

ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΖΩΗ. ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΙ ΡΟΛΟΙ ΣΤΗΝ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ ΤΟΥ ΠΡΩΙΜΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Στο παρόν μελέτημα θα επιχειρηθεί η ανάγνωση ενός λαογραφικού βιβλίου από την οπτική γωνία που προσφέρουν οι θεατρολογικές και κοινωνιολογικές έννοιες του «ρόλου» και του «εστιασμένης συνάντησης». Η *Κεφαλονίτικη λατρεία* του Δημήτρη Λουκάτου είναι μία μελέτη της θρησκευτικής συνείδησης του λαού της Κεφαλονιάς, όπως αυτή εκδηλώνεται στον χώρο και τον χρόνο της εκκλησιαστικής λειτουργίας, κυρίως στο πρώτο ήμισυ του εικοστού αιώνα, περίοδος κατά την οποία η τοπική κοινωνία διατηρεί ακόμα πολλά από τα παραδοσιακά στοιχεία της, τόσο στον θεσμικό και οργανωτικό, όσο και στον πολιτισμικό τομέα.

Όταν γράφει ο μελετητής ότι πρόθεσή του ήταν να δώσει όσο μπορούσε πιο «παραστατικά» την «περίεργη» θρησκευτική ζωή και τον τρόπο λατρείας των ανθρώπων του τόπου του,¹ λέει πολύ περισσότερα απ' ό,τι μπορούμε να υποθέσουμε με την πρώτη ανάγνωση. Και αυτό, διότι η παραστατική απόδοση των εθίμων, δεν είναι απλώς μία μεταφορά, αφού περιγράφεται κάθε φορά μια ιδιάζουσα «παράσταση» στο εσωτερικό ή στον περίβολο των εκκλησιών του νησιού. Και αυτή η παράσταση είναι «περίεργη» στα μάτια ενός ανυποψίαστου επισκέπτη ή αναγνώστη, ο οποίος βλέπει τα μέλη της κοινότητας να παίρνουν πρωτοβουλίες και να «δρουν» με τρόπο απρόβλεπτο και τουλάχιστον ασυνήθιστο μέσα στο τυπικό της εκκλησιαστικής λειτουργίας.

Α. Βεβαίως, η παραστατικότητα που εννοεί ο συγγραφέας πιστοποιείται από τις τεχνικές του κειμένου του, στην αφήγηση των γεγονότων, στις εικονοποιίες και στις αναλυτικές και ζωντανές περιγραφές των τόπων και των κτιρίων, που θυμίζουν συχνά λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες για να στηθεί μπροστά στον αναγνώστη μια σκηνή, μια θρησκευτική εικόνα, ένα κοινωνικό σκηνικό, μια πράξη διάδρασης, είτε στο εκκλησιαστικό είτε, ευρύτερα, στο κοινοτικό

1. Βλ. Δημ. Σ. Λουκάτου: *Κεφαλονίτικη λατρεία. Λαογραφικά-ηθογραφίες-ιστορικά*, Αθήνα 1946, σ. 9.

πλαίσιο. Οι αφηγήσεις, χρήσιμες βιογραφικές πηγές ενίοτε, ζωντανεύουν τα σκηνικά της κοινωνικής ζωής στον εκκλησιαστικό χώρο. Εδώ, οι προετοιμασίες της λειτουργίας, με τη φροντίδα των πρακτικών αναγκών από τα «παπαδάκια», θυμίζουν τις τελετουργικές ετοιμασίες μιας παράστασης από τον φροντιστή της σκηνής.² Σταθερή τεχνική της αφήγησης είναι η πυκνή χρήση του άμεσου λόγου, των φράσεων και των διαλόγων των προσώπων της αφήγησης. Η τεχνική αυτή αποβλέπει στην όσο το δυνατόν πιο ζωντανή απόδοση όχι μόνο των καταστάσεων και των γεγονότων της μικρής κεφαλονίτικης κοινωνίας, αλλά και του ίδιου του λόγου των προσώπων, ο οποίος απομακρύνεται από τη μεσολάβηση του αφηγητή και πλησιάζει προς την άμεση εκφορά, προς την εκδήλωση της άμεσης φωνής, διανύοντας πιο εύκολα έτσι την απόσταση από τον λόγο προς την ομιλία,³ από την ενδιάθετη μορφή του πρώτου στην παραστατική και κοινωνική διάσταση της δεύτερης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η απόδοση της νυχτερινής ακολουθίας στο Ληξούρι κατά τη γιορτή του Αγίου Νικολάου, όπου ο Λουκάτος, θέλοντας να προσδώσει παραστατικότητα στον «δραματικό» τρόπο εκφοράς του συναξαριού του Αγίου από τον παπά-Κατάνια, χρησιμοποιεί τον ευθύ λόγο με τυπωμένα όλα τα προσωδιακά χαρακτηριστικά του, εκφράζοντας έτσι τα ηχοχρώματα, τους επιτονισμούς και τις συναισθηματικές επενδύσεις των λέξεων.⁴

2. «Δυο τρία σχολιταρούδια, μαθητάδες του παπά, κινούνται πάντα ανάμεσα σε τούτα τα σκεύη, κι' από εκεί συντρέχουν σ' ό,τι του χρειάζεται. Μικρός κι' εγώ φορούσα ράσα, που τα είχε ταχτεί στον Άγιο Γεράσιμο ο πατέρας μου, σαν ήμουν άρρωστος. Μέσα στο Ιερό του Σωτήρα ήμουν τότε ο πρωτόσκολος, το δεξί χέρι του παπά-Λαγρούση. Από κει μέσα ξεφώνιζα στις ανεπίσημες λειτουργίες το κυριέλησο και το αμίν, έλεγα τον πατερημό και τον πιστεύω, φρόντιζα να έχει το κατσί φωτιά, κι' άναβα το λουμίνι για το ζέο. Έβγαينا έξω με το ψηλό αναφτήρι κι' άναβα (δύσκολη τέχνη) τα κεριά των πολυελαίων, κι' ύστερα τα κοίταξα από το πόστο μου, κι' έτρεχα πάλι με το σβηστήρι να τα προλάβω, μην ξελαμπαδίσουν. Κι' είχα πάντα κι' άλλος συνομήλικους γύρω μου, που ζητούσαν πρόθυμα να μοιραστούν μαζί μου τις τελετουργικές αυτές φροντίδες.» Βλ. Δημ. Σ. Λουκάτου: *Κεφαλονίτικη λατρεία*, ό.π., σσ. 48-49.

3. Η κατά την ορολογία του Emile Benveniste, την απόσταση από την ιστορία στον λόγο· βλ. *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966, σ. 238.

4. «Θυμάμαι στο Ληξούρι τον παπά-Κατάνια, που κάθε στη γιορτή του Αγίου Νικολάου διάβαζε τη νύχτα το συναξάρι. Ήταν μαζεμένοι στην εκκλησιά όλοι οι ναυτικοί του Ληξουριού, καπιτανέοι και καϊκέρηδες, κι' ακουμπισμένοι στα στασίδια τους άκουαν. Ο παπάς, συνεπαρμένος από τα περιστατικά του συναξαριού έκανε το διάβασμά του δραματικό. Ιδιαίτερα, σαν διάβαζε για τη συμμετοχή του Αγίου Νικολάου στην Α' Σύνοδο, κι' έφτανε στο μέρος εκείνο που λέει πως "θυμώθεις ο Άγιος έδωκε ράπισμα των Αρείων", το διάβαζε και το απάγγελνε έτσι: — Και τότες ο άγιός μας, θυμώσας με το δίκιο του, εσήκωσε το άγίο του χέρι, και έδωσε στον καταραμένο τον Άρειο ένα... μπάτσο! Κι' άφηγε τη φωνή του απότομα, να υποδηλώνει πως ήταν πολύ γερό το ράπισμα. Οι καπιτανέοι τότες, ευχαριστημένοι για την παλικαρσία αυτή χειρονομία του θαλασσινού προσάτη τους, χτυπούσαν τη γροθιά τους στο στασίδι κι' αναφωνούσαν επιδοκιμαστικά: — Αααα!...» ό.π., σσ. 80-81.

