

Η παρακμή της προφορικής παράδοσης
στη σύγχρονη Ελλάδα.
Ρεμπέτικο τραγούδι και Θέατρο Σκιών

ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΑΥΤΟ ΘΑ ΜΑΣ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΙ Ο αστικός λαϊκός πολιτισμός στην Ελλάδα του αιώνα μας, και πιο συγκεκριμένα το ρεμπέτικο τραγούδι και το θέατρο του Καραγκιόζη. Η ανάλυσή μας εστιάζεται στην ιστορική φάση κατά την οποία η προφορική παράδοση σταδιακά υποχωρεί, δίνοντας τη θέση της στο σύγχρονο πολιτισμό.

Όταν ο Μ. Βαμβακάρης μάς μιλά για έναν κόσμο που ο ίδιος πρώτος τού τραγούδησε τις χαρές και τις λύπες του, τα πλούτη και τη φτώχεια του, την ορφάνια και την ξενιτειά του,¹ λέει και ταυτοχρόνως αποκρύπτει κάτι πολύ σημαντικό: είναι αλήθεια ότι υπάρχει αυτή η σχέση απόλυτης οικειότητας ανάμεσα στο λαϊκό καλλιτέχνη και το κοινό του, αυτό όμως οφείλεται στο ότι ο καλλιτέχνης είναι κομμάτι του κοινού του και το κοινό συμμετέχει στην παραγωγή του έργου. Η υποχώρηση αυτής της σχέσης ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας σηματοδεύει και ορίζει (στο πεδίο του πολιτισμού τουλάχιστον) το πέρασμα στη σύγχρονη κοινωνία.

Η σκέψη πάνω στο πρόβλημα της παράδοσης, υπ' αυτό το πρίσμα, είναι και σκέψη πάνω στη ζωντανή κοινωνία που μας περιβάλλει. Με άλλα λόγια το ερώτημα που τίθεται είναι ποιους τρόπους συμβολικής έκφρασης είχε στη διάθεσή του ο παραδοσιακός άνθρωπος και ποιους έχει ο μοντέρνος άνθρωπος. Η ερώτηση δεν είναι αθώα. Γνωρίζουμε ότι ο

1. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, επιμ., Αγ. Βέλλου-Καίλ, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978, σ. 34.

πολιτισμός που επιφυλάσσει η εποχή μας στους περισσότερους ανθρώπους όχι μόνο δεν είναι σε θέση να νοσηματοδοτήσει τη ζωή τους, αλλά είναι αμφίβολο αν έχει λόγο ύπαρξης για οποιονδήποτε εκτός από τους πωλητές του. Τα προϊόντα του παράγονται για να ξεχαστούν την επόμενη μέρα.

Παράλληλα, ο λόγιος πολιτισμός παραμένει εγκλωβισμένος στους κύκλους των ενδιαφερόμενων διανοουμένων, ενώ οι εκπαιδευτικοί θεσμοί μάλλον δεν είναι σε θέση να μεταβάλουν ριζικά αυτήν την εικόνα. Είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε ότι ο λόγος για την παράδοση δεν συνιστά εξορισμού και μια πρόταση επιστροφής στο χαμένο παράδεισο της λαϊκής μας τέχνης. Η ανάλυσή μας αυτή αποσκοπεί πρωτίστως στην αποσαφήνιση των επιχειρημάτων με τα οποία ασκούμε κριτική στον πολιτισμό της εποχής μας.

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Το σύνολο των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την παραδοσιακή δημιουργία συναρτώνται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό με δύο κεντρικές έννοιες: την κοινότητα και την προφορικότητα. Η προφορική μετάδοση είναι εξαιρετικά δύσκολο να αναπτυχθεί σε μία ατομοκεντρική, αστική κοινωνία, διότι για να συμμετάσχει το κοινό στη δημιουργία και τη διάδοση του έργου χρειάζεται μια ενότητα στη «γλώσσα», ένας κοινός κώδικας, τόσο αξιών όσο και εκφραστικών μέσων.² Αυτή η προϋπόθεση πληρούται βέβαια στο χωριό, στην κλίμακα της μικρής κοινότητας των σχέσεων αλληλογνωριμίας. Με την ανάπτυξη των πόλεων η κοινότητα αναβιώνει με τη μορφή της γειτονιάς, όπου συχνά μαζεύονται άνθρωποι που προέρχο-

2. Γρ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σ. 12. Επίσης, Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, σσ. 35 και 157, και, Ε. Gellner, *Έθνη και εθνικισμός*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σ. 34.

νται από το ίδιο χωριό (π.χ. «Αναφιώτικα»)³ Το παράδειγμα του ρεμπέτικου και του караγκιόζη συνδέεται ακριβώς με τη σύσταση μιας κοινότητας στο περιθώριο της αστικής ζωής, με δομές και ιδέες που αντιστέκονται αλλά και εκ των πραγμάτων την εξαιρούν από τον εκσυγχρονισμό της ελληνικής κοινωνίας.⁴

Στο πλαίσιο αυτής της κοινότητας παράγονται έργα με τον ιδιότυπο τρόπο της ομαδικής δημιουργίας, μιας διαδικασίας παραγωγής πολιτιστικών προϊόντων που απαιτεί, βέβαια, περαιτέρω διευκρίνιση. Η έννοια της ομαδικής δημιουργίας ανάγεται σε μια σειρά από στοιχεία που συγκροτούν τον κόσμο της προφορικότητας και σχετίζονται με το ποιος είναι ο ρόλος του γραπτού, τι σημαίνει μίμηση και τι σημαίνει πρωτοτυπία για την προφορική παράδοση, ποιος είναι, τέλος, ο ρόλος του κοινού. Πρέπει να τονιστεί ότι η ύπαρξη της κοινότητας αποτελεί την εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση της ομαδικής δημιουργίας, όπως θα φανεί και κατά την ανάλυση των επί μέρους στοιχείων της.

