno Schier*, ed. G. Heilfurth/H. Siuts, Göttingen 1967, σσ. 137-149, για το τσεχικό λαϊκό θέατρο ως αντικείμενο έρευνας O. Sirovatka, "Naše lidové divadlo jako předmět studia", *Česky Lid* 53 (1966), σσ. 65-70, για έθιομα και λαϊκό θέατρο B. Benes, "Uhava o vývozech obyčejích a lidovom divadle", *Národopisné aktuality* 6 (1969), σσ. 87-97.

19. J.F. Sieber, *Deutsch-slavisches Beziehungen im Frühlingsbrauchtum*, Berlin 1968, A. Zadrozynska-Baracz, "Materiały do studiów nad genezą teatru", *Etnografia polska* XI (1967), σσ. 396-410 (υλικό για τη μελέτη της απαρχής του θεάτρου).

20. F. Hont, "Folklore und Theaterwissenschaft", *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19 (1970), σσ. 183-190, για την έρευνα του συγγραφέα

τη Ρουμανία²¹, τη Ρωσία²², τη Βουλγαρία²³, την Ελλά-

λαϊκού θεάτρου L. Dégh, *A magyar népi színjátszás*, Budapest 1947, Th. Dömötör, "Literatur and folklore. Problems of research in old Hungarian dramatic art", *Annual Universitatis Scientiarum Budapestensis, Sectiones Philologiae* 1 (1957), σσ. 53-65, για το λαϊκό εορτολόγιο και την τέχνη του λαϊκού ευρωπαϊκού θεάτρου, της ίδιας, *A zűjkor színjátszás kialakulása kelet-Európában*, Budapest 1964, για το ευρωπαϊκό λαϊκό θέατρο, της ίδιας, *A népi színjátszás Európában*, Budapest 1966, της ίδιας, "Folk Drama as Defined in Folklore and Theatrical Research", *Narodna Umjetnost*, special issue, Zagreb 1981, σσ. 79-82.

21. D.C. Ollanescu, *Teatrul la români*, τόμ. 1, București 1898, σσ. 45 εξ., T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, τόμ. 1, Iași 1915, σσ. 1-88, S. Alterescu, "Unele probleme de orientare în Istoriografia teatrală contemporană", *Studii și cercetări de istoria artei* V/1 (1958), σσ. 185-198, O. Flegont, "Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară", *avtōthi* 9/2 (1962), σσ. 347-359, του ίδιου, *Istoria Teatrului în România*, București 1965, σσ. 23-40, 41-78, V. Adăscăliței, *Teatrul folcloric*, Iași 1969.

22. I. Ščeglov, *Narodnyj teatr*, Petrograd 1898 (λαϊκό θέατρο), για το ρωσικό λαϊκό δράμα P.O. Morozov, "Narodnaja drama", V.V. Kallas/N.E. Efros (ed.), *Istoriia russkogo teatra*, τόμ. 1, Moskva 1914, σσ. 1-24, P. N. Berkov, *Russkaja narodnaja drama*, Moskva 1953, για ρωσικό λαϊκό δράμα της προφορικής παράδοσης V.N. Vsevolodskij-Gherngross, *Russkaja ustnaja narodnaja drama*, Moskva 1969, για τσεχικές κούκλες και ρώσικο λαϊκό θέατρο P.G. Bogatyrev, *Český kukol'nyj i russkij narodnyj teatr*, Berlin/Petersburg 1929, για την απαρχή του θεάτρου A.D. Avdeev, *Proizhoždenie teatr*, Moskva 1969, για λαϊκό θέατρο P.G. Bogatyrev, "Narodnyj teatr", *Russkoe narodnoe tvorčestvo*, Moskva 1966, σσ. 97-118, για σημειώσεις για το λαϊκό θέατρο του ίδιου, "Zametki o narodnom teatre", *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19 (1970), σσ. 53-64, για δράμα και τελετουργική πράξη – το πρόβλημα του δραματικού γένους στη λαογραφία D.M. Balasov, "Drama i obrjadovoe dejstvo (K probleme dramaturgičeskogo roga v folklóre)", *Narodnyj teatr. Sbornik statej*, Leningrad 1974, σσ. 7-19, για έθιομα, παιχνίδι και θέατρο· για το πρόβλημα της τυπολογίας των φαινομένων του παιχνιδιού L.M. Ivleva, "Obrjad, igra, teatr. (K probleme tipologii igrovijech jablenij)", *avtōthi*, σσ. 20-35, Δομή και ταξινόμηση της λαϊκής δραματουργίας στη Μολδαβία G.I. Spataru, "Sostav i klassifikacija moldavskoj narodnoj dramaturgii", *avtōthi*, σσ. 146-152, για λαϊκές και δραματικές και θεατρικές παραδόσεις στο σύγχρονο χωριό N.I. Savuškina, "Narodnije dramatičeskie i teatralnije tradicii v sovremennoj drevne", *avtōthi*, σσ. 160-183, E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague/Paris 1977, N.I. Savuškina, *Russkij narodnyj teatr*, Moskva 1976, A.A. Belkin, *Russkie skomorochi*, Moskva 1975, V.E. Gusev, *Russkij fol'klornyj teatr XVIII – načala XX veka*, Leningrad 1980, O. Žilynskyj, "Das ostslawische volkstümliche Spiel 'Drache – Enterich'", *Ethnologia Slavica* 2 (1970), σσ. 209-224.

23. G. Angelova, "Teatür v života", *Teatür* 1968/4, σσ. 59-64 (το θέατρο στη

δα²⁴ και την Τουρκία²⁵. Οι βιβλιογραφικές δυσκολίες για τις συγκριτικές έρευνες, σ' αυτόν τον χώρο και σ' αυτό τον τομέα, είναι μεγάλες, γιατί δεν υπάρχει κανένα ειδικό βιβλιογραφικό βοήθημα πάνω στο θέμα αυτό. Υπάρχουν από τη μια μεριά οι μεγάλες γενικές βιβλιογραφίες, όπως η Internationale Volkskunde-Bibliographie²⁶, η οποία έχει στο μεταξύ σταματήσει τη λειτουργία της, και η Südost-Europa-Bibliographie²⁷, η οποία επίσης ολοκλήρωσε στο μεταξύ το έργο της και απόκτησε άλλους προσανατολισμούς, και από την άλλη ειδικές εθνικές λαογραφικές βιβλιογραφίες για την Αυστρία²⁸, την Ουγγα-

ζωή), R. Angelova, "Les masques populaires bulgares", *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1976), σσ. 226 εξ., Chr. Vakarelski, "Jeux et coutumes théâtrales chez les Bulgares", *Ethnologia Slavica* 1 (1969), σσ. 121-142, του ίδιου, *Bulgarische Volkskunde*, Berlin 1969, σσ. 380-389, T.I. Živkov, "Obrednost i obredno izkustvo", *Obredi i obreden folklor*, Sofija 1981, σσ. 7-28 (Τελετουργικότητα και τελετουργική τέχνη).

24. Κ. Κακούρη, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, Αθήνα 1946, της ίδιας, *Αυτοσχεδρισμός και θέατρο*, Αθήνα 1966, της ίδιας, *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974, της ίδιας, *Γενετική του θεάτρου. Διεπιστημονική Έρευνα Θεατρολογίας*, Αθήνα 1987, Ν.Κ. Παροίκος, «Οι ρίζες της κωμωδίας», *Άνθρωπος* 1 (1974), σσ. 89-103, Κ. Θρακιώτης, «Ο μύθος των Καλογέρων και του Κιοπέκ Μπέη στους Ιχνηυτές του Σοφοκλή και γενικότερα σε σχέση με τη γέννηση της Τραγωδίας», *Θρακικά Χρονικά* 1 (1960/61), σσ. 35-41, Πούχγερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., του ίδιου, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1989.

25. M. And, *History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64, A. Bombaci, "Rappresentazione drammatiche di Anatolia", *Oriens* 16 (1963), σσ. 171-193, M. And, *Kirk gün kirk gece*, Istanbul 1959, Y. Nikolov, *Halk oyunlari*, Sofya 1968.

26. Ιδρύθηκε από τον Hoffman-Krayer, πολλά χρόνια την εξέδωσε ο R. Wildhaber και τελευταία, πριν κλείσει οριστικά, ο R.W. Brednich και ο R. Alsheimer.

27. *Südosteuropa-Bibliographie*, εκδόθηκε από το vom Südost-Institut στο Μόναχο (σήμερα στο Regensburg), τόμ. Α' 1945-1950, τόμ. Β' 1951-1955, τόμ. Γ' 1956-1960, τόμ. Δ' 1961-1965, τόμ. Ε' 1966-1970. Η βιβλιογραφία κάλυπτε όλες τις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, με εξαίρεση την Ελλάδα (παράπεμποντας στη βιβλιογραφία της *Byzantinischen Zeitschrift*, η οποία όμως κάλυπτε ατελώς τη νεότερη Ελλάδα).

28. *Österreichische Volkskunde-Bibliographie*, εκδίδεται σε ξεχωριστά φυλ-

ρία²⁹, τη Ρουμανία³⁰, τη Βουλγαρία³¹ και την Ελλάδα³², οι οποίες όμως ούτε πάντα πλήρεις είναι ούτε καλύπτουν ικανοποιητικά τον τομέα των λαϊκών θεαμάτων. Οι πηγές συνήθως είναι κάπως δυσπρόσιτες, και εξαιτίας της γλώσσας³³ και από έλλειψη προγραμματισμένης ευρείας συνεργασίας στον τομέα αυτόν. Γι' αυτό οι βιβλιογραφικές αναφορές στη μελέτη αυτή θα είναι ιδιαίτερα πλούσιες, ώστε να αποτελέσουν και βοηθητικό όργανο για μελλοντικές συγκριτικές εργασίες.

Ο χώρος της Νοτιοανατολικής Ευρώπης

Ο χώρος της Νοτιοανατολικής Ευρώπης διαφοροποιείται γεωγραφικά, θρησκευτικά και ιστορικά. Στον λαϊκό πολιτισμό των

λάδια, σε τακτά χρονικά διαστήματα, από το Αυστριακό Μουσείο Λαογραφίας. Ειδική βιβλιογραφία για τα παραστατικά δρώμενα και τα λαϊκά θεάματα στον Schmidt, *Deutsches Volksschauspiel*, ό.π. Για τις σύγχρονες μορφές βλ. του ίδιου, *Bibliographie zur Gegenwartsvolkskunde*, Wien 1976.

29. K. Viski, "Forschungsbericht über die Entwicklung der ungarischen Volkskunde seit 1919", *Südost-Forschungen* 11 (1946/52), σσ. 189-214, G. Ortutay, "The science of folklore between the two world wars and during the period subsequent to the liberation", *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 4 (1955), σσ. 5-89.

30. I.C. Chitimia, "Bibliographie zur rumänischen Volkskunde seit 1944", *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 4 (1958), σσ. 517-539.

31. Chr. Vakarelski, "Die bulgarische Ethnographie nach 1918", *Südost-Forschungen* 5 (1940), σσ. 769-812, του ίδιου, "Die bulgarische Volkskunde in den Jahren 1928-1939", *Zeitschrift für slavische Philologie* 19 (1947), σσ. 189-214, του ίδιου, "Bibliographie der bulgarischen Ethnographie für die Jahre 1943-1952", *Wissenschaftliche Informationen zur Volkskunde, Altertumskunde und Kulturgeographie aus dem östlichen Europa* 5 (München 1959), σσ. 17-20.

32. Οι τακτικές λαογραφικές βιβλιογραφίες της *Επετηρίδος του Λαογραφικού Αρχείου* της Ακαδημίας Αθηνών ξεκινάει από τον Ε' τόμο (από τη δεκαετία του 1970 μετονομάστηκε σε *Επετηρίδα του Κέντρου Ερεύννης της Ελληνικής Λαογραφίας*), σταμάτησε όμως στο έτος 1985. Μια σχολιασμένη επιλογή λαογραφικής βιβλιογραφίας εκδίδει το περιοδικό *Λαογραφία*.

33. Οι συνόψεις στο τέλος των μελετών, σε μία από τις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες ή στα ρωσικά, δεν είναι πάντα και πολύ προσεγμένες.

ηπειρωτικών της εκτάσεων και των νησιωτικών και παραλιακών της περιοχών υπάρχουν εξίσου σημαντικές διαφορές με τους αντίστοιχους χώρους της Ελλάδας. Το ίδιο ισχύει αντίστοιχα και για τις πεδιάδες και τα βουνά³⁴. Η εναλλαγή γεωργικού και κτηνοτροφικού βίου, ανάλογα με τα οικοτυπικά οικονομικά και φυσικά δεδομένα, αποδεικνύεται παρόμοια, σε μικρότερη όμως κλίμακα στην Ελλάδα. Επίσης ο ημινομαδικός βίος των κτηνοτρόφων: οι Βλάχοι τσοπάνοι (*çoban*) και οι Σαρακατσάνοι με τα κοπάδια τους, έφταναν κατά την περίοδο του Βυζαντίου και της Τουρκοκρατίας όχι μόνο ως την Αδριατική στη Δύση, αλλά και μέχρι τα βάθη της νοτιορωσική στέπας, ως προς Νότο, ως την κεντρική Ελλάδα³⁵.

Η δεύτερη σημαντική διαφοροποίηση είναι αυτή του θρησκευματος και του θρησκευτικού δόγματος στις διάφορες περιοχές. Το απλό σχήμα καθολικοί/ορθόδοξοι, που χωρίζει, π.χ., τους Κροάτες από τους Σέρβους, τροποποιείται, αν σκεφτούμε τους μουσουλμάνους (κατά την Τουρκοκρατία σχεδόν παντού, σήμερα σε συμπαγείς ομάδες στη Βοσνία, Ερζεγοβίνη και Αλβανία)³⁶, τους διαμαρτυρούμενους στη βόρεια Ουγγαρία, τους καλβινιστές

34. Για τον ανθρωπογεωγραφικό και λαϊκό-πολιτισμικό διαχωρισμό της Βαλκανικής βλ. κυρίως J. Cvijić, *La peninsule balkanique*, Paris 1920 και M. Gavazzi, "Die Kulturzonen Südosteuropas", *Südost-Forschungen* 15 (1950), σσ. 5 εξ. (*Südosteuropa-Jahrbuch* 2, München 1958, σσ. 11-23).

35. M. Gyoní, "La Transhumance des Vlaques balkaniques au moyen âge", *Byzantinoslavica* 12 (1951), σσ. 29-42, O. Buhociu, "Die rumänische Hirtenkultur", στον τόμο: *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie*, Wiesbaden 1974, σσ. 155-216, G. Weigand, *Die Aromunen*, 2 τόμ., Leipzig 1984/95, G.B. Kavadias, *Pasteurs-Nomades Méditerranéens. Les Saracatsans de Grèce*, Paris 1965, Α. Χατζημυχάλη, *Σαρακατσάνοι*, Αθήνα 1957.

36. Για την επίδραση του Ισλάμ στον λαϊκό πολιτισμό των Βαλκανίων, βλ. σε επιλογή J. Jadnik, "Einflüsse der Hochkulturen des Ostens auf das Weltbild der südosteuropäischen Volkskulturen", *Wissenschaft und Weltbild* 1 (1948), σσ. 259-301, H.J. Kissling, "Das islamische Heiligenwesen auf dem Balkan, vorab in Thrakien", *Zeitschrift für Balkanologie* 1 (1962), σσ. 46-59, M. Eliade, "Mythologie asiatique et folklore sud-est européen", *Revue Historique des Religions* 1962, σσ. 157-212 κ.λπ.

στην ανατολική Ουγγαρία κ.λπ.³⁷ Στην Τρανσυλβανία, π.χ., συνυπήρχαν κατά καιρούς τέσσερα διαφορετικά χριστιανικά δόγματα: καθολικοί, λουθηρανοί, καλβινιστές και ορθόδοξοι³⁸. Και η επίδραση των θρησκευμάτων και θρησκευτικών δογμάτων στον λαϊκό πολιτισμό υπήρξε κατά καιρούς αποφασιστική³⁹.

Εξίσου αποφασιστική είναι η πολιτική επίδραση της πολιτείας και της διοίκησης. Από την άποψη αυτή διακρίνουμε στα Βαλκάνια τρεις γεωγραφικές ζώνες, με διαφορετική ιστορικοπολιτισμική εξάρτηση κατά τους τελευταίους αιώνες: 1) τη ζώνη που ανήκει στη Βενετία (Δαλματικές ακτές, νησιά της Αδριατικής και του Ιονίου, ως το 1669 και η Κρήτη)· 2) τη ζώνη που υπαγόταν στη σφαίρα επιρροής της Αυστροουγγαρίας και 3) τη ζώνη της Τουρκοκρατίας, η οποία, ανάλογα με τη χώρα, είχε διαφορετική διάρκεια (στην Ουγγαρία, π.χ., γύρω στα διακόσια χρόνια). Εννοείται ότι αυτές οι σφαίρες επιρροής δεν παρέμειναν στάσιμες στη διάρκεια της θυελλώδους ιστορίας της αγροτικής «αποθήκης» της Ευρώπης⁴⁰. Αφησαν όμως βαθιά τα ίχνη τους στον λαϊκό πολιτισμό της Βαλκανικής⁴¹.

Οι συγκριτικές μελέτες για τη Νοτιοανατολική Ευρώπη αναφέρονται συνήθως στο δημογραφικό-ιστορικό θέμα (ανταλλαγή

37. Th. Dömötör, "Historische Schichten der ungarischen Volksschauspielkunst", *Ethnographia* 68 (1957), σσ. 253-269.

38. Chr. Zach, *Orthodoxie und rumänisches Volksbewußtsein vom 16.-19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1977.

39. Βλ., π.χ., P. Zlabatnik, *Die geistige Volkskultur der Kärntner Slowenen*, Diss. Graz 1950, M.S. Filipović, "Folk religion among the Orthodox population in Eastern Yugoslavia", *Harvard Slavic Studies* 2 (1954), σσ. 359-374.

40. Stadtmüller, *Geschichte Südosteuropas*, ό.π., του ίδιου, "Aufstieg und Untergang der balkanischen Staatenwelt", *Festgabe H. Aubin*, Hamburg 1951, σσ. 134-147, του ίδιου, "Aufklärung und 'Europäisierung' als Entwicklungsbruch bei den Völkern Südost-Europas", *Neues Abendland* 7 (1952), σσ. 434-439.

41. Κυρίως στις χώρες και ζώνες της Τουρκοκρατίας. Βλ. σε επιλογή: I. Erbida, *Orientalische Gestalten, Motive und Lehnwörter in den serbokroatischen und bulgarischen Hajduckenliedern*, Diss. Graz 1950, H.J. Kissling, "Die türkische geographische Nomenklatur auf dem Balkan als Erkenntnismittel für die Südost-Europa-Forschung", *Zeitschrift für Balkanologie* 3 (1965), σσ. 126-142.

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ, τελικά, ο «λαός»; Πόσο διαδεδομένη είναι η προσποίηση και η θεατρικότητα στον παραδοσιακό ελληνικό λαϊκό πολιτισμό; Σε ποια έκταση σκηνοθετείται η αυθεντικότητα της παραδοσιακής ζωής για τον τουρισμό; Γιατί είναι τόσο δύσκολο να τεκμηριώνονται τα φαινόμενα της μακράς διάρκειας στη χρονική τους συνέχεια; Γιατί η συγκριτική μέθοδος μετατρέπεται μερικές φορές σε μια αφηρημένη τυπολογία, πέρα από χώρο και χρόνο; Αποτελεί το ποδόσφαιρο αντικείμενο της λαογραφικής έρευνας; Υπάρχουν λαογραφικά θέματα, πέρα από τον ηθογραφισμό, στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία; Γιατί η επιτόπια έρευνα πρέπει να συνοδεύεται πάντα από αναστοχαστικές διαδικασίες του ερευνητή; Ο τόμος αυτός δίνει απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα και μινεί στους στοχαστικούς προβληματισμούς της λαογραφικής θεωρίας, όπως αυτή αναπτύσσεται σήμερα διεθνώς στις επιστήμες της ανάλυσης του ανθρώπινου πολιτισμού.



ISBN 978-960-01-1428-7

Βάλτεο Πούχνεο

ΔΟΚΙΜΙΑ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

Εισαγωγή Γ'

Η έννοια της «θεατρικότητας» είναι καθαυτή προβληματική και επιδέχεται πολλές ερμηνείες και εφαρμογές. Βρισκόταν στη δεκαετία του 1990 στο κέντρο της θεατρολογικής έρευνας,¹⁶ ξεκινώντας από μια εννοιολογική σύλληψη του Nikolai Evreinov το 1908, ο οποίος ελαμβάνει τη «θεατρικότητα» ως ένα είδος μιμητικού ενστίκτου του ανθρώπου που βρίσκεται στη βάση κάθε πολιτισμού.¹⁷ Ανάμεσα στις πολλές εφαρμοσιμότητες του όρου πέρα και

16. M. Bernard, «Essai d'analyse epistemologique de la théâtralité ou Les pièges de la dérive d'un concept fluent», *Action sociale*, Université de Paris Val de Marne (Paris VII), Juin 1990· E. Fischer-Lichte, «From Theatre to Theatricality - How to Construct Reality», *Theatre Research International* 20/2, σσ. 97-105· της ίδιας, «Theatralität und Inszenierung», στο E. Fischer-Lichte & I. Pflug (eds.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000, σσ. 11-27, ιδίως σσ. 18 εξ· J. Fiebach, «Theatricality: From Oral Traditions to Televised "Realities"», *Substance. A Review of Theory and Literary Criticism* 31/3-4, σσ. 17-41· P. Pavis, «Theatricality», *Dictionary of the Theatre - Terms Concepts and Analysis*, Toronto/Buffalo 1998, σσ. 395 εξ· J. Feral, «Performance and Theatricality. The Subject Demystified», *Modern Drama* 1 (1982), σσ. 169-183· R. Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätgefügen*, Berlin 1998· H.-G. Soeffner, «Jenseits von Theatralität», στο E. Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen/Basel 2004, σσ. 235-247· M. Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, ed. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, & M. Warstat, Stuttgart/Weimar 2005, σσ. 358-366. Μονοδιάστατα δογματική είναι η αντιμετώπιση της πολυσχιδούς έννοιας από τον Θ. Γραμματά, «Από τη θεατρικότητα στη θεαματικότητα: Δραματικό κείμενο - Τηλεοπτική εικόνα», *Πολιτιστική* 32 (1986), σσ. 43-51 και *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Αθήνα 1990, σσ. 47-69, όπου δεν διαφαίνεται καν ο προβληματισμός της πολλαπλής χρήσης και εφαρμοσιμότητας του όρου (για κριτική βλ. Β. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 389 εξ.).

17. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, St. Petersburg 1912, σ. 29· G. Baumbach, «Immer noch Theatralität», στο R. Münz, *Theatralität und Theater*, ό.π., σσ. 9-59, ιδίως σ. 27· H. Xander, «Theatralität im vorrevolutionären

μακριά (ή και πριν) από το θέατρο¹⁸ (π.χ. θέατρο χωρίς κείμενο, «θέατρο» έξω από το θεατρικό κτίριο κ.λπ.), μας ενδιαφέρει εδώ η συσχέτιση με την κατασκευή και παρουσίαση της κοινωνικής πραγματικότητας, τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και σε εποχές εξαίρεσης, όπως εορταστικές περίοδοι και το καρναβάλι. Στην περίπτωση αυτή η θεατρικότητα συγγενεύει ή και ταυτίζεται με τον όρο παραστατικότητα/τελεστικότητα (performativity), που προϋποθέτει την παρουσία ανθρώπινων σωμάτων (corporality) σε διάδραση (interaction), η οποία δημιουργεί μια ιδιόζουσα επικοινωνιακή κατάσταση (performance), δομημένη με ιδιαίτερο τρόπο (σκηνοθεσία) και αντιληπτή στη λειτουργία της ως τέτοια (πρόσληψη).¹⁹ Αυτό μπορεί να συμβεί οπουδήποτε στον δημόσιο βίο και σε κάθε είδος επικοινωνίας, από τους προεκλογικούς λόγους του πολιτικού μπαλκονιού ως την ιδιωτική face-to-face-situation του εμπιστευτικού διαλόγου. Σε μια τέτοια έννοια χωρούν οι εκδηλώσεις του «ανάποδου κόσμου» (mundus reversus) του καρναβαλιού,²⁰ που μετατρέπουν το χωριό ή την πόλη σε μια «θεατρική σκηνή», όπου παλαιότερα όλοι μεταμφιέζονταν, φορούσαν

russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs», στο E. Fischer-Lichte et al. (eds.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, σσ. 111-124, ιδίως σσ. 113 εξ.

18. A. Kotte, «Theatralität: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand», στο G. Ahrends (ed.), *Forum modernes Theater*, Tübingen 1998, Nr. 2, σσ. 117-133· του ίδιου, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, σσ. 271-312.

19. E. Fischer-Lichte, F. Kreuder, & I. Pflug (eds.), *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen 1998, σ. 88. Για την έννοια της performativity βλ. σε επιλογή: A. Parker & E. Kosofsky Sedgwick (eds.), *Performativity and Performance*, New York/London 1995· U. Rao & K. P. Köpping, «Die "performative Wende"», *Im Rausch des Rituals*, Münster/Hamburg/London 2000, σσ. 1-31· E. Fischer-Lichte & Ch. Wulf (eds.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001· E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

20. H. Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996· του ίδιου, «Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater», *Weimarer Beiträge* 2 (Berlin 1990), σσ. 224-239.

μάσκες και προσποιούνταν πως είναι άλλοι (π.χ. στη Ζάκυνθο το 1666, όπου ολόκληρος ο πληθυσμός μεταμφιεζόταν σε εβραίο και παρίστανε σε όλη την πόλη την άφιξη, δίκη, καταδίκη και θανάτωση του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi),²¹ ή και άλλες εορταστικές εκδηλώσεις, όπως οι πανηγυρικοί και αλληγορικοί είσοδοι του βασιλιά στις μεσαιωνικές πόλεις.²² Ενδεικτικές είναι και οι απαγορεύσεις αυτής της (προ-θεατρικής) κοινωνικής θεατρικότητας²³ (για λόγους θρησκευτικούς, πολιτικούς, οικονομικούς, παιδαγωγικούς κ.λπ.). Η Γαλλική Επανάσταση π.χ. δεν ήταν εποχή άνθησης θεάτρου, γιατί κυριάρχησε το «κοινωνικό θέατρο» των δικών και εκτελέσεων,²⁴ και στο Βυζάντιο, με τόσο έντονο το θεαματικό, τελεστικό και παρουσιαστικό στοιχείο στον δημόσιο βίο, δεν υπήρχε καθόλου θεσμοθετημένο θέατρο.²⁵ Έτσι το θέατρο ως θεσμός εμπεδώνεται στη γενικότερη θεατρικότητα ενός πολιτι-

21. Β. Πούχνερ, «Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα», *Θησαυρίσματα* 36 (2006), σσ. 309-344· του ίδιου, «Karnevalsprozess und Theatertod des Sabbatai Zwi im apokalyptischen Jahr 1666 auf der Insel Zante», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LX/109 (2006), σσ. 63-70, καθώς και του ίδιου, «Improvisierte Gerichtsspiele und karnevaleske Schauprozesse in der Volkskultur des Zentralbalkans und des hellenophonen Mittelmeerraums», *Südost-Forschungen* 63/64 (2004/2005), σσ. 211-231 (και στο *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β', Wien/Köln/Weimar 2007, σσ. 93-114).

22. G. Kipling, *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford 1998 (βλ. και τα σχόλια μου στον τόμο Β. Πούχνερ, *Συναγχές και σχήματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα 2005, σσ. 176-188). Βλ. επίσης A. Kotte, *Theatralität im Mittelalter: Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen 1994.

23. Π.χ. εκ μέρους των αρχών την εποχή του Διαφωτισμού (π.χ. St. Hulfeld, *Zählung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich 2000, σσ. 398-401).

24. Kotte, *Theaterwissenschaft*, ό.π., σ. 306.

25. Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Λευκωσία 2004, σσ. 8-58 με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία (σσ. 235-284).

σμού ή μιας εποχής, η οποία θεατρικότητα αποτελεί μια ρευστή ατμόσφαιρα παιγνιώδους διάθεσης, (αυτο)παρουσίασης, γενικής επίδειξης και θεαματικότητας, ή και υπονομευτικής (λαϊκής) σάτιρας και παρωδίας, που δεν είναι ανάγκη να πάρει τον χαρακτήρα της θεσμοθετημένης παράστασης. Ήδη οι ενδυματολογικοί κώδικες της παραδοσιακής στολής ή και της σημερινής μόδας έχουν αυτό τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της «δείξεως» και της πρόσληψης και ερμηνείας, είναι σημεία κοινωνικής ταυτότητας αλλά και οπτική βιτρίνα του εαυτού, που δοκιμάζεται και ελέγχεται από τα κριτικά μάτια των άλλων.²⁶ Με αυτήν την έννοια, θεατρικότητα είναι ένας τρόπος έκφρασης και αυτοπαρουσίασης της κοινωνικής πραγματικότητας, μάλιστα δημιουργεί την κοινωνική πραγματικότητα με την έννοια πως τη σημασιοδοτεί οπτικο-ακουστικά και παρασταστικά και προσλαμβάνεται και ερμηνεύεται στις σημασίες της από τον ευρύτερο πληθυσμό.²⁷

Μια άλλη χρήση του όρου «θεατρικότητα» αφορά, κάπως στενότερα, τη διανθρώπινη επικοινωνία, την οργάνωση και «σκηνοθεσία» των συναναστροφών και συναντήσεων και στηρίζεται πιο φανερά στη θεωρία των κοινωνικών ρόλων. Ξεκίνησε από την παραβολή του κοσμοθεάτρου («totus mundus agit histrionem»),²⁸ από την κοινωνική ψυχολογία ενός M. Mead (the generalized

26. Βλ. τη σχετική βιβλιογραφία στο Β. Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα 1985, σσ. 49 εξ., 89 εξ.

27. E. Fischer-Lichte, *Bedeutung - Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München 1979· της ίδιας, «Zur Konstitution ästhetischer Zeichen», στο H. Sturm & A. Eschbach (eds.), *Ästhetik und Semiotik*, Tübingen 1981, σσ. 17-28.

28. Για την ιστορία της παραβολής του κοσμοθεάτρου («Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος· ήλθες, απήλθες», Ψευδο-Δημόκριτος) από την ελληνιστική φιλοσοφία και τους Γνωστικούς έως τον Σαίξπηρ και τον Lope de Vega βλ. W. Puchner, «Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch», *Wiener Studien* 119 (2006), σσ. 77-113 και του ίδιου, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνήμες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84, ιδίως σσ. 49-69.

other),²⁹ την ψυχανάλυση,³⁰ τις κοινωνιολογικές θεωρίες του Erving Goffman³¹ και κατέληξε σε ένα είδος θεατρο-κοινωνιολογίας,

29. G. H. Mead, *Mind, Self, and Society*, University of Chicago Press, 1934· του ίδιου, *The Individual and the Social Self: Unpublished Essays* by G. H. Mead, ed. by David L. Miller, University of Chicago Press, 1982· *Essays in Social Psychology*, ed. by M. J. Deegan, Transaction Books, 2001. Βλ. επίσης F. C. Silva, *G.H. Mead. A Critical Introduction*. Cambridge 2007. Για τη συσχέτιση των θεωριών του με τα θεατρικά έργα του Luigi Pirandello βλ. το ενδιαφέρον και εκτενές άρθρο του B. Baumann, «G. H. Mead and L. Pirandello: Some Parallels between the Theoretical and Artistic Presentation of the Social Role Concept», *Social Research* 34 (1967), σσ. 463-607.

30. E. Berne, *Games People Play*, New York 1961· του ίδιου, *Transactional Analysis of Psychotherapy*, New York 1961· D. Kipper, *Psychotherapy through Clinical Role Playing*, New York 1986. Οι βασικές μέθοδοι της χρήσης του θεάτρου στην ψυχοθεραπεία έχουν αναλυθεί ήδη στο «ψυχόδραμα» του Moreno (βλ. B. Πούχνερ, «Το θέατρο στο σχολείο - Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 17-76, ιδίως σσ. 29 εξ., 64 εξ. και 69). Για το ψυχόδραμα βλ. τη βιβλιογραφία στο H. Petzoldt (ed.), *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater*, Paderborn 1978.

31. E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959· *Encounters*, Indianapolis 1961· *Behavior in Public Places*, New York 1963· *Interactional Ritual*, New York 1967· *Frame Analysis*, Harmondsworth 1974· *Replies and Responses*, Urbino 1975. Βλ. τώρα και την ελληνική μετάφραση E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μαρία Γκόφα, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, εισαγ. Δημήτρα Μακρυνιώτη, Αθήνα 2006. Για τον Goffman βλ. σε επιλογή: St. Riggins (ed.), *Beyond Goffman, Studies on Communication, Institution and Social Interaction*, Berlin/New York 1990· L. Bovone, «Ethics as Etiquette: the Emblematic Contribution of Erving Goffman», *Theory, Culture and Society* 10 (1993), σσ. 25-39· Ch. Lemert & A. Branaman (eds.), *The Goffman Reader*, Oxford 1997· J. A. Trevino (ed.), *Goffman's Legacy*, New York/London 2003· T. Burns, *Erving Goffman*, London 1992· J. Chriss, «Some Thoughts on Recent Efforts to Further Systematize Goffman», *Sociological Forum* 10/1 (1995) σσ. 177-186· του ίδιου, «Toward an Interparadigmatic Dialogue on Goffman», *Sociological Perspectives* 39/3 (1996), σσ. 333-339· J. Hall, «Sincerity and Politics: Existentialists vs Goffman and Proust», *Sociological Review* 25/3 (1977), σσ. 535-550· D. MacCanell, «Erving Goffman», *Semiotica* 45 (1983), σσ. 1-33· Ph. Man-

η οποία ωστόσο δεν αποτελεί κοινωνιολογία του θεάτρου (που εξετάζει ποιο κοινό πηγαίνει σε ποιο θέατρο ή σε ποιες παραστάσεις και γιατί),³² αλλά μια ανάλυση της κοινωνίας, κοινωνικών ομάδων, επικοινωνιών και διαδράσεων με θεατρολογική ορολογία.³³ Ως εκ τούτου συγγενεύει και με παράλληλες προσπάθειες στο χώρο της εθνολογίας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας, όπου με τον Victor Turner και τον Richard Schechner δημιουργείται κάτι σαν εθνο-θεατρολογία,³⁴ που προσπαθεί να αναλύσει έθιμα και τε-

ning, «Drama as Social Life: the Significance of Goffman's Changing Use of the Theoretical Metaphor», *Sociological Theory* 9/1 (1991), σσ. 70-86· J. Posner, «Erving Goffman: His Presentation of Self», *Philosophy of Social Sciences* 8 (1978), σσ. 67-78· W. A. Rawls, «The Interaction Order Sui Generis: Goffman's Contribution to Social Theory», *Sociological Theory* 5 (1987), σσ. 139-149· C. Smith (ed.), *Goffman and Social Organization. Studies in Sociological Legacy*, London 2003· E. Tseëlon, «Is the Presented Self Sincere? Goffman, Impression Management and the Postmodern Self», *Theory, Culture and Society* 9 (1992), σσ. 115-128 κ.λπ.

32. Με μια ευρύτερη στοχοθεσία G. Gurvitch, *Sociologie du théâtre*, Paris 1956· J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris 1963· του ίδιου, *Spectacle et Société*, Paris 1970· του ίδιου, *Les ombres collectives - Sociologie du théâtre*, Paris 1973.

33. E. Burns, *Theatricality: A Study in Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1971· U. Rapp, *Handeln und Zuschauen - Untersuchungen über den theatersozologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973· του ίδιου, *Rolle, Interaktion, Spiel: Eine Einführung in die Theatersozologie*, Wien 1993· A. Read, *Theatre and Every Day Life: An Ethics of Performance*, London 1993· R. J. Ladny, *Persona and Performance: The Meaning of Role in Drama, Therapy and Everyday Life*, London 1993.

34. V. Turner, *From Ritual to Theatre - The Human Seriousness of Play*, New York 1982, και του ίδιου, *Ritual, Play and Performance*, New York 1977· *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York 1977· *The Anthropology of Performance*, New York 1987· R. Schechner, *Performance Theory*, New York & London 1994 (1988)· βλ. επίσης του ίδιου, *Environmental Theater*, New York 1973· *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985· *By Means of Performance*, Cambridge University Press 1990. Για κρίσεις και σχόλια στα βιβλία αυτά και άλλα βλ. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, ό.π., σσ. 143-238. Βλ. επίσης W. Pfaff (ed.), *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*, Berlin 1996· E. Schmidt &

λετουργίες αλλά και ένα μεγάλο μέρος του δημόσιου βίου των «από ανάπτυξη» πολιτισμών και των «προηγμένων» με ορολογίες των performance studies, οι οποίες προέρχονται εντέλει από τη θεωρία του θεάτρου.³⁵

Στη βάση αυτών των θεωρητικών εξελίξεων βρίσκεται η αμφισβήτηση της μεταφυσικής πραγματικότητας από τον Nietzsche, που υιοθετήθηκε από τις κοινωνικές επιστήμες στον 20ό αιώνα: πραγματικότητα είναι πάντα (ως έναν βαθμό) κοινωνική πραγματικότητα, όχι κάτι αιώνιο και αμετάβλητο, αλλά ρευστό και σε μερικές εποχές και εύθραυστο (εποχή που κυριαρχεί η παραβολή του κοσμοθεάτρου), σε κάθε περίπτωση όμως όχι κάτι δεδομένο αλλά ένα προϊόν κοινωνικών αγώνων και μια συνισταμένη διαφόρων απόψεων. Πραγματικότητα είναι αυτό που θεωρεί μια ορισμένη κοινωνία σε μια ορισμένη ιστορική στιγμή ως πραγματικότητα. Είναι δηλαδή μια ιδεολογική και κοινωνική «κατασκευή», σε αντίθεση με τις προσωπικές πραγματικότητες, τους μύθους και τα φυσιολογικά δεδομένα, που και αυτά, με την πρόοδο της τεχνολογίας και των ποικίλων και πολυεπίπεδων επεμβάσεων του ανθρώπου στη φύση, τείνουν να γίνουν πολιτισμικές «κατασκευές». Ανάμεσα στις πολλές σχετικές θεωρίες, από τα πιο γόνημα για τις μετέπειτα εξελίξεις βιβλία αποδείχτηκε το *The Social Construction of Reality* των P. L. Berger και Th. Luckmann,³⁶

M. Münzel (eds.), *Ethnologie und Inszenierung - Ansätze zu einer Theaterethnologie*, Marburg 1998· F. Hughes-Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media*, London/New York 1988 κ.λπ.

35. M. Carlson, *Performance: A critical introduction*, New York 1996. Για την ιστορία των performances βλ. επίσης R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York 1988.

36. P. L. Berger & Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York 1966. Η βασική ιδέα της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας βρίσκεται ήδη στη μονογραφία του Βιεννέζου φιλοσόφου A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Wien 1932. Βλ. σε επιλογή: I. Hacking, *The Social Construction of What?*, Cambridge 1999· J. Searle, *The Construction of Social Reality*, New York 1995· V. Burr, *Social Constructionism*, London/New York 2003.

όπου το θέατρο παίζει ιδιαίτερο ρόλο: ανήκει μαζί με το όνειρο, τον φιλοσοφικό στοχασμό, το θρησκευτικό και αισθητικό βίωμα, τις τέχνες κ.λπ. σε εκείνες τις «νησίδες» που ξεφεύγουν από την ενιαία πανίσχυρη καθημερινή πραγματικότητα η οποία καθορίζει την κοσμοθεωρία, τις συμπεριφορές και πρακτικές των ενήλικων ανθρώπων (όχι ακόμα των παιδιών).³⁷

Υπήρχε μεγάλη διένεξη για το θέμα, σε ποιο βαθμό η θεωρία των κοινωνικών ρόλων μπορεί και πρέπει να συσχετισθεί με τον θεατρικό ρόλο,³⁸ και η εφαρμογή της «θεατρικότητας» πέρα από το θέατρο αντιμετώπισε και ισχυρές επιφυλάξεις, κυρίως εκ μέρους του θεωρητικών του θεάτρου.³⁹ πάντως στη λαογραφία η ιδέα της performance για τον λαϊκό πολιτισμό έγινε σχετικά νωρίς δεκτή, κι όχι μόνο στους παραμυθάδες,⁴⁰ όπου τουλάχιστον υπάρχει ένας καθαρός διαχωρισμός των λειτουργιών: ο αφηγητής και το κοινό των ακροατών. Στο «θέατρο» της καθημερινής ζωής τα

37. Βλ. κυρίως E. H. Erikson, *Childhood and Society*, New York 1950. Επίσης G. Mühle, «Rolle und Rollenbewusstsein als entwicklungspsychologisches Problem», *Archiv für die gesamte Psychologie* 116 (1964), σσ. 267-278· H.-E. Richter, *Eltern, Kind und Neurose. Psychoanalyse der kindlichen Rolle*, Reinbek 1969 κ.λπ.

38. B. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of the Theatre*, Berkeley 1985· B. Wilshire, *Roleplaying and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington 1982 (1991)· του ίδιου, «The Concept of the Paratheatrical», *The Drama Review* 34 (1990), σσ. 177 εξ. Για τη διένεξη βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Παραστατικά και ηθικά ζητήματα στη θεατρική μεταφορά. Μια τριμερής συζήτηση Erving Goffman - Bruce Wilshire - Marvin Carlson», *Σκηρές της Θεωρίας. Ανοικτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης 2007, σσ. 159-193.

39. Π.χ. M. Carlson, «The Resistance to Theatricality», *Substance* 31/2-3, 2002, σσ. 238-250· A.-B. Gran, «The Fall of Theatricality in the Age of Modernity», *αντόθι*, σσ. 251-264· E. Fischer-Lichte, «Theatricality. Introduction: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies», *Theatre Research International* 20/2, 1995, σσ. 85-89.

40. D. Ben-Amos & K. S. Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication*, The Hague 1975· D. Hymes, «Introduction Towards Ethnographies of Communication», *American Anthropologist* 66 (1964), σσ. 1-34· του ίδιου, *Foundation of Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*, Philadelphia 1974.

πράγματα είναι πιο σύνθετα: στην παραδοσιακή αστική επίσκεψη π.χ., όπως περιγράφεται στο *savoir vivre* του 19ου αιώνα περί σωστής συμπεριφοράς σε διάφορες καταστάσεις, ο ρόλος του επισκέπτη και ο ρόλος της νοικοκυράς που δέχεται την επίσκεψη περιγράφεται ως σωστή παράσταση, όπου ο καθένας παίζει σωστά τον ρόλο του (ενδυμασία, συμπεριφορά, conversation, δρώμενα, το δώρο, το κέρασμα) για τον άλλο (αλλά και για τον εαυτό του) μπροστά στο στημένο σκηνικό (το τακτοποιημένο αστικό σαλόνι): πέρα από ηθοποιούς του κοινωνικού ρόλου ο καθένας είναι εντούτοις και θεατής και κριτής της παράστασης του άλλου.⁴¹ Η καθημερινή πραγματικότητα είναι γεμάτη από τέτοιες συνειδητές ή μη σκηνοθεσίες και παραστάσεις για τους άλλους (ή και για τον εαυτό μας), γεμάτη από τέτοιες μικρές διορθώσεις της αλήθειας κατά τις επιθυμίες μας ή κατά ένα κοινό και παραδεκτό «καθωσπρέπει».⁴² Η καθημερινή δόση υποκρισίας υπόκειται σε κοινωνικό έλεγχο, κι όποιος δεν συμμορφώνεται, πληρώνει το τίμημα: μείωση της κοινωνικής εκτίμησης.⁴³ Σε παθολογικές, ψυχωτικές ή νευρωτικές καταστάσεις αυτή η «ομαλή» θεατρικότητα της πραγματικότητας γίνεται υπερβολική, τυραννική και δυσνόητη για τον ίδιο τον «ηθοποιό» της.⁴⁴

41. Βλ. και Β. Πούχκερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 11-29, ιδίως σ. 2.

42. Βλ. σε επιλογή: P. L. Callero, «Role-Identity Salience», *Social Psychology Quarterly* 48/3 (1985), σσ. 203-215· J. E. Stets & M. M. Harrod, «Verification Across Multiple Identities: The Role of Status», *αυτόθι* 67 (2004), σσ. 155-171· H. Popitz, *Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*, Tübingen 1967· A. Strauss, *Spiegel und Masken. Die Suche nach der Identität*, Frankfurt/M. 1968· L. Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität*, Stuttgart 1971· J. Janoska-Bendl, «Probleme der Freiheit in der Rollenanalyse», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14 (1962), σσ. 459-475· F. Haug, *Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie*, Frankfurt/M. 1972· U. Gerhard, *Rollenanalyse als kritische Soziologie*, Neuwied/Berlin 1971 κ.λπ.

43. H. Becker, *Studies in the Sociology of Deviance*, New York 1963· A. K. Cohen, *Abweichung und Kontrolle*, München 1975 κ.λπ.

44. A. Lorenzer, *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*, Frankfurt/M. 1960.

Πάντως, το παιχνίδι με τη μερική υπέρβαση των υποκριτικών προδιαγραφών του κοινωνικού ρόλου δίνει, π.χ., στο ερωτικό φλερτ μεταξύ απόκρυφης και φανέρωσης του ενδιαφέροντος (όπως και στη γυναικεία ενδυμασία, που αποτελεί από μια άποψη ένα παιχνίδι μεταξύ απόκρυφης και αποκάλυψης του σώματος)⁴⁵ ένα πρόσθετο ενδιαφέρον στη «θεατρικότητα» της καθημερινής ζωής. Το τελευταίο ισχύει ακόμα και για τα αυστηρά ήθη του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού: εκεί η υποκριτική ρυθμίζεται από τους καθιερωμένους ρόλους του φύλου, της ηλικίας, από αξίες όπως του φιλότιμου, της μαστοριάς, της προκοπής, της εγκράτειας, της σοβαρότητας, της γνωστικότητας κ.λπ. Κάθε άντρας πρέπει στις συζητήσεις στο καφενείο να αποδείξει την εξυπνάδα και πειστικότητά του, και σε κάθε κρίσιμη κατάσταση ή σύγκρουση τη λεβεντιά του και την αποτελεσματικότητά του· κάθε γυναίκα στη βρύση και στα κουτσομπολιά της γειτονιάς πρέπει να υπερασπίσει την οικογένειά της, τον εαυτό της και τα παιδιά της, σε κάθε φιλοξενία να αποδείξει την περιποιητικότητά της, την αφθονία των αγαθών του νοικοκυριού και την ικανότητά της στη μαγειρική κ.λπ. Κι αν το μεταφράσουμε σε ορολογία της κοινωνικής ψυχολογίας, ο καθένας πρέπει να ανταποκρίνεται στον μέγιστο βαθμό στο ιδανικό του κοινωνικού ρόλου του, ή τουλάχιστον να το προσποιείται με πειστικό τρόπο. Στο άνοιγμα της διαφοράς ανάμεσα στον ιδανικό εαυτό, που καθορίζει η πολιτιστική παράδοση και ελέγχει η κλειστή μικροκοινωνία, και το πραγματικό Εγώ, που μόνο εκείνος ξέρει και το κρύβει επιμελώς, έγκειται η θεατρικότητα στον λαϊκό πολιτισμό. Ωστόσο, και πέρα από την κοινωνική προσποίηση του ατόμου υπό την ψυχολογική πίεση του συλλογικού ελέγχου της συμπεριφοράς, υπάρχουν και άλλα επίπεδα θεατρικότητας.

45. Βλ. την εισαγωγή στη μονογραφία της Μ. Βρέλλη-Ζάχου, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910). Συμβολή στη μελέτη της ιστορικότητας και της κοινωνιολογίας του ενδύματος*, Αθήνα 2003 (Ιωάννα 1985).

Εφαρμογή Α'

Η θεατρικότητα με τη στενότερη σημασία της έννοιας —τελετουργική θεατρικότητα στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό και μορφές λαϊκού θεάτρου— αφορά ορισμένες τελετουργίες, όπως π.χ. την εθιμοτυπία του γάμου ή ορισμένες λειτουργίες της Μεγάλης Εβδομάδας και του πασχαλινού κύκλου, όπου σημειώνονται συμβολικά δρώμενα μέσα στην εκκλησία,⁴⁶ αλλά αφορά ξεχωριστά τα παραστατικά έθιμα, τα λαϊκά θεάματα και ολοκληρωμένες παραστάσεις λαϊκού θεάτρου, όπως το θέατρο σκιών. Σε τέτοιες πρωτοβάθμιες μορφές λαϊκού θεάτρου η θεαματικότητα και η λειτουργική θεατρικότητα συμφύρονται: Ορισμένες φάσεις της παραδοσιακής εθιμοτυπίας του γάμου μπορούν να περιγραφούν αβίαστα με θεατρική ορολογία,⁴⁷ στην εποχή του προχωρημένου φολκλορισμού τέτοιες τελετουργίες μπορεί να μετατρέπονται χωρίς δυσκολία και σε θεατρική φολκλορική παράσταση,⁴⁸ ή όταν οι Λαζαρίνες βγαίνουν με τα εορταστικά τους και γυρίζουν τα σπίτια της κοινότητας, τότε μπαίνουν στη δημόσια σκηνή και κρίνονται κατά εμφάνιση, κίνηση, ομορφιά, επιδεξιότητα σε τραγούδι και χορό, ως προς τη δυναμική τους γονιμότητα και ευρωστία, εργατικότητα, καλαισθησία κ.λπ. και με τον «σκυλόμαγκα» ή «φλαχτή»

46. Π.χ. το εκκλησιαστικό έθιμο «των κεκλεισμένων θυρών» ή «Άρατε πύλας» τη νύχτα της Ανάστασης ή μετά την περιφορά του Επιταφίου. Βλ. Β. Πούχνερ, «Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 71-126 και του ίδιου, «Abgestiegen zur Hölle». Der descensus ad inferos als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Α', Wien/Köln/Weimar 2006, σσ. 191-226.