Β. Η παραστατικότητα μερικές φορές χαρακτηρίζει, όχι μόνο την αφήγηση, αλλά και τα ίδια τα αντικείμενά της. Το πρώτο παράδειγμα που έρχεται στον νου είναι η σκηνή από το «Άρατε Πύλας», όπου υπομνηματίζεται και ο Λασκαράτος⁵ υπάρχουν όμως και πολλά άλλα. Οι προετοιμασίες για τον εορτασμό των Φώτων είναι ενδεικτικές για την κατασκευή σκηνικών με αξιώσεις αληθοφάνειας εκ μέρους των ιερέων. Παραγγέλλονται από τους ιερείς θηλυκά κυπαρίσσια, που σκεπάζονται με βαμβάκι για να μοιάζουν χιονισμένα ή κατασκευάζονται ποτάμια από σπειρωτούς τσίγγους γεμάτους με νερό, βότσαλα και χορταράκια, ώστε η παράσταση να αρέσει και να κάνει ντόρο.⁶ Τέτοιου είδους πρωτοβουλίες γίνονται ενίοτε αφορμή να δημιουργηθεί μια ενδιαφέρουσα άμιλλα μεταξύ των ιερέων και των εκκλησιών. Έτσι, το τεχνητό ποτάμι προκαλεί άλλα τεχνάσματα, που απεικονίζουν ζωηρά και ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια των πιστών λέξεις ή φράσεις της ακολουθίας: κατασκευάζονται λοιπόν ξύλινα λευκά περιστέρια που πετούν την κατάλληλη στιγμή πάνω από τα κεφάλια του ποιμνίου⁷ ή, με ακόμα πιο πολύπλοκα εγχειρήματα, στήνεται ένα ολόκληρο σκηνικό μέσα στην εκκλησία, με ζωντανά δέντρα, κυπαρίσσια, φοίνικες και μυρτιές, που συνθέτουν ένα πραγματικό πάρκο με δάπεδο από πρασινάδα, με μια καλοστημένη «μηχανή» που θα ρίξει εν ευθέτω χρόνω το νερό και με ένα αληθινό περιστέρι να φτερουγίζει, διατρέχοντας όλο το εσωτερικό του ναού.⁸

5 Βλ. ό.π., σσ. 265-266. Για την αναφορά του Λασκαράτου στο δρώμενο βλ. Γ.Π. Πεφάνης: «Ο Λασκαράτος και το θέατρο. Οι δρόμοι της σάτιρας και τα μονοπάτια της ειρωνείας», στο βιβλίο του *Τοπίя της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 151-275, εδώ: 198-201.

6 Βλ. ό.π., σ. 77.

7 Ο.π., σσ. 77-78.

8. «Πρωτότυπο επίσης ήταν το πάρκο, που έφτιαχνε στα Μαυράτα στον Ελιό ο παπά Γιάννης ο Κόμης. Εκείνος έστηνε στενόμαχρες στοές από πρασινάδα —κουμαριές, φοίνικες και μυρσίνες— που ξεκινούσαν από τις δυο πλαϊνές πόρτες του Ιερού, και έφταναν με ορθές γωνίες ως το κέντρο της εκκλησιάς, όπου βρισκόταν το πάρκο, πολυτελέστατο, πνιγμένο στα κυπαρίσσια, στους φοίνικες και στις μυρτιές. Το δάπεδο της εκκλησιάς ήταν παντού στρωμένο με πρασινάδα. Κι' από ψηλά, από τη σκάλα του καμπαναριού, κατέβαινε χωρίς να φαίνεται πολύ ένας σωλήνας —καλαμένιος ή από λάστιχο— που ξεκινούσε από μια μεγάλη βαρέλια, τοποθετημένη εκεί πάνω. Το νερό της βαρέλιας διοχετευόταν στα δοχεία του πάρκου με τρεις κρουνοί. Όταν έφτανε ο παπά Κόμης στην ευχή του "Τάδε λέγει Κύριος", κι' έλεγε τη φράση "Αντλήσατε ύδωρ μετ' ευφροσύνης εκ τών πηγών του σωτηρίου", άνοιγε με τα χρυσοντυμένα χέρια του τις τρεις στρόφιγγες, και το νερό ξεπετιόταν κελαριστό. Ο κόσμος συγκινιόταν γύρω και σταυροκοπιόταν ... Κι' ύστερα πάλι, σαν ερχόταν η ώρα του "Εν Ιορδάνη", ο παπά Κόμης ψάλλοντας το "Πνεύμα εν είδει περιστεράς", έπαιρνε και άνοιγε με μεγαλόπρεπη κίνηση ένα ξύλινο γυαλιστερό κουτί, κι' άφηνε από μέσα να φύγει ένα ζωντανό κατάλευκο περιστέρι. Λεύτερο και χαρούμενο εκείνο φτερούγιζε κάμποσην ώρα πάνω από τα κεφάλια των πιστών, που παρακολουθούσαν συγκινημένοι τις σκηνές αυτές, σαν να βρίσκονταν στα ίδια τα νερά του Ιορδάνη...». Βλ. ό.π., σσ. 78-79.

Άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα περιγραφής παραστατικών σκηνών μας δίνεται με αφορμή την υποδοχή που γνώριζαν οι ψάλτες όταν πήγαιναν στα πανηγύρια των χωριών. Ο Λουκάτος εδώ παρουσιάζει τις σκηνές αυτές σχεδόν ως θεατρικές τελετές: προσέχει τις λεπτομέρειες στις ενδυμασίες των ψαλτών, την κίνηση και τη στάση τους καθώς συναντούσαν το κοινό τους, αλλά και τη διάθεση αυτού του κοινού. Η «τελετή» άρχιζε όταν έφταναν οι ψάλτες πάνω σε άμαξα. Κατέβαιναν με σοβαρότητα και χαιρετούσαν τους ανθρώπους του χωριού, που είχαν συγκεντρωθεί για την υποδοχή. Τα «κοστούμια» των ψαλτών ήταν κατάνυρα, τα μανικέτια κολαριστά, τα μπαστούνια που κρατούσαν και τα παπούτσια γυαλιστερά. Όλη η εμφάνιση ήταν προσεγμένη για τις ανάγκες του ρόλου τους, ενώ και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές, ακόμα και οι πιο «λαϊκοί» από αυτούς, που καταλάβαιναν τη σπουδαιότητα της σκηνής, όρθωναν υπερήφανοι το ανάστημά τους. Ξυρισμένοι, καλοντυμένοι, «λουσμένοι»; θα λέγαμε, από το φως της φήμης και της δόξας, κρατούσαν επιδεικτικά το μουσικό βιβλίο τους και δέχονταν την ευμένεια και τις περιποιήσεις από τους επιτρόπους και τους δευτεραγωνιστές της σκηνής, τους βοηθούς των ψαλτών, αυτούς τους νεαρούς και, συνήθως, ανύπαντρους νέους, οι οποίοι, στο πλαίσιο μιας δευτερογενούς εστιασμένης συνάντησης —όπως θα δούμε στη συνέχεια— λαμβάνουν και αυτοί ένα μερίδιο φήμης, ενώ, καμαρωτοί καθώς στέκουν με το «φιόρο στην πιτουρίνα τους», τρέφουν ελπίδες για έναν καλό γάμο.⁹

Η συμπλήρωση της εικόνας του εαυτού, της εικόνας που σχηματίζει το υποκείμενο για τον εαυτό του, όπως και οι άλλοι, εξαρτάται και από την επίδειξη σεβασμού των άλλων προς το πρόσωπό του, άρα και προς τους ρόλους τους οποίους σταθερά αναλαμβάνει και υποδύεται. Αυτό φαίνεται καθαρά στις τυπικές εκδηλώσεις ευγένειας της καθημερινής ζωής, φαίνεται όμως και σε πιο ουσιαστικές στιγμές αποδοχής των ρόλων, σε πιο ειλικρινείς περιπτώσεις εκδήλωσης σεβασμού προς την εικόνα του εαυτού. Τέτοιες περιπτώσεις μας παρουσιάζει ο Λουκάτος με αυτές τις κοινωνικές ομάδες που υποδέχονται με μεγάλη χαρά και ενθουσιασμό τους ψάλτες στα πανηγύρια και στις γιορτές.