Στη νεότεριότητα το έργο του καλλιτέχνη υπάρχει από τη στιγμή που γράφεται. Ακόμη και αν ξεχαστεί για αιώνες, σώζεται μέσω του γραπτού. Για μια κοινωνία όμως βασισμένη στην προφορική μετάδοση, το έργο υπάρχει μόνο εφόσον το αποδέχεται και το διατηρεί η κοινότητα. Ένα τραγούδι σώζεται όσο και άλλοι άνθρωποι συνεχίζουν να το τραγουδούν. Το έργο αυτονομείται μετά τη δημιουργία του και προσαρμόζεται προς τις συνθήκες της εκάστοτε εκφοράς του.⁵

Παράλληλα, η εκμάθηση των έργων από τους νεότερους συμβαίνει χωρίς την παρέμβαση του γραπτού. «Τα έργα τα ξέρουμε όπως οι παραμυθάδες τα παραμύθια τους», λέει ο Σπαθάρης.⁶ Το έργο παραδίδεται από

3. Αλ. Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα, Πορεία, 1993, σ. 130.

4. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας*, ό.π., σ. 116· Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 15.

5. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας*, ό.π., σ. 36. Επίσης, Al. Lord, *The singer of tales*, Καίμπριτζ/Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1964, σ. 78.

6. Σ. Σπαθάρης, *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, σ. 220.

στόμα σε στόμα και σώζεται στη μνήμη των επόμενων γενεών. «Σώζεται στη μνήμη», βέβαια, θα πει σώζεται με προσθήκες, προσχώσεις, παρεμβάσεις, δάνεια από άλλα έργα. Οι αλλαγές αυτές ωστόσο δεν συμβαίνουν ακριβώς με τη μορφή του αιτήματος της πρωτότυπης προσωπικής συνεισφοράς. Συμβαίνουν ως φυσικές αλλαγές σε ένα σώμα που γενικά τείνει να διατηρείται όπως παραδόθηκε.

Αυτός ο τρόπος αναπαραγωγής των έργων δημιουργεί και την εντελώς ιδιαίτερη αντίληψη για τη μίμηση και την πρωτοτυπία που ισχύει στην προφορική παράδοση. Η ελευθερία του λαϊκού καλλιτέχνη να αυτοσχεδιάζει κάνει το κάθε έργο μοναδικό, ανεπανάληπτο. Καμία εκτέλεση δεν μπορεί να είναι ακριβώς ίδια με την προηγούμενη. Ωστόσο, η πρωτοτυπία δεν αποτελεί πρωταρχική μέριμνα για το λαϊκό καλλιτέχνη. Στον караγκιόζη το ρεπερτόριο είναι κοινό, το ίδιο και οι φιγούρες.⁷ Ακόμη και η εισφορά μιας καινοτομίας δεν συμβαίνει αποκομμένη από τη ζωή της κοινότητας, τόσο των караγκιόζοπαιχτών όσο και του κοινού. Η φιγούρα του Μπάρμπα-Γιώργου πρωτοεμφανίζεται στο πανί του Μίμαρου, τελειοποιείται από τον Ρούλια και, χάρη στην ανταπόκριση του κοινού, εξαπλώνεται στους υπόλοιπους караγκιόζοπαιχτές.⁸ Είναι περιττό να ειπωθεί πως αυτό δεν αποτελεί «κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας». Το ίδιο όταν ο Χαρίλαος επινοεί τη χρήση των δύο πανιών, που διευκολύνουν την αλλαγή του σκηνικού⁹ και το τέχνασμά του χρησιμοποιείται αργότερα από όλους τους συναδέλφους του. Αυτή η στάση απέναντι στην πρωτοτυπία οφείλεται στο ότι τα έργα ανήκουν σε τελική ανάλυση στην ίδια την κοινότητα. Το ότι δεν κυριαρχεί το αίτημα της πρωτοτυπίας ωστόσο δεν σημαίνει ότι ο λαϊκός καλλιτέχνης δεν επιθυμεί να βάλει την προσωπική του σφραγίδα στο έργο του. Υπάρχουν αυστηρά δεδομένοι κώδικες στην παραδοσιακή δημιουργία, οι οποίοι όμως αντί να εμποδίζουν, ευνοούν την ανάπτυξη του ατομικού ταλέντου.

7. Γρ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία*, ό.π., σσ. 9 και 35.

8. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σσ. 163-164.

9. Σ. Σπαθάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π. σ. 97.

Η πιο σημαντική διαφορά σε σχέση με τη σύγχρονη εποχή συνίσταται στο ότι ο παραδοσιακός δημιουργός συνθέτει την ώρα της παράστασης και είναι παρών για να δει τις αντιδράσεις του κοινού και να προσαρμοστεί σ' αυτές.¹⁰ Λέγεται για τον Μόλλα ότι ξεκινώντας την παράσταση έλεγε τρία αστεία, ένα χοντροκομμένο, ένα συνηθισμένο κι ένα εκλεπτυσμένο, γιατί στην πλατεία Δεξαμενής στο Κολωνάκι μαζευόταν κόσμος από διάφορα κοινωνικά στρώματα και έπρεπε να δοκιμάζει το κοινό του για να προσαρμόσει ανάλογα το ύφος της παράστασης.¹¹ Ο Μίμαρος είχε προσθέσει στον караγκιόζη χαρακτήρες όπως ο κερκυραίος Πίπης και ο κεφαλλονίτης Γεράσιμος,¹² οι οποίοι δεν γίνονται αποδεκτοί από το κοινό — με άλλα λόγια, δεν το διασκεδάζουν και δεν το συγχινούν — κι έτσι με την εξάπλωση του Караγκιόζη μετά το 1900 δεν επιβιώνουν.