47. Ν. Δημητρίου, *Λαογραφικά της Σάμου*, τόμ. Α', Αθήνα 1985, σσ. 392-421· Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, τόμ. 2, *Ήθη και έθιμα*, Αθήνα 1986, σσ. 53-56.

48. Βλ. π.χ. F. A. Dubinskas, «Ritual on Stage: Folkloric Performance as Symbolic Action», *Narodna Umjetnost, special issue*, Zagreb 1981, σσ. 92-106.

που τους συνοδεύει και κρατάει το καλάθι με τα αυγά δημιουργούνται και ευκαιρίες γνωριμίας της νεολαίας μεταξύ τους, αφήνοντας για μία στιγμή τον αυστηρό ρόλο της σεμνής και ταπεινόφρονος κοπέλας, κλεισμένης μέσα στο σπίτι ως το γάμο της.⁴⁹

Οι χειμωνιάτικοι και ανοιξιάτικοι αγερμοί αγοριών και κοριτσιών έχουν εν γένει αυτή την κοινωνική λειτουργικότητα:⁵⁰ ο χρόνος της εορτής είναι διαφορετικός από τον κανονικό, και η κοινωνική τάξη με τους ρόλους της είναι άλλη· μάλιστα στο καρναβάλι ανατρέπεται τελετουργικά η κοινωνική τάξη, ακόμα και τα φύλα: άντρες ντύνονται γυναίκες,⁵¹ ελευθεροστομία και τολμηρές κουβέντες αντικαθιστούν τη συγκρατημένη και σεμνή συμπεριφορά, φαλλικά κι άλλα δρώμενα⁵² καθώς και τα «γαμοτράγουδα»⁵³ μπαίνουν με σατιρική διάθεση σ' έναν θεματικό χώρο ερμητικά κλειστό στην καθημερινότητα, τη ζώνη της αναπαραγωγής και των σεξουαλικών συμπεριφορών. Οι εορταστικές φάσεις αποτελούν το τελετουργικό πλαίσιο των πρώτων μορφών κοινωνικής θεατρικότητας.

Μολοντούτο τα πρώτα συστατικά στοιχεία μιας εμβρυϊκής θεατρικότητας παρατηρούνται στα αγερμικά έθιμα του εορτολογίου, με τα συμβολικά αντικείμενα που μεταφέρουν τα αγόρια

49. W. Puchner, «Frauenbrauch. Alterssoziologische Betrachtungen zu den exklusiv femininen Riten Südosteuropas», *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, σσ. 151-176.

50. W. Puchner, «Die "Rogatsiengesellschaften". Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Balkanraums», *αντίθεσις*, σσ. 197-150.

51. Β. Πούχνερ, «Καρναβάλι στις πόλεις και στο ύπαιθρο», *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1989, σσ. 76-81.

52. W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 18), σσ. 150, 190-196 και pass.

53. W. Puchner, «Schwank und "Pornographie" im griechischen Karnevalslied», *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σσ. 213-222.

κατά τους αγερμούς του Δωδεκαημέρου (ματσούκι με γονιμοποιητική σημασία, εκκλησίες, καράβια, φάτνες, το ανθοστολισμένο καλάθι, ο επιτάφιος του Λαζάρου, ο σταυρός κ.λπ.) και τις συμβολικές και μιμητικές πράξεις που τελούν μετά το ποδαρικό (ανακάτεμα φωτιάς, ευχές για γονιμότητα, μπουσουλισμα σαν τις κότες, μάζεμα σταριού στα τέσσερα, ζωικοί ήχοι κ.λπ.), για να πληθύνουν τα γεννήματα κατά τους μυστικούς νόμους της αναλογικής μαγείας.⁵⁴ Γονιμολατρικό είναι και το σούρβισμα και το βαγιοχτύπημα την Κυριακή των Βαΐων. Κατ' αυτόν τον τρόπο εμφολωθούν σε δρώμενα και ενέργειες ευετηρίας ήδη τα πρώτα «θεατρικά» στοιχεία των παραστατικών εθίμων. Ξεχωριστή κατηγορία αποτελούν οι εκστατικές πράξεις.⁵⁵ Έναν ειδικό δρόμο προς τις πρωτοβάθμιες μορφές του λαϊκού θεάτρου ανοίγουν είδωλα και ομοιώματα, που από την απλή χρήση (ξύλινα χελιδόνια στο χελιδόνισμα)⁵⁶ φτάνουν στην κηδεία και το θρήνο τους (ζαφείρης, λειδινός, κραντωνέλλος, κανναβούρι),⁵⁷ και στο κούνημα της κούκλας του Λαζάρου, όπου λικνίζεται ο τετράημερος ως νεογνό και το κάψιμο του Ιούδα, όπου η μορφή του προδότη μετατρέπεται σε πυροτέχνημα.⁵⁸ Σε κάθε περίπτωση πάντως το είδωλο και το ομοίωμα υποκαθιστούν τον ίδιο τον άνθρωπο, όπως και στην περίπτωση του «κούκλου του Άη» στους Σαρακατσάνους που συμ-

54. Το υλικό συγκεντρωμένο στον Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, ό.π., σσ. 58-108.

55. Β. Πούχνερ, «Εκστατικές πράξεις», *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., σσ. 52-60.

56. Γ. Σπυριδάκης, «Το άσμα της χελιδνός (χελιδόνισμα) την πρώτην Μαρτίου», *Επετηρίς Κέντρου Ερεύννης της Ελληνικής Λαογραφίας Κ'ΚΑ'* (1967/68), σσ. 25 εξ.

57. Β. Πούχνερ, «Είδωλα και ομοιώματα», *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., σσ. 61-76.

58. Με όλο το σχετικό υλικό W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216), σσ. 48-54, 105-108, 194-209, 283-291.

βολίζει τον Χριστό.⁵⁹ Από θεωρητική άποψη πρόκειται στις περιπτώσεις αυτές για προδρομικές μορφές του κουκλοθεάτρου, όπου το συναντούμε στον «Φασουλή» και, δισδιάστατα, στον Καραγκιόζη, αν και στην Ελλάδα, με το υλικό που διαθέτουμε δεν τεκμηριώνεται μια πραγματική εξέλιξη προς αυτή την κατεύθυνση.⁶⁰

Εντούτοις η «βασιλική οδός» για τη διαμόρφωση ενός δικτύου θεατρικών ρόλων που επικοινωνούν μεταξύ τους και κατασκευάζουν κατ' αυτόν τον τρόπο μια πραγματικότητα διαφορετική από την καθημερινή —προϋπόθεση για να μιλήσουμε για θεατρική παράσταση— είναι η μεταμφίεση, η οποία, αρχικά, δεν γίνεται για λόγους «θεατρικούς» (δηλαδή θεάματος ή τέρψης) αλλά μαγικούς. Η φυτομορφική μεταμφίεση (περπερούνα, φουσκοδέντρι, ζαφείρης) πραγματοποιείται για τη μαγική πρόκληση βροχής και την προώθηση της βλάστησης, έχει δηλαδή συνήθως γονιμολατρική λειτουργικότητα.⁶¹ πιο θεαματική είναι η ζωομορφική μεταμφίεση, ιδίως με την «καμήλα» (τζάμαλα) που πειράζει τους παρισταμένους, ή την «αρκούδα» που μιμείται τον αδέξιο και άγαρμπο βηματισμό της πραγματικής αρκούδας που χορεύει στα πανηγύρια στο ντέφι του αρκουδιάρη.⁶² Ωστόσο, το τρίχωμά της χρησιμοποιείται για φυλακτό και το πάτημά της θεωρείται θεραπευτικό.

59. Α. Χατζημυχάλη, *Σαρακατσάνοι*, Αθήνα 1957, σ. ρξδ'.

60. W. Puchner, «Primitivdole und Idolbestattung auf der Balkanhalbinsel. (Zur rituellen Frühgeschichte des Puppentheaters)», *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1986-88), σσ. 229-244 του ίδιου, «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf dem Balkan», *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/2001), σσ. 229-252 του ίδιου, «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 151-188.

61. Για υλικό και βιβλιογραφία βλ. Πούχνερ, «Φυτομορφική και ζωομορφική μεταμφίεση», *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., σσ. 81-94 του ίδιου, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, ό.π., σσ. 197-203.

62. Πούχνερ, «Φυτομορφική και ζωομορφική μεταμφίεση», *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., σσ. 81-94 του ίδιου, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, ό.π., σσ. 203-209.

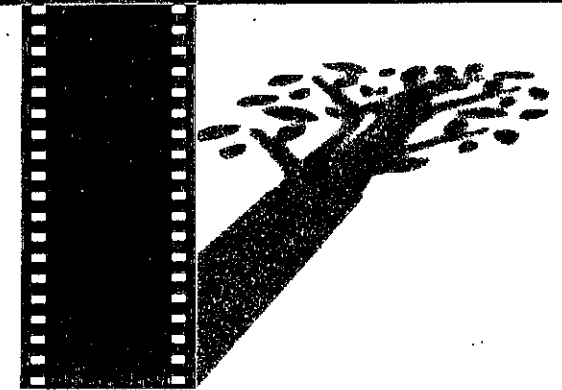
ISBN (set) 960-322-216-X
ISBN 960-322-192-9

Στέλιος Βαλούκος

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΑΤΟΜΟΣ
ΠΕΚΑΔΟΣΗ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ



LE SEUL ADMIS DANS LES PLUS
GRANDS THÉÂTRES DU MONDE ENTIER.

The Royal Biograph

PARIS 1896. GRAND DIPLOME D'HONNEUR
PARIS 1897. VAINQUEUR DU JURY HORS CONCOURS

E. NORMANDIN & C^{ie}

23, RUE J. J. ROUSSEAU

TÉLÉPHONE 138-72



APPAREIL D'AMATEUR 110.

LE PLUS GRANDS SUCCES DU SIECLE

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΩΝ ΜΗΧΑΝΩΝ

Η εφεύρεση του κινηματογράφου, στα τέλη του 19ου αιώνα, ήρθε ως επιστέ-
γασμα διαδοχικών επιστημονικών ανακαλύψεων που οφειλόνταν σε
πλήθος τεχνικές επινοήσεις, και θαυμάστηκε ως σπουδαία ανακάλυψη. Έτσι
ολοκληρώθηκε το πανάρχαιο όνειρο της αναπαράστασης της ζωής και της κίνη-
σης που ικανοποιούσε την ανάγκη του ανθρώπου για εντυπωσιακό θέαμα, μα-
γεία, μαγαννείες και αφηγήσεις φανταστικών ιστοριών.

Αναζητώντας τους μακρινούς προγόνους του κινηματογράφου, θα αναφερ-
θούμε στον Λουκιανό, ο οποίος στο έργο του *Αληθών διηγημάτων* περιγράφει,
αιώνες πριν τον Ιούλιο Βερν, ένα ταξίδι στη Σελήνη, και κάνει μια ευφάνταστη
αναφορά σ' ένα «κάτοπτρο» τοποθετημένο στο στόμιο ενός κρατήρα (πηγα-
διού). Ο διαστημικός ταξιδιώτης, κοιτάζοντας την επιφάνειά του, μπορούσε να
δει σκηνές και συμβάντα από τη ζωή των ανθρώπων σε μακρινές πόλεις και έ-
θνη της Γης, και να ακούει τις ομιλίες και τους λόγους τους.¹

Την ίδια εποχή της ύστερης αρχαιότητας, στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια,
περί τον 1ο μ.Χ. αιώνα, έζησε ο μεγαλύτερος εφευρέτης της αρχαιότητας, ο
Ήρων, που μπορεί να συγκριθεί—σε αριθμό και πρωτοτυπία επινοήσεων—του-
λάχιστον με τον Έντισον. Οι περισσότερες εφευρέσεις του Ήωνα περι-
γράφονται αναλυτικά στο έργο του *Αυτόματα*, προκαλώντας ακόμα και σήμερα
το θαυμασμό. Μεταξύ άλλων, ο Ήρων εφύρε την ατμομηχανή, υδραυλικά συ-
στήματα παροχής ύδατος, χρήσιμες οικιακές συσκευές (λάμπες λαδιού με αυτό-
ματη κοπή του φωλιού) και συστήματα αυτορρυθμιζόμενης τροφοδοσίας, στα
οποία έριχνες χρήματα σε μια σχισμή, για να πάρεις αγγεία θυσίας και άλλα χρή-
σιμα μικροσκεύη. Κυρίως, όμως, επινόησε ένα πολύπλοκο σύστημα καθρεφτών,
μέσα από το οποίο ξεπρόβαλλαν επιβλητικές παραστάσεις (φαντάσματα, στοι-
χειά, θηρία), ενώ, την ίδια ώρα, ακούγονταν ήχοι από αόρατες σάλπιγγες, κραυ-
γές τρόμου, κεληδισμοί πουλιών και θεικές φωνές. Αυτές οι μηχανικές αναπα-
ραστάσεις, μερικές από τις οποίες συναντώνται και σήμερα σε λούνα παρκ ή στη-
ρίζουν τη λογική των κινηματογραφικών σπέσιαλ εφέ, απευθύνονταν σ' ένα κοι-
νό που διηρούσε να δει ένα σκηνοθετημένο θέαμα. Κατά κάποιον τρόπο, δηλα-
δή, αποτελούσαν τον κινηματογράφο των προγόνων μας· ήταν, στη σύλληψή
τους, «σινεμά χωρίς ταινία».

1. ΤΑ ΟΠΤΙΚΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

Λίγα χρόνια αργότερα, πάλι στην Αλεξάνδρεια, ο αστρονόμος και γεω-
γράφος Πτολεμαίος Κλαύδιος (100-170 μ.Χ.), πρώτος ασχολήθηκε με πει-
ράματα οπτικής διάθλασης, κατασκευάζοντας έναν περιστρεφόμενο δίσκο («ο

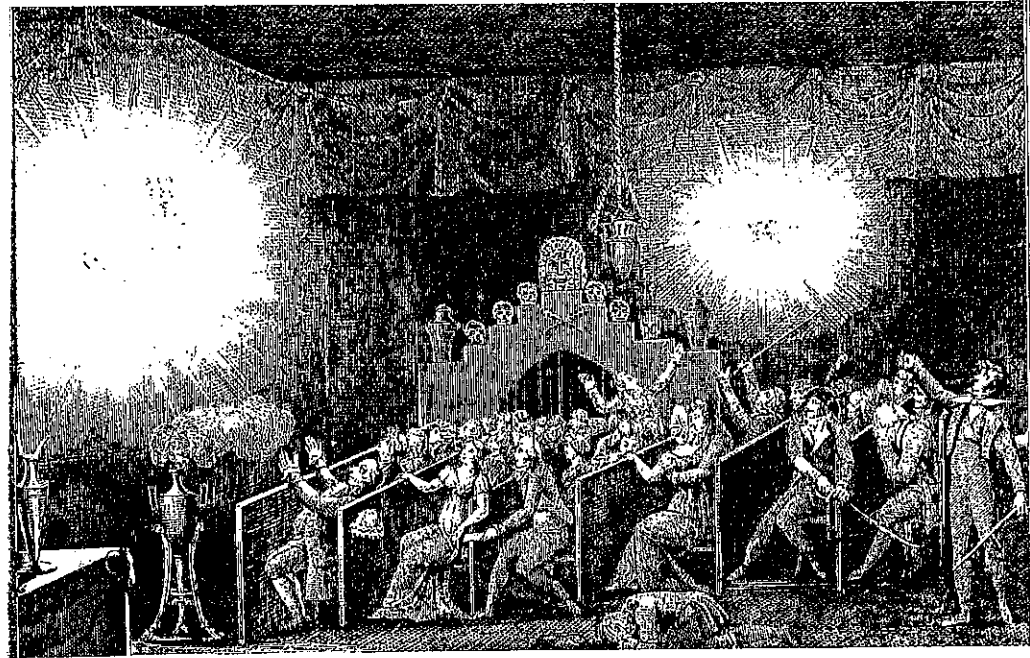
δίσκος του Πτολεμαίου»), το κάθε τμήμα του οποίου καλυπτόταν από διαφορετικά χρώματα. Καθώς ο δίσκος περιστρεφόταν, τα χρώματα αναμειγνύονταν, προσφέροντας στους θεατές την πρώτη καταγεγραμμένη οπτική απάτη που ερχόταν ως απόρροια μιας κίνησης.

Στους επόμενους αιώνες, η επικράτηση του χριστιανισμού επέφερε βαρύ πλήγμα στις επιστήμες, τον ορθολογισμό και τις τεχνολογικές αναζητήσεις. Όλα τα συστήματα αναπαράστασης της κίνησης και οπτικών παιχνιδιών χαρακτηρίστηκαν συλλήβδην ως «ειδωλολατρικές απάτες» και καταστράφηκαν.

Οι προσπάθειες για οπτικά πειράματα επανεμφανίζονται τον 17ο αιώνα, καθώς ο φιλόσοφος και μαθηματικός Καρτέσιος (1596-1650) πειραματίστηκε στη δημιουργία ενός σκοτεινού δωματίου εντός του οποίου «οι ακτίνες του ηλίου, περνώντας από ορισμένα έντεχνα ανοίγματα, αναπαριστούσαν φηγούρες ή αριθμούς». Τους επόμενους δύο αιώνες, ογδόντα περίπου επινοήματα (καταγεγραμμένα λεπτομερώς από τον Άιβορ Μόνταγκιου) προσπαθούν να αναπαραστήσουν την κίνηση και να ζωντανέψουν εικόνες, λύνοντας το καθένα από αυτά κι από ένα μικρό τεχνικό πρόβλημα.³

Πιο σημαντική ήταν η ανακάλυψη του «μαγικού φανού», ενός μηχανήματος με τη βοήθεια του οποίου προβάλλονταν μεγεθυμένες στον τοίχο ζωγραφίες κι ο οποίος αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο τον πρόδρομο του σημερινού slide projector. Τον μαγικό φανό ανακάλυψε και παρουσίασε, το 1645, στη Ρώμη, ο ιησουΐτης μοναχός Αθανάσιος Κίρχερ. Στη συνέχεια, η μέθοδος βελτιώθηκε και εκλαϊκεύτηκε, και σε συνδυασμό με την παραδοχή των κινεζικών σινιών δημιούργησε παραστάσεις μεγάλης δημοτικότητας, που έμειναν στην Ιστορία με το μούρφησε παραστάσεις μεγάλης δημοτικότητας, που έμειναν στην Ιστορία με το όνομα *lanterna magica*.⁴ Στα μέσα του 19ου αιώνα, ακόμα και στη Μονμάρτη, στο καμπαρέ «Μαύρος Γάτος», οι θαμώνες μπορούσαν να δουν τολμηρά θεάματα με τη μέθοδο *lanterna magica*, ενώ τα παιχνίδια οπτικής απάτης αποτελούσαν μερής της πορνογραφίας. Πολλά βιβλία της εποχής είχαν στις σελίδες τους ένα ερωτικό σκίτσο που ελάχιστα διέφερε από το σκίτσο της προηγούμενης σελίδας, κι έτσι, όταν κάποιος ξεφύλλιζε το βιβλίο στα γρήγορα, μπορούσε να δει μια γυναίκα να γδύνεται, ή ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα. Το 1825, οι Φίτον και Πάρις εφευρίσκουν το *θαυματοπόδιο*: ένα δίσκο από χαρτόνι, που είχε και στις δύο όψεις του ζωγραφισμένα σχέδια. Η γρήγορη περιστροφή του δίσκου δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της κίνησης. Ο Βέλγος Ζοζέφ Πλατό έκανε το επόμενο βήμα. Προσπαθώντας να επιτύχει την παραμονή της εικόνας στον αμφιβληστροειδή για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, κατασκεύασε το *φανακιονόπιο* (1828), έδωκε ένα δίσκο με εγχοπές, πάνω στον οποίο κινούνταν μια λουρίδα με τα αναλυτικά σχέδια μιας πιο πολύπλοκης κίνησης. Λίγα χρόνια αργότερα (1834), ο Ουίλιαμ Χόρνερ τελειοποίησε το σύστημα και του έδωσε το όνομα *ζωοτρόπιο*, επιτυγχάνοντας ακόμα γρηγορότερη κίνηση και δίνοντας στο τελικό αποτέλεσμα την όψη μιας πρωτόγονης ταινίας κινουμένων σχεδίων.

Ο Εμίλ Ρενό (1844-1918) γοητεύτηκε από τις ανακαλύψεις του Πλατό και του Χόρνερ, κι εργάστηκε σκληρά προκειμένου να επιτύχει αυτό που ο ίδιος ονόμαζε *οπτικό θέατρο*. Αποτέλεσμα των πολύχρονων προσπαθειών του ήταν το *πραξινοσκόπιο*, μια συσκευή που, με τη βοήθεια ενός συστήματος καθρεφτών, πα-



Φαντασμαγορία με *lanterna magica* στο Παρίσι, το 1798 (γκραβούρα εποχής).

ρείχε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα «φωτεινής παντομίμας», όπως αναφέρεται στην αφίσα που διασώζεται στο Μουσείο Γκρεβέν. Η συσκευή γοήτευσε τους επισκέπτες της Διεθνούς Εκθέσεως του 1878 και, έκτοτε, ο Ρενό αποσιώθηκε με πάθος στη βελτίωσή της. Στις 28 Οκτωβρίου 1892, στο Μουσείο Γκρεβέν, ζωγραφίζοντας ο ίδιος τις εικόνες πάνω σε μακριές χαρτίνες λουρίδες και χειριζόμενος ο ίδιος το μηχανήμα, παρουσίασε μια ταινία γραφικής παντομίμας, τον *Δύστυχο πιερότο*, σε μια παράσταση που καταγράφηκε στην Ιστορία ως η πρώτη προβολή κινουμένων σχεδίων. Η επιτυχία του εγχειρήματος τον αιχμαλώτισε, κι αροσιώθηκε με απαράμιλλο πάθος στην προετοιμασία της επόμενης προβολής, μιας ταινίας διάρκειας ενός τετάρτου της ώρας, με τίτλο *Γύρω από μια καμπίνα*: «Στην αρχή της ταινίας (γράφει ο Ζορζ Σαντούλ που είχε την τύχη να τη δει), οι φάρσες των λουομένων δημιουργούν μιάν ατμόσφαιρα ακροθαλασσίας που συμπληρώνεται απ' το αδιάκοπο πέταγμα των γλάρων. Αυτό το πέταγμα αποτελούσε ένα από τα κλου της ταινίας, γιατί συνιστούσε μια καινοτομία άγνωστη στο θέατρο. Ύστερα δένεται μια απλή πλοκή που αναπτύσσεται με ζωηράδα και ειρωνεία. Ένα ζευγάρι Παριζιάνων φτάνει στην αμμουδιά. Ένας δανδής φλερτάρει την Παριζιάνα και δέχεται μια κλοτσιά στα πισινά επειδή προσπάθησε να παρακολουθήσει το γδύσιμό της στην καμπίνα. Το ζευγάρι κολυμπά, ο δανδής αιχμαλωτίζεται στην καμπίνα ύστερα από μια μικρή συμπλοκή, και η ταινία τελειώνει με το πέρασμα μιας βάρκας, το πανί της οποίας γράφει: «Η παράσταση τελείωσε»».⁵

Ο Ρενό συνέχισε τουλάχιστον για μία ακόμα δεκαετία τις προβολές, τις οποίες παρακολουθούσε όλη η καλλιτεχνική αφρόδρεμα των Παρισιών. Σήμερα, τα ε-

4. «ΚΑΛΗΜΕΡΑ, ΚΥΡΙΕ ΕΝΤΙΣΟΝ»

Και ήδη φτάσαμε στον σημαντικότερο άνθρωπο που ασχολήθηκε με το πρόβλημα της φωτογραφικής αναπαράστασης της κίνησης: τον μεγαλοφυή αμερικανό εφευρέτη Τόμας Έντισον (1847-1931). Γεννημένος στις 11 Φεβρουαρίου 1847, σε μια μικρή πόλη του Οχάιο, ο Έντισον είναι ο τυπικός εκπρόσωπος του αυτοδημιούργητου Αμερικανού και εφευρέτης ενός τόσο μεγάλου αριθμού εφευρέσεων (αριθμούνται σε χιλιάδες), ώστε το εργαστήριό του, όταν πέθανε, χαρακτηρίστηκε από την Κυβέρνηση «εθνικό μνημείο».

Ο Έντισον, μεταξύ άλλων, τελειοποίησε το τηλέφωνο, εφεύρε το λαμπτήρα φωτισμού, επιινόησε το σύστημα διανομής ρεύματος και ανακάλυψε τους θερμοσυσσωρευτές, τη λαδόκολλα, υδραυλικά συστήματα πεπιεσμένου αέρα, τις αρχές του air condition και διάφορες μεθόδους διαλογής μεταλλευμάτων. Υπήρξε, επίσης, ένας από τους ιδρυτές της General Motors. Το 1877, αυτός ο μεγαλοφυής άνθρωπος προχώρησε στη σπουδαιότερη μέχρι τότε ανακάλυψή του, το φωνόγραφο, ένα σύστημα καταγραφής και αναπαραγωγής του ήχου, κι αμέσως μετά υποσχέθηκε στους συμπατριώτες του πως θα κατασκεύαζε μια συσκευή που «θα έκανε για το μάτι ό,τι ο φωνόγραφος για την ακοή»: δηλαδή, θα κατέγραφε ταυτόχρονα ήχο και κίνηση.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1890, ο Έντισον συνάντησε τον Μίμπριτζ, θέλοντας να συνδυάσει τις μελέτες της κίνησης καρέ-καρέ με τους ήχους του φωνογράφου του. Αγόρασε, λοιπόν, 90 φωτογραφικές πλάκες που έδειχναν αλόγα, ελάφια και γυμνούς ανθρώπους σε κίνηση, προκειμένου να πειραματιστεί στη δημιουργία ενός μηχανήματος όπου θα μπορούσε κάποιος, ρίχνοντας ένα νόμισμα, ν' ακούσει το γραμμόφωνο και, ταυτόχρονα, να παρακολουθεί ένα μικρό θέαμα. Ο βοηθός του, Ντίξον (υπό τις οδηγίες του), κατάφερε να επιλύσει ένα μέρος του προβλήματος, σχεδιάζοντας τη μηχανή λήψης. Το αποφασιστικό ζήτημα της προώθησης του φιλμ μέσα στην κάμερα είχε λυθεί χάρη στις διάτρητες ταινίες σελλιόντ, τις οποίες είχε ανακαλύψει στο μεταξύ ο Τζορτζ Ίσμαν, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο τη σύγχρονη ταινία των 35mm με τέσσερα ζεύγη διατρήσεων ανά εικονίδιο. Ο Έντισον πέτυχε να σταθεροποιήσει τη χειροκίνητη ατομική προβολή, εξαφανίζοντας το πηδάλιο της εικόνας με τη βοήθεια μιας σπείρας, και, στις 6 Οκτωβρίου 1889, είδε να τον χαιρετά στην οδό του εργαστηρίου του ο Ντίξον, με την ιστορική φράση: «Καλημέρα, κύριε Έντισον» — φράση που, φυσικά, ακουγόταν από ένα γραμμόφωνο, ενώ την ίδια ώρα προβολόταν η ταινία στην εσωτερική οθόνη του μηχανήματος.⁹

Ο Έντισον, ο οποίος είχε την εμμονή να συνδέσει τη φωτογραφική αποτύπω-



Τόμας Άλβα Έντισον

ση της κίνησης με το γραμμόφωνο (αυτή ήταν και η βαθύτερη αιτία της αποτυχίας του να κάνει τον κινηματογράφο δημόσιο θέαμα), ικανοποιήθηκε. Ανέθεσε τη συνέχεια των ερευνών στον Ντίξον, κι ο ίδιος προχώρησε στην κατοχύρωση και την εκμετάλλευση της εφεύρεσης που ονομάστηκε *κινηματοσκόπιο* και ήταν ένα μικρό ατομικό peep show, στο οποίο ο πελάτης, ρίχνοντας ένα νόμισμα και κοιτώντας από μια σχισμή, μπορούσε να δει να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια του, στο εσωτερικό ενός κιβωτίου, ένα φιλμάκι με 500 εικόνες και ταχύτητα 40 καρέ το δευτερόλεπτο. Το 1893, προκειμένου να γυριστούν οι απαραίτητες ταινίες για το peep show, ο Έντισον έκτισε το πρώτο στούντιο της ιστορίας του κινηματογράφου, που πέρασε στην ιστορία ως «Black Maria». Η ανακάλυψη πρωοβλήθηκε αμέσως, και, την άνοιξη του 1894, υπήρχε ήδη ένα άριστο οργανωμένο κύκλωμα αιθουσών κινηματοσκοπίων στο Μπρόντγουεϊ. Η θέαση στοίχιζε 25 σεντς το άτομο, τιμή που γρήγορα μειώθηκε σε 5 σεντς.

5. ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΛΙΜΙΕΡ

Η σχετική επιτυχία του κινηματοσκοπίου ως πανηγυριώτικου θεάματος έκανε πολλές εταιρείες φωτογραφικών ειδών να ενδιαφερθούν για την παραγωγή ταινιών της Edison. Και το 1894, στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων, ένας περιπατητής, διευθυντής ενός εργοστασίου φωτογραφικών πλάκων στα περίχωρα της Λυών που άκουγε στο όνομα Αντουάν Λιμιέρ (Antoine Lumière), είδε το κινηματοσκόπιο. Εντυπωσιάστηκε κι αγόρασε ένα. Το ίδιο βράδυ, το μελετούσε προσεκτικά σπίτι του, συντροφιά με τους δύο γιους του: τον Ογκίστ [Auguste Lumière (1862-1954)] και τον Λουί [Louis Lumière (1864-1948)].

Βρισκόμαστε στην εποχή κατά την οποία τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας γύρω από τον κινηματογράφο «έπεφταν βροχή». Όλοι προσπαθούσαν να ανακαλύψουν κάτι καινούργιο ή να λύσουν ένα πρόβλημα. Οι Λιμιέρ, οι οποίοι είχαν ήδη επιτύχει πολλές τεχνικές βελτιώσεις στα φιλμ και τις φωτογραφίες, αναζητούσαν ένα σύστημα προώθησης του φιλμ που να επιτρέπει όχι μόνο την εγγραφή, αλλά και την προβολή της ταινίας σε μια μεγάλη οθόνη, ενώπιον κοινού. Και το πέτυχαν εν μέρει χάρη στην προσεκτική μελέτη του μηχανήματος του Έντισον, δημιουργώντας τη δική τους εκδοχή για τη μηχανή προβολής. Το πώς μας το αφηγείται ο ίδιος ο Λουί Λιμιέρ, στην τελευταία συνέντευξη που έδωσε, στον Ζορζ Σαντούλ:

«Εκείνες τις μέρες, ήμουν λίγο αδιάθετος κι έπρεπε να μείνω στο κρεβάτι. Μια νύχτα που μου ήταν αδύνατον να κλείσω μάτι, η λύση ήρθε ξαφνικά στο μυαλό μου. Την αποτελούσε η σκέψη να υιοθετήσουμε στη μηχανή λήψης το πρωτογονικό σύστημα της ραπτομηχανής, το γνωστό με το όνομα "πόδι πίεσης". Αυτό το σύστημα το πραγματοποίησα πρώτος με τη βοήθεια ενός κυκλικού εκκέντρου που λίγο αργότερα το αντικατέστησα με ένα τριγωνικό. Ο αρχιμηχανικός των εργοστασίων μας, με τη δική μου επίβλεψη, κατασκεύασε — σύμφωνα με τα σχέδια που του είχα δώσει — και συναρμολόγησε την πρώτη μηχανή. Κατέθεσα την patente και πήρα την ευρεσιτεχνία για μια μηχανή λήψης και προβολής χρονοφωτογραφικών».¹⁰

Με αυτόν τον απλό τρόπο οι Λιμέρ έλυσαν τον «γόρδιο δεσμό». Ενοποίησαν όλες τις προηγούμενες προσπάθειες και εφευρέσεις, κι έδωσαν απάντηση στο πρακτικό και πολύ σημαντικό πρόβλημα που ταλάνιζε τον αμερικανό εφευρέτη. Με αυτόν τον τρόπο «έκλειψαν» από την Ιστορία τον τίτλο του εφευρέτη του κινηματογράφου και κέρδισαν μια πρωτιά, σημαντικό μέρος της οποίας ασφαλώς ανήκει και στον Έντισον.¹¹

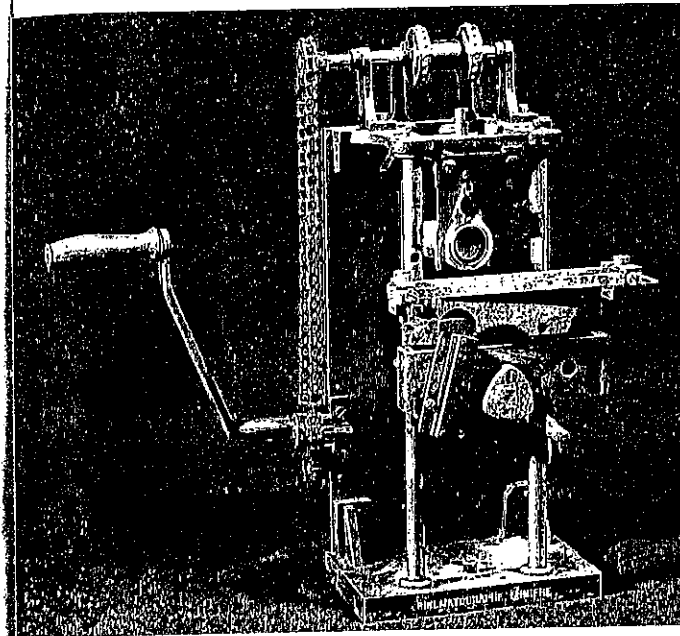
6. ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ!

Εκείνο το βράδυ, ο Λουί Λιμέρ δε συνειδητοποίησε ότι είχε δημιουργήσει μια νέα τέχνη, αλλά ήταν βέβαιος πως είχε ανακαλύψει μια εφεύρεση που θα τον έκανε πλούσιο. Αμέσως κυριεύτηκε από δημιουργικό πυρετό. Οι μηχανικοί της εταιρείας άρχισαν, υπό τις οδηγίες του, να πειραματίζονται πάνω στην ιδέα. Η πρώτη κάμερα που κατασκεύασαν, ήταν μια ελαφριά (μόλις 7 κιλά) που επέτρεπε στο χειριστή να κινείται ανάμεσα στο πλήθος και να επιλέγει την κατάλληλη θέση. Μια μανιβέλα χειρός επέτρεπε την κινηματογράφηση και την προβολή ταινιών σε ταχύτητες 14-24 καρέ το δευτερόλεπτο. Στο μεταξύ, αναζητούσαν ταινιών σε ταχύτητες 14-24 καρέ το δευτερόλεπτο. Στο μεταξύ, αναζητούσαν όνομα για τη νέα τους εφεύρεση, προκειμένου να την κατοχυρώσουν. Όπως εξομολογείται ο ίδιος ο Λουί, τα δυο αδέρφια ευθύς εξαρχής σκέφτηκαν να την ονομάσουν *κινηματογράφο*. Ο πατέρας τους, όμως, επηρεασμένος από ένα φίλο του, επέμενε πως ήταν απαράδεκτο το όνομα, και πρότεινε τη λέξη «ντομπίρ» που είχε επινοήσει ένας συνεργάτης της φίρμας και προερχόταν από το ρήμα *dominer* (κυριαρχώ). «Τελικά (ολοκληρώνει την αφήγησή του ο Λουί), ευτυχώς που δεν τον ακούσαμε κι ονομάσαμε την εφεύρεσή μας *κινηματογράφο*».¹² Η ονομασία στάθηκε πράγματι επιτυχημένη, και πολύ γρήγορα η λέξη επιβλήθηκε σε όλο τον κόσμο ως δηλωτική του νέου θεάματος.

Οι πρώτες ταινίες των Αδελφών Λιμέρ (δηλαδή του Λουί) είναι οι γνωστές που έχουν περάσει πια στην Ιστορία: *Το τάισμα του μπέμπη*, *Ο ποτιστής που ποτίζεται*, *Το γκρέμισμα του τοίχου*, *Η έξοδος των εργατών από το προαύλιο του εργοστασίου*, *Η είσοδος του τρένου στο σταθμό*. Η πρώτη ιδιωτική προβολή τους, συνοδευόμενη από μια μικρή διάλεξη, έγινε μεταξύ συγγενών, φίλων και μερικόν δημοσιογράφων, στις 22 Μαρτίου 1895, στο Παρίσι, σε μια μικρή αίθουσα στην οδό Ρεν. Οι εντυπώσεις ήταν εκπληκτικές, και έκτοτε οι εφημερίδες πολύ συχνά έγραφαν γι' αυτό το «θαύμα», ανανεώνοντας το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης.

Η πρώτη δημόσια προβολή, που έγινε στις 28 Δεκεμβρίου 1895, στο υπόγειο του παρισινού Grand Café, ήταν ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός. Αυτή η ημερομηνία έχει καταγραφεί και ως η γενέθλια της νέας τέχνης. Στην παράσταση κόπηκαν 33 εισιτήρια του ενός φράγκου, αλλά ήταν παρόντες κι άλλοι εβδομήντα πενήντα προσκεκλημένοι, ανάμεσα στους οποίους οι πιο επιφανείς προσωπικότητες της παρισινής κοινωνίας: τραπεζίτες, βιομήχανοι, διευθυντές θεάτρων, επιχειρηματίες και καλλιτέχνες.

Ο Ζορζ Μελιές, ένας από τους θεατές αυτής της πρώτης προβολής, μας άφησε μια αλησμόνητη περιγραφή εκείνης της μαγικής βραδιάς: «Μόλις μπήκα στην αίθουσα, βρέθηκα μπροστά σε μια μεγάλη σταθερή οθόνη, πάνω στην οποία



Η πρώτη μηχανή των Αδελφών Λιμέρ (1895).

δρόμου. Μπροστά σ' αυτό το θέαμα, όλοι μας μείναμε κατάπληκτοι. Ύστερα είδαμε έναν τοίχο να γκρεμίζεται μέσα σ' ένα σύννεφο σκόνης, και την άφιξη ενός τρένου στον σιδηροδρομικό σταθμό, η οποία κατατρόμαξε πολλούς θεατές που, ίσως, φοβήθηκαν πως θα τους πατούσε. Είδαμε ακόμα ένα μαρκό να τρώει τη σούπα του με φόντο δέντρα που σείονταν απ' τον άνεμο, την έξοδο των εργατών από το εργοστάσιο και, τέλος, τον περίφημο ποτιστή που ποτίζεται. Στο τέλος της προβολής, ο κόσμος παραληρούσε, κι όλοι ρωτούσαν πώς είχε κατορθώσει να επιτύχει τέτοιο αποτέλεσμα. Πλησίασα τον κύριο Λιμέρ και του έκανα αμέσως μια προσφορά ν' αγοράσω την εφεύρεσή του για το θέατρό μου. Αν και του έδωσα 10.000 φράγκα, αρνήθηκε. Ο κύριος Τομά προσέφερε 20.000 φράγκα χωρίς να επιτύχει καλύτερο αποτέλεσμα· το ίδιο και ο διευθυντής των Φολί Μπερζέρ που ήταν επίσης παρών και προσέφερε 50.000 φράγκα. Αδίκιος κόπος. Ο κύριος Λιμέρ έμενε ασυγκίνητος. Είχε δίκιο. Στις επόμενες μέρες, οι εισιτήρια του έφτασαν τα 2.500 φράγκα ημερησίως».¹³

Με αυτόν τον εντυπωσιακό τρόπο η ιστορία του πολιτισμού αλλάζει όχι μόνο σελίδα, αλλά και κεφάλαιο. Ο κινηματογράφος, η πιο μαζική αφηγηματική τέχνη του 20ού αιώνα, εμφανίζεται θριαμβευτικά στο προσκήνιο του πολιτισμού και της οικονομίας, για να παραμείνει εκεί συνεχώς μέχρι τις μέρες μας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΠΙΝΟΗΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

Λίγες μέρες μετά τη θριαμβευτική προβολή στο Grand Café, κατασκευάζονται από τον μηχανικό Καρπαντιέ διακόσιες μηχανές, που είναι ταυτόχρονα μηχανές λήψης, εκτύπωσης και προβολής. Ειδικά εκπαιδευμένοι χειριστές στην προβολή, το γύρισμα και την εκτύπωση ταινιών σκορπίζονται στα πέριξ της Ευρώπης. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος αρχίζει να διαδίδεται από τα Βαλκάνια μέχρι τη Στοκχόλμη, κι από τη Μαδρίτη μέχρι τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη.¹⁴

Στην Αθήνα, η πρώτη δημόσια προβολή πραγματοποιήθηκε σε μια αίθουσα τυχερών παιχνιδιών στην Πλατεία Κολοκοτρώνη, και οι αντιδράσεις του κοινού στη διάρκεια της προβολής κάλυψαν «όλη την γκάμα που εκτείνεται από το θαυμασμό προς το καινούργιο θέαμα ως τον αφορεσμό στα έργα του Σατανά». ¹⁵ Αλλά και οι αντιδράσεις του πληθυσμού των άλλων χωρών δεν ήταν διαφορετικές, καθώς παντού διοργανώνονταν προβολές: σε πανηγύρια, καφενεία, λούνα παρκ, ακόμα και σε καρτόσες κάρων ειδικά διασκευασμένες για την περίπτωση. Όλοι δέχτηκαν τη νέα εφεύρεση με ανάμικτα συναισθήματα: άλλοτε με ενθουσιασμό, άλλοτε με περιέργεια κι άλλοτε με φόβο και αποστροφή.

1. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΩΝ ΛΙΜΙΕΡ

Τους πρώτους μήνες του 1896, «ευρωπαϊκός κινηματογράφος» σήμαινε μόνο ταινίες των Αδελφών Λιμιέρ· γρήγορα, όμως, εκατοντάδες μιμητές εμφανίστηκαν στις χώρες όπου υπήρχαν μεγάλα φωτογραφικά εργαστήρια. Στο τέλος του 1896, εκατόν είκοσι πέντε νέες μάρκες κινηματογραφικών συσκευών είχαν κάνει την εμφάνισή τους, οι περισσότερες αγορασμένες από γυρολόγους κι επιχειρηματίες των λούνα παρκ. Οι πιο πονηροί από αυτούς κινηματογραφούσαν σκηνές από τα γκισέ των εισιτηρίων ή τις παραστάσεις, και οι θεατές συνωστίζονταν για να δουν τον εαυτό τους.¹⁶

Τα επόμενα χρόνια, οπερατέρ βρίσκονται παντού σε όλο τον κόσμο και καταγράφουν κάθε σημαντικό γεγονός, επιβάλλοντας τη λέξη «κινηματογράφος» και τα παρὰ γὰγὰ της (*σινέ, κίνο, σινεμά*) ως δηλωτικά του νέου θεάματος. Βασικές στέψεις, πολεμικές συρράξεις, διεθνείς εκθέσεις, τουριστικά αξιοθέατα ήταν πάντοτε στην πρώτη γραμμή ενδιαφέροντος. Μέσα σ' αυτόν τον οργασμό δραστηριότητας επιτυγχάνονται συνέχεια νεωτερισμοί. Την άνοιξη του 1896, σ' ένα ταξίδι του στη Βενετία, ο μηχανικός των Λιμιέρ, Προιμό, ανακαλύπτει τυχαία το τράβελινγκ, τοποθετώντας τη μηχανή του σε μια γόνδολα που γλιστρά στο Κανάλ Γκράντε. Ο Προιμό ενθουσιάζεται από το αποτέλεσμα και συνεχίζει



Το τσίμα του μπέμπη (1895).

στο ίδιο πνεύμα: από το παράθυρό ενός αιγυπτιακού σιδηροδρόμου κινηματογραφεί τις όχθες του Νείλου· από την πρύμνη ενός καϊκιού, τον Κεράτιο Κόλπο της Κωνσταντινούπολης· και, τέλος, μέσα από τον ανερχόμενο ανελευστήρα στον Πύργο του Άιφελ μας δίνει μια πανοραμική άποψη των Παρισιών.¹⁷

Με αυτές τις πρώτες ταινίες γεννιέται σιγά σιγά η έννοια της κινηματογραφικής δημιουργίας στην ολότητά της. Η κάμερα δεν είναι ένα ακίνητο μηχανικό μάτι που καταγράφει λίγα λεπτά μιας συνεχόμενης παράστασης βαριετέ, αλλά μια ευκίνητη μηχανή, ικανή να συλλάβει πολλές όψεις της πραγματικότητας. Ο Σαντούλ, μάλιστα, παρατηρεί πως όλα τα πλάνα που χρησιμοποιεί σήμερα ο κινηματογράφος, έχουν χρησιμοποιηθεί ήδη στην πρώτη ταινιούλα του Λιμιέρ, την *Αφιξη του τρένου*: από το γενικό πλάνο του τρένου που έρχεται απ' το βάθος του ορίζοντα, ως το κοντινό πλάνο της άφιξης. Φυσικά, ο φακός μένει ακίνητος, αλλά τα αντικείμενα ή τα πρόσωπα πλησιάζουν ή απομακρύνονται από αυτόν. Αυτή η συνεχής εναλλαγή επιτρέπει να βγει από την ταινία μια ολόκληρη σειρά από εικόνες τόσο διαφορετικές όσο και τα διαδοχικά πλάνα ενός σύγχρονου μοντάζ.¹⁸

2. Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ «ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΤΗΣ ΠΑΤΕΝΤΑΣ»

Ενώ στην Ευρώπη, αυτά τα πρώτα χρόνια, κανείς δεν αμφισβητούσε την κυριαρχία των Λιμιέρ, στην Αμερική, ο Έντισον αντιμετώπισε πόλεμο. Έχει γραφτεί πολλές φορές πως ο Λιμιέρ δεν πίστευε στο μέλλον του κινηματογράφου και θεωρούσε ότι γρήγορα η νέα εφεύρεση θα «ξεφουσκωνε». Φαίνεται πως κά-

53

την άλλη, είχε την επαναστατική ιδέα, στην ταινία *Ο φακός της γιαγιάς* (1900), να συνδυάσει εναλλάξ τα γενικά πλάνα με τα γκρο πλάνα μιας γυναίκας, γεγονός που, πρακτικά, ισοδυναμεί με την ανακάλυψη του ντεκουπάζ.²⁴ Για όλους αυτούς τους λόγους, ο Σαντούλ βαπτίζει τους άγγλους πριμιτίφ «Σχολή του Μπράιτον», αφού, σε αντίθεση με τη σπατάλη των ζωγραφιστών σκηνηκών του Μελιές και των άλλων γάλλων πρωτοπόρων, χρησιμοποίησαν τις δυνατότητες της υπαίθρου για το γύρισμα ταινιών.

Ένας άλλος σημαντικός πρωτοπόρος της εποχής ήταν ο Σέσιλ Χέπουερθ [Cecil Hepworth (1874-1953)], που περιγράφει γλαφυρά τον πυρετώδη και βιαστικό τρόπο με τον οποίο γυρίζονταν εκείνη την εποχή οι ταινίες: «Ήμαστε μόνο δυο-τρεις στη μικρή μας εταιρεία και τα κάναμε όλα μόνοι μας. Πρώτα σκεφτόμασταν μια υπόθεση, και μετά ζωγραφίζαμε το σκηνικό, αν η δράση δεν εξελισσόταν σε φυσικό ντεκόρ, όπως συνήθως γινόταν. Ύστερα το παίζαμε και φωτογραφίζαμε, ενώ όποιος δεν έπαιζε, γύριζε τη μανβέλα. Μετά, το εμφανίζαμε, το τυπώναμε και το πηγαίναμε στους καλόπιστους πελάτες μας. Κι όταν τέλειωναν όλα αυτά, συγκεντρωνόμασταν και πάλι, βάζαμε κάτω τα κεφάλια και σκεφτόμασταν μια νέα υπόθεση...»²⁵

Τα θέματα εκείνων των πρώτων ταινιών ήταν συνήθως παρμένα από γελοιογραφίες που τροφοδοτούσαν με έτοιμο εύθυμο υλικό τους πιονιέρους. Αργότερα άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτοι αυτοσχεδιασμοί πάνω σε μικρά κληνηγητά και καταδιώξεις, αλλά, όσο μεγάλωνε η αγορά και οι απαιτήσεις της, τόσο μεγάλωνε και η ανάγκη για καινούργιες και πρωτότυπες ιδέες. Όπως μπορεί κανείς να φανταστεί, κάθε στοιχειωδώς ικανοποιητική νέα ιδέα αντιγραφόταν αμέσως από δεκάδες ανταγωνιστές, γεγονός που έκανε την εύρεση νέων θεμάτων όλο και πιο επιτακτική ανάγκη, προκειμένου να εξυπηρετηθεί η αγορά. Οι ήρωες εκείνων των πρώτων ταινιών ήταν άνθρωποι της εποχής τους: αστυνομικοί που κληνηγούσαν κλεφτοκοτάδες και μπουγαδοκλέφτες, γενοιοφόροι απαγωγείς νεογέννητων βρεφών, παραμάνες που ερωτοτροπούσαν στο πάρκο με ναυτάκια, διαρρήκτες, γυναίκες που ετοιμάζονταν να κοιμηθούν στο πάγκο με ναυτάκια, αρτίστες του καμπαρέ σε τολμηρούς χορούς. Τα πάνα καταναλώνονταν με άπληστο τρόπο από ένα κοινό διψασμένο για θέαμα.