Γ. Η τρίτη εκδοχή της παραστατικότητας στο βιβλίο του Λουκάτου σχετίζεται στενά με τη δεύτερη, καθώς αναφέρεται στα κοινωνικά σκηνικά ή αλλιώς στις εστιασμένες συναντήσεις που περιγράφει, στις αλληλοεπιδράσεις των υποκειμένων και στους ατομικούς ρόλους που υποδύονται μέσα σε αυτά. Εδώ επιβάλλεται να θυμηθούμε τη σχετική ορολογία.

Η εστιασμένη συνάντηση¹⁰ είναι μια μονάδα κοινωνικής οργάνωσης, μέσα

9. Βλ. ό.π., σ. 103. Πρβλ. σσ. 106-108.

10. Η «εντοπισμένο σύστημα δραστηριότητας», situated activity system, όπως το

στην οποία συντελείται η διάδραση ορισμένων ατόμων και συγκροτείται βάσει συγκεκριμένων βασικών προϋποθέσεων: 1. τη συνεύρεση των ατόμων, 2. την ανάπτυξη και την καλλιέργεια μιας λογικής και μιας συναίσθησης του πρώτου πληθυντικού («εμείς»), 3. την αποδοχή και τη διατήρηση ενός κοινού επίκεντρου προσοχής, 4. την αντίληψη ότι ο καθένας παρακολουθείται από τους άλλους μετέχοντες, βάσει μιας άμεσης οπτικής επαφής και 5. τη δέσμευση σε μια συνολική «δράση», άμεσα σχετιζόμενη με τους στόχους της συνεύρεσης.¹¹ Εστιασμένες συναντήσεις είναι λ.χ. όλες οι ακολουθίες που τελούνται σε σχέση είτε με κάποιο πανηγύρι, είτε με τη λιτανεία του Αγίου Γερασίμου¹² είτε με κάποια μεγάλη γιορτή. Σε όλα αυτά τα παραδείγματα παρατηρείται μια συνάθροιση πολλών ανθρώπων, οι οποίοι έχουν ανεπτυγμένη τη λογική του συνανήκειν και καλλιεργημένη την αίσθηση της συλλογικότητας, αποδέχονται και διατηρούν με ευλάβεια ένα κοινό επίκεντρο προσοχής, που είναι η ίδια η τελετουργία με τους πρωταγωνιστές της, βιώνουν συνεχώς το βλέμμα των άλλων πάνω τους και, τέλος, συμπεριφέρονται με την υπόρρητη, αλλά ισχυρή δέσμευση της συνολικής δράσης και της συνευθύνης. Σαφώς διαφοροποιημένες από την έννοια της κοινωνικής ομάδας, οι εστιασμένες αυτές συναντήσεις περιλαμβάνουν μέλη από διαφορετικές ομάδες και κοινωνικές τάξεις, τα οποία συνυπάρχουν σε ορισμένο χρονικό πλαίσιο και σε ορισμένο τόπο, χάρη στην ευρεία συναίνεση που εξασφαλίζει ο ενστερνισμένος κοινός στόχος της συνάντησης.¹³ Στις ίδιες σκηνές που περιγράφει ο Λουκάτος, είναι αναμενόμενο να εμφανίζονται και περιπτώσεις δευτερευουσών συναντήσεων¹⁴ μέσα στην κυρίως εστιασμένη συνάντηση. Πρόκειται για εκείνες τις συναντήσεις που αναπτύσσονται στο περιθώριο της επίσημης εκκλησιαστικής συνάντησης, με μια περιφερειακή θεματική και διακριτικά περιορισμένη έκταση τόσο σε διάρκεια, όσο και

ονομάζει ο Goffman στο βιβλίο του *Συναντήσεις*. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1996, σ. 63.

11. Ο Goffman, ό.π., σσ. 78-79 σημειώνει: «... ένα μοναδικό οπτικό και νοητικό επίκεντρο προσοχής, αμοιβαία διαθεσιμότητα για προφορική επικοινωνία, οξυμένη αμοιβαία συνάφεια ενεργημάτων, ένα οικολογικό συνονθύλευμα ατόμων σε άμεση οπτική επαφή που μεγιστοποιεί τη δυνατότητα κάθε μετέχοντα να αντιληφθεί ότι παρακολουθείται από τους άλλους. Με δεδομένες αυτές τις επικοινωνιακές ρυθμίσεις, η παρουσία τους συνήθως αναγνωρίζεται ή επιβεβαιώνεται με εκφραστικά σήματα και είναι πιθανόν να εμφανιστεί μία λογική του «εμείς», μια αίσθηση δηλαδή του μοναδικού πράγματος που εμείς κάνουμε μαζί τούτη τη στιγμή. Είναι επίσης πιθανόν να χρησιμοποιούνται τελετές προσχώρησης και αποχώρησης, όπως και σήματα που δηλώνουν την έναρξη και τη λήξη της συνάντησης ή της εστιασμένης συνάθροισης ως μονάδας. Είτε περιβάλλονται από ένα τελετουργικό είτε όχι, οι συναντήσεις προσφέρουν την επικοινωνιακή βάση μιας κυκλικής ροής συναισθημάτων ανάμεσα στους μετέχοντες, καθώς και διορθωτικά αντισταθμίσματα για παρεκκλίνουσες πράξεις».

12. Βλ. Λουκάτος, ό.π., σσ. 219-230.

13. Βλ. Goffman, ό.π., σσ. 64-72.

14. Βλ. Goffman, ό.π., σ. 79.



σε αριθμό συμμετεχόντων. Παραδείγματα μπορούμε να βρούμε στις συναντήσεις των εφήβων, στα κρυφοκοιτάγματα με τις κοπέλες, στην προπαρασκευή και την οργάνωση των πυροτεχνημάτων κατά την Ανάσταση¹⁵ κ.ά.

Η δεύτερη, και σαφώς πιο διαδεδομένη, έννοια είναι αυτή του ρόλου, την οποία η κοινωνιολογία δανείζεται από τη θεατρική ορολογία. Ο παραλληλισμός του κοινωνικού ατόμου με τον ηθοποιό είναι εύλογος: όπως ο ηθοποιός συμμετέχει ταυτοχρόνως σε διάφορες δραματικές καταστάσεις και στο συνολικό έργο, έτσι και το κοινωνικό άτομο εμπλέκεται ταυτοχρόνως στις εκάστοτε τυποποιημένες καταστάσεις και στον σύνολο κοινωνικό σχηματισμό.¹⁶ Κατά την εμπλοκή του αυτή, και βρισκόμενο σε συνεχή αλληλεπίδραση με άλλα άτομα, επιχειρεί να κατευθύνει και να ελέγχει τις εντυπώσεις που προκαλεί σε αυτά και γι' αυτό, όπως ισχυρίζεται ο Kenneth Burke, κατασκευάζει ένα θέαμα γι' αυτά, δίνει συνεχώς μια θεατρική παράσταση¹⁷ ή, κατά τον Erving Goffman, γίνεται ο μάνατζερ των εντυπώσεων που προκαλεί στους άλλους.¹⁸ Ο κοινωνικός ρόλος λοιπόν μπορεί να συνοψισθεί σε ό,τι προσδοκά ή αναγκασίαι μια ομάδα αναφοράς ως προς την κωδικοποιημένη συμπεριφορά ενός μέλους της σε μια τυποποιημένη κατάσταση και με κριτήρια αναφοράς προκαθορισμένα από την ομάδα αυτήν.¹⁹

Οι απαρχές κάθε θεσμικής τάξης συνοδεύονται από την τυποποίηση των ατομικών δράσεων²⁰ σε ρόλους αποδεκτούς από το κοινωνικό σύνολο, οι οποίοι γίνονται εφεξής κύριοι φορείς γνώσεων και παραστάσεων στους κόλπους του κοινωνικού συνόλου,²¹ επιβεβαιώνοντας μια βαθύτερη συγγένεια του θεάτρου με

15. Βλ. Λουκάτος, ό.π., σσ. 263-265.

