

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα.

Αθήνα, Εκδ. Στεφ. Δ. Βασιλόπουλος 1990. Σελ. 206, résumé français.

Ο συγγραφέας της μονογραφίας ανήκει στους επαρκέστερους γνώστες του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα. Πρόκειται για την πιο σύνθετη μονογραφία με το θέμα αυτό ως τώρα, και γι' αυτό το λόγο είναι ευπρόσδεκτη στην ισχυρή βιβλιογραφία, που διαθέτουμε ως σήμερα. Ωστόσο είναι και μια εργασία, που αφήνει και τον πιο ευμενή και επιεική αναγνώστη με κάποιο αίσθημα απογοήτευσης και, για κάμποσο καιρό μετά την ανάγνωσή του έργου, με την εντύπωση της αποτυχίας. Ο ιδιότροπα μεγαλόδοτος πρόλογος υποσχεται και τη σκιαγράφιση της πορείας «της νεότητας στην ελληνική κοινωνία του 20ού αιώνα» (σ.11), που αποτελεί ισχυρισμό a priori προβληματικό, γιατί τα δραματικά έργα, όσο ρεαλιστικά και «νατουραλιστικά» και να είναι — και δεν είναι καθόλου όλα έτσι —, δεν αποτελούν κανονικοί καθρέφτες της πραγματικότητας, αλλά, με τη θεματική επιλογή, την αισθητική οργάνωση του υλικού, τα προσωπικά φίλτρα του συγγραφέα και τις ιδεολογικές του τοποθετήσεις, είναι αναγκαστικά και εκ των προτέρων καθρέφτες παραμορφωτικοί, προβληματικές πηγές λοιπόν για μια επιστημονική αντιμετώπιση του θέματος της ιστορίας της νεολαίας στην ελληνική πραγματικότητα του 20ού αιώνα. Ένα τέτοιο εγχείρημα θα μπορούσε να εξετάσει τη δραματογραφία σε αντιδιαστολή με την ανάλυση των πραγματικών κοινωνικών εξελίξεων· η πορεία της νεολαίας στον 20ό αιώνα, σε επίπεδο βεβαιωμένης επιστημονικής γνώσης της κοινωνικής ιστορίας της Ελλάδας, που διαθέτουμε σήμερα, μόνο με ορισμένα προσεγγιστικά μοντέλα θα μπορούσε να περιγραφεί, γιατί λείπουν εν πολλοίς οι προεργασίες στον τομέα της κοινωνικής και πολιτιστικής ιστορίας γενικότερα. Η συναγωγή κοινωνιολογικών συμπερασμάτων από τα καλλιτεχνικά έργα μιας εποχής, — αφήνω που δεν πρόκειται καν για ενιαία εποχή, αλλά διάφορες εποχές —, είναι ένα εγχείρημα ιδιαίτερα λεπτό, που μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με πολλές μεθοδολογικές επιφυλάξεις, τόσο για τη βασιμότητα των συμπερασμάτων, όσο και για τα κριτήρια επιλογής των έργων· σ' αυτή τη μεθοδολογική δυσκολία ο συγγρ. καταφεύγει σ' ένα εκλαϊκευτικό μαρξιστικό μοντέλο (της αντανάκλασης της κοινωνίας μέσα στην τέχνη), το οποίο ο ίδιος έχει απορρίψει σε δοκίμιό του.

