

Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.)

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ
ΑΪΛΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ
(Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)



Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas
Granada

*Ελληνικό θέατρο σκιών
Άυλη πολιτιστική κληρονομιά
(Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*

Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.)

*Ελληνικό θέατρο σκιών
Άυλη πολιτιστική κληρονομιά
(Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*

Granada 2016

Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas

Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών

Διεθνούς σειράς

Μόσχος Μορφακίδης Φυλακτός

Επιστημονική Επιτροπή:

Βάλτερ Πούγχερ, Παναγιώτα Παπαδοπούλου, Irina Tresorukova
Παναγιώτης Μαζαράκης, Μιχάλης Χατζάκης, Θανάσης Κουτσογιάννης

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ / DATOS DE PUBLICACIÓN

Τίτλος: Ελληνικό θέατρο σκιών - Άυλη πολιτιστική κληρονομιά

Título: Teatro de sombras griego - Patrimonio cultural inmaterial

Επιμέλεια / Editores: *Μόσχος Μορφακίδης, Παναγιώτα Παπαδοπούλου*

σσ. 816

Ιστορία, δραματουργία, αρχεία και επιρροές στη λογοτεχνία, θέατρο, καλές τέχνες,

© Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas
C/Gran Vía, 9-2ªA, 18001 Granada
Telf. y Fax: (+34) 958 22 08 74

Primera edición: 2016
ISBN: 978-84-95905-80-2

Edición técnica: Jorge Lemus Pérez
Diseño de la portada: Jorge Lemus Pérez

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente obra sin la perceptiva autorización

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ - Μόσχος ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ-ΦΥΛΑΚΤΟΣ	15
Μιχάλης Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ - <i>Βάλτερ Πούχνερ: Βίος και έργο</i>	21
Ιωσήφ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ - <i>Ο δάσκαλος Βάλτερ Πούχνερ</i>	33
Άννα ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ - Γιάννης ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ - <i>Γιατί ο Καραγκιόζης;</i>	41

Ιστορία του ελληνικού Θ.Σ.

Ιωάννα ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ - <i>Διαβόλου κατορθώματα στο ελληνικό θέατρο σκιών</i>	55
Θανάσης ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ - <i>Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919 - 1939). Μια πρώτη προσέγγιση</i>	77
Ahmet AKŞIT - <i>The transformation of Karagöz in the 19th and 20th centuries: from Teodor Kasap to Baltacıoğlu</i>	99
Δημήτριος ΦΑΝΑΡΑΣ - <i>Απόστολος (Τόλιας) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, караγκιοζοπαίκτης αλλά και θεατρικός συγγραφέας</i>	107
Peri EFE - <i>Looking at Karagiozis and Karagöz through the Memoirs of Sotiris Spatharis and Hayrettin Altıok</i>	115
Julien CALVIÉ - <i>Ο Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα (Αθήνα, Ραφτάνης, 1921): ο Louis Rousset πρωτοπόρος στη μελέτη του ελληνικού Καραγκιόζη</i>	123

Θεματική - ρεπερτόριο

Ανδρέας ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ - <i>Οι Μεταμορφώσεις του Ξανθία: Όψεις της Πρόσληψης των Βατράχων του Αριστοφάνη στο Νεοελληνικό Θέατρο Σκιών</i>	135
Κωνσταντίνα ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ - <i>Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα του Αγαπητικού της Βοσκοπούλας και της Γκόλφως</i>	155

Πολυβία ΠΑΡΑΡΑ - <i>Οι πολιτικοκοινωνικές παράμετροι της έκφρασης της παραβατικότητας στον λαϊκό πολιτισμό: από το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη</i>	185
Παναγιώτης ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ - <i>Η ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη ως έμμεση πηγή έμπνευσης ηρωικών έργων του Θεάτρου Σκιών</i>	203
Ανθή Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ - <i>Θέατρο και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης). Επιβιώσεις της Αυτοσχέδιας / Νούτικης κωμωδίας ηθοποιών στο Θέατρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση</i>	231

Θέατρο

Μανώλης ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ - <i>Προβλήματα ένταξης του Θεάτρου Σκιών στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου</i>	259
Γρηγόρης ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ - <i>Ο Καραγκιόζης στην «τρίτη διάσταση». Απόπειρες μεταφοράς του θεάτρου σκιών από τον μπερντέ στο πάλκο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου</i>	275
Καίτη ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ - Κατερίνα ΛΙΟΝΤΑΚΗ - Νίκος ΤΖΙΒΕΛΕΚΗΣ - <i>Αριστοφάνης και Καραγκιόζης: Αντανακλάσεις και οσμώσεις στο «Θέατρο Τέχνης»</i>	293
Δηώ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ - <i>Ο Καραγκιόζης και το «μοντέρνο» επί σκηνής</i>	313
Ευσεβία ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ - <i>Το Θέατρο Σκιών στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος</i>	329
Αρετή ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ - <i>Η σωματική υποστασιοποίηση του μπερντέ: η παράσταση του Λίγα απ' όλα του Αντώνιου Μόλλα, σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη (2001)</i>	347
Ιωάννης ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ - <i>«Η Ελληνική σκηνή ετάφη υπό του Τουρκικού μπερντέ!»: Κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις της συνάντησης του Καραγκιόζη με το συμβατικό θέατρο στην ελληνική επαρχία της μελ-επόκ (1890-1912)</i>	367
Άνη ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗ - <i>Το Θέατρο Σκιών στον χορό: το Καταραμένο Φίδι του Ελληνικού Χοροδράματος και η πρόσληψη του μοντερνισμού στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία</i>	387

Λογοτεχνία

- Σοφία ΙΑΚΩΒΙΔΟΥ - Θανάσης ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ - *Ανιχνεύοντας την παρουσία του Καραγκιόζη στη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία* 401
- Σταυρούλα Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ - *Το θέατρο σκιών όπως εντάσσεται στην συζήτηση «περί ελληνικότητας» τής Γενιάς τού '30: Η περίπτωση ενός επιγόνου* 415
- Στέλλα ΒΑΤΟΥΓΙΟΥ - Χαράλαμπος ΜΠΑΜΠΟΥΝΗΣ - *Καραγκιόζης ...έντεχνος και πολιτικοποιημένος. Ο Καραγκιόζης των λογοτεχνών* 435
- Γεώργιος ΚΑΤΣΑΔΩΡΟΣ - Παναγιώτα ΦΕΓΓΕΡΟΥ - Μιχαήλ ΣΙΣΚΟΣ - *Η λογοτεχνία στο 'μπερντέ': η περίπτωση του Γιάννη Χατζή ...* 449
- Άκης ΜΑΝΤΖΙΟΣ - *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας του Γιάννη Σκαρίμπα. Το κείμενο και οι ήρωες* 461
- Αθανάσιος Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ - *Ο Καραγκιόζης στο θεατρικό έργο του Γιώργου Σκούρτη* 481
- Παναγιώτης ΑΣΗΜΟΠΟΥΛΟΣ - *Πολυεδρική προσέγγιση στον πρωτεϊκό Καραγκιόζη της Καταραμένης Αυλής* 497
- Αθηνά ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗ - Κική ΜΠΑΧΑ - Σοφία ΤΡΙΑΝΤΟΥ - Γεωργία ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ - *Η παράδοση του κωμικού στα Καραγκιόζικα του Βασίλη Ρώτα* 509

Εικαστικές τέχνες

- Νίκος Αλ. ΜΗΛΙΩΝΗΣ - *Το θέατρο σκιών και ο εικαστικός Καραγκιόζης* 519
- Βασιλική ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ - Χριστίνα ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ - *Το θέατρο Σκιών στην Ελληνική ζωγραφική του 20^{ου} αιώνα* 535
- Μιχάλης ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ - *Αναφορά των ελλήνων εικαστικών στο θέατρο σκιών* 551

Εκπαίδευση

- Ιωσήφ ΒΙΒΙΑΚΗΣ - Άθως ΔΑΝΕΛΛΗΣ - *Ο Καραγκιόζης στο Πανεπιστήμιο* 583
- Δημήτρης ΚΟΚΟΡΗΣ - *Έρευνα στον Τύπο για το Θέατρο Σκιών από φοιτήτριες και φοιτητές του ΑΠΘ* 603
- Τζένη ΜΩΡΑΪΤΗ - Απόστολος ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ - *Θέατρο Σκιών: Μια εκπαιδευτική εμπειρία για φοιτητές-μελλοντικούς δασκάλους* .. 615
- Γιάννης Σ. ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ - Δήμητρα ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - *Η παρουσία του θεάτρου Σκιών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση* 633
- Δέσποινα ΚΩΤΗ-ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗ - *Ελληνικό θέατρο Σκιών. Μια διερεύνηση από την οπτική των ειδικών αναγκών* 651
- Μαρία ΦΡΑΓΚΗ - *Το θέατρο σκιών στη δραματουργία για παιδιά, ένας δρόμος γεμάτος εκπλήξεις* 663
- Λυδία ΠΑΠΑΔΑΚΗ - *Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος: Μια παρ-ρώδηση των δομών γνώσης και εξουσίας στους σχολι-κούς θεσμούς του δέκατου ένατου αιώνα* 675

Το ελληνικό Θ.Σ. στο εξωτερικό

- Irina V. TRESORUKOVA - *Ελληνικό θέατρο σκιών στη Ρωσία: αρχεία, δημοσιεύσεις, μελέτες* 691
- Rafael CAMARERO MONTESINO - *Η παρουσία του θεάτρου σκιών στη Γερμανία* 699
- Παναγιώτα ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - *Φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών στο Αρχείο Manuel de Falla της Γρανάδας* 707

Το ελληνικό Θ.Σ. ως πολιτιστική κληρονομιά: μουσεία, αρχεία, συλλογές

- Ζωή Ν. ΜΑΡΓΑΡΗ - *«Ο Καραγκιόζης και η UNESCO»: Άυλη πολιτισμική κληρονομιά και πολιτιστική διπλωματία* 719
- Έλενα ΜΕΛΙΔΗ - Νίκη ΔΑΦΝΗ - *Το θέατρο σκιών στο Νέο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Τεκμηρίωση, έκθεση και ανάδειξη του λαϊκού θεάματος* 745

Μαρία ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ - Το θέατρο σκιών στο μουσείο και η των «πραγμάτων επίσκεψις» με αφορμή τη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος	765
Μόσχος ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ-ΦΥΛΑΚΤΟΣ - Το ερευνητικό πρόγραμμα «Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών». Παρούσα κατάσταση και προοπτικές	779
Αρετή ΜΑΘΙΟΥΔΑΚΗ - Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου	785
Ελένη ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ-ΑΛΕΞΑΚΗ - Η Ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα από τη συλλογή του Άρη Αλεξάκη	791

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μετά από την περίοδο ακμής του, που διήρκεσε λίγο περισσότερο από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, το ελληνικό θέατρο σκιών εισέρχεται σε περίοδο σταδιακής παρακμής με την απώλεια του παραδοσιακού του κοινού και μετατρέπεται σε κατ'έξοχην παιδικό θέαμα. Από τα τέλη όμως του αιώνα εμπλουτίζει και πάλι το ρεπερτόριό του, γίνεται αποδεκτό από διάφορες μορφές τέχνης, εισάγεται στις εκπαιδευτικές δραστηριότητες και κατορθώνει να επαναπροσελκύσει μέρος του ενήλικου κοινού. Σταδιακά κερδίζει έδαφος ως όχημα πολιτισμού, εκπαίδευσης, πολιτισμικής αυτοαναγνώρισης, τουριστικής προβολής. Σ' αυτό συμβάλλουν σημαντικά η ευαισθητοποίηση της πολιτείας, της τοπικής αυτοδιοίκησης, των εκπαιδευτικών και πολιτιστικών φορέων, και πολλών ιδιωτών. Με τα νέα δεδομένα, το θέατρο σκιών αποκτά μια θέση στο μουσειακό χώρο (Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας-Θράκης), ενώ παράλληλα δημιουργούνται δημοτικά και ιδιωτικά μουσεία, αρχεία και συλλογές μονογραφικού κυρίως χαρακτήρα (για έναν караγκιοζοπαίχτη ή οικογένεια караγκιοζοπαιχτών), και διοργανώνονται ημερίδες, διαλέξεις και φεστιβάλ, που αποσκοπούν στην προβολή και την αποδοχή του από το κοινό.

Σταδιακά μετατρέπεται και σε αντικείμενο μελέτης και έρευνας, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή μιας πλούσιας βιβλιογραφίας εκλαϊκευτικού κυρίως χαρακτήρα, αν και δεν λείπουν μελέτες που θέτουν τις βάσεις για την επιστημονική έρευνα. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι μέχρι τη δεκαετία του '70 οι μοναδικές μελέτες που αναφέρονται στο ελληνικό θέατρο σκιών είναι τα βιβλία του L. Roussel (1921), του Καΐμι (1935), του Κ. Μπίρη (1952) και του Ι. Παμπούκη (1968). Το 1975 εμφανίζεται η πρώτη διδακτορική διατριβή του Β. Πούχνερ, ο οποίος στα επόμενα χρόνια δημοσιεύει μια σειρά από μελέτες αρχαιακού, θεατρολογικού και γλωσσολογικού χαρακτήρα που αναφέρονται σε όλο τον βαλκανικό χώρο και την Οθωμανική Αυτοκρατορία και που αποτελούν μια σημαντική βάση για την επιστημονική προσέγγιση στο θέμα. Στο εξής, και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90, δημοσιεύονται μελέτες (περισσότερο ή λιγότερο εμπειριστατωμένες) που καλύπτουν διάφορες πτυχές του ελληνικού Θ.Σ.: με την ιστορία του γενικά ασχολούνται ο Π. Καλονάρος και Μ. Χατζηφώτης· από εθνολογικής, λαογραφικής και κοινωνιολογικής

απόψεως οι Α. Φωτιάδης, Γ. Κιουρτσάκης, Μ. Μερακλής, Η. Πετρόπουλος, Γ. Πετρή, Στ. Δαμιανάκος, Σπ. Κοκκίνης κ.ά.· η Αι. Μυστακίδου και ο Στ. Δαμιανάκος εξετάζουν τις σχέσεις του ελληνικού με τον τουρκικό караγκιόζη· σημαντικές για τη μελέτη του παραδοσιακού ρεπερτορίου είναι οι μονογραφίες των Θ. Χατζηπανταζή, Γρ. Σηφάκη, που αργότερα έρχονται να τις συμπληρώσουν οι αγγλόφωνες της Λίντα και Κώστα Μυρσιάδη, της Ι. Παπαγεωργίου κ.ά.· χρήσιμες μελέτες εμφανίζονται και για την κατά τόπους ιστορία του ελληνικού Θ.Σ. που συμπληρώνονται από βιογραφίες για συγκεκριμένους караγκιόζοπαίκτες ή απομνημονεύματα των ιδίων ακολουθώντας τα πολυδιαβασμένα απομνημονεύματα του Σ. Σπαθάρη· παράλληλα, караγκιόζοπαίκτες και μελετητές (Κ. Τσίππρας, Μ. Χατζάκης, Μ. Ιερωνυμίδης, Αρ. Μηλιώνης, Δ. Μόλλας) δημοσιεύουν εμπειρίες και πονήματα για την τεχνική του θεάματος. Την εικόνα έρχονται να συμπληρώσουν διάφορα λευκώματα που εμπλουτίζουν την εικόνα κυρίως για την τεχνοτροπία και αισθητική των φιγουρών που έφτιαξαν ή χρησιμοποίησαν διάφοροι γνωστοί караγκιόζοπαίκτες .

Πραγματικό σταθμό στην γενική επισκόπηση του ελληνικού θεάτρου σκιών (ιστορία, τεχνική, ρεπερτόριο, έκδοση έργων), κυρίως όσον αφορά την αναγνωσιμότητα, αποτελεί το τρίτομο έργο του Γ. Ιωάννου (1985), το οποίο ακολούθησαν και ορισμένα ξενόγλωσσα. Τέλος, σημαντικοί εκπρόσωποι της πολιτιστικής ζωής της χώρας, όπως ο Γ. Τσαρούχης, ο Ν. Εγγονόπουλος, ο Μ. Λυγίζος κ.ά., αρχίζουν να ενδιαφέρονται για το θέαμα, από το οποίο επηρεάζονται ή απλά το βλέπουν πλέον ως μια ενδιαφέρουσα πτυχή του λαϊκού νεοελληνικού πολιτισμού.

Σταδιακά, το θέατρο σκιών αρχίζει να εισβάλλει στη σχολική και προσχολική εκπαίδευση, ενώ γνωστοί караγκιόζοπαίκτες, σε συνεργασία με διάφορους εκδοτικούς οίκους, προσφέρουν εκπαιδευτικά παιχνίδια στα παιδιά (με κείμενα και φιγούρες) για να δημιουργούν και να δίνουν τις δικές τους παραστάσεις.

Σε πανεπιστημιακά τμήματα θεατρολογίας προσφέρονται μαθήματα ή σεμινάρια και αρχίζουν να εκπονούνται μεταπτυχιακές εργασίες και διδακτορικές διατριβές που εμβαθύνουν περισσότερο στη γνωριμία του θεάματος. Εμφανίζονται οι πρώτοι συλλογικοί τόμοι και επιστημονικές συναντήσεις που έχουν ως αποκλειστικό θέμα το θέατρο σκιών.

Ταυτόχρονα, το θέατρο σκιών μετατρέπεται σε πηγή έμπνευσης σε όλα τα πεδία της πολιτιστικής ζωής της χώρας: λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες, μικροτεχνία και κοσμηματοποιία, μουσική, θέατρο, κινηματογράφος, κόμικς, γελοιογραφία κ.ά. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι δεν έμεινε σχεδόν τίποτα που να μη δεχτεί τις επιρροές του ταπεινού αυτού θεάματος.

Αναμφίβολα, η εικόνα της γνωριμίας του ελληνικού θεάτρου σκιών έχει βελτιωθεί σημαντικά κατά τις τελευταίες δεκαετίες, αν και εξακολουθεί να παρουσιάζει σοβαρές αδυναμίες διότι, σε γενικές γραμμές, το θέμα εξακολουθεί να θεωρείται ως ελάσσονος σημασίας με συνακόλουθες συνέπειες την εμφανή έλλειψη:

α) συγκεκριμένων στόχων, προγραμματισμού και πολιτικής για την προβολή του σε διεθνές επίπεδο,

β) ενός κεντρικού μουσειακού και εκπαιδευτικού φορέα, που θα αναλάβει την ευθύνη της διάδοσης και προβολής του λαϊκού αυτού θεατρικού είδους με την εφαρμογή σύγχρονων τεχνολογιών και οπτικο-ακουστικών μέσων.

γ) την προώθηση της επιστημονικής έρευνας με τη συγκρότηση μονογραφικών βιβλιοθηκών, αρχείων και ολοκληρωμένης βάσης δεδομένων, που να καταγράφει και να αποθηκεύει το υπάρχον αρχειακό και οπτικοακουστικό υλικό (έγγραφα, Τύπος, φυλλάδια, αφίσες, προγράμματα κ.λπ.).

Για την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κάλυψη του κενού αυτού, το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας από το 2012 αναπτύσσει το ερευνητικό πρόγραμμα «Αρχείο / Βάση Δεδομένων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών». Το πρόγραμμα συμπεριέλαβε στους στόχους του τη διοργάνωση της έκθεσης *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα*, που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο από το Νοέμβριο του 2015 έως τον Ιούνιο του 2016. Η έκθεση, που αποσκοπούσε στην προώθηση του θέματος της αναγνώρισης του ελληνικού θεάτρου σκιών ως άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, κάλυπτε επίσης ευρείες θεματικές ενότητες, όπως την ιστορική διαδρομή του, τα χαρακτηριστικά του (τεχνική, δομή του έργου, πρόσωπα, δραματολογία) και τις επιδράσεις του στην πολιτιστική ζωή της νεότερης Ελλάδας.

Με το ίδιο πνεύμα, το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών διοργάνωσε επίσης το πρώτο επιστημονικό συνέδριο με τίτλο *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (Αθήνα, 27-29 Νοεμβρίου 2015), το οποίο κάλυψε ένα ευρύ φάσμα θεμάτων: την ιστορία του Θ.Σ., το ρεπερτόριό του και τη σχέση του με τη λογοτεχνία, την εκπαίδευση, το θέατρο και τις καλές τέχνες. Το συνέδριο ήταν αφιερωμένο στον καθηγητή θεατρολογίας Βάλτερ Πούχνερ, μία από τις πιο εμβληματικές μορφές της έρευνας στο θέμα, ενώ στη διοργάνωσή του συμμετείχαν επίσης το Πανεπιστήμιο Γρανάδας, η Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών και το Τμήμα Θεατρολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Μεγάλο μέρος των εργασιών

που παρουσιάστηκαν στο συνέδριο δημοσιεύονται στον τόμο αυτό με την ελπίδα ότι θα αποτελέσει μια νέα αφετηρία στην ώθηση της έρευνας του λαϊκού αυτού θεάματος και της μέχρι σήμερα παρουσίας του στην πολιτιστική ζωή της Ελλάδας.

Γρανάδα, Ιούνιος 2016

Μόσχος Μορφακίδης- Φυλακτός

Βάλτερ Πούχνερ: Βίος και έργο

Μιχάλης Γ. Μερακλής *

Το 2007 ο Βάλτερ Πούχνερ κατέγραψε σ' ένα πυκνοτυπωμένο βιβλίο 827 σελίδων, μαζί με κάποια στοιχεία του βίου του, 1133 εργασίες του, χωρίς να περιλαμβάνει σ' αυτές άρθρα δημοσιευμένα στον τύπο και σε θεατρικά προγράμματα.

Τον πρόλογο στο ογκώδες αυτό έργο χαρακτηρίζει ο ίδιος “βιβλιογραφικό δοκίμιο”, εγώ μάλλον θα το έλεγα “Βιοβιβλιογραφικό”, όχι γιατί υπάρχουν μέσα σ' αυτό πολλά βιογραφικά δεδομένα, –δεν υπάρχουν,– αλλά γιατί το καθαυτό έργο του, αισθάνομαι, αφήνει κάθε τόσο να διαφαίνονται και πτυχές ενός εσώτερου, θα έλεγα, βίου.

Στο πρώτο Μέρος δημοσιεύονται τα ελάχιστα προσωπικά βιογραφικά και η ως τότε σταδιοδρομία του. Στο δεύτερο Μέρος παρατίθενται τα Δημοσιεύματα, με τις παραπομπές σε “κρίσεις και αναφορές” που έγιναν σ' αυτά. Και στο τρίτο Μέρος δημοσιεύονται περιληπτικές αναλύσεις εργασιών του, όχι μόνο των γραμμένων στα γερμανικά, αλλά και ελληνικών, για τη διευκόλυνση του αναγνώστη ή χρήστη γενικότερα. Οι κριτικές στις εργασίες του δημοσιεύονται “ολόκληρες και χωρίς περικοπές”. Δεν αναλύει “βιβλιοκρίσεις, βιβλιοπαρουσιάσεις και άρθρα σε λεξικά, αλλά μόνο άρθρα και μονογραφίες”.

Στην περίοδο 1974-2005 έλαβε μέρος (οι αριθμοί είναι οιονεί μυθικοί) σε 155 συνέδρια με επιστημονικές ανακοινώσεις, – 32 από αυτά πραγματοποιήθηκαν εκτός Ελλάδος. Στο ίδιο διάστημα έκανε 176 δημόσιες ομιλίες και διαλέξεις, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό επίσης, πραγματοποίησε, κάποιες φορές σε συνεργασία και με άλλους, την έκδοση επιστημονικών περιοδικών, όχι μόνο στην Ελλάδα (αναφέρω τις ξένες πόλεις ή χώρες: Παρίσι, Ελβετία, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, Βόννη, Ρώμη). Οι βιβλιοκρίσεις και βιβλιοπαρουσιάσεις του, σχεδόν όλες σε ξένα επιστημονικά περιοδικά, για ελληνικές εργασίες, με προφανή την προβολή, νέων ως επί το πλείστον Ελλήνων επιστημόνων, είναι αναρίθμητες. Στον τόμο μνημονεύονται όλες.

Ως καθηγητής υπήρξε, κατ' επανάληψη, ουσιαστικός πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επέβλεψε εκτενείς, με σημαντική συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, διδακτορικές διατριβές. Σε πολλά ξένα πανεπιστήμια δίδαξε ως επισκέπτης καθηγητής.

* Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών.

Γεννήθηκε το 1947 στη Βιέννη. Σπούδασε θεατρολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Αυστριακής πρωτεύουσας. Το 1972 έγινε διδάκτωρ του ίδιου Πανεπιστημίου, με θέμα τον ελληνικό Καραγκιόζη. Κρίνοντας την εκδεδομένη διατριβή του ο εκ των κορυφαίων τότε λαογράφος Robert Wildhaber έγραφε πως πλαισιωνόταν η εργασία «από μια ιδιαίτερα λεπτολόγο παρουσίαση παραστασιακών λεπτομερειών». Αυτή η επίμονη αναζήτηση και της λεπτομέρειας για την πληρέστη μελέτη ενός φαινομένου υπήρχε προφανώς εξαρχής, εγγεγραμμένη στο γενετικό κώδικά του.

Το 1975 παντρεύτηκε με την παιδίατρο (τώρα καθηγήτρια της Ιατρικής Σχολής στο Πανεπιστημίου Αθηνών) Αριάδνη Μαλαμίτση. Απέκτησαν δύο αγόρια. Την ίδια χρονιά του γάμου τους εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα.

Το 1977 εγκρίνεται η επί υφηγεσία διατριβή του με θέμα πάλι ελληνικό, τα ελληνικά λαϊκά δρώμενα, και εκλέγεται υφηγητής Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, όπου διδάσκει σε μορφή εντατικών μαθημάτων.

Το 1978 αρχίζει να διδάσκει και στην Ελλάδα, στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, στο Τμήμα Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, ως ειδικός επιστήμονας. Το 1984 εκλέγεται αναπληρωτής καθηγητής στο Φιλολογικό Τμήμα του ίδιου Πανεπιστημίου, κατά τα έτη 1987-1989 εκλέγεται καθηγητής και πρόεδρος του Τμήματος, από το 1989 μετακινείται στο Φιλολογικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών και το 1991 εκλέγεται καθηγητής στο αρτιούστατο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ίδιου Πανεπιστημίου.

Στον υπό έκδοση 42^ο τόμο της Λαογραφίας (είναι η Επετηρίδα της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας) παρουσιάζω τον πρώτο τόμο της σειράς, όπου (ανα)δημοσιεύει τις λαογραφικές εργασίες του. Ο τόμος έχει τον τίτλο *Θεωρητική Λαογραφία*. Στην παρουσίαση σημειώνω: «Από την αρχή της σταδιοδρομίας του πορεύθηκε συγχρόνως και στους δύο δρόμους, της επιστήμης του Θεάτρου και της επιστήμης του Λαϊκού Πολιτισμού. Η διδακτορική διατριβή του αναφερόταν στον ελληνικό Καραγκιόζη, στην επιβλητική επί υφηγεσία διατριβή του ασχολήθηκε με τις παραδοσιακές ελληνικές εθιμικές εκδηλώσεις του αγροτικού χώρου στη διάρκεια της χρονιάς και με τη σχέση τους με το λαϊκό θέατρο, δηλώνοντας ήδη στον υπότιτλο πως η εργασία αυτή ήταν θεατρολογική και λαογραφική. Η διπλή αυτή παράλληλη πορεία ήταν μια έμπρακτη αναγνώρισή του της συγγένειας των δύο επιστημών (ίσως κανένας θεατρολόγος δεν είδε, ούτε καν υποψιάστηκε, την οργανική αυτή σχέση)».

Μένοντας λίγο στις πρώτες δημοσιεύσεις του, αναφέρω τις γραμμένες στα γερμανικά και σε ξένα επιστημονικά περιοδικά δημοσιευμένες:

για τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη και για το Σχολικό και εθνικό θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, το 1975 και, την επόμενη χρονιά, δύο εργασίες αναφερόμενες στη Δραματουργία της κρητικής Αναγέννησης και του Μπαρόκ σε παραστάσεις της Επτανήσου, και, από την άλλη μεριά, στα εντοπισμένα Ίχνη οργάνωσης μορφών γυναικείων συσπειρώσεων σε ετήσια νεοελληνικά έθιμα. Το 1977 δημοσιεύεται η διατριβή της υφηγεσίας του. Με αυτότο έργο έχει σχέση, ως μια καθαρά πλέον θεωρητική μετάπλασή του και με τις αναγκαίες εξ αυτού του λόγου προεκτάσεις, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς* (1985). Σε μια παρουσίαση του βιβλίου σημειώνει, ότι με τη μελέτη αυτή «το κέντρο βάρους μετακινείται από το σημείο της αποδείξεως της σχέσης με την αρχαιότητα (Ρωμαίος) ή με τους πρωτογόνους (Κακούρη) προς το σημείο της αποδείξεως – ή αναδείξεως – των σχέσεων του εθιμικού-λατρευτικού υλικού με τη θεατρική συμπεριφορά» – του ανθρώπου εν γένει.

Αλλά και για τις άλλες εργασίες που ανέφερα, το 1975 και 1976, πρέπει να πω δυο λόγια. Η ενασχόλησή του με το Μακρυγιάννη δείχνει, ότι η λαογραφία με τον Πούχνερ δεν είναι αποκλειστικά αγροτική. Ο Πούχνερ ανιχνεύει και φαινόμενα, που προΐδεάζουν, ακόμα και προεπαναστατικά, για μεταβολές που αργότερα θα λάβουν χώρα στην ελληνική κοινωνία. Τέτοιο είναι το φαινόμενο της εθνικής σχολικής παιδείας στους χρόνους του ελληνικού Διαφωτισμού, που εξετάζεται στην άλλη εργασία. Αλλά και στο Μακρυγιάννη διακρίνει ευρύτερα «μιαν πρώτη αυτόχθονα νεοελληνική θεωρία του κράτους». Ίσως πρωτάκουστη είναι, και στους ειδικούς του 1976, η παρουσία λαϊκών παραστάσεων στα Επτάνησα με επιδράσεις της κρητικής Αναγέννησης και του Μπαρόκ, θέμα που αργότερα θα αποτελέσει ευρύτερη προσέγγιση. Στο ζήτημα τέλος της γυναίκας στην παραδοσιακή (αγροτική) κοινωνία ο Πούχνερ προάγει την έρευνα, προβάλλοντας το «δισυπόστατο» της γυναικείας παρουσίας· δεν ήταν η γυναίκα απόλυτα υποταγμένη στην ανδρική εξουσία, αναλάμβανε, ανάλογα και με την ηλικία, διάφορους, κάποτε μάλιστα κρίσιμους, ρόλους.

Ανέφερα τον αριθμό των εργασιών που καταγράφονται στον τόμο του 2007· είναι 1133. Αυτό το σπάνιο φαινόμενο ερευνητικής-συγγραφικής δημιουργικότητας με προβληματίσε ως προς τον τρόπο παρουσί-ασής του. Στην αρχή σκέφθηκα να ξεχωρίσω την ύλη αφενός σε κάποιες κύριες ενότητες και να δώσω, κατά το δυνατόν, κι ένα είδος γεωγραφί-ας της ερευνητικής δραστηριότητάς του. Με βάση βέβαια τον ελληνικό χώρο, ο οποίος όμως εν προκειμένω προεκτείνεται εξαιρετικά συχνά,

και στο χώρο έξω από την Ελλάδα. Ο εκτός Ελλάδος χώρος διαιρείται, στην περίπτωση του Πούχνερ, σε δύο ενότητες: των βαλκανικών χωρών αφενός και αφετέρου των χωρών της άλλης Ευρώπης.

Πάντα μια τέτοια «γεωγραφία» κατ' ανάγκην κλιμακώνεται και χρονικά, ιδίως στην Ελλάδα, όπου οι ρίζες του θεάτρου πάνε σε βάθος χρόνου.

Θα γινόταν λοιπόν λόγος για το Κρητικό, το Επτανησιακό, το Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, για τη σχέση του Ελληνικού θεάτρου με αυτό άλλων βαλκανικών χωρών, με το θέατρο άλλων ευρωπαϊκών χωρών, και των πέραν αυτού για ειδικότερες μορφές θεάτρου ή και παραθεάτρου, με τις οποίες ασχολήθηκε ο Πούχνερ (Σχολικό θέατρο, Κουκλοθέατρο, Θέατρο σκιών κ.ά.).

Τελικά με τράβηξε κάτι άλλο, σίγουρα λιγότερο μεθοδικό, περισσότερο, θα έλεγα, εμπρεσιονιστικό, καθώς, με τους συγκεντρωτικούς τόμους που άρχισε να εκδίδει από το 1984, παρατήρησα ότι συχνά επανέρχονταν κάποια θέματα, πάντα εμπλουτισμένα με κάτι νέο, νέες παραμέτρους. Και θα άξιζε εξάλλου να μεταφέρω στο κείμενό μου τους τίτλους των μελετημάτων κάθε νέου συγκεντρωτικού τόμου. Και μόνοι τους οι τίτλοι δείχνουν πολλά. Εν πάση περιπτώσει φανερώνουν πόσο συχνά διαπλέκονται μεταξύ τους οι δύο, ίσως εξίσου προσφιλείς, στον Πούχνερ κόσμοι, του θεάτρου και του λαϊκού πολιτισμού.

Παραθέτω το σύνολο των τίτλων των ένδεκα μελετημάτων μόνο του πρώτου συγκεντρωτικού τόμου, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, 'όπου το ελληνικό θέατρο αποτελεί κεφάλαιο του ευρωπαϊκού θεάτρου: «Το βυζαντινό θέατρο»· «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική: η τυραννοκτονία στο έργο 'Fuente Ovejuna' του Lope de Vega»· «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο (1550-1750)»· «Ο Μολιέρος και το γαλλικό θέατρο της εποχής του»· «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο»· «Στο κατώφλι του αιώνα μας: ο Frank Wedekind και το 'Ξύπνημα της νιότης'»· «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα»· «Οιδίπους ο σύγχρονός μας»· «Το 'Φιντανάκι' και η κληρονομιά της ηθογραφίας»· «Στόχοι και μέθοδοι της διερεύνησης του ραδιοφωνικού ακοατηρίου»· «Peter Handke: Θέατρο και πραγματικότητα».

Ο δεύτερος τόμος, που τυπώνεται την ίδια χρονιά, περιέχει μόνο *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, όπως τονίζει και ο τίτλος του. Και στον επόμενο τόμο, *Ελληνική Θεατρολογία* (1988), συγκεντρώνει πάλι μόνο ελληνικά μελετήματα, αρχίζοντας τώρα με την αρχαία τραγωδία, σε δύο από αυτά. Και παίρνει επίσης θέση εδώ το μεταφερμένο από τη Δύση στο Αιγαίο Ιησουιτικό θέατρο, που συν τω χρόνω θ' αναπτυχθεί σ' ένα από τα μείζονα ζητήματά του μέσα στις αναζητήσεις του, με αλλεπάλληλα

χάρη στις έρευνές του ευρήματα. Εξάλλου το 1991 είχαν ήδη συγκεντρωθεί 14 μελετήματα για το Κρητικό θέατρο. Και τα τυπώνει σε τόμο 613 σελίδων. Εκεί μιλάει και για την «κρητοεπτανησιακή δραματουργία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα». Το Κρητικό θέατρο είναι ένας από τους κύριους πυλώνες της Θεατρολογίας του. Ο τόμος είναι περιεκτικότατος σε ποικιλότητα ζητημάτων, εκείνος όμως, όπως γράφει, «δεν νοζίζει πως η έρευνα γύρω από το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο εξαντλείται». Σημειώνω, ότι στον τόμο περιλαμβάνεται και το μελέτημα «Το Κροατικό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», και ο ίδιος παρατηρεί, ότι «το άρθρο αποτελεί τη βάση για κάθε παραπέρα ενασχόληση με τον ενδιαφέροντα αυτό τομέα της συγκριτικής φιλολογίας στα Βαλκάνια».

Γενικότερα θα πω, ότι ο κύριος μεθοδολογικός άξονας πολύ μεγάλου μέρους του έργου του είναι συγκριτολογικός. Και μπορεί αυτό να γίνεται, ίσως, πιο συχνά στη Βαλκανιολογία του, αλλά δεν σπανίζει διόλου, όσον αφορά και την όλη Ευρώπη. Αν υπάρχει μια διάκριση ανάμεσα στις δύο περιπτώσεις, αυτό οφείλεται, νομίζω, στο ότι στη Βαλκανική εξετάζονται, κυρίως, σχέσεις συγγένειας και ομοιοτήτων ανάμεσα στο θέατρο (στα δρώμενα κυρίως) των Ελλήνων και των άλλων Βαλκανικών λαών. Το 1989 έδωσε τη μελέτη *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, όπου ένας σε σημαντική έκταση κοινός λαϊκός πολιτισμός επιβεβαιώνεται. Όσον αφορά την Ευρώπη, εξετάζονται οι επιδράσεις που αυτή άσκησε στο Νεοελληνικό θέατρο, και οι τρόποι, όπου αυτό τις δέχθηκε (κάποτε ωστόσο και η Ευρώπη δέχθηκε επιρροές από την Ελλάδα, όχι μόνο απευθείας λογοτεχνικές, π. χ. από την αρχαία τραγωδία, αλλά και μέσω της Ιστορίας, π. χ. του Εικοσιένα).

Στον τόμο του 1992, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, υπάρχει το μελέτημα: «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, του 19^{ου} αιώνα· μια σύγκριση». Και μετά δύο έτη (1994) βλέπει το φως της δημοσιότητας η *Βαλκανική Θεατρολογία*, με δέκα μελετήματα «για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες». Εξετάζονται εδώ μεταξύ άλλων: «Δρώμενα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη» (τίτλος μελετήματος), ο «Καραγκιόζης στα Βαλκάνια. Η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών», ακόμα το μελέτημα «Είδωλα και η ταφή τους στη Βαλκανική χερσόνησο. Για την προϊστορία του κουκλοθεάτρου», με τη συγκριτική μέθοδο. Συγκριτολογικό είναι και το μελέτημα «Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία», όπως κι αυτό για το «Κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση».

Αλλά δεν παραλείπει και την ιστορική θεατρολογική μελέτη στον ίδιο βαλκανικό χώρο· αναφέρω, από τον ίδιο συγκεντρωτικό τόμο, το μελέτημα: «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα».

Οι συγκεντρωτικοί τόμοι περιλαμβάνουν ενίοτε και ανέκδοτα, σ' αυτούς πρωτοδημοσιευόμενα κείμενα, όπως στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση* (1995). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το μελέτημα «Η ελληνική Επανάσταση του 1821 στο Ευρωπαϊκό θέατρο», επεξεργασμένη μορφή του πανηγυρικού που εκφώνησε ο Πούχνερ στην αίθουσα τελετών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, που απομακρύνεται από τους συνηθισμένους πανηγυρικούς. Διαβάζω ένα χωρίο, που δεν αναφέρεται ειδικά στο θέατρο, αλλά μαρτυρεί την ικανότητά του να ερμηνεύει την ιστορία σωστά. Γράφει: «Το εκτενές μελέτημα επισημαίνει αρχικά το ρόλο του '21 για τους εθνοαπελευθερωτικούς αγώνες των βαλκανικών λαών εν γένει» –και εδώ αισθάνεται τους βαλκανικούς λαούς μαζί–, «την αντίδραση των Μεγάλων Δυνάμεων για το νέο 'πιόνι' στη σκακιέρα γύρω στο Ανατολικό Ζήτημα, καθώς και τον καταλυτικό ρόλο του κινήματος του Φιλελληνισμού, που ήταν το μαζικότερο πολιτικό και κρυπτοδημοκρατικό κίνημα σ' όλη την Ευρώπη...».

Το 1995 εκδίδει άλλους δύο συγκεντρωτικούς τόμους: *Δραματουργικές Αναζητήσεις και Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα*. Από τον πρώτο αναφέρω τα μελετήματα: «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά»· «Δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας και η τύχη τους στο έργο του William Shakespeare». Από το δεύτερο τόμο: «Ο πρόλογος 'Για το Ρωμαίικο Θέατρο' (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του 'Θεάτρου Ιδεών'»· «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη». Σε χωριστά μελετήματα έχουν πάρει θέση και σύγχρονοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς: Ιάκωβος Καμπανέλλης (θα δώσει κι ένα μεγάλο γι' αυτόν βιβλίο), Βασίλης Ζιώγας.

Το 1997 τυπώνεται ο τόμος *Κείμενα και Αντικείμενα* (δέκα μελετήματα). Η ερευνητική δραστηριότητα του Πούχνερ ολοένα πλαταίνει (το βάθος ανέκαθεν υπήρχε). Ένα σημαντικό, πρωτότυπο και για τους θεατρολόγους αντικείμενο, προστίθεται στη θεματική του, με τη μελέτη του: «Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση· από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα». Σημειώνω και το συγκριτολογικό μελέτημά του: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα

και ερευνητικοί προβληματισμοί». Και από τους παλαιότερους Έλληνες συγγραφείς δεν αποστρέφει διόλου τη ματιά του. Υπάρχει εδώ και το μελέτημα: «Ο Βικέλας και το θέατρο».

Ο τίτλος αυτός του τόμου με ωθεί να πω, ότι διαφοροποιείται από τους προηγούμενους, και ως προς τον τίτλο. Δεν είναι πάντα ο τίτλος μια απλή πληροφόρηση για το περιεχόμενο του κειμένου που ακολουθεί. Εδώ η πληροφορία δίνεται, θα έλεγα, υποβλητικά, με πύκνωση ενός συνόλου επαγωγικά προσφερόμενων στοιχείων του πολύμορφου κόσμου. Ο στοχαστικός λόγος του Πούχνερ απλώνεται εδώ και στον τίτλο. Τα αντικείμενα προκαλούν, δημιουργούν τα κείμενα. Ανάλογους τίτλους θα βρούμε κι άλλους στο εξής. Κάτι ανάλογο (και συγγενές προς το προηγούμενο) συναντούμε και στον αμέσως επόμενο τόμο, *Φαινόμενα και Νοούμενα* (1999). Ο τίτλος τρόπον τινά παραπέμπει στην αρχή του «φαίνεσθαι και είναι», έστω και αν το είναι νοείται (ερμηνεύεται) συνήθως με περισσότερους από ένα τρόπους. Ο τόμος αρχίζει με το μελέτημα: «Τραγικότητα και Κωμικότητα στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Σκέψεις για τη δραματουργία και σκηνοθεσία της παραδοσιακής ανθρώπινης συμπεριφοράς». Αναφέρω ακόμα το μελέτημα: «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε Βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού». Κείμενα υπάρχουν και για το «νεαρό» Σπύρο Μελά και τον Αλέξη Σολομό.

Οι *Διάλογοι και Διαλογισμοί*, μ' έναν ακόμα 'εσωτερικό' τίτλο, δημοσιεύονται το 2000 (με δέκα μελετήματα). Στέκομαι στο μελέτημα «Ο 'Ματωμένος Γάμος' του Federico Garcia Lorca και το 'Νυφιάτικο Τραγούδι' του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση». Μνημονεύω αυτό το εμπειριστατωμένο μελέτημα, για να δείξω και την απροσωποληψία του Πούχνερ. Με αφορμή μια κριτική του Άλκη Θρύλου (αλλά και άλλων), που σε κάποιο σημείο έγραφε ότι ο Περγιάλης «δεν μιμείται καν το 'Ματωμένο γάμο' τον αντιγράφει πιστά», μετά από μια εξονυχιστική μελέτη των δύο κειμένων, πεπεισμένος ότι υπάρχουν, και μάλιστα ουσιώδεις, διαφοροποιήσεις, στο κείμενο του Περγιάλη, αντιδρά σχεδόν ασυνήθιστα (για το χαρακτήρα του) σ' αυτή την ισοπεδωτική κριτική· γράφει: «πρόκειται για το συνηθισμένο δικαστικό ύφος της αξιωματικής αστικής κριτικής». Το έργο του αριστερού Περγιάλη (αριστερός τότε σήμαινε μόνο κομμουνιστής, σήμερα σημαίνει ό,τι θέλει ο καθένας), ανέβασε ο επίσης αριστερός, σπουδαίος Αιμίλιος Βεάκης το καλοκαίρι του 1949· και δεν ξαναέβηκε [Υποσημειώνω, ότι οι πολιτικοί προσδιορισμοί είναι δικοί μου] (ο Πούχνερ υποσημειώνει: «Δεν μπόρεσα να εντοπίσω επανάληψη του ανεβάσματος του έργου· το κείμενο άλλωστε έχει μείνει ανέκδοτο»). Και ευχαριστεί το συγγραφέα που του παρέδωσε για τη μελέτη του το δακτυλογραφημένο κείμενο).

Θέλω ωστόσο να πω, ότι τουλάχιστον η Ελένη Νεγρεπόντη ήταν πάντα τίμια, πιστή στις αισθητικές αρχές της. Ο Πούχνερ δεν παραλείπει να παραθέσει και χωρία από το κείμενό της εκείνο, όπως: «Τι έσωσε το 'Νυφιάτικο τραγούδι'; Το ότι ο κ. Περγιάλης έχει αναμφισβήτητα ποιητική φλέβα. Έστω και σε υποτυπώδη μορφή, μας έδειξε ότι από το πολύ εξευτελισμένο δράμα τιμής μπορεί, αν το παραλάβει ένας ποιητής, να αναβλύσει μια ποιητική τραγωδία. Υποβάλλει τις ανθρωπιστικές, προοδευτικές του ιδέες, το καυτηρίασμα του φόνου για λόγους τιμής, χωρίς να παρασυρθεί σε κανένα κήρυγμα...».

Τη δεκάδα των μελετημάτων κλείνει εδώ το κείμενο: «Το γελοίο και το εφιαλτικό στο σκηνικό κόσμο του Στρατή Καρρά».

Το *Theatrum mundi* είναι το δεύτερο βιβλίο που βγαίνει το 2000, ενώ θ' ακολουθήσει και τρίτο: *Είδωλα και Ομοιώματα* (με δέκα το πρώτο, με πέντε το δεύτερο μελετήματα).

Ίσως πρέπει να πω στο σημείο αυτό, ότι το ενδιαφέρον του Πούχνερ δεν είναι να εκδώσει όσο γίνεται περισσότερα βιβλία. Πιστεύω πως η πρόθεσή του είναι να συγκεντρώσει, σε χαλαρότερα έστω θεματικά οροθετημένες ενότητες, το δίχως όρια σχεδόν έργο του, τυπωμένο σε πλείστα επιστημονικά περιοδικά και τόμους πρακτικών, ώστε να γίνει πιο προσιτό στον χρήστη.

Το στοχαστικό επίσης *Theatrum mundi* με διευκολύνει να εννοήσω βαθύτερα το στίχο του Ελύτη, που επαναλαμβάνεται μάλιστα δίκην επωδού: «ΑΥΤΟΣ / ο Κόσμος ο μικρός, ο μέγας». Τα δύο αυτά ημίση (μικρός – μέγας) συνιστούν τον κόσμο. Δίπλα λοιπόν στο «Ιερό και το ευτράπελο στα ελληνικά λαϊκά δρώμενα» υπάρχει π. χ. «Ο Χιώτης ιερέας και δραματουργός Μιχαήλ Βεστάρχης († 1662)». Δεν ξεχνάει ο Πούχνερ και τα συγκριτολογικά, σε διάφορα επίπεδα, ενδιαφέροντά του: «Ο Μύθος του Ορφέα στη νεοελληνική δραματουργία: Γεώργιος Σακελλάριος – Άγγελος Σικελιανός – Γιώργος Σκούρτης».

Στα *Είδωλα και ομοιώματα* (με πέντε κείμενα) ξεχωρίζει μια ακόμα θεματική που απασχόλησε τον Πούχνερ, στην περιοχή (ας την πω κι έτσι, μολονότι μετέχει κι αυτή στην ενστικτώδη ορμή του ανθρώπου προς θεατροποιία) του παραθεάτρου: «Το παραδοσιακό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή». Υπάρχει κείμενο και για τη «δραματουργική ιδιοτυπία» του Άγγελου Τερζάκη.

Εν μέρει για να παίξει με το όνομα της συζύγου του, εν μέρει για να υποδηλώσει και το σχεδόν λαβυρινθώδες κάποιων θεατρολογικών ζητημάτων, ο Πούχνερ έδωσε στο βιβλίο τού 2001 τον τίτλο: «Ο μίτος της

Αριάδνης» (δέκα μελετήματα). Ως τέτοιο μπορούμε να θεωρήσουμε π. χ. το ζήτημα του «Βυζαντινού» θεάτρου (κάθε τόσο επιστρέφει σ' αυτό) ή και τα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη, όπως το υποδηλώνει και ο τίτλος του σχετικού δοκιμίου: «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας. Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη». Και βέβαια δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το λαβύρινθο που συναποτελούν οι τόσες θεωρίες περί του θεάτρου. Παρών ωστόσο είναι άλλη μια φορά ο Καραγκιόζης: «Η δραματουργία του Αντώνη Μόλλα».

Το 2002 συγκεντρώνονται δέκα δοκίμια κάτω από τον τίτλο *Καταπακτητή και Υποβολείο*, που τον βρίσκω, παίζοντας κι εγώ κάπως με τη δεύτερη λέξη, ποιητικά υποβλητικό. Τα «Απομνημονεύματα» του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894, 1930) αξιολογεί και ως «μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα». Στην τραγωδία του Νικόλαου Ποριώτη «Ροδόπη» (1913) συγκριτολογικά μελετά τον αισθητισμό, την αρχαία τραγωδία και το δημοτικό τραγούδι. Κείμενα υπάρχουν για το πρώιμο θεατρικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη και για το Μάριο Πλωρίτη.

Το 2003 εμφανίζονται δύο βιβλία: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα και Κλίμακες και διαβαθμίσεις* (πέντε και δέκα μελετήματα αντίστοιχα).

Στο πρώτο στρέφεται και στην «προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματουργία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813-1814) και η πρόσληψή τους». Πρέπει να αναφέρω και το δοκίμιο: «Στροφή του Ρομαντισμού προς το θρησκευτικό Μεσαίωνα. Ο 'Μεσσίας ή Τα Πάθη του Ιησού Χριστού' του Παναγιώτη Σούτσο (1839) και ο 'Χριστός πάσχων'» (με τον Παναγιώτη Σούτσο έχει ασχοληθεί σε ολόκληρο βιβλίο, τα «Σούτσεια»).

Από τις *Κλίμακες και διαβαθμίσεις* αναφέρω τα κείμενα: «Λαογραφία και νεορομαντισμός. Ο 'Βρυκόλακας', το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», για τον Πέλο Κατσέλη, ως «αναλυτή του Σαίξπηρ», για τον Τάκη Μουζενίδη (τα θεωρητικά κείμενά του).

Δέκα μελετήματα συγκεντρώνονται στον τόμο *Ράμπα και παλκοσένικο* (2004), που αρχίζει με ένα απροσδόκητο θέμα: «Θέατρο και πολιτορκία», όπου ο Πούχνερ επισημαίνει το φαινόμενο, κατά τη διάρκεια πολιτορκίας ελληνικών πόλεων σε παλαιότερες εποχές, να συνεχίζεται αδιάλειπτα η θεατρική δραστηριότητα! Υπάρχει στον τόμο και κείμενο για τον Σωκράτη Καραντινό.

Η σειρά των δημοσιευμένων συγκεντρωτικών τόμων στο απολογιστικό βιβλίο έκλεινε με άλλους δύο, το 2005. Οι τίτλοι: *Πορείες και σταθμοί και Γραφές και Σημειώματα* (και οι δυο περιλαμβάνουν από δέκα

μελετήματα). Ο πρώτος τίτλος αναλύεται ως εξής: «Κριτικές στην ανά-λυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων». Μεταξύ των μελετημάτων είναι τα εξής: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», «Λαϊκά αναγνώσματα και θεατρικότητα του Μπερτόλδου», «Μαργαρίτα Λυμπεράκη και Oskar Kokoschka. Εκλεκτικές συγγένειες στη θεατρική πρωτοπορία του 20^{ου} αιώνα». Από το *Γραφές και Σημειώματα* αναφέρω το μελέτημα: «Φιλοσοφική και μισογυνική σάτιρα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο...». Υπάρχει κείμενο πάλι για τον Αλέξη Σολομό ως δραματογράφο. Τα έργα του, όπως παρατηρεί ο Πούχνερ, «προετοιμάζουν το έδαφος για τη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που θα αρχίσει τα χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου»· έτσι χαρακτηρίζει το θέατρο του Σολομού ως «ενδιάμεσο». Υπάρχει και το μελέτημα: «Η ανομολόγητη γοητεία του αντίπαλου δέους. Βασίλης Ζιώγας και Σάμουελ Μπέκετ».

Τέλος είναι και τόμοι, στους οποίους συγκεντρώνονται βιβλιοπαρουσιάσεις Ελλήνων μελετητών αλλά και βιβλιοκρισίες ή απόψεις από την πλευρά του, ξένων ερευνητών. Σ' έναν από τους τόμους πρωτοτυπεί, επανερχόμενος κιόλας στους ιδιόρρυθμους τίτλους: *Συνοχή και ρήγματα* (2005)· ο υπότιτλος εξηγεί: «Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας». Τα θέματά του, πρωτότυπα διατεταγμένα, χωρισμένα σε δύο ομάδες, αφενός Ευρώπη, αφετέρου Ελλάδα και Διασπορά των νεοτέρων χρόνων, εξετάζονται με βάση την παραδοχή, όπως γράφει, «πως κάθε απομακρύνση από την ιστορικότητα των φαινομένων και τη συγκεκριμένη τους υπόσταση οδηγεί σε ένα είδος επιστημονικοφανούς μεταφυσικής, όσα μεθοδολογικά εργαλεία και μοντέλα και να συσσωρεύει κανείς κι όσες ετερόκλητες θεωρίες και έννοιες και να επικαλείται» – μιλάει έτσι για τις θεωρίες με το δικαίωμα που του δίνει η συνεχής ενασχόλησή του και με τη θεωρία· ακόμα και για τη *Σημειολογία του θεάτρου* συνέγραψε ξεχωριστό βιβλίο (1985). Έγραψε ο Γρηγόρης Ιωαννίδης μιλώντας για το βιβλίο του *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού* (2003): «Αποτελεί ευχάριστο παράδοξο πως ο Βάλτερ Πούχνερ, ένας από τους πιο έγκυρους και σκεπτικούς σχολιαστές της σημειολογικής θεωρίας, είναι ταυτόχρονα και ο συγγραφέας της εναργέστερης, πληρέστερης και ουσιαστικότερης εισαγωγής που διαθέτει μέχρι τώρα ο ελληνικός λόγος», γι' αυτήν.

Λυπάμαι, που δεν μπόρεσα να διαθέσω λίγον έστω χρόνο στις εκδόσεις θεατρικών έργων, εντυπωσιακά σχολιασμένων, του 19^{ου} αιώνα ή και έργων από παλαιότερους αιώνες (*Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, Ανώνυμο Κρητικό Ποίημα), ή να σταθώ στις έξοχες μονογραφίες του, όπως: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Αισθητισμός και αισθησιασμός στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα, Ο Παλαμάς και το θέατρο* (1995), *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη* (1993), *Γεώργιος Βιζυηνός και το Αρχαίο Θέατρο. Λογοτεχνία και Λαογραφία στην Αθήνα της μπελ επόκ* (2002).

Όπως ανέφερα, τον τόμο *Βίος και έργο* τον συνέγραψε και εξέδωσε με αφορμή τα 60 του χρόνια. Εύλογα, συνέχιζε, τα 60 χρόνια είναι «ένα ορόσημο που ασφαλώς δεν σημαίνει την αποπεράτωση» της βιβλιογραφίας του, δηλονότι της δημιουργίας του. Μάλιστα, εκτός από την αυτονόητη συνέχιση της θεατρολογικής παραγωγής του, αποφάσισε να βρει χρόνο και –κάτι σαν θαύμα– τον βρήκε, ώστε να συγκεντρώσει και το κατεξοχήν λαογραφικό –ερευνητικό και θεωρητικό– έργο του, από το 2009, σε μian ανάλογη σειρά 14 τόμων. Δεν μίλησα ούτε γι' αυτήν, ελάχιστες νύξεις έκανα, ενώ, όπως ακούσατε, κι όπως θα δει κανείς παρακολουθώντας προσεχτικότερα τη θεατρολογική σειρά, τα λαϊκά δρώμενα είναι από τα κορυφαία θέματα και ζητήματα της όλης εργασίας του. Αποτελούν τη γέφυρα, με την οποία αυτός επικοινωνεί από τη μια στην άλλη από τις δύο επιστήμες και τανάπαλιν. Όσον αφορά τη Λαογραφία, ο Πούχνερ επιστεγάζει το έργο της δεύτερης σειράς, εκτός σειράς, μ' έναν τόμο, τυπωμένο το 2014 και με τον τίτλο *Δοκίμια για τη Λαογραφική θεωρία και την Φιλοσοφία του Πολιτισμού*, που δεν υπάρχει ανάλογη (ούτε, ίσως, θα υπάρξει ποτέ) στην Ελλάδα, αλλά και σε άλλες χώρες.

Ο Πούχνερ κατόρθωσε, τρόπον τινά, να δείξει, με την αντιστροφή των δύο λέξεων μιας πασίγνωστης ρήσης: *Theatrum mundi*, ότι το θέατρο είναι, καθ' εαυτό, ένας άλλος ολόκληρος κόσμος – υπάρχει και ο *Mundus Theatri*.

Ο δάσκαλος Βάλτερ Πούχνερ

Ιωσήφ Βιβιλάκης*

Έχω το προνόμιο να ανήκω στην πρώτη σειρά των θεατρολόγων που ψήθησαν στα τέσσερα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Από τη θέση αυτή έζησα τα πρώτα βήματα του Τμήματος και αυτό που οφείλω να κάνω τώρα, μετά από την τιμητική πρόσκληση που δέχθηκα, το να γράψω για τον δάσκαλο Βάλτερ Πούχνερ έχει μια τεράστια δυσκολία: πώς θα καταφέρω να διατυπώσω με λέξεις κάτι που είναι ένα απόλυτα βιωματικό γεγονός, μοναδικό και ανεπανάληπτο; Όπως η παράσταση, η διδασκαλία είναι αδύνατον να αναστηλωθεί και για τούτο θα προσπαθήσω να σας μιλήσω σημειώνοντας 24 βασικές αρχές που διέπουν το έργο του τιμωμένου ως δασκάλου, και σχηματίζουν ακροστιχίδα κατ' αλφάβητον, αρχές που είναι αποτέλεσμα της προσωπικής μου συμμετοχής σε όλα τα μαθήματα που δίδαξε στην πρώτη περίοδο λειτουργίας του Τμήματος 1989-1994.

Ασφάλεια

Ξεκινώ με το άλφα και το πρώτο που έχω να πω είναι ασφάλεια. Σε κάθε μάθημα κτιζόταν ένα πλαίσιο ασφάλειας. Στη διδασκαλία βρισκόταν πάντα στην κορυφή του τριγώνου εκπαιδευτής-φοιτητής-αντικείμενο διδαχής. Αυτό εσήμαινε ότι δημιουργούσε ένα περιβάλλον ελευθερίας της σκέψης, έναν ανοιχτό χώρο διαλόγου για τα μεγάλα κεφάλαια του θεάτρου, για ζητήματα ιστορίας και θεωρίας, για τη σχέση δράματος και σκηνικής πράξης, για τα διαφορετικά είδη κοινού. Στο μεγάλο θέμα του κοινού έθετε το θέατρο σκιών ως το είδος που διαφοροποιείται απόλυτα από όλα τα άλλα είδη θεάτρου.

Τώρα που το σκέπτομαι η σοφία του κυρίου Πούχνερ που την ψηλαφούσαμε στην προφορική διδασκαλία συνοδευόταν από μία σεμνότητα και έναν σεβασμό προς τους φοιτητές του. Ήμασταν εκεί και γνωρίζαμε ότι ήμασταν αποδεκτοί.

Η ασφάλεια που δημιουργούσε ο κύριος Πούχνερ ήταν αποτέλεσμα της δικής του προσωπικής ασφάλειας. Είχε να αντιμετωπίσει ένα κοινό απαιτητικό, ετερόκλητο, πολυπληθές. Τα αμφιθέατρα της Φιλοσοφικής

* Ιωσήφ Βιβιλάκης, Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

στις παραδόσεις των αρχών της δεκαετίας του 1990 ήταν γεμάτα από σπουδαστές συχνά διαφορετικών Τμημάτων και εμείς νιώθαμε μια ιδιαίτερη υπερηφάνεια που είμασταν εκεί, μέλη ενός τόσο νεοσύστατου οργανισμού. Με γονείς του Τμήματος, τον ακαδημαϊκό και ομότιμο καθηγητή Σπύρο Α. Ευαγγελάτο και τον Βάλτερ Πούχνερ, οι οποίοι ανέλαβαν τη διεύθυνσή του επί σειρά ετών από το 1990. Οι προσδοκίες μας ήταν υψηλές και τα ερωτήματα προς τους διδάσκοντες κρίσιμα.

Βάθος

Εάν η πρώτη γεύση του δασκάλου προσφερόταν στην αίθουσα διδασκαλίας, όπου ο λόγος διαμορφωνόταν μεταξύ γραπτών σημειώσεων και προφορικού αυτοσχεδιασμού, σε επίπεδο προσωπικής συνεργασίας ανακάλυπτες το βάθος του επιστήμονα. Ο καθηγητής ήταν εκεί να δουλέψει μαζί σου προσφέροντας όσα εργαλεία ήταν απαραίτητα για να προχωρήσεις σε βάθος. Να πετύχης υψηλούς στόχους.

Γνώση

Μέσα από αυτά τα εργαλεία, τη βιβλιογραφία που σου προσέφερε, άρθρα και μελέτες, λήμματα και μελετήματα διαπίστωνες μια μοναδική γνώση για το θέατρο και το δράμα, τη διεπιστημονική προσέγγιση και τη λαχτάρα για μοίρασμα της μάθησης. Τα βιβλία του κυρίου Πούχνερ είναι προορισμοί των ταξιδιών του και διηγούνται ανακαλύψεις. Ο κύριος Μερακλής, ανέφερε ήδη τους μεγάλους εκδοτικούς σταθμούς του τιμωμένου. Εδώ, ως παράδειγμα ας αναφερθεί η *Ανθολογία του Θεάτρου*, ένα έργο που δικαιώνει το θέατρο σκιών στην ιστορία του νεοελληνικού θέατρου, ή και η λαογραφική σειρά με τους 14 τόμους που ολοκληρώνεται το 2016. Σε όλα αυτά τα έργα είναι έκδηλη η αίσθηση του αναγνώστη ως συνταξιδευτή.

Διάθεση

Η σχέση που ανέπτυξε προς τους φοιτητές του ήταν αποτέλεσμα μιας διάθεσης που έβαζε στην άκρη προκαταλήψεις, προσωπικές ανάγκες, ασθένειες, νοοτροπίες. Τώρα που το βλέπω από μια άλλη πλευρά, ο κύριος Πούχνερ έβαζε στην άκρη τα ατομικά του ζητήματα, τα προβλήματα που τον βασάνιζαν για να αναδείξει όσα συνέφεραν τους μαθητές του και συντελούσαν σε μια ατμόσφαιρα λειτουργικής μάθησης.

Εκπαιδευτής

Με τον τρόπο του δημιουργούσε ένα υπόδειγμα εκπαιδευτή, ενός δασκάλου που όφειλε να είναι ηγέτης στην ομάδα του, δηλαδή στην υπηρεσία των εκπαιδευόμενων.

Ζωντάνια

Η ζωντάνια των μαθημάτων του κυρίου Πούχνερ υπήρξε ένα άλλο στοιχείο που συγκέντρωνε τον θαυμασμό μου. Και όταν λέω ζωντάνια εννοώ την παραγωγή θετικής ενέργειας, αποτέλεσμα όλης της δυναμικής της επικοινωνίας μεταξύ δασκάλου και φοιτητών, που μπορούσε να αξιοποιήσει πλήθος τεχνικών ώστε το μάθημα να είναι άμεσο, δηλαδή αποτελεσματικό, και να αισθάνεσαι ότι γίνεται προσωπικά για σένα, και, κυρίως, ότι αφορά εσένα!

Ήθος

Το ήθος του κυρίου Πούχνερ σημαίνει έγνοια. Πολλές φορές και στη διάρκεια των σπουδών μου και μετά από αυτές ο κύριος Πούχνερ λειτουργησε ως γεφυροποιός διαφορετικών απόψεων, ως ένας κρίκος που θέλει να είναι πάντα σε σύνδεση με άλλους κρίκους: στο νου του είχε πάντα το συμφέρον της ομάδας, είτε αυτή ήταν το έτος σπουδών είτε οι συνάδελφοι στο Τμήμα. Το ήθος του ήταν μια στάση ενωτική. Στο συνέδριο για το θέατρο και τη δημοκρατία σε μια κατάμεστη αίθουσα από νέους ο αγαπημένος μας κύριος Πούχνερ μάς έδωσε συμπυκνωμένα τη διδαχή της ενότητας: το έργο του μέλλοντος πρέπει να το γράψουμε όλοι μαζί. Άλλο ένα παράδειγμα προς μίμηση.

Θεατρολογία

Η Θεατρολογία και οι θεατρολόγοι οφείλουν πολλά στον κύριο Πούχνερ. Και η οφειλή αυτή είναι το συνολικό του επιστημονικό έργο για το δράμα, τους καλλιτέχνες της σκηνης, τους συγγραφείς, την ίδια την αυτοσυνειδησία της θεατρολογίας ως μιας ιδιαίτερης επιστήμης με δικά της εργαλεία που διαφοροποιείται από τη φιλολογία και την ιστορία, επιμένοντας και εστιάζοντας στο παραστασιακό γεγονός. Τα βιβλία του *Εισαγωγή στη Θεατρολογία* και τα *Θεωρητικά θεάτρου*, είναι πλέον πολύτιμα εργαλεία για τις θεατρικές σπουδές.

Ιδιωτική ζωή

Μια εξομολόγηση: ακόμη και τώρα δυσκολεύομαι να διακρίνω πού τελειώνει ο επαγγελματικός χρόνος και πού αρχίζει ο ιδιωτικός χρόνος. Εργασία και ιδιωτική ζωή στην περίπτωση του κυρίου Πούχνερ συμπλέκονται αρμονικά. Η μελέτη και η συγγραφή δεν είναι εκπληρώσεις μιας επαγγελματικής υποχρέωσης αλλά ένας τρόπος ζωής που δεν γνωρίζει στεγανά.

Κριτική

Ο Βάλτερ Πούχνερ θεωρώ ότι έχει το μεγαλύτερο ρεκόρ συγγραφής βιβλιοκριτικών στην Ελλάδα. Η πίστη μου αυτή είναι αυθαίρετη, δεν έχω συγκριτικά στοιχεία, αλλά η ποσότητα των κριτικών του μού επιτρέπει τον ισχυρισμό. Τα κείμενα αυτά δεν μας πληροφορούν μόνο ούτε μας προσανατολίζουν σε όσα συμβαίνουν στις θεατρικές σπουδές διεθνώς, αλλά μάς προσφέρουν το παράδειγμα υποδειγματικής κριτικής βιβλίου.

Λόγος

Ο λόγος του δράματος είναι στο επίκεντρο των αναζητήσεων του κυρίου Πούχνερ. Οι αναλύσεις των κειμένων, ο χώρος και ο χρόνος, οι οδηγίες, οι διάφορες μορφές της ελληνικής, ο μονόλογος και ο διάλογος, οι δραματουργικές τεχνικές, η ομοιοκαταληξία, η δημιουργία έντασης, όλα όσα συνθέτουν τον θεατρικό λόγο και την επιτελεστική του δυναμική συνιστούν μαθήματα αξεπέραστα.

Μαθητής

Μέσα από τη λειτουργία του δασκάλου τελικά ο κύριος Πούχνερ παρέμεινε μαθητής. Κάθε διδασκαλία με τη συζήτηση που ακολουθούσε ήταν μια ευκαιρία για προσωπικό αναστοχασμό και μια πρόκληση για τη διατύπωση νέων ερωτημάτων. Ο ηγέτης κρύβει έναν μαθητή που θέλει να μάθει περισσότερα, καίγεται να κατανοήσει τα φαινόμενα και τα νοούμενα.

Ντετέκτιβ

Από μια άλλη πλευρά ο κύριος Πούχνερ είναι το υπόδειγμα του ντετέκτιβ. Ένα πολύ μεγάλο μέρος του έργου του είναι πρωτότυπο. Αναφέρομαι σε κείμενα άγνωστα δραματικά έργα που πρωτοδημοσίευσε μόνος ή σε συνεργασία με κορυφαίους μελετητές, όπως ο Μανούσος Μανούσικας ή ο Νίκος Παναγιωτάκης.

Ξένος

Αυτός ο άνθρωπος με το ξενικό όνομα και επώνυμο έχει καταφέρει να γίνει ο πρεσβευτής του ελληνικού Καραγκιόζη. Στην Ελλάδα ο κύριος Πούχνερ ανακάλυψε μια νέα πατρίδα στην οποία αφιερώθηκε ολόθερμα. Το 1979 έλαβε την ελληνική υπηκοότητα «λόγω εξυπηρετήσεως εξαιρετικού συμφέροντος της Ελλάδος», σύμφωνα με την υπουργική απόφαση.

Ορειβάσι

Ο κύριος Πούχνερ με το ασκητικό σώμα έχει οργώσει την Ελλάδα, έχει διαβεί παλιά μονοπάτια, έχει σκαρφαλώσει σε απάτητες βουνοκορφές. Λες κι η ζωή του αυτή με τις πεζοπορίες και τις αναβάσεις συμπληρώνει την εργασία του που είναι αφιερωμένος: νέοι στόχοι, υπερβάσεις, νέες κατακτήσεις, Νέες ιστορίες που θέλει να αφηγηθεί.

Παράδειγμα

Όπως ανέφερα πριν η συγγραφή για τον κύριο Πούχνερ δεν είναι μια επαγγελματική ενασχόληση αλλά ένας τρόπος ζωής. Αυτό το ανακάλυψα σύντομα όταν τον πρωτοεπισκέφθηκα στο γραφείο του: ένα εργαστήριο σε κρίση, σε δημιουργική έκρηξη. Οι μεγάλοι αριθμοί στις εκδόσεις βιβλίων δεν κρύβουν επιτελεία που δουλεύουν ανώνυμα ούτε κάποια αυλή που εργάζεται μυστικά για έναν γκουρού, αλλά έναν ακάματο διάκονο του πνεύματος που δίνει το παράδειγμα του ερευνητή που θέτει πάνω από όλα το καθήκον του προς την επιστήμη. Και προς τους μαθητές του.

Ρητορική

Αυτός ο άνθρωπος έχει κατακτήσει τη ρητορική τέχνη με έναν τρόπο μοναδικό: φωνή, λέξεις και ιδέες, σωματική κίνηση, χειρονομίες και βλέμματα ταιριάζονται αρμονικά για να μεταφέρουν πειστικά τα μηνύματα του δασκάλου. Όσοι εργαζόμαστε στην εκπαίδευση γνωρίζουμε πολύ καλά τη συγγένεια μεταξύ ηθοποιού και του ρόλου που καλούμαστε να παίξουμε στη διαδικασία της μάθησης. Στην περίπτωση αυτή, στην προφορική επικοινωνία, κάθε τι οφείλει να είναι σαφές και εκφραστικό. Ο κύριος Πούχνερ καταφέρνει στη σκηνή του πανεπιστημιακού αμφιθεάτρου με τον μονόλογο ή τον διάλογο, με τις σιωπές και τις παύσεις, τις ερωτήσεις αλλά και το χιούμορ ή το σασπένς, να αποκωδικοποιεί την πληθώρα απόψεων και ιδεών για να μας δώσει την άκρη του νήματος, ένα μίτο για να προχωρήσουμε στον λαβύρινθο της βιβλιογραφίας.

Σκιές

Οι σκιές έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο για τη συγκρότηση της βιογραφίας του δασκάλου μας. Θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί και η σημαντικά εμπλουτισμένη έκδοση της διατριβής του για τον ελληνικό Καραγκιόζη (με νέα πρόσθετη εισαγωγή για την πρόσληψη και την ιστορική σημασία της, επίμετρο νεότερης βιβλιογραφίας και εκτενή επίλογο), Βιέννη 2014, που παρουσιάστηκε στη Βιέννη τον Οκτώβριο του 2015 και με μια διάλεξή του, «Χίλια χρόνια θέατρο σκιών στην ανατολική Μεσόγειο», που αντιμετωπίζει το παλαιό κείμενο του 1972, δημοσιευμένο το 1975 στο Μόναχο, ως ιστορική πλέον μελέτη που ανήκει στην ιστορία της σχετικής έρευνας για τον Καραγκιόζη, γιατί με αυτήν ξεκινά η πιο επιστημονική φάση της διερεύνησης του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Τηλεόραση

Είναι μια λέξη ανύπαρκτη.

Υπνος

Συχνά αναρωτιέμαι πόσο κοιμάται.

Φωνή

Η φωνή του δασκάλου έχει μια ιδιαίτερη μουσικότητα. Δεν είναι μόνο η γοητευτική εκφορά του λόγου αλλά και ο τονισμός, η ένταση, οι παύσεις, οι αποχρώσεις που αποκτά ο λόγος, ανάλογα την περίσταση και ανάλογα το θέμα. Άλλοτε, είναι η φωνή του ρήτορα και άλλοτε η φωνή που απαγγέλει αγαπημένους στίχους της *Ερωφίλης*.

Χαρά

Είναι το ευχάριστο συναίσθημα που σε κατακλύζει από την επικοινωνία που έχεις με τον κύριο Πούχνερ. Χαρά γιατί αισθάνεσαι ότι σε ακούει, ότι νοιάζεται ότι μπορεί να σταθεί αλληλέγγυος δάσκαλος-συνάδελφος ουσιαστικός.

Ποτέ δεν πρόκειται να ξεχάσω το μήνυμα του κυρίου Πούχνερ για τη χαρά που δίνει η δουλειά μας. Σε δύσκολες στιγμές αυτή η υπενθύμιση είναι λυτρωτική. Και ποτέ δεν θα ξεχάσω τα εμψυχωτικά μηνύματά του, όπως αυτό:

Η άνοιξη ανοίγει νέους ορίζοντες, ας τους κατακτήσουμε. Πίσω από το μέλλον είναι ένα άλλο μέλλον. Και με δύναμη θα σπρώξουμε το χρόνο μπροστά και σε άλλον. Μην υποκύψετε στο πιο απαισιόδοξο ρητό που υπάρχει: μέλλον είναι, θα περάσει.

Ψυχή

Και πριν το ωμέγα είναι η ψυχή. Όπως θα έλεγε ο Κόντογλου, ο δάσκαλός μας έχει μια ωραία ψυχή. Και σε αυτό εμπεριέχονται όσα προανέφερα.

Ωα

Ο Βάλτερ Πούχνερ, ο κύριος Πούχνερ, ο Βαλτεράκος, για όσους είχαν την ευεργεσία να είναι μαθητές του δεν υπάρχει στο περιθώριο της βιογραφίας τους, δεν είναι στην ώρα του χειρογράφου της ζωής τους, όπως οι σκηνικές οδηγίες, αλλά μέσα στη ζωή τους. Ένα πνεύμα που πνέει ανάσα ζωής σε δύσκολους χρόνους, ένα φως που διώχνει τα σκοτάδια της θλίψης, ένας δείκτης πορείας. Ένας εμπνευστής που ενδυναμώνει. Ένας δάσκαλος που σε μαθαίνει να στοχάζεσαι ελεύθερα και να ενεργείς μόνος σου για να κατακτήσεις τη γνώση.

Αγαπημένε μας κύριε Πούχνερ, σε ευχαριστούμε για όσα μας έχετε προσφέρει τα τελευταία 25 χρόνια!

Γιατί ο Καραγκιόζης;

Άννα Σταυρακοπούλου* – Γιάννης Κιουρτσάκης**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σ' ένα ζωντανό διάλογο που κάναμε ως εναρκτήρια ομιλία στο Συνέδριο, επιχειρήσαμε να απαντήσουμε σε τρία κεντρικά ερωτήματα: γιατί έχει σημασία ο Καραγκιόζης, γιατί μας τράβηξε εμάς ο Καραγκιόζης και τέλος τι έχει να μας πει και διαχρονικά και σήμερα ο Καραγκιόζης. Οι απαντήσεις επιγραμματικά είναι ότι ο Καραγκιόζης αξίζει να μελετηθεί περαιτέρω επιστημονικά, γι' αυτά που μας μαθαίνει για τη νεοελληνική ταυτότητα· μας τράβηξε για διαφορετικούς λόγους, σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες, από ανθρωπολογική και παραστασιακή σκοπιά αντίστοιχα· και τέλος, έχει σημασία γιατί δεδομένης της τρέχουσας ταραχώδους πολιτικο-κοινωνικής συνθήκης και της περιρρέουσας οικονομικής εξαθλίωσης εξακολουθεί να προσελκύει νέους (μορφωμένους και πολυσχιδείς τώρα πια) που επιθυμούν να υπηρετήσουν αυτή την τέχνη.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: λαϊκός πολιτισμός, προφορική παράδοση, νεοελληνική ταυτότητα.

ABSTRACT

In a live dialogue which inaugurated the Conference, we attempted to respond to three key questions: why does Karaghiozis matter, what attracted us to study it and, last, what is the message of the shadow theater synchronically and diachronically. In brief, the answers are that Karaghiozis deserves a more thorough and systematic scholarly study, for what it can reveal to us about Modern Greek identity; we studied the shadow theater for different reasons, at different historical moments and our approaches were mainly anthropological and performative (although we both borrowed concepts and tools from several theories); last, Karaghiozis matters, because given the current turbulent socio-political situation and the financial hardships that people are facing, it attracts once again young people (sophisticated and educated, at this point) who wish to practice the art.

KEY WORDS: popular culture, oral tradition, Modern Greek identity.

* Άννα Σταυρακοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεατρολογίας, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

** Γιάννης Κιουρτσάκης, Συγγραφέας.

Α. Σ. Ευχαριστούμε πολύ, ευχαριστώ τον Γιάννη Κιουρτσάκη και τους οργανωτές που με βάλανε σε αυτή την πολύ τιμητική θέση. Λοιπόν εμείς προσπαθώντας να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα «γιατί ο Καραγκιόζης», μέσα από ένα διάλογο ερωτήσεων και απαντήσεων, θα χωρίσουμε την κουβέντα μας σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος θα απαντήσουμε στο ερώτημα γιατί έχει σημασία ο Καραγκιόζης. Μετά θα πούμε πολύ σύντομα γιατί μας τράβηξε εμάς ο Καραγκιόζης και τέλος θα αναφερθούμε στο τι έχει να μας πει και διαχρονικά και σήμερα ο Καραγκιόζης. Δίνω τον λόγο τώρα στον Γιάννη Κιουρτσάκη.

Γ. Κ. Χαίρομαι πολύ που υπάρχει αυτό το συνέδριο. Νομίζω ότι είναι το πρώτο συνέδριο που δίνει τέτοια έκταση στο θέμα Καραγκιόζης· με τέτοια εμβέλεια. Και θα χαιρόμουν πολύ αν υπήρχε μια προβολή γενικότερη στο κοινό το μη πανεπιστημιακό, γιατί έχω την εντύπωση ότι ακόμη ο Καραγκιόζης σήμερα είναι καταφρονεμένος. Όπως ήταν και παλιότερα από τα αστικά δυτικοθρεμμένα στρώματα, παρόλο που είχε ένα ευρύτατο κοινό στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Υπάρχουν τα γνωστά στερεότυπα ότι ο Καραγκιόζης είναι τουρκοφερμένος, ότι είναι ανατολίτης, ότι είναι ραγιάς, ότι πρέπει να τον απεμπολήσουμε, να τον διώξουμε από το φαντασιακό μας. Σα να ήταν δυνατό να διώξουμε από το φαντασιακό μας κάτι το οποίο είναι στοιχειωμένο μέσα του. Νομίζω ότι όλα αυτά οφείλονται σε μια βαθύτατη άγνοια που μαρτυράει και επαρχιωτισμό τελικά, δεν συμφωνείς;

Α. Σ. Συμφωνώ ότι δεν μπορούμε να βγάλουμε από μέσα μας αυτό που είμαστε. Πιστεύω ότι έχουμε δεχθεί τη λαϊκή παράδοση και τον λαϊκό πολιτισμό άλλων χωρών, λίγο πιο ήπια και ευμενώς απ' ό,τι δεχόμαστε τον Καραγκιόζη. Οι ευρωπαϊκοί λαοί έχουν αποδεχθεί τον λαϊκό πολιτισμό τους, αυτό το κομμάτι της ταυτότητάς τους, γιατί έχουν επίγνωση ότι εκτός από τις λαϊκές τους ρίζες, η κουλτούρα τους αποτελείται και από πολλά άλλα. Κι έτσι η σχέση τους με τον λαϊκό τους πολιτισμό είναι και σεβαστική και απενοχοποιημένη. Κι έπειτα ο λαϊκός πολιτισμός είναι μια δεξαμενή χωρίς εθνικά σύνορα, τα μοτίβα και οι παραδόσεις κυκλοφορούν, αναμεταδίδονται και υιοθετούνται μέσα από μηχανισμούς πολύ πιο ευλύγιστους και «διαμπερείς» από αυτούς της επίσημης γραπτής παράδοσης.

Γ. Κ. Ακριβώς. Εξακολουθούμε να παραβλέπουμε ότι ο Καραγκιόζης είναι ένα λαϊκό θέατρο αδελφό με δεκάδες, εκατοντάδες άλλα λαϊκά θέατρα. Αυτά τα ξέρει και τα έχει πει πολύ καλά ο Βάλτερ Πούχνερ. Αυτός ο ήρωας, ο λωποδυτάκος, ο κλεφταράκος, ο αδύναμος, ο λαϊκός άνθρωπος απέναντι στην εξουσία είναι ένα σύμβολο, ένα πρόσωπο θεατρικό, το οποίο υπάρχει σε Ανατολή και Δύση· και σ' όλα τα δυτικά κουκλοθέατρα,

τα οποία τα τιμούν οι Δυτικοί. Στη Λυών όπου είχαμε βρεθεί με τον Άθω τον Δανέλλη πριν από κάποια χρόνια, είχα μιλήσει για τον Καραγκιόζη και τους είχε κάνει πολλή εντύπωση πόσο η προσέγγισή μου φώτιζε και τον δικό τους Guignol. Κάνανε ένα συνέδριο αργότερα για τον Polichinelle και τον Punch, και δημοσίευσαν στα πρακτικά και την δική μου ανακοίνωση για τον Καραγκιόζη ως ενδιάμεσο, ενώ δεν είχα συμμετάσχει σε αυτό το συνέδριο. Εκείνο που πιστεύω είναι ότι στον τόπο μας, οι ευρωλάτρες λόγοι που περιφρονούν τον Καραγκιόζη, αγνοούν πρώτα πρώτα τι σημαίνει λαϊκή δημιουργία. Αυτό είναι πάρα πολύ βασικό, καθώς μας βοηθάει να καταλάβουμε ότι, αν και ήρθε όντως από την Τουρκία, είναι τόσο ελληνικός στην Ελλάδα όσο τουρκικός είναι στην Τουρκία. Για τον απλό λόγο ότι φορτίζεται με τις αξίες και τις συμπεριφορές, τις νοοτροπίες, τις ιδεολογίες, με τον τρόπο ζωής, κοντολογίς με την κουλτούρα όλου του λαού. Μιλάμε για μια ομαδική δημιουργία που είναι η άλλη όψη του γεγονότος ότι αυτό το θέατρο μεταδίδεται και ανανεώνεται προφορικά, αναπροσαρμοζόμενο συνεχώς στις ανάγκες και στις απαιτήσεις του εκάστοτε κοινού του.

Γι' αυτό λυπάμαι πολύ που ένας διεθνής οργανισμός ταγμένος να υπηρετεί τον πολιτισμό όπως η UNESCO παρέβλεψε εντελώς, εξαιτίας της γραφειοκρατικής δομής και νοοτροπίας της, τη θεμελιακή φύση της λαϊκής δημιουργίας, η ιθαγένεια της οποίας είναι πολλαπλή. Σα να αγνοούσε πώς λειτουργούν και γονιμοποιούνται αμοιβαία οι ανθρωπίνι πολιτισμοί. Το λέω όχι ως Έλληνας, αλλά ακριβώς ως άνθρωπος του πολιτισμού, καθώς η προσωπική μου προσέγγιση στον Καραγκιόζη κάθε άλλο παρά υπαγορεύτηκε από εθνικιστικά κριτήρια. Αντίθετα, δοκίμασα να δείξω ότι το λαϊκό θέατρο μπορεί να είναι συνάμα πολυεθνικό και εθνικό, οικουμενικό και τοπικό λόγω του προφορικού χαρακτήρα και της άενης συλλογικής (ανα)δημιουργίας του από κάθε συγκεκριμένη κοινωνία που τον υιοθετεί. Αλλά το ζήτημα της UNESCO θα τεθεί και σε άλλες ανακοινώσεις του Συνεδρίου μας.

Ένα άλλο που θέλω να πω είναι ότι ο λαϊκός πολιτισμός στα τέλη του 19^{ου} και στον 20^ο αιώνα απασχολούσε την ελληνική λαογραφία, με πρώτη μέριμνα να αποδειχθεί η σχέση συνέχειας της νεώτερης Ελλάδας με την αρχαιότητα. Κι αυτό έβλαψε τον Καραγκιόζη, η σύνδεση του οποίου με αρχαία πρότυπα που επιχείρησαν αρκετοί δεν τεκμηριώθηκε ποτέ πειστικά κι έπεσε στο κενό.

Ας προσέξουμε ακόμα ότι ο Καραγκιόζης δεν είναι ένα αγροτικό δρώμενο όπως αυτά που μελετούσε η παραδοσιακή λαογραφία, αλλά ένα θέατρο που αναπτύχθηκε και καλλιεργήθηκε στα αστικά κέντρα. Αυτό

εξηγεί τις ισχυρές επιδράσεις που έχει δεχτεί από το αστικό θέατρο και, γενικότερα, από τον γραπτό, λόγιο πολιτισμό, την παρουσία της ευρωπαϊκής μουσικής στις παραστάσεις του κλπ. Από το άλλο μέρος, ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι η Ελλάδα στην οποία ανθίζει αυτό το θέαμα είναι μια βαθύτατα αγροτική χώρα, με αρχαϊκές κοινωνικές δομές, μικρό πληθυσμό και μικρά αστικά κέντρα, που βρίσκονται σε άμεση και διαρκή επικοινωνία με την αγροτική της ενδοχώρα. Δεν είναι τυχαίο ότι ο κάτοικος της πόλης Καραγκιόζης είναι ανιψιός του Μπαρμπαγιώργου, άρα έχει έρθει από το χωριό. Αυτή η εγγύτητα χωριού και πόλης αποτυπώνεται ωραία στην αιφνίδια εμφάνιση του μπάρμπα στον μπερντέ: ακούμε στα «παρασκήνια» τα κουδούνια του κοπαδιού του, τον ίδιο να «σενιαρίζεται», για να «ροβολήσει» στην πόλη και να ‘τον μπροστά στην παράγκα του Καραγκιόζη! Έτσι το ελληνικό θέατρο σκιών εμπεριέχει τόσο το δημοτικό τραγούδι, όσο και τη ζακυνθινή καντάδα του Διονύσιου ή το ρεμπέτικο του Σταύρακα και τα διαδίδει με τη σειρά του στο πανελλήνιο.

Α. Σ. Ναι βέβαια, και ταυτόχρονα πέραν του μπολιάσματος από τον λαϊκό πολιτισμό, έχει επίσης μπολιαστεί η εικαστική πλευρά του Καραγκιόζη από τη λαϊκή ζωγραφική, από όλη τη λαϊκή εικονογραφία, όλα αυτά συγχωνεύονται στον Καραγκιόζη, άρα ο ελληνικός Καραγκιόζης έχει απορροφήσει, έχει αφομοιώσει πάρα πολλές εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού.

Γ. Κ. Ακόμη γενικότερα όλη την καθημερινή λαϊκή ζωή, π.χ. τις φωνές του δρόμου και της αγοράς, όπως έλεγε ο Τσαρούχης. Και μια και αναφέρω τον Τσαρούχη, υπάρχει και η αντίστροφη πορεία: η επιρροή του Καραγκιόζη στη ζωγραφική της γενιάς του ‘30. Ο Τσαρούχης δεν μπορεί να γίνει κατανοητός χωρίς τον Matisse από τη μια και χωρίς τις αφίσες και φιγούρες του Καραγκιόζη από την άλλη.

Α. Σ. Να πούμε λίγο γιατί μας τράβηξε ο Καραγκιόζης...

Γ. Κ. Να προσθέσω κάτι ακόμα για την παχυλή άγνοια που υπάρχει γύρω από το θέμα. Ένα μεγάλο μέρος του κόσμου θεωρεί ότι ο Καραγκιόζης είναι απλώς ένας απατεώνας —ένα αρνητικό και μάλλον αντιπαθές πρόσωπο. Αλλά αυτό διαψεύδεται τόσο από την αγάπη του παλαιότερου λαϊκού κοινού για τον κωμικό του ήρωα, όσο και από το παραδοσιακό του ρεπερτόριο που οι περισσότεροι το γνωρίζουν λειψιά. Εκεί ο Καραγκιόζης αποκαλύπτεται συγχρόνως αρνητικός και θετικός: ένα θεατρικό πρόσωπο αμφίπλευρο και αμφίσημο. Είναι ικανός να παίζει όλους τους ρόλους της ανθρώπινης κωμωδίας, επαγγελματικούς και κοινωνικούς, να τους σατιρίζει και συνάμα να αυτοσαρκάζεται, γελώντας με όλους και με όλα και πρώτα με τον εαυτό του. Αλλά

κάποιες στιγμές πετυχαίνει να συμβολίσει το ίδιο το συλλογικό σώμα ολόκληρου του λαού. Π.χ. σε ένα έργο όπως *Ο Αθανάσιος Διάκος*, όπου είναι ο αχώριστος σύντροφος του ήρωα, συμμετέχει με τον κωμικό του τρόπο στον αγώνα, αυτός ο δειλός και «κυνικός» ανθρωπάκος... τρώγοντας το καταπέτασμα, αλλά και κινδυνεύοντας να σκοτωθεί από τον εχθρό. Έτσι όμως, καταφάσκει στην αρχή της αδιάκοπα ανανεούμενης ζωής, όπως αυτή συμπυκνώνεται στο φαγητό, ενάντια στη φρίκη του θανάτου που δεσπόζει στον πόλεμο. Και με αυτόν τον τρόπο μεταδίδει στο κοινό του τη χαρμόσυνη προσδοκία για την τελική νίκη του Αγώνα. Αυτή τουλάχιστον είναι η προσωπική μου ανάγνωση που εμπνέεται από τον Μπαχτίν. Εξάλλου στο έργο *Ο Χριστιανομάχος*, ο Καραγκιόζης αναδεικνύεται απροσδόκητα τόσο ηρωικός, ώστε οι σύντροφοί του τον ανακηρύσσουν... καπετάνιο, έστω κι αν αυτό το αξίωμα τον σπρώχνει σ' ένα σωρό αυθαιρεσίες με αποτέλεσμα να τον καθαιρέσουν (αυτό δεν μας θυμίζει άραγε τις διαρκείς εμφύλιες έριδες που ξεσπούσαν ανάμεσα στους οπλαρχηγούς της Επανάστασης;)

Υπάρχει λοιπόν στον Καραγκιόζη αυτή η διαρκής αμφισημία, όπως υπάρχει και το οδυσσειακό στοιχείο, η ιδιότητα εκείνη στην οποία οι αρχαίοι έδιναν το όνομα *μήτις* – αυτό το κράμα πονηριάς και φρονιμάδας. «Ο Καραγκιόζης είναι πέραν του καλού και του κακού», έγραφε ο παλιός μελετητής Giulio Caiumi. Και πράγματι, μπορεί να είναι και καλός και κακός, και έξυπνος και κουτός και σοφός και τρελός: κάτι που μας πηγαίνει στους τρελούς του Σαίξπηρ ή, ακόμα πιο πίσω, στη μεσαιωνική γιορτή των Τρελών έμβλημα της οποίας ήταν: «Όποιος είναι τρελός, είναι σοφός».

Να γιατί υποστηρίζω ότι η επίσημη παιδεία μας θα έπρεπε να σκύψει πιο βαθιά στο θέατρο σκιών και στον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα, πέρα από τις επιφανειακές προσεγγίσεις στις οποίες μας έχει συνηθίσει. Μια ανάγκη που διαισθάνονται αυθόρμητα, ακόμα και σήμερα, αρκετά νέα παιδιά. «Αυτός ο ήρωας είναι δικός μας», είπαν κάποτε στον Άθω Δανέλλη οι μαθητές κάποιου γυμνασίου.

Α. Σ. Τώρα, αφού έχουμε θίξει διάφορα – να πούμε πολύ συνοπτικά, Γιάννη, πώς φτάσαμε στον Καραγκιόζη. Αυτό θα το παρουσιάσουμε πολύ συνοπτικά γιατί οι δρόμοι από τους οποίους πήγαμε στον Καραγκιόζη, ο Γιάννης Κιουρτσάκης κι εγώ, είναι διαφορετικοί, είμαστε άλλης γενιάς, σπουδάσαμε με άλλες συνθήκες...

Γ. Κ. Προσθέτω και το διαφορετικό φύλο... Σε πρώτο κοίταγμα, τίποτε δεν φαινόταν να με προδιαθέτει γι' αυτή τη μελέτη. Σπούδασα νομικά στο Παρίσι, τέλειωσα εκεί μεταπτυχιακό και ετοιμαζόμουν να κάνω διδακτορική διατριβή και να μπω στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Έρχεται

τότε η απριλιανή δικτατορία, που ήταν για μένα ένας υπαρξιακός σεισμός και το σχέδιό μου καταρρέει: πώς να γίνω μέλος ενός δικαστηρίου ταγμένου να ελέγχει τη δημόσια διοίκηση σε ένα καθεστώς που έχει καταργήσει κάθε κράτος δικαίου; Εγκαταλείπω αυτή τη σταδιοδρομία και, βιώνοντας οδυνηρά το ναυάγιο της επίσημης Ελλάδας, στρέφομαι προς τον λαϊκό πολιτισμό. Εκεί αναζητώ το θεμέλιο του συλλογικού μας εαυτού, προσπαθώντας να δώσω μian απάντηση στο ερώτημα ποιοι είμαστε εμείς οι Νεοέλληνες και ποιος είμαι εγώ. Το έναυσμα δόθηκε λοιπόν από μια καθαρά υπαρξιακή αναζήτηση. Και κάποια στιγμή οδηγούμαι στον Καραγκιόζη (η μητέρα μου είχε σαστίσει τότε με αυτή την ολοκληρωτική στροφή μου και μου έλεγε «σε σπούδασα τόσα χρόνια για να γίνεις καραγκιοζολόγος...»). Θα μπορούσα να ενδιαφερθώ για κάτι άλλο, λόγου χάρη για το δημοτικό τραγούδι. Αλλά ο Καραγκιόζης ήταν πιο πρόσφατος, ακόμα σημερινός: υπήρχαν γι' αυτόν νωπά τεκμήρια, γραπτά και προφορικά, υπήρχαν ζωντανές παραστάσεις που παρακολουθούσα τακτικά. Μολονότι ήμουν αυτοδίδακτος και δούλεψα ως ελεύθερος σκοπευτής –ή ίσως ακριβώς γι' αυτό– η προσέγγισή μου ήταν πολύπλευρη, με όλα τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Έτσι μελέτησα τον Καραγκιόζη συγχρόνως ιστορικά, κοινωνιολογικά, θεατρολογικά, και, γενικότερα, ανθρωπολογικά. Κάποια στιγμή σκέφτηκα να εκπονήσω διατριβή μ' αυτό το θέμα. Αλλά κι αυτή η ιδέα εγκαταλείφθηκε, καθώς δεν είχα κέφι να ξαναρχίσω το Πανεπιστήμιο.

Α. Σ. Εγώ ήρθα από άλλον δρόμο. Είδα πολύ λίγες παραστάσεις θεάτρου σκιών όταν ήμουν παιδί. Άκουγα Καραγκιόζη από δίσκους 45 στροφών. Ουσιαστικά ήρθα σ' επαφή με τον Καραγκιόζη στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Εκεί διδαχτήκαμε από καθηγητές που είχαν γοητευτεί από την προφορική παράδοση σαν τον Γιάννη Κιουρτσάκη και είχαν καταπιαστεί με την επιστημονική μελέτη του λαϊκού πολιτισμού, των δημοτικών τραγουδιών, της λαϊκής μουσικής και του Καραγκιόζη. «Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας», λέει ο Σεφέρης. Κι έτσι σ' ένα σεμινάριο του Θόδωρου Χατζηπανταζή την άνοιξη του 1985, πρωτοδιάβασα τη δουλειά του Γιάννη Κιουρτσάκη, του Γρηγόρη Σηφάκη, του Βάλτερ Πούχνερ και άλλων. Επιτρέψτε μου να πω εδώ ότι ήταν πολύ τολμηρό εκ μέρους σας, κύριε Πούχνερ, και πολύ γοητευτικό ότι μυηθήκατε ουσιαστικά στο νεοελληνικό θέατρο και στον νεοελληνικό πολιτισμό μέσω του Καραγκιόζη, καθώς η διατριβή σας, δηλ. το επιστημονικό σας ξεκίνημα, είχε ως θέμα το ελληνικό θέατρο σκιών.

Μετά αποφάσισα να πάω στο Harvard, όπου υπήρχε και υπάρχει ένα πολύτιμο αρχείο μαγνητοφωνημένων παραστάσεων Καραγκιόζη,

που είχαν καταγραφεί στα χρόνια της δικτατορίας και μεταφερθεί στην Αμερική. Παρεκκλίνοντας λίγο εδώ, επιτρέψτε μου να σας περιγράψω τις αντιδράσεις του δικού μου πατέρα, που ήταν ανάλογες με τις αντιδράσεις της μητέρας του Γιάννη. «Μα παιδί μου, πας στο Harvard για να σπουδάσεις Καραγκιόζη;» μου έλεγε, έχοντας αφομοιώσει κι εκείνος τις ενστάσεις της επίσημης κουλτούρας απέναντι στο θέατρο σκιών. Το επίκεντρο της μελέτης μου ήταν η προφορική σύνθεση, καθώς το υλικό μου μου έδινε την ευκαιρία να εξετάσω πώς οι καραγκιοζοπαίχτες συνθέτουν την παράστασή τους. Αυτό που τότε με δυσκόλεψε πολύ ήταν ότι η έρευνα και η συγγραφή της διατριβής μου γινόταν στο πλαίσιο ενός αμερικάνικου πολυπολιτισμικού ακαδημαϊκού περιβάλλοντος. Το κοινό που έχει η προσέγγισή μου και η προσέγγιση του Γιάννη είναι ότι βλέπουμε τον Καραγκιόζη με μια εξωτοπική ματιά. Έχουμε χρησιμοποιήσει δύο ξένες θεωρίες: ο Γιάννης τον Μιχαήλ Μπαχτίν στο βιβλίο του *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, εγώ τη θεωρία της προφορικής σύνθεσης του A. B. Lord. Η θεωρία των Parry και Lord για την προφορική σύνθεση των επών που είχε ήδη επηρεάσει την ελληνική βιβλιογραφία της προφορικής παράδοσης, με βοήθησε να βρω μια μέθοδο προσέγγισης των μαγνητοφωνημένων παραστάσεων.

Γ.Κ. Να προσθέσω κάτι. Κι εγώ εμπνεύστηκα από τη θεωρία της προφορικής σύνθεσης που είναι κεντρικό θέμα στο βιβλίο μου *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*. Επίσης έμαθα πολλά από τον Βάλτερ Πούχνερ. Είχα προμηθευτεί τη διδακτορική του διατριβή για τον Καραγκιόζη και έκανα μια σειρά μαθημάτων με γερμανόφωνο καθηγητή που τη συνόψισε σε αδρές γραμμές για μένα. Θυμάμαι ακόμα μια ανακοίνωσή του, στην Δ' Διεθνή Συνάντηση του Μεσαιωνικού και Λαϊκού Θεάτρου στη Ζάκυνθο στα 1976, που είχε για θέμα τη βαθιά επικοινωνία του καραγκιοζοπαίχτη με το κοινό του. Ήταν ένα ισχυρό κίνητρο για τη δουλειά μου. Εκείνα τα χρόνια φουντώνει το επιστημονικό ενδιαφέρον για τον Καραγκιόζη, με τις εργασίες του Θόδωρου Χατζηπανταζή, και του Γρηγόρη Σηφάκη και άλλων, στους οποίους αναφέρθηκε προηγουμένως και η Άννα.

Αλλά και πολύ παλαιότερα, ο πρώτος που αφιέρωσε μια μελέτη στον ελληνικό Καραγκιόζη (κι αυτό είναι πολύ χαρακτηριστικό) ήταν πάλι ένας Ευρωπαίος, ο Γάλλος Louis Roussel. Και, απ' όσο ξέρω, το πρώτο κείμενο για το θέατρο σκιών που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Λαογραφία* στα 1921, ήταν ακριβώς μια βιβλιοκρισία γι' αυτή τη μελέτη από τον καθηγητή της λαογραφίας Στίλπωνα Κυριακίδη.

Ζωηρό ενδιαφέρον έδειξαν από παλιά και οι ξένοι θεατράνθρωποι. Ο Σπύρος Μελάς αναφέρει τον διάσημο σκηνοθέτη και ηθοποιό Αντουάν, ο οποίος χαρακτήριζε τον Καραγκιόζη ως το εθνικό θέατρο των Ελλήνων. Στα 1955, όταν το Εθνικό Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας ήρθε στην Αθήνα ο Ζαν Βιλάρ και ο Ζεράρ Φιλίπ γοητεύτηκαν από τον Καραγκιόζη του Σπαθάρη. Όσο για τον Αντουάν Βιτέζ, γνώριζε επίσης καλά το θέατρο σκιών.

Α. Σ. Ας περάσουμε στο τελευταίο μας θέμα: τι μάθαμε από τον Καραγκιόζη;

Γ. Κ. Εδώ θα είχαμε πάρα πολλά να πούμε, που υπερβαίνουν τον χρόνο αυτής της συζήτησης. Και πρώτα πρώτα τι μας έμαθε, τι μας μαθαίνει, για τον τόπο μας. Μιλάμε ουσιαστικά για ένα σχολείο ταπεινότητας και αυτογνωσίας.

Θα είμαι σχηματικός. Πάρτε, για παράδειγμα, την παράγκα του Καραγκιόζη. Έτσι που στέκει απέναντι στο μεγαλόπρεπο σεράι, ενσαρκώνει –όπως το βλέπουν όλοι– τον κόσμο του λαουτζίκου απέναντι στην εξουσία, του αδύνατου απέναντι στον ισχυρό, της φτωχολογιάς απέναντι στον πλούτο. Ιδού, επομένως, ένα κοινωνικό, ταξικό σύμβολο. Πέρα όμως από αυτό, το λαϊκό κοινό του Καραγκιόζη, το οποίο έχει αμεσότερη εξοικείωση με τη θεατρική του γλώσσα, διαισθάνεται, νομίζω, ότι αυτή η παράγκα αποτυπώνει κάτι πολύ γενικότερο: μια εικόνα ολόκληρης της νεοελληνικής κοινωνίας, όπως τη βιώνει στο πετσί του ο Έλληνας, με τη δομική αστάθεια, την ανασφάλεια, την αβεβαιότητα που τη χαρακτηρίζουν διαχρονικά εδώ και δύο αιώνες. Αυτή η παράγκα είναι μονίμως ετοιμόρροπη. Ο Καραγκιόζης προσπαθεί κάποτε να τη στηρίξει με ένα... σπιρτόκουτο: τυπικό δείγμα της προχειρότητας και της τσαπατσουλιάς που κυριαρχούν στην καθημερινή ζωή μας. Η στέγη της είναι τρύπια: όταν βρέχει, ο Καραγκιόζης και η φαμίλια του βγαίνουν έξω για να βρέχονται, λέει, πιο... στρωτά.

Αλλά, κατά παράδοξο τρόπο, η παράγκα έχει και έναν αντιστασιακό συμβολισμό. Στην παράσταση του Μιχόπουλου *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*, το θηρίο σήκωνε την παράγκα στον αέρα και την πήγαινε προς τη σπηλιά του. Τότε όλη η καραγκιοζοοικογένεια πηδούσε πάνω στο θεριό με τα μόνα «όπλα» που διέθετε: λίγα κεραμίδια, λίγα σανίδια και το γνωστό καταβρεχτήρι. Με αυτά χτυπούσαν το θεριό και κατόρθωναν να σώσουν την παράγκα και να την ξαναβάλουν στη θέση της. Ίσως να μυθοποιώ –γιατί ξέρω πως αυτή η άποψη αμφισβητείται– όμως, προσωπικά, βλέπω πάντα σ' αυτή τη σκηνή τον «αντιστασιακό χαρακτήρα της νεοελληνικής ιστορίας» για τον οποίο έχει μιλήσει ο Σβορώνος.

Οπωσδήποτε, το θηρίο μπορεί να συμβολίζει στα μάτια του κοινού πολλά διαφορετικά πράγματα: μια θεομηνία ή μιαν ανθρωπογενή καταστροφή: έναν πόλεμο, την Κατοχή, μια δικτατορία, μια οικονομική κρίση...

Α. Σ. Ωστόσο, αυτός που εξοντώνει το θηρίο δεν είναι ο Καραγκιόζης· είναι ο Μεγαλέξανδρος. Εδώ, νομίζω ότι βλέπουμε μια καραγκιοζική αποτύπωση αυτού που έχει πάντα βοηθήσει την Ελλάδα, του δυνατού χαρτιού της, όπως λένε οι μελετητές, δηλ. του αρχαίου παρελθόντος. Με την εισαγωγή του θαυματουργού άγιου/ήρωα Μεγαλέξανδρου, οι λαϊκοί καλλιτέχνες φτιάχνουν πλοκές/χνάρια που συγκλίνουν με πρόσφατες απόψεις ιστορικών και πολιτικών επιστημόνων για τη νεότερη Ελλάδα, όπως ο Κώστας Κωστής στα *Κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας* ή ο Στάθης Καλύβας στο *Καταστροφές και θρίαμβοι*, που υποστηρίζουν ότι η σύνδεση της νεότερης Ελλάδας με το αρχαίο της παρελθόν της έχει εξασφαλίσει μια καλύτερη μοίρα από τα άλλα βαλκανικά κράτη, πρώην επαρχίες της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Έτσι στον Μεγαλέξανδρο/αρχαίο παρελθόν έχουμε ένα σύμβολο που μπήκε στην επιχειρηματολογία των ευρωπαίων αξιωματούχων ακόμη και στις διαπραγματεύσεις του «καυτού» καλοκαιριού του 2015 (βλ. δηλώσεις Γιούνκερ «η Ελλάδα είναι η Ευρώπη, η Ευρώπη είναι η Ελλάδα»).

Γ. Κ. Το πιο ενδιαφέρον για μένα είναι ότι ο Καραγκιόζης μάς δίνει μια διαρκέστερη, διαχρονική εικόνα της νεοελληνικής κοινωνίας. Ότι κατορθώνει να συμβολίζει, πέρα από κάθε ιδεολογία, πέρα από τις επιμέρους, συχνά αλληλοσυγκρουόμενες, ακαδημαϊκές «αναγνώσεις» της νεοελληνικής ιστορίας τη μονιμότερη συνθήκη και τις συνεχείς αντιφάσεις του συλλογικού μας βίου. Φυσικά, συμφωνώ μαζί σου ότι σ' αυτό το έργο, βλέπουμε ολοκάθαρα την αδυναμία του Καραγκιόζη να εξουδετερώσει το θηρίο –ό,τι κι αν συμβολίζει τούτο– που απειλεί να τον αφανίσει. Χρειάζεται πάντα κάποιον σωτήρα, έναν από μηχανής θεό, τη βοήθεια που έρχεται από πάνω. Αλλά αυτό δεν αναιρεί, κατά τη γνώμη μου, το αντιστασιακό ήθος του κωμικού μας ήρωα, που απορρέει πρώτα από την αδήριτη ανάγκη να επιβιώσει σ' έναν αδυσώπητο κόσμο. Θα ξαναπώ ότι σ' αυτό το πρόσωπο συνδυάζονται τα πιο αντιφατικά στοιχεία. Φτάνει να μπορούμε να «διαβάσουμε» σωστά αυτό που, πιστεύω, διαισθάνεται αυθόρμητα το λαϊκό κοινό.

Εξάλλου ο Καραγκιόζης είναι παρών στη συλλογική μας φαντασία και πέρα από το θέατρο σκιών. Το διαπιστώνουμε και σήμερα στις γελοιογραφίες του τύπου ή στα ανέκδοτα που κυκλοφορούν ανάμεσά μας. Το ίδιο και παλαιότερα στα λαϊκά φυλλάδια με υποτιθέμενα έργα του, τα οποία χαρακτηρίζω ως νόθα, γιατί δεν αναπαράγουν παραστάσεις που έγιναν πραγματικά. Για παράδειγμα, σε κάποια φυλλάδια του μεσοπολέμου ή

του μεταπολέμου, η παράγκα μετουσιώνεται σε κεντρικό πρόσωπο του «έργου». Έχω υπόψη μου δύο από αυτά, υπογραφόμενα από κάποιον Μίμη Ντάβα, ο οποίος, απ' όσο μπορώ να ξέρω, ήταν ανύπαρκτος ως καραγκιοζοπαίχτης. Στο πρώτο, που έχει τον τίτλο *Ο Καραγκιόζης ξενοδόχος*, η παράγκα έχει μετατραπεί σε... πολυτελές ξενοδοχείο πέντε αστέρων (καταλαβαίνουμε ότι οι πελάτες κοιμούνται με θέα τον έναστρο ουρανό). Εκεί καταφθάνουν όλοι οι γνωστοί μας τύποι, ξαπλώνουν ο ένας πάνω στον άλλον, ώσπου κάποια στιγμή το «ξενοδοχείο» καταρρέει. Γκροτέσκα απεικόνιση μιας τυπικά νεοελληνικής «επιχείρησης». Στο ίδιο καλούπι είναι και το δεύτερο: *Ο Καραγκιόζης ξεναγός*, όπου η παράγκα επιδεικνύεται στους ξένους τουρίστες ως... αρχαίο μνημείο, ενώ η Αγλαΐα και το Κολλητήρι παριστάνουν... κλασικά αγάλματα. Ώσπου καταφθάνει ο Μπαρμπαγιώργος, δίνει μια με τη μαγκούρα του στο «μνημείο» κι εκείνο πέφτει πάνω στον κόσμο.

Ιδού ο σκληρός καθρέφτης της κοινωνίας μας, στον οποίο αυτή η ίδια αρνείται πολύ συχνά να δει το πρόσωπό της, ιδιαίτερα όταν αποστρέφεται με βδελυγμία τον Καραγκιόζη. Κι όμως, ο Σεφέρης είχε την παρηρσία να αναγνωρίσει στα χρόνια της γελοίας δικτατορίας των κολονέλων, πως «είμαστε η χώρα του Καραγκιόζη». Από τη μεριά του, ο Σπύρος Μελάς, όσο ρηχί κι αν ήταν η προσέγγισή του στο θέατρο σκιών, διέκρινε σωστά τον αμφίπλευρο χαρακτήρα του Καραγκιόζη όταν έβλεπε στο πρόσωπό του τον «Ρωμιό, [τη] Ρωμιοσύνη με όλα τα ελαττώματα και τα προτερήματά της».

Α. Σ. Να πούμε ακόμα πώς και γιατί μας αφορά σήμερα ο Καραγκιόζης και να κλείσουμε με αυτό.

Γ. Κ. Στη δεκαετία του '80, έβλεπα το μέλλον του Καραγκιόζη πολύ αμφίβολο, καθώς δεν ήταν πια η λαϊκή, δηλαδή ομαδική, δημιουργία που υπήρξε παλαιότερα. Και πράγματι, μια τέτοια δημιουργία δεν μπορεί να λειτουργήσει όπως στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, όταν η ελληνική κοινωνία ήταν στην πλειοψηφία της αναλφάβητη και ο Καραγκιόζης αποτελούσε όχι μόνο την καθημερινή της εφημερίδα, αλλά και ένα κοσμαγάπητο θέαμα που ζυμωνόταν με την καθημερινή λαϊκή ζωή στις γειτονιές των πόλεων και στα χωριά.

Ωστόσο, σήμερα, διαπιστώνω, με μια διάθεση αυτοκριτικής, ότι ο Καραγκιόζης είναι πάντα ζωντανός. Υπάρχουν ταλαντούχοι νέοι καραγκιοζοπαίχτες που επινοούν στις παραστάσεις τους ωραία ευρήματα: καλαμπούρια, κωμικές καταστάσεις, σκηνές, φιγούρες... Το ζήτημα είναι αν αυτά μπορούν να φορτιστούν από ένα ευρύτερο κοινό ώστε να συγκροτήσουν ομαδικό έργο.

Ένα παράδειγμα. Στην παράσταση του Άθου Δανέλλη, *Ο Καραγκιόζης και η Τρόικα*, ο κωμικός μας ήρωας λέει το εξής καταπληκτικό: «Εγώ το ξέρω ότι λεφτά υπάρχουν, αλλά τα λεφτά δεν ξέρουν ότι υπάρχω εγώ». Είναι ένα εύρημα του Άθου Δανέλλη, αλλά ταυτόχρονα βρίσκεται απολύτως μέσα στο λαϊκό πνεύμα του Καραγκιόζη. Αυτό λοιπόν το τόσο εύστοχο αστείο προσφέρεται στο κοινό. Αλλά το κοινό μπορεί να κάνει κάτι ώστε να το προχωρήσει παραπέρα; Παλαιότερα, αυτό συνέβαινε: ένα πετυχημένο καλαμπούρι περνούσε από τον ένα καραγκιοζοπαίκτη στον άλλον, καθώς η προφορική δημιουργία αγνοεί την πνευματική ιδιοκτησία, προάγοντας αντίθετα ένα είδος πνευματικής κοινοκτημοσύνης και τελικά γινόταν –όταν γινόταν– αποδεκτό από το ευρύτερο κοινό του θεάτρου σκιών. Αυτή ακριβώς η αποδοχή ολοκλήρωνε τη συλλογική δημιουργία, δίνοντας στο προσωπικό εύρημα νέες διαστάσεις. Ο τελικός φορτιστής ήταν η ίδια η ομάδα. Σήμερα υπάρχει κάτι τέτοιο;

Α. Σ. Ο φορτιστής είναι η Ελλάδα της κρίσης...

Γ. Κ. Υπάρχει επίσης η δύναμη της παράδοσης που επιβάλλει στον καραγκιοζοπαίκτη να της υποταχτεί. «Ο Καραγκιόζης δεν σε αφήνει να πεις κάτι έξω από τη γλώσσα του», λέει ο Άθως Δανέλλης. Αυτό ακριβώς φανερώνεται στο παράδειγμα που έδωσα.

Α. Σ. Είναι φανερό ότι ο Καραγκιόζης αφορά πολλούς ανθρώπους σήμερα και πρώτα-πρώτα πολλούς νέους. Βλέπουμε παιδιά, όπως ο Νίκος Τζιβελέκης, που σπουδάζουν θέατρο στο πανεπιστήμιο να μαθαίνουν και Καραγκιόζη. Επίσης υπάρχουν πολλοί νέοι μορφωμένοι που έχουν τελείως άλλα ενδιαφέροντα (όπως ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής που είναι ναυπηγός μετεκπαιδευμένος στην Ολλανδία) αλλά παθιάζονται με την τέχνη του Καραγκιόζη. Σκέφτομαι ότι ο πολυπολιτισμικός μπερντές του Karagöz που μας ήρθε από την Κωνσταντινούπολη με τις πολλές εθνικές κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως αυτές αποτυπώνονται στα πρόσωπα του τουρκικού θεάτρου σκιών, μετατράπηκαν στον δικό μας σε τύπους που εκπροσωπούσαν πρόσωπα προερχόμενα από τις διάφορες γεωγραφικές περιοχές της Ελλάδας. Και αναρωτιέμαι μήπως, χάρη στους νέους καραγκιοζοπαίχτες, μπορεί να συμπεριλάβει και τους ξένους της πολυπολιτισμικής Ελλάδας του σήμερα, που κι αυτοί υπομένουν μαζί μας την κρίση· με άλλα λόγια, να βάλει μέσα του κάθε πικραμένο σ' αυτόν τον τόπο. Ο Καραγκιόζης – ο ελληνικός Καραγκιόζης ειδικά – έχει δείξει πολύ μεγάλη ευλυγισία, που του δίνει την ικανότητα να εξελίσσεται δυναμικά. Πιστεύω λοιπόν ότι μπορεί να πει κάτι καινούργιο για όλον αυτόν τον κόσμο που αποτελεί την Ελλάδα του σήμερα.

Γ. Κ. Συμφωνώ. Ο Καραγκιόζης ήταν εξαρχής ένα ωραίο παράδειγμα πολιτισμικής δημοκρατίας «του λαού, από τον λαό, για τον λαό» (για να θυμηθούμε τον ορισμό του Λίνκολν για την πολιτική δημοκρατία) κάτι που ένιωθε βαθιά το κοινό του στα χρόνια της ακμής του είδους. Αλλά νομίζω ότι και σήμερα μπορεί να γεννήσει κάποια φυτώρια αγοράς, με την αρχαία σημασία της λέξης. Αυτή είναι η ελπίδα μου, όταν τον βλέπω να περιοδεύει από επαρχία σε επαρχία και από χωριό σε χωριό, χαρίζοντας το γέλιο σε ένα ετερόκλητο κοινό.

Ιστορία του ελληνικού Θ.Σ.

Διαβόλου κατορθώματα στο ελληνικό θέατρο σκιών

Ιωάννα Παπαγεωργίου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η φιγούρα του Διαβόλου εμφανίζεται στον μπερντέ άλλοτε ως ένας άλογος δαίμονας που αποκτηνώνει τους ανθρώπους, άλλοτε ως ο «πειράζων» Σατανάς της Καινής Διαθήκης που παρασύρει τα θύματά του στην κόλαση και κάποτε ως όργανο εκδικητικού πάθους. Σπανιότερα μπορεί και να πέσει θύμα της πονηρίας του Καραγκιόζη. Η παρουσία του συνδέεται τόσο με τις υπαρξιακές ανησυχίες του κοινού για τη σωτηρία της ψυχής όσο και με τον προβληματισμό γύρω από ζητήματα κοινωνικού περιεχομένου, όπως η χαρτοπαιξία, η γυναικεία σεξουαλικότητα, η ζήλια, η επιδίωξη εύκολου χρήματος και καταξίωσης, η ένταξη ενός νέου ανθρώπου στην κοινωνία των ενηλίκων και η ανδρική βία. Η ισχύς του υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνάμεις και οδηγεί στην καταστροφή, αν δεν επιδιωχθεί η συνδρομή της Εκκλησίας ή του Θεού.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Διάβολος, Θρησκεία, Χαρτοπαιξία, Παραμύθια, Κουκλοθέατρο

ABSTRACT [The Devil's deeds in Greek Shadow Theatre]

This paper explores the presence of Satan in Karaghiozis plays, investigating his functions in the plot and decoding the social and existential connotations of his roles. The Devil works in diverse ways among Karaghiozis plays, due to the diverse sources of the plays. He may be a djin, a tempting force or an agent of destruction. Occasionally he becomes the object of Karaghiozis' tricks, but more often than not his power is so devastating that it requires the intervention of the Church or an agent of God to counter. His presence may provide an insight to the metaphysical anguishes of the spectators, and brings forward the central issue of individual responsibility versus evil on the social level. Potential domains of moral corruption include sins such as greed, gambling, female lust, and jealousy, as well as more general themes such as coming of age, and male violence.

KEY WORDS: Devil, Religion, Gambling, Fairy tales, Puppet theatre

* Ιωάννα Παπαγεωργίου, Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών. Επιστημονική υπεύθυνη του ερευνητικού έργου «Το δραματολόγιο του θεάτρου Σκιών στην Πάτρα του Μεσοπολέμου (1922-1940)» [2010-2013], Πρόγραμμα "Κ. Καραθεοδωρή", Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Πατρών.

«[Κ]αὶ ἐβλήθη ὁ δράκων, ὁ ὄφις ὁ μέγας ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὄλην, ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν, καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ μετ' αὐτοῦ ἐβλήθησαν [...] ἐβλήθη ὁ κατήγορος τῶν ἀδελφῶν ἡμῶν, ὁ κατηγορῶν αὐτῶν ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ ἡμῶν ἡμέρας καὶ νυκτός».¹

Ἡ παρουσία του υπερφυσικοῦ στοιχείου στις παραστάσεις του ελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν εἶναι ιδιαίτερα έντονη. Θαύματα, βρικόλακες, λυκάνθρωποι, μάγισσες, ἀόρατοι ἄνθρωποι, διάβολοι, ἄγγελοι, τέρατα, σκελετοί, φαντάσματα καὶ στοιχειωμένοι καπετάνιοι παρουσιάζονται ἐπὶ σκηνῆς γιὰ νὰ προσφέρουν θέαμα καὶ αγωνία στους θεατές. Ἡ εἰσήγηση επικεντρώνεται στην παρουσία του ἴδιου του Διαβόλου καὶ ἐξερευνά τις “κατηγορίες” του στον μικρόκοσμο του ελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν, καθὼς καὶ την οντολογικὴ καὶ κοινωνικὴ σημασία τους.² Ἐπειδὴ ὁμως αντικείμενο διερεύνησης εἶναι μιὰ προφορικὴ μορφή τέχνης, ὅπου ἐκ τῶν πραγμάτων κυριαρχοῦν οἱ διαρκεῖς παραλλαγές, ἡ ἀνάλυση ἀναγκαστικὰ θὰ περιοριστεῖ στην ἐρμηνεία τῶν θεματικῶν ἐπιλογῶν καὶ τῶν μοτίβων. Δεν θὰ ἐξεταστεῖ τὸ καθαυτὸ περιεχόμενο τῶν ἐργῶν διεξοδικά, ἀφοῦ οἱ ελάχιστες σωζόμενες καταγραφές πιθανότητα δεν εἶναι εἶναι ἀντιπροσωπευτικὲς του συνόλου.

Ἀν ἐξαίρεθῆ τὸ φίδι ἢ δράκος του ἐργου που μεταπολεμικὰ καθιερώθηκε με τὸν τίτλο *Ὁ Μεγαλέξανδρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι*,³ ἡ παλαιότερη μνεία δαιμονικῆς μορφῆς σε παράσταση Καραγκιόζη γίνεται τὸ 1894 καὶ ἀφορὰ στο τζίνι του *Μαγεμένου δέντρου*, που κληροδοτήθηκε ἀπὸ τὸν οθωμανικὸ Karagöz.⁴ Μέσα στα ἐπόμενα δύο χρόνια θὰ ἐπιστρατευτεῖ ο

¹ (Ἀποκάλυψις Ἰωάννου, ΙΒ', 10).

² Στην ἐρευνα δεν συμπεριλήφθηκαν ἐργα με υπερφυσικὰ ὄντα καὶ πρόσωπα που ἡ παράδοση ἔχει συνδέσει με τὸν Σατανά (Stewart 1991, 148, 150-51, 153). Ἡ διερεύνηση του υπερφυσικοῦ στοιχείου στον καραγκιόζη υπερβαίνει τὰ ὅρια μιᾶς ἀπλῆς ἀνακοίνωσης. Σχετικὲς φηγοῦρες βρίσκουμε στα ἐργα *Ὁ βρυκόλακας*, *Ὁ στοιχειωμένος καπετάνιος*, *Ὁ στοιχειωμένος καλόγερος*, *Ὁ Καραγκιόζης πλοίαρχος*, *Ἡ ὀρφανὴ τῆς Χίου* καὶ *Ἡ μάγισσα τῆς Αἰγύπτου*.

³ Οἱ ἀγγελίες παραστάσεων στον τύπο τῆς Πάτρας του Μεσοπολέμου τὸ ἀνέγραφαν πιο συχνὰ με τὸν τίτλο *Ὁ βόας τῆς Αἰφρικής* καὶ ποτὲ ὡς *Ὁ Μεγαλέξανδρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι* (βλ. τὸ ἀρχεῖο παραστάσεων του ἐρευνητικοῦ ἐργου «Τὸ δραματολόγιο του θεάτρου σκιῶν στην Πάτρα κατὰ τὴν περίοδο του Μεσοπολέμου»). Σχετικὸ τίτλο ἐπέλεξε καὶ ὁ Μ. Ξάνθος γιὰ τὸ φυλλάδιό του (*Ὁ μέγας βόας τῆς Αἰφρικής*). Στην *Ἐστία* (Ἀνώνυμος, 3/10/1905) ἀναφέρεται ἀπλὰ ὡς *Φίδι*. Ὁ Α. Μόλλας τὸ ἐπαίριε με τὸν τίτλο *Τὰ ἐπτά θηρία* (Ἰερωνυμίδης 2003, 302-4) καὶ ὁ Ι. Μουστάκας τὸ δημοσίευσε ὡς *Ὁ Καραγκιόζης καὶ τὰ ἐπτά θηρία*.

⁴ Βλ. περιγραφή τῆς παράστασης του *Μαγεμένου δέντρου* σε μάντρα τῆς Βάθης, μάλλον ἀπὸ τὸν καραγκιόζοπαίχτη Ἰωάννη Ρούλια (Ζέφυρος, 7/8/1894). Γιὰ τὸ τζίνι στον οθω-

ίδιος ο Διάβολος για να ταραξει ακόμα πιο πολύ το ανήσυχο σύμπαν του μπερντέ.⁵ [Εικ. 1]



Εικ. 1: Σχέδιο φιγούρας Διαβόλου από το φυλλάδιο Κ. Γανιός, *Ο καπετάν Στράτος*, Αθήνα, Α. Γελανταλής και Σια, χχ. [Βιβλιοθήκη Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών]

μανικό Karagöz, βλ. And 1979, 30, 47-48, 58-59, 68, 79, 82-83. Για τον Διάβολο και το τζίνι στην οθωμανική θρησκεία, βλ. Elias 2005, 57-58, 62, 108.

⁵ Ο ανταποκριτής της εφημερίδας *Παλιγγενεσία* με το ψευδώνυμο "Δικ" περιγράφει τις παραστάσεις άγνωστου παραγκιοζοπαίχτη στο Μαρούσι το 1896, στις οποίες ο «Διάβολος κυριαρχεί και το ανηλεές ξυλοκόπημα». Στις εφημερίδες της Πάτρας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου αναγγέλθηκαν τουλάχιστον 94 παραστάσεις που περιείχαν τη φιγούρα του Σατανά σε σύνολο 1971 καταγεγραμμένων παραστάσεων με γνωστό ή σχετικά γνωστό περιεχόμενο.

Το ελληνικό θέατρο σκιών εξέφραζε άμεσα τις αντιλήψεις των θεατών λόγω της ζωντανής αλληλεπίδρασης κοινού και καραγκιοζοπαίχτη στη διαμόρφωση της παράστασης. Κρίνοντας λοιπόν από τις ποικίλες λειτουργίες που επιτελεί ο Διάβολος στις παραστάσεις καταλαβαίνουμε ότι η μορφή του «είχε πολλά ποδάρια» στο φαντασιακό του κοινού. Η μελέτη των σωζόμενων κειμένων ή καταγραφών υποδεικνύει ότι η επιβολή και οι δυνατότητες του Διαβόλου δεν είχαν ενιαίο χαρακτήρα, ίσως εξαιτίας του πλούτου των παραδόσεων που ενσωματώθηκαν στον καραγκιόζη. Στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης φιγούρας συναντήθηκαν οι λαϊκές αφηγήσεις της ελληνικής παράδοσης, τα συναξάρια, οι αγιογραφίες, τα δυτικής προέλευσης λαϊκά θεάματα (και ιδιαίτερα του Φασουλή), ο οθωμανικός πρόγονος του είδους, τα λαϊκά μυθιστορήματα και πιθανόν ο κινηματογράφος [Εικ. 1].

Με χρονικά όρια αναφοράς το διάστημα από το 1894 έως το 1975, στα έργα και στις παραστάσεις του καραγκιόζη εντοπίστηκαν έως τώρα τέσσερις κατηγορίες λειτουργιών του Διαβόλου.

Η παλαιότερη γνωστή λειτουργία είναι αυτή της άλογης δαιμονικής δύναμης στο *Στοιχειωμένο δέντρο* (1894). Το έργο μεταφέρει ισλαμικές αντιλήψεις για υπερφυσικά όντα που τοποθετούνται μεταξύ Θεού και ανθρώπων. Ο δαίμονας είναι τζίνι που στην εξελληνισμένη μορφή του έργου μετατρέπεται σε διάβολο ή φίδι ή δαιμόνιο και στοιχειώνει ένα δέντρο. Δρα σχεδόν μηχανικά εξαφανίζοντας τους ανθρώπους ή μεταμορφώνοντάς τους σε ζωόμορφες υπάρξεις.⁶ Κατά την Αικατερίνη Μυστακίδου, η μεταμόρφωση σε ζώο λειτουργεί ως πηγή κωμικότητας, καθώς ξεγελιούνται οι προσδοκίες του θεατή.⁷ Εντούτοις μπορεί να εκληφθεί και ως υπενθύμιση της ζωικής καταγωγής των ανθρώπινων ενστίκτων. Ο Διάβολος, στο δυτικό κουκλοθέατρο αλλά και στην ελληνική παράδοση, συνδεόταν πάντα με ορισμένα ζώα και ερπετά.⁸

Μια δεύτερη κατηγορία λειτουργιών του Διαβόλου, και η πλέον διαδεδομένη, είναι αυτή του «πειράζοντος» Σατανά των Ευαγγελίων που караδοκεί την κατάλληλη στιγμή για να σκανδαλίσει τον άνθρωπο.⁹ Ο πειρασμός συχνά συνδυάζεται με τη φαουστική συμφωνία αίματος με

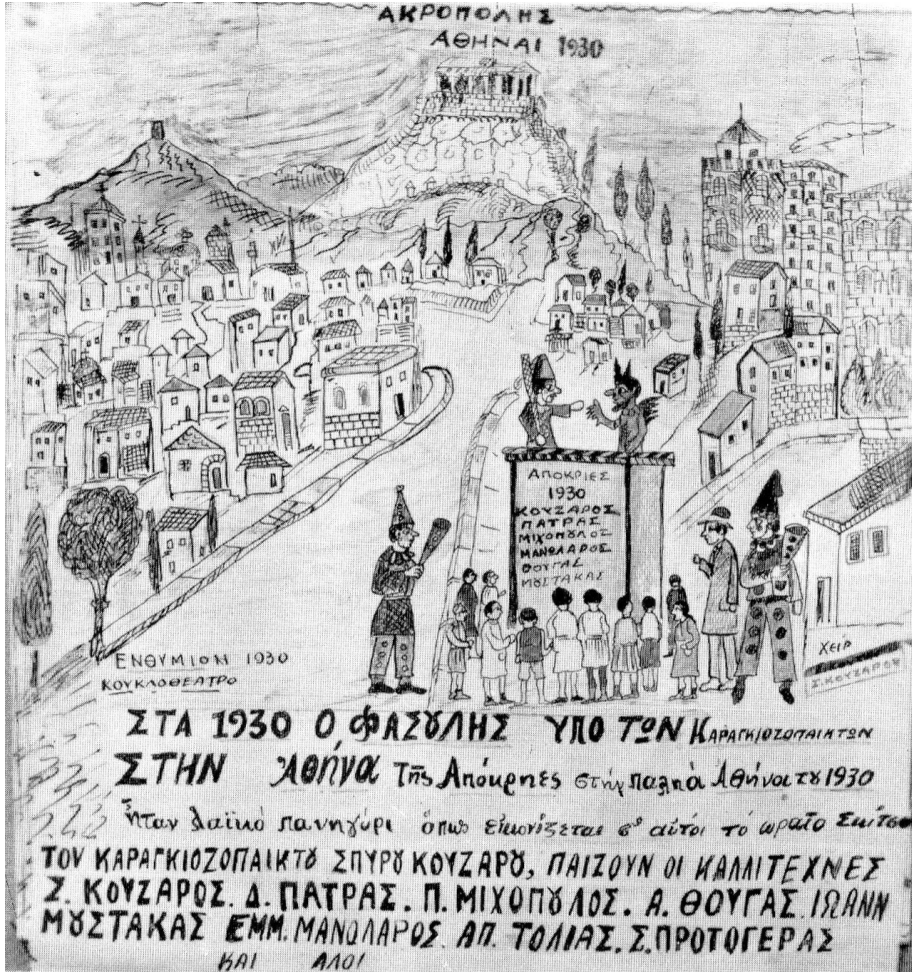
⁶ Ζέφυρος (παράσταση *Το θερίο της Αμέρικας*, 7/8/1894), Μόλλας, *Το Στοιχειωμένο δέντρο*, Ξάνθος, *Ο Καραγκιόζης γάιδaros*, Μουστάκας, *Το στοιχειωμένο δέντρο*, Αγνώστου, *Το στιχιομένο δέντρο*, Βασίλαρος, *Το μαγεμένο δέντρο* και Μιχόπουλος, *Ο Καραγκιόζης και το στοιχειωμένο δέντρο*.

⁷ (Μυστακίδου 1982, 95).

⁸ (McCormick – Pratasik 1998, 172. Jurkowski 2013, 75-6. Stewart 1991, 104, 144).

⁹ (Τρεμπέλας 1958, 68. Γκητάκος 1966, στήλη 1186).

τον Διάβολο που απαντάται κυρίως στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση. Η απώτερη πηγή του μοτίβου εντοπίζεται στους βίους των αγίων Κυπριανού και Θεόφιλου.¹⁰ Εμφανίζεται δε σε τέσσερις ομάδες έργων με διαφορετικό κάθε φορά χειρισμό.



Εικ. 2: Σκίτσου του Σπ. Κούζαρου από φωτογραφία του Σπ. Βασιλείου. Αναπαραγωγή εικόνας από Αθ. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Αθήνα, Gutenberg, 1977 (ευγενική παραχώρηση Α. Κούζη).

¹⁰ (Underberg 2005, 305).

Η συμφωνία με τον Διάβολο - και πιο συγκεκριμένα η δημοφιλής για τα ελληνικά δεδομένα “κουμπαριά” – συναντιέται σε έργα με τον Καραγκιόζη στον ρόλο του χαρτοπαίκτη¹¹ ή με τον άσωτο οικογενειάρχη. Ο αρχαιότερος γνωστός τίτλος των πρώτων έργων είναι *Το καφενείο του Καραγκιόζη και ο φόνος του Ισραηλίτου* σε παράσταση του 1899.¹² Ο Καραγκιόζης, κατεστραμμένος οικονομικά από τη χαρτοπαιξία σε ορισμένες εκδοχές, οδηγείται στη δολοφονία του Εβραίου σπιτονοικοκύρη που προσπαθούσε, εκμεταλλευόμενος την εξαθλίωση της αφοσιωμένης Αγλαΐας, να την αποπλανήσει. Ο απελπισμένος Καραγκιόζης θα επιχειρήσει να αυτοκτονήσει σε πηγάδι,¹³ αλλά ο Διάβολος θα πεταχτεί από μέσα και θα του υποσχεθεί χρήματα, ζητώντας ως αντίτιμο το παιδί που θα γεννήσει η γυναίκα του.¹⁴ Παρ’ όλο που ο Καραγκιόζης αγγίζει το χαμηλότερο σκαλί ηθικής κατάπτωσης, στο τέλος βρίσκει τη δύναμη να αντισταθεί και να σωθεί με τη βοήθεια ενός ιερέα, τις παροτρύνσεις ενός αγγέλου και τη χρήση του σταυρού. [Εικ. 3] Το κλίμα είναι σαφώς αισιόδοξο και προσαρμοσμένο στο πιο ελπιδοφόρο πνεύμα της Ορθοδοξίας για τη δυνατότητα σωτηρίας της ψυχής.¹⁵

¹¹ Το μοτίβο του χαρτοπαίκτη που κάνει συμφωνία με τον Διάβολο υπάρχει στους ελληνικούς παραμυθιακούς τύπους: AT 330, 331 (Αγγελοπούλου - Μπρούσκου 1999, 429-44). Συναντάται επίσης στους διεθνείς παραμυθιακούς τύπους 750H, 756B (Uther 2004, τ. 2, 401-2 και 411-12).

¹² (Χατζηπανταζής 1984, 73). Το έργο αποδίδεται από τον Βασίλαρο και τον Σωτήρη Σπαθάρη στον Μίμαρο (Κοτοπούλης 2000, 69-70). Καταγραμμένες παραλλαγές του βρίσκονται σε φυλλάδιο του Γανιού (*Ο Καραγκιόζης δικαστής*), σε τετράδιο του Βασίλαρου (*Ο Διάβολος Κουμπάρος*) και σε μεταγραφές υποθέσεων παραστάσεων του Βασίλαρου και του Καρεκλά από τον Mario Rinvolucri (*Ο Διάβολος κουμπάρος*). Πιο διαδεδομένοι τίτλοι παραστάσεων στην Πάτρα κατά τον Μεσοπόλεμο είναι: *Οι χαρτοπαίκτη και ο Κρεσπύνος Λακουμαρέ / Οι χαρτοπαίκτη / Ο άσωτος οικογενειάρχης / Ο άσωτος οικογενειάρχης Κρεσπίνου Λακουμαρέ / Το έγκλημα του χαρτοπαίκτη*. Ο τύπος του χαρτοπαίκτη, χωρίς όμως την παρουσία Διαβόλου, υπάρχει και σε άλλα φυλλάδια (Μουστάκας, *Καραγκιόζης χαρτοπαίκτης και Γανιός, Ο Καραγκιόζης τζογαδώρας*).

¹³ Ο Καραγκιόζης επιχειρεί να αυτοκτονήσει στις εκδοχές του φυλλάδιου του Γανιού και του τετραδίου του Βασίλαρου. Το μοτίβο του πηγαδιού πάνω από το οποίο αναστενάζει ο ήρωας και βγαίνει μια υπερφυσική ύπαρξη που του δίνει κάποιο μαγικό αντικείμενο, χωρίς αρνητική χροιά, συναντιέται στον παραμυθιακό τύπο AT 545D (Αγγελοπούλου - Καπλάνογλου - Κατρινάκη 2004, 419-30).

¹⁴ Το τάξιμο του παιδιού στον Διάβολο, πιο συχνά όμως σε κάποια άλλη υπερφυσική ύπαρξη, συναντιέται στους ελληνικούς παραμυθιακούς τύπους AT 316 και 425 (Αγγελοπούλου - Μπρούσκου 1999, 315-30, 699).

¹⁵ Οι παραστάσεις με τον Καραγκιόζη χαρτοπαίκτη μάλλον προήλθαν από την ομάδα έργων του κουκλοθέατρου του Χρήστου Κονιτσιώτη με ήρωα τον Κρισπίνου, αλλά πιθανόν να ενσωμάτωσαν και άλλες επιρροές (Μαγουλιώτης 2012, 130). Στα λαϊκά ελληνικά



Εικ. 3: Σκίτσο του Βασιλάρου από: *Ο Διάβολος Κουμπάρος* (1974), ΙΜΣ, αρ. τ. 10-11 (ευγενική παραχώρηση του ΙΜΣ).

παραμύθια που έχουν ταξινομηθεί μέχρι τώρα, ο χαρτοπαίκτης δεν παρουσιάζεται αρνητικά, αφού συμμαχεί με τον Θεό και εξαπατά τον Διάβολο. Βλ. παραμυθιακό τύπο AT 330 *Ο άνθρωπος ξεγελά το θάνατο / το Διάβολο* (Αγγελοπούλου - Μπρούσκου 1999, 429-30).

Στο έργο *Φοιτητής και Διάβολος*, που κατά πάσα πιθανότητα είναι μεταπολεμική δημιουργία, ο «πειράζων» Σατανάς λαμβάνει μια πιο απειλητική διάσταση.¹⁶ Παραπέμπει σε αντιλήψεις της καθολικής και προτεσταντικής Ευρώπης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, οι οποίες δεν ήταν ιδιαίτερα έντονες στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Ίσως και το πρότυπο του έργου να προέρχεται από μύθους της ίδιας περιόδου και να έφτασε στο ελληνικό θέατρο σκιών μέσω λαϊκών θεαμάτων δυτικής προέλευσης. Δεν έχει όμως εντοπιστεί συγκεκριμένη πηγή.¹⁷ Ο «Αρχηγός του μαύρου σκότους»¹⁸ εμφανιζόμενος είτε ως πρίγκιπας [Εικ. 4] είτε ως ιπτάμενος Ορνίας, [Εικ. 5] είναι μια καταστροφική και παντοδύναμη ύπαρξη, που αφού πιάσει στα δίκτυα του το επιρρεπές στην αμαρτία θύμα, του στερεί κάθε ελπίδα θείας χάρις. Η αμοιβή για τον «πειραζόμενο» νεαρό γιατρό του έργου, που έχει χάσει και αυτός την περιουσία του με τη χαρτοπαξία, θα είναι η εύκολη σταδιοδρομία, η δόξα και τα πλούτη. Το αντίτιμο της συμφωνίας αίματος; Η απώλεια του παιδιού, της συζύγου και της ψυχής του.¹⁹ Ο ήρωας πλαισιώνεται από ένα φθοροποιό αστικό περιβάλλον, είναι ορφανός και αποκομμένος από την καθοδήγηση της Εκκλησίας.²⁰ Νικιέται κατά κράτος από τον Διάβολο που στοιχειώνει το σπίτι του ακόμα και μετά θάνατον. Ο Καραγκιόζης, στον ρόλο του

¹⁶ Η μόνη καταγραμμένη μορφή του έργου που έχει εντοπιστεί είναι του Βασιλάρου με τίτλο *Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού*. Στην Πάτρα παιζόταν με τον τίτλο *Ο φοιτητής και ο Διάβολος*.

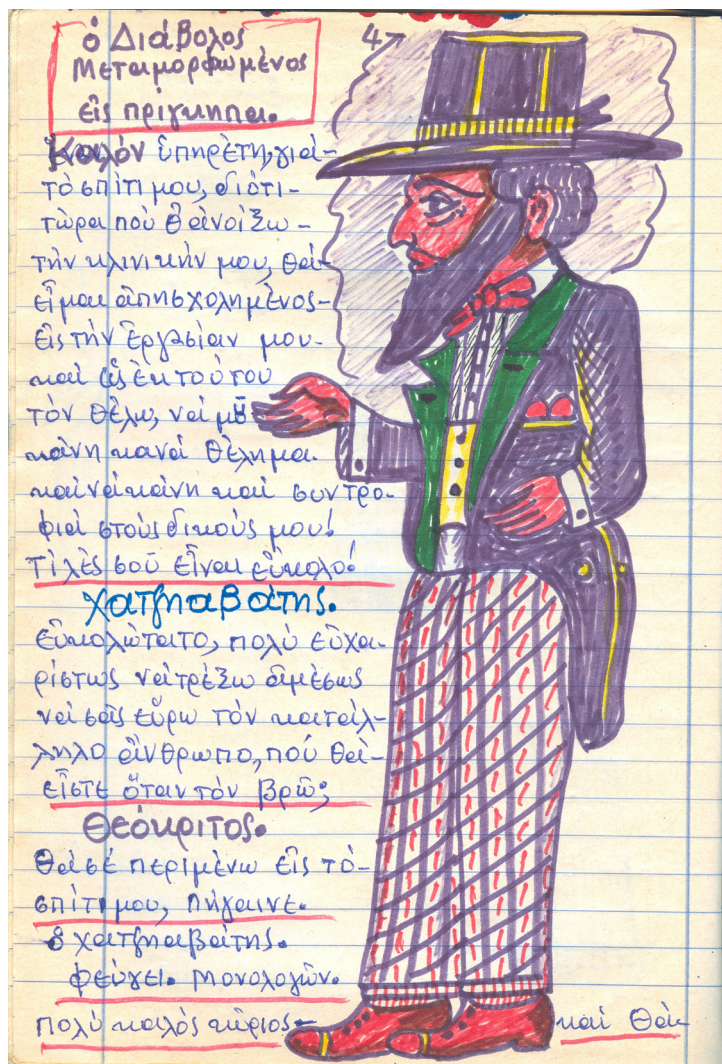
¹⁷ Μια από τις πιθανές πηγές μπορεί να ήταν η όπερα buffa των Luigi και Federico Ricci, *Le metamorfosi d'Arlecchino finto morto espoto all'anatomia astrologlio stravagante e medico per necessità*, 1840, όπου compara είναι μια νεράιδα που βοηθά τον αμόρφωτο Κρισπίνο να εργαστεί ως γιατρός. Όμως αυτός κακομεταχειρίζεται τη γυναίκα του, ώσπου η νεράιδα τον επαναφέρει στον σωστό δρόμο (Leydi και Leydi, 1958, ευχαριστώ την κ. Μαρία Μαυρογένη για την υπόδειξη και μετάφραση του ιταλικού πρωτοτύπου. Πιθανόν, αργότερα, η κουμπάρια να έλαβε διάφορες μορφές με πρωταγωνιστή τον Διάβολο. Το καραγκιοζικό έργο φέρει επίσης ομοιότητες με τον διεθνή παραμυθιακό τύπο 332, στον οποίον ο Διάβολος βοηθά τον αναδεξιμό του να γίνει γιατρός (Uther 2004, 2, 22-23). Στην κινηματογραφική ταινία με τίτλο *Der student von Prag* των Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye και Paul Wegener (1913), υπάρχει το μοτίβο της συμφωνίας με τον Διάβολο με στόχο την απόκτηση υλικών αγαθών, αλλά εντάσσεται σε διαφορετική πλοκή (πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=nNCRTROVJL4>, τελευταία πρόσβαση 29 Ιανουαρίου 2016).

¹⁸ Βασιλάρος, *Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού*, σ. 14.

¹⁹ Στο τέλος του έργου, ο Σατανάς παίρνει την ψυχή του γιατρού λέγοντας: «Αυτό εζήταγα, να πάρω την ψυχή σου!».

²⁰ Για το ορθόδοξο (και καθολικό δόγμα) προϋπόθεση για τη σωτηρία της ψυχής είναι η ένωση του πιστού μέσα στο σώμα της Εκκλησίας (Μουστάκης 1967, στήλη 634).

υπηρέτη, με τη βοήθεια ενός ιερέα θα καταφέρει να ξορκίσει στο τέλος τον 'Ωξαποδό'.²¹ [Εικ. 6]



Εικ. 4: Σκίτσο του Βασίλαρου από *Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού* (1975), ΙΜΣ, αρ. τ. 12 (ευγενική παραχώρηση του ΙΜΣ).

²¹ Η τελετουργία εκκλησιαστικού εξορκισμού είναι σπάνιο φαινόμενο στην Ορθοδοξία και πολύ πιο συχνή στον Καθολικισμό. Η χρήση του από τον Καραγκιόζη πιθανόν να οφείλεται σε δυτική πηγή της υπόθεσης, αλλά να απηχεί και τα ξόρκια της ελληνικής παράδοσης (Lawson 1964, 24. Stewart 1991, 211-21).



Εικ. 5: Σκίτσο του Βασιλάρου από Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού (1975), ΙΜΣ, αρ. τ. 12 (ευγενική παραχώρηση του ΙΜΣ).



Εικ. 6: Σκίτσο του Βασιλάρου από Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού (1975), ΙΜΣ, αρ. τ. 12 (ευγενική παραχώρηση του ΙΜΣ).

Ανάλογος, αλλά δευτερεύουσας σημασίας, είναι ο ρόλος του Διαβόλου στην *Κηδεία της Αφροδίτης* ή αλλιώς *Ο ζηλότυπος σύζυγος* ή *Ο Καραγκιόζης στην κρεμάλα*. Εδώ ο Διάβολος, εκμεταλλευόμενος την παθολογική ζήλια του συζύγου, τον οδηγεί στην οθελλικού τύπου δολοφονία της αθώας γυναίκας του, σηματοδύνοντας, σε μερικές τις εκδοχές, αμετάκλητα την αιώνια καταδίκη του.²²

Σε ανυπόγραφο ημιτελές κείμενο με τίτλο *Κόλασις και παράδεισος*, που αποδίδεται στον Βασίλαρο αλλά πιθανόν να ήταν γραμμένο από κάποιον συνάδελφό του, ο Σατανάς οδηγεί τον χαρτοπαίκτη στη συζυγοκτονία και παιδοκτονία και τέλος στην κόλαση. Μαζί με τον χαρτοπαίκτη αρπάζει και τον υπηρέτη του που δεν είναι άλλος από τον Καραγκιόζη. Στην κόλαση ο τελευταίος γίνεται μάρτυρας των βασανιστηρίων της μοιχαλίδας και του ανάληγτου πλουσίου που δεν έδωσε ούτε νερό σε έναν ζητιάνο. Οι δύο σκηνές μοιάζουν σαφώς με λαϊκές αγιογραφίες.²³ Σε μια άλλη εκδοχή του ίδιου έργου από τον Τόλια (Απόστολος Καραστεριόπουλος), ο Καραγκιόζης καταφέρνει να δέριει τους διάβολους της κόλασης και αυτοί τον ξαναστέλνουν στη γη.²⁴ Μια ιδιαιτερότητα του έργου είναι ότι ο Σατανάς συνοδεύεται από ακολουθία δαιμόνων, όπως και στην Αγία Γραφή.²⁵

²² Δεν έχουν εντοπιστεί πολλές καταγραφές της *Κηδείας της Αφροδίτης*, εκτός του Βασίλαρου (*Ο Καραγκιόζης στην κρεμάλα*) και μιας ηχογραφημένης υπαγόρευσης της υπόθεσης από τον Γιάνναρο στη γράφουσα (1/5/2010) με τίτλο *Ο ζηλότυπος σύζυγος*. Την περίοδο του Μεσοπολέμου στην Πάτρα παιζόταν με τους τίτλους: *Ο ζηλότυπος σύζυγος και η κηδεία της Αφροδίτης και η συνεργεία του Διαβόλου / Η κηδεία της Αφροδίτης και ο Καραγκιόζης μελλοθάνατος / Η κηδεία της Αφροδίτης και ο μαύρος σκελετός / Ο ζηλότυπος σύζυγος και ο σκελετός της νεκράς υποδεικνύει τον δολοφόνο εκ του μνημείου*. Στην εκδοχή του Γιάνναρου, που είναι πλησιέστερη στο περιεχόμενο των τίτλων του Μεσοπολέμου, για τον φόνο της Αφροδίτης κατηγορείται ο Καραγκιόζης που έτυχε να περνά από το σημείο, αλλά σώζεται από το φάντασμα της δολοφονημένης που καταδεικνύει τον δολοφόνο. Στην πιο εκκοσμικευμένη παραλλαγή του Βασίλαρου, το φάντασμα δεν εμφανίζεται, αλλά ομολογεί ο ίδιος ο σύζυγος και μετά πεθαίνει από συγκοπή. Οι καραγκιοζικές παραστάσεις έχουν ομοιότητες με την παράσταση *Διάβολος* που δόθηκε το 1891 από άγνωστο κουκλοπαίχτη στην Αθήνα (Μαγουλιώτης 2012, 139-143). Απώτερη πηγή πιθανόν να ήταν αυτοσχέδια κωμωδία της δεκαετίας του 1880 διασκευασμένη από το *Ο Τίγρις της Βεγγάλης* ή *Τα δύο μπαστούνια*. Σε πρόγραμμα του παντομιμικού θιάσου Παντελιάδου, 2/7/1885, διαφημίζεται το έργο *Ο ζηλότυπος σύζυγος* (Χατζηπανταζής 2012, τόμ. Β1, 193 και 298).

²³ Εικόνες βασανιστηρίων της κόλασης σε λαϊκές αγιογραφίες είναι δημοσιευμένες στη μελέτη του Lawson (1964, 68-69).

²⁴ Η καραγκιοζική εκδοχή πιθανόν να συνενώνει δύο έργα κουκλοθέατρου που ο Κοντισιώτης συνήθιζε να παίζει μαζί το ίδιο βράδυ: τον *Χαρτοπαίκτη* και *Ο Παράδεισος και η Κόλασις* (*Εστία*, 13/8/1905, 21/4 και 22/8/1909). Στην *Εστία* (13/8/1902) ο αρθρογράφος "Αφανής" περιγράφει τμήμα της υπόθεσης του δεύτερου έργου.

²⁵ Ομάδα διαβόλων εμφανίζονται στα έργα *Ο Λυκάνθρωπος* και *η μάγισσα Ραφίνα* του

Σε ομάδα παραστάσεων με τίτλους *Έρωσ και θρησκεία* ή *Ο κόκκινος* [ή *ερωτευμένος* ή *μεταμφιεσμένος*] *Διάβολος*, ο τελευταίος, μεταμορφωμένος σε γοητευτικό άνδρα, εκμαυλίζει ερωτικά μια νεαρή κοπέλα και την κάνει υποχείριό του.²⁶ Μόνον ο Καραγκιόζης με τη βοήθεια ενός Ορθόδοξου ιερέα, και μετά την αποτυχία ενός ραβίνου κι ενός χότζα, θα κατορθώσουν να τον εξορκίσουν.²⁷

Μια τρίτη κατηγορία λειτουργιών του Διαβόλου είναι η χρήση του ως όργανου εκδίκησης. Στο *Ο Λυκάνθρωπος και η μάγισσα Ραφίνα*, ύστερα από επίκληση της μάγισσας, ο Σατανάς εμφανίζεται και πάλι με τη συνοδεία του για επαναφέρει στη ζωή τον αδικοχαμένο γιο της. Τον ανασταίνει με τη μορφή λυκάνθρωπου ώστε να εκδικηθεί τους υπαίτιους του θανάτου του. Στο τέλος ο Καραγκιόζης, ακολουθώντας ανάλογο τυπικό με αυτό των έργων του χαρτοπαίκτη και του φοιτητή, κάνει τόσο τον Ορνία όσο και τον λυκάνθρωπο να “σκάσουν” κυριολεκτικά.²⁸

Βασίλαρου καθώς και στην περιγραφή της παράστασης *Το θερίο της Αμέρικας* από τον Ζέφυρο (7/8/1894).

²⁶ Πρότυπο του καραγκιοζικού έργου είναι προφανώς *Ο μετημφιεσμένος Διάβολος* ή *θρησκεία και έρωσ* του κουκλοθέατρου του Κονιτσιώτη και πιθανόν αποτελεί μακρινό απόγονο του θεατρικού έργου *Ροβέρτος ο Διάβολος* που μέσω της παντομίμας πέρασε στον Φασουλή και μετά στον Καραγκιόζη [Μαγουλιώτης 2012, 128. Αγραφιώτης 2008, 184 από Μ. Χατζάκης, *Θέατρο σκιών (Η πορεία του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα στο χρόνο)*, Αθήνα, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος, 1997, 20]. Ο καραγκιοζοπαίκτης Ανδρέας Βουτσινάς αποδίδει τη δημιουργία του στον συνάδελφό του Ντίνο Θεοδωρόπουλο (Βουτσινάς, 21/8/1938). Στην Πάτρα παιζόταν από το 1929 έως το 1940 με τους τίτλους: *Ο κόκκινος Διάβολος / Έρωσ και θρησκεία / Ο γάμος του Ορνία / Ο έρωσ του Διαβόλου / Έρωσ και θρησκεία και ο γάμος του Ορνία*. Για την υπόθεση του έργου διαθέτουμε μόνο νεότερες καταγραφές. Περίληψή του δίνει ο Θ. Αγραφιώτης (2008, 180). Παίζεται επίσης με τους τίτλους *Μαμαλού(γ)κας* ή *Ο Καραγκιόζης ξορκολόγος* (Τσίππρας 2001, 167).

²⁷ Βασίλαρος, *Ο Λυκάνθρωπος και η μάγισσα Ραφίνα* (1953). Σε μεταγενέστερη διασκευή με τίτλο *Ο Λυκάνθρωπος του νεκροταφείου* (1975), ο Βασίλαρος, όπως και στην *Κηδεία της Αφροδίτης*, έδωσε στην πλοκή πιο ορθολογική βάση μετατρέποντάς την σε κωμωδία απάτης. Ένας τσιγγάνος και η γυναίκα του μεταμφιέζονται σε λυκάνθρωπο και μάγισσα αντίστοιχα για να εκδικηθούν τη ρατσιστική δολοφονία του γιου τους. Σε σωζόμενη εκδοχή του Κούζαρου χρονολογημένη το 1952, σύμφωνα με μαρτυρία του Αναστάσιου Κούζη, η ανάσταση του παιδιού γίνεται με επίκληση των διαβόλων, αλλά οι ίδιοι δεν εμφανίζονται στη σκηνή.

²⁸ Μια άλλη, εξαιρετικά σπάνια και όχι σημαντική, λειτουργία που επιτελεί ο Διάβολος είναι αυτή του νεκροπομπού αμαρτωλών ψυχών. Σε ένα πρώιμο έργο με ήρωα τον (Μέγα;) Αλέξανδρο σε ρόλο αστού εραστή εμφανίζονται πολλοί διάβολοι ως απλοί μεταφορείς της ψυχής του Διονυσίου στην κόλαση. Ο Διονύσιος τιμωρείται γιατί είχε διαβάλει τη σύζυγο του Αλέξανδρου (Παρισινός, 7/6/1908). Πιθανόν μια πιο λεπτομερής έρευνα να αποκαλύψει περισσότερα παραδείγματα.

Ο τύπος του δαρμένου Διαβόλου που συναντήσαμε στο *Κόλασις και παράδεισος* του Τόλια, εμφανίζεται στα έργα *Ο Διάβολος στη μπουκάλα* ή *Ο σατανάς της μποτίλιας* ή *Το ραβαΐσι του Διαβόλου*²⁹ και *Οι θησαυροί και ο Σατανάς*.³⁰ Εδώ ο τρισκατάρατος επιτελεί μια λειτουργία διαφορετική από τις προηγούμενες τρεις, καθώς κατατροπώνεται από την πονηριά του καμπούρη ήρωα, που όχι μόνο τον νικά με τη βοήθεια του σταυρού, αλλά καταφέρνει να βγει και κερδισμένος. Με τη γελοιοποίηση ο Διάβολος καθίσταται λιγότερο ζοφερός φέρνοντας το θέαμα πιο κοντά στην ελληνική λαϊκή παράδοση, όπου χρησιμοποιείται συχνά ως μαγικός βοηθός ή ως εμπόδιο που ξεπερνιέται χωρίς ιδιαίτερα επικίνδυνες συνέπειες.³¹ Από την άλλη, εγκωμιάζεται η πονηριά του Καραγκιόζη, που υπερβαίνει και αυτή του Διαβόλου. Άλλωστε ο Καραγκιόζης συχνά παρομοιάζεται με τον Διάβολο.³²

Με εξαίρεση τα έργα *Ο Διάβολος και ο φοιτητής*, *Ο Διάβολος στην μπουκάλα*, *Ο Λυκάνθρωπος και η μάγισσα Ραφίνα* και φυσικά *Το μαγεμένο δέντρο*, τα υπόλοιπα μάλλον άντλησαν τις υποθέσεις τους από το κουκλοθέατρο και ιδιαίτερα από το δραματολόγιο του Χρήστου Κονιτσιώτη. Δεν

²⁹ Συλλογή Σπυρόπουλου, *Ο Διάβολος στο μπουκάλι*. Τόλιας, *Ραβαΐσι και κόλασις* (ευχαριστώ την κ. Ανθή Χοτζάκογλου για την ταυτοποίησή του). Η υπόθεση είναι σχεδόν πανομοιότυπη με μια από τις παραλλαγές του ελληνικού παραμυθιακού τύπου ΑΤ331 (Αγγελοπούλου - Μπρούσκου 1999, 438). Στον Μεσοπόλεμο παιζόταν με τους τίτλους *Ο Διάβολος στην μπουκάλα / Ο σατανάς της μποτίλιας / Το ραβαΐσι του Διαβόλου / Το ραβαΐσι και κόλασις*. Ο Μίμαρος έδωσε παράσταση έργου με τίτλο *Άνθρωπος πονηρότερος του δαίμονος* στην Πάτρα, 1902, που πιθανόν να είμαι παρόμοιο (Κοτοπούλης 2000, 126). Στο δραματολόγιο του Κονιτσιώτη υπήρχε έργο με τίτλο *Ο Διάβολος στο τσουβάλι*, 19/8/1914 (Μαγουλιώτης 2012, 130).

³⁰ Στους *Θησαυρούς του σατανά του Μόλλα*, ο Καραγκιόζης κάνει συμφωνία με τον Διάβολο, αλλά μετά τον ξεγελά και τον σκοτώνει. Η ανεύρεση θησαυρού με τη βοήθεια διαβόλου υπονοείται σε περιγραφή παράστασης στην Αθήνα το 1912 (Ο Ξενύχτης, 27/8/1912). Σε περιγραφή σκηνης από παράσταση Καραγκιόζη στη Θεσσαλονίκη μεταξύ 1918-1921, που κατέγραψε ο Λουί Ρουσέλ, ο Καραγκιόζης κάνει κουμπαριά με τον Διάβολο για να κερδίσει χρήματα. Στο τέλος όμως τον σκοτώνει με τη βοήθεια ενός σταυρού (Ιερωνυμίδης 2003, 350).

³¹ Στους ελληνικούς παραμυθιακούς τύπους ΑΤ 302 και 311 και σε σχετικές λαϊκές αφηγήσεις που κατέγραψε ο Ν. Γ. Πολίτης, ο Διάβολος παρουσιάζεται ως υπαίτιος για καθημερινές ατυχίες ή δυστυχίες και ως μαγικός βοηθός που διώχνεται με ζεμάτισμα ή με το σημείο του σταυρού, όταν γίνεται οχληρός. Κάποτε γίνεται εμπόδιο που ο ήρωας υπερβαίνει (Αγγελοπούλου - Μπρούσκου 1999, 99, 185-87. Πολίτης 1965, 514-42). Συχνότερα όμως τα διαβολομαζώματα γίνονται διαβολοσκορπίσματα (Πολίτης 1965, 522-24, 534, 539-42).

³² (Κιουρτσάκης 1985, 199-201).

μπορεί όμως να αποκλειστεί η επιρροή και της παντομίμας, στην οποία οι περισσότερες υποθέσεις είχαν εμφανισθεί για πρώτη φορά. Όποιες και αν ήταν όμως οι πηγές, όλες σχεδόν οι παραστάσεις χρησιμοποίησαν μοτίβα από οικείες στους караγκιοζοπαίχτες λαϊκές αφηγήσεις.³³

Οι λειτουργίες που επιτελεί ο Διάβολος μαρτυρούν, στο συμβολικό επίπεδο, τις θρησκευολογικές πεποιθήσεις των ίδιων των θεατών του караγκιόζη. Τα λαϊκά στρώματα της Ελλάδας κατά την εποχή της μεγάλης δημοτικότητας του είδους, σε αντίθεση με τους Δυτικοευρωπαίους του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, διατηρούσαν έντονη τη θρησκευτική ευσέβεια και επηρεάζονταν από τα χριστιανικά σύμβολα. Την ίδια περίοδο, κατά τον Robert Muchemblet, το θρησκευτικό συναίσθημα είχε υποχωρήσει σημαντικά στη Δυτική Ευρώπη και μαζί με αυτό μειώθηκε σημαντικά και το ενδιαφέρον για τον Σατανά που στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είχε παρουσιάσει αξιοσημείωτη έξαρση, ιδίως με τα φαινόμενα του σατανισμού.³⁴

Στη σύγχρονη μετα-διαφωτιστική δυτική σκέψη, ο Σατανάς εκλαμβάνεται περισσότερο ως το κακό που ενυπάρχει στον άνθρωπο παρά ως μια εξωτερική οντότητα. Η έννοια συμβαδίζει με την πίστη στην ελεύθερη βούληση του πιστού να επιλέξει αν θα παλέψει ενάντια στις κακές ροπές του ή θα ενδώσει σε αυτές, αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη των πράξεών του.³⁵ Στον караγκιόζη, όσο μας επιτρέπουν να κρίνουμε οι σωζόμενες καταγραφές έργων, ο Διάβολος είναι ένα ον που εδράζεται έξω από τον άνθρωπο, σύμφωνα και με τη διδασκαλία της Ορθόδοξης και της παραδοσιακής Καθολικής Εκκλησίας. Είναι μεν πνεύμα, αλλά εμφανίζεται με αισθητή μορφή όπως άλλωστε είχε παρουσιαστεί ο “πειράζων” Διάβολος στον Χριστό, ενώ αυτός βρισκόταν στην έρημο.³⁶ Η δύναμή του υπερβαίνει τις ανθρώπινες αντοχές και η συνδρομή της Εκκλησίας είναι σχεδόν πάντα απαραίτητη για την κατατρόπωσή του. Το άτομο μπορεί να υποβάλλεται στις συνέπειες της αμαρτίας, αλλά δεν είναι πλήρως

³³ Εκτός των έργων που αναλύθηκαν πιο πάνω, στην Πάτρα του Μεσοπολέμου δόθηκαν δεκατρείς ακόμα παραστάσεις με τίτλους: *Διαβόλου κατορθώματα, Η κόλασις του Δάντε, Ο δρόμος προς την κόλασι ή Οι δύο συνεργάται και ο δρόμος προς την κόλασι, Ο Φάουστ, Ο Κατηραμένος και ο Καραγκιόζης στα κάρβουνα και Ανεμομαζώματα Διαβολοσκορπίσματα*. Οι τίτλοι αυτοί πιθανότατα χρησιμοποιήθηκαν για να διαφημίσουν έργα με Διάβολο.

³⁴ (Muchemblet 2000, 337-38).

³⁵ (Muchemblet 2000, 303).

³⁶ (Τρεμπέλας 1958, 67). Στον μπερντέ, ο Διάβολος, όταν δεν είναι μεταμορφωμένος σε άνθρωπο, απεικονίζεται με τη γκροτέσκο μορφή της χριστιανικής εικονογραφίας. Για την απεικόνιση του Διαβόλου στην αγιογραφία, βλ. Γεράσιμος 2001, σ. 31.

υπεύθυνο για την αντιμετώπισή της. Το ηθικό δίδαγμα επικεντρώνεται κυρίως στην ανάγκη του αμαρτωλού να καταφύγει στην Εκκλησία. Άλλωστε η τελετουργία εξορκισμού στο τέλος ανάγει την πάλη κατά του κακού στο επίπεδο ενός εξωτερικού τυπικού απαλλάσσοντας εν μέρει το άτομο από διαδικασίες εσωτερικής σύγκρουσης. Με άλλα λόγια τα θύματα του Διαβόλου στον караγκιόζη δεν έχουν πολλά κοινά σημεία με τον ήρωα του *Dr Jekyll and Mr Hyde* του Robert Louis Stevenson που είχε εσωτερικεύσει τη σύγκρουση μεταξύ του καλού και του κακού.

Εντούτοις η επιρροή του προτεσταντικού πολιτισμού ίσως να μην είναι αμελητέα. Αν και η αίσθηση της ατομικής ευθύνης δεν είναι τόσο έντονη όσο στις δυτικές απεικονίσεις της μάχης του ανθρώπου με το κακό, ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις συνοδεύεται με μια ζοφερή αγωνία για τη σωτηρία της ψυχής. Διαβάζοντας σχετικές λαϊκές αφηγήσεις, δίνεται η αίσθηση ότι η ελληνική παράδοση αντιμετώπιζε με λιγότερο ενοχική συνείδηση και περισσότερη αισιοδοξία τον Διάβολο από ό,τι σε πολλά έργα του Καραγκιόζη. Η τεκμηρίωση όμως μιας τέτοιας άποψης απαιτεί ιδιαίτερα εκτεταμένη έρευνα στις θρησκευολογικές αντιλήψεις του προβιομηχανικού ελληνικού πολιτισμού.³⁷

Πέρα όμως από την οντολογικής φύσης αγωνία των θεατών, τα συγκεκριμένα έργα εκφράζουν ανησυχίες και προβληματισμούς κοινωνικού τύπου. Χωρίς να υποστηρίζουμε ότι η παρουσία του Διαβόλου συνδέεται με κοινωνικά παραπτώματα που θεωρούνται ως τα πλέον επικίνδυνα, εντούτοις η συσχέτισή της με συγκεκριμένες παραβατικές συμπεριφορές ή φόβους παραμένει ενδεικτική της σημασίας τους για το κοινό του караγκιόζη. Πολλές από τις εικονιζόμενες αμαρτίες συνδέονται με τον θεσμό της οικογένειας. Η χαρτοπαιξία και η ανδρική ασωτία προκαλούν ιδιαίτερη ανησυχία, καθώς υπονομεύουν τους οικογενειακούς δεσμούς και απειλούν την ακεραιότητα της πατρικής περιουσίας. Η συχνή ταύτιση της χαρτοπαιξίας με το απόλυτο κακό (τουλάχιστον

³⁷ Η καταλογογράφηση των ελληνικών παραμυθιακών τύπων, με βάση τον κατάλογο των Aarne-Thompson, από τις ερευνήτριες Α. Αγγελοπούλου, Α. Μπρούσκου, Μ. Καπλάνογλου και Ε. Κατρινάκη δεν έχει προχωρήσει στην ταξινόμηση των τύπων 750-849 που έχουν θρησκευτικό περιεχόμενο (Κομποχόλη 2012, 607-8). Είναι ενδεικτικό ότι στην καταγραφή του Ν. Γ. Πολίτη, από τις 46 λαϊκές αφηγήσεις με πρωταγωνιστή τον Διάβολο μόνο στις τρεις ο Διάβολος τελικά κερδίζει (μεταφορικά ή κυριολεκτικά) την ψυχή του ανθρώπου που επικαλέστηκε τη συνδρομή του (Πολίτης 1965, 519-22, 539-42). Ο Stewart και ο Lawson, συστηματικοί ερευνητές των δαίμονικών στοιχείων στην ελληνική παράδοση, δεν εξέτασαν το υλικό τους μέσα από μια παρόμοια προοπτική (Lawson, 1964. Stewart 1991).

στους παλαιότερους καραγκιοζοπαίχτες) δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς αποτέλεσμα των ευρωπαϊκών προτύπων των έργων, αλλά απηχεί ελληνικά δημόσια βιώματα. Ας μην ξεχνάμε ότι οι παραστάσεις θεάτρου σκιών συνήθως δίνονταν στα καφενεία, στις εστίες δηλαδή της χαρτοπαιξίας.

Σε παρεμβολή του Διαβόλου αποδίδεται και η υπερβολική ανδρική βία προς τη γυναίκα, ένα ζήτημα ιδιαίτερα προσφιές σε πολλά έργα του καραγκιόζη με αστικής προέλευσης θεματολογία. Από την άλλη πλευρά όμως, ο καραγκιόζης ενοχοποιεί και τον μη ελεγχόμενο από θεσμικά πλαίσια ερωτισμό της γυναίκας, ταυτίζοντάς τον με υποταγή στον αντίχριστο, όπως συμβαίνει στον *Ερωτευμένο Διάβολο*.³⁸

Πέρα όμως από τις πιο στενές αυτές ανησυχίες, με τη μορφή του Σατανά υποστασιοποιείται η αγωνία που προκαλεί η μετάβαση του νέου άνδρα στον κόσμο των ώριμων πολιτών και στην επαγγελματική και οικογενειακή ευθύνη.³⁹ Στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον, όπου το άτομο είναι στερημένο από τις ασφαλιστικές δικλίδες ελέγχου που επέβαλλαν η παραδοσιακή κοινωνία και η θρησκεία, η μετάβαση αυτή καθίσταται ιδιαίτερα επισφαλής, όπως φαίνεται στο *Φοιτητής και Διάβολος*. Μια ακόμα μορφή πονηρού πειρασμού συνιστά η επιθυμία απόκτησης εύκολου χρήματος με ανεύρεση θησαυρού στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ή με γρήγορη επαγγελματική ανέλιξη αργότερα.

Τέλος, η παρουσία του Αντίχριστου συνδέεται με την αγωνία για την απώλεια της ανθρώπινης έλλογης υπόστασης που μπορεί να προκληθεί από την υποταγή στα ταπεινά ένστικτα, όπως συμβολικά εικονίζεται στο *Στοιχειωμένο δέντρο*.

Συμπερασματικά, θα παρατηρούσαμε ότι η παρουσία του Διαβόλου στον καραγκιόζη προσέδιδε μεταφυσικές διαστάσεις όχι μόνο στην αγωνία για τη σωτηρία της ψυχής αλλά και σε αμφιλεγόμενες κοινωνικές συμπεριφορές, αφού ορισμένα δημόσια πάθη αποδίδονται συμβολικά σε παρεμβολή του Πονηρού. Ο άνθρωπος βρίσκεται στο κέντρο του προβληματισμού αλλά δεν είναι και ο μοναδικός φορέας της αμαρτίας και της σωτηρίας. Στις περισσότερες καταγραφές έργων η πηγή του κακού τοποθετείται τόσο στην ανθρώπινη αδυναμία όσο και στην υπερβατική δύναμη ενός πανούργου όντος. Από την άλλη, και σε συμμόρφωση με τα

³⁸ Στο έργο *Ο Διάβολος στο μπουκάλι* της συλλογής του Σπυρόπουλου, ο Διάβολος κλείνεται στο μπουκάλι από έναν παπά γιατί παρενοχλεί την κόρη του με εφιάλτες, με αποτέλεσμα αυτή να αρρωστήσει.

³⁹ Για τον συμβολισμό της απειλής του Διαβόλου στον νέο άνθρωπο που ξεκινάει το ταξίδι της ζωής στα παραμύθια, βλ. Garry – El-Shamy, σ. 307.

διδάγματα της Ορθοδοξίας, η σωτηρία δεν επέρχεται μόνο με την ατομική μετάνοια. Ο Διάβολος είναι μια πολύ ισχυρή δύναμη και η συντριβή του απαιτεί τη βοήθεια της Εκκλησίας ή τουλάχιστον του Σταυρού. Τα ξεκομμένα από την εκκλησία απολωλότα πρόβατα του γιατρού στο *Φοιτητής και Διάβολος* και του χαρτοπαίκτη στο *Κόλασις και παράδεισος* προκαλούν την καταστροφή και καταποντίζονται στα αιώνια ερέβη.

Θεωρημένος από μια λόγια προοπτική, ο κοινωνικός και μεταφυσικός προβληματισμός του καραγκιόζη μπορεί να φαίνεται απλουστευτικός. Οφείλουμε όμως να παραδεχτούμε ότι το ταπεινό αυτό θέαμα δεν έπαψε ούτε στιγμή να τροφοδοτείται από έναν άτυπο συλλογικό διάλογο γύρω από τις βασικές αξίες του κοινού του, διάλογο που προχωρούσε πολύ πιο πέρα από το απλό θεατρικό παιχνίδι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχεία

Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου – Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα [ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ].

Ερευνητικό Πρόγραμμα Θεατρολογίας, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο [ΙΜΣ].

Ερευνητικό έργο *Το Δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1940)*, Πρόγραμμα «Κ. Καραθεοδωρή», Επιτροπή Ερευνών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

Έργα

ΑΓΝΩΣΤΟΥ [ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ;], *Το στιχιομένο δέντρο* [sic] (χχ.) και *Κόλασις και Παράδεισος* (χχ.), ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετραδίου 120.

ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ, *Ο Λυκάνθρωπος και η μάγισσα Ραφίνα* (1953), ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τ. 96.

———, «Ο Διάβολος κουμπάρος», υπαγόρευση παράστασης στον Mario Rinvolucri (1969). Περίληψη της υπόθεσης στο: STAVRAKOPOULOU 1994, 49-53.

———, *Ο Διάβολος Κουμπάρος* (1974), ΙΜΣ, τ. αρ. 10-11.

- , *Το μαγεμένο δέντρο* (1974), ΙΜΣ, τ. αρ. 36.
- , *Ο Καραγκιόζης στην κρεμάλα* (1975), ΙΜΣ, τ. αρ. 3.
- , *Ο χαρτοπαίκτης φοιτητής και το θαύμα του σταυρού* (1975), ΙΜΣ, αρ. τ. 12.
- , *Ο Λυκάνθρωπος του νεκροταφείου* (1975), ΙΜΣ, αρ. τ. 19.
- ΓΑΝΙΟΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης δικαστής*, Αθήνα, Α. Γελανταλής & Σια, χχ.
- , *Ο Καραγκιόζης τζογαδώρας*, Αθήνα, Α. Γελανταλής & Σια, χχ.
- ΓΙΑΝΝΑΡΟΣ, *Ο ζηλότυπος σύζυγος*, υπαγόρευση υπόθεσης στην Ι. Παπαγεωργίου, 1/5/2010.
- ΚΑΡΕΚΛΑΣ, Κ., «Ο Διάβολος κουμπάρος», υπαγόρευση παράστασης στον Mario Rinvoluceri (1969). Περίληψη της υπόθεσης (Stavrakopoulou 1994, 53-54).
- ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., «Το Στοιχειωμένο δέντρο», *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα, Ερμείας, 1972.
- ΜΟΛΛΑΣ, Α., «Το στοιχειωμένο δέντρο» [1918-19] (Ιερωνυμίδης 2003, 299-301).
- , *Οι θησαυροί και ο σατανάς*, Αθήναι, Δ. Δελή, 1925.
- ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ, Ι., *Το στοιχειωμένο δέντρο*, Αθήνα, Άγκυρα, χχ. [1939-40].
- , *Ο Καραγκιόζης χαρτοπαίκτης*, Αθήνα, Άγκυρα, χχ. [1939-40].
- , *Ο Καραγκιόζης και τα επτά θηρία*, Αθήνα, Άγκυρα χχ. [1939-40].
- ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Θ. (συλλογή), *Ο Διάβολος στο μπουκάλι* (χχ.), ΕΛΙΑ, αρ. τ. 51.
- ΞΑΝΘΟΣ, Μ., «Ο Καραγκιόζης γαίδαρος» [1924-25] (Ιωάννου, 1985, 57-88).
- , *Ο μέγας βόας της Αφρικής*, Αθήνα, Αντ. Σαραβάνος- Βασ. Βουνησέας, χχ. [1924-25].
- ΤΟΛΙΑΣ, *Κόλασις και Παράδεισος* (1938), ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τ. 138.
- , *Το ραβδί του διαβόλου* (χχ.), ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τ. 173.

Δημοσιεύματα στον ημερήσιο τύπο

- ΑΦΑΝΗΣ, «Νυκτερίδες. Εις το Αθήναιον», *Εστία*, 13/8/1902, σ. 1.
- ΒΟΥΤΣΙΝΑΣ, Α., «Γύρω απ' τη Σελήνη», *Νεολόγος Πατρών*, 21/8/1938, σ. 4.
- ΔΙΚ, «Ζωή αγροτική – Επιστολαί από την εξοχήν. Γ. Το Μαρούσι, 30 Ιουνίου», *Παλιγγενεσία*, 13/8/1896, σ. 2

«ΘΕΑΤΡΑ», *Εστία*, 13/8/1905, 21/4 και 22/8/1909.

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Συνέντευξις με τον δυστυχή Μπουλντόκ», *Εστία*, 3/10/1905.

ΖΕΦΥΡΟΣ, «Πώς διασκεδάζουν αι Αθήναι. Θέατρο Βάθει ο Άροις!! [sic]», *Επιθεώρησις*, 7/8/1894, σ. 2.

Ο ΞΕΝΥΧΤΗΣ, «Βραδυές στον Καραγκιόζη», *Εστία*, 27/8/1912, σ. 2.

ΠΑΡΙΣΙΝΟΣ, «Από την ζωήν. "Τα κατορθώματα του Μεγάλου Αλεξάνδρου"», *Εστία*, 7/6/1908, σ. 1.

Μελέτες

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ά. – ΜΠΡΟΥΣΚΟΥ, Α., *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 300-499*, Αθήνα, ΙΑΕΝ, 1999.

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ά. – ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ, Μ. – ΚΑΤΡΙΝΑΚΗ Ε., *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 500-559*, Αθήνα, ΙΑΕΝ -ΕΙΕ, 2004.

ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ, Θ., *Το νεοελληνικό θέατρο σκιών ως μέσο αγωγής των μαθητών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης – χριστιανοπαιδαγωγική θεώρηση*, Θεσσαλονίκη, Αδελφοί Κυριακίδη, 2008.

AND, M., *Karagöz. Turkish shadow theatre with an appendix on the history of Turkish puppet theatre*, Istanbul, A Dost Publication, 1979.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ, Κ., «Ο εικονογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίας όπως παρουσιάζεται σε μεταβυζαντινή εικόνα από το χωριό Καλοπαναγιώτης της Κύπρου, Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός (1793)», *Εικοστό πρώτο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας της τέχνης*. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων καθώς και ευρετήριο ετών 1991-2000, Αθήνα, 4, 5, και 6 Μαΐου 2001, Αθήνα, 2001, σσ. 30-31, http://epublishing.ekt.gr/sites/ektpublishing/files/proceedings/SChAE_021.pdf (τελευταία πρόσβαση 28 Ιανουαρίου 2016).

ELIAS, J., *Islam*, London, Taylor & Francis e-Library, 2005.

ΓΚΗΤΑΚΟΣ, Μ., «Σατανάς», *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα, Αθανάσιος Μαρτίνος, 1966, τόμ. 10, στήλες 1184-93.

ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ερμής, 1979, τόμ. Β΄.

JURKOWSKI, H., *Aspects of puppet theatre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αθήνα, Χρήστος Ε. Δαρδάνος, 2003.

- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- ΚΟΜΠΟΧΟΛΗ, Α., «Λαογραφία και αγιολογία», *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2012, τόμ. 1, σσ. 589-619.
- ΚΟΤΟΠΟΥΛΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα 1890-1906*, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2000.
- LAWSON, J.C., *Modern Greek folklore and Ancient Greek religion*, New York, University Books, 1964.
- LEYDI, R. – MEZZANOTE LEYDI, R., *Marionette e burattini*, Milano, Collana del "Gallo Grande", 1958.
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου (1870-1938)*, Αθήνα, Παπαζήση, 2012.
- MCCORMICK, J. - PRATASIK, B., *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ, Μ., «Compagnia marionettistica Prandi di Brescia: Ένας ιταλικός θίασος μαριονέτας στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Σκηνή*, 5 (2013), σσ. 86-115.
- ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ, Β., «Σωτηρία», *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, Αθήναι, Αθανάσιος Μαρτίνος, 1967, τόμ. 11, στήλες 633-34.
- MUCHEMBLED, R., *Μια ιστορία του διαβόλου. 12^{ος}-20^{ός} αιώνας*, μετ. Ε. Τσελέντη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., *Karagöz. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν.Γ., *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού - Παραδόσεις*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, τόμ. Α', 1965.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Variations on the theme of marriage in the Karaghiozis recorded performance of the Whitman-Rinvolutri collection*, Ph.D., Harvard University, 1994.
- STEWART, C., *Demons and the Devil. Moral imagination in Modern Greek culture*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1991.
- ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Π., *Υπόμνημα εις το "Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον"*, Αθήναι, Αδελφότης Θεολόγων η «Ζωή», 2^η 1958.
- ΤΣΙΠΗΡΑΣ Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Αθήνα, «Νέα Σύνορα» - Α. Α. Λιβάνη, 2001.

UNDERBERG, N., «Bargain with Devil. Motif M210», *Archetypes and motifs in folklore and literature: A handbook*, Armonk etc., M. E. Sharpe, 2005.

UTHER, H.-J., *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004, 3 τόμ.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

———, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Β1. *Σημαιοφόροι του εθνισμού 1876-1897*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919 – 1939). Μια πρώτη προσέγγιση

Θανάσης Κουτσογιάννης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ανάμεσα στα θεάματα που ψυχαγόγησαν το κοινό της Θεσσαλονίκης στον Μεσοπόλεμο είναι και το θέατρο σκιών. Αξιοποιώντας πληροφορίες από τον ημερήσιο Τύπο της εποχής, (εφημερίδες *Μακεδονία*, *Εφημερίς των Βαλκανίων*, *Νέα Αλήθεια*, *Μακεδονικά Νέα*, *Το Φως*) εξετάζουμε τη θέση που κατέχει το θέατρο αυτό στην ψυχαγωγία του κοινού, σε σχέση με τις άλλες παραστάσεις που ανεβαίνουν στις θεατρικές σκηνές. Επίσης, δεδομένου ότι στην περίοδο αυτή συμβαίνουν μεγάλες κοινωνικές ανακατατάξεις, διερευνούμε πώς και σε ποιο βαθμό η κοινωνική σύνθεση του πληθυσμού καθώς και οι κοινωνικές, οικονομικές και πληθυσμιακές συνθήκες και μεταβολές επηρεάζουν την παρουσία και την αποδοχή του θεάτρου σκιών. Αναφερόμαστε επίσης στους καραγκιοζοπαίχτες που δραστηριοποιούνται στην πόλη, αναζητώντας τα ίχνη της παρουσίας τους, κυρίως μέσα από δημοσιεύματα και διαφημιστικές καταχωρήσεις τον Τύπο• θα μιλήσουμε για μια πλειάδα περισσότερο και λιγότερο γνωστών καραγκιοζοπαιχτών, στους θεατρικούς χώρους όπου έπαιζαν, καθώς και στο ρεπερτόριό τους. Ανάμεσα σ' αυτούς ξεχωρίζει η μορφή του Χαρίλαου Πετρόπουλου, ο οποίος έχει και την πλέον συστηματική παρουσία και καθολική αναγνώριση, σε σχέση με άλλους ομότεχνούς του.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, Θεσσαλονίκη, Μεσοπόλεμος, Χαρίλαος Πετρόπουλος.

ABSTRACT

Among the spectacles that entertained the audience of Thessaloniki in the interwar period is the shadow theater. Using information from the daily Press of the time, (newspapers *Makedonia*, *Efimeris ton Valkanion*, *NeaAlithia*, *MakedonikaNea*, *To Fos*) we examine the position of the shadow theater in the public entertainment in relation to on-stage performances. Also, since great social upheavals occur during this period, we explore how and to what extent the social composition of the population as well as social, economic and demographic conditions and changes that affect the presence and acceptance of the shadow theater. We also refer to the shadow players of Karagiozis that perform in the

* Φιλολόγος, ερευνητής του θεάτρου σκιών και υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

city, looking back for traces of their presence, mainly through articles and advertisements registered in the Press • we will refer to a multitude of more and less known shadow players of Karagiozis, the theatrical venues where they used to play, and their repertoire. Among them stands the figure of Charilaos Petropoulos, who has the most systematic presence and universal acclaim, compared to his co-players.

KEY WORDS: Karagiozis, Thessaloniki, Interwar, Charilaos Petropoulos.

Η ιστορία του θεάτρου σκιών στη Θεσσαλονίκη δεν έχει διερευνηθεί ιδιαίτερα και η παρουσία του παραμένει, ως σήμερα, σχεδόν άγνωστη. Με την παρούσα ανακοίνωση στοχεύουμε να δώσουμε μια γενική εικόνα για τη θέση που κατείχε το θέατρο αυτό στην ψυχαγωγία του κοινού, για τους καραγκιοζοπαίχτες που δραστηριοποιήθηκαν στην πόλη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και για τους χώρους που χρησιμοποιούσαν, ελπίζοντας να φωτίσουμε μια άγνωστη σελίδα της ιστορίας του Καραγκιόζη στη Θεσσαλονίκη.

Το υλικό μας αντλείται από τον ημερήσιο Τύπο που κυκλοφορούσε στην πόλη κατά την περίοδο 1919 - 1939¹. Τα σχετικά δημοσιεύματα με βάση το περιεχόμενό τους μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρεις κατηγορίες:

α) Αγγελίες παραστάσεων. Συνήθως είναι τυποποιημένες επαναλαμβανόμενες καταχωρήσεις, πολύ συχνά μάλιστα εμφανίζεται η ίδια ακριβώς αγγελία σε αρκετές εφημερίδες. Στις καταχωρήσεις αυτές αναφέρεται το όνομα του καραγκιοζοπαίχτη που παίζει «σήμερα» ή «καθ' εσπέραν» και σε κάποιες περιπτώσεις μας δίνεται και η πολύτιμη πληροφορία του έργου που παίζεται.

β) Σχόλια των συντακτών των εφημερίδων. Αναφέρονται στην παρουσία ή και στην απουσία του θεάτρου σκιών στην πόλη και κάποιες φορές σχολιάζεται η ποιότητα του θεάματος. Τα σχόλια αυτά, άλλοτε θετικά κι άλλοτε (σπανίως) επικριτικά για τον Καραγκιόζη, σε κάθε περίπτωση πάντως υποκειμενικού χαρακτήρα, αποτελούν σημαντική πηγή για μας, καθώς φωτίζουν αρκετές πτυχές του θεάματος και κυρίως την κοινωνική προέλευση των θεατών, την κοινωνική απήχηση και τη θέση που κατείχε το θέατρο σκιών στη ζωή της πόλης. Το υλικό αυτό, επίσης,

¹ Ερευνήθηκαν οι εφημερίδες: *Μακεδονία, Εφημερίς των Βαλκανίων, Νέα Αλήθεια, Μακεδονικά Νέα, Το Φως, Ταχυδρόμος Βορείου Ελλάδος.*

μας παρέχει κάποιες περιορισμένες πληροφορίες για το κόστος των εισιτηρίων, τη μουσική και τους μουσικούς που συμμετείχαν, σχόλια για τους θεατές, ακόμα και διαλόγους από παραστάσεις.

γ) Τέλος, σχόλια που σχετίζονται με την καθημερινότητα της πόλης και την πολιτική ζωή. Αυτά δεν έχουν άμεση σχέση με τον Καραγκιόζη, αλλά παρέχουν έμμεσα μια εικόνα και γι' αυτόν και την κοινωνική του απήχηση. Π.χ. ο παραλληλισμός της πολιτικής ζωής με τον Καραγκιόζη του Χαρίλαου, σχόλια από το αστυνομικό δελτίο, σχόλια για την καθημερινότητα των πολιτών (π.χ. «οι τζαμπατζήδες της ζωής», όπου αναφέρεται και στους τζαμπατζήδες θεατές του Καραγκιόζη) κ.λπ.

Ο αριθμός των αναφορών ποικίλει από έτος σε έτος και δεν έχει τη συνέπεια που παρατηρείται στις αναφορές στην υπόλοιπη θεατρική ζωή της πόλης. Ασφαλώς, η απουσία αναφορών δεν σημαίνει κατ' ανάγκη και απουσία καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Οι σποραδικές, π.χ. μέσα σε μια καλοκαιρινή περίοδο, αναφορές σε παραστάσεις ενός καραγκιοζοπαίχτη ή η τυποποιημένη ανακοίνωση ότι «καθ' εσπέραν θριαμβεύει» μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο καραγκιοζοπαίχτης έπαιζε ολόκληρη την περίοδο κι όχι μόνο τις μέρες που δημοσιεύονται αγγελίες των παραστάσεών του.

Τα εθνολογικά χαρακτηριστικά της πόλης και η θεατρική ζωή

Η όποια προσπάθεια ερμηνείας της θεατρικής ζωής της πόλης, ειδικά όταν αναφερόμαστε σ' ένα κατ' εξοχήν λαϊκό θέατρο όπως ο Καραγκιόζης, δεν μπορεί να αγνοήσει την κοινωνική ταυτότητα της πόλης, η οποία είναι άμεσα συνυφασμένη με την εθνολογική της σύνθεση. Τουλάχιστον έως το πρώτο τέταρτο του 20^{ού} αιώνα το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της ταυτότητας και το οποίο επηρεάζει καθοριστικά την κοινωνική και πολιτιστική της ζωή είναι η πολυπολιτισμικότητα², «μια σύγχρονη Βαβυλώνα, η οποία αποτελέσθη από το παράδοξο μωσαϊκόν κράμα ανθρώπων αντιπροσωπευόντωνόλας τας φυλάς και όλα τα θρησκευόμενα και τας δοξασίας της υψηλίου...»³. Οι διαφορετικές κοινότητες δεν αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο, κυρίως, πολιτιστικά⁴,

² Η πρώτη κάπως αξιόπιστη απογραφή σχετικά με την πληθυσμιακή σύνθεση της πόλης (1913) αποτυπώνει ως εξής την εθνολογική σύνθεση: συνολικός πληθυσμός 157.889. Κατά εθνότητες: 61.439 Εβραίοι, 45.867 Οθωμανοί, 39.956 Έλληνες, 10.660 άλλες εθνότητες (Πετρίδης 1997, 139 και Μαζάουερ 2006, 363).

³ Το Φως 10/8/1992, σ.1.

⁴ (Μαζάουερ 2006, 307 - 310).

αφού οι γλωσσικές και θρησκευτικές διαφοροποιήσεις είναι σαφείς. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερης σημασίας, όταν αναφερόμαστε στην ψυχαγωγία των ανθρώπων αυτών.

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου σημαντικά πολιτικά γεγονότα θα οδηγήσουν στην αλλαγή του εθνολογικού χάρτη της πόλης και θα μεταβάλουν τον κοινωνικό και οικονομικό της ιστό επηρεάζοντας παράλληλα την πολιτιστική ζωή. Η Θεσσαλονίκη υφίσταται μεταλλάξεις τέτοιες, που μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κατά την διάρκεια του Μεσοπολέμου αλλάξει πρόσωπο. Η έξοδος των μουσουλμάνων κατοίκων με την ανταλλαγή των πληθυσμών και η έλευση των προσφύγων (1922-1924) θα επιφέρει ριζικές αλλαγές στην εθνολογική σύνθεση και στην πολιτισμική της ταυτότητα, ενώ για πολλά χρόνια η καθημερινότητα κινείται κάτω από το βάρος των τεράστιων προβλημάτων που σχετίζονται με τη στέγαση, την διατροφή και την υγεία των προσφύγων που ήρθαν⁵. Από την άλλη, η ελληνική πολιτεία ακολουθεί πολιτικές αφομοίωσης του εβραϊκού στοιχείου, γεγονός το οποίο θα προκαλέσει αρχικά τριβές, ενώ η αντιεβραϊκή αρθρογραφία μερίδας του τοπικού Τύπου θα δημιουργήσει μεγαλύτερα προβλήματα στις σχέσεις των δύο κοινοτήτων⁶.

Την ίδια περίοδο στη θεατρική ζωή της πόλης κυριαρχούν οι αθηναϊκοί θίασοι, οι οποίοι έρχονται στην πόλη με ένα ρεπερτόριο μεγάλο και ποικίλο, κυρίως εμπορικών έργων, ώστε να μπορούν να το αλλάζουν τακτικά. Επίσης δραστηριοποιούνται και κάποια τοπικά θεατρικά σχήματα με έμφαση στην οπερέτα και στην επιθεώρηση⁷. Συστηματικά μάλιστα επισημαίνεται από τον Τύπο η απουσία εγχώριας θεατρικής παραγωγής και η απουσία θεατρικών χώρων.

Το ίδιο συμβαίνει και με το θέατρο σκιών. Δεν υπάρχει ισχυρή τοπική παράδοση, οι δε σημαντικοί καραγκιοζοπαίχτες που δραστηριοποιούνται δεν είναι ντόπιοι, με κυρίαρχη μορφή τον Χαρίλαο Πετρόπουλο και δευτερευόντως τον Βασίλη Βελή, εγκατεστημένοι και οι δυο στη Θεσσαλονίκη πριν το 1920. Οι περισσότεροι μάλιστα (εξαιρουμένων των δύο προαναφερθέντων) φροντίζουν να τονίζουν την αθηναϊκή τους προέλευση ως «άρτι αφιχθέντες εξ Αθηνών».

⁵ (Πετρίδης Π. 1997).

⁶ (ΝαρΑλμπέρτος 1997, 213).

⁷ (Παπανδρέου Νικηφ.1997, 284-285 και Τομανάς Κ, 1994).

Οι χώροι παραστάσεων του θεάτρου σκιών

Όσον αφορά τους χώρους που φιλοξενούσαν παραστάσεις, η ταυτότητα και η γεωγραφική κατανομή τους είναι φυσικό να προσδιορίζονται, ως ένα βαθμό, από τον λαϊκό χαρακτήρα του θεάματος. Οι χώροι αυτοί, που αποτέλεσαν φιλόξενη στέγη για το θέατρο σκιών της Θεσσαλονίκης, μπορούν να ταξινομηθούν σε δυο κατηγορίες:

Α. Καφενεία – εξοχικά κέντρα. Είναι χώροι ευρύτερης αναψυχής (εξοχικά κέντρα), που σε κάποιες περιπτώσεις πρόσφεραν και φαγητό ή οι επισκέπτες μπορούσαν να έχουν μαζί τους φαγητό. Μερικοί μάλιστα από αυτούς διαφημίζονται ως χώροι οικογενειακής ψυχαγωγίας. (π.χ. Στο καφεζυθοπωλείον Χατζή Μπαχτσέ «Ο ΝΑΣΟΣ με τον αθάνατον Καραγκιόζην του σκορπά τον ξεκαρδιστικόν γέλωτα... Αι οικογένεια δύνανται ελευθέρως να φέρωσι μαζί των και φαγητά»⁸).

Έχουμε εντοπίσει μέσω των δημοσιευμάτων στον Τύπο δώδεκα τέτοιους χώρους:

Καφενείο Σουφλί (στο Συντριβάνι)
Καφεζυθοπωλείον «Το Λονδίνον» (Εγνατία 41)
Χατζή Μπαχτσέ (δίπλα στο ζυθοποιείο «Νάουσα»)
Καφενείον (26^{ης} Οκτωβρίου 13)
Μεβλεχανέ (στην ομώνυμη συνοικία)
Καφενείο (στην Αγ. Δημητρίου)
Ισραηλιτικόν Καφεζυθοπωλείον Μεβλεχανέ
Αγγλικόνπάρκον (25^{ης} Μαρτίου, έναντι συνοικισμού Χαριλάου)
Καφενείον «Η Τερψιθέα» (στη συνοικία Μεβλεχανέ)
Καφενείο Γ. Γαλιλαίου (τέρμα συνοικισμού Χαριλάου)
Εξοχικόν «Ηραίων» (στο Ντεπώ)
Καφενείον Παπάφη.

Β. Κινηματογράφοι – θέατρα. Οι караγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούσαν για τις παραστάσεις τους κινηματογραφικές ή θεατρικές αίθουσες, κυρίως κατά την χειμερινή περίοδο. Σε κάποιες περιπτώσεις κατά την περίοδο 1919-1921 τα δυο θεάματα συνδυάζονται: προηγείται η ταινία και ακολουθεί η παράσταση Καραγκιόζη, όπως για παράδειγμα στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ» (περιοχή Βαρδαρίου) κατά την χειμερινή περίοδο 1920-1921⁹. Επίσης, κατά την θερινή περίοδο κάποιοι караγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούν τις ταράτσες των κινηματογράφων.

⁸ Μακεδονία 13/ 5/1921, σ. 2.

⁹ Σχετικές καταχωρήσεις στην *Εφημερίδα των Βαλκανίων* κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Έχουν εντοπισθεί δέκα τέτοιες αίθουσες:

Αλάμπρα

Νέα Σκηνή/Πανελλήνιον

Ρουαγιάλ

Χαριλάου (ο μόνιμος θεατρικός χώρος του Χαρίλαου Πετρόπουλου)

Σπλέντιτ

ΣκαίτιγκΠαλλάς

Ταράτσακινηματογράφου Μοσκώφ

Αίθουσα Λευκού Πύργου

Ακρόπολις

Ταράτσα κινηματογράφου Αττικόν

Ο Καραγκιόζης ως ψυχαγωγία – το κοινό του

Παρά την ανυπαρξία ντόπιων σημαντικών καραγκιοζοπαιχτών ο Καραγκιόζης αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς και προσφιλή ψυχαγωγικό προορισμό των λαϊκών στρωμάτων της πόλης, τουλάχιστον ως το τέλος της δεκαετίας του 1920.

Εξετάζοντας κανείς προσεκτικά τις αναφορές και τα σχόλια στον Τύπο θα αντιληφθεί ότι ο Καραγκιόζης, ως θεατρικό και ευρύτερα ψυχαγωγικό γεγονός, ταυτίζεται με το «λαϊκό κοινό». Το θέατρο σκιών ως ψυχαγωγία είχε ταξικά χαρακτηριστικά και αυτό ασφαλώς δεν ισχύει μόνο για την Θεσσαλονίκη¹⁰. Συχνότατα είναι τα σχόλια, τα οποία είτε υπαινίσσονται, είτε τονίζουν άμεσα και εμφατικά την λαϊκή κοινωνική προέλευση των θεατών. «Μαζί με τα άλλα καλοκαιρινά θεάματα έκαμε την εμφάνισίν του και ο λαϊκός Καραγκιόζης. Και οι πληβείοι που δεν μπορούν να περνούν αλλού την ώρα των περνούν μερικές διασκεδαστικές ώρες»¹¹.... «Εφέτος οι υπαίθριοι κινηματογράφοι δεν ανεφάνησαν. Αι συνοικίες στερούνται του θεάματος αυτού. Ευτυχώς υπάρχει ο Καραγκιόζης όπου καταφεύγει η Λαϊκουριά για να δροσιστή με τα φαιδρά καλαμπούρια του Χαριλάου»¹².

Βέβαια θα ήταν υπερβολικά απλουστευτικό να περιορίσουμε το κοινό του Καραγκιόζη στα ασαφή όρια των λαϊκών στρωμάτων. Αν τοποθετήσουμε το θέατρο σκιών μέσα στις ευρύτερες ψυχαγωγικές επιλογές που υπήρχαν (ή δεν υπήρχαν) στην πόλη, μάλλον θα πρέπει να κατανοήσουμε

¹⁰ Για τα ταξικά χαρακτηριστικά του κοινού του Καραγκιόζη βλ. Ποταμιάνος 2015, 164 – 168.

¹¹ *Εφημερίς των Βαλκανίων*, 26/4/1921, σ. 1.

¹² *Εφημερίς των Βαλκανίων* 30/6/1928, σ. 2.

την διαπίστωση του συντάκτη της *Εφημερίδος των Βαλκανίων*, ο οποίος, εστιάζοντας στην απουσία ψυχαγωγικών επιλογών, χαρακτηρίζει τον Καραγκιόζη ως το μοναδικό θέατρο της πόλης. «Ο Καραγκιόζης παρ' όλη την ψύχρα των τελευταίων ημερών συγκεντρώνει κοσμάκι. Είναι άλλως τε και το μοναδικό θέατρο, αφού άλλο δεν έχουμε στην πόλη μας και μοναδικός όμως να μην ήτανε έχει αρκετό χιούμορ και θα συγκεντρώνει πάντα τους θαυμαστές του»¹³. «... Άλλωστε μην ξεχνάμε ότι είναι και το μόνον ελληνικόν λαϊκόν θέατρον, όπου μπορεί κανείς να ξεσπάση λιγάκι γελώντας με την καρδιά του»¹⁴. Επίσης οι παραστάσεις του Χαρίλαου Πετρόπουλου για φιλανθρωπικούς σκοπούς (π.χ. για το «Άσυλο του παιδιού», για το ορφανοτροφείο θηλέων, για τους τραυματίες του πολέμου¹⁵) δείχνουν μια ευρύτερη κοινωνική αποδοχή του ίδιου αλλά και του θεάματος που αντιπροσωπεύει. Κατά συνέπεια δεν θα ήμασταν μακριά από την πραγματικότητα αν υποθέσουμε ότι ευρύτερα μικροαστικά και μεσοαστικά στρώματα κατέφευγαν στον Καραγκιόζη για την νυχτερινή τους ψυχαγωγία ελλείψει άλλων θεατρικών επιλογών, αλλά και γιατί «αυτό το λαϊκό θέαμα με την εσωτερική του ζωτικότητα είναι φυσικό να τραβάει τους περισσότερους»¹⁶. Αλλά και ο κωμικός χαρακτήρας των παραστάσεων ήταν ένα πρόσκαιρο φάρμακο στα πολλαπλά προβλήματα που ο κόσμος της πόλης βίωνε.

Το κοινό των παραστάσεων εκτός από τη λαϊκή του προέλευση θα πρέπει να αναζητηθεί μεταξύ του ελληνικού πληθυσμού της πόλης. Ενδείξεις για την προτίμηση άλλων εθνολογικών ομάδων προς το θέατρο σκιών δεν υπάρχουν. Αντίθετα υπάρχουν λόγοι που δεν το καθιστούν ελκυστικό, με σημαντικότερους το ρεπερτόριο και τη γλώσσα. Το ρεπερτόριο ήταν σε μεγάλο βαθμό ελληνοκεντρικό (π.χ. οι ηρωικές παραστάσεις ή οι παραστάσεις που εμφανώς αναδεικνύουν την ευφυΐα του Έλληνα Καραγκιόζη ή πάλι ο πρωταγωνιστικός συχνά ρόλος του Μπαρμπαγιώργου προσδίδει μάλλον ελληνοκεντρικό περιεχόμενο στις παραστάσεις) και η σκηνική πραγματικότητα του μπερντέ «είναι ένα καλειδοσκόπιο των διαφόρων πλευρών του πνευματικού και ψυχικού

¹³ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 22/5/1924, σ. 2.

¹⁴ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 15/7/1924 σ. 2.

¹⁵ *Φως* 11/2/1920, σ.1, *Εφημερίς των Βαλκανίων* 23/4/1921, σ. 1, *Ταχυδρόμος Β. Ελλάδος* 5/7/1922, σ. 2.

¹⁶ Αυτή η διεύρυνση του κοινού παρατηρείται και στον αθηναϊκό Καραγκιόζη. (Βλ. Κιουρτσάκης 1983, 115-132).

ορίζοντα του ελληνικού λαού»¹⁷. Αλλά και το πρόβλημα της γλώσσας ήταν ένα εμπόδιο, ιδίως για την πολυπληθή εβραϊκή κοινότητα, η οποία δεν χρησιμοποιούσε τα ελληνικά ως γλώσσα επικοινωνίας. Έχουμε μόνο μια αναφορά για παραστάσεις Καραγκιόζη σε χώρο (καφενείο) εβραϊκής ιδιοκτησίας, χωρίς αυτό να μπορεί να αποτελέσει ικανό αποδεικτικό στοιχείο για εβραϊκό κοινό. Με δεδομένο ότι η θεατρική διαδικασία του λαϊκού αυτού θεάτρου στηρίζεται κατ' εξοχήν σε μια σχέση διάδρασης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο κοινό του, είναι δύσκολο να ανταποκριθούν σ' αυτού του είδους τη συμμετοχική διαδικασία οι άλλες εθνότητες της πόλης. Θα μπορούσαμε, κατά συνέπεια, να τονίσουμε ότι η πολιτισμική ποικιλία της πόλης δεν στέκεται εμπόδιο στην άνθιση του Καραγκιόζη, απλώς περιορίζει το κοινό στο οποίο απευθύνεται.

Η μορφή της ψυχαγωγίας που ο Καραγκιόζης έδινε στο κοινό της πόλης ήταν πολύ περισσότερο από δυο ώρες θεατρικής παράστασης. Η μουσική και τα τραγούδια, ο καφές ή και το φαγητό σε κάποιες περιπτώσεις φαίνεται να συνόδευαν την θεατρική ψυχαγωγία ικανοποιώντας έτσι πολλαπλώς το κοινό. Ενδεικτικά τα σχόλια των εφημερίδων: «Και ποιος δεν έχει περάσει έως τώρα 2-3 ώρες εις τον Καραγκιόζην του Χαριλάου; Ευτυχώς που υπάρχει κι αυτός και δύναται και ο πτωχότερος ακόμη να αναπνεύση ολίγον καθαρόν αέρα και να πίνη τον καφέ του εις τας 10 το βράδυ, πράγμα που δεν δίδουν τα άλλα καφενεία»¹⁸. Να συμπεράνουμε, λοιπόν, ότι ο Καραγκιόζης ήταν μέρος της ευρύτερης ψυχαγωγίας με την έννοια της βραδινής εξόδου, ένας δημοφιλέστατος τρόπος διασκέδασης, όπου οι θαμώνες συνδύαζαν το φαγητό ή τον καφέ τους με την ευχάριστη ατμόσφαιρα του θεάματος που πρόσφερε μια παράσταση.

Κάποιες φορές μάλιστα, κατά τα διαλείμματα, οι καραγκιοζοπαίχτες εμπλούτιζαν το προσφερόμενο θέαμα με τραγούδια, όπως μας πληροφορεί η καταχώρηση στον *Ταχυδρόμο της Βορείου Ελλάδος*: «Θέατρον Χαριλάου. Απόψε δίδει το «Ναυάγιον». Κατά τα διαλείμματα μουσική και τραγούδια Ελληνικά και Ανατολίτικα»¹⁹, ή και με άλλα θεάματα, όπως αυτό: «κατά τα διαλείμματα ο πασίγνωστος υιός του Παναγή Κουταλιανού Έλλην θα δώση διάφορα αγωνίσματα και θα ρίξη και δύο κανόνια στους ώμους του»²⁰.

¹⁷ (Πούχνερ 1993, 182).

¹⁸ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 20/7/1920, σ.1.

¹⁹ *Ταχυδρόμος Βορείου Ελλάδος* 4/5/1927, σ.3.

²⁰ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 11/8/1928, σ.2.

Η περίοδος της ακμής του θεάτρου σκιών στη Θεσσαλονίκη φαίνεται να διαρκεί ως το τέλος της δεκαετίας του 1920. Ποσοτικά έχουμε τις περισσότερες παραστάσεις καθώς και τη δραστηριοποίηση των περισσότερων καραγκιοζοπαιχτών. Σε σταθερή, σχεδόν, βάση παίζουν ταυτόχρονα δύο ή και τρεις, μερικές φορές, καραγκιοζοπαίχτες. Μεταξύ των ετών 1919-1929 καταγράφεται η παρουσία έντεκα καραγκιοζοπαιχτών και έχουμε αναφορές σε εννιακόσιες παραστάσεις καθώς και αρκετά σχόλια που αφορούν τους καραγκιοζοπαίχτες ή το θέαμα του Καραγκιόζη γενικότερα. Οι αναφορές αυτές και τα σχόλια στον Τύπο, χωρίς να είναι εκτενή, δείχνουν τη δημοφιλία και τη ζωτικότητα του θεάματος.

Από τη δεκαετία του 1930 φαίνεται να αρχίζει η περίοδος της κρίσης για το θέατρο σκιών στην πόλη. Οι επισκέψεις των «εξ Αθηνών» καραγκιοζοπαιχτών εξαφανίζονται και οι αναφορές του Τύπου περιορίζονται δραστικά, ενδεικτικό ίσως και του μειωμένου ενδιαφέροντος του κοινού για τον Καραγκιόζη. Μεταξύ των ετών 1930-1936 έχουμε καταγράψει μόνο εβδομήντα πέντε αναφορές σε παραστάσεις και την παρουσία τεσσάρων καραγκιοζοπαιχτών, εκ των οποίων το όνομα του ενός εμφανίζεται μια και μοναδική φορά. Αυτό δείχνει ότι η φωνή του Καραγκιόζη ακούγεται όλο και λιγότερο, χωρίς όμως να έχει σιγήσει. Οι παραστάσεις στην πόλη αραιώνουν, αλλά κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες εξακολουθούν να δραστηριοποιούνται, η τέχνη τους όμως δεν έχει την απήχηση που είχε στο πρόσφατο παρελθόν.

Τα δημοσιεύματα μας περιγράφουν με αρκετή παραστατικότητα και γλαφυρότητα την εικόνα του φθίνοντος θεάτρου. Ο Γ. Ταχογιάννης, συντάκτης της *Μακεδονίας*, εκφράζει την απορία του που ο Καραγκιόζης εξακολουθεί να επιβιώνει κι αφήνει να διαφανεί μια δόση νοσταλγίας για τις θεατρικές νύχτες ψυχαγωγίας που πρόσφεραν στους συμπολίτες του οι χάρτινοι ήρωες του μπερντέ κατά το παρελθόν:

«Ποιος είχε πει ότι ο Καραγκιόζης πέθανε και είχε ταφή στη λήθη δια παντός. Να που βρυκολάκισε και παίζει με το χάρτινό του θίασο σε μια μάντρα και δυο ταρατσες κεντρικωτάτων σημείων της πόλεως..... Δεν θα μπορέσετε να μην ανακράξετε: φτωχέ μου χάρτινε βασιλεύ του γέλωτος, έτσι σούμελε να καταντήσης; Εκεί που και τι δεν θα δίνατε μια φορά να σας βρουν ένα κάθισμα, τώρα βλέπετε εις παράταξιν άδειες καρέκλες θεατές. Λίγα δακτυλομετρούμενα παιδάκια, λίγη μαρίδα, πού και πού και κανένα ανδρόγυνο της γειτονιάς που δεν μπόρεσε να βρει πιο πρόχειρο σωσίβιο της αϋπνίας..»²¹.

²¹ Ταχογιάννης, Γ. *Μακεδονία*, 11/8/1933, σ. 2.

Ως ένα πρόσθετο σημάδι αυτής της κρίσης μπορεί να ερμηνευθεί η απουσία παραστάσεων κατά την χειμερινή περίοδο. «Άλλη καμιά κίνηση δεν έχομεν τον περασμένον μήνα, ούτε και τον Καραγκιόζη που κάποτε έπαιζε και τον χειμώνα» θα αναφέρει ο συντάκτης της *Εφημερίδος των Βαλκανίων*²², ενώ άλλη αναφορά στην ίδια εφημερίδα αποδίδει τον περιορισμό των παραστάσεων στην γενικότερη κρίση: «...είχαμε και μεις κάποτε τον Καραγκιόζη αλλά τον χάσαμε κι αυτόν - τον έφαγε η κρίσις τον δυστυχή».²³ Η ίδια απορία και με κάποια δόση ειρωνείας για την εμφάνιση Καραγκιόζη εκφράζεται από άλλον συντάκτη των *Μακεδονικών Νέων* για την «αθρόα συρροή Καραγκιόζηδων εφέτος. Μα ποιος διάβολο πηγαίνει και παρακολουθεί τας παραστάσεις των; Η γειτονιά σύμπασα από της μεσόκοπης κεράΚατίγκως μέχρι της τσαχπίνας μοδιστρούλας των δεκαπέντε Μαΐων έχουν αφοσιωθεί ολοψύχως στον κινηματογράφο...»²⁴. Ο περιορισμένος αριθμός αναφορών σε παραστάσεις και τα σχετικά σχόλια που προαναφέραμε μπορούν να πιστοποιήσουν ότι το θέατρο σκιών δεν φαίνεται να αποτελεί πλέον βασική ψυχαγωγική επιλογή του κοινού.

Ανταγωνιστικά προς τον Καραγκιόζη φαίνεται να λειτουργεί ο κινηματογράφος, ο οποίος σταδιακά αλλά σταθερά, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '20 και κυρίως μετά το 1930, κερδίζει έδαφος στις προτιμήσεις του κοινού. «Κινηματογραφομανία» θα ονομάσει ο ανώνυμος συντάκτης εφημερίδας την τάση του κοινού προς τον κινηματογράφο²⁵. Θεωρείται πλέον μια μοντέρνα ψυχαγωγική επιλογή, η οποία θα επηρεάσει καθοριστικά την παρουσία και του θεάτρου σκιών στην πόλη.

Ο κινηματογράφος ήταν ένα χαμηλού κόστους μέσο, λαϊκό, και η μαγεία της εικόνας με τη δική της γοητεία αποτελούσε το καινούργιο καταφύγιο των θεατών και ισχυρό πόλο έλξης. Οι ταινίες φέρνουν στο προσκήνιο καινούργιους αστέρες και το θάμβος της κινούμενης εικόνας φαίνεται να είναι ισχυρότερο από το φωτισμένο πανί. Έτσι, τα γούστα του κοινού, που λίγα χρόνια πριν συνέρρεε στον Καραγκιόζη, μετατοπίζονται. Οι εφημερίδες στολίζουν τακτικότερα τις σελίδες τους με φωτογραφίες των κινηματογραφικών αστέρων και μας δείχνουν τη μετατόπιση των ψυχαγωγικών προτιμήσεων, φωτογραφίζοντας έμμεσα και την επικράτηση της ΛίλιανΧάρβεϋ στον ψυχαγωγικό αγώνα της με τον Καραγκιόζη και τον Μπαρμπαγιώργο. «Όλα αυτά τα μεγαλεία (του Καραγκιόζη)

²² *Εφημερίς των Βαλκανίων* 3/3/1928, σ. 2.

²³ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 7/3/ 1931, σ.2.

²⁴ *Μακεδονικά Νέα* 21/7/1933, σ. 2.

²⁵ *Μακεδονικά Νέα* 9/12/1926, σ. 2.

ποιος τα σάρωσε; Η μεγάλη πληγή, ο πιο ανιάτος σνομπισμός της εποχής. Η Α.Μ. η κινηματογραφική οθόνη.... Η μάντρα διέκοπτε τας παραστάσεις του Καραγκιόζη για να γίνει θερινός κινηματογράφος κι εκεί που ο Καραγκιόζης έτρωγε σουλτάν – μερεμέτι από τη γυναίκα του, ο Βίλλυ Φριτς αντήλλαξε τα θερμότερα φιλιά του με την Λίλιαν Χάρβεϋ Τι θέσιν έχουν πλέον ο Μπαρμπαγιώργος, ο Νιόνιος κι ο Μορφονιός;»²⁶.

Εκτός από το «μοντέρνο» ψυχαγωγικό μοντέλο που εισάγει ο κινηματογράφος παίρνοντας το κοινό του Καραγκιόζη, αφαιρεί ταυτόχρονα και κάποιους σημαντικούς χώρους, όπου δινόταν παραστάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Χαρίλαος: η μόνιμη θεατρική του στέγη, θα γίνει θερινός κινηματογράφος αρχικά και θέατρο στη συνέχεια²⁷. Και να πάρουμε υπόψη ότι ο Χαρίλαος με το θέατρό του ήταν το σταθερό σημείο αναφοράς για τον Καραγκιόζη στην Θεσσαλονίκη.

Βέβαια δεν μπορούμε να χρεώσουμε αποκλειστικά στον κινηματογράφο τη φθίνουσα πορεία του θεάτρου σκιών, αλλά να συνεξετάσουμε τις οικονομικές αλλαγές και την προϊούσα αστικοποίηση με τις μεγάλες αλλαγές που επιφέρουν στον τρόπο ζωής, διαμορφώνοντας ένα διαφορετικό πολιτισμικό τοπίο.

Τα τελευταία τρία χρόνια της δεκαετίας του 1930 ο Τύπος δεν μας δίνει πληροφορίες για παραστάσεις Καραγκιόζη. Αν παιζόταν θα αποτελούσε μια μορφή ψυχαγωγίας με περιορισμένη απήχηση. Το 1938 σε σημείωμα της *Μακεδονίας* εγκωμιάζεται το θεατρικό παρελθόν του θεάτρου σκιών στην πόλη, σημειώνοντας ότι αποτελούσε το μόνο γνήσιο θέατρο σε αντίθεση με τα θεατρικά θεάματα του παρόντος. «Κατηγορούμε τη Θεσσαλονίκη ότι δεν είχε ούτε έχει θέατρο... Η Θεσσαλονίκη έπαυσε πραγματικά να είναι πόλις χωρίς θέατρο αφ' ότου εξέλιπαν από τα ταπεινά και πρόχειρα συνοικιακά της παλκοσένικα οι θίασοι των σκιών...»²⁸.

Γενικότερα, η δεκαετία πριν από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο υπήρξε μια κρίσιμη εποχή για τον Καραγκιόζη, αφού παρατηρείται μια αλλαγή στην σύνθεση του κοινού, η οποία επηρεάζει τη λειτουργικότητα της παράστασης. Οι ενήλικοι θεατές λιγοστεύουν και οι καραγκιοζοπαίχτες βαθμιαία προσαρμόζουν το ύφος και το πνεύμα των παραστάσεων στο νέο τους κοινό²⁹. Κάπως έτσι θα αρχίσει να γίνεται παιδικό θέαμα, αλλά και

²⁶ Ταχογιάννης, Γ., *Μακεδονία*, ό.π.

²⁷ Βλ. σχετικές διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο. Ενδεικτικά: *Φως* 16/7/1932, σ. 2, *Μακεδονία* 14/6/1934, σ. 2.

²⁸ *Μακεδονία* 4/8/1938, σ. 2.

²⁹ (Πούχνερ 1993, 184).

ένα από τα αγαπημένα παιχνίδια των παιδιών. Μεταφέρεται στις γειτονιές και στις αυλές των σπιτιών και αρκετοί μικροί εραστές της τέχνης του στήνουν τον μπερντέ στη γειτονιά ψυχαγωγώντας τα παιδιά με «εισιτήριο» ή δωρεάν³⁰. Όλοι αυτοί, έστω κι αν δεν υπήρξαν ποτέ επίσημοι καραγκιοζοπαίχτες, συνιστούν μια ακόμη πτυχή της παρουσίας του θεάτρου σκιών. Μια πτυχή που δίνει το στίγμα της ζωντανής του παρουσίας και της κοινωνικής απήχησης που είχε. Έτσι, έστω και μ' αυτόν τον τρόπο, το θέατρο σκιών παραμένει ζωντανό, όχι όμως στην μορφή που το είχαμε γνωρίσει ως ψυχαγωγία των ενηλίκων. Μεταπολεμικά θα συνεχίσει μέσα από καινούργιους δρόμους, ώσπου να το ξαναβρούμε ζωντανό και ακμαίο στην πόλη μερικές δεκαετίες αργότερα.

Οι καραγκιοζοπαίχτες

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου δεσπόζει ασφαλώς η μορφή του Χαρίλαου Πετρόπουλου, η πληθωρική παρουσία του οποίου τον καθιστά αναμφισβήτητα «πατριάρχη» των καλλιτεχνών του θεάτρου σκιών στην Θεσσαλονίκη.

Γνωστός με το μικρό του όνομα, ήταν ο κυρίαρχος στον χώρο κατά το μεγαλύτερο διάστημα του Μεσοπολέμου. Η κύρια επαγγελματική απασχόληση του Χαρίλαου ήταν η ραπτική, όπως και της γυναίκας του³¹. Από την Κορινθία καταγόμενος, «... έμαθε την τέχνη του από τους ξακουσμένους καραγκιοζοπαίχτες των Αθηνών Μίμαρο, Μπίκο³² και τον αθάνατο Μέμο, με τον οποίο και έπαιζε στον Βόλο. Την πρώτη του εμφάνιση την έκαμε το 1900 στο Μαρούσι και ...ήρθε το 1914 στη Θεσσαλονίκη...»³³. Ήδη από το 1919 ο Χαρίλαος φαίνεται να έχει καθιερωθεί στη συνείδηση της κοινής γνώμης της πόλης. Ενταγμένος πλήρως στην κοινωνική και επαγγελματική ζωή της γνώριζε τους ανθρώπους της, συγχρωτιζόταν μαζί τους, έπιανε τον παλμό και τις αγωνίες τους.

Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι το όνομά του ταυτίστηκε με το θέατρο σκιών της Θεσσαλονίκης του Μεσοπολέμου και είναι φυσικό να αποτελεί τον πλέον προβεβλημένο καραγκιοζοπαίχτη από τον Τύπο. Και δεν αναφερόμαστε μόνο στις αγγελίες των παραστάσεων, αλλά και στα ποικίλα σχόλια και αναφορές προς το πρόσωπό του. Μεταξύ των

³⁰ (Τομανάς 1997, 39, Υφαντίδης 1993, 71-74).

³¹ (Τομανάς 1997, 37 - 40).

³² Εννοεί, προφανώς, τον καραγκιοζοπαίχτη Μπέκο

³³ «Εκεί όπου ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Μακεδονία* 12/8/1928, σ. 3 - 4.

ομοτέχνων του, έχει συντριπτικά το μεγαλύτερο μερίδιο. Οι αναφορές αυτές είναι αποτέλεσμα όχι μόνο της πολύχρονης δράσης του στην πόλη, αλλά φανερώνουν την ευρύτερη αποδοχή, τον σεβασμό που απολάμβανε και την αναγνώριση της ποιότητας της δουλειάς του.

Με δεδομένο ότι η γενικότερη θεατρική ζωή της πόλης στηριζόταν σε σχήματα αθηναϊκά, κυρίως, και σε περιορισμένες ντόπιες παραγωγές δεν θα ήταν υπερβολή να χαρακτηρίσουμε τον Χαρίλαο ως έναν από τους βασικούς εκπροσώπους της γενικότερης θεατρικής ζωής της πόλης. Εξάλλου ήταν ο μοναδικός που διέθετε για αρκετά χρόνια μόνιμη θεατρική στέγη με μεγάλη χωρητικότητα (κοντά στο Συντριβάνι, απέναντι από το κτήριο της σημερινής Φιλοσοφικής σχολής)³⁴. Την αισθητική του χώρου αυτού μας δίνει η *Μακεδονία*:

«Να ένα κομμάτι πολιτισμός... Ένα κομμάτι Παρίσι μοντέρνο, ευγενικό, φίνο. Παρίσι της πιο χαριτωμένης ευθυμίας, του πιο αβίαστου γέλιου, της πιο λεπτής και παράδοξης σκηνικής φαντασίας. Ο Καραγκιόζης, το θεατράκι του Χαρίλαου. Αυτή η ευχάριστη φωλίτσα η περιχαρακωμένη με πρασινάδες, θα ήταν καύχημα όπου αλλού και αν υπήρχε. Τι χάρμα ματιών η φυσική αρχιτεκτονική του που δε μπορεί να συλλάβει η πιο μοντέρνα αρχιτεκτονική φαντασία. Καταπράσινες φυλλωσιές, ολόμαυροι μίσχοι ανθισμένης μολόχας που υψώνονται ως τ' απάνω παράθυρα των γειτονικών σπιτιών, ολόχυτεςκλιματαριές σαν κρυψώνες, που κρύβουν τα πιο ιδιόρρυθμα μπαλκόνια, θαύματα παράξενης ισορροπίας, θαύματα ανατολίτικου γούστου...»³⁵.

Το πηγαίο του χιούμορ με το οποίο διάνθιζε τις παραστάσεις, τα εύστοχα σατιρικά του σχόλια για την κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα, η επαγγελματική του συνέπεια, η κοινωνική του ευαισθησία (δίνει αρκετές φιλανθρωπικού χαρακτήρα παραστάσεις) αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Το ίδιο άρθρο της *Μακεδονίας* μας δίνει μια συνοπτική αλλά πολύ περιεκτική εικόνα της τέχνης του συγκρίνοντάς τον με τον Μόλλα:

«...Όσο κι αν υστερεί του Μόλλα ο Χαρίλαος εις την μνημειώδη διαγραφή των χαρακτήρων και της σκηνικής τεχνικής του... έχει κι αυτός κάτι ιδιαίτερα χαρίσματα, που όχι μονάχα τον κάνουν αντάξιό του αλλά και κάτι εντελώς αντίθετο. Το γέλιο του Χαρίλαου είναι το πιο αβίαστο γέλιο. Και το πείραγμά του το πιο πολιτισμένο. Η διάθεσής του είναι φυσικιά

³⁴ (Τομανάς 1997, 37-38).

³⁵ «Εκεί όπου ο λαός γελάει με την καρδιά του», ό.π.

που ξεχειλίζει σαν ποτάμι θαρρείς πως εκφράζεται απ' ευθείας απ' την καρδιά. Δηλαδή ο Χαρίλαος διαφέρει ακριβώς εκεί που διαφέρει η Αθήνα από τη Θεσσαλονίκη. Στον Μόλλα θα δείτε τη φινέτσα του πνεύματος, στον Χαρίλαο τη φινέτσα της καρδιάς και αυτό το προσόν στην τέχνη δεν είναι βέβαια το πιο αξιοπεριφρόνητο...»³⁶.

Το ρεπερτόριο του σπουδαίου αυτού καλλιτέχνη περιλαμβάνει έργα που ανήκουν στο παραδοσιακό ρεπερτόριο αλλά και έργα πρωτότυπα, των οποίων δυστυχώς διαθέτουμε μόνο τους τίτλους, που μπορούν, αμυδρά έστω, να μας δώσουν μια εικόνα της θεματολογίας του.

Άλλος σημαντικός και με πολύχρονη παρουσία στη Θεσσαλονίκη ήταν ο Βασίλης Βελής. Χιώτης στην καταγωγή, μαθήτευσε κι αυτός στον Μέμο, εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, συνεργάστηκε με τον Χαρίλαο ως βοηθός και στη συνέχεια δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά μόνος του στην πόλη, όπου και έπαιζε κατά το μεγαλύτερο διάστημα του Μεσοπολέμου³⁷. Οι αναφορές στον Τύπο είναι αποσπασματικές και για αρκετά χρόνια η καλλιτεχνική του δράση δεν αναφέρεται. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει απαραίτητα και απουσία δράσης.

Ο Βελής δεν φαίνεται να είχε σταθερή θεατρική στέγη και τον βρίσκουμε να χρησιμοποιεί πολλούς και διαφορετικούς χώρους. Οι πληροφορίες μέσω του Τύπου είναι περιορισμένες και οι αναφορές αφορούν στην αναγγελία των παραστάσεων έχοντας τυποποιημένη φρασεολογία, η οποία δεν επιτρέπει να διαμορφώσουμε ολοκληρωμένη εικόνα για το έργο και τη δράση του. Οι αναφορές αυτές εστιάζουν στο χιούμορ των παραστάσεων του και στα ευφυολογήματά του. «Οι φίλοι του Καραγκιόζη ας σπεύσουν να απολαύσουν τας ευφυολογίας του και να γελάσουν με την καρδιάν τους»³⁸. Κάποιες αναφορές για τα «πρωτότυπα έργα του όλως νέα δια την πόλιν μας»³⁹, ή ότι «Κάθε εσπέρας τακτικά παραστάσεις με μιαν πρωτότυπονκωμωδίαν στο τέλος της παραστάσεως»⁴⁰ δεν είναι αρκετές για να μας δώσουν σαφή εικόνα για το έργο του. Πάντως οι λίγοι τίτλοι μας δίνουν μια αμυδρή εικόνα του ρεπερτορίου του.

Ο τρίτος που φαίνεται να έχει σημαντική, τουλάχιστον χρονικά, παρουσία στο θέατρο σκιών της πόλης είναι ο Πάνος Λαμπρινός. Ο Λαμπρινός

³⁶ «Εκεί όπου ο λαός γελάει με την καρδιά του», ό.π.

³⁷ (Μόλλας, Δημ. 2002, 155 - 156).

³⁸ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 14/7/ 1922, σ.2.

³⁹ *Μακεδονία* 24/7/1920, σ. 1.

⁴⁰ *Εφημερίς των Βαλκανίων* 27/4/1921, σ. 1.

ήταν Καλαματιανός, μαθητής του Μέμου κι αυτός⁴¹ κι εμφανίζεται, μέσω του Τύπου, να παίζει από το 1925 ως το 1936 (όχι συνεχώς). Είναι ο μόνος που φαίνεται να δίνει παραστάσεις σε «ΙσραηλιτικόνΚαφεζυθοπωλείον» το 1925⁴². Και στην περίπτωση του Λαμπρινού έχουμε μια περιορισμένη εικόνα του ρεπερτορίου του.

Ο δάσκαλος και των τριών που προαναφέραμε, ο Μέμος, πέρασε κι αυτός από τη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1919-1920 παίζοντας στον κινηματογράφο Σπλέντιτ (περιοχή Βαρδαρίου) και αφήνοντας ιδιαίτερα θετικές εντυπώσεις. Χαρακτηριστική είναι η συγχαρητήρια επιστολή ενός θεατή στον Τύπο «χωρίς πολλά λόγια, διότι δεν μου αρέσουν τα κοπλιμέντα, είσαι πραγματικώς Βασιλεύς του γέλωτος με τον Καραγκιόζη σου»⁴³.

Η παρουσία κάποιων άλλων караγκιοζοπαιχτών, σύμφωνα με τις δημοσιεύσεις στον Τύπο, φαίνεται να είναι σύντομη. Προφανώς πέρασαν από την Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο κάποιας περιοδείας τους στον βορειο-ελλαδικό χώρο. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στην εμφάνιση του Χρ. Χαρίδημου, ο οποίος παίζει το 1921. Μερικών πάντως η γενικότερη παρουσία στον χώρο του θεάτρου σκιών φαίνεται να είναι άγνωστη ή περιορισμένη. Θα μνημονεύσουμε τους Νάσο Φωτεινό (1919), Γιώργο Φραγκεσκάκη (1919), Τζώρτζη (1921), Νάσο (1921), Αθ. Κατσαρό (1921, 1924· πιθανόν να πρόκειται για τον Θανάση Κατσάρα), Δούρο (1932).

Οι караγκιοζοπαίχτες που αναφέρουμε είναι αυτοί των οποίων η παρουσία τεκμηριώνεται μέσω του Τύπου. Ασφαλώς στη Θεσσαλονίκη υπήρξαν κι άλλοι, η δράση των οποίων δεν καταγράφηκε στον Τύπο και θα πρέπει να αναζητηθεί, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατό, μέσω άλλων πηγών.

⁴¹ (Μόλλας Δημ, 2002,163).

⁴² *Μακεδονικά Νέα* 30/4, 1/5 και 4/5/1925, σ. 2,3.

⁴³ *Φως* 25/12/1919, σ. 3.

Τίτλοι παραστάσεων
όπως δημοσιεύτηκαν στον τύπο της Θεσσαλονίκης (1919 – 1939)

Α. Χαρίλαος Πετρόπουλος

1. *Η Ανάστασις του Καραγκιόζη*
2. *Αι Βουλευτικά Εκλογαί ((δια πρώτην φοράν παιζόμενον, Σεπτέμβριος 1926)*
3. *Αι δημοτικά εκλογαί*
4. *Δον Ηλίας Κολοκύθας*
5. *Δύο άγνωστοι αδελφοί*
6. *Ενεχυροδανειστήριον*
7. *Εξ ανάγκης νεκρός (και Με το ζόρι νεκρός)*
8. *Έρωτες Καραγκιόζη (και ο Καραγκιόζης ερωτευμένος)*
9. *Εφτά γαμβροί και μια νύφη*
10. *Η Ανάστασις των Λαζάρων*
11. *Η ανατίναξις του οθωμανικού φρουρίου*
12. *Η απόφοιτος του οικοτροφείου*
13. *Η Δολοφονία του ξενοδοχείου*
14. *Η ενέδρα*
15. *Η καταδίκη του Εβραίου*
16. *Η Καταδίκη (και Η καταδίκη του Καραγκιόζη στο κανόνι)*
17. *Η νεκρά ζώσα*
18. *Η νήσος του πλούτου*
19. *Η παραφροσύνη του φιλάργυρου*
20. *Η πονηρία των γυναικών*
21. *Η σατυρική επιθεώρησις (και Επιθεώρησις)*
22. *Η τρομερά καταδίκη*
23. *Θέατρον και Καραγκιόζης*
24. *Καραγκιόζης ο Καταχθόνιος*
25. *Λιγ'απ' όλα*
26. *Μαλλιά κουβάρια*
27. *Ο βοηθός του ιατρού*

28. *Ο Καραγκιόζης διαφθορέας*
29. *Ο αλλόκοτος γάμος του Μπαρμπαγιώργη (και ο πρωτότυπος γάμος..)*
30. *Ο Ανακτορικός Κήπος*
31. *Ο άνδρας και η αιωνία γυναίκα (Παραγωγή 1928)*
32. *Ο Αντίοχος και ο Δράκων (και Ο Αντίοχος- Η Σερίνη - Ο Αντίοχος και η Σερίνη - Η Καταδίκη του Αντιόχου εις θάνατον)*
33. *Ο ανυπότακτος*
34. *Ο αποσπασματάρχης*
35. *Ο Ατιμος (παραγωγή 1928), (και Ο Μέγας Άτιμος)*
36. *Ο βαθύπλουτος*
37. *Ο βοηθός του φαρμακοποιού*
38. *Ο βομβαρδισμός του Καραγκιόζη*
39. *Ο βρυκόλακας (και Οι βρυκόλακες)*
40. *Ο γάμος με δυο γαμπρούς*
41. *Ο γάμος του Καραγκιόζη*
42. *Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη,*
43. *Ο Γενικός Γραμματεύς (και Ο Μέγας Γραμματέας, Ο Γραμματεύς)*
44. *Ο διάβολος κουμπάρος*
45. *Ο διάβολος του Κήπου*
46. *Ο ευγενής χαρτοπαίχτης*
47. *Ο ζηλότυπος σύζυγος*
48. *Ο ηρωϊκός θάνατος του Αθανάσιου Διάκου, Ο ήρωας της Αλαμάνας Αθ. Διάκος*
49. *Ο θάνατος του Καραγκιόζη*
50. *Ο Καπετάν Γκρης - Το τέλος του οπλαρχηγού Καπετάν Γκρη*
51. *Ο Καραγκιόζης αποσπασματάρχης*
52. *Ο Καραγκιόζης εκατομμυριούχος*
53. *Ο Καραγκιόζης επίστρατος*
54. *Ο Καραγκιόζης ιατρός (και Ο ακούσιος γιατρός, Με το στανιό γιατρός)*
55. *Ο Καραγκιόζης Κιζλάραγας*
56. *Ο Καραγκιόζης νεόπλουτος*
57. *Ο Καραγκιόζης νικητής*

58. *Ο Καραγκιόζης νύφη*
59. *Ο Καραγκιόζης παππάς (και Ο Καραγκιόζης ψευτοπαππάς)*
60. *Ο Καραγκιόζης προξενητής*
61. *Ο Καραγκιόζης προφήτης*
62. *Ο Καραγκιόζης Σουλτάνος*
63. *Ο Καραγκιόζης στην κρεμάλα*
64. *Ο Καραγκιόζης στο Σαράγι*
65. *Ο Καραγκιόζης φονιάς (και Ο Καραγκιόζης δολοφόνος)*
66. *Ο Καραγκιόζης φούρναρης*
67. *Ο καταχθόνιος πόλεμος εντός κι εκτός των Φυλακών*
68. *Ο κηδεμών*
69. *Ο κληρονόμος*
70. *Ο λυσίατρος*
71. *Ο Μακεδών καταδαμάζων (και κατακρημνίζων) τα όρη*
72. *Ο Μαύρος της Ανατολής.*
73. *Ο Μέγας Σουλτάνος, Ο Σουλτάνος*
74. *Ο μπαχτσές (και Ο Ντουλμά Μπαξές)*
75. *Ο νικητής του έρωτος*
76. *Ο παιδονόμος*
77. *Ο παλαιοπώλης (και Ο Καραγκιόζης παλαιοπώλης και τα συνοικέσια)*
78. *Ο πιστός υπηρέτης*
79. *Ο ράπτης των γυναικών*
80. *Ο σιδηροδρομικός επιθεωρητής*
81. *Ο σκύλος του καθήκοντος*
82. *Ο συμβολαιογράφος*
83. *Ο τοκογλύφος*
84. *Ο φιλάργυρος και ο δραπέτης των φυλακών*
85. *Ο φόνος του Καραγκιόζη*
86. *Ο Χριστιανομάχος (και Ο Χριστιανομάχος Οθωμανός)*
87. *Ο Χριστιανομάχος Αλή Πασάς και ο Τουρκοφάγος Κατσαντώνης - Το τέλος του Κατσαντώνη*
88. *Οι Αμερικάνοι*

89. *Οι απάχηδες της ταβέρνας*
90. *Οι βαρκάρηδες*
91. *Οι ερωτευμένοι*
92. *Οι μετανάσται (και Ο Μετανάστης)*
93. *Ο Καραγκιόζης νυκτοκλέπτης (και Οι Νυκτοκλέπται)*
94. *Οι προσκυνηταί (και Οι προσκυνηταί της Μέκας)*
95. *Οι τρεις γραμματείς*
96. *Στο μοναστήρι*
97. *Τα αινίγματα και ο δράκων*
98. *Τα απόκρυφα του χαρεμιού*
99. *Τα Δημοτικά σκάνδαλα*
100. *Τα εγκλήματα των χαρεμιών*
101. *Τα οικογενειακά σκάνδαλα*
102. *Τα Παναθήναια*
103. *Τα σατυρικά παρασκήνια της ζωής*
104. *Το καμπαρέ (παραγωγής 1928)*
105. *Το μέγα ξενοδοχείον*
106. *Το μέγα χρυσοχοείον (και Ο Καραγκιόζης χρυσοχός)*
107. *Το μπουκέτο*
108. *Το ναυάγιο*
109. *Το ναυάγιον του Μπαρπαγιώργου*
110. *Το πάθημα του φιλάργυρου (και Ο Φιλάργυρος)*
111. *Το σατυρικόν πανόραμα της Θεσσαλονίκης*
112. *Το στοιχειωμένο δεντρί*
113. *Το στρατοδικείον (και Το Στρατοδικείον και ο Καραγκιόζης εις θάνατον)*
114. *Το συζυγικόνφίμωτρον*
115. *Το συλλαλητήριον των γυναικών*
116. *Το ταξείδιον του Καραγκιόζη*
117. *Το φάντασμα του Συραγίου*
118. *Το φρενοκομείον.*
119. *Το φρούριον των δαιμόνων*
120. *Το χαλασμένο σπίτι*

Β. Βασίλης Βελής

1. *Η δασκάλα του χωριού (και Η δασκάλα)*
2. *Λίγο απ' όλα*
3. *Με το ζόρι γιατρός*
4. *Μεγάλα Γυμνάσια. (Επίκαιρος στρατιωτική σάτιρα)*
5. *Ο βρυκόλακας*
6. *Ο κακούργος πατήρ*
7. *Ο Μηχανοδηγός*
8. *Ο ξενοδόχος*
9. *Ο φιάκας*
10. *Οι Αμερικάνοι*
11. *Το ενέχυρον*
12. *Το σκάνδαλον*
13. *Το φρούριον των δαιμόνων*

Γ. Πάνος Λαμπρινός

1. *Απάχηδες*
2. *Δημοτικά σκάνδαλα*
3. *Η αναγνώρισις των δύο αδελφών*
4. *Η κακούργα πεθερά και ο Αθανασόπουλος*
5. *Η τιμή της γυναίκας μου*
6. *Θέατρον και Καραγκιόζης*
7. *Κηδεία και χορός*
8. *Ο εισαγγελεύς*
9. *Ο ήρωας Κατσαντώνης*
10. *Ο φιλάργυρος*
11. *Οι δύο Αμερικάνοι*
12. *Οι ερωτευμένοι*
13. *Οι τρεις προσκυνηταί*
14. *Το μυστηριώδες κιβώτιον*
15. *Το τρελλοκομείο*
- 16.

Δ. Μέμος

1. *Αλή Πασάς – Μέγας Βεζύρης της Ηπείρου και ο βασιλεύς των ορέων Κατσαντώνης. (εις 3 πράξεις)*
2. *Γάμος χωρίς νύμφη*
3. *Έρωσ μετ' εμποδίων*
4. *Η δασκάλα και οι κομιτατζήδες (Ελληνο – Τουρκο – Βουλγαρικό επεισόδιο)*
5. *Η καρμανιόλα του Καραγκιόζη*
6. *Η μεταξωτή κάλτσα και ο Μπαρμπαγιώργος ηγούμενος*
7. *Η πονηρία της ΧανούμΤζεμιλέ*
8. *Η φούρκα*
9. *Ο Διάβολος και η Γυναίκα*
10. *Ο διάβολος κουμπάρος*
11. *Ο θάνατος του Καραγκιόζη*
12. *Ο Καδής*
13. *Ο Καραγκιόζης εις τον παράδεισον*
14. *Ο Καραγκιόζης ενώπιον του σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ*
15. *Ο Καραγκιόζης επίστρατος*
16. *Ο Καραγκιόζης υπουργός του Επισιτισμού*
17. *Ο ΤαγιάρΒαλήΠασσάς και οι κλέπτες*
18. *Ο τρελός*
19. *Πώς απατά η γυναίκα του (Καραγκιόζη)*
20. *Τα μικτά δικαστήρια και ο Καραγκιόζης κατηγορούμενος*
21. *Το νυμφοδιάλεγμα και η Αϊσέχανούμ*
22. *Το συμβούλιον των Μεγιστάνων και η βασιλοπούλα Χαϊριέ*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΜΟΛΛΑΣ Δ., *Ο Καραγκιόζης μας, Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2002.
- ΝΑΡ ΑΛΜΠΕΡΤΟΣ, «Κοινωνική οργάνωση και δραστηριότητα της Εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης», *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα, Θεσσαλονίκη, Ιστορία και πολιτισμός*, επιμέλεια Χασιώτης Ι., Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1997, σ. 199 -219.
- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ ΝΙΚΟΣ, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, επιμέλεια Κων/ντίνα Γεωργιάδη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σ.151-170.
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, «Η θεατρική ζωή στην Θεσσαλονίκη», *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα. Θεσσαλονίκη, Ιστορία και πολιτισμός, επιμέλεια Χασιώτης Ι.*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1997, σ. 284-296.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», *Θέατρο σκιών, παράδοση και νεωτερικότητα*, εισαγωγή - επιμέλεια Στάθης Δαμιανάκος, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σ. 173-189.
- ΤΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Μια τσάρκα στις μάντρες που παίζει Καραγκιόζης», εφημερίδα *Μακεδονία*, 11/8/1933, σ. 2.
- ΤΟΜΑΝΑΣ, Κ., *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 1994.
- , *Δρόμοι και γειτονιές της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1944*, Σκόπελος, Νησίδες, 1997.
- ΥΦΑΝΤΙΔΗΣ, Γ., *Φιγούρες και σκιές*, Θεσσαλονίκη, Επιλογή, 1993.
- ΜΑΖΟΒΕΡ, Μ., *Θεσσαλονίκη πόλη των φαντασμάτων, Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.

The transformation of Karagöz in the 19th and 20th centuries: from Teodor Kasap to Baltacıođlu

Ahmet Akşit*

ABSTRACT

This paper will focus on the *muhaveres* (dialogues) published in *Hayal* newspaper, which was published by Teodor Kasap (Theodoros Kasapis) and their impact on the contemporary changes in Karagöz, a shadow play widespread in Ottoman society. *Muhavere* begins with Hacıvat's entry with the *perde gazeli* at the beginning of the play. The duo quarrels at the end of the *gazel*, leave the screen, and then come back and continue with a non sequitur chattel with or without a topic. In at least a whole page of Kasap's four-page newspaper one or more themes were discussed in a dialogue text patterned after *muhavere*. The *muhavere* served as a stylistic tool for newspaper articles was employed by Kasap's Ottoman and republican successors. *Karagöz*, for example, a newspaper founded during the Ottoman "II. Constitution" era and published for long years in republican Turkey adopted Kasap's *muhavere* form. Unlike *Hayal*, however, *Karagöz* kept, through changing political equilibriums, always to a political line in favour of the respective forces in power. Meanwhile, during the 1930s İsmayıl Hakkı Baltacıođlu and Hayali Küçük Ali wrote Karagöz texts supporting the policies of the new regime and the government urged the "People's Houses", the field organisation of the one-party regime, to organise performances based on those Karagöz texts. Such impositions may have further damaged the popular appeal of traditional Karagöz which was already losing ground for several other reasons.

KEY WORDS: Westernisation, tradition, instrumentalization, misuse.

In the second half of the 19th century as the number of newspapers, published books, new theatres were increasing especially in Istanbul and İzmir, traditional Ottoman shadow theatre Karagöz was moving in its own way. These activities altogether constituted the Ottoman public opinion.

Teodor Kasap was one of the oppositional journalists in this very early period of Ottoman journalism. Kasap was born in 1835 as the son of a draper in Kayseri, Central Anatolia. As he was very young he came to

* Ph. D. Student University of Vienna.

Istanbul and was registered to Kuruçeşme Rum High School (Ksirokriny Sholi ton Ellinikon Grammaton). In Istanbul he met a French officer, who was in the Ottoman capital because of the Crimean War, which the Ottoman Empire fought against Russia in alliance with France and Britain in 1853-56. Kasap went to Paris with this officer and there he met Alexandre Dumas. Kasap assisted Dumas as a writer; he was also introduced to some other prominent literary men. Kasap came back to Istanbul in 1870 and started to teach French, besides publishing newspapers. Firstly he published *Diyojen* and then *Çıngıraklı Tatar*; these newspapers were in Ottoman Turkish and they would be both closed down by the Ottoman government because of Kasap's oppositional attitude. He also published Greek versions of these newspapers; *Kudunatos* and *Momos*. (Bayraktar 2008, 616-617; Sungu 1944, 126-127).

More than 350 issues of *Hayal* were published between 1873 and 1877.¹ Kasap wrote for each issue of *Hayal* at least one *muhavere*. In the Ottoman shadow theatre, Karagöz, *muhavere* is the beginning part of the play which is apart from the main play. In traditional *muhavere* Karagöz and Hacivat argue harshly on any subject and in the end Karagöz and Hacivat beat each other. Most of the *muhaveres* written by Kasap were on daily themes, such as the new bridge on Golden Horn, poorly functioning ships in Bosphorus, some criticism of Güllü Agop, who was the founder of the Ottoman Theatre (And 1999, 101).² He also made fun of the Tsar while the Ottoman Empire was in war with Russia, etc. We may consider Kasap's *muhaveres* as ordinary newspaper articles except for being organised as a dialogue between Karagöz and Hacivat. The feature which makes them important was that they were the first written Karagöz texts in Turkish. Teodor Kasap was trying to spread his ideas through *muhaveres* because he knew that the mostly illiterate population in the Ottoman Empire was familiar with this form. This method of Kasap to give messages to the society through Karagöz plays was the beginning of a long way later followed by Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu in 1940s in the early Republican era. But first let us emphasize more Kasap and his era.

In the second half of the 19th century there were at least two main groups thinking differently about the modernisation or the westernisation

¹ Atatürk Kütüphanesi in Istanbul - Taksim has a complete collection of *Hayal* magazine.

² The Ottoman Theatre was founded in Gedikpaşa - Istanbul; its founder was Güllü Agop (the plays were played in Armenian and Turkish. Ottoman Theatre was closed down by the government in 1884.

which the Ottoman literati were undergoing. The first group was represented by the famous writer and “poet of freedom” Namık Kemal. He was for adopting the western theatre and novel as a model for Ottoman prose without questioning too much. The second group was not against the introduction of the western theatre into the empire or the western influence on Ottoman prose and traditional shadow theatre, either. They rejected, however, to abandon local or traditional elements as a whole in the course of westernisation. Teodor Kasap was in this latter group. Here is what he thought about westernisation and tradition: “As Alfred de Musset stated, **my glass is not big, but I drink out of my own glass**. Thus these are our own goods. Their vulgar expressions, their vulgar stories are built on the Turkish ethic.” (Efe 2009, 81)³

The famous scholar Metin And states three basic characteristics of Karagöz:

1. Political criticism.
2. Humour
3. Obscenity (And 1977, 327).

Let’s have a look if we can find these three characteristics in the *muhaveres* of Theodor Kasap. When we read these *muhaveres* we see that they involved criticism of daily problems in Istanbul. Kasap wouldn’t directly criticise the sultan and he rarely criticised the statesmen. As a result we can say there were limits to political criticism in Kasap’s *muhaveres*.

Kasap’s *muhaveres* had a kind of humour but this was much different from the humour in traditional live Karagöz. The humour in live Karagöz was partly open to being controlled by the spectators. The relation between the spectators and the master was very important, the success of the master depended on this link. Kasap’s *muhaveres* were actually newspaper articles and there was of course no spectator or spectator control in this case. What Kasap was trying to do was to spread his criticism in a humorous way. The form and the sense of humour were taken from Karagöz and its chances of success depended upon the creativity of the writer.

As to obscenity, Kasap’s *muhaveres* certainly didn’t include any ill-mannered expressions, because his aim was to improve the Ottoman society ethically; he also intended to reform the traditional Karagöz.⁴ This

³ *Diyojen*, 9 Teşrin-i Sani 1288 (November 21, 1872), cited by Efe (2009, p. 81).

⁴ In 1874 Teodor Kasap made a call to the intellectuals and invited them to reform

intention of the Ottoman and later Republican intellectuals to ameliorate the society by using Karagöz would really prove to be fetters for the traditional shadow theatre. I will soon turn back to this discussion.

In 1877 Teodor Kasap's newspaper *Hayal* was prohibited by Abdülhamid II and Kasap had to leave the Ottoman Empire for Paris. There he helped Ali Şefkati to publish a newspaper called *İstikbal* (1879). Meantime he was forgiven by Abdülhamid II. Kasap came back to Istanbul and he was taken to the palace and was assigned to a post responsible for the palace library. Kasap died in 1905 when he was 70 (Bayraktar 2008, 616-617).

In 1908 the suspended constitutional monarchy was restored. In this second constitutional era many newspapers would enter the publishing world. *Karagöz* was one of those papers and its founder was the cartoonist Ali Fuad.⁵ Ali Fuad drew cartoons in the comic *Çaylak* between 1875 and 1877 when Teodor Kasap's *Hayal* was still being published. In his new newspaper *Karagöz* Ali Fuad imitated *Hayal*, but with some differences. Like Teodor Kasap, Ali Fuad used to handle a daily theme but instead of writing *muhaveres* he drew Karagöz – Hacivat cartoons which dominated the first page. There was a short dialogue between Karagöz and Hacivat under each cartoon. But there was a more essential difference between *Karagöz* and *Hayal*. *Hayal* and all other newspapers published by Kasap were politically in the opposition, whereas Ali Fuad's *Karagöz* was always adjusted to the political line of the respective governments during its publishing life, which lasted pretty long: it was published till 1950s. In the beginning it supported the new constitutional regime, and then, during the invasion years 1918-22, it took the side of the government in Istanbul and was against the Kemalist movement in Ankara. When the Turkish troops entered İzmir *Karagöz* started to support Mustafa Kemal.⁶

ortaoyunu (A kind of theatrical representation with a central stage. Most of the themes of *ortaoyunu* were parallel to Karagöz themes; instead of flat figures actors would take part in *ortaoyunu*. Like Karagöz and Hacivat there were two main figures in *ortaoyunu*: Kavuklu and Pişekâr. Ortaoyunu would spread in the Ottoman Empire especially in the eighteenth and nineteenth centuries.) and Karagöz according to western values in *Hayal* (16 Mart 1290/28 March 1874) no.45.

⁵ Ali Fuad (? - Istanbul 1919) newsman, cartoonist, publisher. He started his carrier as a newsman in *Basiret* (1869) and since 1874 he drew cartoons starting with *Letaif-i Âsar*. Ali Fuad had to leave Ottoman Empire in 1878 after Abdülhamid II suspended the constitution and joined Young Turks. In the first year 1908 he drew the cartoons for *Karagöz*, than he left his place to two other cartoonists. (Çeviker 2008, 210-211)

⁶ For further information see (Üyepazarcı 2001).

I want to discuss two cartoons from *Karagöz* to give an idea about the political line it followed in changing eras. In the first one Karagöz is an executioner; he is in front of a gallows and pulls the rope as he is waiting two men approaching the gallows.⁷ The man in Islamic dresses is probably Şeyh Said, who was the leader of the big Islamic-Kurdish revolt in 1925 against the new Turkish State. (Şeyh Said and 47 other rebels were hanged at the end of June 1925 and the cartoon was published on July 6th, 1925.) As Karagöz waits for his victims, he sings a song which is traditionally sung at the beginning scenes of the Karagöz performances.

In the second cartoon, Atatürk drives an asphalt machine, just behind him sits Karagöz and behind Karagöz there are a handful of state dignitaries of the time. Islamic caps similar to those worn by Şeyh Said in the first cartoon are being pressed under the roller. The owners of the caps are not visible, as they are already under the roller. The subtitle of the cartoon is “*medeniyet merdanesi*”, which means “the civilisation roller”.⁸

There are many other examples of cartoons in a similar spirit printed in *Karagöz* during the 1920s. They do expose not only the political atmosphere of the early Republican era but also how the image of Karagöz was exploited by the press in Turkey.

Let’s now turn back to Karagöz proper, the shadow theatre. The traditional Karagöz was going on in its own way despite some restrictions. As Şükrü Kaya was the minister of the interior in 1932 some strict regulations were imposed upon cinemas and cafés where shadow theatre performances were held: these places had to be closed by 11 p. m.⁹ The semi-official newspaper *Hakimiyet-i Milliye* also published some articles advocating the modernisation of café houses.¹⁰ Meanwhile another important development occurred; the government decided to close Türk Ocakları (the Turkish Hearths) and instead Halkevleri (People’s Houses) were established with more than 400 branches. In each branch a Karagöz curtain was installed. (Öztürk 2006, 301)

Ismail Hakkı Baltacıoğlu and his friends wrote new Karagöz plays; these were played in the new founded People’s Houses. These new plays were completely different from the traditional Karagöz plays. They were written in order to promote the ideology of the new regime. In

⁷ *Karagöz* 6 July 1925.

⁸ *Karagöz* 14 Oct. 1925.

⁹ *Hakimiyet-i Milliye* 21 Dec. 1933, cited by Öztürk 2006.

¹⁰ *Hakimiyet-i Milliye* 21 Dec. 1933.

traditional Ottoman shadow play there are many types which appear on the scene as the representatives of various ethnic groups such as the Kurd, the Armenian, the *Rum*, the Albanian, the Turk, the Persian, etc. Women from different social layers and also some other types come to the scene.¹¹ The diversity and the plurality of the Ottoman shadow theatre completely disappeared in the new plays. Below there is a short piece from the play “Karagöz Köy Muhtarı” (Karagöz, the village headman) which was written by Baltacıoğlu in order to be played in Halkevleri: (Baltacıoğlu 1941, 41)

Karagöz: Something good, true, nice has been done for the country and the peasantry doesn't adopt it, is that possible Hacivat?

Hacivat: You are right, my Karagöz, but how can we be sure that you will manage to do such a good job? And even if we suppose you have done, who can be sure that this people will understand you?

K: Hacı Cav Cav, there is a famous proverb: The wisdom of the Turk is in his eyes. The peasant will see and understand what I do.

H: Go away and do whatever you like.

K: Take away the goods that you have. (Slap)

H: Torn is the curtain, shattered is the screen, let me go and tell its owner.

K: Hey, I wish wasps should sting your tongue. Our curtain is a domestic good, it doesn't tear, nobody may extend his hand to our country, and our Turkish spirit is imperishable.”

This short dialogue piece exemplifies the misuse of Karagöz by the official ideology. The straightforwardly militant glorification of the Turk constitutes a clear contrast with the multiethnic atmosphere of the traditional Ottoman Karagöz.

Another point is the position of Hacivat. In traditional shadow play Hacivat is almost as important as Karagöz but Baltacıoğlu gave Hacivat such a subordinated role which upsets the balance of the play. We can see an example of this situation in another play of Baltacıoğlu: *Karagöz Ankara'da*. (Karagöz in Ankara). In this play Karagöz punches Hacivat to force him to speak “clean Turkish”. That means he was supposed to stop speaking Ottoman Turkish with its large vocabulary of Arabic and Persian origin and noun phrases constructed according to Arabic and Persian rules, and to replace it with “pure Turkish”. (Baltacıoğlu 1940, 6-7)

¹¹ Cevdet Kudret makes a good classification of the types which occur in Ottoman Karagöz. (Kudret 1992, 26-34).

And the last point to bring to attention is the attitude and self-positioning of Karagöz. In Baltacıoğlu's text Karagöz speaks not only in total adherence to the official state ideology, but from the very standpoint of the state, he acts as if he were the state itself.

If I should briefly restate my arguments, Ottoman intellectuals, from Teodor Kasap on, used Karagöz as a means of spreading their ideas. The newspaper *Karagöz* used the Karagöz image in order to declare its loyalty, and support, to the successive political rulers. Finally Baltacıoğlu and his friends wrote new play texts in order to popularize the new regime's ideology and projects. The historical transformations in political and social spheres could have brought about a "natural death" of the Karagöz tradition anyway, but it was the political-pedagogical instrumentalization of the play by the modernizing intellectuals that was primarily responsible for the early death of Karagöz.

BIBLIOGRAPHY

- AKŞIT, AHMET, "Modernleşme Sürecinde Karagöz," in *Toplumsal Tarih* 228, December 2012, pp. 64-71.
- AND, METİN, *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Yayınevi, 1999.
- , *Dünyada ve Bizde Karagöz Oyunu*. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- BALTACIOĞLU, ISMAYIL HAKKI. *Karagöz Ankara'da Karagöz Piyesi*. İstanbul, Sebat Basımevi, 1940.
- , "Karagöz Köy Muhtarı" in *Karagöz*, Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, 1941. pp. 5-42.
- BAYRAKTAR, DUHTER, "Teodor Kasap", *Osmanlılar Ansiklopedisi*. İstanbul, YKY, 2008. vol. 2, pp. 616-617.
- ÇEVİKER, TURGUT, "Ali Fuad," *Osmanlılar Ansiklopedisi*. İstanbul, YKY, 2008. vol. 1, pp. 210-211.
- DIYOJEN, newspaper, founded by Teodor Kasap, İstanbul, 1870-1873.
- EFE, PERİ. "Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet'in Geleneksel Seyirlikler-Batı Tiyatrosu Tartışmaları" *Toplumsal Tarih* 181, January 2009. pp. 80-85.
- HAKİMİYET-i MİLLİYE, semi-official newspaper. Ankara, 1920-1934.

HAYAL, founded by Teodor Kasap. Istanbul, 1873-1877.

KUDRET, CEVDET. *Karagöz*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992.

KARAGÖZ, newspaper, founded by Ali Fuad, 1908-1935, 1935-1950.

ÖZTÜRK, SERDAR "Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theater of the Early Republic (1923-1945)," *Asian Theater Journal*, vol. 23, no. 2, 2006, pp. 292-313.

SUNGU, İHSAN. "Teodor Kasap," in *Aylık Ansiklopedi*, Istanbul: İskit Yayını, 1944, vol. 1, pp. 126-127.

ÜYEPAZARCI, EROL. "Uzun Soluklu Bir Halk Gazetesi Karagöz ve Kurucusu Ali Fuad Bey," *Müteferrika* 19, 2001. pp. 17-33.

Απόστολος (Τόλιος) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, καραγκιοζοπαίκτης, αλλά και θεατρικός συγγραφέας

Δημήτριος Φανάρας

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Παρουσίαση σειράς 29 τετραδίων μεγέθους Α5 μεσοπολεμικής περιόδου και χειρογράφων με υπογραφή του πολυγραφοτάτου «Τόλια Καραστεργιόπουλου» (1892-1976) που δόθηκαν στο γράφοντα κατά τα έτη 2004-2006 από τον καραγκιοζοπαίκτη Μάνθο Λιονέτη (Αθηναίο) και των οποίων κρατήθηκε ηλεκτρονικό αντίγραφο ενώ αγνοείται η τύχη των πρωτοτύπων. Χρονολογούνται από το 1930 έως το 1940 με μερικά μεταγενέστερα.

Η θεματογραφία των παραπάνω τετραδίων έχει ως εξής:

Ληστρικά βουκολικά κλπ, Ηρωικά και 1821, Ιστορικά, Θεατρικές διασκευές, Ομηρικά, Διάφορα, Κουκλοθέατρο καθώς και μονοσέλιδα και δισέλιδα

Τα ψηφιακά αρχεία διατέθηκαν στο κέντρο Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών της Γρανάδας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραστεργιόπουλος, χειρόγραφα, τετράδια, κουκλοθέατρο

ABSTRACT

Apostolos (:Tolias) Karastergiopoulos: Puppeteer, Karagkiozis' player and puppeteer as well as a theatrical writer

Presentation of a series of 29 handwritten notebooks of the interwar period, signed by "Tolias Karastergiopoulos" (1892-1976) offered for electronic scanning by the Karagkiozis' player Manthos Lionetis (Athineos) during the years 2004-2006. Original manuscripts are ignored. manuscripts mainly date from 1930 to 1940 with some later ones.

The themes of these notebooks is as follows:

Greek banditry or bucolic pieces (: 1830-), Heroic (: hellenic revolution era), Historic, Theatrical adaptations, Homeric, Miscellaneous, Puppets as well as one-page and two-page handouts.

The digital files were delivered to the Centre for Byzantine and Modern Greek and Cypriot Studies of Granada.

KEY WORDS: Karastergiopoulos, Manuscripts, Notebooks, Puppet theatre

Η παρούσα ανακοίνωση αναφέρεται σε μια σειρά χειρογράφων με την υπογραφή του «Τόλια Καραστεργιόπουλου», που δόθηκαν στο γράφοντα κατά τα έτη 2004-2006 για ανάγνωση από τον σημαντικότερο караγκιοζοπαίκτη Μάνθο Λιονέτη (Αθηναίο) του οποίου υπήρξα βοηθός, μαζί με τον αδελφό μου, από τον Ιούλιο του 1974 για αρκετά έτη. Ο Μάνθος Αθηναίος δίδαξε στο γράφοντα αφειδώς όλα τα μυστικά της τέχνης του, όπως έκανε και με πολλούς άλλους μαθητές του.

Κρίθηκε τότε σκόπιμο, με την άδεια του καλλιτέχνη, πέραν της ανάγνωσης και της οριστικής επιστροφής τους στον κάτοχό τους, να κρατηθεί ένα ηλεκτρονικό αντίγραφο με τα τεχνικά μέσα της εποχής, εργασία η οποία αποδείχτηκε χρονοβόρα και λεπτομερής. Έκτοτε και μετά το θάνατο του Μάνθου Αθηναίου (Μάιος 2009) και της συζύγου του (θέρος 2010), αγνοείται η τύχη των πρωτοτύπων. Πιθανόν να υπάρχουν πλέον μόνο σε αυτή την ηλεκτρονική μορφή.

Πρόκειται για 29 τετράδια μικρού μεγέθους περίπου A5 (21x15 cm), μεσοπολεμικής παραγωγής καθώς πολλά από αυτά φέρουν στο εξώφυλλο προπαγανδιστικό υλικό και συνθήματα του Ιωάννου Μεταξά, της ΕΟΝ κ.ά. Η κατάστασή τους ήταν, σε γενικές γραμμές, καλή και δεν είχαν υποστεί σοβαρές φθορές. Υπήρχαν επίσης μονοσέλιδα η δισέλιδα με περιλήψεις ή παρατηρήσεις για παραστάσεις. Η γραφή έγινε με πένα και σε πολλές περιπτώσεις μόνο από τη μία πλευρά του φύλλου. Κάποια από αυτά είναι γραμμένα με πένα ή με μολύβι γραφίτη αλλά και με μολύβι μελάνης. Πολλά είναι υπογεγραμμένα από τον συγγραφέα και άλλα όχι. Επίσης, σε κάποια υπάρχει ημερομηνία του συγγραφέα η οποία ξεκινά από το 1930 και φθάνει στα περισσότερα το αργότερο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1940. Εντοπίστηκαν πάντως και κάποια μεταγενέστερα συγγράμματα (μέχρι το 1965 αλλά και στην περίοδο 1967-74). Ωστόσο, επειδή παρατηρείται διαφοροποίηση στον γραφικό χαρακτήρα και στην ορθογραφία μεταξύ των διαφόρων τετραδίων, ακόμη και αν είναι ενυπόγραφα, δεν μπορούμε, να θεωρήσουμε με βεβαιότητα ότι ανήκουν όλα στον ίδιο συγγραφέα αν δεν προηγηθεί κάποιας μορφής γραφολογική εκτίμηση. Βέβαια, την εποχή εκείνη συνηθιζόταν η συγγραφή καθ' υπαγόρευση, ειδικά αν ο συγγραφέας ήταν αγράμματος.

Ο Απόστολος Καραστεργιόπουλος (:Τόλιας) γεννήθηκε το 1892. Ήταν Μακεδόνας (Θεσσαλονίκη), αλλά έζησε πολλά χρόνια στην Αθήνα. Αρχικά ήταν караγκιοζοπαίκτης και κατόπιν και κουκλοπαίκτης. Ήταν επίσης φακίρης και ταχυδακτυλουργός, και έπαιζε και κινηματογράφο. Ως караγκιοζοπαίκτης ήταν αδύνατος λόγω έλλειψης της απαραίτητης, για έναν καλό караγκιοζοπαίκτη, λαρυγγοφωνής, γεγονός που, όμως, δεν τον εμπόδισε

να καθιερωθεί ως κουκλοθεατράς μετά το 1930. Διακρινόταν στην κίνηση των κουκλών, ήταν άριστος στους χορούς, ιδίως στον καλαματιανό και στη ζωγραφική των σκηνικών. Κατά τον Γ. Χαρίδημο, σε αυτόν οφείλεται η χρήση της κόπιτσας στις αρθρώσεις της φιγούρας. Έπαιξε μέχρι το τέλος της ζωής του (1976) (Ανθή Χοτζάκογλου: e-mail 22-03-2010).

Η θεματογραφία των εν λόγω τετραδίων έχει ως εξής:

A/A	Τετράδιο	Εναρκτήρια Ημερομηνία	Τελική ημερομηνία	Τίτλος	Σελίδες	Παρατηρήσεις
1	20φυλλο	-	-	Ο έμπορος λευκής σαρκός και ο Καπετάν Νάσος	24	
2	100φυλλο	22-06-1930	-	Η συμμορία των τριών - το τρίο κούπα	6	
3	»			Η καπετάνισσα έρωσ και δολοφονία	11	
4	»			Ο Καραγκιόζης βασιλεύς (Η Α. Μ. Βασιλεύς Καραγκιόζης ο Α')	56	
5	»			Οι Τζαβελλαίοι	15	
6	»			Ο Καπετάν Χρόνης και Αλή Τσεκούρας	5	
7	10			Η εκδίκησις των Κατσαντωναίων	10	
8	43		4-9-1940	Ο Βύρων και η ανθοπώλις των Αθηνών	43	
9	26		1938 ¹	Γεώργιος Καραϊσκάκης Α'	26	
10	18			Γεώργιος Καραϊσκάκης Β' (18 σελίδες)	18	
11	12			Έρωτας στη δημοπρασία	12	Κουκλοθέατρο

12	40φυλλο			Κουφομανώλης: Διάφορα σκέτς για ενσωμάτωση σε διάφορες παραστάσεις του Θ.Σ. όπως: στον Κ. γιατρό, στον Κ. γραμματικό, στο κιούπι και στα αινίγματα της βεζυροπούλας (10 σελίδες).	10	
13	»		Αθήνα, 27- 05- 1938	Εσμέ η τουρκοπούλα	35	
14	50φυλλο	20-09-1940	29-09-1940	Η Γενοβέφα	48	Πρόκειται για τον θρύλο της Γενοβέφας της Βραβάντης σε διασκευή για το Θ.Σ. (15 ^{ος} αι.)
15	30φυλλο		3-05-1938	Η έξοδος του Μεσολογγίου	29	
16	12φυλλο			Η κληρονομιά του Πασχάλη	11	κουκλοθέατρο
17	28φυλλο			Η μαγεμένη νεράιδα	6	Περίληψη έργου
18	40		29-05-1940	Η πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου και ο ναύαρχος Μιαούλης και Μαυροκορδάτος	34	Στην 34 ^η σελίδα γίνεται αναφορά στο κυβερνητικό σχήμα κατά την εποχή της συγγραφής (1940)
19	40		Πιθανόν μετά το 1945 (στη σελ. 30 αναφέρεται κριτικά σε μαυραγορίτες της κατοχής	Η ωραία του Πέραν	33	Κουκλοθέατρο –ανδρείκελα – επηρεασμένο από το μυθιστόρημα του Δ.Παπαδόπουλου (Τυμφρηστού)

20	20			Ο καταραμένος πατριός ²	36	χρειάζεται γραφολογική εκτίμηση διότι ο γραφικός χαρακτήρας φαίνεται να διαφέρει
21				Η κολοκυθιά (22 Ιαν.1965) – ασαφής υπογραφή	18	
22				Το χάρισμα του σπιτιού	18	
23			(22 Ιαν. 1965)	Ο αόματος -	16	Δυσδιάκριτη υπογραφή: Σκαντζουράκη (?)
24				Η παρουσίασις του Καραγκιόζη στο Βεζύρη (σκέτες)	3	
25	40			Μέγας Αλέξανδρος (γέννησις και ιστορία)	33 (λείπει η τελευταία)	
26	40			Ο καπετάν Ρουμελιώτης και η πολιορκία των Τρικάλων	33	
27				Ο λήσταρχος Μπλαντέμης	5	Λησταρχικό -Γρεβενά
28			5 Ιουλ. 1937	Ο πραγματικός ένοχος	37	
29	48		18-03-1940	Ο μαύρος κατάσκοπος	42	διάφοροι γραφικοί χαρακτήρες
30	12			Ο Τοτός θέλει γυναίκα	12	κουκλοθέατρο
31				Οι μνηστήρες της Πηνελόπης Α	48	Ό Όμηρος στο Θέατρο Σκιών

32				Οι μνηστήρες της Πηνελόπης Β	48	Δεν βρέθηκαν στοιχεία αν
33				Οι μνηστήρες της Πηνελόπης Γ	40	παίχτηκε
34			14 Σεπτ. 1940	Οι μνηστήρες της Πηνελόπης Δ	34	
35	12			Πασχάλης: Ο κλέψας του κλέψαντος	14	κουκλοθέατρο
36				Ο Βασιλεύς και γέροντας	6	έμμετρη απολογία ενός γέροντα προς τον βασιλέα και η τελική απονομή χάριτος
37				Το κρεμασμένο τσοπανόπουλο	1	πολύ συνοπτική μονοσέλιδη περίληψη
38				Λοχίας των ευζώνων	1	πολύ συνοπτική μονοσέλιδη περίληψη
39		-	-	Το λάβαρον του 1821 και ο Τιγράν πασάς.	31	Αναφέρεται ότι το έργο αυτό περιλάμβανε και «αποθέωση ³ »
40				Φοιτητής και Διάβολος	21	
41				Η Φρόσω	34	δικαστικό δράμα

¹ Το έργο αυτό πρέπει να έχει συγγραφεί το έτος 1938, καθώς στην 25^η και την 26^η σελίδα του αντίστοιχου αρχείου pdf αναφέρεται αυτό το έτος, το οποίο είναι κατόπιν διορθωμένο με κόκκινο μολύβι σε 1945, ενώ επευφημεί τον βασιλέα Γεώργιο και τον τότε κυβερνήτη της χώρας. Η διασκευή των έμμετρων (αναφέρεται ότι) είναι του Ντίνου Μουρελάτου.

² Τετράδιο ΦΟΙΝΙΞ με έμβλημα της 21^{ης} Απριλίου, άρα χρονολογείται την εποχή μετά το 1967.

³ Αποθέωση στον Καραγκιόζη είναι το «ζωντάνεμα» των χαρτονένιων ηρώων τη στιγμή της κορύφωσης του δράματος με το κατέβασμα του μπερντέ (π.χ. ταινία «Θεόφιλος») ή με την έξοδο από τα πλαϊνά της σκηνής. Οι ενσάρκωτες είναι συνήθως ο ίδιος ο καραγκιοζοπαίκτης και οι βοηθοί του που βγαίνουν συνήθως με τις φιγούρες στο χέρι.

Επίσης: Μονοσέλιδα και δισέλιδα (περιλήψεις – παρατηρήσεις):
Η αρπαγή της κυρά Βασιλικής
Ο Καπετάν Διαμαντής
Καπετάν Κίτσος και Πάνος
Τραγούδια σατιρικά

Όλη η παραπάνω θεματογραφία δείχνει ότι ο Απόστολος Καραστεργιόπουλος είναι ένας πολυγραφότατος¹ θεατρικός συγγραφέας του Θ.Σ. ο οποίος επηρεάστηκε από τις συνθήκες της εποχής του και προσέφερε πολλά πράγματα στο θέατρο σκιών, αλλά και στο κουκλοθέατρο που κυρίως υπηρέτησε. Παρατηρούμε ότι πολλά έργα για το κουκλοθέατρο μπορούν άνετα να τροποποιηθούν για τον Καραγκιόζη αλλά και το αντίθετο με απλή αλλαγή των δύο βασικών ηρώων και πρωταγωνιστών.

Φωτογραφία του καλλιτέχνη (μη χρονολογημένη) μαζί με λοιπά βιογραφικά στοιχεία βρέθηκε στην ιστοσελίδα: http://www.karagkiozis.com/gr_players_bio.pdf του Σωματείου Ελλήνων Καραγκιοζοπαικτών και παρατίθεται παρακάτω:



Οι ψηφιοποιήσεις έγιναν και σε ασπρόμαυρη και έγχρωμη μορφή και διατέθηκαν στο Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας.

¹ Πολλά αυθεντικά τετράδια του Α.Κ. υπάρχουν επίσης στο Ελληνικό Λαογραφικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).

Looking at Karagiozis and Karagöz through the Memoirs of Sotiris Spatharis and Hayrettin Altıok

Peri Efe*

ABSTRACT

Given the lack of autobiographical sources stemming from Karagöz masters in Turkey, the memoirs of Sotiris Spatharis come out as a very important source for the studies about the Ottoman/Turkish Karagöz, especially due to the comparisons it allows and inspires between the respective characteristics of the Greek and Turkish plays and between political and cultural circumstances in both countries. The present paper draws a comparison between Spatharis' memoirs and a letter by Hayrettin Altıok, which serves as a sample for recollections of a Turkish puppeteer. The story of the hard work of the master and the trajectory of the Greek shadow theatre will be followed in comparison with the transformations of its Turkish counterpart. There are several similarities between Karagiozis and Karagöz with respect to their repertoires, their sense of humour, and the kind of relationship they involve between the performer and the audience. Not only such similarities but also differences are highlighted by the Memoirs, which provide information as to the social strata appealed by Karagiozis, what relationship the play had with the dominant culture and the official ideology, and by which social groups and when it was supported. Such information will be picked up from the Memoires, keeping an eye on how the narrative is constructed, what events and situations are represented in the text, and what others are ignored and omitted by the narrator.

KEY WORDS: shadow theatre, Sotiris Spatharis, Hayrettin Altıok, Karagöz, Karagiozis

The present paper is meant to stimulate explorative questions regarding how Turkish and Greek shadow play audiences, performers, and researchers tend to comprehend narrations about the history of the traditions of one another. As a starting point the paper offers some comparative remarks about the memoirs of Sotiris Spatharis, on one hand, and those of a Turkish *hayali*, Hayrettin Altıok, on the other hand. As a comprehensive text of recollections by a shadow player who has

* Ph. D. Student University of Vienna.

experienced ups and downs of the shadow theatre through phases of modern Greek history, the translation of Sotiris Spatharis' memoirs is the first of its kind in Turkish.¹ For compilations of recollections by Turkish, let alone Greek, shadow players are still not available in Turkey. Such recollections are rather scattered on the pages of magazines and books.

The memoirs of Spatharis depict the social circumstances under which the shadow theatre survived, its reception in society, the social strata of the masters and spectators, and the changes it has undergone. All these aspects are likely to make the memoirs a reference mark also for the studies on Karagöz in Turkey.

Some of the themes and items mentioned in Spatharis' memoirs are quite familiar for the Turkish reader. For instance in several different parts of his memoirs Spatharis mentions the particular relationship between the master and his apprentice and how the tradition was thus transmitted from generation to generation. Master-apprentice relationship, which was also a key mechanism in the Turkish Karagöz tradition, continues to function in several arts and crafts in Turkey. Hence the respective passages in the memoirs are likely to sound familiar to Turkish readers. The practice of recruiting apprentices from among the children within the audience was also shared by the Greek and Turkish shadow play traditions.

These memoirs constitute a sample for researchers who want to study the diversity of the audience in terms of ethnicity and class. The ethnic and class composition of the audience presents another apparent similarity between the Turkish and Greek traditions. Unlike various Greek sources, however, some travellers' accounts report the presence of women within the audience of the performances in the Ottoman capital. The travellers mention this observation in a noticeably surprised tone.

Notwithstanding the similarities between the class composition of Greek and Turkish audiences, houses of high ranking officials and foremost the Ottoman Court were among venues of Karagöz performances. The trend continued under the Republic with outstanding members of western-style theatre groups performing Karagöz and other traditional spectacles. As players and audience they were part of that social world. For example, Hazım Körmükçü, a western-style

¹ For the details of the Turkish translation see the bibliography.

theatre celebrity of the early Republican era was also a professional Karagöz performer. There were also writers and intellectuals who were famous for performing Karagöz. The continuity of the prestige enjoyed by Karagöz before adherents of the “higher culture”, let them be rulers, members of higher bureaucracy, or westernized intellectuals and well-educated strata is noteworthy.

The information given by Spatharis about the technic of Karagiozis includes familiar and unfamiliar features to the Turkish reader. The shifting stage is unfamiliar to the Turkish reader, who on the other hand knows the *σούστα*/*firdöndü* very well. However, it must be interesting to see the design and functioning of the *σούστα* in the Greek shadow theatre, which is played with bigger figures.

In the appendices of the book Spatharis tells a myth about the origin of Karagiozis, which is almost identical with the Turkish myth of origin concerning Karagöz. In a review about the Turkish translation the myth is mentioned with particular emphasis (Tan: 2016), thus acknowledging the significance of the parallelism.