Ωστόσο, η ζωντανή αυτή σχέση με το κοινό προϋποθέτει και ένα σχετικά ενιαίο αισθητήριο από την πλευρά του. Προϋποθέτει δηλαδή δεσμούς μεταξύ των μελών του, που του δίνουν μια αίσθηση συλλογικότητας η οποία ξεπερνά το άθροισμα των ατόμων που το απαρτίζουν. Όταν σε μια παράσταση του караγκιόζοπαίχτη Πάγκαλου συνεννοούνται όλοι οι θεατές να μη γελάσει κανείς, μέχρι που αυτός σκίζει το πανί και εμφανίζεται έξαλλος, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για κάτι πολύ διαφορετικό από το σημερινό κοινό του κινηματογράφου.¹³

Τα ίδια ισχύουν αρχικά και στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού. Το τραγούδι αυτονομείται από το δημιουργό του και μπολιάζει το σώμα της συλλογικής παράδοσης. Με τα λόγια του Μουφλουζέλη:

Ένα τραγούδι θέλει καιρό για να στρώσει. Πρέπει να περάσει από πολλά

10. Al. Lord, *The singer*, ό.π., σ. 101.

11. Wal. Puchner, «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», στο, Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο Σκιών, Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σ. 175.

12. Κ. Μπίρης, «Ελληνικός ο Караγκιόζης, γέννημα των αρχαίων μυστηρίων, αναπλάστηκε στην επαρχία το 1900», *Θέατρο*, 10(1963), σ. 17.

13. Σ. Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 285.

στρώματα, από πολλά πανηγύρια, από πολλά μεράκια.(...) Το ρεμπέτικο το περιφράζανε με τις υπογραφές.¹⁴

Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΗΣ ΠΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η παρακμή της προφορικής παράδοσης συνδέεται από τη μια με αποφασιστικές αλλαγές στον τρόπο παραγωγής και διάδοσης των λαϊκών έργων, και από την άλλη με τον ανταγωνισμό με τις μόδες της Ευρώπης που κατακτούν το ελληνικό κοινό της εποχής.

Οι αλλαγές που συμβαίνουν στην τέχνη του Καραγκιόζη συνοψίζονται πολύ περιεκτικά στο πρόσωπο του Α. Μόλλα.¹⁵ Ο ευρωπαίος λόγιος Λουί Ρουσέλ εκδίδει ένα βιβλίο το 1921 για τον ελληνικό Καραγκιόζη, μαζί με το έργο «Λίγο απ' όλα» που του υπαγόρευσε ο Α. Μόλλας. Μετά απ' αυτό ο Μόλλας αναγορεύεται σε καλλιτεχνική ιδιοφυΐα. Η Ακρόπολις δημοσιεύει συνέντευξή του με τίτλο «Ο Μόλλας για το έργο του. Γίνεται συγγραφέας». Στην έκδοση των φυλλαδίων του αναφέρεται ότι «απαγορεύεται η δημοσίευσις και η παράστασις των έργων μου άνευ της αδείας μου». Με την έκδοση των φυλλαδίων ο Μόλλας αναγκάζεται να εξευγενίσει τη γλώσσα του¹⁶ και αποφασίζει ότι τα έργα του θα πρέπει να έχουν παιδαγωγικό χαρακτήρα.

Οι βαθιές, συνολικές αλλαγές που συμβολίζονται στο πρόσωπο του Μόλλα συνοψίζονται στο χωρισμό του καραγκιοζοπαίχτη από το κοινό του και την υποχώρησή της προφορικότητας. Η ανάδειξη του καραγκιοζοπαίχτη σε ατομικό δημιουργό συμβαδίζει με τη χαλάρωση των δεσμών της κοινότητας και συνακόλουθα με την αδυναμία της συντεχνίας των καραγκιοζοπαίχτων να επιβάλλει κοινωνικά δεσμευτικά πρότυπα δημιουρ-

14. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση*, ό.π., σ. 172.

15. Αυτόθι, σ. 233. Επίσης, Τζ. Καΐμη, *Καραγκιόζης, ή η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990, σ. 131.

16. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας*, ό.π., σ. 191.

γίας. Δεν είναι τυχαίο ότι την εποχή εκείνη εμφανίζονται αφειδώς στο πανί νεωτερισμοί χωρίς συλλογική πνοή, και γι' αυτό και χωρίς μέλλον. Παράλληλα, η κυκλοφορία των πρώτων φυλλαδίων από τον εγγράμματο караγκιοζοπαίχτη Ξάνθο, περίπου το 1924-25,¹⁷ δημιουργεί ένα αναγνωστικό κοινό ανεξάρτητο από τις παραστάσεις.