Έπειτα ο όλος τίτλος του έργου μας παραπέμπει σ' έναν εκλαϊκευτικό «προοδευτισμό» της μεταπολεμικής εποχής πριν από το 1968, που πραγματεύεται πάνω σε παρθένο, ερευνητικά, υλικό ένα σύνθετο θέμα, αδιερεύνητο και αυτό κατά βάση, χρησιμοποιώντας ένα άκαμπτο γενικευτικό μοντέλο (της «σύγκρουσης» του «νέου» με το «σύστημα»). Εδώ εισάγονται και δύο εξαιρετικά ρευστές, αρνητικά δοκιμασμένες έννοιες, για να οριοθετηθεί το θέμα της μελέτης, το οποίο, στη διατύπωση αυτή, δεν είναι αντιπροσωπευτικό του υλικού. Ο ορισμός του νέου, βασιζόμενος σε δύο ευκαιριακές ανακοινώσεις δύο ξένων προσκεκλημένων σε ελληνικό συμπόσιο με θέμα «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας», Αθήνα 1986, ως «μη-γέρου», «μη-κατεστημένου», «απαιτητή/ανατροπέα», είναι, στην απλοϊκή της σχηματικότητα, από την άποψη της ιστορικής κοινωνιολογίας και της κοινωνιολογίας των ηλικιών, τουλάχιστον γελοίος, και αφήνει ολόκληρες κατηγορίες «δραματικού πληθυσμού» των θεατρικών έργων του 20ού αιώνα απ' έξω και ύστερα το μυθοποιημένο «σύστημα», έννοια προερχόμενη από μεταπολεμική κοινωνιολογική σχολή (funktional-strukturelle Systemtheorie), αδυνατεί να κατονομάσει τις ποικί-

λες κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις, που κατέχουν κάθε φορά μέρος της εξουσίας, να εντοπίσει και να συμπεριλάβει τις κοινωνικές μεταβολές, την κρίση και μεταλλαγή των οικογενειακών θεσμών, τη δημιουργία ολόκληρων νέων δεσμών, κοινωνικών ρόλων κτλ., και ανεπίτρεπτα απλουστευτικά προσδιορίζεται ως εξής: «ως «σύστημα» μοιραία νοείται το σύνολο των αξιών, θεσμών και σχέσεων που διέπουν ένα οργανωμένο, ιεραρχημένο και αυστηρά δομημένο σύνολο σ' αντιπαράθεση προς το οποίο ο νέος συνειδητοποιεί τον εαυτό του» (σσ. 12εξ.). Εκτός από την παραδοσιακή αγροτική κοινωνία (και εδώ εξαρτάται από το πού και πότε), τότε, ειδικά στην Ελλάδα, υπήρξαν αυστηρά δομημένα κοινωνικά σύνολα; Οι λεπτές και περίπλοκες διαδικασίες της ένταξης του παιδιού και του εφήβου στην κοινωνία και στον πολιτισμό (socialisation, Enkulturation), με την εκπαίδευση, την οικογένεια, με προσωπικά πρότυπα κτλ., δεν οδηγούν πάντα και οπωσδήποτε, αλλά σε φάσεις και εν μέρει, σε «σύγκρουση» με συγκεκριμένες δυνάμεις· η επανάσταση δεν είναι ο κανόνας αλλά η εξαίρεση, ειδικά σε μιαν εποχή που η προσφορά κοινωνικών ρόλων έχει αυξηθεί δραματικά και η δεσμευτικότητα των κοινωνικών ρόλων γενικά έχει μειωθεί σαφώς. Οι εννοιολογικές αυτές αδυναμίες (ακαταλληλότητα των εργαλείων της ανάλυσης) καλύπτονται από βαρύγδουπες διαπιστώσεις και αποφάνσεις: «Κατά συνέπεια οι προς έρευνα έννοιες (ο «νέος» και το «σύστημα») είναι «φύσει» και «θέσει» ασύμβατες, αμοιβαία αποκλίνουσες αλλά και οριζόμενες, αφού οι ιδιαιτερότητές τους προσδιορίζονται σε αρνητικό πάντα συσχετισμό και αναφορικότητα που δημιουργεί το υπό διερεύνηση πλέγμα σχέσεων» (σ. 13). Η διανοουμενίστικη αοριστολογία προκύπτει και από την ασάφεια και προχειρότητα της σκέψης: η συσχέτιση (της απόλυτης αντιθετικότητας) που περιγράφεται ισχύει π.χ. για ορισμένα δραματικά έργα του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, όπως και για ορισμένα έργα του ελληνικού δραματολογίου του 20ού αιώνα, αλλά το σύνολό τους ή και μια δειγματοληψία του αντικαθρεφτίζει μια κοινωνικά πιο διαφοροποιημένη κατάσταση. Άλλωστε και τα δραματικά έργα, όπου ταιριάζει το μοντέλο της σύγκρουσης, είναι τα ίδια αφαιρετικά και στρατευμένα λογοτεχνικά προϊόντα, που εν πολλοίς απλουστεύουν και σημασιοδοτούν μονομερώς μια πιο διαφοροποιημένη κοινωνική κατάσταση. Η περιγραφή αυτή της αντιπαράθεσης (καλύτερα, παρά «σύγκρουσης») απαιτεί πιο σαφείς και συγκεκριμένες έννοιες και πιο ελαστικά μοντέλα «διευθέτησης» του social drama, όπως θα έλεγε ο Victor Turner.