The size of the stage in Karagiozis is different from that of Karagöz because of the larger size of the figures but the logic of its set up is the same. Cardboard is also mentioned among the materials which Karagiozis figures are made of. The practice of heating cardboard in oil was observed in republican Turkey, too, because it was both cheap and convenient. However, figures made of tin, which are also included in Spatharis' inventory, are probably unfamiliar to the Turkish reader.

The figures in Karagiozis and Karagöz are obviously different especially in terms of how they look. Exceptions may be Beberuhi from Karagöz and Omorphonios, Beberuhi's equivalent in Karagiozis, who are common in being short, or Baba Himmert and Barbagiorgos, who are both tall figures. It is not so obvious, however, how much one can expect their resemblance to be noticed. For hints at their relatedness one should focus rather on how they speak. An inventory of the Karagiozis figures familiar to the Karagöz audience could be inspiring. Suffice to say here, it must be surprising for the Turkish reader that the Jew, which they know as a Karagöz figure (*Yahudi*), begins to speak Greek with that characteristic sense of humour. The Jew in Karagiozis demonstrates the very same humour expressed through the Jewish figure in Karagöz, whereby the *Yahudi* dares making fun of Karagöz, puts him out of temper, renders him unable to make a clever retort, and thus reverses the division of roles. An investigation of how this

figure has survived without a major change must be of interest for the studies on Karagiozis. Another interesting point for the Turkish reader and researcher is the underrepresentation of female figures in terms of number and diversity in Karagiozis in contrast with wide spectrum of female figures in Karagöz. Spatharis devotes a chapter of his memoirs to the description of figures one by one and not a single female figure is mentioned in that chapter.

Spatharis mentions the discussions about the obscenity and profanity of the earliest performances. The discussion will sound familiar to those readers who know the reform process of Karagöz in Turkey, but even more familiar will be the paronomasic humour of obscenity in the dialogues between the Cretan figure Manusos and Karagiozis, also cited in the book (Σπαθάρης: 2010, 206-210).

On the other hand, seeing the figures of Paşa and Bey on shadow screen is not an experience the Turkish speaking reader is accustomed to. The very existence of heroic plays is unfamiliar, but the passages in which Spatharis tells how the posters for those plays were red from top to bottom can be concussive and creepy (Σπαθάρης: 2010, 108).

Though seldom noticed in the literature about him, Spatharis' text is far away from an aggressive nationalistic tone in spite of the ethos of the times it was written and of the times it was written about. Only in one passage he mentions how he split the Turkish wooden grave markers (Σπαθάρης: 2010, 72). The episode deserves to be scrutinized, but it is not necessarily an action with a racist motive. It is also noteworthy that he employs no discourse of hate toward any ethnic group. He writes in anger about a family which came with the Population Exchange, but this anger has to do with the fact that he had to share his house with them and Spatharis is quite indifferent to their Anatolian origin or immigrant identity (Σπαθάρης: 2010, 66). If it weren't for this episode the reading would end without coming across any mention at all of the fact that there was a Population Exchange. True, all through the book he repeatedly identifies himself as Παλιολλαδίτης not without pride, but without posing that identity in opposition to any particular "other" as the target of a hostile discourse. The German rules, soldiers, policemen are terrible, but he did not hesitate telling about the German cook who gave him food or the children of the German ambassador who, very upset by the hunger of Karagiozis, brought food in the next play. This is another point that needs further research.

Memoirs of Hayali Hayrettin Altıok

In 1943 Hayrettin Altıok wrote a letter (Altıok: 1943) to the magazine *Yeni Adam*² (“the New Man/Human”). In the letter he gave a summary of his life and asked for financial support. A contemporary of Spatharis, Altıok was born in 1898 in Istanbul (and Spatharis in 1882 or 1892). At the age of 15 he was behind the shadow screen. In two aspects he was different from Spatharis: The first is his social class. His father was a navy officer. And the second is his literacy. He was not illiterate.

Hayali Hayrettin didn’t come across Karagöz in the streets, but he was impressed by the puppeteers and Karagöz players who performed in his circumcision feast. In his own words: he fell in love with Karagöz. Entrance tickets for the public Karagöz performances were 1 *kuruş*. He fasted in Ramadan in order to get that 1 *kuruş* from his father.

He started to perform Karagöz at home, to the cost of being severely beaten by his mother, who was afraid his son would become a *hayali*. This part of the story is quite similar to Spatharis’ recollections.

Unlike Spatharis, Hayali Hayrettin enjoyed public education until secondary level. He was registered to the military high school but he had to quit because of an illness. (Or at least that’s the reason he gives.)

Upon the death of his father and also because of the financial difficulty they suffered after their house had been burned, they moved to İzmir, where life was less expensive and chances to find a job were greater. At the beginning of the First World War he saw a Karagöz stage set in a corner of a pastry shop in Eşrefpaşa, a neighbourhood of İzmir known for its violent life and salient bullies. After a short conversation they closed the shutters of the shop and Hayrettin played Karagöz for the shopkeeper and workers. They liked the performance a lot and found Hayrettin even better than *Mücellid*³ Mehmet Efendi, who was the master and the owner of the screen, who then offered him to be his *yardak*⁴. Thus they started to travel from village to village for Karagöz performances. Hayrettin says he learned a lot from Mehmed Efendi.

² *Yeni Adam* (1934-1978) was a weekly journal on culture and cultural history published by İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. Significant writers, researchers and artists of its time from various political camps wrote for *Yeni Adam* about theatre, art and art history, religion, politics, literature, and education.

³ *Mücellid*: Bookbinder. Most of the Karagöz masters had also another occupation and were nicknamed after their occupations.

⁴ *Yardak*: Apprentice. This term is used especially for helpers of Karagöz masters.

Hayrettin continued Karagöz performances in the barracks during his military service. This was also the case with Spatharis. When he was back, his master Mehmed Efendi was dead. He took over Mehmed Efendi's screen and figures and started to perform by himself until another master Hacı Bahattin Efendi watched him and said he had talent but still there were things he had to learn. So he became the *yardak* of this new master. With him Hayrettin learned all old plays. After being invited to several performances by himself he left his master. While Hayrettin doesn't tell this part of the story in depth and detail, Spatharis' accounts of the corresponding phases of his career enables us to estimate the tensions between masters and apprentices.

Hayrettin started to wait for job offers in the coffeehouse for artists. Apart from Karagöz he took part in *tuluat* companies, that is, theatre groups that performed improvised plays without printed texts, in *Orta Oyunu*, and in puppetry companies. This parallel career of performative arts, which was not the case with Spatharis, was a means to earn money for Hayali Hayrettin, while as an artist he was only a Karagiozis master.

But wherever he went with the theatre company he took the Karagöz screen with him. If the theatre performances did not do well, he set the Karagöz screen in a café and with his revenue he paid the debts of the theatre company.

He used to transfer what he learned on theatre stage to the Karagöz screen. He adapted all theatre plays (Othello not excepted) to the shadow screen. He also wrote plays with historical themes. Most of these plays were about the wars from Ottoman times and there was a play about the Dumlupınar Battle (August 30, 1922), which was the last battle between the Greek and Turkish armies near Dumlupınar, Kütahya. Some important events during the last decade of the Ottoman period were also among themes of his plays. In plays with war themes Karagöz used to appear as a sergeant (*çavuş*) in military uniform. A question to be posed is about the causes and motives behind Hayrettin Altıok's authoring of historical plays. Further information about this question could allow a comparison with the function of the plays of heroism on the Greek shadow screen.

Meanwhile he continued to perform Kâr-ı Kadim (classical Karagöz) plays. He says if he was to perform four months long in a coffeehouse he was able to screen a different plot every evening. Hayrettin Bey says, according to the social class of the audience he adjusted his jokes and the vocabulary he employed selectively, which reminds of Andonis Mollas (Ιερωνυμίδης: 2003, 60).

Hayrettin Altıok lived in Karantina in İzmir and when he wrote his letter his screen was set up in the big coffeehouse in Irgat Pazarı, the “Labourers Market”, where unskilled workers gathered to wait for being hired. On both sides of the coffeehouse there were cinemas, which meant a wild competition. Financially he was in difficulty. His only protector was the city mayor. He had 5 children and his mother lived with them. So he writes, “These 7 souls depend on my Karagöz screen,” in his letter. He had gone to Istanbul to seek material support, but didn’t know how to afford to go back home.

This letter forgotten in pages of a magazine informs us roughly about the difficult life of a *hayali* who was trying to make a living by Karagöz performances in provinces. The letter provides hints which make it plausible to state that the transmission from master to apprentice was not disrupted in a period during which Karagöz tradition was declared to be dead.

A significant resemblance with Spatharis concerns the difficulties both had to cope with, although they came from different social classes.

The two stories are also similar regarding how the initially strict rejection of their passion for the shadow screen by their families receded and was replaced by approval as shadow performances turned out to be a means of subsistence.

Competition with cinema mentioned by Hayrettin Altıok is also a recurrent theme in Spatharis’ memoirs.

And finally, a comparative investigation is called for about how a *hayali* who performed in the centre, and more often in suburbs, of an Anatolian city came to invoke the support of the intellectuals who started to consider Karagöz worthy of their interest. Avoiding hasty conclusions about parallelisms, a coordinated inquiry of the Greek and Turkish transformations of the tradition will be enlightening. In Spatharis’ memoirs the emergence of the interest in Karagiozis as an “art” among the literati is depicted very clearly.

At about the same time the Turkish intellectuals affiliated with the republican government and those keeping distance had a controversy about what to do with the Karagöz tradition. The discussions on this topic in the pages of the newspapers and journals such as *Yeni Adam* are lively and very interesting.⁵ While the conclusions of the discussions in both

⁵ These discussions can be followed in the numbers of *Yeni Adam*, especially during the end of 30’s and the beginning of 40’s. Writers such as Sabahattin Ali, Osman Cemal Kaygılı,

lands were not similar, the expectations of a group of Turkish intellectuals to identify a source of “national/popular spirit” in Karagöz had its counterpart among Greek intellectuals’ discussions about Karagiozis, as described in Spatharis’ recollections.

And Hayali Hayrettin Bey must have wanted to test whether that intellectual attitude was likely to have also consequences that could provide remedy to his ailing livelihood.

BIBLIOGRAPHY

- ΑΛΤΙΟΚ Η., “Nasıl Karagözcü Oldum?” *Yeni Adam*, 431, 7 April 1943.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ Μ., *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Athens, Hristos E. Dardanos, 2003.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athens, Agra, 2010.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ. *Hayali Sotiris Spatharis’in Anıları -Otobiyografi ve Karagiozis Sanatı*, (tr. Peri Efe), Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- ΤΑΝ Ν., “Türk Gölge Oyunu Karagöz’ün Yunan Gölge Oyununa Etkisini Onaylayan Bir Kitap: *Hayalî Sotiris Spatharis’in Anıları*”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, N.2/3, TDK, Ankara 2016 (forthcoming).

Nurullah Tilgen, painters such as Abidin Dino, Rahmi Balaban, journalists such as Burhan Felek, Cevat Ulunay, and Hüsametdin Bozok wrote in *Yeni Adam* to take sides in these discussions. Other names from other newspapers and journals discussed also this theme.

**Ο Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα (Αθήνα, Ραφτάνης, 1921):
ο Louis Roussel πρωτοπόρος
στη μελέτη του ελληνικού Καραγκιόζη**

Julien Calvié*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Εισαγωγή: παρουσίαση του Louis Roussel (1881-1971)

I *Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα*: παρουσίαση του έργου και των βασικών ιδεών του Louis Roussel για το θέατρο σκιών

II *Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα*: ο Louis Roussel ως εθνολόγος· σύγκριση με άλλα έργα του Louis Roussel (*Τα Παραμύθια της Μυκόνου* και *Τα Παραμύθια της Τζιας*)

III *Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα*: ο Louis Roussel ως γλωσσολόγος. Ο ρόλος της γλώσσας στον ελληνικό Καραγκιόζη· μελέτη του γλωσσариού «αξιοσημείωτων όρων και εκφράσεων που περιλαμβάνονται στις παραστάσεις» του Καραγκιόζη (κεφάλαιο 5°)

Επίλογος: ο Louis Roussel, πρωτοπόρος στη μελέτη του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, θέατρο σκιών, πρωτοπόρος, εθνολόγος, γλωσσολόγος.

ABSTRACT

Introduction: presentation of Louis Roussel (1881-1971)

I *Karaghiozis or a shadow theatre in Athens*: presentation of Louis Roussel's work and main ideas about the shadow theatre

II *Karaghiozis or a shadow theatre in Athens*: Louis Roussel as ethnologist, comparison with other works of Louis Roussel (*The Tales of Mykonos* and *The Tales of Tzia*)

III *Karaghiozis or a shadow theatre in Athens*: Louis Roussel as a linguist. The role of language in Greek Karaghiozis: studying the glossary of "remarkable terms and expressions" from Karaghiozis shows (chapter 5)

Conclusion: Louis Roussel, pioneer of the shadow theatre study in Greece

KEY WORDS: Karaghiozis, theatre of shadows, pioneer, ethnologist, linguist.

* Julien Calvié, Professeur agrégé (PRAG), Département d'Études néo-helléniques, Université Paul-Valéry Montpellier III.

Ο Louis Roussel κατείχε το ρόλο πρωτοπόρου στην ιστορία του νεοελληνισμού στη Γαλλία.

Πρώην μέλος της Γαλλικής Σχολής Αθηνών (1905-1906), διατέλεσε καθηγητής στο Γαλλικό Ινστιτούτο από το Δεκέμβριο του 1919 έως τον Οκτώβρη του 1924.

Στις 5 Απριλίου του 1922 υποστήριξε με επιτυχία δύο διδακτορικές διατριβές στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης: η πρώτη διατριβή του έχει ως θέμα της την Περιγραφική γραμματική των λογοτεχνικών Ρωμαϊκών¹ και η δεύτερη το θέατρο σκιών στην Αθήνα. Το δεύτερο αυτό έργο του, πραγματικά πρωτοποριακό διότι εξετάζει μια μορφή λαϊκής τέχνης την οποία οι διανοούμενοι αγνοούσαν για πολύ καιρό², θα μας απασχολήσει στην ανακοίνωσή μας.

Ο Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα: παρουσίαση του έργου και των βασικών ιδεών του Louis Roussel για το θέατρο σκιών

Η διατριβή του Louis Roussel, που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1921³, έχει την εξής δομή: ένα κεφάλαιο για το πώς εκτυλίσσεται μια παράσταση Καραγκιόζη, για την τεχνική του θεάτρου σκιών και για τη λογοτεχνική του αξία (κεφάλαιο 1^ο), ένα ολοκληρωμένο κείμενο παράστασης σε τρεις πράξεις, καταγεγραμμένο από τον Αντώνη Μόλλα, «καραγκιοζοπαίχτη της Δεξαμενής⁴», συνοδευόμενο από τη μετάφρασή του στα γαλλικά (κεφάλαιο 2^ο και 3^ο), τις περιλήψεις είκοσι εννέα παραστάσεων του Αντώνη Μόλλα (κεφάλαιο 4^ο), ένα γλωσσάρι «αξιοσημείωτων όρων και εκφράσεων που περιλαμβάνονται στις παραστάσεις⁵» (κεφάλαιο 5^ο) και ένα παράρτημα με πληροφορίες που ο Louis Roussel συγκέντρωσε για τον Καραγκιόζη μετά το 1920⁶.

Ο Louis Roussel υπήρξε περισσότερο παρατηρητής παρά θεωρητικός. Αυτό μαρτυρούν και οι εξαιρετικά λεπτομερείς περιγραφές του για τις χάρτινες φιγούρες του θεάτρου σκιών⁷ και για το επάγγελμα του καραγκιοζοπαίχτη: «Περιορίστηκα [...] σε μια σαφή και απλή περιγρα-

¹ (Roussel 1922).

² Βλέπε (Puchner, 125-126).

³ (Roussel 1921).

⁴ (Roussel 1921, 5, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁵ (Roussel 1921, 56-96, τόμος 2, κεφάλαιο 5).

⁶ (Roussel 1921, 108-113, τόμος 2, κεφάλαιο 5).

⁷ Σύμφωνα με την κόρη του, κα. Madeleine Roussel, ο ίδιος ο Louis Roussel είχε φτιάξει φιγούρες από χαρτόνι με τους βασικούς χαρακτήρες του Καραγκιόζη (συζήτηση 30 -05-2015).

φή [...]. Η περιγραφική μέθοδος δεν μας επιτρέπει να καταλήξουμε σε γενικά συμπεράσματα⁸», γράφει στο πρώτο κεφάλαιο του *Καραγκιόζη* του. Ο συγγραφέας μας ωστόσο ανέπτυξε ορισμένες ιδέες τις οποίες θα εξετάσουν σε βάθος οι μεταγενέστεροί του. Από τις πρώτες κιόλας σελίδες της διατριβής του, επιμένει στην τουρκική-και ασιατική- προέλευση του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα⁹ και στην πλήρη ελληνοποίησή του¹⁰ και το παραλληλίζει με το γαλλικό κουκλοθέατρο Γκινιόλ¹¹, τις φάρσες του μεσαίωνα και την *Commedia dell'arte*¹². Παρατηρεί ότι ο αυτοσχεδιασμός στον καμβά αποτελεί μια από τις βασικές πτυχές της τέχνης αυτής¹³ και αναλύει με ακρίβεια τους διαφορετικούς τύπους του κωμικού στοιχείου στις παραστάσεις: αυτό των χειρονομιών (των κλοουν και των παλιάτσων), αυτό των ρούχων (τα κουρέλια του Καραγκιόζη) και αυτό της γλώσσας, το οποίο και θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Φανερώνει επίσης με παραπομπές στο κείμενο των παραστάσεων, την «ηθελημένη κατάργηση¹⁴» της θεατρικής ψευδαίσθησης από τον Καραγκιόζη, τον οποίο θεωρεί όπως και ο Γεώργιος Τσοκόπουλος¹⁵, ως «την ψυχή του θεάτρου σκιών¹⁶». Η ιδέα αυτή, ιδιαίτερα πρωτότυπη καθώς φέρνει στο μυαλό ενός σύγχρονου αναγνώστη το θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, παραδόξως δε φαίνεται να απασχόλησε τους μεταγενέστερους σχολιαστές. Ομοίως και η ιδέα ότι ο Καραγκιόζης αποτελεί από μόνος του

⁸ (Roussel 1921, 4, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁹ (Roussel 1921, 3, τόμος 1, κεφάλαιο 1): «Πρέπει να αναζητήσουμε τα ίχνη του Καραγκιόζη στη Μικρά Ασία, ίσως και στην Ασία [...] Ο ελληνικός Καραγκιόζης [είναι] ο άμεσος συνεχιστής του τουρκικού Καραγκιόζη». Αυτό υποστηρίζουν και δύο προκάτοχοι του Louis Roussel: ο Pierre Risal (Risal, 536-538) και ο Γεώργιος Τσοκόπουλος (Τσοκόπουλος, 55).

¹⁰ (Roussel 1921, 9-10 και 32, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

¹¹ Πριν από τον Roussel, ο Ν. Ι. Βασιλειάδης είχε παραλληλίσει το ελληνικό θέατρο σκιών με το γαλλικό κουκλοθέατρο Γκινιόλ (Βασιλειάδης, 99).

¹² (Roussel 1921, 13, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

¹³ (Roussel 1921, 17, τόμος 1, κεφάλαιο 1): «Όπως είναι φυσικό, η έκταση των έργων διαφέρει κάθε φορά, αφού ο καλλιτέχνης μπορεί-ανάλογα με την έμπνευση της στιγμής- να αφαιρέσει ή να προσθέσει κωμικά στοιχεία ή ολόκληρες σκηνές και οι διάλογοι δεν είναι παγιωμένοι».

¹⁴ (Roussel 1921, 27, τόμος 1, κεφάλαιο 1): «Το κωμικό στοιχείο βρίσκεται επίσης στην ηθελημένη κατάργηση της θεατρικής ψευδαίσθησης. Το πρόσωπο που καταργεί την ψευδαίσθηση αυτή είναι ο ίδιος ο Καραγκιόζης. Δεν είναι απλά ένας χαρακτήρας, αλλά συχνά ο σκηνοθέτης που μιλά στους ακροατές και ακόμη πιο συχνά ένας παλιάτσος που τους παραμυθιάζει».

¹⁵ (Τσοκόπουλος, 55): «Ο Καραγκιόζης είναι η συμπύκνωση του λαϊκού πνεύματος».

¹⁶ (Roussel 1921, 27, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

καρικατούρα του ελληνικού λαού: «ο χαρακτήρας του Καραγκιόζη, γράφει ο Louis Rousset, αντικατοπτρίζει ορισμένα προτερήματα και κυρίως όλα τα βασικά ελαττώματά του Έλληνα που παρουσιάζονται βέβαια με έντονη υπερβολή και χιούμορ¹⁷». ο Καραγκιόζης «είναι μια καρικατούρα του ελληνικού λαού¹⁸» καταλήγει.

Ας σημειώσουμε εν τέλει, ότι ο Rousset είναι ο πρώτος που ανέλαβε να κατηγοριοποιήσει τα έργα του θεάτρου σκιών ανάλογα με τη θεματολογία τους: θέματα τουρκικά ή αραβικά, θέματα γαλλικά (*Γιατρός με το στανιό του Μολιέρου*)¹⁹ και θέματα παρμένα από την εθνική ιστορία (οι μάχες των κλεφτών με τους Τούρκους)²⁰. Θα λέγαμε ότι η τάση αυτή να κατηγοριοποιεί, όπως είδαμε και παραπάνω στην περίπτωση των κωμικών στοιχείων, αποτελεί χαρακτηριστικό της μεθοδολογίας του συγγραφέα μας.

Ο Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα: ο Louis Rousset ως εθνολόγος· σύγκριση με άλλα έργα του (Τα παραμύθια της Μυκόνου και τα παραμύθια της Τζιας)

Η μελέτη της Ελλάδας από το Rousset θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εθνολογική. Θεωρούσε ότι ένας ελληνιστής δεν μπορεί να περιορίζεται στην ανάγνωση και στο σχολιασμό των κειμένων, αλλά οφείλει να μεταβεί στον τόπο και να μελετήσει παράλληλα την αρχαία Ελλάδα (τα αρχαιολογικά ευρήματα και μνημεία) και τη σύγχρονη (τη γεωγραφία, τους κατοίκους, τη γλώσσα και τις διαλέκτους, τα έθιμα και τη λαϊκή παράδοση, τη λογοτεχνία και την ιστορία).

Ο συγγραφέας μας στο έργο του ο *Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα* λειτουργεί ως εθνολόγος. Υπογραμμίζει ήδη από το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής του ότι έκανε «έρευνα²¹»-η λέξη έχει σημασία- σε πολλά θέατρα σκιών της Αθήνας και του Πειραιά²², ώστε τελικά να επιλέξει να μελετήσει, στη συνοικία της Δεξαμενής το θέατρο του

¹⁷ (Rousset 1921, 28, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

¹⁸ (Rousset 1921, 98, τόμος 2).

¹⁹ Σύμφωνα με τον Pierre Risal (Risal, 532-533), ορισμένα έργα του τουρκικού θεάτρου σκιών είναι παρμένα από τις παραστάσεις του Μολιέρου.

²⁰ (Rousset 1921, 20-21, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

²¹ (Rousset 1921, 4, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

²² Ο Louis Rousset αναφέρει τα παρακάτω ονόματα: «Ποριώτης- οδός Ηρώδου Αττικού· Θεοδωρόπουλος - οδός Ηρακλειδών, Πετράλωνα· Δαμαλάκης, μπροστά από το Σταθμό Πελοποννήσου» και «Μόλλας- Δεξαμενή» (Rousset 1921, 4, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

Αντώνη Μόλλα, λόγω του «ασύγκριτου και αδιαμφισβήτητου²³» ταλέντου του συγκεκριμένου καραγκιοζοπαίχτη. Με την ειδική του μέθοδο στενογραφίας²⁴, έγραψε την περίληψη είκοσι εννέα παραστάσεων του Μόλλα κι έδωσε στους αναγνώστες του μια ολοκληρωμένη παράσταση σε τρεις πράξεις, καταγεγραμμένη από τον Μόλλα, το Σεπτέμβριο του 1918²⁵ με τίτλο *Λίγο απ' όλα ή όλα τα νησιά επί σκηνής*.

Θα αναρωτιόταν κανείς αν αυτό το σενάριο παράστασης, που κατέγραψε ο Roussel και ποτέ δεν είδε να παίζεται, αποτελεί «πλασματική επινόηση του Μόλλα²⁶», όπως έγραψε ο Γιώργος Ιωάννου. Θεωρούμε ότι στην πραγματικότητα δεν υφίσταται τέτοιο ζήτημα²⁷. Αναμφίβολα ο Μόλλας συνένωσε σκηνές από διάφορες παραστάσεις, προκειμένου να επιδείξει το ταλέντο του, - εξού και ο τίτλος *Λίγο απ' όλα*-, αλλά πρόκειται βέβαια για μια συνηθισμένη πρακτική των καραγκιοζοπαιχτών. Εδώ ας προσθέσουμε ότι το έργο που κατέγραψε ο Μόλλας για το Roussel είναι από τα λίγα στα οποία δεν έκαναν αλλαγές οι εκδοτικοί οίκοι²⁸. Αποτελεί λοιπόν ένα αυθεντικό κείμενο και ο Louis Roussel δικαίως θεωρείται ο πρώτος που κατέγραψε και μετέφρασε μια ολοκληρωμένη παράσταση θεάτρου σκιών²⁹.

Συναντάμε την ίδια εθνολογική προσέγγιση της Ελλάδας στα *Παραμύθια της Μυκόνου*³⁰ και στα *Παραμύθια της Τζιάς* (ανέκδοτο χειρόγραφο). Στη Μύκονο, αν και ο ίδιος το αρνείται στην εφημερίδα του *Libre*³¹, ο Roussel υπήρξε ένας πραγματικός εθνολόγος. Αρκεί να διαβάσει κανείς τον πρόλογο από τα *Παραμύθια* του για να πειστεί³². Το ίδιο ισχύει και για τα *Παραμύθια της Τζιάς*. Το κείμενο αυτό παρέμεινε χειρόγραφο και

²³ (Roussel 1921, 5, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

²⁴ Ο Louis Roussel ήταν παθιασμένος με τη στενογραφία. Από πολύ νωρίς είχε υιοθετήσει το γαλλικό στενογραφικό σύστημα Duployé για τα Νέα Ελληνικά. Επινόησε για την περίπτωση τον όρο «ταχιστογραφία».

²⁵ (Roussel 1921, 1, τόμος 1, κεφάλαιο 2).

²⁶ (Ιωάννου 1971, 17, τόμος Β').

²⁷ Βλέπε (Damianakos 1986, 153).

²⁸ (Damianakos 1986, 125 και 153).

²⁹ Τα έργα του Καραγκιόζη άρχισαν να πρωτοβγαίνουν σε φυλλάδια το 1924 ή το 1925. Βλέπε (Ιωάννου 1971, λθ', τόμος Α').

³⁰ (Roussel 1929).

³¹ (Roussel 1931, 845).

³² «Η συλλογή με τα παραμύθια της Μυκόνου δημιουργήθηκε τις διακοπές του Πάσχα του 1910 (είκοσι μία μέρες) και του 1911 (δεκαπέντε μέρες). [...] Έτσι, πρόκειται περισσότερο για συλλογή εγγράφων παρά για βιβλίο. [...] Δεν έκανα καμία διόρθωση στα κείμενα. Δε διόρθωσα ούτε τους λανθασμένους στίχους, που θα ήταν πολύ εύκολο να διορθώσω» (Roussel 1929, 1-2).

ποτέ δεν εκδόθηκε³³. Ο συγγραφέας δίνει τη γαλλική μετάφραση τριάντα λαϊκών παραμυθιών που συγκέντρωσε τον Ιούλιο και τον Αύγουστο του 1931 στην Τζιά (Κέα).

Αναφέραμε παραπάνω ότι ο Roussel στον *Καραγκιόζη ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα* λειτουργεί ως εθνολόγος. Στην πραγματικότητα όμως ο ρόλος του δεν ήταν ακριβώς αυτός του εθνολόγου. Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του τριάντα, η εθνογραφία διαφοροποιούταν από την εθνολογία: ο εθνογράφος κρατούσε σημειώσεις, έκανε μια περιήληψη όσων παρατηρούσε σ' έναν τόπο και συγκέντρωνε «δεδομένα» σε διάφορες μορφές (εφημερίδες, σημειώσεις, διαγράμματα, σκίτσα και οπτικοακουστικό υλικό), ενώ ο εθνολόγος ανέλυε, ερμήνευε και ουσιαστικά έδινε νόημα στο υλικό που οι άλλοι συγκέντρωναν γι' αυτόν³⁴. Αν λάβουμε υπόψη μας αυτή τη διαφοροποίηση της εποχής του Roussel, η οποία βέβαια δεν ισχύει σήμερα³⁵, μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι στο έργο που εξετάζουμε ο συγγραφέας μας λειτουργεί περισσότερο ως εθνογράφος παρά ως εθνολόγος.

Ο Καραγκιόζης ή ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα: ο Louis Roussel ως γλωσσολόγος

Ο Louis Roussel ήταν και θεωρούσε τον εαυτό του φιλόλογο και γλωσσολόγο: έτσι αυτοπροσδιοριζόταν πολλές φορές στην εφημερίδα του, *Libre*³⁶. Ο ελληνιστής και λατινιστής Bertrand Hemmerdinger που ήταν μαθητής του³⁷, αλλά και ο ελληνιστής Émile Cahen³⁸ τον θεωρούσαν επίσης φιλόλογο και γλωσσολόγο. Κατά τη γνώμη μας, επέλεξε ως θέμα της δεύτερης διατριβής του το θέατρο σκιών στην Αθήνα, ακριβώς επειδή η γλώσσα αποτελεί την ψυχή του Καραγκιόζη και είναι παράλληλα το αντικείμενο αλλά και το θέμα του: στο εισαγωγικό κεφάλαιο της διατριβής του, αλλά και στο γλωσσάρι, όπου μεταφράζει και αναλύει τα πιο περίπλοκα αποσπάσματα, ο Roussel σχολιάζει τα λογοπαίγνια, τα καλαμπούρια, τις αλλαγές στη μορφή και στο νόημα των λέξεων, τις παροιμίες, τα τραγούδια, τα διαφορετικά επίπεδα λόγου, τις διαλέκτους,

³³ Τα *παραμύθια της Τζιάς* είναι γραμμένα σε 149 φύλλα χαρτιού καρμπόν. Ευχαριστούμε την κα. Madeleine Roussel που μας έδωσε τα έγγραφα αυτά.

³⁴ Βλέπε (Camelin, Houdart 2010, 4-5).

³⁵ (Camelin, Houdart 2010, 5).

³⁶ Βλέπε, για παράδειγμα, (Roussel 1928, 538): «Είμαι γλωσσολόγος».

³⁷ (Hemmerdinger, 241).

³⁸ (Cahen, 1).

τα δάνεια- από τα αλβανικά, τα βλάχικα, τα τουρκικά, τα ισπανικά και τα ιταλικά- τους γαλλισμούς και τις διάφορες χαρακτηριστικές προφορές του κάθε ήρωα.

Η καταγραφή και η μετάφραση μιας παράστασης Καραγκιόζι -που αποτελεί προφορική λογοτεχνία- χωρίς αυτή να χάσει τη ζωντάνια και την αυθεντικότητά της ήταν μια πραγματική πρόκληση για τον Roussel. Πώς μπορούσε να μεταφέρει στο γραπτό λόγο τις ιδιαίτερες αποχρώσεις της ερμηνείας του Μόλλα³⁹; Πώς να αναπαράγει τη γλώσσα, τη φωνή και την προφορά κάθε χαρακτήρα και κυρίως πώς να κάνει το γαλλικό κοινό να τα καταλάβει. Προκειμένου να ξεπεράσει τις δυσκολίες αυτές κατέφυγε στα παρακάτω μέσα:

— υποδείξεις προκειμένου ο αναγνώστης να μπορέσει να φανταστεί τα λόγια και τη φωνή του καραγκιοζοπαίχτη: φανταστείτε ότι η προφορά του Νιόνιου από τη Ζάκυνθο «αντιστοιχεί με αυτή ενός Γάλλου από την Καρκασόν⁴⁰», γράφει ο Roussel.

— φωνητική μεταγραφή με την οποία προσπάθησε ν' αποδώσει όσο πιο πιστά γινόταν την προφορά κάθε χαρακτήρα: για παράδειγμα, το θ γίνεται τ όταν μιλάει ο Ιάκωβος, Εβραίος από τη Θεσσαλονίκη⁴¹ οπότε στο κείμενο αντί για Αθήνα και άνθρωπος, ο Roussel γράφει Ατήνα και άντρωπος⁴².

— μεταφράσεις που αποδίδουν στα γαλλικά τα καλαμπούρια, τα γλωσσικά παιχνίδια του κειμένου που κατέγραψε ο Μόλλας: π.χ. ο νεολογισμός μαγερο-σιδερο-ζυμο-σφουγγαρο-καμαριερο-κηπουρο-αμαξο-εγγραμματο-γλωσσομαθής⁴³ αποδίδεται με το νεολογισμό «domestico-cuisiniéro-serruro-boulangéo-lavo-valéto-jardino-voituro instruito-polyglotte⁴⁴» και η έκφραση «πρέπει να ξεφράξω —αντί για εκφράσω— τον έρωτά μου⁴⁵» μεταφράζεται «il faut que je déboude mon amour⁴⁶». Πρόκειται για

³⁹ Ο Louis Roussel θαύμαζε τον Αντώνη Μόλλα για την ερμηνεία του: «Η ερμηνεία του Μόλλα είναι ασύγκριτη, θα λέγαμε αψεγάδιαστη: δε τον έχω ακούσει ποτέ να κάνει λάθη», γράφει (Roussel 1921, 19, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁴⁰ (Roussel 1921, 36, τόμος 1, κεφάλαιο 3).

⁴¹ (Roussel 1921, 26, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁴² (Roussel 1921, 45, τόμος 1, κεφάλαιο 2).

⁴³ (Roussel 1921, 12, τόμος 1, κεφάλαιο 2).

⁴⁴ (Roussel 1921, 15, τόμος 1, κεφάλαιο 3).

⁴⁵ (Roussel 1921, 24, τόμος 1, κεφάλαιο 2).

⁴⁶ (Roussel 1921, 27, τόμος 1, κεφάλαιο 3). Ο Roussel σχολιάζει τη μετάφραση αυτή στο «γλωσσάρι αξιοσημείωτων όρων και εκφράσεων που περιλαμβάνονται στις παραστά-

μια πολύ εύστοχη απόδοση, αφού το ρήμα *débonder* έχει την έννοια του ξεφράζω, αλλά και του εκφράζω τα συναισθήματά μου.

— γενικότερα σχόλια για ό,τι έχει να κάνει με τη γλώσσα και την ερμηνεία στο θέατρο σκιών (κεφάλαιο 1^ο): ο Roussel εξηγεί για παράδειγμα στο απόσπασμα της διατριβής του για τους διαφορετικούς χαρακτήρες ότι «ο Βλάχος Μπαρμπα-Γιώργος προφέρει τα τονισμένα φωνήεντα όπως θα έκανε ένας Ρουμάνος⁴⁷» κι ότι ο Νιόνιος ο Ζακυνθινός είναι σα να «σιγοτραγουδά σε μονότονο ρυθμό⁴⁸». Η πιο περίπλοκη περίπτωση είναι ο Καραγκιόζης, ο οποίος σύμφωνα με το συγγραφέα μας «επαναλαμβάνει τις φράσεις των άλλων χαρακτήρων διακωμωδώντας τις»: «στις φράσεις αυτές ακούμε ξεκάθαρα τον σαρκαστικό τόνο του Καραγκιόζη και τον τόνο του χαρακτήρα που διακωμωδεί⁴⁹», γράφει ο Roussel.

Επίλογος

Ο Louis Roussel ήταν ο πρώτος πανεπιστημιακός που θεωρούσε το θέατρο σκιών ως μια μορφή τέχνης⁵⁰ και ήταν επίσης ο μόνος, τουλάχιστον μέχρι το 2005⁵¹, που μετέφρασε στα γαλλικά ένα έργο του ελληνικού ρεπερτορίου. Δικαίως λοιπόν θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε πρωτοπόρο στη μελέτη του *Καραγκιόζη* στην Ελλάδα.

Ας σημειώσουμε επίσης ότι ο συγγραφέας μας είχε επίγνωση ότι ζούσε θα λέγαμε στο τέλος μιας χρυσής εποχής για το θέατρο σκιών⁵²: «Δεν έχω καμία πρόθεση ν' ασχοληθώ με την ιστορία της εξέλιξης του Καραγκιόζη, αλλά είμαι βέβαιος ότι πρόκειται για το τέλος της εποχής του Καραγκιόζη στην παρούσα μορφή του⁵³». Φαίνεται λοιπόν ότι ο Roussel ήθελε με τη μελέτη του να διασώσει από τη λήθη μια τέχνη, που περιφρονήθηκε από τους διανοούμενους, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και που κατά τη γνώμη του επρόκειτο να εξαφανιστεί, τουλάχιστον στην αυθεντική της μορφή.

σεις» (Roussel 1921, 79, τόμος 2, κεφάλαιο 5).

⁴⁷ (Roussel 1921, 19, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁴⁸ (Roussel 1921, 19, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁴⁹ (Roussel 1921, 19-20, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

⁵⁰ Οι ειδικοί του θεάτρου και του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού ανακάλυψαν τον Καραγκιόζη μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Βλέπε (Arnoux-Farnoux 2007, 357-358).

⁵¹ (Mollas, Xanthos 2005).

⁵² Ο Walter Puchner θεωρεί ότι το απόγειό του θεάτρου σκιών είναι μεταξύ του 1890 και του 1930 (Puchner 1995, 126).

⁵³ (Roussel 1921, 31, τόμος 1, κεφάλαιο 1).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ARNOUX-FARNOUX, L., «Écrivains et artistes grecs devant le Karaghiozis: le cas de Tsarouchis», *Pitres et pantins. Transformations du masque comique: de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Παρίσι, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 353-369.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ, Ν. Ι., «Ο Καραγκιόζης», *Ημερολόγιον Σκόκου* (1895), σσ. 99-103.
- CAHEN, É., "Pour Virgile", *Revue des Études grecques*, XLV, αριθμός 209 (1932), σσ. 1-6.
- CAMELIN, S., HOUDART, S., *L'Ethnologie*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 2010.
- DAMIANAKOS, S., «Karagöz turc et Karaghiozis grec: lectures comparatives», *Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, Παρίσι, L'Harmattan, 1986, σσ. 119-157.
- HEMMERDINGER, B., «Louis Roussel», *Orbis, Bulletin international de documentation linguistique*, τόμος VI, αριθμός 1 (1957), σσ. 241-245.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ερμής, 1971, τόμοι Α', Β'.
- MOLLAS A., ΧΑΝΘΟΣ Μ., *Karaghiozis et Le Château des fantômes. Avec deux autres pièces du théâtre d'ombres. Le Mariage de Baba Yorgos et Karaghiozis et Les Sept dragons*, Μετάφραση Marie Gaulis, Καρούζ-Γενεύη, Ζοέ, 2005.
- PUCHNER, W., «Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel», *Cahiers de Littérature Orale*, τεύχος 38 (1995), σσ. 125-143.
- RISAL, P., «Karaghieuz, d'après des documents inédits», *Le Mercure de France*, τόμος LXIV, 228 (15 Δεκεμβρίου 1906), σσ. 536-538.
- ROUSSEL, L., *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Αθήνα, Raftanis, 1921.
- , *Grammaire descriptive du Roméique littéraire*, Παρίσι, de Boccard, 1922.
- , «La versification de Solomos et M. Spatalas (fin)», *Libre*, 68-69 (Ιούνιος-Ιούλιος 1928), σσ. 538-540.
- , *Contes de Mycono*, Λεόπολη, Société Savante des Sciences et des Lettres, 1929.
- , «Laographie», *Libre*, 106-107 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931), σσ. 841-856.
- , *Contes de Dzia*, 1931 (ανέκδοτο χειρόγραφο).
- ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., «Το Ελληνικόν λαϊκόν θέατρον: ο Καραγκιόζης», *Η Εικονογραφημένη*, 161-162 (Μαρτίου-Απριλίου 1918).

Θεματική - ρεπερτόριο

**Οι Μεταμορφώσεις του Ξανθία:
Ύψεις της Πρόσληψης των *Βατράχων* του Αριστοφάνη
στο Νεοελληνικό Θέατρο Σκιών**

Ανδρέας Φουντουλάκης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μελέτη αυτή εστιάζεται στην πρόσληψη των *Βατράχων* του Αριστοφάνη στο νεοελληνικό θέατρο σκιών, όπως αυτή αποτυπώνεται σε μια διασκευή του αριστοφανικού έργου που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον Ευγένιο Σπαθάρη το 1978. Στη διασκευή του θεάτρου σκιών η κάθοδος στον Άδη πραγματοποιείται από τον υπουργό Διόνυσο με τον Καραγκιόζη στο ρόλο του Ξανθία, ενώ τη θέση του Αισχύλου και του Ευριπίδη του αρχαίου έργου έχουν πάρει ο Αισχυλάκης και ο Ευριπιδάκης, που δεν είναι παρά θεατρικές αναπαραστάσεις του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι. Η διερεύνηση της συνάφειας των δυο έργων αναδεικνύει κάποιους από τους τρόπους αξιοποίησης στοιχείων των αρχαίων *Βατράχων* στο περιβάλλον του θεάτρου σκιών, καθώς και τους στόχους που μια τέτοια ένταξη υπηρετεί. Καθίσταται, επίσης, σαφές ότι στο έργο του θεάτρου σκιών επιχειρείται ένας πολυεπίπεδος και διεισδυτικός σχολιασμός ποικίλων όψεων της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, θέατρο σκιών, Θεοδωράκης, Χατζιδάκις.

ABSTRACT

Focal point of this paper is the reception of Aristophanes' *Frogs* in modern Greek shadow theatre, as this emerges from a version of Aristophanes' play presented for the first time in 1978 by Eugenios Spatharis. In that version it is the Minister Dionysus who descends to Hades with Karaghiozis in the role of Xanthias, while the ancient play's Aeschylus and Euripides are replaced by Aeschylakis and Euripidakis, who are no other than theatrical representations of Mikis Theodorakis and Manos Hadjidakis. The exploration of the associations between the two plays reveals some of the ways in which many elements of the ancient play are being used in the ambience of modern Greek shadow theatre as well as the targets of such a use. It is finally made clear that the modern play provides multilayered and penetrative glimpses of various aspects of modern Greece after the political changeover of 1974.

KEY WORDS: Aristophanes, *Frogs*, shadow theatre, Theodorakis, Hadjidakis.

* Ανδρέας Φουντουλάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, E-mail: afount@edc.uoc.gr

Η πρόσληψη όψεων της αρχαιότητας σε κατασκευές του νεοελληνικού πολιτισμού συχνά συνιστά έναν τρόπο δημιουργίας μέσα από γνωστά και παγιωμένα στη συνείδηση του κοινού ιδεολογικά και εκφραστικά σχήματα, ένα μηχανισμό αναμέτρησης νεότερων δημιουργημάτων με παλαιότερα και καταξιωμένα, και μια διαδικασία συγκρότησης και προσδιορισμού μιας νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας πέρα από ιδεολογήματα ιστορικής και πολιτισμικής συνέχειας. Όταν το 1978 ο καραγκιοζοπαίχτης Ευγένιος Σπαθάρης ανεβάζει στο θέατρο σκιών κατασκευές της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* του Ευριπίδη και των *Βατράχων* του Αριστοφάνη, δημιουργεί ουσιαστικά ένα φίλτρο μέσα από το οποίο θα μπορούσαν να ιδωθούν και να σχολιασθούν παράμετροι της τρέχουσας πολιτικής και πολιτισμικής πραγματικότητας. Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στους *Βατράχους* του Σπαθάρη. Στόχος της είναι η ανάδειξη των σχέσεων του θεάτρου σκιών με σημαντικές πτυχές του ελληνικού πολιτισμού, καθώς και η διερεύνηση κάποιων από τους μηχανισμούς, μέσα από τους οποίους το θέατρο σκιών αξιοποιείται μεταπολεμικά ως φόρεας, αλλά και μέσο κατασκευής και διερεύνησης ποικίλων όψεων της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας.

Οι *Βάτραχοι* παρουσιάστηκαν μαζί με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* στις 12 και στις 14 Δεκεμβρίου 1978 στο Φιλοπρόοδο Όμιλο Υμηττού, στον Υμηττό, και στην Ηλιούπολη.¹ Οι παραστάσεις δόθηκαν από τον Ευγένιο Σπαθάρη βασισμένες σε κείμενα του Γιώργου Παυριανού, ο οποίος διασκεύασε το αριστοφανικό έργο, και μουσική του Δημήτρη Λέκκα, με τον Νίκο Δημητράτο να τραγουδά, έπειτα από παραγγελία του Μάνου Χατζιδάκι και του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, από το οποίο και μεταδόθηκε. Το 1980 η παράσταση ηχογραφήθηκε με κάποιες τροποποιήσεις και κυκλοφορήθηκε σε δίσκο 33 στροφών με την ονομασία *Ο Καραγκιόζης και οι Βάτραχοι*. Ακολούθησαν παραστάσεις του έργου στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το έργο παρουσιάστηκε εκ νέου στο Ζάππειο τον Δεκέμβριο του 2008 σε εκδήλωση για τα εβδομήντα χρόνια της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και μεταδόθηκε από το Δεύτερο Πρόγραμμα. Η παράσταση μαγνητοσκοπήθηκε και κυκλοφορήθηκε το επόμενο έτος σε DVD από την εφημερίδα *Τα Νέα*.²

¹ Για τις παραστάσεις αυτές, βλ. τα σχόλια του Γιώργου Παυριανού στο εξώφυλλο του δίσκου *Ο Καραγκιόζης και οι Βάτραχοι* του 1980.

² Οι αναφορές της παρούσας μελέτης στους *Βατράχους* του θεάτρου σκιών είναι αναφορές στη μαγνητοσκοπημένη αυτή παράσταση του 2008 (στο εξής Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.) σε συνδυασμό με το χρονικό προσδιορισμό της κάθε σκηνής), εκτός και αν η αναφορά σε κάποια άλλη εκδοχή του έργου προσδιορίζεται ρητά.

Είναι προφανές ότι οι *Βάτραχοι* του Σπαθάρη έχουν χάσει μεγάλο μέρος του παραδοσιακού λαϊκού χαρακτήρα του νεοελληνικού θεάτρου σκιών, ιδιαίτερα όπως αυτός διαμορφώνεται μέχρι και το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Το λόγιο υπόστρωμα του αριστοφανικού κειμένου, το γραπτό δραματικό κείμενο του Παυριανού, οι μουσικές συνθέσεις του Λέκκα, αλλά και η παραστασιακή απόδοση του Σπαθάρη, που λειτούργησε περισσότερο με τον τρόπο ενός λόγιου επώνυμου δημιουργού και λιγότερο με εκείνον ενός λαϊκού караγκιοζοπαίχτη έτοιμου να δημιουργήσει σε προφορικό επίπεδο και να αυτοσχεδιάσει λαμβάνοντας υπόψη του τις προσδοκίες και τις παρεμβάσεις του λαϊκού κοινού του, συνιστούν όψεις ενός έντεχνου δημιουργήματος που το απομακρύνουν από την παραδοσιακή λαϊκή δραματουργία του Καραγκιόζη. Μια τέτοια απομάκρυνση, η οποία παρατηρείται στο θέατρο σκιών όλο και συχνότερα από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά, έχει συχνά αντιμετωπισθεί από αρκετούς μελετητές του ως ένδειξη απώλειας της δημιουργικής πνοής του, εμπορευματοποίησης και φολκλορισμού (Μπίρης 1952, 67, Ιωάννου 1971, 140, Φωτιάδης 1977, 197, 234, Puchner 1993, 185). Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι έργα, όπως οι *Βάτραχοι* του θεάτρου σκιών, συνιστούν δείγματα μιας διαδικασίας αμοιβαία γόνιμης ενσωμάτωσης του νεοελληνικού θεάτρου σκιών στον κύριο κορμό του νεοελληνικού θεάτρου, η οποία είχε ήδη ξεκινήσει από την εποχή της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου (1836), συνεχίστηκε μέσα από την αλληλεπίδραση του θεάτρου σκιών με το Κωμειδύλλιο, το Δραματικό Ειδύλλιο, την Παντομίμα και την Επιθεώρηση, και αντανακλάται σε πολλά από τα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη, σε διασκευές για το θέατρο σκιών έργων του αρχαίου δράματος, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος*, ή σε έργα του νεοελληνικού θεάτρου που αξιοποιούν ποικιλοτρόπως το θέατρο σκιών, όπως *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* του Καμπανέλλη (1973) ή *Ο Μεγαλέξανδρος και ο Καταραμένος Δράκος* του Αβδελιώδη (2007), (Σιδέρης 1963, 35-39, Παμπούκης 1965, 272-273, Φωτιάδης 1977, 267-279, Χατζηπανταζής 1984, 51-52, Χατζηπανταζής 1994, 113-127, Σειραγάκης 2007, 1079-1085, Παπαγεωργίου 2012, 229-253, Μορφακίδης 2013, 432-436).³ Η διαδικασία αυτή

³ Βλ. τον *Οιδίποδα* που είχαν αναπλάσει στο θέατρο σκιών караγκιοζοπαίχτες, όπως ο Βασίλαρος, ο Βουτσινάς, ο Κούζαρος, ο Μιχόπουλος ή ο Χαρίδημος, τους *Όρνιθες* του Μιχόπουλου, αλλά και έργα του νεοελληνικού θεάτρου, όπως *Ο Καραγκιόζης* του Συναδινού (1924), ο *Καραγκιόζης ο Μέγας* του Πολίτη (1924), τα *Καραγκιόζικα* του Ρώτα (1956), οι *Νταντάδες*, *Ο Καραγκιόζης Παρά Λίγο Βεζύρης*, *Ο Καραγκιόζης Παρά Λίγο Βεζύρης '95* και *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης* του Σκούρτη (1970, 1973, 1995 και 1983 αντίστοιχα), ο *Αντι-*

εξελισσεται κατά τέτοιο τρόπο ώστε το θέατρο σκιών να αξιοποιείται ανταποκρινόμενο δυναμικά στις προκλήσεις ενός νεότερου πολιτισμικού περιγύρου, νέων τρόπων και εκφάνσεων λαϊκής δημιουργίας, και του διευρυμένου ορίζοντα προσδοκιών ενός απαιτητικότερου κοινού που αναζητεί όλο και πιο σύνθετες αφηγήσεις καλλιτεχνικές ή μη, αντίστοιχες του σύνθετου φάσματος της πολιτισμικής του εμπειρίας (Danforth 1993, 150, 167).

Στην περίπτωση των νεοελληνικών *Βατράχων* το παραδοσιακό θέατρο σκιών λειτουργεί σαν ένας καμβάς, επάνω στον οποίο απλώνονται βασικά δομικά στοιχεία του αριστοφανικού έργου, όπως η κάθοδος του θεού Διονύσου μαζί με το δούλο του Ξανθία στον Άδη, η αντιπαράθεση εκεί του Αισχύλου και του Ευριπίδη, των δυο μεγάλων τραγικών που το 405 π.Χ., έτος της πρώτης παράστασης του αρχαίου έργου, έχουν πια πεθάνει, και η επιλογή του Αισχύλου ως του καλύτερου ποιητή, ο οποίος θα επιστρέψει στη ζωή για να συμβάλει με την καλλιτεχνική του δημιουργία και τις νουθεσίες του στη σωτηρία της αθηναϊκής πόλης. Καθιερωμένα εκφραστικά μέσα, στερεότυποι δραματικοί χαρακτήρες, και τυπικά δομικά, μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του θεάτρου σκιών επιστρατεύονται προκειμένου να αποδοθούν οι αριστοφανικοί *Βάτραχοι* σε ένα έργο, στο οποίο τη θέση του Αισχύλου και του Ευριπίδη έχουν λάβει ο Αισχυλάκης και ο Ευριπιδάκης, που δεν είναι άλλοι από τις θεατρικές αναπαραστάσεις του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι. Διατηρώντας το ρόλο του ως προφορικής εφημερίδας που πολλές φορές προβάλλει στον μπερντέ γνωστά πρόσωπα και γεγονότα της ελληνικής κοινωνικής και πολιτικής ζωής, το νεοελληνικό θέατρο σκιών σχολιάζει την τρέχουσα πραγματικότητα με αναγωγές στο πρόσφατο ή το απώτατο παρελθόν (Μυστακίδου 1982, 78-79, 82-84, Puchner 1993, 182-184).⁴

Καραγκιόζης ο Μέγας του Σκαρίμπα (1977) ή το *Λίγα απ' Όλα* του Μόλλα σε σκηνοθεσία του Αβδελιώδη (2001).

⁴ Σε μια σχετικά πρώιμη παράσταση του Καράμπελα οι γνωστοί χαρακτήρες του θεάτρου σκιών επιστρατεύονται προκειμένου να αποδοθούν και να σχολιασθούν οι εκλογές του 1928 και η νίκη του Βενιζέλου. Παράλληλα, σατιρίζονται τόσο οι Έλληνες πολιτικοί όσο και η λειτουργία του κοινοβουλευτισμού (Καίμη 1990, 80-81). Ο γνωστός *Μεγαλέξανδρος* δεν είναι παρά μια απόπειρα σύνδεσης του νεότερου περιβάλλοντος που αναπλάθει ο Καραγκιόζης με την ελληνική αρχαιότητα ή τουλάχιστον με μια μυθοποιημένη εκδοχή της.

Η αποτίμηση των δυο νεοελλήνων συνθετών μέσα από τα συμφραζόμενα της αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά και του θεάτρου σκιών, δεν είναι άσχετη με την καλλιτεχνική τους φυσιογνωμία και τις διαδρομές που ακολούθησαν για τη διαμόρφωση της λαϊκότερης υφής, αλλά και της ελληνικότητας του έργου τους. Ιδωμένο από μια τέτοια σκοπιά αναζήτησης της νεοελληνικής ταυτότητας και γόνιμου συγκερασμού της δυτικής με την ελληνική τέχνη ή του έντεχνου με το παραδοσιακό ή το λαϊκό, το έργο των δυο συνθετών μπορεί με τον αισθητικό του συγκρητισμό να ενταχθεί στις ευρύτερες αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις της γενιάς του '30 και των επιγόνων της (Θεοδοκάς 1951, Θεοδοκάς 1963, 76, Εγγονόπουλος 1980, Παπανικολάου 2007, 63, 67, Βασιλείου 2008, 916-948, Τζιόβας 2011, 55-56, 465-473). Ο Χατζιδάκις είχε συνεργασθεί με τον Ευγένιο Σπαθάρη, όταν συνέθεσε τη μουσική για *Το Καταραμένο Φίδι* που παρουσιάστηκε το 1950 από το *Ελληνικό Χορόδραμα* της Ραλλούς Μάνου, μια παράσταση που, όπως και οι περισσότερες παραστάσεις του *Χοροδράματος*, αναζητούσε τρόπους σύγχρονης έκφρασης μιας ελληνικότητας συχνά εμπνευσμένης από τη λαϊκή τέχνη (Μάνου 1961, 21, Μορφακίδης 2013, 436-442).⁵ Ο Σπαθάρης είχε, επίσης, συμμετάσχει εκτάκτως στην παράσταση της *Οδού Ονειρών* του Χατζιδάκι το 1962 παρουσιάζοντας στο πλαίσιο της μια δική του παράσταση *Καραγκιόζη*. Όσο για τις σχέσεις των συνθετών με το αριστοφανικό έργο, είναι γνωστές οι συνθέσεις του μεν Χατζιδάκι για τις *Εκκλησιάζουσες* (1956), τον *Πλούτο* (1956), τη *Λυσιστράτη* (1957), τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1958), τους *Βατράχους* (1959) και τους *Όρνιθες* (1959 / 1964), του δε Θεοδωράκη για τη *Λυσιστράτη* (1966) και τους *Ιππής* (1979).⁶

⁵ Ο Ευγένιος Σπαθάρης ήταν ένας από τους καραγκιοζοπαίχτες που έφεραν το νεοελληνικό θέατρο σκιών κοντά σε καλλιτέχνες, οι οποίοι θα μπορούσαν να ενταχθούν σε μια «εικαστική γενιά του '30», μια και αναζήτησαν σε αυτό στοιχεία ελληνικότητας που αργότερα ενσωμάτωσαν στην τέχνη τους επιχειρώντας τη δημιουργική σύζευξη της δυτικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας με την ελληνική παραδοσιακή τέχνη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη, ο οποίος γνώριζε τόσο τον Ευγένιο όσο και τον πατέρα του, το γνωστό καραγκιοζοπαίχτη Σωτήρη Σπαθάρη, ενώ στο έργο του αξιοποίησε ποικιλοτρόπως την εικαστική πλευρά της τέχνης τους. Ο Τσαρούχης είχε, μάλιστα, φιλοτεχνήσει και πορτρέτα των δυο καραγκιοζοπαιχτών και είχε ασχοληθεί με το θέατρο σκιών, ενώ διατύπωσε και γραπτώς το θαυμασμό του για την τέχνη του Καραγκιόζη (Τσαρούχης 1959, 120-124, Τσαρούχης 1971, 419-424, Κάιμη 1990, 21, Τζιόβας 2011, 53-56, 461-462).

⁶ Το 2002 ο Θεοδωράκης παρουσιάζει μια όπερα με τον τίτλο *Λυσιστράτη*, η οποία βασίζεται στη φερόνυμη αριστοφανική κωμωδία.

Σύμφωνα με την Gonda van Steen, η κατάληξη «-ακης / -ακις» των ονομάτων του Αισχυλάκη και του Ευριπιδάκι, παραπέμπει στα επίθετα των δυο συνθετών, αλλά και, ως κατάληξη υποκοριστικού, ενδεχομένως υπαινίσσεται ένα μικρότερο καλλιτεχνικό ανάστημα σε σχέση με τους αρχαίους τραγικούς (Van Steen 2000, 253, σημ. 63).⁷ Η ίδια παρατηρεί ότι η τελική παραμονή των δυο συνθετών στον Κάτω Κόσμο τοποθετεί και τους ίδιους στο παρελθόν, ενώ τους αντιπαραβάλλει έμμεσα με τους νεότερους συνθέτες που δεν μοιάζουν να διαθέτουν ανάλογο καλλιτεχνικό μέγεθος (Van Steen 2000, 253, σημ. 63). Φαίνεται, έτσι, ότι οι δυο σημαντικοί συνθέτες της μεταπολεμικής Ελλάδας, που στην πραγματικότητα είναι ακόμη ζωντανοί και καλλιτεχνικά ενεργοί, έχουν μεταφερθεί στον Κάτω Κόσμο προκειμένου να αναπλάσουν από εκεί μια μυθοποιημένη και εν πολλοίς μεγεθυμένη αισθητική και πολιτική αντιπαράθεση,⁸ αλλά και να σχολιάσουν υπαινικτικά το σταδιακό εγκλωβισμό της Ελλάδας της μεταπολίτευσης σε μια άγονη ατραπό αισθητικής και πολιτικής απαξίωσης τοποθετώντας τους εαυτούς τους σε έναν κόσμο που έχει πια παρέλθει ανεπιστρεπτί. Όπως η αντιπαράθεση ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη των αριστοφανικών *Βατράχων* δεν είναι ουσιαστικά παρά μια κωμική κατασκευή με στόχους την άσκηση λογοτεχνικής κριτικής, τον έμμεσο σχολιασμό της πολιτικής κατάστασης της αρχαίας Αθήνας των τελών του πέμπτου αιώνα π.Χ., και την αυτοαναφορική διερεύνηση της αποστολής της δραματικής ποίησης στο πλαίσιο της δημοκρατικής πόλης, έτσι και η αντιπαράθεση ανάμεσα στους δυο συνθέτες που εμφανίζεται στους *Βατράχους* του θεάτρου σκιών δεν είναι παρά η εξεζητημένη εκδοχή κάποιων αισθητικών και πολιτικών διαφοροποιήσεων στο πλαίσιο των αντιθετικών διπόλων και της ανατρεπτικά ισοπεδωτικής διακωμώδησης που διατρέχουν την

⁷ Δεδομένου ότι μια από τις κύριες ιδέες που διατρέχουν τους αριστοφανικούς *Βατράχους* είναι ότι το παλαιότερο είναι καλύτερο από το νεότερο, ιδέα η οποία είναι παρούσα και στους *Βατράχους* του θεάτρου σκιών με τους δυο συνθέτες να ανήκουν στο «παλαιότερο» και την τρέχουσα πραγματικότητα στο «νεότερο», η υπόθεση αυτή, η οποία σχετίζεται με την αναπόφευκτη αντιπαραβολή των νεότερων συνθετών με τους αρχαίους ποιητές, δεν μπορεί να αποκλεισθεί.

⁸ Η αντιπαράθεση των δυο συνθετών είναι περισσότερο ενδεικτική ενός πλέγματος αντιθετικών αντιλήψεων του τύπου επικός-λυρικός, Ανατολή-Δύση ή αριστερός-δεξιός, το οποίο είχε καλλιεργηθεί από κοινό και κριτικούς, και λιγότερο κάποιας ουσιαστικής αντιπαλότητας ανάμεσα στους δυο συνθέτες, παρά το γεγονός ότι πολλές φορές προσέγγιζαν ποικίλα ζητήματα με διαφορετικό τρόπο. Για τις στενές προσωπικές και καλλιτεχνικές τους σχέσεις, βλ. Θεοδωράκης 2004.

κωμική δράση των έργων του Καραγκιόζη. Οι καρναβαλικές ανατροπές και η καυστική σάτιρα, με την οποία το θέατρο σκιών προσεγγίζει και αποδίδει μοναδικά τη νεοελληνική πραγματικότητα (Κιουρτσάκης 1985, 181-306, 375-399, Morfakidis 1999, 94-95), αποτελούν ενδεχομένως και τους κύριους λόγους για τους οποίους επιλέγεται ως φορέας μιας τέτοιας προσέγγισης τόσο του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι όσο και της μεταπολιτευτικής Ελλάδας γενικότερα.

Υιοθετώντας τυπικές λειτουργίες των δρώντων προσώπων ανάλογες εκείνων που ο Vladimir Propp διέγνωσε στο λαϊκό παραμύθι (Προπ 1991), το έργο ξεκινά με την αναμενόμενη εμφάνιση του γνωστού Χατζηαβάτη, ο οποίος ανακοινώνει μια *έλλειψη* ή *ανάγκη* όχι του Πασά αυτή τη φορά, αλλά του «μεγάλου και τρανού» υπουργού κυρίου Διόνυσου που τον υποδύεται ο σιορ Διονύσιος του θεάτρου σκιών, έχοντας, ωστόσο, υιοθετήσει σε μεγάλο βαθμό ένα λόγο εξουσίας, φορέας του οποίου στο θέατρο σκιών είναι συνήθως ο Πασάς.⁹ Επειδή υποτίθεται ότι ο Αισχυλάκης και ο Ευριπιδάκης έχουν πεθάνει και οι νεότεροι συνθέτες «είναι όλο μεγάλα λόγια και ιδέα», ο υπουργός, αισθανόμενος την *έλλειψη*, θέλει να κατεβεί στον Κάτω Κόσμο για να φέρει πίσω στη ζωή τον καλύτερο, και αναζητεί έναν υπηρέτη με μουσικές γνώσεις.¹⁰ Ο Χατζηαβάτης *μεσιτεύει* έτσι ώστε να βρεθεί το κατάλληλο πρόσωπο που είναι φυσικά ο Καραγκιόζης, ο οποίος με τη συνεργασία του Χατζηαβάτη *αναλαμβάνει* το ρόλο του υπηρέτη και, κατ' αναλογία, του Ξανθία του αριστοφανικού έργου, και η δράση τους ξεκινά. Πολύ συχνά, άλλωστε, σε έργα του θεάτρου σκιών που έχουν ως σημείο εκκίνησης λόγιες δημιουργίες διαπιστώνεται μια τέτοια αξιοποίηση των γνωστών χαρακτήρων του θεάτρου σκιών και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που σχεδόν στερεοτυπικά συνδέονται με αυτούς (Χατζηπανταζής 1994, 124-126). Οι αναλογίες ανάμεσα στον Καραγκιόζη και τον τύπο του δούλου της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, ο οποίος αντανακλά τον πεινασμένο και ταλαιπωρημένο άνθρωπο που ανατρέπει τη φτώχεια του μέσα από τη σάτιρα, την προσποίηση ότι είναι κάποιος άλλος, και τη διακωμώδηση, έχουν επισημανθεί από τον Κώστα Μπίρη και αποτελούν ιδανικό υπόβαθρο για τη μεταμόρφωση του αριστοφανικού Ξανθία (Μπίρης 1952, 10-12).

⁹ Η αντικατάσταση του Πασά από τον σιορ Διονύσιο έχει προφανώς να κάνει τόσο με την αναλογία του ονόματος του τελευταίου και εκείνου του Διονύσου όσο και με το γεγονός ότι ως Έλληνας είναι λογικό να ενδιαφέρεται περισσότερο για ένα ζήτημα που σχετίζεται με το χαρακτήρα και το μέλλον του νεοελληνικού πολιτισμού.

¹⁰ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 3:35-5:30.

Η *έλλειψη* ή *ανάγκη*, η *μεσιτεία* και η *ανάληψη εργασίας* είναι λειτουργίες που ο Γρηγόρης Σηφάκης διακρίνει ως τυπικά στοιχεία της πλοκής των έργων του θεάτρου σκιών (Σηφάκης 1984, 37-38, πρβλ. Μυστακίδου 1982, 85), αλλά και των κωμωδιών του Αριστοφάνη (Sifakis, 1992, 123-142), πράγμα που σηματοδοτεί τη δομική αναλογία ανάμεσα στα δυο είδη και άρα τη δραματουργική δυνατότητα της απόδοσης του ενός μέσω του άλλου.¹¹ Με ανάλογο τυπικό τρόπο ο Καραγκιόζης ανακοινώνει ως θέμα της παράστασης «το κωμικό έργο του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*». ¹² Πρόκειται για ένα μεταθεατρικό δείκτη, ο οποίος παραπέμπει στο διακευμενικό χαρακτήρα της παράστασης και προσδιορίζει με σαφήνεια το θεατρικό διακευμένο επιβάλλοντας στο κοινό τις ανάλογες αναγωγές. Η προς χάριν των συμβάσεων του θεάτρου σκιών απόκλιση από τους αριστοφανικούς *Βατράχους*, όπου Διόνυσος και Ξανθίας εμφανίζονται από την αρχή ως αφεντικό και δούλος που ετοιμάζονται να κατεβούν στον Άδη,¹³ είναι προφανής. Τις λειτουργίες της *έλλειψης* και της *μεσιτείας* διαδέχεται εκείνη της *ανάληψης εργασίας* από τον υπουργό, η οποία στη θεατρική της μορφοποίηση απηχεί ανάλογες σκηνές *ανάληψης εργασίας* ιδιαίτερα στις λεγόμενες «επαγγελματικές» κωμωδίες του Καραγκιόζη.¹⁴ Ο Ηρακλής δίνει οδηγίες για τη μετάβαση στον Κάτω Κόσμο φορώντας λεοντή και έχοντας υιοθετήσει τη μάγκικη συμπεριφορά του γνωστού Σταύρακα, κάτι που προσαρμόζει τον Ηρακλή των αρχαίων *Βατράχων* στα χαρακτηριστικά συμφραζόμενα του θεάτρου σκιών και λειτουργεί ως μια κωμική εκδοχή αρρενωπότητας.¹⁵ Χάρη

¹¹ Απόπειρες, ωστόσο, όπως εκείνη του Whitman, οι οποίες στοχεύουν σε έναν ουσιαστικότερο ειδολογικό συσχετισμό του θεάτρου σκιών με τον Αριστοφάνη και την επιβίωση ή αναβίωση ενός ελληνικού κωμικού πνεύματος (Whitman 1964, 281-293), είναι μάλλον ατυχείς. Αντίστοιχες αναλογίες ανάμεσα στην αρχαία κωμωδία και τον Καραγκιόζη έχουν διακρίνει και άλλοι μελετητές (Reich 1903, 689-693, Kakrides 1972, 18-20). Τέτοιες απόπειρες παραβλέπουν όχι μόνο την προφανή έλλειψη μορφολογικής συνάφειας ανάμεσα στο νεοελληνικό θέατρο σκιών και την αρχαία ελληνική κωμωδία, αλλά και τις διαφορετικές ιστορικές διαδρομές που τα δυο είδη ακολούθησαν, πράγμα που καθιστά προβληματική την υπόθεση της συνάντησής τους, πέρα από περιπτώσεις συνειδητής διασκευής αριστοφανικών έργων για το θέατρο σκιών, αλλά και την περαιτέρω ειδολογική σύνδεσή τους (Μπίρης 1952, 10-15, Φωτιάδης 1977, 49-54, Van Steen 2000, 170).

¹² Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 2:24-7:22.

¹³ Αριστοφ. *Βάτρ.* 1-37.

¹⁴ Βλ. Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 7:25-11:25. Για την πλοκή αυτών των έργων, η οποία εξελίσσεται με ένα σχεδόν τυπικό τρόπο, βλ. Μυστακίδου 1982, 151-153.

¹⁵ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 11:50-15:50. Για την τραχιά αρρενωπότητα του Σταύρακα που συχνά εμφανίζεται ως νταής και σχετιζόμενος με γυναίκες αμφίβολης κοινωνικής και

στον κατ' ουσίαν πρωταγωνιστή Καραγκιόζη η μετάβαση αυτή γίνεται με τον ίδιο και τον Διόνυσο στη βάρκα του Χάρου σε αντίθεση με το αριστοφανικό διακείμενο, όπου στη βάρκα επιβαίνει μόνο ο Διόνυσος, ενώ ο Ξανθίας κατεβαίνει στον Άδη κάνοντας το γύρο της Αχερουσίας.¹⁶ Με την υιοθέτηση της άποψης ότι η – αβέβαιη κατά τους αρχαίους Σχολιαστές του αριστοφανικού κειμένου – σκηνική παρουσία του Χορού των βατράχων στον Αριστοφάνη είναι τελικά πολύ πιθανή,¹⁷ στο θέατρο σκιών εμφανίζονται οι βάτραχοι τραγουδώντας και χορεύοντας σε μια ιδιαίτερα φαντασμαγορική σκηνή.¹⁸ Είτε για τεχνικούς και αισθητικούς λόγους είτε προκειμένου να προβληθούν τα όντα που χαρίζουν στο έργο το όνομά του, οι σχετικές φιγούρες εμφανίζονται κατά μέτωπο σε αντίθεση με τη σχετική σύμβαση του θεάτρου σκιών όπου όλες οι φιγούρες εμφανίζονται προφίλ. Πρόκειται για εύρημα που, σύμφωνα με τον συνθέτη της παράστασης Δημήτρη Λέκκα, οφείλεται στον ίδιο και στην προφανώς όχι μεγάλη εξοικείωσή του με τις σχετικές δραματικές συμβάσεις του θεάτρου σκιών, και όχι στον Σπαθάρη, οποίος σχεδίασε τις φιγούρες του έργου (Λέκκας 2013).

Ο αγώνας λόγων ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη των αριστοφανικών *Βατράχων* αντικατοπτρίζεται στην αντιπαράθεση ανάμεσα στον Ευριπιδάκι / Χατζιδάκι και τον Αισχυλάκη / Θεοδωράκη του θεάτρου σκιών, η οποία αναδύεται με αρκετή δόση υπερβολής, αφού οι υπερβολικές και απόλυτες αντιθέσεις συνιστούν όχι μόνο συχνό μέσο εξασφάλισης του γέλιου στην κωμωδία, αλλά και κυρίαρχο στοιχείο μορφών λαϊκής τέχνης, όπως ο Καραγκιόζης ή το λαϊκό παραμύθι (Καΐμη 1990, 54-60 και για την υπερβολή και την έλλειψη εκλεπτυσμένου χιούμορ στο θέατρο σκιών Μυστακίδου 1982, 78-79.). Οι δυο φιγούρες εμφανίζονται στον μπερντέ με επιθετική διάθεση και τραγουδούν συνθέσεις του Λέκκα, οι οποίες προσιδιάζουν η μεν του Ευριπιδάκι / Χατζιδάκι σε σύνθεση του Χατζιδάκι σε χαμηλό λυρικό τόνο με πρόδηλες

ηθικής στάθμης, βλ. Μπίρης 1952, 43, Μυστακίδου 1982, 137, Morfakidis 1999, 119-120. Με ανάλογο τρόπο, το ρόλο του νεκρού των αρχαίων *Βατράχων*, ο οποίος αρνείται να μεταφέρει τις αποσκευές του Ξανθία λόγω του μικρού χρηματικού ποσού που ο τελευταίος του προσφέρει, στο θέατρο σκιών καταλαμβάνει ο μπαρμπα-Γιώργος. Βλ. Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 18:50-21:00. Ο μπαρμπα-Γιώργος στο θέατρο σκιών συχνά εμφανίζεται ως τσιγκούνης και αυτή του η ιδιότητα αξιοποιείται στους *Βατράχους* αντικατοπτρίζοντας ταυτόχρονα το αρχαίο πρότυπο (Μπίρης 1952, 38, Μυστακίδου 1982, 134).

¹⁶ Βλ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 190-196.

¹⁷ Βλ. Σ^{VE}Αριστοφ. *Βάτρ.* 209, Dover 1993, 55-57.

¹⁸ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 26:10-28:10.

κλασικές επιρροές, η δε του Αισχυλάκη / Θεοδωράκη σε σύνθεση του Θεοδωράκη που παραπέμπει σε εμβατήριο.¹⁹ Η κρίση των δυο συνθετών ξεκινά με τον Αισχυλάκη / Θεοδωράκη να γελοιοποιεί τραγούδια του Ευριπιδάκι / Χατζιδάκι, όπως το «Χάρτινο το Φεγγαράκι» από το θεατρικό έργο *Λεωφορείο ο Πόθος* ή το «Κι Ήταν που Λέτε μια Φορά» από το *Παραμύθι χωρίς Όνομα*, προσθέτοντας σε αυτά, καθώς ο τελευταίος τα τραγουδά, τη λέξη «σκορδαλιά». Μεταφέροντας στη νεοελληνική της εκδοχή τη σκηνή των αριστοφανικών *Βατράχων*, κατά την οποία ο Αισχύλος ευτελίζει και γελοιοποιεί τους προλόγους των τραγωδιών του Ευριπίδη προσθέτοντας σε στίχους τους τη φράση «*ληκύθιον άπώλεσεν*» και δείχνοντας έτσι τον υποτιθέμενο κοινότοπο και επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα των προλόγων αυτών,²⁰ ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης αποδυναμώνει τη λυρική ποιητικότητα του χατζιδακικού μουσικού τοπίου μεταπλάθοντας στίχους του Νίκου Γκάτσου και του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε στίχους-παρωδίες, όπως «Χάρτινο το φεγγαράκι, / ψεύτικη ακρογιαλιά, / αν με πίστευες λιγάκι, / θά 'τρωγες τη σκορδαλιά» ή «Κι ήταν που λέτε μια φορά, / οπού 'χαμε ένα βασιλιά, / και βρωμούσε σκορδαλιά», προσθήκη που –ιδιαίτερα σε μια χρονική περίοδο, όπως ήταν εκείνη μετά τη μεταπολίτευση– είχε σημαίνουσα πολιτική βαρύτητα και έντονα κωμική χροιά.²¹ Περνώντας στην αντεπίθεση, ο Ευριπιδάκις / Χατζιδάκις θεωρεί ισοπεδωτικά ότι τα τραγούδια του αντιπάλου του είναι όλα «βαριά και σκοτεινά, μιλάνε για θάνατο και για πεθαμένους». Για του λόγου το αληθές, πλαισιώνει με έναν μουσικό καμβά που παραπέμπει στο «Άσμα Ασμάτων» από τη «Μπαλάντα του Μαουτχάουζεν» του Θεοδωράκη στίχους από τραγούδια του τελευταίου, όπως το «Επιτύμβιο» από τα *18 Λιανοτράγουδα της Πικρής Πατρίδας*,

¹⁹ Θ.Σ. Βάτρ. (μαγν.), 29:15-34:27.

²⁰ Η φράση «*ληκύθιον άπώλεσεν*» τοποθετείται οκτώ φορές σε αποσπάσματα από προλόγους του Ευριπίδη, οι οποίοι διακωμωδούνται στους στίχους 1198-1247 των *Βατράχων* του Αριστοφάνη. Η αντίθεση ανάμεσα σε μια τόσο τετριμμένη φράση και τα τραγικά συμφραζόμενα, στα οποία τοποθετείται, είναι ιδιαίτερα κωμική και πιθανότατα σημαίνει ότι ο Ευριπίδης σε διαφορετικά έργα επαναλαμβάνει απλώς τα ίδια νοήματα με παρόμοιο και τετριμμένο τρόπο χωρίς καμία ευρηματικότητα. Είναι, επίσης, πιθανό ότι η φράση υποκρύπτει ένα σεξουαλικό υπαινιγμό παραπέμποντας στο πέος ή τους όρχεις, ισοπεδώνοντας τον υψηλό τόνο των ευριπιδείων συμφραζομένων ή δείχνοντας την έλλειψη έμπνευσης και δύναμης του τραγικού λόγου του Ευριπίδη (Henderson 1972, 139-140, Slater 1989, 43-51 Bain 1985, 31-37, Sider 1992, 359-363, Dover 1993, 337-339, Sommerstein 1996, 263-265). Η αντικατάσταση του *ληκυθίου* από τη «σκορδαλιά» καθιστά τη μεταφορά ενός αντίστοιχου υπαινιγμού στα νεοελληνικά συμφραζόμενα αδύνατη.

²¹ Βλ. Θ.Σ. Βάτρ. (μαγν.), 34:40-36:20.

«Το Γελαστό Παιδί» από το θεατρικό έργο *Για Έναν Όμηρο* ή το «Σε Πότισα Ροδόσταμο» από την κινηματογραφική *Φαίδρα*.²²

Αξίζει να σημειωθεί ότι η κρίση των δυο συνθετών γίνεται με βάση περισσότερο τους στίχους των τραγουδιών τους και λιγότερο την ποιότητα της μουσικής τους. Κάτι τέτοιο ενδέχεται να οφείλεται στη στενή σχέση της μουσικής αυτής με το στίχο. Αποτελεί, ωστόσο, ένα προβληματικό στοιχείο της σύγκρισής τους, αφού τις περισσότερες φορές οι ίδιοι δεν ήταν συγγραφείς των στίχων των τραγουδιών τους σε αντίθεση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη που ήταν συγγραφείς των στίχων, με τους οποίους διαγωνίζονταν. Η απουσία ουσιαστικής αποτίμησης και σύγκρισης των μουσικών συνθέσεων των δυο δημιουργών συνδέεται αναμφισβήτητα με τον τύπο της αντιπαράθεσης ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη στους αρχαίους *Βατράχους*, αλλά και με το γεγονός ότι στις προθέσεις του νεότερου έργου ίσως να μην ήταν η πραγματική αξιολόγηση και σύγκριση του έργου του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη, δυο ήδη καταξιωμένων δημιουργών, αλλά ο έμμεσος σχολιασμός του παρόντος μέσα από μια μυθοποιημένη αντιπαράθεση δυο μεγάλων μορφών τοποθετημένων στο πρόσφατο παρελθόν.

Οι δυο συνθέτες, ακουμπώντας τα χέρια τους σε μια ζυγαριά, προχωρούν στο ζύγισμα των τραγουδιών τους ανά ζεύγη, όπως ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης ζύγισαν τους στίχους τους στους αριστοφανικούς *Βατράχους* (στ. 1365-1410) σε μια σκηνή, η οποία δομείται σύμφωνα με τη σκηνή του ζυγίσματος των ψυχών του Αχιλλέα και του Μέμνονα από την *Ψυχοστασία* του Αισχύλου. Σε αντίθεση, ωστόσο, με το αισχύλειο πρότυπο, όπου η πιο βαριά ψυχή καταλήγει στον Άδη, οι βαρύτεροι στίχοι είναι εκείνοι που οδηγούν στη ζωή τόσο στους αρχαιοελληνικούς όσο και στους νεοελληνικούς *Βατράχους*. Με κωμικό τρόπο, ως βαρύτεροι νοούνται εκείνοι που παραπέμπουν σε πρόσωπα ή αντικείμενα με το μεγαλύτερο βάρος. Σε αντίθεση με το αριστοφανικό πρότυπο, όπου η κρίση γίνεται ενώπιον του Διονύσου χωρίς την παρουσία του Ξανθία, ρόλο διαιτητή στη νεοελληνική σκηνή έχει ο Καραγκιόζης, ο οποίος, έχοντας σαφώς αναβαθμισμένο ρόλο έναντι εκείνου του Ξανθία, είναι παρών σε όλη τη διάρκεια της αντιπαράθεσης των δυο συνθετών. Στη νεοελληνική εκδοχή οι δυο αντίδικοι μιλούν πρώτοι εναλλάξ, ενώ στο αρχαίο διακείμενο μιλά πάντα πρώτος ο Ευριπίδης σε μια παρωδία δίκαιης κρίσης, αφού παρέχει έτσι τη δυνατότητα στον αντίπαλό του να παρουσιάσει

²² Θ.Σ. Βάτρ. (μαγν.), 36:23-37:58.

κάτι βαρύτερο. Ο Ευριπιδάκης / Χατζιδάκης τραγουδά αποσπάσματα από «Τα Παιδιά του Πειραιά» από το κινηματογραφικό *Ποτέ την Κυριακή*, το «Όμορφη πού 'ναι η Κρήτη» από τον *Καπετάν Μιχάλη* και τον «Υμηττό», ενώ ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης αποσπάσματα από το «Είμαστε δυο» από *Τα Τραγούδια του Αντρέα*, «Το Δοξαστικόν» και τα «Πάθη, Ε΄» από *Το Άξιον Εστί*. Τα αντίπαλα τραγούδια τοποθετούνται σε τρία ζεύγη και σε κάθε περίπτωση νικά ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης, αφού οι χίλιοι δεκατρείς, τα νησιά του Αιγαίου και τα βουνά μαζί με τους λαούς θεωρούνται βαρύτερα από τα τέσσερα παιδιά, την Κρήτη και τον Υμηττό. Στο τέλος, ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης λέει πως με τον *Επιτάφιο* του και μόνο θα κατατρόπωνε κάθε δημιούργημα του αντιπάλου του.²³

Κλείνοντας τη σκηνή της κρίσης των δυο συνθετών, ο υπουργός Διόνυσος ακολουθεί το θεό Διόνυσο των αρχαίων *Βατράχων*, ο οποίος είχε ζητήσει από τους ποιητές μια συμβουλή για την πόλη, και ζητά από τους συνθέτες τη γνώμη τους για τη διόρθωση των μουσικών πραγμάτων της νεότερης Ελλάδας. Απηχώντας γνωστές απόψεις του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη ο μεν Ευριπιδάκης / Χατζιδάκης λέει ότι θα πρέπει «να κλείσουν τα ωδεία και να ανοίξουν καφωδεία», ενώ ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης υποστηρίζει ακριβώς το αντίθετο. Ο Ευριπιδάκης / Χατζιδάκης και ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης θεωρούν, επίσης, ότι το κοινό θα πρέπει να ακούει τη μουσική του καθενός, ο μεν πρώτος αναφερόμενος στα λαϊκά τραγούδια του²⁴ και στο Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, ο δε δεύτερος προτιμώντας τα «τραγούδια-ποταμούς» του και τις συναυλίες.²⁵ Σε εξωθεατρικά συμφραζόμενα, ο ίδιος ο Μάνος

²³ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 38:00-41:40. Στην πραγματικότητα, ο *Επιτάφιος* δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αισθητικό όπλο κατά του Χατζιδάκι, αφού είναι γνωστό ότι ο Θεοδωράκης έστειλε τα τραγούδια από το μελοποιημένο *Επιτάφιο* του Ρίτσου ευθύς μετά τη σύνθεσή τους στον Χατζιδάκι, ο οποίος τα ενορχήστρωσε σε ένα ελαφρό δυτικοευρωπαϊκό ύφος και τα ηχογράφησε με τη Νάνα Μούσχουρη το 1960 (Θεοδωράκης 2004, 28-30). Η αναφορά, ωστόσο, ενδέχεται να παραπέμπει στο ότι αμέσως μετά την ηχογράφιση αυτή ο Θεοδωράκης τα ηχογράφησε εκ νέου τον ίδιο κιόλας χρόνο με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση σε μια λαϊκότερη εκδοχή με την ευρεία χρήση του μπουζουκιού του Μανώλη Χιώτη, η οποία σηματοδοτεί μια διαφορετική αντίληψη ανάμεσα στους δυο συνθέτες αναφορικά με το χαρακτήρα μιας πραγματικά λαϊκής μουσικής, την αποστολή της και τη σχέση της με τα πλατιά λαϊκά στρώματα.

²⁴ Ο προσδιορισμός της έννοιας του λαϊκού τραγουδιού απασχόλησε συχνά τον Χατζιδάκι (Χατζιδάκης 2007, 21-24).

²⁵ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 41:42-42:10. Οι συναυλίες του Θεοδωράκη με μεγάλα ακροατήρια ήταν συχνές στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης. Ο δε όρος «τραγούδι-ποταμός» είχε χρησιμοποιηθεί στην πραγματικότητα από τον Θεοδωράκη προκειμένου ο ίδιος να περιγράψει

Χατζιδάκις είχε σε συνέντευξή του με ανάλογα αφοριστικό τρόπο απαντήσει σε ερώτημα σχετικά με το «τί ρόλο πρέπει να παίζουν τα ωδεία στη μουσική ανάπτυξη της χώρας» λέγοντας: «Κανέναν. Να κλείσουν όλα. Τα καφενεία είναι καλύτερα' τα κλασικά καφενεία που ερέθιζαν τη συζήτηση» (Γκιλσόν 1999). Στα δε *Σχόλια του Τρίτου* συχνά καταφέρθηκε κατά της μουσικής εκπαίδευσης που παρεχόταν στα ωδεία, θεωρώντας ότι μια τέτοια εκπαίδευση απλώς οδηγεί στην αναπαραγωγή κάποιων νεκρών μουσικών γνώσεων χωρίς πραγματικό αίσθημα, ενώ απομακρύνει τους νέους ανθρώπους από την καθημερινή αίσθηση της ζωής και των ανθρώπινων επαφών, την ανάπτυξη του συναισθήματος και την καλλιέργεια τόσο μιας αισθητικής όσο και μιας κριτικής ματιάς ικανής να μεταμορφώσει τον τρόπο θέασης του κόσμου (Παπανικολάου 2012, 138-140). Αντιπαραβάλλοντας τον κοινωνικό χώρο του καφωδείου με το ψυχρό περιβάλλον του ωδείου παρατηρεί: «Ποιος θα μας δώσει την ελευθερία να τραγουδάμε ένα τραγούδι, που νάχει ρίζα τους αιώνες και στόχο τη στιγμή; Το καφωδεϊόν. Η ιδεολογία του, το πιστεύω του, οι αρχές του. Και μόνον έτσι θα καρπίσει στην Ελλάδα η Μουσική. Γι' αυτό λοιπόν, ας γίνει σύνθημά μας: Καφωδεία και όχι Ωδεία» (Χατζιδάκις 2007, 44-45). Αναφερόμενος στην επίδραση της μουσικής παιδείας στους νέους ο Χατζιδάκις σημειώνει ότι «οι μαθητές μαθαίνουν ν' αδιαφορούν για τα κοινά, μισούν τους δρόμους, τα προβλήματα του χρόνου και του τόπου τους, αυτούς που δεν σπουδάζουν στα ωδεία, αντιπαθούν, ή πιο σωστά, αγνοούν τη σκέψη και το αίσθημα» (Χατζιδάκις 2007, 99), ενώ κοιτώντας προς το μέλλον αναρωτιέται: «Γιατί τι να τον κάνουμε, ετούτο τον νευρωτικό χείμαρρο μουσικής, που υποχρεωτικά τον παίζουν εκατό εξαθλιωμένοι κι άσχετοι, όταν απελευθερωμένοι κι ενταγμένοι σ' ένα αστρικό σύστημα θάχουμε ένα τραγούδι για οδηγό και για επαφή μας με τους άλλους φίλους μας πλανήτες;» (Χατζιδάκις 2007, 169-170).²⁶ Ο Ευριπιδάκις / Χατζιδάκις φαίνεται, επομένως, να

έναν τύπο μουσικής του. Με τον όρο αυτό ο συνθέτης αναφέρεται σε ένα είδος μετασυμφωνικής μουσικής για φωνή, η οποία κυριαρχείται από το κείμενο. Με σαφείς επιρροές από τη βυζαντινή μουσική, η μουσική ακολουθεί χωρίς επαναλήψεις τη φωνή παρασυρόμενη από αυτή και, βεβαίως, από το κείμενο που η φωνή αναπλάθει (Θεοδωράκης 1972, 163).

²⁶ Το πρώτο απόσπασμα προέρχεται από το σχόλιο με τον τίτλο «Ωδεία και Καφωδεία» (8/6/1978), το δεύτερο από το «Η Ωδειακή Παιδεία και οι Θλιβερές Επιπτώσεις της επί της Φυσιογνωμίας των Νεαρών Μαθητών και της Σωματικής Αυτών Διαπλάσεως» (17/12/1978) και το τρίτο από το «Όταν Ελευθερωθούμε από τη Δυναστεία των Τεχνών και από τη Δυστυχία των Καλλιτεχνών» (8/7/1979), (Χατζιδάκις 2007, 41-45, 96-100, 163-170 αντίστοιχα).

διακρίνει και να προκρίνει την πραγματική ζωή, είτε πολιτική είτε κοινωνική είτε προσωπική, για την οποία η μουσική ενδεχομένως να προετοιμάζει καλλιεργώντας την ανθρώπινη κρίση και ευαισθησία χωρίς να μπορεί, ωστόσο, να την υποκαταστήσει, ενώ ο Αισχυλάκης / Θεοδωράκης δείχνει να θεωρεί την τέχνη του μέρος της ζωής της κοινότητας, προς όφελος της οποίας η μουσική στρατεύεται και λειτουργεί. Οι δυο αυτές διαφορετικές στάσεις των συνθετών του θεάτρου σκιών μεταστοιχείων αναλογικά τις αριστοφανικές αναπλάσεις των απόψεων των δυο αρχαίων ποιητών γύρω από την παιδευτική δυναμική της τραγωδίας και το συνακόλουθο κοινωνικό και πολιτικό της ρόλο. Έτσι, μολονότι ο αριστοφανικός Αισχύλος δείχνει να συμφωνεί με την άποψη του Ευριπίδη ότι ο τραγικός ποιητής θα πρέπει να γίνεται αντικείμενο θαυμασμού για την καλλιτεχνική του επιδεξιότητα (*δεξιότης*) και την ικανότητά του να συμβουλεύει και να διαμορφώνει τη σκέψη των θεατών (*νουθεσία*) έτσι ώστε να τους καθιστά καλύτερους πολίτες στο πλαίσιο της δημοκρατικής πόλης,²⁷ ο ίδιος αυτό το κάνει με το να δημιουργεί υψηλά, εντυπωσιακά και μεγαλειώδη πρότυπα ικανά να εμπνεύσουν τους θεατές και να τους κάνουν να τα μιμηθούν,²⁸ ενώ ο Ευριπίδης με το να κεντρίζει τη σκέψη τους και να οξύνει την κρίση τους: *Εὐ. τοιαῦτα μέντούγῳ φρονεῖν / τούτοισιν εἰσηγησάμην, / λογισμὸν ἐνθεις τῇ τέχνῃ / καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν ἅπαντα καὶ διειδέναι* (Holzhausen 2000, 35-40, Φουντουλάκης 2004, 64-70).²⁹

Μολονότι ο Καραγκιόζης κατά την τελική κρίση προτιμά τον Ευριπίδακι / Χατζιδάκι, αφήνοντας κατά μέρος το γνωστό ισοπεδωτικό σατιρικό του σκώμμα και αποκαλύπτοντας με μια μεταθεατρική χειρονομία την ιδιαίτερη σχέση τους, αφού ο τελευταίος τον «είχε κάνει», όπως λέει, «και Χορόδραμα»,³⁰ ο υπουργός Διόνυσος, ακολουθώντας το παράδειγμα του αριστοφανικού προγόνου του, προκρίνει τον Αισχυλάκη / Θεοδωράκη.³¹ Ένα τέτοιο κλείσιμο θεωρήθηκε από τον Παυριανό κατάλληλο για ένα έργο που είχε δημιουργηθεί έπειτα από παραγγελία του ίδιου του Μάνου Χατζιδάκι και υιοθετήθηκε κατά τις παραστάσεις του 1978. Ενδέχεται, επίσης, να απηχεί το πόσο δημοφιλής υπήρξε ο Θεοδωράκης μετά τη μεταπολίτευση. Στην ηχογραφημένη, ωστόσο, εκδοχή του 1980

²⁷ Βλ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 1009-1010.

²⁸ Βλ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 1019-1030, 1039-1042, 1500-1503.

²⁹ Αριστοφ. *Βάτρ.* 971-975.

³⁰ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 42:21-42:29.

³¹ Βλ. Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 42:33-43:02.

και στις παραστάσεις που ακολούθησαν ο Ευριπιδάκης / Χατζιδάκης επιχειρεί, και πάλι με πρωτοβουλία του Παυριανού, να δραπετεύσει με τη βάρκα του Χάρου για τον επάνω κόσμο και πιάνεται στα χέρια με τον Αισχυλάκη / Θεοδωράκη (Λέκκας 2013). Στη σκηνή παρεμβαίνει ο φύλακας του Κάτω Κόσμου και ο Πλούτωνας, που δεν είναι παρά μεταπλάσεις του Βεληγκέκα και του Πασά αντίστοιχα, και οι συνθέτες τιμωρούνται με το να παραμείνουν και οι δυο στον Κάτω Κόσμο. Στον επάνω κόσμο δεν επιστρέφουν παρά ο υπουργός Διόνυσος και ο Καραγκιόζης. Με τον τρόπο αυτό αποσυνδέεται η Τέχνη, η οποία στο έργο του θεάτρου σκιών εκπροσωπείται από τους δυο συνθέτες, από οποιαδήποτε δυνατότητα χειραγώγησής της από πολιτικούς, όπως είναι ο υπουργός Διόνυσος, και την πιθανότητα ευτελισμού και εκμετάλλευσής της για εφήμερες μικροπολιτικές ή και μικροκομματικές σκοπιμότητες. Μια τέτοια θεώρηση της Τέχνης είναι πολύ πιθανό ότι απηχεί αντιλήψεις του ίδιου του Χατζιδάκι και του κύκλου των ανθρώπων που τον περιέβαλλαν. Διακρίνεται συχνά στα *Σχόλια του Τρίτου* ως μια μορφή δυσφορίας απέναντι στη στεία εκπαίδευση των ωδείων, τον ενταφιασμό του συναισθήματος και της έκφρασής του μέσω της αυθεντικής Τέχνης ή την κοινωνική κυριαρχία πολιτικών ή κομματικών σκοπιμοτήτων (Παπανικολάου 2012, 137-145). Αποτυπώνεται, μάλιστα, εύγλωττα στο κείμενο του Χατζιδάκι με τον τίτλο «Η Πολιτική στην Τέχνη και η Κακή Τέχνη της Πολιτικής», το οποίο δημοσιεύθηκε αρχικά στο περιοδικό *Το Τέταρτο* το 1985 και αναδημοσιεύθηκε στον τόμο *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι*. Στο κείμενο αυτό ο Χατζιδάκης παρατηρεί: «Η ευαισθησία μας παραμένει και συνεχίζεται αναλλοίωτη μέσα στους καιρούς. Κι αυτήν καλείται η Τέχνη να εκπροσωπήσει καταγράφοντάς την, σε πείσμα των γεγονότων και της παντοδυναμίας των λεγόμενων «ιστορικών στιγμών». Αυτή είναι η μόνη και η αληθινή όψη της Τέχνης σ' όλους τους καιρούς». Και συνεχίζει: «Πρέπει να το νιώσουμε καλά. Η Τέχνη στην υπηρεσία της πολιτικής υπηρετεί την Τέχνη όσο η κομματική εφημερίδα υπηρετεί την αλήθεια και την πληροφόρηση. Και μια Τέχνη που δεν τροφοδοτεί την ανθρώπινη ευαισθησία κι ούτε προέρχεται απ' αυτήν, προβάλλοντας κακοφτιαγμένα υποκατάστατα, είναι μια Τέχνη που θα πρέπει να την αποκηρύσσουμε μετά βδελυγμίας και να την αγνοήσουμε οριστικά» (Χατζιδάκης 2013, 100 και 108).

Το μυστηριακό υπόστρωμα των αριστοφανικών *Βατράχων*, όπου η κάθοδος στο σκοτάδι των μουσμένων στα διονυσιακά και τα ελευσίνια μυστήρια συσχετίζεται με την κάθοδο του θεού Διονύσου στον Άδη και η σωτηρία στην οποία απέβλεπε η μήση παραπέμπει στη σωτηρία της πόλης, για την οποία γίνεται λόγος στο αριστοφανικό

έργο (Bowie 1993, 234-244, Lada-Richards 1999, 216-233),³² αξιοποιείται έτσι μόνο μερικώς. Η αντικατάσταση του θεού Διονύσου και της πολιτικής σημασίας που η λατρεία του είχε για τη ζωή της δημοκρατικής αρχαίας Αθήνας, από την καρικατούρα του σύγχρονου πολιτικού που η φιγούρα του σιορ Διονύσιου αναπλάθει, παραπέμπει σε μια καρναβαλική διακωμώδηση της νεότερης πολιτικής και πολιτισμικής έκπτωσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χορός των Μυστών του αρχαίου έργου απουσιάζει από τη νεοελληνική εκδοχή του. Η απουσία αυτή, αλλά και η γενικότερη απουσία των μυστηριακών αναφορών των αρχαίων *Βατράχων*, ενδέχεται να οφείλεται στο ότι το νεοελληνικό κοινό δεν θα ήταν σε θέση να αντιληφθεί τη σημασία των αναφορών αυτών σε συνάρτηση με την άρθρωση της πλοκής του έργου και την ανάδειξη της σχέσης ανάμεσα στην ηθική καθαρότητα και ευδαιμονία των μνημένων, από τη μια πλευρά, και την πολιτική ευημερία, από την άλλη. Ενδέχεται, ωστόσο, να οφείλεται και σε μια εσκεμμένη απόκλιση από το αρχαίο διακείμενο με στόχο την έκφραση ενός ευρύτερου σκεπτικισμού γύρω από την ποιότητα τόσο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και της πολιτικής ευημερίας που το νεότερο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον είναι σε θέση να προσφέρει. Η μεταπολιτευτική Ελλάδα αναδύεται έτσι απλώς κοιτώντας προς το παρελθόν, είτε το πρόσφατο είτε το απώτατο, και έχοντας χάσει την ευαισθησία της, καλλιτεχνική ή μη, και τη δημιουργική της πνοή.³³ Σε μια τέτοια Ελλάδα φαίνεται ότι κατορθώνουν να επιβιώσουν ένας αναποτελεσματικός πολιτικός που δεν είναι σε θέση να φέρει σε πέρας την αποστολή του και δεν επιτυγχάνει τους στόχους του, αλλά παρ' όλα αυτά περιγράφεται ως «υπουργός μεγάλος και τρανός» που

³² Μέσα από το Χορό των Μυστών προβάλλεται η αμφισημία του όρου «Χορός», ο οποίος παραπέμπει τόσο στην ομάδα των μνημένων στα Ελευσίνια μυστήρια όσο και στο Χορό του δράματος. Με τη βοήθεια του συσχετισμού αυτού συνδέεται η ηθική καθαρότητα των μνημένων στα μυστήρια με την παραίνεση και την πολιτική ηθική που το δράμα προσφέρει στην πόλη αποσκοπώντας στη σωτηρία της, η οποία είναι αντίστοιχη προς τη σωτηρία των μνημένων. Βλ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 354-357, 686-687, 1500-1503.

³³ Ως ένδειξη μιας ειρωνικής αυτοαναφορικότητας, η προβολή της απώλειας της δημιουργικότητας θα μπορούσε να εκληφθεί ότι έχει να κάνει και με το ίδιο το θέατρο σκιών, τη βαθμιαία αλλοίωση του προφορικού παραδοσιακού του χαρακτήρα μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και τη συνακόλουθη απώλεια μιας μορφής λαϊκής δημιουργικής ανάπτυξης στενά συνδεδεμένης με το χαρακτήρα αυτό. Σημαντική είναι η συμβολή μελετητών, όπως ο Puchner, ο Κιουρτσάκης και ο Σηφάκης, στην αποτίμηση του παραδοσιακού χαρακτήρα του θεάτρου σκιών (Puchner 1975, 162-173, Κιουρτσάκης 1983, Σηφάκης 1984).

«έχει όλα τα μέσα και ξέρει όλα τα κατατόπια»,³⁴ και ο Καραγκιόζης που με την παιχνιδιάρικη ματιά του κατορθώνει για μια ακόμη φορά μέσα από την ανατροπή και τη διακωμώδηση να αποκαλύπτει, να ερμηνεύει και να νοηματοδοτεί σημαντικές όψεις του νεοελληνικού πολιτισμού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- BAIN, D.M., «*ΛΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΕΝ*: Some Reservations», *Classical Quarterly*, 35 (1985), σσ. 31-37.
- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Α., ««Ένα Μικρό Περιθώριο Κωμικής Αναρχίας»: Η Επίδραση του Θεάτρου Σκιών στις Κωμωδίες του Γιώργου Θεοτοκά», *Νέα Εστία*, 164.1816 (2008), σσ. 916-948.
- BOWIE, A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ΓΚΙΛΣΟΝ, Γ., «Μάνος Χατζιδάκις: Η Μουσική Είναι Χρεοκοπημένη Υπόθεση», *Το Βήμα*, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=112119> (20/6/1999).
- DANFORTH, L.M., «Παράδοση και Μετασχηματισμός στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών», Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και Νεωτερικότητα*, μετ. του *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 149-172.
- DOVER, K. (ed.), *Aristophanes: Frogs*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης: Ένα Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Αθήνα, Ύψιλον, 1980.
- HENDERSON, J.J., «The *Lekythos* and *Frogs* 1200-48», *Harvard Studies in Classical Philology*, 76 (1972), σσ. 133-143.
- HOLZHAUSEN, J., *Paidéia oder Paidiá. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, Steiner, 2000.
- ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ, Μ., *Μουσική για τις Μάξες*, Αθήνα, Ολκός, 1972.

³⁴ Θ.Σ. *Βάτρ.* (μαγν.), 3:41-3:45 και 5:13-5:21. Πέρα από τους λόγους που έχουν ήδη αναφερθεί, η επιλογή του σιορ Διονύσιου για το ρόλο που στο αρχαίο έργο διαδραματίζει ο Διόνυσος ενδέχεται να οφείλεται και στο γεγονός ότι στο θέατρο σκιών ο σιορ Διονύσιος εμφανίζεται ως κάποιος, ο οποίος απλώς παριστάνει τον εύπορο, εκλεπτυσμένο και καλλιεργημένο άνθρωπο, που προσποιείται τον πολιτισμένο δυτικοευρωπαίο, χωρίς αυτό να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα (Μπίρης 1952, 39-40, Μυστακίδου 1982, 137-138, Morfakidis 1999, 118-119).

- , *Μάνου Χατζιδάκι Εγκώμιον*, Αθήνα, Μικρός Ιανός, 2004.
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ., «Το Θέατρο των Σκιών», *Καθημερινή* 16/5/1951.
- , «Καραγκιόζης: Πηγή Ανάπλασης του Νεοελληνικού Δραματολογίου», *Θέατρο*, 10 (1963), σ. 76.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. I-III, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1971.
- ΚΑΪΜΗ, Τζ., *Καραγκιόζης ή η Αρχαία Κωμωδία στην Ψυχή του Θεάτρου Σκιών, μετάφραση – επιμέλεια Κ. Μέκκα, Τ. Μήλια του Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990.
- ΚΑΚΡΙΔΕΣ, ΡΗ.Ι., «Karagiozis und Aristophanes», *Hellenika*, 9.25 (1972), σσ. 18-20.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική Παράδοση και Ομαδική Δημιουργία: Το Παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- , *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι Ρίζες και οι Μεταμορφώσεις του Λαϊκού Γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος.
- LADA-RICHARDS, I., *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- ΛΕΚΚΑΣ, Δ., «Χατζιδάκις – Ευριπιδάκις VS Θεοδωράκης – Αισχυλάκης: Ένα Διήγημα του Δημήτρη Λέκκα», http://www.lifo.gr/team/prosklitirio_nekron/40274 (29.7.2013).
- ΜΑΝΟΥ, Ρ., *Το Ελληνικό Χοροδράμα 1950-1960*, Αθήνα, John Makris, 1961.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., *Karagiosis: El Teatro de Sombras Griego*, Granada, Athos-Pérgamos, 1999.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών στις Σκηνικές Τέχνες: Το «Καταραμένο Φίδι», F.G. Romero et al. (επιμ.), *Τη Γλώσσα μου Έδωσαν Ελληνική: Homenaje a la Profesora Penélope Stavrianoopulu*, Berlin, Logos, 2013, σσ. 431-442.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης: Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Αθήνα, Ανάτυπο από *Νέα Εστία* 52, 1952.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, ΑΙΚ., *Karagöz: Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι.Τ., «Τραγωδία του Σοφοκλή στο Θέατρο Σκιών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 22 (1965), σσ. 272-273.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ι., «Ο Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών», *Λογείον*, 2 (2012), σσ. 229-253.

- ΠΑΡΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, D., *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, London, Legenda, 2007.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Δ., *Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στα Χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι: Κοινωνικές και Πολιτιστικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Fagotto Books, 2012.
- ΠΡΟΠ, Β.Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού. Η Διαμάχη του Κ. Λεβί-Στρως με τον Β.Γ. Προπ και Άλλα Κείμενα*, μετ. Α. Παρίση, 2^η έκδ., Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1991.
- PUCHNER, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, 1975.
- , «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το Παραδοσιακό του Κοινό: Συμβολή στην Έρευνα για το Κοινό του Θεάτρου», Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και Νεωτερικότητα*, μετ. του *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 173-189.
- REICH, H., *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα Υπόλοιπα Είδη Θεάτρου: Η Περίοδος του Μεσοπολέμου», Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος: Τιμητική Προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, ERGO, 2007, σσ. 1079-1087.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ.Μ., *Η Παραδοσιακή Δραματουργία του Καραγκιόζη (Πρώτη Προσέγγιση)*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- SIDER, D., «*Ληκύθιον άπόλεσεν: Aristophanes' Limp Phallic Joke?*», *Mnemosyne*, 45 (1992), σσ. 359-364.
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης: Μια Πρώτη Ματιά στις Σχέσεις τους», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 35-39.
- ΣΙΦΑΚΗΣ, G.M., «The Structure of Aristophanic Comedy», *Journal of Hellenic Studies*, 112 (1992), σσ. 123-142.
- SLATER, N.W., «*Lekythoi in Aristophanes' Ecclesiazusae*», *Lexis*, 3 (1989), σσ. 43-51.
- SOMMERSTEIN, A.H. (ed.), *The Comedies of Aristophanes. Vol. 9: Frogs*, Warminster, Aris & Phillips, 1996.
- ΤΖΙΟΒΑΣ, Δ., *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.

- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Σκόρπιες Σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 50-51 (1959), σσ. 120-124.
- , «Το Θέατρο Σκιών και η Λαϊκή Τέχνη», *Θεατρικά*, 1 (1971), σσ. 419-424.
- VAN STEEN G.A.H., *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000.
- ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ, Α., *Αναζητώντας τον Διδακτικό Μένανδρο: Μια Προσέγγιση της Κωμωδίας του Μενάνδρου και μια Διερεύνηση της Σαμίας*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2004.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Α., *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Αθήνα, Gutenberg, 1977.
- WHITMAN, C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1964.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- , «Προσαρμογή Λογίων Κειμένων στο Δραματολόγιο του Καραγκιόζη», *Ώψεις της Λαϊκής και της Λόγιας Λογοτεχνίας: 5^η Επιστημονική Συνάντηση Αφιερωμένη στο Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992*, Θεσσαλονίκη, ΕΕΦΣ Α.Π.Θ., Παράρτημα 5, 1994, σσ. 113-127.
- ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ, Μ., *Τα Σχόλια του Τρίτου: Μια Νεοελληνική Μυθολογία*, 6^η έκδ., Αθήνα, Εξάντας, 2007.
- , *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι*, 7^η έκδ., Αθήνα, Ίκαρος, 2013.

**Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου
στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα
του Αγαπητικού της Βοσκοπούλας και της Γκόλφως**

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία επεξεργάζεται τις αστικές, δημοτικοφανείς εμπνεύσεις του Δημήτριου Κορομηλά (*Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*) και του Σπυρίδωνα Περεισιάδη (*Γκόλφω*) και τον τρόπο με τον οποίο αυτές ενσωματώνονται στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη, έτσι όπως αυτό γίνεται εμφανές μέσα από τα γραπτά κατάλοιπα του Αιγιάδη Καραγιωζοπαίχτη Βασίλαρου (1899-1979). Διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η λαϊκή παράδοση επιστρέφει στις λαϊκές της πηγές με την εμβολή δημοτικοφανών έργων του λόγιου πολιτισμού στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών. Στόχος της εργασίας είναι να καταδείξει την προσπάθεια για την επιδίωξη μιας αμφίδρομης σχέσης μεταξύ των μορφωμένων λογίων και των λαϊκών Καραγκιοζοπαιχτών με στόχο την άμβλυνση του χάσματος μεταξύ των αστικών και των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: *Αγαπητικός, Γκόλφω, Κορομηλάς, Περεισιάδης, Βασίλαρος*

ABSTRACT

The present paper studies the plays of *The shepherdess' lover* (*O agapitikos tis voskopoulas*) and *Golfo* by Demetrius Koromilas and Spiridonas Perediadis, respectively, as well as their adaptation in the repertoire of the shadow puppet theatre player Vasilaros (Vasileios Andrikopoulos, 1899-1979). Further, it explores the interaction between the bourgeois and folk tradition as well as the tendency towards the alleviation of the gap between those two cultures in the mid-twentieth century.

KEY WORDS: *Agapitikos, Golfo, Koromilas, Peresiadis, Vasilaros*

* Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ερευνήτρια, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας. Θερμές ευχαριστίες για την πολύπλευρη βοήθεια και στήριξή τους, στους Θόδωρο Χατζηπανταζή, Παναγιώτα Μήνη, Άννα Σταυρακοπούλου και Μαρία Μαυρογένη. Τέλος, την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο για τα χειρόγραφα της *Γκόλφως* του Βασίλαρου και του *Αγαπητικού* του Σπυρόπουλου.

Είναι γνωστή ερευνητικά η σχέση του λαϊκού θεάτρου σκιών με τη λόγια και έντεχνη λογοτεχνία ή το θέατρο.¹ Έχει επισημανθεί όμως εξίσου επιτακτικά και έχει εντυπωθεί στο μυαλό και τη μνήμη μας, ο διαχωρισμός της προφορικής παράδοσης από τη γραπτή, και ως προέκταση αυτού, η διάκριση ενός όποιου λαϊκού πολιτισμού από τον επίσημο και καθιερωμένο αστικό.² Τα πράγματα ωστόσο φαίνεται πως είναι πολύ πιο σύνθετα από την ασφάλεια που μπορεί να προσφέρει η απλή και χωρίς προεκτάσεις δυϊστική διάκριση των φαινομένων. Σε αντίθεση με αυτό το διακριτό δυσπόστατο σχήμα, η καλλιτεχνική δημιουργία από την πλευρά και των δύο αυτών πολιτισμικών περιοχών, της λόγιας και της λαϊκής, γίνεται μάρτυρας μιας αμφίδρομης «ρευστότητας» μεταξύ των δύο χώρων, η οποία στην τελική της ανάλυση δεν καταλήγει απαραίτητα στην εκ νέου διαίρεσή τους, αλλά στην όσμωση και στη σύζευξή τους, στη σύνδεση της προφορικής παράδοσης με τη γραπτή.

Ένα τέτοιο παράδειγμα καλλιτεχνικής δημιουργίας, αποκαλυπτικό της όχι και τόσο ξεκάθαρης διχοτόμησης του λαϊκού και του έντεχνου πολιτισμού, αποτελεί το δραματολόγιο του Καραγκιόζη, και ειδικότερα στην περίπτωση που εξετάζουμε εδώ, το δραματολόγιο του ιδιάζοντα καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου (ή Βασίλειου Ανδρικόπουλου), ο οποίος αποτελεί ίσως την χαρακτηριστικότερη μορφή σύζευξης και σύνδεσης του λαϊκού πολιτισμού με τον αστικό.³ Πιο συγκεκριμένα θα μας απασχολήσει εδώ η υιοθέτηση εκ μέρους ενός λαϊκού πολιτισμικού εκπροσώπου, όπως ο Βασίλαρος, μιας σειράς αστικών δημιουργημάτων που έχουν ως αντικείμενό τους την ίδια τη διαχείριση του λαϊκού πολιτισμού. Ειδικότερα, θα μας απασχολήσει ο τρόπος με τον οποίο ο λαϊκός «προφορικός» τεχνίτης του θεάτρου σκιών, ενσωματώνει στο δραματολόγιο

¹ Το συγκεκριμένο ζήτημα έχει διερευνηθεί και επισημανθεί από τη βιβλιογραφία τόσο θεωρητικά όσο και σε επίπεδο συγκριτολογικής ανάλυσης των λόγων κειμένων με τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών. (Χατζηπανταζής 1994, 111-127)· (Morfakidis 1999, 43)· (Σταυρακοπούλου 2007, 1173-1181)· (Πούχνερ 2015, 424 και 459)· (Σειραγάκης 2007, 1079-1087)· (Χοτζάκογλου 2013, 585-608)· (Χατζηπανταζής 2015, 334-343)· (Papageorgiou 2015, 117-137)· (Papageorgiou 2012, 229-254)· (Παπαγεωργίου 2015, 11-54)· (Πούχνερ 1988, 196-206)· (Σταυρακοπούλου 2015, 131-147)· (Γραμματάς 2013, 279-296).

² (Κυριακίδου-Νέστορος 1993, 19-72)· (Κιουρτσάκης 1983, 27-31, 219-222).

³ Για την ιδιαίτερη φύση της μεταβατικής τέχνης του Βασίλαρου, στο μεταίχμιο προφορικού και γραπτού πολιτισμού: (Χατζηπανταζής 1994, 117-127)· (Χατζηπανταζής 2014, 300-303)· (Παπαγεωργίου 2015, 52-54)· (Papageorgiou 2015, 117-118)· (Παπαγεωργίου 2012, 229-231)· (Σταυρακοπούλου 2015, 140-142, 144).

του δικού του μπερντέ τα αστικά πολιτισμικά δημιουργήματα που έχουν στο επίκεντρό τους την ίδια τη δημοτική παράδοση. Θα εξετάσουμε ακόμα κατά πόσο η νόθευση του λαϊκού θεάτρου σκιών από τις δημοτικοφανείς ή λαϊκότερες ή λαϊκοφανείς αστικές δημιουργίες, το μετατρέπει σε φορέα και πομπό αστικών παραστάσεων και ιδεών. Ως παραδείγματα αυτής της όχι τόσο αυτονόητης διαπλοκής θα χρησιμοποιήσουμε δύο από τα πιο επιτυχημένα δραματικά ειδύλλια, τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* του Δημήτριου Κορομηλά (του 1891, εικ. 1) και την *Γκόλφω* του



Εικ. 1

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ἐκδοθὲν ἐπιμελείη

ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ι. ΛΑΣΚΑΡΗ

εἰς τὸ 20.

N. Φ.

150

ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΠΕΡΣΕΪΔΟΥ

Η

Γ Κ Ο Λ Φ Ω

ΔΡΑΜΑ ΕΙΔΥΛΛΙΑΚΟΝ

Εἰς πρῶξις πέντε



25 ΜΑΡ. 1904.

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΦΕΞΗ

1903

106

Σπυρίδωνα Περεσιάδη (του 1893, εικ. 2), τα οποία παρέμειναν ενεργά στο δραματολόγιο του ελληνικού θεάτρου, τόσο του λόγιου όσο και του λαϊκού, μέχρι τα μέσα περίπου του εικοστού αιώνα.⁴ Και επικύρωσαν τη δραματική τους δύναμη μέσα από έναν αξιομνημόνευτο αριθμό κινηματογραφικών εκδοχών και αναφορών, από τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα μέχρι και το *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1975).⁵ Για να μην παραλείψουμε τις σύγχρονες μοντέρνες ή μεταμοντέρνες σκηνοθετικές τους εκδοχές, στις αρχές του νέου αιώνα, από το Νίκο Καραθάνο και το Σίμο Κακάλα.⁶ Στην παρούσα εργασία ωστόσο, τα δύο έργα θα μας απασχολήσουν πιο συγκεκριμένα στη σχέση τους με το θέατρο σκιών του Βασιλείου Ανδρικόπουλου: δηλαδή ως δύο αμιγώς αστικές δημιουργίες δημοτικοφανών αναπαραστάσεων που κατέληξαν-με τις κατάλληλες διεργασίες- στα μέσα του εικοστού αιώνα, στο πανί του Καραγκιόζη του Βασιλάρου, για να θολώσουν τα νερά της διακριτής δυϊστικής σχέσης προφορικού και γραπτού, λαϊκού και αστικού.

Προτού ασχοληθούμε με τη μορφή των δύο αυτών έργων στις διασκευασμένες παραστάσεις του θεάτρου σκιών του Βασιλάρου, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε πρώτα στα δύο αυτά δείγματα της ρομαντικής, αισθηματολογικής βουκολικής δραματολογίας του όψιμου δέκατου ένατου αιώνα, ως παραδειγματικούς φορείς μιας σειράς ιστορικών διεργασιών, οι οποίες οδήγησαν σταδιακά στη συστηματική χρήση της λαϊκής προφορικής παράδοσης στα προϊόντα του λόγιου και έντεχνου πολιτισμού.⁷ Τα νήματα της ιστορικής εξέλιξης που ξεκινούν με την ίδρυση του ελληνικού κράτους, και των οποίων η διαπλοκή είχε ως στόχο την ύφανση μιας αυθύπαρκτης, εθνικής αρχικά, και ευρωπαϊκής αργότερα, ταυτότητας, οδήγησαν στην ανάδυση και χρήση των στοιχείων της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς, του μεσαιωνικού Βυζαντίου και της νεότερης ελληνικής ιστορίας με τον συμπαρομαρτούντα λαϊκό της πολιτισμό.⁸ Έναν λαϊκό πολιτισμό αναπόφευκτα προσαγόμενο στους κόλπους της αστικής ανάπτυξης, στην μετά την ίδρυση

⁴ (Βασιλείου 2004, βλ. το ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο): (Χατζηπανταζής ³2002, 145-149): (Χατζηπανταζής 2015, 342-343): (Χατζηπανταζής 2012, 39-40, 232): (Χατζηπανταζής 2014, 260, 309): (Κατσιώτη 2002, 185-206): (Κατσιώτη 2004, 17-20).

⁵ (Μήνη 2006, 161-180): (Κατσιώτη 2000, 385-387): (Κατσιώτη 2002, 201-202): (Konstantinakou 2013, 112-114). Ευχαριστώ την Άννα Σταυρακοπούλου για τις παρατηρήσεις της.

⁶ (Konstantinakou 2013, 104-142): (Κατσιώτη 2006, θεατρικό πρόγραμμα Golfo Version 2.3 Beta): (Κατσιώτη 2013, πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου): (Νεοφύτου 2015, 93-108).

⁷ (Χατζηπανταζής ³2002, 145-149): (Χατζηπανταζής 2012, 100-101).

⁸ (Κυριακίδου Νέστορος 1993, 40-42).

του ελληνικού κράτους εποχή και διαρκώς απομακρυνόμενο από τον ανόθευτο και διακριτό λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατούμενης περιόδου.⁹ Η ανακάλυψη και χρήση της δημοτικής παράδοσης στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, δεν μπορούν να νοηθούν ανεξάρτητα από την αστικοποίηση και τον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού κράτους. Το δημοτικοφανές βουκολικό ειδύλλιο του Δημήτριου Κορομηλά, *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας*, γραμμένο στον ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο των δημοτικών τραγουδιών και με την έκφραση μιας φαινομενικά φυσικής αλλά ποιητικής γλώσσας του λαού στα διαλογικά του μέρη, αναπτύσσει αβίαστα στο περιεχόμενό του την εξιδανικευμένη ιδεαλιστική εικόνα της αγνής αγροτικής υπαίθρου, σε ένα πλαίσιο που κάνει το τελικό δημιούργημα να λοξοδρομήσει από την αυτούσια χρήση της δημοτικής παράδοσης για να βρεθεί στις όχθες της λόγιας.¹⁰ Το πλαίσιο αυτό δεν είναι άλλο από το ίδιο το υλικό που πλάθει στα χέρια του ο Κορομηλάς, αφού η κεντρική ιδέα της ιστορίας του *Αγαπητικού* δεν είναι κάποια γνήσια πηγή του λαϊκού προφορικού πολιτισμού, αλλά το ιταλικής προέλευσης, δημοτικοφανές ποίημα του Γεώργιου Ζαλοκώστα, *Το φίλημα* [το γνωστό *Μια βοσκοπούλα αγάπησα μια ζηλεμένη κόρη*], δημοσιευμένο στις σελίδες του περιοδικού *Η Ευτέρπη*, από το 1853 (εικ. 3).¹¹ Δεν γνωρίζουμε την ταυτότητα του πρωτότυπου ιταλικού ποιήματος, αν δηλαδή πρόκειται για προϊόν της προφορικής ή της γραπτής παράδοσης, είναι όμως πολύ πιθανό να είναι αποκύημα της δεύτερης, καθώς δεν είναι η πρώτη φορά που ο Ζαλοκώστας διασκευάζει τραγούδι, αλλότριας γλώσσας

⁹ (Κυριακίδου Νέστορος 1993, 19-20, 30-32).

¹⁰ (Κορομηλάς 1903)· (Χατζηπανταζής ³2002, 147, 265).

¹¹ Η ιταλική προέλευση του ποιήματος δηλώνεται από τον ίδιο τον Ζαλοκώστα κατά τη δημοσίευσή του (Γ.Χ.Ζ. [Γεώργιος Χ. Ζαλοκώστας] 1853, 547). Δεν έχει ταυτιστεί ως σήμερα, απ' όσο γνωρίζουμε το ιταλικό πρωτότυπο. Ο Κώστας Καιροφύλλας στον τόμο των *Έργων* του Ζαλοκώστα (Ζαλοκώστας χ.χ., 46) αναφέρει στο εισαγωγικό σημείωμα του ποιήματος, ότι η διασκευή του Ζαλοκώστα πολιτογραφήθηκε ως αυθεντική, δημιουργώντας ένα «ελληνικότατο» ποίημα από ένα μέτριο ιταλικό πρωτότυπο. Παραπέμποντας μάλιστα στον Μπάμπη Άννινο, μας πληροφορεί ότι το ποίημα του Ζαλοκώστα μεταφράστηκε στα ιταλικά από το Φραβασίλη, ο οποίος είχε ξεχάσει την ιταλική του προέλευση ή του είχε εντυπωθεί ότι πρόκειται για ελληνικό (Ζαλοκώστας χ.χ., 46). Το τραγούδι του Ζαλοκώστα θα πρέπει να είχε γνωρίσει διαφορετικές μελοποιήσεις. Επίσης, ήταν ανάμεσα στα προτεινόμενα τραγούδια για μελοποίηση στην τρίτη Ζάππεια Ολυμπιάδα του 1875, κατά την οποία μελοποιήθηκε από τον Καρρέρ και άλλους συνθέτες της εποχής (Ρωμανού 2004, 32-35, 111). Δεν γνωρίζουμε ποια μελοποίηση επικρατούσε τη δεκαετία του 1890 που παίχτηκε το έργο του Κορομηλά. Στο βιβλίο του Louis Albert Bourgaault-Ducoudray *Trente melodies populaires de Grece et d' Orient* (1876), παραδίδεται η μουσική σημαντική μίας από τις επικρατούσες, ίσως, μελωδίες του τραγουδιού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1870 (Bourgaault-Ducoudray ⁴1914, 85-87).

ΠΟΙΗΣΕΙΣ

ΤΟ ΦΙΛΗΜΑ.

Κατὰ τὸ Ἰταλικόν.

Μιά βροσκοπούλα ἀγάπησα, μιὰ ζηλεμένη κόρη
Καὶ τὴν ἀγάπησα πολὺ, —
Ἦμουν ἀλάλητα πουλι,
Δέκα χρόνων ἀγόρι —

Μιά μέρα ποῦ καθόμασθε στὰ χόρτα τ' ἀνθισμένα,
Μάρω! ἓνα λόγο θά σοῦ πῶ,
Μάρω τῆς εἶπα, σὲ ἀγκῶ,
Τρελλαίνομαι γιὰ σένα.

Ἄπὸ τῆ μίση μὲ ἄρπαξε, μὲ φίλησε στὸ στόμα
Καὶ μοῦ ἔπε γιὰ ἀναστεναγμοῦς,
Γιὰ τῆς ἀγάπης τοῦς καῦμοῦς
Εἶσαι μικρὸς ἀκόμα.

Μεγάλωσα καὶ τὴν ζητῶ... ἄλλον ζητῶ ἡ καρδιά της
Καὶ μὲ ξεχάνει τ' ὄρφανό...
Ἐγὼ ὅμως δὲν τὸ λησμονῶ
Ποτὲ τὸ φίλημά της

Γ. Χ. Ζ.

και περιοχής, προερχόμενο από την λόγια δημοτικοφανή παράδοση ετέρων λαών.¹² Η ενσωμάτωση λοιπόν των δημοτικών τραγουδιών ή του λαϊκού πολιτισμού γενικότερα, στην λόγια παράδοση, με σκοπό τη συγκρότηση συμπαγούς εθνικής ταυτότητας, δεν συμβαίνει χωρίς προσμειξείς ή επιρροές. Στο 19^ο αιώνα, η λόγια παράδοση είναι αυτή που δέχεται στους κόλπους της τη λαϊκή, προσπαθώντας να την προσαρμόσει στη δική της αστική πραγματικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα και εξής, δεν μπορούν να διαχωριστούν σαφώς τα όρια μεταξύ του προφορικού και του γραπτού πολιτισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι ανθολογίες των δημοτικών τραγουδιών, οι οποίες συντάσσονται ως απόκριση στο ρομαντικό αίτημα της επιστροφής στις ρίζες και ως φορέας σύνδεσης της νεοελληνικής συνείδησης με την αρχαιοελληνική κληρονομιά.¹³ Σε αυτές καθίστανται αναπόφευκτες οι νοθείες και οι παρεμβάσεις από τη στιγμή που ο προφορικός λόγος μετατρέπεται σε γραπτό.¹⁴ Και ας μην ξεχνάμε ότι την ίδια εποχή, στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο, οι εκπρόσωποι του γραπτού πολιτισμού, οι μορφωμένοι λόγιοι και ποιητές, έγραφαν συστηματικά οι ίδιοι τραγούδια στη δημοτική γλώσσα, αφομοιώνοντας το ύφος και τη μορφή των δημοτικών τραγουδιών.¹⁵ Για να μην απομακρυνθούμε όμως άλλο από τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*, θα πρέπει ακόμα να θυμίσουμε για τον Κορομηλά, ότι αποτελεί το χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα της αστικής ή μεγαλοαστικής τάξης της εποχής του, καθώς ήταν κοσμοπολίτης και ευρωπαϊστής, φίλος και ερασιτέχνης της θεατρικής σκηνης των ανακτόρων και εκδότης της φιλοπροοδευτικής εφημερίδας *Εφημερίς*.¹⁶ Δεν χρειάζεται ή δεν υπάρχει περιθώριο να αναφερθεί εδώ κανείς αναλυτικά και στον Σπυρίδωνα Περεσιάδη, λίγο-πολύ αποτελεί ένα ανάλογο παράδειγμα μεσοαστικού εκπροσώπου που ενσωματώνει στην δραματική του παραγωγή στοιχεία

¹² Στην *Πανδώρα* του 1851 δημοσιεύεται το ποίημα «Του γέρο-Μούρτου η κόρη», παραφρασμένο σερβο-κροάτικο (προφορικό ή έντεχνο) ποίημα, πιθανώς αντλημένο από κάποια ιταλική μετάφραση ή διασκευή (Πολίτης 2010, 253).

¹³ Για την πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία των ανθολογιών των δημοτικών τραγουδιών αλλά και το πέρασμα των τραγουδιών από την προφορική παράδοση στη γραπτή, τη νοθεία των δημοτικών τραγουδιών και τις ιδεολογικές της παραμέτρους, βλ. τα κεφάλαια «Η δεύτερη ζωή των δημοτικών τραγουδιών» και «Για μια ιστορία της νοθείας των δημοτικών τραγουδιών» στο βιβλίο του Αλέξη Πολίτη *Το Δημοτικό τραγούδι* (2010, 233-262 και 263-276). Επίσης στο ίδιο, το κεφάλαιο «Χειρόγραφες και έντυπες συλλογές δημοτικών τραγουδιών τον 19^ο αιώνα. Οι μεταξύ τους διαπλοκές» (σ. 277-283). Για το ζήτημα των ανθολογιών βλ. ακόμα (Μητσού 2015, 23-39)· (Οικονόμου 2015, 41-56)· (Χατζηπανταζής 2015, 57-67).

¹⁴ (Πολίτης 2010, 264).

¹⁵ (Πολίτης 2010, 265, 286).

¹⁶ (Γρηγορίου 2009, 10-13)· (Χατζηπανταζής 2014, 257).

της δημοτικής παράδοσης.¹⁷ Η *Γκόλφω* του, βασισμένη μάλλον σε έναν δημώδη μύθο ή σε αληθινή ιστορία της περιοχής του Χελμού, γραμμένη κι αυτή σε ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο και σε γλώσσα δημοτική, εμπλουτίζεται στο εσωτερικό της με γνήσια δημοτικά τραγούδια του έρωτα, του γάμου και της ξενιτιάς για να καταλήξει -μέσω της πέννας του τυφλού Ραψωδού Περεσιάδη- σε μερικές καταφανείς σαιξπηρικές πινελιές από την Οφηλία του *Άμλετ* και τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*.¹⁸ Και οι δύο συγγραφείς, δεν παραλείπουν να αφήσουν το καθαρευουσιάνικο αποτύπωμά τους, την ιστορικά πραγματική τους ταξική ταυτότητα και ιδεολογία, στις σκηνικές οδηγίες των έργων τους.¹⁹

Είναι όμως καιρός να περάσουμε στην αντίπερα όχθη, στο λαϊκό καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρο και στην ενσωμάτωση των παραπάνω δημοτικοφανών αστικών δημιουργημάτων, στο προσωπικό του δραματολόγιο.²⁰ Η επιφανειακή δημοτικίζουσα μορφή των έργων ενδεχομένως να έδινε στο λαϊκό καλλιτέχνη την εντύπωση ότι είχε να κάνει με οικείους κώδικες, αν και, ως εγγράμματος ο ίδιος, φαίνεται πως κατέτασσε τον

¹⁷ Για τον Περεσιάδη μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τις εργασίες της Ηρώς Κατσιώτη που μνημονεύτηκαν παραπάνω: (Κατσιώτη 2002, 185-206)· (Κατσιώτη 2004, 17-20)· (Κατσιώτη 2006, θεατρικό πρόγραμμα Golfo Version 2.3 Beta)· (Κατσιώτη 2013, πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου).

¹⁸ (Περεσιάδης 1903, πράξεις Δ' και Ε').

¹⁹ Πχ. «Η Σκηνή παριστά αλώνιον, εις το μέσον του οποίου κείται ιτέα, εις δε το βάθος και προς το κέντρον κρήνη». Ή, «Εισερχομένη φέρει εν τη μια χειρί κόπανον, επί δε του βραχίονος της ετέρας χειρός πτυχοειδώς διπλωμένον πανίον ως είθισται τοις αγρότισιν» (Περεσιάδης 1903, Πρ. 1η, σκ. α' και β' αντίστοιχα). Στον *Αγαπητικό*: «Η άκρα του χωρίου της Αρτονίνας. Εις το βάθος φαίνονται τα όρη της Δωρίδος. Αριστερά του θεατού επί της πρώτης θέσεως και πρό συσκίου πλατάνου μαρμαρίνη κρήνη, πέριξ της οποίας κάθηνται χωρικάί τας υδρίας των κρατούσαι και άδουσαι εν χορώ». Ή, «Εν τω οίκω της κυρά Στάθαινας. Επί της πρώτης θέσεως αριστερά τράπεζα και παρ' αυτή εδώλιον. Κατέναντι δύο έτερα εδώλια, το εν πλησίον του άλλου, θύρα εις το βάθος, εκατέρωθεν της σκηνής,... Τήδε κακείσε σκαμνία και εν τινι γωνία η τάβλα», (Κορομηλάς 1903, 1^η και 2^η πράξη).

²⁰ Στην περίπτωση του Βασίλαρου, η ερευνητική κοινότητα διαθέτει έναν σημαντικό αριθμό σεναρίων των παραστάσεων του, κυρίως από δύο πηγές: η πρώτη αφορά το μεγάλης έκτασης αρχείο των χειρόγραφων τετραδίων του Βασίλαρου, που περιέχει περίπου 150 γραπτές παραστάσεις του λαϊκού καλλιτέχνη, το οποίο αποτελεί δωρεά του Θόδωρου Χατζηπανταζή και του Γρηγόρη Σηφάκη στο ερευνητικό πρόγραμμα Θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο, από το 2012. Η δεύτερη σημαντική πηγή για χειρόγραφες παραστάσεις του Βασίλαρου είναι το Τμήμα παραστασιακών τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου στην Αθήνα. Σχετικές πληροφορίες για τις διαθέσιμες παραστάσεις του Βασίλαρου σε γραπτή μορφή, βλ. τον πληρέστερο ως τώρα κατάλογο που παραθέτει η Παπαγεωργίου (2015, 55-129). Επίσης, Σταυρακοπούλου (2015, 131-147).

εαυτό του στην ομάδα των «αστών».²¹ Πάντως η προσαρμογή των δύο θεατρικών έργων στις συμβάσεις του θεάτρου σκιών είναι περιορισμένη και έχει κανείς την εντύπωση ότι διαβάζει κάποιες ελαφρές παραλλαγές των δραματικών ειδυλλίων.²² Ειδικότερα στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, που παίζεται το 1954, ο ρόλος του Καραγκιόζη είναι συμπυκνωμένος σε ελάχιστες σκηνές και η συμμετοχή του στο έργο περιορίζεται στο ρόλο του υπηρέτη της Μάρως και της κόρης της (εικ. 4), ενώ στην αρχή μόνο της παράστασης εμφανίζεται και ο Χατζηαβάνης ως τελάλης, ο οποίος μαζί με τον Καραγκιόζη, μνημονεύει την πείνα των ιδίων και των παιδιών τους. Ο αρχικός διάλογος των δύο εισαγάγει στα βασικά πρόσωπα του έργου (εικ. 5-6).²³ Στην *Γκόλφω* από την άλλη μεριά, που σύμφωνα με τις σημειώσεις του Βασίλαρου, παίζεται το 1964, ο Καραγκιόζης έχει έναν πιο ενεργό ρόλο, αυτόν του συγκρατημένα «κακού» και δολοπλόκου Γιάννου (εικ. 7-8).²⁴ Εντύπωση προξενεί και για τα δύο έργα ότι ενώ ο Βασίλαρος θα μπορούσε να ενσωματώσει και τη μορφή του Μπαρμπαγιώργου προσαρμόζοντας στη φιγούρα του κάποιον από τους τσελιγκάδες των δραματικών ειδυλλίων που φέρουν και κωμικά στοιχεία, όπως ο μπαρμπα Χρόνης ή ο Γκέρλας, δεν το κάνει.²⁵ Για να μην αναφερθούμε τέλος στο ρομαντικό θέμα του ιδεαλιστικού έρωτα που

²¹ (Παπαγεωργίου 2015, 32-34).

²² Το πρωτότυπο χειρόγραφο του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* του Βασίλαρου βρίσκεται στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, αρ. τ. 28, 48σ., με εικονογράφηση του καραγκιοζοπαίχτη. Φωτοαντίγραφο του πρωτοτύπου του ΙΜΣ βρίσκεται και στο ΕΛΙΑ, με τον τίτλο *Κρουστάλλω*, αρ. τ. 227, 47σ. Το ίδιο έργο αντιγραμμένο από τον Σπυρόπουλο βρίσκεται επίσης στο ΕΛΙΑ, αρ. τ. 77, χ.χ., 51σ. Βλ. και Παπαγεωργίου (2015, 56-57). «Συνοπτευμένη» μορφή της *Γκόλφως* βρίσκεται στο αρχείο του ΕΛΙΑ, αρ. τ. 165, 102σ. Βλ. και Παπαγεωργίου (2015, 72-73). Σύμφωνα με την τελευταία υπάρχει και τρίτο χειρόγραφο σενάριο της *Γκόλφως* στο αρχείο του καραγκιοζοπαίχτη Κ. Μακρή (Παπαγεωργίου 2015, 72-73). Για τις δραματουργικές συμβάσεις του Καραγκιόζη, βλ. (Σηφάκης 2015, 253-303): (Κιουρτσάκης 1983, 21-24).

²³ Σύμφωνα με τις σημειώσεις του Βασίλαρου, το έργο το πρωτόπαιξε το 1954 στο Αίγιο (Βασίλαρος 1974, συλλογή ΙΜΣ, αρ. τ. 28, σ. 1-6, 48). Πάντως τόσο ο *Αγαπητικός* όσο και η *Γκόλφω* φαίνεται πως είχαν ενταχθεί στο ρεπερτόριο του λαϊκού θεάτρου σκιών από τη δεκαετία του 1890 λόγω της επιτυχίας τους στο θέατρο (Χατζηπανταζής 2015, 342-343): (Χατζηπανταζής 2012, 232).

²⁴ *Γκόλφω* συνοπτευμένη, «Παντάνασσα Τριγωνίδος 20-1-1964...» (ΕΛΙΑ, αρ.τ. 165, σ. 102).

²⁵ Ο Μπαρμπαγιώργος, ο μοναδικός κτηνοτρόφος στην τυπολογία του Καραγκιόζη και γνήσιος εκπρόσωπος της αγροτικής υπαίθρου, αν και θα μπορούσε να συμμετέχει και στα δύο δραματικά ειδύλλια αντικαθιστώντας έναν από τους βοσκούς των δύο έργων, απουσιάζει. Για τη μορφή του Μπαρμπαγιώργου (Πούχνερ 2015, 416): (Χατζηπανταζής 2015, 338-339): (Κιουρτσάκης 1983, 22-23).



Εικ. 4: Ο Καραγκιόζης σε ρόλο υπηρέτη, χργρ. Βασίλαρου,
Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας (πηγή: ΙΜΣ)

Π Ρ Ο Σ Ω Π Α

Μῆτρος, ἀρχιεπιμὴν Καρπενησιώτης.

Λιάκος, πιστικός τοῦ Γκέρλα.

Χρόνης, ἀρχιεπιμὴν.

Κώστας

Γκέρλας

Πανάγος

Γιάννος

Μανώλης

ποιμένες.

Γιώτης, πιστικός τοῦ Μήτρου.

Δῆμος

Νάθος

Τάθος

χωρικοί.

Γκούρας

Φλώρος

Τσότρας

Ταγάρας

Θύμιος

συμπέθεροι.

Κυρά Γιάνναινα, μήτηρ τοῦ Λιάκου.

Κυρά Στάθαινα.

Κροιστάλλω, θυγάτηρ τῆς Κυρά Στάθαινας

Ἄγγέλω, φιλενάδα τῆς Κυρά Γιάνναινας.

Ταδοῦλα, φίλη τῆς Κρουστάλλως.

Χρούσω.

Λένη.

Ρίνη.

Δέσω.

Κατέρω.

Διάφοροι ποιμένες, χωρικοί, χωρिकाί.

Ἡ δεκνὴ σύγχρονος ἐν Ἀρτοτινα-

Εικ. 5: Κατάλογος προσώπων από την έκδοση του έργου του Κορομηλά (1903)

Ὁ Ἀγαπητικός τῆς Βασίλαρας - 1-

Πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Μήτηρ. Ἀρχιτέχνας Καρπενῆς.
 Γιόρτζης. Τσοπάνος.
 Λιάκος. Πιπιός του.
 Κώστας. Τσοπάνος.

Μπαρμπαχρόνης. Ἀρχιτέχνας.
 Καρχιούφης. ὑπρέτης Στάθεινας.
 Στάθεινας. χήρα εἰματάτατος.
 Κρυτάχης. θυγατέρα Στάθεινας.
 Γρηγόριος Πάινουνας. Μάννα Λιάκου.
 Ἀγγέλω φικενάδα. Κρυτάχης.
 Χατζμαβάτης. Ντελάλης.
 Δέβης. Χωριή.

Ἡ Σαιννή, ἐν Ἀρτοτίνα. Σαιννίαι.
 Ἀριστερά βρῦσι, Δεξιά, Βουνά Δωριόσι.
 Συγγραφή Βασίλαρου, καὶ ἐναεβευή-
 ἀπὸ τὸ θεατρικὸν βιβλίον Γιὰ τὸ Καρχι-
 οῦφης. Πραῖξις τρεῖς

Στὴ μέση τοῦ Μπερντέ, μία πέτρα νεύ-
 μαίτην Ἡ ἡρὰ Πάινουνας.

Χατζμαβάτης. τραγουδῶν ἐξέρχεται.
 ἕως ποτε, καχέ μάννα θεὶ πληρώτης τρερεμέ-
 ἀφνέμε νὰ πεθάνω, νὰ χυτῶνις ἀπὸ με;

ἀπρὸ τριανταφυλλί, βασιλῆα τῶν λαουδιῶν
 καὶ τῆ μπουδιάου δίνεις, καὶ τῶν πτερωτῶν πουλιῶν.
 Παχελέκη, Παχελέκη.

Εικ. 6: Κατάλογος προσώπων ἀπὸ τὸ χειρόγραφο σενάριο τοῦ Βασίλαρου (συγγρ. 1974). (Πηγή: ΙΜΣ)

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΖΗΣΗΣ, ἀρχιποιμὸν.
ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ, θυγάτηρ του.
ΚΙΤΣΟΣ, ἀνεψιὸς του.
ΑΣΤΕΡΩ, γράϊα ποιμενίς.
ΓΚΟΛΦΩ, θυγάτηρ τῆς,
ΘΑΝΑΣΟΥΛΑΣ, ποιμὴν.
ΤΑΣΟΣ, νεαρός υἱὸς του.
ΓΙΑΝΝΟΣ, φίλος τοῦ Κίτσου.
ΔΗΜΟΣ, ἐξάδελφος τῆς Γκόλφως.
ΠΩΡΓΟΥΛΑΣ.
Α: ΑΓΓΛΟΣ.)
Β: ΑΓΓΛΟΣ.) περιηγταί.
ΛΩΓΕΥΣ.
ΧΟΡΟΣ, ἐκ ποιμένων.
ΧΟΡΟΣ, ἐκ ποιμενίδων.

Ἡ Σκηνὴ ὑποτίθεται παρὰ τὰ Ἀρσένεια ἔρη τῶν Καλαβρῶτων.

Εικ. 7: Σελίδα προσώπων από την έκδοση του έργου του Περεισιάδη (1903)

εὐχὴ τὸ ἄλφω φούλ- γεμάτο, 135 εὐχὴ τὴν φράζ
 Πρόσωπα τοῦ ἔργου

Ζήσης	Τελεγκας
Σταυρούλα	κόρη του
Κίτρος	ἀνεψιός του
Αβτέρω	Γρηγόρ Βοβιός
Γκόλφω	κόρη της
Θαναβούλα	τροπαῖνος
Ταῖβος	γυιός του
Γιάννος	Καίρα χειρός
Δῆμος	Σαῖτρφος Γιολφας
Δύο	ἄλλοι περιχηταῖ
Ἀχωγιαῖης	

Πενταναεβία Ἀχρινίου 16-7-
 1964. Διαβεβαιώ- Δέν, τὴν εἶχε περ-
 ρη κοντά μου, καὶ εὐναγμαστικῶς
 τὴν διαβεβαιώσω, μαζί μου ὁ Ντέμας Ν.
 ἰαὶ φίλος, συνάπης.

Εικ. 8: Κατάλογος προσώπων από το χειρόγραφο του Βασιλάρου (1964).
 (Πηγή: ΕΛΙΑ)

μεταφέρεται στα σενάρια του Βασίλαρου (εικ. 9), και που είναι ασύμβατο με τις γενικότερες δραματουργικές συμβάσεις του θεάτρου σκιών ή ακόμα, στην εμφάνιση της παραφρονημένης Γκόλφως που κρατάει λουλούδια στο χέρι, ως άλλη Οφηλία... (εικ. 10).²⁶

Όσον αφορά τις πηγές του Βασίλαρου, από τις διάσπαρτες σημειώσεις του στο χειρόγραφο του *Αγαπητικού*, φαίνεται πως απευθείας πηγή του υπήρξε το θεατρικό έργο του Κορομηλά, αν και οι πληροφορίες του είναι αντιφατικές και παραπλανητικές, καθώς αναφέρει ως πηγή του και την εκλαϊκευμένη μυθιστορηματική εκδοχή του *Αγαπητικού*.²⁷ Τα λαϊκά μυθιστορήματα, αποτελούσαν μια άλλη παράμετρο, εξίσου σημαντική, τόσο για τον καραγκιοζοπαίχτη όσο και για το ευρύτερο λαϊκό κοινό στο οποίο απευθύνονταν. Οι επιφυλλίδες και οι αυτόνομες εκδόσεις λαϊκών μελοδραματικών μυθιστορημάτων στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και στις αρχές του εικοστού, αποτελούσαν τον πρώτο άμεσο διάυλο για μια προσεγγιστική όσο και οσμωτική διαδικασία μεταξύ λαϊκού και λόγιου πολιτισμού, στο πλαίσιο μιας βιομηχανικής διαδικασίας παραγωγής κατά την περίοδο ανάπτυξης του εξαστισμού.²⁸ Γραμμένα από εγγράμματους επιφυλλιδογράφους και δημοσιογράφους της εποχής, με άμεσο στόχο την κερδοφορία, τα εκτενή και πολυσέλιδα λαϊκά μυθιστορήματα απευθύνονταν στο ευρύτερο λαϊκό κοινό, προσφέροντάς του την ευκαιρία να γνωρίζει τα δημιουργήματα του λόγιου πολιτισμού σε μια εκλαϊκευμένη μορφή.²⁹ Με αυτόν τον τρόπο, η έννοια του λαϊκού, στον τομέα των μυθιστορημάτων αυτών, μεταφέρεται στον δέκτη και όχι στο ίδιο το δημιουργήμα ή τον δημιουργό του.³⁰ Για τη συγκεκριμένη εργασία καταφέραμε να εντοπίσουμε δύο μυθιστορηματικές εκδοχές του *Αγαπητικού*, η μία, που

²⁶ «Γκόλφω εξερχόμενη. Κρατάει λουλούδια», «Γελάει, παράφορα», «αχ! Τι ξεχασμένη πουμαι. Α! ναι, τώρα το θυμήθηκα. Για σένα ήρθα Τάσο, για να σε ράνω, με ανθούς, όντας θα γείνη ο γάμος [...]», «τον ραίνει με τριαντάφυλλα...» (Βασίλαρος 1964, συλλογή ΕΛΙΑ, αρ. τ. 165, σ. 76, 83).

²⁷ *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*: «Συγγραφή Βασίλαρου, και ανασκευή από το θεατρικόν βιβλίον. Για το Καραγκιόζη. Πράξεις τρεις» (τετράδιο ΙΜΣ, αρ. 28, σ.1). Παρακάτω: «Έργον ανασκευασμένο από το Μυθιστόρημα Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας» (όπ.π., χ.αρ.σ. [24-25]). Και στις τελικές σημειώσεις του έργου: «Συγγραφή Βασίλαρου, από το Μυθιστόρημα. Κάτω Αλισσός-Πατρών Αχαΐας 24 Αυγούστου 1974» (όπ.π., σ. 48). Όσον αφορά τη μυθιστορηματική εκδοχή του έργου, ενδεχομένως ο Βασίλαρος αναφέρεται στην πιο διαδεδομένη, που ήταν αυτή του Οικονομόπουλου (Οικονομόπουλος 1906) (Κάσσης 1983, 132).

²⁸ (Μουλλάς 2007, 13-17, 27-32, 37-39, 52, 68-71, 203-205).

²⁹ (Μουλλάς 2007, 28-30, 32, 125-126, 167-171).

³⁰ (Μουλλάς 2007, 17).



Εικ. 9: Εικονογράφηση του Βασίλαρου για τον Αγαπητικό: Λιάκος-Κρυστάλλω

ἀχ! τί ζέχασ μένη πούμαι.
 αὐ! Ναι, τώρα τό θυμήθηκα
 Για βένα, ἦρθα ταῦτα, για να
 βέραινω, με ἀνθούς, ὄντας θα
 χεῖνη ὁ Γάμος. ---
 Μετὰ Συγκλητή βίας
 τὰ Δάκρυα, πού ἔχουσα, να χί-
 νουτε βρυβούλες, ... Ναι πίνης να
 εὐροβίσεβα, τή Δίψα σου, Ναι
 εὐβύνη, οὐθε πέρναϊ, στο Δρόμο
 σου, Πουλοῦδια Ναι φυτρώσου, ...
 τόν Ραῖντι, με
 τριανταφυλλὰ
 ὁ κόσμος Ναι βέ χεῖρεται. κι ἡ
 μάψες πᾶχω αἰνεί, Ναι χίνου
 τριανταφυλλίε, Πέρβολι ἀνθι-
 μένο. - βίον ἴδιο τοῦ Ναι καί
 θέσαι εὐὸ καὶ ἡ αἰαχί σου.

Ἀπό τό μέλι, πὶό Γλυκεῖα Ναι
 εἶναι ἡ Ζωή σου, καὶ ἀπό τὴν
 ἀνοιξι, περιβέεις Ναι χηί χεῖρεται.

Εικ. 10: Χργρ. Βασίλαρου: ἡ σκηνή της παραφρονημένης Γκόλφως
 (Πηγή: ΕΛΙΑ)

είναι και η πιο δυσεύρετη είναι αυτή του Ηλία Οικονομόπουλου, εκδομένη το 1906, εκτεινόμενη σε 600 περίπου σελίδες (εικ. 11).³¹ Η άλλη είναι μια ανώνυμη συντομευμένη αφηγηματική μορφή του θεατρικού του Κορομηλά, των λαϊκών εκδόσεων του Αριστοφάνη Παπαδημητρίου (εικ. 12-13).³² Αντίστοιχα, για την *Γκόλφω*, εξετάσαμε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Αριστείδη Κυριακού (εικ. 14).³³ Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τον *Αγαπητικό*, από την αντιπαραβολή της χειρόγραφης παράστασης του Βασίλαρου με το έργο του Κορομηλά αλλά και με τις δύο διαθέσιμες εκδόσεις των μυθιστορημάτων που προαναφέραμε, διαπιστώνουμε ότι ο Βασίλαρος παραθέτει μεγάλα και ακριβή αποσπάσματα του θεατρικού έργου, χωρίς επιπλέον στοιχεία από την πλοκή του πολυσέλιδου και εμπλουτισμένου λαϊκού μυθιστορήματος του Οικονομόπουλου.³⁴ Στους διαλόγους του μυθιστορήματος μεταφέρονται κάποιες αυτούσιες φράσεις του θεατρικού, αλλά στο μεγαλύτερο βαθμό οι στιχομυθίες είναι παραφρασμένες

³¹ (Οικονομόπουλος 1906, 558σ.). Το μυθιστόρημα του Οικονομόπουλου ανήκει στη συλλογή των σπάνιων βιβλίων της βιβλιοθήκης του Ευγενίδειου Ιδρύματος. Ευχαριστώ τον κ. Κωνσταντίνο Ριζόπουλο που μου επέτρεψε να φωτογραφίσω σελίδες από το μυθιστόρημα.

³² (*Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* Παπαδημητρίου, χ.χ., 48σ.). Αντίτυπο βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη.

³³ (Κυριακός χ.χ., 593σ.). Αντίτυπο του μυθιστορήματος βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη.

³⁴ Βλ. π.χ. το όνειρο της Γιάνναινας στον Κορομηλά και στον Βασίλαρο, μια ενδεχομένως ευρέως διαδεδομένη ποιητική σκηνή του έργου: «Είδα το γυιό μου το χρυσό, το Λιάκο μου, το φως μου/ να τον χορεύουν σ' τον γιάλο πεντάμορφες νεράιδες./ Ήτανε όλαις δεκατρείς, μονάχαις των μετριούνται,/ και μου τον παίρνουν τρέχοντας, με γέλοια, με τραγούδια/ σε μια μεγάλη εκκλησιά μαρμαροπλουμισμένη./ Και' κει που έψαλ' ο παππάς, κ' εθύμιαζαν οι διάκοι,/ ανοίγ' ο θόλος μονομιάς, σβουν όλαις η καντύλαις,/ και πέφτει απ' τον ουρανό 'μπροστά 'σ το Άγιο Βήμα,/ μια ώμορφη αρχόντισσα, μια λυγερή κοπέλλα./ Ρίχνετ' ο Λιάκος, την φιλά, σφικτά την αγκαλιάζει,/ βαρούν βαρειά τα σήμαντρα, ουρλιάζουν η νεράιδες,/ σωριάζεται η εκκλησιά, η γη την καταπίνει,/ και σ' ένα δράκο ανήμερο ο Λιάκος μου καβάλλα,/ μαζί με την αρχόντισσα 'ς τον ουρανό πετιέται» (Κορομηλάς 1903, Πρ. 1^η, σκ. β'). Στον Βασίλαρο (ΙΜΣ, αρ. τ. 28, σ. 7): «Είδα το γυιό μου το χρυσό, το Λιάκο μου το-/ φως μου, να τον χορεύουν στο Γιαλό-/ πεντάμορφες Νεράϊδες- Ήταν όλες 13-/ μονάχες τους, μετριούντε, και μου τον-/ παίρνουν τρέχοντας, με γέλια με τραγούδια-/ σε μια μεγάλη εκκλησιά-/ μαρμαροπλουμισμένη, και κει που-/ έψελνε ο παπάς, κι οι διάκοι θυμιατίζουν-/ ανοίγει ο θόλος μονομιάς-/ και σβένουν τα καντήλια-/ και πέφτει από τον ουρανό-/ μπροστά, στο άγιο βήμα μια όμορφη-/ αρχόντισσα, μια λυγερή κοπέλλα-/ρίχεται ο Λιάκος την φιλεί-/ σφικτά την αγκαλιάζει, βαρόννε οι καμπάνες, άξαφνα ουρλιάζουν οι νεράϊδες-/ σωριάζεται η εκκλησιά, η γης την καταπίνει-/ και σένα δράκο ανήμερον, ο λιάκος μου-/ καβάλλα, μαζί με την αρχόντισσα-/ στον ουρανό πετιέται». Το ίδιο ισχύει και για τη σκηνή της κατάρας της Γιάνναινας (εικ. 15).

ΗΛΙΑ Ι. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

2848

Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ
ΤΗΣ
ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

ΜΕΓΑ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΜΕΤ' ΕΙΚΟΝΩΝ ΠΡΩΤΟΤΥΠΩΝ

ΓΡΑΦΕΝ ΕΠΙ ΤΗ ΒΑΣΕΙ

τοῦ δριωνύμου ἐμμέτρου Δραματικοῦ Εἰδυλλίου



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚΔΟΤΑΙ: Α. ΣΑΡΑΒΑΝΟΣ καὶ Σία

ΓΡΑΦΕΙΟΝ: Ὀδὸς Πραξιτέλους ἀριθ. 16.

1906

Εικ. 11: Το εξώφυλλο του μυθιστορήματος του Ηλία Οικονομόπουλου
(Πηγή: Βιβλιοθήκη Ιδρύματος Ευγενίδου)



Εικ. 12: Εξώφυλλο της ανώνυμης αφηγηματικής διασκευής του *Αγαπητικού των εκδόσεων Παπαδημητρίου* (Πηγή: Εθνική Βιβλιοθήκη)

NΦ 302 P

Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Μιά βοσκοπούλα αγάπησα
μιά ζηλεμένη κορη
και την αγάπησα πολύ,
ήμουν αλάλητο πουλί
δέκα χρονών αγόρι!

Από τη μέση μ' άρπαξε
μέ φίλησε στο στόμα
και μούσε μ' άναστεναγμούς
για της αγάπης τους καύμούς
είσαι μικρός ακόμα!

κωφ. 462/1930

Μεγάλωσα και την ζητώ



ΕΚΔΟΤΗΣ

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

N. Φ.
*302 P

ΕΞΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 9 - ΑΘΗΝΑΙ

Εικ. 13: Εσώφυλλο της σύντομης εκδοχής του *Αγαπητικού*, εκδ. Παπαδημητρίου (Πηγή: Εθνική Βιβλιοθήκη)

ΑΡΙΣΤ. Ν. ΚΥΡΙΑΚΟΥ

Η ΓΚΟΛΦΩ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΠΛΗΡΕΣ ΥΠΕΡΟΧΟΥ ΓΟΗΤΕΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΩΤΩΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΒΟΥΝΩΝ

ΕΚΔΟΣΙΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

ΜΕ ΔΕΚΑ ΕΞ ΟΛΟΣΕΛΙΔΟΥΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥΣ ΕΙΚΟΝΑΣ



"ATLANTIS" GREEK BOOK CO. Inc.
NEW YORK

Εικ. 14: Εξώφυλλο του μυθιστορήματος του Κυριακού, *Η Γκόλφω*
(Πηγή: Εθνική Βιβλιοθήκη)



Εικ. 15: Χειρόγραφο Βασίλαρου, ΙΜΣ, αρ. τ. 28

ώστε να επεκτείνουν τους διαλόγους και τις περιγραφές στο μέγιστο βαθμό, με σκοπό τον όσο το δυνατό μεγαλύτερο αριθμό σελίδων.³⁵ Στο συντομευμένο μυθιστόρημα από την άλλη μεριά, συναντάμε περισσότερα αυτούσια τμήματα του θεατρικού.³⁶ Στην *Γκόλφω*, έχουμε επίσης εκτενή παραθέματα από το θεατρικό έργο του Περεσιάδη, αλλά συναντάμε και στοιχεία από την πλοκή του αντίστοιχου μυθιστορήματος του Κυριακού (δηλ. ο Βασίλαρος εντάσσει το ζήτημα της πυρκαγιάς στο αρχοντικό του Ζήση και τη σωτηρία της κόρης του Σταυρούλας από τον Τάσο, κάτι που δεν υπάρχει στο θεατρικό).³⁷ Προφανώς λοιπόν ο Βασίλαρος να είχε υπόψη του τα ευρείας κυκλοφορίας και κατανάλωσης λαϊκά μυθιστορήματα, αλλά στην τελική διαμόρφωση ή πιθανότερα, απομνημόνευση, των διαλόγων του να χρησιμοποιούσε ή να είχαν παίξει ρόλο οι εκδόσεις των θεατρικών έργων. Και στα δύο χειρόγραφα, παρά τα ακριβή παραθέματα από τα θεατρικά, ο Βασίλαρος δεν τηρεί τη διαίρεση των στίχων σύμφωνα με τη μετρική του ανομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου στίχου των πρωτοτύπων. Αυτό σημαίνει ότι πιθανό δεν αντέγραφε απευθείας από τα θεατρικά ότι ενδεχομένως οι καταγραφές του είναι αποτέλεσμα απομνημονεύσεων ή υπαγορεύσεων από κάποιον ηθοποιό, κάτι που είχε κάνει και στο παρελθόν στην περίπτωση των *Δύο λοχιών*.³⁸ Στον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* ενσωματώνει αυτούσιο το τραγούδι του Ζαλοκώστα αλλά και το παραδοσιακό τραγούδι της Στάθαινας στη σκηνή αναγνώρισής της από τον Μήτηρο, ενώ στη *Γκόλφω* υπάρχει η ένδειξη για ανάπτυξη δύο δημοτικών τραγουδιών που βρίσκουμε και στον Περεσιάδη.³⁹ Το χειρόγραφο της *Γκόλφως* τέλος, σύμφωνα με τον караγκιοζοπαίκτη, αποτελεί «συντομευμένη» «διασκευή», την οποία αναγκάστηκε να κάνει τις μέρες των παραστάσεων του στο Αγρίνιο, καθώς ξέχασε να πάρει μαζί του στις περιόδους του την *Γκόλφω*.⁴⁰ Εννοεί ότι ξέχασε να πάρει μια ήδη

³⁵ Βλ. ενδεικτικά σ. 22-23 του μυθιστορήματος (Οικονομόπουλος 1906), την εξιστόρηση του ονείρου της Γιάνναινας και τους διαλόγους με τις χωρικές (σ. 26). Επίσης τη συνάντηση Μήτρου-Κρυστάλλως, σ. 84-85. Βλ. επίσης σσ. 126-127, 246 με τις ανάλογες σκηνές από το θεατρικό του Κορομηλά.

³⁶ Βλ. και εδώ το όνειρο της Γιάνναινας (*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, εκδ. Παπαδημητρίου, χ.χ., σ. 7-8.)

³⁷ Βλ. το Α' και Β' κεφάλαιο του μυθιστορήματος του Κυριακού με αντίστοιχους τίτλους: «Η πυρκαϊά» και «Ο σωτήρ» (Κυριακός, χ.χ.).

³⁸ (*Οι Δύο λοχίαι*, συλλογή ΙΜΣ, αρ. τ. 1).

³⁹ (Βασίλαρος 1974, σ. 33-34 και σ. 43)· (Βασίλαρος 1964, 49, 75).

⁴⁰ «Παντάνασσα Αγρινίου 16-1-1964. Διασκευή - Δεν την είχα πάρη κοντά μου, και αναγκαστικώς την διασκευάζω» (Βασίλαρος 1964, σελίδα προσώπων του έργου).

ολοκληρωμένη και πληρέστερη εκδοχή της ανασκευασμένης για το θέατρο σκιών *Γκόλφως* ή το ίδιο το θεατρικό; Σίγουρα θα ήταν παρακινδυνευμένο να πούμε ότι χρησιμοποιούσε στις παραστάσεις του, εν μέρει και τα ίδια τα θεατρικά, λόγω της δημοτικοφανούς μορφής τους. Σίγουρα πάντως, μετέφερε στο μπερντέ του αυτούσια κομμάτια των διαλόγων τους.

Δύο είναι τα κύρια στοιχεία που μπορεί λοιπόν κανείς να αποκρυσταλλώσει από τις παραπάνω διαδικασίες μείξης του λόγιου με τον λαϊκό πολιτισμό. Ότι αφενός ο καραγκιοζοπαίχτης υιοθετεί για χρήση στο δραματολόγιό του νοθευμένες εκδοχές της λαϊκής παράδοσης από τον αστικό πολιτισμό και τις μεταφέρει, αυτούσιες σχεδόν, στο δικό του λαϊκό κοινό, το οποίο με τη σειρά του γίνεται δέκτης των αστικών ιδεών και νοοτροπιών. Αφετέρου, οι παραπάνω διαδικασίες όσμωσης και σύζευξης, στις οποίες προβαίνει ο Βασίλαρος στα μέσα του εικοστού αιώνα, αποτελούν μια μόνο έκφραση μιας γενικότερης τάσης, που φανερώνει την πορεία εξόδου της ελληνικής κοινωνίας από τον αγροτικό της πολιτισμό και ως αποτέλεσμα αυτού την γεφύρωση του χάσματος της γραπτής και της προφορικής παράδοσης.⁴¹ Στα μέσα της δεκαετίας του '50 και του '60 εξάλλου, όταν πια ο αναλφαβητισμός έχει μειωθεί αισθητά και η αστυφιλία αποτελεί τη νέα πραγματικότητα ανακατανομής του πληθυσμού, ίσως δεν μπορούμε να μιλάμε πια για προφορική παράδοση, ή έστω, για διάκριση μεταξύ λαϊκού και αστικού πολιτισμού.⁴²

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΝΔΡΙΚΟΠΟΥΛΟΣ, Β. (ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ), *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, χειρόγραφο τετράδιο, Αρχείο τετραδίων Βασίλαρου, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 1974, αρ. τ. 28.

———, *Οι δύο λοχίαι*, χειρόγραφο τετράδιο, Αρχείο τετραδίων Βασίλαρου, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, αρ. τ. 1.

———, *Γκόλφω*, χειρόγραφο τετράδιο, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1964, αρ. τ. 165.

[ΑΝΩΝΥΜΟΣ], *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, δραματικών μυθιστόρημα, Αθήνα, Αριστοφάνης Παπαδημητρίου, χ.χ.

⁴¹ (Κυριακίδου-Νέστορος 1993, 31-32)· (Χατζηπανταζής 1994, 127)· (Κιουρτσάκης 1983, 217-229).

⁴² (Κυριακίδου-Νέστορος 1993, 31, 51).

- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Α., *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, L.A., *Trente melodies populaires de Grece et d' Orient*, quatrieme ed., Paris, H. Lemoine, [1914].
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ., «“Λαϊκό” και “έντεχνο” στο θέατρο: Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών», *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο)*, Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (επιμ. Γιώργος Βοζίκας), τόμος Α', Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2013, σσ. 279-296.
- ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, Ρ., *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19^{ου} αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2009.
- ΖΑΛΟΚΩΣΤΑΣ, Γ., «Το φίλημα. Κατά το Ιταλικόν», *Ευτέρπη* 23 (1853), σ. 547.
- , *Έργα*, Πρόλογος και σημειώματα Κώστα Καιροφύλλα, Αθήνα, Ι.Ν. Σιδέρης, χ.χ.
- ΚΑΣΣΗΣ, Κ., *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840-1940*, Αθήνα, 1983.
- ΚΑΤΣΙΩΤΗ, Η., «Η “τύχη” της Γκόλφως», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού συνεδρίου, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 185-206.
- , «Του συμπαθούς αλλ' ατυχούς κ. Σπ. Περεσιάδου. Στοιχεία για μια νέα προσέγγιση του έργου του», *Περεσιάδεια 2004*, Ακράτα, Πολιτιστικός σύλλογος «Αναγέννηση», 2004, σσ. 17-20.
- , λήμμα «Σπυρίδων Περεσιάδης, Γκόλφω», *Πεντακόσια χρόνια έντυπης παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 2000, σσ. 385-387.
- , «Η τύχη της Γκόλφως», θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Golfo Version 2.3 Beta*, 2006.
- , «Το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του Περεσιάδη», θεατρικό πρόγραμμα *Γκόλφως* Εθνικού Θεάτρου, 2013.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ, Ρ., “From ‘Made in Greece’ to ‘Made in China’: a 21st century touring revival of *Golfo*, a 19th century Greek Melodrama”, *FILMICON*, 1 (September 2013), σσ. 104-142.

- ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ, Δ., *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, Αθήνα, Φέξης, 1903.
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ-ΝΕΣΤΟΡΟΣ, Α., *Λαογραφικά Μελετήματα II*, επιμ. Νόρα Σκουτέ-ρη Διδασκάλου, Κυρ. Ντελόπουλος, Μαρία Καΐρη, Αθήνα, Πορεία, 1993.
- ΚΥΡΙΑΚΟΣ, Α., *Η Γκόλφω*, Ελληνικόν μυθιστόρημα, New York, Atlantis, χ.χ.
- ΜΗΝΗ, Π., «Συνδυάζοντας το ελληνικό με το ευρωπαϊκό στοιχείο και στο-χεύοντας σε ένα ευρύ κοινό: ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) της Ολύμπια Φιλμ», *Τα Ιστορικά*, 23, no. 44 (Ιούνιος 2006), σσ. 161-180.
- ΜΗΤΣΟΥ, Μ., «Στα χνάρια του Φωριέλ. Οι συλλογές δημοτικών τραγου-διών του κόμη de Marcellus», *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμ-ματεία (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, επιμ. Στ. Κακλαμάνης, Αλ. Καλοκαιρινός, Δ. Πολυχρονάκης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 23-39.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada, Athos-
-Régamos, 1999.
- ΜΟΥΛΛΑΣ, Π., *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 2007.
- ΝΕΟΦΥΤΟΥ, Τ., «Η Γκόλφω του Σπ. Περεσιάδη και οι σκηνικές αναζητήσεις του Σίμου Κακάλα και του Νίκου Καραθάνου: φύση, φως και σκότος», *Παράβασις* 13/2 (2015), σσ. 93-108.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, μέγα ποιμενικόν νεοελληνικόν μυθιστόρημα, Αθήνα, Σαραβάνος, 1906.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, Ε., «Η παρουσία του δημοτικού τραγουδιού στις ποιητικές ανθολογίες του 19^{ου} αιώνα», *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμ-ματεία (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, επιμ. Στ. Κακλαμάνης, Αλ. Καλοκαιρινός, Δ. Πολυχρονάκης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 41-56.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ι., «Ο Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή στο ελληνικό θέα-τρο σκιών», *Λογείον* 2 (2012), σσ. 229-254.
- , «Ο Καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος και η “συγγραφική” δρα-στηριότητά του», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη* (επιμ. Κ. Γεωργιάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 11-129.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ι., “Traditional oral culture meets written popular drama: The Greek shadow theatre puppeteer Vasilaros”, *Byzantine and Mod-ern Greek Studies*, 39, no. 1 (March 2015), σσ. 117-137.
- ΠΕΡΕΣΙΑΔΗΣ, ΣΠΥΡΙΔΩΝ, *Γκόλφω*, Αθήνα, Φέξης, 1903.

- ΠΟΛΙΤΗΣ, Α., *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Αθήνα, Πατάκης, 1988.
- , «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Cento de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 411-429.
- , «Η δραματουργία των ηρωϊκών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Cento de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 459-485.
- ΡΩΜΑΝΟΥ, Κ., ΜΠΑΡΜΠΑΚΗ, Μ., ΜΟΥΣΟΥΛΙΔΗΣ, Φ., *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς αγώνες και στις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Ολυμπιακών Αγώνων, Υπουργείο Πολιτισμού, 2004.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου. Η περίοδος του Μεσοπολέμου», *Στέφανος*, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1079-1087.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ., «Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη. Πρώτη προσέγγιση», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη* (επιμ. Κ. Γεωργιάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 253-303.
- ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, χειρόγραφο τετράδιο, Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, αρ. τ. 77.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το λόγιο μυθιστόρημα στον μπερντέ», *Στέφανος*, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1173-1181.
- , «Τα τετράδια του Βασίλαρου: μια πολύτιμη γραπτή πηγή μιας σεμνής προφορικής τέχνης», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη* (επιμ. Κ. Γεωργιάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 131-147.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Προσαρμογή λόγιων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη», *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 5^η επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1994, σσ. 113-127.

- , *Το Κωμειδύλλιο*, Τόμος Α', Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002.
- , *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμος Β1, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012.
- , *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014.
- , «Ελληνικό θέατρο και δημοτικό τραγούδι. Το ξεκίνημα μιας δύσκολης σχέσης», *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, επιμ. Στ. Κακλαμάνης, Αλ. Καλοκαιρινός, Δ. Πολυχρονάκης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 57-67.
- , «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη* (επιμ. Κ. Γεωργιάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 305-372.
- ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ, Α., «Βυζαντινές πηγές της Λαογραφίας: το παράδειγμα της «μετάγγισης» του μύθου της τύφλωσης του στρατηγού Βελισάριου στο θέατρο σκιών. Μια πρώτη προσέγγιση», *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο)*, Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (επιμ. Γιώργος Βοζίκας), τόμος Β', Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2013, σσ. 585-608.

**Οι πολιτικοκοινωνικές παράμετροι της έκφρασης
της παραβατικότητας στον λαϊκό πολιτισμό:
από το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη**

Παραρά Πολυβία*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με μια συγκριτική μελέτη του αξιακού συστήματος των κλέφτικων τραγουδιών και του θεάτρου σκιών ως προς την παραβατική συμπεριφορά θα επιχειρήσω να εξετάσω: 1. τις κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους που γεννούν μια διττή δικαιοκή αντίληψη και τελικά εξιδανικεύουν στη συνείδηση του λαού την παρακοινωνική συμπεριφορά, 2. τις συγκλίσεις και αποκλίσεις στην παρουσίαση των παρακοινωνιών των κλεφτών, 3. τον υπόρρητο πολιτικό λόγο του θεάτρου σκιών. Ο παράγοντας της στέρησης, που αποτελεί κεντρικό θέμα στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη καθώς και η βιωμένη συλλογικότητα στην πολιτική οργάνωση των ελληνικών κοινών βρίσκονται στον πυρήνα της ερμηνείας αυτής της στάσης.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: άυλος πολιτισμός, κλέφτικα δημοτικά τραγούδια, ηρωϊκό θέατρο σκιών, θέατρο και πολιτική, Καραγκιόζης

ABSTRACT

This paper discusses the question of the appreciation of the law-breaking heroic code and ethics in the *klephtik* demotic songs and the Greek shadow theater of Karagioz, through a comparative approach. In both forms of folk culture, a dual concept of justice makes its appearance, on the one hand the formal code of justice and on the other hand the ethical code of the Klephts. This duality of codes is explained by economical and sociopolitical factors that force large groups into deprivation and social exclusion which are both contrary to the social and political mores and customs of the Greek world, dated from the ancient polis to the Greek communities of the Ottoman empire.

KEY WORDS: Non tangible culture, folk demotic songs, Greek heroic shadow theatre, theater and politics, Karagioz

* Dr Polyvia Parara is Visiting Assistant Professor, at the Department of Classics, Modern Greek Program, University of Maryland College Park, USA. At the University of Maryland she teaches Modern Greek Language as well as Modern Greek Literature and History. Before coming to the University of Maryland, she taught courses on Classics and Modern Greek Studies for nine years at Georgetown University. Dr. Parara's research fields are Ancient Greek Drama and politics, the continuity of the Greek World Ancient and Modern, Methodology and Pedagogy in Teaching Modern Greek as a Second Language. She has published a book on Aeschylus, articles and reviews and also she has participated in seminars and international conferences.

Ως εκφράσεις του άυλου πολιτισμού, το θέατρο σκιών και το δημοτικό τραγούδι παρουσιάζουν κοινά στοιχεία ως προς την λαϊκή έκφραση, αντανακλώντας την ιστορική μεταβολή και ενσωματώνοντας τις παραδοσιακές αξίες. Στην ανακοίνωσή μου αυτή επιχειρώ να διερευνήσω σε ποιο βαθμό το αξιακό σύστημα του θεάτρου σκιών εξελισσόμενο αφομοιώνει και αντανακλά τα βιώματα και τις νοοτροπίες του λαϊκού ακροατηρίου του. Με μια συγκριτική μελέτη των δημοτικών τραγουδιών και του ελληνικού θεάτρου σκιών ως προς την παρακοινωνική συμπεριφορά θα επιχειρήσω να εξετάσω τις κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους που γεννούν στη συνείδηση του λαού την εξιδανίκευση της παραβατικότητας, συγκρίνοντας την παράδοση των κλέφτικων δημοτικών τραγουδιών με το έργο *Ο Κατσαντώνης* του γραπτού Καραγκιόζη του Αντώνη Μόλλα. Για λόγους μεθοδολογικούς οφείλουμε να επισημάνουμε ευθύς εξ αρχής ότι η μελέτη του άυλου πολιτισμού εμπεριέχει περιορισμούς που αφορούν στην φερεγγυότητα, στην πληρότητα και στην ακρίβεια κατά την μεταγραφή του σύνθετου δρώμενου του προφορικού πολιτισμού, αφού στη γραπτή του μορφή το πολιτιστικό προϊόν στερείται των στοιχείων της προφορικότητας του και της αυθεντικής παράστασης που είναι αδύνατο να μεταγραφούν¹. Επίσης, όταν διερευνούμε δημιουργίες του λαϊκού πολιτισμού, οφείλουμε να τις εξετάζουμε εντός του κοινωνικο-πολιτικού και ιστορικού πλαισίου που τις γεννά, ώστε να μην αντιμετωπίζονται «στατικά σαν η έκφραση μιας αιώνιας λαϊκής ψυχής»². Ο ελληνικός πολιτισμός εκδηλώνει διαχρονικά χαρακτηριστικά λαϊκής δημιουργίας, όπως τον αυτοσχεδιασμό, τη συλλογική δημιουργία, την αρχή της προφορικότητας, την έκφραση της ταυτότητας της κοινότητας³. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχουν μακράιωνη προέλευση και απορρέουν από την κοινωνικοπολιτική οργάνωση των ελληνικών κοινών από την αρχαιότητα μέχρι τον δέκατο ένατο αιώνα⁴, μορφοποιούμενα από τα ιστορικοπολιτικά περιβάλλοντα που τα πλαισιώνουν. Τόσο το δημοτικό τραγούδι όσο και το θέατρο σκιών αποτελούν γνήσιες εκφράσεις της λαϊκής δημιουργίας και με αυτή την έννοια μάς δείχνουν

¹ Δαμιανάκος, Κ., «Τουρκικός και ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη Ανάγνωση», στον τόμο *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, σσ.165-172.

² Δαμιανάκος, (1987), 167.

³ Δαμιανάκος,(1987), 174-177.

⁴ Για τις διαστάσεις της πολιτικής αυτονομίας του κοινοτικού πληθυσμού κατά την τουρκοκρατία, βλ. Κοντογιώργης, Γ., (1982), στο *Κοινωνική Δυναμική και Πολιτική Αυτοδιοίκηση, Οι Ελληνικές Κοινότητες της Τουρκοκρατίας*, σσ.408-416 και σσ.417-422.

με ποιον τρόπο η ιστορική και η κοινωνική πραγματικότητα καταγράφεται ως « ιστορική αλήθεια» από τον λαϊκό δημιουργό και τους φορείς της λαϊκής σκέψης και, επίσης, πώς οι κοινωνικές και πολιτικές δομές αντανakλώνται στη συνείδηση του λαού και διαγράφονται στη σκέψη του. Με δεδομένο ότι ο γραπτός Καραγκιόζης⁵ στερείται των στοιχείων της προφορικότητας και των ζωντανών στοιχείων της παράστασης (το μπρίο του καραγκιοζοπαίχτη, τον αυτοσχεδιασμό, το ζωντανό αστείο, τα ηχητικά, τα φωνητικά) θα βασιστούμε στο θέμα και το περιεχόμενο του έργου, προκειμένου να εξετάσουμε την ιδεολογία του ελληνικού θεάτρου σκιών και τις κοινωνικο-πολιτικές παραμέτρους που την προσδιορίζουν, έχοντας επίγνωση των ζητημάτων που αφορούν στην πληρότητα και στην ακρίβεια κατά την μεταγραφή του σύνθετου αυτού δρώμενου του προφορικού πολιτισμού καθώς και του ζητήματος μιας μορφής λογοκρισίας που υφίσταται από τους επιμελητές των εκδόσεων. Παρόλους του προβληματισμούς για τα τυπωμένα φυλλάδια, ο κατεξοχήν μελετητής του Καραγκιόζη Βάλτερ Πούχνερ επισημαίνει ότι οι πρώτες σειρές φυλλαδίων που εμφανίζονται το 1924 πρέπει να θεωρούνται γνήσιες, δηλαδή από το στόμα των πραγματικών καραγκιοζοπαίχτων⁶. Λαμβάνοντας υπόψη τους παραπάνω περιορισμούς εξετάζουμε το έργο θεάτρου σκιών *ΟΚατσαντώνης* συγκρίνοντάς το ως προς το θέμα της παρακοινωνικής συμπεριφοράς με τα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια. Θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τις συγκλίσεις αλλά και τις αποκλίσεις μεταξύ των κλέφτικων δημοτικών τραγουδιών και του θεάτρου σκιών ως εκφράσεων του λαϊκού πολιτισμού, αναπτυσσομένων σε διαφορετικές περιόδους αλλά και διαμορφωμένων υπό συνθήκες που καταπιέζουν ευρεία κοινωνικά στρώματα σε κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό επίπεδο.

⁵ Κάσσης Κ., *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1930-1980 Λαϊκά φυλλάδια Ο γραπτός Καραγκιόζης*, εκδόσεις Ιχώρ, 1985, σελ.147: «Ο Δ. Δελής το 1925 εκδίδει μια σειρά φυλλαδίων του Μόλλα και γίνεται η πρώτη προσπάθεια θεατροποίησης σε μεγάλη κλίμακα του θεάτρου σκιών, με τρόπο ώστε να εγκαθιδρυθεί ένα είδος λαϊκού θεάτρου.

⁶ Πούχνερ, Β., «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνη Μόλλα» στον τόμο *Ο Μίτος της Αριάδνης*, Εστία, 2001. Στο άρθρο εξετάζεται διεξοδικά η σύνθετη δομή και το περιεχόμενο του ηρωικού αυτού δράματος και μεταξύ άλλων το ζήτημα των φυλλαδίων, σελ. 387 σημείωση 6.

Μέρος Ι: «Φρόνιμη» ηθική και «δημοτική» ηθική στο δημοτικό τραγούδι και στο θέατρο σκιών.

Στην μελέτη του Γεωργίου Κοντογιώργη *Η Ελλαδική Λαϊκή Ιδεολογία*⁷, στην οποία αφιερώνεται σημαντικό μέρος στα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια, αναλύεται η αντίθεση των παρακοινωνικών σωμάτων κυρίως των κλεφταρματολών με την φρόνιμη πολιτική και κοινωνική εξουσία. Δίπλα σε αυτή την αντίληψη θεμελιώνεται ένα ηρωικό ή λεβέντικο δικαιοκώ πρότυπο που αντιπαρατίθεται στο φρόνιμο⁸. Ο κλέφτης ήρωας βρίσκεται απέναντι από τον Οθωμανό δυνάστη αλλά και από τον Έλληνα προύχοντα ως εκφραστή της φρόνιμης εξουσίας και αντιπαραθέτει σε αυτούς την δική του λεβέντικη δικαιοκή ηθική. Στο κλέφτικο τραγούδι, ο ήρωας δεν επικαλείται τη λεβέντικη ηθική, για να αντικαταστήσει την φρόνιμη εξουσία αλλά αντιπαραθέτοντας το δικό του κώδικα ηθικής στην φρόνιμη ηθική της εξουσίας στην ουσία υποδηλώνει την υπολειπτικότητα, την αυθαιρεσία και καταπίεση που υφίσταται ένα μέρος των λαϊκών της στρωμάτων από την φρόνιμη εξουσία. Τελικά, για την φρόνιμη εξουσία η δράση των κλεφτών λειτουργεί ως διέξοδος, αφού οι παρακοινωνίες των κλεφτών δεν διεκδικούν να την αντικαταστήσουν και με αυτόν τον τρόπο αυτή συνεχίζει να επιβάλλει τον έλεγχο της στο λαό, έχοντας τις ανυπότακτες ομάδες περιθωριοποιημένες. Θα δείξουμε ότι και στο θέατρο σκιών υπάρχει μία αναλογία με το παραπάνω σχήμα της διττής δικαιοκής αντίληψης- της φρόνιμης έναντι της λεβεντικής / δημοτικής ηθικής- που πηγάζει από την διάκριση των συμφερόντων των λαϊκών στρωμάτων από τα συμφέροντα που επιβάλλει η ασκούμενη πολιτική. Η ένταση της αντιπαραθέσεως της διττής δικαιοκής αντίληψης παρουσιάζεται διαφοροποιημένη στο θέατρο σκιών ανάλογα με τη θεματολογία του, δηλαδή στο ηρωικό θέατρο σκιών που το πατριωτικό συναίσθημα είναι σε έξαρση, η αντιπαραθέση των δύο κωδίκων δικαίου είναι πιο έντονη, όπως είναι και στο κλέφτικο δημοτικό τραγούδι, ενώ στις παραστάσεις με τη θεματολογία ο Καραγκιόζης να ασκεί ένα επάγγελμα, να έχει μία ιδιότητα, σε αυτές η φρόνιμη ηθική της εξουσίας και η δημοτική ηθική του Καραγκιόζη συνυπάρχουν παράλληλα και αντιπαρατίθενται υπόρρητα.

⁷ Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1979. Στο έργο αυτό γίνεται διεξοδική και συστηματική ανάλυση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης και κοινωνικής δυναμικής στο δημοτικό τραγούδι, καθώς και της φύσης και των αιτίων των παρακοινωνιών σε αυτό.

⁸ Κοντογιώργης, (1979), σσ.168-169.

Η σημασία των κλέφτικων δημοτικών τραγουδιών που αναπτύχθηκαν κατά την ύστερη τουρκοκρατία αμβλύνεται με τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους, αφού δεν είναι δυνατό να αμφισβητηθεί η νομιμότητα του νέου κράτους, και έτσι συνεχίζουν την υπαρξή τους συντηρώντας την ιστορική μνήμη. Όμως τα οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα του νεοελληνικού κράτους από τη σύστασή του είναι έντονα και οδηγούν σε καταπίεση και αδιέξοδο ευρέα λαϊκά στρώματα. Όπως κατά την τουρκοκρατία έτσι και μετά τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους η πλειονότητα του ελληνικού λαού ζει σε συνθήκες πολιτικού ή κοινωνικού περιθωρίου σε σχέση με το κυρίαρχο σύστημα⁹. Η βαυαροκρατία, η ξενοκρατία, το πελατειακό κράτος με την «προστασία» των ξένων δυνάμεων, που συνοδεύουν τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, αναγκάζουν ομάδες του πληθυσμού να ζουν στην ανέχεια ή να σπρώχνονται στο πολιτικό και κοινωνικό περιθώριο. Τα κλεφταρματολικά σώματα που δρούσαν πριν και κατά την Επανάσταση του '21 τα διαδέχονται η κοινωνική ληστεία μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και τα κλειστά ημιπαράνομα συνάφια από μάγκες και κουτσαβάκηδες μέχρι τον Μεσοπόλεμο. Όπως εξετάζει ο Μανώλης Σειραγάκης στο άρθρο του «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα άλλα είδη θεάτρου την περίοδο του Μεσοπολέμου» η αποδοχή της παραβατικής συμπεριφοράς στην τυπολογία των ηρώων του καραγκιόζη υπόκειται σε μια εξέλιξη που, ενώ αρχικά εκκινεί από τον χλευασμό, στην πορεία εξελίσσεται μέχρι την εξιδανίκευση και την αποδοχή του παραβατικού χαρακτήρα κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Η παραβατική συμπεριφορά σταδιακά λαμβάνει νομιμοποίηση στη λαϊκή συνείδηση, ώστε να διαφοροποιούνται αυτές οι ομάδες ή οι τύποι από τους εγκληματίες του κοινού ποινικού δικαίου και κάποιοι από αυτούς να ηρωοποιούνται για τη δράση τους. Αυτό ερμηνεύεται από το γεγονός ότι στην λαϊκή συνείδηση αναγνωρίζεται ότι η φρόνιμη εξουσία ευθύνεται για τον αποκλεισμό και την στέρηση ευρέων λαϊκών στρωμάτων. Για το λόγο αυτό εκδηλώνεται προς τους κοινωνικά αποκλεισμένους και τους παραβατικούς μια ιδεολογική αλληλεγγύη, μολονότι η δράση τους δεν συμβαδίζει με την κυρίαρχη ηθική της φρόνιμης κοινωνίας. Στην μελέτη *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, ο Ηλίας Πετρόπουλος επισημαίνει ότι η λέξη μάγκα έχει την καταγωγή της στη λέξη «μάγκα» που παραπέμπει σε ομάδα ληστών και αργότερα ανταρτών, αναδεικνύοντας τις βαθύτερες συγγένειες των

⁹ Δαμιανάκος, (1987), 13.

παρακοινωνικών ομάδων¹⁰. Στη μελέτη του αυτή, αναδεικνύει την καταπιεστική άσκηση της εξουσίας στην οποία οι έχοντες τα μέσα, οι «μεγάλοι» έχουνε κάνει την αδικία βασική συστηματική ιδιότητα της ύπαρξής τους, για να αντιμάχονται την τιμιότητα και να αποκομίζουν κέρδη με ανήθικα μέσα. Για τους αδυνάτους που βιώνουν αυτήν την αδικία, οι κουτσαβάκηδες και οι νταήδες –όπως ο Σταύρακας και ο Νώντας¹¹-κινούμενοι στις παρυφές της κοινωνίας, στο περιθώριο, δείχνουν ένα αίσθημα εσώψυχης ανθρωπιάς το οποίο τους εμποδίζει να βλάψουν εκείνους που δεν φταίνε¹², είναι καλόψυχοι και αντιπαρατίθενται στην απονία των κρατούντων¹³. Ο συνδυασμός όλων των παραπάνω κάνει τους τύπους αυτούς αποδεκτούς στην λαϊκή συνείδηση¹⁴. Στο θέατρο σκιών τα φαινόμενα της στέρησης και του κοινωνικού αποκλεισμού βρίσκονται στον πυρήνα της θεματολογίας του. Ο Καραγκιόζης σε κάθε παράσταση υπογραμμίζει την πείνα τη δική του και των παιδιών του και σίγουρα η παράγκα του παραπέμπει στον κοινωνικό του αποκλεισμό στις παρυφές της κοινωνίας με το περιθώριο. Η κακοποίηση των λαϊκών στρωμάτων συμβολίζεται από το ξυλοφόρτωμα του Καραγκιόζη από τον Μπάρμπα Γιώργο, το οποίο συνοδευόμενο και από σειρά απαξιωτικούς υβριστικούς χαρακτηρισμούς αποδίδει στα θύματά του την υπαιτιότητα για την ανέχεια που βιώνουν. Επίσης, η σημειολογία της σκιηνής του ελληνικού καραγκιόζη, η μισογκρεμισμένη παράγκα του λαϊκού χαρακτήρα αριστερά και το καλοχτισμένο σεράι της εξουσίας από τα δεξιά, υποβάλλει την «αξεπέραστη διχοτόμηση, που χωρίζει τον κόσμο των χορτάτων από τον κόσμο των απόκληρων και των αποδιωγμένων»¹⁵.

Μία κοινωνία που βιώνει την στέρηση, τον κοινωνικό και πολιτικό αποκλεισμό είναι λογικό να αντιπαρατίθεται τουλάχιστον ιδεολογικά στην κυρίαρχη εξουσία, όπως, επίσης, και να κατανοεί τη δράση των παρακοινωνικών ομάδων που δρουν μεν άνομα αλλά με στόχο την επιβίωσή τους και την αναγνώρισή τους από κάποια κοινωνικά στρώματα. Ο ελληνικός κόσμος, με βαθιά πολιτική παράδοση στην συμμετοχή

¹⁰ Πετρόπουλος, (1996), 12.

¹¹ Πετρόπουλος, (1996), 130-137.

¹² Πετρόπουλος, (1996), 48.

¹³ Πετρόπουλος, (1996), 51.

¹⁴ Πετρόπουλος, (1996), 152. Μετά την οπερέτα «Οι Απόχηδες των Αθηνών» (1921) έγινε αγαπητός ο ρόλος του μάγκα στο πρόσωπο του Καρκαλέτσου.

¹⁵ Δαμιανάκος, (1987), 199.

και αντιπροσώπευση από την αρχαία πόλη μέχρι τα ελληνικά κοινά της τουρκοκρατίας, έχει βιωμένη πολιτική παιδεία και ηθική στο θέμα της συλλογικότητας και του κοινοτικού βίου και διασθάνεται τη διάσταση συμφερόντων της κυρίαρχης εξουσίας με τα συμφέροντα των πλατιών κοινωνικών στρωμάτων. Καταλήγουμε, λοιπόν, ότι αυτή η κουλτούρα νομιμοποίησης στη συνείδηση του λαού της παρακοινωνικής συμπεριφοράς δεν αντιμετωπίζεται ως κίνδυνος από το κοινό λαϊκό αίσθημα, γιατί το τελευταίο κατανοεί και δικαιολογεί την αιτιότητά της. Η στάση αυτή και δίνει έρεισμα δικαίου στο λαϊκό αίσθημα αλλά και δεν απειλεί την κυρίαρχη ιδεολογία, γιατί οι ομάδες αυτές επιβιώνουν περιθωριοποιημένες και δεν οργανώνονται σε μία επαναστατική πάλη για να ανατρέψουν την κυρίαρχη εξουσία.

Ο Καραγκιόζης δεν διεκδικεί το χαρακτήρα του ήρωα ή του λεβέντη ούτε αντιτίθεται ευθέως στην φρόνιμη κοινωνία αλλά υποστηρίζει και αναδεικνύει ήρωες με αυτά τα χαρακτηριστικά. Στα έργα με τον Καραγκιόζη πρωταγωνιστή η κουλτούρα υιοθέτησης ενός εναλλακτικού ηθικού κώδικα με στόχο την επιβίωση έχει ως στόχο τη γελοιοποίηση του αξιακού συστήματος της κυρίαρχης τάξης και ιδεολογίας με όχημα την κωμωδία, παρουσιάζοντας σε αυτό το πεδίο ομοιότητες ως προς αυτό με την παράδοση της αριστοφανικής κωμωδίας. Ο Τζούλιο Καΐμης στη μελέτη του *Καραγκιόζης ή η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου Σκιών* αρχίζει την μελέτη του με αναφορά στα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια ως εκδηλώσεις της παράδοσης χιλιετηρίδων που αφορά στην προφορικότητα του άυλου πολιτισμού του ελληνικού λαού, και συνδέει με αυτήν την παράδοση την διαμόρφωση του νέου λαϊκού θεάτρου σκιών του Καραγκιόζη, που κάνει την εμφάνισή του στον ελληνικό χώρο κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, υποστηρίζοντας ότι το θέατρο συνεχίζει την λυρική παράδοση του ελληνικού κόσμου από την αρχαιότητα μέχρι την νεότερη Ελλάδα, με δεδομένες τις επιδράσεις που δέχτηκε από άλλους κόσμους με διαφορετικά ήθη¹⁶. Σωστά θεωρεί αυτές τις επιδράσεις εξωτερικές και επισημαίνει ότι το αξιακό σύστημα και η πνευματικότητα του ελληνικού κόσμου παραμένει ανθεκτική στις ποικίλες επιδράσεις και εκφράζεται στις μορφές της λαϊκής του έκφρασης, όπως στο δημοτικό τραγούδι και το θεάτρο σκιών.

¹⁶ Καΐμης Τζ., ((1935)1990), σσ. 19-22, 143-148.

Στην ιδιαίτερη κατηγορία του ηρωικού θεάτρου σκιών, όπως *Ο Κατσαντώνης*, το κωμικό στοιχείο διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο, ενώ πρωτεύον στοιχείο αποτελεί η εξύμνηση του πατριωτισμού και των ιδεωδών του ελληνισμού. Στις επιρροές που έχει δεχτεί αυτό το έργο¹⁷ θα προσθέταμε δύο στοιχεία που θα μπορούσαν να προσιδιάζουν στα υψηλά ήθη της αρχαίας τραγωδίας. Πρώτον, ο κλέφτης ήρωας αγωνίζεται για την επιβίωση τη δική του, των παλικαριών του και των συνανθρώπων του, δρώντας στο πλαίσιο δύο δικαιοκλών προτύπων και συγκρουόμενος με μια πραγματικότητα που οδηγεί στο θάνατό του. Δεύτερον, ο μαρτυρικός του θάνατος οδηγεί στην « αποθέωση » του, στην αγιοποίηση του ως ήρωα. Τέλος, στα έργα με ηρωικό περιεχόμενο караγκιοζοπαίχτης εξιδανικεύει τον κλέφτη πατριώτη αγωνιστή που παλεύει για την ελευθερία και τα δίκαια της κοινωνίας και τον εξυψώνει στην περιοχή των υψηλών ηθών και ιδεωδών.

Μέρος II: Ο ήρωας Κατσαντώνης στη δημοτική ποίηση και στο θέατρο σκιών: αποκλίσεις και συγκλίσεις.

Σύμφωνα με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού¹⁸, ο κλέφτης Κατσαντώνης κατάγεται από τα Άγραφα και ήδη το 1802 έχει σμίξει με τον αρχικλέφτη Δίπλα ο οποίος σύντομα του παραδίδει την αρχηγία. Ο κλέφτης Κατσαντώνης εξαπλώνει τη δράση του αλλά το 1808 αρρωσταίνει, προδίδεται, συλλαμβάνεται και θανατώνεται από τον Αλή των Ιωαννίνων με φρικτά βασανιστήρια. Με το πέρασμα του χρόνου η φήμη του μεγαλώνει και στο προσωπό του συγκεντρώνονται τα κατορθώματα όλων των κλεφτών. Στην εξάπλωση της φήμης του συμβάλλει και το θέατρο σκιών, όπου η δράση και ο θάνατος του ήρωα δραματοποιούνται και παρουσιάζονται σε δύο παραστάσεις.

Στο έργο του Αντώνη Μόλλα *ο Κατσαντώνης*, υμνείται «το μεγαλείον της κλεφτουριάς». Θα εξετάσουμε παρακάτω ότι η μορφή του ήρωα Κατσαντώνη στο θέατρο σκιών παρουσιάζεται πιο διευρυμένη με επιπλέον στοιχεία από αυτά που συναντάμε στην κλέφτικη δημοτική παράδοση, εντούτοις υπάρχει και ένας σημαντικός αριθμός στοιχείων στα οποία

¹⁷ Ο Βάλτερ Πούχνερ (2001) αναδεικνύει τα μυθιστορηματικά στοιχεία αυτού του έργου, που το διαφοροποιούν από τις μη ηρωικές παραστάσεις του Καραγκιόζη. Για την ανάλυση επιμέρους δραματολογικών στοιχείων και της γλώσσας του σύνθετου αυτού έργου, βλ. σσ.383-386.

¹⁸ Πολίτης, Α., *Κλέφτικα το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, εκδόσεις ΕΣΤΙΑ, 2001. Εισαγωγικές πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση του ήρωα Κατσαντώνη και δημοτικά τραγούδια.

συγκλίνει η δημοτική παράδοση με το θέατρο σκιών. Πιο συγκεκριμένα στοιχεία σύγκλισης παρουσιάζονται ως προς τα χαρακτηριστικά των ομάδων των κλεφτών, όπως η ιδέα της μάζωξης των κλεφτών¹⁹, η ισχυρή μορφή του καπετάνιου και των παλικαριών του²⁰, η συνεργασία των κλεφτών με τους αρματωλούς²¹. Επίσης, κυριαρχεί η αναγνώριση της ηρωικής και λεβέντικης δικαιοσύνης στα πλαίσια της νόμιμης κοινωνικής και πολιτικής νομιμότητας²². Επιπλέον, στο κλέφτικο δημοτικό τραγούδι και στο ηρωικό θέατρο σκιών η πραγματική στέρηση που υφίσταται η κοινωνία δεν μεταβάλλεται σε ατομικό ή συλλογικό αίτημα κατάληψης της εξουσίας²³, οι κλέφτες δεν αρνούνται συνολικά την φρόνιμη διανεμητική αρχή αλλά αξιώνουν μια δικαιότερη κατανομή των διαθέσιμων κοινωνικοπολιτικών προσόδων και βαρών, και με την δράση τους επιχειρούν μια τέτοια αναδιανομή²⁴. Οι παρακοινωνίες των κλεφτών στο δημοτικό τραγούδι και στο ηρωικό θέατρο σκιών εμφανίζουν μια δομική, ιδεολογική και ηθική αυτονομία απέναντι στη φρόνιμη κοινωνία. Επίσης, υπάρχουν σημεία σύγκλισης ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζονται από την κοινωνία και αυτά εστιάζονται στην συμπάθεια ανάμεσα στον φρόνιμο χωρικό και τους παρακοινωνικούς που θεμελιώνεται στην αποδοχή του λεβέντικου δικαίου δίπλα στη φρόνιμη ηθική αλλά και στην ύπαρξη του κοινού εχθρού²⁵. Επίσης,

¹⁹ Κοντογιώργης, (1979),158-160. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη πρώτη, σκηνή Ε' σύναξη του Κατσαντώνη με τα παλικάρια του.

²⁰ Κοντογιώργης, (1979),157. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, βλ.πράξη πρώτη, σκηνή Α', Β' και αλλού.

²¹ Κοντογιώργης, (1979),145-146. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη πρώτη, σκηνή ΙΒ': ο αρματωλός Μάνθος Οικονόμου βοηθάει τον κλέφτη Κατσαντώνη.

²² Κοντογιώργης, (1979), 128. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη έβδομη, σκηνή ΙΗ': ο Αλής αναρωτιέται που όλοι του ζητούν να δώσει χάρη στον Κατσαντώνη: «Ακούς όλοι οι μπέηδες και αι χανούμισες να ζητάνε χάρη για τον γκιουνάνη τον Κατσαντώνη... ως και η γυναίκα του Βελιγκέκα να μου ζητάει χάρη για το Κατσαντώνη. Εκείνος να σκοτώνει τον άντρα της και εκείνη να μου λέει να το χαρίζω το ζωή...».

²³ Κοντογιώργης, (1979), 112-113. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη πρώτη, σκηνή ΙΔ': η Βασιλική προτείνει στον Αλή να φτιάξει τις σχέσεις του μαζί με τον Κατσαντώνη και εκείνος της λέει ότι ήδη του είχε προτείνει να τον κάνει δερβέναγα. Δεν εκφράζεται κάποια στόχευση του κλέφτη ήρωα να καταλάβει την εξουσία του Αλή, αντίθετα στο μυαλό του Αλή και άλλων κυριαρχούσε η ιδέα της προσχώρησης του κλέφτη ήρωα στην εξουσία του Αλή.

²⁴ Κοντογιώργης, (1979), 103-4. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη τέταρτη, σκηνή Α': γίνονται παρεμβάσεις του κλέφτη ήρωα για ελάφρυνση από το χαράτσι.

²⁵ Κοντογιώργης, (1979), 134-135. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, πράξη δεύτερη, σκηνή ΚΘ: ο κλέφτης ήρωας είναι τόσο αγαπητός, ώστε να παίρνουν όρκο στο όνομά του. Πράξη

η κοινωνία κατανοεί ότι ο κλέφτης αναγκάζεται να προσφύγει στη ληστική ζωή για να πορισθεί τα αναγκαία για την επιβίωσή του, δηλαδή «υποχρεώνεται» στην παρανομία, γι αυτό και τον υποστηρίζει²⁶. Στο κλέφτικο δημοτικό τραγούδι και στο θέατρο σκιών σχολιάζεται υπόρρητα το φαινόμενο της δράσης των κλεφτών και της νομιμοποίησης της με την έννοια ότι ο χωρικός κλεφτοποιείται λόγω της στέρησης και της αυθαιρεσίας από τον δυνάστη του. Συμπεραίνουμε, λοιπόν ότι τόσο ως προς τον τρόπο που είναι οργανωμένες οι κοινωνίες των κλεφτών όσο και ως προς τις οικονομικές και πολιτικοκοινωνικές παραμέτρους που οδηγούν τους κλέφτες στην παρακοινωνική συμπεριφορά υπάρχουν σημαντικά στοιχεία σύγκλισης στις δύο μορφές λαϊκής έκφρασης που μορφοποιούν και αναπαράγουν με αυτόν τον τρόπο την «ιστορική αλήθεια» για την παρακοινωνική συμπεριφορά στην λαϊκή συνείδηση.

Εντούτοις στο ηρωικό θέατρο σκιών υπάρχουν και πολύ σημαντικές αποκλίσεις από τη δημοτική παράδοση σχετικά με τη δράση των κλεφτών και παρατηρούμε ότι ο κλέφτης ήρωας στο θέατρο του Καραγκιόζη παρουσιάζεται απολύτως εξαγνισμένος²⁷ από ανθρώπινα ελλοττώματα και αδυναμίες, χωρίς να διακατέχεται ούτε από σκληρότητα ούτε από μίσος αλλά αντίθετα διακρίνεται από ηθικό μεγαλείο και ψυχική ευγένεια, που με το μαρτυρικό του θάνατο οδηγεί και στην αγιοποίησή του, ώστε η ελεύθερη ψυχή να μην θανατώνεται αλλά να ευφραίνεται για τα τίμια έργα της²⁸. Ακόμα και η ίδια η δραστηριότητά του κλέφτη ήρωα παρουσιάζεται ως μία αμιγώς πατριωτική πράξη που δεν συνδυάζει προσωπικό συμφέρον ή και ιδιοτελή κίνητρα. Ο ήρωας, λοιπόν, ενώ διατηρεί κάποια χαρακτηριστικά από το κλέφτικο τραγούδι, όπως μεταξύ άλλων την δύναμή του και τα κατορθώματα του να πολεμάει πάντα ανίκητος πολυπληθέστερους αντιπάλους, χάνει τα ιδιαίτερα ατομικά του χαρακτηριστικά

τέταρτη, σκηνή ΙΔ': οι χωριάτες τον σέβονται, τον προσκυνούν.

²⁶ Κοντογιώργης, (1979), 135-137. Στο έργο *Ο Κατσαντώνης*, Πράξη δεύτερη, σκηνή ΣΤ': ο Βάγιας λέει στον Αλή για τον Κατσαντώνη ότι «τον αγαπάν όλου».

²⁷ Πολίτης Α. (2001), *Κλέφτικα*, σσ. 60-63: η φήμη του Κατσαντώνη κεντρίστηκε και απο το θέατρο του καραγκιόζη στο ρεπερτόριο του οποίου προστέθηκε ο κλέφτης ήρωας. Την αύξηση της φήμης ακολουθεί και ο εξαγνισμός του ήρωα, όπου ο Κατσαντώνης παρουσιάζεται τίμιος και αγνός αντίθετα προς τους αντιπάλους του και την ίδια του τη φύση, όπως σχολιάζει ο Αλέξης Πολίτης, αφού ήταν ληστής σκληρότατος και εκδικητικός και τα παλικάρια του τον θαύμαζαν για τη δύναμή του. Η δραματολογία του Καραγκιόζη τον κατέστησε έναν είδωλο ευγενικό και αλτροιστικό και ο συγγραφέας αναρωτιέται ποια ανάγκη γέννησε αυτόν τον εξαγνισμό, τον οποίο χαρακτηρίζει « ψευτισμένη ποιότητα».

²⁸ Κώστας Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1952, σσ.44-45.

και καταλήγει να ενσαρκώνει μόνο υψηλές αξίες που εκκινούν από την ανθρωποκεντρική παράδοση του ελληνικού κόσμου και τις χριστιανικές αξίες. Επίσης, ο καραγκιοζοπαίχτης παραλλάσσει την δημοτική παράδοση ως προς τον ρόλο της εκκλησίας που θέλει τον Κατσαντώνη να προδίδεται από τον ηγούμενο του μοναστηριού²⁹, αφού στο θεατρικό έργο ο ηγούμενος παρουσιάζεται προστάτης και σύμμαχος του ήρωα που ταυτίζεται πλήρως μαζί του³⁰, ενώ η προδοσία αποδίδεται σε έναν ελαφρά νοημοσύνης ξεγελασμένο καλόγηρο, τον Καρδερίνη, ο οποίος θα τιμωρηθεί από τον Κέντρο/Καραγκιόζη με θάνατο.

Η παράσταση του ήρωα Κατσαντώνη αντλεί διαχρονικές αξίες από την παράδοση της ελληνικής πόλης, όπως ο πατριωτισμός, η αγάπη για τον άνθρωπο, ο σεβασμός και η ταφή των νεκρών, η ιερότητα της ζωής του αγγελιαφόρου, η αναπαραγωγή της διάκρισης Ελλήνων και βαρβάρων ως προς τα ήθη³¹, η αξία του ιερού όρκου, η ισότητα και η ισονομία. Παράλληλα συνδυάζει και τις αξίες της χριστιανικής ηθικής και συγκεκριμένα του άμεμπτου ηθικού βίου, αποκλείοντας γυναίκες επιλήψιμης ηθικής από το ρεπερτόριό του³². Η πλήρης εξιδανίκευση του Κατσαντώνη στο θέατρο σκιών, προκύπτει από τα παρακάτω στοιχεία. Ο ήρωας δίνει διαταγή στα παλικάρια του να περιποιηθούν τις πληγές των αιχμαλώτων εχθρών του και στη συνέχεια τους χαρίζει την ζωή³³. Διαφοροποιείται από τους ληστές οι οποίοι σε αντίθεση με αυτόν παρουσιάζονται ως κακούργοι που παραφυλούν νοικοκύρηδες χωρικούς στους οποίους επιτίθενται³⁴. Του αφαιρείται πλήρως η ιδιότητα του άρπαγα, αφού οι μπέηδες εμφανίζονται να αγαπούν τον Κατσαντώνη και να του δίνουν παράδες οικειοθελώς, χωρίς ο ίδιος να τους ζητάει³⁵. Διαμεσολαβεί και ενεργεί στο πολιτικό πεδίο εκ μέρους των χωριανών, προκειμένου να καταβάλουν

²⁹ Πολίτης, Αλέξης (2001), *Κλέφτικα*, σελ. 65, «Του Κατσαντώνη»:

...φουχτιά να βάλη στ' Άγραφα στου μέγα μοναστήρι
για να καή κι ηγούμενους με' όλους τους καλούϊρους
που παν κι μι προδώσανε στους σκύλου Αρβανίτες...

³⁰ Πράξη έβδομη, σκηνή Θ': «..η ζωή του είναι η ζωή μας».

³¹ Πράξη πρώτη, σκηνή Δ': « Μόνο οι βάρβαροι κάνουν τέτοιες ατιμίες!»

³² Επισημαίνεται ότι και στην ηθική του κλέφτικου δημοτικού τραγουδιού και του καραγκιόζη λείπουν οι γυναίκες επιλήψιμης ηθικής, ενώ τέτοιοι τύποι γυναικών ευδοκμούν σε άλλα είδη θεατρικής διασκέδασης, αποτελώντας αυτό ένα ακόμα στοιχείο που δείχνει την ιδεολογική σύνδεση του κλέφτικου τραγουδιού με το θέατρο σκιών.

³³ Πράξη δεύτερη, σκηνή ΚΑ'.

³⁴ Πράξη δεύτερη, σκηνή ΚΓ' και ΚΔ'.

³⁵ Πράξη έκτη, σκηνή Η'.

αργότερα το χαράτσι στο πασά και μάλιστα επιβάλλει στον Αλή πασά να μην ξαναζητήσει χαράτσι από το χωριό Κόρθι με την απειλή της πρόκλησης καταστροφών³⁶. Παρουσιάζεται να «δικάζει» με επιείκεια και ευθυκρισία προστατεύοντας τα χριστιανικά ήθη³⁷. Δείχνει σεβασμό στους γέροντες ακόμα κι αν είναι εχθροί του³⁸. Προστατεύει τους χριστιανούς από την κακοποίηση και δείχνει σεβασμό στην αξία της ανθρώπινης ζωής με τον ισχυρισμό ότι δεν επιτρέπεται να σκοτώνεται ο κόσμος χωρίς αιτία, και μάλιστα ο ίδιος δεν παρουσιάζεται να σκοτώνει ποτέ εν ψυχρώ³⁹, ενώ παραμένει τιμωρός της ατιμίας και της ανανδρίας⁴⁰. Παρουσιάζεται ως υπέραμαχος της αξίας της ισότητας και μάλιστα υπερασπίζεται το δίκαιο ανεξαρτήτως θρησκευματος και εθνικότητας, «γιατί αυτός αγαπάει την ισότητα και δεν αφήνει ούτε τους Τούρκους να καταπατούν τα κτήματα των Χριστιανών ούτε Χριστιανούς των Τούρκων⁴¹». Όπως, επίσης, διακατέχεται από βαθιά αίσθηση πολιτικής ελευθερίας την οποία συνδέει με τη φιλοπατρία, θέλοντας ο γιος του «να διδαχθεί την αγάπη της πατρίδας και το μίσος κατά των τυράννων⁴²». Τέλος μιλάει εξ ονόματος των Ελλήνων περηφανευόμενος ότι «οι Έλληνες ποτέ δεν εγονάτισαν να προσκυνήσουν τους Τούρκους και μάλιστα ανθρωπόμορφα θηρία σαν τον Αλή πασά»⁴³, χαρακτηρίζοντας το κράτος των Τούρκων ως «κράτος ανομίας, βίας και αρπαγής»⁴⁴. Όλα αυτά τα ιδεώδη παραπέμπουν στα ιδεολογικά προτάγματα της επανάστασης του Εικοσιένα και στις πολιτικές ιδέες του Ρήγα, του οποίου τον Θούριο τραγουδάει και ο ήρωας στην πρώτη πράξη,

³⁶ Πράξη τετάρτη, σκηνή Α.

³⁷ Πράξη δεύτερη, σκηνή ΛΑ'.

³⁸ Πράξη τετάρτη, σκηνή Ε.

³⁹ Πράξη πέμπτη, σκηνή Ε.

⁴⁰ Πράξη πέμπτη, σκηνή Η.

⁴¹ Πράξη έκτη, σκηνή Η.

⁴² Πράξη έκτη, σκηνή ΙΓ.

⁴³ Η εξουσία του Αλή παρουσιάζεται αυθαίρετη και αναξιόπιστη που πηγάζει από το θυμικό του πασά. Ο Αλή πασάς βγάζει παράνομες διαταγές ενάντια στον νόμο και στο δίκαιο. (Πράξη έκτη, σκηνή Γ). Ο Αλή πασάς δεν παρουσιάζεται ειλικρινής άνθρωπος κατά τον Μάνθο Οικονόμου (Πράξη Δεύτερη σκηνή ΛΒ'). Επίσης, σε αντίθεση με τον Κατσαντώνη ο Αλή πασάς μετέρχεται κάθε μέσου προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του χωρίς ηθικούς φραγμούς, όπως για παράδειγμα να εκβιάσει τον Καταντώνη να του υποταχτεί με μέσο πίεσης την γυναίκα και το μωρό παιδί του, πράξη που χαρακτηρίζεται «κακή» και από τον ίδιο τον Αλή. (Πράξη δεύτερη σκηνή ΙΔ') και «άτιμη» από τον ιερέα του χωριού (Πράξη πέμπτη, σκηνή Γ, Δ). Τέλος, ο Αλής παρουσιάζεται χωρίς ιερό και όσιο: «Εγώ δεν πιστεύω ούτε το προφήτη ούτε το διάολο. (Πράξη έκτη, σκηνή ΣΤ).

⁴⁴ Πράξη τελευταία, σκηνή Κ.

υποδηλώνοντας το ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο της παράστασης⁴⁵. Έτσι, το τρίπτυχο της ανομίας, της βίας και της αρπαγής επιστρέφεται στην εξουσία ως δικό της- όπως αυτή εκφράζεται από τον εκπρόσωπό της, τον Αλή πασά- και όχι των κλεφτών, δικαιολογώντας έτσι στη συνείδηση του λαού την παρακοινωνική συμπεριφορά των κλεφτών και καταγγέλλοντας την δεσποτική και αυθαίρετη εξουσία του κράτους.

Από όλα τα παραπάνω συνάγεται μία διεύρυνση του ρόλου και της προσωπικότητας του ήρωα, η οποία ενσωματώνει τις πολιτισμικές αξίες του ελληνικού κόσμου που υπερασπίζονται το δίκαιο, την πολιτική και κοινωνική ελευθερία του ατόμου. Στο έργο ο ήρωας *Κατσαντώνης* του γραπτού Καραγκιόζη: 1. η ένταση της παράνομης πράξης αυτής καθ'εαυτής του κλέφτη ήρωα αμβλύνεται και ο ήρωας εμφανίζεται πιο αλληλέγγυος προς τους συνανθρώπους του, να αγωνίζεται για να στηρίξει με τη δράση του ένα μέρος της κοινωνίας να βιοποριστεί, 2. το ηρωικό και λεβέντικο πρότυπο βασίζεται στην ευψυχία και στην οπλική δύναμη του ήρωα αλλά σε αυτήν προστίθεται ο εξαγνισμός και στο τέλος η αγιοποίηση του ήρωα, αφού ο ήρωας «καθαρίζεται από ελλαττώματα και αδυναμίες» και παρουσιάζεται τέλειος ηθικά, ώστε να εξαρθεί στον απόλυτο βαθμό το λαϊκό πατριωτικό πρότυπο, 3. το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι περιορίζεται περισσότερο στο γεγονός της στέρησης παρά στον εντοπισμό των παραγωγικών του αιτιών⁴⁶, ενώ στο θέατρο σκιών περιγράφονται αναλυτικότερα οι οικονομικές και πολιτικοκοινωνικές παράμετροι της στέρησης και προωθούνται πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα για ελευθερία, ισονομία και δικαιοσύνη.

Καταλήγουμε, λοιπόν, ότι, ενώ το δημοτικό τραγούδι και το ηρωικό θέατρο σκιών συγκλίνουν τόσο ως προς τη διττή δικαϊκή πραγματικότητα που περιγράφουν όσο και στα χαρακτηριστικά οργάνωσης της κλέφτικης ζωής, στο ηρωικό θέατρο σκιών υπάρχουν και στοιχεία απόκλισης από το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι, που αφορούν τόσο στην πλήρη εξιδανίκευση και αγιοποίηση του κλέφτη ήρωα όσο και στην ενσωμάτωση στην προσωπικότητα του ήρωα των διαχρονικών αξιών του ελληνικού κόσμου, όπως αυτές περιγράφηκαν παραπάνω, με αποτέλεσμα να καθιστούν το ηρωικό θέατρο σκιών ένα πολιτιστικό προϊόν που ως προς το ιδεολογικό του περιεχόμενο συνδυάζει συνολικότερα την παράδοση των δημοτικών τραγουδιών με τις πολιτισμικές αξίες του ελληνικού κόσμου και τα πολιτικά του προτάγματα.

⁴⁵ Σκηνή Ε'.

⁴⁶ Κοντογιώργης, (1979), 112.

Μέρος III: Ο υπόρρητος πολιτικός λόγος του θεάτρου σκιών

Ενσαρκώνοντας την λαϊκή συνείδηση, το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη διαδέχεται την παράδοση των κλέφτικων δημοτικών τραγουδιών και ο λαϊκός ήρωας υιοθετεί την δημοτική/ηρωική ηθική με την οποία αντιπαλεύει τη στέρηση και τον κοινωνικό αποκλεισμό που βιώνει. Από τη στιγμή που ο Καραγκιόζης εξαναγκάζεται στην κλεψιά ή στην απατεωνιά και παραβιάζει την φρόνιμη ηθική της εξουσίας, πρέπει να δικαιωθεί σύμφωνα με τις αξίες μιας άλλης ηθικής στην οποία εκφράζεται με ένα βαθύτερο τρόπο η ουσία της δικαιοσύνης. Η ανάγκη της διττής ηθικής οφείλεται στο γεγονός ότι τα συμφέροντα των λαϊκών στρωμάτων δεν υπηρετούνται από την πολιτική εξουσία, με αποτέλεσμα αυτά να αναπτύσσουν τη δική τους δράση και κώδικα ηθικής για να υπηρετηθούν. Το θέατρο του Καραγκιόζη δομείται πάνω σε αυτή τη διττή ηθική: να μεν γενικά αναγνωρίζει τη σοφία της ανώτατης αρχής/του σουλτάνου ως υπηρέτη του δικαίου -όπως θεωρητικά οφείλει να είναι- όμως στην πράξη οι εκπρόσωποι της εξουσίας του συχνά παραβιάζουν το δίκαιο, με αποτέλεσμα ο Καραγκιόζης από τη δεινή θέση στην οποία βρίσκεται, δηλαδή κοινωνικοπολιτικά αποκλεισμένος και χωρίς τα οικονομικά μέσα για επιβίωση, να νομιμοποιείται να υπερβαίνει τη φρόνιμη ηθική της εξουσίας, ώστε να συντηρηθεί ο ίδιος και η οικογένειά του. Η δημοτική ηθική, λοιπόν, νομιμοποιεί και αποκαθιστά στη συνείδηση των ευρέων λαϊκών στρωμάτων τις υπερβάσεις των λαϊκών ανθρώπων στην προσπάθειά τους να επιβιώσουν, δεδομένου ότι η φρόνιμη ηθική, έχουσα ως ηθικό πρότυπο την άρχουσα τάξη, τους καταπιέζει, τους απαξιώνει και τους περιφρονεί.

Αυτήν την αλήθεια αναγνωρίζουν και τα καθωσπρέπει μέλη της κοινωνίας, τα οποία αναζητούν και αυτά ψυχαγωγία στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη⁴⁷. Όπως αποδεικνύουν οι μαρτυρίες της εποχής⁴⁸ η δημοτικότητα του Καραγκιόζη είναι τέτοια το 1932 στη Χαλκίδα που έχει επισκιάσει κατά πολύ τα άλλα είδη ψυχαγωγίας και σε ό,τι αφορά το ακροατήριο σε αυτό συγκαταλέγονται και μέλη της υψηλής κοινωνίας «δικηγόροι, διευθυντές εφημερίδων, έμποροι, μεγαλοεπιχειρηματίες»⁴⁹.

⁴⁷ Για το κοινό του Καραγκιόζη, βλ. το άρθρο του Νίκου Ποταμιάνου «Ο μετασηματισμός του Καραγκιόζη τον 20ό αιώνα» στο *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Ηράκλειο, 2015, σσ.164-168.

⁴⁸ Βλ. μαρτυρίες στη μελέτη του Σπύρου Κοκκίνη, *Αντικαραγκιόζης*.

⁴⁹ Εφημερίδα *Εωσφόρος* Χαλκίδας, φύλλο 154, 3.7.1932, στο βιβλίο του Σ. Κοκκίνη, *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 58-59.

Συντάκτες άρθρων στις τοπικές εφημερίδες με κριτική διάθεση μιλούν για επιδημία Καραγκιόζηδων και καραγκιοζομανία⁵⁰. Ο Νίκος Ποταμιάνος στο άρθρο του «Ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη τον 20ό αιώνα» θεωρεί αυτή τη διεισδυτικότητα του Καραγκιόζη «εξημέρωση» του Καραγκιόζη στο πλαίσιο του εξαστισμού των λαϊκών τάξεων και της διχοτόμησης των μικροαστών επαγγελματιών ανάμεσα στην προσκόλληση στις λαϊκές πολιτισμικές μορφές και στις συμπεριφορές που εισάγει η αστική τάξη, με αποτέλεσμα μια διαδικασία προσέγγισης της λαϊκής με την αστική κουλτούρα, μιας μετατόπισης ανάμεσα στο αστικό και το λόγιο⁵¹. Την μικροαστικοποίηση του Καραγκιόζη με την έννοια της τάσης προς την ευπρέπεια⁵² σχολιάζει και ο Ηλίας Πετρόπουλος επισημαίνοντας ότι το θέατρο του Μόλλα προσαρμόζεται σε ορισμένες κοινωνικές νόρμες, μετατρέπόμενο σε θέαμα για όλη την οικογένεια⁵³. Ενώ οι παραπάνω επισημάνσεις αναδεικνύουν την εξέλιξη και τους μετασχηματισμούς του θεάτρου σκιών, ο όρος «μικροαστικοποίηση» του Καραγκιόζη δεν είναι είναι τόσο εύστοχος στο να περιγράψει το φαινόμενο της διεύρυνσης του κοινού του θεάτρου σκιών, γιατί ο Καραγκιόζης υπερβαίνει τα γούστα της μικροαστικής τάξης και αποτελεί θέαμα που έχει απήχηση σε όλο το φάσμα της κοινωνίας⁵⁴. Το αξιακό σύστημα του θεάτρου σκιών, ακόμα και στην «εξημερωμένη» μορφή του, υπερβαίνει τον συντηρητισμό της μικροαστικής τάξης και εκφράζει κάτι πιο πηγαίο και επαναστατικό. Παρόλο που αναμφίβολα οι παραστάσεις λογοκρίνονται, η ουσία της σάτιρας παραμένει και εστιάζεται σε μια βαθύτερη αλήθεια που εκφράζει ο πολιτικός- με την ευρεία έννοια- λόγος του Καραγκιόζη, μια αλήθεια που είναι γνωστή σε όλη την κοινωνία, από τους λούμπεν μέχρι την υψηλή κοινωνία, και αυτή είναι η αναντιστοιχία των συμφερόντων του λαού με την πολιτική τάξη, μια αναντιστοιχία που νομιμοποιεί την ανατρεπτική λειτουργία μιας δημοτικής ηθικής που υπόρρητα αμφισβητεί την φρόνιμη ηθική της κοινωνίας. Η παράσταση του Καραγκιόζη είναι στη βαθύτερη φύση της μία λαϊκή σύναξη που καλείται στη διάρκεια του θεατρικού δρώμενου να επιβεβαιώσει τις αξίες της, να υπερασπιστεί

⁵⁰ Εφημερίδα *Νέος Αριστοφάνης* Χαλκίδας, φύλλο 9, 11.7.1932, στο βιβλίο του Σ. Κοκκίνη, *Αντικαραγκιόζης*, σσ.58-59.

⁵¹ Ποταμιάνος, (2015), 152-153.

⁵² Ποταμιάνος, (2015), 163-170.

⁵³ Πετρόπουλος, (2013), 109.

⁵⁴ Στην ταινία του Παντελή Βούλγαρη, *Ελευθέριος Βενιζέλος*, παρουσιάζεται ο Καραγκιόζης και ως θέαμα ψυχαγωγίας στο ίδιο το παλάτι.

τις επιλογές της και να αναλογιστεί τα προβλήματά της με όχημα την ψυχαγωγία. Στη διάρκεια του θεατρικού δρώμενου ο Καραγκιόζης είναι συγχρόνως και «άτομο-ήρωας» αλλά και «κοινωνία-χορός» απηχώντας τη γενική σοφία του λαού, που καυτηριάζει στο άσπρο πανί με την αναμένη λάμπα και τις αφαιρετικές φιγούρες των σκιών μια αναντίστοιχη προς τα συμφέροντα των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα.

Συμπέρασμα

Από την συγκριτική αυτή εξέταση των δύο μορφών λαϊκής έκφρασης που εκδηλώνονται σε διαφορετικό ιστορικό χρόνο- την ύστερη τουρκοκρατία για το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα για το ηρωικό θέατρο σκιών - συνάγουμε ότι η εξέλιξη της κουλτούρας της νομιμοποίησης της παρακοινωνικής συμπεριφοράς στη λαϊκή συνείδηση όχι μόνο δεν αντιμετωπίζεται από το κοινό λαϊκό αίσθημα ως κίνδυνος, αλλά αντίθετα εκφράζει και ένα κώδικα λεβέντικου ηρωικού δικαίου τον οποίο ενστερνίζεται η λαϊκή έκφραση και αποδέχεται να συνυπάρχει δίπλα στην φρόνιμη ηθική της κυρίαρχης εξουσίας. Οι δύο μορφές προφορικού πολιτισμού, το κλέφτικο τραγούδι και το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη, δημιουργούνται και εξελίσσονται στη βάση μιας έντονης συλλογικότητας και ενός συλλογικού ήθους που εκφράζει την ανάγκη της δικαιολόγησης της παρακοινωνικής συμπεριφοράς στο μέτρο που οι κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές παραμέτρους τους εξαναγκάζουν να προσφύγουν σε αυτή για να επιβιώσουν. Η στάση αυτή παρόλο που δεν απευθύνει μια ρητή απειλή στην κρατούσα τάξη, υπόρρητα καταγγέλει την ανεπάρκειά της να εξασφαλίσει συνθήκες αξιοπρεπούς επιβίωσης και ευημερίας των πολιτών, και ως τέτοια είναι βαθιά πολιτική. Από αυτή την άποψη θεωρούμε το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη περισσότερο ως ένα εργαλείο «δημοκρατικό»⁵⁵, που μετατρέπει το θεατρικό του κοινό σε «κοινότητα» και διαλέγεται μαζί του για τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές στερήσεις που υφίσταται ο λαός, παρά ως ένα θέαμα μικροαστικό, ένα χαρακτηρισμό που ίσως να συρρικνώνει το υπόβαθρο του αξιακού του φορτίου και των πολιτικο-κοινωνικών παραμέτρων που το προσδιορίζουν. Το νεοσύστατο νεοελληνικό κράτος που έχει τοποθετήσει τον λαό -τον *δήμο* ως θεσμό- να βρίσκεται

⁵⁵ Ο χαρακτηρισμός «δημοκρατικότητα» ανήκει στον Γιάννη Κιουρτσάκη στη μελέτη του *Προφορική Παράδοση και Ομαδική Δημιουργία*, σσ.66-71.

έξω από την άσκηση της πολιτικής, οδηγεί το λαϊκό θέατρο σκιών στην ανάπτυξη μιας λεβέντικης δημοτικής ηθικής που να μεν συνυπάρχει με την φρόνιμη ηθική της εξουσίας, αλλά μέσω αυτής της δημοτικής ηθικής εκφράζει τον τρόπο που σκέφτεται και αμύνεται απέναντί της. Και αυτό ίσως να διατηρεί και τον Καραγκιόζη διαχρονικά επίκαιρο, όσο η λαός δεν μπορεί να ταυτιστεί με το κράτος του, ενώ η ανάγκη του να συμμετέχει στην άσκηση της πολιτικής είναι μια παράδοση βαθιά ριζωμένη στα ανθρωποκεντρικά κοινά του ελληνικού κόσμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ. «Τουρκικός και ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη Ανάγνωση», στον τόμο *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο*, εκδόσεις ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 1952.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., (επιμέλεια) *Ο Καραγκιόζης*, τόμος Γ, εκδόσεις ΕΣΤΙΑ, 1996.
- ΚΑΙΜΗΣ, ΤΖ., *Καραγκιόζης ή η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, (1935) 1990.
- ΚΑΣΣΗΣ Κ., *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1930-1980 Λαϊκά φυλλάδια Ο γραφτός Καραγκιόζης*, εκδόσεις Ιχώρ, 1985.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική Παράδοση και Ομαδική Δημιουργία*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1983.
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, Σ., *Αντικαραγκιόζης*, Αθήνα, εκδόσεις Φιλιππότη, 1985.
- ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΣ, Γ., *Η Ελλαδική Λαϊκή Ιδεολογία*, Αθήνα, εκδόσεις Νέα Σύνορα, 1979.
- , *Κοινωνική Δυναμική και Πολιτική Αυτοδιοίκηση, Οι Ελληνικές Κοινότητες της Τουρκοκρατίας*, Αθήνα, εκδόσεις Νέα Σύνορα, 1982.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1952.
- ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΗ-ΜΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ, Κ. «Πολιτική Ανάγκη: Ο Καραγκιόζης» στον τόμο *Παραδοσιακές Εκδηλώσεις του Λαού μας*, Μερους Δ', Αθήνα, Πιτσίλος, 1992, σσ. 240-249.
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι.Τ., «Η Τουρκοκρατία και το Εικοσιένα στο ρεπερτόριο του Θεατρου Σκιων», *Παρνασσός*, τομ. Γ', αριθμ. 2, Αθήνα, 1968, σσ. 241-245.

- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Α., *Κλέφτικα το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, εκδόσεις ΕΣΤΙΑ, 2001.
- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ, Ν., «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα», στον τόμο *Για Μια Επιστημονική Προσέγγιση του Καραγκιόζη*, από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνη Μόλλα» στον τόμο *Ο Μίτος της Αριάδνης*, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 2001.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα άλλα είδη θεάτρου την περίοδο του Μεσοπολέμου», στον τόμο *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, σσ.1001-1008.

Η ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη ως έμμεση πηγή έμπνευσης ηρωικών έργων του Θεάτρου Σκιών

Παναγιώτης Μαζαράκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα μελέτη εξετάζεται η επίδραση των έργων του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1824-1879) στην λαϊκή λογοτεχνία του Μεσοπολέμου και μέσω αυτής, στην δημιουργία ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών. Τα συγκεκριμένα έργα του Βαλαωρίτη αφορούν στους ποιητικούς ήρωες Αστροπόγιαννος και Λαμπέτης, Αμπελογιάννης ή Μπελογιάννης, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος ο Ε΄. Η μεγάλη κυκλοφορία των λαϊκών μυθιστορημάτων, της λαϊκής εικονογραφίας κ.τ.λ. επέδρασε στους καλλιτέχνες караγκιοζοπαίχτες, που σε αυτά βρήκαν υλικό να συνθέσουν τις ηρωικές τους παραστάσεις. Οι καλλιτέχνες αυτοί είναι: ο Παναγιώτης Μιχόπουλος (1915-1985), ο Ντίνος Μουρελάτος (1896-1982), ο Βασίλειος Ανδρικόπουλος ή Βασίλαρος (1899-1979), ο Απόστολος Καραστεργιόπουλος ή Τόλιας (1896-1976) και τέλος ο Γιάννης Μουρελάτος ή Γιάνναρος (1931-2012).

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Βαλαωρίτης, μεσοπολεμική λαϊκή λογοτεχνία, παραστάσεις Θεάτρου Σκιών

ABSTRACT

The present study examines the influence of Aristotelis Valaoritis's works (1824-1879) in the popular literature of the Interwar period, and, through it, in the creation of the heroic Greek shadow theater performances. These specific works by Valaoritis concern the poetic heroes Astrapogiannos and Lampetis, Ampelogiannis or Belogiannis, Patriarch of Constantinople Gregory V. The high circulation of popular novels, popular iconography etc. impacted on the karagkiozopektes, who found there material to compose their heroic performances. Such artists are: Panagiotis Michopoulos (1915-1985), Ntinou Mourelatos (1896-1982), Vasileios Andrikopoulos or Vasilaros (1899-1979), Apostolos Karastergiopoulos or Tolia (1896-1976), and finally Giannis Mourelatos or Giannaros (1931-2012).

Key Words: Valaoritis' popular literature of the Interwar period, presentation Shadow Theatre

[...]. 'Επέρασε ὁ Λαμπέτης
καὶ δείχνει τ' Ἀστραπόγιαννου τὴν κάρρα ματωμένη
στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ τὴν πιστὴ. 'Εκεῖ κι' ὁ Ἄμπελογιάννης
μὲ τρεῖς θηλιές ποῦ ἐσφίγγανε τὸν ἄγριο λαϊμό του¹.
[...]

Πῶς μᾶς θωρεῖς ἀκίνητος;... Ποῦ τρέχει ὁ λογισμὸς σου,
τὰ φτερωτὰ σου τὰ ὄνειρα;... Γιατί στὸ μέτωπό σου
νὰ μὴ φυτρώνουν, Γέροντα, τόσες χρυσὲς ἀχτίδες
ὄσες μᾶς δίν' ἡ ὄψη σου παρηγοριὲς κ' ἐλπίδες;...
γιατί στὰ οὐράνια χεῖλη σου νὰ μὴ γλυκοχαράζει
Πατέρα ἓνα χαμόγελο;... Γιατί νὰ μὴ σπαράζει
μέσα στὰ στήθη σου ἡ καρδιά, καὶ πῶς στὸ βλέφαρό σου
οὔτ' ἓνα δάκρυ ἐπρόβαλε, οὔτ' ἔλαμψε τὸ φῶς σου;...

'Ολόγυρά σου τὰ βουνὰ κ' οἱ λόγγοι στολισμένοι
τὸ λυτρωτὴ τοὺς χαιρετοῦν... 'Η θάλασσ' ἀγριωμένη
ἀπὸ μακρὰ σ' ἐγνώρισε καὶ μ' ἀφρισμένο στόμα
φιλεῖ, πατέρα μου γλυκέ, τὸ ἐλεύθερο τὸ χῶμα
[...]

Εἶχε προβάλει ἀπὸ μακρὰ πουλὶ κυνηγημένο
σὰ σύγγεφο μὲ τὸ βορειὰ καὶ μαυροφορεμένο,
σκοτίδιασε τὸν οὐρανὸ μὲ τὰ πλατιὰ φτερά του,
καὶ μὲ φωνὴ ποῦ ξέσχιζε σκληρὰ τὰ σωθικά του
ἐρέκαξε κ' ἐβρόντησε: «Χτυπᾶτε, πολεμάρχοι!...
Ἄπ' ἄκρη σ' ἄκρη ὁ χαλασμός... Κρεμοῦν τὸν Πατριάρχη!»²

[...]

Τὰ δύο παραπάνω ποιητικὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ἀριστοτέλη Βαλαωρί-
τη, ἀναφέρονται το μεν πρῶτο στο ἀγνωστο, ἐν πολλοίς, μαρτυρολόγιο
τριῶν αρματολῶν καὶ τῶν κλεφτῶν (Λαμπέτης, Ἀστραπόγιαννος, Ἀμπε-
λογιάννης), ποῦ ἐδράσαν πρὶν τὸ 1821, τὸ δε δεῦτερο στὸν εθνομάρτυρα
Γρηγόριο τὸν Ε', Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως.

¹ (Βαλαωρίτης 1867, 142).

² (Σαββίδης, Τσαντσάνογλου 1982, 186,188). Βλ. καὶ υποσημείωση 19.

Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, ο αρματολός της λύρας (1824 – 1879)

Ο ποιητής γεννήθηκε στη Λευκάδα (1824), αλλά η οικογένειά του καταγόταν από το χωριό Βαλαώρα των Ευρυτανικών Αγράφων, ενώ πρόγονοί του ήσαν οι αρματολοί Χρήστος και Μόσχος Βαλαώρας. Κατά την επανάσταση των Ελλήνων του 1684, που συνέβη με την έναρξη του 6^{ου} τουρκοβενετικού πολέμου (1684-1699), εξεγέρθηκαν και οι αρματολοί των Αγράφων³, μεταξύ των οποίων και οι Βαλαωρίτες, Χρήστος και ο γιος του Μόσχος, που έδρασαν μαζί με τους κυριώτερους αρχηγούς του κινήματος, όπως διέσωσε και δημοτικό τραγούδι⁴:

Σάν τὶ μεγάλη καταχνιά 'ς τὴ Σίβιστα 'ς τὴ ράχη.
Ὁ Βλαχαγγέλης πολεμᾷ κί' ὁ Χρήστος Βαλαώρας
Δὲν εἶναι μιὰ δὲν εἶναι δυό, δὲν εἶναι τρεῖς ἢ δέκα
Μόν' εἶν' χιλιάδες δεκατρεῖς, χιλιάδες δεκαπέντε.
Τζαφέρμπεης ἐχούγιαξε κί' ὁ Ἄγγέλης πηλογιέται...

Με τη λήξη του πολέμου ο Μόσχος Βαλαωρίτης εγκαταστάθηκε στη βενετοκρατούμενη Λευκάδα, όπου του παρεχωρήθηκαν κτήματα από τη βενετική κυβέρνηση που το 1702 ενέκρινε και την εγγραφή του στην Χρυσή Βίβλο. Δισέγγονος του Μόσχου ήταν ο πατέρας του ποιητή, Ιωάννης, που κατείχε εξαιρετική θέση μεταξύ των λευκαδίων αριστοκρατών. Φορτισμένος με την αρματολική παράδοση της οικογένειας, ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, αισθάνθηκε από μικρός έλξη προς το δημοτικό τραγούδι και τα κατορθώματα των ηρώων της προεπαναστατικής και Επαναστατικής Ελλάδας. Άλλωστε η Λευκάδα ήταν το συνηθισμένο καταφύγιο των ξεσηκωμένων της Ρούμελης και παιδί ακόμα ο Βαλαωρίτης θα άκουγε από το στόμα τους τραγούδια που υμνούσαν τους ηρωικούς άθλους του Κατσαντώνη, του Βλαχάβα, του Διάκου που αργότερα ενέπνευσαν τα ποιήματά του⁵. Η πρώτη του ποιητική συλλογή είναι τα «Στιχουργήματα» (1847), ακολουθούν τα «Μνημόσυνα» (1857), «Κυρά Φροσύνη» (1859), ο «Διάκος, ο «Αστραπόγιαννος» (1867). Το 1872 προσεκλήθη από το Πανεπιστήμιο Αθηνών για να απαγγείλει ποίημα στα αποκαλυπτήρια του αγάλματος του Γρηγορίου Ε', γεγονός που ενθουσίασε το αθηναϊκό κοινό⁶. Παράλληλα με την ποιητική του δραστηριότητα, ανέπτυξε και ενεργή πολιτική δράση ως βουλευτής. Πέθανε στην Λευκάδα στις 24 Ιουλίου 1879.

³ (Σάθας 1865, 23).

⁴ (Βαλαωρίτης ό.π., 165).

⁵ (Καιροφύλλας, χ.χ. [1939], 11).

⁶ (Δημαράς 1968, 318-323).

Οι ποιητικοί ήρωες του Βαλαωρίτη στη λαϊκή λογοτεχνία (λαϊκά μυθιστορήματα) του Μεσοπολέμου

Αστραπόγιαννος, Λαμπέτης

Ο Αστραπόγιαννος⁷ (το πραγματικό του όνομα ήταν Γιάννης ή Γιάννος Δημητρίου) γεννήθηκε στην Αγία Ευθυμία (Αγιαθυμιά) της Δωρίδας και έδρασε στα μέσα του 18^{ου} αιώνα (περί το 1760) πρώτα ως απλός κλέφτης στον νταϊφά των αδελφών Λάμπρου και Μήτρου Τσεκούρα και του Βλαχαρμάτα Βέργου. Μετά τον σκληρό θάνατο των καπετανέων του, συνέστησε δικό του κλέφτικο σώμα και, επιβληθείς διά των όπλων, αναγνωρίστηκε επισήμως αρματολός της Δωρίδας⁸. Η νίκη του επί του δερβέναγα των Σαλώνων Μίρτζα έξω από το Γαλαξειδί έγινε τραγούδι κλέφτικο.



Το σπίτι του κλεφταρματολού Αστραπόγιαννου (Γιάννη Δημητρίου)

Σε κατοπινή συμπλοκή του με τους Τούρκους, τραυματίστηκε θανάσιμα και προκειμένου ν' αποφύγει την προσβολή του επικείμενου νεκρού του, ζήτησε από το πρωτοπαλλήκαρό του Λαμπέτη, «να άποκόψη τήν κεφαλήν και άπαλλάξη αύτην άπό τών ύβρεων τών πολεμίων». Ο Λαμπέτης διέφυγε με δυσκολία και περιπλανώμενος στα βουνά «Φθάσας

⁷ (Γλυμής, 10,11).

⁸ (Λάππας χ.χ [1978], 39).

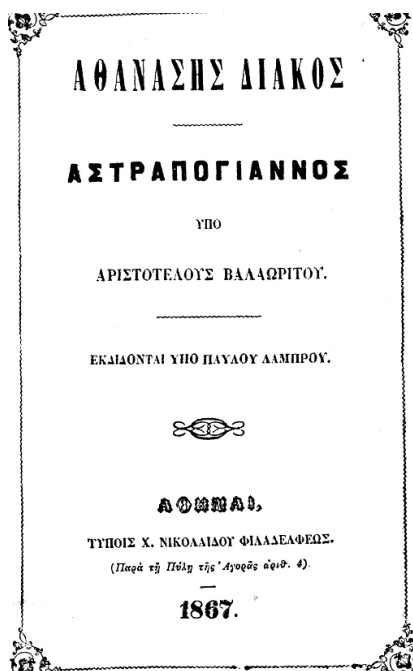


Ελεάνα Χαβιαρά:
Ο Αστραπόγιαννος:

Η έμμε-
τρα αφήγηση του Αστραπόγιαννου, διασκευάστηκε σε πεζό πολυσέλιδο λαϊκό μυθιστόρημα, συμπίλημα ψευδοϊστορικών γεγονότων: χαμένοι και ξανανταμωμένοι αδελφοί, άνδρες και γυναίκες κουρσάροι, τούρκοι μπέηδες, τουρκαλβανοί στρατιώτες, κλεφταρματολοί και οι έρωτές τους, ερωτικά πάθη και δολοπλοκίες, δολοφονίες και μονομαχίες μέχρι θανάτου. Όλα αυτά μαζί με πλατειασμένους διαλόγους συγκινούσαν τα, ως επί το πλείστον, αγράμματα ή ολιγογράμματα λαϊκά στρώματα, που αποτελούσαν το φανατικό ακροαματικό ή αναγνωστικό τους κοινό. Ανάμεσα στους πολλούς εκπροσώπους της λαϊκής αυτής λογοτεχνίας,

είς Παλάτια άνωθεν του χωρίου Πέντε Όριων άνέσκαψε την γήν παρά τους πόδας άποτόμου πέτρας και ένεταφίασε την κάραν». Στη συνέχεια διορίστηκε αρματολός αλλά τραυματισμένος θανάσιμα σε συμπλοκή στο όρος Τρίκορφο κατέφυγε κι εξέπνευσε στον χώρο ταφής του καπετάνιου του⁹. Ο Βαλαωρίτης στο ποίημά του «Αστραπόγιαννος» τραγούδησε με ζωηρότητα και αίσθημα την συγκινητική αυτή διήγηση της αρματολικής παράδοσης.

Το λαϊκό μυθιστόρημα, που γνώρισε την ακμή του κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1920-1935), την εποχή αυτή, δεν ήταν δυνατόν να αγνοήσει τους ηρωικούς κλεφταρματολούς, που τραγούδησε ο Βαλαωρίτης. Η έμμε-



Πρώτη έκδοση του *Αστραπόγιαννος* από τον Π. Λάμπρο (1820-1887). Αποτελείται από 310 στίχους.

⁹ (Κολιαβάς, 4,5).

«Λαμπέτη, έδειλιασα! . . . Τὰ σωθικά μου
ἀσπλαχνο ἐθέρισε βόλι, πικρό.
Νεκρὰ στὸ σκάνδαλο τὰ δάχτυλά μου,
βλέπεις, ἐπάγωσαν . . . Δὸς μου νερό . . .

»Λαμπέτη, ἐσβήστηκα! . . . Ὡραν τὴν ὥρα
φεύγει ἀνυπόμονη, πετᾷ ἡ ψυχὴ.
Στὰ κρῦα τὰ χεῖλη μου στέκεται τώρα
σκύψε καὶ πιέ τηνε μ' ἕνα φιλί.

»Λαμπέτη, χόρτασε τὴ δύναμή μου.
Μέσα στὰ στήθια σου θέλω νὰ βρῶ
στερνὸ λημέρι μου, θέλω ἡ πνοή μου
νὰ βρῆ στὰ σπλάχνα σου τὸν οὐρανό.

»Μόχτα κ' ἐπλάκωσαν σὰν ἄγριοι σκύλοι
γιὰ τὸ κεφάλι μου . . . τί καρτερεῖς; . . .
Φορτώσου τ' ἄρματα, τὸ καριοφίλι,
κόψε με γρήγορα . . . μὴ μ' ἀρνηθῆς.

Οι τέσσερις πρώτες στροφές του *Αστραπόγιαννου*

με τους τίτλους: *Ο Αστραπόγιαννος*, *Ο Αστραπόγιαννος κι ο Λαμπέτης*, *Ο Αστραπόγιαννος και το μυστικό του* με ημερομηνίες εκδόσεων, 1982, 1983 και 1986 αντιστοίχως.

ιδίως κατά την διάρκεια του Μεσοπολέμου, είναι και ο Γιώργος Τσουκαλάς (1903-1975), συγγραφέας του μυθιστορήματος «Ο Αστραπόγιαννος και η πεντάμορφη του λόγγου» που εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο «Αστήρ, Παπαδημητρίου» το 1931 σε 540 σελίδες. Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός της πρώτης έκδοσης, αλλά αντ' αυτής ανευρέθηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη και μελετήθηκε η δεύτερη έκδοσή του, από τις εκδόσεις «Γάτος», που αποτελείται από τρία τομίδια (σύνολο σελίδων κειμένου 405)



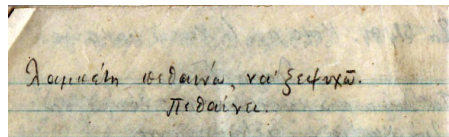
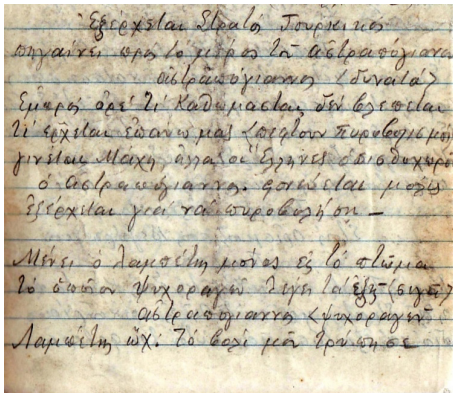
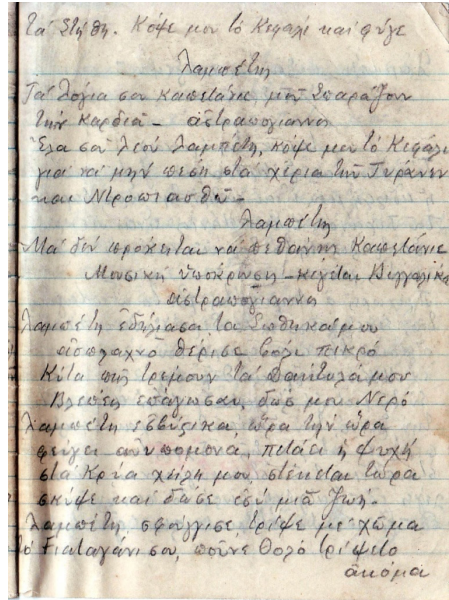
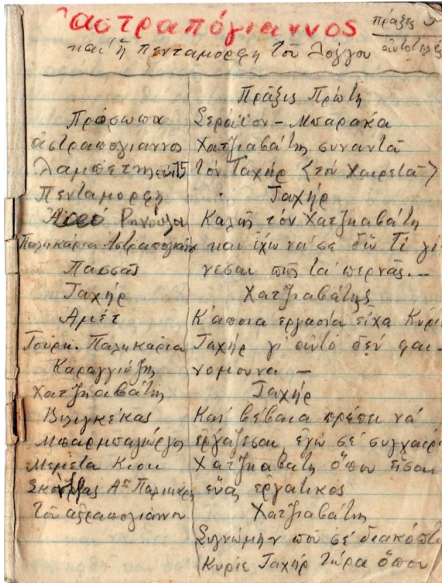
Εδώ, ο Αστροπόγιαννος περιγράφεται ως ένα γιγαντόσωμο, σχεδόν υπερφυσικό όν που μία χειμωνιάτικη νύχτα «που βροντούσε κι άστραφτε ο ουρανός σαν να καιγότανε γεννήθηκε από μία νεράιδα. Και επειδή ήταν τ' Άη Γιαννιού και γεννήθηκε με τις αστραπές τον έβγαλαν Αστροπόγιαννο»... Προς το τέλος του τρίτου τομιδίου περιγράφεται ο θανάσιμος τραυματισμός του και η αποκοπή της κεφαλής του από τον Λαμπέτη, ενώ περιλαμβάνονται και 18 στροφές του βαλαωριτικού ποιήματος.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, την εποχή του Μεσοπολέμου (1920-1935) η μεγάλη κυκλοφορία λαϊκών μυθιστορημάτων και ειδικότερα αυτών του Αστροπόγιαννου και του Αμπελογιάννη, δεν ήταν δυνατόν να αφήσει αδιάφορους και τους καραγκιοζοπαίχτες, που βρήκαν σ' αυτά υλικό για να συνθέσουν ηρωικές παραστάσεις, που θα συγκινούσαν τους θεατές τους. Οι λίγες ή ανύπαρκτες γραμματικές τους γνώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι περισσότερο από τη λόγια ποίηση του Βαλαωρίτη, έστω και αν αυτή ήταν γραμμένη στη δημοτική, τα λαϊκά μυθιστορήματα αποτέλεσαν την κύρια πηγή έμπνευσης και πρόσληψης των παραστάσεων του Αστροπόγιαννου και του Αμπελογιάννη (Μαύρος Γκιαούρης).

Συναντάμε την ιστορία του Αστροπόγιαννου σε δύο καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών: τον Ντίνο Μουρελάτο και τον Παναγιώτη Μιχόπουλο.

α) *Ντίνος Μουρελάτος: «Ο Αστροπόγιαννος και η πεντάμορφη του λόγγου»*
Το χειρόγραφο της παράστασης του Ντίνου Μουρελάτου (1896-1982), *Ο Αστροπόγιαννος και η πεντάμορφη του λόγγου*, δείχνει, ότι είχε ως πρότυπο το ομότιτλο λαϊκό μυθιστόρημα, που το ακολούθησε πιστά διασκευάζοντάς το σε μία ακριβέστατη περίληψη, ώστε να αποκτήσει σκηνική δομή μέσα στα χρονικά πλαίσια μιας τρίπρακτης ηρωικής παράστασης εξαιρετικού ενδιαφέροντος. Το χειρόγραφο ανήκει στο Ε.Λ.Ι.Α, έχει αριθμό 119 και περιλαμβάνεται σε 35 σελίδες κοινού τετραδίου. Παρατίθεται η πρώτη σελίδα με τα πρόσωπα του έργου, τμήμα της σελίδας 32, η σελίδα 33 και τμήμα της σελίδας 34, που περιέχουν τη μάχη και τον τραυματισμό του Αστροπόγιαννου, την απαγγελία των στροφών 1,2,3 του βαλαωριτικού ποιήματος (με ελάχιστες διαφοροποιήσεις σε λίγες λέξεις, που δεν αλλοιώνουν την έννοιά του), καθώς και το κόψιμο του κεφαλιού του από τον Λαμπέτη.

Ο Αστροπόγιαννος πεθαίνοντας απαγγέλλει τις στροφές 1, 2 και 3 του ποιήματος, ενώ πριν την απαγγελία δίδεται σκηνική οδηγία για μουσική υπόκρουση και καύση βεγγαλικών για effet.



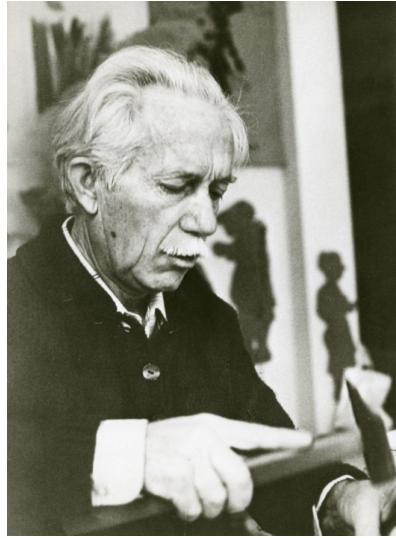
β) Παναγιώτης Μιχόπουλος: «Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης»

Σε διαφορετικό δρόμο κινείται ο Παναγιώτης Μιχόπουλος (1915-1985), που συνέγραψε και εξέδωσε το 1972 το έργο Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης¹⁰, το οποίο έπαιζε ο ίδιος μεταπολεμικά. Φαίνεται ότι εμπνεύστηκε από το λαϊκό μυθιστόρημα Αστραπόγιαννος που, όπως προαναφέρθηκε, εκδόθηκε το 1931¹¹ αν και παρουσιάζεται σε ελεύθερη διασκευή

¹⁰ (Μιχόπουλος 1972, 115-143).

¹¹ (Κάσσης 1985, 167).

χωρίς να ακολουθεί δουλικά το πρότυπο. Κρατά λίγα στοιχεία από αυτό και χρησιμοποιεί ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα, κάνοντας αναχρονισμούς, για να προσαρμόσει τη παράστασή του στα ηρωικά δρώμενα της επανάστασης του 1821. Έτσι ο Αστραπόγιαννος και ο Λαμπέτης συμπολεμούν με τον Διάκο, τον Δυοβουνιώτη και τον Πανουργιά. Στη μάχη για την κατάληψη της Άμφισσας ο Αστραπόγιαννος τραυματίζεται θανάσιμα και ζητά από τον Λαμπέτη να του κόψει το κεφάλι και να το θάψει ψηλά στα Τρίκορφα της Γκιώνας, απαγγέλλοντας τις 1,2,4 και 57 στροφές του ποιήματος. Εκτός από το γραπτό κείμενο υπάρχει



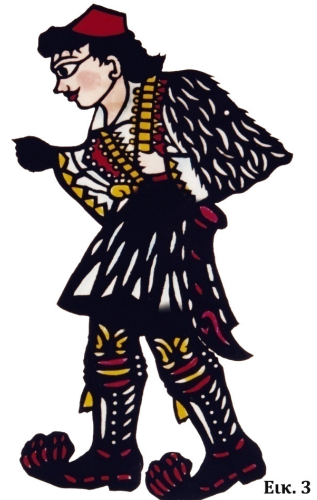
και ένα πολύ ενδιαφέρον ανέκδοτο ηχητικό τεκμήριο, σε ιδιωτική συλλογή, που έχει μερικές διαφορές και λίγο πιο συντομευμένο από τη γραπτή παράσταση. Παρατίθεται απομαγνητοφωνημένο το ηχητικό τμήμα, όπου ο θανάσιμα λαβωμένος Αστραπόγιαννος απαγγέλει τους δύο πρώτους στίχους του ποιήματος και παραγγέλλει να κοπεί το κεφάλι του για να μη διαπομπευθεί από τον εχθρό.



Η αγγελία (ρεκλάμα) του Π. Μιχόπουλου για την παράσταση του *Αστραπόγιαννου*¹²

¹² Παμπούκης 1965, 57).

«Λαμπέτη εδείλιασα! Τα σωθικά μου άσπλαχνο θέρισε βόλι πικρό...
Λαμπέτη πρόκανε λίγο ακόμη για να σωθώ... Λαμπέτη μη διστάζεις...
Χτύπησέ με... Πάρ' το κεφάλι μου μην πέσει στον εχθρό... Και θάψε το
στα Τρίκορφα της Γκιώνας...»



Εικ. 1, 2: Αστραπόγιαννος του Π. Μιχόπουλου,

Εικ. 3: Αστραπόγιαννος αγνώστου

Εικ. 4: Φιγούρα Αστραπόγιαννου (αγνώστου)

Εικ. 5: Χαρτοκοπτική, με δύο φιγούρες, που μπορούν να αποδώσουν Λαμπέτη και Αστραπόγιαννο

Αμπελογιάννης (ή Μπελογιάννης)

Ο Αμπελογιάννης, κλέφτης της προ του 1821 εποχής, έδρασε κυρίως στην δυτική Στερεά και άφησε ζωντανές αναμνήσεις στη λαϊκή παράδοση. Γιος πλούσιου κτηνοτρόφου, επέλεξε τη ζωή του κλέφτη υπακούοντας στα όνειρα, στις φωνές που άκουγε και στην ενδόμυχη παρόρμησή του. Λόγω της έντονης δράσης του, οι Τούρκοι κινητοποίησαν εναντίον του μεγάλο στράτευμα γεγονός που τον ανάγκασε να καταφύγει στα Μετέωρα, όπου έγινε μοναχός. Σύμφωνα με τον θρύλο, προσεβλήθη από βαρειά νόσο, εξ αιτίας της οποίας έπεσαν τα μαλλιά του και τα γένεια του. Στις τελευταίες στιγμές του, όταν ζήτησε να κοινωνήσει, παρά την προχωρημένη του ηλικία, είχε προσλάβει νεανική μορφή με άφθονα μαύρα μαλλιά και νεανική γενειάδα. Το γεγονός εξελήφθη ως διαβολική συνέργεια και ο ηγούμενος του μοναστηριού τον κατέδωσε στους Τούρκους της Λαμίας, που τον συνέλαβαν και τον καταδίκασαν σε θάνατο με απαγχονισμό. Το σχοινί όμως έσπασε δύο φορές ενώ το σώμα του παρέμεινε μετέωρο σαν να πατούσε επάνω σε αόρατο βάθρο. Κατάπληκτοι οι Τούρκοι ανέστειλαν τον απαγχονισμό και έστειλαν αγγελιοφόρο για να ζητήσουν οδηγίες από την Υψηλή Πύλη. Την ημέρα όμως που έφθανε από την Κωνσταντινούπολη η χάρη, ένας Έλληνας από την Ακαρνανία, ονόματι Σταμούλης, ανέλαβε χρέη δημίου και εκτέλεσε τον περίφημο κλέφτη. Στη συνέχεια, ο Σταμούλης πήγε στην Λευκάδα και γνωστοποίησε την εκτέλεση στον Βλαχογιωργάκη, ο οποίος την ημέρα που ο Σταμούλης επέστρεφε στα ίδια έστησε ενέδρα, τον συνέλαβε, τον έκοψε στα τέσσερα και κρέμασε σταυροειδώς τα κομμάτια του σε ισάριθμα δένδρα. Ο δε Μούρτος καταδιωκόμενος συνεχώς έπεσε σε ενέδρα εχθρικής συμμορίας και αφού μονομάχησε με τον αρχηγό της, τον σκότωσε μεν, αλλά ο ίδιος τραυματίστηκε θανατηφόρα, συνελήφθη, βασανίστηκε και πέθανε μαρτυρικά¹³.

«Τα κατ'Αμπελογιάννην» (τμήμα του κειμένου)¹⁴

Ο αλλόκοτος θρύλος του Αμπελογιάννη ή Μπελογιάννη, διασκευάστηκε σε μακροσκελέστατο πολυσέλιδο λαϊκό μυθιστόρημα με 591 σελίδες, όπου συνμείχθησαν ψευδοϊστορικά και άλλα φανταστικά δρώμενα, όπως και στην περίπτωση του Αστραπόγιαννου. Εδώ όμως έχουμε και επάλληλους απαγχονισμούς αποτυχημένους και μη, και σημάδια της Φιλικής Εταιρείας χαραγμένα σε στήθη που βοηθούν στην αναγνώριση

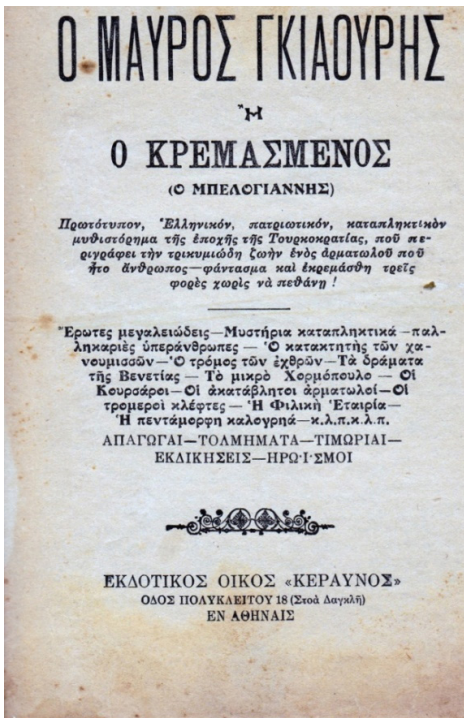
¹³ (Βαλαωρίτης, ό.π., 187-195).

¹⁴ (Σαββίδης, Τσαντσάνογλου, ό.π. 444-448)

Καταδικασθέντα εις τὸν δι' ἀγχόνης θάνατον, ἤγαγον αὐτὸν οἱ Ὅθωμανοὶ εἰς τὸν τόπον τῆς ἐκτελέσεως, ἀλλ' ἄπαξ καὶ δις ἀναρτήσαντες αὐτὸν εἶδον μετὰ τρόμου ρηγνύμενον τὸ σχοινίον καὶ τὸν Ἀμπελογιάννην μετέωρον ἐπὶ τινὰ ὥραν διαμένοντα ὡσπερ ἐρειδόμενον ἐπὶ ἀφανοῦς τινος βάρου. Ἡ δὲ ἀρχὴ πρὸς ἣν ἠγγέλθη τὸ γενόμενον ἀναστείλασα τὴν ἐκτέλεσιν ἐπεμψεν ἕκτακτον ταχυδρόμον εἰς Κωνσταντινούπολιν ἐκθέτουσα τὸ συμβάν καὶ αἰτούσα ὁδηγίας.

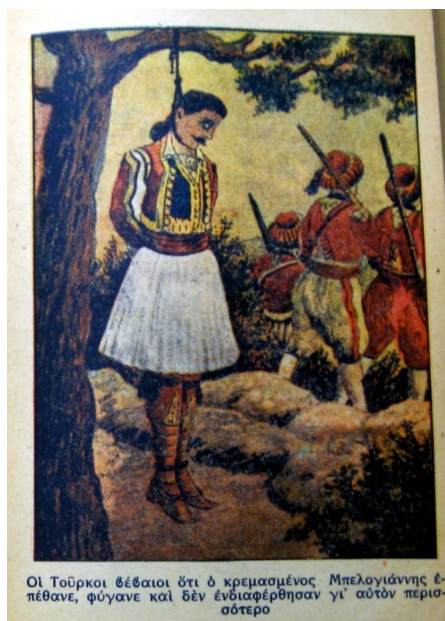
Ἐν τσοῦτῳ διεθρυλῆθη τὸ θαῦμα καὶ τις ἐξ Ἀκαρνανίας Κύρ Σταμούλης, μέγας καὶ πολὺς τῷ καιρῷ ἐκείνῳ, ἀδιάλλακτος τοῦ ἀρματολοῦ ἐχθρὸς, ἐπορεύθη εἰς Λαμίαν καὶ χλευάσας τοὺς Ὅθωμανοὺς ἐπὶ τῇ μικροψυχίᾳ αὐτῶν, ἠτήσατο καὶ ἔλαβε τὴν ἄδειαν ἵνα ἰδίαις χερσὶ διαπράξῃ τὴν ἀπαγχόνισιν. Παραδοθέντος τοῦ ἥρωος εἰς τὰς χεῖρας τοῦ ὁμοπίστου καὶ ὁμοφύλου ἐκείνου ἀλιτηρίου ἐτελέσθη ἡ καταδικη, ἐνῶ δὲ κατεβιβάζετο ὁ νεκρὸς ἀπὸ τῆς ἀγχόνης, ἔφθανεν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἡ χάρις.

χαμένων αδελφών. Συγγραφέας του μυθιστορήματος του Αμπελογιάννη με τον παράξενο τίτλο *Ο Μαύρος Γκιαούρης ή ο κρεμασμένος (ο Μπελογιάννης)*, που κυκλοφόρησε το 1924, ήταν ο Κίμων Αττικός, φιλολογικό ψευδώνυμο του λαϊκού, και όχι μόνο, μυθιστοριογράφου Γιάννη Σκουτερόπουλου (1890-1985). Η πλοκή του έργου διαδραματίζεται στις παραμονές της επανάστασης του 1821. Στο μυθιστόρημα ο εκτελεστής του

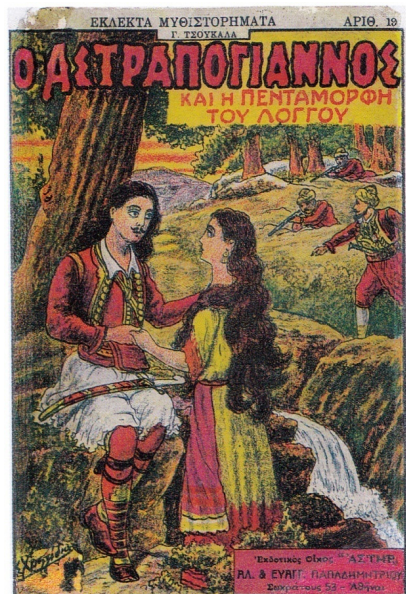


Αμπελογιάννη είναι το πρωτοπαλλήκαρό του, Σταμούλης. Λόγω ερωτικού πόθου του Σταμούλη για την Χρύσω, αδελφή του Μαύρου Γκιαούρη, διώχνεται από το μπουλούκι του και αργότερα εκδικείται εκτελώντας τον επιτυχή απαγχονισμό του, επειδή ο προηγούμενος απαγχονισμός απέτυχε λόγω ενός φυλαχτού που έφερε επάνω του και που τον καθιστούσε άτρωτο. Πριν τον απαγχονισμό αποκαλύπτεται ότι δύο γυναίκες, που έχουν κύριο ρόλο στην πλοκή του μυθιστορήματος, η αρχικουρσάρα Μπιάνκα και η Τουρκάλα Ροζ Χανούμ είναι οι χαμένες αδελφές του Μαύρου Γκιαούρη και της Χρύσως.

Ολόκληρος ο τίτλος του λαϊκού μυθιστορήματος για τον Αμπελογιάννη



Εικονογράφηση του Σωτήρη Χρηστίδη για το λαϊκό μυθιστόρημα του Αμπελογιάννη



Εξώφυλλα των λαϊκών μυθιστορημάτων του Αστραπογιάννου και του Αμπελογιάννη σε εικονογράφηση Σωτήρη Χρηστίδη

Στο θέατρο σκιών και συγκεκριμένα στους καραγκιοζοπαίχτες Παναγιώτη Μιχόπουλο και Βασίλαρο συναντάμε τον Μπελογιάννη με το όνομα Μαύρος Γκιαούρης:

α) Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος εμπνεύσθηκε και διασκεύασε το έργο του «Ο Μαύρος Γκιαούρης ή Ο Κρεμασμένος» με αριστοτεχνικό τρόπο έχοντας ως πρότυπό του, το λαϊκό μυθιστόρημα. Ακολουθήθηκε το λαϊκό βιβλίο, προσθαφαιρώντας επεισόδια σε ελεύθερη απόδοση, ούτως ώστε το έργο να αποκτήσει δομή και σκηνική οικονομία και να προσκαλεί και να προκαλεί το αυτοσχεδιαστικό ταλέντο του καλλιτέχνη. Το χειρόγραφο του περιλαμβάνει σε 10 σελίδες μεγάλου τετραδίου (28x19cm) τη θεατρική διασκευή του λαϊκού βιβλίου, που αναπτύσσεται σε πέντε πράξεις με κλεφταρματολικά και κουρσάρικα δρώμενα. Έχει επίσης θέση σκηνικής οδηγίας - περιληπτικής διήγησης, προς υποβοήθηση του καλλιτέχνη, ώστε να αναπτύξει το έργο με τους αυτοσχεδιασμούς και την εμπειρία του, σε δύο παραστάσεις ή σε μία τρίωρη. Η πρώτη πράξη επέχει θέση προλόγου, ώστε να εισαγάγει τον θεατή στα δρώμενα, που πρόκειται να ακολουθήσουν.

Περίληψη του χειρογράφου

Ο Μαύρος Γκιαούρης κρύβει την όμορφη αδελφή του, Ξάνθω, σε μοναστήρι υπό μοναχικό σχήμα.

Ο υπασπιστής του πασά της Λαμίας απαγάγει την καλόγρια, ενώ η κουρσάρα Πιάνκα (Μπιάνκα στο λαϊκό μυθιστόρημα) του την αρπάζει, την πηγαίνει στο καράβι της και κατόπιν την παραδίδει στην Ροζ Χανούμ, χαρέμι του Πασά.

Οι Τούρκοι συλλαμβάνουν τον Μαύρο Γκιαούρη και τον κρεμούν αλλά αυτός με ένα τράνταγμα κατεβαίνει από την κρεμάλα.

Ο Σταμούλης ποθεί την Ξάνθω και ο Μαύρος Γκιαούρης τον «διαγράφει από τα κατάστιχά του» ενώ ο πρώτος για να τον εκδικηθεί πηγαίνει στον Πασά της Λαμίας λέγοντάς του, ότι αναλαμβάνει τον επιτυχή απαγχονισμό.

Η Πιάνκα συλλαμβάνει τον Μαύρο Γκιαούρη, τον κρεμά αλλά αυτός κατεβαίνει από την κρεμάλα γελώντας.

Εμφανίζεται ο Σταμούλης και απαγχονίζει επιτυχώς τον Μαύρο Γκιαούρη με αντάλλαγμα την «καλόγρια» Ξάνθω.

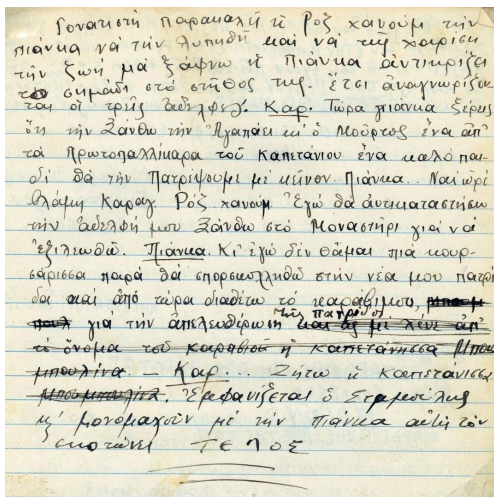
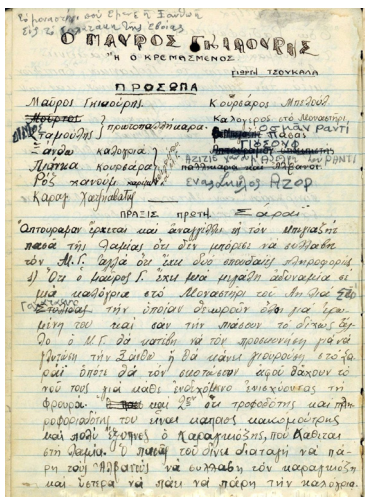
Με την δραστική επέμβαση του Καραγκιόζη αποκαλύπτεται, ότι το πτώμα του Μαύρου Γιαούρη φέρει στο στήθος το σημάδι του Σταυρού και το γράμμα Μ.Γ. παρόμοιο με εκείνο, που φέρουν στο στήθος τους η Ξάνθω και η Πιάνκα γιατί είναι οι χαμένες αδελφές. Η Πιάνκα έξαλλη

επιτίθεται στο σεράι για να ελευθερώσει την Ξάνθη και να σκοτώσει τον πασά και την Ροζ Χανούμ, όπου και εκεί αποκαλύπτεται ότι η Ροζ Χανούμ φέρει και αυτή το ίδιο σημάδι. Εμφανίζεται ο Σταμούλης και μονομαχεί με την Πιάγκα, που τον σκοτώνει.

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος με τον ζωγράφο Γιώργο Σικελιώτη¹⁵. Σε δεύτερο πλάνο αγγελία (ρεκλάμα) του έργου *Ο Μαύρος Γκιαούρης* στην οποία απεικονίζονται ο απαγχονισμός και τα τέσσερα πρωταγωνιστικά πρόσωπα, Ροζ Χανούμ, Μαύρος Γκιαούρης, Χρύσω (ως καλόγρια) και Πιάγκα (Μπιάνκα).



Στη συνέχεια παρατίθενται η πρώτη σελίδα του χ/φ στο οποίο καταγράφονται τα πρόσωπα του έργου και το μεγαλύτερο τμήμα της πρώτης πράξης καθώς και η τελευταία σελίδα με την σκηνή της μονομαχίας και τον θάνατο του Σταμούλη.



Η πρώτη και η τελευταία σελίδα του χειρογράφου του Παναγιώτη Μιχόπουλου (ιδιωτική συλλογή)

¹⁵ (Παμπούκης ό.π., 58)



Η κουρσάρα Πιάνκα (Μπιάνκα) Ο Μαύρος Γκιαούρης οδηγείται δέσμιος στην κρεμάλα
Δερμάτινες φιγούρες του Παναγιώτη Μιχόπουλου

β) Ο Βασίλειος Ανδρικόπουλος ή Βασίλαρος (1899-1979) εμπνεύστηκε και συνέγραψε με μεγάλη πιστότητα θεατρική διασκευή του λαϊκού μυθιστορήματος, δημιουργώντας ένα τρίπρακτο ηρωικό έργο με τίτλο *Η κρεμάλα του Μαύρου Γκιαούρη (Ο Μαύρος Γκιαούρης και ο Οσμάν Ραντί, διοικητής της Λαμίας)*. Στο χειρόγραφο κείμενο 37 σελίδων, έκανε αλλαγές σε μερικά ονόματα και το διακόσμησε με σχετική κατατοπιστική εικονογράφηση εκτός κειμένου. Φωτοαντίγραφο του (λανθάνοντος;) πρωτοτύπου χειρογράφου που απόκειται στο Ε.Λ.Ι.Α και έχει τον αριθμό 199.

Περίληψη του έργου

Ο Οσμάν Ραντί, διοικητής της Λαμίας είναι αναστατωμένος εξ αιτίας της αρχικουρσάρας Πιάγκας (Μπιάνκα στο λαϊκό μυθιστόρημα) και του κλέφτη καπετάν Μαύρου Γκιαούρη, ο οποίος έχει έμπιστο τον Καραγκιόζη.

Ο Μαύρος Γκιαούρης έχει κρυμμένη την αδελφή του, Ξάνθω, στο Μοναστήρι του Άη Γιάννη, υπό την προστασία του ηγουμένου Ακάκιου.

Ο αποσπασματάρχης Ταχίρ αναφέρει στον Οσμάν Ραντί, ότι η Ξάνθω είναι ερωμένη του Μαύρου Γκιαούρη και ζητά την άδεια να σφάξει ή να κρεμάσει τον ηγούμενο και να του φέρει την Ξάνθω στο χαρέμι.

Η Πιάγκα μονολογεί θυμωμένη, ότι μόλις είδε τον Μαύρο Γκιαούρη τον αγάπησε και ότι θα αιχμαλωτίσει την ερωμένη του. Διατάσσει τους κουρσάρους να αρπάξουν την Ξάνθω από το μοναστήρι και να την πάνε στο καράβι της, πράγμα που γίνεται.

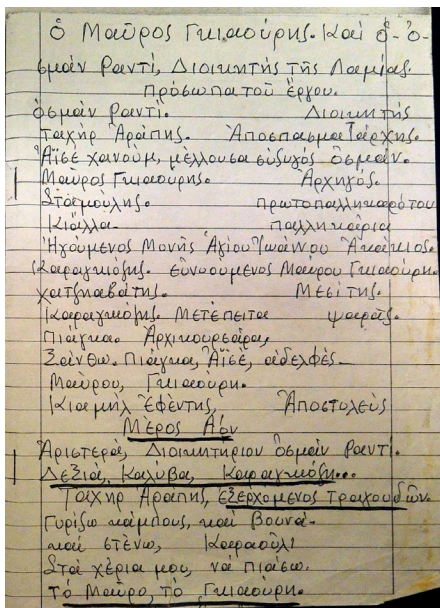
Ο Καραγκιόζης πηγαίνει στο μοναστήρι, δεν βρίσκει τη Ξάνθω και βλέπει τον ηγούμενο δολοφονημένο.

Ο Σταμούλης, πρωτοπαλλήκαρο του Μαύρου Γκιαούρη σχολιάζει στον καπετάνιο του ότι έχει αγαπητικές, ενώ αυτός δεν έχει και μπαίνει στο μοναστήρι να ψάξει για την γυναίκα.

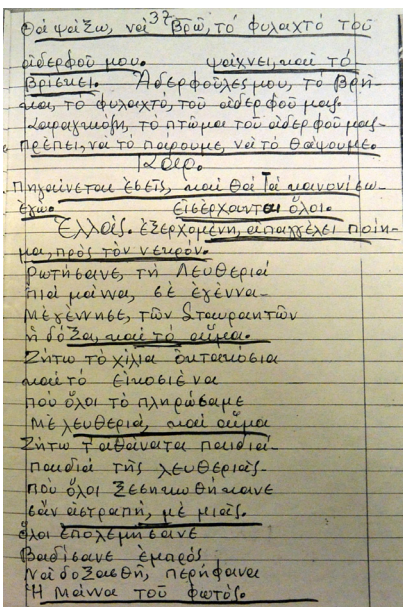
Ο Καραγκιόζης διηγείται τα γεγονότα στον Μαύρο Γκιαούρη. Ο Μαύρος Γκιαούρης έκπληκτος επιπλήττει τον Σταμούλη που εγκατέλειψε τα παλληκάρια του και ήλθε για να βρει γυναίκα, και τον διώχνει από το μπουλούκι του.

Ο Μαύρος Γκιαούρης πηγαίνει στο σεράι του Οσμάν Ραντί προς αναζήτηση της Ξάνθως. Μπαίνει κρυφά και βλέπει στο λουτρό την χανούμισσα Αϊσέ με μία νεκροκεφαλή χαραγμένη στο στήθος. Της δείχνει το ίδιο σημάδι που έφερε και αυτός και της λέγει, ότι αυτός και οι τρεις αδελφές του είχαν το σημάδι αυτό της Φιλικής Εταιρείας. Της αποκαλύπτει ότι είναι η χαμένη μεσαία αδελφή του και ότι δεν την λένε Αϊσέ, αλλά Χριστίνα. Η Αϊσέ δεν πείθεται και ειδοποιεί τον πασσά να τον συλλάβουν. Τον συλλαμβάνουν και στήνουν αγχόνη για να τον κρεμάσουν. Τον κρεμούν αλλά ο Μαύρος Γκιαούρης πηδάει και φεύγει. Διηγείται στον Καραγκιόζη τα συμβάντα. Ο Καραγκιόζης απορεί, πώς ξέφυγε από την κρεμάλα. Ο Μαύρος Γκιαούρης του λέγει, ότι έχει ένα μυστικό επάνω του, που τον κάνει άτρωτο.

Ο Σταμούλης αποφασισμένος να εκδικηθεί τον Μαύρο Γκιαούρη πηγαίνει στην Λαμία και δηλώνει στον Οσμάν Ραντί, ότι θέλει να παραδώσει και να κρεμάσει τον Μαύρο Γκιαούρη γιατί ξέρει, ότι έχει επάνω του ένα κρυμμένο φυλαχτό, που δεν τον αγγίζει ο θάνατος.