Οι εξελίξεις στο ρεμπέτικο τραγούδι είναι σημείο προς σημείο παράλληλες, αν και οι αλλαγές που θα το εξαπλώσουν σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία γίνονται με πιο αργούς ρυθμούς. Εξετάζοντας την πορεία του ρεμπέτικου από τις αρχές του αιώνα μας ως τη δεκαετία του '50, διαπιστώνουμε ότι την περίοδο που γίνονται οι πρώτες ηχογραφήσεις, η κυκλοφορία των δίσκων θέτει εκ των πραγμάτων το ζήτημα της πατρότητας των τραγουδιών, αφού ο δίσκος κυκλοφορεί με το όνομα κάποιου συγκεκριμένου κάθε φορά καλλιτέχνη. Η ύπαρξη του δίσκου δημιουργεί μια αυθεντική εκδοχή για κάθε τραγούδι και οι αυθαιρεσίες (με τις οποίες το κοινό αφομοίωνε τα έργα) ελέγχονται από το πρωτότυπο. Η έννοια του αυτοσχεδιασμού καταργείται, και τα έργα συντομεύονται για τις ανάγκες της καταγραφής. Η εντονότερη έκθεσή τους στη λογοκρισία, μαζί με το αίτημα της εμπορικής απήχησης σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία (το ότι το έργο υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής κοινότητας, μ' άλλα λόγια) αλλοιώνουν το χαρακτήρα τους, τον κάνουν πιο ανώδυνο. Τα τραγούδια που μιλούν για το χασίς ή τη ζωή στη φυλακή υποχωρούν αριθμητικά και τη θέση τους παίρνουν τα ερωτικά τραγούδια. Έτσι, οι ήπιοι στίχοι των τραγουδιών του Χιώτη βαδίζουν χέρι-χέρι με την εμπορική του επιτυχία.¹⁸

Ταυτοχρόνως, ο χώρος όπου παίζεται πια η μουσική είναι το στούντιο ή η ταβέρνα, και όχι ο χώρος της δουλειάς ή ο τεκές. Μετά τη δεκαετία του '50, όταν ανώτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας ανακαλύπτουν το ρεμπέτικο, οι ταβέρνες αυτές είναι τόσο ακριβές, μερικές φορές, που αυτοί οι οποίοι υποτίθεται ότι εκφράζονται από αυτή τη μουσική δεν μπορούν πια να την παρακολουθήσουν εκεί όπου παίζεται.

17. Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., σ. 70'.

18. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας*, ό.π., σσ. 128 και 163.

Παράλληλα με αυτές τις αλλαγές που διαβρώνουν εσωτερικά τη λαϊκή παράδοση, σημειώνεται και μια έντονη στροφή του κοινού προς τις μόδες της Ευρώπης. Παρότι το κωμειδύλλιο σχεδόν εξαφανίζεται μετά τον πόλεμο του 1897, και οι δύο σκηνές αστικού θεάτρου που επιχειρήθηκε να δημιουργηθούν το 1901, το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, δεν επιβιώνουν πέρα από το 1905 και το 1908 αντίστοιχα,¹⁹ το ταγκό, το βαλς, το φοξ-τροτ στη μουσική και ο κινηματογράφος στο θέαμα κερδίζουν συνεχώς έδαφος. Αρχικά ο Καραγκιόζης μπορούσε να ανταγωνίζεται τον κινηματογράφο,²⁰ το κοινό επέμενε να τον προτιμά. Ωστόσο, ο ομιλών κινηματογράφος, μετά το 1930, του δίνει το τελικό πλήγμα. Η προσπάθεια του καραγκιόζη να μιμηθεί το ρεαλισμό του προσκρούει στα περιοριστικά του μέσα. Παρ' ότι το εισιτήριό του ήταν αρκετά φθηνότερο, ο κόσμος συγκεντρώθηκε γύρω από τον κινηματογράφο. Όπως λέει ο Πετρόπουλος, τον καραγκιόζη τον κυνήγησε η αστυνομία, αλλά τον νίκησε ο κινηματογράφος.

ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Οι σταδιακές αλλαγές που διακρίναμε στο πεδίο του πολιτισμού επικοινωνούν ταυτοχρόνως με κεφαλαιώδεις αλλαγές που σηματοδοτούν την ελληνική κοινωνία της εποχής. Πρόκειται για τη βασική στροφή που συντελείται (ή ολοκληρώνεται) εκείνη την περίοδο σε σχέση με μερικούς από τους σημαντικότερους άξονες που συγκροτούν τις μοντέρνες δυτικές κοινωνίες: την ανάπτυξη και εξάπλωση της τεχνολογίας μαζί με τη διείσδυση των μηχανισμών της αγοράς, την οργάνωση εθνικού κράτους και δημόσιας εκπαίδευσης και την κατάτμηση της κοινωνίας σε άτομα.

19. Θ. Χατζηπανταζής, «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890», *Ο Πολίτης*, 49(1982), σσ. 79, 87.

20. Ηλ. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Γράμματα, 1978, σσ. 65-66.

Η επίσημη παιδεία θεσπίζει κατά τρόπο απόλυτο το διαχωρισμό ανάμεσα στο υψηλό, λόγιο, που εκπροσωπεί το γραπτό στη διαφωτιστική παιδεία και το «αφελές» και δεισιδαιμονικό που εκπροσωπεί η παράδοση. Αυτόν το διαχωρισμό υπερασπίζεται ο Κοραΐς όταν αποκαλεί τον Ερωτόκριτο «εξάμβλωμα» και «Όμηρον της χυδαϊκής φιλολογίας». ²¹ Βεβαίως, θα ήταν αφελές να πιστέψουμε ότι η παράδοση υποχωρεί σε όφελος της κλασικής παιδείας, ωσάν να επρόκειτο για ένα στίβο όπου ανταγωνίζονται ο Ρομαντισμός και ο Κλασικισμός.

Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι προσλαμβάνουν την εγκατάλειψη της παράδοσης σχετίζεται πρωτίστως με το ότι η συμμετοχή στην επίσημη παιδεία αποτελεί εισιτήριο κοινωνικής ανόδου. Η επιθυμία ενός μέρους της ελληνικής κοινωνίας να απορροφηθεί στον κρατικό μηχανισμό ²² επιδιώκεται μεταξύ άλλων και με την οικείωσή τους με την καθαρεύουσα, άρα με την αποτίναξη του παραδοσιακού πολιτισμού του οποίου είναι φορείς. ²³

Ο αστικός λαϊκός πολιτισμός, λοιπόν, υπονομεύεται μέσα από την υποτίμηση της παράδοσης από τους φορείς της και την προσδοκία ενός καλύτερου μέλλοντος μέσω της επίσημης παιδείας. ²⁴

Η επίσημη παιδεία παίζει κατ' αυτόν τον τρόπο καταλυτικό ρόλο στην υποχώρηση των ιδιαιτεροτήτων των παραδοσιακών πολιτισμών. Ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η υποχώρηση των επιμέρους γλωσσικών ιδιωμάτων με την επιβολή της ενιαίας, επίσημης εκδοχής της ελ-

21. Αδ. Κοραΐς, *Αλληλογραφία*, τ. Β', Αθήνα, ΟΜΕΔ, 1966, σ. 234. Για τη στάση του Κοραΐ απέναντι στην παράδοση, βλ. Αλ. Κυριακίδου-Νέστωρος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1986, σ. 284. Χρ. Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα, Δόμος, 1992, σ. 223.

22. Π. Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1991, σ. 21.

23. Κ. Τσουκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα. 1830-1922*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1985, σ. 543. Επίσης, Α. Βέλλου-Καίλ, «Εισαγωγή», στο, Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π. σ. 19.

24. E. Gellner, *Έθνη και εθνικισμός*, ό.π. σ. 73.

ληνικής γλώσσας. Παρακάτω θα δούμε ότι το έργο αυτό ολοκληρώνεται, σαρωτικά πια, με τη μαζική κουλτούρα.

Η υπεροψία των λογίων απέναντι στη λαϊκή παράδοση υπήρχε ήδη από πολύ παλιότερα.²⁵ Αυτό που συμβαίνει για πρώτη φορά στην ιστορική περίοδο που εξετάζουμε, είναι ότι η εγγραμματοσύνη θεωρείται πια από το σύνολο της κοινωνίας όχι απλώς ως αξία αλλά ως απαίτηση. Η «εγκατάλειψη» της παράδοσης συμβαδίζει και με ένα νέο προσανατολισμό των ατόμων στο χρόνο. Οι άνθρωποι παύουν να αναφέρονται στο παρελθόν και τη διατήρηση όσων έχουν κληρονομήσει και στρέφονται με δέος προς το μυθοποιημένο μέλλον και τη μαγεία της τεχνολογίας. Εύγλωττα παραδείγματα βρίσκει κανείς στις πρωτοπορίες της τέχνης του αιώνα μας, όπου γρανάζια και μηχανές θεματοποιούνται κατά κόρον από τους φουτουριστές ζωγράφους και οι θόρυβοι της πόλης βαφτίζονται μουσική. Για την Ελλάδα αρκεί να θυμηθούμε τα λόγια του Ηλ. Ηλιού, από το κείμενο με το χαρακτηριστικό τίτλο «Κουτίων εγκώμιον»: «είμαι άνθρωπος εν τόπω και χρόνω. Αισθάνομαι την εποχή μου, κατανοώ την εποχή μου. Είμαι με το μέρος της μοντέρνας πολυκατοικίας. Τα κουτιά είναι οι Παρθενώνες και οι Cathedrales του 20ου αιώνα».²⁶ Η πραγματική κοινωνική πεποίθηση που συμβολίζεται σ' αυτό το κείμενο εκφράζεται στο διάχυτο λαϊκό θαυμασμό προς την τεχνολογική ανάπτυξη, θαυμασμό τον οποίο οι κοινωνίες μας δεν έχουν εγκαταλείψει ακόμη και σήμερα.

Η είσοδος της τεχνολογίας (φυλλάδια και αργότερα ραδιόφωνο, δίσκοι και τηλεόραση) καταργεί την αμεσότητα που υπήρχε παραδοσιακά στη διαχείριση του έργου και προκαλεί τον αναγκαστικό διαχωρισμό των ατόμων σε πομπούς-χειριστές των μέσων, και καταναλωτές-δέκτες. Το κοινό βαραίνει έτσι με την παρουσία του ή την απουσία του, χωρίς τη δυνατό-

25. Πρόχειρα μπορούμε να ανατρέξουμε μέχρι την περίπτωση Βυζαντινών λογίων που μετέφραζαν λαϊκές παροιμίες στη λόγια γλώσσα. Βλ. Αλ. Κυριακίδου-Νέστωρος, *Θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό.π. σ. 64.

26. Π. Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Αθήνα, Πλέθρον, 1994, σ. 193.

τητα να επηρεάζει το περιεχόμενο του έργου.²⁷ Είναι προφανές, εξάλλου, ότι η παρέμβαση της τεχνολογίας, ιδωμένη με τα μάτια της οικονομίας, ανοίγει μια τεράστια καινούργια αγορά στο χώρο του πολιτισμού.