Όσοι στο στόχο της κριτικής δεν είναι να εντοπισθούν ελλείψεις στα κοινωνιολογικά διαβάσματα του συγγρ. Αλλά, όπως η εργασία δεν δίνει μια κοινωνιολογική ανάλυση της «νεολογίας» του 20ού αιώνα, δεν δίνει επίσης μιαν ιστορία της ελληνικής δραματογραφίας του 20ού αιώνα: γιατί ο θεματικός προσδιορισμός της αντιπαράθεσης άτομο/κοινωνία (η διατύπωση και τοποθέτηση του θέματος μ' αυτόν τον τρόπο ίσως είναι ευστοχότερη και πιο ευέλικτη) αποκλείει, κατά τη δήλωση του συγγρ., ένα μεγάλο μέρος της γνωστής δραματικής παραγωγής (τα άλλα κριτήρια είναι «αυτονόητα»: χρόνος, πρωταγωνιστικός ρόλος, δημοσίευση ή παράσταση): επιμένει, πως πρέπει να είναι «έργα με θέση», όπου δηλαδή η παρουσία του «νέου» δεν είναι μόνο συμβατική («αφού αποδέχεται παθητικά το σύστημα») ή ο ίδιος ενσωματώνεται απροβλημάτιστα (σ. 14): δηλαδή αποκλείονται οι κωμωδίες του Ξενοπούλου και του Ψαθά, η επιθεώρηση κτλ., αλλά και από τα έργα που εμπίπτουν στις θεματογραφικές προδιαγραφές αποκλείονται, για άγνωστους λόγους, τα περισσότερα γνωστά: στη μελέτη περιλαμβάνονται ο «Ψυχοπατέρας» και η «Μονάκριβη», όχι η «Στέλλα Βιολάντη» και η «Φωτεινή Σάντηρ»· «Σκοτεινιά στο Έπαχτο» και «Καντιούλλιες», όχι «Δράκαινα» και «Φουσκοθαλασσιές»· «Νταλμανοπούλα»

και «Φλαντρώ», όχι «Φιντανάκι» και «Πετροχάρηδες». Με την ίδια «λογική» αποκλείστηκε και η αντάρτισσα «Τρισεύγενη», την οποία ανάγει ο συγγρ. σε άλλο σημείο σε «νιτσεικό υπεράνθρωπο» (σ.34). Για δικαιολογία αυτής της επιλογής διαβάζουμε: «Αυτό γίνεται επειδή από την πλούσια δραματική τους παραγωγή μόνο στα συγκεκριμένα έργα οι προαναφερμένοι γνωστοί και επώνυμοι δημιουργοί παρουσιάζουν μια θεματική κι ένα προβληματισμό που εμπίπτει στα πλαίσια της μελέτης μας και δικαιολογεί την επιλογή τους και την ενασχόλησή μας μ' αυτά» (σ.14). Σίγουρα; Κάθε θεατρόφιλος αναγνώστης μπορεί να ελέγξει αμέσως όσα ισχυρίζεται ο συγγρ. Τελικά είναι η αοριστία των εισαγόμενων εννοιών και η μεθοδολογική απερισκεψία, που παγιδεύουν το μελετητή και τον αναγκάζουν σε μια τελικά αρκετά αυθαίρετη επιλογή των έργων.