Ἡ πρώτη σελίδα του χειρογράφου



Ἡ τελευταία σελίδα του χειρογράφου

Ἡ Αἰσέ κρυφακοῦει και αποφα-
 σίζει να τον σώσει. Ο Μαῦρος Γκια-
 ούρης συναντάται με την Πιάγκα,
 που τον απειλεῖ με πιστόλι. Την
 προκαλεῖ να τον πυροβολήσει. Πυ-
 ροβολεῖ και ο Μαῦρος Γκιαούρης
 μένει ἀτρωτός. Ξαφνιασμένη η Πι-
 άγκα τον ρωτᾶ αν εἶναι δαίμονας
 ἢ ἀνθρωπος. Της αποκαλύπτει, ὅτι
 εἶναι ἀδελφία γιατί και αυτή ἔχει
 το ἴδιο σημάδι της νεκροκεφαλῆς,
 σύμβολο της Φιλικῆς Εταιρείας, που
 τους τα χάραξε ο πατέρας τους, που
 ἦταν μνημένος σε αυτή. Τα ἀδελφία
 χωρίστηκαν ὅταν ἔγινε το παιδομά-
 ζωμα. Το ἀληθινὸ της ὄνομα εἶναι
 Μαρία και αὐτὸς ονομάζεται Φώτης
 και ὅτι η αιχμάλωτὴ της Ξάνθω, ἔχει
 και αυτή το ἴδιο σημάδι και να την
 ἀπελευθερώσει ἀμέσως γιατί εἶναι και
 οι τρεις, ἀδελφία.

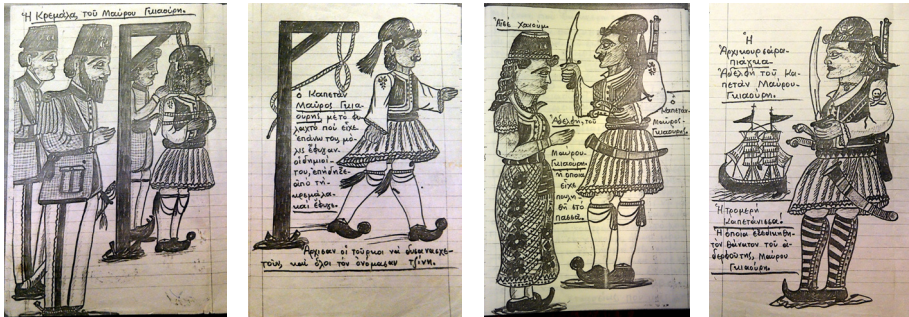
Ο Μαῦρος Γκιαούρης αναθέτει στον
 Καραγκιόζη να προσποιηθεῖ τον πλα-
 νόδιο ψαρά, να μεταβεί στο σεράι να
 πει στην Αἰσέ να πάει στην παραλία
 στο καράβι της Πιάγκας, πράγμα που
 το καταφέρνει.

Ο Σταμούλης με Τούρκους συλλαμ-
 βάνει τον Μαῦρο Γκιαούρη, τον αφο-
 πλίζει, του αφαιρεῖ το φυλαχτὸ και τον
 κρεμά. Ο Καραγκιόζης που τα βλέπει,
 τρέχει και ειδοποιεῖ την Πιάγκα, που
 με τους κουρσάρους της σφάζουν τον
 Σταμούλη, τον πασά και ὄσους παρευ-
 ρίσκονται ἐκεῖ.

Ακολουθεῖ η ἀναγνώριση των τρι-
 ῶν ἀδελφῶν, Μαρίας (Πιάγκας), Χρύ-
 σως και Χριστίνας (Αἰσέ), που δοξά-
 ζουν τον Θεό, παίρνουν το φυλαχτὸ

του αδελφού τους, θάβουν το πτώμα του και φεύγουν, ενώ η Ελλάς εξερχόμενη απαγγέλει πατριωτικό ποίημα.

*Εκτός κειμένου επεξηγηματική εικονογράφηση:
Γρηγόριος ο Ε΄, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως
(Δημητσάνα 1746 – Κωνσταντινούπολις 10 Απριλίου 1821)*



Ως γνωστόν, κατά την διάρκεια της τρίτης του πατριαρχίας ξέσπασε η επανάσταση του 1821 και ο Σουλτάνος Μαχμούτ Β΄ (1808-1839) εξέδωσε διαταγή (φετβά), για σφαγές στον ελληνικό πληθυσμό της Κωνσταντινούπολης. Ο Σεϊχουλισλάμης, Χατζή Χαλίλ, ύστερα από διαβουλεύσεις με τον Γρηγόριο, αρνήθηκε να εκδώσει τον φετβά του Σουλτάνου, ο οποίος τον τιμώρησε με θάνατο και θεώρησε συνυπεύθυνο τον Γρηγόριο Ε΄. Μετά τη λειτουργία του Πάσχα (10 Απριλίου 1821) ο Γρηγόριος συνελήφθη, κηρύχθηκε έκπτωτος και φυλακίστηκε. Το απόγευμα της ίδιας μέρας απαγχονίστηκε στην κεντρική πύλη του Πατριαρχείου, όπου παρέμεινε κρεμασμένος για τρεις ημέρες, εξευτελιζόμενος από τον όχλο. Η εθνική εορτή της 25ης Μαρτίου του 1872 συνδυάστηκε με τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του Γρηγορίου του Ε΄, μπροστά από το Πανεπιστήμιο, όπου ο Βαλαωρίτης απήγγειλε τον γνωστό του διθύραμβο «Πῶς μᾶς θωρεῖς ἀκίνητος;... Ποῦ τρέχει ὁ λογισμὸς σου, [...]» που προκάλεσε δάκρυα συγκινήσεως και εκρήξεις ενθουσιασμού από το συγκεντρωμένο πλήθος, και είχε μεγάλη απήχηση στον ελληνικό και ξένο Τύπο¹⁶.

Ο απαγχονισμός του πατριάρχη συντάραξε τον χριστιανικό κόσμο και κέντρισε τη φαντασία όχι μόνο των ποιητών και ιδιαίτερα του Βαλαωρίτη, αλλά και των ζωγράφων. Αν και δεν μας είναι γνωστή η ύπαρξη λαϊκού μυθιστορήματος με υπόθεση το μαρτύριο του πατριάρχη,

¹⁶ Γρηγόρης 1975, 64).

Ο ΑΝΔΡΙΑΣ ΤΟΥ

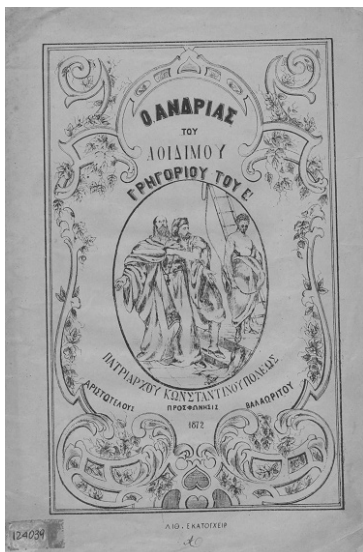
ΑΙΔΙΜΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ Ε΄
ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ

*Πῶς μᾶς θωρεῖς ἀκίνητος; ... Ποῦ τρέχει ὁ λογισμὸς σου;
τὰ φτερωτὰ σου τὰ ὄνειρα; ... Γιατί στὸ μέτωπό σου
νὰ μὴ φυτρώνουν, γέροντα, τόσες χρυσὲς ἀχτίδες,
ὄσες μᾶς δίδ' ἡ ὄψη σου παρηγοριᾶς κ' ἐλπίδες; ...
Γιατί στὰ οὐράνια χεῖλη σου νὰ μὴ γλυκοχαράζη,
πατέρα, ἓνα χαμόγελο; ... Γιατί νὰ μὴ σπαράζη
μέσα στὰ στήθη σου ἡ καρδιά, καὶ πῶς στὸ βλέφαρό σου
οὔτ' ἓνα δάκρυ ἐπρόβαλε, οὔτ' ἔλαμψε τὸ φῶς σου; ...*



η ευρύτατη διάδοση του ποιήματος με τις πολυάριθμες επανεκδόσεις, καθώς και η μεγάλη κυκλοφορία λαϊκών λιθογραφιών, εικονογραφιών λαϊκών ζωγράφων (Σωτήρης Χρηστίδης, Α. Σβόλος, Θεόφιλος Χατζημιχαήλ κ.ά.), και λιθογραφικών αναπαραγωγών έργων γνωστών ζωγράφων, που εικονίζουν την σκηνή του απαγχονισμού του Γρηγορίου, συγκινούσε ιδιαίτερα το κοινό. Ο ζωηρός και παραστατικός τρόπος με τον οποίο απεικονίστηκε η μεγάλη αυτή ιστορική τραγωδία, συντάραξε τους απλοϊκούς ανθρώπους, που στην εικόνα του απαγχονισμού έβλεπε ένα δραματικό γεγονός της ιστορίας του έθνους¹⁷.

¹⁷ (Βακαλόπουλος, 390-396).



Εξώφυλλο της (πιθανόν πρώτης 1872) αυτοτελούς έκδοσης του ποιήματος για τον πατριάρχη

Λαϊκή ξυλογραφία του απαγχονισμού του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε΄



Λαϊκή λιθογραφία του απαγχονισμού του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε΄



Α. Σβόλος, Ο απαγχονισμός του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε΄ (λαϊκή λιθογραφία)



Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, Ο απαγχονισμός του πατριάρχη Γρηγορίου του Ε΄

Γρηγόριος ο Ε΄: Τα έργα *Γρηγόριος ο Ε΄, Ο απαγχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε΄*

Το γεγονός, ότι δεν βρέθηκε, μέχρι στιγμής, βιβλιογραφημένο λαϊκό μυθιστόρημα της εποχής του Μεσοπολέμου ή και παλαιότερης, με υπόθεση το μαρτύριο του πατριάρχη, μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι πιθανώς η σύνθεση του έργου εμπνεύστηκε από τις παρακάτω πηγές:

α) η λαϊκή και λόγια λιθογραφημένη εικονογραφία, η οποία διακοσμούσε κατοικίες και τόπους κοινωνικής συναθροίσεως, π.χ. καφενεία, εστιατόρια, σχολεία, δημόσια καταστήματα κ.τ.λ.

β) το λόγιο θέατρο

γ) το κουκλοθέατρο. Όπως συνέβη και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, το έργο πιθανότατα προήλθε από το ρεπερτόριο του κουκλοθεάτρου¹⁸.

A. Βασίλαρος: Γρηγόριος ο Ε΄

Περίληψη του έργου

Ο Καραγκιόζης είναι θυρωρός του Πατριαρχείου.

Στο Πατριαρχείο φτάνουν ο Αλέξανδρος Υψηλάντης και ο Γιωργάκης Ολύμπιος, ως μέλη της Φιλικής Εταιρείας για να συνεννοηθούν με τον Γρηγόριο περί τα της Επανάστασης. Ένας διάκος του Πατριαρχείου κρυφακούει και προδίδει τον Γρηγόριο στους Τούρκους.

Ο βεζύρης συλλαμβάνει τον Γρηγόριο και τον καταδικάζει εις τον δια αγχόνης θάνατο.

Απαγχονισμός του Πατριάρχη, καθαίρεση και διαπόμπευση με ύβρεις του σώματος. Απαγγελία της στροφής 1, των τεσσάρων πρώτων στίχων της 2^{ης} στροφής και των 6 πρώτων στίχων της 5^{ης} στροφής¹⁹, από τον Γιωργάκη Ολύμπιο.

Γίνεται μάχη γύρω από το σεράι με κλεφταρματολούς προς εκδίκηση...



Χειρόγραφο Βασιλάρου
(ιδιωτική συλλογή)

¹⁸ (Μαγουλιώτης 2012, 115,134)

¹⁹ Πρβλ. και σελ. 1, όπου εισαγωγικά καταγράφεται ακριβώς το ποιητικό απόσπασμα του χειρογράφου

20
 Πώς μεις θύραξ αείκλιμος ποι' τρέχει
 ο γρηγορός σου
 Τέε φέρωλε σου όπερα
 γιατί βλό μελωρ' σου,
 να μιν πρόβαξ' τον χρονον
 λόβη χρυβίς αεικείδης
 παρμερ' σου αεικείδης
 όσων μωξ' όδω ή όφθ' σου παρμερ' σου
 και ζυπίδης.
 Πωλι' όλοι αείκλιμος χέλι σου να μιν θρονοχορ' σου
 παλ' σου δια χαμ' σου - Πωλι' να μιν βισαρερ' σου.
 Μίλα όλοι όθιθ' σου ή παρμερ' σου το θρονο' σου
 ότε όνα όδω ανόβαξ' ότε όφθ' σου το φ' σου -
 όφθ' σου τα βανάμ' οι ρόμοι όσοι ρόμοι
 το γρηγορ' σου χαμ' σου, ή φέρωλε αεικείδης
 όσοι χαμ' σου ή γρηγορ' σου με αεικείδης όφθ' σου
 φέρωλε παλ' σου και χρονον το χρονον
 η σου

21
 και ποιη η τ' ην κωσταν/ην και
 τοξ' όλοι έμμεση πηγή έμπνευσης!
 ην ειν' όδω σου τοι χρονο' σου!
 και ην ειν' όδω σου τοι
 τ' ην σου.
 Β. Βαλαωρίτης

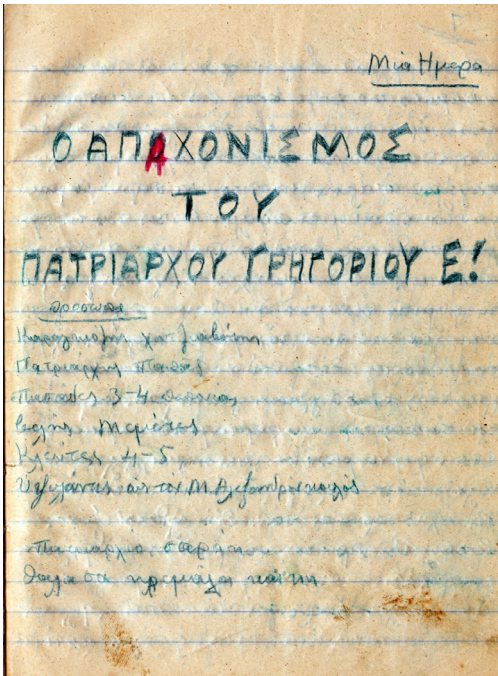
21
 Είχε προβείμ' από μωρ' σου, αεικείδης
 όλοι όφθ' σου με το βορρ' σου και μωρ' σου
 ειν' όδω σου τοι όφθ' σου με το γρηγορ' σου
 και με φωνή σου ειν' όδω σου
 έμμεση πηγή έμπνευσης!
 Αεικείδης σου όφθ' σου
 η σου

22
 Μείνη δ' ορατόν όλοι κωσταν
 έμμεση πηγή έμπνευσης
 Τρέχει βλό Παρμερ' σου
 και παρμερ' σου αεικείδης
 όλοι οι γρηγορ' σου
 μελωρ' σου να χρονον το αεικείδης
 σου και να ειν' όδω σου
 και ειν' όδω σου τοι
 και όλοι σου ειν' όδω σου
 τοι γρηγορ' σου Ε!
 Μουβίμ' σου αεικείδης
 Παρμερ' σου ειν' όδω σου
 μελωρ' σου οι χρονο' σου, όλοι σου
 σου όφθ' σου, όλοι σου σου σου σου
 σου σου σου σου σου σου σου σου
 σου σου σου σου σου σου σου σου
 σου σου σου σου σου σου σου σου



Βασίλαρος: Ο Καραγκιόζης θυρωρός του Πατριαρχείου, ο Γρηγόριος και ο Αλέξανδρος Υψηλάντης

Φιγούρα αγνώστου: Ο Γιωργάκης Ολύμπιος

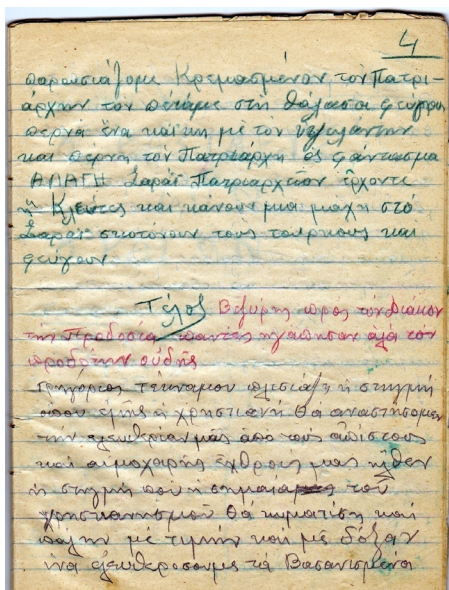


Τμήμα του χειρογράφου με τις σελίδες του ποιήματος²⁰
Φιγούρες για το έργο Γρηγόριος ο Ε΄

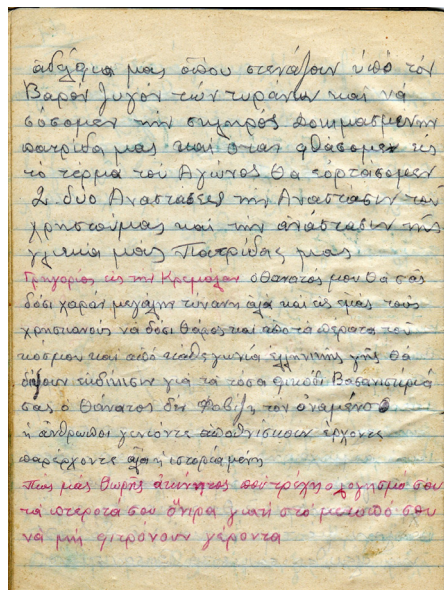
Β. Απόστολος Καραστεργιόπουλος ή Τόλια: Ο απαχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε΄

Το εξασέλιδο αυτόγραφο χ/φ του Απόστολου Καραστεργιόπουλου ή Τόλια (1896-1976) με τίτλο *Ο απαχονισμός (sic) του πατριάρχου Γρηγορίου Ε΄*, έχει χαρακτήρα μνημονικού υποβοηθήματος με περιληπτική δομή και σκηνικές οδηγίες (ιδιωτική συλλογή).

²⁰ Το απόσπασμα του ποιήματος για τον Πατριάρχη, στο χειρόγραφο του Βασίλαρου ταυτίζεται με εκείνο, που παρατίθεται στην πρώτη σελίδα του παρόντος κειμένου.



Η πέμπτη σελίδα του χ/φ: Ο Αλέξανδρος Υψηλάντης επιβαίνει σε καΐκι και παραλαμβάνει το άδυλο, ως φάντασμα, σώμα του Γρηγορίου από την θάλασσα. Η πρώτη σελίδα του αυτόγραφου χ/φ.



Η έκτη και τελευταία σελίδα του χ/φ, τελειώνει με τους τρεις πρώτους στίχους του ποιήματος, αν και πιθανότατα στην παράσταση απαγγελόταν μεγαλύτερο τμήμα του.



Φιγούρες Γρηγορίου του Ε΄

Γ. Σε ιδιωτική συλλογή υπάρχει ένα ανέκδοτο ηχητικό τεκμήριο από την παράσταση του Γιάννη Μουρελάτου ή Γιάνναρου (1931-2012), με τίτλο *Γρηγόριος ο Ε΄*, ηχογραφημένη τον Ιούνιο του 1994 όπως την έπαιζε ο караγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος (1890-1975). Η δομή του έργου παρομοιάζει με αυτή του χ/φ του Βασίλαρου. Παρατίθεται απομαγνητοφωνημένο το τμήμα της απαγγελίας του ποιήματος από τον Γιωργάκη Ολύμπιο την στιγμή, που εμφανίζεται η σκιά του γέροντα Πατριάρχη Γρηγορίου ενώ υπάρχει, ως μουσική υπόκρουση, το πρώτο μέρος από την τοκκάτα και φούγκα, έργο 565 του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ.

«Ποιά είναι αυτή η σκιά; Μήπως είναι η σκιά του Γένους; Όχι! Είναι... Τώρα βλέπω! Είναι η σκιά του Γέροντα!

Πως μας θωρείς ακίνητος!... Πού τρέχει ο λογισμός σου; Τα φτερωτά σου όνειρα γιατί στο μέτωπό σου να μην [περάσουν;] Γέροντα τόσες χρυσές ακτίδες, όσες μας δίνει η όψη σου παρηγοριές κι' ελπίδες. Γιατί τα ουράνια χείλη σου, πατέρα όταν γελούνε ένα πικρό χαμόγελο έχουνε να μας πούνε. Τί καρτεράτε Έλληνες, εμπρός βρε πολεμάρχες να θυμηθείτε το σκοινί μαζί τον Πατριάρχη...»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., «Μία άγνωστη λαϊκή λιθογραφία του απαγχονισμού του Γρηγορίου του Ε΄», *Ελληνικά*, 24 (1971), σσ. 390-396.
- ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ, Α., *Αθανάσης Διάκος, Αστραπόγιαννος*, Αθήνα, Εκδίδονται υπό Παύλου Λάμπρου, 1867.
- ΓΛΥΜΗΣ, Ε., «Αστραπόγιαννος», *Αγιαθυμιώτικα Νέα*, 90 (2013), σσ. 10,11.
- ΓΡΗΓΟΡΗΣ, Γ., *Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, Ο αρματολός της λύρας*, Αθήνα, Εταιρεία Λευκαδικών μελετών, 1975.
- ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1968.
- ΚΑΙΡΟΦΥΛΛΑΣ, Κ., *Αρ. Βαλαωρίτη, Έργα, τόμος πρώτος, ποιήματα*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, χ.χ., [1939].
- ΚΑΣΣΗΣ, Κ., *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980*, Αθήνα, Ιχώρ, 1985.
- ΚΟΛΙΑΒΑΣ, Γ., «Στα χνάρια του Αστραπόγιαννου», *Αγιαθυμιώτικα Νέα*, 92 (2014), σσ. 4,5.
- ΛΑΠΠΑΣ, Τ., *Η κλεφτουριά της Ρούμελης και τα τραγούδια της*, Αθήνα, Ατλαντίς, χ.χ., [1978].

- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου (1870-1938)*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012.
- ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωϊκά*, Αθήνα, Ερμείας, 1972.
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι., «Για το ρεπερτόριο του Καραγκιόζη. Από το αρχείο του Μιχόπουλου», *Ηώς*, 90 (1965), σσ. 55-60.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Γ.,- ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ, Ε., (επιμ.), *Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, Β΄, ποιήματα και πεζά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982.
- ΣΑΘΑΣ, Κ., *Η κατά τον ΙΖ΄ αιώνα επανάστασις της Ελληνικής Φυλής 1684-1715*, Αθήνησι, εκ του γραφείου της Χρυσαλλίδος, 1865.
- ΧΑΒΙΑΡΑ, Ε., «Η δημιουργία της μορφής του Αστραπόγιαννου», *Αγιαθιμώτικα Νέα*, 90 (2013) σ. 12.

**Θέατρο και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης).
Επιβιώσεις της Αυτοσχέδιας / Νούτικης κωμωδίας ηθοποιών
στο Θέατρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση**

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αν και αδιαφιλονίκητη η πολυσυλλεκτικότητα του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, ποικίλες πτυχές της σχέσης του με το συμβατικό Θέατρο δεν έχουν ακόμα αποσαφηνιστεί. Επιχειρώντας μια πρώτη προσέγγιση, παρουσιάζονται τρεις ευσύνοπτες θεατρικές κωμωδίες (*Νύμφη και φοράδα, Μια κλίνη δια τρεις, Το κατσαβίδι*), που εντοπίστηκαν σε αδημοσίευτα χειρόγραφα του μπουλουκιού του Μίμη Ρουγγέρη (ca 1917 κ.ε.), ενώ ομώνυμες παραστάσεις κάποτε τεκμηριώνονται σε εστίες του Ελληνισμού ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Εν παραλλήλω παρουσιάζονται -ως αντικατοπτρισμός τους- τρεις «ακατάλληλες» κωμωδίες Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη) (*Χαρίκλεια, Το στενό κρεβάτι, Το φονικό εργαλείο*), που παραστάσεις τους κάποτε τεκμηριώνονται ήδη από τη δεκαετία του 1930 και επιβιώνουν μέχρι τις ημέρες μας. Επισημαίνεται έτσι η «συγγένεια» θιάσων μπουλουκιών – καραγκιοζοπαικτών όχι μόνο σε επίπεδο κοινωνικής αντιμετώπισης και συνθηκών περιοδειών αλλά και δραματολογίου. Επιπλέον, το Θέατρο Σκιών αναδεικνύεται σε φιλόξενο πεδίο, όπου επεβίωσαν ασυνείδητα, μοτίβα, έργα και οδοί της αυτοσχέδιας / νούτικης κωμωδίας, που φαίνεται πως διαδέχθηκε το θέατρο Παντομίμας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελληνικό Θέατρο, Θέατρο Σκιών, Καραγκιόζης, Κουκλοθέατρο, Θέατρο 19^{ου}-20^{ου} αι., Αυτοσχέδια / Νούτικη κωμωδία, Μονόπρακτη κωμωδία, Μπουλούκια, θιάσος Μίμη Ρουγγέρη

ABSTRACT

Although Shadow Puppet Theatre' dramatology seems to embody a variety of models, not all aspects of its relation to Theatre have been thoroughly examined. Heading to a first mapping, three short theatre comedies, traced in unpublished manuscript collection (1917 and on) of a travelling theatre company (M. Rouggeres'), are presented. Performances of these comedies sometimes date back at the end of 19th century and find shelter in various Greek communities' cells. As theatre comedies' reflections, three "unsuitable for minors" comedies of Shadow

* Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, θεατρολόγος Μ.Α.

Ευχαριστώ τον κ. Β. Πούχγερ, για την πρώτη ανάγνωση του κειμένου και τα σχόλια του.

Puppet Theatre are presented in parallel. Their performances often date back in the 1930s but survive in contemporaneous stage as well. As a result, connection of travelling actors - shadow puppet performers is enlightened and well documented through presented repertoire's affinities. Additionally, Shadow Puppet Theatre proves to be a hostile field, where probably due to shadow puppet performers' survival instinct, multiannual tradition of improvised theatre comedies revives through motifs, plays and tactics.

KEY WORDS: Greek Theatre, Shadow puppet theatre, Shadow puppet performer, Karaghiozis, Puppet Theatre, Theatre of 19th-20th cent., Comedy, Improvisation, Travelling actors / artists

Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) (στο εξής Θ.Σ.), σε επίπεδο δραματολογίου λειτούργησε πολυσυλλεκτικά. Αν και η σχέση του με το Θέατρο έχει κεντρίσει το ερευνητικό ενδιαφέρον, δεν έχει ακόμα αναδειχθεί η σύνδεσή του με την Αυτοσχέδια ή Νούτικη κωμωδία. Με τον όρο «αυτοσχέδιο / νούτικο», εννοούμε εδώ τόσο το κωμικό σενάριο, που προερχόταν από τον νου των ηθοποιών όσο και τον κωμικό καμβά αγνώστων σήμερα συγγραφέων, που εμπλουτιζόταν με αυτοσχεδιασμούς, εκ των οποίων όσους επικροτούσε το κοινό, παγιώνονταν. Πρόκειται για κωμωδία συχνά μονόπρακτη, που παρουσιαζόταν στο κλείσιμο της θεατρικής βραδιάς,¹ με δημοφιλέστερους τίτλους της, *Τα Δικηγορικά γελοία* (ή *Τα βάσανα ενός δικηγόρου* ή *Δικηγόρος και ηθοποιοί*),²

¹ Για μεταφρασμένες μονόπρακτες κωμωδίες βλ. Λαδογιάννη 2002, Πεζοπούλου 2004, 201-2. Τα όρια αυτοσχέδιας - νούτικης - επώνυμης μονόπρακτης κωμωδίας, δεν έχουν διασαφηνιστεί. Ο Γ. Σιδέρης σημειώνει πως οι μονόπρακτες κωμωδίες-φινάλε, «στη συνείδηση του κοινού είχαν κατώτερη θέση και γι' αυτό τα προγράμματα ξεχνούσαν καμιά φορά να βάλουν τα ονόματα του συγγραφέα και του μεταφραστή, εκτός δυο-τριών Ελλήνων με φήμα ξεχωριστή και με θέση στην κοινωνία». Αναγνωρίζει δε στα *Δικηγορικά γελοία* την πρώτη -χρονολογικά- κωμωδία της κατηγορίας (: Σιδέρης 1999, 97-114 και δη 98). Ο θεατράνθρωπος Αλ. Χρυσοστομίδης από την άλλη πλευρά, αν και επισημαίνει πως δεν ήταν όλες οι μονόπρακτες κωμωδίες-φινάλε, νούτικες, καθώς κάποιες βασίζονταν σε κείμενο συγκεκριμένου συγγραφέα (: Χρυσοστομίδης 1986, 165-6), κατατάσσει *Τα Δικηγορικά γελοία* στις νούτικες (: Χρυσοστομίδης 2005, 36) επισημαίνοντας πως το είδος αυτό «θα ήταν κατάλοιπο του θεάτρου της Παντομίμας», που με τη σειρά του είχε δανειστεί από την *Commedia dell' arte* και παραλλαγές μολιερικών έργων. Βλ. σχετικά και Χατζηπανταζής 2012, 183-98 και κυρίως 192-4. Ακόμα, Χατζηδάκης 1999, Γεωργουσόπουλος 2001 και 2011, 407-14 και δη 411-3.

² *Τα Δικηγορικά γελοία* (: Ανώνυμος 1857, Χατζηπανταζής 2002, 102-3, 444 και passim) παρουσιάστηκαν με ανδρείκελα αλλά και φιγούρες Θ.Σ. Για παραστάσεις Φασουλή (: *Τα*

Όμνιμπους-Έστιμπους, Ψύλλοι, κοριοί, κουνούπια, Το Γιάντες,³ Οι δύο εραστές ή Τα δύο κορόιδα, Ο Κουλούρης, Τ(σ)μπιρλιού, Ο γερο-Ταμπακάς, Η ανάσταση του Λαζάρου,⁴ Οι τρεις γραμματείς,⁵ Καλώς το αφεντικό/νοικοκύρη απ' έξω,⁶ Νύ(μ)φη και Φοράδα (Εικ. 1), Το κατσαβίδι, (Μια) Κλίνη δια τρεις (ή Το στενό κρεβάτι).⁷ Η σημερινή μας γνώση μόνον τίτλων και σπανίως υποθέσεων περιορίζει τη σχετική βιβλιογραφία, δυσχεραίνοντας την αντίστοιχη μελέτη.⁸

δικηγορικά γελοία, Αττική 1895, υπό Χρ. Κονιτσιώτη καθώς και *Τα βάσανα ενός δικηγόρου*, Αττική 1906, υπό Δ. Μαριδάκη) βλ. Μαγουλιώτης 1997, παράρτημα, 26 και 44 αντιστοίχως. Για παραστάσεις Θ.Σ. π.χ. του Α. Βουτσινά (*Τα Δικηγορικά γελοία*, Πάτρα, 24/05/1932) βλ. Ανώνυμος, 3. Για τα περιθώρια αυτοσχεδιασμού βλ. Χρέλιας 1998, 59-62.

³ Αποδίδεται στον ηθοποιό Α. Ι. Πίστη, ενώ έκδοση της κωμωδίας χρονολογείται στο 1890 (: Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2002, 180). Για θεατρικές παραστάσεις της βλ. ενδεικτικά Αρχείο Παραστατικών Τεχνών Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. ΤΗΡ.043, ΤΗΡ.141. Για παραστάσεις (1887 κ.ε.) στην Κωνσταντινούπολη βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου 1996, 295-6 και *passim*. Ομότιτλη κωμωδία αποκρυσταλλώθηκε στη δισκογραφία του Φ. Φιλίππιδη (1916-1981) (: <https://www.youtube.com/watch?v=WcuRr9MKcQM>, ανάκτηση 30/01/2016). Αν και δε στάθηκε δυνατό να διαπιστωθεί η ταύτιση της κωμωδίας του Φ. Φιλίππιδη με *Το Γιάντες* των μπουλουκιών, η μαρτυρία (: Χρυσοστομίδης 2005, 36) πως «ο γνωστός Αγκόπ, στα χρόνια της δόξας του, ρωτώντας τους παλιούς έμαθε για τις νούτικες κωμωδίες και τις μετέτρεπε σε κωμικά σκετς», οφείλει να ληφθεί υπ' όψιν.

⁴ Πρόσφατα (2008) παρουσιάστηκε (Εταιρεία Θεάτρου «Χώρος»), υπό την καθοδήγηση του Σ. Κακάλα, τον οποίο ευχαριστώ για το κείμενο-καμβά της παράστασης, που ευγενώς μου διέθεσε. Παραλλαγή του ίδιου καμβά εντοπίζεται και στο κινηματογραφικό *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη* (1955) (: Κολιοδήμος 2001, 97), ενώ το μοτίβο υπόδυσης νεκρού πρυτανεύει και στα *Εντάλματα του Καραγκιόζη*, του Θ.Σ. Ομότιτλο έργο συμπεριλαμβανόταν και στο δραματολόγιο του καραγκιοζοπαίκτη Βασιλάρου (: Τσίπηρας 2001, 72, Γεωργιάδη 2015, 60) αλλά και πιο πρόσφατα, στου Μ. Αθηναίου.

⁵ Χρέλιας 1998, 225. Επίσης, ΤΗΡ.ΣΚ.13.06 Αρχείου Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., όπου τεκμηριώνεται ομότιτλη παράσταση του ανδρικούπαίκτη Σπ. Μοσχογιάννη.

⁶ Π.χ. παράσταση 1914 (: Δεκούλου 1996, 82, 417). Έργο με συναφή τίτλο παρουσιάστηκε και από τον ανδρικούπαίκτη Σπ. Μοσχογιάννη (: Χοτζάκογλου 2015, 236), ενώ γνωρίζει δημοφιλία και στο Θ.Σ., υπό τον εναλλακτικό τίτλο *Ο Καραγκιόζης υπηρέτης/παληκαράς* (: βλ. ενδεικτικά Αθηναίος, 1998).

⁷ Εξαιρουμένων των *Νύμφη και Φοράδα, Το Γιάντες*, τα έργα αυτά δεν φαίνεται να έχουν εκδοθεί (: Λαδογιάννη 1996, Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2002, Ηλιού - Πολέμη 2006).

⁸ Ο εντοπισμός λ.χ. κειμένου μόνο θεατρικής παράστασης των *Δικηγορικών γελοίων* και όχι και του Μικροθεάτρου ή το αντίθετο στην περίπτωση του *Αφεντικού απ' έξω*, καθιστά κάθε επιθυμητή σύγκριση αίολη, μεταθέτοντάς την σε εύθετο χρόνο. Επιπρόσθετη τροχοπέδη συνιστά η επίχωση εργασίας του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικού Μουσείου, όπου φυλάσσονται σχετικά χειρόγραφα.

Παρακάτω, μέσα από τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα κωμωδιών, κείμενα των οποίων η έρευνά μας ανέσυρε, θα επιχειρηθεί η χαρτογράφηση της συγγένειας καμβάδων παραστάσεων Θ.Σ. – Αυτοσχέδιας / Νούτικης κωμωδίας· του δραματικού είδους δηλαδή, που αποτέλεσε αναπόσπαστο μέρος των αποσκευών των θιάσων μπουλουκιών.⁹

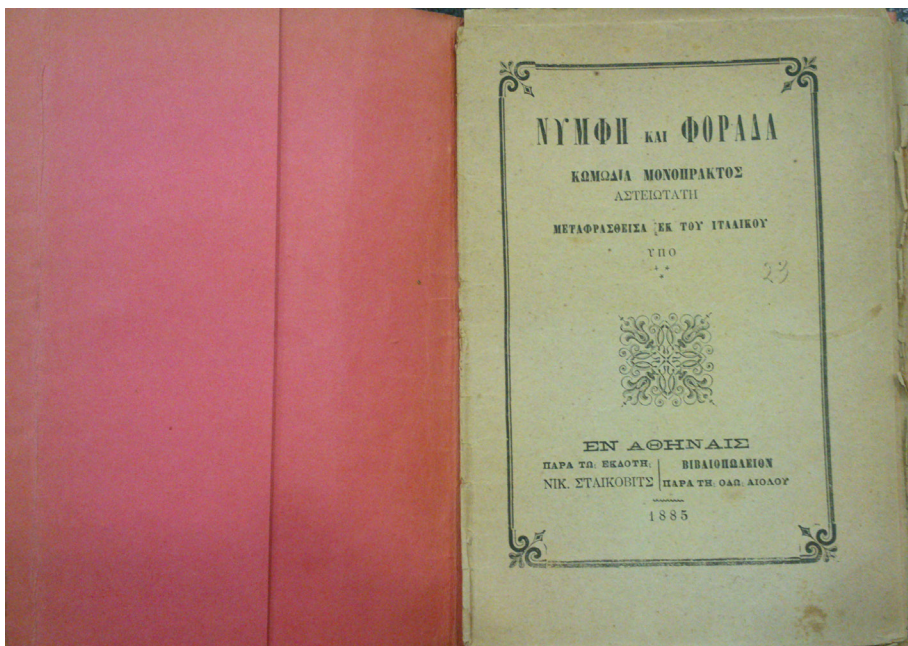
Η πρώτη από τις τρεις κωμωδίες, είναι η μονόπρακτη, δημοφιλής¹⁰ *Νύ(μ)φη και Φοράδα* (ή *Νύφη ή Φοράδα*; ή *Νύφη και φορβάς*, ή *Χαρίκλεια και φοράδες*) (Εικ. 1).¹¹

Κατά την υπόθεσή της, ο Κουρεμένος έχει κόρη (Χαρίκλεια) σε ηλικία γάμου καθώς επίσης και συνονόματή της φοράδα, προς πώληση. Όταν ο Κουρεμένος ειδοποιείται πως ο γιος (Γεώργιος) του φίλου του (Πετειναράκης) ενδιαφέρεται για τη Χαρίκλεια, παρανοεί, θεωρώντας πως πρόκειται για τη φοράδα του. Η εντιμότητά του, που τον οδηγεί στην αποκάλυψη ελαττωμάτων της φοράδας στον θεωρούμενο ως υποψήφιο αγοραστή της, θα ορίσει την αφετηρία κωμικής παρεξήγησης, που αποτελεί και το κεντρικό δραματουργικό εύρημα της κωμωδίας.

⁹ Ενδεικτικές πληροφορίες για τα Μπουλούκια αντλούνται μέσω (αυτο)βιογραφιών συμμετεχόντων σε αυτά ή αποτυπώσεων δράσεών τους (: Φωτόπουλος 1958, 26-47 και *passim*, Πέτρας 1974, Μάτσας 1988, 65-9 και *passim*, Χρέλιας 1998, Χατζηδάκης 1999, Βρανά 2001, 324-8 και *passim*, Χρυσοστομίδης 1986, 17-9. Ακόμα, Αθηρινός *χ.χ.*, 18-9 και *passim*, Δούκα-Σταυροπούλου 2002, 45 κ.ε., καθώς και Πρέκας 2009). Κοινωνιολογική μελέτη τους παρουσιάζει η Χρ. Κεφαλά, καταγράφοντας και συνεντεύξεις συμμετεχόντων (: Κεφαλά 2009).

¹⁰ Ως ένδειξη δημοφιλίας της συγκεκριμένης κωμωδίας, βλ. Αρχείο Παραστατικών Τεχνών Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.: ΘΗΡ.73 (1887), ΘΗΡ.66 (1896), ΘΗΡ.31 (1898), ΘΗΡ.34 (1899). Επίσης, Δεκούλου 1996, 66-7 και 134, 426 (*Νύφη ή φοράδα*; 1903, *Χαρίκλεια και φοράδες* 1933 αντιστοίχως), ενώ για παραστάσεις/κριτική τους στην Οδησό βλ. Μπογκντάνεβιτς – Πούχνερ, 75 και *passim*. Για παραστάσεις (1879 κ.ε.) στην Κωνσταντινούπολη βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου 1994, 200, 250, *ead.* 1996, 416-7 και *passim*, *ead.* 1999Ε.Λ.Ι.Α., 31 και *passim*. Για Κύπρο (1881 κ.ε.) βλ. Κατσούρης 2005Α', 33, 42 και *passim*.

¹¹ Βλ. Ανώνυμος, 1885. Για την πρόσβαση στην έκδοση, ευχαριστίες οφείλονται στη διεύθυνση και το προσωπικό των βιβλιοθηκών Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού και Ιδρύματος Κ. Λασκαρίδου. Διήγημα (*Η γαιδούρα του κυρ-Γιακουμή*) με συναφή υπόθεση, εντοπίστηκε στον Τύπο της Κωνσταντινούπολης (*Ταχυδρόμος*, 30/07/1898), ενώ λίγες ημέρες μετά προαναγγελλόταν (Ανώνυμος, 04/08/1898) σχετική παράσταση. Ας σημειωθεί πως η συγγραφή του έργου αποδίδεται (Δεκούλου 1996, 66) στον Α. Cavalli ενώ μετάφρασή του στον Γ. Στρατήγη (: Δήμος *χ.χ.*, 748, 786, Πεζοπούλου 2004, 14, 19, 202 και *passim*). Εδώ αντιμετωπίζεται ως αυτοσχέδιο / νούτικο παρά την έκδοσή του, αφενός διότι η έκδοση δεν έχει γίνει από τον συγγραφέα, η ταυτότητα του οποίου δεν τεκμηριώνεται επαρκώς, αφετέρου επειδή στη συνείδηση των ηθοποιών έχει καταταχθεί σε αυτή την κατηγορία.



Εικ. 1: Έκδοση της θεατρικής κωμωδίας Νύμφη και φοράδα, που λειτούργησε ως πρότυπο της κωμωδίας του Θεάτρου Σκιών, Χαρίκλεια που δαγκώνει, Χαρίκλεια που κλωτσά

Ακολουθεί απόσπασμα (σσ. 8-11):

Κουρεμένος: Πρέπει όμως να σας ειδοποιήσω ότι εις την τόσην καλλονήν και εις τα τόσα προτερήματά της, έχει επίσης ελαττώματα, κι ελαττώματα χονδρά, πολύ χονδρά μάλιστα! [...] Πρώτα απ' όλα είναι πολύ καπριτσιόζα. Κι όταν της έλθουν τα καπρίτσια της, δεν ακούει κανέναν [...] Εγώ όμως εύρον τον τρόπον να της κόψω αυτό το ελάττωμα. Την χαϊδεύω επάνω εις το κεφάλι και εις την στιγμήν ησυχάζει.

Γεώργιος: Καλά. Αν δεν είναι παρ' αυτό...

Κ.: Α όχι δα, κι άλλα. Πάσχει από ζαλάδες. Κι όταν την ευρίσκει αυτό το κακό, πέφτει κάτω σαν ψόφια. [...] Αλλ' αυτό το θεραπεύω ευθύς: σφίγγω δυνατά το κεφάλι της με τα δυο μου χέρια. [...] Κλωτσά φίλε μου, κλωτσά! Κι αυτό όμως το θεραπεύω. Πλησιάζω και της γαργαλίζω μ' ένα φτερό τ' αφτιά της και γίνεται σαν αρνί. [...] Έχει κι ένα τρομερό ελάττωμα, που την κάνει μισητήν εις όλους. Δαγκάνει, φίλε μου! Και με τί δόντια... Και δι' αυτό όμως υπάρχει θεραπεία. Της βάζω ευθύς εις το στόμα έναν σβόλο ζάχαρη, όπου έχω πάντα εις την τσέπιν μου κι ευθύς ησυχάζει.

Γ.: Δεν είναι δα και λίγα... Αλλά μου αρέσει πάρα πολύ και δεν ημπορώ να την αφήσω. [...]

Κ.: Θέλω να την πάρετε μίαν ώρα αρχύτερα. Έβαλα μάλιστα και την εξύστρισαν.

Γ.: Την εξύστρισαν;

Κ.: Και δεν μένει άλλο από το να της βάλουν το καπίστρι και τη σέλα.

Γ.: Καπίστρι και σέλα;

Κ.: Όσο δια την τιμήν, δεν ημπορώ να σας την αφήσω λιγότερο από πεντακοσίας δραχμάς.

Όταν οι δύο νέοι βρεθούν κατ' ιδίαν (σκηνή Ε'), η παρεξήγηση γιγαντώνεται καθώς ο Γεώργιος ακολουθεί τις συμβουλές του Κουρεμένου, (γαργάλημα αυτιών, προσφορά ζάχαρης), εξοργίζοντάς την αγαπημένη του (σκηνή Ζ'). Το έργο κλείνει με λύση της παρεξήγησης (σκηνή Η') και τον Κουρεμένο να προσφέρει το χέρι της κόρης του και τη συνονόματη φοράδα ως προίκα.¹²

Η παράσταση Θ.Σ., *Χαρίκλεια* (που κλωτσά, *Χαρίκλεια που δαγκώνει*) ή *Φοράδα*, που βρίθει σεξουαλικών υπαινιγμών, φαίνεται πως αναπαράγει την παραπάνω πλοκή.¹³ Εδώ, ο πατέρας/ιδιοκτήτης (Κουτεντιάδης)¹⁴ της Χαρίκλειας, εκφράζει στον Χατζηαβάτη την επιθυμία πώλησης της φοράδας του διότι η κόρη του, λόγω της ιδιότυπης συνωνυμίας, δέχεται συνεχή πειράγματα.¹⁵ Ο Καραγκιόζης (στο εξής Κ.) εδώ παρουσιάζεται ως υποψήφιος γαμπρός:

¹² Στην ταινία *Τον βρήκαμε τον Παναή* (1963), αναβιώνει η ίδια υπόθεση, με κοινές σκηνικές ταυτότητες (Κουρεμένος, Πετειναράκης, Χαρίκλεια) (: <https://www.youtube.com/watch?v=MBBp48dMZiw>, ανάκτηση: 30/01/2016). Διευθυντής παραγωγής διετέλεσε ο καραγκιοζοπαίκτης Δ. Μόλλας (1917-1987), ενώ κάποιοι από τους συμμετέχοντες ηθοποιούς, π.χ. Φρ. Μανέλλης, Φ. Φιλιππίδης, Ζαννίνο, είχαν διαγράψει πολυετή προγενέστερη πορεία με μπουλούκια.

¹³ Εδώ αξιοποιήθηκε η χρονογράφιση παράστασης του Δ. Αλεξόπουλου (1909-1987) (: Τσίππρας 2002). Βλ. και Τσίππρας 2001, 197 (φωτογραφία). Για βιογραφικά στοιχεία του Πελοποννήσιου καλλιτέχνη βλ. Τσίππρας 2001, 205-7. Το ίδιο έργο κατέγραψε (Κρήτη, 1962) ο C. Whitman από τον καραγκιοζοπαίκτη Γ. Παπανικολάου (: συλλογή Whitman/Rinvolucri Πανεπιστημίου Harvard, βλ. Myrsiades 1983), κατά πληροφορία της Ι. Παπαγεωργίου, την οποία ευχαριστώ. Ως πιο πρόσφατες παραστάσεις ας μνημονευτούν ενδεικτικά, αυτές των Θ. Σπυρόπουλου (π.χ. στην εκπομπή (Mega Channel, 2006-7) «(Πιο) Πολύ την Κυριακή»), Α. Δανέλλη σε χώρους διασκέδασης ενηλίκων.

¹⁴ «Κουτεντές» συχνά αποκαλείται ο ανόητος, ενώ για την παράδοση που θέλει τον «κουτεντέ» να σχετίζεται με τον Εβραίο/Ιούδα βλ. Πολίτης 1904, 787-9. Ωστόσο εδώ φαίνεται πως αξιοποιείται η ταύτιση των όρων «γάιδαρος/φοράδα»-«κουτεντές».

¹⁵ Το μοτίβο των συνεχών πειραγμάτων επαναλαμβάνεται στο *Τον βρήκαμε τον Παναή*.

Κουτεντιάδης: Θα ήρθες για τη Χαρίκλεια, ε;

Καραγκιόζης: Με κατάλαβες, ε; Ναι, για τη Χαρίκλεια ήρθα. [...]

Κουτ.: Αφού έχετε όρεξη να την πάρετε, θα σας πω σαν καλός και τίμιος νοικοκύρης, τα ελαττώματα που έχει. [...] Λοιπόν, πρώτα-πρώτα πρέπει να προσέχεις, γιατί αρπάζει.

Κ.: Τί κάνει;

Κουτ.: Αρπάζει παιδί μου, δαγκώνει. Πώς να στο πω;

Κ.: Η Χαρίκλεια;!

Κουτ.: Αλλά μη σου κάνει εντύπωση. Άλλο ένα.

Κ.: Έχει κι άλλο;

Κουτ.: Ναι. Κλωτσάει!

Κ.: Τί κάνει;

Κουτ.: Κλωτσάει! [...] Αλλά μη σε νοιάζει. Το κόλπο το βρήκε ο δάσκαλος, εδώ στο χωριό. Μια μέρα, να σου δώσω να καταλάβεις, ήταν Κυριακή. Μόλις σχόλασε η εκκλησία, λέω, ας βγω στην αγορά. Ε, λέω, ας πάρω και τη Χαρίκλεια μια βόλτα, να πιει νεράκι στο κεφαλόβρυσο, να δροσιστεί. [...] Έρχεται ο δάσκαλος, μου λέει, “κ. Κουτεντιάδη, δε μου δίνετε τη Χαρίκλεια, να κάνω μια βόλτα;”

Κ.: Ο δάσκαλος; Ήθελε τη Χαρίκλεια να κάνει βόλτα; Μωρέ μπράβο δάσκαλε!

Κουτ.: “Ευχαρίστως, του λέω, μόνο να ξέρεις, και δαγκώνει και κλωτσάει.” “Μα αυτό θέλω να δοκιμάσω”, λέει. Παίρνει ένα λουκούμι από το καφενείο, το βάνει στης Χαρίκλειας το στόμα, δεν χάνει καιρό ο δάσκαλος, την αρπάζει και την καβαλάει.

Κ.: Ποια;

Κουτ.: Τη Χαρίκλεια. Χειροκροτήματα ο κόσμος... “Μπράβο δάσκαλε!”...

Κ.: Μωρέ μπράβο, δάσκαλε, μέσ’ στον κόσμο! Ώστε ο δάσκαλος την καβάλησε.

Κουτ.: Ναι! Μόνο ο δάσκαλος; Κι ο πρόεδρος βάνει λουκούμι, την καβαλάει... Έρχεται ο Αστυνόμος, άλλο λουκούμι, καβάλα και αυτός. [...]

Η έλευση της νεαρής Χαρίκλειας δίνει αφορμή για νέα κωμικά ενστανάνέ, καθώς ο Κ. επιχειρεί να εφαρμόσει τις συμβουλές του Κουτεντιάδη.¹⁶ Η παράσταση κλείνει με λύση της παρεξήγησης και το παραδοσιακό

¹⁶ «Κουτ.: Βρε, βρε, την κόρη μου, βρε; Τί κάνεις;

Κ.: Σταμάτα, ρε γέρο. Γιατί σου κακοφάνηκε; Ο δάσκαλος, ο πρόεδρος και ο Αστυνόμος δεν

-στο Θ.Σ.- μοτίβο της «ευχούλας», με χαρακτηριστική στάση των ηρώων και κωμικό ομοιοκατάληκτο διάλογο.¹⁷

Ο ίδιος καμβάς, αναγνωρίσιμος και στον Ελληνικό Κινηματογράφο,¹⁸ αξιοποιείται σε συναφή έργα Θ.Σ., όπως *Η (χαλασμένη) γκαζιέρα*,¹⁹ *Το προξενιό της Αντιγόνης*²⁰. Στο πρώτο η νύφη συγχέεται με μεταχειρισμένη γκαζιέρα, στο δεύτερο με συνονόματη (Αντιγόνη) θαλαμηγό. Οι ενδιαφερόμενοι εκλαμβάνονται ως υποψήφιοι αγοραστές και οι -αμφίσημες- περιγραφές προκαλούν κατάπληξη στους υποψηφίους γαμπρούς και θυμηδία στους θεατές.²¹

σου κακοφάνηκαν;

Κουτ.: *Βρε, για ποια μου λες;*

Κ.: *Για τη Χαρίκλεια.*

Κουτ.: *Βρε, για τη Χαρίκλεια τη φοράδα σου λέω εγώ!*

Κ.: *Φοράδα; Εγώ ήρθα για την κόρη σου!*

Κουτ.: *Από πού είσαι;*

Κ.: *Από το Ξηροχώρι. Ονομάζομαι Δον Ηλίας Κολοκύθας, Καραγκιοζής Καραγκιοζόπουλος*. Στο σημείο αυτό, γίνεται συμφυρμός με τον *Δον Ηλία Κολοκύθα*, τίτλος με τον οποίο -μεταξύ άλλων- σταδιοδρόμησε στο Ελληνικό Μικροθέατρο ο μολιερικός Monsieur De Rourceaugnac. Βλ. ενδεικτικά Δώριζας 2004, Γουλάκη-Βουτυρά 2003, 35 και Μαγουλιώτης 2012, 151-5.

¹⁷ Βλ. ενδεικτικά Ξάνθος χ.χ., 39-40.

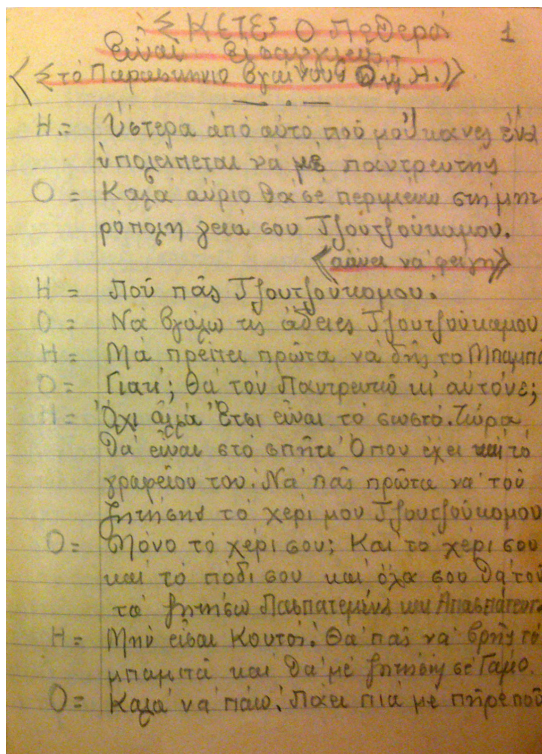
¹⁸ Το θέμα κατατάσσεται στην κατηγορία «Ο λόγος για ένα αντικείμενο αφορά σε ένα πρόσωπο ή το αντίστροφο», με ρίζες στον Πλάτο (: Μουδατσάκις 2003, 115-8) ή στην ενότητα «Συζήτηση με λάθος πρόσωπο» (: Βαλούκος 2001, 428-9). Σε αυτό το πλαίσιο εγγράφονται στιγμιότυπα των ταινιών *Έλα στο θείο* (1950), όπου συγχέεται νύφη με μεταχειρισμένη ραπτομηχανή (: Κολιοδήμος 2001, 142), *Ο Πεθερόπληκτος* (1968) όπου συγχέεται νύφη με μεταχειρισμένη κουζίνα, οι *Είκοσι γυναίκες κι εγώ* (1973), όπου συγχέεται κοπέλα με πολυχρησιμοποιημένη γραφομηχανή (: Κυριακός 2009, 311, 354 και Κολιοδήμος 2001, 136-7). Συγγενική είναι και η παρανόηση στο *Ένα ασύλληπτο κορόιδο* (1969, με πρωταγωνιστή/σκηνοθέτη τον πιο κινηματογραφικό Κ., Θ. Βέγγο), όπου συγχέεται νύφη με οικόπεδο (: Κολιοδήμος 2001, 146-7, Σολδάτος 2000, 167-71).

¹⁹ Λ.χ. παράσταση (Πάτρα, 11/02/2000) του Πατρινού καραγκιοζοπαίκτη Κ. Μακρή (γέν. 1961) (: Παπανικολάου 2000, 13).

²⁰ Βλ. αφήγηση (1971) του Γ. Χαρίδημου στην J. B. Braithwaite (: συλλογή Whitman/Rinvolucris Πανεπιστημίου Harvard) κατά πληροφορία της Ι. Παπαγεωργίου, ή πιο πρόσφατα (2000) των Α. Δανέλλη (: μετάδοση από τον σταθμό 902TV, διαθέσιμο πλέον στο <http://htpak.xyz/watch/d0qABZ1VoQM/-html>, ανάκτηση 30/01/2016. Βλ. και Σπαθάρη 2000, 24), Κ. Κουγιουμτζή («Ονειρούπολη» Δράμας, Δεκ. 2011 και Σύλλογος Γραμμάτων και Τεχνών Δράμας, 28/03/2015).

²¹ Σε αυτό το πλαίσιο, ο πατέρας/ιδιοκτήτης περιγράφει πως «αν και από δεύτερο χέρι, ανάβει εύκολα», ενώ «οπές που προκλήθηκαν από εργαλείο του προηγούμενου κατόχου της, προκαλούν λειτουργικά προβλήματα», κ.λπ.

Η έτερη θεατρική κωμωδία – σταθμός μας, τιτλοφορείται *Ο πεθερός ή Το κατσαβίδι* (Εικ. 2).²²



Εικ. 2: Χειρόγραφο θιάσου Μ. Ρουγγέρη, της θεατρικής κωμωδίας *Το κατσαβίδι ή Ο πεθερός*, που επεβίωσε στο Θέατρο Σκιών υπό τον τίτλο *Το φονικό εργαλείο* (Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.)

²² Βλ. αδημοσίευτο χειρόγραφο -προερχόμενο από τον μουσικοδραματικό θιάσο Μίμη Ρουγγέρη- στον Α.Ε. 517, φάκελος 4.3, Συλλογή χειρογράφων Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στη διεύθυνση του Ε.Λ.Ι.Α. και την Κ. Σταματογιαννάκη, που αδιάλειπτα διευκολύνει σχετικές μελέτες μου. Για τη δραστηριότητα του Δ. Ρουγγέρη βλ. ενδεικτικά Σταματοπούλου-Βασιλάκου 1999, Δεκούλου 1996, 500-1, Χρυσοστομίδης 2004, 127-9, Βρανά 2005, 195, Σειραγάκης 2009, 354, Λακίδου [2010], 268, 281. Ας υπογραμμισθεί εδώ πως τα ίδια θεατρικά στέκια (Αμαλιάδα, κ.λπ.) επισκεπτόταν και ο Βασίλαρος (: Δεκούλου 1996, 261, 263, 501, 555), ενώ εκεί (ca. 1925-1935) παρουσίασε ο ανδρικόλοπαίκτης Ι. Λεβέντης τη δική του *Κλίνη δια τρεις* (: Δεκούλου 1996, 270 και passim). Ας σημειωθεί επιπλέον, πως *Το Κατσαβίδι* παρουσιάστηκε και στην αφιερωματική βραδιά του Σ.Ε.Η., *Μπουλουκιών εγκώμιον* (Ηρώδειο, 2005). Βλ. Ριζοσπάτης 2005, Κεφαλά 2009, 245-8, όπου αποτυπώνονται και τμήματα ομιλίας του Κ. Γεωργουσόπουλου (: τώρα ως πρόλογος αυτοβιογραφίας της Καλό 1998, 9-11).

Τον κατάλογο των *dramatis personae* συνθέτουν οι: Ο [Νέος], Η [Νέα], Εισαγγελέας πατέρας της, Ιατροδικαστής. Η Νέα προτρέπει τον Νέο να γνωρίσει τον πατέρα της και να ζητήσει το χέρι της (Α΄ σκηνή). Στο μεταξύ, Εισαγγελέας – Ιατροδικαστής συζητούν για πρόσφατη άγρια δολοφονία ηλικιωμένης γυναίκας, ενώ λίγο μετά (Γ΄ σκηνή) καταφθάνει ο Νέος. Σε αυτό το πλέγμα συμπτώσεων υφαίνεται μια κομβική για το έργο, παρανόηση: Εισαγγελέας και Ιατροδικαστής οδηγούνται στην πλάνη πως ο Νέος δολοφόνησε την ηλικιωμένη. Ο δε δίσσημος λόγος τους θα δώσει την ευκαιρία να ακουστούν πολυάριθμα τολμηρά υπονοούμενα. Ακολουθεί απόσπασμα (σσ. 3-11):

Ιατροδικαστής [διαβάζοντας την έκθεση]: *Το θύμα είναι μια γραία. Ευρέθη στο κρεβάτι της νεκρά. Ο κακούργος την έπληξε δι' αιχμηρού εργαλείου και της άνοιξε δύο οπές εν τω εμπρόσθιον μέρος και μίαν εις το όπισθεν μέρος του σώματός της. [...]* (Λίγο μετά, εισέρχεται ο νέος)

Εισαγγελέας: *Εσύ είσαι ο δράστης;*

Ο: *Ποιος δράστης;*

Εισ.: *Περιττόν να κρύβεσαι. Τα ξέρω [...]* Θα μου πεις πώς έκανες το έγκλημα.

Ο: *Ε όχι και έγκλημα, απερισκεψία ήτανε. [...]* Μα λέγονται τέτοια πράγματα; [...]

Εισ.: *Το εργαλείο με το οποίο έκανες το έγκλημα, τό 'χεις τώρα επάνω σου;*

Ο: *Εμ, πού ήθελες να τό 'χω; Σπίτι μου;*

Εισ.: *Τό 'χεις στην τσέπη σου;*

Ο: *Ε όχι και στην τσέπη μου! [...]*

Εισ.: *Ακούμπησέ το στο τραπέζι απάνω.*

Ο: *Ορίστε; Πώς είπατε;*

Εισ.: *Ακούμπησέ το στο τραπέζι απάνω.*

Ο: *Και τί είναι; Κατσαβίδι, να το ακουμπήσω στο τραπέζι απάνω; [...]*

Εισ.: *Ας πάμε παρακάτω και το παίρνουμε αργότερα. Δε μου λες, όταν επετέθης στο θύμα, αυτή κοιμότανε;*

Ο: *Α, όλα κι όλα! Στον ύπνο δεν την έπιασα!*

Εισ.: *Ήτο ακίνητη ή έκανε κινήσεις;*

Ο: *Ε... τί να λέμε τώρα;*

Εισ.: *Της επετέθης επανειλημμένως;*

Ο: *Μόνον τρεις φορές, κ. Εισαγγελέα.*

Εισ.: *Λαμπρά, αυτό συμφωνεί με την έκθεσιν, καθώς άνοιξες δύο οπές εις το πρόσθιον μέρος και μία εις το όπισθεν.*

Ο: *Σιγά, βάστα! Άλλος θα είναι ανακατεμένος στη δουλειά.*

Εισ.: *Αρνείσαι; Θα κάνομεν μίαν αναπαράστασιν. Θα κάνεις τώρα εδώ ό,τι έκανες στο θύμα. [...]*

Ο: *Και ποιος είπες ότι θα κάνει το θύμα;*

Εισ.: *Το θύμα θα κάνει ο κ. Ιατροδικαστής, αρχίζων να κουνιέται.*

Ο: *Και θα θελήσει να...;*

Εισ.: *Ναι και ξέρει απ' αυτά. Έχει ήδη χρησιμεύσει πολλάκις εις παρομοίας περιστάσεις.*

Την παρεξήγηση διαλύει η Νέα, ομολογώντας (σσ. 11-12) το προχωρημένο στάδιο της σχέσης της, γεγονός που θα εκληφθεί ως *casus belli* από τον πατέρα της. Ο εισαγγελέας πατέρας όχι μόνο δεν συγκατανεύει στον γάμο αλλά ανακοινώνει και την καταδίκη («κρεμάλα») του Νέου, λόγω εμπαιγμού και εξύβρισης δικαστικού λειτουργού.²³

Αντικατοπτρισμός του *Κατσαβιδιού* στο Θ.Σ., παρουσιάζεται ως *Το Φονικό Εργαλείο*. Στις γνωστές μας εκδοχές,²⁴ ο Ιατροδικαστής αντικαθίσταται από Αστυνόμο, που ενημερώνει τον Χατζηαβάτη περί του εγκλήματος. Ο Κ. έχει τον ρόλο του εραστή, που βρίσκοντας το θάρρος να συνομιλήσει με τον υποψήφιο πεθερό του, στο κρασί, καταλήγει μισομεθυσμένος, χωρίς να αντιλαμβάνεται το βαρύτατο έγκλημα, που του προσάπτεται. Σε εκδοχές δε, που ο Εισαγγελέας είναι μουσουλμάνος, η δραματικότητα της κατάστασης επιτείνεται. Ακολουθεί αντιπροσωπευτικό απόσπασμα:²⁵

Αστυνόμος: *Όπως ήμουν περίπολο εις την πλατεία, βλέπω μια γυναίκα σκοτωμένη, αγνώστων στοιχείων. Η γυναίκα αυτή είναι χτυπημένη εις το έμπροσθεν μέρος του σώματός της και εις το όπισθεν μέρος του. Αυτή η γυναίκα, Χατζηαβάτη, είναι χτυπημένη με κατσαβίδι. Ή από μηχανικό ή από ηλεκτρολόγο. [...]* Αστ.: *Γιατί έκανες το έγκλημα;*

²³ Δεν αποκλείεται να επρόκειτο για φινάλε καθορισμένο από το κοινό ή ακόμα, η ανακοίνωση της ποινής («κρεμάλα») να συνοδευόταν από κινήσεις που θα την περιέγραφαν ως γάμο.

²⁴ Για εκδοχές των καραγκιοζοπαιχτών Ν. Παναγιωτάρα (1909;-1985) και Σ. Καπούλια (1901-1978), βλ. Τσίππρας 2001, 144-6, 161, 176. Το ίδιο έργο έχει παρουσιάσει πλειάδα καραγκιοζοπαιχτών. Ανάμεσά τους, οι: Βασιλαρος (1899-1976), Αντώναρως (1924-2009), Θ. Σπυρόπουλος (γέν. 1931), Δ. Λέντερης (1936-2001), Γ. Χατζής (γέν. 1945), Φ. Πλέσσας (γέν. 1955), Α. Δανέλλης (γέν. 1966).

²⁵ Λέντερης, 2008 και <https://www.youtube.com/watch?v=QBu5CF3ZlOm> (ανάκτηση: 30/01/2016).

Καραγκιόζης.: *Γιατί αγαπιόμαστε, κύριε Αστυνόμε μου.*

Αστ.: *Κι επειδή αγαπίοσασταν, ήταν σωστό εσύ να κάνεις το έγκλημα;*

Κ.: *Ε, το θελήσαμε και οι δύο. Κατάλαβες; [...]*

Αστ.: *Για ομολόγησέ μου λοιπόν: πώς έγινε το έγκλημα;*

Κ.: *Να, κ. Αστυνόμε μου, μια μέρα είχαμε βγει βόλτα. Εβγήκαμε στα χορταράκια, ξαπλώσαμε και οι δύο κάτω, ε... πέσε μια κουβέντα εκείνη, πέσε μια κουβέντα εγώ, ε, φεγγαράκι ήτανε, κι εκεί κ. Αστυνόμε μου, εκάμαμε το έγκλημα! [...]*

Αστ.: *Δε μου λες, σε παρακαλώ, το φονικό εργαλείο, με το οποίο έκανες το έγκλημα, τό 'χεις μαζί σου; [...]*

Κ.: *Γιατί; Εσύ το αφήνεις στο σπίτι σου;*

Αστ.: *Σε ρωτάω: το έχεις μαζί σου;*

Κ.: *Ναι!*

Αστ.: *Βγάλ' το εδώ χάμου έξω να το ιδώ!*

Κ.: *Τί λες, ρε μπάρμπα; Να περάσει καμιά γάτα, κανάς σκύλος να το φάει, να μην έχω εργαλείο εγώ; [...]* Άιντε να χαθείτε από 'δω!

Αστ.: *Ε τότε λοιπόν, θα πάμε μέσα, στο γραφείο του κ. Εισαγγελέα και θα το βγάλεις πάνω στο τραπέζι!*

Σε άλλες σωζόμενες εκδοχές, με αποδέκτες πελοποννησιακό, αθηναϊκό ή μακεδονικό κοινό,²⁶ η αποτύπωση του αρχικού καμβά διευρύνεται:

Αστ.: *Δηλαδή τη γυναίκα την έχεις χτυπήσει εσύ; Η γυναίκα είναι χτυπημένη και μπροστά και πίσω!*

Κ.: *Τώρα ό,τι και να σου πω κυρ-αστυνόμε μου... Το μπροστά το θυμάμαι... Το πίσω.. μου διαφεύγει [...]*

Εισ.: *Το φονικό εργαλείο, κύριε, που εκάνατε το έγκλημα...*

Κ.: *Έγκλημα το λένε τώρα; [...]*

Εισ.: *Το φονικό εργαλείο, το έχεις απάνω σου;*

Κ.: *Δεν κατάλαβα το πνεύμα σου... [...]*

Εισ.: *Βγάλ' το σε παρακαλώ κύριε, το εργαλείο έξω. Θέλουμε να δούμε πόσο αιχμηρό είναι.*

Κ.: *Στο λέω εγώ, προκαταβολικά. Είναι αιχμηρό!*

²⁶ Π.χ. εκδοχές των Πελοποννήσιου Φ. Πλέσσα, όπως τη διδάχθηκε από τον πατέρα του, Αντώνιο (βλ. https://www.youtube.com/watch?v=4FZLi_XvXVA, ανάκτηση: 30/01/2016), 'Α. Δανέλη - Γ. Χατζή.

Εισ.: *Ωραία. Θέλουμε να δούμε πόσους πόντους είναι. Να το μετρήσουμε.*

Κ.: *Το εργαλείο το δικό μου; Να το βγάλω εγώ να το μετρήσεις εσύ;*

Αστ.: *Βγάλ' το κύριε, σε παρακαλώ, κι' ακούμπησέ το εδώ. [...]*

Πασάς: *Το έγκλημα έγινε ανάσκελα ή μπρούμυτα;*

Κ.: *Τί έκανε, λέει;*

Αστ.: *Πεσ' μου: ανάσκελα ή μπρούμυτα;*

Κ.: *Ανάσκελα!*

Αστ.: *Γιατί εμείς τη βρήκαμε μπρούμυτα.*

Κ.: *Κουράστηκε φαίνεται κι άλλαξε πλευρό.*

Πασάς: *Λοιπόν θα κάνουμε αναπαράσταση.*

Κ.: *Τιμπί; Πως θα γίνει αυτό;*

Πασάς: *Θα καθίσει στη θέση της ο κ. Αστυνόμος από 'δω.*

Κ.: *Πάει χάλασε ο κόσμος... και δεν του φαίνεται.*

Πασάς: *Θα στηθεί μπρούμυτα και θα του μπήξεις το φονικό εργαλείο.*

Κ.: *Ρε, πού πήγα κι έμπλεξααααα! Δεν γίνεται, Πασά μου, αυτά είναι ντροπής πράγματα. Και συ, ρε, δεν ντρέπεσαι να στήνεσαι;*

Αστ.: *Αυτά είναι συνηθισμένα στη δουλειά μου. Γιατί να ντραπώ;*

Κ.: *Δηλαδή όποτε γίνεται αναπαράσταση, εσύ...;*

Αστ.: *Βεβαίως. Και για το επί πλέον ζόρι παίρνω και επίδομα ανθυγιεινής εργασίας.*

Την παρεξήγηση λύνει η κόρη του Εισαγγελέα και ο τελευταίος συγκατανεύει στον γάμο, αναπαράγοντας το χαρακτηριστικό -στο Θ.Σ.-στιγμιότυπο της «ευχούλας».

Ως τρίτο παράδειγμα θα αξιοποιηθεί η δίπρακτη κωμωδία (*Μία*) *Κλίνη δια τρεις* ή *Το στενό κρεβάτι*, αγνώστου σήμερα συγγραφέα (Εικ. 3).²⁷ Τους κεντρικούς ρόλους μοιράζονται οι Μελωδός (μουσουργός), Ρητορίδης (δικηγόρος), Κακοκέφαλος²⁸ (ανταποκριτής εφημερίδας), ενώ

²⁷ Βλ. αδημοσίευτο χειρόγραφο (: Ανώνυμος 1917) του θιάσου Μ. Ρουγγέρι, στη Συλλογή χειρογράφων (Α.Ε. 517, φάκ. 1.3) Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. Παραστάσεις τεκμηριώνονται σε Ηλεία (1903: Δεκούλου 1996, 65-6) και Κύπρο (1903, 1906: Κατσούρης 2005Α', 117, 127). Πιθανολογείται ακόμα, δεδομένης της σύνθεσης του υπόλοιπου δραματολογίου, η *Μία κλίνη δια τρεις* να ταυτίζεται με το *Ένα στρώμα για τρεις* (Κύπρος 1915, 1950: Κατσούρης 2005Α', 94, Κατσούρης 2005Β', 179). Αντιθέτως, βεβαιωμένα διαφέρει από το *Ένα κρεβάτι για τρεις*, του Α. Roussin.

²⁸ Ο Κακοκέφαλος (Θέατρο) μετονομάζεται (Θ.Σ.) σε Ξεροκέφαλο. Στην ίδια παράδοση κωμικής ονοματοδοσίας θα εγγράφεται και ο πρωταγωνιστής του *Δημάρχου εκλογή*,

συμμετέχουν ακόμα, η ξενοδόχος (Βέρθα) και οι υπηρέτες της (Φραντζέσκος, Ελίζα), ο Ερωτάκιος (εραστής της Ελίζας) κι ένας πελάτης (Θορυβι(ά)δης) του ξενοδοχείου, επίσης διεκδικητής της Ελίζας. Το έργο εκτυλίσσεται την περίοδο αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων (Αθήνα, 1896). Λόγω ξενοδοχειακής πληρότητας, καθένας από τους πρωταγωνιστές αναζητάει εναγωνίως ένα κρεβάτι. Εξαιτίας μιας παρεξήγησης, ενοικιάζουν (Α' πράξη) -από διαφορετικό υπάλληλο του ξενοδοχείου ο καθένας-, το ίδιο, μοναδικό διαθέσιμο -εν μέρει- κρεβάτι, αυτό της Ελίζας. Επιστρέφοντας διαδοχικά, αργότερα, συνομιλούν γύρω απ' το ίδιο κρεβάτι, χωρίς να αντιλαμβάνονται τί έχει συμβεί, παρά τα συνεχή κωμικά τους καληνυχτίσματα (σσ. 27-9):

Ρητορίδης: κ. Μελωδέ, αύριον θα γνωριστούμε καλύτερα. Με την άδειά σας, καληνύχτα.

Κακοκέφαλος: Δόξα τω θεώ, θα φύγουν!

Μελωδός: Καληνύχταν, χαίρω πολύ δια την γνωριμίαν.[...] Καληνύχτα σας κ. Κακοκέφαλε.

Κακ.: Μα κύριοι, θα κοιμηθούμε απόψε επί τέλους;

Μελ.: Αυτό λέω κι εγώ.

Ρητ.: Βεβαίως και θα κοιμηθούμε.

Κακ.: Λοιπόν, σας παρακαλώ, έκαστος εις την κλίνη του.

Μελ.: Μάλιστα, καληνύκτα σας.

Ρητ.: Καληνύκτα σας.

Κακ. (μονολογών): Κοίτα αναίδεια, να εκδύονται εις το δωμάτιόν μου!

Ρητ. (μονολογών): Μπα! Μα δεν πηγαίνουν να γδυθούν εις το δωμάτιόν τους παρά γδύνονται εις το ιδιόν μου; [...]

Κακ.: Μα θα ησυχάσωμεν, κύριοι; Βλέπω ότι δεν έχετε σκοπόν να κοιμηθείτε 'σείς απόψε και σας παρακαλώ να υπάγετε έκαστος εις το δωμάτιόν του.

Ρητ.: Αυτό λέγω κι εγώ.

Μελ.: Μάλιστα. Κάθε κατεργάρης στον πάγκο του. Καληνύχτα σας.

Αρνούμενοι να απομακρυνθούν από το κρεβάτι-μήλον της έριδος, διαμαρτύρονται στην ιδιοκτήτρια, η οποία αφού εγκαλέσει τους υπαλλήλους της, προτείνει επιστροφή χρημάτων ή εκ περιτροπής χρήση

Κουφιοκέφαλος (: Γεωργακάκη - Πούχνερ 2009, 81-2) αλλά και ο *Κουφιοκεφαλάκης* της ομώνυμης κωμωδίας (: Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2002, 181).

του κρεβατιού. Προκρίνεται η δεύτερη λύση (σσ. 31-5), που οδηγεί σε κωμικά αποτελέσματα, αφού οσάκις ένας εκ των τριών επιχειρεί να κοιμηθεί, οι άλλοι δύο εξασκούν κατά κάποιον τρόπο το επάγγελμά τους, ξυπνώντας τον (Β' πράξη). Ειδικότερα:

Ρητ.: Ήθελα να σας παρακαλέσω [κ. Μελωδέ]. Γνωρίζετε βεβαίως ότι μετά τη λήξη των αγώνων πρόκειται να συνηγορήσω εις το κακουργοδικεῖον δια μιαν δίκην σπουδαιότητας. [...] Δια τούτον έγγραψα έναν λόγον της υπερασπίσεως. Θα σας παρακαλούσα λοιπόν να ακούσετε τον σπουδαῖον αυτόν λόγον, δια να μου ειπήτε την γνώμην σας.

Μελ.: Ευχαρίστως.

Ρητ.: Λοιπόν, ας υποθέσωμεν ότι ευρισκόμεθα -ενώπιον του δικαστηρίου και σεις είσθε ο πρόεδρος.

Κατά τη διάρκεια της αγόρευσης, το κλίμα δυναμιτίζεται και ο Μελωδός ωσει πρόεδρος καταδικάζει τον πελάτη του Ρητορίδη, προκαλώντας την έντονη διαμαρτυρία του, που κερδίζει την επίπληξη του αγουροξυπνημένου Κακοκέφαλου (σσ. 42-50). Λίγο αργότερα, οι δύο άνδρες ολισθαίνουν και πάλι (σσ. 54-6):

Μελ.: Ήθελα κ. Ρητορίδη, να σας παρακαλέσω κι εγώ μίαν χάριν.

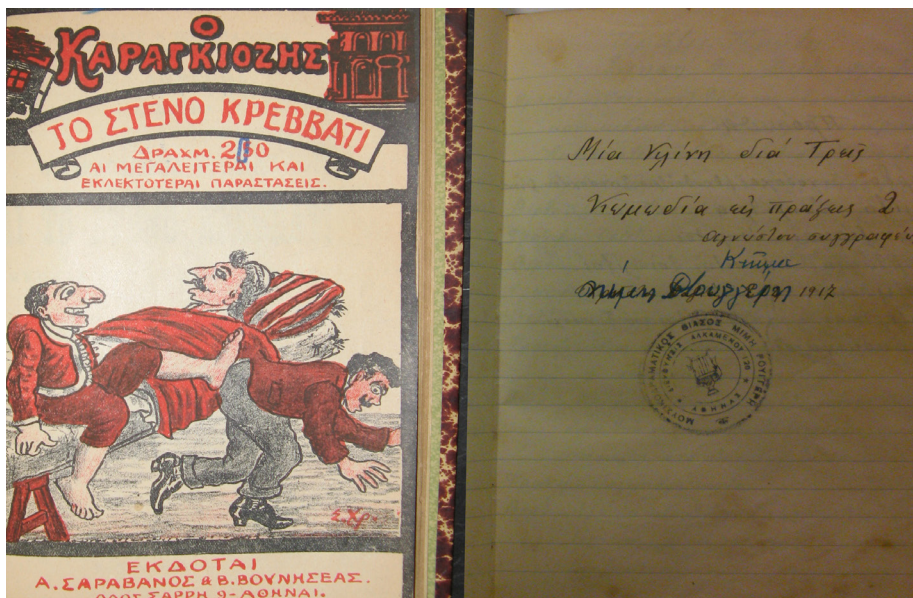
Ρητ.: Ευχαρίστως. Ότι ζητήσετε.

Μελ.: Ήθελα να με βοηθήσετε να δοκιμάσω αυτό το βαλς. [...] Εγώ θα τραγουδώ το κομμάτι και σεις θα κάνετε κομπανιαμέντο από ¾.

Ο Κακοκέφαλος αγανακτισμένος, παραχωρεί το κρεβάτι στον Μελωδό, ο οποίος σε μια κίνηση τακτικής, το μοιράζεται με τον Ρητορίδη (σσ. 61-5). Ακολουθεί -υπό βαθύ σκοτάδι- η έλευση του Θορυβι(ά)δη (σσ. 67-72), που πυροδοτεί ένα νέο κύμα παρανοήσεων, καθώς αν και σκοντάφτει στον Κακοκέφαλο, ψέγει τον Μελωδό, τον οποίο εν συνεχεία θωπεύει, συγχέοντάς τον με την Ελίζα. Ο δε Μελωδός, εκτιμώντας πως δέχεται επίθεση ληστών, ωρύεται, προκαλώντας θύελλα αναταραχής, αγανάκτηση και εν τέλει εκδίωξη όλης της θορυβώδους παρέας από το ξενοδοχείο (σσ. 72-4).

Ο ίδιος κατά βάση καμβάς συναντάται στο Θ.Σ. ως *Το στενό κρεβάτι (και ο Καραγκιόζης ψάλτης)* (Εικ. 3).²⁹

²⁹ *Το Στενό Κρεβάτι ή Μια κλίνη δια τρεις* παρουσιάστηκε (Τ. Ανδριόπουλος, 1900) με νευρόσπαστα (: Μαγουλιώτης 1997, πίνακες σ. 71) και ανδρείκελα (π.χ. Ι. Λεβέντης, 1933-4, Δασκαλόπουλος 14/08/1933) (: Δεκούλου 1996, 270, 558 και αρχείο Γ. Χατζή, αντιστοιχώς).



Εικ. 3: Χειρόγραφο θιάσου Μ. Ρουγγέρη, της θεατρικής κωμωδίας Μια κλίνη δια τρεις και εξώφυλλο έκδοσης της συγγενικής κωμωδίας Το στενό κρεβάτι και ο Καραγκιόζης ψάλτης του Θεάτρου Σκιών (Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. & Κέντρου Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνών, αντιστοιχώς)

Η παλαιότερη εκδοχή που εντοπίστηκε, προέρχεται από λαϊκό ανάγνωσμα με υπογραφή του καραγκιοζοπαίκτη Μ. Ξάνθου.³⁰ Διασώζεται ακόμα, πιο πρόσφατη (15/02/1997), ελαφρώς διαφοροποιημένη εκδοχή, από τον Πατρινό καραγκιοζοπαίκτη Γιάνναρο (Γ. Μουρελάτος, 1931-2012),³¹ ενώ το ίδιο έργο διασκέδασε και το κοινό άλλων

³⁰ Σύμφωνα με τον Δ. Χανό, *Το στενό κρεβάτι* κυκλοφόρησε ως φυλλάδιο Θ.Σ. από τις εκδόσεις Βουνησέα κι εν συνεχεία από τους Σκουτερόπουλο – Διαλυσμά, με πιθανό συγγραφέα τον Κ. Γανιό (: Χανός 1991, 285). Εδώ αξιοποιείται έκδοση των Σαραβάνου - Βουνησέα (: Ξάνθος χ.χ.).

³¹ Για πληροφορίες γύρω από την παράσταση Γιάνναρου, ευχαριστώ τον Γ. Χατζή, καθώς από την ιδιωτική του συλλογή προέρχεται ηχητικό αρχείο, που αξιοποιήθηκε εδώ. Βλ. και Χατζής 2013, 12. Ευχαριστώ επίσης τους καραγκιοζοπαίκτες Χ. Μπιλλίνη και Σ. Κοτσορέ καθώς και τον Δ. Φανάρα, για ποικίλα αρχεία, που έθεσαν στη διάθεσή μου. Ενδεικτικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις εκδοχές Βουνησέα-Γιάνναρου είναι οι παρακάτω: το πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων (Ξάνθος, χ.χ.) αντικαθίσταται (Γιάνναρος, 1997) από το Πατρινό Καρναβάλι (σε εν Κύπρω παραστάσεις, η πλοκή μεταφέρεται στις παραμονές Παγκύπριων Αγώνων. Βλ. Κατσούρης 2005Α', 117). Ο ξενοδόχος γερο-Ρέλιας αναζητώντας

καραγκιοζοπαιχτών³². Στην έντυπη εκδοχή, ο ξενοδόχος (γερο-Στάθης) υποκαθίσταται από τις κόρες του (Ελένη, Μαρία) και τον Χατζηαβάτη ως διευθυντή (Α' πράξη, σσ. 3-5). Μετά από κάποιες μάλλον ασύνεκτες σκηνές (σσ. 5-16),³³ παρουσιάζονται ως ενοικιαστές του μοναδικού διαθέσιμου κρεβατιού, του κηπουρού, ο Σελήμ (δικηγόρος), ο Διονύσιος (μουσικός) και ο Κ. σαν ψάλτης. Ακολουθεί η κωμική σκηνή του καληνυχτίσματος (Γ' πράξη):

Σελήμ: Τώρα το καλύτερον είναι να σας καληνυχτίσω κι αύριο το πρωί να συναντηθούμε από κάτω εις το καφενείον.

Διον.: Πάει καλά.

Καρ.: Ωραία.

Σελήμ: Λοιπόν, καληνύχτα σας.

Διον.: Καληνύχτα ψυχούλια μου.

Καρ.: Όνειρα τερπνά και ασκανδάλιστα.

(κάθονται και οι τρεις στο κρεβάτι)

Διον.: Μα είπαμε, καληνύχτα.

επιπλέον υπάλληλο προς συνδρομήν της κόρης του (Ιουλία), αναθέτει στον Χατζηαβάτη τη μεσιτεία. Ως είθισται, προσλαμβάνεται ο Κ. Το ίδιο μονό κρεβάτι της σοφίτας ενοικιάζουν ένας δικηγόρος (Αθανάσιος Ξεροκέφαλος) απευθείας από τον ιδιοκτήτη, ένας ψάλτης (Ψαλτόπουλος) από την Ιουλία και ένας πλούσιος έμπορος (Αθανάσιος Μπατιρόπουλος) από τον Κ. Καθώς οι Ξεροκέφαλος – Μπατιρόπουλος δεν προέρχονται από την οικεία τυπολογική παλέτα του Θ.Σ., οι οικείοι Ομορφονιός, Εβραίος, Σαναλέμε, Μανούσος, Νιόνιος, Ιταλός Κάρλο, Σταύρακας παρελαύνουν ως ένοικοι του ξενοδοχείου. Όταν οι τρεις ένοικοι υποχρεώνονται σε εκ περιτροπής χρήση του κρεβατιού, ο Ξεροκέφαλος προβάρει αγόρευσή του ενώ ο Ψαλτόπουλος εξόδιο ακολουθία. Εν κατακλείδι, οι τρεις ενοικιαστές παράστασης, καθώς ο Καραγκιοζοπαίκτης ωθήθηκε σε βεβιασμένο φινάλε.

³² Βλ. ενδεικτικά αναγγελία παράστασης (Πάτρα, 1933) *Τρεις εις ένα κρεβάτι*, του καραγκιοζοπαίκτη – ανδρεικελοπαίκτη Ν. Παναγιωτάρα (: Ανώνυμος 1933) και του Βασίλη Σαγρέδου (Βελή) (Θεσσαλονίκη, 27/08/1933) (: αρχείο Γ. Χατζή), ενώ το έργο παρουσίαζε και ο Βάγγος (: μαρτυρία Γ. Χατζή).

³³ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Χατζηαβάτης συναντάει και ενημερώνει τον Κ., καμαρώνοντας για τη διευθυντική του θέση. Ο Κ. ματαίως ζητάει ανάλογη θέση (σκηνή Δ'). Αργότερα (σκηνή Ε'), επανέρχεται πεινασμένος αλλά εκδιώκεται. Όταν επιστρέφει (Β' πράξη, σκηνή Α') ξαναζητάει φαγητό, αλλά καθώς ο Χατζηαβάτης αρνείται, του αποσπάει χρήματα εκβιάζοντάς τον ότι τάχα θα βομβαρδίσει το ξενοδοχείο. Λίγο μετά (σκηνή Γ') εισέρχεται με βελάδα και ημίψηλο, υποδουμένος τον ψάλτη, με -τον δραματοουργικά αίολο- σκοπό να κοιμηθεί επιτέλους σε καλό κρεβάτι. Στο ίδιο κλίμα σύγχυσης εντάσσεται και η εικονογράφηση (Σ. Χρηστίδης) του εξώφυλλου, όπου απεικονίζονται σε ένα κρεβάτι -πέραν του Κ.-, οι Σταύρακας, μπαρμπα-Γιώργος αντί των Σελήμ, Διονύσιου, όπως θα ταίριαζε με την υπόθεση.

Καρ.: Αυτό είπα κι εγώ.

Διον.: Πάει καλά, τζογούλα μου.

Κ.: Ρε παιδιά, δυο φορές σας είπα καληνύχτα. Μήπως δεν ακούσατε;

Σελήμ: Εγώ το άκουσα. [...]

Διον.: Καληνύχτα σας, παιδόπουλα.

Κ.: Για σταθείτε ρε παιδιά, τί γίνεται εδώ; Καληνύχτα λέμε και οι τρεις και όλοι καθόμαστε πάνω στο κρεβάτι.

Μετά τη συμφωνία για εκ περιτροπής χρήση του κρεβατιού και ενώ ο Σελήμ κοιμάται, ο Διονύσιος συνδράμεται από τον Κ. (σ. 22):

Διον.: Λοιπόν, αύριο πρόκειται να δώσω εξετάσεις στη Φιλαρμονική, αλλά δεν ξέρω αν επιτύχω. Με βοηθάς να κάνω μια πρόβα, μια που κάθεσαι;

Κ.: Άκου λέει! Και τί θα κάνω εγώ;

Διον.: Να, εγώ θα πηγαίνω μπροστά και θα παίζω βαλς κι εσύ από πίσω θα κάνεις κουμπανιαμέντο και θα κάνεις βουμ παπα βουμ παπα, βούμ παπά.

Η φασαρία ξυπνάει τον Σελήμ, που παραχωρεί το πολυπόθητο κρεβάτι στον Διονύσιο. Κ. - Σελήμ κάνουν πρόβα κηδείας (σ. 23), αξιοποιώντας σαν νεκρό, τον κοιμώμενο Διονύσιο, που ξυπνά έντρομος στο άκουσμα της νεκρώσιμου ακολουθίας. Όταν εν συνεχεία επιχειρεί ο Κ. να κοιμηθεί, Σελήμ - Διονύσιος προβάρουν (σ.σ. 23-4) την αγόρευση του πρώτου, αξιοποιώντας τον κοιμώμενο Κ. σαν κατηγορούμενο.

Σελήμ: Δεν μου λέτε, κ. Διονύσιε, μου κάνετε μια χάρη; Είμαι δικηγόρος και θέλω να αγορεύσω αύριον εις το δικαστήριο. Εσύ θα είσαι ο πρόεδρος του Δικαστηρίου.

Διον.: Ναίσκε. (δεικνύων τον Κ.) Ω, να και ο κατηγορούμενος.

Σελήμ: Έτσι που λες κ. πρόεδρε, είναι αθώς.

Διον.: Όσκει, εις θάνατον.

Σελήμ: Μα δεν έκανε τίποτα! Δεν πρέπει να καταδικασθεί.

Διον.: Όσκει, όσκει, εις θάνατον.

Καθώς καταδικάζουν με πάθος τον Κ. σε θάνατο, αυτός ξυπνά ταραγμένος, παραχωρώντας το κρεβάτι στον Διονύσιο, που το μοιράζεται με τον Σελήμ. Ο Κ. ραπίζει και τους δυο, που αλληλοκατηγορούμενοι αποχωρούν κακήν κακώς, εγκαταλείποντας το περιζήτητο κρεβάτι.

Με αφετηρία τις τρεις κωμωδίες και παράγωγά τους, όπως παραπάνω παρουσιάστηκαν, εξάγονται κάποια πρώτα συμπεράσματα για την πτυχή διαλόγου Θεάτρου - Θ.Σ., που εδώ φωτίστηκε. Φαίνεται πως το

ενήλικο κοινό της περιφέρειας, εξοικειωμένο με τους θιάσους μπουλουκιών και το πολυσυλλεκτικό δραματολόγιό τους, ανταποκρίθηκε στην πρό(σ)κληση των караγκιοζοπαϊκτών να δει με χαμηλότερο εισιτήριο προσφιλείς του κωμωδίες. Καραγκιοζοπαϊκτες και μπουλουκτσήδες, αποδεικνύονται εδώ συγγενείς νομάδες καλλιτέχνες, με θεατρική και κοινωνική ζωή, των οποίων οι συντεταγμένες συχνά τέμνονταν:³⁴ σε κοινή παλαιίστρα, με κοινά όπλα (λ.χ. μέσα κοινοποίησης, αντιμετώπισης τοπικών αρχών / ανταγωνισμού Κινηματογράφου), κοινές ριπές (λ.χ. κοινωνική αποδοκιμασία/στερεότυπα), με κοινή καλλιτεχνική στέγη και κοινωνική αποστολή παρά τις εκάστοτε παρεκτροπές εξαπάτησης³⁵ και κοινή προσφορά μέθεξης στο λαϊκό ακροατήριό τους, στο οποίο κάθε βράδυ παρέδιδαν τη μπαγκέτα, καθιστώντας το παντοδύναμο συνδιαμορφωτή³⁶ του προσφερόμενου θεάματος.

Πυρήνας των συγκεκριμένων κωμωδιών αναδεικνύεται το διαχρονικό μοτίβο της Παρεξήγησης ως πηγή του λαϊκού αστείου.³⁷ Οι λειτουργίες

³⁴ Χρέλιας 1998, 134-5 και Κεφαλά 2009, 219, §6.1.11. Ακόμα, βλ. περιγραφές κακουχιών των ηθοποιού Στ. Στρατηγού και караγκιοζοπαϊκτε Χρ. (Αντωνιάδη) Πάφιου (: Κεφαλά 2009, 236-9 και Γιαγκουλλής 1999, 414 (υποσ. 87), 427 (υποσ. 113), αντιστοίχως).

³⁵ Ενδεικτική είναι η καθιέρωση της θεατρικής παράστασης *Οι τρεις Ιεράρχες*, που προηγούνταν της διαφυγής θιάσων με ανεξόφλητα χρέη (: Κεφαλά 2009, 217-8 και Βρανά 2005, 188-9), αλλά και η χρήση παραπλανητικού τίτλου στο Θ.Σ. Βλ. σχετικά: «Ήμουν που λες, υποδεκανέας του Α2 Πεζικού στο Κιλκίς [...] Λέω, θα πάω στην Κάρπη και στην Κεσταμενή να παίξω Καραγκιόζη. Ήταν ένα υψόμετρο, ούτε με βολή δεν ανέβαινες εκεί πάνω [...] Φτιάχνω ταμπέλα έναν με περικεφαλαία κι ένα ακόντιο... μαζευτήκανε παιδιά, όλο το χωριό... το τί γινότανε... ακόμα με κυνηγάνε! Αυτοί νόμιζαν ότι θα παίξω τον Βουκεφάλα, τον Φίλιππα... Ε, το έκανα γιατί λέω, σαν φαντάρος τώρα, από εδώ δεν θα ξαναπεράσω. Τώρα, λέω, έχει κονομησιά. Βάζω μετά ένα άλλο έργο, *Ο Π. Μελάς, ο γίγαντας της Μακεδονίας*. Κι εκεί με κυνηγήσανε ... ε, τους έπαιξα τον *Καπετάν Στράτο* [...] Γιατί όταν πήγα εγώ στον στρατό, δεν ήξερα τίποτα από Καραγκιόζη. Και μου δίνει ο πατέρας μου ο συγχωρεμένος πέντε φιγούρες "πάρ' τες, με την ευχή μου! Θα σου φανούνε χρήσιμες» (συνέντευξη Μ. Μάνου (Αθανασίου) (γέν. 1939) στη γράφουσα, Αττική 02/01/2007).

³⁶ Κιουρτσάκης 1983, 142-214 και Πούχνερ 1993, 185.

³⁷ Κατά τον Α. Κατσούρη, γεννήτορας κάθε παρεξήγησης είναι η άγνοια. Αν και κάποτε η παρεξήγηση συνιστά προϊόν μηχανορραφίας, στα δικά μας παραδείγματα οφείλεται σε άγνοια μιας κατάστασης (*Μια κλίνη για τρεις*), σε σύγχυση της ταυτότητας προσώπου (*Το καταβίδι*), σε σύμπτωση λόγω δισημίας ή διαφορούμενης λέξης, σχετικής με σεξουαλική δραστηριότητα (*Νύφη και φοράδα*). Κάποτε είναι ανιχνεύσιμη ήδη από τον τίτλο (π.χ. *Μια κλίνη για τρεις*), ενώ συνήθως διαλύεται μέσω αναγνώρισης (: Κατσούρης 1976, 13, 34, 45 και passim). Στο ελληνικό Θ.Σ. εν γένει, η παρανόηση πηγάζει συχνά από δισημία/άγνωστη ερμηνεία λέξεων, λόγω ιδιολέκτου. Βλ. π.χ. τις συνηθέστερες παρανοήσεις ανάμεσα σε Κ. - Κρητικό, γύρω από την περιουσία («πράμα») νύφης ή τα προσφερόμενα γιδοπρόβατα («κουράδια»).

που ακολουθούνται, έχουν ρίζες στην αρχαία Τραγωδία, καλλιεργήθηκαν στη νέα Κωμωδία και επεβίωσαν σε ένα ευρύ φάσμα λαϊκών εκφράσεων, από το Παραμύθι και το θέατρο Ανδρικήλων έως το ευθυμογράφημα και τον Κινηματογράφο. Ο ατεκμηρίωτος -προς το παρόν- διαμεσολαβητικός ρόλος του θεάτρου Ανδρικήλων, μέσω μετάγγισης σεναρίων και εμπνευσμάτων,³⁸ κάθε άλλο παρά μειώνει τη σημασία της αφομοίωσης από το Θ.Σ., ενός σημαντικού -καίτοι αινιγματικού ακόμα- κεφαλαίου της ελληνικής θεατρολογίας.

Αναψηλαφώντας κανείς όσα επισημάνθηκαν, αντιλαμβάνεται πως το Θ.Σ. και οι θιασώτες του άδραξαν την ευκαιρία να αναπαράγουν στους κόλπους του έναν αριθμό μοτίβων και έργων, αντιλαμβανόμενοι πως έτσι θα ανανέωναν τα κύτταρά του ως έτερος Βορονόφ, θωρακίζοντάς το απέναντι σε ανταγωνιστικά θεάματα. Σε αυτό το πλαίσιο ενέπλεξαν με πάγια δραματουργικά μοτίβα συνήθη χαρακτηριστικά των ηρώων του μπερντέ, υφαίνοντας ένα δίχτυ σωτηρίας του θεάματος. Επιχειρώντας έτσι, συνειδητά, τη δική τους επιβίωση μέσω αυτής του Θ.Σ., εξασφάλισαν ασυνείδητα τη διάσωση και διάδοση ενός corpus άγνωστων σήμερα θεατρικών κειμένων καθώς και τη συνέχεια μιας πολύχρονης παράδοσης, που ήθελε τη θεατρική βραδιά να κλείνει με κωμωδία.³⁹ Εναπόκειται στη θεατρολογική έρευνα να ιχνηλατήσει και να ερμηνεύσει την πορεία επιπλέον αντίστοιχων έργων και στους νεότερους караγκιοζοπαίκτες να λάβουν τη σκυτάλη αναβιώνοντάς παραδοσιακές θεατρικές φόρμες.

³⁸ Για επιβιώσεις λειτουργιών του Θεάτρου Ανδρικήλων μέσα από το Θ.Σ. βλ. Χοτζάκογλου 2011. Δεν έχει αποσαφηνιστεί ακόμα αν αυτά τα έργα του Θ.Σ. αντικατοπτρίζουν το δραματολόγιο των περιοδευόντων θιάσων του 19^{ου} αι., που μεταγγίστηκε στο Θ.Σ. μέσω των Ανδρικήλων, ή αποτελούν δείγμα απευθείας μετάγγισης από τις παραστάσεις των μπουλουκιών.

³⁹ Η παράδοση αυτή, παρούσα εν σπέρματι ήδη μέσω του σατυρικού δράματος, επεβίωσε στο νεοελληνικό θέατρο με την ενσωμάτωση ευσύνοπτης κωμωδίας ως φινάλε, κάποτε «ακατάλληλης δια δεσποινίδας». Στον ίδιο άξονα, τολμηρές κωμωδίες Θ.Σ. παρουσιάζονταν επίσης ως φινάλε, ανταποκρινόμενες στην ανάγκη χρονικής επιμήκυνσης του θεάματος, ανατρέποντας την πεποίθηση απουσίας άσεμνων στοιχείων - καταλοίπων του οθωμανικού Karagöz, στο ελληνικό Θ.Σ. Στις μέρες μας, οι τολμηρές κωμωδίες Θ.Σ., λόγω περιορισμού διάρκειας του θεάματος, παρουσιάζονται αυτόνομα ή εμβόλιμα, κλονίζοντας την πεποίθηση εξέλιξης του Θ.Σ. σε αμιγές παιδικό θέαμα. Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σημειώνει (: Γεωργουσόπουλος 2011, 411-2) επιπλέον πως η παράδοση αυτοσχεδιασμών ανάμεσα σε «ντουετάρια» ηθοποιών ενσωματώθηκε στα λαϊκά θεάματα και δη στο Θ.Σ., προφανώς όχι για λόγους ευχερέστερης συνεννόησης των επί σκηνής προσώπων -όπως στη νούτικη κωμωδία- αλλά για πρακτικούς λόγους χειρισμού των φιγούρων, που το λαϊκό ένστικτο με σοφία ζύγισε. Στο ίδιο πλαίσιο βλ. και Κιουρτσάκης 1983, 26-7.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΘΕΡΙΝΟΣ, Ν., *Χιούμορ πίσω απ' τις κουίντες*, Αθήνα, Σμυρنيωτάκης, χ.χ.
- ΑΘΗΝΑΙΟΣ Μ., *Ο Καραγκιόζης του Μ. Αθηναίου: Ο Καραγκιόζης παλληκαράς και τα Κολλητήρια*, (cd No 1), Αθήνα, Record Greece, 1998.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, *Δικηγορικά γελοία: εις πράξιν μία. Μεταφρασθείσα εκ του ιταλικού, διασκευασθείσα δε υπό Ιω. Ν. Κούγκουλη*, Εν Κωνσταντινουπόλει, τυπ. Σ. Ιγνατιάδου, 1857.
- , *Νύμφη και Φοράδα: κωμωδία μονόπρακτη ασειωτάτη, μεταφρασθείσα εκ του ιταλικού υπό του ****, Εν Αθήναις, παρά τω εκδότη Νικ. Σταϊκοβίτς, 1885.
- , «Η γαϊδούρα του κυρ-Γιακουμή: διήγημα», εφ. *Ταχυδρόμος* (Κωνσταντινούπολις), έτος Α', 30/07/1898, φ. 87, σ. 4.
- , «Θεατρικά», εφ. *Ταχυδρόμος* [Κωνσταντινούπολις], 04/08/1898, σ. 4.
- , *Μια κλίνη δια τρεις: κωμωδία εις πράξεις 2, αγνώστου συγγραφέως*, «Μουσικοδραματικός θίασος Μ. Ρουγγέρη», Κτήμα Μίμη Ρουγγέρη, 1917, 74σ., Συλλογή χειρογράφων (Α.Ε. 517, φάκ. 1.3) Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.
- , «ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΟΝΙΤΣΙΩΤΗΣ», «Οι ειδήσεις της Ημέρας», εφ. *Σημαία Καλαμών* [Καλαμάτα], 13/07/1919, φ. 1758, σ. 2.
- , *Ο πεθερός ή Το κατσαβίρη [sic]: μονόπρακτο σκετς*, «Μουσικοδραματικός θίασος Μίμη Ρουγγέρη», Συλλογή χειρογράφων (Α.Ε. 517, φάκελος 4.3) Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., [terminus post quem 1928], 11σ.
- , «Θέατρον Λαού», «Κινηματογράφοι και Θέατρα», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 24/05/1932, σ. 3.
- , «Καραγκιόζης», «Κινηματογράφοι και Θέατρα», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 23/08/1933, σ. 3.
- ΑΡ., ΕΛ., «Δοξαστικό εγκώμιο για τα μπουλούκια: Ημέρα του ηθοποιού», εφ. *Ριζοσπάστης*, 05/10/2005, σ. 31.
- ΒΑΛΟΥΚΟΣ, ΣΤ., *Η κωμωδία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001².
- ΒΡΑΝΑ, ΣΠ., *Ο οργανισμός του μπράβο*, Αθήνα, Άγκυρα, 2001.
- , *Έλα, καλέ, τώρα!*, Αθήνα, Άγκυρα, 2005.
- ΓΕΩΡΓΙΑΚΑΚΗ, Κ., – ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Οδηγός νεοελληνικής δραματουργίας*, (σειρά: *Παράβαση, Βοηθήματα* [1]), Αθήνα, Ergo, 2009.

- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Κ. (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη: πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θ. Χατζηπανταζή και Γρ. Σηφάκη, πρωτοπόρους στην επιστημονική μελέτη του Καραγκιόζη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.
- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., «Ο Καραγκιόζης ζει;», <Το νήμα της στάθμης>, εφ. *Τα Νέα*, 11/03/2001, σ. 46 (Αρχείο Δημοσιευμάτων Θ.Σ., Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., υπ' αρ. 167).
- , «Η Υποκριτική στη Νούτικη κωμωδία», *Ο ηθοποιός και η τέχνη της Υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Αθήνα, Ergo, 2011, σσ. 407-14.
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ., «Το “ημερολόγιο” του καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδουλου Αντωνιάδη Πάφου (1904-1987)», *Επετηρίδα Κ.Ε.Ε.* XXV (1999), σσ. 367-432.
- ΓΙΑΝΝΑΡΟΣ (Μουρελάτος, Γ.), *Το στενό κρεβάτι*, (αδημοσίευτο ηχητικό αρχείο Συλλογής Γ. Χατζή), Πάτρα, 15/02/1997.
- ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ, Α. (επιμ.), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών: φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών από τη συλλογή του Μιχάλη Χατζάκη 23 Φεβρουαρίου - 18 Μαΐου 2003*, (κατάλογος έκθεσης) Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 2003.
- ΔΕΚΟΥΛΟΥ-ΜΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Θεατρική κίνηση στον Πύργο Ηλείας 1860-1944*, Αθήνα, δ.δ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1996.
- ΔΗΜΟΥ, Μ., *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19^ο αιώνα: 1826-1900. (Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής)*, 3τ., δ.δ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, χ.χ.
- ΔΟΥΚΑ-ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Τα μπουλούκια*, Αθήνα, 2002.
- ΔΩΡΙΖΑΣ, Π., «Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας», *Ο Καραγκιόζης μάγος... και άλλες περιπέτειες*, (σειρά: Παιδική Δισκοθήκη) (cd), Αθήνα, Victory Music S.A., 2004, εγγραφή 4.
- ΗΛΙΟΥ Φ., - ΠΟΛΕΜΗ, Π., *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900: συνοπτική αναγραφή*, 4τ., Αθήνα, Βιβλιολογικό εργαστήριο «Φίλιππος Ηλιού», 2006.
- ΚΑΛΟ, Κ., *Όσα δεν πήρε ο άνεμος: η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Αθήνα, Άγρα, 1998.
- ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ, Α., *Η παρεξήγηση στην τραγωδία και στην κωμωδία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1976.

- ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ, Γ. *Το Θέατρο στην Κύπρο*, 2τ., Λευκωσία, 2005.
- ΚΕΦΑΛΑ, Χρ. Β., *Η επίδραση των μπουλουκιών στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα, Παπαζήσης, 2009.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Μ., *Ο Καραγκιόζης: προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, Δ., *Λεξικό ελληνικών ταινιών*, Αθήνα, εκδόσεις Γένους, 2001.
- ΚΥΡΙΑΚΟΣ, Κ., *Κ. Βουτσάς, ηθοποιός στην κωμωδία. Ρόλοι – Παραστάσεις – Ταινίες*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2009.
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ, Γ., «Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου: βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879», *Δρώμενα* (παράρτημα 2), 1996.
- , «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19^{ου} αιώνα», Βιβλιάκης Ι. (επιμ.), *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα» 17-20/12/1998*, (σειρά: Παράβαση – Μελετήματα 2) Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών - Ergo, 2002, σσ. 133-42.
- ΛΑΚΙΔΟΥ, Ι., «Το Μαλλιαροπούλειο και η θεατρική ζωή στην Τρίπολη τη δεκαετία του '30: μια πρώτη προσέγγιση», Γ. Καρακατσιάνης (επιμ.), *Νότια Πελοπόννησος (1935-1950)*, χ.τ., «Αλφειός» Σύνδεσμος Φιλολόγων Μεσσηνίας, [2010], σσ. 261-301.
- ΛΕΜΠΕΣΗΣ, Γ., «Τα μπουλούκια», *Από απόσταση αναπνοής: το θέατρο και οι άνθρωποί του όπως τα έζησα*, Αθήνα, Λιβάνης, 2008, σσ. 40-60.
- ΛΕΝΤΕΡΗΣ, Δ., *Ο Καραγκιόζης και το φονικό εργαλείο*, (dvd 50΄) Αθήνα, Leon Film (παραγωγή: Γ. Λεοντσίνης), [2008].
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Απ., *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο: ο Φασουλής. 1870-1935*, δ.δ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997.
- , *Ιστορία του νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου: 1870-1938*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012.
- ΜΑΤΣΑΣ, Α., *Το «Άλλο πρόσωπο του Θεάτρου»*, Αθήνα, Πιτσιλός, 1988.
- ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΗΣ, Τ., «Μορφές του κωμικού στον πρώιμο Ελληνικό Κινηματογράφο – Η επιβίωση του Λαϊκού αστείου», *Β΄ Διεθνής Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου (Ζάκυνθος 21-23/11/2003)*, Ζάκυνθος, Υπουργείο Πολιτισμού – Περιφέρεια Ιονίων Νήσων -Δήμος Ζακυνθίων, 2004, σσ. 113-24.
- ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΕΒΙΤΣ, Ι., – ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914: άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της*

- Φιλικής Εταιρείας και στις Παρευξείνιες χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού (σειρά: Παράβαση, Μελετήματα 9), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2013.
- MYRSIADES, L., «Καραγκιόζης: a bibliography of primary materials», *Ματατοφόρος* 21 (Απρ. 1983), σσ.15-42.
- ΞΑΝΘΟΣ, Μ., *Ο Καραγκιόζης υπηρέτης: κωμωδία εις πράξεις τρεις. Ελληνικόν Θέατρον του Καραγκιόζη*, Αθήναι, Σαραβάνος – Βουνησέας και Ι.Β. Βουνησέας και ΣΙΑ, χ.χ.
- , *Το στενό κρεββάτι / Ο Καραγκιόζης ψάλτης και το στενό κρεββάτι: κωμωδία εις πράξεις τρεις. Ελληνικόν Θέατρον του Καραγκιόζη: σειρά δευτέρα*, [Αθήναι], Α. Σαραβάνος και Β. Βουνησέας, χ.χ., 24 σσ.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Δ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης ταξιδεύει: 1^η διεθνής συνάντηση Θεάτρου Σκιών*, (κατάλογος φεστιβάλ, 8-14/02/2000), Πάτρα, Υπουργείο Πολιτισμού – Δήμος Πατρέων, 2000.
- ΠΕΖΟΠΟΥΛΟΥ, Γ., *Το Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3τ., δ.δ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004.
- ΠΕΤΡΑΣ, Σ., *Το άγνωστο θέατρο: πίσω από την αυλαία*, [Αθήνα, Α. Μάντελος], 1974.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν., *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του Ελληνικού λαού: παραδόσεις*. Μέρος Β΄, Εν Αθήναις, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1904.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το ελληνικό Θέατρο Σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», *Δαμιανάκος Στ.* (επιμ.), *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 173-89.
- , «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *Theatrum mundi: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 157-211.
- ΠΡΕΚΑΣ, Α., *Σαν παλιό σινεμά*, Αθήνα, Σύγχρονοι ορίζοντες, 2009⁴.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., *Το ελαφρό μουσικό Θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009.
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Α΄ 1794-1908, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999².
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γ., *Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2000⁸.
- ΣΠΑΘΑΡΗ, Μ. (επιμ.), *1^ο Δελτίο Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών*, Δήμος Αμαρουσίου, 2000.

- ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ, Χ., *Το Ελληνικό Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα: Ιστορία, Δραματολόγιο, Θίασοι, Ηθοποιοί, Θέατρα*, τ. Α', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994.
- , *Το Ελληνικό Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19^ο αιώνα: Παραστάσεις*, τ. Β', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1996.
- (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών: ογδόντα χρόνια 1917-1997: ιστορική αναδρομή από ομάδα θεατρολόγων*, Αθήνα, Κ. & Π. Σμπίλιας, 1999.
- , *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα 1876-1900. Συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1999.
- , «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αιώνα: Α' συμβολή», *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 87-219.
- ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ., ΣΤ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη: συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, «Νέα Σύνορα» - Α. Α. Λιβάνης, 2001.
- ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΗΣ, Α., «Δ. Αλεξόπουλος», *Έλληνες καραγκιοζοπαίκτες πίσω από τα φώτα του μπερντέ*, (+ cd), Αθήνα, Κοχλίας - Ε.Λ.Ι.Α., 2002, cd εγγραφή 3.
- ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Μ., *25 χρόνια Θέατρο*, Αθήνα, 1958.
- ΧΑΝΟΣ, Δ., *Το παιδικό λαϊκό φυλλάδιο - περιοδικό - βιβλίο*, Αθήνα, Αίολος, 1991.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Γ., «Το χρονικό ενός ανυπόληπτου Θεάτρου», και «Δράματα και "νούτικες" κωμωδίες», *Τα θεατρικά μπουλούκια* (ένθετο «7 Ημέρες») εφ. *Καθημερινή*, 12/09/1999, σσ. 2-7, 26-9 αντιστοιχώς.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α1-Α2 (1828-1875), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.
- ΧΑΤΖΗΣ, Γ., «Σαν κατευόδιο για τον καλό μας Γιάνναρο και όχι μόνο», εφ. *Ο Καραγκιόζης μας* 65 (Ιαν. 2013), σσ. 11-13.
- ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ, Α., «Ο Αθηναίος ανδρικοελοπαίκτης Σπύρος Κούζαρος. Ιχνηλατώντας τη σχέση δύο λαϊκών παραδοσιακών θεαμάτων: "Καραγκιόζη" και "Φασουλή"», Αθήνα, εισήγηση στο 10^ο Συμπόσιο Ιστορία-Λαογραφίας Αττικής, 21-23/10/2011, ανηρτημένη στο <https://www.youtube.com/watch?v=JxFU7XIMt-o>.
- , «Συστήνοντας τον διεθνή Σπύρο Μοσχογιάννη, Αιγυπτιώτη καλλιτέχνη των Κουκλοθεάτρου, Θεάτρου Σκιών και Θεάτρου», *Παράβασις* 13/2 (2015), σσ. 219-237.

ΧΡΕΛΙΑΣ, Λ., *Όλη η Ελλάδα ένα Πατάρι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998.

ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΗΣ, Α., *Το λαϊκό θέατρο: Χρονικό - Ιστορικό - Αναμνήσεις: Ανέκδοτα, Η νούτικη κωμωδία, Τα μπουλούκια, Η παντομίμα, Τα θέατρα της συνοικίας, Το παλιό ρεπερτόριο, Θεατρικό γλωσσάρι*, Αθήνα, Σμυρνιωτάκης, [1986].

—————, *Κουίντες: 170 συλλεκτικά θεατρικά ανέκδοτα από το λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, «Συλλογές», 2004.

—————, *Αναμνήσεις ενός θεατρίνου: το Λαϊκό θέατρο, οι Παλαιστικοί αγώνες, το θέατρο σκιών και άλλα ενδιαφέροντα. Χρονικό - Ιστορικό - Αναμνήσεις: στηριγμένο στα χειρόγραφα μιας ζωής*, Αθήνα, ΔΕΠΑΚ - Δ. Κερατσινίου, 2005.

Θέατρο

Προβλήματα ένταξης του Θεάτρου Σκιών στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου

Μανώλης Σειραγάκης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο αμφισβητεί τη μέχρι τώρα γενικά παραδεκτή αντίληψη για το Θέατρο Σκιών ως είδος του λαϊκού πολιτισμού που γεννήθηκε μέσα από διαδικασίες ανώνυμης συλλογικής προφορικής δημιουργίας. Θέτει επίσης το ζήτημα των περιόδων ακμής και παρακμής του, της συμβατικότητας και της ζωτικότητάς του σήμερα, ενώ υπογραμμίζει το παράδοξο ότι, παρά την πληθώρα μελετών γι' αυτό, το μεγαλύτερο διάστημα ζωής του είδους στην Ελλάδα παραμένει στην ουσία αδιερεύνητο. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη χρήση της μουσικής στον караγκιόζη, προσπαθεί να υποδείξει την ανάγκη παράλληλης εξέτασης του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου, έτσι ώστε να μπορέσουν να μελετηθούν καλύτερα στην ιστορική τους διαδρομή οι εξελίξεις στο ιδιαίτερο αυτό είδος.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Παρακμή, προφορική δημιουργία, λαϊκός πολιτισμός, μουσική, θέατρο.

ABSTRACT

The paper aims to question the hitherto generally accepted perception of Greek Shadow Theater as a genre of urban folk culture that was born through oral collective anonymous creation processes. Rethinking the question of prosperity and decline, the conventionality and vitality of the genre today, it underlines the paradox that, despite the plethora of studies about it, the longer life of the genre in Greece still remains essentially uncharted. Taking as an example the use of music in Karagiozis, the attempt of the paper is to indicate the need for parallel examination of Greek Shadow Theatre with other theater genres, so that they can be best discussed in their historical development context.

KEY WORDS: Decline, oral creation, folk culture, music, theater.

* Μανώλης Σειραγάκης, επίκουρος καθηγητής θεατρολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Η πραγματοποίηση όχι μιας αλλά δυο επιστημονικών συναντήσεων αφιερωμένων στο θέατρο Σκιών μέσα σε λιγότερο από δυο χρόνια αποτελεί μια πραγματικά σπάνια συγκυρία¹. Η σύμπτωση αυτή, ωστόσο, αντί να μας γεμίζει αισιοδοξία για τη ζωή του είδους, γεννά μια παράξενη ανησυχία: «...παινεύουμε και αναζητούμε το “παραδοσιακό” –πότε; -τη στιγμή που αυτό γλιστράει μέσ’ απ’ τα δάχτυλά μας» (Κιουρτσάκης 2003, 37). Θα επαναλάβω λοιπόν χωρίς περιστροφές το δύσκολο ερώτημα που είχα θέσει δειλά και στην ημερίδα στο Ρέθυμνο, διατηρώντας πολύ λίγες ελπίδες ότι δεν θα μείνει ξανά αναπάντητο:

Καλή και άγια η αναδρομή στο χθες του Θεάτρου Σκιών. Τι γίνεται όμως με το σήμερα; Παραμένει ακόμα ζωντανός ο караγκιόζης² ή μήπως ψυχορραγεί; Ακόμα περισσότερο, μήπως έχει ήδη πεθάνει κατά τη σταδιακή παραχώρησή του στο παιδικό κοινό ή με την αξιοποίησή του ως διδακτικό μέσο στην προσχολική και σχολική εκπαίδευση, ή με την νοσταλγική τιμητική του αξιοποίηση από τα άλλα είδη θεάτρου, από την συνοικιακή Επιθεώρηση ως το ξέφρενο Αριστοφανικό ανέβασμα, από το πολιτικό θέατρο ως την τραγωδία, από την Οπερέτα μέχρι και την Όπερα; Μήπως πνίγηκε από ασφυξία στα στενά όρια που του επιβλήθηκαν κατά την προσπάθεια διαφύλαξης του παραδοσιακού του χαρακτήρα; Μήπως, όπως υποστήριξε ο караγκιόζοπαίχτης της Πάτρας Ορέστης (Χριστόπουλος 1999, 148), φτήνυνε η τέχνη του με τις προπληρωμένες παραστάσεις για χάρη συλλόγων, δήμων, πολιτικών νεολαιών και άλλων οργανισμών και σωματείων, αφού ξεθεμελιώθηκε η ιδανική σχέση караγκιόζοπαίχτη-θεατή, μπερντέ-πλατείας, πομπού-δέκτη; Ή μήπως, εξ αιτίας όλων των παραπάνω, βρίσκεται σε χρόνιο κώμα και το τέλος του υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να λάβει χώρα από ώρα σε ώρα, στο πλαίσιο ίσως αυτού ακριβώς του συνεδρίου, τη στιγμή δηλαδή που ένα θεατρικό είδος κατεχοχόν εξαρτώμενο από την ταπεινή ύλη θα υποστηρίξει σθεναρά την ανάγκη ένταξής του στη σφαίρα της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς;

Για να προσεγγίσουμε μια απάντηση, νομίζω ότι είναι καιρός να αντιμετωπίσουμε το θέατρο σκιών όχι στα κοινωνικά αλλά στα θεατρικά του συμφραζόμενα. Να το αντιμετωπίσουμε δηλαδή σαν είδος καθαρά

¹ Ημερίδα «Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη», Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο 13 Δεκεμβρίου 2013 (Γεωργιάδη, 2015).

² Χρησιμοποιώ τον όρο ‘καραγκιόζης’ για το θέατρο Σκιών ως είδος, και τον όρο ‘Καραγκιόζης’ αναφερόμενος στον σχετικό ήρωα ή την αντίστοιχη φιγούρα, υιοθετώντας την πρακτική της Ιωάννας Παπαγεωργίου (Δημάδης 2010, 203-225).

θεατρικό, πλήρως ενταγμένο στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου κι όχι ως ένα ειδικό φαινόμενο το οποίο εξετάζουμε με τα εφόδια άλλοτε της λαογραφίας, άλλοτε της κοινωνιολογίας, άλλοτε των πολιτιστικών σπουδών. Να αντιμετωπιστεί σαν είδος που αναπτύσσεται πλάι σε άλλα θεατρικά είδη, του οποίου η ζωή απλώνεται ήδη σε τρεις τουλάχιστον αιώνες, επομένως δεν είναι αμετάβλητο αλλά εμφανίζει στη διάρκεια αυτή εξελίξεις, αλλαγές, διακυμάνσεις, παλινδρομήσεις, ρήξεις και συνέχειες, λιγότερο ή περισσότερο όμοιες με κείνες που παρατηρούνται στο υπόλοιπο νεοελληνικό θέατρο.

Η συνεξέταση του караγκιόζη με τα υπόλοιπα είδη του «ζωντανού» θεάτρου μπορεί σε πολλές περιπτώσεις να μας δώσει απαντήσεις που δεν προκύπτουν εύκολα από την εξέταση του είδους υπό το πρίσμα της λαογραφίας. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη χρήση της μουσικής: έχουν γραφτεί πολλά σχόλια, τα περισσότερα σχεδόν θρηνητικά, για την εξέλιξη που παρατηρήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1930 στη μουσική του θεάτρου σκιών. Μιλάμε για την αντικατάσταση του φυσικά παραγόμενου ήχου από τον εκπεμπόμενο και μηχανικά ενισχυόμενο μέσω μικροφώνου με την παράλληλη αντικατάσταση της ζωντανής ορχήστρας από μηχανικά μέσα αναπαραγωγής (γραμμόφωνα, ηχεία, μεγάφωνα κλπ). Η πικρία για τη συγκεκριμένη υποχώρηση θα ήταν πολύ λιγότερη και ο προβληματισμός μας πολύ μεγαλύτερος, αν παρατηρούσαμε ότι ανάλογη πίεση για αναθεώρηση της θέσης της μουσικής στις παραστάσεις τους, με κύρια αιχμή την αναθεώρηση της ηγεμονικής θέσης της ορχήστρας, δέχτηκαν και τα υπόλοιπα διασκεδαστικά μουσικο-θεατρικά είδη.

Η μεσοπολεμική Επιθεώρηση, το είδος με τη μεγαλύτερη συγγένεια με τον караγκιόζη, δεχόταν εντονότερες τις σχετικές πιέσεις. Στην Οπερέτα πάλι, για την οποία η πλούσια ζωντανή ορχήστρα φαινόταν στοιχείο «εκ των ουκ άνευ», ο σχετικός προβληματισμός, περιορίστηκε στον αριθμό των οργάνων και στη σύνθεση της ορχήστρας (με το δίλημμα «ελαφρά-συμφωνική ή τζαζ;»), παρά τις εξίσου σοβαρές πιέσεις (Σειραγάκης 2009β, σσ. 476-477)³. Και τα δυο είδη (Επιθεώρηση, Οπερέτα), σε αντίθεση με τον караγκιόζη, απάντησαν τελικά καταφατικά στο ερώτημα για τη διατήρηση της ορχήστρας τους.

³ Σημαντική συμβολή στη διατήρηση ενός ελάχιστου αριθμού οργάνων στις ορχήστρες αυτές, όχι μικρότερο των επτά, είχαν οι αδιάκοπες διεκδικήσεις του συνδικαλιστικού οργάνου των μουσικών, του Εθνικού Μουσικού Συλλόγου.

Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι έλυσαν και το πρόβλημα της μουσικής και της εκτέλεσής της στις παραστάσεις τους. Πριν περάσουν δυο δεκαετίες, το ζήτημα θα ανακινηθεί και πάλι και νέες πιέσεις θα εμφανιστούν, πιέσεις που θα κορυφωθούν το 1962 με την συνδυασμένη ανανεωτική επίθεση των Μάνου Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη με τις παραστάσεις τους *Οδός Ονειρών* και *Όμορφη Πόλη* αντίστοιχα (Γεωργακάκη 2013, 209. Σειραγάκης 2010, 113-124. Σταματογιαννάκη, 2016). Γιατί το πρόβλημα δεν συνοψιζόταν απλά στο πώς θα παίζεται η μουσική, αλλά κυρίως στο τι μουσική θα παίζεται, με ποια όργανα, ποιο ύφος, τρόπο, στυλ και στόχο. Καθώς μάλιστα στην Επιθεώρηση η μουσική δεν χρησιμοποιείται πάντα αυτόνομα, αλλά η χρήση της είναι συνυφασμένη με συγκεκριμένους χώρους τους οποίους επισκέπτεται η δράση και θίγει η σάτιρα, το ζήτημα δεν είναι τόσο περιφερειακό όσο μπορεί να φαίνεται με μια πρώτη ματιά. Ακριβώς σ' αυτό το διάστημα, από το Μεσοπόλεμο ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Επιθεώρηση αναγκάστηκε σε υποχωρήσεις που της έδωσαν υβριδική μορφή καθώς άρχισε να εντάσσει σε όλο και μεγαλύτερες δόσεις το ρεμπέτικο και αργότερα το λαϊκό τραγούδι στη σκηνή της, ενώ η Οπερέτα έχασε το μεγαλύτερο μέρος από τη στήριξη του κοινού της και σχεδόν εξαφανίστηκε ως είδος. Δεν είναι λίγοι αυτοί που αποδίδουν την απώλεια αυτή στην επιμονή της Οπερέτας να διατηρεί ένα συγκεκριμένο ύφος στη μουσική της, ύφος που συνδέεται άρρηκτα με τη μεγάλη ζωντανή ορχήστρα. Η πρακτική αυτή επιμένει να θυμίζει τη συγγενειά της με την Όπερα και να αρνείται εν μέρει τον καθαρά διασκεδαστικό της χαρακτήρα. Η εχθρότητά της απέναντι στο ρεμπέτικο, το οποίο, αντίθετα, η Επιθεώρηση δεν δίστασε από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του να ενσωματώσει, της στέρησε δημοτικότητα (Χατζηπανταζής 2014, 366-7). Στις εξελίξεις αυτές συνέβαλε καθοριστικά η δημιουργία κρατικού θιάσου Οπερέτας στους κόλπους της γνωστής για τις αγκυλώσεις της Εθνική Λυρική Σκηνή, σε μια εποχή που στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ το μιούζικαλ είχε κάνει την θορυβώδη επέλασή του για να την διαδεχθεί ή ακόμα και να την εξαφανίσει.

Στον караγκιόζη, από την άλλη, η επιλογή να θυσιαστεί η ζωντανή ορχήστρα στο βωμό της εξέλιξης αποδείχτηκε αποτελεσματική, αφού προσέφερε τη μέγιστη δυνατή ευελιξία. Η αναδίπλωση εξασφάλισε την επιβίωση. Δεν ξέρω αν μπορούμε να φανταστούμε παραστάσεις караγκιόζη κατά τη δεκαετία του 1940 με την πληθώρα βοηθών και συνεργατών που διέθεταν οι μεσοπολεμικές, όταν οι μαρτυρίες από την περίοδο της Κατοχής μιλούν για απελπισμένες μοναχικές εξορμήσεις

του Σωτήρη Σπαθάρη στην Καισαριανή, όπου έπαιζε χωρίς εισιτήριο⁴. Ή ακόμα περισσότερο, αν μπορούμε να φανταστούμε ειδικό αμανετζή βοηθό καραγκιοζοπαίχτη στις μεταπολεμικές παραστάσεις, όταν ακόμα κι η περίφημη διάλεξη για το ρεμπέτικο (Χατζιδάκις, 1949) αποσιωπά ολοκληρωτικά αυτό το κομβικό κομμάτι του ρεμπέτικου, το οποίο είχε στο μεταξύ είχε αρχίσει να περιθωριοποιείται από τις συστηματικές λογοκριτικές παρεμβάσεις της δικτατορίας του Ι. Μεταξά και την εξέλιξη του μουσικού γούστου του κοινού. Άλλωστε, η βεβαιότητά μας για την απώλεια της ζωντανής ορχήστρας στο θέατρο σκιών πρέπει να αναθεωρηθεί για τον επιπλέον λόγο της εμφάνισης μιας σειράς μαρτυριών που περιγράφουν μια μικρή ζυγιά εκτελεστών παραδοσιακής μουσικής να συνοδεύει κανονικά και τις μεταπολεμικές παραστάσεις του θεάτρου σκιών (Βενάρδος 1979, 10).⁵

Το πρόβλημα της μουσικής παραμένει δυσεπίλυτο μέχρι σήμερα, ειδικά στις προσπάθειες νοσταλγικής αναβίωσης της ατμόσφαιρας των μεσοπολεμικών ανεβασμάτων καραγκιόζη. Χαρακτηριστική η σύμπραξη του Ευγένιου Σπαθάρη με το συγκρότημα της Δόμνας Σαμίου στις γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου του 1980 που φιλοξενήθηκαν στο θέατρο Αβέρωφ στην Αθήνα. Παρά την υποτιθέμενη αναβίωση του μεσοπολεμικού στυλ κάτι ουσιαστικό ξέφυγε πάλι: η κωμική αξιοποίηση των σύγχρονων επιτυχιών με τη χρήση των δημοφιλέστερων, ξένων και ελληνικών, «σουξέ». Η ορμητική στροφή προς το λαϊκό στοιχείο που χαρακτήριζε τις δεκαετίες του 1970 και λιγότερο του 1980⁶, καθώς πραγματοποιήθηκε εν πολλοίς με πρωτοβουλία ή έστω με έντονη την ανάμιξη της Αριστεράς, οδήγησε σε μια κανονιστική κι όχι περιγραφική αντιμετώπιση του φαινομένου «λαϊκός πολιτισμός» και εν προκειμένω

⁴ Μαρτυρία Μαρίας Πουλοπούλου, γεννημένης το 1936, στη φοιτήτρια Μαίρη Κατάκη, στο πλαίσιο Άσκησης Προφορικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Οκτώβριος 2015.

⁵ Βλ. και το απόσπασμα από τα κινηματογραφικά επίκαιρα του 1962, για την εορταστική παράσταση που έδωσε ο Γιώργος Χαρίδημος για τα 100 χρόνια του είδους στην Ελλάδα στο Θέατρο Αθήναιον, όπου διακρίνεται πίσω από τον μπερντέ συγκρότημα παραδοσιακής μουσικής.

http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3671&thid=14309 <28 Ιανουαρίου 2016>

⁶ Ενδεικτικά, ρεμπετολογία, λαϊκή ζωγραφική, αξιοποίηση της λαϊκής διακοσμητικής στην νεανική, φοιτητική κυρίως, φορεσιά, «αναβίωση» του αντάρτικου τραγουδιού, εκ νέου ανακάλυψη εκείνου του τμήματος του παραδοσιακού τραγουδιού που παρέμενε αλώβητο και άφθαρτο από τις προπαγανδιστικές φιάστες και τα πανηγύρια της δικτατορίας.

δεν επέτρεψε την ελεύθερη και ουσιαστική εκμετάλλευση όλου του φάσματος της μουσικής στις νοσταλγικές αυτές παραστάσεις. Απέκλειε τα ευρωπαϊκού χρώματος ακούσματα, όπως της πόλκας και της μαζούρκας που χόρευαν παλιότερα ο Καραγκιόζης κι ο Χατζηαβάτης ή της καντρίλιας που προσπαθούσε μάταια να μάθει ο Μπάρμπα Γιώργος. Απολύτως ενδεικτικό της αμηχανίας που συνεχίζεται, είναι ότι οι σημερινοί караγκιόζοπαίχτες, προσπαθώντας να κρατήσουν τον παραδοσιακό χαρακτήρα του είδους, εισάγουν -περήφανοι για τα αποτελέσματα της έρευνάς τους στις κάμαρες με τα μυστικά των παλιότερων-⁷ αυτούσια τα ευρωπαϊκά μουσικά κομμάτια του μεσοπολέμου (ενδεικτικά Ροζαμούντα, Αντόνιο Βάργκας Χερέδια) αλλά δεν συζητούν παρά σπάνια την περίπτωση να αξιοποιήσουν σύγχρονα δημοφιλή ακούσματα, ελληνικά ή ξένα, που προσφέρονται για σατιρική εκμετάλλευση⁸, κάτι που θα μπορούσε-στο πλαίσιο της επίμονης προσπάθειας να κρατηθεί ανόθευτος και γνήσια παραδοσιακός ο караγκιόζης- να θεωρηθεί ιεροσυλία, ή αδιαμφισβήτητο σημάδι εκφυλισμού. Φαίνεται ωστόσο ότι οι λίγο παλιότεροι τεχνίτες χρησιμοποιούσαν συχνά με θαυμαστή τόλμη οποιοδήποτε μουσικό άκουσμα εξυπηρετούσε το σκοπό τους, διαφορώντας για την προέλευσή του και για τις ενστάσεις των λογίων ή των δημοσιογράφων, σπάνιες πια, αφού μεταπολεμικά οι τελευταίοι είχαν αφήσει το είδος στην ησυχία του. Στο ζήτημα αυτό η εισήγηση του Παναγιώτη Μαζαράκη στο παρόν συνέδριο αποδείχτηκε διαφωτιστική. Το ηχογραφημένο απόσπασμα παράστασης ηρωικού έργου του караγκιόζη (*Γρηγόριος Ε΄* του Γιάνναρου) με μουσική υπόκρουση την Τοκάτα και Φούγκα του Μπαχ που ακούστηκε στη διάρκεια της τελευταίας μέρας του συνεδρίου προκαλώντας θυμηδία θύμισε ότι ο λαϊκός πολιτισμός είναι, όπως άλλωστε και ο επίσημος αστικός, υβριδικός, εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες και δύσκολα υπακούει σε κανόνες που θέτει η αισθητική ανθρώπων που έρχονται έξω απ' αυτόν για να τον καθορίσουν. Η στάση μας απέναντι στο θέατρο σκιών είναι καιρός να γίνει επιτέλους περιγραφική και αναλυτική και λιγότερο κανονιστική.

Η σχετική συζήτηση μπορεί να καταλήξει ατέρμονη, παρόλο που είχε στόχο να χρησιμεύσει η μουσική ως σύντομο παράδειγμα. Κλείνοντας την βιαστικά, αντιλαμβανόμαστε, ότι το ζήτημα της μουσικής

⁷ Στην ουσία η άντληση των περισσότερων μουσικών «πιστών» κομματιών γίνεται από το δίσκο Σπύρος και Θέμης Καράμπαλης, «Τα τραγούδια του Καραγκιόζη», Παραγωγή, επιμέλεια σχόλια: Μιχάλης Ιερωνυμίδης, Απρίλιος 1991, RCA Lp/70199, BMG Ariola.

⁸ Χαρακτηριστική εξαίρεση το πρόσφατο έργο *Ο Καραγκιόζης στη Eurovision*.

-εδώ των μεταπολεμικών μουσικών προτιμήσεων του κοινού, του νέου μουσικού ύφους, των πρωταγωνιστικών μουσικών οργάνων κατά την εκτέλεση- είναι ζήτημα συνδεδεμένο άρρηκτα με τη διαμόρφωση της γενικότερης θεατρικής -αν όχι συνολικότερα της νεοελληνικής- ταυτότητας, δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται ως εσωτερική αποκλειστικά εξέλιξη ή δείκτης φθοράς και ακμής ενός επιμέρους είδος. Επιβεβαιώνεται επομένως η ανάγκη εξέτασης του караγκιόζη ως θεατρικό είδος ενταγμένο σε ένα σύνολο άλλων.

Επεκτείνοντας τη διαπίστωση και στα υπόλοιπα στοιχεία του θεάτρου σκιών, και με την απόσταση που σήμερα μας χωρίζει από την πρώτη ακμή, τα πρώτα γραπτά υπέρ της αναγνώρισης του, ακόμα κι από τις πιο θεμελιώδεις νεώτερες μελέτες για το είδος κατά τη δεκαετία του 1970, φαίνεται τελικά ότι το επιχείρημα που τον κράτησε αποκομμένο από αυτή τη συνολικότερη μελέτη, το μοντέλο της συλλογικής δημιουργίας και της προφορικής παράδοσης δηλαδή, δεν αντέχει άλλο και είναι άμεση ανάγκη να αναθεωρηθεί. Είναι μάλιστα προφανές ότι μας εμποδίζει να μελετήσουμε το είδος σε όλες τις ουσιαστικές πτυχές του και κυρίως στην ιστορική του διάσταση. Δεν αμφισβητώ εδώ την ύπαρξη επιμέρους στοιχείων προφορικότητας ή ψηγμάτων παραδοσιακού χαρακτήρα στο θέατρο σκιών. Υποστηρίζω απλά ότι αντίστοιχα τέτοια υπήρχαν και υπάρχουν και στα υπόλοιπα θεατρικά είδη σε βαθμό τέτοιο που να μη δικαιολογεί εξαίρεση του караγκιόζη από όποιους κανόνες καταλήξουμε ότι διέπουν το θέατρό μας συνολικά (Σειραγάκης 2010α, 285-292). Αποκλειστικά συλλογικός προφορικός χαρακτήρας, ωστόσο, δεν νομίζω ότι υπήρξε ποτέ, ούτε στο θέατρο σκιών, ούτε στα υπόλοιπα είδη του νεοελληνικού θεάτρου. Δεν μπορώ να φανταστώ πιο απτή απόδειξη για τον παραπάνω ισχυρισμό, ή για την αντιφατικότητά μας, από το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος των ανακοινώσεων τόσο του παρόντος συνεδρίου όσο και του προηγούμενου στο Ρέθυμνο, ασχολήθηκε, ασφαλώς δικαιολογημένα, με τη δράση συγκεκριμένων εμβληματικών караγκιόζοπαιχτών. Είναι αυτονόητο ότι οφείλει πια να αναγνωριστεί, όπως ακριβώς συνέβη και με τα υπόλοιπα είδη αστικού λαϊκού θεάτρου ή με το ρεμπέτικο τραγούδι, η τεράστια συμβολή που είχε στη διαμόρφωση του θεάτρου σκιών η ισχυρή προσωπικότητα μερικών από τους επιμέρους δημιουργούς του.

Ούτε βέβαια μπορούμε να υποτιμούμε άλλο τη θεμελιώδη επίδραση που άσκησε στο είδος ο γραπτός λόγος, δημοσιευμένος ή μη: από τα περίφημα φυλλάδια με τα έργα караγκιόζη των λαϊκών εκδοτικών οίκων, από τα τετράδια που χρησιμοποιούσαν οι караγκιόζοπαίχτες

για να καταγράψουν τα έργα, μέχρι τα άρθρα στον τύπο που τους συμβούλευαν να οδηγήσουν τον караγκιόζη στο δρόμο που τους υποδείκνυε η αστική δημοσιογραφία ή λογιосύνη. Και πάλι, ένα μεγάλο μέρος των ανακοινώσεων στα δυο συνέδρια παρουσίασε εκατοντάδες άγνωστων ως τώρα τετραδίων και φυλλαδίων που σταδιακά τίθενται, ή ευελπιστούμε ότι κάποτε θα τεθούν, στη διάθεση των ερευνητών⁹. Είναι κραυγαλέα αντίφαση, επομένως, να επιμένουμε στον προφορικό χαρακτήρα ενός είδους του οποίου τα γραπτά τεκμήρια έχουν πολλαπλασιαστεί σε τέτοιο βαθμό και στα οποία, μοιραία, δίνουμε πια όλο και μεγαλύτερη σημασία.

Η αμφισβήτηση του προφορικού, λαϊκού και συλλογικού χαρακτήρα του караγκιόζη που πρόχειρα επιχειρούμε εδώ, οδηγεί μοιραία και σε αντίστοιχες σκέψεις για την αξία των ισχυρισμών περί της συμβατικότητας ή αντισυμβατικότητάς του ως είδος. Απότοκο μιας συγκεκριμένης, ασφυκτικά κειμενοκεντρικής, εποχής, η επιμονή μας να προβάλλουμε τον караγκιόζη ως αντισυμβατικό είδος αποτελεί μια από τις πιο συχνές ερευνητικές μας εμμονές, που μας εμποδίζει να δούμε ότι πλάι στα συγγενικά του θεατρικά είδη ο караγκιόζης αποτελεί ένα κατεξοχήν συμβατικό είδος θεάτρου. Όσες φορές υποστηρίχτηκε η αντισυμβατικότητα ή ο αντιακαδημαϊσμός του караγκιόζη, αυτό δεν έγινε σε σύγκριση με τα υπόλοιπα θεατρικά είδη αλλά σε συνάρτηση με τα αντίστοιχα λογοτεχνικά.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, το βασικότερο κριτήριο βάσει του οποίου το θέατρο κατάφερε να τραβήξει την προσοχή των ερευνητών ήταν η ποιότητα και η λογοτεχνική αξία του κειμένου του. Στη δεκαετία του 1970 όμως, εμφανίστηκε μια σημαντική μεταστροφή καθώς νέοι επιστήμονες ξόδεψαν μερικά από τα δημιουργικότερα χρόνια της καριέρας τους στη μελέτη θεατρικών ειδών και κειμένων που γνώριζαν εκ των προτέρων ότι δεν είχαν την παραμικρή λογοτεχνική αξία. Με την εμφάνιση των πρώτων μελετών που, μοιραία, δίνουν προτεραιότητα στην παράσταση, την κωμική τυπολογία, τη σχέση με το κοινό και λιγότερο στο κείμενο -μια από τις σημαντικότερες σχετικές μελέτες και η διατριβή του τιμώμενου του παρόντος συνεδρίου- αρχίζει να αναδύεται, με στόχο κάποτε να αυτονομηθεί πλήρως ως επιστήμη, η θεατρολογία.

⁹ Η ημερίδα του Ρεθύμνου διοργανώθηκε μάλιστα με αφορμή την ενσωμάτωση του αρχείου του Βασίλαρου που αποτελείται κυρίως από χειρόγραφα τετράδια, στη Συλλογή του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών και την ελεύθερη διάθεσή τους στους ερευνητές.

Με ποιο κριτήριο όμως θα μπορούσαν περιφρονημένα είδη θεάτρου να πείσουν για την αξία τους μελετητές που είχαν ανδρωθεί με τα εργαλεία έρευνας της φιλολογίας; Για το είδος της Επιθεώρησης, για παράδειγμα, η πρώτη θεμελιώδης σχετική μελέτη πρόταξε το αριθμητικό-ποσοτικό κριτήριο των υπερεκατό παραστάσεων των πιο πετυχημένων επιθεωρήσεων, πάνω στο οποίο στήριξε την άποψη ότι, στο διάστημα από την Επανάσταση στο Γουδί μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή, η Επιθεώρηση «δεν αποτελούσε απλά ένα ακόμα είδος θεατρικής ψυχαγωγίας, ανάμεσα σε άλλα ισότιμα και παράλληλα είδη, όπως συμβαίνει σήμερα. Αποτελούσε αυτό το ίδιο το ελληνικό θέατρο» (Χατζηπανταζής – Μαράκα 1977, 31). Διαφορετική είναι η απόφαση του τιμώμενου του συνεδρίου ότι όχι μόνο στα χρόνια αυτά, αλλά και στα χρόνια του μεσοπολέμου, το Θέατρο Σκιών «...συγκέντρωνε και διασκέδαζε πολύ μεγαλύτερο αριθμό θεατών απ' ότι όλα τ' άλλα αστικά θέατρα μαζί» (Πούχνερ 1984, 261), φράση που επαναλήφθηκε κατά τη διάρκεια των εργασιών του συνεδρίου. Ανεξάρτητα από τις αντιρρήσεις που μπορεί να έχει κανείς τόσο για τη συγκεκριμένη όσο και για την προηγούμενη διατύπωση (Σειραγάκης 2009α, 22-23) σημασία έχει ότι επενδύει στο ίδιο κριτήριο. Ωστόσο, άγνωστο γιατί, το αριθμητικό-ποσοτικό δεν μπόρεσε να αποκτήσει ως κριτήριο την παραμικρή ισχύ στη συνείδηση των θεατρολόγων¹⁰. Μάλιστα πρόσφατα διατυπώθηκε και η γνώμη (Γλυτζουρής 2007, 273) ότι ακόμα και η εποχή της ακμής του καραγκιόζη που τοποθετείται στις δυο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αποτελεί «το έσχατο μέσο άμυνας ενός παραδοσιακού κόσμου που γέρνει αργά και βασανιστικά προς τη δύση του», μια μορφή επιθανάτιου ρόγχου δηλαδή, ο οποίος ωστόσο ηχεί θελκτικά, περίπου σαν κύκνειο άσμα, εκατό χρόνια τώρα.

Η στιγμή είναι κομβική. Το θέατρο σκιών θα μπορούσε να αποδειχθεί το είδος η μελέτη του οποίου θα οδηγούσε, έστω με καθυστέρηση 80 περίπου χρόνων σε σχέση με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις, στην αυτονόμηση της Θεατρολογίας από τη Φιλολογία. Η βαριά σκιά της τελευταίας όμως φαίνεται ότι ήταν πολύ εντονότερη απ' ότι είχε αρχικά εκτιμηθεί. Η έκρηξη των μελετών για τον καραγκιόζη κατά τη δεκαετία του 1970 παρουσιάζει έντονα τα σημάδια αυτής της επίδρασης, καταλήγοντας μάλιστα σε ένα μεγάλο παράδοξο. Από τις μελέτες που εκπονήθηκαν για το Θέατρο Σκιών στη συγκεκριμένη δεκαετία, όταν το ενδιαφέρον για

¹⁰ Η αμφισβήτηση της αξίας των αριθμητικών δεδομένων από τη μεριά των ερευνητών φοβάμαι ότι κρύβει μάλλον ραθυμία για τη συλλογή τους και τρόπο μπροστά στον διαρκώς αυξανόμενο όγκο τους, παρά σοβαρές μεθοδολογικές επιφυλάξεις.

το είδος αναζωπυρώθηκε, καμιά δεν ασχολήθηκε με το διάστημα μετά τον πόλεμο, επιλογή που δύσκολα μπορεί να δικαιολογηθεί, ακόμα κι αν όντως ισχύει η συνεχώς και χωρίς στοιχεία επαναλαμβανόμενη άποψη ότι ο караγκιόζης βρίσκεται σε παρακμή. Οι περισσότερες μελέτες για τον караγκιόζη βάζουν στόχο να ασχοληθούν με τις περιόδους της κατεχοχόν ακμής του, αφήνοντας έξω από τη στόχευσή τους ένα πολύ μεγάλο κομμάτι της παρουσίας του στην Ελλάδα, πρακτικά σχεδόν το μισό από τη συνολική διάρκεια ζωής του. Επικεντρώνονται στα δέκα ή το πολύ είκοσι χρόνια της ακμής, αφήνοντας εκτός στόχευσης τα επόμενα εβδομήντα πέντε. Σπάνια μάλιστα αυτή η ακμή και η αντίστοιχη περίοδος εμφάνισής της οριοθετείται με ακρίβεια. Η σχετική δυσκολία εμφανίστηκε και στις σχετικές συζητήσεις κατά τη διάρκεια του συνεδρίου. Με τόλμη σαφώς μικρότερη από την αντίστοιχη του Λουί Ρουσέλ που το 1921 υποδείκνυε στους σύγχρονους του ότι το περιφρονημένο απ' αυτούς είδος αποτελούσε ένα σφριγηλό και ζωντανό θέατρο, η μεταπολιτευτική βιβλιογραφία για το είδος, τοποθετώντας την υποτιθέμενη ακμή του σε ένα απώτερο ή απώτατο παρελθόν, το εξέλαβε αυτονόητα ως παρηκμασμένο, αν όχι οριστικά νεκρό, αποκλείοντας μάλιστα κάθε πιθανότητα ανάκαμψης. Και καθώς το ψυχρό ποσοτικό κριτήριο, που αναφέραμε παραπάνω, δεν μπορούσε να ικανοποιήσει ανθρώπους που είχαν ανδρωθεί με τους κανόνες της φιλολογικής επιστήμης, επιστρατεύτηκαν για την ανάδειξη μιας αδιαμφισβήτητης περιόδου ακμής του θεάτρου σκιών οι όροι της προφορικότητας και της συλλογικότητας, της ανώνυμης λαϊκής δημιουργίας, σφυρηλατώντας στην ουσία μιαν αυθεντία: ο караγκιόζης παρουσιάστηκε ως το αντίστοιχο του δημοτικού τραγουδιού στο χώρο του θεάτρου. Η άρνηση των ερευνητών να μελετηθεί ο, μάλλον σφριγηλός, μεταπολεμικός караγκιόζης παραμένει μέχρι σήμερα ανεξήγητη.

Από τον πόλεμο ως τη δικτατορία, παρόλο που παρατηρείται εντυπωσιακή παρουσία θεάτρων και караγκιοζοπαιχτών (Αθανασιάδης, 4), παρόλο που το θέατρο Σκιών χρησιμοποιείται για να γονιμοποιήσει το αριστοφανικό ανέβασμα, παρόλο που κατακτά το Ελληνικό Χορόδραμα, παρόλο που ξανακερδίζει αυτοδίκαια μια θέση στο πρόγραμμα της Επιθεώρησης, στη δισκογραφία, στα λαϊκά περιοδικά, στον κινηματογράφο, παρόλο που αποτελεί ξανά πηγή έμπνευσης για μοντέρνους ξένους δραματογράφους¹¹, παρόλο που τεχνοκρίτες τοποθετούνται εκ νέου υπέρ

¹¹ Στα 1960 ο Ελβετός Λουί Γκωλίν παρουσιάζει το έργο του *Λοχαγός Καραγκιόζης* εμπνευσμένο από τον Έλληνα ήρωα του θεάτρου σκιών και από τον δικαστή Αζντάκ του

της μεγάλης αισθητικής αξίας της ζωγραφικής του (Πετρής 88-92), παρόλο που οι φιγούρες του χρησιμοποιούνται συχνά σε εκθέσεις προβολής της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό¹², ή εκτίθενται σαν έργα τέχνης σε ελληνικές γκαλερί,¹³ παρόλο που συνεχίζει, όπως και προπολεμικά, να εντυπωσιάζει τους ξένους καλλιτέχνες του θεάτρου που έρχονται σ' επαφή μαζί του¹⁴, και παρόλο που από την εκπνοή της δεκαετίας του 1950 και μετά το είδος παίρνει επάξια τη θέση του σε μια σειρά μεγάλους πολιτιστικούς θεσμούς στην Ευρώπη¹⁵ και την Αμερική¹⁶ και παρόλο τέλος που το 1959 οι Σπαθάρηδες, πατέρας και γιος, επιστρέφουν από το Παρίσι με το βραβείο του Θεάτρου των Εθνών για τις παραστάσεις που έδωσαν εκεί, η περιφρόνηση των μελετητών παραμένει.

Πώς οδηγηθήκαμε άραγε σε οριστική απόφαση περί παρακμής του μεταπολεμικού караγκιόζη¹⁷ όταν δεν έχουμε δύο πόλους να συγκρίνουμε, όταν δε γνωρίζουμε εξίσου καλά τον προπολεμικό και τον μεταπολεμικό караγκιόζη; Στην ουσία είναι σαν να προβάλλουμε σε παλιότερες παραστάσεις, τις οποίες αγνοούμε, την εικόνα από τις όποιες σημερινές καταφέραμε να δούμε ή να μελετήσουμε. Σαν να οδηγούμαστε, δηλαδή, στην διερεύνηση ενός παλιότερου είδους με βεβαιότητες αντλημένες από τον τρόπο που παίζεται αυτό σήμερα. Η πλάνη είναι, επομένως, προδικασμένη και αντίστοιχες περιπτώσεις παρανόησης έχουν ήδη επισημανθεί κατά τη μελέτη παρόμοιων ειδών όπως η Επιθεώρηση¹⁸.

μπρεχτικού Κύκλου με την *Κιμωλία*, (Ακροατής, 2) και *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια Αιγύπτου) 10 Νοεμβρίου 1960, σ. 1.

¹² Βλ. *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια Αιγύπτου), 22 Μαρτίου 1961, σ. 1

¹³ *Εμπρός*, 2 Ιουλίου 1966, σ. 4. Έκθεση (αναδρομική) του Σωτήρη Σπαθάρη στη Γκαλερί Αστορ.

¹⁴ Ενδεικτικά για τη βαθιά εντύπωση που προκάλεσε στον Ζεράρ Φιλίπ βλ. «Οι Γάλλοι καλλιτέχνες και ο Καραγκιόζης», εφ. *Το Βήμα*, 26 Απριλίου 1955, σ. 2. Ο Σωτήρης Σπαθάρης ισχυριζόταν συχνά ότι ανάλογο θαυμασμό για την τέχνη του είχε δείξει κι ο Αλμπέρ Καμύ (Βερμισσώ, 2).

¹⁵ Ενδεικτικά σημειώνω τη συμμετοχή του στο Διεθνές Φεστιβάλ της Ρώμης το 1961 (Ευγένιος Σπαθάρης) και στα Ευρωπαϊκά του 1982.

¹⁶ Στα 1969 αρχίζουν οι συστηματικές καταγραφές παραστάσεων караγκιόζη και συνεντεύξεων караγκιόζοπαιχτών από το Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ (Σέντρικ Ουίτμαν, Μάριο Ρινβολούκρι). Βλέπε «Ο караγκιόζης στο Χάρβαρντ», εφ. *Το Βήμα*, 28 Σεπτεμβρίου 1969, σ. 5, (Σταυρακοπούλου, 22-24).

¹⁷ Η απόφαση υιοθετήθηκε και από το Ερευνητικό Κέντρο που διοργάνωσε το Συνέδριο, όπως διαβάει κανείς στην ιστοσελίδα του:

<http://www.centrodestudiosbnch.com/gr/teatro/126> <20 Ιανουαρίου 2016>.

¹⁸ Η βεβαιότητά μας για παράδειγμα ότι το είδος αξιοποιούσε μόνο γνωστά τραγούδια έχει πλέον πανηγυρικά καταρριφθεί τόσο για το διάστημα του μεσοπολέμου (Σειραγάκης, 2009α)

Άλλωστε το ίδιο το γεγονός ότι ο πόλεμος τίθεται σαν όριο που σηματοδοτεί το τέλος της ακμής θα πρέπει να μας προβληματίσει. Θα μπορούσε βέβαια να υποστηριχτεί ότι η πείνα, οι εκτελέσεις και οι κακουχίες ξερίζωσαν βίαια μια ακμάζουσα γενιά καραγκιοζοπαιχτών, αφήνοντας χωρίς θέατρο σκιών τις μάντρες και τα καφενεία. Την ίδια άποψη για τις εντυπωσιακές αλλαγές σε ένα πολύ συγγενικό χώρο, το ρεμπέτικο τραγούδι, έχει διατυπώσει ο Παναγιώτης Κουνάδης. Και στις δυο περιπτώσεις θα μπορούσε να αντιτάξει κανείς ότι από το μεγάλο αριθμό προπολεμικών εκτελεστών θα μπορούσαν κάλλιστα να βρεθεί μια μικρή έστω ομάδα διαδόχων για να συνεχίσει, να βελτιώσει ή να επεκτείνει τη δουλειά των προγενέστερων, γεγονός που επιβεβαιώθηκε με τον καλύτερο τρόπο στην περίπτωση του Σωτήρη Σπαθάρη¹⁹. Όπως στο λαϊκό τραγούδι, έτσι και στο θέατρο σκιών η δυναμική αυτή ομάδα διαδόχων εμφανίστηκε τελικά (ενδεικτικά Χαρίδημος, Μιχόπουλος, Κορφιιάτης, Βασίλαρος, Γιάνναρος, Μάνθος Αθηναίος, Σπυρόπουλος) ωστόσο η ακμή του Καραγκιόζη, όπως και του ρεμπέτικου, δεν στηρίχτηκε, πιστεύω, αποκλειστικά ή κυρίως στη δεξιοτεχνία των εκτελεστών του.

Και στις δυο περιπτώσεις η εξήγηση είναι συνθετότερη. Στην ουσία, επιμένω, πέρα από ενδείξεις περάσματος σε μια νέα φάση, δεν έχουμε απτά και κοινά παραδεκτά σημάδια παρακμής του είδους. Η αυθαίρετη και αμφισβητήσιμη οριοθέτηση της ακμής του καραγκιόζη είχε ανάγκη από μια αντίστοιχα αυθαίρετη οριοθέτηση της παρακμής του. Το γεγονός αποτελεί ουσιαστικά μια ανατιολόγητη άρνηση να τοποθετηθεί το είδος πλάι στα υπόλοιπα θεατρικά και να εξεταστεί ιστορικά. Η Κατοχή και συνολικά η δεκαετία του 1940 προσφερόταν σαν ορόσημο παρακμής του είδους, καθώς ο πόλεμος άλλαξε άρδην τον τρόπο χρήσης και νοηματοδότησης της λέξης «λαός». Παράλληλα η προσπάθεια καταπολέμησης του αναλφαβητισμού στη χώρα, που έφτασε στο ζενίθ της έντασής της κατά τη δεκαετία του 1930, συνέβαλε ώστε να μην μπορεί να διατηρηθεί σε ισχύ το ιδεολόγημα περί ομαδικής προφορικής λαϊκής δημιουργίας.

όσο και για το αντίστοιχο των δυο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών (Γεωργακάκη, 2013). Η παραπάνω παραπλανητική βεβαιότητα δεν μας επέτρεπε ως τώρα να συνειδητοποιήσουμε όχι μόνο την αίγλη αλλά κυρίως την τεράστια ισχύ της Επιθεώρησης και σε οικονομικό επίπεδο αφού μαζί με το ραδιόφωνο, τις δισκογραφικές εταιρείες και τον κινηματογράφο διαμόρφωναν από κοινού το εθνικό μουσικό γούστο.

¹⁹ Για την υποτιθέμενη διάσταση αισθητικής και λειτουργίας των δυο γενεών, προπολεμικής και μεταπολεμικής, βλ. Χατζηπανταζής 2014, 301

Μέχρι και σήμερα οι περισσότερες μελέτες θεωρούν ότι το Θέατρο Σκιών εμφάνισε μια δημιουργική άνθηση ως είδος με τον πλήρη εξελληνισμό του και την παγίωση των γνωστών τύπων, πριν αναλωθεί και σβήσει στις αμέτρητες παραστάσεις ρουτίνας που επαναλάμβαναν την απαρασάλευτη μορφή της με τη σταθερή τυπολογία, τις αιώνιες φιγούρες και τα κλισέ καλαμπούρια. Η αντιμετώπιση αυτή η οποία αρνείται να μελετήσει τις άπειρες παραστάσεις και επομένως την αθόρυβη εξέλιξη ενός είδους μετά την πρώτη εμφάνισή του, δε χαρακτηρίζει μόνο τη μελέτη του θεάτρου σκιών αλλά ολόκληρη τη θεατρική μας ιστοριογραφία. Είναι κι αυτή ένα ακόμα σημάδι της βαριάς κληρονομιάς που έχει αφήσει η Φιλολογία στη μελέτη του θεατρικού φαινομένου. Θυμίζω, ότι η παλιότερη κριτική δεν ασχολούνταν, παρά μόνο κατ' εξαίρεση, με παράσταση έργου που έχει ήδη παιχτεί ήδη από άλλο θίασο. Ακόμα και στο πιο πρόσφατο *Διάγραμμα της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* το παραπάνω σχήμα διαιωνίζεται. Η μεταπολεμική Επιθεώρηση πρακτικά δεν συζητείται, ενώ ο μεταπολεμικός караγκιόζης με την «πανηγυρική προσχώρηση στο στρατόπεδο της εγγραμματοσύνης κάποιων τελευταίων επιφανών μαστόρων της προφορικής παράδοσης» (Χατζηπανταζής 2014, 302) βγαίνει κι αυτός, ουσιαστικά, από το στόχαστρο του τόμου με την κατηγορία της βιομηχανικής τυποποίησης και της αλλοίωσης των χαρακτηριστικών της τέχνης του ως προφορικής λαϊκής. Η τάση δείχνει μια αντιμετώπιση του θεάτρου βασισμένη σε φιλολογικά κριτήρια με τα οποία ο караγκιόζης έχει πολύ μικρές πιθανότητες να μελετηθεί ικανοποιητικά.

Η υποτιθέμενη νεκροφάνεια του караγκιόζης, είναι μια κατηγορία που δεν είναι άγνωστη και στα υπόλοιπα είδη θεάτρου. Θυμίζω τις τεράστιες συζητήσεις για την ποιότητα του Φεστιβάλ Επιδαύρου και των παραστάσεων αρχαίου δράματος, ειδικότερα δε για τα αδιέξοδα των αριστοφανικών παραστάσεων. Θυμίζω τον ανάλογο προβληματισμό για την Επιθεώρηση²⁰. Ακόμα κι έτσι όμως η τύχη του караγκιόζης παραμένει ασύγκριτα καλύτερη από την αντίστοιχη άλλων θεατρικών ειδών. Το μεταπολεμικό μας θέατρο είναι το είδος στο οποίο εμφανίζεται το μεγαλύτερο ερευνητικό κενό. Πρόχειρα θυμίζω την ανυπαρξία ειδικών μελετών για την ελληνική οπερέτα ή για τις άπειρες παραστάσεις ξένης οπερέτας στην Ελλάδα, για το ελληνικό θεατρικό μιούζικαλ,

²⁰ (Μαράκα, 1997, 147-159). Σημειωτέον ότι κατά την ένταξη του άρθρου σε συναγωγή μελετημάτων της ίδιας ερευνήτριας (Μαράκα, 2006) η αμφιβολία για την εξαφάνιση της Επιθεώρησης μετατράπηκε σε βεβαιότητα, τουλάχιστον στον τίτλο του άρθρου.

το βαριετέ ή το stand-up comedy. Ο καραγκιόζης, αντίθετα, είναι, μαζί με το Κρητικό Θέατρο, το είδος για το οποίο έχουν γραφτεί οι περισσότερες μελέτες, από Έλληνες και ξένους συγγραφείς. Η προνομιακή αυτή μεταχείριση συνεχίζεται και στο επίπεδο της ακαδημαϊκής διδασκαλίας. Σαν αντικείμενο πανεπιστημιακής παράδοσης ο καραγκιόζης έχει περάσει από τα αμφιθέατρα όλων σχεδόν των πόλεων που φιλοξενούν τμήματα θεατρολογίας, σε αντίθεση με άλλα είδη των οποίων η διδασκαλία θεωρείται ακόμα ταμπού.

Αυτή η εξαίρεση οφείλεται εν πολλοίς στη συνεχιζόμενη αντιμετώπισή του ως μορφή του φθίνοντος και επομένως χρήζοντος προστασία ακαθόριστου χωροχρονικά λαϊκού πολιτισμού, ως έργο ομαδικής προφορικής δημιουργίας, θεώρηση που, όπως υποστήριξα, χρειάζεται άμεση επανεξέταση. Απαγκιστρώνοντας τον καραγκιόζη από το παραπάνω ιδεολόγημα οφείλουμε να του επιτρέψουμε να ενταχθεί στο φυσικό του χώρο, όπου μπορεί και καλύτερα να μελετηθεί, στο χώρο του γνήσια διασκεδαστικού θεάτρου, δηλαδή του ελαφρού μουσικού. Εκεί όπου οι κατηγορίες για παρακμή είναι σύμφυτες με την παρουσία του στην Ελλάδα, είναι πιο εύκολο να αναγνωρίσει κανείς στοιχεία άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως η κοινή κωμική τυπολογία, που διαχέεται ανάμεσα σε είδη και αρνείται να ξεχωρίσει δισδιάστατους και τρισδιάστατους ήρωες, τύπους και φιγούρες, σκηνή και οθόνη, είτε αυτή φωτίζεται από λάμπες, είτε από το τρεμάμενο φως μιας μηχανής προβολής ή μιας συσκευής τηλεόρασης.

Οι πολιτικές συγκυρίες και το ιδεολογικό πλέγμα, αν όχι σύμπλεγμα, που είχε επιβάλει αυτή την τοποθέτηση του καραγκιόζη έξω από το πλαίσιο του ελαφρού μουσικού θεάτρου αποτελούν σε μεγάλο βαθμό παρελθόν, ο δρόμος για την καλύτερη συμπλήρωση ενός ακόμα κεφαλαίου της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου έχει ανοίξει.

Κι όσο για την κρίση, την παρακμή ή τη νεκροφάνεια του Καραγκιόζη, όπως και στην κρίση των υπόλοιπων θεατρικών ειδών, η απάντηση και πολύ περισσότερο η λύση δεν μπορεί να δοθεί από κανένα θεωρητικό δοκίμιο παρά μόνο από τους ίδιους τους ανθρώπους της πράξης που ξέρουν πολύ καλύτερα τα προβλήματα και τις δυνατότητές του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ Π., «Ο Καραγκιόζης αντεπιτίθεται», εφ. *Το Βήμα*, 8 Αυγούστου 1965.
- ΑΚΡΟΑΤΗΣ, «Από τον Καραγκιόζη στον Μπρεχτ» εφ. *Το Βήμα*, 30 Οκτωβρίου 1960. ΒΕΝΑΡΔΟΣ Σ., *Με τον Σωτήρη Σπαθάρη*, Αθήνα, χ.ε, 1979
- ΒΕΡΜΙΣΩ Ε., «Ο καραγκιόζης του Σπαθάρη», εφ. *Εμπρός*, 24 Νοεμβρίου 1962.
- ΓΕΩΡΓΙΑΚΑΚΗ Κ., 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Εκδόσεις Polaris, Αθήνα 2013.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ Κ., «Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη», *Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης*, Ηράκλειο, 2015.
- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Α. Α., «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», στο ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ν. – ΒΑΦΕΙΑΔΗ Ε. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, Τόμος αφιερωμένος στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ Γ., *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 37
- ΜΑΡΑΚΑ Λ., «Επιθεώρηση: Είδος υπό εξαφάνισιν;», περ. *Επίλογος* 1997, Γαλαίος, Αθήνα, 1998, σσ. 147-159
- , «Επιθεώρηση: Είδος υπό εξαφάνισιν» στο *Δράμα και παράσταση: Μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ Ι., «Γυναικεία αυτοδιάθεση στον καραγκιόζη», στον τόμο ΔΗΜΑΔΗΣ Α. Κ. (επιμ.), *Ταυτότητες στον νεοελληνικό κόσμο (από το 1204 ως σήμερα)*, Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Δ', σ. 203-225.
- ΠΕΤΡΗΣ Γ., «Ένας γνήσιος καλλιτέχνης. Ο Καραγκιόζης του Μιχόπουλου», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης* 127, (1965).
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα, Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού» στο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Έντεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 259-272.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μ., *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα (1922-1940), τόμος Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2009.

- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μ., *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα (1922-1940), τόμος Β' Οι άνθρωποι και τα έργα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2009.
- , «Κρατισμός και υποκριτική στη δεκαετία του 1930», στο ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Α.- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008*, ΙΤΕ και Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010.
- , «“Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960», στο ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ Α., ΠΙΠΙΝΙΑ Ι., ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Α., (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου (Θεσσαλονίκη, 30 Σεπτεμβρίου – 3 Οκτωβρίου 2010)*, Τμήμα Θεάτρου Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 113-124.
- ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ Κ., « “Τα όνειρα μπορούν ελεύθερα να είναι εκτός νόμου”: το κείμενο της *Οδού ονείρων* (1962)» στο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ Κ.-ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μ., *121 χρόνια ελληνική θεατρική επιθεώρηση, Πρακτικά Συνεδρίου*, Κόκκορας, Ρέθυμνο, 2016 (υπό έκδοση).
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Α., «Μαγνητοφωνήσεις από μελετητές», περ. *Επτά Ημέρες*, εφ. *Η Καθημερινή*, 3 Ιανουαρίου 1999, σ. 22-24.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ. – ΜΑΡΑΚΑ Λ., *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα 1977, τόμ. Α1.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., *Διάγραμμα της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.
- ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ Μ., «Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο)», <http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm> <26 Ιανουαρίου 2016>
- ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Ορέστης: Ο καραγκιοζοπαίκτης Ανέστης Βακάλογλου (1922-1998) βιογραφία και δύο ανέκδοτα έργα*, Γιάννης Μπεκιάρης – Η καταστροφή των Καλαβρύτων, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1999, σ. 148
- ONG W., *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μετάφραση Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμέλεια Θεόδωρος Παραδέλλης, ΠΕΚ, Ηράκλειο 1997.

**Ο Καραγκιόζης στην «τρίτη διάσταση».
Απόπειρες μεταφοράς του θεάτρου σκιών από τον μπερντέ
στο πάλκο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου**

Γρηγόρης Ιωαννίδης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εξέταση περιλαμβάνει τη μετάβαση του Θεάτρου Σκιών στη θεατρική σκηνή κατά τα μεταπολεμικά χρόνια. Προτείνει ένα σχήμα πρόσληψης που αναπτύσσεται σε δύο άξονες: Ο πρώτος οδηγεί στην απορρόφηση του θεάτρου Σκιών από το λαϊκό θέατρο της εποχής, κυρίως τη φαρσοκωμωδία. Ο δεύτερος άξονας φανερώνει μια πολιτική διάσταση και αναπτύσσεται με ένταση κυρίως μετά το 1973. Οι διανοούμενοι και καλλιτέχνες της Μεταπολίτευσης επενδύουν στο θέατρο Σκιών την ιδεολογική επιταγή για ένα λαϊκό θέατρο που μπορεί να τεθεί σαν μέσον πολιτικής έκφρασης. Αντίθετα, οι πιο πρόσφατες προσεγγίσεις του Δήμου Αβδελιώδη κινούνται μακριά από το σατιρικό και πολιτικό παρελθόν του Καραγκιόζη, και αναζητούν σε αυτόν το παραμυθικό στοιχείο μαζί με το ποιητικό και εικαστικό λεξιλόγιο του σύγχρονου θεάτρου.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, πολιτική, Μεταπολίτευση, φαρσοκωμωδία, τυπολογία.

ABSTRACT

This essay aims to describe the transition of the Shadow Theater on theatre stage during the Postwar era. It proposes a scheme that follows two mainlines: The first line leads to what can be called the “absorption” of the Shadow Theatre by the popular theater of that time, especially by the Farce. The second line shows a political dimension that arises especially after the year 1973. For the years to come intellectuals and artists invest in Shadow theatre their own ideological imperative for a popular Greek theater. On the other hand, Avdeliodis new approach to Shadow Theatre moves away from its satirical or political past; it is based on the fairytale element of Shadow Theatre, together with a strong poetical and visual sense of modern theatre.

KEY WORDS: Karagiozis, politics, Post-Juda, Farce, typology.

* Γρηγόρης Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Η ανακοίνωση σκόπευε αρχικά να περιοριστεί στη σημαντική παράσταση του Δήμου Αβδελιώδη «Ο Μεγαλέξανδρος και ο Καταραμένος Δράκος», που ανέβηκε για πρώτη φορά το 2007 από το ΔΗΠΕΘΕ Χίου. Η αναγκαία προεργασία όμως οδήγησε την έρευνα σε διαφορετικό και πλατύτερο μονοπάτι: στην καταγραφή του πλαισίου εντός του οποίου η συγκεκριμένη παράσταση του Αβδελιώδη αποκτά νόημα. Το θέμα επομένως απέκτησε ένα γενικότερο ενδιαφέρον. Η εξέταση περιλαμβάνει πλέον τη μετάβαση του Θεάτρου Σκιών στη σκηνή, τη σωματοποίηση, και κατά κάποιον τρόπο τη «ζωντανή παρουσία» των τύπων του Καραγκιόζη στο ελληνικό θέατρο, όπως αυτή εμφανίζεται στα μεταπολεμικά χρόνια.

Για την συγκεκριμένη έρευνα υπάρχει μια συγκεκριμένη χρονιά-ορόσημο προς την οποία θα πρέπει να στραφεί από την αρχή κιόλας η προσοχή μας. Πρόκειται για το 1973, στα τέλη της Δικτατορίας, όταν ο «ζωντανός Καραγκιόζης» θα γνωρίσει δύο σχεδόν ταυτόχρονες εμφανίσεις στην αθηναϊκή σκηνή. Πρώτα στο θέατρο «Αθήναιο» και στο «Μεγάλο μας τσίρκο», σε μια μόνο αλλά εξαιρετικά χαρακτηριστική και επιβλητική σκηνή του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη, με τον δημοφιλή ηθοποιό Διονύση Παπαγιαννόπουλο στο ρόλο του λαϊκού ήρωα. Και έπειτα πάλι, στο Θέατρο Τέχνης, με το «Καραγκιόζη παραλίγο Βεζύρη» του Γιώργου Σκούρτη, στη σκηνοθεσία του Κάρουλου Κουν, και με τον Γιώργο Λαζάνη στον κεντρικό ρόλο. Αυτά τα δύο ταυτόχρονα ανεβάσματα θα δώσουν στον ζωντανό Καραγκιόζη μια νέα ώθηση στα επόμενα χρόνια της Μεταπολίτευσης, ώθηση η οποία βέβαια δεν πρέπει να θεωρηθεί ασύνδετη με τη γενικότερη στροφή της εποχής προς τον λαϊκό ήρωα, το ζωηρό ενδιαφέρον της για τους καραγκιοζοπαίκτες, οι οποίοι θεωρούνται όχι μόνο φορείς της παράδοσης, αλλά κατά κάποιον τρόπο και ενεργοί συμμετοχοί στη διαμόρφωση της νέας εικόνας της, τέλος, στην επανασήμανση του θεάτρου Σκιών μέσα στην πολιτική διέγερση της εποχής – ακόμα και το περίφημο τραγούδι του Διονύση Σαββόπουλου στις αρχές της Μεταπολίτευσης («Σαν τον Καραγκιόζη», 1975) μπορεί να γίνει καλύτερα αντιληπτό μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Τι υπάρχει όμως πριν από τα 1973; Είναι ζήτημα αν ανάμεσα στις παλιότερες ανάλογες προτάσεις ανεβάσματος του σκιώδη ήρωα στο πάλκο θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις λόγιες προσεγγίσεις, ακόμα κι αν ορισμένες εξ αυτών έχουν κατά καιρούς προκριθεί ως αντιπροσωπευτικές. Θυμίζω για παράδειγμα ότι ο «Καραγκιόζης» του Θόδωρου Συναδινού στη δεκαετία του '20, παρά την ευρεία απήχηση, δύσκολα θα μπορούσε να ενταχθεί σε μια ανάλογη προσέγγιση, μια που από όλες σχεδόν

τις απόψεις βρίσκεται όχι μόνο μακριά, αλλά στην αντίθετη ίσως θέση από την αισθητική του θεάτρου Σκιών της ίδιας δεκαετίας. Με δική του ομολογία ο συγγραφέας συνέγραψε ένα «σατυρικό δράμα»,¹ το οποίο όπως ομολογεί ο ίδιος στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης του 1925 συνδέεται με τον «Εχθρό του Λαού» του Ίψεν και το θέατρο των Ιδεών,² και το οποίο, όπως σημειώνει πάλι ο ίδιος ο συγγραφέας στα «Απομνημονεύματά» του³, συνέλαβε κάποτε προκειμένου να φανερώσει «μέχρι που φτάνει η κοινωνική εξαχρείωση που περνάει τον φωτοστέφανο της αγιωσύνης στο κεφάλι του εγκληματία και οδηγεί σε αυτοκτονία την τιμιότητα»⁴. Υπάρχει σε αυτόν τον «Καραγκιόζη» αρκετή αστική επιτήδευση (αρκεί και μόνο η υπενθύμιση των ονομάτων τα οποία φέρουν τα κεντρικά πρόσωπα του έργου⁵), και κυρίως η μύχια δέσμευση του συγγραφέα να εντάξει το έργο του σε ένα καλούπι αστικού σαλονιού το οποίο σαφώς απέχει και από το αυθεντικό ύφος και από τον χώρο δράσης του Καραγκιόζη. Ο τίτλος του έργου δεν πρέπει να μας παραπλανεί: Αναφέρεται στο «κακοσούλουπο» του κεντρικού ήρωα⁶, χρησιμοποιείται με καθαρά μειωτική διάθεση (ενέχει θα λέγαμε τη θέση του χαρακτηρισμού «Κουασιμόδος» για την περιγραφή ενός δύσμορφου προσώπου), και λειτουργεί κυρίως σκηνικά: το ίδιο το πρόσωπο του «Καραγκιόζη» δίνει αυτόματα μια πολύτιμη θεατρinίστικη αβάντα στη μεγάλη ηθοποιό της εποχής, την Μαρίκα Κοτοπούλη, προκειμένου η τελευταία να επιβεβαιώσει το ταλέντο της σε ένα κόντρα ρόλο, υψηλών σωματικών και ερμηνευτικών απαιτήσεων.⁷

¹ (Συναδινός, 1925). Παίχτηκε για πρώτη φορά στην Αλεξάνδρεια στο θέατρο «Αλάμπρα» από τον Θίασο Κοτοπούλη στις 4 Μαρτίου 1924. Στην Αθήνα για πρώτη φορά από τον ίδιο θίασο στις 20 Μαΐου 1924. Στον ρόλο του Καραγκιόζη η ίδια η θιασάρχισσα, σε έναν από τους πιο επιτυχημένους ρόλους της.

² (Συναδινός, 1925, 2)

³ Δημοσιεύονται σε συνέχειες στη *Νέα Εστία*, στα τχ. 880-896. Για τον «Καραγκιόζη» συγκεκριμένα: (Συναδινός, 1962, 970-972).

⁴ (Συναδινός, 1962, 972).

⁵ Μεταξύ άλλων: Νίκος και Μάρκος Παγάνης, Μάρκος Θάνος Σαράντης, Πέτρος Δικέλας, κ. ά.

⁶ Έτσι περιέγραφε ο ίδιος τον ήρωά του: «Είναι μάλλον κοντός, λίγο καμπούρης, το στόμα του στραβό και μεγάλο, το ένα του μάτι μεγαλύτερο απ' το άλλο κι' αλλοίθωρο. Το ντύσιμο του ατημέλητο», (Συναδινός, 1962, 970).

⁷ «Όταν edιάβασα στη Μαρίκα το τρίπρακτο σατυρικό μου αυτό δράμα, ενθουσιασμένη μούπε: - Πόσο θάθελα να τον παίξω εγώ, τον 'Καραγκιόζη'... Όταν λέω, πως εγώ ήθελα να παίξω τον Καραγκιόζη, δεν εννοώ το έργο σου, αλλά τον ήρωα του έργου σου. Τον ίδιο τον Καραγκιόζη. Να τον παίξω 'τραβεστί'... Ούτε η αντρική ιδιότητα του Καραγκιόζη,

Όλα αυτά όμως μας οδηγούν όπως είναι προφανές πολύ μακριά από τον γνήσιο Καραγκιόζη. Η πρώτη από την άποψη της πρόθεσης απόδοση του δισδιάστατου προσώπου του στη σκηνή οφείλεται στον Φώτο Πολίτη και στον δικό του, σύγχρονο με τον κατ' ευφημισμὸν συνώνυμο ήρωα του Συναδινού, Καραγκιόζη. Ο «Καραγκιόζης ο Μέγας» γράφεται στα 1924,⁸ η σάτιρα όμως του Πολίτη δείχνει εξαρχής περισσότερο ποιητική παρά θεατρική,⁹ ακολουθώντας το σολωμικό κάλεσμα για συμφιλίωση της λόγιας με την λαϊκή τέχνη μαζί με το παράγγελμα προς τον κάθε δημιουργό να ανέλθει μέσω αυτής «κατακόρυφα». Με τα λόγια του ίδιου του Πολίτη εξάλλου: «Ο Καραγκιόζης παραμένει μια πρωτόγονος μορφή θεατρικής τέχνης, μιας τέχνης δηλαδή που τα καλούπια της δεν τὰ σπασε ο νικηφόρος ατομισμός».¹⁰ Αν ωστόσο μας ενδιαφέρει σε αυτή την έρευνα ο δικός του σατιρικός και ποιητικός Καραγκιόζης, είναι λόγω της αργοπορημένης δεξίωσης του από την σκηνή. Μόλις στα 2000, περίπου 75 χρόνια μετά την έκδοσή του, το έργο ανεβαίνει από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, του μόνου κρατικού φορέα άλλωστε που έχει κατ' επανάληψη δοκιμαστεί στον Καραγκιόζη.¹¹ Η παράσταση θα αποδείξει βέβαια πολλούς από τους λόγους αυτής της καθυστέρησης: η κριτική θα διακρίνει τις αναμφίβολες προθέσεις του συγγραφέα, δύσκολα όμως θα ταυτιστεί με τις παραπέρα καλλιτεχνικές φιλοδοξίες

ούτε η συγκέντρωση απ' όλα αυτά τα ελαττώματα πάνω του ανησυχήσανε τη Μαρίκα, που στον ήρώά μου διέκρινε την ευκαιρία μιας καινούργιας μεγάλης δημιουργίας της... Κατέβαλε κάθε προσπάθεια για να εξαφανίση και το παραμικρό ίχνος κοκεταρίας και γυναικισμού.» (Συναδινός, 1962, 970).

⁸ (Πολίτης 1938).

⁹ Στον πρόλογο της έκδοσης δημιουργείται και κάποια αμφιβολία για το αν υπάρχει η πρόθεση εκ μέρους του συγγραφέα της πιθανής σκηνικής ολοκλήρωσης του εγχειρήματος ή αν το έργο του ανήκει κατ' ουσίαν στο είδος του αναγνώσματος: «Κάθε αγώνας έχει χίλιω λογίων όπλα. Ένα όπλο κ' η σάτιρα. Ο 'Καραγκιόζης ο Μέγας' μ' όλο που παρουσιάζεται σαν έργο θεατρικό, είναι ως τόσο συνέχεια πολύχρονης προσπάθειας, που φανερωνότανε με κριτική. Δείχνει το έργο τούτο σ' άλλο φως –με σατιρικό ύφος- τη βάση της προσπάθειας αυτής και το σκοπό της. Είναι ό, τι θα ήτανε, σε μια κοινή κουβέντα, η παροιμιακή παρένθεση, ας πούμε, ή η αφήγηση καμμιάς ιστορίας, κανενός ανέκδοτου, ή παραμυθιού, από κείνα που δείχνουνε, χοντρά κι' ωμά, τις τύχες της ανθρώπινης της ύπαρξης και την εικόνα της.» (Πολίτης, 1938, 1)

¹⁰ (Πολίτης, 1964, 219).

¹¹ Πρώτη Παρουσίαση στη Θεσσαλονίκη, στο Θέατρο Κήπου, 1/8/2000. Σκηνοθεσία: Γιάννης Ρήγας, σκηνικά: Γιάννης Κατρανίτσας, κοστούμια: Χρήστος Μπρούφας. Με τον Τάσο Παλαντζίδη στο ρόλο του Καραγκιόζη. Για πληροφορίες σχετικά με την παράσταση βλ. το ψηφιακό απόθεμα του ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5467> (ημερ. επίσκ: 25/1/2016).

της λόγιας, έντεχνης απόδοσης του ήρωά του. Κρατώ στη μνήμη μια παράγραφο από την κριτική του Σπύρου Παγιατάκη που κάνει το «γιατί» φανερό: «Λυπάμαι», λέει ο κριτικός, «τον ηθοποιό που θα πει το μπουσταζόγλειον: 'Είμαι ένας μέγας ανήμπορος της ζωής μα εντός μου φέγγει πόθος ευγενής'...»¹².

Δεν υπάρχει ωστόσο καμιά αμφιβολία πως στην περίπτωση του Πολίτη έχουμε την πρώτη μεθοδική, τολμηρή, και ως ένα βαθμό πρωτοποριακή απόπειρα φανταστικής έστω αναβίβασης του λαϊκού ήρωα στο αστικό πάλκο. Πέρα από τις περιρρέουσες συζητήσεις περί ελληνικότητας της γενιάς του, μπορούμε να διακρίνουμε πίσω από το εγχείρημα του Πολίτη όχι μόνο την προσπάθεια μεταφοράς του Καραγκιόζη στη σκηνή, αλλά και μια πρώτη απόπειρα αισθητικοποίησής, ή, πιο απλά, έντεχνης προσαρμογής του στις προδιαγραφές μιας σκηνικής παράδοσης η οποία χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα έκφρασης από το θέατρο σκιών, απευθύνεται σε διαφορετικό κοινό και έχει άλλες επιδιώξεις.

Ακολουθεί μια μακριά περίοδο σιωπής, μέχρι τη δεκαετία του '60. Στο ίδιο διάστημα το ενδιαφέρον βέβαια για τον Καραγκιόζη και για το λαϊκό θέατρο Σκιών δεν παύει: Αποκτά υπόγεια και πολυμερή έκφραση, γονιμοποιεί το εκφραστικό λεξιλόγιο και τους κώδικες μιας ολόκληρης γενιάς διανοούμενων και θεατρανθρώπων από τον Κόντογλου μέχρι τον Κουν, και δείχνει τον δρόμο προς την ανάκτηση μιας ελληνικότητας που μέχρι τότε εθεωρείτο «ανατολίτικη» και άρα αντιδυτική, εκτός κανόνα, ανεπίσημη, ταπεινή και αποβλητέα. Σε αυτό το δρόμο ανήκει το προδρομικό χορόδραμα «Το καταραμένο φίδι» που παρουσιάστηκε από το Ελληνικό Χορόδραμα το 1951, με θέμα βασισμένο στο Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη, σε χορογραφία της Ραλλούς Μάνου και κοστουμία Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ενώ σημαντική υπήρξε και η συμβολή στην παράσταση του Ευγένιου Σπαθάρη. Ουσιαστικά βρισκόμαστε ακόμα στον ίδιο δρόμο που χάραξε παλιότερα ο Φώτος Πολίτης με τον δικό του «Καραγκιόζη»: Στην πλατιά αποδοχή της αξίας του θεάτρου σκιών ως φορέα της λαϊκής μνήμης και έκφρασης, αποδοχή που ωστόσο οφείλει να συνδέεται εξίσου με τη δημιουργική διαχείριση και την ατομική έμπνευση του δημιουργού, ώστε το τελικό, έντεχνο καλλιτέχνημα να είναι μορφοποιημένο αλλά όχι και ταυτισμένο ή περιορισμένο στη λαϊκή παράδοση.¹³

¹² (Παγιατάκης, 27/08/2000, Πατσαλίδης, 6/8/2000).

¹³ Εδώ ανήκουν και άλλες περιπτώσεις διανοούμενων που συνδέθηκαν άμεσα με την τύχη του ελληνικού θεάτρου, όπως του Γεωργίου Θεοτοκά και του Άγγελου Τερζάκη. Η τάση αυτή υπήρξε το ίδιο ευρωπαϊστική όσο και ελληνοκεντρική. Το ιδεολόγημα της εί-

Προδιαγράφεται έτσι μια πορεία έντεχνης προσέγγισης του θεάτρου σκιών η οποία οδηγεί κάποια χρόνια μετά, στα 1966, στο έργο του ποιητή Γιώργου Θέμελη «Το ταξίδι». Στην πρωτοποριακή παραγωγή του ΚΘΒΕ, σχεδιασμένη ώστε να μεταφέρεται στο επαρχιακό κοινό της Μακεδονίας,¹⁴ συμμετέχει ενεργά και η παράδοση του θεάτρου σκιών, όπως αυτή εκπροσωπείται από τον έμπειρο καραγκιοζοπαίκτη Ευγένιο Σπαθάρη που αναλαμβάνει σε αυτή την περίπτωση την σκηνοθετική διδασκαλία της παράστασης. Πολύ αργότερα η ίδια πορεία συναντά τις προσπάθειες του Δήμου Αβδελιώδη, στο «Λίγο απ' όλα» του 2001 και τον «Μεγαλέξανδρο» του 2007. Και καταλήγει ίσως λίγο μετά, στην «Όπερα Σκιών» του Νίκου Μαμαγκάκη, του 2009, με πάντα παρόντα και ζωντανό επί σκηνής τον Καραγκιόζη.¹⁵ Θυμίζω ότι κάτω από τον τίτλο «λαϊκή όπερα» παρουσιάζονται μερικές από τις πιο αξιόλογες μεταφορές του Καραγκιόζη, στη συνέχεια.

Κατά την ίδια ωστόσο μεταπολεμική περίοδο ο Καραγκιόζης και η τυπολογία του μεταφυτεύονται στην εμπορικότερη εκδοχή της ελληνικής σκηνής των μεταπολεμικών χρόνων, κυρίως στο ρεπερτόριο της φάρσας και της φαρσοκωμωδίας, της Επιθεώρησης και του μουσικού θεάτρου, καθώς και σε πλείστες μεταφορές των ειδών αυτών στον πρώιμο

ναί ότι η ελληνική φυλετική συνείδηση έπρεπε να προστατευθεί από τη δυτική παρακμή αλλά και την δυτική αλλοίωση μέσα από τη γλώσσα και τη θρησκεία. Αυτό δεν σήμαινε την απομόνωση αλλά την προβολή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της ελληνικής λαϊκής τέχνης, ώστε να διαμορφωθεί μια ελληνικότητα που θα μπορεί να συγκριθεί ισάξια με εκείνη των μεγάλων ευρωπαϊκών λαών. Με αυτόν τον τρόπο η Ελληνικότητα συνδέεται με τον λαϊκό πολιτισμό, τη στροφή προς μορφές ελληνικού λαϊκού θεάτρου (Καραγκιόζης) και τέχνης, την ανάδειξη παλαιότερων φάσεων ελληνικού θεάτρου (κρητικό και επτανησιακό, *Βαβυλωνία*), την καλλιέργεια του ιστορικού δράματος και την προσπάθεια συγκερασμού παραδοσιακής ηθογραφίας και ψυχογραφίας. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η αναθεώρηση της σημασίας του λαϊκού πολιτισμού έτυχε καθολικής αποδοχής από τους διανοούμενους, (καθώς σε αυτόν ανιχνεύονταν κατάλοιπα του οθωμανικού παρελθόντος των Ελλήνων), η τάση οδήγησε γρήγορα σημαντικούς καλλιτέχνες στο να προβάλλουν στοιχεία της λαϊκής ελληνικής τέχνης. Η εξέταση των ιδεολογικών ζητημάτων της «ελληνικότητας» εμπεριέχεται στο: (Τζιόβας, 1989).

¹⁴ Πρώτη Παρουσίαση: Καβάλα, 19/06/1966. Σκηνοθεσία: Ευγένιος Σπαθάρης, σκηνικά και κοστούμια: Σταύρος Κουγιουμτζής, με τον Νικήτα Τσακίρογλου στο ρόλο του Καραγκιόζη. Για πληροφορίες σχετικά με την παράσταση βλ. το ψηφιακό απόθεμα του ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2645> (ημερ. επίσκ: 25/1/2016).

¹⁵ Το τρίπρακτο λυρικό έργο «Όπερα των σκιών», σε λιμπρέτο του Νάσου Θεοφίλου, παρουσιάστηκε τον Απρίλιο του 1997 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. «Ο Καραγκιόζης στο Μέγαρο», *Το Βήμα*, 30/3/1997.

ελληνικό κινηματογράφο της εποχής. Αυτή η σύνδεση μεταξύ του θεάτρου Σκιών και των θεαμάτων λαϊκής απήχησης θεωρείται δεδομένη, -ωστόσο θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί κατά την εξέτασή της. Είναι πράγματι αρκετά πιθανό οι κοινές εκφράσεις των λαϊκών θεαμάτων να μην προέρχονται από την άμεση, απευθείας μίμηση του θεάτρου Σκιών, αλλά σαν τα προϊόντα μιας κοινής ρίζας, της ρίζας του λαϊκού θεάτρου. Είτε στην περίπτωση του Καραγκιόζη, είτε στην περίπτωση της φαρσοκωμωδίας τα παρακλάδια της λαϊκής ρίζας εκδηλώνονται ταυτόχρονα, εκφράζονται με παρόμοιους τρόπους και έχουν συμπληρωματική δράση. Μοιράζονται μεταξύ τους κοινές αναφορές, όπως και ένα λίγο-πολύ κοινό πλαίσιο λειτουργίας (στο οποίο προφανώς πρυτανεύει η ανάγκη για επιβίωση, και επομένως επιβάλλεται η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ευελιξία του τεχνίτη-καλλιτέχνη απέναντι στις πιο γόνιμες αλλά και κερδοφόρες «τάσεις» κάθε εποχής και κάθε τόπου.)

Όπως και να' χει, η πλάγια σχέση μεταξύ θεάτρου Σκιών και ελληνικής φαρσοκωμωδίας και Επιθεώρησης δικαιολογεί ως ένα βαθμό την επί μακρόν απουσία του Καραγκιόζη από τη σκηνή των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Θα πρέπει να δεχθούμε ότι κατά κάποιον τρόπο η απουσία αυτή εκτονώθηκε στην *υποστασιοποίηση* του θεάτρου του στο ύφος πολλών Ελλήνων κωμικών ηθοποιών. Αν όχι ο ίδιος ο Καραγκιόζης, τα γονίδιά του κυκλοφορούν στο σώμα της ελληνικής κωμωδίας των χρόνων αυτών, και μέσω αυτής έρχονται σε επαφή με το κοινωνικό περιβάλλον της εποχής. Κάτι από τα φερσίματα του Καραγκιόζη θα βρούμε στην κοιψιά του Χατζηχρήστου, στον Ηλιόπουλο, στον Φωτόπουλο, στον Αυλωνίτη, στον Ρίζο, - κυρίως στον Βέγγο, και μάλιστα αυτή τη φορά με την αναγνώριση του ίδιου του Σπαθάρη¹⁶ - όσο και στη Βλαχοπούλου, κοκ. Πολλές φορές θα ανακαλύψουμε στους τύπους της Επιθεώρησης και της φάρσας, στα γκαγκς, στις ατάκες και στα μοτίβα μνήμες ή αναφορές σε παραστάσεις του Καραγκιόζη.

Σε αυτό το πλαίσιο, εμφανίζεται πολύ πρώιμα, μόλις στα 1961, η ανάλογη απόπειρα του Αλέξη Δαμιανού στο θέατρο Πορεία. Ο Δαμιανός γράφει, ανεβάζει και παίζει με μεγάλη τότε επιτυχία το έργο του

¹⁶ «Εξαιρώντας τους ηθοποιούς που έχουν υποδυθεί τον Καραγκιόζη -ο Παπαγιαννόπουλος παλιότερα, ο Τάσος Βαμβακίδης σήμερα-, αλλά και όσους είχαν κάποια στοιχεία του ήρωα -ο Χατζηχρήστος, ας πούμε- νομίζω ότι αυτός που υπήρξε Καραγκιόζης στη ζωή του είναι ο Θανάσης Βέγγος. Μόνον αυτός εξέφρασε αυτό που κατά τ' άλλα εκφράζει ο λαϊκός πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών».», Συνέντευξη του Ευγένιου Σπαθάρη στον Δημήτρη Δουλγερίδη, *Τα Νέα*, 10/5/2009.

«Καραγκιόζης, ή Το ανοικτό κλουβί», ακολουθώντας, όπως μαρτυρά ο ίδιος, την υφολογία του θεάτρου σκιών στην απόδοση των προσώπων και της υπόθεσης. Ούτε όμως και αυτή η μεταφορά του Καραγκιόζη μοιάζει ολοκληρωμένη: Η σχέση του έργου του Δαμιανού με το θέατρο Σκιών είναι στην πράξη υπαινικτική, τόσο ώστε να εγείρονται ερωτήματα για το αν το έργο ακολουθεί τον Καραγκιόζη ή την κοινή φαρσοκωμική παραγωγή της εποχής. Δεν υπάρχει στο «Ανοικτό Κλουβί» παράγκα ή σεράι, οι ρόλοι που πρωταγωνιστούν φέρουν τα ονόματα «Στρατής» και «Αναστάσης», και το έργο απλώνεται σε μια υπόθεση που θα μπορούσε να θεωρηθεί περισσότερο σαν ο τυπικός ιστός μιας λαϊκής φάρας, παρά σαν κάποιο μοτίβο του Καραγκιόζη. Για μια ακόμη φορά αυτό που παίζεται δεν είναι τελικά ο Καραγκιόζης αυτοπροσώπως αλλά το πνεύμα του, η ζωντάνια και η κωμική του φλέβα.¹⁷

Αυτή η φυσική, σχεδόν κοινωνικοποίηση όμως του Καραγκιόζη φαίνεται πολύ καθαρά σε δύο ιδιαίτερες περιπτώσεις. Η πρώτη αφορά μια κινηματογραφική μεταφορά, με τον τίτλο «Πονηρός πράκτωρ Καραγκιόζης», του 1966, η οποία μάλλον λανθάνει της έρευνας. Πρωταγωνιστεί σε αυτήν ένας σπουδαίος λαϊκός κωμικός της εποχής, ο Γιώργος Δάνης, ο οποίος παρουσιάζει τις περιπέτειες του Καραγκιόζη γιατρού, φαρμακοποιού και πράκτορα στο σενάριο του Θόδωρου Τέμπου. Είναι ένα Καραγκιόζης πολύ κοντινός στον αυθεντικό ως προς το θέμα, την ανάπτυξη, το ύφος και τα αστεία. Η διαφορά όμως βρίσκεται στο ότι εδώ, με ένα πολύ όμορφο και φυσικό τρόπο, ο κεντρικός ήρωας δεν βγαίνει απλώς από τον μπερντέ: κοινωνικοποιείται, και ως ένα βαθμό χάνει μέρος της «δυσμορφίας» του, ώστε να ενσωματωθεί στο περιβάλλον της εποχής. Δεν τον λεν πια «Καραγκιόζη». Το όνομά του είναι Θρασύβουλος, και το «Καραγκιόζης» χρησιμοποιείται σαν το δικό του «παρατσούκλι».¹⁸

¹⁷ (Κυριακός, 2007). (Κακίσης, 7/4/2001): «- Η κωμωδία πάντως που είπατε ήταν το «Ανοικτό Κλουβί»; Ο Καραγκιόζης-γιατρός σας, όπως τώρα καλή ώρα με τον Δήμο τον Αβδελιώδη; - Ναι. Όσοι ερχόντουσαν να μας δούνε, τρελαινόntonουσαν, πέφτανε από τα γέλια κάτω. Μέχρι που μια γυναίκα ξεγέννησε κανονικά μες στην παράσταση. Απ' τα γέλια. Την ίδια αυτή παράσταση, το ίδιο έργο, το ξανακάναμε το '79 στο χωριό, στην Εύβοια, με όλους τους βοσκούς και τους χωριάτες ηθοποιούς, κι έγινε το σώσε. Το σκηνοθέτησαν μάλιστα και οι ίδιοι: ήτανε το ωραιότερο πράγμα που 'χω δει σ' ολόκληρη τη ζωή μου. Μόνους τους τούς έβαζα και φτιάχνανε τα ρούχα τους, όλα. Ερχότανε όλο το χωριό κι έκανε πρόβες κάθε μέρα. Και πήγα να παίξω κι εγώ ένα ρόλο, και δεν ταίριαζα καθόλου. Κι ένας έρχεται και μου λέει: 'Εγώ θα 'ρχομαι στις πρόβες όλες, αλλά στην παράσταση να μη με περιμένεις!».

¹⁸ Η ταινία εντοπίστηκε στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας (<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1899>). Χρονιά Παραγωγής: 1966, Σκηνοθέτης: Γιώργος Παπακώ-

Από αυτό το σημείο όμως ξεκινάει το τρίτο, σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία δραματοποίησης του Θεάτρου σκιών. Όπως ανέφερα ήδη, η νέα αφετηρία πρέπει να ορισθεί στα 1973. Για τον Κουν βέβαια το ανέβασμα του Καραγκιόζη τη χρονιά αυτή, με βάση το έργο του Γιώργου Σκούρτη, δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά ένα είδος αντίχαρης. Ο Γιώργος Λαζάνης στο κεντρικό ρόλο ακολουθεί τα μονοπάτια του Θεάτρου Τέχνης για ένα έντεχνο θέατρο πλατιάς αποδοχής.¹⁹ Την ίδια μάλιστα χρονιά που στην σκηνή του «Αθήναιον» ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος θα ζωντανέψει επί σκηνής τον λαϊκό ήρωα με τον οποίο ο συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο σκηνοθέτης Κώστας Καζάκος έχουν εμπλουτίσει το κέντρο της σπονδυλωτής πολιτικής παράστασης «Το Μεγάλο μας Τσίρκο».²⁰

Είναι ασφαλώς κρίμα ότι δεν σώζεται πέρα από τη μνήμη κάποιο έστω και μικρό ηχογραφημένο ή μαγνητοσκοπημένο απόσπασμα της παράστασης που θα τεκμηρίωνε τους λόγους της μεγάλης επιτυχίας του δημοφιλούς ηθοποιού. Το εύρημα πάντως που ήθελε από τον ίδιο ηθοποιό να ενσαρκώσει έναν λαϊκό αντι-ήρωα, -τον Καραγκιόζη-, μαζί με έναν λαϊκό ήρωα, -τον Θόδωρο Κολοκοτρώνη-, μοιάζει να αποκτά ιδιαίτερο νόημα στις τότε ιστορικές συνθήκες: Η παρουσία του Καραγκιόζη σαν ζωντανού προσώπου και υποκειμένου φαίνεται να γίνεται σε μια ώρα υψίστης κρισιμότητας για το Έθνος, μια στιγμή όπου ο λαός μεταφορικά νιώθει την ανάγκη να προσκαλέσει τους Γενάρχες του για να σταθούν ξανά οδηγοί στο δρόμο της ελευθερίας. Η επίκληση του ταπεινού Καραγκιόζη από τον κόσμο των Σκιών, όπως και του Γέρου του Μοριά, αποκτά έτσι υψηλό πολιτικό και εθνικό συμβολισμό. Παράλληλα, η δραματοποίησή του στο έργο του Καμπανέλλη ακολουθεί την τυπική άποψη του πολιτικού θεάτρου της εποχής που επιβάλλει μια σπονδυλωτή μορφή, περιλαμβάνει την αλληγορία, φέρει διδακτικό αλλά και ψυχαγωγικό χαρακτήρα, και επιζητεί τη ανοικτή φόρμα του λαϊκού θεάτρου. Σε αυτά τα δύο θεμέλια γίνεται αμφοτέρωθεν πειστική η παρουσία του Καραγκιόζη στη σκηνή, σαν αισθητική αλλά και εθνική αναγκαιότητα, και μάλιστα με το χαρακτήρα του επείγοντος.

στας, Σενάριο: Θεόδωρος Τέμπορ. Ο Καραγκιόζης προσλαμβάνεται ως γιατρός του Πασά και προσπαθεί να εκμεταλλευτεί τη θέση επιρροής που πλέον έχει. Φροντίζει για τον Νιόνιο και τις ερωτικές του ανησυχίες, και πουλάει το Σεράι στον μπαρμπα-Γιώργο, λίγο πριν εξαπολυθεί στο διάστημα, παρέα με το Κολητήρι.

¹⁹ Πρώτη Παράσταση: 23/8/1973. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου. Στο ρόλο του Καραγκιόζη ο Γιώργος Λαζάνης. (Δόξας, 4/9/1973, Γεωργουσόπουλος, 1984, 102-105).

²⁰ Στην κριτικογραφία που περιέχεται στην έκδοση του έργου (Καμπανέλλης, 2010), ας συμπληρωθεί και μια ακόμη ενδιαφέρουσα θεώρηση (Δόξας, 11/7/1973).

Την πρώτη αυτή επείγουσα υποστασιοποίηση του Καραγκιόζη θα ακολουθήσει η αμεσότερη πολιτικοποίησή του την επόμενη περίοδο, η οποία θα αποτελέσει και τον κύριο άξονα της μεταφοράς του στο ελληνικό θέατρο. Μια ανάλογη παλιότερη προσπάθεια του Βασίλη Ρώτα, με τα «Καραγκιόζικα», συντεθειμένη στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, θα αργήσει να βρει τον δρόμο της σκηνής. Μια όψιμη ηχογράφιση όμως για το ραδιόφωνο, στη δεκαετία του '80, η οποία προλογίζεται από τη σύντομη εισαγωγή της Βούλας Δαμιανάκου, προσφέρει ακόμα ένα ενδιαφέρον στοιχείο στην έρευνά μας. Όπως μεταφέρει η ερευνήτρια και σύντροφος του συγγραφέα, στην απόπειρα ζωντανέματος του λαϊκού ήρωα το πρότυπο που χρησιμοποιήθηκε από τον Ρώτα δεν ανήκε τόσο στο θέατρο Σκιών, όσο στην αίσθηση του κινηματογραφικού βοντβίλ και τον Σαρλό.²¹

Αν λάβουμε σοβαρά την παρατήρηση της Δαμιανάκου, θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι η πρόσληψη του Καραγκιόζη είναι πολύ περισσότερο περίπλοκη από ό, τι αρχικά πιστεύαμε. Μέσα από αυτήν φανερώνεται η ανάγκη μιας γενιάς καλλιτεχνών να ανακαλύψουν ένα αυθεντικά ελληνικό σκηνικό πρόσωπο μεγάλης αποδοχής, το οποίο απουσίαζε από την ιθαγενή κωμική τυπολογία. Για αυτούς τους καλλιτέχνες και διανοούμενους ο Καραγκιόζης πρόβαλε έτσι εκτός των άλλων σαν το εμβληματικό σύμβολο μιας περιθωριοποιημένης αφήγησης για την ελληνικότητα, όσων κατατρεγμένων και φουκαριάρηδων μπορούσαν τώρα να βρουν ταυτότητα κάτω από το σχήμα της «Ρωμιούσνης». Έτσι ο Καραγκιόζης από σκιώδης απόβλητος του αστικού θεάτρου, γίνεται ζωντανός εκπρόσωπος της Ρωμιούσνης, ζητάει να βγει από τον μπερντέ και θέλει να ακουστεί. Εδώ, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι στην προβολή του αυτή συμβάλει πιθανόν το ότι αντιλαλεί κάποια από τα θεατρικά πειράματα της Ρώσικης Πρωτοπορίας, που και αυτά εκκινούσαν από το λαϊκό θέατρο και τους κώδικές του. Με πολλούς τρόπους, το θέατρο Σκιών χαρίζει στο ελληνικό θέατρο μια κολεκτίβα χαρακτήρων πολύ κοντινή στην παλιά κομάντια, αλλά και στους πιο σύγχρονους κινηματογραφικούς επιγόνους της, σαν τον Σαρλό. Στηρίζει ένα ιθαγενές, αυθεντικό λαϊκό θέατρο τύπων, που το νεότερο ελληνικό θέατρο στερήθηκε στην πορεία εξέλιξής του. Και σε αυτό το πλαίσιο δίνει, σύμφωνα με την παρατήρηση του Τσαρούχη, στον νεοελληνικό πολιτισμό «το μόνο λαϊκό ελληνικό θέατρο».²²

²¹ Ραδιοφωνική παραγωγή για τη «Θεατρική Βραδιά» της ΕΡΑ, 17/3/1986. Εντοπίστηκε στην ιστοσελίδα: http://radio-theatre.blogspot.gr/2015/01/blog-post_28.html (ημερ. επίσκ. 25/1/2016).

²² (Τσαρούχης, 1993, 157).

Στην αμέσως επόμενη πολιτικά δραστήρια περίοδο της Μεταπολίτευσης αυτός ο πολιτικοποιημένος Καραγκιόζης, ο Καραγκιόζης-Ρωμιός, θα ανεβεί αρκετές φορές στην σκηνή. Ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος θα επαναλάβει την επιτυχία του στη σκηνή του Λυκαβηττού με τα «Καραγκιόζικα» του Ρώτα και τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες το 1978²³ (η σύνδεσή του με τον ήρωα μάλιστα θα τον φέρει το 1975 και στην τηλεόραση, σε μια θεατρική βραδιά της ΕΙΡΤ με το έργο «Σαν το Καραγκιόζη»). Ωστόσο καθώς θα προχωρούμε στην Μεταπολίτευση το εύρημα της μεταφοράς του Καραγκιόζη σταδιακά θα ξεθυμαίνει και θα ακολουθεί άλλους δρόμους, εκείνους του λαϊκισμού και της Επιθεώρησης. Μόλις πρόσφατα το θέατρό μας εν μέσω κρίσης θα ξαναθυμηθεί τον Καραγκιόζη. Και ο αντήρωας θα ανακληθεί για μια ακόμη φορά από την αφάνεια και τον μπερντέ σαν το αιώνιο θύμα της κατάστασης και ως ο φορέας της αθάνατης θυμοσοφίας. Στο «Καραγκιόζης προφήτης», των Σκιών Καμώματα, το 2009, με την σκηνοθετική επμέλεια του Σπαθάρη. Ή στο «Όξω από την παράγκα», το 2012 από το «Ξυπόλυτο Τάγμα» σε σκηνοθεσία του Κώστα Καζάκου. Κοινός παρανομαστής και στις δύο παραγωγές είναι ο Τάκης Βαμβακίδης, ίσως μαζί με τον Στέλιο Αμανατίδη, ο πιο σταθερός καραγκιοζ-ανιματέρ του ελληνικού θεάτρου των τελευταίων χρόνων, αφοσιωμένων στο πολιτικό ή ακόμη και στο παιδικό σκηνικό ζωντάνεμα του θεάτρου Σκιών.²⁴

Οδηγούμαστε έτσι από τα 1924, -τη γενέθλια ημερομηνία του λόγιου τρισδιάστατου Καραγκιόζη-, και από τα 1973, τη διπλή παρουσίασή του στο ελληνικό θέατρο, στα 2007, στην εικαστική μετουσίωσή του από τον Δήμο Αβδελιώδη.²⁵ Πρόκειται για μια μεγάλη παραγωγή, για την πιο ολοκληρωμένη ίσως μεταφορά του λαϊκού ήρωα στις διαστάσεις του φυσικού θεάτρου. Είναι ακόμη και η πιο λυρική απόδοση από έναν

²³ (Θυμέλη, 8/3/1979).

²⁴ (Γαργαλιάνος, http://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=7&article_id=40141. Καραγιάννης, 24/12/2009).

²⁵ Μεσολαμβάν ασφαλώς αρκετές ακόμα, παρόμοιες απόπειρες, κάποιες από τις οποίες σημειώνω στο τέλος του άρθρου μου, ως Επίμετρο. Ας σημειωθεί ωστόσο ότι χρειάζεται ενδελεχής έρευνα προτού ολοκληρωθεί η σχετική παραστασιογραφία. Για παράδειγμα, η παράσταση «1821: Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα» από το Θέατρο της Άνοιξης στην παρθενική εμφάνιση του θιάσου, αν και υπονοεί δεν κάνει στην πραγματικότητα ιδιαίτερη αναφορά στο θέατρο σκιών. Βλ. Λευτέρης Παπαδόπουλος, «Θέατρο Άνοιξης», *Τα Νέα*, 27/9/1977. Από τις πιο πρόσφατες ανάλογες παραγωγές «ζωντανού Καραγκιόζη» που δεν αναφέρονται εδώ αναλυτικά, διακρίνεται ίσως η επιστροφή του Γιώργου Σκούρτη στο μοτίβο του θεάτρου Σκιών (βλ. ενδεικτικά Πεφάνης, 1995).

σκινοθέτη, ο οποίος αναζητά κάτι πέρα από το σατιρικό, πολιτικό και επικαιρικό στοιχείο του θεάτρου Σκιών. Η σύγκριση με μια άλλη, επίσης μεγάλη παραγωγή του Καραγκιόζη, το «Καραγκιόζ dream» στο Μενάνδρειον (Δελφινάριο) που παίχτηκε το καλοκαίρι 1996, με τον Θύμιο Καρακατσάνη στον κεντρικό ρόλο, είναι νομίζω ενδεικτική.²⁶ Ο Αβδελιώδης θέλησε να αφαιρέσει από τον Καραγκιόζη όχι τόσο το λαϊκό όσο το λαϊκιστικό στοιχείο, την εύκολη πολιτική ή επιθεωρησιακή μεταφορά. Θέλησε να το συνδέσει με τη φόρμα ενός ολικού θεάτρου, συμβολικού και παραμυθικού, καθώς και με τις εκφράσεις ενός αυθεντικά λαϊκού θεάτρου. Επίσης κινήθηκε προς την πρωτοπορία, για να πλαισιώσει την προσπάθεια του με ένα περιβάλλον εικαστικό και πολυμέσων. Ο τελικός στόχος του όμως ίσως να ήταν εξαρχής κάτι άλλο: Πρώτα στο «Λίγο απ' όλα», του 2001, στην Σφενδόνη, με την Άννα Κοκκίνου στο ρόλο του μαυρομάτη ήρωα,²⁷ και κάποια χρόνια αργότερα, στα 2007, στο «Μεγαλέξανδρο και τον Καταραμένο Δράκο», παρά τις όποιες σημαντικές διαφορές, διατηρώ την εντύπωση ότι εκείνο που ενώνει την σκηνοθετική οπτική είναι η διάθεση του Αβδελιώδη να δει το παραδοσιακό θέατρο σκιών σαν «σκαλωσιά» πάνω στην οποία θα κτισθεί ένα πρωτοποριακό θέατρο εικόνων, με πολυμέσα, κώδικες και τις ανάγκες της σύγχρονης καλλιτεχνικής ευαισθησίας. Πέρα από όλα ο Αβδελιώδης επιδιώκει να συνθέσει ένα θέατρο το οποίο θα μεταφέρει όχι την υπόθεση ή το είδος του θεάτρου Σκιών, αλλά τη μαγεία ενός θεάτρου όπως την απορροφούν τα παιδικά μάτια και όπως η ενήλικη μνήμη την ανακαλεί.²⁸

²⁶ Λέανδρος Πολενάκης, «Ο Καραγκιόζης είναι φτωχός», Αυγή, 14/8/1996. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Καραγκιόζης πάλι και πάλι», Τα Νέα, 8/7/1996. Θυμέλη, «Καραγκιόζ dream» στο «Δελφινάριο», Ριζοσπάστης, 9/7/1996: «Ο Θύμιος Καρακατσάνης φέρει στα κύτταρά του τη μακραίωνη σατιρική παράδοση του Καραγκιόζη. Φωνητικά, κινησιολογικά, συναισθηματικά, ο Καρακατσάνης έπλασε υπέροχα, απολαυστικά και συγκινητικά τον Καραγκιόζη, αλλά και σαν σκηνοθέτης δίδαξε με μέτρο, το ρυθμό, τη χαρακτηριστική κίνηση, την αφέλεια του θεάτρου Σκιών και στους άξιους συμπαίκτες του.» Σπύρος Νικολετάτος, «Καραγκιόζ Dream», Αυριανή της Κυριακής, 23/6/1996. «Θύμιος Καρακατσάνης: Έίμαστε όλοι Καραγκιόζηδες' - Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χαζηϊωάννου», Τα Νέα, 6/5/1996.

²⁷ Η μοναδική –μετά την Κοτοπούλη- γυναικεία προσέγγιση του λαϊκού ήρωα. Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Καραγκιόζης κηπουρός και επίδοξος γαμπρός», Το Βήμα, 4/3/2001.

²⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αναβαπτισμός», Τα Νέα, 18/2/2008.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ²⁹

Σύγχρονες παραστάσεις οι οποίες περιλαμβάνουν την εμφάνιση «ζωντανού Καραγκιόζη».

Θόδωρος Συναδινός, «Ο Καραγκιόζης», 1924-25, Αλεξάνδρεια, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη

Αλέξης Δαμιανός, «Το ανοικτό κλουβί», Πορεία, 1961

Γιώργος Θέμελης, «Το ταξίδι», ΚΘΒΕ, 1966, Καβάλα

Τάκης Δρούκας: «Ο Καραγκιόζης υπουργός», σκην. Ρίτσος Βασίλης, Θίασος: «Θεατρική Εστία», ΑΛΑΜΠΡΑ, 7/3/1966

Γιώργος Χαραλαμπίδης «300 της Πηνελόπης», Νέα Πορεία, 1970-71

Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Το μεγάλο μας τσίρκο», σκην. Κώστας Καζάκος, Αθήναιοι, 1973

Γιώργος Σκούρτης: «Ο Καραγκιόζης παραλίγο Βεζύρης», σκην. Κουν Κάρολος, Θίασος Κάρολου Κουν, ΤΕΧΝΗΣ (χειμερινή στέγη), 24/8/1973 (+1990, +1995, Θέατρο της Γελοιοτήτας)

Γιώργος Μιχαηλίδης, «Η μάχη της Αθήνας», ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, 1975

Θανάσης Φωτιάδης: «Ο στρατηγός Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης λαός», σκην. Παπανικολάου Μιχάλης, Θέατρο για το λαό, 12/8/1977

«1821. Η επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα», σκην. Μαργαρίτης Γιάννης, Θεατρο της ανοιξης, 6/9/1977 (δεν έχει όμως Καραγκιόζη!)

Βασίλης Ρώτας: «Καραγκιόζικα», σκην. Ταξιάρχης Φοίβος, Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, ΛΥΚΑΒΗΤΟΣ, 9/8/1978 (και Ραδιόφωνο, Θεατρική Βραδιά, 1983)

Έλλη Αλεξίου: «Ο Καραγκιόζης πάει αντάρτης», ΜΕΤΑΞΟΥΡΓΕΙΟ, 7/3/1983 [Αλίκη Σιάβελι,] «Η Παράγκα του Καραγκιόζη», Σκηνοθεσία: Γιώργος Χαραλαμπίδης, ΝΕΑ ΠΟΡΕΙΑ, 1986

Μόλλας, «Λίγο απ' όλα», σκην. Δήμου Αβδελιώδη, 2001, Θέατρο Σφενδόνη
«Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος δράκος», σκην. Δήμου Αβδελιώδη, 2007, ΔΗΠΕΘΕ Χίου.

²⁹ Η παραστασιογραφία είναι ενδεικτική και επ' ουδενί οριστική ή εξαντλητική: Περιλαμβάνει παραστάσεις «ζωντανού Καραγκιόζη» που θα αποτελέσουν τη βάση σε μια μελλοντική, διεξοδικότερη, έρευνα του αντικειμένου.

Τάκης Βαμβακίδης «Καραγκιόζης προφήτης», Σκιών Καμώματα, σκην. Ευγένιος Σπαθάρης, 1998-99

Φώτος Πολίτης, «Καραγκιόζης ο Μέγας», ΚΘΒΕ, 2000

Τάκης Βαμβακίδης, «Ο Γάμος του Μπαρμπα-Γιώργου», Θέατρο Badminton, 2011

«Όξω από την παράγκα», σκην. Κώστας Καζάκος, 2012

Επιθεώρηση

Κ. Νικολαΐδης, Η. Λυμπερόπουλος, Γιώργος Οικονομίδης: «Ο Καραγκιόζης στη Βουλή», σκην. Γαβριηλίδης Α., θίασος Κ. Βουτσά-Μ. Κοντού-Γ. Κωνσταντίνου, ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΤΑΝ, 22/7/1965

Γιώργος Γιαννακόπουλος: «Ο Καραγκιόζης δικτάτωρ», Θεατρικός Οργανισμός ΠΑΝ, θίασος Κωμωδίας Κ. Στολίγκα-Γ. Διαλυνά, ΧΑΤΖΩΚΟΥ, Θεσσαλονίκη, 1969-1970

Χρήστος Πύρπασος, Διονύσης Πριονάς: «Ο μπερντές του Καραγκιόζη», θίασος Φραγκίσκου Μανέλλη, ΟΡΦΕΥΣ (Πειραιάς), 24/7/1973

Διονύσης Τζεφρώνης: «Ο λαός... Ανέστη!!! Ο Καραγκιόζης στο ΝΑΤΟ!», σκην. Πατρινός Χρήστος, θίασος Ελένης Ανουσάκη-Στέφανου Στρατηγού, ΔΕΛΦΙΝΑΡΙΟ, 29/8/1974

Γιώργος Λαζαρίδης, Νίκος Αθερινός: «Ο Καραγκιόζης στο Αιγαίο», σκην. Σειληνός Βαγγέλης, ΜΙΝΩΑ, 9/1976

Αθερινός, Στεφανόπουλος, Φιλιπούλης: «Ο Καραγκιόζης στο Νταβός», *Λουζιτάνια*, 1/7/1988

Γιάννης Κακουλίδης: «Καραγκιοζdream», θίασος Νέα Ελληνική Σκηνή (Θύμιου Καρακατσάνη), ΔΕΛΦΙΝΑΡΙΟ (ΜΕΝΑΝΔΡΕΙΟ), 16/6/1996 [ΘΜ, 265]

Ραδιόφωνο

Φώτος Πολίτης: «Καραγκιόζης ο Μέγας», 1955, Β' Πρόγραμμα («Ωρα της Ελληνικής Σκηνης») (Ραδ.) + ΚΘΒΕ, 2000

Βασίλης Ρώτας: «Καραγκιόζικα», Θεατρική Βραδιά, 1988

Τηλεόραση

«Σαν τον Καραγκιόζη», Θεατρική παράσταση στα πλαίσια της εκπομπής «Ο θίασος της Κυριακής», 15 Ιουνίου 1975, ΕΙΡΤ.

Κινηματογράφος

«Πονηρός πράκτωρ Καραγκιόζης», 1966

«Ο Καραγκιόζης και ο δράκος», 1969

Μουσικές συν-εκδοχές

«Το καταραμένο φίδι», Χορόδραμα Ραλλούς Μάνου

«Μια μέρα χωρίς γέλιο είναι μια χαμένη μέρα - Καραγκιόζ μιούζικαλ 2001»
Νέα εκδοχή της εκπαιδευτικής και ψυχαγωγικής μουσικής παράστασης, Μέγαρο Μουσικής 1995.

«Όπερα Σκιών, Νίκος, Μαμαγκάκης, Μέγαρο Μουσικής, 1997

«Ο Καραγκιόζης επιτέλους μαμή στο αρρωστοδικεϊόν», Από την ομάδα Μπουφόνοι. 1997, Όπερα δρόμου και σατιρικό υπερθέαμα

«Καραγκιοζ-ανιματέρ»

Μαρίκα Κοτοπούλη (στον «Καραγκιόζη» του Συναδινού)

Νίκητας Τσακίρογλου («Το ταξίδι» του ΚΘΒΕ, 1966)

Γιώργος Δάνης («Πονηρός πράκτωρ Καραγκιόζης», 1966)

Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (στο «Μεγάλο μας τσίρκο» 1973, και στα «Καραγκιόζικα», 1977) + «Σαν τον Καραγκιόζη» ΕΡΤ

Γιώργος Λαζάνης («Ο Καραγκιόζης παραλίγο Βεζύρης» του Θεάτρου Τέχνης, 1973)

Τάκης Χρυσικάκος («Ο Καραγκιόζης παραλίγο Βεζύρης 1995», Θέατρο Γελιοτήτας, 1995)

Ηλία Κουντής («Καραγκιόζης The Musical»)

Θύμιος Καρακατσάνης («Καραγκιόζ dream» στο ΔΕΛΦΙΝΑΡΙΟ, 1996)

Τάσος Παλαντζίδης («Καραγκιόζης ο Μέγας», ΚΘΒΕ, 2000)

Άννα Κοκκίνου (στο «Λίγα απ' όλα» του Δήμου Αβδελιώδη, 2001)

Γιώργος Αρμένης (στο «Μεγάλο μας τσίρκο» του ΚΘΒΕ, 2002)

Κων/νος Πασσάς («Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι», του Δ. Αβδελιώδη, 2007)

Τάκης Βαμβακίδης («Όξω από την παράγκα», 2012)

Μάρκος Σεφερλής («Ο Καραγκιόζης και το κολλητήρι», 2013)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΑΡΓΑΛΙΑΝΟΣ, Στ., «Ο Γάμος του Καραγκιόζη», http://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=7&article_id=40141.
- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., «Αναβαπτισμός», *Τα Νέα* (18/2/2008).
- , «Καραγκιόζης πάλι και πάλι», *Τα Νέα* (8/7/1996).
- , «Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης», στο *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου. ΙΙ Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1984.
- ΔΟΞΑΣ, Ά., «Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης», *Ελεύθερος Κόσμος* (4/9/1973).
- , «Το Μεγάλο μας Τσίρκο», *Ελεύθερος Κόσμος* (11/7/1973).
- ΘΥΜΕΛΗ, «Γνήσια λαϊκό θέατρο», *Ριζοσπάστης* (8/3/1979).
- , «Καραγκιόζ dream» στο «Δελφινάριο», *Ριζοσπάστης* (9/7/1996).
- ΚΑΚΙΣΗΣ, Σ., «Πρόσωπα», *Τα Νέα* (7/4/ 2001).
- ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ, Ι., *Θέατρο 8*, Αθήνα, Κέδρος, 2010.
- ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ, Θ., «Ο Καραγκιόζης Προφήτης» από το θίασο του Τάκη Βαμβακίδη στο Θέατρο 'ΑΘΗΝΑ', *Ριζοσπάστης* (24/12/2009).
- ΚΥΡΙΑΚΟΣ, Κ., *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007.
- ΛΟΒΕΡΔΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης κηπουρός και επίδοξος γαμπρός», *Το Βήμα* (4/3/2001).
- ΝΙΚΟΛΕΤΑΤΟΣ, Σπ., «Καραγκιόζ Dream», *Αυριανή της Κυριακής* (23/6/1996).
- ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ, Σπ., «Καραγκιόζης για τα πανηγύρια», *Η Καθημερινή* (27/08/2000).
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Α., «Θέατρο Άνοιξης», *Τα Νέα* (27/9/1977).
- ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, Σ., «Ένα εθνικό μουσείο ιδεών και ιδιαιτεροτήτων», *Αγγελιοφόρος* (6/8/2000).
- ΠΕΦΑΝΗΣ, Γ., «Γ. Σκούρτης: Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζύρης '95 στο Θέατρο Βράχων-Μ. Μερκούρη, από το Θέατρο της Γελοιοτήτας», *Fragmenta 2* (1995).
- ΠΟΛΕΝΑΚΗΣ, Α., «Ο Καραγκιόζης είναι φτωχός», *Αυγή* (14/8/1996).
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., *Εκλογή από το έργο του: Είκοσι χρόνια κριτικής*. Αθήνα, Εκδόσεις «Κολλάρος», 1938.
- , *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, Αθήνα, Εκδόσεις Γαλαξία, 1964.

- , *Καραγκιόζης ο Μέγας. Σάτιρα*, Αθήνα, Γανιάρης, 1924.
- ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ, Θ. Ν., «Πενήντα χρόνια Τύπος και Θέατρο», *Νέα Εστία*, 36, τχ. 888 (1962).
- , *Θέατρον ΙΙ, Ο Καραγκιόζης*, Σατυρικό Δράμα σε τρία μέρη, Αθήναι, Εκδοτικά Καταστήματα «Ακροπόλεως», 1925.
- ΤΖΙΟΒΑΣ, Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1989.
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., *Μάτην ωνειδισαν την ψυχήν μου*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1993.

Αριστοφάνης και Καραγκιόζης: Αντανακλάσεις και οσμές στο «Θέατρο Τέχνης»

Καίτη Διαμαντάκου* – Κατερίνα Λιοντάκη** – Νίκος Τζιβελέκης***

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Συνοψίζεται η πορεία που διέγραψε η εισαγωγή και χρήση του θεάτρου σκιών στην προσέγγιση του Αριστοφάνη από τον Κάρολο Κουν, αρχίζοντας από την εποχή των μαθητικών παραστάσεων του Κολλεγίου Αθηνών και των ημι-επαγγελματικών παραστάσεων της «Λαϊκής Σκηνης» και φτάνοντας μέχρι τις μεταπολεμικές και νεώτερες επαγγελματικές παραστάσεις του «Θεάτρου Τέχνης» και των σκηνοθετών διαδόχων του Κουν. Σχολιάζεται ο βαθμός στον οποίο η αλληλοπεριχώρηση του θεάτρου σκιών και της αρχαίας αττικής κωμωδίας συντάχτηκε με την ιδιωνυμη αισθητική του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» και συντέλεσε στη διαμόρφωση μιας υλικής και νοητικής θεατρικής ετεροτοπίας, που διαφοροποιήθηκε κάθετα από τον κυρίαρχο τρόπο σύλληψης τόσο του αρχαίου κωμικού δράματος όσο και του θεάτρου σκιών στη νεώτερη Ελλάδα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Αριστοφάνης, Αρχαία Κωμωδία, Θέατρο Σκιών, Καραγκιόζης, Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης

ABSTRACT

The paper deals with the introduction and use of Greek shadow theatre by Karolos Koun during his continuous staging of Aristophanes, beginning with the student performances at the American College of Greece and the semi-professional performances at the “Popular Scene” (Laiki Skini) until the professional performances of Karolos Koun and his successors at the “Art Theatre” (Theatro Technis), in the after-war era and up to the coming of the 21st century. The interest focuses on the way that mutual involvement of shadow theatre and ancient comedy had served Koun’s aesthetics of “popular expressionism” and contributed definitively to the development of a material and mental “heterotopia”, which differed radically from the dominant representation both of ancient comic drama and shadow theatre in modern Greece.

KEY WORDS: Aristophanes, ancient Greek comedy, shadow theatre, Karaghiozis, Karolos Koun, Art Theatre

* Καίτη Διαμαντάκου, Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

** Κατερίνα Λιοντάκη, Μ.Α. Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. – καλλιτέχνης κωκλοθέατρου

*** Νίκος Τζιβελέκης, Τελειόφοιτος φοιτητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. – καλλιτέχνης θεάτρου σκιών

Την εποχή που ο Κάρολος Κουν εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα το 1929 για να εργαστεί ως καθηγητής αγγλικών στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών μέχρι το 1939, το μεσοπολεμικό πολιτιστικό έδαφος είναι ήδη γόνιμα «σκιερό»: το θέατρο σκιών γνωρίζει μεγάλη απήχηση στο ευρύ λαϊκό κοινό, δανείζει σε και δανείζεται από άλλα θεατρικά είδη (επιθεώρηση, κωμειδύλλιο, δραματικό ειδύλλιο), αλλά και έχει αρχίσει να απασχολεί την –ευαίσθητοποιημένη σε θέματα λαϊκού πολιτισμού, μέσα στο ευρύτερο ιδεολογικό κλίμα της εποχής– λογισύνη¹.

Εκτός από τις καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες, ανάμεσα στα θεωρητικά ερεθίσματα που είχε τότε ο νέος και νεόφερτος στην Αθήνα καθηγητής –απόφοιτος της Ροβερτείου Σχολής της Κωνσταντινούπολης και με σπουδές αισθητικής στη Σορβόνη– μπορεί εύλογα να υποθέσει κανείς εκείνα που προέρχονται από τη γαλλόφωνη μελέτη (και δεύτερη διατριβή) του Louis Roussel, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, η οποία είχε εκδοθεί στην Αθήνα το 1921², όταν ο Roussel ήταν ακόμη καθηγητής της *École française d'Athènes*³. Μελέτη η οποία πυροδότησε το ενδιαφέρον για το θέατρο σκιών και στην οποία ο σημαντικός νεοελληνιστής υπερασπιζόταν τη «συνέχεια της ελληνικής φυλής» βάσει καταρχήν της διαχρονικής αφομοιωτικής ικανότητάς της, ενδεικτικό παράδειγμα της οποίας ήταν ο ριζικός εξελληνισμός του τούρκικου καραγκιόζη, μέσα από τον συγκερασμό των ελληνικών μύθων με στοιχεία αραβικά, τουρκικά και γαλλικά⁴.

Πρόσθετη πηγή αναστοχαστικών προσκλήσεων για τον Κάρολο Κουν την εποχή του Μεσοπολέμου υποθέτουμε επίσης το βιβλίο του ελληνόφωνου κατά τα άλλα Giulio Caimi, *KARAGHIOZI ou la Comédie Grecque dans l'âme du Théâtre d'Ombres*, που εκδίδεται το 1935 (και πάλι στην Αθήνα και πάλι στη γαλλική γλώσσα), αυτοσυστήνεται ρητά ως «συμπληρωματική απάντηση» και «επέκταση» στην προηγηθείσα μελέτη

¹ Βλ. ενδεικτικά. (Σιδέρης 1963, 35-39), (Πούχνερ 1988, 411-418), (Γλυτζουρής 2001, 582-585), (Σειραγάκης 2008, 1079-1087), (Γεωργοπούλου 2008, 346 και 372), (Γεωργοπούλου 2009, 296 και 419) (Μορφακίδης 2013, 432-34).

² (Roussel 1921).

³ Για την ευρεία εκπαιδευτική και πολιτιστική φιλελληνική δράση του L. Roussel στην Αθήνα κατά το διάστημα της θητείας του βλ. (Milliex 1996, 72).

⁴ Στην ιδεολογική αναπαράσταση των Ελλήνων και τη θεματική της «συνέχειας» στο έργο του ελληνιστή Louis Roussel, επανέρχεται ο Calvié (Calvié 2015α, 303-320 και idem 2015β, 274-285). Την ευρωπαϊκή αναγνώριση του θεάτρου σκιών μετά τη μονογραφία του Roussel σχολιάζουν οι (Γλυτζουρής 2001, 583) και (Γεωργοπούλου 2009, 419).

του Roussel⁵ και συμπληρώνεται το 1937 με την έκδοση –στα ελληνικά αυτή τη φορά– του σύντομου ποιήματος του ίδιου παραγνωρισμένου πολυπράγμονα λογίου και ένθερμου δημοτικιστή, Ιούλιου Καΐμη, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*⁶. Ας σημειώσουμε εδώ ότι, παρά τη διακόσμηση του εσώφυλλου της αρχικής, γαλλόφωνης μελέτης του Caimi με το σχέδιο αρχαίου κωμικού προσωπίου, παρά το προτασσόμενο motto με παράθεμα από τους *Αχαρνές* του Αριστοφάνη (στ. 495-500) και παρά τη μάλλον παραπλανητική μετάφραση του τίτλου στη μεταγενέστερη ελληνόφωνη έκδοση της μελέτης (όπου το ονοματικό σύνολο «Comédie Grecque» αποδίδεται ως «Αρχαία Κωμωδία⁷»), συγκεκριμένες αναφορές του Καΐμη στη σχέση του θεάτρου σκιών με την αρχαία αττική κωμωδία είναι ανύπαρκτες. Ο συγγραφέας αποδέχεται –όχι χωρίς πραγματολογικές αντιφάσεις και ερμηνευτικές ακροβασίες– και την εξ Ανατολών εισαγωγή του Καραγκιόζη και τη «διπλή τουρκο-δυτική» επίδραση πάνω σ' αυτόν αλλά και την ανταπόκρισή του στα «υπεραιωνόβια ήθη» του ελληνικού λαού και τον ριζικό «αφελληνισμό» του, μέσα από έναν μεγάλο συγκρητισμό, όπου συμμειγνύονται πλήθος από ανθρωπολογικές, πολιτισμικές και λογοτεχνικές παραδόσεις (αρχαία διονυσιακή παράδοση, αρχαία ελληνική μυθολογία και γραμματεία, αρχαίο θέατρο, ελευσίνια μυστήρια, γιαπωνέζικο θέατρο, βιβλική εποποιία, νεώτερη δημόδης ποίηση και ζωγραφική, νεώτερη ελληνική ιστορία), με αποτέλεσμα να διαμορφωθεί ένα γνήσια λαϊκό θέατρο το οποίο εγκυμονεί όλη τη «νεώτερη ελληνική κωμωδιογραφία» (την οποία σημαίνει το «Comédie Grecque» του τίτλου)⁸.

Δεν μπορέσαμε να επιβεβαιώσουμε την προσωπική ή αναγνωστική σχέση του Καρόλου Κουν με τον –γεννημένο στην Κέρκυρα γλωσσομαθή Έλληνο-Εβραίο, μεταφραστή, μελετητή και ζωγράφο– Τζούλιο Καΐμη⁹ ή Ιούλιο Χαΐμη, όπως αναγράφεται το όνομά του στον τάφο του στο νεκροταφείο της εβραϊκής κοινότητας στην Αθήνα¹⁰. Ωστόσο, το γεγονός είναι ότι οι δύο καλλιτέχνες και πνευματικοί άνθρωποι κινούνταν εξίσου σε έναν

⁵ (Caimi 1935, VIII).

⁶ (Καΐμη 1937).

⁷ (Καΐμη 1990).

⁸ «Αυτό το βιβλίο προσπαθεί να μας αποδείξει ότι το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη είναι ο πρώτος μύστης, από κάθε άποψη, της νεοελληνικής κωμωδίας», αναφέρει στη μεταφρασμένη «Εισαγωγή» (28-9-1935) ο Καΐμη (Καΐμη 1990, 20-21).

⁹ Σχέση για την οποία δεν μας διαφωτίζει ούτε η πρόσφατη διδακτορική διατριβή για το θεωρητικό και ζωγραφικό έργο του Καΐμη (Τριανταφυλλοπούλου 2015).

¹⁰ (Στάβερης 2015).

προοδευτικό χώρο του αστικού πεδίου της εποχής και μοιράζονταν –από ένα σημείο και εξής– κοινούς φίλους, συνεργάτες και συνομιλητές: Στη δεκαετία του 1920 ανάγονται η γνωριμία του Καΐμη με τον –συνιδρυτή αργότερα της «Λαϊκής Σκηνής» και στενό συνεργάτη του Κουν-- Γιάννη Τσαρούχη και η αρχή της αλληλοτροφοδοτούμενης στο εξής διά βίου προσκόλλησής τους στον Καραγκιόζη, ενώ περίπου την ίδια εποχή ανιχνεύεται και η απαρχή της μακρόχρονης και δυνατής φιλίας του Καΐμη με τον δάσκαλο του Τσαρούχη, Φώτη Κόντογλου, ο οποίος είναι αυτός που ουσιαστικά συστήνει τον Καΐμη στο χώρο των γραμμάτων στα *Ελληνικά Γράμματα* το 1929¹¹ αλλά είναι και αυτός που επηρεάζει καθοριστικά την αισθητική του Κουν στα πρώτα χρόνια της σκηνοθετικής δοκιμασίας του, όταν συνυπηρετούν από το 1933 και εξής στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών¹².

Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα αλληλεπιδραστικών προσωπικών και καλλιτεχνικών σχέσεων, ο Κάρολος Κουν θέτει τα θεμέλια της προσέγγισής του στην Αρχαία Κωμωδία, την οποία μεταφέρει διά των αιώνων της ελληνικής λαϊκής παράδοσης στα πολιτιστικά οπτικο-ακουστικά δεδομένα της μεσοπολεμικής περιόδου, με συγκρητικούς σκηνοικούς όρους. Μια ριζικά νεωτερική ανάγνωση του Αριστοφάνη, η οποία, παρά το «παραξένισμα», τις επιφυλάξεις, έως τις έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε από το 1932 έως το 1939¹³, βρήκε πρόσφορο έδαφος να δοκιμαστεί

¹¹ Για την προσωπικότητα και τις διασυνδέσεις αυτού του «παρία της πνευματικής μας ιστορίας» προσφέρει σημαντικές πληροφορίες ο Μισέλ Φάις που ασχολήθηκε ερευνητικά με το έργο του Καΐμη, από το 1989 μέχρι το 2002 (χρονιά που κυκλοφόρησε η μυθοπλαστική εκδοχή του βίου του λαογράφου, αισθητικού και ζωγράφου *Το μέλι και η στάχτη του Θεού*).

¹² Στην καθοριστική σχέση του με τους Κόντογλου και Τσαρούχη αναφέρεται κατ'επανάληψη ο ίδιος ο Κουν. Βλ. ενδεικτικά τις αφιερωματικές εκπομπές «Μονόγραμμα: Κάρολος Κουν», β' μέρος (παραγωγή: ΕΡΤ 1982, σκηνοθεσία Κώστας Αριστόπουλος), <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000007302&tsz=0&autostart=0> (21-1-2016) και «Παρασκήνιο: Ο Αριστοφάνης στο Θέατρο Τέχνης» (παραγωγή: ΕΡΤ 2004, σκηνοθεσία: Γιώργος Σκευάς), <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006872&tsz=0&autostart=0> (21-1-2016).

¹³ Για την αίσθηση που προκάλεσαν οι τρεις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Κολεγίου στους ίδιους τους μαθητές και το κοινό τους, για την εμπέδωση της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής άποψης του Κουν στην τρίτη παραγωγή, τον *Πλούτο*, αλλά και για την τροφοδότηση των μαθητικών παραστάσεων από τη «θεωρία που λανσάρησε ο κ. Κουν με τη 'Λαϊκή Σκηνή' του» είναι διαφωτιστικό το άρθρο του μαθητή τότε Αλέξη Σολομού (Σολομός 1936, 86). Γενικότερα, η εξελικτική πρόσληψη των μαθητικών παραστάσεων του Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών από το ίδιο το μαθητικό κοινό αποτυπώνεται γλαφυρά στις εκδόσεις του Κολλεγίου (περιοδικό *Ο Αθηναίος/The Athenian* και ετήσια έκδοση *The Thesaurus*), στο επιμελημένα διατηρημένο αρχείο του οποίου ήταν δυνατή

αλλά και να αναπτυχθεί, να αμφισβητηθεί αλλά και να υπηρετηθεί μέσα στο δυναμικό και πλουραλιστικό εκπαιδευτικό περιβάλλον του ελληνο-αμερικανικού Ιδρύματος και –παράλληλα για ένα διάστημα– στο ευρύτερης εμβέλειας περιβάλλον της «Λαϊκής Σκηνης» που λειτούργησε από το 1933 μέχρι το 1936, με τις δύο θεατρικές δραστηριότητες, την εκπαιδευτική και την ημι-επαγγελματική, να τροφοδοτούνται αμοιβαία και να υποστηρίζονται σε συστηματική θεωρητική βάση¹⁴.

Σ' αυτό το εκσυγχρονισμένο, εμφανώς για όλους «λαϊκό» και –ευδιάκριτα ήδη για ορισμένους– «εξπρεσιονιστικό» κράμα των αρχικών αριστοφανικών παραστάσεων του Κουν¹⁵, ο Καραγκιόζης είναι μία από τις αυξανόμενης χρωματικής έντασης «παράξενες» πινελιές, που παρεισφρέουν στο λαϊκό πανόραμα των αριστοφανικών κόσμων, χωρίς να διεκδικεί αισθητική προτεραιότητα μεταξύ των άλλων συστατικών του λαϊκού θεάτρου αλλά και χωρίς η μετακένωσή του να περιορίζεται αποκλειστικά στις αριστοφανικές σκηνοθεσίες του Κουν. Έτσι, ενώ από το κριτικό περιεχόμενο των αρχικών αριστοφανικών μαθητικών παραστάσεων (*Όρνιθες* 1932 – *Βάτραχοι* 1932 και 1933 – *Πλούτος* 1936 – *Όρνιθες* 1939) απουσιάζουν δηλώσεις σε μια οφθαλμοφανή χρήση στοιχείων του θεάτρου σκιών, για την παράσταση του σατυρικού *Κύκλωπα* το 1934 ένας πολύ αναλυτικός, προσεκτικός αλλά και επιφυλακτικός θεατής καταθέτει, μεταξύ άλλων κρίσεων, στο μηνιαίο περιοδικό *Αθηναίος* του Κολλεγίου: «Το έργο μας θύμιζε πιο πολύ τον Ελληνικό Καραγκιόζη παρά την Αρχαία Τέχνη –ο οποίος, κατά τη γνώμη του κ. Κουν, αντιπροσωπεύει την ελληνική νοοτροπία»¹⁶.

η πρόσβασή μας. Ευχαριστούμε θερμά τη διευθύντρια των Βιβλιοθηκών του Ελληνοαμερικανικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος, κ. Αλεξάνδρα Παπάζογλου, και τη γραμματέα, κ. Σμαράγδα Διονυσπούλου.

¹⁴ Επισκόπηση της κριτικής υποδοχής αυτής της πρώτης –και εξαρχής προσηλωμένης στην «κατεύθυνση της ανανέωσης του θεατρικού γίνεσθαι»-- σκηνοθετικής παραγωγής του Κουν βλ. στο (Γεωργοπούλου 2008, 201-207). Πρβλ. (Γραμματάς 2002, 40), (Μαυρομούστακος 2008, 28-29), (Χατζηπανταζής 2014, 517-525).

¹⁵ Σε κείμενό του για τους *Όρνιθες* του 1931 ο Σιδέρης επισημαίνει «το αξιόλογο και θαυμαστό εκείνο εξπρεσιονιστικό ντύσιμο» του Χορού, χρησιμοποιώντας μάλλον για πρώτη φορά έναν όρο («εξπρεσιονιστικό») για την εργασία του Κουν, «ο οποίος αργότερα θα χρησιμοποιηθεί από τον ίδιο, χαρακτηρίζοντας με τον όρο 'λαϊκός εξπρεσιονισμός' συνολικά τη σκηνοθετική του πρόταση» (Γεωργοπούλου 2008, 205-206).

¹⁶ (Μακρίδης 1935, 1).

Αντίστοιχα, σκηνογραφικά στοιχεία του θεάτρου σκιών επισημαίνονται στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση, την πρώτη θεατρική πρόταση της «Λαϊκής Σκηνης» τον Απρίλιο του 1934 (20-22 Απριλίου 1934, θέατρο «Ολύμπια»)¹⁷, όπου σκηνογραφικά κυριαρχεί η άποψη του Γιάννη Τσαρούχη, «στηριζόμενη στα λαϊκά παραμύθια και στους ήρωες του Καραγκιόζη και του Θεόφιλου»¹⁸. Στη δεύτερη σκηνοθετική απόπειρα της «Λαϊκής Σκηνης», με την υβριδική *Άλκηστη* του Ευριπίδη (9 Δεκεμβρίου 1934, θέατρο «Ολύμπια»· επαναλαμβάνεται στις 3 Αυγούστου 1936, με αλλαγές στη διανομή)¹⁹, η σκηνική και ιδεολογική χρήση –μεταξύ άλλων παραδοσιακών υλικών– της «πλούσιας πηγής» του Καραγκιόζη δηλώνεται ρητά από τον σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης²⁰, ενώ στην πολύ κοντινή χρονικά (επανα)πρόταση του αριστοφανικού *Πλούτου* τον Αύγουστο του 1936 από τη «Λαϊκή Σκηνή» στο συνοικιακό θέατρο «Δελφοί»²¹, η παρουσία του Καραγκιόζη προεξέχει εμφανώς, επισύροντας ορισμένες έντονες, καλλιτεχνικές και ιδεολογικές, ενστάσεις, όπως εκείνη του Πέλου Κατσέλη (*Η Καθημερινή*, 7-8-1936), ο οποίος αμφισβητεί τόσο «τη μεταφορά του ρυθμού του Καραγκιόζη στο δραματικό θέατρο και τη μετατροπή των ηθοποιών σε ανδρείκελα» όσο και ειδικότερα την απόδοση του Αριστοφάνη μέσα από την αποσπασματική, επί τούτου, μιμητική αναβίωση της λαϊκής δημιουργίας «από τους υπερπολιτισμένους εστέτ» της εποχής του²².

Όταν στη δεκαετία του 1950 και στη δεύτερη δεκαετία ζωής του «Θεάτρου Τέχνης» (ιδρ. 1942), ο Κουν επανέρχεται στον Αριστοφάνη και πάλι μέσω του *Πλούτου*²³, οι παραστάσεις του Καραγκιόζη είναι ακόμη

¹⁷ Παραστασιογραφικά στοιχεία όλων των παραστάσεων που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν βλ. στο (Μαυρομούστακος 2008). Για τις αριστοφανικές παραστάσεις του «Θεάτρου Τέχνης» (από το 1957 μέχρι το 2001) πρβλ. (Σιδέρη 2004).

¹⁸ (Γεωργοπούλου 2008, 202) Πρβλ. (Καγκελάρη 2013, 136).

¹⁹ (Μαυρομούστακος 2008, 50).

²⁰ Πρόγραμμα «Λαϊκής Σκηνης», από την παράσταση της *Άλκηστης* 19-12-1934 (Γλυτζουρή 2001, 542).

²¹ Είχαν προηγηθεί οι παραστάσεις στο Κολλέγιο Αθηνών τον Μάρτιο του 1936 και η επανάληψη της μαθητικής παράστασης με την ίδια διανομή στο θέατρο «Ολύμπια», στο πλαίσιο των δράσεων της νεοσύστατης «Εταιρείας Θεατρικής Συνεργασίας», στις 27 Απριλίου 1936 (Μαυρομούστακος 2008, 52), (Γεωργοπούλου 2008, 203-204).

²² (Γεωργοπούλου 2008, 204 και 206).

²³ Για την καθοριστική συμβολή του *Πλούτου* του 1957 στη νεώτερη πρόσληψη του Αριστοφάνη βλ. (Μαυρομούστακος 1994, 39). Για τη γενικότερη συμβολή του *Πλούτου* στην επιβίωση και αναβίωση συνολικά του έργου του Αριστοφάνη στην ελληνική σκηνή βλ. (Διαμαντάκου-Αγάθου 2007, 423-432).

καλλιτεχνικά γεγονότα για το ευρύ (ενήλικο και παιδικό) λαϊκό κοινό, αλλά και συνεχίζονται τα αμοιβαία δάνεια μεταξύ του θεάτρου σκιών και της ευρύτερης σκηνικής και δραματικής παραγωγής, που είχαν δρομολογηθεί ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα και αναπτυχθεί στη διάρκεια του Μεσοπολέμου²⁴. Στις τέσσερις παραστάσεις από το 1957 μέχρι το 1969²⁵, που σφραγίζουν αυτήν τη –«δεύτερη» για τον Κουν²⁶ και «πρώτη» για το «Θέατρο Τέχνης» – περίοδο θητείας στον Αριστοφάνη (*Πλούτος* 1957, *Όρνιθες* 1959, *Βάτραχοι* 1966, *Λυσιστράτη* 1969), ο «λαϊκός εξπρεσιονισμός» εδραιώνεται σε αδιαμφισβήτητα επαγγελματική πλέον βάση, ενώ, παράλληλα, εμβολιάζεται με πρόσθετα αισθητικά μεταφυτεύματα, ανάλογα με τη δραματική ιδιοσυστασία της κάθε κωμωδίας αλλά και ανάλογα με τις ευρύτερες σκηνοθετικές μετατοπίσεις και δραματολογικές αναζητήσεις του «Θεάτρου Τέχνης». Σ' αυτή την

²⁴ Ενδεικτικά: το «μπαλέτο» της Ραλλούς Μάνου *Το καταραμένο φίδι*, 1951, με τη σημαντική συμβολή του Ευγένιου Σπαθάρη, ή οι διαδοχικές δημοσιεύσεις (στις εφημερίδες *Ρίζος της Δευτέρας* και *Αυγή* καθώς και στο περιοδικό *Λαϊκός Λόγος*) των 49 «καραγκιόζικων» σκηνών του Βασίλη Ρώτα –του ίδιου που στις 15 Ιανουαρίου του 1939 είχε μιλήσει σε «απογευματινή συγκέντρωση» στους μαθητές του Κολεγίου για «τη ζωή και τη δράση του Αριστοφάνη» στο πλαίσιο της προετοιμασίας των *Όρνιθων* (Κ. Α., «Ο κ. Ρώτας ομιλεί για τη ζωή και το έργο του Αριστοφάνη», *The Athenian* Vol. X / Nr 7, January 27, 1939, σ. 2) και ο ίδιος που θα μεταφράσει αργότερα τους περίφημους *Όρνιθες* του «Θεάτρου Τέχνης» το 1959.

²⁵ Σ' αυτό το χρονικό διάστημα (1957-1969) σημειώνουμε ότι δημοσιεύονται, μεταξύ άλλων, το πλούσιο αφιέρωμα του περιοδικού *Θέατρο* (τχ. 10, 1963) στον Καραγκιόζη (με κείμενα των Σ. Σπαθάρη, Χρ. Χαρίδημου, Αντ. Μόλλα, Αλ. Παπαδιαμάντη, Γ. Τσαρούχη, Κ. Μπίρη, Β. Ρώτα, Φ. Πολίτη, Γ. Σιδέρη, Δ. Σ. Λουκάτου, Ελ. Βακαλό, Γ. Σκαρίμπα, Γ. Θεοτοκά κ.ά.), άρθρο του ίδιου του Κώστα Νίτσου, με τον ενδεικτικό τίτλο «Το θέατρο σκιών και η αρχαία αττική κωμωδία- Ο Αριστοφάνης πρόδρομος των κωμωδιών του Καραγκιόζη (περ. *Ρόδα*, 1969), ενώ σε εξέλιξη βρίσκεται η έρευνα στο θέατρο σκιών που άρχισε ο Αμερικανός κλασικός φιλόλογος Cedric Whitman, πρωτομαγνητοφωνώντας παραστάσεις Καραγκιόζη στην Κρήτη τον Φεβρουάριο του 1962, και συνέχισε σε συνεργασία μαζί του, από το 1969 έως το 1971, ο Ιταλοσκωτσέζος και επίσης κλασικός φιλόλογος Mario Rinvolucri, μαγνητοφωνώντας παραστάσεις, σενάρια χωρίς ακροατήριο και συνεντεύξεις με καραγκιοζοπαίκτες στην Αττική, τη βόρεια Πελοπόννησο και τη δυτική Στερεά Ελλάδα (Σταυρακοπούλου 1999, 22-24). Το 1971 μάλιστα ο Whitman «πέιθει» τον Παναγιώτη Μιχόπουλο «να οργανώσει μια καραγκιόζικη εκδοχή των *Όρνιθων* του Αριστοφάνη στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ» (Χατζηπανταζής 2014, 303).

²⁶ Καθώς στο μεσοδιάστημα 1939-1942 (από το κλείσιμο της «Λαϊκής Σκηνής» και την αποχώρηση του Κουν από το Κολλέγιο Αθηνών μέχρι την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» και την οριστική αφοσίωσή του σκηνοθέτη σ' αυτήν, ο Κουν συνεργάστηκε με τους ανταγωνιστικούς προσωποπαγείς θιάσους Μαρίκας Κοτοπούλη και Κατερίνας Ανδρεάδη, αλλά όχι σε παραστάσεις Αριστοφάνη. Στην ενδιάμεση αυτή χρονική περίοδο εστιάζει ο (Κυριακός 2012, 16-56).

περίοδο, το θέατρο σκιών παραμένει ένας μάλλον λανθάνων διακειμενικός και διαπαραστασιακός δείκτης της «συνέχειας» του λαϊκού κωμικού θεάτρου, χωρίς ρητή και προεξέχουσα παρουσία στο αντίστοιχο οπτικοακουστικό υλικό και στην αντίστοιχη –θετικά ή αρνητικά διακειμένη– κριτική αρθρογραφία²⁷. ένα από τα «επάλληλα στρώματα των νεοελληνικών εμπειριών», που διασταυρώνονται σ' αυτή την «γκροτέσκ» και ετεροκλιτική» «σύζευξη εικαστικών αξιών, τραγουδιού και μουσικής, κίνησης, υπόκρισης και μιμικής», «πέρα από «νεκρές φόρμες, ιστοριογραφικές αναπαραστάσεις και κλασικίζουσες καλλιγραφίες», με στόχο την «αποκατάσταση της αρχαίας κωμωδίας ως ολοκληρωτικού θεάτρου», επικοινωνήσιμου στο σύγχρονο κοινό²⁸.

Το ίδιο καλοκαίρι που θριαμβεύει στο θέατρο «Αθήναιον» το «επικολαϊκό ιστορικό πανόραμα» *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη (πρεμιέρα στις 22 Ιουνίου του 1973), με σκηνοθέτη τον Κώστα Καζάκο και με συνεργάτη τον Ευγένιο Σπαθάρη που δίδαξε κινησιολογικά και φωνητικά τους ηθοποιούς-ήρωες του θεάτρου σκιών²⁹, θα γνωρίσει επίσης μεγάλη επιτυχία το έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* του Γιώργου Σκούρτη³⁰. Ο *Καραγκιόζης* του Σκούρτη³¹ –στην πλοκή του οποίου συμμετέχουν πλήθος από τυπικά πρόσωπα του θεάτρου σκιών και στην παράσταση του οποίου ενσωματώθηκε (στο ιντερμέτζο) αυθεντικός Καραγκιόζης από τον Παναγιώτη Μιχόπουλο– ανέβηκε από

²⁷ Για την αισθητική ιδιοσυστασία, την κριτική πρόσληψη και την αισθητική-ιδεολογική επενέργεια των τεσσάρων αυτών αριστοφανικών παραγωγών πρβλ. (Μαυρογένη 2006, 248-266) και, με έμφαση στους *Όρνιθες*, (Van Steen 2002, 124-189). Η κάλυψη της πρόσληψης των αριστοφανικών παραστάσεων του «Θεάτρου Τέχνης» από τη θεατρική κριτική (από το 1957 μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα) στηρίχτηκε και στην επιτόπια δική μας μελέτη του έντυπου αρχείου του «Θεάτρου Τέχνης», στο οποίο μας επετράπη η πρόσβαση, χάρη στην πρακτική και ηθική υποστήριξη της υπεύθυνης δημιουργικών του «Θεάτρου Τέχνης», κ. Γεωργίας Σιδέρη, την οποία ευχαριστούμε θερμά.

²⁸ (Βαροπούλου 2011, 294-295).

²⁹ Στο πρώτο νούμερο του δεύτερου μέρους. Παραστασιογραφικά και κριτικογραφικά στοιχεία, καθώς και αναλυτική δραματουργική και ιδεολογική ανάλυση του έργου, στην οποία συμπεριλαμβάνονται συσχετισμοί με το θέατρο σκιών, βλ. (Πεφάνης 2005, 59-64 και 79-101), (Χάγερ 2006, και (Πούχνερ, 2010, 451-487).

³⁰ Την επίδραση ως έναν βαθμό του Καραγκιόζη στη θεματογραφία της μεταπολεμικής δραματουργίας, με ενδεικτικό παράδειγμα τον *Καραγκιόζη παρά λίγο Βεζύρη* του Σκούρτη επισημαίνει ο (Πούχνερ, 1988, 414-415)

³¹ Ο Σκούρτης θα υπογράψει έξι χρόνια αργότερα τη μετάφραση των *Ιππέων* που ανέβηκαν από το «Θέατρο Τέχνης» σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη το 1979, ενώ το 1986 θα μεταφράσει για λογαριασμό του Κ.Θ.Β.Ε. τις *Νεφέλες*, σε σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη.

το «Θέατρο Τέχνης» τον Αύγουστο του 1973 στο θερινό θέατρο «Άτλας», επαναλήφθηκε κατά τη χειμερινή περίοδο 1973-74 αρχικά στο «Υπόγειο» και από τα τέλη Δεκεμβρίου στο θέατρο «Βεάκη», με αρκετές αλλαγές στη διανομή (πλην του Καραγκιόζη τον οποίο υποδύθηκε απαρέγκλιτα ο Γιώργος Λαζάνης), ενώ από τον Μάρτιο του 1974 επαναλήφθηκε στο θέατρο «Βεάκη», σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με τη *Βαβυλωνία*³². Το επιτυχημένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και η ενθουσιώδης αποδοχή του *Καραγκιόζη παρά λίγο Βεζύρη* των Σκούρτη, Κουν και Λαζάνη³³, σε συνδυασμό με τις σταθερές και μακρόχρονες, περισσότερο ή λιγότερο σκιώδεις παρεισφρήσεις στο «λαϊκό πανηγύρι»³⁴ των κουνικών αριστοφανικών παραστάσεων, είναι ένα ακόμη σκαλί που θα οδηγήσει στην όσμωση της αττικής κωμωδίας και του θεάτρου σκιών, που θα επιχειρηθεί δύο χρόνια αργότερα, στους *Αχαρνές* του 1976 και θα επεκταθεί στην *Ειρήνη* του 1977³⁵. Στις δύο αυτές, οργιαστικής πανηγυρικής ατμόσφαιρας, παραστάσεις η σύμφυση του Καραγκιόζη καταρχήν με τον Δικαιοπόλη (με πολύ έντονα τα εμφανισιακά και σκηνογραφική σημεία προς αυτή την κατεύθυνση) και, κατά δεύτερον λόγο, με τον Τρυγαίο (πρωταγωνιστικούς ρόλους που εμπύχωσε αμφοτέρους και πάλι ο Γιώργος Λαζάνης) είναι καταφανής κατά το μάλλον ή ήττον και στις δύο διαδοχικές φάσεις της. Φάσεις κατά τις οποίες, ωστόσο, η εν γένει ενθουσιωδώς αποδεκτή ριζική αριστοφανική πρόταση της πρώτης χρονιάς μετατρέπεται την επόμενη χρονιά εν πολλοίς σε μια μάλλον

³² Παραστασιογραφικά στοιχεία βλ. στην επίσημη ιστοσελίδα του «Θεάτρου Τέχνης», <http://www.theatro-technis.gr/o-karagkiozis-para-ligo-veziris/> (22-1-2016), όπου, όμως, αναφέρεται ως καραγκιοζοπαίχτης ο Γιώργος Χαρίδημος και όχι ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, που αντικατέστησε πολύ γρήγορα τον συνάδελφό του.

³³ Χαρακτηριστική είναι η αναλυτική διθυραμβική κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου στην εφ. *Το Βήμα*, 8-7-1973 (Γεωργουσόπουλος 1984, 102-105). Βλ. και την εκτενή κριτικογραφία της παράστασης στο (Μαυρομούστακος 2008, 345).

³⁴ Φράση που επανέρχεται σε διαφορετικές κριτικές διαφορετικών αριστοφανικών παραστάσεων του Κ. Κουν.

³⁵ Ενδεικτικές της διερευνητικής διάθεσης του Κουν είναι οι καλλιτεχνικές σχέσεις που αναπτύσσει ο σκηνοθέτης την ίδια εποχή όταν παρουσιάζεται στο θέατρο Λυκαβηττού (14-15 Ιουλίου 1977) από το σουδικό «Μαριονεττεάτερν», σε σκηνοθεσία Μικαέλ Μέσκε η σοφοκλεία *Αντιγόνη*, τους ήρωες της οποίας ενσαρκώνουν γιγαντόσωμες μαριονέτες, ενώ τον λόγο του Σοφοκλή απαγγέλλουν στα σουηδικά δραματικοί πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου της Σουηδίας Στο πλαίσιο των ελληνοσουηδικών πολιτιστικών ανταλλαγών, θα ακολουθήσει περιοδεία του «Θεάτρου Τέχνης» τον Σεπτέμβριο του 1977 σε όλη τη Σκανδιναβία (Στοκχόλμη, Ελσίνκι, Όσλο), όχι όμως με την πρόσφατη *Ειρήνη*, αλλά με τους περυσινούς *Αχαρνές* Βλ. (Ανών. 1977), (Κλεάνθης 1977).

συγκαταβατική αποδοχή μιας «γνώριμης συνέχειας» του προηγούμενου καλοκαιριού³⁶, όπου ελλοχεύει ο κίνδυνος (ή διαφαίνονται ήδη τα σημάδια) της προσφυγής σε εύκολα αναγνωρίσιμες ευκολίες από μέρους των συντελεστών και μιας γενικότερης έλλειψης καλλιτεχνικής ανανέωσης στους κόλπους του «Θεάτρου Τέχνης»³⁷.

Η διήθηση της αριστοφανικής κωμωδίας μέσα από το φίλτρο του θεάτρου σκιών υποχωρεί αισθητά ως προς τις άμεσες σκηνικές σημάνσεις, οι οποίες, ωστόσο, δεν εκλείπουν ούτε στις «εξαστικοποιημένες» και φαντασμαγορικές, διεποχικές και διειδητικές *Θεσμοφοριάζουσες* του 1985³⁸, την τελευταία συμβολή του Κουν στην πρόσληψη του Αριστοφάνη³⁹. Ο οποίος Κουν έχει ήδη μεταλαμπαδεύσει στους μαθητές και επιγόνους του την πίστη του στην αισθητική και ιδεολογική συνάφεια μεταξύ αριστοφανικού ήρωα και Καραγκιόζη και έχει κατοχυρώσει την πνευματική ιδιοκτησία αυτής της άποψης μέσω διαφορετικών «θεωρητικών» καταθέσεων του, σε έντυπες δημοσιεύσεις και τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ. Ενδεικτικά παραθέματα από αναφορές του Κουν δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του:

«Οι ήρωες του Αριστοφάνη έχουν σχέση με τον Καραγκιόζη. Μόνο που στην αρχαία εποχή είχαν μια πιο ορμητική θέση απέναντι στα πράγματα. Εδώ ο Καραγκιοζης είναι στη φυσική του όχθη... Είναι σαν να βλέπει την αστική τάξη ο λαϊκός ήρωας. Κάτω από τη σουρεαλιστική ματιά του Καραγκιόζη –Συγγενή— έτσι λέγαμε παλιά το Μνησίλοχο, υπάρχει πάντα το Παράλογο. [...] Μ' ενθουσιάζει όλη αυτή η ελευθερία που υπάρχει εδώ

³⁶ Πρβλ. την επισκόπηση και αποτίμηση της πρόσληψης των δύο αυτών παραστάσεων από (Van Steen 2000, 174-175) και (Μαυρογένη 2006, 269-273)

³⁷ (Van Steen 2000, 174-175). Βλ. Ενδεικτικά τις επιφυλάξεις του Μανώλη Σκουλούδη, 1977), Για τη «μεγάλη επιτυχία» των *Αχαρνέων* και την «τεράστια συμμετοχή τους σε ελληνικά και ξένα φεστιβάλ και εκδηλώσεις» από το 1976 ως το 1990, σε σύγκριση με την *Ειρήνη* και την πιο περιορισμένη απήχυσή της βλ. τις παραστασιογραφικές πληροφορίες στο (Μαυρομούστακος 2008, 366 και 375).

³⁸ Ενδεικτικά παραδείγματα από την κριτικογραφία της εποχής: «καραγκιόζικο σκηνικό» βλέπει ο Βάιος Παγκουρέλης (*Ελεύθερος Τύπος* 5-8-1985), «καραγκιόζικα μεμέτια των δούλων» διακρίνει ο Τάσος Λιγνάδης (*Η Καθημερινή* 11-8-1986), «σύλληψη όπου συμπύρνονταν ο Καραγκιόζης και η ντίσκο, ο μπερντές και το πλαστικό, ο βασιλικός και τα πλαστικά άνθη» εντοπίζει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (*Τα Νέα* 2-9-1985).

³⁹ Για την «τελική σύνθεση της πρωτοπορίας με το λαϊκό θέατρο» μέσω των *Θεσμοφοριαζουσών*, βλ. (Μαυρογένη 2006, 274-277). Πρβλ. τις διακειμενικές και διαπαραστασιακές συζεύξεις (λαϊκό καρναβάλι, κουκλοθέατρο, Καραγκιόζης, ευρωπαϊκός υπερρεαλισμός και ντανταϊσμός) που εντοπίζει στις αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης («των *Βατράχων*, της *Λυσιστράτης*, των *Αχαρνέων*, της *Ειρήνης* και κυρίως των ακροτελεύτιων *Θεσμοφοριαζουσών*») ο (Χατζηπανταζής 2014, 536).

[στον Αριστοφάνη]. Είναι όπως στον Καραγκιόζη. [...] Το λαϊκό θέατρο έχει τα στοιχεία που με διεγείρουν, την τελετουργικότητα και το παράλογο. Φυσικά και τη χαρά πως ζεις σ' ένα πανηγύρι⁴⁰.

«...Υπάρχει μεγάλη συγγένεια, πρώτα στο βασικό ρόλο, στον ήρωα Καραγκιόζη. Υπάρχουν παρόμοιοι άνθρωποι στην αττική κωμωδία, όπως ο Πεισθέταιρος στους *Όρνιθες*, ο Δικαιοπόλις στους *Αχαρνείς*, ο Τρυγαίος στην *Ειρήνη*, οι οποίοι βασικό τους χαρακτηριστικό είναι ότι είναι πολυμήχανοι και πάντα πετυχαίνουν αυτό που έχουν τάξει. Βέβαια, υπάρχει και το στοιχείο της ελαφράς παραμόρφωσης, όπως στην αρχαία κωμωδία έτσι και στον Καραγκιόζη, όπου παρουσιάζονται διάφοροι τύποι που έχουν κάποιο κουσούρι, κάποια παραμόρφωση στο παρουσιαστικό τους, έτσι που να μην είναι ρεαλιστικό το έργο αλλά να παίρνουν μια προέκταση άλλη και οι ρόλοι και ο ίδιος ο Καραγκιόζης. Επίσης, υπάρχει μια μεγάλη φαντασία, είναι ένα θέατρο του παράλογου. Αντίθετα με την ρεαλιστική κωμωδία αφήνει την φαντασία του θεατή να περιοδεύει όπου θέλει και να προσδιορίζει το κείμενο. Τώρα, για τον Καραγκιόζη, βέβαια, λένε πολλοί ότι υπήρχε μια όμοια μορφή ίσως με άλλες ονομασίες από τα αρχαία χρόνια, απ' όπου και πιθανόν να άντλησε και ο Αριστοφάνης τους ήρωές του. Αλλά ίσως ήταν μια ολόκληρη εποχή με παρόμοια σχήματα και με παρόμοιους ήρωες. Και ίσως το βασικότερο απ' όλα είναι ότι και τα δύο αντλούν από την πραγματικότητα την ελληνική και όσο και να είμαστε απομακρυσμένοι από τους αρχαίους, έχουμε κληρονομίες. Και σήμερα ο Καραγκιόζης ζει μέσα στην ελληνική παράδοση και οι μόνες κωμωδίες που μπορούν να έχουν κάποια σχέση με την αρχαία αττική κωμωδία είναι του θεάτρου σκιών...»⁴¹.

Με μεγάλες ποσοτικές και ποιοτικές διαφοροποιήσεις ως προς τη σημειωτική ενσωμάτωση του θεάτρου σκιών μεταξύ των παραστάσεων των μαθητών του Κουν, πριν από και μετά τον θάνατο του δασκάλου⁴²,

⁴⁰ (Σπανοπούλου 1985).

⁴¹ Έκτο επεισόδιο της σειράς 6 ημίωρων ντοκιμαντέρ «Οι σκιές του μπερντέ», παραγωγής ΕΡΤ 1985. Σκηνοθεσία: Παναγιώτης Αγγελόπουλος, <https://www.youtube.com/watch?v=jyApcFGE9WY> (24-1-2016)

⁴² Σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη: *Ιππής* 1979, *Σφήκες* 1981 και *Νεφέλες* 1991· σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή: *Βάτραχοι* 1992, *Πλούτος* 1994 και 2001· σε σύνθεση και σκηνοθετική επιμέλεια των Γιώργου Λαζάνη, Κωστή Καπελώνη, Θόδωρου Γράμψα *Μισός αιώνας Αριστοφάνης* 2004· σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου: *Εκκλησιάζουσες* 2005. Τη δυναμική και τα όρια της κληρονομιάς του θεάτρου Τέχνης, με ενδεικτικά παραδείγματα τις αριστοφανικές σκηνοθεσίες του Γιώργου Λαζάνη και του Κώστα Μπάκα (μαθητή του Κουν, που όμως σκηνοθέτησε αριστοφανικές παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο στις αρχές της δεκαετίας του 80) βλ. (Μαυρογένη 2006, 277-284).

ο Καραγκιόζης ως εμβληματική σφραγίδα της αριστοφανικής παράδοσης του «Θεάτρου Τέχνης» θα μνημειωθεί κυριολεκτικά στην –αναθεωρημένη σε σχέση με την πρώτη εκδοχή το 1994– παράσταση του *Πλούτου* το 2001, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή, όπου ο ρόλος του τυφλού θεού ανατίθεται τώρα στο «ζωντανό κολοσσό» του θεάτρου σκιών, τον 78χρονο τότε Ευγένιο Σπαθάρη, ο οποίος, σε συνέντευξή του την εποχή εκείνη δηλώνει:

«Ο Καραγκιόζης είναι ο νεότερος Αριστοφάνης. [...] Και οι δύο σατιρίζουν κοινωνικά και πολιτικά θέματα, άρα η μεταξύ τους σχέση είναι σαφέστατη. Άλλωστε ας μην ξεχνάμε ότι με το Θέατρο Σκιών έχω διασκεύασει και έχω ανεβάσει Αριστοφάνη, πρώτα τους *Βατράχους* και ύστερα τους *Όρνιθες*»⁴³.

Ο Σπαθάρης, χωρίς να «μεταμφιέζεται» εξωτερικά σε Καραγκιόζη, ενσωματώνει και συμπυκνώνει –κινησιακά, λεκτικά, παραλεκτικά και ηθοποιητικά– τον κώδικα του θεάτρου σκιών⁴⁴, διαχέοντας τη διακριτή καλλιτεχνική δυναμική του σε όλη την παράσταση και μαζί επιστεγάζοντας την ιδεατή ταύτιση των δύο «συγγενών σατιρικά λαϊκών θεατρικών παραδόσεων»⁴⁵, στην οποία είχε οδηγήσει σταδιακά την αριστοφανική προσέγγισή του ο Κάρολος Κουν, με κορύφωση τους *Αχαρνές* του 1976 και τη διάδοχη *Ειρήνη* το 1977.

Ο Κάρολος Κουν γνώρισε έναν ήδη εξαιρετικά υβριδικό, τεχνικά εξελιγμένο και εντελώς εξελληνισμένο Καραγκιόζη⁴⁶ «του λαϊκού πολιτισμού των πόλεων»⁴⁷ τον οποίο εισάγει πότε ως αντανάκλαση και πότε ως φωταψία στον σκηνικό κόσμο της Αρχαίας Κωμωδίας. Σοφά επιφυλακτικός, αν όχι μάλλον αδιάφορος ως προς το ζήτημα της καταγωγικής ή μη συσχέτισης και της πραγματικής χρονικής-γεωγραφικής προέλευσης

⁴³ (Τουλάτου 2001).

⁴⁴ (Λογοθέτης 2001, 38).

⁴⁵ (Θυμέλη 2001).

⁴⁶ Ενδεικτικά (Μυστακίδου 1982, 9-200), (eadem 1998), (Χατζηπανταζής 2014, 284-303), (Stavrakoroulou 2012). Πρβλ. επίσης την αρθρογραφία στο συλλεκτικό φύλλο *Ο Καραγκιόζης*, ένθετο στο τεύχ. 11 του περιοδικού *Φαρφουλάς*, 2009. Θερμές ευχαριστίες στον επίκουρο καθηγητή νεοελληνικής φιλολογίας ΕΚΠΑ, Γιάννη Ξούρια, για τις παρατηρήσεις του και την υπόδειξη του αφιερώματος στο οποίο συμπεριλαμβάνεται επίσης άρθρο του για τις πρώτες μαρτυρίες θεάτρου σκιών στον ελληνικό χώρο (Ξούριας 2009).

⁴⁷ Απαύγασμα της αδιάλειπτης ερευνητικής διεϊσδυσής του στην ιστορική εξελικτική πορεία, τα ειδολογικά κειμενικά και παραστασιακά χαρακτηριστικά, τις επιρροές και την επίδραση του Καραγκιόζη μάς προσφέρει επανειλημμένα ο Πούχνερ: μεταξύ άλλων (Πούχνερ 1988, 411-418), (idem 2005, 99-116), (idem 2004, 17-27), (idem 2005, 99-116), (idem 2007, 1023-1024) και πλέον πανοραμικά (idem 2015, passim).

και εξέλιξης των δύο ειδών, θεωρεί το θέατρο σκιών και την αττική κωμωδία ως ζωτικά καθαυτά συστατικά της ελληνικής παράδοσης αλλά και ως τις πλέον «μυστικά» συναφείς κωμικές και σατιρικές εκδοχές αυτής της παράδοσης⁴⁸. Ακόμη κι όταν ο Καραγκιόζης γνωρίζει μεγάλες αλλαγές ως προς την αισθητική φόρμα, τη θεματική του αλλά και την προσληπτική εμβέλεια του ήδη από τη μεταπολεμική περίοδο και εξής –«με την αλλαγή της σύστασης του κοινού, την αύξηση των τουριστών, των αστών και των παιδιών στους θεατές»–⁴⁹, ο Κουν, παραμένοντας πιστός στις ιδεολογικές και καλλιτεχνικές υποθήκες του Μεσοπολέμου, με τις οποίες γαλουχήθηκε⁵⁰— επανέρχεται ολοένα πιο εμφατικά στη σύμπροση του θεάτρου σκιών με την αριστοφανική κωμωδία, προτείνοντας ένα μοναδικό στην ιστορία της πρόσληψης γενικά του αρχαίου δράματος, πολιτιστικό και ειδολογικό κράμα, που τρέφεται από και τρέφει τον «λαϊκό εξπρεσιονισμό» ως καθολικό αισθητικό *credo* του Κουν. «Με τον Καραγκιόζη διαψεύδονται οι θεωρίες του Νατουραλισμού, της πιστής απεικόνισης και αντιγραφής της πραγματικότητας. Με τα απλά αισθητικά μέσα του *λαϊκού εξπρεσιονισμού*⁵¹ ο Καραγκιόζης μεταδίδει ουσιαστικοποιημένη πραγματικότητα, αν θέλετε, ποίηση. Η ποιητικότητα του θεάματος έγκειται στα μη ρεαλιστικά μέσα του. Ίσως μπορούμε να μιλήσουμε για ποιητικό ρεαλισμό», παρατηρεί ο Βάλτερ Πούχνερ σχετικά με τον Καραγκιόζη χρησιμοποιώντας –σε άσχετα συμφραζόμενα– το 1988 τον εκ των ων ουκ άνευ αισθητικό όρο («λαϊκός εξπρεσιονισμός») που εισήγαγε και υπηρέτησε ψυχή τε και σώματι ο Κουν⁵².

⁴⁸ Για τις (θεωρούμενες ως εκλεκτικές ή γενεαλογικές) συγκλίσεις μεταξύ των δύο κωμικών-σατιρικών ειδών βλ. (Νίτσος 1969, 8-9), (Πούχνερ 1985, 29, 33-35, 56-59). (Τρεσορούκοβα 2006, 187-194), (Ανδρεάδης 2008, 387 - 404). Με σημείο αναφοράς το θέατρο σκιών του Αιγύπτιου συγγραφέα του 13^{ου} αιώνα Ibn Daniyal πρβλ. τις ειδολογικές και καταγωγικές συσχετίσεις με το έργο του Αριστοφάνη από τον (Carlsion 2013, 151-166), όπως επίσης βλ. τον κριτικό έλεγχο της θεωρίας του Carlsion από τον (Πούχνερ 2015/1, 99-127) και (idem 2015/2, 688-696).

⁴⁹ (Πούχνερ 1988, 412-413). Τη συρρίκνωση της δημοτικότητας του Καραγκιόζη μετά τη δεκαετία του '60 επισημαίνει και ο Μαυρομούστακος, προσθέτοντας ως λόγο τη «μεγάλη ευκολία της καθημερινής διασκέδασης που παρέχουν τα σύγχρονα μέσα μαζικής ψυχαγωγίας» (Μαυρομούστακος 2005, 213-214).

⁵⁰ Πρβλ. την κριτική θεώρηση του «ιστοριοκρατικού παροξυσμού» του Μεσοπολέμου, που υπαγόρευε στους σκηνοθέτες της εποχής (του Κουν συμπεριλαμβανομένου) «τη συνεχή αυτοαναφορικότητα με τον 'αισθητισμό' σε καλλιτεχνικό επίπεδο και με την 'ελληνικότητα' σε ιδεολογικό», από τον Γλυτζουρή (Γλυτζουρή 2001, 542-545).

⁵¹ Η πλαγιογράφηση είναι δική μας.

⁵² (Πούχνερ 1988, 416).