16. Βλ. Γ.Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 244.

17. Εδραία θέση του έργου του *The grammar of motives*, Meridian, Cleveland 1962. Στην ίδια προβληματική, αλλά από τη σκοπιά του ναρκισσισμού, ο Christopher Lash εκλαμβάνει τους άλλους ως καθρέφτες και τη «θεατρική παράσταση» του Burke τη χαρακτηρίζει ως αναζήτησης επιβεβαίωσης της ικανότητάς μας να δελεάζουμε ή να εντυπωσιάζουμε τους άλλους: βλ. *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*, Νησίδες, Σκόπελος χ.χ., σ. 96.

18. Έννοιες όπως «διαχείριση των εντυπώσεων» ή έλεγχος ή χειραγώγηση αυτών, διατρέχουν όλο το πρώτο μέρος του έργου του *La mise en scène de la vie quotidienne. I. La présentation de soi*, Les Éditions de Minuit, Paris 1973, σσ. 16, 82, 111 κ.α. Για το ίδιο θέμα βλ και το πρώτο κεφάλαιο «"Perdre la face ou faire bonne figure?" Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales», από το βιβλίο του Goffman : *Les rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974, σσ. 9-42.

19. Βλ. G. Rocher: *Introduction à la sociologie générale. I. L'action sociale*, Seuil, Paris 1969, σ. 46 και Peter Berger: *Πρόσκληση στην κοινωνιολογία*, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1985, σ. 115.

20. Βλ. P. Berger-Th. Luckmann: *La construction sociale de la réalité*, Meridian Klincksiek, Paris 1986, σ. 101, κ.α.

21. Βλ. G.H. Mead : *Mind, self and society*, The University of Chicago Press, Chicago 1962 (1934), σσ. 141, 360-362.

την κοινωνία.²² Η θεσμική τάξη λ.χ. κατά την οποία, κάποιοι «λαϊκοί» άνθρωποι μπορούν να συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της εκκλησιαστικής λειτουργίας, συνοδεύοντας τους ιερείς στους ψαλμούς, είναι συνυφασμένη με την τυποποίηση εκείνων των ατομικών δράσεων που αποβλέπουν στην καλλιέργεια όχι μόνο του θρησκευτικού συναισθήματος, αλλά, πιο απλά, και της καλής φωνής. Τα υποκείμενα που επιδίδονται σε αυτές τις δράσεις δεν είναι μόνο θρησκευόμενα, πρέπει να είναι και καλλικέλαδα. Οι ψάλτες που περιγράφει ο Λουκάτος στο βιβλίο του, αυτές οι «καλλιτεχνικές προσωπικότητες»,²³ που τολμούν κάποτε να συνδυάζουν την παράδοση της βυζαντινής μουσικής με τις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής Όπερας,²⁴ είναι τέτοια θρησκευόμενα και καλλικέλαδα υποκείμενα, τα οποία εισέρχονται συνειδητά στην τυποποιημένη ατομική δράση του «λαϊκού» ανθρώπου που στέκεται άξια δίπλα στον ιερέα κατά τη διάρκεια της λειτουργίας.

Η υποδύση των ρόλων είναι μια απαραίτητη προϋπόθεση για τον εκκοινωνισμό του ατόμου. «Το άτομο, υποδύμενο ρόλους, συμμετέχει σε έναν κοινωνικό κόσμο. Όταν εσωτερικεύει αυτούς τους ρόλους, ο ίδιος ο κόσμος γίνεται υποκειμενικά πραγματικός γι' αυτό».²⁵ Ο ηθοποιός που υποδύεται τον ρόλο, αυθόρμητα και συνειδητά, τον ενσωματώνει στο δυναμικό προσωπικό του ρεπερτόριο, το οποίο συνιστά και ένα σημαντικό τμήμα της προσωπικότητάς του. Από εκεί θα ανασυρθεί και θα ενεργοποιηθεί ανάλογα με τις περιστάσεις που θα αντιμετωπίσει το υποκείμενο στο εξωτερικό του περιβάλλον και πιο συγκεκριμένα στις εντοπισμένες συναντήσεις όπου θα κληθεί να συμμετάσχει. Έτσι, ανάμεσα στο κοινωνικό περιβάλλον και στο άτομο αναπτύσσεται μια δυναμική σχέση αλληλεπίδρασης, όπου ο ρόλος διατηρεί μια κεντρική θέση.

Μια διευκρίνιση εδώ είναι απαραίτητη: ο ρόλος δε συνιστά μια πραγματοποιι-

22. Συγγένεια που προτρέπει σε έρευνες και στις δύο κατευθύνσεις: την εξέταση της θεατρικότητας στον κοινωνικό βίο και της κοινωνικής οργάνωσης του θεάτρου. Βλ. σχετικά το σημαντικό άρθρο του G. Gurvitch: «Sociologie du théâtre», *Les Lettres Nouvelles* 34-36, 1956, σσ. 196-210.

23. «Οι ψαλτάδες στην Κεφαλονιά ήταν πάντα καλλιτεχνικές προσωπικότητες. Ο κόσμος μιλούσε για αυτούς, όπως θα μιλούσαν αλλού για τενόρους του θεάτρου ή για μουσικοσυνθέτες, και περίμενε πάντα να του προσφέρουν με τη μουσική ή με τη φωνή τους, την πιο δυνατή χαρά που θα μπορούσαν» βλ. Λουκάτος, ό.π., σ. 89.

24. «Ο Τζώρτζης ο Σολωμός ή Τσαλμής (1828-1903) ανήκε σε οικογένεια που είχε παράδοσή της την ευρωπαϊκή μουσική. [...] Στην ψαλτική του ακολούθησε το σύστημα του δασκάλου του, του Μαντζαβίνου, μα το γέμισε περισσότερη ευρωπαϊκή αρμονία. Οι συνθέσεις του Μαντζαβίνου φαίνονται συντηρητικές μπροστά στις δικές του. Η μουσική του είναι πανηγυρική. Συχνά είναι επηρεασμένη από την Όπερα, και έχει μέσα της θέσεις από γνωστές αριές της. [...] Κι' οι θέσεις του είναι όλο γλύκες και κεληδήματα. Παρ' όλα αυτά, δε βγαίνει κι' ο Σολωμός από τη Βυζαντινή γραμμή.» Βλ. ό.π., σ. 92.

25. Βλ. P. Berger-Th. Luckmann: *La construction sociale de la réalité*, ό.π., σ.

ημένη οντότητα, απομονώσιμη μέσα στο σύμπαν των διαπροσωπικών σχέσεων, που περιμένει καρτερικά την ενσάρκωσή του από τα άτομα. Αντιθέτως, αποτελεί μια δυναμική έννοια της κοινωνιολογικής επιστήμης, ειδικότερα δε της θεατροκοινωνιολογικής σκέψης, που λειτουργεί ως λεπτό όργανο περιγραφής και ανάλυσης των πρόσωπο με πρόσωπο σχέσεων (face to face analysis) και των εστιασμένων συναντήσεων. Για τον λόγο αυτόν, ο ρόλος θα τεθεί στο μεταίχμιο που χωρίζει ένα πρόσωπο και τα προσώπια του: ο ρόλος δεν μπορεί να ταυτιστεί, αφ' ενός, με το πρόσωπο, αφού η συνείδηση του ρόλου συνεπάγεται αυτονομία την υπέρβασή του,²⁶ και, αφ' ετέρου, με το τεχνητό προσώπειο που υιοθετεί κανείς πρόχειρα, με τη μάσκα που φοράει γρήγορα και εξίσου γρήγορα εγκαταλείπει, αφού κάθε «ηθοποιός» έχει επίγνωση της διαφοράς μεταξύ του «αληθινού» και του «προβεβλημένου» εαυτού, μεταξύ του εαυτού του και του χαρακτήρα που υποδύεται.²⁷