Η ζημιά βέβαια, πέρα από την ακαδημαϊκή πλευρά του θέματος, φαίνεται περιορισμένη, γιατί έτσι ο αναγνώστης θα ενημερωθεί τουλάχιστον για λιγότερο γνωστά έργα. Η ελπίδα όμως αυτή διαφεύδεται εν μέρει, γιατί οι αναλύσεις των έργων περιορίζονται σε μίαν αποκλειστικά ιδεολογική ανάγνωση του περιεχομένου και εντάσσονται σ' ένα άκαμπο γενικευτικό σχήμα, το οποίο ανακατεύει όλα τα έργα, σα να είναι από την ίδια περίοδο. Η προχειρότητα και βιασύνη, με την οποία συντάχθηκε η μελέτη, καθώς και η στόχευση στο εντυπωσιακό και «μοντέρνο», φαίνονται από τη μεθοδολογία της παρουσίασης και τη διάρθρωση της παράθεσης του υλικού: στο ετερογενές αυτό δραματικό υλικό εφαρμόζονται τώρα τα περιβόητα «μοντέλα δράσης», που τα έχουν επεξεργαστεί στην αφηγηματολογία ο Greimas κι άλλοι από το 1964, προσαρμόζοντας τις «λειτουργίες» στην ανάλυση ρωσικών μαγικών παραμυθιών, όπως έγινε από τον Vladimir Propp (1928), σε ευρύτερο υλικό, και έχουν εφαρμοστεί, σε συνδυασμό με τα κάπως παιδαριώδη αριθμητικά σχήματα του Souriau (1950), στην ανάλυση θεατρικών κειμένων από την Anne Ubersfeld (1975, 1982). Στην Ελλάδα τέτοιες αναλύσεις έχει παρουσιάσει ο Τηλ. Μουδατζάκις κι άλλοι. Αλλά ούτε μια λέξη κριτικού προβληματισμού ή έστω αιτιολόγησης της μεθοδολογικής επιλογής δε θα διαβάσει ο αναγνώστης. Τα γενικά προβλήματα της μεθόδου έχουν επισημανθεί από καιρό: πώς είναι δυνατό να εφαρμοστεί ένα μοντέλο ανάλυσης για συγκεκριμένο προφορικό αφήγημα (το ρωσικό μαγικό παραμύθι, που αντικαθρεφτίζει πιστά τη στατικότητα των κλειστών αγροτικών μικροκοινωνιών του παρελθόντος) με πάσης φύσεως διηγήματα γενικά, κάνοντας πλέον μεταφορική ή αφαιρετική χρήση των εννοιών, που δηλώνουν στο παραμύθι πρόσωπα υπαρκτά και συγκεκριμένα, ανεβάζοντας την ανάλυση σε ένα τέτοιο αφηρημένο επίπεδο, όπου είναι πλέον συγκρίσιμα όλα με όλα; Την τάση της γαλλικής διάνοησης για μεταφυσική «αφαίρεση» είχε κιόλας επισημάνει ο Σικελιάνος από το 1940. Δεν χρειάζεται να επαναλαμβάνει κανείς στο έτος 1990 τα φιλόδοξα φιλοσοφήματα της δεκαετίας του 1960, που έχουν εγκαταλειφθεί από τους ίδιους τους εκπροσώπους τους. Αλλά ο συγγρ. προχωρεί ακόμα περισσότερο: ενώ η εφαρμογή του μοντέλου δράσης γίνεται συνήθως σ' ένα δραματικό έργο, εδώ «τακτοποιούνται» 63 έργα, αισθητικά αρκετά ανόμοια και ιστορικά προερχόμενα από διάφορες φράσεις, από το 1895 έως σήμερα, πράγμα που επιτρέπει βέβαια μόνο μια μεταφορική χρήση της ορολογίας του Propp: υποκείμενο — ο νέος (σσ. 45εξ.), αντικείμενο — το επιθυμητό καλό (σσ. 51εξ.), υποκινητής — η ενεργοποιούσα αρχή (σσ. 54εξ.), αποδέκτης — το σύστημα (σσ. 57εξ.), βοηθός — ενισχυτικοί παράγοντες (σσ. 65εξ.), αντίμαχος — αποτρεπτικές δυνάμεις (σσ. 67εξ.).