Στο ευρύτερο πλαίσιο της ετεροτοπικής σκηνης που αποτελεί αυτό καθαυτό το θέατρο⁵³, ο Κάρολος Κουν κατόρθωσε να συστήσει, να διατηρήσει και να τεκμηριώσει (σε διαφορετικούς θεατρικούς χώρους, ανοιχτούς και κλειστούς, αρχαίους και σύγχρονους, και από ένα σημείο και εξής στο κατεξοχήν ετεροπικό θέατρο της Επιδαύρου⁵⁴) μια επιμέρους υλική και νοητική ετεροτοπία, έναν «πραγματικό τόπο που όντως υπάρχει έξω από όλους τους τόπους, ως ένας ξεχωριστός τρόπος κοινωνικά συγκροτημένος, ως ένας αντι-τόπος, τρόπον τινά ως μια ενεργοποιημένη ουτοπία, στην οποία ταυτόχρονα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική τοποθεσία»⁵⁵. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένας «αντι-τόπος» όπου «αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται ο κυρίαρχος τρόπος σύλληψης των αισθητικών, ιδεολογικών και ειδολογικών ορίων και δυνατοτήτων καταρχήν του αρχαίου κωμικού δράματος και, κατά δεύτερο παραπληρωματικό λόγο, του θεάτρου σκιών στη νεώτερη Ελλάδα. Αναζητώντας τα πιο αντιπροσωπευτικά ελληνικά σύμβολα και σύγχρονα ανάλογα μέσα σε επιζώντες κώδικες της διστορικής λαϊκής κουλτούρας, έτσι ώστε να μπορέσει να δημιουργήσει έναν εναλλακτικό συνειδησιακό και θεατρικό «τόπο», ο «Λαϊκός Εξπρεσιονισμός» άντλησε σε αρκετά μεγάλο βαθμό –με διαφορετικές κατά παράσταση ποσοστώσεις– από τη δημοφιλέστατη «αυτού χαμηλότητα» Καραγκιόζη⁵⁶ για να αναδείξει τη διαχρονική ισχύ του –«ηθικά ύποπτου» και «κοινωνικά ανυπόληπτου» μέχρι και την πρώτη μεταπολεμική περίοδο– Αριστοφάνη⁵⁷, συμβάλλοντας εντέλει, πιστεύουμε, με το καλλιτεχνικό του εκτόπισμα στην ενδυνάμωση του συμβολικού κεφαλαίου και στην καθ-ιέρωση αμφότερων των κωμικών ειδών στην επίσημη θεατρική σκηνή και στην ευρύτερη συλλογική συνείδηση⁵⁸.

Τηρουμένων των αναλογιών σε σχέση με τις φουκωικές ετεροτοπίες, το ερμηνευτικό μοντέλο του Κουν κατόρθωσε να συγκροτήσει, με συνοχή και συστηματικότητα, συγκεκριμένα πλέγματα σημείων και σημασιών τα οποία δημιούργησαν –σε κοινό και καλλιτεχνικούς συντελεστές–

⁵³ (Πεφάνης 2010, 237-256), (Πεφάνης 2013, 271-278), (Liapis 2014, 124-126).

⁵⁴ (Ιωαννίδου 2010, 457-464).

⁵⁵ (Πεφάνης 2010, 238).

⁵⁶ Δανειζόμαστε τον τίτλο άρθρου του (Γκιούλη 2001).

⁵⁷ (Χατζηπανταζής 2014, 511-513)

⁵⁸ Τα αμοιβαία καλλιτεχνικά και ιδεολογικά οφέλη από αυτή την πρωτοπόρο πρακτική και θεωρητική εξίσωση των παραστασιακών ειδών σχολιάζει η (Van Steen 2000, 170-171), που αναλύει επίσης ευρύτερα την πολλαπλή καλλιτεχνική συνεισφορά της ριζικά νέας ερμηνευτικής προσέγγισης του Αριστοφάνη από τον Κουν (ibid, 187-189).

ζωτικές τομές αμφιβολίας, αμφιθυμίας και αναστοχασμού σχετικά με τη διαπραγμάτευση της ταυτότητας και του ρόλου του «ελληνικού-λαϊκού-κωμικού» νοήματος. Κι αυτές οι τομές –παρά το γεγονός ότι, μέσα στο «νέο κλίμα του μεταμοντέρνου εκδυτικισμού και πολυπολιτισμού» της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, το νοηματικό και συμβολικό έδαφος που τις έθρεψε, έχει κατά πολύ διαβρωθεί και υποχωρήσει⁵⁹— ωστόσο εξακολουθούν να αποτελούν σημεία αναφοράς για τον θεωρητικό και πρακτικό, θεατρικό και πολιτισμικό, λόγο μέχρι σήμερα, σε αναμονή μιας νέας πιθανής ενεργοποίησης της ισχυρής ανα-θεωρητικής δυναμικής τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, Γ. *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Αθήνα, Τόπος, 2008.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ενθουσιώδης υποδοχή του Θεάτρου Τέχνης στη Στοκχόλμη», εφ. *Το Βήμα*, 9-09-1977, σ. 4.
- ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., *Το Θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου (1974-2006)*, Τόμ. Β', Αθήνα, Άγρα, 2011, σσ. 293-298/
- ΣΑΙΜΙ, G., *KARAGHIOZI ou la Comédie Grecque dans l'âme du Théâtre d'Ombres (avec 40 gravures sur bois originales et d'après des peintures populaires par Klaus Vrieslander)*, Athènes, Hellinikes Technes, 1935.
- ΣΑΛΒΙΕ, J., «La représentation des Grecs dans l'œuvre de l'helléniste français Louis Roussel (1881-1971): la thématique de la continuité», ΔΗΜΑΔΗΣ, Κ. Α. (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία* (Πρακτικά Πέμπτου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών), Τόμ. Ε', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015α, σσ. 303-320.
- , «Élites intellectuelles françaises et la 'question de la langue' en Grèce dans les années 20 et 30: Le cas de Louis Roussel», FRANK, M. (dir.), *Les Élités Grecques XVIII^e - XX^e siècles: Identités, modes d'action, représentations, Cahiers Valkaniques*, Numéro Hors-Série, Paris, Publications Langues O', 2015β, σσ. 274-285.

⁵⁹ Και πάλι η Van Steen (2000, 175-178) επισημαίνει με ανατομική ευθυβολία την «αλλοίωση» της (ανάγκης της) «λαϊκής» προσέγγισης του Κουν στον Αριστοφάνη, σε επίπεδο παραγωγής αλλά και πρόσληψης, μέσα στο ευρύτερο κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο της Ελλάδας από τα μέσα της δεκαετίας του 70 και εξής.

- CARLSON, M., «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2. (2013), σσ. 151-166 (αναδ. στο *Arab Stages*, 1 (2014), σσ. 1-13.
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Β., *Η Θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Τόμ. Α΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2008.
- , *Η Θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Τόμ. Β΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2009.
- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου II. Ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1984.
- ΓΚΙΟΥΛΗΣ, Α., «Η αυτού χαμηλότης 'Καραγκιόζης'», *Χιόνη, Μηνιαία Χιακή Έκδοση Λόγου και Τέχνης* 114 (2001), σσ. 16-17.
- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, Α., *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001 (αναδ. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011).
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Αθήνα, Εξάντας, 2002.
- ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ, Κ., «Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα τον Πλούτο», στον τόμο ΒΙΒΙΑΚΗΣ, Ι. (επιμ.): *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 423-432.
- ΖΑΧΟΥ-ΠΑΠΑΖΑΧΑΡΙΟΥ, Ε. «Ιστορία του Θεάτρου Σκιών», *Φαρφουλάς* 11 (2009), σσ. 36-42.
- ΘΥΜΕΛΗ, «Πλούτος με το θέατρο Τέχνης», *Ριζοσπάστης*, 4-7-2001.
- ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ, Ε., «Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως ετεροτοπία και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα», ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Κ. & ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, Α. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή* (Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: 2010, σσ. 457-464.
- ΚΑΓΚΕΛΑΡΗ, Δ., «Κάρολος Κουν», ΝΙΑΡΧΟΣ, Θ. (επιμ.) *Ελληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα* (επιμ. Θ. Θ. Νιάρχος), Αθήνα, Τόπος, 2013, σσ. 133-139.
- ΚΑΪΜΗΣ, Ι., *Η Ιστορία και η Τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Τυπογραφείο του Κύκλου, 1937.
- ΚΑΙΜΗ, ΤΖ., *Καραγκιόζης, ή Η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου Σκιών* (μετάφραση-επιμέλεια: Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990.

- ΚΛΕΑΝΘΗΣ, Φ., «Μια παράσταση αλλιώτικη απ' τις άλλες: Αντιγόνη με μαριονέτες 14 και 15 Ιουλίου στο θέατρο Λυκαβηττού», *Τα Νέα*, 28-06-1977.
- ΚΥΡΙΑΚΟΣ, Κ., «Ο νεαρός σκηνοθέτης κ. Κάρολος Κουν (1939-1942)», *σκηνή 4* (2012), σσ. 16-56.
- ΛΙΑΠΙΣ, V., «Iakovos Kampanellis, *The Supper: Heterotopia, Intertextuality and Metatheatre on a Modern Tragic Trilogy*», *Gramma/Γράμμα*, 22/1 (2014), σσ. 123-142.
- ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ, Η., «Πλούτος. Αριστοφανικός Καραγκιόζης», *Αθηνόραμα*, 7-7-2001, σ. 38.
- ΜΑΚΡΙΑΔΗΣ, Ρ., «Ο 'Κύκλωπας' στο θέατρό μας», *The Athenian 7 / 9* (24-4-1935), σ. 1.
- ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ, Μ., *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Διδ. διατριβή, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης - Τμήμα Φιλολογίας, 2006.
- ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Π., *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005.
- , «Ο Κάρολος Κουν και το θέατρο Τέχνης», *idem* (επιμ.), *Κάρολος Κουν – Οι παραστάσεις*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008, σσ. 17-33.
- MILLIEX, G. «L'Institut français d'Athènes, fils spirituel de l'École française», *Bulletin de correspondance hellénique*, 120/1 (1996), σσ. 69-82.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., «Το ελληνικό θέατρο Σκιών στις σκηνικές τέχνες: το 'Καταραμένο Φίδι'», *ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΔΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu*. Berlin, Logos Verlag. 2013, σσ. 430-442.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., «Εισαγωγή», *idem*, *Karagoz. Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982, σσ. 9-200.
- , *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Εξάντας, 1998.
- ΝΙΤΣΟΣ, Κ., "Το θέατρο σκιών και η αρχαία αττική κωμωδία- Ο Αριστοφάνης πρόδρομος των κωμωδιών του Καραγκιόζη", *Ρόδα* 18 (1969), σσ. 8-9.
- ΞΟΥΡΙΑΣ, Γ., «...ασελή και άσεμνα πράγματα ως ο λεγόμενος Καραγκιόζης... Πρώτες μαρτυρίες θεάτρου σκιών στον ελληνικό χώρο», *Φάρφουλας* 11 (2009), αφιερωματικό ένθετο «Καραγκιόζης», σσ. 8-9.
- ΠΕΦΑΝΗΣ, Γ., *Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Το μεγάλο μας τσίρκο, Το κουκί και το ρεβύθι, Ο εχθρός λαός, Θέματα Λογοτεχνίας* 30 (2005), σσ.58-101.

- , «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις/Parabasis* 10 (2010), σσ. 237-256 (αναδ. *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013).
- , *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β, *Οι Βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, Αθήνα, 1985.
- , *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988.
- , «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», ΧΑΡΙΤΑΤΟΥ, Α. (επιμ.) *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, ΕΛΙΑ, 2004, σσ. 17-27 (αναδ. *Γραφές και σημειώματα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Ergo, 2005, σσ. 93-97.
- , «Καραγκιόζης», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 1023-1024.
- , *Τοπία ψυχής και Μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2010.
- , *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Centre de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015.
- , Βιβλιοκρισία στο *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy* (Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York, Martin E. Segal Theatre Center 2013), *Παράβασις / Parabasis* 13/2 (2015), σσ. 688-696.
- PUCHNER, W., «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Παράβασις / Parabasis*, 13/1 (2015), σσ. 99-127.
- ROUSSEL, L., *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, 2 Vols, Athènes, Imprimerie de la Cour Royale A. Raftanis, 1921.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου. Η περίοδος του Μεσοπολέμου», ΒΙΒΙΑΚΗΣ, Ι. (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προφορά για τον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, ERGO, 2008, σσ. 1079-1087.

- ΣΙΔΕΡΗ, Γ. (επιμ.), *Μισός αιώνας Αριστοφάνης – Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν*, πρόγραμμα της επετειακής παράστασης του «Θεάτρου Τέχνης» *Μισός αιώνας Αριστοφάνης*, Αθήνα, Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Υπουργείο Πολιτισμού, 2004.
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., «Το Θέατρο - Όρνιθες του Αριστοφάνη», *Μουσικά Χρονικά*, Τόμ. Γ' (1931), σ. 165
- , «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 35-39.
- ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ, Μ., «Ειρήνη: νίκη μεγάλη, αλλά πύρρεια», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 14-8-1977.
- ΣΟΛΟΜΟΣ, Α. [Α. Σ.], «Ο 'Πλούτος'», *Thesaurus* 1936, σ. 86.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., «Ο Καραγκιόζης», *Ζυγός*, 35 (1958), σσ. 16-17.
- ΣΠΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., «Συνέντευξη με τον Κάρολο Κουν: Η καραγκιόζικη ματιά μου στον Αριστοφάνη», *Έθνος*, 22-7-1985.
- ΣΤΑΒΕΡΗΣ, Σ., «Μία σκέψη για τον Τζούλιο Καϊμη ανακαλύπτοντας τυχαία τον τάφο του», *Lifo*, 30-9-2015, <http://www.lifo.gr/team/almanak/60717> (20-1-2016).
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Μαγνητοφωνήσεις από μελετητές», *Η Καθημερινή*, Ένθετο «Επτά Ημέρες» (3-1-1999), σσ. 22-24.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΡΟΥΛΟΥ, Α., «Ottoman Karagöz and Greek Shadow Theater: Communicational Shifts and Variants in a Multi-ethnic and Ethnic Context», PARVIZ BROOKSHAW, D. (ed.), *Ruse and Wit, The Humorous in Arabic, Persian and Turkish Narrative*, Ilex Foundation Series, Harvard University Press 2012, σσ. 146-157.
- ΤΟΥΛΑΤΟΥ, Ί. Μ., «Ευγένιος Σπαθάρης», *Το Βήμα*, 5-8-2001.
- ΤΡΕΣΟΡΟΥΚΟΒΑ, Ι. «Ντόπιος από τον καιρό του Αισώπου» – χαρακτηριστικά στοιχεία της γλώσσας του Αριστοφάνη στις κωμωδίες του Καραγκιόζη, ΔΗΜΑΔΗΣ, Κ. Θ. (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή ου Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα* (Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ), Τόμ. Γ', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 187-194.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Το ζωγραφικό και θεωρητικό έργο του Τζούλιο Καϊμη (1897-1982)*, Διδ. Διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ - Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2015.
- VAN STEEN, G., *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 2000.

ΦΑΪΣ, Μ., «Τζούλιο Καΐμη: Ο οδοιπόρος, ο ζωγράφος, ο αφηγητής», <http://www.fais.gr/?%C2%E9%E2%EB%DF%E1:%C4%EF%EA%DF%EC%E9%EF> (20-1-2016).

ΧΑΓΕΡ, Φ.: «Η παράσταση ως πρόφαση: *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη ή η Αφήγηση της Ιστορίας σε χρόνο Ενεστώτα», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα, Εκδόσεις περί Τεχνών, 2006, σσ. 244-253.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014.

Ο Καραγκιόζης και το «μοντέρνο» επί σκηνής

Δηώ Καγγελάρη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανακοίνωση εστιάζεται στον διάλογο του θεατρικού μοντερνισμού με το θέατρο σκιών που ανοίγει η ρηξικέλευθη Λαϊκή Σκηνή το 1934. Αναζητώντας την ουσία του νεοελληνικού πολιτισμού στο σημείο συνάντησης Ανατολής και Δύσης, ο σκηνοθέτης Κάρολος Κουν και οι ζωγράφοι-σκηνογράφοι Γιάννης Τσαρούχης (*Ερωφίλη*) και Διαμαντής Διαμαντόπουλος (*Άλκηστις*) εμπνέονται από το «μάθημα αλήθειας» του Καραγκιόζη και τον «ετερόκλιτο και γοητευτικό» κόσμο του και συνταιριάζουν στοιχεία της ανατολικής λαϊκής παράδοσης με τις μοντερνιστικές κατακτήσεις. Το πρωτοποριακό εγχείρημα του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» συνδέεται με τον ελληνικό μεσοπόλεμο, την κρίση ταυτότητας και τις αισθητικές ανακατατάξεις. Παράλληλα συνδιαλέγεται με την ευρωπαϊκή τέχνη και την επαναπροσέγγιση παραδοσιακών μορφών από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Θεατρικός μοντερνισμός, Κουν, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Λαϊκή Σκηνή

ABSTRACT

The paper focuses on the dialogue, begun by the radical Laiki Skini (Popular Stage) in 1934, between theatrical modernism and the traditional shadow theatre. Searching for the essence of modern Greek culture at the intersection of East and West and inspired by the “lesson of truth” they had been taught by the Karagiozis shadow theatre and its “heterogeneous and charming” world, the director Karolos Koun and the artists / set designers Yannis Tsarouchis (*Erophile*) and Diamantis Diamantopoulos (*Alcestis*) combined modernist achievements with elements from the Eastern folk tradition. The “popular expressionism” of this ground-breaking initiative is then linked to the inter-war period in Greece and to its identity crisis and aesthetic realignments. At the same time, the paper enters into a discourse with European art and its embracing anew of traditional forms from the early 20th century onwards.

KEY WORDS: Theatrical modernism, Karolos Koun, Yannis Tsarouchis, Diamantis Diamantopoulos, Laiki Skini

* Η Δηώ Καγγελάρη είναι θεατρολόγος, επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Οι όροι του μοντέρνου στο θέατρο αποτελούν έναν από τους βασικούς άξονες των ερευνητικών της ενδιαφερόντων.

«Αυτό ήταν μια παράσταση του Καραγκιόζη, παράσταση με ανθρώπους. Ο πατέρας Σπαθάρης έπαιζε τον Πασσά και ο γιός έκανε τον Αθανάσιο Διάκο, ήταν πολύ μικρό παιδί και έκανε τον Αθανάσιο Διάκο με μακριά μαλλιά, περούκα και ζωγραφιστό μουστάκι· στο τέλος ο Αθανάσιος Διάκος γινόταν από τσίγκο ντεκουπαρισμένος σαν φιγούρα και τον γυρίζαν σε μια φωτιά από βεγγαλικά ροζ και από πάνω έβγαινε, όπως τον έχω ζωγραφίσει ολόιδιο, ο Σπαθάρης με μια ροζ κορδέλα στο κεφάλι του, ένα θαλασσί παντελονάκι αθλητικό από σατινέτα και φτερά από ασήμι σιγαρέττων Παπαστράτου, που οι λεπτομέρειες ήταν βαμμένες με κόκκινο μελάνι, βυσσινί, μελιτζανί μελάνι και βαστούσε ένα στεφάνι στο χέρι από ελιά ή από..., δεν θυμάμαι, μάλλον από ελιά και έδειχνε τη σημαία, κι ήταν ο άγγελος που στεφάνωσε την τέφρα του Αθανασίου Διάκου, που εκείνη την ώρα γύριζε σαν μια ψησταριά τσίγκινη επάνω σε βεγγαλικά ροζ»¹.

Ζωγραφίζοντας με τις λέξεις, ο Γιάννης Τσαρούχης ζωντανεύει την ανάμνηση μιας παράστασης, με τον καραγκιοζοπαίκτη Σωτήρη Σπαθάρη και τον μικρό Ευγένιο να ερμηνεύουν επί σκηνής ως ηθοποιοί μια από τις εμβληματικές σκηνές του θεάτρου σκιών. Πρόκειται προφανώς για την «αποθέωση»², μια πρακτική που συνήθιζαν οι καραγκιοζοπαίκτες στα χρόνια του Μεσοπολέμου: προς το τέλος της παράστασης, σταματούσαν να κινούν τις χάρτινες φιγούρες πίσω από το λευκό, φωτισμένο σεντόνι και, κατεβάζοντας τον μπερντέ, έπαιζαν την κορύφωση των ηρωικών έργων. Με αυτό το τέχνασμα, που αν το γνώριζε ο Μπρεχτ θα το είχε ασφαλώς συμπεριλάβει στους ποικίλους τρόπους αποστασιοποίησης, οι αυτοδίδακτοι ηθοποιοί προσπαθούσαν να ανταγωνιστούν την απειλητική για τη χειροποίητη τέχνη τους επικράτηση των δημοφιλών αστέρων της σκηνής και της οθόνης. Ταυτόχρονα συνέβαλαν αυτοπροσώπως στη μετάβαση από το θέατρο σκιών στο θεατρικό σανίδι, μια σχέση που έμελλε να αποκτήσει διάφορες όψεις³.

Η ανακοίνωση επιχειρεί ακριβώς να εστιάσει στον διάλογο του Καραγκιόζη με τη σύγχρονη θεατρική πράξη και πιο συγκεκριμένα στον ρόλο που διαδραμάτισε το θέατρο σκιών στην εδραίωση του θεατρικού

¹ (Φωτόπουλος, 1990, 151-152).

² (Σπαθάρης, 2010, 130).

³ Αλληλεπιδράσεις του θεάτρου σκιών με τις παραστάσεις των έμφυλων ηθοποιών, σημειώνονται ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στην επιθεώρηση και σε άλλα δημοφιλή θεατρικά είδη και πυκνώνουν κατά τον Μεσοπόλεμο (Καίμη, 1990 [1935]). Το 1924 ο Φώτος Πολίτης εκδίδει (μερικά χρόνια μετά τη συγγραφή της) τη σάτιρα *Καραγκιόζης ο Μέγας* και ο Θ. Συναδινός γράφει το σατιρικό δράμα *Ο Καραγκιόζης*, (Βασιλείου, 2004, 105-109), (Σειραγάκης, 2007).

μοντερνισμού, μέσα από το έργο σημαντικών δημιουργών όπως ο Κάρολος Κουν, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος, οι οποίοι εμφύχωσαν περί τα μέσα της δεκαετίας του '30 τη ρηξικέλευθη Λαϊκή Σκηνή. Πώς σε κρίσιμα χρόνια της νεοελληνικής κοινωνίας εκφράζεται επί σκηνής το αξίωμα της σύμπτυξης μοντερνιστικού και λαϊκού στοιχείου, πώς δοκιμάζεται η σχέση ανάμεσα στο παρόν και την παράδοση, πόσο η συνάντηση μοντερνικότητας και θεάτρου σκιών σημαδεύει το μέλλον;

Οι νέοι κόσμοι που θα τυραννούσαν αργότερα την Ελλάδα

Κρυμμένοι πίσω από τον φωτισμένο μπερντέ ή παίζοντας μπροστά στο κοινό, οι караγκιοζοπαίκτες αποτέλεσαν για τον ζωγράφο Τσαρούχη μια μοναδική αποκάλυψη, με την αφέλεια, την αμεσότητα και το πηγαίο της τέχνης τους: μια εμπειρία που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το θάμπωμα των ξένων ομοτέχνων του, λίγο νωρίτερα, μπροστά στο έργο του πριμιτίφ Ανρί Ρουσώ. Ο ίδιος ο Τσαρούχης άλλωστε δεν έπαυε να επαναλαμβάνει ότι αν «δεν είχε κατανοήσει και αγαπήσει τον Κόντογλου, τον Καραγκιόζη και τις λαϊκές αφίσες, θα ήταν αδύνατον να καταλάβει καλά το Ματίς»⁴. Αντίστροφη ήταν η διαδρομή του Κάρουλου Κουν: όντας «στην πρωτοπορία του νέου στυλ» όταν φτάνει στην Αθήνα από την Κωνσταντινούπολη, μέσω Παρισιού, λέει ο Τσαρούχης για τον συνεργάτη του, «συνάντησε τους νέους κόσμους που θα τυραννούσαν αργότερα την Ελλάδα. Τον Θεόφιλο, τη λαϊκή τέχνη και το ρωμαϊκό»⁵.

Μέσα στη δίνη και τον θυμό του ελληνικού μεσοπολέμου με το ανοιχτό τραύμα της μικρασιατικής ήττας, την έλευση των προσφύγων και τις ταξικές διαφοροποιήσεις, την ένταση της ενδοαστικής κρίσης και την κρίση ταυτότητας, φουντώνουν οι αισθητικές ανακατατάξεις και οι αντιπαραθέσεις μεταξύ ελληνοκεντρισμού και δυτικού ορθολογισμού, παράδοσης και μοντέρνου⁶. Ο Κουν και ο Τσαρούχης ιδρύουν στα τέλη του 1933, μαζί με τον Διονύσιο Δεβάρη, συγγραφέα και δημοσιογράφο

⁴ (Φωτόπουλος, 1990, 108). Πολύτιμη παρακαταθήκη αποτελούν οι διάσπαρτες μαρτυρίες του Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989) για τον Καραγκιόζη. Βλ. και Σταυρακοπούλου, 2009.

⁵ (Φωτόπουλος, 1988, 10). Για τη διαδρομή του Κουν (1908-1987) από τη Κωνσταντινούπολη ως την Αθήνα και από το Κολλέγιο Αθηνών στη Λαϊκή Σκηνή και το Θέατρο Τέχνης, βλ. Καγγελάρη, 2010.

⁶ Βλ. Τζιόβας, 1989.

με θεατρικό παρελθόν, τη Λαϊκή Σκηνή και υπογράφουν αντιστοίχως τη σκηνοθεσία και το εικαστικό μέρος της *Ερωφίλης*, της εναρκτήριας παράστασης που δόθηκε στις 20 Απριλίου 1934. Σημαντικό ρόλο στην αισθητική γραμμή του πειραματικού θιάσου παίζει ο ζωγράφος Διαμαντής Διαμαντόπουλος⁷, σκηνογράφος της *Άλκηστης*, που παρουσιάζεται στις 19 Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου. Σε παράλληλους δρόμους με τις αναζητήσεις που σημειώνονται την ίδια εποχή στους χώρους της ποίησης και της ζωγραφικής, οι συντελεστές της Λαϊκής Σκηνής στρέφονται στις πηγές –στον Καραγκιόζη, στους λαϊκούς ζωγράφους, στη βυζαντινή αγιογραφία– και τις συνδέουν με το μοντέρνο.

Ο αισθητικός αντικομφορμισμός των μοντερνιστών

Μπορεί η επιστροφή στην παράδοση να παίρνει στα κρίσιμα μεσοπολεμικά χρόνια στη χώρα μας διάσταση εθνικής αυτοεπιβεβαίωσης, αλλά ως θυμηθούμε ότι εν γένει στο ευρωπαϊκό θέατρο όπως και σε άλλες τέχνες παρατηρείται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μια έντονη ροπή προς την επαναπροσέγγιση παραδοσιακών μορφών έκφρασης. Η σύγχρονη αντίληψη της έννοιας “μοντέρνο” συνδέεται με τη δυνατότητα του δημιουργού να αναπροσδιοριστεί, δεν ορίζεται αναφορικά με ένα παρελθόν αρχαιοελληνικό ή μεσαιωνικό, όπως διαδοχικά συνέβη κατά τη μακροαίωνα εξέλιξη από την Αναγέννηση ως τον Ρομαντισμό. Μέσα στην πολύβουη μοναξιά του άστεως, ο καλλιτέχνης καλείται να αναζητήσει το οικουμενικό και το αιώνιο στη φευγαλέα «μυστηριώδη ομορφιά της ανθρώπινης

⁷ Ο Μικρασιάτης Διαμαντόπουλος (1914-1995) εγκαταστάθηκε οικογενειακώς στην Αθήνα μετά τον ξεριζωμό του '22 και τον χαμό του πατέρα του. Ξεχώρισε με τις δημοσιεύσεις εφηβικών σχεδίων του, ενώ η πρώτη του έκθεση σε ηλικία μόλις δεκαέξι ετών, πριν ακόμη σπουδάσει ζωγραφική στο Πολυτεχνείο, αποσπά τις διθυραμβικές κριτικές φιλότεχνων και κριτικών, που χαιρετίζουν το προσωπικό ύφος του ταλαντούχου ζωγράφου και τη δημιουργική αφομοίωση των κυβιστικών προτύπων. Παράλληλα, στρέφεται στη μελέτη της ελληνικής λαϊκής τέχνης. Είχε από νεότατος μια «ισχυρά παρουσία, γιατί με το αισθητήριό του προσέγγισε από τους πρώτους τα ρεύματα της σύγχρονης τέχνης και διέβλεψε τους ενιαίους προβληματισμούς τους» (Βακαλό, 1983, 85). Στο εργαστήρι του Παρθένη θα διασταυρωθεί με τον Τσαρούχη και, αν και νεότερος, ο Διαμαντόπουλος θα τον επηρεάσει στην επαφή του με τη μοντέρνα ζωγραφική και το χρωματικό σύμπαν του Ματίς. (Τσαρούχης, 1986, 245). Η στενή σχέση τους θα διακοπεί απότομα χωρίς ποτέ να επανασυνδεθεί.. Ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση της ελληνικής ζωγραφικής, που απόκτησε μυθικές διαστάσεις μετά τη μακρόχρονη, επί μία εικοσιπενταετία, απομόνωσή του, τη ρήξη του με τα εμπορικά κυκλώματα της τέχνης, και τη δυναμική επανεμφάνιση του (Κουνενάκη, 2005).

ζωής⁸», αφού το ωραίο παύει πλέον να αποτελεί μια υπερφυσική, απόλυτη αισθητική αξία. Αυτή η στροφή στο παρελθόν που παρατηρείται στην ευρωπαϊκή τέχνη υπαγορεύεται πρωτίστως από τη ρήξη με τις κατεστημένες αισθητικές φόρμες και τα στερεότυπα, και την ανάγκη της ανανέωσης μέσα από την ανασύνταξη ξεχασμένων στοιχείων. Την εσφαλμένη αντίληψη ότι μόνον οι ρομαντικοί συνθέτες στράφηκαν στην παράδοση αποκρούει ο Μίλαν Κούντερα, επισημαίνοντας ότι και οι μοντερνιστές «αγαπούσαν την παραδοσιακή μουσική, όπου ανακάλυπταν λησμονημένες ταυτότητες, άγνωστους ρυθμούς, μια τραχύτητα και μια αμεσότητα που η μουσική της αίθουσας συναυλιών τις είχε χάσει προ πολλού· αντίθετα με τους ρομαντικούς η παραδοσιακή τέχνη επιβεβαίωνε τον αισθητικό αντικοφορμισμό των μοντερνιστών⁹». Αντιστοίχως στο θέατρο, σημειώνεται, σε αντιστάθμισμα με την πρωτοκαθεδρία του κειμένου και τη μιμητική μεταφορά του επί σκηνής, ένα ενδιαφέρον για τις θεατρικές συμβάσεις της Άπω Ανατολής και της κομάντια ντελ άρτε, για τα λαϊκά δρώμενα και τα μεσαιωνικά μυστήρια. Μάλιστα, μέσα σε αυτό το κλίμα, τρεις Έλληνες σπουδαστές δραματικής σχολής στο Παρίσι, παρουσίασαν το 1926 ένα απόσπασμα από το θέατρο σκιών, στο πλαίσιο μιας διάλεξης στη Σορβόνη του Ούγγρου δασκάλου τους Λάντισλας Μέτζιες πάνω στη διαχρονική πολυμορφία του θεατρικού φαινομένου: ο μετέπειτα σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης, ο ηθοποιός Αντώνης Γιαννίδης και ο σκηνογράφος Γιώργος Βακαλόπουλος (κατά κόσμον Βακαλό) έπαιξαν με δικές τους φιγούρες σκηνές από το έργο *Ο Καραγκιόζης προξενητής*. Η παράσταση με τον πονηρό Καραγκιόζη να προξενεύει στον Μπαρμπαγιώργο την κόρη του Βεζίρη, που υποτίθεται ότι τον έχει ερωτευτεί, καταχειροκροτήθηκε από το γαλλικό κοινό¹⁰.

⁸ Ας θυμηθούμε ότι στον ορισμό της modernité από τον Σαρλ Μπωντλαίρ (1859) στηρίχτηκε η σύγχρονη αντίληψη για το μοντέρνο (Jauss, 1978, 173-229), (Καγγελάρη, 2004, 367-373).

⁹ (Κούντερα 2010, 109).

¹⁰ Ανταπόκριση του Σπύρου Μελά στην εφημερίδα *Έθνος*, 23 Απριλίου 1926 (Σπάθης 2015, 715). Θετικό ρόλο στη θετική πρόσληψη του Καραγκιόζη στον Μεσοπόλεμο έπαιξε το ερευνητικό ενδιαφέρον για το θέατρο σκιών και ο δρόμος που άνοιξε ο καθηγητής Λουί Ρουσέλ με τη δίτομη μονογραφία, *Karagheuz ou un Théâtre d'ombre à Athènes*, Αθήνα 1921. (Γλυτζουρή, 2011, 472).

Μεγάλο σχολειό μεγάλων διδαγμάτων

Ως προς τη σχέση των καλλιτεχνών της Λαϊκής Σκηνής με τον μίτο της συνέχειας, καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Φώτη Κόντογλου. «Μου είπαν για ένα παιδί γεννημένο στον Πειραιά. Νόμιζα ότι ήσουν λαϊκό παιδί, που σχεδίαζε καράβια και καραγκιόζηδες. Και βλέπω ένα πληροφορημένο παιδί που ξεσηκώνει τα φιγουρίνια του Παρισιού». Με αυτές τις φράσεις ο Κόντογλου είχε αποπάρει τον Τσαρούχη όταν στα 1927, φοιτητής καλών τεχνών στο Πολυτεχνείο, τον επισκέφτηκε για να του δείξει ακουαρέλες και σχέδιά του. Τα προσβλητικά λόγια καταρράκωσαν την «αστική περηφάνια» του νεαρού ζωγράφου, αλλά ταυτόχρονα «εξήγειραν ζωηρές εντυπώσεις απ' τις ρεκλάμες του Δεδούσαρου του Καραγκιοζοπαίκτη», το πρώτο του αισθητικό ερέθισμα, και «την πληγή απ' τις πρώτες εντυπώσεις του Δαφνιού¹¹», όταν παιδί ακόμη πρωταντίκρισε τα μωσαϊκά της μονής, συνειδητοποιώντας ότι υπάρχουν δύο ζωγραφικές και δύο κόσμοι, η Δύση και η Ανατολή. Ο δεκαεπτάχρονος Τσαρούχης θα οδηγηθεί στο «μεγάλο σχολειό μεγάλων διδαγμάτων¹²» του Καραγκιόζη και θα λύσει πλάι στον Σπαθάρη τις απορίες του για τα χρώματα στις ρεκλάμες και τη χρήση της ψαρόκολλας, μαθαίνοντας «το απλούστατο μυστικό μιας άφαντης μαγείας», ενώ αργότερα θα ξανασυναντήσει τον απόλυτο και ανυποχώρητο Κόντογλου και θα μαθητεύσει πλάι του. Σαν συνεχιστής των Κολλυβάδων, όπως έχει εύστοχα παρομοιαστεί, ο ζωγράφος και λογοτέχνης από το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας, δίδαξε στον Τσαρούχη και στον Κουν, που γνώρισε στο μεταξύ, να βλέπουν κάτω από την επιφάνεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, να εισχωρούν στην ουσία και να ξεχωρίζουν το αληθινό από το νοθευμένο. Θεωρούσε, κατά τον Μινωτή, το θέατρο «ένα άχρηστο ξόδευμα, φθοροποιοό της ψυχής, κάτι σαν ακολασία, σαν ξετσιπωσιά¹³», εννοώντας το δυτικοφερμένο θέατρο. Κοντά του δυνάμωσε η εκτίμησή τους για το αυθεντικό έργο του λαϊκού ζωγράφου και του καραγκιοζοπαίκτη και έμαθαν

¹¹ (Τσαρούχης, 1986, 242).

¹² (Τσαρούχης, 1986, 47).

¹³ Παραθέτει ο Βασίλης Βασιλειάδης. (Τσούχλου-Μπαχαριάν, 1985, 61). Παρά ταύτα «η σκηνική βιοπάλη» ανάγκαζε τον Κόντογλου να βάφει σκηνικά (*Εκάβη*, σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, Παναθηναϊκό Στάδιο, 1927). Έκανε, επίσης, τις σκηνογραφίες στον *Βασιλικό* του Μάτεσι (από κοινού με τον Σπύρο Παπαλουκά) και στη *Θυσία του Αβραάμ* του Βινοτσέντζου Κορνάρου (1927 και 1929, αντιστοίχως, Επαγγελματική Σκηνή Θεάτρου, σκηνοθεσία Φ. Πολίτη). Ο Βασιλειάδης υποστηρίζει ότι σε δική του σκηνογραφία, βασισμένη στις αρχές της βυζαντινής αιογραφίας, αλλά σε εκτέλεση Κλεόβουλου Κλώνη παίχτηκε η *Θυσία του Αβραάμ* που σκηνοθέτησε ο Πολίτης το 1933 στο Εθνικό Θέατρο.

κατ' επέκτασιν να αναζητούν στο θέατρο την απλότητα και τον «μέσα πλούτο¹⁴». Παράλληλα με την πνευματική εκγύμναση, ο Μάστρο-Φώτης μυεί τον Τσαρούχη ως μαστορόπουλο στα μυστικά (την τσαγκαρική) της ανατολικής παράδοσης και της βυζαντινής αγιογραφίας, τεχνικές που θα τις εφαρμόσει στη συνέχεια στην σκηνογραφία της *Ερωφίλης*. Ωστόσο, η έναρξη της Λαϊκής Σκηνής συμπίπτει με το τέλος της θητείας του κοντά στον Κόντογλου, καθώς ο Διαμαντόπουλος που μιλά «με κατανόηση και σαφήνεια για τους σπουδαιότερους μοντέρνους, σαν να είχε ζήσει χρόνια μαζί τους¹⁵», έρχεται να ενισχύσει τις αμφιβολίες για «το αλάθητο» του δασκάλου, την αποκλειστική προσκόλληση του στο Βυζάντιο και την άρνηση κάθε επαφής με τη δυτική τέχνη. Ας συγκρατήσουμε ότι ο Κόντογλου που θεωρούσε το θέατρο όργανο του Σατανά είχε δείξει το δρόμο για το αυθεντικό λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη.

Κατασκευάσμα ετερόκλιτο και γοητευτικό

Μπροστά τους ανοίγεται, παράλληλα με το ενδιαφέρον για τη λαϊκή τέχνη, η προοπτική της μοντερνικότητας. Στόχος τους δεν είναι, βέβαια, η στείρα αντιγραφή των λαϊκών προτύπων, αλλά πώς θα προκύψει, μέσα από τον επίπονο πειραματισμό με τις παραδοσιακές φόρμες, η μοντέρνα έκφραση. Ο Κουν δίνει ελευθερίες στους συνεργάτες του, επιμένοντας ότι πρέπει «να είσαι πλήρως ελεύθερος για να πειθαρχήσεις¹⁶». Η τραγωδία της κρητικής Αναγέννησης, που επέλεξαν ως εναρκτήρια παράσταση της Λαϊκής Σκηνής, δημιουργεί με την αναγγελία της θερμό ενδιαφέρον, καθώς ήδη από την προηγούμενη δεκαετία είχε σημειωθεί μια τάση επιστροφής σε έργα της ελληνικής παράδοσης στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών σχημάτων και το κοινό είχε εξοικειωθεί με το κρητικό-επτανησιακό θέατρο¹⁷. Αν και το έμμετρο αριστούργημα του Γεωργίου Χορτάτση είχε

¹⁴ Για «μέσα πλούτο» κάνουν λόγο στο πρώτο μανιφέστο που δημοσιεύουν στο πρόγραμμα της *Ερωφίλης* (που με ευγένεια μου είχε παραχωρήσει, θέτοντας στη διάθεσή μου το αρχείο του, ο αξέχαστος Λυκούργος Καλλέργης, ο Πανάρετος εκείνης της παράστασης). Η υπογράμμιση ότι αυτός ο πλούτος θα εκφραστεί «με μέσα απλά», αποτελεί, ίσως, υπαινιγμό για τον φαντασμαγορικό *Ερωτόκριτο* της Ελευθέρας Σκηνής το 1929. (Σπάθης, 2015, 765).

¹⁵ (Τσαρούχης, 1986, 245).

¹⁶ (Τσαρούχης, 1987, 192).

¹⁷ Η αρχή έγινε από τον Φώτο Πολίτη με τον *Βασιλικό* και τη *Θυσία του Αβραάμ* στις προαναφερθείσες παραστάσεις. Το 1929 ο Σπύρος Μελάς σκηνοθετεί τον *Ερωτόκριτο* σε διασκευή Θ. Συναδινού, με την Ελευθέρα Σκηνή (Βασιλείου, 2004, 275-282 και 308-312). Επίσης, ο Κουν έχει ήδη αναμετρηθεί με ένα κρητικό έργο, τον *Στάθη* του Χορτάτση στη

αγνοηθεί από τους επαγγελματικούς θιάσους, παρέμενε ζωντανό χάρη στους στίχους του που «παρελήφθησαν και υπό της Λαϊκής Μούσης¹⁸» και οι διασκευές του ταξίδευαν μέσα από τα λαϊκά δρώμενα και τις ζακυνθινές «ομιλίες» ή ενέπνεαν τις αποκριάτικες μασκαράτες, ενώ στην Κρήτη «αγράμματοι ποιμένες¹⁹» εξακολουθούσαν να απαγγέλουν ολόκληρα αποσπάσματα. Πιθανότατα στην επιλογή του έργου μέτρησε αυτή η πλατιά λαϊκή του απήχηση, παρ' ότι η στροφή στις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου με μια τραγωδία βασισμένη σε δυτικά δραματουργικά πρότυπα είχε, καθώς φαίνεται, και μια άλλη διάσταση: συμβόλιζε την αποδοχή «της Ευρωπαϊκής παραδόσεως του Θεάτρου, που άρχισε με τους Κρητικούς το 1600», μας λέει ο Τσαρούχης, που έπρεπε να μπολιαστεί με τα εξ Ανατολών «εθνικά στοιχεία²⁰», ώστε να γίνει γόνιμη.

Ουσιαστικά αναζητούν το «ενδιάμεσο σκαλοπάτι» ανάμεσα στην ανατολική και δυτική παράδοση, ανάμεσα σε αυτό που χάνεται και σε αυτό που κυριαρχεί, το «μεσαίο πλαίσιο²¹» ανάμεσα στην Ελλάδα και τον κόσμο, το σημείο συνύπαρξης που δημιουργεί την ιδιαιτερότητα του νεοελληνικού πολιτισμού. Θα παραδειγματιστούν από το θέατρο σκιών, αυτό το «ετερόκλιτο και γοητευτικό²²» κατασκευάσμα, που την ανατολίτικη ραχοκοκαλιά του την διαπερνούν ποικίλες δυτικές επιδράσεις, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη ζωγραφική του Θεόφιλου. Ο Κουν εγκαταλείπει κάθε σκέψη για «σχεδόν γυμνούς ηθοποιούς» και σκηνικό βασισμένο σε αιγυπτιακά ανάγλυφα και ενθουσιάζεται με τον Τσαρούχη που του προτείνει μπαρόκ όψη με όλη «την αγριότητα και τη λιτότητα της Κρήτης», ρωμαϊκό χιτώνα σαν τους στρατιωτικούς αγίους του Βυζαντίου για τον Πανάρετο, «στριμμένο μουστάκι και μακριά μαλλιά σαν τον Αθανάσιο Διάκο²³».

μαθητική παράσταση του Κολλεγίου Αθηνών, τον Δεκέμβριο του 1933.

¹⁸ Γράφει με αφορμή την παράσταση ο καθηγητής Νίκος Α. Βέης, *Πρωία*, 20.4.1934.

¹⁹ Γ. Άννινος, «*Η Ερωφίλη* του Χορτάτσι. Ένα παραμελημένο αριστούργημα», *Πρωία*, 18.4.1934.

²⁰ (Τσαρούχης, 1986, 143-146).

²¹ (Κούντερα, 2010, 115-116).

²² (Τσαρούχης, 1986, 51).

²³ (Τσαρούχης, 1987, 192-193).

Με το υλικό του τόπου μας

Στη δημοσίευση μιας αγγελίας υπό τον τίτλο «Μαθήματα δραματικής δωρεάν» ανταποκρίθηκαν «200 νέοι και νέαι κατά το πλείστον παιδιά του λαού που βιοπαλαίουν²⁴», εκ των οποίων επιλέχτηκαν δεκαπέντε και επί ένα περίπου εξάμηνο παρακολούθησαν τα μαθήματα αυτής της δραματικής σχολής εφαρμογής, προετοιμάζοντας την *Ερωφίλη*. «Πιστεύουμε ότι κάθε λαός μπορεί να δημιουργήσει και να αποδώσει μόνο όταν νιώθει τον εαυτό του ριζωμένο στην παράδοση. Μ' αυτή τη σκέψη στο νου κάναμε τη Λαϊκή Σκηνή με παιδιά παρμένα από το λαό, παιδιά που έχουνε βαστάξει μέσα τους κάποια αγνότητα και ρυθμό, στην ομιλία, στην κίνηση και στα αισθήματά τους. Δεν θα παρουσιάσουμε ηθοποιούς, αλλά τύπους που ν' αντιπροσωπεύουνε τη Ρωμέικη ψυχή», γράφουν στη διακήρυξη που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα.

Με τη θέρμη και την τόλμη της πρωτοπορίας και της νεότητας, προτάσσουν το μανιφέστο ενός φτωχού αλλά πλούσιου σε ουσία θεάτρου, μακριά από ξένες απομιμήσεις, ενώ στην κατακλείδα αρνούνται τη μιμητική λειτουργία της τέχνης, συνδέοντας εμμέσως το λαϊκό πρότυπο με τις μοντερνιστικές αναζητήσεις, εφόσον τόσο ο ανώνυμος καλλιτέχνης όπως και επώνυμοι μοντερνιστές της εποχής συμφωνούν στο σημείο αυτό: «Και για να τελειώνουμε μια λέξη για την τέχνη του θεάτρου. Το θέατρο, όπως κι όλες οι άλλες τέχνες δεν έχει σκοπό να ξεσηκώνει το ότι βλέπει, το ότι ακούει, το ότι αισθάνεται κανένας στη ζωή, αλλά είναι μια τέχνη με αυτοτέλεια, που κρίνεται σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης κι όχι κατά πόσο μιμείται τη ζωή, πετυχημένα ή όχι».



²⁴ Βραδυνή (19.4.1934).

Στην αντίστοιχη διακήρυξη στο πρόγραμμα της παράστασης *Άλκηστις* του Ευριπίδη, δηλώνεται και πάλι η πίστη στη δημιουργία μιας «σκηνής με ελληνική παράδοση», όπως και η σταθερή θέση των καλλιτεχνών της Λαϊκής Σκηνής να αντλήσουν στοιχεία από «το υλικό του τόπου μας», παρμένο μεταξύ άλλων και «από τον Καραγκιόζη που όσο κι αν έμεινε παραγνωρισμένος, είναι όμως μια πολύ πλούσια πηγή».

Οι επαναστατικές σκηνογραφίες

Ο Τσαρούχης βασίζεται για το σκηνικό της *Ερωφίλης* σε ξυλογραφία του Κόντογλου για τον *Ερωτόκριτο*, ο οποίος με τη σειρά του είχε βασιστεί σε λαϊκές ξυλογραφίες²⁵. Ο σκηνογράφος θα παραδεχτεί αργότερα ότι ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος «με τη μεγάλη του ευαισθησία και τη μεγάλη του διαίσθηση», όχι απλώς τον ενεθάρρυνε αλλά τον βοήθησε στην πραγματοποίηση του σκηνικού της *Ερωφίλης*, «που έφευγε από τα πεπατημένα²⁶». Τα κοστούμια φτιάχτηκαν από φτηνό αλατζά, σκανδαλώδης επιλογή για βασιλικά ρούχα, αλλά μεταμορφώθηκαν χάρη στη θεατρική μαγεία. Τα γυναικεία έμοιαζαν με ελληνικές νησιώτικες φορεσιές, ενώ τα ανδρικά ήταν εμπνευσμένα «από τον Μεγαλέξανδρο τον λαϊκό», σαν του Θεόφιλου και σαν τις αποκριάτικες μασκαράτες με τις χλαμύδες και τους θώρακες. Τα μακριά μαλλιά των ανδρών ήταν από μαλλί προβάτου.

Για την *Άλκηστη* ο Διαμαντόπουλος εμπνέεται το περίφημο σκηνικό του από το θέατρο σκιών με το ζωγραφιστό σεράι και την καλύβα ενώ ένας εμβληματικός «χρυσός» ήλιος κρέμεται ανάμεσά τους. Με την ασκημένη ματιά του σκηνογράφου ο Γιώργος Βακαλό κάνει λόγο για τομή της γενιάς του '30 και στην εξέλιξη της σκηνογραφίας: «Με τα πρώτα βήματα του Κουν στο θέατρο εμφανίζονται οι επαναστατικές σκηνογραφίες του Διαμαντόπουλου και του Τσαρούχη. Ένα ριζικά διαφορετικό πνεύμα εκφράζεται. Λιτότητα μέσων, αμεσότητα απόδοσης, κατασκευή ανοιχτή που δίνει την αλήθεια της χωρίς να παραποιεί τα υλικά, και που αντίθετα στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό των σκηνικών

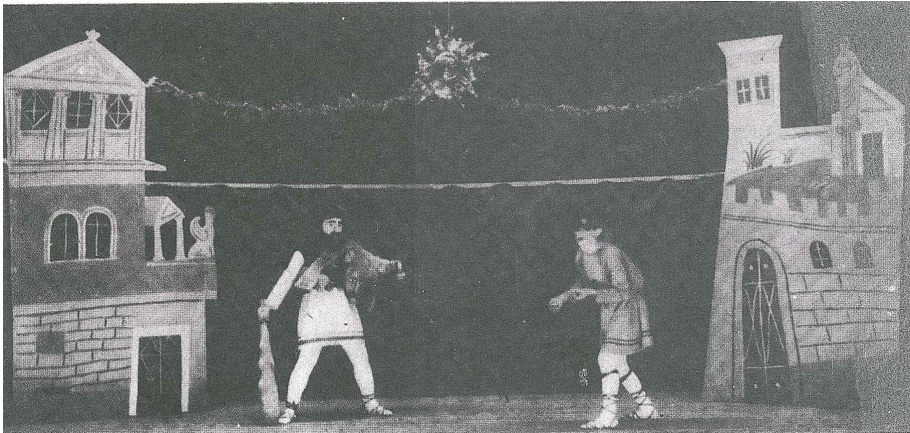
²⁵ Τη «διαδρομή πηγών και επιδράσεων» επισήμανε ο Μανώλης Σειραγάκης, παραθέτοντας τις σχετικές εικόνες: ο Γιάννης Τσαρούχης υιοθετεί για το σκηνικό της *Ερωφίλης* αυτούσιο σχεδόν το φόντο από ξυλογραφία του Κόντογλου για τον *Ερωτόκριτο* (Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια Πυρσός, 1929), βασισμένη στις εικόνες που κοσμούν το χειρόγραφο του Λονδίνου, όπως για πρώτη φορά αναπαράγονται στην ελληνική έκδοση του *Ερωτόκριτου* από τον Στέφανο Ξανθουδίδη, (Ηράκλειο, 1915): (Σειραγάκης 2014).

²⁶ (Τσαρούχης, 1986, 146). Οι φοιτητές είχαν πάει στο θέατρο ύστερα από προτροπή του καθηγητή «της Βυζαντιακής και Νεοελληνικής Φιλολογίας» Νίκου Βέη.

ενδείξεων. Λαϊκά ελληνικά στοιχεία χρησιμοποιούνται ξαναζωντανεμένα με τη μεταφορά και τη διάρκειά τους στο παρόν. Στον χώρο της σκηνής δεν έχουμε πια την κλασική κατανομή, παρά κάθε μέρος έρχεται μπροστά στη σκηνική σύνθεση με ίση, οπτικά και λειτουργικά σημασία. Οι αρχές της μοντέρνας ζωγραφικής περνούν έτσι στο θέατρο μαζί με τη γνησιότητα της θεατρικής ματιάς του Κουν²⁷».

Η συγκεκριμένη αισθητική επιλογή ήταν και μια αντίδραση στην αισθητική του νεοσύστατου Εθνικού Θεάτρου με τις «παλιομοδίτικες», σύμφωνα με τον Τσαρούχη, σκηνογραφίες του Κλέοβουλου Κλώνη, «στυλ Ράινχαρτ, που για μας τους πρωτοπόρους ήταν ντεμοντέ, ενώ για άλλους ήταν το μοντέρνο²⁸».

Οι δυο ζωγράφοι-σκηνογράφοι θα αδράξουν την ευκαιρία για να εφαρμόσουν επί σκηνής γεύσεις από την παλέτα των χρωμάτων του λαϊκού τεχνίτη, ζωγραφίζοντας οι ίδιοι το σκηνικό τους. «Το χρώμα στη λαϊκή μας τέχνη», όπως μοναδικά το ορίζει η τεχνοκριτικός και ποιήτρια Ελένη Βακαλό, «έχει υλικότητα κατασκευαστική, όχι ερμηνευτική, δεν αποδίδει την ύλη της φύσης, είναι φύση. Έχει έρθει σε επαφή με τον ήλιο και έχει ξεθωριάσει, έχει απορροφηθεί στον τοίχο, στο ξύλο, στο ύφασμα και έχει πάρει την ενότητά του, έχει υποστεί τις επιδράσεις του χρόνου και έχει χαμηλώσει και βαθύνει στον τόνο. Η οπτική μας εμπειρία στο χρώμα, έτσι παραλαμβάνεται από τα κατάλοιπα της παράδοσής μας».²⁹



²⁷ (Βακαλό, 1979, 105).

²⁸ (Φωτόπουλος, 1990, 176).

²⁹ (Βακαλό, 1983, 63).

Ο Κουν και ο Τσαρούχης παρουσιάζουν ένα έργο της Κρητικής Αναγέννησης, αλλά η σκηνογραφία και η τοποθέτηση των σωμάτων υπονομεύει τους όρους της αναγεννησιακής τέχνης. Το ίδιο ισχύει με τη σκηνογραφία του Διαμαντόπουλου. Το ζωγραφιστό σκηνικό ακολουθεί τις αρχές της αντεστραμμένης προοπτικής της βυζαντινής εικονογραφίας, και του θεάτρου σκιών δίχως το νοητό σημείο φυγής των αναγεννησιακών έργων και το προσωπικό σημείο όρασης του κάθε θεατή, που αντιθέτως μοιάζει να εμπεριέχεται στο δημιούργημα. Συνεπώς, η μοντερνικότητα που συνδέεται με την εξατομικευμένη συνείδηση και το προσωπικό βλέμμα απέναντι στην τέχνη και στον κόσμο, εκφράζεται εδώ ηθελημένα μέσα από τους όρους μιας αντικειμενικής υπερβατικότητας.

Καραγκιοζοποίηση

Σ' αυτές τις παραστάσεις τα δραματικά πρόσωπα προβάλλουν κατά το πλείστον ως δισδιάστατες μορφές σαν τις προφίλ σχεδιασμένες φιγούρες του Καραγκιόζη, χάνοντας έτσι την ανθρώπινη υλικότητά τους ώστε να αναδειχτεί η πνευματικότητα. Φαίνεται, ότι στις πρόβες, ο Κουν είχε αφήσει τα νέα παιδιά του θιάσου ελεύθερα, «να παίζουν κατά την ιδίαν τους αντίληψη διορθώνοντάς τους τα τρωτά της ερμηνείας τους³⁰» και στη συνέχεια τους ζήτησε να προσαρμόσουν το παίξιμο τους σύμφωνα με την στυλιζαρισμένη κίνησή των χάρτινων ηρώων. «Καταφέρανε μάλιστα», γράφει η Έλλη Παπαδημητρίου, σε ένα αθησαύριστο, κριτικό σημείωμα της *Ερωφίλης*, «με τη σχηματοποίηση της χειρονομίας, τον τονισμό του ρυθμού και της φωνής χωρίς να κάνουν εκμετάλλευση μιας ψεύτικης ιεροπρέπειας σαν tableaux-vivants, καταφέρανε να φτάσουνε στο σωστό μέτρο της αναγωγής από τη φυσικότητα στο επίπεδο του γραπτού και απαγγελμένου λόγου», ενώ «πιο συγκεκριμένα ο Πανάρετος έφτασε να μοιάζει σε Άη- Γιώργη³¹».

Το κρητικό έργο και η αισθητική της παράστασης με τις ρηξικέλευθες σκηνογραφικές και υποκριτικές επιλογές και τους ζωντανούς λυράρηδες συγκίνησαν στην πρεμιέρα τον Αιμίλιο Βεάκη, τον Άγγελο Σικελιανό και τη Γαλάτεια Καζαντζάκη, αλλά προσέκρουσαν στον ορίζοντα προσδοκιών

³⁰ (Ο Θεατρικός, *Βραδυνή*, 21.4.1934).

³¹ (Παπαδημητρίου, 1934, 2). Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τη φίλη ιστορικό Ιωάννα Πετροπούλου που μου υπέδειξε το τετρασέλιδο δακτυλόγραφο από το αρχείο της Έλλης Παπαδημητρίου στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Θερμός συνοδοιπόρος των ιδρυτών της Λαϊκής Σκηνής, η Παπαδημητρίου διατηρούσε κατάσταση αυθεντικής Λαϊκής Τέχνης, με το οποίο συνεργάστηκε ο Τσαρούχης.

του κοινού και κυρίως των φοιτητών, που παρακολούθησαν τα δρώμενα σαν «ανάγωγο κοπάδι³²», γελώντας και πετώντας σαΐτες. Το ετερόκλητο αισθητικό σύνολο δημιούργησε την εντύπωση ότι πρόκειται για «ένα απρεπές θέαμα που θυμίζει Καραγκιόζη»³³.

Στην *Άλκηστη* είχε ακολουθηθεί η ίδια σκηνοθετική γραμμή και αντίστοιχη χρήση δημοτικών τραγουδιών. Επιπλέον ο Κουν δανείζεται από την ποιητική του Καραγκιόζη το τραγούδι που χαρακτηρίζει την είσοδο του κάθε ήρωα (όπως είχε κάνει νωρίτερα και ο Φώτος Πολίτης στη *Βαβυλωνία*) και εισάγει τον Ηρακλή με την καραγκούνα³⁴. Σ' αυτή τη «στυλιζέ» παράσταση «ο σκηνοθέτης μας επλασάρησε ένα από τα ζωντανά σύμβολά του που θα στήριξε επάνω του μεγάλες ελπίδες. Ήταν ο ημίθεος Ηρακλής που μας τον παρουσίασε σαν ένα μεθύστακα και φωνακλά Μπάρμπα-Γιώργο, παρμένον από τον Καραγκιόζη», γράφει ο Γιάννης Μηλιάδης, ο οποίος «γουστάρησε» μάλλον και χειροκρότησε την «πριμιτιβίστικη» παράσταση, με τον θάνατο παρουσιασμένο σαν «βυζαντινό αρχάγγελο με τσαρούχια», αλλά διαφωνεί με τη «θεωρητική απολογία της τεχνικής» που ακολουθεί η Λαϊκή Σκηνή. Επιπλέον ανησυχεί μήπως «επεκταθεί η καραγκιοζοποίηση αυτή σ' ένα Αγαμέμνονα ή Προμηθέα³⁵». Από την πλευρά του ο ποιητής Τάκης Παπατσώνης τάσσεται με συμπάθεια υπέρ του νεανικού εγχειρήματος. «Πρέπει να βλέπω τελείως υποκειμενικά, για ν' απορρίψω πλαστικές μορφές όπως ο Ηρακλής της Άλκηστης, όπου και του προσωπείου ακόμη η υποβολή είναι τεραστία, και να τις αποκαλέσω μασκάρωμα», γράφει. «Χρειάζεται μεγάλη ελαφρότητα ή εμπάθεια. Καταντά δε απλώς δημαγωγικό, κάτι που πιάνει εύκολα, το να πει κανείς: “κοιτάχτε τους ασεβέστατους, που πήραν τα τραπουλόχαρτα και τον Χατζηαβάτη και τους κάναν τραγικούς ήρωες και που τόλμησαν να βάνουν μέσα στον Ευριπίδη το “για δεσ καιρό που διάλεξε” και την “αλυγαριά” του Καραγκιόζη και του Διάκου ή “κοιτάχτε τους έκφυλους, που μιμούνται τα ξαναμωράματα του Κοκτώ και θέλουν να μας μεταδώσουν την αρρώστια, ενώ εμείς είμαστε ακόμη στην ήβη μας, δεν γεράσαμε, και προς απόδειξη, θα γκρεμίσουμε το Λυκαβηττό και θα χτίσουμε ένα νέο Παρθενώνα, όπου θα κάνουν μέσα μνημόσυνο του Αισχύλου”³⁶».

³² (Παπαδημητρίου, 1934, 4) και (Τσαρούχης, 1986, 145).

³³ (Φωτόπουλος, 1990, 176).

³⁴ (Φωτόπουλος, 1990, 53).

³⁵ Μηλιάδης, Γ., «Η προοπτική της Λαϊκής Σκηνής», *Ο Κύκλος*, Γ. τχ. 2. 1935. σ. 35-40. Επιφυλάξεις απέναντι στο στυλιζάρισμα διατυπώνει ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης (Αθανασιάδης Θ., «Λαϊκή Σκηνή», *Νέος Κόσμος*, 30.12.1934).

³⁶ Παπατσώνης, Τ. Κ., 1935 (Πρόγραμμα παράστασης *Άλκηστις*, Θέατρο Τέχνης 1996).

Στις τρεις επόμενες παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης ο Κουν θα υπογράψει μαζί με τη σκηνοθεσία και το εικαστικό μέρος της παράστασης. Στο σκηνικό του *Πλούτου* που παρουσιάζει το 1936 στο Κολλέγιο Αθηνών και εν συνεχεία με τη Λαϊκή Σκηνή, σε μετάφραση του άγνωστου τότε, Μ. Χουρμούζη, συνδυάζει το ζωγραφιστό φόντο με έντονα, επηρεασμένα από τη λαϊκή τέχνη, χρώματα και κουρτίνες στα πλάγια. Ο αμανές μέσα από το «μεγαλόπρεπο χωνάτο γραμμόφωνο³⁷» και το κράμα των δημοτικών και των ρεμπέτικων τραγουδιών πλημμυρίζουν την παράσταση και ενίοτε συνοδεύουν και πάλι, όπως στο θέατρο σκιών, την είσοδο των προσώπων, ενώ η κριτική κάνει λόγο για «λαϊκὴν επιθεώρησιν του Θησείου³⁸».

Οι περιφρονημένες από την καθεστηκία τάξη ανατολικές καταβολές υιοθετούνται από τη μοντερνιστική τέχνη, που ενοχλεί αρνούμενη να συμμορφωθεί³⁹.

Ο Καραγκιόζης είναι ένα μάθημα αλήθειας

Με όλους τους παραπάνω τρόπους, ο Καραγκιόζης συνέβαλε στην «αισθητική μιας πρωτόγονης αλήθειας», σ' αυτό που ο Κάρολος Κουν θα ονομάσει «ελληνικό λαϊκό εξπρεσιονισμό». Σε λίγο θα αφήσει πίσω του, διαισθανόμενος τον κίνδυνο της μανιέρας, τους δεσμευτικούς περιορισμούς της λαϊκής τέχνης για να ανοιχτεί στην περιπέτεια του Θεάτρου Τέχνης, με πρώτο σταθμό τον «φανταστικό ρεαλισμό⁴⁰». Εξάλλου, η κοινωνική πραγματικότητα αλλάζει ραγδαία και μαζί της οι καλλιτέχνες και οι αισθητικές τους αναζητήσεις. Μέσα στην Κατοχή ο Κουν θα επιδιώξει να παρακολουθήσει το *Πιάνο* του Βασίλη Ρώτα, μια από τις ευτυχέστερες στιγμές λαϊκού θεάτρου με επιρροή από τον Καραγκιόζη «εντελώς γκροτέσκ⁴¹» που παίζει ο νεανικός, αντιστασιακός θίασος του Θεατρικού Εργαστηρίου σε δρόμους και σε πλατείες. Αργότερα θα επανέλθει στον Καραγκιόζη, κυρίως μέσα από τις αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, ιδιαίτερα στους Αχαρνείς, το 1976.

³⁷ (Σολομός, *Θησαυρός*, 1936, 86).

³⁸ Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1936 (Γλυτζουρή, 2011, 477).

³⁹ (Καγγελάρη, 2010).

⁴⁰ Βλ. την περίφημη ομιλία «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης» το 1943 (Κουν, 1981, 13-30).

⁴¹ Μαρτυρία του Μάνου Ζαχαρία, που είχε παίξει τον ρόλο του μαυραγορίτη Μπάρμπα-Γιώργου.

Στο μεταξύ και ο Καραγκιόζης αλλάζει. Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «μετά την απώλεια του παραδοσιακού κοινού, το θέατρο σκιών ευθυγραμμίζεται αναπόφευκτα στο σημείο αυτό με τα άλλα είδη του θεάτρου, χάνοντας έτσι το χαρακτηριστικό του γνώρισμα του πραγματικού λαϊκού θεάτρου με την ιδιάζουσα λειτουργικότητα της παράστασής του⁴²».

Φυσικά μέσα στα χρόνια θα υπάρξουν διάφορες σκηνικές προτάσεις αξιοποίησης του θεάτρου σκιών. «Ο Καραγκιόζης είναι ένα μάθημα αλήθειας» απαντάει ο Τσαρούχης. «Και στην αλήθεια πρέπει ν' απαντάμε όχι με απομιμήσεις».

Το αυθεντικό εγχείρημα της Λαϊκής Σκηνής φαντάζει σήμερα σαν μια αστραπή, που η λάμψη της γράφτηκε στη μνήμη του θεάτρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΑΚΑΛΟ Γ., *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- ΒΑΚΑΛΟ, Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Α., *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο 2004.
- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, Α., *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- JAUSS, H.P., «La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui», *Pour une esthétique de la réception*, μτφρ. από τα γερμανικά Cl. Maillard, Παρίσι, Gallimard 1978, σσ.173-229.
- ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ, Δ., «Όροι του "μοντέρνου" στη νεοελληνική σκηνή», στο: Γεωργακάκη Κ., (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα Επιστημονικού Δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, *Παράβασις*, Μελετήματα [3], Ergo, 2004, σσ. 367-373.

⁴² (Πούχνερ, 1984, 272).

- ΚΑΪΜΗ Τ., *Καραγκιόζης, Ή η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, μτφ. Κ. Μέκκας-Τ. Μήλιας, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990[1935]
- ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ Δ., «Οι αιωνιστές, οι συγχρονηζόμενοι και το αρχαίο δράμα», στο: Γλυτζουρής, Α., Γεωργιάδου Κ., (επιμ.): *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου, αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή*, Ηράκλειο Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, σ. 421-435.
- , (επιμ.), *Κάρολος Κουν* Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2010.
- ΚΟΥΝ, Κ., *Για το θέατρο*, Αθήνα, Ιθάκη, 1981.
- ΚΟΥΝΤΕΡΑ, Μ., *Συνάντηση*, μτφ. Χάρης Γ., Αθήνα, Εστία 2010.
- ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., (επιμ.), *Σε μορφές, σε ήχους, σε σχήματα. Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης*, Αθήνα 1988.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή- Χορν, 1984.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, 2010.
- ΣΠΑΘΗΣ, Δ., *Από τον Χορτάση στον Κουν, Μελέτες για το Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2015.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Τσαρούχης και Καραγκιόζης», αδημοσίευτη διάλεξη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μάρτιος, 2009.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Η παράσταση της *Ερωφίλης* στη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν (1934)», αδημοσίευτη εισήγηση στο συνέδριο «Ελληνική Λογοτεχνία. Μνήμη Στυλιανού Αλεξίου», διοργάνωση Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης και Εταιρία Κρητικών ιστορικών Μελετών, 14-16 Νοεμβρίου 2014.
- ΤΖΙΟΒΑΣ, Δ., *Οι μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσεάς 1989.
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης 1986.
- , *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα, Καστανιώτης 1987.
- ΤΣΟΥΧΛΟΥ Δ., Μπαχαριάν Α., *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Αποψη 1985.
- ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα, Καστανιώτης 1990.

Το Θέατρο Σκιών στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος

Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), σε αντίθεση με το Εθνικό Θέατρο, συμπεριέλαβε το Θέατρο Σκιών με ποικίλους τρόπους στο ρεπερτόριό του, αποδεικνύοντας τον προοδευτικό χαρακτήρα της ιδιαίτερης πνευματικής ζωής της Θεσσαλονίκης, ο οποίος εκφράζεται υποδειγματικά με τη δημοτικιστική παράδοση του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου και αντιδιαστέλλεται από την καθαρουσϊάνικη λογιοςύνη της πρωτεύουσας. Στο πλαίσιο αυτό παρουσίασε έργα σύγχρονων δημιουργών που είναι εμπνευσμένα από τον Καραγκιόζη, ενέταξε στις παραγωγές του σκηνές με Καραγκιόζη, αναδεικνύοντας τη σημασία του για τη σύγχρονη δραματουργία, φιλοξένησε Θέατρο Σκιών στη σκηνή του, μετακάλεσε την παράσταση του έργου του Αντώνη Μόλλα *Λίγα απ' όλα* (Θέατρο Σφενδόνη) και ανέθεσε τη σκηνοθεσία έργου εμπνευσμένου από το Θέατρο Σκιών.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.

ABSTRACT

Unlike the National Theatre, the State Theatre of Northern Greece supported the Greek folk Shadow Theatre in various ways. Doing so, it displayed the unique character of Thessaloniki, due to the Aristotle University, which encouraged the use of Demotic (vernacular) Greek language against the katharevousa, the pure form of language officially accepted in Athens. In this context the State Theatre produced contemporary shadow plays inspired by or contained Karaghiozis in order to stress its importance for the modern play-writing; it also accomodated Shadow Theatre performances, it presented Antonis Molla's «A Little Bit of Everything» (The Sphendoni Theatre) and another play inspired by the Shadow Theatre.

KEY WORDS: Karaghiozis, State Theatre of Northern Greece.

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), σε αντίθεση με το Εθνικό Θέατρο, συμπεριέλαβε αρκετά νωρίς το Θέατρο Σκιών με ποικίλους τρόπους στο ρεπερτόριό του, αποδεικνύοντας τον προοδευτικό χαρακτήρα

* Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, Dr. Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Επίτιμη Σχολική Σύμβουλος Δ/θμιας Εκπ/σης.

της ιδιαίτερης πνευματικής ζωής της Θεσσαλονίκης, ο οποίος εκφράζεται υποδειγματικά με τη δημοτικιστική παράδοση του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου και αντιδιαστέλλεται από την καθαρευουσιάνικη λογιосύνη της πρωτεύουσας. Στο πλαίσιο αυτό παρουσίασε έργα σύγχρονων δημιουργών που είναι εμπνευσμένα από τον Καραγκιόζη, ενέταξε στις παραγωγές του σκηνές με Καραγκιόζη, αναδεικνύοντας τη σημασία του για τη σύγχρονη δραματολογία, φιλοξένησε Θέατρο Σκιών στη σκηνή του, μετακάλεσε την παράσταση του έργου του Αντώνη Μόλλα *Λίγα απ' όλα* (Θέατρο Σφενδόνη) και ανέθεσε τη σκηνοθεσία έργου εμπνευσμένου από το Θέατρο Σκιών.

Το πρώτο έργο του Θεάτρου Σκιών που ανεβαίνει στη σκηνή του ΚΘΒΕ είναι *Το Ταξίδι* του Γιώργου Θέμελη, «κωμωδία σε δύο πράξεις»¹ (19 Ιουνίου 1966), με ήρωες τις φιγούρες του Θεάτρου Σκιών, σε σκηνοθεσία, σκηνογραφία και κοστουμια του Ευγένιου Σπαθάρη και μουσική Σταύρου Κουγιουμτζή, που είχε τόσο μεγάλη απήχηση στο κοινό, ώστε

¹ Ο Γιώργος Θέμελης, με καταγωγή από τη Σάμο και σπουδές στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, θεωρείται πνευματικό τέκνο της Θεσσαλονίκης, στον πρωτοποριακό κύκλο του περιοδικού *Κοχλίας*. Εκτός από τη λαμπρή θητεία στο Πειραματικό Σχολείο και το αναγνωρισμένο ποιητικό και δοκιμακό έργο, έχει να επιδείξει σημαντική δράση στον χώρο του θεάτρου. Εργάστηκε στη Δραματική Σχολή του Κρατικού Ωδείου, διετέλεσε Γενικός Γραμματέας του πρώτου Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, που λειτούργησε με άδεια των Γερμανών στις 18 Σεπτεμβρίου 1943, και Γενικός Γραμματέας και Μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του ΚΘΒΕ από την ίδρυσή του το 1961 έως το 1965. Ασχολήθηκε με τη μετάφραση και τη συγγραφή θεατρικών έργων. Μετέφρασε αρχαία τραγωδία (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνών*, *Προμηθέας Δεσμώτης* και *Αγαμέμνων*), σύγχρονο θέατρο (Αύγουστος Στρίνπεργκ, *Οι δανεισταί*, Άντον Τσέχοφ, *Το κύκνειον άσμα*) και έγραψε πέντε θεατρικά έργα: *Διδώ* (περ. *Νέα Εστία* 1950), *Ταξίδι* (ΚΘΒΕ 1966), *Ο επισκέπτης* (περ. *Νέα Πορεία* 1969), *Ο χρεώστης* (περ. *Νέα Εστία* 1973) και *Χάρτινοι θεατρίνοι* που δημοσιεύτηκε το 2004 (*Ο ποιητής Γιώργος Θέμελης*. Τόμος τιμητικός, Θεσσαλονίκη 1971, Αργυρίου 1979, 198-200, 284-286, «Πρόσωπο και είδωλο του Γ. Θέμελη. Νέα συνολικά μελετήματα», *Τετράδια Ευθύνης* 38, Αθήνα 1999, Κοκόλης 1979, Κιτσοπούλου 1987α, Κιτσοπούλου 1987β).

Το ΚΘΒΕ τον τίμησε, επιλέγοντας να ανεβάσει έργα και μεταφράσεις του. Εκτός από *Το Ταξίδι*, η Πειραματική Σκηνή του ΚΘΒΕ, που στεγάστηκε προσωρινά στο θέατρο του Γαλλικού Ινστιτούτου, παρουσίασε το έργο του *Ο επισκέπτης* μαζί με *Το κενό* του Ευγένιου Ιονέσκο και *Η γεμάτη βροχή νύχτα στις έξι του μηνός* του Χ. Ιωαννίδη, τα δύο πρώτα σε σκηνοθεσία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, το τρίτο Γιώργου Κιτσόπουλου, τον Ιούλιο του 1969. Η μετάφρασή του του *Προμηθέα Δεσμώτη* παρουσιάστηκε κατά τη θεατρική περίοδο 1962-1963 στο Φεστιβάλ Φιλίππων, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, και σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου στο Φεστιβάλ Αθηνών στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού τον Ιούλιο του 1970. Το 1968 το ΚΘΒΕ ανεβάζει σε δική του μετάφραση δύο έργα του ξένου δραματολόγου, τους *Δανειστές* του Αύγουστου Στρίνπεργκ και *Το κύκνειον άσμα* του Άντον Τσέχοφ, σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου (Σουγιουλτζής 1999, 11, 17, 21-23, 26-27, 100-101, 119, 140, 150, 162, 164, 415).

να επαναληφθεί και την επόμενη θεατρική περίοδο με νέα διανομή ρόλων. Όπως δήλωσε ο συγγραφέας σε συνέντευξή του, το έργο τού το ενέπνευσε ένα άλλο έργο, γραμμένο από λόγιο, ο *Καραγκιόζης ο μέγας* του Φώτου Πολίτη. Σημειώνει: «Αυτό το πείραμα του Φώτου Πολίτη να μεταφέρει τις φιγούρες του θεάτρου σκιών στη σκηνή, μου άρεσε, με ενθουσίασε και μου έδωσε να εννοήσω ότι είναι δυνατόν να γίνη αυτό το λαϊκό θέατρο με τους έτοιμους τύπους ένα ειδικό νεοελληνικό θέατρο, όπως περίπου στην Ιταλία η Κομέντια ντελ Άρτε».² Το βάρος δόθηκε στη γλώσσα. Έτσι καταπιάστηκε με τη συγγραφή του, αφού «μελέτησε πολλές λαϊκές κωμωδίες καραγκιοζοπαιχτών, για να μάθει την ιδιωματική γλώσσα κάθε τύπου και να συλλάβει το ιδιαίτερο ύφος της». Προκειμένου να εκφράσει και κάποιο νόημα, «την αξία του ανθρώπινου προσώπου», οι φιγούρες δέχτηκαν «μια εξευγενισμένη κατεργασία». Γι' αυτό ο τίτλος είναι μεταφορικός και δηλώνει «την εσωτερική κίνηση σαν έξοδο προς το άλλο πρόσωπο», δηλαδή προς τον Σιορ Διονύσιο, στον οποίο μεταμφιέστηκε ο Καραγκιόζης, «και την επιστροφή προς το ίδιο πρόσωπο», δηλαδή τον ίδιο τον Καραγκιόζη, που καταλαβαίνει ότι η μεταμφίεση θα εκμηδένιζε την ιδιαίτερη προσωπικότητά του.³

Στο «Σημείωμα του συγγραφέα» στο πρόγραμμα⁴ συμπληρώνει, προλαμβάνοντας και τυχόν αντιρρήσεις: «Ο Καραγκιόζης κάνει πάντα, σ' όλες γενικά τις λαϊκές κωμωδίες, ένα κάποιο ταξίδι τέτοιου είδους. Επειδή ο ίδιος, ως τύπος είναι ουδέτερος από άποψη κοινωνική ή εξωκοινωνικός, χωρίς θέση, επάγγελμα και γενικά κάποιο ειδικό προσδιορισμό, είναι διαθέσιμος και αναλαμβάνει να κάμει κάτι κατά περίπτωση, να υποδυθεί κάποιο ρόλο για να ζήσει: γίνεται φούρναρης, γιατρός, μαμή... και πάντα αποτυχαίνει, επιστρέφοντας πίσω στον ουδέτερο εαυτό του. Επάνω σ' αυτό το τυποποιημένο σχήμα στηρίζεται το "Ταξίδι"». Αυτό το οποίο «διακυβεύεται πραγματικά» είναι «με ποιο τρόπο, με τίνος είδους εκμετάλλευση των δεδομένων αυτών χάρτινων μορφών, και με τι χειρισμό, μπορεί να κατορθωθεί να ισορροπήσει από τη μια το πάγιο και περιορισμένο που τις χαρακτηρίζει, από την άλλη η έκφραση ενός πνευματικού περιεχομένου που κατ' αρχήν δείχνεται ασυμβίβαστο με αυτές».

Δικαιολογεί, επίσης, τον υπότιτλο «Σκηνικό Παιχνίδι», μολοντί στο πρόγραμμα το έργο χαρακτηρίζεται «κωμωδία», με την αιτιολογία να παρακαμφθεί η ανάγκη να χαρακτηριστεί το έργο κωμωδία ή δράμα.

² Λαζαρίδου, 1966.

³ Ο.π.

⁴ Αρ. δελτίου 42, περίοδος Ε', 1965/1966.

«Είναι ένα “παιχνίδι”, όπου μέσα στο караγκιοζίστικα κωμικό στημόνι συνυφαίνονται δραματικά στοιχεία κυρίως στον πρώτο ρόλο του “Καραγκιόζη”, όπου παίζεται μία διαρκής μετάπτωση από το ένα στο άλλο, ως να ’ναι –και είναι– πρόσωπο διπλό, αντιφατικά διπλό».

Υποστηρίζει θεωρητικά το εγχείρημά του. Πιστεύει ότι το είδος αυτό μπορεί να αποτελέσει μια μορφή νεοελληνικού θεάτρου, υπό την προϋπόθεση ότι η χρησιμοποίηση του πάγιου και έτοιμου υλικού «μπορεί να γίνη ως ένα σημείο και μέσα σε μια ωρισμένη περιοχή, πέραν της οποίας υπάρχει κίνδυνος να παραβιάση κανείς την ιδιοτυπία του και να χάση το έδαφος».⁵

Η ανάθεση της σκηνοθεσίας στον Ευγένιο Σπαθάρη προκάλεσε αντιδράσεις, παρά τη ρητή δήλωση του Θέμελη ότι αυτός ήταν ο αρμοδιότερος να το αναλάβει.⁶ Το έντονο λαϊκό στοιχείο του έργου και τα πρόσωπά του συνηγορούν υπέρ του Σπαθάρη· οι ενστάσεις αφορούν την ικανότητά του να διαχειριστεί με άνεση τη μεγάλη σκηνή του κλειστού θεάτρου.⁷ Ο ίδιος ο Σπαθάρης, που έχει δουλέψει και στο θέατρο,⁸ δηλώνει πως δεν θα δυσκολευτεί να παρουσιάσει μία άψογη παράσταση, ακολουθώντας τους θεωρητικούς κώδικες, γιατί «η παράσταση διαφέρει τελείως από το θέατρο Σκιών».⁹

Οι παραστάσεις άρχισαν με περιοδεία σε πόλεις της Μακεδονίας και της Θράκης (Καβάλα, Ξάνθη, Κομοτηνή, Αλεξανδρούπολη, Δράμα, Σέρρες,

⁵ Λαζαρίδου, 1966.

⁶ Ό.π. Αργότερα, όταν ο Σπαθάρης καταθέτει την εμπειρία του από τη συνεργασία του με τον Θέμελη, ομολογεί ότι, επειδή αναγκαζόταν «να κάνει περικοπές για να μην κάνει “κοιλιά” το κείμενο και να το αντικαθιστά με δικό του, προσέχοντας να μην χαλάσει το νόημα του έργου και κατευθύνοντας το κείμενο, ώστε να κυλάει ευχάριστα», προκάλεσε την οργή του Θέμελη, που πήγε να παρακολουθήσει κάποια πρόβα. Στην προεμέρα, όμως, ο Θέμελης ενθουσιάστηκε και «τον αγκάλιασε συγκινημένος και δακρυσμένος [και] ενώπιον του κοινού είπε: “Σπαθάρη μου ανέβασες πολύ ψηλά το έργο μου”».

⁷ *Μακεδονία*, 10.5.1966, *Νέα Αλήθεια*, 10.5.1966, *Ακρόπολις* 10.5.1966, η οποία αναφέρεται στη «μεγάλη ηθική ευθύνη» που ανέλαβε το ΚΘΒΕ απέναντι στο κοινό του με τη συγκεκριμένη ανάθεση. *Το Βήμα*, 10.5.1966, δημοσιεύει την ανακοίνωση του ΚΘΒΕ ότι ο Σπαθάρης «εκρίθη ενδεδειγμένος για τη σκηνική πραγμάτωση» του έργου, γιατί «σ’ αυτό παρουσιάζονται πρόσωπα του λαϊκού θεάτρου μεταπλασμένα σε δραματική μορφή [...] και εκφράζει την πεποίθηση [το ΚΘΒΕ] ότι «ο κ. Σπαθάρης θα προσδώσει στην ερμηνεία του έργου την μορφική παραστατικότητα και τον ανάλογο παλμό, χωρίς να αποστή από το πνευματικό περιεχόμενο του έργου». Επίσης, *Το Βήμα*, 11.5.1966.

⁸ Εξάλλου έχει ήδη σκηνοθετήσει τον *Μέγα Αλέξανδρο* για το Ελληνικό Χορόδραμα (1950) και το ίδιο έργο συνεργαζόμενος με τη Σοφία Βέμπο (1954) (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005). Επίσης, <http://www.karagiozismuseum.gr> (ανακτήθηκε στις 18.11.2015), όπου και οι άλλες σκηνοθεσίες του μετά *Το Ταξίδι*.

⁹ Τσαρουχάς, 1966.

Φλώρινα, Πτολεμαΐδα, Κοζάνη, Γρεβενά, Καστοριά, Έδεσσα, Γιαννιτσά, Νάουσα, Βέροια, Κιλκίς)¹⁰ και οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον επαρχιακό τύπο ήταν στο σύνολό τους θετικές.¹¹

Η υπόθεση του έργου είναι εν συντομία η εξής: Ο Καραγκιόζης μεταμφιέζεται σε Σιορ Διονύσιο και πηγαίνει στο σεράι να ζητήσει σε γάμο την ερωτευμένη με τον Διονύσιο Βεζυροπούλα. Ο Βεζύρης τον δέχεται για γαμπρό και τον διορίζει ανώτατο δικαστή, αφού ένα από τα διπλώματά του, όπως δηλώνει, είναι αυτό του νομικού. Όταν είναι όλα πλέον έτοιμα για τον γάμο, κάνει την εμφάνισή του ο Διονύσιος, που είχε συλληφθεί σε επεισόδιο ανάμεσα στους φίλους του με τους οποίους έκανε καντάδα στη Βεζυροπούλα και τον Σταύρακα, και αποκαλύπτεται. Η Βεζυροπούλα έκπληκτη αντικρίζει δύο όμοια πρόσωπα και λιποθυμά, ο Μουφτής, όμως, αναλαμβάνει τη διαλεύκανση της υπόθεσης. Παρόλο που Σιορ Διονύσιος, σε κρίση ταυτότητας, παραδέχεται ότι είναι ψεύτικος, ο Καραγκιόζης ομολογεί την απάτη του, με τη δικαιολογία ότι απαρνήθηκε τον εαυτό του για τα λεφτά. Οι φίλοι του Διονυσίου τον χτυπούν βρίζοντάς τον, αλλά ο Μουφτής τους επαναφέρει στην τάξη και ακολουθεί ο γάμος.

Τους ρόλους υποδύθηκαν δεκαεννέα ηθοποιοί¹² και ένας αριθμός υποδύθηκε τους στρατιώτες του Σαραγιού. Η παράσταση οργανώθηκε σε πέντε εικόνες: Α' Η παράγκα με το σεράι, Β' Η πλατεία με αστροφεγιά, Γ' Το δωμάτιο της Βεζυροπούλας, Δ' Ο οντάς του σαραγιού και Ε' Αίθουσα τελετών στο σεράι. Ήταν μία φαντασμαγορική παράσταση με πλούσια κοστουμιά και σκηνικά.

Μετά *Το Ταξίδι* θα περάσουν πολλά χρόνια για να επανέλθει το ΚΘΒΕ στον Καραγκιόζη και να επαναλάβει ένα ανάλογο εγχείρημα. Αυτό θα πραγματοποιηθεί με αφορμή τον εορτασμό των τριάντα χρόνων λειτουργίας του (1961-1991). Τότε δίνεται η ευκαιρία στον Ευγένιο Σπαθάρη, καθώς αναγνωρίζεται το έργο του, να παρουσιαστεί ως Καραγκιοζοπαίχτης

¹⁰ *Μακεδονική Ώρα*, 6.6.1966.

¹¹ Γ. Μ., 1966, *Μακεδονία*, 22.6.1966, Ο Θεατρικός, 1966, Κλήμη-Παναγιωτοπούλου, 1966.

¹² Χατζηαβάτης ο Ηλίας Πλακίδης, Καραγκιόζης ο Νικήτας Τσακίρογλου, Βεληγκέκας ο Σίμος Ιωαννίδης, Αγλαΐα η Ανθή Καρυσφύλλη, Μορφονιός ο Νίκος Κάππος, Σιορ Διονύσιος ο Δημήτρης Βάγιας, Νώντας ο Νίκος Βρεττός, Βάγια η Σούλα Δημητρίου, Βεζυροπούλα η Αφροδίτη Λόντου, Σταύρακας ο Ηλίας Παρασκευόπουλος, Μιστίκλης ο Κόννης Πυρπάσογλου, Γυναίκα με ούτι η Χρυσούλα Διαβάτη, Α' Καμαριέρα της Βυζυροπούλας η Έρση Μαλικέντζου, Β' Καμαριέρα της Βεζυροπούλας η Σμαρώ Γαϊτανίδου, Χορεύτρια η Μαίρη Λαμπίρη, Α' Υπηρέτης του Σαραγιού ο Μπάμπης Πισιμίσης, Β' Υπηρέτης του Σαραγιού ο Σταύρος Παπαδόπουλος, Βεζύρης ο Βασίλης Γκόπας, Μουφτής ο Διονύσης Καλός (αρ. δελτίου 42, περίοδος Ε', 1965/1966).

από τις 18 έως τις 26 Ιανουαρίου του 1992 και να δώσει παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο στο πλαίσιο της εκπροσώπησης όλων των ειδών του θεάτρου κατ' αυτόν τον εορτασμό. Στο περιστύλιο, μάλιστα, του Βασιλικού λειτουργούσε έκθεση με φιγούρες του Θεάτρου Σκιών από τη συλλογή του, και σχετικών βιβλίων και εντύπων. Το πρόγραμμα ήταν ιδιαίτερα πλούσιο, αφού κατά τη διάρκεια έξι ημερών παρουσιάστηκαν δέκα παραστάσεις διαφορετικών έργων, δύο σχεδόν κάθε ημέρα, στις 5 και τις 7 το απόγευμα, εκτός από δύο ημέρες που υπήρχε μία παράσταση: *Ο Καραγκιόζης φούρναρης*, *Ο Καραγκιόζης γιατρός* (18.1), *Ο Καραγκιόζης ξενοδόχος*, *Ο γάμος του Μπάρμπα Γιώργου* (19.1), *Ο Καραγκιόζης καπετάνιος* (23.1), *Ο Καραγκιόζης και το Πανηγύρι* (24.1), *Τα αινίγματα της Βεζυροπούλας*, *Ο Καραγκιόζης ψαράς* (25.1), *Ο Καραγκιόζης και το Χρυσό Μήλο*, *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το Καταραμένο Φίδι* (26.1). Στο πλαίσιο του αφιερώματος πραγματοποιήθηκε ομιλία από τον Γιάννη Κιουρτσάκη με θέμα «Το θέατρο του Καραγκιόζη: Η ταυτότητα μιας λαϊκής δημιουργίας».¹³

Η πρόσκληση αυτή χαροποιεί τον Σπαθάρη, αλλά η θερμή υποδοχή τον οδηγεί αντιστικτικά να εκφράσει την πίκρα του για το Εθνικό Θέατρο που δεν «του έδωσε ποτέ μια ανάλογη ευκαιρία» και «δεν του εμπιστεύεται ούτε τη μικρότερη σκηνή του», και γενικά για την αδιαφορία της πολιτείας απέναντι σ' αυτό το είδος του θεάτρου.¹⁴

Η τρίτη δεξίωση του Καραγκιόζη θα έλθει δύο μόλις χρόνια αργότερα, το 1994,¹⁵ στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, και μάλιστα αυτή τη φορά χορογραφημένη, όταν παρουσιάζεται στις 17 Απριλίου από το Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης μαζί με τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές και τα Πιθοπρακτά, Το καταραμένο φίδι*, από τα πλέον πολυπαιγμένα έργα του ρεπερτορίου

¹³ Οι πληροφορίες από το πρόγραμμα των παραστάσεων, χωρίς αρ. δελτίου, *Θέατρο Σκιών με τον Ευγένιο Σπαθάρη. Βασιλικό Θέατρο 18-26 Ιανουαρίου 1992*. Επίσης, *Θεσσαλονίκη*, 18.1.1992, και *Καθημερινή*, 21.1.1992.

¹⁴ Σύκκα, 1992.

¹⁵ Το έργο είναι γνωστό στο κοινό της Θεσσαλονίκης από παλαιότερες επισκέψεις του Ελληνικού Χοροδράματος. Ήδη τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1951, αμέσως μετά την έναρξη της λειτουργίας του, το Ελληνικό Χορόδραμα έδωσε στο Βασιλικό Θέατρο παράσταση με πρόγραμμα στο οποίο συμπεριλαμβανόταν και το *Καταραμένο φίδι* (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005, 110). Παρουσιάστηκε ανάμεσα σε άλλα και σε επόμενα χρόνια: τον Μάιο του 1954 στο Βασιλικό Θέατρο (ό.π., σ. 150-151), τον Σεπτέμβριο του 1960 στο Περίπτερο της ΔΕΗ στη Διεθνή Έκθεση (ό.π., σ. 222-223) και τον Νοέμβριο του 1968 στο Βασιλικό, στο πλαίσιο τελειτής του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας Charpan College και του Συνεδρίου των πετρελαιοπηγών ΟΕCON, έπειτα από πρόσκληση του Υπουργείου Προεδρίας (ό.π., σ. 320).

του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου,¹⁶ εμπνευσμένο από το έργο *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* του Παναγιώτη Μιχόπουλου και *Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος όφις* του Σωτήρη Σπαθάρη,¹⁷ σε χορογραφία Ραλλούς Μάνου, μουσική Μάνου Χατζηδάκι, κοστουμια Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα,¹⁸ σε ένα πρόγραμμα αφιερωμένο «στη μεγάλη Ελληνίδα χορεύτρια, χορογράφο-ερευνήτρια του Ελληνικού Χοροδράματος Ραλλού Μάνου».¹⁹ Η παράσταση παρουσιάζεται σε διδασκαλία Ανδρέα Πέρρη, ο οποίος είχε ως χορευτής υποδυθεί τον Μεγαλέξανδρο, το Κολλητήρι ή τον Χατζηαβάτη,²⁰ με πιστά αντίγραφα των σκηνικών και των κοστουμιών, που σχεδιάστηκαν για τις παραστάσεις του Ελληνικού Χοροδράματος κατά την πρώτη επίσημη εμφάνισή του και με αυτό το έργο το 1951,²¹ σε επιμέλεια του ίδιου, ενώ η μεταγραφή του ηχητικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε έγινε από το αρχείο του Ελληνικού Χοροδράματος.²²

¹⁶ Οι αναφορές στο *Καταραμένο φίδι* είναι περισσότερες από αυτές σε κάθε άλλο έργο (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005, 559 και 561).

¹⁷ Η πληροφορία, από το δελτίο τύπου που εκδόθηκε τον Οκτώβριο του 2008 για την παράσταση του έργου *Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος Δράκος*, σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώτη, από τα ΔΗΠΕΘΕ Βορείου Αιγαίου και Πατρών, για την παρακολούθηση της παράστασης από τα σχολεία, στη διεύθυνση www.otoe.gr (ανακτήθηκε 19.12.2015). Στο Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005, ο Ευγένιος Σπαθάρης, που συνεργάζεται με το Ελληνικό Χορόδραμα από τότε που αυτό πρωτοεμφανίστηκε το 1951, αναφέρεται ως συγγραφές του έργου σε προγράμματα και δελτία τύπου, αλλά μόνο στις παραστάσεις το 1953 (σ. 140-142), το 1963 (σ. 248), το 1967 (σ. 285), το 1969 (σ. 325, 327, 328), το 1983-84 (σ. 424) και το 1987 (424).

¹⁸ Διανομή: Καραγκιόζης η Δήμητρα Κορωναίου, Χατζηαβάτης ο Κωνσταντίνος Πετρίδης, Βεζυροπούλα η Στέλλα Λιονάκη, η Χάρης Θεοτοκάτου, η Νίκη Πούλιου, η Βερονίκη Τσουγκράνη, Νιόνιος ο Βασίλης Τασιούλας, Μεγαλέξανδρος ο Ιωάννης Μάρτος, Μπαρμπαγιώργος ο Οδυσσέας Κεσιδής, Εβραίοι η Marleen Verschuuren, η Μαρία Γουλή, η Ευαγγελία Χριστοφοράτου, η Κατερίνα Κερβανίδου, Μορφονιός ο Ηλίας Τσάκωνας, Κολλητήρι η Στέλλα Λιονάκη και η Χάρης Θεοτοκάτου, Πασάς ο Στάθης Τσιτουρίδης, Φωτισμοί Γιώργος Ματουσίδης (Οι πληροφορίες από το πρόγραμμα της παράστασης, αρ. δελτίου 402, Θεατρική περίοδος 1993-1994).

¹⁹ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005.

²⁰ Ο Α. Πέρρης-Παπαγεωργίου είναι από τους στενότερους συνεργάτες του Ελληνικού Χοροδράματος, όχι μόνο ως χορευτής αλλά και ως σχεδιαστής σκηνικών και κοστουμιών, σκηνογράφος, χορογράφος, συντονιστής παραστάσεων, υπεύθυνος φωτισμών και διευθυντής σπουδών του επαγγελματικού τμήματος της Σχολής Ραλλούς Μάνου. Γι' αυτό και οι αναφορές στο όνομά του είναι περισσότερες από κάθε άλλον στο Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005, 552.

²¹ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 2005, 18-19.

²² Τεντοκάλη, 1994. Η σημασία της παράστασης του Ελληνικού Χοροδράματος αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δύο εισηγήσεις στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Ελληνικό

Ήταν ένα «χορόδραμα σε 2 πράξεις»,²³ μία σουίτα για δύο πιάνο (Γιάννης Παπαδόπουλος - Αργύρης Κουνάδης) και φωνή (Γιώργος Μούτσιος),²⁴ «ένα παιχνίδι μεταξύ Θεάτρου Σκιών του καραγκιόζη και της έμπνευσης της στιγμής της χορογράφου μέσα από το έργο Καταραμένο Φίδι».²⁵

Τον Αύγουστο του 2000 μία κανονική θεατρική παράσταση καραγκιόζη ανεβαίνει από το ΚΘΒΕ στο Θέατρο Κήπου. Πρόκειται για το έργο *Καραγκιόζης ο Μέγας* του Φώτου Πολίτη, σε σκηνοθεσία-διασκευή Γιάννη Ρήγα, σκηνικά Γιάννη Κατρανίτσα, κοστούμια Χρήστου Μπρούφα και Μουσική Γιώργου Χριστιανάκη,²⁶ μία υπερπαραγωγή, με ζωντανή επί σκηνής ορχήστρα,²⁷ στην οποία τους σαράντα έξι ρόλους

θέατρο σκιών-Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμή του Βάλτερ Πούχνερ)», Αθήνα 27-29 Νοεμβρίου 2015, αναφέρονται στη σημασία της: Ρενάτα Δαλιανούδη, «Το θέατρο σκιών ως τόπος συνάντησης διαφορετικών εθνικών μουσικών παραδόσεων. Περίπτωση μελέτης το "Καταραμένο φίδι" του Μάνου Χατζηδάκι για το ελληνικό χορόδραμα», και Άνη Κοντογιώργη, Το θέατρο σκιών στον χορό: το "Καταραμένο Φίδι" του Ελληνικού Χοροδράματος και η πρόσληψη του μοντερνισμού στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία».

²³ Πρώτη Πράξη (α) Εισαγωγή-Πρόλογος β) Τελάλημα - Καυγιάς - Τελάλημα (Τραγούδι) γ) Σερενάτα του Νιόνιου δ) Είσοδος του Πασά - Σουρούπωμα - Χορός της Βεζυροπούλας ε) Χορός της μοιρασιάς. Δεύτερη Πράξη (α) Κάτω στο ρέμα (Τραγούδι) - Νοσταλγικός και πολεμικός χορός του Καραγκιόζη β) Χορός του Νιόνιου - Χορός των τριών Εβραίων-Χορός του Μπάρμπα Γιώργου Είσοδος του Μεγαλέξαντρου - Σκότωμα του Φιδιού - Έξοδος του Μεγαλέξαντρου γ) Μεγάλος χορός του Καραγκιόζη δ) Τελικός χορός - Επίλογος. (Μποζίκης, 1994).

²⁴ Τα στοιχεία του δίσκου 33 στροφών με κωδικό 3906 LYRA (Ημερομηνία έκδοσης 1978) είναι πολύτιμα για την ταυτότητα και το περιεχόμενο του έργου: ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ ΦΙΔΙ έργο 6 (1949-50), σουίτα μπαλέτου. [...]. Στο πιάνο ο Μάνος Χατζηδάκις. Τραγουδά ο Σπύρος Σακκάς. 7 ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ ΦΙΔΙ: Πρώτη πράξη: Εισαγωγή-Πρόλογος 8 Τελάλημα (Ακούσατε, ακούσατε...) Καυγιάς - Τελάλημα (Ακούσατε, ακούσατε...) στίχοι: Ευγένιος Σπαθάρης, τραγούδι: Σπύρος Σακκάς 9 Σερενάτα του Σιορ Διονύση 10 Είσοδος του πασά - Σουρούπωμα - Χορός της Βεζυροπούλας 11 Χορός της μοιρασιάς 12 Δεύτερη πράξη: Άρια για το φιδάκι (Κάτω στο ρέμα) στίχοι: Αλέξης Σολομός, τραγούδι: Σπύρος Σακκάς 13 Νοσταλγικός και πολεμικός χορός του Καραγκιόζη 14 Χορός του Μπάρμπα-Γιώργου - Χορός του Μεγαλέξαντρου - Χορός του φιδιού - Έξοδος του Μεγαλέξαντρου 15 Μεγάλος χορός του Καραγκιόζη 16 Μεγάλος χορός του Καραγκιόζη - Επίλογος.

²⁵ Σ. Τσ., 1994.

²⁶ Τους στίχους στα τραγούδια «Βάλε γράμματα χασάπη» και «Αχ, βρε χώρα, μαυροχώρα» έγραψε ο Λάζαρος Ανδρέου. Χορογραφία Αναστασία Θεοφανίδου, Μάσκες Δέσποινα Ντάνη, Φωτισμοί Γιώργος Ταρκάσης και Μουσική διδασκαλία Νίκος Βουδούρης (Οι πληροφορίες από το πρόγραμμα της παράστασης, αρ. δελτίου 462, θεατρική περίοδος 1999-2000).

²⁷ Αποτελούνταν από τους Κυριάκο Γκουβέντα (βιολί), Βασιλή Κασούρα (μπουζούκι, μπαγλαμαδάκι, ούτι), Τάκη Μπάρμπα (κρουστά), Μπάμπη Παπαδόπουλο (κιθάρα), Ελί-

του έργου υποδύθηκαν τριάντα ένας ηθοποιοί, πολλοί σε δύο ρόλους και τρεις από αυτούς σε τρεις.²⁸

Το έργο ανέβηκε, αν και οι κριτικές που είχαν γραφτεί την εποχή που δημοσιεύτηκε δεν ήταν στην πλειονότητά τους καλές. Είναι, μάλιστα, αξιοσημείωτο ότι μόνο δύο από αυτές που αναδημοσιεύονται στο πρόγραμμα της παράστασης είναι θετικές, του Βασίλη Ρώτα, που το θεωρεί το πρώτο νεοελληνικό θεατρικό έργο, γιατί έλαβε υπόψη του την ελληνική και θεατρική πραγματικότητα, και του Απόστολου Δασκαλάκη. Οι υπόλοιπες είναι αρνητικές. Ο Αλκης Θρύλος καταλογίζει στον Πολίτη τον «συγχρονισμό» κάποιων σκηνών, την έλλειψη καθολικότητας, ατμόσφαιρας και δημιουργικότητας και υποστηρίζει ότι «η σάτιρα του κ. Πολίτη δεν είναι παρά μια κούφια κωμωδία [...] στολισμένη μόνο με αρκετή χυδαιότητα». Αρνητικοί είναι επίσης ο Κλέων Παράσχος, που θεωρεί ότι «εσκιτσάρισε με τα πιο νερουλά και αναμικά χρώματα άβαθα και αδέξια μερικούς τύπους, εδημιούργησε κουτσά-στραβά μιαν εμβρυώδη υπόθεση» και ο Κωστής Μπασιτιάς, που απορρίπτει μαζί με το έργο και την κριτική εργασία του Πολίτη.²⁹

Η υπόθεσή του είναι σύντομα η παρακάτω: Η χώρα βρίσκεται υπό κατάρρευση και η Τανσού υποδεικνύει τον Καραγκιόζη ως τον πλέον κατάλληλο να τη βγάλει από την κρίση. Ο Βελή Γκέκας μεταφέρει στον

ζα Αθανασιάδου (ακορντεόν), Βαγγέλη Καρίπη (νταούλι), Αβεντίς Αγκοπιάν (πνευστά), Γιώργο Χριστιανάκη (πλήκτρα, κρουστά, κανονάκι) (Οι πληροφορίες από το πρόγραμμα της παράστασης, αρ. δελτίου 462).

²⁸ Εμίρης ο Χάρης Τσιτσάκης, Αβδουλλάχ ο Φούλης Μπουντούρογλου, Γραμματέας η Λίλιαν Παλάντζα, Μουχτάρ ο Αλέξανδρος Μούκανος, Τζεμιλέ η Στέλλα Καζάζη, Γιουσουφ ο Δήμος Κουτρούλης, Χαϊρεντίν ο Γιώργος Σφυρίδης, Σελήμ ο Χρήστος Νίνης, Τανσού η Ελένη Μακίσογλου, Χαλήλ ο Μιχάλης Γούναρης, Καραγκιόζης ο Τάσος Παλαντζίδης, Κολλοβός ο Χρόνης Παυλίδης, Χατζηαβάτης ο Κώστας Χαλκιάς, Βελή-Γκέκας ο Δημήτρης Κολοβός, Μάγειρας ο Γιάννης Ηλιόπουλος, Χαϊρεγιέ η Ελένη Ουζουνίδου, Αϊσέ η Λίλιαν Παλάντζα, Γκιουλινάρ η Κυριακή Ρωμανού, Ο πωλών τοις μετρητοίς ο Κώστας Ίτσιος, Ζητιάνος ο Στράτος Τρίπκος, Μορφονιός ο Χρήστος Σουγάρης, Μπόγιας ο Μιχάλης Γούναρης, Σαλομών ο Παντελής Καλπάκογλου, Θεατρίνα η Άννα Μανουσαρίδου, Μουζικάντης ο Γιώργος Μπαγιώκης, Φατιμέ η Ντίνα Νικολαΐδου, Μάγος ο Χριστόδουλος Στυλιανού, Μπάρμπα Γιώργος ο Δημήτρης Αραμπατζόγλου, Μεγαλέξανδρος ο Μιχάλης Γούναρης, Νιόνιος Παντελής Καλπάκογλου, Αγλαΐα Ντίνα Νικολαΐδου, Σταύρακας Στράτος Τρίπκος, Εβραίος ο Κώστας Ίτσιος, Νοσοκόμα η Κυριακή Ρωμανού, Άρχοντες ο Γιάννης Ηλιόπουλος, ο Χριστόδουλος Στυλιανού, ο Χρήστος Σουγάρης, Βοηθοί Μάγειρα ο Χριστόδουλος Στυλιανού, ο Χρήστος Σουγάρης, ο Γιάννης Αναστασιάκης, Τσομπάνηδες ο Γιάννης Ηλιόπουλος, ο Γιώργος Σφυρίδης, ο Δήμος Κουτρούλης, ο Μιχάλης Γούναρης, Καραγκούνηδες η Ντίνα Νικολαΐδου, η Κυριακή Ρωμανού (Οι πληροφορίες από το πρόγραμμα της παράστασης, αρ. δελτίου 462).

²⁹ Πρόγραμμα, αρ. δελτίου 462, θεατρική περίοδος 1999-2000.

Καραγκιόζη τη διαταγή του Εμίρη να τον επισκεφτεί στο σεράι και εκπληκτος αναρωτιέται για την ταυτότητά του: «είμαι, μωρέ, ή δεν είμαι;» Όταν πληροφορείται από τον Εμίρη ότι θα γίνει βεζύρης, το βάζει στα πόδια, τον σταματούν, όμως, και του παραδίδουν την εξουσία, ενώ αυτός αρνείται να μασκαρευτεί φορώντας τη στολή και αντιδρά απρεπώς όταν του υποβάλλουν τα σέβη τους. Στη συνέχεια, αφού προκαλέσει τους παρισταμένους να του εκφράσουν τις προσδοκίες τους, τους εξηγεί ότι καμία μεταρρύθμιση δεν μπορεί να σώσει την κατάσταση, αλλά χρειάζεται εκ βάθρων αλλαγή και λέει τη λέξη «Σαρδανάπαλος», προκαλώντας ενθουσιασμό. Η Τζεμιλέ, στη συνέχεια, τον συμβουλεύει να συγκροτήσει επιτροπή, για να καταστήσει σαφή την πολιτική του σκέψη, ο Καραγκιόζης, όμως, ανησυχεί μόνο για το φαγητό του. Ακολουθεί χορός γυναικών και ο ήρωάς μας γοητεύεται από την κόρη του Εμίρη που του ανοίγει την αγκαλιά της, όταν μαθαίνει το αξίωμά του. Στο μεταξύ, ο λαός τον αναζητά για να εφαρμόσει τη νέα πολιτική, του εκφράζει τη λατρεία του και τον αποθεώνει, ο ίδιος, όμως, αρνείται να αντιμετωπίσει τον θρίαμβό του. Οι αντιδράσεις του είναι σπασμωδικές, παρόλα αυτά όλοι τον διαβεβαιώνουν ότι είναι «μέγας». Ακολουθεί μία πανδαισία τραγουδιών, ενώ η τάξη έχει ανατραπεί. Ο πωλών τοις μετρητοίς ισχυρίζεται ότι είναι καθηγητής Πανεπιστημίου, ο ζητιάνος χρηματιστής, ο Μορφονιός σοφός, ο Χατζηαβάτης νόμιμη αντιπολίτευση, ο Σαλομών δικαστής, ο Μπόγιας δάσκαλος και ο Μουζικάντης βουλευτής. Τέλος μπαίνει ο Μπάρμπα Γιώργος εν εξάλλω καταστάσει απαιτώντας εξηγήσεις γιατί οι κατσικοκλέφτες έγιναν τσομπάνηδες και μένει εκπληκτος όταν πληροφορείται από την Τανσού ότι βεζύρης είναι ο Καραγκιόζης. Τότε όλοι χαλαλίζουν τα γίδια που έχασαν.

Θετικές ήταν οι κριτικές για την παράσταση που εκτίμησαν την αποδοχή της από το κοινό, όπως αυτή του Στράτη Κερσανίδη: «Όταν μια παράσταση κυλά χωρίς να σε κουράσει, όταν σου προσφέρει μιάμιση ώρα ευφορίας, όταν το κοινό χειροκροτεί και αποχωρεί ικανοποιημένο, τότε δεν μπορείς παρά να τη χαρακτηρίσεις πετυχημένη. Όλα τα άλλα είτε είναι εκ του πονηρού είτε προέρχονται από μία τάση “αφ’ υψηλού” αντιμετώπισης».³⁰ Άλλες αναφέρονται σε κάποιους συντελεστές της,³¹ και μάλιστα τον πρωταγωνιστή Τάσο Παλαντζίδη,³² και άλλες, παρά την αθρόα

³⁰ Κερσανίδης, 2000, Μωυσής, 2000.

³¹ Σπυριδοπούλου, 2000, Ματζάρογλου, 2000, Χαρισσοπούλου, 2000.

³² Παγιατάκης, 2000. Βλ. επίσης τις συνεντεύξεις του πρωταγωνιστή (Βιδάλη, 2000, Κολιού, 2000).

προσέλευση του κόσμου και στις τρεις παραστάσεις,³³ ήταν ουδέτερες ή συγκαταβατικά θετικές,³⁴ λαμβάνοντας, όμως, υπόψη τις αδυναμίες του κειμένου. Όπως γράφει ο Σάββας Πατσαλίδης, «ο σκηνοθέτης της παράστασης Γ. Ρήγας γνώριζε τους κινδύνους του εγχειρήματός του, γι' αυτό και με διάφορους, συχνά αποτελεσματικούς ελιγμούς, προσπάθησε να δει δυναμικά το στατικό λαϊκό πόνημα [...]. Προσπάθησε να κρατηθεί κοντά στο πρότυπό του διατηρώντας όσο γινότανε τον χαρακτήρα του, μεριμνώντας παράλληλα να εντάξει τον αναγκαίο μύθο στη μυθολογία της εποχής μας, εκεί όπου βλέπουμε να διεξάγεται το γνωστό αλισβερίσι μεταξύ δυνατών και αδυνάτων... Γενικά μια παράσταση με ειδικό βάρος και ειδικό ενδιαφέρον, που σίγουρα θα μας εντυπωσίαζε ακόμη πιο πολύ εάν βοηθούσε και λίγο το ίδιο το κείμενο...».³⁵

Στις 8 με 17 Φεβρουαρίου 2002 μετακαλείται από το ΚΘΒΕ το Θέατρο Σφενδόνη να παρουσιάσει στη σκηνή της Μονής Λαζαριστών το έργο του Αντώνη Μόλλα *Λίγα απ' όλα* σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώτη και μουσική Διονύση Σαββόπουλου με την Άννα Κοκκίνου στον ρόλο του Καραγκιόζη.³⁶

Η *Βαβυλωνία* του Δημητρίου Κ. Βυζάντιου, που σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώτη ανέβηκε από το ΚΘΒΕ στις 27 Δεκεμβρίου 2009, είναι γνωστό ότι έχει πολλές αναλογίες με τον Καραγκιόζη, σε ό,τι αφορά την αλλοπρόσαλλη πολυμορφία των ηρώων και των δύο έργων που αποτελεί και πηγή του εύθυμου τόνου της και την ιδιορρυθμία της σκηνικής της μορφής,³⁷ τις οποίες εκμεταλλεύτηκε ο σκηνοθέτης.

Η παράσταση του Αβδελιώτη παρέπεμπε σε Θέατρο Σκιών, καθώς οι κινήσεις και η ομιλία των ηρώων ξέφευγαν από τα όρια του ρεαλιστικού και θύμιζαν Καραγκιόζη.³⁸ Σ' αυτήν την κατεύθυνση ιδιαίτερη βαρύτητα έχει η επισήμανση της σκηνοθέτιδας Ισαβέλλας Μαρτζοπούλου, η οποία είχε αναλάβει την άσκηση των ηθοποιών στους σωματικούς κώδικες του θεάτρου σκιών. Σημειώνει: «Ο Δήμος Αβδελιώτης με τη "*Βαβυλωνία*" συνεχίζει την έρευνά του πάνω σ' έναν κώδικα υποκριτικής που αντλεί από την παράδοση του θεάτρου σκιών. Το κείμενο προσφέρεται γι' αυτό, καθώς εμπεριέχει κίνηση, εκφορά λόγου και

³³ Ανδρικοπούλου, 2000.

³⁴ Σαπκά, 2000, Παπαδοπούλου, 2000, Τσολάκη, 2000, Νάνου, 2000.

³⁵ Πατσαλίδης, 2000.

³⁶ Πατσαλίδης, 2002.

³⁷ Βλ. Μπίρης, 1948, 17-18, και τη συνέντευξη του Αβδελιώτη, Τσολάκη, 2009.

³⁸ Βασιλειάδου, 2009.

μουσική στίξη που ξεκινάει από το θέατρο σκιών και φτάνει ως το θέατρο “Καμπούκι” και “No” [...]». ³⁹ Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης τονίζει ότι η γνωστή σκηνική γλώσσα του σκηνοθέτη αντλεί την έμπνευσή της από το θέατρο σκιών, αλλά καταλογίζει στην παράσταση σοβαροφάνεια και λογιосύνη, γιατί το θέατρο που κάνει Αβδελιώτης «δεν δημιουργεί [...] τίποτα σταθερότερο από μια νοσταλγία περιτυλιγμένη σε σύγχρονο σελοφάν». ⁴⁰

Στις 22 Δεκεμβρίου 2010 ανεβαίνει από το ΚΘΒΕ στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου η *Λωξάντρα* της Μαρίας Ιορδανίδου, σε διασκευή Άκη Δήμου και σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη. Στην τέταρτη σκηνή της Β΄ πράξης, ο Ταρνανάς, ο Αρμένης υπηρέτης του σπιτιού, αναγγέλλει στη Λωξάντρα, την Ελένη και την κόρη της ότι περνάει ο караγκιόζης. Ο θίασος μπαίνει στο σαλόνι της Λωξάντρας και εκεί στήνεται ο μπερντές. Η παράσταση του караγκιόζη, που είναι θέατρο εν θεάτρω, δίνεται με τον παραδοσιακό τρόπο και τις φωνές τις κάνει ο ηθοποιός-καραγκιοζοπαίχτης ⁴¹ ενώπιον των θεατών της σκηνής και του θεάτρου. Πρόκειται για το έργο *Ο Καραγκιόζης Δικηγόρος*, του οποίου η σύντομη υπόθεση αφορά την καταγγελία που του υποβάλλει ο Μορφονιός για το κρέας του που πριν προλάβει να το πάει σπίτι του τού το έφαγε ένας σκύλος. Ο Καραγκιόζης τον συμβουλεύει να καταγγείλει το αφεντικό του σκύλου, που αποδεικνύεται όμως ότι είναι ο ίδιος ο Καραγκιόζης. Αυτός δέχεται να πληρώσει την αποζημίωση, αλλά ζητάει πολλαπλάσια για τις νομικές υπηρεσίες που πρόσφερε στον Μορφονιό. Στο τέλος ο Καραγκιόζης περνάει από τους θεατές της παράστασης και μαζεύει λεφτά.

Ας σημειωθεί ότι σύμφωνα με πληροφορία του Άκη Δήμου, η σκηνή του караγκιόζη, που δεν υπάρχει αυτούσια, όπως περιγράφηκε παραπάνω, στο κείμενο της Ιορδανίδου, ήταν ιδέα του σκηνοθέτη και όχι δική του που την εκμεταλλεύτηκε συγγραφικά. Στο κείμενο, ο караγκιόζης, που αποτελείται από «δύο καλλιτέχνες, ο ένας φορτωμένος με το παραβάν, ο άλλος με το ξύλινο κασόνι με τις κούκλες», περνά έξω από το σπίτι και στέκεται στο σταυροδρόμι και ο κόσμος, ανάμεσα τους και η Λωξάντρα, βγαίνουν για να τον δουν. Δεν δίνεται παράσταση, αλλά οι καλλιτέχνες που τον αποτελούν, ανταποκρινόμενοι στη γαλαντομία της

³⁹ Αποστολόπουλος, 2009.

⁴⁰ Ιωαννίδης, 2010. Για το σκηνοθετικό έργο του Αβδελιώτη, Ανδρεάδης, 2010.

⁴¹ Τον Καραγκιοζοπαίχτη ο ηθοποιός Θανάσης Δεσλής. (πρόγραμμα παράστασης, αρ. δελτίου 601, θεατρική περίοδος 2010-2011).

Αρμένισσας μαντάμ Σουρπουί, γλυκοκοιτάζοντας την όμορφη κόρη της, τραγουδούν σε ντουέτο ένα ερωτικό τραγουδάκι.⁴²

Στις 28 Ιουνίου 2012 ανεβαίνει από το ΚΘΒΕ στο Θέατρο Δάσους στη Θεσσαλονίκη *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη. Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Βάλτερ Πούχνερ, ο Ρωμιός και το Ρωμιάκι, οι «δύο αφηγητές, που παρουσιάζουν χαριτωμένους σατιρικούς διαλόγους», που «αναγγέλλουν και σχολιάζουν το έργο, εξηγούν τη σκηνή, προετοιμάζουν το κοινό για τη χρήση πολλών τραγουδιών», είναι «στοιχείο που προέρχεται μάλλον από τον караγκιόζη ή από την επιθεώρηση [και] θυμίζουν τους εισαγωγικούς διαλόγους του Караγκιόζη με το Κολλητήρι».⁴³ Στο Β' μέρος του έργου, όμως, παρουσιάζεται το έργο *Ο Караγκιόζης βασιλιάς*. Πρόκειται για κανονική θεατρική παράσταση, οι ρόλοι παίζονται από ηθοποιούς επί σκηνής, οι οποίοι μάλιστα κάνουν θριαμβική είσοδο όλοι μαζί, και υποδύονται τους χαρακτήρες ακολουθώντας το τυπικό του Караγκιόζη, ιδιαίτερα ο Χατζηαβάτης. Έτσι παίζουν κατά κανόνα προφίλ, σπάζοντας, όμως, τη σύμβαση συχνά, όταν ιδιαίτερα απευθύνονται στον λαό, που στην παράσταση τον υποδύεται το κοινό. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, επί σκηνής, στα αριστερά ως προς τον θεατή, μία μορφή κρατά στο υπερυψωμένο χέρι της φανάρι, υποδηλώνοντας τον τρόπο φωτισμού του παραδοσιακού, ανύπαρκτου στην παράσταση, μπερντέ.

⁴² Ιορδανίδου 1979, 137-138: «Και σε λίγες μέρες περνά ο Караγκιόζης. Δύο καλλιτέχνες, ο ένας φορτωμένος με το παραβάν, ο άλλος με το ξύλινο κασόνι με τις κούκλες, στέκονται στο σταυροδρόμι και αρχίζει η παράσταση.

Βγαίνει απ' αντίκρυ η Μαντάμ Σουρπουί, η γυναίκα του Μουσιού Αρτίν, και τους δίνει μια δεκάρα. Γλυκοκοιτάζει ο Караγκιόζης την όμορφη αρμενοπούλα και τραγουδά με πάθος:

- Έλα, Μαργαρώ μου, έλα να σε δω.

- Ψαράκια τηγανίζω μεσ' το μαγειριό.

- Ασ' τα να καούνε κ' έβγα να σε διω,
γιατί, Μαριγουλάκι μου, πολύ σε αγαπώ.

Χαιρετά η αρμενοπούλα τη Λωξάντρα και μπαίνει μέσα.

- Τι ώρα είναι, Ταρνανά; Δεν είναι ώρα να πάω να βάλω το χαλβά;

Το βράδυ θάρθει η Ελεγκάκη με τα κορίτσια. Θάρθει και η κυρία Γεωργιάδη από δίπλα. Τι να κάνεις; Ας λέμε δόξα σοι ο Θεός.

Έχει και το Πέρα τα καλά του.»

Ας σημειωθεί ότι στην παράσταση *Οι άγαμοι θύται... στο Δημόσιο*, που σε σκηνοθεσία και κείμενα Ιεροκλή Μιχαηλίδη ανέβηκε στο ΚΘΒΕ το 2011 (πρόγραμμα, αρ. δελτίου 610), υπάρχει στον τίτλο ενός νούμερου, στην ποντιακή διάλεκτο, μία έμμεση αναφορά στον Караγκιόζη: «Ο Μέγας Αλέξανδρον (sic) και το κατηραμένον office».

⁴³ Πούχνερ 2010, 463.

Υπάρχουν μικροαλλαγές στο κείμενο της παράστασης με ουσιαστικές αυτές της παρουσίας του γιου του Καραγκιόζη και του Δράκου, που δεν υπάρχουν στο έργο του Καμπανέλλη.⁴⁴

Η υπόθεση αναφέρεται στην εποχή του Όθωνα και της Αμαλίας. Οι Χατζηαβάτης, Μπάρμπα Γιώργος, Νιόνιος, Μορφονιός και Σταύρακας, παρά τις αντιρρήσεις του Μπάρμπα Γιώργου ότι ο βασιλιάς πρέπει να είναι Ευρωπαίος, έπειτα από αντεγκλήσεις, αποφασίζουν να κάνουν βασιλιά τον Καραγκιόζη. Όταν ο Μπάρμπα Γιώργος ανακοινώνει την απόφαση, η έγνοια του Καραγκιόζη είναι αν θα φάνε, και μάλιστα ψωμί, παρά τα εκλεκτά εδέσματα που ο θεός του παρουσιάζει. Η Καραγκιόζαινα μπαίνει αμέσως στον ρόλο της βασίλισσας και ζητάει καπέλο, παραπέμποντας με την επιθυμία της, την οποία κανένας δεν ικανοποιεί, στη γυναίκα του δικτάτορα Παπαδόπουλου που είχε πάθος με τους πίλους. (Και η σκούπα που κρατάει ο Καραγκιόζης στο χέρι, όταν συνοδεύει βασιλικά τη γυναίκα του, θυμίζει τον Παττακό και τη μανία του με την καθαριότητα). Ο Καραγκιόζης δηλώνει ότι θα εξακολουθήσει να μένει στην παράγκα του και θα βοηθήσει τους πλούσιους να μην νιώθουν στεναχωρημένοι με τα χρήματά τους, παίρνοντάς τα από αυτούς και δίνοντάς τα στους φτωχούς. Ο Χατζηαβάτης αγανακτισμένος διατάζει να τον πάνε στον Δράκο. Τότε ο Καραγκιόζης τον παρακαλεί να φωνάξει τον Μέγα Αλέξανδρο. Ο Χατζηαβάτης κατά διαταγή του Βελή Γκέκα αρχίζει ξανά, όπως στην αρχή, να αναζητάει Ευρωπαίο πασά να διοικήσει τη χώρα, και όχι «γκιαούρ σεϊτάν τσογλάν».

Ο Καραγκιόζης δεν μπορεί να λείπει από τη μουσική υπερπαραγωγή *Με μουσικές εξάισιες, με φωνές!...* που ανέβηκε στις 19 Δεκεμβρίου 2013 από το ΚΘΒΕ στη σκηνή της Μονής Λαζαριστών, «μια μουσική ιστορία της Θεσσαλονίκης», σε κείμενο, ιστορική και μουσική έρευνα Λάμπρου Λιάβα και σκηνοθεσία-χορογραφία Σοφίας Σπυράτου.

Κάποια στιγμή παρουσιάζεται πάνω σε κάρτο το γνωστό σκηνικό του Καραγκιόζη με το σεράι και την καλύβα. Τέσσερις ηθοποιοί προπορεύονται, κάνοντας σε προφίλ τις κινήσεις των ηρώων του θεάτρου Σκιών. Εκατέρωθεν ο θίασος των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί που υποδύονται τις φιγούρες δεν είναι ντυμένοι με τα αντίστοιχα ρούχα, η ενδυμασία τους απλώς υποδηλώνει μία παλαιότερη εποχή. Ο Καραγκιόζης φορά άσπρο πουκάμισο και μαύρο πανταλόνι. Πρόκειται για σύντομη σκηνή το περιεχόμενο της οποίας αναφέρεται στην παράδοση της Θεσσαλονίκης

⁴⁴ Καμπανέλλης 2010, 96-108.

στους Έλληνες και τελειώνει με τη φιλαρμονική επί σκηνής να παια-νίζει. Όταν αποχωρεί το κάρο με το σκηνικό, ο Καραγκιόζης παραμένει σε ρόλο κομπέρ. Μετά την αναφορά στην απογραφή του πληθυσμού, ακολουθεί χορευτική σκηνή σε σεράι.

Οκτώ περιπτώσεις σε μία ιστορία περίπου 45 χρόνων ζωής της δεύτε-ρης κρατικής σκηνής της χώρας και η εκκωφαντική σιωπή του Εθνικού Θεάτρου «επικυρώνουν και ανααιρούν»⁴⁵ τη λιγοστή παρουσία του καρα-γκιόζη στο επίσημο θέατρο. Οπωσδήποτε οι παραπάνω περιπτώσεις δεν μπορούν να τεκμηριώσουν επαρκώς το ουσιαστικό ενδιαφέρον για τον καραγκιόζη. Φανερώνουν όμως τη φροντίδα και ενασχόληση ορισμένων καλλιτεχνικών διευθυντών⁴⁶ και σκηνοθετών για το είδος του Θεάτρου Σκιών και μάλιστα -και αυτό είναι το σημαντικό- ως μέρος της νεοελλη-νικής θεατρικής παράδοσης η οποία πρέπει και μπορεί να αξιοποιηθεί θεατρικά, όπως αποδεικνύεται τουλάχιστον με το σκηνοθετικό έργο του Σωτήρη Χατζάκη⁴⁷ και του Δήμου Αβδελιώτη.⁴⁸

⁴⁵ Η έκφραση του Δ. Ν. Μαρωνίτη, 2015.

⁴⁶ Το *Ταξίδι* παρουσιάζεται επί Σωκράτη Καραντινού (1965), οι παραστάσεις καραγκιό-ζη του Ευγένιου Σπαθάρη εντάσσονται στο πρόγραμμα των εορτασμών των 30 χρόνων λειτουργίας του ΚΘΒΕ επί Νίκου Μπακόλα (1992), το Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης με *Το καταραμένο φίδι* επί Βασιλή Παπαβασιλείου (1994), *Ο Καραγκιόζης ο Μέγας* επί Διαγόρα Χρονόπουλου (2000), η μετάκληση του *Λίγα απ' όλα* επί Βίκτωρα Αρδίττη (2001), η *Βα-βυλωνία* (2009), η *Λωξάντρα* (2010), *Το μεγάλο μας τσίρκο* (2012), επί Σωτήρη Χατζάκη, και *Με μουσικές εξαισίες, με φωνές!...* (2015) επί Γιάννη Βούρου.

⁴⁷ Το ενδιαφέρον του Σ. Χατζάκη για τη νεοελληνική παράδοση είναι γνωστό. Το 1998 ανέ-βηκε από θέατρο Πολιτεία σε συμπαραγωγή με το ΔΗΠΕΘΕ Βόλου *Η Φόνισσα* του Α. Πα-παδιαμάντη σε δική του διασκευή (*Θεατρική διασκευή της Φόνισσας του Αλέξανδρου Παπα-διαμάντη*, Ιανός, Θεσσαλονίκη, 2004) και σκηνοθεσία, με τη Λυδία Κονιόρδου στον ρόλο της φόνισσας και τον ίδιο στον ρόλο του αφηγητή. (Αρφαρά, 1998, www.tovima.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015). Κατά τη θεατρική περίοδο 2001-2002 σκηνοθέτησε με τον Θεατρικό Οργανι-σμό Πολιτεία το παγανιστικό δρώμενο *Η νύχτα του τράγου*, διασκευή από τον ίδιο τεσσά-ρων λαϊκών παραμυθιών από τη Σκιάθο, τη Σκύρο και την Ήπειρο, (Θεσσαλονίκη, Ιανός, 2005) που τον Νοέμβριο του 2002 παίχτηκε στο ΚΘΒΕ (www.openarchives.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015). Το 2004, επίσης με το θέατρο Πολιτεία, τον *Ιερό γάμο*, διασκευή που ο ίδιος έκα-νε (εκδόθηκε το 2008) του βιβλίου του Κόντογλου *Ο θεός Κόνανος και το μοναστήρι το λεγό-μενο της καταβύθισης*, μια παράσταση για τον μαρτυρικό βίο των αγίων και το φαινόμενο του αναχωρητισμού (Δημάδη, 2004, www.athinorama.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015). Και το 2009 με την Εταιρεία Παραγωγής Άλεκτον, σε δική του διασκευή, την παραλογή *Του νεκρού αδελφού* (Ιανός, Θεσσαλονίκη, 2006), σε μία διαβαλκανική παράσταση με ηθοποιούς από Ελ-λάδα, Σερβία, Αλβανία, Ρουμανία και Βουλγαρία (Κλεφτογιάννη, 2009).

⁴⁸ Τρεις από τις σκηνοθεσίες του Αβδελιώτη αφορούν έργα της νεοελληνικής παράδο-σης, οι δύο από αυτές τον Καραγκιόζη: *Τρία ελληνικά παραμύθια* (1995), *Λίγα απ' όλα* (Θέατρο Σφενδόνη 2001) (Λοβέρδου, 2015, www.tovima.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ⁴⁹

- ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ, 10.5.1966, «Περίεργα πράγματα συμβαίνουν εφέτος στο Κρατικό Β. Ελλάδος. Ο κ. Σπαθάρης θα σκηνοθετήσει έργο. Η θέσις του κ. Σωκρ. Καραντινού».
- ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, Γ., «Οι απαρχές της αναζήτησης ενός διαφορετικού θεάτρου», *Γαλέρα*, 1.1.2010, σσ. 60-62.
- ΑΝΔΡΙΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., *Όραμα*, 2.9.2000.
- ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Σ., «Εφιαλτική η προοπτική να γίνουμε όλοι ίδιοι», *Ελευθεροτυπία*, 23.10.2009.
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, Α., «Γιώργος Θέμελης», *Η ελληνική ποίηση. Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*, Αθήνα, Σοκόλης, 1979, σσ. 198-200, 284-286.
- ΑΡΦΑΡΑ, Κ., «Η Κονιόρδου ως φόνισσα», *Το Βήμα*, 22.3.1998.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ, Δ., «Βαβυλωνία», *Εξώστης*, 5.11.2009.
- ΒΕΝΑΡΔΟΥ, Ε., «Καραγκιόζης σινεμασκόπ», *Enet Ελευθεροτυπία*, 20.12.2009.
- ΒΙΔΑΛΗΣ, Γ., «Καραγκιόζης, η αλλεργία της εξουσίας...», *Ελευθεροτυπία*, 19.8.2000.
- Γ. Δ., «“Το Ταξίδι” του κ. Γ. Θέμελη», *Μακεδονία*, 22.6.1966.
- Γ. Μ., «Όμορφες παραστάσεις», *Αλλαγή Καβάλας*, 25.6.1966.
- ΔΗΜΑΔΗ, Ι., «Ο ιερός γάμος, μια ιερή, παγανιστική παράσταση», *Αθηνόραμα*, 3.12.2004.
- ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 18.1.1992, «Δέκα έργα Καραγκιόζη στον μπερντέ του Βασιλικού».
- ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ, Μ., *Λωξάντρα*, έβδομη έκδοση, Αθήνα, Εστία, 1979.
- ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Γ., «Νοσταλγία τυλιγμένη σε σύγχρονο σελοφάν», *Ελευθεροτυπία*, 18.1.2010.

και *Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος δράκος* (ΔΗΠΕΘΕ Βορείου Αιγαίου και ΔΗΠΕΘΕ Πατρών 2007) (Βενάρδου, 2009, www.enet.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015, και www.otoe.gr, ανακτήθηκε 19.12.2015). Για το σκηνοθετικό έργο του Δ. Αβδελιώτη Βλ. Ανδρεάδης, 2010, 60-62, και την εισήγηση της Αρετής Βασιλείου στο *Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Ελληνικό θέατρο σκιών- Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμή του Βάλτερ Πούχνερ)»*, Αθήνα 27-29 Νοεμβρίου 2015, «Η σωματική υποστασιοποίηση του μπερντέ: η παράσταση του “Λίγα απ’ όλα” σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώτη (2001)».

⁴⁹ Στη «Βιβλιογραφία» δεν συμπεριλαμβάνονται τα προγράμματα των παραστάσεων. Αυτά παρατίθενται στις υποσημειώσεις.

- ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 21.1.1992, «Ο Καραγκιόζης στο Βασιλικό».
- ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ, Ι., Θέατρο, τόμ. Η', Αθήνα, Κέδρος, 2010.
- ΚΕΡΣΑΝΙΔΗΣ, Σ., «Σκιές με σάρκα και οστά», *Θεσσαλονίκη*, 4.8.2000.
- ΚΙΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., *Γιώργος Θέμελης. Η εκδοχή του σώματος - η εκδοχή του προσώπου*, Θεσσαλονίκη 1987α.
- ΚΙΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., *Γιώργος Θέμελης. Η εκδοχή του χρόνου - η εκδοχή των πραγμάτων*, Θεσσαλονίκη 1987β.
- ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΗ, Ι., «Του νεκρού Βαλκάνιου αδελφού», *Ελευθεροτυπία*, 18.3.2009.
- ΚΛΗΜΗ - ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, Σ., «Αι παραστάσεις του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. "Το Ταξίδι" του Γιώργου Θέμελη», *Επαρχιακός Τύπος* (Αλεξανδρούπολις), 30.6.1966.
- ΚΟΚΟΛΗΣ Ε. Α., *Δώδεκα ποιητές. Θεσσαλονίκη 1930-1960*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1979.
- ΚΟΛΙΟΥ, Μ., «Τάσος Παλατσίδης (sic): Ο Καραγκιόζης ψάχνει τη φασολάδα της ημέρας και όχι την εξουσία», *Θάρρος Αλεξανδρούπολης*, 22.8.2000.
- ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ, Ε. Μ., «Ένα "Ταξίδι" με νόημα. Η κομάντια ντελ άρτε και ο Καραγκιόζης», *Δράσις*, 6.6.1966.
- ΛΟΒΕΡΔΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης κηπουρός και επίδοξος γαμπρός», *Το Βήμα*, 4.3.2015.
- ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ, 10.5.1966, «Ο κ. Σπαθάρης θα συνεργασθεί με το Κρατικό».
- ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΩΡΑ, 6.6.1966, «Νέα από το Κρατικό».
- , 27.6.1966, «Γιώργου Θέμελη: Το "Ταξίδι"».
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ, Δ. Ν., «Συνέχεια», *Το Βήμα*, 15.11.2015.
- ΜΑΤΖΑΡΟΓΛΟΥ, Β., «"Καραγκιόζης ο Μέγας" στον Κήπο», *Θεσσαλονίκη*, 1.8.2000.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Η «Βαβυλωνία» του Δ. Κ. Βυζάντιου. Ιστορική και σκηνική ανάλυσις. Αναμόρφωσις του κειμένου*, Αθήνα, 1948.
- ΜΠΟΖΙΚΗΣ, Β., «Τρεις... αναμνήσεις», *Θεσσαλονίκη*, 16.4.1994.
- ΜΩΥΣΗΣ, Β., «Έκλεψε καρδιές στη χθεσινή πρεμιέρα του ο Καραγκιόζης», *Ελεύθερος Τύπος*, 2.8.2000.
- ΝΑΝΟΥ, Χ., «Η "χημεία" του Καραγκιόζη», *Αγγελιοφόρος*, 1.8.2000.
- ΝΕΑ ΑΛΗΘΕΙΑ, 10.5.1966, «Ο Ευγένιος Σπαθάρης θα σκηνοθετήσει το "Ταξίδι" του Θέμελη».

- Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ, «Περιοδεύον κλιμάκιο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Γιώργου Θέμελη: Το “Ταξίδι”», *Μακεδονική Ώρα*, 27.6.1966.
- ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ, Σ., «Καραγκιόζης για τα πανηγύρια», *Καθημερινή της Κυριακής*, 27.8.2000.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης στη σκηνή του θεάτρου», *Μακεδονία*, 29.7.2000.
- ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, Σ., «Ο Καραγκιόζης ο Μέγας του Κρατικού Θεάτρου», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 6.8.2000.
- , «Στη Μονή Λαζαριστών ένας τρισδιάστατος караγκιόζης. Ρεσιτάλ πειθαρχίας», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 24.2.2002.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2010.
- Σ. ΤΣ., «Χορογραφίες σαν παλιό καλό κρασί», *Καθημερινή*, 3.6.1994.
- ΣΑΠΚΑ, Β., «Δεύτερη εμφάνιση με “Καραγκιόζη”», *Αυριανή*, 22.7.2000.
- ΣΟΥΓΙΟΥΛΤΖΗΣ, Χ., *35 χρόνια Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*, Αθήνα, Ήβος, 1999.
- ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ε., «“Καραγκιόζης ο Μέγας” με κέφι και μεράκι», *Μακεδονία*, 1.8.2000.
- ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ, Χ., ομάδα θεατρολόγων, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, Έφεσος, 2005.
- ΣΥΚΚΑ, Γ., «Καραγκιόζης καπετάνιος με σύγχρονες αναφορές», *Καθημερινή*, 25.1.1992.
- ΤΕΝΤΟΚΑΛΗ, Α., «Χοροθέατρο: αφιέρωμα στη Ραλλού Μάνου», *Θεσσαλονίκη*, 16.4.1994.
- Το ΒΗΜΑ, 10.5.1966, «Η συνεργασία Σπαθάρη - Κρατικού Θεάτρου».
- , 11.5.1966, «Ο Σπαθάρης και το ΚΘΒΕ».
- ΤΣΑΡΟΥΧΑΣ, Κ., «Ταξίδι, για πού;», *Θεσσαλονίκη*, 11.5.1966.
- ΤΣΟΛΑΚΗ, Κ., «Καραγκιόζης με σάρκα και οστά», *Μακεδονία*, 30.7.2000.
- , «“Η δομή του έργου είναι πρότυπο δραματουργίας”», *Μακεδονία*, 16.12.2009.
- ΧΑΡΙΣΟΠΟΥΛΟΥ, Β., «Ο “Καραγκιόζης” ξαναζεί», *Τα Νέα*, 1.8.2000.

**Η σωματική υποστασιοποίηση του μπερντέ:
η παράσταση του *Λίγα απ' όλα* του Αντώνιου Μόλλα,
σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη (2001)**

Αρετή Βασιλείου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σύγχρονη παράσταση του έργου *Λίγα απ' όλα* του μεσοπολεμικού καραγκιοζοπαίκτη Αντώνιου Μόλλα, σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη, αποτέλεσε έναν ενδιαφέροντα πειραματισμό γύρω από τον συνδυασμό στοιχείων της λαϊκής ομαδικής προφορικής παράδοσης του μπερντέ και μοντερνιστικών στοιχείων, τα οποία επικεντρώνονταν στο γεγονός του στυλιζαρίσματος στον τομέα της υποκριτικής, αποκλείοντας κάθε είδος ρεαλιστικής ψυχογραφικής απόδοσης των «χαρακτήρων» του θεάτρου σκιών και απομακρύνοντας τον θεατή από τη συναισθηματική μέθεξη. Η φορμαλιστική χρήση του ανδρικού/θησοποιού μας οδηγεί στους αντι-ουμανιστικούς θεατρικούς προβληματισμούς των κινημάτων του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, αλλά και σε αυτούς του Μεταμοντερνισμού. Η παράσταση μετέφερε επίσης τον απόηχο των αναζητήσεων περί «ελληνικότητας» τόσο της μοντερνιστικής γενιάς του 1930, όσο και της νεότερης εγχώριας μεταπολιτευτικής γενιάς.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: Θέατρο Σκιών, Μόλλας, Αβδελιώδης, Μοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός.

ABSTRACT

The contemporary performance of the play *Λίγα απ' όλα* of the interwar Karagiozis player Antonios Mollas, directed by Demos Avdeliodes, introduced an interesting experiment, combining elements from both the folk collective oral tradition of Karagiozis Shadow Theatre and from the European theatrical Modernism and Postmodernism. The latter focused on the matter of stylization in acting, on the sense of theatricality and on the reconfigured use of the actor's body. This stylization excluded any kind of realistic psychological representation

* Αρετή Βασιλείου, επίκουρη καθηγήτρια Νεοελληνικού Θεάτρου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών. Από αυτή τη θέση ευχαριστώ θερμά τον σκηνοθέτη Δήμο Αβδελιώδη, ο οποίος είχε την ευγένεια να μου προσφέρει από το προσωπικό του αρχείο βιντεοσκοπημένο μέρος της παράστασης *Λίγα απ' όλα*. Ευχαριστώ επίσης τόσο τη συνάδελφο Άννα Σταυρακοπούλου, πάντα ανοιχτής σε μοίρασμα ιδεών και γνώσης σχετικά με το θέατρο σκιών, όσο και τον συνάδελφο Δημήτρη Τσατσούλη για την πρόσβαση στο προσωπικό του αρχείο θεατρικών κριτικών.

of Karaghiozis's "characters", while it removed the audience from its emotional identification. The performance also conveyed the overtones of the discussions about "Greekness" from both the modernist Generation of the Thirties and from the post-dictatorship Generation.

KEY WORDS: Shadow Theatre, Mollas, Avdeliodes, Modernism, Postmodernism.

«Αυτό κι αν είναι έκπληξη! Μεσούσης της υποβόσκουσας θεατρικής κρίσης, να συνωστίζεται ο κόσμος σ' ένα θεατράκι χωρίς λαμπερές ταμπέλες και ηθοποιούς κράχτες, για να δει Καραγκιόζη. Πώς εξηγείται αυτός ο ξεχασμένος χάρτινος ήρωας να βρίσκει τόση και τέτοια ανταπόκριση από ένα νεανικό κοινό -είναι το 70% των θεατών- και μάλιστα στην αρχή του 21^{ου} αιώνα; Σε ένα εναλλακτικό θέατρο με άρτιο αισθητικό παραστασιακό αποτέλεσμα χωράνε πολλές εξηγήσεις.». Έτσι άρχισε την κριτική της για την παράσταση του *Λίγα απ' όλα* στο θέατρο «Σφενδόνη» η Έλενα Χατζηγιάννου στις 18 Απριλίου του 2001 στην εφημερίδα *Τα Νέα*.¹ Και ο Μηνάς Χρηστίδης όμως, σε κριτική του στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* της 28ης Απριλίου του ίδιου έτους, μιλούσε για τις «ζωντανές» και «αγέλαστες» αναμνήσεις «εκείνων των θεατών που είχαν την απρονοησία να γεράσουν», τις οποίες θα ανακαλούσε η συγκεκριμένη παράσταση, ύστερα μάλιστα από το μεταπολεμικό φαινόμενο της απώλειας του συλλογικού πνεύματος της συνοικιακής γειτονιάς, με το κουβεντολόι των γειτονισμών στο πεζοδρόμιο και το κλείσιμο των ενηλίκων και των ανηλίκων κατοίκων του άστεως στα δωάρια και τα τριάρια των πολυκατοικιών.²

Η πρεμιέρα της παράστασης *Λίγα απ' όλα* στις 22 Φεβρουαρίου 2001, σε σκηνοθεσία και φωτισμούς Δήμου Αβδελιώδη, μουσική Διονύση Σαββόπουλου, σκηνικά-κοστούμια Πέρη Ιερεμιάδη, χορογραφία Κικής Μπάκα, μακιγιάζ Άγγελου Μεντή και με πρωταγωνίστρια μία γυναίκα, την Άννα Κοκκίνου, στον ρόλο του Καραγκιόζη,³ δεν καταγράφηκε μέχρι

¹ (Χατζηγιάννου, 3).

² (Χρηστίδης, 37).

³ Οι υπόλοιποι ηθοποιοί, όπως αναγράφονται στο πρόγραμμα της παράστασης, ήταν οι εξής: Παναγιώτης Ραπτάκης (Μπαρμπαγιώργος), Κωνσταντίνος Θέμελης (Βεληγκέκας & Διονύσιος & Ιακώβ), Μαρίνος Μουζάκης (Καραμειμέτης), Κώστας Τζουβάρας (Χατζηαβάτης), Γιώργος Μπινιάρης (Αχμέτ Μπέης), Μαρίνος Μουζάκης (Κολλητήρης & Μορφονιός), Κώστας Λαός (Καφετζής & Γέρο-Μεχμέτ & Σταύρακας), Παναγιώτης Θανασούλης (Χαίριγιέ). Οι μουσικοί ήταν οι Βασίλης Γιαννίσης, Ανδρέας Τσεκούρας και Δήμος Τσιγκάκος (πρόγραμμα της παράστασης *Λίγα απ' όλα* 2000-2001).

τότε και δεν θα καταγραφεί ούτε και μετά το 2001 ως η μοναδική παράσταση της επαγγελματικής εγχώριας σκηνης, η οποία θα παρουσίαζε τρισδιάστατους ηθοποιούς σε ρόλους ηρώων του μπερντέ. Απεναντίας, αρκετές σύγχρονες παραστάσεις υποκατέστησαν τις δισδιάστατες σκιές με το τρισδιάστατο σώμα του ζωντανού ηθοποιού. Αναφέρουμε ενδεικτικά την παράσταση του *Ταξιδιού* του Γιώργου Θέμελη το 1966 από το ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Σωτήρη Σπαθάρη, την παράσταση του έργου του Γιώργου Σκούρτη *Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζύρης* το 1973 από το «Θέατρο Τέχνης» του Κ. Κουν, την παράσταση του έργου του Γιάννη Κακουλίδη *Καραγκιόζης ντριμ* το 1996 από τη «Νέα Ελληνική Σκηνή» του Θύμιου Καρακατσάνη ή την παράσταση του μεσοπολεμικού έργου του Φώτου Πολίτη *Καραγκιόζης ο μέγας* (1924) από το ΚΘΒΕ το 2000 σε σκηνοθεσία Γιάννη Ρήγα, μόλις ένα χρόνο πριν από την παράσταση του θεάτρου «Σφενδόνη». Ποιες ήταν λοιπόν οι διαφορές της παράστασης της «Σφενδόνης» από προγενέστερες, αλλά και μεταγενέστερες παραστάσεις που χρησιμοποίησαν τρισδιάστατους ηθοποιούς σε ρόλους ανδρικήλων; Σε αυτό ακριβώς το ερώτημα θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε, προσπαθώντας να ανιχνεύσουμε τις ιδιαιτεριότητες της που, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, εγείρουν την επιστημονική θεατρολογική περιέργεια.

Καταρχήν, σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες παραστάσεις, τα κείμενα των οποίων είχαν γραφτεί, δηλαδή είχαν πλέον «μνημειωθεί/αντικειμενοποιηθεί» από τον ατομικό ενσυνείδητο και πρωτότυπο στοχασμό λόγιων δραματουργών,⁴ η παράσταση της «Σφενδόνης» χρησιμοποίησε ένα από τα λίγα αυθεντικά καταγεγραμμένα κείμενα της λαϊκής ομαδικής προφορικής παράδοσης του μπερντέ, το *Λίγα απ' όλα* ή *Όλα τα νησιά επί σκηνης*, τρίπρακτο κείμενο που ο χαρισματικός μεσοπολεμικός καραγκιοζοπαίκτης Αντώνιος Μόλλας της Δεξαμενής είχε υπαγορεύσει το 1918 στον Louis Roussel.⁵ Ο Γάλλος καθηγητής στο Ινστιτούτο Ανωτέρων

⁴ Για τις διαφορές μεταξύ προφορικής παράδοσης και γραπτής δημιουργίας, βλ. Κιουρτσάκης ³1983, 27-29.

⁵ Το *Λίγα απ' όλα* του Μόλλα είχε πρωτοπαρουσιαστεί με θίασο ζωντανών ηθοποιών το 1982 στο θέατρο «Χατζώκου» στη Θεσσαλονίκη από την Παιδική Σκηνή του θεάτρου «Παράγκα», με τον Γιώργο Αμανατίδη ως Καραγκιόζη, ενώ παρουσιάστηκε και το 2002 στη Λεμεσό της Κύπρου από την «Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού», σε σκηνοθεσία Μηνά Τίγκιλη (Ιερωνυμίδης 2003, 396, 403). Διασκευή του *Λίγα απ' όλα* του Μόλλα χρησιμοποίησε και η πρόσφατη παράσταση με τίτλο *Ο γάμος του Καραγκιόζη με την Εξουσία*, η οποία ανέβηκε το 2014 στο θέατρο «Αριστοτέλειον» Θεσσαλονίκης από τον θίασο «Άρμα», σε σκηνοθεσία Στέλιου Αμανατίδη και με τη ζωντανή συμμετοχή του μουσικού Αγάθωνα και της κομπανίας του. Ο σκηνοθέτης είχε κάνει και τη διασκευή του

Σπουδών της Γαλλικής Σχολής Αθηνών το εξέδωσε στη συνέχεια το 1921 στην ελληνική και στη γαλλική γλώσσα στη γνωστή δίτομη γαλλόφωνη μελέτη του, η οποία αποτέλεσε την πρώτη εργασία για τον ελληνικό Καραγκιόζη.⁶ Πρόκειται με λίγα λόγια για μία εκδοχή του κλασικού έργου «Ο Καραγκιόζης γαμπρός», το οποίο ακολουθεί το παραδοσιακό χνάρι της καραγκιοζικής παράστασης.

Έτσι, σύμφωνα με τα «δυναμικά στοιχεία της καραγκιοζικής πλοκής»,⁷ στον τυποποιημένο Πρόλογο παρουσιάζονται οι Καραγκιόζης, Βεληγκέκας και Μπάρμπα-Γιώργος, με τους δύο τελευταίους να πιάνονται στα χέρια, επειδή ο Αλβανός χάλασε το τραγούδι του ορεσίβιου βλάχου. Ο Μπάρμπα-Γιώργος δέρνει επίσης τον Αλβανό Καραμειμέτη, ο οποίος υπερηφανεύεται ότι σκότωσε πολλούς Έλληνες. Ο Καραγκιόζης καλωσορίζει το κοινό, αφού χορέψει πόλκα με τον Χατζηαβάτη, δίνοντας παραγγέλματα χορού. Στην Α΄ Πράξη παρουσιάζεται αρχικά η έλλειψη/ανάγκη του Αχμέτ μπέη για έναν υπηρέτη που να ξέρει να μαγειρεύει, να βάζει μπουγάδα, να ζυμώνει, να σιδερώνει, να σφουγγαρίζει, να γνωρίζει γράμματα και γλώσσες, να υπηρετεί ως καμαριέρης, θυρωρός, να ψωνίζει στην αγορά, να εκτελεί χρέη αμαξιά, αλλά και κηπουρού. Ακολουθεί η μεσιτεία του Χατζηαβάτη που προτείνει στον Καραγκιόζη τη συγκεκριμένη δουλειά, βάζοντας τέλος στην ατελείωτη πείνα του. Μάλιστα, πριν από την αναγγελία της καλοπληρωμένης εργασίας, ο Καραγκιόζης είχε αποφασίσει να θέσει τέρμα στην πειναλέα ζωή του, προκρίνοντας ως καλύτερο τρόπο αυτοκτονίας τον λουκουμοθάνατο, τρώγοντας εξήντα κλεμμένα λουκούμια από τον καφετζή. Ακολουθεί η ανάληψη της εργασίας, αφού πρώτα ο Καραγκιόζης, με τη βοήθεια του Κολλητηριού, μεταμφιεστεί με την «επίσημη» φορεσιά του, προκειμένου να εμφανιστεί καθαρός στον Αχμέτ μπέη. Έτσι, παρουσιάζεται με ψηλό καπέλο χωρίς τεπέ, με βελάδα τρανσπαράν ραμμένη με ταβανόπροκες, με μπαστουνάκι από χέρι ομπρέλας και ξυπόλυτος.⁸ Στη Β΄

κειμένου του Μόλλα.

⁶ (Roussel 1921, 33-52, 99-102). Το 1919 η εφημερίδα *Ακρόπολις* δημοσίευσε και δύο άλλα κείμενα καραγκιοζικών παραστάσεων του Μόλλα, τον *Γάμο του Καραγκιόζη* και *Ο Καραγκιόζης μέγας βεζύρης*, ενώ από το 1925 και μετά, ο εκδότης Δ. Δελής κυκλοφόρησε τη σειρά φυλλαδίων «Ο Καραγκιόζης του Μόλλα». Από αυτό το σημείο αρχίζει και η νοθεία των γραπτών καραγκιοζικών κειμένων από τις επεμβάσεις των δημοσιογράφων και των εκδοτών (Κιουρτσάκης ³1983, 232-236· Χατζηπανταζής 1984, 20-21, 87-88· Κάσσης 1985, 146-149· Πούχγερ 2001, 387· Σταυρακοπούλου 2007, 1178-1179).

⁷ Για τις λειτουργίες ή το γενετικό χνάρι της καραγκιοζικής πλοκής, βλ. Σηφάκης 1984, 37-46 (για το παράθεμα του κειμένου ροής, βλ. σ. 44).

⁸ Η συγκεκριμένη μεταμφίεση αποτελεί σάτιρα της εποχής του «φιφυτού» (Ιερωνυμίδης

και Γ' Πράξη ακολουθεί η γελοιοποίηση όλων των υπόλοιπων ηρώων του μπερντέ από τον Καραγκιόζη, ο οποίος για χάρη της χαριτωμένης κόρης του Αχμέτ μπέη, Χαϊριγιέ, διώχνει κακήν-κακώς από το παλάτι όλους τους γαμπρούς που έχουν έρθει να τη ζητήσουν σε γάμο, παραβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τη ρητή διαταγή του αφεντικού του, το οποίο είχε δώσει την εντολή του καλωσορίσματος τους. Έτσι, ο Καραγκιόζης γελοιοποιεί κατά σειρά τον Γέρο-Μεχμέτ, τον σιόρ Διονύσιο, τον Μπάρμπα-Γιώργο, τον Υδραίο Καπετάν-Νικολό και τον Εβραίο Κυρ-Γιάκουμο, προκειμένου στο τέλος να θριαμβεύσει ο ίδιος, παίρνοντας σαν γυναίκα του τη Χαϊριγιέ.

Το γεγονός της διατήρησης ενός παραδοσιακού καραγκιοζικού κειμένου εκ μέρους των συντελεστών της παράστασης φανερώνει την επιθυμία τους να σεβαστούν την προφορική κληρονομιά του μπερντέ και τη μελέτη της ιστορίας της. Αυτός ο σεβασμός προς την παράδοση δεν αίρεται ούτε όταν αφαιρέθηκε από το αρχικό κείμενο η φολκlorική ηθογραφική σκηνή με τον Υδραίο Νικολό, φιγούρα που εισήχθη από τον ίδιο τον Μόλλα,⁹ ούτε όταν ο μελετητής του θεάτρου σκιών Μιχάλης Ιερωνυμίδης βοήθησε στην προσθήκη δύο εντελώς νέων σκηνικών στιγμιότυπων με πρωταγωνιστές τον Μορφονιό και τον Σταύρακα.¹⁰ Γνωρίζουμε πλέον ότι, αν και στην προφορική δημιουργία η μνήμη είναι αναγκαστικά επαναληπτική και συντηρητική, με στερεότυπα που δεν αλλάζουν εύκολα, εντούτοις η ρευστότητα του προφορικού λόγου οδηγεί στην πολυμορφία και στην ποικιλία των ανέμων προσαρμογών, όπως εξηγεί ο Γιάννης Κιουρτσάκης. Συνεπώς, και οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίκτες διαθέτουν κατά τη διάρκεια της παράστασης την ευχέρεια του αυτοσχεδιασμού, της παραλλαγής και της δυναμικής δημιουργικής ανασύνθεσης των αφομοιωμένων βιωματικών στοιχείων της κληρονομημένης προφορικής παράδοσης. Με αυτόν τον τρόπο τα σύγχρονα στοιχεία της τρέχουσας επικαιρότητας μπορούν να συγχωνευτούν στα δοσμένα πρότυπα, έτσι ώστε ο καραγκιοζοπαίκτης να μπορέσει να επικοινωνήσει με το κοινό του.¹¹ Όπως ο ίδιος ο Μόλλας λοιπόν στάθηκε ένας από τους βασικούς εκσυγχρονιστές του μεσοπολεμικού αθηναϊκού θεάτρου σκιών, επινοώντας

2003, 62).

⁹ (Γ.Α. Κυριακίδης, *Εκλογή*, 58 (Αύγουστος 1950), σ. 84· παρατίθεται στον Ιερωνυμίδα 2003, 58).

¹⁰ (Ιερωνυμίδης 2003, 396).

¹¹ (Κιουρτσάκης ³1983, 27-28, 44-53, 144-148, αλλά και Danforth 1986, 149-172 και Χατζηπανταζής 2012, 230-231).

μάλιστα τη μορφή του μαμόθρεφτου Αθηναίου αστού Μορφονιού,¹² έτσι ακριβώς και η παράσταση της «Σφενδόνης» εκμεταλλεύτηκε από τη μια μεριά τον Μορφονιό, ενώ από την άλλη μεριά πρόσθεσε και τις νέες σκη- νές, πατώντας εντούτοις πάνω στα χνάρια της παράδοσης.

Επιπλέον, η παράσταση διατήρησε άλλο ένα στοιχείο του παραδοσια- κού караγκιοζικού μπερντέ της χρυσής εποχής: την παρουσία ζωντανής μουσικής και ορχήστρας, προτού χρησιμοποιηθούν τα γραμμόφωνα, τα κασετόφωνα και οι ηχητικές εγκαταστάσεις για τη μετάδοση της ηχο- γραφημένης πλέον μουσικής.¹³ Όπως λοιπόν στη μεσοπολεμική Δεξαμε- νή του Μόλλα υπήρχε στα διαλείμματα και κατά τη διάρκεια της παρά- στασης πενταμελής ορχήστρα ευρωπαϊκής μουσικής κορνέτας, σάλπιγγ- γας, μπάσου, μπάσου-τούμπας και κλαρινέτου, αλλά και ανατολίτικα τραγούδια τραγουδισμένα από τον Μόλλα και τον βοηθό του, σύμφωνα με την περιγραφή του Roussel, ο οποίος χαρακτήρισε τις παραστάσεις του γνωστού караγκιοζοπαίκτη «κωμικές όπερες»,¹⁴ έτσι και πίσω από το λευκό σεντόνι του μπερντέ της «Σφενδόνης», το οποίο άλλαζε συ- νεχώς χρώματα, υπήρχε η ορχήστρα τριών ατόμων.¹⁵ Αυτή η μικρή ορ- χήστρα που έπαιζε ακορντεόν, λαούτο, μαντολίνο, βιολί, μεταλλόφωνο και κρουστά,¹⁶ εκτελούσε τη μουσική του Σαββόπουλου, φτιαγμένη από ρυθμούς χασαποσέρβικου, ρουμελιώτικου και τσάμικου μέχρι ρυθμούς ζακυνθινής καντάδας, υπογραμμίζοντας και εικονογραφώντας με ήχους τα διαδραματιζόμενα, ένα «εμπνευσμένο κονσέρτο για βιολί, ακορντεόν, κουδούνια, ροκάνες, σφυρίχτρες, τενεκέδες, ξεφυσήματα».¹⁷

¹² (Καΐμη ²1990, 36). Για τις εκσυγχρονιστικές προτάσεις του Μόλλα, οι παραστάσεις του οποίου μοπολιόστηκαν από τον αστικό πολιτισμό, βλ. Κιουρτσάκης ³1983, 230-231, 243-259· Χατζηπανταζής 2015, 249. Δημοσίευμα του 1928 μας πληροφορεί, ότι ο Μόλλας είχε αντικαταστήσει τις χάρτινες φιγούρες του θεάτρου σκιών με δερμάτινες, τριπλάσιες σε μέγεθος σε σχέση με τις παλαιότερες, ενώ χρησιμοποιούσε και τρόπο αλλαγής μετώπου των φιγούρων, έτσι ώστε να μιλούν μεταξύ τους κατά πρόσωπο και όχι με τα νώτα τους γυρισμένα (ΤΣΑΜΟ, 3).

¹³ Κατά τη δεκαετία του 1930 η ζωντανή ορχήστρα του Μόλλα αντικαταστάθηκε από γραμμόφωνο (Κιουρτσάκης ³1983, 240, 264).

¹⁴ (Roussel 1921, 17-18). Σπάνια φωτογραφία της ορχήστρας και των μουσικών του Μόλλα είχε δημοσιευθεί το 1928 στην εφ. *Πατρίς* (ΤΣΑΜΟ, 3). Η κόρη του Μόλλα, Αρετή, αναφέρει, πως η ορχήστρα του πατέρα της αποτελούνταν από κόντρα-μπάσο, αλτικόρνο, κλαρίνο, κορνέτα, γκραν-κάσα, τύμπανο και πιατίνα (Μόλλα-Γιοβάνου 1981, 39).

¹⁵ Ο κριτικός Σπύρος Παγιατάκης αναφέρθηκε στην εναλλαγή χρωμάτων (κόκκινο, μπλε, γκρι, κίτρινο) του φωτισμού του σεντονιού (Παγιατάκης, 49).

¹⁶ (Ιερωνυμίδης 2003, 392).

¹⁷ (Χατζηγιάννου, 3· Παγιατάκης, 49· Κολτσιδοπούλου, 50, από όπου και το παράθεμα

Μέχρι εδώ η παράσταση διατήρησε ευλαβικά αρκετές από τις συμβάσεις του μπερντέ, ενώ παράλληλα οι ηθοποιοί προσπάθησαν να μιμηθούν και τις χαρακτηριστικές φωνές των караγκιοζικών ηρώων. Μάλιστα, η ομάδα της «Σφενδόνης» παρακολούθησε και παράσταση από τον σύγχρονο караγκιοζοπαίκτη Άθω Δανέλλη, προκειμένου να εξοικειωθεί με το θέατρο σκιών, ενώ έλαβε και πολύτιμη καθοδήγηση από τον ερευνητή του Караγκιόζη Μιχάλη Ιερωνυμίδα.¹⁸ Το πρωτότυπο εύρημα όμως να παρουσιαστούν οι ανθρώπινες τρισδιάστατες караγκιοζικές μορφές σε στάση προφίλ καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης και μπροστά από το πανί του μπερντέ, άλλαξε τα δεδομένα, καθώς εισήγαγε το στοιχείο του στυλιζαρίσματος στην υπόκριση των ηθοποιών, διατηρώντας παράλληλα την ψευδαισθήση της επίπεδης και σε στάση προφίλ караγκιοζικής φιγούρας, βασικής σύμβασης του θεάτρου σκιών. Οι ηθοποιοί έπρεπε να μάθουν το κέντρο βάρους κάθε φιγούρας και να εξασκηθούν στην εκμάθηση της κίνησης μέσω των κλειδώσεων του ανθρώπινου σώματος, όπως ακριβώς κινούνται οι παραδοσιακές σκιές από το χέρι του караγκιοζοπαίκτη.¹⁹ Η σωματική εκγύμναση των ηθοποιών στη στυλιζαρισμένη κίνηση και φωνή από τη χορογράφο Κική Μπάκα και τον Δήμο Τσιγκάκο και τη δασκάλα φωνητικής Μίρκα Γεμεντζάκη,²⁰ όπως και η χρήση μάσκας, απέκλεισαν κάθε ίχνος ψυχογραφικής απόδοσης των «χαρακτήρων» του μπερντέ. Οι ηθοποιοί έπρεπε να εξασκηθούν στην απόδοση του «ήθους» και του χαρακτήρα των караγκιοζικών μορφών αποκλειστικά με βάση την κίνηση και τη φωνή τους και όχι με βάση το ρεαλιστικό ψυχογραφικό παίξιμο που απαιτεί την απόλυτη συναισθηματική μέθεξη του θεατή. Έπρεπε λοιπόν να μιμηθούν στο καθαρά σωματικό θέατρο.²¹

του κειμένου ροής). Σε συνέντευξή του στη Μυρτώ Λοβέρδου, ο Σαββόπουλος ανέφερε τα εξής: «Μας έρχονται και λαϊκά πράγματα αλλά και ελαφρά και οπερέτα. Ομολογώ ότι εγώ αυτή τη φορά δεν είχα και πολλή δουλειά εδώ. Έγραψα μουσική για βιολί, ακορντεόν, τενεκέδες, κουδούνι και ροκάνα. Περισσότερο καιρό φάγαμε σε ποιο βήμα θα βαρέσουν οι τενεκέδες και σε ποιο η κουδούνα παρά στις μελωδίες. Μολονότι υπάρχουν και αυτές. Κάναμε μπαλέτο με τενεκέδες και θορύβους. Τα βασικά κομμάτια πήγαν πολύ γρήγορα. Μου άρεσε όμως η παρέα εδώ και ερχόμουν μήνες τώρα για να ενορχηστρώνω τενεκέδες, σφυρίχτρες και ξεφυσήματα.» (Λοβέρδου).

¹⁸ (Λοβέρδου).

¹⁹ (Χατζηγιάννου, 3).

²⁰ (Παγιατάκης, 49).

²¹ (Κολτσιδοπούλου, 50).

Σε συνεντεύξεις της στην Έλενα Χατζηγιάννου και στη Μυρτώ Λοβέρδου, η Άννα Κοκκίνου που αναπαριστούσε τον Καραγκιόζη με τη βραχνή παιδική φωνή, μίλησε για τα καθαρά θεατρικά ζητήματα που την οδήγησαν στο θέατρο σκιών, ύστερα από τους αμέσως προγενέστερους της προβληματισμούς που γεννήθηκαν με την παράσταση της ευριπίδειας *Ιφιγένειας εν Ταύροις*. Η ενασχόληση με τη ζωντανή και καθαρή γλώσσα του Μόλλα την οδήγησε λοιπόν στην κατανόηση του σχήματος των χάρτινων φιγούρων, το οποίο εμπεριέχει την έννοια της στυλιζαρισμένης κίνησης, της γραμμής, του χρώματος, του αισθήματος, του ρυθμού, δηλαδή τους άμεσους, απλούς και σύντομους θεατρικούς τρόπους που αποφεύγουν την ψυχολογία και την εξωτερική περιγραφή. Με αυτόν τον τρόπο, ο ηθοποιός γίνεται ένα όργανο υποταγμένο στην κίνηση και τον ρυθμό.²² Ο σκηνοθέτης Δήμος Αβδελιώδης προσπάθησε να εξουδετερώσει το βάρος των τρισδιάστατων ηθοποιών, έτσι ώστε να αποκτήσουν την ελαφρότητα και την αφαίρεση των σκιών.²³ Επιπλέον, οι εξωτερικοί ένθετοι όγκοι, τους οποίους οι ηθοποιοί έπρεπε να ενσωματώσουν στο κορμί τους, όπως π.χ. η καμπούρα, η μύτη, η φαλάκρα, το σαγόνι του Καραγκιόζη, αλλά και η μη φυσική, δηλαδή μεγεθυμένη εκφορά του λόγου, βοήθησαν ακόμη περισσότερο προς την κατεύθυνση του στυλιζαρισμού στην υποκριτική.²⁴ Εύρημα του σκηνοθέτη Δ. Αβδελιώδη με την ευαίσθητη κινηματογραφική ματιά, το οποίο συμβάδιζε με τις «σκηνοθετικές» καινοτομίες του ίδιου του Μόλλα, ήταν ότι με τον κατάλληλο φωτισμό στην παράγκα και το σαράι ο θεατής έβλεπε την ιστορία να συνεχίζεται με τους ηθοποιούς να φαίνονται σαν διάφανες σκιές, ενώ στο κανονικό θέατρο σκιών πίσω από τα ζωγραφιστά κτήρια οι φιγούρες χάνονταν και ακούγονταν μόνο οι φωνές.²⁵ Παρόμοια μετατροπή του καραγκιοζικού μπερντέ είχε κάνει ο Μόλλας από το 1927 στο θεατράκι του

²² (Χατζηγιάννου, 3' Λοβέρδου).

²³ (ρεπορτάζ Ευάννας Βενάρδου στην εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 11 Φεβρουαρίου 2001' αναδημοσιεύεται από τον Ιερωνυμίδη 2003, 394-395).

²⁴ Όπως ανέφερε η Ά. Κοκκίνου στη συνέντευξή της στη Λοβέρδου: «Τη φοράω [την καραγκιοζική καμπούρα] όπως φοράω και ένθετη τη μύτη του. Τη φιγούρα αυτή εγώ την καταλαβαίνω σαν ένα παρανάλωμα ενεργητικότητας. Σαν ένα είδος αδυναμίας του σώματος να ανταποκριθεί στην τεράστια δύναμη που έχει μέσα του. [...] Όπως και στην τραγωδία ο λόγος είναι μεγεθυμένος, κι ας πρόκειται για κωμωδία. Μια κωμωδία που διαθέτει τρομερό γέλιο αλλά και μια πίκρα. Και εμείς αυτό που θέλουμε είναι να γελάσει το κοινό αλλά και να γνωρίσει τον κόσμο του Καραγκιόζη και κυρίως το ήθος του, ένα ήθος εντελώς σύγχρονο.» (Λοβέρδου).

²⁵ (Καλτάκη, 17' Ιερεμιάδης).

Ζαππείου μπροστά από το Στάδιο (εκεί, όπου άλλοτε έπαιζε ο «Θίασος των Νέων»), όταν χώρισε τη σκηνή στα δύο, με το караγκιοζικό έργο να συνεχίζεται στο δεύτερο φωτισμένο μισό του μπερντέ, όποτε απαιτούνταν αλλαγή σκηνογραφίας.²⁶

Οι περισσότεροι κριτικοί της παράστασης τόνισαν ιδιαίτερα το στοιχείο του στυλιζαρίσματός της, το «μονοπάτι του φορμαλισμού», όπως ανέφερε χαρακτηριστικά ο Σπύρος Παγιατάκης,²⁷ ενώ κάποιοι από αυτούς, όπως ο Ηρακλής Λογοθέτης και η Άννυ Κολτσιδοπούλου, αναφέρθηκαν και στις φανερές ή κρυμμένες συνάφειές της με τη σωματική πλαστικότητα του ινδικού θεάτρου Κατακάλι,²⁸ του ιαπωνικού θεάτρου Νο και Κιογκέν, της *commedia dell' arte*, αλλά και των επίπεδων μορφών του πρίγκιπα στην Κνωσό και των αιγυπτιακών και ασσυροβαβυλωνιακών θεοτήτων.²⁹ Με λίγα λόγια, μέσω της σύμβασης και του στυλιζαρίσματος που διαθέτει από τη φύση του ο παραδοσιακός Καραγκιόζης, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες βρήκαν έναν τρόπο να πειραματιστούν πάνω στη σχέση της επίπεδης δισδιάστατης φιγούρας και του τρισδιάστατου ανθρώπινου

²⁶ «Ο Μόλλας δεν εννοεί να φαίνεται ασυγχρόνιστος και καθυστερημένος. Το “θέατρό” του δεν είναι πλέον όπως το γνωρίζαμε άλλοτε. Εν πρώτοις η πρόσδος και οι νέες μέθοδοι της...σκηνοθεσίας, επέβαλον εις τον αριστοτέχνη των σκιών του μπερντέ να επινοήσει διαφορετικήν εμφάνισιν του “θεάτρου” του. Έχει διπλήν σκηνήν. Δηλαδή, το τετνωμένο λευκό πανί επί του οποίου διαγράφονται με έντονον εσωτερικόν φως οι σκιαί των χαρτονίων ηθοποιών του, τετραπλάσιον από άλλοτε εις μήκος και πλάτος, είναι διηρημένον εις δύο. Και όταν το “έργον” που παίζεται απαιτεί αλλαγην σκηνογραφίας, συνεχίζεται εις το έτερον τμήμα του μπερντέ, το οποίον φωτίζεται αιφνιδίως, ενώ το άλλο βυθίζεται εις το σκότος και μαζί μ’ αυτό το “σεράι” και η καλύβα του Καραγκιόζη που απετέλουν την πρώτην σκηνοθεσίαν.» (ΤΣΑΜΟ, 3).

²⁷ «Όμως έτσι και τύχει να πέσουν [το στυλιζάρισμα, η επιπεδοποίηση, το γκροτέσκο, ο φορμαλισμός] σε χέρια ταλαντούχα, σε μυαλά με γνώση, με χιούμορ και καλαισθησία, τότε το στυλιζάρισμα αποκαλύπτεται σαν μία λίαν ενδιαφέρουσα στη θεατρική της παρουσίαση τεχνική, το επίπεδο παίξιμο ωθεί τον θεατή να κάνει τις δικές του προσωπικές βυθομετρικές απόπειρες, και το γκροτέσκο μεταμορφώνεται σε απολαυστική διαχρονική σάτιρα. Κι όσο για τον φορμαλισμό, στη συγκεκριμένη περίπτωση του Καραγκιόζη, μπορεί κάλλιστα να εκληφθεί και ως καλουπωμένη παράδοση. Εδώ θα πρέπει να κάνω μια παρένθεση και να πω ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιώ τον όρο “φορμαλισμός” στην υποκριτική τέχνη περισσότερο σαν την αναγνωρίσιμη κι υπολογίσιμη προσωπική σφραγίδα ενός χαρισματικού ηθοποιού, παρά σαν μια ψευδεπίγραφη μανιέρα.» (Παγιατάκης, 49).

²⁸ Ο Ηρακλής Λογοθέτης αναφέρθηκε στα κρυπτοϊνδικά στοιχεία του θεάτρου Κατακάλι των σκηνών της αποπομπής των υποψήφιων μνηστήρων, τα οποία δεν γνώριζε αν ανήκαν στη χορογραφική διδασκαλία της Κικής Μπάκα ή στον σκηνοθέτη Δ. Αβδελιώδη (Λογοθέτης, 37).

²⁹ (Κολτσιδοπούλου, 50).

σώματος, μεταξύ της μινιμαλιστικής αφαίρεσης και του ανθρωπομορφισμού, μεταξύ της προφορικότητας και της γραπτής κουλτούρας, μεταξύ της συναισθηματικής μέθεξης και της αποξένωσης στον τομέα της πρόσληψης, μεταξύ της απόλυτης τεχνητής κατάστασης και της φαινομενικής ανθρωποποίησης. Όλοι αυτοί οι προβληματισμοί πάνω στα ζητήματα της υποκριτικής, όπως και η συμβολική χρήση της μαριονέτας/ηθοποιού, είχαν ανοίξει ένα μεγάλο κύκλο προβληματισμών στους Ευρωπαίους μοντερνιστές δραματουργούς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς από το τέλος του 19^{ου} και κατά τη διάρκεια ενός σημαντικού κομματιού του 20ού αιώνα, προκειμένου να εξερευνήσουν τα όρια της ανθρωπομορφικής και ψυχολογικής αναπαράστασης, χωρίς να βασίζονται στο λογοτεχνικό κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο άρχισαν οι αντι-ουμανιστικοί και αντι-νατουραλιστικοί πειραματισμοί με τη φόρμα και την έννοια της θεατρικότητας π.χ. του Συμβολισμού και του Αισθητισμού, του ιταλικού Φουτουρισμού, του Ντανταϊσμού, του Σουρεαλισμού, του Εξπρεσιονισμού, του σοβιετικού Κονστρουκτιβισμού, του Μπαουχάους, του Επικού Θεάτρου, κινήματα που είτε προώθησαν την ιδέα της μεταμόρφωσης/απανθρωποποίησης/μηχανοποίησης του φυσικού σώματος του έμφυχου ηθοποιού, είτε επεδίωξαν την αντικατάστασή του από ομοιώματα και που αντιμετώπισαν επίσης την πανάρχαια στυλιζαρισμένη σκηνή της Ανατολής και της *com-media dell' arte* ως τον κατεξοχήν χώρο της αφέλειας, της γνησιότητας, του καθαρού ρυθμού και των γνήσιων πηγών του θεάτρου. Όλοι αυτοί οι πειραματισμοί με τη μαριονέτα τελικά δεν αποτέλεσαν μόνο το μοντέλο για τον ηθοποιό, αλλά και για το ίδιο το συνολικό έργο τέχνης.³⁰ Η χρήση της κούκλας/μαριονέτας/ανδρικήλου, όπως και η διάδραση έμφυχων ηθοποιών και άψυχων ομοιωμάτων, συνεχίστηκαν και στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα από μεταμοντέρνους δραματουργούς και σκηνοθέτες (π.χ. Jean-Claude van Itallie, Heiner Müller, Tadeusz Kantor), προκειμένου να καταδειχθεί η βία της σύγχρονης ζωής ή προκειμένου να εξετασθεί η διαδικασία λειτουργίας της μνήμης, του παρελθόντος και του θανάτου.³¹

³⁰ (Taxidou 2007, 10-18· Segel 1995· Plassard 1992· Γλυτζουρή 2015, 171-191). Με αφορμή τη συγγραφή της σάτιρας του Φώτου Πολίτη *Καραγκιόζης ο Μέγας* (1924), ο Γλυτζουρή εξετάζει την ερωτοτροπία του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού με το λαϊκό θέατρο, το κουκλοθέατρο, το θέατρο σκιών και την έννοια της θεατρικότητας, προκειμένου όμως να αποδείξει την αμηχανία -αν όχι απέχθεια- του Έλληνα δραματουργού-σκηνοθέτη προς το λαϊκό αυτοσχεδιαστικό θέατρο.

³¹ (Segel 1995, 323-331).

Για να επιστρέψουμε εντούτοις στην παράσταση της «Σφενδόνης», πρέπει να προσθέσουμε, ότι το γεγονός της στυλιζαρισμένης υπόκρισης των ζωντανών ηθοποιών σε στάση προφίλ αποτέλεσε την ψευδαίσθηση της ψευδαίσθησης, τη μίμηση της μίμησης, δηλαδή μία διπλή ψευδαίσθηση και μία διπλή σύμβαση στο επίπεδο της πρόσληψης του θεατή, ή αλλιώς μία θέση και μία αντίθεση. Γιατί, αν η βασική σύμβαση του μπερντέ απαιτεί από τον θεατή την αποδοχή της αυθυπαρξίας και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε καραγκιοζικού τύπου μέσω ενός άψυχου υπερατομικού δισδιάστατου ιδεογράμματος που παίρνει ζωή από το αποστασιοποιημένο χέρι του καραγκιοζοπαίκτη,³² αντίθετα η παράσταση της «Σφενδόνης» κάλεσε πρώτα τον θεατή να αποδεχτεί το τρισδιάστατο υποστασιοποιημένο ατομικό σώμα του ηθοποιού στη θέση της σκιάς και αμέσως μετά να το αποδεχτεί αντιθετικά ως μη εξατομικευμένο απρόσωπο ιδεόγραμμα. Αυτή ακριβώς όμως η διπλή μετάθεση της αναπαράστασης και της ψευδαίσθησης αποτέλεσε τον πυρήνα της μοντέρνας τέχνης, η οποία εξύφανε τα συνδυαστικά στοιχεία μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού, πιθανού και απίθανου, παρόντος και μέλλοντος.³³

Πάντως, ο αισθητικός συγκρητισμός με τον συνδυασμό μοντερνισμού και παράδοσης, ο συγκερασμός παλιού και σύγχρονου, η μείξη της χαμένης παιδικότητας και αγνότητας του καραγκιοζικού μπερντέ³⁴ με τον σύγχρονο πρωτοποριακό εξατομικευμένο καλλιτεχνικό πειραματισμό, όπως και η αναζήτηση του νοήματος του αρχέτυπου του Καραγκιόζη που συνεχίζει να επιβιώνει στον σημερινό κόσμο, δηλαδή είτε το αρχέτυπο των ζωικών ενστίκτων και του δαιμονικού στοιχείου, είτε το δυναμικό στοιχείο του Έλληνα, το αμείλικτο σουρεαλιστικό χιούμορ και η ταυτόχρονη ενασχόληση με το γέλιο και τον θάνατο, αποτέλεσαν

³² (Κιουρτσάκης ³1983, 180-181, υποσημείωση αρ. 72).

³³ (Plassard 1992, 12, 15).

³⁴ Όπως σημείωσε ο σκηνοθέτης Αβδελιώδης στο πρόγραμμα της παράστασης: «Καλοκαίρι. Κατακαλόκαιρο και να'σαι παιδί. Έτσι μπορεί να νοιώσει κανείς διαβάζοντας το *Λίγα απ' Όλα*. Κι ένα παρτέρι μου θύμισε από τον κήπο του σχολείου μου, που ξεχάστηκε μια χρονιά απεριποίητο, κι όταν ήρθε η Άνοιξη μ' αγκάθια κι αγριόχορτα ανάμεσα στα κρίνα του, μας φαίνονταν ομορφότερο από τ' άλλα. Συγκίνηση, οικειότητα και χαρά γεννά η τέχνη του Αντώνη Μόλλα. Αισθήματα που προσφέρει η γνήσια λαϊκή τέχνη, σαν παιδί της αρχαίας δραματικής τέχνης, κι όπου ο δημιουργός σβήνει την αυταρέσκεια και το πάθος του μέσα στο λόγο και τον ρυθμό, υπακούοντας με σοβαρότητα και πίστη στην ίδια πανάρχαια παράδοση που ανοίγει τον δρόμο στην αναζήτηση της αλήθειας.» (πρόγραμμα της παράστασης *Λίγα απ' όλα* 2000-2001).

προφανώς τα κύρια εναύσματα των συντελεστών της παράστασης του *Λίγα απ' όλα*.³⁵ Θα μπορούσαμε επίσης να υποστηρίξουμε, ότι η παράσταση όχι μόνο αποτέλεσε έναν ενδιαφέροντα και καλοζυγισμένο πειραματισμό πάνω στον σκηνικό συνδυασμό της παράδοσης και του σύγχρονου μοντερνισμού, αλλά και ότι μετέφερε επιπλέον τον απόηχο των αναζητήσεων περί ελληνικότητας και ιθαγένειας τόσο της μοντερνιστικής γενιάς του 1930, η οποία «αισθητικοποίησε το παρελθόν και το λαϊκό», ανάγοντάς τα σε ύφος, όσο και της νεότερης μεταπολιτευτικής γενιάς, γενιές που προσπάθησαν να διερευνήσουν την πολιτισμική ταυτότητα και τη συλλογικότητά τους.³⁶ Τους προβληματισμούς της γενιάς του 1930, η οποία προσπάθησε να συνδυάσει τον μοντερνισμό με το αίτημα της ελληνικότητας και της ιθαγένειας, μετέφερε στην παράσταση ο εικαστικός Πέρης Ιερεμιάδης. Έχοντας επιμεληθεί, ως εικονογραφικός υπεύθυνος του περιοδικού *Ίνδικτος*, εκδόσεων αρχιτεκτονικών σχεδίων από το αρχείο του Πικιώνη και εκθέσεων έργων του,³⁷ ο «αγριόγατος των Πεταλιών»³⁸ είχε πραγματοποιήσει και ο ίδιος το 1993 προσωπική εικαστική έκθεση με έργα του εμπνευσμένα από τον μεσοπολεμικό Καραγκιόζη,³⁹ ενώ το προσωπικό του εικαστικό έργο χαρακτηριζόταν

³⁵ Ο σκηνοθέτης Δήμος Αβδελιώδης μίλησε για το αρχέτυπο του Πάνα και του Σάτυρου στο πρόσωπο του Καραγκιόζη, το οποίο, εμφανιζόμενο περισσότερο στις Απόκριες, συνδυάζει τον κόσμο των ζωικών ενστίκτων με την έλλογη συμπεριφορά (βλ. το ρεπορτάζ της Ευάννας Βενάρδου στην εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 11 Φεβρουαρίου 2001, το οποίο αναδημοσιεύεται από τον Ιερωνυμίδα 2003, 392, 394). Η δε Άννα Κοκκίνου μίλησε για το δυναμικό στοιχείο του Έλληνα και την παράλληλη ενασχόληση με το γέλιο και τον θάνατο που εκφράζει το πρόσωπο του Καραγκιόζη (Χατζηγιάννου, 3).

³⁶ Για την αισθητικοποίηση του παρελθόντος από τη λογοτεχνική γενιά του '30 και την έννοια της «νεοτερικότητας εν είδει αρχετύπου», η οποία συμβίβαζε τη διάσταση ιστορικού (παράδοσης) και αισθητικού (νεοτερικότητας), βλ. Τζιόβας 2011, 295-340. Για μία προσέγγιση του φαινομένου του αισθητικού ενστερνισμού του θεάτρου σκιών από τους θεατρικούς καλλιτέχνες τόσο της γενιάς του 1930 (π.χ. Γ. Τσαρούχης, Κ. Κουν, Γ. Θεοτοκάς), όσο και της γενιάς της μεταπολίτευσης, βλ. Σταυρακοπούλου 2014' Βασιλείου 2012, 916-948.

³⁷ Για τον συνδυασμό του μοντερνισμού και του αιτήματος της ελληνικότητας στο έργο του Πικιώνη, βλ. Φιλιππίδης 1984, 149-223.

³⁸ (Ξυδάκης, 2006).

³⁹ Η έκθεση στη γκαλερί «Άστρα» (22 Νοεμβρίου έως 11 Δεκεμβρίου 1993) είχε τον τίτλο «Ζωγραφιές και Σχέδια» και ήταν αφιερωμένη στον Τζούλιο Καίμη και τον Klaus Vrieslander, με έργα εμπνευσμένα από το μεσοπολεμικό θέατρο σκιών, από φιγούρες του αρχείου του Αιγιάτη Καραγκιοζοπαίκτη Βασίλαρου και από φιγούρες άγνωστου καλλιτέχνη του μπερντέ που ο Ιερεμιάδης είχε δει στο αρχείο του Δημήτρη Πικιώνη (Ιερεμιάδης).

επίσης ως μία σύνθεση μοντέρνου και λαϊκότροπου.⁴⁰ Τους δε προβληματισμούς της γενιάς της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης περί της αξιοποίησης της λαϊκής τέχνης εκπροσωπούσε στην παράσταση ο Σαββόπουλος, η μουσική ενασχόληση του οποίου με τον Καραγκιόζη ξεκινούσε ήδη από τη δεκαετία του 1970 από τη μπουάτ «Κύτταρο» της οδού Ηπείρου και τη συνεργασία του με τον Ευγένιο Σπαθάρη, από την ηχογράφηση του γνωστού τραγουδιού «Σαν τον Καραγκιόζη» και από τη συνέντευξή του στο περιοδικό *Θεατρικά* περί της γοητείας που του εξασκούσε το θέατρο σκιών.⁴¹

Αρκετοί κριτικοί χαρακτήρισαν ανεπιφύλακτα την παράσταση της «Σφενδόνης» ως το θεατρικό γεγονός της χρονιάς,⁴² εκτός από ελάχιστους που τη θεώρησαν ως είδος φανταστικού νοσταλγικού μουσείου που εξαφάνισε την οικειότητα του θεατή.⁴³ Πέρα όμως από οποιεσδήποτε υποκειμενικές κρίσεις, τα ερωτήματα ενός σύγχρονου θεατρολόγου παραμένουν ακόμη ανοιχτά στο μυαλό του σχετικά με παρόμοιους σκηνικούς πειραματισμούς που μεταβάλλουν ριζικά την εγγενή φύση και λειτουργία του μπερντέ: κατά πόσο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες με τις συνειδητές προσωπικές πρωτοποριακές αισθητικές ανησυχίες μπορούν να αντικαταστήσουν τον εμπειρικό παραδοσιακό καλλιτέχνη, ο οποίος δεν έχει ανάγκη από την επίγνωση της θεωρίας της τέχνης του; Κατά πόσο ο σύγχρονος κατακερματισμός και η εξειδίκευση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μπορεί

⁴⁰ Για τον συνδυασμό των εικαστικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα (Braque, Matisse), αλλά και για τις λαϊκότροπες επιδράσεις ενός Κόντογλου στο έργο του Ιερεμιάδη, βλ. Ξυδάκης, 2006 & Ξυδάκης, 2004.

⁴¹ Το 1973, κατά τη διάρκεια της απριλιανής δικτατορίας, ο Σαββόπουλος κάλεσε τον Ευγένιο Σπαθάρη να παρουσιάσει σκηνές Καραγκιόζη στη μπουάτ «Κύτταρο», ενώ το τραγούδι του «Σαν τον Καραγκιόζη» ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά ζωντανά στον συγκεκριμένο χώρο. Για την περιγραφή της ατμόσφαιρας του «Κύτταρου», αλλά και για την απριλιανή λογοκρισία, βλ. Παπαστάθης 2011, 83-88. Το 1978, με αφορμή τη δουλειά του στους αριστοφανικούς *Αχαρνές*, ο Σαββόπουλος έδωσε συνέντευξη στον Περικλή Γρίβα για τη γοητεία που του ασκούσε ο Καραγκιόζης (Γρίβας). Για μία ακόμη προσωπική μαρτυρία σχετικά με την επίδραση του λαϊκού θεάτρου του Καραγκιόζη στη γενιά της χούντας και της μεταπολίτευσης, προκειμένου να διατηρηθεί «το θεμέλιο μιας συλλογικότητας ικανής να στηρίξει εμάς τους Έλληνες στο ναυάγιο της πολιτείας μας», βλ. Κιουρτσάκης 2015, 219-231 (για το παράθεμα της παρούσας υποσημείωσης, βλ. σ. 220, αλλά και σ. 231).

⁴² Καλτάκη, 17· Χατζηγιάννου, 3· Χρηστίδης, 37· Κολτσιδοπούλου, 50.

⁴³ Για κριτική των τρωτών στοιχείων της παράστασης (μουσειακή χροιά, σκηνοθετικές «κοιλίες», γρήγορη εξάντληση του ενδιαφέροντος του καραγκιοζικού έργου, απώθηση των θεατών από τη χρήση της μάσκας και των μαύρων ρούχων του Καραγκιόζη, μη πετυχημένη μουσική εκ μέρους του Σαββόπουλου), βλ. Λογοθέτης, 37 & Παγιατάκης, 49.

να αντικαταστήσει τον μοναδικό λαϊκό ερμηνευτή και συνολικό ενορχηστρωτή του караγκιοζικού θεάματος, ο οποίος συνυφαίνει αδιαίρετα τις επαγγελματικές δεξιότητες του υποκριτή, του σκηνογράφου, του κατασκευαστή φιγούρων, του σκηνοθέτη, του τραγουδιστή και του προωθητή της παράστασης; Πόσα περιθώρια έχει ο έντεχνος ηθοποιός, ο οποίος δεσμεύεται από ένα παγιωμένο κείμενο, να αυτοσχεδιάσει, σε σχέση με την άνεση του δημιουργικού αυτοσχεδιασμού που διαθέτει ο παραδοσιακός τεχνίτης ακριβώς την ώρα της σκηνικής εκτέλεσης; Πόσες πρόβες, όσο μακριές και επίπονες και αν είναι, μπορούν να αντικαταστήσουν την πολύχρονη μαθητεία ενός караγκιοζοπαίκτη δίπλα σε παλιούς άξιους δασκάλους; Πώς ένα χρηστικό χειροτεχνικό αντικείμενο δουλειάς, όπως είναι οι φιγούρες που περνούν από τη μία γενιά τεχνιτών στην άλλη, μπορεί να μετατραπεί σε αυτοτελές εικαστικό έργο; Κατά πόσο ο σύγχρονος μοναχικός αστός θεατής έχει την εξουσία να παρέμβει και να συναινέσει ή να λογοκρίνει άμεσα το θέαμα με τις αυθόρμητες συναισθηματικές αντιδράσεις του, έτσι όπως γινόταν με την ενεργή μέθεξη και συμμετοχή του συλλογικού σώματος του караγκιοζικού κοινού σε παλαιότερες εποχές ακμής του συγκεκριμένου θεάματος;

Τα ερωτήματα αυτά θα μπορούσαν να εξαπλωθούν και να πάρουν μια πιο γενικευμένη κοινωνιολογική χροιά, η οποία βέβαια δεν αφορά αποκλειστικά στην παράσταση της «Σφενδόνης». Έτσι, κατά πόσο ο λαϊκός πομπός μπορεί να εναρμονιστεί και να επικοινωνήσει άμεσα με τον σύγχρονο δέκτη, όταν η έννοια του «λαϊκού» έχει σήμερα μεταλλαχτεί όχι μόνο εξαιτίας της μεταβολής των κοινωνικο-οικονομικών συνθηκών και της αποσύνθεσης της συλλογικής κοινωνικότητας, αλλά και εξαιτίας της ισοπέδωσης του εγχώριου παραδοσιακού πολιτισμού από την αθρόα εισβολή της μαζικής εμπορευματοποιημένης δυτικής κουλτούρας και τεχνολογίας; Κατά πόσο μία σύγχρονη παράσταση, επηρεασμένη από τα ανδρείκελα, δεν αποτελεί απλά μία χιμαιρική νοσταλγική φυγή σε περασμένες προ-αστικές και προ-βιομηχανικές εποχές ή μία πρωτόγνωρη διασκέδαση ή έναν αισθητιστικό πειραματισμό και όχι μία οργανική προέκταση της ίδιας της ζωής, των καημών, του ήθους, των αξιών και της ομαδικής μοίρας της κοινότητας, προβληματισμό που έθεσε ο ίδιος ο τιμώμενος του παρόντος Συνεδρίου πριν από αρκετά χρόνια;⁴⁴ Σε όλα αυτά τα ερωτήματα θα

⁴⁴ Για τον αποδεκατισμό του παραδοσιακού κοινού του θεάτρου σκιών πριν ακόμη από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και για τον μεταπολεμικό υποβιβασμό του είδους σε παιδικό ή φολκλορικό θέαμα, βλ. Πούχγερ 1984, 261-272. Για όλους αυτούς τους προβληματισμούς, βλ. επίσης, Κιουρτσάκης, ³1983. Για το ζήτημα της πολύχρονης μαθητείας του κα-

μπορούσε βέβαια κάποιος να απαντήσει, πως η παράδοση, το αρχέτυπο, διασώζεται μόνο όταν μετασχηματίζεται, ανοίγοντας διάλογο με το παρόν και ένας δεύτερος συνομιλητής να ανταπαντήσει, πως ο αυθορμητισμός μιας λαϊκής παραδοσιακής τέχνης παύει να υφίσταται, όταν αποσπάται από το κοινωνικό σύνολο, τις συνθήκες και την ιστορική εποχή που την εξέθρεψαν, όταν ο φορέας της παράδοσης γίνεται πλέον χρήστης και όταν η λαϊκή δημιουργία μετατρέπεται σε αντικείμενο ιστορικής μελέτης από την «στεγνή» και συχνά στυγνή ορθολογική επιστημονική πένα.⁴⁵

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Α., «“Ένα μικρό περιθώριο κωμικής αναρχίας”: η επίδραση του θεάτρου σκιών στις κωμωδίες του Γιώργου Θεοδοκά», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012' αναδημοσίευση από τη *Νέα Εστία*, 1816 (Νοέμβριος 2008), σσ. 916-948.
- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, Α., «Ο Φώτος Πολίτης, ο Καραγκιόζης και η απειλή της θεατρικότητας», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη, πρωτοπόρους στην επιστημονική μελέτη του Καραγκιόζη (Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013)*, επιμ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 171-191.
- ΓΡΙΒΑΣ, Π., συνέντευξη από τον Διονύση Σαββόπουλο, *Θεατρικά*, 34-35 (1978)' η συνέντευξη ανευρίσκεται και διαδικτυακά: www.musicpaper.gr/documents/item/452-2013-02-27-14-41-4 (ημερομηνία πρόσβασης 10/10/2015).

ραγκιοζοπαίκτη από νεαρή ηλικία, καθώς και για τη ζήτηση της συνολικής ενορχήστρωσης του θεάματος από αυτόν, βλ. Σταυρακοπούλου 2008, 251-263. Για το ζήτημα της σύνθεσης του προφορικού καλλιτέχνη κατά την ίδια την ώρα της παράστασης, καθώς και για την πολύχρονη μαθητεία του λαϊκού προφορικού τεχνίτη, ο οποίος μαθαίνει να μιμείται τις φόρμες και τα θέματα της παράδοσης, έτσι ώστε στη συνέχεια να μπορεί να τα ανασυνθέτει συνεχώς, βλ. Lord 2000, 13-29. Για την αυτοσχεδιαστική ικανότητα των καραγκιοζοπαίκτων, έτσι ώστε να προσαρμόζονται στο εκάστοτε κοινό τους, καθώς και για τη μακρία μαθητεία τους, βλ. Myrsiades, 51-81.

⁴⁵ Για την «επιστροφή στις ρίζες» σαν νοσταλγική και όχι σαν δημιουργική διαδικασία, καθώς η ενσωμάτωση των λαϊκών στοιχείων στην αστική κουλτούρα συντελείται, όταν πλέον οι ρίζες της παράδοσης έχουν ξεραθεί, βλ. Πολίτης, 44-45.

- DANFORTH, L., «Παράδοση και μετασχηματισμός στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, εισ.-επιμ. Στάθης Δαμιανάκος, μτφρ. Γιώργος Σπανός – Αννίτα Μιχάλη, Αθήνα, Πλέθρον, 1986, σσ. 149-172.
- ΙΕΡΕΜΙΑΔΗΣ, Π., www.peris-ieremiadis.org (ημερομηνία πρόσβασης 11/11/2015).
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αθήνα, Χρήστος Ε. Δαρδανός, 2003.
- ΚΑΪΜΗ, ΤΖ., *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών, με σαράντα ξυλογραφίες του Klaus Vrieslander*, μτφρ. Κώστας Μέκκας – Τάκης Μήλιας, Αθήνα, Γαβριηλίδης, ²1990.
- ΚΑΛΤΑΚΗ, Μ., «Στη “σκιά” του Καραγκιόζη», εφ. *Επενδυτής* (Σάββατο 7 – Κυριακή 8 Απριλίου 2001), σ. 17.
- ΚΑΣΣΗΣ, Κ.Δ., *Η Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980*, Αθήνα, Ιχώρ, 1985.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, ³1983.
- , «Μελετώντας σαράντα χρόνια τον Καραγκιόζη. Προσωπικός απολογισμός», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη, πρωτοπόρους στην επιστημονική μελέτη του Καραγκιόζη (Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013)*, επιμ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 219-231.
- ΚΟΛΤΣΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Σκιές γεμάτες φως», *Γυναίκα* (Μάιος 2001), σ. 50.
- ΛΟΒΕΡΔΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης κηπουρός και επίδοξος γαμπρός», εφ. *Το Βήμα* (4 Μαρτίου 2001)· η συνέντευξη της Κοκκίνου στη Λοβέρδου ανευρίσκεται και διαδικτυακά: www.tovima.gr/culture/article/?aid=131242 (ημερομηνία πρόσβασης 27/5/2015).
- ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ, Η., «Άρωμα νοσταλγίας. Λίγα απ’ όλα του Αντώνη Μόλλα. Σκηνοθεσία Δήμος Αβδελιώδης», *Αθηνόραμα* (5-12 Απριλίου 2001), σ. 37.
- LORD, A., “Singers: Performance and Training”, *The Singer of Tales*, Stephen Mitchell & Gregory Nagy (eds.), Cambridge, Massachusetts – London, England, Harvard University Press, 2000, σσ. 13-29.
- ΜΟΛΛΑ-ΓΙΟΒΑΝΟΥ, Α., *Ο καραγκιοζοπαίκτης Αντώνης Μόλλας (η κόρη του θυμάται)*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

- ΜΟΛΛΑΣ, Α., *Ο γάμος του Καραγκιόζη*, εφ. *Ακρόπολις* (σε συνέχειες από 21 Αυγούστου 1919 έως 20 Σεπτεμβρίου 1919).
- , *Ο Καραγκιόζης μέγας βεζύρης*, εφ. *Ακρόπολις* (σε συνέχειες από 21 Σεπτεμβρίου 1919 έως 13 Νοεμβρίου 1919).
- MYRSIADES, L., "The Karagiozis Performance in its Performative Context: the Rural/Urban Dichotomy", *Modern Greek Studies Yearbook*, 4 (1988), σσ. 51-81.
- ΕΥΔΑΚΗΣ, Ν., «Τάματα και τατουάζ», εφ. *Η Καθημερινή* (28 Απριλίου 2004).
- , «Ένα βλέμμα. Ο αγριόγατος των Πεταλιών», εφ. *Η Καθημερινή* (2 Απριλίου 2006).
- ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ, ΣΠ., «Καλά ιχνογραφημένοι Καραγκιόζηδες. Ο Δ. Αβδελιώδης και η Ά. Κοκκίνου σ' ένα νοσταλγικό κοίταγμα στο παρελθόν», εφ. *Η Καθημερινή* (Κυριακή 10 Ιουνίου 2001), σ. 49.
- ΠΑΠΑΣΤΑΘΗΣ, Λ., *Το καλοκαίρι θα παίξει την Κλυταιμνήστρα*, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- PLASSARD, D., *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, L'Institut International de la Marionnette, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1992.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, ΑΛ., «Λαϊκός πολιτισμός. Έρευνα», *Αντί*, 43 (17 Απριλίου 1976), σσ. 44-45.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984, σσ. 259-272.
- , «Η δραματουργία των ηρωϊκών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών: Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Ο Μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2001, σσ. 365-393.
- ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ της παράστασης *Λίγα απ' όλα* του Αντώνη Μόλλα, σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη, θέατρο «Σφενδόνη», χειμερινή περίοδος 2000-2001.
- ROUSSEL, L., *Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes*, tome premier & tome deuxième et dernier, Athènes, Imprimerie de la Cour Royale A. Raftanis, 1921.

- SEGEL, H., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το λόγιο μυθιστόρημα στον μπερντέ», *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1173-1181.
- , «“Της τέχνης τα φαρμάκια”. Από τον μπερντέ στην οθόνη: μία πρώτη προσέγγιση στον καραγκιοζοπαίχτη ως υποκριτή», *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, επιμ. Χριστίνα Αδάμου, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008, σσ. 251-263.
- , «Ιδεολογικές και επιστημονικές συνιστώσες της μελέτης του Καραγκιόζη στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ «Θέατρο και δημοκρατία», Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- ΤΑΧΙΔΟΥ, Ο., *Modernism and Performance. Jarry to Brecht*, Palgrave Macmillan, 2007.
- ΤΖΙΟΒΑΣ, Δ., *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- ΤΣΑΜΟ, «Η αθηναϊκή ζωή. Μόλλας, ο ηγεμών του λαϊκού γέλοιου. Όπου ο Καραγκιόζης προσαρμόζεται εις το πνεύμα και τας τεχνικές προόδους της εποχής», εφ. *Πατρίς*, φύλλο 104 (Κυριακή 17 Ιουνίου 1928), σ. 3.
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Δ., *Νεοελληνική αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830-1980) σαν αντανάκλαση των ιδεολογικών επιλογών της νεοελληνικής κουλτούρας*, Αθήνα, Μέλισσα, 1984.
- ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ, Ε., «Πανόραμα. Θέατρο. Καραγκιόζης, ο τέλειος ήρωας. Συνέντευξη: Έλενα Δ. Χατζηωάαννου. Η Άννα Κοκκίνου ζωντανεύει τον Έλληνα χάρτινο σταρ», εφ. *Τα Νέα* (Τετάρτη 18 Απριλίου 2001), σ. 3.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- , *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της*

Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τόμ. Β1, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

———, «Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη, πρωτοπόρους στην επιστημονική μελέτη του Καραγκιόζη (Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013)*, επιμ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 237-251 (το κείμενο αναδημοσιεύεται από το λεύκωμα Απόστολος & Αριστείδης Γιαγιάννος – Ι. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, τόμ. Α', Φιγούρες, Αθήνα, Ερμής, 1975).

ΧΡΗΣΤΙΔΗΣ, Μ., «*Λίγα απ' όλα* του Αντ. Μόλλα στο θέατρο “Σφενδόνη”. Καλησπέρα πέρα ως πέρα», εφ. *Ελευθεροτυπία* (Σάββατο 28 Απριλίου 2001), σ. 37.

**«Η Ελληνική σκηνή ετάφη υπό του Τουρκικού μπερντέ!»:
Κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις της συνάντησης
του Καραγκιόζη με το συμβατικό θέατρο στην ελληνική επαρχία
της μπελ-επόκ (1890-1912)**

Ιωάννης Πλεμμένος*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα ανακοίνωση διερευνά τις επιπτώσεις της εισόδου του θεάτρου σκιών στην Καλαμάτα, κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} και την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Η περίοδος αυτή σηματοδοτεί μια ιδιαίτερη κινητικότητα στα θεατρικά πράγματα της περιοχής, με την μετάκληση επαγγελματικών θιάσων και την ίδρυση ερασιτεχνικών σχημάτων. Αν και τα τελευταία προτιμούσαν έργα εθνικού περιεχομένου, οι επαγγελματικοί θιάσοι ανέβαζαν κυρίως ευρωπαϊκά έργα, που προκαλούσαν έντονη αντίδραση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται, λίγο μετά το 1890, ο ανανεωμένος Καραγκιόζης του Πατρινού Καραγκιοζοπαίχτη Μίμαρου, που είχε περιορίσει τα ανήθικα υπονοούμενα και τη αγοραία γλώσσα, εισάγοντας ελληνικούς χαρακτήρες και θεματολογία. Η υποδοχή του θεάτρου σκιών ήταν ενθουσιώδης από όλα τα κοινωνικά στρώματα, ενώ οι παραστάσεις των επαγγελματικών θιάσων γίνονταν σε μισοάδεια καθίσματα. Το φαινόμενο αυτό υποχρέωσε τους επαγγελματικούς θιάσους να εισαγάγουν περισσότερα ελληνικά έργα στο ρεπερτόριό τους και το θέατρο σκιών να υιοθετεί μάλιστα της φιλαρμονικής και πιο επίκαιρα θέματα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Θέατρο σκιών, Καραγκιόζης, μπελ-επόκ, ελληνική επαρχία, υποδοχή, ιδεολογία.

ABSTRACT

This paper explores the impact of the shadow theatre on the city of Kalamata, south-western Greece, in the last decade of the 19th and the first decade of the 20th century. The period witnesses an intensive theatrical activity for the region, with the recruitment of professional troupes, and the foundation of amateur groups. Although the latter preferred patriotic plays, professional troupes staged mainly European plays, which attracted a vehement opposition by the society. Within this context, there appeared, shortly after 1890, a revived form of *Karagöz*

* Ιωάννης Πλεμμένος, διδάκτωρ Εθνομουσικολογίας του Πανεπιστημίου του Cambridge (Αγγλίας) – ερευνητής στο Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.

shadow theatre by the Greek player, Mimaros of Patras (western Greece), who had discarded the original sexual innuendos and harsh language, and introduced Greek characters and themes. The reception of the shadow theatre was enthusiastic by the entire strata of the society, while the performances of professional troupes took place before almost empty seats. This phenomenon forced the latter to introduce more Greek plays into their repertoire; in response to this, the shadow theatre adopted Philharmonic orchestras, and more up-to-date themes.

KEY WORDS: Shadow theatre, Karagöz, Belle-Époque, Greek province, reception, ideology.

Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών είναι ένα αντικείμενο που έχει μελετηθεί αρκετά εδώ και αρκετές δεκαετίες¹. Μια λιγότερο γνωστή πτυχή του θέματος είναι η παρουσία του στην ελληνική επαρχία, εν προκειμένω δε στη Μεσσηνία. Η παρούσα ανακοίνωση βασίζεται στην αποδελτίωση του τοπικού τύπου που σώζεται σχεδόν ακέραιος από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα σε αρχεία εφημερίδων και τοπικές βιβλιοθήκες². Το χρονικό πλαίσιο της ανακοίνωσης περιορίζεται στη λεγόμενη «μπελ-επόκ» που περιλαμβάνει το διάστημα από την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα μέχρι τους Βαλκανικούς πολέμους. Η επιλογή αυτής της περιόδου έγινε με το σκεπτικό ότι, από το 1912 μέχρι το 1922, η καλλιτεχνική κίνηση (σε όλους τους τομείς) παρουσιάζει μια κάμψη λόγω των συνεχών πολέμων. Η παρουσία του θεάτρου σκιών στη Μεσσηνιακή πρωτεύουσα αντιπαραβάλλεται συχνά με την έλευση του συμβατικού (έντεχνο) θεάτρου, συμπεριλαμβανομένου και του μελοδράματος.

Μέχρι σήμερα η παρουσία του Καραγκιόζη στην Καλαμάτα, όπως και στο ευρύτερο επαρχιακό περιβάλλον της προ του Α' Παγκοσμίου Πολέμου Ελλάδας, δεν έχει τεκμηριωθεί συστηματικά³. Για την Καλαμάτα,

¹ Βλ. ενδεικτικά (Μυστακίδου, 1982 - Ιωάννου, 1995). Για την παιδαγωγική αξία του θεάτρου σκιών, βλ. τη συνοπτική αλλά βαρύνουσα παρέμβαση του αείμνηστου λαογράφου Δημ. Λουκάτου (Λουκάτος, 32-34).

² Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον πρόεδρο του ΔΣ της Λαϊκής Βιβλιοθήκης Καλαμάτας κ. Βασίλη Τσούλο, καθώς και την ιδιοκτήτρια και διευθύντρια της εφημερίδας *Θάρρος* (έτος ιδρύσεως 1899) κ. Άντα Αποστολάκη, για τη συνδρομή τους στη μελέτη και αποδελτίωση του τοπικού τύπου.

³ Ενδεικτικά, σε μια διδακτορική διατριβή για τη θεατρική κίνηση στον Πύργο Ηλείας, μεταξύ 1860 και 1944, αφιερώνονται μόλις δύο σελίδες στην προ του 1912 δραστηριότητα του θεάτρου σκιών, που καλύπτουν τα έτη 1910 και 1920 (Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, 1996, 255-256).

εντοπίζονται σποραδικές μόνο αναφορές που συνδέουν το θέατρο σκιών με μια πρώτη περίοδο (1840-1890), όπου δέσποζε ακόμα το ανατολίτικο στοιχείο και η βωμολοχία⁴ και με μια δεύτερη (1890-1910), η οποία χαρακτηρίζεται από μια μορφή εξελληνισμού και εκπολιτισμού αυτού του θεατρικού είδους⁵. Εντούτοις, το χρονικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρονται δεν συμπίπτει με τη διαθέσιμες μαρτυρίες (που αφορούν την μετά το 1890 περίοδο). Το ίδιο παραμελημένη είναι και η διερεύνηση της σχέσης του θεάτρου σκιών με το συμβατικό θέατρο στον ίδιο γεωγραφικό χώρο⁶.

Σύμφωνα λοιπόν με τις διαθέσιμες μαρτυρίες για τη Μεσοσηνιακή πρωτεύουσα, μπορούν να εντοπιστούν δύο φάσεις αυτής της συνάντησης, που τέμνουν κάπως δυσανάλογα την εν λόγω χρονική περίοδο: η πρώτη (1894-1901) δίνει έμφαση στις μεγάλες διαφορές μεταξύ των δύο μορφών θεάτρου (ως προς τη θεματολογία, το ύφος και τη γλώσσα), ενώ η δεύτερη (1901-1912) δείχνει μια πρώτη μορφή επαφής μέσω μιας εξευρωπαϊσμένης μουσικής επένδυσης κάποιων παραστάσεων Καραγκιόζη. Ταυτόχρονα (και παράλληλα με αυτή την εξέλιξη) παρατηρείται ένα άνοιγμα του θεάτρου σκιών προς τις πιο αστικές/πεπαιδευμένες μάζες ή (αντίστροφα) μια αφύπνιση του ενδιαφέροντος των πιο πεπαιδευμένων θεατών προς τον Καραγκιόζη. Ο συντάκτης του παρόντος έχει ακολουθήσει τη χρονολογική σειρά των διαθέσιμων πληροφοριών με σκοπό να μη διαταράξει τη ροή και αλληλουχία των πληροφοριών, τις οποίες όμως εντάσσει στο ευρύτερο ελληνικό και διεθνές πλαίσιο.

Ο Καραγκιόζης ως αντιθέατρο

Η πρώτη σχετική μαρτυρία εντοπίζεται στα 1894, όταν ο διάσημος Καραγκιόζοπαίχτης Μίμαρος⁷ έδωσε σειρά επιτυχημένων παραστάσεων στην Καλαμάτα⁸. Η χρονολογία έχει τη δική της σημασία, καθώς ο

⁴ (Κοκκίνης, 1985, 18-28).

⁵ (Κοτοπούλης, 2000, 58).

⁶ (Σιδέρης, 1963, 35-39 - Σειραγάκης, 2007, 1079-1087).

⁷ Ο Μίμαρος, παρατσούκλι του Δημήτρη Σαρντούνη (1865-1912), ξεκίνησε ως ψάλτης στην Πάτρα, για να διδάξει την τέχνη του Καραγκιόζοπαίχτη στην Κωνσταντινούπολη και να καθιερώσει τους ελληνικούς κωμικούς τύπους του θεάτρου σκιών με τις μεταρρυθμίσεις που εισήγαγε από το 1890 στην Πάτρα.

⁸ Όπως προκύπτει από λίγο μεταγενέστερο δημοσίευμα της εφημερίδας «Ευνομία» (28/4/1896, 3): «Ο προ διετίας καταμαγεύσας και προσελκύσας κόσμον εις την παραλίαν Καραγκιόζης Μίμης Μίμαρος αφίκετο».

Μίμαρος φέρεται ότι είχε ξεκινήσει τη δραστηριότητά του λίγα χρόνια νωρίτερα, χωρίς να γνωρίζουμε ακριβώς πότε⁹. Σύμφωνα με λίγο μεταγενέστερο δημοσίευμα¹⁰, ο Μίμαρος, που αποκαλείται «*βασιλεύς των βωμολοχημάτων και του αγοραίου καλαμπουριού*», ήταν «*καλλιτέχνης αυτοδίδακτος*», περιάγων «*εδώ κ' εκεί εις τα διάφορα της Πελοποννήσου κέντρα τα χάρτινά του ανδρείκελα*», και στην Καλαμάτα «*εισήλασε κατά το καλοκαίρι του '94*». Η ορολογία του συντάκτη φανερώνει μια απαξίωση στο θέατρο σκιών, αφού το συνδέει με τις βωμολοχίες και την αγοραία συμπεριφορά, η οποία όμως απαντά αρκετά νωρίς και σε δημοσιεύματα του αθηναϊκού τύπου¹¹.

Δυο χρόνια αργότερα (1896) ο Μίμαρος επανέρχεται στην Καλαμάτα με δύο βοηθούς και στήνει το θέατρό του στο καφενείο του Χαράλαμπου Μπογάκου στην παραλία¹². Η απήχηση του Καραγκιόζη στη Μεσσηνιακή πρωτεύουσα είναι τέτοια που συναγωνίζεται με επιτυχία τις παραστάσεις του δραματικού θιάσου του Κομνηνού Λουλουδάκη που είχε αρχίσει τις εργασίες του στις αρχές Ιουνίου¹³. Πριν τα τέλη του ίδιου μήνα ο τύπος σημείωνε με ανησυχία ότι «*οι θεαταί εις το θέατρον μετρώνται εις τα δάκτυλα*», διότι ο κόσμος «*συνωθείται ίνα ακούση τας αηδίας του Καραγκιόζη*»¹⁴. Εδώ η αντιδιαστολή του λαϊκού θεάτρου σκιών με το έντεχνο θέατρο γίνεται με στόχο την απαξίωση του πρώτου (που ταυτίζεται με τις «αηδίες»).

Γύρω στα μέσα Ιουλίου, κοινή ήταν η διαπίστωση ότι «*ο Καραγκιόζης κατέστρεψε τον θίασον του Λουλουδάκη*» και ότι «*η Ελληνική σκηνή ετάφη υπό του Τουρκικού μπερντέ*»¹⁵. Ο τύπος έκανε λόγο για «*Καραγκιοζίτιδα*» που είχε πλήξει τους κατοίκους της Καλαμάτας, μεταξύ των οποίων και έναν ανώτερο υπάλληλο που είχε ακουστεί να λέει: «*Διψάω, βρε αδερφέ, για Μίμαρο!*» Αυτή είναι και η πρώτη έμμεση μαρτυρία για την εισχώρηση του θεάτρου σκιών στα αστικά στρώματα, εκτός και αν εκληφθεί ως μεμονωμένη περίπτωση.

Εντούτοις, κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να συνέβαινε, καθώς συντάκτης με το ψευδώνυμο «Γεώρ-Γος», σε ένα εκτενές χρονογράφημα, διαπίστωνε έντρομος ότι:

⁹ (Χατζηπανταζής, 1984).

¹⁰ *Φαραί*, 14/7/1896, 3.

¹¹ (Μπίρης, 1952, 26).

¹² *Ευνομία*, 28/4/1896, 3.

¹³ (Λουλουδάκης, χ.χ.).

¹⁴ *Φαραί*, 23/6/1896, 3.

¹⁵ *Φαραί*, 14/7/1896, 3.

«εδώ μάλιστα εις τας Καλάμας ο ενθουσιασμός δια τον Καραγκιόζη πολ-
λαπλασιάζεται, εξαπλούται, μεγεθύνεται, μεταβάλεται εις παραφοράν και
τρέλαν. Και ακούεις την νύκτα, μα βράδυ, μα μεσάνυκτα, μα χαράματα, την
ημέραν, μα πρωί, μα μεσημέρι, μα ηλιόγερμα [...] το τραγούδι του μπάρ-
μπα-Γεώργου έξαφνα: ‘Ο Γιώ – μανάμ’ νο Γιώ – νο Γιώργος πέ-ρα πέρασε.
Χέι, χέι, χέι’».

Το ίδιο τραγούδι προσπαθούσαν να μιμηθούν και τρία-τέσσερα μωρά
«χειροκροτούντα» και «ψευδίζοντα: ‘Ο Γιώ – μαναμ’ νο Γιώ – νο Γιώγος πέα,
πέασε, κέι, κέι, κέι»¹⁶. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το ψευδώνυμο του
συντάκτη (Γεώρ-Γος) που είναι πιθανόν να επελέγη για να συνάδει με τη
θεματολογία του χρονογραφήματος.

Η έντονη παρουσία του μπάρμπα-Γιώργου οφείλεται στον Ηπειρώ-
τη Καραγκιοζοπαίστη Γιάννη Ρούλια, που φέρεται ότι τον ενέταξε στους
πρωταγωνιστές, αν και ως παρουσία υπήρχε νωρίτερα¹⁷. Ο μπάρμπα-
Γιώργος είναι ο φουστανελοφόρος ήρωας με τον παχύ μύστακα, που εν-
σαρκώνει αφενός μεν τον δυναμισμό του ορεσείβιου έλληνα, αφετέρου
δε τη δικαιοκρισία, αφού επιτιμά συχνά και έντονα τον Καραγκιόζη για
την αβελτηρία του. Η δε απήχηση του ρωμαλέου ήρωα στις μικρές ηλι-
κίες πρέπει να σχετίζεται τόσο με τον ρόλο του ως προστάτη/κηδεμόνα
του Καραγκιόζη όσο και με τον αυθορμητισμό του. Για τις μεγαλύτερες
ηλικίες η παρουσία του πρέπει να συμβόλιζε το αγέρωχο φρόνημα του
έλληνα, σε σχέση με την «εθελοδοουλεία» του Καραγκιόζη και πολύ πε-
ρισσότερο του Χατζηαβάτη.

Μπορεί οι παραστάσεις του Μίμαρου στην Καλαμάτα να μη συνδέθη-
καν με αναρχικά υπονοούμενα και αστυνομικές παρεμβάσεις (όπως είχε
συμβεί στην Πάτρα)¹⁸, αυτό όμως που τις χαρακτήριζε ήταν ένα ιδιότυπο
είδος ισοπολιτείας. Και τούτο διότι μεταξύ των θεατών συγκαταλέγο-
νταν δάσκαλοι, επιστήμονες, αξιωματικοί αλλά και ευγενείς δεσποσύνες,
αν πιστέψουμε τον παραπάνω συντάκτη που έγραφε με αίσθηση θαυμα-
σμού ότι:

«το τραγούδι του μπάρμπα-Γιώργου ηκούγετο εξ ίσου από το αύθαδες στό-
μα του λούστρου όσον και από το σωβαρόν του σχολαστικού δασκάλου’
μεταξύ δύο ατλαζίνων φουστών υποφαίνεται δειλόν το τσίτι της πτωχής

¹⁶ Φαράι, 14/7/1896, 4.

¹⁷ (Φωτιάδης, 1977, 230).

¹⁸ Σύμφωνα με τη μυθιστορηματική επεξεργασία της ζωής του Μίμαρου (Χριστόπουλος, 2002).

εργάτιδος [...] Ο δε τζέντλεμαν επιστήμων, ο ανώτερος υπάλληλος, ο χειροκτιοφορών ευγενής, ο έντιμος αξιωματικός χάσκων προ των χαριτολογιών του Χατζαϊβάτη δίδει εις τον κουτσαβάκην αραπατζήν το σιγάρον του δια ν' ανάψη, εν ω παρέκει ο μαθητής μυκτηρίζει την μυωπίαν του πλησίον διδασκάλου του».

Οι σκηνές αυτές έκαναν τον συντάκτη να κάνει λόγο για «Πλήρη δημοκρατία», αφού «προ της πανίνης και λαδομένης σκηνής του Καραγκιόζη αι κοινωνικά προλήψεις υποχωρούν, οι κοινωνικοί φραγμοί καταπίπτουν, τα διάφορα κοινωνικά στρώματα, αναμίξ κείμενα, αποτελούσιν μίαν μάζαν, ην θα εξήλευεν ο νεώτερος κοινωτισμός, ο νεώτερος Σοσιαλισμός»¹⁹! Η σύνδεση του θεάτρου σκιών με τον σοσιαλισμό, πέραν μιας λεπτής ειρωνικής διάθεσης, προσδίδει στον Καραγκιόζη έναν αέρα νεωτερικότητας και κανονικότητας (αφού τον ταυτίζει με μια αστική ιδεολογία). Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι το 1896 ήταν έτος ορόσημο για τον διεθνή σοσιαλισμό, καθώς τον Μάιο του ίδιου έτους είχε ιδρυθεί το Σοσιαλιστικό Ρεπουμπλικανικό Κόμμα της Ιρλανδίας από τον James Connolly²⁰. Αλλά και στις δημοτικές εκλογές του 1896 στη Γαλλία, είχαν εκλεγεί σοσιαλιστικές πλειοψηφίες σε σημαντικές πόλεις, όπως στη Lille, το Calais, τη Μασσαλία και το Bordeaux²¹. Το θέατρο σκιών είχε αναλάβει παρόμοιο ρόλο και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, σατιρίζοντας και στηλιτεύοντας συχνά και ατροκάλυπτα ανώτερους αξιωματούχους και άλλους ισχυρούς της εποχής²².

Την ίδια περίοδο, στην Καλαμάτα έδινε παραστάσεις άλλος ένας Καραγκιοζοπαίχτης (το όνομα του οποίου δεν δηλώνεται) σε ένα πολύ υποτυπώδες θεατράκι με πατριωτική θεματολογία, σύμφωνα με την επόμενη περιγραφή:

«παρά την φάμπρικα του Στασινοπούλου από κάτω από ένα χαγιάτι μεταξύ δύο υποβασταζουσών αυτό ξηλίνων στηλών αιωρείτο ένα σεντόνι. Ολίγοι σαλιάγκοι διασκευασμένοι εις λύχνους εφώτιζον το σεντόνι έσωθεν, ώστε να διαφαίνεται αι κείνη τη στιγμή ο μπάρμπα-Γιώργος γιαταγανίζων και μπιστολίζων Τούρκους».

Η επιλογή της συγκεκριμένης τοποθεσίας για τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών δεν πρέπει να ήταν τυχαία, καθώς το εργοστάσιο (μεταξουργείο) του Στασινόπουλου (που απασχολούσε 160 εργάτες) βρισκόταν επί

¹⁹ Φαράι, 14/7/1896, 4.

²⁰ (Lane, 1997).

²¹ (Lafargue, 1897, 445-458).

²² (Öztürk, 294-6).

της κεντρικής οδού Φαρών, ο δε ιδιοκτήτης του ήταν από τους σημαντικότερους οικονομικούς παράγοντες της πόλης²³. Άξια μνείας είναι και η περιγραφή της σκηνής της καταδίωξης των τούρκων από τον μπάρμπα-Γιώργο, καθώς συνδέεται με την Κρητική Επανάσταση του 1895 και τις επακολουθήσασες σφαγές των Χριστιανών των Χανίων από τους τούρκους (Μάιος 1896)²⁴. Μεταξύ των εθελοντικών σωμάτων, που είχαν μεταβεί στην Κρήτη προς ενίσχυση των επαναστατών, συγκαταλέγονταν και Μεσσήνιοι.

Μαθαίνουμε επίσης για τον τρόπο ανακοίνωσης των παραστάσεων, που έδινε «ένας μικροσκοπικός ντελαλίσκος» που διαλαλούσε:

«Εις ένα σπίτι κοντά στη στρατώννα, απέναντι εις του Αργύρη, δίπλα από ένα μογιατζίδικο, παρακάτω από ένα πηγάδι, θα παρασταθή απόψε Καραγκιόζης. Όσοι ερθήτε θα μείνετε πολύ ευχαριστημένοι».

Η απήχηση των παραστάσεων αυτών πρέπει να ήταν μεγάλη, καθώς ο τύπος διασώζει την απρόσμενη αντίδραση ενός νεαρού θεατή στον πατέρα του: *«Θέλω να γείνω Καραγκιόζης, πατέρα»!* Κατά την επίσκεψη του συντάκτη σε φιλικό σπίτι, υπήρχε πάνω στο τραπέζι της σάλας ένας Καραγκιόζης, που είχε κατασκευάσει η μικρή κόρη του σπιτιού. Κάποιες φράσεις από παραστάσεις Καραγκιόζης είχαν επίσης παρεισφρύνει στο παιδικό λεξιλόγιο, όπως *«ξου ρε, γερω-ξούρα»* (Καραγκιόζης), *«ρε άει στο διάλογο γιορτόπιασμα»* (μπάρμπα-Γιώργος) κ.ά²⁵.

Έντονη ήταν η παρουσία του Καραγκιόζης και το 1899, όταν παρέμεινε στην Καλαμάτα από την άνοιξη μέχρι τις αρχές Αυγούστου²⁶. Με αφορμή την άφιξη ενός ιταλικού μελοδραματικού θιάσου την ίδια περίοδο²⁷, ο δυτικόφιλος τύπος είχε σπεύσει να επιτεθεί στο θέατρο σκιών προβλέποντας ότι *«τας κωμικωτραγικάς του Καραγκιόζης και Βελιγκέκα φωνάς θα αντικαταστήση το ερχόμενο θέρος η γλυκεία μουσική του Γκουνώ και οι μελαγχολικοί τόνοι του Βάγκνερ»*²⁸. Εντούτοις, ένα μήνα αργότερα ο θιάσος δεν είχε ακόμα καταφέρει να συγκεντρώσει τους απαραίτητους συνδρομητές για να κάνει έναρξη των παραστάσεων, ενώ την ίδια στιγμή ο Καραγκιόζης είχε εδραιωθεί στην παραλία²⁹. Η μνεία των δύο αυτών

²³ (Ταβουλαρέας, 1985, 34).

²⁴ (Πρεβελάκης, 2014).

²⁵ Φαράι, 14/7/1896, 4.

²⁶ Φαράι, 8/8/1899, 3.

²⁷ Για την καλλιτεχνική κίνηση της εποχής στην Καλαμάτα, βλ. (Πλεμμένος, 2004).

²⁸ Θάρρος, 28/4/1899, 2.

²⁹ Θάρρος, 20/5/1899, 1.

συνθετών δεν φαίνεται να ήταν τυχαία, καθώς αυτοί (αλλά ιδίως ο πρώτος) αποτελούσαν μέρος του ρεπερτορίου της μπάντας της φιλαρμονικής, με το οποίο φιλοδοξούσε να μυήσει στην κλασική μουσική (και έτσι να εκπολιτίσει) ευρύτερα κοινωνικά στρώματα³⁰.

Λίγες μέρες αργότερα, στην εορτή της Αναλήψεως, ο Καραγκιόζης αποτέλεσε «το φινάλε της πανηγύρεως» μετά το πρόγραμμα της Φιλαρμονικής³¹. Η συμμετοχή του Καραγκιόζη στην εν λόγω εορτή δεν είναι χωρίς ιδιαίτερη σημασία για την περιοχή, καθώς η εορτή της Αναλήψεως θεωρείται (μέχρι σήμερα) η εναρκτήρια θρησκευτική πανήγυρη της θερινής περιόδου, λόγω του πλησίον του λιμένος φερωνύμου ιερού ναού, όπου τελείται λαμπρός εορτασμός (λιτανεία εικόνας, παρουσία επισήμων, σφάξιμο γουρνοπούλας κλπ.)³². Ιδιαίτερη σημασία έχει και η συγκεκριμένη τοποθεσία, όπου (επίσης μέχρι σήμερα) τελείται ο επίσημος καθαγιασμός των υδάτων κατά την εορτή των Θεοφανείων.

Τον Ιούνιο, και ενώ ο μελοδραματικός θίασος δεν είχε φτάσει ακόμα, το θέατρο σκιών έδωσε παράσταση με θέμα τους Ολυμπιακούς αγώνες, στην οποία «ο κόσμος κατεμαγεύθη και δεν ηκούσθησαν αραιά τα χειροκροτήματα». Το ενδιαφέρον είναι ότι η Φιλαρμονική που συνόδευε την «απέριττη» παράσταση έπαιζε «καραγκιοζίστικα εις δύο χρόνους», πράγμα που ευχαρίστησε ιδιαίτερα το κοινό³³. Αν και δεν διευκρινίζεται αν η φιλαρμονική αποτελούσε μέρος της παράστασης ή έπαιζε στα διαλείμματα (όπως στις θεατρικές παραστάσεις), η συνύπαρξη του λαϊκού θεάτρου με την έντεχνη μουσική, καθώς και η περιγραφή της ερμηνείας της φιλαρμονικής με όρους Καραγκιόζη, έχουν το ειδικό τους βάρος. Κάτι τέτοιο μαρτυρείται για πρώτη φορά στην Αθήνα λίγο μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν βοηθός Καραγκιοζοπαίχτη ακούστηκε «να παίζει με το [κλειδο]κύμβαλον ανατολίτικους σκοπούς»³⁴.

Τον επόμενο χρόνο (1900) έφτανε στην παραλία της Καλαμάτας και πάλι ο Μίμαρος, ο οποίος, σύμφωνα με θαυμαστή του:

«με τον θάνατόν του Καραγκιόζη τέρπει τους θαμώνας αυτού. Χθες βράδυ εξαιρετική συρροή παρατηρήθη, πλήθος κόσμου κατέκλυζε εν ασφυξία το

³⁰ Τρία μόλις χρόνια νωρίτερα, φιλόμουσος συντάκτης ευχόταν, μέσω της φιλαρμονικής, «να ίδωμεν αίφνης τα γυμνόποδα παιδιά [...] να παρακολουθώσι μετ' αφοσιώσεως τα μουσικά συνθέματα του Γκουνώ και του Βέρδη» (Φαραί, 5/5/1896).

³¹ Θάρρος, 28/5/1899, 2.

³² (Μηλίτση-Νίκα & Θεοφιλοπούλου-Στεφανούρη, 2010, 145).

³³ Θάρρος, 14/6/1899, 2.

³⁴ (Πούχνερ, 1994, 253-288 (261)).

υπαίθριον θέατρον του Μίμαρου. Ο περιβόητος Καραγκιόζης με τας αστείας του ευφυολογίας δεν έπαυσε από του να προκαλή την θυμηδία και τα χειροκροτήματα των θεατών»³⁵.

Η έλευση του Μίμαρου προσείλκυσε πολλούς θεατές και από τη «λαμπρά» ορχήστρα των Ρουμάνων που έπαιζαν την περίοδο εκείνη στον «Κήπο της Εδέμ», δημοφιλές κέντρο διασκεδάσεως της εποχής, σύμφωνα με τον ίδιο συντάκτη:

«Μη εκπληττώμεθα δια τούτο, διότι ο Καραγκιόζης, εκτός του ότι αποσπά τον γέλωτα των θαυμαστών του, εξυπηρετεί και έργον διδασκάλου. Εδίδαξε την νεολαίαν μας τόσα τραγούδια, τόσας ευφυολογίας και το σπουδαιότερον ότι κατόρθωσε να μεταδώση την θαυμασίαν αυτού τέχνην εις πολλούς παίδας. Η Φυτειά [φτωχοσυνουκία της πόλης] εγέμισε από σκηνάς του Καραγκιόζη, πολλοί δε εξ αυτών έχουσι τελειοποιηθή τόσον ώστε υπερβαίνουσι και τον διδάσκαλόν των»³⁶.

Στο παραπάνω παράθεμα, γίνεται για πρώτη φορά ευθεία αναφορά στον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου σκιών, αν και αυτός αφορά στα άσματα και τα ευφυολογήματα (χιούμορ). Εντούτοις, η αναγωγή του Καραγκιόζη σε δάσκαλο της νεολαίας προϋποθέτει προφανώς την απαλλαγή του από τις βωμολοχίες και το άσεμνο περιεχόμενο. Παιδαγωγική χροιά έχει όμως και η επαφή των παιδιών με μια μορφή τέχνης, η οποία (αν οι κρίσεις του συντάκτη δεν περιέχουν κάποιο στοιχείο υπερβολής ή ειρωνείας) δύναται να συμβάλει στον επαγγελματικό προσανατολισμό τους! Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο είναι η προσέλκυση θεατών από το αστικό κέντρο του «Κήπου της Εδέμ», που αποτελεί έμμεση υπογράμμιση της απήχησης του θεάτρου σκιών στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα της πόλης.

Οι παραπάνω κρίσεις δεν εύρισκαν όλους σύμφωνους, αν κρίνουμε από άλλο συντάκτη που έγραφε ότι το θέατρο σκιών είναι «δια τους τεμπέληδες Φαναριώτας», δίνοντάς μας μια εικόνα από την εξάπλωσή του στη Μεσσηνιακή πρωτεύουσα:

«Πλήθος αυτοσχεδίων Καραγκιόζηδων ιδίως στη Φυτειά, όπου οι καλλιτέχναι περιορίζονται επιδεικνύοντες το τάλαντόν των εν οικογενειακώ κύκλω! Δίσκοι σπανίως χαιρετούν τους ... καραγκιοζηλευομένους, και αν ποτέ οι αδιάκριτοι ερασιτέχναι παραβούν τον κανόνα, πληρώνονται επί το λαϊκότερον με κουμπιά και χαλικάκια»³⁷.

³⁵ Θάρρος, 28/5/1900, 3.

³⁶ Θάρρος, 28/5/1900, 3.

³⁷ Θάρρος, 8/7/1900, 1.

Εδώ γίνεται προσπάθεια να ανατραπεί η αναφορά του προηγούμενου συντάκτη στην απήχηση και την (υπονοούμενη) οικονομική ανταπόδοση, με το επιχείρημα ότι στις παραστάσεις των νεαρών ντόπιων ερασιτεχνών Καραγκιοζοπαιχτών προσέρχονται οι φίλοι και συγγενείς τους, από τους οποίους δεν ανταμείβονται χρηματικά.

Παρά την αντίδραση κάποιων αρθρογράφων, φαίνεται ότι το θέατρο σκιών είχε επιβληθεί του συμβατικού ομολόγου του, αφού οι παραστάσεις του θιάσου Παντόπουλου που βρισκόταν στην Καλαμάτα δίνονταν σε «αδειανά καθίσματα»³⁸. «Ακόμη και η αριστοκρατία χαζεύει στον Καραγκιόζη», έγραφε συντάκτης της εποχής, προσθέτοντας με δόση ειρωνίας ότι ο ιδιοκτήτης του θεάτρου του «Κήπου της Εδέμ» Ξεζώνατος «δεν θα κάμη καθόλου άσχημα εάν διώξη τον θίασο και φέρει ένα Καραγκιόζη. Έτσι θα κάμη την δουλειά του αυτός και ημείς θα είμεθα ευχαριστημένοι. Εάν οι παραστάσεις [του θεάτρου] συνεχισθούν έτσι, πολύ γρήγορα θ' αρχίση ο δίσκος»³⁹. Πρόκειται για την πρώτη μνεία της «αριστοκρατίας» στο πλαίσιο του Καραγκιόζη, που, αν δεν αποτελεί σχήμα υπερβολής, δείχνει την εισχώρηση του θεάτρου σκιών στα υψηλότερα στρώματα της Καλαματιανής κοινωνίας.

Ο Καραγκιόζης ως θεατρικό είδος

Η αξιοπιστία της πληροφορίας επιβεβαιώνεται από την επαναδιατύπωσή της τον επόμενο χρόνο (1901) και μάλιστα από την ίδια εφημερίδα. Σύμφωνα με το σχετικό δημοσίευμα, προς τα τέλη Μαΐου εντοπίζονται δύο θίασοι Καραγκιόζη στην παραλία, που μάγευαν το «*Αιλαΐφ*» της Καλαματιανής κοινωνίας⁴⁰. Η πληροφορία αυτή πρέπει να συνδεθεί με τις ευρύτερες εξελίξεις της αναβάθμισης του θεάτρου σκιών, ως απόρροια της επιτυχούς περιοδείας του Μίμαρου στην Αθήνα το 1899 αλλά και την ίδια χρόνια (1901). Είναι χαρακτηριστικό ότι από τις τριάντα (30) αιτήσεις χορήγησης άδειας λειτουργίας «θεατρίδιων» προς την αστυνομία, οι περισσότερες εκτιμάται ότι αφορούσαν άδεια για σκηνή Καραγκιόζη⁴¹.

Στην περίπτωση όμως της Καλαμάτας, η διαπίστωση αυτή έχει και μια ιδεολογική χροιά, καθώς το (λαϊκό έστω) ελληνικό θέατρο σκιών αντιπαραβάλλεται με τα αμφίβολης ηθικής αξίας δυτικά θεάματα. Στα μέσα

³⁸ Για τον Παντόπουλο, βλ. (Ξενόπουλος, 376-380).

³⁹ *Θάρρος*, 9/7/1900, 3.

⁴⁰ *Θάρρος*, 2/6/1901, 1.

⁴¹ (Χατζηπανταζής, 1984, 64-69, 95-6).

Ιουνίου, ο τύπος σημείωνε σχετικά ότι «ο τόσον προσφιλής εις τους παραθερίζοντας εν παραλία Καραγκιόζης ήρχισε να γίνεται επιθυμητός. Και έχουν δίκαιον. Από τας αγνώστου προελεύσεως αυταίς κωμωδίες η σπινθηρίζουσα και δεικτική ευφυΐα του Καραγκιόζη είναι πολύ προτιμωτέρα»⁴². Παρόμοια αντίδραση καταγράφεται και στον αθηναϊκό τύπο της εποχής (Εστία, 1902), που κάνει λόγο για «σεμνοποίηση», «σοβαροποίηση» και «εκλέπτυνση» του Καραγκιόζη, σε βαθμό που να ακούγεται «σεμνότερα και των μικρών θεατριδίων και της Γαλλικής οπερέττας»⁴³.

Η διαφορά όμως από άλλες χρονιές ήταν ότι ο Καραγκιόζης της παραλίας παρουσιάστηκε «ολίγον ευρωπαϊός, διότι ανεβίβασεν επί της σκηνης και ποδήλατον, και η μουσική μπάντα του δεν είνε από βιολί και λαβούτο, είνε από σωστό κονσέρτο από τη Φιλαρμονική. Χωρίς υπερβολή είνε αμίμητος και το ακροατήριόν του πυκνόν». Αυτή είναι η πρώτη σαφής αναφορά στη σύμπραξη του θεάτρου σκιών με την έντεχνη μουσική, εν προκειμένω τη μπάντα της φιλαρμονικής, η οποία μέχρι τότε είχε καταστεί σύμβολο προόδου και πολιτισμού της Καλαμάτας. Η εξέλιξη αυτή οφείλεται και στην παρουσία (από τον προηγούμενο χρόνο) στην προεδρία του σωματείου της φιλαρμονικής του δικηγόρου Ευθύμιου Νικολόπουλου, που είχε θέσει ως στόχο την εκλαϊκευση του μουσικού αυτού είδους και τη διάδοσή του σε όλα τα κοινωνικά στρώματα⁴⁴.

Λίγες μέρες αργότερα, η περιοχή των Δενδρακίων (δημοφιλής πευκόφυτη τοποθεσία για παραστάσεις και περιπάτους)⁴⁵ δέχτηκε την επίσκεψη δεύτερου θιάσου Καραγκιόζη, για τον οποίο ενθουσιώδης θιασώτης του έγραφε ότι «μας ήλθεν επί τέλους ο ως Μεσσίας αναμενόμενος Καραγκιόζης και τα Δενδράκια ανέλαβον παλαιάν εύκλειαν»⁴⁶. Ο Καραγκιόζης των Δενδρακίων μάζευε, εκτός από την εργατιά, και την «καλή» κοινωνία λόγω της μαγευτικής θέσης του «εντός μικρού αλσυλίου». Σε κάθε παράστασή του, «ο ξεθωριασμένος αυτός τύπος του Ανατολίτου» συνέπαιρνε τόσο το ακροατήριό του, ώστε «εις τα φωνάς του ο γέλωσ χύνεται

⁴² Φως, 17/6/1901, 2.

⁴³ «Ο Καραγκιόζης δεν είναι πλέον ο πάλοι ποτέ εκείνος. Ο βανουσολόγος αλλ' ευφυολόγος, ο χονδροκομμένος αλλ' αστείότητας, ο και αισχρολόγος, αλλά προκαλών ηχηρότατον γέλωτα. Εσεμνοποιήθη και αυτός. Εσοβαροποιήθη, εκλεπτύνθη, εμορφώθη, και η γλώσσα του η τρέπουσα άλλοτε εις φυγήν το γυναικείον φύλον, το προσελκύει τώρα, φθεγγόμενη σεμνότερα και των μικρών θεατριδίων και της Γαλλικής οπερέττας» (Χατζηπανταζής, 1984, 35).

⁴⁴ (Πλεμμένος, 2012, 685-691).

⁴⁵ Πρόκειται για τη σημερινή οδό Σπάρτης, μία «εκ των ρομαντικωτέρων της πόλεως, και κατά το έαρ και κατά το θέρος» (Μεσσηνιακή, 3/3/1892).

⁴⁶ Φως, 24/6/1901, 1.

ηχηρότατος. Τα αλύπητα Γκάω, Γκούω του Καραγκιόζη εις την ράχιν του Χαϊντζάρη συνοδεύονται και από τας φωνάς των αγυιοπαίδων! -Βάρτου, Καραγκιόζη, βάρτου, και ανατρέπονται καρέκλαι, τραπέζια και ό,τι άλλο συντύχει εις το μέρος του Καραγκιόζη»⁴⁷.

Μέχρι και τις αρχές του επόμενου μήνα το θέατρο σκιών προσείλκυε κάθε βράδυ «αρκετό κόσμο», μεταξύ του οποίου και «ενάριθμο ωραίο φύλλο». Ακόμα και τα «θεωρεία» του «τακτικότερα γέμουσι πελατών», έγραφε αυτόπτης μάρτυς, εννοώντας «τα παρακείμενα πλατάνια εις τα οποία ως αίλουροι ανεβαίνουν όλοι οι μόρτες [...] από τους οποίους ακούονται διάφορα επιφωνήματα αναλόγως του παιζομένου μέρους και τους οποίους ενίοτε δια σεβαστής μαγκούρας καταβιβάζει των θεωρειών παρατυχών αστυφύλαξ»⁴⁸. Φαίνεται, όμως, ότι ο «εξευρωπαϊσμένος» Καραγκιόζης της παραλίας δεν μπόρεσε να πείσει το Καλαματιανό κοινό, με αποτέλεσμα λίγες μέρες αργότερα να διαβάζουμε ότι «ο Καραγκιόζης κάμποσες βραδυές τώρα δεν παίζει, διότι πλην των εορτών, τας άλλας ημέρας οι θαμώνες του είναι πάρα πολύ αραιοί»⁴⁹. Οι Καραγκιόζοπαίχτες δεν άργησαν να απαλλαγούν από τη μπάντα και να μεταφερθούν «έξωθι του καφενείου Μπογάκου, όπως και άλλοτε»⁵⁰.

Παρά τη συμπάθεια της πλειοψηφίας του κοινού στο θέατρο σκιών, η παραμονή του στη Μεσσηνιακή πρωτεύουσα είχε αρχίσει να ενοχλεί κάποιους φιλοδυτικούς (προφανώς) κύκλους, που διέβλεπαν μια πολιτισμική οπισθοχώρηση συνοδευόμενη από ηθική παρακμή. Είναι αξιοσημείωτο πως όσο αναβαθμιζόταν ο Καραγκιόζης στην κοινή συνείδηση τόσο σκλήραιναν και οι αντιδράσεις εκ μέρους των αντιπάλων του. Σε ένα μακροσκελές δηκτικό χρονογράφημα, ανώνυμος συντάκτης έγραφε με αγανάκτηση ότι:

«οι απειροπληθείς θαμώνες του Καραγκιόζη, αφού μακαρίως ερρόφησαν κάτω από ένα θαυμασίως χρυσοποίκιλτον ουρανόν και θεσπεσίως ωραίον ό,τι πρόστυχον και αηδές εξήμεσαν τα αμόρφωτα και αγροίκα χείλη των χαρτίνων ηρώων όπισθεν ενός διαφωτίστου και λαδωμένου μπερντέ και έμπροσθεν αναριθμήτων χαωδώς χασκόντων στομάτων και οφθαλμών βλακωδώς προσηλωμένων, υπό τους βαρείς και βαρβάρους ήχους γελώτων και καγχασμών εκκωφαντικών και επικρίσεων ηλιθίων, απέρχονται τώρα εύθυμοι και ευχαριστημένοι αποκομίζοντες φράσεις εκτρωματικές και εικόνας παιδαριώδεις και διδάγματα

⁴⁷ Θάρρος, 26/6/1901, 3.

⁴⁸ Φως, 5/7/1901, 2.

⁴⁹ Φως, 16/7/1901, 1.

⁵⁰ Φως, 19/7/1901, 2.

ανάπηρα, ανυπομονούντες ίσως πότε θ' ανατείλη και θα δύση η αύριον ημέρα, δια να καταλάβωσι και πάλιν τα προ του σεσαθρωμένου παραπήγματος καθίσματα, όπως ροφήσωσι και αύθις δι' όλων των αισθήσεων των τα ίδια χονδροκομμένα και ακανθώδη χαριτολογήματα, τας αυτάς εξαμβλωτικές φράσεις, τας ιδίας ακάμπτους κινήσεις των σκιών των καρτονιών δια να γελάσουν, να γελάσουν από καρδιάς».

Αν και από τα συμφραζόμενα προκύπτει ότι ο συντάκτης είτε δεν ήταν νυμφευμένος είτε δεν είχε αποκτήσει τέκνα, εντούτοις υποστηρίζει με πάθος ότι το θέατρο σκιών είναι επικίνδυνο για τη νεολαία του τόπου. Από τη συνέχεια του καταγγελτικού του κειμένου, πληροφορούμαστε επίσης ότι στους θαμώνες του Καραγκιόζη συγκαταλέγονταν η πλειοψηφία των γονέων (πατέρων) που οδηγούσαν με χαρά τα παιδιά τους στα θεάματα αυτού του είδους. Ο συντάκτης πιστεύει τέλος, με μια δόση περιφρόνησης προς το πλήθος, ότι ο ύπνος θα ήταν πιο ωφέλιμος από την παρακολούθηση μιας τέτοιας παράστασης:

«εάν ήμην πατήρ ουδέποτε θα έθετον τους ευαισθήτους φακούς της διανοίας των τέκνων μου προ του διαφωτίστου μπερντέ του Καραγκιόζη, όπως οι πλείστοι, δυστυχώς, των πατέρων πράττουσι, ευχαριστούμενοι μάλιστα διότι παρέχουσιν εις τα τέκνα των αναφυχήν και διασκέδασιν [...] θα τους απέκρυπτον την ύπαρξιν του Καραγκιόζη ως κάτι αισχρόν και κακόηθες, ως κάτι το οποίον θα παρεμόρφωνε και θα διέστρεφε την ψυχήν των την εύπλαστον [...] και θα έσυρον εκτός της τελματώδους και μεμολυσμένης ατμοσφαιράς του Καραγκιόζη όλον εκείνον τον μελανόν ανθρώπινον εσμόν [...] δια να διοχετευθή εις τας διαφόρους οδούς καις τας ερεβώδεις συνοικίας της πόλεως, προς αναζήτησιν της κοινής αναπαύσεως, εις τας λυσιπόνους αγκάλας της οποίας να παραδώσωσι τα καταπεποιημένα σώματά των»⁵¹.

Παρά την μήνιν των φιλοδυτικών στοιχείων, αλλά και την έλευση του θιάσου κωμωδιών Παντελιάδου⁵² και ενός κινηματογράφου στον «Κήπο της Εδέμ», μέχρι το τέλος του μηνός ο τύπος ομολογούσε ότι στο θέατρο «οι θεαταί μετρώνται εις τα δάκτυλα», ενώ «εν τη παραλία

⁵¹ Θάρρος, 14/7/1901, 1.

⁵² Πρόκειται μάλλον για την ηθοποιό Σοφία Παντελιάδου (1880-1960), κόρη της Κων/πολίτισσας ηθοποιού Ροζαλίας Παντελιάδου και συζύγου του μουσικού Σταμάτη Κρεββατά, που διέπρεψε στο περίφημο κωμειδύλλιο «Τζιώτικο ραβαΐσι» (Καλογερόπουλος, 2001, 557).

η αριστοκρατία μας αυτοθαυμάζεται με τον Καραγκιόζη»⁵³. Αν και δεν είναι η πρώτη φορά που ο τοπικός τύπος αναφέρεται στην προτίμηση της «αριστοκρατίας» για το θέατρο σκιών, η περιγραφή της συμπεριφοράς της ως «αυτοθαυμασμού» γίνεται με όρους του συμβατικού θεάτρου και φαίνεται να υποδηλώνει μια μορφή επίδειξης.

Το επόμενο έτος (1902), συντάκτης, επ' ευκαιρία της έλευσης του δραματικού θιάσου Λουλουδάκη, ευχόταν να «*εύρουν και ένα καλοκαίρι κεσάρτι οι φασουλήδες και οι Καραγκιόζηδες της Παραλίας. Η ζημία από αυτά θα είναι ωφέλεια από το θέατρο*»⁵⁴. Οι ευχές του συντάκτη για άλλη μια φορά δεν θα εκπληρώνονταν, αφού τελικά ο θιάσος Λουλουδάκη δεν μπόρεσε να συγκεντρώσει τους απαιτούμενους συνδρομητές, ενώ ο Καραγκιόζης έκανε την εμφάνισή του από τις αρχές Ιουνίου στην παραλία.

Αυτή τη φορά Καραγκιοζοπαίχτης ήταν «ο θαυμάσιος εις το είδος του» Μπέκος⁵⁵, που έκανε τους εχθρούς του θεάτρου σκιών να απελπίζονται βλέποντας να «*συρρέει αρκετός κόσμος δια να ακούση τας υβρεολογίας του Καραγκιόζη και τα τραγούδια του Μπάρμπα-Γιώργου*»⁵⁶. Λίγες μέρες αργότερα, το θέατρο σκιών στα Δενδράκια σκόρπιζε «*ατελεύτητο γέλωτα*» στο «*πυκνό*» ακροατήριο και στο «*ωραίο*» φύλλο που παρακολουθούσε τις παραστάσεις του⁵⁷. Συντάκτης παραδεχόταν με προφανή πικρία ότι ενώ «*το θέατρον εναυάγησε ελλείψει συνδρομητών [...] ο κόσμος χαλάει με τον Καραγκιόζη εις τα Δενδράκια, όλη η εργατική τάξη είναι εκεί και ξεσκάζει εις τα γέλια με τον εκφυλισμένον Καραγκιόζη*»⁵⁸.

Το 1903 ο Καραγκιόζης άργησε να έρθει στην Καλαμάτα, εξαιτίας πιθανώς της παρουσίας του κωμικού θιάσου του ηθοποιού Ρεβύθη που έδινε παραστάσεις μέχρι τα μέσα Ιουλίου. Παρ' όλα αυτά, από τις αρχές Αυγούστου που εγκαταστάθηκε στην παραλία, ο κόσμος ήταν «*άφθονος*» και «*ετέρπετο πολύ με τα αστεία του και με τα αμανέ του*»⁵⁹. Τον Ιούλιο του επόμενου έτους (1904) ο Καραγκιόζης εμφανίστηκε στο καφενείο Τσοκλάνη και Λεοντσάκου στη Φυτειά, όπου μάζευε «*όλον τον συνοικισμόν*»⁶⁰.

⁵³ *Θάρρος*, 26/7/1901, 3.

⁵⁴ *Θάρρος*, 26/5/1901, 1.

⁵⁵ Πρόκειται για τον Δημήτρη Μπέκο, μαθητή του Μίμαρου, που έδρασε στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με μεγάλη επιτυχία στην Αθήνα.

⁵⁶ *Θάρρος*, 4/6/1901, 2.

⁵⁷ *Φως*, 13/6/1902, 3.

⁵⁸ *Θάρρος*, 13/6/1901, 3.

⁵⁹ *Θάρρος*, 9/8/1903, 3.

⁶⁰ *Θάρρος*, 15/7/1904, 3.

Το Αύγουστο του 1905 θίασος Καραγκιόζη εντοπίζεται στο καφενείο των αδελφών Κίσκηλα στην παραλία, «εις μίαν ευρύτερον πλατείαν, ασφυκτικώς γεμάτη», όπου «ο κόσμος προσήλου ατενώς οφθαλμούς και ώτα εις το φωτιζόμενον λευκόπανο του Καραγκιόζη, εγέλα με τόσην διάθεσιν, όσην ολόκληροι πυροβολαρχίαι εν ομοβροντία δεν θα ηδύναντο να καλύψουν τον θόρυβον των γελώτων»⁶¹. Ο συντάκτης επανέρχεται και στην ισότητα που χαρακτηρίζει το ακροατήριο του Καραγκιόζη, όπου «ο αριστοκράτης έχει την θέσιν του και το χαμίνι την δικιά του. Ο μεν γελά, ο δε χάσκει ή και το αντίστροφο. Άνθρωποι αμφοτεροι. Τι τους χωρίζει; Μόνον ο πλούτος, αλλά η θέα δεν είναι εξίσου κατατετμημένη». Ας σημειωθεί ότι στις αρχές του ίδιου έτους είχε εκδηλωθεί η Επανάσταση του 1905 στη Ρωσία, που περιλάμβανε εργατικές απεργίες, στρατιωτικές παρεμβάσεις και συλλήψεις, ενώ οδήγησε σε συνταγματική αναθεώρηση (ίδρυση της Δούμας), πολυκομματικό σύστημα και το Σύνταγμα του 1906⁶².

Το 1907 ο Καραγκιόζης επανέρχεται στο προσκήνιο από τις αρχές Ιουνίου υποσκελίζοντας ένα συγκρότημα ιταλικής ταραντέλας, για να κάνει τον τύπο να γράψει ότι «αφηρέθη η εμπιστοσύνη εις την ταραντέλα και κινδυνεύει να φύγη»⁶³. Για να αντεπεξέλθουν στον σκληρό ανταγωνισμό της θερινής περιόδου, οι Καραγκιοζοπαίχτες έδιναν παραστάσεις τη νύχτα, όταν είχε τελειώσει η ταραντέλα⁶⁴. Αλλά και όταν αναχώρησε η ταραντέλα, ο Καραγκιόζης είχε να αντιμετωπίσει την κάθοδο ενός «αμερικάνικου» κινηματογράφου, με τον οποίον αμιλλάτο «ποιός θα κατακτήσει περισσότερο κόσμο»⁶⁵.

Ακόμα και όταν στο καφέ-σαντάν του «Κήπου της Εδέμ» έφτασαν «ωραιάι και ευθηναί» γυναίκες που τραγουδούσαν και χόρευαν, ο τύπος ομολογούσε ότι «ο Καραγκιόζης συνεχίζει απτόητος»⁶⁶. Πριν το τέλος του ίδιου μήνα έφτανε δεύτερος Καραγκιόζης στο καφενείο των αδελφών Κίσκηλα που βρισκόταν στην παραλία, για να κάνει συντάκτη να σχολιάσει ότι «ξεπεράσαμε και την Αθήνα σε Καραγκιόζηδες, η οποία δεν εντύχησε να έχη πέραν του ενός»⁶⁷. Λίγες μέρες αργότερα ο τύπος σημείωνε ότι «ο Καραγκιόζης μαζεύει τους περισσότερους. Τα καφέ-σαντάν έχουν

⁶¹ Θάρρος, 24/8/1905, 1.

⁶² (Ascher, 1994).

⁶³ Θάρρος, 14/6/1907, 1.

⁶⁴ Θάρρος, 21/6/1907, 1.

⁶⁵ Θάρρος, 5/7/1907, 1.

⁶⁶ Θάρρος, 13/7/1907, 1.

⁶⁷ Θάρρος, 22/7/1907, 1.

αβαρία»⁶⁸. Ας σημειωθεί όμως ότι εκείνο το καλοκαίρι το θέατρο σκινών ευνοήθηκε από την καθυστερημένη άφιξη του δραματικού θιάσου του Παντελή Τσούκα, με πρωταγωνίστρια τη Μελπομένη Κωνσταντινοπούλου⁶⁹.

Ο Ιούλιος του 1909 βρίσκει τον Καραγκιόζη να ανταγωνίζεται στην παραλία μian Ιταλική ταραντέλα, έναν ομιλούντα κινηματογράφο και ένα ξένο «κονσέρτο». Αίσθηση δημιούργησε στην τοπική κοινωνία η είδηση ότι στον Βόλο «απηγόρευσαν στον Καραγκιόζη να παίζη τον Σεφκέτ-πασάν διότι διεμαρτυρήθη ο Τούρκος πρόξενος⁷⁰. Ο Αρχιστράτηγος θα ανεβιβάζετο επί της σκηνης και θα έκοπτε κεφάλια και θα έρραπτε ψέμματα»⁷¹. Ας σημειωθεί ότι ο Βόλος είχε παραχωρηθεί στην Ελλάδα από το 1881, αλλά κατά τον άτυχο πόλεμο του 1897 είχε περιέλθει για μικρό διάστημα στους οθωμανούς⁷².

Στις αρχές Αυγούστου του ίδιου έτους αναγγέλεται ότι ο Καραγκιοζοπαίχτης Θεοδωρέλλος⁷³ αρχίζει παραστάσεις στο καφενείο Κίσκηλα στην παραλία⁷⁴. Ο Θεοδωρέλλος φαίνεται ότι τα πήγε τόσο καλά, ώστε, παρά την (πρωτοφανή για τα δεδομένα της Καλαμάτας) παρουσία δύο δραματικών θιάσων (του Ιακωβίδη και του Βεάκη), ο τύπος ομολογούσε ότι «ο Καραγκιόζης κάνει τις μεγαλύτερες εισπράξεις»⁷⁵. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο Ιακωβίδης σύντομα ανακοίνωνε την αναχώρηση του στην Αθήνα «προς συμπλήρωσιν του θιάσου του»⁷⁶· κατά την επιστροφή του συνοδεύταν από νέους ηθοποιούς «του θεάτρου της Κυβέλης»⁷⁷.

Με την είσοδο του Ιουνίου του 1910, και επ' ευκαιρία της έλευσης του θιάσου Πλέσσα, ο τύπος παρατηρούσε ότι «μολονότι ο θιάσος Πλέσσα έχει επιδείξη καλλιτεχνικά προτερήματα, το κοινόν φαίνεται τελείως

⁶⁸ *Θάρρος*, 26/7/1907, 1.

⁶⁹ *Θάρρος*, 25/7/1907, 3.

⁷⁰ Πρόκειται για τον τούρκο στρατιωτικό και πολιτικό Mahmud Şevket Paşa (1858-1913), ο οποίος μετά την επανάσταση των Νεοτούρκων (1808) διορίστηκε διοικητής της Γ' Στρατιάς στη Θεσσαλονίκη και σύμφωνα με το ίδιο δημοσίευμα, «κατέσφαξε έλληνας». Βλ. και *The New York Times* (17/5/1909, 4).

⁷¹ *Θάρρος*, 8/7/1909, 1.

⁷² (Gonzaga, 1906).

⁷³ Πρόκειται για τον Θόδωρο Θεοδωρέλο (+1917), μαθητή του Μίμαρου, που έδρασε στην Αθήνα και στον οποίο μαθήτευσε ο Σωτήρης Σπαθάρης πατέρας του Ευγένιου.

⁷⁴ *Θάρρος*, 3/7/1909, 1.

⁷⁵ *Θάρρος*, 5/8/1909, 1.

⁷⁶ *Θάρρος*, 4/8/1909, 3.

⁷⁷ *Θάρρος*, 6/8/1909, 2.

αδιάφορον. Φαίνεται ότι νοσταλγήσαμε τον ιστορικό Καραγκιόζη»⁷⁸. Συντάκτης με ψευδώνυμο «Περαστικός» συνέκρινε «τα κενά καθίσματα» του «Κήπου της Εδέμ», όπου δίνονταν οι θεατρικές παραστάσεις, με «τον κατακλυσμόν εις τον Καραγκιόζη, όπου στενάζει υπό το βάρος των πολυπληθών θεατών εκδηλούντων την ευχαρίστησίν των με άπλετον γέλωτα, και εις τα χυδαία βαναυσολογήματα του χαρτίνου ηθοποιού, αποβαλόντος εσχάτως και αυτό το χονδροκομμένο πνεύμα. Ο γέλως βοηθά την πέψι», κατέληγε με νόημα⁷⁹.

Στο παραπάνω απόσπασμα πρέπει να προσεχθεί η αναφορά του συντάκτη στην απομάκρυνση του Καραγκιόζη από το «χονδροκομμένο πνεύμα» και την προφανή υιοθέτηση ενός πιο λεπτού πνεύματος, δηλ. χιούμορ. Ο ίδιος συντάκτης αποδίδει τη δημοτικότητα του θεάτρου σκιών στο ότι «τα θερινά θέατρα έχουν διαγράψει κάθε σοβαρό έργο, και δίδουν ελαφρότατες συνθέσεις αμφιβολωτάτης ποιότητας. Εις το όνομα της φαιδρότητας και του γαργαλισμού των νEURων σφραγίζεται κάθε τάσις προς αισθητικωτέραν απόλαυσιν»⁸⁰.

Λίγες μέρες αργότερα, απολογητής του θεάτρου απαντούσε στον «Περαστικό» ότι δεν ήταν «βέβαιος εάν τα ευφυολογήματα του Καραγκιόζη και τα τραγούδια του Νιόνιου βοηθούν την πέψι περισσότερο από την Ένοβέφα' του θεάτρου παραλίας ή μία κωμωδία του 'Κήπου'», καθώς τις αιτίες για την αποχή του κόσμου από το θέατρο εντόπιζε στην καθυστέρηση έναρξης και λήξης των παραστάσεων (11-1 μμ.), στα έξοδα μετακίνησης (με τραμ) και στην υγρασία που επικρατούσε στον «Κήπο της Εδέμ»⁸¹. Μετά από τις έντονες διαμαρτυρίες, ο θίασος φαίνεται ότι άρχισε να τροποποιεί το πρόγραμμά του, διότι πριν από το τέλος Ιουνίου γινόταν γνωστό ότι «επιτέλους, εντός ολίγων ημερών» θα παιζόταν το έργο «Καλαμίου συγγραφέως», με θέμα την «επιμονήν μιας γυναικός ότι κατέχεται υπό εμμόνου μίσους κατά του ανδρικού φύλου», σε γλώσσα «ρέουσα» και πλοκή «αριστοτεχνική»⁸².

Τον Ιούλιο του 1912 ένας θίασος Καραγκιόζη που είχε εγκατασταθεί στο καφενείο του Τζανή Καραμπίνη στην παραλία περιγράφεται ως

⁷⁸ Θάρρος, 2/6/1910, 1.

⁷⁹ Θάρρος, 20/6/1919, 1-2.

⁸⁰ Μεταξύ των ξένων έργων που ανέβασε ο Πλέσσας ήταν η κωμωδία «Ξυνό φρούτο» (*Il frutto acerbo*) του ιταλού Roberto Bracco που παιζόταν για πρώτη φορά στην Καλαμάτα (πρεμιέρα στην Αθήνα το 1906 με την Κυβέλη) και το πεντάπρακτο δράμα «Μάγισσα» (*La Sorcière* - 1903) του γάλλου Victorien Sardou (Θάρρος, 1/6/1910, 3).

⁸¹ Θάρρος, 24/6/1910, 1.

⁸² Θάρρος, 23/6/1910, 2. Το έργο ονομαζόταν «Επί τέλους», και, αν και το όνομα του συγγραφέα του «επιμόνης κυρούντος την οικονομίαν» έμεινε άγνωστο, είχε αποτυχία.

«πολέμιος του Κινηματογράφου»⁸³. Αίσθηση επίσης προκάλεσε η είδηση ότι η Αφροδίτη Καντιάνη, η «ωραία και πυρότριχος αιοδός» του καφε-νείου Τζανή που «με τις λοξές ματιές είχε τρελλάνη όλα τα γκαρσόνια των γειτονικών μαγαζιών», εγκατέλειψε το τραγούδι και ακολούθησε τον Καραγκιοζοπαίχτη Μπέκο που έδινε παραστάσεις στη Μεσσήνη. Όταν η μητέρα της πληροφορήθηκε αυτή την εξέλιξη προσέφυγε στην Αστυνομία Μεσσήνης, η οποία συνέλαβε την επίδοξη Καραγκιοζοπαίχτρια και «την απέσπασε από τον καλλιτεχνικόν βίον της»⁸⁴.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ASCHER, A., *The Revolution of 1905: Russia in Disarray*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- ΔΕΚΟΥΛΟΥ-ΜΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944) - Με μια συμπληρωματική επισκόπηση της θεατρικής κίνησης στις περιφερειακές κωμοπόλεις της Ηλείας (1860-1941)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1996.
- ΕΥΝΟΜΙΑ, *Εφημερίς πολιτική, εμπορική και των ειδήσεων*, ιδρυτής Ι. Πολυμενάκης, Καλαμάτα, 1894-1899.
- GONZAGA, M. (Γονζάγα, Μ.), *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897 εν Θεσσαλία*, Ε. Ρίζος Ραγκαβής (μεταφρ.), Αθήνα, Τύποις Υπουργείου Στρατιωτικών, 1906.
- ΘΑΡΡΟΣ, *Εφημερίς πατριωτική Μεσσηνιακή καθημερινή*, ιδρυτής Ι. Χ. Αποστολάκης, Καλαμάτα, 1899-1940, 1944, 1945, 1949, 1952-1955, 1958, 1999-2011.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Ο Καραγκιόζης*, τ. Α', Αθήνα, Εστία, 1995.
- ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Τ., «Κρεββατάς Σταμάτης», *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τ. 4, Αθήνα, Γιαλλελής, 2001, σ. 557.
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, Σ., *Αντικαραγκιόζης: Αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννιά σχέδια του Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα κειμένων και βιβλιογραφίας*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1985.

⁸³ Θάρρος, 26/7/1912, 1.

⁸⁴ Θάρρος, 23/8/1912, 2.

- ΚΟΤΟΠΟΥΛΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα 1890-1906: Η περίπτωση του Μίμαρου*, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2000.
- LA FARGUE, P., "Socialism in France 1874-1896", Aveling (trans.), *Nineteenth Century*, Σεπτ. 1897, σσ. 445-458.
- LANE, F., *The Origins of Modern Irish Socialism, 1881-1896*, Irish History Series, Cork, Cork University Press, 1997.
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Δ., «Ο Καραγκιόζης και το Έθνος: θεατρική και πατριωτική παιδεία του λαού», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 32-34.
- ΛΟΥΛΟΥΔΑΚΗΣ, Κ., *Ο καλλιτέχνης (δράμα), Η χειραφέτησις (κωμωδία), Τι καπνό φουμάρεις (κωμωδία)*, Μικρά Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, χ.ε., χ.χ.
- ΜΗΛΙΤΣΗ-ΝΙΚΑ, Α. & ΘΕΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ-ΣΤΕΦΑΝΟΥΡΗ, Χ., *Καλαμάτα: Οδοιπορικό σε πλατείες και δρόμους της πόλης μέσα από τα τεκμήρια δημοσίων και ιδιωτικών αρχείων 1830 - 1940*, Καλαμάτα, Γ.Α.Κ. - Αρχαία Νομού Μεσσηνίας, 9, 2010.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης: Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Αθήνα, 1952.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., *Karagöz: Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., «Ευάγγελος Παντόπουλος», *Εστία*, 35, 24 (1893), σσ. 376-380.
- ÖZTÜRK, S., "Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)", *Asian Theatre Journal*, 23, 2 (Fall 2006), σσ. 294-6.
- ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ, Ι., *Καλλιτεχνικώς προοδευόμεν: Η διείσδυση της ευρωπαϊκής; μουσικής στην ελληνική επαρχία 1890-1912*, Καλαμάτα, Έλυτρον, 2004.
- , «Ο μουσικός εξευρωπαϊσμός της Καλαμάτας 1890-1912», *Μεσσηνία: Συμβολές στην ιστορία και στον πολιτισμό της*, Α. Ν. Δουλαβέρας, Ι. Κ. Σπηλιοπούλου (επιμ.), Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σσ. 629-706.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Ο Καραγκιόζης στα Βαλκάνια, η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών», στον τόμο, *Βαλκανική Θεατρολογία, 10 μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές χώρες*, Β. Πούχνερ (επιμ.), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1994, σσ. 253-288.
- ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ, Ε., *Η Μεταπολιτευτική Επανάσταση στην Κρήτη (1895-1896)*, Χ. Λούκος (επιμ.), Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών - KEINE, 2014.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Ε., «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου: Η περίοδος του Μεσοπολέμου», *Στέφανος, Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, ERGO, 2007, σσ. 1079-1087.

ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο*, 10 (Ιούλιος-Αύγουστος 1963), σσ. 35-39.

ΤΑΒΟΥΛΑΡΕΑΣ, Γ., *Παλιά Καλαμάτα (Ιστορία – Λαογραφία – Αρχαιολογία)*, Καλαμάτα, 1985.

ΦΑΡΑΙ, *Εφημερίς εβδομαδιαία πολιτική, εμπορική, κοινωνική, δικαστική και των ειδήσεων*, ιδρυτής: Ν. Πήλιουρας, Καλαμάτα, 1896-1900.

ΦΩΣ, *Εφημερίς ελευθέρα εκδιδόμενη δις της εβδομάδος*, ιδρυτής: Π. Πήλιουρας, Καλαμάτα, 1900-1907.

ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών (εθνογραφική έρευνα)*, Αθήνα, Gutenberg, 1977.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β., *Στο φώς της ασετιλίνης*, Αθήνα, Κέδρος, 2002.

**Το Θέατρο Σκιών στον χορό: το Καταραμένο Φίδι
του Ελληνικού Χοροδράματος και η πρόσληψη του μοντερνισμού
στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία**

Άνη Κοντογιώργη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Ραλλού Μάνου ανέβασε το *Καταραμένο Φίδι* το 1951, εμπνευσμένο από τη δημοφιλέστατη ιστορία του Καραγκιόζη *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το Καταραμένο Φίδι*. Εστιάζοντας σε αυτή την παράσταση θα αναδείξω τη στροφή των Ελλήνων καλλιτεχνών στη λαϊκή τέχνη ως ένα βασικό εκφραστικό μέσο για την αναζήτηση του μοντερνισμού. Το *Καταραμένο Φίδι* υπήρξε άλλη μια καλλιτεχνική πρόταση που κατέφυγε στη λαϊκή τέχνη ως εναλλακτική μορφή ανάδειξης ενός «ελληνικού» μοντερνισμού. Επιπλέον, προκύπτουν ερωτήματα όπως η πρόσληψη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς του Θεάτρου Σκιών στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια από τους λόγιους δημιουργούς, το ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκε και η απήχηση που είχε σε άλλους καλλιτέχνες, αλλά και στη διαμόρφωση μιας ιδεολογίας γύρω από την «επαν-εκτίμηση» της λαϊκής παράδοσης.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: χορός, μοντερνισμός, αστική λαϊκή τέχνη, θέατρο σκιών, Ελληνικό Χορόδραμα

ABSTRACT

In 1951 the Greek Chorodrama staged *The Cursed Snake*, a ballet show inspired by the famous story of the Shadow Play *Alexander the Great and the Cursed Snake*. Focusing on this show I will attempt to highlight the turn of Greek artists towards folk art as a fundamental means of expression for the research on the modernism. *The Cursed Snake* became a reference point for the development of performing arts in Greece. At the same time, it was another artistic proposal which turned to folk art as an alternative form of promotion of a “Greek” modernism. In addition, I will discuss questions such as the reception of the intangible cultural heritage of the Shadow Play in the early postwar years by erudite authors, the ideological and political context in which it took place and the impact that it had on other artists, but also in the formation of an ideology regarding the “re-evaluation” of the folklore.

KEY WORDS: dance, modernism, folk art, shadow play, Greek Chorodrama

* Δρ. Άνη Κοντογιώργη, Ιστορικός Τέχνης-Θεατρολόγος, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Διεύθυνση Νεότερου Πολιτιστικού Αποθέματος και Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς.

«Ανέβασες ένα λαϊκό θέμα, όπως και ο Χατζιδάκις, σ' ένα επίπεδο υψηλότερης τέχνης.»¹

Η Ραλλού Μάνου² ίδρυσε το *Ελληνικό Χορόδραμα* τον Ιανουάριο του 1951, σε συνεργασία με γνωστούς καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Μάριος Πλωρίτης, ο Γιάννης Μόραλης, ο Σπύρος Βασιλείου κ.ά.³ με σκοπό τη δημιουργία μιας σύγχρονης καλλιτεχνικής ομάδας ελληνικού χορού, από τις ελάχιστες εκείνη την εποχή.⁴

Από τις πρώτες παραστάσεις του Ελληνικού Χοροδράματος ήταν το *Καταραμένο Φίδι*, μπαλέτο σε χορογραφία της Ραλλούς Μάνου και του Άγγελου Γριμάνη, σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι, σκηνικά και κοστούμια του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και με τη στενή συνεργασία του Ευγένιου Σπαθάρη στην εκτέλεση των σκηνικών.⁵ Τον ρόλο του Καραγκιόζη ερμήνευσε η ίδια η Μάνου. Το έργο, μαζί με άλλα πέντε μπαλέτα⁶ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά⁷ στο αθηναϊκό κοινό το διάστημα Μάρτιος-Μάιος 1951 στο Θέατρο Ρεξ και έλαβε διθυραμβικές κριτικές.⁸

¹ Συζήτηση της Ραλλούς Μάνου με τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=90299&tisz=0> τελευταία πρόσβαση 31/1/2016).

² Ραλλού Μάνου (26/6/1915-15/10/1988).

³ (<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=90299&tisz=0> τελευταία πρόσβαση 31/1/2016).

⁴ (Μάνου, 1987, 49 & 65).

⁵ (Μάνου, 1987, 55).

⁶ Τα άλλα πέντε μπαλέτα, τα οποία υπήρξαν όλα σύλληψη της Ραλλούς Μάνου σε χορογραφία δικής της και του Άγγελου Γριμάνη και με την καλλιτεχνική διεύθυνση του Μάνου Χατζιδάκι ήταν τα εξής: *Μορφές μιας Γυναίκας* (μουσική Αργύρη Κουνάδη, σκηνικά-κοστούμια Νίκου Εγγονόπουλου), *Φθινοπωρινή Γη* (μουσική Virgil Thomson, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Βακαλό), *Μαρσύας* (μουσική Μάνου Χατζιδάκι, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη), *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* (μουσική Μάνου Χατζιδάκι, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Μόραλη) και *Ποιμενική Σουίτα* (μουσική Μάνου Χατζιδάκι, σκηνικά-κοστούμια Σπύρου Βασιλείου). (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 109-117).

⁷ Η πρεμιέρα έγινε στις 19 Μαρτίου 1951, στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ. (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 110).

⁸ Στην πρεμιέρα παρευρέθηκε και η βασιλική οικογένεια. (<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=90299&tisz=0> τελευταία πρόσβαση 31/1/2016). Η επιδερμική σχέση της βασιλικής οικογένειας με την ντόπια παράδοση είναι ένα ευρύτατο ζήτημα, το οποίο δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Εντελώς ενδεικτικά αναφέρω το μικρό θέατρο στο Τατόι, έξω από το οποίο υπήρχε μικρή συλλογή παραδοσιακών ενδυμασιών, αλλά και η συλλογή παραδοσιακών ενδυμασιών, που εντοπίστηκε στα βασιλικά δωμάτια του Ανακτόρου. (Βλ. Υπουργική Απόφαση ΥΠΑΙΘΠΑ/ΓΔΑΠΚ/ΔΝΠΚ/ΤΠΚΠΑ/1605/714/15/1/7-1-2013, ΦΕΚ Β' 207/5-2-2013).

Η παράσταση αυτή και αρκετές που ακολούθησαν από το Ελληνικό Χορόδραμα, εμπνευσμένες πάντα από την ελληνική πολιτιστική κληρονομιά, υπήρξαν μια από τις πρώτες και πιο σοβαρές προτάσεις για τον σύγχρονο ελληνικό χορό και ως σήμερα αποτελούν σημείο αναφοράς για την ιστορία του χορού στην Ελλάδα.

Εστιάζοντας στο μπαλέτο το *Καταραμένο Φίδι*, θα επιχειρήσω να ανιχνεύσω την επίδραση που άσκησε η λαϊκή παράδοση και συγκεκριμένα το Θέατρο Σκιών στις λόγιες παραστατικές τέχνες, με έμφαση στο Ελληνικό Χορόδραμα. Με αναφορές στο πολιτικό ιδεολογικό πλαίσιο του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών ετών, θα προσπαθήσω να φωτίσω τη στροφή των λόγιων καλλιτεχνών αυτής της περιόδου στην αστική λαϊκή τέχνη και την απόπειρά τους να μεταφράσουν αυτή την επιλογή στο πλαίσιο της δημιουργίας ενός εγχώριου μοντερνισμού.

Το Θέατρο Σκιών και η πρόσληψή του από τους καλλιτέχνες του '30

Το Θέατρο Σκιών υπήρξε το πιο δημοφιλές λαϊκό θέαμα στην Ελλάδα, από τα μέσα του 19^{ου} ως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, τουλάχιστον.⁹ Ωστόσο η μελέτη του καθυστέρησε αρκετά σε σχέση με τη μελέτη άλλων μορφών της λαϊκής-δημοτικής παράδοσης, η οποία εντοπίζεται ήδη¹⁰ στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κορυφώνεται στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ενταγμένη στην ιδεολογία της αδιάσπαστης συνέχειας του έθνους.¹¹ Την ίδια περίοδο, στο ευρύτερο πλαίσιο των «εθνικών ρομαντισμών» που εμφανίστηκαν σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, συγκροτήθηκε το επιστημονικό πεδίο της λαογραφίας, αυστηρά προσανατολισμένης στη δημοτική παράδοση.¹²

Σε αυτό το επιστημονικό πεδίο το Θέατρο Σκιών δεν είχε θέση, τόσο γιατί εκπροσωπούσε κυρίως το χαμηλής κοινωνικής προέλευσης κοινό του άστεως, που είχε αποκοπεί από τη δημοτική παράδοση, όσο και γιατί η ανατολική του προέλευση δεν χωρούσε άνετα στο ιδεολογικό σχήμα της ελληνικότητας, που αποδεχόταν ευχαρίστως τις επιρροές από τη Δύση (π.χ. κρητικό Αναγεννησιακό θέατρο), αλλά όχι από την οθωμανική κουλτούρα.¹³

⁹ (Πούχνερ, 2015, 412).