Το άτομο, η κοινωνία, ο νους, οι αξιώσεις της αλήθειας ή οι παραστάσεις του εαυτού, δεν αποτελούν στατικές έννοιες ή αναλλοίωτα σημεία αναφοράς, αλλά εκλαμβάνονται ως διαδικασίες, δηλαδή ως εξελικτικά πεδία της γνώσης και της εμπειρίας. Τα εργαλεία που προσφέρει το πεδίο των ρόλων στην προσέγγιση του κοινωνικού γίνεσθαι είναι αρκούντως ευλύγιστα και λεπτά, ώστε να αποδίδουν τόσο τις δυσδιάκριτες σχέσεις, όσο και την αμοιβαιότητα στη δράση των επιμέρους παραγόντων. Η ίδια η έννοια του ρόλου μας οδηγεί, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, στα πεδία διάδρασης ή αλληλενέργειας, σε εκείνο το στάδιο κατανόησης των κοινωνικών φαινομένων, όπου οι μονόδρομοι καθορισμοί φαντάζονται φτωχοί, αν όχι απλοϊκοί, όπου, κατά συνέπεια, το άτομο δεν διαμορφώνεται αποκλειστικά και μόνο από το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά συμμετέχει το ίδιο ενεργά στη διαμόρφωσή του. Γιατί εάν η ατομική συμπεριφορά προσεγγίζεται όχι ως απόρροια ενός θεσμού, αλλά, σε συνάφεια με αυτόν, ως ερμηνεία ή performance ενός ρόλου, τότε εμφανίζεται η δυνατότητα διάνοιξης και εμπλουτισμού του θεσμού αυτού.²⁸ Έτσι, τα θεσμικά πλαίσια παύουν να θεωρούνται κλειστές

26. Από το σημείο αυτό αφορμάται και η κριτική που ασκεί στον Goffman ο Bruce Wilshire στο βιβλίο του: *Role playing and identity. The limits of theatre as metaphor*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991, σ. 274 κ.εξ.

27. Βλ. Sh.L. Messinger-H. Sampson-R.D. Towne: «Life as theatre: some notes on the dramaturgic approach to social reality», στο D. Brisset-Ch. Edgley (eds): *Life as theatre. A dramaturgical sourcebook*, Aldine de Gruyter, New York 1975, σσ. 32-42, εδώ: σ. 33.

28. Ο P. Berger σημειώνει σχετικά ότι «οι θεσμοί της κοινωνίας, μολονότι μας περιορίζουν και μας εξαναγκάζουν, εμφανίζονται ταυτόχρονα σαν θεατρικά κατασκευάσματα ή ακόμα και φανταστικά μυθιστορήματα. Έχουν επινοηθεί από παλιούς ιμπρεσάριους, και οι μελλοντικοί μπορεί να τους ρίξουν πάλι στην αφάνεια απ' όπου αναδύθηκαν.» Βλ. *Πρόσκληση στην κοινωνιολογία*, ό.π., σ. 163.

οντότητες. Το ίδιο ισχύει βεβαίως και για τα υποκείμενα, που χάνουν τη στερεή και απaráλλαχτη προσωπική ταυτότητα, για να κερδίσουν μια πιο δυναμική παρουσία μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον, μια παρουσία που εκλαμβάνεται όχι απλώς ως «πρόσψη» των υποκειμένων,²⁹ αλλά και ως το σύνολο των ρόλων που αναλαμβάνουν να επιτελέσουν και να ερμηνεύσουν,³⁰ άρα και των πολλαπλών εαυτών που στοιχειοθετούν και τροφοδοτούν.

Ας επιστρέψουμε τώρα στις εστιασμένες συναντήσεις. Ιδωμένη ως παράσταση, η εστιασμένη συνάντηση της εκκλησιαστικής ακολουθίας, όπως την περιγράφει ο Λουκάτος, παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, ως προς τον βαθμό πληροφόρησης που έχουν οι συμμετέχοντες για όσα πρόκειται να διαδραματισθούν. Η γνώση της «πλοκής» εδώ είναι σαφώς πιο εκτεταμένη απ' ό,τι συμβαίνει σε μια συνάντηση της καθημερινής ζωής, (σε μια εορταστική συνάντηση λ.χ. ή σε μια εμπορική διαπραγμάτευση στην αγορά της πόλης), και μάλλον πιο περιορισμένη εν σχέσει με τη γνώση της πλοκής που κατέχουν οι ηθοποιοί σε μια θεατρική παράσταση.³¹ Ο ψάλτης γνωρίζει με σαφήνεια τα βήματα που θα ακολουθήσει, όπως και τα τμήματα όλης της λειτουργίας: το περιεχόμενο των ψαλμών, το ύφος στο οποίο πρέπει να εκτελεστούν, τη χρονική και τελετουργική σειρά τους κ.ο.κ. Σε κάποιον βαθμό, τη γνώση αυτήν μοιράζεται και το κοινό. Η εστιασμένη συνάντηση του είδους αυτού προϋποθέτει υψηλό βαθμό γνώσης του «σεναρίου» για τη σωστή εφαρμογή των προδιαγραφών και την επίτευξη των στόχων της. Αντιθέτως, μια συνάντηση της καθημερινής ζωής, όσες γνώσεις και αν προϋποθέτει, στηρίζεται σε κάποιο σενάριο πιο ανοιχτό, η πλοκή του «έργου», που θα εκτυλιχθεί, δεν είναι απολύτως δεδομένη, αφού ελλοχεύει πάντα ικανός αριθμός αστάθμητων παραγόντων, που δίνουν ενίοτε έναν χαρακτήρα τυχαίο ή απρόβλεπτο, ή τουλάχιστον μια αίσθηση ενδεχομενικότητας στις δράσεις και στα αποτελέσματά τους.

Από την άλλη μεριά, η εστιασμένη συνάντηση της εκκλησιαστικής ακολουθίας παρουσιάζει μια γνώση της «πλοκής» πιο περιορισμένη, απ' ό,τι θα συνέβαινε σε μια θεατρική παράσταση. Για τους ηθοποιούς της θεατρικής συνάντησης η πλοκή δεν μπορεί παρά να είναι γνωστή και μάλιστα με τρόπο διεξοδικό και συστηματικό. Μπορούμε να φανταστούμε έναν ηθοποιό που πραγματικά δεν γνωρίζει τι θα συμβεί στην επόμενη πράξη; Όχι μόνο δεν θα ξέρει τον ρόλο του, αλλά θα διαρρηγνύει συνεχώς το πέπλο της μυθοπλασίας που οι συνάδελφοί του

29. Με την έννοια που χρησιμοποιεί τον όρο ο Goffman στο *La mise en scène de la vie quotidienne*, 6.π., σσ. 29-36.

30. Βλ. Elisabeth Burns: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Longman, London 1972, σ. 128 κ.εξ.

31. Βλ. Erving Goffman: *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991, σ. 141.

θα πασχίζουν να υφάνουν. Απεναντίας, στις εκκλησιαστικές συναντήσεις, ιδίως σε αυτές που ο Λουκάτος περιγράφει με χιούμορ, η πλοκή είναι γνωστή, όχι όμως χωρίς περιθώρια έκπληξης ή αιφνιδιασμού. Γι' αυτό μπορεί και παρεισδύει συχνά κάποιος απρόβλεπτος παράγοντας, μια ατομική πρωτοβουλία, μια έμπνευση της στιγμής, μια απρόσμενη διάδραση μεταξύ δύο προσώπων ή μια ενέργεια εκτός καταστατικού, εν ολίγοις, ένα στοιχείο που ενδέχεται να οδηγήσει σε κάποια παραλλαγή του «σεναρίου» ή σε μια πρόσκαιρη τροποποίηση της πλοκής του εκτελούμενου έργου.