Μετά τον προσδιορισμό των «κινιών» και των «κινήσεων» τους η «ανάλυση» περνάει στην «παρτίδα» (δράση/σύγκρουση): η σχέση των νέων με το σύστημα (σσ. 71εξ.), τα

επίπεδα σύγκρουσης (σσ. 76εξ.), αιτίες σύγκρουσης (σσ. 81εξ.), χώρος (σσ. 84εξ.), χρόνος (σσ. 86εξ.), αποτελέσματα (σσ. 91εξ.). Ακολουθούν ακόμα δύο κεφάλαια που δεν έχουν άμεση σχέση με το μοντέλο του Greimas: Η δραματολογία – ιδεολογική ανάγνωση (η άποψη του συγγραφέα σσ. 99εξ., η εικόνα του νέου σσ. 104εξ., η αισθητική του κειμένου σσ. 112εξ.) και: Η πρόσληψη – κοινωνιολογική προσέγγιση (συντελεστές πρόσληψης σσ. 120εξ., η «τύχη» της σχετικής με το νέο δραματολογίας σσ. 131εξ.), καθώς και «Επίμετρο»: από τη δραματολογία στην ιστορία (σσ. 143εξ.), που συνοψίζουν κάποια αποτελέσματα από την ανάγνωση των 63 έργων.

Η ανάγνωση των τελευταίων αυτών κεφαλαίων, καθώς και οι λίγο πολύ αποσπασματικές γνώσεις των επιλεγμένων έργων, επαληθεύουν την αρχική υποψία του «επαρκούς αναγνώστη»: ότι το υλικό είναι τόσο ετερογενές, που δεν επιτρέπει την εφαρμογή ενιαίου μοντέλου, ο επίπλαστος ορθολογικός φορμαλισμός (με τις αριθμημένες παραγράφους και τις έξι αφηρημένες κατηγορίες του αφηγηματολογικού μοντέλου) δεν μπορεί να κρύψει το γεγονός, ότι πρόκειται για σύγκριση ανόμοιων πραγμάτων και για αναγκαστικά αυθαίρετα συμπεράσματα, που θα είναι δύσκολο να επαληθευθούν, γιατί δεν διαφωτίζουν σε αρκετό βάθος ούτε την κοινωνική ούτε τη δραματολογική πλευρά του ζητήματος. Η δυσκολία, ότι δεν υπάρχει εργογραφία του θεάτρου του 20ού αιώνα (επομένως κάθε επιλογή είναι a priori κάπως αυθαίρετη), η αδυναμία του προσδιορισμού των κριτηρίων επιλογής (που παραμένουν ως ένα μεγάλο βαθμό ανατιολόγητα και αυθαίρετα), η προβληματικότητα του εφαρμοσμένου σ' αυτό το υλικό μοντέλου και το μονοδιάστατο των αναγνώσεων των κειμένων (αποκλειστικά ιδεολογική) οδηγούν στη βάσιμη υποψία, ότι τα όποια συμπεράσματα αναπόφευκτα, ως κάποιον άγνωστο βαθμό, εκβιάζουν τα πράγματα. Άλλωστε για την παρουσίαση και «ανάλυση» του υλικού θα υπήρχε ένα άλλο «ξενόφερτο» μοντέλο, κι αυτό «της μόδας», αλλά καταλληλότερο για την περίπτωση: το «social drama» του Victor Turner, που περιγράφει το κοινωνικό conflict, τις μορφές έκφρασής του, τις δυνάμεις που κινητοποιούνται για τη διευθέτησή του, τις λύσεις του (ένταξη/υπόταξη ή απομόνωση/καταστροφή). Ο Turner ισχυρίζεται ότι η τέχνη και το θέατρο δεν είναι τίποτε άλλο από μια αισθητική διεργασία των διάφορων φάσεων του social drama, και στηρίζεται γι' αυτό, στο υλικό των τελετουργοποιημένων συλλογικών στατηγικών διευθέτησης κοινωνικών κρίσεων (βλ. και τη βιβλιοκρισία στον παρόντα τόμο).