¹⁰ (Πούχνερ, 2015, 412).

¹¹ (Ματθιόπουλος, 2003, 428-429).

¹² (Πούχνερ, 2015, 453).

¹³ (Πούχνερ, 2015, 412).

Ωστόσο, ο εξελληνισμός του Καραγκιόζη, που σημειώθηκε κυρίως στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα¹⁴, η εισαγωγή θεμάτων που ήταν πανελληνίως γνωστά και αγαπημένα, όπως ιστορίες από την Επανάσταση του '21 ή η ελληνική μυθολογία, σε συνδυασμό με την εισαγωγή αναγνωρίσιμων τύπων, όπως ο Σιορ Διονύσης, ο Σταύρακας κ.ά.,¹⁵ η αποβολή των βωμολοχιών - που ήταν το χαρακτηριστικό του οθωμανικού Καραγκιόζη - έτσι ώστε να καταστεί ένα θέαμα κατάλληλο για όλη την οικογένεια, είχε ως αποτέλεσμα την αργή και σταδιακή αποδοχή του Καραγκιόζη ακόμα και από τα μεσαία στρώματα.¹⁶ Η παρουσία του μόνιμου θεάτρου του Μόλλα στη Δεξαμενή, στη διάρκεια του Μεσοπολέμου επιβεβαιώνει αυτή την ευρεία αποδοχή.¹⁷ Το ίδιο διάστημα, ο Φώτος Πολίτης, από τους πρώτους λόγιους που μελέτησαν τον Καραγκιόζη, διαπίστωνε τη βαθιά συγκινησιακή φόρτιση που προκαλούσαν στο κοινό οι παραστάσεις, χαρακτηρισρίζοντάς τον ως την πιο γνήσια μορφή λαϊκού θεάτρου.¹⁸

Την εισαγωγή, ωστόσο, προτύπων από τον Καραγκιόζη, όπως και από άλλες μορφές της αστικής λαϊκής κουλτούρας, όπως το ρεμπέτικο, καθιέρωσαν οι καλλιτέχνες της αποκαλούμενης ως γενιάς του '30, ως μια ακόμα πρόταση για την ανακάλυψη πτυχών της λαϊκότητας. Στο πλαίσιο της ιδεολογίας της αδιάσπαστης συνέχειας του έθνους και με το ατράνταχτο άλλοθι των αντίστοιχων ευρωπαϊκών αναζητήσεων σε μορφές λαϊκής ή περιμιτιβιστικής τέχνης, που καθιέρωσε ο μοντερνισμός¹⁹, δίπλα στην «ανακάλυψη» του Θεόφιλου και του Μακρυγιάννη, Έλληνες καλλιτέχνες όπως ο Τσαρούχης στα εικαστικά και ο Κουν στο θέατρο στράφηκαν συνειδητά στην εξερεύνηση της κουλτούρας των αστικών λαϊκών στρωμάτων. Για τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες οι αιτίες δεν θα πρέπει να αναζητηθούν μόνο στην αδιαμφισβήτητη ανάγκη τους για έρευνα, αλλά και στον σεξουαλικό τους προσανατολισμό. Η Άννα Σταυρακοπούλου²⁰ παραθέτει από τον Μάνο Χατζιδάκι:

¹⁴ Ο εξελληνισμός του Καραγκιόζη οφείλεται κυρίως στους ηπειρώτες Καραγκιοζοπαίκτες, ύστερα από την απελευθέρωση της νότιας Ηπείρου (1880 κ.εξ.) Πηγές αναφέρουν ότι ο Καραγκιόζης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην αυλή του Αλή Πασά. Οι ηπειρώτες Καραγκιοζοπαίκτες εισήγαγαν στο ρεπερτόριο ιστορίες από λαϊκά αναγνώσματα, δημιουργώντας έτσι την αφετηρία για τη στροφή του Καραγκιόζη σε ελληνικά θέματα. (Πούχνερ, 2015, 423-424).

¹⁵ (Πούχνερ, 2015, 424).

¹⁶ (Πούχνερ, 2015, 426).

¹⁷ (Πούχνερ, 2015, 414).

¹⁸ (Πούχνερ, 2015, 415).

¹⁹ (Ματθιόπουλος, 2003, 411).

²⁰ (Σταυρακοπούλου, 2014, 182-184).

«Πολλές φορές το θεατρικό έργο στεκόταν αφορμή και για τον Κουν και για μένα. Εκείνος μεν να ζωγραφίσει και να συνθέσει τα πάθη του, εγώ δε ν' απελευθερώσω τις καταπιεσμένες ως εκείνη τη στιγμή δυνάμεις, σε ήχους, θορύβους και μελωδίες. Και τι μας ένοιαζε εμάς ο συγγραφέας; Ο κόσμος νόμιζε ότι ερχόταν σ' επαφή με τον Ανούιγ, τον Τ. Ουίλλιαμς, τον Ουάϊλντερ κ.ά. Εμείς ξέραμε καλά ότι του δίνουμε προσωπικά βιώματα, γνησίως ελληνικά και μόλις αποσαφηνισθέντα εντός μας...»²¹

Λίγο χρόνια νωρίτερα, η Άντζελα Δημητρακάκη παρατηρεί ότι η στυλιγμένη, ηδονοβλεπτική απεικόνιση του νεανικού, γυμνού αντρικού σώματος από τον Τσαρούχη κατέληξε, στο μεταπολεμικό συλλογικό εθνικό υποσυνείδητο, ως μια κυρίαρχη απεικόνιση της ιδεολογίας της ελληνικότητας, καθώς το γυμνό ρωμαλέο σώμα ταυτίστηκε με την έννοια του υγιούς έθνους.²² Παράλληλα, η Δημητρακάκη σχολιάζει και την επιλογή του Τσαρούχη να στραφεί στο νεοκλασικιστικό ιδίωμα, κυρίως από τη δεκαετία του '50 και εξής ως μια συνειδητή επιλογή από-ιστορικοποίησης του γυμνού αντρικού σώματος. Με τον ίδιο τρόπο που ο Νεοκλασικισμός του 19^{ου} αιώνα αντιμετώπιζε το γυναικείο σώμα απο-ιστορικοποιημένα και ηδονοβλεπτικά ή εντελώς συμβολικά (βλ. απεικόνιση του γυναικείου σώματος για τον συμβολισμό διαφόρων ιδεών, όπως Νίκη, Ελευθερία, Δημοκρατία κ.τ.λ.), ο Τσαρούχης «χρησιμοποιεί» το αντρικό γυμνό με τον ίδιο ηδονοβλεπτικό και απο-ιστορικοποιημένο τρόπο, έχοντας παράλληλα ως άλλοθι τις αρχαιοελληνικές αναφορές.²³ Εντελώς υπαινικτικά και πολυσήμαντα, όπως συνήθως είναι ο λόγος του Τσαρούχη, ο Τσαρούχης σημείωσε για τη ζωγραφική του:

«...Θυμούνται τον Στρατή Δούκα που μου είπε μια μέρα "γιατί θέλεις σώνει και καλά να είσαι αυτός που αρχίζει μια εποχή και όχι αυτός που την τελειώνει;"»²⁴

Σταδιακά, ο «λαϊκός εξπρεσιονισμός», όρος που χρησιμοποίησε πρώτος ο Κάρολο Κουν για να προσδιορίσει την καλλιτεχνική κατεύθυνση της Λαϊκής Σκηνης²⁵, τα λαϊκά αντρικά μοντέλα του Τσαρούχη, οι μουσικές έρευνες του Τσαρούχη και του Χατζιδάκι στο περιθωριακό ρεμπέτικο τραγούδι, δηλαδή καλλιτεχνικές εκφράσεις που περιλάμβαναν σε μεγάλο

²¹ (Χατζιδάκις, 94) στο (Σταυρακοπούλου, 2014, 185).

²² (Dimitrakaki, 2003, 255).

²³ (Dimitrakaki, 2003, 253-256).

²⁴ (Τσαρούχης, 1989, 135).

²⁵ (Γλυτζουρή, 2001, 474-475).

βαθμό τη ανάδειξη του στιβαρού, νεανικού αντρικού σώματος, έγιναν αποδεκτά από τους περισσότερους καλλιτέχνες της αποκαλούμενης ως γενιάς του '30, χωρίς βέβαια να υπάρχει οποιοσδήποτε υπαινιγμός στη λανθάνουσα ομοφυλοφιλία. Η αστική λαϊκότητα, με το άλλοθι που πρόσφεραν τα πριμιτιβιστικά πρότυπα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, συνδέθηκε με το νήμα της αδιάσπαστης συνέχειας του έθνους και έγινε ένας ακόμα κρίκος στην αλυσίδα της ιδιαίτερης ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Από την άλλη πλευρά, οι αναζητήσεις του μοντέρνου θεάτρου συνάντησαν σε πολλά σημεία τα λαϊκά θεάματα, τόσο στην επιλογή των θεμάτων, όσο και στην ίδια τη διαμόρφωση του θεατρικού χώρου. Το απλό πατάρι, πολύ μακριά από το κλειστό box set, η χωρική εγγύτητα των θεατών με το συντελούμενο θέαμα, η πλήρης αρμονία του κοινού με τους συντελεστές της παράστασης, αφού προέρχονταν από το ίδιο κοινωνικό στρώμα, η πηγαία συγκίνηση που προκαλούσαν στο κοινό οι παραστάσεις του Καραγκιόζη σε συνδυασμό με τις, όχι σπάνια, ζωηρές αντιδράσεις τους, υπήρξαν ζητούμενα του πρωτοποριακού θεάτρου, που αποζητούσε την απαγκίστρωση από τις συμβάσεις του αστικού θεάτρου.²⁶ Στοιχεία, που για το ελληνικό θέατρο, πρώτος ο Κάρολος Κουν εντόπισε και υιοθέτησε, θέτοντας τα θεμέλια για ποικίλες μεταγενέστερες αναζητήσεις.²⁷

Η Ραλλού Μάνου και το Ελληνικό Χορόδραμα

Στην Ελλάδα ο χορός άργησε πολύ να πάρει τη θέση του ανάμεσα στις άλλες παραστατικές τέχνες και σίγουρα δεν μπόρεσε να παρακολουθήσει την κοσμογονία που σημειώθηκε με τις αναζητήσεις της πρωτοπορίας στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. Οι αναζητήσεις της Isadora Duncan πάνω στον χορό της αρχαιότητας και η προσπάθεια της Εύας Σικελιανού να τις εγκολπώσει στην όρχηση του αρχαίου δράματος στις Δελφικές Γιορτές υπήρξαν γόνιμες, αλλά σπερματικές, τουλάχιστον αυτή την περίοδο.²⁸ Το ελληνικό κοινό θαύμαζε τις ξένες χορεύτριες που έδιναν συχνά σόλο παραστάσεις, ωστόσο, το ενδιαφέρον εστιαζόταν κυρίως στις προτάσεις

²⁶ (Πούχνερ, 2015, 451).

²⁷ Ας σημειωθεί η επιλογή του Κάρολου Κουν να ανεβάσει την Άλκηστη του Ευριπίδη στη Λαϊκή Σκηνή (σκηνικά-κοστούμια Διαμαντή Διαμαντόπουλου) με την αισθητική του θεάτρου Σκιών. (Κουν, χ.α.σ., 1959).

²⁸ (Μπαρμπούση, 2014, 19-39).

που πειραματίζονταν γύρω από την κλασική αρχαιότητα.²⁹ Όπως αντίστοιχα παρατηρείται και στις εικαστικές τέχνες και στο θέατρο, η ελληνική πρόσληψη του μοντερνισμού στον χορό στράφηκε κυρίως στον Συμβολισμό, ως προσωπική και απώτερη έκφραση του κάθε καλλιτέχνη.³⁰

Ο χορός υπήρξε η μόνη μορφή παραστατικής τέχνης στην Ελλάδα στην οποία το κοινό αποδέχθηκε και παραδέχθηκε τη γυναικεία παρουσία σχεδόν από τις αρχές της εμφάνισής του. Ωστόσο, ως τη δεκαετία του '30 υπήρχαν ελάχιστοι επαγγελματίες, οι οποίοι, ύστερα από σπουδές στο εξωτερικό, επέστρεφαν συνήθως στην Ελλάδα με σκοπό την ίδρυση ιδιωτικών σχολών.³¹ Η ίδια η Μάνου δίδασκε χορό ήδη από το 1937, ακόμα και μέλη της βασιλικής οικογένειας, άγνωστο για πόσο διάστημα.³²

Η Ραλλού Μάνου δεν είχε κάνει σπουδές κλασικού χορού από μικρή ηλικία.³³ Η τυχαία συνάντησή της με την Κούλα Πράτσικα την οδήγησε αρχικά σε μαθήματα χορού στη σχολή της και λίγο αργότερα σε συστηματικότερες σπουδές στο Παρίσι και στο Μόναχο, απ' όπου αποφοίτησε, το 1937.³⁴ Το 1947-48 παρακολούθησε το μεταπτυχιακό σεμινάριο της Martha Graham στη Νέα Υόρκη³⁵ για το οποίο σημειώνει:

«Όταν πήγα στην Αμερική και ε γνώρισα πολλά πράγματα, αλλά κυρίως από κοντά την ίδια την Μάρθα Γκράχαμ, μ' επηρέασε πολύ τεχνικώς. Και με το μπαλέτο από κοντά, εθεώρησα ότι έπρεπε όλα αυτά τα τεχνικά συστήματα να είναι μόνο τεχνικά συστήματα. Κι από κει και πέρα να βρω τον δικό μου τρόπο να εκφράσω αυτά που θέλω.»³⁶

Η Ραλλού Μάνου επέλεξε να υιοθετήσει ορισμένες από τις τεχνικές του μοντέρνου χορού, αλλά όχι την ουσία του.³⁷ Όπως για τους περισσότερους

²⁹ (Μπαρμπούση, 2014, 34-39).

³⁰ (Ματθιόπουλος, 2005) και (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 17-28).

³¹ (Μάνου, 1987, 28).

³² (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 16).

³³ (Μάνου, 1987, 28).

³⁴ (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 16).

³⁵ (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, 17) και (Μάνου, 1987, 39-40).

³⁶ (<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=90299&tsiz=0> τελευταία πρόσβαση 31/1/2016).

³⁷ Ο Γιάννης Τσαρούχης θυμάται το σχετικό σχόλιο του Tériade: «... "Μ' αρέσεις", μου είπε [ο Tériade] κάποια στιγμή, "μ' αρέσεις γιατί δεν είσαι αδιάβροχος, όπως οι περισσότεροι Έλληνες. Κατάλαβες περί τίνος πρόκειται"». (Τσαρούχης, 1986, 273-277).

Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών ετών, η πρώτη στη ανάγκη ήταν να υποστηριχθεί το κυρίαρχο ιδεολογικό σχήμα της ελληνικότητας³⁸, πέρα από τις προσωπικές αναζητήσεις και τις υποκειμενικές ατομικές καλλιτεχνικές τοποθετήσεις. Ο Ματθιόπουλος παρατηρεί ότι, μεταπολεμικά, η ελληνικότητα αποτέλεσε συχνά το διαβατήριο για αρκετούς Έλληνες καλλιτέχνες να παρουσιάσουν το έργο τους, στο πλαίσιο μιας «διαφορετικής» ευρωπαϊκής τέχνης.³⁹

Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια το ιδεολογικό αυτό σχήμα, που στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα διαμορφώθηκε και υποστηρίχθηκε από τη βενιζελική παράταξη, αλλά κληροδοτήθηκε και στο καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου, διατηρήθηκε από το μεγαλύτερο μέρος των αστών διανοούμενων, συνοδευόμενο όμως πια και από την ανάγκη για τη χάραξη σαφούς διαχωριστικής γραμμής από τον κομμουνισμό.⁴⁰ Η Δέσποινα Παπαδημητρίου σημειώνει σχετικά:

«Στο λόγο των Φιλελευθέρων, παρά τις αναφορές στο λαό, το έθνος συνιστούσε την κεντρική έννοια, γύρω από την οποία νοηματοδοτούνταν τα άλλα σημαίνοντα. [...] Ο λαός είναι αυτός που σφάλλει, διδάσκεται και πληρώνει, αλλά το έθνος συνιστά τη διττή αναφορά σε μια οργανική κοινότητα που πληγώνεται, νοσεί, μολύνεται, θεραπεύεται και σε μια ηθική αξία.»⁴¹

Στο πλαίσιο της μεταπολεμικής αντι-κομμουνιστικής ιδεολογίας, η ίδρυση του Ελληνικού Χοροδράματος συνιστά τη δημιουργική σύμπραξη καλλιτεχνών από διαφορετικές περιοχές της τέχνης, αλλά με κοινό όραμα «...να δώσουμε ένα καινούργιο δικό μας τρόπο, την έκφραση δηλαδή της σημερινής Ελλάδας»,⁴² όπως αναφέρει η Μάνου.

Ωστόσο, τα εκφραστικά μέσα των περισσότερων καλλιτεχνών της αποκαλούμενης ως γενιάς του '30 διατηρούνται και μεταπολεμικά, συνήθως με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, που αφορούν κυρίως στη φόρμα και όχι στο περιεχόμενο. Με τον ίδιο τρόπο διαπιστώνεται και η πρόσληψη της αστικής λαϊκής τέχνης, που μεταπολεμικά χάνει το μεγαλύτερο μέρος του κοινού της και μετατρέπεται σε φολκλορικό θέαμα.⁴³

³⁸ (Κωτίδης, 1993, 72-80).

³⁹ (Ματθιόπουλος, 2003, 429).

⁴⁰ (Παπαδημητρίου, 2009, 177-178).

⁴¹ (Παπαδημητρίου, 2009, 63).

⁴² (Μάνου, 1987, 46).

⁴³ (Πούχνερ, 2015, 427-429).

Οι καλλιτέχνες, λοιπόν, που συνεργάστηκαν στο *Καταραμένο Φίδι*, είχαν την ακλόνητη πεποίθηση ότι υπηρετούσαν όχι μόνο την τέχνη τους, αλλά και την ιδεολογία της ελληνικότητας, ενώ παράλληλα διατηρούσαν ζωντανή την παράδοση του Καραγκιόζη. Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας θυμάται:

«Ήτανε το θέμα του Καραγκιόζη το οποίο το είχαμε κάνει μαζί με το Σπαθάρη. Και τροποποιήσαμε λιγάκι, αλλά κρατήσαμε, νομίζω, ακριβώς, το χαρακτήρα του Καραγκιόζη. Δεν αλλάξαμε τίποτα βασικό, σε βαθμό ώστε να αλλοιώσουμε, γιατί αυτό θα ήτανε δράμα, ν' αλλοιώνουμε το γνήσιο του πράγματος και γι' αυτό και στα σκηνικά τα δικά μου ήτανε πολύ ολίγη η φαντασία την οποία εγώ έβαλα. Απλώς μια προσπάθεια να το κάνω σε μεγάλο, γιατί ο Καραγκιόζης είναι μικρογραφία.»⁴⁴

Συμπεράσματα

Το *Καταραμένο Φίδι* υπήρξε σίγουρα μια νέα πρόταση για τον ελληνικό χορό και μια παράσταση-σταθμός για την εξέλιξή του. Ωστόσο, παρά την εκπεφρασμένη επιθυμία και διακήρυξη των συντελεστών του, παραμένει το ερώτημα: κατά πόσο το *Καταραμένο Φίδι* άγγιξε την ουσία της πρωτοπορίας και του λαϊκού πολιτισμού; Τον προβληματισμό επιτείνουν μια σειρά από στοιχεία: η σκηνή του θεάτρου Ρεξ –τυπική κλειστή σκηνή που δεν είχε καμιά σχέση με το πατάρι του Καραγκιόζη– η λαμπρή πρεμιέρα με την παρουσία της βασιλικής οικογένειας⁴⁵, το μεγαλοαστικό κοινό, που υπήρξε βασικά το κοινό του Ελληνικού Χοροδράματος σε όλες του τις παραγωγές.

Η καταφυγή σε έναν από τους γνωστότερους λαϊκούς θρύλους⁴⁶ χρησιμοποιήθηκε από τη Ραλλού Μάνου ως επίφαση μοντερνισμού –σε συνδυασμό με την κινησιολογία του μοντέρνου χορού, όπως τη μελέτησε στην τεχνική της Martha Graham– με τον ίδιο τρόπο που ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας χρησιμοποιούσε στοιχεία από το κυβιστικό ιδίωμα για να αποδώσει τα γραφικά τοπία της Ύδρας.⁴⁷

⁴⁴ (<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=90299&tsz=0> τελευταία πρόσβαση 31/1/2016).

⁴⁵ (Μάνου, 1987, 50).

⁴⁶ (Πούχνερ, 2015, 498).

⁴⁷ Αναφορικά με την κριτική που δέχτηκε η ζωγραφική του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκας βλ. (Χατζηνικολάου, 1982, 67) και (Χατζηνικολάου, 2008, 47).

Με αναμφισβήτητα αγαθές προθέσεις, οι λόγιοι αστοί συντελεστές του *Καταραμένου Φιδιού*, αντίθετα από τις ένθερμες διακηρύξεις τους, αντιμετώπισαν τη λαϊκή παράδοση αποστασιοποιημένοι, ως κάτι ξένο προς αυτούς, κάτι άγνωστο, κάτι που μάλλον έπρεπε να κατακτηθεί και λιγότερο να κατανοηθεί, ακουμπώντας σε αυτό που ο Βαγγέλης Καλότυχος αποκαλεί «αυτό-αποικιοποίηση».⁴⁸ Επιχειρώντας να κατανοήσουν έναν πολιτισμό που ήταν αποκομμένος από τα προσωπικά τους βιώματα, κατέληξαν να υιοθετήσουν το βλέμμα του ξένου, σε μια προσπάθεια εξερεύνησης μια «άγνωστης γης», που όμως ήταν η παράδοση της πατρίδας τους. Το *Καταραμένο Φίδι* ήταν άλλη μια αξιόλογη προσπάθεια μιας ομάδας διακεκριμένων Ελλήνων καλλιτεχνών να διαμορφώσουν το δικό τους αυτόνομο καλλιτεχνικό ιδίωμα, σε μια πορεία εξέλιξης της ελληνικής τέχνης γεμάτη ασυνέχειες, παρερμηνείες και όχι σπάνια, πισωγυρίσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- CALOTYCHOS V., *Modern Greece: A Cultural Poetics*, Oxford, Berg, 2003.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ Ε., «Ο Συμβολισμός και Άλλες Τάσεις στην Ελληνική Ζωγραφική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 57 (1995), σσ. 17-28.
- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Α., *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα, Η Ανάδυση και η Εδραίωση της Τέχνης του Σκηνοθέτη στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001.
- ΔΙΜΙΤΡΑΚΑΚΙ Α., «The Reception of the Male Nude in the twentieth – century Greek Painting», *(Post)modernism and Feminist Art History*, 3rd, 17, 3 (2003), Routledge, www.tandf.co.uk/journals, pp. 241 – 259.
- ΚΟΥΝ Κ., *25 Χρόνια Θέατρο*, Αθήνα, Έκδοση Θεάτρου Τέχνης, 1959.
- ΚΩΤΙΔΗΣ Α., *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993.
- ΜΑΝΟΥ Ρ., *Χορός, «...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...» (Λουκιανός, Περί Ορχήσεως)*, Αθήνα, Γνώση, 1987.
- ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ Ε., «Η Ιστορία της Τέχνης στα Όρια του Έθνους», *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα, Α΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σσ. 419-475.

⁴⁸ (Calotychos, 2003, 52).

- , *Η Τέχνη πτεροφυεί εν Οδύνη, Η πρόσληψη του Νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005.
- ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Β., *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα. Σχολή Πράτσιακα: ιδεολογία-πράξη-αισθητική*, Αθήνα, Gutenberg, 2014.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Δ., *Από τον Λαό των Νομιμοφρόνων στο Έθνος των Εθνικοφρόνων, Η Συντηρητική Σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Αθήνα, Σαββάλας, β' έκδοση, 2009.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το Παραδοσιακό του Κοινό: Συμβολή στην Έρευνα για το Κοινό του Θεάτρου», *Μελέτες για το Θέατρο Σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 411-429.
- , «Η Θέση του Καραγκιόζη στην Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου», *Μελέτες για το Θέατρο Σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 449-457.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Α., «“...και πανηγύρια πέρασε στην αγκαλιά των κοριτσιών...”: ο λαϊκός πολιτισμός στο τρίπτυχο Κουν, Τσαρούχη, Χατζιδάκι», *Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο. Συνέχειες και Ρήξεις*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Α.Π.Θ., 2014, σσ. 177-187.
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γ., *Εγώ Ειμί Πτωχός και Πένης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989.
- , *Αγαθόν το Εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης 1986.
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ Ν., «Τέσσερις Έλληνες Ζωγράφοι του 20^{ου} αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα, Όχημα, 1982, σσ. 25-84.
- , «Το Θεσμικό πλαίσιο και η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη: η περίπτωση του Γκίκα», *Β' Συνέδριο Ιστρίας της Τέχνης, Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις Μέρες μας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σσ. 23-65.
- ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ Μ., «Αντι-αναμνήσεις», *Η Λέξη*, 62 (1987)

Λογοτεχνία

Ανιχνεύοντας την παρουσία του Καραγκιόζη στη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία

Σοφία Ιακωβίδου* - Θανάσης Κουτσογιάννης**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το ερώτημα αν και κατά πόσον η ύπαρξη του Καραγκιόζη εξακολουθεί να διαπιστώνεται στο πεζογραφικό στερέωμα, όταν αυτό αρχίζει να απομακρύνεται από το χρονικό φάσμα κατά το οποίο η παρουσία του θεάτρου σκιών παρέμενε κοινωνικοπολιτισμικά ενεργή, βρίσκει την απάντησή του στα κείμενα που θα αναλύσουμε με τρόπους που ανιχνεύουν πιθανές λειτουργίες του στη σύγχρονη εποχή και στην αντίστοιχη συνεπαγωγικά γραφή. Έτσι, αν και ο Καραγκιόζης σταδιακά υποσκελίζεται από το νέο, αστικοποιημένο τρόπο ζωής και την εισβολή νέων μέσων και τρόπων διασκέδασης, ειδικά από τη Μεταπολεμική περίοδο κ.ε. (κινηματογράφος, τηλεόραση, επέλαση οπτικής κουλτούρας) και μετασχηματίζεται σε θέαμα που απευθύνεται βασικά σε παιδιά, η πεζογραφία φαίνεται πως τον διατηρεί για να εκφράσει το βάρος αλλά και το νόστο του βιωματικού σκηνικού που προτιμούν ορισμένοι συγγραφείς, ώστε να αποδώσουν της δικής τους ζωής και τέχνης την περιοχή. Γ. Ιωάννου, Ντ. Χριστιανόπουλος, Θ. Κοροβίνης κ.ά., επιστρέφουν σε αυτόν τον τύπο θεάτρου μέσα στο θέατρο των δικών τους βιωμάτων ή επιλεκτικών πεζογραφικών αναπαραστάσεων, όπου άλλοτε η αφηγηματοποίηση μιας παράστασης Καραγκιόζη δραματοποιεί μια έλλειψη, άλλοτε ελαφρύνει ένα βεβαρημένο εξουσιαστικό περιβάλλον, άλλοτε καθιστά πιο ανάγλυφα τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου, ενός περιβάλλοντος, λαϊκότερου βασικά, ή αναπλάθει μια εποχή φτάνοντας ακόμη και σε μια «παράσταση» της δράσης ή προοικονομώντας όψεις της. Σε κάθε περίπτωση ο επιτελεστικός χαρακτήρας του θεάτρου σκιών είναι εντονότατος, μπολιάζοντας το αυτοβιογραφικό στοιχείο με άλλα, που το κάνουν να ρέπει προς την αυτομυθοπλασία ή και τη μυθιστορηματική βιογραφία.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, Λογοτεχνία, Επιτελεστικότητα, Δραματοποίηση πλοκής, Διαπραγμάτευση διαφοράς.

* Επίκουρη καθηγήτρια Νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Παιδαγωγική Σχολή του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης.

** Φιλολόγος, ερευνητής του θεάτρου σκιών και υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to explore the presence of Karagkiozi in post-war Modern Greek fiction. What this kind of quest poses is whether literature still maintains shadow theatre after its gradual turning into a spectacle mainly addressed to children, mostly because of the rise of other forms of popular culture such as cinema, television and the visual arts. The case of writers such as G. Ioannou, D. Christianopoulos, P. Korovinis, T. Kazantsis, P. Sfyridis, G. Kalpouzos demonstrates that Karagkiozi still is indeed a form of theater within the theater of the main action. In their work shadow theatre actually offers a means of negotiating various forms of difference or dearth (physical disability, difference from the family, hunger during the Occupation etc) rendering the atmosphere of an epoch or a person, dramatizing postures and preferences, or even anticipating the action. The performative character of Karagkiozi in this specific fictional environment thus activates the dynamics of shadow theatre when it becomes an integral part of the plot.

KEY WORDS: Literature, Shadow Theatre , Dramatization of the action, Performativity Negotiating Difference.

Το ερώτημα αν και κατά πόσον η ύπαρξη του Καραγκιόζη εξακολουθεί να διαπιστώνεται στο πεζογραφικό στερέωμα, όταν αυτό αρχίζει να απομακρύνεται από το χρονικό φάσμα κατά το οποίο η παρουσία του θεάτρου σκιών παρέμενε κοινωνικοπολιτισμικά ενεργή, βρίσκει την απάντησή του στα κείμενα που θα αναλύσουμε με τρόπους που ανιχνεύουν πιθανές λειτουργίες του στη σύγχρονη εποχή και στην αντίστοιχη συνεπαγωγικά γραφή. Έτσι, αν και ο Καραγκιόζης σταδιακά υποσκελίζεται από το νέο, αστικοποιημένο τρόπο ζωής και την εισβολή νέων μέσων και τρόπων διασκέδασης, ειδικά από τη Μεταπολεμική περίοδο κ.ε. (κινηματογράφος, τηλεόραση, επέλαση οπτικής κουλτούρας) και μετασχηματίζεται σε θέαμα που απευθύνεται βασικά σε παιδιά, η πεζογραφία φαίνεται πως τον διατηρεί για να εκφράσει το βάρος αλλά και το νόστο του βιωματικού σκηνικού που προτιμούν ορισμένοι συγγραφείς, ώστε να αποδώσουν της δικής τους ζωής και τέχνης την περιοχή. Γ. Ιωάννου, Ντ. Χριστιανόπουλος, Θ. Κοροβίνης κ.ά., επιστρέφουν σε αυτόν τον τύπο θεάτρου μέσα στο θέατρο των δικών τους βιωμάτων ή επιλεκτικών πεζογραφικών αναπαραστάσεων, όπου άλλοτε η αφηγηματοποίηση μιας παράστασης Καραγκιόζη δραματοποιεί μια έλλειψη, άλλοτε ελαφρύνει ένα βεβαρημένο εξουσιαστικό περιβάλλον, άλλοτε καθιστά πιο ανάγλυφα τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου, ενός περιβάλλοντος, λαϊκότρο-

που βασικά, ή αναπλάθει μια εποχή φτάνοντας ακόμη και σε μια «παράσταση» της δράσης ή προοικονομώντας όψεις της. Σε κάθε περίπτωση ο επιτελεστικός χαρακτήρας του θεάτρου σκιών είναι εντονότατος, μπολιάζοντας το αυτοβιογραφικό στοιχείο με άλλα, που το κάνουν να ρέπει προς την αυτομυθοπλασία ή και τη μυθιστορηματική βιογραφία.

Η σχέση, βέβαια, λογοτεχνίας και Καραγκιόζη έχει παρελθόν, είναι μια μακρά συνομιλία: μπορεί να διαπιστωθεί τόσο σε λογοτεχνικά κείμενα στα οποία το θέατρο σκιών αποτελεί αν όχι την πρώτη ύλη, όπως συνέβη για παράδειγμα παλιότερα με τη νουβέλα του Γ. Βλαχογιάννη *Της τέχνης τα φαρμάκια*¹ όσο και σε άλλα όπου συνιστά μεμονωμένο ή ευρύτερο κομμάτι του ψηφιδωτού της αφήγησης (με την αναφορά για παράδειγμα σε παραστάσεις εντός του κειμένου, σε καραγκιοζοπαίχτες ή απλώς ως σκηνικό που πλαισιώνει την κυρίως δράση)². Αν και σήμερα έχει μετατεθεί εν πολλοίς το κέντρο βάρους, με τη λογοτεχνία να είναι αυτή που κυρίως παρέχει αφηγηματικά σενάρια στο θέατρο σκιών – κάτι που συνέβαλε σε αρκετές περιπτώσεις νέων δημιουργών στο να ξεφύγει ο Καραγκιόζης από τον παραδοσιακό λαϊκό του χαρακτήρα και να αποκτήσει ένα πιο λόγιο περιεχόμενο³– στους συγγραφείς που θα σταθμεύσουμε συμβαίνει το αντίστροφο. Είναι τη δική τους λογοτεχνία, τη δική τους ανθρωπογεωγραφία που εξυπηρετεί και αναδεικνύει το θέατρο σκιών, συμβάλλοντας στην απόδοση της ιδεολογικής χροιάς που προτιμούν, καθιστώντας πιο ανάγλυφα τα χαρακτηριστικά ορισμένων κοινωνικών χαρακτήρων.

Αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο στην περίπτωση των τριών συγγραφέων που προαναφέραμε, Ιωάννου, Χριστιανόπουλου και Κοροβίνη, στους οποίους κυρίως θα εστιαστούμε για τις ανάγκες αυτής της παρουσίας, καθώς συνιστούν κάτι σαν υποομάδα ως προς το θέμα μας, με κοινό

¹ Βλαχογιάννης, Γ., *Της τέχνης τα φαρμάκια*. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό «Νέα Εστία», τ. 386,389 (1943). Πρόκειται περί νουβέλας και αναφέρεται στον καραγκιοζοπαίχτη Ρούλια. Μια άλλη, σύγχρονη, περίπτωση είναι το μυθιστόρημα του Βασίλη Χριστόπουλου *Στο φως της ασετυλίνης*, (Κέδρος, Αθήνα, 2002), όπου ο συγγραφέας του επιχειρεί να αναδείξει την καλλιτεχνική και προσωπική πορεία του Μίμαρου αναπλάθοντας μυθιστορηματικά το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έζησε και δημιούργησε ο μεγάλος αυτός καραγκιοζοπαίχτης.

² Μια πρώτη χαρτογράφηση της παρουσίας του θεάτρου σκιών στη λογοτεχνία επιχειρήθηκε από τον Γ. Ιωάννου (Ιωάννου, 1978, σή'-πβ').

³ Η δραματοποίηση λογοτεχνικών κειμένων για το θέατρο σκιών έχει μακρά παράδοση και ως σήμερα πολλοί είναι οι καραγκιοζοπαίχτες που χρησιμοποίησαν λογοτεχνικά κείμενα ως υλικό για να κάνουν ιστορίες για τον μερπντέ. Από τον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου ως τον *Κατσαντώνη* του Ράμφου, τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη και τα πεζογραφήματα του Ιωάννου. ο κατάλογος είναι μακρύς.

επίκεντρο το μικροκλίμα της πεζογραφίας του πρώτου και κοιτίδα τη *Διαγώνιο* του δεύτερου, ως προς την ευρύτερη ενασχόληση με το λαϊκό στοιχείο. Άλλο σημαντικό κείμενο που εντάσσει μια παράσταση Καραγκιόζη είναι η μυθιστορηματική βιογραφία *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα* του Τόλη Καζαντζή⁴. Εδώ φιλοτεχνείται από άλλο ομότεχνό του, με αυτήν την ευκαιρία, ένα πορτρέτο του Χαλκιδαίου καλλιτέχνη ως φιγούρας Καραγκιόζη αλλά και καραγκιοζοπαίχτη, εμπλέκοντας το πραγματικό (το γεγονός ότι ο Σκαρίμπας υπήρξε και ερασιτέχνης καραγκιοζοπαίχτης) με τη μυθοποίησή του, σαν να θέλει να αφήσει ένα αποτύπωμά του στο χαρτί μετά το πέρας του διαβάσματος, όπου ο αναγνώστης, ούτε λίγους μήνες μετά το θάνατο του Σκαρίμπα όταν ο Καζαντζής γράφει το κείμενό του⁵, να μπορεί να ξεσηκώσει τόσο την ίδια τη μορφή του Χαλκιδαίου όσο και αυτήν χαρακτήρων του έργου του, να δει τις σκιές τους να ζωντανεύουν. Κάτι σαν παράσταση της μορφής του συγγραφέα ως *personnage*, ως ενσώματης μορφής που συγκεντρώνει ή ανακαλεί την πλειάδα σχετικών χαρτονόμουτρων/χαρακτήρων που παρελαύνουν μέσα στο ιδιαίτερό του λογοτεχνικό σύμπαν. Ο Σκαρίμπας γίνεται έτσι οι χαρακτήρες του και συγχρόνως παίζει ανάμεσά τους, χορεύει όπως ακριβώς εικονίζεται στις φωτογραφίες που πλαισιώνουν το κείμενο διευρύνοντάς το, ολοκληρώνοντας το κειμενικό εφέ με την οπτικοποίησή του.

Κατ'άτι διαφορετικά, τη δράση ή θυμικές αντιδράσεις/στάσεις ως προς αυτήν, παίζει στον μπερντέ, που στήνεται τακτικά μέσα στην αφήγηση, ο καραγκιοζοπαίχτης ήρωας και του Γ. Καλπούζου στο *Ιμαρέτ* (2008), όπου το θέατρο σκιών εντάσσεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των ηρώων στην τουρκοκρατούμενη Άρτα. Είναι ο τούρκος φίλος του αφηγητή που γίνεται ξακουστός καραγκιοζοπαίχτης ανά την επικράτεια, γνωρίζοντας χάρη στην τέχνη του έναν μικρό θρίαμβο επί της ελαττωματικής για τους πολλούς φύσης του, καθώς ήταν χωλός. Μπορεί έτσι ακόμη και να εκφράζει δημόσια τη διαφωνία του ως προς την υποτιθέμενη «κανονικότητα» της οικογένειάς του, όταν για παράδειγμα δίνει μια παράσταση πριν από το γάμο της αδερφής του, που αρέσει μεν πολύ στον κόσμο αλλά την ίδια στιγμή προκαλεί προβληματισμό και αμηχανία καθώς φωτογραφίζει τον γάμο συμφέροντος που ετοιμάζεται εκεί με τον κατά πολύ μεγαλύτερο αλλά πλούσιο γαμπρό. Γενικότερα, το

⁴ Το βιβλίο πρωτοεκδίδεται το 1985 (Κρατικό βραβείο μυθιστορηματικής βιογραφίας, 1986) και επανακυκλοφορεί είκοσι χρόνια μετά (2005) με πρόλογο του Βασίλη Καραβίτη.

⁵ Η τραγική συγκυρία της ασθένειας και του ίδιου του Καζαντζή, από την οποία ο συγγραφέας θα καταλήξει λίγο μετά την έκδοση του βιβλίου, δεν είναι αμελητέα.

θέατρο σκιών «γαζώνει» στην κυριολεξία τα περισσότερα επεισόδια του αφηγηματικού σκηνηκού του Καλπούζου, φέρνοντας ακόμη πιο κοντά το ελληνικό με το τουρκικό στοιχείο αλλά και απλώνοντας γέφυρες ανάμεσα σε μια σειρά από άλλα δίπολα:

- τους άνδρες που παρακολουθούν δικαιωματικά και τις απομακρυσμένες από τον μπερντέ γυναίκες (σ. 175)

- τους μεγάλους με τους μικρούς, το θρησκευτικό τελετουργικό με την καθημερινή ζωή, όπως για παράδειγμα φαίνεται στην ακόλουθη σκηνή, όπου οι μεγάλοι οργανώνουν για τον μικρό ήρωα, που πρόκειται να υποβληθεί σε περιτομή, μια παράσταση Καραγκιόζη σχετική με το δικό του «δράμα» την προηγούμενη μέρα:

«Η παράσταση λεγόταν *Γιαλαμπαλίκ γκιουλ ή Λαμπρό τριαντάφυλλο*, παιγμένο στα ελληνικά και διασκευασμένο ειδικά για την περίπτωση. Όπως φαινόταν, δεν ενθουσίαζε ιδιαίτερα τους μεγάλους, σε αντίθεση με τους μικρούς, που κόλλησαν τα μάτια ολωνών μας στο μπερντέ και ξεφωνίζαμε κάθε τόσο. Όταν έφθασε η ώρα της περιτομής του γιου του πασά, και παρότι ο ήρωας έδειχνε τόσο γενναίος, ένιωσα να λύνονται τα πόδια μου.

Όμως την επόμενη μέρα αποδείχθηκα πραγματικά γενναίος.»⁶

Κατά τον ίδιο τρόπο «τακτοποιούνται» [δραματοποιούνται «υπό σκιάν»] και άλλα βάσανα και διαφορές:

- Η ίδια η ιδιαιτερότητα του ήρωα, ο οποίος, όντας κουτσός αλλά και δεινός καραγκιοζοπαίχτης, δεν καταφέρνει μόνο να αναπληρώσει με την τέχνη του το σωματικό μέρος της μειονεξίας του αλλά και να αναπαραστήσει εαυτόν μέσα στις παραστάσεις που δίνει, να αυτοπαρωδηθεί ως άλλος Καραγκιόζης (στην παράσταση που δίνει πριν από το γάμο της αδερφής του δείχνει και τον εαυτό του να πέφτει διαρκώς σε γκάφες, σ. 175).

- Επίσης ιδιαιτερότητα και διαφορά εντός της οικογένειας/ αντίθεση με τους δικούς του, εκφράζεται μέσα από την ίδια παράσταση, καθώς εκεί ο πατέρας δένει τα μάτια της κόρης και την καλεί να διαλέξει έτσι, στα τυφλά, έναν από τους δέκα μνηστήρες διαφορετικών ηλικιών που της προτείνονται. Το προφανές του μηνύματος προκαλεί μάλιστα αμηχανία στο ακροατήριο, που δεν είναι άλλο από τους συγγενείς και λοιπούς καλεσμένους στο γάμο.

⁶ Καλπούζος Γ., 2008, σ. 77.

Τέλος, στο βιωματικό μυθιστόρημα του Περικλή Σφυρίδη *Ψυχή μπλε και κόκκινη* δίνεται μια όψη των ηθικών ανακολουθιών που εμφιλοχωρούν στην εμφυλιακή εποχή, και της ανάγκης για εκτόνωσή τους. Αυτήν φαίνεται να εξυπηρετεί η στροφή στο θέατρο σκιών των δύο πρώην Επονιτών που συναντούμε σε μια από τις αυτοτελείς ιστορίες που συναπαρτίζουν τη δράση⁷, καθώς μετά την αποκήρυξη του κόμματος γίνονται καραγκιοζοπαίχτες στις γειτονιές, προφανώς όχι μόνο για να βιοποριστούν αλλά και για να διασκεδάσουν οικεία κακά, τόσο δικά τους όσο και του κοινού. Και πάλι ένας τρόπος διαπραγμάτευσης της διαφοράς, του πριν και του μετά, διακρίνεται εδώ. Η χαρακτηριστική ωστόσο σκηνή του σκανταλιάρη μικρού αδερφού ενός από τους καραγκιοζοπαίχτες, που τελώντας χρέη βοηθού εντάσσει δικές του ατάκες αλλά και φτάνει να κατουρήσει σε ανύποπτο χρόνο τον μπερντέ προκαλώντας τρανταχτά γέλια στο ακροατήριο, συνιστά πιθανότατα κι έναν τρόπο να παρωδηθεί το ποιόν των δύο όψιμων καλλιτεχνών.

Αυτό που χρειάζεται εντούτοις να τονιστεί είναι ότι σε όλες αυτές τις αφηγήσεις, ασχέτως του πότε γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν, κοινό στοιχείο αποτελεί ο χρόνος της δράσης: με εξαίρεση τον Καζαντζή, είναι παντού παρελθοντικός, η δεκαετία '40-'50, Κατοχή και Εμφύλιος, ακόμη και στο '55 του Κοροβίνη όπου γίνεται λόγος για τους Ρωμιούς της Πόλης, ενώ με τον Καλπούζο μεταφερόμαστε ακόμη πιο πίσω, στα χρόνια της Τουρκοκρατίας και την Άρτα. Θα σήμαινε κάτι τέτοιο ότι ο Καραγκιόζης ως θεματική δύσκολα εντάσσεται σε σύγχρονα μυθοπλαστικά συμφραζόμενα άπαξ και αυτά δεν στρέφονται χρονικά προς τα πίσω; Χωρίς να θέλουμε να προτρέξουμε, αλλά και χωρίς να είναι το δείγμα μας εξαντλητικό, θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό πως κάτι τέτοιο μάλλον ισχύει.

Την πιο καίρια πάντως διασταύρωση στοιχείων εγγενών τόσο στον Καραγκιόζη όσο και σε μια ορισμένη εποχή συναντούμε, προφανώς όχι τυχαία, στον Ιωάννου. Στο «Γάλα» της *Σαρκοφάγου* η πείνα της Κατοχής διασκεδάζεται – και με τις δύο έννοιες της λέξης – με την αυτοσχέδια παράσταση που στήνει ο μικρός πρωταγωνιστής με τους φίλους του, όπου ο διαβόητος για την ακόρεστη πείνα του Καραγκιόζης παινεύεται για τα φοβερά γλυκίσματά του. Γλυκαίνεται έτσι κάπως η ματαίωση των παιδιών, που γύρισαν από τα συσσίτια χωρίς το γάλα που υποτίθεται πως θα τους έδιναν. Συγχρόνως, η παράσταση είναι και μια γιορτή για τα φορτηγά με

⁷ Σφυρίδης, Π., 2013, σ. 162 – 164.

άλευρα που είδαν να έρχονται στο δρόμο, κάτι που τα κάνει να πιστεύουν πως την επομένη θα τους μοιράσουν ψωμί. Αναμονή ή ματαίωση λοιπόν, φαντασίωση φαγητού και παράστασή της γίνονται προς το τέλος του πεζογραφήματος αυτού το μικρό ψυχόδραμα που παίζουν τα παιδιά παριστάνοντας τον Καραγκιόζη των επιθυμιών και δραματικών ελλείψεων τους για να τις αντιμετωπίσουν, να γελάσουν ει δυνατόν μαζί τους. Και το πετυχαίνουν. Όπως ακριβώς συμβαίνει με το ψυχόδραμα ως ψυχαναλυτική μέθοδο που στοχεύει στην αναπλήρωση, δυνητικά και στη διάλυση του πυρήνα του τραύματος μέσα από την παράστασή της.

Συγχρόνως, ο συγγραφέας «θεραπύει» μία έλλειψη τρόπον τινά του λογοτεχνικού είδους που ο ίδιος δημιούργησε και που αποτελεί την προσωπική του πατέντα στη νεοελληνική πεζογραφία, του πεζογραφήματος: την απουσία διαλόγων, που προέρχεται από την έλλειψη πραγματικών ηρώων στο είδος αυτό, όπως και των λέξεων και πράξεών τους σε ευθύ λόγο, μια και όλα χωνεύονται μέσα στο λόγο του πρωτοπρόσωπου κατά κανόνα αφηγητή. Το κάνει μάλιστα συνδυάζοντας τη γνώση και την πείρα του λόγου ενός λαϊκού χαρακτήρα με τον οποίο έχει ασχοληθεί επί μακρόν, του Καραγκιόζη, εκπονώντας τη γνωστή τρίτομη ανθολογία κειμένων του στην οποία προέταξε μια αρκετά εμπεριστατωμένη εισαγωγή. Η μακρόχρονη μάλιστα αυτή του ενασχόληση συμπίπτει χρονικά με το διάστημα κατά το οποίο δουλεύει τα πεζά της *Σαρκοφάγου* - κυκλοφορεί το 1971, ενώ οι τρεις τόμοι του *Καραγκιόζη* δημοσιεύονται μεταξύ 1971 και 1972. Μεσούσης της Επταετίας δουλεύονται αμφότερα λοιπόν, ενώ έχουν προηγηθεί σε μικρή απόσταση οι άλλες δύο του καταθέσεις πάνω στη λαϊκή δημιουργία, οι *Παραλογές* (1970) και τα *Μαγικά παραμύθια του ελληνικού λαού* (1966). Όλα αυτά δουλεύονται ενόσω ο Ιωάννου βιώνει τη δική του Επταετία στο πατρικό σπίτι [ο ίδιος τουλάχιστον με τέτοια χρώματα την περιγράφει στο αυτοαναλυτικό του κείμενο «Εις εαυτόν»]⁸ κατά την αναγκαστική επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη, μετά την αποπομπή του από το ιδιωτικό αθηναϊκό σχολείο, όπου υπηρέτησε για λίγο. Πέρα από μια μορφή φυγής, μέσα και από την εντατική ερευνητική εργασία όσο και σχολαστικότητα που απαιτούν τέτοιες δουλειές, η ενασχόλησή του αυτή συνδέεται προφανώς και με την ιδιότητα του εκπαιδευτικού που φέρει ο Ιωάννου, ο οποίος την εποχή της έκδοσης της *Σαρκοφάγου* έχει πλέον μετατεθεί στην Αθήνα. Σε λίγο μάλιστα (1974) θα προσκληθεί από το Υπουργείο Παιδείας να συμμετάσχει στην Επιτροπή

⁸ Ιωάννου, 1984, σ. 237 - 239.

για τη σύνταξη του Ανθολογίου του Δημοτικού Σχολείου και θα επιμεληθεί τη μερική αναμόρφωση των βιβλίων των Νέων Ελληνικών του Γυμνασίου⁹. Σήμερα πάντως είναι το δικό του «Γάλα» που διδάσκεται στο Λύκειο. Αξίζει να σημειωθεί εδώ πως εκπαιδευτικός και απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας του ΑΠΘ όπως ο Ιωάννου είναι και ο Θ. Κοροβίνης, ο οποίος του έχει μάλιστα αφιερώσει ειδικό μελέτημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Θεσσαλονίκη 2005- Ρεπορτάζ. Γράμμα στον αδερφό Γιώργο Ιωάννου που λείπει είκοσι χρόνια στην Καταπακτή*¹⁰. Και οι δύο χωνεύουν μέσα στο λόγο τους ντοκουμέντα ιστορικά, κοινωνικά, λαογραφικά, διατηρούν έντονα ενεργοποιημένη τη λειτουργία της λογοτεχνίας και ως κοινωνιο-ιστορικής καταγραφής, αποτύπωσης των γλωσσών και των κειμένων που συναπαρτίζουν μια εποχή και έναν τόπο και συγχρόνως του εαυτού μέσα στο ιδιόχειρο αυτό πανόραμα της συλλογικής μνήμης - εδώ εντάσσεται και το αυτοσχέδιο λαϊκό θέατρο που είναι ο Καραγκιόζης. Αλλά και μεταπλάθουν πρότερές τους προσωπικές καταγραφές: με το «Γάλα» ο Ιωάννου περνάει από το Κατοχικό ημερολόγιο που κρατούσε στα εφηβικά του χρόνια - που ήταν εν πολλοίς το ημερολόγιο των αναμονών του σε ουρές κατοχικών συσσιτίων και καταγραφή των πενιχρών αυτών γευμάτων¹¹ - από την αυτοβιογραφία στην αυτομυθοπλασία: για τον Κοροβίνη είναι η ίδια η γραφή και η μορφή του «αδερφού», όπως τον αποκαλεί, Ιωάννου το κυτταρικό υλικό της δικής του λογοτεχνίας.

Η ανάγνωση πάντως πολλαπλών κειμένων του θεάτρου σκιών, φαίνεται από την άνεση με την οποία ο Ιωάννου αποδίδει το ιδιόλεκτο του Καραγκιόζη αλλά και τη γενικότερη χαρακτηρισολογική του ατμόσφαιρα. Κυρίως όμως αποδεικνύεται από την ίδια του την απόπειρα να γίνει ο ίδιος συγγραφέας ενός τέτοιου κειμένου εντός της δικής του λογοτεχνίας, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα από το «Γάλα»:

«Μάζεψα τα παιδιά της γειτονιάς και σε μια αποθήκη παίξαμε το βραδάκι Καραγκιόζη. Παραστήσαμε σε δική μας διασκευή την κωμωδία «Ο Καραγκιόζης μάγερας». Εγώ ήμουν ο Χατζηαβάτης.

⁹ Βλ. το χρονολόγιο, στο Άρης Δρουκόπουλος, 1992.

¹⁰ Κυκλοφόρησε με αφορμή τον εορτασμό των είκοσι χρόνων από τον θάνατο του Ιωάννου.

¹¹ Ο ίδιος ο Ιωάννου το εξέδωσε, αρχικά στο πρώτο τεύχος του προσωπικού του περιοδικού (*Φυλλάδιο 1*, 1978) και μετά στην *Πρωτεύουσα των προσφύγων* (1984), ενώ κατόπιν σε έκδοσή του προέβη και η Α. Βλαβιανού (Γ. Ιωάννου, *Το κατοχικό ημερολόγιο*, Εισαγ.-Επιμ. Α. Βλαβιανού, Αθήνα: Εστία, 2000).

- Από γλυκίσματα ξέρεις, Καραγκιόζη μου; Ρωτούσα εγώ.
- Στα γλυκίσματα είμαι και εφευρέτης μάλιστα, έλεγε εκείνος. Εγώ είμαι αυτός που ανακάλυψε εκείνη την ωραία χαρουπόπιτα στην Κατοχή.
- Δεν το έχω φάει αυτό το γλύκισμα ποτέ μου, έλεγα εγώ γλυκόφωνα.
- Δεν θα σουν εδώ στην Κατοχή.
- Όχι Καραγκιόζη μου, ήμουν ταξίδι στην Πορτοκαλία.
- Εάν έτρωγες, Χατζατζάρη μου, θα σου έμενε ανάμνηση σ'όλη σου τη ζωή.
- Μα τόσο νόστιμο ήταν, βρε αδερφέ;
- Να σου δώσω να εννοήσεις, Χατζατζάρη μου έτρωγες την πρώτη μπουκουνιά, εγούρλωνες τα μάτια. Έτρωγες τη δεύτερη μπουκουνιά, ετίναζες τα ποδάρια. Έτρωγες την τρίτη μπουκουνιά, έπεφτες ανίσθητος κάτω. Ερχόσυνα μόνος και σε παίρνανε τέσσερεις.
- Και γιατί έμενες ανίσθητος, Καραγκιόζη μου;
- Από τη νοστιμάδα του γλυκίσματός μου.
- Μπράβο, Καραγκιόζη, τα συγχαρητήριά μου»¹².

Ίδιου αισθητικού και ιδεολογικού κλίματος είναι και ο Χριστιανόπουλος, που με το περιοδικό *Διαγώνιος* αλλά και τις εκδόσεις της θα προσφέρει ένα εντευκτήριο στην ενασχόληση των συγγραφέων που εξετάζουμε με το λαϊκό στοιχείο¹³. Ως ανάτυπα της *Διαγωνίου* κυκλοφόρησαν κάποια από τα δημοτικά τραγούδια που εξέδωσε αργότερα αυτοτελώς ο Ιωάννου, εκεί δημοσιεύονται φιγούρες του Καραγκιόζη από τον Σκαρίμπα (1969), από τις εκδόσεις της *Διαγωνίου* κυκλοφορούν αργότερα οι *Τουρκικές παροιμίες* του Κοροβίνη (1985), ενώ σταθεροί συνεργάτες του περιοδικού καθόλη την κυκλοφορία του υπήρξαν οι Καζαντζής και Σφυρίδης. Μετά μάλιστα το κλείσιμο της *Διαγωνίου* ο Σφυρίδης συνέχισε κατά κάποιον τρόπο τη γραμμή της άποψης του Χριστιανόπουλου για την τέχνη ως δέντρο που αρδεύεται από τις ρίζες της λαϊκής μας παράδοσης και

¹² Ιωάννου Γ., 1988, σ. 44.

¹³ Η στροφή στο λαϊκό στοιχείο και τη δημοτική μας παράδοση υπήρξε συνειδητή επιλογή εκ μέρους του Χριστιανόπουλου, όπως παρατηρεί η Σωτ.Σταυρακοπούλου. (Βλ. Σταυρακοπούλου Σωτηρία, σ. 121) και όπως το έθεσε και ο ίδιος στο κείμενο που εγκαινιάζει τη δεύτερη φάση του περιοδικού (Χριστιανόπουλος, Ντ., 1965, σ. 79-85).

μεγαλώνει στον αέρα ευρύτερων αναφορών¹⁴, με την ετήσια έκδοση της *Παραφυάδας*, ώστε να καλυφθεί το κενό που δημιουργήθηκε στην πεζογραφία, σαν να προσθέτει κλαδιά σε ένα δέντρο που κόπηκε¹⁵. Υπό αυτό το πρίσμα το γεγονός πως πρώτα η ίδια τους η πεζογραφία καταπιάνεται με το θέατρο σκιών και το αναδεικνύει μόνο δεν ξενίζει.

Στο λογοτεχνικό έργο του Χριστιανόπουλου αυτό συμβαίνει ήδη το 1963, πριν δώσει το περιοδικό έμφαση στη δημοτική παράδοση και το λαϊκό πολιτισμό (αυτό κυρίως συμβαίνει στη δεύτερή του περίοδο, 1965-1969) με τη συλλογή διηγημάτων του *Η κάτω βόλτα* όπου περιλαμβάνεται το διήγημα «Ο Χίλιος»¹⁶. Ο Χίλιος είναι ένας καραγκιοζοπαίχτης που πιέζεται στον στρατό επειδή δεν μπορεί να εξασκήσει την τέχνη του. Πείθεται λοιπόν από τον αφηγητή να δοκιμάσει να παίξει στο Τάγμα, κάτι που προς έκπληξή του θα συναντήσει εντυπωσιακή αποδοχή, ενώ θα εξαπλώσει τη φήμη του μέχρι την Αθήνα όπου θα τον καλέσουν να δώσει παραστάσεις. Ο μέχρι πρότινος σακάτης Χίλιος με το χαλασμένο μάτι, που οι φαντάροι τον είχαν στο περιθώριο, που αισθανόταν ότι η τέχνη που αγαπά έχει επίσης παραγκωνιστεί από την κοινωνία όπως και ο ίδιος, γνωρίζει χάρη ακριβώς σε αυτήν όχι απλώς την ένταξη αλλά την ενθουσιώδη υποδοχή, τόσο του στρατεύματος όσο και των κατοίκων γειτονικών χωριών που παρακολουθούν επίσης. Συμβάλλει μάλιστα με την επιτυχία που έχει ο Καραγκιόζης στο να απαλυνθεί κάπως η οργή του κόσμου για κάποια θέματα που προξενεί στην καθημερινή του διαβίωση το στρατόπεδο. Η τέχνη ωστόσο χάρη στην οποία ο στρατός θα μπορέσει να κατευνάσει την λαϊκή οργή και βασικά ο Χίλιος να ξεχάσει το ελάττωμά του - όπως και ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, που δεν δυσκολευόμαστε να ταυτίσουμε με τον συγγραφέα, να αποβάλλει κάπως τη ρετινιά του γραμματισμένου και να επιβεβαιωθεί ως προς τις απόψεις του περί βιωσιμότητας και επενέργειας του λαϊκού αυτού μέσου - δεν θα αρκέσει ως θεραπεία για τον ήρωα, παρά μόνο ως αναλγητικό ιντερλούδιο. Το χαλασμένο μάτι του Χίλιου θα τον οδηγήσει τελικά στην τύφλωση, βάζοντας τέλος στο φως που έδωσε για ένα ορισμένο διάστημα ο Καραγκιόζης στη ζωή του. Ένας καβαφικός απόηχος για «νάρκες του άλγους δοκιμές» διακρίνεται υπόκωφα εδώ.

¹⁴ Το έθεσε κατά αυτόν τον τρόπο σε συνέντευξή του στον Γ. Κορδομενίδη («Επαφές και προσεγγίσεις», ΕΡΤ-2 Θεσσαλονίκης, 27-10-1984. Βλ. τον τόμο *Διαγώνιος: Τριάντα χρόνια προσφοράς*, Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1986, σ. 89-104).

¹⁵ Βλ. την εισαγωγή της Σ. Σταυρακοπούλου στον τόμο Π. Σφυριδής, *Παραφυάδες II*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2008.

¹⁶ Χριστιανόπουλος, Ντ., 1980, σ. 56-61.

Ο Κοροβίνης, που μοιράζεται τη λατρεία του Χριστιανόπουλου για το ρεμπέτικο – έχουν κάνει και μαζί σχετικές ηχογραφήσεις που κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις της *Διαγωνίου* – εντάσσει μια ορχήστρα που παίζει ζωντανά μια μεγάλη γκάμα τουρκικών τραγουδιών στην παράσταση Καραγκιόζη που παρακολουθεί στη συνοικία Σισλί της Πόλης η πρωτοπρόσωπη αφηγήτρια στο μυθιστόρημά του '55¹⁷. Δίνει έτσι μια εικόνα του εαυτού του ως λαϊκού συνθέτη και ερμηνευτή που συνοδεύει με την κομπανία του παραστάσεις Καραγκιόζη, κάποιες φορές γραμμένες από τον ίδιο, όπως συμβαίνει με το έργο του *Ο Μάρκος στο χαρέμι* (κυκλοφόρησε από τις εκδ. Νησίδες) όπου κάνει ήρωα του θεάτρου σκιών τον Βαμβακάρη για να συνδυάσει τις δύο μεγάλες του αγάπες, το ρεμπέτικο και τον Καραγκιόζη. Ο Χριστιανόπουλος, στο μικρό του κείμενο «Ρεμπέτικο και Καραγκιόζης» που ανέδειξε η Σ. Σταυρακοπούλου, μοναδικό εντός της εργογραφίας του που αφιερώνει στο θέατρο σκιών¹⁸, συγκρίνοντας τους δύο λαϊκούς αυτούς τύπους καλλιτεχνικής έκφρασης προκρίνει την ανωτερότητα του Καραγκιόζη, καθώς δεν έχει όπως τονίζει την αισθηματολογία και το μελοδραματισμό που διαπιστώνει και σε άλλα λαϊκά είδη όπως για παράδειγμα στα παραμύθια, αλλά αντιθέτως εκφράζει τη λαϊκή αυτοκριτική και τον αυτοσαρκασμό με την τάση του στην απομυθοποίηση των πάντων και πρωτίστως του ίδιου του εαυτού του. Ο Κοροβίνης δεν προβαίνει στις συγκεκριμένες συγκρίσεις αλλά σε άλλες, πραγματολογικού χαρακτήρα, στο '55, κυρίως περί της καταγωγής, των διαφορών τούρκικου και ελληνικού θεάτρου σκιών κ.ά. που δίνονται ως σκέψεις της πρωταγωνίστριάς του καθώς παρακολουθεί την παράσταση και σοκάρεται από τις βωμολοχίες του τούρκικου Καραγκιόζη. Συγχρόνως το κείμενό του γαζώνουν μνήμες από Χρονικά της Αλώσεως [όπως ακριβώς δομούνται πολλά κείμενα του Ιωάννου], από πολιτικά καφενεία, εντός των οποίων η αφηγήτριά του η Μαρίκα η Ταυταλιανή «λογία μα και και μποέμισσα Πολίτισσα κυρά» όπως μας την συστήνει, γνώρισε τον αρχιμάστορα του θεάτρου σκιών Μπαχατίν από τη Βιθυνία, αλλά και ποικίλες σφήνες από τουρκικές παροιμίες που φανερώνουν το χαρακτήρα του τούρκικου λαού, όπως το πόσο επιρρεπής είναι στον χρηματισμό. Χάρη στον αργυρώνητο χαρακτήρα των Τούρκων μπόρεσε εξάλλου η Μαρίκα να εκπορθήσει το άντρο του ανδροκρατούμενου

¹⁷ Κοροβίνης, Θ., 2012.

¹⁸ Το κείμενο συμπεριλήφθηκε με τον τίτλο «Ο Καραγκιόζης και η λαϊκή αυτοκριτική» στον *Κατάλογο* του έργου του Αντώνη Μόλλα *Λίγο απ'όλα* που ανέβηκε από τον θίασο «Σφενδόνη» της Άννας Κοκκίνου το 2000-2001. (Βλ. Σταυρακοπούλου, Σ., σ. 124-5).

κοινού της παράστασης και παρακολουθώντας να διαπιστώσει πόσο διαφορετικός είναι ο τούρκικος από τον ελληνικό Καραγκιόζη, καθώς ο ελληνικός δίνει έμφαση στο καλαμπούρι και την ειρωνεία αντί στη βωμολοχία. Αναρωτιέται λοιπόν νοερά:

«Άραγε ο Καραγκιόζης, που θεωρούν οι ειδικοί ότι προέρχεται από τις χώρες της Άπω Ανατολής, ήρε την κύρια έκφρασή του (...) σ' αυτές τις δύο γειτονικές χώρες, την Τουρκία και την Ελλάδα; Μάλλον ναι. Μήπως οι Έλληνες τον πήραν από τους Τούρκους; Μοιάζει πιθανό. Ο ελληνικός Καραγκιόζης επηρεάστηκε από τον Αριστοφάνη; Δεν ξέρω. Είναι δυνατόν ο μέγας Σαρλώ να τον είχε κάποτε παρακολουθήσει και να είχε επηρεαστεί στην κίνησή του, να υιοθέτησε δηλαδή τσαλίμια απ' το θέατρο σκιών; Διόλου απίθανο. Οι ευφυείς άνθρωποι εκμεταλλεύονται στην τέχνη τους τα πάντα»¹⁹.

Οι επιδέξιοι καλλιτέχνες, θα προσθέταμε, που φέρουν τη στόφα του ιστορικού και λαογράφου όπως ο Κοροβίνης και ο Ιωάννου και του φιλολόγου όπως ο Χριστιανόπουλος, ξέρουν να ενσωματώνουν στο έργο τους το θέατρο σκιών δίνοντάς του συνέχεια, ζωή, πέρα από την επικράτεια του παιδικού και μόνο θεάματος, αφήνοντας συγχρόνως ανοιχτά τα ερευνητικά ερωτήματα που πλανώνται γύρω από αυτό –στόχος της λογοτεχνίας δεν είναι οι απαντήσεις– αλλά εξίσου ανοιχτή τόσο στον αναγνώστη όσο και σε άλλους συγγραφείς τη θέα στη δυναμική που αυτό προσδίδει εντός της μυθοπλασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΔΡΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ, Α., *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, Αθήνα, Ειρμός, 1992.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Ο Καραγκιόζης, τ.1-3*, Αθήνα, Ερμής, 1978-79.
- , *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- , *Η Σαρκοφάγος*, Αθήνα, (Ερμής, ¹1971), Κέδρος, 1988.
- ΚΑΖΑΝΤΖΗΣ, Τ., *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα* (πρόλογος Βασίλη Καραβίτη), Αθήνα, Σοκόλη, 2005.
- ΚΑΛΠΟΥΖΟΣ, Γ., *Ιμαρέτ*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2008.

¹⁹ Κοροβίνης, θ., 2012, 124.

ΚΟΡΟΒΙΝΗΣ, Θ., *Θεσσαλονίκη 2005- Ρεπορτάζ. Γράμμα στον αδερφό Γιώργο Ιωάννου που λείπει είκοσι χρόνια στην Καταπακτή*, Θεσσαλονίκη, Μυγδονία, 2005.

—————, '55, Αθήνα, Άγρα, 2012.

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Σ., «Ο Χριστιανόπουλος, η λαϊκή μας παράδοση και ο Καραγκιόζης», *Εντευκτήριο*, τ. 95, (Οκτ - Δεκ 2011), σ.121-127.

ΣΦΥΡΙΔΗΣ, Π., *Παραφυάδες II*, (εισαγωγή - επιμέλεια Σωτ. Σταυρακοπούλου), Αθήνα, Καστανιώτης, 2008.

—————, *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, Αθήνα, Εστία, 2013.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΝΤ., «Το χρονικό της Διαγωνίου», *Διαγωνίος* 1, (Ιαν.-Μάρτ. 1965), σ. 79-85.

—————, *Η κάτω βόλτα*, Θεσσαλονίκη, εκδ.Διαγωνίου, 1980.

**Το θέατρο σκιών όπως εντάσσεται στην συζήτηση
«περί ελληνικότητας» τής Γενιάς του '30:
Η περίπτωση ενός επιγόνου**

Σταυρούλα Γ. Τσούπρου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«Εξαιρετικά μ' ενδιαφέρει τον τελευταίο καιρό το θέατρο του Καραγκιόζη, η νεοελληνική αυτή *Commedia dell' arte*, ανεκμετάλλευτος θησαυρός που διαισθάνθηκε τη δημιουργική σημασία του ο Ίων Δραγούμης και ο Φώτος Πολίτης». Αυτά έγραφε ο «ανάδοχος» της «Γενιάς του '30» Γιώργος Θεοτοκάς, εκφράζοντας, μάλιστα, κάτι πολύ περισσότερο από μία προσωπική άποψη, καθώς «ο Καραγκιόζης» φαίνεται ότι συμπεριλαμβανόταν στο ευρύτερο αίτημα της «ελληνικότητας». Έξω από το αυστηρό πλαίσιο της Γενιάς, ένας άλλος δημιουργός επανέρχεται, στο τελευταίο, αυτοβιογραφικό, μυθιστόρημά του, στο θέατρο των σκιών, έτσι όπως αυτό παιζόταν στην δεκαετία του 1920 στις γειτονιές τής Αθήνας, από κάθε ηλικίας ερασιτέχνες: αυτή η επιστροφή, ωστόσο, γίνεται μέσα από την ματιά ενός πρόσφυγα μικρασιάτη, του αστού Τάσου Αθανασιάδη.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Γενιά του '30, Αίτημα «Ελληνικότητας», Μικρασιατική Καταστροφή, Παραστάσεις Καραγκιόζη από παιδιά, Αστικό θεατρικό κοινό

ABSTRACT

"I am extremely interested of late in the Karangiozis theatre, this Modern Greek *Commedia dell' arte*, this untapped treasure trove whose creative significance was appreciated by Ion Dragoumis and Fotos Politis". These words were written by the "godfather" of the "1930s Generation", Giorgos Theotokas, expressing, indeed, something more than a personal opinion, as "Karangiozis" appears to have been included in the wider issue of "Greekness". Outside the strict framework of the 1930s Generation, one other author returns, in his last, autobiographical, novel, to the shadow-puppet theatre, as this was performed in the 1920s in the neighbourhoods of Athens, by amateurs of all ages; this return, however, is made through the eyes of a refugee from Asia Minor, the bourgeois Tasos Athanasiadis.

KEY WORDS: 1930s Generation, Issue of "Greekness", Asia Minor Catastrophe, Karangiozis performances by children, Bourgeois theatregoers

* Dr. Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, Μέλος Σ.Ε.Π. – Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

«Στις παλαιότερες γενεές, των παππούδων και των γονιών, δεν υπάρχει κυριολεκτικά ούτε ένας που να μην έχει παίξει, παιδί στις γειτονιές, στην αυλή και στο σπίτι, Καραγκιόζη με φιγούρες που έφτιαχναν τα ίδια τα γειτονόπουλα, με υποθέσεις που είχαν σκαρώσει τα ίδια τα πιτσιρίκια για να αντέξουν, με το αυτοσχέδιο χιούμορ, το ζοφερό κλίμα και να σατιριστούν με σαρκαστική αιχμηρότητα τα θλιβερά συμβάντα μέσα στις δυσβάσταχτες εποχές του Μεσοπολέμου, της Κατοχής και των Πέτρινων Χρόνων».¹

«Όπως και τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη, που η θεωρητική ενασχόληση μαζί τους αρχίζει γύρω στο 1930 και συνεχίζεται αδιάκοπα, έτσι και ο Καραγκιόζης έγινε κατά διαστήματα υπολογίσιμος παράγοντας στον πολιτιστικό βίο τής χώρας, και κυρίως στις πνευματικές ζυμώσεις γύρω από το θέμα του περιεχομένου μιας ιδιαίτερης νεοελληνικής παράδοσης».²

Τα παραπάνω αποσπάσματα, αντλημένα από κείμενα του Βάλτερ Πούχνερ, βρίσκονται στον θεματικό πυρήνα τής παρούσας Ανακοίνωσης, τον οποίο, ωστόσο, θα προσεγγίσουμε αφού, προηγουμένως, γίνει η απαραίτητη, αν και, αναγκαστικά, σύντομη αναφορά στο ελληνικό κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο και στη συναφή συζήτηση «περί ελληνικότητας», στα οποία εντάσσεται και η ως άνω περιγραφείσα από τον Βάλτερ Πούχνερ κατάσταση και, πιο συγκεκριμένα, η κατάσταση στην περίοδο του Μεσοπολέμου, αμέσως μετά, δηλαδή, από την Μικρασιατική Καταστροφή.

Ύστερα από το 1922, οι αντιλήψεις τού «εθνισμού» επιστρατεύονται προκειμένου να αναπληρώσουν το κενό που προέκυψε από την συντριβή τού μεγαλοϊδεατικού οράματος. Κεντρικός στόχος τώρα είναι η μετάθεση της φιλοδοξίας τής «εθνικής αναγέννησης» από το πεδίο τής εδαφικής επέκτασης (που ίσχυε ως κεντρικό ζητούμενο παλαιότερα) σε εκείνο τής πνευματικής ηγεμονίας τού ελληνισμού. Ο «πνευματικός εθνισμός», που προωθείται στις αρχές τής δεκαετίας τού 1930 από πολλούς ιδεαλιστές στοχαστές, «αναγνωρίζει το έθνος ως αφηρημένη μεταφυσική οντότητα που υπερβαίνει τις λογικές επεξεργασίες [...] και προτείνει την εθνική αυτογνωσία ως όρο για την ανάπτυξη δυναμικού συναγωνισμού με το ευρωπαϊκό γίγνεσθαι».³ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, από το 1923, το κύριο ζήτημα το οποίο απασχολεί το ελληνικό έθνος

¹ (Πούχνερ 2015, 488).

² (Πούχνερ 1984, 261).

³ Για τα παραπάνω βλ. στο (Καγιαλής 2007, 208), από όπου και παραπομπή τού ερευνητή στο (Τζιόβας 1989, 55-81).

είναι το πώς θα ξεχωρίσει «από τα άλλα έθνη και πώς θα προβληθεί η ελληνική ιδιαιτερότητα. Συγγραφείς, όπως ο Σεφέρης και ο Θεοτοκάς, προσπάθησαν να αντιπαραθέσουν τον «ελληνικό ελληνισμό» στον «ευρωπαϊκό ελληνισμό»⁴ και να τονίσουν τον στρατηγικό του ρόλο στον δυτικό πολιτισμό. Ο Θεοτοκάς μάλιστα οραματιζόταν ένα νέο ξύπνημα του ελληνισμού ως μελλοντικού καθοδηγητή τής Ευρώπης. ΞΗ γενιά του '30 συνεπώς προσπάθησε να κινήσει μια αμφίδρομη διαδικασία και να προβάλλει δύο πρόσωπα⁵, έτσι ώστε να γεφυρώσει το χάσμα τής εθνικής ταυτότητας. Από τη μια πλευρά πρόβαλε την αστικο-κοσμοπολίτικη εικόνα της: αρκετά εξωστρεφή, εκσυγχρονιστική και συνάμα ανταγωνιστική προς την Ευρώπη και από την άλλη παρουσίασε ένα λαϊκιστικό πρόσωπο ανακαλύπτοντας τον Μακρυγιάννη και τον Θεόφιλο».⁶ (Δεν θα σταθούμε εδώ στο γεγονός (ούτε στην περαιτέρω ανάλυση τού) ότι «οι συζητήσεις γύρω από την ελληνικότητα στον μεσοπόλεμο και μετέπειτα είναι σε τελική ανάλυση μια εκδήλωση της γενικότερης σύγκρουσης ανάμεσα στον φιλελευθερισμό και τον συντηρητικό αυταρχισμό»⁷, καθώς ξεφεύγει από τα θεματικά όρια τής παρούσας Ανακοίνωσης).⁸ Ο προαναφερθείς «πνευματικός εθνισμός τού '30» επικεντρώνεται, λοιπόν, στην υποστήριξη των (μάλλον αδιευκρίνιστων) «εθνικών/ λαϊκών αξιών», ενώ η συγκεκριμένη ιδεολογία «έχει ευρεία κυκλοφορία στην ελληνική διανοήση από πολύ νωρίτερα (Περικλής Γιαννόπουλος, Ίων Δραγούμης, Φώτος Πολίτης κ.ά.)»: στις αρχές, δε, της δεκαετίας τού 1930 «προωθείται με ιδιαίτερο ζήλο», σύμφωνα και με τον Τάκη Καγιαλή, «από ιδεαλιστές διανοούμενους όπως ο Παν. Κανελλόπουλος, ο Κων. Τσάτσος, ο Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, ο Σπ. Μελάς, ο Θεοτοκάς και άλλοι».⁹

⁴ (Καγιαλής 2007, 226).

⁵ Βλ. σχετικά και στο (Καγιαλής 2007, 218, 231-234).

⁶ (Τζιόβας 2006, 51-52). Ειδικότερα για την ως άνω «ανακάλυψη» βλ. στο ίδιο, σσ. 127-129, ενώ για τις διαφωνίες σχετικά με την «εγκυρότητα» ή τον χρονικό προσδιορισμό της βλ. στο ίδιο πάλι, σσ. 158-163.

⁷ (Τζιόβας 2006, 153).

⁸ Ασχολίαστη θα παραμείνει επίσης εδώ η άποψη του Τάκη Καγιαλή, σύμφωνα με την οποία: «η λεγόμενη «γενιά τού '30» δεν διαμορφώνει μια ενιαία και συνεκτική θεωρία περί ελληνικότητας, αφού τα μέλη της δεν έχουν καν κοινή αντίληψη για το ζήτημα» (Καγιαλής 2007, 229), καθώς ο σχολιασμός της θα προϋπέθετε μία εκτενέστατη μελέτη και παράθεση απόψεων για το εν λόγω ζήτημα. Σχετικά, πάντως, με το «ζήτημα της ελληνικότητας» βλ. και στο (Τσούπρου 2010, 267-286), όπου και περαιτέρω σχετική Βιβλιογραφία.

⁹ (Καγιαλής 2007, 207-208).

Κατόπιν όλων των παραπάνω, επομένως, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Γιώργος Θεοτοκάς¹⁰, σε ένα άρθρο του στην εφημερίδα *Καθημερινή*, με τον τίτλο «Το θέατρο των σκιών», αναφέρεται τόσο στον Ίωνα Δραγούμη, ως τον πρώτο (από όσο μπορεί να γνωρίζει) ο οποίος ανέδειξε την σημασία τού Θεάτρου Σκιών, στο πλαίσιο του δοκιμίου του με τον τίτλο «Ελληνικός Πολιτισμός», το 1914,¹¹ όσο και στον Φώτο Πολίτη, ο οποίος επίσης «κατάλαβε το ζήτημα» και συνεισέφερε, μάλιστα, με το δικό του (σατιρικό) έργο *Καραγκιόζης ο Μέγας*,¹² απέναντι στο οποίο, ωστόσο, ο Θεοτοκάς (και όχι μόνον αυτός) στέκεται διστακτικός, θεωρώντας το θέατρο λιγότερο κατάλληλο από το χορόδραμα να ενσωματώσει αναφομοίωτο τον Καραγκιόζη. Διότι ήταν το περίφημο χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* η αιτία να γράψει την συγκεκριμένη κριτική – δοκιμακή παρουσίαση ο Θεοτοκάς,¹³ στην οποία αποδεικνύεται πολύ καλός γνώστης τού εν λόγω πολιτισμικού χώρου. Αναφερόταν εκεί, τόσο στην ασιατική (κινεζική)¹⁴

¹⁰ Για ένα σφαιρικό όσο και συνοπτικό πνευματικό πορτρέτο τού Γιώργου Θεοτοκά, επικεντρωμένο στο συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. στο (Καγιαλής 2007, 219-223, 231-232), αλλά και στο (Τσούπρου 2010, 267-286).

¹¹ Πιο συγκεκριμένα, ο Ίων Δραγούμης έγραφε στο εν λόγω δοκίμιο (στην Ενότητα «Νεοελληνικός πολιτισμός»): «Όσο για κείνους που γυρεύουν Ελληνικό θέατρο, ας παν στον Καραγκιόζη και στο Φασουλή να το μάθουν. Από κει θα βγει η κωμωδία. Το δράμα από τη ζωή την Ελληνική» (Δραγούμης 1914, 40).

¹² Βλ. σχετικά στο (Γλυτζουρή 2015, 171-191)· στην σ. 177/ σημ. 13 γίνεται αναφορά στην διαφωνία τού Θεοτοκά με τον “εθνισμό” τού Φώτου Πολίτη. Στον Φώτο Πολίτη, και μάλιστα ως «έναν από τους πιο διακεκριμένους θεωρητικούς τού σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», αναφέρεται και ο Βάλτερ Πούχνερ (Πούχνερ 2015, 414-415), συμπυκνώνοντας, κατά έναν τρόπο, όσα, αναλυτικά, αναφέρει ο Γλυτζουρή σχετικά με την μάλλον “αντιφατική”, τελικά, στάση τού Φώτου Πολίτη απέναντι στο θέατρο σκιών τού Καραγκιόζη. Από την πλευρά του, ο Γρηγόρης Σηφάκης (σε κείμενό του πρωτοδημοσιευμένο στο περ. *Ο Πολίτης*, τον Σεπτέμβριο του 1976) θεωρεί τον Φώτο Πολίτη ως έναν «από τους παλαιότερους και σημαντικότερους κριτικούς τής τέχνης τού Καραγκιόζη (και του νεοελληνικού θεάτρου γενικότερα)», του οποίου, μάλιστα, την σκέψη σχετικά με την λειτουργία τού Καραγκιόζη μέσα σε μια κοινωνία «κοινοβιακή σχεδόν» προωθεί (κατά την γνώμη τού Σηφάκη) «ο νέος [τότε] Αυστριακός θεατρολόγος Walter Puchner, τονίζοντας την ψυχική ενότητα κοινού – παίχτη – σκηνης και τη ρυθμιστική επιρροή των θεατών στη διαμόρφωση της παράστασης και στον αυτοσχεδιασμό τού παίχτη» (Σηφάκης 2015, 255-256). Ο Γιώργος Ιωάννου, τέλος, αναφέρει ένα σημείο σημαντικής διαφωνίας του με τον Φώτο Πολίτη, ενώ θεωρεί το έργο του *Καραγκιόζης ο Μέγας* «παταγώδη αποτυχία» (Ιωάννου 1995, ια' και οη' αντίστοιχα).

¹³ (Θεοτοκάς, 1-2).

¹⁴ Βλ. σχετικά στο (Ιωάννου 1995, ιγ'-ιε', ιη').

καταγωγή τού θεάτρου σκιών, όσο και στην αισχρότητα¹⁵ που χαρακτηρίζει το αντίστοιχο τουρκικό θέαμα, ενώ παρέθετε, επιπλέον, τα δύο βιβλία, γραμμένα στην γαλλική, του Louis Roussel και του Giulio Caïmi, τα οποία είχε υπ' όψιν του, καλώντας, παράλληλα, τους νέους ερευνητές να προσέξουν το πολύπλευρο ενδιαφέρον που παρουσιάζει το θέατρο των σκιών και κρούοντας, την ίδια στιγμή, τον κώδωνα του κινδύνου για τις προφορικές πηγές που χάνονται και για την απειλή την προερχόμενη από τον κινηματογράφο¹⁶. Ιδιαίτερα σημαντική είναι, πάντως, η έμφαση που δίνεται από τον Θεοτοκά στον, καλώς εννοούμενο, εθνικό χαρακτήρα τού εξελληνισμένου, πλέον, Καραγκιόζη όπως και των υπόλοιπων προσώπων τού παρδαλού θιάσου, τα οποία, έχουν, εξάλλου, κυρίως, ελληνική προέλευση,¹⁷ όπως γράφει, προσδιορίζοντάς τα ως την «ελληνική Κομέντια ντελ' άρτε»¹⁸, ενώ η εστίασή του στις ηρωικές (αντί των κωμωδιών) παραστάσεις τού εν λόγω δραματολογίου (οι οποίες, βεβαίως, επίσης περιέχουν «συστατικά κωμωδίας»)¹⁹ δικαιολογείται, ακριβώς, από την άποψή του ότι πρόκειται για την «πιο επιβλητική πλευρά τού εξελληνισμού τού Θεάτρου των Σκιών», το οποίο παρομοιάζει, ως προς το «αυθόρμητο της ομαδικής λαϊκής φαντασίας», με τις ποικίλες παραλλαγές τού δημοτικού τραγουδιού. Στην εξέλιξη, δε, της συγκεκριμένης παράστασης, *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*, ο Θεοτοκάς εντοπίζει το «ωραιότερο σχόλιο της ελληνικής διάρκειας», σχολιάζοντας, με την σειρά του, ότι: «[...] σε μια φτωχική συνοικιακή μάντρα, παρακολουθώντας μια παράσταση ενός ταπεινού καραγκιοζοπαίκτη,

¹⁵ Για μία διαφορετική άποψη, τόσο από τον ίδιο τον Γιώργου Ιωάννου όσο και από τον Μακρυγιάννη, όπως φημολογείται, ως προς αυτήν την αισχρότητα, βλ. (Ιωάννου 1995, κα', κη'-κθ') – για τον Μακρυγιάννη βλ. και στο (Χατζηπανταζής 2015, 318/σημ. 11).

¹⁶ Σύμφωνα με τον Μιχάλη Μερακλή, πάντως, ο οποίος έχει υπ' όψιν του την μαρτυρία τού Σωτήρη Σπαθάρη, ο Καραγκιόζης «μπόρεσε να ανταγωνιστεί νικηφόρα» τον κινηματογράφο (βλ. σχετικά και στο (Πολίτης 1964, 190)), «και μάλιστα στα πρώτα του βήματα, όταν φυσικό ήταν να έχει πρόσθετη γοητεία, και σαν κάτι νεοφανές» (Μερακλής, 59): οι παραπομπές από την βιβλιοκρισία τού Μιχάλη Μερακλή γίνονται σε παλαιότερη έκδοση των *Απομνημονευμάτων* και αντιστοιχούν στο (Σπαθάρης 2010, 109-110, 139-140).

¹⁷ Βλ. αναλυτικά και συνολικά στο (Ιωάννου 1995, κστ'-κθ' και νδ'-ξζ').

¹⁸ Τον ίδιο χαρακτηρισμό χρησιμοποιεί και στο (Θεοτοκάς 2005, 386), επαναλαμβάνοντας, πάντως, τον Φώτο Πολίτη: βλ. σχετικά στο (Γλυτζουρή 2015, 180-185).

¹⁹ Πάντως, το *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* συμπεριλαμβάνεται στις κωμωδίες, σύμφωνα με όσα παρατίθενται στο (Σηφάκης 2015, 284-285/σημ. 19). Ο Γιώργος Ιωάννου, από την πλευρά του, ακολουθώντας τον Κ.Η. Μπίρη (Μπίρης 1952, 35) διαφοροποιείται (σε σχέση με το (Σηφάκης 2015, 273, 284-285)), μιλώντας για τρεις κατηγορίες έργων στο θέατρο Σκιών (Ιωάννου 1995, ξζ'-ο').

συμβαίνει καμιά φορά να νοιώσουμε ότι μας αγγίζουν ζωντανές και αδιάκοπες παραδόσεις τριάντα αιώνων ελληνικής Ιστορίας».²⁰

Το θέατρο των σκιών και, ειδικότερα, ο εξελληνισμένος Καραγκιόζης συμπεριλαμβάνονται, μάλιστα, στις “προγραμματικές” επιλογές τού, και θεατρικού, συγγραφέα Γιώργου Θεοτοκά, στο πλαίσιο ενός σχεδιαζόμενου από τον ίδιο «ιδιότυπου νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου»²¹, τόσοσόν αφορά στα θέματα όσο και στην τεχνική (γεγονός που συνιστά, ίσως, και μία μικρή έκπληξη για κάποιους από τους αναγνώστες τού «ευρωκεντρικού συγγραφέα»²²), με πιο εμφανείς τις επιδράσεις στα θεατρικά έργα του *Το Κάστρο τής Ωριάς*, *Το Τίμημα της Λευτεριάς (Κατσαντώνης)* και *Το Όνειρο του Δωδεκάμερου*.²³ Στην «Απολογία τού «Κατσαντώνη»», μάλιστα, η οποία είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό *Νέα Εστία*, ο Θεοτοκάς ήταν πολύ αναλυτικός: «Είδα αρκετές παραλλαγές τού έργου που έχουν επινοήσει οι καραγκιοζοπαίχτες μας [...οι οποίοι], βέβαια, πήραν τον θρύλο από τη δημοτική ποίηση [...] Παράλληλα [...] χρησιμοποίησαν το ίδιο θέμα κι οι λαϊκοί επιφυλλιδογράφοι, αντιγράφοντας κι αυτοί ο ένας τον άλλον, σε αμέτρητες παραλλαγές. Στα έργα τους ο θρύλος μπερδεύεται με επιρροές τής παλαιάς ρωμαντικής μυθιστοριογραφίας [...] Προσπάθησα, όσο είμουν ικανός, ν’ αφομοιώσω αυτή τη ζωντανή παράδοση που εκφράζεται, ενάμιση αιώνα τώρα, με δημοτικά τραγούδια, προφορικούς θρύλους, λαϊκά θεατρικά έργα και αναγνώσματα. [...] Καθώς συμβαίνει συνήθως σε τέτοιες περιπτώσεις, αισθάνθηκα την ανάγκη να ξαναπλάσω αυτά τα δοσμένα στοιχεία μέσα σε μια σύλληψη προσωπική». Εκτιμώντας τότε ο Θεοτοκάς πως το καλλιτεχνικό ύφος τού έργου του είχε παρεξηγηθεί, απολογείτο ως εξής: «Το έργο αυτό, καλό ή κακό, ανήκει, σα θεατρική έκφραση, σε μια γενικότερη καλλιτεχνική τάση των ημερών μας, που μπορούμε να σημειώσουμε αρκετές εκδηλώσεις της όχι μόνο στα γράμματα, μα και στη ζωγραφική, στην αρχιτεκτονική, στη μουσική. Εννοώ την τάση που ανατρέχει κατ’ ευθείαν στις αυθόρμητες λαϊκές πηγές τής καλλιτεχνικής δημιουργίας και ζητά να χρησιμοποιήσει, εξελιγμένα και αναμορφωμένα, ορισμένα εκφραστικά μέσα των λαϊκών

²⁰ Ο λαϊκός θρύλος τού Μεγαλέξαντρου ενέπνεε και τον ίδιο τον Γιώργο Θεοτοκά, για τις προσωπικές του θεατρικές δημιουργίες και σχέδια· βλ. σχετικά στο (Τσούπρου 2014, 11). Οπωσδήποτε, σχετικά με την «αφομοίωση του θεματικού πλέγματος του Μεγαλέξαντρου στο θέατρο σκιών», βλ. στο (Πούχνερ 1985) και, επίσης, στο (Σηφάκης 2015, 258-269 και 284-303).

²¹ (Θεοτοκάς 1965, 8). Βλ., επίσης, στο (Θεοτοκάς, 76).

²² Βλ. σχετικά στο (Τσούπρου 2014, 17 και σημ. 12 εκεί).

²³ Βλ. σχετικά στο (Τσούπρου 2014, 19-22).

τεχνών, με σύγχρονο πνεύμα και με όλη μάλιστα την εμπειρία των νεωτεριστικών σχολών. Η τάση αυτή, που πηγάζει γενικά από ένα βαθύτερο πόθο του σύγχρονου ανθρώπου για γνησιότητα, για μιαν ανανέωση των δημιουργικών του ικανοτήτων, για ένα ξαναβάφτισμα της φαντασίας του σε πηγές καθαρές και ζωογόνες, εκφράζει, σ' εμάς τους Έλληνες, και μιαν ανάγκη πιο ειδική – την ανάγκη να τονίσουμε την εθνική μας ιδιορρυθμία, τον πρωτότυπο νεοελληνικό μας χαρακτήρα, στο στίβο των σημερινών καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Ο Μακρυγιάννης κι ο Θεόφιλος είναι δυο ορόσημα που έστησε, πριν από χρόνια, η γενεά του 1930, όταν άρχισε να συνειδητοποιεί τις ανάγκες της αυτής. [...] Από μια τέτοια σκοπιά, ίσως να δικαιώνεται μια ορισμένη απλότητα στη σύλληψη, στην πλοκή και στη διαγραφή των χαρακτήρων του «Κατσαντώνη», απλότητα που κρίθηκε από αρκετούς κριτικούς σαν απλοϊκότητα (πιστεύω μάλιστα πως η απόσταση που χωρίζει τους δυο αυτούς όρους *α π λ ό τ η τ α* και *α π λ ο ι κ ό τ η τ α* εκφράζει τη βασική παρανόηση που υπάρχει εδώ ανάμεσα στον συγγραφέα και τους κριτικούς του, παρανόηση που μόνο ο καιρός κάποτε θα την ξεκαθαρίσει)». ²⁴ Αξίζει, παρεμπιπτόντως, να σημειωθεί εδώ ότι ο Γιώργος Ιωάννου αναγνωρίζει τον Γιώργο Θεοτοκά ως εκείνον που «επωφελήθηκε περισσότερο» από τις επιδράσεις του Καραγκιόζη: «Κάτι υπάρχει στο θεάτρό του που δροσίζει, όπως και στα καλά караγκιοζίστικα έργα». ²⁵

Στην ευρύτερη τριμερή ²⁶, και, βέβαια, πάντοτε σχηματική, ομαδοποίηση της Γενιάς του '30, συναντάται τουλάχιστον ένας ακόμη ²⁷ συγγραφέας ο οποίος, πάντως, δεν αρκέσθηκε σε επιδράσεις ενσωματωμένες στα δικά του ιδιότυπα θεατρικά έργα, αλλά έγραψε ο ίδιος, και τα έπαιξε, μάλιστα, πολλάκις και επιτυχώς, στην “σκιάδη” σκηνή, κείμενα πρωτότυπα για τον Καραγκιόζη, ή, μάλλον, για τον Αντι-Καραγκιόζη. Η περίπτωση του Γιάννη Σκαρίμπα, γενικότερα, αλλά και ειδικότερα στην σχέση του με τον Καραγκιόζη και τα «χαρτονόμουτρα», τα οποία ο ίδιος κατασκεύαζε, παρουσιάζει πολλές και ποικίλες ιδιαιτερότητες, με τις οποίες δεν θα ασχοληθούμε εδώ. Αυτή η *sui generis* παρουσία, ωστόσο,

²⁴ (Θεοτοκάς, 564-567). Για τον θρόλο του Κατσαντώνη, βέβαια, στο πλαίσιο του Θεάτρου Σκιών βλ. στο (Πούχνερ 2015, 459-485).

²⁵ (Ιωάννου 1995, σή'). Βλ. επίσης διεξοδικά στο (Βασιλείου 2012, 183-228).

²⁶ Βλ. σχετικά και στην συνέχεια εδώ.

²⁷ Ο Γιώργος Ιωάννου αναφέρει και το έργο του Αντρέα Καραντώνη, *Ο Καραγκιόζης βγαίνει απ' το καλύβι του*, που αφορά στον Εμφύλιο, το οποίο, όμως, όπως λέει: «Δεν μπορεί να συζητηθεί από θεατρική άποψη» (Ιωάννου 1995, π').

παρόλο που, σε, ό,τι αφορά στον Καραγκιόζη, τοποθετείται αργότερα, στην δεκαετία τού '60, δεν παύει να προέρχεται από και άρα, κατά έναν τρόπο, να εντάσσεται στην πολιτισμική συνθήκη τής δεκαετίας τού 1930, κατά την οποία «το γένος το αιώνιο των Ελλήνων», σύμφωνα με την επισήμανση του Ξενοφώντα Κοκόλη,²⁸ χρειάστηκε την αρωγή τού εξελληνισμένου θεάτρου των σκιών, στην προσπάθειά του να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό του. Σύμφωνα με δηλώσεις του στον Κωστή Μπαστιά (στο περιοδικό *Εβδομάς*, τχ. 213, Οκτ. 1931),²⁹ ο Σκαρίμπας διάβαζε από μικρός τις φυλλάδες τού Καραγκιόζη, ενώ διατηρούσε παιδικές αναμνήσεις από παραστάσεις των αρχών τού 20^{ου} αιώνα στο Αίγιο και την Πάτρα.

Οπωσδήποτε, έξω από το, σχηματικό πάντα, πνευματικό πλαίσιο και τους ορίζοντες των προσδοκιών τής δεκαετίας όπως και της Γενιάς τού '30, υπήρξαν και άλλοι λόγιοι (έχουμε ήδη αναφέρει τον Φώτο Πολίτη) οι οποίοι έγγραψαν και δημοσίευσαν είτε έργα τού θεάτρου σκιών είτε πεζογραφήματα με συναφή θεματική, όπως ο Γιάννης Βλαχογιάννης, ο Θεόδωρος Συναδινός, ο Βασίλης Ρώτας,³⁰ αλλά, όπως σωστά επισημαίνει ο Γιώργος Ιωάννου, στην Ενότητα της «Εισαγωγής» του, την επιγραφόμενη «Επιδράσεις τού Καραγκιόζη»: «Στο θέατρό μας άργησε πολύ να φανεί έργο επηρεασμένο σαφώς απ' τον Καραγκιόζη»,³¹ ενώ, συμπληρώνουμε εδώ, και οι καθυστερημένες αυτές επιδράσεις δεν φαίνεται να ήταν πολυάριθμες.

Αναμφισβήτητα, πολύ περισσότερα θα πρέπει να είναι τα ίχνη που άφησαν οι παραστάσεις τού Καραγκιόζη ως πραγματολογικό υλικό για την Λογοτεχνία τής εποχής ή για τα μεταγενέστερα έργα, τα οποία, ωστόσο, τοποθετούνται από τους συγγραφείς τους και εκτυλίσσονται στις πρώτες δεκαετίες τού 20^{ου} αιώνα. Μια τέτοια περίπτωση θα μας απασχολήσει εδώ.

Ο Τάσος Αθανασιάδης έχει χαρακτηριστεί ως επίγονος της διάσημης Γενιάς τού '30, με πνευματική, ωστόσο, συγκρότηση διαμορφωμένη στον ίδιο πολιτισμικό χώρο με τους λοιπούς, επίσημους, εκπροσώπους τής Γενιάς,³² όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Μ. Καραγάτσης, ο Κοσμάς Πολίτης,

²⁸ Παρατίθεται από τον Συμεών Σταμπουλού (Σταμπουλού 2014, 9) κατά την αναφορά του στο (Κοκόλης 2001).

²⁹ Παρατίθεται από τον Συμεών Σταμπουλού (Σταμπουλού 2014, 8).

³⁰ Βλ. σχετικά (Ιωάννου 1995, σή'-πβ'), αλλά και (Βασιλείου 2012, 183-184 και σημ. 1 εκεί).

³¹ (Ιωάννου 1995, σθ').

³² Σχετικά με όσα γράφονται εδώ βλ. στο (Τσούπρου, 124-136).

αλλά και ο Ηλίας Βενέζης, ο Στράτης Μυριβήλης, ο Στρατής Δούκας, ο Φώτης Κόντογλου, ο Ν.Γ. Πεντζίκης. Θα τοποθετείτο, δε, στην “ομάδα” του «αστικού ρεαλισμού», μαζί με τον Θεοτοκά και τον Κοσμά Πολίτη, και όχι, λόγω της Μικρασιατικής καταγωγής του, στην «Αιολική Σχολή», ενώ με την “ομάδα” των μοντερνιστών και τον Γιάννη Σκαρίμπα θα τον συνέδεαν, πέραν των αφηγηματολογικών αναζητήσεων του σε εδάφη έξω από την ρεαλιστική πεπατημένη, και οι επιστολές που αντάλλαξε με τον ιδιότυπο Χαλκιδαίο δημιουργό, θαυμαστή, από ό,τι φαίνεται, του έργου του, αν και μεγαλύτερό του κατά είκοσι χρόνια. Όσο για τον δεσμό του Τάσου Αθανασιάδη με τον, προαναφερθέντα εδώ, Γιώργο Θεοτοκά, αυτός υπήρξε ισχυρός και ξεκίνησε ως μία οφειλή (ανεξάρτητη, πάντως, από την καθαρά λογοτεχνική ιδιότητα αμφοτέρων), αν κρίνουμε από τις δηλώσεις³³ του επιγόνου για τον ανάδοχο³⁴ της Γενιάς.

Ο Τάσος Αθανασιάδης, γεννημένος το 1913, εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1922, πρόσφυγας από το Σαλιχλί, πόλη κοντά στις αρχαίες Σάρδεις της Μικράς Ασίας. Μήνες από παραστάσεις Καραγκιόζη (ίσως όχι τής εξελληνισμένης εκδοχής του, ωστόσο)³⁵ πιθανότατα θα είχε και από τον τόπο τής καταγωγής του, από όπου αναγκάστηκε να φύγει στην ηλικία των εννέα ετών. Ωστόσο, η μία και μοναδική, αλλά, πάντως, σημαίνουσα, αναφορά του στο θέατρο σκιών γίνεται στον τρίτο τόμο των *Παιδιών της Νιόβης*, μυθιστορήματος συντεθειμένου ως φόρου τιμής, από τον, αρχικά, εβδομηνταπεντάχρονο και, κατόπιν, ογδοντάχρονο και πλέον συγγραφέα, στην γενέτειρα, αλλά και στα παιδικά του χρόνια στην Αθήνα. Τα γεγονότα που παρουσιάζονται στους δύο πρώτους τόμους (1988) διαδραματίζονται στο Σαλιχλί και στην Σμύρνη, ενώ εκείνα των δύο επόμενων (1995) στην πρωτεύουσα και σε άλλες πόλεις τής Ελλάδας. Στο πλαίσιο, λοιπόν, του τρίτου τόμου, διαβάζουμε την ακόλουθη καταγραφή στην μνημονική αναδρομή του Στέργιου – alter ego του συγγραφέα (πρόκειται εδώ για την μία από τις τρεις, συνολικά, αφηγηματικές οδούς/ φωνές του μυθιστορήματος), τοποθετημένη, μάλιστα, χωρικά

³³ Βλ. σχετικά στο απομαγνητοφωνημένο κείμενο (Αθανασιάδης, 49-50).

³⁴ Σχετικά με αυτόν τον χαρακτηρισμό βλ. στο (Τζιόβας 2008, 49).

³⁵ Να σημειωθεί εδώ ότι οι παραδοσιακές τουρκικές παραστάσεις του Καραγκιόζη, σύμφωνα με την έρευνα του Βάλτερ Πούχνερ, απευθύνονταν σχεδόν αποκλειστικά «στο κοινό του μαχαλά», σε αντίθεση με τις παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών, που δεν απευθύνονται «σε έναν περιορισμένο κύκλο ανθρώπων», αλλά έχουν «πανελλήνιο ορίζοντα». «Σε αυτό κυρίως έγκκειται», συνεχίζει ο Πούχνερ, «η λεγόμενη «ελληνικότητα» του είδους, και η «λαϊκότητά» του» (Πούχνερ 1984, 267).

στην συνοικία Πευκάκια των σημερινών Εξαρχείων, περιοχή γνωστή από πολύ παλαιότερα ως στέκι ενήλικων καραγκιοζοπαικτών³⁶:

«Ω, εκείνο το πρώτο ξένοιαστο καλοκαίρι απ' τον ερχομό μας στην Αθήνα! Κάθε μέρα του έσβηνε απ' τη μνήμη μου με τη γοητεία της την αντίστοιχη του προηγούμενου με τη δραματικότητά της. Στη γειτονιά τού Αγίου Ισίδωρου είχα αποκτήσει μεγάλη δημοτικότητα παίζοντας Καραγκιόζη. Στην αυλή τής Νερσέ έρχονταν να τον δουν ακόμη και μεγάλοι. Είχα βοηθό τον Φρίξο, τον γιο τού γιατρού. Με τις εισπράξεις μας δεν είχα πια ανάγκη απ' το χαρτζιλίκι τής μαμάς. Ήμουν «ανεξάρτητος οικονομικώς...», όπως χαριτολογούσα. Αγόρασα γυαλιά τού ήλιου και ψάθινο καπέλο. Κερνούσα τους φίλους μου γλυκά και παγωτά. Έκανα δωράκια στη μαμά και στις αδελφές μου. [...] Ο Ηρακλής Καμπάνης μού έφερνε κάθε τόσο σημειωματάκια απ' τον αδελφό του Παύλο. («Ίων, συγχαρητήρια, έχεις στο αίμα σου το επιχειρηματικό πνεύμα τού Μποδοσάκη. Αχ, εσείς οι Μικρασιάτες, γρήγορα θα μας υποδουλώσετε οικονομικά. Προβλέπω, μαζί με την καλλιτεχνική σου εξέλιξη, και τη θέση τού διοικητή τής Εθνικής Τραπεζής...»). Μια μέρα ο Ηρακλής συνόδευσε τον Πωλ Αμπάτζη, τον ελληνοαμερικανό συμμαθητή μας. Ο χοντρομπαλάς, σε ένα διάλειμμα, μπήκε στο παρασκήνιο και με αγκάλιασε ενθουσιασμένος. Δεν είχε δει ως τότε Καραγκιόζη. «Πόσα θες για να μου τον μάθεις; Θα τον παίζω όταν γυρίσω στην Αμερική...», μου είπε. Μου ανάφερε ένα ποσό σε δολάρια. Τα 'χασα. «Έλα να βλέπεις από μέσα και μετά δώσε μου ό,τι θέλεις...», του αποκρίθηκα. Αγόρασε σχέδια για φιγούρες.³⁷ Ολόκληρη μια Κυριακή καθίσαμε στην αυλή τού σπιτιού μας και του έδειξα πώς να τις αποτυπώνει στο χαρτόνι με καρμπόν, να τις διακοσμεί τρυπώντας τες με κοπίδι, την τεχνική πάνω στο πανί. Με τα δέκα δολάρια, που μου έδωσε, η μαμά μού αγόρασε ένα ωραίο μπλε παλτό. Δε θα φορούσα πια εκείνη την απαίσια κουβερτένια μπέρτα με την κουκούλα. Η μαμά είχε δακρύσει καθώς βγαίναμε απ' το μεγάλο κατάστημα «Αδελφοί Λαμπρόπουλοι». «Να πας στον Άγιο Ισίδωρο και να προσευχηθείς», μου είπε. Το έκανα...».³⁸

³⁶ Βλ. σχετικά στο (Χατζηπανταζής 2015, 332).

³⁷ Σχετικά με τα ειδικά φυλλάδια που «περιείχαν μονάχα σχεδιάσματα» βλ. στο (Ιωάννου 1995, πρ'ε-πστ').

³⁸ (Αθανασιάδης 1995, 264-265).

Τα παραπάνω είναι πιθανόν να συνιστούν μια πραγματική εμπειρία του, μικρού τότε σε ηλικία, συγγραφέα Τάσου Αθανασιάδη. Πολύ περισσότερο, ωστόσο, από μία αυτοβιογραφική πληροφορία, εκείνο που μας παρέχουν είναι μία μαρτυρία για την καθημερινότητα της δεκαετίας του 1920 στην Αθήνα, για τα ήθη και τα έθιμα μιας παρελθούσας εποχής,³⁹ η οποία, στο μυθιστορηματικό χρονικό του Αθανασιάδη, αποτυπώνεται *in vivo* και όχι *in vitro*. Η ιστορική ακρίβεια, δε, της συγκεκριμένης λογοτεχνικής μαρτυρίας επιβεβαιώνεται και από την έρευνα, και, εν προκειμένω, από το μελέτημα του Βάλτερ Πούχνερ με τον τίτλο: «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα». Εκεί ο Πούχνερ γράφει, μεταξύ πολλών άλλων, και τα ακόλουθα:

«Ο Καραγκιόζης γίνεται παιδικό παιχνίδι, οι παραστάσεις γίνονται ακόμα και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο από παιδικές παρέες στις γειτονιές των πόλεων και στα χωριά. Σ' αυτή την περίπτωση, όπως και σε άλλες περιπτώσεις γνωστές στη λαογραφία (π.χ. στα Κάλαντα), ο παιδικός πολιτισμός διατηρεί ακόμα την παράδοση όταν αυτή έχει πια εξαφανιστεί από τον κόσμο των μεγάλων.

»Σ' αυτήν τη φάση τής διάλυσης πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, διακρίνονται στον τομέα τού θεάτρου σκιών ορισμένες αλλαγές που επηρεάζουν τη λειτουργικότητα της όλης παράστασης. Παρατηρείται κάποια αλλαγή στη σύσταση του κοινού: αρχίζουν να κυριαρχούν τα παιδιά. Αν λάβουμε υπόψη τη μερική εξάρτηση του παίχτη που αυτοσχεδιάζει από τις αντιδράσεις τού κοινού, είναι εύκολο να φανταστούμε ότι όλο το ύφος και τα αστεία τής παράστασης τρέπονται σταδιακά προς μια καθαρά παιδική διασκέδαση. Αυξάνονται επίσης οι τουρίστες, που συνήθως δεν γνωρίζουν τη γλώσσα και γοητεύονται από εντελώς διαφορετικά στοιχεία από ό,τι ο ντόπιος θεατής' πληθαίνουν τελικά και οι διανοούμενοι, που δεν ταυτίζονται πια με τον χάρτινο ήρωα, δεν αντιδρούν άμεσα, και κρίνουν το θέαμα, με κάθε λογής αισθητικά κριτήρια, ως προϊόν λαϊκής τέχνης».⁴⁰

³⁹ Σύμφωνα με την περιοδολόγηση του ελληνικού Καραγκιόζη, τα έτη μεταξύ τού 1915 και τού 1940 αποτελούν την 3η και τελευταία περίοδο, χαρακτηριζόμενη ως «της μεγάλης τελειότητας», ενώ η συγκεκριμένη δεκαετία 1920-1930 είναι, από μία άποψη, η σημαντικότερη, διότι τότε «πρωταρχίζουν να τυπώνονται οι κωμωδίες σε φυλλάδια» (Ιωάννου 1995, λβ'-λγ'). Βλ., ωστόσο, σχετικά και (Πούχνερ 2015, 411-412).

⁴⁰ (Πούχνερ 1984, 271). Για το κοινότοπο των ερασιτεχνικών παραστάσεων Καραγκιόζη από παιδιά βλ. και στο (Ποταμιάνος 2015, 163-164).

Ενισχυτική, δε, ως προς τα παραπάνω εμφανίζεται και η μαρτυρία του λόγιου Αθανασίου Φωτιάδη: «Στον Μεσοπόλεμο σημειώνεται η ακμή του ελληνικού θιάσου σκιών· αυτή που ζήσαμε κι εμείς, από παιδάκια, που καίγαμε τα σεντόνια τής μητέρας στις παραστάσεις μας με 1 δραχμή εισιτήριο που ο εύπορος θεός, τις Κυριακές, το ανέβαζε σε πεντάδραχμο [...] «γιατί παίζουν όμορφα τα παιδιά, έχουν κι έξοδα!»».⁴¹

Όταν ο Τάσος Αθανασιάδης συνέθετε τον τρίτο τόμο του μυθιστορήματος *Τα Παιδιά της Νιόβης*, στην δεκαετία, πλέον, του 1990, δεν φαίνεται πιθανό να στόχευε σε μία αναβίωση-υπενθύμιση του αιτήματος της ελληνικότητας, όπως αυτό προσδιορίστηκε λίγα χρόνια μετά από το περιστατικό του μυθιστορήματος, το οποίο (υποτίθεται πως) έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 1923. Εκείνο, ωστόσο, που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι οι εκπρόσωποι της Γενιάς τής οποίας θεωρείται επίγονος και, κυρίως, μεταξύ αυτών, ο Γιώργος Θεοτοκάς θέλησαν τότε ακριβώς να αξιοποιήσουν μία παγιωμένη κατάσταση, με παραστάσεις Καραγκιόζη σε πολλές γειτονιές τής Αθήνας (μία κατάσταση όπως αυτή που αναπαριστά ο Αθανασιάδης, δηλαδή), προκειμένου να ανασυγκροτηθεί ο ελληνικός λαός (αυξημένος, λόγω των προσφύγων, κατά ενάμισι περίπου εκατομμύριο), η ελληνικότητα και ο ελληνισμός, τελικά, ως περιεκτική έννοια. Σύμφωνα και με όσα σημειώνει ο Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Όπως έγινε με την ήττα του '97, η Μικρασιατική καταστροφή θα δώσει νέα ώθηση στον Καραγκιόζη, που, σε αντίθεση με τα βραχύβια κινήματα της αστικής σκηνής, θα εξασφαλίσει μια συνεχή παρουσία μισού αιώνα και θα διατηρήσει την αφοσίωση ενός μαζικού κοινού».⁴²

⁴¹ (Φωτιάδης 1977, 105). Οι παραστάσεις από καραγκιοζοπαίχτες – παιδιά ήταν γεγονός από τα πρώτα κιόλας χρόνια του 20^{ου} αιώνα, δεδομένο το οποίο αξιολογείται από τον Θ. Χατζηπανταζή ως το αληθινό «μέτρο τής διάδοσης του θεάτρου Σκιών [...] πέρα από τη δράση επώνυμων καλλιτεχνών του». Αυτή «η ανάπτυξη ενός ερασιτεχνικού κινήματος, κυρίως ανάμεσα στον παιδόκοσμο των αθηναϊκών συνοικιών» καταγράφεται τόσο στις εφημερίδες τής εποχής (Χατζηπανταζής 2015, 369-370 και σημ. 92 εκεί), όσο, βέβαια, και στις αυτοβιογραφικές μαρτυρίες, όπως η προηγηθείσα του Αθανασίου Φωτιάδου (η οποία, ωστόσο, αφορά σε μεταγενέστερη χρονική περίοδο) και όπως, βέβαια, τα *Απομνημονεύματα* του Σωτήρη Σπαθάρη, όπου, μεταξύ πολλών άλλων που έπονται, περιγράφονται, κατ' αρχάς, οι πρώτες εμπειρίες του ως καραγκιοζοπαίκτη, κατά την παιδική του ηλικία, στα πρώτα χρόνια τής δεκαετίας του 1900, ύστερα και από την μαθητεία του κοντά στον καραγκιοζοπαίκτη Θεοδωρέλλο (Σπαθάρης 2010, 32-50). Βλ., τέλος, όσα σημειώνονται στο (Ιωάννου 1995, λγ') για την περίοδο μετά την Μικρασιατική Καταστροφή.

⁴² (Χατζηπανταζής 2015, 372).

Ο Μικρασιάτης Τάσος Αθανασιάδης, αν και ως καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρθηκε ούτε για το λαϊκό θέατρο ούτε για τον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα, δεν παρέλειψε, ωστόσο, να αναφέρει, πιστός στην επιμελή καταγραφή τής ιστορικής πραγματικότητας με μυθοπλαστικά μέσα, έστω ως (;ψευδο)βιογραφική λεπτομέρεια, την σύντομη θητεία του ως, πολύ νεαρού στην ηλικία, караγκιοζοπαίκτη, ίσως επηρεασμένος εκ των υστέρων και από το γεγονός ότι το θέατρο των σκιών, στην μεταπολεμική, κυρίως, περίοδο, βρήκε φανατικούς θαυμαστές και υποστηρικτές στις τάξεις των διανοουμένων, όπως ήταν ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Μάνος Χατζιδάκις, η (προαναφερθείσα εδώ) Ραλλού Μάνου, ο Νίκος Εγγονόπουλος⁴³ (μέλος, βέβαια, της ποιητικής Γενιάς τού '30, όπως ο Στρατής Δούκας, θαυμαστής τού караγκιοζοπαίκτη Μόλλα,⁴⁴ ήταν μέλος τής «Αιολικής Σχολής» τής πεζογραφικής Γενιάς τού '30), ο Κάρολος Κουν.⁴⁵ Εξάλλου, η αλλαγή τού ιστορικού σκηνικού των αποδεκτών και του συναφούς τρόπου πρόσληψης, σε ό,τι αφορά στον Καραγκιόζη, είχε ήδη αρχίσει πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως είδαμε να διαπιστώνει ο Βάλτερ Πούχνερ.

Ευρεία εικόνα, δε, τής συγκεκριμένης αλλαγής μάς δίνει ο Μιχάλης Μερακλής, στο πλαίσιο της βιβλιοκρισίας του για τα *Απομνημονεύματα* του Σωτήρη Σπαθάρη (αρχίζοντας, μάλιστα, το συγκεκριμένο άρθρο του με μία αναφορά στον Άγγελο Σικελιανό, δημιουργό ο οποίος έδρασε στην ένδοξη περιφέρεια της Γενιάς τού '30 και τού οποίου επιστολή, ως γνωστόν, ετέθη ως Πρόλογος στα ως άνω *Απομνημονεύματα*)⁴⁶. Γράφει ο Μιχ. Μερακλής:

⁴³ Ο Νίκος Εγγονόπουλος, μάλιστα, έγραφε και τα ακόλουθα «σχετικά με την ελληνικότητα του ίδιου τού ήρωα Καραγκιόζη», στο κείμενό του με τον τίτλο «Ο Καραγκιόζης. Ένα ελληνικό θέατρο σκιών»: «Είναι τόσο στενά συνυφασμένος με τον ελληνισμό και το ελληνικό θέατρο, που κ' ηθοποιοί περιωπής, όπως παλιότερα ο Κοκκίνης και, πιο κοντά μας, ο καλός Λογοθετίδης, δεν απαξίωσαν να τον μιμηθούν σε πολλά στο παίξιμό τους, πάνω στη σκηνή» (Εγγονόπουλος 1987, 57).

⁴⁴ Βλ. σχετικά στο (Ιωάννου 1995, μη'-μθ', οστ'-οζ').

⁴⁵ (Σταμπουλού 2014, 11).

⁴⁶ Ο Μιχάλης Μερακλής αρχίζει το άρθρο του ως εξής: «Ο Σικελιανός, φίλος και θαυμαστής τού Σωτήρη Σπαθάρη, είχε παρομοιάσει τα απομνημονεύματά του με τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη» (Μερακλής, 59). Πράγματι, στην επιστολή που τίθεται ως Πρόλογος (ο ένας από τους δύο) της έκδοσης, ο Σικελιανός επαινεί, με τρόπο επικό σχεδόν, το κείμενο του Σπαθάρη, του οποίου, εξάλλου, είχε την ευκαιρία να είναι από τους πρώτους πρώτους αναγνώστες, στην μορφή τού χειρογράφου ακόμη η ενθουσιώδης αντιμετώπιση του Σικελιανού «έδωσε στον Σπαθάρη φτερά για να συνεχίσει την προσπάθειά του» (Σπαθάρης 2010, 9-10, 21-22).

«Στα πλήθη των θαυμαστών του ξεχώριζαν, πότε πότε, και κάποιοι αστοί: δικηγόροι (σ. 78), οδοντογιατροί (σ. 86). Αργότερα, αρχίζοντας ο Σπαθάρης να δίνει παραστάσεις και στα θέατρα, θα διαπιστώσει με χαρά ότι κάποτε αυτά θα γεμίζουν «σπαθί και ψαθάκι» (σ. 86-7). Η διεύρυνση αυτή τού κοινού σίγουρα δεν προμήνυε κάτι καλό: ο Καραγκιόζης άρχιζε έτσι να χάνει τη λαϊκή του ανταπόκριση στη βάση. Συμβολικό ορόσημο για την αρχή αυτής της στροφής θεωρώ τον χειμώνα τού 1932 (το φούντωμα του Καραγκιόζη ξανά στα χρόνια τής Κατοχής ήταν περιστασιακό). Ο Σπαθάρης έχει γυρίσει στην Αθήνα από μια εξουθενωτική οικονομικά τουρνέ, που έκανε σε πολλούς τόπους τής Ελλάδας. Τότε ακριβώς τον κάλεσε μια υπουργίνα να συμμετάσχει σε μια φιλανθρωπική εκδήλωση, στο «Κεντρικόν». Και αποθεώθηκε· αλλά από τους διανοούμενους. Τον συγχάρηκαν ο Γιάννης Τσαρούχης, η Έλλη Παπαδημητρίου, ο Αλέξανδρος Σβώλος. Ο Σπαθάρης, υπερήφανος, και χωρίς να υποψιάζεται την απώτερη σημασία τής φράσης του, σημειώνει στο τέλος τής σχετικής αναφοράς του: «Σε λίγες μέρες το θέατρό μου σε μικρογραφία πήγε στο Μουσείο Θεαμάτων, Ναυρίνου 2»! (Βλ. σ. 121). Έτσι είναι που ο Καραγκιόζης άρχισε να γίνεται σιγά σιγά εντρύφημα των λογίων, ενώ ο λαός ο ίδιος ζητούσε να ανανεώσει, μαζί με τον γενικότερο τρόπο τής ζωής του, και τα μέσα τής ψυχαγωγίας του και του φρονηματισμού του· μπαίναμε στην πολυκύμαντη και πολυσήμαντη δεκαετία τού '30, που κατέληξε στον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο, ενώ στον τόπο μας η κρίση είχε κιάλας εκδηλωθεί με τη μεταξική δικτατορία. (Γι' αυτό και η στροφή των λογίων προς τον Καραγκιόζη δεν αποτελεί ξεκομμένο φαινόμενο. Πρέπει να συσχετιστεί με την εμφάνιση, τον ίδιον εκείνον καιρό, τής «στροφής» τής λογοτεχνικής γενιάς τού '30, προπάντων της ομάδας που εξέφραζε η ποιητική στάση τού Σεφέρη και του Ελύτη, ανακαλύπτοντας τον Θεόφιλο και τον Ερωτόκριτο και γενικά τον λαϊκό πολιτισμό τής παράδοσης με έναν τρόπο διαφορετικό από εκείνον τής γενιάς τού '80. Ο Σεφέρης, μαζί και ο Θεοτοκάς, ανακαλύπτουν και τον Μακρυγιάννη. [...])».⁴⁷

Κλείνοντας εδώ, κατά έναν τρόπο, έναν κύκλο, σε σχέση με όσα αναφέρθηκαν στην αρχή τής παρούσας Ανακοίνωσης, επιστρέφουμε, για την αποφώνηση, στο μυθιστορηματικό κείμενο του Τάσου Αθανασιάδη, όπου και προαναγγέλλεται το τότε μέλλον τού Καραγκιόζη, αλλά, ταυτόχρονα, διαπιστώνεται και το «αιώνιο» παρόν του:

«Από ένα τραπεζάκι τού κέντρου τινάχτηκε κάποιος μόλις με είδε. Ήταν ο ελληνοαμερικανός συμμαθητής μου Πωλ Αμπάτζης. Παραθέριζε με τους

⁴⁷ (Μερακλής, 59-60)· βλ. σχετικά και στην Σημ. 16 εδώ.

γονείς του. Σφίξαμε τα χέρια. Θα γύριζε τον άλλο μήνα στην Αμερική. «Τι καλή σύμπτωση για να σ' αποχαιρετήσω... Μου φτάσανε δύο χρόνια, για να γνωρίσω καλά τους Έλληνες... Ε, λοιπόν, σου ομολογώ, μάι ντήαρ, πως δεν μπόρεσα να τους αγαπήσω... Είναι άνθρωποι με άστατα αισθήματα...». Ο χοντρομπαλάς με χτύπησε στον ώμο: «Υπάρχουν βέβαια και εξαιρέσεις μάι ντήαρ... Θα σε θυμάμαι απ' τον Καραγκιόζη που μου έμαθες... Ε, λοιπόν, ο τύπος τού Καραγκιόζη εκφράζει το χαρακτήρα τού Έλληνα. Θα τον παίζω στο πάρκο τού Λος Άντζελες... Πίστεψέ με, δεν κολακεύω την πατρίδα μας. Μα η Αμερική είναι ανθρωπομάνα...». Υποσχεθήκαμε να αλληλογραφούμε». ⁴⁸

Η ιστορική ακρίβεια των παραπάνω επιβεβαιώνεται επίσης από την έρευνα του Βάλτερ Πούχνερ:

«Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον εμφύλιο πόλεμο, το θέατρο σκιών παρουσιάζει πλέον έντονα τα χαρακτηριστικά τού φολκλορισμού. Το παραδοσιακό κοινό του έχει χαθεί οριστικά, ακόμα και στην ύπαιθρο· όσο για τις πόλεις, εδώ ο Καραγκιόζης γίνεται αντικείμενο έρευνας και συνάμα ατραξιόν τού τουρισμού. Οι λίγοι και γνωστοί καραγκιοζοπαίχτες που μπορούσαν να επιβιώσουν με το επάγγελμά τους πραγματοποιούν τώρα μεγάλες περιοδείες στις πέντε ηπείρους, και ο ελληνικός Καραγκιόζης, συμμετέχοντας σε διεθνή φεστιβάλ παραδοσιακού θεάτρου, γίνεται παγκοσμίως γνωστός». ⁴⁹

Στους λόγους για τους οποίους, πάντως, θεωρούμε ότι οφείλεται η ενσωμάτωση από τον αστό, ως συγγραφέα και ως πολίτη, Αθανασιάδη στο κείμενό του της αναφοράς στις παραστάσεις τού Καραγκιόζη από το παιδί – alter ego του, θα έπρεπε ίσως να προστεθεί και το γεγονός ότι, σύμφωνα και πάλι με την διαπίστωση του Βάλτερ Πούχνερ, «ο Καραγκιόζης δεν είναι απλώς προϊόν τού λαϊκού πολιτισμού όπως το δημοτικό τραγούδι. Ήρθε στην Ελλάδα ήδη στη δύση τού λαϊκού πολιτισμού, και εξελίχτηκε και διαμορφώθηκε στην κλασική του μορφή βασικά στις πόλεις. [...] ο βασικός πυρήνας τής παράστασης [...] δεν απευθυνόταν αρχικά στον λαϊκό πολιτισμό τού αγροτικού πληθυσμού, αλλά στον πολιτισμό των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων των ημιαστικών και αστικών κέντρων. Ο Καραγκιόζης τής κλασικής εποχής ανήκει στις διασκεδάσεις τού παραδοσιακού καφενείου, έχει δηλαδή κατά προτίμηση κοινό από τη βάση τής κοινωνικής πυραμίδας, χωρίς όμως να περιφρονεί

⁴⁸ (Αθανασιάδης 1995, 465).

⁴⁹ (Πούχνερ 1984, 272).

το θέαμα αυτό και ο μέσος αστός με την οικογένειά του, ενώ από την άλλη μεριά ορισμένοι καραγκιοζοπαίχτες καταφέρνουν να προσελκύσουν και κύκλους διανοουμένων»,⁵⁰ «ως εκπρόσωποι μιας αυτόχθονης, απλοϊκής λαϊκής τέχνης»⁵¹.

Ο μυθοπλασμένος νεαρός ήρωας Στέργιος Αναστασιάδης, μικρασιάτης πρόσφυγας, εγκατεστημένος πριν από έναν χρόνο στην Αθήνα, μαζί με την, ορφανεμένη από πατέρα και πάλαι ποτέ εύρωστη οικονομικά, οικογένειά του, δίνει παραστάσεις Καραγκιόζη (χωρίς ίχνος υποτίμησης, σημειωτέον, της συγκεκριμένης ενασχόλησής του) στην γειτονιά του, κοντά στον Λυκαβηττό, και με τα χρήματα που κερδίζει αποδεικνύει ήδη στους μεγαλοαστούς και διανοούμενους Αθηναίους φίλους του το επιχειρηματικό του δαιμόνιο, επιβεβαιώνοντας, επιπλέον, και την ελληνική του ταυτότητα. Για άλλη μία φορά η Λογοτεχνία, «αναχωνεύοντας, σε μια σύνθεση πλασματική, ιστορικά με φανταστικά στοιχεία [...] κατορθώνει να τα αναπαραστήσει με τόση αληθοφάνεια, ώστε να παρακολουθούμε τη διαμόρφωση μιας εποχής [...] να τη ζούμε με συγκίνηση [...]». Ακόμη και μια παράσταση Καραγκιόζη, όπως το καθετί, τελικά, μπορεί να αποτελέσει το αντικείμενο μιας «μυθιστορηματικής μαρτυρίας».⁵²

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ Τ., «Μυθιστορηματική μαρτυρία», *Αναγνωρίσεις*, Δοκίμια, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον τής «Εστίας», 1974, σσ. 23-29.
- , «Μνήμες Τάσου Αθανασιάδη» (απομαγνητοφωνημένο κείμενο), *Διαβάζω/Αφιέρωμα στον Γιώργο Θεοδοκά*, 137 (1986), σσ. 49-50.
- , *Τα Παιδιά της Νιόβης*, γ' τόμος, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον τής «Εστίας», 1995.
- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α., ««Ένα μικρό περιθώριο κωμικής αναρχίας»: η επίδραση του θεάτρου σκιών στις κωμωδίες τού Γιώργου Θεοδοκά» (κεφ. 7), «*Επί ξυρού ακμής*», *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σσ. 183-228.

⁵⁰ (Πούχνερ 1984, 264-265). Βλ. επίσης (Ποταμιάνος 2015, ειδικά 164-168) και (Χατζηπανταζής 2015, 345-346 και σημ. 47 εκεί, 368).

⁵¹ (Πούχνερ 2015, 417).

⁵² (Αθανασιάδης 1974, 23).

- ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Α., «Ο Φώτος Πολίτης, ο Καραγκιόζης και η απειλή τής θεατρικότητας», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Επιμέλεια: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2015, σσ. 171-191.
- [ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ Ι.] ΙΔΑΣ, *Ελληνικός Πολιτισμός* (1913), Έκδοση του περιοδικού *Γράμματα*, Αλεξάντρεια, Τυπογραφικά καταστήματα Κασσιμάτη & Ιωνά, 1914.
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Ν., «Ο Καραγκιόζης. Ένα ελληνικό θέατρο σκιών», *Πεζά κείμενα*, Αθήνα, ύψιλον/ βιβλία, 1987, σσ. 51-57 (πρώτη δημοσίευση: περ. *Λωτός*, τχ. 6, Δεκέμβριος 1969).
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ Γ., «Το θέατρο των σκιών», εφημ. *Η Καθημερινή*, Τετάρτη 16 Μαΐου 1951, σσ. 1-2.
- , «Το θέατρο και η Κριτική. [Απολογία τού «Κατσαντώνη»]», *Νέα Εστία*, τόμος 51^{ος}, τχ. 596 (1952), σσ. 564-567.
- , «Καραγκιόζης, πηγή ανάπλασης του νεοελληνικού δραματολόγιου», *Θέατρο/ Αφιέρωμα στον Καραγκιόζη*, 10 (1963), σ. 76.
- , *Θεατρικά έργα Α' Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον τής «Εστίας», 1965.
- , *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, Πρόλογος: Μαρκ Μαζάουερ, Εισαγωγή – Επιμέλεια: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2005.
- ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. (Εισαγ. – Επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμος Α', Αθήνα, Εστία/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1995 («Εισαγωγή στον Καραγκιόζη», σσ. θ'-πδ').
- ΚΑΓΙΑΛΗΣ Τ., *Η επιθυμία για το Μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις τής λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα τού 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007 («Το πρόβλημα της ελληνικότητας», σσ. 207-234).
- ΚΟΚΟΛΗΣ Ξ. Α., *Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στον Σκαρίμπα*, μελέτες και σημειώματα, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., «Μια ζωή Καραγκιόζη» (βιβλιοκρισία για το: Σ. Σπαθάρη, *Απομνημονεύματα και η τέχνη τού Καραγκιόζη*), *Διαβάζω*, 28 (1980), σσ. 59-61.
- ΜΠΙΡΗΣ Κ. Η., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 1952.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Φ., «Ο Καραγκιόζης. Το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός» (εφημ. *Πρωία*, Ιούλ. 1931), *Θεατρικές επιφυλλίδες*, Αθήνα, εκδ. Γαλαξία, 1964, σσ. 189-195.

- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ Ν., «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Επιμέλεια: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2015, σσ. 151-170.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα (Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού)», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία Ένδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, 1984, σσ. 259-272 (το συγκεκριμένο μελέτημα παρουσιάζεται αναθεωρημένο, αν και με κάποιες αβλεψίες και τυπογραφικά λάθη, στο (Πούχνερ 2015, 411-429)).
- , *Οι Βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, στιγμή, 1985.
- , «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών: Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, <Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών – 2>, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 459-485.
- , «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, <Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών – 2>, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, σσ. 487-510.
- ΣΗΦΑΚΗΣ ΓΡ. Μ., «Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη, Πρώτη προσέγγιση», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Επιμέλεια: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2015, σσ. 253-303 (πρώτη δημοσίευση: περ. *Ο Πολίτης*, Σεπτ. 1976).
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., *Απομνημονεύματα και η Τέχνη του Καραγκιόζη*, Πρόλογοι: Γιάννης Τσαρούχης, Άγγελος Σικελιανός, Αθήνα, Άγρα, 2010.
- ΣΤΑΜΠΟΥΛΟΥ Σ. ΓΡ., «Ο «Καραγκιόζης» του Γιάννη Σκαρίμπα», στο ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ Γ., *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Εισαγωγή: Συμεών Γρ. Σταμπούλου, Αθήνα, Νεφέλη, 2014, σσ. 7-14.
- ΤΖΙΟΒΑΣ Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989, ²2006.
- , «Ο Θεοτοκάς και η μυθολογία τής Γενιάς του '30», *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Jorgos Theotokàs: 100 anni dalla nascita», Napoli, 18-19 Novembre 2005*, Università degli Studi di Napoli "L' Orientale", Dipartimento di Studi dell' Europa Orientale, *ITALOELLHENIKA – Rivista di cultura greco-moderna XI*, Napoli, 2008, σσ. 49-58.

ΤΣΟΥΠΡΟΥ ΣΤ., «Η πνευματική μορφή τού Κωνσταντίνου Τσάτσου όπως προκύπτει από τις δοκιμακές και ημερολογιακές καταθέσεις των Οδυσσέα Ελύτη και Γιώργου Θεοτοκά και η μέσω αυτών των καταθέσεων ένταξή του στο πολιτισμικό αποτύπωμα της αποκαλούμενης «Γενιάς τού '30»», *Κωνσταντίνος Τσάτσος. Φιλόσοφος, Συγγραφέας, Πολιτικός. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 6-8 Νοεμβρίου 2009*, Επιμ.: Μόσχος Μορφακίδης, Παναγιώτα Παπαδοπούλου, Δημήτρης Αγγελής, Γρανάδα – Αθήνα, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών – Εταιρεία Φίλων Κ. και Ι. Τσάτσου, 2010, σσ. 267-286.

———, «Τα θεατρικά έργα τού Γιώργου Θεοτοκά: μία αυτο- και ομο-διακειμενική προσέγγιση», *Δοκίμες Ανάγνωσης. Ερευνητικές Εργασίες και Μελέτες για συγκεκριμένα ποιητικά, πεζογραφικά και θεατρικά έργα (μεταξύ άλλων, των: Γιώργου Θεοτοκά, Νίκου Εγγονόπουλου, Νίκου Καζαντζάκη, Γιώργου Σεφέρη, Μ. Καραγάτση, Γιάννη Σκαρίμπα, Γουίλλιαμ Φώκνερ, Στρατή Τσίρκα)* αλλά και για ευρύτερα θεωρητικά ζητήματα, Πρόλογος: Μ. Γ. Μερακλής, Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη, 2013, σσ. 9-41.

———, «Ο μυθιστοριογράφος Τάσος Αθανασιάδης και η θέση του στην Νεοελληνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 1858 (2013), σσ. 124-136.

ΦΩΤΙΑΔΗΣ Α., Λόγιος, *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Εθνογραφική έρευνα)*, Αθήνα, Gutenberg, 1977.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., «Η εισβολή τού Καραγκιόζη στην Αθήνα τού 1890», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Επιμέλεια: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, σσ. 305-372 (πρώτη δημοσίευση: περ. *Ο Πολίτης*, 49 (1982), σσ. 64-87).

Καραγκιόζης ...έντεχνος και πολιτικοποιημένος. Ο Καραγκιόζης των λογοτεχνών

Στέλλα Βατούγιου* - Χαράλαμπος Μπαμπούνης**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την εισήγηση αυτή επιχειρείται μία συν-εξέταση έργων γνωστών λογοτεχνών, που έχουν κατά καιρούς μιμηθεί τα «καραγκιόζικα» έργα. Αν και πρόκειται για δημιουργίες με χρονική διαφορά μεταξύ τους (1924-1983) και για δημιουργούς που εκπροσωπούν διαφορετικές γενιές, είδη και ιδεολογίες (Πολίτης, Συναδινός, Καραντώνης, Ρώτας, Θέμελης, Σκούρτης), η σύνδεση και σύγκριση των επιλεγμένων κειμένων μας οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα για τα όρια και τις σχέσεις λαϊκής και έντεχνης δημιουργίας. Ένα κοινό χαρακτηριστικό αυτών των διαφορετικών και ιδιαίτερων δημιουργιών είναι η ιδιότυπη σχέση του ήρωα με την εξουσία, που τον ελκύει και τον απωθεί συγχρόνως.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Λαϊκή/έντεχνη δημιουργία, συμβολισμός, επικαιροποίηση

ABSTRACT

This suggestion attempts to co-examine the plays of well-known Greek writers who have from time to time imitated the traditional form but not the traditional dramaturgy of Karagiozis, using the leading character of the Shadow Theater. In most cases, this involves a single and individual attempt. Although the texts are widely spaced in time (1924-1983) and their writers represent different generations, genres and ideologies their comparison leads us to interesting conclusions, on the limits and the relations that exist between the folklore and artistic creation, and on the reasons that lead the writers to make this choice. The rule is that Karagiozis of the writers takes over as the most suitable man (i.e. he is given a form of authority, with the same ease as the Karagiozis of the puppeteers undertakes a certain profession, for lack of another. Karagiozis abandons the said authority as soon as he becomes aware of its power and of the power he himself acquires. The writers use Karagiozis in his symbolic dimension, as an insubordinate and consciously free man whose freedom consists in that he chooses to remain unattached; as a man who denies any attachment (bond) and any relationship with authority and assertiveness.

KEY WORDS: Folk/artistic creation, symbolization, update

* Η Στ. Βατούγιου είναι φιλόλογος, σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου, κάτοχος ΜΔΕ Λαογραφίας ΕΚΠΑ.

** Ο Χαρ. Μπαμπούνης είναι καθηγητής Ιστορίας στο Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών.

Χρήση στοιχείων και ηρώων της παραδοσιακής δραματουργίας (Σηφάκης, 1984) του θεάτρου Σκιών και σχετικές αναφορές, σύντομες ή εκτενείς, είναι συχνές στη νεοελληνική πεζογραφία και το θέατρο. Αντίθετα, ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις λογοτεχνών που μιμήθηκαν εξολοκλήρου τη *φόρμα* μιας παράστασης του μπερντέ, χρησιμοποιώντας την σε δικό τους έργο προορισμένο για τη θεατρική σκηνή. Σε αντίθεση με τους επαγγελματίες καραγκιοζοπαίχτες, που εμπλουτίζουν διαρκώς το ρεπερτόριό τους ένα ως δύο έργα είναι η σχετική παραγωγή των λογοτεχνών συγγραφέων, με εξαίρεση τον Β. Ρώτα.

Η δημοφιλία του λαϊκού θεάματος όσο και του ήρωα-πρωταγωνιστή είναι πιθανώς η κοινή αφετηρία για το ενδιαφέρον και την επιλογή αυτής της μίμησης. Αλλά στην πρόσληψη, πώς αντιλαμβάνεται τον Καραγκιόζη κάθε συγγραφέας, τα πράγματα δεν είναι τόσο ξεκαθαρισμένα. Υπάρχει διαφορά οπτικής, προθέσεων και προοπτικής, και των έργων σε σχέση με τον παραδοσιακό ήρωα, αλλά και μεταξύ των συγγραφέων στην αντιμετώπισή του. Εξάλλου και σ' αυτή την περίπτωση της μίμησης κάποιου είδους πρωτοτυπία πρέπει να θεωρηθεί ζητούμενο. Στις δημιουργίες του (ας τον ονομάσουμε) 'έντεχνου' Καραγκιόζη, υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά, που βασίζονται στην παραδοσιακή δραματουργία, όσο και διαφοροποιήσεις που έλκουν από τα χαρακτηριστικά του κάθε συγγραφέα..

Πέντε πρόσωπα έχουν δημιουργήσει πέντε διαφορετικές εκδοχές. Αν αναζητήσουμε οπωσδήποτε κάποιο κοινό στοιχείο αυτό είναι η 'εμπλοκή' του ήρωα σε κάποια μορφή εξουσίας. Όπως ο καραγκιόζης των καραγκιοζοπαιχτών αναλαμβάνει επαγγέλματα, αυτοπροτεινόμενος και αυτοεπαινούμενος για τις ικανότητές του, αντίστοιχα ο καραγκιόζης των λογοτεχνών αναλαμβάνει ή αποδέχεται, κάποιο βαθμό εξουσίας ή ένα ρόλο απέναντι (κόντρα) στην εξουσία (περίπτωση Ρώτα). Την οποία εγκαταλείπει μόλις συνειδητοποιήσει τη δύναμή της και τις συνέπειές της. Η ανατροπή, που επέρχεται μοιραία ή την προκαλεί ο ίδιος, είναι το σημείο σύγκλισης με τον λαϊκό ήρωα.

Τα έργα:

Παραβιάζοντας την προϋπόθεση που θέσαμε, να πρόκειται για έργα που μιμούνται εξολοκλήρου την καραγκιόζικη φόρμα, αναφερόμαστε καταρχάς στον *Καραγκιόζη*¹ του Θ. Ν. Συναδινού, πρώτο έργο με τον ήρωα στον τίτλο και με το οποίο προκλήθηκε μια σύντομη συζήτηση σχετικά με

¹ Σατιρικό δράμα σε τρεις πράξεις. Παίχτηκε στην Αλεξάνδρεια (4 Μαρτίου 1924) και στη συνέχεια στην Αθήνα (26 Μαΐου 1924) .

τον ήρωα σε κύκλους εκτός του λαϊκού θεάματος. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για έργο με δραματικό χώρο και δομή αστικού δράματος.²

Όταν, μετά την πρώτη του έργου στην Αθήνα, ο Μ. Λιδωρίκης έγραψε στο *Ελεύθερο Βήμα* (1/6/1924) την κριτική του και παρατηρούσε ότι: «Ο Συναδινός δεν κράτησε τη «γνησιότητα του τύπου», εκείνος σε μια δίστηλη απάντησή του στην ίδια εφημερίδα (2/6/1924) αντέδρασε γράφοντας: «[...] Αλλά ποιος ποτέ είπε ότι ο δικός μου Καραγκιόζης κατήλθε εις συναγωνισμόν με εκείνον του θεάτρου σκιών; Ποία η σχέση μεταξύ εκείνου και του δικού μου; Τότε γιατί τον ωνόμασα Καραγκιόζη; Έτσι ήθελα [...]». Η δήλωση φανέρωνε κάποια αμηχανία.

Την επόμενη χρονιά, με την πρώτη έκδοση του έργου (1925), το πράγμα περιπλέχθηκε ακόμα περισσότερο. Σε εισαγωγικό κείμενο με τίτλο «Μερικές εξηγήσεις» (σ. ε'-ιβ'), ο συγγραφέας, απαντώντας στις επικρίσεις που είχε δεχθεί την περίοδο των παραστάσεων, εξηγούσε πού στήριξε αυτή την επιλογή και πώς εννοεί τον χαρακτηρισμό.³ «Μ' ερώτησαν πολλοί: γιατί έκανες καμπούρη το Μάρκο; Για μένα η καμπούρα είναι σύμβολο. Είν' η τιμότης που δεν αφίνει τη σπονδυλική στήλη αυτού που την έχει να διπλώνεται κάθε λίγο μπρος στον άτιμο δυνατό». (σ. θ').⁴

Τα δημοσιευμένα σχόλια κριτικών και συναδέλφων του συγγραφέα στρέφονταν κυρίως γύρω από το ζήτημα της ευστοχίας αυτής της επιλογής, καθώς η κατάληξη του έργου με την αυτοκτονία του ήρωα δεν δικαιώνει τον τίτλο, παρά μόνο διά μιας τεθλασμένης συλλογιστικής· ο Συναδινός μετατόπιζε το ζήτημα απαντώντας: «Πόσοι Καραγκιόζηδες δεν πεθαίνουν στ' αληθινά την ημέρα μπροστά στα μάτια μας! Κι από τι θάνατο; Από ηθικό! Σκληρότερο δηλαδή απ' το σωματικό! Κι όμως περνούμε αδιάφοροι μπροστά απ' τα θύματα αυτά της κοινωνικής πάλης, της κοινωνικής ανισότητας και της κοινωνικής σαπίλας και διαμαρτυρόμεθα, γιατί; Γιατί ο ήρωας ενός θεατρικού έργου, που ο συγγραφέας του τον έταξε εκπροσωπευτή της τιμότητας, μετά από μια πάλη στήθος με στήθος προς την ατιμία, δερνόμενος απ' όλους, βριζόμενος απ' όλους, κλοτσοπατούμενος από όλους, βρίσκεται στην αναπόφευκτη ανάγκη [...] ν' αυτοκτονήσει».

² 'Καραγκιόζης' είναι ο Μάρκος, νόθος γιος μια μεσοαστικής αθηναϊκής οικογένειας.

³ Πλην του Καραντώνη, οι άλλοι συγγραφείς έχουν εκθέσει γενικότερες απόψεις για τον Καραγκιόζη είτε σε προλόγους και εισαγωγές είτε σε άρθρα τους.

⁴ «Αλλά, για τον μπερντέ, η καμπούρα δεν αποτελεί αφορμή για κανένα μεγάλο ζήτημα [...]. «Ο συγγραφέας δεν αντλεί από το λαϊκό θέαμα παρά μια φιγούρα, το παρατσούκλι πιο πολύ του 'υπαρκτού' προσώπου, μ' ένα σωρό άσχετες περιπτώσεις για την ψυχολογία και τις πράξεις του λαϊκού ήρωα» (Σιδέρης, 37).

Ο Καραγκιόζης-Μάρκος του Συναδινού, έχει χαρακτηριστικά του λαϊκού ήρωα, είναι αντισυμβατικός επικριτικός, ενοχλεί λέγοντας αλήθειες, συγκεντρώνει πολλές αιτίες δυστυχίας (για τις οποίες όμως δεν αδιαφορεί ούτε τις διασκεδάζει), αλλά έχει μια ηθική διάσταση και παραμένει αφοσιωμένος σ' ένα στόχο σε τέτοιο βαθμό ώστε, προκειμένου να τον επιτύχει, καταλήγει στην απόλυτη αυτοκαταστροφή, το θάνατο. Δύο στοιχεία ξένα, σε πλήρη διάσταση με τον λαϊκό Καραγκιόζη.

Παρόμοια ισχύουν και για τη δεύτερη απόπειρα διαχείρισης του χαρτονένιου ήρωα εκτός μπερντέ, που αυτή τη φορά δεν έφτασε στη θεατρική σκηνή. Ο *Καραγκιόζης ο Μέγας* του Φώτου Πολίτη (1924 επίσης) παρουσιάζει κι αυτός μια βεβιασμένη σύνδεση με τον ήρωα του Θεάτρου Σκιών, με διαφορετικού τύπου αστοχίες.

Ο συγγραφέας προετοιμάζει τον αναγνώστη από τον Πρόλογο: «Κάθε αγώνας έχει χίλιω λογίων όπλα. Ένα όπλο κι η σάτιρα. Ο Καραγκιόζης ο Μέγας μ' όλο που παρουσιάζεται σαν έργο θεατρικό, είναι ως τόσο συνέχεια πολύχρονης προσπάθειας, που φανερωνότανε με κριτική. Δείχνει το έργο τούτο σ' άλλο φως-με σατιρικό ύφος-τη βάση της προσπάθειας αυτής και το σκοπό της».

Πρόκειται για Καραγκιόζη εσωτερικού χώρου. Ο ήρωας δεν υπάρχει στην πρώτη, εκτενή, σκηνή της πρώτης πράξης. Επιγράφεται: «Στο παλάτι του Εμίρη» και παρουσιάζει εσωτερικό με σκηνικές διευκρινίσεις: «Η σάλα του θρόνου. Ο Αρχοντας κάθεται στο βάθος. Γύρω του, σταυροπόδι απάνω σε ντιβάνια στρωμένα με περσικά χαλιά ...οι μεγάλοι αφεντάδες κι αγάδες. Αντίκρυ στον Εμίρη ο Αβδουλλάχ. Ο Εμίρης, ο Βεζύρης και οι «παλατινοί Αρχόντοι» συζητώντας περί ουσίας και για την κρίση αξιών στο βασίλειο, αποφασίζουν να καλέσουν τον Καραγκιόζη σε ρόλο Σωτήρα. Ο Εμίρης δεν γνωρίζει τον Καραγκιόζη, πείθεται όμως από τον Ομάρ, που εξηγεί την επιλογή του:

Ομάρ: «[...] παίρνω βόλτα όλη τη χώρα. [...] Σ' αυτά τα περιδιαβάσματα με καρτερά πάντα το ίδιο ξάφνιασμα, στερνά. Στο κατώφλι ενός σαρβάβαλου, που τρίζει σα διαβαίνω, κι όλο, λες, θα πέση, στέκει γελαστός, άφοβος στον κίντυνο που κρέμεται πάνω απ' την κεφαλή του, ο ίδιος πάντα άνθρωπος και τραγουδά. [...] Ποτέ δεν είδα τέτοια κεφάλια μουλαρίσια σ' ανθρωπινό κορμί, τέτοια γουρλωμένα μάτια κουκουβάγιας σε ζωντόβολο καύκαλο. Μια πιθαμή είναι ολάκερος, κι άλλο θαρρείς δεν έχει από μια κούτρα κι από δυο πατούσες. Ξυπόλυτος πηγαينوέρχεται και τα πόδια του βροντούν στις πλάκες σαν πενήντα κόπανοι. Και τραγουδά. Τι τρώει, τι πίνει; Τίποτα! Δουλειά δεν κάνει, τσακιστόν παρά δεν έχει, τα 'ντερά του γουργουρίζουνε και τραγουδά. Πού τη βρίσκει την

όρεξη, το τόσο κέφι; Ρώτησα και μούπανε, τότε λεν Καραγκιόζη» (σ. 28). Αντίθετα με τον Συναδινό, που είχε δει στον ήρωά του έναν δυστυχισμένο, εδώ κριτήριο της επιλογής είναι η μόνιμη, αναίτια, ευτυχία του.

Στη δεύτερη σκηνή εμφανίζεται ο Καραγκιόζης και αναλαμβάνει *Σωτήρας* και *Αναμορφωτής*, κατ' ανάθεσιν. Δυσκολευόμαστε να εντοπίσουμε πού βρίσκεται η σάτιρα. Σατιρίζονται μάλλον «τα καραγκιοζιλίκια» της προόδου όπως αυτά εκδηλώνονται μέσα από το φέρεσιμο γυναικών και ανδρών μέσα στο παλάτι (σ. 9). Αν ερμηνεύουμε σωστά, το αστείο είναι ότι η *Ανώτατη Αρχή* αναθέτει την αναμόρφωση της χώρας στο πλέον ακατάλληλο πρόσωπο και έτσι και η επιλογή γελοιοποιείται και η αποστολή είναι μοιραίο να αποτύχει.

Καταλήγει να είναι ένα φλύαρο έργο, κουραστικά εκτενές και ασυνήθιστα πολυπρόσωπο, αταίριαστο με τη φόρμα και με τον ήρωα. Ευγενικά το διατυπώνει Γ. Σιδέρης: «θεατρόμορφο βιβλίο» και «αποφεύγουμε να πούμε την πάρα πολύ μεγάλη δυσαρέσκεια που μας έδωσε το διάβασμά του» (Σιδέρης,). Είναι πάντως το πρώτο αυτής της μικρής σειράς που τον φορτώνει μεγάλες έγνοιες και μιαν αποστολή με την οποία είναι ασύμβατος.

Είναι απορίας άξιον πώς ο Πολίτης που τόσο εύστοχα σχολίασε τον Καραγκιόζη ως «θεατρική ουσία», που ανέλυσε διεξοδικά τον «Ρυθμό» του Καραγκιόζη (Πολίτης, 1931), που έκανε τη θαυμάσια παρατήρηση για τη συμπύκνωση των χαρακτηριστικών κάθε ήρωα στο ολιγόστιχο τραγούδι με το οποίο καθένας μπαίνει στη σκηνή⁵ (Πολίτης, 1932)- είναι λοιπόν ν' απορεί κανείς πώς αστόχησε τόσο πολύ στο δικό του Καραγκιόζη επιλέγοντας αυτή τη φόρμα για ένα περιεχόμενο που τόσο λίγο της ταιριάζει.

Στις αστοχίες των επιλογών εξαίρεση αποτελεί η εξαιρετική κατάληξη, απολύτως καραγκιόζικη. Ο Καραγκιόζης του Πολίτη καταστρέφει ο ίδιος ό,τι έχει καταφέρει μέχρι εκείνη τη στιγμή επωφελούμενος από την παράξενη απόφαση του Εμίρη, συνειδητοποιώντας τώρα τις ευθύνες της θέσης του. Ομάρ (στον Κ): «[...] Θα μείνης εδώ. Αν γυρεύουν κάποιον όλοι αυτοί, γυρεύουν εσένα. Ο Βεζύρης είσαι εσύ! Καραγκιόζης: τούτο δε μου είχε περάσει ως τώρα από το νου: πως θε να μούρθη από τη σοβαρότη μου και

⁵ «Το τραγούδι, που εισάγει στη σκηνή κάθε ήρωα του Καραγκιόζη, βγαίνει από τέτοια ανάγκη, κ' είναι η συμμαζεμένη υποκριτική έκφραση σε απόλυτη πληρότητα. Το τραγούδι εκείνο είναι η ηθική μορφή του σκιερού ήρωος, έντονη και διαυγής. [...] Το τραγούδι αυτό, σ' ένα θέατρο σκιών, είναι το απόσταγμα της υποκριτικής εκφράσεως του κάθε τύπου που προβάλλει» (*Πρωία*, Οκτ. 1932).

συφορά, (σ. 208) [...] Μυστήριο πράμα! Όσο ήμουνα μέγας, δεν τώχα σίγουρο πως είμαι εγώ. Τώρα που το σκάω, ξέρω πως στα δικά μου τα πόδια θα ξεσπάσει το μεγαλείο το βεζυρλίτικο». (σ. 213)

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι κάποια αμηχανία χαρακτηρίζει τις δύο πρώτες απόπειρες μετακίνησης του χαρτονένιου ήρωα από το μπερντέ στη θεατρική σκηνή και αδυναμία να συνδεθεί αβίαστα με τις ανησυχίες των δύο συγγραφέων. Με τον Συναδινό και με τον Πολίτη φάνηκε ότι μια ομοφωνία στην πρόσληψη και το συμβολισμό του Καραγκιόζη δεν ήταν τόσο αυτονόητη. Το ενδιαφέρον είναι ότι με τα δύο έργα έληγε η σιωπή των καλλιεργημένων της εποχής για τον Καραγκιόζη Έστω με ενστάσεις και αντιρρήσεις για τα δύο έργα ξυπνά κάποιο ενδιαφέρον στους κύκλους των διανοουμένων για το Θέατρο Σκιών κι απ' αυτή την άποψη Συναδινός και Πολίτης, πρόσωπα με κύρος και επιρροή στα θεατρικά ζητήματα της Αθήνας, προηγήθηκαν διορατικά κι όχι μόνο χρονικά.

Μεσολαβούν πολλά χρόνια μέχρι τον επόμενο Καραγκιόζη της κατηγορίας που εξετάζουμε και είναι: Ο Καραγκιόζης βγαίνει από το καλύβι του, του Ανδρέα Καραντώνη (1950). Ο τίτλος είναι εύστοχος. Πράγματι ο ήρωας απομακρύνεται πολύ από το σταθερό χώρο δράσης του (μετά από ένα μακροσκελή πρόλογο). Το άστοχο είναι το πού πηγαίνει. Μια 'αποστολή σωτηρίας' αναλαμβάνει κι εδώ, αλλά την αναλαμβάνει με δική του πρωτοβουλία και μάλιστα την ολοκληρώνει θριαμβευτικά. Διαφορετικό είναι το πλαίσιο και τα πρόσωπα· κανένα από τα γνωστά, πλην του Χατζηαβάτη. Πρόκειται για τον πιο συμβατό με την εξουσία Καραγκιόζη, αναλαμβάνει αυτοβούλως εκπρόσωπός της. Την εκπροσωπεί και στην αγριότητά της, στην καταστολή και την ιδεολογική της απολυτότητα. Κίνητρό του είναι: «[...] ο μονάκριβος γιος και καθολικός κληρονόμος ο Κολλητήρης, που τώρα καλή του ώρα το παιδί, πολεμάει στο Γράμμο», (σ.8), ενώ ο γιος του Χατζηαβάτη είναι: [...] «κομμουνιστής! Δηλαδή, αρχιλήσταρχος και φονιάς! (σ. 15). (Περήφανα): «Ενώ εμένανε ο γιος μου, Κολλητήρης ο πρώτος, πολεμάει απάνω στο Γράμμο, κι ένα μονάχα έχει στο μυαλό του, πώς να σώσει την πατρίδα του και να μείνει τούτο το Καλύβι που βλέπεις ...και το Σαράι σου επίσης ...ελληνικό!» (σ. 17).

Ο πιο στοχευμένος και γι' αυτό ξεχασμένος Καραγκιόζης⁶. Ίσως αυτός που απευθύνεται στο πιο περιορισμένο κοινό. Απαιτεί ομοϊδεατισμό για να το διαβάσεις. Ένας «εθνικόφρων», φρονηματιστικός, ένας κακός Καραγκιόζης χωρίς γούστο·τα 'αστεία' του προϋποθέτουν ιδεολογική

⁶ «Ο Καραντώνης που δεν θέλουμε να θυμόμαστε», (Ζήρας, 192-193.Μενδράκος, 111-113).

συμφωνία αναγνώστη και συγγραφέα. Καραγκιόζης σ' ένα νέο: «Πήγαινε κάτσε μερικούς μήνες εκεί, γύρνα και τα ξαναλέμε! Να μου τρυπήσεις την καμπούρα μου με το πηρούνι του διαβόλου, αν δε χύνεις δάκρυα πικρά την ώρα που θα φεύγεις από το Μακρονήσι! Θάρθεις εδώ και θα με παρακαλές να επέμβω για να σε ξαναστείλουν!» (σ. 32). Απειλητικός, εκδικητικός, βάρβαρος: «Όσο για την αμνηστεία, [...] δε θα σου την έδινα [...]. Ωστόσο, αν καμιά μέρα σπάσει ο διάλογος το πόδι του και πάρετε αμνηστεία, ε, τι να κάνουμε, θα σας υποφέρουμε, αλλά ... αλλά... ένοπλοι! Μέχρι τα δόντια! Θάρχεσαι στο καλύβι μου και θα βλέπεις στη στέγη του ένα κανόνι από κείνα πούχανε στήσει οι Γερμανοί στη Μάγχη [...].»

Μονοδιάστατος, χωρίς κωμικές ανατροπές, πολιτικά κι ιδεολογικά χυδαίος⁷ ένας καραγκιόζης που δεν θα έβγαινε από το στόμα ή το χέρι καραγκιοζοπαίχτη.

Ο Βασίλης Ρώτας είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση για τη σχέση του με το Θέατρο Σκιών, αφού χρησιμοποίησε συστηματικά την καραγκιόζικη φόρμα γράφοντας πολλά *Καραγκιόζικα*,⁸ ιστορικά στιγμιότυπα: «σκηνές που χρονικά απλώνονται από τον αγώνα της εθνικής Αντίστασης ως τη δίκη της Χούντας και το στιγμαίο». Οι τίτλοι είναι χαρακτηριστικοί και εύγλωττοι: «Ψηφοθηρία», «Ο παλάτζας», το εξαιρετικό «Τι εστί Πατρίς», όπου σατιρίζεται αποκαλυπτικά η διγλωσσία του εξουσιαστικού λόγου, Ο Καραγκιόζης καπετάνιος, Ο Καραγκιόζης χαφίης (ο ήρωας περνάει στην άλλη πλευρά), «Μάθημα Ιστορίας», «Οι εξόριστοι», «Η αμνηστία» «Μας ήρθανε οι Εγγλέζοι» κ.α.

Τα κείμενα είναι σύντομα και ο ήρωας χώνεται παντού σαν τον γνήσιο καραγκιόζη, έχει γνώμη και γνώση για όλα, είναι δύσπιστος πάντα σε όποιον υπόσχεται και τάξει, βρίσκεται εκεί που χρειάζεται για να διαψεύσει μεγάλα, ψεύτικα λόγια, ανατρέπει τον εξουσιαστικό λόγο και εφιστά την προσοχή. Ο Ρώτας τον χρησιμοποιεί για να ξεμπροστιάζει πολιτικές τακτικές, πάγιες και σταθερές, με τις οποίες η πολιτική γλώσσα εξαπατά διαχρονικά τον λαό - ένα σταθερό 'πρόσωπο' στα *Καραγκιόζικα* - δείχνοντας τους υπεύθυνους και καλώντας τον να έχει τα μάτια του ανοιχτά και

⁷ Χαϊρέκακος, επιζητεί τον εξευτελισμό την ταπείνωση του 'αντιπάλου: Μπαρτζώτας μετά τη μεταστροφή: «Τ' όνειρό μου είναι ν' ανοίξω ένα περίπτερο, να πουλάω φυστίκια, ξερολούκουμα, ξυραφάκια, προφυλακτικά και τις εφημερίδες της Δεξιάς!». (σ. 116).

⁸ Ρώτας, 1955. Το πρώτο 'καραγκιόζικο' έργο του Ρώτα, *Το πιάνο*, αναφερόταν στην πείνα και τον μαυραγοριτισμό. Η ιδιαιτερότητά του είναι πως δεν περιελάμβανε Καραγκιόζη. Ήρωές του, ο Μπαρμπαγιώργος και δύο άτομα που προσπαθούν να τον εξαπατήσουν. Μεμονωμένα καραγκιόζικα ο Ρώτας δημοσίευσε στον *Λαϊκό λόγο*.

να διδάσκεται από την Ιστορία. Ταξικός, ανατρεπτικός, απομυθοποιητικός, ένα έξυπνο ζιζάνιο, πειραχτήρι⁹, στοχεύει στη νόηση και την πολιτική συνειδητοποίηση,¹⁰ την ταξική αφύπνιση· η πάγια συμβουλή του: τα παθήματα να γίνονται μαθήματα και κυρίως τα ιστορικά παθήματα να γίνουν «Μάθημα Ιστορίας». Ο Ρώτας διατηρεί όχι μόνο τη φόρμα, τους παραδοσιακού ήρωες¹¹ αλλά και το караγκιόζικο-λυτρωτικό, εκτονωτικό τέλος των παραστάσεων, «το συνηθισμένο ξύλο».

Και ο Ρώτας έχει ν' αντιμετωπίσει τη δυσκολία της πρόκλησης γέλιου καθώς είναι επικεντρωμένος σε κάποιο στόχο. Στη θέση των αστείων καταστάσεων και της σοφιστικής σάτιρας του караγκιόζοπαίχτη που στοχεύει στο αυθόρμητο ξέσπασμα του κοινού, ο έντεχνος δημιουργός κάνοντας κριτική, μια μαιευτική αποκάλυψη, προκαλεί εύκολα ένα χαμόγελο σκεπτικισμού, δυσκολεύει το αυθόρμητο γέλιο, το οποίο πάντως δεν λείπει σε πολλές περιπτώσεις.¹² «Τον ρόλο του τρελού αναθέτει ο Ρώτας στον Καραγκιόζη»¹³ γράφει η Β. Δαμιανάκου, «με τα πιο απλά μέσα, με χιούμορ με την πιο ανθρώπινη, σκανταλιάρικη κι αθώα σατιρική διάθεση»¹⁴. Πραγματικά λείπει από τον Ρώτα η εκδικητικά τιμωρητική διάθεση, η 'αποκατάσταση της τάξης', όπως την εννοεί ο Καραντώνης.

⁹ Ένας Σαρλό στο πανί: «Κλωτσοπατιέται από το βαρύ πόδι της εξουσίας και μαζεύει σοφία ύστερα από κάθε του πάθημα, εκφράζοντας τη γνώμη που απόκτησε όχι, ποτέ με κλάματα, παρά με θυμοσοφικό χαμόγελο. Κοροϊδεύει ως και τον εαυτό του, [...] στο τέλος βρίσκεται κυνηγημένος ο ίδιος από όλα τα σκυλιά και τα μάγγανα της εξουσίας. Δεν χάνει όμως το κέφι του. Ύστερα από κάθε του αποτυχία εξευτελισμένος και δαρμένος, λέει «φτηνά τη γλύτωσα!» και πάει σειώντας και λυγιώντας την αξιοπρέπειά του!» (Ρώτας, 1986, 332).

¹⁰ Τη διαφοροποίηση την επισημαίνει η Δαμιανάκου: «Και μόλον που στις ολόπρωτες σκηνές το πνεύμα του Καραγκιόζη κάπως πισωκρατάει και γέρνει προς εκείνο του μπερντέ, που ο νους του δηλαδή του κανοναρχάει να κρατιέται μακριά απ' τον κίνδυνο και να κοιτάζει πώς θα βγάλει όφελος από τις θυσίες των άλλων, γρήγορα το πνεύμα του συμμορφώνεται με την απαίτηση του νέου του ρόλου, ...» (Ρώτας 1977, 9).

¹¹ Γελιοποιεί τους εκπροσώπους της εξουσίας και τα όργανα της τάξης. Στη θέση του Βεληγκέκα επαναφέρει τον Πεπόνια.

¹² Η Δαμιανάκου (ό. π.) σαν να το θεωρεί μειονέκτημα: «Και βέβαια σκοπός του ποιητή δεν είναι να κάμει τον κόσμο να γελάσει με τα ...καραγκιόζικά του, αν και το πετυχαίνει στον μέγιστο βαθμό, σκοπός του είναι να φρονηματίσει, να προκαλέσει την κριτική και την αυτοκριτική, τον έλεγχο και την συνείδηση ευθύνης για τα κοινά, να κάμει δηλαδή ό,τι κάνει το αληθινό θέατρο: κάθαρση».

¹³ Ρώτας, (1977, 7). Μια εκτίμηση που προέρχεται από την πολύχρονη ενασχόληση του Ρώτα με το σαιξπηρικό έργο. Ο σοφός τρελός δεν είναι κακός αλλά δεν είναι και αστείος. Κατά τη γνώμη μας είναι πιο κοντά σε ζιζάνιο, πειραχτήρι.

¹⁴ Ό. π. 8-9. Πράγματι, αντίθετα με του Καραντώνη δεν υπάρχει εδώ οριστική νίκη, δεν υπάρχει εξευτελισμός και τιμωρία, ωμές απειλές· παρά μόνο μια **προσμονή, ελπίδα** ότι κάτι θα αλλάξει, ότι το μάθημα της Ιστορίας θα το πάρουν αυτοί που τους αφορά.

Ο Γιώργος Θέμελης μπαίνει στον κόσμο του Καραγκιόζη με δύο έργα σε εντελώς διαφορετικό κλίμα· χωρίς καμία διάθεση για αστεία. Στο *Ταξίδι*, «Σκηνικό Παιχνίδι. Σε τρία διαστήματα και δύο εικόνες», και την υπόδειξη: «Το έργο πρέπει να παιχτεί [με] μαριονέττες»¹⁵ ο συγγραφέας εξηγεί πώς αντιλαμβάνεται τον ήρωα: «Η μορφή του Καραγκιόζη σ' όλα τα λαϊκά έργα παρουσιάζεται αυστηρά καθορισμένη. [...] από άποψη πνευματική [...] του λείπει η όψη, δηλ. η κοινωνική καταξίωση, το πρόσωπο που θα του έδινε τη δυνατότητα να σταθεί ανάμεσα στις ανθρώπινες κατηγορίες, όπως τις έχει διαμορφώσει η καθιερωμένη συμμετοχή στην κοινή συμβίωση. [...] δεν έχει και δεν μπορεί να κάμει κανένα επάγγελμα, για να λάβει μέρος στην ανθρώπινη συνεργασία ή θέση μέσα στις αναγνωρισμένες κοινωνικές σχέσεις. Είναι τύπος *αντικοινωνικός*. Για να ζήσει, αναγκάζεται να υποκλέπτει μια οποιαδήποτε όψη, να υποδύεται ένα οποιοδήποτε καθιερωμένο πρόσωπο, [...], αλλά πάντα αποτυχαίνει, γιατί του είναι αδύνατον να υποκαταστήσει το έντονο εγώ του με οποιοδήποτε συμβατικό σχήμα».¹⁶

Στο έργο ο Καραγκιόζης επιχειρεί ένα ταξίδι. Τολμηρότερο ίσως από άλλα, αφού με δική του πρωτοβουλία αποφασίζει να μπει στο παλάτι και να υποδυθεί έναν άλλο και ως άλλος να διεκδικήσει τη βεζυροπούλα για γυναίκα του· ένα ταξίδι τολμηρό κι επικίνδυνο, το οποίο ναυαγεί, όπως πάντα. Αλλά το ναυάγιο αποτελεί και τη σωτηρία του ως συνήθως. Θα επιστρέψει εκεί απ' όπου ξεκίνησε και, ευτυχώς, θα είναι ξανά ο γνωστός Καραγκιόζης.

Βεζυροπούλα: «[...] Με κάνεις να σαστίζω. Σε κοιτάζω, σε βλέπω, μα δε μ' αφήνεις να σχηματίσω την εικόνα σου καθαρή!» (σ. 43)

Καραγκιόζης: «Τα βλέπεις; Άλλο νύχτα-άλλο μέρα, άλλο τι φαίνομαι – άλλο τι είμαι. Κάμε βρε Γιαραμπή, το θάγμα σου, σχίσε με μ' ένα μπαλτά για νάμαι και να φαίνομαι!» (σ. 62-65).

Μουφτής (στον Σιορ Διονύση, αναφερόμενος στον Καραγκιόζη): «Εσάς έβλεπε η θυγατέρα του Βεζύρη, εσάς ήθελε και θέλει. Ο άλλος που χάθηκε από δω μέσα, ήταν μια σκευή, μια φορεσιά μόνο [...]. Ένα ψέμμα».

Σ' αυτή τη μάχη του «είναι και φαίνεσθαι» ο ήρωας αποτυγχάνει, όπως πάντα, ν' αποκτήσει κοινωνικό πρόσωπο. Αυτή τη φορά δεν θα το διασκεδάσει. Η διαπίστωση θα τον μελαγχολήσει, θα φερθεί παράξενα. Όταν

¹⁵ Σ. 9. Παίχτηκε από ηθοποιούς στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος το 1966, πριν να δημοσιευτεί.

¹⁶ Εισαγωγικό Σημείωμα, σ. 9. Το έργο εκτείνεται χρονικά στην επομένη και μεθεπομένη πράγμα ασυνήθιστο στον μπερντέ.

η παρεξήγηση έχει λυθεί και όλα είναι έτοιμα για το γάμο με τον αληθινό γαμπρό: «[...] μπαίνει ο Υπηρέτης εισάγοντας τους καλεσμένους [...] Επιφωνήματα ευχών από όλους [...] Η πομπή ξεκινάει με όλους αργά κι επίσημα με συνοδεία μουσικής [...], ο Καραγκιόζης: Προβάλλει το πρόσωπό του από το παράθυρο, κοιτάει έκθαμβος και συνοφρυωμένος, κλεφτάτα, και κάνει μια σημαντική χειρονομία. Βάζει το δάχτυλό του επιδεικτικά στο μέτωπό του κι εξαφανίζεται). Καραγκιόζης άφωνος, παρατηρητής των εξελίξεων, Καραγκιόζης που δεν συμμετέχει στο γλέντι, που αποχωρεί παραχωρώντας τη σκηνή στους άλλους είναι ένας αγνώριστος Καραγκιόζης.

Υπαρξιακών διαθέσεων είναι ο ήρωας και στο μεταγενέστερο, ίσως και πιο ενδιαφέρον *Είμαστε παίζουμε*, με υπότιτλο *Χάρτινοι θεατρίνοι*¹⁷. Εδώ ο Καραγκιόζης και όλοι οι άλλοι ήρωες στο τέλος του έργου πεθαίνουν, για την ακρίβεια δολοφονούνται.

Η σκηνή παρουσιάζει εργαστήριο Καραγκιοζοπαίχτη, όπου δύο βοηθοί έχουν μόλις ταχτοποιήσει όλες τις φιγούρες και τελευταίον ένα μαυροντυμένο Αρλεκίνο.¹⁸ Οι χάρτινοι ήρωες θα ζωντανέψουν, όπως συμβαίνει στα παραμύθια και χωρίς να τις κρατά κάποιο χέρι, αυτόνομες και αυτοκίνητες, θα περάσουν οδυνηρές στιγμές (απόπειρας) αυτοσυνειδησίας και αυτογνωσίας. Μη μπορώντας να βρουν την ταυτότητά και τη θέση τους μέσα στο χώρο, θα γνωρίσουν τον φόβο. Ο Αρλεκίνος κάνει στιγμιαία περάσματα και το γέλιο του τούς τρομοκρατεί! «εμφανίζεται έξαφνα για μια στιγμή. «Χα! Χα! Χα!».

Βεζύρης: «[...]μα εμείς πρέπει να μάθουμε τι είμαστε » (σ. 87).

Καραγκιόζης (θέλει να αγνοήσει όλα τα κακά σημάδια όπως απορίες, διευκρινίσεις): «Μας φτάνει, μας φτάνει που είμαστε, δεν μας χρειάζεται το τι είμαστε».

Βεζύρης (μετά από ένα ακόμη στιγμιαίο πέρασμα του Αρλεκίνου): «Ποιος νάταν αυτός ο μαυροφορεμένος κύριος!». Καραγκιόζης: «Μα για σταθείτε, τι το συζητάτε ποιος ήταν; Ήταν;»(σ.81).

Η γυναίκα του Βεζύρη: «[...] Θα τελειώσουμε ποτέ μ' αυτό το «είμαστε, αν είμαστε, και γιατί είμαστε». [...] Εγώ [...] για να σας πω όλη την αλήθεια, φοβάμαι! (σ. 92).

Βεζύρης: «Αυτό είναι πολύ σοβαρό. Αν φοβάσαι εσύ, μπορεί να φοβάται κ' ένας άλλος. Μπορεί να φοβάμαι κι εγώ [...] και ο άλλος και ο άλλος» (σ. 93).

¹⁷ Πρόλογος και Πράξη μία. Βρέθηκε στα χειρόγραφα του μετά τον θάνατό του. Πρώτη δημοσίευση 1995, δεν παραστάθηκε.

¹⁸ Το θέατρο σκιών παραλληλίζεται συχνά με την παράδοση της Commediadell' Arte (ενδεικτικά βλ. άρθρα *Θέατρο* 10).

Η ανησυχία γίνεται τρόμος και, σαν σε σαιξπηρικό δράμα, η σκηνή γεμίζει πτώματα. Το τελευταίο μέρος του έργου είναι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα: (Σκοτεινιάζει όλο και πιο πολύ. Ο αγέρας δυναμώνει, γίνεται ανεμοθύελλα. Σκόρπιοι εδώ και κει, πιασμένοι ο ένας από τον άλλον, κατά ζεύγη [...] βγάζουν κραυγές φόβου και αγωνίας. –Σκοτάδι- Ανοίγοντας το φως [...] κάτω το έδαφος είναι γεμάτο χαρτονένια μέλη από τις φιγούρες μαζί με φύλλα από τα δέντρα. Σε μερικά κλαδιά φαίνονται κρεμασμένα, σκαλισμένα μερικά μέλη: χέρια, πόδια [...]. Μπαίνει ο Αρλεκίνος με μια σκούπα. Κοιτάζει χάμω ολόγυρα τα διάσπαρτα μέλη από τις φιγούρες και αρχίζει να τις σκουπίζει. Κάπου-κάπου πιάνει από χάμω κάποιο κεφάλι, [...] γελάει ειρωνικά, το ρίχνει στο σωρό, ύστερα άλλο...) (σ.123).

Τίποτα δεν θυμίζει ατμόσφαιρα καραγκιόζικης παράστασης σ' αυτή τη δημιουργία όπου οι ήρωες εξολοθρεύονται κυριολεκτικά και μεταφορικά, και συμβολικά πιστεύουμε, από μια φιγούρα άλλης πολιτιστικής παράδοσης.

Στην πραγματικότητα, ευτυχώς, οι παραδοσιακοί ήρωες δεν πεθαίνουν ποτέ κι έτσι μερικά χρόνια αργότερα (1973) ο Γιώργος Σκούρτης θα τους επαναφέρει σε γνώριμες καταστάσεις και με πολιτικό χρώμα. *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο βεζύρης* (Σκούρτης, 1973) είναι πάλι μια πορεία προς την κατάκτηση της εξουσίας, που τελειώνει άδοξα ως προς αυτό, αλλά μ' ένα εξαντλητικό γλέντι και με συμφιλίωση στη θέση του συνηθισμένου ξύλου.

Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης, μεταφερόμενος στο παρόν είναι «η προσωπική άποψη του συγγραφέα του, για το πώς μπορεί ο Καραγκιόζης να γίνει σημερινός, χωρίς να χάσει τα βασικά του χαρακτηριστικά που τον κάνουν οικείο και αναγνωρίσιμο» (Σκούρτης, 1983). Ο τίτλος καλύπτει όλα τα επιμέρους πρόσωπα του ήρωα. Ο Καραγκιόζης στη θέση του νεοέλληνα της δεκαετίας '80 (Πούχνερ 1988, 415), του συνεπαρμένου από τις νέες καταναλωτικές συνήθειες αλλά και από το λαϊκισμό και τις παγίδες του συνθήματος «ο λαός στην εξουσία» βρίσκεται τότε στη μια και τότε στην άλλη πλευρά. Άλλοτε είναι ο εκπρόσωπος του νεοπλουτισμού και του εγωκεντρισμού (Ο Καραγκιόζης παραγωγός τηλεόρασης) και άλλοτε στον αντίποδα με ανασχετικό ρόλο συγκρατεί ή συνεφέρνει άλλους απ' αυτόν τον κατήφορο.

Σε επεισόδια μικρής έκτασης, προσαρμοσμένα στη φόρμα τηλεοπτικών¹⁹ οι ήρωες έχουν εκσυγχρονισθεί και προσαρμοστεί στις δυνατότητες και τις καταναλωτικές συνήθειες της εποχής που έχουν γίνει μόδα,

¹⁹ Τα εφτά μονόπρακτα σκηνοθετημένα από τον συγγραφέα μεταδόθηκαν από την ΕΡΤ 2 (1983).

την ιδεολογία και τα επαγγέλματα της αρπαχτής, στην οποία όλοι οι άλλοι ήρωες, παλιοί και νέοι έχουν προσαρμοστεί. Προσαρμοσμένος κι ο ίδιος, αντιμετωπίζει νέα θέματα (Ο Καραγκιόζης και το καταραμένο νέφος) αλλά και δοκιμάζει (ή δοκιμάζεται σε) νέες μορφές εξουσίας (Δήμαρχος). Κατά κάποιο τρόπο υπάρχει κι εδώ ένας ηθικός καραγκιόζης, που ανθίσταται στην κυρίαρχη τάση, στο ρεύμα. Οι τίτλοι είναι χαρακτηριστικοί και ενδεικτικοί για τα στοιχεία της επικαιρότητας που αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης του δημιουργού τους με το λεξιλόγιο της εποχής και τα πολιτικά συνθήματα και σλόγκαν από το χώρο της πολιτικής²⁰: Ο Καραγκιόζης φεμινιστής, Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την Ιστορία, Ο Καραγκιόζης σοσιαλιστής.

Ο Καραγκιόζης των λογοτεχνών, λοιπόν, 'επενδύεται' με ανησυχίες, με συναισθηματικό πλούτο αλλά και οράματα ή φόβους, προβλήματα που δεν έχει στην εκδοχή του λαϊκού θεάματος. Κάθε λογοτέχνης μεταφέρει τους προβληματισμούς που αναγνωρίζουμε και στο υπόλοιπο έργο του, έχει στόχους που απομακρύνουν τον ήρωα από τα σταθερά χαρακτηριστικά του και του προσδίδει κοινωνικό-πολιτική ακόμα και υπαρξιακή διάσταση, επιδιώκει να πείσει ή να παραδειγματίσει (χαρακτηριστικό κακό παράδειγμα ο Καραντώνης), κατασκευάζοντας έτσι έναν Καραγκιόζης με θέση. Η μίμηση της παραδοσιακής δραματοουργίας παραμένει μια επιφανειακή ομοιότητα, εξωτερικό χαρακτηριστικό

Το γέλιο δεν είναι η προτεραιότητα των λογοτεχνών. Ο λογοτέχνης, που απευθύνεται σε αντίστοιχο κοινό, σε καμιά περίπτωση δεν θα απολαύσει την τούτιση (αν φτάσει στη σκηνή) που απολάμβανε ο λαϊκός καραγκιοζοπαίχτης (Πούχνερ, 1984). Βασικά θα αντιμετωπίσει κριτική διάθεση, το πολύ-πολύ την παραδοχή αν τα αστεία του ήταν έξυπνα (ο Θέμελης αποτελεί εξαίρεση) και οι αιφνιδιαστικές συζεύξεις, που μιμούνται τους καραγκιοζοπαίχτες, επιτυχημένες (Ρώτας, Σκούρτης).

Αν παραμένει ένα κοινό στοιχείο λαϊκού Καραγκιόζη και αυτού των λογοτεχνών είναι η αντιμετώπισή του ως ήρωα που δεν 'δένει' με οποιασδήποτε μορφής εξουσία. Την πλησιάζει (ή την αντιμετωπίζει) με την ίδια ευκολία και ελαφρότητα όπως ένα κοινό επάγγελμα. Αλλά, δεν μπορεί να παραμείνει σ' αυτήν· για τον Ρώτα επειδή βρίσκεται στην αντίπερα όχθη, για τον Πολίτη και τον Σκούρτη επειδή δεν αντέχει τη σοβαρότητα και τις ευθύνες, για τον Θέμελη γιατί είναι υποκλοπή προσωπικότητας (για τον Καραντώνη είναι ένας εκτελεστής. Καθάρισε κι

²⁰ Τα ίδια που αξιοποιήθηκαν και στις Επιθεωρήσεις της εποχής.

έφυγε). Την ανατροπή και την επιστροφή στη πάγια θέση και μόνιμη κατάστασή του, όταν είναι στο μπερντέ τη γλεντάει. Όταν είναι στη σκηνή δραπετεύει ανακουφισμένος αλλά και προβληματισμένος. Στην περίπτωση των επαγγελματιών αποκαλύπτεται πως δεν είναι αυτό που δήλωσε και την αποκάλυψη την ακολουθεί ένας καθαρτικός ξυλοδαρμός προς κάθε κατεύθυνση, στην περίπτωση της εξουσίας εγκαταλείπει από μόνος του, όχι γιατί φοβάται το ξύλο ή την τιμωρία, αλλά γιατί συνειδητοποιεί ο ίδιος πως απομακρύνεται από αυτό που είναι και τελικά, αυτό που αντιπροσωπεύει στη συνείδησή μας, τον ασύμβατο με κάθε μορφής εξουσία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΖΗΡΑΣ, Α., «Το πάθος της ποίησης και η εμπάθεια της πολιτικής», Χρονικό 13 (1982), Αθήνα, Ώρα, σσ. 192-193.
- ΘΕΜΕΛΗΣ, Γ., *Τρία θεατρικά. Ταξίδι, Χάρτινοι θεατρίνοι, Ο επισκέπτης*, Εταιρεία Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004 .
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, Α., *Ο Καραγκιόζης βγαίνει από το καλύβι του*, Αθήνα, 1950.
- ΜΕΝΔΡΑΚΟΣ, Τ., «Αντρέας Καραντώνης: Ευθύνες και προσφορά», *Μικρές δοκιμές*, Αθήνα, Σοκόλης, 1990, σσ. 111-113.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Φ., *Καραγκιόζης ο Μέγας*, Αθήνα, 1924 (Δημιουργία 1991).
- ΠΟΛΙΤΗΣ Φ., «Ο Καραγκιόζης. Το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός», *Πρωία*, Ιούλιος 1931.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, 1988, σσ. 409-418.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν 1984, σσ. 259-272, 456-458.
- ΡΩΤΑΣ, Β., *Το πιάνο*, Αθήνα, 1943.
- ΡΩΤΑΣ, Β., *Καραγκιόζικα*, Αθήνα, 1955.
- ΡΩΤΑΣ, Β., *Καραγκιόζικα Β΄*, Αθήνα 1977, Γ΄ 1984, Δ΄ 1996.
- ΡΩΤΑΣ Β., «Κινηματογράφος, Β΄», *Θέατρο και Γλώσσα (1925-1977)*, τ. Α΄, Αθήνα, 1986, σσ. 330-332.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Στιγμή, 1984.

ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους»,
Θέατρο 10, 1963, σσ.35-39.

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο βεζύρης*, Αθήνα, Κέδρος, 1973.

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης ...Καραγκιόζης*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.

ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ Θ. Ν., *Ο Καραγκιόζης*, Εκδοτικά Καταστήματα Ακροπόλεως,
Αθήνα, 1925.

Η λογοτεχνία στο ‘μπερντέ’: η περίπτωση του Γιάννη Χατζή

Γεώργιος Κατσαδώρας* – Παναγιώτα Φεγγερού** – Μιχαήλ Σίσκος***

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο νεότερο ελληνικό χώρο το θέατρο σκιών, ένα από τα πιο αρχαία είδη θεατρικού θεάματος, έχει ως χαρακτηριστικό εκπρόσωπο τον Καραγκιόζη. Το κλασικό ρεπερτόριο των έργων, στηριγμένο στο προσωπικό οπλοστάσιο του κάθε δημιουργού και στους νόμους της λαϊκής δραματουργίας και της εγγενούς προφορικότητας του είδους, επικεντρώνεται είτε σε καταστάσεις της καθημερινής ζωής είτε σε παραμύθια και θρύλους είτε σε έργα ηρωικά. Η θεματολογία ωστόσο των έργων διευρύνεται ολοένα με το πέρασμα και την προσαρμογή του θεάτρου σκιών στην εκάστοτε εποχή και συγκυρία.

Πολλά γνωστά λογοτεχνικά έργα, εγγεγραμμένα στο συλλογικό ασυνείδητο των δημιουργών αλλά και των θεατών, συχνά αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους καραγκιοζοπαίχτες. Έτσι πολλά από αυτά εντάσσονται στην ευρύτερη θεματολογία του θεάτρου σκιών. Στην παρούσα ανακοίνωση ανιχνεύεται η διαδικασία, της μεταγραφής λογοτεχνικών έργων σε παραστάσεις του Καραγκιόζη, όπως παρουσιάζεται μέσα από τα έργα ενός σύγχρονου καραγκιοζοπαίχτη, του Γιάννη Χατζή.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, θέατρο σκιών, λογοτεχνία, Χατζής.

ABSTRACT

Karaghiozes stands as the main representative of Modern Greek Shadow Theater. The repertoire of these plays, based on every creator's personal abilities but on laws of folk dramaturgy as well and the innate orality of shadow theater, focuses on everyday situations, on tales and legends or on heroic plays. This thematology is constantly renewed and broadened with the adaptation of shadow theater to every era and circumstances.

Literature works, inscribed on creators' and spectators' collective unconscious, have many times provided a source of inspiration, leading to their incorporation into shadow theater. Our purpose is to trace this transcription process through the plays of a modern shadow theater artist, Giannes Hatzes.

KEY-WORDS: Karaghiozes, Shadow Theater, Literature, Hatzes.

* Γεώργιος Κατσαδώρας, Επίκουρος καθηγητής λαογραφίας Πανεπιστημίου Αιγαίου.

** Παναγιώτα Φεγγερού, Δρ παιδικής λογοτεχνίας Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

*** Μιχαήλ Σίσκος, Εκπαιδευτικός.

Οι ιστορικές ρίζες του θεάτρου σκιών ανάγονται στα απώτερα, πολύ μακρινά χρόνια με τις σκιές που δημιουργούνται από την αναμμένη φωτιά στα τοιχώματα. Η τεχνική αυτή ξεκίνησε μάλλον από τη μακρινή Ινδοκίνα. Για την προέλευση του Καραγκιόζη ειδικότερα έχουν υποστηριχθεί αρκετές απόψεις, που θέτουν τις απαρχές της στην αρχαιότητα ή και στο Βυζάντιο. Πάντως, είναι σχεδόν βέβαιο ότι οι Έλληνες γνώρισαν τον Καραγκιόζη κατά τη μακρά περίοδο της Τουρκοκρατίας (1453-1821).¹ Χάρη σε μια πληθώρα αξιόλογων σχετικών μελετών, μπορεί να θεωρηθεί πλέον βέβαιο πως έλκει την καταγωγή του από την Ανατολή και έχει επηρεαστεί ιδιαιτέρως από τον οθωμανικό Καραγκιούζ.

Στον ελληνικό χώρο καθιερώθηκε ως σημαντικότερο λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας από το 19^ο αιώνα. Ο Καραγκιόζης, ο βασικός ήρωας, ονομάτισε κιόλας το θέατρο σκιών στον ελληνικό χώρο. Ήρθε μεν το 19^ο, γνώρισε όμως τη μεγάλη ακμή του κατά τις πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα (η περίοδος 1900-1930 θεωρείται η 'χρυσή τριακονταετία' του Καραγκιόζη στην Ελλάδα). Τότε, γνώρισε και σημαντική διάδοση στα αστικά κέντρα με πυκνή παρουσία υποπρολεταριοποιημένων, αρχικά, μαζών: Πάτρα, Αργίριο, Αθήνα, Πειραιάς, Ναύπλιο, Μεσολόγγι· τον πρώτο λόγο είχε βέβαια η πρωτεύουσα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και άλλες περιοχές δεν είχαν αξιόλογη ανάλογη κίνηση².

Το θέατρο σκιών αποτελεί πράγματι μια κατεξοχήν λαϊκή δημιουργία, κάτι που διαφαίνεται όχι μόνο από τον προφορικό του χαρακτήρα³ (που δείχνει την «ανώνυμη και συλλογική διαδικασία της ανάδυσης, διάδοσης και διάρκειάς του στη λαϊκή μνήμη και πρακτική»⁴), αλλά και από το κοινό σχεδόν ρεπερτόριο των περισσότερων ερμηνευτών. Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι, η απόδοση έργων του Καραγκιόζη σε συγκεκριμένους ονομαστούς παραδοσιακούς καραγκιοζοπαίχτες (Μίμαρος, Μόλλας, Σπαθάρης κ.ά.) δεν αφορά, στην ουσία, την 'πατρότητα' (ούτως ή άλλως κανείς τους δεν τη διεκδίκησε), αλλά πρόκειται για υπόδειξη εκείνων που πρώτοι κυκλοφόρησαν ή διέπρεψαν στην αντίστοιχη παράσταση. Με την πάροδο του χρόνου, το θέατρο σκιών βρέθηκε τέλεια εκκοσμημένο και μάλιστα στα αστικά κέντρα και στρώματα.

¹ Βλ. σχετικά Πούχνερ 1989, 166-167. Επίσης, για τον Καραγκιόζη στους χρόνους της Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα βλ. Πούχνερ 1985.

² Βλ. ενδεικτικά λ.χ. Βογιατζής 1995.

³ Δεν μπορεί, βέβαια, το θέατρο σκιών να ενταχθεί στα καθαρά αφηγηματικά είδη, όπως το παραμύθι, αλλά διαθέτει και αυτό τη δική του ιδιότυπη μορφή, καθώς ενσωματώνονται σε αυτό διάφορα οπτικοακουστικά δρώμενα (τραγούδι, φωνές, χορός κ.ά.) και αποτελεί τρόπον τινά ένα θέαμα για όλες τις αισθήσεις.

⁴ Δαμιανάκος 1987, 196.

Πέρα από το γεγονός ότι οι συνθήκες ζωής των λαϊκών κυρίως στρωμάτων ήταν αυτές, από τις οποίες κυρίως αντλούνταν η θεματολογία των έργων του Καραγκιόζη, τα έργα αυτά είχαν πλατιά απήχηση στο κοινό τους: «αναφορά παραδοσιακών θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού, επιβεβαίωση παραδοσιακών αξιών, πολιτική σάτιρα, κοινωνική κριτική, ενημέρωση για επίκαιρα θέματα»⁵. Εξάλλου, ο ρόλος του κοινού στις πρώτες εκείνες παραστάσεις δεν ήταν μόνο του αποδέκτη αλλά και του απαιτητικού ελεγκτή και κριτή, που φροντίζει να μην αθετούνται τα καθιερωμένα από την παράδοση όρια καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας, τη στιγμή, μάλιστα, που «για το λαϊκό τεχνίτη η αποδοχή και επιδοκιμασία του έργου του από το κοινό είναι το μέτρο της επιτυχίας του, το καμάρι και η δόξα του»⁶. Υποστηρίζεται⁷, μάλιστα, ότι η υποχώρηση του παραδοσιακού, συμμετοχικού κοινού αποτελεί και τη βαθύτερη αιτία κρίσης του θεάτρου σκιών. Σήμερα, οι παραστάσεις του Καραγκιόζη έχουν ενταχθεί στις παραστάσεις, ευρύτερα, του παιδικού θεάτρου, εξακολουθώντας πάντως να αποτελούν ελκυστικό θέμα έρευνας και ερμηνείας από λόγιους και μελετητές.

Το θέατρο σκιών, αν και είχε, όπως εικάζεται, αρχικά θρησκευτική προέλευση, στην πορεία του προς τη Δύση απομακρύνθηκε από το αρχικό του περιεχόμενο και εισήλθε στο πεδίο της λαϊκής λογοτεχνίας, όπου ενδεχομένως δέχθηκε επιρροές και από το *Βίο του Αισώπου*, ο οποίος έχει ούτως ή άλλως αποτελέσει τον «εκπρόσωπο μιας κοσμοθεωρίας ριζικά αντιτιθέμενης στην κοσμοθεωρία των ηρωικών (αριστοκρατικών) τάξεων και την ενσάρκωση μιας πρακτικής αντίληψης για τη ζωή, μιας αγροτικής εξυπνάδας και οξύνοιας».⁸

Κατά τον Στάθη Δαμιανάκο⁹, ο Καραγκιόζης, 'τύπος' του ακαμάτη και αργόσχολου θαμώνα της αγοράς, του μικροκλέφτη και του τυποποιημένου περιθωριακού, όπως ακριβώς τον διαμόρφωσε η τουρκική και η ελληνική παράδοση, ενσαρκώνει επιτυχημένα στο χώρο της νοτιοανατολικής Μεσογείου τον αδιόρθωτο ταραξία, τον κολπατζή-trickster με το σπινθηροβόλο, σαρκαστικό πνεύμα, τον αιώνια κεφάλτο, τον αδυσώπητο χλευαστή που παρωδεί τους πάντες και τα πάντα, ακόμα και τον ίδιο τον εαυτό του.

⁵ Πούχχερ 1989, 177.

⁶ Σηφάκης 1984, 14-16.

⁷ Βλ. σχετικά Πούχχερ 1989, 178-179.

⁸ Μερακλής, 25.

⁹ Δαμιανάκος 1987, 213.

Κακάσχημος, καμπούρης, ρακένδυτος, αλλά προικισμένος με σπάνια ετοιμολογία και εξυπνάδα κατορθώνει να επικρατεί απέναντι σε καταστάσεις αντίξοες και να υπερνικά πρόσωπα φύσει ή θέσει ισχυρότερα του. Αποτελεί λοιπόν ο Καραγκιόζης μια έκφραση της ελπίδας του απανταχού καταπιεσμένου: με τη σατιρική και κυνική του συμπεριφορά περιγελά μια άδικη για τους πολλούς και ανίσχυρους κοινωνία. Εξάλλου η καρναβαλική, κατά τον Μπαχτίν, γλώσσα, η γλώσσα του γέλιου, που τόσο αφθονεί στον Καραγκιόζη, αποτελεί από μόνη της μια ανατροπή, κρύβοντας συνάμα, όπως αναφέρει και ο Κιουρτσάκης, «ένα πανέμορφο και θείο πνεύμα».¹⁰

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Καραγκιόζης, όπως ο Αίσωπος, αρκετοί ήρωες του Αριστοφάνη -ο Δικαιόπολις στους *Αχαρνείς*, ο Τρυγαίος στην *Ειρήνη*- αλλά και πολλοί λογοτεχνικοί ήρωες (Μπερτόλδος, Τριβουλέτος) προσωποποιεί την προσδοκία του ανώνυμου λαού και εκφράζει την αγανάκτησή του απέναντι σε όποιον είναι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο πάνω από αυτόν.¹¹

Η θεματολογία των έργων του Καραγκιόζη που παρουσιάζονται στο ελληνικό θέατρο σκιών διαθέτει ολοένα και μεγαλύτερη ποικιλία, αφού το κλασικό ρεπερτόριο που επικεντρώνεται είτε σε καταστάσεις της καθημερινής ζωής είτε σε παραμύθια και θρύλους είτε σε έργα ηρωικά διευρύνεται ολοένα με το πέρασμα και την προσαρμογή του θεάτρου σκιών στην εκάστοτε εποχή και συγκυρία. Σε όλες τις περιπτώσεις βέβαια, το θέμα κάθε παράστασης δημιουργείται με βάση κάποιο θεματικό υλικό που έχει στο νου του ο καραγκιοζοπαίχτης και αυτό αποτελεί τη 'μαγιά' για τη δημιουργία της υπόθεσης ή του μύθου του έργου που πρόκειται να παρουσιαστεί.

Όπως είναι φυσικό, στο είδος αυτό της λαϊκής δραματουργίας ο εκάστοτε δημιουργός γράφει ή εκφράζει προφορικά ή 'σημειώνει', -πάντως σχεδιάζει- το έργο που παρουσιάζει, πάνω σε μια κεντρική ιδέα, τον μύθο ή υπόθεση. Το θέατρο σκιών δεν ανήκει σε καμία ειδική λογοτεχνική σχολή ή θεωρία, γιατί είναι ένα είδος λαϊκής τέχνης. Το υλικό που ο δημιουργός χρησιμοποιεί μπορεί να διαθέτει μια εξαιρετική ποικιλία, γιατί στη μνήμη του λαϊκού καλλιτέχνη μπορεί να βρίσκεται σε διάφορες μορφές: ένα τραγούδι απ' τα παλιά που τον συγκινεί ιδιαίτερα, ένα παραμύθι, μια παράδοση, μια εικόνα, που με την πνοή του δημιουργού παίρνουν συγκεκριμένη μορφή και γίνονται ένα νέο ενιαίο θεατρικό έργο -σκιών.

¹⁰ Κιουρτσάκης 1985, 166. Βλ. σχετικά και Χρυσικοπούλου 2008.

¹¹ Yannicopoulou 1993, 10.

Στην ευρύτερη θεματολογία των έργων εντάσσονται σε αρκετές περιπτώσεις και λογοτεχνικά έργα τα οποία μεταφέρθηκαν στον 'μπερντέ' ή στοιχεία λογοτεχνικών έργων (μοτίβα, ήρωες) που χρησιμοποιήθηκαν σε σενάρια του θεάτρου σκιών. Είναι προφανές ότι στις περιπτώσεις αυτές, η σύνθεση συντελείται και πάλι από τον караγκιοζοπαίχτη. Στην περίπτωση μάλιστα μιας λαϊκής λογοτεχνικής μορφής, όπως ο Караγκιόζης, η διασύνδεση ανάμεσα στο αρχικό έργο και το διακείμενό του, το έργο δηλαδή που παρουσιάζεται επί σκηνής, φαίνεται περισσότερο να είναι ακούσια και στηριγμένη σε υποσυνείδητες μνήμες του караγκιοζοπαίχτη και σε λογοτεχνικά έργα που όλοι λίγο ως πολύ γνωρίζουμε είτε επειδή διαβάσαμε το πρωτότυπο έργο είτε από αναφορές του σε άλλες διασκευές ή μεταγραφές, κειμενικές ή εικονογραφικές ή, ακόμα και άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική, η διαφήμιση, η εικονογράφηση. Πρόκειται για έργα της ελληνικής αλλά και της ξένης λογοτεχνικής θεματογραφίας τα οποία έχουν περάσει στο συλλογικό ασυνείδητο ως πολιτισμική κληρονομιά και έχουν γίνει κοινό κτήμα τόσο των μορφωμένων όσο και των λαϊκών καθημερινών ανθρώπων. Διότι ποιος δεν γνωρίζει τον Ρωμαίο και την Ιουλιέττα, ασχέτως εάν έχει υπόψη του το μεγάλο δημιουργό ή την προέλευση του έργου ή ποιος Έλληνας δεν έχει ακούσει κάτι για τον Ερωτόκριτο;¹²

Αυτοί οι γνωστοί στην υφήλιο ή κατά περίπτωση στην ελληνική επικράτεια ήρωες και οι περιπέτειές τους έρχονται να συναντήσουν τον Караγκιόζη και να συνεργαστούν μαζί του σε ένα νέο έργο, λιγότερο ή περισσότερο πιστό σε ένα πρότυπο, πάντως νέο, όπως το έπλασε η γνήσια μυθοπλαστική δύναμη του караγκιοζοπαίχτη που θέλει να εντάξει τον αγαπημένο του ήρωα ή έργο μέσα στη δική του δημιουργία. Σημαντική θέση στο νέο έργο έχει πια και ο ίδιος ο Караγκιόζης, ο οποίος συναντά τους ήρωες της πρωτότυπης υπόθεσης, άλλοτε αντικαθιστώντας το βασικό ήρωα, άλλοτε συμπρωταγωνιστώντας, συχνά μαζί και με άλλους ήρωες της δικής του συντροφιάς, άλλοτε απλώς συνοδεύοντας ως χορός τα δρώμενα.

¹² Όπως αναφέρει ο Umberto Eco, ο κόσμος του μυθιστορήματος μας προσφέρει ένα φανταστικό πρότυπο αλήθειας. «Ορισμένοι ήρωες έγιναν κατά κάποιον τρόπο συλλογικά αληθείς, διότι μες στην πορεία των χρόνων ή των αιώνων, η κοινωνία επένδυσε πάνω τους τα δικά της πάθη. (...) αυτές οι λογοτεχνικές οντότητες βρίσκονται ανάμεσά μας. Δεν υπήρχαν ανέκαθεν (...), αλλ' αφ' ης στιγμής πλάστηκαν από τη λογοτεχνία και τράφηκαν από τα δικά μας πάθη, είναι πια εκεί και πρέπει να λογαριαστούμε μαζί τους (...) υπάρχουν ως πολιτισμικά ήθη, ως κοινωνικές προδιαθέσεις». Eco 2002, 17, 20, 22.

Έτσι αναδεικνύεται για άλλη μια φορά το φαινόμενο της διακειμενικότητας των ποικίλων λογοτεχνικών μορφών, της διαρκούς δηλαδή επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα και όχι μόνο σ' αυτά, η οποία σχετίζεται κυρίως με τις ασυνείδητες επιδράσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα.¹³

Οι περιπτώσεις λογοτεχνικών έργων που έγιναν παραστάσεις Καραγκιόζη στην ουσία ακολουθούν τη διαβαθμιστική πορεία του ελληνικού θεάτρου σκιών προς μια ευρύτερου περιεχομένου θεματολογία και μια εκκοσμίκευση του είδους, όπως προαναφέρθηκε, στην οποία συνέβαλε η δημιουργική πνοή και αντίληψη ευφώνων καλλιτεχνών. Υπάρχουν ωστόσο αρκετές περιπτώσεις μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στο μπερντέ, καθώς ανάλογες προσπάθειες, με ιδιαίτερη τις περισσότερες φορές επιτυχία, έχουν γίνει από καταξιωμένες μορφές του ελληνικού θεάτρου σκιών, όπως ενδεικτικά ο Σπαθάρης και ο Βασίλαρος. Πηγή έμπνευσης υπήρξαν έργα τόσο της λαϊκής όσο και της λόγιας λογοτεχνίας.¹⁴

Εδώ επιλέξαμε να μελετήσουμε περιπτώσεις μεταφοράς στο μπερντέ έργων της δεύτερης και μάλιστα από ένα σύγχρονο καραγκιοζοπαίχτη. Πέραν του ότι η αναφορά και μόνο περισσότερων ερμηνευτών ή έργων θα ξεπερνούσε κατά πολύ τα πλαίσια μιας ανακοίνωσης, θεωρήσαμε ιδιαίτερα αξιόλογη την περίπτωση του συγκεκριμένου δημιουργού. Τα ενδεικτικά λοιπόν παραδείγματα λογοτεχνικών έργων που ακολουθούν προέρχονται από το ευρύ ρεπερτόριο του γνωστού και καταξιωμένου καλλιτέχνη

¹³ Η διακειμενικότητα δεν αφορά μόνο στα κείμενα. Η έννοιά της συχνά συμπλέκεται με παράγοντες εξωκειμενικούς ή ακόμα και εξωλογοτεχνικούς, καθώς επηρεάζεται τόσο από το πλήθος των διαφόρων ατομικών και συλλογικών παραστάσεων και εμπειριών (για παράδειγμα, εμπειρία ενός πολέμου, μιας καταστροφής, ενός θανάτου ή παραστάσεις από την τηλεόραση και τον κινηματογράφο), όσο και από το πλήθος των καλλιτεχνικών και τεχνικών μορφών ιδιαιτέρως της σύγχρονης εποχής (διαφήμιση, τέχνες, πολιτική κ.ά.). Βλ. Ζερβού 2004, 166.

¹⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα έργα: *Η ωραία του Πέραν*, *Η Κασσιανή*, το οποίο διασκευάστηκε από τον καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρο, *Ο Καπετάν Απέθαντος και το μυστικό του Καπετάν Απέθαντου* του Γιώργου Τσουκαλά, *Ο Καραγκιόζης Πτωχοπρόδρομος*, του Ι. Μ. Χατζηφώτη, που παίχτηκε στην Αθήνα από τον Δημήτρη Μόλλα και τις φιγούρες και τα σκηνικά του φιλοτέχνησαν οι Μίνως Αργυράκης, Μποστ, Γιάννης Μιγάδης και Τάσος Ζωγράφος, *Οι δυο ορφανές*, έργο το οποίο βασίζεται στο ομώνυμο γαλλικό θεατρικό έργο των Αντόλφντ' Ενερέ και Εζέν Κορμόν. Επίσης, πολλά είναι τα έργα που βασίζονται στο αρχαίο δράμα, όπως η πρώτη γνωστή απόπειρα μεταφοράς αρχαίου δράματος στον μπερντέ που έγινε από τον καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρο με το έργο *Οιδίπους* το 1930 στην Πάτρα, ο *Οιδίπους Τύραννος* από τον καραγκιοζοπαίχτη Σπύρο Κούζαρο ή Κούζη το 1937 ή 1938, *Αντιγόνη* από τον Σπύρο Κούζαρο, *Όρνιθες* από τον καραγκιοζοπαίχτη Μιχόπουλο.

του θεάτρου σκιών Γιάννη Χατζή¹⁵, που δραστηριοποιείται κυρίως στη Θεσσαλονίκη και έχει διασκευάσει αρκετά έργα κλασικής ή και σύγχρονης λογοτεχνίας και στον οποίο βέβαια οι εισηγητές απευθύνουν ευχαριστίες για την απλόχερη παροχή και ανέκδοτου ακόμα υλικού.

Το γνωστό έργο *Ερωτόκριτος* παρουσιάστηκε αρκετές φορές στο θέατρο σκιών, για παράδειγμα από τον Ευγένιο Σπαθάρη που μεταφέρθηκε και στην ελληνική τηλεόραση τη δεκαετία του 1980 και το 2008 από τον θίασο Ηλία Καρελλά.

Το ομώνυμο έργο του Γιάννη Χατζή άρχισε να δραματοποιείται στις αρχές του 1998, πρωτοπαίχτηκε το 1999 στη Θεσσαλονίκη και πήρε την τελική του μορφή –αν την πήρε, όπως αναφέρει ο ίδιος ο δημιουργός του,– το 2004. Κειμενικά, πρόκειται για μια διασκευή του πρωτότυπου ποιήματος, ένα νέο έργο κατά πολύ συντομευμένο αλλά και διανθισμένο με νέα στοιχεία που συντελούν στην προσαρμογή του για την παρουσίαση στο θέατρο σκιών. Έτσι, στο έργο σημαντική θέση παίρνει ο Καραγκιόζης, ως υπηρέτης (αλλά κατά βάθος ως πρωταγωνιστής, όπως πάντα) στου Ερωτόκριτου τη χάρη, ο οποίος συμπάσχει μαζί με τον πρωταγωνιστή αρθρώνοντας ωστόσο το δικό του ιδιόμορφο λόγο και ύφος που αντανακλά και μια λαϊκή άποψη για τα πρόσωπα και τα πράγματα του έργου. Από το γνωστό ξεκίνημα λοιπόν του έργου με τους πασίγνωστους στίχους «του κύκλου τα γυρίσματα ...», αμέσως σχεδόν παρεμβαίνει ο Καραγκιόζης με τους δικούς του στίχους ως δεύτερος χορός για να προλογίσει κι αυτός και παράλληλα, μέσα από την αναφορά του στην πείνα και τη φτώχεια του, να στηλιτεύσει τα κοινωνικά δεδομένα και την αδικία:

¹⁵ Γιάννης Χατζής, Θεσσαλονίκη (1945-). Έχει σπουδάσει Νομικά και Οικονομικές επιστήμες στο Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκης. Την πρώτη του επαφή με τον Καραγκιόζη την είχε από τις μάντρες που τον πήγαινε ο παππούς του για να διασκεδάξει όταν ήταν μικρός. Ο ίδιος ξεκίνησε από μικρή ηλικία να ασχολείται ερασιτεχνικά, αρχικά φτιάχνοντας φιγούρες και σκηνικά. Στην πορεία έμαθε τα μυστικά της τέχνης του θεάτρου σκιών από μεγάλους μαστόρους όπως ο Βάγγος, ο Βασίλαρος, ο Ευγένιος Σπαθάρης κ.ά. Από το 1975 δίνει παραστάσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Επίσης, έχει πάρει μέρος σε θεματικές εκθέσεις σε συνεργασία με διάφορους φορείς, καθώς επίσης έργα του φιλοξενούνται σε μουσεία της Ελλάδας και του εξωτερικού. Το ρεπερτόριο των έργων που παρουσιάζονται είναι ποικίλο και αποτελείται τόσο από παραδοσιακές παραστάσεις όσο και από δραματοποιημένα λογοτεχνικά έργα. Ενδεικτικά αναφέρουμε: *Οιδίπουςτύρρανος*, *Προμηθέας Δεσμώτης*, *Ειρήνη*, *Αχαρνης*, *Λυσιστράτη*, έργα του Ρόμπερτ Λούις Στήβενσον, του Σαίξπηρ, του Εδμόνδου Ροσάν. Επίσης με διοργάνωση του ΕΛΙΑ στη Θεσσαλονίκη, αφιέρωμα στον Γιώργο Ιωάννου (δραματοποίηση των διηγημάτων: *Στου Κεμάλ το σπίτι*, *Το μέντιουμ*), στον Λεωνίδα Ζησιάδη (δραματοποίηση του *Συμεών ο πρόσφυγας*), στον Αμπέρτο Ναρ (*Ο βαρκάρης*), στον Τόλη Καζαντζή (*Η δροσούλα*). Βλ. σχετικά και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Jatzis%20Giannis.pdf>, 30/11/2015.

«Στου χρόνου τα γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνουν
και τη λαδιά πάντα οι άρχοντες την τρώνε και παχαίνουν,
και των αρμάτων οι ταραχές, έχθρητες και τα βάρη
πάντα μαθαίνουν κούρεμα στου δόλιου κασιδιάρη,
Ο έρωτας σαν τον καιρό ανεβοκατεβαίνει
Κι από τα μάτια πιάνεται και στην κοιλιά πηγαίνει.
Πεινώ, πεινάω ρε παιδιά και μέσα στη λιγούρα
Θα ψάλω αυτή που αγαπώ με πόνο και τρεμούλα.

Χαίρε ω φασουλάδα μου, χαίρε γλυκό φασούλι
που μ' ένα πιάτο οι Ρωμιοί την κάνουνε νταούλι».

Φυσικά και άλλοι γνωστοί ήρωες παίρνουν μέρος στο έργο: ο Χατζηαβάτης, εδώ ρομαντικός τραγουδοποιός δεν θα μπορούσε να μην πάρει θέση στο δράμα του Ερωτόκριτου, το οποίο συζητά με τον πιστό φίλο του Ερωτόκριτου τον Πολύδωρο. 'Σκιά' του Ερωτόκριτου λοιπόν ο Καραγκιόζης και του Πολύδωρου ο Χατζηαβάτης και, φυσικά, σχολιαστές του έργου, με τα κωμικά στοιχεία όπως πάντα να συνοδεύουν τον σατιρικό λόγο. Όταν η Αρετούσα λιποθυμά στα χέρια του Καραγκιόζη, για παράδειγμα, αυτός θεωρεί ότι η κοπέλα είναι ερωτευμένη μαζί του·στη γνωστή σκηνή του μπαλκονιού ο Καραγκιόζης είναι τσιλιαδόρος και φυσικά απευθύνεται στο κοινό του ως Καραγκιόζης: «Έχει φως στο παραθύρι της αγάπης μου. Το βλέπεις;» του λέει ο Ερωτόκριτος και αυτός απαντά:

«Βλέπω στον ουρανό
ένα ψωμί διπλό
και μια γαβάθα ελιές
τότε θ' ανοίξουν φως μου οι δουλειές'.

Ή αργότερα:

«Ο έρωσ πόρτες δεν κοιτά
όπου βρεθεί κοιμάται
και μένα η κοιλίτσα μου
σα το θερίο βρυχάται».

Αλλά και σε άλλο λογοτεχνικό έργο που μεταφέρεται στη σκηνή από τον ίδιο καραγκιόζοπαίχτη, τον Χατζή, στη Θεσσαλονίκη το 2002, η εισαγωγή παραμένει ίδια. Στο «Δράκο της Ρόδου», γνωστό θρύλο δρακοντοκτονίας του ελληνικού νησιού που αποτελεί και τη μόνη ιστορική περίπτωση δρακοντοκτονίας στον ελληνικό χώρο, τον οποίο ο Schiller απθανάτισε στη μπαλάντα του «Der kampf mit dem Drachen», ο δημιουργός

ξεκινά πάλι με τους στίχους «Έχει ο καιρός γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνουν», ενώ στην πορεία οι στίχοι για τη φασολάδα παραλλάσσονται ελαφρώς ως ένα σταθερό μοτίβο του δημιουργού εύπλαστο μπροστά στο εκάστοτε κοινό και τη συγκυρία εξαιτίας ακριβώς της εγγενούς προφορικής κότητας του είδους. Εντυπωσιακή μάλιστα είναι και η παρουσία και πάλι του Χατζηαβάτη αλλά και του Πολύδωρου, του ήρωα του Ερωτόκριτου, που κι αυτός συμμετέχει στο έργο ως συνομιλητής του Χατζηαβάτη για να αφηγηθούν στο κοινό την υπόθεση. Ο Καραγκιόζης και στο έργο αυτό βρίσκει πάλι τον τρόπο να διακωμωδήσει τον έρωτα του πρωταγωνιστή ιππότη Ντε Γκοζόν με την αγαπημένη του και με τον τρόπο του να 'αποδομήσει' ή και να 'απομυθοποιήσει' την τάξη των ευγενών και των κατεχόντων και να αναδείξει τη διάσταση ανάμεσα στις δικές τους ανάγκες, υλικές και συναισθηματικές, και σε κείνες των απλών και καταφρονεμένων, των καθημερινών, των φτωχών, των φοβισμένων. Το στοιχείο αυτό μάλιστα της υπόθεσης, ο απαγορευμένος έρωτας του ιππότη με μια απλή κοπέλα του λαού, αποτελεί καθαρή προσθήκη στην υπόθεση της μπαλάντας του Σίλερ. Φαίνεται πώς ο καλλιτέχνης επηρεάζεται από την υπόθεση του Ερωτόκριτου και το γνωστό λαϊκό μοτίβο του αταίριαστου κοινωνικά έρωτα, το οποίο προσθέτει στο έργο του και χρησιμοποιεί τόσο ως παραμυθιακό στοιχείο όσο και ως τρόπο σχολιασμού της κοινωνίας.

Την όλη ιστορία ο καραγκιοζοπαίχτης την παρουσιάζει σαν ένα γνωστό παραμύθι που αφηγείται η γιαγιά στον Κοπρίτη, το γιο του Καραγκιόζη, μέσα σε πλαίσιο λαϊκής αφήγησης και μάλιστα έμμετρης. Έτσι, το έργο τελειώνει ως εξής: «Τι να γίνει ρε παιδάκι μου; Από της μοίρας τα γραμμένα δεν παρέρχεται κανένα. (...).

Κι εκεί που θάψανε το νιο φύτρωσε κυπαρίσσι
Κι εκεί που θάψανε τη νια φύτρωσε καλαμιώνα.
Λυγογυρίζει η καλαμιά, σκύφτει το κυπαρίσσι
Κι ένα πουλί κελάηδαγε σ' άλλο πουλί ξηγιόταν.
Για δες τα τακακόμοιρα τα πολυαγαπημένα
Δε φιληθήκαν ζωντανά φιλιούνται πεθαμένα».

Άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη δεν κράτησαν τα ίδια μοτίβα, τα οποία ίσως διατηρούσε σε μεταφορές έμμετρων έργων. Έτσι, στα *Μυστικά του βάλτου* της Πηνελόπης Δέλτα, διατηρείται ο κεντρικός άξονας του έργου σε μια διασκευή ελεύθερη, σαν λαϊκό παραμύθι, σε μια παρουσίαση, όπου οι (δήθεν) δευτεραγωνιστές Καραγκιόζης και Χατζηαβάτης είναι κι αυτοί πρόσωπα του έργου στη συντροφιά του βάλτου, συνομιλούν με τους ήρωες του μυθιστορήματος, σχολιάζουν και με ευστοχία και οικονομία

αναδομούν την υπόθεση μέσα σε τρεις μόνο πράξεις. Κι εκεί που πατέρας (Βασίλης) και γιος (Γιοβάν ή Θοδωράκης) πεθαίνουν έρχονται οι δυο τους να δώσουν το δικό τους ηρωικό επίλογο στην παρουσίαση του μακεδονικού αγώνα, με τον Καραγκιόζη να ενεργοποιεί δυναμικά το μακρύ του χέρι και να δέρνει, ως κάθαρση:

«Χατζηαβάτης: Τώρα τι κάνουμε Καραγκιόζη;
Καραγκιόζης: Τι θες να κάνουμε; Το αίμα του καπετάνιου ζητά εκδίκηση, πρέπει να το πάρουμε πίσω. Πάρε ρε μαλαγάνα για τον Άγρα, για τον Μίγκο, για τον Γιοβάν, για όλους αυτούς που ποτίζουν το δέντρο της λευτεριάς!...».

Το έργο αυτό, βέβαια, δεν έχει ξεκάθαρα κωμικό χαρακτήρα, αφού πρόκειται για έργο ηρωικό που στόχο του έχει να παρουσιάσει τον μακεδονικό αγώνα διάχυτα μες την πλοκή του, όπως συμβαίνει και στο πρωτότυπο ιστορικό μυθιστόρημα. Το ύφος είναι σοβαρό, εμπλουτισμένο ωστόσο και με διάχυτα κωμικά στοιχεία που προσθέτει η παρουσία και οι σχολιασμοί του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη και με μια έντονη συναισθηματική φόρτιση να προσφέρεται στο κοινό που παρακολουθεί.

Μια πιο ελεύθερη διασκευή αποτελούν τα *Χριστούγεννα του Τεμπελχανά*, εμπνευσμένη από το έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, *Τα Χριστούγεννα του τεμπέλη*. Εδώ, ο Καραγκιόζης και η συντροφιά του (Αγλαΐα, Μπιτσικόκος, μπαρμπα-Γιώργης, Μορφονιός, Χατζηαβάτης και άλλοι) αντικαθιστούν και αποτελούν τους βασικούς ήρωες. Και φυσικά ο Καραγκιόζης είναι ο ίδιος ο τεμπελχανάς, ο πρωταγωνιστής, σε ένα έργο γεμάτο κωμικά στοιχεία και σε ένα ρόλο που του πάει 'γάντι'. Όταν λέει, για παράδειγμα στον Χατζηαβάτη ότι δουλεύει, ακολουθεί η εξής στιχομυθία:

X.: Ο Καραγκιόζης δουλεύει... Ας γελάσω.
Κ.: Που να σε δω τούμπανο.
X.: Καλά από πότε;
Κ.: Από προψές.
X.: Και τι δουλειά κάνεις σε παρακαλώ;
Κ.: Βοηθάω έναν θείο μου.
X.: Και τι δουλειά κάνει ο θείος σου;
Κ.: Συνταξιούχος. Όλη μέρα κάθεται. Πάω κι εγώ, παίρνω μια καρέκλα, κάθομαι κοντά του και του κάνω παρέα».

Όλα τα κειμενικά κομμάτια συνοδεύονται από παραδοσιακή, δημοτική και λαϊκή μουσική –ο *Ερωτόκριτος*, με κρητική μουσική, μαντινάδες

αλλά και το ίδιο μελοποιημένο έργο, στα *Μυστικά του βάλτου* ακούγεται μακεδονίτικο μοιρολόι κ.ο.κ., με τις γνωστές φιγούρες των ηρώων – έργο του Χατζή, τα γνωστά του προλόγου αινίγματα, δημόδη ποίηση, λαϊκά τραγούδια και στιχάκια και γενικότερα όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία με εντυπωσιακή σταθερότητα συνυφαίνονται με το εκάστοτε κείμενο και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της κάθε παράστασης. Όλα μαζί, κείμενο, μουσική, φιγούρες, σκηνική υπόσταση, φωνή, αυθόρμητες παρεμβάσεις του κοινού που μπορεί να τροποποιήσουν το έργο αλλά όχι τη σταθερή δομή ή τη βασική ιδέα, κατασκευάζουν κάθε φορά ένα νέο έργο, ίδιο μα και διαφορετικό με ένα γνωστό λίγο ως πολύ πρωτότυπο.

Μέσα από μια σειρά διασκευών λογοτεχνικών έργων για τις ανάγκες του θεάτρου σκιών βρίσκουμε λοιπόν άλλη μία πηγή έμπνευσης του ρεπερτορίου του. Επιλέξαμε μέσα από τα έργα ενός καλλιτέχνη να δώσουμε ένα δείγμα της διαδικασίας αυτής αλλά και να δείξουμε ότι ο Καραγκιόζης φαίνεται να βρίσκει τον τρόπο να 'επιβιώνει' σε εποχές και χώρους όχι μόνο μυθολογικούς, ιστορικούς, παλαιούς ή σύγχρονους, αλλά και λογοτεχνικούς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, [Καρδίτσα], 1995.
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ ΣΤ., *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.
- ΕΣΟ ΟΜΒ., *Περί λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002. <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Jatzis%20Giannis.pdf>, 30/11/2015.
- ΖΕΡΒΟΥ ΑΛ., *Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών – ενηλίκων*, Αθήνα, 2004².
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣΜ. Γ., «Το αισώπειο ζήτημα», *Διαβάζω*, 167 (1987), σσ. 23-29.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα, Πατάκης, 1989.
- , *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1985.
- ΣΗΦΑΚΗΣ ΓΡ. Μ., *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

ΧΡΥΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΑΝΤ., *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Πορεία, 2008.

ΥΑΝΝΙΚΟΡΟΥΛΟΥ ΑΝΓ., *Fables and children - Form & function*, Liverpool, Manutius Press, 1993.

Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας του Γιάννη Σκαρίμπα. Το κείμενο και οι ήρωες

Άκης Μάντζιος*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Μελετούμε τη δημιουργική πρόταση του Γιάννη Σκαρίμπα για μια ανανέωση του θεάτρου Σκιών, καθώς και τις παραστατικές/εικαστικές αποτυπώσεις της – τις ιδιότυπες χάρτινες φιγούρες που κατασκεύαζε στο εικαστικό εργαστήρι του με υλικά μιας καταναλωτικής καθημερινότητας, που την ίδια εποχή αξιοποιούσε το καλλιτεχνικό κίνημα της pop ή και η *arte povera*–, σε συνδυασμό με αντίστοιχες θεματοποιήσεις του Καραγκιόζη στο σύνολο του λογοτεχνικού του έργου. Αναδεικνύουμε τα κύρια χαρακτηριστικά του κειμένου του *Αντι-Καραγκιόζη* του Σκαρίμπα: σύζευξη αφήγησης και θεατρικού διαλόγου· παρουσία αφηγητή· εγκιβωτισμός σχολίων· ανάμειξη επεισοδίων ή μοτίβων με διαφορετικό θεματικό υλικό από το ρεπερτόριο του Σκαρίμπα για το θέατρο σκιών κ.ά. Επίσης, μελετούμε στο επίπεδο εκδήλωσης του λόγου: την αποδιαρθρωμένη γλώσσα, την ανάμειξη των γλωσσικών ιδιωμάτων των ηρώων, την απώλεια της νοηματικής αλληλουχίας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: σκαριμπικές εκδοχές του Καραγκιόζη, ανανέωση του θεάτρου Σκιών, παραβίαση της αφηγηματικής ακολουθίας, αποδιάρθρωση της γλώσσας– απώλεια της νοηματικής αλληλουχίας, παραστατικές/εικαστικές αποτυπώσεις.

ABSTRACT

We study the creative proposal of Yannis Skarimbas for a renewal of the Shadow Theater and its figurative/visual depictions –the singular paper figures that he manufactured in his art workshop with materials of a consumer daily life, which at the same time used the pop artistic movement and also *arte povera*–, in conjunction with corresponding themings of Karagiozis in his total literary work. We highlight the main characteristics of *Anti-Karagiozis'* text of Skarimbas: coupling narration and theatrical dialogue· presence of narrator· embedded comments· mixing episodes or motifs with different thematic material from Skarimbas' repertoire for shadow theater etc. Also, in the discourse manifestation we study: the disintegrated language, the blending of heroes' language idioms, the loss of the significant sequence.

KEY WORDS: the Karagiozis versions of Skarimbas, renewal of Shadow Theater, infringement of narrative sequence, disintegration of language –loss of the significant sequence, figurative/visual representations.

* Άκης Μάντζιος, Δρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, Θεωρίας της Λογοτεχνίας και Ερμηνείας των κειμένων, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Εκτός από την ποιητική και πεζογραφική του παραγωγή, ο Γιάννης Σκαρίμπας έγραψε κείμενα για το θέατρο σκιών (που εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1977, από τις εκδόσεις Κάκτος, με τον τίτλο *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*).¹ Παράλληλα, πρόβαλλε ο ίδιος τους ήρωες του θιάσου του στην «πάνα» δανείζοντάς τους τη φωνή του, αλλά και κατασκεύαζε στο εικαστικό εργαστήρι του τις ιδιότυπες χάρτινες φιγούρες του (τα «χαρτονόμουτρα»).

Τη δημιουργική ακριβώς πρόταση του Σκαρίμπα για μια ανανέωση του θεάτρου σκιών θα μελετήσουμε, καθώς και τις παραστατικές/εικαστικές αποτυπώσεις της. Θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε ακόμα τα κύρια χαρακτηριστικά της δομής του κειμένου του *Αντι-Καραγκιόζη* του Σκαρίμπα, εστιάζοντας ταυτόχρονα στη σχέση της δομής των χαρακτήρων του θεάτρου σκιών με το σκαριμπικό ήρωα, όπως μας τον δίνει το σύνολο του λογοτεχνικού του έργου.

Η εκδοχή του σκαριμπικού θεάτρου σκιών εντάσσεται στην παράδοση του γραπτού Καραγκιόζη, τη γραπτή δηλαδή δραματουργία που σχετίζεται με το θέατρο σκιών. Η ανάπτυξη του «λόγιου» Καραγκιόζη ανάγεται στο Μεσοπόλεμο, με την παρουσίασή του καταρχήν από τον Louis Roussel το 1921 –σε μελέτη όπου περιλαμβάνεται το πρώτο τυπωμένο έργο του Καραγκιόζη, το *Λίγο απ' όλα* του Αντώνη Μόλλα– και μετέπειτα από τον Τζούλιο Καϊμη.² Την ίδια περίοδο εκδίδονται επιπλέον σε λαϊκά έντυπα από το Μάρκο Ξάνθο, τον Αντ. Μόλλα και τον Κώστα Μάνο κωμωδίες του Καραγκιόζη, αλλά και λογοτεχνικά έργα βασισμένα στην εν λόγω θεματική.³ Ο Σκαρίμπας, ήδη από την εποχή που αναπτύσσεται ο «λόγιος» Καραγκιόζης, συναντιέται με την παράδοση του θεάτρου σκιών [με τα διηγήματα συγκεκριμένα «Ο Καπετάν Γκρης» και «Ο αυτοκράτωρ της Κίνας» (1929 και 1931 αντίστοιχα)].⁴ Το ενδιαφέρον για το οποίο κάνουμε λόγο εντάθηκε μεταπολεμικά, με το Σκαρίμπα να εντάσσεται στον κύκλο υποστηρικτών του Καραγκιόζη (όπως ο Νίκος

¹ Χρησιμοποιούμε την έκδοση: Γιάννης Σκαρίμπας, *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Εισαγωγή: Συμείων Γρ. Σταμπουλού, Αθήνα, Νεφέλη, 2014 (στο εξής: Σκαρίμπας 2014).

² Κάσσης 1985, 29-30· Ιωάννου 1978, κα', λβ'· Σταμπουλού 2014, 12.

³ Βλ. αναλυτικότερα, Ιωάννου 1978, λβ'-λγ', λζ', λθ'-νδ'· επίσης, Σταμπουλού 2014, 11.

⁴ Το διήγημα «Ο Καπετάν Γκρης», γραμμένο το 1929, περιλαμβάνεται στη συλλογή διηγημάτων του Σκαρίμπα *Καῦμοί στο Γριπωνήσι* που εκδόθηκε το 1930 (Σκαρίμπας 1930, 105-111). Το άλλο διήγημα, «Ο αυτοκράτωρ της Κίνας», πρωτοδημοσιεύτηκε το 1931 στο περιοδικό *Η Επαρχία των Τρικάλων* (φ. 10-11, 15.4.1931) και στη συνέχεια συμπεριλήφθηκε στη συλλογή διηγημάτων του 1933 (Σκαρίμπας 1933, 191-211) με γενικό τίτλο *Το Θείο Τραγί* (που είναι ο τίτλος της εκτενούς νουβέλας της συλλογής).

Εγγονόπουλος, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Μίνως Αργυράκης, ο Μάνος Χατζηδάκης, η Ραλλού Μάνου, ο Κάρολος Κουν, ο Βασίλης Ρώτας και άλλοι). Αναλαμβάνει έτσι έμπρακτα την υπεράσπιση του θεάτρου σκιών από τη λήθη και την απαξίωση,⁵ αναγνωρίζοντας σ' αυτό μία απ' τις αυθεντικές πηγές που έχει αφομοιώσει το «κωμικό» στοιχείο και μέσω αυτού τον αυθεντικό λαϊκό πολιτισμό.

Το θέατρο σκιών θα μπορούσε να θεωρηθεί ως διακείμενο που απορροφάται δημιουργικά και ενεργοποιείται πολλαπλά στο ποιητικό και πεζογραφικό έργο του Σκαρίμπα συνολικά: άλλοτε μέσα από τα πρόσωπα-φιγούρες, τους επίπεδους, χάρτινους ήρωες-σκιές που, μεταξύ άλλων ανθρώπινων ομοιωμάτων, το διατρέχουν.⁶ άλλοτε διαμέσου γνωρισμάτων των αντι-ηρώων του (όπως λ.χ. η εναντίωση στην εξουσία και η άρνηση συμβιβασμού μαζί της, ο αυτοσαρκασμός, η αυτοϋπονόμηση)· και ακόμα μέσα από κεντρικά στοιχεία της ποιητικής, θεματικούς τόπους ή επανερχόμενα μοτίβα του σκαριμπικού έργου (όπως το ανεξάντλητο χιούμορ, η παραδοξολογία, οι αμφισημίες και τα υπονοούμενα, η γκάφα, η απερίσκεπτη δηλαδή και επιζήμια ενέργεια).⁷ Πίσω απ' όλα αυτά αναγνωρίζεται ο ίδιος ο συγγραφέας-Σκαρίμπας που ταυτίζεται με τους ήρωες στους οποίους δίνει ζωή, είτε στο χαρτί είτε στην «πάνα», συγχωνεύοντάς τους σε έναν πολυδιάστατο, πολύμορφο, αλλά ενιαίο τύπο.⁸

⁵ Βλ. και την επιστολή του Γ. Σκαρίμπα («Απάντηση στις απόψεις του κ. Παμπούκη») που γράφτηκε το 1969 και δημοσιεύτηκε αμέσως μετά το θάνατό του στην εφημερίδα *Ποντίκι* (27 Ιαν. 1984), όπου διαπιστώνει ότι οι ήρωες του θεάτρου σκιών, μιας «από τις πολύ λαϊκές μας πτυχές, όπου [...] πάλλει η καρδιά ασταμάτητη», «μπαίνουν σιγά-σιγά στο περιθώριο λησμονημένου» και «παίζουν διακοσμητικό μονάχα ρόλο». Βλ. σχετικά Σταμπουλού 2006, 447, όπου περιλαμβάνεται απόσπασμα της επιστολής. Πρβλ. του ίδιου, 2014, 7.

⁶ Παραπέμπουμε ειδικότερα στην τυπολόγηση των «μη ανθρώπων» που ενοικούν στο σκαριμπικό σύμπαν που επιχειρεί ο Ξενοφών Κοκόλης (Κοκόλης 2001, 27-32, 37-38): από τις κούκλες βιτρίνας, τα αγάλματα, τα κουρδιστά ανδρείκελα, τις μαριονέτες ή τους ίσκιους που ζωντανεύουν πάνω στο μπερντέ ως τις φιγούρες της *Commedia dell'arte* (παλιάτσους, πιερότους, αρλεκίνους), τα ρομπότ, τις αριθμητικές μηχανές. Για τα μέλη που απαρτίζουν το σκαριμπικό «θίασο», βλ. αναλυτικότερα, Λαδογιάννη 1997, 87, 91-92. Βλ. επίσης, για τη γενεαλογία του ανδρείκελου στο έργο του Σκαρίμπα, Κωστίου 2014.

⁷ Την κεντρική θέση λ.χ. της γκάφας, που αποτελεί έννοια και πράξη-κλειδί που διατρέχει το έργο του Σκαρίμπα και σχετίζεται ειδικότερα με τον πρωταγωνιστή των κειμένων του, αναδεικνύει, μέσα από παραδείγματα, ο Ξεν. Κοκόλης (Κοκόλης 2001, 38-40, 41). Πρβλ. τις συναφείς παρατηρήσεις του Παν. Μαστροδημήτρη (Μαστροδημήτρης 1965, 19) και της Κατερίνας Κωστίου (Κωστίου 1998, 96).

⁸ Η ταύτιση του πολυδιάστατου σκαριμπικού ήρωα με το δημιουργό του έχει επισημανθεί νωρίς από την κριτική. Βλ. σχετικά, Δικταίος 1963, 286-287, Μαστροδημήτρης 1965, 20· πρβλ. ακόμη, Κωστίου 1994, 13-14 (: «Εισαγωγή») και Σταμπουλού 2006, 13.

Το βιβλίο *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας* περιλαμβάνει δύο κωμωδίες του θεάτρου σκιών, δίπρακτη και μονόπρακτη αντίστοιχα, που τιτλοφορούνται *Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος* και *ο Καραγκιόζης Γαβγαβγόπουλος*, κείμενα από παραστάσεις που έδινε ο Σκαρίμπας στην αυλή του σπιτιού του. Ήδη από τον ηχομημητικό προσδιορισμό του ήρωα στον τίτλο, που αντιστοιχεί σ' ένα από τα χαρακτηριστικά της, επινοημένης συχνά, σκαριμπικής γλώσσας, γίνεται φανερό το κεντρικό –και προσφιλές στο θέατρο σκιών– θεματικό μοτίβο της δεύτερης κωμωδίας (*Ο Καραγκιόζης Γαβγαβγόπουλος*): η ζωομορφική μεταμόρφωση του Καραγκιόζη σε σκύλο, ειδικότερα εδώ, τον οποίο καλείται να παραστήσει, μοτίβο που εντοπίζουμε και στην πρώτη κωμωδία (*Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος*, 2014, 27-28), αλλά και στο διήγημα του Σκαρίμπα «Οι τρεις άδειες καρέκλες», της ομώνυμης συλλογής (1976).⁹

Αυτό που διαπιστώνουμε καταρχήν είναι ότι στις σκαριμπικές εκδοχές του Καραγκιόζη διατηρούνται οι βασικές δομικές λειτουργίες, τα δυναμικά δηλαδή στοιχεία της πλοκής που έχουμε στο θέατρο σκιών.¹⁰ Είναι αυτά που συνοψίζει ο ίδιος ο Σκαρίμπας γράφοντας χαρακτηριστικά: «Τη συνέχεια την ξέραμε: Πρώτος θά 'βγαινε ο Καραγκιόζης... / Και η συνέχεια, όμοια κι απαράλλαχτη με όλες τις καραγκιόζικες συνέχειες, θα κατέληγε –όπως ούλες τους– σε ξύλο!». ¹¹ Διατηρείται επίσης η χαρακτηρισηολογία των ηρώων, καθώς ενεργοποιείται ο μηχανισμός του λαϊκού εξπρεσιονισμού του θεάτρου σκιών, και του λαϊκού θεάτρου ευρύτερα, σε σχέση με τη σχηματική απόδοση των ηρώων, την απόδοσή τους δηλαδή ως τύπων και όχι ως ατόμων.¹²

⁹ Την ταύτιση του ήρωα του συγκεκριμένου διηγήματος με σκύλο, και αναφορικά με την «ψυχοσύνθεση και τη συμπεριφορά» του, επισημαίνει ο Συμεών Σταμπουλού (Σταμπουλού 2014, 12). Το ίδιο μοτίβο, της ψυχολογικής δηλαδή ταύτισης του αφηγητή-ήρωα με σκύλο, εντοπίζει ο μελετητής και στη *Μαθητευομένη των τακουνιών* του Σκαρίμπα (1961). Βλ. ειδικότερα, Σταμπουλού 2006, 354.

¹⁰ Για τη μορφολογική συγγένεια, την τυπολογική ενότητα που παρουσιάζουν τα κείμενα του θεάτρου σκιών, καθώς συγκροτούνται από σταθερά δομικά στοιχεία, τα οποία επανέρχονται από παράσταση σε παράσταση και στις αντίστοιχες διασκευές τους σχεδόν αμετάβλητα ή με κάποιες επιμέρους τροποποιήσεις, βλ. Μυστακίδου 1982, 92, 146· Κιουρτσάκης 1983, 21-24 («Η κωδικοποίηση: οι δεσμεύσεις του παραδοσιακού τεχνίτη»)· Σηφάκης 1984, 37-46 («Οι συμβάσεις της δραματουργίας: οι λειτουργίες»)· Πετρήs 1986, 139-161 («Μορφολογία του έργου»).

¹¹ Σκαρίμπας 2014, 16, 17.

¹² Βλ. ειδικότερα για το γνώρισμα αυτό του λαϊκού θεάτρου, Σηφάκης 1984, 12-13 (που ανατρέπει σε αντίστοιχη άποψη του Φώτου Πολίτη) και Πούχνερ 1985, 17, 109. Για τη διαδικασία του λαϊκού εξπρεσιονισμού στο θέατρο σκιών, βλ. Λαδογιάννη 2003, 74, 77 και, σε σχέση με τη γλώσσα, πιο συγκεκριμένα, του Σκαρίμπα, βλ. της ίδιας, 1997, 87.

Η κωμική υπόσταση του σκαριμπικού θιάσου τροφοδοτείται από την ιδιολεκτική χρήση της γλώσσας, την παρεκκλίνουσα γλωσσική συμπεριφορά, τις νεόπλαστες λέξεις που ο Σκαρίμπας βάζει στο στόμα των ηρώων του. Συχνά είναι τα κωμικά ευρήματα που σχετίζονται με την επικαιρότητα,¹³ όπως λ.χ. στο ακόλουθο παράθεμα όπου τα πιο αναγνωρίσιμα ως συνώνυμα του πλούτου πρόσωπα της εποχής παρουσιάζονται να ανήκουν στον κύκλο του Καραγκιόζη, ο οποίος δήθεν αγανακτεί με την απλόχερη προσφορά τους σε τρόφιμα που δεν είναι στις «λαϊκές» προτιμήσεις του:

δώσ' του φασιανούς από τους Νιάρχους! Επειδής ο Ωνάσης είναι φίλος μας, θα με τρελάνει εμένα απ' τα ορτύκια;

(Ο Καραγκιόζης Γαβγαβόπουλος, 2014, 49-50).

Από τα σημαντικότερα πρόσωπα του θεάτρου σκιών, πέρα απ' το Μορφονιό, το Σταύρακα και τον «Οβριό» (Σολομών) που απλά μνημονεύονται, χωρίς να έχουν ενεργό ρόλο στην πρώτη ιστορία (τον *Καραγκιόζη λαθρέμπορο*), απουσιάζει ουσιαστικά από το θιάσο των δύο κωμωδιών του Σκαρίμπα μόνο ο Μπαρμπαγιώργος. Είναι ωστόσο αυτός που αναγνωρίζουμε αλλού ως τον κεντρικό ήρωα, στο διήγημα συγκεκριμένα του Σκαρίμπα «Ο θείος μ' απ' τη Γκιώνα» (*Τρεις άδειες καρέκλες*, 1976)¹⁴, όπου αποκτά μάλιστα ανθρώπινη υπόσταση: ο «ορεσίβιος» Ρουμελιώτης τσοπάνος, συνεπιβάτης του τρένου με το οποίο επιστρέφει στον τόπο του, αφού δε μπόρεσε να προσαρμοστεί στον αστικοποιημένο τρόπο ζωής της Αθήνας όπου είχε έρθει να πιάσει δουλειά, ενσαρκώνει το Μπαρμπαγιώργο του θεάτρου σκιών. Μετά από χιουμοριστικά επεισόδια που περιγράφουν την περιπέτειά του στην πρωτεύουσα, εμφανίζεται στο τέλος του διηγήματος να προσκαλεί στις παραστάσεις που δίνει στο χωριό του, αυτός και «ούλ' η παρέα» μετατοπισμένη εκεί, «πάσα βράδυ στις εννιά».¹⁵

Πρωτοτυπικό χαρακτηριστικό του σκαριμπικού κειμένου για τον Καραγκιόζη είναι η διαρκής εναλλαγή, η σύζευξη και στις δύο κωμωδίες αφήγησης και διαλογικών μερών, του κειμένου δηλαδή της παράστασης, σε μια υβριδική μορφή.¹⁶ Ο παντογνώστης αφηγητής έχει την απόλυτη

¹³ Για την εκμετάλλευση της επικαιρότητας και της επαφής με το οικείο, που αποτελεί μία από τις τεχνικές του ευφυολογήματος και πηγή πρόσθετης ευχαρίστησης για το κοινό, βλ. Freud 2009, 159-161.

¹⁴ Σκαρίμπα 1998, 21-33.

¹⁵ Σκαρίμπα 1998, 31, 32. Πρβλ. για το διήγημα «Ο θείος μ' απ' τη Γκιώνα» του Γ. Σκαρίμπα, Κωστίου 1998, 93· Κοκόλης 2001, 16· Σταμπουλού 2006, 452, 455.

¹⁶ Πρβλ. τις συναφείς επισημάνσεις του Ξενοφώντα Κοκόλη (Κοκόλης 2001, 61) και του Συμεών Σταμπουλού (Σταμπουλού 2014, 12).

εποπτεία των ιστοριών που αφηγείται· εμφανίζεται να γνωρίζει τα πάντα, όσα προηγήθηκαν κι όσα θα ακολουθήσουν, περισσότερα απ' αυτά που λέει οποιοσδήποτε από τους ενυπόστατους ήρωες, ακόμη και τις ενδόμυχες σκέψεις ή τις διαθέσεις τους:

Ω, διάολε, ο κερατάς <ο Καραγκιόζης>, δεν είχεν όρεξη... [...] Ολοφάνερο ότι είχε τις μαυρίλες του.

(*Ο Καραγκιόζης Γαβαργόπουλος*, 2014, 49, 51).

Στο λόγο του αφηγητή ενσωματώνεται συχνά αυτός των ηρώων που παίρνουν ή πρόκειται να πάρουν μέρος στη δράση, με τα ιδιολογικά, και προσδιοριστικά της ταυτότητας του καθενός, στοιχεία του:

Και μόνο του Βεληγκέκα η σκιά, με το «κουμπούρια» στο σελάχι, μαυτευτόταν πίσω απ' την πόρτα (του Αρβανίταρου) να νυχτοφυλάει «το αφέντια» – Ό-για ορέ, τί χαλεύει;

(*Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος*, 2014, 15).

Εντοπίζουμε επίσης, όπως μπορούμε να δούμε και στο προηγούμενο παράθεμα, εμβόλιμα αφηγηματικά σχόλια ή αξιολογικές κρίσεις του αφηγητή για τους ήρωες και τη συμπεριφορά τους.¹⁷ Αντιπροσωπευτικό είναι το παράδειγμα:

Νά σου ο χαρτονοχαλές ο Τσελεπής, όλο και να του λέει <του Καραγκιόζη> ο μαλαγάνας. Με κείνην τη φιλάνθρωπη φωνή, πάλι περί «κομοισίες» να τον δουλεύει.

(*Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος*, 2014, 21).

Δε λείπει και η κοινωνική αιχμή, μέσα από ειρωνικά επιτονισμένες κρίσεις του αφηγητή απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις, που πραγματώνουν την ιδεολογική λειτουργία του.¹⁸ κρίσεις υπονομευτικές λ.χ. για τον καθωσπρεπισμό, όταν χαρακτηρίζει το Χατζηαβάτη «καθαρευουσιάνο και “ευπρέπηδα”» (Σκαρίμπας 2014, 16).

Ως αναφορά στην υποκριτική της φωνής του καραγκιοζοπαίκτη, εν είδει έμμεσης σκηνικής οδηγίας του Σκαρίμπα προς τον εαυτό του, θα μπορούσε να διαβαστεί, ειδικά στο συγκεκριμένο κείμενό του για τον Καραγκιόζη,

¹⁷ Αναφορικά με τη λειτουργία του αφηγηματικού σχολίου και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 196.

¹⁸ Για την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή που έγκειται ακριβώς, σύμφωνα με το μοντέλο του G. Genette, στην παρεμβολή και ενσωμάτωση στο λόγο του προσωπικών σχολίων που μεταφέρουν στον αναγνώστη τα αξιολογικά του κριτήρια για πρόσωπα και καταστάσεις, βλ. Καψωμένος 2003, 137 (κεφ. «Η θεωρία του αφηγηματικού λόγου του Gérard Genette»).

το ακόλουθο παράθεμα (παραλλαγές του οποίου εντοπίζουμε επίσης στο ποίημα «Comedie dell'arte» και στο διήγημα «Ο θεός μ' απ' τη Γκιώνα»):

Αμ' εκείνη η Πασοπούλα η Φατμέ [...]; Κοκόνια, χαμοβλεπούσα και σεινάμενη, [...] πίσω απ' των παραθυριών της τα καφάσια, του 'μόλαε σαν καραμέλες τη φωνίτσα της, την τάχαμ γυναικεία κι όχι μαντράχαλου! «Καραγκιοζάκι μου – έρωτά μου!»

(Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας, 2014, 54).

Αυτό που πραγματοποιεί ουσιαστικά ο Σκαρίμπας στο κείμενο του *Αντι-Καραγκιόζη* είναι ένα ιδιότυπο *pastiche*: ένα συμπίλημα¹⁹ ιστοριών, επεισοδίων ή και μοτίβων από το ρεπερτόριό του για τον Καραγκιόζη (που είναι άλλοτε ντόκτορας ή φούρναρης, άλλοτε πλοίαρχος ή γραμματικός), παραπέμποντας σε προηγούμενες παραστάσεις με διαφορετικό κάθε φορά θεματικό υλικό. Αναφέρουμε ενδεικτικά μετά το τέλος μιας τέτοιας εγκιβωτισμένης σκηνής:

Ήταν τόσα τα χτεσινοβραδινά του τα καμώματα κι είχε τόσο πολύ ξύλο φάει, που αδύνατο να μην τον πόναιε η καμπούρα.

(Ο Καραγκιόζης Γαβγαβγόπουλος, 2014, 50).

Κάνει, θα λέγαμε, κάτι αντίστοιχο με την επιλογή και συρραφή του Αντώνη Μόλλα πετυχημένων σκηνών από διαφορετικές κωμωδίες του ρεπερτορίου του στο έργο *Λίγα απ' όλα ή Όλα τα νησιά επί σκηνής*, που υπαγόρευσε ο ίδιος στον Louis Roussel το 1921 και αποτελεί, όπως αναφέραμε, το πρώτο τυπωμένο έργο του Καραγκιόζη. Ταυτόχρονα συμπλέκει επιμέρους δράσεις του κεντρικού ήρωα, οι οποίες αντλούνται από διαφορετικές πλοκές έργων (που έχουν ως άξονα τα διάφορα επαγγέλματα που εξασκεί χωρίς ποτέ να τα κατέχει). Στην ίδια κατεύθυνση, ήδη από την αρχή της πρώτης ιστορίας και την περιγραφή του σκηνικού της παράστασης, παραβιάζεται η αφηγηματική ακολουθία με ένα ένθετο σπάραγμα επεισοδίου που συνιστά ταυτόχρονα μια μετατόπιση στο χώρο δράσης: αυτός είναι πλέον τα βουνά, όπου «ξεσπάθωσαν» οι κλέφτες, ανάμεσά τους κι ο καπετάν Γκρης, που παρουσιάζεται εδώ ως ανιψιός του Καραγκιόζη.²⁰ Η αποσυγκρότηση αυτή της ενιαίας

¹⁹ Αξιοποιούμε εδώ, μέσα από την ενιαία θεώρηση του σκαριμπικού ρεπερτορίου για τον Καραγκιόζη, τον προσδιορισμό του *pastiche* από την Κατερίνα Κωστήου, που επιχειρεί πιο συγκεκριμένα τη διάκρισή του από τον όρο παρωδία, με τον οποίο συχνά συγχέεται. Βλ. ειδικότερα, Κωστήου 2002, 200, 215, 218-219.

²⁰ Σκαρίμπας 2014, 15 (*Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος*). Για τον ηρωικό κύκλο του θεάτρου σκιών, την ομάδα έργων δηλαδή που θεματοποιούν τον ηρωισμό και την παλικαριά των αγωνιστών κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, βλ. Ιωάννου 1978, ξη' -ο'· Μυστα-

δράσης, η αποδιοργάνωση της θεματικής ύλης μέσα από τις ελεύθερες μεταβάσεις από το ένα επεισόδιο στο άλλο, επιφέρουν την ασυνέχεια, ακυρώνουν τη γραμμικότητα του κειμένου, που αποτελεί μια από τις συμβάσεις του παραδοσιακού θεάτρου σκιών.²¹

Ο αφηγητής και ο καραγκιοζοπαίχτης Σκαρίμπας βρίσκεται σε επικοινωνία με τους δέκτες, το κοινό του –τυπικό επίσης γνώρισμα των παραστάσεων του Καραγκιόζη–, όπως είναι φανερό από τις συχνές αποστροφές του σ' αυτό. Κάποτε εμφανίζεται μάλιστα να μεταπηδά στο κοινό, βρισκόμενος ταυτόχρονα και πίσω, ως παίχτης, και μπροστά, ως θεατής του έργου που ο ίδιος δημιουργεί και παρασταίνει:

Τί λογάριαζε <ο Καραγκιόζης>; Τί σκέβονταν; Μη θα πήγαινε να χαστουκίσει τον τσαγκάρη του [...] Ή μη θα τά 'βανε [...] με το ράφτη του; [...] Το δαίμονα οσμιζόμαστε απόψε στον αέρα!... Μα μια που περί καλοπέρασης πρόκειται και τα εισιτήρια τα πληρώσαμε, ας τον παρακολουθήσουμε να δούμε...

(*Ο Καραγκιόζης Γαβγαβόπουλος*, 2014, 51).

Άλλοτε πάλι οι ιστορίες που πλάθει ο Σκαρίμπας παρουσιάζονται όχι τελειωμένες, αλλά με πολλές εκδοχές ανάπτυξης, εκτύλιξης τους· σα μια διαδικασία εν εξελίξει που αναδεικνύει τον πειραματικό χαρακτήρα της γραφής, όπως και της παράστασης, καθιστώντας παράλληλα τον αναγνώστη μέτοχο της διαδικασίας παραγωγής και το θεατή συνδημιουργό.²² Παραθέτουμε ένα τέτοιο παράδειγμα από την ίδια κωμωδία:

Αυτά, προφές! Απόψε όμως – τί... Τί καταφρένας και θυμούς του να 'χει απόψε; Νά, εγώ τί λέω τί θα σκαρφίζεται, τί είδους σκέδια θα καταστρώνει... Η υπόθεση σηκώνει τσιγάρο και καφεδάκι... [...] Εκεί, ο Καραγκιόζης κάτι σκέβεται – νά, τί πάνω-κάτω διαλογιέται. Νά τί θα λείει.

(Σκαρίμπας, 2014, 49-50).

κίδου 1982, 82-83· Πετρή 1986, 141, 162-169. Για το ηρωικό δράμα *Ο καπετάν Γκρης* που διασώζει ο Γ. Ιωάννου (1972, τόμ. Γ', 246-333), καθώς και το ομότιτλο διήγημα του Σκαρίμπα (1929, εκδ. 1930) που συναίρει «τα μοτίβα της λαϊκής παράδοσης και του ηρωισμού», βλ. ειδικότερα, Σταμπουλού 2006, 444-445.

²¹ Σε αντίθεση με το κείμενο του *Αντι-Καραγκιόζη* του Σκαρίμπα που παραβιάζει τη σύμβαση της γραμμικότητας, ο χαρακτήρας του κειμένου στο παραδοσιακό θέατρο σκιών είναι γραμμικός, κατά το σχήμα του λαϊκού προφορικού λόγου· η διάρθρωσή του, όπως και η δομή της παράστασης, είναι δηλαδή παρατακτική, γραμμική και αποφεύγει την ταυτόχρονη ένταξη στην πλοκή περισσότερων του ενός επεισοδίων, προκειμένου να γίνει καταληπτό, σύμφωνα με τον Γ. Πετρή (Πετρή 1986, 93, 95-97).

²² Σχετικά με το χαρακτήρα αυτό των παραστάσεων του Καραγκιόζη και τον ενεργητικό, συν-δημιουργικό ρόλο του κοινού τους, βλ. και Πούχνερ 1984, 259-272, 456-458· του ίδιου, 1989, 177-178. Πρβλ. τις αντίστοιχες επισημάνσεις του μελετητή για το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο γενικότερα (Πούχνερ 1985, 17).

Φτάνει μάλιστα, σε μια ποιητική αυτή τη φορά θεματοποίηση του Καραγκιόζη –στο ποίημα συγκεκριμένα «Comedie dell’arte» από τη συλλογή *Βοϊδάγγελοι* (1968)– να γίνει ο ίδιος ο ενδοκειμενικός ποιητής μέρος και του θιάσου: προβαίνοντας, ως «χαρτένιες φιγούρες», μαζί με τον Καραγκιόζη, στο «κατάφωτο» πανί όπου τους «κουνά» ο κρυμμένος παίχτης, επιχειρούν να βρουν λύση στο αίνιγμα της Φατμέ:

Στο κατάφωτο – τί ωραία – πάνι μας
να προβαίνουμε, Καραγκιόζη μου, αχ! τί;
[...] και των ρούχων μας να φωτάν οι ραφές.
[...] να τρίζουν / οι χαρτένιες μας φιγούρες και νάν’
λες των ξύλων μας οι σκιές θα γυρίζουν / σαν κεραίες [...]
Κουνά μας / πίσω ο παίχτης [...]
(στα ξυλάκια μας καρφωμένους φριχτά),
παραθέτουμε από το ποίημα χαρακτηριστικά.²³

Στο διήγημα αυτή τη φορά του Σκαρίμπα «Ο αυτοκράτωρ της Κίνας» (1931 και 1933), η έμπυχη ξανά εδώ φιγούρα του Καραγκιόζη παρουσιάζεται αρχικά με ανθρώπινα αισθήματα –πολλά απ’ τα οποία προβάλλονται στον ένα από τους δύο καραγκιοζοπαίχτες που «κινεί», «παίζει» μόνο τον ίδιο– και αντιδράσεις πρωταγωνιστή: άκεφος πριν την έναρξη της παράστασης, να τρέμει «σύξυλος» απ’ το κρύο, εκνευρισμένος με την «αδημονία του κοινού» να γελάσει μαζί του, απρόθυμος να παίξει τον προγραμματισμένο ρόλο του.²⁴

Διαπιστώνουμε επομένως από τα παραπάνω την ελεύθερη κυκλοφορία των ηρώων που «ξεδιπλώνουν το ρόλο τους» από το ένα κείμενο στο άλλο, με βάση την οποία ο συγγραφέας Σκαρίμπας έχει ονομαστεί θιάσος.²⁵ και ακόμη (την κυκλοφορία) της θεματικής του θεάτρου σκιών, όπως και άλλων ιδεών, μοτίβων και θεμάτων που σχετίζονται μ’ αυτό.

²³ Γ. Σκαρίμπας, «Comedie dell’arte» {*Βοϊδάγγελοι* (1968)}, 2010, 88-90. Πρβλ. και την ανάγνωση του ποιήματος από την Ιωάννα Ναούμ (Ναούμ 2007, 265-266). Τον Καραγκιόζη αναγνωρίζουμε πίσω από τον ήρωα με τα «κοντά παντζάκια», την καμπούρα, αλλά και τη «μπάκα», στο ποίημα επίσης του Σκαρίμπα «Ο καμπούρης» από τη συλλογή *Εαυτούληδες* του 1950 (Σκαρίμπας 2010, 57).

²⁴ Βλ. για το συγκεκριμένο διήγημα γενικότερα, Ναούμ 2007, 262-264.

²⁵ Την άποψη αυτή, χαρακτηρίζοντας παράλληλα τους ήρωές του «παλίψηστα», υποστηρίζει η Γεωργία Λαδογιάννη βασισμένη τόσο στην τεχνική όσο και στην «πράξη του βίου του», ως σκηνοθέτη της δικής του ζωής κι αυτής των άλλων, στο πλαίσιο ειδικότερης μελέτης της όπου επιχειρεί το διακειμενικό συσχετισμό του θεατρικού έργου του Σκαρίμπα *Πάτερ Συνέσιος* και της *Πάπισσας Ιωάννας* του Ροϊδή. Βλ. σχετικά, Λαδογιάννη 2016, 331-357 («Πάτερ Συνέσιος - Πάπισσα Ιωάννα: Ο “Συνέσιος” του Γιάννη Σκαρίμπα: άλλη μια μεταμφίσηση της “Ιωάννας”»).

Σε αντιστοιχία με την ακύρωση της γραμμικότητας του κειμένου του *Αντι-Καραγκιόζη* που επισημάναμε, μελετώντας το επίπεδο εκδήλωσης του λόγου είναι επίσης φανερή η αποδιάρθρωση της γλώσσας. Εντοπίζουμε ειδικότερα παραβιάσεις τόσο των γραμματικών κανόνων (με τους αδόκιμους για παράδειγμα μετοχικούς τύπους που συναντούμε και στο κείμενο αυτό του Σκαρίμπα, όπως «στρέφοντας προς», «ανακοφθέντας», «αναγνωρίσαντας») όσο και των συντακτικών συμβάσεων: συχνές είναι λ.χ. οι εκτροπές από την αναμενόμενη σειρά των λέξεων μέσα στη φράση, το παιχνίδι δηλαδή με τις λέξεις (: «σαν μια φωτός δεκάρα» / «άρχισαν [...] να, εις γλώσσαν Λατινιστήν, συνεννοούνται»)· ή επίσης οι στικτικές ιδιαιτερότητες της γραφής, με τη χαρακτηριστική, όπως σ' όλο το έργο του Σκαρίμπα, χρήση της παύλας (: «για να -ψωμί- χορτάσει»), καθώς και των αποσιωπητικών και των παρενθέσεων. Η διατάραξη της γλωσσικής «συνέχειας» προκύπτει ακόμη από την ανάμειξη των γλωσσικών ιδιωμάτων των ηρώων του θιάσου (ειδικότερα του Βεληγκέκα, του σιορ-Διονύσιου και του «Οβριού»), σε συνδυασμό με την κωμική παραποίηση άλλων γλωσσών από τους ίδιους, αλλά και τις λεξιπλασίες γενικότερα της σκαριμπικής γλώσσας. Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα την απώλεια της νοηματικής αλληλουχίας, υλοποιώντας μια σημαίνουσα αναλογία ανάμεσα στο επίπεδο της ιστορίας και της ενιαίας δράσης (όπου αναφερθήκαμε αρχικά) και στο επίπεδο της γλώσσας.

Οι ίδιες άλλωστε οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, αυτός ο «ξεβίδωτος θιάσος των χαρτονόμουτρων», όπως λέει ο Σκαρίμπας²⁶, αποτυπώνουν ακριβώς, μέσα από τον εικαστικό του αυτή τη φορά λόγο, και τη διάλυση της συνοχής του σώματος· διάλυση που παραπέμπει –σε μια εκδήλωση ισομορφισμού, αμοιβαίας δηλαδή συνάρτησης, ανάμεσα στο επίπεδο της έκφρασης και σ' αυτό του περιεχομένου– στην αποσυγκρότηση του ψυχισμού του σκαριμπικού ήρωα ευρύτερα, που αποτελεί δεσπόζον θέμα του μοντερνισμού και γνώρισμα της δημιουργικής πρακτικής του Σκαρίμπα.²⁷

²⁶ Σκαρίμπας 1963, 49-51.

²⁷ Παραπέμπουμε ειδικότερα στην ανάγνωση της εικόνας του διαμελισμένου ανθρώπου-αντικειμένου, θεματικού τόπου της σύγχρονης μυθολογίας και της φανταστικής εικονοπλασίας, την οποία πραγματοποιεί η Ν. Λοϊζίδη με βάση τη λακανική ψυχανάλυση (Λοϊζίδη 1987, 167-168 σημ. 6). Πρβλ. της ίδιας, 1982, 721-722. Την τυπολογική συνάφεια με το μοντερνισμό, αναφορικά με την πρόταση του Σκαρίμπα, αναγνωρίζει κυρίως η Γ. Λαδογιάννη με άξονα το πρισματικό, διασπασμένο και ακαθόριστο πρόσωπο του σκαριμπικού ήρωα, που προβάλλει, στην κυριολεξία του, το διχασμό, την κρίση του ανθρώπου (Λαδογιάννη 1996, 156-157).

Οι παραστατικές αυτές αποτυπώσεις από το Σκαρίμπα των ηρώων του Καραγκιόζη πάλι στο χαρτί, που αποτελούν το έτερο σκέλος της δημιουργικής του πρότασης για το θέατρο σκιών, είναι μια διάσταση που ενδιαφέρει ιδιαίτερα το θέμα μας.²⁸

Τις ιδιότυπες χάρτινες φιγούρες, που συγκροτούν το θιάσο των «χαρτονόμουτρων», καθώς και τα σκηνικά που στήνει για τις παραστάσεις του, κατασκεύαζε στο εικαστικό εργαστήρι του με ετερόκλητα, ταπεινά χρηστικά υλικά μιας καταναλωτικής καθημερινότητας, που την ίδια εποχή αξιοποιούσε το καλλιτεχνικό κίνημα της ποπ ή και η *arte povera*.

Έχοντας ως βάση τους χαρτόνια ή τσίγκους, οι φιγούρες του βάφονται έπειτα με ασημομπογιά ή χρυσομπογιά, για να ενοποιηθούν, και οπτικά, τα υλικά κατασκευής τους.²⁹ Οι χρωματιστές φιγούρες του Σκαρίμπα για το θέατρο σκιών, αυτά τα «πλάσματα του ψαλιδιού και της κόλλησης» με τα λόγια του ίδιου³⁰, έχουν αυτόνομη καλλιτεχνική αξία· μπορούν δηλαδή να ιδωθούν ως ανεξάρτητα καλλιτεχνικά αντικείμενα και όχι αποκλειστικά ως εκφραστικά οχήματα των ρόλων της κάθε παράστασης, όπου θα προβάλλονταν μπροστά από το πανί μόνο οι ίσκιοι τους.

Η χάρτινη υπόσταση των μορφών του θιάσου αντιδιαστέλλεται μάλιστα από τις ίδιες, μέσα από μια χαρακτηριστική ανιμιστική μεταφορά στο κείμενο του *Αντι-Καραγκιόζη* του Σκαρίμπα, με την «πρωτινή» τους ανυπαρξία· όταν δεν είχε μορφοποιηθεί δηλαδή η πρώτη ύλη και δεν είχαν καθοριστεί οι διαστάσεις τους, πριν αποκτήσουν ταυτότητα και αισθήματα, πριν μπου σε περιπέτειες και διαταραχθεί η «πεπρωμένη» τους γαλήνη, η «χαρτονένια» τους μακαριότητα κι ευτυχία:

Και φεύγοντας <ο σιορ-Διονύσιος>, άλλο δε σκεφτόταν, παρά την πρωτινή του ανυπαρξία: όταν, σε πλάκα (καρτόνι), έμνεσκε χωρίς ονοματεπώνυμο και πρόσωπο, χωρίς αγαπητικότητα και συγχύσεις...

²⁸ Για το εικαστικό υλικό και άλλες πληροφορίες για τον καραγκιοζοπαίχτη Σκαρίμπα ευχαριστώ θερμά τον Κώστα Μπαϊρακτάρη από το Σύλλογο των φίλων του Γιάννη Σκαρίμπα.

²⁹ Σχετικά με την εικαστική ποιητική του Σκαρίμπα, την ξεχωριστή ειδικότερα εικαστική πραγμάτωση των χαρτονόμουτρων και των σκηνικών του για το θέατρο σκιών, βλ. και την ανάγνωση που επιχειρεί ο Αριστ. Γιαγιάννος (Γιαγιάννος 1981, 10-12). Για τη διάσταση αυτή του λαϊκού θεάματος του Καραγκιόζη, βλ. γενικότερα, Γιαγιάννος 1981, 7-9 και Πετρής 1986, 52-62, 180-195 (κεφ. «Η μαστορική του Καραγκιόζη» και «Τα εικαστικά του Καραγκιόζη» αντίστοιχα).

³⁰ Σκαρίμπα 1998, 31 (από το διήγημα «Ο θεός μ' απ' τη Γκιώνα»).

«Χαρταποθήκαι Αφών Δ. Περγάμαλη» γράφονταν –κει– το μαγαζί που τον εψώνισαν... 80×18 τις διαστάσεις: Κραπ-κραπ σου λέει = δραχμές 7 και 20! Για 7 και 20, ήρθε η ζωή και του διατάραξε, την πεπρωμένη του γαλήνη... [...] γέλια πιτσιρικάκια, του στέρησαν αυτουνού την χαρτονένια του ευτυχία...

(*Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος*, 2014, 19-20).

Ο δημιουργός Σκαρίμπας συλλέγει και αξιοποιεί ύστερα ως πρόσθετα υλικά του σκόρπια εικονιστικά μικροστοιχεία του ευτελούς, πλαστικού κόσμου που μας περιβάλλει εγκαινιάζοντας γι' αυτά νέους συσχετισμούς, όπως:

- φούντες ή χρωματιστές ζελατίνες περιτυλίγματος στις φιγούρες που βλέπουμε στις Εικ. 1, 2·
- πλαστικά παγούρια κρεμασμένα στους ώμους του Μπαρμπαγιώργου και του Βλάχου ή το άχρηστο παλιοσίδερο που κρατάει το Κολλητήρι (Εικ. 3-5)·
- κομπολόγια, σε παράταιρους επιπρόσθετα –σε σχέση με τα συνοδευτικά παραστατικά στοιχεία της εκδοχής του καλόγερου στα αριστερά– συνδυασμούς (Εικ. 6, 7).

Εκθέτει με τον τρόπο αυτό, μέσα από τις φιγούρες του, την ακύρωση της διάκρισης ανάμεσα στο καλλιτεχνικό και το κοινότοπο-χρηστικό αντικείμενο που εντάσσεται στην εικαστική επιφάνεια, γίνεται πλέον μέρος της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Την ίδια στιγμή απομυθοποιεί την τέχνη και την οικεία αντίληψή μας γι' αυτή, με βάση τα καθιερωμένα αισθητικά κριτήρια. «Μυθολογεί» έτσι το καθημερινό, γνώρισμα που υλοποιείται αντίστοιχα στην ποιητική και πεζογραφική του παραγωγή, μέσα από τη χρήση ενός «αντιποιητικού», «εξωλογοτεχνικού» ευρύτερα, καθημερινού λεξιλογίου.

Ορισμένα ακόμη παραδείγματα από την ίδια εικονιστική τυπολογία:

- η βάρκα με τα δίχτυα, τα σύνεργα του ψαρέματος (σε μια λεπτομέρεια σκηνικού, Εικ. 8)·
- το πλαστικό λουλούδι που κοσμεί τη φορεσιά της βεζυροπούλας, όπως και τα άλλα ευτελή στολίδια της (Εικ. 9)·
- το σαράι, κλασικός σκηνικός διάκοσμος του θεάτρου σκιών, για την κατασκευή του οποίου μεταχειρίζεται, μεταξύ άλλων, κομμάτια από πλαστικές μυγοσκοτώστρες, για να αναπαραστήσει τα δικτυωτά πλέγματα, τα καφάσια των τουρκικών σπιτιών, ή και χρωματιστά χαρτιά περιτυλίγματος (Εικ. 10, 11).

Βλέπουμε τέλος τη φιγούρα του Κόντε-Ραπανάκια (Εικ. 12) –που ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία ηρώων του θεάτρου σκιών που εμπνεύστηκε ο Αντώνης Μόλλας για ν' αποδώσει το χαμίνι, τον τύπο του μάγκα–, απέναντι στην οποία ο Σκαρίμπας λειτουργεί υπονομευτικά: τόσο με την προσθήκη του τίτλου ευγενείας όσο και με την παραποιημένη και ανατρεπτική, σε σχέση με την πηγή, το αρχικό σημείο αναφοράς, εικονιστική αποτύπωσή της. Έχουμε να κάνουμε εδώ με μια ιδιαίτερη σύνθεση εικονολεκτικού κολάζ, που αναδεικνύει τη λειτουργία αλληλοσυμπλήρωσης οπτικής και λεκτικής ύλης: με το ένα λεκτικό τμήμα να προσδιορίζει, όπως μια λεζάντα, την ταυτότητα και την ιδιότητα του ήρωα (: ο Κοντε-Ραπανάκιας, Κέρκυρα, καθαρευουσιάνος ποιητής)· αλλά και την ερωτική του διάθεση (: κι ερωτευμένος), την οποία αποδίδει εύγλωττα το ποίημα στα άλλα δύο λεκτικά αποκόμματα που επικολλώνται στην εικονιστική βάση της φιγούρας (: και ήτον / η γείτων / ξανθή λευκοχίτων / εστία χαρίτων / πλουσίων, αρρήτων, / που έλεγα φρίττων / το μέτωπον πλήττων / ώ, είθε αχίτων / να ήτον / η γείτων).³¹

Συμπυκνώνεται, θα λέγαμε, στο παράδειγμα αυτό η δυνατότητα έκφρασης του Σκαρίμπα, μέσα και από τις δύο γλώσσες: αυτή της λογοτεχνίας, τη λεκτική δηλαδή –αφηγηματική και ποιητική– και την εικαστική γλώσσα. Τέτοιες εκδοχές του θεάτρου σκιών, που μορφοποιούνται λεκτικά ή εικαστικά από το Σκαρίμπα, οι οποίες μάλιστα προβάλλονταν από τον ίδιο κι έπαιρναν αντίστοιχα ζωή πάνω στο πανί, μελετήσαμε. Σε συνάρτηση με αντίστοιχες εκφάνσεις του Καραγκιόζη και άλλων ηρώων του θιάσου σ' όλο το φάσμα της λογοτεχνικής του παραγωγής (όπου μεταπηδούν, όπως είδαμε, από το ένα κείμενο στο άλλο), επιχειρήσαμε να αναδείξουμε στοιχεία που συνθέτουν το νεωτερικό χαρακτήρα της γραφής, την ξεχωριστή και ανανεωτική πρότασή του συνολικά για το θέατρο σκιών.

³¹ Πρόκειται ειδικότερα για τη δημοφιλή «Γείτονα» που δημοσιεύτηκε στην πολιτικοσατιρική εφημερίδα *Ραμπαγιάς* (1878-1889) του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου και του Βλάση Γαβριηλίδη (μέχρι το 1880). Το συγκεκριμένο ποίημα γράφτηκε από τον πρόωρα χαμένο Πάνο Γιαννόπουλο, νεαρό δημοσιογράφο και δημιουργό έμμετρων, όπως αυτό, και πεζών κειμένων, συνεργάτη του εντύπου και απαγγέλλονταν συχνά μεγαλόφωνα και με χιουμοριστικό τρόπο από τον Μιχ. Μητσάκη, συνεργάτη επίσης του *Ραμπαγιάς*.



Εικ. 1 Τσακιτζής



Εικ. 2 Τούρκος γραμματέας



Εικ. 3 Ο Μπαρπαγιώργος



Εικ. 4 Βλάχος



Εικ. 5 Κολλητήρι



Εικ. 6 Καλόγερος



Εικ. 7 Ο Σταύρακας και ο Νώντας



Εικ. 8 Βάρκα με δίχτυα



Εικ. 9 Βεζυροπούλα



Εικ. 10 Σαράι



Εικ. 11 Σαράι (λεπτομέρειες)



Εικ. 12 Ο Κόντε-Ραπανάκιας

ΠΗΓΕΣ

- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, «Ο Καπετάν Γκρης», *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, διηγήματα, εκδ. του περ. *Ελληνικά Γράμματα*, 1930, σσ. 105-111.
- , «Ο αυτοκράτωρ της Κίνας», *Το Θείο Τραγί*, διηγήματα, Αθήνα, Μαυρίδης, 1933, σσ. 191-211 {πρώτη δημοσίευση στο περ. *Η Επαρχία*, φ. 10-11, Τρίκαλα (15.4.1931)}.
- , «Ο θεός μ' απ' τη Γκιώνα», *Τρεις άδειες καρέκλες*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, σσ. 21-33.
- , *Άπαντες σίχτοι 1936-1970*, φιολ. επιμ. Κατ. Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 2010.
- , *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2014.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ ΑΡΙΣΤ., *Τα χαρτονόμουτρα του Γιάννη Σκαρίμπα*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1981.
- ΔΙΚΤΑΙΟΣ, ΑΡΗΣ, «Η περίπτωση Σκαρίμπα», *Ανοιχτοί λογαριασμοί με το χρόνο*, Αθήνα, Φέξης, 1963, σσ. 282-288.
- FREUD, S., *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο / Το χιούμορ*, μτφρ. Λ. Σιπητάνου, Γ. Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον, 2009.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ. (εισαγ.-επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής (σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη»), 1978.
- , *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Γ', Αθήνα, Ερμής (σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη»), 1972.
- ΚΑΣΣΗΣ, ΚΥΡΙΑΚΟΣ, *Η παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980*, Αθήνα, εκδ. Ιχώρ, 1985.
- ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ, Ε. Γ., *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2003.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΚΟΚΟΛΗΣ, ΞΕΝΟΦΩΝ, *Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα. Μελέτες και σημειώματα*, Αθήνα, University Studio Press, 2001.
- ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ (Εισαγωγή - ανθολόγηση κειμένων - επιμέλεια), *Για τον Σκαρίμπα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 1994 (Εισαγωγή: σσ. 7-30).
- , «Σημείωμα της επιμελήτριας», στο: Γ. Σκαρίμπα, *Τρεις άδειες καρέκλες*, επιμ. Κατ. Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, σσ. 91-105.
- , *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002.
- , «Ο “μαιτρ του φάλτσου” και η clownerie του Μεσοπολέμου», Ηλεκτρ. περιόδ. *Χρόνος*, 9 (Ιαν. 2014), στην τοποθεσία www.chronos-mag.eu.
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ, ΓΕΩΡΓΙΑ, «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», περ. *Το τραμ / Ένα όχημα*, τχ. 1 (36) (Φθινόπωρ. 1996): 156-169.
- , «Ο κόσμος του Γιάννη Σκαρίμπα: η ιχνογραφία ενός άνισου διαβήτη», περ. *Περίπλους. Αφιέρωμα: Γιάννης Σκαρίμπα (1893-1984)*, επιμ. Κ. Κωστίου, 44 (Μάρτ.-Ιούν. 1997), σσ. 80-94.

- , «Η παράδοση του θεάτρου σκιών στη δραματουργία για παιδιά», στο: Β.Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 69-79.
- , «Πάτερ Συνέσιος - Πάπισσα Ιωάννα: Ο "Συνέσιος" του Γιάννη Σκαρίμπα: άλλη μια μεταμφίεση της "Ιωάννας"», *Σπουδές Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 2016, σσ. 331-357 [= *Επί σκηνής ο λόγος*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σσ. 105-132].
- ΛΟΪΖΙΔΗ, ΝΙΚΗ, «Το mannequin του Giorgio de Chirico και η εποχή του», περ. *Η λέξη*, 19 (Νοέμ. '82), σσ. 718-722.
- , *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση. Οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.
- ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ, ΠΑΝ., «Γιάννης Σκαρίμπας – Τα παραλειπόμενα μιας σιωπής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Κ', έτος ΙΑ', 121 (Ιαν. 1965), σσ. 18-20.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, ΑΙΚ., *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία* (Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια), Αθήνα, Ερμής (σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη»), 1982.
- ΝΑΟΥΜ, ΙΩΑΝΝΑ, «Το μακρύ (ρομαντικό) χέρι του Καραγκιόζη: αρλεκίνοι, νευ-ρόσπαστα, χαρτονόμουτρα στο συρτό χορό του Σκαρίμπα», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα* (Χαλκίδα, 11-13 Νοεμ. 2005), φιλολ. επιμ. Κατ. Κωστήου, Χαλκίδα, εκδ. Διάμετρος, σσ. 255-270.
- ΠΕΤΡΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, «Γνώση», 1986.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, ΒΑΛΤΕΡ, «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984, σσ. 259-272, 456-458.
- , *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παράρτημα 9, Αθήνα, 1985.
- , *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα, Πατάκης, 1989.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡΗΓ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1984 {α' δημοσίευση στο περ. *Ο Πολίτης*, 5 (Σεπτ. 1976)}.

- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., «Καραγκιόζης ο Μέγας – Ένας θίασος διονυσιακών χαρτονόμουτρων», *Θέατρο*, χρ. Β', 10 (Ιούλ.-Αύγ. 1963), σσ. 49-51 {πρώτη δημοσίευση στο περ. *Ευβοϊκός Λόγος*, χρ. Β', 16-17 (Ιούν.-Ιούλ. 1959), σσ. 25-26}.
- ΣΤΑΜΠΟΥΛΟΥ, ΣΥΜΕΩΝ, *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006.
- , «Ο “Καραγκιόζης” του Σκαρίμπα», Εισαγωγή στην έκδ.: Γ. Σκαρίμπας, *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2014, σσ. 7-14.
- ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, ΓΕΩΡΓΙΑ, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987.

Ο Καραγκιόζης στο θεατρικό έργο του Γιώργου Σκούρτη

Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Γιώργος Σκούρτης αποτελεί μια σημαντική περίπτωση θεατρικού συγγραφέα της μεταπολεμικής περιόδου. Το έργο του έχει μια ξεχωριστή πολιτική και κοινωνική διάσταση. Αξιοποιεί ιδιαίτερα τον λαϊκό πολιτισμό. Κυρίαρχη φιγούρα είναι αυτή του Καραγκιόζη και σε πολύπρακτα, αλλά και σε μονόπρακτα έργα. Τα τελευταία έχουν ξεχωριστή αξία. Ουσιαστικά ο Σκούρτης ανανεώνει το θέατρο σκιών εντάσσοντας το στη δραματολογία και ακολουθώντας μια παλαιότερη τάση. Η ανανέωση γίνεται ισχυρότερη στα μεταγενέστερα έργα. Οι νεωτεριστικές τάσεις σε όλα τα επίπεδα είναι εμφανείς, αφού όλοι οι ήρωες του Καραγκιόζη αναλαμβάνουν ρόλους που τους συνδέουν με την παραδοσιακή μορφή τους, αλλά συχνά διαφοροποιούνται απ' αυτήν, καθώς η σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα εισβάλλει απροκάλυπτα και δυναμικά. Στόχος της ανακοίνωσης είναι η αξιοποίηση και προβολή των σημαντικότερων στοιχείων της δραματολογίας του με άξονα τον Καραγκιόζη.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Σκούρτης, Καραγκιόζης, θέατρο σκιών, ανανέωση, πολιτική.