Με την εξάπλωση των οικιακών συσκευών και των μέσων μαζικής μεταφοράς η εξοικείωση με την τεχνολογία γίνεται καθολική. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η ατομοκεντρική οργάνωση της κοινωνίας συμβαδίζει και διευκολύνεται από τη δυνατότητα των ανθρώπων να συστήνουν ιδιωτικά καταναλωτικά φρούρια, στα οποία η επαφή με τον κόσμο εξασφαλίζεται μέσω της τεχνολογίας.²⁸

Η πρωτοφανής συρρίκνωση της εικόνας του ανθρώπου στο πρότυπο του ατόμου-καταναλωτή συμβάλλει στο να μη θεωρείται πια αξία το να τραγουδάει ή να χορεύει κανείς καλά. Τα άτομα αποτιμώνται με βάση τη δυνατότητά τους να καταναλώνουν, αδιάφορο αν πρόκειται για αυτοκίνητο, σπίτι, σαμπουάν ή δίσκους. Η χρήση του τηλεφώνου, του ιδιωτικού αυτοκινήτου και της τηλεόρασης, ενώ θεωρητικά επεκτείνει απεριόριστα τα όρια της κοινότητας, στην πραγματικότητα καθιστά τον καταναλωτή απομονωμένο άτομο ενώπιον της αγοράς.

Η βαθειά μεταβολή που διαπερνά όλες τις παραπάνω εξελίξεις είναι η υποχώρηση του κοινοτικού ήθους. Όταν τα άτομα παύουν να αισθάνονται μέλη μιας κοινότητας, η προφορική παράδοση χάνει την ουσιαστικότερη προϋπόθεσή της. Οι εξελίξεις έχουν τραβήξει το χαλί κάτω από τα πόδια της. Ακόμη και αν τα παραδοσιακά πολιτιστικά είδη επιβιώνουν, οι λειτουργίες που καλούνται τώρα να επιτελέσουν στις ζωές των ανθρώπων είναι εντελώς διαφορετικές.

27. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση*, ό.π., σ. 157.

28. Π. Κονδύλης, *Η παρακμή*, ό.π., σ. 235.

Στην κατεύθυνση του ίδιου προβληματισμού για την υποχώρηση του ρόλου του κοινού με την έκπτωση των λαϊκών ειδών τέχνης, η μελέτη της παράδοσης μπορεί να μας προσφέρει χρήσιμα εργαλεία για την ανάλυση του σύγχρονου πνευματικού πολιτισμού.

Η συζήτηση γύρω από τη μαζική κουλτούρα, όπως έχει διαμορφωθεί με την αποφασιστική συνδρομή της σχολής της Φραγκφούρτης²⁹ έχει επικεντρωθεί κυρίως στην κριτική του περιεχομένου και στην κριτική της διαδικασίας παραγωγής των έργων της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας, υπό το πρίσμα όμως της κριτικής στην εμπορευματοποίηση της τέχνης. Η σχέση κοινού και καλλιτέχνη, εκτός από λίγες εξαιρέσεις,³⁰ θίγεται μόνο περιθωριακά. Στο σημείο αυτό μπορούμε πολύ συνοπτικά να παρατηρήσουμε ότι δίπλα στην κριτική στο περιεχόμενο και τον εμπορευματικό χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας θα μπορούσε να προστεθεί η αναγκαστικά παθητική σχέση του κοινού μαζί της.

Αυτό μπορεί να γίνει πιο σαφές στη βάση των όσων εκτέθηκαν παραπάνω. Είδαμε ότι οι διαδικασίες παραγωγής και διάδοσης των έργων που αναπτύσσονται και στην Ελλάδα μετά τα μέσα του αιώνα μας δεν προϋποθέτουν τη συμμετοχή του κοινού. Τα χαρακτηριστικά που είδαμε να επιβάλλονται σταδιακά παραπάνω, κατά τη διαδικασία της μετάβασης, επιβάλλονται τώρα ολοκληρωτικά. Ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και το ραδιόφωνο είναι μόνο πομποί, απέναντι σε ένα παθητικό κοινό. Το έργο υπάρχει έτοιμο, ανεξάρτητα από τις αντιδράσεις των θεατών ή των ακροατών.

Όσο καλόπιστα και αν αντιμετωπίσουμε τις δυνατότητες διαλόγου που

29. Ζ. Σαρίκας (επιμ.), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984· Κ. Λιδιεράτος, Τ. Φραγκούλης (επιμ.), *Το μήνυμα του μέσου*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1991, και, *Η κουλτούρα των μέσων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.

30. Μ. Mc Luhan, «Το Μέσο είναι το μήνυμα», στο, *Το μήνυμα του Μέσου*, ό.π.· Κ. Καστοριάδης, «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτισμική δημιουργία», στο, Π. Δρακόπουλος (επιμ.), *Το μέλλον του πνεύματος*, Αθήνα, Imago, 1983, σσ. 105-137.

προσφέρει η τηλεόραση στους τηλεθεατές, υπάρχουν τουλάχιστον δύο ανυπέβλητα εμπόδια: Πρώτον, το ότι η ύπαρξη του κοινού προϋποθέτει δεσμούς και σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ των μελών του, που αποκλείονται εκ των πραγμάτων από το μοναχικό χαρακτήρα της τηλεθέασης, και δεύτερον, το ότι στις τηλεφωνικές παρεμβάσεις, πέρα από το γεγονός ότι είναι αναγκαστικά επιλεκτικές, δεν είναι δυνατόν να σωθεί κανένα στοιχείο από τον εκφραστικό πλούτο της μη-λεκτικής, εξωγλωσσικής επικοινωνίας (στάσεις, βλέμματα, χειρονομίες) που διαμορφώνει μαζί με το λόγο το κλίμα μιας ζωντανής, αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας.