4. «ΤΑ ΠΑΘΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ»

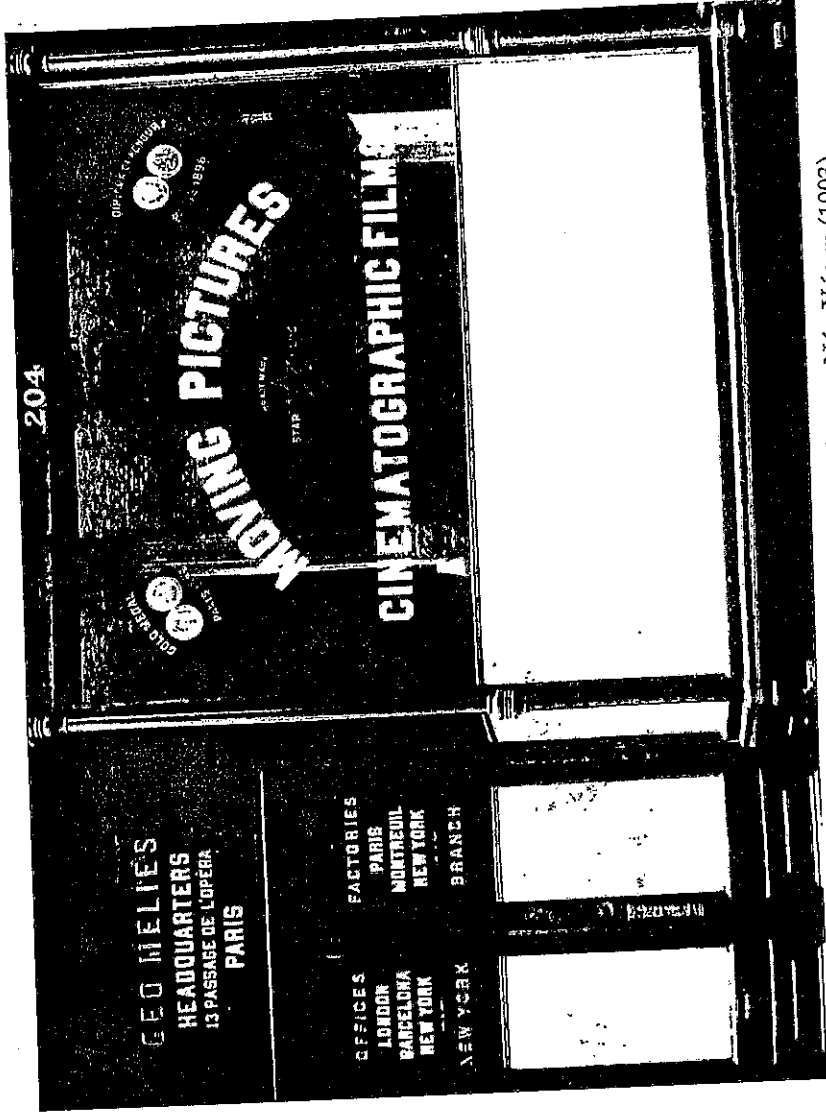
Την ίδια περίπου εποχή, ένας οπερατέρ των Λιμέρ είχε βρεθεί στη Βοημία όπου και κληνηματογράφησε μια τοπική παράσταση μεσαιωνικής προέλευσης με θέμα και τίτλο: *Τα Πάθη του Χριστού*. Ο Σαντούλ, που είδε την ταινία (διαρκούσε δεκαπέντε λεπτά και είχε μήκος 250 μέτρα) αναφέρει στην *Ιστορία του πως τα πρόσωπα των ηθοποιών ήταν χαμένα μέσα στο κατασκευασμένο με μογιωτισμένα τελάρα θεατρικό ντεκόρ και πως οι ηθοποιοί ήταν χωρικοί της περιοχής που συμμετείχαν στο τοπικό φεστιβάλ*. Η ταινία εντούτοις έχει μεγάλη ιστορική αξία, γιατί ήταν η πρώτη που αφηγούνταν μια ολοκληρωμένη ιστορία με αρχή, μέση και τέλος.

Φυσικά, γνώρισε παντού τεράστια επιτυχία. Ένας αμερικανός επιχειρηματίας την είδε, ενθουσιάστηκε και αγόρασε τα δικαιώματα εκμετάλλευσής της,



Τα Πάθη του Χριστού (1911) του Ζίγκμουντ Λούμπιν.

πληρώνοντας το λιγγιγιάδες για την εποχή ποσό των 10.000 \$. Στη Νέα Υόρκη, ένας ανταγωνιστής του, διευθυντής ενός μουσείου κέρνων ομοιωμάτων, σκέφτηκε πως ο ίδιος θα μπορούσε ίσως να επιτύχει καλύτερο αποτέλεσμα, κι έστησε τον «Γολγοθά» στην ταράτσα ενός μεγάλου ξενοδοχείου. Επειδή τα κληνηματα που χρησιμοποιούσε ήταν πρωτόγονα, απαιτούσαν μεγάλη έκθεση για να γράψουν στο φιλμ, οπότε ο σκηνοθέτης ικέτευε τους ηθοποιούς μετά από κάθε κίνηση να παραμένουν ακίνητοι για μερικά δευτερόλεπτα. Αν κι από την ταινία δεν διασώθηκε ούτε ένα καρέ, ξέρουμε πως αποτέλεσε τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε περιπλανώμενοι ιεροκήρυκες την είχαν συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό τους, την κουβαλούσαν στις περιοδείες τους, την έπαιζαν, κι ύστερα έκαναν κήρυγμα στο δακρυσμένο κοινό. Μια τρίτη αναπαράσταση των Παθών έκανε ο αμερικανός παραγωγός και σκηνοθέτης Ζίγκμουντ Λούμπιν [Sigmund Lubin (1851-1923)], ένας από τους σημαντικότερους αντιπάλους της Edison Co., ειδικευμένος στη λογοκλοπή, τις αντιγραφές και τις μιμήσεις. Ο Λούμπιν, που πλούτισε αναπαριστώνοντας με ηθοποιούς μεγάλους αγώνες πυγμαχίας, έστησε τα ντεκόρ των δικών του Παθών σε μια νεοοριζέζωτη αυλή, αλλά φαίνεται πως στάθηκε αδύνατον να διώξει τους περιόικους. Έτσι, κατά τη διάρκεια της προβολής, ο θεατής, την ίδια ώρα που παρακολουθούσε δακρυσμένος την ανάβαση στον Γολγοθά, έβλεπε μέσα στο κάδρο τα περιεργα πρόσωπα των γειτόνων που από τα γύρω παράθυρα των σπιτιών τους παρακολουθούσαν με ενδιαφέρον το πρωτόγνωρο θέαμα του γυρίσματος μιας ταινίας.²⁶



Τα γραφεία της εταιρείας του Ζορζ Μελιές στην Νέα Υόρκη (1903).

δικό γραφείο εκμετάλλευσης. Προκειμένου να ανοιχτεί στην αγορά της Αμερικής, δημιούργησε την εταιρεία Star Film, αλλά εκεί βρέθηκε αντιμέτωπος με τους διηγούμενους του Έντισον, οι οποίοι τον ανάγκασαν να πληρώσει σε δικαστικά έξοδα περισσότερα απ' όσα κέρδιζαν οι ταινίες του. Αυτό ήταν το πρώτο από τα πολλά πλήγματα που ακολούθησαν και τον οδήγησαν σε πλήρη οικονομική κατάρση. Αν και γιος βιομηχάνου, ο Μελιές ήταν υπερβολικά ευαίσθητος για να τα βάλει με τους «καρχαρίες» της εκμετάλλευσης. Και παρότι το 1909 ήταν Πρόεδρος του Διεθνούς Συνεδρίου Κινηματογραφιστών, τελικά, οι βασικοί του αντίπαλοι, Γκομόν και Πατέ, κατάφεραν και τον έδιωξαν από την αγορά. Το 1913, αναγκάστηκε να κηρύξει πτώχευση. Πούλησε τις αρνητικές κόπιες των ταινιών του με το κιλό, κι όπως παρατηρεί ο Σαντούλ, «τα αριστουργήματά του έγιναν τσάρες και οδοντόβουτσες». Ύστερα, εξαφανίστηκε. Πολλά χρόνια αργότερα, ανακαλύφθηκε από δημοσιογράφους να πουλάει παιχνίδια και τρικ σ' ένα μικρό περίπτερο, στο σταθμό του Μονταρνάς, στο Παρίσι. Τον ανακάλυψαν «πρόδρομο», «ποιητή του κινηματογράφου» και «πρώτο θύμα των μεγάλων τρασ», οργάνωσαν μια εκδήλωση προς τιμήν του, τον παρασημοφόρησαν και τον έστειλαν με τη συνδρομή τους σ' ένα πτωχοκομείο-γερουσιαστικό όπου έζησε ήσυχα τα τελευταία χρόνια της ζωής του, γράφοντας απομνημονεύματα και δίνοντας συνεντεύξεις.²⁹

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

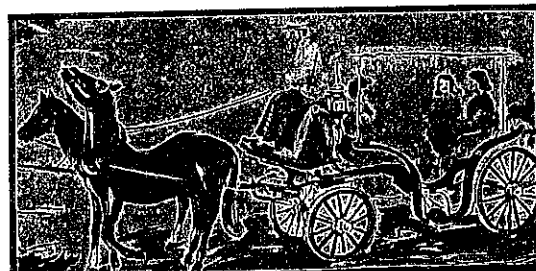
1ος ΤΟΜΟΣ

1900-1967

10η ΕΚΔΟΣΗ
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



ISBN (set) 960-322-117-1
ISBN 960-322-123-6



ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ

Η μεταεπαναστατική Ελλάδα

Η εξέλιξη ενός πολιτιστικού φαινομένου και ειδικά ενός φαινομένου με κοινωνική απήχηση, όπως αυτή του κινηματογράφου, δεν είναι ανεξάρτητη από την πολιτική και κοινωνική ιστορία του τόπου που το φιλοξενεί· από την υπόλοιπη πνευματική ζωή, καθώς και από την παγκόσμια θέση του εν λόγω φαινομένου στην Ιστορία της ανθρωπότητας.

Το αντικείμενο που πραγματεύεται αυτό το έργο, ο «Ελληνικός Κινηματογράφος», είναι συνάρτηση, παράλληλα και δεσμώτης των δύο συνθετικών του. Πρώτον: είναι «ελληνικός»· οπότε, δέχτηκε την επίδραση του ιστορικού χώρου —και την ανταπέδωσε— που ονομάζεται Ελλάδα, Greece (για τους έξω), ψωροκώστανα, ρωμέικο, με όλη τη λίγο-πολύ «ένδοξη», μα όχι σπάνια αλλοπρόσαλλη στους τελευταίους δύο αιώνες, Ιστορία του χώρου. Δεύτερον: είναι «κινηματογράφος»· ένα συνθετικό που σηματοδοτεί ξενόφερτο πολιτιστικό, μα προπάντων βιομηχανικό μήνυμα, με προέλευση τις προηγμένες σε υποδομή, για να δεχτούν και να υποστηρίξουν τέτοια μηνύματα, χώρες της Ευρώπης και την Αμερική.

Στην πρώτη πεντηκονταετία του 20ού αιώνα ο παγκόσμιος κινηματογράφος συμπλήρωσε λίστες αριστουργημάτων, μα και εμπορικών επιτυχιών, από τον Γκρίφιθ ως

τον Ντράγιερ και από την Γέννηση ενός έθνους ως το Όσα παίρνει ο άνεμος.

Αντίστοιχα, η Ελλάδα χρειάστηκε να φτάσει στη δεκαετία του '50 για να εμφανιστούν οι πρώτοι σκηνοθέτες που σκέφτονταν «κινηματογραφικά» και πέρα από τις προχειρότητες και τις ευκολίες της στιγμής: ο Κούνδουρος, ο Κακογιάννης, ο Γρηγορίου, ο Τζαβέλλας, ο Δημόπουλος, ο Σακελλάριος. Οι τρεις πρώτοι ήρθαν, όχι σπάνια, σε ρήξη με τον παράγοντα ταμείο, ενώ οι άλλοι τρεις πέτυχαν ενδιαφέρουσες, κατά καιρούς, ισορροπίες μεταξύ Τέχνης και εμπορικότητας.

Στη δεκαετία του '50, μπορούμε να πούμε πως οι Έλληνες ανακάλυψαν την Έβδομη Τέχνη. Ως τότε γνώριζαν την έξωθεν κινηματογραφική βιομηχανία, που στην εδώ ανάπτυξή της την αντιμετώπιζαν με τα στάνταρ της δικής τους χειροποίητης βιοτεχνίας.

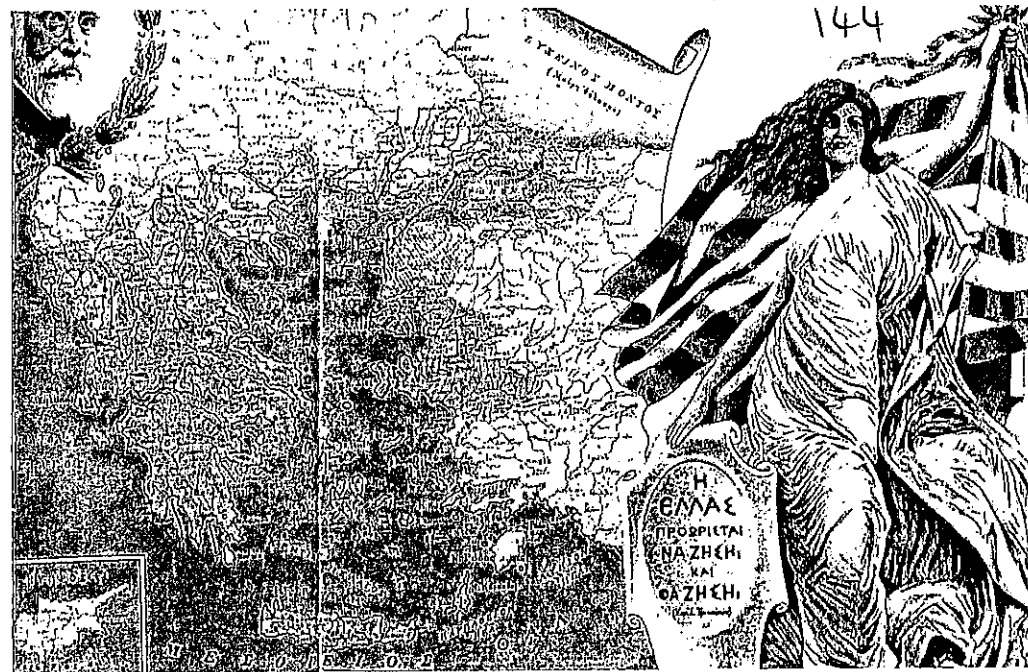
Στη δεκαετία του '60, αποπειράθηκαν και κατάφεραν την κινηματογραφική βιοτεχνία να την μετατρέψουν σε βιομηχανία, παράγοντας εντυπωσιακό, σε σχέση με τον πληθυσμό της χώρας, αριθμό ταινιών. Στη δεκαετία του '70, η ανορθολογική αυτή βιομηχανία κατέρρευσε, και η νέα γενιά κινηματογραφιστών στράφηκε προς τον «κινηματογράφο του δημιουργού», ένας όρος που είχε καθιερωθεί και τιμηθεί από χρόνια. Όμως από τότε άρχισε το αθέτατο δήγμα του κινηματογράφου μας, για να δια-

νυθεί με το ίδιο θήμα το υπόλοιπο του αιώνα και να εγκατασταθεί ο επόμενος.

Χωρίς να παραδίδεται η ιστορική συνέχεια του ελληνικού χώρου, αποτελούν προσεγγιστική αφετηρία για τη διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας οι συνθήκες που δημιουργήθηκαν μετά την Επανάσταση του 1821. Τόσο στο επίπεδο της εθνικής ανεξαρτησίας, που ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, όσο και στο επίπεδο της κοινωνικής δικαιοσύνης, που ποτέ δε θα ολοκληρωθεί, παρά τους αγώνες και τις μελλοντολογίες του κάθε Μακρυγιάννη και των κατοπινών αριστερών χώρων, η Ελλάδα μετατράπηκε σε θέατρο ατέρμονων συγκρούσεων και αλληπάλληλων παρεξηγήσεων. Τα χρόνια της Επανάστασης είναι η κατ' εξοχήν ένδοξη, ρομαντική και θαυματική περίοδος της νεότερης Ιστορίας μας.

Αναζητώντας τους άξονες που γύρω τους περιστράφηκε η κουλτούρα της μεταπαναστατικής Ελλάδας, εντοπίζουμε, ως τους δύο κυριότερους: α) το μεγάλο όραμα-μήνυμα του 1821, στρεβλωμένο, όμως, από τις εξωτερικές εξελίξεις, σε βαθμό που παρέμεινε σαν ρομαντικό καταφύγιο, και β) τη Μεγάλη Ιδέα που εμφύχωσε, μα και ταλαιπώρησε, την ελληνική ιδέα στους δύο επόμενους αιώνες. Η «αθάνατη ελληνική φουστανέλα», είτε με καμάρι προβλήθηκε ο όρος είτε σκωπτικά, πέρα από σύμβολο της εθνικής μας ενδυμασίας και από τα πλέον πρόσφορα αντικείμενα τουριστικής εκμετάλλευσης, αποτέλεσε σχολή και είδος σε όλους τους τομείς της κουλτούρας μας, από το τραγούδι μέχρι τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστική είναι η αναβίωση της «ταϊνίας φουστανέλας» στις δεκαετίες του '50 και του '60.

Στους μεγάλους ανοιχτούς λογαριασμούς με την Ιστορία, η Κόκκινη Μηλιά και ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς ανέμεναν πάντα την ανάσταση του Γένους. Μια κουλτούρα ζυμωμένη με τέτοια διώματα, είχε σαν αποτέλεσμα τη συντήρηση του επαναστατικού-αντιστασιακού πνεύματος ως αντίπαρου στην απειλούμενη ισοπέδωση του ελληνικού στοιχείου κάτω από την άμεση οικονομική και στρατιωτική εξάρτηση της χώρας από τις Μεγάλες Δυνάμεις. Όμως αυτό το πνεύμα βρέθηκε κατά καιρούς να παραπαίει στα όρια του φολκλορισμού και του άκριτου εθνικισμού και ενθουσιασμού και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που το ίδιο πνεύμα διοχετεύτηκε στη Μεγάλη Ιδέα, στοιχείο που οι Μεγάλες Δυνάμεις, εκμεταλλεύθηκαν για την επίλυση του Ανατολικού Ζητήματος, με όσο το δυνατόν περισσότερα γι' αυτές οφέλη. Οι συνεχείς πολεμικές περιπέτειες της χώρας αύξαναν μεν, σπιασμένη προς σπιασμένη, τα σύνορά της, με θυσίες όμως δυσβάσταχτες, έως αβάσταχτες, για ένα λαό που δεν υπήρξε γενιά του ως το 1950 χωρίς να βιώσει τον πόλεμο. Οι κατ' επανάληψη εθνικές και κοινωνικές ήττες καλλιέργησαν κλίμα ηττοπάθειας και καταστάσεις παθητικής παραδοχής· τότε η πραγματικότητα ενδόθηκε τη μελοδραματική της αμφίσηση. Το μελόδραμα και η φουστανέλα, από τα κύρια είδη του ελληνικού κινηματογράφου, ήταν «ιστορίες βγαλμένες από τη ζωή», όπως διακήρυτταν οι Έλληνες παραγωγοί κινηματογραφικών ταινιών και συμφωνούσε μαζί τους το κοινό με τις υψηλές θαυματικότητες που τους επιφύλασσε. Όταν ο Έλληνας κουραζόταν να κλαίει, να ηρωοποιεί και να αυτοηρωοποιείται και α-



ποφάσιζε να διασκεδάσει με τα παθήματά του, σκαρώνοντας φάρσες στον διπλανό του, τότε βασιλευε και η φαρσοκωμωδία, δίπλα στα άλλα είδη. Όταν, τέλος, κάποιοι τα θαρέθηκαν όλα αυτά, δημιούργησαν, σαν αντίδραση, το λεγόμενο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, ψάχνοντας για καινούργια είδη έκφρασης. Από το πανηγύρι της ντόπιας κινηματογραφικής παραγωγής δεν έλειψαν, φυσικά, και οι απόπειρες για αναπαραγωγή ξενόφερτων ειδών από μούζικαλ και αστυνομικά φιλμ, μέχρι καουμποϊκά... ευτυχώς τα τελευταία ελάχιστα, που διεκδικούν θέση στη φάρσα.

Ο κινηματογράφος

Στα τέλη του 19ου αιώνα, εμφανίστηκε στις αστικές χώρες της Δύσης, μετά από σειρά τεχνικών και καλλιτεχνικών επαναστάσεων, ο Κινηματογράφος. Νικη-

τές τού τεχνολογικού ανταγωνισμού, αναδείχθηκαν οι αδελφοί Λιμιέρ που στις 28 Δεκεμβρίου του 1895, στο Γκραν-Καφέ του Παρισιού, οργάνωσαν την πρώτη δημόσια κινηματογραφική προβολή με εισιτήριο. Το πλατύ κοινό κατακτιήθηκε εύκολα από τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες που εμφανίστηκαν σαν μια νέα μορφή ψυχαγωγίας, πολύ σύντομα η μαζικότερη του επόμενου αιώνα. Οι πλανόδιοι κινηματογραφιστές έστησαν τις μηχανές τους στις πλατείες και τους δρόμους και έγιναν ιεραπόστολοι μιας τέχνης που ακόμα δεν ήταν Τέχνη. Αρχικά ήταν βιοτεχνία, που μετατράπηκε με άλματα σε βιομηχανία. Οι Έντισον και Λιμιέρ έβαλαν τον θεμέλιο λίθο σ' αυτήν τη διαδρομή. Οι Πατέ και Γκομόν την ολοκλήρωσαν. Ο Μελιές της άνοιξε το δύσκολο μονοπάτι της Τέχνης: αυτό που την διαφοροποίησε από τον ηλε-

κτισμό, τους σιδηρόδρομους, τα αεροπλάνα, εφευρέσεις κοντινών χρόνων. Ακολουθώντας αυτό το μονοπάτι, ο κινηματογράφος, ενεγράφη στα μητρώα της Τέχνης, μα οι κακοτοπιές του μονοπατιού έστειλαν πολλούς φτωχούς καλλιτέχνες να πεθάνουν στην «ψάθα» και πλείστους παραγωγούς να χρεοκοπήσουν, γιατί χειρίστηκαν λάθος τους νόμους του εμπορίου.

Το νέο παράθυρο για να εισβάλει στον κόσμο του θεάματος σειρά φανταστικών ή ρεαλιστικών πλασμάτων, για τα επόμενα εκατό χρόνια, είχε ανοίξει. Ήταν η λευκή οθόνη του κινηματογράφου, ενώ αργότερα άνοιξε δίπλα της, σαν μικρό αρχικά παραθυράκι, η οθόνη της τηλεόρασης. Όσπου αυτό το μικρό παραθυράκι μετατράπηκε σε υδροκέφαλο τέρας και απείλησε με εξαφάνιση τον μεγάλο του πρόγονο και αδερφό.

Η Ελλάδα όταν εμφανίστηκε ο κινηματογράφος

Όλα τα μυστήρια των Παρισίων και του εκκολαπτόμενου Χόλιγουντ ακολουθήσαν ανάλογη πορεία στον ελληνικό χώρο, στον τομέα της διανομής των ξένων ταινιών και με σημαντική καθυστέρηση στον τομέα της παραγωγής.

Εκείνη την περίοδο οι Έλληνες ασχολούνταν και ταλαιπωρούνταν με τον άτυχο πόλεμο του '97, έμπλεξαν αργότερα στους Βαλκανικούς Πολέμους, στον Πρώτο Παγκόσμιο, γνώρισαν τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον ξεριζωμό. (Πολύς χρόνος χαμένος και πολλές οι συμφορές...)

Ο πληθυσμός του ελληνικού κράτους ανερχόταν, σύμφωνα με τις απογραφές, σε 1.679.470 το 1879 και σε 2.631.952 το 1907. Το 33%, κατά τη δεύτερη απογρα-

φή, κατοικούσε στα αστικά κέντρα, που ήδη εμφάνιζαν συμπτώματα πληθυσμιακής συγκέντρωσης. Οι απόπειρες μεταρρυθμίσεων που εμφανίστηκαν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, κύρια επί πρωθυπουργίας Χαριλάου Τρικούπη, έφεραν στα πρώτα βήματα την ελαφρά βιομηχανία, αύξησαν σημαντικά τη χωρητικότητα του στόλου και εκσυγχρόνισαν την καλλιέργεια της γης. Παράλληλα, άρχισε η εισροή του ξένου κεφαλαίου, ιδίως του αγγλικού, που άνετα εκτόπισε το ανοργάνωτο ντόπιο και έγινε κηδεμόνας της πολιτικής και της οικονομικής ζωής. Η ιστορία των δανείων, με το συνακόλουθο έλλειμμα στο εξωτερικό ισοζύγιο, δημιούργησε πολιτική και κοινωνική αστάθεια στον ιδιόμορφο ελληνικό χώρο, με αποτέλεσμα να αποδειχθεί ατελέσφορο το μοντέλο της δυτικής βιομηχανοποίησης που προσπάθησε να εφαρμόσει ο Τρικούπης. Έτσι, το 1893, ο ίδιος, ως πρωθυπουργός της Ελλάδας, κήρυξε τη χρεοκοπία, επισφράγισμα όλης της μέχρι τότε αντιρρεαλιστικής πολιτικής της ελληνικής εξουσίας.

Ως μια φράση-κλειδί στην ερμηνεία της σύγχρονης ελληνικής νοοτροπίας δεχόμαστε εκείνο το «δυστυχώς επτωχεύσαμεν» που απάγγειλε στη Βουλή των Ελλήνων ο Τρικούπης. Ο μύθος της «ψωροκώστανας» βιώθηκε σαν καθοριστικό απωθημένο του «μελοδραματικού» μας βίου.

Μετά, η κυβέρνηση Δεληγιάννη, μπλεγμένη στα γρανάζια του Ανατολικού Ζητήματος, έστειλε το στρατό στη Θεσσαλία, για να κομίσει στην Αθήνα όχι τη νίκη, μα τη βαριά ήττα του 1897. Έτσι ήρθε η σειρά των ταπεινωμένων στρατιωτικών, που στην Ελλάδα αναδείχθηκαν φρουροί περι-



σότερο μπερδεμένοι στην πολιτική της ζωή, παρά στα σύνορά της. Ένα τμήμα τους οδηγήθηκε στο κίνημα του Στρατιωτικού Συνδέσμου, το 1909, μια νέα (όπως χαρακτηρίστηκε) προσπάθεια για αστικό μετασχηματισμό, με την ανάθεση της εξουσίας στον Ελευθέριο Βενιζέλο.

Ο Βενιζέλος υπήρξε ο πρωταγωνιστής της Ιστορίας μας για τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Άλλοτε εθνάρχης και άλλοτε «αναθεματισμένος» αντιπαρατάχθηκε με το βασιλιά Κωνσταντίνο και αποτέλεσαν οι δυο τους ένα από τα ντούέτα της συμφοράς του τόπου. Ο Δευτέρης και ο Κωτσο-βασιλιάς προστέθηκαν στον Θόδωρο και τον Χαρίλαο (Δεληγιάννης και Τρικούπης, αντίστοιχα). Αργότερα, ο θίασος συμπληρώθηκε με τον Γέρο της Δημοκρατίας και τον Καραμανλή, και, μετά, με τον Αντρέα και τον Καραμανλή και τον Μητσοτάκη. Ο λαός αναζητούσε ήρωες, που άλλοτε τον έκαναν να κλαίει και άλλοτε να γελάει μαζί τους.

Το μεγάλο θέαμα της Φυλής συνέχισε την εξέλιξή του στον 20ό αιώνα και απέναντι σ' αυτό το θέαμα στήθηκαν κινηματογραφικές κάμερες, με το φακό τους άλλοτε στραμμένο κατά μέτωπο και άλλοτε να ψάχνει για εικόνες στο ημίφως της παραφιλολογίας.

Εν κατακλείδι, ο ελληνικός χώρος, όταν τον επισκέφθηκε ο κινηματογράφος, δοκιμαζόταν από έντονη κρίση δομών στον οικονομικοπολιτικό τομέα, και, φυσικά, ο αντίκτυπος αυτής της κρίσης έφτανε ως την πολιτιστική οντότητα του τόπου. Η ανάπτυξη των επικοινωνιών και η αδιάκοπη προσπάθεια της βιομηχανικής Δύσης να κατακτήσει και την ελληνική αγορά, είχαν ως αποτέλεσμα το βομβαρδισμό των πολιτών με μηνύματα που ποτέ δεν επικράτησαν αβασάνιστα. Από τη σύγκρουση αυτών των μηνυμάτων με τις ιδιόμορφες ελληνικές δομές γεννήθηκε το σχήμα που ονομάζεται Σύγχρονη Ελλάδα: σχήμα που φέρνει από Ανατολή, από Αρχαία Ελλάδα,

από Τρίτο Κόσμο και από Δύση, άμεσα εξαρτημένο οικονομικά από τα μητροπολιτικά κέντρα. Ο κινηματογράφος, ένα από τα μηνύματα που μας έστειλε η Δύση, ποντάρισε κι αυτός στο ταμπλό της ελληνικής αρένας και κατέκτησε την θέση του ως παράγοντας εμπορικός, καλλιτεχνικός και ιδεολογικός. Κάποια στιγμή υπήρξε και ελληνικός κινηματογράφος, δηλαδή ντόπια παραγωγή. Ήταν πολύ νωρίς για το νέο εμπόρευμα να αναζητήσει, από την αυγή του 20ού αιώνα, εντόπια ιδεολογική ή πολιτιστική ταυτότητα. Μόνο η λογοτεχνία, η ζωγραφική, το τραγούδι, τέχνες με γραπτή και προφορική παράδοση αιώνων, διατηρούσαν ταυτότητα στον ελληνικό χώρο. Μια σύγκριση του κινηματογράφου μας στα πρώτα του βήματα με την αντίστοιχη λογοτεχνία, στην ίδια χρονική περίοδο, θα αδικούσε τον πρώτο. Πώς να συγκρίνεις τον Παπαδιαμάντη με τον Σπυριντιών, τον Αλαφροδκιωτο ή τη Φλογέρα του βασιλιά με την ταινία Γκόλφω; Για λόγους τροχιοδεικτικούς αναφέρονται στη συνέχεια κάποιες μεγάλες στιγμές της ελληνικής λογοτεχνίας, όπως και οι ανάλογες του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Τα ελληνικά θεάματα όταν εμφανίστηκε ο κινηματογράφος

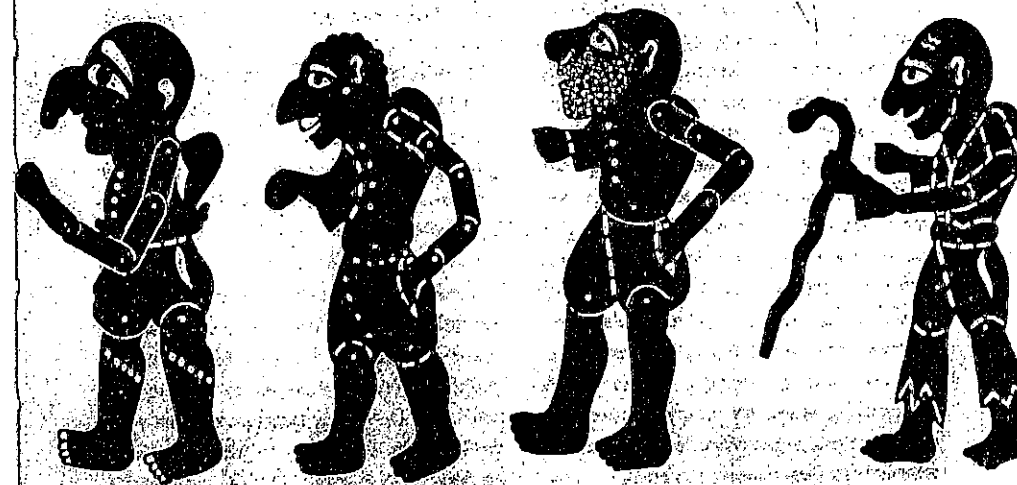
Οι διαρκείς συγκρούσεις που βίωσε η φυλή, από τα καμώματα και τις λυκοφιλίες του Νταβέλη και του Μέγα, μέχρι αυτά του Βενιζέλου και του Κωνσταντίνου, είναι τα πρωτογενή θεάματα που παρήγαγε η ίδια η ροή της Ιστορίας. Θεάματα που παρήγαγαν μεμονωμένα άτομα ή ομάδες, για να προσφερθούν στους συμπο-

λίτες τους, αυτή την εποχή, και που στο πεδίο δράσης τους προστέθηκε και ο κινηματογράφος, ήταν ο караγκιόζης, το κουκλοθέατρο, το καφέ αμάν, το βαριετέ, το κωμειδύλλιο, η επιθεώρηση (σε μικρότερο βαθμό το υπόλοιπο θέατρο), ενώ βρίσκονταν στην πρώτη γραμμή τα υπαίθρια θεάματα.

Το καφέ αμάν, με τα σύντομα κωμικά λαϊκά σκετσ, εμφανίστηκε στους υπαίθριους καφενέδες σαν συμπλήρωμα του όλου προγράμματος διασκέδασης. Ήταν το θέαμα των καφενοδίων στα αστικά κέντρα.

Η επιθεώρηση εμφανίστηκε στην Ελλάδα προς το τέλος του 19ου αιώνα (1894). Από τη διανόηση της εποχής θε-

Η παρτιτούρα της μουσικής για την επιθεώρηση
Κινηματογράφος του 1909,
του Πολύβιου Δημητρακόπουλου.



Φιγούρες του Καραγκιόζη από τους Μπράχαλη, Μίμαρο, Ρούλια και Μέμο.

ωρήθηκε β' κατηγορίας θεατρικό είδος, και η καλλιτεχνική της αξία αμφισβητήθηκε, ενώ καθιερώθηκε στις δύο επόμενες δεκαετίες και κατέκτησε το κοινό των αστικών κέντρων. Τα θέματα της επιθεώρησης εμφάνιζαν πάντα πολιτική εξέλιξη παράλληλη αυτής του τόπου, αφού το κύριο εκφραστικό στοιχείο του είδους ήταν η σάτιρα, που, όχι σπάνια, έφτανε στο επίπεδο της οξύτητας.

Το κουκλοθέατρο εμφανίστηκε στην Ελλάδα επί Όθωνα, και θεματικά βρέθηκε κοντά στον караγκιόζη. Οι διαφορές τους εντοπίζονται στο τεχνικό επίπεδο και σ' ένα ηπιότερο κλίμα αντιμετώπισης των θεμάτων εκ μέρους του πρώτου. Η διάδοσή του ήταν περιορισμένη.

Το βαριετέ και το κωμειδύλλιο ήταν θεάματα των αστικών κέντρων, με σημαντική απήχηση στο κοινό της εποχής.

Όμως μεγαλύτερης προσοχής, από τα

άλλα θεάματα, χρήζει ο караγκιόζης λόγω της άμεσης συγγενείας του με το κινηματογραφικό φαινόμενο. Στη σχέση κινηματογράφος-καραγκιόζης εντοπίζεται μια βασική ομοιότητα: η αρχή της φωτοσκιάς, ενώ μιλάμε, φυσικά, για διαφορετική σε κάθε είδος προέλευση εικόνων. Οι εικόνες του πρώτου είναι σκιές ρεαλιστικών γεγονότων και ατόμων που υπήρξαν και, πιθανόν, εξακολουθούν να είναι ζωντανόι, ενώ του δεύτερου είναι χάρτινα ή δερμάτινα σχήματα, καρικατούρες ανθρώπων και αντικειμένων. Κοινό πεδίο συνάντησης και των δύο θεαμάτων υπήρξαν τα καρτούν στον κινηματογράφο.

Ο караγκιόζης υπήρξε φτωχό, χειροποίητο θέαμα, που βασίστηκε στη θυμοσοφία ενός και μόνο ατόμου: του караγκιόζοπαίχτη. Ένα πανί, μια λάμπα και μερικές φιγούρες αρκούσαν και αρκούν σε όλη την εξέλιξή του, για να φτάσει στο κοινό. Ο κι-

νηματογράφος ξεκίνησε σαν βιοτεχνία και εξελίχθηκε σε βαριά βιομηχανία.

Οι παραδόσεις που κατέγραφαν οι караγκιολόγοι για την καταγωγή του ελληνικού караγκιόζη συγκλίνουν σε δύο συμπεράσματα: το πρώτο είναι η τούρκικη προέλευση του ελληνικού караγκιόζη και το δεύτερο, η λαϊκή προέλευση του ομώνυμου και βασικού ήρωα. Από την Τουρκία το θέαμα πέρασε στην Ελλάδα, όπου και εξελληνίστηκε μετά την απελευθέρωση. Για την περίοδο της τουρκοκρατίας δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία παραστάσεων караγκιόζη, όπως δεν υπάρχουν και ανάλογα στοιχεία για κανένα θέαμα πέρα από τις αυστηρά θρησκευτικές τελετές.

Στον συγκεκριμένο χώρο εισέβαλε ένας θίασος σκιών, σε συγκεκριμένο χρόνο, απευθύνθηκε σε συγκεκριμένο κοινό και φιλοδόξησε να γίνει η έκφρασή του. Ο Γιάννης Κορδάτος, μιλώντας για τους αγρότες εκείνης της εποχής, έγραφε στην Ιστορία του Αγροτικού Κινήματος στην Ελλάδα:

Να γιατί η μεγάλη αγροτική μάζα ξεκληρίστηκε, αφανίστηκε, δυστύχησε, εκφυλίστηκε, ζώντας μέσα σε καλύβες-τρώγλες μαζί με τα ζα, που θύμιζαν πρωτόγονη εποχή. Πολιτική τυραννία. Πρωτόγονος τρόπος διαβίωσης. Κοινωνική καταπίεση. Οικονομική ξεθεωτική εκμετάλλευση. Πνευματική σκλαβιά. Μα μακριά από την πρωτόγονη καλύβα-τρώγλη και στο καλύτερο μέρος υπήρχαν ο πύργος με τα παράσπιτά του, τα κελάρια, τ' αμπάρια, τα λαδαριά, τα βαενάρια, τους στάβλους και τα παχνιά. Εκεί έμεναν ο αγάς, ο μπέης και με τον καιρό και ο Χριστιανός προύχοντας...

Η περιγραφή του Κορδάτου είναι δηλωτική της εποχής· το σκηνικό του караγκιό-

ζη ήταν έτοιμο: αριστερά, η καλύβα και δεξιά, το σαράι.

Όταν ο караγκιόζης έφτασε από την Κωνσταντινούπολη στην Ελλάδα, συνάντησε ψυχρή υποδοχή όχι μόνο από τη λεγόμενη «καλή κοινωνία», αλλά και από τις λαϊκές μάζες. Στον πολιτιστικό μας στίβο αυτή την εποχή πάλευαν ντόπια και ξενόφερτα στοιχεία για την «κατασκευή» της πολιτιστικής συμπεριφοράς του τόπου· μια πάλη που οι μάζες αδυνατούσαν να παρακολουθήσουν. Η διανόηση έδωσε τη συγκατάθεσή της σε εισαγόμενα πολιτιστικά πρότυπα. Τα λαϊκά στρώματα έδωσαν με τον καιρό τη δική τους συγκατάθεση στον караγκιόζη και τον κράτησαν σε χαμηλό επίπεδο ιδεών και σε υψηλό διασκέδασης. Και αυτός στάθηκε συνεπής στο ρόλο που του ανέθεσαν. Τρύπωσε στο παραμυθί των μεγάλων ονείρων και με ευκολία έγινε γιατρός, φούρναρης ή στρατηγός, ενώ με την ίδια ευκολία πετάχτηκε με τις κλοτσιές στο δρόμο: ένας λαός που εύκολα ξεχύθηκε στη Θεσσαλία, στην Ήπειρο ή στην Κρήτη, στο όνομα της εθνικής του ανεξαρτησίας, και μετά, όταν το ήθελαν οι μεγάλοι, αποδέχτηκε κάθε είδους ταπεινωτική συνθήκη για να επιβιώσει.

Στην αρχή του αιώνα, όταν η χώρα συ-verχόταν από τη χρεοκοπία και την ήττα του 1897, επικράτησε ο ηρωικός караγκιόζης με θέματα αντλημένα από την Επανάσταση του 1821. Από τότε και για 40 περίπου χρόνια, ο караγκιόζης πορεύθηκε δίπλα στον νεότερο αδελφό του, τον κινηματογράφο, και βυθιζόταν όλο και περισσότερο στη σκιά του, μέχρι που έσβησαν τα φώτα του και παρέμεινε διατηρητέο μνημείο του ελληνικού πολιτισμού.

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα

Την άνοιξη του 1898, πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα η πρώτη δημόσια προβολή, σε αίθουσα για τυχερά παιχνίδια, στην πλατεία Κολοκοτρώνη, όπου προβλήθηκαν, κατά ανεξακριβώτες πληροφορίες, η Άφιξη του τρένου και η Έξοδος των εργοστασίων· ταινίες των Λιμιέρ. Οι αντιδράσεις του κοινού κάλυψαν την γκάμα που εκτείνεται από το θαυμασμό προς το καινούργιο θέαμα, ως τον αφορισμό στα έργα του Σατανά. Δεν ήταν εξάλλου και πολύ μακριά η εποχή του Όθωνα, που ο θρυλικός Παππούλακος ξεσήκωσε σε επανάσταση τον Μόρια για να τον απελευθερώσει από τα δεσμά που τον τύλιξε ο Σατανάς με τα σύρματα του τηλεγράφου.

Το νέο δαιμονικό κατασκευασμα («δαιμονική οθόνη» το αποκάλεσε χρόνια αργότερα η Λότε Άισνερ στο βιβλίο της για τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό), έδωσε αφορμές για ταξίδια σε κόσμους μαγικούς. Ο παγκόσμιος κινηματογράφος ξεκίνησε την θεαματική του πορεία, που στα πρώτα της χρόνια κάλυψε ένα φάσμα κινούμενων εικόνων από τον Λιμιέρ ως τον Γκρίφιθ, από τον Μελιές ως τον Τσάπλιν.

Όμως και ο ελληνικός κινηματογράφος εμφάνισε τότε τις δικές του φιγούρες. Λίγο ευκαιριακές στο χώρο, λίγο γκροτέσκες, τυχοδιωκτικές, ακόμα και παθιασμένες, ξεκίνησαν την Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, έστω και καθυστερημένα.

Το 1906 ο Γάλλος οπερατέρ Λεόν, ανταποκριτής της Γχομόν, ήρθε από την Αίγυπτο και κάλυψε ειδησεογραφικά τους ενδιαμέσους Ολυμπιακούς Αγώνες που έγιναν στην Αθήνα. Ο Λεόν πολιτογραφή-

147
θηκε σαν «ο πρώτος Έλληνας κινηματογραφιστής». Και τούτο γιατί τράβηξε στην Ελλάδα υλικό για ένα ζουρνάλ. Το πρώτο αυτό «ελληνικό» ζουρνάλ, όπως ήταν φυσικό, βρήκε απήχηση στο κοινό όχι πια σαν η «θαυμαστή» εφεύρεση που ήδη καθιερώθηκε στο πρόγραμμα της καθημερινής δημόσιας διασκέδασης, αλλά κύρια σαν θέμα και θέαμα ενός σημαντικού για τον τόπο γεγονότος. Τον επόμενο χρόνο μνημονεύεται ένα ακόμη ζουρνάλ που καταγράφε την εαυτή του βασιλιά Γεωργίου του Α'.

Στο μεταξύ στις κινηματογραφικές αίθουσες προβάλλονταν όλες οι ξένες «επιτυχίες» της εποχής. Το κλασικό π.χ. Ταξίδι στη Σελήνη του Μελιές το γνώρισαν οι Αθηναίοι σχεδόν ταυτόχρονα με τους Γάλλους θεατές.

Οι αδελφοί Μανάκη

Ιδιόμορφη περίπτωση για τον ελληνικό κινηματογράφο υπήρξαν οι αδελφοί Γιάννης και Μιλτιάδης Μανάκης που έχουν πια αναγνωρισθεί ως οι πρωτεργάτες της Έβδομης Τέχνης στα Βαλκάνια. Γεννήθηκαν στο τουρκοκρατούμενο τότε χωριό Αβδέλα των Γρεβενών και το 1905 γύρισαν εκεί την πρώτη τους κινηματογραφική ταινία. Θα πρέπει αυτή να ήταν οι Υφάντρες, αφού δεν έχει αποσαφηνισθεί η φιλομογραφία τους και οι χρονολογίες του γυρίσματος των ταινιών τους. Στη συνέχεια κινήθηκαν ως φωτογράφοι και κινηματογραφιστές σε όλη τη Μακεδονία και την Ήπειρο για να καταλήξουν στο Μοναστήρι της Γιουγκοσλαβίας. Από την περιπλάνησή τους στο γεωγραφικό χώρο της Βόρειας Ελλάδας η φιλομογραφία τους πλουτί-



Υφάντρες (1905) των αδελφών Μανιάκη. Στο άκρο δεξιά η γιαγιά, 117 χρονών. Οι άλλες γυναίκες είναι η μάνα τους Λουκία και οι θείες τους.

σθηκε με ζουρνάλ, εθνογραφικές καταγραφές και κινηματογραφήσεις οικογενειακών γιορτών. Ενδεικτικοί είναι κάποιοι απ' τους τίτλους των ταινιών τους: *Παιχνίδια και έθιμα της Μακεδονίας* (1906), *Βλάχικος γάμος* (1906), *Μακεδόνες στην κρεμάλα* (1907), *Πανόραμα της πόλης των Γρεβενών*, *Τραίνο Θεσσαλονίκη-Νάουσα-Αμύνταιο*, *Κηδεία στα Γρεβενά*, *Πανηγύρι στη Βέροια*, *Παρέλαση κοριτσιών στη Θεσσαλονίκη και στρατός*.

Ο Σπυριντιών

Οι πρώτες προσπάθειες για ελληνική παραγωγή ταινιών, πέρα από τα ευκαιριακά ζουρνάλ, συνέπεσαν με τις αντίστοιχες του Στρατιωτικού Συνδέσμου και του Βενιζέλου για αστικό ματασχηματισμό της χώρας. Αν και δε συγκροτήθηκε οργανωμένη και βιώσιμη παραγωγή, όπως και αντίστοιχο κοινωνικό status, διακρίνουμε ένα κάποιο επιχειρηματικό πνεύμα γύρω από το νέο εμπορικό μήνυμα που τόσο λα-

οφίλες διαγραφόταν το μέλλον του. Έτσι, στα 1910, εμφανίστηκε η πρώτη ελληνική «Βταρεία Παραγωγής Κινηματογραφικών Ταινιών», με τίτλο «Αθήνη». Ιδρυτής, πρωταγωνιστής των ταινιών και σκηνοθέτης της εταιρείας, ο Σπύρος Δημητρακόπουλος, ο αυτοδιαφημιζόμενος ως Σπυριντιών. Από την πρώτη μας αυτή παραγωγή διασώθηκαν μόνο οι τίτλοι από τέσσερις μικρής διάρκειας ταινίες: *Σπυριντιών πού πορεύεσαι; (Quo Vadis?)*, *Ο Σπυριντιών χαμαιλέων*, *Ο Σπυριντιών μπέμπης*, *Οι δύο τυχεροί*.

Οι τίτλοι του θα μπορούσαν να είναι: «Ο Καραγκιόζης χαμαιλέων», «Ο Καραγκιόζης μπέμπης» κ.λπ. Όσον αφορά στις ξένες επιδράσεις, βλέπουμε στο Σπυριντιών μπέμπης μια αντιστοιχία τίτλου με το *Τάισμα του μπέμπη των Λιμιέρ*.

Ο Σπυριντιών, μακρινός πρόγονος των κατοπινών μας κωμικών, πρόβαλε την πληθωρική βατραχοειδή του φιγούρα και έφτιαξε έναν τύπο με άμεσες επιρροές από



Ο Σπυριντιών χαμαιλέων

τον καραγκιόζη, μα και από τον ήδη γνωστό στην Αθήνα χοντρό του αμερικάνικου κινηματογράφου, τον Φάτι Αρπακλ. Το γκαγκ που εισήχθη με τις ξένες ταινίες και τα επιθεωρησιακά νούμερα, μαζί και η θεματολογία του καραγκιόζη, όρισαν τα θέματα και τη μορφή των ταινιών του Δημητρακόπουλου. Το στιγμιαίο γέλιο υπήρξε η κωδική προσφορά στο θεατή του, και η κατοπινή ανάμνηση αυτής της φιγούρας λειτουργούσε σαν προδιαφήμιση για την επόμενη ταινία.

Φυσικά, σ' αυτές τις πρώτες απόπειρες, άτεχνες αλλά όχι μακριά από τα αντίστοιχα ξένα πρώτα βήματα, ένα άτομο εκτελούσε όλες τις βασικές λειτουργίες της παραγωγής. Ο Δημητρακόπουλος ήταν παραγωγός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος, πρωταγωνιστής και εν δυνάμει διεκπεραιωτής όλων των άλλων αρμοδιοτήτων που εμφανίστηκαν αργότερα και συνέθεσαν το αποκαλούμενο συνεργείο. Οπερατέρ του ήταν ο Γερμανοεβραϊός Μπούρμπαχ, ενώ αλλού αναφέρεται ο Ιταλός Μαρτέλι, που

εμφανίζεται και ως σκηνοθέτης αυτών των ταινιών. Η έννοια του σκηνοθέτη δεν ήταν ξεκαθαρισμένη και ιδιαίτερα απαραίτητη.