ABSTRACT

Giorgos Skourtis is an important Greek playwright of the post-war period. His work has a special social and political dimension. He utilizes in a special way the popular civilization. A dominant figure is Karaghiozis in one-act and in many acts plays. The one-act plays have a special value. The playwright, following a previous tendency, essentially renews the theatre of shadows. This renewal becomes more powerful in the later plays. The innovative tendencies in all levels are obvious, as all the heroes of the theatre of shadows undertake roles that connect them with their traditional figure, but they often differentiate them from their traditional character, since the modern social and political reality invades openly and dynamically. The aim of the communication is the utilization and promotion of the most important elements of the dramaturgy of Skourtis having as central figure Karaghiozis.

KEY WORDS: Skourtis, Karaghiozis, theatre of shadows, renewal, politics.

* Αθανάσιος Μπλέσιος, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Ο Γιώργος Σκούρτης είναι ένας σημαντικός θεατρικός συγγραφέας του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα που ακολουθεί την παράδοση του έντεχνου θεάτρου σκιών, έτσι όπως αυτή άρχισε να διαμορφώνεται από τον μεσοπόλεμο από θεατρικούς συγγραφείς (και όχι από καλλιτέχνες) παράλληλα με την ανάπτυξη του θεάτρου σκιών, που και αυτό άρχισε να δημιουργεί μια παράδοση γραπτών κειμένων, σε φυλλάδια αρχικά, εξέλιξη αναπόφευκτη στο πλαίσιο ανάπτυξης της αστικής κοινωνίας.

Ο συγγραφέας έχει γράψει πολλά σχετικά έργα, εκ των οποίων το πρόσφατο είναι αδημοσίευτο. Τα εκδίδει μέχρι το 1995 ανά δεκαετία περίπου. Αρχικά εκδίδει το έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* το 1973¹, στη συνέχεια ένα σύνολο μικρών έργων (μονόπρακτων) το 1983 με τίτλο *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης*² και τελικά το 1995 το έργο σε δύο μέρη *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*³. Το τελευταίο του έργο (2014), σε δύο μέρη, είναι ανέκδοτο και έχει και πάλι τίτλο *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός ή... κάποιος άλλος τίτλος*. Τα έργα του 1973, του 1995 και του 2014 συνδέονται μεταξύ τους θεματικά, καθώς το δεύτερο και το τρίτο αποτελούν μετεξέλιξη του προηγούμενου έργου ή των προηγούμενων. Αποτελούν πολιτικές αλληγορίες για τη δομή της εξουσίας και τη σχέση της με τον λαό. Το τελευταίο ενσωματώνει την εποχή των Μνημονίων. Διακριτή περίπτωση αποτελεί ο τόμος με τα μονόπρακτα του 1983.

Τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων αυτών μπορούν να συνοψιστούν ως ακολούθως. Η σχέση μεταξύ μπερντέ και σκηνής είναι έντονη, στοιχείο που ανταποκρίνεται στην επιθυμία του συγγραφέα για πειραματισμό πάνω στη φόρμα του θεάτρου σκιών. Ο μπερντές εξακολουθεί να είναι εν μέρει λειτουργικός, σχεδόν πάντα όμως σε σχέση με τη σκηνή. Πολλοί ήρωες (ηθοποιοί) κρατούν τη φιγούρα τους στα χέρια ή τη βάζουν στο πέτο τους ή η σκιά τους φαίνεται στον μπερντέ⁴ ή εμφανίζονται πίσω από τον μπερντέ κρατώντας τη φιγούρα τους⁵. Υπάρχουν

¹ Πρόκειται για ένα μεγάλο μονόπρακτο. Παρουσιάστηκε στο θέατρο το ίδιο έτος της έκδοσής του από το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν.

² Μεταδόθηκαν από την ΕΡΤ 2 στην τηλεόραση το 1983.

³ Παρουσιάστηκε στο θέατρο το 1995 από τον θίασο «Θέατρο της γελοιοτητας» στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών.

⁴ Για παράδειγμα, στις αρχικές σκηνικές οδηγίες του έργου *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*.

⁵ Στο έργο *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός*. Ο ηθοποιός μάλιστα που υποδύεται τον Καραγκιόζη ξαπλώνει πάνω στον μπερντέ με τη φιγούρα στο στήθος του.

και σκηνές που πρέπει, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, να παιχτούν από καραγκιοζοπαίχτη με φιγούρες, όπως η 7^η σκηνή του έργου *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*. Ένα βασικό ζήτημα είναι η διαδικασία και το αποτέλεσμα της αποβολής της σκιώδους παρουσίας του Καραγκιόζι, όπως του το ζητούν οι υπόλοιποι ήρωες επιτακτικά, καθώς γι' αυτούς η μετατροπή τους από φιγούρα σε ήρωα είναι εύκολη και ήδη συντελεσμένη από την αρχή κάποιων έργων. Ο Καραγκιόζης, αντίστροφα, στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία*, προτείνει στον Χατζηαβάτη να επιστρέψει στον μπερντέ, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Η σκηνή κατά την οποία ο Καραγκιόζης γίνεται από σκιά κανονικός άνθρωπος είναι εντυπωσιακή⁶. Η εξέλιξη αυτή δεν οδηγεί στη μετάλλαξη του ήθους του, αλλά στην προσαρμογή του στα δεδομένα της σύγχρονης ζωής, που δεν συνιστά ήττα ή και συμβιβασμό. Γίνεται από φιγούρα άνθρωπος, χωρίς να απωλέσει βασικά χαρακτηριστικά του παραδοσιακού ήθους του. Ο Καραγκιόζης, ως ήρωας της θεατρικής σκηνής, συχνά αναπολεί τον μπερντέ και την σκιώδη παρουσία του εκφράζοντας την επιθυμία να επιστρέψει σ' αυτήν, όπως συμβαίνει στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης χανούμισσα*, κάτι που μπορεί να ερμηνευτεί ως έλλειψη προσαρμοστικότητάς του σε έναν ακατανόητο γι' αυτόν κόσμο. Μ' αυτή την έννοια ο Καραγκιόζης παραμένει ο εαυτός του.

Το παραδοσιακό σκηνικό του θεάτρου σκιών αλλάζει στα περισσότερα έργα του Σκούρτη. Χαρακτηριστική είναι η σύνδεση στο τελευταίο του έργο (*Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός*) της καλύβας με τον Παρθενώνα και η σκηνική αντιπαράθεση τους με το μέγαρο Μαξίμου και τη σημαία της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Ευθύς εξαρχής προβάλλεται η εικόνα της αντιπαράθεσης της ελληνικότητας, της ελληνικής ταυτότητας με την ευρωπαϊκή ταυτότητα και προοπτική της χώρας. Η μετεξέλιξη του σκηνικού στα μονόπρακτα από το παραδοσιακό σκηνικό σε ένα σύγχρονο, με την αντιπαράθεση λαϊκών πολυκατοικιών με βίλες και κήπους, αποτελεί μια φυσιολογική εξέλιξη. Η αίσθηση της κοινωνικής ανισότητας από την κατάσταση αυτή δεν μπορεί να μετατραπεί σε αίσθηση κοινωνικής αδικίας, παρά μόνο σε σχέση με την αντιπαράθεση ατόμου και εξουσίας. Στοιχεία του παραδοσιακού σκηνικού ενίοτε υπάρχουν δημιουργώντας ενδιαφέρουσες εξελίξεις και ουσιώδεις αντικατοπτρισμούς με την επιβολή μιας φανταστικής τάξης πραγμάτων, όπως στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης και το καταραμένο νέφος*,

⁶ Για παράδειγμα, στο τέλος της α' σκηνής του έργου *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης...* '95.

στο οποίο κυριαρχεί η μέθοδος του σκηνικού εγκιβωτισμού. Το διαμέρισμα της λαϊκής πολυκατοικίας, στο οποίο κατοικεί ο Καραγκιόζης, αντιπαραβάλλεται με την καλύβα του, την οποία όχι μόνο επισκέπτεται, για να ανασάνει, αλλά και τη μεταφέρει στην πολυκατοικία, μέχρι που τελικά η καλύβα εξαφανίζεται ενώ αυτός απουσιάζει. Η καραγκιόζικη λογική και αντιστροφή των καταστάσεων βρίσκει την αποθέωσή της με αφορμή τον σκηνικό χώρο. Η τοποθέτηση του υπουργού Χωροταξίας και Περιβάλλοντος στο προηγούμενο έργο κοντά στο σαράι, σε μια σκηνή που παίζεται στον μπερντέ με φιγούρες, αποτελεί μια επιφανειακά παράταιρη, αλλόκοτη σύνδεση του παραδοσιακού θεάτρου σκιών με τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Συχνά παραμένει ο καμβάς της παραδοσιακής υπόθεσης του Καραγκιόζη. Αρκετά έργα του Σκούρτη αποτελούν παραλλαγές πάνω στον καμβά αυτό. Για παράδειγμα στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος* ο Καραγκιόζης κοιμάται και η εξέλιξη της πλοκής αποτελεί το όνειρο του ήρωα, όπου πραγματοποιείται η επιθυμία του, μέχρι να ξυπνήσει και να επανέλθει στην πραγματικότητα. *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* στηρίζεται σε έργα και παραστάσεις του θεάτρου σκιών, όπως *Η αρπαγή της βεζιροπούλας* του Αντώνη Μόλλα και *Ο Καραγκιόζης* του Μ. Ξάνθου, και αναπαράγει το καρναβαλικό μοτίβο ή δράμα της «ενθρόνισης-εκθρόνισης».⁷ Το όνειρο του Καραγκιόζη ότι είναι βεζύρης ή η επιθυμία του να γίνει βεζύρης σε προηγούμενα έργα γίνεται στο έργο του Σκούρτη «πραγματικότητα».

Διατηρείται εν μέρει η τυπολογία των ηρώων του θεάτρου σκιών. Ο βασικός ήρωας του οποίου διατηρούνται τα κυριότερα χαρακτηριστικά είναι ο Καραγκιόζης, ενώ και άλλοι διατηρούν βασικά χαρακτηριστικά τους, προσαρμοσμένα όμως σε ένα σύγχρονο περιβάλλον. Ο Μπαρμπαγιώργος είναι ο ήρωας του οποίου η μετεξέλιξη και η αλλαγή των παραδοσιακών χαρακτηριστικών του παρουσιάζεται εντυπωσιακή. Αποβάλλει όλα τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του και γίνεται ένας κυνικός, καιροσκόπος, ερωτύλος και κάποτε ροκάς ήρωας της σύγχρονης ζωής, ο οποίος μπορεί τα πάντα να ξεπουλήσει για να πετύχει τους στόχους του⁸.

Οι μορφές των Τούρκων και αρβανιτών σταδιακά εκλείπουν, στοιχείο που ανταποκρίνεται στην επιθυμία του συγγραφέα για περαιτέρω

⁷ (Κιουρτσάκης 1985, 276, 278-279, 281-282, 465)

⁸ (Για τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του Μπαρμπαγιώργου, βλ. Μυστακίδου 2008, 133-134.)

ελληνοποίηση του θεάτρου σκιών⁹. Η μεταπολεμική περαιτέρω ελληνοποίηση του Καραγκιόζη προφανώς βρίσκει σύμφωνο τον συγγραφέα και είναι επιβεβλημένη σε έναν κόσμο που αλλάζει γρήγορα και σε ένα κοινό που όλο και περισσότερο απομακρύνεται από την παράδοση, από την ανάμνηση της συνύπαρξης Ελλήνων και Τούρκων και ενδεχομένως δυσκολεύεται να κατανοήσει την συμβολική παρουσία των Τούρκων και αρβανιτών τη στιγμή που υπάρχουν Έλληνες ήρωες, αλλά και ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους που έχουν ιστορικές καταβολές¹⁰. Οι Τούρκοι και αρβανίτες ήρωες στον Σκούρτη συνήθως παραμένουν στην πορεία των έργων του γραφικές φιγούρες χωρίς ιδιαίτερη λειτουργικότητα. Αυτό γίνεται φανερό στα μονόπρακτα. Εμφανίζεται μόνο ο Βεληγκέκας, ενώ ο βεζύρης-μπέης είναι άφαντος¹¹, παρότι γίνεται αναφορά σ' αυτόν, και η Φατμέ μεταμορφώνεται σε Γκόλφω.

Η επικαιροποίηση των έργων αυτών αποτελεί μια σταθερή επιδίωξη του συγγραφέα, αντλημένη και από την παράδοση του θεάτρου σκιών¹², η οποία αποκτά έναν απροκάλυπτο χαρακτήρα στα τελευταία από τα σχετικά έργα του και κυρίως στο τελευταίο, όπου παρουσιάζονται ήρωες της πολιτικής επικαιρότητας στη σκηνή με αυτούσια τα ονόματά τους. Η πορεία επίσης προς τον «διονυσιασμό» είναι φανερή, αν συγκρίνουμε το έργο του 1973 με τα τελευταία. Η πορεία αυτή ανταποκρίνεται στον ιθυφαλικό χαρακτήρα του οθωμανικού Καραγκιόζη, αλλά και στην προσπάθεια σύνδεσης των έργων με την αριστοφανική παράδοση¹³.

Το ζήτημα της εξουσίας και της αντιμετώπισης του λαού μέσω της στάσης των ηρώων είναι βασικό στο εν γένει έργο του Σκούρτη, αλλά και σε πολλά από τα παραπάνω έργα. Η βασική δραματουργική φόρμουλα του θεάτρου σκιών επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη σε αρκετά απ' αυτά: η ανάληψη ενός ρόλου από τον Καραγκιόζη ύστερα από επιθυμία της εξουσίας για την εύρεση του κατάλληλου προσώπου για μια συγκεκριμένη αποστολή, με διαμεσολαβητή τον Χατζηαβάτη¹⁴. Η φόρμουλα αυτή παρουσιάζει παραλλαγές, τροποποιείται ή και καταργείται

⁹ (Για την αρχική ελληνοποίηση του θεάτρου σκιών, βλ. Πούχνερ 1984, 261-272.)

¹⁰ Ένα απ' αυτά είναι τα σπασμένα ελληνικά του Βεληγκέκα στο ελληνικό θέατρο σκιών (Πετρόπουλου 1996, 96-97).

¹¹ Αναφέρεται ως Βεζύρογλου.

¹² (Χατζηπανταζής 1984, 74, 80-81)

¹³ Η σύνδεση αυτή αποτελεί σταθερή επιδίωξη του συγγραφέα (βλ. Πούχνερ 1999, σ. 25 και Κιουρτσάκης 1985, 205-206, 343).

¹⁴ (Χατζηπανταζής 1984., 84-85, Σηφάκης 1984, 38-42 και Danforth 1993, 158-159)

στα μονόπρακτα του συγγραφέα¹⁵. Η αρχική προθυμία του Καραγκιόζη μετατρέπεται στα δύο πρώτα έργα του Σκούρτη με τη σχετική θεματική¹⁶ σε απροθυμία, μόλις μαθαίνει το περιεχόμενο της αποστολής, δηλαδή να γίνει δερβέναγας του σαραγιού εναντίον των εχθρών του βεζύρη και στασιαστών της εξουσίας, καθώς έχει άλλες προσδοκίες. Η προσωπική εξουσία του δίνεται με τη βία και την απειλή. Σ' αυτά τα έργα υπάρχει μια εξέλιξη. Στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* περίμενε φαί και χανουμάκια¹⁷, στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95* περίμενε μίζες και χανουμάκια¹⁸, ενώ στο έργο *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός* ο κύριος ήρωας είναι πρόθυμος και έτοιμος να αναλάβει την εξουσία που του αναθέτει ο Κομισαριάν¹⁹. Ο ατομικισμός και η παραβατικότητα (ή η διάθεση γι' αυτήν) του Καραγκιόζη ενισχύεται από έργο σε έργο. Στο έργο του 2014 είναι μάλιστα κυνικός στο ζήτημα της κλεψιάς και του ιδίου οφέλους με όργανο τον λαό. Λειτουργεί ως λαϊκός εξουσιαστής. Δεν χρειάζεται να εξαπατήσει κανέναν. Τα στοιχεία αυτά δεν τον εμποδίζουν όμως να γίνει προστάτης του λαού. Εμφανίζεται ως λαοπρόβλητος, χωρίς ο λαός να φανερώνεται, αν εξαιρέσουμε το μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος*. Υπάρχει μάλιστα και η τάση ταύτισης με τον (κυρίαρχο) λαό στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*, όπου το καλύβι του ταυτίζεται με την Ελλάδα²⁰. Η καταγγελία της λειτουργίας του πολιτικού- πολιτειακού συστήματος γίνεται με κάπως κρυπτογραφικό τρόπο στο έργο που παίχτηκε στη διάρκεια της δικτατορίας, ενώ στα επόμενα έργα η καταγγελία γίνεται

¹⁵ Για παράδειγμα, στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία* ο Χατζηαβάτης προτείνει στο Καραγκιόζη να βγει στη βλιτόραση (Σκούρτης 1983, 20). Η πρόταση αυτή είναι το αποτέλεσμα της πρωτοβουλίας του Χατζηαβάτη, ο οποίος φαίνεται ότι έπεισε τους υπευθύνους των προγραμμάτων της τηλεόρασης για την προβολή του θεάτρου σκιών. Γι' αυτό χρησιμοποιεί τη φράση χωρίς συγκεκριμένο υποκείμενο *Σε θέλουνε* (σ. 20). Η εξουσία πλέον έχει μια αδιόρατη, αόριστη, αλλά και σύγχρονη μορφή, που σχετίζεται με τον εκσυγχρονισμό ή απλά την προβολή του θεάτρου σκιών από την τηλεόραση, τη στιγμή που και τα ήθη έχουν εξελιχτεί προς την κατεύθυνση του κυρίαρχου καταναλωτικού ήθους της σημερινής εποχής και της απεμπόλησης της ελληνικότητας, όπως δηλώνεται από ήρωες όπως ο Σταύρακας.

¹⁶ *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης, Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*.

¹⁷ (Σκούρτης, 1973, 31)

¹⁸ (Σκούρτης 1995, 47-48)

¹⁹ Από την ευρωπαϊκή Κομισιόν.

²⁰ Υπάρχει η παραποίηση του γνωστού στίχου του Σεφέρη με τη φράση του Καραγκιόζη *Όπου και να το κοιτάξω, το καλύβι με πληγώνει* (Σκούρτης 1995, 27). Η ίδια φράση υπάρχει και στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία*.

άμεση. Στα τρία παραπάνω μεγάλα έργα ακολουθείται η διαδικασία πλειστηριασμού, στο τέλος, του θρόνου ή της κυβερνητικής καρέκλας. Τα σκηνικά αντικείμενα αυτά λειτουργούν ως αντικείμενα, αλλά και ως σύμβολα, όπως άλλωστε αυτό δηλώνεται. Η ασθένεια των διεκδικητών της εξουσίας ονομάζεται *θρονίαση*²¹ στα πρώτα χρονολογικά έργα και *καρεκλίαση*²² στο τελευταίο έργο. Τα έργα μετατρέπονται σε σατιρικά πολιτικά έργα, με στόχο την απομυθοποίηση των εκάστοτε εξουσιών και την προβολή ενός αόριστου αιτήματος αλλαγής της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων. Ο θρόνος και η καρέκλα έχουν τη διπλή ιδιότητα (αντικείμενο- σύμβολο), η οποία διευκολύνει τη σημασιοδότηση του έργου. Στο έργο του 1973 ο θρόνος συμβολίζει και τη βασιλική και την πολιτική- πολιτειακή εξουσία· στα υπόλοιπα την εν γένει εξουσία. Το *ξεπούλημα* (1973, σ. 73) του θρόνου οδηγεί στο ξεπούλημα των πάντων για χάρη του. Ο θρόνος ως αντικείμενο χαρακτηρίζεται από την ευτέλεια του υλικού του²³, σε αντιδιαστολή με την προσφορά πολύτιμων πραγμάτων για την απόκτησή του, και έτσι η όλη εξέλιξη πλειστηριασμού παραπέμπει στην ευτέλεια της εξουσίας, αλλά και των ανθρώπων που αγωνίζονται γι' αυτήν²⁴. Ο θρόνος ως αντικείμενο δεν μπορεί να διαμοιραστεί, γι' αυτό πρέπει να «διαμελιστεί» και να διαλυθεί, σύμφωνα με τον Καραγκιόζη, ο οποίος καταργεί τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ λογικής και παραφροσύνης²⁵. Ο θρόνος στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης χανούμισσα* παραμένει χωρίς βασιλιά και έτσι προσωποποιείται, καθώς ο Καραγκιόζης τον προσκυνά. Η κωμική αυτή εξέλιξη σε ένα μονόπρακτο χωρίς φανερό πολιτικό περιεχόμενο διακωμωδεί τη διαδικασία ενθρόνισης-εκθρόνισης και επιβάλλει την απελευθερωτική διάσταση της γλώσσας και της φαντασίας²⁶. Άλλα σύμβολα εξουσίας λειτουργούν διαφορετικά. Η τούρτα στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος* μπορεί να διαμοιραστεί από τους διεκδικητές της εξουσίας. Ο Καραγκιόζης λειτουργεί στα τρία παραπάνω μεγάλα έργα σε σημαντικό βαθμό ως εκφραστής του λαϊκού ήθους, της αρνητικότητας απέναντι στο κατεστημένο ήθος²⁷, έστω και αν ο ατομικισμός του ενισχύεται και γίνεται

²¹ (Σκούρτης 1973, 75 και του ίδιου 1995, 126)

²² (Σκούρτης 2014, 68)

²³ *ξύλινο χαζόπραγμα* (Σκούρτης 1973, 76)

²⁴ (Για αντίστοιχα παραδείγματα στο θέατρο σκιών, βλ. Δαμιανάκος 2005, 158-159.)

²⁵ (Αυτ., 151)

²⁶ (Κιουρτσάκης 1985, 111-136)

²⁷ (Αυτ., 389-399 και Δαμιανάκος 2005, 165). Το κατεστημένο ήθος είναι μια πολυσήμα-

ακραίος στο έργο του 2014, ενώ η έννοια της δημοκρατίας στο ίδιο έργο γελοιοποιείται απ' αυτόν και ο εκφασισμός της ζωής με τη λειτουργία της κατ' επίφασην δημοκρατίας θριαμβεύει²⁸.

Στα μονόπρακτα η εξέλιξη του Καραγκιόζη είναι φανερή. Γίνεται συγχνά μέρος του διεφθαρμένου κοινωνικοπολιτικού συστήματος. Η αντίδρασή του όμως, έστω και την ύστατη στιγμή, δεν λείπει. Η σχέση του με τον λαό δεν είναι σταθερή. Πραγματοποιείται η «αποκαθήλωση» του λαού μέσα από τις ατάκες διαφόρων ηρώων, όπως ο Σταύρακας, αλλά ενδεχομένως και μέσα από τη δράση του λαού στην οποία γίνονται αναφορές. Ένα σύστημα συνολικής κατάπτωσης συμπαρασύρει για διάφορους λόγους τους ήρωες και τον λαό. Ένας βασικός λόγος είναι ο καταναλωτισμός, που αποκλείει κάθε έννοια συλλογικότητας και υγιών διεκδικήσεων (*Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία, Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*). Ένας δεύτερος λόγος είναι η παραδοσιακή λειτουργία του κοινωνικοπολιτικού συστήματος στην Ελλάδα.

Τον λαό στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος* τον εκπροσωπεί ο Δήμος. Δεν είναι ένας μόνιμος χειροκροτητής των πολιτικών, έστω και αν ο ρόλος του δεν γίνεται καθοριστικός ή ξεκάθαρος. Φαίνεται ότι στην πορεία, μετά την ανάληψη της δημαρχίας από τον Καραγκιόζη, ασκεί υπόγεια ένα κριτικό ρόλο. Ο αμοραλισμός χαρακτηρίζει όλους τους ήρωες που είναι υποψήφιοι δήμαρχοι. Η τελική επικράτηση του Καραγκιόζη μεταξύ των υποψηφίων δημάρχων οδηγεί στην αναπόφευκτη τιμωρία και εκδίωξη όλων από τον πραγματικό δήμαρχο Αθηναίων τη δεκαετία του 1980, τον Μπέη²⁹. Το λεκτικό παιχνίδι με το όνομα του δημάρχου είναι φανερό, καθώς ένας Τούρκος ήρωας (ο μπέης) μπορεί μόνο με έναν τέτοιο τρόπο, μέσω λεκτικής αμφισημίας και παρεξήγησης, να εισχωρήσει λαθραία και να υπονοηθεί σε ένα σύγχρονο ελληνικό θέατρο σκιών. Η αντίσταση σε κατεστημένες νοοτροπίες και πρακτικές στο συγκεκριμένο μονόπρακτο πραγματοποιείται με δύο τρόπους. Ο πρώτος τρόπος είναι η λειτουργία του ονείρου το οποίο βλέπει ο Καραγκιόζης. Η εφιαλτική πραγματικότητα, η κωμική κόλαση του ονείρου³⁰ δεν μπορεί να

νη έννοια, η οποία περιλαμβάνει καθεστωτικές και εξουσιαστικές αντιλήψεις ως προς τη λειτουργία του κράτους σε συνάρτηση με την κοινωνία, που εκφράζονται στις παθογένειες της λειτουργίας αυτής.

²⁸ Ο Καραγκιόζης δηλώνει δημοκράτης, αλλά συγχρόνως με συγγένειες με Έλληνες δικτάτορες του παρελθόντος.

²⁹ Ο δήμαρχος Μπέης οργάνωσε ψεύτικες εκλογές, για να αναδείξει και να εκθέσει τους απατεώνες της πολιτικής σκηνής.

³⁰ (Κιουρτσάκης 1985, 397-398)

επαναληφθεί όταν ξυπνά ο ήρωας. Γι' αυτό η πρόταση του Χατζηαβάτη να τον κάνει δήμαρχο οδηγεί στον ξυλοδαρμό του τελευταίου από τον Καραγκιόζη. Ο δεύτερος τρόπος είναι η στάση του δήμαρχου Μπέη να εκδιώξει τον απατεώνα ψευτοδήμαρχο Καραγκιόζη και τους υποτιθέμενους δημοτικούς συμβούλους. Μέσα απ' αυτήν οι προσδοκίες του αστικού πολιτικού εκσυγχρονισμού δεν λείπουν από το θέατρο του Σκούρτη, έστω και αν περιθωριακά εμφανίζονται. Η αστική αντίληψη για την κοινωνία και το κράτος-χωροφύλακα που θα επιβάλλει την κοινωνική ευταξία σε βάρος της ανομίας επικρατεί³¹.

Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης σοσιαλιστής* ο ήρωας τελικά θεωρεί ως λαό τη γυναίκα του και το παιδί του διαμοιράζοντας το καταπράσινο κοστούμι του, για να φτιάξουν από τα κομμάτια ρούχα που θα έχουν ανάγκη. Η εξέλιξη αυτή δεν μπορεί να ερμηνευτεί μόνο από τη σκοπιά της κυριαρχίας της πυρηνικής οικογένειας, της οικογενειοκρατίας με τη στενή της έννοια, της οικογενειακής αναδίπλωσης· ούτε μόνο από τη σκοπιά της άμεσης βιοτικής ανάγκης των νεοελλήνων, παρά την εν γένει προβολή της κοινωνίας της αφθονίας. Αποτελεί μια αντίσταση στην πολιτική αλλοτρίωση και στο σύστημα της πολιτικής προστασίας, στην προβολή της έννοιας του λαού στο πλαίσιο του κυρίαρχου λαϊκισμού.

Η κατάληξη της πλοκής των έργων *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* και *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95* έχει δύο σκέλη και υπακούει εν μέρει στη λογική της επαναφοράς στην προγενέστερη κατάσταση, σύμφωνα με τη γνωστή φόρμουλα του θεάτρου σκιών. Η πρόταση του Καραγκιόζη να τεμαχίσει τον θρόνο συναντά την αντίδραση όλων των αντιμαχόμενων φορέων της εξουσίας, που ξαφνικά συνασπίζονται για να τον εκδιώξουν. Ο βεζύρης ανεβαίνει πάλι στον θρόνο του ολοκληρώνοντας τη βασική στο θέατρο σκιών διαδικασία ενθρόνισης-εκθρόνισης. Η εξουσία (ο βεζύρης) χρησιμοποιεί τον Καραγκιόζη, για να απενεργοποιήσει τους συνωμότες διεκδικητές της, αλλά τελικά, όλοι στρεφόμενοι εναντίον του, φανερώνουν ότι ο ριζοσπάστης λαός, στον πρόσωπο του Καραγκιόζη, είναι ο μεγαλύτερος κίνδυνος για το πολιτικό σύστημα εξουσίας, αίροντας τις οποιεσδήποτε ενδοεξουσιαστικές συγκρούσεις.

Το τελευταίο έργο (*Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός*) έχει μια ουσιαστική διαφοροποίηση από τα προηγούμενα. Σε μια αποθέωση της φαντασίας, ο Καραγκιόζης δεχόμενος την επίθεση των πολιτικών αρχηγών, ανυψώνεται από το έδαφος με την

³¹ (Φίλιας 1996, 59-60)

καρέκλα ευλογώντας τους με τον σταυρό και στη συνέχεια μουντζώνοντάς τους. Πρόκειται για μια παρωδία της ανάληψης του Ιησού, η οποία αναγγέλλεται από τον Σταύρακα ως η *ανάληψη της Ιστορίας* (σ. 70), στοιχείο που δημιουργεί ένα κενό εξουσίας. Οι ευφάνταστοι πολιτικοί αρχηγοί *θα στήσουνε μian άλλη ολόιδια καρέκλα* (σ. 70) στη θέση της παλιάς. Η επιμονή στη θεώρηση της καρέκλας ως συμβόλου και όχι ως ρεαλιστικού αντικειμένου ενδεχομένως τονίζει την απόσταση του έργου από τη ρεαλιστική πραγματικότητα, αλλά ίσως και τον προβληματικό χαρακτήρα του ίδιου του συμβόλου, το οποίο κατά κάποιο τρόπο απογυμνώνεται όντας τόσο σαφές. Το τέλος της προτελευταίας σκηνής του έργου (πέμπτης) φανερώνει ότι η εξουσία βρίσκει πάντα τους τρόπους να αναπαράγεται και να διαιώνίζεται αυτή και τα σύμβολά της ερήμην του λαού, ο οποίος πάντως μπορεί να αντιστέκεται, τουλάχιστον επιστρατεύοντας την φαντασία του και τη σκωπτική του διάθεση.

Και τα τρία παραπάνω έργα ολοκληρώνονται με τον γάμο της βεζυροπούλας και τη γιορτή που ακολουθεί στην οποία συμμετέχει και ο Καραγκιόζης. Η τελική απροθυμία του να παντρευτεί τη βεζυροπούλα Φατμέ³² στο πρώτο χρονολογικά έργο (1973) καταλήγει στην αναγκαστική συμμετοχή στο γλέντι του γάμου της ηρωίδας με τον γέρο πρώην διεκδικητή του θρόνου Μουσταφάμπεη. Στα άλλα δύο έργα γαμπρός είναι ο Βεληγκέκας, επιλογή που εξυπηρετεί διάφορους στόχους. Το εξηγεί ξεκάθαρα ο Καραγκιόζης στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95*:

[...] Στα σίγουρα χτυπάει ο Βεζύρης... Όχι σαν και μένα. Σου λέει: οι μέρες είναι πονηρές, ας έχουμε τα στρατά στα σκέλια μας. (σ. 132)

Η παραδοσιακή ταύτιση του Έλληνα χωροφύλακα με τον αρβανίτη Βεληγκέκα³³ αποκτά μian άλλη διάσταση. Πρόκειται για την ταύτιση εξουσίας και στρατού, για ένα στρατοκρατικό στην ουσία καθεστώς το οποίο επιβάλλεται. Ο Βεληγκέκας στο τελευταίο έργο είναι γκέυ, παραπέμποντας σε μια διάσταση του σωματικού δράματος στο καρναβάλι, το γκροτέσκο σώμα³⁴, ενώ η νύφη Γκόλφω, η οποία μετονομάζεται σε Ευρώπη και δεν θέλει τον γάμο με τον συγκεκριμένο ήρωα, ονειρεύεται τη συνεύρεσή της με τον Καραγκιόζη. Το σκηνικό της νεοελληνικής διαπλοκής

³² Στο σημείο αυτό εκφράζεται σπερματικά ο γάμος του Καραγκιόζη με τη βεζυροπούλα που υπάρχει σε έργα του Μόλλα και του Ξάνθου (Κιουρτσάκης 1985, 281-282).

³³ (Πετρόπουλος 1996, 96)

³⁴ (Κιουρτσάκης 1985, 96). Τον ρόλο του ανδρόγυνου παίζει ο Μορφονιός στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης φεμινιστής*.

με φόντο τα υποβρύχια, τα ομόλογα, το πετρέλαιο και το φυσικό αέριο είναι ξεκάθαρο, όπως ξεκάθαρη είναι και η διαπλοκή πολιτικής και στρατιωτικής εξουσίας. Η Τουρκία, η Κύπρος, τα κατεχόμενα της Κύπρου, η Ευρώπη και η Ελλάδα δημιουργούν μια περίεργη μίξη σε μια πολυτάραχη εποχή, κατά την οποία τίποτα δεν είναι σταθερό και η αίσθηση της απειλής είναι ξεκάθαρη. Η Ελλάδα φαίνεται με τον ανίερο γάμο της Γκόλφως να μετατρέπεται σε Ευρώπη, ένταξη που επιδιώκει η Τουρκία, χωρίς όμως να έχει το σθένος του βιαστή (της Γκόλφως-Ελλάδας), αλλά τις πλάτες της ίδιας της Ευρώπης.

Η αντίσταση του Καραγκιόζη στην εξουσία περιλαμβάνει δύο φάσεις. Η πρώτη εκφράζεται μέσω της άρνησής του στα δύο πρώτα έργα να δεχτεί τις δωρεάν σπουδές του Κολλητηριού από τον βεζύρη. Η στάση αυτή αναδεικνύει ένα από τα κυρίαρχα ζητήματα της νεοελληνικής κοινωνίας, αλλά και την απόρριψη της δουλοπρέπειας από τον Καραγκιόζη, προσωπείο στη συγκεκριμένη περίπτωση του ανυπότακτου Έλληνα.

Η δεύτερη περιλαμβάνει την αντίδρασή του στην απαίτηση του βεζύρη να προσκυνήσει και του Μουσταφάμπεη ή του Βεληγκέκα να χορέψει. Η κατάληξη είναι ότι ο Καραγκιόζης χορεύει, με τη βία στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης...* '95 (σ. 135). Βία του ασκείται και στο τελευταίο έργο από τους πολιτικούς αρχηγούς και τον Ομπάμα επί σκινης, αλλά ο Καραγκιόζης αντιστέκεται μέχρι το τέλος. Στο μουσικοχορευτικό φινάλε³⁵ η φιγούρα του ήρωα συνδιαλέγεται με τη σκιά του ηθοποιού, για να δηλώσει ότι *όνειρο ήταν, ... και πάει ... (Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός, σ. 77)*. Σταθερή επιδίωξη του συγγραφέα, όπως αποτυπώνεται και στους τίτλους έργων του, είναι να παρουσιαστεί ο Καραγκιόζης συγχρόνως *αλλαγμένος κι ίδιος*³⁶. Η κατάληξη της πλοκής θέλει να επαναφέρει τα έργα στην αρχική τους κοιτίδα, να απενεργοποιήσει, όσο το δυνατόν, την έντονη πολιτικοποίησή τους, να υπενθυμίσει ότι το θέατρο σκιών δεν είναι πολιτικό θέατρο, παρά την έντονη προβολή και σατιρική αξιοποίηση στοιχείων από την επικαιρότητα. Η απουσία εκλογίκευσης και τελικής αναζήτησης νοήματος είναι φανερή, καθώς το θέατρο σκιών, αλλά και ο ίδιος ο Καραγκιόζης ως ήρωας, υπόκεινται στη δυαδική αντίθεση, σύμφωνα με την οποία ο ένας όρος αναιρεί διαρκώς τον άλλο, όπως η υποταγή

³⁵ Στο θέατρο σκιών οι χοροί χρησιμοποιούνται ως ένα είδος ιντερμέτζου και έχουν ένα καθαρά κωμικό χαρακτήρα (Δαμιανάκος 1987, 208).

³⁶ (Σκούρτης, *Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία, στο Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης* 1983, 39).

την αντίσταση. Γι' αυτό άλλωστε αυτό που χαρακτηρίζει τον ήρωα είναι ο αντιηρωικός ηρωισμός του³⁷. Μόνο στο τελευταίο χρονολογικά έργο φαίνεται ότι αντιστέκεται σθεναρά, αλλά φροντίζει ο συγγραφέας να επανέλθει στην ουσία του θεάματος του θεάτρου σκιών.

Ο Σκούρτης αντιμετωπίζει με χιουμοριστικό και ανατρεπτικό τρόπο προβλήματα της σύγχρονης ζωής, με σαφή την εμπλοκή και τη στάση της εξουσίας, αλλά και τις σχέσεις των δύο φύλων. Το μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης και το καταραμένο νέφος* αποτελεί μια παρωδική επικαιροποίηση του έργου του θεάτρου σκιών *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*. Στο έργο του Σκούρτη δεν υπάρχει Μεγαλέξανδρος, παρά μόνο μια αναφορά στο σχετικό έργο. Το φίδι αντικαθίσταται από το νέφος. Τον βεζύρη αντικαθιστά ο υπουργός Χωροταξίας και Περιβάλλοντος Τρίτσης. Ο Καραγκιόζης εμφανίζεται πάνω σε γάιδαρο, με τον ίδιο τρόπο που στο συγκεκριμένο έργο του θεάτρου σκιών ο ήρωας εμφανίζεται στον βεζύρη, ανατρέποντας τις κοινωνικές συμβάσεις³⁸. Ο Καραγκιόζης διατηρεί το ήθος και το ύφος του σοφού τρελού, όπως του καταλογίζει και ο υπουργός. Η αντίστασή του αποτελεί μια φυγή από την πραγματικότητα. Η ουτοπική πρότασή του να φύγουν οι άνθρωποι από τη μεγαλούπολη αντιμετωπίζει την αντίδραση του υπουργού, αφού έτσι θα καταρρεύσει το οικονομικό σύστημα των βιομηχανιών, αλλά ενδεχομένως και το σύστημα της πολιτικής προστασίας τους. Από τη στιγμή που το κακό δεν μπορεί να νικηθεί και η ουσιαστική αλλαγή να επέλθει, αντίθετα απ' ό, τι συμβαίνει στο συγκεκριμένο έργο του θεάτρου σκιών, τότε δεν μένει παρά η φυγή μακριά του. Η επιθυμία του Καραγκιόζη να γίνει πουλί εκφράζει την έννοια της ανάτασης και της μοναχικής ουτοπίας, που αντικαθιστά τη συλλογική ουτοπία και έκσταση του καρναβαλιού³⁹.

Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης φεμινιστής* ο τίτλος ηχεί ειρωνικά. Ο όρος *φεμινιστής* όχι μόνο δεν έχει σχέση με τον Καραγκιόζη, που τον παριστάνει (τον φεμινιστή) ντυμένος γυναικεία, αλλά φαίνεται ότι είναι γενικά χωρίς περιεχόμενο. Το έργο αποτελεί μια σύγχρονη κωμική εκδοχή της εξέγερσης των γυναικών εναντίον των ανδρών τους, περιορισμένης όμως εμβέλειας, θυμίζοντας ελληνικά θεατρικά έργα του 19^{ου} αιώνα. Η πάλη των φύλων αποκτά ένα κυριολεκτικό και όχι μεταφορικό περιεχόμενο και κορυφώνεται στο τέλος με ανοικτή έκβαση. Το στοιχείο αυτό της αμφίροπης διαμάχης τους διαφοροποιείται από προηγούμενα ελληνικά

³⁷ (Δαμιανάκος 2005, 161-163).

³⁸ (Σιαφλέκης, 1993, 201).

³⁹ (Κιουρτσάκης 1985, 292-293, 315)

έργα που κινούνταν στη λογική της τιμωρίας των γυναικών από τους άνδρες τους και στη διατήρηση της καθεστηκίας τάξης πραγμάτων, όπως η *Γυναικοκρατία* του Δ. Βυζάντιου (1841).

Το μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης χανούμισσα* κινείται σε σημαντικό βαθμό σε μια άλλη περιοχή, σ' αυτήν του καρναβαλικού παιχνιδιού και της παρωδίας των καλλιστείων, του έρωτα και του ερωτισμού. Ο ίδιος ο Καραγκιόζης, απευθυνόμενος στους θεατές, υπονοεί την έννοια του θεατρικού παιχνιδιού, έτσι ώστε να σπάσει η μονοτονία της ζωής, κάτι που αντιστοιχεί στην τελική στάση του καραγκιοζοπαίχτη στο θέατρο σκιών, έκφραση ενός συμβατικού χαρακτήρα και μια στυλιζαρισμένη κατασκευής, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει, στο έργο του Αντώνη Μόλλα *Λίγο απ' όλα ή όλα τα νησιά επί σκηνής*⁴⁰. Ο Καραγκιόζης, μεταμφιεζόμενος σε χανούμισσα, την οποία διεκδικούν ερωτικά μέσω διαγωνισμού βασικοί πρόωη ήρωες του μπερντέ, εκφράζει την αξία της μεταμόρφωσης και της μεταμφίεσης μέσω της αλλαγής φύλου, και παίζει τον κλασικό ρόλο του γελωτοποιού και του απατεώνα που εξαπατά τους υπόλοιπους πρόωη ήρωες του μπερντέ. Η τοποθέτησή του από τον Χατζηαβάτη δίπλα στον άδειο θρόνο του Βεζίρογλου αποτελεί μια ειρωνική μετεξέλιξη του έργου *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, καθώς η σύγχρονη εκδοχή του βεζύρη είναι αόρατη και το δίπολο ενθρόνιση-εκθρόνιση του κωμικού ήρωα αποδομείται. Η προσπάθεια του Καραγκιόζη να εκλογικεύσει την κατάσταση της απουσίας βασιλιά αντιμετωπίζει την ακύρωση της εκλογίκευσης από τον Χατζηαβάτη, -ο οποίος μάλλον παίζει τον ρόλο του Καραγκιόζη στη συγκεκριμένη σκηνή-, στο πλαίσιο ενός παιχνιδιού, της έξαρσης της φαντασίας και της σοφής τρέλας. Το αντικείμενο και σύμβολο της εξουσίας υποκαθιστά το υποκείμενο της εξουσίας. Η παρωδία του ερωτισμού και του φλερτ μετατρέπεται σε παρωδία του βασανισμένου ερωτισμού, της ερωτικής στέρησης του Νιόνιου, του Μπαρμπαγιώργου, του Σταύρακα και του Μορφονιού, που συμπληρώνεται από την ερωτική διάθεση και απαίτηση του Κολλητηριού, στοιχεία που αποτελούν έκφραση της αστικής μετεξέλιξης του Καραγκιόζη και του θεάτρου σκιών. Ο ερωτισμός αυτός συνοδεύεται από την αστική γλώσσα του ερωτισμού, μια γλώσσα άτονη, γεμάτη «άνοστες» ατάκες, ερεθιστικά αστεία (του Σταύρακα), μακριά από τη βωμολοχική, απελευθερωτική και γονιμική καρναβαλική στάση⁴¹.

⁴⁰ (δαμιανάκος 1987, 204)

⁴¹ (Κιουρτσάκης 1985, 204, 343-244, 346-347, 349, 356)

Συμπερασματικά, στα έργα του Σκούρτη που εμπνέονται από το θέατρο σκιών και έχουν ως πρωταγωνιστή τον Καραγκιόζη παρατηρείται μια μετεξέλιξη του θεάτρου σκιών και ένας πειραματισμός με βάση τη φόρμα του. Ο Καραγκιόζης διατηρεί σε σημαντικό βαθμό τον ρόλο του γελωτοποιού που καταλήγει στην απομυθοποίηση και γελοιοποίηση της εξουσίας. Τα καρναβαλικά- καραγκιόζικα στοιχεία παραμένουν ενίοτε ζωντανά (συλλογικός χορός, τραγούδι, σάτιρα, βωμολοχία, λεκτικό παιχνίδι, ξυλοδαρμοί κ. ά.), αλλά οι υπόλοιποι ήρωες προσαρμόζουν τις ιδιότητές τους στη σύγχρονη πραγματικότητα, απομακρυνόμενοι ή όχι από τις φιγούρες τους και αδυνατώντας να ακολουθήσουν τον Καραγκιόζη στην αποδόμηση της σύγχρονης ζωής και της εξουσίας. Ο Χατζηαβάτης, για παράδειγμα, διατηρεί την ιδιότητα του μεσίτη και μεσάζοντα σε διάφορες υποθέσεις, ο Βεληγκέκας του προσώπου της βίας και του εκπροσώπου της βίαιης εξουσίας, ο Μορφονιός του κομψευόμενου νέου, αλλά ο Μπαρμπαγιώργος δεν αναλαμβάνει τον ρόλο του προστάτη του ανεψιού του Καραγκιόζη, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να παραμένει συχνά αβοήθητος μπροστά στις ορέξεις της εξουσίας. Οι μορφές αυτές έχουν μετατραπεί σε ήρωες της καθημερινότητας διατηρώντας από το παρελθόν τους ή αναπτύσσοντας αρνητικά ως επί το πλείστον χαρακτηριστικά. Με πρόσχημα το θέατρο σκιών και τον Καραγκιόζη, ο σχολιασμός της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας γίνεται από το ένα έργο στο άλλο του συγγραφέα όλο και πιο άμεσος και οξύς. Η διεύρυνση του σχολιασμού και της κριτικής είναι φανερή, με αντικείμενο και βάση τα κακώς κείμενα της Ελλάδας. Η διεύρυνση αυτή περιλαμβάνει στον τελευταίο έργο τη σχέση Ελλάδας και Ευρώπης με την εμπλοκή της Τουρκίας. Η αποξένωση και απομόνωση των ανθρώπων μπροστά στον εξευρωπαϊζόμενο αστικό πολιτισμό της Ελλάδας, όπως φανερώνει το θέατρο σκιών⁴², διευρύνεται, τονίζοντας την αλλοτρίωση από την καταναλωτική κοινωνία, την αδυναμία της παράδοσης να παίξει τον ρόλο της, μια νέα έκφραση του δυισμού της ελληνικής ταυτότητας, την αντιπαράθεση Ελλάδας και Ευρώπης κυρίως ως προς την πολιτική, με βάση όμως και σημείο αιχμής τον πολιτισμό⁴³, και εν τέλει τη διαφαινόμενη

⁴² (Αυτ., 381-382)

⁴³ Κατά τον 19^ο αιώνα, αλλά και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, το ζήτημα του πολιτισμού, εκτός από τα σύμβολα του ελληνισμού, αφορούσε στην υιοθέτηση ηθών, εθίμων της Ευρώπης από τους Έλληνες, του ευρωπαϊκού τρόπου ζωής, που ως επί το πλείστον, στο πλαίσιο ανάπτυξης της πλοκής των έργων, εθεωρείτο άκριτη και επιφανειακή. Το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού της Ελλάδας είχε ένα διαφορετικό περιεχόμενο απ'

αφομοίωση της Ελλάδας σε ένα σκληρό ευρωπαϊκό γίγνεσθαι, με την απεμπόληση κυριαρχικών δικαιωμάτων και την εκποίηση συμβόλων του πολιτισμού, όπως ο Παρθενώνας⁴⁴.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.

———, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, προλεγόμενα Σπ. Ι. Ασδραχάς, Αθήνα, σειρά Λαϊκός Πολιτισμός/ Τοπικές Κοινωνίες, Πλέθρον, 2005.

DANFORTH, L. M., «Παράδοση και μετασηματισμός στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, εισ.-επιμ. Στάθης Δαμιανάκος, μτφρ. Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχάλη, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 149-172.

ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Καρναβάλι και караγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, 3^η έκδοση, Κέδρος, 1985.

ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α. (εισ. - μτφρ. - σχόλια), *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΘΕ 63, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., 2008.

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Υπόκοσμος και караγκιόζης, σε Άπαντα Ηλία Πετρόπουλου*, Προμετωπίδα Μέντη Μποστάντζογλου, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα* («Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού»), Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984.

———, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* («Τραγικό και κωμικό στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Σκέψεις για

ό, τι ισχύει σήμερα. Σήμερα, ο αμερικάνικος τρόπος ζωής, μετεξέλιξη του εξευρωπαϊσμού των Ελλήνων στο ζήτημα του τρόπου ζωής, θεωρείται δεδομένος. Το ζήτημα της πολιτικής και της πολιτικής αντιπαράθεσης Ελλάδας και Μεγάλων Δυνάμεων όμως ετίθετο σε έργα των δύο προηγούμενων αιώνων μετ' επιτάσεως όπως και σήμερα. Στον Σκούρτη η αντιπαράθεση εκδηλώνεται μεταξύ Ελλάδας και Ευρωπαϊκής Ένωσης, η οποία (Ε. Ένωση) υποκαθιστά και εκφράζει τις Δυνάμεις αυτές.

⁴⁴ Στην τελευταία σκηνή (6η) του έργου *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός ή... κάποιος άλλος τίτλος* φαίνεται το κτίριο των Βρυξελλών, όπου στην κορυφή του δεσπόζει ο Παρθενώνας (Σκούρτης 2014, 71).

- τη δραματουργία και σκηνοθεσία της παραδοσιακής ανθρώπινης συμπεριφοράς»), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡ. Μ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Ζ., «Μεταβίβαση και μετασχηματισμός ενός πολιτισμικού συμβόλου στο ελληνικό θέατρο σκιών: η περίπτωση του έργου "Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι"», *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, εισ.-επιμ. Στάθης Δαμιανάκος, μτφρ. Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχάλη, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 191-207.
- ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, Κέδρος, 1973.
- , *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης*, Κέδρος, 1983.
- , *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης... '95. Θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.
- , *Ο Καραγκιόζης... Καραγκιόζης ή Ο Καραγκιόζης... Πρωθυπουργός*, (χειρόγραφο), 2014.
- ΦΙΛΙΑΣ, Β., *Αναφορές στην κοινωνική πραγματικότητα του τέλους του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 1996.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

Πολυεδρική προσέγγιση στον πρωτεϊκό Καραγκιόζη της Καταραμένης Αυλής

Παναγιώτης Ασημόπουλος*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Έμπλεως ακραιφνών ανθρωπιστικών ιδανικών η ρηξικέλευθη ματιά του μεγάλου Νομπελίστα Ίβο Άντριτς πραγματεύεται με απαράμιλλη δεξιοτεχνία και υποδειγματικό λυρισμό τη σκοτεινή και ταυτόχρονα λαμπερή φυσιογνωμία του Καραγκιόζη. Σε ένα ασφυκτικό περιβάλλον, στην αδυσώπητη, ετεροτοπική κατά το Φουκώ φυλακή δεσπόζει η παλίμψηστη συμπεριφορά του πανόπτη δεσμοφύλακα που κατά την τιτάνια αναζήτηση των υπαρξιακών του ερεισμάτων αντιμάχεται σθεναρά στην ελκτική δύναμη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο καλό και το κακό. Παράλληλα στο αριστοτεχνικό σκηνικό της αγλαής Βασιλεύουσας ο απρόβλεπτος ευμεταβλητότητας πρωταγωνιστής αναδεικνύεται πειθήνιο ανδράποδο ενός αόρατου σκηνοθέτη, ενός μεθοδικού και ανοικτίρμονος ενορχηστρωτή των πολύπτυχων εκφάνσεων της ανθρώπινης υπόστασης: εδώ εδράζεται η ανεπαίσθητη μεταφυσική σύζευξη του πολυσχιδούς, οιστριλατημένου Σέρβου δημιουργού με το θέατρο Σκιών, αλλά και τον πιο χαρισματικό και κοσμαγάπητο εκπρόσωπό του.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, Άντριτς, Καταραμένη Αυλή.

ABSTRACT

Full of authentically humanistic ideals the groundbreaking view of the great Nobel laureate Ivo Andric with unrivaled craftsmanship and exemplary lyricism deals with the dark, but simultaneously brilliant figure of Karaghiozis. In a stifling environment, in an unrelenting, a heterotopic prison - according to Foucault - dominates the palimpsest behavior of an all-seeing prison guard who during the titanic search of his existential foundations fights strongly against the attractive force of the dialectical relationship between good and evil. In parallel at the masterful scenery of refulgent Constantinople the unpredictably changeable protagonist emerges as an obedient servant of an invisible director, a methodic and merciless orchestrator of the multifaceted manifestations concerning the human existence: here is founded the imperceptible, metaphysical conjunction between the multifarious, inspired Serbian creator and the Shadow Theatre, but also with its most charismatic and popular representative.

KEY WORDS: Karaghiozis, Andric, the Damned Yard.

* δρ Παναγιώτης Ασημόπουλος, Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων.

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Το μικρό μυθιστόρημα¹ ή η νουβέλα «Καταραμένη Αυλή» είναι ένα από τα πιο αινιγματικά έργα του Ίβο Άντριτς. Αναφέρεται στην τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, δικαιωματικά εντάσσεται στη χορεία των κορυφαίων δειγμάτων της σερβικής αφηγηματικής πεζογραφίας. Δημοσιεύτηκε² στο Νόβι Σαντ της Σερβίας το 1954, εννέα χρόνια μετά από τη «Βοσνιακή Τριλογία», ήτοι τη «Δεσποινίδα», το «Χρονικό του Τράβνικ» και τη «Γέφυρα του Δρίνου». Η ειδοποιός διαφορά της «Καταραμένη Αυλής» και της «Βοσνιακής Τριλογίας» συνίσταται στο ότι:

α) τα περιγραφόμενα με αμερόληπτο, αντικειμενικά υποβλητικό τόνο γεγονότα της «Καταραμένης Αυλής» για πρώτη φορά διαδραματίζονται εκτός Βοσνίας,

β) παρουσιάζονται ετερόκλητοι εκπρόσωποι ασιατικών εθνικοτήτων, χωρίς αυτή τη φορά ως θεματικός άξονας να λειτουργεί η ιδιαίτερη πατρίδα του,

γ) αναβιώνουν οι τραυματικές του εμπειρίες από την περίοδο της φυλάκισής του στο Σπλιτ, Σίμπενικ και Μάρμπορ (1914 – 1915)³,

δ) το περιεχόμενο της ιστορίας προσφέρει ένα ζοφερό αλληγορικό νόημα και μια αδιόρατη μελαγχολική σκέψη για την ανεπαίσθητη παροδικότητα της ζωής. Η ιστορία αναπτύσσει τα μεταφορικά της πέταλα και δίνει καίριες απαντήσεις στο διαιώνιο ερώτημα της ανθρώπινης ύπαρξης: πώς να ζήσει κανείς,

ε) προτιμάται η κυκλική εξιστόρηση των δρωμένων, καθώς την αφηγηματική σκυτάλη μοιράζονται περισσότεροι αφηγητές⁴ σχηματίζοντας ομόκεντρους κύκλους που καταλήγουν στον πυρήνα της ιστορίας,

¹ Η παρουσία πολλών διαφορετικών προσώπων συμβάλλει στο να αρθούν οι αντικρουόμενες απόψεις των μελετητών σχετικά με το αν η «Καταραμένη Αυλή» είναι διήγημα, νουβέλα ή μυθιστόρημα (Petrović, 135).

² Οι πρώτες σημειώσεις για τη συγγραφή της «Καταραμένης Αυλής» χρονικά εντοπίζονται στα 1928, όταν ο Άντριτς υπηρετούσε ως υποπρόξενος στην Ισπανία και Πορτογαλία. (Nemec, 176).

³ Ο ίδιος ο συγγραφέας επιβεβαιώνει ότι η προσωπική του εμπειρία τον βοήθησε να γνωρίσει «τον κόσμο πίσω από τα κάγκελα, τους καταδίκους, τους δεσμοφύλακες και τη δόλια δικαιοσύνη.» (Jandrić 1982, 47).

⁴ «Την τραγική μοίρα της ζωής του Κιαμίλ εξιστόρησε στον πατέρα Πέτρο ο Χαΐμ» (Baščarević, 83), ενώ «τρεις μορφές που απαρτίζουν τον Κιαμίλ και τους δύο βιογράφους του, τον πατέρα Πέτρο και το Χαΐμ συνιστούν τον κύκλο των αφηγητών.» (Džadžić 1975, 107).

στ) κορυφαία πρωτοτυπία στην «Καταραμένη Αυλή» είναι η άμεση επίκληση στον αιφνιδιασμένο αναγνώστη με την οποία ο Νομπελίστας συγγραφέας επιδιώκει να εξασφαλίσει την ενεργό συμμετοχή του, την εκ των προτέρων ουσιώδη μέθεξή του: «το Εγώ είναι μια λέξη φοβερή, που μας υποχρεώνει για πάντα, μας δένει με όσα σκεφτήκαμε και είπαμε, αλλά και με όλα εκείνα που ποτέ δεν πέρασε από τον νου μας να ταυτιστούμε μαζί τους». Άλλωστε ο διαυγής λόγος του συνυφαίνεται άρρηκτα με την ψυχική μετάπτωση που αναπόδραστα ανακλύπει από τις γλαφυρές περιγραφές των συναισθηματικών κλυδωνισμών και των αλληλοσυμπληρούμενων καταστάσεων.

Συμβολικές αποχρώσεις της «Καταραμένης Αυλϊής»

Τα δραματικά γεγονότα εκτυλίσσονται στην εφιαλτική φυλακή της Κωνσταντινούπολης «Deposito» ή κατά τη λαϊκή ονομασία «Καταραμένη Αυλή»⁵, το καταθλιπτικό χωνευτήρι δύστυχων ανθρώπων, σκληροπυρηνικών μελών του αβυσσαλέου υπόκοσμου, μα και ημιπαρραφρόνων ονειροπόλων. Παρά τα ανόμοια, ακούσια ή εκούσια ποινικά τους ατοπήματα όλοι τους εκτίουν ομοίμορφη ποινή: τη συνειδητή απώλεια της ελπίδας, την εκρίζωση των αναμνήσεων, τη λυτρωτική αναμονή του θανάτου. Όλοι τους βιώνουν την παντοδύναμη εξουσία ενός στυγνού μονάρχη, του Λατίφ ή Καραγκϊόζη που εφαρμόζει απαρέγκλιτα το τυραννικό καθεστώς τρομοκρατίας του τότε Οθωμανού ηγέτη.

Υπό αυτό το πρίσμα στην «Καταραμένη Αυλή» η στρατευμένη έμπνευση τού Άντριτς εσκεμμένα συνταιριάζει φονταμενταλιστικά δόγματα τριών θρησκείων (Ορθοδοξία, Καθολικισμός, Μουσουλμανισμός), τριών ιστορικοπολιτιστικών αξόνων (Βυζάντιο, Ρώμη, Οθωμανική αυτοκρατορία). Ο επιτυχής συγκερασμός αποσκοπεί στην ανεπιτήδευτη καταγγελία του παθογενούς δικονομικού συστήματος της μουσουλμανικής κοινωνίας, αλλά και τη δυναμική αντίδραση στην αυθαίρετη απόδοση δικαιοσύνης,

⁵ Για την ακριβή χωροταξική οριοθέτηση της Καταραμένης Αυλϊής ο συγγραφέας αξιοποίησε τις βιογραφικές σημειώσεις του συλληφθέντα το 1870 για επαναστατική δράση Γκάβριλο Βούτσκοβιτς που κυκλοφόρησαν το 1910 στο περιοδικό «Ανάπτυξη» („Razvitak“) με τον τίτλο «Μαύρο ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη». Όταν ο Άντριτς επισκέφτηκε την Πόλη το 1953, ήταν εκτός λειτουργίας (Nemec, 179). Μάλιστα ισχυρίζεται ότι δεν πρόκειται για τη φυλακή Yedikule η οποία «βρίσκεται κοντά στην Αγία Σοφία, στην όχθη του Βόσπορου και λειτουργεί ως κέντρο συγκέντρωσης. Μετά την καταδίκη οι προφυλακισμένοι ή εξορίζονταν ή οδηγούνταν στη φυλακή Yedikule για την έκτιση της ποινής.» (Jandrić 1982, 272).

σε διαχρονικό και οικουμενικό επίπεδο. Η αξιοποίηση των άκρως εντυπωσιακών φιγούρων και της τραγικής τους μοίρας, αλλά και της σχεδόν αλληγορικής ιστορίας περί ολοκληρωτισμού ταυτίζεται με εξιδανικευμένη πτυχή δικαίου. Είναι μια μοναδική ευκαιρία να προβάλει «την επική δύναμη των λογοτεχνικών του θεμάτων και τον τρόπο που απεικονίζει την ανθρώπινη μοίρα, αντλώντας υλικό από την ιστορία της πατρίδας του», να υπογραμμίσει τον πολύπτυχο χαρακτήρα της Καταραμένης Αυλής:

α) είναι το καθολικό σύμβολο της σθεναρής εναντίωσης στον πολιτισμό που ο άνθρωπος πυργώνει και στον οποίο ανήμπορος ο ίδιος ταλανίζεται, μες τον κυκεώνα των ίδιων του των αντιφάσεων,

β) είναι η αποκάλυπτη έκφανση της αποξενωμένης εξουσίας που υψώνεται πάνω από τον άνθρωπο και ξεπερνά κάθε αυτεξούσια υπόσταση. Νομοτελειακά η ανθρώπινη αποξένωση γεννιέται, όταν κλονίζονται τα θεμελιώδη δικαιώματα και διαστρεβλώνονται οι βασικές υποχρεώσεις των ανθρώπων, όταν κάποιος επιδιώκει να οικειοποιηθούν τα δικαιώματα που ανήκουν σε άλλους και που εξασφαλίζουν την ασυμβίβαστη μοναδικότητα⁶ της προσωπικότητάς τους. Ο Λατίφ είναι σύμβολο τέτοιας αποκλίνουσας εξουσίας, το μέσο αφανισμού όλων όσων απειλούν την εύθραυστη ισορροπία της καθεστηκυίας τάξης. Ο διανοούμενος Κιαμίλ, με την πένα στο χέρι και τα φλογερά οράματα στο νου συνθλίβεται μπροστά στην αφροσύνη των κοινωνικών συμφορών, ενώ ο νεαρός Τζιέμ γίνεται το εξιλαστήριο θύμα της διεθνούς διπλωματίας και της κακής του τύχης να γεννηθεί ως αδερφός του Σουλτάνου,

γ) λειτουργεί ως αντανάκλαση της διαίρεσης του κόσμου στο σκοτάδι και το φως, της αέναης μάχης ανάμεσα στο καλό και το κακό, στο παρελθόν και το παρόν. Για αυτό ο καθηλωμένος έγκλειστος έχει την αίσθηση ότι βρίσκεται σε κάποιο διαβολικό κάτεργο, όμοιο με τη «Σωφρονιστική αποικία» του Κάφκα ή τη νησιωτική φυλακή του Ιφ, όπου ως κόμης Μόντε Κρίστο αντιλαμβάνεται ότι τίποτα δεν του θυμίζει την προγενέστερη ζωή του και τίποτα δεν τον κάνει να ελπίζει: «Λόγω όλων αυτών η Αυλή γρήγορα και ασύνειδα τυλίγει τον άνθρωπο και τον υποτάσσει, μέχρις ότου χαθεί. Λησμονεί ότι υπήρχε και ολόένα λιγότερο συλλογίζεται το μέλλον, έτσι ώστε κάποια στιγμή το παρελθόν και το μέλλον θα συγχωνευτούν σε ένα κοινό παρόν, στην ασυνήθιστη και φοβερή ζωή της Αυλής.»

⁶ «Η αμετάβλητη παρουσίαση των χαρακτήρων του και η εντυπωσιακή πλαστικότητά τους χαρακτηρίζουν την υψηλή ψυχογραφική δεινότητα του Άντριετς.» (Lauer 1979, 174).

δ) υποδηλώνει τη διάρκεια της ζωής: η Καταραμένη Αυλή με το συμβολικά πολυποίκιλο κόσμο της πάντα γεμίζει και πάντα αδειάζει, εξακολουθεί να υφίσταται μονότονη, απaráλλαχτη στο διηνεκές, μολονότι η ζωή αδιάκοπα μεταβάλλεται,

ε) η ζοφερή της εικόνα⁷ παραπέμπει στην αμυδρή ελπίδα, όπως δηλώνεται από τις κορυφές των αιώνιων κυπαρισσιών και των όμορων μιναιρέδων που προεξέχουν πάνω από τους θεόρατους τοίχους της,

στ) παρά το διαχωρισμό του κόσμου βάσει εθνικιστικών και θρησκευτικών αγκυλώσεων, ανεξάρτητα από τις πρόδηλες διαφορές των ανθρώπων η Καταραμένη Αυλή επιβάλλει την ανθρωπιστική, συμβολική πρόταση για την επιτακτική ανέγερση στέρεων γεφυρών που θα συνδέουν τους ανθρώπους.

Σκιαγράφηση του Καραγκιόζη

Παρόλο που ο Άντριτς χρήζει πρωταγωνιστή του μυθιστορηματός του τον άτυχο Κιαμίλ⁸ δεσπόζουσα φυσιογνωμία του απάνθρωπου κολαστηρίου της Πόλης αναδεικνύεται ο ανηλεής καιροσκόπος Λατίφ, ο επονομαζόμενος Καραγκιόζης. Ωστόσο, ούτε το πραγματικό του όνομα που στα αραβικά σημαίνει «τρυφερός, ευχάριστος, όμορφος» ούτε το προσωνύμιό του που συσχετίζεται με τον κοσμογάπητο ήρωα από το θέατρο Σκιών δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.

Στ' αλήθεια εντυπωσιακή είναι η συγκλονιστική του μετάλλαξη: μέχρι τα δεκατέσσερά του «ήταν ένα ζωηρό και ζωντανό παιδί που αγαπούσε το βιβλίο και ιδιαίτερα τη μουσική, και όλα τα παιχνίδια». Ενώ αναμενόταν να ακολουθήσει το δρόμο του πατέρα του, αξιολύπαστου κρατικού υπαλλήλου, αδόκητα εγκαταλείπει τα βιβλία, τα παιχνίδια και τη μουσική. Από ένα προικισμένο παιδί με ζωηρή ψυχή, από λάτρης των βιβλίων και της τέχνης μεταμορφώνεται σε ένα νέο που απαρνείται οτιδήποτε τού ήταν ως τότε προσφιλές και καθετί που σχετιζόταν με τον κόσμο των συνηθισμένων πεπρωμένων, των συμβατικών συνηθειών. Παχαίνει υπερβολικά αφύσικα, καταντάει ένας ιταμός αλήτης, «αναβαθμίζεται» σε φανατικό χαρτοπαίχτη και ανιάτο μέθυσο, συναναστρέφεται με μάγους

⁷ Η Καταραμένη Αυλή ταυτίζεται με μεταφορά για την ανθρώπινη κοινωνία προ-ευρωπαϊκού και προ-μοντέρνου τύπου (Kermauner, 608 – 610).

⁸ Τόσο πολύ είχε επηρεαστεί ο Άντριτς από τη μοίρα του Τζιμ, ώστε αρχικά είχε δώσει αυτόν τον τίτλο στο έργο του. Όμως τελικά αποφάσισε να τον προβάλλει έμμεσα μέσω των αυτοβιογραφικών αναφορών του Κιαμίλ (Tartalja 1979, 244).

και οπιομανείς, εμπλέκεται σε ύποπτες δραστηριότητες, συγκρούεται με το νόμο. Χάρη στην ευυποληψία και τις ισχυρές γνωριμίες του πατέρα του παραμένει στο απυρόβλητο.

Νέα πρωτεϊκή αλλαγή: κατόπιν δυναμικής παρέμβασης του οικογενειακού τους φίλου, του διοικητή της Αστυνομίας γίνεται υπάκουος αστυνομικός και με ζήλο κυνηγάει τους παρανόμους, τους πρώην συντρόφους του: «Εργαζόταν με πάθος, με ανεξήγητο μίσος, αλλά με επιδεξιότητα, με γνώση αυτού του περιβάλλοντος τέτοια που μόνο αυτός μπορούσε να έχει». Η εξαιρετική αφοσίωσή του στην υπηρεσία τον καθιστά βοηθό διευθυντή της Καταραμένης Αυλής, όπου γρήγορα ο ίδιος εξελίσσεται στο «σκληρό άρχοντά της».

Εύλογα τίθεται το φλέγον ερώτημα τι συντέλεσε στη βαθμιαία, ανέλπιστη μεταμόρφωση του Καραγκιόζη, ο οποίος αρχικά διακρινόταν για τον υπερβολικά προικισμένο του χαρακτήρα, τις φυσικές του δεξιότητες και την ψυχική του ποιότητα, τον πλούτο της ευαισθησίας του, στοιχεία που τον έφερναν κοντά στην επιστήμη και την τέχνη. Ίσως αφυπνίστηκε από το μεγαλοαστικό τέναγος, ίσως συνειδητοποίησε ότι όλοι είμαστε έγκλειστοι κάποιας αυλής, χωρίς να έχουμε τη δυνατότητα να σκεφτόμαστε αυτόνομα και να ενεργούμε αυτόβουλα. Για αυτό και αυτοεγκλωβίζεται στο ερμητικό του όστρακο, στο οποίο σωματικά και ψυχικά απομυζεί αθώους συνανθρώπους του.

Πειθηίο όργανο τής αδυσώπητης, τιμωρητικής εξουσίας φροντίζει να διαμένει⁹ τόσο κοντά στο θέρετρο της σφετεριστικής του, επαγγελματικής δραστηριότητας, ώστε ως αιμοδιψής γρύπας ή τερατόμορφος Κέρβερους να μπορεί να εποπτεύει χαιρέκακα και σαδιστικά τα εξαθλιωμένα θύματά του. Χωρίς ίχνος ανθρωπιάς, ως αυθεντικός, τυπικός εκπρόσωπος και λοβοτομημένος υπηρέτης ενός αρρωστημένου συστήματος εκδηλώνει τα κατώτερα ένστικτά του και την ασυγκράτητη, ψυχωτική του συμπλεγματικότητα. Άριστος γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας εφαρμόζει αήθεις πρακτικές που θυμίζουν την κτηνώδη μισαλλοδοξία τού ομηρικού Κύκλωπα.

Αναμφισβήτητα ο Καραγκιόζης είναι διχασμένη¹⁰ προσωπικότητα. Κακός και άτεγκτος, απολαμβάνει τα τρομερά βασανιστήρια και τον ψυχικό καταναγκασμό των εγκλείστων έως την ολοκληρωτική τους ψυχική κατάρρευση. Αλλά, καμιά φορά οι ενέργειές του ήταν «αλλόκοτα ήπιες

⁹ Στη δυτική αρχιτεκτονική των σωφρονιστικών ιδρυμάτων κυριαρχεί ο τύπος κτηρίου – φυλακής, γνωστός ως το «Πανοπτικό του Μπένθαμ» (Bentham 1995, 29 - 95).

¹⁰ Για τη δισυπόστατη προσέγγιση του κόσμου από τον Άντριτς: Lauer 1979, 268 και Мещеряков 1992, 59.

και γεμάτες συμπόνια και σύνεση». Στην Καταραμένη Αυλή παίζει καταλυτικό ρόλο, χωρίς ντροπή και συστολή, χωρίς να σέβεται τον άλλον άνθρωπο, μα ούτε και τον ίδιο του τον εαυτό. Αισθάνεται και γνωρίζει ότι οι τύχες των εγκλείστων της Καταραμένης Αυλής είναι στα χέρια του και ότι εκείνος ανεξέλεγκτα και ανερευθιάστα παίζει με αυτές. Τους πλησιάζει αιφνίδια, τους πιέζει με περίεργα ερωτήματα και ακόμα πιο παράξενες επιπλήξεις, αλλά ποτέ δε σκοτώνει την ελπίδα τους. Το παρελθόν και η ενοχή σχεδόν του καθενός φυλακισμένου τού ήταν γνωστά, ήξερε «πώς ανασαίνει η Αυλή». Η φιλοσοφία του μαρτυρά κραυγαλέο δογματισμό, αναγωγή στο προπατορικό αμάρτημα (*peccatum originale*): «Δεν υπάρχουν αθώοι. Κανείς εδώ δε βρίσκεται τυχαία. Αφού πέρασε το κατώφλι αυτής της Αυλής, δεν είναι αθώος. Κάτι έχει διαπράξει, ακόμα και στον ύπνο του. Αν μη τι άλλο, η μητέρα του, όταν ήταν έγκυος σε αυτόν, σκέφτηκε κάτι κακό». Η υπαιτιότητα του Κιαμίλ ποτέ δεν αποδείχτηκε, αλλά εκείνος με τυπικές διαδικασίες εστάλη στην εξορία. Μπολιασμένος με ενοχή γεννήθηκε και ο δύστυχος σουλτάνος Τζιειμ, καθώς γεννήθηκε ως μικρότερος αδερφός. Μα ούτε και η ασκητική μορφή του Φρα Πέταρ εξαιρέθηκε, και αυτός γεύτηκε τα δεινά της εξορίας.

Ο Αντρις στο πρόσωπο τού Λατίφ ανέδειξε τα βασικά χαρακτηριστικά των άγριων φυλάκων της εξουσίας, των οποίων η δυναστική παρακαταθήκη μπορεί κάλλιστα να αναχθεί στην εποχή που ο άνθρωπος ήταν σκλάβος. Στον κόσμο που αυτός εξουσιάζει η αθωότητα είναι μονάχα μια στείρα φράση. Ο ηλικιωμένος και πολύπειρος Καραγκιόζης διαχειρίζεται σωστά τον εσωτερικό μηχανισμό των ανυπεράσπιστων κρατουμένων του. Όλοι τους βιώνουν την υποκριτική στάση του ευτραφούς δεσμώτη τους, το κυνικό παιχνίδι της απόλυτης εξουσίας του που μετουσιώνεται σε φριχτά βασανιστήρια, σε άσπλαχνη ειρωνεία.

Ως διευθυντής ο Καραγκιόζης γίνεται η ιστορική μορφή της Καταραμένης Αυλής, αλλά και η δαιμονική της ενσάρκωση, η σατανική της ψυχή. Η Καταραμένη αυλή ζει ως ξεχωριστός κόσμος¹¹ μέσα από το χαρακτήρα, τις ιδιοτροπίες και τα ένστικτά του, ενώ κάθε επιθυμία του είναι απαράβατος νόμος της. Κατά μια έννοια συγκλίνει με τη φουκωική ετεροτοπία. Εν αντιθέσει προς το μη πραγματικό, τον εξιδανικευμένο χώρο που διαμορφώνεται ως τελειοποιημένη κοινωνική δομή, η ετεροτοπική Καταραμένη Αυλή υφίσταται ως δυσμενής, τερατώδης ζώνη με χαρακτηριστικά, υπαρκτά στην κοινωνία, αλλά εδώ είναι διαστρεβλωμένα και αμφισβητούμενα.¹²

¹¹ Minde 1962, 118.

¹² Foucault, 8 – 14.

Ο εκτός Αυλής κόσμος, εκπεφρασμένος ως *mundus inversus*¹³ είχε εξοικειωθεί με έναν τέτοιο Καραγκιόζη, αλλά και οι άνθρωποι μέσα σε αυτήν τον είχαν αποδεχτεί ως «μέρος της κατάρας τους». Ο υπόκοσμος και άτομα του περιθωρίου θεωρούνταν ως «σκύλος και σκύλας γέννημα», αλλά στην ουσία ήταν όμοιοί του, ο εκλεκτός του μικρόκοσμος. Στις σπάνιες στιγμές που αισθανόταν οίκτο και καλοσύνη για τον βασανιζόμενο έγκλειστο αποκαλύπτεται ότι είναι ένας δυστυχημένος άνθρωπος που έδωσε τη ζωή του στην Καταραμένη Αυλή, η οποία είναι ο χώρος που κατ' επίφαση τιμωρεί, καθώς αυτοτιμωρείται. «Και έτσι ολάκερη τη ζωή του παρέμεινε σε στενή σχέση με τον κόσμο της ακαταστασίας και του εγκληματικότητας, τον οποίο είχε εγκαταλείψει για πάντα στα νιάτα του, πίσω του και μακριά του.»

Εκτός από την αποκρουστική συμπεριφορά του στιγματίζει με την ιδιάζουσα μορφή του: η όψη του Καραγκιόζη προκαλούσε αβεβαιότητα, άγχος και φόβο στην Καταραμένη αυλή. Υπναλέο βλέμμα, αγέλαστο πρόσωπο, ματιά τερατόμορφου προσωπείου. Το πρόσωπό του «μπορούσε να τεντωθεί, αλλάξει και μεταμορφωθεί, από την έκφραση έσχατης αηδίας και φοβερής απειλής έως τη βαθιά κατανόηση και την ειλικρινή συμπόνια». Τα αλλήθωρα μάτια του και το φθονερό παιχνίδι τους, κοφτερά σαν λεπίδα δέσποζαν σε αυτή τη μεταμόρφωση.

Συγκεφαλαιώνοντας η αμφίσημη υπόσταση του Καραγκιόζη εδράζεται:

- α) στον παράδοξο δυισμό τού να ανήκει ταυτόχρονα στον ωμό κόσμο της Αυλής, αλλά και στην εκτός αυτής φυσιολογική καθημερινότητα,
- β) στο ότι η λυσσαλέα του μάχη να πατάξει τις πολυποίκιλες εκφάνσεις του άνομου προσκρούει στην ανίατη προσκόλλησή του στο θελκτικό κακό,
- γ) στην αντεστραμμένη διαχείριση της Αυλής, όπου μεθοδικά δεν εφαρμόζονται κρατικοί νόμοι ή δικονομικοί θεσμοί, αλλά ο Καραγκιόζης είναι ο μοναδικός νόμος, ο υπέρτατος κριτής, κυρίαρχος σε ένα εξωπραγματικό κόσμο ακροτήτων,

¹³ *Mundus inversus* λογίζεται η έννοια που ως οποιαδήποτε πράξη εκφραστικής συμπεριφοράς αντιστρέφει, αντιτίθεται, καταργεί ή κατά κάποιον τρόπο δημιουργεί εναλλακτικές στους καθολικής ισχύος πολιτιστικούς κώδικες, αξίες και κανόνες, είτε είναι γλωσσολογικοί, λογοτεχνικοί ή καλλιτεχνικοί, θρησκευτικοί, κοινωνικοί ή πολιτικοί (Babcock 1978, 14).

δ) «στη διαλεκτική της ζωής που ανατρέπεται στην αντινομία της»¹⁴, καθώς εμφανίζεται ως θεματοφύλακας της τάξης και ως υπέρμαχος της αταξίας.

Σύνδεση Θεάτρου Σκιών και Καταραμένης Αυλής

Στο θεατρικό υπόβαθρο μυθιστόρημα τού Άντριτς¹⁵ ο Λατίφ ως μηχανική κούκλα¹⁶ ακολουθεί τις άρτια ενορχηστρωμένες σκηνοθετικές κατευθύνσεις ενός άορατου καθοδηγητή, όμοιου με αυτόν που υπαινίσσεται ο Πλάτωνας στους «Νόμους»¹⁷: ο ανθρώπινος κόσμος παραβάλλεται με μια θεατρική σκηνή, όπου οι άνθρωποι – πειθήνιοι ηθοποιοί υποδύονται τους αυστηρά καθορισμένους από τους θεούς ρόλους τους¹⁸. Ακριβώς σε αυτήν τη μεταφορική απόχρωση ο Schwanitz¹⁹ διακρίνει την απεραντοσύνη της κοινωνικής μας ζωής της οποίας η υποβλητική, δεκτική και πειστική εκδοχή εξιδανικεύεται στο θέατρο.

Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ενώ η εν λόγω απόδοση συνειρμικά αφορά την Σαιξπηρική ρήση «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή, και όλοι οι άντρες και οι γυναίκες είναι απλώς παίκτες» (Πράξη 2, Σκηνή 7, στίχοι 139 – 140), στην Καταραμένη Αυλή ο μεταφυσικός σκηνοθέτης πρωτοτυπεί: όλος ο κόσμος – θεατρική σκηνή λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκοτεινή φυλακή, στην οποία ο Καραγκϊόζης είναι διευθυντής, ηθοποιός, σκηνοθέτης και αυταρχικός ηγεμόνας.

Ως πρωταγωνιστής ο Καραγκϊόζης ξεδιπλώνει σπάνιο υποκριτικό ταλέντο, εναρμονίζεται με το σχιζοφρενικό προσωπείο κάποιας δυσπόστατης φυσιογνωμίας, ώστε συμβιβαστικά να ικανοποιεί την επικρατώσα για το άτομό του άποψη, αλλά και να αποκρύψει την πραγματική του φύση. Σχετικά με την καταλυτική επιρροή τέτοιου προσωπείου στη διαμόρφωση

¹⁴ Vučković 1974, 425.

¹⁵ Σε υποσημείωση του πρωτότυπου κειμένου ο ίδιος ο συγγραφέας διασαφηνίζει ότι ο Καραγκϊόζης είναι τερατώδης γελοιογραφία του Θεάτρου Σκιών (Nemes, 190).

¹⁶ Πρόκειται για «μηχανική σχηματοποίηση» και «μαριονετοποίηση» της μορφής και των ενεργειών του Καραγκϊόζη (Vučković 1974, 424).

¹⁷ «περι δὴ τούτων διανοηθῶμεν οὕτως. θαῦμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν ἡγησώμεθα τῶν ζῶν θεῶν, εἴτε ὡς παίγνιον ἐκείνων εἴτε ὡς σπουδῆ τινι συνεστηκός: οὐ γὰρ δὴ τοῦτο γε γινώσκομεν, τότε δὲ ἴσμεν, ὅτι ταῦτα τὰ πάθη ἐν ἡμῖν οἷον νεῦρα ἢ σμήρινθοί τινες ἐνοῦσαι σπῶσίν τε ἡμᾶς καὶ ἀλλήλαις ἀνθέλκουσιν ἐναντία οὔσαι ἐπ' ἐναντίας πράξεις, οὗ δὴ διωρισμένη ἀρετὴ καὶ κακία κείται.» (Plato 1903, A, 644 d – e.).

¹⁸ Curtius 1971, 147.

¹⁹ Schwanitz 2000, 105.

της ατομικής ηθικής ο Agamben²⁰ υπογραμμίζει ότι: «αφενός ο ηθοποιός δεν μπορεί να επιλέξει ή να αρνηθεί το ρόλο τον οποίο του προσέδωσε ο συγγραφέας και αφετέρου δεν μπορεί με αυτόν να ενωθεί, χωρίς κατάλοιπα». Από την άλλη ο Bahtin²¹ υπενθυμίζει ότι το προσωπείο ως στοιχείο λαϊκής κουλτούρας σηματοδοτεί την παιγνιώδη άρνηση της ταυτότητας, την ακύρωση των φυσικών ορίων ανάμεσα στην πραγματικότητα και την εικόνα, την αυθεντική ουσία του γκροτέσκο.

Θρησκευτικές και πολιτικές προεκτάσεις

Βάσει των εντυπωσιακών του μεταμορφώσεων ο «τριχωτός και μελαχρινός», «ζωηρός και γρήγορος σαν νυφίτσα» Καραγκιόζης που «μιλάει με ήσυχη και φοβερή μιλιά» και που πίσω «από το κοιμισμένο, όμοιο νεκρού πρόσωπο και τα κλειστά μάτια πάντα κρυβόταν η εγρήγορση, η διαβολικά ανήσυχη και ευφάνταστη σκέψη» θυμίζει το Σατανά, στοιχείο που ισχυροποιεί η Κόλαση, απεικονιζόμενη από την Καταραμένη Αυλή.

Σε ένα τέτοιο χαρακτηρισμό συνηγορούν η ετυμολογική ανάλυση του ονόματός του (Καραγκιόζης: μαυρομάτης) που δηλώνει τα φθονερά, παιχνιδιάρικα μάτια του, το υποχθόνιο γέλιο του: «σε αυτό το σκουροπράσινο πρόσωπο ποτέ δε φαινόταν χαμόγελο, ακόμα και αν ολόκληρο το σώμα του Καραγκιόζη σειόταν από βαρύ εσωτερικό γέλιο».

Εκτός αυτού, ο Καραγκιόζης ως σύμβολο βίαιης παραφροσύνης και αυταρχικής αυθαιρεσίας αντικατοπτρίζει την τυραννική δια-κυβέρνηση της τότε Οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά γενικότερα τους ολοκληρωτικούς μηχανισμούς κάθε εποχής. Ως «vis diabolica» ηγείται του μικρόκοσμού του²², δεσπόζει ως αδιόρατος υποκινητής ενός πολύπλοκου κατασταλτικού συστήματος, ως πιστή ενσάρκωση «πολιτικής παντοδυναμίας»²³ και ως «υπερμεταφορά της παθογένειας στη δογματική και διδακτορική κομμουνιστική κοινωνία»²⁴.

²⁰ Agamben 2010, 71.

²¹ Bahtin 1978, 49.

²² Frangeš, 480.

²³ Brajović 2011, 143.

²⁴ Wermuth – Atkinson, 302.

Συμπεράσματα

Ο Αντριτς χάρη στην πολύπλοκη άρθρωση ανάμεσα στον πολυ-πρόσωπο αφηγητή και το ακροατήριο²⁵, αλλά και την πυκνή σύνθεση της «Καταραμένης Αυλής» αναβίωσε την οδυνηρή πραγματικότητα της ανθρώπινης ζωής. Με μοναδική στο παγκόσμιο λογοτεχνικό στερέωμα διαστρωμάτωση νοημάτων και εντός ασφυκτικά συρρικνωμένων ορίων²⁶ μάς καθοδηγεί, ώστε να επανακαθορίσουμε το πραγματικό μερίδιο της ενοχής μας σε κοινωνικό, ψυχολογικό και μεταφυσικό επίπεδο. Παράλληλα μας προσκαλεί να οριοθετήσουμε την ταυτότητα της προσωπικότητάς μας και να επιδιώξουμε την εποικοδομητική της αναδιάρθρωση βάσει ανθρωπιστικών προτύπων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- AGAMBEN, G., *Identitet bez osobe*, Zagreb, Meandarmedia, 2010
- BABCOCK, B., *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- BAHTIN, M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
- BAŠĆAREVIĆ, S., «Sistem naracije Proklete avlije», *Baština*, 15 (2003), str. 77-86.
- BENTHAM, J., *The Panopticon Writings*, London, Verso, 1995.
- BRAJOVIĆ, T., *Fikcija i moć. Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Beograd, Arhipelag, 2011.
- CURTIUS, E. R., *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1971.
- DŽADŽIĆ, P., *O Prokletoj avliji*, Beograd, Prosveta, 1975.
- FOUCAULT, M., «O drugim prostorima», *Glasje*, 6 (1996), pp. 8 - 14.

²⁵ Η διαλεκτική σχέση αφηγητή – ακροατηρίου δημιουργεί «την ποίηση της αλληλεξάρτησης ανάμεσα στην εξιστόρηση και την ακρόαση: την εξιστόρηση που είναι η ικανότητα να σχηματίζεται στ’ αλήθεια σε ατομικό όραμα, μα και την ακρόαση που είναι η ικανότητα να μετατρέπεται η εξιστόρηση σε πραγματικό συμβάν.» (Frangés, 476).

²⁶ Πραγματώνοντας την τελειομανή, αφαιρετική τακτική του ζωγράφου Γκόγια, όπως παρουσιάζεται στην ομώνυμη διαλογική πραγματεία του, «Διάλογος με τον Γκόγια» (1935) ο Αντριτς προέβη «σε δραστικές μειώσεις καταλήγοντας τελικά σε περίπου ενενήντα σελίδες.» (Jandrić 1982, 47).

- FRANGEŠ, I., «U avliji, u proklesoj. Priča i egzistencija u Andrićevoj umjetnosti», *Izabrana djela*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980, str. 474 - 490.
- JANDRIĆ, L.J., *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo, IRO Veselin Masleša, 1982.
- KERNAUER, T. (1979). «Otvorenost, zatvor, ludilo», *Zbornik radova o Ivi Andriću*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1979, str. 601 - 665.
- LAUER, R., *Poetika i ideologija*, Beograd, Prosveta, 1979.
- МЕЩЕРЯКОВ, С., «Принцип антитезы в повести Иво Андрича “Проклятый двор”», *Творчество Иво Андрича*, Москва, РАН, 1992, стр. 57 - 59.
- MINDE, R., *Ivo Andrić. Studien über seine Erzählkunst*, München, Verlag Otto Sagner, 1962.
- NEMEC, K., «Andrićeva Prokleta Avlija kao mundus inversus», *Croatica*, 38 (2014), str. 175 - 196.
- PETROVIĆ, P., «Avangardni roman bez romana», *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 55 (2007), str. 135 - 190.
- PLATO, *Platonis Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1903.
- SCHWANITZ, D., *Teorija sistema i književnost. Nova paradigma*, Zagreb, Naklada MD, 2000.
- SHAKESPEARE, W., *The complete works of William Shakespeare*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1997.
- ŠOLAK, Z., «Rezervisane, grupne, diferencirajuće i suprotne osobine likova u Andrićevoj Proklesoj Avliji», *Slavistična revija*, 58 (2010), str. 445 - 463.
- TARTALJA, I., *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike*, Beograd, Nolit, 1979.
- VUČKOVIĆ, R., *Velika sinteza (o Ivi Andriću)*, Sarajevo, Svjetlost, 1974.
- WERMUTH – ATKINSON, J., «Between Orient and Occident: Damned Yard in the Context of European Aesthetics», *Serbian Studies*, 2 (2005), pp. 295 - 304.

Η παράδοση του κωμικού στα *Καραγκιόζικα* του Βασίλη Ρώτα

Γεωργία Λαδογιάννη*

Αθηνά Μπακογιάννη** - Κική Μπαχά** - Σοφία Τριάντου**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο άρθρο μας μελετάμε την επίδραση της προφορικής παράδοσης του Θεάτρου Σκιών πάνω στην λόγια. Συγκεκριμένα, παρουσιάζομε την μελέτη των πολιτικών κωμωδιών του Βασίλη Ρώτα που φέρουν τον τίτλο *Καραγκιόζικα*, τίτλος που προέρχεται από τον πρωταγωνιστή *Καραγκιόζη* του Θεάτρου Σκιών. Η μελέτη θέλει να δείξει την δυναμική της λαϊκής παράδοσης και το πόσο αποτελεσματική είναι ώστε να δημιουργεί ένα θέατρο με κωμικά χαρακτηριστικά, δηλαδή ένα θέατρο απόλαυσης για το κοινό, που την ίδια στιγμή αποκτά την ικανότητα να συνειδητοποιεί ζητήματα από την πολιτική επικαιρότητα.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: Βασίλης Ρώτας, Θέατρο Σκιών, Πολιτική Κωμωδία

ABSTRACT

In this article we study the influence of the oral tradition of the Shadow Theatre on the literary tradition. We focus on Vasilis Rota's political comedies with the title *Karaghiozika*, a name which comes from the leading character of the Shadow Theatre. We want to show the dynamics of oral tradition and its effective power to create an amusing performance for the audience who, at the same time, become conscious the current political reality.

KEY-WORDS: Vasilis Rotas, Shadow Theatre, Political comedy

Τα *Καραγκιόζικα*¹ του Βασίλη Ρώτα (1889-1977) είναι ο τίτλος της συλλογής από σύντομες πολιτικές κωμωδίες, που χρησιμοποιούν την φόρμα και τον ήρωα του Θεάτρου Σκιών (ΘΣ). Οι κωμωδίες σχολιάζουν

* Γεωργία Λαδογιάννη, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

** Αθηνά Μπακογιάννη, Κική Μπαχά, Σοφία Τριάντου: Μεταπτυχιακές φοιτήτριες Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

¹ Σήμερα, βρίσκονται σε 4 τόμους (Α'-Δ'), των εκδόσεων Επικαιρότητα. Όπως δηλώνεται στην «Εισαγωγή» του Α' τόμου (σ.8), η πρώτη τους εμφάνιση είχε γίνει σε εφημερίδες. Αυτό είναι ένα χρήσιμο στοιχείο και μας πληροφορεί ότι υπήρχε κοινό που αγαπούσε να διαβάζει *καραγκιόζικες* κωμωδίες. Ένας τόμος *Καραγκιόζικα* είχε εκδοθεί το 1956. Περισσότερες πληροφορίες για τις εκδόσεις, βλ. Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και έφηβους*. Σύγχρονη Εποχή, 2007, 108-111 (109).

με σατιρική δριμύτητα την επικαιρότητα της εποχής που γράφονται, από την δεκαετία 1940 μέχρι και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Στην πολιτική μας ιστορία, αυτά τα χρόνια, για κάποιον που βλέπει τα πράγματα από την πλευρά όσων συμμετείχαν στη Αντίσταση και αγωνίστηκαν εναντίον του φασισμού –που είναι εξάλλου και η πλευρά των κωμωδιών–, θεωρούνται περίοδος παρακμής του εθνικού βίου, με φαινόμενα υποτέλειας, ταπείνωσης και αλλοτρίωσης.

Ο Ρώτας κάνει τα πρώτα του βήματα στη σκηνοθεσία και στη συγγραφή έχοντας ως πρότυπο το ΘΣ, ήδη πριν από την δεκαετία του 1920². Μία σημαντική στιγμή αυτής της σχέσης είναι τα θεατρικά έργα του για παιδιά, στο τέλος της δεκαετίας του 1920, όπου κάνει χρήση των τεχνικών του ΘΣ³. Γενικά, ο μεσοπόλεμος είναι η περίοδος όπου η λόγια δημιουργία δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για το ΘΣ· γράφονται έργα ενός «τυπικού» θεάτρου σκιών και είναι, επίσης, η περίοδος έντασης του εξαστισμού του, όπως και της έναρξης ενός διακαλλιτεχνικού διαλόγου⁴. Είναι, ωστόσο, γεγονός πως τα *Καραγκιόζικα* συνδέονται με την πολιτική δράση του Βασίλη Ρώτα και την συμμετοχή του στην Αντίσταση. Κατά την περίοδο αυτή η σχέση του με το ΘΣ γίνεται πιο ουσιαστική, γιατί το νέο λαϊκό κοινό του θεάτρου γνωρίζει το ΘΣ και αυτό δεν μπορεί να αγνοηθεί από ένα στρατευμένο στην Αντίσταση δημιουργό. Ο Ρώτας μας έχει αφήσει εξάλλου την γνώμη του για την πολιτική λειτουργία του ΘΣ σε σχετικό του άρθρο⁵.

Την εποχή που γράφονται οι κωμωδίες *Τα Καραγκιόζικα*, και οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίχτες γράφουν τις κωμωδίες του και μάλιστα ξανοίγονται σε νέα θέματα. Ενδεικτικά είναι π.χ. τα έργα του Ευγένιου Σπαθάρη *Ο Ετσεβίτ Πασάς στην Κύπρο*, του Φρίξου *Ο Καραγκιόζης στον ΟΗΕ*, του Γιάνναρου, *Η Καραγκιόζα στο στρατό*⁶ ή όσα έργα μας έγιναν γνωστά από τα ανώνυμα φυλλάδια των εκδόσεων Δαρεμά, με καραγκιόζικες

² Θ.Ν. Καραγιάννης, ό.π., 108.

³ Γεωργία Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*. Παπαζήσης, 2011.

⁴ Βλ. χαρακτηριστικά το έργο του Φώτου Πολίτη, *Καραγκιόζης ο Μέγας* (1924). Για το θέμα αυτό, βλ. Μανώλης Σειραγάκης, «Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου. Η περίοδος του μεσοπολέμου», *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*. Ergo, 2007, 1079-1087.

⁵ Β. Ρώτας, «Καραγκιόζ-μπερντές, καθρέφτης νεοελληνικής πραγματικότητας», *Θέατρο Β'*, τχ. 10 (1963) 30-31.

⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης: *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Κέδρος, 2008, 271-272.

κωμωδίες, στην δεκαετία του 1960. Θα λέγαμε ότι η εποχή φέρνει οριστικά το τέλος του προφορικού ΘΣ, το οποίο περνά στους επώνυμους καλλιτέχνες, μειώνοντας τον ρόλο του παραδοσιακού κοινού του. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει πως μένει χωρίς κοινό, αλλά τώρα ο επώνυμος συγγραφέας επιδιώκει να το εκφράζει και αυτό σημαίνει διαφοροποίηση στην λειτουργία του κοινού⁷.

Τα κείμενα των κωμωδιών του Ρώτα ενώνουν στοιχεία από πολλές θεατρικές πηγές, πρώτα πρώτα γιατί αξιοποιούν μια τέχνη ομαδικής δημιουργίας και άρα απορροφούν στοιχεία μιας σύνθετης παράδοσης και, ύστερα, γιατί ενσωματώνουν την εμπειρία ενός ανθρώπου του θεάτρου, όπως ο Βασίλης Ρώτας (σκηνοθέτης, δραματογράφος, θεατρικός κριτικός, θεωρητικός του θεάτρου, μεταφραστής του Σαίξπηρ) και ενός αγωνιστή αντιπροσωπευτικού της ελληνικής Αριστεράς, στις δύσκολες και ιστορικά κρίσιμες δεκαετίες μετά από το 1940.

Ο Κώστας Βάρναλης μας διασώζει μια συνομιλία του με τον Μόλλα και την δυσπιστία του απέναντι στην λόγια αξιοποίηση του ΘΣ. Ο Μόλλας είπε στον Βάρναλη πως «ο Καραγκιόζης λέγεται δε γράφεται»⁸. Ωστόσο, ο Ρώτας, αν και είναι ένας από τους δημιουργούς που εμπνέεται από τον προφορικό πολιτισμό, θα λέγαμε ότι ο νεωτερισμός του προσβλέπει στο να ενισχύσει την προφορικότητα ή έστω έναν τύπο του προφορικού στοιχείου, αφού γράφει κωμωδίες για να παρασταθούν στο θέατρο, που σημαίνει πως λογαριάζει την φωνή και το σώμα του ηθοποιού.

Αυτό σημαίνει πως οι κωμωδίες του Ρώτα αντικαθιστούν την φιγούρα με το φυσικό πρόσωπο. Η αντικατάσταση είναι ισχυρό στοιχείο που δείχνει ότι ο Ρώτας σκόπευε να αυξήσει κυρίως τις ερμηνευτικές και εκφραστικές δυνατότητες του σώματος: μορφασμούς, κινήσεις, χειρονομίες, ενδύματα, μακιγιάζ και έπειτα της σκηνής, όπως, επίσης, την προοπτική των σκηνικών, την χρήση διαφόρων αντικειμένων κλπ. Όλα αυτά μαζί καθώς και η σκηνοθεσία αυξάνουν την σύμβαση του πραγματικού και φέρνουν την σκηνή και τα όσα συμβαίνουν σε αυτήν πιο κοντά στο κοινό.

Βέβαια, δεν ξέφευγε από τους στόχους του η πολιτική σάτιρα. Η χρήση του ΘΣ εξάλλου την έκανε αποτελεσματική, με μέσον την κωμικότητα. Γιατί, το κωμικό προσφέρει στον Ρώτα ένα στοιχείο αναγκαίο για να λειτουργήσει η πολιτική συνείδηση. Το κωμικό σημαίνει την χειραφέτηση

⁷ Γιώργος Πετρίης. *Ο Καραγκιόζης, Δοκίμιο κοινωνιολογικό*. Γνώση, Αθήνα 1986, 246.

⁸ Κώστας Βάρναλης, «Κωμωδίες για κούκλες», *Αισθητικά - Κριτικά Β΄*. Κέδρος, 1958, 298-300 (298).

από περιορισμούς, συνδέεται με την ελευθερία, με την νίκη του φόβου. Θα συμφωνούσαμε με αυτό που έχει ειπωθεί πως από την φύση του το κωμικό είναι μια τέχνη αντιστασιακή⁹. Και με αυτό το περιεχόμενο, το κωμικό γοητεύει τον Ρώτα. Η άποψη του Ρώτα για το κωμικό μας απασχόλησε και σε προηγούμενη εργασία, όπου διαπιστώσαμε την μεγάλη αξία που του αποδίδει, ταυτίζοντας σχεδόν το κωμικό με το ίδιο το θέατρο¹⁰.

Στα *Καραγκιόζικα*, ο κύριος χαρακτήρας των κωμωδιών είναι ο Καραγκιόζης, ο πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών. Ακολουθεί ο Μπαρμπαγιώργος και έπεται ο Χατζηαβάτης και οι άλλοι σταθεροί χαρακτήρες. Παράλληλα, εμφανίζονται πρόσωπα από συγκεκριμένα έργα του ΘΣ, κυρίως, πρόσωπα που ανήκουν στους «γενναίους» του παραδοσιακού θεάτρου: Κολοκοτρώνης, Μεγαλέξαντρος, Κατσαντώνης. Όμως ο Ρώτας ανεβάζει, ταυτόχρονα, στην σκηνή ένα πλήθος νέων προσώπων, με τα οποία εξασφαλίζει την σύνδεση με πραγματικά γεγονότα και την πολιτική επικαιρότητα. Και είναι αυτά τα πρόσωπα, κυρίως, με τα οποία αποδίδει τους ρόλους που χρειάζεται για να χρωματίσει τα χαρακτηριστικά ενός αστυνομικού μετεμφυλιακού κράτους, που είναι και ο στόχος της σάτιρας των *Καραγκιόζικων*. Οι νέοι ρόλοι υπογραμμίζουν τον αυταρχισμό στην πολιτική ζωή: χωροφύλακες, αστυφύλακες, χαφιέδες. Οι ήρωες που παίρνουν αυτούς τους ρόλους είναι ο Χατζηαβάτης, ο Βεληγκέκας (ή Βεληγκίκας), ο Ομορφονιός κ.ά., γνωστοί από το λαϊκό ΘΣ σε ρόλους του βοηθού της εξουσίας¹¹. Κυρίως όμως επινοείται ένα πλήθος από μάγκες και χαμίνια, στο οποίο ανατίθεται η καταστολή ενός αστυνομικού κράτους. Αναγνωρίζουμε ανάμεσα στα νέα αυτά πρόσωπα τους μάγικους και περιθωριακούς τύπους που είχε δημιουργήσει ο Μόλλας. Τα πρόσωπα αυτά πλαισιώνουν άλλα πρόσωπα-ρόλους που προέρχονται απευθείας από την πολιτική –κοινωνική σκηνή, όπως: ο Λαός, οι Κυρίες της αριστοκρατίας, οι Κύριοι του σαλονιού¹², ο Σκόμπυ, οι Ελασίτες, οι Αντάρτες, ο Γερμανοτσολιάς, οι φυλακισμένοι

⁹ Γ. Κιουρτσάκης, ό.π., 37 κ.εξ.

¹⁰ Γεωργία Λαδογιάννη, «Βασίλη Ρώτα, *Θέατρο για παιδιά: οι λαϊκές πηγές της τυπολογίας του κωμικού*», *Επί σκηνής ο λόγος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995, 133-161 και στον τόμο *Σπουδές της Λογοτεχνίας*, Παπαζήσης, 2016.

¹¹ Στην κωμωδία «Ο Καραγκιόζης χαφιές», Βασίλη Ρώτα, *Τα Καραγκιόζικα*, Β', 19-25, ο Καραγκιόζης πιέζεται να γίνει ο χαφιές του Πεπόνια, όμως ειρωνεύεται και δείχνει γελοίους τους χαφιέδες. Συνήθως ο Καραγκιόζης εκπροσωπεί τον Έλληνα που αντιστάθηκε και πολέμησε τον εκάστοτε εχθρό. Την σχετική του ταυτότητα φανερώνει στην κωμωδία «Εξετάσεις υποψηφίων», Βασίλη Ρώτα, *Τα Καραγκιόζικα*, Γ', 19-36 (24).

¹² Βλ. π.χ. «Άλλος για την Αμερική», Βασίλη Ρώτα, *Τα Καραγκιόζικα*, Α', 75-87.

πατριώτες, ο υποψήφιος¹³. Μαζί τους εμφανίζονται και πρόσωπα που δηλώνουν την λαϊκή κοινότητα: Ένας, Άλλος¹⁴. Ήρωες, επίσης, εμφανίζονται και φιγούρες από τα τραπουλόχαρτα¹⁵.

Ακόμη, εμφανίζονται πρόσωπα από την λογοτεχνία. Έτσι ο ήρωας της παγκόσμιας λογοτεχνίας ο Σάντσοπ.χ., ήρωας του Θερβάντες, συνώνυμος της ελευθερίας και της ουτοπίας, στα *Καραγκιόζικα* εμφανίζεται να είναι βοηθός του Μεγαλέξαντρου και έτσι να συνδέεται με τον μεγάλο ιστορικό μας ήρωα, αλλά και οι δύο είναι σύγχρονοι πολιτικοί της ψηφοθηρίας¹⁶. Ωστόσο, ο Σαρλώ¹⁷, γνωστός για τις πολιτικές του περιπέτειες στα χρόνια του αμερικάνικου μακαρθισμού, γίνεται ήρωας στην καραγκιόζικη κωμωδία και σύμμαχος του Καραγκιόζη στον πολιτικό αγώνα που διεξάγει το κωμικό. Αλλά και ο Βάρναλης, ως διανοούμενος και ποιητής της Αριστεράς, δίνει με το όνομά του τον ρόλο που φανερώνει τις πολιτικές σκοπιμότητες στα πνευματικά ζητήματα¹⁸.

Στη δημιουργία των προσώπων είναι σημαντική η αντικατάσταση των παραδοσιακών αντιμάχων –οι πασάδες, οι μπέηδες, ο τούρκος κατής– με σύγχρονους κοινωνικούς ρόλους, όπως των πλουσίων, των δικαστών που τιμωρούν τους αγωνιστές ή των ξένων που κυβερνούν την χώρα. Παράλληλα διατηρούνται και οι παραδοσιακοί ρόλοι αυτών των προσώπων.

Από τις τεχνικές του κωμικού που χρησιμοποιεί το ΘΣ, ο Ρώτας δείχνει να επιλέγει τη γλώσσα, σαν ένα αποτελεσματικό μέσον κατατρόπωσης του αντιπάλου στόχου, που έχει η κάθε κωμωδία. Η κωμωδία φτάνει το στόχο της στηριζόμενη στην «στρεψόδικη» γλώσσα του ήρωα Καραγκιόζη. Σε πρώτο πλάνο είναι αυτή η πλούσια, εύπλαστη και εξόχως δημιουργική γλώσσα, που ξεσκεπάζει το ψέμα, υπονομεύει την προπαγάνδα της εθνικοφοροσύνης, φανερώνει την πολιτική της εθνικής εξάρτησης και χτυπάει την κοινωνική αλλοτρίωση και παρακμή.

Ο Ρώτας ακολουθεί με συνέπεια τον γλωσσογεννητικό τύπο του λαϊκού θεάτρου και διαπιστώνουμε ότι πιο συχνή χρήση κάνει στο παιχνίδι με

¹³ Βλ. χαρακτηριστικά «Μας ήρθαν οι Εγγλέζοι», Βασίλη Ρώτα, ό.π., 28-36.

¹⁴ Βλ. π.χ. την κωμωδία «Επιστράτευσις ποιητών», Βασίλη Ρώτα, ό.π., Β', 54-68.

¹⁵ Βλ. π.χ. «Το καθαρτήριο ή Λαϊκόν δικαστήριο», Βασίλη Ρώτα, ό.π., Δ', 120-128.

¹⁶ «Ψηφοθηρία», Βασίλη Ρώτα, ό.π., Α', 37-41.

¹⁷ Βλ. «Το γράμμα που έστειλε ο Καραγκιόζης στον Σαρλό» και «Ο Σαρλό στην Αθήνα», Βασίλη Ρώτα, ό.π., 94-98 και 99-205.

¹⁸ Βλ. την κωμωδία «Ο Καραγκιόζης ακαδημαϊκός», ό.π., Β', 69-76.

τις παρανοήσεις είτε λόγω ομοηχίας (φρονήματα/νήματα¹⁹, αμνηστεια/νηστεια²⁰, εδώλιο/δόλιος) είτε λόγω σχετικής γειννίασης ήχων (Γκρίζουολντ/Γκαρίζουλου²¹). Πρόκειται για γλωσσικά παιχνίδια γνωστά στο θέατρο από παλιά, από την εποχή των γλωσσικών κωμωδιών του 19^{ου} αιώνα²² και, επίσης, παιχνίδια που παίζουν σημαντικό ρόλο στην αέναη τροφοδοσία λαϊκού και έντεχνου. Ο ήρωας Καραγκιόζης του Ρώτα μεταφέρει ατόφια τις γλωσσικές συνθήειες του πρωταγωνιστή του ΘΣ: την ιδιόμορφη κυριολεξία, που είναι αποτέλεσμα της καραγκιοζίστικης «λογικής», την σκόπιμη παρετυμολογία με την συνεπόμενη καταδολίευση –ενοσιολογική και ιστορική– του αντιπάλου. Ένα παράδειγμα της «λογικής» και της αποκαλυπτικής γλώσσας του Καραγκιόζη περιέχεται στο ορισμό του πολέμου: *ο πόλεμος όλα τα τρώει και γι' αυτό τον λένε τρωικό*²³ ή στην παρετυμολογία των ονομάτων: *Δόγμα Τρώμεν και Σχέδιο Μάσα*²⁴.

Η καραγκιοζίστικη γλώσσα επιστρατεύεται για να υπονομεύσει τον αντίπαλο. Σε αυτή την περίπτωση, ο ήρωας χρησιμοποιεί την γλώσσα του «εχθρού», την τούρκικη ή την αγγλική, αλλά με τρόπο που να μην βγαίνει κανένα νόημα. Ο Καραγκιόζης π.χ. λέει: *άλφα, βήτα, δέλτα πη τεφτερέμκιταπί τέσσερα τραμπάκουλα σέντζα*²⁵ και αυτή την ακαταλαβίστικη γλώσσα την καταλαβαίνει ο Πασάς. Πέρα από την αποκάλυψη της α-νοησίας του αντίπαλου, την ίδια στιγμή, αυτός αποξενώνεται και η γλώσσα σηματοδοτεί την συμβολική απομόνωση του «εχθρού» από το πολιτισμικό περιβάλλον των θετικών ηρώων.

Σε ενέργεια τίθεται και το καραγκιοζίστικο ιδιόλεκτο, που φτιάχνεται με την ηχομίμητη γλώσσα: *Τσώρτσιλ Μώρτσιλ! Τραβιένμπροστιέν*²⁶ ή με σύνθετα στον τύπο του γλωσσοδέτη, όπως οι λέξεις *μαγκουρομαχαιροκούμπουρα*²⁷ και *σκουληκομερμηγκόσουπες*²⁸.

¹⁹ «Ο Καραγκιόζης χαφιάς», ό.π., 19-23 (21).

²⁰ «Η αμνηστεια ή Άλλος για το κιούπι», ό.π., 44-48 (45).

²¹ «Σήμερα ο ήρωας Κατσαντώνης», ό.π., Α', 106-111 (107).

²² Βάλτερ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Πατάκης, Αθήνα 2001, 284 κ.εξ.

²³ «Ειρήνη», Βασίλη Ρώτα, ό.π., Β', 97-114 (101).

²⁴ «Ο Καραγκιόζης υπότροφος», ό.π., Α', 46-49 (47).

²⁵ «Το μάθημα της ιστορίας», ό.π., Β', 39-43 (40).

²⁶ «Ο Καραγκιόζης στην Κύπρο», ό.π., 115-136 (129).

²⁷ «Ειρήνη», ό.π., 102

²⁸ «Το γράμμα που έστειλε ο Καραγκιόζης στο Σαρλό», ό.π. 96.

Στην γλώσσα του ήρωα παρατηρείται επίσης μια εκτεταμένη χρήση λαϊκών παροιμιών, εξορκισμών και δημοτικών τραγουδιών. Το υλικό αυτό τίθεται σε θέση άλλοτε επιχειρήματος και άλλοτε επιμυθίου, ως ένας κανόνας βίου, εμπνευσμένος από την σοφία του λαού.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον στον μηχανισμό του κωμικού έχει ο χειρισμός των ονομάτων και γενικά ο μηχανισμός της ονοματοθεσίας. Από μόνο του αυτό το στοιχείο δημιουργεί μια ολόκληρη εγκυκλοπαιδεία κωμικότητας, που ξεκινάει από γλωσσικό παιχνίδι για να καταλήξει στο παιχνίδι μεταμφίεσης ή σε στοιχείο που δηλώνει τον χαρακτήρα ενός προσώπου. Στο πεδίο της ονοματοθεσίας, παρατηρούμε, επίσης, πώς τροφοδοτεί η μια τέχνη την άλλη για να είναι αποτελεσματική η σάτιρα. Εδώ, συνεργάζονται το λαϊκό θέατρο, η Επιθεώρηση και ο κινηματογράφος, ανταλλάσσεται η καλλιτεχνική εμπειρία κάθε τέχνης στον τομέα της ονοματοθεσίας, έτσι ώστε το όνομα να συνιστά ένα κλειδί για τον ατομικό και τον κοινωνικό χαρακτήρα του προσώπου, σε ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί η υποκρισία και η φροντίδα να μείνει κρυφή η αληθινή όψη των πραγμάτων. Αποκαλυπτικά των δράσεων που διαχειρίζονται είναι π.χ. τα μάγκικα ονόματα, όπως Πεπόνιας, Φωτιάς, Μαϊντανός, Ψώρας, Σουσμπές, Πέκεης κ.ά.

Η καραγκιόζικη γλώσσα στις κωμωδίες του Ρώτα έχει ευρύτερη λειτουργία. Φτιάχνει κωμικές αντιθέσεις, δημιουργεί το γκροτέσκο, στήνει παγίδες²⁹ κ.τ.ό. Αλλά δεν είναι μόνο η γλώσσα. Ο Ρώτας χρησιμοποιεί και άλλες πηγές κωμικότητας, όπως είναι η χρήση προθεατρικών ή τελετουργικών αντικειμένων (π.χ. το σκιάχτρο), το ένδυμα³⁰, η κίνηση, η σωματική παρέκκλιση.

Συμπεραίνοντας, έχουμε να επισημάνουμε τα ακόλουθα:

- Τα *Καραγκιόζικα* του Ρώτα παραμένουν σε περιβάλλον προσωπικής δημιουργίας κι όχι προφορικής παράδοσης, σε εποχή όπου στο λογοτεχνικό προσκήνιο βρίσκεται μια έντονα πολιτικοποιημένη διανόηση. Να σημειωθεί ότι οι κωμωδίες γράφονται σε εποχή άγριας αστικοποίησης.

²⁹ Βλ. το ανεπιθύμητο αποτέλεσμα, στο οποίο καταλήγει η τυφλή υπεράσπιση της επίσημης ιδεολογίας, στην κωμωδία «Η ασπίδα του Μεγαλέξανδρου», Δ', 77-86 (79). Αλλά και όλη η κωμωδία είναι μια παγίδα, αφού πραγματεύεται το γνωστό πολιτικό θέμα «ασπίδα».

³⁰ Βλ. π.χ. την κωμωδία «Η αποκριάτικη κυβέρνηση», Δ', 87-94 ή «Οι δύο εταιρίες», Δ', 95-107, όπου ο Χατζηαβάτης επιτίθεται στον Καραγκιόζη διαμαρτυρόμενος: «Δεν αρκεί που με καθυστερείς από την υπηρεσία μου, παρά μου τσαλακώνεις με το βρωμόχερό σου και το πηλήκιόν μου με την κορόνα και το πουλί», 97.

- Ο Ρώτας δείχνει έναν διαφορετικό δρόμο τροφοδοσίας της θεατρικής λογοτεχνίας. Επιλέγειτο πολιτισμικό εκείνο υπόστρωμα που έχει αιώνες δημιουργήσει η συλλογική και επαναλαμβανόμενη καλλιτεχνική πράξη. Δείχνει, έτσι, ότι το σύγχρονο μπορεί να μην είναι πάντα η ρήξη με την παράδοση αλλά μια σε βάθος ανάγνωσή της.

- Ο Ρώτας πρόσφερε μια καλλιτεχνική πρόταση τόσο για το θέατρο όσο και για το ΘΣ. Επέτυχε να μεταφέρει ένα απίθανο όγκο πολιτικής θεματικής στη φόρμα του γέλιου του παραδοσιακού θεάτρου σκιών. Ανέδειξε, επίσης, την ικανότητα του θεάτρου σκιών να αντιμετωπίζει και να λειτουργεί σε άγνωστες συνθήκες και περιοχές. Κατάφερε να κάνει τους ήρωες-σκιές, χωρίς ποτέ να χάνουν την καραγκιοζίστικη οντολογία τους, να μπορούν να ενσωματώνουν τον δικό μας κόσμο των φυσικών προσώπων: τον κόσμο της αντίφασης, της υποκρισίας, της προπαγανδιστικής αλλοτρίωσης και της άλωσης του νοήματος και της γλώσσας.

- Τα *Καραγκιόζικα* κινήθηκαν, ωστόσο, στο περιθώριο της θεατρικής κίνησης³¹. Ένας λόγος ίσως είναι η φανερό πολιτική σκοπιά σε εποχές μισαλόδοξης εθνικοφροσύνης και η στενή σχέση με την επικαιρότητα προσώπων και γεγονότων.

³¹ Εντοπίσαμε παράσταση στα 1976, από το θεατρικό τμήμα του Φ.Ο.Θ.Κ. (Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου και Κινηματογράφου) του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Επίσης, το 2009 στις Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, σε σκηνοθεσία Αλμπέρτο Εσκενάζυ, και 2011 από το Κορινθιακό Θέατρο «Βασίλης Ρώτας».

Εικαστικές τέχνες

Το θέατρο σκιών και ο εικαστικός Καραγκιόζης

Νίκος Αλ. Μηλιώνης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Οι ρίζες του θεάτρου σκιών εντοπίζονται στον Πλάτωνα, η δε γέννηση της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής άρχισε με την εμφάνιση της σκιάς των πραγμάτων πάνω σε λευκή επιφάνεια. Ο Τσαρούχης αναφέρει ότι οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη αντιπροσωπεύουν μια ζωγραφική ειδική που θυμίζει πανάρχαιες ζωγραφικές πολλά χρόνια προ Χριστού. Την καλύτερη όμως απόδειξη της καλλιτεχνικής αξίας των ζωγράφων του θεάτρου σκιών συνιστά η επίδραση που ορισμένοι επώνυμοι καραγκιοζοπαίκτες άσκησαν στο έργο σημαντικών νεοελλήνων ζωγράφων, όπως του Τσαρούχη, του Φασσιανού, του Σικελιώτη και πολλών άλλων. Η τέχνη του καραγκιόζη υπήρξε για πολλούς Έλληνες ζωγράφους η συνειδητή στροφή στη λαϊκή αθωότητα και τη γήινη αμεσότητα, με άλλα λόγια στο γνήσιο ρωμέικο στοιχείο που ανιχνεύεται μέχρι τα βάθη της καθ' ημάς Ανατολής. Εντούτοις, για ακόμη περισσότερους καλλιτέχνες, ιδίως τους προερχόμενους από την πνευματικά άγονη ελληνική επαρχία των δεκαετιών μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και μέχρι την Μεταπολίτευση, ο Καραγκιόζης υπήρξε η ομολογημένη πρώτη τους επαφή με την Τέχνη, μια πραγματική αποκάλυψη θεάτρου και ζωγραφικής, μια εμπειρία που παρεισέφρησε στους αρμούς της πνευματικής τους συγκρότησης και που εμπνέει πολλά από όσα στη συνέχεια αυτοί δημιούργησαν.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Σπήλαιο του Πλάτωνος, silhouette, ανατολίτικος εξπρεσιονισμός, πολυγνώτεια χρώματα

ABSTRACT

The origins of the shadow theatre come from Plato, whilst the birth of ancient Greek art began with the appearance of the shadow of objects against a white background. Tsarouchis says illuminated Karagiozis represents a special style which is reminiscent of ancient paintings dating back many years before Christ. However, the best proof of the artistic value of the painters of the shadow theatre is the effect that some famous Karagiozis artists have had on the work of important modern Greek painters such as Tsarouchis, Fassianos, Sikeliotis and many others. The art of Karagiozis was for many Greek painters a conscious

* Ο Νίκος Αλ. Μηλιώνης είναι Μέλος του Ευρωπαϊκού Ελεγκτικού Συνεδρίου, Αντιπρόεδρος του Ελληνικού Ελεγκτικού Συνεδρίου, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου, Συγγραφέας.

shift towards people's innocence and earthly immediacy, in other words towards the genuine Greek element detected in the East. However, for even more artists, especially for those coming from the spiritually barren Greek provinces in the decades between the Civil War and the dictatorship, Karagiozis was acknowledged to be their first contact with art, a real revelation of theatre and painting, an experience which activated their spiritual education, inspiring a lot of what they created afterwards.

KEY WORDS: Plato's cave, silhouette, eastern expressionism, colours of Polygnotos

«Ο γραφισμός του Καραγκιόζη και της Κεραμικής
είναι κάτι το έμφυτο στη μεσογειακή ράτσα
και το αγαλατώδες και φωτοσκιασμένο
είναι η μεγάλη και επίσημη παράδοσή μας,
από την αρχαιότητα ως τις εικόνες.
Μούρχεται να πω: Καλότυχοι όσοι είναι διχασμένοι...»

*Γιάννης Τσαρούχης, 1973
(από τον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης
στο αρχαιολογικό μουσείο Θεσσαλονίκης, 1981)*

Στο γνωστό απόσπασμα της «Πολιτείας», ο Πλάτων περιγράφοντας τον μύθο του σπηλαίου, όπως τον αποδίδει ο Στέλιος Ράμφος¹, αναφέρει ότι: «Στο βάθος ενός σκοτεινού σπηλαίου ζουν άνθρωποι έγκλειστοι εκ γενετής, δεμένοι για να μην φύγουν αλλά και για να μην γυρίζουν καν το κεφάλι. Ψηλά και αμέσως πίσω τους διασχίζει κατά πλάτος την σπηλιά ένας δρομίσκος, τον οποίο χωρίζει από τους δεσμώτες ένα υπερυψωμένο στηθαίο και φωτίζει μια δάδα στερεωμένη λίγο πιο μακριά στο τοίχωμα της σπηλιάς. Από τον δρομίσκο περνούν τακτικά μεταφορείς τεχνητών αντικειμένων τα οποία εξέχουν από το λιθόκτιστο χώρισμα. Καθώς οι δεσμώτες στέκονται με την πλάτη γυρισμένη προς τον δρομίσκο, βλέπουν μπροστά τους στο αδιέξοδο του σπηλαίου, τις σκιές των κινουμένων αντικειμένων και προσπαθούν να μαντέψουν τι περνά, τι πέρασε ή τι θα περάσει. Κάποτε όμως ελευθερώνουν έναν από αυτούς για να τον

¹ Ράμφου 2013, 195.

βγάλουν από τη σπηλιά. Εκείνος αντιδρά αρνητικά, ωστόσο τον υποχρεώνουν δια της βίας και ανεβαίνει με μεγάλη δυσκολία την απότομη ανηφόρα, οπότε αντιλαμβάνεται ότι εκτός των σκιών υφίσταται ο δαυλός και τα ίδια τα διερχόμενα αντικείμενα» (514.5α, 515). Το κείμενο ξεδιπλώνεται σε άλλα, βέβαια, επίπεδα που συμπληρώνουν τον συμβολισμό του μύθου για την άνοδο της ψυχής από τον αισθητό στον νοητό κόσμο.

Σήμερα, το πλατωνικό αυτό απόσπασμα του μύθου του σπηλαίου μας θυμίζει τα τεχνάσματα του θεάτρου σκιών (Εικόνα 1). Ο ιστορικός της τέχνης *E.H. Gombrich* το αναγνωρίζει ρητά, λέγοντας ότι οι ρίζες του θεάτρου σκιών μπορούν να εντοπιστούν ήδη στον Πλάτωνα, τον 4ο π.Χ. αιώνα².



Εικόνα 1

Αλλά και η ζωγραφική φαίνεται ότι προέκυψε από τη σχέση του φωτός με τη σκιά. Ο *Αλέκος Φασιανός*³ γράφει ότι η αρχαία ελληνική ζωγραφική ανακαλύφθηκε στη Σικυώνα και την Κόρινθο, παρατηρώντας ότι όλα γύριζαν γύρω από τη σκιά. Ο Προμηθέας έφερε το φως από τον Όλυμπο και ο ζωγράφος έκλεισε σ' ένα περίγραμμα τη σκιά του φωτός. Έτσι δημιουργήθηκε το σχήμα. Συνεχίζοντας, αναφέρει ότι ο ζωγράφος Σαυρίας από τη Σάμο περιέγραψε τη σκιά ενός αλόγου που το έβαλε

² Gombrich 1999, 58.

³ Φασιανού 1993, 8.



Εικόνα 2

μπροστά στον ήλιο («...και σκιαγραφίας μεν ευρεθείσης υπό Σαυρίου, ίππον εν ηλίω περιγράψαντος...»), ενώ το σχέδιο το εμπνεύστηκε ο Κράτων από τη Σικυώνα, που έγραψε το περίγραμμα ενός άνδρα και μιας γυναίκας σ' ένα λευκό πίνακα (Εικόνα 2). Άλλοι, όμως, λένε ότι την ανακάλυψη την έκανε ο Σήμων ο Αθηναίος⁴.

Η πρώτη πλαστική προσπάθεια του ανθρώπου έγινε με την άμεσή του ύλη, δηλαδή με τους σχηματισμούς του ίδιου του σώματος, έγραφε τις μαύρες μέρες του Εμφυλίου ο *Τζούλιο Καίμης*. Έτσι βγήκε ο χορός, η μιμική παράσταση. Αλλά και η γραφική παράσταση δεν εί-

ναι άλλο παρά η μίμηση των σχηματισμών του σώματος. Με τον τρόπο αυτό γεννήθηκαν τα ανάγλυφα των Αιγυπτίων και η ζωγραφική των αγγείων των Αρχαίων Ελλήνων. Από τα δε χάρτινα ανδρείκελα του Καραγκιόζη γεννήθηκε η πρώτη λαϊκή ελληνική ζωγραφική⁵. Την ίδια σκέψη συνεχίζει, αργότερα, ο *Τσαρούχης* επισημαίνοντας ότι στις διαφημίσεις του Καραγκιόζη όλα τα πρόσωπα είναι προφίλ, όπως στα αρχαία αγγεία, χωρίς να υπάρχει ίχνος φωτοσκίασης, η δε τρίτη διάσταση δίνεται, όπως σε όλη τη ζωγραφική της αρχαίας Ανατολής, με χρωματικές σχέσεις δύο διαστάσεων⁶.

Από την Άπω Ανατολή, την Ιάβα και την Ινδία (καθόσον ο Καραγκιόζης είναι δημιούργημα των ασιατικών λαών⁷), μέχρι την Τουρκία και την Ελλάδα, οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, καμωμένες πάνω σε χαρτί ή δέρμα, είναι δείγματα υψηλού σχεδιαστικού ύφους. Τον 16^ο αιώνα στην Τουρκία, η τεχνική του κομμένου χαρτιού, που προοριζόταν για

⁴ Φασιανού 1993, 8-9

⁵ Καίμη 1949, 790· 1994, 193

⁶ Τσαρούχη 1993, 127

⁷ Τσαρούχη 1993, 152

την κατασκευή των σχεδίων του θεάτρου σκιών, ήταν υψηλής ποιότητας. Την ίδια εποχή στη Δύση, κάποια αντιστοιχία μπορεί να γίνει με τις silhouettes⁸, ένα διασκεδαστικό παιγνίδι των Γαλλικών σαλονιών, με τις κομμένες φιγούρες κυρίως ανθρώπινων μορφών σε προφίλ, που πήραν το όνομά τους από τον υπουργό Οικονομικών του Λουδοβίκου ΙΕ', Étienne de Silhouette, που στη συνέχεια εξελίχθηκε σε ενδιαφέρουσα μορφή μικροτεχνίας (Εικόνα 3).



Εικόνα 3

Το εικαστικό ύφος των Ελλήνων караγκιοζοπαικτών κατά την κατασκευή της φιγούρας των ηρώων του θεάτρου σκιών, των παραπληρωματικών στοιχείων της παράστασης, καθώς και των διαφημιστικών αφισών της παράστασης (της ρεκλάμας), είναι περισσότερο χρωματιστικό/κολορίστικο (σε αντίθεση με το ασιατικό ύφος που είναι σχεδιαστικό αραβούργημα). Το σχέδιο ορίζεται με αδρές και αιχμηρές γραμμές, ενώ το χρώμα έχει ωμή αμεσότητα και τα αφαιρούμενα κομμάτια της φιγούρας επενεργούν δραστικά στο εικαστικό φαινόμενο, καθώς αφήνουν στο ίδιο το φως να επιτελεί ενεργό ρόλο. Οι караγκιοζοπαίκτες δημιουργούν έτσι ένα ξεφάντωμα καθαρών πλακάτων χρωμάτων, χωρίς όμως την ποικιλία τόνων και αποχρώσεων. Οι μορφές των ηρώων και οι όγκοι των κτηρίων (η πολυεδρικότητα του σαραγιού, η αυστηρή οικονομία της καλύβας κ.ά.) αποκτούν μια ιδιαίτερη χρωματικότητα που πνευματοποιείται από την οθόνη που φωτίζεται από μια πηγή που βρίσκεται πίσω της. Ο εκ των όπισθεν φωτισμός είναι το χωνευτήρι των καθαρών χρωμάτων, που με τις κινήσεις της φιγούρας και τις σκιές που δημιουργούνται στην οθόνη, συνιστούν μια διάφανη χρωματική στιλπνότητα. Πρόκειται για ένα παιγνίδι σκιοφωτισμών που προσδίδουν στα πλακάτα χρώματα μια γεμάτη τόνους διαφάνεια.

⁸ Rutherford 2009, 23, 29.

Οι φιγούρες, εκτός από τους γνωστούς ήρωες του ελληνικού θεάτρου σκιών (τον Καραγκιόζη, τον Χατζηαβάτη, τον Μπαρμπαγιώργο, το Κολλητήρι, τον Σιόρ Διονύση κ.ά.), είναι και κάποιες μυθικές ή ιστορικές προσωπικότητες (ο Θησέας, ο Μεγαλέξανδρος, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Παύλος Μελάς κ.ά.). Στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια προσέγγιση θεματολογίας, τεχνοτροπίας και έκφρασης μεταξύ των ζωγράφων του Καραγκιόζη με εκείνη του Θεόφιλου. Ο Θεόφιλος ήταν βέβαια γνήσιος ζωγράφος, ενώ οι καραγκιοζοπαίκτες ήταν σχεδιαστές που κάποιοι απ' αυτούς τύχαινε να έχουν πηγαίο ζωγραφικό ταλέντο.

Και για να επιστρέψουμε στον Τσαρούχη, είναι αλήθεια ότι οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη αντιπροσωπεύουν μια ζωγραφική που θυμίζει πανάρχαιες ζωγραφικές πολλά χρόνια προ Χριστού: ζωγραφίες της Ουρ, της Αιγύπτου, της Ετρουρίας και της προκλασικής Ελλάδας⁹.

Βέβαια, την καλύτερη απόδειξη της καλλιτεχνικής αξίας των ζωγράφων του θεάτρου σκιών αποτελεί η επίδραση που ορισμένοι επώνυμοι καραγκιοζοπαίκτες άσκησαν στο έργο σημαντικών νεοελλήνων ζωγράφων. Παραδόξως, ο *Αλέξανδρος Ξύδης*¹⁰ υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν συγκεκριμένα έργα Ελλήνων ζωγράφων που να μαρτυρούν άμεση επιρροή ή μίμηση από το θέατρο του Καραγκιόζη, καθώς και από τις στενότερα ζωγραφικές του δραστηριότητες, όπως είναι οι αφίσες, οι φιγούρες και τα σκηνικά. Ο επιφανής τεχνοκριτικός εστίασε τον ρόλο του Καραγκιόζη στη νεοελληνική ζωγραφική μέσα από την αναβίωση της ατμόσφαιρας της εποχής της Γενιάς του '30, με την εξερεύνηση της άγνωστης επικράτειας μιας παράδοσης λησμονημένης, αγνοημένης ή περιθωριοποιημένης. Η κατά τον Ξύδη «βαρβάτη ζωτικότητα» του Καραγκιόζη, «μια τέχνη δημιουργημένη από τον λαό για τον λαό»¹¹, εντυπώσιασε τους διανοούμενους της εποχής εκείνης που αναζητούσαν τα μύχια της ελληνικότητας. Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια, αφού την εμφανέστερη απόδειξη επιρροής του Καραγκιόζη αποτελεί ο πρώιμος Τσαρούχης και σειρά ολόκληρη ζωγράφων που λίγο ή πολύ δέχθηκαν τη μαγεία της τέχνης του.

Ο *Γιάννης Τσαρούχης* είναι το γνωστότερο παράδειγμα αυτού του ενδιαφέροντος των σύγχρονων ζωγράφων για τον Καραγκιόζη. Επηρεασμένος από τις βυζαντινές διδαχές του *Φώτη Κόντογλου*, ο Τσαρούχης βρήκε στις αφίσες του Καραγκιόζη μια διέξοδο προς μεγαλύτερη

⁹ Τσαρούχη 1993, 127

¹⁰ Ξύδης 1976, 46

¹¹ Ξύδης 1976, 46

συνθετική ελευθερία, προς ευρύτερα χρωματικά πλάνα όπου το χρώμα λειτουργεί αυτοτελώς, προς την απλούστευση των περιγραμμάτων και προς ορισμένες, ας τις πούμε, σχεδιαστικές συντομογραφίες φορτισμένες έκφραση, όπως την παράσταση προσώπων σε προφίλ ή στάσεων και αντικειμένων «που θυμίζουν κάποτε τη θαυμαστή λιτότητα των αρχαίων αγγείων»¹². Με βάση την παρατήρηση αυτή, στις φιγούρες του *Σωτήρη Σπαθάρη*, που είχαν μια ραφιναρισμένη χρωματική αρμονία, καθώς και του *Δεδούσαρου*, που χρησιμοποιούσε τα πολυγνώτεια χρώματα (άσπρο, μαύρο, χονδροκόκκινο και ώχρα)¹³, ανιχνεύονται οι επιρροές της σειράς των ανδρικών μοντέλων που ζωγράφισε προπολεμικά ο *Τσαρούχης*. Ωστόσο, ο ίδιος ζωγράφος, την ίδια εποχή, επηρεάζεται και από την τεχνική και τα υλικά κατασκευής της ρεκλάμας του Καραγκιόζη. Πρόχειρα υλικά, δηλαδή χαρτί του μέτρου, χρώματα-σκόνες του βαρελιού και συνδετική ύλη από ζωική ζελατίνα, κατά προτίμηση από ψαρόκολλα και σπάνια από κρόκο αυγού, που η χρήση τους δεν προϋποθέτει μακρά διαδικασία προπαρασκευής και η εκτέλεσή της απαιτεί αμεσότητα και σιγουριά, χρησιμοποιούνται εκτενώς από τον νεαρό *Τσαρούχη*, ακριβώς την εποχή που ανακαλύπτει τον Καραγκιόζη. Η ζωική κόλλα θεωρείται ότι αφαιρεί από το μοντέλο την ερωτική αισθαντικότητα της νεανικής σάρκας και του δίνει ένα πιο ηρωποιημένο ύφος, ενώ παράλληλα το φωτίζει με καθαρά και λαμπερά χρώματα¹⁴. Με τη χρήση απέριτων σχημάτων στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, με πλατιά αδιαβάθμητα χρώματα, όμοια με τις φιγούρες του Καραγκιόζη, ο *Τσαρούχης* του τέλους της δεκαετίας του '30 αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εικαστικού στιλιστικού συγκρητισμού, αφού συνδυάζει τα διδάγματα της λαϊκής τέχνης,

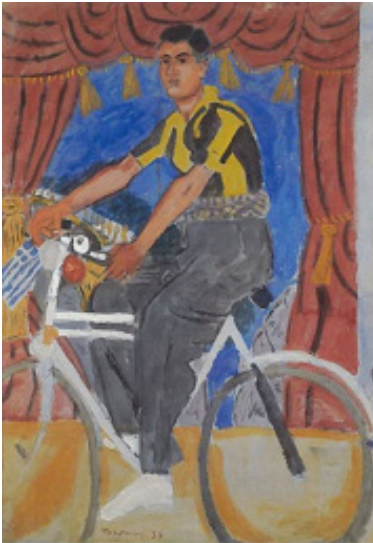


Εικόνα 4

¹² Ξύδη 1976, 49

¹³ Τσαρούχη 1993, 128

¹⁴ Φλώρου 1999, 61



Εικόνα 5



Εικόνα 6

το απλοϊκό σχέδιο και τις εκφραστικές αναζητήσεις του Matisse¹⁵, τον οποίο, όπως ο ίδιος παραδέχεται, κατανόησε μέσω της ζωγραφικής του Καραγκιόζη.

Ο Σωτήρης Σπαθάρης περιγράφει με ποιόν τρόπο γνώρισε τον νεαρό Τσαρούχη το 1929: «ένα πολύ χαρούμενο παλληκαράκι που του άρεσε η τέχνη μου κ' ερχότανε πολύ συχνά στον Πλάτανο που έπαιζα, μου 'βγαζε φωτογραφίες με τις φιγούρες του Καραγκιόζη και μου 'κανε ένα πίνακα όπου είμαι εγώ και κάθομαι κ' έχω μπροστά μου όλο το θιάσό μου. Έκανε μεγάλη προπαγάνδα του Καραγκιόζη και το χειμώνα μ' έπαιρνε κ' έπαιζα σε αθηναίικα σπίτια. Πριν αρχίσει η παράσταση έκανε μια ομιλία για την τέχνη του Καραγκιόζη. Πολλές φορές το παλληκαράκι βοήθαγε κι αυτό να πάνε τα εργαλεία από το ένα σπίτι στο άλλο (...). Αυτό το παιδιάστικο μυαλό που επρόβλεψε όλη τη δόξα της τέχνης μας είναι ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης»¹⁶. Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1926, ο έφηβος Τσαρούχης είχε ζωγραφίσει το έργο «Καραγκιόζης στο Κεφαλάρι της Κηφισιάς». Μια δεκαετία αργότερα, το 1936, ο Τσαρούχης ζητεί από τον Σωτήρη Σπαθάρη να του ζωγραφίσει ένα «Φόντο με κουρτίνα και τοπίο» (Εικόνα 4), που το χρησιμοποίησε μια σειρά έργων του ως λειτουργικό ζωγραφικό βάθος, όπως στον «Γυμνό όρθιο με φόντο με κουίττα καμπαρέ» (1936), τον «Νέο προφίλ προς τα δεξιά» (1937), τον «Ιταλό γυμνό

¹⁵ Ζία 1994, 19

¹⁶ Σπαθάρη 1992, 2010, 182' Ξύδη 1976, 46-47

καθιστό φάτσα» (1937), τον «Ιταλό γυμνό καθιστό προφίλ» (1937), τον «Ξανθό νέο καθιστό με πανωφόρι» (1937), τον «Μελαχρινό νέο καθιστό με πανωφόρι» (1937), τον «Ποδηλάτη» (1939) (Εικόνα 5), καθώς και τον «Χωροφύλακα καθιστό σε καρέκλα με φόντο Σπαθάρη» (1949) και τον «Μαθητή της Σχολής Ναυτικού μπροστά σε φόντο του Σπαθάρη» (1950). Ήδη, το 1948 ζωγραφίζει δύο πορτρέτα του γιου του Σωτήρη, *Ευγένιου Σπαθάρη*, καθώς και «Ως άγγελο στην αποθέωση του Αθανασίου Διάκου» (Εικόνα 6), με φτερά και κρατώντας στην δεξιά του τον ιστό της ελληνικής σημαίας και στην αριστερά του δάφνινο στεφάνι. Οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη υπήρξαν για τον Τσαρούχη η επιστροφή στον «ανατολίτικο εξπρεσιονισμό» και μια πηγή έμπνευσης αντίστοιχη με ό,τι υπήρξε η νέγρικη γλυπτική για τους κυβιστές.

Μέσω του Τσαρούχη η επίδραση του Καραγκιόζη αντανακλάται με κάπως πιο έμμεσο τρόπο στη ζωγραφική του *Διαμαντή Διαμαντόπουλου*, όπου οι μορφές του (οικοδόμοι, ανδρικά πορτρέτα ή μορφές) απηχούν την ευρύτερη ζωγραφική πινελιά της ρεκλάμας των παραστάσεων του Καραγκιόζη (Εικόνα 7), στη *Νίκη Καραγάτση* με σποραδικές περιγραφικές αναφορές που περισσότερο διακοσμούν και συμπληρώνουν το κυρίως ζωγραφικό θέμα (Εικόνα 8), καθώς και στα πρώιμα έργα του *Κοσμά Ξενάκη*¹⁷, όπου τα μορφοπλαστικά στοιχεία της τεχνικής του Καραγκιόζη είναι εμφανέστερα (Εικόνα 9).



Εικόνα 7



Εικόνα 8

¹⁷ Μοσχονά 2015, 37



Εικόνα 9



Εικόνα 10

Ο *Αλέκος Φασιανός*, ερασιτέχνης καραγκιοζοπαίκτης και ο ίδιος, αποτελεί ειδική περίπτωση του πώς μπορεί να χρησιμοποιηθούν με απόλυτα προσωπικό τρόπο τα στοιχεία του Καραγκιόζη. Ο ίδιος εξομολογείται ότι στα παιδικά του χρόνια αγόραζε στα περίπτερα «τις φυλλάδες όπου εξιστορούσαν με ζωγραφικές εικόνες γεγονότα της εποχής, τη ζωή των ορέων, του Καραγκιόζη κ.ά.»¹⁸. Ως ζωγράφος πια, συνειδητά δανείζεται από την εικονογραφία του Καραγκιόζη τις πλακάτες φιγούρες με τα γενικά χαρακτηριστικά προσώπου και σώματος, κυρίως τις προφίλ αναπαραστάσεις ανθρώπων. Το χρώμα του, όμως, είναι λαμπερό και καθαρό, με αποφυγή των γήινων, πολυγνώτειων χρωμάτων και συνήθως με τη μη υποδήλωση της τρίτης διάστασης. Οι φιγούρες του κινούνται σε έναν

δισδιάστατο χώρο, χωρίς την ανάσα της προοπτικής, η οποία στον Καραγκιόζη γίνεται χειροπιαστή στο άυλο πλάνο της σκιάς¹⁹. Ο εικαστικός θίασος του Φασιανού μοιάζει να κινείται κατά πλάτος και καθ' ύψος, μέσα στην άχρονη κατάσταση που δημιουργεί η έλλειψη της τρίτης διάστασης (Εικόνα 10). Την ίδια στιγμή, το περιβάλλον όπου τοποθετεί τις μορφές του (σπίτια, σχηματοποιημένα δένδρα ή θάμνοι) αναδύουν μνήμες από το θέατρο σκιών.

Σε αντίστοιχη γραμμή πλευσης κινείται και ο διανοούμενος καλλιτέχνης *Φαίδων Πατρικαλάκης*, που με τη σχηματοποιημένη μορφοποίηση των εικόνων του δείχνει να επηρεάζεται από

¹⁸ Φασιανού 1992, 80-81

¹⁹ Ξύδη 1976, 50

το θέατρο σκιών, μέσα από ποικίλους και διαφορετικούς εκφραστικούς δρόμους και διεργασίες, από γλυκασμούς και εξειδανικεύσεις (Εικόνα 11).

Παράλληλα, την ίδια σχεδόν εποχή, ο Μπόστ και ο Μίνως Αργυράκης επηρεάζονται από τον ζωγραφικό κόσμο και τον αντικομφορμιστικό λόγο του Καραγκιόζη. Ο μεν Μπόστ αναπτύσσει έναν παραστατικό φορμαλισμό που ανάγεται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία και που ανατρέπεται από την εικονοκλαστική αντισυμβατικότητα γλώσσας και σχεδιαστικού ύφους, «με μια ειρωνεία γεμάτη πειθώ»²⁰ (εικόνα 12). Ο δε Αργυράκης υιοθετεί έναν ενθουσιώδη εξπρεσιονισμό με παιγνιώδη διάθεση (Εικόνα 13). Σε έναν -σαν τοιχογραφία- πίνακά του (από τη συλλογή της Βουλής των Ελλήνων) που δείχνει μια πανοραμική άποψη της Αθήνας μέχρι τον Σαρωνικό, με μια βουστροφηδόν τεχνική, κυριολεκτικά, ανατρέπει την επίπλαστη λαμπρότητα της ελληνικής πρωτεύουσας της δεκαετίας του '60, με μορφές σαν καρικατούρες, όπου κάπου εξαίφνης εμφανίζεται η μάντρα του καραγκιοζοπαίκτη Μόλλα.

Διαφορετικού ύφους και γκάμας καλλιτέχνες φαίνεται να έχουν, συνειδητά ή ασυνείδητα, επηρεαστεί από τον Καραγκιόζη: Πρώτος, ο Γιώργος Σικελιώτης, με τις σαν από βιτρώ εμπνευσμένες φιγούρες, τα έντονα περιγράμματα, την αδρή σχηματοποίηση, το «κοφτό σχέδιο»²¹, προσεγγίζει τον κόσμο του θεάτρου σκιών με εξευγενισμένη οικειότητα



Εικόνα 11



Εικόνα 12

²⁰ Τσαρούχη 1993, 49

²¹ Βακαλό 1983, 52



Εικόνα 13

και ήρεμη εγκαρτέρηση. Η λαϊκή ατμόσφαιρα, η έλλειψη της προοπτικής, τα αδιαβάθμητα χρώματα και τα σχηματοποιημένα πρόσωπα είναι τα στοιχεία που ο Σικελιώτης δανείζεται από τον Καραγκιόζη. Δεν τον αντιγράφει, όμως, αφού παρουσιάζει τις ανθρώπινες μορφές κατά μέτωπο, ενώ στον Καραγκιόζη εμφανίζονται κατά κρόταφο (προφίλ)²² (Εικόνα 14), εκτός βέβαια από τις έντονες επιδράσεις κάποιων αρχιτεκτονημάτων του από το Σεράι του Θεάτρου Σκιών. Επίσης, ο Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης, με τον ωμό και ξέφρενο σχεδιαστικό του εξπρεσιονισμό, με τις δυναμικές του πινελιές στο εσωτερικό των σχηματοποιημένων του μορφών, δημιουργεί ένα γραμμικό αραβούργημα με τις ταχύ-

τατες στην εκτέλεση και τραχείς στην παράστασή τους -σαν ρεκλάμες του Καραγκιόζη- φιγούρες του (Εικόνα 15).



Εικόνα 14

Από τους νεότερους, έντονα, συνειδητά και ομολογημένα, η εικαστική ματιά του Τάσου Μανζαβίνου παραπέμπει στην άγρια και συνάμα μαγική τέχνη των λαϊκών караγκιοζοπαϊκτών (Εικόνα 16). Ο εξπρεσιονισμός του απηχεί τον τρόπο που οι караγκιοζοπαϊκτές κατασκεύαζαν τις φιγούρες τους. Υπάρχουν πίνακες του όπου οι ρεκλάμες των ηρώων του θεάτρου σκιών κρέμονται σαν τάματα από κλαδιά που ανάμεσά τους φυσά ένας μεταφυσικός αέρας ή είναι σαν χαραγμένες με αναιδή σουγιά και φαντάζουν σαν τατουάζ σε κορμούς δένδρων. Πολλές φορές, οι μορφές του ζωγραφίζονται πάνω σε δέρμα και κόβονται με τον τρόπο που οι караγκιο-

ζοπαϊκτές έδιναν ανάσα στους ήρωές τους, αποσπώντας τους από τον κόσμο των ιδεών.

²² Ζία 1994, 21

Τέλος, ο *Μιχάλης Μαδένης* δανείζεται από τον εξπρεσιονισμό του Καραγκιόζη τη σχηματοποιημένη μορφή, που στερείται την φυσικότητα κίνησης και συμπεριφοράς. Και εξηγούμε: στην πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, ο *Μαδένης* χρησιμοποιεί τη μορφή σαν ανδρείκελο, με κομμένα και κολλημένα χαρτιά και μέταλλα, σε κατά μέτωπο παρουσί-



Εικόνα 15

αση (Εικόνα 17). Στη συνέχεια, οι χαρτονένιες φιγούρες των τσολιάδων του έχουν κάτι από τη ζωική ορμή και τον πρωτογονισμό των μορφών του Καραγκιόζη. Αν προσέξει κανείς, η σχηματοποίηση των μορφών εξακολουθεί να υπάρχει και στα πολυπρόσωπα έργα του, όπου οι μορφές τείνουν τα χέρια τους με έναν εσκεμμένο αντιρρεαλιστικό αλλά πολυσήμαντα συμβολικό τρόπο, σαν να ικετεύουν ή να παραδίνονται, όμοια με εκείνο που χαρακτηρίζει την ιδιορρυθμία στην κίνησης στη φιγούρα του Καραγκιόζη.



Εικόνα 16



Εικόνα 17

Είναι γεγονός ότι για πολλούς Έλληνες ζωγράφους, η τέχνη του Καραγκιόζη υπήρξε η συνειδητή στροφή στη λαϊκή αθωότητα και τη γήινη αμεσότητα: με άλλα λόγια στο γνήσιο ρωμαϊκό στοιχείο που ανιχνεύεται μέχρι τα βάθη της καθ' ημάς Ανατολής. Αυτό συμβαίνει διότι η τέχνη αυτή αποπνέει τη μυστική διάθεση που μπορεί να συγκινήσει βαθιά τον κόσμο. Για πολλούς καλλιτέχνες, ιδίως τους προερχόμενους από την πνευματικά άγονη ελληνική επαρχία των δεκαετι-

ών μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και μέχρι τη Μεταπολίτευση, ο Καραγκιόζης υπήρξε η ομολογημένη πρώτη τους επαφή με την τέχνη, μια πραγματική αποκάλυψη θεάτρου και ζωγραφικής, μια εμπειρία που παρεισέφρησε στους αρμούς της πνευματικής τους συγκρότησης και που ενέπνευσε πολλά από όσα στη συνέχεια αυτοί δημιούργησαν. Η επίδρασή του είναι άλλες φορές άμεση και ομολογημένη κι άλλες φορές έμμεση και υποδόρια· πάντοτε όμως είναι γόνιμη και πρωτεύει. Ο Καραγκιόζης (όπως και το ρεμπέτικο τραγούδι), προερχόμενος από τη λαϊκή τάξη, «είναι ο Καρνάβαλος (...)» αυτός που μπορεί (...) να “φορέσει” όλα τα πρόσωπα του κόσμου: ένα πλάσμα μυθικό και υπερατομικό», όπως μας λέγει χαρακτηριστικά ο Γιάννης Κιουρτσάκης²³.

²³ Κιουρτσάκη, 1985, 295.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΑΚΑΛΟ, Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολιτευτικής τέχνης στην Ελλάδα*, Τρίτος τόμος, Ο μύθος της ελληνικότητας, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΖΙΑΣ, Ν., «Η ζωγραφική της Γενιάς του '30», *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: Η «Γενιά του '30»*, Αθήνα, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», 1994, σσ. 17-23.
- ΚΑΪΜΗΣ, Ι., «Η ζωγραφική του Καραγκιόζη», *Νέα Εστία*, 527 (1949), σ. 790.
- ΚΑΪΜΗΣ, Τ., *Ένας Αποσιωπημένος, Μαρτυρίες και Κρίσεις, Το Ζωγραφικό του Έργο, Επιλογή από Άρθρα του (1928-1976)*, επιμέλεια: Μισέλ Φάις, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1994.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- ΜΟΣΧΟΝΑΣ, Σ., *Κοσμάς Ξενάκης 1925-1984*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2015.
- ΕΥΔΗΣ, Α., «Καραγκιόζης», *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης Α΄, Διαμόρφωση-Εξέλιξη*, Αθήνα, Ολκός, 1976.
- ΠΛΑΤΩΝ, *Πολιτεία*, Εισ. Σημείωμα-Μετάφραση-Ερμ. Σημειώματα Ν.Μ, Σκουτερόπουλος, Αθήνα, Πόλις, 2002.
- ΡΑΜΦΟΣ, Σ., *Καλλιόπολις Ψυχή, Ανάγνωση της Πολιτείας του Πλάτωνος*, Αθήνα, Αρμός, 2013.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, 1992 (ανατύπωση 2010).
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη», *Μάτην ωνείδισαν την ψυχή μου*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1993.
- , «Το θέατρο σκιών και η λαϊκή τέχνη», *Μάτην ωνείδισαν την ψυχή μου*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1993.
- , «Ο Μπόστ», *Μάτην ωνείδισαν την ψυχή μου*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1993.
- ΦΑΣΙΑΝΟΣ, Α., *Αθηναϊκό Πανόραμα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1992.
- , *Το Ζωγραφείο*, Αθήνα, Πατάκη, 1993.
- ΦΛΩΡΟΥ, Ε., *Γιάννης Τσαρούχης, Η ζωγραφική και η εποχή του, Ο Τσαρούχης ζωγράφησε τη μητέρα μου το 1936*, Αθήνα, Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη, 1999.

GOMBRICH, E.H., *Σκιαί ερριμμένα. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, Αθήνα, Άγρα, σειρά «Διαρκής Εικόνα», 1999' *Shadows, The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications Distributed by Yale University Press, 1995.

RUTHERFORD, E., *Silhouettes ou l'art de l'ombre*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009. Ο Etienne de Silhouette (1709-1767) διετέλεσε για σύντομο χρονικό διάστημα Υπουργός Οικονομικών του Λουδοβίκου ΙΕ'. Πολλές θεωρίες διατυπώθηκαν για τη σύνδεση του επωνύμου του με τη μορφή αυτή μικροτεχνίας. Κατ' αρχάς, μπορεί να αποτελεί υπαινιγμό για την υπερβολική τσιγκουνιά που επέδειξε στο λειτούργημά του, απ' όπου προκύπτει και η έκφραση «à la silhouette», που παράλληλα μπορεί να αποτελεί ανάμνηση της σύντομης, ως σκιά, παραμονής του στο Υπουργείο του. Καθόσον, όμως, η καταγωγή της οικογένειάς του ήταν από τη βασκική πόλη της Γαλλίας Biarritz, η εξήγηση ενδέχεται να σχετίζεται με την βασκική εκδοχή του επωνύμου του (Zuloeta) που σημαίνει «πολλές τρύπες» που υπαινίσσεται την τεχνική του décourage. Πάντως, ο Emile Littré (1801-1881) αναφέρει ότι ο Silhouette, μετά την παραίτησή του, περνούσε τον χρόνο του κόβοντας χαρτιά και έκανε πορτρέτα σε προφίλ.

Το Θέατρο Σκιών στην Ελληνική ζωγραφική του 20^{ου} αιώνα

Βασιλική Χρυσοβιτσάνου* – Χριστίνα Παλαιολόγου**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αρκετά στοιχεία του Θεάτρου Σκιών και του Καραγκιόζη αξιοποιήθηκαν από την γενιά του '30, στη προσπάθεια για την ανάπτυξη ενός πολιτισμού με ευδιάκριτο το στοιχείο της αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας. Στις αναζητήσεις της γενιάς αυτής ο λαϊκός πολιτισμός συνδέεται με τον μοντερνισμό. Μέσα από το παρελθόν αναδύονται μορφές, όπως ο Μακρυγιάννης. Εξυμνείται το έργο του Θεόφιλου και επανεξετάζεται η προσφορά του Θεάτρου Σκιών και του Καραγκιόζη. Την εποχή αυτή, κάθε στοιχείο που παραπέμπει στην ψυχή και τις παραδόσεις του ελληνισμού, γίνεται πόλος έλξης για τους Έλληνες καλλιτέχνες. Η γενιά του '30 με την καλλιτεχνική της παραγωγή και τις αισθητικές επιλογές της φέρνει στο προσκήνιο την *ελληνικότητα*.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ζωγραφική, Καραγκιόζης, Θέατρο Σκιών, Παράδοση, Μοντερνισμός.

ABSTRACT (The Shadow Theatre in 20th-century Greek painting)

Several elements of Shadow Theatre and Karaghiozis have been used by the 30s generation in their effort to develop a culture with prominent the element of the search for a national identity. In the quest of this generation folk culture is associated with modernism. Figures like those of Makrygiannis emerge through the past. The work of Theophilus is praised and the contribution of the Shadow Theatre and Karagiozis is re-examined. In this period, every element which points to the soul and the traditions of Hellenism becomes a centre of attraction for Greek artists. The 30s generation with their artistic production and their aesthetic choices bring Greekness to centre stage.

KEY WORDS: Painting, Karaghiozis, Shadow Theatre, Tradition, Modernism

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα λαϊκά θέματα γενικά και το Θέατρο Σκιών ειδικότερα αποτελούν μια από τις πηγές του Μοντερνισμού. Η γοητεία που ασκούν στους νέους καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής και της ελληνικής πρωτοπορίας οφείλεται στην απόρριψη του αστικού ρεαλισμού, και του αστικού καθωσπρεπισμού.

* Βασιλική Χρυσοβιτσάνου, Αρχαιολόγος – Ιστορικός της Τέχνης, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Τ.Ε.Ι. Αθήνας.

** Χριστίνα Παλαιολόγου, Θεατρολόγος, Επιστημονικός Συνεργάτης στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής, Τ.Ε.Ι. Αθήνας.

Την δεκαετία του '30, στην Ελλάδα, ιδιαίτερα έντονη υπήρξε η σύνδεση της λαϊκής τέχνης με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Στη ζωγραφική, οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30 υποστηρίζουν ότι η ελληνική τέχνη μόνον διαμέσου της λαϊκής δημιουργίας¹ μπορεί να προσεγγίσει την ευρωπαϊκή πρωτοπορία και να συμπορευτεί με τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά κινήματα. Ισχυρίζονται ότι η σύγχρονη τέχνη θα πρέπει να ανατρέξει στην πηγή της αυθόρμητης λαϊκής παράδοσης, προκειμένου να εξασφαλίσει την εξέλιξη και τη μετάπλαση των εκφραστικών της μέσων, σε αντίθεση με τα ιδεαλιστικά και ακαδημαϊκά κινήματα και τον γερμανικό ρομαντισμό. Οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30, αντιδρώντας στις επιταγές της Σχολής του Μονάχου, επαναστατούν αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης. Ανατρέχουν στην λαϊκή παράδοση προκειμένου να εξασφαλίσουν την συνέχεια και την ενότητα της παράδοσης και να αναδείξουν την νέα ελληνική τέχνη. Η πρόθεση του Τσαρούχη να αναδείξει το μεγαλείο του νεοέλληνα μικροαστού και λαϊκού τύπου συνδέεται με το γενικό κλίμα της εποχής του Μεσοπολέμου που – παράλληλα με τον κοσμοπολιτισμό – επεδίωξε την αποκάλυψη και αναβίωση της ελληνικής παράδοσης και κάθε ελληνικού στοιχείου το οποίο είχε ισοπεδωθεί κάτω από το βάρος των Δυτικών πολιτιστικών αξιών (Φλώρου, 275).

Η συζήτηση για το θέμα της *ελληνικότητας*² στην τέχνη θα αρχίσει στην Ελλάδα την δεκαετία του '30 και θα απασχολήσει έντονα τον πνευματικό κόσμο της γενιάς αυτής.³ Παράλληλα με τα κλασικιστικά

¹ Ο Θεοτοκάς, αναφερόμενος στα εκφραστικά μέσα της λαϊκής τέχνης, σημειώνει ότι: «[...] Η τάση αυτή, που πηγάζει γενικά από ένα βαθύτερο πόθο του σύγχρονου ανθρώπου για γνησιότητα, για μια ανανέωση των δημιουργικών του ικανοτήτων, για ένα ξαναβάφτισμα της φαντασίας του σε πηγές καθαρές και ζωογόνες, ανταποκρίνεται ίσως, σε εμάς του Έλληνας, και σε μια ανάγκη πιο ειδική – την ανάγκη να τονίσουμε την εθνική μας ιδιορρυθμία, τον πρωτότυπο νεοελληνικό μας χαρακτήρα, στο στίβο των σημερινών καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Ο Μακρυγιάννης κι ο Θεόφιλος είναι δύο ορόσημα που έστησε, πριν από χρόνια, η γενιά του 1930, όταν άρχισε να συνειδητοποιεί τις ανάγκες της αυτές [...]» (Θεοτοκάς, 556).

² Ο Βαγενάς θεωρεί ότι η προσφυγή στην *ελληνικότητα* προέκυψε από την ανάγκη των Ελλήνων δημιουργών, της λεγόμενης γενιάς του '30, να ανανεώσουν τα εκφραστικά τους μέσα εμπλουτίζοντας την παράδοση με μοντερνιστικά στοιχεία. Επίσης πρεσβεύει ότι η ελληνικότητα δεν διαθέτει ιδεολογικό υπόβαθρο. Βασικό χαρακτηριστικό της λεγόμενης γενιάς του '30 είναι η επιθυμία εκσυγχρονισμού κάθε μορφής έκφρασης (Βαγενάς, 89-103). Η άποψη του Βαγενά αναπτύσσεται σε συζήτηση που πραγματοποιήθηκε, στις 13/06/2001, ανάμεσα στους Δημήτρη Δασκαλόπουλο, Νάσο Βαγενά, Άρη Μαραγκόπουλο, και Τάσο Γουδέλη.

³ Ο όρος «γενιά» χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα κατά την δεκαετία του '30 από λογοτέχνες και κριτικούς, υπό την επίδραση των ιστορικών μελετών του κριτικού λογοτεχνίας Albert

πρότυπα, η γενιά αυτή αξιοποιεί πολλά στοιχεία από το Βυζάντιο, την Ορθοδοξία και τον λαϊκό πολιτισμό, καταργεί όμως τις πραγματικές εξωτερικές τους σχέσεις και τα επαναπροσδιορίζει μέσω της σύνθεσης. Στην πορεία, εμφανίζονται λαϊκές αναπλάσεις, κυβιστικές τάσεις, αφαιρετικές διεργασίες, εν γένει στοιχεία μοντερνισμού, που θα αποτελέσουν τη βάση για τις κατακτήσεις της σύγχρονης τέχνης.

Από το σύνολο των καλλιτεχνών που στράφηκαν στα λαϊκά θέματα διαπιστώνεται ότι ορισμένοι εξ' αυτών, όπως ο Θεόφιλος, επηρεάζονται από την αυθόρμητη λαϊκή γραφή, άλλοι αναφέρονται εκτενώς στις αρετές του θεατρικού αυτού είδους, αρετές που τους οδήγησαν στον Μοντερνισμό, όπως οι Κόντογλου, Εγγονόπουλος, Χατζηκυριάκος – Γκίκας και Μυταράς, ενώ άλλοι ενσωματώνουν στο έργο τους μορφικά στοιχεία από το Θέατρο Σκιών, όπως ο Κοψίδης. Τέλος οι Τσαρούχης, Σικελιώτης, Μιγάδης και Φασιανός, επιχειρώντας τη ανανέωση της γραφής, αντλούν στοιχεία ή αναπαράγουν τις μορφές του Θεάτρου Σκιών. Μια τελευταία κατηγορία σχηματίζεται από τους σκισσογράφους, γελοιογράφους, οι οποίοι, υπό μορφή χρονικογραφήματος ή σατιρικού σχολιασμού, «δανείζονται» μορφές και φόρμες από τον Καραγκιόζη.

Στον εικαστικό χώρο, η λαϊκή τέχνη του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ έρχεται στο προσκήνιο. Η όψιμη ανακάλυψή του από τους Έλληνες διανοούμενους και καλλιτέχνες, μετά το 1930, συνδέεται τόσο με την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας όσο και με την «πρωτόγονη» αισθητική της μοντέρνας τέχνης.⁴ Το πρώτο ευνοϊκό δημοσίευμα για το έργο του Θεόφιλου πραγματοποιείται από τον Κώστα Ουράνη στο *Ελεύθερο Βήμα*, στις 5 Αυγούστου του 1930. Ο Ουράνης, ταξιδεύοντας προς την Αγιάσσο, αντικρίζει τις τοιχογραφίες του λαϊκού ζωγράφου που κοσμούσαν

Thibaudet. Ο Vittι επισημαίνει ότι ο όρος «Γενιά του Τριάντα» χρησιμοποιήθηκε αόριστα και γενικά από τον Θεοτοκά και καθιερώθηκε μέσα στο περιβάλλον της ομάδας του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* (Vitti 2006, 51-52). Κατά τον Vittι, η «Γενιά του Τριάντα» απαρτίζεται από μια ομάδα λογοτεχνών που παρουσιάζονται νέοι, με πρωτοποριακές φιλοδοξίες, με διάθεση να έρθουν σε ρήξη με το παρελθόν ή τουλάχιστον να διαφοροποιηθούν από αυτό και από την κατεστημένη τάξη. Αποβλέπουν σε θέματα και μορφές νέες και ομοιογενείς, στηριγμένες σε εμπειρίες κοινές, βιωμένες με κάποια συγγένεια (Vitti 2006, 53). Ο Τερζάκης αναφερόμενος στη γενιά αυτή, υποστηρίζει ότι διακατέχεται από ακατάβλητη δημιουργική πνοή. Αντιδιαστέλλει τους συγγραφείς της περασμένης γενεάς από τους νέους συγγραφείς, στους οποίους «επιφυλασσόταν η φροντίδα να μελετήσουν εγγύτερα και βαθύτερα το δράμα της τωρινής ζωής» (Τερζάκης, 157).

⁴ Σύμφωνα με την Προκοπάκη, οι κύριοι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 δεν αντιτίθεντο στα νεωτεριστικά ευρωπαϊκά ρεύματα. Συγκεκριμένα σημειώνει ότι το αποτίμημα της ελληνικότητας αποκτά, με τη γενιά αυτή, διαφορετικό περιεχόμενο (Προκοπάκη, 59).

τους τέσσερις εξωτερικούς τοίχους του καφενείου της Καρίνης. Ιδιαίτερη εντύπωση έκαναν στον συγγραφέα η ζωηρότητα, οι συνδυασμοί και οι αντιθέσεις των χρωμάτων, καθώς και η ποικιλία των θεμάτων (Ουράνης, 42). Αναφερόμενος στις τοιχογραφίες αυτές, σημειώνει ότι τα επεισόδια που κατελάμβαναν τους τέσσερις εξωτερικούς τοίχους του καφενείου ήταν ουσιαστικά μια αναδημιουργία της ζωής και της φύσης, ότι ο Θεόφιλος ζωγράφιζε ό, τι του περνούσε από το κεφάλι «ένα θεό Άρη που ήταν κάτι μεταξύ του Κολοκοτρώνη και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, όπως ο τελευταίος αυτός εμφανίζεται στον Καραγκιόζη για να σκοτώσει τον όφι» (Ουράνης, 137). Οι απόψεις του Ουράνη φαίνεται να συγκλίνουν με αυτές του Le Corbusier, ο οποίος αποκαλούσε τον Θεόφιλο «μέντιουμ» (Le Corbusier, 16), καθώς τα έργα του δεν αποτελούν μια απλή αναπαράσταση της φύσης και της ζωής, είναι η ίδια η φύση και η ζωή (Ουράνης, 44). Η συγκεκριμένη προσέγγιση διαφέρει από εκείνη του Tériade,⁵ ο οποίος εστίαζε κυρίως στην καλλιτεχνική αξία των έργων του Θεόφιλου.

Η αδιαφιλονίκητη γνησιότητά του Θεόφιλου, μακριά από κάθε ξένη επίδραση,⁶ καθώς και η υψηλή ποιότητα των έργων του τον καθιερώνουν ως εκφραστή της ελληνικότητας στην πορεία για την αναβάθμιση των εθνικών και πολιτιστικών αξιών.⁷ Όπως οι περισσότεροι

⁵ Ο Tériade σε συνέντευξη που παραχώρησε στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* στις 20/09/1935, με τίτλο «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψις. Ένας άγνωστος μεγάλος Έλλην λαϊκός ζωγράφος. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ», αναφέρει: «...Όπως ο Rousseau τον ανακίηρυξαν οι τολμηροί Παρισιοί ζωγράφοι του 1910, έτσι και τον Θεόφιλο θα τον βάλουνε στην πρόπουσα θέση, κοντά σε ότι υπάρχει ευγενέστερο στην ελληνική τέχνη, από τους βυζαντινούς χρόνους ως σήμερα, οι Έλληνες του 1935...».

⁶ Ο Τσαρούχης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «Ο Θεόφιλος [...] έκανε τη ζωγραφική του καιρού του και του περιβάλλοντός του. Κι' όπως επίσης συμβαίνει με κάθε ζωγράφο, την έκανε όπως μπορούσε. Τ' αληθινά κατορθώματα των ζωγράφων, όσο μεγάλη και συνειδητή κι' αν είναι η προσπάθεια που έκαναν, είναι πράγματα που γίνονται στο τέλος εν αγνοία τους και, σχεδόν, παρά τη θέλησή τους. Είναι αστείο να φανταστούμε πως ο Θεόφιλος ξεκίνησε με την πρόθεση να κάνει μια νεοελληνική ζωγραφική, ή με μια οποιαδήποτε πρόθεση. Δεν είναι όμως δύσκολο να δούμε πως, ξεκινώντας από μια ζωγραφική που ο ίδιος τη φανταζόταν όπως όλου του κόσμου, έφτασε σιγά-σιγά στη Ζωγραφική» (Τσαρούχης 1967, 24).

⁷ Κατά τον Χατζηπανταζή, ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ σταμάτησε από ένα σημείο και μετά να χρησιμοποιεί τις παραδοσιακές επιφάνειες της λαϊκής ζωγραφικής. Αυτό έγινε όταν προσελήφθη από τον Tériade, προκειμένου να ζωγραφίζει τα έργα του επάνω σε τελάρα με κορνίζες, ώστε να είναι κατάλληλα για να εκτεθούν στις Παρισινές γκαλερί. Η περίπτωση της αλλοίωσης του έργου του Θεόφιλου είναι μια από τις πολλές, ενδεικτική της αλλοίωσης που υφίσταται ένα λαϊκό δημιούργημα όταν το οικειοποιείται το εμπορικό κύκλωμα του αστικού πολιτισμού. Αποτέλεσμα είναι η απομάκρυνσή του

λαϊκοί ζωγράφοι, ο Θεόφιλος αν και έμεινε πιστός στην εικονογραφία των προτύπων του, – λιθογραφίες, επιστολικά δελτάρια, φωτογραφίες, αποκόμματα εντύπων, λαϊκές εκδόσεις –, δεν υιοθέτησε στοιχεία της τεχνοτροπίας τους παρά προέβη στη μεταγραφή των θεμάτων αυτών. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα του *Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης παρακολουθεί διασκέδαση των πολεμιστών του* (1912) και *Ο Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης λίμνης συναθροίζει τους νικητάς του Δράμαλη* (1933) για τα οποία είχε ως πρότυπο την εικόνα-λιθογραφία του ακαδημαϊκού ζωγράφου Peter von Hess *Ο Κολοκοτρώνης εν Λέρνη συναγείρει τους νικητάς του Δράμαλη*. Οι στάσεις, οι κινήσεις, οι εκφράσεις τους δεν είναι τυχαίες, εξατομικευμένες ή ρεαλιστικές, αλλά χαρακτηριστικές των εικονιζόμενων προσώπων. Η αντίληψη αυτή, βυζαντινή και παραδοσιακή, επιτρέπει στον Θεόφιλο να επαναλαμβάνει τους ίδιους τύπους σε πολλά από τα έργα του (Ευαγγελίδης, 6). Στις προσωπογραφίες του ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στην απόδοση της κεφαλής, συχνά δυσανάλογα μεγάλη σε σχέση με το σώμα, καθώς και στη στάση του σώματος. Στις πολυπρόσωπες παραστάσεις, τα εικονιζόμενα πρόσωπα δεν φέρουν ατομικά χαρακτηριστικά παρά εκφράζουν και επαναλαμβάνουν ορισμένους τύπους. Οι νεανικές ανδρικές μορφές όταν απεικονίζονται κατά πρόσωπο έχουν οβάλ περίγραμμα προσώπου, κατάμαυρα φρύδια γαϊτάνια, μαύρα, μεγάλα μάτια με αρειμάνια μουστάκια (Ευαγγελίδης, 6). Όταν απεικονίζονται σε κατατομή έχουν βαριά περιγράμματα, μύτη μεγάλη που συνεχίζει τη γραμμή του μετώπου. Οι ομοιότητες με τις λαϊκές βυζαντινές τοιχογραφίες, με τις περιγραφές των δημοτικών τραγουδιών, καθώς και με τους τύπους του Καραγκιόζη είναι χαρακτηριστικές και όχι τυχαίες (Μακρής – Καρακατσάνη 2006, 129).

Τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Θεόφιλου, η αίσθηση του χώρου, η αντίληψη της μορφής, η λειτουργία της γραμμής, ο χαρακτήρας του χρώματος, ο ρόλος του φωτός και της σκιάς, οι εικονογραφικοί τύποι, ο ρυθμός και η συμμετρία, παραπέμπουν στην θρησκευτική και κοσμική λαϊκή ζωγραφική, όπως κληρονομήθηκε από το Βυζάντιο και διαπλάστηκε στην Τουρκοκρατία. Για τον λόγο αυτό οι μορφές του Θεόφιλου θυμίζουν πολλές φορές τις φιγούρες του Καραγκιόζη ή το αντίστροφο. Είχαν και οι δύο τις ίδιες πηγές και απευθύνονταν στο ίδιο κοινό (Μακρής – Καρακατσάνη 2006, 136-137).

από το κοινό του και τις ρίζες του. Οι νέες αφύσικες συνθήκες, που το απομακρύνουν από την αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική φύση της παραγωγής του, αλλάζουν τον χαρακτήρα του και το παραμορφώνουν (Χατζηπανταζής 2015, 313-314).

Η στροφή Ελλήνων καλλιτεχνών προς το Βυζάντιο και εν γένει προς την ελληνορθόδοξη παράδοση εκφράζεται μέσω του Φώτη Κόντογλου, ο οποίος ανοίγει τον δρόμο στους Τσαρούχη και Εγγονόπουλο. Η επιστροφή στο Βυζάντιο συνοδεύεται από μια επιστροφή προς την απλοϊκότητα και το ένστικτο που αποτελούν την κληρονομιά του λαϊκού μας πλούτου, καθώς, όπως υποστηρίζει ο Κόντογλου «η ιδιοσυγκρασία του ατόμου είναι χαμένη αν δεν πειθαρχήσει στη φυλή δηλαδή στην παράδοση» (Αλεξίου, 512).⁸ Ο Κόντογλου προικισμένος με πλούσιο ταλέντο, γνώστης της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, θέτει ως σκοπό της ζωής του τη δημιουργία μιας ζωγραφικής αυθεντικά ελληνικής. Από τη βυζαντινή τέχνη, ο Κόντογλου δανείζεται τη μορφολογία και την πνευματικότητά της, ενώ από τους λαϊκούς ζωγράφους, όπως τον Θεόφιλο, διδάσκεται τον αυθόρμητο τρόπο με τον οποίο οι ζωγράφοι αυτοί απεικόνιζαν την πραγματικότητα. Εκτός από τον Θεόφιλο, ο Κόντογλου αγαπούσε ιδιαίτερα τον Καραγκιόζη, παρόλο που δεν ασχολήθηκε συστηματικά με το θέμα αυτό, αν και υπήρξε ο πρώτος που υποστήριξε ότι ο Καραγκιόζης είχε άμεσες επιδράσεις από τα Πτωχοπροδρομικά κείμενα του 12^{ου} αιώνα, κυρίως ως προς το ύφος της κοινωνικής διαμαρτυρίας που ασκούσαν (Κόντογλου 1977, 26-30).⁹ Ενδεικτικό της γοητείας που ασκούσε στον Κόντογλου το Θέατρο Σκιών ήταν το σημείωμα που έγραψε μετά από μια παράσταση Καραγκιόζη που είχε παρακολουθήσει: «Η πολιτεία θα κάνει καλά να βάλει ένα καραγκιοζοπαίχτη σε κάθε χωριό για να κρατήσει ψηλά το φρόνημα του λαού και των παιδιών» (Κόντογλου, 1953). Εξάλλου, η μακρά και στενή φιλία του με τον μελετητή του Καραγκιόζη, Ιούλιο Καΐμη, αποδεικνύει τις επαφές του Κόντογλου με το «ελληνικό αυτό θέατρο», όπως ο ίδιος το αποκαλούσε (Ζίας, 1068).

Ο Νίκος Εγγονόπουλος με αφετηρία τον Υπερρεαλισμό καταφεύγει σε έναν κόσμο υπερπραγματικό μετατρέποντας την υπερρεαλιστική γλώσσα, που, όπως σημειώνει ήταν η μητρική του,¹⁰ σε ένα καθαρά προσωπικό

⁸ Απόσπασμα από ένα χειρόγραφο του Κόντογλου, γραμμένο με μολύβι, που έμεινε αδημοσίευτο έως το 1971. Το απόσπασμα αυτό δημοσιεύτηκε από την Έλλη Αλεξίου, η οποία το είχε στην κατοχή της από το 1968. Αναδημοσιεύτηκε από την Αγάπη Καρακατσάνη (2006, 218) και στο φυλλάδιο της Έκθεσης στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων «Δια χειρός Φωτίου Κόντογλου», σ. 12.

⁹ Το άρθρο αυτό άγνωστης ημερολογίας δημοσίευσης επανεκτυπώθηκε στον 6^ο τόμο των έργων του Κόντογλου, το 1977.

¹⁰ Συγκεκριμένα σημειώνει: «Στον υπερρεαλισμό δεν προσεχώρησα ποτέ. Τον υπερρεαλισμό τον είχα μέσα μου, όπως είχα μέσα μου το πάθος της ζωγραφικής, από την εποχή που γεννήθηκα». Πρόκειται για μια διάλεξη που έδωσε κατά την διάρκεια των εγκαινίων

ιδίωμα που μιλούσε ως το τέλος της ζωής του. Εξάλλου, αρκετοί μελετητές επισημαίνουν την επίδραση που άσκησαν στο έργο του ο Εμπειρικός και ο Giorgio De Chirico, καθώς και τα έργα των Γάλλων υπερρεαλιστών.¹¹ Εκτός από τους εκπροσώπους της Μεταφυσικής ζωγραφικής και του Σουρεαλισμού εμφανείς είναι οι επιδράσεις στο έργο του από τον Παρθένη και τον Κόντογλου, κοντά στους οποίους μαθήτευσε. Έχουν επίσης κατά καιρούς επισημανθεί συγγένειες με τις μορφές στις μινωικές τοιχογραφίες, τους πρώιμους κούρους, τους βυζαντινούς αγίους, τις ψηλόλιγνες μορφές του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.¹² Αν και σε όλη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, αντλεί τα θέματά του από την ελληνική μυθολογία, το Βυζάντιο και την επανάσταση του 1821, ο Εγγονόπουλος «δεν νοσταλγεί, δεν αναβιώνει, δεν ωραιοποιεί, ούτε υπερτιμά την παράδοση με εικόνες που παραπέμπουν και σε ένα μυθοποιημένο “λαϊκό” περιβάλλον» (Περπινιώτη – Αγκαζίρ 2007, 33). Ο ίδιος, εξάλλου, θα διαχωρίσει σαφώς τη θέση του από τη λεγόμενη γενιά του '30.¹³ Το 1969, στο περιοδικό *Λωτός*, γράφει ένα κείμενο που τιτλοφορείται «Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών», όπου με έναν άμεσο, χειμαρρώδη, αφοριστικό τρόπο, επιχειρεί να απαντήσει σχετικά με τις επιρροές ή τα δάνεια στη λαϊκή τέχνη. Ως προς την καταγωγή του Θεάτρου Σκιών, θεωρεί ότι όπως ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός και η βυζαντινή του συνέχεια άντλησαν

της ατομικής του έκθεσης στο Α.Τ.Ι., στις 6 Φεβρουαρίου 1963 (Εγγονόπουλος 1987, 41).

¹¹ Η Περπινιώτη – Αγκαζίρ σημειώνει ότι «Στους κατά Εμπειρικό “στιλπνούς δαίμονες” και στις “καλλιμάστους κόρας”, που πρωταγωνιστούν στα έργα του Εγγονόπουλου, έχουν κατά καιρούς επισημανθεί συγγένειες με τις φιγούρες του Ντε Κίρικο [...]» (Περπινιώτη – Αγκαζίρ 2007, 30). Παρακάτω, η συγγραφέας θεωρεί ότι οι σχέσεις των έργων του με έργα άλλων καλλιτεχνών, όπως του Giorgio de Chirico, του Max Ernst, του René Magritte, του André Masson, του Pablo Picasso και πολλών άλλων είναι προφανείς. Εκτιμά όμως πως θα ήταν πιο σωστό να χρησιμοποιηθεί η λέξη θαυμασμός και όχι η λέξη επιρροή (Περπινιώτη – Αγκαζίρ, 2007, 34). Ο Schmied, επίσης, σημειώνει: «Στην περίπτωση της ζωγραφικής του Εγγονόπουλου θα πρέπει καταρχάς να ανακαλέσουμε στη μνήμη δύο γεγονότα [...]: πρώτον, τις καλλιτεχνικές του ρίζες στο εργαστήριο του Φώτη Κόντογλου, στα έργα του οποίου η βυζαντινή παράδοση γίνεται όλο και περισσότερο πρόδηλη στη δεκαετία του 1930 και, δεύτερον, την επίδραση του Giorgio de Chirico» (Schmied 2010, 32-33).

¹² Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, όπως σημειώνει η Περπινιώτη – Αγκαζίρ, αν κάποια, περισσότερες, όλες ή καμία από αυτές αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Εγγονόπουλο (Περπινιώτη – Αγκαζίρ 2007, 30).

¹³ Σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Γιώργο Λιάνη, στην εφημερίδα *Τα Νέα*, στις 28 Μαρτίου του 1978, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Δεν ανήκω στην ανύπαρκτη γενιά του '30». Το κείμενο της συνέντευξης αναδημοσιεύεται το 1999 (Εγγονόπουλος 1999, 113-117).

στοιχεία από προγενέστερους πολιτισμούς ή από ξένες πηγές, το ίδιο συνέβη και με τον Καραγκιόζη. Τα στοιχεία αυτά οι Έλληνες τα αφομοίωσαν, τα αξιοποίησαν και δημιούργησαν «τον μοναδικό, τον καταπληκτικό τους πολιτισμό, που θα θαυμάζεται εσαεί για την άφταστη του πρωτοτυπία, την απaráμιλλη του ποιότητα και την ανυπέβλητη του ομορφιά» (Εγγονόπουλος 1981, 10-11). Σε αντίθεση με τις «περίπλοκες γραμμές και τις παραφορτωμένες λεπτομέρειες του ξένου Καραγκιόζη, [όπως σημειώνει] οι μορφές του ελληνικού θεάτρου σκιών έχουν μια άκρα λιτότητα, κι' οι γραμμές των λεπτομερειών είναι ακριβώς μόνο οι απαραίτητες, [ενώ] οι διάφοροι τύποι ξεχωρίζουν απόλυτα ο ένας από τον άλλο, και το κάθε πρόσωπο [...] κρατά μια απόλυτη αυτονομία και αυτοτέλεια μορφής όσο και χαρακτήρα» (Εγγονόπουλος 1981, 16). Κατά τον Εγγονόπουλο, ο ελληνικός Καραγκιόζης είναι «ο γνήσιος θεατρικός εκπρόσωπος της λαϊκής ψυχής, των λαϊκών τάσεων και διαθέσεων, των λαϊκών πόθων κι' επιθυμιών» (Εγγονόπουλος 1981, 16).

Η αναζήτηση της ταυτότητας, την δεκαετία του '30, φαίνεται ότι απασχολεί το σύνολο των Ελλήνων δημιουργών. Ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας μαζί με τους Πικιώνη, Παπαλουκά, Παπατσώνη, Τόμπρο, Ζωή Καρέλλη,¹⁴ Πεντζίκη και Στρατή Δούκα εκδίδουν, από το 1936-1937, το περιοδικό *Το Τρίτο μάτι*, που αποσκοπούσε στην καλλιτεχνική και πνευματική διαπαιδαγώγηση του κοινού.¹⁵ Στις αναζητήσεις των δημιουργών αυτών ο μοντερνισμός συνδέθηκε με τον λαϊκό πολιτισμό. Κεντρική μορφή της ομάδας αυτής υπήρξε ο Δημήτρης Πικιώνης.¹⁶ Η προσπάθεια των Χατζηκυριάκου – Γκίκα και Πικιώνη δεν στοχεύει στην επάνοδο της τέχνης σε παλαιά πρότυπα, αλλά σε μία τέχνη δημιουργική και ανθρώπινη όπως μας την παρέδωσε η παράδοση.¹⁷ Τον Μάιο του 1940, κατά την απονομή

¹⁴ Ψευδώνυμο της Χρυσούλας Αργυριάδου – Πεντζίκη.

¹⁵ Στο περιοδικό αυτό, ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας παρουσίασε ζωγράφους και γλύπτες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, δημοσίευσε μεταφράσεις κειμένων του Ruskin, καθώς και άρθρα, όπως «Στοιχεία μιας πλαστικής γλώσσας», «Εισαγωγή εις την αρμονικήν χάραξιν», «Εισαγωγή εις τον νόμον των αριθμών εις την τέχνην και τεχνικήν».

¹⁶ Ο Πικιώνης, αν και παλαιότερος, συνδέθηκε και συμπορεύθηκε με τους εκπροσώπους της γενιάς του '30, αναζητώντας στη λαϊκή παράδοση τα στοιχεία εκείνα που θα του επέτρεπαν να υποστηρίξει τις αρχές μιας ελληνικής αισθητικής, εδραιωμένης ωστόσο επάνω στα διδάγματα των κινημάτων του μοντερνισμού.

¹⁷ Οι απόψεις του Χατζηκυριάκου – Γκίκα αναπτύσσονται σε μια σειρά άρθρων, όπως: «Ανίχνευση της Ελληνικότητας», Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1994, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1985, αναδημοσίευση *Άρδην*, τεύχη 25-26, (Ιούνιος – Αύγουστος 2000) «Η γέννηση της νέας τέχνης», Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1987· «Ελληνικοί Προβληματισμοί», Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1986 «Εξ Ανατολών», Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1989.

των λογοτεχνικών βραβείων, ο Ιωάννης Μεταξάς προτρέπει τους Έλληνες λογοτέχνες να προστρέξουν στην ελληνική παράδοση και να αντλήσουν την έμπνευσή τους από την ελληνική λαϊκή ψυχή.¹⁸ Με την πρόταση του Μεταξά, για τη δημιουργία μιας τέχνης με ελληνικό χαρακτήρα, συμφωνεί και ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας, υποστηρίζοντας ότι η προτροπή αυτή βρίσκει σύμφωνους όλους τους Έλληνες καλλιτέχνες. Θεωρεί ότι η γνήσια ελληνική παράδοση εκφράζεται μέσω των δημοτικών τραγουδιών, της μεταβυζαντινής αγιογραφίας και της λαϊκής τέχνης (Χατζηκυριάκος – Γκίκας, 127).

Ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας, μαθητής του Παρθένη και του Πικιώνη, μετέχει ενεργά στον διάλογο που ανέπτυξε η λεγόμενη γενιά του '30 γύρω από την ελληνικότητα και τη σχέση μοντερνισμού και παράδοσης. Η λαϊκή παράδοση, η βυζαντινή και η μεταβυζαντινή τέχνη, καθώς και η αρχαία ελληνική θα συντελέσουν στη διαμόρφωση του προσωπικού του ύφους. Ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας, εκτός από το πλούσιο ζωγραφικό και χαρακτηριστικό του έργο, σχεδίασε σκηνογραφίες και κοστούμια για θεατρικά έργα του κλασικού δραματολογίου,¹⁹ ενώ υλοποίησε τη σκηνογραφία και τα κοστούμια για τον *Καραγκιόζη και το Καταραμένο Φίδι*, που παίχτηκε το 1950, από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου. Κατά τον Χατζηκυριάκο – Γκίκας, η τέχνη των ανώνυμων λαϊκών ζωγράφων, των κατασκευαστών των εικόνων, των διακοσμητών των εκκλησιών, των ζωγράφων αφισών για το Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη διαπνέεται από ένα αληθινό και σωστό συναίσθημα (Χατζηκυριάκος – Γκίκας 1994, 97). Οι λαϊκοί ζωγράφοι, όπως υποστηρίζει, συνδυάζουν την αυστηρότητα των παραδοσιακών προτύπων με μια απρόσμενη ελευθερία στο παράστημα και στη σύνθεση, ενώ οι παραμορφώσεις και οι αυτοσχεδιασμοί τους υπαγορεύονται από την ανάγκη τους για έκφραση.

¹⁸ Συγκεκριμένα αναφέρει: «Αν θέλετε να γράψετε έργα βιώσιμα, πηγαίνετε κατ' ευθείαν, ν' αντλήσετε τις εμπνεύσεις σας από την μεγάλην αστείρευτον πηγήν που λέγεται λαϊκή ψυχή. Τα πρότυπά σας δεν πρέπει να είναι τύποι ξενίζοντες, που δεν έχουν αυθύπαρκτον ζωήν και η ζωή τους είναι μίμησις, αλλά πρέπει να είναι τύποι και μορφές γνησιώς ελληνικές [...]» (Μεταξάς 1960, 841). Η προτροπή αυτή του Μεταξά ακολουθεί το πρότυπο που είχε εισηγηθεί ο Ν. Γ. Πολίτης, το 1883, σχετικά με τον χαρακτήρα του ελληνικού διηγήματος, προτροπή που οδήγησε στην άνθιση της ηθογραφίας.

¹⁹ Πρόκειται για τις παραστάσεις: *Όπως σας αρέσει* του Shakespeare (1937), τον *Δον Ζουάν* του André Obey (1938, Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη), την *Ζήλεια του Μπαρμπούιγ* του Molière (1938, Νέα Σχολή Δραματικής Τέχνης του Σωκράτη Καραντινού), την *Αγία Ιωάννα* του Bernard Shaw (1950, Εθνικό Θέατρο), τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (1951, Εθνικό Θέατρο και 1952, Comédie Française), την *Περσεφόνη* του André Gide (1961, Covent Garden).

Ο Δημήτρης Μυταράς του οποίου το πολυδιάστατο έργο αφορά στην ελληνική εικαστική παράδοση, στο φυσικό και το αστικό τοπίο, στην καθημερινή πραγματικότητα, δραστηριοποιείται επίσης στη σκηνογραφία, τις ενδυματολογικές μελέτες και την εφαρμοσμένη τέχνη. Παρόλα αυτά, ιδιαίτερο είναι το ενδιαφέρον του για το Θέατρο Σκιών και τον Καραγκιόζη, ως στοιχεία της παράδοσης όπως αυτή προέβαλε μέσα από το έργο των ανώνυμων και επώνυμων λαϊκών ζωγράφων. Η λαϊκή τέχνη για τον Μυταρά είναι «το καθαρό μέταλλο που δεν υφίσταται αλλοιώσεις από εξωτερικές ή επικαιρικές συνθήκες, παραμένει ένα σημείο εκκίνησης και συνειδητοποίησης των καθαρά πλαστικών προβλημάτων, όπως μας τα υποβάλλουν η ιδιόμορφη φύση, το φως και οι άνθρωποι» (Μυταράς 1977, 19).

Ο μαθητής του Κόντογλου ζωγράφος, χαράκτης και αγιογράφος Ράλλης Κοψίδης αξιοποιεί στοιχεία της λαϊκής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής και αποδίδει τα θέματά του με απλοϊκό ύφος. Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 ασχολείται με τις θεματικές ενότητες *Λαύριο* και *Κάστρο της Λήμνου* τις οποίες, επεξεργάζεται σε πολλές παραλλαγές. Στον πίνακα *Μικρή εικαστική μυθολογία του Κάστρου Λήμνου* (1993-1994) κεντρική μορφή είναι το μικρό παιδί με το караβάκι, ανάμνηση της παιδικής του ηλικίας. Η ρεαλιστική καταγραφή συνδυάζεται με αντιρεαλιστικά στοιχεία, βυζαντινά και λαϊκότροπα. Ανάμεσα στις πολυάριθμες φιγούρες διακρίνεται και αυτή του Καραγκιόζη.

Ο Γιάννης Τσαρούχης αποτελεί έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30. Επηρεάστηκε από την πολιτιστική κληρονομιά όχι μόνον της Ελλάδας, αλλά της ευρύτερης περιοχής της Μεσογείου, την Ελληνιστική, τη Βυζαντινή²⁰ και την Ευρωπαϊκή τέχνη της Αναγέννησης και των νεότερων χρόνων, καθώς και από τις φιγούρες του Καραγκιόζη. Καλλιτέχνες όπως ο Matisse, από τον οποίο κράτησε τα ζωντανά χρώματα και τη διακοσμητική διάθεση, ο Θεόφιλος και ο Κόντογλου υπήρξαν καθοδηγητές του στην τελική διαμόρφωση ενός προσωπικού ύφους. Συχνά, ο Τσαρούχης αναφέρεται στους αγνούς, αληθινούς λαϊκούς ήρωες του Καραγκιόζη, αλλά και στην τέχνη του Θεάτρου Σκιών, τα χρώματα, τις επίπεδες φιγούρες, την παρατακτικότητα των μορφών, την οργάνωση της σύνθεσης, στοιχεία που επέδρασαν στο έργο του. Το έργο *Νέος προφίλ προς*

²⁰ Ο Τσαρούχης σημειώνει: «Η Βυζαντινή Τέχνη αντιπροσώπευε για μένα το συνδυασμό της ζωγραφικής με καθαρό χρώμα και οργανωμένες χρωματικές κλίμακες και του φωτοσκιασμένου σχεδίου. Μια ζωγραφική που ερχόταν κατευθείαν απ' την ελληνιστική παράδοση, όσες ανατολίτικες επιδράσεις κι αν είχε» (Τσαρούχης 1990, 31).

τα δεξιά και ζωγραφιστό φόντο, (1938-1939) μοιάζει, όπως σημειώνει ο Τσαρούχης, με μια αφίσα του Καραγκιόζη του Σωτήρη Σπαθάρη του 1934 (Τσαρούχης 1990, V). Ενώ, με αφορμή το έργο του *Ο Σκεπτόμενος* (1936), ο Τσαρούχης σημειώνει: «Η διαφορά μου από τον Matisse που επηρεάστηκε απ' την ανατολίτικη τέχνη, είναι ότι εγώ, το αίτημα της εποχής να επιστρέψουμε στο πρωτόγονο και το εξωτικό, το βρήκα σε μια τέχνη της πατρίδας μου, τον Καραγκιόζη. Το έργο μου αυτό βασίζεται στις ρεκλάμες του Σωτήρη Σπαθάρη και τις χρωματικές τους κλίμακες, χωρίς να είναι μια μίμηση του εικονογραφικού του στοιχείου» (Τσαρούχης 1990, V). Για το χρονικό διάστημα 1936-1939 ο ζωγράφος αναφέρει ότι το εργαστήριό του ήταν γεμάτο από διαφημίσεις του Σωτήρη Σπαθάρη και του Δεδούσαρου. Την ίδια εποχή ζητά από τον Σπαθάρη να του φτιάξει δύο φόντα. Τα φόντα αυτά και οι διαφημίσεις ήταν, όπως αναφέρει, οι οδηγοί στη δουλειά του και τα μεταχειριζόταν όπως ο Matisse τα κεντήματα από το Μαρόκο (Τσαρούχης 2010, 46). Αναφέρεται επίσης στην πλούσια συλλογή του από μεγάλες ρεκλάμες του Καραγκιόζη. Οι ρεκλάμες αυτές όπως σημειώνει ήταν για αυτόν «ό, τι η νέγρικη γλυπτική για τους κυβιστές» (Τσαρούχης 1990, 35). Ο Τσαρούχης τονίζει την ελληνική καταγωγή της τετράχρωμης χρωματικής γκάμας του (άσπρο – μαύρο – ώχρα – χοντροκόκκινο), την οποία ανάγει στον Πολύγνωτο, και κατά δεύτερο λόγο επισημαίνει την χρησιμοποίησή της από τον Δεδούσαρο, δίνοντας έτσι μια εικόνα πολιτιστικής συνέχειας στον χρόνο (Φλώρου, 277). Εκτός των άλλων, ο Τσαρούχης φιλοτέχνησε και τρία πορτραίτα του Ευγένιου Σπαθάρη. Στο ολόσωμο πορτραίτο του, η μορφή σε ρόλο αγγέλου στεφανώνει με ελιά την τέφρα του Αθανασίου Διάκου, κρατώντας την ελληνική σημαία.

Ο Γιώργος Σικελιώτης, εκπρόσωπος της γενιάς του 1930, υπήρξε μαθητής του Παρθένη και του Βικάτου. Την δεκαετία του 1950 μέσα από τις φιγούρες του Καραγκιόζη, τη λαϊκή παράδοση, τη βυζαντινή, αλλά και τη σύγχρονη τέχνη, ο Σικελιώτης θα διαμορφώσει τον προσωπικό μορφολογικό του κώδικα. Στο έργο του *Το Σεράι*, το τούρκικο ανάκτορο του Θεάτρου Σκιών αναπτύσσεται κατακόρυφα σε έναν επίπεδο και απροσδιόριστο χώρο. Το κτίριο δομείται από επίπεδες φόρμες και αποδίδεται σχηματικά και μετωπικά. Μαύρες συνεχείς ευθείες ή καμπύλες γραμμές περιγράφουν τις επιφάνειες, χωρίς να επιδιώκεται ο προοπτικός τους σχεδιασμός, όπως συμβαίνει και στο σκηνικό του Θεάτρου Σκιών.

Στις προεκτάσεις της γενιάς του 1930 κινείται και ο Γιάννης Μιγάδης, ο οποίος διαμόρφωσε ένα προσωπικό ύφος στο πλαίσιο της ελληνικότητας. Η ενασχόλησή του με την σκηνογραφία του επιτρέπει να αναπτύσσει τα θέματά του, καθημερινά, απλά και οικεία, στον χώρο με

έναν ιδιότυπο τρόπο. Το λαϊκότροπο ύφος, η αντινατουραλιστική χρήση του φωτός και του χρώματος, η σχεδιαστική οξύτητα, τα στοιχεία της καρικατούρας και του γκροτέσκου, εντοπίζονται συχνά στα έργα του. Ο Μιγάδης συμμετείχε στον σχεδιασμό της φιγούρας της Αγλαΐτσας και της Βυζαντινής Πριγκίπισσας στο έργο *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος* του Ι. Μ. Χατζηφώτη.

Σε μια περίοδο που οι περισσότεροι καλλιτέχνες παραιτήθηκαν από την παραστατική ζωγραφική, ο Αλέκος Φασιανός, αναζωογόνησε την εικονική ζωγραφική. Με το παραμορφωτικό του σχέδιο και το επιθετικό του χρώμα, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική του, ανέτρεξε στις πηγές του, τον Θεόφιλο και τον Καραγκιόζη. Στα έργα του εμφανίζονται άχρονες, σκιώδεις, πλακάτες φιγούρες, σαν ένα θέατρο σκιών, όπως το χαρακτηρίζει ο Jacques Lacarrière, σκιών «που δεν χρειάζονται ούτε πανί ούτε ιστορία, δίχως όνομα και γενεαλογία, ένα θέατρο γυμνών κι ελεύθερων σκιών, ανώνυμων και αυτόνομων, απελευθερωμένων από τους καταναγκασμούς του ανάγλυφου και της προοπτικής, επομένως και από την υποχρέωση να δημιουργούν και οι ίδιες σκιά» (Lacarrière 2007, 96). Χαρακτηριστικό των αναζητήσεών του αυτών είναι το έργο του *Το θέατρο σκιών* (1963). Οι μορφές του Φασιανού, σε στάση τριών τετάρτων ή ακόμη συχνότερα σε κατατομή, παραπέμπουν είτε στη μυθολογία είτε στην αρχαία ζωγραφική των κλασικών χρόνων, στα μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία. Το λευκό βάθος που χρησιμοποιεί, ο τρόπος που εντάσσει τις μορφές στον χώρο, η έμφαση στο ανεκδοτολογικό, το στιγμιαίο, η μνημειακότητα, η απλοποίηση, η έντονη σχηματοποίηση, η επιπεδότητα των μορφών παραπέμπουν στον Καραγκιόζη και τον Θεόφιλο. Τα διακοσμητικά μοτίβα και τα πάσης φύσεως παραπληρωματικά θέματα λειτουργούν όπως και στο Θέατρο Σκιών. Άλλωστε, ο ίδιος, σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Γιώργο Λιάνη στην εφημερίδα *Τα Νέα*, στις 14 Αυγούστου του 2009, δηλώνει ότι ο *Καραγκιόζης*. *Με επηρέασε πολύ. Το Θέατρο Σκιών είναι εφάμιλλο του Ματίς*.

Με τις φιγούρες του Θεάτρου Σκιών και τον Καραγκιόζη ασχολήθηκαν αρκετοί σκισσογράφοι και γελοιογράφοι. Ανάμεσά τους οι Φωκίωνας Δημητριάδης, Μίνως Αργυράκης και Μποστ. Στο έργο τους το πνεύμα και η τεχνοτροπία της φιγούρας και της αφίσας του Καραγκιόζη, όπως σημειώνει ο Ξύδης, αξιοποιήθηκαν πολύ και αποτελεσματικά, καθώς και οι καλλιτέχνες αυτοί απευθύνονταν σε ένα ευρύτατο λαϊκό κοινό (Ξύδης, 46). Ο Φωκίων Δημητριάδης, με σκληρά μαύρα περιγράμματα, λιτό σχέδιο, εξπρεσιονιστικά στοιχεία και χιουμοριστική διάθεση εισάγει φιγούρες και στοιχεία από το Θέατρο Σκιών προκειμένου να ασκήσει κριτική

και να στηλιτεύσει την κοινωνική, πολιτική και καλλιτεχνική πραγματικότητα. Η ζωγραφική και τα σκίτσα του Αργυράκη, όπως και τα σκηνικά του έχουν τις ρίζες τους στη λαϊκή τέχνη και την τέχνη των *naifs*. Μέσα από τις γραμμές και τα χρώματα αναδύεται πηγαίο το χιούμορ, το οποίο συνδυάζεται με τον σαρκασμό, που εκδηλώνεται με διάφορους τύπους. Χαρακτηριστικά είναι τα σχέδια που υλοποίησε για τον *Καραγκιόζη Φτωχοπρόδρομο* του Ι. Μ. Χατζηφώτη.

Στην τέχνη του Μποστ, ζωγράφου αυτοδίδακτου, αποτυπώνεται ολόκληρη η παραδοσιακή ελληνική αισθητική, η μυθολογία, η λαϊκή λογοτεχνία και η ιστορική συνείδηση του λαϊκού ανθρώπου. Τα πρόσωπά του, μορφές του ένδοξου παρελθόντος ή πρόσωπα της καθημερινότητας, συνδέουν το ιστορικό παρελθόν με το παρόν. Ήρωές του γίνονται διάφορες μυθικές, ιστορικές και λογοτεχνικές φυσιογνωμίες, όπως ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα, ο Περικλής και η Ασπασία, ο Αλή πασάς και η κυρα-Βασιλική, αγωνιστές του '21, ο Μέγας Αλέξανδρος και φυσικά ο Κατσαντώνης, γοργόνες, ναύτες, ρεμπέτες, αλλά και πιο σύγχρονα πρόσωπα, όπως η Λαίδη Χάμιλτον, ο Γεώργιος Στέφενσον. Οι φιγούρες του, με ζωηρά χρώματα και γκροτέσκ χαρακτηριστικά, παραπέμπουν συχνά σε φιγούρες του Καραγκιόζη (Μουτσόπουλος, 11). Τα έργα του, τα οποία βρίθουν πολλών σουρεαλιστικών στοιχείων, είναι ιδιαίτερα επηρεασμένα από το ναΐφ ύφος της λαϊκής ζωγραφικής και κυρίως τον Θεόφιλο, αλλά και τις φιγούρες του Θεάτρου Σκιών. Στα σκίτσα του καλλιεργεί ένα προσωπικό ύφος έντεχνης λαϊκής τέχνης, αφομοιώνοντας πολλά στοιχεία από τον Καραγκιόζη, τον Θεόφιλο και τους ανώνυμους λαϊκούς ζωγράφους (Στεφανίδης, 3-4). Με μια πυκνή σύζευξη λόγου και σχεδίου, συνθέτει τις φιγούρες του με παρατακτικό και μετωπικό τρόπο, σε ένα χώρο δίχως προοπτική, αποδίδοντάς τες κυρίως με το περίγραμμα παρά με τονική διαβάθμιση.

Στη ελληνική ζωγραφική που επιχείρησε να βρει τον δρόμο της μακριά από τα διδάγματα της Σχολής του Μονάχου, σημαντικό ρόλο έπαιξε η ανακάλυψη του Καραγκιόζη και του Θεάτρου Σκιών. Αυτό συνέβη γύρω στα 1930, με την έρευνα της βυζαντινής, μεταβυζαντινής και λαϊκής τέχνης που πραγματοποίησαν η Αγγελική Χατζημιχάλη, ο Πικιώνης και ο Κόντογλου. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της ζωγραφικής του 20^{ου} αιώνα που συγκινήθηκαν από τα ζωντανά τεκμήρια της παράδοσης, όπως τα γνώρισαν στο Θέατρο Σκιών και τον Καραγκιόζη, επηρεάστηκαν, άμεσα ή έμμεσα, λιγότερο ή περισσότερο δημιουργικά και ακολούθησαν μια παραστατικότητα στηριγμένη στην παράδοση της βυζαντινής, μεταβυζαντινής και λαϊκής τέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΛΕΞΙΟΥ, Έ., « Ο Κόντογλου για την τέχνη του», *Αιολικά Γράμματα*, 6 (1971), σ. 512.
- ΒΑΓΕΝΑΣ, Ν., «Αφιέρωμα στη Γενιά του '30», *Το Δέντρο*, 114 (2001), σσ. 89-103.
- ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Δ., «Η τέχνη του Θεόφιλου», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3 (1947), σ. 6.
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ύψιλον, 1981.
- , *Πεζά κείμενα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1987.
- , «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά», Γιώργος Κεντρωτής (επιμ.), Αθήνα, Ύψιλον, 1999, σσ. 113-117.
- ΖΙΑΣ, Ν., «Οι αισθητικές αφητηρίες και καταβολές του ζωγραφικού έργου του Φώτη Κόντογλου», *Νέα Εστία* 1515 (1990), σσ. 1062-1072.
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ., «Απολογία του Κατσαντώνη», *Νέα Εστία*, 596 (1952), σσ. 564-567.
- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Α., *Οι Μεγάλοι Έλληνες Ζωγράφοι. Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα, Πινακοθήκη Νέου Ελληνισμού – Τα Νέα, Μέλισσα, 2006.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., «Τα ελληνικά χωριά. Η Κλένια κ' η Φανερωμένη», *Ελευθερία* (30/08/1953).
- , «Ο Πτωχοπρόδρομος. Ο πεινασμένος καλόγερος», *Μυστικά άνθη: ήγουν: Κείμενα γύρω από τις αθάνατες αξίες της ορθόδοξης ζωής*, Αθήνα, Αστήρ, 1977, σσ. 26-30.
- LACARRIÈRE, J., «Ένα θέατρο σκιών», *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι. Αλέκος Φασιανός*, Πινακοθήκη του Νέου Ελληνισμού – Τα Νέα, Αθήνα, Εκδόσεις Κ. Αδάμ, 2007, σσ. 96-98.
- LE CORBUSIER, «Théophilos», *Le voyage en Grèce*, 4 (1936), σ. 16.
- ΜΑΚΡΗΣ, Κ. – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Α., *Οι Μεγάλοι Έλληνες Ζωγράφοι. Θεόφιλος*, Αθήνα, Πινακοθήκη Νέου Ελληνισμού – Τα Νέα, Μέλισσα, 2006.
- ΜΕΤΑΞΑΣ, Ι., *Το προσωπικό του ημερολόγιο*, τόμ. Δ', Αθήνα, Ίκαρος, 1960.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Θ., «Ο Σκιτσογράφος», *Επτά Ημέρες, Καθημερινή* (18/05/2003), σ. 11.
- ΜΥΤΑΡΑΣ, Δ., «Εισαγωγή», στο ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Απ., ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Αρ., ΔΙΓΚΛΗΣ, Ι., *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Ερμής, 1977, σσ. 19-22.

- ΕΥΔΗΣ, Α. Γ., «Ο Καραγκιόζης και η νεοελληνική ζωγραφική», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 45-46.
- ΟΥΡΑΝΗΣ, Κ., «Ο Ζωγράφος Θεόφιλος», *Νέα Εστία*, 218 (1936), σσ. 137-138.
- , «Η εντύπωσή μου από τον Θεόφιλο», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 2 (Απρίλιος 1946), σσ. 42-44.
- ΠΕΡΠΙΝΙΩΤΗ - ΑΓΚΑΖΙΡ, Κ., «Τα κλειδοκύμβαλα των γραμμών και των χρωμάτων», *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007, σσ. 15-107.
- ΠΡΟΚΟΠΑΚΗ, Χρ., «Λαϊκισμός και λογοτεχνία», *Δελτίον της Εταιρείας σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, 6^α (1983), σ. 59.
- SCHMIED, W., «Ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και το Βυζάντιο, στο θέατρο και το φολκλόρ. Σκέψεις για τον Νίκο Εγγονόπουλο», *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010, σσ. 32-33.
- ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ, Μ., «Ο Εικονοποιός», *Επτά Ημέρες, Καθημερινή* (18/05/2003), σ. 3-4.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Ά., «Η ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία», *Νέα Γράμματα*, 3 (1935), σσ. 152-157.
- ΤΕΡΙΑΔΕ (ΣΤΡΑΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΗΣ), «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψις. Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας λαϊκός ζωγράφος. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ», *Αθηναϊκά Νέα* (20/09/1935).
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Ο Ζωγράφος Θεόφιλος», *Θεόφιλος*, Αθήνα, Έκδοσις Εμπορικής Τραπεζής της Ελλάδος, 1967, σ. 24.
- , «Σχόλια του ζωγράφου για τα έργα της έκδοσης», *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, Αθήνα, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990, σσ. ΙΙΙ-ΧΙΙΙ.
- , *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, Αθήνα, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990.
- , *Για τη ζωγραφική και τον έρωτα*, Αθήνα, Τα Νέα - Τέχνη, 2010.
- ΦΛΩΡΟΥ, Ει., «Το τριπλό νήμα της ζωγραφικής του Γ. Τσαρούχη», *Η Λέξη*, 73 (1988), σσ. 274-279.
- ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ - ΓΚΙΚΑΣ, Ν., «Περί Ελληνικής Τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, 5 (1938), σσ. 126-132.
- , *Ανίχνευση της Ελληνικότητας*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1994.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890»,
Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη, Ηράκλειο, Πανεπι-
στημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 305-372.

ΝΙΤΤΙ, Μ., *Η Γενιά του Τριάντα*, Αθήνα, Ερμής, 2006.

Αναφορά των ελληνικών εικαστικών στο θέατρο σκιών

Μιχάλης Ιερωνυμίδης *

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Παρουσίαση έργων ζωγραφικής εμπνευσμένων από το ελληνικό θέατρο σκιών.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελληνικό Θέατρο Σκιών, ζωγραφική.

ABSTRACT

Presentation of paintings inspired by Greek Shadow Theater

KEY WORDS: Greek Shadow Theatre, paintings.

Το ελληνικό θέατρο σκιών από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για τη ζωγραφική¹. Οι φιγούρες και οι αφίσες των καραγκιοζοπαιχτών, αλλά και των επαγγελματιών ζωγράφων στους οποίους ανέθεταν πολλές φορές το έργο αυτό, έφερε στο φως έναν εντυπωσιακό πλούτο, που συχνά υπήρξε πηγή έμπνευσης και για τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν μερικοί από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νεοελληνικής ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα: Γιάννης Τσαρούχης², Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Φώτης Κόντογλου³, αλλά και άλλοι γνωστοί ζωγράφοι, όπως οι Γιώργος Σικελιώτης, Γιάννης Μιγάδης, Μίνως Αργυράκης, Μποστ, κ.ά. Πολλοί νεώτεροι ζωγράφοι, όπως ο Τάσος Μαντζαβίνος, ο Κωνσταντίνος Κουγιουμτζής,

* Συγγραφέας. Μελετητής του θεάτρου σκιών

¹ ΞΥΔΗΣ Α. Γ., «Ο Καραγκιόζης και η νεοελληνική ζωγραφική. Την πλούτισε με παραδοσιακά στοιχεία», *Θέατρο* 10 (1963), σσ. 45-46 και ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μπία, *Ο Καραγκιόζης. Το θέατρο σκιών και οι εικαστικές τέχνες*, Πάτρα, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, 1999.

² Βλ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γιάννης. «Το θέατρο σκιών και η λαϊκή τέχνη», *Θεατρικά* 1 (1971), σσ. 419-424).

³ Ο οποίος στο δοκίμιό του με τίτλο *Καραγκιόζης: Ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Υψίλον, 1981 εξέτασε τα χαρακτηριστικά του θεάματος συμπεριλαμβανομένης και της τεχνικής και αισθητικής των φιγουρών των πρωταγωνιστών .

η Μαρίνα Πετρή, ο Ντίνος Παπασπύρου, κ. ά., παρήγαγαν επίσης σημαντικές σειρές έργων εμπνευσμένοι από τα πρόσωπα και τη θεματική του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Στη σύντομη αυτή παρουσίαση, θα γίνει προσπάθεια να δοθεί η εικόνα της επιρροής που είχε και έχει το Θέατρο Σκιών στους εικαστικούς καλλιτέχνες με μια ενδεικτική επιλογή δημιουργιών⁴. Σκοπός είναι να αναδειχθεί με σύντομες πινελιές, πως το Θέατρο Σκιών αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης με πολλές εκφάνσεις και εφαρμογές στις εικαστικές τέχνες και ιδιαίτερα στη ζωγραφική.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η παράδοση στον χώρο των εικαστικών τεχνών άρχισε από την ανάγκη της διαφήμισης των έργων που επρόκειτο να παιχτούν ή που παίζονταν κατά διαστήματα σε μόνιμα ή εποχικά θέατρα. Το γεγονός αυτό οδηγούσε τους καραγκιοζοπαίχτες να ζωγραφίζουν και να ετοιμάζουν τις ρεκλάμες τους οι ίδιοι ή να τις αναθέτουν σε άλλους. Για τις ρεκλάμες αυτές χρησιμοποιούσαν χαρτί του μέτρου και μπογιές από χρώματα του βαρελιού. Είναι χιλιάδες οι αφίσες που φτιάχτηκαν και που όμως δεν υπάρχουν πια, διότι θεωρήθηκαν εφήμερες από τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Τις χρησιμοποιούσαν όσο διαρκούσε η συγκεκριμένη παράσταση (μία-δύο ημέρες και καμιά φορά μια εβδομάδα) και μετά τις πετούσαν, γιατί δεν είχαν λόγο ύπαρξης. Έχουμε μαρτυρίες καραγκιοζοπαιχτών, οι οποίοι ανέφεραν ότι τις χρησιμοποιήσαν ακόμη και ως επίστρωμα στα χωμάτινα πατώματα των σπιτιών τους, για να περιορίσουν την υγρασία. Οι ελάχιστες από αυτές που έφτασαν μέχρι σήμερα αποτελούν αναμφίβολα σημαντικά δείγματα της λαϊκής ζωγραφικής.

Ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση έργων ελλήνων εικαστικών με έμπνευση ή αφορμή το Θέατρο Σκιών.

⁴ Τα έργα που ακολουθούν ανήκουν στη συλλογή του Μ. Ιερωνυμίδη εκτός από όσα φαίνονται στις εικόνες 1, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 20 και 26.



1

1. ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ [Ματθαίος Λιονέτης] (1925-2009)

Ζωγραφιές που είχε στην αυλή του θεάτρου του ο λαϊκός καλλιτέχνης Μάνθος Αθηναίος, ο οποίος ζωγράφιζε ο ίδιος τις διαφημίσεις του με τις οποίες διακοσμούσε το θεατράκι του⁵.

⁵ Για το εικαστικό έργο του Μ. Αθηναίου βλ. ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ, Νίκος Γ., *Μάνθος Αθηναίος. Φιγούρες και σκηνικά του θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2002. Πλήρες βιογραφικό του και πληροφορίες για το έργο του υπάρχουν στο ειδικό δελτίο του Κέντρου Βυθζαντινών, Νεοελληνικών κλαί Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδα: <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Athineos.pdf>.



2

2. KLAUS VRIESLANDER (1909-1944)

Ο πρώτος εικαστικός που εμπνεύστηκε από το ελληνικό λαϊκό θέατρο, δεν είναι Έλληνας, αλλά ο γερμανός Klaus Vrieslander που έζησε στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια του 20^{ού} αιώνα και μας έδωσε, εκτός των άλλων, μια σειρά από ωραιότατες ξυλογραφίες με θέματα από το Θέατρο Σκιών, οι οποίες δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο του Τζούλιο Καΐμη⁶. Εδώ έχουμε είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του Vrieslander και απεικονίζει τον μπερντέ του Μόλλα, ενώ ένα από τα χαρακτηριστικά της ίδιας σειράς κοσμεί την αφίσα του συνεδρίου αυτού, το οποίο είναι και θαυμάσια επιχρωματισμένο από ένα σύγχρονο γραφίστα.

⁶ CAIMI, Giulio, *Karaghiozi ou La comédie Grecque dans L' ame du tréatre d'ombres par Giulio Gaimi: avec 40 gravures sur bois originales et d' apre's des peintures populaiares par Klaus Vrieslander*, Athènes, Hellinikes Technes, 1935. Ελληνική έκδοση: ΚΑΪΜΗΣ, Ιούλιος, *Η Ιστορία και η Τέχνη του Καραγκιόζη όπως τάμαθε από τους Καραγκιοζοπαίχτες και πρώτα από τον Παντελή Μελίδη ο Τζούλιο Καΐμης με κείμενο του Αντωνίου Μόλλα καραγκιοζοπαίκτη: με ξυλογραφίες από ζυγραφίες του καραγκιοζοπαίκτη Αθανασίου Δεδούσαρου του Klaus Vrieslander*, Αθήνα, Τυπογραφείο του Κύκλου, 1937.



3

3. ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ [Νάκης] (1899-1977)

Οι ζωγράφοι άλλοτε ζωγραφίζουν για λογαριασμό τους και άλλοτε κατά παραγγελία. Ο λαϊκός ζωγράφος (ναΐφ) Νίκος Καρτσωνάκης (ή Νάκης), που ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε να προωθήσει το έργο του, ζωγράφιζε κυρίως θέματα της καθημερινής ζωής στην Ελλάδα, αλλά και στην ιδιαίτερη πατρίδα του τη Σμύρνη, που έμειναν βαθεία χαραγμένα στη μνήμη του⁷.

Εδώ έχουμε ένα θέατρο σκιών, όπως αυτό στο οποίο έπαιζε ο Σωτήρης Σπαθάρης. Πρόκειται για μια φανταστική εικόνα που δείχνει πώς ήταν οι μάντρες του Καραγκιόζη. Σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται το ταμείο, θεατές που αγοράζουν τα εισιτήριά τους, ένας άντρας, που κυνηγάει τα παιδιά που προσπαθούν να μπουν χωρίς εισιτήριο, και πιο εκεί το καρτσάκι με τα στραγάλια και τον πασατέμπο.

⁷ Για μια εικόνα από το έργο του βλ. ΚΑΣΙΜΑΤΗ, Μαριλένα Ζ. (επιμ.), *Νίκος Καρτσωνάκης (Νάκης) 1899-1977: ζωγραφική*, Αθήνα, Αδάμ, 1999 (κατάλογος έκθεσης έργων του Νίκου Καρτσωνάκη (Νάκη), η οποία παρουσιάστηκε στην Αίθουσα Μπουζιάνη, στην Αθήνα, από 5 έως 26 Οκτωβρίου του 1999)



4

4. ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ (1910 -1989)

Στη συνέχεια έρχεται η γενιά του '30, που συνετέλεσε τα μέγιστα ώστε να αναγνωρισθεί ο ελληνικός λαϊκός πολιτισμός, και μεταξύ των πολλών εκφράσεών του και το, έως τότε, καταφρονεμένο θέατρο σκιών, ως σημαντικό μέρος της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Ο Γιάννης Τσαρούχης, που ήταν γείτονας του Σωτήρη Σπαθάρη, θαύμασε τον τρόπο ζωγραφικής του και του παράγγειλε να του ζωγραφίσει το φόντο της εικόνας αυτής. Παράλληλα όμως φιλοτέχνησε και άλλους πίνακες, στους οποίους χρησιμοποίησε χρώματα που είδε στα έργα του Σωτήρη Σπαθάρη, τον οποίο χρησιμοποίησε και ως μοντέλο σε έργα. Επίσης, μοντέλο για τον πίνακα «Άγγελος» (1948), τον οποίο ο Τσαρούχης εμπνεύστηκε από την αποθέωση της παράστασης του έργου του Αθανάσιου Διάκου, ήταν ο Ευγένιος Σπαθάρης που ως άγγελο στεφάνωνε τον νεκρό ήρωα.

Για τη σχέση του με τον μεγάλο έλληνα ζωγράφο ο Σ. Σπαθάρης αναφέρει: «Το 1929 γνώρισα στην Κηφισιά ένα πολύ χαρούμενο παλληκάρι, που του άρεσε η τέχνη μου κι' ερχότανε ταχτικά στον Πλάτανο, που έπαιζα. Μού 'βγαζε φωτογραφίες με τις φιγούρες του Καραγκιόζη και μου έκανε κι' ένα πίνακα οπού είμαι εγώ και κάθομαι κι' έχω μπροστά μου όλο το θιάσό μου. Έκανε μεγάλη προπαγάνδα του Καραγκιόζη και τον χειμώνα μ' έπαιρνε κι' έπαιζα σε αθηναϊκά σπίτια. Πριν αρχίσει η παράσταση έκανε μια ομιλία για την τέχνη του Καραγκιόζη. Πολλές φορές το παλληκάρι βοήθαγε κι' αυτό να πάνε τα εργαλεία από το ένα σπίτι στο άλλο. Έτσι μεγάλωσε η δουλειά του Καραγκιόζη... Αυτό το παιδιάστικο μυαλό, που πρόβλεψε όλη τη δόξα της τέχνης μας είναι ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης» (Σωτήρης Σπαθάρης, Αυτοβιογραφία).



5

5. ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

Στο έργο «Ο Ποδηλάτης» (1939)⁸ της Συλλογής του Ιδρύματος Γιάννη Τσαρούχη, ο καλλιτέχνης στο φόντο που φιλοτέχνησε ο Σ. Σπαθάρης (πιν. 4, σελ. 556) ζωγράφισε έναν ποδηλάτη με μοντέλο τον νεαρό τότε Ευγένιο Σπαθάρη. Αυτή ίσως είναι η πρώτη αναφορά των ελλήνων εικαστικών στο θέατρο Σκιών..

Σχετικά με την επιρροή της τεχνοτροπίας του Σ. Σπαθάρη, ο Τσαρούχης αναφέρει: «Έμαθα πολλά από το Σωτήρη Σπαθάρη, γιατί ήθελα να μάθω. Μούμαθε να ζωγραφίζω ψαρόκολλα, δίνοντάς μου με δυο λόγια μονάχα το απλούστατο μυστικό μιας άφαντης μαγείας. Δυο φόντα που του παράγγειλα, και πλήρωσα μάλιστα 100 δραχμές, υπάρχουν ζωγραφισμένα πίσω από το μοντέλο τις φιγούρες σε πολλά έργα μου της περιόδου 1938-46. Οι ρεκλάμες του Σωτήρη Σπαθάρη, όπως κι αυτές που είχα από το θέατρο του Δεδούσαρου, μούδωσαν την άδεια να επηρεαστώ από τον Matisse. Μούδωσαν ένα βάθος για να μην είμαι ένας επανελθών από το Παρίσι ή ένας που ξεφυλλίζει τα περιοδικά, χωρίς νάχει πάει καν. Η απλή και στοιχειώδης ζωγραφική του μούδωσε την αλήθεια, για να δώσω μια εξήγηση στο ήθος των θεατών του Καραγκιόζη, που με γοήτευαν όσο και οι φιγούρες του. Να δώσω μια εξήγηση στην κάθε ρωμέικη φάτσα, σε κάθε τι της πραγματικότητας που με απασχολούσε ως θέμα. Τα αναρχικά του και τα χοντρά αστεία, μου έδωσαν συχνά τη δύναμη να αντιμετωπίσω τους εχθρούς κάθε καλλιτέχνη: τη διανόηση, την φιλολογία, τον καθωσπρεπισμό».

⁸ Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε πανί, 100 x 70 εκ.



6

6. Φώτης Ράμμος (1920-1992)

Υπάρχει επίσης μια σειρά λαϊκών ζωγράφων, οι οποίοι αντιγράφουν τους επαγγελματίες ζωγράφους. Παράδειγμα αποτελεί ο Φώτης Ράμμος ο οποίος αποδίδει με το δικό του τρόπο το ίδιο έργο του Νάκη. Ο Ράμμος, που καταγόταν από τη δυτική Στερεά Αιτωλοακαρνανία (ή Φωκίδα), εκτός από καραγκιοζοπαίχτης, δραστηριοποιήθηκε και ως ζωγράφος. Πολλοί γνωστοί καραγκιοζοπαίχτες, όπως ο Βασίλαρος, ο Χαρίδημος και ο Ορέστης του παρήγγειλαν τις φιγούρες τους. Σύμφωνα με τον Μίμη Μόλλα συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη του σκηνικού στον Καραγκιόζη. Εδώ, μεταξύ άλλων βλέπουμε φιγούρες του Θεάτρου Σκιών οι οποίες περιμένουν να κόψουν εισιτήριο στο ταμείο.



7

7. ΠΕΤΡΟΣ ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗΣ (Αθήνα, 1937)

Ο γνωστός ζωγράφος και σκηνογράφος, Πέτρος Ζουμπουλάκης, ενδιαφέρθηκε για τη βυζαντινή και τη λαϊκή Τέχνη στην Ελλάδα και πραγματοποίησε σπουδές για το θέμα με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. (1964-1965). Μέσα στα έργα του συγκαταλέγονται σκηνές από την καθημερινή ζωή της Αθήνας, όπου γεννήθηκε και έζησε: παλιά καφεενεία, ο σταθμός του τρένου, οι σταθμοί του μετρό και τοίχοι με γκράφιτι. Απεικονίζει «τις γωνιές της που είναι δίπλα μας και δεν τις έχουμε προσέξει. Το μεθυστικό άρωμα της νεραντζιάς όπως μπερδεύεται με το καυσαέριο». Οι παραστάσεις του καραγκιόζη σημάδεψαν την παιδική του ζωή, όπως και της αδελφής του Βούλας Ζουμπουλάκη, η οποία μάλιστα έλαβε μέρος στην ταινία «Καραγκιόζης, ο αδικημένος της ζωής» (1959). Εδώ θυμάται πώς ο πατέρας του τον πήγαινε στο θέατρο *Ραντάρ*, στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, για να δουν παράσταση του Αντώνη Μόλλα.



8



9

8, 9. ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ (1906-1994)

Σκηνικό του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα για το περίφημο έργο «Το καταραμένο φίδι» με το οποίο παρουσίασε η Ραλλού Μάνου το Ελληνικό Χορόδραμα (1951). Ο ίδιος σχεδίασε και τα κοστούμια της παράστασης. Ένα από αυτά είναι το κοστούμι του Μέγα Αλέξανδρου. Για το ίδιο έργο την μουσική έγραψε ο Μάνος Χατζηδάκης, ο οποίος, σύμφωνα με τη Ραλλού Μάνου, εμπνεύστηκε από τα σκηνικά του Χατζηκυριάκου Γκίκα, τα οποία είδε να «σηματίζουν την εντύπωση βυζαντινού ψηφιδωτού, λαμπερού σε χρώματα και περιεχόμενο...»⁹.

⁹ ΜΑΝΟΥ, Ραλλού, *Το ελληνικό χορόδραμα: 1950-1960*, Αθήνα, 1961, σ. 19. Για το έργο βλ. επίσης ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μόσχος, «Το ελληνικό θέατρο σκιών στις σκηνικές τέχνες: το καταραμένο φίδι», στο F. Gracia Romero - F. Hernández Muñoz (eds.), *Τη γλώσσα μου την έδωσαν ελληνική. Homenaje a la profesora Penelope Stavrianopulu*, Berlin, Logos, σσ. 431-442. Εικόνες για τη σκηνογραφία, κοστούμια και φιγούρες που έκανε ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας για το συγκεκριμένο έργο βλ. στον ιστότοπο του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών: <http://www.centrodeestudiosbnch.com/gr/teatro/298>



10

10. ΤΑΣΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ (1926 -2011)

Σκηνικά για το θέατρο έκανε επίσης και ο ζωγράφος, σκηνογράφος και μαθητής του Γ. Τσαρούχη, Τάσος Ζωγράφος, στον οποίο οφείλονται τα σκηνικά για την παράσταση του *Φτωχοπρόδρομου*, την οποία παρουσίασε ο Μίμης Μόλλας με κείμενο του Γιάννη Χατζηφώτη. Τις φιγούρες της παράστασης αυτής σχεδίασαν ο Μίνως Αργυράκης, ο Μποστ και ο Γιάννης Μιγάδης.



11

11. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ (1917-1984)

Ο καταγόμενος εκ Σμύρνης, Γιώργος Σικελιώτης, λαϊκός, ή μάλλον λιγότερο έντεχνος ζωγράφος, μας άφησε μια μεγάλη σειρά από έργα για τον Καραγκιόζη ή εμπνευσμένα από τον Καραγκιόζη: ασπρόμαυρες φιγούρες του θιάσου και πολύχρωμα σαράγια. Φιλοτέχνησε εξώφυλλα δίσκων με έργα του Καραγκιόζη, ενώ κάποια από τα έργα του τα αναπαρήγαγε με μεταξοτυπίες.



12

12. ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΛΑΪΚΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

Ο λαϊκός καλλιτέχνης εμπνέει και τον έντεχνο. Εδώ έχουμε ένα ρεαλιστικό τρόπο απεικόνισης του έργου του Γιώργου Τσιούρη (Ιωάννινα 1949), *Το ναυάγιο του Μπαρμπα-Γιώργου*, από την ομώνυμη παράσταση του Θανάση Σπυρόπουλου.

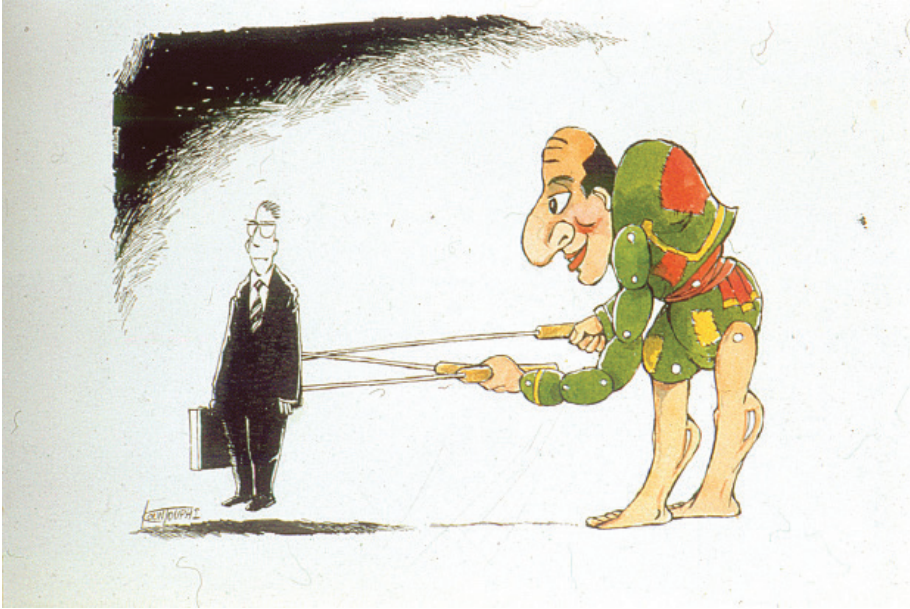


13

13. ΑΡΧΕΛΑΟΣ ΑΝΤΩΝΑΡΟΣ (1921-1998)

Από το Θέατρο Σκιών εμπνέονται επίσης και οι σκιτσογράφοι με πρώτο διδάξαντα τον Φωκίωνα Δημητριάδη (1894-1977), ο οποίος την εποχή του Πλαστήρα δημοσίευε καθημερινή γελοιογραφία στην εφημερίδα, όπου σκισάριζε διάφορους βουλευτές και υπουργούς τους οποίους παρουσίαζε σαν να ήταν οι γνωστοί ήρωες του Θεάτρου Σκιών. Τον Πλαστήρα π.χ. τον παρουσίαζε σαν Μπαρμπα-Γιώργο.

Μεταγενέστερος, και ένας από τους γνωστότερους γελοιογράφους, είναι ο Αρχέλαος Αντώνναρος, ο οποίος δημοσίευε τα σκίτσα του κυρίως στα περιοδικά «Θησαυρός», «Ρομάντζο», «Φαντάζιο» και «Πάνθεον», όπου έμειναν αποτυπωμένες οι αξέχαστες μορφές της «Χοντρή και του Ζαχαρία», των «Βαρελοφρόνων» και των «τροχονόμων». Εδώ απεικονίζει τον εαυτό του ως παιδί το οποίο κατασκευάζει φιγούρες, για να παίξει.



14

14. ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΟΥΝΤΟΥΡΗΣ (Ρόδος, 1960)

Ο γελοιογράφος Μιχάλης Κουντούρης αναστρέφει τους ρόλους: ο Καραγκιόζης παίζει με την φιγούρα ενός ανθρώπου.



15

15. ΓΗΣΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ (Αθήνα, 1939)

Ο Γήσης Παπαγεωργίου, αφού αποστρατεύτηκε ως πλοίαρχος από το πολεμικό ναυτικό, ασχολήθηκε με την έρευνα των φάρων, την ελληνική παραδοσιακή ενδυμασία και για ένα διάστημα ως γελοιογράφος εξειδικευμένος στα γελοιογραφικά πορτραίτα. Δημοσίευσε σκίτσα στο «Αντί» στα τέλη της δεκαετίας του '70 και αργότερα στην «Ελευθεροτυπία». Επιμελήθηκε στις εκδόσεις ΑΣΤΡΑΙΑ τον τόμο *Έλληνες γελοιογράφοι του 20^{ού} αιώνα (1901- 1999)*. Εδώ απεικονίζει πως οι έλληνες ψηφίζουν και από την κάλπη βγάζουν ένα Καραγκιόζη.



16

16. ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΣ (Θεσσαλονίκη 1945)

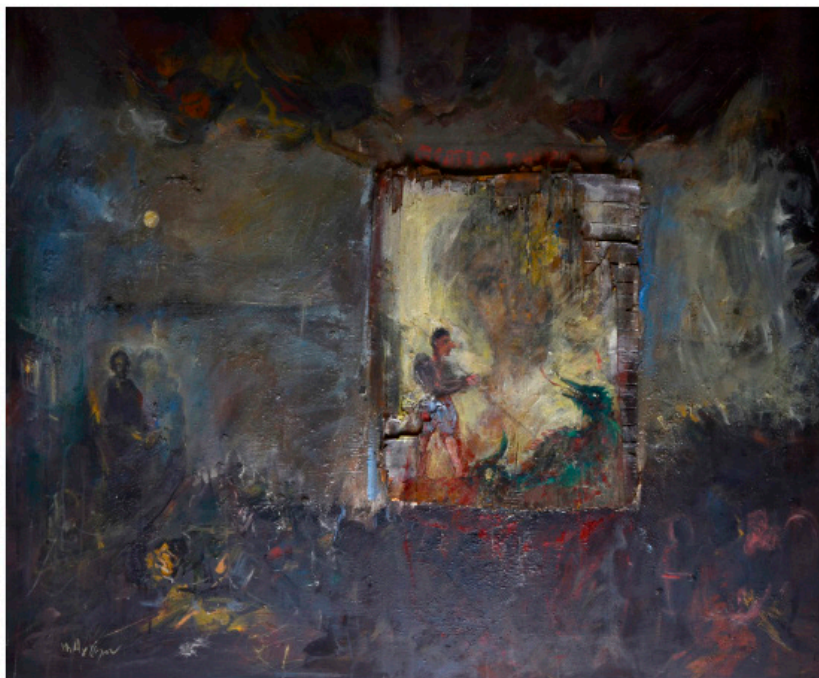
Ο καραγκιοζοπαίχτης και ερευνητής του Θεάτρου Σκιών, Γιάννης Χατζής, είναι επίσης και λαϊκός ζωγράφος. Εδώ έχουμε πάνω σε πέτρα ένα απ' τα πιο αγαπημένα θέματα του θεάτρου σκιών: ο *Μέγα-Αλέξανδρος* και το φίδι.



17

17. ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΟΠΟΥΛΟΣ (Αθήνα, 1972)

Εδώ ο διακεκριμένος ζωγράφος Γιώργος Ταξιαρχόπουλος απεικονίζει δύο παιδιά που ετοιμάζουν τη δική τους παράσταση στο φως του κεριού. Η εικόνα αυτή έχει ένα ρομαντισμό, μια τρυφερότητα και μια αλήθεια. Έτσι ήταν τα πράγματα πριν από κάμποσα χρόνια.



18

18. ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΓΓΕΛΟΥ (Πίσια Κορινθίας, 1957)

Ο Μπάμπης Αγγέλου μας θυμίζει πως στο Θέατρο των Σκιών υπάρχει μια διάθεση θρησκευτικότητας (ο Γιάννης Χατζής, έχει κάνει μια σπουδαία μελέτη με τίτλο «Οι θρησκευτικές ανταύγειες στο Θέατρο Σκιών»). Ο Άη Γιώργης υπάρχει στο Θέατρο Σκιών, αλλά με τη μορφή του Μέγα-Αλέξανδρου, γιατί οι καραγκιοζοπαίχτες από σεβασμό δεν μπορούσαν να παρουσιάσουν τον Άγιο επάνω στον μπερντέ τους. Αυτό, επιβεβαιώνεται από μια ακόμη μικρή λεπτομέρεια. Στην άκρη του κονταριού του Μέγα-Αλέξανδρου υπάρχει ένας σταυρός. Ο Μπάμπης Αγγέλου παρουσιάζει σ' αυτόν τον πίνακα, τον Άη Γιώργη να βρίσκεται μέσα σε ένα θέατρο την ώρα που στην παράσταση ο Καραγκιόζης, παλεύει με τον δράκο.



19

19. ΒΛΑΣΗΣ ΤΣΟΥΤΣΩΝΗΣ (Βέλο Κορινθίας, 1951)

Ο αγιογράφος και ψηφιδογράφος, Βλάσης Τσωτσώνης, μας δίνει ένα έργο με τίτλο «Το φυλάττειν», όπου ο άγγελος προστατεύει το πανί του Καραγκόζη, στο οποίο εικονίζονται οι φιγούρες με τον δικό του αγιογραφικό τρόπο.



20

20. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ (Δράμα, 1974)

Ο επίσης αγιογράφος Κωνσταντίνος Κουγιουμτζής απεικονίζει τον Αθανάσιο Διάκο μαζί με τον Καραγκιόζη με την τεχνοτροπία της βυζαντινής ζωγραφικής. Στο έργο αυτό συνυπάρχουν το Βυζάντιο, η ελληνική ιστορία και ο ήρωάς μας, ο Καραγκιόζης.



21

21. ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΡΜΑΚΕΛΗΣ (Ηράκλειο, 1932)

Ο γλύπτης Γιάννης Παρμακέλης σχεδιάζει ένα επιτύμβιο στο οποίο παρουσιάζεται ο Μέγας Αλέξανδρος και ο Καραγκιόζης. Στο έργο αυτό ο Μέγας Αλέξανδρος κρατάει τον κόσμο, αλλά ο Καραγκιόζης του δείχνει ακόμα πιο ψηλά.



22

22. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ (1934-2017)

Ο ζωγράφος Δημήτρης Μυταράς, που έχει ασχοληθεί αρκετά με την μελέτη του Θεάτρου Σκιών, ζωγραφίζει έναν καραγκιοζοπαίχτη με δυο φιγούρες του θιάσου.



23

23. ΤΑΚΗΣ ΚΑΤΣΟΥΛΙΔΗΣ (Μεσσήνη, 1933)

Ο ζωγράφος και χαράκτης, Τάκης Κατσουλίδης, ζωγραφίζει τον Καραγκιόζη ζωγράφο, ο οποίος με τη σειρά του ζωγραφίζει... ψωμιά.



24

24. ΑΡΓΥΡΩ ΛΕΒΕΝΤΗ (Αθήνα, 1951)

Το «Καταραμένο φίδι», έργο εμπνευσμένο από το Θέατρο Σκιών. Η Αργυρώ Λεβέντη αποδίδει ένα φίδι πολύχρωμο που έχει τα χρώματα από όλες τις σημαίες του κόσμου, φωτίζεται από τα φώτα του μπερντέ και καταβροχθίζει κράτη.

578



25

25. Άννα Μπενάκη

Η Άννα Μπενάκη μας δίνει έναν ακόμα υπέροχο πίνακα, την «Αναπόληση».



26

26. Τιμόθεος Γεωργίου

Τέλος, μπορούμε να δούμε πώς ο αγαπημένος μας ήρωας απεικονίζεται στο βιομηχανικό αντικείμενο του Τιμόθεου Γεωργίου, ο οποίος έχει δώσει διάφορα δείγματα παρόμοιων κατασκευών από αλουμίνιο, που έχουν σχέση με το θέατρο σκιών.

Εκπαίδευση

Ο Καραγκιόζης στο Πανεπιστήμιο

Ιωσήφ Βιβιλάκης * - Άθως Δανέλλης **

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανακοίνωσή αυτή είναι η κατάθεση της εμπειρίας από τη διδασκαλία του μαθήματος για το θέατρο σκιών στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου εντάχθηκε στο Πρόγραμμα Σπουδών για πρώτη φορά το 2013. Το μάθημα πραγματοποιείται με μορφή εργαστηρίου και ερευνά τη συλλογική παραγωγή σε εκπαιδευτικό πλαίσιο. Μέσα από αυτή την κατάθεση πιστεύουμε ότι μπορεί να αναδειχθεί και η δυναμική που έχει η εφαρμογή του θεάτρου σκιών στο μάθημα της θεατρικής αγωγής και γενικότερα σε περιβάλλον εκπαιδευτικό.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καραγκιόζης, θεατρική αγωγή, εκπαιδευτικό δράμα

ABSTRACT

This paper is the report of two years' experience in teaching Shadow Theatre in the Department of Theatre Studies–University of Athens (2013–2015). The course involves creative workshops and training in performing Traditional Greek Shadow Theatre and explores the potentialities of the collective production in a educational context. As instructors we believe that this testimony can promote the participatory, the work with young people and stresses the potential of applied of Shadow Theatre in classes of drama in education.

KEY WORDS: Karagiozis, drama in education, participatory

Ξεκινήσαμε το μάθημα αυτό πριν από δύο χρόνια, το 2013. Βασικά ερωτήματα που θέσαμε για τον σχεδιασμό των συναντήσεων ήταν ζητήματα που απασχολούσαν και εμάς τους ίδιους με βασικότερο το εξής: η μαγεία της σκιάς. Από την αρχή είχε ξεκαθαριστεί ότι θα δημιουργήσουμε ένα εργαστηριακό μάθημα για αυτή τη μοναδική μορφή παραστατικής τέχνης που θα απευθύνεται σε φοιτητές όλων των ετών οι οποίοι ενδιαφέρονται για την προφορικότητα, την αφήγηση και το

* Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

** Καραγκιοζοπαίκτης.

λαϊκό θέαμα. Ακριβώς, αυτός ήταν ο σκοπός της δικής μου συνεργασίας με έναν καραγκιοζοπαίχτη.

Η πρόθεση ήταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης, συγκεκριμένα ο Άθως Δανέλλης, να είναι ο οδηγός για την εξοικείωση με το θέατρο σκιών ώστε να μπορέσουμε να ψηλαφήσουμε ερωτήματα όπως:

Γιατί το θέατρο σκιών είναι ένα «ολικό θέατρο»;
Γιατί οι καραγκιοζοπαίχτες ονομάζουν «ψυχίατρο» τον ήρωά τους;
Ο Καραγκιόζης είναι μόνο για μικρά παιδιά;
Τί σχέση έχει το θέατρο σκιών με τους Νεοέλληνες;
Πόσο επικίνδυνος είναι ο Καραγκιόζης;
Γιατί έχει μακρύ χέρι ο Καραγκιόζης;
Πώς μπορούμε να μιλήσουμε σαν τον μπαρμπα-Γιώργο;

Περιεχόμενο διδασκαλίας: Ως προς τις βασικές γνώσεις και τις έννοιες, σκοπός μας ήταν να μάθουν οι φοιτητές: ρεπερτόριο, ρόλο του φωτός, τρόπους κινήσεως φιγούρας, αυτοσχεδιασμό. Ως προς τις δεξιότητες: δημιουργική έκφραση με ιστορίες που συνθέτουν οι ίδιοι οι φοιτητές, ικανότητα συλλογικής εργασίας με για έναν κοινό σκοπό, σχεδιασμός παράστασης σε εκπαιδευτικό περιβάλλον. Με δυο λόγια: να λειτουργήσουν ως θεατές σκιών και ως παίχτες σκιών.

Ενδιαφέρον: Αυτό που διαπιστώθηκε από το πρώτο μάθημα ήταν το μαθησιακό προφίλ των φοιτητών. Ασκούσε ιδιαίτερη έλξη στους φοιτητές που το επέλεξαν ότι το αντικείμενο είναι μια μορφή τέχνης που θεωρείται παραδοσιακή. Η γνωριμία μαζί της ήταν είτε από την τηλεόραση είτε από παρακολούθηση παραστάσεων. Ανεξάρτητα από την προσωπική ετοιμότητα, κοινό στοιχείο της ομάδας ήταν το πάθος για μια διδασκαλία που δεν είχε σχέση με την από καθέδρας ομιλία αλλά απαιτούσε πολύ συγκεκριμένες πρακτικές εφαρμογές που είχαν την αφετηρία τους στην παράδοση. Με άλλα λόγια ο τρόπος μάθησης με την καλλιέργεια της δημιουργικότητας ήταν το ζητούμενο για τους φοιτητές και όχι απλώς η μεταβίβαση πληροφοριών από έναν ειδικό. Σε αυτό το πλαίσιο δικό μας έργο ήταν να προσφέρουμε όσο το δυνατόν περισσότερες ευκαιρίες για εμπειρίες μάθησης που θα είχαν ενδιαφέρον για τον καθένα φοιτητή ξεχωριστά μέσα από το παραδοσιακό θέατρο σκιών.

Διαδικασία: με βάση τα προηγούμενα οργανώθηκαν δραστηριότητες για να έχουμε τη βεβαιότητα ότι οι φοιτητές με βάση όσα ήδη γνωρίζουν μπορούν να χρησιμοποιήσουν βασικές δεξιότητες για να κατανοήσουν τις ουσιώδεις έννοιες και πληροφορίες του θεάτρου σκιών και να προχωρήσουν στο κτίσιμο νέων ιδεών.

Ξεκινήσαμε με μια επίσκεψη-ξενάγηση στο Σπαθάρειο Μουσείο στο Μαρούσι ώστε να έχουμε ένα γενικό πλαίσιο εισαγωγής στο γνωστικό αντικείμενο με ταυτόχρονη πρόκληση της περιέργειας και της φαντασίας για τον κόσμο των επαγγελματιών παικτών, ενώ στη συνέχεια η εργασία μας κινήθηκε σε τρεις διαφοροποιημένες κατευθύνσεις της πορείας της μάθησης: 1) συναντήσεις στη Φιλοσοφική Σχολή 2) Προσωπική μελέτη για την παρουσίαση ενός θέματος δημόσια. 3) Παράσταση. Και στις τρεις περιπτώσεις είχαμε την πίστη ότι προσφέρουμε δραστηριότητες σημαντικές και ενδιαφέρουσες οι οποίες αποσκοπούσαν στο να αποβεί προσωπική υπόθεση η φυσική παρουσία στο μάθημα, μπορούσε να ενεργοποιηθεί η αλληλοβοήθεια των φοιτητών, όμως οι στόχοι να είναι αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής, ενώ, τέλος, ο προγραμματισμός να περιέχει τη συλλογική βούληση της ομάδας. Πιο συγκεκριμένα:

- Οι συναντήσεις στη Φιλοσοφική Σχολή σκόπευαν στην άμεση γνωριμία με τα υλικά του θεάτρου σκιών αλλά και στην απελευθέρωση συναισθημάτων: φιγούρες και χαρακτήρες, υποθέσεις και θέματα (κωμωδίες, ιστορικά δράματα, ιστορίες επικαιρότητας), αλλαξοφωνία και ήχοι συνδέθηκαν με προσωπικές εμπειρίες και ιδέες. Οι φοιτητές επέλεξαν τους ήρωες που προτιμούσαν, ο Νικόλας Τζιβελέκης, φοιτητής του Τμήματος, φιγουροποιός και νέος Καραγκιοπαίχτης σχεδίασε τις μορφές που παρέλαβαν οι φοιτητές για να κόψουν, να ζωγραφίσουν και να συνδέσουν. Να τις ζωντανέψουν. Όταν πλέον ολοκληρώθηκε κατασκευή οι φοιτητές πήραν μαζί τους τη φιγούρα για να την φέρουν και πάλι στο επόμενο μάθημα. Αυτό επαναλαμβανόταν σε όλο το εξάμηνο. Με τον τρόπο αυτό οι φοιτητές συνδέθηκαν με τους χαρακτήρες τους που θα έπαιζαν πίσω από τον μπερντέ. Ο μπερντέ στην αρχή ήταν εκστρατείας: ένα λευκό χαρτί με μια λάμπα που δανειστήκαμε από την Επιστασία του κτηρίου της Φιλοσοφικής. Τη δεύτερη χρονιά σε κάθε μάθημα στήναμε και ξεστήναμε όλοι μαζί τον μπερντέ του Άθω.

- Η προσωπική μελέτη ήταν η δεύτερη δραστηριότητα που συμφωνούσαμε στην αρχή των μαθημάτων. Αυτή αφορούσε ένα βιβλίο για το θέατρο σκιών που θα διάβαζαν οι φοιτητές ή ένα θέμα που θα επέλεγαν να το ερευνήσουν. Και στις δύο περιπτώσεις η εργασία τους επιλεγόταν με βάση τα δικά τους ενδιαφέροντα, ενώ αυτή όταν θα είχε ολοκληρωθεί, θα έπρεπε να αναρτηθεί σε ένα ιστολόγιο το οποίο δημιουργήθηκε ειδικά για αυτό το μάθημα. Το ιστολόγιο ονομάζεται Θέατρο σκιών και ήδη αριθμεί γύρω στις 100 αναρτήσεις, όπου τα περισσότερα κείμενα είναι πρωτότυπα.

- *Αποτέλεσμα*: Στην πρώτη χρονιά παρουσιάστηκαν εργασίες, όπως η ζωή καραγκιοζοπαιχτών ή ειδικά βιβλία για το θέατρο σκιών ενώ το θέμα για την τελική παράσταση ήταν περισσότερο ανοιχτό και πειραματικό σε αντίθεση με τη δεύτερη χρονιά, όπου παρουσιάστηκε ολόκληρο το έργο *Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* στο Παλαιό Πανεπιστήμιο στην Πλάκα. Τα παιδιά επινόησαν διαλόγους, βρήκαν τη δική τους φωνή και τη δική τους κίνηση για να εμψυχώσουν τους ήρωές τους, έδειξαν και επέκτειναν ουσιαστικά όσα είχαν κατανοήσει στη διάρκεια της διδασκαλίας.

Ποιό ήταν το χρησιμότερο; Σύμφωνα με τις καταθέσεις των ίδιων των φοιτητών: η έκθεση και ο πειραματισμός, το θάρρος, η αυτοπεποίθηση, η μοναδική εμπειρία, η ενεργητικότητα, η αφοσίωση, η γνώση της ιστορίας του Καραγκιόζη, η φιγουροποιΐα, η ανάπτυξη της συλλογικότητας, της ομαδικότητας και τους σεβασμού στον άνθρωπο που συνεργάζεσαι, η αλληλοβοήθεια. Και το κορυφαίο κατά γενική ομολογία: η αξία της συνεργασίας, η αλληλεγγύη και η έννοια της ομαδικότητας.

Δύο εργασίες

Στον απολογισμό αυτής της δραστηριότητας θα θέλαμε να σημειώσουμε δύο ξεχωριστές εργασίες που ανάβλυσαν μέσα από το μάθημα. Η πρώτη είναι της Δέσποινας Λαμπίδη και είχε ως θέμα τη «συνάντηση των μαθητών του 1ου Δημοτικού Σχολείου Βριλησίων με τους ήρωες της τέχνης του Καραγκιόζη και η επαφή τους με την τεχνική του θεάτρου σκιών μέσα από το έργο *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*».

Η Δέσποινα εφάρμοσε πολλά στοιχεία του μαθήματος σε παιδιά του Δημοτικού και καταθέτει σχετικά από την εμπειρία της: «λίγο πριν την παρακολούθηση της παράστασης από τον Ε. Σπαθάρη κατά την αναφορά του ονόματος του καραγκιοζοπαιχτή και της καθοριστικής συμβολής του στο θέατρο σκιών, ο Βασίλης (από το δεύτερο τμήμα της τετάρτης δημοτικού) προσέθεσε τον δάσκαλό μου, κ. Άθω Δανέλλη, του οποίου έχει παρακολουθήσει πολλές παραστάσεις, ενώ ο Μάνος (από το δεύτερο τμήμα της τρίτης δημοτικού) προσπαθώντας να θυμηθεί το όνομα του τον αποκάλεσε ως «ο άλλος Σπαθάρης που ζει».

Και συνεχίζει:

«Και κάπως έτσι ο κύκλος της μνήσής μου στο θέατρο σκιών έκλεισε με τον ίδιο τρόπο που ξεκίνησε· με τον ίδιο άνθρωπο, τον κ. Δανέλλη, μέσα από τον οποίο έμαθα να «μεταφράζω» τους ήρωες του θεάτρου σκιών στη ζωή, μέσα σε ίδιο εκπαιδευτικό πλαίσιο με αντίστροφη

ανάληψη ρόλου αυτή τη φορά και στην ίδια χρονική περίοδο αφού πέρυσι τέτοιο καιρό περίπου άνοιξα για πρώτη φορά την πόρτα της αίθουσας όπου πραγματοποιούταν το μάθημα του θεάτρου σκιών. Εύχομαι καλή συνέχεια στο ταξίδι με τον πιο θαρραλέο συνοδοιπόρο στο πλάι σας, τον κ. Ιωσήφ Βιβιλάκη, για το «θέατρο των αντιθέσεων»: ελληνικό-τουρκικό, φως-σκιά, παράγκα-παλάτι, λαός-εξουσία, φαντασία-πραγματικότητα, επικαιρότητα-παράδοση, φτωχός-πλούσιος, κόσμος-υπόκοσμος, κωμικό-τραγικό, καρικατούρα-εμπύχωση, αληθινό-μεταφυσικό. Μα είναι ακριβώς αυτές οι αντιθέσεις που «προδίδουν» τη ζωή και μας προκαλούν να ταυτιστούμε με όλες εκείνες τις μικροσκοπικές φιγούρες που μέσα τους εν τέλει χωράει ο κόσμος όλος.»

Η δεύτερη αναφορά που θέλουμε να κάνουμε είναι η εργασία της Ελένης Βλαστάρη. Η Ελένη έκανε την πρακτική της στο Σπαθάρειο Μουσείο, συμμετείχε στα μαθήματά μας και δούλεψε επάνω στο έργο *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* για να παρουσιάσει τη δική της εκδοχή σε κόμικς. Θεωρώ ότι είναι εξαιρετικά πρωτότυπη και γοητευτική. Χώρισε το έργο σε 20 ενότητες και δημιούργησε 56 καρτέ. Εστίασε σε ιδιαίτερες γωνίες λήψης που δεν μπορούν να παρουσιαστούν στον μπερντέ αλλά διατήρησε βασικές συμβάσεις όπως το μακρύ αρθρωτό χέρι του Καραγκιόζη και τη σκηνογραφία του έργου.

Παρατηρώντας τις ανώνυμες αξιολογήσεις για το μάθημα πρέπει να σημειωθεί μια γενική θετική αποτίμηση: Σταχυολογώ από την πρώτη χρονιά σκέψεις των φοιτητών:

-Ένας μικρός-θαυματοουργός κύκλος ολοκληρώθηκε. Αλλά το γεγονός ότι το μάθημα θα επαναληφθεί και την επόμενη χρονιά, δεν δημιουργεί αισθήματα θλίψης, αλλά προσμονής! Ο Καραγκιόζης πήρε πνοή στο ελληνικό Πανεπιστήμιο και θα συνεχίζει να αναπνέει. Κι αυτό σίγουρα είναι ένα πολύ ευχάριστο γεγονός.

-Είναι υπέροχο που υπάρχει ένα τέτοιο μάθημα επιτέλους στο τμήμα μας. Και αναμένω μία ακόμη καλύτερη εμπειρία στο επόμενο εξάμηνο.

-Μου άρεσε πάρα πολύ το μάθημα και νομίζω πως έμαθα πράγματα για τον Καραγκιόζη και γενικότερα για το Θέατρο Σκιών που δεν γνώριζα!

-Πόσο γρήγορα πέρασε ο καιρός

-Θέλω κι άλλο.

Τί μάθαμε, εμείς;

Ουσιαστικά, μέσα από την εμπειρία των δύο ετών διδασκαλίας των μαθημάτων για το θέατρο σκιών επιβεβαιώσαμε βασικές αρχές της παιδαγωγικής:

- Εν αρχή είναι η ασφάλεια και η αποδοχή των άλλων. Ο μπερντές στις περισσότερες περιπτώσεις πρόσφερε μια σιγουριά στην προσωπική έκφραση.

- Η βοήθεια προς τους φοιτητές είναι απαραίτητη. Από την αρχή έως το τέλος των μαθημάτων οι φοιτητές είχαν ανάγκη την υποστήριξη σε όλη τη διαδικασία και τις εφαρμογές.

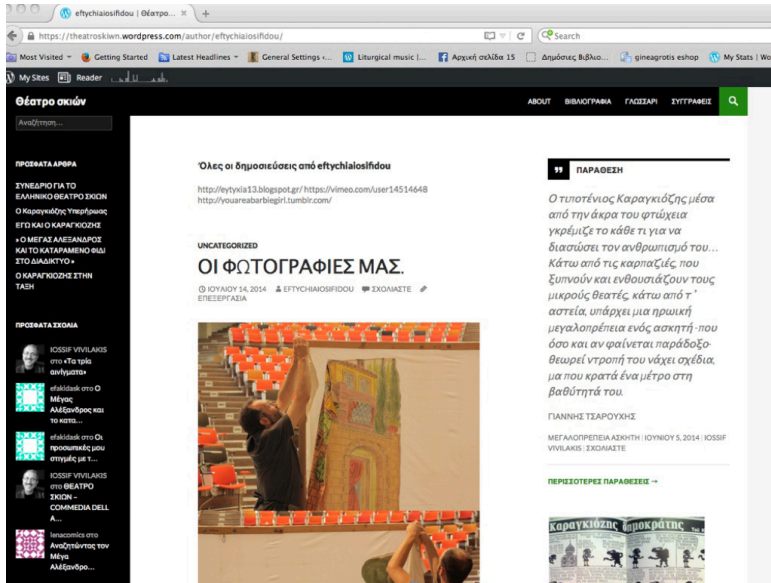
- Η βοήθεια αυτή θα πρέπει να προσφέρεται σε ένα κλίμα συνεργασίας. Η υποστήριξη έγινε σε ένα κλίμα συνδημιουργίας και όχι σε ένα περιβάλλον επιβολής μιας άποψης.

- Για να μπορέσουν να αλλάξουν οι φοιτητές θα πρέπει να πιστέψουν ότι μπορούν να το πετύχουν. Για να συμβεί αυτό θα πρέπει να υπάρχει η αίσθηση του σημαντικού γεγονότος για την προσωπική ζωή του καθενός, τον τρόπο σκέψης και τη διαχείριση κρίσεων. Οι παραστάσεις που είδαμε υπήρξαν εμπειρίες μεταμορφωτικές για τους φοιτητές.

- Το παράδειγμα του Καραγκιόζη μας δείχνει πόσο μπορεί το χιούμορ να είναι αποτελεσματικό σε μια αίθουσα διδασκαλίας, αφού εκφράζει μια αίσθηση ελευθερίας και συμβάλλει αποφασιστικά στη γνώση με την ευχάριστη και ιλαρή ατμόσφαιρα που προκαλεί.

Τελικά, ο καθένας μας έχει τη δική του σχέση με τον Καραγκιόζη. Και μια τέχνη ενός performer βλέπουμε να γίνεται η βάση για μια συλλογική εμπειρία μάθησης. Που μπορεί να δώσει νόημα στη διδασκαλία σε σχολικό περιβάλλον, να ενισχύσει τους δεσμούς της τάξης.

Λεζάντες εικόπων



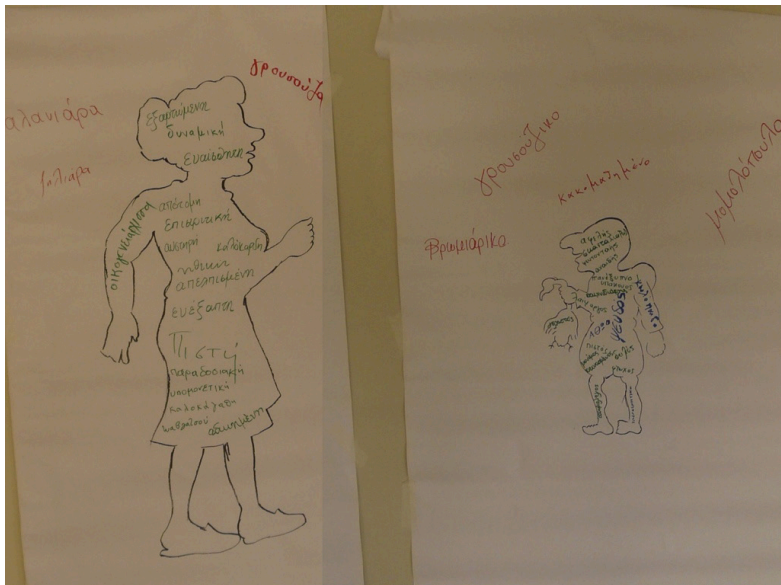
1. Το μάθημα στο διαδίκτυο: <https://theatroskiwn.wordpress.com/>



2. Επίσκεψη στο Μουσείο του Σπαθάρη στο Μαρούσι



3. Εφαρμογή της τεχνικής «Ρόλος στον τοίχο» για τους ήρωες του Καραγκιόζη από τον φοιτητή και Καραγκιοζοπαίχτη Νικόλα Τζιβελέκη



4. Η Αγλαΐα και το Κολλητήρι στον τοίχο (2013)



5. Κατασκευή φιγούρας (2013)



6. Ζωγραφική φιγούρας (2013)



7. Πειραματισμός με τις σκιές του φυσικού σώματος (2013)



8. Οι φιγούρες με τις σούστες τους είναι έτοιμες (2014)



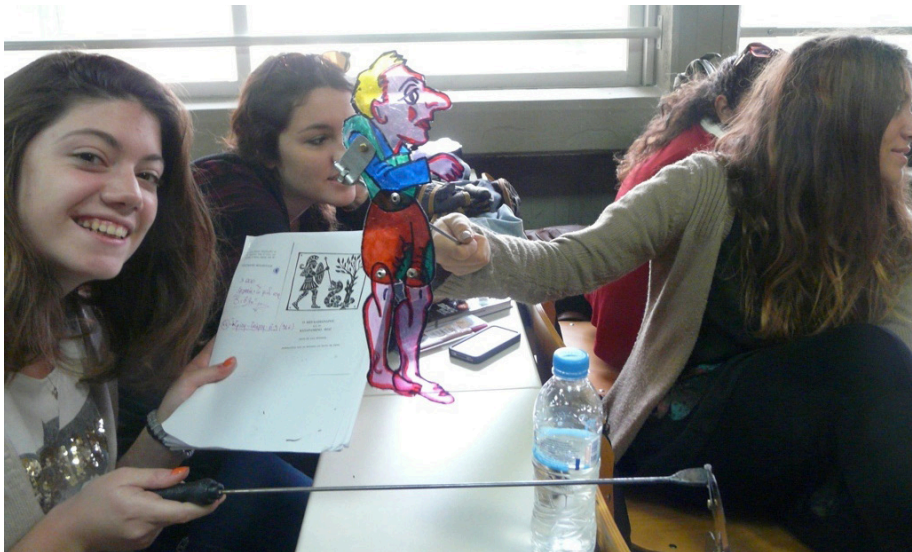
9. Πίσω από τον μπερντέ (2014)



10. Στο Μουσείο του Θεάτρου Σκιών με τη Φανή και τη Μένια Σπαθάρη, σύζυγο και κόρη του Ευγένιου Σπαθάρη (2014)



11. Διδασκαλία του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ στο μάθημα στο περιθώριο του προς τιμήν του θεατρολογικού συνεδρίου «Θέατρο και δημοκρατία» (2014)



12. Η φιγούρα είναι έτοιμη (2014)



13. Ο Μιχάλης Ιερωνυμίδης μιλάει στους φοιτητές για τους ήχους του θεάτρου σκιών (2014)



14. Ο καραγκιοζοπαίχτης Άθως Δανέλλης στη διδασκαλία του μαθήματος (2014)



15. Ο Αθως Δανέλλης δείχνει στους φοιτητές τον σχεδιασμό της φιγούρας (2014)



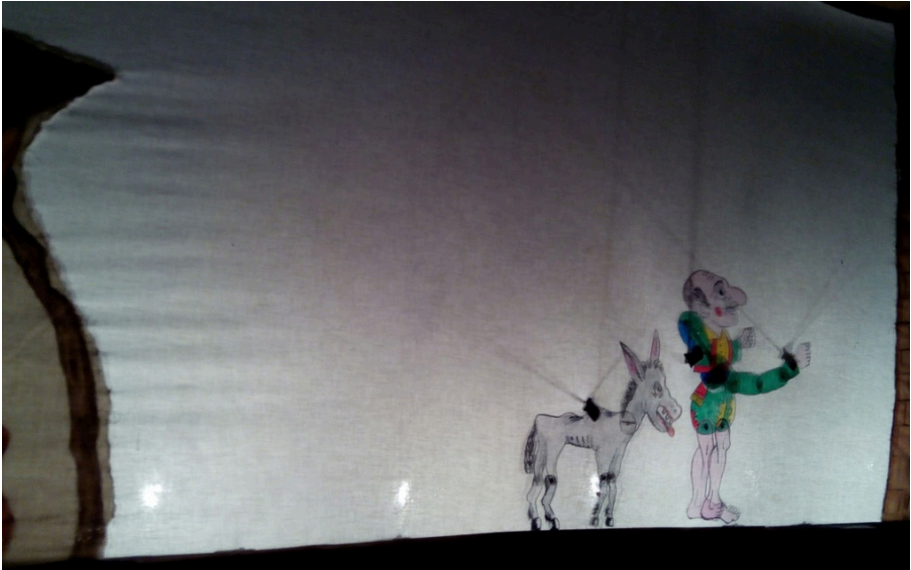
16. Δημόσια παρουσίαση εργασίας (2014)



17. Ο Αθως Δανέλλης εξηγεί την κίνηση στο πανί (2014)



18. Οι φοιτητές δοκιμάζουν και εμπυχώνουν τις φιγούρες (2014)



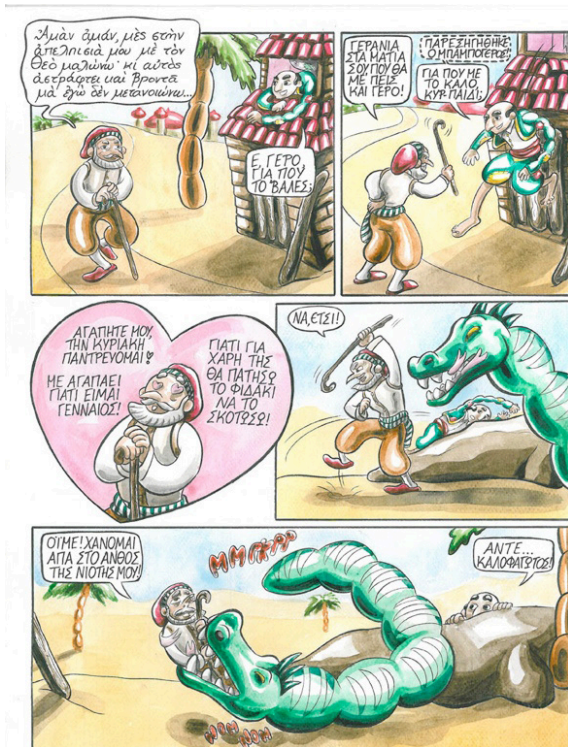
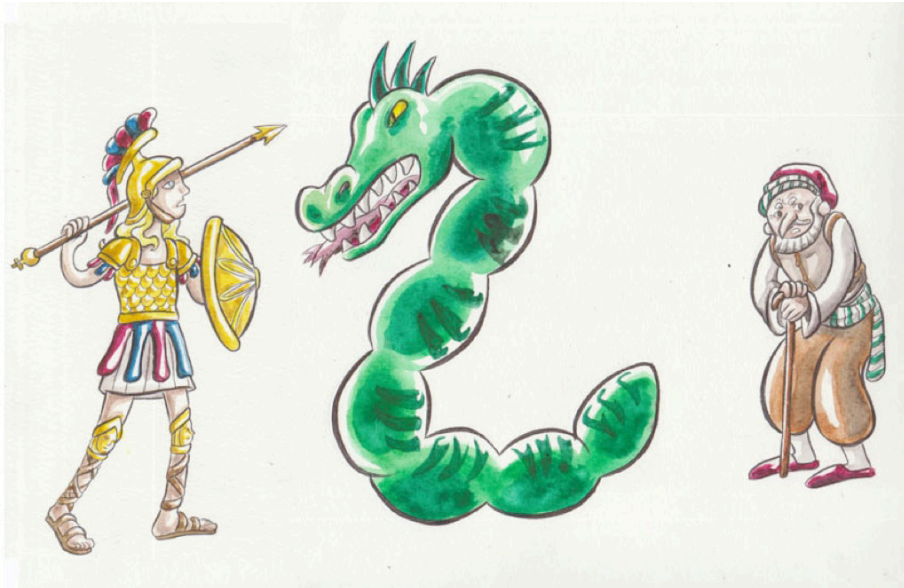
19, 20. Από τις δοκιμές της παράστασης *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* (2014)



21. Από τις δοκιμές της παράστασης *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* (2014)



22. *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* σε κόμικς. Από τη διπλωματική εργασία της Ελένης Βλαστάρη (2015)





23, 24, 25. Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι σε κόμικς. Από τη διπλωματική εργασία της Ελένης Βλαστάρη (2015)



26. Μετά το τέλος της παράστασης Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι (Παλαιό Πανεπιστήμιο, Πλάκα 2015)

Έρευνα στον Τύπο για το Θέατρο Σκιών από φοιτήτριες και φοιτητές του ΑΠΘ

Δημήτρης Κόκορης*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο πλαίσιο των μαθημάτων Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας, που διδάσκονται στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ, ανατίθεται στους φοιτητές και μία έρευνα αρχείου: αυτή αφορά τη διερεύνηση εφημερίδων, ώστε να αποδελτιωθούν δημοσιεύματα λογοτεχνικού χαρακτήρα, αλλά και δημοσιεύματα που σχετίζονται με το Θέατρο Σκιών. Ενδιαφέρον είναι ότι τουλάχιστον σε μία εφημερίδα της μεταπολιτευτικής περιόδου (εφημερίδα Αυγή) ανιχνεύονται αρκετά κείμενα για την πολιτισμική παρουσία και σημασία του Θεάτρου Σκιών. Εκτός από την μεταπολιτευτική Αυγή, διερευνήθηκαν και διερευνώνται οι εφημερίδες Μακεδονία και Νέα Αλήθεια κατά την μεσοπολεμική και πρώτη μεταπολεμική περίοδο (δεκαετία του 1950), ενώ βεβαίως έπεται συνέχεια.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Έρευνα, Τύπος, Θέατρο Σκιών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

ABSTRACT

In the context of Modern Greek Literature courses taught at the Department of Philosophy and Education on Aristotle University of Thessaloniki, entrusted to students an archive research: This involves exploring newspapers to indexed publications literary character and reports relating to the Shadows Theatre. At least one newspaper in the post-dictatorship period (newspaper Avgi) detected several texts on cultural presence and importance of the Shadows Theatre. Besides the postwar Avgi, investigated newspapers Macedonia and Nea Aleithia during the middle-war and first post-war period (1950-1960) and certainly more to come.

KEY WORDS: Research, Press, Shadows Theatre, Aristotle University of Thessaloniki.

Η συγκεκριμένη ανακοίνωση έχει κυρίως χαρακτήρα περιγραφικό, ώστε να γνωστοποιηθεί ο τρόπος με τον οποίο φοιτήτριες και φοιτητές του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με συντονιστή

* Ο Δημήτρης Κόκορης (Πειραιάς, 1963) είναι νεοελληνιστής φιλόλογος (δ.φ.), επίκουρος καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής (Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής) του ΑΠΘ.

τον υπογράφοντα, συνδέονται με το επιστημονικό πρόγραμμα «Αρχείο / Βάση Δεδομένων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών», το οποίο διευθύνεται από τον καθηγητή Μόσχο Μορφακίδη και ανήκει στην περιοχή δραστηριότητας και επόπτευσης του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας. Δειγματοληπτικά, θα αναφερθούμε και σε ελάχιστα από τα στοιχεία που διακριβώθηκαν για το Θέατρο Σκιών από τη μέχρι στιγμής έρευνα στον ελληνικό Τύπο.

Στο πλαίσιο των (προπτυχιακών, κυρίως) μαθημάτων Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας, που διδάσκονται στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ, ανατίθεται στις φοιτήτριες και στους φοιτητές και μία μικρή έρευνα αρχείου: αυτή αφορά τη διερεύνηση εφημερίδων, ώστε να αποδελτιωθούν δημοσιεύματα λογοτεχνικού χαρακτήρα (ποιήματα, αφηγηματικά πεζογραφήματα, λογοτεχνικές κριτικές), αλλά και δημοσιεύματα που σχετίζονται με το Θέατρο Σκιών. Τα έως τώρα στοιχεία δείχνουν ότι υπήρχε ενδιαφέρον για το Θέατρο Σκιών κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, ενδιαφέρον που καθρεφτίζεται και στις σελίδες των εφημερίδων με σχόλια, σύντομες αποτιμήσεις παραστάσεων ή και διαφημιστικές – πληροφοριακές ανακοινώσεις για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών. Ενδιαφέρον είναι ότι τουλάχιστον σε μία εφημερίδα της μεταπολιτευτικής περιόδου (εφημερίδα Αυγή) ανιχνεύονται αρκετά κείμενα για την πολιτισμική παρουσία και σημασία του Θεάτρου Σκιών. Εκτός από την μεταπολιτευτική Αυγή, διερευνήθηκαν και διερευνώνται οι εφημερίδες Μακεδονία και Νέα Αλήθεια κατά την μεσοπολεμική και πρώτη μεταπολεμική περίοδο (δεκαετία του 1950), ενώ βεβαίως έπεται συνέχεια. Σημαντικό πεδίο έρευνας συγκροτούν το ψηφιοποιημένο αρχείο της Βουλής των Ελλήνων, το οποίο χονδρικά εκτείνεται σε φύλλα εφημερίδων που εκδόθηκαν έως και το 1940, και το πλούσιο αρχείο εφημερίδων της Κεντρικής Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης, στο οποίο η έρευνα κατά κανόνα διεξάγεται με αυτοψία και επιτόπια μελέτη των φύλλων. Σημαντική βοήθεια στην όλη διαδικασία προσφέρει ο ερευνητής του Θεάτρου Σκιών, αγαπητός φίλος και συνάδελφος, Θανάσης Κουτσογιάννης. Οι ερευνητικές εργασίες ανατίθενται επιπρόσθετα από τις καθορισμένες εξετάσεις, στο πλαίσιο κυρίως των εξής μαθημάτων Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας: ΝΕΦ 101: «Το έργο της λογοτεχνικής γενιάς του 1930», ΝΕΦ 102: «Μεταπολεμική ποίηση», ΝΕΦ 105: «Παραδοσιακή, νεωτερική και “μετανεωτερική” αφήγηση: από τον Μεσοπόλεμο έως τις μέρες μας», ΝΕΦ 313: «Θεωρία και πρακτική της λογοτεχνικής κριτικής».

Το τελευταίο μάθημα προσφέρεται ως σεμιναριακό και τα παιδιά βαθμολογούνται παραδίδοντας εργασία, οπότε και το κομμάτι που αφορά την έρευνα αρχείου των εφημερίδων εντάσσεται στην παραδοτέα εργασία ως τμήμα της. Στα άλλα μαθήματα, η έρευνα αρχείου είναι προαιρετική, αλλά για να υπάρχει κίνητρο και για να προχωρά η έρευνά μας, συμφωνούμε στο όταν οι φοιτήτριες και οι φοιτητές βαθμολογούνται με βάση τα γραπτά των εξετάσεων, να πιστώνονται με μία επιπλέον μονάδα, εφόσον θα έχουν περαιώσει και παραδώσει την εργασία που τους έχει ανατεθεί και με την προϋπόθεση ότι στο γραπτό θα έχουν «πιάσει» τουλάχιστον τη βάση. Στη διάρκεια δύο ακαδημαϊκών ετών (2013-2014, 2014-2015) και στο πλαίσιο των μαθημάτων που προαναφέρθηκαν, περαιώθηκαν πεντακόσια δύο (502) «μερίδια έρευνας», αλλά τα παιδιά που έλαβαν μέρος ήταν λιγότερα, γιατί ορισμένα από αυτά περαίωσαν το καθένα από δύο ή και σπανιότερα από τρία ερευνητικά τμήματα (τα προαπαιτούμενα μαθήματα νεοελληνικής φιλολογίας για τη λήψη πτυχίου από το Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής του ΑΠΘ είναι τρία). Όταν η έρευνα γίνεται σε ψηφιοποιημένο υλικό από εφημερίδες (συνήθως ερευνάται το ψηφιοποιημένο υλικό της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων), στην καθεμία ή στον καθένα ανατίθεται να ερευνήσει, κατά κανόνα, φύλλα δύο - τριών μηνών. Όταν η έρευνα απαιτεί αυτοψία (συνήθως αξιοποιείται το αρχείο εφημερίδων της Κεντρικής Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης), στο κάθε παιδί ανατίθεται να ερευνήσει φύλλα ενός μηνός, γιατί είναι ευνόητο ότι οι συνθήκες της έρευνας στη δεύτερη περίπτωση είναι πιο χρονοβόρες. Ένα είδος δειγματοληπτικού ελέγχου για την ακρίβεια των εισφερομένων στοιχείων γίνεται από τον διδάσκοντα.

Εάν υπήρχε στην Ελλάδα έστω και μια στοιχειώδης υλική και χρηματική στήριξη της έρευνας, οι φοιτήτριες και οι φοιτητές θα μπορούσαν να λαμβάνουν μία μικρή συμβολική αμοιβή για την ερευνητική συμμετοχή τους, όπως συμβαίνει σε αρκετά πανεπιστημιακά ιδρύματα του εξωτερικού σε ανάλογες περιπτώσεις. Παρότι κάτι τέτοιο για την φτωχή Ελλάδα παραμένει «όνειρο θερινής νυκτός», αρκετά από τα αγόρια και τα κορίτσια μας ανταποκρίνονται με ενθουσιασμό και συνέπεια. Ότι και να προσάπτουν πολλοί μεσήλικες και ηλικιωμένοι στη νέα γενιά (από αδιαφορία και έλλειψη σεβασμού έως λεξιπενία και συνεχή ενασχόληση με το κινητό και το face book), πρέπει να μεταβάλουμε την οπτική της υπεραπλουστευτικής γενίκευσης: αυτά τα παιδιά, που μιλάνε πολύ στο κινητό και κάθονται έως το ξημέρωμα μπροστά στην οθόνη του Ηλεκτρονικού Υπολογιστή, όχι –βέβαια– για εκπαιδευτικούς λόγους, αυτά είναι που με υπευθυνότητα, προσοχή και συνέπεια περαιώνουν τη συλλογή υλικού,

επιλύουν με οξυδέρκεια ποικίλα ερευνητικά προβλήματα και, όταν χρειαστεί, αυτενεργούν δημιουργικά, δείχνοντας ποιότητα χαρακτήρα, την οποία επιβάλλεται και εμείς και αυτά να σφυρηλατήσουμε και να επαυξήσουμε.