Αυτή η κάπως περιορισμένη γνώση της πλοκής των εστιασμένων συναντήσεων στο εκκλησιαστικό περιβάλλον, γίνεται ευκολότερα κατανοητή εάν συνδυαστεί με εκείνον το παράγοντα που «ενοχοποιείται» συνηθέστερα για την παρεμβολή απρόβλεπτων στοιχείων. Ο παράγοντας αυτός είναι η απόκλιση από τον θεσμοθετημένο ρόλο. Η απόκλιση από τον ρόλο δεν σημαίνει απόσταση ή αποξένωση από αυτόν. Ιδίως στις περιπτώσεις που εξετάζουμε, ο κληρικός ή ο ψάλτης δεν παρουσιάζουν καμία αντίσταση ούτε στον ρόλο, ούτε και στον εαυτό που ο ρόλος υπαγορεύει, αλλά προβάλλουν μέσω του ρόλου κάποιες ενέργειες που δεν εγγράφονται μέσα στο πλαίσιό του. Στις αφηγήσεις του Λουκάτου είναι πολύ συχνές οι περιπτώσεις μιας τέτοιας απόκλισης. Εδώ, στοιχεία προσωπικών διαφορών παρεισφρύνουν στο τυπικό μιας ακολουθίας, με αποτέλεσμα η επίσημη συμπεριφορά των συμμετεχόντων να εμπλουτίζεται από επιμέρους αποκλίσεις, άτυπες, ανεπίσημες και, ενίοτε, ανεπιθύμητες συμπεριφορές με κωμικά, πάντα, αποτελέσματα. Πρωταγωνιστές στα εμβόλιμα αυτά δρώμενα είναι συνήθως οι ίδιοι οι ιερείς. Έτσι, ο παπά-Νικόλας ο Λουρετζάτος από το Αργοστόλι παρεμβάλλει στον επίσημο λόγο της λειτουργίας αυθόρμητες απειλές προς τον επίστροπό του³² και ο παπά-Μαυραγάνης, στα Μεταξάτα, προς τον ψάλτη του, ο οποίος τόλμησε να αμφισβητήσει την ορθοφωνία του³³ ο παπα-Θανάσης στα

32. «Στ' Αργοστόλι πάλι, ο παπά-Νικόλας ο Λουρετζάτος, ευσεβέστατος σ' όλα τα' άλλα παπάς, μα νευρικός και θυμόζος, τα είχε βάλει μια φορά με τον επίστροπό του το Βαλεντή, στον Άη-Λευτέρη. Είχαν μαλώσει, φαίνεται, για κάτι ενοριακά, κι' η αγανάχτησή του παπά ήταν μεγάλη. Καθώς εκφωνούσε τα ειρηνικά του, όλο και μουρμούριζε, όλο και φούσκωνε νευριασμένος. Στο τέλος δε βάσταξε, και την ώρα που έλεγε το "Οτι πρέπει σοι πάσα δόξα, τιμή και προσκύνησις...", χτύπησε τη γροθιά του στην Άγια-Γράπεζα και φώναξε: "Να 'μια κερατάς, α δε σε σιάξω εγώ όπως σου μερετάρει, Μαστρογιάννη παλιάνθρωπε!" Και συνέχισε κάνοντας το σταυρό του: "τω Πατρί και τω Υιώ και τω αγίω Πνεύματι κ.τ.λ."». Ο.π., σ. 65.

33. «Ο ψάλτης αυτός, ένας από τους πιο καλούς του νησιού, είχε ζητήσει από τους επιστρόπους να μην αφήσουν τον παπά-Μαυραγάνη, τον ταχτικό παπά της εκκλησίας να χοροστατήσει, γιατί ήταν, λέει, φάρτσος και θα του χαλούσε τα ίσα. Φαίνεται όμως πως αυτό δεν κατορθώθηκε, κι' έτσι το βράδυ στον εσπερινό, την ώρα που η εκκλησιά ήταν γεμάτη κόσμο κι' οι φαλτάδες είχαν πάρει θέση στα στασίδια τους, ο παπά-Μαυραγάνης άρχισε φωναχτά και νευριασμένα την ακολουθία του έτσι: "Ευλογητός ο Θεός ημών — είδες εκεί κουβέντα! — πάντοτε νυν και αεί — είδες εκεί αναίδεια! — και εις τους αιώνας των αιώνων". Και βγαί-

Σβορωνάτα παραβιάζει το τυπικό, αποσύρεται για λίγο από τον ρόλο του ποιμένα και πεισματικά θυμιατίζει έναν ενορίτη του, έως ότου ο τελευταίος αναγκαστεί να προσκυνήσει.³⁴

Στα παραδείγματα αυτά μπορούν να προστεθούν αρκετά άλλα ευτράπελα περιστατικά,³⁵ τα οποία σχετίζονται με ανθρώπους του περιβάλλοντος της εκκλησίας και που θα έπειθαν και έναν απαθή αναγνώστη ότι ένα αυστηρό θεσμικό πλαίσιο διασαλεύεται από λιγότερο ή περισσότερα σημαντικές αποκλίσεις στο επίπεδο των ατομικών δράσεων και των υιοθετημένων ρόλων. Έτσι, ανάμεσα στην υποχρεωτική ανάληψη ενός ρόλου και στην ελεύθερη ερμηνεία του, μεσολαβεί η έννοια της απόκλισης, ως ένας ενδιάμεσος χώρος ατομικής ή συλλογικής δραστηριοποίησης, που επιτρέπει στα δρώντα πρόσωπα έναν βαθμό πρωτοβουλίας, αυθορμητισμού και εμπνευσμένης έκφρασης, άρα πρωτοτυπίας και ερμη-

νοντας αμέσως στην Ωραία Πύλη, γύρισε κατά το Λαγγούση και του φώναζε κατακόκκινος: "Κύριε ψάλτα, θέλεις δε θέλεις, όλη νύχτα θα μ' ακούς"». Βλ. ό.π. σ. 64.

34. «Στα Σβορωνάτα, στον Άη-Νικόλα, λειτουργούσε χρόνια ο παπά Θανάσης ο Σβορώνος. [...] Είχε μαλώσει, λέει, μ' έναν ενορίτη του, άρχοντα του χωριού, και δε μιλούσανε οι δυο τους. [...] Κάθε που πήγαινε ο ενορίτης εκείνος στην εκκλησιά, απόφευγε επιδειχτικά να εκδηλώσει οποιοδήποτε σεβασμό προς τον παπά που λειτουργούσε. Στεκόταν με ακαταδεξιά ακούνητος στη μέση της εκκλησίας, κι' όταν πήγαινε μπροστά του ο παπάς και τον θυνιάτιζε, ούτε έσκυβε, ούτε έκανε το σταυρό του. Ο παπά Θανάσης τόβαλε και κείνος πείσμα να τον δαμάσει. Μια Κυριακή, στην ώρα της τιμιωτέρας, γέμισε το θυνιατό του με πολλά κάρβουνα και με πολύ λιβάνι, έτσι που να βγαίνει από μέσα σύννεφο ο καπνός. Παρατώντας κάθε τάξη στη διαδρομή της εξόδου του, πήγε κατ' ευθείαν στον ενορίτη του, κι άρχισε να τον θυμιατίζει απανωτά. Ανένδοτος ο άρχοντας κρατιόταν μπροστά στον παπά τεντωμένος κι' αλύγιστος. Τα κουδούνια του θυμιατού χτυπούσαν επίμονα και δυνατά. Ο κόσμος παρακολουθούσε το θέαμα μισογελώντας και μισοθαναμώνοντας. Ο ενορίτης επίμενε, ο παπάς εσυνέχιζε. Οι ψαλτάδες είχαν τελειώσει τα τροπάρια τους και τα ξανάλεγαν. Ο παπάς αμίλητος έβγαζε από την τσέπη του φουχτιές το λιβάνι, κι' ανανέωνε κάθε τόσο τον καπνό του λιβανιστηριού. Σε μια στιγμή ο ενορίτης, πνιγμένος από τον καπνό, άρχισε να βήχει. [...] Ο κόσμος [...] άρχισε να φωνάζει στον άρχοντα: "Σκύψε, Διουνούσκη, να χαρείς! Σκύψε, να γλυτρώνουμε!" Αναφοκοκκινισμένος ο παπάς τώρα, άρχισε να φωνάζει κι' αυτός: "Σκύψε, αντίχριστε! Σλύψε, αναθεματισμένε" Τι να κάμει ύστερα από τόσα ο Διουνούσκη, θέλοντας και μη έσκυψε επί τέλους, και τότε μονάχα σταμάτησε το λιβάνισμα ο παπάς, κι' έφυγε από κοντά του.» Ό.π., σσ. 65-66.