Μετά τον Σπυριντιών, άρχισε για την Ελλάδα η δεκαετής περιπέτεια που ξεκίνησε με τους Βαλκανικούς Πολέμους και, περνώντας από το Διχασμό και τον Α' Παγκόσμιο, κατέληξε στη Μικρασιατική Καταστροφή. Η Αμερική, παράλληλα, προχωρούσε με γρήγορους ρυθμούς την αυτοκρατορία του Χόλιγουντ, μέσα σε κλίμα μύθων και μεγάλων ευκαιριών που στήθηκε σ' αυτήν τη χώρα.

Γκόλφω: η πρώτη μεγάλου μήκους

Στα 1914-'15, εποχή που στον διεθνή χώρο ανέτειλε το άστρο του μεγαλύτερου κινηματογραφικού μύθου όλων των εποχών, του Τσάρλι Τσάπλιν, που ο Γκρίφθ ετοίμαζε τη Γέννηση ενός έθνους, που ξεκινούσε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος και κυριαρχούσε ο εθνικός διχασμός στη χώρα μας, ο Σμυρναίος επιχειρηματίας Κωνσταντίνος Μπαχατόρης μετέφερε στον κινηματογράφο την Γκόλφω, το ομώνυμο βουκολικό ειδύλλιο του Σπύρου Περεσιάδη. Αυτή έχει καταγραφεί ως η πρώτη μεγάλου μήκους ελληνική ταινία.

Θαυμαστής του ιταλικού κινηματογράφου ο Μπαχατόρης, χρησιμοποίησε για οπερατέρ και απ' ό,τι φαίνεται βασικό παράγοντα στη σκηνοθεσία, τον Ιταλό Φίλιπο Μαρτέλι. Είναι η εποχή που οι Ιταλοί γύρισαν το δικό τους φολκλόρ, την *Καμπίρια* του Παστρόνε.

Οι ηθοποιοί της ταινίας προέρχονταν κυρίως από το θέατρο, με πρωταγωνιστές τη Βιργινία Διαμάντη (στο ρόλο της Γκόλφως), την Ολυμπία Δαμάσκου, τον

Διονύση Βενιέρη, τον Ζάχο Θάνο και τον Γιώργο Πλούτη.

Ο ελληνικός κινηματογράφος απόκτησε επιτέλους, με την Γκόλφω, μια μεγάλου μήκους ταινία, έστω κι αν το σενάριο της ήταν μεταφορά στην οθόνη του ομώνυμου θεατρικού, γυρισμένο σε φυσικούς χώρους. Ο μύθος της Γκόλφω κρατούσε γερές ρίζες στα διώματα του κοινού, και για τα επόμενα πενήντα χρόνια η απήχυσή του ήταν δεδομένη. Οι ταινίες φουστανέλας ήλθαν και επανήλθαν στην πορεία του κινηματογράφου μας καθιερώνοντας το «μια ζωή Γκόλφω...» Όμως η εμφάνιση αυτών των έργων σε μια χώρα που η φουστανέλα σφράγισε για χρόνια την ιστορική της εξέλιξη, ξεκίνησε από τη γραφική απεικόνισή και έφτασε ως την καπηλεία. Η εύκολη συγκίνηση και ο στόμφος υπήρξαν τα κύρια υλικά στα χέρια των παραγωγών ταινιών φουστανέλας. Σαν το κατ' εξοχήν ντόπιο είδος, μπορεί να παραβληθεί με το ουέστερν των Αμερικάνων, «τον κατ' εξοχήν αμερικάνικο κινηματογράφο» όπως το αποκάλεσε ο Αντρέ Μπαζέν. Η φουστανέλα εκμεταλλεύτηκε μύθους του ελληνικού χώρου που ξετυλίχτηκαν κυρίως στον 19ο αιώνα, και το ουέστερν αντίστοιχους του αμερικάνικου χώρου. Όμως, μέσα από το συρφετό της προκείμενης αμερικάνικης παραγωγής ξεφύτρωσαν με τον καιρό ο Φορντ, ο Χοκς, ο Ινς, ο Χιούστον, ο Μαν, ο Ουόλς, ο Στάρτζες, ο Πέκινπα, ο Βίντορ, ο Ουέλμαν, ο Ρέι, ενώ για την Ελλάδα το έδαφος αποδείχθηκε άγονο. Φύτρωσε, για αρχή, μια Γκόλφω, για να συγκριθεί με την ομώνυμη αδελφή της που χρόνια δέσποζε στο θέατρο. Η σύγκριση αποδείχθηκε σε βάρος της ταινίας, αφού καθοριστικό



Γκόλφω του Κωνσταντίνου Μπαχατόρη (Χρυσάνθη Κοντοπούλου-Χατζηχρήστου, Παντελής Λαζαρίδης).

ρόλο σ' αυτό το αποτέλεσμα έπαιξε η απουσία του στομφώδους δεκαπεντασύλλαβου, που ο δωδός κινηματογράφος αδυνατούσε να αποδώσει. Για παράδειγμα, στους στίχους:

Καλώς τηνε την πέροδικα
που 'καμα μαύρα μάτια
ώς να την δω και να με δει.
Καλή σου μέρα, Γκόλφω...

δεν έφτασε η φωτογραφία, με τις προδιαγραφές της εποχής, για να αποδώσει τις γλαφυρές παρομοιώσεις και τη μουσικότητα του λόγου.

Ο Κ. Δαφνής έγραψε στο περιοδικό Κινηματογραφικός Αστήρ, το 1931:

Με εικόνες σκοτεινές, με συγκεχυμένη την έκφραση των διάφορων προσώπων, με την έλλειψη και του πιο στοιχειώδους ντεκουπάζ, το έργο εκείνο ήταν απ' αρχής καταδικασμένο σ' αποτυχία...

Έτσι, η Γκόλφω δεν κατάφερε να καλύψει τα έξοδά της, και ο Μπαχατόρης αναζήτησε την τύχη του στην Ευρώπη.

Η τύχη της Μαρούλας

Το ίδιο σκηνικό επαναλήφθηκε και με τη μικρού μήκους ταινία των Ζόζεφ Χεπ και Δήμου Βρατσάνου *Η τύχη της Μαρούλας*, βασισμένη στο ομότιτλο κωμειδύλλιο του Κορομηλιά. Αυτή είναι και η πρώτη γνωστή διαφημιστική ταινία του κινηματογράφου μας. Προπαγάνδιζε τα λαχεία τού στόλου, με τη Μαρούλα να κάνει την τύχη της, όταν κερδίζει ένα από αυτά, και όχι με την πέτρα από το κωμειδύλλιο.

Τα πρώτα ζουρνάλ και ο Ζόζεφ Χεπ

Το κοινό έδειξε να προτιμά τα ελληνικά ζουρνάλ και φυσικά οι παραγωγοί διόλου δεν τα περιφρόνησαν, στο βαθμό που τους παρουσίαζόταν έτοιμο εμπορεύσιμο θέαμα. Μια μηχανή κι ένας οπερατέρ ήταν αρκετά για να καταγράφουν τα όσα συγκλονιστικά ή ασήμαντα συνέβαιναν γύρω τους. Όμως οι μηχανές και το φιλμ ήταν σπάνια είδη. Από τα λίγα ζουρνάλ που κατέγραψαν την εποχή, ελάχιστα σώθηκαν από την «επέλαση της τσατσάρας». («Επέλαση της τσατσάρας»: η καταστροφική μαγιά, για τις παλιές ταινίες, ως τη δεκαετία του '50. Πολλές από αυτές δόθηκαν για να χρησιμοποιηθούν σαν ζελατίνη στην κατασκευή τσατσάρας και άλλων πλαστικών αντικειμένων).

Ο θεατρικός επιχειρηματίας Κ. Θεοδώ-

Ζόζεφ Χεπ



ρίδης κατέγραψε στο σελλιλόντ την *Επάνοδο του βασιλέως Κωνσταντίνου*, ενώ άλλος βασιλόφρων, ο Ζόζεφ Χεπ, κατέγραψε το *Ανάθεμα του Ελευθερίου Βενιζέλου* στο Πολύγανο —το ανάθεμα διά συμβολικού λιθοβολισμού του αποδοιομποπαίου κατοπινού εθνάρχη από φανατικούς οπαδούς του Κωνσταντίνου— ταινίες με θέματα καθαρά πολιτικά και οι δύο, οι πρώτες του είδους στη χώρα μας. Το *Ανάθεμα*, επιπλέον, προκάλεσε και την πρώτη επέμβαση της λογοκρισίας, με τον εισαγγελέα, που κατάρχησε την ταινία και εξόρισε τον Χεπ.

Ο Ούγγρος στην καταγωγή Ζόζεφ Χεπ, αφού ακολούθησε πορεία μεταξύ Ουγγαρίας, Γαλλίας (όπου είχε σχέση με την Πιατέ) και Ελλάδας, ρίωσε στην τελευταία και έπαιξε ρόλο βασικού σκαπανέα στη δημιουργία του ελληνικού κινηματογράφου. Δούλεψε χρόνια σ' αυτόν, ακόμα, βετεράνος πια, και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Αρχικά, σαν καλός τεχνικός,

Λαϊκή εικόνα του αναθέματος: «Ρίψατε ανά έναν λίθον αναθέματος κατά του μισαρού προδότη και δολοφόνου της Πατρίδος και του Βασιλέως μας».



ειδικεύτηκε στα ζουρνάλ: το 1912, τράβηξε τους Μικρούς πρίγκιπες στον κήπο των ανακτόρων —οικογενειακή ταινία μεσαίου μήκους—, με πρωταγωνιστές τη βασιλική οικογένεια. Σαν επόμενες ταινίες του αναφέρονται οι σχετικές με την είσοδο του ελληνικού στρατού στη Θεσσαλονίκη, στις 26 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου, και οι ήττες του βουλγαρικού στρατού.

Στον «ανήφορο του Γολγοθά»

Μετά την πρώτη καριέρα του, σαν ζουρναλίστας και μηχανικός προβολής, ο Χεπ με μια παρέα φίλων, ανάμεσά τους και ο Δήμος Βρατσάνος, ίδρυσαν την Άστου Φιλμ, με σκοπό την παραγωγή ταινιών με υπόθεση. Και με θράσος διάλεξαν ένα θέμα που έξω έσπαγε ταμεία: τον Ανήφορο του Γολγοθά (1917), φιλοδοξώντας να αναπαραστήσουν, με εφόδιο τις εγκύκλιες σχολικές τους γνώσεις, τα πάθη του Χριστού και με σεναριακή αφορμή μια νέα που σπουδάζει σε κυκλαδίτικο μοναστήρι και οραματίζεται τα πάθη του Κυρίου. Η ταινία δεν ολοκληρώθηκε ποτέ· κατέληξε σε θεαματικό φιάσκο, διασκεδάζοντας τους πέριξ του Φιλοπάππου (Γολγοθάς) παροικούντες, που απόλαυσαν αλλόφρονες Ιουδαίους, Ρωμαίους, άλογα, Χριστούς και Παναγίες, να τρέχουν στους δρόμους, κυνηγημένοι από την αστυνομία.

Τα απομεινάρια της ταινίας συγκεντρώθηκαν αργότερα και προβλήθηκαν σαν νέο έργο, με θέμα τα πάθη του Χριστού.

Δήμος Βρατσάνος

Από τους πρωταγωνιστές του παραπάνω εγχειρήματος ο Δήμος Βρατσάνος, μετέφερε την ευθύνη στην πολιτεία. Έγρα-



Δήμος Βρατσάνος

ψε στο περιοδικό Κινηματογραφικός Αστήρ, στις 30.12.1928:

Αλλ' έρχεται και το 1917. Είμεθα έτοιμοι ν' αρχίσωμεν τον Ανήφορον του Γολγοθά. Και αρχίζομεν όλοι μαζί να τον ανεβαίνουμε. Κατάσχονται εις χείρας του Λάμπρου αινάκια μας. Μας υποχρεώνουν διά της ξιφολόγχης να τας εμφανίσωμεν και να τας τυπώσωμεν εις θετικόν. Δεν αποζημιωνόμεθα. Αλλ' αι ταινία μας δίδονται εις ένα ιδιώτην και τας εκμεταλλεύθη διά λογαριασμόν του. Σαν να μη έφθανε δε αυτό, συλλαμβάνεται ο Τεχνικός Διευθυντής της Εταιρείας μας Χεπ και εκτοπίζεται εις Σκύρον. Κοπιάστε λοιπόν να επιχειρήσετε εις αυτόν τον μακάριον τόπον. Αντίο, εννοείται, ο Ανήφορος του Γολγοθά. Είχαμε τραβήξει 900 μέτρα περίπου. Και η σκηνοθεσία των εσωτερικών; Και αι τοιχογραφίαι; Και τα κουρώματα της σέρας με τα πιττακά; Παν, παν, παν.

Ο Δήμος Βρατσάνος, φίλος και συνεργάτης του Χεπ, πολυτεχνίτης και πνεύμα ανήσυχο, γνωστός περισσότερο από το πολυτελές περιοδικό Εικονογραφημένη, που εξέδιδε, πρόσφερε στον κινηματογράφο όχι τόσο με τις μάλλον ασήμαντες ταινίες του, όσο με την διαρκή προσπάθειά του να μεταφέρει την υπόθεση «ελληνικός κινηματογράφος» από το περιθώριο στο προσκήνιο της κοινωνικής δραστηριότητας. Σαν δημοσιογράφος, βουλευτής, φωτογράφος,



Ο Μανώλης Φιλίπιδης, εκατόνταρχος, στον Ανήφορο του Γολγοθά.

θεατρικός συγγραφέας και ιστορικός, χρησιμοποίησε όλες του τις ιδιότητες για να δώσει κύρος και να οργανώσει βιώσιμη κινηματογραφική εταιρεία. Η Άστου Φιλμ, που με τους σπινερίστες του αγόρασαν από τον Μπαχατόρη, διέγραψε απαρατήρητη την σύντομη, φτωχή της τροχιά, φορτώνοντας τον πίκρες και απογοητεύσεις.

Μερικές ακόμα απόπειρες στη δεκαετία του '10

Το 1915, ο ηθοποιός Τηλέμαχος Λεπενιώτης, προκειμένου να περάσει από την εφημερη δόξα της σκηνής στην «αωνιότητα της οθόνης», σκηνοθέτησε τον εαυτό του στον Λιονταρή και τα χασαπάκια, ταινία βασισμένη σε ένα επεισόδιο από το Τζιωτικό ραβδί του Δεπάστα. Αν κρίνουμε από τις μαρτυρίες για το κωμικό του θεατρικό ταλέντο, ο Λεπενιώτης πρέπει να 'ταν απολαυστικός και στην μοναδική του αυτή ταινία, που όμως χάθηκε.

Μετά τα δάνεια του θεάτρου, της επιθεώρησης, του παραγκιόζη, ήρθε η σειρά της λογοτεχνίας να συνδράμει τον νεόκοπο στο χώρο της Τέχνης συνάδελφό της· αφού, στον παγκόσμιο κινηματογράφο, η λογοτεχνία στάθηκε η τέχνη με τις μεγαλύτε-

ρες επιρροές σ' αυτόν, θετικές και αρνητικές. Εδώ, στα 1916, εμφανίστηκε η Κερένια κούκλα, σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Γλυτσού, βασισμένη στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Χρηστομάνου και με την Βιργίνια Διαμάντη στο ρόλο της αναμικλής ηρώδας. Ο Κ. Δαφνής έγραψε στο περιοδικό Κινηματογραφικός Αστήρ, το 1931:

Ο φίλος κ. Μ. Γλυτσός απ' τον Πειραιά «γυρίζει», ξεδεύοντας το περισσότερο μέρος της παρουσίας του, την Κερένια κούκλα του Χρηστομάνου, το ρωμάντσο αυτό με τους αισθηματισμούς, τις ασθενικές διαχύσεις, τον πλατυαστικό λυρισμό, που κάθε άλλο είχε παρά για τον κινηματογράφο, όπως μάλιστα το είχε διασκεύασει ο σεναρίστας του. Και η ταινία αυτή απέτυχε οικτρά.

Ο κινηματογράφος είχε ακόμα κλειδωμένα τα μυστικά της επιτυχίας για τους έλληνες θεράποντές του. Ούτε η περαστική εμφάνιση της μεγάλης Κυβέλης από την οθόνη, φιλικά ενσωματωμένο στο θεατρικό Πανόραμα του Τίμου Μωραϊτίνη, άλλαξε την κατάσταση. Ο Κ. Δαφνής έγραψε στο ίδιο περιοδικό:

Οι διαλεχότεροι Έλληνες ηθοποιοί, η Κυβέλη, ο Λεπενιώτης, δοκιμάζουν διαδοχικά τη φωτογένειά τους. Οι πειραματισμοί μένουν στο στάδιο των πειραματισμών.

Τα ονόματα των σκαπανέων συμπλήρωναν το χορό, συνθέτοντας σιγά σιγά την Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου: Ο Δημήτρης Μεραβίδης, που στις αρχές του αιώνα διέθετε κινηματογράφους και καφενεία στην Κωνσταντινούπολη, μια μηχανή λήψης Πατέ και με αρκετά ζουρνάλ στο ενεργητικό του, δοκίμασε, το 1915, την τύχη του στην Αθήνα σε συνεργασία με τον Κίμωνα Σπαθόπουλο. Τους δύο κινηματογραφιστές θα τους συναγέτσουμε παρακάτω.

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ '20 ΚΑΙ ΤΟΥ '30

Η Μικρασιατική Καταστροφή
και ο κινηματογράφος

Η τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα άρχισε (1920), για τον ελληνικό κινηματογράφο, με τη σημαδιακή καταγραφή συμβάντων από τις κάμερές του, καταγραφή που τον συμπλήρωσε με το μεγάλο κοινό. Πρόκειται για τα ζουρνάλ με θέμα τη Μικρασιατική Εκστρατεία. Ο κινηματογράφος μας, χωρίς δάνεια από άλλες τέχνες, εκμεταλλεύθηκε ένα θέμα που μόνο αυτός μπορούσε να μεταφέρει με πιστότητα στα μετόπισθεν. Κύριοι πρωταγωνιστές του κατορθώματος — περί κατορθώματος πρόκειται η λήψη σκηνών στις μάχες της εποχής, με τα μέσα που διέθεταν τότε οι Έλληνες κινηματογραφιστές — ήσαν οι αδελφοί Γαζιάδης, ο Ζόζεφ Χεπ και ο Γεώργιος Προκοπίου.

Ο Προκοπίου τράβηξε περίπου 14.000 μέτρα φιλμ, που διασώθηκε για να χρησιμεύσει σαν υλικό αναφοράς για την εποχή, σε όλες τις μετέπειτα ταινίες που καταπιάστηκαν με την Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας.

Παράλληλα, το ελληνικό υπουργείο Εξωτερικών, στην απόπειρά του να εκμεταλλευτεί αφενός τα διαφαινόμενα ηρωικά κατορθώματα του ελληνικού στρατού και αφετέρου τις θεαματικές δυνατότητες του κινηματογράφου, αποπειράθηκε την παρα-

γωγή επίκαιρης επικής ταινίας. Τίτλος της, *Ελληνικόν θαύμα*, με ρώσους πρωταγωνιστές. Γυρίστηκαν περίπου 2.000 μέτρα φιλμ, αλλά, στο μεταξύ το πραγματικό θαύμα, έντεχνα «καθοδηγούμενο» από τους ξένους μας προστάτες και αδέξια εκτελεσμένο από τους ντόπιους επιτελείς, πήρε άσχημη τροπή, με αποτέλεσμα να καταλήξει στη Μικρασιατική Καταστροφή. Από τις μαρτυρίες φαίνεται πως το *Ελληνικό θαύμα* θα έφτανε στη κορύφωσή του με την «κατάληψη» της Άγκυρας.

Ο ελληνικός κινηματογράφος είχε ουσιαστικά ξεκινήσει την πορεία του. Οι πόλεμοι σταμάτησαν για δύο δεκαετίες, δημιουργήθηκε ένα πλαίσιο στοιχειώδους ασφάλειας και οι μάζες που στοιβάχτηκαν στις παράγκες, προερχόμενες από τα πλέον, εύπορα μέρη της Μικρασίας, ανακατεμένες με την ντόπια φτωχολογία, αναζητούσαν μια φτηνή διασκέδαση. Τα μεγάλα γεγονότα τους είχαν κουράσει, ενώ αντίστοιχα τα καθημερινά τους παθήματα είχαν περισσότερο ενδιαφέρον σαν θέματα για ψυχαγωγικά έργα, οπότε η εποχή ήταν κατάλληλη για μελόδραμα και ρωμική κωμωδία. Οι ταινίες ηρωικού περιεχόμενου κρατήθηκαν σαν εφεδρεία και σε μικρές δόσεις, όταν γεννιόταν η ανάγκη για ηρωική φυγή μέσα από το ρομαντισμό και τ' όνειρο, μακριά από τη μιζέρια της καθημερινότητας.



Ο Βιλάρ στα γυναικεία λουτρά του Φαλήρου.

Οι πρώτου κωμικοί: Βιλάρ
και Μιχαήλ· Μιχαήλ του Μιχαήλ

Στη δεκαετία του '20 ο κινηματογράφος μας εμφάνισε στην οθόνη τους δυο σπουδαίους κωμικούς, που όμως άφησαν μικρό σε όγκο έργο: είναι ο Βιλάρ, ψευδώνυμο του Νίκου Σφακιανού, και ο Μιχαήλ Μιχαήλ του Μιχαήλ.

Ο Βιλάρ, πριν ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, ήταν γνωστός ηθοποιός του μουσικού θεάτρου με επιτυχημένη καριέρα σ' αυτό, τόσο στην Ελλάδα όσο και σε τουρνέ ανά τον κόσμο. Την εποχή που ο Τσάπλιν γύρισε το *Ειδύλλιο στους αγρούς* και το *Μια μέρα χαράς*, ο εδώ συνάδελφός του ανέλαβε κατά παραγγελίαν του Βράτσανου να σκηνοθετήσει τον εαυτό του στο *Ο Βιλάρ στα γυναικεία λουτρά του Φαλήρου* (1922). Από τις λίγες σκηνές που διασώθηκαν, διαπιστώνουμε την παρουσία ενός ταλέντου που θα μπορούσε να αφήσει έργο, σε έναν κινηματογράφο που τόσο ανάγκη τον είχε.

Άλλη σημαντική μορφή της κωμωδίας μας στη δεκαετία του '20, ήταν ο Μιχαήλ



Ο γάμος της Κοντσέτας και του Μιχαήλ.

Μιχαήλ του Μιχαήλ. Ο Μιχαήλ γεννήθηκε στην Αθήνα το 1895 και ασχολήθηκε με το θέατρο σαν ηθοποιός, όπου δεν είχε και μεγάλη επιτυχία. Οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας τον οδήγησαν στην πρώτη γραμμή των πολεμικών επιχειρήσεων, περιορίζοντας έτσι την καλλιτεχνική του καριέρα από το 1917 ως το 1924, οπότε και εμφανίστηκε στον κινηματογράφο.

Με την καθοδήγηση του Λυκούργου Καλαποθάκη, τενόρου που επιφορτίστηκε το ρόλο του σκηνοθέτη, και με οπερατέρ τον Ζόζεφ Χεπ, ο Μιχαήλ έπαιξε στις ταινίες: *Ο Μιχαήλ δεν έχει ψιλά* (Ο τυχερός), *Το όνειρο του Μιχαήλ*, *Ο έρως του Μιχαήλ και της Κοντσέτας*, *Ο γάμος της Κοντσέτας και του Μιχαήλ*, τίτλοι που τους συναντάμε σε διάφορα έντυπα και διαφημιστικά, με παραλλαγές. Στη συνέχεια ο κωμικός μας έμπλεξε σε έρωτες χωρίς ανταπόκριση, εγκατέλειψε την κινηματογραφική του καριέρα και τέλος πέθανε πάμπτωχος στην Κατοχή. Στο περιοδικό *Ο Κινηματογράφος* διαβάζουμε το 1924, με την υπογραφή Μ. Π., για την ταινία *Ο τυχερός*, και για τον ίδιο τον Μιχαήλ.



Ο κ. Μ. Μιχαήλ

Είναι μια απ' τις πιο χαριτωμένες ταινίες που τα επεισόδια αφθονούν και προκαλούν αβίαστο το γέλιο. Τα μαρτύρια που υφίσταται, και το ξύλο που τρώει ένας ατυχής υπάλληλος φαρμακείου (Μ. Μιχαήλ), είναι απερίγραπτα.

Ο Μιχαήλ Μιχαήλ είναι το παιδί της μοίρας, προσπάθησε, πάλησε και κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα μέλλον, μα δυστυχώς εδώ δεν είναι τόπος που μπορεί ν' αναδειχθεί, γιατί του λείπει η υποστήριξη. Σ' άλλο μέρος θα το παίρναν απ' τ' αυτό αυτό το παιδί, θα τον έβαζαν σ' ένα σχολείο της άφωνης τέχνης για να τελειοποιηθεί, και θα τον λανσάρizαν με μεγάλη επιτυχία.

Της μοίρας τ' αποπαίδι
και η αδιαφορία του μεγάλου κεφαλαίου

Ο Βρατσάνος είδε σαν τη μόνη δυνατότητα δημιουργίας βιώσιμης κινηματογραφικής εταιρείας, τη συμμετοχή σ' αυτήν του μεγάλου κεφαλαίου, κατά τα ξένα πρότυπα, και στράφηκε στο να προσελκύσει τους ισχυρούς οικονομικούς παράγοντες της εποχής (Μερκούρης, Πεσμαζόγλου κ.ά.). Όμως το ελληνικό κεφάλαιο δεν είδε, ούτε τότε ούτε αργότερα, τον κινηματογράφο σαν προσοδοφόρα επένδυση

και η έκκλησή του Βρατσάνου έπεσε στο κενό. Αυτός για μια ακόμη φορά ξανοίχτηκε μόνος του και αφού γύρισε μερικά μικρά διαφημιστικά στα 1923-'24, εμφανίστηκε στα 1925 με την μεγάλου μήκους ταινία *Της μοίρας τ' αποπαίδι*. Πρόκειται για το πρώτο καθαρόαιμο ελληνικό μελό (οι περιπέτειες μιας κόρης που με το θάνατο του πλούσιου πατέρα της αναγκάζεται από τον σκληρό και σφετεριστή θείο της να ζήσει στερημένη), ταινία που ζετινάξε οικονομικά και έδωσε οριστικά στο περιθώριο τον παραγωγό της. Ο Βρατσάνος συνέχισε την δονκιχωτική του πορεία μέχρι τον Δεκέμβριο του 1944, όταν πέθανε από αδέσποτη σφαίρα.

Έγραψε ο ίδιος στο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*, το 1928:

Τι τράβηξα τότε! Ο όμιλός μου απετελείτο από τους κ. κ. Γ. Μερκούρη, Περπινάν, Γ. Πεσμαζόγλου, Κων. Κουμανιώτην, συνταγματάρχην, Μίκιον Λυκούδη, αρχιτέκτονα και τον αείμνηστον Πελοπ. Τσουκαλά, πλοίαρχον του πολεμικού Ναυτικού. Μιλούσαμε για εκατομμύρια! Είχαν όλοι ενθουσιασθεί με την επιχείρησιν και με τις κροκετίτσες που συνόδευαν τα ούζα στου κ. Πεσμαζόγλου. Βοηθείοντο ατελιέ και στούντιο στο Ψυχικό του κ. Πεσμαζόγλου. Γραφείο, κατοικία εργατών, ηλεκτροφωτισμός, αυτοκίνητα ιδιόκτητα, κάθε τέλος λεπτομέρεια. Πριν όμως ακόμη σχεδιάσωμεν και το συμβόλαιον της εταιρείας με ειδοποιούν, ότι κάποιος εκ του ομίλου μου, ο και ισχυρότερος παράγων, ανεκάλυψεν, ότι ήμουν περιττός. Τους άνοιξα τα μάτια, τους έστειρα ορθόν το αυγό, έτρεχα, εκοπίαζα, διεξήγα συνεννοήσεις, ανελάμβανα την διεύθυνσιν, τας ευθύνας και εθεωρούμην περιττός.

Απόπειρες σε θολά νερά

Ανεξάρτητα από την αδιαφορία του μεγάλου κεφαλαίου, οι μικροεπιχειρηματίες συνεχώς πάλευαν και πόνταραν στην υπόθεση κινηματογράφος στήνοντας εταιρείες, που είτε κατόρθωναν να γυρίσουν μια-δυο ταινίες είτε, το πλέον συνηθισμένο, καμία. Ανάμεσά τους, η Dag Film, που το 1921 είχε αναλάβει τη διεκπεραίωση του *Ελληνικού θαύματος*. Δημιουργός της, ο Δημήτρης Γαζιάδης, το 1915, στο Βερολίνο. Το 1924 γύρισε ένα ντοκιμαντέρ για τα εργοστάσια του Πειραιά και το 1927 κινηματογράφησε τις *Δελφικές Εορτές* του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού. Αυτό το φιλμ διέσωσε, σαν ιστορικό γεγονός, μια σημαδιακή στιγμή του αλαφροϊσκιωτου ποιητή μας. Την εταιρεία την συναντάμε στην ακμή της μετά το 1928.

Οι εταιρείες Intexfilma Co, Ακρόπολις, Μακρής κ.λπ. δεν κατόρθωσαν να ολοκληρώσουν καμία ταινία, παρά τις βαρύγδουπες εξαγγελίες τους, όπως αυτές της Ακροπόλεως:

Πελώρια εργαστήρια με ειδικάς ηλεκτρικάς εγκαταστάσεις θα κτισθούν το ταχύτερον εις γήπεδα πέραν του Ψυχικού των Αθηνών. Το πρώτον δε φιλμ που θα παρουσιάση, θα είναι όχι μόνον εφάμιλλον των ευρωπαϊκών, αλλά και με πολλές καινοτομίας εις το τεχνικόν του μέρους που θα το καταστήσουν παγκοσμίως γνωστόν.

Η Σπλέντιτ της Θεσσαλονίκης έφερε σε πέρας την Επανάστασή του 1821, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καμινάκη. Η θεματογραφία του 1821, που αδέξια επιχείρησε να ενσωματώσει ο κινηματογράφος μας, ήταν συνηθισμένη εκείνη την εποχή στον ηρωικό χαραγκιόζη.



Ο κ. Α. Γαζιάδης

Άσχημη τύχη είχε η *Τσιγγάνα των Αθηνών*, του Αχιλλέα Μαδρά, του τολμηρού μα και γραφικού πατριάρχη του κινηματογράφου μας. Ο σκηνοθέτης υποδύεται ο ίδιος τον φλογερό τσιγγάνο, ερωτεύεται μια Αμερικανίδα, γίνεται η Αμερικανίδα τσιγγάνα, αγριεύει η ερωμένη του τσιγγάνου και συμβαίνουν διάφορα τραγικοκοιμικά. Η ταινία εμφανίστηκε κατά καιρούς από τον Μαδρά σαν καινούργια παραγωγή και μετονομάστηκε σε *Βράχο του θανάτου* και αργότερα *Ο δολοφόνος φάντασμα*. Το 1931 ενσωματώθηκε στο *Μάγο της Αθήνας*, του ίδιου σκηνοθέτη. Πριν την *Τσιγγάνα* ο Μαδράς είχε γυρίσει το ζουρνάλ *Πρόσφυγες* του πολέμου.

Στην ίδια εποχή, από τη Θεσσαλονίκη ήρθε *Ο Αλή Πασάς και ο Γιαγκούλας* και από τη Δράμα, οι κωμωδίες *Μαρκ γκαρσόν* και *Μαρκ πολυτεχνίτης* μαζί με το δράμα *Έρωτας αγρότου* (με κάθε επιφύλαξη για τους τίτλους και τη διάρκεια των χαμένων αυτών ταινιών). Προσθέτοντας και την αγγλοελληνική *Απαγωγή της ύψης*, σε σκηνοθεσία Αρντάντοφ, έκλεισε μια πρώτη περίοδος του κινηματογράφου μας.

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '50

Με τη λήξη του Εμφυλίου, η κατάσταση στον πολιτικό στίβο ξεκαθάρισε. Οι φιλελεύθερες κυβερνήσεις που αναδείχθηκαν από τις εκλογές του 1950 και του 1951 (Σ. Βενιζέλος, Πλαστήρας), αναγκάστηκαν σύντομα, ανίσχυρες μπροστά στα παιχνίδια της Δεξιάς που την προωθούσαν ανοιχτά οι αμερικάνικες υπηρεσίες, να παραχωρήσουν την εξουσία σ' αυτήν. Οι εκλογικές αλχημείες έδωσαν στον αρχηγό του Συναγερμού, στρατάρχη Παπάγο, 247 έδρες επί συνόλου 300, με ποσοστό 49,22% των ψήφων. Πρόκειται για θεμελίωση της Δεξιάς παντοδυναμίας, που στάθηκε ακλόνητη ως το 1963. Το επίσημο κράτος, σε συνεργασία με το παρακράτος, ξεκαθάρισε τους λογαριασμούς του με τις αριστερές δυνάμεις. Ο μηχανισμός των εκτάκτων μέτρων, που στήθηκε στη διάρκεια του Εμφυλίου, συνέχισε το έργο του, χτυπώντας καθετί το αντιπολιτευόμενο. Το κλίμα της τρομοκρατίας έφτασε ως τις επίσημες εκτελέσεις (Νίκος Μπελογιάννης, Νίκος Πλουμπίδης κ.ά.) ή τις ανοιχτές δολοφονίες βουλευτών (Στέφανος Σαράφης και, αργότερα, Γρηγόρης Λαμπράκης). Τα ξερονήσια και οι φυλακές παρέμειναν γεμάτα μέχρι το 1963.

Στην οικονομία παρατηρήθηκε διαρκής ποσοτική βελτίωση και το 1951, η οικονομική κατάσταση της χώρας ξανακέρδισε το προπολεμικό της έδαφος για να προχωρήσει στην παραπέρα ανάπτυξή της. Η α-

γροτική και η βιομηχανική παραγωγή διπλασιάστηκαν ανάμεσα στο 1952 και το 1963 και ο στόλος των ελλήνων εφοπλιστών με ξένη σημαία κατέλαβε την τρίτη θέση στην παγκόσμια ναυτιλία. Το ακαθάριστο εθνικό εισόδημα, από 80 δολάρια κατά κεφαλή που ήταν προπολεμικά, έφτασε τα 112 το 1951, τα 270 το 1956 και τα 500 το 1964.

Οι πρόοδοι όμως αυτοί των αριθμών δεν είχαν άμεσο αποτέλεσμα στην επίλυση των βασικών λαϊκών προβλημάτων. Η ανεργία (που έφτασε στο 20% του ενεργού πληθυσμού της χώρας), η άνιση κατανομή του εισοδήματος, το φορολογικό σύστημα (που έπλητε τις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις) και η αύξηση του ημερομίσθιου (που αντιστοιχούσε στο μισό της παραγωγικότητας) ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά του βιοτικού επιπέδου εκείνη την εποχή.

Οι οικονομικές ανακατατάξεις, σε συνδυασμό με τις επιδράσεις της δυτικής κοινωνίας, είχαν ως επακόλουθο το μετασχηματισμό της παραγωγικής δομής της χώρας από τον πρωτογενή τομέα στους τομείς της βιομηχανίας και των υπηρεσιών. Οι νέοι τομείς, προνόμιο των αστικών κέντρων, συνέβαλαν καθοριστικά στην αύξηση του πληθυσμού των πόλεων και στη σταδιακή εγκατάλειψη της επαρχίας.

Κάτω από την πίεση για επέκταση της παραγωγής και τη δημιουργία όσο το δυνατόν ευρύτερης αγοράς για τη Δύση, οι

μάζες ωθήθηκαν στη συνεχή αύξηση της κατανάλωσης. Με τη σειρά της, η αύξηση αυτή, για ικανοποίηση πραγματικών ή πλαστών αναγκών, οδήγησε στην αμερικανοποίηση του τρόπου ζωής. Το αυτοκίνητο ιδιωτικής χρήσης, το ηλεκτρικό πλυντήριο, το ψυγείο, η μόδα, ο τουρισμός, τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, από προνόμια των ανώτερων τάξεων, πέρασαν στα μεσοστρώματα και έγιναν όνειρα για όλους. Οι ταβέρνες, τα συγκροτήματα μπουζουκιών και οι κινηματογραφικές αίθουσες σημείωσαν κατακόρυφη άνοδο.

Η επιστροφή στο παρελθόν, με όποια μορφή και αν εκδηλωνόταν, όχι μόνο δεν ωφελούσε, αλλά δημιουργούσε και νέες οδυνηρές περιπέτειες. Αυτό που απόμεινε ήταν η προσπάθεια του καθενός να ζήσει όπως να 'ναι και να ξεκινήσει με καινούργια όνειρα: όχι αντάρτικα, λαοκρατίες, εμφύλιους, αιματοχυσίες και εξορίες, αλλά βασίλεια που θα 'ρχονταν με τη μορφή του καλού πλούσιου να παντρευτούν τη φτωχή κοπέλα, αναπάντεχα λαχεία, ο χαμένος γιος που θα γύριζε πλούσιος και ο θεός από την Αμερική που θα άφηνε την τεράστια κληρονομιά.

Ο κινηματογράφος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη μηχανή παραγωγής των ονείρων. Ο γηραιός αδελφός του, ο καραγκιόζης, βάδιζε προς τη δύση του, οπότε κληρονόμησε αυτός το λευκό σεντονάκι, κυριάρχησε για δύο δεκαετίες, μέχρις ότου επισκέφθηκε την Ελλάδα η νεότερη αδελφή τους, η τηλεόραση. Και όπως κάθε θέαμα, στο βαθμό που ελέγχεται από κέντρα συμφερόντων, έτσι και ο κινηματογράφος συνέβαλε, στο μερίδιό του, να αναλογιστεί στη διαμόρφωση ιδεολογιών.

Αρχίζει ο «Γολγοθάς» του ελληνικού κινηματογράφου

Μια σειρά ηθοποιών τυποποιήθηκε και καθιερώθηκε σε ρόλους παραστατικής παρθένας, εξώγαμου παιδιού, δυστυχισμένης μάνας, έπιστου εραστή, κακού πατέρα. Η Ελένη Χατζηαργύρη, για παράδειγμα, ενσάρκωσε το ρόλο της νεαρής αμαρτωλής μητέρας, γυρίζοντας πάνω από δέκα ταινίες με την ίδια σχεδόν υπόθεση. Η διαφορά βρισκόταν στο εξώγαμο παιδί, που άλλοτε ήταν αγόρι, άλλοτε κορίτσι, άλλοτε μικρό, άλλοτε μεγάλο κ.ο.κ.

Οι πιο γνωστοί από αυτούς τους ηθοποιούς στη δεκαετία του '50 ήταν οι: Σμαρούλα Γιούλη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Δάφνη Σκούρα, Καίτη Πάνου, Νίκος Τζόγιας, Γιώργος Παππάς, Ελένη Χατζηαργύρη, Ελένη Ζαφειρίου, Άννα Κυριακού, Θάνος Κωτσόπουλος, Γιάννης Αργύρης, Νίκος Χατζίσκος, Ορέστης Μακρής, Γιώργος Φούντας, Γκέλυ Μαυροπούλου, Γιώργος Καμπανέλλης, Θόδωρος Μορίδης, Βούλα Ζουμπουλάκη, Άννα Συνοδινού, Έλλη Λαμπέτη, Δημήτρης Χορν, Αντρέας Μπάρκουλης, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Θόδωρος Ξέαρκος, Χριστίνα Σύλλα, Κάκια Αναλυτή, Κώστας Κακαβάς κ.ά.

Η σεναριακή φτώχεια του κύριου όγκου των ελληνικών ταινιών συναγωνίστηκε τη σκηνοθετική και την ένδεια της παραγωγής, όπως και την υποκριτική ανεπάρκεια. Παρά το γεγονός του κοινού αυτού μυστικού, ο καθένας από τους τέσσερις βασικούς παράγοντες που καθορίζουν την επικοινωνία της ταινίας με το κοινό (παραγωγός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος, ηθοποιός), έριχνε τις ευθύνες στους άλλους, και όλοι

είχαν τη συνείδησή τους ήσυχη, διατηρώντας ταυτόχρονα το δικαίωμα της γκρίνιας. Μόνο ο Δημητράκοπουλος, ο Σταθόπουλος και ο Κοκοβός δε διαμαρτυρήθηκαν. Τα 'καναν όλα μόνοι τους.

Τα δημοσιεύματα της εποχής, πέρα από την γκρίνια τους, επιχείρησαν —και το κατάφεραν σε σημαντικό βαθμό— να σκιαγραφήσουν τον κύριο όγκο του κινηματογράφου μας τότε:

Εκείνο που λέμε συνήθως ότι απουσιάζει από τις ελληνικές ταινίες είναι το θέμα. Κάποιο θέμα δηλαδή, κάποια ιστορία, μια υπόθεση, που να έχει την ικανότητα πέρα από μια επιδερμική συγχίνηση να συγκινή πραγματικά. Κάτι που να είναι ζωντανό, αληθινό, πιθανό έστω και που να στερείται από αφορητους μελοδραματισμούς και γνωρίσματα και τετραμμένες κοινοτυπίες. Συνοψίζοντας όλα αυτά θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος δεν κατόρθωσε ποτέ μέχρι σήμερα να ξεφύγει από την συνταγοποιημένη ταινία! Π.χ.: «...σου χάρισα την αγάπη μου και την πέταξες στον βούρκο της κοινωνίας...», ή: «...είμαι μία μάνα που πεθαίνει για το παιδί μου...», ή: «...είμαι ένα τίμιο κορίτσι του λαού που εργάζομαι για να ζήσω...»

Όλα αυτά σημαίνουν ότι πολλά μαντηλάκια θα βρεθούν έτοιμα να μουςκέψουν και να μεταβληθεί η αίθουσα του κινηματογράφου σε έναν ωκεανό δακρύων! Ακολουθώντας την αλάνθαστη αυτή συνταγή οι σκηνοθέτες (οι οποίοι ομολογουμένως, οι περισσότεροι, δεν στερούνται αξίας) και συμβιβάζονται με την παρανοημένη εμπορική απαίτηση, γυρίζουν ταινίες στις οποίες ούτε οι ίδιοι δεν πιστεύουν. Έτσι μοιραία γυρίζονται ταινίες ελληνικές οι οποίες δεν στερούνται μόνο θέματος. Στερούνται και ψυχής!

Γιώργος Λακαρίδης, Ν. Αθήναις, 2-11-1952



Αμάρτσα για το παιδί μου.

(Ελένη Χατζηαργύρη: «Στα χρόνια που ασχολούμαι με τον κινηματογράφο, θα έχω γυρίσει και 10 ταινίες, με την ίδια ακριβώς υπόθεση. Μόνη ίσως διαφορά, το εξώγαμο παιδί, που άλλοτε είναι αγόρι και άλλοτε κορίτσι»).

Μελό και φαρσοκιμωδία είναι τα δύο είδη που δυναστεύουν τον ελληνικό κινηματογράφο. Μετανοούσες αμαρτωλές, συντριμμένες αναξιοπαθούσες καρδιές, επανευρισκόμενα εγκαταλελειμμένα νόθα πλάσματα, ευγενικά και υπέροχα, που κατατρέχονται από τη σκληρή μοίρα, μας αραδιάζει το πρώτο, σωφεράκια και μαστοράκια, ατσίδες της πιάτσας που πεινάνε, αλλά τα βουλεύουμε με διάφορες κομπίνες και στο τέλος λύνουν από ένα θαύμα, το πρόβλημα της ζωής τους, μας παρουσιάζει το δεύτερο. Φτιαχτές οι καταστάσεις και στα δύο, φεύτνια και άπλαστα τα πρόσωπα, πουθενά δεν βρίσκουν αντιστοιχία στην πραγματικότητα.



Πάνω αριστερά: Βίβα Ρένα (Ρένα Βλαχοπούλου, Λάμπρος Κωνσταντάρας).
Πάνω δεξιά: Ξμπαινε Μανωλιό (Σαπφώ Νοταρά, Μίμης Φωτόπουλος).
Κάτω αριστερά: Ο κατεργάρας (Χρόνης Ξαρχάκος, Γιάννης Μιχαλόπουλος).
Κάτω δεξιά: Ένας νομοταγής πολίτης (Σωτήρης Μουστάκας).



Η ΑΚΜΗ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο λαϊκός κινηματογράφος

Στο κεφάλαιο αυτό εκτίθεται το πλέον θεαματικό, όσον αφορά στη σχέση του με τις μάζες, κομμάτι του κινηματογράφου μας: ο λαϊκός κινηματογράφος μιας εποχής, με τις λαϊκές του ταινίες, με το λαό να κατεβαίνει σε προσκύνημα μπροστά στα «παιδιά του λαού», τις γυναίκες, τις κόρες και τις μάνες τους· ο λαϊκός κινηματογράφος με τους κωμικούς και τους δραματικούς του τύπους, τους ήρωες, τους σταρ και τις βεντέτες του, τους βιοπαλαιστές και τους μάγκες με τα δίκτυα ή τρίκυκλα, τη σαπίλα και την αριστοκρατία, τους σοφιάδες και τους πάσης φύσεως λεβέντες του, που η μοίρα προόρισε να επαναφέρουν την ηθική τάξη στον κόσμο τούτο της μυθοπλασίας και όχι της ζωής· ο λαϊκός κινηματογράφος, τέλος, που αναμφίβολα είχε σχέση με το λαό, όμως μεγαλύτερη σχέση είχε με τις μάζες. Με τη χρησιμοποίηση του όρου «μάζα» εμφανίζεται και ο όρος «εμπορικός».

Το θέμα, λοιπόν, αυτού του κεφαλαίου είναι ο εμπορικός κινηματογράφος της χώρας, από τις αρχές της δεκαετίας του '60 ως τα μέσα της επόμενης δεκαετίας, όπου εκεί στη μεταπολίτευση — λίγο πριν, λίγο μετά, δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού το αντικείμενό μας δεν επηρεάστηκε άμεσα από μεταπολιτεύσεις, δικτατορίες

και δημοκρατίες. Άλλοι ήταν οι παράγοντες που οδήγησαν στην εμπορική πτώση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, άσχετοι και ανεξάρτητοι από αυτούς που οδήγησαν στην πτώση της δικτατορίας.

Όσον αφορά στις ταινίες, που εντάσσονται σ' αυτό το κεφάλαιο, και που η εμπορική τους σταδιοδρομία ήταν ασήμαντη, αυτό δεν οφείλεται σε λάθος κατάταξη, αλλά σε κακή εμπορική πράξη των δημιουργών τους. Τα κίνητρα και οι προδιαγραφές μετράνε στην κατάταξη, μαζί με το τελικό αποτέλεσμα. Ο παραγωγός δήλωνε με το ξεκίνημα της ταινίας του και με βάση τις ενδείξεις που υπήρχαν, την επιθυμία του να γυρίσει μια ταινία που κυρίαρχο ρόλο στη διαδικασία της κατασκευής της θα έπαιζαν τα αναμενόμενα κέρδη. Αν ο σκηνοθέτης μιας τέτοιας ταινίας κατάφερε με τις ικανότητές του —ή και με την πονηριά του— και μετέτρεπε την ταινία, ως κάποιο βαθμό, και σε καλλιτεχνικό προϊόν, πέραν του εμπορικού, αυτό είναι μια δεύτερη ιστορία, που κανένας παραγωγός δεν την αρνήθηκε. Εξάλλου, δεν υπάρχει πάντα ασυμβίβαστο μεταξύ Τέχνης και Ταμείου.

Αυτόν τον κινηματογράφο υπηρέτησε στην ανάπτυξή της η Ελληνική Κινηματογραφική Βιομηχανία, με θετικά αποτελέσματα τόσο για τη βιομηχανία της χώρας όσο και για την τέχνη του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα: ως βιομηχανία α-



πασχόλησε κόσμο και έζησαν απ' αυτόν οικογένειες. Ακόμα, η συμβολή εκείνου του κινηματογράφου στον τουρισμό της χώρας ήταν αξιόλογη, όπως και η συμβολή του στα έσοδα του φορολογικού μας συστήματος. Απ' την άλλη, η ανάπτυξη της κινηματογραφικής μας βιομηχανίας συνέβαλε στην τέχνη του κινηματογράφου, γιατί ο κινηματογράφος, πέρα από τέχνη, είναι και τεχνική υποδομή. Η υποδομή δημιουργήθηκε τότε, και σ' αυτή την υποδομή χρωστάνε την ύπαρξή τους οι (όποιον καλλιτεχνικών αποκλίσεων ή επιπευξέων) ταινίες που φτιάχτηκαν τότε και αργότερα.

Το κοινό και η πολιτικοκοινωνική κατάσταση

Όταν εξαντλούσαν οι κινηματογραφικοί παράγοντες της εποχής τις επιθέσεις εναντίον όλων των συναδέλφων τους και του κράτους, στο ερώτημα για το «κατάντημα του ελληνικού κινηματογράφου», συναντιούνταν σ' ένα κοινό σημείο: «Το κοινό φταίει. Όταν γυρίσεις μια ταινία ποιότητας, τα καθίσματα είναι άδεια». Και είχαν δίκιο. Όταν σε κάποια ταινία, ελληνική ή ξένη, κολλήθηκε η «ρετσινιά» «ταινία ποιότητας», δεν κατάφερε να δει στον ήλιο μοίρα. Ο παραγωγός ήταν επιχειρηματίας και έπρεπε να πάρει τα λεφτά του πίσω, φυσικά, και με το εμπορικό κέρδος. Κατά συνέπεια, το προϊόν του, έπρεπε να στοχεύει στη μεγαλύτερη δυνατή κατανάλωση. Τα πολιτιστικά και παιδαγωγικά προϊόντα ήταν έργο της πολιτείας (μόνον της πολιτείας», υποστήριζαν οι παραγωγοί).