Θα μπορούσε κανείς να αντιπαρατηρήσει ακόμη ότι η ισχυρή ανάγνωση ενός έργου μπορεί να είναι η ίδια δημιουργική, χωρίς την παρέμβαση του κοινού στη δημιουργία του. Ο Ντοστογιέφσκι έλεγε ότι διαβάζοντας κανείς τους Δαιμονισμένους καλείται να πάρει το μέρος είτε του Θεού είτε του Σταυρόγκιν. Η ικανότητα της τέχνης να παρασύρει και να εμπλέκει τον αναγνώστη στα ερωτήματά της (είτε είναι ειδικός μελετητής είτε όχι) ισχύει ανεξαιρέτως για όλα τα μεγάλα έργα. Η διαδικασία αυτή είναι χωρίς αμφιβολία δημιουργική. Ωστόσο, το να αρκείται κανείς σ' αυτό δεν σημαίνει τίποτε άλλο από την αυταρέσκεια του διανοούμενου που δηλώνει ότι ο ίδιος δεν βλέπει ποτέ διαφημίσεις. Το ότι μπορεί να παίζονται και ταινίες ποιότητας στην τηλεόραση έχει τόση σημασία όση ότι την εποχή της ακμής των περιοδικών ποικίλης ύλης εξακολουθεί να εκδίδεται Όμηρος. Οι δυνατότητες των μορφωμένων να έρχονται σε επαφή με την τέχνη βεβαίως και εξακολουθούν να υπάρχουν. Αν όμως μας απασχολεί το ζήτημα του τι είναι πολιτισμός σήμερα για την κοινωνία συνολικά, πρέπει να λάβουμε περισσότερες παραμέτρους υπ' όψιν μας. Είναι βέβαιο ότι η πλειονότητα των σύγχρονων ανθρώπων αναγνωρίζουν την ταυτότητά τους στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας και μόνο. Συνεπώς, οι δημιουργικές προοπτικές που ανοίγονται κατά την ενασχόληση με αριστουργήματα μένουν πρακτικά ανενεργές.³¹

31. Σε ό,τι αφορά στο περιεχόμενο του μαζικού πολιτισμού, αυτό που μπορούμε πολύ επιγραμματικά να παρατηρήσουμε είναι ότι απουσιάζουν εντελώς, τόσο ο Οιδίπους όσο και

Υποστηρίζεται, βέβαια, ότι τα μεγάλα έργα παραμένουν διαθέσιμα στους ανθρώπους των σύγχρονων κοινωνιών, μάλιστα «περισσότερο από κάθε άλλη φορά στην ιστορία». Η παρατήρηση αυτή αληθεύει όσο το ότι κανείς δεν μου απαγορεύει να δω —ούτε και να γράψω άλλωστε— τον Άμλετ, και αυτό είναι πράγματι αναμφισβήτητο. Το ουσιώδες ερώτημα ωστόσο παραμένει γιατί οι άνθρωποι δεν αξιοποιούν αυτή τη δυνατότητα. Η απάντηση «θα μπορούσαν αν το ήθελαν» αποτελεί προφανώς φορμαλιστική υπεκφυγή. Δεν εξηγεί γιατί υπήρξε μια κοινωνία όπου ο δήμος ανέδειξε και τίμησε ένα δημιουργό σαν τον Σοφοκλή, ενώ η σημερινή κοινωνία δείχνει τόσο παγιδευμένη στην παρακμή της.

Αποτελεί κοινό τόπο στους διανοούμενους που αναλαμβάνουν να απαντήσουν στους επικριτές της μαζικής κουλτούρας,³² ότι η υψηλή τέχνη ήταν πάντοτε προνόμιο των λίγων. Πέρα από το ότι ούτε αυτό αληθεύει (το θέατρο του Σαίξπηρ ήταν λαϊκό θέατρο), η πρόταση αυτή αγνοεί προκλητικά τις διαδικασίες πολιτιστικής επικοινωνίας που ίσχυαν στις παραδοσιακές κοινωνίες. Δεν είναι καθόλου απαραίτητο να ταυτίσουμε τη λαϊκή τέχνη με τη λεγόμενη υψηλή για να τη δικαιώσουμε, παρότι η διάκριση αυτή είναι ούτως ή άλλως συμβατική. Το ζήτημα είναι ότι, αν οι προηγούμενες κοινωνίες διατηρούσαν ένα κομμάτι της μόρφωσης απρόσιτο στις μάζες των λαϊκών ανθρώπων, οι οποίοι γίνονταν ασυνείδητα φορείς του παραδοσιακού πολιτισμού του τόπου και του καιρού τους, η σημερινή κοινωνία επιφυλάσσει στους πολλούς τη στείρα, παθητική κατανάλωση των έργων της μαζικής κουλτούρας. Αυτά είναι που υποκαθιστούν στην πραγματικότητα την παράδοση και αναλαμβάνουν το έργο της παιδείας

η Σφίγγα. Αυτό σημαίνει ότι η πτώση του ήρωα είναι αδιανόητη και δεν υφίσταται κανένα αίνιγμα, καμία απορία. Το αποτέλεσμα είναι ότι έτσι δεν κινδυνεύουν ποτέ να κλονιστούν οι ψυχικές και διανοητικές βεβαιότητες πάνω στις οποίες εφρυσχάζει ο σύγχρονος θεατής και η δημιουργική ανάγνωση είναι εκ των πραγμάτων αδύνατη.