35. «Σε άλλο πάλι πανηγύρι, όταν αποβραδís στον εσπερινό είχαν βγει όλοι οι παπάδες έξω ασκεπείς για το *Φως ιλαρόν*, ο Αναγνώστης έτρεξε κρυφά μέσα στο Ιερό κι' ανακάτεψε τα κουτρομπούχια τους αλλάζοντας τις θέσεις από όπου τα είχαν αφήσει φεύγοντας. Όταν οι παπάδες γύρισαν μέσα, έτρεξε πάλι και τους είπε βιαστικός ότι τους ζητάει γρήγορα ο Δεσπότης να ξανάβγουν έξω. Πήραν αυτοί όπως τους τα καλιμαύχια τους και βγήκαν. Το θέαμα ήταν πολύ κωμικό. Πρώτα γιατί τσακίνονταν να φτάσουν στο Δεσποτικό χωρίς να τους έχει ζητήσει ο Δεσπότης, κι' ύστερα γιατί τα καμπυλαύχια ήταν αταίριαστα στα κεφάλια τους: σ' άλλους ήταν πλατιά και κατέβαιναν ως τα' αυτιά τους, και σ' άλλους στενά, που δεν στέκονταν καλά στο κεφάλι τους. Κι' όλα αυτά γίνονταν σε ώρα ακολουθίας, ενώ οι ψαλτάδες έψαλλαν και ο κόσμος παρακολουθούσε». Ό.π., σσ. 68-69.

νείας. Ο παπάς που εκφράζει κατά τη διάρκεια της ακολουθίας πικρά σχόλια για έναν συντοπίτη του δεν αποκλίνει απλώς από ένα τυπικό, δεν παρεμβάλλει μόνο προσωπικά στοιχεία σε μια συλλογική εκδήλωση, αλλά παρενθέτει στον ιερό λόγο στοιχεία της κοσμικότητας, υποβάλλει στη σφαίρα του διαχρονικού παραστάσεις της καθημερινότητας και, κυρίως, χρησιμοποιώντας το σύνθετο υλικό της εστιασμένης εκκλησιαστικής συνάντησης, επιδεικνύει με αυθόρμητο τρόπο πρωτότυπες επιλογές ερμηνείας του ρόλου του· με δυο λόγια: εκφράζεται ο ίδιος μέσω του ρόλου του.

Είναι εύκολο να συμπεράνουμε ότι και εδώ ισχύει ένα γενικότερο φαινόμενο στις περιπτώσεις αποκλίσεως από τον ρόλο: η ίδια η έκφραση απόκλισης συνδυάζεται με άλλους ρόλους, τους οποίους το ίδιο το υποκείμενο εκπληρώνει σε διαφορετικές κοινωνικές περιστάσεις: οι απειλές, που αναφέραμε προηγουμένως είναι πιθανότατα ενδείξεις ενός άλλου ρόλου, πιο επιθετικού σε κάποιο άλλο κοινωνικό πλαίσιο και σε μια άλλη εστιασμένη συνάντηση· το ίδιο θα λέγαμε και για το πεισματικό θυμιάτισμα ή τις απρόσμενες φάρσες: πίσω από τις αποκλίσεις αυτές κρύβονται μάλλον οικείοι ρόλοι, ρόλοι δηλαδή που ερμηνεύονται από τα ίδια υποκείμενα και σε άλλες περιστάσεις. Αλλά αυτός ο «εμπλουτισμός» των ρόλων με εξωτερικά στοιχεία είναι ένας έμμεσος τρόπος επιβεβαίωσης του ρόλου: συμμετέχει κανείς σε μια εστιασμένη συνάντηση όχι μόνο με την προσήλωση στον ρόλο του, αλλά και με την ελεγχόμενη απόκλιση από αυτόν.³⁶ Πόσο κοντόφθαλμη θα ήταν αλήθεια η ματιά μας εάν βλέπαμε στη συμπεριφορά του Κεφαλονίτη παπά μόνο μια αστεία ή και αυθαίρετη αντίδραση! Μια πιο επίμονη σκέψη θα μπορούσε να διακρίνει το γεγονός ότι στη «σκηνή» της εκκλησίας δεν διαδραματίζεται μόνο ένα ιερό έργο, αλλά και το έργο μιας εστιασμένης κοινωνικής συνάντησης, όπου οι ηθοποιοί και δη οι πρωταγωνιστές είναι άνθρωποι και, ως εκ τούτου, δεν μεταφέρουν απλώς τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους στον ρόλο τους, ούτε υποδύονται πειθήνια τους ανατεθειμένους ρόλους, αλλά, με τις γοητευτικές αποκλίσεις τους από αυτούς, αναπαριστούν ταυτόχρονα την ώσμωση του ιερού και του κοσμικού, την αφομοίωση του πρώτου από το δεύτερο σε μια νέα πρωτότυπη σύνθεση. Και σε αυτήν τη σύνθεση, οι ηθοποιοί έχουν την ευκαιρία να υπερβούν κάπως τον προβλεπόμενο από τον ρόλο εαυτό τους, να ενσταλάξουν χρώματα της καθημερινότητας στην τελετουργία και να εμπλουτίσουν έτσι παράλληλα και τον κοινωνικό εαυτό τους. Η απόκλιση από τον ρόλο επομένως δεν έχει μόνο αρνητικό, αλλά και θετικό πρόσημο· δεν σημαίνει μόνο απομάκρυνση από κάτι: μπορεί να σημαίνει επίσης επιστροφή σε αυτό από έναν άλλον πιο ενδιαφέροντα δρόμο.

36. Το ίδιο ισχύει ακόμα και για την απόσταση από τον ρόλο. Όπως γράφει ο Goffman στις *Συναντήσεις*: «συμμετέχει κανείς στην κατάσταση στον βαθμό που μπορεί να αποδείξει ότι δεν ανήκει σ' αυτήν», ό.π., σ. 207.

Ας εξετάσουμε, τέλος, μία περίπτωση ακολουθίας, όπου οι έννοιες του ρόλου, της απόκλισης από αυτόν και της εστιασμένης συνάντησης μπορούν να φωτιστούν καλύτερα και να συνδυαστούν με τις σχετικές έννοιες του «αγώνα» και της θεατρικότητας. Επιλέγουμε το παράδειγμα του πανηγυριού της Λάμιαις στα Δειλινάτα.³⁷ Με αυτό το θεσμικό πλαίσιο, διαμορφώνεται μια ιδιαίτερα εστιασμένη συνάντηση με επίκεντρο την ακολουθία, όπου όμως το ποίμνιο έχει χωριστεί σε δύο ομάδες φανατικών υποστηρικτών των δύο ψαλτών: «έψαλλαν με τους βοηθούς τους ο Βαΐτσης στο δεξιό στασίδι, κι' ο Λαγγούσης στο αριστερό. Η ατμόσφαιρα έδειχνε από την αρχή πως θα γινόταν μεγάλος αγώνας, γιατί οι Δειλινάδες είχαν χωριστεί σε κόμματα για τους ψαλτάδες, και μάλωναν πριν καν αρχίσει η ακολουθία.» Το αγωνιστικό στοιχείο ξεκινάει από το κοινό, προτού σηκωθεί η αυλαία της «παράστασης» και προμηνύει μια ενδιαφέρουσα ολονυχτία, σαφώς διαφορετική από τις συνηθισμένες. «Με το αρχίνημα της ολονυχτίας, οι καλανάρκοι γέμισαν παρέες από κανταδόρους, που συγκεντρώθηκαν καθεμιά στο χορό της προτίμησής της, να βοηθήσουν. Το ύφος που είχαν καθώς έμπαιναν και διπλάρωναν ένας ένας τους ψαλτάδες, έδειχνε τις μαχητικές διαθέσεις τους.» Αν η λειτουργία αποτελεί το γενικό πλαίσιο της κυρίας εστιασμένης συνάντησης, ο αγώνας που εκκολάπτεται τόσο θερμά από τους πιστούς αποτελεί μια δευτερεύουσα εστιασμένη συνάντηση, η οποία όμως τείνει να καταλάβει την κεντρική θέση. Μάλιστα, όσο πιο ισχυρό γίνεται το αγωνιστικό στοιχείο, τόσο περισσότερο η δευτερεύουσα συνάντηση αυξάνει τη σπουδαιότητά της. «— *Καλησπέρα, δάσκαλε! Απόψε θα τζου φάμε τσου δεξιούς! Το νου σου! Έτσι οι χοροί, θέλοντας και μη κουρδίστηκαν απ' αυτήν την αγωνιστική διάθεση κι' αγρίεψαν.*» Σε μια τέτοια ατμόσφαιρα οι ρόλοι δεν μπορούν να παραμείνουν αναλλοίωτοι. Οι ψάλτες, επηρεασμένοι από τους βοηθούς και αυτοί από το κοινό, σημειώνουν μια απόκλιση από τους ρόλους τους, μπαίνοντας σε ένα ανταγωνιστικό πλαίσιο: «Η πάλη άρχισε κι' όλας από τ' *Ανοιξαντάρια*. Πρώτος ο Λαγγούσης σήκωσε το ίσο στο *Αντανελείς*. Ο Βαΐτσης, για να τον βάλει στη θέση του, το ξανασήκωσε στο *Εξαποστελείς*. Μα ο Λαγγούσης δεν υποχωρούσε. Έτσι σε κάθε στίχο, το ίσο όλο κι' ανέβαινε.» Έτσι, η απόκλιση των ρόλων συνεπάγεται και μια σχετική απόκλιση από το «σενάριο» της συνάντησης, με αλλαγές στις ατομικές performances, αλλά και στο όλο κλίμα της «παράστασης», που τώρα πλέον γίνεται πιο θερμό: «Οι παρέες που είχαν κουλουμώσει τους ψαλτάδες, ενθουσιασμένες απ' αυτόν τον αγώνα, τους κεντούσαν. —*Δάσκαλε, έλεγαν στον Βαΐτση, φοβάται ο βράχος το κύμα; Και στο Λαγγούση οι άλλοι: Το νου σου, Σταύρο, μην ντροπιάζεις το χωριό σου!* (ο Λαγγούσης ήταν Αδειλίνης). Επιτέλους ο ανταγωνισμός έσπασε τον ένα χορό. Ο Λαγγούσης υποχώρησε, και κατέβασε πρώτος το ίσο.»