Τα προς βιβλιογραφική αποδελτίωση και συγκέντρωση δημοσιεύματα των εφημερίδων αφορούν, όπως προαναφέρθηκε, τέσσερις τομείς: το θέατρο Σκιών, βέβαια, τα ποιήματα, τα μυθοπλαστικά αφηγήματα και τις βιβλιοπαρουσιάσεις / βιβλιοκρισίες. Στόχος είναι να εμπλουτίσουμε το «Αρχείο / Βάση Δεδομένων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών», αλλά και να δημιουργήσουμε μία βάση δεδομένων για τη λογοτεχνία και τη λογοτεχνική κριτική, που δημοσιεύτηκε ή αναδημοσιεύτηκε (το τελευταίο αφορά κυρίως ένα μεγάλο τμήμα των δημοσιευμένων ποιημάτων) στον ελληνικό ημερήσιο Τύπο. Ως γνωστόν, ένα μεγάλο μέρος του φιλολογικού – λογοτεχνικού περιοδικού Τύπου έχει σε έναν βαθμό διερευνηθεί, αλλά ως προς τα δημοσιεύματα λογοτεχνικού ενδιαφέροντος του ημερήσιου Τύπου έχουμε ακόμη πολύ δρόμο να διανύσουμε.

Μέχρι στιγμής έχει διερευνηθεί η μεταπολιτευτική Αυγή κατά την περίοδο 1975-2000 (με ελλείψεις στα έτη 1987, 1988, 1991), η εφημερίδα Μακεδονία κατά την περίοδο 1921-1941 (ας έχουμε υπόψη πως η εφημερίδα διέκοψε την έκδοσή της κατά τη γερμανική κατοχή) και η εφημερίδα Νέα Αλήθεια κατά τις περιόδους 1921-1926 και 1950-1961. Επειδή, όπως αναφέρθηκε, προεκτείνουμε την έρευνα και στο γενικότερο λογοτεχνικό πεδίο και πριν περάσουμε σε στοιχεία που αφορούν το θέατρο Σκιών, παραθέτουμε δύο εκτιμήσεις για τη λογοτεχνία, που βασίζονται σε στοιχεία και αφορούν τις αρχές της δεκαετίας του 1950: α) Εξακολουθεί η δημοσίευση (που αρκετά συχνά είναι αναδημοσίευση) ποιημάτων στις εφημερίδες, ποιημάτων που είναι κυρίως παραδοσιακού ρυθμού, παρότι σε πρωτογενές επίπεδο ποιητικής δημιουργίας η δυναμική επικράτηση του νεωτερικού ρυθμού έχει συντελεστεί. Τον Γενάρη του 1953 δημοσιεύονται στην Νέα Αλήθεια ποιήματα των Μιλτιάδη Μαλακάση (Νέα Αλήθεια, 05.01.1953), Γλαύκου Αλιθέρη (Νέα Αλήθεια, 07.01.1953), Αργύρη Εφταλιώτη (Νέα Αλήθεια, 17.01.1953), Γιώργου Αθάνα (Νέα Αλήθεια, 24.01.1953). Τον Μάρτη του 1952 είχε δημοσιευτεί ποίημα του Κωστή Παλαμά (Νέα Αλήθεια, 07.03.1952), ενώ το ποίημα του Κ.Π. Καβάφη, που δημοσιεύεται το Σάββατο 8 Μαρτίου 1952 και θα μπορούσε να εκληφθεί και ως δείγμα πρόδρομης νεωτερικότητας,¹ ακολουθείται από ποιήματα

¹ Πρόκειται για το ποίημα του 1914 «Λυσία γραμματικού τάφος». Βλ. και Κ. Π. Καβάφη Ποιήματα (1896-1918), τόμ. Α', επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, ¹³1980, σσ. 43, 120,

των Λορέντζου Μαβίλη (Νέα Αλήθεια, 10.03.1952) και Λάμπρου Πορφύρα (Νέα Αλήθεια, 13.03.1952). β) Τα μυθοπλαστικά αφηγήματα, που δημοσιεύονται, φέρουν εν πολλοίς ανεξακρίβωτες ξενικές υπογραφές και κατά κανόνα έχουν θέμα ερωτικό (αυτή η τάση είναι ισχυρή και στις αρχές της δεκαετίας του 1960): «Διψούσε για έρωτα» (Π. Ντόμεργκ), «Ερωτευμένες καρδιές» (Ντ. Χιουμ), «Ερωτευμένη μ' ένα ληστή» (Α. Σωλμ), κ.π.ά.

Ας μεταβούμε σε στοιχεία για το Θέατρο Σκιών, αντιστρέφοντας τη ροή του χρόνου και πηγαίνοντας από τα πλέον πρόσφατα προς τα παλαιότερα. Η παράθεση είναι απλώς δειγματοληπτική, ώστε να πάρετε μια ιδέα για το υλικό που εντοπίστηκε. Ξεκινούμε με δύο δημοσιεύματα του καλοκαιριού του 2000 από την εφημερίδα Η Αυγή. Στο φύλλο της 22^{ας} Ιουλίου και στη ρουμπρίκα «Πολιτισμός» ανιχνεύτηκε το εξής ανυπόγραφο δημοσίευμα:

«Καραγκιόζης από το ΚΘΒΕ»

Ένα από τα σπουδαιότερα έργα του ελληνικού δραματολογίου πολύτιμη παρακαταθήκη ενός εκλεκτού πνευματικού ανθρώπου, του Φώτου Πολίτη, αποτελεί τη δεύτερη παραγωγή του ΚΘΒΕ. Πρόκειται για τον «Καραγκιόζη τον μέγα» που θα δώσει την πρεμιέρα του την Τρίτη 1 Αυγούστου, στο Θέατρο Κήπου, της Θεσσαλονίκης. Ο Γιάννης Ρήγας υπογράφει τη σκηνοθεσία, ενώ ο Τάσος Παλατζίδης «σκιαγραφεί» επί σκηνής την αγαπημένη σε όλους λαϊκή και ασυμβίβαστη φιγούρα του Καραγκιόζη. Γραμμένο το 1924, το έργο του Φώτου Πολίτη, αποτυπώνει την εικόνα της ελληνικής ζωής, σατιρίζοντας παράλληλα την ανάγκη για πρόοδο που συχνά διαστρεβλώνεται από τους υπεύθυνους της εξουσίας. Ο κουρασμένος Εμίρης ψάχνει τρόπους για να μπορέσει η χώρα του να ορθοποδήσει μετά την απελευθέρωσή της από τη σκλαβιά. Οι συμβουλές του σοφού γέροντα Αβδουλάχ, μεταφράζονται από την ομήγυρη ως ανάγκη να βρεθεί ένας νέος άρχοντας που τα κύρια χαρακτηριστικά του θα είναι η αμάθεια, η ξεγνοιασιά, η φρεσκάδα και η παιχνιδιάρικη φύση, η ανέναη χαρά και η αιώνια καλή διάθεση. Κι αυτός θα είναι ανυποψίαστος Καραγκιόζης που από τη μια στιγμή στην άλλη θα μεταμορφωθεί σε ήρωα της χώρας. Παρεξηγήσεις, ευτράπελα και κωμικές καταστάσεις διατρέχουν το έργο από το οποίο παρελαύνουν όλες οι χαρακτηριστικές φιγούρες που συνδέονται με τον λαϊκό μας ήρωα: ο Βελή Γκέκας, ο Κολλητήρης, ο Χατζηαβάτης και άλλοι. Όλοι οι ήρωες του μπερντέ συναντιούνται στη σκηνή μέσα από ξεκαρδιστικά επεισόδια και στήνουν έναν απολαυστικό χορό κεφιού κι ανεμελιάς. Η μουσική είναι του Γιώργου

Χριστιανάκη και τα σκηνικά του Γιάννη Κατρανίτσα. «Ο Καραγκιόζης ο μέγας» στη συνέχεια θα περιοδεύσει σε όλη τη Βόρειο Ελλάδα» (Η Αυγή, 22.07.2000, έρευνα: Σμαρώ Τεκίδου).

Στο φύλλο της 11^{ης} Μαρτίου, ο Βασίλης Πλάτανος (του οποίου τα λαογραφικά ενδιαφέροντα φαίνεται να είναι από τους βασικούς λόγους, που η μεταδικτατορική Αυγή στήριξε και προώθησε τον λαϊκό πολιτισμό, του Θεάτρου Σκιών συμπεριλαμβανομένου) αναπτύσσει άρθρο με τον τίτλο «Υπεραιωνόβιος ο Καραγκιόζης των Χαρίδημων» (Πλάτανος, έρευνα: Ελευθερία Κασικτού). Στο φύλλο της 26^{ης} Ιανουαρίου 1992 δημοσιεύεται κείμενο υπό τον τίτλο «Το Θέατρο Σκιών υπάρχει ακόμη», του οποίου ο επίλογος είναι ο εξής:

«[...] Σήμερα, είναι η τελευταία ημέρα του Ευγένιου Σπαθάρη στη Θεσσαλονίκη. Στο Βασιλικό Θέατρο θα δώσει ακόμη μια παράσταση, ενώ στο περιστύλιο του θεάτρου μπορείτε να χαρείτε τη σπάνια συλλογή του» (Αδαμοπούλου – Παπασπύρου, έρευνα: Μαριάννα Χαλκιά).

Από τον ημερήσιο Τύπο αντλούμε πληροφορίες και για το έργο και την παρουσία καραγκιοζοπαικτών που δεν έγιναν ιδιαίτερα γνωστοί, αλλά συγκρότησαν με τη δουλειά τους μία μικρή έστω ψηφίδα στο σύνθετο μωσαϊκό του ελληνικού Θεάτρου Σκιών. Διαβάζουμε σε δημοσίευμα της 10^{ης} Απριλίου 1977:

«Φτωχότερο το Θέατρο Σκιών»

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΧΤΗΣ Σταμάτης Γενεράλης αποχαιρέτησε χθες το μερπντέ του για πάντα. Ήταν μόνο 52 ετών και άφηνε πίσω του μια ζωή γεμάτη από την τέχνη του θεάτρου σκιών που υπηρέτησε με μεράκι.

Βέρος Πειραιώτης, ο «Στάμος», και ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς της σχολής του Βάγγου, έπαιξε σε πολλά μόνιμα θέατρα.

Πραγματικός εργάτης της τέχνης του, ασχολήθηκε με το στήσιμο πολλών σκηνών του θεάτρου σκιών.

Συνέβαλε στην ηχογράφηση παραστάσεων του καραγκιόζη και συμμετείχε με τις βαριές φιογούρες του σε πολλά φεστιβάλ» (Η Αυγή, 10.04.1977, έρευνα: Ελπίδα Καφαλίδου).

Μικρό το δημοσίευμα, που γράφτηκε *in memoriam*, αλλά οι πληροφορίες που περιέχει, κάθε άλλο παρά αμελητέες είναι. Σε άλλο δημοσίευμα της 29^{ης} Φεβρουαρίου 1976 με τίτλο «Συναντήσεις για το Μεσαιωνικό και Λαϊκό Θέατρο στη Ζάκυνθο», αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι στο πρόγραμμα περιλαμβάνεται

«Θέατρο Σκιών της Ινδονησίας, Νοτιοανατολικής Ασίας, Μέσης Ανατολής, Βόρειας Αφρικής και φυσικά ελληνικός Καραγκιόζης» (Η Αυγή, 29.02.1976, έρευνα: Παναγιώτης Τριανταφυλλίδης).

Συνεχίζουμε την ενδεικτική παράθεση στοιχείων με δύο ειδήσεις από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και ειδικότερα από το καλοκαίρι του 1961:

«Τουρνέ “Καραγκιόζη”

Εντός του Αυγούστου οι γνωστοί καλλιτέχναι του Θεάτρου Σκιών Σπαθάρη, πατήρ και υιός, θα παρουσιάσουν ένα πρόγραμμα των καλλιτεχνικών έργων των εις διάφορα τουριστικά κέντρα της Ελλάδος. Ήδη οργανούνται παραστάσεις εις Ρόδον, Κέρκυραν, Σπέτσες, Ύδραν, Μύκονον, Κρήτην. Πρέπει να σημειωθεί, ότι οι περισσότεροι ξένοι ενδιαφέρονται εξαιρετικά διά τας παραστάσεις αυτάς και συχνά αναζητούν και εις τας Αθήνας να ιδούν “Καραγκιόζη”» (Νέα Αλήθεια, 01.08.1961, έρευνα: Όλγα Κόνιαρη).

«Ο Σπαθάρης στην Ιταλία

Ο καλλιτέχνης Σπαθάρης θα βρίσκεται εις την Ρώμη την Δευτέρα, για να παρακολουθήσει παραστάσεις των άλλων συναδέλφων του [...] (μαριονετών, κουκλοθεάτρου και Καραγκιόζη). Οι παραστάσεις του Σπαθάρη θα αρχίσουν την 23/6/61 ημέραν Παρασκευήν και θα συνεχίσουν μέχρι τέλους του Φεστιβάλ» (Νέα Αλήθεια, 17.06.1961, έρευνα: Σοφία Κώτση).

Το υλικό του ημερήσιου Τύπου βοηθά και στη σκιαγράφηση του σύνθετου κοινωνικού τοπίου του Μεσοπολέμου, αλλά εισφέρει και ειδικότερα στοιχεία για την ιστορία του Θεάτρου Σκιών. Ένα σχετικό δημοσίευμα, ανυπόγραφο αλλά πραγματικά πολύτιμο, εντοπίστηκε στην εφημερίδα Μακεδονία, στο κυριακάτικο φύλλο της 12^{ης} Αυγούστου 1928 (έρευνα: Αντωνία Γκανάτσα). Το κείμενο συνοδεύεται από σκίτσο της μορφής του περίφημου καραγκιόζοπαίχτη Χαρίλαου. Τίτλος: «Από τη ζωή της πόλεως. Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του. Τι θησαυρός είναι ο Καραγκιόζης». Μεταφέρω δύο μόνον αποσπάσματα:

«Πολλοί έχουν την ιδέα πως ο Καραγκιόζης είναι μονότονος, πως είναι πάντοτε και πάντοτε ο ίδιος. Δεν υπάρχει λάθος ογκωδέστερο από αυτό, ο κάθε Καραγκιόζης δεν μοιάζει με κανέναν, μα ούτε και με τον ίδιο τον εαυτό του. Αν είδατε την ίδια κωμωδιούλα του καμμίαν φορά, μη φοβηθείτε

να την ξαναδείτε. Αρκεί νά 'χετε όρεξη να γελάσετε. Ο Καραγκιόζης θα σας παρουσιάσει άλλο πράγμα. σ' αυτό θα συνεργήσει το κέφι της βραδυάς και τα επίκαιρα της ημέρας. Αυτά τα δύο αποτελούν το καρύκευμά του [...]

Πάρτε το Μόλα το μεγάλο αυτόν σκηνικόν επαναστάτην και διαφημιστήν του Καραγκιόζικου θεάτρου και το δικό μας το Χαρίλαο. Όσο και να υστερεί ο Χαρίλαος του Μόλα εις τη μνημειώδη διαγραφή των χαρακτήρων, και της σκηνικής τεχνικής του που κάνει και την ελάχιστη κίνηση των νευροσπάστων του να σπαρταράη από αλήθεια, έχει όμως κι αυτός κάτι ιδιαίτερα χαρίσματα, που όχι μονάχα τον κάνουν αντάξιό του αλλά και κάτι εντελώς αντίθετο. Το γέλιο του Χαρίλαου είναι πιο αβίαστο γέλιο. και το πείραγμά του το πιο πολιτισμένο. η διάθεσίς του είναι φυσικιά που ξεχειλίζει σαν ποτάμι, θαρρείς πως εκφράζεται απ' ευθείας απ' την καρδιά. Δηλαδή ο Χαρίλαος διαφέρει ακριβώς εκεί που διαφέρει η Αθήνα από τη Θεσσαλονίκη, στον Μόλα θα δείτε τη φινέτσα του πνεύματος στο Χαρίλαο τη φινέτσα της καρδιάς και αυτό το προσόν στην τέχνη δεν είναι βέβαια το πιο αξιοπεριφρόνητο» (Μακεδονία, 12.08.1928).

Στην ενημερωτική στήλη «Θεάματα» της μεσοπολεμικής Μακεδονίας διασώζονται πολλοί τίτλοι παραστάσεων του θεάτρου Σκιών ή και λεπτομέρειες ιδιωτικού βίου αλλά με κοινωνική συνδήλωση: από τα φύλλα του Σεπτεμβρίου του 1928 (έρευνα: Αντωνία Γκανάτσα) μαθαίνουμε ότι την Δευτέρα 10.09.1928 το θέατρο του Χαρίλαου «Αργεί ένεκεν ο Δάγκειος», την Τρίτη 11.09.1928 «Ο Καραγκιόζης αργεί λόγω του δαγκείου», αλλά την Πέμπτη 13.09.1928 το θέατρο του Χαρίλαου επαναλειτούργει, παρουσιάζοντας το έργο «Οι Βρυκόλακες». Στη στήλη «Θεατρικά» της Νέας Αλήθειας κατά τη διάρκεια του Ιουνίου του 1926 (έρευνα: Αθηνά Σοφιανού) αναγγέλλονται τα εξής έργα που έπαιξε ο Χαρίλαος: «Δον Ηλίας Κολοκύθας» (10.06), «Ο Καραγκιόζης επίστρατος» (13.06), «Καραγκιόζης ο Καταχθόνιος (14.06), «Ο βομβαρδισμός του Καραγκιόζη (16.06), «Ο Καραγκιόζης διαφθορέας» (19.06), «Το Φρούριον των Δαιμόνων» (20.06), «Ο Καραγκιόζης βοηθός του Γιατρού» (21.06), «Καραγκιόζης ο ευγενής, ο Χαρτοπαίκτης» (22.06), «Το πάθημα του Φιλαργύρου» (23.06), «Ο Καραγκιόζης Προφήτης» (25.06), «Ο Καραγκιόζης τοκογλύφος» (28.06) και «Ο Καραγκιόζης ψευτοπαπάς» (29.06).

Κάθε έρευνα, όπως και κάθε εκπαιδευτική πρακτική, γίνεται λειτουργικότερη, όταν διανθίζεται από ποικίλα απρόοπτα, ορισμένα εκ των οποίων ενέχουν και έναν χιουμοριστικό χαρακτήρα. Να μου επιτρέψετε να κλείσω με την αναφορά δύο τέτοιων στοιχείων. Μία από τις καλές και

συνεπείς φοιτήτριες άργησε πολύ να δώσει τα ευρήματα της έρευνάς της (παρέδωσε μετά τις εξετάσεις και για να μην την αδικήσω της έβαλα την προσθετά μονάδα σε άλλο μάθημα, αμαρτία εξομολογημένη ...). Η απάντησή της στο εύλογο ερώτημα γιατί καθυστέρησε τόσο πολύ, κατέδειξε για μία ακόμη φορά ότι το πιστό αναγνωστικό κοινό συγκροτείται ως επί το πλείστον από κορίτσια όλων των ηλικιών, που προτιμούν –όπως ξέρετε– αφηγήματα με ρομαντική στόφα και ερωτική υπόθεση. Ερευνώντας φύλλα της Νέας Αλήθειας, που εκδόθηκαν κατά τον Απρίλιο του 1953, εντόπισε ένα μυθιστόρημα, που δημοσιευόταν σε συνέχειες, με την υπογραφή «Μ. Ντέλλυ».² Την συνεπήρε τόσο πολύ η ανάγνωσή του, ώστε διάβασε τις πάρα πολλές συνέχειες του αφηγήματος, πηγαίνοντας αρκετά πριν αλλά και πολύ μετά από τις δημοσιεύσεις του μήνα που συγκροτούσε το ερευνητικό της πεδίο. Περιττό να προσθέσω ότι ο τίτλος του μυθιστορήματος ήταν «Με τον έρωτά μου οδηγό».

Περιγράφοντας την δεύτερη περίπτωση, σπεύδω να αναφέρω ότι σε ορισμένους φοιτητές ανατίθεται ένα είδος πρόδρομης ανίχνευσης, δηλαδή μελετούν το δείγμα ενός μηνός από μία εφημερίδα και εάν έχουμε επαρκείς ενδείξεις ως προς το υλικό που μας ενδιαφέρει, καταθέτουμε μερίδια έρευνας και προχωράμε στη συνέχεια οργανωμένα. Συμφωνήσαμε, λοιπόν, με τον νεαρό φίλο μας να ερευνήσει τα φύλλα ενός μηνός της εφημερίδας Θεσσαλονίκη και επέλεξε τα φύλλα του Γενάρη του 1967. Βρήκε δημοσιεύματα λογοτεχνικού ενδιαφέροντος (ειρήσθω εν παρόδω: τότε εργαζόταν στην εφημερίδα ο μείζων μεταπολεμικός πεζογράφος Νίκος Μπακόλας που έγραφε και με το ψευδώνυμο «Νίκος Χριστοφόρου») αλλά κανένα για το Θέατρο Σκιών. Προσπάθησα να διασκεδάσω την έκδηλη στενοχώρια του, λέγοντάς του τα αναμενόμενα («έτσι είναι η έρευνα, ψάχνεις πολύ και δεν βρίσκεις τίποτε, αλλά σε μία στιγμή μπορεί να εντοπίσεις κάτι σπουδαίο, κ.τ.λ.»). Επανήλθε χαμογελαστός σε λίγες μέρες, αναγγέλλοντας ότι βρήκε κάτι για το Θέατρο Σκιών «αλλά είναι κρυμμένο και έμμεσο». Μου υπέδειξε, λοιπόν, ένα δημοσίευμα με τον επιβλητικό τίτλο «Σφαγή στα Τρίκαλα» (Θεσσαλονίκη, 09.01.1967). Στην αρχή πήγε ο νους μου σε κανένα έγκλημα τιμής, αλλά αμέσως γίνεται κατανοητό πως επρόκειτο για ρεπορτάζ από ποδοσφαιρικό αγώνα

² Βλ. και Μ. Ντέλλυ, Ένα τριαντάφυλλο μέσα στη θύελλα [στη σειρά: «Βιβλιοθήκη Μπιζού», Αθήνα, Εκδόσεις Μ. Γ. Βασιλείου και σία, 1936 / Μ. Ντέλλυ, Ξανθός άγγελος, Αθήνα 1936 [καλύπτει και τις 127 σελίδες του τεύχους 45, του «Εβδομαδιαίου Λογοτεχνικού Περιοδικού» Διάβασέ με], Μ. Ντέλλυ, Ντολορές, Αθήνα χ. χ. [υπ. αριθμ. 102 στη σειρά «Ζέφυρος: Αισθηματική Βιβλιοθήκη Αυτοτελών Μυθιστορημάτων»], κ.ά.

(η ομάδα των Τρικάλων εκείνη τη σεζόν αγωνίστηκε στην Α΄ Εθνική Κατηγορία, αντιμετώπισε εντός έδρας τον ΠΑΟΚ, το αποτέλεσμα ισόπαλο, 1-1). Ο φοιτητής αντέγραψε ορισμένες φράσεις από το ρεπορτάζ:

«Με πρώτο παίκτη τον ηρωικό Φουντουκίδη, ο ΠΑΟΚ είχε να παλαίψη με τους σκληρούς παίκτες των Τρικάλων, ένα ανεκδιήγητο Ρουμάνο διαιτητή και δύο λάιτμαν, σαφώς εχθρικά απέναντί του [...] όλοι αντελήφθησαν ότι ο ΠΑΟΚ ήτο ήδη προγεγραμμένος από την διαιτησία και μόνον να μη κερδίση τον αγώνα» (Θεσσαλονίκη, 09.01.1967).

Η απορία μου ήταν έκδηλη, μα συνέχισε: «Είναι σίγουρο ότι στο γήπεδο βρέθηκαν και δικοί μας οπαδοί, ο ΠΑΟΚ είναι μεγάλη ομάδα και πάντα τον ακολουθούμε» είπε, προδίδοντας την οπαδική του ένταξη, που δεν ήταν, βέβαια, και πολύ δύσκολο να διαπιστωθεί. «Είναι σίγουρο ότι αγανάκτησαν με τον διαιτητή, οπότε είναι σίγουρο (τρίτη φορά «σίγουρο») ότι του απηύθυναν τον γνωστό χαρακτηρισμό, δηλαδή το όνομα του πρωταγωνιστή του ελληνικού Θεάτρου Σκιών». Πρόσθεσε και μία κοινωνιοκεντρική ως προς τη γλώσσα πινελιά: «Άδικη για το Θέατρο Σκιών αυτή η χρήση του ονόματος του Καραγκιόζη, αλλά, όπως ξέρετε, έχει επικρατήσει στην ποδοσφαιρική διάλεκτο». Εν μέσω ευθυμίας και γελώτων προσπάθησα να του εξηγήσω πως η φαντασία και η μυθοπλασία είναι εν γένει στοιχεία θετικά, όμως η έρευνα απαιτεί αντικειμενική διακρίβωση, οπότε δεν μπορούμε να εντάξουμε τη «Σφαγή στα Τρίκαλα» στη βάση των δεδομένων μας. Κατ' αρχάς, έδειξε να το καταλαβαίνει, αλλά κατά βάθος δεν είμαι και πολύ ... σίγουρος!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. – ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ, Στ. (επιμ.), «Το Θέατρο Σκιών υπάρχει ακόμη», Η Αυγή, 26.01.1992.

ΑΘΑΝΑΣ, Γ., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 24.01.1953.

ΑΛΙΘΕΡΣΗΣ, Γλ., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 07.01.1953.

[ΑΝΥΠΟΓΡΑΦΟ], «Συναντήσεις για το Μεσαιωνικό και Λαϊκό Θέατρο στη Ζάκυνθο», Η Αυγή, 29.02.1976.

—————, «Φτωχότερο το Θέατρο Σκιών», Η Αυγή, 10.04.1977.

—————, «Καραγκιόζης από το ΚΘΒΕ», Η Αυγή, 22.07.2000.

—————, «Σφαγή στα Τρίκαλα», Θεσσαλονίκη, 09.01.1967.

- , «Ο Σπαθάρης στην Ιταλία», Νέα Αλήθεια, 17.06.1961.
- , «Τουρνέ “Καραγκιόζη”», Νέα Αλήθεια, 01.08.1961.
- , «Από τη ζωή της πόλεως. Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του. Τι θησαυρός είναι ο Καραγκιόζης», Μακεδονία, 12.08.1928.
- ΕΦΤΑΛΙΩΤΗΣ, Αργ., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 17.01.1953.
- ΚΑΒΑΦΗΣ, Κ.Π., «Λυσία γραμματικού τάφος», Κ. Π. Καβάφη Ποιήματα (1896-1918), τόμ. Α΄, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, ¹³1980, σσ. 43, 120, 130.
- ΜΑΒΙΛΗΣ, Α., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 10.03.1952.
- ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ, Μ., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 05.01.1953.
- ΝΤΕΛΛΥ, Μ., Ένα τριαντάφυλλο μέσα στη θύελλα [στη σειρά: «Βιβλιοθήκη Μπιζού»], Αθήνα, Εκδόσεις Μ. Γ. Βασιλείου και σία, 1936.
- , Ξανθός άγγελος, Αθήνα 1936 [καλύπτει και τις 127 σελίδες του τεύχους 45, του «Εβδομαδιαίου Λογοτεχνικού Περιοδικού» Διάβασέ με].
- , «Με τον έρωτά μου οδηγό», Νέα Αλήθεια, [μυθιστόρημα, δημοσιευμένο στην εφημερίδα σε πολλές συνέχειες κατά το έτος 1953].
- , Ντολорές, Αθήνα χ. χ. [υπ. αριθμ. 102 στη σειρά «Ζέφυρος: Αισθηματική Βιβλιοθήκη Αυτοτελών Μυθιστορημάτων»].
- ΝΤΟΜΕΡΓΚ, Π., «Διψούσε για έρωτα», Νέα Αλήθεια, 15.01.1953.
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ., [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 07.03.1952.
- ΠΛΑΤΑΝΟΣ, Β., «Υπεραιωνόβιος ο Καραγκιόζης των Χαρίδημων», Η Αυγή, 11.03.2000.
- ΠΟΡΦΥΡΑΣ, Α. [Ποίημα], Νέα Αλήθεια, 13.03.1952.
- ΩΛΜ, Α., «Ερωτευμένη μ’ ένα ληστή», Νέα Αλήθεια, 19.06.1961.
- ΧΙΟΥΜ, ΝΤ., «Ερωτευμένες καρδιές», Νέα Αλήθεια, 27.08.1960.

Θέατρο Σκιών: Μια εκπαιδευτική εμπειρία για φοιτητές-μελλοντικούς δασκάλους

Τζένη Μωραΐτη* - Απόστολος Μαγουλιώτης**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την παρούσα εργασία επιδιώκουμε να αναδείξουμε ότι το κουκλοθέατρο σκιών μπορεί να αποτελέσει ένα παιδαγωγικό εργαλείο στο χώρο της εκπαίδευσης. Με το σκεπτικό αυτό οργανώθηκε μια παράσταση την οποία παρακολούθησαν φοιτητές-υποψήφιοι εκπαιδευτικοί μαζί νήπια. Στόχος ήταν να τους δοθεί η ευκαιρία να παρακολουθήσουν μια παράσταση θεάτρου σκιών και να βιώσουν την ανταπόκριση, τη συμμετοχή και την ψυχαγωγία που προκαλεί το θέαμα στα παιδιά. Η έρευνα στηρίχθηκε στο σχεδιασμό ενός ερωτηματολογίου το οποίο συμπλήρωσαν οι φοιτητές πριν και μετά την παράσταση. Η αξιολόγηση των ευρημάτων απέδειξε ότι μια τέτοιου είδους εκπαιδευτική εμπειρία έδειξε στους φοιτητές ένα καινούριο μονοπάτι στην μαθησιακή διαδικασία που μπορεί να τους οδηγήσει σε σχεδιασμούς και διδακτικές επιλογές οι οποίες θα περιλαμβάνουν ενδεχομένως και παραστάσεις θεάτρου σκιών.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Προσχολική Εκπαίδευση Θέατρο Σκιών Φοιτητές-μελλοντικοί εκπαιδευτικοί

ABSTRACT

With this research we seek to highlight that shadow puppetry can be a useful pedagogical tool in education. Having this in mind a shadow theater performance was organized and attended by students-prospective teachers along with kindergarten's children. Our aim was to give them the opportunity to attend such a performance and thus have a firsthand experience of the children's response towards shadow puppetry as well as the participation and entertainment this performance causes to children. The research was based on the design of a questionnaire which students completed before the show and after. The evaluation of the findings proved that such an educational experience revealed a new path in the educational process for students that will lead them in planning and teaching options which might include shadow theater performances.

KEY WORDS: Preschool education Shadow Puppetry students-prospective teachers

* Δρ. Τζένη Μωραΐτη, Σχολική Σύμβουλος 32^{ης} Περιφέρειας Εκπαίδευσης Προσχολικής Αγωγής, Ν. Μαγνησίας.

** Απόστολος Μαγουλιώτης, καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Γενικά

Ο άνθρωπος δημιουργεί κούκλες, στις οποίες διοχετεύει ζωή και ψυχή (κίνηση και φωνή) και αναπαριστά διάφορα θέματα ως θέαμα, μέσω διασκέδασης, πληροφόρησης, διδασκαλίας κ.ά. (Temporal, 1961, Chesnais, 1980, Gardner, 1983, Shershow, 1995). Το κουκλοθέατρο ως μια μορφή οπτικής και δραματικής τέχνης προσφέρεται —μέχρι σήμερα εδώ και χιλιάδες χρόνια— ως θέαμα σχεδόν σ' όλο τον κόσμο (Caimi, 1935, Baty & Chavance, 1959, Chensais, 1980, Darkowska-Nidzgorski & Nidzgorski, 1998, Blumenthal, 2005). Είναι μια τέχνη με μια ποικιλία τύπων κούκλων όπως οι τρισδιάστατες κούκλες τις οποίες χειρίζονται με σχοινιά, με γάντι, με ραβδιά ή άλλα μέσα και οι δυσδιάστατες κούκλες, ασπρόμαυρες ή πολύχρωμες, τις οποίες χειρίζονται με ραβδιά ή με το χέρι και ο θεατής απολαμβάνει τη σκιά τους. Λόγω του περιεχομένου του το κουκλοθέατρο αρχικά λειτουργούσε ως θέαμα των ενηλίκων, ενώ από τον 19^ο αιώνα άρχισε να μαγνητίζει τον παιδόκοσμο και να αξιολογείται θετικά από τους ανθρώπους που ασχολούνται με την ανάπτυξη των παιδιών. Επιπλέον από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα ο κινηματογράφος ως νεοεμφανιζόμενο θέαμα πολλά υποσχόμενο, αναγκάζει τους κουκλοπαίχτες να αλλάξουν περιεχόμενο και θεατές (Fournel, 1982, Μαγουλιώτης, 2012).

Κούκλες, παραστάσεις Κουκλοθεάτρου και συμπεριφορές παιδιών

Γενικά οι κούκλες είναι τα άψυχα ομοιώματα, μέσα από τα οποία ο άνθρωπος εκφράζεται από πολύ μικρή ηλικία. Οι κούκλες λειτουργούν «ως μικρογραφίες του κόσμου» των μικρών παιδιών (Winnicott, 1971, Dalley, Case et al., 1984). Είναι οι φίλοι τους, επικοινωνούν μαζί τους και εκφράζουν επιθυμίες και συναισθήματα (Hunt & Renfro, 1982). Η ελκυστικότητα των κούκλων, για τα παιδιά, αυξάνεται, όταν αυτές ζωντανεύουν πάνω στη σκηνή. Εκεί, δίνεται η δυνατότητα στα παιδιά να συμμετέχουν και ακόμα να καθορίζουν την εξέλιξη ενός παραμυθιού (Κοντογιάννη, 1992).

Μια έρευνα των Μαγουλιώτη - Παναγιώτου - Ζησάκη (2007) έδειξε πως οι παραστάσεις του κουκλοθεάτρου-σκιών εξελίσσονται θετικά, όταν συμμετέχουν ενεργά οι θεατές- παιδιά. Αυτή η συμμετοχή των παιδιών προκαλεί δυνατά συναισθήματα στους κουκλοπαίχτες, για να δράσουν και να επηρεάσουν τις παιδικές ψυχές. Επίσης στις παραστάσεις τα παιδιά ταυτίζονται με τους κουκλοήρωες και αυτό λειτουργεί αμφίδρομα. Κυρίως η παράσταση αρέσει στα μικρά παιδιά, όταν αναπτύσσεται

διάλογος μεταξύ των ηρώων - θεατών, γιατί επικοινωνούν μεταξύ τους, τους συμβουλεύουν, και τους προτείνουν λύσεις. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι το σενάριο (Μαγουλιώτης, et al., 2007), όταν αυτό βοηθά σε αυτοσχεδιασμούς, πάνω σε θέματα που άπτονται των ενδιαφερόντων και των γνώσεων των παιδιών και όταν βοηθά στη δημιουργία χιουμοριστικών και έξυπνων διαλόγων μεταξύ των κουκλοηρώων και θεατών, ενώ το κοινό συμμετέχει στην εξέλιξη με αλλαγές ή προσθήκες.

Αναλυτικά προγράμματα και παιδαγωγική διάσταση μιας παράστασης κουκλοθέατρου

Οι σύγχρονες έρευνες επισημαίνουν ότι τα αποτελεσματικά προγράμματα προσχολικής εκπαίδευσης ανανεώνουν συνεχώς τις γνώσεις τους για το παιδαγωγικό περιεχόμενο των γνωστικών αντικειμένων (Cullen, 1999, De Kock, 2005). Επίσης ο ρόλος του σημερινού εκπαιδευτικού είναι να βοηθήσει τα παιδιά να επικοινωνήσουν με τον κόσμο, αναπτύσσοντας όλο το δυναμισμό τους, όλες τους τις δυνάμεις και όλους τους τρόπους έκφρασης (Malaguzzi, 1997). Για να γίνει αυτό πρέπει να αναπτύσσονται δραστηριότητες σε ένα ευχάριστο και ελκυστικό περιβάλλον, που θα δίνει ερεθίσματα για μαθησιακές εμπειρίες και θα παρακινεί το κάθε παιδί να συμμετέχει.

Το *Νέο Πιλοτικό Πρόγραμμα Σπουδών για το Νηπιαγωγείο* (Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2011) βασίζεται στο γεγονός ότι η γνώση οικοδομείται μέσα από την αλληλεπίδραση με το κοινωνικό περιβάλλον. Επίσης τονίζεται ότι η παρακολούθηση μιας παράστασης Κουκλοθέατρου εντάσσεται στην αντίληψη της διαφοροποιημένης παιδαγωγικής. Αποτελεί μια εναλλακτική δραστηριότητα γιατί μπορεί να ανταποκριθεί στο διαφορετικό μαθησιακό προφίλ των παιδιών, τον τρόπο δηλαδή που μαθαίνουν καλύτερα, προσφέροντας τους ένα από τα «πολλαπλά μονοπάτια που οδηγούν στη μάθηση» απαίτηση και ανάγκη της σύγχρονης παιδαγωγικής (Tomlinson, 1999, Alberta Educations, 2010).

Τα παιδιά επιδιώκουν να συμμετέχουν ή να παρακολουθούν δραστηριότητες που συνδέονται με ευχάριστες για τα παιδιά εμπειρίες ή που οδηγούν σε αποτελέσματα που επιθυμούν, ισχυρίζεται ο Gardner (2010). Στις παραστάσεις κουκλοθέατρου το παιδί συμμετέχει ενεργά ιδιαίτερα γλωσσικά, γεγονός σημαντικό για την προσχολική εκπαίδευση, που όπως έχει διαπιστωθεί ήδη από τη δεκαετία του '80 στο πλαίσιο σχετικών ερευνών, η γλωσσική ανάπτυξη επηρεάζει τη σχολική τους εξέλιξη (Crahay & Delhaxhe, 1986).

Τα σύγχρονα αναλυτικά προγράμματα δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και δίνουν βαρύτητα στην ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης των μαθητών με στόχο τη διαμόρφωση πολιτών που θα μπορούν να διαχειρίζονται δημιουργικά τις πολύπλοκες κοινωνικο-πολιτικές σχέσεις των πολυπολιτισμικών κοινωνιών. Είναι το είδος εκείνο της σκέψης που οδηγεί σε νέες ιδέες και λύσεις που έχουν μεγάλη αξία τόσο για το πλαίσιο των αναγκών μέσα από το οποίο προέκυψαν όσο και για τον ίδιο το δημιουργό τους (Taylor, 1988). Ένα από τα χαρακτηριστικά του κουκλοθεάτρου, που ενεργοποιεί τη δημιουργική σκέψη είναι το χιούμορ το οποίο συντίθεται σε ένα πλαίσιο από παρεξηγήσεις, φάρσες, λέξεις με διττό νόημα, λέξεις πρωτότυπες για τις ανάγκες της στιγμής και αστείες κινήσεις ενεργοποιώντας εσωτερικά κίνητρα, εξαιρετικά κρίσιμα, για τη δημιουργική έκφραση των μαθητών (Tighe, Picariello, & Amabile, 2003). Η υποκριτική επίσης εκφορά του λόγου με τυποποιημένες φράσεις και επαναλαμβανόμενους διαλόγους αποτελούν ένα νοητικό υπόστρωμα για την ένταξη συνεχώς νέων στοιχείων που προκαλούν έκπληξη και δημιουργούν την αίσθηση της ξαφνικής και αυθόρμητης παραγωγής πρωτότυπων γλωσσικών συσχετίσεων.

Οι επιλογές και οι απόψεις των εκπαιδευτικών

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει πολύς λόγος για τη σημασία των απόψεων των δασκάλων και την επίδραση αυτών στη μάθηση και τη διδασκαλία. Ολοένα και περισσότεροι παιδαγωγοί και ερευνητές ασχολούνται με τους παράγοντες που συμβάλλουν στη διαμόρφωση αυτών. Αντικείμενο ερευνών στην εκπαίδευση αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο εκπαιδευτικός τα ζητήματα της εκπαίδευσης και το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνει την δική του άποψη για τα θέματα αυτά. Η διδασκαλία είναι μια δραστηριότητα με υψηλή δυναμική αλλά και με πολλές απαιτήσεις (Baines & Stanley, 2000). Οι στάσεις των εκπαιδευτικών σχετικά με την εκπαιδευτική διαδικασία αποτελούν ισχυρές ενδείξεις των σχεδιασμών και των επιλογών τους και επηρεάζουν αποφασιστικά και διαμορφώνουν τη διδακτική τους παρέμβαση στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής πράξης (Clark & Peterson, 1986, Pajares, 1992, Fullan, 1993). Για να συμβεί κάποια αλλαγή λοιπόν στη διδασκαλία και στη μάθηση θα πρέπει πρώτα από όλα να την πιστέψει ο δάσκαλος και μετά να την υλοποιήσει με τους μαθητές του.

Έρευνα

Με βάση τα παραπάνω οργανώσαμε για φοιτητές Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστημίου της Ελλάδας, μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών στο αμφιθέατρο του πανεπιστημίου.

Στόχος μας πρώτα από όλα ήταν να δώσουμε στους φοιτητές την ευκαιρία ως μελλοντικούς εκπαιδευτικούς, να παρακολουθήσουν μια τέτοιου είδους παράσταση, υποθέτοντας ότι το παραπάνω θέαμα δεν ήταν στις πρώτες προτιμήσεις τους ή ότι έχουν ελάχιστες ή καθόλου εμπειρίες από αυτό.

Ένας δεύτερος στόχος και εξίσου σημαντικός, ήταν να δοθεί η ευκαιρία στους φοιτητές να βιώσουν από κοντά την ανταπόκριση των παιδιών στο κουκλοθέατρο σκιών, να βιώσουν την ψυχαγωγία και τη συμμετοχή που προκαλεί το θέαμα στα παιδιά, να εισπράξουν σε ένα πρώτο επίπεδο την παιδαγωγική αξία τέτοιων δράσεων, έτσι ώστε να αποτελέσει στο μέλλον μια ακόμη επιλογή τους ως μέσο για την ανάπτυξη μαθησιακών εμπειριών στα παιδιά.

Για το λόγο αυτό, εκτός από τους φοιτητές καλέσαμε στην παράσταση και 70 νήπια τεσσάρων νηπιαγωγείων με μέσο όρο ηλικίας 5,6 έτη. Τα νήπια κάθισαν στο κέντρο του αμφιθέατρου απέναντι από τη σκηνή της παράστασης, ενώ δεξιά και αριστερά από αυτά τοποθετήθηκαν οι φοιτητές οι οποίοι ήταν σε θέση να παρακολουθούν την παράσταση, αλλά και τις αντιδράσεις των μικρών θεατών.

Δείγμα. Στην έρευνα συμμετείχαν 120 φοιτητές, 3^{ου} έτους σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστημίου της Ελλάδας.

Πειραματική διαδικασία. Η ιστορία της παράστασης βασίστηκε σε ένα λαϊκό παραμύθι και αποτέλεσε επιλογή μας για τους λόγους που ακολουθούν. Το λαϊκό παραμύθι συνδυάζει το μαγικό στοιχείο, την ανατροπή, το αδύνατο, και το απρόοπτο με την πορεία του ήρωα που είναι ικανός να ξεπεράσει κάθε δυσκολία και να καταφέρει απίθανα πράγματα, μόνος ή με τη βοήθεια δευτερευόντων προσώπων (Μωραϊτή, 2003). Όταν αυτό το εξαιρετικό είδος λαϊκής τέχνης συναντιέται με την τέχνη του κουκλοθέατρου σκιών, το ταξίδι στον φανταστικό κόσμο που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια των παιδιών μέσα από το ζωντάνεμα των κούκλων, προσφέρει μεγάλη ευχαρίστηση και ψυχαγωγία στα παιδιά, ενώ συγχρόνως αυξάνει την συμμετοχή και την εμπλοκή τους κατά την διάρκεια της παράστασης. Οι παραπάνω παράμετροι θεωρήσαμε ότι μας έδιναν τη δυνατότητα να οργανώσουμε μια βιωματική εκπαιδευτική παράσταση

για τους φοιτητές, οι οποίοι θα είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν το συγκεκριμένο θέαμα και να μαγευτούν και οι ίδιοι παρακολουθώντας μαζί με τα παιδιά την παράσταση, αλλά και να παρατηρήσουν ζωντανά τις αυθόρμητες αντιδράσεις τους.

Η έρευνα στηρίχθηκε στο σχεδιασμό ενός ερωτηματολογίου με ερωτήσεις κλειστού και ανοιχτού τύπου το οποίο συμπλήρωσαν οι φοιτητές πριν (π) και μετά (μ) την παράσταση. Τα ερωτήματα της έρευνας ήταν τα εξής:

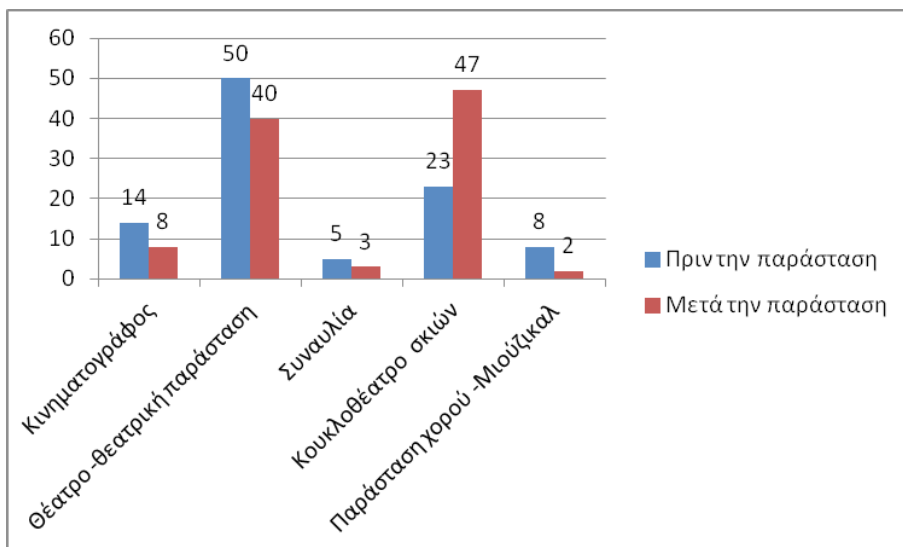
1. Ποια θεάματα θα επιλέγατε, αν σας πρότειναν να παρακολουθήσετε;
2. Πότε παρακολουθήσατε μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών;
3. Ποια στοιχεία του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών διεγείρουν το ενδιαφέρον σας να το παρακολουθήσετε;
4. Τι σας προκαλούν ή τι σας μεταδίδουν οι παραστάσεις του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών;
5. Έτυχε να παρακολουθήσετε παράσταση κουκλοθέατρου σκιών μαζί με νήπια θεατές; Αν ΝΑΙ μπορείτε να περιγράψετε κάποιες συμπεριφορές των νηπίων;
6. Που οφείλεται κατά τη γνώμη σας η διασκέδαση και η ευχαρίστηση των μικρών παιδιών όταν παρακολουθούν κουκλοθέατρο σκιών;
7. Τι πιστεύετε ότι προσφέρει μια παράσταση κουκλοθέατρου στα παιδιά;

Αποτελέσματα

Προ-τεστ (π) και μετά τεστ (μ)

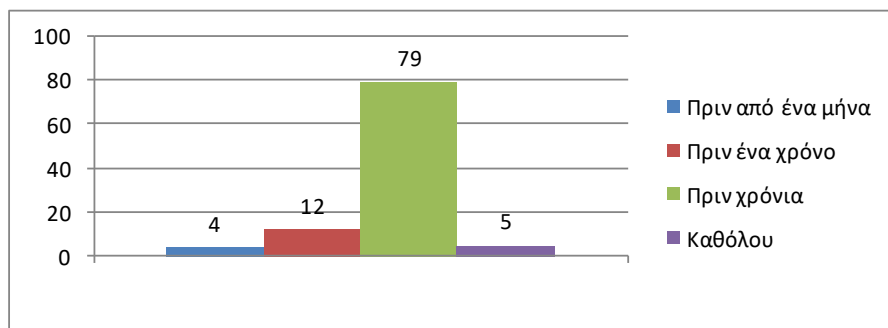
1πμ. Στην ερώτηση «Ποια θεάματα θα επιλέγατε αν σας πρότειναν να παρακολουθήσετε;» οι φοιτητές πριν την παράσταση κουκλοθέατρου απαντούν ότι θα επέλεγαν σε ποσοστό 50% μια *θεατρική παράσταση*, ενώ μετά η επιλογή του παραπάνω θεάματος πέφτει στο 40%. Πριν την παράσταση οι φοιτητές θα επέλεγαν ως θέαμα το *κουκλοθέατρο σκιών* σε ποσοστό 23%, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό ανεβαίνει στο 47%. Πριν την παράσταση θα επέλεγαν μια ταινία στο *κινηματογράφο* το 14% των φοιτητών, ενώ μετά την παράσταση το 8% αυτών. Πριν την παράσταση θα επέλεγαν το 8% των φοιτητών μια *παράσταση χορού ή μιούζικαλ ή μπαλέτου*, ενώ μετά μόνο το 2%. Πριν την παράσταση θα επέλεγαν το 5% των φοιτητών μια *συναυλία*, ενώ το ποσοστό λιγοστεύει στο 3% μετά την παράσταση (Πίνακας 1πμ).

Πίνακας 1πμ. Ποια θεάματα θα επιλέγατε, αν σας πρότειναν να παρακολουθήσετε;



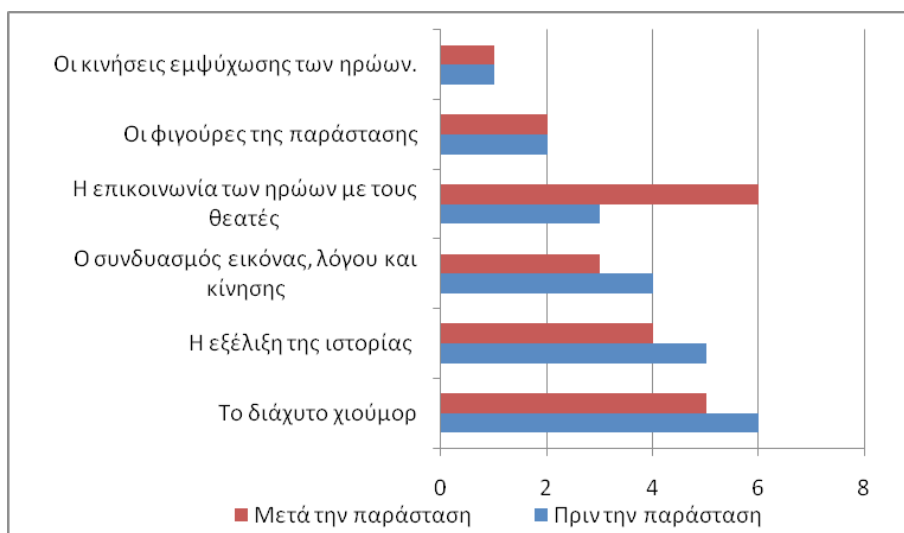
2π. Στην ερώτηση «Πότε παρακολουθήσατε μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών;» σε ποσοστό 79% των φοιτητών έχουν παρακολουθήσει παράσταση κουκλοθέατρου σκιών εδώ και *πολλά χρόνια*, σε ποσοστό 12% *πριν από ένα χρόνο*, το 5% *δεν έχει παρακολουθήσει ποτέ* μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών και μόνο το 4% *πριν ένα μήνα* (Πίνακας 2π).

Πίνακας 2π. Πότε παρακολουθήσατε μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών;



3πμ. Στην ερώτηση «Ποια στοιχεία του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών διεγείρουν το ενδιαφέρον σας να το παρακολουθήσετε;» οι φοιτητές πριν την παράσταση δηλώνουν ότι 1^ο στοιχείο που διεγείρει το ενδιαφέρον τους είναι το *διάχυτο χιούμορ*, ενώ μετά την παράσταση το κατατάσσουν στη 2^η θέση. Πριν την παράσταση στη 2^η θέση οι φοιτητές τοποθετούν την *εξέλιξη της ιστορίας* ως στοιχείο του θεάματος που τους διεγείρει το ενδιαφέρον, ενώ μετά την παράσταση το κατεβάζουν στην 3^η θέση. Πριν από την παράσταση στην 3^η θέση, δηλώνουν το στοιχείο του *συνδυασμού εικόνας, λόγου και κίνησης*, ενώ μετά την παράσταση το τοποθετούν στην 4^η θέση ενδιαφέροντος. Πριν από την παράσταση στην 4^η θέση ενδιαφέροντος βάζουν το στοιχείο της *επικοινωνίας των ηρώων με τους θεατές*, ενώ μετά την παράσταση το ανεβάζουν στην 1^η θέση. Πριν και μετά την παράσταση στην 5^η θέση θέτουν το στοιχείο των *φιγούρων της παράστασης*. Πριν και μετά από την παράσταση στην 6^η θέση θεωρούν ότι το στοιχείο που διεγείρει το ενδιαφέρον τους είναι *οι κινήσεις εμπύχωσης των ηρώων* (Πίνακας 3πμ).

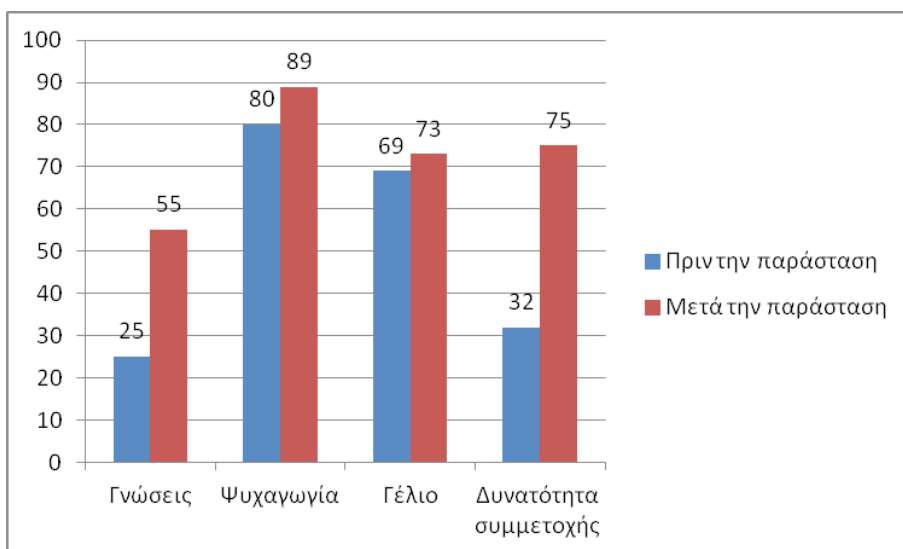
Πίνακας 3πμ. Ποια στοιχεία του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών διεγείρουν το ενδιαφέρον σας να το παρακολουθήσετε;



4πμ. Στην ερώτηση «Τι σας προκαλούν ή τι σας μεταδίδουν οι παραστάσεις του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών;» οι φοιτητές πριν την παράσταση δηλώνουν σε ποσοστό 80% ότι οι παραστάσεις τους

ψυχαγωγούν, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό αυξάνεται στο 89%. Πριν την παράσταση το 69% των φοιτητών δηλώνει ότι η παράσταση τους προκαλεί γέλιο, ποσοστό το οποίο αυξάνεται στο 73% μετά την παράσταση. Πριν την παράσταση σε ποσοστό 32% οι φοιτητές πιστεύουν ότι οι παραστάσεις προκαλούν τη δυνατότητα συμμετοχής, ενώ το ποσοστό αυξάνεται στο 75% μετά την παράσταση. Τέλος πριν την παράσταση οι φοιτητές πιστεύουν ότι μια παράσταση προσφέρει γνώσεις σε ποσοστό 25%, ενώ μετά την παράσταση η άποψη αυτή διευρύνεται στο 55% (Πίνακας 4πμ).

Πίνακας 4πμ. Τι σας προκαλούν ή τι σας μεταδίδουν οι παραστάσεις του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών;



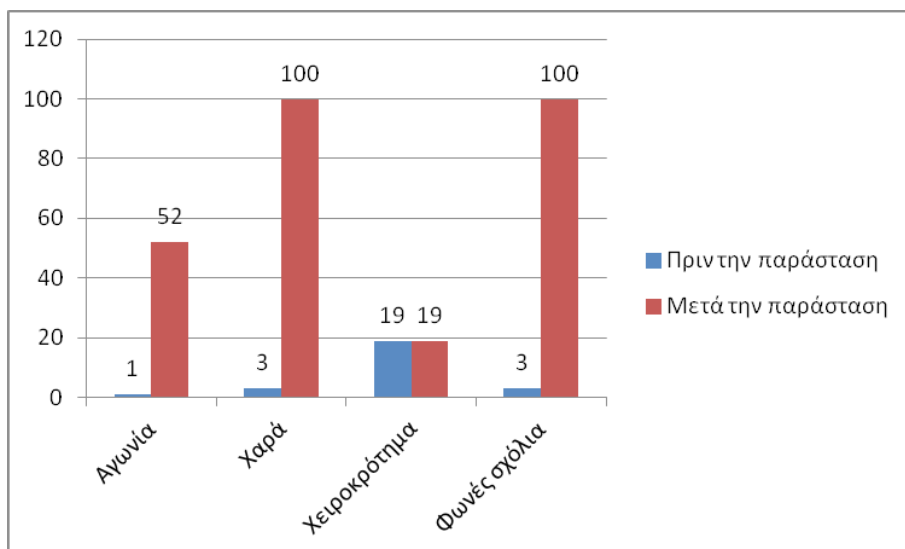
5.1. πμ. Στην ερώτηση «Έτυχε να παρακολουθήσετε παράσταση κουκλοθέατρου σκιών μαζί με νήπια θεατές;» οι φοιτητές απαντούν θετικά σε ποσοστό 19% και αρνητικά σε ποσοστό 81%, ενώ μετά την παράσταση, αυτονόητα, το 100% των φοιτητών έχουν παρακολουθήσει παράσταση κουκλοθέατρου σκιών με παιδιά.

Στο δεύτερο σκέλος αυτής της ερώτησης (5πμ) έχουμε τα εξής:

5.2. πμ. Στην ερώτηση «Μπορείτε να αναφέρετε κάποιες συμπεριφορές των νηπίων κατά την παράσταση του κουκλοθέατρου σκιών;» οι φοιτητές

δηλώνουν πριν και μετά την παράσταση σε ποσοστό 19% ότι τα παιδιά χειροκροτούν. Πριν την παράσταση το 3% των φοιτητών παρατηρεί ότι τα παιδιά φωνάζουν με ενθουσιασμό και σχολιάζουν τα δρώμενα, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό αυτό αγγίζει το 100%. Συμπληρώνουν μάλιστα ότι τα παιδιά αυθόρμητα συμμετέχουν ενεργά με διάλογο, ενώ ζητούν δικαιοσύνη όταν και όπου χρειάζεται. Πριν την παράσταση το 3% των φοιτητών πιστεύει ότι τα παιδιά χαίρονται, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό φτάνει στο 100%, παρατηρώντας επιπλέον ότι τα παιδιά γελούν πάρα πολύ. Πριν την παράσταση το 1% των φοιτητών δηλώνει ότι τα παιδιά αγωνιούν στη διάρκεια μιας παράστασης κουκλοθέατρου σκιών, ενώ μετά την παράσταση το 52% διαπιστώνει ότι τα παιδιά αγωνιούν αρκετά (Πίνακας 5πμ).

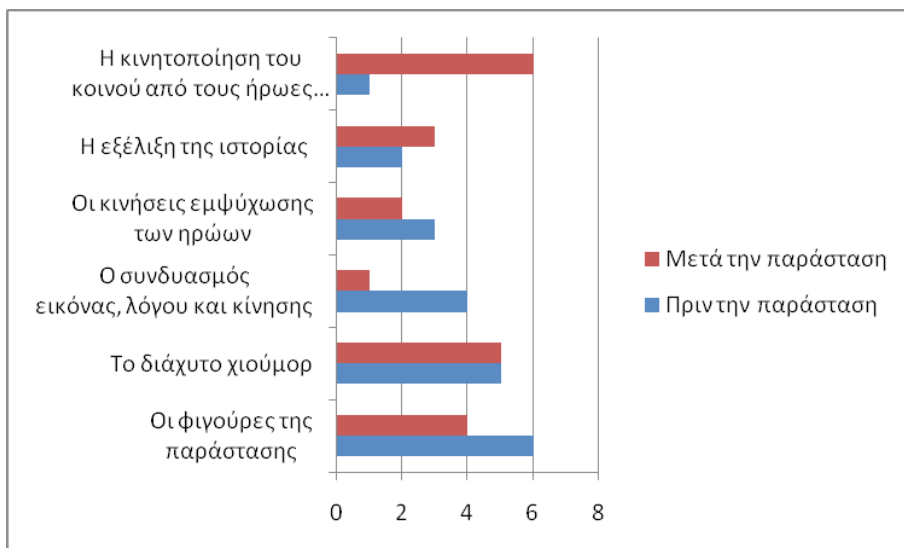
Πίνακας 5. πμ. Μπορείτε να αναφέρετε κάποιες συμπεριφορές των νηπίων κατά την παράσταση του κουκλοθέατρου σκιών;



6πμ. Στην ερώτηση «Που οφείλεται κατά τη γνώμη σας η διασκέδαση και η ευχαρίστηση των μικρών παιδιών όταν παρακολουθούν κουκλοθέατρο σκιών;» οι φοιτητές πριν παρακολουθήσουν την παράσταση τοποθετούν στην 1^η θέση τις *φιγούρες των ηρώων της παράστασης*, ενώ μετά την παράσταση ο παράγοντας αυτός κατεβαίνει στην 3^η θέση. Πριν και μετά την παράσταση ως 2^ο παράγοντα υπολογίζουν το *διάχυτο χιούμορ* που επικρατεί σε όλη τη παράσταση. Πριν την παράσταση οι φοιτητές

θεωρούν ότι 3^{ος} παράγοντας που οφείλεται η διασκέδαση και η ευχαρίστηση των μικρών παιδιών είναι ο *συνδυασμός εικόνας, λόγου, κίνησης* και μουσικής της παράστασης, ενώ μετά την παράσταση τον παράγοντα αυτό τον κατεβάζουν στην 6^η θέση. Πριν την παράσταση οι φοιτητές θεωρούν ως 4^ο παράγοντα διασκέδασης των παιδιών τις *κινήσεις εμφύχωσης των ηρώων*, ενώ μετά την παράσταση αυτόν τον κατεβάζουν στην 5^η θέση. Πριν την παράσταση ως 5^ο παράγοντα θεωρούν το *θέμα ή την ιστορία της παράστασης*, ενώ μετά την παράσταση τον παράγοντα αυτό τον ανεβάζουν στην 4^η θέση προτίμησης. Πριν την παράσταση οι φοιτητές κατατάσσουν στην 6^η θέση τον παράγοντα *κινητοποίηση των θεατών από τους ήρωες της παράστασης*, ενώ μετά την παράσταση τον ανεβάζουν στην 1^η θέση για τη διασκέδαση των μικρών παιδιών (Πίνακας 6πμ.).

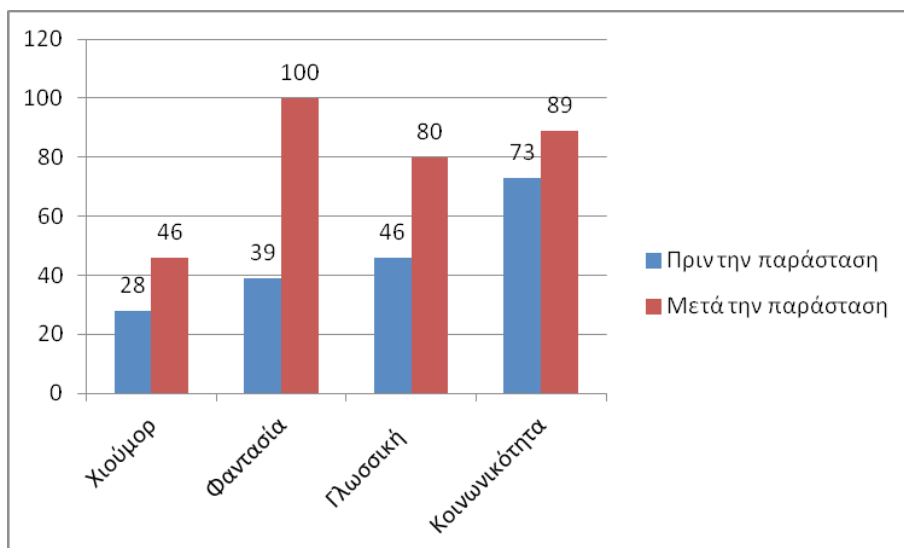
Πίνακας 6πμ. Που οφείλεται κατά τη γνώμη σας η διασκέδαση και η ευχαρίστηση των μικρών παιδιών όταν παρακολουθούν κουκλοθέατρο;



7πμ. Στην ερώτηση «Τι πιστεύετε ότι προσφέρει μια παράσταση κουκλοθέατρου στα παιδιά;» οι φοιτητές πριν την παράσταση απαντούν σε ποσοστό 73%, ότι μια παράσταση κουκλοθέατρου *κοινωνικοποιεί τα παιδιά*, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό ανέρχεται στο 89%. Πριν την παράσταση θεωρούν ότι *αναπτύσσεται το χιούμορ* σε ποσοστό 28%, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό ανεβαίνει στο 46%.

Πριν την παράσταση οι φοιτητές πιστεύουν ότι μια παράσταση κουκλοθέατρου *αναπτύσσει τη φαντασία* σε ποσοστό 39%, ενώ μετά την παράσταση το ποσοστό υψώνεται στο 100%. Πριν την παράσταση πιστεύουν ότι *οι γλωσσικές ικανότητες των παιδιών* μπορούν να αναπτυχθούν σε ποσοστό 46%, ενώ μετά την παράσταση ανεβαίνει στο 80%.

Πίνακας 7 πμ. Τι πιστεύετε ότι προσφέρει μια παράσταση κουκλοθέατρου στα παιδιά;



Συζήτηση - Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την ερευνητική διαδικασία μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δόθηκε η ευκαιρία στους φοιτητές ως μελλοντικοί εκπαιδευτικοί, να παρακολουθήσουν μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών μαζί με μικρά παιδιά σε ένα οργανωμένο εκπαιδευτικό πλαίσιο. Συζητώντας τα αποτελέσματα των δεδομένων όλων των ερωτηματολογίων συμπεραίνεται ότι η παρακολούθηση μιας παράστασης κουκλοθέατρου σκιών από τους φοιτητές μαζί με νήπια ήταν μια εμπειρία πρωτόγνωρη και σημαντική που λειτούργησε ως εκπαιδευτική παρέμβαση. Τα μικρά παιδιά δρώντας ως καταλύτης διευκόλυναν με τη συμπεριφορά τους να αναδειχθεί στους φοιτητές πόσο σημαντικό θέαμα αποτελεί το κουκλοθέατρο σκιών, αλλά και το μαθησιακό περιβάλλον που δημιουργείται μέσα σε ένα μοναδικό πλέγμα ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Με την αξιολόγηση

των αποτελεσμάτων των ερωτηματολογίων πριν από την παράσταση του Κουκλοθέατρου σκιών οι φοιτητές μας πληροφορούν για τις επιλογές των θεαμάτων που επιθυμούν να παρακολουθήσουν, ποιες είναι οι απόψεις τους για τις συμπεριφορές των μικρών θεατών όταν παρακολουθούν μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών, καθώς και τι προσφέρει σ' αυτά. Με την συζήτηση και την σύγκριση των αποτελεσμάτων των ερωτηματολογίων πριν και μετά την παράσταση κουκλοθέατρου σκιών, διαπιστώνεται ότι μετά την παράσταση οι φοιτητές διαφοροποιούνται στις επιλογές των θεαμάτων και αλλάζουν τις απόψεις τους για τους μικρούς θεατές. Με βάση τα παραπάνω θεωρούμε ότι ικανοποιούνται οι στόχοι της έρευνας. Ειδικότερα:

α. Συζητώντας τα αποτελέσματα της ερώτησης 1 πριν και μετά την παράσταση, η έρευνα έδειξε ότι οι φοιτητές προτιμούν περισσότερο να παρακολουθούν παραστάσεις του μεγάλου θεάτρου. Αλλά μετά την παράσταση του κουκλοθέατρου σκιών που παρακολούθησαν οι προτιμήσεις τους αλλάζουν και το επιλέγουν σε αρκετά μεγάλο ποσοστό (βλέπε πίνακες 1πμ και 2π). Μετατρέπονται έτσι σε ενήλικες που επιλέγουν συνειδητά το κουκλοθέατρο σκιών ως θέαμα, γεγονός που συνέβαινε παλιότερα στην ιστορία του κουκλοθέατρου (Fournel, 1982, Blumenthal, 2005, Μαγουλιώτης, 2012).

β. Συζητώντας τα αποτελέσματα των ερώτησης 3 πριν και μετά την παράσταση και του πίνακα 3πμ διαπιστώνεται ότι οι φοιτητές τονίζουν ποια είναι εκείνα τα στοιχεία του θεάματος του κουκλοθέατρου σκιών, που διεγείρουν το ενδιαφέρον του θεατή να το παρακολουθήσει. Αυτό όμως αλλάζει μετά την παρακολούθηση της παράστασης κουκλοθέατρου σκιών, όταν οι φοιτητές, όπως διαπιστώνεται από την έρευνα, δηλώνουν ότι θεωρούν ως σημαντικότερους παράγοντες που διεγείρουν το ενδιαφέρον την «επικοινωνία των ηρώων με τους θεατές» και το «διάχυτο χιούμορ», άποψη που υποστηρίζεται και από πολλούς ερευνητές (Caimi, 1935, Baty & Chavance, 1959, Chensais, 1980, Darkowska-Nidzgorski & Nidzgorski, 1998, Blumenthal, 2005, Magouliotis, 2012).

γ. Παρατηρώντας τα αποτελέσματα των ερώτησης 4 πριν και μετά την παράσταση και τον πίνακα 4πμ, διαπιστώνεται ότι οι φοιτητές πιστεύουν πως σε μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών ο θεατής μπορεί να ψυχαγωγηθεί, να γελάσει, να εισπράξει γνώσεις και το κυριότερο να επικοινωνήσει με τους ήρωες του, κάτι που δεν γίνεται τόσο με τα άλλα θεάματα.

δ. Συζητώντας τα αποτελέσματα της ερώτησης 5 πριν και μετά την παράσταση και τον πίνακα 5πμ, η έρευνα δείχνει ότι μέχρι τώρα φοιτητές-μελλοντικοί εκπαιδευτικοί και μικρά παιδιά έχουν βρεθεί σε σπάνιες σε περιπτώσεις να παρακολουθούν μαζί μια παράσταση κουκλοθέατρου σκιών. Αυτό εξηγεί και την άγνοια τους, σε μεγάλο βαθμό, για τις συμπεριφορές των παιδιών σε ένα τέτοιο θέαμα. Η εικόνα αλλάζει άρδην, όπως δείχνει η έρευνα, όταν οι φοιτητές μετά την παράσταση μπορούν πια να σημειώσουν ότι τα μικρά παιδιά δεν χειροκροτούν τόσο πολύ στις παραστάσεις του κουκλοθέατρου, αλλά γελούν, συμμετέχουν ενεργά με διάλογο, χαίρονται, απευθύνονται στους ήρωες της παράστασης, εκφράζουν αυθόρμητα το δίκαιο, αγωνιούν για τα δρώμενα κ.ά.. γεγονός που αποδεικνύεται και από την έρευνα των Μαγουλιώτης, κ.ά., (2007). Οι φοιτητές μπόρεσαν να παρατηρήσουν όλα τα παραπάνω με την βοήθεια των μικρών θεατών οι οποίοι εκφράζουν αυτή τη συμπεριφορά επειδή οι κούκλες –φιγούρες, είναι αγαπημένες «μικρογραφίες του κόσμου» των μικρών παιδιών, όπως υποστηρίζουν διάφοροι ερευνητές (Dalley, Case et al, 1984, Winnicott, 1971) και χαίρονται επειδή τους βλέπουν να είναι ζωντανές και φωνάζουν σχολιάζοντάς τες (Hunt & Renfro, 1982).

ε. Αξιολογώντας τα αποτελέσματα της ερώτησης 6 πριν και μετά την παράσταση και τον πίνακα 6πμ, η έρευνα δείχνει ότι οι φοιτητές θεωρούν ως πρώτο παράγοντα διασκέδασης των παιδιών την κινητοποίησή τους από τους ήρωες της παράστασης (όπως αναφέρεται και στην έρευνα των Μαγουλιώτη, et al., 2007). Δεύτερος παράγοντας που διασκεδάζει τα παιδιά είναι το διάχυτο χιούμορ, τρίτος παράγοντας είναι οι φιγούρες των ηρώων και τέταρτος παράγοντας η εξέλιξη της ιστορίας. Ως πέμπτο παράγοντα οι φοιτητές θεωρούν τις κινήσεις εμφύχωσης των ηρώων, ενώ ως έκτο παράγοντα σημειώνουν τον συνδυασμός εικόνας-λόγου-κίνησης, κλπ..

στ. Παρατηρώντας τα αποτελέσματα της ερώτησης 7 πριν και μετά την παράσταση οι φοιτητές πιστεύουν ότι μια παράσταση κουκλοθέατρου μπορεί να συμβάλει στην ανάπτυξη της φαντασίας, στην ανάπτυξη των επικοινωνιακών και κοινωνικών ικανοτήτων των παιδιών, στην καλλιέργεια των γλωσσικών τους ικανοτήτων, καθώς και στην εξέλιξη του χιούμορ τους.

Η εμπειρία που αποκόμισαν οι φοιτητές στο πλαίσιο αυτής της εκπαιδευτικής παρέμβασης μπορεί, στο μέτρο που της αναλογεί, να συμβάλει

στην απόκτηση μιας στάσης στο μέλλον για την εκπαιδευτική διαδικασία, που θα τους οδηγήσει σε σχεδιασμούς και διδακτικές επιλογές (Pajares, 1992) οι οποίες θα περιλαμβάνουν ενδεχομένως μετά από όλα τα παραπάνω και παραστάσεις κουκλοθέατρου, διαμορφώνοντας τη δική τους διδακτική παρέμβαση (Clark & Peterson, 1986, Fullan, 1993). Το κουκλοθέατρο σκιών με τη βοήθεια των μικρών παιδιών άνοιξε τον κόσμο του στους φοιτητές και τους έδειξε ένα καινούριο μονοπάτι στην εκπαιδευτική διαδικασία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ALBERTA EDUCATION, *Making a Difference: Meeting diverse learning needs with differentiated instruction*, 2010. Ανακτήθηκε: 26/1/2016 από την ιστοσελίδα: <https://archive.education.alberta.ca/teachers/resources/cross/making-a-difference/>
- BAINES, L. A. STANLEY, G., «We want to see the teacher Constructivism and the Rage Against Expertise», *Phi Delta Kapan*, 82, 4, (2000), σσ. 327-330.
- BATY, G. CAVANCE, R., *Histoire des marionnettes*, Paris, P.U.F., 1959.
- BLUMENTHAL, E., *Puppetry and Puppets an illustrated world survey*, London, Thames & Hudson, 2005.
- CAIMI, G., *KARAGHIZI où la Comédie Grecque dans l' amé du Théâtre d' Ombre*, Athènes, Hellinikes Technes, 1935.
- CARR, W., KEMMIS, S., *Μια Κριτική Εκπαιδευτική Θεωρία-Εκπαίδευση, γνώση και έρευνα δράσης*, Αθήνα, Κώδικας, 1997.
- CHENSAIS, J., *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1980.
- CLARK, C. M., PETERSON, P. L., «Teachers thought processes», *Handbook of research on teaching*, New York, Macmillan, 1986, σσ.255-296.
- CRAHAY, M. & DELHAXHE, A., «Comment favoriser la participation verbale des enfants à l'école maternelle», *Actes du colloque sur l'évaluation*, Valenciennes, 1986.
- CULEN, J., «Children's knowledge, teacher's knowledge: Implications for early childhood teacher education», *Australian Journal of Teacher Education*, 24, 2, (1999), σσ. 15-25.
- CURRELL, D., *The Complete Book of Puppet Theatre*, London, A & C Black, 1985.

- DALLEY, T., CASE, C., SCHAUVERIEN, J., WEIN, F., HALLIDAY, D., NOWELL-HALL, P., WALLER, D. (eds), *Art as Therapy*, London, Tavistock Publications, 1984.
- DARKOWSKA-NIDZGORSKI, O., NIDZGORSKI, D., *Marionnettes et masques au cœur du théâtre Africain*. Varsovie, Pologne, SEPIA, 1998.
- DE KOCK, J., «Science in Early Childhood», *ACE papers*, 16, (2005), σσ.117-126.
- FOURNEL, P., *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.
- FULLAN, M., *Change forces: Probing the forces of Educational Reform*, London, Falmer Press, 1993.
- GARDNER, H., *Frames of Mind*, New York, Basic Books, 1983.
- HUNT, T., PRENFERO, N., *Puppetry in early childhood education*, Austin, TX, Nany Renfro Studios, 1982.
- MALAGUZZI, L., «Shoe and Meter: Children and measurement: first approaches to the discovery, function and use of measurement», *Reggio Children*, (1997), σσ.10-17.
- PAJARES, M. F., «Teacher beliefs and educational research: cleaning up a messy construct», *Review of Educational Research*, 62 (1992), σσ. 307-332.
- SHERSHOW, S., *Puppets & Popular Culture*, New York, Cornell University Press, 1995.
- TALOR, C. W., «Various approaches to and definitions of creativity», *The nature of creativity*, New York, Cambridge University Press, 1988, 99-121.
- TEMPORAL, M. *Comment construire et animer nos marionnettes*, Paris, Bourrelier et Cie, 1938.
- THOMLINSON, C., «Mapping a Route Toward Differentiated Instruction», *Personalized Learning*, 57, 1, (1999), σσ. 12-16.
- TIGHE, E., PICARIELO, M. L., & AMABILE, T. M., «Environmental influences on motivation and creativity in the classroom», *The educational psychology of creativity*, Cresskill NJ, Hampton Press, 2003, σσ. 199-222.
- WINNICOTT, D., *Playing and Reality*, London, Tavistock, 1971.
- KONTOΓΙΑΝΝΗ, Α., *Κουκλο-θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1992.
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθέατρου (1870-1938)*, Αθήνα, Παπαζήση, 2012.

————, ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, Ο., ΖΗΣΑΚΗ, Κ., «Παρατήρηση-αξιολόγηση παραστάσεων ενός έργου κουκλοθεάτρου σκιών», *Τιμητικός τόμος στον Β. Πούχνερ, Τ.Θ.Σ. του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα., ERGO, σσ. 707-716, 2007.

ΜΩΡΑΪΤΗ, ΤΖ., *Ο Μαγικός βοηθός. Ο ρόλος του μαγικού βοηθού στην εξέλιξη της αφήγησης (Magic Helpers, Aarne A. –Thompson St. 500-559)*, Αθήνα, Ταξιδευτής, 2003.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ, *Πρόγραμμα Σπουδών για το Νηπιαγωγείο, 1^ο Μέρος, Παιδαγωγικό πλαίσιο και αρχές Προγράμματος Σπουδών*, 2011. Ανακτήθηκε από την ιστοσελίδα: <http://digitalschool.minedu.gov.gr/info/newps/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20-%20%CE%A0%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%B7%20%CE%A3%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%97%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AF%CE%B1/1%CE%BF%20%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%82.pdf>

Η παρουσία του Θεάτρου Σκιών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση

Γιάννης Σ. Παπαδάτος* - Δήμητρα Παπαδημητρίου**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εισήγηση χαρτογραφεί την πραγματικότητα του Θεάτρου Σκιών στο σύγχρονο σχολείο της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης στα πεδία των Αναλυτικών Προγραμμάτων και των διδακτικών βιβλίων. Επίσης, παρουσιάζεται καισχετική έρευνα, που αναφέρεται στους εκπαιδευτικούς της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, η οποία εξετάζει τις στάσεις και τις αντιλήψεις τους για το Θέατρο Σκιών, καθώς και την τυχόν αξιοποίησή του στην εκπαιδευτική και μαθησιακή διαδικασία.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Θέατρο Σκιών, Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, Σχολικά Βιβλία, Αναλυτικά Προγράμματα, Σχολικές Παραστάσεις.

ABSTRACT

This paper maps the reality of Shadow Theatre in the modern school of primary education in the areas of curriculum and textbooks. Also, presented and related research, referred to teachers of primary education, which examines the attitudes and perceptions about the Shadow Theatre and the possible utilization of the educational and learning process.

KEY WORDS: ShadowTheatre, Primary Education, School Books, Curriculum, School Performances.

Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση

Το Θέατρο Σκιών (ΘΣ), συνυφασμένο με τον Καραγκιόζη, ως τέχνη και έκφραση του εθνικού μας πολιτισμού, αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό παιδαγωγικό, καλλιτεχνικό και αισθητικό μέσο του οποίου η παρουσία στην εκπαίδευση θεωρείται απαραίτητη.

Η παιδαγωγική, αισθητική, σύμφωνα με τον Πούχνερ (Πούχνερ 67-73), αξία του Καραγκιόζη, η κοινωνιοκριτική του διάσταση, σύμφωνα με

* Ο Γιάννης Σ. Παπαδάτος, είναι Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου.

** Η Δήμητρα Παπαδημητρίου είναι Διευθύντρια του 14^{ου} Δημοτικού Σχολείου Αθηνών-Δημήτρης Πικιώνης και υποψήφια διδάκτωρ του Α.Π. Θεσσαλονίκης.

τον Μερακλή (Μερακλής 2003, 14), αλλά συνάμα η επικοινωνιακή (Αγραφιώτης 2008, 111-112) και διαπολιτισμική τουδυνατότητα (Γαλάνης 2012, 129), λειτουργούν σε ένα πολύμορφο πλαίσιο στο οποίο, όπως υπογραμμίζει η Μυστακίδου, μετά το ξεκαρδιστικό γέλιο αρχίζει ο προβληματισμός (Μυστακίδου 1982, 78). Η χρησιμοποίηση του Καραγκιόζη ως ευχάριστου διδακτικού μέσου σε μαθήματα καλλιέργει τη γλώσσα (Αγραφιώτης 2008, 163), τη δημιουργική σκέψη του παιδιού, την επινοητικότητα και την εφευρετικότητά του. Ο Καραγκιόζης εντάσσεται στη λαϊκή δημιουργία, είναι αποδεκτός και συγκινεί την παιδική ψυχή, καθώς, όπως σημειώνει ο Καλλέργης, «προσφέρει, προπάντων στο παιδί, τη λυτρωτική απόδραση, από τον ασφυκτικό κλοιό της λογικής, στον απέραντο χώρο της φαντασίας και του ονείρου» (Καλλέργης 2003, 27). Εντυπωσιάζει ευχάριστα τα παιδιά, γιατί «η ονειρική τεχνική της εναλλαγής της σκιάς και του φωτός»¹ δημιουργεί φανταστικούς κόσμους οι οποίοι συνομιλούν ουσιαστικά με την πραγματικότητα. Μέσα δε από τον κώδικα του διαλόγου του ΘΣ, των συμβόλων και της κίνησης, «ο πομπός συντάσσει και κωδικοποιεί μια σειρά από μηνύματα που πρέπει να αποκωδικοποιηθούν από τους δέκτες-παιδιά» (Αγραφιώτης 2008, 112) τα οποία δέχονται τη συμμετοχική-συνδημιουργική διαδικασία που αποστέλλει το ΘΣ (Αγραφιώτης 2008, 114). Το πλαίσιο στο οποίο οι ήρωες με τα λεγόμενά τους μεταφέρουν στα παιδιά εικόνες της πραγματικότητας ατομικές ή κοινωνικές, είναι ψυχαγωγικό και παιγνιώδες. Τα μηνύματα δε που αποστέλλονται, το χιούμορ, ο σαρκασμός, η ειρωνεία μέσα από τις πράξεις των ηρώων, εντάσσονται σε ένα πλαίσιο ελευθερίας και δημοκρατικότητας.

Ο Αναγνωστόπουλος αναφέρει ότι ο Καραγκιόζης με τους σταθερούς ήρωές του, βοηθά τα παιδιά ώστε να κατανοούν τις σχέσεις των ανθρώπων, τα γοητεύει με τα λιτά σκηνικά, τα διασκεδάζει με το αφελές χιούμορ του, τους καλλιεργεί τη φαντασία. Ως ήρωας επαναστατεί απέναντι στην όποια καταπίεση, παράλληλα, διδάσκει και παρακινεί σε δημιουργικές δραστηριότητες (Αναγνωστόπουλος 2003, 34-38, Γενειατάκη 1989, 126-130). Από την άλλη πλευρά, σημειώνεται ότι είναι μάταιο, μέσω του ΘΣ, να μεταδίδονται στα παιδιά μηνύματα διδακτισμού και δυστυχώς, συμβαίνει με πολλές παραστάσεις που παρακολουθούν, σε ένα πλαίσιο κραυγαλέου διδακτισμού και κάποτε αφόρητου (Καλλέργης 2003, 28).

¹ Δήμος Αχαρνών: <http://www.acharnes.gr/ContentFiles/54/Documents/karagiozis001.pdf>, σ. 13.

Ο Γραμματάς σημειώνει ότι το ΘΣ «εξελισσόμενο προοδευτικά, από λαϊκό μετατρέπεται σε παιδικό θέαμα», είναι δυνατό να συμπεριληφθεί σε πολιτιστικά προγράμματα και εκδηλώσεις του σχολείου, «κυρίως για παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας» (Γραμματάς 1999α, 58-59), αλλά και σε όλο το φάσμα της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (Γραμματάς - Τζαμαργιάς 2004, 103), έχοντας ως περιεχόμενο μύθους, σύγχρονους προβληματισμούς και άλλα θέματα που προσιδιάζουν στην παιδική ηλικία (Γραμματάς 1999β, 61). Υπογραμμίζει δε, ότι υπάρχει μια ενδογενής αδυναμία που ανάγεται στην κατηγορία «λαϊκός πολιτισμός», διότι σε μία πολυπολιτισμική κοινωνία στην οποία η γνώση, αλλά και η καλλιτεχνική δημιουργία έχουν μπει στη διάσταση της παγκοσμιοποίησης, «μορφές τέτοιας εμμονής στον περιορισμένο ορίζοντα αναμονής ατόμων μιας κλειστής κοινωνίας (όπως αυτή που παραδοσιακά απευθύνεται ο Καραγκιόζης) αδυνατούν να λειτουργήσουν». Η συγκεκριμένη όμως αυτοαναίρεση, «δεν επιφέρει μοιραία και τη μορφολογική τους ακύρωση», αφού το ύφος της καλλιτεχνικής τους αξίας και η επικοινωνιακή τους σχέση ανάμεσα στο κοινό και στην πλατεία, γοητεύουν τους μικρούς θεατές (Γραμματάς 1999α, 59). Επισημαίνεται ότι «η αντιμετώπιση του Καραγκιόζη οφείλει να διαφοροποιηθεί...να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα, δίνοντας τη δυνατότητα για μια ουσιαστική αναθεώρηση και ανανέωση του είδους». Δηλαδή, να μετεξελιχτεί «σε τρόπο θεατρικής έκφρασης» αυτόνομα ή συνοδευτικά στις δραστηριότητες του σχολείου με αξιοποίηση των τεχνικών του για την παρουσίαση θεαμάτων» απαλλαγμένων από παραδοσιακά στοιχεία (π.χ. μουσική, θέματα, και «ενσωματωμένη σε σύγχρονες παραστάσεις πολυθεαμάτων») (Γραμματάς 1999α, 59-60, Γραμματάς - Τζαμαργιάς 2004, 103). Μάλιστα, θα προσθέταμε ότι είναι απαραίτητη και η εισχώρηση του ΘΣ και των τεχνικών του και με το παιχνίδι της σκιάς και του φωτός –αυτόφωτη τέχνη, χαρακτηρίζεται (Αγραφιώτης 2008, 15)–, στη διαδικασία ορισμένων μαθημάτων (π.χ. Γλώσσα, Εικαστικά, Μελέτη Περιβάλλοντος κ.ά.) και σχολικών προγραμμάτων κυρίως με τα βασικότερα στοιχεία του που, σύμφωνα με τον Χατζάκη, είναι ο λόγος, η κίνηση και η μουσικότητα (Χατζάκης 1989, 51). Επίσης, το ΘΣ μπορεί να συνεισφέρει και μέσα από τη συνεργασία των ειδικοτήτων του σχολείου για διαθεματικού τύπου δράσεις.

Ο Χατζάκης, υπογραμμίζει ότι οι κλασικές παραστάσεις είναι μεν καταξιωμένες, αλλά δεν κερδίζουν το παιδί, επειδή αναφέρονται σε μια άλλη εποχή και σε ένα κλίμα που απαιτεί διαφορετική παιδεία. Καυτηριάζει όμως ανούσιες διασκευές και «εμετικά παρασκευάσματα Καραγκιόζη»,

όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και υπογραμμίζει ότι το παραμύθι είναι ένα τοπίο στο οποίο πρέπει να ανατρέξουμε σε αυτό «με μια προσεκτικότερη ματιά και αναζήτηση». Σημειώνει χαρακτηριστικά, πως «όσο η πλάση θα γεννά παιδιά κι ελπίδα, το παραμύθι κι η σκιά θα είναι φτερά παντοτινά στη φαντασία τους» (Χατζάκης 1989, 51-52, Γαλάνης 2012, 131). Επιπλέον, ο Καραγκιόζης μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην εκπαίδευση αν «καλλιτέχνες και εκπαιδευτικοί αναζητήσουν νέους δρόμους και νέους μύθους» κυρίως στο πλαίσιο της σύγχρονης πολυπολιτισμικής εκπαίδευσης (Γαλάνης 2012, 132-133), αλλά και να εμπνεύσει ως τέχνη την τεχνική των φιγούρων της σκιάς και του φωτός και για άλλους ήρωες στα πλαίσια της λογοτεχνίας, της προσέγγισής της και της πιθανής θεατρικής της μορφοποίησης.

Ωστόσο, υπάρχει και εκείνη η άποψη η οποία υποστηρίζει πως αν ο Καραγκιόζης εγκλωβιστεί αποκλειστικά στην εκπαιδευτική πραγματικότητα του σχολείου, θα απωλέσει τα ανατρεπτικά του χαρακτηριστικά, γιατί θα αποδεσμευτεί από τον μύθο και θα χάσει εκείνα τα στοιχεία που κόμισε από την ιστορική του διαδρομή (Γαλάνης, 2012: 129), όπως επίσης και εκείνοι, που στέκονται κριτικά επιζητώντας τον μετασχηματισμό του και την κριτική του ανάγνωση απέναντι π.χ. σε ρατσιστικά πρότυπα που προβάλλει (Γαλάνης 2012, 131).

Το Θέατρο Σκιών στα Αναλυτικά Προγράμματα και στα Σχολικά Βιβλία

Λαμβάνοντας υπόψη τα προαναφερθέντα, υποθέτουμε αφενός ότι στα επίσημα αναλυτικά προγράμματα της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης και στα σχολικά διδακτικά βιβλία, όπως και στις εκπαιδευτικές δράσεις στο σχολείο, το ΘΣ θα έχει μια περίοπτη θέση και αφ' ετέρου, αναμένεται να χρησιμοποιείται από τους εκπαιδευτικούς στα μαθήματα και στις εκδηλώσεις του σχολείου.

Αρχίζουμε με τη θέση που παίρνουντα Διαθεματικά και Αναλυτικά Προγράμματα του σχολείου της προσχολικής και της σχολικής αγωγής μέσα από τα αντικείμενα της Γλώσσας, της Λογοτεχνίας, της Μελέτης Περιβάλλοντος, των Εικαστικών, της Θεατρικής Αγωγής και στο πρόγραμμα «Εκπαιδευτικοί Σχεδιασμοί-Δημιουργικά Περιβάλλοντα Μάθησης».

Όσον αφορά στο Δημοτικό Σχολείο υπάρχει μια εκτενής αναφορά στο πλαίσιο των γενικών στόχων, των διαθεματικών εννοιών και των δραστηριοτήτων του προφορικού και του γραπτού λόγου Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών (ΔΕΠΠΣ) και στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών (ΑΠΣ), όλων των τάξεων, σε λέξεις

και έννοιες που αναφέρονται στο θέατρο και στις διάφορες μορφές του π.χ. θέατρο, διαλογικό κείμενο, θεατρική παράσταση, δραματοποιήσεις, θεατρικά παιχνίδια, παιχνίδια ρόλων, αφήγηση θεατρικού έργου, κριτική θεατρικού έργου, δραματοποιημένη παρουσίαση θεατρικού έργου, δραματοποίηση μιας ιστορίας, διαφημιστική αφίσα θεάτρου. Το ΘΣ ή η λέξη Καραγκιόζης αναφέρονται μόνο στο αντικείμενο *Θεατρική Αγωγή* και στους άξονες γνωστικού περιεχομένου στη φράση: «γνωριμία με θεατρική παραγωγή (κουκλοθέατρο, Καραγκιόζης κ.ά.) (ΔΕΠΠΣ-ΑΠΣ 2002α, 158). Επίσης, στο ΑΠΣ της Στ' τάξης αναφέρεται ως ενδεικτική δραστηριότητα το ΘΣ και η κατασκευή φιγούρας (ΔΕΠΠΣ-ΑΠΣ 2002α, 164). Δηλαδή, με τις μικρές εξαιρέσεις που αναφέραμε, στα ΔΕΠΠΣ και ΑΠΣ, το ΘΣ και ο Καραγκιόζης παρουσιάζονται ισχνά.

Στα δε αντικείμενα *Μελέτη Περιβάλλοντος* ενώ σε αρκετά σημεία αναφέρονται φράσεις σχετικές με το θέατρο και τις μορφές του (πχ. θεατρικό παιχνίδι, παιχνίδι ρόλων κ.ά.) (ΔΕΠΠΣ - ΑΠΣ, 2002α, 371-406) ή στα *Εικαστικά* με τις πολλαπλές δράσεις τους όπως μορφές εικαστικών τεχνών, κατασκευές, παιχνίδια φωτισμού κ.ά. (ΔΕΠΠΣ - ΑΠΣ 2002α, 122-124, 126-138), το ΘΣ απουσιάζει.

Όσον αφορά στην προσχολική αγωγή, στο αντίστοιχο ΔΕΠΠΣ (ΔΕΠΠΣ - ΑΠΣ 2002β, 695-730) αναφέρονται δραστηριότητες σχετικές με το ΘΣ εκείνες που σχετίζονται με την παρακολούθηση έργων του Καραγκιόζη (ΔΕΠΠΣ - ΑΠΣ 2002β, 724).

Με βάση τα παραπάνω, και με την τεκμηρίωση για τη σπουδαιότητα του ΘΣ και την αναγκαία χρησιμοποίησή του στην εκπαιδευτική διαδικασία και με εξαίρεση τη *Θεατρική Αγωγή*, και το ΑΠΣ της προσχολικής Αγωγής, διαπιστώνουμε ότι ενώ αποτυπώνεται μια ουσιαστική αναφορά με πολλές και πλούσιες δραστηριότητες όσον αφορά στο θέατρο και στις διάφορες μορφές και εκφάνσεις του, στη κατηγορία «Θέατρο Σκιών-Καραγκιόζης» δεν «ανατίθεται» κάποια ουσιαστική δράση.

Παρόλα τα προαναφερόμενα και την υποτονική αναφορά των ΔΕΠΠΣ - ΑΠΣ στο ΘΣ ή τον Καραγκιόζη, δεν παρατηρείται παρόμοια εικόνα στα βιβλία του Δημοτικού Σχολείου καθώς και στον *Οδηγό της Νηπιαγωγού*. Οι συγγραφείς εστίασαν αποτελεσματικότερα και μεθοδικότερα στο ΘΣ.

Συγκεκριμένα:

Στο βιβλίο *Θεατρική Αγωγή* των Ε' - Στ' Δημοτικού, το ΘΣ, σε ιδιαίτερο κεφάλαιο, αντιμετωπίζεται ως τοπίο άσκησης του ρόλου του μαθητή/της μαθήτριας ως θεατών. Παροτρύνονται και στο Βιβλίο Μαθητή (ΒΜ) και στο Βιβλίο Δασκάλου (ΒΔ) να παρακολουθήσουν μία παράσταση

Καραγκιόζη, να συζητήσουν για τα χαρακτηριστικά των ηρώων του ΘΣ, για το κανάλι επικοινωνίας του ΘΣ με τους θεατές και τέλος διερευνώντας, να πάρουν οι μαθητές συνέντευξη από τον Καραγκιοζοπαίκτη σχετικά με το πώς αναπαρίσταται το ΘΣ. Επίσης, παρωθούνται ώστε να γίνει και σχετική δημοσίευση σε τυχόν εφημερίδα του σχολείου (Μουγιακάκος-Μώρου-Παπαδημούλης-Φραγκή 2006, 99-100). Ακόμη, στο ΒΔ δίνονται περιεκτικές οδηγίες για την ιστορία του ΘΣ στην Ελλάδα καθώς και ορισμένες τεχνικές πληροφορίες και οδηγίες για τη σχετική έρευνα από τους μαθητές (Μουγιακάκος, κ.ά. 2006, 184-185, 188-190).

Στο βιβλίο *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις (Α΄ - Στ΄ τάξεων)*, παρόλο που δεν υπάρχει ειδικό κεφάλαιο, στην ενότητα «Θεατρική Παράσταση», υπάρχει παρότρυνση για υιοθέτηση και άλλων μορφών θεάτρου, όπως του Καραγκιόζη. Μάλιστα, προτείνονται να παίξουν οι μαθητές έργα του Ρώτα ή του Σπαθάρη κατά την 25^η Μαρτίου ή και μικρά σκετσάκια των ίδιων των μαθητών σε γενικότερα προγράμματα και πολιτιστικές εκδηλώσεις του σχολείου (Μώρου-Μουγιακάκος 2007, 162).

Στο βιβλίο *Οδηγός της Νηπιαγωγού* αφιερώνεται ειδικό κεφάλαιο για το ΘΣ μαζί με το κουκλοθέατρο, που αναφέρεται στην παρακολούθηση παραστάσεων, σε πιθανούς χειρισμούς των παιδιών σχετικά με τον φωτισμό και τα παιχνίδια σκιάς με το σώμα τους, όπως επίσης και σε πιθανές μικρές παραστάσεις των παιδιών με δικές τους κατασκευές φιγούρων και γνωστές καθώς και αυτοσχέδιες ιστορίες. Επίσης, προτείνεται και μια αυτοσχέδια κατασκευή σκηνής ΘΣ (Δαφέρμου-Κουλούρη-Μπασαγιάννη 2006, 318, 320-321).

Στο Ανθολόγιο των Α΄-Β΄ Δημοτικού *Το Δελφίни* και στην ενότητα «Η πολιτιστική μας κληρονομιά», έχει επιλεγεί ένα απόσπασμα από το έργο του Ευγένιου Σπαθάρη «Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι» (Τσιλιμένη-Γραίκος-Καίσαρης-Καπλάνογλου 2004, 132-134). Στο ΒΔ προτείνεται η παρακολούθηση παράστασης, η πρόσκληση καραγκιοζοπαίκτη στο σχολείο, η ακρόαση από τα παιδιά ηχογραφημένης παράστασης καθώς και η κατασκευή φιγούρων για στήσιμο δικής τους παράστασης (Τσιλιμένη, Τ. κ.ά. 2004, 44-45).

Στα βιβλία της Γλώσσας η παρουσία του ΘΣ είναι εντονότερη. Συγκεκριμένα, στο βιβλίο της Α΄ τάξης και στην ενότητα «Μια παράσταση στην πλατεία», το ΘΣ χρησιμοποιείται παραστατικά για την εκμάθηση διάφορων γραμμάτων. Τα μικρά κείμενα, οι λέξεις και οι εικόνες αποτελούν μια δημιουργική σύνθεση του παραδοσιακού Καραγκιόζη και των ηρώων του με την πραγματικότητα του παιδιού της συγκεκριμένης ηλικίας (Καραντζόλα-Κύρδη-Σπανέλλη-Τσιαγκάνη 2006, 46-60, α΄ τεύχ.). Στο ΒΔ

προτείνονται: διαθεματικού τύπου δράσεις σε σύνδεση με άλλα διδακτικά αντικείμενα, συζήτηση με τον/την εκπαιδευτικό για το ΘΣ και τους ήρωές του, παρακολούθηση παράστασης, συζήτηση με καραγκιοζοπαίχτη και επίσκεψη σε Μουσείο Λαϊκής τέχνης (Καραντζόλα, Ελ. κ.ά. 2006, 43-44).

Στη Γλώσσα της Β΄ τάξης *Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας* υπάρχει μία αναφορά, στην ενότητα «Μες στο Μουσείο», για τις φιγούρες του Καραγκιόζη (Γαβριηλίδου-Σφυρόερα-Μπεζέ 2007, 49, β΄ τεύχ.), αλλά και στην ενότητα «Για να γελάσουμε» υπάρχει απόσπασμα του έργου «Ο Καραγκιόζης δικηγόρος» με ερωτήσεις για το ΘΣ (γ΄ τεύχ. 61-62) και ασκήσεις στο Τετράδιο Εργασιών (ΤΕ) (β΄ τεύχ. 67-68). Στο δε ΒΔ προτείνεται η παρακολούθηση έργου, η δραματοποίηση σκηνών του καθώς και η διαθεματική/διακειμενική του προσέγγιση με έργα του Αριστοφάνη και η συζήτηση για το χιούμορ και τους τρόπους παραγωγής του αστείου (Γαβριηλίδου κ.ά. 2007, 52-53).

Στη Γλώσσα της Γ΄ Τάξης *Τα απίθανα μολύβια* και στην ενότητα «Του κόσμου το ψωμί» περιέχεται απόσπασμα από το έργο «Ο Καραγκιόζης φούρναρης» του Σπαθάρη. Οι δραστηριότητες έχουν σχέση με το διάλογο τους χαρακτήρες, τη συνέχεια του έργου, παρωθούνται δε τα παιδιά να ανεβάσουν την παράσταση. (Ιντζίδης-Παπαδόπουλος-Σιούτης,-Γικτοπούλου 2006, 44-48) Στο δε ΒΔ (Ιντζίδης κ.ά. 2008, 48, γ΄ τεύχ.) και στο ΤΕ (Ιντζίδης κ.ά. 2006, 58, 68-69) αναφέρονται, ανάμεσα στ΄ άλλα, σε μια πιθανή παράσταση, παρουσιάζονται μάλιστα και φιγούρες ηρώων προκειμένου να τις χρησιμοποιήσουν τα παιδιά.

Από τα ανωτέρω διαλαμβανόμενα διαπιστώνουμε ότι η παρουσίαση του ΘΣ στα βιβλία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης παρουσιάζει την ακόλουθη εικόνα:

Στο Νηπιαγωγείο μέσα από τον *Οδηγό της Νηπιαγωγού*, το Ανθολόγιο των Α΄-Β΄ τάξεων και στη Γλώσσα, έως την Γ΄ Δημοτικού, παρουσιάζεται το ΘΣ μέσω του Καραγκιόζη, παρά τα παραδοσιακά θέματά του, σε ικανοποιητικό βαθμό, με πλούσιες και δημιουργικές δράσεις, αντιμετωπίζοντας τα παιδιά ως θεατές και ως δημιουργούς, μπορούμε να πούμε, ισότιμα με άλλα θέματα. Τα παιδιά παρωθούνται να γνωρίσουν τον Καραγκιόζη και τους άλλους ήρωες του ΘΣ, να συζητήσουν για τους χαρακτήρες τους, να σχεδιάσουν τους ήρωες, να τους μιμηθούν σε πιθανές παραστάσεις ακόμη και να γράψουν δικά τους κείμενα. Θα περίμενε κάποιος να υπάρχει και συνέχεια στις υπόλοιπες τάξεις, παρά τις εκφρασμένες εισαγωγικές απόψεις, αφού τα παιδιά σε αυτές έχουν περισσότερες δυνατότητες να ασχοληθούν με το στήσιμο παραστάσεων και με τη δική τους συγγραφική συμβολή. Βέβαια, μια τέτοια «απαίτηση»

θα μπορούσαμε να πούμε ότι καλύπτεται από την παρουσία του ΘΣ στα βιβλία των Πολιτιστικών εκδηλώσεων που είναι για όλες τις τάξεις καθώς και από το βιβλίο της Θεατρικής Αγωγής των Ε-Στ' τάξεων.

Σημειώνουμε πάντως ότι στα βιβλία της *Μελέτης Περιβάλλοντος*, απουσιάζει το ΘΣ και ιδιαίτερα στα βιβλία των Εικαστικών όλων των τάξεων, σε ενότητες και κεφάλαια που αναφέρονται π.χ. σε εργαστήρια καλλιτεχνών, σε παιχνίδια σκιάς (Α'-Β' τάξεων), στις δημιουργίες και στους δημιουργούς μέσα από την Ιστορία (Γ'-Δ' τάξεων) ή σε παιχνίδια με σκιές (Ε'-Στ' τάξεων) θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και ο Καραγκιόζης. Άλλωστε, με το παιχνίδι της σκιάς (Γαλατσάνος 1998, 84) αναπτύσσεται μια έντονη δραστηριότητα που οδηγεί στη γνωριμία του παιδιού με το σώμα του και το περιβάλλον (Αγραφιώτης 2008, 101-103). Ιδιαίτερα ο φωτισμός στο θέατρο, και η αξιοποίηση της τεχνικής του στο ΘΣ αποτελεί συνθήκη της θεατρικής επικοινωνίας και βασική προϋπόθεση για ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα (Γραμματάς 2007, 58).

Επίσης, στο αντικείμενο της *Περιβαλλοντικής Αγωγής* μπορεί θαυμάσια ο Καραγκιόζης να εισχωρήσει σε πολλά θέματά της, όπως για την κατασκευή φιγούρων (Γενειατάκη 1989, 132, Κωτσιώρης-Κουτρούμπας-Χουντάσης 1998, 97-100, Χατζής 2002) και για άλλες δράσεις εικαστικού περιεχομένου, το μάθημα των *Εικαστικών* θα απέβαινε χρήσιμο. Υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ο λαογράφος Λουκάτος για μια περασμένη εποχή κατά την οποία ο Καραγκιόζης ήταν περισσότερο παρών στις αυτόβουλες δράσεις των παιδιών: «Και πόσο πλούσια καλλιτεχνική απασχόληση ήταν εκείνη της φιγούρας, μια περίτεχνη χαρτοκοπτική για την ανάδειξη μορφών, πού'δινε στο παιδί την πιο ρωμαλέα ικανοποίηση» (Λουκάτος 1963, 34).

Καταληκτικά, υπογραμμίζουμε ότι οι συγγραφείς των βιβλίων σε μεγάλο βαθμό υπερκέρασαν τα ΔΕΠΠΣ και ΑΠΣ δίνοντας, τηρουμένων των αναλογιών σε σχέση με άλλα θέματα, μια αξιοπρόσεκτη παρουσία στο ΘΣ.

Θέατρο Σκιών και αξιοποίηση στο Δημοτικό Σχολείο-Έρευνα

1. Υπόθεση, στόχοι, ταυτότητα και μεθοδολογία της έρευνας

Στη συνέχεια αναφερόμαστε στις στάσεις και στις αντιλήψεις των εκπαιδευτικών σχετικά με το ΘΣ και τον Καραγκιόζη. Υποθέτουμε ότι ως ένα μεγάλο βαθμό, θα έχουν και την ανάλογη, τη σχετική με τα βιβλία αντανάκλασή τους στον εκπαιδευτικό κόσμο και κατ' επέκταση στο

πλαίσιο των πολιτιστικών εκδηλώσεων και σε αυτό της διαδικασίας των μαθημάτων. Οι στόχοι μας αναφέρονται στις προτιμήσεις των εκπαιδευτικών σχετικά με το είδος των παραστάσεων που παρουσιάζονται στις πολιτιστικές εκδηλώσεις του σχολείου, στην αξιοποίηση του ΘΣ στη μαθησιακή διαδικασία, στην παρακολούθηση παραστάσεων του ΘΣ, στην παρακολούθηση σχετικών σεμιναρίων, στην παιδαγωγική αξία του ΘΣ, τέλος, σε προτάσεις σχετικές με την αξιοποίηση του ΘΣ και τα τυχόν εμπόδια που παρουσιάζονται στη σχολική πραγματικότητα.

Οι ερωτήσεις, έξι συνολικά, κλειστού τύπου (η πέμπτη πάνω σε μια κλίμακα μέτρησης στάσεων με τέσσερις βαθμίδες και η έκτη με συμπλήρωση σχολίου) (Javeau, 1996) δόθηκαν σε 114 εκπαιδευτικούς της Αθήνας και της Ρόδου, τον Οκτώβριο του 2015. Η επιλογή των υποκειμένων της έρευνας δεν έγινε με βάση ορισμένη συστηματική μέθοδο δειγματοληψίας σε σχέση με το φύλο, τα έτη υπηρεσίας κ.ά.. Για τη διαμόρφωση του ερωτηματολογίου πραγματοποιήθηκε μια προέρευνα (pilotstudy) σε έναν αριθμό δώδεκα (12) εκπαιδευτικών. Η επεξεργασία των δεδομένων έγινε με το στατιστικό πακέτο S.P.S.S. (με τη χρήση περιγραφικής στατιστικής) (Μακράκης, 1997).

2. Οι ερωτήσεις, ποσοτική και ποιοτική ανάλυση-Τα ευρήματα

Στην 1^η ερώτηση «*Παρατίθενται 4 δράσεις σχετικές με το θέατρο: α. Θεατρική παράσταση συγκεκριμένου έργου, β. Θεατρική παράσταση έργου που διασκευάσατε με την τάξη σας, γ. Παράσταση κουκλοθέατρου, δ. Παράσταση θεάτρου σκιών. Σημειώστε με σειρά προτεραιότητας δύο (2), αυτές που θα επιλέγατε να τις χρησιμοποιήσετε σε περίπτωση που αποφασίσετε να τις παρουσιάσετε με την τάξη ή το σχολείο σας σε πολιτιστικές ή επετειακές εκδηλώσεις*», τη θεατρική παράσταση έργου επέλεξε ως 1^η προτίμηση το 40% και ως 2^η το 31% των εκπαιδευτικών, τη διασκευή επέλεξε ως 1^η προτίμηση το 41,8% και ως 2^η το 36,3%, το κουκλοθέατρο ως 1^η προτίμηση το 14,5% και ως δεύτερη το 20%, τον Καραγκιόζη ως 1^η προτίμηση το 3,7% και ως 2^η το 12,7%. Παρατηρούμε ότι το ΘΣ, στο πλαίσιο των πιθανών σχολικών εκδηλώσεων, έχει τη μικρότερη προτίμηση και ως πρώτη αλλά και ως δεύτερη επιλογή σε αντίθεση με τις άλλες μορφές θεάτρου.

Στη 2^η ερώτηση «*Για τις ανάγκες των μαθημάτων στην τάξη σας σημειώστε τρία (3) από τα παρακάτω αντικείμενα κατά σειρά συχνότητας που έχετε χρησιμοποιήσει (α. Δραματοποίηση, β. Αυτοσχεδιασμός, Παντομίμα, γ. Κουκλοθέατρο, δ. Καραγκιόζης, Θέατρο Σκιών, ε. Θεατρικό παιχνίδι)*

Σημειώστε τα κατά σειρά συχνότητας», Δραματοποίηση έχει χρησιμοποιήσει το 57,5% (1^η προτίμηση), το 29% (2^η προτίμηση), το 25% (3^η προτίμηση) των εκπαιδευτικών, Παντομίμα-Αυτοσχεδιασμό έχει χρησιμοποιήσει το 20,5% (1^η προτίμηση), το 26,8% (2^η προτίμηση), το 24,5% (3^η προτίμηση), Κουκλοθέατρο έχει χρησιμοποιήσει το 9,5% (1^η προτίμηση), το 9,4% (2^η προτίμηση), το 21,5% (3^η προτίμηση), Καραγκιόζη, δεν έχει χρησιμοποιήσει κανένας ως 1^η προτίμηση, και μόνο το 7,5% ως 3^η προτίμηση, Θεατρικό παιχνίδι έχει χρησιμοποιήσει το 12,5% (1^η προτίμηση), το 34,8% (2^η προτίμηση) και το 21,5% (3^η προτίμηση). Παρόμοια εικόνα παρουσιάζεται, σχετικά με το ΘΣ και την αξιοποίησή του στο πλαίσιο των μαθημάτων.

Στην 3^η ερώτηση *«Κατά την περσινή χρονιά στο σχολείο σας παρουσιάστηκε κάποια παράσταση Θεάτρου σκιών; ή επισκεφτήκατε με την τάξη σας κάποιο Μουσείο ή έκθεση φιγούρων ΘΣ;»,* το 80,4% των εκπαιδευτικών απάντησε αρνητικά ενώ το 19,6% απάντησε θετικά. Από τους δεύτερους, το 18% (επί του συνόλου των τάξεων) σημείωσε ότι δόθηκαν παραστάσεις από την πλευρά των μαθητών/μαθητριών. Παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των μαθητών και μαθητριών δεν έχει παρακολουθήσει παράσταση ΘΣ. Επίσης διαπιστώνουμε ότι παρά το μικρό ποσοστό μαθητών και μαθητριών που επιδόθηκε με σχετικές παραστάσεις, αποδεικνύεται ότι η παρακολούθηση παραστάσεων καθώς και οι επισκέψεις σε κάποιο σχετικό Μουσείο, εμπνέει, ως ένα βαθμό, τους εκπαιδευτικούς και τον μαθητικό πληθυσμό ώστε να ενασχοληθεί με το ΘΣ.

Στην 4^η ερώτηση *«θα επιθυμούσατε να παρακολουθήσετε ένα σεμινάριο με εργαστήρια για το θέατρο σκιών προκειμένου να χρησιμοποιήσετε την εμπειρία στη διδακτική πράξη, μόνοι σας ή με την πιθανή συνεργασία με τον/τη θεατρολόγο και τον/την εικαστικό;»,* το 93% απάντησε ότι θα επιθυμούσε να παρακολουθήσει σεμινάρια για το ΘΣ, ενώ το 7% απάντησε αρνητικά. Πρόκειται για μια διαπίστωση που δείχνει αφενός το ενδιαφέρον των εκπαιδευτικών και αφετέρου το έλλειμα που υπάρχει στα εκπαιδευτικά προγράμματα και σεμινάρια που σχεδιάζονται.

Στην 5^η ερώτηση *«Η παιδαγωγική αξία του Καραγκιόζη είναι αναμφισβήτητη; Η χρησιμοποίησή του δε και ως ένα ευχάριστο διδακτικό μέσο σε μαθήματα καλλιέργει τη δημιουργική σκέψη του παιδιού, την επινοητικότητα και την εφευρετικότητά του;»,* το 55% απάντησε ότι είναι πολύ μεγάλη η παιδαγωγική αξία, το 37,5% ότι είναι αρκετά μεγάλη, το 5% λίγο και το 2,5 % καθόλου. Οι απαντήσεις των εκπαιδευτικών στη συγκεκριμένη ερώτηση σε συνδυασμό με τις απαντήσεις της προηγούμενης, ευρισκόμενες σε

σχεδόν απόλυτο συσχετισμό δεικνύουν την αναγκαιότητα του ΘΣ για το σχολείο της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης.

Στην 6^η ερώτηση (ανοιχτού τύπου) με σχόλιο «*Ποιες δυσκολίες παρουσιάζει για την παρουσία του ΘΣ στην εκπαίδευση τόσο ως παράσταση σε εκδηλώσεις όσο και ως διδακτικό μέσο σε μαθήματα (σημειώστε μία από αυτές)*», οι εκπαιδευτικοί απάντησαν ότι μια τέτοια πραγματικότητα σχετίζεται με τον χρόνο και τα μέσα που χρειάζεται για παρόμοιες παραστάσεις (38,5%), απαιτείται συνεργασία με τις ειδικότητες όπου υπάρχουν (42,5%) και, τέλος ότι απαιτούνται καινούργια πιο ενδιαφέροντα έργα στο ΘΣ (19%) με σχόλια (κυρίως από τους εκπαιδευτικούς που χρησιμοποιούν το ΘΣ), όπως: α. όχι εμμονή σε παραδοσιακές ιστορίες που η χρησιμοποίησή τους με στοιχεία της επικαιρότητας υπονομεύει το είδος, β. ουσιαστική και μελετημένη έρευνα από ειδικούς, παραγκιοζοπαίχτες και μη και γ. πηγές για άντληση θεμάτων είναι το παραμύθι, οι μύθοι και οι θρύλοι για παραγωγή έργων που αφενός θα είναι κοντά στα παιδιά αλλά θα είναι εξίσου ευχάριστα και στους ενήλικες.

Από τις απαντήσεις εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα:

α. Το ΘΣ στο επίπεδο του θεάματος από οργανώσεις εκτός σχολείου καταλαμβάνει ένα μικρό μέρος των σχολικών θεαμάτων κι επίσης ένα μικρό σε παραστάσεις ως αποτέλεσμα δράσεων εντός του σχολείου.

β. Σε ασήμαντο ποσοστό επίσης χρησιμοποιείται το ΘΣ από τους εκπαιδευτικούς για τις ανάγκες των μαθημάτων τους.

γ. Οι εκπαιδευτικοί αναγνωρίζοντας την εν γένει σημασία του ΘΣ για την εκπαίδευση και τη μαθησιακή διαδικασία επιζητούν σεμινάρια ενημέρωσης και χρησιμοποίησης του ΘΣ.

δ. Οι εκπαιδευτικοί αναφέρονται στους λόγους της ασθενικής εμφάνισης του ΘΣ και τους συσχετίζουν με το χρόνο, την έλλειψη υλικών αλλά και την ανάγκη για ανανέωσή του. Η τελευταία άποψη είναι η πλέον ενδιαφέρουσα, συμφωνεί με τις προαναφερόμενες απόψεις των μελετητών του ΘΣ και ίσως εδώ να κρύβεται και η ουσία που συνδέεται με την ισχνή παρουσία του ΘΣ τόσο στο επίπεδο των εκδηλώσεων όσο και σε αυτό των μαθημάτων.

Η έρευνά μας από τη μία πλευρά επαληθεύει σε βασικά σημεία μια άλλη, την πρώτη σημαντική έρευνα για το ΘΣ, του Πατσάλη, όσον αφορά στις αντιλήψεις των εκπαιδευτικών σε σχέση με την παιδαγωγική του αξία και τη χρησιμοποίηση του ΘΣ στην πράξη (Πατσάλης 2006, 20). Καταδεικνύει την αναγκαιότητα για παρακολούθηση σεμιναρίων

εργαστηριακής μορφής και μάλιστα σε συνεργασία, όπου υπάρχει η δυνατότητα και με τους εκπαιδευτικούς δραστηριοτήτων. Επίσης, δεικνύει και μια άλλη πλευρά: αυτήν της αναγκαιότητας της ανανέωσης της θεματολογίας των κειμένων ώστε να είναι κοντά στα σημερινά ενδιαφέροντα των παιδιών με ανανέωση των μουσικών ακουσμάτων και ενδεχομένως με τη χρησιμοποίηση της τεχνολογίας.

Η έρευνά μας είναι ευνόητο ότι έχει περιορισμένη ισχύ. Η ευρύτερη εξάπλωσή της και στην επαρχία, η εστίασή της στα χρόνια υπηρεσίας και στο φύλο όπως επίσης και στα σχολεία του Ενιαίου Αναμορφωμένου Εκπαιδευτικού Προγράμματος (ΕΑΕΠ), θα δώσει πιο αξιόπιστα αποτελέσματα. Στο ανωτέρω δείγμα η παρουσία των θεατρολόγων ήταν πολύ μικρή, μόλις 12, ένας αριθμός που δεν είναι αξιόπιστος για κάποιο ασφαλές συμπέρασμα. Ενδεικτικά πάντως αναφέρουμε ότι μόνο ένας θεατρολόγος έχει χρησιμοποιήσει το ΘΣ.

Προτάσεις-Γενικά συμπεράσματα-Επίλογος

Η έρευνα έδειξε ότι σε ελάχιστες τάξεις σχολείων εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν με συστηματικό τρόπο στις εκδηλώσεις ή στα μαθήματά τους το ΘΣ. Κι εδώ θα μπορούσε να διεξαχθεί μια ειδική έρευνα για να βγουν στην επιφάνεια αξιόλογες εκδηλώσεις από τους συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς οι οποίοι πειραματίζονται, χρησιμοποιούν τους ήρωες του ΘΣ στα μαθήματά τους προπάντων στη Γλώσσα και στη Λογοτεχνία αλλά απλώνουν την τεχνική του και το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς και σε Θέατρο Σκιών με άλλους ήρωες.

Μια σειρά πρωτότυπες δράσεις και με τη μέθοδο project (Αγραφιώτης 2008, 151-163) που ενδεχομένως θα εξαχθούν από εργαστήρια σχετικά με το ΘΣ, σχετικές αφενός με τις παραστάσεις έργων και αφετέρου με τη χρησιμοποίηση των χαρακτήρων και άλλων στοιχείων του ΘΣ στη λογοτεχνία, στα Εικαστικά και σε άλλα μαθήματα όχι μόνο θα βοηθήσουν στη δημιουργική του διαθεματική εξάπλωση και στο υπόλοιπο περιεχόμενο των μαθημάτων και των εκδηλώσεων του σχολείου και σε περιοχές όπως η φιλαναγνωσία και η δημιουργική γραφή, αλλά θα προσφέρουν και νέες δυνατότητες ουσιαστικής πρόσληψης στοιχείων από τα μαθήματα και περαιτέρω εξέλιξης του ΘΣ στη σχολική πραγματικότητα.

Λαμβάνοντας υπόψη και τις θεωρητικές αναφορές αλλά και τις απαντήσεις των εκπαιδευτικών, παραθέτουμε ορισμένες δράσεις οι οποίες είναι δυνατόν να «συνομιλήσουν» δημιουργικά προς την προαναφερόμενη κατεύθυνση:

-Οι χαρακτήρες του ΘΣ (Πατσάλης-Παπαδοπούλου 1998, 65-70) που δεν είναι άτομα, αλλά τύποι (Σηφάκης 1984, 12, 31-37) συνομιλούν και με χαρακτήρες άλλων κειμένων. Ο Καραγκιόζης γίνεται ήρωας σύγχρονος, κρίνει την πραγματικότητα και προσφέρει άφθονο χιούμορ με ήρωες του ΘΣ αλλά και της παραμυθικής παράδοσης και της σύγχρονης λογοτεχνικής πραγματικότητας. Π.χ. σε μια παράσταση σχολείου που παρακολουθήσαμε, η εκπαιδευτικός διασκευάζοντας το μυθιστόρημα της Αγγελικής Βαρελλά *Φιλενάδα φουντουκιά μου*, πρόσθεσε σε αυτό μαζί με τα παιδιά, ήρωες του ΘΣ, κρατώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του χαρακτήρα τους. Οι συγκεκριμένοι ήρωες ο Καραγκιόζης καταφερτζής, με την πονηριά, την ευφυΐα του που άλλοτε δέρνει και γελοιοποιεί και άλλοτε δέρνεται -το αρνητικό της ίδιας εικόνας-, ο Χατζηαβάτης με τη δειλία του τον υποκριτικό καθωσπρεπισμό του και ο Μπαρμπαγιώργος με την τσιγκουνιά, τη δύναμη και την... αργοστροφία του (Σηφάκης 1984, 35, 37, 40-41) αλλά και με την... οικολογική του ευαισθησία, βοήθησαν τον πρωταγωνιστή στην προσπάθειά του να διασώσει τη φουντουκιά από το κόψιμο προκειμένου να αναγερθεί κτήριο.

-Η συνεισφορά του Καραγκιόζη σε φιλιανγνωστικές πρακτικές και στη δημιουργική γραφή μπορεί να είναι σημαντική και πρωτότυπη. Είναι γνωστό το βιβλίο του Ιερωνυμίδα στο οποίο παιδιά της Στ' Δημοτικού έστειλαν ένα φανταστικό γράμμα στον πιο αγαπημένο τους ήρωα του ΘΣ κι επίσης, επηρεασμένα από την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, έγραψαν σκηνές για παράσταση ΘΣ (Ιερωνυμίδης 2001).

Βέβαια, για να γίνουν κάποιες παρόμοιες δράσεις, απαιτείται βαθιά γνώση αυτού που το επιχειρεί σχετικά με το ΘΣ και αφετέρου σεβασμός απέναντι στο είδος.

Μια ιδανική εικόνα, όπως την ανάπτυξε μια εκπαιδευτικός και η οποία είναι δυνατόν στο μέλλον να δημιουργήσει νέες πραγματικότητες, είναι η ακόλουθη: «*Διδάσκω ένα κείμενο ΘΣ στη γλώσσα. Συνεννοούμαι με όλες τις ειδικότητες απ' την πλευρά της μουσικής, των εικαστικών, της θεατρικής αγωγής, της φυσικής αγωγής και προσφέρουμε ένα κοινό αποτέλεσμα. Δεν έχει σημασία αν αυτό καταλήξει σε κάποια παράσταση ή αν θα είναι τμήμα μιας γενικότερης πολιτιστικής εκδήλωσης του σχολείου μου. Θα είναι, βέβαια, πολύ αποδοτικό, αν αυτό συμβεί. Μεγαλύτερη όμως σημασία έχει ότι θα ανοιχτούν για όλους μας καινούργιες δυνατότητες αξιοποίησης του ΘΣ στη διδακτική μας πράξη*». Η παραπάνω σκέψη είναι βασισμένη στην πραγματική διαθεματικότητα, όχι την εκτατικού τύπου που μπορεί να επιχειρηθεί από έναν και μόνο

εκπαιδευτικό, αλλά εκείνη που πρότεινε και εφάρμοξε ο οραματιστής Βραζιλιανός παιδαγωγός Πάολο Φρέιρε (Γρόλλιος 2005, 207).

Σε κάθε περίπτωση πάντως μια διαπολιτισμική έρευνα στον βαλκανικό αλλά και στον υπόλοιπο διεθνή χώρο, στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές τάξεις για εκπαιδευτικούς και μαθητές, θα απέβαινε πολύτιμη, με στόχο και την ουσιαστική γνωριμία των μαθητών μεταξύ τους. Ο Πούχνερ έχει αποδείξει ότι ο Καραγκιόζης ως όνομα, αλλά και ως ήρωας εκδηλώσεων εμφανίζεται σε όλες σχεδόν τις βαλκανικές χώρες και στη βόρεια Ελλάδα σε αποκριάτικες μεταμφιέσεις, ένα γεγονός, το οποίο μας κάνει να μην «μπορούμε να μιλάμε για ισχυρή επίδραση τουρκικού Καραγκιόζη, ιδιαίτερα στα νεοελληνικά γονιμικά έθιμα» (Πούχνερ 1985, 22). Τούτο αποδείχτηκε, το 2005, που έγινε στην Πάτρα το Τρίτο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών στο οποίο παρουσιάσθηκαν φιγούρες ΘΣ, παραδοσιακού και έντεχνου, και εκτός Καραγκιόζη, από τα Βαλκάνια. Άραγε, πόσο μακριά είμαστε από ένα παρόμοιο φεστιβάλ μεταξύ μαθητών από όλες τις βαλκανικές και όχι μόνο χώρες;

Καταληκτικά: η εικόνα του ΘΣ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση είναι η ακόλουθη: η μικρή παρουσία στα ΔΕΠΠΣ και ΑΠΣ δεν εμπόδισε τους συγγραφείς να συμπεριλάβουν στα βιβλία το ΘΣ σε ικανοποιητικό βαθμό. Η παρουσία όμως του ΘΣ στις εκδηλώσεις εξαντλείται σε μεγάλο βαθμό στις παρακολουθήσεις από επαγγελματικούς θιάσους παραστάσεων με έργα εν πολλοίς ανούσια. Πρόκειται για διαπίστωση εκφρασμένη και από τους ελάχιστους εκπαιδευτικούς που δουλεύουν μεθοδικά το ΘΣ και η οποία καταδεικνύει την ανάγκη για συγγραφή νέων έργων που θα λαμβάνουν δημιουργικά υπόψη τους την παράδοση, το μύθο και το παραμύθι. Σε πολιτιστικές εκδηλώσεις καθώς και στην παρουσία στη μαθησιακή διαδικασία το ΘΣ έχει σχετικά μικρή παρουσία. Όπου χρησιμοποιείται τα αποτελέσματα είναι ικανοποιητικά. Οι προτάσεις για θεραπεία της όποις αρνητικής εικόνας όπως εξάγεται και από την έρευνα, είναι η συχνότερη επισήμανση των ΔΕΠΠΣ και ΑΠΣ σχετικά με το ΘΣ και η διασύνδεσή του με άλλα διδακτικά αντικείμενα και με τη λογοτεχνία, η ανανέωση των σχετικών κειμένων της Γλώσσας με σύγχρονα έργα για τα οποία πρέπει να αναζητηθούν πηγές καθώς και η ενσωμάτωση τεχνικών και άλλων δράσεων και σε άλλα βιβλία, η παρακολούθηση σεμιναρίων ΘΣ από τους εκπαιδευτικούς και τέλος, η συνεργασία εκπαιδευτικών τάξεων με τις ειδικότητες κυρίως τους θεατρολόγους και εικαστικούς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ, Α. Θ., *Το νεοελληνικό θέατρο σκιών ως μέσο αγωγής των μαθητών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης*, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 2008.
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Β., «Η μαθητεία των παιδιών μπροστά στους ίσκιους», *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 29-39.
- ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ, Ζ. - ΣΦΥΡΟΕΡΑ, Μ. - ΜΠΕΖΕ, Λ., *Γλώσσα Β' Δημοτικού. Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας* (β', γ' τεύχη), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 49 (β'), 61-62 (γ').
- , *Γλώσσα Β' Δημοτικού. Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας* (Βιβλίο Δασκάλου-Μεθοδολογικές Οδηγίες), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 52-53.
- , *Γλώσσα Β' Δημοτικού. Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας* (Τετράδιο Εργασιών, β' τεύχος), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 67-68.
- ΓΑΛΑΝΗΣ, Β., «Το θέατρο σκιών στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό σχολείο», *Θέατρο και Εκπαίδευση. Δεσμοί Αλληλεγγύης*, Αθήνα, Πανελλήνιο Δίκτυο για το θέατρο στην Εκπαίδευση, 2012, σσ. 129-135.
- ΓΑΛΑΤΣΑΝΟΣ, Γ., «Παιχνίδια με τις σκιές», *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο Σχολείο*, Αθήνα, Δήμος Αμαρουσίου, 1998, σ. 84.
- ΓΕΝΕΙΑΤΑΚΗ, ΕΙΡ., «Το θέατρο Σκιών στην Εκπαίδευση», *Το Παιδικό Θέαμα*. Εισηγήσεις στο Α' Πανελλήνιο Συνέδριο (Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας - Δήμος Καρδίτσας). Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 120-133.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ., (2007). *Η Σχολική Θεατρική Παράσταση. Οδηγός για εκπαιδευτικούς. Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση* (τόμος α'), Αθήνα: Ατραπός.
- , *Διδακτική του Θεάτρου*. Αθήνα, Τυπωθήτω, 1999α.
- , *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα, Τυπωθήτω, 1999β.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ. - ΤΖΑΜΑΡΓΙΑΣ, Τ., (2004). *Πολιτιστικές εκδηλώσεις στο σχολείο*. Αθήνα, Ατραπός, 2004.
- ΓΡΟΛΛΙΟΣ, Γ., *Ο Paulo Freire και το αναλυτικό πρόγραμμα*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2005.
- ΔΑΦΕΡΜΟΥ, Χ. - ΚΟΥΛΟΥΡΗ, Π. - ΜΠΑΣΑΓΙΑΝΝΗ, Ε., *Οδηγός Νηπιαγωγού-Εκπαιδευτικοί σχεδιασμοί. Περιβάλλοντα μάθησης*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006, σσ. 318, 320-321.

- ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΟ Ενιαίο Πλαίσιο Προγραμμάτων Σπουδών-Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Υποχρεωτικής Εκπαίδευσης. Τόμος α΄, Τόμος β΄, Αθήνα, ΥΠΕΠΘ/Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2002.
- ΔΗΜΟΣ ΑΧΑΡΝΩΝ: «Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Μια γνήσια λαϊκή τέχνη», *Ο μαγικός κόσμος του Καραγκιόζη*. Μέρος Πρώτο: Για τον εκπαιδευτικό, σσ. 11-32, <http://www.acharnes.gr/ContentFiles/54/Documents/karagiozis001.pdf> (ημερ. ανάκτησης: 17-11-2015).
- JAUREAU, C. (1996), *Η Έρευνα με Ερωτηματολόγιο*. Μτφρ. Κ. Τζανίνε-Τζωρτζή, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, 1996.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Αγαπητέ Καραγκιόζη. Γράμματα και σχέδια παιδιών του Δημοτικού Σχολείου για τον Καραγκιόζη και άλλους ήρωες του Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, Καλέντης, 2001.
- ΙΝΤΖΙΔΗΣ, ΕΥ. - ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΘ. - ΣΙΟΥΤΗΣ, ΑΘ. - ΤΙΚΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΙ., *Γλώσσα Γ΄ Δημοτικού. Τα απίθανα μολύβια* (γ΄ τεύχος), Αθήνα, Μεταίχιμο, 2006, σσ. 44-48.
- , *Γλώσσα Γ΄ Δημοτικού. Τα απίθανα μολύβια* (Βιβλίο Δασκάλου-Μεθοδολογικές Οδηγίες), Αθήνα, Μεταίχιμο, 2006, σ. 48.
- , *Γλώσσα Γ΄ Δημοτικού. Τα απίθανα μολύβια* (Τετράδιο Εργασιών), Αθήνα, Μεταίχιμο, σσ. 58, 68-69.
- ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ, ΗΡ., «Καραγκιόζης και παιδική ψυχή», *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 21-28.
- ΚΑΡΑΝΤΖΟΛΑ, ΕΛ. - ΚΥΡΑΗ, Κ. - ΣΠΑΝΕΛΛΗ, Τ. - ΤΣΙΑΓΚΑΝΗ, Θ., *Γλώσσα Α΄ Δημοτικού. Γράμματα, Λέξεις, Ιστορίες* (α΄ τεύχος), Αθήνα, ΟΕΔΒ-Μεταίχιμο, 2006, σσ. 46-60.
- , *Γλώσσα Α΄ Δημοτικού. Γράμματα, Λέξεις, Ιστορίες* (Βιβλίο Δασκάλου-Μεθοδολογικές Οδηγίες), Αθήνα, ΟΕΔΒ-Μεταίχιμο, 2006, σσ. 43-44.
- ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ, Π. - ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΑΣ, Θ. - ΧΟΥΝΤΑΣΗΣ, Π., «Κατασκευή των φιγούρων και του μπερντέ», *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο Σχολείο*, Αθήνα, Δήμος Αμαρουσίου, 1998, σσ. 97-100.
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Δ. «Ο Καραγκιόζης και το Έθνος: θεατρική και πατριωτική παιδεία του Λαού», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 32-34.
- ΜΑΚΡΑΚΗΣ, Β., *Ανάλυση δεδομένων στην Επιστημονική Έρευνα με τη χρήση του S.P.S.S.: Από τη Θεωρία στην Πράξη*, Αθήνα, Gutenberg, 1997.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Γ. Μ., «Η διδασχή του Καραγκιόζη», *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 11-20.

- ΜΟΥΓΙΑΚΑΚΟΣ, Π. - ΜΩΡΟΥ, Α. - ΠΑΠΑΔΗΜΟΥΛΗΣ, ΧΡ. - ΦΡΑΓΚΗ, Μ., *Θεατρική Αγωγή Ε΄ και Στ΄ Δημοτικού*, Αθήνα, ΟΕΔΒ-Πατάκης, 2006, σσ. 99-100.
- , *Θεατρική Αγωγή Ε΄ και Στ΄ Δημοτικού* (Βιβλίο Δασκάλου), Αθήνα, ΟΕΔΒ-Πατάκης, 2006, σσ. 184-185, 188-190.
- ΜΩΡΟΥ, Α. - ΜΟΥΓΙΑΚΑΚΟΣ, Π., *Σχολικές & Πολιτιστικές Εκδηλώσεις Α΄-Στ΄ Δημοτικού-Βιβλίο Δασκάλου*, Αθήνα, ΟΕΔΒ-Πατάκης, 2007, σ. 162.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, ΑΙ. *Karagöz. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- ΠΑΤΣΑΛΗΣ, ΧΡ.-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Δ., «Οι χαρακτήρες του Καραγκιόζη», *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο Σχολείο*, Αθήνα, Δήμος Αμαρουσίου, 1998, σσ. 65-76.
- ΠΑΤΣΑΛΗΣ, Χ., «Οι απόψεις των εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (κλάδου ΠΕ:70) για τη θέση του Καραγκιόζη στο Σχολείο», 2006. http://users.sch.gr/patsalis/wp/wpcontent/uploads/essays/apopsh_karagkiiozi.pdf (ημερ. ανάκτησης: 17-11-2015)
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Τρίτο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών (Πάτρα 9-11 Σεπτεμβρίου 2005), Αθήνα, Στιγμή. Πάτρα, Δήμος Πατρέων - ΔΕΤΑΠ, 1985.
- , «Ο Καραγκιόζης και η παιδευτική του διάσταση», *Απόψεις*, 8 (1994), σσ. 67-73.
- ΤΣΙΛΙΜΕΝΗ, Τ. - ΓΡΑΙΚΟΣ, Ν. - ΚΑΙΣΑΡΗΣ, Λ. - ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ, Μ., *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α΄ & Β΄ Δημοτικού - Το δελφίνι*, Αθήνα, 2004, ΟΕΔΒ-Πατάκης, σσ. 132-134.
- , *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α΄ & Β΄ Δημοτικού - Το δελφίνι* (Βιβλίο Δασκάλου-Μεθοδολογικές Οδηγίες), Αθήνα, 2004, ΟΕΔΒ-Πατάκης, σσ. 44-45.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Μ. ΓΡ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Το θέατρο Σκιών και το Παιδί», *Το Παιδικό Θέαμα*. Εισηγήσεις στο Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο (Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας-Δήμος Καρδίτσας). Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 49-53.
- ΧΑΤΖΗΣ, Γ., *Θέατρο Σκιών και Σχολείο. Τεχνικές οδηγίες-Φιγούρες-Σχέδια για το στήσιμο παιδικών και σχολικών παραστάσεων Καραγκιόζη*. Σεμινάριο. Αθήνα, Μαλλιάρης-Παιδεία, 2002.

Ελληνικό θέατρο Σκιών. Μια διερεύνηση από την οπτική των ειδικών αναγκών

Δέσποινα Κώτη-Παπαντωνάκη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αναμφίβολα, το ελληνικό θέατρο Σκιών αποτελεί άυλη πολιτισμική κληρονομιά, που εξέθρεψε γενιές ελληνοπαίδων. Καθώς τελευταία μας απασχολεί η λογοτεχνία με ανάπηρους χαρακτήρες, στην παρούσα εργασία προβληματιζόμαστε αν ήρωες και θεματολογία του μπορούσαν να συνδυαστούν με τις ειδικές ανάγκες, εφόσον οι ανάπηροι χαρακτήρες -και τα ίδια τα ανάπηρα άτομα- στη διεθνή βιβλιογραφία θεωρούνται ξεχωριστές πολιτισμικές ομάδες. Πιθανές ομοιότητες δεν έχουν στόχο υποτίμησης των χαρακτήρων του. Κοινός παρονομαστής και στις δύο περιπτώσεις είναι ο πολιτισμός κάθε πολιτισμικής ομάδας: εκείνης του θεάτρου Σκιών και εκείνης κάθε περίπτωσης αναπηρίας. Άλλωστε, ανάμεσα στις ζωγραφικές απεικονίσεις πολλών φιγούρων του παρουσιάζονται και περιπτώσεις που παραπέμπουν σε ανάπηρα άτομα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Θέατρο Σκιών, Ειδικές ανάγκες.

ABSTRACT

Undoubtedly, Greek shadow theater consists an intangible cultural heritage which has nurtured many generations. Recently, an interest has emerged for literature with disabled characters, accessible to disabled persons. Our question is whether shadow theater's figures and scenarios could be associated to special needs, since disabled persons, real or fictional, are considered a separate cultural group in international bibliography. Odd similarities have no intention to degrade its characters. Besides, the special culture of every cultural group consists a commonplace in both cases: shadow theater as a part of intangible cultural heritage and each disability case. Furthermore, cases referring to disability are shown in its many pictorial representations.

KEY WORDS: Shadow Theater, Special Needs.

* Δέσποινα Κώτη Παπαντωνάκη, δασκάλα, 7^ο Δ.Σ. Πόλεως Ρόδου. MSc, Υποψήφια διδάκτωρ.

Για το Θέατρο Σκιών και ειδικότερα για τον Καραγκιόζη, τον κεντρικό ήρωά του, έχουν γραφεί πολλά και έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις για την προέλευσή του, όπως ότι προέρχεται από τη Μικρά Ασία που φαίνεται να είναι μια από τις κυρίαρχες απόψεις¹. Αν και δεν θα μας απασχολήσουν θέματα όπως αυτά, θα θέλαμε να επισημάνουμε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα άποψη, προτού προχωρήσουμε στο θέμα μας, που συναντήσαμε στο κείμενο της Markéta Kulhánková «Αποτελεί ο Πτωχοπρόδρομος λογοτεχνικό πρόδρομο του Καραγκιόζη;», κείμενο που γράφτηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος του Πανεπιστημίου Μάσαρυκ στο Μπρνο Κέντρο για διακλαδική έρευνα των Αρχαίων Γλωσσών και Παλαιότερων Φάσεων των Σύγχρονων Γλωσσών.

Η Kulhánková, ξεκινώντας από την απόφαση της UNESCO να εγγράψει τον Καραγκιόζη στη λίστα της άυλης κληρονομιάς ως τουρκικό θέατρο Σκιών (παραπέμποντας σε ελληνικές εφημερίδες γύρω στις 14 Ιουνίου 2014) αναφέρεται στις επιστημονικές συζητήσεις για την καταγωγή του νεοελληνικού θεάτρου Σκιών και στην πρωτοεμφάνισή του στον ελλαδικό χώρο οι οποίες αποτυπώνουν την επιθυμία «να αποδειχθεί ότι ο Καραγκιόζης είναι καθαρό δημιούργημα της ιδιοφυούς δύναμης της ψυχής του ελληνικού λαού παρά στις αντικειμενικές ιστορικές αποδείξεις και τεκμήρια» και οι οποίες ανάγουν την καταγωγή του ακόμα και στην ελληνική αρχαιότητα (μύθος σπηλαιίου στον Πλάτωνα, Ελευσίνια και Καβείρια Μυστήρια κ.ά.)² και στο βυζαντινό μίμο. Πρώτος ο Φώτης Κόντογλου συνέδεσε θεματολογικά τον Καραγκιόζη με τα *Πρωχοπροδρομικά ποιήματα*. Ακολουθώντας, ο Αθανάσιος Φωτιάδης διαπιστώνει μια «συναρπαστική συγγένεια» μεταξύ Καραγκιόζη και *Πτωχοδρομικών*³ (Κόντογλου 1977, 26) τα οποία τα θεωρεί ως τον

¹ Αρκετά ενδιαφέρον παρουσιάζει το βιβλίο *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη* (2015). Περιλαμβάνει μελέτες ερευνητών του Θεάτρου Σκιών που επανε-ξετάζουν την ιδιόμορφη αυτή προφορική θεατρική παράδοση του νεοελληνικού πολιτισμού επιστημονικά με αυστηρά μεθοδολογικά εργαλεία. Σημείο αναφοράς αποτελεί το μοναδικής πολιτιστικής αξίας αρχείο χειρόγραφων τετραδίων του Καραγκιοζοπαίχτη Β. Ανδρικόπουλου (Βασιλάρου). Οι μελέτες έχουν διττό προσανατολισμό: αποκαλύπτουν πολύτιμα στοιχεία για τη δράση και το έργο του καλλιτέχνη, καθώς και για τον ιδιαίτερο και ιδιόμορφο ρόλο των γραπτών μαρτυριών στην άυλη προφορική τέχνη του Καραγκιόζη και αναδεικνύουν τη σημασία του Θεάτρου Σκιών στην πορεία της νεοελληνικής θεατρικής Ιστορίας, καλύπτοντας ευρύ χρονικά και θεματικά φάσμα.

² Περισσότερα για τις σχετικές θεωρίες http://www.eens.org/?page_id=1369.

³ (Κόντογλου 1977, 26).

«γνήσιο άμεσο πρόγονο του Καραγκιόζη»⁴ (Φωτιάδης 1977, 55). Τα θεματικά αυτά στοιχεία εστιάζονται στο σκηνικό χώρο (άθλια κατάσταση σπιτιού συγγραφέα *Πτωχοπροδρομικών* και παράγκας Καραγκιόζη), στη συμπεριφορά των χαρακτήρων, στα επαγγέλματα των ηρώων κ.ά. Η Κυληάγκονά συμφωνεί απόλυτα με τις απόψεις αυτές και διερευνά περαιτέρω το θέμα επισημαίνοντας και άλλες ομοιότητες. Η θεματολογία του άλλωστε είναι πλουσιότατη και εκτείνεται σε ευρύτατο χρονικό φάσμα, από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή μας με όλα τα τεκταινόμενα.

Στην εποχή μας όπου τα πολιτικά πάθη χαρακτηρίζονται από κάποια ένταση, ο Καραγκιόζης έχει χρησιμοποιηθεί ως ένα είδος άρρητου πολιτικού σποτ, ως πολιτικά διαφημιστικά σποτάκια δηλαδή που δεν γυρίστηκαν ποτέ, απλουστάτα τα βιώνουμε καθημερινά, εφόσον παίζονται στην καθημερινή πραγματικότητά μας. Έτσι, ο *Καραγκιόζης Εβραίος* παίζεται συνεχώς σε όλα τα θέατρα του κόσμου, Ανατολής και Δύσης, με σκηνικό τις τράπεζες, τους τραπεζίτες και τους κυνόδοντες, και με κλαυθμούς και οδυρμούς είτε επί των «ποταμών Βαβυλώνας» είτε προ του «Τείχους των Δακρύων», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χρίστος Γούδης⁵. Το σποτάκι τελειώνει πάντα με έναν κλαυσίγελο, στο οποίο ο Καραγκιόζης γελάει και όλοι οι άλλοι κλαίνε. Στην Ελλάδα, δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον, πέραν από τη συγκίνηση που προκαλεί με την εκάστοτε εμφάνισή του Καραγκιόζη και το ακατάληπτο «δι' ημάς τους ανθρώπους και δια την ημετέραν σωτηρίαν» μακρόσυρτα επαναλαμβανόμενο «βίζο λεβίζο ντελεκαβίζο λεβέ»!

Ο *Καραγκιόζης Πάπας* είναι νεωτεριστική προσέγγιση του φαινομένου του υβριδισμού μέσα από τον οποίο οι αριστεροί ετερόδοξοι που μετέχουν στην καθολική ιεροτελεστία αποσπούν από τον Αργεντινό Πάπα το επιζητούμενο «συγχωροχάρτι», όπως τον προσλαμβάνει ο Χρίστος Γούδης. Η παράσταση τελειώνει με τον Πάπα να ψάλλει: «Don't cry for me Argentina» (της πτώχευσης), καθώς παραδίδει στον Καραγκιόζη τα ιερά κλειδιά της Banco di Santo Spirito (Τράπεζας του Αγίου Πνεύματος) του Βατικανού, για να πάρει όσα χρήματα χρειάζεται η Ελλάδα, ώστε, όλοι εμείς, πιστοί στην ασκητική παράδοση των «νηπτικών», «να φάμε, να πιούμε, και νηστικοί να κοιμηθούμε»! (Χρίστος Γούδης).

Ο *Καραγκιόζης Αγιορείτης*, παραλλαγή του ανωτέρω, διαπνέεται από τα νάματα του Όσιου Ευφραίμ του Σύρου, με υπόδειξη του οποίου

⁴ (Φωτιάδης 1977, 55).

⁵ (http://panusis.blogspot.gr/2015/01/blog-post_35.html).

η τρέλα, η υποκρισία και τα λοιπά τελώνια ανέρχονται στο Όρος (πβ «η τρέλα πάει στα βουνά», στα οποία η νύχτα είναι μαύρη καθώς «στους βράχους πέφτει χιόνι», μέτρο ισοδύναμο, κατά τις απαιτήσεις της «Τρόϊκας» -της Αγίας Τριάδος της Ορθοδοξίας- με το «στον μολυβένιο ουρανό μια κατσαρίδα τρέχει, μου φαίνεται πως βρέχει»), καθώς τα λοιπά εκατομμύρια των ιθαγενών Σύρων, Ασσυρίων, Αφγανών, Πακιστανών και λοιπών Αφροασιατών, τ έως υπηκόων το Μεγάλου Αλεξάνδρου, κατακλύζουν τις πεδιάδες της ελληνικής επαρχίας και τις λεωφόρους των Αθηνών, των πεζοδρομίων της Συγγρού συμπεριλαμβανομένων (καλά ντε, μην κάνετε έτσι, ομοφοβικοί είστε;), αιτούντες de jure την ελληνική ιθαγένεια. Το σποτάκι τελειώνει με τον Καραγκιόζη να απορρίπτει το αίτημά τους με την δικαιολογία ότι ο Μεγαλέξανδρος είναι Σκοπιανός! (Χρίστος Γούδης).

Ο *Καραγκιόζης Δυσλεκτικός* αποτελεί υπαινιγμό για την πολιτική προστασία των παιδιών με ειδικές ανάγκες, έχει κινηματικό χαρακτήρα, στο οποίο τα πάντα προβάλλονται ως λέξεις ενός σταυρόλεξου, ανοικτές στην νοσηματοδότησή τους: «όλοι στις κάλτσες», «μηδέν εις το πηλίκιον», «(κ)λεφτά υπάρχουν». Η ιστορία τελειώνει με μία «ευρωκαλτσοδέτα» σπείδουσα να ψηφίσει... τις «κάλτσες»! (Χρίστος Γούδης).

Πολύ σύντομα διατρέξαμε ελάχιστα κείμενα-παραστάσεις του Καραγκιόζη/ Θεάτρου Σκιών πίσω από τα οποία μπορεί κανείς να διακρίνει σύγχρονους κοινωνικούς, πολιτικούς κ.ά. υπαινιγμούς, όπως διαβλέπει και ο Χρίστος Γούδης, ανεξάρτητα από πολιτική ιδεολογία, κάτι που αφήνει να διαφανούν χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του ως χαρακτηριστικού χαρακτήρα. Η διαπίστωση αυτή σημαίνει ότι το Θέατρο Σκιών αποτελεί ένα καλό μέσο-εργαλείο για να μετακενωθούν μηνύματα στους νεαρούς ακροατές/αναγνώστες σε όλους τους τομείς της ζωής, πέρα από τη χιουμοριστική διάστασή του, καθώς στη συντριπτική πλειονότητά του το ακροατήριο ή αναγνωστικό κοινό αποτελείται από νέους. Η επιρροή του Καραγκιόζη προβάλλεται και από την παιδική/νεανική λογοτεχνία. Στο *Αυγουστιάτικο φεγγάρι*, για παράδειγμα, της Βούλας Μάστορη, κεντρική ηρωίδα Άννα με μια φίλη της δίνει παράσταση Καραγκιόζη. Η πραγματικότητα αυτή δείχνει αφενός την αξία του και αφετέρου τη βαθεία επίδραση που ασκεί σε μικρούς και μεγάλους.

Καθώς το θέμα μας δεν επιτρέπει περαιτέρω ιστορική διερεύνηση ή χαρτογράφηση της θεματολογίας του, εστιάζουμε στην ανίχνευση κάποιας τυπικής ή φαινομενικής συγγένειας του Καραγκιόζη με τα άτομα με ειδικές ανάγκες. Η εστίαση αυτή αφορά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται οι χαρακτήρες ως φιγούρες αλλά και στη θεματολογία του.

Η οπτική γωνία κάτω από την οποία προτείνουμε μια διερεύνηση του θέματος θεωρήθηκε από μας πρωτότυπη. Η έρευνά μας όμως έδειξε ότι ήδη στο θέατρο Σκιών «Καραγκιόζης» που διαδόθηκε ευρέως στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα τα άτομα με αναπηρία περιπαίζονται με διαρκή, μόνιμο τρόπο, σύμφωνα με τη μελέτη του Χρήστου Σκανδά. *Τα καθυστερημένα άτομα στην ελληνική κοινωνία* (1981) μελέτη την οποία δεν καταφέραμε να συμβουλευτούμε, δείχνει όμως ότι τα άτομα με ειδικές ανάγκες έχουν επηρεάσει λογοτεχνικά και το θέατρο Σκιών. Για τον ορισμό τους περιοριζόμαστε μόνο στον ορισμό του Συμβουλίου των Υπουργών της ΕΟΚ που τονίζει ότι ο όρος άτομα με ειδικές ανάγκες περιλαμβάνει τα άτομα με σοβαρές ανεπάρκειες, ανικανότητες ή μειονεξίες που οφείλονται σε σωματικές βλάβες, συμπεριλαμβανομένων των βλαβών των αισθήσεων ή σε διανοητικές ή ψυχικές βλάβες που περιορίζουν ή αποκλείουν την εκτέλεση δραστηριότητας ή λειτουργίας, η οποία θεωρείται κανονική για έναν άνθρωπο (Αποφ. του Συμβουλίου 93/136/ΕΟΚ, 1993: 30). Για να μην υπάρχουν τυχόν παρερμηνείες, διευκρινίζουμε ότι το θέατρο Σκιών/Καραγκιόζης εξετάζεται με την οπτική αυτή με βάση τις φιγούρες περισσότερο και λιγότερο με βάση το περιεχόμενο, καθώς δεν έχουν γραφεί πολλά κείμενα που να αποτυπώνουν έντονη παρουσία άλλων χαρακτήρων με ειδικές ανάγκες. Άλλωστε, η αρχαία ελληνική γραμματεία και ιστορία είναι γεμάτη από άτομα με ειδικές ανάγκες που καθένα απ' αυτά διέπρεψε στον τομέα του. Ενδεικτικά, από την ελληνική μυθολογία, ο θεός Ήφαιστος, από την αρχαιοελληνική τραγωδία ο τυφλός Οιδίποδας, από την ποίηση ο Τυρταίος και από την ιστορία ο βασιλιάς της Σπάρτης Αγησίλαος.

Τα άτομα αυτά, όπως γίνεται διεθνώς αποδεκτό έχουν τον δικό τους πολιτισμό, όπως ακριβώς γίνεται αποδεκτό ότι το θέατρο Σκιών αποτελεί άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Ο Gilson⁶ (2004: 16) θεωρεί ότι βασικό στοιχείο για την κοινωνική αντίληψη περί αναπηρίας είναι οι έννοιες του πολιτισμού της αναπηρίας και της πολιτιστικής ταυτότητας, τόσο που τοποθετεί την αναπηρία στο πλαίσιο του πολιτικού λόγου και της ατζέντας της πολιτιστικής πολυμορφίας. Η μελέτη αυτή άρχισε να εξετάσει την υπεροχή και τη φύση της πολιτιστικής ταυτότητας της αναπηρίας μέσα από διαφορετικούς ανάπηρους πληροφοριοδότες. Ο Pfeiffer ανακάλυψε πολλούς διαφορετικούς ορισμούς του όρου «πολιτισμός», ιδιαίτερα στην επιστήμη της ανθρωπολογίας. Επομένως, συμπεραίνει, δεν υπάρχει ενιαίος ορισμός του πολιτισμού της αναπηρίας, αλλά μάλλον

⁶ Gilson 2004, 16.

υπάρχουν ορισμοί. Οι ορισμοί αυτοί, ενώ είναι διακριτοί, έχουν επικαλυπτόμενες έννοιες. Οι απόψεις ωστόσο που επηρέασαν περισσότερο, ανέλυσαν τον πολιτισμό της αναπηρίας και αποτελούν είδος αναπαράστασης είναι η τελική έκθεση του Steven E. Brown(1994)⁷, μέλους του Mary E. Switzer Distinguished Fellow of the National Institute on Disability and Rehabilitation Research για το ακαδημαϊκό έτος 1993-1994⁸. Η έκθεση αυτή έχει τίτλο *Investigating a Culture of Disability* (Διερεύνηση ενός πολιτισμού της Αναπηρίας) και είναι η πιο κατάλληλη για να κατανοήσουμε τον πολιτισμό αναπηρίας.

Στο έργο αυτό, ο Brown παρουσιάζει μια ιστορία των ανθρώπων με αναπηρία και την ανάπτυξη του πολιτισμού τους. Δίνει προσοχή στην κοινωνική κατάσταση των ατόμων με αναπηρία και στις αντιδράσεις των άλλων ανθρώπων. Τεκμηριώνει την άγρια μάχη εντός και εκτός της Εταιρείας Μελετών Αναπηρίας πάνω στο ερώτημα για το πού ή εάν υπήρχε ο πολιτισμός της αναπηρίας και διερευνά τον πολιτισμό της, όπως υπήρχε τη δεκαετία του 1990, λαμβάνοντας υπόψη τα εξής: Πρώτον, υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που εξισώνουν τον πολιτισμό της αναπηρίας με τις τέχνες που είναι για και σχετικές με την αναπηρία. Σημαντικά επηρέασε ο ισχυρισμός της Jessica Scheer και άλλων ότι δεν μπορεί να υπάρξει ξεχωριστός πολιτισμός της αναπηρίας, γιατί η αναπηρία είναι πολύ διαφορετική από τις γλωσσικές και εθνοτικές ταυτότητες, αλλά υπάρχει μια κοινή συνείδηση από τους περισσότερους ανθρώπους με αναπηρίες που είναι ένας ισχυρός δεσμός μεταξύ τους. Και τρίτον, υπάρχει η ταύτιση του πολιτισμού της αναπηρίας με τη συμμετοχή στην κοινότητα αναπηρίας. Η αναφορά μας στον πολιτισμό των ατόμων με ειδικές ανάγκες αποβλέπει σε μια στενότερη σύνδεση των ατόμων αυτών με τον πολιτισμό που εκπροσωπεί ως άυλη κληρονομιά το Θέατρο Σκιών και οι χαρακτήρες του με προεξάρχοντα τον Καραγκιόζη.

Ως προς την αποτύπωση πολλών ηρώων του Θεάτρου Σκιών, αρκετές φιγούρες-ήρωες έχουν σχεδιαστεί έτσι, ώστε να παραπέμπουν σε άτομα με κάποια σωματική αναπηρία (κύφωση, γιγαντισμός). Η σύλληψη κάθε φιγούρας με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε άτομα με ειδικές ανάγκες ουσιαστικά έχει βασικό στόχο να προκαλέσει το γέλιο και

⁷ Ο Brown και η σύζυγός του Lillian είναι οι ιδρυτές του Ινστιτούτου Πολιτισμού της Αναπηρίας (Institute on Disability Culture) στο Las Cruces στο Νέο Μεξικό. Και οι δύο συνδέονται με το Κέντρο Μελετών για την Αναπηρία, Πανεπιστήμιο της Χαβάης στη Manoa.

⁸ Brown, 1994.

την ευθυμία («μυταράς γελωτοποιός» χαρακτηρίζεται στο εισαγωγικό κάθε παράστασης τραγούδι, εκτός από μεγάλος και τρανός) και να διασκεδάσει σε συνδυασμό με τη γενικότερη θεματική της παράστασης. Κάποτε όμως συνδέεται και με στοιχεία της προσωπικότητάς τους. Έτσι, ο Καραγκιόζης έχει πλαστεί με σωματική δυσπλασία και δυσμορφία η οποία εστιάζεται στο ένα χέρι του που έχει μια μορφή γιγαντισμού, συγκριτικά με το άλλο, αλλά και στη διάπλαση του προσώπου του (χοντρή μύτη). Η απεικόνισή του αυτή εκτός από τη δυναμική της διασκέδασης εξυπηρετεί και ανάγκες τόσο της ιστορίας που αναπτύσσεται όσο και της παράστασης. Το ιδιαίτερα μακρύ και ευέλικτο αυτό χέρι το χρησιμοποιεί για να χειρίζεται αντικείμενα, να κάνει χειρονομίες αλλά κυρίως για να ξυλοφορτώνει θεαματικά τους (συνήθως από άποψη σωματικής δύναμης υποδεέστερους) συμπρωταγωνιστές του ή και τους γιους του, που ανοίγουν μαζί του την παράσταση. Η φιγουροποίησή του αυτή, ως μου επιτραπεί ο νεολογισμός, ως άτομου με ειδικές ανάγκες έχει καθαρά λειτουργικό σκηνικά και θεματικά χαρακτήρα.



Και τα παιδιά του Καραγκιόζη επίσης παρουσιάζουν μια μορφή σωματικής δυσμορφίας που ποικίλλει σε βαθμό ή κάποια γλωσσική διαταραχή (αόρατη, μη απεικονιζόμενη δηλαδή αλλά ακουστική, αναπηρία), όπως ο Πιτσικόκος που μιλάει μπεμπεκίστικα με το «λ». Ο Κολλητήρης⁹ ωστόσο ως προς τη δυσμορφία του προσώπου και την κύφωση προσεγγίζει περισσότερο την αντίστοιχη του πατέρα του και έχει περισσότερο διασκεδαστικό χαρακτήρα, όπως και η γλωσσική διαταραχή του Πιτσικόκου.



Από τους δύσμορφους χαρακτήρες είναι και ο Σταύρακας ψεύτης, καυχησιάρης και ονομάζεται Σταυράκης Τζίμης από τον Περαιά. Ντυμένος κουτσαβάκινα, έχει θεωρία παλληκαρά αλλά τρώει συνέχεια ξύλο¹⁰.

Έχει και αυτός μακρύ χέρι, γεγονός που μας προσανατολίζει, λαμβάνοντας υπόψη και



⁹ <http://www.karagkiozis.com/deite-xaraktires.htm> (για τις φιγούρες).

¹⁰ <http://www.karagkiozis.com/deite-xaraktires.htm> (για τις φιγούρες).

τις παραστάσεις, ότι, εκτός από την πρόθεση του εμπνευστή-κατασκευαστή караγκιοζοπαίχτη να ψυχαγωγήσει προκαλώντας γέλιο, είναι επιρρεπής προς τον καβγά και τις αψιμαχίες, καθώς αντιπροσωπεύει τον τύπο του μάγκα και του περιθωριακού. Γι' αυτό, εστιάζοντας στη γενικότερη θεματολογία του Θεάτρου Σκιών και της παρουσίας του, ο Σταύρακας είναι τύπος που δεν ανέχεται την υποτίμηση και τον συμβιβασμό ούτε σκύβει το κεφάλι στην εξουσία. Άλλωστε, ολόκληρο το Θέατρο Σκιών από τους ήρωές του μέχρι τους караγκιοζοπαίχτες και το ακροατήριό του αρχικά δήλωνε τη μη υποταγή στην εξουσία και την εξαθλίωση. Και η δυναμική δείχνει ακριβώς την αντιμετώπιση των δυστοπικών καταστάσεων μέσω της απεικόνισης των χαρακτήρων φιγούρων-ατόμων με ειδικές ανάγκες και είναι καθέννας με το δικό του τρόπο χαρισματικά άτομα έστω και διαφορετικού βαθμού, σύμβολα του ελληνικού λαού που βίωσε ποικίλες κοινωνικοπολιτικές δυστοπικές καταστάσεις και που καταφέρνει πάντα να επιβιώνει. Κι εδώ έχουμε ταυτόχρονα μια ομοιότητα και μια διαφορά κινούμενοι στα χρονικά όρια του 19^{ου} αιώνα μέχρι τη δεκαετία του 1950 ανάμεσα στους συντελεστές του Θεάτρου Σκιών και των ατόμων με ειδικές ανάγκες: Διαφέρουν ως προς το ότι οι ήρωες αλλά και οι συντελεστές του Θεάτρου Σκιών είναι πνεύματα ανεξάρτητα σε αντίθεση με τα άτομα με ειδικές ανάγκες που είναι εξαρτημένα. Μοιάζουν ωστόσο οι δύο αυτές κατηγορίες ως προς το ότι είναι υποτιμημένες και περιθωριοποιημένες.



περιθωριοποιημένες.

Ο Μορφονιός είναι ένας ακόμα δυσμορφικός χαρακτήρας του Θεάτρου Σκιών. Η σκηνική παρουσία του τον απεικονίζει άσχημο με τεράστιο κεφάλι και πολύ μεγάλη μύτη, ενώ παράλληλα είναι μικρόσωμος και έχει κοντά πόδια (νανισμός). Παρόλ' αυτά πιστεύει ότι είναι ωραίος και κοροϊδεύει τους άσχημους. Είναι προφανές ότι το όνομά του αποτελεί ευφημισμό και ως «τύπος» αντιπροσωπεύει κάθε παρεμφερή περίπτωση. Διαφέρει ωστόσο από τα άτομα με ειδικές ανάγκες, γιατί, ενώ έχει παντελή έλλειψη αυτογνωσίας, θέτει υψηλούς στόχους, είναι αλαζόνας και συχνά πιστεύει

ότι είναι παντοδύναμος, όπως στο *Ο Καραγκιόζης και ο κατηραμένος όφης*, σε αντίθεση με τα άτομα με ειδικές ανάγκες τα οποία χαρακτηρίζει η έλλειψη αυτοπεποίθησης και η γνώση της αδυναμίας τους. Η συγγένειά του επομένως με τις ειδικές ανάγκες εστιάζεται κυρίως ως προς τη δυσμορφία του¹¹.



Όλοι αυτοί, και άλλοι που σίγουρα έχουμε παραλείψει, είναι τύποι μιας συγκεκριμένης εποχής και κοινωνίας, οι οποίοι ξεπερνούν τα τοπικά και χρονικά όρια για να φτάσουν έως τις ημέρες μας. Η ιδέα συσχετισμού προέκυψε από καθαρά εξωτερικά χαρακτηριστικά, μολοντί είναι δυνατόν να επισημάνει κανείς και θεματικές συγγένειες.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να διευκρινίσουμε ότι ως άτομα με ειδικές ανάγκες νοούνται όχι μόνο όσα πολύ σύντομα περιγράψαμε στον ορισμό που παραθέσαμε αλλά και τα εξαιρετικά παιδιά. Όσα δηλαδή είναι υπερφυή. Και μπορεί μορφολογικά ο Καραγκιόζης να είναι δυσμορφικός, ως προσωπικότητα όμως είναι χαρισματικός χαρακτήρας, καθώς καταφέρνει πάντα, μέσα από το χιούμορ και την επινοητικότητά του, να πετυχαίνει αυτό που θέλει. Είναι ένας χαρισματικός δηλαδή πολιτισμικός χαρακτήρας-σύμβολο που αντιπροσωπεύει ένα ολόκληρο λαό που επιβιώνει μέσα στα δεινά, στις κοινωνικοπολιτικές δυσμορφικές καταστάσεις και στις δυστοπικές εκφάνσεις της ζωής, χωρίς να χάνει την επινοητικότητά του και το χιούμορ του, έχοντας όλα τα χαρακτηριστικά, θα λέγαμε, της ελληνικής φυλής.



Τελευταία, επισημάναμε ένα έργο, σε πολυτελή έκδοση του 2009 σε κείμενα Ειρήνης Κριτσωτάκη και τέχνης (όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται) Τίτου Πετράκη με τίτλο *Ο Καραγκιόζης, η Κοκκινοσκουφίτσα και ο Κατηραμένος Λύκος*. Το βιβλίο είναι γραμμένο κατά τρόπο που αποτυπώνει κειμενικά και εικονιστικά μια παράσταση του Καραγκιόζη, στον οποίο ως χαρισματικοί χαρακτήρες ο Καραγκιόζης και η Κοκκινοσκουφίτσα άπτονται, επαναλαμβάνω και το τονίζω με τη θετική έννοιά τους,

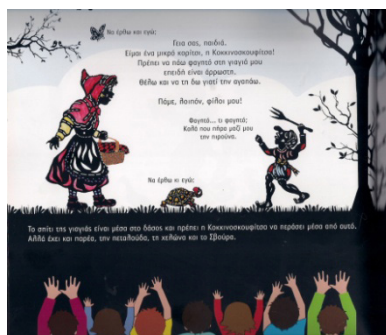
¹¹ <http://www.karagkiozis.com/deite-xaraktires.htm> (για τις φιγούρες). Η τερατομορφία απαντάται σε πολλούς λαούς κυρίως της Ανατολής, θεωρείται μορφή αναπηρίας και εκπροσωπεί το κακό. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε πολλά κείμενα της ξένης λογοτεχνίας τα άτομα με ειδικές ανάγκες έχουν χαρακτήρα κακό και θεωρούνται επικίνδυνα. Στην ελληνική παιδική, τουλάχιστον, λογοτεχνία απουσιάζει η διάσταση αυτή, κάτι που διαπιστώνουμε και στο θέατρο Σκιών/Καραγκιόζης.

των ατόμων με ειδικές ανάγκες. Πολύ σύντομη περιγραφή του βιβλίου: Το μεγαλύτερο μέρος της σελίδας το καταλαμβάνει η σκηνική απεικόνιση της παράστασης. Σε κάθε σελίδα-σκηνή εκτός από τις φιγούρες ο αναγνώστης-θεατής διαβάζει (αντί να ακούει) αρκετά από όσα λέγονται, ενώ κάτω από τη σκηνική παράσταση παρατίθεται το κείμενο, ενώ απεικονίζονται παιδιά-θεατές της σε ενθουσιαστική και εύθυμη κατά-



σταση, όπως δείχνουν τα υπερυψωμένα χέρια τους. Η ένταξη της Κοκκινοσκουφίτσας στα χαρισματικά παιδιά γίνεται πάντα σε συνδυασμό με τους λοιπούς χαρακτήρες του Θεάτρου Σκιών και βέβαια εναρμονίζεται πλήρως με τον χαρισματικό Καραγκιόζη. Οι συντελεστές του έργου αξιοποιούν το παραμύθι της Κοκκινοσκουφίτσας –δυτικός πολιτισμός– και

το παντρεύουν με τον Καραγκιόζη –άυλη πολιτισμική κληρονομιά της Ελλάδας και γενικότερα του ευρύτερου νοτιοανατολικού χώρου της Ευρώπης και της ευρύτερης περιοχής– με αφηγηματικές τεχνικές που φέρουν σαφή επίδραση από τη μεταμυθοπλασία, εφόσον χαρακτήρες του Θεάτρου Σκιών διεισδύουν στο παραμύθι που αφηγείται ο Καραγκιόζης. Η αφήγηση της Κοκκινοσκουφίτσας συνδέεται άμεσα ένα βασικό χαρακτηριστικό του Καραγκιόζη, την πείνα, καθώς η Κοκκινοσκουφίτσα μεταφέρει τρόφιμα στη γιαγιά της, τα οποία δεν διστάζει να μοιραστεί με άλλους χαρακτήρες του Θεάτρου Σκιών ή ζώα του δάσους, δίνοντας και τις αναγκαίες οικολογικές συμβουλές. Τα οικολογικά αυτά ωστόσο μηνύματα αποτελούν και το μεγαλύτερο μειονέκτημα του κειμένου-έργου, εφόσον εμπεριέχουν έντονο και εμφανέςτατο διδακτισμό που η παιδική λογοτεχνία στις μέρες μας τον απορρίπτει, διδακτισμό που επιδεινώνεται από τον επίλογο του βιβλίου. Ανεξάρτητα από το μειονέκτημα αυτό, το κείμενο έργο είναι ενδιαφέρον για δυο λόγους. Πρώτον, μας δίνει μια διαφορετική εκδοχή του γνωστού παραμυθιού με σύγχρονα ιδεολογικά σχήματα και δεύτερον συνείρει οπτικές του δυτικού πολιτισμού της εποχής σύλληψης και σύνθεσης του παραμυθιού με τον άυλο πολιτισμό του Θεάτρου Σκιών αποτυπώνοντας με ευαισθησία, παρά τον



διδασκισμό του, τα συνθετικά στοιχεία των δύο αυτών πολιτισμικών διαστάσεων. Μια άλλη συγγένεια σε συμβολικό επίπεδο κωδικοποιείται στην αποτύπωση της δύσμορφης κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ τόσο το θέατρο Σκιών όσο και το παραμύθι της Κοκκίνοσκουφίτσας είχαν και έχουν πλατιά πολιτισμική λειτουργικότητα για το κοινό τους: αναφορά παραδοσιακών θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού, επιβεβαίωση παραδοσιακών αξιών, πολιτική διάσταση, κοινωνική κριτική, ενημέρωση για επίκαιρα θέματα.

Ολοκληρώνοντας σύντομα, μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι η σωματική δυσμορφία αντικατοπτρίζει τη δύσμορφη κοινωνική πραγματικότητα γενικά σε εικονιστικό αλλά και μυθικό επίπεδο. Θεματολογικά βέβαια, το σύνολο των έργων του θεάτρου Σκιών αποτυπώνει την πραγματικότητα αυτή, επομένως και τα κείμενα-έργα στα οποία αναφερθήκαμε (*Ο Καραγκιόζης δυσλεκτικός* και *Ο Καραγκιόζης, η Κοκκίνοσκουφίτσα και ο κατηραμένος λύκος*) που καταγράφουν μια δύσμορφη κοινωνική πραγματικότητα, διαμετρικά αντίθετη θα λέγαμε. Στην αρνητική εκδοχή της προβάλλεται στον χώρο που η επιστήμη καλεί διαταραχές λόγου και συγκεκριμένα δυσλεξία, εκτός από τη σωματική δυσμορφία. Στη θετική δειξή της αποτυπώνεται στα υπερφυή άτομα, τα οποία και πάλι η επιστήμη θεωρεί ως άτομα με ειδικές ανάγκες. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο αντιπροσωπεύουν μια πολιτισμική εκδοχή με όλους τους συμβολισμούς που μπορούν να υποκρύπτουν (θέματα εξάρτησης-εξουσίας κ.ά.). Όλοι τους, και κυρίως ο Καραγκιόζης, είναι σύμβολα-μύθος ενός λαού που η εφευρετικότητα, η εξυπνάδα του και το αστείρευτο χιούμορ του συντείνει ώστε πάντα να διέρχεται μέσα από τις δυστοπικές κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις άτρωτος και διατηρεί την υπερφάνειά του. Η θεματολογία του, πέρα από τα ελάχιστα στα οποία αναφερθήκαμε, που εκτείνεται σε ένα ευρύτατο φάσμα από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας συνηγορεί χωρίς αμφιβολία υπέρ της άποψης αυτής. Έτσι οι δυσμορφικές παραστάσεις πολλών φιγούρων συμβολίζουν τις εκάστοτε αντίξοες συνθήκες του ελληνικού λαού και ο ευφυής χιουμοριστικός χαρακτήρας όλων και κυρίως του Καραγκιόζη το αλώβητο πέρασμά του μέσα απ' αυτές, ώστε το ελληνικό θέατρο Σκιών να αναδεικνύεται σε άυλη πολιτισμική κληρονομιά. Με τις σκέψεις μας αυτές έχουμε στόχο να δοθεί το ερέθισμα να διερευνηθεί το θέατρο Σκιών/Καραγκιόζης εμβριθέστερα, ώστε να φωτιστεί και από την πλευρά των ατόμων με ειδικές ανάγκες τόσο σε εικονιστικό (φιγουροποίηση) επίπεδο όσο και σε πολιτισμικό και συμβολικό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ Κ. (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*. Ηράκλειο Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., «Ο Πτωχοπρόδρομος. Ο πεινασμένος καλόγερος». *Μυστικά άνθη ήγουν κείμενα γύρω από τις αξίες της ορθόδοξης ζωής*. Αθήνα, Παπαδημητρίου, 1977, σσ. 26-30.
- ΚΡΙΤΣΩΤΑΚΗ, ΕΙΡ. – ΠΕΤΡΑΚΗΣ, Τ., *Ο Καραγκιόζης, η Κοκκινοσκουφίτσα και ο Κατηραμένος Λύκος*. Αθήνα, Λιβάνης, 2009.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., «Ελληνικός ο Καραγκιόζης». *Θέατρο Χ*, 1963, σσ. 9-19.
- ΣΚΑΝΔΑΛΗΣ, Χ., *Τα καθυστερημένα άτομα στην ελληνική κοινωνία*, Ιωάννινα, 1981.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Α., *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*. Gutenberg, Αθήνα, 1977.
- ΓΟΥΔΗΣ, Χ., «Τα πολλά πρόσωπα του καραγκιόζη». http://panusis.blogspot.gr/2015/01/blog-post_35.html. (Ανακτήθηκε 5-5-2015).
- ANDREWS, F., *Deaf Culture values through children's literature*. Lamar University Distinguished Faculty Lecture, Lamar University, Beaumont, Texas, 1996.
- BROWN, S., «Disability Culture: A Decade of Change». *Review of Disability Studies*, 1.1 (2004), σσ, 10-14.
- GILSON, S. AND DEPOY, E., "Disability, Identity, and Cultural Diversity". *Review Disability Studies* 1.1 (2004), σσ, 16-22.
- <http://www.karagkiozis.com/deite-xaraktires.htm> (Ανακτήθηκε 5-5-2015).
- <https://karaghiozis.wordpress.com> (Ανακτήθηκε 5-5-2015).
- <http://www.karagiozisspiropoulou.gr/index.php/el/figures> (Ανακτήθηκε 5-5-2015).

Το θέατρο σκιών στη δραματουργία για παιδιά, ένας δρόμος γεμάτος εκπλήξεις

Μαρία Φραγκή*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Καραγκιόζης, ήρωας της ελληνικής παράδοσης, είναι γνωστός στα παιδιά από τα προσχολικά χρόνια. Εξετάζοντας την ιστορία του ελληνικού Καραγκιόζη ανακαλύπτει κανείς τόσο την εξέλιξη της ιστορίας του είδους, όσο και την ιστορία του έθνους. Αυτή η σύντομη διαδρομή επιφυλάσσει εκπλήξεις για την έρευνα της εκπαίδευσης, της παιδαγωγικής και της τέχνης.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Εκπαίδευση, τέχνη, παιδαγωγική, παιδί, καραγκιόζης.

ABSTRACT

Karagiozis, the hero of the Greek tradition is very familiar to the children from preschool years. Threw the history of Greek Karagiozis we can discover the evolution of this theatrical genre as well as the history of the nation.

This short journey contains several surprises for the research of education, pedagogy and art.

KEY WORDS: Education, pedagogy, art, child, Karagiozis.

ΠΑΣΑΣ: Έχεις ιδέαν τι είναι πατρίς;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Έεεε, καλά σαι!

ΠΑΣΑΣ: Για εξήγησέ μου! [.....]

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Να, πατρίς είναι.....

ΠΑΣΑΣ: Μπράβο....πες το!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Το 'ξερα, αλλά να, τώρα το ξέχασα...

B. Ρώτα (Καραγκιόζικα, 1984)

* Δρ. Θεατρικών Σπουδών- Ερευνήτρια, Σκηνοθέτης-Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας & Θρησκευμάτων.

Αναγνωρίζοντας τα κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά του καραγκιόζη ως θεάματος, αυτά που θα λέγαμε εξωτερικά, θα περιπέσουμε στο κοινότατο σφάλμα να θεωρήσουμε το είδος προορισμένο κατ'εξοχήν για παιδικό κοινό, αγνοώντας ότι για πολύ μεγάλο διάστημα ο τύπος αυτής της ψυχαγωγίας υπήρξε ενιαίος για μικρούς και μεγάλους προσιδιάζοντας και κάποτε ταυτιζόμενος απολύτως με το λαϊκό, παραδοσιακό θέατρο¹. Έτσι προσπερνάμε τις ιδιότητες του είδους που απευθύνεται στους ενήλικους και περιοριζόμαστε σε κάποια χαρακτηριστικά του όπως το ότι είναι ευχάριστο, διασκεδαστικό, ότι χρησιμοποιεί το λογοπαίγνιο, την απλή υπόθεση, τον «τύπο», την «μπάτα». Το θέατρο του μπερντέ δεν έχει νατουραλιστικές σκηνικές συμπεριφορές, είναι αδρό και οι φορείς της δράσης έχουν καθαρούς στόχους. Ακόμη, η αναγνωρισιμότητα των ηρώων του εξ όψεως και εξ ακοής, ως φιγούρες μπροστά από το φως με προκαθορισμένο σχήμα και με ήχο, λέξεις, τραγούδια που έχουν συγκεκριμένη προέλευση, παραπέμποντας σε μια προσωπική πάντα γλώσσα- ιδιόλεκτο σχεδόν για κάθε ήρωα- δεν μπορεί να δημιουργήσουν σύγχυση. Μπορούμε να πούμε ότι δημιουργείται ένα αίσθημα ασφάλειας και οικειότητας που είναι ελκυστικές για τα μικρά παιδιά². Διανύοντας ωστόσο μια διαδρομή στην τεράστια βιβλιογραφία και παραγωγή έργων που διαπιστώνει κανείς ότι έχει καταγραφεί – σε κάθε μορφή, έντυπη και ηλεκτρονική- βρήκαμε ότι ο ελληνικός καραγκιόζης όχι μόνον δεν είναι ένας, αλλά ότι αποτελεί και όχημα πολύ διαφορετικών τάσεων. Ανακαλύπτει κανείς καραγκιόζη λαϊκό και καραγκιόζη έντεχνο, πολιτικό και αποστασιοποιημένο από την πολιτική, καραγκιόζη διασκεδαστικό και καραγκιόζη εκπαιδευτικό, καραγκιόζη σύγχρονο και διαδραστικό αλλά και συντηρητικό: Το όχημα πάντα το ίδιο, οι ήρωες απaráλλακτοι αλλά το περιεχόμενο και ο στόχος διαφορετικά. Σ' αυτή την πορεία η αλληλεπίδραση του ελληνικού θεάτρου σκιών με τα άλλα είδη θεαμάτων υπήρξε πάντα δυναμική. Έτσι φθάνουμε σε πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις τόσο καλλιτεχνικές όπως π.χ. το φιλμ του Γ. Κολόζη «Το πήδημα του Κατσαντώνη κι ο Μπάρμπα Λάμπρος», την «Οδύσσεια» του Ε. Σπαθάρη, τη θεατρική παράσταση «Λίγα απ'όλα» σε σκηνοθεσία Δ. Αβδελιώδη, όσο και θεωρητικές (Κιουρτσάκης, Πούχνερ, Χατζηπανταζής αλλά και Σειραγάκης, Αγραφιώτης, Σταυρακοπούλου, Γαλάνης κ.ά).

¹ (Πούχνερ 1984, 261-272).

² (Χατζάκης, 1989, 49-53).

Επιλέγοντας να διατηρήσουμε μια περισσότερο συγκεκριμένη σχέση με τη μελέτη του αντικειμένου μας, δηλαδή της *δραματολογίας για παιδιά* σε σχέση με το θέατρο σκιών, θα παρουσιάσουμε εδώ κάποιες σκέψεις που γεννά το ζήτημα.

Ως προς τα έργα που παίζονται στο μπερντέ του λαϊκού θεάτρου σκιών, διαπιστώνουμε ότι πολύ λίγο μοιάζουν τα κείμενα που έχουν καταγραφεί με εκείνα που ακούγονται την ώρα της παράστασης. Αιτία είναι ότι ο λόγος στον караγκιόζη είναι κάτι περισσότερο από κοινός θεατρικός διάλογος. Αναπτύσσεται κυριολεκτικά χιαστί ανάμεσα στους δυο ήρωες που συνήθως βλέπουμε στον μπερντέ (διάλογος Α) και ανάμεσα στον караγκιοζοπαίχτη που τους κινεί με το κοινό του (διάλογος Β). Οι πυκνές νοηματικά φράσεις³, κωμικές, φαρσικές, απρόσμενες γίνονται μια αφορμή για την άμεση αντίδραση του κοινού που δημιουργεί με τον τρόπο του τη συνέχεια.... Ο караγκιοζοπαίχτης αφουγκράζεται την αντίδραση, σχολιάζει, αυτοσχολιάζεται και χτίζει πάνω σ' αυτήν τη συνέχεια⁴, γιατί το κείμενο είναι ένα δικό του δημιούργημα και υπόκειται σε διαρκείς μεταλλάξεις που μπορεί να ξενίζουν αλλά στην πραγματικότητα υπακούν στη δυναμική του αυτοσχέδιου διαλόγου. Ας μην ξεχνάμε ότι αυτά τα έργα παράγονταν πολύ συχνά από αναλφάβητους караγκιοζοπαίχτες. Ο κόσμος που παρακολουθεί, ενήλικοι και ανήλικοι, κατανοώντας τον κώδικα, συμμετέχουν ενεργά, συνομιλούν και σχολιάζουν⁵. Παρά την αλλοτρίωση αυτού του «αρχαϊκού» πια για την εποχή μας, αμφίδρομου τύπου επικοινωνίας λόγω της επικρατούσης μονόδρομης και μοναχικής πλέον παρακολούθησης- κινηματογραφικών, τηλεοπτικών και/ή άλλων τηλεμέσων- μπορούμε ακόμη να κατανοήσουμε τι σημαίνει αυτή η σχέση κοινού και σκηνης.

Χαρακτηριστικά αναφέρουμε εδώ ένα απόσπασμα από την ταινία ΘΕΟΦΙΛΟΣ, του Λ. Παπαστάθη (1987), όπου κατά τη διάρκεια μιας παράστασης караγκιόζη, οπλισμένος θεατής πυροβολεί τον υποτιθέμενο «βασανιστή» του ήρωα Κατσαντώνη. Ο θεατής φθάνει σε ακραία εμπιστοσύνη της αλήθειας που παριστάνει η σκηνή, θεωρώντας ότι πρέπει να παρέμβει τόσο δραστικά, όσο αληθινό εκλαμβάνει και το μαρτύριο του εθνικού ήρωα.

³ (Ubersfeld,1996).

⁴ (Ιερωνυμίδης, 2003,60).

⁵ (Χατζηπανταζής 1982, 64-87).

Αυτή η αντίδραση του κοινού είναι κριτήριο για την επιτυχία του έργου του καραγκιοζοπαίχτη. Η υπερβολή της αλήθειας φθάνει να συναγωνίζεται το ψέμα και η εμπειρία σ' αυτό για έναν καραγκιοζοπαίχτη είναι το παν, κυρίως όταν πρόκειται για το καλό της τέχνης κατά τον Γ. Βλαχογιάννη:

«... Εγώ ήμουν χειρότερος κλέφτης απ' τον Αποφόρη... Όποιος θέλει να γίνει καραγκιοζοπαίχτης, πρέπει κι από κλέφτης να περάσει, κι άλλα κακά να δοκιμάσει... και το ξύλο γενναία να το χορτάσει, που να μη χωράει άλλο η πλάτη του! [.....].»

Ρε βλάκα, έχω ανάγκη γω από σένα να μάθω ποιος τις πήρε τις φιγούρες; Εγώ, ρε, αν

παρασταίνω κάθε βράδυ τις κλεψιές και τις ατιμίες του Καραγκιόζη, νομίζεις πως τις σπούδασα

στη Ριζάρειο, ρε; Εγώ και τη μέρα και τη νύχτα γίνουμαι ό,τι θες... φτάνει να θέλω, δηλαδή

γίνομαι και κλέφτης, και νοικοκύρης, και τίμιος βαγαπόντης κι άτιμος αρχιμανδρίτης...»⁶

Ανήλικος θεατής της σκιάς και του λόγου ή Περί λόγου σκιάς

Ο θεατής του καραγκιόζη παρακολουθεί μια συγκεκριμένη τεχνική και αισθητική που κατάγεται προφανώς από ένα πλούσιο θεατρικό παρελθόν. Έχει αναφερθεί από όλους τους ερευνητές η μακρά καθοριστική προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών, την οποία ανάγουν έως την βυζαντινή τέχνη του παντόμιμου και την αριστοφανική κοινωνική και λαϊκή παράδοση.

Για κάθε έλληνα είναι αναγνωρίσιμη η θεατρική σύμβαση και μέσα από την πορεία των χρόνων δεν χάθηκε αυτή η σχέση, όπως δεν χάθηκε και η ουσιαστική σχέση με τον σκηνικό λόγο σε κάθε του μορφή⁷. Ιστορικά, όσο κι αν μιλάμε για το μπόλιασμα μιας ανατολίτικης εισερχόμενης τέχνης, διαπιστώνουμε ότι γρήγορα έλαβε τα ελληνικά χαρακτηριστικά κυρίως ως προς τους διαλόγους και τη θεματολογία. Ο Έλληνας Καραγκιόζης, αν εξαιρέσουμε τα ηρωικά δραματικά πρόσωπα στα αντίστοιχα έργα (Κατσαντώνης, Διάκος κλπ.) είναι η κωμική εκδοχή μιας δύσκολης κοινωνικής συνθήκης. Όλοι αναγνωρίζουν σ' αυτόν την πραγματικότητα τους και όλοι ελπίζουν να της ξεφύγουν κάποτε ή να την ξεγελάσουν έστω, γελώντας με τον κατατρεγμένο αλλά πονηρό αντι-ήρωα.

⁶ (Βλαχογιάννης 1943).

⁷ (Frangi 1997).

Ο ανήλικος θεατής του καραγκιόζη, ταυτίζεται περισσότερο με αυτόν γιατί ενώ είναι ικανός και εύστροφος -όπως αποδεικνύεται διαρκώς με τα εύστοχα σχόλια και τις πράξεις του- βρίσκεται σε αδυναμία λόγω θέσης (φτωχός, Έλληνας κ.ο.κ.) αλλά... η τύχη τον γλιτώνει από τα χειρότερα.

Το παιδί βιώνει ακριβώς το ίδιο πράγμα, επειδή επιθυμεί και μέσα σε ένα φανταστικό πλαίσιο πραγματώνει το επιθυμητό. Γίνεται δρων άτομο μέσα από τη φαντασία και το παιχνίδι. Ο Καραγκιόζης για το μικρό θεατή δεν είναι αντιήρωας - όπως είναι για τον ενήλικο. Σ' αυτόν βλέπει σαν καθρέφτη τη δική του προσωρινή αδυναμία για δράση η οποία συνδυάζεται με τη δική του ικανότητα να φαντάζεται, άρα να προετοιμάζεται για την ενήλικη δράση⁸.

«ΣΟΥΚΡΗ: Πασά μου, έρχεται ο γιατρός και ο Χατζηαβάτης. Αφού έφαγε ξύλο, είπε κι αυτός πως είναι φαρμακοποιός.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Μμμ... τώρα μάλιστα! Γιατρός!... ψηλό καπέλο και ξυπόλυτος!... Να, να ο Χατζατζάρης. Κουτσαίνει απ' το ξύλο. Γεια σου, μουσιού φαρμακοποιέ, χα χα χα...

ΧΑΤΖΗΑΒΑΤΗΣ: Γελάς, ε; Και δεν ξέρεις, αν δε γίνει καλά η βεζυροπούλα, θα τρωσ κάθε μέρα ξύλο και θα γελάω εγώ.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Δεν τα λες καλά!

ΧΑΤΖΗΑΒΑΤΗΣ: Γιατί;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Γιατί θα πω στον πασά: « Εγώ έδωσα τη συνταγή· ο φαρμακοποιός δεν έκανε καλά τα φάρμακα». Θα τρωσ ξύλο εσύ, θα γελάω εγώ.»⁹

Η ευφυής αντίδραση για να γλιτώσει από την τιμωρία είναι προσφιλής και οικεία στο μικρό θεατή.

Ένα ακόμη στοιχείο που βρίσκει ο ανήλικος θεατής στον καραγκιόζη είναι μια κρυμμένη αυτοεκτίμηση, την οποία κι' ο ίδιος αναζητά αρκετά συχνά και για πολλούς λόγους μέχρι να περάσει στην ενήλικη ζωή. Ο Καραγκιόζης θα τα καταφέρει στο τέλος γιατί όσο και να τον πιέζουν οι συνθήκες και οι καταστάσεις έχει τις δικές του θέσεις και αρχές. Το εξωτερικό του σχήμα είναι «άναρχο» απέναντι σε μια συγκεκριμένη δομή αλλά ο ίδιος είναι πάντα συνεπής με τον εαυτό του. Επιπλέον ο Καραγκιόζης βρίσκει πάντα βοηθούς, οι οποίοι στην κατάλληλη στιγμή, μπροστά στη δυσκολία/στο θηρίο/στον καταραμένο όφι, θα τον συντρέξουν

⁸ (Βιγκότσκι 1997).

⁹ (Σπαθάρης χχ).

και θα καλύψουν έτσι τη δική του ανεπάρκεια. Οι κοινωνικές δεξιότητες του Καραγκιόζη είναι πολλές και υποδεικνύουν μια πλούσια συμπεριφορά, που μόνον επιφανειακά χαρακτηρίζεται αδέξια.

Ο Γ. Βλαχογιάννης δίνει στοιχεία που ενισχύουν αυτή την εικόνα του επαγγελματικού-κοινωνικού «στάτους» το οποίο κατακτά ο καραγκιοζοπαίκτης μέσα από τη δραστηριότητά του αυτή.

«-Τι να σου πω, ρε Μήτσο, φασκέλωσ' την αυτή την τέχνη μας... Άτιμη τέχνη, έχει πολλά βάσανα... Ξέρεις τι μαρτύρια έχει; Δεν τα φαντάζεσαι, γιατί είσ' άγουρος ακόμα. Ας είναι όμως, έχει και τις χάρες της. Πώς να σου πω, δε μπορώ να σου παραστήσω, είναι τέχνη με διοτροπίες, με νεύρα, με τσακίσματα... Μα σε κανοποιεί... Καταλαβαίνεις μέσα σου πως κάνεις ένα πράμα που δε μπορεί άλλος να το κάμει... Γίνεσαι περήφανος με τον εαυτό σου. Οι άλλοι σε κοιτάζουν, σε πειράζουνε, σε κοροϊδεύουνε, μα σε ζηλεύουν το περισσότερο! Εσύ λες με τον εαυτό σου: «Μάλιστα, ρε άτιμοι, είμαι καραγκιοζοπαίκτης – και γι' αυτό με ζηλεύετε, γιατί είμ' ανώτερός σας!». Απόξω πρέπει να φυλάς το σοβαρό σου, να 'σαι αξιόπρεπος, πώς το λένε, να μη σου παίρνει ο άλλος τον αγέρα. Ο άλλος είναι γιατρός, είναι δικηγόρος, μπακάλης, καφετζής – έχει τη θέση του, που λένε. Λοιπόν κι εσύ πρέπει να φυλάς τη δική σου! Δε σου τη δίνει η κοινωνία; Την παίρνεις μοναχός σου! Την έχεις μέσα σου!»

Η αποκάλυψη: «Άτιμη κοινωνία» και αυτοεκτίμηση

Η ταύτιση του καραγκιοζοπαίκτη με τις φιγούρες του είναι πέραν της απλής επαγγελματικής ενός τεχνίτη με τα εργαλεία του. Γι' αυτόν υπάρχει σχέση ουσίας και προέκτασης του εαυτού του με το σχήμα και τη σκιά που «ζωντανεύει», ακριβώς όπως και η σχέση του παιδιού με τα παιχνίδια του. Η εμπύχωση αποτελεί λειτουργική ανάγκη και στη μια και στην άλλη περίπτωση¹⁰. Η αναγκαιότητα να αναδειχθεί δυναμικά αυτή η οργανική εμπειρία στη μαθητευόμενη, νεώτερη γενιά, αποτελεί μέλημα κάθε καραγκιοζοπαίκτη.

«... Εγώ είμαι καραγκιοζοπαίκτης· δεν έχω μαγαζί άλλο απ' την παλιοκασέλα... Χωρίς αυτή τη συντροφιά, βγάναμε μεις το ψωμί μας; Το λοιπόν, η αλήθεια είναι πως την αγαπάω γω αυτή την παλιοσυντροφιά... Αμα έχασα κείνες τις φιγούρες, μου φάνηκε πως μου σκοτώσανε τον αδρεφό μου, ας είν' και μακαρίτης. Δε μ' αρέσει να φτιάνω καινούριες φιγούρες, γιατί με τον καιρό τις συνηθάω, και με γνωρίζουνε... Αμα πιάνω στα χέρια μια παλιά

¹⁰ (Φραγκή 2011,48-55).

φιγούρα, μ' έχεις δει πώς κάνω – δεν είναι χαρτόνι αυτό που κρατάω, είν' άνθρωπος, έχει ψυχή, καρδιά, είναι Καραγκιόζης, είναι Μπαρμπαγιώργος, είναι ό,τι διάολο θέλεις, μα χαρτόνι δεν είναι! Άμα με πιάνει κι αυτός στα χέρια του, είδες πώς μ' αλλάζει, μου ρουφάει το αίμα του, μου λιώνει το μυαλό μου, με κάνει άλλον άνθρωπο... με κάνει Καραγκιόζη, Μπαρμπαγιώργο, κι ό,τι θέλεις. Όσο βαστάει η παράσταση, θυμώνω, δέρω, βλαστημάω τα παιδιά, κατεβάζω καντήλια, καντηλήθρες· ύστερα, γίνουμαι κουρέλι, φτώμα, ψυχή δεν έχω μέσα μου, καρδιά δεν έχω... Όπως οι φιγούρες πέφτουνε στην παλιοκασέλα χωρίς να 'χουνε ζωή μέσα τους, έτσι κι εγώ είμαι ψόφιος, άψυχος, γίνουμαι κι εγώ μια παλιοφιγούρα....»

Τα παιδιά του καραγκιόζη, το κοινό του, πάντα επιθυμεί να ανακαλύψει τι υπάρχει πίσω από το πανί, εκεί από όπου εκπορεύεται ο λόγος. Η πρόκληση είναι μεγάλη και η σχέση του μικρού θεατή με την τέχνη είναι μια ανακάλυψη που μπορεί να θεωρηθεί εξόχως συναρπαστική. Ας λάβουμε υπ' όψιν ότι στο θέαμα προστέθηκε κάποτε η «αποθέωση» του τέλους, με όλο το θιάσο μπροστά από το πανί- ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης με το θέατρο της εποχής, αντικείμενο που έχει ήδη σχολιαστεί επαρκώς¹¹. Αντίθετα, στην «απομυθοποίηση» που γίνεται πίσω από το πανί, ο μικρός θεατής, ανακαλύπτει μια νέα μυθολογία, εκείνη της δημιουργίας. Από ένα φαντασμαγορικό φωτεινό και πολύχρωμο θέαμα, περνά στον αφώτιστο μεσήλικα που κουνάει τις φιγούρες και μιμείται τις φωνές. Βλέπει τις φιγούρες στο σωρό και τον τενεκέ με τις πέτρες που τον τρόμαζαν πριν από λίγο. Καμιά φορά μπορεί και να τις αρπάξει από τον μάστορα¹² αλλά δεν πτοείται. Μαθαίνει την αλήθεια και την πραγματική αξία του θεάματος, αντιλαμβάνεται τη δύναμη της φτωχής τέχνης, με τα ελάχιστα μέσα. Ένα παιδί είναι ένας εν δυνάμει καλλιτέχνης γιατί κι' αυτός στα παιχνίδια του κάνει το ίδιο: από ένα στρατιωτάκι κι' ένα ξίφος μπορεί να στήσει πόλεμο και να δημιουργήσει με την πλούσια φαντασία του σκηνές, επεισόδια και έργα χωρίς τέλος. Η δημιουργικότητα είναι στη φύση του. «*Η δημιουργία μιας φανταστικής κατάστασης - κατά τον Βιγκότσκι – δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός στη ζωή ενός παιδιού, αλλά μάλλον η πρώτη εκδήλωση της χειραφέτησής του.....*»¹³. Αυτή η χειραφέτηση είναι εξαιρετικά δοσμένη μέσα από την ταινία «Ο Δραπέτης» του Λ. Ξανθόπουλου¹⁴ και

¹¹ (Σειραγάκης 2007, 1079-1087).

¹² (Λουντέμης 1981).

¹³ (Βιγκότσκι 1997).

¹⁴ (Μήνη 2003, 127-161).

του θεατρικού έργου «Καραγκιόζης ο Μέγας» του Α. Διαμαντή, που βασίστηκε στην αυτοβιογραφία του Σωτήρη Σπαθάρη. Την ίδια θα βρούμε και στους ευφυείς, αντισυμβατικούς διαλόγους του Β. Ρώτα, που μας θυμίζουν παιδικές στιχομυθίες:

ΠΑΣΑΣ: Υπόθεσε βρε πως δεν υπάρχουν άλλα σπίτια.... πως είσαι στην ερημιά.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Στην ερημιά;;; Και τι θα τρώω;.... Ποιος κάθεται στην ερημιά, Πασά μου, και μάλιστα να 'ρθει άλλος να τόνε βγάλει;¹⁵

Πόση αυτονομία και αυτοδιαχείριση του νου και του λόγου δεν κατακτά με αυτόν τον τρόπο ο μικρός θεατής;

Αυτοαναφορικότητα στην τέχνη- Καλλιτέχνες και θεατές

Κοινή διαπίστωση όλων των ερευνητών είναι ότι τα κείμενα του καραγκιόζη πλέον, εκτός από μια σημαντική εξέλιξη στη θεματολογία, χαρακτηρίζονται από τη τάση της διαθεματικότητας και της μίξης με άλλες παραστατικές μορφές έχοντας έντονη την αυτοαναφορικότητα στο είδος. Οι σύγχρονοι συγγραφείς, σκηνοθέτες και καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών επιθυμούν να «ξαναδιαβάσουν» τον καραγκιόζη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του σκηνοθέτη Δ. Αβδελιώδη που επανέρχεται με παράσταση καραγκιόζη δεύτερη φορά μέσα σε λίγα χρόνια- από το «Λίγα απ' όλα» (2000) στο «Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος δράκος» (2007). Το ίδιο βρίσκουμε στο αδημοσίευτο κείμενο του Α. Διαμαντή, «Καραγκιόζης ο Μέγας»(χ.χ.), το οποίο παίχτηκε με ηθοποιούς και φιγούρες σε ανθρώπινο μέγεθος σε μεγάλη περιοδεία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ανάλογη αναζήτηση με σύγχρονο ιστοριολογικό σχολιασμό της πραγματικότητας κάνει ο Λ.Πολενάκης στο αδημοσίευτο επίσης κείμενό του «Η τιμή του Αλή Πασά», όπου το δράμα αναπτύσσεται ανάμεσα στο σήμερα και στην ιστορική εποχή του Πασά των Ιωαννίνων και μεταξύ σκιών και προσώπων που αφηγούνται την υπόθεση του φονικού της κυρά Φροσύνης. Μια ακόμη περίπτωση τέτοιας ερευνητικής προσπάθειας πάνω στο θέατρο σκιών, η οποία ξεφεύγει εντελώς πλέον και από τον θεματικό-υφολογικό κώδικα κάνει η Θεατρική ομάδα ΠΑΙΘΕΑ, στην Πάτρα, με κύριο εμπνευστή τον Γ.Μπεκιάρη με «Το γαϊτανάκι των σκιών και των χρωμάτων» και το «Γιούσουρι, το στοιχείο της θάλασσας»(ανέκδοτα, χ.χ.).

¹⁵ (Ρώτας 1984, 34).

«.....Αυτά τα καλά έχει η τέχνη μας... Άτιμη, π..... τέχνη... Πού να σ' τα μολογάω όλα μου τα βάσανα με το μεθύστακα το Μίμαρο... Αυτός ήταν ο δάσκαλός μου' δε λέω, έμαθα πολλά απ' αυτόν, τράβηξα όμως ξύλο και βρισίδι...Θα το πιστέψεις πως, παιδί πράμα, και με ζήλευε; Με κατάτρεχε, δε μ' άφηνε να πιάνω τις φιγούρες... Εγώ έκανα τον κουτό, ως που έμαθα την τέχνη, και την έκαμα δική μου. Όπου μια μέρα μ' έχασε. «Το 'μαθες, του λένε' στον καφενέ του Καλυβιώτη, εκείνος ο κάλφας σου ο Αρεφούλιας έστησε Καραγκιόζη, απόψε είναι η πρώτη...». Ο Μίμαρος γέλασε. «Δε θα κάμει τίποτα!» είπε. ήρθε όμως στην παράσταση κι έφυγε φαρμακωμένος. «Ρε, το μπάσταρδο, πού τα 'μαθε όλα αυτά, σ' έμένα τα 'μαθε;»¹⁶

Τα παιδιά στις πεζογραφικές (Βλαχογιάννης, 1917,1943) και φιλμικές (1959, 1987, 1991, 2005) εκδοχές για τον καραγκιόζη παρουσιάζονται ισότιμα με τους ενήλικους σε βαθμό ακραίο¹⁷. Η κατάσταση τους οικογενειακά, οικονομικά και κοινωνικά είναι άθλια. Το ίδιο συμβαίνει αλλά και στα έργα του καραγκιόζη, όπου η φτώχεια και η πείνα πρωταγωνιστούν κι' έτσι δια μαγείας εξορκίζονται. Ένας άλλος, κακόμοιρος και ανθεκτικός ήρωας που πένεται και πεινάει για όλους μας, παίρνει πάνω του και τη δική μας ένδεια. Η επιθυμία της συμμετοχής των παιδιών σε ένα τέτοιο θέαμα, αντίθετα από την παθητικότητα που διακρίνει το κοινό των θεατρικών παραστάσεων, έχει μεγάλη σχέση με την ενηλικίωση. Όπως είδαμε και παραπάνω ο μικρός θεατής εξερευνητής δεν αρκείται στο θέαμα, θέλει και να το γνωρίσει εκ των ένδον. Τα παιδιά, όπως είδαμε στα παραπάνω έργα, είναι ισότιμοι συνεργάτες, χρωστάνε τη γνώση στο μάστορα και η μαθητεία που του οφείλουν πληρώνεται ακριβά. Αυτό διατυπώνεται καθαρά και στην ταινία «Δραπέτης» του Λ. Ξανθόπουλου, όπου χαρακτηριστική είναι σχέση του μάστορα με τους βοηθούς του. Εδώ έχουμε την ανάπτυξη τόσο ισχυρών δεσμών- που ξεπερνούν ακόμη και τους οικογενειακούς - ανάμεσα στους εμπλεκόμενους βοηθούς που, ανήκοντας σε τρεις διαφορετικές γενιές, μυσούνται στην τέχνη του καραγκιόζη από τον μεγάλο καλλιτέχνη Μπάρκα. Την ανέστια ζωή του καλλιτέχνη των σκιών και των μικρών που τον ακολουθούν παρακολουθούμε να εκτυλίσσεται μέσα από τις τελευταίες μέρες του μεγάλου

¹⁶ (Βλαχογιάννης 1917,1943).

¹⁷ Αν εξαιρέσουμε την επίπλαστη εικόνα του καλού κόσμου όπως παρουσιάζεται στην ταινία των Γεωργιάδη-Θαλασσινού (1959), *Καραγκιόζης, ο αδικημένος της ζωής*, όπου τα παιδιά είναι κυρίως καλοβαλμένα, μικροαστικής προέλευσης (http://www.karagkiozis.com/62_OKTWBRHS_2012.pdf) σε όλες τις άλλες περιπτώσεις ο καραγκιόζης δίνει μια ισονομία στο κοινό του - ενήλικοι και ανήλικοι, κοινό και μπερντές είναι το ίδιο.

καραγκιοζοπαίχτη Μπάρκα, που οραματίζεται και ζει ανάμεσα στην παιδικότητα -την οποία κουβαλά απόφια στη μνήμη και στην τέχνη του- και στην αδέξια και στείρα κοινωνική ζωή του, όπου δεν έχει καταφέρει να δημιουργήσει κάποια «σημαντική» σχέση/κατάσταση (οικογένεια, συντροφικότητα ή ακόμη και οικονομική εξασφάλιση). Ένας ώριμος και ταυτόχρονα κατά βάθος ανήλικος караγκιοζοπαίχτης, ταυτίζεται με τον ήρωά του, μεταδίδοντας αυτήν την ισχυρή δύναμη της παιδικής ματιάς που είναι απαραίτητη για να παραμένει ζωντανή κάθε τέχνη. Άλλωστε από τους «πιτσιρικάδες» βοηθούς γεννήθηκε η συνέχεια στο επάγγελμα:

«Τα παιδιά του καφενέ γέλασανε, κι ο Φούλιας έκλεισε πονηρά το μάτι, δείχνοντας με τρόπο πως τα λέει αυτά για να τ' ακούσουν οι βοηθοί του. Ύστερα γύρισε και κατά τους βοηθούς του κι είπε:

- Για σε τα λέω, πεθερά, για να τ' ακούει η νύφη... Πού είναι, ρε, ο Αποφόρης;

- Δε φάνηκε ακόμα, μάστορη! είπε ο Τιμπλής με ζήλο πάλι.

- Ποιος σε ρωτάει εσένα, ρε μπαγάσα; είπε ο Φούλιας: πάλι εσύ μπροστά μου;... Εσείς ρε οι άλλοι δε μιλάτε; Τα παιδιά κατεβάσανε τα μάτια με σεβασμό παραπανιστό, γεμάτα υποκρισία - Εσύ, ρε Βρακάκια, θα με βοηθήσεις απόψε μοναχός σου; Δεν αξίζεις τίποτα! Έλα, τραβάτε κατά την παράγκα! Και τοιμάστηκε να κινάει κι ο Φούλιας, κατά την παράγκα, μα γύρισε απότομα κατά τα παιδιά του καφενέ, κι έδειξε τους μάγκες. - Να, απ' αυτούς βγαίνουν οι караγκιοζοπαίχτες! είπε σοβαρά.»¹⁸

Κλείνοντας εδώ, προσωρινά, αυτή μας τη διαδρομή ας καταθέσουμε για το τέλος την εικόνα του υπέρλογου ήρωα που καταξιώνει για τον ανήλικο θεατή την ίδια του τη φύση: την ανυπότακτη προσωπικότητα, την παιγνιδιάρικη αντίδραση, την εμπιστοσύνη σε μια βέβαιη λύση, την κατάφαση και τη χαρά της ζωής απέναντι στην αναίτια υπεροχή της εξουσίας, της βίας, της στείρας γνώσης, της συγκέντρωσης πλούτου κ.ο.κ. Ο ήρωας του ανήλικου θεατή δεν είναι - και δεν θα μπορούσε να είναι μέρος ενός προκαθορισμένου, στεγανού πλαισίου, μιας τάξης ή ενός συντηρητικού τρόπου αντίδρασης, σκέψης και έκφρασης. Κάθε παιδί παρακολουθεί με μεγάλα μάτια -σαν του Καραγκιόζη- τη ζωή σαν αφήγηση όπου δεν μπορεί ακόμη να παρέμβει. Και το μάθημα θα έρθει κάποτε με το σκληρό βίωμα που διατηρεί την ποιότητα της τέχνης, η οποία θα απαλύνει τον πόνο και τη βία του βίου:

¹⁸ (Βλαχογιάννης 'Οπ.π.).

ΠΑΣΑΣ: Βεληγκέκα, πάρε τούτον εδώ να τον μάθεις τι εστί πατρίς!
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: (ενώ τρώει ξύλο φωνάζει) Ωχ, ωχ, ωχ! Πατρίς είναι η φτώχεια, το ξύλοκι' ο Παρθενώνας!¹⁹

Με τη γλώσσα του κινηματογράφου θα μνημονεύσουμε ξανά την εμπειρία της απώλειας που βιώνει ο μικρός βοηθός: Στην κηδεία του καραγκιοζοπαίχτη Μπάρκα, το μικρότερο μαστορόπουλο -ίσα με δέκα χρόνων - που τον βοηθούσε ως το τέλος, μέσα στην οδύνη ενηλικιώνεται και μονολογεί, επαναλαμβάνοντας σαν «άντρας»: «Γαμώ την ατυχία μου!»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΙΓΚΟΤΣΚΥ Λ.Σ., *Νους στην κοινωνία*, Gutenberg, Αθήνα, 1997.
- ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ., “Της τέχνης τα φαρμάκια”, (1917), *Νέα Εστία*, τομ. 34, τεύχη 386 (1-7-43), 387 (15-7-43) και 389 (15-8-43).
- , *Της τέχνης τα φαρμάκια*, εκδ. Χειρόγραφα, Θεσσαλονίκη, 1990.
- FRANGI M., *La décentralisation théâtrale après la seconde guerre mondiale 1943-1993*, ed. Septentrion, A.N.R.T., Lille, 1997, ISBN: 9782729519483.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ ΜΙΧ., *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αρχείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, εκδ. Χρήστος Ε. Δαρδανός, Αθήνα, 2003.
- ΜΗΝΗ, Π.: “Δραπέτες του μπερντέ και της οθόνης: Η αγωνία του δημιουργού στον ‘Δραπέτη’ του Λευτέρη Ξανθόπουλου”, στον τόμο: *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*. Επιμ. Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2003, 127-161.
- ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ ΜΕΝ., *Καραγκιόζης ο Έλληνας*, Δωρικός, Αθήνα, 1981.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, 1984, σελ. 261-272.
- ΡΩΤΑΣ Β., *Καραγκιόζικα Α΄*, Μπούρας, Αθήνα, 1984.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μ., “Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου, Η περίοδος του Μεσοπολέμου”, στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Εκδ. «Ergo - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών», Αθήνα 2007, σ. 1079-1087.

¹⁹ Ρώτα Βασίλη, Όπ.π., σελ.35.

ΣΠΑΘΑΡΗΣ Ε., Ο Καραγκιόζης Γιατρός, στο http://www.snhell.gr/anthology/content.asp?id=204&author_id=49.

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Α., « Της τέχνης τα φαρμάκια από τον μπερντέ στην οθόνη: μια προσέγγιση στον караγκιοζοπαίχτη ως υποκριτή», στο *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, επιμ. Χρ. Αδάμου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 251-263.

UBERSFELD A., *Lire le théâtre I*, ed. Belin Sup, Paris 1996.

ΦΡΑΓΚΗ Μ., *Η σκηνική πράξη στο σχολείο*, ed. Bardy, Cairo, 2011.

ΧΑΤΖΑΚΗΣ Μ. «Το θέατρο σκιών και το παιδί», στον τόμο *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας – Δήμος Καρδίτσας: «Το παιδικό θέαμα»*, 1989, 49-53.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., « Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890», *Ο Πολίτης* 49, 1982, σελ. 64-87.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Καραγκιόζης, ο αδικημένος της ζωής, 1959.

Σκηνοθέτης: Γεωργιάδης Βασίλης, Θαλασσινός Ερρίκος.

Θεόφιλος, 1987.

Σκηνοθέτης: Παπαστάθης Λάκης.

Ο δραπέτης, 1991.

Σκηνοθέτης: Ξανθόπουλος Λευτέρης.

Το πήδημα του Κατσαντώνη και ο μπάρμπα Λάμπρος, 2005.

Σκηνοθέτης: Γιώργος Κολόζης.

***Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος:
Μια παράδοση των δομών γνώσης και εξουσίας
στους σχολικούς θεσμούς του δέκατου ένατου αιώνα***

Λυδία Παπαδάκη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός αυτού του κειμένου είναι να παρουσιάσει τις δυνατότητες αξιοποίησης του Θεάτρου Σκιών στην πανεπιστημιακή διδασκαλία της Ιστορίας, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη φοιτητική παράσταση «Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος» που διοργανώθηκε το 1999 στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από την παράσταση αυτή το Θέατρο Σκιών αναδείχθηκε όχι μόνο ως εκφραστικό μέσο και καλλιτεχνική εμπειρία, αλλά κυρίως ως κριτικό εργαλείο για την αναπαράσταση των κυρίαρχων δομών γνώσης και εξουσίας επί των οποίων συγκροτήθηκε το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα μετά την εθνική ανεξαρτησία. Στο πλαίσιο αυτό, η σκιά του Καραγκιόζη εξέφρασε την ελευθερία της τέχνης να ερμηνεύσει και να ερμηνευτεί από την Ιστορία, αμφισβητώντας τους εθνικούς μύθους του παρελθόντος και συνδέοντας την παράδοση με κρίσιμα κοινωνικά ζητήματα του παρόντος.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: πανεπιστήμιο, ιστορία, αναπαράσταση, εθνική παράδοση, κοινωνική κριτική.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present the possibilities of the Theatre of Shadows to contribute to the university teaching of History, using as example the student performance "Karagiozis as a teacher of the mutual method of instruction" organized in 1999 at the Department of Pre-school Education, University of Athens. From this performance the Theatre of Shadows emerged not only as an expressive medium and artistic experience, but also as a critical tool for the representation of the dominant structures of power and knowledge on which the building of the Greek educational system was based after national independence. In his context, the shadow of Karagiozis expressed the freedom of art to interpret and be interpreted by History, challenging the prevailing national myths about the past and linking tradition with crucial social issues of the present.

KEY WORDS: university, history, representation, national tradition, social criticism.

Τα τελευταία χρόνια, η διεθνής έρευνα για την ενσωμάτωση των τεχνών στην εκπαίδευση στο πλαίσιο των διαθεματικών αναλυτικών προγραμμάτων αναζητά συνεχώς νέα και πρωτότυπα μοντέλα ικανά να συνδέσουν τα καλλιτεχνικά μαθήματα με την εισαγωγή της καινοτομίας στην εκπαίδευση, ενώ παράλληλα γίνονται προσπάθειες για την οργάνωση καλλιτεχνικών δράσεων μέσω των οποίων επιδιώκεται ένα άνοιγμα της εκπαιδευτικής κοινότητας στην κοινωνία. Οπωσδήποτε πρόκειται για ένα νέο εκπαιδευτικό περιβάλλον που παρέχει στο Θέατρο Σκιών νέες προοπτικές εξέλιξης, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που παρέχεται η δυνατότητα σύνδεσης με τη διδασκαλία άλλων γνωστικών αντικειμένων και, κατ' επέκταση, προσαρμογής του περιεχομένου του κατά τρόπο ώστε να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση των θεμελιωδών γνώσεων που παρέχονται από τα αντικείμενα αυτά. Από αυτή την άποψη, θεωρώ εξίσου σημαντική την κριτική διερεύνηση των προϋποθέσεων κάτω από τις οποίες μπορεί να δρομολογηθεί η συνάντηση της σύγχρονης αντίληψης για την επιστήμη με μια παραδοσιακή μορφή λαϊκής τέχνης σε μια αμφίδρομη δημιουργική ανταλλαγή προς όφελος του επιδιωκόμενου «ανοίγματος στην κοινωνία».

Η φοιτητική παράσταση *Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος* οργάνωθηκε και παρουσιάστηκε στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής της Προσχολικής Ηλικίας του Πανεπιστημίου Αθηνών το εαρινό εξάμηνο του 1999, δηλαδή αρκετά χρόνια πριν η νομοθεσία επιβάλει τη διαθεματικότητα ως υποχρεωτική. Από τις δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε στην προσπάθειά μας να συνδέσουμε τη διδασκαλία της Ιστορίας της Εκπαίδευσης με τη θεατρική και μουσική αγωγή, που αποτελούσαν ήδη οργανικό μέρος του προγράμματος σπουδών για την κατάρτιση των νηπιαγωγών, αποκόμισα την ακράδαντη πεποίθηση πως η επιτυχία τέτοιων εγχειρημάτων δεν εξαρτάται από τις προβλέψεις του νομοθέτη, αλλά από την ύπαρξη ενός περίγυρου που να πιστεύει πραγματικά στην κοινή προσπάθεια και να μην τρομάζει μπροστά στο ενδεχόμενο της αποτυχίας. Το γεγονός ότι σήμερα μπορώ να σας μιλήσω για μια επιτυχημένη παράσταση οφείλεται κατά κύριο λόγο στην Αντιγόνη Παρούση, σήμερα Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στην Παιδαγωγική της Θεατρικής Έκφρασης, που τότε δέχτηκε να μοιραστεί μαζί μου κάτι που στην αρχή δεν ήταν παρά μια τρελή φαντασίωση: τη θεατρική αναπαράσταση μιας ξεχασμένης παιδαγωγικής μεθόδου του δέκατου ένατου αιώνα. Στο βιβλίο της *Κουκλοθέατρο στην Εκπαίδευση. Εκπαίδευση στο Κουκλοθέατρο*, η Αντιγόνη περιγράφει αναλυτικά την οργάνωση της παράστασης, τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν, τη διαδικασία

συγγραφής του σεναρίου, τη διανομή των ρόλων, τη δομή του έργου και την αξιολόγηση της όλης προσπάθειας. (Παρούση 2012, 241-273) Στο βιβλίο αυτό, ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης μπορεί επίσης να βρει ένα dvd με βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα της παράστασης που πραγματοποιήθηκε με τη συμμετοχή 120 φοιτητών και φοιτητριών, οι οποίοι/ες ανέλαβαν σε ομάδες διάφορες δράσεις, όπως για παράδειγμα την κατασκευή των φιγούρων με την αφιλοκερδή καθοδήγηση των ηθοποιών-καραγκιοζοπαιχτών Τάσου Κώνστα και Αλεξίας Αλεξίου, καθώς και τη συγκρότηση της ζωντανής ορχήστρας που συνόδευσε την παράσταση με την επίσης αφιλοκερδή μουσική επιμέλεια του Νικόλα Τσαφταρίδη και του Δημήτρη Βαρελά.

Χωρίς όλες αυτές τις πολύτιμες βοήθειες, η διδασκαλία της αλληλοδιδασκαλικής μεθόδου στο πλαίσιο της Ιστορίας της Εκπαίδευσης εκείνο το εξάμηνο δεν θα είχε καταφέρει να ανταποκριθεί στην εκμυστηρευμένη βαθύτερη ανάγκη των φοιτητών για εναλλακτικούς τρόπους διδασκαλίας όχι τόσο των καλλιτεχνικών μαθημάτων όσο των σοβαρών κι αγέλαστων θεωρητικών γνωστικών αντικειμένων που, ακόμα κι όταν προορίζονται για πρακτική άσκηση, όπως για παράδειγμα οι διδακτικές μεθοδολογίες και οι παιδαγωγικές μέθοδοι, δεν είναι λίγες οι φορές που οδηγούν σε απογοητευτικές διαπιστώσεις για τη μεγάλη απόσταση που χωρίζει τη θεωρία από την πράξη, το μοντέλο από την πραγματικότητα και το νομοθέτη από την κοινωνία. Η Ιστορία είναι ένα κατεξοχήν σοβαρό κι αγέλαστο γνωστικό αντικείμενο, η διδασκαλία του οποίου στην τυπική εκπαίδευση σε συνδυασμό με τη συστηματική διακίνηση ιστορικών γνώσεων στη δημόσια σφαίρα έχει ένα κατά κανόνα «φρονηματικό» χαρακτήρα που αποσκοπεί στη διατήρηση της συνοχής μικρότερων ή μεγαλύτερων συλλογικοτήτων, όπως είναι το έθνος, η κοινότητα, το κόμμα ή ακόμα και οι ετερόκλητες ομάδες συμφερόντων που συμμετέχουν στα κοινωνικά κινήματα. Εκείνο όμως που χάνεται με τη μηχανική αποστήθιση των ιστορικών γεγονότων και τη διαιώνιση των ιστορικών μύθων είναι ουσιαστικά η κατανόηση των κοινωνικών ζυμώσεων μέσα από τις οποίες πραγματοποιούνται οι ιστορικές αλλαγές, άλλοτε ως αποτέλεσμα συμβιβασμών και άλλοτε ως αποτέλεσμα των αντιστάσεων που προβάλλουν σημαντικές κοινωνικές ομάδες στην επιβολή αξιακών προτύπων που δεν εκφράζουν τα δικά τους συμφέροντα. Αυτός ο προβληματισμός γύρω από τη διδασκαλία της Ιστορίας σε παιδιά και ενήλικες ήταν ο σημαντικότερος λόγος για τον οποίο, ανάμεσα από τα θεατρικά είδη που μου πρότεινε η Αντιγόνη για την αναπαράσταση της αλληλοδιδασκαλικής, κατέληξα στον Καραγκιόζη ως τον ιδανικότερο εκφραστή των

«υπόγειων κοινωνικών ρευμάτων» (Δαμιανάκος 1993) που παρωδούν, σαρκάζουν και αντιστέκονται στις κυρίαρχες δομές γνώσης και εξουσίας που επιβάλλονται μέσω των πρωτότυπων και καινοτόμων διδακτικών μεθοδολογιών.

Μια τέτοια πρωτότυπη και καινοτόμος διδακτική μεθοδολογία υπήρξε στην εποχή της και η αλληλοδιδασκτική. Προερχόμενη από τη Μεγάλη Βρετανία, η εισαγωγή της στα εκπαιδευτικά συστήματα πολλών χωρών της Ευρώπης, της Αμερικής και του κόσμου στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα σηματοδότησε την είσοδο των χωρών αυτών στη δυτική νεωτερικότητα, καθώς χρησιμοποιήθηκε ως μια «εύκολη» μέθοδος διδασκαλίας που παρείχε τη δυνατότητα συγκρότησης ενός σχολικού δικτύου λαϊκής εκπαίδευσης σε εθνική κλίμακα, με ελάχιστο οικονομικό κόστος και κάτω από το συγκεντρωτικό έλεγχο των κρατικών μηχανισμών. Από τη μαζική εκπαίδευση των λαϊκών στρωμάτων οι Βρετανοί φιλελεύθεροι προσδοκούσαν τη διαμόρφωση υπάκουων, ενάρετων και αποδοτικών εργατών που θα συνέβαλαν στη βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας, οι δε Γάλλοι φιλελεύθεροι προσέβλεπαν επιπλέον και στη συγκρότηση ενός σχολείου πολιτικής αγωγής που θα εμψυσούσε το σεβασμό στη δημοκρατία και στους νόμους του κράτους. Ο *Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος* άντλησε την έμπνευσή του από αυτές τις προσδοκίες και τα έντονα στοιχεία θεατρικότητας στην κίνηση και στο λόγο της διδακτικής μεθοδολογίας του αλληλοδιδασκτικού συστήματος, το οποίο επέτρεπε τη στέγαση εκατοντάδων μαθητών σε μία και μοναδική σχολική αίθουσα με ένα και μοναδικό δάσκαλο, ο οποίος είχε την ευθύνη όχι της διδασκαλίας αλλά της οργάνωσης της διδασκαλίας από τους «πρωτόσχολους», δηλαδή από τους καλύτερους και πιο προχωρημένους μαθητές. Οι πρωτόσχολοι ήταν οι πρώτοι που έφταναν το πρωί στο σχολείο για να λάβουν τις οδηγίες του δασκάλου για τα καθήκοντα της ημέρας και τη διδασκαλία των μαθημάτων στους άλλους μαθητές. Οι γραπτές ασκήσεις διεξάγονταν από τους «υπαγορευτές» πρωτόσχολους στα θρανία που ήταν τοποθετημένα στο κέντρο της αίθουσας, ενώ οι προφορικές ασκήσεις διεξάγονταν από τους «ερμηνευτές» πρωτόσχολους στα ημικύκλια που ήταν χαραγμένα στο έδαφος περιμετρικά της αίθουσας. Η μετακίνηση των μαθητών από τα θρανία στα ημικύκλια και πάλι πίσω ρυθμιζόταν με τη χρήση ενός κωδικοποιημένου συστήματος προσταγμάτων παρόμοιο με αυτό που χρησιμοποιούν οι τροχονόμοι και οι πεζονόμοι για τη ρύθμιση της κυκλοφορίας στους δρόμους: μ' ένα κουδούνι και μια σφυρίχτρα, έδιναν το σύνθημα έναρξης και παύσης των ασκήσεων που διεξάγονταν σε κάθε μάθημα, ενώ με τις κινήσεις των χεριών τους έδειχναν την κατεύθυνση

προς την οποία έπρεπε να προχωρούν κάθε φορά οι μαθητές. Κάθε παράγγελμα, κάθε κίνηση μαθητών και πρωτοσχόλων ήταν αυστηρά καθορισμένη εκ των προτέρων, ώστε να αποτρέπεται οποιαδήποτε αναστάτωση, απώλεια σχολικού χρόνου και μείωση της αποδοτικότητας των μαθητών. Πρωταρχικός στόχος της μεθόδου ήταν η εξασφάλιση της αδιάλειπτης προσοχής στη διδασκαλία των μαθημάτων, η εξάσκηση στην ακρίβεια, στην ευταξία και στην πειθαρχία, καθώς και η αύξηση της αποδοτικότητας και του ανταγωνισμού μεταξύ των μαθητών με ένα ειδικά διαμορφωμένο σύστημα ποινών και βραβεύσεων (Παπαδάκη 1992, Σολομών 1992).

Στην ουσία επρόκειτο για μια μεταφορά του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής στην εκπαίδευση που, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα μαζικής πολιτικής διαπαιδαγώγησης, συνέβαλε στην καθιέρωση της αλληλοδιδασκτικής ως μιας «προοδευτικής» παιδαγωγικής μεθόδου που εξέφραζε το καινοτόμο πνεύμα της εποχής, όπως αυτό αναδύθηκε από τη βιομηχανική ανάπτυξη της Μεγάλης Βρετανίας και τη Γαλλική Επανάσταση. Στις ελληνικές περιοχές όπου δεν μπορούσε να γίνει λόγος για βιομηχανική ανάπτυξη, οι προσδοκίες των Ελλήνων φιλελευθέρων από την αλληλοδιδασκτική αφορούσαν κυρίως στην πολιτική διαπαιδαγώγηση της πρώτης γενιάς των ανεξάρτητων Ελλήνων με στόχο τη ρήξη με το οθωμανικό παρελθόν και την ένταξη της Ελλάδας στη χορεία των πολιτισμένων εθνών της Δύσης. Ωστόσο, οι πρώτοι έλληνες δάσκαλοι που κλήθηκαν να εφαρμόσουν την αλληλοδιδασκτική στα ελληνικά σχολεία βρέθηκαν αντιμέτωποι με ένα δίλημμα: κατά πόσον θα έπρεπε να ακολουθήσουν κατά γράμμα τα ξένα εγχειρίδια ή να προσαρμόσουν τη μέθοδο στις δύσκολες τοπικές συνθήκες μιας ρημαγμένης από τους εμφυλίους και τον Αγώνα για την Ανεξαρτησία χώρας.

Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος προσπάθησε να δείξει τη στρεβλή πορεία που πήρε αυτό το δίλημμα τα επόμενα χρόνια, επιχειρώντας μια ιστορική ερμηνεία που ερχόταν σε σύγκρουση όχι μόνο με τις κατεστημένες εθνικές παραδόσεις αλλά ακόμα και με τις βαθιά ριζωμένες στη συνείδηση των φοιτητών αντιλήψεις για την ελληνική παιδεία, όπως για παράδειγμα με την πίστη τους στην ύπαρξη του Κρυφού Σχολείου. Η δύναμη αυτού του μύθου συντηρείται στην ελληνική εθνική συνείδηση με πολλούς τρόπους και από πολλούς φορείς, από τους οποίους δεν εξαιρούνται και ορισμένοι καραγκιοζοπαίχτες που αξιοποιούν τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα για την εμπορευματοποίηση τόσο των παραδόσεων του Θεάτρου Σκιών όσο και των ιστορικών μύθων κατάλληλα διασκευασμένων για μικρά παιδιά, επιβεβαιώνοντας έτσι τις θλιβερές

διαπιστώσεις πολλών ιστορικών για την απόσταση που χωρίζει την επιστημονική ιστορική γνώση από την κοινωνία, όπου οι ιστορικοί μύθοι ακολουθούν μια δική τους ανεξάρτητη πορεία.¹ Το πρόβλημα εδώ, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι η χρήση των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων που έχει προκαλέσει την εχθρική αντίδραση πολλών καταγκιοζοπαιχτών απέναντι στη φτηνή εμπορική εκμετάλλευση και στη νοθεία ως απειλή για την επιβίωση του αυθεντικού Θεάτρου Σκιών. Σύμφωνα με τον Loring Danforth (1993, 150), ο διαχωρισμός ανάμεσα στο παραδοσιακό και το σύγχρονο, το γνήσιο και το πλαστό, την τέχνη και το εμπόριο είναι σε μεγάλο βαθμό τεχνητός και πηγάζει κυρίως από τη ρομαντική αντίληψη ότι η λαϊκή παράδοση είναι κάτι αγνό και αναλλοίωτο στο χρόνο, αντίληψη που εμποδίζει την κατανόηση των δημιουργικών διαδικασιών μέσα από τις οποίες παραδοσιακές μορφές λαϊκής τέχνης προσαρμόζονται σε νέες συνθήκες και πλαίσια. Επίσης, το πρόβλημα δεν είναι ούτε το παιδικό κοινό στο οποίο απευθύνονται αυτές οι εκσυγχρονισμένες μορφές λαϊκής παράδοσης, γεγονός που επίσης θεωρείται ως παρακμιακό φαινόμενο που εκφράζει την προϊούσα αποπολιτικοποίηση της «αριστοφανικής» κοινωνικής κριτικής με την οποία έχει συνδεθεί ο λόγος και η πράξη του Θεάτρου Σκιών. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες του δέκατου ένατου αιώνα που έχει αποθησαυρίσει ο Βάλτερ Πούχνερ, από τη στιγμή που το θέατρο Σκιών «κατέβηκε» από τις αυλές των πασάδων και των Φαναριωτών στα καφενεία και στις πλατείες των πόλεων και των κωμοπόλεων, το κοινό του ανέκαθεν περιλάμβανε «απειράριθμον πλήθος διαφόρων παιδών, και πολλοί μάλιστα εκ των μαθητών των Γυμνασίων και των σχολείων μας, δεν παύουσι συχνάζοντες εις αυτά [τα βωμολοχικά των Ασιατών θέατρα] καθ' εσπέραν αδιακόπως.» (Πούχνερ 1985, 34-35) Το πρόβλημα, κατά τη γνώμη μου, έγκειται στον τρόπο με τον οποίο το θέατρο Σκιών ερμηνεύει την ιστορική πραγματικότητα, στα μηνύματα που μεταφέρει για τη σχέση ενός μη βιωμένου παρελθόντος με τη βιωμένη πραγματικότητα του παρόντος και στις μεθερμηνείες αυτής της σχέσης από το κοινό στο οποίο απευθύνεται κάθε φορά. Εάν λοιπόν δεχθούμε ότι οι κοινωνικές λειτουργίες του Θεάτρου Σκιών περιλαμβάνουν ή πρέπει να

¹ Αναφέρομαι κυρίως στη διαδικτυακή εμπορική κυκλοφορία ενός παιδικού dvd έτους παραγωγής 2010 με τίτλο *Το Κρυφό Σχολειό*, όπου ο Καραγκιόζης πηγαίνει τα ελληνόπουλα στο Κρυφό Σχολειό κάτω από τη μύτη του Αλή Πασά, ο οποίος τα ανακαλύπτει μεν, αλλά ο Καραγκιόζης καταφέρνει να τα σώσει από την οργή του με τη βοήθεια ενός καπετάνιου.

περιλαμβάνουν κάποιο είδος «διδασχής», με την έννοια της παραγωγής και χρήσης ιστορικών μηνυμάτων για τη διαπαιδαγώγηση των πολιτών στην εξωσχολική δημόσια σφαίρα, τότε νομίζω πως είναι απαραίτητο να στρέψουμε την προσοχή μας από την καλλιτεχνική φόρμα στο νοηματικό περιεχόμενο.

Πάντα από τη σκοπιά της ιστορικής διδασκαλίας, η μεγάλη πρόκληση που είχε να αντιμετωπίσει *Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος* δεν ήταν τόσο η ανάπτυξη των καλλιτεχνικών δεξιοτήτων των φοιτητών (κατασκευή φιγούρας, υποκριτική κλπ.) –πράγμα που άλλωστε έγινε εκ των πραγμάτων–, αλλά το πώς θα μπορούσαμε να συνδυάσουμε τη μελέτη της ιστορίας του Θεάτρου Σκιών με τη μελέτη των ιστορικών πηγών γύρω από την αλληλοδιδασκτική, χωρίς να «προδώσουμε» ούτε το ένα ούτε το άλλο είδος ιστορικής προσέγγισης. *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη* της Κατερίνας Μυστακίδου (1998) μας έδωσαν το θάρρος να αντιμετωπίσουμε τόσο την έννοια της «ιστορίας» όσο και την έννοια της «παράδοσης» με τη χαλαρότητα που ήταν απαραίτητη για να μπορέσουμε να αξιοποιήσουμε τη λαϊκότητα και τις θρυλικές μορφές του Θεάτρου Σκιών όχι για να δεσμεύσουμε, αλλά ακριβώς για να αποδεσμεύσουμε τον ιστορικό στοχασμό από τους κατεστημένους μύθους και να αναδείξουμε την επιστημονική ιστορική γνώση όχι ως μια εσωστρεφή και αυτοαναφορική ακαδημαϊκή ιδιορρυθμία, αλλά ως μια συλλογική δυνατότητα κριτικού αναστοχασμού πάνω σε αυτό που υπήρξαμε στο παρελθόν και αυτό που θέλουμε να γίνουμε στο μέλλον. Μεταμορφώνοντας τον Καραγκιόζη σε αλληλοδιδάσκαλο και τοποθετώντας το σχολείο στη θέση του σαραγιού απέναντι από την ετοιμόρροπη παράγκα του, θελήσαμε να δείξουμε τις εντάσεις και τις αντιφάσεις μέσα στις οποίες ζυμώθηκε η νεοελληνική πολιτισμική ταυτότητα κατά τη μετάβαση από την οθωμανική κυριαρχία στην εθνική ανεξαρτησία, όπως για παράδειγμα την ένταση ανάμεσα στο «ξενόφερτο» και αυτό που ακόμα δεν μπορούσε να προσδιοριστεί ως «ελληνικό», αλλά μόνο ως μια «ντόπια» μορφή αντίστασης στις παρεμβάσεις των ευρωπαϊκών δυνάμεων, στις ηγετικές πολιτικές και πνευματικές ελίτ που πήραν τη θέση των πασάδων και στην εισαγωγή νέων θεσμών που δεν μπορούσαν να εφαρμοστούν στην πράξη, εφόσον δεν εξέφραζαν ούτε την κοινωνική πραγματικότητα ούτε τον πραγματικό συσχετισμό των κοινωνικών δυνάμεων. Ανέκαθεν παρούσα στα έργα του Καραγκιόζη (Χατζηπανταζής 1984), η ένταση ανάμεσα στο «ξένο» και στο «ντόπιο» μας αποκαλύπτει το χαρακτήρα που ευθύς εξαρχής πήρε η μετάβαση από την οθωμανική κυριαρχία στην εθνική ανεξαρτησία ως μια πολιτισμική σύγκρουση

ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή, με την τελευταία να θεωρείται μια παραδοσιακή, ανορθολογική και οπισθοδρομική πραγματικότητα επί της οποίας η Δύση επέβαλε τη νεωτερικότητα ενός εργαλειακού ορθολογισμού που απαιτούσε από το νεοσύστατο ελληνικό κράτος να γίνει ο εργατικός, ενάρετος και υπάκουος δορυφόρος της οικονομικής διεξόδου των βιομηχανικά αναπτυγμένων ευρωπαϊκών χωρών στις αγορές της Ανατολικής Μεσογείου.

Στον *Καραγκιόζη αλληλοδιδάσκαλο*, η δύσμορφη φιγούρα του Καραγκιόζη δεν εκπροσωπεί ούτε την Ανατολή ούτε τη Δύση, αλλά εκείνο το γεμάτο παραδοξότητες μεταίχμακό «σημείο μηδέν» στη συγκρότηση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτος, όπου το παλιό δεν υπάρχει πια και το καινούργιο δεν έχει έρθει ακόμη. Τόσο στα χρόνια του Καποδίστρια όσο και στις δεκαετίες της βαυαρικής μοναρχίας, ο Καραγκιόζης βρίσκεται σε μια παραζάλη. Δεν μπορεί να καταλάβει ούτε τι κάνει στο σχολείο ένας δάσκαλος που δεν διδάσκει, ούτε γιατί πρέπει να πληρώσει πρόστιμο, αν αρνηθεί να πάει τα παιδιά του στο «δημοτικό σχολείο» για να μάθουν την καθαρεύουσα των δυτικότροπων λογίων.² Δεν μπορεί να καταλάβει, βλέπει όμως ότι, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, όλοι γύρω του κάπως βολεύονται στη νέα τάξη πραγμάτων: ο ημιμαθής αλλά γαλίφης Χατζηαβάτης γίνεται κολαούζος της εξουσίας, επιφορτισμένος να εξηγήει τα κυβερνητικά διατάγματα στον αμόρφωτο λαουτζικό, ενώ ο θείος του ο Μπαρμπα-Γιώργος, μέγας και τρανός τσιφλικάς της Ρούμελης, γίνεται δήμαρχος με άκρες σε όλη την κλίμακα της διοικητικής ιεραρχίας, από το Νομάρχη και τον Έπαρχο μέχρι τον Υπουργό Παιδείας. Κι αφού ο δάσκαλος έχει γίνει πια δημοτικός υπάλληλος που πληρώνεται με μισθό που το Κράτος δίνει στον μπάρμπα του το δήμαρχο για να του τον δώσει, ο Καραγκιόζης δεν βλέπει κανένα λόγο γιατί να μη γίνει αυτός ο αλληλοδιδάσκαλος που ψάχνει η Κυβέρνηση για να στήσει ένα σχολείο με τη μέθοδο των ξένων που ο Χατζηαβάτης έλεγε πως ήταν πολύ «εύκολη», γιατί ο δάσκαλος δεν

² Ο όρος «δημοτικό σχολείο» που λανθασμένα αλλά δόκιμα χρησιμοποιούμε μέχρι σήμερα, προέρχεται από την προσπάθεια του Καποδίστρια να συνενώσει τις μικρές αυτόνομες κοινότητες σε δήμους που θα υπάγονταν στις ανώτερες επαρχιακές και νομαρχιακές διοικήσεις κάτω από τον έλεγχο της κεντρικής κυβέρνησης (μια σύγχρονη μορφή του «Σχεδίου Καποδίστρια» εφαρμόστηκε και στη μεταπολιτευτική Ελλάδα πριν από το «Σχέδιο Καλλικράτη»). Λίγο αργότερα, η βαυαρική νομοθεσία καθιέρωσε την υποχρεωτική φοίτηση στα δημοτικά σχολεία και επέβαλε στους γονείς χρηματικό πρόστιμο για κάθε ώρα απουσίας των παιδιών, με αποτέλεσμα πολλές οικογένειες να μη στέλνουν καθόλου τα παιδιά τους στο σχολείο προκειμένου να αποφύγουν τις υποχρεώσεις που προέβλεπε ο νόμος. (Παπαδάκη 2007, 47, 56-57).

έκανε τίποτα και συνεχώς καθόταν. Πείθει λοιπόν τον Χατζηαβάτη και τον Μπαρμπα-Γιώργο ότι δεν θα βρουν καλύτερο αργόσχολο δάσκαλο από την αφεντομουτσουνάρα του, αλλά ο μεν Χατζηαβάτης του ζητάει μερτικό από το μισθό προκειμένου να μεσολαβήσει στην κεντρική εξουσία για να υπογράψει το διορισμό του, ο δε Μπαρμπα-Γιώργος έχει ξιπαστεί που η νέα μέθοδος είναι ευρωπαϊκή και σκέφτεται να βάλει υποψηφιότητα για ευρωβουλευτής, καθιστώντας τον Καραγκιόζη υπεύθυνο αν κάτι δεν πάει καλά με το σχολείο και δεν μπορέσει τελικά να εκλεγεί. Μ' ένα διορισμό υπό αίρεση στην τσέπη, ο Καραγκιόζης βάζει μπρος να στήσει σ' ένα παλιό αχυρώνα το αλληλοδιδασκτικό σχολείο που θα υποδεχόταν όλους τους Τοτούς του δήμου και των γύρω χωριών: τα Καραγκιοζάκια, τα Χατζηαβατάκια, τα Μπαρμπαγιωργάκια, τα Σιορδιονυσάκια, τα Μορφονάκια και τα Σταυρακάκια, όλα έσπευσαν να γραφτούν στο σχολείο για να μάθουν να διοικούν και να διοικούνται, να δίνουν και να παίρνουν εντολές, για να μπορέσουν όταν θα μεγαλώσουν να διοριστούν σε δημόσια αξιώματα. Αλλά ενώ ο Καραγκιόζης τα είχε κανονίσει όλα μια χαρά με τους πρωτόσχολους που έκαναν για πάρτη του όλο το χαμαλίκι στα θρανία και στα ημικύκλια, ξαφνικά μια μέρα έπεσε βαριά πάνω στο σχολείο η σκιά του «Κοκκώνη που σκοτώνει».

Η ιστορία της αλληλοδιδασκτικής στην Ελλάδα είναι συνδεδεμένη με τον παιδαγωγό Ιωάννη Κοκκώνη, Γενικό Επιθεωρητή των Δημοτικών Σχολείων επί Καποδίστρια, ο οποίος απέρριψε όλες τις εισηγήσεις για προσαρμογή της μεθόδου στην πραγματικότητα μιας κατεξοχήν αγροτικής χώρας που μόλις έβγαине από ένα πολύχρονο και καταστροφικό πόλεμο. Ο Κοκκώνης έκανε ο ίδιος τη μετάφραση ενός γαλλικού εγχειριδίου την οποία επέβαλε αυτούσια ως υποχρεωτικό οδηγό για την εφαρμογή της αλληλοδιδασκτικής από τους έλληνες δασκάλους, εκδίδοντας σχετικές εγκυκλίους με τις οποίες πέρασαν στο καθημερινό σχολικό βίωμα η γραφειοκρατία, η τυπολατρία και η σχολαστικότητα στην τήρηση των κανόνων ως εκφράσεις της νέας «προοδευτικής» νοοτροπίας που μόλις είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ενόψει της ανάγκης να επιβληθεί μια τάξη στο κοινωνικό χάος. Λίγο αργότερα όμως, ο Κοκκώνης συντάχθηκε πλήρως με τους Βαυαρούς που υποστήριζαν την κατάργηση της γαλλικής αλληλοδιδασκτικής και την εισαγωγή της γερμανικής συνδιδασκτικής, επειδή όμως δεν υπήρχαν οι απαιτούμενοι πόροι για μια τέτοια εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, ανέλαβε να δημιουργήσει ο ίδιος μια «μικτή» μέθοδο που στην πράξη δεν έκανε τίποτα άλλο παρά το σχολικό βίο δασκάλων και μαθητών αβίωτο. Οι συνεχείς προσπάθειες του Κοκκώνη να πετύχει την ιδανική δοσολογία αλληλοδιδασκτικής και συνδιδασκτικής

προκειμένου να δημιουργήσει το ιδανικό μίγμα διδασκαλίας, είχαν ως αποτέλεσμα την επιβολή ενός εξαιρετικά δυσνόητου και δύσχρηστου οδηγού διδασκαλίας με πλήθος τεχνικών λεπτομερειών που δεν μπορούσαν ούτε να εφαρμοστούν στην πράξη, ούτε να επιλύσουν κανένα πρόβλημα, αλλά παρόλα αυτά κρίνονταν απαραίτητες ως έκφραση του «προοδευτικού» πνεύματος της εκπαιδευτικής νομοθεσίας.³

Ο αμόρφωτος αλλά τετραπέρατος Καραγκιόζης δεν ασχολήθηκε καθόλου με τέτοιες κουραστικές λεπτομέρειες. Πέρασε κατευθείαν στο πνεύμα της αλληλοδιδασκτικής για το δάσκαλο που καθόταν και ουδέποτε διάβασε το βαρύ βιβλίο που με κόπο κουβάλησε στις πλάτες του ο Χατζηαβάτης για να του το παραδώσει εκ μέρους της εξουσίας. Βρήκε μια βιβλιοθήκη με βιτρίνα, το 'βαλε μέσα για να φαίνεται ότι το 'χει σε μεγάλη υπόληψη όπως όριζε ο Οδηγός και μετά το ξέχασε. Αλλά η απροσδόκητη εμφάνιση του «Κοκκώνη που σκοτώνει» μετά από καταγγελίες των δημοτών για «έκτροπα» που γίνονταν στο σχολείο, χάλασε όλα τα σχέδια του Καραγκιόζη για τα τσιμπούσια που νόμιζε πως είχε εξασφαλίσει για το υπόλοιπο του βίου του⁴. Για να βάλει τάξη στο χάος, ο σχολαστικός Επιθεωρητής Κοκκώνης δεν απέλυσε μόνο τον Καραγκιόζη από αλληλοδιδάσκαλο αλλά και τον Μπαρμπα-Γιώργο από δήμαρχο, επειδή ασχολιόταν συνεχώς με τα ζώα του και δεν έκανε τακτική επιθεώρηση στο σχολείο, αφήνοντας έτσι τον ανιψιό-δάσκαλο ανεξέλεγκτο στην εκτέλεση των καθηκόντων του. Έχοντας χάσει κάθε ελπίδα να γίνει ευρωβουλευτής, ο Μπαρμπα-Γιώργος ξυλοφορτώνει τον Καραγκιόζη για το χουνέρι που του 'κανε κι ο Καραγκιόζης με τη σειρά του ξυλοφορτώνει το Χατζηαβάτη που του πούλησε φούμαρα για τη δήθεν ευκολία της μεθόδου, μόνο και μόνο για να πάρει μίζα από το διορισμό. Άνεργος και

³ Η βιογράφος του Μαρία Αμαριώτου αναφέρει ότι στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας ο Κοκκώνης διέταξε να πριονίσουν τις άκρες των θρανίων μερικά εκατοστά, επειδή είχαν μεγαλύτερες διαστάσεις από αυτές που όριζε ο *Οδηγός της Αλληλοδιδασκτικής Μεθόδου*. (Παπαδάκη 1992, 114) Κι ας μου επιτραπεί εδώ το σχόλιο ότι αυτή η νοοτροπία του πριονίσματος που τότε ήταν ακόμα νέα και πρωτοποριακή, είναι ακριβώς η ίδια νοοτροπία με την οποία εφαρμόζονται τα μνημόνια στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια της κρίσης.

⁴ Πολύ συχνά, τέτοιου τύπου καταγγελίες των γονέων εναντίον των δασκάλων έρχονταν ως αποτέλεσμα της άρνησης των τελευταίων να κάνουν (πάντα με το αζημίωτο) τα παιδιά των πλούσιων οικογενειών πρωτόσχολους και να τους δίνουν τα βραβεία που προέβλεπε ο *Οδηγός της Αλληλοδιδασκτικής Μεθόδου*. Ο Καραγκιόζης ποτέ δεν έλεγε ότι σε τόσο συμφέροντες συναλλαγές, μόνο που αυτό προκαλούσε τον έντονο ανταγωνισμό μεταξύ των οικογενειών με αποτέλεσμα να καταγγέλλουν το δάσκαλο ως ένα είδος αποδιοπομπαίου τράγου που έφταιγε για όλα. (Παπαδάκη 1992, 129).

πάλι, ο Καραγκιόζης το ρίχνει στο χορό και στο τραγούδι για να διασκεδάσει τη φτώχεια του, προτιμώντας πάντως να μην έχει τίποτα να φάει παρά να φάνε αυτόν τ' άγρια θηρία της κατεστημένης εξουσίας.

Αξιοποιώντας τη νεότερη στην παράδοση του Θεάτρου Σκιών φόρμουλα των επαγγελματικών κωμωδιών, *Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος* προσπάθησε να αναπαραστήσει τις ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες το διδασκαλικό επάγγελμα άρχισε να ελέγχεται και να εξαρτάται από την κρατική γραφειοκρατία, τις πολιτικές ελίτ και το πελατειακό σύστημα. Αυτό που είχαμε κατά νου δεν ήταν η συντεχνιακή αντίληψη που συνήθως διέπει τις συνδικαλιστικές οργανώσεις, αλλά ένα βαθύτερο προβληματισμό πάνω στις δομές γνώσης και εξουσίας, όπως διαμορφώθηκαν από το βίαιο εκσυγχρονισμό που επέβαλαν εξευρωπαϊσμένοι λόγιοι σε συνεργασία με ηγετικές κοινωνικές ομάδες τα συμφέροντα των οποίων ήταν διαφορετικά από τα συμφέροντα των αγροτικών στρωμάτων και των κατώτερων και μικρομεσαίων στρωμάτων των πόλεων και των κωμοπόλεων από τα οποία προερχόταν η συντριπτική πλειονότητα μαθητών και δασκάλων. Από την παλιότερη πάλι παράδοση των ιστορικών κωμωδιών του Θεάτρου Σκιών που αντλούν την έμπνευσή τους από τους ηρωικούς μύθους του Αγώνα για την Ανεξαρτησία, κρατήσαμε το στοιχείο της ιστορικής αφήγησης, αλλά αφαιρέσαμε το ρομαντικό στοιχείο του ηρωισμού, προκειμένου να αναπαραστήσουμε τη σκληρότητα της κοινωνικής πραγματικότητας που περιγράφουν οι ιστορικές πηγές της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό, η στάση του Καραγκιόζη δεν έχει τίποτα το ηρωικό που να κολακεύει την εθνική μας υπερηφάνεια, αλλά αντίθετα αντιμετωπίζει με χιούμορ, αυτοσαρκασμό και ωφελιμιστικό κυνισμό τις νέες επαγγελματικές ευκαιρίες που ανοίγει γι' αυτόν και για τα παιδιά του ο βίαιος εκσυγχρονισμός, ακριβώς επειδή έχει πλήρη επίγνωση του αποκλεισμού του από τη διαδικασία κοινωνικού μετασχηματισμού στην οποία η νέα εξουσία ουδέποτε τον κάλεσε να συμμετάσχει ή ζήτησε τη γνώμη του για τη διαμόρφωση των όρων και των κανόνων σύμφωνα με τους οποίους θα μπορούσε να αξιοποιήσει τη γνώση για να βελτιώσει τις συνθήκες της ζωής του. Για να γίνει πραγματικότητα το όνειρο της κοινωνικής κινητικότητας, ο Καραγκιόζης έπρεπε να περάσει στην απέναντι όχθη, να ταυτιστεί συνειδησιακά με την εξουσία και να υπηρετήσει τα συμφέροντά της με συνέπεια και αφοσίωση. Ακόμα κι αν θεωρήσουμε ως ηρωισμό το γεγονός ότι στο τέλος ο Καραγκιόζης προτιμά τη φτώχεια του από τις περιπέτειες στις οποίες τον έβαλαν τα δίκτυα της κατεστημένης εξουσίας, στην πραγματικότητα είναι μια προτίμηση που προέκυψε μέσα από την αποτυχία και κανείς δεν μπορεί να πει με σιγουριά ποια θα ήταν η εξέλιξη του Καραγκιόζη χωρίς την καταλυτική εμφάνιση του «Κοκκώνη που σκοτώνει».

Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, συνειδητά ή ασυνείδητα, το ηθικοπολιτικό δίλημμα με το οποίο βρέθηκε αντιμέτωπος ο Καραγκιόζης ως αλληλοδιδάσκαλος, κατά τη γνώμη μου ακολουθεί όχι μόνο όλους εμάς που ασχολούμαστε με την εκπαίδευση αλλά και το Θέατρο Σκιών σε όλες τις ιστορικές φάσεις της εξέλιξής του. Στο βαθμό που το προσδοκώμενο «άνοιγμα στην κοινωνία» προϋποθέτει την εκ μέρους μας παραδοχή ότι στους κόλπους αυτής της κοινωνίας υπάρχουν πολλές αποκλεισμένες κοινωνικές ομάδες που στερούνται αποδοχής, αναγνώρισης και εκπροσώπησης, νομίζω ότι απαραίτητη προϋπόθεση τόσο για την εξέλιξη του θεάτρου Σκιών στο μέλλον όσο και για την επιτυχία των διαθεματικών προγραμμάτων που στρέφονται προς τις τέχνες δεν είναι τόσο η επινόηση νέων, καινοτόμων και πρωτότυπων μοντέλων ως ακαδημαϊκού αυτοσκοπού όσο η αξιοποίηση της δημιουργικότητας, του δυναμισμού και της ευελιξίας της παράδοσης για το σπάσιμο της κοινωνικής σιωπής, της αδιαφορίας και της δυσανεξίας απέναντι στις διάφορες μορφές με τις οποίες εμφανίζεται στο δρόμο μας η σκιά του «αλλότριου», άλλοτε σαν μια δομή γνώσης που θέλει να μας κάνει κάτι άλλο από αυτό που είμαστε, άλλοτε σαν ένας φτωχός κατεργαράκος που προσπαθεί να μας εξαπατήσει και άλλοτε σαν ένας θαλασσοδαρμένος πρόσφυγας που μας χτυπά την πόρτα για βοήθεια και κάνουμε πως δεν ακούμε. Αν στις αρχές του 20ού αιώνα το Θέατρο Σκιών επιβίωσε χάρη στον εξελληνισμό που πέτυχε η κοινωνική ευαισθησία και η διορατικότητα του Μίμαρου, στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα οι προκλήσεις που έχει να αντιμετωπίσει είναι η μεγαλύτερη δυνατή κοινωνική εκπροσώπηση των αποκλεισμένων και η καλλιέργεια του κριτικού αναστοχασμού πάνω στην πολιτισμική μας ταυτότητα και το είδος της κοινωνίας που θέλουμε να έχουμε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., «Εισαγωγή», στο Δαμιανάκος, Σ. (επιμ.), *Θέατρο Σκιών. Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Πλέθρον, 1993, σσ. 9-17.
- DANFORTH, L. F., «Παράδοση και μετασχηματισμός στο ελληνικό θέατρο σκιών», στο Δαμιανάκος, Σ. (επιμ.), *Θέατρο Σκιών. Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Πλέθρον, 1993, σ. 149-172.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Κ. (επιμ.), *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Εξάντας, 1998.

- ΠΑΠΑΔΑΚΗ, Λ., *Η αλληλοδιδασκτική μέθοδος διδασκαλίας στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα*, πρόλογος Αλέξη Δημαρά, Αθήνα-Γιάννινα: Ίδρυμα Ερευνών για το Παιδί / Εκδόσεις Δωδώνη, 1992.
- , *Συνοπτική ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης: Από το Διαφωτισμό στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2007.
- ΠΑΡΟΥΣΗ, Α., *Κουκλοθέατρο στην εκπαίδευση. Εκπαίδευση στο κουκλοθέατρο*, Αθήνα: Πλέθρον, 2012.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Στιγμή, 1985.
- ΣΟΛΟΜΩΝ, Ι., *Εξουσία και τάξη στο νεοελληνικό σχολείο. Μια τυπολογία των σχολικών χώρων και πρακτικών 1820-1900*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1992.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα: Στιγμή, 1984.

Το ελληνικό Θ.Σ. στο εξωτερικό

Ελληνικό θέατρο σκιών στη Ρωσία: αρχεία, δημοσιεύσεις, μελέτες

Irina V. Tresorukova*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στα αρχεία του Μουσείου Κούκλας του Κρατικού Κουκλοθεάτρου Ομπραζτσόφ υπάρχει ένα αρχείο του Θ.Σ. το οποίο παρά το μικρό του μέγεθος παρουσιάζει ενδιαφέρον για μελέτη. Το αρχείο περιέχει μια αυθεντική φιγούρα του Καραγκιόζη (του Σ. Σπαθάρη), μια μικρή συλλογή από εικόνες με φιγούρες από τη συλλογή του Κ.Σοκαρά και μερικές άλλες φιγούρες από χαρτόνι. Επίσης το αρχείο περιέχει έγγραφα και επιστολές που αφορούν παραστάσεις του Θ.Σ. και διεθνή φεστιβάλ θεάτρων κούκλας στα οποία γίνονταν παραστάσεις του Θ.Σ., καθώς και κάποια άρθρα, αφιερωμένα στην περιγραφή του σύγχρονου ελληνικού Θ.Σ.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: Μόσχα, Ομπραζτσόφ, Σοκαράς, Σπαθάρης, βαν Όλσεν.

ABSTRACT

In the archives of the Museum of the Obraztsov State Puppet Theater there is a archive which, despite its small size, seems to be relevant for study and subsequent description. It has an authentic figure of Karagiozis (made of S. Spatharis), a small collection of printed figures of the GST (collection of K.Sokaras) and some other cardboard figures. There are also various interesting documents and letters (for example, a letter of van Olsen) which contain very special and unknown information about different plays of the GST. In the field of researching and description of the GST, one should mention some reports published in the Soviet times in some newspapers and devoted to Greece and its cultural events, as well as some contemporary articles, describing the GST, while in the field of science there is just only one research on the literary and dramatic elements in the texts of the GST.

KEY WORDS: Moscow, Obraztsov, Sokaras, Spatharis, van Olsen.

* Irina V. Tresorukova, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στην Έδρα Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας της Φιλολογικής Σχολής του Κρατικού Πανεπιστημίου Λομονόσοφ της Μόσχας, Το 2007 υποστήριξε τη διδακτορική της διατριβή με θέμα «Λογοτεχνικές και δραματικές ιδιαιτερότητες στα κείμενα του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου σκιών».

Το ελληνικό θέατρο σκιών είναι ελάχιστα γνωστό στη Ρωσία. Το γεγονός αυτό, κατά πάσα πιθανότητα, οφείλεται στην ελάχιστη διάδοση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στο πάλαι ποτέ σοβιετικό και στο σύγχρονο ρωσικό έδαφος. Ωστόσο, στα αρχεία του Μουσείου Κούκλας του Κρατικού Κουκλοθεάτρου Ομπραζτσόφ υπάρχει ένα μικρό αρχείο που, παρά το μικρό του μέγεθος, θεωρούμε ότι παρουσιάζει ενδιαφέρον για να μελετηθεί και να περιγραφεί.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο αρχείο, που όπως είπαμε, βρίσκεται στο μουσείο του Κρατικού Κουκλοθεάτρου Ομπραζτσόφ, το οποίο άρχισε να λειτουργεί στην Σοβιετική Ένωση το 1937 και σήμερα έχει μία από τις μεγαλύτερες στον κόσμο συλλογές από θεατρικές κούκλες.

Το αρχείο του ελληνικού Θ.Σ., όπως φαίνεται, προέκυψε από προσωπικές επαφές του Σεργκέι Ομπραζτσόφ, ιδρυτή και διευθυντή του εν λόγω θεάτρου. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το αρχείο είναι αρκετά πλούσιο από άποψη περιεχομένου, δεδομένου ότι στο ίδιο διακρίνονται τα τρία βασικά μέρη: 1) φιγούρες και εικόνες με φιγούρες, 2) έντυπους καταλόγους με περιγραφές παραστάσεων 3) έγγραφα σχετικά με το Θ.Σ.

Όσον αφορά τις φιγούρες, στην έκθεση του μουσείου βρίσκεται μία του Καραγκιόζη από χαρτόνι κοπιδιαστό, ύψους 34 εκατοστά, προφανώς είναι κατασκευή του Σωτήρη Σπαθάρη, επειδή στο πόδι υπάρχει αναγραφή Σ. Σπαθάρη. Σύμφωνα με τους συντηρητές, η φιγούρα αυτή δωρήθηκε από τον ίδιο τον Ευγένιο Σπαθάρη στον Σεργκέι Ομπραζτσόφ το 1953, εποχή, που όπως προκύπτει από τα αρχεία του θεάτρου της Μόσχας, ο Ομπραζτσόφ είχε πραγματοποιήσει μια περιοδεία στην Ελλάδα. Πρόκειται για τη μοναδική φιγούρα που εκτίθεται στη μόνιμη έκθεση του μουσείου.

Στις αποθήκες του μουσείου βρέθηκε επίσης ένα σετ από εικόνες, όπου απεικονίζονται φιγούρες του ελληνικού Θ.Σ. από τη συλλογή του Κ. Σοκαρά (όπως αναφέρουν οι επιγραφές στις εικόνες):

1. Πάνινη αφίσα της παράστασης «Ο Καραγκιόζης γιατρός»
2. Φιγούρα του Καραγκιόζη (ζελατίνα του Αργύρη) και του ποντικιού (δέρμα, ζελατίνα αγνώστου)
3. Φιγούρα του Μπαρμπαγιώργου (στην παρένθεση δίπλα αναγράφεται: δέρμα, Κούζαρος)
4. Φιγούρα του Σουλιώτη (στην παρένθεση δίπλα αναγράφεται: δέρμα, Κούζαρος)
5. Φιγούρες της Μαρίας της Πενταγιώτισσας ή της Γκόλφως (φιγούρα από ζελατίνα του Ντίνου Θεοδωρόπουλου) και φιγούρα του Μορφονιού (δέρμα, ζελατίνα και χαρτόνι του Αστιώτη)

6. Καλύβα του Καραγκιόζη (πάνινο σπετσάλο του Παναγιωταρά)
7. Φιγούρες του Σταύρακα και του Νώντα (στην παρένθεση αναγράφεται – αγνώστου, υλικό δεν αναφέρεται)
8. Φιγούρες του Καραγκιόζη και των παιδιών του, Μπριγιγκόγκου (ή Σβούρα), του Κοπρίτη (ή Σκορπιού), του Κολλητήρη του Κούζαρου



© Παναγιωταράς Παναγιώτης, Παναγιωταράς Παναγιώτης, Παναγιωταράς Παναγιώτης



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καλύβα του Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης)



Καραγκιόζη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και Ησάκη Βεχάκη (Παναγιωταράς Παναγιώτης) και παιδιά (Παναγιωταράς Παναγιώτης)

Όπως είναι γνωστό, οι εικόνες αυτές προορίζονταν για το βιβλίο του Α. Φωτιάδη «Καραγκιόζης ο πρόσφυγας», αλλά λόγω έλλειψης χώρου δεν έχουν χρησιμοποιηθεί και εκδόθηκαν ως ξεχωριστός φάκελος με φιγούρες.

Ο Κώστας Σοκαράς ήταν παλαιοπώλης στην οδό Αδριανού στην Αθήνα (μέχρι τις 21 Δεκεμβρίου του 1995), πέρασε από το Νταχάου (στο Διαδίκτυο υπάρχει ένα σχετικό βίντεο με την ιστορία του) και μετά τον πόλεμο ασχολήθηκε με τις αντίκες και άλλα παλαιά αντικείμενα. Ήταν συλλέκτης φιγουρών του Καραγκιόζη αν και ο ίδιος έκανε τις δικές του φιγούρες, όπως λένε όσοι τον γνώριζαν. Είχε δημιουργήσει ένα στέκι για τον Καραγκιόζη και είχε πάμπολλες και διάφορες φιγούρες, τις οποίες χάριζε κατά δεκάδες σε Έλληνες και ξένους.

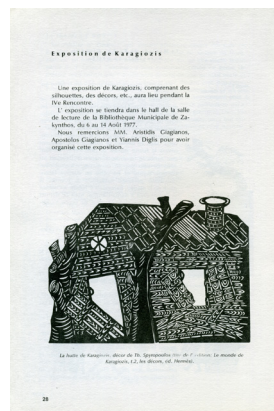
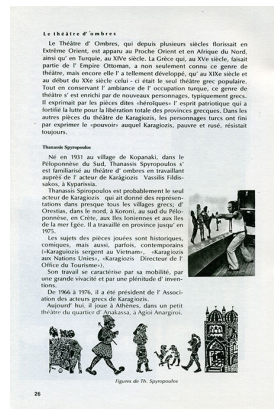
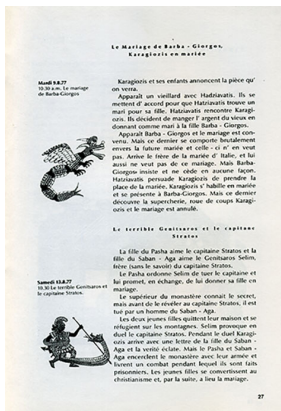
Στην περίπτωση του Κούζαρου πρόκειται για τον Σπύρο Κούζαρο ο οποίος υπήρξε μέλος του Σωματείου των Καραγκιοζοπαικτών και είναι από τους γνωστότερους καραγκιοζοπαίκτες.



Ανάμεσα σε φιγούρες και μέσα σε έναν φάκελο υπάρχουν τρεις φιγούρες (στο φάκελο αναφέρεται «Αθηναϊκό Θ.Σ.») από χαρτόνι για οικιακή χρήση, ζωγραφισμένες με στυλό. Δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες για τις φιγούρες αυτές.



Το δεύτερο μέρος του αρχείου αποτελείται από δύο καταλόγους προγραμμάτων του Διεθνούς Συνεδρίου του Μεσαιωνικού και Λαϊκού Θεάτρου, που έγινε από τις 8 ως τις 18 Αυγούστου του 1976 και το 1977 στη Ζάκυνθο. Στο πρόγραμμα αναφέρεται ότι το 1976 στο Συνέδριο και συγκεκριμένα στη συνεδρία, που αφιερώθηκε στο Θ.Σ., συμμετείχαν οι Π. Μιχόπουλος, Ι. Παμπούκης, ο καθ. Θ. Παπαμαργάρης και ο καθ. Β. Πούχνερ. Στη συνέχεια έγιναν παραστάσεις από τον Βάγγο Κορφιάτη «Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι» (στις 10.8.76), «Χριστιανομάχοι» (12.8.76), «Εφτά γαμπροί στο πιθάρι και η νύφη»



έρευνα που έγινε πάνω στις εικαστικές τέχνες του ελληνικού Θ.Σ. από τους κκ. Απ. Γιάγιαννου, Αρ. Γιάγιαννου και Ι. Διγκλή. Άσχετα από το Θ.Σ. στο ίδιο συνέδριο μίλησε ο Β. Πούχνερ, αλλά η ανακοίνωσή του αφορούσε στο θέατρο των Ιονίων Νήσων και της Κρήτης.

Το τρίτο μέρος του αρχείου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού πρόκειται για μια αξιοσημείωτη επιστολή του Όλε Βαν Όλσεν ο οποίος, όπως με πληροφόρησε η κα Μένια Σπαθάρη, ήταν πολύ καλός και στενός φίλος της οικογένειάς τους από τη Δανία. Στην επιστολή ο κος Όλε περιγράφει δύο ταινίες μικρού μήκους, προφανώς συνδεδεμένες μεταξύ τους. Η πρώτη ταινία διάρκειας 28 λεπτών λέγεται «Ο Καραγκιόζης και το Ελληνικό Θέατρο Σκιών». Το πρώτο της μέρος είναι εισαγωγή στις βασικές φιγούρες και τη θεματολογία (το ρεπερτόριο) του ελληνικού Θ.Σ. και περιλαμβάνει επίσης μικρά αποσπάσματα από τις παραστάσεις του Ευγένιου Σπαθάρη, του μεγαλύτερου, όπως σχολιάζει ο Όλε, Έλληνα

καραγκιοζοπαίκτη εν ζωή. Το δεύτερο μέρος είναι η παράσταση του Σπαθάρη (δεν αναφέρεται το όνομα – Ευγένιου ή Σωτήρη) «Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι», προσαρμοσμένο στην εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επειδή το φίδι, όπως γράφεται στην επιστολή, απεικονίζει το γερμανικό καθεστώς στην Κατοχή. Επίσης αναφέρεται ότι κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας ο παρουσιαστής κάνει σχόλια όχι μόνο για τις παραστάσεις, αλλά και γενικά για την τέχνη του ΘΣ. “Όπως μας πληροφόρησε η κα Χοτζάκογλου, η ταινία αυτή γυρίστηκε στη Κοπεγχάγη το 1971.

Η δεύτερη ταινία λέγεται «Ο Χίτλερ και ο Μουσολίνι στην κόλαση» διάρκειας 17 λεπτών με μουσική του Μ. Θεοδωράκη. Όπως θυμάται η κα Μένια Σπαθάρη, η παράσταση αυτή παίχτηκε και σε έναν θερινό κινηματογράφο της Αθήνας. Στο μουσείο του Σπαθάρη στο Μαρούσι σώζονται μερικές φιγούρες από την παράσταση (εικόνες). Η ίδια η ταινία είναι παρουσίαση της παράστασης την οποία έδωσε ο Ευγένιος Σπαθάρης κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής στην Ελλάδα το 1944. Όπως αναφέρεται, η ελληνική παράσταση αντιστοιχεί στο έργο του καθηγητή Τρνκα «The revolution of the dulls».

Στην επιστολή παρατίθεται το περιεχόμενο της παράστασης: ο Καραγκιόζης συνελήφθη στην Αθήνα και εστάλη σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως στην Γερμανία. Ο Χίτλερ ηττήθηκε και οι 4 δυνάμεις μπαίνουν στο Βερολίνο για να τον συλλάβουν. Ο Καραγκιόζης τους υπόσχεται ότι θα πάει να βρει τον Χίτλερ. Ο Χίτλερ, βεβαίως, βρίσκεται στην κόλαση μαζί με τους συμμάχους του. Γι’ αυτό ο Καραγκιόζης πάει στην κόλαση και μετά από πολλές περιπέτειες συναντιέται με τον Σατανά. Στην κόλαση ήδη προέκυψαν προβλήματα, επειδή ο Χίτλερ με τον Μουσολίνι αποφασίζουν να επαναστατήσουν και να δημιουργήσουν το 4^ο Ράιχ. Ο Καραγκιόζης σώζει τον Σατανά και την κόλαση από τον φασισμό και ο σατανάς του προτείνει, ως αμοιβή, το θρόνο της κόλασης, εκείνος όμως αρνείται και επιστρέφει στη γη, όπου, όπως πιστεύει, πνέει φρέσκος και νέος αέρας μιας νέας ζωής. Όταν επιστρέφει όμως, ακούει εμβατήρια και ήχους νέων πολέμων, προσπαθεί να γυρίσει στην κόλαση, αλλά η πόρτα είναι πλέον κλειστή. Έτσι αναγκάζεται να μείνει στη γη. Η ταινία αυτή, όπως γράφει ο Όλε, είναι συνέχεια της πρώτης ταινίας «Ο Καραγκιόζης και το ελληνικό Θ.Σ.». Στο τέλος προτείνεται να παιχτούν η δύο αυτές ταινίες στη Σοβιετική Ένωση, όμως προτείνεται να έλθει με παραστάσεις και ο ίδιος ο Σπαθάρης.

Όπως πληροφόρησε η κα Μένια Σπαθάρη, ούτε στην Ελλάδα υπάρχουν πληροφορίες για τις δύο αυτές ταινίες, ούτε καταφέραμε να ανακαλύψουμε κάτι στο εξωτερικό. Δυστυχώς είναι αδύνατη η χρονολόγηση

του εγγράφου, αλλά από έμμεσες ενδείξεις η επιστολή αυτή πρέπει να εστάλη τη δεκαετία του 1970, επειδή τότε ο Σεργκέι Ομπραζτσόφ είχε συνεχή επικοινωνία με διάφορους κουκλοπαίκτες ανά τον κόσμο, όπως αναφέρουν τα αρχεία του θεάτρου στη Μόσχα.

Το δεύτερο έγγραφο στην αγγλική γλώσσα είναι μια σύντομη περιγραφή του θεάτρου σκιών και προφανώς ετοιμάστηκε από κάποιον ξένο, ο οποίος ήταν γνώστης και της ιστορίας, και της σύγχρονης κατάστασης του ΘΣ στην Ελλάδα.



Το τρίτο έγγραφο προφανώς είναι μια προσωπική υπόθεση: πρόκειται για μια χειροποίητη πρωτοχρονιάτικη κάρτα, όπου σε ένα κομμάτι χαρτόνι έχουν επικολλήσει ένα σκίτσο με τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη και από κάτω έγραψαν στα γαλλικά «Καλή Χρονιά και τις Καλύτερες Ευχές για το 1967». Η υπογραφή είναι Ρ. Λαγό. Ο Roberto Lago είναι ένας γνωστός κουκλοπαίκτης από το Μεξικό και υπήρξε φίλος του Ομπραζτσόφ την εποχή εκείνη.

Το τρίτο έγγραφο είναι ένα δημοσίευμα της 29^{ης} Ιανουαρίου του 1985 σε μορφή άρθρου στην εφημερίδα «Σοβιετικός πολιτισμός», όπου περιγράφεται μια παράσταση του Θανάση Σπυρόπουλου (δεν αναφέρεται ποια, αλλά στην παράσταση συμμετέχουν τούρκοι στρατιώτες), επίσης παρατίθεται η σύντομη βιογραφία του Σ. Σπαθάρη και αναφέρεται ότι την εποχή του δημοσιεύματος τις παραστάσεις του ΘΣ ανεβάζουν ο Γεώργιος Χαρίδημος, ο Μάνθος Λιονέττης και ο Θανάσης Σπυρόπουλος. Επίσης αναφέρεται και στο έντεχνο Θ.Σ. και για την προσπάθεια που έγινε από τον Κάρολο Κουν. Το άρθρο ολοκληρώνεται με τη φράση «Το θέατρο σκιών είναι ζωντανό και έχει ένα λαμπρό μέλλον».

Όσον αφορά τις επιστημονικές μελέτες και δημοσιεύσεις, υπάρχουν ελάχιστα άρθρα, αφιερωμένα στην έρευνα του ελληνικού Θ.Σ. και μόνο μία διατριβή που έχω εκπονήσει εγώ η ίδια. Από τα τελευταία άρθρα έχουμε μια σύντομη περιγραφή που έγινε από την Όλγκα Αλεξάνδροβα στο Πανεπιστήμιο της Κριμαίας το 2014. Δυστυχώς στη Ρωσία προς το παρόν με το ελληνικό Θ.Σ. δεν έχει ασχοληθεί κανείς με ελάχιστες (όπως αναφέρθηκε επάνω) εξαιρέσεις και αυτό το είδος θεάτρου παραμένει σχεδόν άγνωστο για το ρωσικό κοινό.

Η παρουσία του Θεάτρου Σκιών στην Γερμανία

Rafael Camarero Montesinos *

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο αυτό είναι καρπός της συνεργασίας μου με το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας στο πλαίσιο του προγράμματος «Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών». Σκοπός του είναι να παρουσιάσει δείγματα της παρουσίας του ελληνικού Θεάτρου Σκιών στην Γερμανία, από στοχαστές, ακαδημαϊκούς, πανεπιστήμια και άλλους φορείς της χώρας που δείχνουν την ύπαρξη και συνέχεια της ελληνικής παράδοσης του Θεάτρου Σκιών στη Γερμανία ξεχωριστά από την τουρκική, δεδομένου ότι η Γερμανία είναι μία χώρα με μεγάλο αριθμό τούρκων μεταναστών και, συνεπώς, η παρουσία του τουρκικού Θ.Σ. στη χώρα αυτή είναι ιδιαίτερα η αισθητή. Για την επιλογή των δειγμάτων ακολουθούμε μια συγκεκριμένη μεθοδολογία που καθορίζεται στο ερευνητικό πρόγραμμα του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών. Ασφαλώς, θα ήταν αδύνατο να αναφερθούμε εδώ σε όλο το φάσμα της παρουσίας του ελληνικού Θ.Σ. στην Γερμανία. Εξάλλου, ο κάθε ενδιαφερόμενος έχει τη δυνατότητα να αντλήσει πληροφορίες on line από το «Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών», αν και δεν έχει ακόμη αναρτηθεί στο σύνολό του το υλικό που έχει συγκεντρωθεί, ενώ η μελέτη συνεχίζεται ακόμη με τον εντοπισμό πολλών από τις παραστάσεις και εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν μέχρι σήμερα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελληνικό Θέατρο Σκιών, η παρουσία του στη Γερμανία, Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών, ελληνικές κοινότητες στη Γερμανία.

ABSTRACT

This article is the result of a research stage at the Centre of Byzantine, Modern Greek and Cypriot Studies in Granada focused on the program "Greek Shadow Theatre data file/base". This article presents several cases of the presence of the Greek Shadow Theatre in Germany. These samples by a variety of thinkers, academics, Universities and other institutions in the country point out the German distinction between the Greek type of Shadow Theatre and the Turkish type, taking however into consideration that Germany is a country with a large number of Turkish immigrants and the presence of the Shadow Theatre in

* Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas

Germany is therefore largely due to the Turkish population. A specific criterion has been followed in accordance to the research program of the Centre of Byzantine, Modern Greek and Cypriot Studies for the choice of these samples. Albeit this document presents only a portion of the entire range of cases of the Greek Shadow Theatre in Germany, more data is available online in the “Greek Shadow Theatre data file/base”. Of course there are still materials to be uploaded, as the research is still ongoing and consequently gathering the many activities, essays and exhibitions that have taken place in Germany.

KEY WORDS: Greek Shadow Theatre, Presence in Germany, Data file/base, Greek communities.

Το παρόν άρθρο είναι καρπός της εργασίας, που πραγματοποίησα κατά τη διάρκεια της πρακτικής μου άσκησης στο Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας, όπου το 2013 ασχολήθηκα με το θέμα της παρουσίας του ελληνικού θεάτρου σκιών εκτός Ελλάδος και με την επιρροή που άσκησε σε άλλα θεατρικά δρώμενα. Η πρακτική άσκηση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος «Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών», ακολουθώντας τη μεθοδολογία εργασίας που καθόρισε το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών σπουδών της Γρανάδας.