32. U. Eco, «Η αριστοκρατική ρίζα», και, T. Parsons. W. White, «Τα μαζικά μέσα και η δομή της αμερικανικής κοινωνίας», στο, Κ. Λιβιεράτος, Τ. Φραγγούλης, *Η κουλτούρα των μέσων*, ό.π., σσ. 85, 87 και 176 κ.ε., αντίστοιχα. Βλ., επίσης, Π. Κονδύλης, *Η παρακμή*, ό.π., σ. 291.

των λαϊκών ανθρώπων. Αυτός ο βαθμός παθητικότητας, μείγμα ανεκτικότητας και σιωπής, είναι πρωτόγνωρος. Γι' αυτό οι συμβολικοί κώδικες γίνονται στη σύγχρονη κοινωνία δάνειοι και εφήμεροι, μόδες.

Ο πολιτισμός στο πλαίσιο της ομάδας καταφάσκει και επιβεβαιώνει τις αξίες της. Παράγεται από τα μέλη της και αναπαράγει την ομάδα. Στη σύγχρονη κοινωνία ο πολιτισμός παγκοσμιοποιείται και απευθύνεται σε κάποιον ανύπαρχτο «μέσο άνθρωπο». Δεν τον συγκλονίζει, δεν χαράσσεται στην ψυχή του, δεν αποτελεί την ταυτότητά του, —συνήθως αποτελεί έναν από τους αμέτρητους παραμορφωτικούς καθρέφτες στους οποίους μπορεί κανείς να αντικρύσει το πρόσωπό του. Με λίγα λόγια αποτελεί περίπου το αντίθετο αυτού που ο Πλάτωνας θα ονόμαζε παιδεία.

Κάθε επιτυχής παιδαγωγική πράξη πρέπει να κατορθώνει να κάνει τον παιδαγωγούμενο να μιλήσει με τη δική του φωνή. Η αντικατάσταση της προφορικής παράδοσης από τη μαζική κουλτούρα σημαίνει την εξάπλωση ενός πέπλου σιωπής εκεί όπου ήταν τουλάχιστον δυνατή η ύπαρξη μιας πηγαίας λαϊκής φωνής. Δεν πρόκειται μόνο για διαφορά ποιότητας. Πρόκειται για μια διαφορά τόσο σημαντική όσο το να αφαιρεθεί από έναν άνθρωπο η μιλιά του.

Το αποτέλεσμα είναι ότι ενώ στις παραδοσιακές κοινωνίες το ερώτημα πώς πρέπει να ζήσει και πώς μπορεί να εκφραστεί κανείς δεν ετίθετο καν, αφού η απάντηση ανήκε στο χώρο του αυτονόητου, ο σύγχρονος άνθρωπος είναι αναγκασμένος να προσανατολιστεί μέσα σε ένα χάος πολιτιστικού πλουραλισμού, όπου τα πάντα είναι διαθέσιμα προς κατανάλωση. Η προφορική παράδοση, που υπήρξε για αιώνες η πιο ουσιαστική παιδεία του, έχει εκλείψει χωρίς το κενό που άφησε να έχει αναπληρωθεί. Η λόγια τέχνη και οι —φανερά αδύναμοι— εκπαιδευτικοί θεσμοί δεν φαίνονται ικανοί να αναλάβουν αυτόν το ρόλο. Γνωρίζουμε ότι οι άνθρωποι διαμορφώνουν τόσο το γλωσσικό τους αισθητήριο όσο και την εικόνα τους του κόσμου μέσα στα ζωντανά ενδιαφέροντά τους, και όχι μέσα στους καταπιεστικούς σχολικούς θεσμούς.³³

33. 16. Τλις, *Κοινωνία χωρίς σχολεία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1976, σ. 26.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο έστω και μία δημοφιλής τηλεοπτική εκπομπή αρκεί για να σαρώσει εκατοντάδες ώρες μαθημάτων έκθεσης.

Ο προβληματισμός μας για τα ζητήματα της παράδοσης δεν υπαινίσσεται την αγωνία για τη διάσωση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Το ζήτημα που επιχειρήσαμε να αναδείξουμε είναι ότι στο πλαίσιο της παράδοσης υπήρχαν συμβολικοί κώδικες στη διάθεση όλων των μελών της κοινότητας, ενώ σήμερα η σχέση των περισσότερων ανθρώπων με την πολιτιστική βιομηχανία είναι, και δεν μπορεί παρά να είναι, καταναλωτική.

Το πρόβλημα αυτό φαίνεται να αποτελεί δομικό συστατικό των σύγχρονων κοινωνιών, και ως εκ τούτου θα παραμένει άλυτο, τουλάχιστον για όσο ζούμε σε κοινωνίες κατακερματισμένες και βασισμένες στην επίδιωξη του κέρδους. Από αυτήν την άποψη το πιο φλέγον πολιτιστικό πρόβλημα του καιρού μας είναι ότι ο σύγχρονος άνθρωπος τείνει να χάσει τα εκφραστικά μέσα με τα οποία θα μπορούσε αν όχι να δημιουργήσει, τουλάχιστον να αφηγηθεί την ίδια του τη ζωή με τον πιο εκφραστικό τρόπο.