Δεν είχαν περάσει ούτε 40 χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή, ούτε 20 από τη γερμανική κατοχή, ούτε 15 από τον

Εμφύλιο. Όμως, αν και ήταν τόσο κοντά όλα αυτά τα τραγικά συμβάντα της φυλής, με την είσοδο της καινούργιας δεκαετίας, εμφανίστηκαν θεαματικές (έστω και αν κάποιες δεν ήταν ουσιαστικές) ανακατατάξεις στον πολιτικό και κοινωνικό χάρτη της χώρας — ανακατατάξεις, που κυοφορήθηκαν στην προηγούμενη δεκαετία. Η βασικότερη ήταν η ανάπτυξη και η σταθεροποίηση της ελληνικής οικονομίας, καθώς και η προσκόλλησή της στη δυτική. Η χώρα κατάφερε να ξεπεράσει την οικονομική κρίση του '59-'62, και μπήκε σε ρυθμό ανάπτυξης. Η Αμερική και οι ευρωπαϊκές μητροπόλεις κατέκτησαν, μα και στήριξαν σαν πελάτη τους, την ελληνική αγορά. Στα μισά της επόμενης δεκαετίας, ο Καραμανλής κατέθεσε στη Βουλή των Ελλήνων: «Η Ελλάδα ανήκει στη Δύση». Και έγινε πιο σαφής διευκρινίζοντας πως «είναι Δύση». Η ανταπάντηση Παπανδρέου: «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες», ήταν καταναλώσιμο σύνθημα.

Ακόμα το εργατικό δυναμικό απορροφήθηκε οι πολλοί έγιναν εργάτες μιας καπιταλιστικής οικονομίας, ντόπιας ή ξένης, μέσω της μετανάστευσης, και οι λίγοι, στελέχη της. Μόνο κάποιοι αδιόρθωτοι αριστεροί βρίσκονταν ακόμα στις φυλακές και οι ελεύθεροι ομοϊδεάτες τους ταλαντεύονταν ανάμεσα στ' όνειρο της λαοκρατίας και στ' όνειρο ενός αυτοκινήτου Ι.Χ. Με χρόνια, με καιρούς, το δεύτερο το απέκτησαν. Το πρώτο πέρασε στη μαρξιστική φιλολογία και στοίχειωσε σαν τον Μαριμαρμένο Βασιλιά και την Κόκκινη Μηλιά.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η μετανάστευση είχε φτάσει σε επίπεδα πανευρωπαϊκής φυγής. Αμερική, Αυστραλία και



Η αρχόντισσα και ο αλτήης: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Φίλιπ Φιλμ (παραγωγή) και Ντίνος Δημόπουλος (σκηνοθεσία): η συνταγή των εμπορικών επιτυχιών.

Γερμανία ήταν τα τρία μεγάλα κέντρα όπου αναπτύχθηκε μια άλλη Ελλάδα, σε άμεση επαφή με τη μητέρα πατρίδα — μια επαφή, που μεταφράστηκε σε εισροή συναλλάγματος και τρόπων ζωής [Η θεία απ' το Σικάγο του Σακελλάριου (1957)] και στην κατανάλωση ελληνικών φοιλογοικών προϊόντων από τους μετανάστες στις παροικίες. Σαν φοιλογοικό προϊόν που ερχόταν από τη μακρινή πατρίδα, πουλήθηκε και ο ελληνικός κινηματογράφος στους μετανάστες μας.

Οι συγκρούσεις στους κόλπους της Δεξιάς (Καραμανλής-ανάκτορα-παρακράτος) και η προσωπικότητα του Γεωργίου Παπανδρέου, που συσπείρωσε γύρω του τον μισό πληθυσμό της χώρας κάτω από τη σημαία του αστικού δημοκρατικού κέντρου, δημιούργησαν τις πρώτες εκδηλώσεις-αμφισβητήσεις στην παντοδυναμία της Δεξιάς. Τα συλλαλητήρια, δειλά στην αρχή, μετατράπηκαν σε ογκώδεις διαδηλώσεις, και ο έλεγχος της κατάστασης ξέφυγε προοδευτικά από τα χέρια των κέντρων εξουσίας, τουλάχιστον των ντόπιων και σίγουρα των «νόμιμων» κυβερνήσεων.

Ένα ερώτημα-σύνθημα που ακουγόταν στη δεκαετία του '60 από πολιτικούς διαφόρων παρατάξεων (Καραμανλής, Παπανδρέου, Ηλιού), ακόμα και από τον Πατακό ακούστηκε, με πρώτο διδάξαντα τον Καραμανλή, ήταν το περίφημο: «Ποιος κυβερνά αυτόν τον τόπο;» Αρχίζει τότε μια ατέλειωτη ιστορία, ίσως λίγο μακάβρια σήμερα, με ποικίλες πολιτικές αναλύσεις, που κατέληγε στις προκατασκευασμένες θέσεις για το παρακράτος, τα ανάκτορα, τη CIA και πλήθος παράσιτα, εκτός από τις «νόμιμες» κυβερνήσεις.

Το ερώτημα αυτό («Ποιος κυβερνά...») θα μπορούσε να είναι τίτλος μελοδράματος ή και φαρσοκιμωδίας. Εκατοντάδες χιλιάδες κατέβηκαν στην κηδεία του Λαμπράκη και εκατοντάδες χιλιάδες στην πρώτη προβολή των ταινιών της Βουγιουκλάκη και του Ξανθόπουλου. Τα 2-3 εκατομμύρια ψήφοι του Καραμανλή, του Παπανδρέου ή του Παπαδόπουλου είναι ασήμαντα μπροστά στα δεκάδες —ίσως και εκατοντάδες— εκατομμύρια εισιτήρια των ταινιών της Βουγιουκλάκη. Δε σχεδιάστηκε μόνο στα ανάκτορα και στο Πεντάγωνο η μοίρα του τό-

που, μα και στα στούντιο του Φίνου και στην περίφημη στοά «Χόλιγουντ» στην Πλατεία Κάνιγγος. Αργότερα, τον δικό τους δρόμο ακολούθησε η Αγία Παρασκευή (Τηλεόραση). Δημοκρατία σημαίνει: η θέληση των πολλών ανάμεσα στους ελεύθερους πολίτες. Ελεύθεροι πολίτες δημιούργησαν τα 750.000 εισιτήρια, σε πρώτη προβολή, στην ταινία *Η αρχόντισσα και ο αλγής της Βουγιουκλάκη*· ελεύθεροι πολίτες, τα 9.000 στην *Εκδρομή του Τάκη Κανελλόπουλου*. Το χαμηλό πνευματικό και πολιτιστικό επίπεδο της χώρας ήταν το βασικότερο αίτιο αυτής της ψαλίδας.

Η εικόνα που παρουσίαζαν οι παραγωγοί

Από το τέλος της δεκαετίας του '50, οι αριθμοί στον πίνακα εισιτηρίων της κινηματογραφικής μας παραγωγής εμφάνιζαν ραγδαία άνοδο, σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια και έδιναν την εικόνα της ευημερίας για μια δεκαπενταετία. Όμως, οι ευημερούντες αριθμοί δεν αντιστοιχούσαν στην οικονομική κατάσταση των παραγωγών. Αυτό το παράξενο Χόλιγουντ-Ελλάδα καμία σχέση δεν είχε με το συνώνυμό του αμερικάνικο, όπου ο αριθμός των παραγόμενων ταινιών ήταν αποτέλεσμα ανάλογου όγκου κεφαλαίων που επενδύονταν σ' αυτές, και ανάλογος ήταν ο όγκος των εισπράξεων από τα εισιτήρια. Το πολυώροφο κτίριο στην Πλατεία Κάνιγγος, που στέγαζε τις περισσότερες εταιρείες παραγωγής και διανομής ταινιών, ονομάστηκε «στοά Χόλιγουντ». Όμως οι εντός της στοάς, όπως και οι εκτός αυτής συνάδελφοί τους, διαπίστωναν και συνεχώς διατύπωναν την άποψή τους για τον α-νόητα μεγάλο αριθμό ταινιών που παράγονταν.



Μερικοί το προτιμούν κρύο
Ηλιόπουλος, Βλαχοπούλου, Φίνος (παραγωγή)
και Γιάννης Δαλιανίδης (σκηνοθεσία): άλλη μια
συνταγή εμπορικών επιτυχιών.

Τα πρώτα ορατά θύματα της πληθωρικής παραγωγής, σε συνδυασμό με την αμφιλεγόμενη ποιότητα και την έλλειψη παράδοσης, μα και της συνέπειας που δημιουργεί την παράδοση, ήταν οι ίδιοι οι παραγωγοί. Έβλεπαν τον κατήφορο που ακολουθούσαν ως συντεχνία, όμως αδυνατούσαν, εξαιτίας του σκληρού ανταγωνισμού, να περιορίσουν την ποσότητα για χάρη της ποιότητας ή, έστω, και για χάρη της τιμής του εμπορεύματός τους.

Ο Φίνος, προς το τέλος της δεκαετίας του '50 (σύμφωνα με τη μαρτυρία του διευθυντή παραγωγής του, Μάρκου Ζέρβα, στην εκπομπή *Παρασκήνιο*), πρόβαλε την ανάγκη να κάνει κανείς πολλές ταινίες, για να υπάρχει ως επαγγελματίας. Τότε, ο Φίνος, το «πολλές ταινίες» το μετέφραζε σε 2-3 το χρόνο. Πολύ σύντομα, με τις αρχές

της επόμενης δεκαετίας, ανέβασε τον αριθμό στις 14. Ο Ζέρβας απέδωσε τη νέα εμπορική ισορροπία σε τέσσερις λόγους: 1) Στη χρησιμοποίηση των ίδιων ηθοποιών σ' αυτές τις ταινίες — οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν αποκλειστικοί συνεργάτες της Φίνος Φιλμ. Μ' αυτό τον τρόπο, η παραγωγή πετύχαινε οικονομικό καστ. 2) Επειδή ο παραγωγός δεν ήξερε ποια ταινία ζητούσαν οι θεατές, ήταν αναγκασμένος να παράγει πλουσιότερο ρεπερτόριο ειδών. Έτσι, είχε πάντα αυτό που χρειαζόταν για να τροφοδοτεί και να ελέγχει την αγορά. 3) Με τις πολλές ταινίες μαζεύονταν γρηγορότερα τα λεφτά. 4) Με τις πολλές ταινίες υπήρχε και ήταν υπολογισμός παράγοντας στο χώρο.

Ο Φίνος, αυξάνοντας συνέχεια την παραγωγή του και βελτιώνοντας αντίστοιχα την τεχνική, έφτασε στην ισορροπία που θα ήταν χρυσή γι' αυτόν, αν διατηρούσε το μονοπώλιο της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών. Όμως, δίπλα του αναπτύχθηκε το ρωμεικό δαίμονιο σε όλο του το μεγαλείο, αν και ήταν περιορισμένος ο αριθμός των παραγωγών που συναγωνίστηκαν με ίσους όρους ή με μικρή διαφορά τον Φίνο. Η υπερπροσφορά σε σχέση με τη ζήτηση είχε αρνητικές επιδράσεις και στις πωλήσεις και στην ποιότητα. Όταν η παραγωγή μειώθηκε, προς τις αρχές της δεκαετίας του '70, από εξωγενείς προς τους παραγωγούς συνθήκες, τότε πια ήταν αργά για διορθωτικές κινήσεις.

Μια περιδιάβαση στις απόψεις που κατά καιρούς διατύπωσαν οι παραγωγοί στα γκάλοπ και στα ερωτήματα που τους τέθηκαν, ρίχνει περισσότερο φως στο προκείμενο θέμα. Ξεκινάμε με την έρευνα που έ-

157
κανε ο Δ.Α. Βαρουτσίης το 1964, στο *Βήμα*, με τίτλο «Παραφροσύνη στον κινηματογράφο μας». Ο Θ. Δαμασκηνός δήλωσε: Άνθρωποι που δεν είχαν καμιά σχέση με τον κινηματογράφο έφθασαν στο σημείο να πουλήσουν τα σπίτια τους για να «γυρίσουν» ταινίες, με την ελπίδα να θησαυρίσουν(!) από την προβολή των ταινιών αυτών... Είμαι σίγουρος ότι οι περισσότερες ελληνικές ταινίες δεν καλύπτουν από την προβολή τα έξοδά τους. Μια χώρα σαν την Ελλάδα, με 8.000.000 πληθυσμό και με γλώσσα που μιλιέται μόνο ανάμεσα σε Έλληνες, δεν είναι δυνατόν να επιτρέψει την υπερπολυτέλεια να παράγει εκατό και πλέον ταινίες το χρόνο.

Ο Φ. Φίνος εξαπέλυσε κι αυτός ένα κατηγορώ κατά του κύριου όγκου της ετήσιας παραγωγής:

Προχειρολογία, σαλταδορισμός και αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζει κατά κανόνα τους διάφορους αυτοαποκαλούμενους κινηματογραφικούς παραγωγούς της χώρας μας. Βασική επιδίωξή τους το εμπορικό κέρδος: πώς να γράλουν περισσότερα χρήματα από την προβολή της ταινίας, διαθέτοντας όσο γίνεται λιγότερα. Οι περισσότεροι από αυτούς ξεκινάνε με ελάχιστα οικονομικά μέσα. Η συνταγή τους είναι γνωστή: μια μηχανή λήψας, μερικοί «ηθοποιοί» και... «γυρίζουμε ταινία».

Η παραγωγός Βασιλεία Δρακάκη δήλωσε: Η ελληνική παραγωγή έχει πέσει στα χέρια ανθρώπων κινηματογραφικά ανίδεων. Σκοπός τους το εμπορικό κέρδος. Διάλεξαν τον κινηματογράφο γιατί τους έπαινε πως προσφέρεται στην πραγματοποίησή του αυτού του σκοπού.

Ο Γιώργος Λαζαρίδης, παραγωγός, σκηνοθέτης, κριτικός, σεναριογράφος, συμπλήρωσε:

(CIP) = 100% (Paris, 1988)

ДИКАЯ ОХОТА НА УИЛОКОВ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κινηματογράφος του πραγματικού

Γιώργος Νικολακάκης

Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε για πρώτη φορά σαν ντοκιμαντέρ. Οι πρώτες εικόνες του Marey, του Regnault, του Méliès, του Louis Lumière και του Edison ήταν απόπειρες αποτύπωσης της πραγματικότητας πάνω στο φιλμ. Τα είδη δεν είχαν ακόμα διακριθεί και οι διαφορές των προσεγγίσεων εξέφραζαν διαφορετικές αντιλήψεις της πραγματικότητας όπως μπορούσε να παρασταθεί με τη χρήση του νέου μέσου.

Για τον Marey και τον Regnault το «χρονοφωτογραφικό» μέσο μπορούσε να έχει μια θαυμάσια επιστημονική χρήση στη μελέτη της κίνησης, της φυσιολογίας, των μορφών της συμπεριφοράς των ανθρώπων, των ζώων ή των πουλιών. Για τον Louis Lumière ο κινηματογράφος ήταν αρχικά εφεύρεση και παιχνίδι, για να γίνει στη συνέχεια μια γραφίδα επικαίρων. Μια προδρομική μορφή της ειδησεογραφικής τηλεόρασης και του κινηματογραφικού ρεπορτάζ. Ο Méliès είναι ο πρώτος που θα συλλάβει τη μαγική του πλευρά, της ψευδαισθήσης και της θαυμαστοποιίας. Ίσως επειδή ως καλλιτέχνης, άνθρωπος του θεάτρου και της ταχυδακτυλουργίας, θα κατανοήσει γρήγορα πόσο επαναστατικό μπορεί να γίνει το συγκεκριμένο μέσο για την ψυχαγωγία και τη μαζική διασκέδαση. Ο Edison και οι συνεργάτες του θα δουν τον κινηματογράφο απλώς σαν μια ακόμα εφεύρεση που διευρύνει την οικονομία του μαζικού θεάματος. Θα δοκιμάσουν, χωρίς μεγάλη επιτυχία, να το συνδυάσουν με την άλλη τους εφεύρεση, το φωνογράφο.

Οι πρώτες κινούμενες εικόνες είναι διστακτικές· μοιάζουν ν' ανιχνεύουν την πραγματικότητα αναζητώντας έναν κώδικα επικοινωνίας και μια γλώσσα. Μοντέλο τους συχνά είναι η φωτογραφία, που έχει ήδη αναδείξει σε μεγάλη τέχνη την carte-postale με τοπία, πόλεις, λιμάνια, σύμβολα. Η carte-postale, βοηθούμενη από την εξάπλωση των ταχυδρομικών δικτύων, είχε γίνει ένα επικοινωνιακό προϊόν που πήγαινε παντού και μπορούσε να «φέρει» μηνύματα που ενσωμάτωναν μια σύνθετη γλώσσα εικόνας, γραφής, συναι-

σθημάτων και συμβόλων. Ο κινηματογράφος στα πρώτα του βήματα ακολούθησε πιστά αυτό το χνάρι.

Οι ταινίες των αδερφών Lumière είναι κινούμενες carte-postales. Ξεκινούν από τις «αυτοβιογραφικές» τους ταινιούλες, που είναι οικιακά ντοκιμαντέρ οικογενειακού ναρκισσισμού με το μωρό, το σπίτι, τους υπηρέτες, τη γλότη, κάτι σαν αρχαιολογία της σημερινής οικογενειακής βιντεοκάμερας και των «ωραίων» στιγμών. Στη συνέχεια, όταν η επιχείρησή τους αρχίζει ν' αναπτύσσεται, οι οπερατέρ τους θα γυρίσουν όλον τον κόσμο παράγοντας «κινηματογραφικές» carte-postales, τα περίφημα επίκαιρα.

Μια όμορφη και τακτοποιημένη πλευρά της πραγματικότητας αναδεικνύεται με τις κεντρικές πλατείες, την κυριακάτικη βόλτα, τις παρελάσεις και την αναψυχή, ενώ παράλληλα οι κινούμενες εικόνες επιζητούν την κίνηση, τα θερμά σημεία και την ταχύτητα, θέλοντας να αποδείξουν ότι δεν είναι στατικές και μπορούν να ξεφύγουν απ' τη βαρύτητα. Πράγματι, όλα τα «ζωντανά» σημεία κινηματογραφούνται και απαθανατίζονται: λιμάνια, σταθμοί, τρένα, αυτοκίνητα, αεροπλάνα, αγώνες, χρηματιστήρια, πόλεμοι. Η πραγματικότητα παρουσιάζεται κατ' αρχήν ως περιγραφή, που η «πυκνότητά» της έχει να κάνει περισσότερο με τη σωστή επιλογή του «σημείου» παρά με την ερμηνεία της.

Η «σχολή» του ντοκιμαντέρ των αδελφών Lumière κατορθώνει να παράγει εικόνες ενός κόσμου που εκλαμβάνεται ως δίκτυο εθνών, πρωτευουσών, κεντρικών λεωφόρων, κοινωνικών κόμβων, παρελάσεων και επιδείξεων. Η συγκριτική τους δύναμη είναι ακριβώς αυτό: η πλατεία του Πεκίνου διαφέρει από την πλατεία του Βερολίνου, όμως μέσα τους κινούνται ήδη τα ίδια αντικείμενα: αυτοκίνητα, στολές, τραμ, ρυθμοί της καθημερινότητας, και κυκλοφορεί το ίδιο «άρωμα» εποχής της μοντερνικότητας. Οι εικόνες δείχνουν ισχυρούς συμβολικούς τόπους, «σήματα κατατεθέντα» των πόλεων, των εθνών, των γεγονότων: τη Wall Street, τον Πύργο του Αιφελ, ποδηλατικούς αγώνες, κ.λπ. Απουσιάζουν παντελώς εικόνες που δεν είναι μοντέρνες: ελάχιστο φολκλόρ, καθόλου αγρότες και στιδήποτε μπορεί να θυμίζει αναχρονισμό και ζωντανό παρελθόν. Ο κόσμος που παρελαύνει μπροστά από την κάμερα είναι κουρντισμένος όπως κι ο κινητήριος μηχανισμός της, και έχει σειρά, τάξη, ρύθμιση και προοπτική.

Οι προσπάθειες του Méliès στη μυθοπλασία με το κινηματογραφημένο θέατρο, την κινηματογραφημένη λογοτεχνία, τη σκηνοθεσία της ταχυδακτυλουργίας, δείχνουν έναν άλλο δρόμο, αυτόν που θα ακολουθήσει ο μεγάλος κινηματογράφος, ο μετέπειτα κλασι-

κός. Εδώ κίτζεται μια γλώσσα της αφήγησης που θα οργανώσει τα είδη, τις μυθοπλασίες, τις ιστορίες, και θα κάνει τον κινηματογράφο βιομηχανία ονείρου και ψυχαγωγίας των μαζών. Αυτή η νέα τέχνη ξαναγράφει την ιστορία του θεάματος, της λογοτεχνίας, του θεάτρου και των Καλών Τεχνών προς ίδιον όφελος, και γίνεται το όχημα που τις υποδέχεται εικονοποιημένες και μεταγλωττισμένες.

Παρ' όλα αυτά, το παράθυρο που άνοιξαν στον κόσμο οι πρώτες κινηματογραφικές εικόνες της πραγματικότητας ολοένα και διευρύνονταν. Το ταξίδι της πραγματικότητας μέσα στον κινηματογράφο είχε αρχίσει και τίποτε δεν μπορούσε να το σταματήσει.

Ο εμπορικός κινηματογράφος, οι εθνικές σχολές, οι υπερπαραγωγές, οι ιστορικές ανακατασκευές, τα διάφορα είδη και οι μορφές δεν μπόρεσαν, παρά τη θεαματική τους επιτυχία, να περιορίσουν τις κινούμενες εικόνες στον αποκλειστικό χώρο της μυθοπλασίας. Ο κινηματογράφος του πραγματικού είναι παρών από την αρχή της ιστορίας του νέου μέσου, γνωρίζοντας πολλές και ποικίλες διακυμάνσεις, ακόμα και περιόδους μεγάλης ύφεσης. Η ανάδυσή του, με τη βοήθεια της τηλεόρασης, ξανανοίγει τη συζήτηση που αφορά τη σχέση του κινηματογράφου και της πραγματικότητας, του κινηματογράφου και της παράστασης.

Ο κινηματογράφος γίνεται ο αδιάψευστος μάρτυρας του μοντέρνου και της πορείας του για την κατάκτηση του κόσμου. Προηγούνται η εξερεύνηση και το ταξίδι. Και τα δύο είναι παλαιά όσο κι ο κόσμος, όμως η βιομηχανική εποχή θα τους προσδώσει νέες διαστάσεις που αλλάζουν τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, μετατρέποντάς τα σε επικοινωνιακές πρακτικές ανατροπής και αναδιάταξης. Το λογοτεχνικό έργο *Ο γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες* θα γίνει εικονική αφήγηση μίας ή δύο ωρών στη σκοτεινή αίθουσα του κινηματογράφου, κι ένα ταξίδι που περικλείει πολλά από τα μοτίβα και τα «μηνύματα» του πολιτισμού μας. Οι ταξιδιωτικές ταινίες είναι τα πρώτα έργα που μας φέρνουν σε επαφή με άγνωστους και «ανεξερευνήτους» κόσμους. Διαδέχονται μια ήδη υπάρχουσα και, εν πολλοίς, επικαιρική ταξιδιωτική λογοτεχνία και εικονογραφία που ανθεί από τα τέλη του περασμένου αιώνα. Τα χρόνια του 1910 και του 1920 έχουν ακόμα τυχοδιώκτες, χρυσοθήρες, τολμηρούς εξερευνητές και αποφασισμένους ιεραποστολόους. Επιστημονικές, τεχνικές ή στρατιωτικές αποστολές εξακολουθούν να αναζητούν τα κυριολεκτικά όρια του κόσμου στη γεωγραφία των πόλων, στις κορυφές των βουνών, στα αδιαπέραστα δάση και στις μεγάλες ερήμους. Παράλληλα, οι τεχνολογίες της κοινωνίας, της επικοινωνίας και του χρόνου «καταργούν» τις αποστάσεις και διαμορφώ-

νουν ένα νέο περιβάλλον. Ο Λίντμεργκ κάνει την πτήση πάνω απ' τον Ατλαντικό ενώνοντας τον νέο με τον παλιό κόσμο. Η περιπέτεια, η κατάκτηση και το επίτευγμα είναι τα στοιχεία που διαμορφώνουν την ιδεολογία του ταξιδιού και της κινητικότητας της νέας εποχής.

Τα πρώτα αυθεντικά ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ αρχίζουν να γυρίζονται λίγο μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Είναι κυρίως σύντομες περιγραφές ωραίων τροπικών ή άλλων τοπίων με ολίγον ανθρώπινο φυλετικό ντεκόρ. Και οι ταινίες μυθοπλασίας θα σπεύσουν να αγκαλιάσουν τα εξωτικά θέματα. Τα σχόλια και η γραπτή αφήγηση αυτών των βουβών ταινιών αφήνουν ένα μυστήριο, μια ανησυχία ή μια απειλή για το απρόβλεπτο και το θαυμαστό να πλανάται στην ατμόσφαιρά τους. Όπως σημειώνει ο André Bazin πρόκειται για έναν μοντέρνο μυστικισμό, έναν ανανεωμένο απ' τα μέσα επικοινωνίας εξωτισμό, που θα μπορούσαμε ν' αποκαλέσουμε «εξωτισμό του ενσταντανέ».

Το είδος θα οδηγηθεί γρήγορα στην παρακμή, μόλις το κοινό βαρεθεί την εκζήτηση και τον εντυπωσιασμό. Το *κυνήγι του λιονταριού* δε γίνεται συναρπαστικό αν δεν καταβροχθιστούν νέγροι βαστάζοι. Στο *Σας μιλά η Αφρική* κάποιος νέγρος θα γίνει ορεκτικό κροκοδείλων. Στο *Τρέιντερ Χορν* ένας άλλος θα εμβολιστεί από ρινόκερο! Έτσι, ύφανε το μύθο μιας Αφρικής αγρίων και θηρίων, με κατάληξη τον *Ταρζάν* και τους *Θησαυρούς του Σολομώντα* (André Bazin, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, σελ. 52-53).

Ο Robert Flaherty με το πολικό «ντοκιμαντέρ» του *Ο Νανούκ του Βορρά*, το 1922, θα φέρει μια επανάσταση. Παρουσιάζει ένα φιλμ γυρισμένο στα «φυσικά» ντεκόρ, χωρίς ηθοποιούς, χωρίς ιστορία και υπόθεση, με μόνο θέμα την καθημερινή ζωή, την εναλλαγή των εποχών και των ασχολιών μιας μικρής ομάδας «ανθρώπων». Αλλά το σημαντικότερο είναι ότι μέσα στην ταινία παίζουν, χαμογελούν και αισθάνονται πραγματικοί «άγριοι» Εσκιμώοι Inuit του κόλπου του Hudson. Το φιλμ είναι άψογα γυρισμένο, με θαυμάσια φωτογραφία και με την εντελώς νέα αισθητική που φέρνουν οι πάγοι στον κινηματογράφο.

Το φιλμ του Flaherty θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία για ταινία του είδους και θα βρει πολλούς μιμητές. Θα εγκαινιάσει, μάλιστα, τη μόδα των εξωτικών ταινιών με κατηγορίες όπως: λευκά ή φιλμ πάγων, τροπικά και ασιατικά ισημερινά, μαύρα ή αφρικανικά.

Οι ταινίες αυτές δε θα επιτύχουν γιατί είναι επιφανειακές, ηθελημένα στερεοτυπικές και ο φωτογραφικός τους νατουραλισμός δεν είναι αρκετός για να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή.

Η πραγματική καινοτομία του Flaherty δε βρισκόταν ούτε στην έξοχη, κατά τα άλλα, φωτογραφία ούτε στο μοντάζ ούτε στην εξωτική θεματική του. Αυτά βοήθησαν, αλλά δε θα επαρκούσαν ποτέ από μόνα τους. Η πρωτοτυπία του συνίστατο στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε και αναπαρέστησε το θέμα του. Ο τρόπος εμπεριείχε τη μέθοδο, που δεν ήταν άλλη από την επιτόπια έρευνα. Χωρίς θεωρητική ή πρακτική γνώση ανθρωπολογίας ο Flaherty «ανακάλυπτε» την επιτόπια έρευνα την ίδια περίοδο με τον Malinowski, χιλιάδες μίλια μακριά από τα νησιά Trobriands και χωρίς να έχει καθόλου τις ίδιες ακαδημαϊκές ενασχολήσεις. Ο Flaherty πήγε για πρώτη φορά στις αρκτικές περιοχές το 1910-12, επέστρεψε και άρχισε να κάνει τις πρώτες κινηματογραφικές δοκιμές του το 1914, και συνέχισε την περιπέτειά του στον Πόλο ως το 1922, χρονιά προβολής του *Νανούκ*. Όλο αυτό το διάστημα γνώρισε από κοντά τις συνθήκες ζωής των ανθρώπων, συνδέθηκε μαζί τους με δεσμούς φιλίας, μίλησε τη γλώσσα τους και σκέφτηκε πάγω στην αισθητική τους. Τα αποτελέσματα αυτής της επένδυσης σε χρόνο, γνώση, κατανόηση, φιλία και αίσθημα φαίνονται στην εκπληκτική δύναμη της «απλής» αυτής ταινίας, που καταφέρει ακόμη και σήμερα να μας καθηλώνει. Ο Flaherty πέρασε από το στερεότυπο στο αρχέτυπο. Το χαμόγελό του Νανούκ γίνεται το χαμόγελο ενός πολιτισμού που μας απευθύνεται ηθελημένα. Ο Flaherty δε φωτογράφησε την πραγματικότητα και δεν έκανε ένα φιλμ καταγραφής, αλλά κατασκεύασε μια ταινία ερμηνείας. Η ειδοποιός διαφορά είναι ότι ο Νανούκ και οι σύντροφοί του έπαιξαν τους εαυτούς τους, παρουσίασαν τα στιγμιότυπα της καθημερινότητάς τους συνειδητά και μας έδειξαν ότι είναι εκεί και υπάρχουν με το δικό τους τρόπο. Οι όποιες ενστάσεις μας για την προσέγγιση του Flaherty δεν μπορούν να ακυρώσουν την πρωτοτυπία και την αξία της μεθόδου που εγκαινίασε.

Κάθε ταινία του Flaherty εκφράζει την περιπέτεια αυτής της μεθόδου (*Μοάνα*, *Ταμπού*, *Ο άνθρωπος του Αράν*, *Λουιζιάνα στόρι*, κ.ά.) και την προσπάθειά του να δημιουργήσει έναν διαφορετικό κινηματογράφο ερμηνείας του πραγματικού με τα υλικά της τέχνης και της εθνογραφικής πρακτικής του πεδίου. Όλη η ζωή του Flaherty και της οικογένειάς του είναι μια περιπλάνηση ζωής στους Πόλους, στις θάλασσες του Νότου και σ' άλλα μη εξωτικά μέρη, όπου προσπαθεί να βιώσει την αλήθεια αυτών των «άλλων» κοινωνιών. Αποπειράται να κατανοήσει τον ιδιότυπο λόγο τους και να εκφράσει με την κινηματογραφική γλώσσα την αγωνία και, συνάμα, το μεγαλείο της ύπαρξής τους. «Δεν είναι η παρακμή αυτών των

λαών, ως συνέπεια της επιβολής του λευκού που μ' ενδιαφέρει. Αντίθετα, θέλω να δείξω τον πρωταρχικό μεγαλείο και την αυθεντικότητα αυτών των ανθρώπων όσο είναι ακόμα καιρός» (R. Flaherty, αναφορά στο *Marsolais* 1974, σελ. 39).

Ο Flaherty αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα σαν ουσία, την οποία μόνο πηγαίνοντας στο βάθος των πραγμάτων μπορείς να «ανακαλύψεις» και να αναπαραστήσεις. Το φαίνεσθαι κρύβει το είναι, τον πυρήνα μέσα στον οποίο πρέπει να αναζητηθεί αυτό που εκφράζει τον βαθύτερο χαρακτήρα ενός πολιτισμού. Στόχος του κινηματογράφου της «αλήθειας» είναι να υπερβεί το φαινόμενο, καθιστώντας το μυθοπλαστικά αληθοφανές μέσα από μια διαδικασία έρευνας, κατανόησης, συναισθήματος και αναπαραστατικής ερμηνείας.

Απ' την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στην επαναστατημένη Ρωσία, ένας κινηματογραφιστής και θεωρητικός, ο Dziga Vertov, κάνει την εμφάνισή του την ίδια περίοδο. Η οπτική του βρίσκεται στον αντίποδα του Flaherty. Για τον Vertov ο κινηματογράφος είναι μια νέα τέχνη που οφείλει να διαμορφώσει την οπτική της γλώσσα χωρίς δάνεια και επιρροές από το θέατρο, τη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική.

Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μπορεί να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, να συλλάβει την αλήθεια της και να την αποτυπώσει σε όλες τις δυνατές εκδοχές της.

Το Kino-pravda, ο κινηματογράφος-αλήθεια, είναι το εργαστήρι του κινηματογράφου-μάτι, είναι τα κείμενα, τα μανιφέστα και η μέθοδος μιας νέας κινηματογραφικής αντίληψης. Η ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* είναι μοναδική στην ιστορία του κινηματογράφου. Αποτελεί διατριβή πάνω στο τι είναι κινηματογράφος όπως τον αντιλαμβάνεται ο Vertov. Η ταινία απεικονίζει την καθημερινότητα μιας μεγαλούπολης, όπως επιχειρεί να τη συλλάβει ένας αεικίνητος, πανταχού παρών και ευρηματικός οπερατέρ. Η πραγματικότητα είναι πολύμορφη, πολύβουη, ετερόκλητη, όμορφη ή άσχημη, χαλαρή ή εντατική, υπάρχει η εναλλαγή των ωρών του φωτός και του σκοταδιού, ο ρυθμός της εργασίας και η ανάπαυση ή η σχολή.

Παρελαύνουν όλα τα μέσα της τεχνολογίας και του βιομηχανικού ρυθμού της επικοινωνίας, της συγκοινωνίας, του εργοστασίου, αεροπλάνα, τρένα, αυτοκίνητα, τηλεγράφοι, ποδήλατα, όλων των ειδών οι μηχανές, απλές, σύνθετες, συνδυασμένες. Όλα συμμετέχουν στη συμφωνία των ρυθμών της πόλης. Είναι ένα έργο απόλυτου φορμαλιστικού μπρεσιονισμού. Ο κάμεραμαν με το κυκλώ-

πειο μάτι του βλέπει τα πάντα και μας εκθέτει πώς κινηματογραφούμε, πώς καταγράφουμε, πώς επιλέγουμε. Ο Vertov επινοεί τεχνικές, φαντάζεται τον ήχο που δεν υπάρχει, την κινούμενη κάμερα, τη φορητή κάμερα και τα φωτοευαίσθητα φιλμ. Μας δείχνει ποιες είναι οι δυνατότητες του μέσου και προσπαθεί να προβλέψει πού θα μπορούσαν να οδηγήσουν. Η ταινία αποτελεί μια πλήρη αναστοχαστική προσέγγιση του ίδιου του κινηματογράφου ως επικοινωνιακού μέσου, επιστημονικού εργαλείου, καλλιτεχνικής έκφρασης, ιστορικού ντοκουμέντου ή παιχνιδιού. Παράλληλα, παρουσιάζονται όλα τα στάδια παραγωγής του: λήψη, ντεκουπάς, μοντάζ, προβολή, υποδοχή κοινού κ.λπ.

«Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» μας προτρέπει να δούμε στη βουβή ακόμη ταινία τον ήχο που έρχεται, το μη ορατό με το μικροσκόπιο ή το τηλεσκόπιο, τις ανεστραμμένες λήψεις και την οπτική ανάλυση, μέσα από μια ποίηση εντυπώσεων, ρυθμών και εναλλαγών, που παράγουν την κινηματογραφική συμφωνία της πραγματικότητας. Όλα οδηγούν σταθερά σ' αυτό που ο Vertov θέλει να ισχυριστεί. Ότι ο κινηματογράφος μπορεί να γίνει η «ολιστική» τέχνη του πραγματικού, ή, όπως έλεγε ο ίδιος, «Μια νέα μορφή τέχνης, η τέχνη της ίδιας της ζωής» (D. Vertov, 1972, σελ. 133).

Ο Dziga Vertov, όπως και πολλοί σοβιετικοί ομότεχοί του τα χρόνια του 1920, έδιναν μεγάλη σημασία στο μοντάζ. Παρά τις ιδεολογικές και αισθητικές διαφορές τους έβλεπαν στο μοντάζ τη διαδικασία κατασκευής της γλώσσας του φιλμ.

Για τον Vertov το μοντάζ είναι μια ολοκληρωτική διαδικασία, που αναφέρεται στη σύλληψη, στη σκέψη, στον τρόπο κατασκευής, στο αποτέλεσμα και στην αξιολόγηση. Μέσω του μοντάζ δομείται, αποδομείται και αναδομείται διαλεκτικά η ταινία, και κατ' επέκταση η πραγματικότητα ως ερμηνεία. «Κάθε φιλμ είναι μοντάζ ξεκινώντας απ' την επιλογή του θέματος, τη λήψη των εικόνων ως την εμφάνιση και την τελική του μορφή. Το φιλμ είναι μοντάζ σ' όλη τη διαδικασία της κατασκευής του» (D. Vertov, 1972, σελ. 129). Ο Vertov αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα σαν ένα μωσαϊκό, σαν ένα μπρεσιονιστικό τοπίο και σαν ένα παζλ, τα κομμάτια του οποίου θα ενώσει με το «μοντάζ» ο κινηματογραφιστής-σκηνοθέτης. Όμως ο τρόπος της συνένωσης, ακόμα κι όταν γίνεται μηχανικά, οφείλει ν' ακολουθεί τους κανόνες μιας αρμονικής σύνθεσης.

Για τον Vertov η πραγματικότητα είναι κίνηση, σύγκρουση, μετασχηματισμός, αλλαγή. Κάθε τι είναι καινούριο, δεν υπάρχει επανάληψη, η πραγματικότητα είναι ένα ποτάμι· πρέπει να βρεις το ρυθμό της ροής του. Η παράστασή της δεν είναι αναπαραστατική,

είναι σύλληψη φυσικού φαινομένου. Μόνο το μοντάζ μάς επιτρέπει να την κατανοήσουμε και να προτείνουμε μια εκδοχή κατασκευής της εικόνας της.

Ο Flaherty και ο Vertov, παρά τη φαινομενική ασυμβατότητα των αντιλήψεων και των κινηματογραφικών τους πρακτικών, υπηρέτησαν δύο τάσεις προσέγγισης του πραγματικού, τις οποίες οδήγησαν ως τις έσχατες συνέπειές τους. Μέσα απ' αυτή τη λογική η «μυθοπλασία» του Flaherty γίνεται ντοκιμαντέρ και το «ντοκιμαντέρ» του Vertov γίνεται μυθοπλασία.

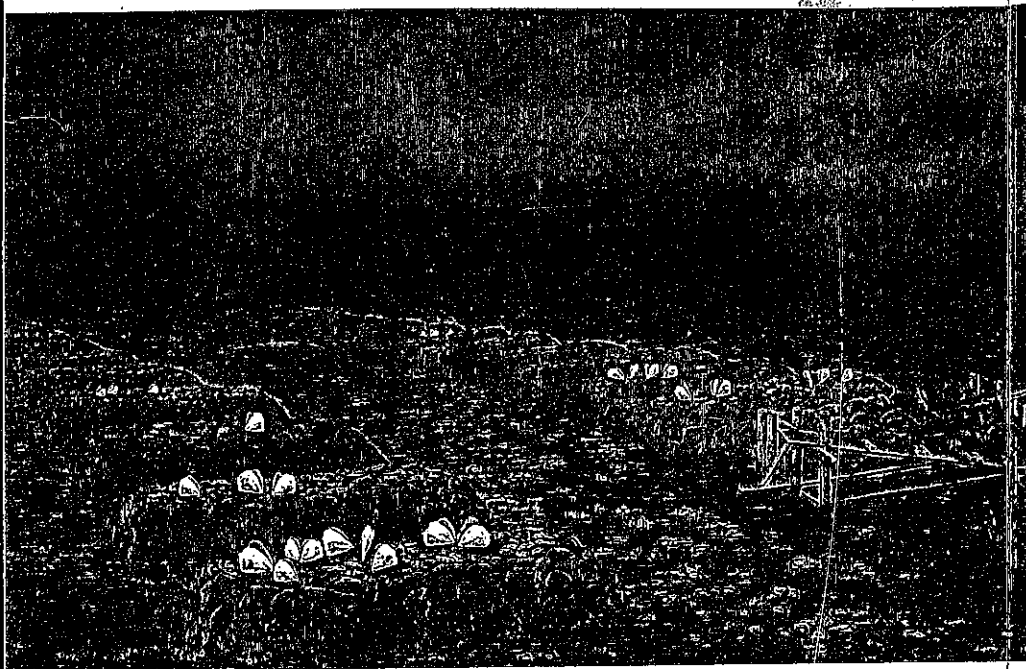
Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους-όρια του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας κινείται αυτό που αποκαλούμε **κινηματογράφο του πραγματικού**. Είναι ένας κινηματογράφος που καλείται να υπερβεί τις αντιθέσεις ρεαλιστικού και φανταστικού, αλήθειας και κατασκευής, πραγματικότητας και ψευδαίσθησης. Ο κινηματογράφος του πραγματικού, ανεξάρτητα από το αν επιλέγει να είναι εθνογραφικός, κοινωνιολογικός, περιγραφικός κ.λπ., οφείλει πρώτιστα να είναι ερμηνευτικός και αναστοχαστικός.

Ο Vertov και ο Flaherty παρέμειναν για πολλά χρόνια περιθωριακοί και αγνοημένοι μετά την αρχική τους επιτυχία και αναγνώριση. Μόνο ύστερα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κάτω απ' την επίδραση πολλών γεγονότων και την ανάδειξη καινούριων παραμέτρων, τα γραπτά και οι ταινίες τους ανασύρθηκαν και ξανασυζητήθηκαν. Ο μεταπολεμικός ιταλικός νεορεαλισμός και οι νέες κινηματογραφίες της δεκαετίας του 1960, μέσα από την προσπάθεια ανανέωσης της κινηματογραφικής γλώσσας, ήρθαν σ' επαφή με το έργο των δύο ποιητών του κινηματογράφου του πραγματικού. Αναζήτησαν μέσα στο έργο τους εκείνη την ιδιαίτερη προσέγγιση της καθημερινότητας που ανοίγει το δρόμο στην εθνογραφική εμπειρία της πραγματικότητας.

Η είσοδος της τηλεόρασης στο προσκήνιο, τη δεκαετία του 1960, και οι νέες τεχνικές λήψης της εικόνας και του ήχου συνδυασμένες με ειδικές καινοτομίες, έδωσαν νέα ώθηση στον μέχρι τότε αγνοημένο και δύσκολα πραγματοποιήσιμο κινηματογράφο του πραγματικού. Το ντοκιμαντέρ και ο εθνογραφικός κινηματογράφος μπορούσαν να γίνουν κινηματογράφοι με ευρύτερη πολιτική λειτουργία. Κινηματογράφοι των φτωχών, των απόκληρων του Τρίτου Κόσμου, των εθνικοαπελευθερωτικών κινημάτων, των γυναικών, της νέας αμφισβήτησης και της ταυτότητας των νέων. Επιπλέον, κινηματογράφοι που θα συνέθεταν την επιστημονική προσέγγιση με την καλλιτεχνική γλώσσα.

Βιβλιογραφία

- BARNOUW ERIK, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, 1983
- BARSAM RICHARD, *The Vision of Robert Flaherty*, Indiana University Press, 1988
- BARTHES ROLAND, *Εικόνα-μουσική, κείμενο*, εκδ. Πλέθρον, 1988
- BAZIN ANDRÉ, *Τι είναι ο Κινηματογράφος*, (μτφρ. Κ. Σφήκας), τόμοι 1&2, εκδ. Αιγόκερως, 1988 Έ
- BURCH NOEL, *Πράξη του κινηματογράφου* (μτφρ. Κ. Σφήκας), εκδ. Παίδριδη, 1982
- CRAWFORD PETER JAN and TURTON DAVID (eds), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, 1992
- FERRO MARC (ed.), *Film et Histoire*, ed. de l' EHESS, Paris, 1984
- HEIDER KARL G., *Ethnographic Film*, University of Texas, 1976
- KRACAUER SIEGFRIED, *Θεωρία του κινηματογράφου* (μτφρ. Κ. Κούρτοβικ), εκδ. Κάλβος, 1983
- MARSOLAIS GILLES, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974
- METZ CHRISTIAN, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I&II, Paris, Klincksieck, 1976
- MORIN EDGAR, *Le cinéma où l' homme imaginaire*, ed. De Minuit, Paris, 1956
- ROSSELLINI ROBERTO, *Le cinéma révéle*, Flammarion, Paris, 1984
- SADOUL GEORGES, *Η ιστορία του κινηματογράφου* (μτφρ. Α. Μοσχόβακης), εκδ. Φέξη, 1960
- VERTOV DZIGA, *Articles, journaux, projets*, Paris 10/18, Cahiers de Cinema, 1972
- ΛΟΤΜΑΝ ΓΙΟΥΡΙ, *Αισθητική και Σημειωτική του κινηματογράφου* (μτφρ. Πόλλα Ζαχοπούλου-Βλάχου), εκδ. Θεωρία, 1992

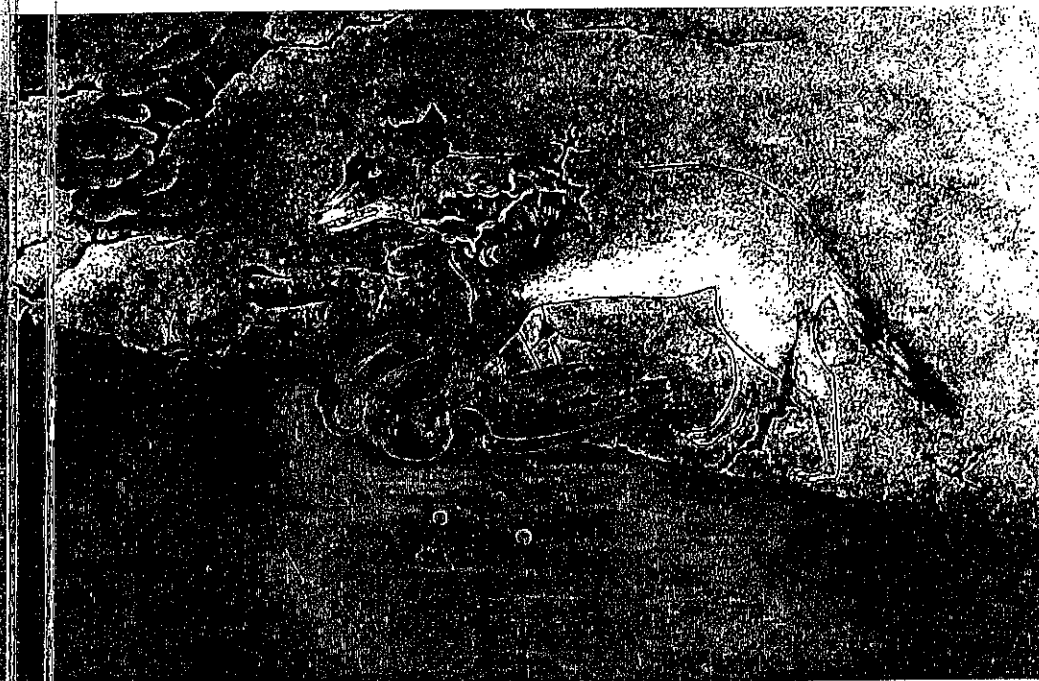


ΕΠΙ ΤΟΝ ΤΥΠΟΝ: Γ. Μανιάτης, Θ. Βουρεκάς, Α. Θεοφίλου - Ε. Μπιτσάκης, Α. Σαραφιανός, Α. Μπελαντής.
ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΟΛΟΓΙΑ: Β. Amengual: «Ο Κουλεσόφ δημιούργησε τον κινηματογράφο...» - Τ. Dant και G. Gilloch: Εικόνες του παρελθόντος (Θεωρίες των Μπένγιαμιν και Μπαρτ περί φωτογραφίας και ιστορίας) - Χρ. Δερμεντζόπουλος: Η «ρεαλιστική» οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου: τα όρια του κινηματογραφικού θεάματος - Δ. Κερκινός: Ο ρεαλισμός στον κουβανέζικο κινηματογράφο: χρήση και διαπραγμάτευσή του από τους θεατές της Αβάνας στα τέλη της δεκαετίας του 1990 - L. Srinivas: Το ενεργητικό κοινό: η ιδιότητα του θεατή, οι κοινωνικές σχέσεις και η εμπειρία του κινηματογράφου στην Ινδία - D. Crowe: Αντικειμενικότητα, Φωτογραφία και Εθνογραφία - E. Bickerton: Δαιμονισμένη κινηματογραφική κάμερα (Ζαν Ρους, Εθνογράφος Κινηματογραφιστής: 1917-2004). **ΠΟΙΗΣΗ:** Για τον Μπέρτολτ Μπρεχτ - Ποιήματα. **ΕΤΟΣ ΑΙΝΕΤΑΙΝ:** Β. Καρακώστας: Από τον Χώρο και Χρόνο στον Χωρόχρονο: Φιλοσοφικές Συνέπειες της Θεωρίας της Σχετικότητας - Α. Αθανασάκης: Φιλοσοφικές και φυσικές προσεγγίσεις του χρόνου στην εγγελιανή Naturphilosophie και στη Φαινομενολογία του Χούσερλ. **ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΑΙΟΥ. ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ:** Έργα από γυναίκες σουρεαλίστριες.