Στην πρώτη φάση της εργασίας που μου ανατέθηκε, ανέτρεξα στο διαδίκτυο, όπου αναζήτησα, εντόπισα και ταξινόμησα τις πληροφορίες σχετικά με το ελληνικό θέατρο σκιών εκτός Ελλάδας και Κύπρου: βιβλιογραφία (άρθρα, περιοδικά κατάλογοι, μουσεία, εκθέσεις, αρχεία, συλλογές και εκδηλώσεις).

Πρέπει να σημειώσω ότι, ως μη Έλληνας, με ξάφνιασε και μου προξένησε εντύπωση ο μεγάλος αριθμός των ελληνικών κοινοτήτων στο εξωτερικό, στις οποίες οφείλεται η διάδοση και η γνωριμία του ελληνικού θεάτρου σκιών σε πολλά μέρη του κόσμου. Διότι, η παρουσία του θεάματος αυτού δεν περιορίζεται μόνο στα πλαίσια των δραστηριοτήτων των ελληνικών κοινοτήτων, αλλά και στους γηγενείς μη ελληνικούς πληθυσμούς, θέμα που αναμφίβολα χρήζει ιδιαίτερης μελέτης.

Στην πρώτη φάση της εργασίας μου διαπιστώθηκε λοιπόν ότι, χάρη στην παρουσία και επίδραση των ελληνικών κοινοτήτων, το ελληνικό θέατρο σκιών έγινε γνωστό σε αλλογενείς πληθυσμούς άλλων χωρών, που το χρησιμοποίησαν σποραδικά ως μέσο διασκέδασης.

Δεδομένου ότι δεν γνώριζα την εμβέλεια της παρουσίας του συγκεκριμένου θεάματος έξω από τον ελλαδικό χώρο που, όπως προανέφερα, αποτελούσε τον άξονα της εργασίας μου, προσπάθησα εξ αρχής να καλύψω όλον τον γεωγραφικό χώρο της Ευρώπης και της Αυστραλίας. Γρήγορα όμως διαπίστωσα το μέγεθος της διάδοσής του και πρότεινα στους υπεύθυνους του προγράμματος να επικεντρωθώ αποκλειστικά στη Γερμανία, με το σκεπτικό ότι η γνώση μου για τη γερμανική γλώσσα και τον πολιτισμό της θα μου επέτρεπε να προχωρήσω με πιο σταθερά βήματα στην αναζήτηση και μελέτη του θέματος, το οποίο με ενθουσίασε τόσο από την πρώτη στιγμή, ώστε αποφάσισα να συνεχίσω την έρευνά μου στην Κολωνία, όπου ζω τα τελευταία δύο χρόνια και όπου είχα την ευκαιρία να επισκεφτώ πολλές εκθέσεις και ελληνικές κοινότητες.

Θα ήθελα όμως πρώτα να υπογραμμίσω ότι η Γερμανία παρουσιάζει μια εξαιρετικά ιδιόμορφη εικόνα σχετικά με το Θ.Σ., λόγω του μεγάλου αριθμού τούρκων μεταναστών, που φημολογείται ότι πλησιάζει το 11 τοις εκατό του πληθυσμού της χώρας. Το γεγονός αυτό, είναι φυσικό να αφήνει σημάδια στην πολιτιστική ζωή και σε διάφορες καλλιτεχνικές εκφράσεις πουπραγματοποιούνται. Στην τουρκική λοιπόν παρουσία, αλλά και στην ασιατική γενικότερα, οφείλεται σε μεγάλο μέρος η έντονη παρουσία του Θ.Σ. στη χώρα αυτή.

Όμως, επίσης δεν είναι καθόλου αμελητέο και το μέγεθος της ελληνικής παρουσίας, που αριθμεί περισσότερες από 70 ελληνικές εκκλησίες διάσπαρτες σε όλη την χώρα και περισσότερες από 120 κοινότητες και πολιτιστικούς συλλόγους. Κάθε μία από τις κοινότητες αυτές, σε κάποια περίοδο, ασχολήθηκε ποικιλοτρόπως με το θέμα του ελληνικού Θ. Σ. Θα ήταν βέβαια αδύνατο να αναφερθώ σε όλες και θα παραπέμψω τον κάθε ενδιαφερόμενο να αντλήσει πληροφορίες on line από την ιστοσελίδα του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών.

Όπως ήδη ανέφερα, η παρουσία του ελληνικού Θ.Σ., μέσω των ελληνικών κοινοτήτων πέρασε και σε άλλους τομείς και πολιτιστικές δραστηριότητες της γερμανικής κοινωνίας, όπως μαρτυρούν τα δείγματα του είδους που συναντώνται τόσο σε τοπικούς θιάσους όσο και σε Πανεπιστήμια και μουσεία όλης της χώρας. Θα παρουσιάσω λοιπόν κάποια αντιπροσωπευτικά παραδείγματα στη Γερμανία ακολουθώντας τα ανωτέρω κριτήρια.

*Μουσεία, Εκθέσεις, Αρχεία και Συλλογές*¹

- Karagiozisim Museum Neukölln

Πρόκειται για μια έκθεση στο Μουσείο Neukölln, του δημοτικού διαμερίσματος του Βερολίνου, που εγκαινιάστηκε στις 26 Φεβρουαρίου του 2009. Σε κειμενο της επίσημης ιστοσελίδας του Δήμου Βερολίνου αναφέρεται ότι, προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο Καραγκιόζης, προερχόμενος από την Τουρκία, γνώρισε μία διαδικασία εξελληνισμού που άρχισε στην Πάτρα από τον Δημήτριο Σαρδούνη (γνωστότερος ως Μίμαρος), ο οποίος θεωρείται και ο ιδρυτής του σημερινού ελληνικού Θ.Σ.

Το μουσείο Neukölln ασχολείται με το θέμα της διαπολιτισμικής ροής της γνώσης και με το σκοπό αυτό πραγματοποιεί ξεναγήσεις, εκδηλώσεις για τις ιστορικές μνήμες και προγράμματα πολιτιστικής εκπαίδευσης. Ο Καραγκιόζης αποτελεί σημαντικό μέρος της διαπολιτισμικής αυτής ροής, λόγω του μεγάλου αριθμού Ελλήνων που ζουν στο εν λόγω γερμανικό διαμέρισμα.

- Internationales Schattentheater Zentrum

Πρόκειται για μία από τις σημαντικότερες εκθέσεις της Γερμανίας με θεματική το Θ.Σ. Το διεθνές αυτό ινστιτούτο, που εδρεύει στο Βερολίνο, ασχολείται με την προώθηση και διάδοση του Θ.Σ. στην Ευρώπη, υλοποιώντας προγράμματα εντοπισμού, συγκέντρωσης, συντήρησης και ταξινόμησης σχετικού υλικού με σκοπό να δημιουργηθεί ένα ευρύ αρχείο/βάση δεδομένων και ένα μουσείο του Θ.Σ.

Στο αρχείο ιστορίας του ινστιτούτου αναφέρεται ότι η Ελλάδα ήταν η πρώτη ευρωπαϊκή χώρα, όπου γεννήθηκε ένα είδος Θ.Σ. διαφορετικό από το τουρκικό και που στη συνέχεια διαδόθηκε στη Νότια Ιταλία. Πρόκειται βέβαια για λανθασμένη αναφορά διότι μας είναι γνωστό ότι στη δυτική Ευρώπη, όπως και στον ιταλικό νότο, και ιδιαίτερα στη Σικελία, παιζόταν Θ.Σ. ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα.²

¹ GLASSEN, E., *Das türkische Schatten theater: ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft*, Stuttgart, Steiner, 1995.

KALKAVAN, Z., *Das kulturelle Bild türkischer Migranten in der schulischen Literatur reflexion der Primarstufe betrachtet auf der Folie morgenländischer Imagination*, Dortmund, Universität Dortmund, 2001, σσ. 42- 45, 185-194.

MENDE, V. L., *Toten leben länger. Das türkische Karagöz-Theater*, Qantara.de, 2009: <https://de.qantara.de/inhalt/das-turkische-karagoz-theater-tote-leben-langer> [23/06/2015].

² Ver MORFAKIDIS, Moschos, *Karagiozis. El teatro de sombras griego*, Granada, Athos-Pérgamos, 1999, σσ. 25-32.

Εκδηλώσεις

- Förderverein To Spiti³

Το Σπίτι είναι ένα παιδικό εργαστήρι του Καραγκιόζη οργανωμένο το 2011 στο Βερολίνο από τον Γερμανο-ελληνικό Σύλλογο. Δίνονται πολιτιστικές και ιστορικές επεξηγήσεις, δραστηριοποιείται ένα εργαστήρι ανδρικών, και δίνονται παραστάσεις όταν λήξει κάθε εργαστήρι.

Βιβλία, άρθρα και περιοδικά

- Wener Nekes⁴

Στην επίσημη του ιστοσελίδα του γερμανού σκηνοθέτη Werner Nekes, ο επισκέπτης μπορεί να διαβάσει ένα άρθρο του ίδιου για τα χαρακτηριστικά και την ιστορία του ελληνικού Θ.Σ., όπου υποστηρίζει ότι το Θ.Σ. είναι δημιούργημα του ελληνικού λαού, που άρχισε με την ίδρυση του ελληνικού κράτους κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Οι Καραγκιοζοπαίχτες προέρχονταν από το προλεταριάτο των μεγάλων πόλεων, ιδιαίτερα της Αθήνας, και ήταν, κατά κανόνα, αναλφάβητοι. Τα έργα τους, που ήταν κατά κύριο λόγο σατιρικά και που η θεματική τους εκινείτο γύρω από την καθημερινότητα, παραδίνονταν προφορικά και προσαρμόζονταν στις απαιτήσεις της κάθε περίπτωσης και του εκάστοτε κοινού που παρακολουθούσε το έργο. Περιγράφεται επίσης η τυπική θεματική του ελληνικού Θ.Σ., καθώς και οι διάφοροι χαρακτηριστικοί τύποι ανθρώπων που εμφανίζονται πάντα στη σκηνή (μπερτέ), ενώ στο τέλος κάνει αναφορά στις παραστάσεις του έργου Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι.

- THUS (Turkish-Hellenic Union Solutions)⁵

Η πλατφόρμα για την πρωτοβουλία που έχει ως στόχο την πολιτική και πολιτιστική σύγκλιση Ελλήνων και Τούρκων και δρα με την υποστήριξη του Οικουμενικού Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, έχει στη διάθεση του κοινού ψηφιακό ενημερωτικό υλικό όπου, μεταξύ άλλων, υπάρχει

³ FÖRDERVEREIN TO SPITI, *Schattentheater Karagiozis für Kinder zum Mitmachen*, Berlin, 2001: <http://www.foerderverein-tospiti.de/schattentheater-karagiozis-karagoz-fur-kinder-zum-mitmachen> [18/09/2015].

⁴ NEKES, W., *Das Griechische Schattentheater*, Werner Nekes: http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idcat=41&idart=329 [21/09/2015].

⁵ ATHENS NEWS AGENCY, *The magic of traditional Greek Shadow Theater*: <http://www.photius.com/thus/karagiozis.html> [15/09/2015].

και κείμενο που περιγράφει τα χαρακτηριστικά του ελληνικού Θ.Σ. Στην ιστορική διαδρομή που γίνεται για το ίδιο, αναφέρεται ότι σήμερα σχεδόν όλοι συμφωνούν ότι οι ελληνικές κοινότητες δανείστηκαν τον Καραγκιόζη από την οθωμανική παράδοση. Υπάρχουν όμως και διάφοροι θρύλοι σχετικά με την ευρεία αποδοχή του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα, αλλά και θεωρίες σύμφωνα με τις οποίες έλληνες έμποροι το έφεραν από την Κίνα ή ότι στην Οθωμανική Αυτοκρατορία οι Έλληνες δημιούργησαν το λαϊκό αυτό θέαμα για να διασκεδάζουν τον σουλτάνο. Ωστόσο, όλοι οι ειδικοί συμφωνούν ότι, προς το στο τέλος του 1910, οι ιστορίες και οι περιπέτειες του Θ.Σ. προσαρμόστηκαν με επιτυχία στα κοινωνικά δεδομένα του νεοσύστατου ελληνικού βασιλείου, επινοώντας πολλούς νέους τοπικούς χαρακτήρες και έργα.

- *Akademie Theater ULM*⁶

Έγγραφο 20 σελίδων που αναφέρεται στην προσαρμογή στο ελληνικό Θ.Σ. του κειμένου Οφελία του γερμανού συγγραφέα Michael Ende. Στις σελίδες που είναι αφιερωμένες στην ιστορία του Θ.Σ. τονίζεται ότι πρόκειται για ένα παραδοσιακό δρώμενο που πέρασε από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην Ελλάδα, όπου αναπτύχθηκε περισσότερο ο σατιρικός του χαρακτήρας. Περιλαμβάνει επίσης αναφορά για τους ψαράδες (;!) της Ολλανδίας, ως εισαγωγείς του Θ.Σ. στην Ευρώπη μέσω της Ελλάδας και της Ιταλίας.

- *Eberhard Rondholz*⁷

Βιβλίο με τίτλο Ελλάδα. Προσωπογραφία μίας χώρας του γερμανού συγγραφέα Eberhard Rondholz, όπου καταγράφεται η ιστορία και τα έθιμα του ελληνικού λαού, και αφιερώνονται ορισμένα κεφάλαια για το ελληνικό Θ.Σ. και την σημασία του για την κοινωνική ζωή της χώρας.

- *Walter Puchner*⁸

Δεν μπορώ να μην αναφερθώ στην τόσο σημαντική μελέτη για το ελληνικό Θ.Σ. του αυστριακού θεατρολόγου Walter Puchner, καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών και τιμώμενο πρόσωπο του συνεδρίου αυτού.

⁶ AKADEMIE THEATER ULM, *Ophelias Schatten theater*, 2010:

<http://www.adk-uhl.de/downloads/ophelia.pdf> [04/10/2015].

⁷ RONDHOLZ, E., *Griechenland: ein Länderporträt*, Berlin, Ch. Links, 2011.

⁸ PUCHNER, W., *Das neugriechische Schatten theater Karagiozis*, München, Miscellanea Byzantina Monacensia, 1975.

Το αναφέρω απλά, ως το πρώτο γερμανόγλωσσο βιβλίο για το θέμα αυτό, και διότι είχα την ευκαιρία να το διαβάσω κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στο Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών. Χαίρομαι ιδιαίτερα που το ίδιο Κέντρο είχε την ευτυχή ιδέα να το αναδημοσιεύσει και να το εντάξει στον συγκεντρωτικό τόμο που εξέδωσε σε ψηφιακή μορφή, μαζί με τόσα άλλα δημοσιεύματα του διακεκριμένου αυτού μελετητή του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Η σύντομη παρουσίαση των σημαντικότερων παραδείγματα για το θέατρο σκιών έξω από τα σύνορα της Ελλάδας, και συγκεκριμένα στη Γερμανία, τελειώνει με την ελπίδα να αποτελέσει μια ελάχιστη συμβολή στην αναγνώριση της αξίας του και της εμβέλειάς του στα πολιτιστικά δρώμενα της χώρας και στην διεθνή του παρουσία.

Φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών στο Αρχείο Manuel de Falla της Γρανάδας

Παναγιώτα Παπαδοπούλου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Παρουσίαση των δύο ανδρικών φιγούρων που ανήκουν στη συλλογή του ισπανού καλλιτέχνη Manuel Ángeles Ortíz και φυλάσσονται στο Αρχείο Manuel de Falla της Γρανάδας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελληνικό Θέατρο Σκιών, φιγούρες, Ισπανία, Manuel de Falla.

ABSTRACT

Presentation of the two figures of the collection of the Spanish artist Manuel Ángeles Ortíz, which are in the Manuel de Falla File of Granada.

KEY WORDS: Greek Shadow Theatre, figures, presence in Spain, Manuel de Falla.

Στην πληροφόρηση της ύπαρξης δειγμάτων του ελληνικού θεάτρου σκιών στο *Αρχείο Manuel de Falla* της Γρανάδας¹ οδήγησε μία σύμπτωση. Η διευθύντρια του εν λόγω Αρχείου εντόπισε στο βιβλιοπωλείο του Πανεπιστημίου Γρανάδας το βιβλίο του καθηγητή Μόσχου Μορφακίδη *Karaguiosis, el teatro de sombras griego* και έκπληκτη διαπίστωσε την ομοιότητα μεταξύ δύο ανδρικών φιγούρων που φυλάσσονται στο αρχείο και αυτών του εξωφύλλου του βιβλίου. Η επιθυμία της για περισσότερη ενημέρωση σχετικά με την ταυτότητά τους, έγινε αιτία να επιδιώξει να έρθει σε επαφή με τον συγγραφέα του βιβλίου και το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, και, κατά συνέπεια, να γνωστοποιηθεί η ύπαρξη των δύο μορφών του ελληνικού θεάτρου σκιών, που δεν έχουν ακόμη εκτεθεί και αποτελούν μέρος της δωρεάς της οικογένειας του Manuel Ángeles Ortíz.

* Πανεπιστήμιο Γρανάδας· Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών.

¹ Βλ. σχετικά <http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion>

Σαφώς μεγαλύτερη ήταν η δική μας έκπληξη και έναυσμα για αναζήτηση στοιχείων για την πατρότητα και την συμπερίληψή τους στην εν λόγω συλλογή, δεδομένου ότι αποτελούν μέρος μιας σχετικά άγνωστης, για το ισπανικό κοινό, καλλιτεχνικής έκφρασης και βρίσκονται σ' έναν χώρο τόσο ιδιαίτερο, όχι μόνο για την πόλη της Γρανάδας, αλλά γενικότερα για την Ισπανία, όπως είναι το Αρχείο Manuel de Falla.

Ο συνθέτης Manuel de Falla (Κάδιξ, 1876 - Αργεντινή, 1946), ένας από τους σημαντικότερους του 20^{ου} αιώνα και δάσκαλος των περισσότερων μουσικών της ισπανικής γενιάς του '27, το 1920 και σε ηλικία 44 χρόνων, αποφάσισε να εγκατασταθεί στη Γρανάδα. Γεννημένος στο Κάδιξ², σπούδασε αρχικά στη Μαδρίτη και στη συνέχεια στο Παρίσι, όπου σχετίστηκε με τον κύκλο του Picasso και, γενικότερα, με τον κύκλο των Ισπανών της Σχολής του Παρισιού, αλλά και με άλλες προσωπικότητες της Ευρώπης, όπως ο Ντεμπυσσύ, ο Ραβέλ, ο Πωλ Δούκας, ο Στραβίνσκι κ.ά.. Στη Γρανάδα απετέλεσε έναν από τους στυλοβάτες της πολιτιστικής ζωής της πόλης και συναναστράφηκε με τον κύκλο των διανοουμένων, μεταξύ των οποίων οι νεαροί τότε Federico García Lorca και Manuel Ángeles Ortiz³ (Εικ. 1), με τους οποίους ανέπτυξε σχέση βαθιάς αλληλοεκτίμησης.

Ο ζωγράφος, σκηνογράφος και κεραμέας, Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)⁴, στην συλλογή του οποίου ανήκουν οι δύο φιγούρες, γεννήθηκε στη Jaén της Ανδαλουσίας. Στην ηλικία των τεσσάρων του χρόνων η οικογένειά του μετακόμισε στη Γρανάδα, όπου πέρασε τα παιδικά και νεανικά του χρόνια και συνδέθηκε με βαθειά φιλία με τον Federico García Lorca.

Το 1922, με συστατική επιστολή του Manuel de Falla προς τον Πικάσσο, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου ενσωματώθηκε στην ομάδα της λεγόμενης *Ισπανικής Σχολής του Παρισιού*. Το 1932 επέστρεψε στην Ισπανία και λόγω της πολιτικής κατάστασης και της ανάμειξής του με την *Alianza de Intelectuales Antifascistas* συνελήφθη και εστάλη σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στα νότια της Γαλλίας, από το οποίο έφυγε το 1939 μετά από παρέμβαση του Πικάσσο. Εξορισμένος πλέον κατέφυγε, αρχικά, στο Παρίσι και κατόπιν στην Αργεντινή, την οποία εγκατέλειψε, για να εγκατασταθεί και πάλι στο Παρίσι το 1948 ή το 1949, όπου ξανασυναντήθηκε

² VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, Juan J., *Manuel de Falla. Vida Íntima*, Cádiz, Ed. Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones, σ. 29.

³ RODRIGO, Antonina, *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz-Federico García Lorca*, Granada, 1984.

⁴ RODRIGO, Antonina, *Memoria...*, Granada, 1984.

με τον Πικάσσο και όπου εκτός από τη ζωγραφική, ασχολήθηκε με την κεραμική και την χαρτοεπικόλληση, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποίησε διάφορα ταξίδια στην Ευρώπη. Το 1957 του επετράπη να επισκεφτεί την Ισπανία και την πόλη που σημάδεψε το έργο του, τη Γρανάδα, και εκείνη την περίοδο, εκτός των άλλων, ετοίμασε την συλλογή-αφιέρωμα στον El Greco, το έργο του οποίου θαύμαζε απεριόριστα. Έκτοτε επισκεπτόταν συχνά την Ισπανία, αλλά δεν εγκαταστάθηκε μόνιμα. Πέθανε στο Παρίσι το 1984.



Εικ. 1: Φωτογραφία των Ορτίζ και Lorca με αφιέρωση στον M. de Falla

Ένας σημαντικότερος αριθμός των έργων του Manuel Ángeles Ortiz, καθώς και οι δύο φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών, δωρήθηκαν στο Αρχείο Manuel de Falla από την κόρη του Isabel Clara Ángeles Alarcón, η οποία αφιέρωσε τη ζωή της στη συγκέντρωση και διάσωση των έργων του πατέρα της.

Πρόκειται για δύο αντρικές φιγούρες, διαστάσεων 15x42,5 εκ. και 13x41 εκ., που είναι κατασκευασμένες από χοντρό χαρτόνι έντονου κίτρινου χρώματος, το οποίο διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση και

αποτελεί μέρος, πιθανότατα, χαρτοκιβωτίου μεταφοράς ηλεκτρικών ειδών, δεδομένου ότι σε μία φιγούρα υπάρχουν τυπωμένα τα εξής: Stegiez..Get[;] 750 Made inslovacia Electrodes, - 42[;] (Εικ. 2).



Εικ. 2: Τμήμα φιγούρας

Οι φιγούρες έχουν σχεδιαστεί επάνω στο χαρτόνι με μολύβι, εμφανές σε πολλά σημεία, και το περίγραμμά τους είναι σμιλεμένο με κοπίδι. Είναι πολύχρωμες και διάτρητες, και τα ανοίγματά τους επικαλύπτονται με χρωματιστά χαρτιά.

Το σώμα και των δύο, το οποίο παριστάνεται σε τρία τέταρτα, είναι αρθρωτό, χωρισμένο σε τρία μέρη και συνδέεται με σπάγκο στη μέση και στο ύψος των μηρών. Ο κόμπος του σπάγκου βρίσκεται στην πλευρά στην οποία τα ανοίγματα επικαλύπτονται με χρωματιστά χαρτιά και είναι χρωματισμένος με γαλάζιο χρώμα.

Το πρόσωπό τους, στο οποίο είναι σμιλεμένα με ανοίγματα, αλλά χωρίς χρωματιστά «γεμίσματα», ολόκληρο το μάτι και το φρύδι, είναι σε κατατομή.

Τα άνω άκρα είναι διπλωμένα και σχηματίζουν γωνίες, ενώ η παλάμη του ενός είναι σφιγμένη σε γροθιά και του άλλου επικολλημένη, και όχι ευδιάκριτη, στη μέση της φιγούρας.

Τα κάτω άκρα, που αποτελούν το τρίτο μέρος του αρθρωτού τους σώματος συνδέονται το κάθε ένα χωριστά με το μεσαίο τμήμα με σπάγκο και έχουν ανοίγματα πάνω από το γόνατο, κατά μήκος της κνήμης και στο πρόσθιο μέρος του ποδιού.

Στην φιγούρα, διαστάσεων 15x42,5 εκ., είναι φανερό ότι γίνεται προσπάθεια απόδοσης ενός προσώπου του ηρωικού ρεπερτορίου του ελληνικού θεάτρου σκιών και πιθανότατα, του Αθανάσιου Διάκου. Την ενδυμασία της, διάτρητη με «γεμίσματα» χρωματιστών χαρτιών, αποτελούν η φέρμελη, η φουστανέλα και τα τσαρούχια με αρκετά μεγάλη φούντα, ενώ στη μέση της φέρει το σπαθί μέσα στη θήκη του. Το κεφάλι της φιγούρας είναι ακάλυπτο και τα, σχετικά, μακριά σπαστά μαλλιά αναπαριστούνται με ανοίγματα που επικαλύπτονται με χρωματιστό χαρτί. Από τα χαρακτηριστικά του προσώπου, προκαλεί εντύπωση το ημικυκλικό εξόγκωμα πάνω από τη μύτη, με το οποίο πιθανόν ο καλλιτέχνης προσπάθησε να αποδώσει το μάτι ή το φρύδι της αθέατης πλευράς της φιγούρας, δεδομένου ότι δεν έχει παρατηρηθεί στις φιγούρες του θεάτρου σκιών στη θέση του μετώπου και των ματιών χαρακτηριστικό ιδιαίτερα προτεταμένο, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση (Εικ. 3, 4).



Εικ. 3: Αθανάσιος Διάκος (;)



Εικ. 4: Αθανάσιος Διάκος (;)

Η δεύτερη φιγούρα διαστάσεων 13x41 εκ., αναπαριστά γενειοφόρο άνδρα που φοράει φέσι με φούντα του οποίου τα ανοίγματα επικαλύπτονται με χρωματιστό χαρτί. Το μεσαίο μέρος του αρθρωτού της σώματος φέρει διάτρητη βράκα, τα ανοίγματα της οποίας επίσης καλύπτονται με χρωματιστό χαρτί, ενώ το τρίτο μέρος του σώματος αποτελούν τα κάτω άκρα με χαρακτηριστικό τις υψηλές μέχρι τα γόνατα μπότες. Η ενδυμασία, που παραπέμπει σε οθωμανό πολίτη, και η στάση –αγγίζει με το δεξί του χέρι το γένη– οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για φιγούρα του Χατζηαβάτη (Εικ. 5, 6).



(Εικ. 5) Χατζηαβάτης (;)



(Εικ. 6) Χατζηαβάτης (;)

Η ύπαρξη των δύο ανδρικών στο Αρχείο Manuel de Falla γεννά εύλογα ερωτήματα για την πατρότητα και την προέλευσή τους. Εκτός του ότι αποτελούν μέρος της συλλογής του Manuel Ángeles Ortiz καμμία πληροφορία γραπτή δεν επιβεβαιώνει τον ίδιο ως κατασκευαστή τους, αλλά ούτε και τη χρονολογία κατασκευής τους. Μόνη ένδειξη, και όχι απόδειξη, ότι πρόκειται για έργα του εν λόγω καλλιτέχνη, είναι η προφορική μαρτυρία της κόρης του, η οποία, σύμφωνα με τους υπεύθυνους του αρχείου, δήλωσε ότι όλα τα έργα της συλλογής που δώρισε, είναι κατασκευασμένα από τον πατέρα της. Κατά συνέπεια, η απουσία, μέχρι σήμερα, πιο συγκεκριμένων στοιχείων οδηγεί αναγκαστικά σε υποθέσεις.

Στην υπόθεση οι δύο χαρτονένιες φιγούρες να κατασκευάστηκαν την δεκαετία του '20 ή του '30, οδηγεί κυρίως το γεγονός ότι το υλικό κατασκευής των σκηνικών και των φιγουρών του θεάτρου σκιών εκείνη την περίοδο ήταν το χαρτόνι⁵.

Το ενδεχόμενο να πρόκειται για έργα εκείνης της περιόδου του Manuel Ángeles Ortiz ενισχύεται από το γεγονός ότι, όταν αυτός εγκαταστάθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, το 1922, ήρθε σε επαφή με τον κύκλο του Πικάσσο και, πιθανότατα, με τον ευρύ κύκλο ελλήνων διανοουμένων και καλλιτεχνών, και ισπανόφωνων⁶ μεταξύ αυτών, που ήδη είχε σχηματιστεί από τα χρόνια του Ζαν Μορεάς. Η πιθανή επαφή με κάποιον καλλιτέχνη του κύκλου αυτού και γνώση του θεάτρου σκιών, ίσως ήταν η αιτία να ενδιαφερθεί για την άγνωστη γι' αυτόν τέχνη και να πειραματιστεί με ένα υλικό που μέχρι τότε δεν είχε χρησιμοποιήσει, το χοντρό χαρτόνι.

Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι την δεκαετία του '20 ο ισπανός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε χαρτί ή λεπτό χαρτόνι, για να κατασκευάσει τις επίπεδες φιγούρες (*figuras planas*), που ανήκουν στην ίδια συλλογή, για την όπερα για μαριονέτες *El retablo de Maese Pedro*⁷. Η τεχνοτροπία των δύο ανδρικών, συγκρινόμενη με τις επίπεδες κατασκευές που έφτιαξε ο Ortiz για τη συγκεκριμένη όπερα, θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για αποτέλεσμα μιας μετέπειτα «ερασιτεχνικής», πρωτόλειας, προσπάθειας ενός καλλιτέχνη που προσπάθησε να αποδώσει μια άγνωστη για εκείνον πτυχή της τέχνης. Είναι χαρακτηριστικές οι ανάλαφρες και χαλαρές γραμμές της πρωταγωνιστικής φιγούρας του *El retablo de Maese Pedro*, της Melisendra (Εικ. 7, 8), έτοιμης για κίνηση, που αποδεικνύουν την άνεση του καλλιτέχνη σε μια τεχνοτροπία οικεία και ένα υλικό γνώριμο,

⁵ Βλ. σχετικά ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σωτήρης, *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του παραγκιόζη*, Αθήνα, 1960 (4^η έκδοση: εκδ. 'Αγρα, σσ. 213-214)· ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μιχάλης, *Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Άμμος, 1998, σσ. 176-179 και ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Moschos, *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada, Athos-Pérgamos, 2000, σσ. 76-78.

⁶ Βλ. ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ Μόσχος, "Η νεοελληνική λογοτεχνία όπως την είδε ο Enrique Gómez Carrillo στις αρχές του Κ' αιώνα", *Πρακτικά του Γ' Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Α', Αθήνα, Νέα Γράμματα, 2007, σσ. 161- 172

⁷ Όπερα για μαριονέτες που συνέθεσε και διηύθυνε ο Manuel de Falla και πρωτοπαρουσιάστηκε στο Παρίσι στις 25 Ιουνίου του 1923, Το μεγαλύτερο μέρος των χάρτινων μορφών κατασκευάστηκε από τον Manuel Ángeles Ortiz στο Isabel Domínguez - Ana Hernández - Uxue Úriz, *El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Teatro Real, 2015, σσ. 21-22.

και έρχονται σε αντίθεση με τις «σφιγμένες» μορφές του ελληνικού θεάτρου σκιών. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το γεγονός αυτό θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή η προφορική μαρτυρία της κόρης του για την τάση του πατέρα της να δίνει μορφή σε οποιοδήποτε είδος χαρτιού έπεφτε στα χέρια του και να πειραματίζεται με ό,τι καινούριο γνώριζε, και, κατά συνέπεια, να γίνει αποδεκτή και η μαρτυρία της για την πατρότητα των δύο φιγουρών.



Εικ. 7: Melisendra



Εικ. 8: Melisendra

Επίσης, δεν θα πρέπει να αποκλειστεί και η πιθανότητα ανάγνωσης από τον Ortiz του γνωστού βιβλίου του L. Roussel για το ελληνικό θέατρο σκιών⁸ μέσα στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών αναζητήσεων και πειραματισμών που τον χαρακτήριζαν. Επομένως, η κατασκευή των δύο φιγουρών δεν αποκλείεται να είναι το αποτέλεσμα της πρόκλησης του άγνωστου αυτού είδους που προερχόταν από την Ελλάδα, χώρα του El Greco που θαύμαζε⁹ και το αφιέρωμα του οποίου ετοίμασε περίπου τριάντα χρόνια αργότερα.

Στην πιθανότητα οι δύο χαρτονένιες φιγούρες να κατασκευάστηκαν αργότερα οδηγεί το γεγονός ότι, κατά τη δεύτερη εγκατάστασή του στο Παρίσι, το 1948/9, ο Ortiz, εκτός του ότι συνέχισε να σχετίζεται με διάφορους καλλιτεχνικούς κύκλους, πραγματοποίησε πολλά ταξίδια ανά την Ευρώπη¹⁰. Πιθανόν σε κάποια από αυτά βρέθηκε στην Τσεχοσλαβακία¹¹

⁸ ROUSSEL, Louis, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Athènes, Imprimerie royale, 1931, 2 τόμοι.

⁹ RODRIGO, Antonina, *Memoria...*, Granada, 1984.

¹⁰ RODRIGO Antonina, *Memoria...*, Granada, 1984.

¹¹ Εδώ θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν ότι στο χαρτόνι της μιας φιγούρας υπάρχει η φράση

ή σε κάποια άλλη χώρα της Ανατολικής Ευρώπης, όπου, λόγω του εμφυλίου πολέμου, την περίοδο αυτή κατέφευγαν πολλοί έλληνες και μέσω αυτών γνώρισε το ελληνικό θέατρο σκιών, και στη συνέχεια προχώρησε στην κατασκευή φιγουρών. Την πιθανότητα της κατασκευής τους μετά την δεκαετία του '20 ή του '30, ενισχύει επίσης η πολύ καλή κατάσταση στην οποία διατηρούνται οι φιγούρες.

Και σαφώς δεν θα πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα δώρου ή αγοράς των φιγουρών από τον ίδιο τον Ortiz, διότι ελλείψει, μέχρι στιγμής, περισσότερων στοιχείων για την προέλευσή τους, θα ήταν παρακινδυνευμένο οποιοδήποτε συμπέρασμα.

Καταληκτικά, πέραν της προέλευσης και της πατρότητας των δύο αυτών έργων, είναι εξαιρετικά σημαντικό το ότι φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών αποτελούν μέρος της συλλογής ενός από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της Ισπανίας που ανήκε στον πλέον εκλεκτό κύκλο των ισπανικών γραμμάτων και τεχνών (Picasso, Lorca, Falla). Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι οι φιγούρες αυτές έγιναν αιτία να πραγματοποιηθεί σε μια χώρα, όπου η τέχνη του θεάτρου σκιών είναι σχετικά άγνωστη, σειρά παραστάσεων διαφόρων έργων της ισπανικής παιδικής λογοτεχνίας, όπου συνδυάστηκε το ζωντανό θέατρο με τον μπερντέ και με φιγούρες εμπνευσμένες από το ελληνικό Θ. Σ. Οι παραστάσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν στο Μέγαρο Μουσικής της Γρανάδας (2013) στο πλαίσιο εκπαιδευτικών προγραμμάτων της αυτόνομης κυβέρνησης της Ανδαλουσίας σε συνεργασία με την συμφωνική ορχήστρα της πόλης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ALFAGEME, P, "Manuel Ángeles Ortiz" en *Manuel Ángeles Ortiz 1895-1984*. Sevilla, Consejería de Cultura (1986).
- CAFFARENA SUCH, Á., *Pintor-poeta*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1970.
- CARMONA, E. y otros: "Manuel Ángeles Ortiz en los años del 'Arte Nuevo'", Manuel Ángeles Ortiz, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- DOMÍNGUEZ I. - HERNÁNDEZ A. - ÚRIZ U., *El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Teatro Real, 2015.

- GARCÍA BASCÓN, A., NOVAKOSKY, A. y PANEA BONAFE, L., Países, de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, Colección Esparvel, Mouliaá Map S.L., 2007.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Άμμος, 1998.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada, Athos-Pérgamos, 2000.
- ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ, Μ., “Η νεοελληνική λογοτεχνία όπως την είδε ο Enrique Gómez Carrillo στις αρχές του Κ’αιώνα”, *Πρακτικά του Γ’ Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Α’, Αθήνα, Νέα Γράμματα, 2007, σσ. 161- 172.
- PRADOS SUCH, E., *Transparencias* (dibujos de Manuel Ángeles Ortiz), edición de Ángel Caffarena Such, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1962.
- RODRIGO, A., *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz-Federico García Lorca*, Granada, Plaza & Janés Editores, 1984.
- SERRANO PLAJA, A., *Manuel Ángeles Ortiz*, Buenos Aires, Ed. Poseidón-Biblioteca Argentina de Arte, 1945.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του караγκιόζη*, Αθήνα, Εκδ. Άγρα, 1960.

**Το ελληνικό Θ.Σ. ως πολιτιστική κληρονομιά:
μουσεία, αρχεία, συλλογές**

«Ο Καραγκιόζης και η UNESCO»: Άυλη πολιτισμική κληρονομιά και πολιτιστική διπλωματία

Ζωή Ν. Μάργαρη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εφαρμογή της Σύμβασης για την «Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς» UNESCO (2003) που προϋποθέτει την συγκρότηση «Εθνικών Ευρετηρίων» και τη διαμόρφωση «Διεθνών Καταλόγων» όπως ο «Αντιπροσωπευτικός Κατάλογος Εκφάνσεων της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας» θέτει νέους όρους στο ζήτημα της διαχείρισης του λαϊκού πολιτισμού σε παγκόσμια κλίμακα. Εφορμώντας από τη διαπίστωση της εγγραφής του «Karagöz» στο Εθνικό Ευρετήριο της Τουρκίας και από τις αντιδράσεις που προκάλεσε στον ελληνικό κόσμο, η ένταξή του στον προαναφερθέντα «Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο» που την ακολούθησε (2009) η παρούσα ανακοίνωση προσεγγίζει το σύνθετο ζήτημα της ανάπτυξης και της εφαρμογής εθνικών πολιτιστικών στρατηγικών και πραγματεύεται το θέμα των σύγχρονων εθνικών αναπαραστάσεων, όπως αυτό διαμορφώνεται μέσα από τις εφαρμοζόμενες διεθνείς πρακτικές άσκησης πολιτιστικής πολιτικής διπλωματίας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Θέατρο Σκιών, Άυλη Πολιτισμική Κληρονομιά, UNESCO, Karagöz, Καραγκιόζης.

ABSTRACT

In 2003 UNESCO adopted the Convention for the «Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage». The Convention focused on ‘safeguarding’ and ‘promoting’ immaterial cultural suggested the creation of “National Inventories” and established the creation of the “Representative List of Intangible Cultural Heritage

* Η Ζωή Ν. Μάργαρη είναι Εντεταλμένη Ερευνήτρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Σπούδασε Εθνολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία (PhD, Msc, DEA) στη Γαλλία. Έχει διατελέσει Καθηγήτρια Εφαρμογών στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΑΤΕΙ Ηπείρου (1999-2009), έχει εργασθεί ως Διευθύντρια Ερευνών και επιστημονικά σε πολλά ερευνητικά προγράμματα με αντικείμενο τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στον τομέα της πολιτισμικής ανθρωπολογίας με έμφαση στη μελέτη των επιτελεστικών τεχνών. Έχει δημοσιεύσει βιβλία και άρθρα και έχει παρουσιάσει τη δουλειά της σε πολλά επιστημονικά συνέδρια.

Στοιχεία επικοινωνίας: Ζωή Ν. Μάργαρη, Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας - ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ, Ηπίτου 3 - 10557 Αθήνα, τηλ.: 2103318043, email: margari@academyofathens.gr.

of Humanity". This way, in global perspective, UNESCO's Convention introduced new socio-political international parameters on intangible cultural heritage management. The inscription of "Karagöz" at the "Turkish National Inventory" and its inscription at the "Representative List", as a "Turkish Tradition" (2009) and the massive reaction of Greeks that followed, revealed the complexity of the post-modern nationalistic strategies. The implementation of the Convention, used as a global approved, cultural element "ethic nationalization system", sets novel conditions on international cultural policy strategies and cultural diplomacy practices.

KEY WORDS: Shadow Theater; Intangible Cultural Heritage; UNESCO; Karagöz, Karagiozis.

Λαϊκός πολιτισμός και άυλη πολιτισμική κληρονομιά

Ο λαϊκός πολιτισμός, συμπεριλαμβανομένων των υλικών και άυλων εκφάνσεων αυτού καθώς και των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους, έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης πολλών και διαφορετικών επιστημονικών κλάδων. Μολονότι όμως ήδη από το 19^ο αιώνα εθνολόγοι, ανθρωπολόγοι, λαογράφοι, κοινωνιολόγοι, ιστορικοί και άλλοι επιστήμονες εστιάζουν στη συστηματική μελέτη του, για το ευρύ κοινό ο λαϊκός πολιτισμός φαίνεται να γίνεται γνωστός στις αρχές της νέας χιλιετίας γεγονός που σχετίζεται με τις πρόσφατες εξελίξεις στον τομέα διαχείρισης της πολιτισμικής κληρονομιάς σε παγκόσμια κλίμακα. Ειδικά το ζήτημα των άυλων εκφάνσεων του λαϊκού πολιτισμού, ως στοιχείων της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας, έρχεται στο προσκήνιο του διεθνούς ενδιαφέροντος κυρίως μετά το 2003 και φαίνεται να είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εφαρμογή της *Σύμβασης για την Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας* που εισήγαγε για την προστασία της ο Εκπαιδευτικός, Επιστημονικός και Πολιτιστικός Οργανισμός των Ηνωμένων Εθνών (United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization, εφεξής UNESCO).

Η Σύμβαση θα μπορούσε να θεωρηθεί εξέλιξη της *Σύστασης* του Οργανισμού για την *Προστασία του Παραδοσιακού και Λαϊκού Πολιτισμού* (*Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*) του 1989 η οποία υπογράμμιζε την πρόθεση της UNESCO για την προστασία των άυλων εκφάνσεων της παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς (UNESCO 1989). Η Σύσταση, σε συνέχεια παλαιότερων Συμβάσεων του Οργανισμού όπως η *Σύμβαση για την Προστασία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής και*

Φυσικής Κληρονομιάς (*Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*) του 1972 (UNESCO 1972) αποτέλεσε έκφραση των διεθνών πολιτικών για την προστασία της πολιτισμικής κληρονομιάς (UNESCO 1982). Έτσι η Σύσταση βασισμένη στα θεωρητικά σχήματα του Smithsonian Institution (1967) αφού (ανα)νοηματοδότησε τον όρο *Folklore* ως «παραδοσιακό και λαϊκό πολιτισμό» (UNESCO 1989, 238) εισήγαγε μία σειρά διεθνών προδιαγραφών για την προστασία των εκφάνσεων του σε διεθνές επίπεδο (UNESCO 2004, 2005). Έτσι η Σύσταση παρότι δεν είχε δεσμευτικό χαρακτήρα, έθεσε για πρώτη φορά σε παγκόσμια κλίμακα το ζήτημα της διαχείρισης του «Παραδοσιακού και Λαϊκού Πολιτισμού» ως δομικό στοιχείο της πολιτισμικής ταυτότητας των κοινωνικών υποκειμένων το οποίο θα πρέπει να προστατεύεται σε παγκόσμια κλίμακα ως άυλη πολιτισμική κληρονομιά (UNESCO 1989, 238-241). Προς αυτή την κατεύθυνση ο Οργανισμός με στόχο την «ανάδειξη της σπουδαιότητας της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς για τους ανθρώπους και τα έθνη» (UNESCO 1998, 54) εισήγαγε το 1993 το Πρόγραμμα Ζώντων Ανθρωπίνων Θησαυρών (*Living Human Treasures Program*) (UNESCO 1993) και το Πρόγραμμα των Αριστουργημάτων της Προφορικής και Άυλης Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας (*Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*) το 1997 (UNESCO 1998, 2001, 2003a, 2006). Έτσι, συνδυάζοντας τη Σύσταση και τα προαναφερθέντα Προγράμματα, η UNESCO προτείνει τη δημιουργία ενός «Παγκόσμιου Καταλόγου Ζώντων Ανθρωπίνων Θησαυρών» (UNESCO 2006, 2010) και προάγει τη δημιουργία συμβατών «Εθνικών Καταλόγων» (UNESCO 1993, 8, 2002, 8-9). Προς ενίσχυση των προτάσεων του ο Οργανισμός διοργανώνει περιφερειακά επιμορφωτικά σεμινάρια και εργαστήρια (workshops) που σε συνδυασμό με τα προγράμματα στοχεύουν «στην ευαισθητοποίηση του κοινού σχετικά με άυλη κληρονομιά και στην ενίσχυσή της σε όλο τον κόσμο» (Matsuura 2006, 2). Η εμπειρία της εφαρμογής των παραπάνω δράσεων κεφαλαιοποιείται από την UNESCO η οποία εισάγει το 2003 τη Σύμβαση για την Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*)¹.

Η Σύμβαση που κυρώθηκε από την Ελλάδα το 2006 (ΦΕΚ 3021/275 Νόμος 3521/22.12.2006) ορίζει ως άυλη πολιτισμική κληρονομιά «τις πρακτικές, αναπαραστάσεις, εκφράσεις, γνώσεις και τεχνικές –καθώς

¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό της προετοιμασίας της Σύμβασης για την Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς από την UNESCO βλ. Aikawa 2004, 137-149 και Aikawa-Faure 2009, 13-44.

και τα εργαλεία, αντικείμενα, χειροτεχνήματα και τους πολιτιστικούς χώρους που συνδέονται με αυτές- και τις οποίες οι κοινότητες, οι ομάδες και, περιπτώσεως δοθείσης, τα άτομα αναγνωρίζουν ότι αποτελούν μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς τους. Αυτή η άυλη πολιτισμική κληρονομιά, που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά, αναδημιουργείται συνεχώς από τις κοινότητες και τις ομάδες σε συνάρτηση με το περιβάλλον τους, την αλληλεπίδραση τους με τη φύση και την ιστορία τους, και τους παρέχει μία αίσθηση ταυτότητας και συνέχειας, συμβάλλοντας έτσι στην προώθηση του σεβασμού της πολιτισμικής πολυμορφίας και της ανθρωπίνης δημιουργικότητας». Επίσης υπογραμμίζεται πως για τους σκοπούς της Σύμβασης, «θα λαμβάνεται υπόψη μόνο η άυλη πολιτισμική κληρονομιά που ανταποκρίνεται στα ήδη υφιστάμενα διεθνή κείμενα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, την απαίτηση για αμοιβαίο σεβασμό μεταξύ κοινοτήτων, ομάδων και ατόμων, και την απαίτηση για βιώσιμη ανάπτυξη»² (UNESCO 2003b, 2; 2003c, 3). Παράλληλα ορίζονται οι πέντε τομείς στους οποίους σύμφωνα με τη Σύμβαση η άυλη πολιτισμική κληρονομιά εκφράζεται. Έτσι, για τα κράτη-μέλη του Οργανισμού που έχουν κυρώσει τη Σύμβαση θεωρείται πως αυτή εκδηλώνεται: Στις προφορικές παραδόσεις και εκφράσεις, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας ως φορέα της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς, στις τελεστικές τέχνες, στις κοινωνικές πρακτικές, στις τελετουργίες και στις εορταστικές εκδηλώσεις, τις γνώσεις και πρακτικές που αφορούν τη φύση και το σύμπαν και την τεχνογνωσία που συνδέεται με την παραδοσιακή χειροτεχνία (UNESCO 2003c, 2). Επιπροσθέτως, τα κράτη-μέλη καλούνται «να εντοπίσουν και να ταυτοποιήσουν σύμφωνα με τις παραπάνω κατηγορίες εκφάνσεις της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς που υφίστανται στο έδαφός τους και να δημιουργήσουν 'Εθνικά Ευρετήρια' (*National Inventories*)» (UNESCO 2003c, 5). Τέλος, προβλέπεται η δημιουργία του «Αντιπροσωπευτικού Καταλόγου της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας» (*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*) και του «Καταλόγου Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας

² Δυστυχώς στην ελληνική μετάφραση της Συμβάσεως, παρά την αντίθετη εισήγηση της Εθνικής Επιστημονικής Επιτροπής, για λόγους συμφωνίας με την αντίστοιχη Διεύθυνση του Υπουργείου Πολιτισμού που έχει αναλάβει την «Εφαρμογή της Σύμβασης στην Ελλάδα», ο όρος «*Intangible Cultural Heritage*» αντί για «Άυλη Πολιτισμική Κληρονομιά» μεταφράστηκε εσφαλμένα «Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά». Αντίστοιχα λάθη εντοπίζονται στη μετάφραση των τομέων που αυτή εκδηλώνεται. Ενδεικτικά αναφέρομε την εσφαλμένη μετάφραση του όρου «*performing arts*» σε «τέχνες του θεάματος» αντί του «τελεστικές τέχνες».

που Απαιτεί Επείγουσα Προστασία» (*List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*) καθώς και τα κριτήρια αλλά και οι διαδικασίες ένταξης σε αυτούς (UNESCO 2003c, 7). Έτσι, οι εκάστοτε προβλεπόμενες από τη Σύμβαση Διακρατικές Επιτροπές και Υποεπιτροπές (*Intergovernmental Committees*), ανταποκρινόμενες στα αιτήματα των κρατών-μελών έχουν μέχρι σήμερα εντάξει 224 στοιχεία στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο και 38 στον Κατάλογο Άμεσης Προστασίας, ενώ όπως προέβλεπε η Σύμβαση τον Απρίλιο του 2006 εντάχθηκαν (δίχως κρίση) στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο και τα 90 Αριστουργήματα της Προφορικής και Άυλης Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας.

Συνεπώς σήμερα, ο αριθμός των εγγεγραμμένων στους Καταλόγους της UNESCO στοιχείων έχει φτάσει τα 352 μεταξύ των οποίων και ο γνωστός μας Karagöz.

Πολιτισμική κληρονομιά και πολιτιστική διπλωματία

Η Τουρκία, σύμφωνα με την προβλεπόμενη διαδικασία και αφού είχε εντάξει τον Karagöz στον Εθνικό της Κατάλογο³, υπέβαλε το 2008 σχετικό Φάκελο ένταξής του και στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο Στοιχείων της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO. Δεδομένου ότι μέχρι σήμερα ο Καραγκιόζης δεν είναι εγγεγραμμένος στον Εθνικό Κατάλογο της Ελλάδας και ότι πληροί φυσικά τις προβλεπόμενες από τη Σύμβαση προϋποθέσεις ώστε να θεωρηθεί στοιχείο της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς, η πρόταση της Τουρκίας έγινε δεκτή. Έτσι, και ο Karagöz εντάχθηκε από το 2009 στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο ως έκφανση της «άυλης τουρκικής πολιτισμικής κληρονομιάς». Όπως ήταν αναμενόμενο το γεγονός αυτό πυροδότησε ένα κύκλο προστριβών μεταξύ Ελλάδας – Τουρκίας μιας και σε λαϊκό επίπεδο και οι δύο χώρες φαίνεται να διεκδικούν την «καταγωγή» αλλά και την «υψηκοότητα» του Καραγκιόζη.

Έτσι δυστυχώς, μολονότι σύμφωνα με την διεθνή βιβλιογραφία η παράδοση του Καραγκιόζη παραμένει περισσότερο ζωντανή στην Ελλάδα⁴ απ' όση αυτή του Karagöz στην Τουρκία⁵, και παρότι η Σύμβαση της UNESCO

³ Για αναλυτικές πληροφορίες βλ. σχετικά: Oral 2009 και *Report Intangible Cultural Heritage Safeguarding Efforts in the Asia –Pacific 2013. Field Survey 2013*, 10-25.

⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. σχετικά: Danforth 1986, Μυστακίδου 1982, Puchner 1975, 2004, Πούχνηρ 1985, 1993, 1995 και Φλάμπουρας 1976.

⁵ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. ενδεικτικά: Beaton 1986: 110-133, Damianakos

όχι μόνο προβλέπει αλλά και ένθερμα υποστηρίζει την υποβολή διακρατικών προτάσεων σε περιπτώσεις, όπως η υπό μελέτη, όπου οι πολιτισμικές εκφάνσεις εντοπίζονται με ιδιοτοπικές παραλλαγές σε κοινότητες δύο ή και περισσότερων κρατών-μελών, η Τουρκία επέλεξε να υποβάλει το αίτημά της δίχως τη συμμετοχή της Ελλάδας. Ενδεικτικό είναι πως στο Φάκελο Υποψηφιότητας⁶ που κατετέθη αλλά και στα επίσημα έγγραφα που ακολούθησαν την ανακήρυξη του Karagöz σε μνημείο της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας⁷, υπογραμμίζεται πως η παράδοσή του εντοπίζεται σε όλες τις περιοχές της Τουρκίας (UNESCO 2009a, 1) ενώ δεν σημειώνεται πουθενά η ύπαρξη της βαλκανικής⁸ και ελληνικής παράδοσης του Καραγκιόζη⁹ μολονότι στην συνοδεύουσα τον Φάκελο βιβλιογραφία γίνονται αρκετές αναφορές σε αυτές¹⁰. Την Ανακήρυξη ακολούθησε όπως ήταν αναμενόμενο η ένταξη του Karagöz στις ηλεκτρονικές πηγές του Οργανισμού και η προβολή του σε σχετική αφιερωματική ιστοσελίδα του ιστοχώρου της UNESCO. Η ιστοσελίδα¹¹ που είναι εμπλουτισμένη με

1986: 119-158, Efe 2012: 72-78, Efe & Akşit 2012: 79, Martinovich 1933, Smith J. 2004: 187-193, Siyavusgil 1963: 20-24 και Tietze 1977.

⁶ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. UNESCO 2009a όπου και αναλυτικά ο Φάκελος Ανακήρυξης Υποψηφιότητας [*Nomination for Inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00180)*].

⁷ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. UNESCO 2009b όπου και τα πρακτικά της συνεδρίασης της 4^{ης} Διακρατικής Επιτροπής για την Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς (*Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*) που ενέκρινε την υποψηφιότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε πως στην Επιτροπή μετείχαν (με τη σειρά που εμφανίζονται στα σχετικά έγγραφα) η Λευκορωσία, η Κεντροαφρικανική Δημοκρατία, η Κροατία, η Κούβα, η Κύπρος, η Εσθονία, η Γκαμπόν, η Ουγγαρία, η Ινδία, η Ιταλία, η Ιορδανία, η Κένυα, το Μάλι, το Μεξικό, ο Νίγηρας, το Ομάν, η Παραγουάη, το Περού, η Δημοκρατία της Κορέας, η Τουρκία, τα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα, το Βιετνάμ και η Ζιμπάμπουε.

⁸ Για την παράδοση του θεάτρου σκιών στα Βαλκάνια βλ. σχετικά: Burke, 1994 και Πούχνερ 1985, 1989, 1995.

⁹ Για την ελληνική παράδοση του Καραγκιόζη βλ. ενδεικτικά: Ανανίδης 2007, Ανδρεάδης 2000, Αυγούλη et al. 1996, Βρεττός 1998, Δαμιανάκος 1994, Εγγονόπουλος 1981, Καλονάρος 1977, Κιουρτσάκης 1983, Λουκάτος 1963, Μπουλώτης 1999, Μυστακίδου 1998, Myrsiades 1983, Myrsiades, L. & Myrsiades K. 1988, 1992, 1999, Σηφάκης 1976, 1984, 1999, Σιαφλέκης 1993, Τσίππρας 2001, Φράγκου 2001, Φωτιάδης 1974, 1977, Χατζάκης 1997, 1998, Χατζηπανταζής 1976α, 1976β, 1984 και Χατζηφώτης [χ.χ.].

¹⁰ Ενδεικτικά σημειώνουμε το έργο του Oral Ünver, *Turkish Shadow Theater: Karagöz*, το οποίο εκδόθηκε με χορηγία του Τουρκικού Υπουργείου Πολιτισμού όπου παρά την τουρκοκεντρική θεώρηση του Karagöz γίνονται σχετικές αναφορές στις παραδόσεις του θεάτρου σκιών της Ελλάδας και της Κύπρου (2009, 41-44).

¹¹ Προσβάσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/>

πλούσιο οπτικοακουστικό υλικό αποτελεί ψηφιακό αντίγραφο του υποβληθέντος Φακέλου Υποψηφιότητας της Τουρκίας. Ως εκ τούτου, για τον απλό επισκέπτη του σχετικού ιστοχώρου της UNESCO που αγνοεί τη σχετική επιστημονική βιβλιογραφία εύκολα εξάγεται το συμπέρασμα πως ο Karagöz της τουρκικής λαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς, αποσπασμένος όπως παρουσιάζεται από το πλαίσιο των πολιτισμικών δικτύων μέσα στο οποίο εντοπίζεται, αποτελεί μοναδική περίπτωση θεάτρου σκιών στη βαλκανική.

Δυστυχώς, αντίστοιχα εσφαλμένη εικόνα προκαλείται στον επισκέπτη των ιστοχώρων του Οργανισμού που αναζητά πληροφορίες για τα στοιχεία της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας για πολλές ακόμα εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού. Ανάλογα με του Karagöz ζητήματα προκύπτουν και σε πολλές άλλες εγγραφές των Καταλόγων της UNESCO μιας και δια της εφαρμογής της Σύμβασης, προσδίδεται αρκετά συχνά εθνικός χαρακτήρας στα εγγραφέντα στοιχεία. Έτσι, εκφάνσεις του άυλου πολιτισμού φαίνεται να αποκτούν εθνικό πρόσημο παρότι στην επιστημονική και όχι μόνο κοινότητα είναι γνωστές για την διεθνοτική και διεθνική παρουσία τους ως πολιτισμικές πρακτικές. Περιοριζόμενοι σε παραδείγματα του Βαλκανικού χώρου σημειώνουμε ενδεικτικά ανάλογα προβλήματα στις Ανακηρύξεις του ισο-πολυφωνικού τραγουδιού ως έκφανση της Αλβανικής πολιτισμικής κληρονομιάς¹², της πολυφωνικής – ετεροφωνικής τραγουδιστικής παράδοσης¹³ και των Αναστεναριών το 2009 από τη Βουλγαρία που σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία εντοπίζονται ως ζώσες πολιτισμικές εκφάνσεις αρκετών κοινοτήτων του Βαλκανικού, αλλά και του Ελλαδικού χώρου. Στην περίπτωση του Karagöz, όμως θα πρέπει να σημειώσουμε ότι σε αντίθεση με την περίπτωση λ.χ. των Αναστεναριών που γίνεται σαφής αναφορά στην ύπαρξη των αντίστοιχων πολιτισμικών πρακτικών του Ελλαδικού χώρου (UNESCO 2009c, 2, 3, 5, 10)¹⁴, δυστυχώς δεν σημειώνεται πουθενά η διατοπική φυσιογνωμία του. Έτσι, μολονότι η πολιτισμική έκφανση εντοπίζεται και από τις

[RL/karagoz-00180](#).

¹² Είχε προηγηθεί η αναγνώρισή του ως Αριστούργημα το 2005 με Α.Α. 1 (UNESCO 2006, 10) και το 2008 εντάχθηκε αυτόματα στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο.

¹³ Είχε προηγηθεί η αναγνώρισή του ως Αριστούργημα το 2005 με Α.Α. 15 (UNESCO 2006, 24) και το 2008 εντάχθηκε στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο.

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. UNESCO 2009c όπου και αναλυτικά ο Φάκελος Ανακήρυξης Υποψηφιότητας [*Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00191)*].

δύο πλευρές των συνόρων, αφού εντάχθηκε στον Εθνικό Κατάλογο Στοιχείων της Άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της Τουρκίας και στον Παγκόσμιο της UNESCO ως Τουρκική και εφόσον ο Καραγκιόζης δεν έχει ενταχθεί ακόμα και σήμερα στον Ελληνικό Εθνικό Κατάλογο¹⁵ σε επίπεδο κοινής γνώμης η εγγραφή της έγινε αντιληπτή σε Ελλάδα και Τουρκία ως διαδικασία πολιτογράφησης του πρωταγωνιστή της. Σε δημοσιεύματα εφημερίδων ευρείας κυκλοφορίας και των δύο χωρών υπογραμμίζεται πως η UNESCO απεφάνθει περί της καταγωγής και της εθνικότητας του ήρωα, που πλέον θεωρείται και επισήμως «Τούρκος».

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως υπό το πρίσμα της προστασίας της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας, μέσω της εφαρμογής της Σύμβασης της UNESCO τίθενται καινοφανή ζητήματα ως προς την ανάπτυξη και την εφαρμογή εθνικών στρατηγικών άσκησης πολιτιστικής πολιτικής. Εθνικά και διεθνή θέματα αποκτούν άλλη δυναμική στο πλαίσιο διαμόρφωσης των επίσημων εθνικών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Πολιτισμικές πρακτικές όπως το θέατρο σκιών, ο Karagöz και ο Καραγκιόζης, αναγνωριζόμενες ως εκφάνσεις της «παγκόσμιας άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας» αποδίδονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, συγκεκριμένων εθνών-κρατών (Choay 2009, Cleere 2001, Duvignaud et al. 2004, Kearney 2009) και αναδεικνύονται σε νέα εθνικά σύμβολα (Margari 2008a-d, Μάργαρη 2013α-γ). Τοιουτοτρόπως, λόγω της Σύμβασης φαίνεται πως διαμορφώνεται ένα νέο πλαίσιο διαχείρισης της πολιτισμικής κληρονομιάς υπό το πρίσμα της διαμόρφωσης των σύγχρονων εθνικών ταυτοτήτων¹⁶. Έτσι σε διεθνές επίπεδο φαίνεται να καθιερώνεται η χρήση της Σύμβασης ως εργαλείο εξυπηρέτησης εθνικών, ενίοτε και εθνικιστικών στόχων¹⁷. Κατά συνέπεια, με αφετηρία τη διεθνή καταξίωση

¹⁵ Ο Ελληνικός Εθνικός Κατάλογος αποτυπώνεται σε ηλεκτρονική έκδοση σε σχετική ιστοσελίδα του Υπουργείου Πολιτισμού (προσβασιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://ayla.culture.gr/?cat=3>) η οποία αποτελεί και τον εθνικό κόμβο ενημέρωσης για την εφαρμογή της Σύμβασης.

¹⁶ Για τη διαχείριση της πολιτισμικής κληρονομιάς στο πλαίσιο των πρακτικών διαμόρφωσης των εθνικών ταυτοτήτων βλ. ενδεικτικά: Kurin 2004, McLean 2006, Smith L., 2006, Graham & Howard 2008a, 2008b, Anico & Peralta 2009a, 2009b, Waterton & Smith 2010, Blake 2009, Foster 2011, Leimgruber 2011, Polymerou-Kamilaki & Margari 2015 και Πολυμέρου – Καμηλάκη & Μάργαρη 2015.

¹⁷ Για το ζήτημα της εφαρμογής της Σύμβασης, ως εργαλείο προώθησης εθνικών και εθνικιστικών στρατηγικών βλ. ενδεικτικά: Logan 2007, Logan et al. 2010, Kearney 2009, Marrie 2009, Munjeri 2009, Askew 2010, Mountcastle 2010, Park 2010, Scher 2010,

και αναγνώριση συγκεκριμένων πολιτισμικών εκφάνσεων ως εθνικών συμβόλων διαμέσου της ένταξής τους στις Λίστες της UNESCO, δρομολογούνται ενέργειες (επαν)ανακάλυψης των εθνικών παραδόσεων προς ενδυνάμωση των σύγχρονων εθνικών ταυτοτήτων. Τοιουτοτρόπως, παρότι η Σύμβαση στοχεύει στην ανάδειξη κοινών πολιτισμικών πρακτικών διαφορετικών εθνοπολιτισμικών ομάδων των κρατών-μελών, στην πράξη μάλλον έχει συμβάλει στην ανάπτυξη και την εδραίωση αντικρουόμενων εθνικιστικών πολιτικών.

Έτσι, πολιτισμικές πρακτικές όπως το θέατρο σκιών που εντοπίζονται εντός των γεωπολιτικών συνόρων δύο ή περισσότερων κρατών-μελών (επαν)ανακαλύπτονται, (επαν)αξιολογούνται και (ανα)νοηματοδοτούνται σε τοπικό, υπερτοπικό και διεθνές επίπεδο¹⁸. Ανακηρύσσονται σε μνημεία την πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας και προβάλλονται ως τέτοια σε παγκόσμια κλίμακα (Park 2010) με αποτέλεσμα να κατοχυρώνονται ως νέα εθνικά σύμβολα που χαίρουν παγκόσμιας αναγνώρισης. Έτσι, η επινόηση των παραδόσεων στο πλαίσιο των εθνών-κρατών (Hobsbawm & Terrence 1983) εμπλουτίζεται με νέες παραμέτρους. Καινοφανείς αντιλήψεις περί πολιτισμικής κληρονομιάς διαπνέουν την ανανοηματοδοτημένη έννοια της παράδοσης γενικότερα (Anttonen 2005) θέτοντας νέους άξονες ως προς την επιλογή αλλά και την νοηματοδότηση των εθνικών συμβόλων. Η πολιτισμική κληρονομιά ως διαλεκτική πρακτική δια της οποίας τα έθνη διαμορφώνουν και επικυρώνουν την ύπαρξή τους (Hall 2002, 74 2005, 25) μετουσιώνεται. Μετατοπίζεται σύμφωνα με τις νόρμες που θέτουν οι διεθνείς επιταγές προς συγκεκριμένες οικουμενικές αξίες και ανάγεται σε σφαίρα εκδήλωσης και διεκδίκησης παγκοσμίου επιρροής. Επιλεγμένες άυλες εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού μετατρέπονται σε μνημειακά σύμβολα της πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας και ως τέτοια συμβάλλουν στην αναδιαμόρφωση των πρακτικών αυτό- και ετερο-προσδιορισμού των φορέων τους.

Galaty 2011, Isar et al. 2011, Lixinski 2011, 2013, 2014 και Vadi & Schneider 2014.

¹⁸ Για αναλυτικές πληροφορίες ως προς τις πρακτικές (επαν)ανακάλυψης και (επαν)αξιολόγησης των πολιτισμικών πρακτικών υπό το πρίσμα της εφαρμογής της Σύμβασης βλ. Margari 2008 a-d, 2015 και Μάργαρη 2013α-γ, 2014, 2015).

Εφαρμογές διπλωματικής πολιτιστικής πολιτικής: Ο Karagöz, ο Καραγκιόζης και η UNESCO

Διατρέχοντας εν συντομία το ιστορικό της εγγραφής του Karagöz, στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO σημειώνουμε πως αν και περιθωριοποιημένος στα μέσα δεκαετίας του '70 στην Τουρκία (And 1975, 46) στις αρχές του 21^{ου} αιώνα επανανακαλύπτεται (Babadoğan 2013, 245-270, Soganci 2005, 33-39, Stokrocki 2004, 42-43 και Aykan 2015, 949-961).

Το 2004, ένα μόλις χρόνο μετά την υπογραφή της Σύμβασης για Προστασία της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς του Οργανισμού, σαφώς πυροδοτούμενο από την παρουσίαση του Καραγκιόζη στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, το ενδιαφέρον για τη διασφάλιση της τουρκικότητας του Karagöz παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονο. Ο Karagöz εντάσσεται άμεσα στον Τουρκικό Εθνικό Κατάλογο Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς ενώ σεμινάρια και παραστάσεις διοργανώνονται μαζικά. Ανεπιβεβαίωτες φήμες περί ελληνικών προσπαθειών «διεθνούς αναγνώρισης της ελληνικότητας του Καραγκιόζη» προκαλούν έντονες αντιδράσεις και μολονότι από ελληνικής πλευράς δεν είχε γίνει καμία σχετική ενέργεια προς τον Οργανισμό, η Τουρκική Εθνική Επιτροπή για την UNESCO καλεί τον Μάρτιο του 2009 πολίτες και ηγεσία σε άμεση ενεργοποίηση¹⁹. Συντάσσεται και υποβάλλεται άμεσα σχετικός Φάκελος Υποψηφιότητας και έτσι τον Οκτώβριο του ιδίου έτους ολοκληρώνονται με επιτυχία οι διαδικασίες ένταξης του Karagöz στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της UNESCO. Παράλληλα, προκειμένου να διασφαλισθεί Προυσαλίδικη καταγωγή του Karagöz, ξεκινούν και οι προσπάθειες του Δήμου Προύσας (Municipality of Bursa) να κατοχυρώσει τις φιγούρες του Karagöz και του Hacıvat ως εμπορικό σήμα. Ο σχετικός φάκελος υποβάλλεται στο Γραφείο Εναρμόνισης στο πλαίσιο της Εσωτερικής Αγοράς που προστατεύει την Πνευματική Ιδιοκτησία στην Ευρωπαϊκή Ένωση [*Office for Harmonization in the Internal Market (OHIM/CTM)*] οποίος εγκρίνει το αίτημα και έτσι το 2010 οι φιγούρες κατοχυρώνονται ως εμπορικό σήμα του Δήμου Προύσας²⁰.

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά Εφημερίδα *Daily Sabah*, (06/03/2009) και ηλεκτρονικά: <http://www.dailysabah.com/arts-culture/2009/03/06/karagoz>.

²⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό και την έγκριση του υποβληθέντος αιτήματος βλ. και "Detailed trademark information from the official European Union trademark database (OHIM/CTM)", Office for Harmonization in the Internal Market Registers και ηλεκτρονικά: <http://trademark.markify.com/trademarks/ctm/karagöz+hacivat/008456972>.

Όπως ήταν φυσικό τις εξελίξεις αυτές ακολούθησαν επινίκια δημοσιεύματα στην Τουρκία τα οποία υπογράμμιζαν, πως η “περίοδος της χειμερίας νάρκης” όπως τη χαρακτηρίζει η Babadoğan (2013, 356) του Karagöz είχε περάσει. Η διεθνής αναγνώριση της άρρηκτης σύνδεσής του με την Τουρκική πολιτισμική κληρονομιά τον είχε μετατρέψει σε νέο θαλαρό σύμβολο της μετανεωτερικής Τουρκικής πολιτισμικής ταυτότητας. Από εναπομείναν, ίχνος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας του 16^{ου} αιώνα (Serdar 2006, 292-213) δια της ένταξής του στη Λίστα της UNESCO μετεβλήθει άμεσα σε ευρύτατα αποδεκτή μορφή σύγχρονης τουρκικής τελεστικής τέχνης που πρέπει να διαφυλαχθεί, να μεταδοθεί στις νέες γενιές και να προβληθεί²¹.

Οι αλλαγές αυτές προκάλεσαν αμηχανία στην Ελληνική πολιτική ηγεσία. Υπηρεσιακά στελέχη των Υπουργείων Πολιτισμού και Εξωτερικών που γνώριζαν τις εφαρμοστικές διατάξεις της Σύμβασης επέλεξαν να μην σχολιάσουν το γεγονός, υπογραμμίζοντας ενδεχομένως έτσι τις δυσκολίες που εντοπίζονταν στην αξιοποίησή της από την Ελλάδα. Αντιθέτως, σημαντικές αντιδράσεις σημειώθηκαν από τη λαϊκή βάση που φαίνεται πως ταυτίζει τον Karagöz με τον Καραγκιόζη. Αφιερώματα σε εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας σχολίασαν το γεγονός²² σημειώνοντας επικριτικά πως «η UNESCO έδωσε την τουρκική υπηκοότητα στον Καραγκιόζη»²³,

²¹ Για τα προγράμματα που εφαρμόστηκαν στην Τουρκία με στόχο τη διασφάλιση, την προβολή και την προώθηση του Karagöz βλ. ενδεικτικά: UNESCO 2009a, 4, *Report Intangible Cultural Heritage Safeguarding Efforts in the Asia – Pacific* 2013, 27-29, 43, 53-57, 59, 79-89, 140-143, Oral 2009, 136-166 και Babadoğan 2013, 315-318, 354-356.

²² Βλ. ενδεικτικά: Κουλούρη Χριστίνα «Ο πόλεμος του Καραγκιόζη», Εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ* στήλη Γνώμες (27/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tovima.gr/PrintArticle/?aid=345303>, Ιωακειμίδης Π. Κ. «Ποιοι είναι τελικά οι καραγκιόζηδες;», Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* στήλη Προβολείς (05/08/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/printed/tanea/printarticle?d=20100805&aid=16645895&n=0>, Τζιανίδης Ν. «Η ομίχλη του Καραγκιόζη», Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* στήλη Προβολείς (27/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/printed/tanea/printarticle?d=20100727&aid=16543663&n=0>, ο ίδιος «Η UNESCO αναγνώρισε ως τουρκική την καταγωγή του Καραγκιόζη», Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* στήλη Προβολείς (27/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/printed/tanea/article?premium=1&d=20100727&aid=16549577>, «Άθως Δανέλλης Καραγκιοζοπαίχτης Ο Καραγκιόζης ήταν ανέκαθεν αντιπαθής στην εξουσία», Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* στήλη 20 Ερωτήσεις (27/08/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/printed/tanea/printarticle?d=20100827&aid=16880285&n=0>, Μανιάτη Δ. «Άθως Δανέλλης, Καραγκιοζοπαίχτης Ο Καραγκιόζης δεν έχει πατρότητα», Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* (19/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/printed/tanea/printarticle?d=20100719&aid=16460401&n=0>.

²³ Το σχόλιο εντοπίζεται σε αρκετά δημοσιεύματα, βλ. ενδεικτικά Μπακουνάκης Νί-

και καυτηριάζοντας την ελληνική απραξία λόγω της οποίας θεωρήθηκε πως «οι Έλληνες χάρισαν στους Τούρκους τον Καραγκιόζη»²⁴. Παρά ταύτα, ίσως σε μία προσπάθεια ανάδειξης της ιδιαίτερης ειδής του φαινομένου του θεάτρου σκιών που εξακολουθεί ως πολιτισμική πρακτική να εντοπίζεται με τις γνωστές διαφορές, σε μεγαλύτερη ή μικρότερη έκταση και στις δύο χώρες, η Ελλάδα συνέχισε και συνεχίζει μέχρι και σήμερα να χρησιμοποιεί τον Καραγκιόζη ως πολιτισμικό σύμβολο²⁵ σε σημαντικές εθνικές και διεθνείς εκδηλώσεις, όπως η τελετή έναρξης των παραολυμπιακών αγώνων (Special Olympics) στην Αθήνα το 2011. Αφιερωματικές εκδηλώσεις, όπως εκθέσεις, παραστάσεις και σεμινάρια πραγματοποιούνται προκαλώντας μάλιστα συχνά τις αντιδράσεις της Τουρκικής πολιτείας. Ενδεικτική θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την αντίδραση του Τούρκου Πρέσβη στην Αθήνα με αφορμή ειδησεογραφική ανάρτηση στην αγγλόφωνη διαδικτυακή έκδοση της εφημερίδας *Πρώτο Θέμα* την 26^η Ιουνίου 2014 η οποία παρουσίαζε έκθεση αφιερωμένη στον Καραγκιόζη στην Αθήνα. Σε σχετική επιστολή του ο Τούρκος αξιωματούχος, επικαλούμενος την εγγραφή του Karagöz στον Αντιπροσωπευτικό κατάλογο της UNESCO, υπογραμμίζει την «τουρκική καταγωγή του» και ζητά τη δημοσίευση της επιστολής του προς αποκατάσταση των ανακρίβειών του δημοσιεύματος²⁶ το οποίο εν τέλει αποσύρεται από τον ιστοχώρο.

κος «Η σκιά του καραγκιόζη» », Εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ* στήλη Γνώμες (30/07/2010), και ηλεκτρονικά: <http://www.tovima.gr/PrintArticle/?aid=346133> και «Τούρκος και με τη βούλα της UNESCO ο Καραγκιόζης. Νίκη της Αγκυρας στα... σημεία- προβληματισμός στα υπουργεία Εξωτερικών και Πολιτισμού», Εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ* (14/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tovima.gr/PrintArticle/?aid=342933>, καθώς και «'Τούρκος' με απόφαση της UNESCO ο Καραγκιόζης'» Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* (27/08/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.tanea.gr/news/culture/article/4584406/?iid=2>.

²⁴ «Καλαμαράς Β. Κ. «Εισαγάγαμε τον Καραγκιόζη από Τουρκία και τον κάναμε δικό μας», Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, (16/07/2010) και ηλεκτρονικά: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=183695>.

²⁵ Για τη χρήση του Καραγκιόζη ως πολιτισμικό σύμβολο και για τη σχέση του με την εθνική εκπαίδευση βλ. Καπλάνογλου 2003 και Λουκάτος 1963.

²⁶ Η επιστολή δημοσιεύεται αυτολεξεί και μεταφρασμένη σε σχετικό άρθρο του Βασίλη Τσακίρογλου ο οποίος απαντώντας παραθέτει την τοποθέτηση του Υπουργού Πολιτισμού Κωνσταντίνου Τασούλα ο οποίος φέρεται να δηλώνει τα κάτωθι:

«Με αιφνιδιάζετε με το ερώτημά σας σχετικά με το εάν ο Καραγκιόζης ανήκει στην ελληνική ή την τουρκική παράδοση, όπως αιφνιδιάζομαι και από την άποψη της τουρκικής πλευράς. Εγώ ήξερα ότι ο Καραγκιόζης γίνεται συχνά "Τούρκος" με τον Χατζηαββάτη ή τον Μπάρμπα-Γιώργο ή με όσες κακουλίες του επισωρεύει η μοίρα του. Ξέρω επίσης ότι η Ελλάδα έχει βγάλει πολλούς άξιους καραγκιοζοπαικτες. Μάλιστα στο Μαρούσι υπάρχει και το περίφημο σχετικό μουσείο του Ευγένιου Σπα-

Οι προστριβές που συνεχίζονται συνδέονται άρρηκτα με την «εθνικοποίηση» του πολιτισμικού φαινομένου μέσω της UNESCO. Από Τουρκικής πλευράς καθίσταται σαφές πως σε επίπεδο πολιτικής ηγεσίας η εγγραφή του Karagöz στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο ως «πολιτισμική κληρονομιά της Τουρκίας» θεωρείται μία μεγάλη επιτυχία της Τουρκικής διπλωματικής πολιτιστικής πολιτικής που προκαλεί ικανοποίηση στις λαϊκές μάζες. Αντιθέτως στην Ελλάδα, η εγγραφή προκαλεί

θάρη. Δεν έχω μελετήσει τα επιχειρήματα της τουρκικής πλευράς ή τις αποφάσεις του Ευρωπαϊκού Δικαστηρίου που επικαλείται. Αυτό το παραδέχομαι. Ωστόσο, εάν κρίνω από το πόση χαρά, διασκέδαση και διδαχή έχει δώσει -και δίνει- ο Καραγκιόζης στα ελληνόπουλα και πόσο απεικονίζει με το ιδιαίτερο χιούμορ του την ελληνική πραγματικότητα, αυτά και μόνο -εκτός απ' όλα τα άλλα- μου επιβάλλουν να τον θεωρήσω Έλληνα.

Συμπληρωματικά ο Τσακίρογλου παραθέτει την τοποθέτηση και της Προέδρου της Εθνικής Επιτροπής για την UNESCO Μαρίας-Αικατερίνης Παπαχριστοπούλου - Τζιτζικώστα η οποία υπογραμμίζει πως:

«Το ότι η Τουρκία μπορεί να ενέγραψε τον Καραγκιόζη στη Σύμβαση για την Προστασία της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO δεν σημαίνει επ' ουδενί ότι ο Καραγκιόζης πέρασε σε κρατική ιδιοκτησία ή απέκτησε συγκεκριμένη καταγωγή. Η σύμβαση διέπεται από ένα πνεύμα ακριβώς αντίθετο από αυτό που επικαλείται ο κ. Ουράς [Τούρκος Πρέσβης]: τα μνημεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως ο Καραγκιόζης ή η μεσογειακή δίαιτα, ανήκουν στην ανθρωπότητα, όχι σε συγκεκριμένο κράτος. Άλλωστε η ιστορία του Καραγκιόζη έχει ξεκινήσει από την Ινδία, οπότε θα μπορούσε να τον διεκδικεί και αυτή ως δικό της. Με απλά λόγια, το συμπέρασμα είναι ότι, σε ό,τι αφορά την UNESCO τουλάχιστον, ο Καραγκιόζης μπορεί να ανήκει κάλλιστα -και απολύτως νόμιμα- σε πολλές λαϊκές παραδόσεις ταυτόχρονα, ασχέτως εάν η Τουρκία ή οποιαδήποτε άλλη χώρα έχει πάρει την πρωτοβουλία να τον καταχωρήσει στη Σύμβαση της UNESCO. Επομένως, ο Καραγκιόζης δεν αποτελεί διακύβευμα μεταξύ κρατών, ούτε αφήνει περιθώρια έγερσης απαιτήσεων περί ιδιοκτησίας, πνευματικών δικαιωμάτων κ.λπ.»

Όπως γίνεται σαφές από τα παραπάνω αποσπάσματα η πολιτική ηγεσία του Υπουργείου Πολιτισμού μοιάζει να αγνοεί τις διεθνείς εξελίξεις στον τομέα διαχείρισης της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς γεγονός που γεννά πολλαπλά ερωτήματα ως προς την εφαρμογή της Σύμβασης του Οργανισμού στην Ελλάδα. Δυστυχώς, όπως προκύπτει από τα προαναφερθέντα, παρά τις προσπάθειες της Εθνικής Επιτροπής UNESCO -που αντανακλούν την πρόθεση του Οργανισμού να διασφαλίσει την προστασία της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας και όχι να συμβάλει στην εθνικοποίηση των εκφάνσεών της- δεν φαίνεται να έχει ακόμα καθοριστεί το πλαίσιο αξιοποίησης της Σύμβασης από Ελληνικής πλευράς.

Για το σύνολο του άρθρου όπου και δημοσιεύεται ηλεκτρονικά η επιστολή του Τούρκου αξιωματούχου βλ. Τσακίρογλου Β. «Ο πρεσβευτής της Άγκυρας προκαλεί: "Τουρκικής ιδιοκτησίας ο Καραγκιόζης" Εφημερίδα Πρώτο Θέμα (15/07/2014) και ηλεκτρονικά: <http://www.protothema.gr/greece/article/395437/o-presveutis-tis-aguras-prokalei-tourkikis-idioktisis-o-karagiozis/>.

αισθήματα ματαίωσης, μιας και ο Καραγκιόζης, που κατάφερε να ξεγελάει τον Πασά και να σκοτώνει το σκοτωμένο καταραμένο φίδι, φαίνεται πως έχασε τη μάχη της διεθνούς κατοχύρωσης και καταξίωσής του. Παρά την ενεργοποίηση όλων των εμπλεκομένων δυστυχώς δεν έχει ακόμα υπάρξει καμία αλλαγή ως προς την αντιμετώπιση του ζητήματος από ελληνικής πλευράς, κυρίως διότι, σύμφωνα με τις Εφαρμοστικές Διατάξεις της Συμβάσεως, ακόμα και αν εντάσσονταν ο Καραγκιόζης στον Εθνικό Κατάλογο οποιαδήποτε αλλαγή σε εγγεγραμμένο στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της UNESCO στοιχείο προϋποθέτει τη σύμφωνη γνώμη της χώρας που το εγγέγραψε καθώς επίσης και την αποδοχή από πλευράς της για την εκ νέου υποβολή επικαιροποιημένου διακρατικού Φακέλου (UNESCO 2003c). Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τα μέχρι τώρα δεδομένα, φαίνεται μάλλον απίθανο το θέατρο σκιών, ο Karagöz και ο Καραγκιόζης να αποτελέσουν αντικείμενο κοινής πρότασης εγγραφής Ελλάδας – Τουρκίας στους Καταλόγους της UNESCO.

Επιλογικά

Όπως προκύπτει από τα προαναφερθέντα το ζήτημα των εκφάνσεων της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς αποτελεί πλέον ένα νέο πεδίο άσκησης εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής. Η Εφαρμογή της Σύμβασης του Εκπαιδευτικού, Επιστημονικού και Πολιτιστικού Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών θέτει νέες παραμέτρους στη διαχείριση των άυλων πολιτισμικών αγαθών, τα οποία συγκεντρώνουν μέσω αυτής, διεθνή προβολή. Έτσι, μολονότι σε επιστημονικό επίπεδο, σύμφωνα με λαογραφικές, ανθρωπολογικές, θεατρολογικές, ιστορικές και κοινωνιολογικές μελέτες, ο Καραγκιόζης αποτελεί διαγενεακή έκφραση του λαϊκού πολιτισμού των νεοελλήνων²⁷, αυτό δεν φαίνεται να επαρκεί για την αποδοχή του ως στοιχείο της Ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς.

Σε παγκόσμια κλίμακα εντοπίζονται παρόμοια προβλήματα που αναδεικνύουν ότι η προσέγγιση των άυλων πολιτισμικών εκφάνσεων πραγματοποιείται πλέον σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο. Νέα δεδομένα έχουν προκαλέσει, μία μόλις δεκαετία μετά την εφαρμογή της Σύμβασης,

²⁷ Σημειώνουμε ενδεικτικά: Ανανίδης 2007, Ανδρεάδης 2000, Αυγούλη et al 1996, Βρεττός 1998, Danforth 1986, Εγγονόπουλος 1981, Λουκάτος 1963, Μπουλώτης 1999, Myrsiades 1983, Myrsiades, L. & Myrsiades K. 1988, 1992, 1999, Μυστακίδου 1982, 1998, Puchner 1975, 2004, Πούχνερ 1985, 1989, 1993, 1995, Σηφάκης 1976, 1984, 1999, Σιαφλέκης 1993, Τσίππρας 2001, Φλάμπουρας 1976, Φράγκου 2001, Φωτιάδης 1974, 1977, Χατζάκης 1997, 1998 και Χατζηπανταζής 1976α, 1976β, 1984.

πολλαπλές αλλαγές κυρίως ως προς την ανάπτυξη στρατηγικών διαχείρισής τους σε επίπεδο ατόμων και συλλογικών σωμάτων. Τα έθνη-κράτη, ως κράτη-μέλη του Οργανισμού (επαν)ανακαλύπτουν το λαϊκό πολιτισμό τους με στόχο την (ανα)συγκρότηση και την (ανα)δήλωση των σύγχρονων, επίσημων εθνικών πολιτισμικών ταυτοτήτων τους. Τοιούτοτρόπως επαναδιαμορφώνουν το παγκόσμιο πολιτισμικό πλαίσιο «κατοχυρώνοντας» πολιτισμικές εκφάνσεις ως εθνικές, αντικρούοντας συνήθως ανάλογες πολιτισμικές πρακτικές όμορων χωρών. Ο Καραγκιόζης, εγκλωβισμένος ανάμεσα στις εθνικιστικές διενέξεις Ελλάδας – Τουρκίας απηχεί τα προβλήματα που προκύπτουν από την αναγνώριση συγκεκριμένων πολιτισμικών εκφάνσεων ως παγκόσμια πολιτισμική κληρονομιά της ανθρωπότητας, με συγκεκριμένους όμως φορείς και εκφραστές υπογραμμίζοντας τα ζητήματα που τίθενται σε παγκόσμια κλίμακα και τα οποία οφείλουμε να μελετούμε σε βάθος.

Από την περιπτωσιολογική μελέτη του θεάτρου σκιών και των πρωταγωνιστών του σε Ελλάδα και Τουρκία σημειώνουμε πως η ραγδαία ανάπτυξη της πολιτιστικής διπλωματίας θα μπορούσε να πολλά να διδαχθεί από τη διπλωματία του πολιτισμού που έμπρακτα φαίνεται πως εφαρμόζουν οι φορείς και οι εκφραστές αυτής της εξαιρετικά ενδιαφέρουσας πολιτισμικής πρακτικής. Καραγκιοζοπαίχτες και των δύο χωρών, συμπράττοντας σε διεθνείς αφιερωματικές εκδηλώσεις εξυμνούν την πολιτισμική διάχυση του φαινομένου και παρά τις πρόσφατες εξελίξεις αναδεικνύουν την αλληλοδραστική σχέση του Karagöz και του Καραγκιόζη αναζωπυρώνοντας τα πολιτισμικά δίκτυα επικοινωνίας μεταξύ των. Έτσι αβίαστα, τα σύγχρονα κοινωνικά υποκείμενα, καραγκιοζοπαίχτες, θεατές, μελετητές, λάτρεις του θεάτρου σκιών, στο πλαίσιο των σύνθετων διεργασιών (ανα)συγκρότησης και (ανα)δήλωσης των πολιτισμικών ταυτοτικών μορφωμάτων τους, φαίνεται να υπογραμμίζουν την διατοπικότητα του φαινομένου, που ξεπερνώντας τα εθνικά όρια εκφράζει αβίαστα την κουλτούρα όλων των κοινωνιών της πολιτισμικής του έκφανσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- AIKAWA, N., "An Historical Overview of the Preparation of the UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage", *Museum International* 56: 1-2 (2004), pp. 137-149.
- AIKAWA-FAURE, N., "From the Proclamation of *Masterpieces* to the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" *Intangible Heritage*, edited by Smith L. & Akagawa N., New York, Routledge, 2009, pp. 13-44.
- AND, M., *Turkish Shadow Theatre*, Ankara, Dost, 1975.
- ANICO, M., & PERALTA, E., (eds.), *Heritage and Identity – Engagement and Demission in the Contemporary World*, New York, Routledge, 2009a.
- , "Introduction" *Heritage and Identity – Engagement and Demission in the Contemporary World*, edited by Anico M. and Peralta E. New York, Routledge, 2009b, pp. 1–11.
- ANTTONEN, P. J., *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*, Studia Fennica Folkloristica 15, Helsinki, Finnish Literature Society, 2005.
- ASKEW, MARC. "The Magic List of Global Status: UNESCO, World Heritage and the Agendas of States", *Heritage and Globalisation*, edited by Labadi S. & Long, C., New York, Routledge, 2010, pp. 19–44.
- AYKAN, B., "'Patenting' Karagöz: UNESCO, nationalism and multinational intangible heritage", *International Journal of Heritage Studies*, 21:10 (2015), pp. 949-961
- BABADOĞAN, H., *Understanding the Transformations of Karagöz*, PhD diss., Middle East Technical University, 2013.
- BEATON, R., "The Oral Traditions of Modern Greece: A Survey", *Oral Tradition* 1 (1986), pp. 110-133.
- BLAKE, J., "UNESCO's 2003 Convention on the Intangible Cultural Heritage. The Implications of Community Involvement in 'Safeguarding'" *Intangible Heritage*, edited by Smith L. & Akagawa N., New York, Routledge, 2009, pp. 45-73.
- BURKE, P., *Popular Culture in Early Modern Europe*, rev. ed. Hants, Scolar Press, 1994.
- CHOAY, F., *Le patrimoine en question: Anthropologie pour un combat*, Paris, Edition du Seuil, 2009.

- CLEERE, H., "The Uneasy Bedfellows: Universality and Cultural Heritage", *Destruction and Conservation of Cultural Property*, edited by Layton, R. et al., London, Routledge, 2001, pp. 22-29.
- DAMIANAKOS, S., «Karagöz turc et Karaghiozis grec, lectures comparatives», *Théâtre d'ombres. Tradition et Modernité* edited by Damianakos S., Paris, 1986, pp. 119-158.
- DANFORTH, L., "Tradition and reconstruction of Greek Shadow Theater", *Theatre d'ombres, tradition et modernité*, Paris, Institut International de la Marionnette- Le Harmattan, 1986, pp. 149-172.
- DUVIGNAUD, J. KHAZNADAR, C., *Le Patrimoine culturel immatériel: Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Paris, Babel, Maison des Cultures du Monde, 2004.
- EFE, P., & AKŞIT, A., "Gölge Oyunu Açısından Türkiye-Yunanistan Mukayesesi [A Comparison of Greece and Turkey in terms of Shadow Theatre]", *Toplumsal Tarih* 228 (2012), p. 79.
- EFE, P., "Modernleşme Sürecinde Karagiozis" [Karagiozis in the Process of Modernization], *Toplumsal Tarih* 228 (2012), pp. 72-78.
- FOSTER, M. D. "The UNESCO Effect: Confidence, Defamiliarization, and a New Element in the Discourse on a Japanese Island", *Journal of Folklore Research* 48:1 (2011), pp. 63-107.
- GALATY, M. L. "Blood of Our Ancestors: Cultural Heritage Management in the Balkans", *Contested Cultural Heritage – Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World*, edited by Silverman H., New York, Springer, 2011, pp. 109-124.
- GRAHAM, B., & HOWARD, P., (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Hampshire, Ashgate, 2008a.
- , "Heritage and Identity", *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, edited by Graham B. & Howard P., Hampshire, Ashgate, 2008b, pp. 1-15.
- HALL, S., "Whose Heritage? Unsettling 'the Heritage', Re-imagining the Post Nation", *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory* edited by Araeen, R., Cubitt S. & Sardar Z., London, Continuum, 2002, pp. 72-84.
- , "Whose Heritage? Unsettling 'the Heritage', Re-imagining the Post Nation", *Politics of Heritage: The Legacies of 'Race'* edited by Littler, J. and Naidoo, R., London, Routledge, 2005, pp. 23-35.

- HOBBSAWM, E, & TERENCE, R., (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- ISAR, Y. R., VIEJO-ROSE, D. & ANHEIER, H. K. "Introduction", *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*, edited by Isar R. Y. & Anheier H. K., London-California-Singapore, SAGE Publications Ltd, 2011, pp. 1-20.
- KEARNEY, A., "Intangible Cultural Heritage: Global Awareness and Local Interest" *Intangible Heritage*, edited by Smith L. & Akagawa N., New York, Routledge, 2009, pp. 209–225.
- KURIN, R., "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal", *International Museum* 56:1-2 (2004), pp. 66-77.
- LEIMGRUBER, W. "Switzerland and the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage" *Journal of Folklore Research* 47:1-2 (2010), pp. 161-96.
- LIXINSKI, L., "A Tale of Two Heritages: Claims of Ownership over Intangible Cultural Heritage and the Myth of 'Authenticity'", *Transnational Dispute Management* 11:2 (2014), pp. 1–9.
- , "Selecting Heritage: The Interplay of Art, Politics and Identity", *European Journal of International Law* 22:1 (2011), pp. 81–100.
- , *Intangible Cultural Heritage in International Law*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- LOGAN, W., LANGFIELD M. & NIC CRAITH M., "Intersecting Concepts and Practices", *Cultural Diversity, Heritage and Human Rights*, edited by Langfield, M., Logan, W., & Nic Craith, M., New York, Routledge, 2010, pp. 3–20.
- LOGAN, WILLIAM. 2010. "Protecting the Tay Nguyen Gongs: Conflicting Rights in Vietnam's Central Plateau", *Cultural Diversity, Heritage and Human Rights*, edited by Langfield, M., Logan, W., & Nic Craith, M., New York, Routledge, 2010, pp. 189–207.
- MARGARI, Z. N., "Dance Advocacy in the Age of Austerity: UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention and the Case of Dance", *Cut and Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity Proceedings of the Joint CORD/SDHS Conference*, Athens, June 4-7 2015. (in print).
- , "Projet de Valorisation de la Culture Immatérielle de la Municipalité de Kalivia Thorikou", *Identity is Future: The Mediterranean Intangible Space. Projet De Valorisation de la Culture Immatérielle* edited by Margari Z. N., Kalivia: Municipalité de Kalivia Thorikou, 2008d, pp. 7-18.

- , *Diagnostic Culturel d'Attique. Préconisation des axes de développement culturel*, Athènes, Union Locale des Municipalités & Communes de la Préfecture d'Attique (TEDKNA), MEDINS-MEDOCC, 2008a.
- , *Identity is Future: The Mediterranean Intangible Space. Projet de Valorisation de la Culture Immatérielle*, Kalivia, Municipalité de Kalivia Thorikou, 2008c.
- , *Patrimoine Culturel d'Attique. Formulation d'orientations pour les politiques de valorisation et de sauvegarde*, Athènes, Union Locale des Municipalités & Communes de la Préfecture d'Attique (TEDKNA), MEDINS-MEDOCC, 2008b.
- MARRIE, H., "The UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and the Protection and Maintenance of the Intangible Cultural Heritage of Indigenous Peoples, *Intangible Heritage*, edited by Smith L. & Akagawa N., New York, Routledge, 2009, pp. 169–192.
- MARTINOVICH, N., *The Turkish Theatre*, New York, Theatre Arts, 1933.
- MATSUURA, K., "Preface", *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity Proclamations 2001, 2003 and 2005*, Paris, UNESCO, pp. 2005.
- MCLEAN, F., (ed.), "Special Issue: Heritage and Identity", *International Journal of Heritage Studies* 12: 1 (2006), pp. 1–114.
- MOUNTCASTLE, A., "Safeguarding Intangible Cultural Heritage and the Inevitability of Loss: A Tibetan Example", *Studia ethnologica Croatica* 22 (2010), pp. 339–359.
- MUNJERI, D., 2009. "Following the Length and Breadth of the Roots: Some Dimensions of Intangible Heritage", *Intangible Heritage*, edited by Smith L. & Akagawa N., New York, Routledge, 2009, pp. 131–150.
- MYRSIADES, L. S. & MYRSIADES K., *Karagiozis: Culture & Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington, University of Kentucky Press, 1992.
- , *Karagiozis: Three Classic Plays*, New York, Pella Press, 1999.
- , *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hanover, New England University Press, 1988.
- MYRSIADES, L. S., «Καραγκιόζης. A Bibliograph of Primary Materials», *Μαυτατοφόρος: A Bulletin of Modern Greek studies* 21 (1983), σσ. 15-42.
- ORAL, Ü. *Turkish shadow play Karagöz*, μτφ. Cumhuriyet Orancı, Ankara, Ministry of Culture and Tourism of Turkey, 2009.

- PARK, R. E. S. "Duanwu Festival: National Heritage and Cultural Ownership in East Asia" *Stanford Progressive* (Summer 2010), pp. 117-224.
- POLYMEROU-KAMILAKI, A. & MARGARI, Z. N. "Inventorying intangible cultural heritage: The case of the Hellenic Folklore Research Centre" in *Utopias, Realities, Heritages: Ethnographies for the 21st Century*, Société International d'Ethnologie et du Folklore (SIEF), Zagreb, Croatia, 2015, (in print).
- PUCHNER, W., "The Magic of Shadows: Small Guide to Karaghiozis", *Greek Shadow Theater: light and history*, Athens, Hellenic Literary and Historical Archive, 2004, pp. 17-27.
- , *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Munich, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1975.
- Report Intangible Cultural Heritage Safeguarding Efforts in the Asia - Pacific 2013. Field Survey*. In Collaboration with the Department of Turkish Folklore, Hacettepe University the Department of Turkish Folklore, Gazi University the Department of Folklore, Ankara University. Ankara, International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia - Pacific Region under the auspices of UNESCO, 2013.
- SCHER, P. W., "UNESCO Conventions and Culture as a Resource", *Journal of Folklore Research* 47:1-2 (2010), pp. 197-202.
- SERDAR, Ö., "Karagöz Co-opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)", *Asian Theatre Journal* 23:2 (2006), pp. 292-313.
- SMITH, J., "Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance", *Asian Theatre Journal*, 21:2 (Autumn, 2004), pp. 187-193.
- , *Uses of Heritage*, New York, Routledge, 2006.
- Smithsonian Institution Festival of American Folklife Program Book 1967*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1967.
- SOGANCI, I. O., "Re-attaching the Detached: In-class Critical Analysis of Popular Media Images of 'Karagoz'", *Art Education*, Vol. 58, No. 3 (May, 2005), pp. 33-39.
- STOKROCKI, M. L. "Turkish shadow puppets: Yesterday and today", *School Arts*, 103:7 (2004), pp. 42-43.
- The Traditional Turkish Theatre*. 1999. Ankara: Ministry of Culture Publications.
- TIETZE, A., *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Meyer Memorial Foundation*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1977.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO), Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, seventeenth session, Paris, October 17 - November 21 1972, 1972. Adopted at the thirty-second plenary meeting, November 15. Accessed May 28, 2015. <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>.

———, “Mexico City Declaration on Cultural Policies.” World Conference on Cultural Policies, Mexico City, July 26-August 6, 1982. Accessed May 28, 2015. http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico-en.pdf.

———, “Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”, *Records of the General Conference*, twenty-fifth session, Paris, October 17-November 16, 1989; pp. 238-243. Adopted at the thirty-second plenary meeting, November 15. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696e.pdf>.

———, “Establishment of a System of ‘Living Cultural Properties’ (Living Human Treasures) at UNESCO”, *Records of the Executive Board*, Hundred and forty-second Session, Paris, August 10, 1993, Paris, UNESCO. Document 142 EX/18. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf>.

———, *Resolution 31 Vol.1 Records of the General Conference*. Twenty-ninth Session Paris, 21 October to 12 November 1997, Paris, UNESCO, 1998, Document 29 C/Res. 31). Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001102/110220E.pdf>

———, “Report on the Preliminary Study on the Advisability of Regulating Internationally, through a new Standard-setting Instrument, the Protection of Traditional Culture and Folklore.” Hundred and sixty-first session, Paris, May 16 2001, Document 161 EX/15. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001225/122585e.pdf>.

———, “Guidelines for the Establishment of Living Human Treasure Systems. Updated Version (2002)”, Paris UNESCO Intangible Heritage Section and the Korean National Commission for UNESCO, UNESCO & Korean National Commission for UNESCO, 2002.

———, “Consolidated Preliminary Draft Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.” Third Session of the Intergovernmental Meeting of Experts on the Preliminary Draft Convention for

- the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, UNESCO, June 2-14, 2003a. Document CLT-2003/CONF.206/2. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001302/130283e.pdf>.
- , “Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.” General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, thirty-second session, Paris, UNESCO, September 29-October 17. Adopted October 17, 2003b. Accessed May 28, 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>.
- , Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, thirty-second session, Paris, UNESCO, September 29-October 17. Adopted October 17 2003c. Document MISC/2003/CLT/CH/14. Accessed May 28, 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>.
- , “The Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage.” International Conference on the Safeguarding of Tangible and Intangible Cultural Heritage, Nara, Japan, October 19-23, 2004. Adopted October 22. In document WHC-04/7 EXT.COM/INF.9, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, World Heritage Committee, December. Paris, UNESCO, 2004. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001376/137634e.pdf>.
- , “Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions.” General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, thirty-third session, Paris, October 3 October 21. Adopted October 20. Document CLT-2005/Convention Diversite-Cult Rev. Paris, UNESCO, 2005. Accessed May 28, 2015. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>.
- , *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity Proclamations 2001, 2003 and 2005*, Paris, UNESCO, 2006.
- , “NOMINATION FILE NO. 00180”. Adopted in Abu Dhabi, United Arab Emirates, 28 September to 2 October 2009, RL09 - No. 00180. Paris, UNESCO, 2009a. Accessed May 28, 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/karagoz-00180>.
- , Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intan-

gible Cultural Heritage, Decisions, fourth session, Abu Dhabi, United Arab Emirates 28 September to 2 October 2009. Adopted October 17. ITH/09/4.COM/CONF.209/Decisions. Paris, UNESCO, 2009b. Accessed May 28, 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/4com>.

———, “NOMINATION FILE NO. 00180”. Adopted in Abu Dhabi, United Arab Emirates, 28 September to 2 October 2009, RL09 - No. 00191. Paris, UNESCO, 2009c. Accessed May 28, 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/nestinarstvo-messages-from-the-past-the-panagyr-of-saints-constantine-and-helena-in-the-village-of-bulgari-00191#identification>.

———, “Intangible Heritage”, Paris, UNESCO, 2010. Accessed May 28, 2015. <http://portal.unesco.org/culture/>.

VADI, V. S. & SCHNEIDER H., “The New Frontiers of Cultural Law: Intangible Heritage Disputes”, *Transnational Dispute Management* 11:2 (2014), pp. 1–11.

WATERTON, E., & SMITH, L., “The Recognition and Misrecognition of Community Heritage” *International Journal of Heritage Studies* 16: 1–2 (2010), pp. 4–15.

Ελληνική

ΑΝΑΝΙΔΗΣ, Α., *Από τον Καραγκιόζη στον Βέγγο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007.

ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, Γ., «Το αλφαβητάρι του Καραγκιόζη», *Ο Καραγκιόζης ταξιδεύει*, Πάτρα, ΔΕΠΑΠ, 2000, σσ. 27-68.

ΑΥΓΟΥΛΗ, Μ. & ΔΑΦΝΗ, Ε., ΔΑΦΝΗ, Ν. (επιμ.), *Το Θέατρο Σκιών*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού- Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 1996.

ΒΡΕΤΤΟΣ, Σ., «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας», *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Πάτρα, ΔΕΠΑΠ, 1998, σσ. 24-63.

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., «Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον ελληνικό Καραγκιόζη: Σημειολογικές εκδοχές μιας τριπλής παράβασης», *Εθνομολογία* 3 (1994), σσ. 137-161.

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης- ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ύψιλον, 1981.

ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη από σημειώσεις του Πέτρου Π. Καλονάρου*, Αθήνα, Ευκλείδης, 1977.

- ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης στο σχολείο - Ιστορικοί όροι της εισαγωγής του Θεάτρου Σκιών στην εκπαίδευση», *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 147-154.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Δ., «Ο Καραγκιόζης και το Έθνος: θεατρική και πατριωτική παιδεία του λαού», *ΘΕΑΤΡΟ* 10 (1963), σσ. 32-34.
- ΜΑΡΓΑΡΗ, Ζ. Ν., «Πανηγύρι της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος ξανά»: Λαϊκή λατρεία, (ανα)βιώσεις και νέες βιώσεις στα Καλύβια Θορικού», *Πρακτικά της 14^{ης} Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ. Αττικής*, Καλύβια, Δήμος Θορικού, 2013α, σσ. 363-376.
- , «Τελεστικές τέχνες και παράδοση: Μνημεία Άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς των Καλυβίων Θορικού», *Πρακτικά της 14^{ης} Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ. Αττικής*, Καλύβια, Δήμος Θορικού, 2013β, σσ. 351-362.
- , «Τσακωνιά: Άυλη πολιτισμική κληρονομιά και αιφορική ανάπτυξη», *Πρακτικά του 7^{ου} Συνεδρίου του Αρχείου Τσακωνιάς*, Λεωνίδιο, Αρχείο Τσακωνιάς, 2013γ, σσ. 209-236.
- , «Καραγκούνικα ρουγκάτσια: Καραγκούνικη πολιτισμική κληρονομιά στον 21ο αιώνα. Προκλήσεις και μετασχηματισμοί», *Πρακτικά του 3^{ου} Πανελλήνιο Εθνολογικό Συνέδριο Θεσσαλών Καραγκούνηδων με θέμα: «Οι Θεσσαλοί Καραγκούνηδες στον κύκλο του χρόνου και της ιστορίας»* που υλοποιήθηκε από το Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας σε συνεργασία με το Δήμο Φαρσάλων και την Αμφικτιονία των Θεσσαλών Καραγκούνηδων και έλαβε χώρα στα Φάρσαλα, 10-13 Απριλίου 2014, (υπό έκδοση).
- , «Ορχηστικά ταξίδια «παλιννόστησης» από τις Σοβιετικές Σοσιαλιστικές Δημοκρατίες στην Ελλάδα», *Ρωσική και Αρμενική Λαογραφία: Παράδοση και Νεωτερικότητα (19^{ος}- αρχές 21^{ου} αιώνα)*. *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου* που υλοποιήθηκε από το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Γλώσσας Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών, και έλαβε χώρα στην Κομοτηνή, 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2015, (υπό έκδοση).
- ΜΠΟΥΛΩΤΗΣ, Χ., «Έξελθε, κατηραμένη όφι, γιατί αλλιώς θα σε εξέλθω: Μνήμες από το χριστιανίζοντα Μεγαλέξαντρο του μπερντέ», *Εφημερίδα Καθημερινή*, Ένθετο *Επτά Ημέρες*, Κυριακή 3 Ιανουαρίου 1999, σσ. 26-27.

ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982

———, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Εξάντας, 1998.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΥ-ΚΑΜΗΛΑΚΗ, Α. & ΜΑΡΓΑΡΗ Ζ. Ν., «Άυλη πολιτισμική κληρονομιά και Ψηφιακές Τεχνολογίες: Σύγχρονες πρακτικές τεκμηρίωσης, διαχείρισης & προβολής πολιτισμικών δεδομένων. Στο *Πολιτισμός, παιδεία, έρευνα, καινοτομία, ψηφιακές τεχνολογίες, τουρισμός. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ψηφιοποίησης Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, Βόλος, Εργαστήριο Ψηφιακής Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου, Εργαστήριο Μη Καταστροφικών Τεχνικών Σχολής Τεχνολογικών Εφαρμογών ΑΤΕΙ Πειραιά, Δίκτυο Περιβαλ, 2015, (υπό έκδοση).

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ.173-189.

———, «Το Θέατρο Σκιών στα Βαλκάνια. Η προϊστορία του ελληνικού Καραγκιόζη», *Βαλκανική Θεατρολογία: Δέκα μελετήματα για το Θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1995, σσ. 253-288.

———, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Αθήνα, Πατάκης, 1989.

———, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1985.

ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ., «Η παραδοσιακή δραματουργία στον Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)», *Πολίτης* 5 (1976), σσ. 25-39.

———, «Και τώρα μία θέση στο μουσείο; Τα πρώτα δειλά... βήματα προς τη συνταξιοδότηση του Καραγκιόζη», *Εφημερίδα Καθημερινή, Ένθετο Επτά Ημέρες*, Κυριακή 3 Ιανουαρίου 1999, σσ. 18-19.

———, *Η παραδοσιακή δραματουργία στον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Ζ., «Μεταβίβαση και μετασχηματισμός ενός πολιτισμικού συμβόλου στο ελληνικό Θέατρο Σκιών: Η περίπτωση του έργου “Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι”», *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ.191-207.

ΣΙΥΑΝΟΥΣΙΛ, Σ., «Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του θιάσου του», *μτφρ. Πλάτωνας Μουσαίος, ΘΕΑΤΡΟ* 10 (1963), σσ. 20-24.

- ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ. Σ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη: συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 2001.
- ΦΛΑΜΠΟΥΡΑΣ, Δ., «Το παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός Καραγκιόζης», *ΖΥΓΟΣ*, 20 (1976), σσ. 39-60.
- ΦΡΑΓΚΟΥ, Τ., «Ευγένιος Σπαθάρης - Ο θρυλικός καλλιτέχνης μιλά για την πορεία του Θεάτρου Σκιών: "Ο λαός έμαθε ιστορία από τον Καραγκιόζη"», *Εφημερίδα Έθνος της Κυριακής*, Κυριακή 22 Απριλίου 2001, σ. 41.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., *Ελληνικό Θέατρο σκιών: στοιχεία για την προέλευση του καραγκιόζη*, Αθήνα, 1974.
- , *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών (εθνογραφική έρευνα)*, Αθήνα, Gutenberg, 1977.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., *Θέατρο Σκιών (Η πορεία του Ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα στο χρόνο)*, Αθήνα, Αγροτική Τράπεζα Ελλάδος, 1997.
- , *Το έντεχνο θέατρο σκιών (θεωρία και πράξη)*, Αθήνα, 1998.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός», *Ο κόσμος του Καραγκιόζη- φιγούρες*, Αθήνα, Ερμής, 1976α, σσ. 11-15.
- , «Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης», *Ο κόσμος του Καραγκιόζη- φιγούρες*, Αθήνα, Ερμής, 1976β, σσ. 24-25.
- , *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984.
- ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι., *Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος: Η βυζαντινή καταγωγή, η γέννηση και η διαμόρφωση του ρωμαϊκού Καραγκιόζη*, Αθήνα, Γραμμή, [χ.χ.].

Το θέατρο σκιών στο Νέο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Τεκμηρίωση, έκθεση και ανάδειξη του λαϊκού θεάματος

Έλενα Μελίδη* – Νίκη Δάφνη**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης είναι το όγδοο μεγάλο δημόσιο μουσείο της χώρας, στο οποίο συγκεντρώνονται έργα της νεότερης ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Στις μόνιμες εκθέσεις του Νέου Μουσείου το ενδιαφέρον στρέφεται στον άνθρωπο και στην εμπειρία που θα αποκομίσει κατά την επίσκεψή του. Ο νεότερος ελληνικός πολιτισμός προβάλλεται σφαιρικά, μέσα από τα τεκμήρια της υλικής αλλά και της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Μία από τις θεματικές εκθεσιακές ενότητες του Νέου Μουσείου είναι αφιερωμένη στην ψυχαγωγία των Ελλήνων στα νεότερα χρόνια. Καίρια θέση στη συγκεκριμένη ενότητα κατέχει το θέατρο σκιών, καθώς αποτελούσε τη δημοφιλέστερη μορφή ψυχαγωγίας μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Ο Καραγκιόζης αποτελεί συμπίκνωση του λαϊκού πνεύματος και εκφράζει εμπειρίες από την κοινωνική και πολιτική ζωή του λαού με στόχο την ψυχαγωγία του. Φυσικά εκθέματα από την πλούσια συλλογή του Μουσείου, όπως φιγούρες, ρεκλάμες και σκηνικά, διαδραστικές ψηφιακές εφαρμογές, πολυμέσα και ποικίλο εποπτικό υλικό, ενισχύουν τη βιωματική διάσταση της έκθεσης και αποδίδουν τις πλείστες πτυχές αυτού του ιδιαίτερου λαϊκού θεάματος, όπως την πολυσημία του, το ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο που το δημιούργησε, την ψυχαγωγική του διάσταση, τη σύνδεσή του με την επικαιρότητα, την καλλιτεχνική του αξία, το πηγαίο της δημιουργίας του και την πολυδιάστατη προσωπικότητα του καλλιτέχνη-καραγκιοζοπαίχτη.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: θέατρο σκιών, διαδραστικές ψηφιακές εφαρμογές, τεκμηρίωση, έκθεση, ερμηνευτική προσέγγιση, επικοινωνία

ABSTRACT

The Museum of Greek Folk Art is the eighth major public museum in the country, collecting works of Modern Greek cultural heritage. In the permanent exhibitions of the New Museum, attention turns to the person and the experi-

* Έλενα Μελίδη, Διευθύντρια του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη

** Νίκη Δάφνη, Επιμελήτρια του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη, Επιστημονική Υπεύθυνη της Συλλογής του Θεάτρου Σκιών του Μουσείου

ence that he or she will gain during their visit. The Modern Greek culture is displayed globally, through the evidence of the material, as well as the intangible cultural heritage. One of the thematic exhibition sections of the New Museum is dedicated to the entertainment of the Greeks in later times. A key position in this section is held by the shadow theater, as it was the most popular form of entertainment until the mid 20th century. Karagiozis is a condensation of the popular spirit and expresses experiences of the social and political life of the people, aiming at their entertainment. Physical exhibits from the rich collection of the museum, such as figures, poster ads and scenery, interactive digital applications, multimedia and a variety of visual material enhance the experiential dimension of the exhibition and convey the multiple aspects of this particular popular spectacle, such as its multiple meanings, the historical-cultural framework that created it, its recreational dimension, its connection to the topical, its artistic value, the resourcefulness of its creation and the multidimensional personality of the artist-puppeteer.

KEY WORDS: shadow theatre, interactive digital applications, documentation, exhibition, interpretative approach, communication

Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης (ΜΕΛΤ) είναι το κεντρικό κρατικό μουσείο στο οποίο συγκεντρώνονται έργα της νεότερης ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι πλούσιες συλλογές του¹, με αντιπροσωπευτικά δείγματα της νεοελληνικής λαϊκής τέχνης, αναδεικνύουν τα στοιχεία εκείνα που διαμόρφωσαν την πολιτισμική ταυτότητα του νεότερου ελληνισμού, την περίοδο από τα μέσα του 17^{ου} μέχρι και τον 20^ό αιώνα. Αντικείμενα της καθημερινής ζωής και των εθιμικών εκδηλώσεων, του σπιτιού και της δουλειάς, χρηστικά και διακοσμητικά, φωτίζουν όψεις της ζωής, των αντιλήψεων, των αισθητικών προτιμήσεων, των φόβων και των επιθυμιών των ανθρώπων του κοντινού παρελθόντος.

Σκοπός του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, είναι η συλλογή, καταγραφή, τεκμηρίωση, συντήρηση, μελέτη και προβολή των τεκμηρίων του νεότερου πολιτισμού της Ελλάδας (ηπειρωτικής και νησιωτικής). Τα όρια ερευνητικής δράσης του ΜΕΛΤ, δεν περιορίζονται στον ελλαδικό χώρο, αλλά επεκτείνονται σε χώρους του ευρύτερου

¹ Οι συλλογές του Μουσείου περιλαμβάνουν έργα κεντητικής, υφαντικής, ενδυμασιών, μεταμφιέσεων, θεάτρου σκιών, αργυροχοΐας, μεταλλοτεχνίας, κεραμικής, ξυλογλυπτικής, λαϊκής ζωγραφικής, λιθογλυπτικής και μουσικών οργάνων.

ελληνισμού ή τόπους της ελληνικής μετανάστευσης όπου έδρασε ο ελληνισμός. Το Μουσείο, ακολουθώντας τις τάσεις της σύγχρονης Μουσειολογίας, προσπαθεί να αναπτύξει ποικίλους τρόπους επικοινωνίας για την ανάδειξη και προβολή της νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς, με σκοπό την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία του κοινού.

Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης στο πλαίσιο της δυναμικής του ανάπτυξης, διαθέτει τρία παραρτήματα, τα οποία συνδιαλέγονται με τους μόνιμους εκθεσιακούς χώρους του Μουσείου και στα οποία φιλοξενούνται ειδικές μονοθεματικές εκθέσεις:

- Το Λουτρό των Αέρηδων, ένα επισκέψιμο μνημείο των νεότερων χρόνων, που λειτουργεί ως Μουσείο αφιερωμένο στην καθαριότητα, φροντίδα και καλλωπισμό του σώματος σε διαχρονική θεώρηση.
- Το Κτήριο της οδού Πανός, όπου στεγάζεται η μόνιμη έκθεση του Μουσείου, «Άνθρωποι και Εργαλεία: Όψεις της Εργασίας στην Προβιομηχανική Κοινωνία». Η έκθεση παρουσιάζει τα εργαλεία πριν τη βιομηχανία και τους ανθρώπους που τα δούλεψαν.
- Το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων, όπου φιλοξενείται η συλλογή του Φοίβου Ανωγειανάκη με έμφαση στο εθνομολογικό και το μουσικολογικό ενδιαφέρον των λαϊκών οργάνων.

Από το 2011 υλοποιείται μέσω συγχρηματοδοτούμενου προγράμματος, το έργο της διαμόρφωσης του νέου Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, στην καρδιά της παλιάς και της σύγχρονης Αθήνας, στο Μοναστηράκι, στο οικοδομικό τετράγωνο που ορίζεται από τις οδούς Άρεως, Βρυσακίου, Κλάδου και Αδριανού. Στο πλαίσιο μιας διαχρονικής ανάδειξης της ιστορίας της Αθήνας, το εν λόγω κτιριακό σύνολο -στο οποίο συνυπάρχουν έντονα στοιχεία οικιστικών χώρων (σπίτια, αρχοντικά), χώρων λατρείας και κοινωνικών εκδηλώσεων (εκκλησίες, πλατείες) και χώρων οικονομικής και εμπορικής δραστηριότητας (μαγαζιά, παλαιοπωλεία)- αναδεικνύει με μοναδικό τρόπο τα τεκμήρια του προβιομηχανικού-παραδοσιακού τρόπου ζωής και οργάνωσης στην περιοχή. Το περιεχόμενο των συλλογών του Μουσείου εναρμονίζεται έτσι με τον χαρακτήρα των κτιρίων που τις στεγάζουν και δημιουργούν ένα συνεκτικό σύνολο, έναν «ζωντανό» χώρο διαλόγου του παρόντος με το παρελθόν, αρμονικά ενταγμένο στο ιστορικό κέντρο της πόλης.

Με τη στέγαση του Μουσείου στο συγκεκριμένο οικοδομικό τετράγωνο αξιοποιείται μια από τις σημαντικότερες σωζόμενες γειτονιές της παλιάς Αθήνας του 19^{ου} αιώνα με συγκεκριμένα φυσικά όρια, κοινωνική και πολιτισμική ομοιογένεια. Το έργο της αρχιτεκτονικής της αποκατάστασης θα αποδώσει ξανά στους κατοίκους και στους επισκέπτες της πρωτεύουσας μια πανέμορφη γειτονιά, όπου η περιήγηση θα είναι από μόνη της μια γοητευτική, εκπαιδευτική και ψυχαγωγική εμπειρία.



Οριοθέτηση του συγκροτήματος
του Νέου Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης

Στο νέο μουσειολογικό πρόγραμμα του Μουσείου εντάσσεται και το Τζαμί Τζισδαράκη στην πλατεία Μοναστηρακίου, ως εισαγωγική ενότητα αναφορικά με την ιστορία του Μουσείου και του ίδιου του Μνημείου.

Το νέο Μουσείο, συνολικού εμβαδού 4.000 τ.μ., με 2.500 αντικείμενα από τις πλούσιες συλλογές του, με διαδραστικές ψηφιακές εφαρμογές, πολυμέσα και ποικίλο εποπτικό υλικό, θα υλοποιεί πολλαπλούς ρόλους και θα παρέχει όλες τις λειτουργικές ανέσεις για την εξυπηρέτηση του κοινού, όπως χώρους εκπαιδευτικών προγραμμάτων, φιλοξενίας περιοδικών εκθέσεων, αίθουσα πολλαπλών χρήσεων, υπαίθριο θέατρο,

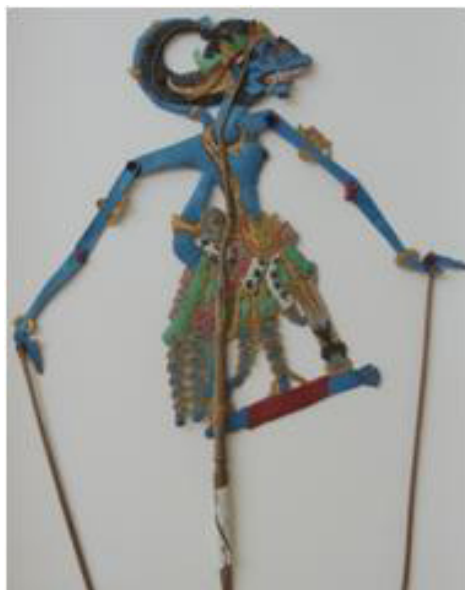


Φιγούρα θεάτρου σκιών, «Το καφενείο του Μορφονιού»,
Σπύρος Κούζαρος, Α.Μ. 12424



Ρεκλάμα θεάτρου σκιών, «Το βασανιστήριο του Κατσαντώνη»,
Φώτης Ράμμος, Α.Μ. 13940

Τελευταία αποκτήματα του Μουσείου είναι ένα σύνολο φιγούρων από την Κίνα, την Ινδονησία, την Κύπρο, και την Τουρκία που δώρισε ο караγκιοζοπαίχτης Αλέξανδρος Μελισσηνός και τα οποία αποτελούν τον καρπό μιας πολύχρονης ερευνητικής και συλλεκτικής δραστηριότητας του πατέρα του, επίσης караγκιοζοπαίχτη Ιάσονα Μελισσηνό, καθώς και ένα σύνολο φιγούρων και άλλων εργαλείων (ηχητικών εξαρτημάτων, κοπιδιών κ.ά.) του Σπύρου Καράμπαλη, δωρεά της κ. Μαρίας Κακόνι. Οι δύο αυτές προσφορές εμπλουτίζουν ακόμα περισσότερο τη συλλογή του ΜΕΛΤ, βοηθώντας την αποστολή του Μουσείου που είναι η διαφύλαξη και η προβολή της νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς και συμβάλλοντας στην πληρέστερη κατανόηση και τεκμηρίωση του λαϊκού θεάματος του θεάτρου σκιών.



Φιγούρα Ινδονησιακού θεάτρου σκιών , «Πίθηκος»,
Δωρεά Αλέξανδρου Μελισσηνού, Α.Μ. Δ15

Εκτός όμως του ενδιαφέροντος που ανέκαθεν επέδειξε το Μουσείο για ένταξη του θεάτρου σκιών στη συλλεκτική πολιτική του, συστηματική και πολύπλευρη υπήρξε η προσπάθεια για την ανάδειξη και προβολή του λαϊκού θεάματος στο ευρύ κοινό, τόσο μέσω της παλιάς μόνιμης έκθεσης στο Κεντρικό κτήριο του Μουσείου, όσο και διά μέσου της πραγματοποίησης ποικίλων δράσεων στους χώρους του, όπως παραστάσεις

και εκπαιδευτικά προγράμματα² με θέμα τον Καραγκιόζη, για παιδιά, ενήλικες, οικογένειες, σχολικές ομάδες, μετανάστες, άτομα με αναπηρία κ.ά., καθώς και μέσω της παραγωγής φορητού εκπαιδευτικού υλικού-μουσειοσκευής. Η συγκεκριμένη μουσειοσκευή με τίτλο «Καλησπέρα σας πέρα για πέρα! Η παράσταση αρχίζει...», διακινείται σε σχολεία. Περιλαμβάνει ποικίλο εκπαιδευτικό υλικό (έντυπα, οπτικοακουστικό υλικό, αντίγραφα εκθεμάτων, παιχνίδια, κατασκευές κ.ά.) που ζωντανεύει τον κόσμο του Καραγκιόζη, την ιστορία του θεάτρου σκιών, τους ήρωες, το ρεπερτόριο, τον λόγο, την κίνηση και τη μουσική³.



Μουσειοσκευή θεάτρου σκιών,
«Καλησπέρα σας πέρα για πέρα! Η παράσταση αρχίζει...»

² Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης διατηρεί ιδιαίτερα καλές σχέσεις με την εκπαιδευτική κοινότητα. Το Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Μουσείου διαθέτει μια μακρά εμπειρία στον σχεδιασμό και οργάνωση εκπαιδευτικών προγραμμάτων, καθώς μάλιστα αποτελεί ένα από τα πρωτοπόρα (ήδη από το 1981) μουσεία στην Ελλάδα στον τομέα της μουσειοπαιδαγωγικής πρακτικής.

³ Ενημερωτικό έντυπο της εκπαιδευτικής δράσης του ΜΕΛΤ, 2012-2013.

Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι οι σύγχρονες μουσειολογικές θεωρήσεις αναδεικνύουν τη σημασία της σύνδεσης του μουσείου με την κοινωνία. Έτσι το σύγχρονο μουσείο αποκτά συνειδητή επικοινωνιακή πολιτική, στο πλαίσιο της οποίας αναπτύσσει μηχανισμούς επικοδομητικής επικοινωνίας ανάμεσα σε αυτό και στο κοινό του, με απώτερο στόχο την ευαισθητοποίηση και εξοικείωση του τελευταίου με την τέχνη και τον πολιτισμό⁴. Η αναγκαιότητα για το σχεδιασμό και την υλοποίηση μιας οργανωμένης επικοινωνιακής πολιτικής που θα ανταποκρίνεται στις ιδιαιτερότητες ενός διαφοροποιημένου κοινού, όπως ενήλικες, οικογένειες, παιδιά, μειονότητες και άτομα με αναπηρίες αποτελεί πλέον συνείδηση των σύγχρονων μουσείων⁵. Η επικοινωνία του σύγχρονου μουσείου με το κοινό αναφέρεται σε ένα ευρύ πεδίο, το οποίο περιλαμβάνει τις δραστηριότητες προσέλευσης επισκεπτών μέσα από δράσεις δημοσιότητας και μάρκετινγκ, το σχεδιασμό εκθέσεων, δραστηριοτήτων και άλλων επικοινωνιακών ρυθμίσεων⁶.

Τα μουσεία, προκειμένου να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους, θα πρέπει να αναδείξουν τον κοινωνικό τους ρόλο, να στραφούν όλο και περισσότερο στον άνθρωπο, μετακινώντας το κέντρο βάρους τους από τα αντικείμενα που φιλοξενούν, στους ανθρώπους που τα επισκέπτονται. Αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να αναπτύξουν τις δημόσιες λειτουργικές υπηρεσίες τους μέσα από την γνώση των αναγκών των επισκεπτών με στόχο να παρέχουν πιο ευχάριστες και χρήσιμες εμπειρίες. Τις νέες αυτές μουσειολογικές αντιλήψεις επιδιώκει να υπηρετήσει και το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, καθιστώντας την επικοινωνία με το κοινό το κέντρο της μουσειακής του πρακτικής και θέτοντας το θέατρο σκιών ως ένα από τα βασικά πεδία ανάπτυξης των επικοινωνιακών του δράσεων.

Επιπλέον, η αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών στο Μουσείο αποτελεί αναπόφευκτα μια σημαντική πρόκληση. Ο συνδυασμός των τεκμηρίων του παρελθόντος με τις τεχνολογικές καινοτομίες του σήμερα λειτουργεί από μόνος του ως πόλος έλξης επισκεπτών. Η εφαρμογή της τεχνολογίας μπορεί να συνδράμει καθοριστικά σε τομείς όπως η επικοινωνία, το μάρκετινγκ, οι μέθοδοι διοίκησης και διαχείρισης στη συγκέντρωση και επεξεργασία συλλογών και δεδομένων, στις παρεχόμενες υπηρεσίες προς τους επισκέπτες και αλλού.

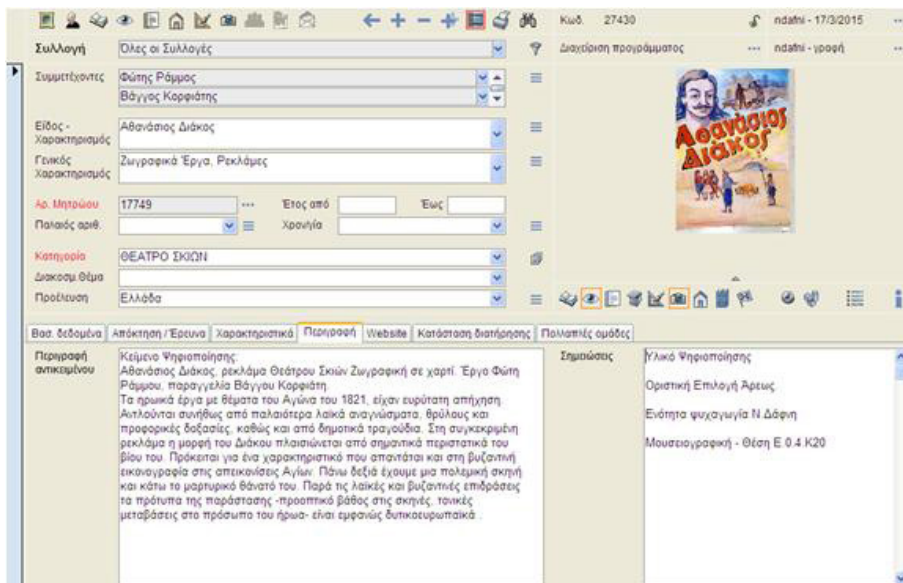
⁴ (Πικοπούλου-Τσολάκη, 2002, 57).

⁵ (Νικονάνου, 2004, 77-78).

⁶ (Hooper-Greenhill 1994γ, 140).

Λαμβάνοντας υπόψη από νωρίς την παραπάνω αναγκαιότητα, από το 2007, στο ΜΕΛΤ, όσον αφορά στην ηλεκτρονική διαχείριση των μουσειακών συλλογών του, λειτουργεί ένα ολοκληρωμένο ηλεκτρονικό σύστημα διαχείρισης ψηφιακών συλλογών και δραστηριοτήτων, το πρόγραμμα ηλεκτρονικής τεκμηρίωσης Museum Plus, το οποίο προστατεύει και αναδεικνύει το πολιτιστικό απόθεμα, αλλά και βοηθά το Μουσείο να ανταποκριθεί στους πολλαπλούς ρόλους που οφείλει να υπηρετήσει σε ένα ανταγωνιστικό μουσειακό περιβάλλον. Το σύστημα αυτό περιλαμβάνει διάφορες παραμέτρους όπως την ψηφιοποίηση, την επεξεργασία και την επιστημονική τεκμηρίωση και είναι προσαρμοσμένο στις πολλαπλές λειτουργικές ανάγκες ενός αυξανόμενου σε δυναμική πολιτιστικού οργανισμού. Χρησιμοποιείται από το Μουσείο ως αποκλειστικό διαχειριστικό εργαλείο για την τεκμηρίωση του συνόλου των μουσειακών του αντικειμένων μεταξύ των οποίων και τα αντικείμενα της συλλογής του θεάτρου σκιών. Μέσω αυτού του συστήματος το υλικό του θεάτρου σκιών (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες κ.ά.) καταγράφεται, ταξινομείται, τεκμηριώνεται, καταχωρείται ο καλλιτέχνης δημιουργός, η προέλευσή του, ο χρονολογικός του προσδιορισμός, η περιγραφή του, οι διαστάσεις, το υλικό και η τεχνική κατασκευής, ο τρόπος απόκτησής του, στοιχεία για την κατάσταση διατήρησής του κάθε αντικειμένου και για τις ενέργειες συντήρησης, το σχετικό φωτογραφικό ή άλλο πολυμεσικό υλικό (αρχεία βίντεο, ήχου) και άλλα συναφή δεδομένα, όπως εκδηλώσεις και γεγονότα στα οποία χρησιμοποιήθηκε, σχετικά έγγραφα και εκδόσεις στα οποίες περιλήφθηκε κ.ά. Καθώς το συγκεκριμένο πρόγραμμα διαθέτει αρθρωτή δομή, μπορεί να εξελίσσεται και να επεκτείνεται ενόσω μεγαλώνει η συλλογή των αντικειμένων ή σταδιακά συλλέγονται περισσότερες πληροφορίες τεκμηρίωσης για κάθε αντικείμενο. Σημαντική επίσης, είναι και η δυνατότητα που παρέχει τόσο για απλή, όσο και για συνδυαστική αναζήτηση στις συλλογές μέσα από λέξεις κλειδιά.

Μια τέτοιου είδους πρακτική εξυπηρετεί ποικιλοτρόπως τους σκοπούς του μουσείου ως προς τη μελέτη του υλικού, την ασφάλεια της συλλογής και τη δυνατότητα άμεσου χειρισμού της για τη διοργάνωση εκθέσεων. Κάθε νέο αντικείμενο θεάτρου σκιών που εισάγεται στη συλλογή του Μουσείου ψηφιοποιείται, λαμβάνει τις απαραίτητες φροντίδες συντήρησης, αποθηκεύεται -ή εκτίθεται κατά περίπτωση- μελετάται, τεκμηριώνεται και καταχωρείται στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων Museum Plus.



Ηλεκτρονικό σύστημα διαχείρισης και τεκμηρίωσης συλλογής θεάτρου σκιών (δελτίο αντικειμένου)

Η κύρια όμως λειτουργία που υπηρετεί το Μουσείο μέσω της τεχνολογίας είναι η εκθεσιακή του πολιτική. Επιδιώξη είναι η προσέλκυση της προσοχής των επισκεπτών και η αξιοποίηση της τεχνολογίας προς την κατεύθυνση αυτή. Αντί για την απλή παρουσίαση των αντικειμένων, το Μουσείο επιδιώκει τη δημιουργία νοήματος και περιεχομένου, προκειμένου να συνδέσει τα αντικείμενα με τους επισκέπτες και τη γνώση. Προς την κατεύθυνση αυτή η τεχνολογία μπορεί να παίξει σπουδαίο ρόλο, εισάγοντας νέες και εντυπωσιακές δυνατότητες. Η ενεργητική σχέση του επισκέπτη με το εκθεσιακό περιβάλλον μπορεί να υποστηρίζεται ουσιαστικά και άμεσα και με τρόπους ενεργητικής διάδρασης με τα εκθέματα και τα εκθεσιακά περιεχόμενα. Όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τα συμμετοχικά εκθέματα και τις πολυμεσικές εφαρμογές, είτε όταν αποτελούν κεντρικά εκθέματα μιας έκθεσης είτε όταν στηρίζουν μια παραδοσιακή εκθεσιακή παρουσίαση ως μεμονωμένες εφαρμογές⁷.

⁷ (Νικονάνου, 2006, 167).

Οι ψηφιακές εφαρμογές που προβλέπεται να εγκατασταθούν στους χώρους της μόνιμης έκθεσης του νέου Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης παρουσιάζουν τη νέα εκθεσιακή αντίληψη, όπου η δημιουργία «εμπειρίας» για το χρήστη βρίσκεται στην καρδιά των νέων τάσεων ως προς τη σχεδίαση των διεπαφών και της αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με το ψηφιακό περιβάλλον (Μουσειολογική Μελέτη Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 2012:11) Η δημιουργία και η ανάπτυξη των 45 ψηφιακών εφαρμογών που πρόκειται να φιλοξενηθούν στην έκθεση, λαμβάνει υπόψη τη γενική ερμηνευτική προσέγγισή της καθώς και την αισθητική της αντίληψη. Η βασική αρχή είναι τα νέα μέσα να ενσωματώνονται εννοιολογικά και αρχιτεκτονικά στη συνολική αφήγηση της έκθεσης και να εντάσσονται αρμονικά στο σύνολο των εκθεσιακών μέσων.

Μία από τις θεματικές εκθεσιακές ενότητες του νέου Μουσείου, η Ενότητα Ε, που φέρει τον τίτλο «Πώς διασκεδάζουν/ Πώς διασκεδάζετε;» είναι αφιερωμένη στην ψυχαγωγία των Ελλήνων κατά τα νεότερα χρόνια. Καίρια θέση στη συγκεκριμένη ενότητα η οποία πραγματεύεται την ψυχαγωγία των Ελλήνων, κατέχει το θέατρο σκιών, καθώς αποτελούσε τη δημοφιλέστερη μορφή ψυχαγωγίας μέχρι και τα μέσα του 20^{ού} αιώνα.



Όψη εκθεσιακής ενότητας Ε «Πώς διασκεδάζουν/Πώς διασκεδάζετε;»

Φυσικά εκθέματα από την πλούσια συλλογή του Μουσείου, όπως φιγούρες, ρεκλάμες και σκηνικά, διαδραστικές ψηφιακές εφαρμογές, πολυμέσα και ποικίλο εποπτικό υλικό, ενισχύουν τη βιωματική διάσταση της έκθεσης και αποδίδουν τις πλείστες πτυχές αυτού του ιδιαίτερου λαϊκού θεάματος, την πολυσημία του, το ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο που το δημιούργησε, την ψυχαγωγική του διάσταση, τη σύνδεσή του με την επικαιρότητα, την καλλιτεχνική του αξία, το πηγαίο της δημιουργίας του, την πολυδιάστατη προσωπικότητα του καλλιτέχνη-καραγκιοζοπαίχτη. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας προσέγγισης, τα αντικείμενα θεάτρου σκιών προσεγγίζονται ως τα υλικά κατάλοιπα ενός πολυσήμαντου παρελθόντος και ως φορείς των ιστορικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που πλαisiώσαν και όρισαν την κατασκευή και τη χρήση τους. Κάθε έκθεμα ανάγεται σε μέσο ανάγνωσης και ερμηνείας που παραπέμπει άμεσα στο πλαίσιο δημιουργίας του. Η ανάδειξη, η ερμηνεία και η κατανόηση του λαϊκού θεάματος μέσα από τη μουσειακή έκθεση επιδιώκεται να ξεδιπλωθεί με λιτότητα και αρτιότητα, εκπαιδευτικά και ψυχαγωγικά, μέσω ενός ποικίλου υλικού, φυσικού και ψηφιακού.

Η εκθεσιακή αξιοποίηση της συλλογής του θεάτρου σκιών στο νέο Μουσείο, έχει ως βασικό της άξονα την ανάδειξη των μουσειακών αντικειμένων ως τεκμηρίων πολιτισμού. Η προσέγγιση των αντικειμένων με βάση μόνο την αισθητική και καλλιτεχνική τους αξία, σήμερα επαναπροσδιορίζεται. Το Μουσείο επιδιώκει να δομήσει μια ερμηνευτική προσέγγιση, όσο το δυνατόν πιο πολύπλευρη του νεότερου πολιτισμού και του πρόσφατου παρελθόντος και να αναδείξει τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα των εκθεμάτων, και άρα να παρουσιάζει τα μουσειακά αντικείμενα με βάση τη σχέση τους με τον άνθρωπο και τις ανθρώπινες κοινωνίες. Παρουσιάζεται μία έκθεση εύληπτη, ευανάγνωστη και σαφής, που αποδίδει την πολυδιάστατη σημασία των αντικειμένων και που συνομιλεί με τον επισκέπτη, πληροφορώντας τον και προβληματίζοντάς τον ταυτόχρονα όμως και αγγίζοντας το συναίσθημά του.

Συγκεκριμένα, η θεματική του θεάτρου σκιών, η οποία καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος της εκθεσιακής ενότητας της ψυχαγωγίας, αναπτύσσεται σύμφωνα με το μουσειολογικό σκεπτικό ως ακολούθως:



Όψη εκθεσιακής ενότητας Ε «Πώς διασκεδάζουν/Πώς διασκεδάζετε;»

Κατά την είσοδο του επισκέπτη στην εκθεσιακή ενότητα παρουσιάζεται ένα εισαγωγικό βίντεο που αναδεικνύει στοιχεία για ποικίλες μορφές ψυχαγωγίας όπως απαντώνται στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, σε διάφορα πολιτισμικά περιβάλλοντα, τόσο στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, όσο και στην «κουλτούρα» των αστικών κέντρων. Στο πολυδιάστατο αυτό σύνολο των μορφών ψυχαγωγίας σημαντική παρουσία κατείχε το θέατρο σκιών.

Ακολουθεί η έκθεση αντικειμένων θεάτρου σκιών, εννοιολογικά ενταγμένων σε διακριτές θεματικές ενότητες, όπως ιστορική διαδρομή του λαϊκού θεάματος με παρουσίαση των σημαντικών σταθμών της ιστορίας του (από τα βάθη της Ασίας μέχρι τη Βαλκανική Χερσόνησο και τη Μεσόγειο), πρόσωπα/χαρακτήρες στο ελληνικό θέατρο σκιών, εργαλεία του караγκιοζοπαίχτη, ρεπερτόριο, σκηνικά βοηθήματα, μουσική, κ.ά. Για τον σκοπό αυτό αξιοποιείται σημαντικό υλικό από τη συλλογή θεάτρου σκιών του Μουσείου που για μεγάλο χρονικό διάστημα παρέμενε αποθηκευμένο και μη πρόσβασιμο από το κοινό.

Επίσης, για τις ανάγκες της έκθεσης εγκαθίσταται μπερντές με αναρτημένα σκηνικά, έργα σύγχρονων караγκιοζοπαιχτών, τα οποία εναλλάσσονται κατά τακτά χρονικά διαστήματα, δίνοντας έτσι την ευκαιρία



Όψη εκθεσιακής ενότητας Ε «Πώς διασκεδάζουν/Πώς διασκεδάζετε;»

σε αρκετούς νέους δημιουργούς να παρουσιάσουν τα έργα τους. Στον μπερντέ της έκθεσης δίνεται η δυνατότητα στον επισκέπτη να δοκιμάσει να παίξει ο ίδιος Καραγκιόζη με φιγούρες και άλλα εξαρτήματα που του προσφέρονται.

Πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι κατά την επιλογή των προς έκθεση αντικειμένων από το σύνολο της συλλογής του Μουσείου προέκυψαν διλήμματα. Τέθηκαν κριτήρια επιλογής, όπως αυτά της αντιπροσώπευσης όσο το δυνατόν περισσότερων δημιουργών, της παλαιότητας και της σπανιότητας των έργων, της τεχνικής και του υλικού, της κατάστασης διατήρησης του αντικειμένου, της αισθητικής αξίας, της πρωτοτυπίας του θέματος, και κυρίως της δυνατότητας του κάθε αντικειμένου να εικονογραφήσει και να υπηρετήσει τους σκοπούς και το περιεχόμενο της κάθε θεματικής.

Τα τρισδιάστατα αυθεντικά εκθέματα συνδυάζονται με δισδιάστατο εποπτικό υλικό (κείμενα, εικόνες, χάρτες κ.ά.) καθώς και με ψηφιακό υλικό (ηλεκτρονική εικόνα και ήχο, video, touch-screens, προβολές, ταινίες, ηχογραφήσεις) που προσφέρουν συμπληρωματικές πληροφορίες για τα αντικείμενα.

Στο πλαίσιο αυτό στην εκθεσιακή Ενότητα Ε «*Πώς διασκεδάζουν/ Πώς διασκεδάζετε;*» αναπτύσσονται δύο ψηφιακές εφαρμογές που εστιάζουν στο θέατρο σκιών.

Η πρώτη είναι το ψηφιακό έκθεμα “Οι μουσικές του μπερντέ”. Πρόκειται για μια ακουστική εφαρμογή εγκατεστημένη στην κατασκευή “μπερντές”, στην πίσω πλευρά της οποίας έχει πρόσβαση ο επισκέπτης. Καθώς η μουσική στον Καραγκιόζη δε λειτουργεί ως απλή επένδυση ή υπόκρουση, αλλά αποτελεί οργανικό στοιχείο στη δομή της παράστασης και την εξέλιξη του έργου και ολοκληρώνει την παράσταση ως λαϊκή ψυχαγωγία, θεωρήθηκε αναγκαίο η όλη εμπλοκή του επισκέπτη στον κόσμο του Καραγκιόζη να επενδυθεί και ηχητικά. Έτσι, μέσω της εφαρμογής αυτής, με τρόπο απλό, ο επισκέπτης μπορεί να ακούσει το χαρακτηριστικό μουσικό μοτίβο, καθώς και τη φωνή επιλεγμένων ηρώων του θεάτρου σκιών. Μέσω της συγκεκριμένης ψηφιακής εφαρμογής η ιδιαίτερη γλωσσολογική και μουσική ιδιομορφία των χαρακτήρων του ελληνικού θεάτρου σκιών γίνεται άμεσα αντιληπτή στον επισκέπτη. Τα ποικίλα μουσικά μοτίβα, που συνυπάρχουν αρμονικά στον Καραγκιόζη δημιουργώντας ένα μωσαϊκό μουσικών ιδιωμάτων και δίνοντας την πολυεθνική εικόνα της ελληνικής κοινωνίας του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, εμπνέουν τον χρήστη, ο οποίος βιώνει με ευχάριστο, εκπαιδευτικό και ψυχαγωγικό τρόπο τον μοναδικό συνδυασμό του οπτικού στοιχείου του θεάτρου σκιών με το ακουστικό και τη θαυμαστή συνύπαρξη κι ενότητα του λόγου με τη μουσική και την κίνηση [Μουσειογραφική Μελέτη Εφαρμογής Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 2013: 30].

Η δεύτερη ψηφιακή εφαρμογή είναι “Ο Καραγκιόζης και το Θέατρο Σκιών, η παράσταση”. Πρόκειται για ένα οπτικοακουστικό έκθεμα/βίντεο το οποίο επιχειρεί να καταδείξει όλα τα στοιχεία που σχετίζονται με τη δημιουργία μιας παράστασης Καραγκιόζη και να αναδείξει την τέχνη και την προσωπικότητα του Καραγκιοζοπαίχτη, καθώς και τις επιρροές που επιδέχεται το έργο του. Το βίντεο χωρίζεται σε μικρής διάρκειας ενότητες οι οποίες προβάλλονται εκ περιτροπής σε προκαθορισμένο σημείο εγκατάστασης τύπου video-wall. Συγκεκριμένα μέσω της εφαρμογής γίνεται αναφορά:

- Στη λειτουργία του θεάτρου σκιών, στα στάδια παραγωγής όλων των μέσων και των εργαλείων του καραγκιοζοπαίχτη και των βοηθών του, προκειμένου να δημιουργηθεί μια παράσταση, όπως στην κατασκευή φιγούρων, σκηνικών, αφισών -ή άλλου διαφημιστικού υλικού-, στο στήσιμο μπερντέ κ.ά.



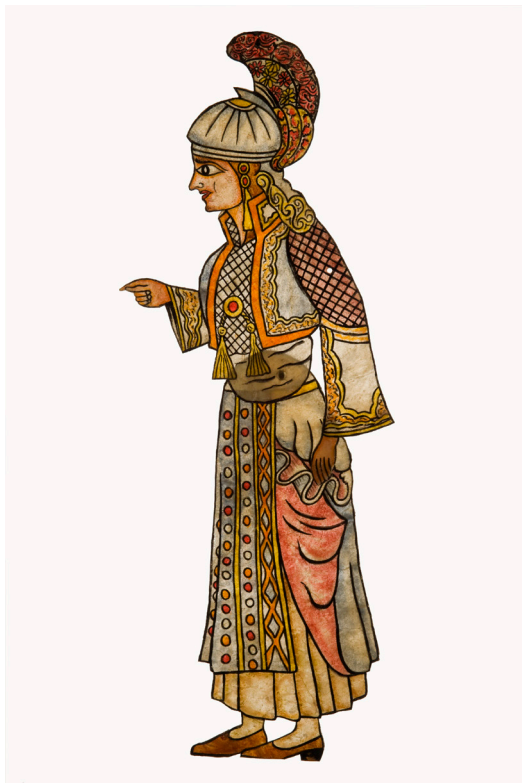
Ψηφιακό έκθεμα “Οι μουσικές του μπερντέ”

- Στους χαρακτήρες του ελληνικού θεάτρου σκιών
- Στις πηγές έμπνευσης του Καραγκιοζοπαίχτη, στο ρεπερτόριο και στη μουσική
- Στην κοινωνική διάσταση του θεάτρου σκιών και στην αλληλεπίδραση του Καραγκιόζη με το κοινό.
- Στην πολυσύνθετη εργασία και την πολυδιάστατη και πολυτάλαντη προσωπικότητά του καλλιτέχνη-καραγκιοζοπαίχτη, στον τρόπο ζωής του και στην κοινωνική του ταυτότητα.
- Στο πολιτισμικό πλαίσιο της «εργασίας» του και τις σχέσεις με τους «άλλους», καθώς και στη μαθητεία στο θέατρο σκιών. (Μουσειογραφική Μελέτη Εφαρμογής Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 2013:28-29⁸)

Σημειώνεται ακόμα ότι -εκτός της εστιασμένης αναφοράς του θεάτρου σκιών στην Ενότητα «Πώς διασκεδάζουν/ Πώς διασκεδάζετε;»- ο Καραγκιόζης είναι παρών σε όλο το νέο Μουσείο. Διατρέχει όλες σχεδόν τις εκθεσιακές ενότητες, όπως αυτές που πραγματεύονται

⁸ Οι δύο ψηφιακές παραγωγές περιγράφονται στην εγκεκριμένη σύμφωνα με την ΥΠΑΙΘΠΑ-ΓΓΠ/ΓΔΑΜΤΕ/ΔΜΜΠΚ/ΤΜΕΧ/69396/10353/702/85/2-5-2013 ΥΑ Μουσειογραφική Μελέτη Εφαρμογής του Νέου Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Συγγραφείς : Έλενα Μελίδη, Βιβή Βαμβακοπούλου, Ευγενία Δάφνη, Νίκη Δάφνη, Ιωάννα Πάλλα, Ελένη Παπαθωμά, Νίκος Κυριακόπουλος, Ιφιγένεια Δημητρίου.

την ανδρική εργασία, την κατοικία, την ενδυμασία και τη λατρεία. Το πολυποίκιλο ρεπερτόριο και η πολυδιάστατη δημιουργία στο θέατρο σκιών, αλλά και η σύνδεσή του με την ιστορική, κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα επιτρέπουν την ένταξη και την έκθεση διαφόρων αντικειμένων θεάτρου σκιών (φιγούρες, ρεκλάμες και σκηνικά) και σε άλλες ενότητες, υποστηρίζοντας αβίαστα και με χιούμορ τους σκοπούς τους.



Φιγούρα θεάτρου σκιών, «Γυναίκα με παραδοσιακή φορεσιά»,
Βάγγος Κορφιάτης, Α.Μ. 12454

Αξίζει να αναφερθεί επίσης, ότι στην αίθουσα πολλαπλών χρήσεων του νέου Μουσείου, αλλά και στο υπαίθριο θέατρο που διαμορφώνεται στον αύλειο χώρο του, υπάρχει η δυνατότητα οργάνωσης διαφόρων εκδηλώσεων, όπως μουσικών και θεατρικών παραστάσεων, λαϊκών δρωμένων, εκπαιδευτικών προγραμμάτων, καθώς και παραστάσεων Καραγκιόζη.

Τέλος, τονίζεται ότι φροντίζοντας όλα αυτά τα χρόνια τα αντικείμενα του θεάτρου σκιών, ανασύροντάς τα από τα συρτάρια, μελετώντας και συντηρώντας με αληθινή έγνοια, προσοχή και μεράκι τις καλοδουλεμένες φιγούρες, τα όμορφα σκηνικά, τις πολύχρωμες ρεκλάμες και εντάσσοντάς τα στις νέες προθήκες, αναπτύξαμε μια σχέση αγάπης με αυτά, και αυτό ακριβώς επιθυμούμε και θα επιδιώξουμε να νιώσει την ίδια συγκίνηση και ο επισκέπτης αντικρίζοντάς τα στη νέα τους στέγη, στο νέο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.



Τα αντικείμενα θεάτρου σκιών στο Μουσείο

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

ΝΙΚΟΝΑΝΟΥ Ν., «Έκθεμα και επισκέπτης: μορφές επικοινωνίας σε εκθεσιακούς χώρους», στο Παπαγεωργίου, Δ., Μπουμπάρης, Ν., Μυριβήλη, Ε., (επιμ.) *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα, Κριτική, 2006, σ. 165-185.

———, «Η οργάνωση της επικοινωνιακής πολιτικής ενός σύγχρονου μουσείου και ο ρόλος της μουσειοπαιδαγωγικής», στο: *Μουσείο, επικοινωνία και νέες τεχνολογίες*, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Μουσειολογίας, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Μυτιλήνη, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2004.

ΠΙΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΟΛΑΚΗ, Δ. , «Ο πολιτισμός ως εναλλακτικός τρόπος εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας στα μουσεία. Μέθοδοι εξοικείωσης του κοινού με την τέχνη στα μουσεία», στο: *Οι διαστάσεις των Πολιτιστικών φαινομένων*, τόμ. Γ΄, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2002, σελ. 57.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

HOOPER-GREENHILL, E., *Museum and Gallery Education*, London, Leicester University Press, 1994.

Το θέατρο σκιών στο μουσείο και η των «πραγμάτων επίσκεψις» με αφορμή τη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανακοίνωση ξεκινώντας από έναν θεωρητικό προβληματισμό που εγγράφεται στο χώρο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του υλικού πολιτισμού, παρουσιάζει μια πρόταση μεθόδου σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης των αντικειμένων που σχετίζονται με το θέατρο σκιών και εναπόκεινται σε μουσειακές συλλογές. Η προτεινόμενη μέθοδος πέρα από τη θεωρητική της βάση στηρίζεται και στην εμπειρία από τη διαδικασία καταγραφής και τεκμηρίωσης ανάλογων αντικειμένων στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Μέσω της μεθόδου αυτής που θα μπορούσε να αποκληθεί «η των πραγμάτων επίσκεψις» επιχειρείται να αναδειχθεί ο τρόπος μιας εν δυνάμει «επαναπλαισίωσης» των μουσειακών αντικειμένων του θεάτρου σκιών με τελικό επιδιωκόμενο σκοπό την προσέγγιση της άυλης υπόστασης του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσω της υλικότητας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Κοινωνική Ανθρωπολογία, υλικός πολιτισμός, μουσείο, θέατρο σκιών.

ABSTRACT

This paper, based on a theoretical reflection originating in the field of Social Anthropology of material culture, proposes a method of approach concerning museum objects related to the shadow theatre. The proposed method, apart from its theoretical background, relies also upon experience gained from the registration and documentation process of similar objects in the Peloponnesian Folklore Foundation's collection.

This method - which could be termed "Objects conspectus" - attempts to highlight the process of a potential "recontextualization" of museum shadow theatre objects, with an ultimate objective to approach the intangible substance of the Greek shadow theatre through materiality.

KEY WORDS: Social Anthropology, Material Culture, Museum, Shadow Theatre.

* Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, (Πτυχίο Ιστορικού και Αρχαιολογικού Τμήματος Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, D.E.A. και Doctorat στην Εθνολογία και Κοινωνική Ανθρωπολογία στην Ecoledes Hautes Etudesen Sciences Sociales, Παρίσι), Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Ευχαριστώ πολύ τους συνεργάτες του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος για την διευκόλυνση που μου προσέφεραν σε όλες τις φάσεις της παρούσας έρευνας.

Με την πρώτη προσέγγιση, το δίπολο θέατρο σκιών – μουσείο που αποτελεί και την κύρια συνιστώσα της παρούσας ανακοίνωσης φαίνεται ότι χαρακτηρίζεται από μια εγγενή αντίφαση, καθώς το μουσείο στηρίζεται στην υλικότητα, ενώ το θέατρο σκιών συνιστά ένα «άυλο» δημιούργημα. Όμως μετά από μια προσεκτικότερη ματιά η αντίφαση αυτή μόνον φαινομενική μπορεί να θεωρηθεί.

Το μουσείο δεν νοείται –στην κλασική του τουλάχιστον έννοια¹– χωρίς τα αντικείμενα. Από την άλλη μεριά το θέατρο σκιών, αν και «άυλο» κατά βάση δημιούργημα, πολύ περισσότερο από κάθε άλλο θεατρικό είδος –με εξαίρεση το κουκλοθέατρο²– δεν γίνεται να πραγματωθεί χωρίς τα αντικείμενα, ειδικά χωρίς τις φιγούρες, που παίρνουν την θέση και τους θεατρικούς ρόλους των φυσικών δρώντων προσώπων, των ηθοποιών.³

Όμως, όταν αυτά τα ιδιότυπα αντικείμενα μπαίνουν στις συλλογές ενός μουσείου, τότε παύουν να παίζουν τους ρόλους που έπαιζαν επί σκηνής. Συμβαίνει και εδώ, μέσα όμως στη ιδιαίτερη περίπτωση του θεάτρου σκιών που έχει τους δικούς του κανόνες και τις δικές του συμβάσεις, η εισαγωγή των αντικειμένων σε μια μουσειακή συλλογή να εξασφαλίζει από τη μια τη διάσωσή τους, αλλά συγχρόνως να τα απομακρύνει από το «φυσικό» τους περιβάλλον που τα παρήγαγε, καθώς τα αποκόπτει από τα πολιτιστικά τους συμφραζόμενα (context). Τα μουσεία, άλλωστε, έχουν επανειλημμένα κατηγορηθεί ως «μηχανές αποκοπής των αντικειμένων από τα συμφραζόμενα» (machinesforde-contextualization).⁴ Πώς

¹ Μιλώ για την κλασική έννοια του μουσείου που προϋποθέτει τη συλλογή αντικειμένων σε αντίθεση με το εικονικό μουσείο (Virtual Museum) που εμφανίστηκε χάρη στην τεχνολογική πρόοδο και το οποίο εξ ορισμού υφίσταται χωρίς συλλογές αντικειμένων. Για μια φιλοσοφική προέκταση του θέματος, βλ. αναλυτικά (Deloche 2001) και για μια πιο εκλαϊκευμένη προσέγγιση, βλ. το ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού (Icom News 3 (2004), 3-5).

² (Βελιώτη-Γεωργοπούλου 2012, 35-39).

³ Είναι στην προκειμένη περίπτωση τα αντικείμενα του θεάτρου σκιών, ειδικά οι φιγούρες και τα σκηνικά, αυτά που ο Gell ονομάζει «δευτερογενείς φορείς δράσεις» σε διάκριση από τους «πρωτογενείς φορείς δράσεις» που είναι όντα (άνθρωποι) με πρόθεση. Οι «πρωτογενείς φορείς δράσεις» διοχετεύουν ή επεκτείνουν τη δράση τους μέσω των «δευτερογενών φορέων» καθιστώντας την αποτελεσματική (Gell 1998, 20) αναφέρεται από την (Γιαλούρη 2012, 37).

⁴ (Freedman 1978, 54). Σχετικά με το θέμα της αποκοπής των αντικειμένων από τα πολιτισμικά συμφραζόμενά τους (de-contextualization) και της τοποθέτησής τους στο μουσείο είτε μέσω τεχνητής αποκατάστασης των συμφραζομένων (recontextualization) είτε ανεξάρτητα από αυτά σ' ένα εντελώς ουδέτερο περιβάλλον, βλ. (Ames 1986, 39-42).

όμως μπορεί να καταστεί δυνατή η εισαγωγή στο μουσείο των αντικειμένων για τα οποία γίνεται λόγος εδώ (φιγούρες, σκηνικά και λοιπά εξαρτήματα του θεάτρου σκιών), χωρίς αυτά να αποκοπούν –ή καλύτερα να αποκοπούν όσο το δυνατόν λιγότερο– από το «φυσικό τους περιβάλλον», στο οποίο συμπεριλαμβάνεται πρωτίστως η παράσταση που όπως ειπώθηκε δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς αυτά; Πώς δηλαδή ένα μουσείο μπορεί να συμπεριλάβει στις συλλογές του, μέσω των αντικειμένων, δηλαδή μέσω της υλικότητας, το θέατρο σκιών, ένα κατ' εξοχήν «άυλο» δημιούργημα;

Ο θεωρητικός αυτός προβληματισμός που εγγράφεται στο χώρο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του υλικού πολιτισμού και ειδικότερα της Μουσειακής Ανθρωπολογίας,⁵ δεν μου ήταν βέβαια γνωστός το 1979, όταν ξεκίνησα την καταγραφή και τεκμηρίωση των αντικειμένων στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα,⁶ μεταξύ των οποίων και την πρώτη ευάριθμη συλλογή με φιγούρες κυρίως, αλλά και κάποια σκηνικά του θεάτρου σκιών από την Ελλάδα και άλλες χώρες.

Στα χρόνια που ακολούθησαν η συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, αναφορικά με το ελληνικό θέατρο σκιών, συνέχισε να εμπλουτίζεται με αποτέλεσμα να περιλαμβάνει σήμερα 184 αντικείμενα. Από αυτά τα 170 σχετίζονται άμεσα με το θέατρο σκιών· είναι εργαλεία δουλειάς των καραγκιοζοπαιχτών, στη συντριπτική τους πλειονότητα φιγούρες, αλλά υπάρχουν αρκετά σκηνικά, ελάχιστα άλλα εξαρτήματα, καθώς και ένα έγγραφο, μία άδεια από την αστυνομία για να δοθεί παράσταση καραγκιοζή. Τα υπόλοιπα αντικείμενα είναι 13 φύλλα με φιγούρες για χαρτοκοπτική (εκδόσεις Σαλίβερου και Άγκυρας) και (1) μια ξυλογραφία του Γ. Σικελιώτη. Τα αντικείμενα της συλλογής του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος που σχετίζονται με το ελληνικό θέατρο σκιών χρονολογούνται από την εποχή του Μεσοπολέμου μέχρι το τέλος του 20^{ού} αιώνα.⁷

⁵ Με τον όρο «υλικός πολιτισμός» νοείται, σύμφωνα με τις πρόσφατες θεωρήσεις, οποιοδήποτε ανθρώπινο τεχνούργημα του παρελθόντος ή του παρόντος (Tilley 2001, 258-271). Γενικά για την Ανθρωπολογία του υλικού πολιτισμού, βλ. (Γιαλούρη(επιμ.), 2012)· ειδικότερα για μια ανθρωπολογική προσέγγιση του Μουσείου, βλ. (Σολομών 2012, 75-124). Για τη σχέση Κοινωνικής Ανθρωπολογίας – Μουσείου, βλ. (Bouquet 2001).

⁶ <http://www.pli.gr/> (ημερομηνία επίσκεψης 12 Ιανουαρίου 2016).

⁷ Για μια συνοπτική παρουσίαση της συλλογής με αντικείμενα σχετικά με το θέατρο σκιών, βλ. στο τέλος του κειμένου ΠΗΓΕΣ, ΑΡΧΕΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟΥ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ, Συλλογή αντικειμένων.

Από τα 170 αντικείμενα, τα 155 ανήκουν σε 14 καραγκιοζοπαίχτες (11 Έλληνες και τρεις Κυπρίους) που τους γνωρίζουμε ονομαστικά, ενώ 15 αντικείμενα ανήκουν σε τρεις (3) ανώνυμους καραγκιοζοπαίχτες. Από τους 14 επώνυμους καραγκιοζοπαίχτες ένας μόνον, ο Δημήτρης Πίτσικας, που τον βρίσκουμε να δραστηριοποιείται το 1940 στην περιοχή της Σκάλας Λακωνίας δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο των μέχρι σήμερα γνωστών καραγκιοζοπαιχτών.⁸

Οι 14 καραγκιοζοπαίχτες που τους γνωρίζουμε ονομαστικά –ξεκινώντας από τους παλαιότερους– είναι:⁹

1. Δημήτρης (Μήτσος) Μανωλόπουλος (1870-1957)
2. Τάσος Ασωνίτης(1898-1966)
3. Κωνσταντίνος Νταμαδάκης ή Καρεκλάς(1904-1980 ή 1984)
4. Κωνσταντίνος Γεράκης(1910-1987)
5. Σπύρος Κούζαρος (1912/13-1992)
6. Παναγιώτης Μιχόπουλος(1915-1984)
7. Ανδρέας Ιδαλίας(1917-1996, Κύπρος)¹⁰
8. Δημήτριος Πίτσικας (c. 1920- ;)
9. Γιώργος Χαρίδημος (1924-1996)¹¹
10. Ευγένιος Σπαθάρης(1924-2009)¹²

⁸ Είναι αυτός που κατόπιν αιτήσεώς του τού χορηγείται άδεια από την αστυνομία στις 30-7-1940 για να δώσει παράσταση καραγκιόζη σε καφενείο της Σκάλας Λακωνίας, όπου και κατοικεί, «υπό τον όρο όπως συμμορφούται με τας ισχύουσας Αστυνομικές διατάξεις κλπ. Νόμους» (βλ. αρ. εισαγωγής 1982.17.0001). Με βάση τα παραπάνω ο Δημήτρης Πίτσικας θα πρέπει να γεννήθηκε το αργότερο γύρω το 1920. Φαίνεται ότι σχετιζόταν με τους Πατρινούς καραγκιοζοπαίχτες Νίκο Παναγιωτάρα ή Δημήτρη Ματσούκα, των οποίων τα μοντέλα (φιγούρες) έχουμε την πληροφορία ότι αντιγράφει (1982.17.0017 Νώντας και 1980.17.0018 Βεληγκέκας;). Ίσως σχετιζόταν και με τον Ασπιώτη (μάλλον τον Μίμη) διότι έχουμε επίσης πληροφορίες ότι ο Ασπιώτης συντήρησε τις φιγούρες του.

⁹ Οι χρονολογίες γέννησης και θανάτου των αναφερόμενων Ελλήνων καραγκιοζοπαιχτών αντλήθηκαν από το: http://www.karagkiozis.com/gr_players_bio.pdf (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015). Σε περίπτωση που προέρχονται από διαφορετική πηγή, αναφέρεται η πηγή αυτή.

¹⁰ Οι χρονολογίες γέννησης και θανάτου των αναφερόμενων Κυπρίων καραγκιοζοπαιχτών αντλήθηκαν από το: http://www.karagkiozis.com/cyp_players_bio.pdf (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015). Σε περίπτωση που προέρχονται από διαφορετική πηγή, αναφέρεται η πηγή αυτή. Για τον Ανδρέα Ιδαλία βλ. και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0523.pdf> (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015). Βλ. επίσης (Γιαγκουλλής, 2009).

¹¹ Βλ. και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Xaridimos.pdf> (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015).

¹² Βλ. και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/SpatharisEugenios.pdf> (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015).

11. Αχιλλέας Πάφιος(1928-1987, Κύπρος)¹³
12. Χρήστος Κυριαζής (1937-)
13. Γιώργος Ιδαλίας(1939-Κύπρος)¹⁴και
14. Γιάννης Κόκκορης (1959-1999)¹⁵

Ξαναγυρνώντας στα πρώτα βήματα της καταγραφής της συλλογής του θεάτρου σκιών, οφείλω να αναφέρω ότι τόσο η βιωματική σχέση με το θέατρο της ιδρύτριας του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, της ενδυματολόγου-σκηνογράφου Ιωάννας Παπαντωνίου,¹⁶ όσο και η επιστημονική καθοδήγηση του τότε διευθυντή του, Στέλιου Παπαδόπουλου, καθώς και τα πρώτα μολιάσματα από την γαλλική σχολή της Εθνομολογίας, είχαν ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση μιας πρωτοποριακής τότε –τουλάχιστον για τα ελληνικά δεδομένα– μεθόδου καταγραφής και τεκμηρίωσης των σχετικών με το θέατρο σκιών αντικειμένων. Βέβαια, η παραπάνω μέθοδος καταγραφής και τεκμηρίωσης σχεδιάστηκε να εφαρμοστεί σε όλες τις κατηγορίες των αντικειμένων (ενδύματα, μουσικά όργανα, θεατρικά αντικείμενα, κ.ά.),¹⁷ καθώς θεωρήθηκε ότι αποτελείτο πρώτο και απαραίτητο στάδιο από το οποίο θα πηγάζαν οι υπόλοιπες μουσειακές δραστηριότητες: εκθέσεις, εκδόσεις, εκπαιδευτικά προγράμματα κ.λπ.. Η ίδια μέθοδος ακολουθήθηκε εν πολλοίς στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και στα επόμενα χρόνια και άπτεται του θεωρητικού προβληματισμού που αναπτύχθηκε ως τα τώρα.

Στην εφαρμογή της μεθόδου καταγραφής και τεκμηρίωσης αντικειμένων της μουσειακής συλλογής συνέβαλε καθοριστικά ένα καινοτόμο για την εποχή δελτίο,¹⁸ το οποίο σχεδιάστηκε για να εξυπηρετήσει την πολυπλοκότητα των αντικειμένων των εθνογραφικών συλλογών. Στη λογική

¹³ Βλ. και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0528.pdf> (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015).

¹⁴ Βλ. και <http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0516.pdf> (ημερομηνία επίσκεψης 8.11.2015).

¹⁵ (Τσιπλακίδη2011, 15-17).

¹⁶ Πέραν της γενικότερης σχέσης της με το θέατρο σκιών, η Ιωάννα Παπαντωνίου είχε επιμεληθεί τα κοστούμια και τα σκηνικά της παράστασης «Ο Καραγκιόζης παρά λίγο βεζύρης» του Γιώργου Σκούρτη που ανέβηκε στο θέατρο Βεάκη το 1973-74 σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν. Στη διάρκεια της παράστασης στον μπερντέ έπαιζε ο Γιώργος Χαρίδημος, βλ. <http://www.theatro-technis.gr/o-karagkiozis-para-ligo-veziris/> (ημερομηνία επίσκεψης 10.11.2015).

¹⁷ (Οικονομάκη-Παπαδοπούλου 1978, 169-174).

¹⁸ (Οικονομάκη-Παπαδοπούλου 1978, 169-173).

του δελτίου αυτού βασίστηκε και το κατοπινό πρόγραμμα ηλεκτρονικής καταγραφής, τεκμηρίωσης και διαχείρισης, το οποίο αφού υπέστη πολλές βελτιωτικές αλλαγές υιοθετήθηκε από αρκετά εθνογραφικά μουσεία της χώρας.¹⁹

Το δελτίο καταγραφής και τεκμηρίωσης των συλλογών του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος ωθούσε τον καταγραφέα στη συλλογή όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών σχετικά με το αντικείμενο που εκείνος καλείτο να καταγράψει. Ωστόσο αυτό που αποτέλεσε πραγματική συμβολή είναι ότι η αναζήτηση των στοιχείων αυτών προσανατολίστηκε, ακολουθώντας την εθνογραφική μέθοδο, προς τους ίδιους τους κατόχους των αντικειμένων, από τους οποίους αυτά συλλέχθηκαν, πριν περάσουν στη μουσειακή συλλογή. Σε περίπτωση που αυτό πραγματοποιήθηκε, η σχετική πληροφορία σημειώνεται στο δελτίο. Η διαδικασία αυτή είχε εξαιρετικά πλούσια επιστημονικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα, πολύ περισσότερο αν αναλογισθεί κανείς ότι η τακτική που ακολουθείτο από τα μεγάλα λαογραφικά και εθνογραφικά μουσεία της χώρας για τον εμπλουτισμό των συλλογών ήταν η προμήθεια των αντικειμένων από παλαιοπώλες.

Η εφαρμογή αυτής της μεθόδου πρακτικά σημαίνει ότι για τα αντικείμενα του θεάτρου σκιών της συλλογής του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος υπάρχουν πληροφορίες από τον ίδιο τον караγκιοζοπαίχτη σχετικά με την χρονική περίοδο και την περιοχή της θεατρικής του δραστηριότητας, τους ακριβείς τόπους των παραστάσεων (θέατρα, καφενεία, κ.ά), τον ρόλο των υπολοίπων συντελεστών της παράστασης που συνήθως είναι συγγενικά τους πρόσωπα· τον ρόλο της κάθε φιγούρας και την ταυτότητα τού κάθε σκηνικού, τον κατασκευαστή τους και την τεχνική κατασκευής τους, το έτος κατασκευής ή και την περίοδο χρήσης της κάθε φιγούρας και των σκηνικών.²⁰ Οι караγκιοζοπαίχτες

¹⁹ Για το πρώτο πρόγραμμα ηλεκτρονικής καταγραφής, τεκμηρίωσης και διαχείρισης των συλλογών του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, το πρόγραμμα «Μούσα», βλ. (Βελιώτη- Λουτζάκη 1994, 30-31). Ακολούθησε το πρόγραμμα «Αριστέιδης», ενώ πρόσφατα άρχισε να εφαρμόζεται το πρόγραμμα «MuseumPlus».

²⁰ Ενδεικτικά αναφέρω σχετικές πληροφορίες από την τεκμηρίωση των εργαλείων του Κωνσταντίνου Νταμαδάκη ή Καρεκλά (1904-1980 ή 1984?): «...έπαιζε συνεχώς για πενήντα περίπου χρόνια στο Λουτράκι ... σ'ένα μικρό θεατράκι στην κεντρική πλατεία της πόλης. Βοηθός του ήταν η κόρη του Λέλα που εκτός των άλλων τραγουδούσε και τα τραγούδια της παράστασης. Οι περισσότερες δερμάτινες φιγούρες του καταστράφηκαν σε μια μεγάλη πλημμύρα που έπληξε τη δυτική Αττική, όπου ζούσε τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Πέθανε ξεχασμένος από όλους σ'ένα σπίτι στο Περιστέρι». Όλα τα αντικείμενά

έδωσαν επίσης πληροφορίες για το αν ένα αντικείμενο που σχετίζεται με το θέατρο σκιών είναι αχρησιμοποίητο ή αν κατασκευάστηκε για μια συγκεκριμένη μουσειακή ανάγκη²¹ ή για κάποιον άλλο λόγο²² ή και ακόμα αν αντιγράφει, όπως συμβαίνει με μερικές φιγούρες, πρότυπα άλλων καραγκιοζοπαιχτών.

Βέβαια δεν σημαίνει ότι κάθε καραγκιοζοπαίχτης έδωσε πληροφορίες για όλα τα θέματα που ανέφερα προηγουμένως ούτε ότι έχουμε τέτοιες πληροφορίες από όλους τους καραγκιοζοπαίχτες της συλλογής του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Αυτό συμβαίνει είτε διότι όταν άρχισε η συγκρότηση της συλλογής κάποιοι καλλιτέχνες δεν βρίσκονταν εν ζωή είτε διότι τα εργαλεία τους πέρασαν στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα μέσω τρίτων. Πάντως μόνον θετικά μπορεί να αποτιμηθεί το γεγονός ότι εννέα (9) από τους δεκατέσσερις (14) καραγκιοζοπαίχτες της συλλογής ήταν οι ίδιοι που προμήθευσαν το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα απευθείας με τα εργαλεία τους δίνοντας συγχρόνως επεξηγηματικές πληροφορίες.²³

του που πέρασαν στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (φιγούρες και σκηνικά) είναι αχρησιμοποίητα. Οι φιγούρες κατασκευάστηκαν από τον ίδιο το 1975 (αρ. εισαγωγής 1976.17.008- 1976.17.0016).

²¹ Για παράδειγμα τα εργαλεία που χρησιμοποίησε ο Ευγένιος Σπαθάρης για την παράσταση που έδωσε στο Ναύπλιο τον Αύγουστο του 1999 μετά από πρόσκληση του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος πέρασαν στη συλλογή του (1999.17.0010-1999.17.0012). Ο ίδιος κατασκεύασε δύο φιγούρες (αρ. εισαγωγής 2007.17.0005-2007.17.0006) ειδικά για τις ανάγκες της περιοδικής έκθεσης του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «4000 χρόνια ελληνικής φορεσιάς. Κρόσσια, χιτώνες, ντουλαμάδες, βελάδες» (Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού 1999).

²² Βλ. για παράδειγμα τις φιγούρες του Κωνσταντίνου Γεράκη (αρ. εισαγωγής 1979.17.0094 - 1979. 17.0098) που κατασκευάστηκαν εξ αρχής για να πωληθούν ως τουριστικό είδος. Ο Κωνσταντίνος Γεράκης είχε σταματήσει να παίζει από την δεκαετία του '60. Στις δυο επόμενες δεκαετίες κατασκεύαζε μόνον διακοσμητικές φιγούρες που πωλούσε λόγω της τουριστικής ανάπτυξης της Αμοργού, όπου κατοικούσε, βλ. και (Χοτζάκογλου 2015, 405-421).

²³ Πρόκειται για τους Κωνσταντίνο Νταμαδάκη ή Καρεκλά, Παναγιώτη Μιχόπουλο, Κωνσταντίνο Γεράκη, Σπύρο Κούζαρο, Χρήστο Κυριαζή, Ανδρέα και Γιώργο Ιδαλία, Ευγένιο Σπαθάρη και τον Ναυπλιώτη και στενό συνεργάτη του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος Γιάννη Κόκκορη.

Η συλλογή των εργαλείων του Γιάννη Κόκκορη είναι ιδιαίτερα πλούσια τόσο αριθμητικά, καθώς περιλαμβάνει 37 αντικείμενα (αρ. εισαγωγής 1999.17.0013 - 1999.17.0046 και 2011.17.0005 - 2011.17.0007), όσο και ποιοτικά. Το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής αυτής προέρχεται από δική του δωρεά προς το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, του οποίου υπήρξε στενός συνεργάτης διδάσκοντας σε παιδιά καραγκιόζη στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Προικισμένος με εξαιρετική δεξιοτεχνία, λεκτική

Σε κάποιες, λίγες δυστυχώς περιπτώσεις, η όλη διαδικασία πλαισιώθηκε από συνεντεύξεις καραγκιοζοπαιχτών,²⁴ όπως για παράδειγμα του Σπύρου Κούζαρου,²⁵ του Θανάση Σπυρόπουλου²⁶ και του Νίκου Παναγιωτάρα.²⁷ Μειονέκτημα όμως αποτελεί το γεγονός ότι οι συνεντεύξεις δεν κινηματογραφήθηκαν ή μαγνητοσκοπήθηκαν. Τούτο κατά τα πρώτα έτη της καταγραφής μπορεί να εξηγηθεί από την δυσκολία της χρήσης τεχνολογίας κινούμενης εικόνας. Γενικά, όμως, καθώς οι συναντήσεις με τους καραγκιοζοπαίχτες έγιναν σε ώρες εκτός παραστάσεων, οι ίδιες οι παραστάσεις διέφυγαν της καταγραφής.

Ωστόσο στο αρχείο ήχου (ηχοθήκη) του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος εντοπίστηκαν μαγνητοφωνημένες παραστάσεις θεάτρου σκιών που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του που οργανώθηκαν τον Φεβρουάριο του 1983.²⁸ Πρόκειται για ολόκληρες παραστάσεις ή για αποσπάσματα παραστάσεων των καραγκιοζοπαιχτών Παναγιώτη Μιχόπουλου, Κώστα Ρήγα και Γιάννου (;) καθώς και για παραστάσεις των παιδικών ομάδων που σχηματίστηκαν στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος με αντικείμενό τους το θέατρο σκιών. Απ' ό,τι φαίνεται δεν πρέπει να υπάρχουν μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις, εκτός και εάν δεν έχουν εντοπιστεί ως τώρα από την έρευνά μου στο αρχείο ταινιών (ταινιοθήκη) του Ιδρύματος.

ετοιμότητα και χιούμορ, ο Γιάννης Κόκκορης κατασκεύασε φιγούρες και σκηνικά, έγραψε θεατρικά έργα για το θέατρο σκιών, ανέβασε παραστάσεις και δίδαξε το θέατρο σκιών σε παιδιά. Μυήθηκε στο θέατρο σκιών παρακολουθώντας τις παραστάσεις του Στάθη Καλαθά και αργότερα ως επαγγελματίας συνδέθηκε με τον Παναγιώτη Μιχόπουλο που τον βοήθησε να τελειοποιήσει την τέχνη του. Έργα του εκτίθενται στο Μουσείο Ελληνικών Μουσικών Οργάνων και στο παράρτημα του Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ στο Ναύπλιο.

²⁴ Αυτό έγινε έμμεσα καθώς οι συνεντεύξεις αποτελούσαν μέρος μιας πιο στοχευμένης έρευνας της γράφουσας σχετικά με το κουκλοθέατρο. Στις συνεντεύξεις πολλοί κουκλοπαίχτες που ήσαν συγχρόνως και καραγκιοζοπαίχτες μίλησαν και για το θέατρο σκιών.

²⁵ Ο Σπύρος Κούζαρος ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης που έδωσε τις περισσότερες πληροφορίες για την τέχνη του καραγκιόζη. Τα έργα του αποκτήθηκαν από τον ίδιο και μάλιστα στο σπίτι του τον Φεβρουάριο με Μάρτιο του 1980 (αρ. εισαγωγής 1980.17.002-1980.17.018), όπου και μου παραχώρησε σχετική συνέντευξη (α/α/ κασέτας 212, αρ. ταξινόμησης ΣΤΡ Ε2α IV Τ/1, 17-2-1980. Συνέντευξη του Σπύρου Κούζαρου στη Μαρία Βελιώτη).

²⁶ α/α/ κασέτας 211, αρ. ταξινόμησης ΣΤΡ Ε2α VT/1, 3-1-1980. Συνέντευξη του Θανάση Σπυρόπουλου στη Μαρία Βελιώτη.

²⁷ α/α/ κασέτας 426, αρ. ταξινόμησης ΣΤ' 3.Ι.Τ/1, 15.12.1984. Συνέντευξη του Νίκου Παναγιωτάρα στην Κλειώ Γκουγκουλή.

²⁸ Βλ. α/α/ κασετών: 648, 649, 650, 651, 652, 653, 662 και 664.

Μια άλλη σημαντική παράλειψη συνιστά κατά την άποψή μου το γεγονός ότι η έρευνα δεν στράφηκε καθόλου προς τα κείμενα των παραστάσεων με εξαίρεση την περίπτωση του Γιάννη Κόκκορη.²⁹ Ο προσανατολισμός προς τα αντικείμενα αλλά και η ιδέα της προφορικότητας του λαϊκού πολιτισμού, άρα και του θεάτρου σκιών, ήταν τόσο κυρίαρχα ώστε η παράμετρος της ύπαρξης γραπτού λόγου υποτιμήθηκε πλήρως.

Όμως, όσες επιπλέον πληροφορίες υπέπεπταν στην αντίληψή μας είτε προερχόμενες από τους καραγκιοζοπαίχτες (επιστολές τους, κάρτες, κ.α) είτε αναφερόμενες σε αυτούς και στο έργο τους (δημοσιεύματα τύπου, προγράμματα παραστάσεων) καταχωρήθηκαν στον λεγόμενο «τεχνικό φάκελο του θεάτρου σκιών» που αποτελεί μια ακόμη πηγή πληροφοριών.

Μετά από όλη αυτήν την διαδρομή στη συλλογή του θεάτρου σκιών στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα τίθεται το ερώτημα: τι προκύπτει μέσω της μεθόδου αυτής που θα μπορούσε να αποκληθεί «η των πραγμάτων επίσκεψις», επειδή ακριβώς είχε αφητηρία αλλά και επίκεντρο τα πράγματα;

Πρόκειται για μια εφαρμοσμένη πρόταση του πώς τελικά μπορεί να επιτευχθεί η ολιστική προσέγγιση ενός «άυλου» πολιτιστικού δημιουργήματος, όπως είναι το θέατρο σκιών, στις συλλογές ενός μουσείου. Αυτό δεν σημαίνει ότι ως εφαρμογή υπήρξε στο σύνολό της πλήρως επιτυχημένη. Δίνει όμως μια γερή βάση στον μελετητή αλλά και στον καλλιτέχνη που θα επιθυμούσε να ασχοληθεί περαιτέρω με το τα αντικείμενα του θεάτρου σκιών.

Αυτό που επιχειρήθηκε εδώ είναι να αναδειχθεί η μέθοδος μιας ενδυνάμει «επαναπλαισίωσης» των μουσειακών αντικειμένων του θεάτρου σκιών και της «ανάγνωσής» του μέσα στο κοινωνικοπολιτισμικό, εν τέλει ιστορικό, πλαίσιο που εντασσόταν αλλά και εντάσσεται.³⁰

²⁹ Στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα σώζονται σε γραπτή μορφή τέσσερα έργα του Γιάννη Κόκκορη, τα οποία κατά πληροφορίες γράφηκαν με τη συμμετοχή των παιδιών στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του για το θέατρο σκιών. Πέρα από αυτά, το σύνολο των κειμένων των θεατρικών έργων του που βρίσκονται στην κατοχή της οικογένειάς του (5 ολοκληρωμένα έργα το ένα εξ αυτών εκδομένο και 14 ημιτελή έργα, 5 από τα οποία είναι περιλήψεις γραμμένες από τον ίδιο τον Γιάννη Κόκκορη) συγκεντρώθηκε από την φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Φλώρα Τσιπλακίδη στην πτυχιακή της εργασία (Τσιπλακίδη 2011). Βλ και <http://195.251.38.253:8080/xmlui/handle/123456789/1536> (ημερομηνία επίσκεψις 15.11.2015). Εδώ περιλαμβάνονται και δύο από τα έργα που εντοπίστηκαν στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

³⁰ (Hodder 2002, 202).

Τελικό επιδιωκόμενοσκοπό αποτελεί η προσέγγιση της άυλης υπόστασης του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσω της υλικότητας, η οποία όμως προσεγγίζεται δυναμικά, στη βάση δηλαδή ότι τα αντικείμενα θεωρούνται ότι μιλούν, επικοινωνούν και δρουν, κάποτε έτσι όπως δεν μπορούν να δράσουν οι λέξεις.³¹

ΠΗΓΕΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- AMES, M., *Museums, the Public and Anthropology. A Study in the Anthropology of Anthropology*, New Delhi, Concept Publishing Company, 1986.
- ΒΕΛΙΩΤΗ, Μ. – ΛΟΥΤΖΑΚΗ, Ρ., «Μούσα», *Μίτος* 2 (1994), σσ. 30-31.
- ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Μ., «Οι “ξένοι” στο ελληνικό κουκλοθέατρο. Οπτικές απεικονίσεις των αλλοεθνών στις κουκλοθεατρικές συλλογές», *Κουκλοθέατρο, το θέατρο της εμπύχωσης. Διεπιστημονικές αναγνώσεις-Καλλιτεχνικές συναντήσεις*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου - Αιγόκερως, 2012, σσ. 33-52.
- ΒΟΥΚΟΥΕΤ, Μ., (ed.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York – Oxford, Berghahn Books, 2001.
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Το Κουκλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής. (1894-2009)*, Λευκωσία, Theopress, 2009.
- ΓΙΑΛΟΥΡΗ, Ε., (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια. 2012.
- , «Εισαγωγή. Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην Ανθρωπολογία», *Υλικός Πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012, σσ. 11-74.
- DELOCHE, B., *Lemuséevirtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, Paris, PUF, 2001.
- FREEDMAN, M., *Main Trends in Social and Cultural Anthropology*, New York, Holmes and Meier, 1978.

³¹ (Tilley 2001, 259).

- GELL, A, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- HODDER, I., *Διαβάζοντας το παρελθόν. Τρέχουσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στην αρχαιολογία*, Αθήνα, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2002.
- ICOM NEWS, 3, (2004), σσ. 3-5.
- ΟΙΚΟΝΟΜΑΚΗ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Γ., «Καταγραφή Εθνογραφικών συλλογών. Βιβλίο Εισαγωγής και δελτιοκατάλογος», *Εθνογραφικά*, 1 (1978), σσ. 169-174.
- ΣΟΛΟΜΩΝ, Ε., «Τα μουσεία ως «αντικείμενα»: Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης», *Υλικός Πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012, σσ. 75-124.
- TILLEY, C., "Ethnography and Material Culture", *Handbook of Ethnography*, London, Sage, 2001, σσ. 258-271.
- ΤΣΙΠΛΑΚΙΔΗ, Φ., *Η εργογραφία του ναυπλιώτη караγκιοζοπαίχτη Γιάννη Κόκκορη (1959-1999)*, Αδημοσίευτη Πτυχιακή εργασία, Επόπτης: Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, 2011.
- ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ, Α., «Γνωρίζοντας δύο "άγνωστους" караγκιοζοπαίχτες μέσα από τα σύνεργά τους: η καλλιτεχνική πορεία των Λ. Καραδήμου και Κ. Γεράκη», *Λαϊκή Τέχνη: Νέα ευρήματα-Νέες ερμηνείες*, Αθήνα, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, 2015, σσ. 405-421 και LVII-LIX.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

<http://www.pli.gr/>

http://www.karagkiozis.com/gr_players_bio.pdf (Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών, Βιογραφίες Ελλήνων Καραγκιοζοπαίχτων, ειδική έκδοση της ηλεκτρονικής εφημερίδας "Ο Καραγκιόζης μας" με τα βιογραφικά των ανθρώπων του Ελληνικού και Κυπριακού Θεάτρου Σκιών, Γενάρης 2013).

http://www.karagkiozis.com/cyp_players_bio.pdf (Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών, Βιογραφίες καραγκιοζοπαίχτων της Κύπρου, έκδοση της ηλεκτρονικής εφημερίδας "Ο Καραγκιόζης μας" με τα βιογραφικά των ανθρώπων του Ελληνικού και Κυπριακού Θεάτρου Σκιών, Γενάρης 2013)

<http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0523.pdf>

<http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/Xaridimos.pdf>

<http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/SpatharisEugenios.pdf>

<http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0528.pdf>

<http://www.centrodeestudiosbnch.com/files/Pdf/0516.pdf>

<http://www.theatro-technis.gr/o-karagkiozis-para-ligo-veziris/>

<http://195.251.38.253:8080/xmlui/handle/123456789/1536>

ΑΡΧΕΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟΥ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

Συλλογή αντικειμένων:

αρ. εισαγωγής 1976.17.0008-1976.17.0016: καραγκιοζοπαίχτης Κωνσταντίνος Νταμαδάκης ή Καρεκλάς.

αρ. εισαγωγής 1979.17.0012-1979.17.0024 και 2011.17.0001-2011.17.0004: καραγκιοζοπαίχτης Παναγιώτης Μιχόπουλος.

αρ. εισαγωγής 1979.17.0010-1979.17.0011 και 1976.17.0018, 1976.17.0019, 1976.17.0026: καραγκιοζοπαίχτης Δημήτρης (Μήτσος) Μανωλόπουλος.

αρ. εισαγωγής 1979.17.0094-1979.17.0098: καραγκιοζοπαίχτης Κωνσταντίνος Γεράκης.

αρ. εισαγωγής 1979.17.0099, 1980.17.0002-1980.17.0010 και 1980.17.0017-1980.17.0018: καραγκιοζοπαίχτης Σπύρος Κούζαρος.

αρ. εισαγωγής 1979.17.0100-1979.17.0101: καραγκιοζοπαίχτης Γιώργος Χαρίδημος.

αρ. εισαγωγής 1980.17.0038-1980.17.0044: καραγκιοζοπαίχτης Χρήστος Κυριαζής.

αρ. εισαγωγής 1982.17.0001-1982.17.0019: καραγκιοζοπαίχτης Δημήτριος Πίτσικας.

αρ. εισαγωγής 1988.17.0001-1988.17.0015: καραγκιοζοπαίχτες Ανδρέας και Γιώργος Ιδαλίας.

αρ. εισαγωγής 1988.17.0016: καραγκιοζοπαίχτης Αχιλλέας Πάφιος.

αρ. εισαγωγής 1999.17.0010-1999.17.0012 και 2007.17.0005-2007.17.0006: καραγκιοζοπαίχτης Ευγένιος Σπαθάρης.

αρ. εισαγωγής 1999.17.0013-1999.17.0046 και 2011.17.0005-2011.17.0007 καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Κόκκορης.

αρ. εισαγωγής 2011.17.008-2011.17.027: καραγκιοζοπαίχτης Τάσος Ασωνίτης.

- αρ. εισαγωγής 1988.17.0017: караγκιοζοπαίχτης άγνωστος (1).
- αρ. εισαγωγής 1988.17.0018-1988.17.0019: караγκιοζοπαίχτης άγνωστος (2).
- αρ. εισαγωγής 1979.17.0080-1979.17.0091: караγκιοζοπαίχτης άγνωστος(3).
- αρ. εισαγωγής 2006.17.0001-2006.17.0004: φύλλα με φιγούρες θεάτρου σκιών για χαρτοκοπτική (εκδόσεις Σαλίβερου).
- 9 ακατάγραφα φύλλα με φιγούρες θεάτρου σκιών για χαρτοκοπτική (εκδόσεις Άγκυρας).
- αρ. εισαγωγής 2012. 16. 0025: ξυλογραφία του Γιώργου Σικελιώτη που απεικονίζει φιγούρα θεάτρου σκιών.

Ηχοθήκη

- α/α/ κασέτας 212, αρ. ταξινόμησης ΣΤΡ Ε2α IV Τ/1, 17-2-1980. Συνέντευξη του Σπύρου Κούζαρου στη Μαρία Βελιώτη.
- α/α/ κασέτας 211, αρ. ταξινόμησης ΣΤΡ Ε2α V Τ/1, 3-1-1980. Συνέντευξη του Θανάση Σπυρόπουλου στη Μαρία Βελιώτη.
- α/α/ κασέτας 426, αρ. ταξινόμησης ΣΤ' 3.Ι.Τ/1, 15.12.1984. Συνέντευξη του Νίκου Παναγιωτόρα στην Κλειώ Γκουγκουλή.
- α/α/ κασετών: 648, 649, 650, 651, 652, 653, 662 και 664. Μανητοφωνημένες παραστάσεις των караγκιοζοπαίχτων Παναγιώτη Μιχόπουλου, Κώστα Ρήγα και Γιάννου (;) και παραστάσεις των παιδικών ομάδων του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος Φεβρουάριος 1983.

Τεχνικός φάκελος «θεάτρου σκιών».

**Το ερευνητικό πρόγραμμα
«Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών».
Παρούσα κατάσταση και προοπτικές**

Μόσχος Μορφακίδης *

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

A. Περιγραφή του ερευνητικού προγράμματος «Αρχείο/Βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών»:

1. Σκοποί και στόχοι
2. Υλοποίηση του Αρχείου/Βάσης Δεδομένων

B. Ο προγραμματισμός της νέας περιόδου που ανοίγει μετά το συνέδριο «Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)».

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Αρχείο/Βάση δεδομένων

ABSTRACT

A. Description of the research project “Greek Shadow Theatre data file / base”

1. Objective and purpose
2. Elaboration of the Archive/Data Base

B. The programming for the new period that opens after the congress «Greek Shadow Theatre – Intangible cultural heritage (In honour of Walter Puchner)».

KEY WORDS: data file/base

Το 2012 ήταν το έτος της έναρξης του ερευνητικού προγράμματος «*Αρχείο / Βάση Δεδομένων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών*», την υλοποίηση του οποίου ανέλαβαν το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών (Κ.Β.Ν.Κ.Σ.) και η ερευνητική ομάδα “*Estudios de la civilización griega medieval y moderna*” (HUM 728) του Πανεπιστημίου της Γρανάδα. Τον Φεβρουάριο του 2013 έγινε η επίσημη παρουσίασή του στην Αθήνα (Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός») και στη Θεσσαλονίκη (Μουσείο

* Καθηγητής Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Γρανάδας, Διευθυντής του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών.

Μακεδονικού Αγώνα), κατά την οποία οι ενδιαφερόμενοι (κυρίως καραγκιοζοπαίχτες και συλλέκτες) ενημερώθηκαν για τον προσανατολισμό, τους στόχους, τη δομή και τον τρόπο εργασίας του προγράμματος¹.

Κύρια αιτία της δημιουργίας του προγράμματος ήταν η εμφανέστατη ανάγκη:

α) να ενισχυθεί η απαραίτητη επιστημονική τεκμηρίωση που θα διευκολύνει και θα προωθήσει την έρευνα και μελέτη του Θ.Σ. σε όλα τα φάσματα της ιστορίας του και σε όλες τις πτυχές του,

β) να δημιουργηθεί ένα αποτελεσματικό μέσο προβολής και ενημέρωσης του ευρύτερου κοινού για την ιστορία του θεάματος, το κοινωνικό πλαίσιο και τους προβληματισμούς, την οργάνωση, το ρεπερτόριο, την τεχνική, την αισθητική, τη σχέση του με τις καλές τέχνες, την εκπαίδευση, κ.λπ.

γ) να υπάρχει διαθέσιμη η επιστημονική υποστήριξη στην περίπτωση που η ελληνική πολιτεία θα προβεί στη διερεύνηση της δυνατότητας έναρξης της διαδικασίας για την αναγνώριση του ελληνικού Θ.Σ. από την UNESCO ως άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Για τον σκοπό αυτό θεωρήθηκε απαραίτητη η δημιουργία:

α) ενός σημαντικού μονογραφικού αρχείου και βιβλιοθήκης, που να διευκολύνει την εργασία των ερευνητών,

β) μιας ολοκληρωμένης βάσης δεδομένων, που να περιλαμβάνει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο μέρος από το υπάρχον αρχειακό υλικό (συμπεριλαμβανομένου και του οπτικοακουστικού) και δημοσιεύματα.

Ως βασικά βήματα για την υλοποίηση του αρχείου βάσης δεδομένων τέθηκαν:

I. Ο εντοπισμός πρωτογενούς ενημερωτικού υλικού (κειμένων και οπτικοακουστικού):

- στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο,
- σε εξειδικευμένα επιστημονικά περιοδικά,
- σε πρακτικά συνεδρίων και επιστημονικών συναντήσεων, και σε συλλογικούς τόμους,
- σε φυλλάδια με ιστορίες του Καραγκιόζη,

¹ Στην ιστοσελίδα του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδα (www.centrodeestudiosbnch.com/gr/teatro), ο κάθε ενδιαφερόμενος μπορεί να ενημερωθεί για την πρόοδο που έχει πραγματοποιηθεί από τότε.

- σε αρχειακό υλικό: χειρόγραφα караγκιοζοπαικτών ή σεναριογράφων με ολόκληρα έργα ή περιλήψεις, σημειώσεις, караγκιοζοπαικτών, φωτογραφίες, ηχητικές καταγραφές, βιντεοσκοπήσεις, CD, DVD), που φυλάσσεται σε:

- δημόσια και ιδιωτικά μουσεία
- αρχεία Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης
- ιδιωτικές συλλογές
- προφορικές μαρτυρίες

II. Η καταγραφή και αρχειοθέτηση του συγκεντρωθέντος υλικού.

III. Η ψηφιοποίηση

IV. Η ταξινόμηση υλικού σε 20 θεματικές ενότητες:

1. Καράγκιοζοπαίχτες
2. Μουσεία και μόνιμες εκθέσεις
3. Δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς
4. Συλλέκτες / Συλλογές
5. Εκδηλώσεις για το Θ.Σ.
6. Φυλλάδια, εκλαϊκευτικά κείμενα
7. Ελληνική και διεθνής βιβλιογραφία
8. Καταγραφές στον Τύπο
9. Καταγραφές στο ραδιόφωνο
10. Καταγραφές στην τηλεόραση
11. Ηχογραφήσεις, βίντεο, CD, DVD
12. Το Θ.Σ. στην εκπαίδευση
13. Εκπαιδευτικά παιχνίδια με θέμα το Θ.Σ.
14. Θ.Σ. και η λογοτεχνία
15. Θ.Σ. και το θέατρο
16. Θ.Σ. και ο κινηματογράφος
17. Θ.Σ. και η μουσική
18. Θ.Σ. και η ζωγραφική
19. Θ.Σ. και η γελοιογραφία
20. Το ελληνικό Θ.Σ. στο εξωτερικό

V. Η δημιουργία μονογραφικής βιβλιοθήκης και αρχείου με έντυπα, γραφικό υλικό, φιγούρες, κ.λπ., προσβάσιμο στο ερευνητικό κοινό, όπως και όλο το υλικό του ψηφιακού αρχείου.

VI. Η δημιουργία εκδοτικής μονογραφικής σειράς με επιστημονικές εργασίες για το ελληνικό θέατρο σκιών.

VII. Η διοργάνωση, ως μέρος του προγράμματος και συμπλήρωμα της όλης προσπάθειας:

- α) επιστημονικού συνεδρίου με τίτλο «Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ», το οποίο πραγματοποιήθηκε (Αθήνα, 27-29 Νοεμβρίου 2015)²,
- β) έκθεσης με τίτλο «Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα», η οποία πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο από τον Δεκέμβριο 2015 ως τον Ιούνιο του 2016³.

Το πρόγραμμα μπορεί να χαρακτηριστεί, -και χαρακτηρίστηκε εξάλλου- ως υπερβολικά φιλόδοξο έως και ακατόρθωτο εγχείρημα, λόγω των πολλαπλών εμποδίων, που συχνά φαντάζουν αξεπέραστα λόγω της ιδιαιτερότητας και πολυπλοκότητας του θέματος και της έκτασης που πήρε από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Στα αρνητικά σημεία θα πρέπει να επισημανθεί επίσης η επιφύλαξη, με την οποία αντιμετωπίστηκε από διάφορους που ασχολούνται με το θέμα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι έως σήμερα δεν είχε εξωτερική οικονομική υποστήριξη και στηρίχτηκε αποκλειστικά στο Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών. Γίνεται λοιπόν εύκολα αντιληπτό ότι τα επιτεύγματα και η πρόοδος που σημειώθηκε είναι τελείως δυσανάλογα με τους οικονομικούς πόρους του προγράμματος, γεγονός που οφείλεται:

- α) Στην υποδομή του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, η οποία έχει τεθεί στην υπηρεσία του προγράμματος, καθώς και στην καθημερινή εργασία ερευνητών του, οι οποίοι έχουν την ευθύνη του συντονισμού, της αξιολόγησης και της ταξινόμησης του εισερχόμενου υλικού.
- β) Σε δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς που συνεργάστηκαν μέχρι σήμερα στην υλοποίησή του: Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.
- γ) Σε ανθρώπους που πίστεψαν στην χρησιμότητα και στην αναγκαιότητα της δημιουργίας του *Αρχείου-βάσης δεδομένων για το ελληνικό θέατρο σκιών*, και στην προσπάθεια που καταβάλλεται σε εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες. Όλοι τους προσέφεραν με ενθουσιασμό και αφιλοκερδώς την εργασία τους ή το υλικό των συλλογών τους για ψηφιοποίηση.

² Πληροφορίες και πρόγραμμα του συνεδρίου βλ. www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/740

³ Πληροφορίες για την έκθεση βλ. www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/749

δ) Στην καθημερινή εργασία προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών από διάφορες ειδικότητες, οι οποίοι, στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος Erasmus Placement, πραγματοποίησαν ή πραγματοποιούν στο Κ.Β.Ν.Κ.Σ. τρίμηνες ή εξάμηνες πρακτικές εργασίας. Πολλοί από αυτούς απασχολήθηκαν ολικώς ή μερικώς στην τεκμηρίωση, ψηφιοποίηση, σύνταξη κειμένων, αλληλογραφία, μετάφραση, κ.ά.

ε) Σε υποτρόφους του Κ.Β.Ν.Κ.Σ. στο πλαίσιο του προγράμματος *Ícaro*.

στ) Σε πτυχιακές και μεταπτυχιακές εργασίες, και διδακτορικές διατριβές που πραγματοποιούνται στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδα κυρίως στον χώρο των πρωτογενών πηγών: περιοδικός Τύπος, αρχεία, συλλογές κ.ά.

Με το συνέδριο «Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ» θεωρούμε ότι έκλεισε πλέον ένας κύκλος, κατά τον οποίο τέθηκαν οι βάσεις για την έναρξη της μεθοδικής επιστημονικής τεκμηρίωσης του τεράστιου πλούτου που περικλείει το ελληνικό θέατρο σκιών και οι αλληλοεπιρροές του. Τα αποτελέσματα των εργασιών του είναι στη διάθεση όλου του ερευνητικού κοινού, αλλά και στους απλούς ενδιαφερόμενους.

Ο προγραμματισμός του Κ.Β.Ν.Κ.Σ. στη νέα περίοδο που ανοίγεται, θα εξακολουθεί να περιλαμβάνει την υλοποίηση του προγράμματος, ψηφιοποιώντας και θέτοντας στη διάθεση του κοινού το υλικό που δεν υπόκειται σε πνευματικά δικαιώματα. Θα υπάρξουν όμως σημαντικές αλλαγές στον τρόπο λειτουργίας του, αρχής γενομένης από τον ρυθμό εργασίας, ο οποίος θα επιταχυνθεί μόνον εάν ενταχθεί σε κάποιο εθνικό (ισπανικό), ελληνικό ή ευρωπαϊκό ερευνητικό πρόγραμμα. Σε διαφορετική περίπτωση:

α) Αφού προηγηθεί μια εκτενής ενημερωτική καμπάνια, οι συλλέκτες και οι κάτοχοι αρχείων ή αντικειμένων που έχουν σχέση με το θέατρο σκιών και επιθυμούν το υλικό που κατέχουν να ψηφιοποιηθεί και να ενταχθεί στο αρχείο/βάση δεδομένων, θα πρέπει να αναλαμβάνουν την πρωτοβουλία επαφής και να απευθύνονται οι ίδιοι στη γραμματεία του Κ.Β.Ν.Κ.Σ.

β) Για όσους επιθυμούν τα αντικείμενα της ιδιοκτησίας τους απλά να αποθηκευτούν ψηφιοποιημένα στο αρχείο χωρίς να είναι προσβάσιμα στο κοινό, ή να είναι προσβάσιμα κατόπιν αδείας, θα υπογράφεται ειδικό συμφωνητικό με τους όρους που θα θέτουν οι ίδιοι.

γ) Θα συνεχιστούν οι ηλεκτρονικές εκδόσεις της σειράς *Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών*, με ανοιχτή on line πρόσβαση στο κοινό.

Οι συγκεκριμένες εκδόσεις, ως γνωστόν, διαθέτουν όλα τα νομικά μέσα διασφάλισης των πνευματικών δικαιωμάτων των συγγραφέων και του εκδοτικού φορέα, που είναι το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών.

δ) Θα συνεχιστεί η διοργάνωση επιστημονικών συναντήσεων και η έκδοση των πρακτικών τους.

ε) Θα συνεχιστεί η διοργάνωση περιοδικών εκθέσεων μονογραφικού κυρίως χαρακτήρα. Οι προσεχείς εκθέσεις, που έχουν προγραμματιστεί, θα πραγματοποιηθούν:

- στο Κρατικό Κουκλοθέατρο Μόσχας (6 Απριλίου - 30 Νοεμβρίου 2016), σε συνδιοργάνωση με το Τμήμα Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Κρατικού Πανεπιστημίου «Λομονόσοφ» Μόσχας. Τίτλος της έκθεσης «Το ελληνικό θέατρο σκιών».

- στο Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα της Θεσσαλονίκης (Μάρτιος - Ιούνιος 2017) με τίτλο «Η ιστορία των Ελλήνων στο θέατρο σκιών».

στ) Θα πραγματοποιηθούν επαφές με τους φορείς που έχουν την ευθύνη ή ασχολούνται συστηματικά με το θέμα της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς για την προώθηση του θέματος της αναγνώρισης του Θεάτρου Σκιών από την UNESCO.

Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου

Αρετή Μαθιουδάκη *

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μία συνοπτική παρουσίαση του αρχείου θεάτρου σκιών του καραγκιοζοπαίκτη Παναγιώτη Μιχόπουλου, το οποίο βρίσκεται σε καταλογογράφηση και ψηφιοποίηση στο πλαίσιο του προγράμματος «Βάση Δεδομένων για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών» που υλοποιεί το Πανεπιστήμιο της Γρανάδας. Το αρχείο Μιχόπουλου είναι εξαιρετικά πλήρες και περιλαμβάνει ελληνικές και ξένες φιγούρες θεάτρου σκιών, σκηνικά θέατρου σκιών και κουκλοθεάτρου, οπτικοακουστικό υλικό, χειρόγραφα, τεκμήρια του Σωματείου Καραγκιοζοπαικτών, συλλογή βιβλίων και περιοδικών και πλούσιο αρχείο δημοσιευμάτων.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Μιχόπουλος, αρχείο, ψηφιοποίηση, τεκμηρίωση, συλλογή

ABSTRACT

This paper is a brief presentation of the Shadow Theatre Archive of the karaghiozis performer Panaghiotis Michopoulos, which is now in process of cataloging and digitalization in the margin of the program "Data Base for the Greek Shadow Theatre" implemented by the University of Granada. Michopoulos' Archive is extremely comprehensive and includes Greek and Eastern shadow theater puppets, shadow theatre and puppetry sets, audio-visual material, manuscripts, documents, books and magazines and a press archive.

KEY WORDS: Michopoulos, archive, digitalization, documentation, collection

100 χρόνια συμπληρώνονται φέτος από τη γέννηση ενός σπουδαίου καραγκιοζοπαίκτη, του Παναγιώτη Μιχόπουλου, που γεννήθηκε και έζησε στην Αθήνα (1915-1985). Ο Μιχόπουλος άρχισε να παίζει Καραγκιόζη το 1931 σε ηλικία 16 ετών, χρονιά που έκανε και την πρώτη του περιοδεία στις Κυκλάδες, Εύβοια, Αττική και Βοιωτία. Έδωσε παραστάσεις σε όλη την Ελλάδα και διατηρούσε σε μόνιμη βάση τα θέατρα, «Βέρα» στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας (1951-1957) και «Ματίνα» στην Καλλιθέα (1959-1969). Έκανε επίσης συχνά περιοδείες σε όλη την Ευρώπη, φτάνοντας μέχρι τις Ινδίες και τη Λατινική Αμερική.

* Μεταφράστρια.

Με την ευκαιρία της επετείου των 100 χρόνων, το Πρόγραμμα “Βάση Δεδομένων για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών”, που υλοποιεί το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, ξεκίνησε την ψηφιοποίηση του αρχείου του Μιχόπουλου, το οποίο βρίσκεται στην κυριότητα της κόρης του Σοφίας. Αν και οι εργασίες βρίσκονται ακόμη σε αρχικό στάδιο, θα παρουσιάσουμε μια ενδεικτική απογραφή των περιεχομένων του, που σίγουρα ενδιαφέρει τους μελετητές του Θ.Σ.

Το αρχείο αριθμεί περισσότερα από 5.000 αντικείμενα, τα οποία φυλάσσονται σε άριστες συνθήκες. Εντυπωσιάζει το γεγονός ότι ο παραγκιοζοπαίκτης πρέπει να σχημάτισε από πολύ νωρίς συνείδηση δημιουργίας αρχείου, δεδομένου ότι στη συλλογή του φυλάσσονται όλα όσα σχετίζονται με τη δραστηριότητά του ήδη από τη δεκαετία του ‘30: συμβόλαιο και άδειες λειτουργίας των θεάτρων, μπλοκ εισιτηρίων, φιγούρες ελληνικές και ανατολικής προέλευσης, εργαλεία, αφίσες και ρεκλάμες, τεκμήρια από τις περιοδείες, χειρόγραφα, αναγγελίες στον τύπο, δημοσιεύματα που σχετίζονται όχι μόνο με τον ίδιο αλλά και γενικότερα με το θέατρο σκιών και το λαϊκό θέατρο, βιβλία, δίσκους και ηχητικό υλικό, επιστολές, φωτογραφίες, έγγραφα του Σωματείου Καραγκιοζοπαικτών στο οποίο είχε διατελέσει πρόεδρος.

Η συλλογή είναι εξαιρετικά πολύτιμη για τον μελετητή λόγω του μεγάλου αριθμού σημαντικών πληροφοριών που διαθέτει, οι οποίες καλύπτουν όλο το φάσμα της τέχνης του παραγκιοζοζη και τεκμηριώνουν το σύνολο σχεδόν του έργου του καλλιτέχνη: τα υλικά που χρησιμοποιούσε, το ρεπερτόριο, τις παραστάσεις, τα νομικά και οικονομικά στοιχεία, τον αριθμό εισιτηρίων, τη σχέση με τους άλλους παραγκιοζοπαίκτες, την απήχηση στον Τύπο κ.ά.

Ας δούμε όμως αναλυτικά τα περιεχόμενα του αρχείου, σε ενδεικτικά διαμορφωμένες κατηγορίες.

Σκηνή

Στην κατηγορία αυτή έχουμε συμπεριλάβει όλα τα υλικά της σκηνής που χρειάζεται ο παραγκιοζοπαίκτης για το ανέβασμα μιας παράστασης. Στο αρχείο βρίσκονται μία σκηνή θεάτρου, μία σκηνή κουκλοθεάτρου, αέρια και ποδιές σκηνής (: το πάνω, κάτω και πλευρικό διακοσμητικό πλαίσιο της σκηνής), ρεκλάμες σε πανί (~130) και σε χαρτί (~130), σκηνικά χαρτονένια και κόλλες (10), σκηνικά σε χαρτόνι (~50), σκηνικά ζωγραφιστά σε πανί (80), σκηνικά ζωγραφιστά σε δέρμα (6), σούστες (~100) με τις οποίες ο καλλιτέχνης κρατάει και κινεί

τη φιγούρα, καραμούζες και άλλα υλικά για ηχητικά εφέ, καθώς και διάφορα εργαλεία και υλικά για την παράσταση (πρόκες, ξύλα, πανιά κτλ). Διατηρείται επίσης το τραπέζι εργασίας του καραγκιοζοπαίκτη με τα σύνεργά του (κοπίδια κ.τ.λ).

Φιγούρες

Οι φιγούρες, που αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα μέρη της τέχνης ενός καραγκιοζοπαίκτη, είναι ένα θέμα που ο Μιχόπουλος πρόσεξε ιδιαίτερα φτιάχνοντάς τες ο ίδιος, κάποιες φορές με τη βοήθεια της γυναίκας και της κόρης του. Στο αρχείο, περιλαμβάνονται περί τις 400 δερμάτινες φιγούρες, 589 σκαλιστές σε χαρτόνι, 65 μικτής τεχνικής (χαρτόνι και κόλλες ή χαρτόνι και δέρμα) και ζελατίνα. Υπάρχουν επίσης 60 φιγούρες άλλων καραγκιοζοπαίκτων από ζελατίνα, 30 φιγούρες του Αβραάμ Αντωνάκου και 124 φιγούρες από άλλες χώρες, οι οποίες προέρχονται από την Ινδία, Ινδονησία, Ιάβα, Κίνα, Τουρκία και Γερμανία. Όπως παρατηρεί η κόρη του Σοφία, ο αριθμός από τις δικές του φιγούρες θα ήταν πολύ μεγαλύτερος αν δεν είχε καεί μεγάλος αριθμός απ'αυτές στην πυρκαγιά που ξέσπασε στο μόνιμο θέατρο «Βέρα» επί της Λεωφόρου Αλεξάνδρας κατά τη δεκαετία του '50. Στις υπάρχουσες σήμερα, βρίσκεται η γνωστή *Ποτούλα*, το κορίτσι που πρόσθεσε ο Μιχόπουλος στα τρία κολλητήρια του Καραγκιόζη.

Κούκλες

Ο Μιχόπουλος, όπως άλλωστε οι περισσότεροι καραγκιοζοπαίκτες της γενιάς του, έδινε επίσης και παραστάσεις κουκλοθεάτρου. Στο αρχείο του υπάρχουν 49 κούκλες του ελληνικού κουκλοθεάτρου και 17 του ινδικού, καθ'ώς επίσης και 7 μάσκες και 600 περίπου ξύλινα καραγκιοζάκια που συνήθιζε να χαρίζει στα παιδιά.

Υλικό επικοινωνίας

Πρόκειται για το έντυπο διαφημιστικό υλικό των παραστάσεων, όπως τα προγράμματα και τα φέιγ βολάν (~110) και τις αφίσες από παραστάσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό, και συμμετοχές σε φεστιβάλ (~40). Οι αριθμοί αυτοί είναι είναι κατά προσέγγιση καθώς η καταλογογράφηση δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί.

Ρεπερτόριο

Περιλαμβάνονται 45 χειρόγραφα με έργα του ιδίου και 180 περίπου περιλήψεις έργων από την πολυετή συνεργασία του με την ΥΕΝΕΔ, με την οποία συνεργάστηκε επί πολλά έτη. Η λίστα με τα έργα που συνέγραψε ο Παναγιώτης Μιχόπουλος είναι η εξής:

- 1) Ο Διγενής Ακρίτας
- 2) Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα
- 3) Η μαγεμένη νεράιδα
- 4) Ο γαμπρός δεν είναι Αμερικάνος
- 5) Η Αρχόντισσα του Κάστρου
- 6) Οιδίπους ο Τύραννος του Σοφοκλή
- 7) Ο πλανήτης Άρης κατά της Γης
- 8) Η ευφυία του Καραγκιόζη
- 9) Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη
- 10) Το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου
- 11) Το καφεενεδάκι του Καραγκιόζη
- 12) Ο Καπετάν Πανουργιάς
- 13) Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης
- 14) Το Κακοσούλι
- 15) Μαρία η Πενταγιώτισσα
- 16) Ο Καπετάν Βάσος
- 17) Οι δύο κατεργαράιοι
- 18) Ο Καραγκιόζης Πνευματιστής
- 19) Η Γενοβέφα
- 20) Κόλασις και Παράδεισος
- 21) Η γέννηση της Ποτούλας
- 22) Οι λήσταιχοι Γιαγκούλας, Τζαμίτας και Μπαμπάνης
- 23) Οι δύο κουφοί
- 24) Ο γάμος της Ποτούλας
- 25) Το γιάντες της Μαρουλιώς
- 26) Ο Καπετάν Λαφαζάνης
- 27) Ο Καραγκιόζης από τη Γη στη Σελήνη
- 28) Η Γκόλφω
- 29) Ο Καπετάν Μαυροδήμος
- 30) Το στοίχημα των δύο ληστών
- 31) Ο Καπετάν Γκούρας
- 32) Η ηρωική έξοδος του Μεσολογγίου
- 33) Το κρυφό σχολειό

- 34) Η φλογέρα του γερο-Δήμου
- 35) Οι λίρες που μιλάνε
- 36) Ο Καραγκιόζης τηλεγραφητής
- 37) Δολλάρια στο δρόμο
- 38) Οι δύο μικρέμποροι
- 39) Η χάρη του βασιλιά
- 40) Ο Καπετάν Δυοβουνιώτης
- 41) Η μονομαχία των δυο καπεταναίων
- 42) Το στοιχειωμένο δέντρο (διασκευή)
- 43) Έρωσ και εκδίκησης
- 44) Ο πειρατής Μπότσαλης
- 45) Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι (διασκευή)

Διοικητικά

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν συμβόλαια και άδειες θεάτρων από μόνιμα θέατρα, προσωρινές άδειες από την αστυνομία, αλληλογραφία με το Υπουργείο Πολιτισμού και διεθνή φεστιβάλ, και αποδεικτικά αμοιβών. Επίσης υλικό από το Σωματείο Καραγκιοζοπαικτών, μεταξύ άλλων καταστατικά, συνδικαλιστικά θέματα, ΦΕΚ, ταυτότητες και άδειες καραγκιοζοπαικτών, κ.ά.

Αρχείο ήχου

Περιλαμβάνεται το σύνολο της δισκογραφίας του Παναγιώτη Μιχόπουλου (11 δίσκοι), 30 δίσκοι άλλων καραγκιοζοπαικτών και άλλα ηχητικά ντοκουμέντα σε μπομπίνες μαγνητοφώνου που βρίσκονται στο στάδιο της καταλογογράφησης, οπότε δεν διαθέτουμε ακριβή αριθμό.

Βιβλία/Φυλλάδια

Στο αρχείο φυλάσσονται 140 αντίτυπα από το βιβλίο του ίδιου με τίτλο «Πέντε κωμωδίες και 2 ηρωϊκά» που κυκλοφόρησε το 1972 από τις Εκδόσεις "Ερμείας" και περιλαμβάνει τα έργα: *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*, *Το καφενεδάκι του Καραγκιόζη*, *Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης*, *Ο Καραγκιόζης πνευματιστής*, *Δολλάρια στο δρόμο*, *Ο Καπετάν Μαυροδήμος*, *Ο Καραγκιόζης και το στοιχειωμένο δέντρο*. Υπάρχει επίσης συλλογή 68 ελληνικών και ξένων συγγραμμάτων με θέμα το θέατρο σκιών και συλλογή 76 φυλλαδίων, μεταξύ των οποίων κάποια εξαιρετικά σπάνια, όπως *Ο Μάρκος Μπότσαρης* του καραγκιοζοπαικτη Μάνου ή *Ο Καραγκιόζης Επιτελάρχης* του Ντίνου Θεοδωρόπουλου.

Βραβεύσεις

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος έχει δεχτεί δύο τιμητικές διακρίσεις: η μία από το Πανεπιστήμιο του Harvard για τα 150 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση (1971) και η άλλη στην Γ' Μπιενάλε Λαογραφικής Κούκας της Κρακοβίας (1979), που απέσπασε τη 2^ο βραβείο.

Φωτογραφικό Αρχείο

Το Αρχείο διαθέτει επίσης πλούσιο φωτογραφικό υλικό που μας βοηθά στην τεκμηρίωση της ζωής και της δραστηριότητας στο θέατρο σκιών τόσο του Μιχόπουλου όσο και άλλων συναδέλφων του. Το υλικό αυτό δεν έχει ακόμη καταλογογραφηθεί, επομένως δεν διαθέτουμε περισσότερα στοιχεία.

Δημοσιεύματα

Το σημαντικότερο ίσως μέρος του αρχείου του Π. Μιχόπουλου είναι η συλλογή δημοσιευμάτων, η οποία περιλαμβάνει ελληνικές εφημερίδες εθνικής και τοπικής εμβέλειας, καθώς και ελληνικά και ξένα περιοδικά. Μετρήθηκαν περί τα 1.500 τεύχη περιοδικών και φύλλα εφημερίδων. Τα δημοσιεύματα περιέχουν υλικό εξαιρετικά πολύτιμο για τον ερευνητή: άρθρα αθησαύριστα στη βιβλιογραφία του Καραγκιόζη, πληροφορίες για τη δραστηριότητα των караγκιοζοπαικτών που περιλαμβάνουν από στήλες θεαμάτων έως συνδικαλιστικά θέματα, καθώς και αρκετές μελέτες και αφιερώματα, όπως π.χ. η «Χρονογραφία του Θεάτρου Σκιών» του Επαμεινώνδα Καούρη στην εφημερίδα *Καλλιθέα* το 1969. Το αρχείο των δημοσιευμάτων καλύπτει χρονικά την περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του '30 έως και τις αρχές του 1985 με το θάνατο του Μιχόπουλου.

Μετά από έναν χρόνο εργασίας στο αρχείο του Π. Μιχόπουλου έχουμε τη συνείδηση ότι επιτελείται μια εξαιρετικά πλήρης καταγραφή του κόσμου του θεάτρου σκιών για περίπου μισό αιώνα. Παρά τις δυσκολίες που παρουσιάζει το έργο της καταλογογράφησης και της ψηφιοποίησης, που απαιτεί χρόνο και υπομονή, είμαστε βέβαιοι για τη χρησιμότητα της εργασίας, η οποία θα προσφέρει στους ερευνητές του θεάτρου σκιών ένα εξαιρετικό υλικό για τη μελέτη του είδους. Ευελπιστούμε επίσης ότι στο μέλλον το τόσο σημαντικό αυτό αρχείο θα βρει μια μόνιμη στέγη σε έναν εκθεσιακό χώρο-κέντρο έρευνας του θεάτρου σκιών ώστε να καταστεί προσβάσιμο σε όλους το τόσο σημαντικό αυτό κομμάτι της άυλης πολιτιστικής μας κληρονομιάς.

Η Ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα από τη συλλογή του Άρη Αλεξάκη

Ελένη Παγκρατίου-Αλεξάκη*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Καραγκιόζης, το ελληνικό θέατρο σκιών αποτελεί πλέον μέρος της συλλογικής μνήμης, όπως τα παραμύθια και τα όνειρα που μαγεύουν για πολλές γενιές μετά, ανθρώπους που ούτε τα είδαν ούτε τα έζησαν, κι ούτε που ξέρουν καλά-καλά τι έπαθαν και τον αγάπησαν τόσο πολύ τον Καραγκιόζη.

Θύμα αυτής της συλλογικής ανάμνησης, κάποιων παλιών προσωπικών βιωμάτων, θύμα ακόμη της έντονης γοητείας που άσκησε για κάμποσα χρόνια επάνω του ο Παναγιώτης Μιχόπουλος – ο αδικοχαμένος Μιχόπουλος, ο έξοχος καραγκιοζοπαίχτης- ο Άρης Αλεξάκης προσπάθησε να στερεώσει το όνειρο συλλέγοντας φιγούρες θεάτρου σκιών απ' όλο τον κόσμο, έντυπα, βιβλία και πολλά άλλα αντικείμενα.

Ο Άρης Αλεξάκης, ο δάσκαλος, ο μεταφραστής, ο ερευνητής δεν είναι πια μαζί μας. Έφυγε στις 2 Ιανουαρίου του 2008 αφήνοντας πίσω, εκτός των άλλων, μια μοναδική συλλογή του θεάτρου σκιών.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Υλικός πολιτισμός, συλλογή, θέατρο σκιών.

ABSTRACT

Karagiozis, the main character in Greek shadow theatre, has become part of our collective memory and people have been fond of him without ever realising why or how in much the same way as many heroes in myths and legends have enchanted people for generations though not through any personal experiences.

Due to this intense memory and some old personal recollections as well as the enchantment of Panagiotis Michopoulos, an excellent shadow theatre performer whose life was wasted, Aris Alexakis became an exponent of Greek shadow theatre by collecting shadow theatre figures and any relevant literature as well as various objects from all over the world.

Aris Alexakis, teacher, translator, and researcher, is sadly, no longer with us. He passed away on 2nd January 2008 leaving behind a unique collection of shadow theatre figures and memorabilia.

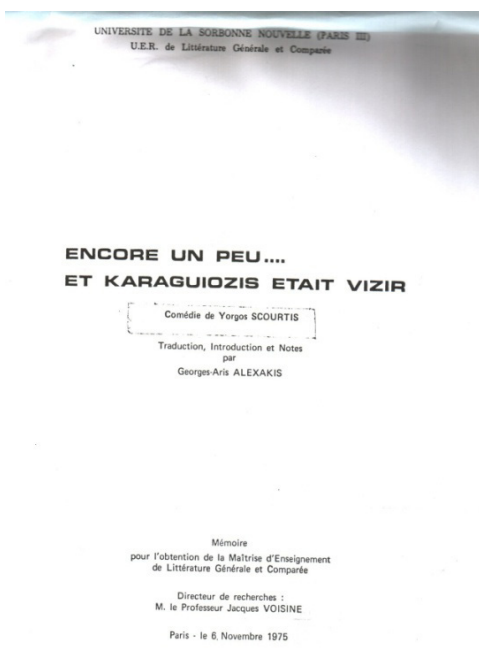
KEY WORDS: Material Culture, Collection, Shadow Theatre.

* Ελένη Παγκρατίου-Αλεξάκη, Αρχιτέκτων-Γεωγράφος

Ο Αρης Αλεξάκης (1940-2008), υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα των γραμμάτων.

Υπηρέτησε στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών ως καθηγητής γλώσσας, πολιτισμού και γαλλικής λογοτεχνίας, και στη συνέχεια έγινε καθηγητής μετάφρασης στο ΚΕΜΕΔΙ και μετά στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Ολοκλήρωσε την επαγγελματική του καριέρα στο Κέντρο Νεοελληνικής Γλώσσας και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου εκπαίδευε τους καθηγητές στη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας ως ξένης. Την ίδια εποχή και για 15 περίπου χρόνια, συνεργάζεται με το Πανεπιστήμιο Πωλ Βαλερυ του Μονπελιέ ως επισκέπτης καθηγητής. Στο πλαίσιο της εκεί διδασκαλίας του οργανώνει και ένα διεπιστημονικό σεμινάριο σχετικό με την τεχνική του ελληνικού θεάτρου σκιών το οποίο έχει καταγραφεί σε DVD. Μετά το θάνατό του το Πανεπιστήμιο Πωλ Βαλερύ αποφάσισε να του απονεμίσει τον τίτλο του επίτιμου διδάκτορα.

Το μέγιστο πάθος του Άρη Αλεξάκη ήταν η μετάφραση, που αποκαλύφθηκε όπως έλεγε ο ίδιος, μέσα του από την ηλικία των δεκαπέντε ετών και στην οποία αφιερώθηκε για περισσότερο από μισό αιώνα έχοντας ξεκινήσει από μεταφράσεις θεατρικών έργων και κατέληξε ως συνεργάτης του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας.



Η στενή σχέση με το θέατρο οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν γιος ηθοποιού κι έτσι από νωρίς εξοικειώθηκε με τον κόσμο του θεάτρου, με το οποίο ασχολήθηκε ως ηθοποιός, σκηνογράφος, σκηνοθέτης και φυσικά μεταφραστής. Αργότερα με ευκαιρία το μεταπτυχιακό του στράφηκε προς το Ελληνικό Θέατρο Σκιών, λάϊκο θέαμα υπό εξαφάνιση, το οποίο την εποχή εκείνη (1974-1976), δεν είχε μελετηθεί επαρκώς.

Αντικείμενο του μεταπτυχιακού στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης το 1975 ήταν η μετάφραση του θεατρικού έργου του Γιώργου Σκούρη *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* με σχόλια για το ελληνικό θέατρο σκιών.



Αυτό ήταν και η αφορμή της γνωριμίας με τον καραγκιοζοπαίχτη Παναγιώτη Μιχόπουλο, του οποίου έγινε στενός συνεργάτης.

Τον συνόδεψε σε διεθνείς συναντήσεις στη Γαλλία, στη Γερμανία αλλά και στη Βενεζουέλα, έγινε βοηθός του, και έμαθε κοντά του να κατασκευάζει φιγούρες.

Δεν σταμάτησε έκτοτε να ασχολείται με το θέατρο σκιών, κάνοντας ιστορική και θεατρική έρευνα. Το αποτέλεσμα ήταν μια σειρά από άρθρα και μελέτες, συνέδρια αλλά και μια συλλογή από φιγούρες του θεάτρου Σκιών απ' όλο τον κόσμο, διαφημιστικό υλικό, τεχνικός εξοπλισμός, βιβλία και άλλα δημοσιεύματα παλιά και πρόσφατα για το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και το εξωτερικό.



Τόσο το αντικείμενο της έρευνά του, όσο και η συμβολή του μέσα από τις δικές του σχετικές δραστηριότητες, είχαν κοινό παρονομαστή την επιβίωση του θεάτρου σκιών μέσω της αλλαγής χρήσης.

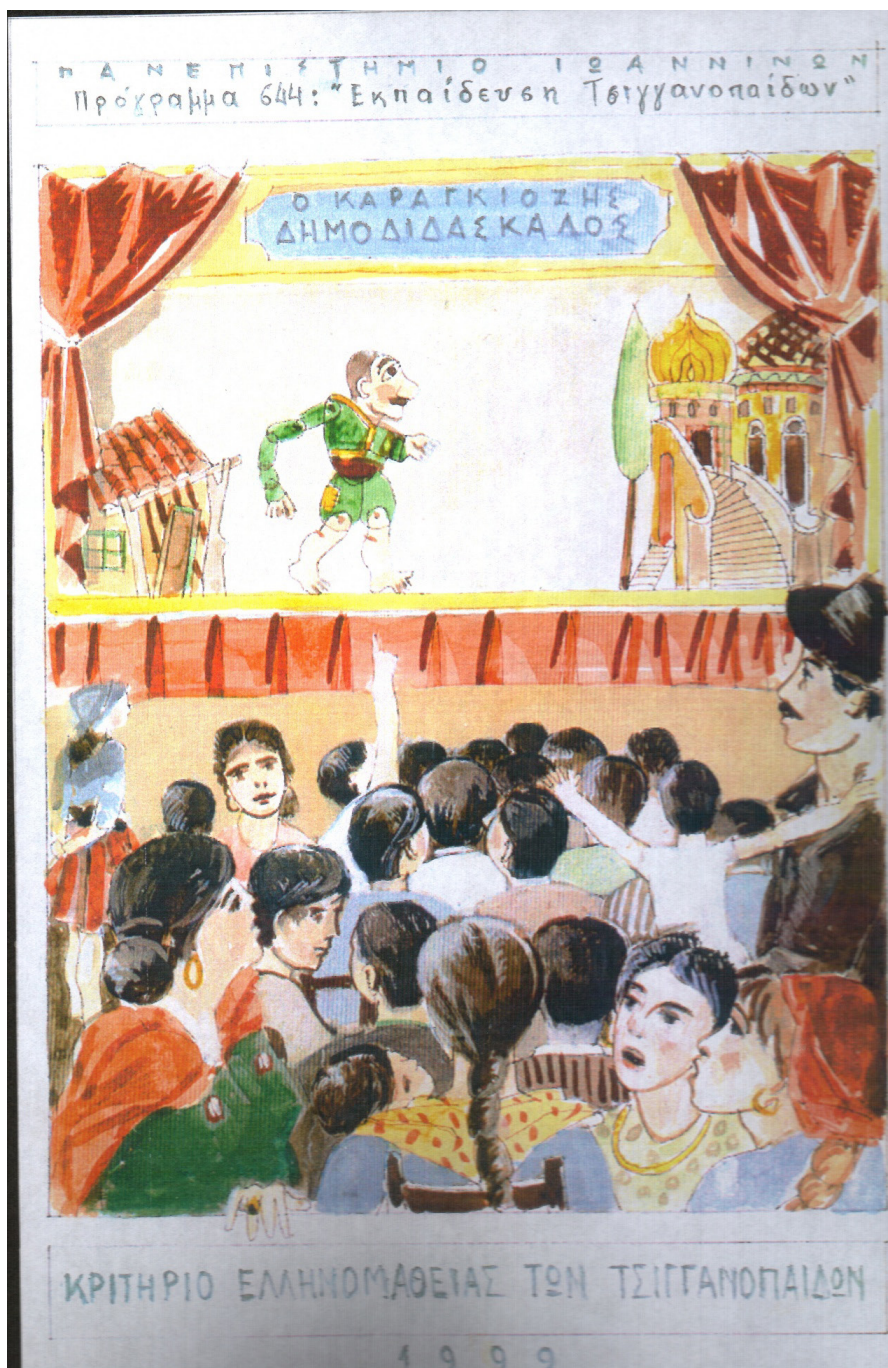
Σχετικό το άρθρο του στο συνέδριο του Ναυπλίου το 2006: «Ο Καραγκιόζης Δημοδιδάσκαλος» η αλλαγή χρήσης ως μέσο για την επιβίωση του θεάτρου σκιών», η ανακοίνωση βασίστηκε σε εργασία που του είχε ανατεθεί από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για την δημιουργία κριτηρίου ελληνομάθειας Τσιγγανόπαιδων και είχε την ιδέα να συγγράψει ένα έργο για θέατρο σκιών, στο οποίο θα ενσωματώνονταν οι διάφορες δοκιμασίες των παιδιών προκειμένου να καταδειχθεί αν είναι ικανά να παρακολουθήσουν κάποια τάξη του Δημοτικού Σχολείου.

ΤΕΣΤ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΟΜΑΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΟΠΑΙΔΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α' : Το έργο του Θεάτρου Σκιών

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΔΗΜΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ





Κατά την πορεία των ερευνών του εντόπισε έργα με 107 επαγγέλματα:

- | | |
|--|----------------------------------|
| Ο Καραγκιόζης αεροπόρος | Ο Καραγκιόζης αγιογράφος |
| Ο Καραγκιόζης αθλητής | Ο Καραγκιόζης αλεξιπτωτιστής |
| Ο Καραγκιόζης απαγωγεύς | Ο Καραγκιόζης αποσπασματάρχης |
| Ο Καραγκιόζης αστροναύτης | Ο Καραγκιόζης αστρονόμος |
| Ο Καραγκιόζης αστυνομικός | Ο Καραγκιόζης βεζύρης |
| Ο Καραγκιόζης γαλατάς | Ο Καραγκιόζης γιατρός |
| Ο Καραγκιόζης γραμματικός | Ο Καραγκιόζης δακτυλογράφος |
| Ο Καραγκιόζης δάσκαλος | Ο Καραγκιόζης δεσμοφύλακας |
| Ο Καραγκιόζης δήμαρχος | Ο Καραγκιόζης δήμιος |
| Ο Καραγκιόζης δημοσιογράφος | Ο Καραγκιόζης δημοσίος υπάλληλος |
| Ο Καραγκιόζης διαρρήκτης | Ο Καραγκιόζης διερμηνέας |
| Ο Καραγκιόζης δικαστής | Ο Καραγκιόζης δικηγόρος |
| Ο Καραγκιόζης δικτάτορας | Ο Καραγκιόζης εκατομμυριούχος |
| Ο Καραγκιόζης εισπράχτορας | Ο Καραγκιόζης εργολάβος κηδειών |
| Ο Καραγκιόζης εφευρέτης | Ο Καραγκιόζης εφοπλιστής |
| Ο Καραγκιόζης θαυματοποιός | Ο Καραγκιόζης θηριοδαμαστής |
| Ο Καραγκιόζης καραγκιοζοπαίχτης | Ο Καραγκιόζης καρβουνιάρης |
| Ο Καραγκιόζης κατάσκοπος | Ο Καραγκιόζης καφετζής |
| Ο Καραγκιόζης κινηματογραφικός αστέρας | Ο Καραγκιόζης κτηνίατρος |
| Ο Καραγκιόζης κυβερνήτης υποβρυχίου | Ο Καραγκιόζης κυνηγός |
| Ο Καραγκιόζης λαθρέμπορος | Ο Καραγκιόζης λαχειοπώλης |
| Ο Καραγκιόζης λήσταρχος | Ο Καραγκιόζης μάγειρας |
| Ο Καραγκιόζης μάγος | Ο Καραγκιόζης μαέστρος |
| Ο Καραγκιόζης μαμή | Ο Καραγκιόζης μανάβης |
| Ο Καραγκιόζης μαουνιέρης | Ο Καραγκιόζης μαυραγορίτης |
| Ο Καραγκιόζης μέντιουμ | Ο Καραγκιόζης μοδίστρα |
| Ο Καραγκιόζης μουσικός | Ο Καραγκιόζης μπακάλης |
| Ο Καραγκιόζης μπαλαρίνα | Ο Καραγκιόζης μπαρμπεράκι |
| Ο Καραγκιόζης μπόγιας | Ο Καραγκιόζης μποξέρ |
| Ο Καραγκιόζης μπουζουκτσή | Ο Καραγκιόζης μυγοσκοτώνης |
| Ο Καραγκιόζης ναρκοσυλλέκτης | Ο Καραγκιόζης ναύαρχος |
| Ο Καραγκιόζης νοσοκόμα | Ο Καραγκιόζης ντέτεκτιβ |
| Ο Καραγκιόζης ξενοδόχος | Ο Καραγκιόζης οδοντογιατρός |
| Ο Καραγκιόζης ολυμπιονίκης | Ο Καραγκιόζης παγωτατζής |
| Ο Καραγκιόζης παλαιστής | Ο Καραγκιόζης παλιατζής |
| Ο Καραγκιόζης παπάς | Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος |
| Ο Καραγκιόζης ποδοσφαιριστής | Ο Καραγκιόζης ποιητής |

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| Ο Καραγκιόζης πράκτορας 007 | Ο Καραγκιόζης προξενητής |
| Ο Καραγκιόζης προφήτης | Ο Καραγκιόζης πρωθυπουργός |
| Ο Καραγκιόζης πρωτοπαλίκαρα | Ο Καραγκιόζης πυγμάχος |
| Ο Καραγκιόζης πυροσβέστης | Ο Καραγκιόζης σαλταδόρος |
| Ο Καραγκιόζης σουβλατζής | Ο Καραγκιόζης στρατάρχης |
| Ο Καραγκιόζης σωφέρ | Ο Καραγκιόζης ταβερνιάρης |
| Ο Καραγκιόζης ταμίας | Ο Καραγκιόζης ταυρομάχος |
| Ο Καραγκιόζης ταχυδακτυλουργός | Ο Καραγκιόζης ταχυδρόμος |
| Ο Καραγκιόζης τερματοφύλακας | Ο Καραγκιόζης Τζέιμς Μποντ |
| Ο Καραγκιόζης τζόκεϋ | Ο Καραγκιόζης τηλεφωνήτρια |
| Ο Καραγκιόζης τραπεζίτης | Ο Καραγκιόζης τσαγκάρης |
| Ο Καραγκιόζης υπηρέτης | Ο Καραγκιόζης υπηρέτρια |
| Ο Καραγκιόζης φακίρης | Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός |
| Ο Καραγκιόζης φούρναρης | Ο Καραγκιόζης χαρτοπαίχτης |
| Ο Καραγκιόζης χιονοδρόμος | Ο Καραγκιόζης χοροδιδάσκαλος |
| Ο Καραγκιόζης χωροφύλακας | Ο Καραγκιόζης ψαράς |
| Ο Καραγκιόζης ψαρωντουφεκάς | |



Το αρχείο και η συλλογή που προέκυψαν κατά τα χρόνια των ερευνών του, είναι εξαιρετικά πλούσια.

ΕΝΤΥΠΟ ΥΛΙΚΟ

I – Βιβλία

Ελληνόγλωσσα

ΑΛΚΗΣΤΙΣ, 1999, Κουκλο-θέατρο σκιών, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 352 σ., 17x24.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ, Δ., (επιμ.), 2003, Θέατρο Σκιών και εκπαίδευση, Αθήνα, Καστανιώτης, 191 σ. 17x24..

ΒΕΝΑΡΔΟΣ, ΣΩΚΡΑΤΗΣ, 1975, *Με τον Σωτήρη Σπαθάρη*, Αθήνα, 85 σ. 17x23,5.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, ΦΩΤΗΣ ΝΙΚ., 1995, *Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία*, χ.τ. (Καρδίτσα;), 243 σ. 21x30. Δύο αντίτυπα.

ΒΟΥΛΤΣΙΔΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, 1996, *Ο Καραγκιόζης απουσία Μεγάλου Αλεξάνδρου βγάζει μόνος του το φίδι από την τρύπα*, Ξάνθη, έκδοση τελεία και παύλα – θρακικό θέατρο σκιών, 56 σ.+ 16 σ. εκτός κειμένου με φιγούρες 14x29.

————, 2000, *Καραγκιόζης*, πρόλογος Βάλτερ Πούχνερ, Ξάνθη, Ίδρυμα θρακικής τέχνης και παράδοσης, 53 σ.+ 16 σ. εκτός κειμένου με φιγούρες 14x29.

ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ, 1981, *Τα χαρτονόμουτρα του Γιάννη Σκαρίμπα*, Αθήνα ύψιλον/βιβλία, 92 σ., 14x21.

ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΠ., ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΡ, ΔΙΓΚΛΗΣ, Ι., 1976, β'τ.: 1977, *Ο Κόσμος του Καραγκιόζη*, α' τ.: Φιγούρες, Αθήνα, Ερμής, 312 σ. 21x29.

————, 1977, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, β'τ.: Σκηνικά, Αθήνα, Ερμής, 253 σ. 21x29.

ΓΚΙΟΚΑΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Ε., 1975 *Ο Καραγκιόζης στη Βουλή. Πολιτικές γελοιογραφίες*, Αθήνα, 64 σ. 14x20,5.

————, 1963, *Ο Καραγκιόζης στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 110 σ. 21x27.

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ, 1980, *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 30 σ. 11x18 [2 αντίτυπα].

- Ε. Λ. Ι. Α., 2004, *Ελληνικό Θέατρο Σκιών – Φιγούρες από φως και ιστορία*, Λεύκωμα της ομόθυμης έκθεσης που έγινε στην Αθήνα, από τις 23 Μαρτίου ως τις 9 Μαΐου 2004. 176 σ. 28 x 24,5 [2 αντίτυπα].
- ΖΑΡΙΚΟΣ, ΜΑΡΚΟΣ, 1975, *Ο Καμπουρομακρυχέρης του Μαστρο Μάρκου του Ζαρίκου*, Αθήνα, Κέδρος, άλμπουμ 90 μη αριθμημένων εικονογραφημένων σελίδων 24x17. 2 αντίτυπα.
- , 1986, *Οι Δάσκαλοί μου και τα γεγονότα*, Αθήνα, εκδόσεις Γ. Χ. Κανελλόπουλος, 66 σ. 24x17.
- , 1995, *Φύση και άνθρωπος*, Αθήνα, 63 σ. 14x20,5.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, ΜΙΧΑΗΛΗΣ, 1998, *Πίσω από τον Μπερντέ – ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Άμμος, 191 σ., 14x20,5.
- , 2003, *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα. Η μελέτη του Louis Roussel «Karagheuz ou un Théâtre d'ombres à Athènes» και άλλα κείμενα*. Αθήνα, εκδ. Χρήστος Ε. Δαρδανός, 415 σ., 16x23.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ, 1971-1974, *Ο Καραγκιόζης*, 3 τόμοι (Α' 1974, Β' 1971, Γ' 1972), Αθήνα, Ερμής, 189 + 245 + 335σ. 12x16,5.
- ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Π., 1977, *Η Ιστορία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Ευκλείδης, 157σ. 14x21.
- ΚΑΛΟΠΙΣΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ Θ., 1994, *Δυο αλλιώτικοι Καραγκιόζηδες*, Αθήνα, Εκδόσεις Δελφίνι, 67 σ. 14x21.
- ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΣ, ΘΟΔΩΡΗΣ, 1981, *Σκέψεις για το σύμβολο Καραγκιόζης και μια εικονογραφημένη ιστορία*, Αθήνα, Υάκινθος, 35 σ. + 22 εικονογραφημένες και μη αριθμημένες σελίδες εκτός κειμένου 17x24.
- ΚΑΣΣΗΣ, ΚΥΡΙΑΚΟΣ Δ., 1985, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980. Λαϊκά φυλλάδια. Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Αθήνα, Εκδόσεις «Ιχώρ», 175 σ. 17x24.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, 1983, *Προφορική παράδοση κι ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 319 σ. 14x21.
- , 1985, *Καραγκιόζης και καρναβάλι. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 573 σ. 14x21.
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, ΣΠΥΡΟΣ, 1975, *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννιά πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*. Αθήνα, Εκδόσεις της Ίριδος, 22 σ. 17x24.

- , 1985, *Αντικαραγκιόζης*. Αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννιά σχέδια του Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα κειμένων και βιβλιογραφίας. Αθήνα, Εκδόσεις Φιλιππότη, 79 σ. 13,5x21 [δεύτερη, βελτιωμένη και επαυξημένη έκδοση του προηγούμενου].
- ΛΑΠΠΑΣ, ΤΑΚΗΣ, 1993, *Καραγκιόζης*, το Θέατρο Σκιών, Αθήνα, Δελφίνοι, 74 σ., 14x21.
- ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ, ΜΕΝΕΛΑΟΣ, 1981, *Καραγκιόζης ο Έλληνας*, Αθήνα, Δωρικός, 97 σ. 14x20,5.
- ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, 1972, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα, Ερμειάς, 332 σ. 14x21. Δύο αντίτυπα.
- ΜΠΙΡΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ Η., 1952, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 67 σ. 17x24.[φωτοαντιγραφημένο και βιβλιοδετημένο αντίτυπο σε σμίκρυνση 12x17].
- ΜΟΛΛΑ-ΓΙΟΒΑΝΟΥ, ΑΡΕΤΗ, 1981, *Ο Καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας* (στον ψευδοτίτλο προστίθενται οι πληροφορίες: «Η κόρη του θυμάται» και «Σκίτσα: Αρετή Μόλλα-Γιβάνου»), Αθήνα, Κέδρος, 174 σ. 14x20,5.
- ΜΟΛΛΑΣ, Α., 1925: *Ο Καραγκιόζης του Μόλλα, Α-ΑΒ*: περιέχει 32 φυλλάδια με έργα του Μόλλα δεμένα σε τόμο 14x21, ως εξής:
- Βιβλιοθήκη του Καραγκιόζη αριθ. 1, «Ο Καραγκιόζης του Μόλλα, έργον Α΄, Οι τρεις Προσκυνηταί», Κωμωδία σπαρταριστή αυτοτελής, με εικόνες, Γραφεία: εκδοτικά καταστήματα Δ. Δελή, Μιλτιάδου 1, Αθήναι, χ.χ., 40 σ.
[...] έργον Β΄, «Ο Καραγκιόζης Προφήτης», [...] χ.χ., 32 σ.
[...] έργον Γ΄, «Το ψέμμα του Σαραγίου», Κωμωδία εξυπνοτάτη, αυτοτελής με πολιτικήν σάτυραν [sic] [...] χ.χ., 32 σ.
[...] έργον Δ΄, «Ο Καραγκιόζης Γιατρός», Κωμωδία εξυπνοτάτη, αυτοτελής, Βλάμηδες – Λησταί – Αγγλοι κ.λπ. [...] χ.χ., 32. σ.
[...] έργον Ε΄, «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου», Κωμωδία γεμάτη από αστεία του καλλιτέχνου κ. Α. Μόλλα [...] χ.χ., 32. σ.
[...] έργον ΣΤ΄, «Οι ανθρωποφάγοι», Ταξίδι του Καραγκιόζη, του Χατζη-αβάτη, του Σταυράκη και του Νιόνιου εν μέσω των ανθρωποφάγων. Κωμωδία γεμάτη από αστεία Σκηναί που θα προκαλέσουν γέλοια ακράτητα [...] χ.χ., 32 σ.
[...] έργον Ζ΄, «Οι ανθρωποφάγοι», ή Ο Μπαρμπα Γιώργος, ο Βεζύρης κ.λπ προς αναζήτησιν του ναυαγού Καραγκιόζη (Συνέχεια εκ του 6 τεύχους), Σκηναί που θα προκαλέσουν γέλοια ακράτητα [...] χ.χ., 32 σ.

- [...] έργον Η΄, «Ο χαρτοπαίκτης», Από τα ωραιότερα έργα του κ. Α. Μόλλα, Σκηναί που θα προκαλέσουν την προσοχήν των αναγνωστών [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον Θ΄, «Η ληστεία των ανακτόρων» ή Ο Καραγκιόζης, ο Σιορ-Διονύσιος, και ο Κολυτήρης [sic] αρχηγοί ληστρικής συμμορίας. Από τα ωραιότερα έργα του κ. Α. Μόλλα [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον Ι΄, «Ο Καραγκιόζης υποδεκανεύς», Κωμωδία πατριωτική εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΑ΄, «Εις τον πύργον των φαντασμάτων», Κωμωδία ξεκαρδιστική εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΒ΄, «Ο Καραγκιόζης κόμης», Κωμωδία ξεκαρδιστική εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΓ΄, «Η αρπαγή της ωραίας Ελένης», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΔ΄, «Ο Καραγκιόζης και οι λέοντες», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΕ΄, «Το ναυάγιον του Μπάρμπα Γιώργου και του Καραγκιόζη», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΣΤ΄, «Ο Κατσαντώνης, ο Αλή-Πασσάς [sic], η Κυρά-Φροσύνη και ο Καραγκιόζης», Όλα τα εγκλήματα του Αλή-Πασά – Η ερωμένης του Κυρά Φροσύνη και η Βασιλική – Οι ήρωες του αγώνος, Κατσαντώνης, Ανδρούτσος κ.λπ. – Τραγικαί σκηναί και αστεία – Ο παμπόνηρος Καραγκιόζης [...] χ.χ., 208 σ.
- [...] έργον ΙΖ΄, «Η αρπαγή της Βεζυροπούλας», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] χ.χ., 32. σ.
- [...] έργον ΙΗ΄, «Το χάνι του Μπάρμπα Γιώργου», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΙΘ΄, «Οι μοσχόμαγκες», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον Κ΄, «Ο Καραγκιόζης και η ωραία Αθιγγανίς», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΑ΄, «Θησαυροί και ο Σατανάς», Συνέχεια εκ του 20 τεύχος [sic] της ωραίας Αθιγγανίδος, Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΒ΄, «Το μυστηριώδες κιβώτιον», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.

- [...] έργον ΚΓ', «Ο Καραγκιόζης και οι πειραταί», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΔ', «Ο Καραγκιόζης καδής», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΕ', «Ο θάνατος του Καραγκιόζη», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΣΤ', «Ο Μπάρμπα-Γιώργος εφοπλιστής», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΖ', «Ο λήσταρχος Τρομάρας», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΗ', «Ο γάμος του Μητρούση», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΚΘ', «Η καταδίκη ενός αθώου», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον Λ', «Ο τσαρλατάνος», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΛΑ', «Ο Καραγκιόζης μάντις», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- [...] έργον ΛΒ', «Η πυρπόλησις των φυλακών», Κωμωδία περιπετειώδης εις πολλές πράξεις [...] Αθήναι 1925, 32. σ.
- ΜΟΛΛΑΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ, 2002, *Ο Καραγκιόζης μας. Ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 393 σ. 16.5x24.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ, 1982, *Karagöz, Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία* Εισαγωγή, μετάφραση δύο τουρκικών έργων και σχόλια. Αθήνα, Ερμής, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 310 σ. 12x17.
- , 1998, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, (12 τουρκικά έργα) Εισαγωγή – μετάφραση: Κ. Μ., Αθήνα, Εξάντας, 651 σ. 14x21.
- ΠΑΤΣΑΛΗΣ, ΧΡΙΣΤΟΣ, Γ., 1998, *Θέατρο Σκιών και κουκλοθέατρο στο Σχολείο*, Αθήνα (Μαρούσι), 160 σ. 17x24.
- ΠΕΤΡΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, 1986, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση», 264 σ. 14x21.
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΗΛΙΑΣ, 1980, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, β' έκδοση, Αθήνα, Γράμματα, 101 σ. + 94 εικονογραφημένες σελίδες εκτός κειμένου, 14x21. Δύο αντίτυπα.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, ΦΩΤΟΣ, χχ, *Καραγκιόζης ο Μέγας*, σάτιρα, Αθήνα, Εκδοτικός οίκος Χ. Γανιάρης & Σια 191 σ. 13x18.

- , χ.χ, *Καραγκιόζης ο Μέγας*, (2^η έκδοση – επανεκτύπωση του προηγούμενου, συμπεριλαμβανομένων και των παροραμάτων) Αθήνα, Οίκος Μ. Σαλιβέρου Α.Ε., Ελληνική Φιλολογία, 191 σ. 13x18.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, ΒΑΛΤΕΡ, 1985, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζι*, Αθήνα, Στιγμή, 109 σ. 15x20.
- ΡΟΥΤΣΟΣ, ΝΙΚ., χ.χ. (αλλά σχετικά πρόσφατο, circa 2000), *Ο Καραγκιόζης σε έξι συναρπαστικά επεισόδια (έξι έργα, που είχαν κυκλοφορήσει παλαιότερα σε φυλλάδια από τις εκδόσεις Ρέκου, επαναδημοσιεύονται τώρα σε τομίδιο: βλ. σχετικά στο Βιβλιογραφία ΙΙΙ, Φυλλάδια)*. Περιλαμβάνει τα έργα: «Ο Κ. φούρναρης», «... πεθαμενατζής», «... χασάπης», «... γαλατάς», «... παντρεύεται», «Ο Γάμος του Σταύρακα». χ. τ., χωρίς ένδειξη εκδοτικού οίκου, (πρόκειται πιθανότατα για τις εκδόσεις Ρέκου), χωρίς ενιαία σελιδαρίθμηση, 6 x 18 σ. 17 x 24.
- ΡΩΤΑΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ, 1984, *Καραγκιόζικα, Θέατρο*. Τόμος Α': γ' έκδοση, τόμος Β', β' έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, 190 + 177 σ. 14x21.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ Μ., 1976, «Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζι», ανάτυπο από το περιοδικό *Στιγμή*, Αθήνα, Σεπτ. 1976, σ. 25-39.
- , 1984, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζι*, Αθήνα, Στιγμή, 79 σ. 15x20.
- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, 1977, *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Αθήνα, «Κάκτος» σ. 60 14x21.
- ΣΚΟΥΡΤΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, χ.χ, *Ο Καραγκιόζης λαϊκός ήρωας ή Ο Καραγκιόζης δικτάτορας*, φωτοαντιγραφημένο δακτυλόγραφο, 37 σ. Α4.
- , 1983, *Ο Καραγκιόζης...Καραγκιόζης* (7 μονόπρακτα που μεταδόθηκαν από την ΕΡΤ 2 το 1983), Αθήνα, Κέδρος, 183 σ. 14x21.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ, 1979, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων. Κωμωδίες και φιγούρες Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη*. Επιμέλεια: Γιάννης Σολδάτος, Αθήνα, Νεφέλη, 207 σ. 14x21.
- , χ.χ, *Καραγκιόζης εικονογραφημένος β' έκδοση* [η πρώτη έγινε σε φυλλάδια, το 1962, από τις εκδόσεις Σπύρου Λιναρδάτου] Αθήνα, Αιγόκερως, χωρίς σελιδαρίθμηση [79σ.] 21x28,5.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, ΣΩΤΗΡΗΣ, 1960, *Απομνημονεύματα Σωτήρη Σπαθάρη και η τέχνη του Καραγκιόζι*, (1η έκδοση) Αθήνα, Πέργαμος, 227 σ. 14,5x21.
- , 1960, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζι*, (2η έκδοση – επανεκτύπωση – του προηγούμενου) Αθήνα, Εκδόσεις Βέργος, 1976, 227 σ. 14x21.

- ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ, 1997 : *Αφιέρωμα στον караγκιοζοπαίχτη Δημήτρη Μόλλα*, Αθήνα, Πνευματικό κέντρο του Δήμου Ζωγράφου, Ελληνικό Θέατρο Σκιών Λαμίας, Σύλλογος Φίλων Μουσικής και Τεχνών Ζωγράφου, 29 σ. 21x29.
- ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ. Σ., 2001: *Ο Ηχος του Καραγκιόζη, Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, «Νέα Σύνορα» – Α. Α. Λιβάνη, 357 σ. 21x26,5.
- , 2002, *Έλληνες караγκιοζοπαίχτες πίσω από τα φώτα του μπερντέ*, Αθήνα, Εκδόσεις Κοχλίας και Ελληνικό Λογοτεχνικό και ιστορικό αρχείο, 90 σ. 24x31 + 1 CD.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ, 1977, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Αθήνα, Gutenberg, 523 σ. 22,5x29.
- ΧΑΡΙΤΑΤΟΥ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ, (επιμ.), 2004, *Ελληνικό θέατρο σκιών, φιγούρες από φως και ιστορία*, λεύκωμα της ομώνυμης έκθεσης που διοργανώθηκε από το Ε.Λ.Ι.Α. και την Πολιτιστική Ολυμπιάδα στην Αθήνα (Τεχνόπολη, Πειραιώς 100) από τις 23 Μαρτίου έως τις 9 Μαΐου 2004. 176 σ., 28,5x25.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ ΜΙΧΑΗΛΗΣ, 1998, *Το έντεχνο θέατρο Σκιών (Θεωρία και πράξη)*, Πρόλογος: Μαρία Ζαφρανά, Αθήνα, Προσκήνιο Εκδόσεις Αγγελος Σιδεράτος, 181 σ. 17,5x24.
- ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ, ΝΙΚΟΣ, 1990, *Καραγκιόζ Τουρκερί μπουφ και άλλες ιστορίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση, 160 σ. 17x24.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, ΘΟΔΩΡΟΣ, 1984, *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 112 σ. 14x20.
- ΧΡΥΣΑΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ, 1979, *Ο Καραγκιόζης Προξενητής – Ιλαρόδραμα σε τρεις πράξεις*, Αθήνα, Δωδώνη, 122 σ. 14x21.
- DALLA CROCE, GIULIO CESARE, 1972, *Πανουργία υψηλόταται Μπερτόλδου και βίος του Μπερτολδίνου* (επενέκδοση παλαιάς μετάφρασης αγνώστου μεταφραστή – α' έκδ. Βενετία 1818 – και με πρόλογο Σπ. Λάμπρου), Αθήνα, Εκδόσεις Δίπυλο, 179 σ. 14x21.
- DORT, BERNARD, 1982, « Ένας γύρος του κόσμου», μετάφραση Βίκτωρ Αρδίττης, in KLEIST, Heinrich von, 1982, *Οι Μαριονέτες*, μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Άγρα, 62 σ. 12x17,5, σ. 29-62.
- KLEIST, HEINRICH VON, 1982, *Οι Μαριονέτες*, μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Άγρα, 62 σ. 12x17,5 (πρωτότυπο: *Über das Marionettentheater*, πρώτη δημοσίευση, εφημερίδα *Berliner Abendblätter* 12-15 Δεκεμβρίου 1810, Βερολίνο

Ξενόγλωσσα

- AND, METIN, 1977, *Karagöz, Théâtre d'ombres turc*, Ankara, éditions Dost, 125 p. 17x24.
- AZIZA, MOHAMED, 1975, *Les formes traditionnelles du spectacle*, Société tunisienne de diffusion, Collection esthétique et civilisation, 87 p. 25,5x20.
- BENSKY, ROGER-DANIEL, 1969, *Recherches sur la structure et la symbolique de la marionnette*, Paris, Nizet, 218 p. 14x22,5.
- , 1971, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 127 p. 11,5x18,5.
- BORDAT DENIS, BOUCROT FRANCIS, 1956, *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, Paris, l'Arche, 203 p., 13,5x21,5.
- BOUHDIRA, ABDELWAHAB, 1975, *La Sexualité en Islam*, Paris, PUF, 320 p., 13,5x21,5.
- CAÏMI, GIULIO, 1935, *Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres* avec quarante gravures sur bois originales et d'après des peintures populaires par Klaus Vrieslander. Ci-joint une reproduction en couleur et 43 figures à l'encre. Athènes, «Hellinikes Technes», 144 p. + 16 planches hors texte, 15x20.
- CUISINIER, JEANNE,³ 1957, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, Paris, NRF Gallimard, 250 p. 14x22,5.
- FOURNEL, PAUL,¹ 1975, *L'Histoire véritable de Guignol*, Lyon, Fédérop, 303 p. 13,5x18.
- ,² 1975, *L'Histoire véritable de Guignol*, Paris-Genève, Slatkine, coll. Ressources; «304 p. 13x21.
- GHELDERODE, MICHEL DE (& al.), 1971, *Toone et les marionnettes Bruxelloises* Bruxelles, Louis Musin Éditeur 55 p. 18x18.
- GHELDERODE, MICHEL DE, 1982, *Le Mystère de la Passion* de notre Seigneur Jésus-Christ, avec tous les personnages pour les théâtres des marionnettes reconstitué en 1918. Bruxelles, Éditions «La Rose de Chêne» 93 p. 15x19,5.
- JACQUOT JEAN (éd.), 1968, *Les Théâtres d'Asie*, Paris, CNRS, 308 p. 18x22,5.
- KHAZNADAR FRANÇOISE ET CHÉRIF, 1975, *Le théâtre d'ombres*, Maison de la Culture de Rennes, 47 p. 19x27. [3 exemplaires].
- PUCHNER, WALTER, 1975, *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Miscellanea Byzantina Monacensia 21, Institut für Byzantinistik und

- Neugriechische Philoogie der Universität; München; 249 p. 15x21.
- REINIGER, LOTTE, 1970, *Shadow Theatres and Shadow Films*, London, B.T. Batsford Ltd, New York, Zaron-Guptill Publications, 128 p. 18x24,5.
- REMISE JAN, REMISE PASCALE, VAN DE WALLE RÉGIS, 1979, *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris Balland, 318 p., 25,5x34.
- ROUSSEL, LOUIS, 1921, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, tome premier, Athènes, Imprimerie de la cour royale A. Raftanis, 32+ 52+60 p. 16,5x23.
- , 1921, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, 2 tomes [exemplaire photocopié], Athènes, Imprimerie de la cour royale A. Raftanis, 28,5x21,5.
- SALVAGNAC, J. G., 1959, *Spectacles d'ombres*, Paris, Éditions Billaudot, 16 p + 1 fascicule de 18 planches hors texte 21x27,5.
- SCOTT-KEMBALL, JEUNE, 1970, *Javanese Shadow Puppets*, London, The Trustees of the British Museum, 65 p. 14,5x21.

II – Περιοδικά

Ελληνόγλωσσα

ΖΥΓΟΣ, αρ. 20, Μάιος-Ιούνιος 1976. Περιλαμβάνει, σχετικά με τον Καραγκιόζη: ΦΛΑΜΠΟΥΡΑΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ, «Το παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός Καραγκιόζης», σ.39-60. ΤΡΕΖΟΥ ΦΩΦΗ, «Η άλλη όψη του νομίσματος», σ. 61-62. Δραγούμης Ίων, «Οι περιπέτειες ενός ταπεινού», σ. 63-64 και 91. ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ, «Τα εικαστικά του Καραγκιόζη, μια ενδιαφέρουσα έρευνα που παρουσιάζεται στις εκδόσεις 'Ερμής'», σ. 65-74. ΖΑΡΙΚΟΣ ΜΑΡΚΟΣ, «Καμπουρομακρυχέρης κι όχι Καραγκιόζης» σ. 75-77.

Ξενόγλωσσα

ACTUALITÉ DE LA SCÉNOGRAPHIE, No 9, Février 1979, consacré au théâtre d'ombres. Genval (Belgique), 62 p. 21x29,5. Περιλαμβάνει μεταξύ άλλων, ALEXAKIS ARIS, «O Karagiozis – le théâtre d'ombres grec», p. 29-31. [3 exemplaires] .

TURCICA, Revue d'études turques, Tomme III, 1971. Paris Klincksieck, 202 p. 16x24. Περιλαμβάνει: BAŞGÖZ İlhan, «Earlier references to Kukla and Karagöz», p. 9-21.

TURCICA, Revue d'études turques, Tomme IV, 1975. Paris Strasbourg, Association pour le développement des études turques 182 p. + 35 pl. hors texte 16x24. Περιλαμβάνει: ΖΑΚΗΟΣ-ΠΑΡΑΖΑΗΑΡΙΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, «Les Origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec», p. 32-39 +27 planches consacrées au théâtre d'ombres grec.

III – Λαϊκά φυλλάδια με αυτοτελή έργα

A – Εκδόσεις «Αστήρ» (χ.χ.)

Ο Καραγκιόζης και ο γάμος του Σταύρακα, υπό του καραγκιοζοπαίκτη Ιωάννου Μουστάκα, αρ.65. Ελλιπές, μόνο μερικές σελίδες έχουν διασωθεί. Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 66 έργα.

B – Εκδόσεις «Αγκύρας»

Σειρά: Νέαι παραστάσεις Καραγκιόζη (χ.χ. Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 42 τίτλους).

Αρ. 5, *Ο Καραγκιόζης Μάγος*, υπό ... ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΥΣΤΑΚΑ

Αρ. 8. *Ο Καραγκιόζης Εβραίος*, ...

Αρ. 11. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Απέθαντος*, ...

Αρ. 12. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Ανδρούτσος*, ...

Αρ. 13. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Τρομάρας*, ...

Αρ. 14. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Τσακιτζής*, ...

Αρ. 15. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Γκρης*, ...

Σειρά: Νέες παραστάσεις Καραγκιόζη (χ.χ. Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 16 τίτλους. Δεν αναφέρεται όνομα καραγκιοζοπαίκτη-συγγραφέα).

Αρ. 2. *Ο Καραγκιόζης Τηλεφωνήτρια*

Αρ. 3. *Ο Καραγκιόζης Πρόσκοπος*

Αρ. 5. *Ο Καραγκιόζης και ο Ναστρεδίν Χότζας*

Αρ. 6. *Ο Καραγκιόζης Χανούμισσα στο Σεράι*

Αρ. 7. *Ο Καραγκιόζης Γαμπρός*

Γ – Εκδόσεις Σπ. Δαρεμά

Σειρά: η παλαιότερη; (χ.χ. Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 12 αριθμημένους τίτλους. Οι αριθμοί τους δεν συμπίπτουν με αυτόν που φέρουν τα ίδια τα φυλλάδια).

- Αρ. ;. Ο Καραγκιόζης στην Αθήνα*
- Αρ. 4. Ο Καραγκιόζης ντέτεκτιβ*
- Αρ. 6. Ο Καραγκιόζης δακτυλογράφος*
- Αρ. 7. Ο Καραγκιόζης εφοπλιστής*
- Αρ. 8. Ο Καραγκιόζης στον Άρη*
- Αρ. 10. Ο Καραγκιόζης πρωτοπαλλήκαρο*
- Αρ. 12. Ο Καραγκιόζης κατάσκοπος*

Νέα Σειρά: (χ.χ. Στην εσωτερική σελίδα του οπισθόφυλλου, κατάλογος με 16 μη αριθμημένους τίτλους).

- Αρ. 20. Ο Καραγκιόζης εξερευνητής*

Σειρά 1966: (Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 12 αριθμημένους τίτλους)

- Αρ. 1. Ο Καραγκιόζης και το φάντασμα*
- Αρ. 3. Ο Καραγκιόζης σε ταξίδι αναψυχής*
- Αρ. 6. Ο Καραγκιόζης και ο Εβραίος*
- Αρ.10. Ο Καραγκιόζης αδήλωτος φαντάρος*
- Αρ 11. Ο Καραγκιόζης ξεναγός*
- Αρ 12. Ο Καραγκιόζης παρά τρίχα γαμπρός*

Δ – Εκδόσεις Καγιάφα (Αθήναι Πάτραι)

Σειρά: Νέαι παραστάσεις Καραγκιόζη (χ.χ. Στο οπισθόφυλλο, κατάλογος με 8 ή 10 αριθμημένους τίτλους).

- Αρ. 1. Ο Καραγκιόζης στο ΠΡΟ-ΠΟ*
- Αρ. 2. Ο Καραγκιόζης Εργολάβος*
- Αρ. 3. Ο Καραγκιόζης ξεναγός*
- Αρ. 4. Ο Καραγκιόζης διαιτητής*
- Αρ. 5. Ο Καραγκιόζης ερωτογιατρός*
- Αρ. 6. Ο Καραγκιόζης στη Σελήνη*
- Αρ. 7. Ο Καραγκιόζης υποψήφιος δήμαρχος*

- Αρ. 8. *Ο Καραγκιόζης στην Αμερική*
- Αρ. 9. *Ο Καραγκιόζης βιβλιοπώλης*
- Αρ. 10. *Ο Καραγκιόζης κληρονόμος*

Ε – Εκδόσεις Σπύρου Λιναρδάτου (Αθήναι)

Διαστάσεις: 17,5x25. Σελίδες 16. Τα φυλλάδια περιέχουν εικονογραφημένες παραστάσεις εν είδει μαυρόασπρου φωτορομάντζου ή κόμικς, και φέρουν τον γενικό τίτλο *Εικονογραφημένος Καραγκιόζης του Σπαθήρη*. Στο οπισθόφυλλο, μαυρόασπρες ή έγχρωμες φιγούρες για κόψιμο.

- Αρ. 1. *Ο Καραγκιόζης Γραμματικός* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 2. *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Γκρης* (3 αντίτυπα)
- Αρ. 3. *Ο Καραγκιόζης Προφήτης* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 4. *Ο Καραγκιόζης Πλοίαρχος* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 5. *Το τσίρκο του Καραγκιόζη* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 6. *Ο Καραγκιόζης Γιατρός* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 7. *Ο Καραγκιόζης Δικηγόρος* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 8. *Ο Καραγκιόζης, ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* (αντίτυπα)
- Αρ. 9. *Ο Καραγκιόζης Αρχιτέκτων* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 10. *Ο Καραγκιόζης στο τρελοκομείο* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 11. *Ο Καραγκιόζης Υπουργός* (3 αντίτυπα)
- Αρ. 12. *Ο Καραγκιόζης και ο γάμος του Μπάρμπα-Γιώργου* (2 αντίτυπα)
- Αρ. 13. *Ο Καραγκιόζης Μάγειρας* (2 αντίτυπα)

ΣΤ – Εκδόσεις Ανδρέα Ρέκου (Αθήναι)

Διαστάσεις: 17,5x25. Σελίδες 16. Τα φυλλάδια χωρίζονται σε τρεις σειρές με διαφορετικού τύπου περιεχόμενο και προφανώς διαφορετικές χρονολογίες κυκλοφορίας. Είναι όλα γραμμένα από τον Νίκο Ρούτσο. Οι δύο πρώτες σειρές περιέχουν περιπέτειες του Καραγκιόζη σε μορφή αφήγησης· είναι μάλιστα χωρισμένες σε κεφάλαια. Η τρίτη σειρά περιέχει θεατρικά κείμενα.

Πρώτη σειρά:

- Αρ. 23. *Ο Καραγκιόζης Χωροφύλακας*

Δεύτερη σειρά:

- Αρ. 3. *Ο Καραγκιόζης Γαλατάς*
- Αρ. 4. *Ο Καραγκιόζης Χασάπης*
- Αρ. 6. *Ο Καραγκιόζης Δικαστής (Καδής)*

Τρίτη σειρά:¹

- Αρ. 1. *Ο Καραγκιόζης παντρεύεται*
- Αρ. 5. *Ο Καραγκιόζης Δικτάτορας*
- Αρ. 7. *Ο Καραγκιόζης και ο γάμος του Σταύρακα*
- Αρ. 8. *Ο Καραγκιόζης Πεθαμενατζής.*

Z – Εκδόσεις Μ. Σαλίβερου (Αθήναι)

Διαστάσεις: 12,5x18. Σελίδες 32. Δημοσίευση κατά τη διάρκεια του πολέμου.

Αρ. 19. Μίμαρος, Θ., Ρούλιας, Δ., *Ο Καραγκιόζης εφευρέτης ιταλικών βομβαρδιστικών.*

H – Εκδόσεις Delco, Κ.Ι. Δημόπουλος & Σια

Εργοστάσιο-κατάστημα: Λεωφ. Αθηνών (Καβάλας) 324, 124 62 ΧΑΪ-ΔΑΡΙ. Τηλ.58 22 116, 58 16 034. Πρόκειται για σύγχρονα έντυπα 16 σελ. 21 x 27, με χαρτονένιο εξώφυλλο που περιέχουν αυτόνομα έργα. Κείμενα, Θανάση Σπυρόπουλου, εικονογράφηση Μιχάλη Βενετούλια, επιμ. Νέστορα Χούνου. Η σειρά περιλαμβάνει 8 τεύχη, εκ των οποίων έχω τα 6:

- Αρ. 1. *Ο Καραγκιόζης φούρναρης*
- Αρ. 2. *Ο Καραγκιόζης γιατρός [δεν το έχω]*
- Αρ. 3. *Ο Καραγκιόζης γραμματικός [δεν το έχω]*
- Αρ. 4. *Ο Καραγκιόζης και το καταραμένο φίδι*
- Αρ. 5. *Ο Καραγκιόζης τρελός*
- Αρ. 6. *Ο Καραγκιόζης νύφη*
- Αρ. 7. *Ο Καραγκιόζης μουσικός*
- Αρ. 8. *Ο Καραγκιόζης ξεναγός*

¹ Βλέπε και Βιβλιογραφία Ι, Βιβλία: ΡΟΥΤΣΟΣ, Νικ.

IV – Άλλα έντυπα

Ελληνόγλωσσα

Ημερολόγια

1978: ΔΟΜΙΚΗ. Επιτραπέζιο 27x20,5, με ρεκλάμες, φιγούρες, σκηνικά και κινητικές κατασκευές των ΔΕΔΟΥΣΑΡΟΥ, και Σωτήρη και Ευγένιου ΣΠΑΘΑΡΗ. Κείμενα, ΕΛΣΑ ΣΟΦΟΥ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ.

2002: *Ο Καραγκιόζης και το Ευρώ. Μια παράσταση του ελληνικού θιάσου σκιών υπό μορφήν εβδομαδιαίου επιτραπέζιου ημερολογίου*, 23x23. Παράσταση εν είδει φωτορομάντζου, με φιγούρες και σκηνικά του Κέντρου Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου Σκιών του Ε.Λ.Ι.Α. και κείμενο του ΜΙΧΑΛΗ ΟΚΤΑΠΟΔΑ. Αθήνα, Εκδόσεις Αλόη, Σεπτ. 2001.

Προγράμματα παραστάσεων

ΜΟΛΛΑ, ΑΝΤΩΝΗ, *Λίγα απ' όλα*, Θέατρο Σφενδόνη, θιάσος Άννας Κοκκίνου, Σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη, με την Άννα Κοκκίνου στον ρόλο του Καραγκιόζη. 1^η Παράσταση: 28 Φεβρουαρίου 2001.

Διάφορα

ΑΔΑΛΟΓΟΥ, Κ., και άλλοι, ¹³2001, *Έκφραση Έκθεση για το ενιαίο λύκειο*, Τεύχος Α' : περιέχει κείμενα και φιγούρες του Καραγκιόζη, σ. 194, 199-202, 240-242. Αθήνα, ΟΕΔΒ, 327 σ. 17x24.

ΑΛΕΞΑΚΗΣ, ΑΡΗΣ, 1974-75. Πράσινο τετράδιο: σημειώσεις-ημερολόγιο.

—————, 1975-76. Πανόδετο τετράδιο: σημειώσεις.

ΘΕΣΠΙ, *Δεκαήμερο αφιέρωμα στο λαϊκό θέατρο Σκιών*, κατατοπιστικό φυλλάδιο με το πρόγραμμα του δεκαημέρου και άλλα κείμενα. Ιωάννινα, ΘΕΣΠΙ, 1984. [4 αντίτυπα].

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΕΛΛΗ, *Καραγκιόζης / Karaghiozis*, δίγλωσσο αναδιπλούμενο ενημερωτικό φυλλάδιο για το θέατρο σκιών. Σχέδια και φιγούρες: Ευγ. Σπαθαρη, φωτογραφίες: Γιάννη ΤΣΑΡΟΥΧΗ, γαλλική μετάφραση: Μαρίας ΠΑΠΑΤΣΩΝΗ. Αθήνα, Εκδόσεις βιβλιοπωλείου Αετός, χ.χ., 24 σ. 12x18.

ΦΩΤΙΑΔΗΣ, ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ, 1975, *1925-1975 Ο θαυμάσιος κόσμος του Καραγκιόζη* φυλλάδιο επ' ευκαιρία των πενήντα ετών του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών, 16x 23,5. Περιέχει και διαφημιστικό μονόφυλλο σχετικής καλλιτεχνικής εκδήλωσης, χωρίς ημερομηνία.

———, χ.χ. (1977;), Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας, 8 έγχρωμες φιγούρες του Καραγκιόζη, σε ειδικά διακοσμημένο φάκελο από τον Ευγ. Σπαθάρη, 23x 31.

Ξενόγλωσσα

Διάφορα

MAISON DE LA CULTURE DE RENNES, *2e Festival des arts traditionnels*, du 16 au 26 avril 1975. Brochure contenant les affiches du festival en format réduit. 17 affiches 24,5x24,5.

V – Φιγούρες

I. Φιγούρες σε πλαίσιο: 14 τεμάχια (εκτίθενται τα 6)

3 ελληνικές και οι υπόλοιπες από Κίνα, Μπαλί, Καμπότζη, Ιάβα, Ινδία και Τουρκία

Μαζί και με άλλο υλικό, αποτέλεσαν αντικείμενο έκθεσης στην Κέρκυρα, τα Ιωάννινα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη.

II. Αυτοτελείς φιγούρες δερμάτινες

Ελληνικές, Κινέζικες, Τούρκικες συνολικά 19

III. Αυτοτελείς φιγούρες χαρτονένιες

Αυθεντικές του Μιχόπουλου 8

Αντίγραφα κατασκευής Α. Αλεξάκη 8

IV. Έντυπες φιγούρες για παιδιά

Εκδόσεις Αγκύρας, Αστέρος, Σαλίβερου, Παπαδημητρίου, Ρέκου, ADELVA, Τοπάλη: 134 τεμάχια

Άλλο υλικό

Σκηνικά του Μιχόπουλου (μπερντές)

Διάφορα άλλα αντικείμενα: όπως σπιρτόκουτα, σελιδοδείκτες, δίσκοι 33 στροφών,

DVD, παιχνίδια, κοσμήματα, πάζλ. κ.α.