37. Βλ. Λουκάτος, ό.π., σσ. 105-106.

Η ακολουθία αποκτά μια θεατρικότητα³⁸: το αγωνιστικό στοιχείο χρωματίζει πιο έντονα τη συνάντηση, η επίταση των αντιθέσεων δίνει έναν ιδιαίτερα δραματικό χαρακτήρα στα δρώμενα, οι αναμετρήσεις των ψαλτών και των βοηθών τους αναδεικνύουν περισσότερο τον ερμηνευτικό έναντι του απλώς επιτελεστικού παράγοντα στους ψαλμούς, αφήνοντας να εκδηλωθεί η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία των δρώντων, και μαζί με αυτήν, η «μιμητική» τους παρόρμηση σε σχέση με κάποια πρότυπα τενόρων ή και κανταδόρων³⁹. Γιατί η θεατρικότητα παρόμοιων σκηνών εκδηλώνεται και με την παρείσδυση στοιχείων ή ιχνών και από τον κόσμο των τεχνών: του τραγουδιού, της όπερας και του θεάτρου. Όπως είναι δε φυσικό, τέτοιες φορτισμένες συναντήσεις έχουν πάντα κάποια μεθεόρτια: «Οι Βαϊτσιανοί Δειλινάδες εθριάμβευσαν, ενώ οι Λαγγουσιανοί πήγαν να σκάσουν από το κακό τους. Γι' αυτό κι' όταν βγήκαν στο προαύλιο, έπιασαν τον καβγά μεταξύ τους, και σε μια στιγμή έριξαν και τουφεκιές». Στο προαύλιο της εκκλησίας ολοκληρώνεται αυτή η θεατρική ή «παραθεατρική»⁴⁰ performance και επιστρέφουμε στον κόσμο της καθημερινής δράσης και εμπειρίας.

Η ανάγνωση που επιχειρήθηκε στο παρόν μελέτημα δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα επιπλέον επιχείρημα για τη θεατρικότητα της καθημερινής ζωής στο σύνολό της: δεν είναι αυτός ο στόχος της. Αυτό που επιδιώκει είναι να παρουσιάσει κάποιους νέους τρόπους πρόσληψης των ελληνικών λαογραφικών κειμένων, ούτως ώστε το περιεχόμενό τους, δηλαδή το ίδιο το υλικό της λαογραφικής έρευνας, να προτείνει ένα ενδιαφέρον πεδίο δοκιμών και, ει δυνατόν, ελεγχμένων εφαρμογών των εννοιολογικών εργαλείων που προσφέρουν οι όμοροι επιστημονικοί κλάδοι της θεατρολογίας και της κοινωνιολογίας. Άλλωστε, οι νέες αναγνώσεις ενδέχεται να οδηγήσουν και σε νέες οπτικές γωνίες θεώρησης του κοινωνικού βίου, παλαιότερου και σύγχρονου.

38. Δεν είναι του παρόντος η ανάλυση αυτής της πολυσύνθετης έννοιας. Πέραν της προαναφερθείσας βιβλιογραφίας, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει εντελώς δειγματοληπτικά στα σχετικά αφιερώματα των περιοδικών *Theatre research International* 20.2, 1995 και *Substance* vol. 31, nos. 2-3, 2002, καθώς και στον συλλογικό τόμο T.C. Davis-Th. Postlewait (eds): *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, όπου και ικανές βιβλιογραφικές αναφορές.

39. Για την ιδιάζουσα στην Κεφαλονιά παράδοση των κανταδόρων βλ. ενδεικτικά Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος: *Καντάδα, το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς*, Αθήνα 1989 και του ίδιου: «Κανταδόροι. Οι τροβαδούροι του Αργοστολίου», *Πρακτικά Συνεδρίου Ιστορίας της Επανασιακής Μουσικής (Αργοστόλι-Αηξούρι 1995)*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 2000, σσ. 119-133.

40. Βλ. Bruce Wilshire: «The concept of the paratheatrical», *The Drama Review* 34, no. 4, 1990, σσ. 169-178.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Benveniste E. : *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966.
- Berger P. : *Πρόσκληση στην κοινωνιολογία*, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1985.
- Berger P. -Th. Luckmann: *La construction sociale de la réalité*, Meridien Klincksiek, Paris 1986.
- Burke K. : *The grammar of motives*, Meridian, Cleveland 1962.
- Burns El. : *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Longman, London 1972.
- Davis T.C. -Th. Postlewait (eds): *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Goffman E. : *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les Éditions de Minuit, Paris 1973.
- : *Les rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974.
- : *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991.
- : *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1996.
- Gurvitch G. : «Sociologie du théâtre», *Les Letters Nouvelles* 34-36, 1956, σσ. 196-210.
- Lash Chr. : *Η κουλτούρα του ναζισσισμού*, Νησίδες, Σκόπελος χ.χ.
- Λουκάτος Δ.Σ. : *Κεφαλονίτικη λατρεία. Λαογραφικά-ηθογραφίες-ιστορικά*, Αθήνα 1946.
- Mead G.H. : *Mind, self and society*, The University of Chicago Press, Chicago 1962.
- Messinger Sh.L. -H. Sampson-R.D. Towne: «Life as theatre: some notes on the dramaturgic approach to social reality», στο D. Brisset-Ch. Edgley (eds) : *Life as theatre. A dramaturgical sourcebook*, Aldine de Gruyter, New York 1975, σσ. 32-42.
- Πεφάνης Γ.Π. : *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- : *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003.
- Rocher G. : *Introduction à la sociologie générale. I. L'action sociale*, Seuil, Paris 1969, *Substance* vol. 31, nos. 2-3, 2002. Special issue: Theatricality.
- Theatre research International* 20, no. 2, 1995. Special issue: Theatricality.
- Wilshire B. : *Role playing and identity. The limits of theatre as metaphor*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991.
- : «The concept of the paratheatrical», *The Drama Review* 34, no. 4, 1990, σσ. 169-178.