ISSN 1105-9141

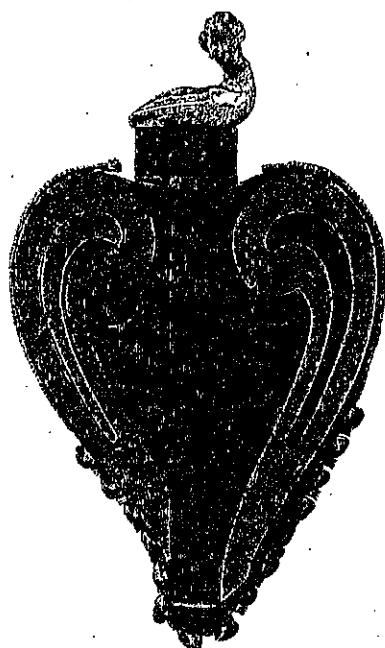
Τιμή τεύχους 7 €

ΟΥ
ΤΟ
ΠΙΑ



70 ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 2006

- Μπαζέν, Α., 1988. *Τι είναι κινηματογράφος. Ι. Οντολογία και γλώσσα*. Αθήνα, Αιγόκερος.
- Nichols, B., 1991. *Representing reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pick, Z. M., 1993. *The new Latina American Cinema. A continental Project*. Austin, University of Texas Press.
- Portuondo, J. A., 1974. «Itinerario estético de la revolución Cubana». Στο Virgilio Lopez Lemus (επιμ.), *Revolución, Letras, Arte. La Habana, Letras Cubanas*.
- Rocha, G., 1983 [1965]. «The aesthetics of hunger». Στο Michael Chanan (επιμ.), *Twenty-five years of the new Latin American Cinema*. London, BFI and Channel Four.
- Rossellini, R., 1952. *Screen*, vol. 14, no. 4: 31-4.
- Sorlin, P., 1977. *Sociologie du Cinema*. Aubier.
- Shohat, E. & Stam, R., 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London and New York, Routledge.
- Solanas, F. & Getino, O., 1983 [1971]. «Towards a third cinema: notes and experiences for the development of a cinema of liberation in the third world». Στο Michael Chanan (επιμ.), *Twenty-five years of the new Latin American Cinema*. London, BFI and Channel Four.
- Stam, R., 2000. *Film theory. An introduction*. Blackwell.
- Vilasís, M., 1979. «El documental cubano: detenernos un instante», *Cine Cubano*. 95: 61-3.
- Williams, C., (επιμ.) 1980. *Realism and the cinema*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Zimmer, C., 1976. *Κινηματογράφος και πολιτική*.



Eileen Agar (Αγγλίδα, 1899-1991), Μούσα που αφουγκράζεται, 1934

Το ενεργητικό κοινό: η ιδιότητα του θεατή,
οι κοινωνικές σχέσεις και η εμπειρία
του κινηματογράφου στην Ινδία¹

Η Ινδία είναι ο μεγαλύτερος παραγωγός ταινιών στον κόσμο. Εκτιμάται ότι περίπου 800-1.000 ταινίες παράγονται κάθε χρόνο στην Ινδία σε σύγκριση με το Χόλιγουντ, το οποίο παράγει τις μισές (Sridhar & Mattoo, 1997). Ο ινδικός κινηματογράφος υφίσταται από το 1913, χρονιά που οι περισσότερες αναδρομικές προβολές εντοπίζουν τις πρώτες ινδικές ταινίες, τα μυθολογικά φιλμ του Phalke [σ.τ.ε.: Ο Dadasaheb Phalke (1870-1944) θεωρείται ο πατέρας του ινδικού κινηματογράφου]*. Παρά όμως το πρώιμο ξεκίνημά του, την πρωτοφανή παραγωγικότητα και τη συνεχή του επιτυχία, ο κινηματογράφος στην Ινδία απέκτησε την ιδιότητα της «βιομηχανίας» από την κυβέρνηση μόλις το 1998-99. Συνεπώς, για να περιγράψουμε αυτό το ετερογενές σώμα των επιχειρηματιών και των καλλιτεχνών είναι πιο σωστό να αναφερθούμε στην ινδική επιχείρηση του κινηματογράφου. Αντίθετα από το Χόλιγουντ, η επιχείρηση του κινηματογράφου στην Ινδία είναι αποκεντρωμένη. Η Βομβάη, ή, όπως είναι ευρύτερα γνωστό, το Μπόλιγουντ (Bollywood), παράγει ταινίες στη γλώσσα Χίντι, οι οποίες είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στην Ινδία αλλά και στο εξωτερικό. Η κινηματογραφική βιομηχανία της Βομβάης είναι πιο ευρέως γνωστή, αλλά και η Βεγγάλη, οι ντόπιες περιοχές της, η Karnataka, η Andhra Pradesh, η Tamil Nadu και η Kerala, παράγουν η καθεμία ταινίες στις τοπικές γλώσσες. Αυτές οι τοπικές παραγωγές ταινίες παρακολουθούνται φανατικά εντός των χωρικών και γλωσσικών συνόρων τους και έχουν πιο περιορισμένη αγορά σε εθνικό και διεθνές επίπεδο (σ.τ.ε.: στην Ινδία, εκτός από τις ταινίες στη γλώσσα Χίντι, γυρίζονται ταινίες και στις γλώσσες Ταμίλ, Μαλαγιάλα, Μαράτι, Μπενγκάλι, Τελούγκου, Κανάντα, Κονκάνι, Τούλου). Ο κινηματογράφος της Βομβάης πάντα έβρισκε αγορά στο εξωτερικό και οι ταινίες εξάγονται στην πρώην Σοβιετική

¹ Η Lakshimi Srinivas είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια και Λέκτορας της Κοινωνιολογίας στο Brandeis University. Τα ενδιαφέροντά της περιλαμβάνουν: Μέσα Επικοινωνίας και Μαζική Κουλτούρα, Λαϊκό Κινηματογράφο, Πολιτισμική Παγκοσμιοποίηση και Υπερεθνική Μετανάστευση.

* (Σημείωμα του επιμελητή). Οι ταινίες που έχουν παιχτεί στο ελληνικό εμπορικό κύκλωμα ή στην τηλεόραση εμφανίζονται με τον ελληνικό τίτλο τους και σε παράθεση με τον πρωτότυπο. Αναφέρεται, επίσης, ο σκηνοθέτης και το έτος διανομής της ταινίας στο εμπορικό κύκλωμα. Σε αντίθετη περίπτωση, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τις ινδικές ταινίες, ιερα ιncognita τόσο για τον δυτικό θεατή όσο και για τον μελετητή του κινηματογράφου, παρατίθεται ο πρωτότυπος τίτλος και εντός παρένθεσης η μετάφραση, όπου αυτό είναι δυνατόν, ο σκηνοθέτης και το έτος διανομής. Όπου υπάρχει μέσα στο κείμενο ιδιαίτερη επεξήγηση εντός παρένθεσης αναφέρεται ως σ.τ.ε.

Ένωση, στη Μέση Ανατολή, σε περιοχές της Αφρικής, στη Νοτιοανατολική Ασία, τη Μεσόγειο, την Καραϊβική και οπουδήποτε υπάρχουν ινδοί μετανάστες, στη Β. Αμερική, την Αυστραλία, το Χονγκ Κονγκ και το Ηνωμένο Βασίλειο. Πρόσφατα η αγορά στο εξωτερικό έχει επεκταθεί και οι ταινίες αναζητούν θεατές της διασποράς.

Οι κινηματογραφικές σπουδές στην Ινδία, στη βάση μιας δυτικής προκατάληψης, δεν φαίνεται να έχουν κάνει κάποια πρόοδο πέρα από μια υπόθεση περί αναπαράστασης της κοινωνικής πραγματικότητας και έρευνα των όποιων επιδράσεων. Διάφορες μελέτες στις ίδιες τις ταινίες αναλύουν το περιεχόμενο αναφορικά με τα ιδεολογικά μηνύματά του· άλλες μελετούν την ταινία ως μύθο. Υπάρχουν άπειρες εργασίες σχετικά με τους σκηνοθέτες, τους πρωταγωνιστές καθώς και αναδρομικές προβολές ταινιών. Οι πιο κοινωνιολογικά προσανατολισμένες μελέτες έχουν εξετάσει τις ταινίες είτε ως αντανάκλαση της κοινωνίας και της κοινωνικής αλλαγής, είτε ως μορφές έκφρασης ταυτότητας. Το κοινό δεν παρουσιάζεται σε αυτές τις μελέτες, αλλά υποβιβάζεται σε απλές αθροιστικές μεταβλητές τάξης ή φύλου. Οι ινδικές κινηματογραφικές σπουδές έχουν παραβλέψει την εμφανή και σφύζουσα κουλτούρα της υποδοχής έντονα διακριτής στον κινηματογράφο στην Ινδία. Μέχρι σήμερα καμία μελέτη δεν έχει εξερευνήσει την υποδοχή του κινηματογράφου όπως εκτυλίσσεται στους δημόσιους χώρους. Αγνοώντας το συμμετοχικό κοινό, οι σπουδές κινηματογράφου στην Ινδία δεν προσφέρουν μια ισορροπημένη εικόνα του ινδικού κινηματογράφου. Οι αναλύσεις που δεν λαμβάνουν υπόψη τους τα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια εντός των οποίων «καταναλώνεται» ο κινηματογράφος και που επιλέγουν να επιβάλλουν «εισαγόμενη» θεωρία σε τοπικά πλαίσια, παρερμηνεύουν το νόημα του κινηματογράφου και τα νοήματα που αυτός παράγει. Οι κινηματογραφικές σπουδές στην Ινδία εμφανίζονται κατευθυνόμενες από τις εναισθησίες του μορφωμένου μεσοαστού αναλυτή, αυτού που πολλές φορές είναι ξένος στην κουλτούρα του λαϊκού κινηματογράφου, το οποίο παίρνει τη μορφή δημόσιας κουλτούρας. Ο γηγενής διάλογος μεταξύ κοινού και κινηματογράφου έχει λοιπόν περάσει απαρατήρητος.

Με το άρθρο αυτό σκοπεύω να αναφερθώ σε αυτά τα κενά που υπάρχουν στην έρευνα, εξετάζοντας τον κινηματογράφο μέσω της φαινομενολογίας της ιδιότητας του θεατή. Το άρθρο αντλεί το υλικό του από την επιτόπια έρευνα που έγινε στην πόλη Μπαγκαλόρ, νότια της Ινδίας μεταξύ 1996 και 1998 (σ.τ.ε.: το Μπαγκαλόρ είναι πρωτεύουσα του ομόσπονδου κρατιδίου Καρνάτακα. Αριθμεί πάνω από έξι εκατ. πληθυσμού και είναι η πέμπτη μεγαλύτερη πόλη της Ινδίας). Είναι κέντρο πληροφορικής τεχνολογίας και αποκαλείται ως η Silicon Valley της Ινδίας). Χρησιμοποιώντας τις εθνογραφικές μεθόδους της συμμετοχικής παρατήρησης και των συνεντεύξεων, ερευνώ την υποδοχή του κινηματογράφου σε δημόσιους χώρους. Συνεπώς η ανάλυσή μου βασίζεται στο ευρύ κοινό παρά σε κάποια υποκουλτούρα ή ομάδα. Ενδεχόμενη σύγκριση με το κινηματογραφικό κοινό και την αντίστοιχη κουλτούρα των Ηνωμένων Πολιτειών θα έκανε πιο εμφανείς τις ιδιαιτερότητες του σχετικού φαινομένου στην Ινδία.

Η τυποποιημένη κινηματογραφική ταινία και το εξοικειωμένο κοινό

Ο λαϊκός κινηματογράφος απευθύνεται σε ένα κοινό που η ποιικιλιομορφία του είναι αδιανόητη γι' αυτούς που δεν γνωρίζουν την Ινδία. Η ινδική κυβέρνηση αναγνωρίζει 16 βασικές γλώσσες, αλλά στην ουσία υπάρχουν εκατοντάδες, η καθέμία με τις δικές της διαλέκτους. Οι θεατές διαφέρουν όχι μόνο αναφορικά με την κοινωνική τάξη, την κάστα, και το θρησκευτικό υπόβαθρο, αλλά και ως προς την τοπική κουλτούρα, την ηλικία (οι ταινίες προσελκύουν θεατές όλων των ηλικιακών ομάδων, και το οικογενειακό κοινό), το φύλο, το εκπαιδευτικό υπόβαθρο και περιλαμβάνουν αυτούς που ζουν στις αγροτικές περιοχές και τα αστικά κέντρα. Αντί να στοχεύουν σε συγκεκριμένες αγορές, όπως οι ταινίες του Χόλιγουντ, οι ινδικές ταινίες έχουν εκμεταλλευτεί αυτήν την ποιικιλιομορφία για πιο ευρεία απήχηση. Μόλις πρόσφατα παρουσιάστηκαν ενδείξεις τμηματοποιημένης αγοράς· το περιοδικό *India Today* (Ιαν. 2000) αναφέρει ότι το 1999 καμία ταινία δεν πήγε εισπρακτικά καλά και στα αγροτικά και στα αστικά κέντρα, φαινόμενο ανήκουστο στην εποχή των μεγάλων επιτυχιών του ινδικού κινηματογράφου. Ωστόσο, το κοινό σε όλη τη χώρα συνεχίζει να συρρέει στις κινηματογραφικές αίθουσες. Τη δεκαετία του 1990 εκτιμάται ότι καθημερινά κόσβονταν 10 έως 15 εκατομμύρια εισιτήρια στην Ινδία. Ο ινδικός κινηματογράφος υπήρξε πάντα μεγάλος ανταγωνιστής του Χόλιγουντ και συνεχίζει ακόμα σε ολόκληρη τη χώρα, σε αντίθεση με τη Γαλλία όπου η αντίστοιχη βιομηχανία κινηματογράφου έχει δεχτεί ισχυρό πλήγμα λόγω της δημοτικότητας των εισαγόμενων χολιγουντιανών ταινιών. Οι ινδικές ταινίες φαίνεται ότι έχουν ένα ολοκληρωτικό αντίκτυπο στη χώρα και ότι διαμορφώνουν μια εθνική δημόσια κουλτούρα. Οι ταινίες στη γλώσσα Χίντι, οι οποίες γίνονται στο Μπόλιγουντ, είναι δημοφιλείς σε περιοχές της Ινδίας που δεν ομιλείται η Χίντι, άρα η γλώσσα δεν είναι εμπόδιο στην απήχηση της ταινίας. Οι ταινίες που γίνονται στη γλώσσα Ταμίλ στη Νότια Ινδία είτε μεταγλωττίζονται σε Χίντι ή σε άλλες γλώσσες, ή ξαναγυρίζονται σε Χίντι ή Τελούγκου με τους ίδιους πρωταγωνιστές και τα ίδια κινηματογραφικά συνεργεία.

Η δημοφιλής ταινία απευθύνεται στο εξοικειωμένο κοινό (Srinivas, 1998). Οι εξοικειωμένοι θεατές μπορούν να βοηθούν ως γνώστες της κουλτούρας του εμπορευματοποιημένου κινηματογράφου· ένα κοινό που έχει αναπτύξει μια σχέση με τις ταινίες η οποία βασίζεται σε μια μακρά εξοικείωση με αυτές. Οι κινηματογραφιστές, βασισμένοι στις προσδοκίες των εξοικειωμένων θεατών, φτιάχνουν ταινίες σε ένα είδος διαλόγου με αυτούς. Συνεπώς, οι προσδοκίες των εξοικειωμένων θεατών για τις ταινίες και την εμπειρία της κινηματογραφικής εξέδου διαμορφώνουν την κουλτούρα της τελευταίας.

Οι ταινίες είναι μελοδραματικές με κωμικά στοιχεία και ένα δυνατό ρομαντικό θέμα. Σε αντίθεση με αυτές του Χόλιγουντ, οι ινδικές ταινίες δεν εντάσσονται σε ένα συγκεκριμένο είδος αφού προσφέρουν στο κοινό τους από οικογενειακά δράματα, ρομαντικές ιστορίες τύπου «το αγόρι συναντά το κορίτσι», σκληρές πάλης και καταδίωξης, μέχρι φαρσοκωμωδίες, λεκτική γυμναστική και γραφικό χιούμορ, όλα στην ίδια ταινία. Το κοινό αναφέρεται στις ταινίες με τη λέξη «masala», που σημαίνει «μείγμα μπαχαρικών», μια κατάλληλη φράση για να περιγράψουν ένα προϊόν το οποίο είναι ένα μείγμα συστατικών όπως μουσικοχορευτικές σκηνές, σκληρές πάλης και καταδίωξης, κωμικά διαλείμματα και θέματα χλιδή, τα οποία διασκεδάζουν το κοινό για περίπου τρεις με τρεισήμισι ώρες. Οι θεατές μπο-

ρεί να ακουστούν να λένε «απλώς θέλω να δω μια masala» ή, όταν ερωτηθούν πώς ήταν η ταινία, ίσως απαντήσουν «Διασκεδαστική! Πραγματική masala!». Η ινδική δημοφιλής ταινία μπορεί να περιγραφεί σαν ένα ποτ πουρί, αφού δομείται όπως ένα βαριετέ, με λίγο απ' όλα για όλους, παρά ως ομοιογενής και γραμμική αφήγηση που ακολουθεί μία μόνο θεματική. Οι κινηματογραφιστές υποστηρίζουν ότι το κοινό θέλει ποικιλία αντί αφήγησης μιας ιστορίας με συγκεκριμένη πλοκή ή συναισθηματική ομοιογένεια. Στις ινδικές ταινίες, μια τραγική σκηνή απότομα ακολουθείται από μια κωμική, η οποία αργότερα μετατρέπεται σε ρομαντικό χορό. Ακόμα και η πρόσφατη ταινία *Pukar* (Κραυγή, R. Santoshi, 2000), η οποία πραγματεύεται το θέμα της τρομοκρατίας και όπου ο ήρωας είναι αξιωματικός του ινδικού στρατού, έχει τρεις ή τέσσερις χορούς. Η αναπαράσταση ενός ερωτικού τριγώνου καταλαμβάνει σημαντική θέση στην ταινία μαζί με σκηνές οικογενειακής ζωής, αστεία, χιούμορ για τις συνειδητοποιημένες μεσαίες τάξεις και πολιτικούς στην Ινδία, καθώς και σκηνές πάλης που προσομοιάζουν με καβγάδες του δρόμου παρά με στρατιωτική τακτική.

Ωστόσο, άλλο ένα χαρακτηριστικό του λαϊκού ινδικού κινηματογράφου είναι ότι όλες οι ταινίες είναι μουζικαλ. Για αυτούς που εργάζονται στην κινηματογραφική βιομηχανία είναι ξεκάθαρο ότι η τυποποιημένη ταινία είναι ποσοτικοποιημένο προϊόν. Μια ταινία τριών-τρεισήμισι ωρών αναμένεται να έχει τουλάχιστον έξι με οχτώ τραγούδια. Ακόμα και μια ταινία σαν το *Border* (Σύνορο, J. P. Dutta, 1997), με θέμα την ινδοπακιστανική διαμάχη, περιλαμβάνει σειρά σκηνών με τραγούδια που συνοδεύουν τα όνειρα και τις ονειροπολήσεις των ινδών στρατιωτών στο μέτωπο. Συχνά αυτά τα μουσικά διαλείμματα, χορογραφημένα όπως τα μουσικά βιντεοκλίπ, αποτελούν τη ραχοκοκαλιά της αφήγησης. Πολλοί κινηματογραφιστές αρχίζουν με το να τραβούν ή να κινηματογραφούν τις σκηνές με τα τραγούδια δίχως να υπάρχει σενάριο όταν αρχίζει το γύρισμα, αλλά αυτό σταδιακά να εξελίσσεται εν καιρώ. Στη σημερινή αγορά, οι ταινίες γίνονται επιτυχίες ή ηττημένες άπατες ανάλογα με το αν τα τραγούδια αρέσουν στο κοινό ή όχι. Ένας σκηνοθέτης, περιμένοντας να προβληθεί η πρώτη εμπορική του ταινία masala, δήλωσε αγχωμένος ότι, ενώ δεν ήταν βέβαιος για την υποδοχή που θα είχε ταινία του, ήταν σίγουρος ότι η ταινία του περιελάμβανε κάποια τραγούδια που θα γίνονταν επιτυχίες.

Η δομή της ταινίας έχει ορισμένες απαιτήσεις από τους πρωταγωνιστές. Για παράδειγμα, η ευχέρεια προσαρμοστικότητας των κεντρικών χαρακτήρων είναι απαραίτητη προϋπόθεση, ενώ οι δευτερεύοντες χαρακτήρες αφορούν δεδομένους και εξειδικευμένους ρόλους όπως του κωμικού, ο οποίος είναι βοηθός και φίλος του ήρωα. Μιλώντας για τις απαιτήσεις του ρόλου του ως βασικός χαρακτήρας, ένας Κανάντα «σούπερ σταρ» (σ.τ.ε.: πρωταγωνιστής σε ταινία στη γλώσσα Κανάντα), συγκρίνοντας τον εαυτό του με τους χολιγουντιανούς συναδέλφους του, περιέγραψε τη δουλειά του ως «πολύ σκληρή», αφού «δεν μπορεί να είναι μόνο σύζυγος ή πατέρας» σε μια ταινία. Ως ήρωας πρέπει να είναι τα «πάντα: σύζυγος, εραστής, γιος, αδερφός» και θα πρέπει να χορεύει, να παλεύει και να κάνει κωμικές σκηνές, όλα στην ίδια ταινία. Η περιγραφή του ρόλου του ταιριάζει σε μια πολυπρόσωπη αφήγηση και έναν κεντρικό χαρακτήρα που μπορεί να προκαλεί διάφορα συναισθήματα, όπως υπάγορεύει η ινδική θεωρία των συναισθημάτων (βλ. Lynch, 1990).

Τα σχόλια του εξοικειωμένου κοινού για τις χολιγουντιανές ταινίες αποκαλύπτουν τις προσδοκίες του, οι οποίες βασίζονται στην παρακολούθηση του λαϊκού ινδικού κινηματο-

γράφου. Εκφράζουν το παράπονο ότι οι χολιγουντιανές ταινίες ή οι αγγλικές είναι «πολύ μικρές». Συνηθισμένοι σε ταινίες όπου οι σκηνές αλλάζουν γρήγορα και υπάρχει συνεχής δράση, τραγούδια και χορός, οι θεατές βρίσκουν τις «αγγλικές ταινίες ... βαρετές επειδή υπάρχει πολλή ομιλία, τίποτα δεν συμβαίνει ... ένας Χίντι θαμώνας αναρωτήθηκε πώς μπορούν οι άνθρωποι να βλέπουν "αγγλικές ταινίες" αφού "δεν είναι έντονα συναισθηματικές, τα πρόσωπα των ηρώων είναι άδεια"» (Srinivas, 1998: 327). Οι χολιγουντιανές ταινίες που προσελκύουν το μεγαλύτερο κοινό στην Ινδία είναι γρήγορων ρυθμών, δράσης και περιπέτειας, φαρσοκωμωδίες, είναι ταινίες γύρω από πολεμικές τέχνες και βασισμένες σε ειδικά εφέ, όπως το *Τζουράσικ Παρκ* (*Jurassic Park*, S. Spielberg, 1993).

Οι θαμώνες των κινηματογραφικών αιθουσών είναι συνηθισμένοι όχι μόνο σε ξαφνικές σκηνικές αλλαγές, αλλά και σε αλλαγές στην αφήγηση η οποία εναλλάσσεται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, σε χρόνο και χώρο. Με τα τεχνάσματα της «αναδρομής στο παρελθόν» και της «επιστροφής στο μέλλον», μια σκηνή στην αφήγηση του παρόντος ακολουθείται από μία αντίστοιχη του μακρινού παρελθόντος ή η πραγματικότητα συγχωνεύεται σε μια ονειρική σκηνική ακολουθία που εκφράζει τις επιθυμίες του χαρακτήρα, φόβους ή συναισθήματα που δεν μπορούν να εκφραστούν στην καθημερινή συζήτηση. Σε αυτές τις ακολουθίες όλα μοιάζουν πιθανά, καθώς οι άνθρωποι μεταμορφώνονται σε ζώα ή οι Θεοί εκδηλώνουν την παρουσία τους. Οι μουσικοχορευτικές σκηνές διευκολύνουν τον προσδιορισμό μια τέτοιας μη γραμμικής αφηγηματικής αναπαράστασης, όπου το μαγικό και το υπερφυσικό μπορούν εύκολα να ενσωματωθούν με το εγκόσμιο και το γήινο. Πρόσφατα φαίνεται ότι οι χολιγουντιανές ταινίες έχουν αρχίσει να πειραματίζονται με αυτά τα τεχνάσματα. Η ταινία *Εκτός ελέγχου* (*Out of Sight*, S. Soderbergh, 1998) περιλαμβάνει αναδρομές και φανταστικές σκηνές. Οι τελευταίες εμφανίζονται επίσης στην πρόσφατη προβολόμενη ταινία *Νοσοκόμα Μπέτυ* (*Nurse Betty*, N. LaBute, 2000), ενώ η ταινία *American Beauty* (S. Mendes, 1999), η οποία βραβεύτηκε από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου ως η καλύτερη ταινία, χρησιμοποιεί τη φαντασία, αναδρομές και λουλούδια, κάποια από τα τεχνάσματα που χρησιμοποιούνται συνεχώς από τους ινδούς κινηματογραφιστές.

Στις ινδικές ταινίες τα σκηνικά των μουσικοχορευτικών σκηνών είναι γεμάτα χλιδή και συχνά για το στήσιμό τους δαπανείται τεράστιο μερίδιο από τον προϋπολογισμό της ταινίας. Η ταινία *Jeans* (S. Shankar, 1998) διαφημίστηκε από μια μοναδική μουσικοχορευτική σκηνική ακολουθία, για την οποία οι πρωταγωνιστές πέταξαν στα Επτά Θαύματα του Κόσμου, και η οποία προωθήθηκε ως «η πιο δαπανηρή ινδική ταινία που γυρίστηκε ποτέ». Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, οι ταινίες Μπόλγουντι περιείχαν το «τραγούδι: σούπερ επιτυχία». Για τέτοιες μουσικοχορευτικές σκηνές, ένας χορογράφος, για ένα μόνο μουσικοχορευτικό διάλειμμα, έθεσε κατώτατο ποσό 25 λακς (lakhs) ρουπίες³ (*India Today*, 22 Ιουνίου 1998). Ο ίδιος χορογράφος μάζεψε 100 χορευτές και 150 καμήλες για μια σκηνή τραγουδιού (*India Today*, 22 Ιουνίου 1998). Για την ταινία *Barood* (P. Chakravarthy, 1998), μια σκηνή τραγουδιού κόστισε 46 λακς ρουπίες και παρουσίαζε «μια ηφαιστειακή πόλη διαστημικής εποχής σε μορφή σταδίου, με πέντε ξεχωριστά διαζώματα, ενσωματωμένο φωτισμό, χωρητικότητα 8.000 καθισμάτων και δεινόσαυρους ύψους 9 μέτρων». Για την ταινία *Vinashak* (Καταστροφές, R. Dewan, 1998), «οι χορευτές χοροπηδούσαν στην κορυφή ενός κρυστάλλινου τρούλου, ύψους 12 μέτρων και αξίας 60 λακς ρουπίες, φτιαγμένο από καθρέφτες και

ακρυλικό υλικό, ώστε να δώσει ένα φουτουριστικό αποτέλεσμα». Μια άλλη περιγραφή μουσικού εμβόλιμου δίνει έμφαση στο θέαμα της πολυτέλειας που θυμίζει Χόλιγουντ από τη δεκαετία του 1930 και μετά, «Εξακόσιοι άνθρωποι δούλεψαν για 20 μέρες για να δημιουργήσουν την πεμπτοσμία της χίμαιρας του Μπόλγουντ. Ένα ρωμαϊκού ύφους στάδιο θεαμάτων, μια χαραπική (σ.τ.ε.: ιστορικός πολιτισμός της κοιλάδας του Ινδού ποταμού στα βορειοδυτικά της Ινδίας με σημαντικό κέντρο τη Χαράπα) κατασκευή, ιαπωνικού ρυθμού κολόνες και μια ελληνικού ρυθμού πισίνα με μισόγυμνες γυναίκες φεγγάρης, που παρατέμπουν σε αυτές του Ρούμπεν, ζωγραφισμένες στους τοίχους, απλώνονται σε ακτίνα δύο χιλιομέτρων στην κινηματογραφική πόλη της Μουμπάι» (*India Today*, 22 Ιουνίου 1998).

Όπως και με τον πρώτο Κινηματογράφο του Θεάματος (βλ. Gunning, 1990), τα μουσικά διαλείμματα αποτελούν τρόπους διασκέδασης του κοινού με θέαμα και ταξιδιωτικές αναφορές. Το κοινό, μαζί με τον ήρωα και την ηρωίδα, συχνά μεταφέρεται σε μακρινά μέρη όπως η Ελβετία (Yes, Boss – Μάλιστα Αφεντικό, A. Mirza, 1997), το Λας Βέγκας (*Pardes – Ξένη Γη*, S. Ghai, 1997), το Λονδίνο (*Dil Wale Dulhaniyan Le Jayenge* – Αυτός που έχει Ψυχή θα Κερδίσει τη Νύφη, A. Chopra, 1995), ή τη Νέα Υόρκη (*Ab Laut Chalein* – Ας Επιστρέψουμε Σπίτι Τώρα, R. Kapoor, 1999) και σε κάτι που ύποπτα κι ανεξήγητα έμοιαζε με την έρημο στα νοτιοδυτικά των Ηνωμένων Πολιτειών, σε μια ταινία που το θέμα της ήταν η διασυννοριακή τρομοκρατία στην Ινδία (*Puka*, ό.π.).

Οι κοινωνικές διαστάσεις της κινηματογραφικής εξέδου

Το ότι η κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής εξέδου είναι εξίσου σημαντική, αν όχι πιο σημαντική, από την ίδια την ταινία, φαίνεται στους τρόπους με τους οποίους τα μέλη του κοινού συνθέτουν την εμπειρία καθώς και στον τρόπο με τον οποίο η προβολή της ταινίας οργανώνεται προβλέποντας τις κοινωνικές όψεις του γεγονότος. Ακόμα και στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η παρακολούθηση ταινιών είναι μια εξατομικευμένη και αρκετά πειθαρχημένη δραστηριότητα, όπου στις κινηματογραφικές αίθουσες το κοινό αναμένεται και αποδεικνύεται ότι είναι αρκετά ήσυχο και απορροφημένο από τις εικόνες της μεγάλης οθόνης και τον ήχο, το μάρκετινγκ των ταινιών έξυπνα επικεντρώνεται σε διάφορα «επιπρόσθετα σημεία», τα οποία το κοινό προσδοκεί σαν μέρος της ευρύτερης κινηματογραφικής εμπειρίας. Έσοδα από την πώληση σνακ ή αναψυκτικών στον κινηματογράφο συχνά αυξάνουν τις πωλήσεις των εισιτηρίων και αρκετή προσοχή έχει δοθεί στο σχεδιασμό των καθισμάτων, τα οποία έχουν χερούλια με ειδική θήκη για να κρατούν τα πλαστικά ποτήρια, ή στην επιτυχημένη καινοτομία των αμφιθεατρικών καθισμάτων (Epstein, 1992). Πιο πρόσφατα, η έξαρση των εφηβικών ταινιών που στοχεύουν το νεανικό κομμάτι της αγοράς είναι χειροπιαστή απόδειξη της κοινωνικής φύσης της κινηματογραφικής εξέδου, όπου αναγνωρίζεται ότι είναι πιο πιθανό οι έφηβοι να αναζητήσουν ομαδικές και συλλογικές εμπειρίες σε σύγκριση με άλλες δημογραφικές ομάδες.

Στην Ινδία, η κοινωνική διάσταση του κινηματογραφικού γεγονότος φαίνεται να είναι υπερδιογκωμένη σε σχέση με αυτή της Δύσης. Δημόσιοι χώροι όπως οι κινηματογραφικές αίθουσες είναι κέντρα ομαδικής εμπειρίας σε αντίθεση με πολλές δυτικές κοινωνίες, όπου

είναι αποδεκτή πρακτική να βλέπει κάποιος μια ταινία ή να τρώει σε κάποιο εστιατόριο μόνος του. Η κινηματογραφική εμπειρία στην Ινδία αφορά οικογένειες, φίλους και συνοδούς. Οι ομάδες αποτελούνται από 4, 8 ή ακόμα 10 άτομα και παραπάνω. Οι οικογένειες αποτελούνται από όλες τις ηλικίες, φέρνοντας στον κινηματογράφο ακόμα και τα βρέφη, και τα μικρά και οι ηλικιωμένοι αποτελούν και αυτοί μέλη της παρέας. Η συντροφικότητα στην κινηματογραφική έξοδο είναι εμφανής καθώς τα πλήθη αδειάζουν τις αίθουσες. Οι άνθρωποι εμφανίζονται σαν παρέα, γελάνε και συζητάνε μαζί. Οι άνδρες βγαίνουν καπνίζοντας, τα μπράτσα τους περασμένα σε αυτά των συντρόφων τους, γελώντας ή χέρι χέρι με τη/τον φίλη/-ο που έχουν πάει να δουν μαζί την ταινία. Οι γυναίκες βγαίνουν γελώντας και κουτσομπολεύοντας ή κρατούν το χέρι του συντρόφου τους ή των παιδιών. Οι οικογένειες βγαίνουν με τον πατέρα ή τη μητέρα να κρατά το παιδί, ή με τους ηλικιωμένους να συνοδεύονται προσεκτικά από κάποιο μέλος της οικογένειας καθώς κατεβαίνουν τις σκάλες.

Το πόσο εκτιμούνται οι κοινωνικές διαστάσεις της κινηματογραφικής εξέδου φαίνεται και στο ότι συχνά κάποιος πηγαίνει να δει μια ταινία που μπορεί να μην του αρέσει, αλλά πηγαίνει γιατί η υπόλοιπη παρέα θέλει να τη δει. Το παρακάτω απόσπασμα από τις σημειώσεις μου αποκαλύπτει πως αυτοί που πηγαίνουν κινηματογράφο σχεδιάζουν την έξοδό τους έτσι ώστε να προσαρμόζεται με αυτή της υπόλοιπης παρέας. Η ταινία είναι δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με την προτεραιότητα που δίνεται στο να είναι βολική η έξοδος για τα μέλη της παρέας, στο να είναι κοντά η αίθουσα και στην ευκολία πρόσβασης. Παρότι αυτή η κατασκευή της κινηματογραφικής εξέδου συναντάται και στη Δύση, η έμφαση στον κοινωνικό και ομαδικό χαρακτήρα του γεγονότος κάνει πιο εμφανές και συχνό το φαινόμενο στην Ινδία.

H Veena κι εγώ μιλάμε στο τηλέφωνο, συζητώντας την πιθανότητα να πάμε να δούμε μια ταινία σήμερα.

H V θέλει να δει την ταινία *Κάμα Σούτρα*, *Ο θρύλος του έρωτα* (*Kamasutra - A Tale of Love*, M. Nair, 1996). Μου λέει «Νομίζω ότι παίζεται στο Cauvery (αίθουσα)». Το Cauvery βρίσκεται στη γωνία δρόμου που μένει η V.

L: Νομίζω ότι ο Στίβεν Σήγκαλ παίζει στο Cauvery. Το *Κάμα Σούτρα* δεν παίζεται στο Galaxy; V: Στο Galaxy θα πρέπει να κλείσουμε από πριν. Κάποιος πρέπει να βγάλει τώρα τα εισιτήρια. (Η ώρα είναι 10 π.μ. και το Galaxy είναι πολύ πιο μακριά από το σπίτι της V απ' ό,τι το Cauvery.)

L: (Θυμάμαι ότι δεν έχω κλειδιά του σπιτιού μαζί μου) «Θα πηγαίνα εγώ, αλλά θα πρέπει να μείνω σπίτι. Δεν μπορώ να κλειδώσω (το σπίτι) και να φύγω».

H V συνευθύνεται ότι είναι Παρασκευή. «Αυτό σημαίνει ότι οι ταινίες αλλάζουν σήμερα.» Με ρωτά αν έχω μαζί μου την *Indian Express* (εφημερίδα) και αν μπορώ να της πω τι παίζει στο Cauvery.

L: Παίζει μια καινούρια Χίντι ταινία, *Zor* (S. Sivan, 1997), με τη Sushmita Sen και τον Om Puri (Διαβάξω από την εφημερίδα).

V: (Εγκαταλείπει αμέσως την ιδέα να δούμε *Κάμα Σούτρα*): «Να πάω να κλείσω εισιτήρια για την προβολή των 2:30;» (Μπανγκαλόρ, 1997).

Το να διαλέγεις προβολές και συντρόφους για να δεις μια ταινία είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο το κοινό χρησιμοποιεί δημιουργικά τις κοινωνικές σχέσεις για να κα-

τασκεύασει το γεγονός. Οι γυναίκες συχνά πηγαίνουν στις μεσημεριανές προβολές με φίλους ή φίλες τους, αλλά πηγαίνουν με την οικογένειά τους/τις συζύγους τους στην απογευματινή παράσταση (γνωστή επίσης και ως «Πρώτη Προβολή» στις 7:30 μ.μ.) ή στη «Βραδινή Προβολή» στις 9:30 μ.μ.

Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου διαπίστωσα ότι στις συζητήσεις για ταινίες, τα άτομα σταθερά συμπεριλάμβαναν στην κουβέντα τους τις εμπειρίες της παρέας και τις ιστορίες των φίλων και της οικογένειας. Από τις συζητήσεις αυτές φάνηκε ότι η κατασκευή της κινηματογραφικής έξοδου δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μια μοναχική πράξη. Επίσης διαπίστωσα ότι οι ερωτήσεις σχετικά με την κινηματογραφική έξοδο προκαλούσαν αμηχανία. Πολλοί το βρήκαν παράξενο κάτι τέτοιο, αφού η ομαδική ή οικογενειακή εμπειρία είναι τόσο στενά συνυφασμένη με τη βίωση του ελεύθερου χρόνου σε δημόσιους χώρους. Πολλοί επέμεναν ότι ποτέ δεν είχαν πάει να δουν μόνοι τους ταινίες και κάποιτοι ρωτούσαν γιατί να έκανε κανείς κάτι τέτοιο. Μια μεσαστή κυρία ήταν εμφανώς αναστατωμένη όταν τη ρώτησα αν είχε πάει ποτέ μόνη της να δει ταινία. Με έμφαση μου είπε ότι για αυτήν η κινηματογραφική έξοδος χρειαζόταν παρέα και ότι «ποτέ, μα ποτέ» δεν θα πήγαινε μόνη· θα ήταν άσκοπο να κάνει κάτι τέτοιο. Κάποιοι μετέφρασαν ότι η ερώτηση αφορούσε ποιες ταινίες βλέπουν και με διαβεβαίωσαν ότι έβλεπαν μόνο ταινίες «που μπορείς να δεις με ολόκληρη την οικογένεια» ή εξηγούσαν ότι πηγαίνουν να δουν ταινίες «για διασκέδαση, οπότε συνήθως πηγαίνουμε μαζί». Γενικά, η αναζήτηση της μοναχικής κινηματογραφικής εμπειρίας θεωρείται αντικοινωνική και αφύσικη πράξη.

Τις γυναίκες στο Μπανγκαλόρ τις βλέπει κανείς να τριγυρνούν στην πόλη μόνες τους - οδηγώντας αυτοκίνητα ή δίκυκλα, μπαίνοντας σε λεωφορεία και άλλα είδη συγκοινωνίας, πηγαίνοντας στη δουλειά, κάνοντας θελήματα, πηγαίνοντας για ψώνια και ούτω καθεξής. Ωστόσο, οι γυναίκες σπάνια πάνε μόνες τους στον κινηματογράφο· την εμπειρία αυτή τη βιώνουν πιο πολύ σαν έξοδο με την οικογένεια και τις φίλες τους. Ακόμα και οι οικιακές βοηθοί, που μπορεί στα κλεφτά να δουν μια ταινία ενώ πηγαίνουν δίχως σε θέλημα για τους εργοδότες τους, συχνά κανονίζουν συνάντηση με φίλους ή συγγενείς για να τη δουν μαζί. Οι άντρες όμως παραδέχτηκαν ότι βλέπουν ταινία μόνοι τους. Στα πλήθη που αδειάζουν τις κινηματογραφικές αίθουσες δεν είναι ασυνήθιστο να δει κανείς άντρες μόνους, όπως και εντός της αίθουσας μπορεί να δει κανείς άντρες να ψάχνουν για μονές κενές θέσεις. Ιδιαίτερα για τους άντρες των μικρομεσαίων και κατώτερων τάξεων, η κινηματογραφική έξοδος, αν και συχνά είναι ομαδικό γεγονός, δεν κατασκευάζεται απαραίτητα ως τέτοιο. Οι οδηγοί των autorickshaw (σ.τ.ε.: τρίκυκλα μηχανοκίνητα οχήματα προς μίσθωση, κλασικό μέσο μεταφοράς στην αστική Ινδία, αντικατέστησαν τα παλαιά δίκυκλα ή τρίκυκλα οχήματα που έφεραν οι άνθρωποι), για παράδειγμα, είπαν ότι είχαν πάει να δουν μόνοι τους ταινίες, καθώς ενδιαμέσως στις κούρσες έκαναν ένα διάλειμμα και χώνονταν σε μία αίθουσα, κάποιες φορές για να δουν μόνο ένα μέρος μιας αγαπημένης τους ταινίας. Στην ανωνυμία που προσφέρει η κινηματογραφική αίθουσα, οι άντρες θεατές, μέσω των φανερών αντιδράσεων για την ταινία, με το να φωνάζουν και να μιλούν στην οθόνη, ακόμα και αν έχουν πάει μόνοι τους στον κινηματογράφο, μπορούν να κατασκευάσουν την ομαδική εμπειρία.

Οι ταινίες τροφοδοτούν την ομαδική παρακολούθηση καθώς προσπαθούν να παρέχουν κάτι για όλους. Αν και η συζήτηση για τον λαϊκό κινηματογράφο συχνά περισιτρώεται γύ-

ρω από τη χυδαιότητα, την αισχρότητα και τη λογοκρισία, κινηματογραφιστές καθώς και ιδιοκτήτες των αιθουσών στο Μπανγκαλόρ, εξέφρασαν την ανησυχία τους για τις ταινίες που είχαν σκηνές ο οποίες άγγιζαν τα όρια του χυδαίου και του αισχρού, φοβούμενοι ότι θα έχαναν το γυναικείο και το οικογενειακό κοινό. Ένας σκηνοθέτης από τη Βομβάη είπε: «Πρέπει να είμαστε σωστοί και ευπρεπείς διασκεδαστές. Δεν θα πρέπει να ντρέπομαι να καθίσω με τα μέλη της οικογένειάς μου σε μια κινηματογραφική αίθουσα» (Σκηνοθέτης Yash Chopra στο *Express Magazine*, 26 Μαΐου 1997). Το κριτήριο της καταλληλότητας για οικογενειακή παρακολούθηση οδήγησε πολλούς σκηνοθέτες και παραγωγούς στο σημείο να αναγνωρίσουν την ταινία *Τιτανικός* (*Titanic*, J. Cameron, 1997) λόγω της ιστορίας και της μουσικής της, ως την ιδανική «ινδική» ταινία.

Απόδειξη ότι η κουβέντα για το ζήτημα αυτό δεν είναι απλώς ρητορική αποτελούν οι συζητήσεις με ανθρώπους που εργάζονται στον χώρο της δημιουργίας, διανομής και προβολής ταινιών. Δεδομένης της σπουδαιότητας του γυναικείου και οικογενειακού κοινού, αποτελεί μεγάλη ανακούφιση για τους ιδιοκτήτες των αιθουσών όταν η λογοκρισία κόβει σκηνές που θεωρούνται παρακινδυνευμένες. Όσοι ασχολούνται με τις προβολές και την κινηματογραφική βιομηχανία ανέφεραν προβλήματα που αντιμετώπισαν με την κανάντα ταινία *A*, (*A*, 1998 / σ.τ.ε.: Οι ταινίες στη γλώσσα Κανάντα, όπως επίσης στις γλώσσες Κονιάνι και Τούλου, παράγονται στο ομόσπονδο κρατίδιο Καννατάκα. Η Kannada Film Industry εδρεύει στην πόλη Μπανγκαλόρ και παράγει έναν σημαντικό αριθμό των ινδικών ταινιών, αν και δεν μπορεί να συγκριθεί με την παραγωγή και την έκταση του Μπόλλιγουντ) η οποία προσέλκυσε τεράστιο αριθμό αντρών. Πολλοί θεώρησαν ότι ο τίτλος ήταν απωθητικός για το γυναικείο κοινό και άλλοι λανθασμένα πίστεψαν ότι η ταινία ήταν μόνο για «ενηλίκους».

Τα κριτήρια της ευπρεπούς οικογενειακής διασκέδασης φαίνεται ότι μπορούν να αποτελέσουν τροχοπέδη για την εξέλιξη ενός πρωταγωνιστή και την καριέρα του ως ηθοποιού. Ένας κανάντα πρωταγωνιστής περιέγραψε το δίλημά του σχετικά με το πιστό του γυναικείο κοινό. Μια πρόσφατη ταινία του τον ήθελε να παίζει το ρόλο ενός συζύγου σε έναν προβληματικό γάμο. Προς έκπληξη του έλαβε οργισμένα γράμματα από γυναίκες θεατές που τον ρωτούσαν γιατί «είχε γίνει αισχρός», εφόσον ο ρόλος του απαιτούσε να γυρίσει και «σκηνές στην κρεβατοκάμαρα». Οι γυναίκες στο κοινό κατέκριναν τη σκηνή που βγάζει το ποικάμσ του στις σκηνές της κρεβατοκάμαρας. «Με ρώτησαν: «Γιατί βγάζεις το ποικάμσ σου και γυρίζεις τέτοιες σκηνές;»

Ο χώρος της κινηματογραφικής αίθουσας

Οι κινηματογραφικές αίθουσες στην Ινδία είναι χώροι έκφρασης της δημόσιας κουλτούρας και θεωρούνται μικρόκοσμοι της ινδικής κοινωνίας. Η πόλη Μπανγκαλόρ και τα περίχωρά της το 1997-8 είχαν περίπου 102 κινηματογραφικές αίθουσες (Srinivas, 1999). Το κοινό στην ουσία αποφασίζει να πάει σε μια κοντινή στο σπίτι τους αίθουσα, ή σε αίθουσα που βρίσκεται σε γνωστό τους σημείο στην πόλη. Συνεπώς η τοποθεσία μιας αίθουσας στην πόλη κανονίζει πάνω κάτω το πώς καταμερίζεται το κοινό. Στο Μπανγκαλόρ, η περιοχή που ονομάζεται «Majestic», γνωστή και ως Kempe Gowda Road, είναι το πιο παλιό τμήμα της πό-

λης ή αλλιώς pettai. Αυτή την περιοχή δεν την προτιμούν τόσο οι μορφωμένες αστικές τάξεις και το πιο δυτικοποιημένο τμήμα του πληθυσμού, οι οποίοι συχνάζουν σε αίθουσες στο «Cantonment», όπου συχνά προβάλλονται και χολιγουντιανές ταινίες. Οι πολυκινηματογράφοι (multiplexes) δεν έχουν κάνει την εμφάνισή τους ακόμα στο Μπανγκαλόρ. Σε ορισμένες περιοχές της πόλης, η εγγύτητα των αιθουσών – μερικές φορές τρεις και τέσσερις μαζί, ή μία δίπλα ή απέναντι στην άλλη – λειτουργεί σαν πολυκινηματογράφος για το κοινό.

Οι εσωτερικοί χώροι των αιθουσών συνδράμουν στον ξεχωριστό χαρακτήρα της κουλτούρας της κινηματογραφικής εξόδου. Στο Μπανγκαλόρ οι αίθουσες αποτελούνται από 1.000 και περισσότερα καθίσματα. Κάποιες «μικρές αίθουσες» έχουν 600-700 καθίσματα. Προσφέρουν μια αμφιθεατρική οπτική εμπειρία με καθίσματα σε διαφορετικούς τομείς, όπως τον «Εξώστη», το «Πρώτο Διάζωμα» και το χαμηλότερο επίπεδο που βρίσκεται κοντά στην οθόνη που ονομάζεται «θέση του Γκάντι», όπου οι θέσεις διατίθενται σε διαφορετικές τιμές. Τον Εξώστη τον προτιμά η αστική τάξη, ενώ στα καθίσματα του χαμηλότερου επιπέδου κοντά στην οθόνη συνήθως συχνάζουν οι κατώτερες τάξεις, αυτές που οι αγγλόφωνες εφημερίδες στην Ινδία αποκαλούν «στοιχεία λούμπεν». Αυτή η παρατήρηση επιδέχεται αναπροσδιορισμό, αφού μπορεί να ισχύει για το κοινό γενικά, αλλά δεν ισχύει για τις τοπικές προβολές ταινιών, οι οποίες προσελκύουν οπαδούς και κοινό που ανήκει στις μικρομεσαίες και κατώτερες τάξεις. Σε αυτή την περίπτωση, ακόμα και τα άτομα χαμηλού εισοδήματος διατίθενται να πληρώσουν εισιτήρια για τον Εξώστη, ακόμα και αν τα βρουν στη «μαύρη αγορά». Υπάρχει επίσης και έμφυλος διαχωρισμός στην αίθουσα, αφού τα φθηνά εισιτήρια κοντά στην οθόνη τα μονοπωλούν οι άνδρες. Όταν οι γυναίκες πηγαίνουν στον κινηματογράφο, σπάνια τις βλέπει κανείς σε αυτές τις θέσεις. Οι ηλικιωμένοι αναπολούν τις εμπειρίες τους δεκαετίες πριν, όταν ολόκληρες σειρές καθισμάτων κρατούσαν ως «τα καθίσματα των κυριών», όπως επίσης και στα εκδοτήρια των εισιτηρίων υπήρχε η «ουρά των κυριών».