Η βιασύνη όμως και η προχειρότητα δεν άφησαν πολύ περιθώριο για μεθοδολογικούς προβληματισμούς. Στην Εισαγωγή διαβάζουμε ολόκληρα χωρία από μελετήματα, που έχουν ήδη δημοσιευτεί, με κάπως διανοουμενίστικους τίτλους: «Θέατρο ή/και πραγματικότητα; Διαλεκτική της θεατρικής σημείωσης» (σσ. 17εξ.), «μοντέλο δράσης» (σσ. 23εξ.), των οποίων το κείμενο αποτελεί σχεδόν ένα collage από παραθέματα, που γίνονται αποδεκτά χωρίς καμιά προσπάθεια κριτικής αντιμετώπισης, ή: «Διάγραμμα του ελληνικού θεάτρου στον 20ό αιώνα» (σσ. 39-44), που είναι το πιο χρήσιμο κεφάλαιο του βιβλίου, έχει όμως όλες τις αδυναμίες της πρόχειρης σύνθεσης με τις επιπεδοποιητικές «ετικέτες», που παρέχονται αφειδώλευτα και ασύστολα, τον υπερβολικό τονισμό θεμάτων, με τα οποία έχει ασχοληθεί ήδη συγγρ. κτλ. Χρήσιμο είναι το ευρετήριο των 63 έργων με σύντομη ανάλυση περιεχομένου (σσ. 155-178), που και μόνο αυτό φανερώνει με μια ματιά το τεράστιο υλικό, ενώ ο «πίνακας δραματικού μοντέλου των έργων που εξετάζονται» (σσ. 176εξ.) με τις αφηρημένες παραμέτρους της αφηγηματολογικής ανάλυσης δεν διαφωτίζουν τον αναγνώστη, αλλά του ενισχύουν την άποψη, ότι η μέθοδος τελικά είναι

«ξένη» προς το αντικείμενο. Ακολουθούν ευρετήρια με τίτλους έργων (σσ. 183εξ.), κύριων ονομάτων (σσ. 186εξ.), μια βιβλιογραφία (σσ. 193-202) με (αναγκαστικές) ελλείψεις, καθώς μια γαλλική περίληψη (σσ. 203εξ.).

Ελπίζουμε ότι ο συγγρ. θα παρουσιάσει τις γνώσεις του για το ελληνικό δράμα του 20ού αιώνα στο μέλλον με προσφορότερη μέθοδο και πιο επιτυχή τρόπο. Δέσμιος μιας καθυστερημένης πλέον και κουρασμένης πνευματικής μόδας, που έχει κάνει το γύρω του κόσμου, και εγκλωβισμένος στους θεματογραφικούς περιορισμούς των ερευνητικών προγραμμάτων του Ιστορικού Αρχείου της Γενικής Γραμματείας Νεότητας του Υπουργείου Πολιτισμού, προχώρησε βιαστικά (και βίαια, θα έλεγα) και κάπως απερίσκεπτα στη συγγραφή της μονογραφίας αυτής, που αφήνει τον αναγνώστη με πολλά ερωτηματικά και αδικεί εν τέλει το υλικό της. Ίσως και τον ίδιο το συγγραφέα της. Έγραφε ο Παλαμάς το 1921: «Αποφεύγετε τα λόγια που όσο καλόχη κι αν είναι, δεν ακουμπούνε σε πράγματα. ...Να μη συμπεραίνετε αποκλειστικά. Μη ντραπήτε και δισταχτικοί να είσαστε κ' επιφυλαχτικοί. Μη φοβηθήτε και ν' απορήτε και ν' αμφιβάλλετε. Μην εγγίζετ' επιπόλαια τα ζητήματα. Να μη βαρύνεσθε το ψάξιμο και να μη σας κουράζη το σκάψιμο. Μπορεί ν' αργήσετε στο δρόμο σας, μα θα βρήτε ασφαλέστερα το που ζητάτε. ...Προ πάντων αποφεύγετε την πολυτάραχη, όμως ύποπτη στην καρπερότητα, πολεμική. Και στη συζήτηση (πάντα με την άδεια του φυσικού σας) σεμνά να τη μεταχειρίζεστε, φέροντάς την από τα δημοσιογραφικά ξεσπαθώματα σιμώτερα προς την άσκηση της γαλήνιας διαλεκτικής. Προσπαθείτε να δείχνετε, χωρίς να επιδεικνύεσθε...» (Απόκριση στο χαρετισμό της «Φοιτητικής Συντροφιάς», Αθήνα, 17.1.1921).

Βάλτερ Πούχνερ