Οι άνθρωποι ντύνονται με τα καλά τους όταν πρόκειται να δουν μια ταινία, για να τους δουν αλλά και να δουν άλλους. Οι μεσοαστοί θεατές περιμένουν από αυτούς που κάθονται στις πρώτες θέσεις να φωνάζουν, να κάνουν φασαρία, και να υιοθετήσουν φανερά τις συμμετοχικές πρακτικές παρακολούθησης, ίδιες με αυτές του ελισαβετιανού θεάτρου, όπου το κοινό ήταν μέρος του θεάματος και το αντικείμενο σχολιασμών στην Αγγλία του 16ου αιώνα (Papp & Kirkland, 1988). Σε πολλές αίθουσες, αυτοί στον Εξώστη μπορούν κυριολεκτικά να κοιτάζουν το κοινό που κάθεται στο χαμηλότερο επίπεδο με τις φθηνές θέσεις, οι δραστικότητες των οποίων γίνονται μέρος της κινηματογραφικής εμπειρίας για το κοινό του Εξώστη. Κατά τη διάρκεια ορισμένων σκηνών της ταινίας, το μεσοαστικό κοινό του Εξώστη κοιτάζει κάτω στους θεατές των χαμηλότερων τάξεων για συγκεκριμένες συμπεριφορές, όπως π.χ. το πέταγμα νομισμάτων στην οθόνη, ή πέταγμα σκουπιδιών δελτίων λόττο που υποδεικνύει την εκτίμησή τους για την ταινία ή ορισμένους ηθοποιούς. Όταν μιλούν για την κινηματογραφική τους εμπειρία, οι μεσοαστοί θεατές συχνά αναφέρονται στους «μπροστά», «στην κατώτερη τάξη», ή «στους υπηρέτες και στους οδηγούς», ή απλά στην «θέση του Γκάντι», και σχολιάζουν την ασυγκράτητη συνήθειά τους να φωνάζουν, να γιουχαΐζουν, να σφυρίζουν και να κάνουν χυδαία σχόλια για την ταινία.

Η προβολή της ταινίας και το κοινωνικό κοινό

Στο Μπανγκαλόρ, όπως και σε άλλα μέρη της Ινδίας, η προβολή της ταινίας σχεδιάζεται και οργανώνεται πάντα έχοντας υπόψη το κοινωνικό κοινό. Επειδή η διάρκεια των ταινιών κυμαίνεται από τρεις έως τρισημίμις ώρες, έχει οργανωθεί έτσι ώστε να υπάρχει και το διάλειμμα. Στα 10-15 λεπτά που διαρκεί το διάλειμμα, το κοινό αγοράζει κάτι να φάει ή να πει, μαθαίνει νέα και ειδήσεις για το κρίμα, ή απλά συνομιλεί με φίλους. Παρακολουθούσα κάποιους θεατές που κατά τη διάρκεια του διαλείμματος αμέσως επανέρχονταν στην καθημερινότητά τους κάνοντας θελήματα σε κοντινά μαγαζιά.

Το κοινό είναι τόσο εξοικειωμένο στα διαλείμματα που ακόμα και οι χολιγουντιανές ταινίες, που διαρκούν περίπου 90 λεπτά, διακόπτονται στη μέση. Αν το διάλειμμα αργήσει για κάποιον λόγο, οι θεατές γίνονται ανήσυχoi και σκηκώνονται. Αντί να προσέχουν την ταινία, συνεχίζουν τις συζητήσεις με τους φίλους τους στον πάγκο ή στους διαδρόμους. Η διοίκηση των κινηματογραφικών αιθουσών έχει βρει έναν τρόπο να επαναφέρει το απρόθυμο κοινό μετά το διάλειμμα στα καθίσματά τους. Πριν σβήσουν τα φώτα, χτυπά ένα κουδούνι και στα καθίσματα των ταξιθετών είναι να πηγαίνουν στα πηγαδάκια των θεατών και να τους ενημερώνουν ότι η ταινία έχει αρχίσει.

Η κοινωνικοποίηση με φίλους και την οικογένεια έχει μεγαλύτερη προτεραιότητα από την παρακολούθηση της ταινίας. Σε αντίθεση με την προσηλωτική ακινησία του κοινού στις Ηνωμένες Πολιτείες, στις ινδικές αίθουσες υπάρχει μια συνεχής βαβούρα από συζητήσεις και φωνές παιδιών που γελάνε ή κλαίνε. Τα μέλη του κοινού δεν ικανοποιούνται μόνο με το να συζητάνε με φίλους τους μέσα στην αίθουσα. Τα κινητά τηλέφωνα είναι ευλογία για τους θεατές που θέλουν να μιλήσουν με κάποιον εκτός της αίθουσας ή κάποιον στο σπίτι ενώ βλέπουν την ταινία. Γνωρίζοντας αυτό, κάποιες αίθουσες έχουν αναρτήσει ανακοινώσεις ζητώντας από το κοινό να κλείσουν τα κινητά τους τηλέφωνα στην αίθουσα. Η κινητικότητα του ινδικού κοινού είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της κουλτούρας που επηρεάζει την κινηματογραφική εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, τα μέλη του κοινού κινούνται, πηγαίνουν τουαλέτα ή στον πάγκο, βγάζουν τα ανήσυχα παιδιά έξω. Συχνά θεατές κάνουν ένα διάλειμμα για τσιγάρο και συζητούν στο μπαρ.

Η επακόλουθη συλλογική εμπειρία της παρακολούθησης ταινιών, όπου η διαντίδραση είναι το κέντρο της εμπειρίας, είναι επομένως πολύ διαφορετική από τη συναισθηματική εμπειρία που έχει το δυτικό κοινό για τις χολιγουντιανές ταινίες, όπου οι θεατές καθλώνονται στη δράση και δεν περιμένουν οι διπλανοί θεατές να τους αποσπάσουν την προσοχή από την οθόνη.

Πρακτικές παρακολούθησης και η σύνθεση της κινηματογραφικής εμπειρίας

Οι εξοικειωμένοι θεατές χρησιμοποιούν μια αισθητική ή έναν τρόπο θέασης που θα μπορούσε να περιγραφεί ως «ενεργητικός». Η ενεργητική θέαση οικοδομεί μια συγκεκριμένη σχέση με την ταινία – για παράδειγμα, η ταινία δεν γίνεται αποδεκτή ως ολότητα ή σαν ένα τελειωμένο προϊόν. Το κοινό χρησιμοποιεί την ταινία ως πρώτη ύλη για να χτίσει τη δική του εμπειρία και στην πορεία ανακατασκευάζει την ταινία. Τέσσερις τέτοιες πρακτι-

κές που υιοθετεί το κοινό είναι αναγνωρίσιμες ως: «επιλεκτική παρακολούθηση», «συμμετοχική» και «παραστατική παρακολούθηση», και αυτή την οποία οι άνθρωποι της κινηματογραφικής βιομηχανίας αναφέρουν ως «κατ' επανάληψη παρακολούθηση». Παρακάτω θα αναλύσω την επιλεκτική παρακολούθηση—όπως έχω παρουσιάσει τον όρο σε προηγούμενο άρθρο (Srinivas, 1998)—και θα περιγράψω τις επακόλουθες πρακτικές της κατ' επανάληψη παρακολούθησης και της σύνθεσης της κινηματογραφικής εμπειρίας.

Επιλεκτική παρακολούθηση

Το ινδικό κοινό, αντί να δέχεται την ταινία σαν ολότητα ή σύνολο, επιλέγει τις σκηνές που θα παρακολουθήσει. Οι θεατές που θεωρούν ότι οι μουσικοχορευτικές σκηνές δεν έχουν ενδιαφέρον βγαίνουν από την αίθουσα όταν αυτές αρχίζουν και επιστρέφουν όταν έχουν τελειώσει. Σε άλλη περίπτωση, θεατές περιφέρονται έξω από την αίθουσα όταν υπάρχουν διάλογοι στην ταινία και επιστρέφουν για να δουν τις σκηνές χορού. Το κοινό φάνηκε να υιοθετεί αυτό το είδος αποσπασματικής παρακολούθησης όταν, κατά τη διάρκεια της ταινίας *Jeet*, (R. Kanwar, 1996), οι θεατές βγήκαν από την αίθουσα για να αποφύγουν τη «σοβαρή συζήτηση» μεταξύ κεντρικών χαρακτήρων και επέστρεψαν με φωνές ενθουσιασμού και σφυρίγματα όταν η σκηνή άλλαξε σε καβγά μεταξύ του ήρωα και του κακού.

...στις αίθουσες όπου προβαλλόταν η ταινία *Hindustani* (S. Shankar, 1996), η οποία είχε συζητηθεί από την ελίτ της διανοής ως ένα ιδεολογικό έργο με αμφισβήσιμο κοινωνικό και πολιτικό μήνυμα, οι θεατές έδειξαν ενδιαφέρον για το εξωτικό μέρος της ταινίας, αφού έφυγαν από την αίθουσα μετά από μια μουσικοχορευτική σκηνή ιδιαίτερης χλιδής που διαδραματίστηκε στην Αυστραλία, και πολλοί από αυτούς ισχυρίστηκαν ότι η σκηνή αυτή ήταν ο μόνος λόγος που είχαν δει την ταινία επανειλημμένως. Στη διάρκεια του διαλείμματος άκουγες τους θεατές να μιλάνε έντονα για τα καγκουρό και το ρεαλιστικό μακιγιάζ που έδειχνε τον πρωταγωνιστή ηλικιωμένο, και που σίγουρα το είχαν κάνει ειδικοί μακιγιέρ από το Χόλιγουντ. (Srinivas, 1998: 329)

Ο περιπατητικός τρόπος παρακολούθησης του ινδικού κοινού έχει ομοιότητες με αυτών των θεατών σε έργα του 16ου και 17ου αιώνα στο Παρίσι, οι οποίοι, σύμφωνα με περιγραφές, στέκονταν και περιφέρονταν κατά τη διάρκεια της παράστασης «ακριβώς όπως συνήθιζαν να κάνουν και εκτός του χώρου» (Mittman, 1984: 3). Οι θεατές, με το να μπαίνουν βγαίνουν στην αίθουσα, απορρίπτουν σκηνές που δεν τους ενδιαφέρουν, μια κίνηση που προσομοιάζει της παρέμβασης στο βίντεο, όπου πατάμε το κουμπί να τρέξει η ταινία, επιλέγοντας κομμάτια που θα κατασκευάσουν το όλο. Είναι λοιπόν εμφανής η διαδικασία κατασκευής ... στο ινδικό κοινό.

Η επιλεκτική παρακολούθηση δεν αφορά μόνο τη μετακίνηση μέσα και έξω από την αίθουσα. Οι θεατές δίνουν διαφορετικό βαθμό προσοχής σε διαφορετικά σημεία της ταινίας. Πολλές φορές η συζήτηση μπροστά στην οθόνη παίρνει τη μορφή διαλείμματος, κατά τη διάρκεια του οποίου οι θεατές που προτιμούν τις μουσικοχορευτικές σκηνές κάνουν τις δικές τους συζητήσεις.

Απόδειξη αυτού του τρόπου παρακολούθησης αποτελεί και η αισθητική εκτίμηση της

ταινίας. Οι θεατές μπορεί να σιγομουρμουρίζουν τη μελωδία ή να χτυπούν τα δάχτυλά τους στο ρυθμό της μουσικής, ακόμα και όταν αυτή ακούγεται στο βάθος μιας έντονης ή τραγικής σκηνής. Αυτή η αισθητική εκτίμηση επεκτείνεται και στο σημείο όπου οι θεατές κοιτάζουν πέρα από την ταινία, στα πραγματικά μέρη που τη συγκροτούν, με έναν τρόπο που μπορεί να οριστεί ως «καταγραφικός τρόπος παρακολούθησης» (Sobchack, 1999), αφού κοιτώντας το τοπίο της ταινίας παρατηρούν «Κοίτα, είναι τόσο όμορφο (Melkote, ο τόπος που γυρίστηκε η ταινία)! Μπορούμε να πάμε όλοι μαζί εκεί για πικ νικ!»

Παρατηρώντας την ταινία, παρά τον κατασκευασμένο φανταστικό της κόσμο, οι θεατές ξεχωρίζουν μια σκηνή στην οποία αξιολογούν κομμάτια που σχετίζονται με την καθημερινή ζωή. Στο Μπανγκάλουρ, παρακολουθώντας την ταινία *Kurubana Raani* (R. Venkatesh, 1997), στη διάρκεια μιας τραγικής σκηνής όπου η ηρωίδα καταπίνει ένα μπουκαλάκι υπνωτικά χάπια για να αποφύγει τις προθέσεις του κακοποιού, μια θεατής αιωρημένη από τη σωματική διάπληση της ηρωίδας σχολίασε φωναχτά στον σύντροφό της «Βλέπεις πόσο πλαδαρή είναι;» Μια άλλη θεατής, που είχε πρόσφατα παραγγείλει μια τραπεζαρία για το σπίτι της, σχολίασε τη διακόσμηση και τα έπιπλα στο δωμάτιο. Και μετά, στη διάρκεια της σκηνής όπου η ηρωίδα, μετά την απόπειρα αυτοκτονίας, συνέρχεται στο νοσοκομείο και ο ήρωας φαίνεται να είναι συντετριμμένος, ένας θεατής δήλωσε δυνατά «Μου αρέσει αυτή η χρυσοποίκιλτη μπλούζα», την οποία φορούσε η ηρωίδα στη συγκεκριμένη σκηνή. Αυτός ο τρόπος της κατασκευής νοήματος δεν είναι βέβαια ειδοτικό στοιχείο του ινδικού κοινού. Ειδοτικό στοιχείο του ινδικού κοινού είναι ότι τα νοήματα γνωστοποιούνται και στους άλλους. Στο δυτικό κινηματογραφικό κοινό, οι θεατές κρατούν τις σκέψεις τους για τον εαυτό τους.

Με τον επιλεκτικό τρόπο παρακολούθησης οι εξοικειωμένοι θεατές δεν καταναλώνουν μια αφήγηση βάσει της δικής της συνέχειας και συνοχής. Οι πρακτικές τους τους επιτρέπουν να ενώσουν κομμάτια και να ανακατασκευάσουν ένα είδος διασκέδασης που θα ταιριάζει στο γούστο τους και τις ανάγκες τους. Ο κινηματογράφος γίνεται μια ομαδική κατασκευή, ιδιαίτερα σε τοπικό πλαίσιο, παρά ένα μαζικό προϊόν επικοινωνίας που είναι καθολικό. Συνεπώς, η «ταινία που βγαίνει από αυτή τη διαδικασία είναι αποτέλεσμα της διαδραστικότητας του κοινού, παρά μιας κατασκευής του κινηματογραφιστή που καταναλώνεται παθητικά από το κοινό. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος δεν αποτελεί ένα ομογενοποιημένο προϊόν—αλλά τα πολλαπλά είδη κοινού κατασκευάζουν διαφοροποιημένες εμπειρίες. Η εξήγηση ότι οι θεατές «αντιστέκονται» στα «κυρίαρχα μηνύματα» της ταινίας—μια εξήγηση που συναντάται στις πολιτισμικές σπουδές και στην ερμηνευτική σχολή της έρευνας για το κοινό, υπεύθυνη για τις θεωρίες αποκωδικοποίησης του κειμένου—απλώς πολώνει και απλουστεύει τους διάφορους τρόπους που έχει το κοινό να καταναλώνει ένα πολιτισμικό προϊόν, και ίσως, η θεωρία αυτή, να επιδίδει μια πρόθεση που είναι αμφισβητήσιμη. Επίσης πιστεύω ότι, πολιτικοποιεί άσκοπα μια δραστηριότητα που γίνεται στο πνεύμα τού να περάσει κανείς τον ελεύθερο χρόνο του με την οικογένεια και τους φίλους του.

Η επιλεκτική παρακολούθηση επηρεάζει τη διοργάνωση των προβολών στις κινηματογραφικές αίθουσες. Εφόσον το κοινό βλέπει αποσπασματικά την ταινία, δεν είναι αναγκαίο να είναι στο κάθισμά τους όταν αρχίζει η ταινία. Τυπικά, οι θεατές συνεχίζουν να εισέρχονται στην αίθουσα, να εντοπίζουν το κάθισμα τους και να φωνάζουν στους φίλους τους αρκετά μετά την έναρξη της ταινίας. Πολλοί από τους συνεντευξιζόμενούς μου πα-

ροδέθηκαν ότι τελευταία στιγμή αποφάσισαν το αν θα δουν την ταινία, μπαίνοντας στην αίθουσα κατά τη διάρκεια ή μετά το διάλειμμα. Μια φορά άκουσα μια συζήτηση αυτών που κάθονταν πίσω μου στην αίθουσα. Επειδή βρήκαν την πρώτη μιάμιση ώρα της ταινίας βαρετή, σκέφτονταν να πάνε να δουν μια άλλη σε άλλο σημείο της πόλης, και στην οποία θα έφταναν μία ώρα μετά την έναρξή της. Ο διευθυντής μιας αμερικανικής αίθουσας στη Μασαχουσέτη που είχε πάρει άδεια να προβάλει ινδικές ταινίες τόνισε ότι όσον αφορά το θέμα αυτό οι ινδοί θεατές είναι πολύ διαφορετικοί από τους αμερικανούς, οι οποίοι δεν θα έχαναν ούτε πέντε λεπτά από την ταινία. Στην Ινδία οι ταξιδιτές έχουν φανό για να οδηγούν αυτούς που έρχονται, αφότου έχει αρχίσει η ταινία, στα καθίσματά τους. Στις αίθουσες τα φώτα δεν κλείνουν όταν αρχίζει η ταινία αλλά παραμένουν ανοιχτά 10 έως 15 λεπτά, μέχρι σταδιακά να καλυφτούν οι θέσεις.

Οι ίδιες οι ταινίες είναι έτσι δομημένες ώστε να ανταποκρίνονται σε αυτές τις πρακτικές παρακολούθησης. Συνήθως οι αφηγήσεις αρχίζουν με μουσικοχορευτικές σκηνές, που ίσως δλεάσουν τους θεατές να πάνε στα καθίσματά τους εγκαίρως, και που, αν τις χάσουν, δεν θα χάνουν σημαντικό μέρος της πλοκής, επομένως αυτό βολεύει αυτούς που φτάνουν αργότερα. Τα τραγούδια ακούγονται πολύ δυνατά έτσι ώστε να καλύπτουν αποτελεσματικά το θόρυβο που κάνει το κοινό. Το κοινό εγκαταλείπει την αίθουσα αμέσως μόλις τελειώνει η ταινία, συχνά πριν ολοκληρωθεί η τελευταία σκηνή, οι τίτλοι τέλους αρκετές φορές δεν εμφανίζονται στην οθόνη. Σε περισσότερες από μία ταινίες που παρακολούθησα, η τελευταία σκηνή πάγωνε στο πρόσωπο του ήρωα, και η εμφάνιση αυτή ήταν σαν σινιάλο για τους θαυμαστές να χειροκροτήσουν, να σφυρίξουν και να φωνάξουν, και για τους θεατές ένδειξη να ετοιμαστούν να φύγουν.

Η διαδραστική φύση της σχέσης της ταινίας με τον θεατή είναι έκδηλη όταν το ινδικό κοινό παρακολουθεί μια χολιγουντιανή ταινία, γιατί οι χολιγουντιανές ταινίες δεν είναι δομημένες σύμφωνα με τον ινδικό τρόπο παρακολούθησης. Αναμένοντας το κοινό να είναι στις θέσεις του και να παρακολουθεί την οθόνη, οι χολιγουντιανές ταινίες συχνά ξεκινούν με ένα κρίσιμο γεγονός ή μια σημαντική σκηνή, περιμένοντας το κοινό να ησυχάσει και να παρακολουθήσει τις πρώτες σκηνές ώστε να καταλάβει από την αρχή περί τίνος πρόκειται η ταινία. Λόγω της εκτίμησης που έχουν οι ινδοί θαυμαστές των ταινιών του Τζέιμς Μποντ, ορισμένες φορές τονίζουν ότι θα πάνε «νωρίς» σε μια τέτοια ταινία για να μη χάσουν τις σημαντικές πρώτες σκηνές και το εισαγωγικό μουσικό κομμάτι. Συνήθως οι συζητήσεις του κοινού στις χολιγουντιανές ταινίες ακούγονται πολύ δυνατά, αφού κάτι τέτοιο δεν έχει προβλεφθεί, δεδομένου ότι κάτι τέτοιο δεν είναι αναμενόμενο, και συνεπώς δεν υπάρχει κάποια μουσική επένδυση για να υπερχαλύψει τις συζητήσεις.

Κατ' επανάληψη παρακολούθηση

Το Χόλιγουντ και το Μπόλιγουντ αναγνωρίζουν την αξία του κατ' επανάληψη κοινού. Η έννοια της «κατ' επανάληψη παρακολούθησης», ως περιγραφή του κοινού, με απασχόλησε όταν στην έρευνά μου ήρθα σε επαφή με διευθυντές κινηματογραφικών αιθουσών, διανομείς και κινηματογραφιστές, οι οποίοι αναφέρονταν σε «κατ' επανάληψη θεατές» ή

«κατ' επανάληψη κοινό». Ο όρος «κατ' επανάληψη θεατής» αναφέρεται σε έναν αιθαλού τύπου θεατή που βλέπει την ίδια ταινία ξανά και ξανά, και που ξεχωρίζει από το ευρύ ινδικό κοινό που επίσης βλέπει ταινίες που του αρέσουν περισσότερο από μία φορά, γεγονός που του επιτρέπει να έχει μια ιδιαίτερη εμπειρία της ταινίας (Kakar 1980, Iyer 1988).

Αν και η κατ' επανάληψη παρακολούθηση είναι κοινή πρακτική για το ινδικό κοινό, υπάρχουν ταινίες που κάποιες φορές αιχμαλωτίζουν την προσοχή του κοινού σε υπερβολικό βαθμό και που γίνονται «σουπερ επιτυχίες». Κάποιες από τις ταινίες που παίζονταν στις αίθουσες μήνες, κάποιες φορές και χρόνο λόγω ζήτησης από το κοινό είναι οι *Sholay* (R. Sippy, 1975), *Hum Aapke Hain Kaun* (S. R. Barjatya, 1994), *Dil Wale Dulhaniya Le Jayenge* (A. Chopra, 1995) και *Bangarada Manusha* (Gopal-Lakshman ή Siddaligalath [?], 1972, κανάντα ταινία).

Η κατ' επανάληψη παρακολούθηση συχνά προκύπτει «διά στόματος», αφού, όταν κάποιος λέει σε φίλο του ή σε μέλος της οικογένειας για την ταινία που έχει δει, την ξαναβλέπει με την εν λόγω συντροφιά. Με την κατ' επανάληψη παρακολούθηση το κοινό κατασκευάζει την κινηματογραφική εμπειρία ως κοινωνική, αφού τα άτομα πηγαίνουν στην ταινία είτε με την ίδια παρέα είτε συχνά και με διαφορετικούς ανθρώπους, γεγονός που διαφοροποιεί την εμπειρία. Όταν ρώτησα μια γυναίκα θεατή αν είχε δει την ταινία παραπάνω από μια φορά, αγανακτισμένη με πληροφόρησε ότι πήγε δεύτερη φορά να δει την ταινία γιατί «ήθελα με άλλη παρέα». Το να βλέπει κανείς μια ταινία δεύτερη, τρίτη ή εικοστή πέμπτη φορά οδηγεί σε μία διαφορετική εμπειρία παρακολούθησης για τους κατ' επανάληψη θεατές καθώς και γι' αυτούς που ίσως να βλέπουν την ταινία πρώτη φορά.

Η κατ' επανάληψη παρακολούθηση προωθεί τον συμμετοχικό και αναδραστικό τρόπο τον οποίο το ινδικό κοινό υιοθετεί στην επαφή του με τον λαϊκό κινηματογράφο. Οι κατ' επανάληψη θεατές είχαν χρόνο να δημιουργήσουν μια σχέση με τους χαρακτήρες και να τους μιλούν στην οθόνη καθώς και να τραγουδούν παράλληλα με τη μουσική της ταινίας. Φωνάζοντας δυνατά προβλέπουν τι θα γίνει μετά ή συνεχίζουν τη συζήτηση με έναν χαρακτήρα απαντώντας σε κάθε διάλογο με τον δικό τους αυτοσχέδιο τρόπο. Οι κατ' επανάληψη θεατές χειροκροτούν και ζητωκραυγάζουν δευτερόλεπτα πριν συμβεί ένα γεγονός στην οθόνη και κάνουν ηχητικά εφέ που προϋδεάζουν τους άλλους για τη σκηνή που θα ακολουθήσει, ενώ οι θεατές που πηγαίνουν πρώτη φορά το καταλαβαίνουν αφότου έχει περάσει η σκηνή. Στην αίθουσα δημιουργείται μια ατμόσφαιρα κοινότητας. Μια γυναίκα που είχε πάει να δει την εμπορική επιτυχία *Hum Aapke Hain Kaun*, η οποία έδειχνε την ιστορία ενός οικογενειακού γάμου, σχολίασε ότι «ήταν σαν να παρευρισκόταν και αυτή στο γάμο». Επειδή η ταινία παιζόταν στις αίθουσες σχεδόν έναν χρόνο, σε κάθε προβολή πήγαιναν συνήθως κατ' επανάληψη θεατές. Ένας θεατής περιέγραψε την εμπειρία του εντός της αίθουσας:

Όλοι όσοι πήγαν να τη δουν την είχαν ξαναδεί. [Στην αίθουσα] οι άνθρωποι έπιναν καφέ, μιλούσαν, ήξεραν πότε έμπαιναν τα τραγούδια στην ταινία και τα τραγουδούσαν. Υπήρχε συνεχής ομιλία, λες και γινόταν γάμος στην αίθουσα. Οι άνθρωποι έλεγαν [αναφερόμενοι στην εμφάνιση ενός χαρακτήρα] «αυτή η ξούλατη μπλούζα είναι ωραία, έχω μία σε αυτό το σχέδιο». (Srinivas, 1998: 36)

Τέτοια σχόλια από τους εξοικειωμένους θεατές αντικρούουν το επιχειρήμα ότι η κινηματογραφική έξοδος στην Ινδία είναι μια φυγή από την πραγματικότητα, μια υπόθεση που θεω-

ρείται γεγονός από πολλούς διανοούμενους που βρίσκονται εκτός της κουλτούρας της λαϊκής κινηματογραφικής εξόδου στην Ινδία. Συχνά συναντούσα ακαδημαϊκούς που μου έλεγαν για τον ρόλο του κινηματογράφου να παρέχει στη μάζα μια φυγή από τη σκληρή πραγματικότητα. Κάποιοι από αυτούς τους ακαδημαϊκούς παραδέχτηκαν ότι δεν είχαν πάει ποτέ να δουν τις εν λόγω ταινίες, επειδή τους προβληματίζε η «ασυνέχεια» στην αφήγηση, ή θα έκαναν σχόλια του τύπου «είναι απαισιόδοξα! Τόσο χυδαίες!» και «Οι ήρωες είναι τόσο άσχημοι».

Κατά την παρουσίαση δεδομένων για την κατ' επανάληψη παρακολούθηση στις Ηνωμένες Πολιτείες ρωτήθηκαν για την ταινία *Τιτανικός*, η οποία ως γνωστό έχει προσελκύσει κατ' επανάληψη θεατές, πολλοί από τους οποίους είναι κορίτσια στην εφηβεία, θαυμάστριες του κ. Ντι Κάπριο. Ωστόσο, ταινίες όπως ο *Τιτανικός* και το *Σταρ Τρεκ, Πρώτη επαφή* (*Star Trek First Contact*, J. Frakes, 1996) αποτελούν εξαίρεση στην κινηματογραφική κουλτούρα της Δύσης, ενώ στην Ινδία η κατ' επανάληψη παρακολούθηση είναι απλώς ένα καθημερινό φαινόμενο ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου. Το να παρακολουθεί κανείς μία αφήγηση της οποίας η ιστορία είναι γνωστή είναι κάτι που το ινδικό κοινό κάνει γενιές και γενιές. Παραστάσεις θεατρικών μύθων όπως του Ραμαγιάνα, του Κρίσνα Αίλα, χορευτικά δράματα την ιστορία των οποίων οι Ινδοί γνωρίζουν από την παιδική τους ηλικία, δημιουργούνται για ένα συμμετοχικό κοινό (Hein 1959, Booth 1995). Η επιλεκτική και η κατ' επανάληψη παρακολούθηση, πρακτικές μέσω των οποίων τα σύγχρονα μέσα μαζικής επικοινωνίας αναδιαμορφώνονται από τους θεατές, είναι ριζωμένες στην ινδική παράδοση και αποσκοπούν στο να κάνουν την κινηματογραφική εμπειρία πολιτισμικά ξεχωριστή.

Κινηματογράφος: μια συλλογική κατασκευή

Οι αναστοχασμοί του Sudhir Kakar για τις παιδικές του κινηματογραφικές εμπειρίες στην Ινδία τονίζουν τη απονιδαιότητα της συμμετοχής στη βίωση της κινηματογραφικής εμπειρίας. Γράφει:

Πάντα συμμετείχα στο αποδοκιμαστικό γέλιο που ακολουθούσε ένα τραχύ σχόλιο, ακόμα και αν δεν καταλάβαινα το ακριβές νόημα. Κι εγώ μαζί με τους άλλους κρατούσα την ανάσα μου στην πνιγηρή σιωπή που ακολουθούσε μια ιδιαίτερα πειστική ερωτική σκηνή, και προσπαθούσα στα κρυφά να σφυρίξω με τη βοήθεια των δαχτύλων κάτω από τη γλώσσα σε σχήμα «Ο», προσπαθώντας να μιμηθώ τα καταπληκτικά σφυρίγματα που ακούγονταν στην αναπόφευκτη σκηνή όπου η ηρωίδα έπεφτε στο νερό ή εμφανιζόταν βρεγμένη. (1980: 12)

Στην αίθουσα οι εξοικειωμένοι θεατές περιμένουν να διαντιδράσουν με τους άλλους θεατές και με τα επί της οθόνης γεγονότα. Ένας από τους συνεντευξιαζόμενούς μου, όταν αφηγήθηκε μια κινηματογραφική έξοδο με την παρέα των είκοσι πέντε φίλων του από το πανεπιστήμιο, ανέφερε πόσο ενθουσιασμένος ήταν που είδε μια ταινία που αυτός και οι φίλοι του είχαν ξαναδεί, περιμένοντας μία μουσικοχορευτική σκηνή να ξεινήσει ώστε να τραγουδήσουν όλοι μαζί, ή περιμένοντας γνωστούς διάλογους που είχαν απομνημονεύσει ώστε να τους επαναλάβουν δυνατά. Ένας Ινδός που παρακολουθούσε μια ταινία Χίντι σε μια αίθουσα της Μασαχουσέτης αναγνώρισε ότι το ασυνήθιστο ήρεμο κοινό δεν ανταποκρί-

θηκε στις προόδους του όταν σχολίασε φωναχτά «Αυτοί οι άνθρωποι δεν ξέρουν να βλέπουν μια ταινία» και στη συνέχεια σφύριξε διαπεραστικά τη στιγμή όπου η ηρωίδα εμφανίστηκε στην οθόνη με μια κοντή φούστα. Οι ινδοί θεατές θεωρούν περιοριστική την εμπειρία της παρακολούθησης μιας χολιγουντιανής ταινίας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τη διάρκεια της ταινίας *Θέλμα και Λουίζ* (*Thelma and Louise*, R. Scott, 1991) σε αίθουσα της Βοστώνης, ένας ινδός θεατής ταυτίστηκε με τη σκηνή όπου οι χαρακτήρες διασχίζουν την Οκλαχόμα με αυτοκίνητο, επειδή υπήρξε φοιτητής στο πανεπιστήμιο αυτής της πολιτείας. Οι ενθουσιώδεις φωνές του «Οκλαχόμα! Ε, παιδιά, αυτή είναι η Οκλαχόμα!» αποδοκιμάστηκαν και οι άνθρωποι στα μπροστινά καθίσματα του είπαν να σωπάσει. Όταν βγήκε από την αίθουσα, μια γυναίκα τον χτύπησε στον ώμο και του είπε ότι αυτή και ο φίλος της ήταν «πολύ αναστατωμένοι από τη συμπεριφορά του και τον συμβούλεψε “εάν ήμουν στη θέση σου θα σεβόμουν αυτούς που παρακολουθούν την ταινία”».

Στην Ινδία, ο διαδραστικός και συμμετοχικός τρόπος παρακολούθησης που υιοθετεί το κοινό επιτρέπει κάποιου είδους αυθόρμητη συμμετοχή όπου οι θεατές φωνάζουν σχόλια δυνατά προς την οθόνη, μιλούν στους χαρακτήρες, τους δίνουν συμβουλές και παίρνουν το μέρος κάποιου από αυτούς. Το κοινό «καταλαμβάνει» μια σκηνή και ανακατασκευάζει τη σημασία και τον αντίκτυπό της. Οι υπερβολικά δραματικές σκηνές συχνά διακομίζονται και οι θεατές χρησιμοποιούν το γέλιο και την ειρωνεία για να μετασχηματίσουν το νόημα και το συναίσθημα. Σε μια σκηνή όπου ο ήρωας στέκεται στο χέλος του γκρεμού και λέει στην ηρωίδα ότι θα πεθάνει στο κενό εάν εκείνη δεν ανταποδώσει την αγάπη του, οι θεατές φωνάζουν «Kood ja» («Πήδα!»), προκαλώντας γέλιο στα άλλα μέλη του κοινού και υπονομεύοντας τις προθέσεις του κινηματογραφιστή. Επίσης δημιουργούνται διαντιδράσεις μεταξύ των θεατών. Μία γυναίκα έβαλε τα κλάματα κατά τη διάρκεια μιας συναισθηματικής σκηνής στην ταινία *Khamoshi* (Σιωπή, S. Leela Bhansali, 1996 – σ.τ.ε.: πιθανώς η ταινία είναι ρομάνς αυτής του R. C. Talwar, 1942, και αυτής του A. Sen, 1969, και οι τρεις σε γλώσσα Χίντι). Ακούγοντάς την, δύο άνδρες που κάθονταν κοντά της υποκρίνονταν ότι έκλαιγαν με λυγμούς, και η διαντίδραση αυτή έκανε τους άλλους να γελάσουν (Srinivas, 1998: 336).

Αυτές οι πρακτικές δεν περιορίζονται μόνο στην περίπτωση των ινδικών ταινιών. Όταν παρακολούθησα την ταινία *Air Force One* (W. Petersen, 1997) στο Λος Άντζελες, μου έκανε τρομερή εντύπωση η διαφορά στην εμπειρία της παρακολούθησης της ίδιας ταινίας στο Μπανγκάλωρ. Στο Λος Άντζελες η μισοάδεια αίθουσα ήταν σιωπηλή, πολλοί άνθρωποι είχαν πάει να την παρακολουθήσουν μόνοι τους και το να βρίσκεσαι στην αίθουσα δεν ήταν αρκετό να καταλάβει κανείς πως υποδέχτηκε το κοινό την ταινία. Κάποιος θα έπρεπε να υποθέσει ότι η προσοχή του κοινού στην οθόνη υποδήλωνε και κάποια απόλαυση της ταινίας, και το σιωπηρό και ευγενές χαμόγελο που προκάλεσαν κάνα δύο ανέκδοτα μεμονωμένων θεατών δήλωνε έναν βαθμό συναισθηματικής εμπλοκής με τη συγκεκριμένη σκηνή. Στο Μπανγκάλωρ η κινηματογραφική αίθουσα ήταν ασφυκτικά γεμάτη. Η ταμπέλα «αίθουσα πλήρης» περφόρανα δήλωνε το κύρος της ταινίας και της κινηματογραφικής αίθουσας. Οι θεατές που περίμεναν να ανοίξουν οι πόρτες ενθουσιασμένοι καλούσαν τα μέλη της οικογένειάς και τους φίλους τους. Άκουσα το όνομα Χάρισον Φορντ να αναφέρεται πολλές φορές, μαζί με το όνομα του σκηνοθέτη. Ήταν φανερό ότι πολλοί είχαν ξαναδεί την ταινία και φράσεις όπως «πολύ καλό!», «τι αεροπλάνο!» και ούτω καθεξής ακούγονταν παντού. Μέσα

στην αίθουσα το κοινό μιλούσε καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Οι κατ' επανάληψη θεατές κατευθύναν αυτούς που είχαν πάρει πρώτη φορά στην ταινία, «κοίτα τι θα γίνει τώρα!», «νόμιζες ότι θα πήδαγε από το αεροπλάνο; Εγώ το ήξερα ότι ήταν ακόμη εκεί!», «αυτή η σκηνή έχει γέλιο» και έκαναν ηχητικά εφέ, όπως τον ήχο των πυροβολισμών, πριν ακόμα ακουστούν. Σε στιγμές έντασης, όπως όταν ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Φορντ κρύβεται στο αεροπλάνο λίγα μέτρα από τον τρομοκράτη φύλακα, οι θεατές σφύριζαν συριστικά, νισούριζαν δυνατά, ή έκαναν ανόητους ήχους προκαλώντας το γέλιο των άλλων θεατών. Αυτού του είδους το διαδραματιζόμενο χιούμορ γίνεται δεκτό με δυνατά και συλλογικά γέλια και χειροκρότημα. Πολλοί επανέλαβαν την τελική φράση στους φίλους τους: οι άνδρες χτύπαγαν ο ένας τον άλλο στους ώμους και τραντάζονταν στα καθίσματά τους γελώντας. Οι στιγμές της νίκης του «καλού» έναντι του «κακού» συνοδεύτηκαν από επιδοκιμαστικό χειροκρότημα και σφουρίγματα. Όταν έγινε διακοπή ρεύματος και η οθόνη μαύρισε, το κοινό έδειξε τη δυσανεξία του φωνάζοντας στο προσωπικό της αίθουσας.

Ο σχολιασμός και η συμμετοχή είναι τρόποι μέσω των οποίων το κοινό ανακατασκευάζει την ταινία. Οι θεατές καταφέρνουν να εγγράψουν τον εαυτό τους στο «κείμενο» της ταινίας με το να κάνουν ηχητικά εφέ (του τρένου, συνοδεύοντας την εικόνα) ή με το να προσθέτουν διάλογο – είτε αυτοσχέδιο ή επαναλαμβανόμενο. Το να παρακολουθεί κανείς μια ταινία παραπάνω από μια φορά είναι ένα πρακτικό τέχνησμα, όπου η κάθε φορά γίνεται ευκαιρία να απομνημονεύσει κανείς τους διαλόγους. Με το να φωνάζει αποκρίσεις στον επί της οθόνης διάλογο, το κοινό κατασκευάζει έναν παράλληλο διάλογο που επεξεργάζεται το νόημα της ταινίας ή περιλαμβάνει μια συσχέτιση με τον ήθοποιό που κινείται μεταξύ του πλαισίου της αφήγησης και της κινηματογραφίας. Παρακολουθώντας μια σκηνή πάλι, για παράδειγμα, όταν ο κακός επιτίθεται ξαφνικά στον ήρωα, το κοινό φωνάζει στον ήρωα «Τώρα, κλώτσα τον!», και με το να το κάνουν αυτό δίνουν επίσης οδηγίες στον ήθοποιό χτίζοντας τη σκηνή της πάλι.

Το κοινό παρεμβαίνει διορθωτικά στην ταινία και όταν παρακολουθεί βίντεο στο σπίτι. Ένα άτομο αναλαμβάνει να «τρέχει» την ταινία, και κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης δέχεται οδηγίες από τους άλλους πότε να την «τρέξει». Τον ρόλο του επιμελητή της ταινίας τον οικειοποιούνται και στις κινηματογραφικές αίθουσες, όπως όταν στη διάρκεια της ταινίας *Hum* (M. Anand, 1991) το κοινό δημιούργησε φασαρία απαιτώντας να ξαναπαιχτεί επανειλημμένα μια μουσικοχορευτική σκηνή, ενώ τραγουδούσαν και χόρευαν. Συζητήσεις με θεατές αποκάλυψαν ότι αυτό δεν ήταν ένα μεμονωμένο περιστατικό. Είναι γνωστό ότι το κοινό περιστασιακά σταματά την προβολή μιας ταινίας και απαιτεί ορισμένες σκηνές να προβληθούν σε επανάληψη.

Η κινηματογραφική βιομηχανία αναγκάζεται να αντιμετωπίσει το κοινό ως κριτικό. Άντρες θεατές των κατώτερων τάξεων είναι γνωστό ότι αφήνουν ανεξίτηλα σημάδια στις αίθουσες ξεσκίζοντας την ταπεταρία από τα καθίσματα με ξυραφάκια και μαχαίρια όταν τους απογοητεύει η ταινία ή οι συνθήκες παρακολούθησης (π.χ. όταν γίνεται διακοπή ρεύματος). Οι ιδιοκτήτες των αιθουσών γνωρίζουν αυτές τις αναμενόμενες πράξεις του κοινού και για τον λόγο αυτόν έχουν φτιάξει τα καθίσματα κοντά στην οθόνη από σκληρό πλαστικό. Σε μια αίθουσα στο Μπανγκάλωρ, τα καθίσματα είναι φτιαγμένα από τσιμέντο.

Συμπεράσματα

Στις δυτικές κοινωνίες, το ευρύ κοινό είναι ήσυχο και αρκετά πειθαρχημένο στους τρόπους παρακολούθησης της ταινίας. Στις κινηματογραφικές αίθουσες οι άνθρωποι παρακολουθούν το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας σιωπηλοί, και αυτή η αναμενόμενη σιωπηλή προσήλωση στα επί της οθόνης τεκταινόμενα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό τους. Οι θεατές σπάνια μιλούν δυνατά και ποτέ δεν εμπλέκονται σε έναν φανερά διαδραστικό και αυθόρμητο εκφραστικό τρόπο υποδοχής της ταινίας όπως το κοινό στην Ινδία. Εναλλακτικές ή μεταμεσονύχτιες ταινίες συχνά αποτελούν περιπτώσεις συμμετοχικής παρακολούθησης. Αλλά, ακόμα και σε αυτό το πλαίσιο, παράδειγμα του οποίου είναι και το *Rocky Horror Picture Show* (J. Shatman, 1975) στις Ηνωμένες Πολιτείες, η συμμετοχή του κοινού είναι προσδιορισμένη και καθοδηγούμενη σεναριακά.

Οι κινηματογραφικές σπουδές στη Δύση, οι οποίες μελετούν το κοινό που είναι σιωπηλό, ακόμα και βουβό, κατά την παρακολούθηση ταινίας, δεν κατάφεραν να έχουν πρόσβαση σε πρακτικές μαζικής υποδοχής σε δημόσιο χώρο. Για τον λόγο αυτόν το αντικείμενο μελέτης τους δεν πηγαίνει πιο πέρα από την ανάλυση των κινηματογραφικών κειμένων. Στο πλαίσιο αυτό, το κοινό, όπου αναφέρεται, θεωρείται είτε «αναγνώστης» κειμένων ή υποκείμενο της έρευνας αγοράς, μιας αγοράς που είναι υπερβολικά τιμηματοποιημένη και προσανατολισμένη σε ανεύρεση ειδικού κοινού.

Δεδομένων των εμποδίων που θέτει το δυτικό κόντρο σε μια εθνογραφική παρατήρηση των χώρων υποδοχής, οι ινδοί θεατές αποτελούν έναν στρατηγικό χώρο ανάδειξης αυτού που μέχρι τώρα αποτελούσε το «μυώρο κοιντό» της υποδοχής των μέσων. Ο ινδικός κινηματογράφος και η κουλτούρα υποδοχής του αμφισβητούν πολλές βασικές υποθέσεις για τη μαζική κουλτούρα. Ο κινηματογράφος δεν φαίνεται να έχει απαραίτητα την ομογενοποιητική επίδραση που συνήθως έχουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Αντίθετα, το κοινό εμπλέκεται σε διάφορες ερμηνείες του κινηματογραφικού περιεχομένου, τις οποίες τις αποκαλύπτει μέσω ομαδικής ή «συνολικής» παρακολούθησης. Οι διαντιδράσεις με άλλους θεατές –γνωστούς και αγνώστους– καθώς και οι συσχετισμοί με πραγματικά περιβάλλοντα και ήθοποιους προσφέρουν στο κοινό το πρίσμα μέσα από το οποίο «βλέπουν» την ταινία.

Αντί για την απάθεια της κοινότητας και των διαπροσωπικών σχέσεων, που θεωρητικοί όπως οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ (Adorno, 1991; Adorno & Horkheimer 1972) συνέδεσαν με την ανάπτυξη της μαζικής κουλτούρας στη Δύση, η περίπτωση της Ινδίας αποκαλύπτει τη δημιουργία κοινότητας και διαπροσωπικής διαντίδρασης μέσω της κατανάλωσης των μαζικών μέσων επικοινωνίας. Η συμμετοχική εμπλοκή στον κινηματογράφο επιτρέπει στο ινδικό κοινό να ανακατασκευάσει την ταινία, προσφέροντας μια εμπειρία που είναι ετερογενής και συναφής και που μπορεί να διαφέρει για κάθε παρακολουθήση. Το ινδικό κοινό είναι συνεπώς πιο κοντά στους παραγωγούς και λιγότερο αποξενωμένο από το προϊόν, σε σύγκριση με το αντίστοιχο δυτικό.

Μετάφραση: Παντελής Βατικιώτης

Σημειώσεις

1. (ο.π.ε.) «The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India», *Media, Culture and Society*, 2004, 24, σ. 155-173.
2. Ευχαριστώ τον Jack Katz και τη Vivian Sobchack για τις συζητήσεις και τα ογκώδη τους σε προηγούμενες εκδόσεις του άρθρου τους Hamsa Kalvani, Tithasi Srinivas και M.V Narasimhan για τη βοήθειά τους στην εντόνισή της. Είναι πραγματικά ευγνώμων τόσο στους κατοίκους της Ματάνγκαλχόρ όσο και σε αυτούς που εργάζονται έξωθεν. Είναι πραγματικά ευγνώμων για τη φιλοξενία τους και τη φιλία τους. Παράμενα υπόχρεη στον M.N. Srinivas για την ενθάρρυνση και την καθοδήγηση του. Αποστάγματα αυτού του άρθρου παρουσιάστηκαν στο *Third Annual Conference on Popular Culture*, Bowling Green State University, Μάιος 1999, στο συνέδριο South Asia, Madison, University of Wisconsin, Οκτώβριος 1999, και στο Williams College, τον Φεβρουάριο του 2000.
3. 1 lakh (ακκ) ισοδυναμεί με 100.000 रुपये.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Adorno, T. (1991) *The Culture Industry*. London: Routledge.
- Adorno, T. and M. Horkheimer (1972) *Dialectic of Enlightenment*. New York: Herder and Herder.
- Booth, G. (1995) «Traditional Content and Narrative Structure in Hindi Commercial Cinema», *Asian Folklore Studies* 54: 169-90.
- Epstein, E.J. (1992) «Multiplexities», *The New Yorker* 13 July 1998: 110-13.
- Gargi, B. (1966) *Folk Theatre in India*. Seattle: University of Washington Press.
- Gunning, T. (1990) «The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde», στο Thomas Elsaesser (επιμ.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Hein, N. (1959) «The Ram Lila», στο Milton Singer (επιμ.) *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia, PA: American Folklore Society.
- Iyer, P. (1988) *Videomagic in Kathmandu*. New York: Vintage Books.
- Kakar, S. (1980) «The Ties that Bind: Family Relationships in the Mythology of Hindi Cinema», στο California Centre Quarterly 8(1): 11-21.
- Lynch, O. (1990) *Divine Passions: The Social Construction of Emotions in India*. Berkeley: University of California Press.
- Mittman, B. (1984) *Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Papp, J. and E. Kirkland (1988) *Shakespeare Alive*. New York: Bantam.
- Sobchack, V. (1999) «Toward a Phenomenology of Non-Fictional Experience», στο Michael Renov and Jane Gaines (επιμ.) *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sridhar, S.N. and N.K. Mattoo (1997) *Ananya: A Portrait of India*. New York: Associations of Indians in America, 1997.
- Srinivas, L. (1998) «Active Viewing: An Ethnography of the Indian Film Audience», *Visual Anthropology* 11(4): 323-53.
- (1999) «Movie Magic: An Ethnography of the Cinematic Experience», unpublished dissertation, University of California, Los Angeles.

γκεκριμένη χρονολόγηση και τα όρια που θέτει η σχέση αιτιακής διαδοχής.⁷⁰

70. Π.χ. ο κινηματογράφος του Θ. Αγγελόπουλου και του Ν. Κούνδουρου φανερώνει αυτή τη διαφορετική ματιά στην ιστορία. Βλ. Β. Ραφαηλίδης, *Ταξίδι στο μύθο διά της ιστορίας και στην ιστορία διά του μύθου. Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003 και Γ. Σολδάτος, *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2007. Στην ελληνική βιβλιογραφία έχουμε αρκετά παραδείγματα εργασιών που έχουν εικονηθεί από κοινωνικούς επιστήμονες, οι οποίοι χρησιμοποιούν τις κινηματογραφικές ταινίες –ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασίας– ως τεκμήρια ιστορίας. Βλ. για παράδειγμα τα κείμενα Στ. Κυμιωνής, «Προσεγγίσεις της πραγματικότητας στα ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Ξανθόπουλου», Μ. Σπυριδάκης, «“Τα αγαθά κόποις κτώνται”: η σκοπιά του ενεργού υποκειμένου στα ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Ξανθόπουλου», Μ. Κομνηνού, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: η περιπλάνηση και ο νόστος του πολιτικού πρόσφυγα. Μια προσέγγιση από τη σκοπιά των πολιτισμικών σπουδών», Χ. Σωτηροπούλου, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: από την προσδοκία στη διάψευση. Στοιχεία ιστορικής μνήμης μέσα από τους μονολόγους των πολιτικών προσφύγων», Γ. Αθανασάτου, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: η επιστροφή της Ιστορίας», Β. Πούχνερ, «Ο δραπετής του Λευτέρη Ξανθόπουλου: караγκιόλης και κινηματογράφος», Π. Μήνη, «Δραπέτες του μπερντέ και της οδόνης: η αγωνία του δημιουργού στον Δραπέτη του Λευτέρη Ξανθόπουλου» στο Φ. Τομάη-ωνσταντοπούλου (επιμ.), *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο, Παπαζήσης, Αθήνα 2003. Βλ. και Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και σχολιασμός της ιστορίας από το κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*. Πρακτικά ημερίδας, 6 Απριλίου 2001, Αμφιθέατρο «Γιάννος Κρανιδιώτης», Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο, Αιγόκερως, Αθήνα 2001. Φ. Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο, Παπαζήσης, Αθήνα 2006. Β. Θεοδώρου, «Η ιστορία σε δεύτερο πλάνο: συλλογικοί φόβοι και κοινωνικές αναλήψεις γύρω από την αρρώστια του παιδιού στα Δελφινάκια του Αμβρακικού» στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου, Α. Οικονομίδου (εισ., επιμ.), *Πιάσε με, αν μπορείς... Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σελ. 88-111. Φ.

Αννα Λυδάκη, Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνικές επιστήμες
α' έκδοση: Ελληνική Γραμμή, 2009, 2^η έκδοση: επανεκδομένη, Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα Παπαζήσης, Αθήνα 2012
Η τέχνη ως πολιτισμικό προϊόν

Σε ό,τι αφορά τη σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα, ο P.P. Pasolini⁷¹ τονίζει πως η διαφορά ανάμεσα στην πραγματική ζωή και τη ζωή που αναπαράγεται, δηλαδή ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον κινηματογράφο, είναι αμελητέα. Είναι απλώς ζήτημα χρονικού ρυθμού: Ο κινηματογράφος αναπαριστά την πραγματικότητα μέσω της πραγματικότητας. Και ο W. Wenders⁷² δηλώνει:

Πιστεύω όμως πως η μυθοπλασία, η προϋπόθεση δηλαδή που μου παρέχει τη δυνατότητα να πάρω πέντε εκατομμύρια μάρκα για να γυρίσω μια ταινία, μπορεί ν' αποδειχθεί τελείως κενή, ψυχρή και στείρα, αν δεν καταφέρει, στο ξετύλιγμα της πλοκής της, να συναντήσει την «πραγματικότητα». Επιπλέον, αν η μυθοπλασία δεν στηριχτεί στην πραγματικότητα και παραμένει έτσι ως το τέλος της ταινίας, πιστεύω πως θα πάει χαμένη. Ο κινηματογράφος, όντας η απόλυτη μορφή τέχνης του 20ού αιώνα, έχει το πολύ σημαντικό καθήκον να φέρει στην επιφάνεια τον πραγματικό κόσμο, αντί να τον αφήσει να ξεχαστεί. Στο κάτω κάτω, κι είμαι σίγουρος γι' αυτό που λέω, ο κινηματογράφος δεν εφευρέθηκε γι' αυ-

Λαμπρινός, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

71. Π.Π. Παζολίνι, *6 κείμενα για τον κινηματογράφο*, (μετ. Β. Μωυσίδης), Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σελ. 44-59.

72. W. Wenders & H. Kollhoff, *Μια συζήτηση για την πόλη* (μετ. Μ. Σόλμαν, επιμ. Α. Κυριακίδης), Ανεπίκαιρες Εκδόσεις, Αθήνα 1993, σελ. 18-19.

τό, αλλά, αντίθετα, για να καταδείξει τον πραγματικό κόσμο. Κι εδώ διαπιστώνεται μια κάποια σύγκρουση με τη μυθοπλασία, αφού η μυθοπλασία τείνει να δείχνει άλλα πράγματα. Ταυτόχρονα, όμως, έχω την αίσθηση ότι όσες ταινίες παίρνουν την πλοκή τους στα σοβαρά, εξελίσσονται σε εξόχως αυθεντικά τεκμήρια (...) Κάθε ταινία που ο μύθος της είναι συναρπαστικός, σου δίνει την ελπίδα ότι μπορείς να βρεις εκεί μέσα και μιαν εξίσου καθηλωτική αυθεντικότητα.

Πράγματι ο κινηματογράφος, ακόμη και ο σουρεαλιστικός, «δεν αναπλάθει μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν» η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί ως πραγματική.⁷³ Κάθε μορφή τέχνης γεννάται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύστημα γι' αυτό η μελέτη της και η διερεύνηση της αισθητικής μας δίνει πληροφορίες για τους δημιουργούς και τους αποδέκτες του καλλιτεχνήματος. Η κατανόηση του έργου τέχνης συμβάλλει στη γνώση μας για τον κόσμο εντός του οποίου δημιουργήθηκε, καθώς ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο, από το οποίο αντλεί το υλικό του.⁷⁴ Το καλλιτεχνικό έργο αποτελεί ένα μήνυμα που στέλ-

73. Χ. Δερμετζόπουλος, «Η "ρεαλιστική" οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου: τα όρια του κινηματογραφικού θεάματος», *Οντοπία*, 70, Μάιος-Ιούνιος 2006, σελ. 59-69, 65. Αυτό δεν σημαίνει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ότι ο κινηματογράφος αντιγράφει την πραγματικότητα. Η Μ.-Α. Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο* (μετ. Δ. Θυμιοπούλου), Πατάκης, Αθήνα 2007, σελ. 16 γράφει χαρακτηριστικά ότι η κινηματογραφική αφήγηση τροφοδοτείται από εξωτερικά πρότυπα «όχι τόσο για να αναπαράγει τη ζωή, όσο για να την κρατήσει σε απόσταση ασφαλείας».

74. Πβλ. Cl. Geertz, *Local Knowledge*, Basic Books, New York 1983, σελ. 94-120 και Χ. Μαρκούζε, *Η αισθητική διάσταση*, (μετ. Β. Τομανάς),

175

νει ο δημιουργός του προσπαθώντας να εκφραστεί, να εκθέσει τις ιδέες του και να επικοινωνήσει: «Η μείζων λειτουργία της τέχνης είναι η επικοινωνία» είχε τονίσει ο Α. Tarkovsky,⁷⁵ που θεωρούσε ότι η τέχνη είναι μια μετα-γλώσσα και πίστευε πως δεν έχει νόημα να εκφραστεί κάποιος αν δεν αποζητά και αν δεν βρίσκει ανταπόκριση· γι' αυτό προϋποτίθεται ένα κοινό σώμα γνώσεων από το οποίο ο καλλιτέχνης αντλεί για να δημιουργήσει και το οποίο, επίσης, διαθέτουν εκείνοι στους οποίους απευθύνεται. Το έργο τέχνης με αυτή την έννοια γίνεται μέσον επικοινωνίας και δεν μπορεί παρά να προκαλεί το ενδιαφέρον των κοινωνικών επιστημών. Βέβαια υπάρχει ο ιδιαίτερος κλάδος της κοινωνιολογίας της τέχνης που μελετά τους θεσμούς και τις συνθήκες δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου, τις υλικές βάσεις, τις αισθητικές μορφές, τους τρόπους έκφρασης. Με άλλα λόγια, την καλλιτεχνική παραγωγή και τη λειτουργία της μέσα στο σύστημα και παράλληλα τη σχέση δημιουργού και αποδέκτη του έργου.⁷⁶ Παρά την ύπαρξη όμως αυτού του ιδιαίτερου κλάδου της κοινωνιολογίας, όταν η καλλιτεχνική δημιουργία βρίσκει ανταπόκριση στο ευρύ κοινό, όπως συμβαίνει με τον κινηματογράφο, δεν είναι δυνατόν να μελετάται μόνο ως ένα αντικείμενο ή συμβάν που αφορά τους

Νησίδης, Αθήνα 1978/1998, σελ. 28-29· Γ. Πλειός, *Κινούμενη εικόνα και καλλιτεχνική επικοινωνία*, Δελφίνι, Αθήνα 1993, σελ. 19-45· Σ. Δημητρίου, *Η πολιτική διάσταση στην τέχνη. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*, Σαββάλας, Αθήνα 2009.

75. Α. Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο* (μετ. Σ. Βελέντζας), Νεφέλη, Αθήνα 1987, σελ. 54-55.

76. Βλ. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1978.

μελετητές της αισθητικής και τους κριτικούς της τέχνης ή τους κοινωνιολόγους της τέχνης. Η τέχνη γίνεται μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας, την οποία οι κοινωνικοί επιστήμονες επιχειρούν να αναπαραστήσουν μέσα από τον διάλογο των δεδομένων και των θεωρητικών ιδεών: και δεδομένα αποτελούν όλες οι εκφάνσεις του κοινωνικού βίου.

Ο R. Williams⁷⁷ πιστεύει ότι η λέξη «τέχνη» είναι λέξη-κλειδί προκειμένου να κατανοήσουμε τις εσώτερες σχέσεις μεταξύ πολιτισμού και κοινωνίας. Όλες οι μορφές τέχνης έχουν άμεση συνάρτηση με την κοινωνία που τις γέννησε και μια ματιά στην καταγωγή των τεχνών από την ιερή τελετουργία και την προσπάθεια επικοινωνίας με το θείο φανερώνουν τη σχέση αυτή, τονίζει και ο Φ. Τερζάκης⁷⁸: Οι χαραγμένες στις γωνιές των σπηλαίων ζωγραφιές δείχνουν την πίστη πως με την απεικόνιση επηρεάζεται το ζώο και μπορούν οι άνθρωποι να το πιάσουν, ο μαγικός χορός του σαμάνου με τη μάσκα εξυφραίνει τη σχέση με το ιερό, τη μίμηση, την «εσωτερική», βιω-

77. R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1976. Ο Williams με τον όρο «κουλτούρα» εννοεί τόσο τις καλλιτεχνικές όσο και τις καθημερινές δραστηριότητες σε μια συγκεκριμένη κοινωνία. Και στις κοινωνικές επιστήμες οι πολιτισμικές σπουδές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους γενικά στον πολιτισμό (κουλτούρα) διακρίνοντας τον από τον πρακτικό-εργαλειολόγο λόγο. Ιδιαιτέρως σημαντικό πάνω σ' αυτό το θέμα είναι το έργο του M. Sahlins, *Πολιτισμός και πρακτικός λόγος για το οποίο έχει γίνει ήδη αναφορά*. Βλ. και Τ. Ήγκλετον, *Η έννοια της κουλτούρας* (μετ. Η. Μαγκλίνης, επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, εισ. Δ. Τζιόβας), Γιόλις, Αθήνα 2003.

78. Φ. Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, Futura, Αθήνα 2007, σελ. 17-46. Βλ. και R. Layton, *Η ανθρωπολογία της τέχνης*, (μετ. Φ. Τερζάκης, επιμ. Μ. Φραγκόπουλος), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2003.

ματική εξομολόωση του ανθρώπου με τη φύση και το εκστατικό σαμανικό τραγούδι εξελίχθηκε σε έπος, η νεότερη ζωγραφική και μουσική κατάγονται από τη λατρευτική εικονογραφία και τους ύμνους προς το θείο. Και αυτή η «γλώσσα» επικοινωνίας με το θείο, που εξελίχθηκε σε τέχνη, είναι πολύ πιο πλούσια από τη λεκτική, γιατί εκτός από την επικοινωνιακή διάσταση εμπεριέχει και την εκφραστική.

Την παλιά ενότητα τέχνης και κοινωνικής πραγματικότητας τη διακρίνουμε ακόμη στις λαϊκές δημιουργίες των παραδοσιακών κοινωνιών, καθώς οι τέχνες σ' αυτές τις κοινωνίες δεν διαχωρίζονται σε «καλές» και κατώτερες, «μειζονες» και «ελάσσονες». Τα έργα τέχνης είναι ως επί το πλείστον ανώνυμα, και δημιουργός είναι απλώς ο καλός τεχνίτης, που δεν θεωρεί ότι κατασκευάζει ένα έργο τέχνης αλλά ένα χρηστικό αντικείμενο στο οποίο δίδει αισθητική μορφή.⁷⁹ Το δημιουργήμα σπάνια υπογράφεται και συνήθως μόνο όταν εμφανίζεται ομότεχνος που διεκδικεί μέρος των παραγγελιών από τους κατοίκους της περιοχής. Επώνυμα είναι και ορισμένα έργα εκκλησιαστικής τέχνης τα οποία με σεμνότητα υπογράφονται «δια χειρός...», ως ομολογία πίστης και δήλωση αφιέρωσης στον Θεό.⁸⁰ Το ίδιο ανώνυμη είναι και η λαϊκή λογοτεχνία (μύθοι, παραμύθια, παραδόσεις, δημοτικά τραγούδια κ.λπ.) που

79. Βλ. Cl. Geertz, "Art as a cultural system", Cl. Geertz, *Local Knowledge*, ό.π., σελ. 94-120· Μ.Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, ό.π., σελ. 285-301.

80. Βλ. πρόχειρα Ά. Λυδάκη «Μοναχικός βίος και εκκλησιαστική τέχνη», στο *Ορμύλια, Πατριαρχικών και Σταυροπηγιακών Ιερών Κοινόβιων Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Μετόχιον Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας Αγίου Όρους*, Ίνδικτος, Αθήνα 2003, σελ. 267-299.

απηχούν την ιδεολογία, την κοσμοθεωρία, τις δοξασίες και το κοινό αίσθημα που διέπουν τη ζωή των ανθρώπων.⁸¹

Η τέχνη αποκόπτεται από την καθημερινότητα και αποτελεί ένα ξεχωριστό σύμπαν κατά τον Διαφωτισμό· τότε εμφανίζεται και ο ρομαντικός καλλιτέχνης. Ήδη από τον 16ο αιώνα και με την άνοδο της αστικής τάξης, σταδιακά διαχωρίζονται οι τέχνες και δημιουργείται εκείνη η κατηγορία που χαρακτηρίζεται από την αισθητική μορφή. Η τέχνη γίνεται αυτονόμη και η έννοια της αισθητικής αποκρυσταλλώνεται στο τέλος του 18ου αιώνα, όταν ο Καντ διαχώρισε τις ανθρώπινες δραστηριότητες (γνωσιοθεωρία, ηθική, αισθητική). Και βέβαια η αστική τάξη ήταν εκείνη η οποία μπορούσε να απολαμβάνει την τέχνη, καθόσον εξαιρούσε τον εαυτό της από την εξουθένωση του καθημερινού εργασιακού μόχθου.⁸² «Φρέσκοι και σύγκεντρωμένοι οι εργαζόμενοι πρέπει να κοιτάζουν μπροστά και να αφήνουν κατά μέρος ό,τι βρίσκεται δίπλα τους (...) Η απόλαυση της τέχνης και η χειρωνακτική εργασία διαχωρίζονται καθώς αποχαιρετίζεται ο προϊστορικός κόσμος», σημειώνουν οι M. Horkheimer & Th.W. Adorno⁸³ σχολιάζοντας πως μόνο ο Οδυσσεύς –και όχι οι κωπηλάτες– έχει τη δυνατότητα να ακούει το τραγούδι των Σειρήνων χωρίς όμως να μπορεί να ενδώσει στο κάλεσμά τους.

81. Α. Λυδάκη, *Τοκιο κι αλαφροϊσκιωτοι. Λαϊκός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, ό.π., σελ. 39-52, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

82. Βλ. Φ. Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, ό.π., σελ. 17-18.

83. Μ. Χορκχάμερ & Τ.Β. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (μετ. Α. Αναγνώστου, επίμετρο Κ. Ψυχοπαίδης, επιμ. Γ. Κουζέλης), Νήσος, Αθήνα 1996, σελ. 75, 72-113.

177

Η παράλληλη ανάπτυξη της έννοιας της τέχνης και του καλλιτέχνη με την άνοδο της αστικής τάξης και την ατομικότητα που αυτή προέβαλε, σε αντίθεση με τη συλλογικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας, κάνει φανερό το γεγονός πως η τέχνη αποτελεί ένα ιστορικό στοιχείο των κοινωνιών που πρέπει να αποκρυσταλλωθεί με κριτική ανάλυση, ως μια μη συνειδητή ιστοριογραφία,⁸⁴ ως ένα πρόσφορο τεκμήριο για τη μελέτη ενός πολιτισμού.

Για τον G. Lukacs⁸⁵ η τέχνη μέσα από το ειδικό απεικονίζει το γενικό· είναι ο τύπος που συχνά αναδύεται ασυνείδητα, και αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της κοινωνικής πραγματικότητας. Η Σχολή της Φραγκφούρτης συνεχίζει επηρεασμένη από τις ιδέες του, όμως η τέχνη δεν εξετάζεται πια ως εποικοδόμημα που αντανάκλα τη βάση, αλλά ως η προσδιορισμένη άρνησή της. Ο W. Benjamin⁸⁶ σχολιάζει την αύρα του έργου τέχνης που φανερώνει την αλήθεια του και την πανάρ-

84. Βλ. Τ. Αντόρνο & Μ. Χορκχάμερ, «Κοινωνιολογία της Τέχνης και της Μουσικής» στο Τ. Αντόρνο & Μ. Χορκχάμερ, *Κοινωνιολογία: εισαγωγικά δοκίμια*, (μετ. Α. Γράβαρης), Κριτική, Αθήνα 1987, σελ. 127-143. Σχολιασμό της ιστορικοποίησης των κατηγοριών της αισθητικής θεωρίας από τη Σχολή της Φραγκφούρτης βλ. στο P.U. Hohendahl, *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

85. G. Lukacs, *Studies in European Realism*, Merlin, London 1950. Βλ. και F. Feher, «Ο Λούκατς στη Βαϊμάρη», στο F. Feher & K. Ziarek, *Τέχνη και ριζοσπαστικότητα* (Λούκατς, Χάιντεγκερ, Αντόρνο), (μετ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εισ. Φ. Τερζάκης), Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 2006, σελ. 21-70.

86. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σελ. 11. Για την αλήθεια του έργου τέχνης που φανερώνει την κρυμμένη ουσία των πραγμάτων βλ. M. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης* (μετ., πρόλ. σχ. Γ. Τζαβάρας), Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννινα 1986· Γ. Τζαβάρας «Εισαγωγή» στο M. Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος* (μετ., εισ., σχ. Γ. Τζαβάρας), Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σελ. 7-25, 12-16.

χαια προέλευσή του, ενώ σύμφωνα με τον H. Marcuse⁸⁷ η τέχνη αυτόνομεύεται, επιφέρει μια ρωγή στις τρέχουσες αξίες και υποδεικνύει έναν δρόμο προς την ελευθερία: «Η τέχνη αντιμάχεται την πραγματοποίηση κάνοντας τον απολιθωμένο κόσμο να μιλήσει, να τραγουδήσει και, πιθανόν, να χορέψει. Λησμονώντας τα περασμένα βάσανα ξαλαφρώνει τη ζωή, που βιώνεται κάτω από μια καταπιεστική Αρχή της Πραγματικότητας.» Σ' αυτό, τονίζει, οφείλονται και η επαναστατική δυνατότητα, ο χειραφετητικός δυναμισμός και ο αντικοφορμισμός της αισθητικής μορφής τέχνης που απομακρυνόμενη από τη διαδικασία της υλικής παραγωγής μπόρεσε να αποφευγάξει την πραγματικότητα η οποία αναπαράγεται στη διαδικασία αυτή.

Ο καλλιτέχνης εκφράζει εκείνο το άπιαστο, το ονειρικό και ουτοπικό που αποζητά ο καθένας, χωρίς ίσως ακόμη και να το γνωρίζει. Με την τέχνη συγκεκριμενοποιείται το αόρατο, το άφατο και απερίγραπτο, αλλά πανταχού παρόν και ζητούμενο, εκείνο που δίνει τις ελπίδες ότι μπορεί να μιλήσει για τη φύση και τον άνθρωπο, πέρα από τις λέξεις και τις περιγραφές, και να φανερώσει το κρυμμένο νόημα των πραγμάτων.

Ο κινηματογράφος ως τέχνη

Ο κινηματογράφος, που γεννήθηκε ως τεχνική το 1895 και βασιζόταν στην τεχνολογία —άρα εξαρτάται από το κεφάλαιο—,⁸⁸

87. H. Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, (μετ. Ι. Αρζόγλου), Κάλβος, Αθήνα 1981, σελ. 127-144 και Χ. Μαρκούζε, *Η αισθητική διάσταση*, ό.π., σελ. 20-30, 67.

88. Βλ. Β. Ραφαηλίδης, *Φιλμοκατασκευή. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*, ό.π., σελ. 9-14· Ν. Κολοβός, *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομη-*

έγινε τελικά τέχνη, η έβδομη τέχνη, που ενσωματώνει μέσα της όλες τις άλλες: λογοτεχνία, ποίηση, μουσική, σχέδιο, χορό, αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική.

Οι αρχαίοι θεωρούσαν τέχνες την ιστορία, την ποίηση, την κωμωδία, την τραγωδία, τη μουσική, τον χορό και την αστρονομία και καθεμιά είχε τη μούσα και τους κανόνες της. Τον 13ο αιώνα η ιστορία, η ποίηση, η κωμωδία και η τραγωδία συμπεριλαμβάνονται στη λογοτεχνία, και τον 17ο αιώνα η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική εντάσσονται στις καλές τέχνες, όπως τις γνωρίζουμε σήμερα.⁸⁹ Σ' αυτές προστέθηκε ως έβδομη τέχνη ο κινηματογράφος. Ο J. Monaco⁹⁰ τον κατατάσσει σε ένα τρίτο είδος τεχνών, στις *μαγνητοσκοπημένες τέχνες*, που διαφέρουν από τις *παραστατικές* (θέατρο, χορός κ.λπ.) οι οποίες συμβαίνουν στον πραγματικό χρόνο, και τις *αναπαραστατικές* (εικαστικές, λογοτεχνία) που απαιτούν ειδικούς κώδικες αναπαράστασης. Οι τέχνες αυτές, οι μαγνητοσκοπημένες, οργανώνουν έναν πιο άμεσο δρόμο ανάμεσα στο αντικείμενο και τον παρατηρητή και οι πληροφορίες που μας δίνουν είναι σε μαζικές δόσεις.

χανίας, ό.π.· Μ. Σεραφετινίδου, *Κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, ό.π.· Στ. Παπαθανασόπουλος, «Τα μέσα επικοινωνίας στην Ευρώπη: Ένα πεδίο σε εξέλιξη» στο Στ. Παπαθανασόπουλος (επιμ.) *Επικοινωνία και κοινωνία από τον εικοστό στον εικοστό πρώτο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σελ. 139-202.

89. J. Monaco, "The Nature of Art", στο J. Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*, ό.π., σελ. 22-65. Στο κείμενο αυτό ο Monaco παρουσιάζει και τις σημασίες της λέξης «τέχνη» από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας.

90. J. Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*, ό.π. σελ. 22-65.

Ο κινηματογράφος είναι μια λαϊκή τέχνη⁹¹ όχι μόνο γιατί εκτός από τον δημιουργό-σκηνοθέτη και τους άλλους καλλιτέχνες ηθοποιούς, μουσικούς κ.λπ. ένα πλήθος ανθρώπων ασχολούνται με την παραγωγή μιας ταινίας, αλλά κυρίως γιατί απευθύνεται στο ευρύ κοινό. Η μαζική πρόσληψη του κινηματογραφικού έργου συνετέλεσε στην αμφισβήτησή του ως έργου τέχνης και την περιφρόνησή του από τον Adorno,⁹² ο οποίος τον συμπεριέλαβε στην «πολιτιστική βιομηχανία» που ομογενοποιεί και χειραγωγεί τις μάζες στις καπιταλιστικές κοινωνίες.

Ο Ρ. McGee⁹³ σχολιάζει αυτές τις απόψεις του Adorno και, αναλύοντας την ταινία *It's a Wonderful Life* (F. Capra, 1946),

91. Ο Μ.Γ. Μεραικλής, από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο ως λαϊκή τέχνη, σημειώνει στο Μ.Γ. Μεραικλής, *Ελληνική λαογραφία*, δ.π., σελ. 430: «Λαϊκό δεν θεωρείται –επαναλαμβάνω– στη λαογραφία μόνο το «λαϊκό». Λαϊκό είναι το ομαδικό, έστω και αν πρόκειται για ομάδες που συμμετέχουν σε πολιτισμικά προϊόντα, που δεν παράγονται από τις ίδιες». Βλ. και Σ. Βατούγιου, «Η έννοια του λαϊκού στον κινηματογράφο και η μετεξέλιξή του – Το ελληνικό παράδειγμα», στο *Β' Διεθνής Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου*, Ζάκυνθος 21-22-23 Νοεμβρίου 2003, Ζάκυνθος 2004, σελ. 131-138. Σχόλια για τον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό βλ. Η. Bausinger, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας* (μετ. Μ. Καπλάνογλου, Α. Κοντογιώργη, επιμ. Μ. Καπλάνογλου). ΚΕ.ΜΕΛ.ΚΑ.-Πατάκης, Αθήνα 2009· Β. Πούχνερ, *Θεωρητική λαογραφία. Έννοιες, μέθοδοι, θεματικές*, Αρμός, Αθήνα 2009, σελ. 163-179. Βλ. και Ά. Λυδάκη, «Ο ρομαντισμός του νεοελληνικού εκσυγχρονισμού», στο *Θητεία. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Μ.Γ. Μεραικλή* (επιμ. Μ. Αλεξιάδης), Πανεπιστήμιο Αθηνών – Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Αθήνα 2002, σελ. 371-384.

92. Βλ. Μ. Χορκχάιμερ και Τ. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, δ.π., σελ. 201-276. Βλ. και Τ.Β. Adorno, *Θεωρία της ημιμόρφωσης*, (εισ., μετ. Α. Αναγνώστου), Αλεξάνδρεια 1990. Για την «κυρίαρχη πολιτισμική λογική» βλ. και F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, σελ. 6.

93. Ρ. McGee, *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, U.K 1997, 1-20.

διαφωνεί με την ταξινόμηση του φιλμ ως ενός πολιτισμικού προϊόντος που δεν έχει σχέση με την υψηλή τέχνη και δεν αξίζει της προσοχής και της μελέτης από τους επιστήμονες. Ο διαχωρισμός σε έργο τέχνης και μαζικό πολιτισμικό προϊόν είναι άτοπος, τονίζει, και επιστημονικές έρευνες των τελευταίων ετών έχουν δείξει ότι η μαζική αποδοχή πολιτισμικών προϊόντων είναι περισσότερο κριτική απ' όσο πίστευε ο Adorno. Η αποδοχή και το νόημα του πολιτισμικού αντικειμένου προκαλούν διαφωνίες στον επιστημονικό χώρο, όμως κανείς δεν μπορεί να είναι αυθεντία σχετικά με όλες τις μορφές τέχνης και με την εμπορευματοποίηση του πολιτισμικού προϊόντος μέχρι τη στιγμή της αυτοαναίρεσής του. Την άποψη του Adorno, συνεχίζει, δεν πρέπει να τη δούμε ως ενάντια στις μελέτες για τα πολιτισμικά προϊόντα, αλλά ως έναν στοιχείο που τις συμπληρώνει, καθώς μέσα από την ανάλυση μπορούμε να δούμε τη διαδικασία που ακολουθεί η κυρίαρχη ιδεολογία φιλοδοξώντας να δείξει ότι ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Πάντα όμως υπάρχει κάτι στον πολιτισμό, τονίζει, που ξεφεύγει από το πλαίσιο της ανταλλακτικής αξίας, όπως για παράδειγμα η ταινία *Το παιχνίδι των λυγμών* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1992) που ασκεί κριτική στην πολιτισμική βιομηχανία. Με σχετικές μελέτες,⁹⁴ καταλήγει ο McGee, το πανεπιστήμιο,

94. Η μελέτη, για παράδειγμα του Ρ. Bourdieu *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μετ. Κ. Καψαμπέλη, προλ. Ν. Παναγιωτόπουλος), Πατάκης, Αθήνα 2002, για το κοινωνικό γούστο και την καλαισθητική κρίση, για το οικονομικό και πολιτισμικό κεφάλαιο, για τη διάκριση ανάμεσα στην «ευαρέσκεια» και την «απόλαυση», την «ελεύθερη τέχνη» και την «κερδοσκοπία τέχνης», φέρνει στην επιφάνεια τη συμβολική εξουσία και τους ιδιαίτερους «κοινωνικούς χώρους», όπου «όλη η γλώσσα

όπως και η τέχνη, μπορούν να συνεισφέρουν σημαντικά στον ηθικό και πολιτικό λόγο.

Ο κινηματογράφος, αν και στις απαρχές του ήταν ή κατ'εξοχήν λαϊκή τέχνη, εξελίχθηκε και απόκτησε όλα τα χαρακτηριστικά της υψηλής κουλτούρας.⁹⁵ Ωστόσο είναι μια τέχνη που εξαρτάται από το κεφάλαιο, ένα πολιτισμικό προϊόν ενταγμένο σε κάποιο οικονομικό κύκλωμα που χαλιναγωγεί, σχολιάζει ο P. Sorlin.⁹⁶ Οι ταινίες, γράφει, αποτελούν μια ιδεολογική έκφραση, την οποία επιτρέπει η κυρίαρχη ιδεολογία προκειμένου να εξασφαλίσει έναν βαθμό συναίνεσης. Οι ταινίες γίνονται έτσι τεκμήρια του «θεατού», δηλαδή των τρόπων με τους οποίους μια κοινωνία αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, και οι παραγωγοί εικόνων επιδιώκουν να συλλάβουν και να μεταδώσουν εκείνα που οι θεατές δέχονται χωρίς να παραξενεύονται, για να εξασφαλίσουν μ' αυτόν τον τρόπο την επιτυχία, δη-

της αισθητικής εμπερικλείεται σε μιαν άρνηση αρχής, στην άρνηση του εύκολου, νοούμενη σε όλες τις έννοιες τις οποίες δίνουν στη λέξη η αστική πρακτική ηθική και αισθητική...» (σελ. 517).

95. Ο M. Lawson, «Η απρόσμενη ακμή του κινηματογράφου», *The Guardian*, στο *Καθημερινή*, 17.2.08, σελ. 6, γράφει πως τα τελευταία χρόνια παρουσιάζεται μια αναγέννηση σε όλα τα επίπεδα του κινηματογράφου καθώς παραγωγοί, δημιουργοί και κοινό δεν φοβούνται πλέον το ευφρές και το πολυσύνθετο και δημιουργούνται ταινίες όπως *Καμιά πατρίδα για τους μελλοθάνατους*, *Το μουσικό του Μπρόουκμπακ Μάουντεν*, *Σουίνι Τοντ* κ.λπ.: «... η αίσθηση ότι ένας σκηνοθέτης ή ένας ηθοποιός είναι έτοιμος να δοκιμάσει σχεδόν τα πάντα δίνει μεγάλο πλούτο στο σημερινό σινεμά. Η αλλαγή που έχει σημειωθεί στον οικονομικό τομέα βοηθάει επίσης. Υπάρχουν πλέον στούντιο που επενδύουν σε ταινίες με νόημα όσο και σ' εκείνες που βγάζουν λεφτά. Η άνοδος της αγοράς dvd έχει επίσης διευρύνει το πεδίο, δημιουργώντας ένα είδος Off-Hollywood ανάλογο με το Off-Broadway (...) η νέα γενιά κινηματογραφικών ταλέντων μας δείχνει ότι η μαγεία δεν έχει χαθεί».

96. P. Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, 6.π., σελ. 31-90.

λαδή τα πολλά εισιτήρια ή/και τις τιμητικές διακρίσεις. Παρά ταύτα, συμπληρώνει ο Sorlin, ο διαχωρισμός των εννοιών *ιδεολογία*, *νοοτροπία* και *αναπαραστάσεις* φανερώνει τελικά τις ουσιώδεις σχέσεις ανάμεσα στον κινηματογράφο και την κοινωνική πραγματικότητα: Η ιδεολογία αφορά ένα σύνολο εξηγήσεων, πίστewων και αξιών τις οποίες αποδέχεται και εφαρμόζει ένας κοινωνικός σχηματισμός και οι οποίες διαδίδονται με τον τύπο, τη λογοτεχνία, το σχολείο, δηλαδή μέσα από διαύλους τους οποίους ελέγχει ασφαλώς η κυρίαρχη τάξη και η δική της ιδεολογία είναι που διακινείται σε έναν δεδομένο σχηματισμό. Οι ομάδες που συνθέτουν το κοινωνικό σύνολο μετέχουν κατ'ανάγκη στην ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης, αλλά την επανερμηνεύουν ανάλογα με την ειδική θέση τους, τις παραδόσεις και τις συνήθειές τους, τη νοοτροπία τους. Ο όρος *νοοτροπία* περιγράφει το νοητικό υλικό, το σύνολο των κοινών λέξεων, εκφράσεων, αναφορών και διανοητικών εργαλείων μιας ομάδας που διαφοροποιούνται και διακρίνονται ανάλογα με τα κοινωνικά περιβάλλοντα. Οι αναπαραστάσεις αποτελούν μια πτυχή των νοοτροπιών, η οποία αφορά τις «εικόνες», το αποκλειστικά οπτικό τμήμα των νοοτροπιών.

Στις κοινωνίες μας, όμως, δεν υπάρχει μια ενιαία ιδεολογία, συνεχίζει ο Sorlin. Η ακραία διασπορά που συνδέεται με την ακμή του καπιταλισμού, ο διαρκής μετασχηματισμός του συστήματος παραγωγής, η συνύπαρξη ετερογενών τεχνολογικά και οικονομικά τομέων συνεπάγονται αποκλίσεις οι οποίες καθιστούν αδιανόητη την ιδεολογική ενοποίηση. Την ίδια στιγμή και στον ίδιο κοινωνικό σχηματισμό αναπτύσσονται ιδεολογικές εκφράσεις οι οποίες μπορεί να συγκλίνουν, να βρίσκουν παράλληλα ή και να αντιφάσκουν μεταξύ τους. Γι'

αυτό οφείλουμε να τις θεωρούμε εν μέρει αποτέλεσμα, αλλά και αρχή και παρέκκλιση ακόμα, άρνηση και ακύρωση των κοινωνικών σχέσεων σε έναν ορισμένο σχηματισμό και σε μια συγκεκριμένη εποχή.

Οι ταινίες, καταλήγει ο Sorlin, πρέπει να αντιμετωπίζονται ως *σημαίνουσες πρακτικές*, που απαιτούν μελέτη των μηχανισμών και της σχέσης τους με τον ιδεολογικό σχηματισμό ή με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εισέρχονται. Με την παρέμβαση της σημειωτικής και της κοινωνιολογίας, θα πρέπει οι ερευνητές να επιχειρήσουν να συνυπολογίσουν τους ενδεχόμενους τρόπους άρθρωσης των ιδεολογικών εκφράσεων με τα κοινωνικά πεδία.⁹⁷ Ο κινηματογράφος δεν δείχνει το «πραγματικό», αλλά θραύσματά του τα οποία δέχεται και αναγνωρίζει το κοινό. Παράλληλα, όπως παρατηρεί ο Sorlin, συμβάλλει και στη διεύρυνση του πεδίου του θεατού και στο να επιβληθούν νέες εικόνες, καθώς παρουσιάζει και εκείνο που τείνει να γίνει «θεατό», ενώ μέχρι τότε ήταν «αθέατο» για τους συγχρόνους του, συνάδοντας, θα λέγαμε εμείς, με την άποψη του P. Klee⁹⁸ για την τέχνη: «η τέχνη δεν αναπαράγει αυτό που είναι ορατό, η τέχνη καθιστά κάτι ορατό» και το ποιητικό κείμενο του Στ. Τρνέ⁹⁹ για τον κινηματογράφο:

97. Πβλ. τη σχέση κοινωνίας και πρακτικής στο P. Bourdieu, "Cultural Reproduction and Social Reproduction" στο J. Karabel & A. Hasley (eds.), *Power and Ideology in Education*, Oxford University Press, New York 1977, 487-511, όπου σχολιάζεται η σχέση ανάμεσα στο αξιακό σύστημα μιας ομάδας (doxa) και τις συμπεριφορές και δράσεις των ατόμων (habitus).

98. Στο Γ. Στεφανάτος, «επίμετρο» στο Ζ.Μ. Πονταλός, *Παράθυρα*, (μετ. Ε. Καραϊτίδη, επιμ. - επίμετρο Γ. Στεφανάτος), Εστία, Αθήνα 2007, σελ. 204.

99. Στο Η. Κανέλλης, Στ. Καπλανίδης (επιμ.), *Σταύρος Τρνέ*, 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σελ. 17.

Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο δισεκατομμυρίων. Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο αστέρων. Ο κινηματογράφος δεν είναι το θέαμα των πολυεθνικών. Ο κινηματογράφος δεν είναι εγγραφή βιντεοταινίας. Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο της όμορφης φωτογραφίας, του τέλειου πλαισίου, της καθαρής κατά συνθήκην ηχητικής μπάντας, της πλούσιας σκηνογραφίας (...) Ο κινηματογράφος είναι τα δικά μας φιλμ. Ο κινηματογράφος είναι η άρνηση του τεχνικισμού και της σημειολογίας. Ο κινηματογράφος είναι ο τόπος που εσύ και εγώ γνωριζόμαστε, «εγώ» και άλλοι αγκαλιαζόμαστε. Ο κινηματογράφος είναι όλα τα έργα που δεν έγιναν αλλά θεάθηκαν εκστατικά μέσα στην έκρηξη της ύπαρξης. Ο κινηματογράφος είναι η απελευθερωτική προήλωση του περιθωρίου στην αναζήτηση του ατομικού κόσμου. Ο κινηματογράφος είναι ο χώρος της κατάρτας και της μέθης. Ο κινηματογράφος είναι αιώνια αναλογία του είναι. Ο κινηματογράφος είναι η κοινωνία που αναπαράγεται κάτω από μια μοναδική συνθήκη: να αφήσει να διαφανεί το είναι, ο χρόνος (κόσμος), πίσω από τις πλευρές του λογισμού. Ο κινηματογράφος είναι το σημείο συνάντησης-σύγκρουσης μεταξύ του πραγματικού και του αδιανόητου, του φανταστικού και του αδύνατου. Ο κινηματογράφος είναι αυτή η υπόσχεση-απειλή: η επιστροφή του ασύλληπτου, η τόλμη του απρόβλεπτου...

Βέβαια ο εμπορικός κινηματογράφος γενικά έχει οργανωθεί έτσι ώστε να περιορίζει την παρέμβαση του κοινού, καθοδγώντας το βλέμμα και υποδεικνύοντας τι πρέπει να κοιτάξει κανείς, ποιες είναι οι σωστές επιλογές μέσα σε κάθε εικόνα.

Παρά ταύτα, ακόμη και ο εμπορικός κινηματογράφος μπορεί να μην ταυτίζεται με την κυρίαρχη ιδεολογία. Η Μ. Κομνηνού,¹⁰⁰ που θεωρεί προνομιακό πεδίο μελέτης του κινηματογράφου τα σημαίνοντα, την ίδια την αναπαράσταση, γράφει πως όταν ο κινηματογραφιστής επιχειρεί την κινηματογράφηση μιας ταινίας βρίσκεται κάτω από την αναγκαιότητα να αναπαραγάγει τα πράγματα όχι όπως έχουν αλλά όπως φαίνονται τεθλασμένα μέσα από την ιδεολογία. Ο μόνος τρόπος για να σπάσει αυτή η σχέση είναι όταν ο κινηματογραφιστής κατορθώσει να παρέμβει και να εκθέσει τη λειτουργία αυτών των μηχανισμών. Στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου επικρατεί η άποψη ότι ο εμπορικός κινηματογράφος υιοθετεί το ρεαλιστικό υπόδειγμα που προϋποθέτει μια προτιμησιακή θέση του θεατή, ενώ ο κριτικός μετανεωτερικός, προοδευτικός κινηματογράφος τον καλεί να συμμετάσχει ως συμπαραγωγός του νοήματος. Αλλά αυτή η τοποθέτηση, συνεχίζει η Κομνηνού, υπεραπλουστεύει την κατάσταση, γιατί αρνείται τον σημαντικό ρόλο που παίζουν τα συμβολικά υλικά που προσφέρει ο εμπορικός κινηματογράφος στη συγκρότηση της ταυτότητας και εκλαμβάνει τον θεατή μόνο ως φορέα δομών. Οι κριτικοί –με εξαίρεση τη Μητροπούλου– εξέλαβαν τον παλιό εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1950 ως έναν κατ' εξοχήν ιδεολογικό μηχανισμό που ταυτίστηκε με την κυρίαρχη ιδεολογία. Όμως σ' εκείνα τα φιλμ, τονίζει η Κομνηνού, μπορούν να εντοπιστούν αναφορές στα οξυμένα κοι-

100. Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα*, Παπαζήσης, Αθήνα χ.χ., σελ. 82-103.

182

νωνικά προβλήματα της εποχής, την ανεργία και τη φτώχεια και την ελληνική εκδοχή της κατάφασης στο δυτικό στυλ ζωής και τα καταναλωτικά πρότυπα. Οι δε μεγάλοι ηθοποιοί, «με την καταλυτική τους παρουσία, απογειώνουν τα κείμενα αυτά σε βαθμό που να λειτουργούν αυτονομημένα από τις εμπορικές απαιτήσεις του είδους και να εκφράζουν την αντίσταση και τον ιδιότυπο ουμανισμό των λαϊκών τάξεων».¹⁰¹

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια λαϊκή τέχνη στην οποία ενυπάρχουν και όλες οι άλλες και είναι ένα πολιτισμικό προϊόν που γνωρίζει αποδοχή από το μαζικό κοινό, το οποίο εύκολα κατανοεί τα νοήματα της φιλμικής αφήγησης καθόσον η βασική του δομή μέσω των εικόνων ευθυγραμμίζεται με τον τρόπο οργάνωσης της πραγματικότητας και με τις διαδικασίες της λειτουργίας της ανθρωπίνης αντίληψης.¹⁰² Όλα αυτά καθιστούν τον κινηματογράφο

101. Μ. Κομνηνού, *ό.π.*, σελ. 103. Πβλ. Γ. Σολδάτος, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, Αιγόκερως, Αθήνα χ.χ., που αναφέρεται στον Θ. Βέγγο. Βλ. και Σ. Δημητρίου, «Ο κινηματογράφος ως λειτουργία αναπαραγωγής», *Διαβάζω*, τ. 317, 1.1.93, σελ. 39-46.

102. Μ. Burstein, "Epistemology and the Philosophy of Cinema", στο K.L. Stoehr (ed.), *Film and Knowledge. Essays on the Integration of Images and Ideas*, *ό.π.*, σελ. 141-156. F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York & London 1992, σελ. 9-34. J. Monaco, "Film, Recording, and the Other Arts", στο J. Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*, *ό.π.*, σελ. 38-63. Ο Ε. Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη* (μετ. Κ. Παπαγιώργης, Γ. Πρελορέντζος, επιμ., επίμετρο Γ. Πρελορέντζος), Πόλις, Αθήνα 2005, σελ. 259-346, 289, παραλληλίζει τη λειτουργία της ανθρωπίνης αντίληψης με την κινηματογραφική μηχανή και την κίνησή της: «...Γενικά έτσι προβαίνει η αντίληψη, η διάνοηση και η γλώσσα. Όταν θέλουμε να σκεφτούμε το γίνεσθαι ή να το εκφράσουμε ή και να το αντιληφθούμε, το μόνο που κάνουμε είναι να θέσουμε σε κίνηση ένα είδος εσωτερικού κινηματογράφου. Θα συνοψίζαμε λοιπόν όλα τα πα-

πρόσφορο μέσο για την εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν την κοινωνική πραγματικότητα και την κατανόηση του κόσμου.

Η φιλμική ανάλυση

Το φιλμ μιμείται πολύ καλά την πραγματικότητα και εύκολα μπορούμε να καταλάβουμε την αφήγησή του. Συνήθως δεχόμαστε τις εικόνες, τους ήχους και τις πληροφορίες χωρίς να διερωτόμαστε για τον τρόπο με τον οποίο μας λένε ό,τι μας λένε και παραβλέπουμε νοήματα που μπορεί να λανθάνουν των πρώτων «αναγνώσεων». Ο κοινωνικός επιστήμονας, όμως, που χρησιμοποιεί το κινηματογραφικό φιλμ ως τεκμήριο και μέσο διερεύνησης μιας ομάδας στον χώρο και τον χρόνο οφείλει να αναζητήσει τη «μη συνειδητή ιστοριογραφία», την κοινωνική πραγματικότητα που υπάρχει εντός του, και με έναν δευτερογενή στοχασμό να αποκωδικοποιήσει τα λανθάνοντα νοήματα. Το κινηματογραφικό σημείο βασίζεται κυρίως στην εικόνα, αλλά ο ρεαλισμός του κινηματογράφου, όπως και ο ρεαλισμός του μυθιστορήματος, δεν θα πρέπει να εννοηθεί στη βάση κάποιου άμεσου αντικαθρεφτίσματος της πραγματικότητας. Ανα-

ραπάνω λέγοντας ότι ο μηχανισμός της συνηθισμένης γνώσης μας έχει κινηματογραφική φύση.» Ο Α. Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος*. 1. Οντολογία και γλώσσα, ό.π., σελ. 74, γράφει επ' αυτού: «... ο αισθητικός χρόνος του κινηματογράφου παράγεται από χρόνο βιωμένο: τη μη αντιστρεπτή κι απ' την ίδια την ουσία της ποιοτική υπερξονική "διάρκεια". Η πραγματικότητα που ο κινηματογράφος αναπαράγει και οργανώνει κατά βούληση, αποτελεί την ίδια την πραγματικότητα του κόσμου, που εντός της είμαστε έγκλειστοι, το αισθητό continuum, του οποίου η κινηματογραφική ταινία παίρνει το χωρικό και το χρονικό του αποτύπωμα ταυτόχρονα...»

ντίρρητα υπάρχει ο ρεαλισμός που επαναλαμβάνει χωρίς παρεμβάσεις μορφές της κοινωνικής «πραγματικότητας», αλλά υπάρχει και εκείνος ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως μια πρακτική του κινηματογράφου που έχει στόχους και τους δίνει μορφή χρησιμοποιώντας τα δεδομένα στοιχεία.¹⁰³ Η γλώσσα του κινηματογράφου, όπως η προφορική γλώσσα, περιέχει όχι μόνο το δεικτικό ή εικονικό, αλλά και το συμβολικό στοιχείο¹⁰⁴ και το φιλμικό κείμενο που προκύπτει και προβάλλεται στην οθόνη θα πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί και να προσεγγιστεί ως μορφή και ως περιεχόμενο.

Η ανάλυση περιεχομένου που προτείνεται από τον Β. Berelson¹⁰⁵ αποτελεί μια ποσοτική μέθοδο προσέγγισης των

103. Σ. Χηθ, *Σημειωτική του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1990, σελ. 22-25.

104. Η εικόνα είναι ένα σημείο που αντιπροσωπεύει το αντικείμενο, ο δείκτης είναι σημείο δυνάμει ενός υπαρξιακού δεσμού ανάμεσα σ' αυτό και το αντικείμενο, όπως η στολή κάποιου επαγγελματία, το σύμβολο, όπως και σύμφωνα με τον Saussure και τον Peirce είναι αυθαίρετο, «συμβόλαιο» δυνάμει του οποίου ένα σύμβολο είναι σημείο, γράφει ο P. Wollen, *Η σημειολογία του κινηματογράφου. Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο* ό.π., σελ. 83-125, σχολιάζοντας παράλληλα την αντιστοιχία προφορικής και κινηματογραφικής γλώσσας. Για τη σημειολογία του κινηματογράφου βλ. και Μ. Σεραφετινίδου, *Κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, ό.π., σελ. 276-292.

105. Β. Berelson, *Content Analysis in Communications Research*, Free Press, New York 1952. Βλ. και R.P. Weber, *Basic Content Analysis*, Sage, Beverly Hills 1985· Ν. Κυριαζή, *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σελ. 283-301· Μ. Grawitz, *Μέθοδοι των κοινωνικών επιστημών*, (μετ. Ε. Αστερίου, επιμ. Γ. Κατερέλος), Οδυσσεάς, Αθήνα 2006, σελ. 177-213· Για την εφαρμογή της μεθόδου πιο συγκεκριμένα στα ΜΜΕ βλ. Μ. Σεραφετινίδου, *Η κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, ό.π., σελ. 270-276.